**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة الإخوة منتوري قسنطينة**

**كلية الآداب واللغات** **قسم الآداب واللغة العربية**

**رقم التسجيل:**.....

**الرقم التسلسلي:**.....

# النقد المغربي القديم بين التنظير والتطبيق

دراسة في تطور النقد المغربي القديم من القرن الخامس حتى السابع للهجرة

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

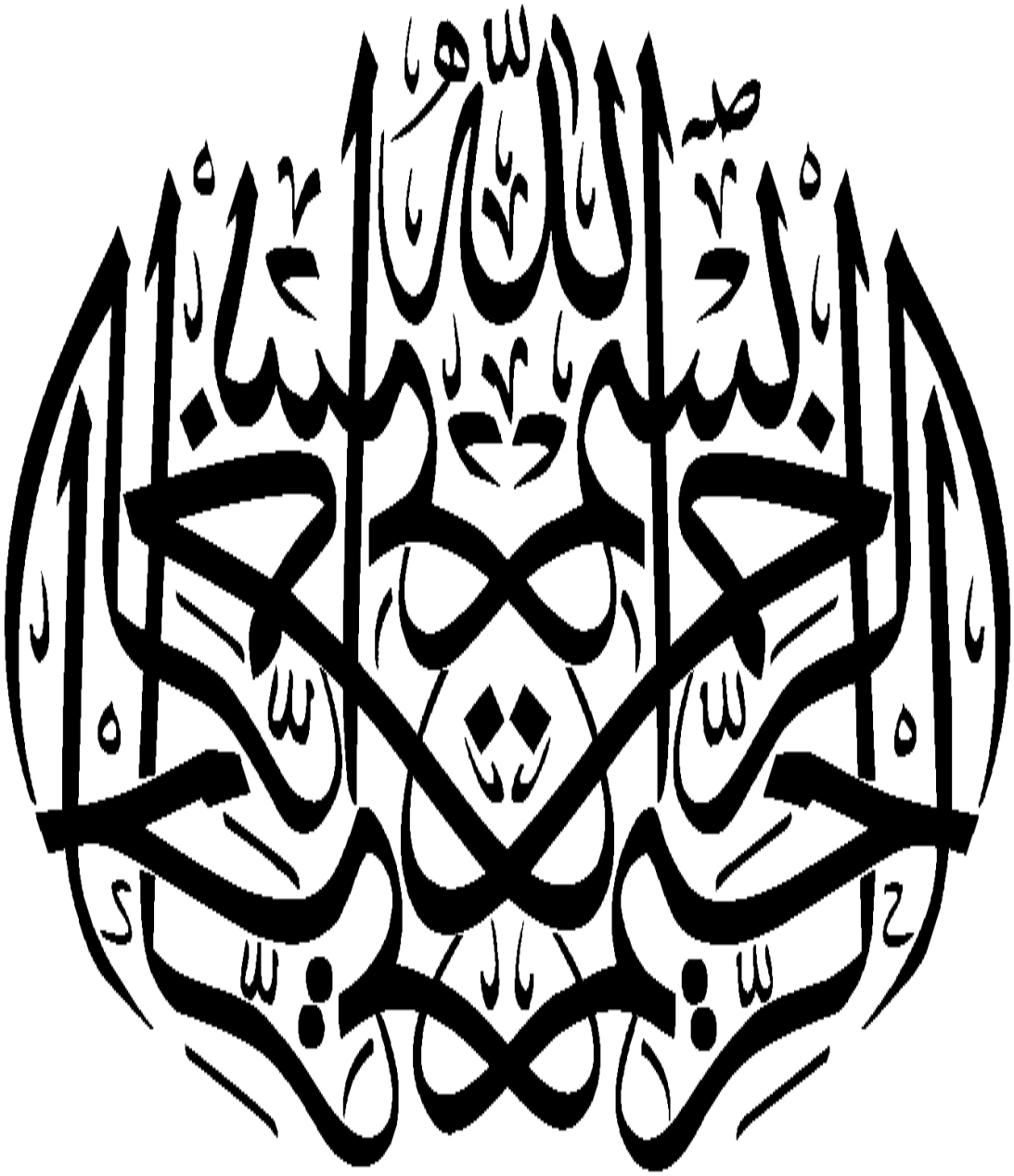
**إعداد الطالبة:** **إشـــــراف الأستـــاذ:**

**ترشاق سعـــاد** **أ. د/ الربعي بن سلامة**

**لجنة المناقشة:**

| | | |
|---|---|---|
| **أ.د/ حسن كاتب** | **. جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة .** | **رئيسا** |
| **أ.د/ الربعي بن سلامة** | **. جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة .** | **مقررا** |
| **أ.د/ محمد بن زاوي** | **. جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة .** | **عضوا** |
| **أ.د/ العلمي المكي** | **. جامعة العربي بن مهيدي . أم البواقي .** | **عضوا** |
| **أ.د/ فاتح حمبلي** | **. جامعة العربي بن مهيدي . أم البواقي .** | **عضوا** |
| **أ.د/ ناصر لوحيشي** | **. جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية .** | **عضوا** |

السنة الجامعية: 2014- 2015


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر خاص

اقتداء بقول الرسول الأمين محمد صلى الله عليه وسلم: {مَنَ أَسْدَى إِلَيكُمْ مَعرُوفًا فكَافِئُوهُ، فَإِنْ لَمْ تَجِدُوا مَا تُكَافِئُونَهُ بِهِ فَادْعُوا لهُ حَتَّى تَروا أَنَّكمْ كَافَأْتُمُوهُ}

(رواه أبو داود)

أتقدم إلى أستاذي المشرف الدكتور "الربعي بن سلامة "بأسمى عبارات الشكر والتقدير اعترافا بالجهد الذي بذله في سبيل توجيه هذا البحث، وإخراجه إلى النور، مع خالص عبارات الامتنان والتقدير، سائلة الله العلي القدير أن يجزيه خير جزاء.

# شكر وعرفان

أوجه تحية شكر وعرفان لكلّ من ساهم في إنجاز هذا العمل:

ـ والديّ العزيزان وإخوتي خاصة علي ووفاء، وأعتذر منهم عن كلّ تقصير بدا مني في أثناء انشغالي عنهم بالبحث.

ـ أستاذي المشرف الدكتور "الربعي بن سلامة" على كرم الضيافة العلمية وعلى صبره وتوجيهاته ونصائحه.

ـ كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين شرّفوني بقبول قراءة العمل ومناقشته لتصويب ما به من هنّات.

ـ والشكر موصول لجميع المنتسبين لجامعة الدكتور محمد لمين دباغين بسطيف خاصة الأستاذ الدكتور خالد هدنة رئيس قسم اللغة والأدب العربي، وعمال مكتبة كلية الآداب واللغات والمكتبة المركزية.

ـ دون أن أنسى إدارة جامعة الإخوة منتوري بقسنطينة التي أتاحت لي فرصة البحث متمنية لها التوفيق والنجاح وأن تبقى عنوانا للعلم ومنارة له.

# مقـــــــدمة

## مقدمة:

للنقد الأدبي المغربي القديم حضور مميّز لمكانته وأهمّيته بالنسبة للتراث النقدي العربي عموما، لكنّ تلك الأهمية والمكانة لم تشفعا له، إذ يعدّ الإقبال عليه – مقارنة بنظيره المشرقي – ناقصا، ممّا ساهم – مع باقي الأسباب التاريخية المرتبطة بالمنطقة – في تغييبه وجعْلِ ما بقي منه عرضة للنسيان، لولا الدراسات والأبحاث التي دأبت على كشف مضامينه وقضاياه وتقديمه للقارئ.

وأمّا البحوث الأدبية والنقدية التي أجريت حوله فيمكن تقسيمها إلى مجموعات، مجموعة اهتمّت بتراث المنطقة الأدبيّ والنقديّ كجزء من التاريخ العامّ للأدب والنقد العربيّين كما فعل جابر عصفور في كتابيه: (مفهوم الشعر) و(الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي للعرب)، وإحسان عباس في كتابه: (تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، وأخرى خصّصت جهدها لركن من أركان المغرب الإسلامي ككتاب محمد مرتاض: (النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره)، وثالثة أفردت لدراسة ناقد بذاته كتلك التي خصصت لدراسة القرطاجني أو ابن رشيق وهما الأكثر رواجا في الأوساط النقدية من بين أدباء وعلماء مغاربة كثر، من هنا لاحظت فراغا مفاده عدم وجود دراسة تنظر إلى المغرب (شمال إفريقيا) والأندلس كركن واحد خضع لظروف متشابهة في أحيان كثيرة، بل انفصل بفواصل جغرافية لا غير، لاعتبارات عدّة منها: تبعية الأندلس منذ الفتح إلى المغرب سياسيا واجتماعيا، إضافة إلى كونه المحطّة الأولى لدخول الأندلس أو الخروج منها، ثم بمجيء دولتي المرابطين والموحدين تأكدت الوحدة سياسيا، إذ تحوّلت الأندلس إلى ولاية مغربية عاصمتها مراكش، فبات أمر التوأمة بين الموطنين واقعا، وقد اقتنع بهذه النسبة، إضافة إلى مستشرقين أمثال إميليو غرسية غومث وباحثين عرب، المؤرخون العرب القدامى كعبد الواحد المراكشي الذي عبّر عنها في كتابه (المعجب في تلخيص أخبار المغرب)، وتبعا لتلك العوامل، ارتأيت أن يكون مجال دراستي هو

النقد الأدبي بالمغرب العربي على امتداد شقّيه المغرب والأندلس فيما بين القرنين الخامس والسابع الهجريين.

وأما عن سبب حصر الدراسة بين هذين القرنين تحديدا، فلأنّ النقد الأدبي بهذه البلاد تمكّن من تحقيق قفزة نوعية ملحوظة، إذ عرف نبوغ واشتهار نقّاد ومبدعين بارزين أمثال ابن رشيق، والقزاز، وابن شرف، والحصري من المغرب، وابن شهيد، وابن بسام، وابن عبد الغفور الكلاعي، وابن رشد، وحازم القرطاجني من الأندلس، ناهيك عن أسماء أخرى كثيرة.

وهذا بدوره جعل التركيز متمحورا حول مؤلفات بعينها لعظيم مادتها وتميزها، ولإسهام أصحابها الكبير في تقديم صورة مشرقة عن النقد المغربي القديم، على رأسها ثلاثية ابن رشيق المسيلي (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، و(قراضة الذهب في نقد أشعار العرب)، و(أنموذج الزمان في شعراء القيروان)، وهي على درجة من التكامل إذ تجمع بين التنظير والتطبيق، وتنسب إلى شخصية أقلّ ما توصف به أنها خلاصة فكر مغربي محلي وآخر مشرقي بكلّ اتجاهاته المعرفية، كما يعتبر في طليعة المؤلّفين المنتمين إلى مدرسة القيروان الأدبية والنقدية التي شيّد صرحها نقّاد كبار كالنهشلي الذي برز بكتاب (الممتع في صنعة الشعر)، والحصري بمؤلفه (زهر الآداب وثمر الألباب)، والقزّاز بمؤلفه (الضرورات)، وابن شرف القيرواني بالمقامة النقدية (مسائل الانتقاد).

وأمّا عن الجانب الأندلسي فحضور حازم القرطاجني بانتمائه زمنيّا إلى نقّاد القرن السّابع الهجري، كان مميزا بسبب القيمة التي يحظى بها كتابه بمعيّة مؤلفين آخرين، كابن بسام صاحب (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة)، التي أدّت ولازالت تؤدي دورها التاريخي والأدبي والنقدي، وابن رشد الذي قدّم أرسطو بشروحاته وملخصاته إلى العالمين العربي والغربي، إضافة إلى نقاد غيره شكّلوا لبنات هامة في النقد بالأندلس كابن شهيد صاحب (التوابع والزوابع)، وابن عبد الغفور الكلاعي بكتابه (إحكام صنعة الكلام)، وهذه أهمّ المدوّنات التي استقت منها الدراسة ملامح النقد الأندلسي كطرف أساس في نقد المغرب الإسلامي، وكلّ منها يعطي صورة معيّنة ويعكس اتّجاها

أدبيّا خاصّا، كما أنها تدلّ بوضوح على التكامل بين المنجزين الأدبي والنقدي، وتؤكد على عمق وازدهار الحركة العلمية والثقافية للبلاد آنذاك، ولكنها في الوقت نفسه تدفع إلى طرح عدد من التساؤلات، فإلى أيّ حدّ قاربت تلك الدراسات النقدية النظرية النص الأدبي؟ وما هي الإجراءات التي سلكها المغاربة قديما لنقد ودراسة النصوص الأدبية والشعرية؟، وما هو موقفهم وموقعهم من المسار النقدي العربي العام آنذاك ودرجتهم منه؟ وغيرها من الأسئلة التي حرّكت البحث باتجاه الغوص في أعماق تراث البلاد الأدبي والنقدي.

وخدمة للموضوع تأسست خطة البحث على بابين وُزّعت مباحثهما إلى مجموعة من الفصول وأخيرا خاتمة، وقد استهلّت الدراسة عملها بتتبّع مسار النقد المغربي قديما من القرن الخامس للهجرة إلى القرن السابع في مدخل شرحت فيه ظروف تأسّس النقد بهذه البلاد من حيث الروافد، وما نجم عنها من مؤلّفات نقدية، مع رصد موقعه من المسار النقدي العربي عموما، وقد وقع ذلك كلّه مفصّلا في العنوان التالي: تأسّس النقد بالمغرب الإسلامي وتطوّره حتى القرن السابع للهجرة، وقد تمّت معالجته في ثلاث نقاط هي:

**الأولى:** دعائم التجربة النقدية في بلاد المغرب الإسلامي (الروافد المؤسسة)، وفيه تمّ التركيز على أهمّ المؤلفات الوافدة على المغرب من المشرق، وكانت سببا في انطلاق حركة تعريب وتعلّم وإبداع واسعة النطاق.

**الثانية:** علاقة المغرب الإسلامي بالفلسفة بين الإقبال والإدبار، وقد جاء هذا المبحث تكملة لما سبقه حيث تم التعرف على مصادر المعرفة المغربية، ولمّا كانت الكتب الفلسفية ضمن قائمة الكتب الوافدة، فقد كان لزاما على البحث التطرق إلى سبل تعامل المغاربة معها، وحظوظها في هذه البلاد وخصوصيتها، وأبرز أعلامها، وأثرها على الإبداع وموقف النقد منها.

**الثالثة:** التكامل بين الإبداع والنقد بالمغرب الإسلامي وإشكالية التأثر والتأثير، وقد تكفّل هذا العنصر بالحديث عن مدى التطور الذي حققه الأدب والنقد بالمغرب قديما، وموقف النقاد والمؤرخين منه.

ثمّ تابع البحث طريقه في التقصي بباب أوّل تناول منهج التنظير النقدي ببلاد المغرب الإسلامي، فذكر – بعد تمهيد تطرّق لأهمية التنظير في النقد الأدبي – مصادر النقد التنظيري المعتمدة في البحث في الفصل الأوّل، وهي: كتاب (الممتع) للنهشلي، و(العمدة) لابن رشيق، و(تلخيص فن الشعر) لابن رشد، وكتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني، ثم تلاه فصل ثان عنوانه: مدخل إلى النظرية النقدية الشعرية ببلاد المغرب الإسلامي، وقد توزعت مباحثه كالآتي:

**أولا:** مفهوم الشعر والشاعر، تناول مفهوم الشعر عند النقاد المتشبّعين بتعاليم المدرسة المشرقية المخلصة للدرس النقدي العربي القديم، متبوعا بمفهومه عند النقاد المتأثرين بثقافة الإغريق الذين لم تستطع أقلامهم إخفاء ما بهم من إعجاب بالفلسفة في مبحث عنوانه: مفهوم الشعر عند المغاربة المتأغرقين ضمن ثنائية المحاكاة والتخييل.

**ثانيا:** كيفية وشروط إنتاج النص، وفيه تمّ التطرق لعوامل الإبداع والشروط الداخلية والخارجية المتحكمة في إنتاجه وتلقّيه.

**ثالثا:** وظيفة الشعر ودلالته ضمن مقولة الإمتاع والفائدة، وقد تناول مفهوم الإبداع وعلاقته بمقولة الصدق والكذب، ومواقف النقاد المغاربة من الشعر ووظيفته الاجتماعية.

وأمّا الفصل الثالث الذي وقع تحت عنوان: عناصر الشعر وبنيته، فقد كان مخصَّصا لعلاج وسائل تقديم المعنى من أساليب بيانية وبديعية، في مبحث عنوانه: العناصر الجوهرية والشكلية، وجاء مفصّلا في عنوانين هما:

**1**– بحث الصورة الفنية عند النقاد المغاربة قديما.

**2**- بحث الصورة الفنية ضمن مقولتي المحاكاة **و**الخيال عند النقاد المغاربة المتفلسفين حيث تمّ بحثه في عنصرين هما:

**2**- **أ**: المحاكاة وأنواع الصورة الفنية.

**2**- **ب**: علاقة الخيال بالمحاكاة ودوره في خلق الصورة الفنية.

كما جاء ضمن هذا الفصل مبحث عالج مكوّنا من مكوّنات الشعر أولاه الدرس النقدي القديم عناية فائقة هو الوزن وعنوانه: أوزان الشعر تأصيل ومحاورة.

ولمّا كان هدف البحث تدعيم مكانة النقد المغربي القديم بإبراز قيمته ضمن المسار النقدي العربي العام، فقد كان لزاما عليه رصد القضايا النقدية التي اشتغل بها أصحابه، وتبيّن عوامل الائتلاف والاختلاف بينه وبين نظيره المشرقي، لذلك كان لابدّ من وضع فصل رابع بعنوان: قضايا النقد بالمغرب الإسلامي قديما بين التأثر والمحاورة، وقام هذا الفصل بعرض محاوره في مباحث هي على التوالي:

**أولا:** مفهوم الشعر وعلاقته بالأجناس الأدبية الأخرى، وقد خصّص لرصد الفوارق التي استحضرها المغاربة للتمييز بين فنون الإبداع الأدبي قديما: الشعر والنثر.

**ثانيا:** قضية الشكل والمضمون لمعرفة موقف المغاربة منها وسبل تقويمهم للنصوص الأدبية.

**ثالثا:** أغراض الشعر في النقد المغربي القديم من بحث الأنواع إلى بحث الأجناس الأدبية، وفيه تم التطرق للتقسيمات المختلفة لأغراض الشعر كما نظر إليها المغاربة قديما، والدوافع التي هيّأت لهم ذلك.

**رابعا:** مقولة القديم والحديث وأثر التعصب في مناقشتها، وتمّت معالجة هذه القضية مرتبطة بأثر التعصب للأدب الأندلسي الذي طبع التفكير النقدي للبلاد آنذاك، وتداعياته وأصدائه في

مؤلفات النقاد، وأثره على تقييم النصوص، إضافة إلى الصراع الذي عرف بين المغاربة والأندلسيين أنفسهم بدافع التنافس الإبداعي.

**خامسا:** بحث السرقات بين التفهم والتشدد، والغاية منه معرفة مدى التعاطف الذي أبداه المغاربة مع النصوص المحدثة، وأزمتها، والشروط التي وضعت لذلك وأسبابه.

وبه ينتهي الباب الأول ليسمح ببداية الباب الثاني المخصّص للنقد التطبيقي بالمغرب قديما، بتمهيد تناول أهمية التطبيق في الدراسات النقدية، وقد تبع بفصول اختصّ كلّ واحد منها بقضية على النحو التالي:

**الفصل الأول:** بعنوان مصادر النقد التطبيقي ببلاد المغرب الإسلامي ومؤهلاته، وتمت تجزئته إلى مبحثين تناول الأول مصادر النقد التطبيقي المغربية، وتناول الثاني مؤهلات النقاد المعرفية والجمالية وفق العناوين التالية:

**أولا:** مصادر النقد التطبيقي المغربي القديم، وتمّ التركيز فيه على المصادر التي شملتها الدراسة وهي: (عمدة) ابن رشيق وكذا (القراضة) و(أنموذج الزمان)، وكتاب (مسائل الانتقاد) لابن شرف، و(زهر الآداب وثمر الألباب) للحصري، ورسالة (التوابع والزوابع) لابن شهيد، و(الذخيرة) لابن بسام، و(إحكام صنعة الكلام) لابن عبد الغفور الكلاعي.

**ثانيا:** مؤهلات النقد التطبيقي المغربي القديم وآلياته، وفيه تم عرض ما حصّله المغاربة من علوم في شتى المعارف التي وصلتهم وعرف بها عصرهم من نحو وصرف وعروض وعلوم دينية وتارخ وفلسفة.

**الفصل الثاني:** وعنوانه: منهج الموازنات التطبيقية، وضمنه تمّ التطرق إلى جذور هذا المنهج في النقد العربي القديم، والإشارة إلى امتداداته الزمنيّة منذ العصر الجاهلي إلى العصور الإسلامية، مع تنبيه إلى أهمّ ما طرأ عليه من تطورات، وبعده تمّ الوقوف على أشكال الموازنات التطبيقية التي عرفتها الكتب المعتمدة في الدراسة، وهي: الموازنة بين فنون الأدب (الشعر والنثر)،

وبين الأغراض والمعاني الشعرية، وبين الشعراء، وبيئات الشعر، كما تخلله حديث عن مقاييس الموازنات التطبيقة، وأهمّ الأسس التي قام عليها هذا المنهج وهي: السرقات، والقدم والحداثة، الطبع والصنعة، الطول وحجم النتاج الشعري، الاختراع والابتداع، الحسن والجودة، البديهة والارتجال، وأخيرا المذهب الشعري.

وبعد هذا المنهج انتقل البحث إلى منهج تطبيقي آخر وهو المنهج التحليلي، وكان ذلك في الفصل الثالث، وفيه تمّ تناول سبل تحليل المغاربة للنصوص ضمن مباحث هي على التوالي:

**أولا:** تحليل الأوزان.

**ثانيا:** تحليل الصورة الفنية للشعر.

**ثالثا:** تحليل المعاني وتتبعها.

كما تكفّل هذا الباب أيضا في فصل رابع برصد تجليات النقد التطبيقي اللغوي في هذه البلاد موضع الدراسة في مباحث تناولت النقد اللغوي ضمن بحث الجوازت الشعرية وهي: جوازات الإعراب، وجوازات الصرف، وجوازات متعلّقة بلغة الشعر ومعانيه.

وأمّا خاتمة البحث فكانت حوصلة تركيبية لما تمّ التوصل إليه من نتائج، وقد تنوعت بين نتائج جزئية خاصة بناقد بعينه، وأخرى عامّة مرتبطة بالنقد المغربي القديم عموما.

وخدمة لهذه الخطة توسّل البحث بمناهج حتى تعينه على تحقيق أهدافه يتقدمها المنهج التاريخي في رصد عوامل تشكّل النقد المغربي قديما، والظروف التي أحاطت به مع التركيز على روافده وتطوره حتى القرن السابع للهجرة، والمنهج التحليلي الذي أعان الدراسة على تحليل المادة النقدية المتوفرة لاستخراج مواقف أصحابها والمؤثرات التي خضعوا إليها، كما استعانت الدراسة – بما أنّها لم تخل من مقارنة بين ما راج من مواقف نقدية مغربية وما يقابلها من نقد مشرقي – بالمنهج المقارن في المواطن التي تمت فيها مقابلة النتاج النقدي المغربي القديم بنظيره المشرقي،

وفي كلّ ذلك لم يخل الأمر من وصف، وقد دعت إليه ضرورة تقديم صورة عن النقد بالمغرب القديم بملاحظة مميزاته وخصائص كلّ مؤلف وموقعه من غيره وموقفه أيضا.

وقد حظي البحث بفرصة النموّ والتطور التدريجي بفضل مجموعة المصادر والمراجع المعتمدة، فأمّا المصادر فأذكر خاصة (عمدة) ابن رشيق، و(قراضة الذهب) للمؤلف نفسه، كما أذكر (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لصاحبه حازم القرطاجني، و(الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لابن بسام لما لها من دور في بسط حقائق تاريخية مهمة أعانت البحث، دون أن أقلص من أدوار باقي المؤلفات النقدية المغربية القديمة على غرار (مسائل الانتقاد) لصاحبها ابن شرف، و(الممتع) لمؤلفه النهشلي، و(الضرورات) للقزاز القيرواني، و(توابع) ابن شهيد و(زوابعه)، وكذا (إحكام صنعة الكلام) لابن عبد الغفور الكلاعي، دون أن أغفل عن (تليخص) ابن رشد لفني الشعر والخطابة، كما لا أنسى التنويه ببعض المراجع التي أتقدم بالشكر الجزيل لمؤلفيها لأنهم أعانوا البحث كثيرا منها: كتاب أحمد يزن (النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي)، وكتاب محمد أديوان (قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني)، كما لا أنسى فضل جابر عصفور بكتابيه: (مفهوم الشعر) و(الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، مع قائمة أخرى قيّمة جاءت مثبتة في آخر البحث لا يسعني إلّا أن أشكر مؤلفيها على ما بذلوه من جهد أعان الدراسة على تخطّي الصعوبات التي واجهتها، كصعوبة الربط بين فصولها، لأنّها تتخذ من موطنين وبيئتين مرتعا، ولا يخفى خصوصية كلّ بيئة منهما، إذ يشكّل المغرب كتلة والأندلس كتلة أخرى، لكنّ الدراسة تخطّت هذه العقبة كونها عمدت إلى ربط القضايا النقدية بالمنطقة واقعا وظروفا، كما استغلّت ما بين القطرين من قرابة جغرافية وسياسية وتاريخية للإقناع بأنّهما بيئة واحدة، يفصلها البحر بينما يوحّدهما الاهتمام المشترك ومظلّة الإسلام والعروبة.

كما قابل البحث صعوبة تتبع القضية النقدية الواحدة لتباين اتجاهات النقاد المغاربة من جهة، وارتباطها بالمشرق من جهة أخرى، ما جعل الدراسة تتوسع إلى درجة الخوف من عدم الإمساك

بحدود الموضوع الزمانية والمكانية، بالإضافة إلى مشكل مرتبط بمصادر النقد المغربي وهي قليلة الحضور بالمكتبات، وهذا أطال فترة البحث وجعله يأخذ مادته – أحيانا – من غير مصدرها.

لكنّ متعة البحث في تراث أمّتنا من جهة، وجدّة الموضوع وأهميته من جهة أخرى، وتشجيع الأستاذ المشرف **الدكتور "الربعي بن سلامة"** الذي أجلّ وأكبر فيه سنده المادي والمعنوي للبحث، هوّن جميع العقبات وأذابها، لذلك لا يسعني إلّا أن أتقدّم بجزيل الشكر له على صبره وتوجيهاته ونصائحه التي أفادتني وحّبه بدوره للأدبين المغربي والأندلسي، كما لا أنسى فضله عليّ فيما يخص رعايته السامية للبحث وجعلي إحدى طالبات جامعة قسنطينة العريقة التي تشرّفت بالانتماء علميّا إليها، لذلك أتقدم بالشكر لطاقمها الموقّر على رأسهم قسم اللغة العربيـة وآدابـــها، وكلية الآداب واللغـــات: أســاتذة وإداريّين، وكذا مصلحة الدراسات العليا، وأدعو الله العليّ القدير أن يديمها منارة للعلم والبحث العلمي، ولا يفوتني – قبل أن أختم – أن أتقدم بشكري للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على جهدهم المبذول في قراءة هذه الأطروحة، قصد توجيهها إلى ما يرونه مناسبا حتى ترقى للمستوى المطلوب، لأنها ككلّ جهد بشري غير خالية من نقص وخطأ.

# المدخـــــــــــــل:

## تأسس النقد بالمغرب الإسلامي وتطوره حتى القرن السابع للهجرة

**أولا:** دعائم التجربة النقدية في بلاد المغرب الإسلامي (الروافد المؤسسة)

**ثانيا:** علاقة المغرب الإسلامي بالفلسفة بين الإقبال والإدبار

**ثالثا:** التكامل بين الإبداع والنقد في النقد المغربي القديم وإشكالية التأثر والتأثير

# المدخل: تأسّس النقد بالمغرب الإسلامي وتطوّره حتى القرن السابع للهجرة

## أولا- دعائم التجربة النقدية في بلاد المغرب الإسلامي (الروافد المؤسسة):

لقد أسهمت عوامل مختلفة في ربط المغرب بالأندلس حضاريا ربطا متينا يصعب معه – كما ذكر الطاهر توات – معالجة أيّ موضوع كان في نطاق الأدب المغربي القديم دون ربطه بالأدب الأندلسي، ومن هذه العوامل: وحدة اللغة والدين، والقرب الجغرافي بين القطرين، ووقوع الضفتين تحت مظلّة سياسيّة واحدة كما حصل زمن المرابطين والموحدين.[1]

وقد تشكّلت الثقافة العربية ببلاد المغرب الإسلامي إثر الفتوحات الإسلامية الكبرى التي نقلت المغاربة إلى حالة انفتاح على المشرق، واستقبال لثقافته على اختلاف مصادرها ومنابعها وأنواعها، وفي مقدّمتها الثقافة الدينية والأدبية واللغوية، لذلك انطبعت هذه المعارف بالطابع المشرقي خاصة في سنوات الفتح الأولى.

ونتيجة لخضوع المغرب للمشرق علميا – كخضوعه له سياسيا ودينيا –، انتقلت تقاليد الأدب المشرقي إليه، وفي مقدمتها القصائد الشعرية، وعليه ظهر في هذه البلاد قصائد عربية متشبّعة بمظاهر القصيدة المشرقية شكلا وأسلوبا ولغة، علما أنّ بوادر التخصص والانطباع بالطابع الأندلسي من حيث البيئة والحضارة وأسلوب الحياة وعلاقات أفراد المجتمع بعضهم ببعض أخذت حيزا مهمّا من الحركة الفكرية والأدبية في المغرب والأندلس، والتي كانت تسير – رغم الصعوبات التي واجهتها– نحو تشكيل تراثها وإبراز شخصيتها والتأكيد على هويتها وخصوصيتها، إذ أظهرت الطبقات الأندلسية والمغربية نجاحا هائلا، وتمكنت من تحقيق صور من التقدم الحضاري دلّت

[1]– ينظر: الطاهر توات، أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن الهجريين، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010، ج1، ص: 41.

عليه المدارس الفكرية التي انتشرت انتشارا واسعا في القيروان وقرطبة وإشبيلية والمغرب، وصارت محجّ الوافدين من كلّ الأصقاع.[1]

فقد فتحت تلك المدارس والحواضر الفكرية حوارا إبداعيا وعلميا وأدبيا نشيطا، بمساهمة حكّام وأمراء البلاد الذين وفّروا لها ظروف العمل، على غرار أمراء بني رستم في (تاهرت) و(جبل نفوسة) و(جربة)، والذين فتحوا حركة العلم والمعرفة باقتناء الكتب من (البصرة)[2]، ما أدى إلى ظهور طبقة من الفقهاء والعلماء والمجادلين بعاصمة ملكهم (تاهرت)، التي كانت – أيضا – سبيلا لنشر الإسلام في (السودان) و(مالي) و(غانا) و(تشاد) و(سجلماسة) بفضل القوافل التجارية[3]، ومثلهم فعل الأدارسة في (فاس) و(طنجة) و(البصرة) و(أصيلا) و(سلا) و(أغمات) و(سجلماسة) و(سبتة).[4]

كما أسّس الأمير الأغلبي إبراهيم بن أحمد تاسع أمراء بني الأغلب (بيت الحكمة)، وهو بناية كبيرة فيها عدد من الحجرات تضمّ مجموعة من خزائن الكتب العلمية المختصة في حفظ وترجمة ونسخ وتأليف وتجليد ومطالعة الكتب، على غرار (بيت الحكمة) ببغداد.[5]

ويجدر أن نذكر أهمية المساجد في تلك الحواضر، ودورها العظيم في بسط العربية وعلومها على أرض المغرب قديما، حيث تعتبر الحيّز المكاني الأهم الذي انطلق منه شعاع الحضارة العربية، فالمساجد بقدر ما كانت أماكن لمزاولة شعائر الدين، قامت بمهمّة تعليم مبادئ وعلوم اللغة العربية للإقبال الكبير الذي كانت تشهده، وليس ذلك مناقضا لدور المسجد، لأنّ تعليم اللغة

[1]– ينظر: أمينة غالي، من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي، إحكام صنعة الكلام للوزير القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي، حوليات كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، مراكش، المغرب، 1421هـ، 2000م، العدد 14، ص: 60.

[2]– بشير رمضان التليسي، الاتجاهات الثقافية في بلاد الغرب الإسلامي خلال القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، ط1، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ماي 2003، ص: 91.

[3]– ينظر: أبو حفص عمروس بن فتح النفوسي، تحقيق حاج أحمد بن حمّو كرّوم، مراجعة مصطفى بن محمد شريفي، محمد بن موسى بابا عمي، ط1، مركز الدراسات الإباضية، 1420هـ، 1999م، ص: 22.

[4]– ينظر: بشير رمضان التليسي، الاتجاهات الثقافية في بلاد الغرب الإسلامي خلال القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، ص: 95.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 82، 83.

العربية سبيل لفهم مقدّسات الدين، وعليه «لم يكد ينتصف القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) حتى كانت الثقافة العربية الإسلامية قد بسطت نفوذها على شبه جزيرة الأندلس، وعلى كافة عناصر المجتمع الأندلسي، يستوي في ذلك المسلمون وغير المسلمين».[1]

ومن أوائل المساجد التي تشرّفت بهذه الخدمة الجليلة والتاريخية، مسجد عقبة ابن نافع رضي الله تعالى عنه الذي بُني حوالي (50هـ)، ويعتبر النواة الأولى للثقافة العربية الإسلامية، وجامع (الزيتونة) الذي وضع أسسه حسّان بن النعمان الغسّاني رضي الله تعالى عنه حوالي (80هـ/ 649م)، وهو ثاني معهد بعد الأول، وكان له دور مهم في بناء قاعدة ثقافية عربية بإفريقية.[2]

وقد أسهم بناء المساجد وإقبال الناس عليها رغبة في العلم والدين في زيادة حظّ المدن من العلم والتحضر كما حدث مع مدينة (قرطبة) التي وصفها المقريّ نقلا عن الحجاري قائلا: «وإليها كانت الرحلة في رواية الشعر والشعراء، إذ كانت مركز الكرماء، ومعدن العلماء، ولم تزل تملأ الصدور منها والحقائب، ويباري فيها أصحاب الكتب أصحاب الكتائب...»[3]، كما وصفها بأنها: «وطن أولي العلم والنهى، وقلب الإقليم، وينبوع متفجّر العلوم، وقبّة الإسلام، وحضرة الإمام، ودار صوب العقول، وبستان ثمر الخواطر، وبحر درر القرائح، ومن أفقها طلعت نجوم الأرض وأعلام العصر وفرسان النظم والنثر، وبها أنشئت التأليفات الرائقة، وصنّفت التصنيفات الفائقة، والسبب في تبريز القوم حديثا وقديما على ما سواهم أن أفقهم القرطبي لم يشتمل قطّ إلّا على البحث والطلب، لأنواع العلم والأدب».[4]

وهي المدينة التي ينتسب إليها كلّ نبوغ علميّ أو أدبيّ في الأندلس خاصة في العهد الأمويّ حين لجأ إليها عبد الرحمان الداخل (ت172هـ) هربا من الانقلاب الذي أحدثه العباسيون بإيعاز

---

[1]– بن سلامة الربعي، الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009، ص: 146.

[2]– ينظر: بشير رمضان التليسي، الاتجاهات الثقافية في بلاد الغرب الإسلامي خلال القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، ص:75– 77.

[3]– المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار صادر بيروت، لبنان، 1408هـ، 1988م، م1، ص: 461.

[4]– المصدر نفسه، م1، ص: 461.

من أشياع دولته التي أبيدت في المشرق، وبها بنى القصر و(المسجد الجامع)، وحوّله إلى محجّ للوافدين[1]، وبفضله تحوّلت (قرطبة) جميعا وصارت مستقرّا للعلم والعلماء والخلفاء والسلاطين والأشراف والأعيان، وفيها نظم الشعراء القصائد الجيّدة منها قول أحدهم:[2]

دَعْ عَنكَ حَضرةَ بغـدَادَ وَبهْـجتَهَا ولَا تُعَـظِّمْ بِلادَ الفُـرْسِ والصِّيــن

فمَا عَلَى الأرضِ قُطْرٌ مثْل قُرْطُبَة وَمَا مَشَى فَوقَهَا مـثْل ابْن حمْـدِين

وظلّت المدينة منارة البلاد علما وأدبا إلى أن حلّت بها النكبة التي خرّبتها كما تروي كتب التاريخ، وقد ذكر ابن بسام ذلك في كتابه (الذخيرة).[3]

وفي الأندلس مدن كثيرة يدين لها الأدب والعلم، كمدينة (إشبيلية) التي وصفت – كذلك – بفضلها، ولأهلها شعر كثير يصوّر ذلك[4]، وكانت هي الأخرى «قاعدة بلاد الأندلس وحاضرتها، ومدينة الأدب واللهو والطرب...»[5] وفي (الذخيرة) و(النفح) وصف لها كمركز ثقافي[6]، ومثلــها (طليطلة)، و(بلنسية) و(المرية) و(غرناطة).[7]

وبفضل ذلك، ازدهرت في بلاد المغرب الإسلامي حركة العلم والثقافة، وولج القوم رحلة الفكر والإبداع بعد أن استقبلوا كلّ ما يصلح بذره في البلاد وما يوافق طبيعتها، وما زالت إنجازاتهم تحظى بالاحترام والتقدير في الأوساط النقدية والتاريخية المنصفة، تقول لوثي بارالت في كتابها (أثر الإسلام في الأدب الإسباني): «شهدت شبه جزيرة إيبيريا، بعد استلاء قوات طارق بن زياد عليها عام (711)، أزهى المظاهر الحضارية للإمبراطورية الإسلامية الشابة، فقد قدم مسلمو

[1]– ينظر: المصدر السابق، م1، ص: 328، 329.

[2]– المصدر نفسه، م1، ص: 459.

[3]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ق3، م1، ص: 9.

[4]– ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 156.

[5]– المصدر نفسه، م1، ص: 208.

[6]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، ص:11، 12. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 456– 481.

[7]– ينظر: المصدر نفسه، م1، ص: 161، 162، 165، 170، 175، 176.

الأندلس أو المغرب (حسب التسمية التي أطلقت على إسبانيا) في انسجام بيئي أصيل يطاول مراكز الحضارة الرئيسة – دمشق، بغداد – (وخاصة أثناء الخلافة القرطبية في القرن الحادي عشر) إنتاجا مدهشا في كلّ مجالات المعرفة...»[1] مستشهدة على ذلك بأسماء مبدعين كبار كابن حزم القرطبي والمعتمد ابن عباد وابن عربي والرندي.[2]

ويعتبر الاستقرار وبروز مدن متحضرة ومستعدّة اجتماعيا لاستقبال العلم أبرز العوامل التي أدّت إلى استقطاب العلماء، وبفعل نشاط الرحلة ازدهر العلم والأدب والنقد بدخول إبداعات المشارقة التي كانت تصل إلى المغرب عن طريق الوافدين إليه من المشرق، أو المغاربة الذين رحلوا وراء أصوات حضارة الشرق، ما سمح ببروز علماء وأدباء في البلاد المغاربية، وهذا الأمر أثبت بدوره سلطة اللغة العربية في حدّ ذاتها، ودلّ على مدى جاهزيّتها للخروج من شبه الجزيرة العربية، وقدرتها على التكيّف مع كلّ ظرف جديد، أو تطوّر يمسّ المجتمع من الداخل أو من الخارج، وقد نجحت في ذلك إذ التفّ حولها سكان البلاد المفتوحة وأعجبوا بعلومها، لقدرتها العجيبة على ترجمة المشاعر الباطنية إلى أخرى حسية مرئية، فلا ضرر – والحال كذلك – أن يتأثر بآدابها المغاربة بعد أن استحوذ الشعر على قلوبهم وعقولهم.

ولمّا كان الشعر ملكة خاصة تستحوذ على كثير من المعجبين، فإنّ العلم به لقي – هو الآخر– مكانة عندهم، وأسّس لنفسه – كالإبداع – أرضية خصبة تكوّنت من كتب النقد المشرقي بكلّ تياراتها اللغوية والفلسفية والتاريخية، وساهمت الرحلة – كذلك – في المقام الأوّل في نقلها إلى البلاد.

[1]– لوثي لوبيث بارالت، أثر الإسلام في الأدب الاسباني من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو، ترجمة حامد يوسف أبو أحمد، وعلي عبد الرؤوف اليمبي، مراجعة أحمد إبراهيم الشعراوي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 2000، ص: 250.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 250.

ومن أشهر الكتب التي دخلت الأندلس كتاب (النوادر) أو (الأمالي) لمؤلّفه أبي علي إسماعيل القالي البغدادي (ت 356هـ)، والذي أملاه في شكل دروس ومحاضرات ألقاها على طلبته بجامع (الزهراء) أيام عبد الرحمان الناصر عام (330هـ).[1]

وقد نال حضوره تزكية من النقاد والمهتمين بتاريخ الثقافة في المغرب والأندلس، إذ أشار إليه أغلب المؤرخين في معرض حديثهم عن روافد البلاد الثقافية، فعنه قال مصطفى عليان عبد الرحيم – مفصّلا في نوعية المادة التي حملها معه القالي إلى الأندلس وكذا حجمها العددي –: «نقل أبو علي القالي معه مجموعة شعرية ضخمة بلغت سبعة وسبعين من الدواوين، وسبعا من القصائد، وهذا العدد سوى ما تزايل عنده وأخذ منه في القيروان أثناء عبوره إلى الأندلس»[2]، وتؤكّد عبارة «أخذ منه إلى القيروان أثناء عبوره إلى الأندلس»، على أنّ (القيروان) ومنها بلاد المغرب في شمال إفريقيا، كانت ترفد من الروافد نفسها التي أمدّت الأندلس، لذلك تقاربت الأذواق في هذين القطرين وتشابهت بما يؤكد أنّ الأدب في بلاد المغرب قديما يمتد مكانيا بين شمال إفريقيا والأندلس، لخضوع الثقافة فيها للمؤثرات نفسها وعلى رأسها المؤثر المشرقي.

ولم يقتصر زاد القالي (ت356هـ) على الشعر وحده، بل كان لكتب اللغة والأخبار نصيب منه، إذ حمل معه «ثمانية وعشرين جزءا من أخبار نفطويه، وأخبار ابن الأنباري وخمسين جزءا من أخبار ابن دريد والأخبار المنثورة للصولي، وكتاب الآداب لابن المعتز والأمالي لنفطويه»[3]، فكان كما وصفه – شوقي ضيف – «قائدا فعليا لحركة لغوية ضخمة وتخرّج على يديه تلامذة ولغويون كثر».[4]

---

[1]– ينظر: أحمد حاجم الربيعي، منهج البحث الأدبي في الأندلس، ط1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 2010م، 1430هـ، ص:148.

[2]– مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1404هـ، 1984م، ص: 20.

[3]– المرجع نفسه، ص: 21.

[4]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات الأندلس، د ط، دار المعارف، النيل، القاهرة، د ت، ص: 64.

ويبدو أنّ العملية التعليمية التي أسندت للقالي في بلاد المغرب الإسلامي كانت قائمة على تفكير دقيق في مواد التدريس، إذ عمد إلى اقتناء وتقديم أشهر الأعمال الأدبية المشرقية، ويظهر ذلك في اقتصاره على أجود القصائد، وأحسن الأشعار من الجاهلية والإسلام والشعر المحدث بدليل اختياره دواوين كلّ من: النابغة الذبياني، وعلقمة ابن عبده التميمي، والأعشى ميمون قيس، وعروة ابن الورد، والمثقب العبدي، ومالك ابن الريب المازني، وأوس ابن حجر التميمي، والأفوه الأودي، وزهير بن أبي سلمى، وعبيد ابن الأبرص، والمرقّشين، وسلامة ابن جندل، وقيس ابن الخطيم، وامرئ القيس، ودريد ابن الصمة، وطرفة ابن العبد، وعنترة، وبشر ابن خازم، والمتلمس، والحارث ابن حلزة، ولبيد ابن ربيعة، من الجاهليين.

كما اختار من الإسلاميين دواوين كلّ من الخنساء، والحطيئة، والنابغة الجعدي، وحميد ابن ثور الهلالي ذي الرمة، والعجاج ابن رؤبة، وابنه رؤبة، والراعي النميري، وليلى الأخيلية، ومن المحدثين اختار: أبا نواس، وأبا تمام، والمتنبي، وابن المعتز، والصنوبري، وهذا يعلّل سيطرتهم على الذوق الشعري بالمغرب، وتقارب مناهج شعراء هذه البلاد معهم.

كما قام باختيار قصائد بعينها منها: قصيدة عمرو ابن كلثوم، وقصيدة لقيط ابن معمر الأيادي، وقصيدة ابن دريد، والقصيدة المربعة، وقصيدة كعب ابن زهير في مدح الرسول – صلى الله عليه وسلّم –، وقصيدة ذي الرمة الموصوفة باليتيمة.[1]

ويظهر أنّ حرص المغاربة على تعلّم علوم العرب كان كبيرا، فقد استحوذت كتبهم على قلوب متذوّقي الأدب في هذه البلاد، ومنها كتاب (طبقات الشعراء) لابن سلام الجمحي (ت232هـ)، وترجم الإعجاب به ظهور كتب كثيرة على منواله لمؤلفين مغاربة منها: طبقة الكتّاب بالأندلس لمحمد بن موسى الأقشتين (ت307هـ)، وطبقات الكتّاب في الأندلس لسكن بن سعيد (307هـ)،

[1] – ينظر: مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص: 20، 21.

وطبقات الشعراء بالأندلس لعثمان بن ربيعة (ت310هـ)، وطبقات الشعراء بالأندلس لعثمان بن سعيد الكناني (ت320هـ)، وطبقات الشعراء بالأندلس لمحمد بن عبد الرؤوف (ت343هـ).[1]

وتدلّ هذه القائمة على مدى حرص المغاربة على التعلم وحبّهم للمعرفة من غير ملل أو كلل، وتؤكد نوعية الثقافة التي حصّلوها، إذ اعتمدوا على الكتب النفيسة وعلى عيون الأدب وعمدته، ولو كتب لهذه المؤلفات أن تصل لكانت معينا لا يجفّ للتاريخ الأدبي، ولأمدّت البحث الحديث بمعلومات قيّمة قد تدلّ على مذاهب الأدباء في ذلك العصر واتجاهاتهم، ولأعطت صورة دقيقة عن الأدب والإبداع والنقد بهذا البلد، وكذا درجات المثاقفة وتداخل الأساليب بين هؤلاء والمشارقة.

كما رحّب المغاربة بطريقة الثعالبي في مؤلّفه (يتيمة الدهر)، يقول محمد رجب البيومي: «لقد وفدت إلى الأندلس من المشرق كتب الأعلام من أئمة التأليف، وتداول الأندلسيون آثار المقفع والجاحظ، وأبي الفرج الأصفهاني، وأبي حيان التوحيدي، وأضرابهم من ذوي الأسلوب الحيّ والتفكير الخصب، ولكن أثر هؤلاء الأئمة يكاد يتضح فيما نشر من كتب في عهد الطوائف وما يليه، واتضح أكثر كتاب ذائع تقبّله الأندلسيون بارتياح... ذلك الكتاب الذائع هو «يتيمة الدهر» بأجزائه الأربعة لأبي منصور الثعالبي – رحمه الله تعالى– »[2]، وقد سجّل حضوره في هذا القطر من خلال ابن بسامالذي صرّح في (الذخيرة) أنه اقتفى منهجه في التأليف حين قال: «وإنما ذكرت هؤلاء ائتساء بأبي منصور في تأليفه المشهور المترجم بيتيمة الدهر في محاسن أهل العصر».[3]

وحضر – أيضا – ابن قتيبة (ت276هـ) ممثّلا بكتابيه (أدب الكتاب)، و(عيون الأخبار)، وكان له تأثير في حركة التأليف، فعلى منواله ألّف أبو بكر محمد ابن القوطية (ت367هـ) كتاب (شرح صدر أدب الكتاب)، وأبو محمد عبد الله ابن السيّد البطليوسي (ت521هـ) كتاب

[1] – ينظر: أحمد حاجم الربيعي، منهج البحث الأدبي في الأندلس، ص: 174.

[2]– محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، ط1، مكتبة الدار العربية للكاتب، محرم 1429، يناير 2008، ص: 43.

[3]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 32.

(الاقتضاب في شرح أدب الكتاب)،[1] كما تأثّر به ابن بسام تأثّرا واضحا في سرد النوادر والأخبار والقصص والحكايات ذات الصلة بالأدب، وفي التراجم الأدبية، كما استفاد من أحكامه الذوقية، رغم اتصافه بالميل إلى الجيّد من الشعر دون ربطه بعامل الزمن.[2]

فالأعين – إذن – كانت متعلّقة بالمشرق، متلهّفة لاستقبال كلّ مفيد قصد معارضته أو مناقضته، قال أحمد حاجي إبراهيم في ذلك: «حاول الباحثون أوّل الأمر في الأندلس معارضة كل ما يصدر من مؤلفات في المشرق والنسج على منوالها إذ لابد من مثال يحتذى به – وهذا أمر طبيعي في البحث العلمي – إذ لا يمكن أن تصدر دراسة من فراغ، فالفكرة الواحدة تكوّن عدة أفكار، والبحث الواحد يؤدي إلى عدة بحوث...».[3]

ولابدّ أن يكون ذاك النشاط التعليمي مرتبط بطبيعة ممارسيه من الأفراد والذين امتحنوا تجربة الاختلاط بثقافة جديدة، فالشخصية المغاربية وما تتميز به من طباع ومؤهلات كان لها دور مهمّ وقويّ كباقي العوامل المجملة في الاستقرار الذي تأتّى لها في بعض محطّاتها التاريخية، وانتشار الإسلام والعربية، ويتمثّل العامل المتعلّق بالشخصية المغاربية في حبّ التعلم وتقدير أهله كما تحدثت عن ذلك كتب التاريخ، فقد نقل المقري عن ابن سعيد المغربي (ت673هـ) وصفه الآتي للأندلسيين: «وأمّا حال أهل الأندلس في فنون العلوم فتحقيق الإنصاف في شأنهم في هذا الباب أنّهم أحرص الناس على التميز، فالجاهل الذي لم يوفّقه الله للعلم يجهد أن يتميّز بصنعة، ويربأ بنفسه أن يرى فارغا عالة على الناس، لأنّ هذا عندهم في نهاية القبح، والعالم عندهم معظّم من الخاصة والعامّة، يشار إليه ويحال عليه، وينبه قدره وذكره عند الناس، ويكرم في حوار أو ابتياع حاجة، وما أشبه ذلك».[4] ومن مظاهر حبّهم للعلم أنهم كانوا يدفعون النقود كأجرة مقابل التعلم.[5]

---

[1]– ينظر: أحمد حاجم الربيعي، منهج البحث الأدبي في الأندلس، ص: 166، 167.

[2]– ينظر: محمد علي سبليني، القضايا النقدية والبلاغية عند ابن بسام في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 2008، ص: 242.

[3]– أحمد حاجم الربيعي، منهج البحث الأدبي في الأندلس ، ص: 106.

[4]– المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 220.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، م1، ص: 221.

وقد لفتت حركة التعلم التي قامت بالأندلس أنظار الباحثين على اختلاف لغاتهم على غرار هنري بيريس Henri Peres الذي ذكر عددا من الكتب التي كانت مرجعا تعليميا تثقيفيا منها: الشعر الجاهلي، والمفضليات، وحماسة أبي تمام مع ثلاث تعليقات لابن علي النميري وأبي العجاج وأبي بكر ابن أيوب، وشعر الهذليين، ونقائض جرير والفرزدق، ودواوين كلّ من ذي الرمة وأبي تمام والمتنبي والصنوبري والمعري وأبي العتاهية، وشعر ابن الرومي وأبي نواس، إضافة إلى طبقات ابن قتيبة والنحاس و(زهر الآداب) للحصري و(الأغاني) و(النوادر) و(كامل) المبرد.[1]

وهذا الإقبال الملحوظ على روائع كتب الأدب والنقد المشرقية له ما يعلّله، فحالة البحث التي دخلت فيها البلاد جعلتها بحاجة دائمة إلى كتب عديدة لإقامة الحجة والدليل المستندين إلى المراجع العلمية، لذلك يلحظ القارئ كثيرا من أقوال المشارقة في مباحث النقد المغاربي، وهذه الحاجة التي انتهت بإنتاج مغربي شبيه بالمشرقي تعتبر «مرحلة طبيعية من تأثر المقترض في الحضارة من المقرض، فإذا ترعرعت حضارة الشعب المدين وازدهرت ثقافة التلميذ، فربّما فاقت ثقافة الأستاذ وبذّتها...».[2]

وكان من نتائج رواج كتب المشارقة أن حفظ المغاربة نصوص ودواوين الشعر، وصاروا يتمثّلونها ويتداولونها ما ساهم في رواجها في البلاد كما جاء في كتب التاريخ الأدبي، فقد ذكر ابن رشيق (ت456هـ) .- وهو بصدد الحديث عن الشاعر المغربي علي بن سعيد أبي الحسن بن القيني – أنّه كان يحفظ شعر المتنبي، وأبي تمّام، كما كان عمّار ابن عليّ بن جميل يوظّف حوشيّ الكلام وعويص اللغة تشبّها بعبد الملك الزيات من كتّاب الدولة العباسية ووزرائها

[1]–Henri Peres, La poesie Andalouse en Arabe classique au xi siecle. Ses aspets genereaux, ses principaux themes et sa valeur documentaire, librairie damerique et dorient Adrien – Maisonneuve Paris, France, 1953, p 30- 34.

[2]– محمد اليعلاوي، أشتات في اللغة والأدب والنّقد، ط1، دار الغرب الإسلامي، د ط، بيروت، لبنان، 1992، ص: 136.

(173هـ/233م)،[1] كما كان محمد بن عبد الله الناجحون الضرير (ت404هـ) يسرد جميع ديوان أبي نواس حتى عرف بوصف الخمر.[2]

ورغبة في التزود من تلك الثقافة أكثر، صارت الرحلة إلى المشرق غاية كثير من المغاربة للنهل من منابع الشعر والأدب مباشرة، وقد ذكر ابن بسام في (الذخيرة) أندلسيين كثر غادروا إلى المشرق وعادوا منه وقد انطلقت ألسنتهم بجميل القول، ومنهم عبد الله بن خليفة القرطبي أبو محمد المعروف بالمصري الذي اتصل بملوك الطوائف بعد عودته من مصر وقد تمكّن من الشعر والرواية والمثل السائر ومعرفة المناقب والمثالب.[3]

كما وقف المقري أمام أسماء كثيرة قضت نصيبا من حياتها في التنقل لطلب العلم، كأبي عبد الله محمد بن فتّوح بن عبد الله الأزدي الحميدي[4]، الذي انتقل إلى (مصر) و(دمشق) و(مكّة) و(بغداد) و(واسط) بعد أن استكمل السماع عن ابن حزم (ت456هـ)، وكذلك فعل خلف بن القاسم بن سهل بن الدباغ (ت393هـ) الذي سمع عن شيوخ من (مصر) و(دمشق) و(مكّة) و(قرطبة)[5]، وقضى أبو الصلت أميّة بن عبد العزيز بن أبي الصلت الإشبيليّ (ت520 أو 528هـ) عشرين سنة في مصر محبوسا في خزانة الكتب، وخرج منها إماما في فنون العلم والأدب والفلسفة والطب والتلحين حتى كنّي (بالأديب الحكيم)، ومن كتبه (الحديقة)، وهو على طريقة (يتيمة الثعالبي).[6]

---

[1]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1411، 1991. ص: 245.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 310.

[3]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 342، 343.

[4]– هو صاحب كتاب ( جذوة المقتبس في أخبار علماء الأندلس) ومن كتبه: (تاريخ الإسلام)، (من إدعى الأمان من أهل الأمان)، (الذهب المسبوك في وعظ الملوك)، (تسهيل السبيل إلى علم الترسيل)، (مخاطبات الأصدقاء في المكاتبات واللقاء)، (ما جاء من النصوص والأخبار في حفظ الجار)، (النميمة)، (الأماني الصادقة)، و(أشعار في المواعظ والأمثال). ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م2، ص: 113، 114.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، م2، ص: 105.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، م2، ص: 105، 106.

ومن تلك الطائفة – أيضا – أبو الوليد الباجي سليمان بن خلف بن سعيد بن أيّوب بن وارث الباجي القرطبي (403هـ/ 474هـ)، الذي غاب عن الأندلس إلى العراق لمدة ثلاثة عشر سنة، حيث أقام بالموصل وأخذ علم الكلام عن أبي جعفر السمناتي، والفقه عن أبي الطيب الطبري وأبي إسحاق الشيرازي، ومن نتائج رحلته العلمية كتاب (المنتقى في الفقه)، و(المعاني في شرح الموطّأ) في عشرين مجلّد، وكتاب (الجرح والتعديل)، وغيرها من الكتب.[1]

كما قام ابن سعيد المغربي (ت6732هـ) بالسّفر إلى (الإسكندرية) و(القاهرة) و(الفسطاط) في (مصر)، و(دمشق) و(حلب) في (الشّام) بعد أن أنهى جولته التي قادته إلى مدن المغرب الإسلامي (مراكش) و(فاس) و(سلا) و(سبتة)، و(إفريقيّة) و(بجاية) و(تونس)رغبة في لقاء الأدباء والعلماء.[2]

ويبدو أنّ مسألة تنقّل العلماء والأدباء والشعراء بين المشرق والمغرب كانت لافتة للنظر، فقد خصّص ابن بسام القسم الرابع من (الذخيرة) لذكر الوافدين على الأندلس مشارقة ومغاربة على اختلاف المراتبمن «الكتّاب الوزراء، والأعيان الأدباء والشعراء، الوافدين على جزيرة الأندلس، والطارئين عليها من أول المائة الخامسة من الهجرة...»[3]، ولو أنّ هدف صاحبه كان أن يبيّن فضل الأندلس عليهم، لأنّهم بها عرفوا وفيها عرفوا مواطن الجمال ووجدوا مرتعا للإبداع.[4]

وقد بدأهم بذكر خبر اللغوي أبي العلاء صاعد بن الحسن البغدادي صاحب كتاب (الفصوص)، الذي دخل الأندلس أيّام المنصور محمّد بن أبي عامر الذي أراد منه أن يقوم في عهده مقام أبي علي البغدادي، حين دخل الأندلس بزاد أدبي عظيم أيام بني أمية، غير أنّ أبا

[1]– منها (التسديد إلى معرفة التوحيد)، (الإشارة في أصول الفقه)، ( أحكام الأصول في أحكام الأصول)، (شرح المنهاج)، (فرق الفقهاء)، (تفسير القرآن)، (سنن المنهاج وترتيب الحجاج)، غير أن عدم صبر الأندلسيين على الفلسفة أدى بهم إلى تكفيره وتقبيح عمله بين الفقهاء والخطباء. ينظر: محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، م2، ص: 64، 65.

[2]– ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 209.

[3]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 7.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 7، 8.

صاعد حين بدأ بإلقاء كتابه في جامع (الزهراء) بطلب من المنصور، لم يرق الناس إذ أجمعوا على وصفه بالكذب[1]، وقد ذكر ابن حيّان ذلك، وذكر تبرّم القرطبيين من صاحبه وعدم ثقتهم به.[2]

وممّن دخلوا الأندلس – أيضا – أبو زكريا يحي بن الزيتوني، وقد حضر إليها من (فاس)، وضمّه مجلس المعتمد مع ابن زيدون[3]، ومن (صقلية) دخل مصعب بن محمد بن أبي الفرات بن زرارة القرشي العبدري الصقلي المولود عام (423هـ) والمتوفي سنة (506هـ)، وقصد هو الآخر المعتمد في (إشبيلية)، وكان على نصيب وافر من العلم والأدب، وعنه أخذ بعض الأندلسيين كتاب ابن قتيبة (أدب الكتاب).[4]

وهؤلاء عيّنة عن كتّاب وعلماء وطلّاب كثر، وهم حجّة على حجم نشاط الرحلة العلمية التي تمّت آنذاك طلبا للعلم، ودليل على التفاعل والانفعال، كرحلة الفقيه أبي حفص عمر بن الحسن الهوزني صاحب صلاة الجمعة بقرطبة في عهد عبد الرحمان الداخل وابنه هشام إلى (صقلية) ثم (الشام) و(العراق) و(مصر) و(مكة)، وفي طريقه روى كتاب الترمذي في الحديث، وعنه أخذ رجال المغرب.[5]

كما يمكن عدّ خروج الأديب أبي الوليد الباجي الفقيه القاضي والشاعر إلى القيروان والشام والعراق مميزا، إذ ملأ بشعره الأجواء، وعنه سمع عدد من العلماء وأخذوا، وأخبر العراقيين عن العلم بالأندلس، لكنه بالمقابل استفاد من القاضي ناصح الدين تاج الإسلام الفقيه علم الكلام.[6]

ومن أمثلة هؤلاء العلماء الرحّالة الأديب أبي عامر البماري الذي رحل إلى المشرق «وقرأ على أبي جعفر الديباجي كتابه في العروض والقوافي وسائر كتبه، ولقي شيخ القيروان في العربية

---

[1]– ينظر: المصدر السابق، ق4، م1، ص: 15.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 15.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 374.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1،ص: 301.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 82، 83.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 95.

ابن القزاز، وأبا إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الحصري. وأخبر عن نفسه أنّه كان يؤدّب بمصر بالقرآن...»[1]، ومن أشهر المغاربة الذين دخلوا الأندلس وشملتهم الفترة التي اعتنى بها صاحب (الذخيرة) الأديب أبو الحسن عليّ بن عبد الغنيّ الكفيف المعروف بالحصري (ت 488هـ)، وقد طرأ في عهد ملوك الطوائف منتصف المائة الخامسة من الهجرة، وله في عهدهم مشاركات أدبية، فلمّا انتهى حكمهم رجع إلى مدينة (طنجة).[2]

ومن المغاربة المشهورين بدخول الأندلس أبو عبد الله محمد بن شرف (ت460هـ)، وقد ذكره في القسم الرابع من كتابه، واستمرّ حديثه عنه صفحات عدّة أورد فيها كتابه (مسائل الإنتقاد) ولم يذكر اسم المقامة ولا عنوانها[3]، وذكر كلامه في كتاب (أعلام الكلام)، و(أبكار الأفكار)[4]، وأثنى على أدبه قائلا: «كان أبو عبد الله بن شرف بالقيروان، من فرسان هذا الشأن، وأحد من نظم قلائد الآداب، وجمّع أشتات الصواب، وتلاعب بالمنظوم والموزون، تلاعب الرياح بأعطاف الغصون...».[5]

وكان من ثمار الاهتمام بآداب المشارقة أن وسم الأندلسيون أدباءهم بأدباء المشرق، فسمّي كلّ من ابن هانئ الأندلسي وابن دراج القسطلي بمتنبي الأندلس، وابن خفاجة صنوبري الأندلس، وحمدة بنت زياد المؤدب خنساء الأندلس، كما أسموا مدن الأندلس بما يماثلها في المشرق فأشبيلية هي حمص، وغرناطة دمشق.[6]

ورغبة الأندلسيين في الانتساب إلى المشرق أدبيا صارت ظاهرة لفتت إليها النقاد، وإن كانت مدعاة لظهور طائفة منهم كرّست جهدها ووقتها للدفاع عن هويّتهم وشخصيّتهم، كابن بسام الذي

---

[1]- المصدر السابق، ق3، م1، ص: 529.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ق2، م1، ص:66، ق4، م1،ص: 246، 247.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 196- 211.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 177، 179.

[5]- المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 170.

[6]- ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م5، ص: 37. محمد علي سبليني، القضايا النقدية والبلاغية عند ابن بسام في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص: 30.

دفعه الاهتمام الزائد من مواطنيه ومعاصريه بالمشارقة إلى وضع مؤلّف في الإشادة بأدب بلده خوفا عليه من الضياع، ولم تكن هذه النتيجة تعصّبا بقدر ما كانت محصّلة لقراءة نماذج إبداعية للأندلسيين، إذ يقول متحسّرا على فزع الأندلسيين عن أدبهم: «إلّا أن أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة، وحتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، ولتلوا ذلك كتابا محكما. وأخبارهم الباهرة، وأشعارهم السائرة، مرمى القصية، ومناخ الرذية، لا يعمر بها جنان ولا خلد، ولا يصرف فيها لسان ولا يد...».[1]

وكان ظهور هذا النوع من المؤلفات بتلك الصفة والغاية مرحلة مهمة من مراحل الأدب والنقد، وهي مرحلة الدفاع عن الهويّة الأندلسية، وتعزى هذه المرحلة إلى القرن الخامس الهجري، حيث ترك المغاربة التبعية إلى الافتخار ببلادهم وأدبهم وتنوعهم الجنسي،[2] وقد تزامنت مع ظهور قصائد تتغنّى بالوطن وتصوّر الرابطة القوية التي صار المغاربة يحسّون بها اتجاه بلادهم، فهذا ابن خفاجة يقول عن الأندلس:[3]

إِنَّ للجَنـةِ بالأنْدَلُـــــسِ مجـْتَلَى حُسْــنٍ وَريّا نَفـس

فَسَنَا صُبْحَتهَا مِنْ شَنَبٍ وَدُجَــى لَيْلتِــهَا مِنْ لَــعَس

وَإِذَا مَا هَبّتِ الرّيحُ صَبا صحْتُ وَاشَوْقِي إِلَى الأَنْـدَلُس

كما قال غيره متغزلا بقرطبة:[4]

دَعْ عنْكَ حَضْرة بغْدادَ وبَهجَــتهَا وَلَا تُعَظّم بلَادَ الفُرْسِ وَالصِّيــن

فَمَا علَى الأَرْض قُطْر مثْل قُرْطُبَة وَمَا مَشَى فَوْقَهَا مثْلُ ابْن حَمْدين

[1]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 12.

[2]– ينظر: محمد اليعلاوي، أشتات في اللغة والأدب والنقد، ص: 136.

[3]– المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،م1، ص: 169.

[4]– المصدر نفسه، م1، ص: 459.

وليس أدلّ على هذه الوطنية من الدموع التي ذرفها المغاربة حزنا على الإسلام والمسلمين بعد أن خلا منهما موطنهم، وهو دليل قويّ على تبلور وانصهار الشخصية الأندلسية مع الشخصية العربية الإسلامية، فصارت عربية بالانتساب للإسلام دينا، وللعربية لغة وثقافة وهويّة وفكرا، وقصائد هذا النوع من البكاء منتشرة في كتب كثيرة، وأشهرها ما نظمه ابن رشيق متحدّثا عن حال الأندلس وشتات أمرها بين ملوك الطوائف الضعاف.[1]

وقد استمر شعور الأندلسيين بهويتهم العربية الإسلامية سنوات طوال حتى بعد خلوّ عرش (غرناطة) من الحكم العربي، وطرد المسلمين منها، فقد كشف التاريخ عن نوع أدبيّ عبّر فيه أصحابه عن رفضهم الانسلاخ تحت أيّ ظرف من إسلامهم ولا الهوية العربية التي اكتسبوها ولا الخروج من وطنهم، وهو ما أسماه المؤرخون بالأدب الموريسكي الذي أخفى حقيقة أقوام رفضوا أوامر محاكم التفتيش التي أنشئت عام (1478) بغرض إجبار مسلمي الأندلس على التنصير أو التهجير.[2]

وتجدر الإشارة إلى أنّ القرن الخامس يعدّ مميزا بالنسبة للأدب بهذه البلاد، ففي هذا القرن برزت الخصومة بين المشرق والمغرب بشكل بارز، وصارت مسألة الدفاع عن الوطن ثقافيا وعلميا مهمّة الطبقة المثقفة والمبدعة، ويتجلّى ذلك مع ناقدين اثنين هما ابن شهيد (ت425هـ) وابن حزم (ت456هـ)، وقد«اتجهت عنايتهما إلى خلق مدرسة أدبية أندلسية ذات سمات محددة

---

[1]– يقصد بذلك قوله المشهور في كتب النقد والأدب: ممَّا يُزَهِّدُني فِي أَرْضِ أَنْدَلُـــس تلْقيـب مُعْتضدٍ فِيـــهَا ومُعْتَمِـــد
أَلْقَابُ مَمْلَكَةٍ في غَيْرِ مَوْضعِهَا كَالهِرِّ يحْكِي انتفَاخًا صَوْلَةَ الأَسَدِ
ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 214. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ج1، ص:5 . ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م2، ص: 597.

[2]– ينظر: لوثي لوبيث بارالت، أثر الإسلام في الأدب الاسباني، ص: 80– 252. وقد ذكرت الباحثة نوعين من الأدب الموريسكي هما: literatura maurofila وهو الأدب الذي كتب في حياة مؤلفيه ونشر كذلك، وقد عنى فيه أصحابه بمعاناة المسلمين والإسلام في ظلّ محاكم التفتيش لكن في قالب خيالي قصصي حتى لا يتعرض هؤلاء للاضطهاد خاصة وأن بعضهم كان يشغل مناصب مهمة رسمية ويتظاهر بالمسيحية، ونوع ثان وهو الأدب الموريسكي الأعجمي literatura aljamia-dea وهذا النوع لم يكتشف إلا بعد زمن طويل من رحيل الإسلام من الأندلس لأنّه كتب في الخفاء. ينظر: المصدر نفسه: ص: 296.

لمحاولة الوقوف أمام الاتجاهات الأدبية البغدادية»[1]، ومن آثارها أيضا مؤلفات شارك في إثارتها نقاد وأدباء على غرار ابن سعيد المغربي(ت673هـ)[2]، حين بلغه تحامل ابن حوقل النصيبي على الأندلسيين، واصفا إيّاهم بالحمق والجبن ونقص العقل وصغر الأحلام وانعدام البسالة والفروسية والبطولة لمّا دخل بلادهم في المائة الرابعة في خلافة (بني مروان)، فردّ عليه ابن سعيد في جزء من (المغرب) أسماه (الشهب الثاقبة في الإنصاف بين المشارقة والمغاربة)، وهو مفقود إلّا فقرات منه أوردها العمري في الجزء الثالث من القسم الأوّل[3]، وكان ردّه بالحجة، حيث ذكر حماية الأندلسيين لبلادهم أكثر من خمسمائة سنة، وصبرهم على قتال الصليبين وحروبهم المستمرة معهم، واستعصائها عليهم مدّة من الزمن في الوقت الذي استسلمت فيه (حلب) و(الشام) وهما مركز الدين، وبهما جمهور العلماء، زيادة على اتصالهما ببلاد الإسلام من كلّ جهة.[4]

وهذا مثال من أمثلة عديدة تدلّ على وضوح الشخصية الأندلسية التي صارت تتحيّن كلّ الفرص للظهور، وتتخذ أشكالا عدة في ذلك منها الثورات السياسية، والقصائد الشعرية، والمؤلفات التي أخذت على عاتقها مهمة الإشادة بآثار القوم العلمية والأدبية والنقدية، والإعلاء من شأنها في مختلف العلوم والمجالات.

---

[1]– مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص: 86.

[2]– هو علي بن موسى بن سعيد المغربي الغماري الأديب نور الدين، جال في مصر والشام والعراق، جمع وصنّف ونظم، صاحب مؤلفات منها (المغرب في أخبار المغرب)، و (المشرق في أخبار المشرق)، و (المرقص والمطرب)، و( ملوك الشعر)، توفي بدمشق في شعبان سنة (673هـ). علما أن كتاب ابن سعيد الموسوم بـ (المغرب)، بدئ بتأليفه عام (530هـ)، من قبل جد والده عبد الملك بن سعيد، وانتهي منه عام (641هـ) على يد ابن سعيد المغربي الحفيد، وفيه ذكر لتاريخ وأحوال الأندلس. ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب، م2، ص: 262 – 329. محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، م3، ص: 103، – 106.

[3]– ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 210.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، م1، ص: 212.

ومن تلك الكتب رسالة أبي الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي[1] (ت 629هـ) (في الدفاع عن الأندلس)[2]، وهي نموذج صالح للدلالة على تبلور الشعور الأندلسي بالانتماء الاجتماعي والديني، وعلى اتّخاذ موقف إزاء علاقتهم بالمشرق، وهذه الرسالة، وإن كانت علاقتها بالنقد محدودة جدا، ولا تعدو المختارات الشعرية التي وظفها بها خدمة لغرضه (مائة وسبعة وستين بيتا)، وهو الإنقاص من قيمة المشارقة شعريا، أو سبّ المرابطين معتمدا على ذوقه، بما لا يسمح بعدّ تعليقاته عليها بأنها نقدية، لكنها من الناحية التاريخية تجسّد «أقصى درجات الأندلسية، ذلك أنها لا تحاول فقط إثبات المماثلة والمجاورة للإبداع الشرقي – كنموذج أعلى – بل تحاول إثبات التفوق الأندلسي وحيازته قصب السبق...»[3] بضرب المركزية المشرقية في الشعر، وإثبات التفوق الأندلسي على المغرب انتقاما من الاحتلال المرابطي للأندلس.[4]

وتوفرت الرسالة على جانب تطبيقي تمثّل في مقابلة مؤلفها قصائد لأندلسيين أمثال ابن دراج القسطلي بأخرى لمشارقة أمثال المتنبي، معبّرا عن مرحلة مهمّة من مراحل النقد والأدب المغربيين هي: مرحلة أسماها الدارسون (الأندلسية)، وقد «تجلّت في شعور واضح بابتكارات الأندلسيين في التأليف والشعر، والكتابة، والعادات، والتفات إلى تاريخ الأندلس وجغرافيتها وخصائصها، وتاريخ علمائها، وولاتها وقضاتها وكتّابها وشعرائها».[5]

[1]– هو أبو الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي نسبة إلى شقندة وهي من قرى قرطبة، ذكر ابن سعيد أنه كان صديقا لوالده، عرف بالعلم والأدب والشعر، وُلّي قضاء بياسة، وقضاء لورْقة، توفي بإشبيلية سنة (629هـ). ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م3، ص: 222، 223.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، م1، ص: 286– 224.

[3]– عبد الله الرشيدي، أثر التعصب في التراث النقدي الأندلسي، حوليات كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب، 1421ه، 2000م، العدد 14، ص: 271.

[4]– المرجع نفسه، ص: 273.

[5]– المرجع نفسه، ص: 271.

وقد صادفت الرسالة إعجابا من قبل الأندلسيين، إذ ذيّل عليها ابن سعيد كما نقل المقري في (النفح)، وأضاف إلى ما لم يذكره سابقوه في فضل الأندلس، قائمة من الكتب التي صنعها الأندلسيون في تخصصات شتى من فقه وحديث وأدب ولغة وفلسفة وتاريخ وطبّ.[1]

ولم يتوقف الأمر على المؤلفات فقط، بل ظهرت قصائد ذات صلة بالموضوع، كقصيدة ابن حزم[2] التي نظمها مفتخرا معتزا بجنسيته وبأدبه، واصفا المشارقة بالتعصب وقلّة الموضوعية كما في قوله:[3]

أَنَا الشّمْسُ فِي جَوّ الْعُلُومِ مُنيـرَة وَلَكِنَّ عَيْبِي أَنَّ مَطْلَعِي الْغـــــرْبُ

وَلَو أَنّنِي مِنْ جَانبِ الشّرْقِ طَالِعٌ لَجَدَّ عَلى ما ضَاعَ مِنْ ذِكْرِي النَّهـبُ

وَلِي نَحــوَ آفاقِ الْعـرَاقِ صَـبَابَةٌ ولا غَرْوَ أنْ يَسْتَوْحِشَ الكَلِفُ الصَّـبُّ

فَإِنْ يُــنزِل الرّحْمانُ رَحْـلي بَيْـنـهمْ فحِيــنَئِذٍ يَبْدُو التَّأَسُّفُ وَالْكَـــــربُ

وهذه المرحلة من مراحل الأدب في المغرب الإسلامي كانت نتيجة طبيعية لما سبقها، إذ لابدّ أن تعقب كلّ مرحلة تعلّم وأخذ مرحلة غربلة واستقرار على نموذج معيّن وإبداع جديد، واتخاذ موقف ممّا تمّ تعلُّمه، والمُطّلع على ظروف تعلّم البلاد يلحظ أنّ أعين الطلبة لم تكن تأخذ كلّ ما يردها من المشرق، بقدر ما كانت تقوم بعملية انتقاء واختيار لما تراه أهلا للاستفادة، فآثارهم تدلّ على أنّ الأسماء التي لقيت رواجا في بلادهم هي الأسماء التي حقّقت التفوق في موطنها كأبي

[1]- ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأنداس الرطيب، م3، ص: 179، 186.

[2]- هو أحمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم بن غالب بن صالح الأموي الفارسي الأصل الأندلسي القرطبي الظاهري، عُرف عند المؤرخين والأدباء بالعلم والزهد والبلاغة والشعر والسير، ولد في رمضان سنة (384هـ)، وتوفي في شعبان سنة (456هـ)، وهو صاحب مؤلفات شتى منها: (الفصل بين أهل الأهواء والنحل)، (الصادع والرادع على من كفّر أهل التأويل من فرق التقليد)، (التلخيص والتخليص في المسائل النظرية وفروعها التي لا نصّ عليها في الكتاب والحديث)، (أخلاق النفس)...إلخ. ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م2، ص: 77- 79.

[3]- المصدر نفسه، م2، ص: 81.

تمام، والمتنبي، وأبي نواس، والمعرّي، والجاحظ، وغيرهم من مشاهير الجاهليين والإسلاميين والأمويين وهذا دليل قراءة لا استنساخ.

نخلص من هذا العرض إلى أنّ حركة التأليف بالمغرب رصدت عيون كتب الأدب والنقد التي ظهرت بالمشرق، ليس على سبيل التقليد كما قد يتوهّم، لأنّ الأمر لو كان كذلك لوقف المغاربة عند حدود إعادة النسخ، ولكنّ المطّلع على كتبهم النقدية يلحظ اتجاههم بكثرة نحو التأريخ للحركة الشعرية في بلادهم بعد أن صارت الحاجة تلحّ على ذلك، فقد كثر المبدعون، وصار واضحا مدى اهتمام الناس بالشعر خاصة، ووجد العلماء في أنفسهم قدرة على التأليف والتحرير ومحاورة الكتب التي درسوها وعقلوا ما فيها من قضايا، فصارت البلاد في حالة بحث متكامل خاصة بعد أن استقرت الأمور، واطمأنّ الناس للأوضاع في ظلّ الإسلام والمسلمين، وتحوّل المغاربة إلى عملية التصدير، فهذا كتاب ابن رشيق (العمدة) يحظى باعتماد مؤلّفين كثر عليه ولا يقلّ عنه أهمية كتابه الآخر الموسوم (أنموذج الزمان في شعراء القيروان)، الذي قام فيه بالتأريخ لجزء من حركة الشعر في (القيروان) وتنقّل الشعراء منها وإليها، وقد نوّه به كثير من النقاد واقتدوا به تأليفا.[1]

كما احتفل النقاد بكتاب الحصري (ت453هـ)، فقد ذكر محمد بن عبد الملك المرّاكشي في السفر السادس من (الذيل والتكملة) أنّ محمد ابن عبد الله بن أبي بكر القضاعي صنّف كتابا بعنوان (الانتداب على زهر الآداب).[2]

ومثل هذا التأثير العكسي للكتب المغاربية يعكس اعترافا ضمنيا بتفوّق التلميذ المغربي واجتهاده، كما أنّه دليل على تجاوز المرحلة الأولى والانتقال إلى رتب أعلى مكّنتهم منها طرائقهم

[1]– منهم ابن ظافر الأزدي (ت 623هـ) في كتابه ( بدائع البدائه )، وابن الأثير (ت637هـ) في ( المثل السائر )، و(الجامع الكبير)، وابن أبي الإصبع (ت 654هـ ) في ( تحرير التحبير)، وابن حجة الحموي في كتاب (خزانة الأدب)، والمظفر الحسيني (ت656هـ) في ( نظرة الإغريض في القريض) ومن أدلة الاحتفال به اختصاره من قبل ابن السراج الشنتمري (ت549هـ) في كتاب بعنوان ( مختصر العمدة لابن رشيق والتنبيه على أغلاطه)، ينظر: أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، د ط، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، د ت، ص: 397– 419. ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، 1991م، ص: 5.

[2]– أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص: 419.

في التثقف، وجدّيتهم في التعلّم، لذلك انتهوا إلى مرحلة تحوّلت فيها كتبهم إلى مراجع بعد أن كانت ترجع هي إلى غيرها.

وقد ساعدت الرحلة المغاربة على الترويج لكتبهم العلمية، فكما كانت السبب في دخول جلّ الكتب المشرقية عن طريق التلاميذ الذين ساروا إلى المشرق بحثا عن المعرفة، ساهمت – أيضا– في تبادل الخبرات واتصال النقاد مباشرة ببيئات الشعر والشعراء ما جعلهم يقفون على سمات أدبهم بجوانبه التقليدية والمحدثة، ويتلمّسون مواطن التفوّق، ويستخلصون علامات التميّز أو الاشتراك مع مدرسة المشرق النقدية والشعرية، لذلك كانت تستغلّ أتمّ استغلال خاصة رحلة الحج حيث تفرض على الأندلسيين المرور بالمغرب والتوقف به، وبخاصة في (القيروان) فاشتهرت باستقطاب العلماء من جميع أنحاء بلاد المغرب، لذلك كانت تستهوي الأندلسيين ليحطوا الرحال عندها والاستفادة من علمائها.

ولأجل هذه العوامل، يلاحظ حضور مدرسة (القيروان) ممثلة بالنهشلي (ت405هـ) وابن رشيق والحصري (ت453هـ) وابن شرف في مؤلفات الأندلسيين أمثال ابن بسام في (الذخيرة) حيث ذكر أنّه اطّلع على (عمدة) ابن رشيق وقرأه بتمعّن وإعجاب، وهو الذي شهد له بما يلي: «وابن رشيق إن نظم طاف الأدب واستلم، أو نثر أهل العلم وكبّر، أو نقد سعى الطبع الصقيل وحفد، أو كتب سجد القلم الضئيل واقترب»[1]، كما يظهر بحثه في البديهة والارتجال اطّلاعه على (العمدة)[2]، كما قرأ (الأنموذج) وذكر ذلك في حديثه عن الأديب أبي عبد الله بن قاضي ميلة.[3]

كما يبدو أنه قرأ بتمعّن كتاب ابن شرف (مسائل الانتقاد)، واطّلع على كتاب الحصري (زهر الآداب)، واستنتج أن أسلوبه شبيه بأسلوب الجاحظ وطريقته في التأليف بطريقته، ومنه حكم أنه

[1]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ق4، م2، ص: 597.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م2، ص:36 – 45.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م2، ص:529.

«بلغ المراد وحصّل الهدف ولا ينكر عليه ذلك إلّا من ضاق عليه الأمد، وأعمى بصيرته الحسد...».[1]

وحسبنا بهذه القرائن الدّالّة على حوار علمي انطلق بين المؤلفات المغاربية وغيرها بعد أن صار علمهم وأدبهم محطّ تأثير في غيرهم، وإن صحّت تسمية المرحلة الأولى من مراحل التأليف النقدي في بلاد المغرب الإسلامي بمرحلة التأثر، فإن هذه المرحلة هي مرحلة ما بعده، حيث ظهرت فيها مجموعة من الكتب لم تكن ناتجة عن تأثر واقتداء بغيرها، بقدر ما كانت قراءات وتعليقات وشروحات وتنبيهات على بعض الأخطاء الواقعة في بعضها، ويمكن التعليل لذلك ببعض العناوين منها: كتاب (إصلاح الخلل الواقع في الجمل) لصاحبه أبي محمد عبد الله ابن السيّد البطليوسي (ت 520هـ)، وفيه تنبيه على بعض خطأ أبي القاسم الزجاج في كتابه (الجمل في النحو)، وكتاب (بغية الآمل في ترتيب كتاب الكامل)، والمقصود به كتاب (الكامل) للمبرد الذي قام المغاربة بترتيب مادته وتحريره وتهذيبه في أربعين بابا سنة (646هـ)، بطلب من الأمير أبي زكريا ابن أبي محمد ابن أبي جعفر.[2]

ويمكن في هذا المجال ذكر (رسالة التوابع والزوابع)، وهي ضمن الكتب التي تدلّ على اكتمال الشعور الأندلسي بالنبوغ في الأدب، ووعي بتحرّر الملكات ونضجها وقدرتها على المنافسة سواء على مستوى الإبداع أو النقد، ففيها قام بالمفاضلة على ألسنة الجنّ والشياطين، ومارس نشاط الموازنة بينه وبين فحول الأدب العربي في عصره الجاهلي وعصوره الإسلامية، ورغم أنّ فكرة استعانة المبدع بالجنّ قديمة، إلّا أنّ الرسالة تنمّ عن حداثة بالنظر إلى مبتغاها، وهو الحكم بالجودة لصالح النص الأندلسي بغضّ النظر عن نمطه سواء كان قديما في أسلوبه أو محدثا، فهي ذات مغزى نقدي مهمّ، وتدلّ على شعور وإحساس بالتمكن من ضروب القول الأدبي، وعلى إمكانية صوغ النقد في قالب قصصي خيالي يكون الحكم فيه بالهمز والتلميح والعبرة أكثر من التقرير والحكم المباشر.

[1]- المصدر السابق، ق4، م2، ص: 584.

[2]- ينظر: أحمد حاجم الربيعي، منهج البحث في الأندلس، ص: 130 - 132.

نخلص إلى أنّ الحضارة العربية التي عمّرت في بلاد المغرب بدأت فتيّة لكنها تطوّرت ونمت حتى صار لها من الحظوظ ما هو لنظيرتها بالمشرق بعد الخبرة التي اكتسبتها في النقد، وبعد امتلاكها القدرة على تطبيق نظريات النقد وخوض معاركه ومناقشاته، وهذه أهمّ ما يبحث عنه طالب العلم، وهو الوصول إلى مرحلة استخلاص النتائج ثم الانطلاق منها لإقامة عمل جديد علمي ومشروع، قوامه الخبرة المتأتيّة من الفطرة وحسن التعلم، يقول مصطفى حسيبة معرّفا مصطلح «خبرة Expérience» أنّه «مصطلح عامّ يختزل ضمنه مفهوم المعرفة أو المهارة أو قدرة الملاحظة لكن بأسلوب فطري عفوي عميق، عادة يكتسب الإنسان الخبرة من خلال المشاركة في عمل معين أو حدث معين، وغالبا ما يؤدي تكرار هذا العمل أو الحدث إلى تعميق هذه الخبرة واكتسابها عمقا أكبر وعفوية أكبر، لذلك تترافق كلمة خبرة غالبا مع كلمة تجربة (Expriment)».[1]

وممّا يؤكّد الخبرة وتوفّرها في مصادر النقد المنتسبة لهذه البلاد، اتّصاف مؤلفاتها بالمنهجية التي تعتبر من أبرز خصائص النقد،[2] وهذا ما توفّر عليه المؤلف النقدي المغربي قديما.

النقد المغاربي القديم إذن أحسن الاقتداء، وتمثّل الجيّد واتخذه مركزا للانطلاق، خاصّة وأنّ البلاد قبل الفتح كانت خالية من إرث يكون محلّ اعتزاز أو موطن حضاري ضخم من الناحية الأدبية كذاك الذي وصل عن الثقافة الفارسية أو اليونانية أو الهندية والتي كانت حاضرة في العصر العباسي.[3]

لكن، ورغم ذلك فقد ازدهر النقد بالمغرب الإسلامي بشكل لافت بعد توغّل أهله في الإسلام وتعرّبهم، ويمكن القول أنه بدءا من القرن الخامس وما تلاه من قرون ظهرت كتب عديدة ومهمّة هي خلاصة تجارب نقدية وأدبية، بعد أن تزوّد أصحابها بكمّ هائل من المعارف، وانهالوا على مصادر النقد العربي من منابعه، ما جعل القاعدة التي انطلق منها النقاد آنذاك قوية ومتينة، وفعل

[1]– مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، د ط، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م، 1433هـ، ص: 214.

[2]– ينظر: أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ط1، دار النوادر، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، 1431هـ، 2010م، ص: 215.

[3]– ينظر: محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، ص: 16.

القراءة الذي قاموا به كان جديّا، وهذا ما حقّق لهم البروز ومكّنهم من الوقوف بإزاء النقد الأصل (المشرقي) حتى وإن ووجهوا بتهمة التصنّت، والتقليد والإتباع وغيرها من الأوصاف التي أطلقت على تراث هذا البلد، يقول محمد بن لحسن بن التجاني، في بحثه عن التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء: «الإبداع البشري، ما هو إلّا سلسلة متصلة الحلقات، ولا يمكن إطلاقا بترها أو تجزئتها، كما أنّ فهم اللاحق متوقّف لا محالة على استيعاب السابق»[1]، وهذا ما صرّح به وهب أحمد رومية في حديثه عن أهمية تزوّد الناقد بحقيبة ثقافية ثقيلة حتى يتمكّن من مباشرة مهامّه في قوله: «إنّ النقد الأدبي – كما هو معروف – أحد أبنية الثقافة المعقدة، ففي هذا البناء تتجمّع وتنصهر معارف إنسانية شتى وأدوات معرفيّة كثيرة، وعلى الناقد أن يكون ((متعدّد حرف)) بتعبير (ياكبسون)، وهو يعالج مادّة غامضة ومركّبة ومعقّدة على الرغم من سطحها الخارجي الرقراق الناعم الأنيق».[2]

إذن كانت هذه حال المغاربة وهم يستقبلون علوم المشرق اللغوية والأدبية النقدية وقد تمكّنوا– كما تمّ بيانه – بفضل اجتهادهم ورغبتهم في التحصيل من ذلك أيّما تمكّن، لكن هل كان موقفهم من باقي المعارف وأقصد الفلسفة – باعتبارها من علوم العرب المزدهرة آنذاك ولا شكّ أنّ كتب أصحابها قد انتقلت إلى المغرب الإسلامي – نفسه؟ وهل استقبلوها كما فعلوا مع علوم الدين واللغة والأدب؟

سؤال سيتكفّل المبحث التالي من الإجابة عنه لأنّنا سنصادف كتبا في النقد ذات اتجاه فلسفي يدلّ على تذوق فئة من المثقفين للفلسفة علما ومنطقا كابن رشد (ت595هـ) وحازم القرطاجني (ت 684هـ).

[1]– محمد بن لحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م، ص: 373.

[2]– وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الحديث، عالم المعرفة، المجلس الوطني للآداب والثقافة والفنون، الكويت، 1426هـ، 1996م، ص: 15.

**ثانيا- علاقة المغرب الإسلامي بالفلسفة بين الإقبال والإدبار:**

انفتحت حركة التأليف في بلاد المغرب الإسلامي – إذن – على علوم العرب كلّها، إلّا أنّ عوامل البلاد السياسية والدينية والاجتماعية جعلت من الفلسفة قليلة الرواج بها على غرار المشرق وباقي العلوم العربية، يقول ابن سعيد (ت673هـ) واصفا العلاقة الفاترة بين المغاربة والفلسفة: «وكلّ العلوم لها عندهم حظّ واعتناء، إلّا الفلسفة والتنجيم، فإنّ لهما حظّا عظيما عند خواصهم، ولا يتظاهر بهما العامة، فإنّه كلّما قيل ((فلان يقرأ الفلسفة)) أو ((يشتغل بالتنجيم)) أطلقت عليه العامة اسم زنديق، وقيّدت عليه أنفاسه، فإن زلّ في شبهة رجموه بالحجارة أو حرقوه قبل أن يصل أمره للسلطان، أو يقتله السلطان تقرّبا للعامة، وكثيرا ما يأمر ملوكهم بإحراق كتب هذا الشأن إذا وجدت، وبذلك تقرّب المنصور بن أبي عامر لقلوبهم أوّل نهوضه وإن كان غير خال من الاشتغال بذلك في الباطن على ما ذكره الحجاري».[1]

ومن بين الدول التي يشهد لها بتعاملها الخاص مع الفلاسفة دولة المرابطين (484هـ/ 541هـ) لاتّجاه ساستها الديني، واتّسامها .- باتّفاق المؤرّخين – بصبغة دينية، وقيامها على الجهاد والرباط في سبيل الله، ما أدى إلى شيوع كثير من الفتاوى فيما يخصّ بعض العلوم كتحريم علم الكلام والتحذير من التأويل[2]، وفي هذه الأجواء صار للفقهاء دور المراقب الذي لا يغفل على شيء ممّا يشغل بال الطلبة والمتعلمين، لذلك فرضت رقابة شديدة على الفلسفة ورفض التداول بها علانية، بل اعتبروها من باب البدع التي وجب محاربتها، ما جعل البلد بعيدا عن الصراعات الفلسفية التي عرفها المشرق.[3]

وقد خلق ذاك التعامل علاقة خاصّة بين الفقهاء والحكّام وبين الأندلسيين، تراوحت بين الارتياح والاشمئزاز والتبرّم من وجودهم، فمن جهة التحق بخدمتهم عدد من الشعراء والأدباء أمثال

---

[1]- المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 221.

[2]- عمر عبد الواحد، في نقد النقد الأندلسي، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، 2008، ص: 121.

[3]- فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2007م، ص: 64.

ابن خفاجة الأندلسي[1] اعترافا بفضلهم على الوطن، والشاعر طالب عبد الجبار الذي يقول مادحا شجاعتهم وسرعتهم لنصرة المسلمين في الأندلس وإجابتهم لنداءات الاستغاثة:[2]

فَإِذَا أَرادَ اللَـــهُ نَصرَ الـــدِّينِ  استَصرَخَ النّاَسُ ابْنَ تَاشْفِين

فَجَاءَهُمْ كَالصُّبْحِ فِي إِثْرِ غَسَقٍ  مُسْتدرِكًا لِمَا تَبَقّى مِنْ رَمَــق

وأبي بكر محمد بن سوار الأشبوني القائل:[3]

مَلِكُ الْمُلُوكِ وَمَا تَرَكت لِعَامِلٍ  عَمَلا مِن التَّقْوَى يُشَارِك فِيهِ

يَا يُوسُفُ مَا أَنْتَ إِلَّا يُوسُــفُ  وَالْكُلُّ يَعْــقوبُ بِمَا يَطْوِيــهِ

وبالمقابل عبّر عدد من الشعراء عن استيائهم من ملك المرابطين كقول أحدهم متذمّرا من سياستهم:[4]

إِنَّ الْمُرَابــطَ لَا يَكُــونُ مُرَابِــطًا  حَـــتَّى تَرَاهُ تَرَاهُ جَبَـانَا

وقول آخر:

عَكَفَ الزُّبَيْرُ عَلَى الظَّلَالَةِ جَاهِدًا  وَوَزِيرُهُ الْمَشْهُورُ كَلْبُ النَّارِ

مَا زَالَ يَأْخُــذُ سَجْدَةً فِي سَجْـدَةٍ  بَيْنَ الْكُؤُوس وَنَغْمَةِ الْأَوْتَارِ

---

[1]– هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد ولد سنة ( 450هـ/ 1058م) بجزيرة شقر من أعمال بلنسية شرق الأندلس، ولد أيام ملوك الطوائف، لم يعرف عنه غير مدح المرابطين إمتانا لهم بإنقاذهم بلنسية بلده من النصارى، وعتقها من سلطان لذريق وامرأته شيمانة. نزل بتلمسان والمغرب، وبها نظم قصائد يحنّ فيها إلى الأندلس، انقطع عن الشعر لمّا تقدّمت به السّنّ، عالج في شعره مواضيع الغزل والوصف والمدح والرثاء والشكوى والعتاب والفخر، تميّز فيها . إضافة إلى المحافظة على الطابع الشرقي ـ بالنزعة الأندلسية، توفي سنة (533هـ). ينظر: ديوان ابن خفاجة، شرح يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، 2009م، 1431هـ، ص: 5 – 13.

[2]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م2، ص: 944.

[3]– المصدر نفسه، ق2، م2، ص: 831.

[4]– عبد الله الرشيدي، أثر التعصب في التراث النقدي رسالة أبي الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي في الدفاع عن الأندلس نموذجا، ص: 273.

غير أنّ مثل هذه الأشعار لا تنقص من أهمية وجود المرابطين على المستوى الحضاري والإسلامي بالأندلس والمغرب جميعا في تلك الحقبة بالذات، فسياستهم بالبلاد قدّمت فوائد عظيمة لا ينكرها إلّا الجاحد، إذ كان لها دور أساس في بقاء الأندلس مسلمة في فترة حكمهم خاصة بعد استنجادهم بها[1]، كما منعت كثيرا من البدع التي ظهرت بالمشرق من دخول الأندلس والمغرب مع جملة ما دخل، وهذا يدلّ على عملية الانتقاء الواعية للمصادر والمراجع ما حفظ البلاد من الانزلاق وراء تيّار الفرق والمذاهب، وجعلها تحافظ على السنة رغم بعدها عن موطن الإسلام[2]، فالرقابة والتخوف إذن أبقيا على الوحدة بين أرجاء البلاد في ظلّ بعدها عن المشرق، وفي ظلّ ما تشهده من توتّرات لا تحتمل كثرة مذاهب واتجاهات.[3]

ورغم رقابة الدولة الدينية على الفلسفة فإنّ عصر المرابطين عرف بروز فلاسفة أمثال أبو الصلت بن عبد العزيز الداني (ت529هـ) صاحب كتاب (تقوّم الذهن)، وهو منشور بمدريد مع ترجمة إسبانية، وابن السيد البطليوسي عبد الله بن محمد[4] (ت521هـ) صاحب رسالة فلسفية بعنوان (كتاب الحدائق في المطالب الفلسفية العويصة)، وهو مطبوع بالقاهرة، إضافة إلى ابن باجة (ت533هـ)[5] وهو أشهر فيلسوف أندلسي.

---

[1]– محمد بن تاويت ومحمد الصادق عفيفي، الأدب المغربي، ط2، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1969، ص: 35، 36.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 251.

[3]– ينظر: سالم يفوت، ابن حزم والفكر الفلسفي في المغرب والأندلس، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 257، 258.

[4]– هو أبو محمد عبد الله النحوي الأندلسي، ولد في بطليوس بالأندلس سنة (444هـ/ 1052م)، ومات بطليطلة سنة (521هـ/ 1127م)، عاش منتقلا بين مدن أندلسية عدة، ومما يحفظه له التاريخ مناظرة جرت بينه وبين ابن باجة في (سرقسطة) حول بعض مسائل النحو والكلام وتقع ضمن (كتاب المسائل)، ترك إحدى عشر كتابا منها: (كتاب الحدائق)، (الاقتضاب في شرح الكتاب)، اشتهر باعتقاده أن الدين والفلسفة يهدفان إلى شيء واحد وهو الحقيقة لكن بطرق متباينة. ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ط3، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، تموز، يوليو 2006، ص: 182.

[5]– هو أبو بكر محمد بن يحي بن الصائغ المعروف بابن باجة، ولد بسرقسطة في أوخر القرن الخامس الهجري إبان حكم المستعين الثاني (487/ 503هـ)، آخر أمراء بني هود، اشتمل على معرفة متنوعة، حيث جمع بين الشعر والموسيقى والفلسفة واللغة، في فترة حكم المرابطين اتصل بحاكم سرقسطة المعيّن من قبلهم ابن تفلويت، رحل إلى المرية ثم غرناطة، ثم إشبيلية، ثم خرج إلى فاس، حيث شغل منصب وزير لأبي بكر يحي بن يوسف بن تاشفين، وهناك توفي مسموما سنة (533هـ)، تسميته في

كما ذكر محمد مجيد السعيد أنّ عليّ بن يوسف بن تاشفين استدعى الفيلسوف المتزهد مالك بن وهيب من (إشبيلية) إلى (مراكش) وصيّره جليسا له.[1]

أمّا عصر الموحّدين فقد تسامح ساسته مع الفلسفة بشكل ملحوظ، فبرز فلاسفة مشهورون منهم: ابن طفيل (ت581هـ)[2]، وابن رشد (ت595هـ) صاحب الشروحات الأرسطية، ويعتبر هذا الأخير أشهر فلاسفة العصر الأندلسي تميّزا وكثرة تأليفات، إذ تراوحت مؤلفاته بين الفقه والفلك والطبّ والفلسفة.[3]

وقد شهد هذا العصر انفتاحا ملحوظا على الفلسفة بإجماع المؤرخين والدارسين خاصة وأنه عرف حظي بانتماء ابن رشد إليه، وفي ذلك يقول ناصر ونوس في مقال له عن أهمية عصر ابن رشد الفلسفي: «لقد عاش ابن رشد في فترة مهمة جدا من تاريخ العلوم الأندلسية فيما يتعلق بالفلسفة والطب وعلم الفلك، ولعب فيها دورا أساسيا».[4]

---

المصادر الغربية ( أفيمباس)، ويعتبر أول من أشاع العلوم الفلسفية بالأندلس. ينظر: عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1984،ج1، ص: 11، 14. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص:18. الربعي بن سلامة، الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، ص: 170، 171.

[1]– ينظر: محمد مجيد السعيد، الشعر في عصر المرابطين والموحدين بالأندلس، ص: 66.

[2]– ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الأندلس، د ط، دار المعارف، النيل، القاهرة، مصر، د ت ص: 82 – 87. عباس ارحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص: 569.

وابن طفيل هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن أحمد بن طفيل القيسي، من مواليد وادي آش شمال قرطبة، ويرجَّح أنّ ذلك كان بين سنتي (495هـ و505هـ)، اشتغل بالقضاء والعلوم العقلية والطب، توفي سنة (581هـ) في مراكش وهناك دفن، وقد حضر جنازته السلطان أبو يوسف يعقوب. عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج1، ص: 67– 75. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص: 30، 31.

[3]– ينظر: الربعي بن سلامة، الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، ص: 192. فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص: 64، 65.

[4]– ناصر ونوس، ابن رشد وعصره من زوايا متعددة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل يونيو 1999، المجلد 27، العدد 4، ص: 200.

ومن تجليات تسامح ذاك العصر مع الفلسفة توظيف مصطلحات الفلاسفة والمناطقة في القصائد كما فعل أبو عبد الله محمد بن حسين بن عبد الله بن حبوس:[1]

إِنَّ الذِي يُكَرَّمُ فِي جِنْسِهِ هُوَ الّذِي يُكَرَّمُ فِي فَصْـــله

لَا يَتْرُكُ اللَّازِم مَلْزُومـهُ وَالشَّخْصُ لَا يَنْفَكُّ عَنْ ظِلّهِ

وقد كانت استفادة المغاربة من الفلسفة اليونانية عن طريق نظيرتها العربية التي وصلت إلى المغرب في صورة تكاد تكون مكتملة[2]، رغم ظروف تعلّمها وارتباطه بالمؤثرين الديني والسياسي، ما جعل لها خصوصية ودفعها إلى أن تدخل مع نظيرتها المشرقية في حالة تناص «يتسم بسمات المخالفة والتحليل التفكيكي، ويتسم أيضا بسمات التعضيد والتفسير والتوضيح»[3]، لأسباب منها الخوف من أن تكون المعرفة بها والتبحر فيها عاملا مساعدا على توسيع الشقاق والاختلاف، خاصة وأنّ الأندلس تتألّف اجتماعيا من عناصر وقوميّات متعدّدة ومتنافرة، ما دفعهم إلى الالتزام بمذهب الإمام مالك[4]، وعدم إطلاق حرّيات واسعة في البحث والتعبير علنا، يقول ابن طفيل في صدد الحديث عن الفيلسوف ابن باجة (ت522هـ أو 532هـ): «إنّ هذا العلم ــ الفلسفة ــ أندر من الكبريت الأحمر، ولا سيما في هذا الصقع الذي نحن فيه لأنّه «أي هذا العلم» من الغرابة في حدّ لا يظفر باليسر منه إلّا الفرد بعد الفرد، ومن ظفر بشيء منه لم يكلّم الناس إلّا رمزا، فإنّ الملة الحنيفة والشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه وحذّرت منه... ولا تظننّ أنّ أحدا من أهل الأندلس كتب فيه شيئا فيه كفاية، وذلك أنّ من نشأ بالأندلس من أهل الفطرة الفائقة، قبل نشوء علم المنطق والفلسفة فيها، قطعوا أعمارهم بعلوم التعاليم والرياضيات، وبلغوا فيه مبلغا رفيعا،

[1]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، النص من القراءة إلى التنظير، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص: 55.

[2]– ينظر: الربعي بن سلامة، الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، ص: 166.

[3]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل النص من القراءة إلى التأويل، ص: 59.

[4]– ينظر: الربعي بن سلامة، الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، ص: 163.

ولم يقدروا على أكثر من ذلك... ثم خلف من بعدهم خلف زادوا عليهم بشيء من علم المنطق، فنظروا فيه، ولم يفطن بهم إلى حقيقة الكمال، فكان فيهم من قال:

بَرِحَ بِي أَنّ عُلُومَ الْوَرَى اثْنَانِ مَا إِن فيـهِمَا مَزِيدُ

حَقِيقَة يَعْجِزُ تَحْصِيلُـهَا وَبَاطِلٌ تَحْصِيلُهُ مَا يُفِيدُ

ثم خلف من بعدهم خلف آخر أحذق منهم نظرا، وأقرب إلى الحقيقة، ولم يكن فيهم أثقب ذهنا، ولا أصح نظرا، ولا أصدق روية من أبي بكر بن الصائغ»[1] يقصد ابن باجة.

ومع ذلك فإنّ أسباب ظهور الفلسفة بالمغرب لم تنعدم، فحاجة الحكّام للطب والفلك والتنجيم، وتسامح بعض الأمراء مع هذ اللون العلمي، كالحكم المستنصر بن عبد الرحمان الناصر الذي نقلت في عهده كتب فلسفية إلى الأندلس، واستقلال ملوك الطوائف بالحكم، وخاصة بعد خراب (قرطبة)[2] وخروج المؤلفات منها وانتشارها في باقي الحواضر.[3] كلّها أسباب خدمت هذا العلم ومهّدت لذيوعه.

وهذا يعني أن البلاد انفتحت على رافد آخر تسبّب في إغناء التجربتين الإبداعية والنقدية بالمغرب، وهو الرافد اليوناني بنقل تراث أعلامه إلى العرب بعد توسّع ملكهم وبسط سيادتهم التي تمّت لهم بفعل الفتوحات الكبرى. وكانت أكبر استفادة العرب في المجالين الأدبي والنقدي من كتب

[1]– أحمد أمين، ظهر الإسلام،ج3، ص: 235، 236، نقلا عن: الربعي بن سلامة، الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، ص: 165 .

[2]– ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 427.

[3]– ينظر: الربعي بن سلامة، الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، ص: 168.

الفيلسوفين أفلاطون[1](347 ق م) ثمّ أرسطو[2](322 ق م) بعده على وجه الخصوص لدوره في بلورة مفهوم الشعرية عند العرب والغرب، لذلك لا يخلو كتاب في النقد من الحديث عن كتابيه (فن الشعر) و(الخطابة)، يقول بتسفتيان تودوروف عنه: «إنّ كتاب أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أوّل كتاب خصّص بكامله لنظرية الأدب»[3]، فأهمية هذا الكتاب تدلّ عليها كثرة قرّائه وروّاده، ومساهمته أيضا في بلورة رؤية نقدية عميقة في المغرب الإسلامي. ولا بدّ أن الكتاب وصل إلى المغرب كما وصل غيره من الكتب، وإذا كان قد نال من عظيم المراتب في المشرق، فإنه كذلك نقل وكان من جملة ما حمله العرب من علوم وآداب، وصادف طلّابا يميلون إلى الفلسفة ومسالكها أمثال ابن رشد (ت595هـ) وحازم القرطاجني (ت684هـ)، وهما خير دليل على تنوّع روافد هذا النقد، وهذا الأمر محطّ اعتزاز وافتخار، وسيأتي التعليل لذلك في مواطن لاحقة من هذا البحث، حيث يذكران دائما ضمن قائمة أقرب النقاد من مفهوم النقد والناقد في عصرنا، كما يذكران في معرض الحديث عن العلاقة بين الحضارتين العربية واليونانية،

[1]– أفلاطون Platon أشهر فلاسفة اليونان والغرب قاطبة وإليه تعزى فلسفة الغرب التي تعتبر حواشي لفلسفته، عاش بين سنتي (427 ق م – 347 ق م)، ولد بأثينا من عائلة أرسطوقراطية، سافر إلى مصر وجنوب إيطاليا وصقلية ثمّ عاد إلى أثينا حيث مات. جمع ما وصل من مخطوطات عنه بين الفلسفة والشعر والفن، وكتاباته على شكل حوارات ورسائل وإبيغرامات وهي قصائد قصيرة محكمة تنتهي بحكمة وسخرية، ينظر: مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ص: 76، 77. عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج1، ص: 154، 189.جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص: 71– 76.

[2]– أرسطو من تلاميذ أفلاطون وفلاسفة اليونان، بها ولد عام (384 ق م) في بلدة ستاجيرا بمدينة مقدونيا بعد وفاة سقراط بحوالي خمسة عشرة سنة، التحق بأكاديمية أثينا حيث تلقى العلم على يدي أفلاطون فلقبه بـ: (القارئة) و (عقل المدرسة) لما امتاز به من جدّ لكنه تمرّد عليه وخالفه في فلسفته، تولى تعليم ابن الملك فيليب ملك مقدونيا الإسكندر، وأسس مدرسة اللوقيون التي سميت فلسفتها بالمدرسة المشائية، توفي سنة (322 ق م)، انقسمت مؤلفاته بين المنطق والميتافيزيقا والطبيعة وأشهرها في مجال النقد الأدبي كتاب (فن الشعر) و (الخطابة) ينظر:أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ص: 11– 18. مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ص: 19، 20. عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ص: 98، 131.جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص: 52– 57.

[3]– عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1428هـ، 2007م، ص: 32.

رغم اختلاف وجهات النظر حول قيمة كتاب أرسطو وأهميته بالنسبة للنقد القديم، في كلّ نقاش نقدي يتناول الحديث عن ذلك.[1]

فأمّا ابن رشد فقد ثبتت فلسفته رغم الحرب الشنيعة التي استهدفته أيام أبي يعقوب يوسف الموحّدي، وظهرت بجلاء في أعمال نقاد مغاربة آخرين أمثال القرطاجني والسجلماسي وابن البناء المراكشي.[2]

ويجدر التنبيه إلى أنّ أعماله موضع جدل في العصر الحديث أيضا، إذ اتصف عند دارسين بأنّه «تأغرق وذاب في شخصية أرسطو وتابعه متابعة...»[3]، وذهب غيرهم إلى استحسان صنيعه بعدم وفائه لأرسطو حتى يمكّن القارئ بالعربية من الوقوف على الفروق الأدبية والحضارية بين الثقافتين.[4]

وأمّا حازم القرطاحني، فقد جمع في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) روافد النقد العربي على تنوع مصادرها، ومنها الفلسفة، فكان أكثر نجاحا، إذ يعتبر أكثر النقاد العرب على الإطلاق – وليس المغاربة فقط – قدرة على الاستفادة ممّا وفّرته القرون السابقة لعصره من معارف، وهذه شهادة أجمع عليها أكثر النقاد الذين تناولوا كتابه وخاصة في العصر الحديث لما أبداه من طريقة مختلفة في التنظير النقدي، معتمدا على ذكاء وعلم غزير محصّل، وقراءة فلسفية أعانته على التعمق في الدرس والتحليل، ما جعل كتابه«خلاصة مكثّفة رصينة لكلّ ما سبق، إذا أضفنا أساليب المناطقة التي تظهر في دقّة تقسيماته وتسلسلها وتفرّعها، وله مصطلحات في التقسيم المنهجي لم يسبقه أحد إليها (الأقسام، المناهج، المعلم، المعرف، الإضافة، التنوير) وفق ترتيب منطقي».[5]

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص: 33.

[2]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص:19، 20.

[3]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص: 90، 91.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 90، 91.

[5]– عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص:132.

وما ينسب إليه من عيوب كاكتفاء صاحبه بالتنظير، فهو نتيجة حتمية لانطلاقه من الفلسفة، فأهمّ مميزات النقد المتأثر بالفلسفة أنه «نشاط نظري يمارسه ناقد اكتفى بالحدود التأثرية بالفلسفة ولم يتجاوز هذه الأطر، وبقي التأثر محدودا على مستوى المنهج أو الرؤية أو الإفادة من مصطلح تقدّمه الفلسفة»[1]، هذا رغم أنّ القرطاجني يختلف عن الفيلسوف الذي «لا يعنيه على الوجهة المنهجية تسويغ أحكام معيارية وخلق دائرة تذوّق معيّنة أو تحكيم معيار مطلق للمفاضلة أو المقايسة، قدر ما يعنيه تقديم رؤية شمولية ومفهومات تصلح من وجهة نظره لتكوين إطار نظرية تستوعب النشاط الأدبي وهذا ما تحقّق في لغة النقد الفلسفي العربي الذي تأثّر بالفلسفة اليونانية وبأرسطو ومنهجه الوصفي».[2] فالقرطاجني كان ذوقه واضحا وهو ذوق الناقد والبلاغي، إذ على أساسه ناقش قضايا الشعر بلغة الفيلسوف، حين قام بفلسفة بعض قضاياه كماهية الشعر وكيفية التأثير والوقوع على المعاني والأساليب، دون أن يخفي ذوقه كناقد يتلذّذ بالنص الجميل القادر على الولوج إلى أعماق النفس البشرية لتغييرها قبضا أو بسطا.

[1]– عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص: 116.

[2]– المرجع نفسه، ص: 118.

**ثالثا– التكامل بين الإبداع والنقد في النقد المغربي القديم وإشكالية التأثر والتأثير:**

انتهينا في المبحث السابق إلى أنّ فضل العرب على المغاربة كان كبيرا باعتراف المغاربة أنفسهم في غير موضع من كتبهم، يقول صاعد الأندلسي عن فضل العرب في نشر العلوم التي لم تكن حاضرة بالأندلس قبل الفتح: «الأندلس قبل ذلك الزمان القديم كانت خالية في العلم لم يشتهر عند أهلها أحد بالاعتناء به (العلم) ... ولم تزل على ذلك عاطلة عن الحكمة إلى أن افتتحها المسلمون»[1]، فالأندلس كما يصوّرها هذا القول قبل دخول العرب إليها، «كانت جرداء من الناحية الثقافية، فهي بالمقارنة مع المشرق الذي عرف فيه الفكر اليوناني حياة جديدة ثانية، وانتعاشا لاسيّما بعد غزوات الإسكندر المقدوني وتأسيس بعض المراكز اليونانية كالإسكندرية...لم تعرف أيّ ازدهار علمي حقيقي يذكر وقد ركّز غالبية المستشرقون الإسبان على هاته النقطة مؤكّدين على غياب تقليد علمي سابق على مجيء الإسلام وعلى أنّ الازدهار العلمي والفلسفي الذي عرفته الأندلس أقرب ما يكون استمرارا لما كان في المشرق، لانعدام أيّ رابط حقيقيّ يشدّه إلى التقاليد الثقافية الإسبانية المحلية».[2]

فتعلّم الأندلسيين من المشارقة بعد الاستقرار النسبي الذي طبع الحياة في بلاد المغرب مؤكد، وكان مدعاة للتأليف نظما ونقدا، حيث وجد أهله من الظروف ما يسمح بذلك بازدياد عدد الحواضر وتميّز أكثر حكّامها بحب العلم والإقبال عليه، وخاصة منهم ملوك وأمراء الدولة الأموية، الذين أسهموا كثيرا في إذكاء الحركة الثقافية، وتشجيعها خاصة الخليفة عبد الرحمان الناصر[3] الذي أمر باستنساخ شعر أبي تمام إعجابا به، ومثله الحكم المستنصر بالله في الاهتمام بجلب

---

[1]– سالم يفوت، ابن حزم والفكر الفلسفي بالمغرب والأندلس، ص257، نقلا عن صاعد الأندلسي، طبقات الأمم، ص:97.

[2]– المرجع نفسه، ص:257.

[3]– هو ثامن خلفاء بني أمية، وأوّل من تسمّى بأمير المؤمنين، حكم الأندلس قرابة خمسين سنة قال فيه ابن عبد ربه يوم تولّى الملك:

بَدَا الْهِلالُ جَـدِيدًا وَالْمُلْكُ غَضٌّ جَدِيد
يَا نِعْمَةَ اللَّهِ زِيـدِي إِنْ كَانَ فِيكِ مَزِيد
إِنْ كَانَ لِلصَّوْمِ فِطْرٌ فَأَنْتَ لِلدَّهْرِ عِيـــد

وقد ذكر المقري أنه كان صاحب نظم. ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 354، 355.

الكتب والدواوين، وترغيب الناس فيها، فقد التمس – حسب رواية ابن الأبّار – من أبي الفرج الأصبهاني أن يزوّده بنسخة من كتابه (الأغاني)، فأرسلها له حتى قبل أن يظهر الكتاب في العراق.[1]

ولهذه الشخصية فضل على النقد الأدبي بالأندلس لفرط عنايته بالتأليف، وتقرّب عدد من المؤلفين منه، حيث ألّف له عبد الله ابن مغيث المعروف بابن الصفار كتابا في (أشعار خلفاء بني أميّة في المشرق والأندلس) على غرار كتاب (الأوراق) للصولي، وأبو عمرو أحمد بن فرج الجياني كتاب (الحدائق) عارض فيه كتاب (الزهرة) لأبي محمد بن داود علي الأصفهاني.[2]

ومن حكّام الأندلس المشهود لهم بدورهم في تنشيط عملية التأليف والإبداع المنصور بن أبي عامر (ت 399 هـ).[3]

ومن نتائج هذه الجهود والاهتمامات أن تحوّلت (قرطبة) إلى مدينة تضاهي (بغداد) و(البصرة) و(الكوفة) في نهضتها، بفضل رعاية الحكّام للطلّاب، وتشجيعهم على التزوّد بأهمّ ما يتوفّر عليه المشرق من العلم والمعرفة، وشراء الكتب النفيسة، وإغراء العلماء لأجل القدوم إليهم.

والأمر نفسه شهده شمال إفريقية، إذ عمل ولاة الأمور فيها على التحلّي بصفات خلفاء المشرق، فأحاطوا أنفسهم بكوكبة من الشعراء والأدباء والعلماء، واهتموا بالجانب الروحي للحياة العامة إبداعا ونقدا، ومنهم المعزّ ابن باديس الصنهاجي (454هـ)[4] الذي تعزى إليه الحركة الثقافية التي قامت في (القيروان) زمن حكمه، مع من اجتمع حوله من الشعراء والأدباء المغاربة أمثال ابن رشيق (ت456هـ) والنهشلي (ت405هـ) وابن شرف القيرواني (ت460هـ) والحصري

[1]– ينظر: محمد علي سبليني، القضايا النقدية والبلاغية عند ابن بسام في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص: 228. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، الأندلس، ص: 61– 66.

[2]– ينظر: مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص: 73، 74.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 73، 74.

[4]– هو المعز بن باديس ولد بالمنصورة سنة (398هـ)، بويع بالمحمدية سنة (406هـ)، واستمر على حكمه حتى سنة (435هـ) حيث بدأ ينحرف إلى مسار خطير بعد تنكره للشيعة والزحفة الهلالية على القيروان وما عقبها من خراب ودمار، فارتحل إلى المهدية وبها مكث إلى غاية وفاته سنة (454هـ). ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، م5، ص: 233–235.

(ت453هـ)، لذلك يمكن وصف عصره بالذهبي بسبب الجدل النقدي والأدبي الواسع الذي نشّطه فحول المغرب، وقد أرّخ ابن رشيق لعدد مهمّ منهم، وذكر طرقهم في النظم في كتابه (أنموذج الزمان في شعراء القيروان).

ولزعماء المرابطين إسهام في ذلك إذ جاء عن ابن خاقان في مقدمة كتابه (قلائد العقيان) أنه ألّفه بطلب من إبراهيم بن يوسف بن تاشفين إحياء للآداب، كما ذكر ابن خفاجة أنه عاد إلى الشعر بعد أن انصرف عنه مدّة بطلب من الأمير نفسه ما ينفي صفة الضعف واضطهاد الأدباء والعلماء عن هذا العصر.[1]

وأثمرت هذه الجهود على علماء وأدباء، إذ يكفي الباحث أن يقرأ كتاب (الذخيرة) حتى يكتشف أنّ الشاعر من هؤلاء لم يكن يكتفي بالإبداع وحده، بل يجمع إليه علوما أخرى، منهم – مثلا – الأديب أبي عبد الله محمد بن سليمان الحنّاط الكفيف الذي قال عنه ابن حيان أنه كان: «من أوسع الناس بعلوم الجاهلية والإسلام، بصيرا بالآثار العلوية، عالما بالأفلاك والهيئة، حاذقا بالطب والفلسفة، ماهرا في العربية والآداب الفلسفية، وسائر التعاليم الأوائلية».[2]

كما جمع ابن رشيق – كما يتضح من كتبه (العمدة) و(الأنموذج) و(القراضة) – صفات الباحث الناقد من حيث الجدّية في الطرح، والاهتمام بالتوثيق، والاعتماد على أصول النقد الأدبي بالعودة إليها أثناء التحليل والعرض، مع الاحتفاظ بالرأي الخاص والتعليل له، وهذه سمات الباحث الذي يجمع إلى جانب الموهبة والميل إلى الشيء المدروس، سعة الثقافة والرواية وهذه أهمّ سبل المعرفة إضافة إلى القدرة على التمييز وفطنة الاختيار الموضوعي، يقول أحمد حاجم الربيعي: «البحث الرصين يستدعي باحثا يمتلك معايير منهجية منها: إلمامه الواسع بالثقافة والمعرفة فضلا عن موهبته التي يمتلكها بالفطرة وتنويعه طرق اكتساب المعرفة عن طريق المشاهدة والسماع والقراءة، والتثبت من الرواية بمراجعة مصادرها، أو مقابلة نسخها، أو اختبار راويها، واتصافه

[1]– ينظر: محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ص: 66، 67.

[2]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 438.

بالموضوعية والتجرد عن الهوى في ذكر الحقائق العلمية...»[1]، ناهيك عن كونه شاعرا، وجميع هذه الصفات موزّعة بين نقّاد المغرب الإسلامي، فالثقافة الواسعة والمعرفة الشاملة ميزة أغلبهم كما تجمع عليه كتب التراجم والسير وتؤكده آثارهم، فابن رشيق إضافة إلى كونه ناقدا وشاعرا وكاتبا فهو عالم بالتاريخ والفلسفة واللغة، وجمع أستاذه أبو عبد الله أبو جعفر التميمي النحوي (ت412هـ) المعروف بالقزاز بين معرفة علوم النحو واللغة وإتقان التأليف ونظم الجيد من الشعر[2]، وعبد الكريم النهشلي، مؤرّخ عالم بأيّام العرب ووقائعها وآثارها وشاعر وناقد وعارف باللغة[3]، وأما أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الحصري (ت453هـ) فيشهد له بأنّه «...ديوان اللسان العربي، راض صعابه، وسلك أوديته، وجمع أشتاته، وأحيا موتاه، حتى صار لأهله إماما...»[4]، كما كشف ابن بسام الأندلسي في (الذخيرة) عن علم غزير في مجالات التاريخ وأحوال السياسة والثقافة التي سادت الأندلس والمغرب قديما. وكذلك عرف ابن رشد (ت595هـ) بأنه كان ظاهرة علمية حقيقية، إذ جمع إلى جانب العلم بالشعر ونقده، الفقه المالكي، والقضاء والطب والفلسفة والترجمة وعلم الفلك ونقد علم الكلام والرياضيات.[5]

أمّا حازم القرطاجني (ت684هـ) فكان صاحب علم واسع بأصول الفلسفة، وبعلم البلاغة والعروض، وبما ألّف في النقد والشعر وصولا إلى زمنه ناهيك عن العلم الأصلي وهو القرآن الكريم، والقائمة تطول لمن يروم التفصيل في تشعّب ثقافات المغاربة وتعدّد أوجهها وروافدها، وهذا سبب نهضتهم الأدبية وإلّا فكيف أمكن لهذه الأقوام غير العربية تحصيل هذا الكمّ الهائل من الآثار الأدبية والنقدية، يقول محمد عبد المطلب مصطفى – متحدثا عن الجهد الذي مكّن الأندلسيين من جملة هذه المعارف –: «يدرك الباحث الأندلسي أنّ رغبته في إحداث نهضة أدبية كالتي في المشرق لا تتحقق إلّا بعد أن يعمل على جلب الأصول المصادر المشرقية إلى بلاده،

[1]– أحمد حاجم الربيعي، منهج البحث الأدبي في الأندلس، ص: 334.

[2]– ينظر: ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص: 294.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 140.

[4]– ابن بسام، االذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، م2، ق4، ص: 584.

[5]– ينظر: مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ص: 6–9.

فعمل على جلبها بعدة طرق منها: عن طريق الدارسين والوافدين، ومنها عن طريق الشعراء والاستنساخ، فكانت ثمرة جهده نهضة علمية شاملة».[1]

وكانت ثمرة ذاك الجهد أن زادت أهمية الأدب بالأندلس، وصار هدفا للنساء والرجال كخبر ولّادة التي كان «مجلسها بقرطبة منتدى لأحرار المصر، وفناؤها ملعبا لجياد النظم والنثر، يعشو أهل الأدب إلى ضوء غرّتها، ويتهالك أفراد الشعراء والكتّاب على حلاوة عشرتها...».[2]

وبفضل العرب، تدفّقت إلى (القيروان) التي لم يكن لأهلها قبل الإسلام «في الأدب نبع ولا غرب، ولا من لسان العرب ورد ولا قرب»[3]، علوم العرب وآدابهم،وصارت بها «بحور الأدب، وطلعت منها نجوم الكتب، ورمت أقاصي البلاد، بمثل ذرى الأطواد، وسمعنا بزهر الآداب، وأنموذج الشعر اللباب، وبفلان وفلان، من كل فارس ميدان، وبحر بلاغة وبيان».[4]

ويؤكّد الجوّ الهادئ والرّاقي الذي كانت تتميّز به هذه المدينة، والعزّ الذي تنعّم فيه أهلها بكاء شعرائها عليها وعدم اقتناعهم بغيرها وطنا، منهم ابن شرف الذي يقول أسفا عليها:[5]

جَارَ فِيهِمْ زَمَانهمْ وَأُولُوا الْأَمْـ ـرِ فَفَرُّوا يَرْجونَ فِي الْأَرضِ عَـدْلَا

تَركُوا الرَّبْعَ وَالْأَثَاثَ ومَا يَـثْـ قُلُ لَا حَامِـلَ مِنَ النَّـاسِ ثِقَـلَا

ويقول أيضا:[6]

يَا قَيْرَوانُ وَدِدْتُ أَنّي طَائِرٌ فـأَرَاك رُؤْيَةَ بَاحِـث مُتَأَمّـل

آهَا وَأَيةُ آهَةٍ تُشْفِي جَـوَى قَلْب بِنِيرانِ الصَّبَابَةِ مُصْطَلـي

---

[1]– أحمد حاجم الربيعي، منهج البحث الأدبي في الأندلس، ص: 334.

[2]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 429.

[3]– المصدر نفسه، ق4، م2، ص: 597، 598.

[4]– المصدر نفسه، ق4، م2، ص: 597.

[5]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 228. وينظر له قصيدة أخرى في الرثاء، المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 231.

[6]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 233.

ولذلك يمكن الجزم باطمئنان أنّ (القيروان) بالنسبة للمغرب قديما مثّل (قرطبة) بالنسبة للأندلس في حظّها من العلم والعلماء والأدباء.

وقد ترجم هذا النبوغ والافتتان بالشعر وبالأدب العربي إبداعا يحمل خصائص القوم دون أن يتنصل من عباءة المشرق من خلال ظهور أغراض شعرية جديدة، وأخرى قديمة في قالب جديد، كقصائد الوصف التي امتدت امتدادا لا نظير له إلى أن تحوّلت إلى تيّار شعري يحظى بالاهتمام والإقبال، وقصائد المولديّات، وقصائد الرثاء التي انتقلت من مواضيع تقليدية مختصرة في بكاء الأشخاص، إلى بكاء المدن والحواضر فالحضارة الإسلامية والإسلام.

ورغم ذلك فإنّ كثيرا من الدراسات المهتمة بتاريخ الحضارة الإسلامية المغربية القديمة، لا تكفّ عن وسم آداب هذه البلاد بالتقليد، رافضة الإقرار بما وفّرته من نتاج أدبي خصب في مراحل عقبت مرحلة التعرّب والتثقّف[1]، على غرار أحمد أمين الذي وصف المغاربة بأنّهم كانوا يعانون مركّب نقص من المشارقة جعلهم يهتمون بمجاراتهم رغبة في التفوق عليهم[2]، وكأنّ العلم والإبداع ميزة في سلالة أو جنس بشري دون غيره، غير آبه بما أضافه هذا الأدب الذي ازدهر في ركن ناء عن موطنه الأصلي – بعد أن تهيّأت له الظروف – للعلوم العربية وآدابها من تخييلات جميلة، وصور بديعة، ودرر من نظم ونثر يشهد لها النقد الموضوعي بالجودة والروعة والخلود، بفضل ما تميّزت به من سمات وخصائص أهّلتها لأن تنافس أرقى النماذج الأدبية العربية خاصة في فترة ما بين القرنين الرابع والخامس للهجرة، حيث ازدهر الأدب ازدهارا دفع معه عجلة النقد للتقدم سريعا.

ويجدر بالذكر أنّ الحديث عن العلاقة الثقافية بين المشرق والمغرب تميزت باختلاف مواقف أصحابها من النقاد وتنوع آرائهم بين الانتصار لهذا الأدب عند فئة، والتنكر لجهود مبدعيه عند أخرى، في حين انطبعت آراء أخرى بالوسطية، فرأى أصحابها أنّ الأدب المغربي والأندلسي يجمع بين الخصائص المشرقية والأندلسية في الوقت ذاته، مستشهدين بنماذج من الشعر الأندلسي، ومن

[1]– ينظر: أمينة غالي، من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي (إحكام صنعة الكلام) للوزير أبي القاسم بن عبد الغفور الكلاعي، ص: 58.

[2]– محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، ص: 15، نقلا عن أحمد أمين، ج3، لجنة التأليف بالقاهرة، مصر.

هؤلاء – على سبيل التمثيل – أيمن محمّد ميدان القائل: «وبعيدا عن الخوض في قضية التأثير والتأثر ـ التي طالما شغلنا بها مشارقة ومغاربة ـ يمكنني القول بأنّ الأدب الأندلسي وإن خرج من عباءة نظيره المشرقي، فراح يحاكيه معبّرا عن حتمية انتماء اللاحق للسابق تارة، ويعارضه معارضة تجسّد نضجه ومشروعية التجاوز والانفصال تارات أخرى، فإن هذه المحاكاة لم تستطع أن تخفت صوت الأصالة الأندلسية، فظلت الشخصية الأندلسية واضحة متميزة، وظل إبداعها يحمل سمتها، ويجسد خصوصيتها».[1]

وإيمانا بعدم جدوى البحث في درجات التأثر وعوامله ونتائجه، اقترح الباحث في تاريخ الأدب بالمغرب والأندلس الربعي بن سلامة أن تتمّ دراسة هذا الأدب بعيدا عن فكرة التقليد من عدمه، مقترحا أن يتمّ التأريخ له ضمن ثلاث مراحل هي:مرحلة التأسيس، ومرحلة التأصيل، ومرحلة التجديد، معتمدا على ما تقدّمه النصوص في حدّ ذاتها، لأنّ القول بالتقليد أو عدمه لا يصحّ في مثل هذا الموقف، بل لا تؤيده القرائن.[2]

ولا يخفى ما في هذا الرأي من موضوعية، لأن شعراء المغرب والأندلس في عودتهم إلى نماذج المشرق كانوا «مدفوعين في ذلك بشعور الانتماء إلى الأصل والرغبة في الارتباط به، وما الإبقاء من جانبهم على تقاليد الشعر العربي المتوارثة إلا صورة من صور هذا الانتماء، لأن الذي يتراءى للباحث وهو يتفحص هذا الشعر، أن ظاهرة التقليد فنية مرتبطة بالشكل والموضوع دون المضمون، أي مرتبطة بمنهج القصيدة ولغتها وموسيقاها وأخلاقياتها وصورها التي كانت في معظم الأحيان وليدة الطبيعة الأندلسية».[3]

---

[1]– أيمن محمد ميدان، الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس، د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، سبتمبر 2001م، ص: 130.

[2]– ينظر: الربعي بن سلامة، محاضرات في الأدب المغربي والأندلسي، د ط، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، د ت، ص: 26، 27.

[3]– الجيلالي سلطاني، الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ربيع الآخر 1428، نيسان 2007، العدد 106، ص: 58.

وما دام الأمر كذلك، فإنّ الحديث عن فعل التقليد من عدمه عمل بلا فائدة ما دامت أسباب وقوعه معلّلة، وفي مقدمتها خلوّ بلاد المغرب من إرث شعري يكون محلّ تقليد أو موقع انطلاق لإبداع جديد، كما أنّ جودة الشعر العربي المشرقي جعلته موضع منافسة ومناقشة، وهذا أمر لا عيب في الإقرار به، وقد حدث مع كلّ الأمصار التي أسلمت من غير العرب (الفرس والهند والرومان)، إذ أبدت تكيّفا لا مثيل له مع الثقافة العربية، وهذا دليل على سهولة ومرونة وجمال الإبداع العربي، وعلى قدرته العجيبة على التموقع بكلّ ليونة في أيّ مكان.

كما أنّ العرب الفاتحين أنفسهم دفعوا بسكان الأمصار التي سكنوها إلى تقليد شعراء المشرق، إذ جلبوا الشعراء والأدباء إلى قصورهم، وخلقوا تقاليد في الحكم مشابهة لتقاليد الحكم في المشرق، لذلك وجد المغاربي نفسه محاطا بالمناسبات التي تستدعي معاني المدح والهجاء أحيانا، أو النقائض أو الفخر أو الغزل أو الرثاء، كلّ حسب الحاجة، لتشابه الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية في كلّ شبر من العالم الإسلامي.[1]

ورغم ذلك، فتشابه ظروف الحياة العامّة لم يمنع القصيدة المغاربية من أن تنطلق بأصوات عالية سليمة وجميلة فيما لحق بمراحل تشكّلها الأولى، لأنّ كلّ إبداع يحتاج إلى مثاقفة ومزاوجة تنتهي به إلى وجود شرعي له خصائصه الشخصية، خاصة مع انعدام قاعدة فنية محلية تستمد منها القصيدة عناصر حياتها، وأمّا ما بدا عليها من مظاهر مشرقية فذلك لا يعدو التأثر الذي يعتبر قسم من أقسام الاتصال الأدبي الذي يتم بين النصوص الأدبية، وصنف من أصناف الاحتكاك والتبادل الذي يتم بطريقة سرية وعن اقتناع أو موافقة أو تعاطف.[2]

وبما أنّ الأمر كذلك، جاز القول بأنّ المنجز الشعري المغربي القديم متميّز ومتفرّد عن نظيره الأصلي لما فيه من خصائص تدلّ على ولادته في رحم غير شبه الجزيرة العربية رغم تشبّعه في

[1]– ينظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010، ص: 80.

[2]– ينظر: بول آرون، دينيس سان جاك، آلان فيالا، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1433هـ، 2012م، ص: 287.

مبادئه العامة بالأدب المشرقي، وقد حقّق ذلك واستحقه، والنقد أيضا، إذ صار للبلاغة في لغة القرطاجني النقدية «مهامّ فلسفية تتمثل في بناء التصور والإدراك والتأثير معا وهذه اللغة الجديدة في معطياتها تؤكد التحولات التي شهدتها البلاغة في تأثرها بوعي الفلاسفة إزاء القضايا المعروضة وما يترتّب على ذلك من تحقق رؤية تفيد من الخبرة التي أتاحتها الفلسفة إذ ترتبط الظاهرة بعللها وقوانينها».[1]

ورسم ابن رشيق – قبله – في (العمدة) وجها موضوعيا للنقد يتسم بالاهتمام بالمصطلح لغة واصطلاحا وضبطا، وبالرواية وربط النص النقدي أو الشعري بصاحبه، وتحوير ما لا يتلاءم والعصر، وبالمقابل التأكيد على ما هو صالح من نقد.

وقدّم ابن شهيد في (رسالة التوابع والزوابع) طريقة خيالية في النقد أكّد فيها على جواز الاستفادة من النصوص السابقة بالمعارضة معلّلا لذلك بأقواله، ناهيك عن التعليقات النقدية الهامّة التي جاءت في أثناء تحاوره مع جن وشياطين الرسالة.

كما ندب الحصري لنفسه خطّة مميزة متّبعا ذوقه في التنقل بين مواضيع شتّى ونصوص متنوعة، فتميز كتابه بقربه من أسلوب الجاحظ وطريقة إثارة المشكلات النقدية.

في حين سلك بن عبد الغفور الكلاعي مسلكا مدافعا عن النص النثري في (إحكام صنعة الكلام)، وأخذ على عاتقه بمعيّة ابن بسام مهمّة الدفاع عن الأندلس وتراثها الأدبي الّذي لا يقلّ قيمة عن المشرقيّ.

وليست هذه الكتب سوى عيّنات محسوبة عن النقد بالمغرب الإسلامي، وإن تمّ التركيز عليها دون غيرها فلأنّ كلّ عنوان منها يقدّم نموذجا وموقفا، ويعبّر عن قضية نقدية معينة، ويدلّ على ميزة النقد في تلك البلاد بين القرنين الخامس والسابع للهجرة.

[1]– عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم ، ص: 117.

خلاصة الأمر، أنّ التأليف النقديّ المتخصّص ببلاد المغرب الإسلامي اتّسع في فترات تاريخية لا يصحّ وصفها إلّا بأنها مزدهرة، منها العصر الصنهاجي في شمال إفريقية، وعصر الأمويّين والطوائف والموحّدين، كما كان انتشار وتنوّع مناسبات الشعر في عصر الطوائف ورعاية ملوكهم سببا في بلورة نظرية خاصّة بالشعر والنثر، وإن كانت في طابعها العام محافظة حاملة لخصائص مصدرها المشرق، فإنها انطبعت بجملة من الميزات كالمنهجية والتنوع والجرأة وبحث كلّ المشكلات بحريّة وفنيّة كبيرين، حتى وإن تميزت بعض العصور في نظر التاريخ بالتزمت والضعف كعصر المرابطين مثلا، لأنّ ما ينسب لها من كتب رغم جملة خصائصها مقارنة بباقي العصور يعطي صورة مشرقة تكشف أنّه كان عصرا ناضجا مزدهرا معرفيّا برزت فيه أسماء وأعلام مشهود لها في مختلف حقول المعرفة الإنسانية، كابن بسام وابن خاقان وابن بشكوال وابن سعيد، وابن خفاجة وابن طفيل وابن رشد وابن زهر وغيرهم[1]، ما يدلّ على أن فترتهم كانت – بتعبير محمد مجيد السعيد – مظلومة لا مظلمة.[2]

[1]– ينظر: محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ص: 481.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 86.

# الباب الأول:

## منهج التنظير النقدي ببلاد المغرب الإسلامي

**الفصل الأول**: بذور التنظير النقدي ببلاد المغرب الإسلامي قديما

**الفصل الثاني**: مدخل إلى النظرية الشعرية النقدية ببلاد المغرب الإسلامي

**الفصل الثالث**: عناصر الشعر وبنيته

**الفصل الرابع**: قضايا النقد بالمغرب الإسلامي

# الفصل الأول:

## بذور التنظير النقدي ببلاد المغرب الإسلامي قديما

أولا: أهمية التنظير في النقد الأدبي

ثانيا: مصادر النقد التنظيري ببلاد المغرب الإسلامي

# الباب الأول: منهج التنظير النقدي ببلاد المغرب الإسلامي

## الفصل الأول: بذور التنظير النقدي ببلاد المغرب الإسلامي قديما

### أولا- أهمية التنظير في النقد الأدبي:

يحتاج كلّ علم إلى مجموعة من النظريات التي يقوم عليها لكشف ما يطرحه من مباحث، والنقد الأدبي باعتباره علم مهمته دراسة النصوص دراسة فحص وتحقيق وفق ما ارتضاه له أهله من طرق وإجراءات، يعمتد أيضا على جانب نظريّ مهمته النهوض بعملية القراءة، وأهمية التنظير يجملها عبد الملك مرتاض في قوله: «والتنظير جهاز متكوّن من مجموعة من الإجراءات والأدوات يسبق مجال التطبيق، فهو أساس القواعد العلمية، وأصل الأصول التي ينهض من حولها التفكير السليم، أي المعدّ للخضوع للبرهنة عليه، والقابل، في الوقت ذاته، للتصحيح والغربلة المنطقية».[1]

وفي بلاد المغرب الإسلامي لم يسلم الأمر من وجود مؤلفات نقدية قعدت وظيفتها على الجانب التنظيري للنقد معتمدة على ما ورد إليها من مدرسة النقد المشرقية مضيفة عليها بالشرح أو التعليق أو التلخيص والمناقشة في مرّات كثيرة، ممارسة ما يمكن تسميته بنقد النقد.

ومن الكتب التي اضطلعت بمهمة التنظير – وهي كثيرة – سأقتصر على ما كان له حضور وتأثير، وعلى ما جاء عن شخصيات نابغة كالنهشلي وابن رشيق والحصري تتمّة لما سبق قوله عن قيمة القيروان حضاريا بذكر أهمّ ما ينسب إليها من كتب ومؤلفين، وعن الجانب الأندلسي ابن رشد وحازم القرطاجني وهما عيّنة عمّا يمكن أن يوصف به النقد الأندلسي من وعي وإفادة عميقة من تجارب النقاد السابقة على امتداد عصور نقدية طويلة، وباختلاف شرائحهم من نقاد وبلاغيين وفلاسفة.

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، د ط، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص: 39.

## ثانيا- مصادر النقد التنظيري ببلاد المغرب الإسلامي:

### 1- الممتع في صنعة الشعر لعبد الكريم النهشلي القيرواني:[1]

كتاب (الممتع) من أوائل كتب النقد المنسوبة إلى المغرب العربي القديم (شمال إفريقيا)، ومن أوائل الكتب التي دعت إلى التحرر في معالجة النصوص من الأحكام المسبقة، ومن أكثرها أيضا تأثيرا على جيل النقاد القيروانيين والأندلسيين لمكانة صاحبه من باقي النقاد باعتباره أستاذا لأكثرهم كابن رشيق.

وقد ابتدأه مؤلّفه بنبذة موجزة عن فضل الشعر عند العرب وتميّزه عن المنطق، وبموقف الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) منه، ثم انطلق يفصّل في عدد من الأبواب المرتبطة بالبيان وبقيمته واحتماء العرب به خدمة لموقفه منه ودفاعه عنه.

وفي الكتاب إشارة لافتة إلى دور البيئة في الشعر وتغيّر أساليب النظم، وقد اعتبره محمد مرتاض فاتحة الكتب النقدية المغربية المنسوبة إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري[2]، كما اعتبره عبد الرحمان منصور في طليعة الآثار النقدية التي أفردت لدراسة الشعر والدفاع عن مكانته ومكانة الشعراء.[3]

---

[1]– هو أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الجزائري، توفي عام (405هـ) بالمهدية، عرف بالعلم وقول الشعر، عاش في بلاط المعز إذ تقرّب منه على غرار أدباء وشعراء القيروان، تتلمذ على يديه أشهر علماء المنطقة ومنهم ابن رشيق. ينظر: عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاط الأدبي للمعز بن باديس، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1413هـ، 1993م، ص: 60– 62. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص: 55. أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص: 47.

[2]– ينظر: محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره، د ط، إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص:38.

[3]– ينظر:عبد الرحمان منصور، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ت، ص: 38.

كما تلوح أهمية هذا الكتاب كونه ترك آثارا واضحة على كتاب (العمدة)، إضافة إلى اشتراكهما في التصدي لقضايا نقدية واحدة، كالميل إلى تفضيل الشعر على حساب النثر، واعتماد الأكثر رواجا من الأخبار والآراء والكتب، واعتماد التقرير والجزم وإن فاقه ابن رشيق في الشهرة.

أمّا مادّته فقد جمعها من مصادر هامة، لأنها مأخوذة من أبي عبيدة (ت حوالي 205هـ)، والمبرّد (ت286هـ)، وابن قتيبة (ت276هـ)، والجاحظ (ت255هـ)، ويونس بن حبيب (ت182هـ)، وابن سلام (ت232هـ)، وأبو العباس عبد الله ابن المعتز (ت296هـ)، وابن وهب (ت197هـ)، والآمدي (ت370هـ)، والزبير ابن بكار المدائني (ت256هـ).[1]

ومن تلك المصادر القيّمة خرج النهشلي بمقاربة نقدية ترى أنّ الشعر من أجمل فنون العرب وعلومها لأسباب متعلقة به من حيث الخصائص، وبحياة العرب في حدّ ذاتها، كما خلص إلى اشتراك البشر في حبه والإجادة فيه على مرّ العصور، دون أن يكون إبداعه حكرا على قوم أو مصر.

[1]– ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، د ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ت، ص: 9.

## 2- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لأبي علي الحسن بن رشيق المسيلي الأزدي:[1]

هذا الكتاب من أبرز كتب النقد العربي القديم، صدر عن إحساس عميق بجمال الشعر وأفضليته موازاة بباقي الفنون والعلوم الإنسانية، لأن صاحبه إلى حبّ الشعر أميل وله فيه نظم كثير، وصفه ابن بسام بالأديب الكامل، «إن نظم طاف الأدب واستسلم، أو نثر هلّل العلم وكبر، أو نقد سعى الطبع الصقيل وحفد، أو كتب سجد القلم الضئيل واقترب».[2]

كما صدر الكتاب عن موضوعية شديدة عادت بالخير عليه، حيث يعدّ من النقاد المتميزين بها، ومن مظاهرها: مراجعة أحكامه ونسب الأقوال إلى أصحابها مهما بلغت من الكثرة، ما جعل مؤلفه يوصف بأنّه «توليفة متميزة بين آرائه الخاصة وآراء النقاد القدامى»[3]، بسبب ما جمعه منها عن نقاد كثر ومذاهب في نقد الشعر متعددة، ولذلك جاء صدى لما ألّف حتى عصره من كتب وأثير من نقاش كالذي أثير عن مفهوم الشعر وعوامل إبداعه ومميزات الشاعر الفحل، وشروط تحقق النص الجيّد، وغيرها من قضايا مرتبطة بالماهية والهدف والقيمة، كما أثار فيه ثنائيات النقد القديم، فناقش الصراع بين القديم والحديث، واللفظ والمعنى، والسرقات بين الشرعية والتسفيه، وحدّد فيه موقفه من اللغويين والعروضيين والمعاني الشعرية محاورا مرّة ومؤيّدا أخرى، وفي كلّ مرّة كان

---

[1]– هو أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، من مواليد (المحمدية) سنة تسعين وثلاثمائة من أب رومي، وهو من شعراء وأدباء القيروان ونقّادها الفضلاء، فيها نبغ واشتهر وإليها انتسب، وبها نشأ وتأدّب، وقد وفد عليها سنة (406هـ) التقى بابن شرف وعاشا مع بعض في جوّ من المنافسة في بلاط المعز إلى أن أتت الحملة الهلالية على المكان، فشتّتت أمنه، وهجّرت أهله، وكان الرجل ضمن من خرج إلى صقلية متحسّرا، وله في ذلك شعر، ثمّ استقر في الأندلس إلى أن توفي بإشبيلية. من مؤلفاته: ديوان شعر وكتب نقدية أشهرها: (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب)، (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، و(أنموذج الزمان في شعراء القيروان)، ومنها أيضا: (طراز الأدب)، و(الممادح والمذام)، و(متفق التصحيف)، و(تحرير الموازنة)، و(أرواح الكتب)، و(غريب الأوصاف ولطائف التشبيهات لما انفرد به المحدثون)، و(شعراء الكتاب)، و(صدق المدائح)، من أساتذته: الحسن ابن أبي الرجال، والقزاز القيرواني، وعبد الكريم النهشلي، اختلف المؤرخون حول تاريخ وفاته فقيل أن ذلك كان سنة (463هـ)، وقيل سنة (456هـ) وهو الأرجح. ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ص: 5– 8. أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص: 141.

[2]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م2، ص: 597.

[3]– الحسين آيت مبارك، صورة المتلقي في التراث النقدي من خلال كتابي ((العمدة)) و((قراضة الذهب)) لابن رشيق القيرواني، حوليات كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب، 1421هـ، 2000م، العدد 14، ص: 33.

يهتمّ بالمصطلحات النقدية عرضا وبسطا وتحليلا، كما فعل في الأبواب التي بحث فيها البلاغة والعروض والسرقات وأغراض الشعر، يقول محمد أوراغ واصفا قيمة التركيز على المصطلح في نقد ابن رشيق: «كان ابن رشيق بالغ الاهتمام بتحديد الدلالات اللغوية للمصطلح وكيف شقّ الطريق نحو ((انفراده)) بمفهوم فيه من التخصّص والدّقة الشيء الكثير، يستعرض الأصول الأولى التي حملت المفهوم وهو في طور تكوينه والمسيرة التي قطعها إلى أن استوى عوده، مع ذكره للمؤلفات التي وفرت له شروط تداوله وانتشاره...».[1]

وابن رشيق على كثرة استشهاده بآراء العلماء واحتكامه لها لا يستسلم لها استسلاما تامّا فنراه ينقد بعضها إن لزم الأمر من ذلك على وجه الخصوص نقده للآمدي فيما حكم فيه بالخطأ على معاني أبي تمام واصفا إياه بالمتحامل وموضحا وجه الخطأ في نقده[2]، وأمثلة ذلك كثيرة مبثوثة في أبواب الكتاب المختلفة.

### 3- تلخيص فن الشعر لأبي الوليد محمد ابن رشد القرطبي:[3]

يعدّ ابن رشد أكثر شخصية مغربية مثيرة للجدل من بين الفلاسفة القدامى، حيث حظيت أعماله بدراسات وأثارت مسائله مشكلات عدة تنوعت حولها المواقف والآراء سواء على المستوى النقدي أو على المستوى الفلسفي، وهو أشهر فيلسوف اشتهر اسمه مقترنا بأرسطو، ذلك أنه

---

[1]– محمد أوراغ، نظرية نقد الشعر في الغرب الإسلامي ابن رشيق نموذجا، إشراف أحمد الطرسي أعراب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، الموسم الجامعي 1417هـ / 1418هـ، 1997م / 1998م، ص: 253.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 253.

[3]– هو أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن رشد الحفيد، يعرف في الغرب باسم (أفوريس)، من مواليد قرطبة، عام (520هـ أو 526هـ /1120م أو 1126م)، من أشهر مؤلفاته (الكليات في الطب)، عرف عند الأوربيين في العصور الوسطى باسم (كولجت)، اتصل بالموحدي أبي يعقوب يوسف بن عبد المؤمن بن علي، عمل قاض لإشبيلية سنة (564هـ /1169م)، ثم قرطبة عام (577هـ /1182م)، وقد ظفر في العصر الوسيط وأوائل الحديث بشهرة لم يحظ بها غيره من الفلاسفة المسلمين منذ أن ترجم إلى اللاتينية أعماله ميخائيل سكوت ابتداء من سنة (1230م)، وهرمن الألماني، ارتبط اسمه باسم أرسطو في الأوساط الفلسفية، لكنّ الحياة امتحنته بسبب الحسّاد ففسد عليه الأمر، ونفي إلى بلدة (أليسانة)، توفّي بمراكش سنة (595هـ/ 1198م). ينظر: عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج1، ص: 19– 38.الربعي بن سلامة، الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، ص: 192.

خصّص قسطا من حياته لدراسة وشرح فلسفته، بدليل الشروح المطوّلة لكتبه، يقول أرنست رينان: «ألقى أرسطو على كتاب الكون نظرة صائبة، ففسره وشرح غامضه، ثم جاء ابن رشد فألقى على فلسفة أرسطو نظرة خارقة ففسّرها وشرح غامضه»[1]، كما قال عنه ميكائيل سافونا رولا أنه: «ملك العبقرية الإلهية التي شرحت كل مؤلفات أرسطو».[2]

ومن أعمال ابن رشد التي خصّ بها أرسطو شرحا وتلخيصا كتاب (تلخيص الخطابة)، وهو من (التلخيصات) أو (الشروح الوسطى) كما تسمّى في اللغات الأوربية الحديثة، وهو عرض وشرح بالترتيب لكتاب أرسطو (الخطابة) بحيث يبتدئ الكلام بقول لأرسطو ثم يتبعه بشرح موسّع له بحيث يستحيل الفصل بعده بين كلام كلّ منهما، كما يلاحظ عدم إشارته إلى مصدر الترجمة العربية التي أخذ عنها، ما عدا إحالات قليلة على الفارابي في مواطن من العمل.[3]

ويؤكد ابن رشد نفسه ذلك لمّا يذكر أنّ نيّته كانت التلخيص في ختام الكتاب قائلا: «وهنا انقضت معاني هذه المقالة الثالثة، وقد لخّصنا منها ما تأدّى إلينا فهمه وغلب على ظنّنا أنّه مقصوده، وعسى الله أن يمنّ بالتفرّغ التام للفحص عن فص أقاويله في هذه الأشياء، وبخاصة في ما لم يصل إلينا فيه شرح لمن يرتضى من المفسرين».[4]

ومن أبرز تلخيصاته إثارة للجدل تلخيصه لكتاب (فن الشعر) الذي دار حوله نقاش طويل ولا يزال، من حيث قيمته ومدى إصابته من عدمها، والسبب في ذلك إقدام ابن رشد في تلخيصه لـ (فن الشعر) على إسقاط محتواه الأرسطي اليوناني على الشعر العربي بشكل لافت للانتباه، ما جعل التهم تنهال عليه من قبل كثير من الدارسين، ولكن في المقابل تولّى آخرون مهمة الدفاع عنه، ما يدلّ على شهرة أعماله وكثرة ورودها في الدراسات والبحوث الفلسفية والنقدية معا،

---

[1]– محمد لطفي جمعة، تاريخ فلاسفة الإسلام، ص: 151. نقلا عن الربعي بن سلامة، تاريخ الحضارة العربية والإسلامية بين التأثر والتأثير، ص: 194.

[2]– عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج1، ص: 37، 38.

[3]– ينظر: ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، د ط، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، د ت، ص: 256، 272، 278.

[4]– المصدر نفسه، ص: 332.

فطريقته في التعامل مع التراث الإغريقي أفرزت قراءات نقدية مختلفةأبرزها تلك التي قادت ضده حملة تشهير وإنقاص من مجهوده العلمي الذي كرّس حياته له، بحجة أنه قابل مفاهيم أرسطو بنماذج شعرية عربية وبالقرآن الكريم في محاولة شرح أفكاره حول التحول والتعرف والاستدلال والإدارة والعقدة والحلّ[1]، وفي فهم نظرية التراجيديا ما أدى به إلى تشويهها تشويها واضحا كما صرّح بايووتر Bywater وديبور De Boer وجبريلي Gabrielli وطه حسين ومحمد خلف الله[2]، إضافة إلى إبراهيم حمادة الذي اعتبر ما وقع فيه ابن رشد حصيلة حتمية لسوء الترجمات العربية التي تناولت الكتاب، وسوء فهمه لبعض قضايا الكتاب كالإسقاط الخاطئ لمفهوم (التعرف بالتذكر) الأرسطي على الشعر الغنائي العربي.[3]

وأما عبد الرحمان بدوي فقد علّق على عمل ابن رشد قائلا: «لو قدّر لهذا الكتاب، كتاب فن الشعر لأرسطو أن يفهم على حقيقته، وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ، لغني الأدب العربي بإدخال فنون الشعرية العليا فيه، ولتغير وجه الأدب العربي كلّه، ومن يدري لعل وجه الحضارة العربية كلّه أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوربا في عصر النهضة».[4]

ونتيجة لذلك حسب هؤلاء، أخفق العرب شعريّا في الخروج بنماذج شعرية مغايرة كالشعر المسرحي والتمثيلي كما يقول غنيمي هلال في (كتابه الأدب المقارن)، حيث أرجع بقاء العرب بعيدين عن أنواع الأدب الموضوعي – على الرغم من ترجمتهم للكتاب – إلى جملة الأخطاء المرتكبة خلال عملية نقل الكتاب إلى الثقافة العربية، ما جعلهم غير آبهين بترجمة المسرحيات اليونانية ولا بنقد ودراسة أجناس الأدب الموضوعي.[5]

---

[1]– ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط1، مطبعة دار التأليف، القاهرة، مصر، نشر عالم الكتب، 1400هـ، 1980م، ص:52، 53.

[2]– ينظر: عباس رحيلة، الأثر الأرسطي في الأدب والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ص: 647– 651.

[3]– ينظر: أرسطو، كتاب الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ص: 50، 51.

[4]– أرسطوطاليس، في الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 56.

[5]– ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: 169، 170.

كما أرجع أحمد أحمد بدوي عجز العرب عن إقامة فوارق جوهرية بين فنون الأدب المختلفة إلى عزوفهم عن ترجمة الأدب اليوناني لسوء فهمهم له، وهذا تسبّب في تأخّر أنواع أدبية أخرى غير الشعر على الظهور عند العرب.[1]

واللافت للانتباه في كل تلك التصريحات أنها انتقدت صنيع ابن رشد دون أن ترجع إلى الأسباب التي دفعته إلى ذلك من جهة، وحكمت على أعماله التي تناولت شعرية أرسطو وكأنها ترجمة خالصة بينما ما قام به هو التلخيص والشرح امتثالا لأوامر البلاط الموحدي، إذن ابن رشد كان بصدد تقريب أرسطو من الذوق والفكر العربي وليس لذلك سبيل إلا عبر اختيار باقة من الأمثلة تكون أهلا للقيام بتلك الغاية وهي التقريب، لذلك لجأ إلى قصيدتي المدح والرثاء لشرح التراجيديا والكوميديا، كما لجأ إلى نصوص شعرية وآيات من القرآن الكريم لتقريب باقي مفاهيم أرسطو من العربي، وهذا هو الهدف الذي التزم به، وكان الأجدر ــ رغم الضرر الذي لحق مفاهيم النص الأصلي ــ استثمار ذلك والاستفادة منه في توليد الأفكار المتصلة بتطوير الخطاب النقدي العربي[2]، خاصة وأنه حاول «إيجاد تصور مواز تصكّ له المصطلحات المناسبة له، ويكون صلب التمثيل له من الأدب العربي...».[3]

على أن الحملة التي استهدفت ابن رشد الناقد تصدى لها نقاد كثر ممّن تمعنوا في قراءة أفكار ابن رشد في عصرها وليس في العصور اللاحقة ومنهمفيصل بدير عون الذي يقول: «إنه من التعسف في الحكم أن نقول، على سبيل المثال، أن الشروح التي قام بها ابن رشد على فلسفة أرسطو عمل لا قيمة له، أو كان يمكن أن يقوم به أي باحث. إنه من المبالغة وسوء التقدير للأمور أن نقول أن هذه الشروح لا تمثل أية إضافة إلى ما قاله أرسطو، كيف يمكن للعقل قبول

[1]– ينظر: أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، مارس 2002، ص:133.

[2]– ينظر: أحمد درويش، النص البلاغي في التراث العربي والأوربي، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 35، 36.

[3]– المرجع نفسه، ص: 33.

أن يكتب أرسطو، مثلا، كتيبا في مبحث ما، ثم يقوم ابن رشد بكتابة عدّة مجلدات على هذا الكتيب، ونقول أن هذه المجلدات والتعليقات والشروح لا أهمية لها ولا تمثل جديدا»[1]، كما اعتبر محمد عزيز الحبابي أن توظيف ابن رشد للتراث الإسلامي كان من باب التسلح في النقاش والبحث الفلسفي كما تسلح بمنطق أرسطو، أما هدفه فهو الارتقاء بالتلخيص إلى التعريب.[2]

فما قام به ابن رشد هو قراءة الفكر الأرسطي عموما بنظارات عصره وثقافته، ومعاينته وتقريبه من عصره، ونقله إلى الثقافة الأندلسية بأبعادها العربية الإسلامية ما جعله أحيانا يخرج عن النظرية الأرسطية فتبدو أمثلته غير منسجمة مع الأفكار الأرسطية.[3]

وهو نفسه صرّح غير مرة بذلك كما يدل قوله: «فهنا ما في هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر وسائر ما يذكر فيه، فكلّه أو جلّه ممّا يخص أشعارهم وعاداتهم فيها. وذلك أنه يذكر أصناف الصناعات الشعرية التي كانت تستعمل عندهم...».[4]

على أن الرجل يبقى مرحلة واضحة وعلم بارز من أعلام النقد العربي عموما والأندلسي المغربي على وجه الخصوص، وحتى الغربيين يقرون بأهميته وعدم إمكانية قراءة أرسطو منفصلا عنه يقول أوبنك: «في الغرب اللاتيني بدأت ترجمة جزء من كتاب المنطق لأرسطو على يد ((بويسر)) في القرن الحادي عشر، واكتملت ترجمته بترجمة شروح ابن رشد له والتي طبعت فينيسيا في القرن السادس عشر...لكن التيار الأرسطي في العصور الوسطى باعتباره حركة فلسفية لم يدم طوال هذه المدة، فإنه ابتداء من منتصف القرن الثالث عشر كان مجمل إنتاج أرسطو ومعه

[1]– فيصل بدير عون، الفلسفة الإسلامية في المشرق، د ط، دارالثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1980، ص: 46، 47.

[2]– ينظر: محمد عزيز الحبابي، ابن رشد ومدرسته في الغرب الإسلامي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1401هـ، 1981م، ص: 381، 382.

[3]– ينظر: فؤاد بن أحمد، تمثيلات واستعارات ابن رشد، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1433 هـ، 2012م، ص: 357.

[4]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 207.

شروح كثيرة عليه وخاصة شروح ابن رشد قد جعلت فكر أرسطو متاحا للاتينين بفضل الترجمة عن اليونانية أو عن العربية».[1]

### 4- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجني الأندلسي:[2]

كتاب حازم القرطاجني (ت684هـ) الموسوم بـ: (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) من أبرز كتب النقد القديم ببلاد المغرب الإسلامي والنقد القديم بصفة عامّة، ويعتبر بما جاء في مؤلّفه آخر النقاد المجيدين في عملهم لأنّ النقد بعده فقد بريقه ولم تعد «له بنيات اجتماعية وسياسية وثقافية وعلمية...»[3]، إضافة إلى أنّ الكتاب يعدّ «آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي»[4]، لأنّه يحاور مفهوم الشعر وحقيقته كما ورد عن الدرس النقدي القديم بشقّيه: العربي الخالص واليوناني الأرسطي من خلال قراءات ابن سينا (ت428هـ) والفارابي (ت339هـ) وابن رشد (ت595هـ) وهي قراءات إسلامية، وإن لم يذكر ابن رشد صراحة في كتابه لكن يكفي الاستدلال على ذلك أنّ القرطاجني أخذ حبّ الفلسفة والبحث بآلياتها عن تلميذ تخرّج من مدرسة ابن رشد الأندلسية وهو أبو علي الشلوبين (562هـ/ 645هـ).[5]

---

[1]- أحمد درويش، النص البلاغي في التراث العربي والأوربي، ص: 172.

[2]- هو أبو الحسن حازم القرطاجني، ولد سنة (608هـ/ 1211م) بقرطاجنة التي نسب إليها، تربى في أسرة ميسورة الحال ما وفّر له فرصة الإقبال على العلم، فبدأه بحفظ القرآن الكريم، ثمّ تعلّم قواعد اللغة والنحو والفقه والحديث والعلوم الشرعية والفلسفية، هاجر ككثير من مواطنيه بعد توالي هزائم المسلمين في الأندلس قاصدا مراكش بالمغرب الأقصى، ومنها توجه إلى تونس حيث توفي سنة (684هـ) تاركا إرثا فكريا محترما. ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص: 52- 89. السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط 2، دار الفكر، 1399هـ، 1997م، ج1، ص: 491، 492. عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، د ط، الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص: 11- 29.

[3]- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص: 126.

[4]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2001، ص: 547.

[5]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 51، 52.

والكتاب موضوع بالأساس قصد التنظير للشعر على مستويي النظم والتلقّي اعتبارا للعلاقة المتلازمة بينهما كون القارئ هو صدى للنص[1]، وقد دفع القرطاجني إلى هذا الاهتمام ما لاحظه من خلط وتدهور في المفاهيم بما يتطلب إعادة تنظيمها والتنظير لفهمها، بترتيب السليم منها وبعثه من جديد، وطرح الخاطئ الذي تسبّب في حالة الهذيان التي سمّيت إبداعا، لذلك اتسم كتابه بالشمولية لأنّه «قائم عل ثلاثية هامّة كان النقاد يكتفون بالنظر إلى واحد دون الآخر من أضلاعها، وتلك هي ((الشاعر والعملية الشعرية والشعر))، وقد أولى حازم هؤلاء الثلاثة عناية متساوية على وجه التقريب».[2]

ولهذا فتسمية الكتاب متطابقة أشد التطابق مع مضمونه، فالمنهج مهمته أن يقوم بتنظيم وترتيب الأفكار ترتيبا صحيحا، محصّنا بطرق الجدل والبرهان حتى تسلم نتائجه من الخطأ والتناقض، فيعتقد في النتائج التي خلص إليها ويعمل بها، وهذا ما هدف إليه مؤلّف الكتاب بجملة الأفكار التي طرحها على أساس من الجدل والبرهان لإعادة تربية الأذواق من جديد سواء كانت مبدعة أو متلقّية.

وصاحبه – كما تدلّ عليه مباحث الكتاب – على درجة عالية من الذكاء مكّنه من الاستفادة من معارف العصور السابقة بمختلف تياراتها، ومن مظاهره التعامل مع المادة الأدبية والنقدية والفلسفية المتواجدة بين يديه بوعي، لذلك «جاء كتابه خلاصة مكثفة رصينة لكل ما سبق، إذا أضفنا أساليب المناطقة التي تظهر في دقة تقسيماته وتسلسلها وتفرعها، وله مصطلحات في التقسيم المنهجي لم يسبقه أحد إليها (الأقسام، المناهج، المعلم، المعرف، الإضافة، التنوير) وفق ترتيب منطقي».[3]

[1]– ينظر: أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ط 1، دار النوادر، دمشق، سوريا، 1431 هـ، 2010 م، ص: 201.

[2]– إحسان عباس، مفهوم الشعر، ص: 577.

[3]– عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1428هـ،2007م، ص: 132.

فكتابه بأقسامه الأربعة على هذه الحال أهمّ ما ألّف في النقد بالمغرب الإسلامي على الإطلاق، ويعدّ – دون مبالغة –« طفرة في التطور التاريخي للبلاغة العربية، فقد سلك فيها صاحبه أسلوبا غير معهود بتناوله لأسس وعلل الظواهر المدروسة بأسلوب رصين يعتبر إبداعا في حد ذاته، وجاء «المنهاج» كذلك ثورة على مستوى المصطلح والمنهج البلاغيين، فهو موزّع على مناهج وكل منهج يضم فصولا دعاها: (معلم) أو (معرف) على التوالي. والمعالم والمعارف قسّمت بدورها إلى فقر سمّاها حازم(إضاءة) أو (تنوير) بشكل متناوب».[1]

وقد اعتنى فيه بالعمل النقدي بوصفه نشاط كلي يتأسّس على شبكة من المعارف اللغوية والبلاغية والفلسفية، التي توفر للناقد ثقافة عالية وبصيرة قادرة على النفاذ داخل العمل الأدبي بعناصره الثلاثة: الشاعر والنص والمتلقي والنظر إليه نظرة شمولية[2]، وبهذا استحق أن يوصف بأنه أقرب كتاب نقدي قديم إلى النقد الأدبي الفلسفي المعاصر لما تضمّنه من إشارات وتلميحات عميقة حول مفهوم الشعر ما وضعه في صميم ما تدعو إليه النظريات النقدية المعاصرة ــ على حدّ تعبير عز الدين المناصرة القائل ــ: «إذا أخذنا بمفهومي (الشعرية) و(الأدبية) اللتان يندرج تحتهما كتاب حازم القرطاجني بوضوح، وقد استخدم مصطلح (الشعرية) في عدة مواضع للدلالة على التأليف في الشعر والخطابة من زاوية التمييز بين كمية الشعر في النثر والعكس»[3]* وتقول فاطمة عبد الله الوهيبي: «أحسب أن حازما حين سمى كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) كان يقصد بدءا من العنوان لفت نظر القارئ إلى أن كتابه تنظير عام في القول شعره ونثره. فالمتأمل في كتاب حازم لا يلبث أن يدرك ذلك، ليس من خلال محاولات حازم لتنضيد قوانين كلية، ولا من تردد مصطلح القول الشعري الذي يتضمّن الشعر والنثر، ولكن أيضا يمكن للقارئ أن يتنبه

[1]– داود الهكيوي، البعد البلاغي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني من خلال مبحثي: المحاكاة والتشبيه، حوليات كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب، 1421هـ، 2000م، العدد 14، ص: 104.

[2]– ينظر: عباس عبد الحليم عباس، أصوات تراثية، تجارب ومقاربات نقدية، د ط، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ص:45.

[3]– عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص: 132.

* يقول عز الدين المناصرة أنّ: «الشعرية تعني علم موضوعة الشعر، وتعني الأدبية، أمّا الأدبية فتعني علم موضوعة الأدب والفن، وفي مقدمتها، الشعر، وكلاهما يعني: علم التأليف الأدبي أو علم النسيج الأدبي، بلغة الموروث النقدي»، المرجع نفسه، ص: 132.

للمواطن التي استخدم فيها حازم كلمة البلاغة مقرونة بكلمة علم، وسيلحظ أنها ترادف معنى الشعرية، كما سيلحظ شيئا أبعد من هذا حيث علم البلاغة عنده هو العلم الكلي».[1]

والشعرية من أبرز المصطلحات النقدية المعاصرة التي ارتبطت بطودوروف حيث عرّفها بأنها: «مقاربة للأدب ((مجردة)) و((باطنية)) في الأدب نفسه»، وبأنها تسعى «إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عمل».[2]

وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية أن الشعرية Poétiques تدلّ «على حقيقتين متمايزتين: 1–مجمل القواعد التي تساعد على كتابة نتاج شعري من مثل ((الشعرية)) لأرسطو، أو ((فن الشعر)) لبوالو. 2–كل نظرية عامة حول الشعر».[3]

ويعود سبب تفرّد القرطاجني عن سابقيه ممّن حاولوا إخضاع الفلسفة لغة ومنهجا للنقد إلى اقتناعه ووعيه بالفروق الواقعة بين الأدبين اليوناني والعربي لأنّ «جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود... وكانت لهم طريقة أيضا ــ وهي كثيرة في أشعارهم ــ يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه»[4]، ما جعله يتأسف على حال الشعر اليوناني الذي يعتبر حسبه فقيرا مقارنة بما في نظيره العربي، وعلى حال منظّره أرسطو الذي وجده ينتمي إلى أمّة فقيرة إبداعا مقارنة بالوسط الإبداعي العربي، يقول: «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإيقاع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف

[1]– فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2002، ص: 69.

[2]– تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ط2، 1990، ص: 23.

[3]– بول آرون، دينيس سان جاك، آلان فيالا، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، ط 1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1433 هـ، 2012م، ص: 667.

[4]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 68.

المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية».[1]

وقد نقل هذا التفريق إلى الجانب العملي إذ يلحظ قارئ كتابه مزجه للفكر الإغريقي ممثّلا في المنطق الأرسطي بالفكر الإسلامي من خلال بلاغة ونقد العرب وشواهدهم قرآنا وشعرا جاهليا وإسلاميا ما جعله – حسب أحمد كمال زكي – أكثر نجاحا من فلاسفة ونقاد الأندلس الآخرين أمثال ابن رشد وابن دحية ومن لفّ لفّهما جميعا، لعدم نجاح الأوّل في تقريب أرسطو – في إطاره العربي– إلى النقاد والشعراء على حد سواء، وتقصير الثاني في بحث المحاكاة والتخييل كما فعل القرطاجني.[2]

وقد حظي الكتاب بفرصة التعمق في النظر للعملية الإبداعية من زوايا عميقة لأنه اعتمد إضافة إلى المصادر الفلسفية المتاحة له، على مجموعة من الدراسات البلاغية والنقدية المهمة، حيث رجع إلى قدامة بن جعفر وذكر ابن سنان الخفاجي والجاحظ في مواطن عدة.[3]

وما عدا هذا الكتاب، فلحازم القرطاجني آثار أدبية تتمثل في عدد من الأشعار، جمعها الباحث عثمان الكعاك في ديوان ضمّ قصائد المدح التي رفعها ناقدنا إلى المستنصر بالله الحفصي ولغيره من رجال ذاك البيت من حكّام الدولة التونسية التي لجأ إليها بعد تدهور أوضاع الأندلس الأمنية، وقصائد في الغزل والوصف والتصوف، وأخرى في بعض شؤون الصناعة البلاغية والشعرية، وله (مقصورة) فيها ما ينوف عن الألف بيت عارض فيها مقصورة ابن دريد البصري

[1]– المصدر السابق، ص: 69.

[2]– ينظر: أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ط1، الشركة المصرية العامية للنشر، طبع دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، د ت، 197، ص: 32، 33.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 117، 138، 139، 140، 143، 182، 183.

(331هـ)، كما له قصيدة على غرار ألفية ابن مالك في النحو والبلاغة، وله كتاب (التجنيس) وهو ضائع وكتاب (القوافي) في ثلاث ورقات صنّفه للأمير المستنصر.[1]

وقد أشاد المقري به حين ذكره في النفح، ووصفه بالشاعر الموهوب والناقد الممتاز ومثّل لذلك بقصائد له منها قوله:[2]

وَبكَيْتُ وَاسْتَبْكَيْتُ حَــتَّى ظَلَّ مـنْ عَـبَراتِنَا بَـحْرٌ بِبَحْر يَمْــرُجُ

وَبَقِيتُ أَفْتحُ بَعْــدَهُم بَابَ الْمُــنَى مَا بَيْنَنَا طَوْرًا، وَطَوْرًا يَرْتَــجُ

وَأَقُولُ يَا نَفْسُ اصْبِرِي فَعَسَى النَّوَى بِصَبَــاح قُرْب لَيْلِهَا يَبْتــلِجُ

وقوله في مطلع المقصورة:[3]

لِعَيْنَيْك قُلْ إِنْ زُرْت أَفْضَل مُرْسَل (قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ)

وَفِي طِيبَةَ فَانْزِلْ وَلَا تَغْشَ مَنْـزِلًا (بِسِقطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ)

وَزُرْ رَوْضَــةً قَدْ طَالَمَــا نَشــرهَا (لِمَا نَسَجَتْهَا منَ جَنُوبٍ وَشَمــأَلِ)

[1]– ينظر: عباس عبد الحليم عباس، أصوات تراثية تجارب ومقاربات نقدية، ص: 37، 38. عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، ص: 54– 86.

[2]–المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م5، ص: 525.

[3]– المصدر نفسه، م5، ص: 520.

# الفصل الثاني:

## مدخل إلى النظرية الشعرية النقدية ببلاد المغرب الإسلامي

**أولا**: مفهوم الشعر والشاعر

**ثانيا**: كيفية وشروط إنتاج النص

**ثالثا**: وظيفة الشعر ودلالته ضمن مقولة الإمتاع والفائدة

# الفصل الثاني: مدخل إلى النظرية الشعرية النقدية ببلاد المغرب الإسلامي

## أولا- مفهوم الشعر والشاعر:

صار الشعر – بعد تعرّب منطقة المغرب الإسلامي – في مقدمة علوم العربية الأكثر إقبالا من طرف المغاربة، كما صار البحث في مفهومه وطبائع قائليه ودوافعه وآدابه يشغل حيّزا هامّا.

ومن أهمّ الكتب التي انشغلت بقضية تحديد مفهوم الشعر والشاعر كتاب ابن رشيق (العمدة) الذي جمع التنظير إلى التطبيق، ووفّق بين الآراء والمذاهب عرضا وبسطا وتحليلا، بمعية باقي مؤلفاته ذات الصلة بالنقد وهي (قراضة الذهب في أشعار العرب) و(أنموذج الزمان في شعراء القيروان).

والحقيقة أنّ هذه العناوين على درجة واحدة من الأهمية، وإن فرض (العمدة) عليها نفسه واشتهر، لأنه كما وصفه صاحبه عمدة في مجال نقد الشعر لعظيم منزلته[1]، فباقي الكتب تعتبر تكملة وتوسعة لإحدى أفكاره أو كبرى قضاياه، حيث خصّص المؤلّف كتاب (القراضة) لقضية السرقات وما يتبعها من ظواهر نقدية، و(الأنموذج) عرض لمذاهب الشعراء المغاربة وطرائقهم الشعرية التي تراوحت بين الطبع والصنعة، والتقليد والتجديد، وكلّها من مباحث (العمدة).

ويعتبر كتاب (العمدة) من أعمدة النقد المغربي القديم وأبرزها تناولا لقضية الشعر من حيث المفهوم والخصائص، وقد استهلّه الناقد بتعريف للشعر عقب عدد من الأبواب التي أبان فيها قيمة هذا الفن عند العرب، وفضله عليهم، مستشهدا بما يخدم فكرته من الشعر والتاريخ العربي وأقوال الرسول (صلى الله عليه وسلّم)، والصحابة (رضي الله عنهم)، وأشراف الأمّة،[2] ردّا على من يكره

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1، ص: 10.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 12- 17.

الشعر – كما أسمى أحد أبوابه –[1]، ثمّ التفت إلى تعريفه في باب أسماه (باب حد الشعر وبنيته)، فقال: «الشعر يتقوّم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية ».[2]

وابن رشيق فيما ذهب إليه من حديث عن القصد والنية كالجاحظ (ت255هـ) قبله، إذ سبق إلى أنّ بعض أقاويل الناس ورسائلهم وخطبهم تحتمل الوزن لكنّها ليست كذلك لانتفاء النية عنها، وكالباقلاني (ت403هـ) في (إعجاز القرآن)[3]، ويجدر أن أشير هنا إلى أن نسخة (العمدة) التي حقّقها عبد الحميد هنداوي جاء فيها أنّ ابن رشيق عرّف الشعر كالآتي: «البنية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حدّ الشعر لأنّ من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم الصنعة والبنية كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلّم وغير ذلك ممّا لم يطلق عليه أنه شعر».[4]

وقد آثرت اعتماد ما جاء في غير هذه النسخة لتماشيها وسياق التعريف، حيث قدّم ابن رشيق عبارة النية كركن مساهم في تشكيل بنية الشعر وتمييزه عن باقي الكلام وإن اتّزن، ويدلّ على ذلك عبارته التي جاءت في النسخة المحققة من قبل عبد الحميد هنداوي نفسها وهي: «كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلّى الله عليه وسلّم وغير ذلك...».[5]

وللإشارة فإنّ أغلب الدراسات التي أخذت تعريف ابن رشيق للشعر اعتمدت هي الأخرى على التعريف الذي جاء في غير النسخة التي حققها عبد الحميد هنداوي.[6]

---

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 18– 21.

[2]– ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1422هـ، 2001م، ج1، ص : 127. المصدر نفسه، تحقيق عبد الحميد محمد محي الدين، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1971، ج1، ص: 119.

[3]– ينظر: أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص: 146.

[4]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1، ص: 108 .

[5]– المصدر نفسه، ج1، ص: 108 .

[6]– ينظر: أحمد يزن، النقد الأدبي في العهد الصنهاجي، ص: 145. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق، محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره، ص: 58، 59.

غير أن النية بدون الموهبة لا نفع لها، لأنها القوّة التي تمكّن الشاعر من رؤية الأمور والإحساس بها بطريقة مغايرة فيشعر بما لا يشعر به غيره، ما يجعل استجابته غير عادية، فيصبح للشعر معنى آخر غير المعنى الذي يحدّد جنسه باعتبار الشكل، إذ يصبح قرين الاختراع والابتداع والخيال الجانح والرؤية العميقة الغائرة، مرجعه ملكة تربط بين الأمور، وتقيم بينها العلاقات، وتستخلص منها النتائج والحقائق، وتتصورها على غير ما هي عليه كما يقول ابن رشيق: «وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن لدى الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ أو ابتداعهأوزيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلّا فضل الوزن، وليس بفضل مع التقصير».[1]

فابن رشيق – إذن – لم يكن بمعزل عن التأثر بالمفهوم العربي الخالص للشعر والذي يعتبر الشعر كلاما جميلا يتّصف بمقوّمات ثابتة أهمّها الوزن والقافية، ويقوم على اللفظ المنتقى بعناية شديدة لأنّه موجّه إلى النفوس، ما يجعل مسألة الاختراع والابتداع فيه مرتبطة بماهيته، ويقع ذلك بالمعرفة بظروف العملية الإبداعية من جميع النواحي، من جانب المبدع بأن يعي مقاصد قوله ومناسبته وما يتطلّبه من مادّة لغويّة وفكر، ومن جانب المتلقي بقراءة دلالات النص والانفعال بها، وإدراك ما في رسالة الأديب من إيحاءات وإيماءات، والاندفاع نحوه بالانفعال، وأمّا سبيل حصول ذلك كلّه فهو جدّية الشاعر، ومعناها أن يصدر في نظمه عن علم بعمله، يقول ابن رشيق «فأوّل ما يحتاج إليه الشاعر – بعد الجدّ الذي هو الغاية وفيه الكفاية – حسن التأني والسياسة وعلم مقاصد القول، فإن نسب ذلّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع، ولكن غايته معرفة أغراض

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1، ص: 104.

المخاطب كائنا ماكان ليدخل إليه من بابه ويداخله في ثيابه فذلك هو سرّ صناعة الشعر ومغزاه الذي تفاوت الناس وبه تفاضلوا».[1]

فالشعر في تصور ابن رشيق ليس بالعمل الهيّن الذي يقبل كلّ ما اتّفق على وزن وقافية لمكان العلم والتدرج في تدعيم الملكة المسؤولة عليه بالرواية والدربة والمران، مستشهدا على ذلك بقول الجرجاني «الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والدربة والذكاء وتكون الدربة مادة له وقوة لكلّ واحد من أسبابه»[2]، لأنّه مؤمن بأهمية تلك الآليات كونها تضمن للمبدع اليسر في توليد المعاني، وللنص تحقيق غاياته من إمتاع وإفادة وهما منوطتان بدرجة البيان والوضوح المتوفّرتين في الشعر من غير ابتذال، ومنه يضاف إلى مفهوم الشعر – من حيث هو إبداع كلام مبنيّ على نمط معيّن من التقفية والوزن – حسن البيان وقرب المعنى، باختيار الملائم المعروف سواء تعلّق الأمر بالكلام أم بالمعاني، يقول ابن رشيق: «وليلتمس له من الكلام ما سهل ومن القصد ما عدل ومن المعنى ما كان واضحا جليّا يعرف بديا. فقد قال بعض المتقدمين: شر الشعر ما سئل عن معناه...».[3]

وإذا كان الشعر بهذه الصعوبة فإنّ صاحبه هو الآخر ليس شخصا مسّه جنون أو ابتلي بشيطان فهو يهذي على لسانه، إنّما هو ذهنية خلّاقة همّها التحدّي لسانيّا، وترجمة مشاعر الناس على اختلافها إلى صور لغوية بديعة، وهو قرين العلم والمعرفة، لا يتحصّل المرء عليه إلّا بطريق الجد، قال ابن رشيق: «الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته...»[4]، والمتصف به «مأخوذ بكلّ علم مطلوب بكلّ مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كلّما حمّل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة...».[5]

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 179.
[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 109.
[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 180.
[4]– المصدر نفسه، ج1، ص:105.
[5]– المصدر نفسه، ج1، ص: 177.

والشعر إن كان وليد انفعالات خاصة وتأثيرات تصيب المبدع فلا يقدر على مقاومتها، فإنه يعني – كذلك – التفكير والتروي، وقد شعر المبدعون بقوة ذاك العامل وأهميته، وفي ذلك نقل ابن رشيق والحصري على لسان بشار بن برد حين سئل عن علّة تفوّقه على أقرانه قوله، «لأنني لم أقبل كلّ ما تورده عليّ قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفكر جيّد وغريزة قوية، فأحكمت سبرها وانتقيت حرّها، وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها...».[1]

فالشعر الجيد الذي يحمل معاني الابتداع والاختراع يعني – إلى جانب الموهبة – التفكير والاختيار والانتقاء وهذه من خواص العقل والفكر، وإذا كان هذا تصور ابن رشيق للشعر، وقد وصل إليه انطلاقا من تجربته الشخصية كمبدع إضافة إلى ما استنتجه من أعمال نقاد سابقين، وعموما لم يخرج فيه عمّا ذهب إليه النقاد العرب الذين رجع إليهم، فكيف كان حال الشعر عند طائفة النقاد المغاربة المتشبعين بالفلسفة؟ وهل وقفوا على حقائق أخرى للشعر لم يذكرها أمثال ابن رشيق وهو من الأوفياء للدرس النقدي العربي الخالص؟ هذه مهمة المبحث الموالي الذي سيحاول الكشف عن مفهوم الشعر عند طائفة النقاد المتفلسفين.

**– مفهوم الشعر عند النقاد المغاربة المتأغرقين ضمن ثنائية المحاكاة والتخييل:**

أخذ تعريف الشعر منحى مغايرا عند المغاربة المتشبعين بالفكر الفلسفي على غرار ابن رشد والقرطاجني، وإن طبع تعريف الأوّل بطابع الشارح الذي يطمح إلى تقريب مفهوم الشعر كما تصوره اليونان في شقّه الأرسطي من المفهوم العربي له، فإن المفهوم عند الثاني أكثر بلورة ودقة لأنه لم يعن بفعل الشرح وبالتالي كانت استفادته من المفهوم الإغريقي من خلال قراءات عدة، أي أنّ الرجل أخذ بخلاصة التعريفات العربية ممتزجة بالتعريف اليوناني، وقام بصياغتها في قالبه الفكريّ.

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 246. الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 151.

فالكلام الشعري – حسبه – موجّه لأداء وظيفة مهمّة وهي الإثارة، أي أن يكون القصد منه تغيير سلوك الفرد بعد إشباع أحاسيسه بما لذّ من الصور المستغربة المتخيلة التي تضعه أمام معان ومتخيلات جديدة حتى وإن كان على معرفة مسبقة بها، يقول القرطاجني في حدّ الشعر: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل».[1]

وتحقيق تلك الغاية مرتبط «بما يتضمن (أي الشعر) من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو شهرته، أو بمجموع ذلك»[2]، وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب وتعجب، وهنا يضعنا القرطاجني أمام عمل قوّتين مهمتين هما: المحاكاة والتخييل، فحلّل وفقهما العملية الإبداعية من جانب الإبداع ومن جانب التلقي اقتداء بالفلاسفة الذين تعقبوا القول الشعري باعتباره عملا مخيلا قائما على فنّ المحاكاة، وفي هذا يقول ابن رشد: « الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة»،[3] جاعلا أصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان والثالث مركّب، فأمّا النوع الأوّل فهو تشبيه شيء بشيء وتمثيله به بألفاظ خاصة، معروفة عند العرب بحروف التشبيه على نحو: مثل، وكأنّ وغيرها، وإمّا بأخذ التشبيه بعينه بدل الشبيه وهذا يعرف باسم (الإبدال)، ومثاله قول الله تعالى: {**وَأَزْوَاجُهُ أُمَّهَاتُهُمْ**} **(سورة الأحزاب الآية6)**، وهذا القسم هو الاستعارة والكناية، والقسم الثاني هو أن يبدّل التشبيه كقول الشاعر ذي الرمة:[4]

وَرَمْلٌ كَأَوْرَاكِ الْعَذَارَى

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89.

[2]– المصدر نفسه، ص: 71.

[3]– ابن رشد، تلخيص فن الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 201.

[4]– المصدر نفسه، ص: 202، 203. والبيت كاملا هو:

وَرَملٌ كَأَوْراكِ الْعذَارَى إِذَا جَلتهُ الْمُظلِمَاتُ الْحنَادسُ

وبما أن تعريف الشعر لا يكتمل إلّا بالحديث عن لغته لأنه يحيا وينمو ويتحرك ويتنقل عبرها، فقد حظيت بمناقشة مميزة من قبل ابن رشد، واللافت للنظر فيما يخص ذلك هو حديثه عن نوعين من اللغة، الأول بسيط يتحرك على مستوى الاستعمال اليومي المتداول بين العامة وقد أسماه الألفاظ (المستولية)، والثاني تمتلكه طبقة موهوبة من الأشخاص به تعبّر عن مشاعرها فتنقل الأفكار والمحاكيات إلى مصاف الكلام الشعري وهو ما أسماه بالألفاظ (الغريبة)، وتتميز بالغموض والإيحاء والعمق والرمزية والجمال.[1]

ويتجلى وعي ابن رشد التام بحقيقة اللغة الشعرية عند إشارته إلى أنّ (الأسماء الغريبة) أو (المستولية) أو (الحقيقية) ليست حكرا على متكلم دون آخر، إنما المعيار الذي يتحكم فيها هو الكم وكيفية الاستخدام، فكلّما بالغ الشعر في توظيف إحداها على الأخرى زاغ عن هدفه الأساسي وهو الوقوع على التعبير الجميل وتحقيقه لغويا، فاستعمال الألفاظ المستولية على غير العادة يجعل الشعر كلاما مباشرا، كما أن الإكثار من (الغريبة)، وتقع عنده بمفهوم المجاز، يدخل الشعر في التعمية والإلغاز والرمز وهو ضد البلاغة التي يفهم منها الفصاحة والإفهام.

وفي هذه النقطة يلتقي ابن رشد مع نقاد معاصرين كثر في فهمهم للغة الشعر وتميزها على غرار بيير فونتانيي Pierre Fontanier في كتاب (صور المقال Les figures du discours) حيث يذهب إلى أنّ «المجاز لا يلائم كل الموضوعات بدرجة واحدة: هناك موضوعات بسيطة بطبيعها، وهي تتطلب أسلوبا بسيطا بدرجة أو بأخرى. وهذه البساطة، أليس من شأنها أن تستبعد بالضرورة كل ما من شأنه أن يحدث دويّا».[2]

ناهيك عن جون كوهن الذي أقرّ أنّ الفرق بين ما هو شعري وما هو نثري «كمي أكثر منه نوعي»[3]، جاعلا الغموض سمة ضرورية من سمات الشعر.[4]

---

[1]– ابن رشد، تلخيص فن الخطابة، تحقيق وتقديم عبد الرحمان بدوي، ص: 254–257.

[2]– أحمد درويش، النص البلاغي في التراث العربي والأوربي، ص: 189.

[3]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 192.

[4]–المصدر نفسه، ص: 25.

فالشعر شعر بما فيه من تعابير مجازية تتجاوز الحقيقة وإن كانت لا تتعداها، وهذا ما عبّر عنه القرطاجني بالمحاكاة التخييلة، قاصدا بالعناصر التخييلية التقنيات الإبداعية التي تقدّم المحاكاة تقديما شعريّا يمكّن المتلقي من النص، ويجذبه إليه كما يذلّل أمامه كلّ عقبة، لذلك جعلها من جوهره، ومن متطلباته لتعلّق الإنسان بها وشغفه بما تقدّمه، فللنفوس – كما ذكر –: «تحرّك شديد للمحاكيات المستغربة، لأنّ النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود».[1]

ففنّ الشعر – إذن – كلّه عائد إلى القدرة الغريبة التي تمتلكها المحاكاة وغالبا ما تنتهي إلى إمتاع جمهورها بحركتها غير المعتادة، لأنها «تنحو إلى كسر المألوف وما يتوقعه المتلقي، وتفاجئ أفقه بالمستطرف والنادر الوقوع والمستغرب، وحينما يزحزح عمّا توقّعه، تحدث له لذّة الانفعال والهزة الجمالية»[2]، وهي غاية كلّ نصّ، حيث تتوحد فيها مشاعر المبدع مع المتلقي فينتشي معانيه القائمة في ذهنه بفعل التخيل، وهو مولّد الشعر وعموده وسبيل تشكّله، بما يقوم به من مخالفة للحقيقة/ المألوف دون أن يمسّ بجوهرها، فعمله هو أن ينزاح بما هو معهود إلى عكسه امتثالا لرغبة النفوس التيتتحرّك لما هو غير معتاد.[3]

ويتمّ ذلك بطرق شتّى من المحاكاة أسماها القرطاجني: (فنون الإغراب والتعجيب)، ووصفها بالكثرة والتنوع والتميز من حيث القوة والتأثير[4]، وهذه الفنون هي الطرائق التي تعمل بها اللغة في الشعر، وليس بمقدور الشاعر إن رغب في إيصال تخييلاته قلوب سامعيه إلّا أن ينطلق في توليدها وتركيب صورها من الواقع الحسي، لأنّ الخيال السليم لا يقبل أي تناقض أو إبهام يحيل التجربة الشعرية إلى الكذب المحض الذي يصعب تصوّره أو تخيّله أو ردّه إلى ما يشبهه من

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 96.

[2]– فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص: 86.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 96.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 96.

الواقع، وهو في هذه النقطة كأسلافه الفلاسفة والبلاغيين المتأثرين بهم الذين آمنوا أنّ «الخيال تابع للحسّ ومستند إليه»[1]، لأنّ مهامّه لا تتحقق إلّا في حالة ارتباطه بالممكن، يقول القرطاجني: «فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود التي تقدّم بها الحسّ المشاهد».[2]

فالحدس هو وسيلة الشاعر في التعامل مع تلك المدركات التي يعيها بالحواس، لأنه – كما يقول سعيد عدنان – لا يدرك بالعقل بل وسيلته هي: «الحدس، خاصتها أنها تدرك إدراكا مباشرا، من غير اتّباع خطوات العقل، وأنها تدرك الأشياء وحدة، وأنها توحّد بين الذات والموضوع، وقد كانت وسيلة الشعراء في الإدراك، العقل للمفكر، والحدس للفنان، فإذا حكّم ناقد العقل في الشعر، فإنّما يحكّم أداة من أدوات المعرفة في غير ميدانها».[3]

فالنص حالة شعورية، لأنه يهتم بتصوير آثار ما يشاهده المبدع ونتائجه وانعكاساته، وتحليلها تحليلا وجدانيا، وارتباط الصور المخيّلة ومادة الشعر بمدركات الحسّ يبعد المحاكاة عن الحرفية المطلقة، لكن في الوقت نفسه لا يسمح لها بأن تلج عالم المتلقي بالتعمية والغموض الناتجين عن الإفراط في استعمال الخيال بما يجعل المعنى غير متحقّق لدى المتلقي، لأن الشعر وإن كان لا يتكئ على لغة العقل فهو لا يستثنيه أو يلغيه نهائيا، لأنه«بنية لغوية معرفية جمالية»، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالا بمفهوم «الشعر» أو«انحرافا به»[4]، وهذا يعني أن يتحدّث الشاعر بلغة عواطفه ومشاعره لا بعقله، ما يجعل من غلبة الخيال مشروعا، لكن دون تجاوز لحدوده.

---

[1]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص: 20.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 38، 39.

[3]– سعيد عدنان، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي عند العرب في العصر العباسي، ط1، طباعة ونشر وتوزيع دمشق، سوريا، 2011، ص: 201.

[4]– الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص: 25.

غير أنّ القرطاجني، وبالنظر إلى تردّي أوضاع الشعر في زمنه، وتماشيا مع هدف (المنهاج) الإصلاحي، فقد أبقى على دور التفكير والعقل في عملية الإنتاج الشعري بحديثه عن قواعد النظم وخطواته، والتي حصرها في عشر مراحل، حيث يضع الناص وفقها معانيه مرتبة بعد أن يتصوّر كلّيات عمله الفنّي من حيث الموضوع والأسلوب[1]، وهذا التصور المنطقي العقلي لمراحل الإبداع موزّع في مواضع عدّة من (المنهاج)[2]، دون أن يقلّل من قوّة الشعر التأثيرية التي تضعه في مصافّ الفنون الأولى بما يتضمنه من حسن تمثيل ومحاكاة وتخييل وتأليف وقوّة صدق، وهي أهمّ ما طبع فهم هذا الناقد للشعر رغم ربطه – من حيث الفهم والنظرية – بتعريف قدامة بن جعفر (ت337هـ)، ما أدّى إلى اتّهامه باتباعه اتّباعا مطلقا[3]، وإن كان معلّلا كما ذهب جابر عصفور، كون الرجلين يسعيان إلى تأسيس نص شعري غايته نفعية، فكلاهما صاحب مخطط أخلاقي غايته إصلاحية اجتماعية، وبما أنّ قدامة أسبق زمنيا فقد اعتبر القرطاجني عمله المقدّم في (نقد الشعر) واسطة يخرج بها نظرته الإصلاحية للنور.[4]

أمّا من جانب الذوق، فالقرطاجني أقرب إلى مفهوم الشعر وأكثر إحساسا بقيمته الفنية من قدامة كون الأخير منطقي النزعة ما جعله متهما من جانب ذوقه.[5]

فمن الأمور الملفتة للنظر في مفهوم القرطاجني للشعر توغّله في بحث خصائصه الجوهرية، وأوّلها قيامه على الانفعال الذي يميّزه أشد التمييز، بينما العناصر الشكلية هي عناصر مكمّلة لماهيته، لذلك اعتبر محمد أديوان تعريف قدامة بن جعفر للشعر قاصرا مقارنة مع تعريف

---

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 109، 110.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:206.

[3]– ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2001، ص: 579، 560.

[4]– ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2003م، ص: 213. عبدالسلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1429هـ، 2008م، ص: 74، 75.

[5]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1992، ص: 212. عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم، ص: 74، 75.

القرطاجني، كونه لم يتعمّق أغوار العملية الإبداعية حقيقة[1]، ومنها أنّ النص ناتج عن انفعالات نفسية ويهدف إلى إثارة أخرى مثلها باستخدام الخيال، وهذا يبرّر تقديم القرطاجني للفظ (مخيّل) في قوله الذي سبق على لفظ (الوزن)[2]، ومردّ التّعويل عليه لتحقيق الغاية هو أنّه (أي الخيال) يقوم «باستبداع ما يثيره من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف كذلك، كالتهدي إلى ما يقلّ التهدي إليه من سبب لشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له، أو معاند، وكالجمع بين مفتقرين منجهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر. وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها».[3]

وإذا كان النص الأدبي على هذه الدرجة من التعقيد والحيوية في الوقت نفسه كما يصورها (المنهاج)، فما الذي يجعل الشخص قادرا على خلقه وتشكيله بما يصعب على الغير؟ وما هي القوّة التي تعمل على تكوين هذا الإبداع العجيب الذي يشبه الكائن في حركته وتنقّله في أوساط كثيرة، وهيمنته على الذهن والفكر والإحساس؟

إنّ أساس هذه القوة التي يكتسب بها الشاعر تسميته وصفته هي الموهبة، ومظاهر توفّرها كثيرة، وهي موجزة في الاختراع والتوليد، قال القرطاجني: «النظم صناعة آلتها الطبع. والطبع هو استكمال النفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام عملا».[4]

وهذا ما قرّره ابن رشيق من أنّ الشاعر سمّي كذلك: «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطال سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر كان

---

[1]- ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004، ص: 146.

[2]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[3]- المصدر نفسه، ص: 90.

[4]- المصدر نفسه، ص: 199.

اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلّا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»[1]، وعبّر عنه النهشلي (ت405هـ) بالفطنة والتبصر، فرام أنّ «معنى قولهم ليت شعري أي ليت فطنتي».[2]

فالشعر هو الإبداع والقول الجديد المبتكر، والتصوير والعرض على غير العادة بالتحايل على ما هو مألوف، وهذا هو المفهوم الذي استقر عليه المحدثون، وهو اعتبار الأدب بمعنى: «الاختلافي والمتميز من الآثار المكتوبة بلغة مغايرة للغة العادية والعملية والفكرية والصحفية».[3]

والأثر الذي ينتج عن الشعر يتوقف بدوره على كلّ ما يحيط بالعمل الأدبي من ظروف، أي طبيعة الرسالة الأدبية وطريقة أدائها وحالة تلقيها، يقول القرطاجني: «ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها».[4]

فقيمة العمل الأدبي مرتبطة بأطراف العملية الإبداعية دون استثناء بدءا بالمبدع ثمّ المتلقي والقناة التي تؤدى بها الرسالة الأدبية، ومراعاتها يظهر من خلال تناسب أجزاء النص، وخلوّه من العيوب كعيب الغموض، الذي يقع من ثلاث جهات هي: من جهة المعاني نفسها، ومن جهة الألفاظ والعبارات الدالة عليها كأن تكون حوشية أو غريبة أو بالتقديم والتأخير أو بالقلب وغيرها، أو من جهتيهما معا.[5]

وتفاديا لذلك قدّم هذا الناقد عددا من الحلول الكفيلة بتخطّي المشكل والقضاء عليه منها: معرفة سبب الغموض والاعتياض والاحتراس منه، وقرن الغامض بما يفسّره ويشرحه بالاستعانة

---

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 104.

[2]– عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص: 19.

[3]– فانسان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص: 5.

[4]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 121.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 172.

باللفظ الذي يماثله في الدلالة فيوضّحه[1]، إذ يستحيل الحديث عن أيّ استجابة إلّا بحصول الفهم، أي قرب المعنى من السامع بالإفهام الذي هو من شروط الجودة في النص وعلاماته، لذلك روى ابن رشيق عن أبي عبد الله وزير المهدي قوله: «خير الشعر ما فهمته العامة ورضيته الخاصة».[2]

فنظم الشعر ليس بالسهولة كما قد يعتقد ما دام يصدر عن وعي وحذر شديدين، وجهل الناس بحقيقة ذلك جعله يضعف وجعل الذين يدّعون الانتساب إليه يكثرون كما وقع في زمن حازم، إذ تحوّل بين أياد لا تدرك حقيقة نقده، ولا كيفية نظمه، وتوهّمت أنّه «كله زور وكذب...»[3]، جهلا منها بالبلاغة في النظم والنثر، وهؤلاء عيّنة من المتلقّين غير جديرة بإعطاء أيّ حكم، ولا الوثوق بآرائها[4]، وهذه دعوة ضمنية إلى وجوب تخليص الشعر من الطبقة التي ضلّت السبيل إلى فهمه، واتخذت من علومها البعيدة كلّ البعد عن مجالّه وإبداعه طرقا لنقده والحكم خطأ عليه، وأغلب الظن أنه يقصد الفقهاء وعلماء الدين الذين استحكموا في حياة الشعر في الأندلس والمغرب كثيرا والمتكلّمين، وهي دعوة أيضا إلى وجوب أن يصدر الحكم النقدي عن المتخصصين به العارفين به حق المعرفة، وهذه دعوة سبق إليها ابن سلام الجمحي (ت232هـ) في كتابه (طبقات فحول الشعراء) قائلا: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات... وإنّ كثرة المدارسة للشيء تعين على العلم به، وكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به»[5]، وأيّدها ابن رشيق (ت456هـ) تأييدا مطلقا في (عمدته) حين صرّح بوجوب أن يكون نقّاد الشعر أولى بنقده وليسوا غيرهم وقد خصّ علماء اللغة، لأنهم أيضا دلّوا على عدم تبصّر به، إذ لا همّ لهم غير الأداة والنحو وغريب اللغة، فهم كما وصفهم الجاحظ (ت255هـ) يقصرون أحكامهم ودراساتهم على

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 175، 176.

[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1، ص: 111.

[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 125.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 125، 126.

[5]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 107.

بحث الغريب والإعراب ونقل الخبر والأيّام والأنساب دون النص، قاصدا بذلك الأصمعي (ت210هـ) والأخفش وأبي عبيدة (ت حوالي 205هـ).[1]

وبما أنّ القرطاجني – كما سبقت الإشارة إليه – نذر عمله لإصلاح حال الشعر وإعادة الاعتبار له كتُراثٍ روحيّ وحضاريّ اختص به العرب أكثر من أيّ أمّة أخرى، فإنّه عالج في كتابه كلّ ما من شأنه إحداث ذلك على مستوى النظم خاصة، لذلك لم تفته مسألة هامّة من شأنها أن تحقق الوحدة الموضوعية والشعورية معا وهي: التناسب، فجعله السبيل الذي يخلق للقصيدة تناغمها بضمّ عناصرها، وجعل الانتقال فيها من جزء إلى الذي يليه سلسا منطقيا بحسن التخلص وائتلاف العناصر واتصالها ضمن وحدة التسلسل التي يفضي فيها كلّ غرض إلى الذي يليه، ممّا ينتج عنه شعر مؤلّف من أقسام وفصول تطول وتقصر إلى أن تصل بقارئها إلى الخاتمة، وهذا شبيه بحديث النقد الحديث عن الوحدة العضوية التي «تتألف في المفهوم الرومنتيكي من تدرّج النمو الداخلي الحي، بحيث تنمو البذرة، وتتصل في نموها اتصال أجزاء الكائن الحي، وتتجاوب داخلها وحدة الرؤيا ووحدة العبقرية الشاعرة، داخل بلورة الخيال السحرية، وتحت وطأة انفعال فريد متوهج»[2]، غير أنّ الوحدة التي قصدها القرطاجني هي وحدة العبارة والغرض معا[3]، وهذا النوع إذا توفّر في الشعر كان أرفع الأنواع، وهو الشعر الجيّد المتصف بالقدرة «على النفوذ من معاني جهة أو جهات بعيدة منها، من غير تشتّت في كلامه، وكان حسن المأخذ في ما يعضد به المعاني التي هي عمدة في كلامه من الأشياء التي يحسن اقترانها بها، بصيرا بأنحاء التدرج من بعض الأغراض والمعاني إلى بعض».[4]

وتأتي أهمية الانتقال المتسلسل للأفكار في أنّه يسهّل عملية التلقي، ويريح النفس لأنّه يجدّد نشاطها، على غرار قصائد المتنبي، فقد كان يحسن تقسيم وترتيب فصول قصائده، كالقصيدة التي

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج2، ص: 126.

[2]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 365.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 291.

[4]– المصدر نفسه، ص: 323.

جمع فيها بين رثاء حاله بعد تقلّب الأيام وفتور علاقته مع سيف الدولة الحمداني، وتمنّيه أن يلقى عند كافور ما كان له في الشام، فجاءت القصيدة مقسّمة إلى خمسة فصول تناوب فيها الشاعر على وصف حالته بين تعجّب من الهجر وذكر لانقلاب الأيام وتبرّمها، ووصف آثار ذلك وما خلّفه على نفسيته حتى حسب أنّ معاناته لا تقلّ عن معاناة العاشقين لحظة الفراق بعد طول ألفة وسعادة، ما أدّى به إلى الهرب عبر فرسه، فامتطاه ناقما على الدنيا والزمان، وكلّ فصوله ناتجة عن معنى واحد عامّ وهو انفصاله عن حياة وانتقاله إلى أخرى وما ترتّب عنه من معاناة وجزع وفصل وجفاء، وقد «انتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب ويجمعه وإياه غرض. فكان الكلام بذلك مرتّبا أحسن ترتيب ومفصّلا أحسن تفصيل وموضوعا بعضه من بعض أحكم وضع».[1]

وإضافة إلى هذا السبيل المحقق للوحدة في القصيدة، هناك سبيل آخر لتحقيقها أسماه (التحجيل) وهو:«تصدير الفصول بالمعاني الجزئية ثمّ إردافها بالمعاني الكلية، على جهة تمثّل بأمر عام على أمر خاص، أو استدلال على الشيء بما هو أعمّ منه»[2]. ويتجلى هذا الأمر في القصائد الحكمية والأقوال المأثورة، كدأب زهير وهو من اشتهر بهذا المذهب، والمتنبي من المولّدين وهو القائل:

أُغَالِبُ فِيك الشَّوْق والشَّـــوْقُ أَغْلَبُ وَأَعْجَبُ منْ ذَا الهَجْرِ وَالْوَصْلُ أَعْجَبُ

أَمَا تَغْـلَطُ الْأَيَّـــامُ فِيَّ بِـأَنْ أَرَى بَغـيضًا تَنَـــائَى أَوْ حَبِـــيبًا يَقْــرُبُ

والتي أردفها بقوله:

وَلِلَّه سيْـري مَا أَقَـــلَّ تِـــيئَهُ عَشيةَ شَرقي الْحَدَالَى وَغَربُ

عَشيةَ أَحْفَى النَّاسُ بيَ مِنْ جَفْوَتِهِ وَأَهْدَى الطَّرِيقَيْنِ الذِي أَتَجَنَّبُ

[1]– المصدر السابق، ص: 299.

[2]–جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 372.

ثم قوله:[1]

وَكَـــمْ لظلامِ اللَّيْـــلِ عِنْـــدَك مِنْ يدٍ تُخْبِرُ أنَ الْمَانَوِيةَ تَكْذِبُ

وَقَاكَ رَدَى الْأَعْدَاءِ تَسْرِي إِلَيْهِمْ وزْرَكَ فِيهِ ذُو الدَّلَالِ الْمُحَبـــبُ

من الواضح أنّ مفهوم الشعر عند القرطاجني اتخذ منحى مغايرا نتج عن حظّه من الفلسفة والبلاغة، وساعده حضوره الزمني، بعد أن استقر النقد العربي القديم بكلّ اتجاهاته على درجة راقية، ما أهّله لأن يمضي في بحث المفهوم بشمولية وسعة فهم خلص بها إلى أنّ الإبداع الفني عملية متكاملة بين المبدع والمتلقي على حدّ سواء، وإن لم يكن غيره من نقاد المغرب القدامى بمنأى عن ذلك كما رأينا مع ابن رشيق.

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 298، 299.

**ثانيا- كيفية وشروط إنتاج النص:**

الشعر هو الكلام الجميل الباعث على الدهشة، يُظهر براعة مبدعه وإحساسه، ويدلّ على ثقافته ومعرفته، إذ لا يمكن أن يصدر النّص دون علم أو وعي بالتجربة التي نتج عنها، أو تفاعل معها من حيث متطلباتها ومقتضيات التعبير عنها، فهو كما قال جان كوهن Jean Cohen: «تقنية لغوية من إنتاج نمط من الوعي»[1]، وهذا النمط يتشكل بفعل عوامل ومصادر وقوى تكون مسؤولة عن خلقه وتشكّله، وقد تركّز البحث فيها قديما كما هو الحال في العصور المتأخرة.

وقد شكّل استنتاج مصادر الإبداع وربطه بقوى النفس ومواهب الفرد تحدّ للقدامى، حيث لم يتأتّ لهم ذلك إلّا في عصور متأخّرة مقارنة بتاريخ ظهور النقد كممارسة لغموض العملية الإبداعية وتغيّرها، وارتباطها بعوالم الإنسان الخفيّة التي لا تقبل القياس ولا التجريب، باعتبار أنّ إبداع الفرد مرتبط بشخصيته وبمجموعة الأشخاص المحيطين به، ما أدّى بالناس إلى الاعتقاد في أنّ قوى غيبية وخفيّة غير ظاهرة لكنّها ذات أثر واضح هي التي تقف خلفه، وهي قوة الجنّ والشّياطين عند العرب،[2] وربّات الشعر عند اليونان[3]، إلى أن استقر البحث على أنّ الشعر يصدر عن موهبة مرتبطة بصاحبه، ولكنّها تعمل بمعيّة عوامل أخرى لخّصها العرب في الرواية والدربة والممارسة، وبغيابها لا يقوى الفرد على النظم والإبداع.

---

[1]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 198.

[2]- فقد جعل الجاهليون لكل شاعر شيطان، فشيطان امرؤ القيس هو لاقط، وشيطان النابغة هادر، وشيطان عبيد بن الأبرص هبيد، وشيطان الأعشى مسعل، واستمرّ ذلك حتّى العصور الإسلامية، فقال الفرزدق أنّ له شيطانا وهو عمرو، وادّعى بشار أن شيطانه شنقناق. ينظر: حسن البنداري، الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2001، ص: 44،45. عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص: 287- 288. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص: 19. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 16- 23.

[3]- ينظر: يوسف الإدريسي، الشعر والتخييل حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1433هـ، 2012م، ص: 47. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 15، 16.

وبالنسبة لنقّاد المغرب الإسلامي، فإنّ قيمة النص الجيّد وكذا مصدره يرجعان إلى الطبع الذي يتقدّم جميع العوامل، فقد ردّ حازم القرطاجني (ت684هـ) النظم له باعتباره «استكمال النفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام»[1]، فالطبع هو الذي يبصر به الشاعر موضوعه وما يخصّه، وبه ترتبط صفات الجودة والابتكار في الإبداع، وهو ما يعرّفه النقد الحديث بالموهبة والاستعداد النفسي.[2]

لكنّ هذه القوة بحاجة إلى ما يدعّمها ويؤنسها حتى تتمكّن من القيام بوظائفها كما ينبغي لها، وهي العوامل التي اتّفق النقاد على تسميتها بالرواية والدربة والممارسة، وهي عوامل خارجية، لكنّها لا تقلّ أهمية عن العامل الداخلي المتمثّل في الطبع والميل إلى الشعر بالفطرة، لأنّها من الأمور التي تساعد الموهبة وتؤصّلها داخل الفرد، قال ابن رشيق: «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى...».[3]

فبناء الكلام كبناء البيت الذي لا يمكن إقامته إلا بمواد معينة، ومثلما يتفنّن البنّاء في اختيار مواده وقاية له من السقوط أو العيب، فإنّ الشّاعر مثله في بحثه عن الأدوات التي تجعل قارئ البيت يطمئنّ للدخول إليه، أمّا موادّه فهي حصيلة تمدرسه وبحثه عن الأسلوب والطريقة بملامسة نصوص غيره رواية وتدبّرا كما كانت العرب تفعل، فالرواية إذن «تناظر عناصر سمك البيت وجدرانه وحوائطه وسقفه، فإذا كانت الوظيفة ((الأمنية)) لهذه العناصر هي تحقيق الأمن وتوفير الإحساس بالأمان لساكن البيت ومن يأوي إليه، فإنّ الوظيفة الفنية للرواية تتعيّن في مد الشاعر بمختلف المعارف والثقافات اللازمة التي تثبت في نفسه ((إحساس الثقة))، الذي يعينه على خوض تجربته مع اللغة والصياغة، حتّى يفرغ من إنشاء شعره أو عمله الأدبي».[4]

---

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:199.

[2]– ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 115.

[3]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:109.

[4]– حسن البنداري، الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ص: 44، 45.

الطبع – إذن – ورغم ضرورته، لا يعمل بمفرده، ولا يمكن للشعر أن يصدر عنه وحده لحاجته إلى آلات مساعدة، وهي كما ذكرت سالفا الرواية والتدرب والتمرن، وقد مارسها العرب من فحول الشعر دون تحرّج[1]، وعيا منهم بأهمية تلك العملية التعليمية فهي تدلّ الشاعر وترشده إلى كيفيات الكلام وأسراره وأنحاء التصرف في المعاني وتجنب مواطن الغلط والفساد[2]، كما دعا إليها أبرز النقاد العرب القدامى.[3]

وجلّ شعراء المغرب الإسلامي أنصتوا باهتمام شديد لأساتذة الشعر المشارقة، تدلّ على ذلك أخبار رحلاتهم وأسماء الشعراء والعلماء الذين تحمّلوا مشاقّ السفر للمثول أمام أساليبهم نظما ونقدا.

وجدير بالذكر أنّ الدعوة إلى تدعيم الطبع والموهبة بكثير من العلم لا يعني أنّ المسألة الإبداعية تحتمل إمكانية أن يكون الشعر كباقي المعارف التي يتمّ تحصيلها بالتّعلّم فقط، فيستعين به من فَقَدَ الطبع والموهبة، أو يكون على درجة واحدة مع المطبوعين الموهوبين، لأنّ ما يدعو إليه هؤلاء هو تدعيم للطبع وتأكيد عليه وتنقيح ومعالجة لا غير، وكلّ مواهب الإنسان تحتاج إلى مثل تلك العمليات حتى تقترب من الكمال المنشود، فإن لم تصله يكون قد بذل سبيلا في ذلك وحاوله ورفع من قيمة عمله مهما كان تخصّصه، وقد كان لابن شهيد (ت425هـ) رأي في موضوع التعلم، إذ أصدر حكمه على ما يقدّمه اللغويون ظنّا منهم أنّهم قادرون على أن يدلّوا الأفراد على طريق الشعر بالعلم، لأنّهم – حسبه – « يرجعون إلى فطن حمئة، وأذهان صدئة، لا

[1]– جاء في مصادر النقد والأدب أن الفرزدق روى للحطيئة، وهذا روى لزهير وهو الآخر روى لأوس بن حجر وطفيل الغنوي، وامرئ القيس روى لأبي داوود الأبادي، وروى كثير لجميل، وكان حسّان بن ثابت ينشد للنابغة بمعية أعشى بني قيس بن ثعلبة، وكان الهيثم ابن الربيع على حسن شعره مؤتمّا بالفرزدق كثير الرواية له. ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:178، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:27.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:27.

[3]- ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، 1416هـ، 1995م، ص: 29. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلنية، بيروت، لبنان، 2005م، 1426هـ، ص: 10.

منفذ لها في شعاع الرقة، ولا مدبّ لها في أنوار البيان. سقطت إليهم كتب في البديع والنقد فهموا منها ما يفهمه القرد اليماني من الرقص على الإيقاع، والزمر على الألحان، فهم يصرّفون غرائبها فيما يجري عندهم تصريف من لم يرزق آلة الفهم، ومن لم تكن له آلة الصناعة، ممّا هي مخصوصة بها، لا تقوم تلك الصناعة إلّا بتلك الآلة...»[1]، لذلك لم يقنع بما كان يصدره أبو القاسم الإفليلي (352هـ/ 441هـ) من نقد وأدب لأنّه يفتقر إلى الموهبة الطبيعية، ولأنّ ما يدّعيه من شعر وأدب ناتج عن تعلّم محض، لذا نصحه أن ينعزل حيث لا يوجد الإسلام والخطباء لأنّه دونهم.[2]

ويظهر أنّ المناداة بدعم الموهبة بوسائل العلم سببه هو تشعّب معاني الشعر واتساع مواضيعه، فالشاعر بإمكانه النظم في مناسبات ووضعيات مختلفة، وهذا التشعب قد يجعله يتقاطع مع علوم أخرى كعلوم اللغة والنحو والفلسفة والتاريخ، ما يستدعي الإلمام بها، قال ابن رشيق: «والشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كلّ ما حمّل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة...»[3]، وقال الحصري: «لا غرو إذا فاض بحر العلم على لسان الشعر أن ينتج ما لا عين وقعت على مثله ولا أذن سمعت بشبيهه. شعر يكتب في غرّة الدهر، ويشرح في جبهة الشمس والبدر».[4]

فالأمر بالتعلّم، إذن، هو بحث عن مرجعية ثقافية تحيط الشاعر بعنايتها، وتمدّه بمادّة وفيرة، وتساعده على تكوين مذهبه الأدبي الخاص وتقوية قريحته، وتتدرّج به لقول الشعر، وما يتمّ تعلّمه ليس إلّا دوافع نشيطة «تعمل متآزرة في نفسه على تنفيذ العمل الإبداعي وتشكيله، حيث تعينه

[1]- ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 239.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 241.

[3]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 177.

[4]- الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 166.

على تجاوز القدرات العادية لغير الموهوبين، فيتمكّن من صنع هذا العمل على نحو متكامل يحقق الهدف منه وهو التأثير في نفوس المتلقين له».[1]

ومن الأمور التي جعلت الاهتمام بالمحفزات يكون شديدا عند القدامى أنهم لاحظوا ما يعتري الطبع من تغير، فهو لا يبقى على درجة واحدة بدليل تفاوت شعر الشاعر الواحد بين الجودة والرداءة أحيانا، وأسباب تلك الحالة عديدة ومنها تعرّضه لعوامل الحياة، فيقصر عن بلوغ مداه أو الترجمة عن نفسه، وقد حدث ذلك – كما ذهب ابن بسام (ت542هـ)– لبعض قصائد ابن شرف فجاءت دون مستوى شعره المعروف بالطبع، كقوله يمدح المعتضد بإشبيلية:[2]

فَكَأَنَّمَا الْأَجْسَامُ بَعْدَ رُؤُوسِهَا  أَبْيَاتُ شِعْرٍ مَا لَهُنَّ قَوَافٍ

فقد حمل هذا المعنى – حسب ابن بسام – تشبيها سيّئا بسبب الغربة التي «فلّت غرب طبعه، وغسلت عن جوانحه، وأطفأت نار قرائحه».[3]

ويجدر التنبيه هنا إلى أنّ الحث على التعلم وتدعيم الطبع والموهبة بمواد أساسية، لم يمنع القدامى من التحذير من خطر التمادي في التعليمية، أو اتخاذها وسيلة لنيل مراتب الشعراء الأولى، لأنّ التعلم لا يصنع الشاعر، وإن ساعد على صنع النص، والاتكاء عليه مدعاة للتصنع والتكلف، لأنّه يقتل الإبداع، وهو دليل ضعف الشاعر، وقد أجمع العرب والنقاد مشارقة ومغاربة على نبذ هذه الصفة في الشعر، وحثّوا على الابتعاد عنها، قال ابن شهيدعلى لسان شيطان أبي تمام: «فإذا دعتك نفسك إلى القول فلا تكدّ قريحتك، فإذا أكمل فجمام ثلاثة* لا أقلّ، ونقّح بعد ذلك»[4]، فالكدّ من علامات الضعف لا يلجأ إليه إلّا من قعدت به موهبته وعجز عنه الإبداع وهو

---

[1]– حسن البنداري، الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ص:35.

[2]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 221.

[3]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 222.

* جمام ثلاثة: أي راحة ثلاثة أيام، ينظر: ابن شهيد، التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، 1400هـ، 1980م، ص:101.

[4]– المصدر نفسه، ص:101.

أسوأ ما يصيب الشعر، كما أنّه يدلّ على عدم أصالة الموهبة وتأصّلها في النفس، لأنّ الطبع هو أصل الإبداع و«أصل البلاغة» كما قال أبو الحسن على بن عيسى الرماني[1]، وغيابه لا تعوضه الآلات وإن اجتمعت.

وابن شرف (ت460هـ) كغيره من نقاد الشعر لا يرى بديلا عن الطبع، فهو في وصفه لشعر البحتري الجاري على الطبع المحض يقول: «لفظه ماء ثجّاج، ودرّ رجراج، ومعناه سراج وهّاج، على أهدى منهاج، يسبقه شعره إلى ما يجيش به صدره، يسر مراد، ولين قياد، إن شربته أرواك، وإن قدحته أوراك، طبع لا تكلّف يعيبه، ولا عناء يثنيه، لا يمل كثيره، ولا يستكنف غزيره...».[2]

فالطبع أهمّ ملكات الإبداع وهو المسؤول المباشر عليها، غير أنّه لا يبصر دقائق التجارب الأدبية إلا بطرائق مختلفة من التعلم في مقدمتها الرواية، لأنّ الشاعر كما ذهب ابن رشيق (ت456هـ) «إذا كان رواية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضلّ واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة».[3]

وأهمية الرواية تكمن في أنّها «تمدّ الأديب بأحاسيس الثقة وبمشاعر التميّز والثبات والاعتداد، فهي تمثّل «المادّة الخام» أو الركيزة اللغوية لدى الشاعر، التي يتألف منها معجمه الشعري ويسعى الأديب [الشاعر– الناثر] إلى مزجها بانفعالاته النفسية وإدخالها في سراديبه الباطنية، لكي لا تدل على نفسها إلا بصعوبة أو بجهد ناقد فذ»[4]، فهي «وسيلة الشاعر إلى الوعي وإلى تغذية طبعه».[5]

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 213.

[2]- Questions de critique littéraire, texte arabe établi d'après deux éditions et traduction française avec une introduction et des notes par Charles pellât, édition carbonel, Alger, 1953 p: 32.

[3]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 177، 178.

[4]– حسن البنداري، الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ص:40.

[5]– المرجع نفسه، ص:40.

وتأتي بعدها وسيلة أخرى لا تقلّ عنها شأنا وهي مرحلة التدرّب والتمرّن حيث يطبّق الشاعر ما تعلّمه وعلق في ذهنه بذكاء، وهذه قوة أخرى وإن لم تحضر في أقوال النقاد وهم بصدد عدّ مصادر الإبداع، إلّا أنّ التلميح إليها غير معدوم، فالدعوة إلى رواية ما سمحت به الظروف من أقوال وقصائد لشعراء كثر والاستفادة منها دون تقليد يدلّ على التلميح إلى هذه القوة التي «تعني سرعة الفهم وقوة النقد والاختراع»[1]، كما تعني «حذق القول»[2]، و«براعة صاحبه في النقد والتحليل»[3]، و«قدرة الأديب على الخلق والإبداع»[4]، وقدرته على استثمار المعلومات التي مكّنته منها الرواية بذكاء، وفي تعريف حازم القرطاجني للطبع وأنّه «استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها»[5]، يشي بأنّه يقصد (الطبع الذكي) و(الطبع الفطن) الذي اكتسب خبرة التمييز بين المدركات، وامتلك القدرة على تنظيم العلاقات بين الأشياء وصياغة ذلك بما يليق بها من التعابير بمعيّة عدد من القوى هي:

1/ القوّة على التشبيه.

2/ القوّة على تصور كلّيّات الشعر ومقاصده ومعانيه وما يحتاجه من قواف وأوزان.

3/ القوّة على تصوّر شكل القصيدة من حيث المعاني والأبيات والفصول.

4/ القوّة على تخيّل المعاني.

5/ القوّة على ملاحظة وجوه التناسب بين المعنى والإيقاع.

6/ القوة على وضع اللفظ بما تقتضيه الدلالة.

7/ القوّة على جعل العبارات متّزنة.

8/ القوّة على الالتفات والتنقل من معنى إلى آخر.

---

[1]- المرجع السابق، ص:42.

[2]- المرجع نفسه، ص:42.

[3]- المرجع نفسه ، ص:42.

[4]- المرجع نفسه ، ص:42.

[5]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:199.

9/ القوّة على وصل الأبيات والفصول.

10/ القوّة على تمييز الحسن من الكلام عن غيره.[1]

وكلّ قوّة من هذه القوى تدلّ على ذكاء، فلو شئنا تغيير لفظة (قوة) بلفظة (ذكاء) لصحّ القول إن القرطاجني شديد التأكيد على أن يكون الشاعر قويّا في موضعي التشبيه والتتخييل وما تحتاجه قصيدته من ناحية الوزن والقافية واللفظ والعبارات، وما يناسب معناه من إيقاع ودلالة وما يحتاج إليه لربط أفكار أبياته، ومتى حصلت له هذه القوى العشر المختصرة في قوة (الذكاء) كان أهلا لينال المرتبة الأولى وهي مرتبة الفحول دون شك الذين يتميز أدبهم بالتخييل والمحاكاة الجيّدين.

وعلى أساس هذه القوى ومقدارها عند الشاعر، وضع الشعراء في ثلاث مراتب «فأهل المرتبة الأولى هم الشعراء في الحقيقة، وأهل المرتبة السفلى غير شعراء في الحقيقة، وأهل المرتبة الوسطى شعراء بالنسبة إلى من دونهم، غير شعراء بالنسبة إلى من فوقهم»[2]، ثم جعلهم طبقات كالآتي:

**المرتبة الأولى:**تضمّ ثلاث طبقات من الشعراء هي:

1- طبقة حصلت لها القوى كاملة أو الكمال في بعضها دون بعض وهم أصحاب البناء الجيّد.

2- طبقة لهم نصيب من هذه القوى كلّها أو بعضها، بناؤها جيّد لكنّه لا يبلغ بناء الطبقة الأولى.

3- طبقة نصيبها من القوى قليل، وغالبا ما تعتني هذه الفئة بأوائل القصائد وصدورها، وقد يتأتّى لها بناء الكلام والقوافي بناء حسنا.

**المرتبة الثانية:** وهي مرتبة من له «أدنى تخيّل في المعاني وبعض دربة في إيراد عباراتها متزنة، وإن لم يكن له في القوى الباقية إلا ما يعتد به...»[3]، فشعراء هذه الطبقة فقراء إلّا من

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص:200، 201.

[2]- المصدر نفسه، ص:201.

[3]- المصدر نفسه، ص: 202.

قوّتين هما: القوة الرابعة وهي «القوة على تخيّل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها»[1]، والقوة السادسة وهي: «القوة على التصدي للعبارات الحسنة والوضع والدلالة على تلك المعاني».[2]

**المرتبة الثالثة:** وشعراء هذه المرتبة ثلاث طبقات، وهم الذين ينتسبون إلى صناعة الشعر من بعيد، لأنّ عملهم يتوقّف على ما أبدعه الآخرون وهم ثلاث طبقات: «فمنهم طائفة لا تتقنّص ولكن تتلصّص ولا تتخيّل بل تتحيّل بالإغارة على معاني من تقدّمها وإبرازها في عبارات أخر، والنمط الثاني لا يتخيّل ولا يتحيّل ولكن يغير ويغيّر، والنمط الثالث وهم شرّ العالم نفوسا وأسقطهم هما وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الوضع المنزل منه من غير أن يغيّروا في ذلك ما يعتد به».[3]

والحديث عن عوامل الإبداع كما تصوّرها الناقد ومراحله والقوى التي تنشطه، يجرّ إلى حديثه عن القوى النفسية التي تساعد على إنماء قريحة الشعر وهي كما أسماها: القوة الحافظة، والقوة الصانعة، والقوة المائزة، فأمّا القوة الأولى فعملها قريب من مفهوم الذاكرة، وهي بالغة الأهمية بالنسبة لكلّ عمل إنسانيّ، بحيث تعتبر وظيفة أساسية من وظائف الإنسان، ومفيدة أيضا لعمل الخيال، وقد تحدّث النقد المعاصر عن أهميتها في الإبداع حيث وصفها ستيفن سبندر stephen spender بالموهبة الطبيعية في قوله: «فالذاكرة إذا مارسها الشاعر بطريقة معينة هي الموهبة الطبيعية للنبوغ الشعري، إذ أنّ الشاعر فوق كلّ شيء شخص لا ينسى أبدا بعض الانطباعات الحسية التي خبرها، والتي يمكن أن يعيشها مرارا وتكرارا، وهي محتفظة بنضرتها الأصلية، إنّ الشعراء جميعا يمتلكون ذاكرة ذات حساسية نامية جدا، وهم عادة يعون تجارب وقعت لهم منذ وقت مبكّر، تجارب تحافظ على أهميتها طوال حياتهم»[4]، كما ذهب جورج والي george whalley

[1]– المصدر السابق، ص: 201.

[2]– المصدر نفسه، ص: 201.

[3]– المصدر نفسه، ص: 202.

[4]– مارك شورد وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ط2، ترجمة هيفاء هاشم، مراجعة نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2006، ج1، ص: 319.

إلى أنّ الفصل بين الخيال والذاكرة مستحيل[1]، فالشاعر إذا اضطربت لديه هذه القوة لا يتمكّن من القيام بمهمّة الإبداع، لأنّها تحرّك الخيال وتعطيه القوة وتوجّهه، وتتولّى عملية الإنتاج والتوجيه بما تخطّطه، وإنتاج الشاعر سيكون مبهما وفاقدا للحياة والجمال بغير تدخّل الخيال الذي يلوّن النتاجات ويعدّل فيها، وقد يبدّل من مواقعها ويخلط بعضها ببعض، فيركّب منها ما شاء من الصور والتخاييل، وهذا ما يصبو إليه كل مبدع وصاحب خيال خلّاق.

وتأتي بعدها قوّتان مهمّتان لعمل الخيال هما: القوة المائزة والقوة الصانعة، وقد حصر القرطاجني عملهما في إحكام الوضع والنظم بين الألفاظ والمعاني والتركيبات، حيث تتوليان «جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة»[2]، وهذا يشي بخضوع الخيال لسلطة العقل بالضرورة، لأنّ العمل إذا انطلق من مشاركة العقل للوجدان والانفعالات كان أكثر وعيا وجذبا وخلودا، لذلك ألحّ حازم على ضرورة أن يقوم العقل بمراقبة عملية الإخراج الشعري على أن تكون هذه الرقابة من بعيد، ومثله الفلاسفة الذين أصبح العقل عندهم هو الموجّه لعملية التخييل في الشعر.[3]

والسبب في منح العقل هذا الدور المهمّ هو أنّ الخطاب بالأساس قائم لأجل مهمّة أخلاقية وشعورية وإمتاعية، لذلك فهم القرطاجني الشعر كما فهمه الفلاسفة الذين اعتمد عليهم على أنّه عملية تخيلية تتم في رعاية العقل، باعتباره «القوة التي يستعين بها الشاعر في صياغة إدراكه المتميز للأشياء، وذلك من خلال صور ترتبط فيما بينها ارتباطا متميزا، تميز إدراك الشاعر نفسه»[4]، والتي تعينه «على التأليف بين الأشياء الموجودة في الأعيان، كما تعينه على إعادة تشكيلها وتركيبها في هيئات لم يدركها الحس من قبل. المهم أن تكون عملية التأليف والتركيب

[1]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 89، 90.

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 43.

[3]- ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص:101

[4]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 157.

مرتبطة بالغاية الأصلية التي يتعامل المبدع من خلالها مع الأشياء، وبطبيعة الانفعال الذي يتولّد داخل المبدع إزاءها».[1]

فالشاعر – حسب القرطاجني – يأخذ من القوة المتخيلة مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله الذي يقوم بمعية القوتين المائزة والصانعة بتشكيلها من جديد، وهذه الأمور تقع في نفس الشاعر بالفطرة لكنّه يتولّاها بالتهذيب والتنقيح، وتوفرها مجتمعة ومنظّمة ومستعدة للعمل الجيّد هو ما أسماه بالطبع الجيد[2] الذي يمدّ الخيال/ المصورة بالمادة ويحقّق وجودها عبر الحواس لكن بالتصرف في معطياتها بالتبديل أو التغيير أو الحذف أو التركيب.

إذن كيف وُفِّق النقاد في الاحتفال بالطبع كمصدر أوّل وهامّ للشعر الجيّد، ومطالبة الشعراء بضرورة التدرب والتمرّن والتعلم والاستعداد لقول الشعر وما في ذلك من معاني التعمُّل والتَّصنَّع؟

إنّ التمعن في نصوص النقاد التي تلحّ على الأمرين معاً، الطبع كموهبة وملكة، والتعلم كضرورة وقوّة داعمة، يلحظ تكاملا بين هذا وذاك بعد أن أدركوا أنّ الطبع كآلة لا بدّ لها من أن تتأكّد وتتعمق ببعض العلم المكتسب، وما لم يتمّ تأييدها بما يوافق خصوصية الإبداع في مجال الفن الأدبي فإنّها تقف عاطلة عن أيّ مهام إبداعية خاصة وأنّ الأدب أصعب الفنون لارتباطه بالنفس البشرية التي لا تثبت على حال واحدة، فالعلم هنا بمعنى القدرة على إتقان وسائل الإبداع، ومعرفة خصائصه كفنّ يتطلب الحذق والتفطن والتبصر كما يتطلّب الموهبة، وهذا الذي ذلك قال به جيروم ستولنيتز في كتابه ( النقد الفني) مستشهدا بقول ريبو «Ribo إن الإلهام لا يقدم أبدا عملا منتهيا»[3]، لأن الفنان لابدّ عليه أن يعيد صياغة ما يقدمه إليه الإلهام.[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص: 157.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 43.

[3]– جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2007، ص: 143.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 143.

وقد كان النقاد القدامى على علم بأهمية التفكير أثناء الإبداع خاصة وأنهم لاحظوا أنّ أسوأ القصائد تلك التي لم تصدر عن طبع عارف بوضعيات الإبداع وظروف رسالته، كأن يأتي الشاعر في قصيدته بما هو غير مناسب لوضعيات وحالات متلقيه، لذلك دعا ابن رشيق الشعراء إلى التروي قبل إصدار القصائد، وخاصة إذا كانت موجهة إلى المحافل الرسمية، كالتي تنظم في حضرة الملوك أو أعيان الدولة كقصائد المدح، تأسّيا في ذلك بزهير بن أبي سلمى، وقد عرف عنه مذهب التنقيح والتثقيف جريا على عادة العرب في النظر إلى شعرها بالتدقيق حتى تزيل عنه ما يشوبه،[1] ولامرئ القيس أبيات يذكر فيها تخيّره في شعره وإخضاع نظمه إلى الانتقاء والاختيار:[2]

أَذُودُ الْقَـوَافِي عَنِّي ذِيَادًا ذِيَادَ غُلَامٍ جَرِيء جَرَادَا

فَلَمّـــا كَثُـرْنَ وَعَنَّيْـــنَهُ تَخَيَّر مِنْهُنَّ شَتَّى جِيَادَا

فَأَعْزَل مُرْجَـانَهَا جَانِبًـا وَآخذ منْ دُرِّهَا الْمُسْتَجَادَا

ولابن رشيق رأي في مسألة التعلّم وإخضاع الشعر للمراجعة والتفكير للتصنّع إذ قال في ذلك: «ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثّر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما إلّا أنه إذا توالى في ذلك وكثر لم يجز البتّة أن يكون طبعا واتّفاقا إذ ليس ذلك في طباع البشر»[3]، فالقليل من التصنع الخفيّ ليس عيبا كالذي في أبيات محمد بن إسماعيل بن إسحاق الكاتب، كقوله:[4]

لَكَ الْخَيْــرُ لَا مِثْلَ لَدَيــكَ النــدُّ كَانَ الْوَرَى لَنَا هَزْلٌ وَأَنْتَ لَنَا جِدُّ

فَحَسْبُكَ مِنِي الْعَجْزُ عَنْ شُكْر نِعْمَةٍ مَنَنْتَ بِــهَا لَوْ عَـدَّدْت فَنِيَ الْعَدُّ

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1، ص: 116.

[2]– ديوان امرئ القيس، دار صادر، د ط، بيروت، لبنان، د ت، ص: 90.

[3]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 118.

[4]– ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص: 290.

كما أنّ الشاعر إذا جمع بين الطبع والتصنّع في قصيدة وقع على مواطن الجمال كما كان أبو عبد الله بن جعفر التميمي النحوي الشاعر المعروف بالقزاز يفعل، إذ «كان له شعر جيّد مطبوع ومصنوع ربما جاء له مفاكهة وممالحة من غير تحفز له ولا تحفل يبلغ بالرفق والدعة على الرحب والسعة أقصى ما يحاوله أهل القدرة على الشعر من توليد المعاني وتوكيد المباني علما بمفاصل الكلام وفواصل النظام»[1]، لذلك قال ابن رشيق: «وسبيل الحاذق بهذه الصناعة إذا غلب عليه حبّ التصنيع أن يترك للطبع مجالا يتّسع فيه، وقيل إذا كان الشعر متصنعا بان جيّده من سائر شعره، كأبي تمام فصار محصورا معروفا بأعيانه، وإذا كان الطبع غالبا عليه لم يبن جيّده كلّ البينونة وكان قريبا من قريب كالبحتري ومن شاكله».[2]

فمن الواضح أنّ المنبوذ من الصنعة هو الظاهر المتكلف، أو الذي وقع منها نقصا، أو صدر عمّن لا علم له بالشعر ولا إحساس به، بدليل أنّها مورست من قبل نقّاد اتصلوا بالشعر نقدا وممارسة كابن المعتز أبو العباس عبد الله (ت296هـ)[3]، وهو من العالمين بالإبداع وممّن لا تنقصهم الموهبة، لكن يميلون إلى زخرفة القول والتلاعب باللفظ إظهارا للمقدرة ومخالفة للمألوف.

وتقبّل الناقد المغربي القديم للتصنع فيه تفهّم لصعوبة الإبداع وعسره أحيانا حتى باكتمال العوامل النفسية الفطرية منها والمكتسبة، قال ابن رشيق متحدثا عن ضروب شحذ القريحة لقول الشعر، واصفا ما يصيب الشعراء أحيانا من صعوبة في النظم: «لابد للشاعر وإن كان فحلا حاذقا مبرزا مقدما من فترة تعرض له في بعض الأوقات: إما لشغل يسير أو موت قريحة أو نبوّ طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين، وقد كان الفرزدق – وهو فحل مضر في زمانه – يقول: «تمرّ عليّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر».[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص:294.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 118، 119.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 119.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص:184.

ولخطورة هذه الظروف وأثرها الكبير على المبدع وعلى نصه، وجب أخذها بعين الاعتبار ومعالجتها بما يكفل للنص يسرا في الولادة، وقد كان الشعراء يعمدون إلى طرق مختلفة في استدعاء الخواطر ومعالجتها، كاللجوء إلى العزلة – مثلا – لأنّها «تسمح للمبدع بمحاورة موضوعه والاستغراق في روحه أثناء ممارسة الإبداع»[1]، وقد أثبتت تجارب الشعراء أنفسهم ما لهذه الوسيلة من عظيم أهمية في تجديد نشاط المبدع وطالب المعنى، فهي تعين الشاعر على تجميع أفكاره وعلى الابتعاد عن كلّ مسبّب للاضطراب وربّما للضجر أو القلق، وهي مفتاح الشعر حسب ذي الرمة.

وللشعراء أماكن مخصصة يعتزلون فيها، فالفرزدق كان إذا عرضت سبيله مثل هذه الحالات ركب ناقته وطاف في الخلاء وحيدا في شعاب الجبال والأودية، وكان كثيّر يختار الانعزال في الرياض والأماكن المعشبة، وعبد الكريم النهشلي يلجأ إلى موضع يعرف بالكدية في المهدية، وهو مكان عال منكشف، فيلقّح خاطره ويجلوناظره عملا بقول الأصمعي بأهميّة الرياض والمرتفعات في استدعاء المعاني.[2]

وغالبا ما كانوا يتخيّرون لها أوقاتا معيّنة، وأفضلها: وقت السحر للطف الهواء فيه ورقة النسيم[3]، ناهيك عن الراحة التي تميز النفس أثناءه، ما يجعلها تستقبل الإبداع كما يستقبل الكون ضوء النهار، على خلاف وقت العشيّ حيث تكون النفس متعبة من كدّ النهار ونشاطه، تستعد لاستقبال ظلام الليل[4]، ولذلك نصح أبو تمام البحتري فقال له: «تخيّر أوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، واعلم أن العادة من الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أنّ النفس قد أخذت حظّها من الراحة وقسطها من النوم»[5] إلى أن قال: «وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر ذريعة

[1]– عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 301.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1، ص: 184، 185.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 186.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 186.

[5]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 203.

إلى حسن نظمه، فإنّ الشهوة نعم المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين فما استحسنته العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه ترشد إن شاء الله تعالى».[1]

وأمّا بعض الشعراء فعالج مشكل انقطاع النظم بسلوكات مغايرة تماما، فأبو نواس كان في حالة ابتغاء المعنى يشرب حتى إذا اقترب من السكر يدخله النشاط وتهزّها لنشوة ويصفو ذهنه للشعر[2]، وربّما يكون هذا الشاعر يبتغي بالسكر الانقطاع عن الناس ودخول عالم اللاوعي وهو نوع من الاعتزال.

وهذه العادات وإن اعتبرها البعض غريبة، فإنها بالنسبة للحظة الإبداعية مهمة جدا، وهي ما أسماه سبندر stephen spender بالتركيز الذي عرّفه قائلا: «أساس المشكلة في الكتابة المبدعة، وما يقال عن شذوذ الشعراء يرجع عادة إلى بعض العادات أو الطقوس التي ينمونها من أجل التركيز»[3]، وهو الاستعداد في النقد العربي، وهو غير التركيز الذي يقوم به الأشخاص العاديون، لأنه «عبارة عن حصر الانتباه بطريقة معينة تجعل الشاعر مطلعا على كافة التصورات والمفاهيم التي تتضمنها فكرته»[4]، وقد استطرد الباحث سبندر في الحديث عن طقوس الشعراء بما يدلّ على أنها ليست حكرا على العرب وحدهم[5]، لذلك جاء عنه قوله: «إنني أشعر بالرعب من كتابة الشعر»[6]، لأن القصيدة حسبه «رحلة مخيفة وجهد مؤلم من أجل تركيز الخيال».[7]

وإضافة إلى هذه العوامل الداخلية والخارجية النّي تهيئ الناص والنص معا للتشكل أضاف حازم القرطاجني إليها عاملا آخر وهو: ميل المبدع نفسه واستعداد خياله وتحضّره للنظم

---

[1]– المصدر السابق، ص: 203.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 186.

[3]– مارك شورد وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ص: 309.

[4]– المصدر نفسه، ص: 309.

[5]– فقد كان شكسبير يحب شمّ رائحة التفاح الفاسد المخبئ تحت غطاء درج مكتبه، وكان والتردي لامير يحب التدخين أثناء الكتابة، وأودن يشرب الكثير من الشاي، بينما يتعاطى ستيفن القهوة والسجائر على غير عادته، المصدر نفسه، ص: 310.

[6]– جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص: 146.

[7]– المصدر نفسه، ص: 146.

وللموضوع، أي أن يندمج مع موهبته اندماجا تامّا حتى يصل غايته يقول: «إنّ الناظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد وإجمام الخاطر والتعرّض للبواعث على قول الشعر والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق عليه إذا قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثر طرفا أو مهيئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها»[1]، وهذا يصبّ في الدعوة إلى العلم بالشعر الذي «يعني الوعي بقوانينه الأساسية التي تحدد للشعر مهمّته وماهيّته، فتحدّد – بالتّالي – الأصول أو القوانين التي تميز بين الجيد والرديء».[2]

وما يستفاد من حديث النقاد عن مصدر الإبداع الأساسي وما يساعد عليه من عوامل، أنّ النفس البشرية المسؤول الأوّل عن ذلك، وبما أنها جزء من العالم الذي يحيط بها، فإنها بحاجة إلى تدخّل الفكر والعقل، لأنّ غاية الشاعر هي إحداث أثر معيّن على من يستقبل نصه، ولا شك أنّه يعتمد – تحقيقا لهدفه – على استراتيجية لضمان وصول الرسالة وبلوغ الغاية، عن طريق التفكير في الكيفية اللائقة التي تظهر المعاني بصفة بديعة تكشف عن الأمور بما لا يستطيعه عامّة الناس، وهذا يدلّ على اختيار وانتقاء شديدين، ولعلّ هذا ما أغرى حازم القرطاجني إلى أن يجعل الشعر عملية مخطط لها وتتم عبر مراحل معينة هي:

1- المرحلة الأولى: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريدها موضوعا لنصه.
2- المرحلة الثانية: يتخيل فيها الأسلوب الأمثل لتلك المقاصد.
2- المرحلة الثالثة: يتخيّل فيها ما يليق بمقاصده وأسلوبه من العبارات اللائقة.
3- المرحلة الرابعة: يقوم فيها بترتيب تلك المعاني وجعلها في مواضعها المناسبة ويتخيل لها موضع كلّ من التخلص والاستطراد.

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 204.
[2]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 183.

5- المرحلة الخامسة: وفيها يتخيّل المعاني الجزئية التي تتفرّع عن غرضه الكليّ، ثمّ جعل هذه المراحل متبوعة بأخرى يتخيّل فيها الشاعر الوزن المناسب وما يكمّل معانيه من عبارات.[1]

وهذا التصور المنطقي لمراحل الإبداع والموزّع في مواضع عدّة من منهاج حازم،[2] هو محطّ انتقادات كثيرة، فقد لاحظ عبد القادر هني تناقضا واضحا بين ما يدعو إليه القرطاجني من ضرورة خضوع العمل الفني إلى حركات النفس وانفعلاتها، وبين ما ذهب إليه من أنّ المبدع يفكّر في موضوعه عبر مراحل منفصلة زمانيا، لأنّ هذا التصور يسيء إلى درجة الانفعال المطلوبة في الإبداع، «فتصبح حصيلة العملية الإبداعية صورة لفكر المبدع لا صورة لتجربة نضجت في أغوار النفس واختمرت بها زمنا طويلا وهنا تضعف علاقة العمل الأدبي بالنفس وتقلّ أهمية حوافز الإبداع ومحركات الانفعال التي تحدّث عنها حازم نفسه».[3]

والواقع أنّ تحمّس القرطاجني لفكرة التفكير المطوّل في كلّ أجزاء القصيدة، هو بحث عن الجودة التي افتقدها الشعر في زمنه، ومنه لا حرج من أن يدعو الشاعر إلى أن يكون في حالة وعي دائم، حتى يتحقق لديه – كما قال عبد القادر الرباعي – الرضا عن العمل فيهنأ وتهدأ نفسه[4]، ناهيك على أن التفكير الذي يصحب عملية الإبداع من الأمور التي نصّ عليها العديد من النقاد منهم بوالو Boileau القائل: «قبل الكتابة، تعلموا التفكير»[5]، فعلى الرغم من شعور الفنانين الدائم بأنهم مدفوعون بقوى لا يقدرون على التحكم فيها، فإن الخلق اللاإرادي ليس دائما يقف خلف الإنتاجات الفنية، لأنّ جزءا منها يصدر عن نشاط واع متحكم فيه من قبلهم.[6]

وحديث القرطاجني عن مراحل الإبداع ساقه إلى اعتبار ما ينتج عن البديهة من شعر لا يكون جيّدا كالذي تروّى فيه صاحبه، لأنّه يسير على منهج سليم يؤدي به إلى الإبداع الجيّد، وهذا

---

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 109، 110.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:206.

[3]– عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص:322.

[4]– ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص: 17.

[5]- Alain Vaillant, La poesie, introduction à l'analyse des textes poetiques, 2eme édition, Armand Colin, Paris, p: 2.

[6]– جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 140.

المنهج ملخّص في محطات زمنية يتوقّف عندها المبدع وهي: قبل الشروع في النظم، وفي حال الشروع فيه، وعند الفراغ حتّى يبحث عمّا هو راجع إلى النظم، وعمّا يكمّل به معانيه ويستوفي به أركان أغراضه ومقاصده[1]، ولكلّ فصل وموطن قوة تساعد عليه، فأمّا الأوّل فتعين عليه قوة التخيّل، والثاني القوة الناظمة معتمدة على ما يحفظه المبدع من لغة مع حسن التصرف فيها، والثالث القوة الملاحِظة مع البصيرة بطرق اعتبار الألفاظ والمعاني، والرابع القوة المستقصية الملتفتة يعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف[2]، ولا يتوقف عمل المبدع هنا، بل يعرض ما نظم على نفسه ليلاحظ ما يمكن إضافته أو إنقاصه أو تعديله في نصه.[3]

وكأنّ حازم القرطاجني – في هذه النقطة – واقع تحت تأثير ثنائية اللفظ والمعنى لأنّه نظر إلى القصيدة على أنّها مجموعة من الأجزاء المنفصلة، بعضها مرتبط بالمضمون والآخر بالشكل، وهذا ما أدّى به إلى أن يتصوّر الشاعر يفكّر في كيفية وضع معناه، ثم سبل تجسيده باللفظ والعبارة والأسلوب والوزن اللائق به، وقد يضاف إلى هذا العامل عامل آخر، وهو تشاؤمه من حال الشعر في عصره بعد أن صار يصدر عن غير علم به، ما جعله يؤكّد على ضرورة التفكير فيه قبل إنجازه، ويدعو صاحبه إلى أن يخضعه إلى مخطّط عقليّ رغم إدراكه أنّ العلاقة القويّة بين المبدع والمناسبة والقارئ لا تمهل الشاعر الوقت حتّى يفكّر في موضوعه تفكيرا مجزّءا، حيث قال – بعد أن ذكر المخطط الذي يتم صنع النص في كنفه –: «وقد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنّه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصّل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة».[4]

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:214.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:214.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 215.

[4]– المصدر نفسه، ص:111.

فهذه المراحل في نهاية الأمر تعمل مترادفة مع الطبع الذي يتولّى مهمّة حمايتها من صفة التكلف، وكلّما التزم الشاعر بها ومارسها بخفية شديدة دلّ على طبع ومقدرة، وبالمقابل كلّما قفز إلى نصه من غير رويّة أو دراسة مسبقة لموضوعه ومتطلباته كان ضعيفا مفتعلا وكأنّه يلصق قطعا متباعدة بعضها إلى بعض، لأنّ: «صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة ينسج بردا من يومه وتارة حلّة من عامه، ولكلّ قيمته، وإنّما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام وخفيت عليه أسرار النظم»[1]، وكأن القرطاجني يحيل إلى أهمية التفكير في العمل ولكن ليس بالمفهوم الذي قد يراد به التعمّل والتعمد بل القصد وفي هذه الفكرة قال بها ستيفن سبندر Stephen Spender: «إن عمل الشاعر هو أن يعيد خلق رؤياه ثم يدع لهذه الرؤية مهمة الكلام عن مغزاها، لذلك يجب أن يميز الشاعر في عقله بوضوح بين ما يجب أن يقال بتحديد وما لا يجب أن يقال».[2]

وتصوّر هذا الناقد أنّ الإبداع يتمّ عبر مراحل موجودة عند نقاد غيره، فلابن رشد (ت595هـ) حديث عن خضوع الإبداع لعملية تخطيط مرحليّ مقصود في صناعة المديح فقال: «فأوّل أجزاء صناعة المديح الشعري في العمل، هو أن تحصي المعاني الشريفة التي بها يكون التخييل، ثم تكسى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه».[3]

لكنّ ابن رشد فيما زعمه من ربط مقصود من المبدع بين الوزن والمعنى مبرر إذ اللحن حسبه يعمل على إعداد النفوس لقبول المعنى المخيّل «فكأنّ اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه».[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص:111.

[2]– مارك شورد وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ص: 314.

[3]– ابن رشد، تلخيص كتاب فن الشعر ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص:209.

[4]– المصدر نفسه، ص:210.

كذلك ذهب ابن طباطبا في (عيار الشعر) إلى أن الشعر كالصناعة بحاجة إلى مجموعة من الأدوات التي تكمّله وتجوّده وهي ضروب من المعرفة بعلوم العرب اللغوية والتاريخية[1]، بالإضافة إلى حاجته إلى نقد ذاتي يتمّأثناء وبعد عملية الإنتاج، حين ينتقل الناص إلى مرحلة قراءة نصه ليقف على ما يلزمه من تعديل بالزيادة أو الحذف أو التبديل أو التقديم والتأخير.[2]

وفي النقد الحديث نقّاد ذهبوا إلى أنّ ولادة النص تمرّ عبر مراحل، منهم هلمهولتز Helmholtz الذي جعل الإبداع يمرّ بثلاث مراحل هي:

1- مرحلة التحضير: وهي المرحلة التي يتدبّر فيها المبدع أوجه المسألة.
2- مرحلة التخمر أو الحضانة: ويتمّ فيها التفكير في المسألة لا شعوريا.
3- مرحلة الإشراف: وهي التي تتجلّى فيها الفكرة نسبيا.

على أنّ أجراهام والاس Graham Wallas أضاف إليها مرحلة رابعة أسماها بمرحلة التحقيق والتعديل، بينما حصرتها كاترين باتريك Catrine Patrick في المراحل التالية:

1- مرحلة الاستعداد والتأهب. 3- مرحلة الإفراخ وفيها تبرز الفكرة العامة.
2- مرحلة تبلور الفكرة. 4 - مرحلة نسج وتفصيل الفكرة.[3]

وأمّا جيروم ستولنيتز فذهب إلى أن كلّ عمل فني يمر بمراحل تبدأ بعملية ((الحضانة)) أو ((الحمل)) أو ((صندوق البريد)) أو ((إناء المربي)) على وصف Rosamond Lehmann، و((اختزان البئر)) على تعبير ج. ل. لويس J. L. Louis عقب دراسة حول التجربة الإبداعية عند كولوريدج Cooleridge .[4]

لكنّ الفارق بين النقد الحديث وبين ما ذهب إليه القرطاجني يكمن في أنّه آمن بأنّ التجربة الشعرية تتمّ أوّلا بالتحضر، ثم فتح المجال للفكر حتى يختمر الشعور فيه ويمتزج به إلى أن يتمّ

[1]- ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلنية، بيروت، لبنان، 2005م، 1426هـ، ص: 9- 11.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 11.

[3]- ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 340، 341.

[4]- ينظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 141.

تجسيده في النص، بينما يرى النقد الحديث أنّ هذه المراحل صالحة لولادة واحدة للنص مجملا، وليس كما يفهمه حازم أنّ كلّ جزء منه يولد منفصلا أو في مرحلة تالية لما سبقه، بحيث تأتي الرغبة في النظم، ثم تصيّد الموضوع أو المقصد، ثم صبغه بالعبارات والجمل المؤدية إلى أسلوب معيّن، ثم التفكير في وزنهاالمناسب، فالعمل الأدبي عمل موحّد لا سبيل فيه إلى الشعور بالانقسام بين أجزائه لصدوره عن حالة شعورية واحدة يترتّب عنها اتساق أجزائه وانسجامها انسجاما تامّا، فالقصيدة تبدأ في ذهن المبدع كلّية، ثم تخرج كلّما توغّل في جزئيّاتها، وكذلك إدراكها يبدأ شاملا ثم جزئيا ثم كليا إجماليا وأكثر وضوحا وثراء[1]، وهذا يعني سيطرة الفنان على موضوعه وتأمله ليشعر بالرضا عليه وذاك في غاية الأهمية.[2]

نخلص إلى أنّ النقد بالمغرب الإسلامي اعتبر الإبداع نتيجة لجملة من العوامل بعضها نفسية وأخرى متعلقة بالعالم المحيط بالمبدع، وظيفتها أن تدفع صاحبها إلى التطلع إلى كيفيات تحصين هذه الملكة وتقويتها وحفظها، وتساعده على «الإمساك بلحظة الإلهام المدهشة التي تحوم حوله»[3]، كما تساعده على التركيز.

وبحث المغاربة في عوامل الإبداع لم يكن بعيدا عما جاء به النقد الحديث والمعاصر فيما بعد، وخاصة القرطاجني الذي شاهدناه يقترب كثيرا مما ذكره سبندر في الموضوع وخاصة في قوله «إنّ نظم الشعر يستلزم اهتماما خاصا من الشاعر، ويتطلب منه بعض المزايا المتعلقة بالأذن والنظر والتخيل والذاكرة وغيرها».[4]

[1]– ينظر: مصطفى سويف، دراسات في الإبداع والتلقي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، رمضان 1420هـ، يناير 2000م، ص: 160.

[2]– ينظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص: 142.

[3]– حسن البنداري، الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ص: 34.

[4]– مارك شورد وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ص: 380.

**ثالثا– وظيفة الشعر ودلالته ضمن مقولة الإمتاع والفائدة:**

أثيرت مقاربة الإمتاع والفائدة – التي سعت إلى البحث في علاقة الشعر بالأخلاق – بشكل لافت في النقد العربي القديم، وقد ساعد على إثارتها خلاف النقاد العميق وانقسام وجهات نظرهم ومواقفهم من هذا الفن واعتماد كثيرين منهم في التعامل معه بوجهات نظر مذهبية مختلفة.

علما أنّ التفكير فيها بالنسبة للعرب كان منذ العصر الجاهلي، حيث كان يحتفل بالشاعر إذا نبغ عرفانا بدوره المساند لمبادئ القبيلة، والمحافظ على وجودها كقوة ضمن غيرها من القوى الداعمة لها، ثمّ تزايدت الدعوة إلى ضرورة أن يكون الشعر مترجما للفضيلة بعد مجي الإسلام وتعقد حياة العرب إثر امتزاجهم بغيرهم من الثقافات والأجناس، يقول جابر عصفور عن تاريخ البدء في الحديث عن علاقة الشعر بالمجتمع: «ومبدأ تأثير الشعر على سلوك المتلقي مبدأ استقر في القرن الرابع مرتبطا بفهم أشمل عن أثر أنواع الفن المختلفة في السلوك، بما فيها الشعر والغناء والرسم وغيره. وتحدّد هذا التأثير في ضوء ثلاثية الإدراك، والنزوع، والسلوك، بمعنى أنّ أنواع الفن المختلفة تحدث حالة من الإدراك تؤدي إلى نزوع يعقبه سلوك».[1]

ولم تكن الخصومة حول قيمة الشعر من عدمها خاصة بالعرب وحسب، فقد تحدّث الإغريق عنها مؤكّدين على ضرورة أن يكون للفنّ رسالة أخلاقية وتربوية وعيا بدوره في تدعيم وبناء أخلاق الفرد، ففيلسوف المثالية أفلاطون (ت 347 ق م) دعا إلى ضرورة تأسيس جمهورية قوامها الفضيلة والخير، جمهورية لا يوجد فيها شعراء يحرّضون على فساد الأخلاق بما يزرعونه من أوهام وخوف وجبن في نفوس النشء والشباب، بسبب بعدهم عن الحقيقة ولاقتصارهم على المحاكاة ما جعله يصفهم بالغش والتقليد والاتباع من غير علم.[2]

---

[1]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 53، 54.

[2]– ينظر: أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، د ط، دار الوفا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ت، ص:116، 117.

André Richard, La critique d'art, 3emmeédition, presses univérsitaires de France, Paris, 1968, p: 7, 8, 29.

Jean – Luc Chalumeau, Les théories de l'art, 5emme édition, V uibert, Paris, p: 25.

فالشعر من المخاطر التي تترصد المجتمع إن لم تتمّ مراقبته كما يتضح منقوله: «ينبغي أن نراقب الشعراء ونحملهم على أن يبرزوا في إنتاجهم صورة الخلق الخيّر، وإلّا عاقبناهم بالحرمان من التأليف»[1]، لذلك جعل من الضروري البحث عن فنّانين «يستطيعون بقوة النزوع أن يتتبّعوا طبيعة الشيء العادل الوقور، فيستطيع الشباب أن يستقي الخير من جميع منابعه»[2]، وهذا تلميح إلى ما للشعر من عظيم أثر على النفوس، فحتّى لا تفسد أخلاق الصغار، ميّز بين ما يجوز حكايته لهم وما لا يجوز قائلا: «أوّل ما يتعيّن علينا عمله هو أن نراقب مبتكري القصص الخيالية، فإن كانت صالحة قبلناها، وإن كانت فاسدة رفضناها، وعلينا بعد ذلك أن نكلّف الأمّهات والمرضعات بألّا يروين للأطفال إلّا ما سمحنا به، وأن يعنين بتشكيل أذهانهم بهذه الحكايات خيرا ممّا يعنين بتكوين أجسامهم بأيديهن. أمّا تلك القصص الشائعة الآن، فمعظمها ينبغي استبعاده».[3]

ولا بدّ أن يقف قارئ هذا النص أمام عبارة (يعنين بتشكيل أذهانهم بهذه الحكايات خيرا ممّا يعنين بتكوين أجسامهم)، إذ فيها التأكيد على أنّ التربية النفسية والذهنية أهمّ وأعقد من غيرها، وأنّ الأطفال بحاجة إلى تغذية روحية بما ارتفع وسما من الحكايات، وهذا دليل على عدم اعتراضه المطلق على الشعر، إلّا على ما فيه من قيم سلبية، أو خيال جانح لا يخدم النشء المحتاج إلى سماع ما ينشد الفضيلة والخلق الحسن، يقول أشرف محمود نجا: «فأفلاطون لا ينكر الشعر إنكارا تامّا، كما لا ينكر ما فيه من متعة يمكن أن تدخل الأنس والسرور على النفس، ولكنّه في الوقت نفسه لا يقبله على الإطلاق في مدينته المثالية بل يقبل منه ما كان في تسبيح وتمجيد ومدح الصلاح والتعرف على الحقيقة ولا يبيح غيره من الشعر الغنائي والقصصي الذي يؤدي إلى تحكّم اللذة والمتعة في دولته بدلا من تحكّم الشرائع والمبادئ المتفق عليها في كل العصور»[4]، وهذا بدوره يؤدّي إلى أنّه لا يفضّل الشعر بما فيه من جمال، وإنما لما ينشده من أخلاق، لذلك اعتذر من هوميروس حين طرده من جمهوريته، مبرّرا ذلك بعدم صلاحيّتها للرواية للصغار كما يقول:

[1]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص:29.

[2]- المرجع نفسه، ص:29.

[3]- يوسف الإدريسي، الشعر والتخييل، ص:48.

[4]- أشرف محمد نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، ص: 129.

«علينا أن نرجو من هوميروس وغيره من الشعراء ألّا يغضبوا إذا استبعدنا تلك الأقوال وما شاكلها، لا لأنها تفتقر إلى الجمال الشعري، أو لأنها لا تلقى من الناس آذانا صاغية، وإنّما كلما ازدادت إيغالا في الطابع الشعري، قلّت صلاحيتها لأسماع الأطفال والرجال الذين نودّهم أن يحيوا أحرارا، يخشون الأسر أكثر ممّا يرهبون الموت»[1]، ويقصد أفلاطون من عبارة (ازدادت إيغالا في الطابع الشعري) ازدادت تخييلا لأنه المسؤول عن المسافة بين الواقع والشعر، وهو سبب رفضه له لأنّه – حسبه – قرين الوهم الذي لا يؤدّي إلى الحقيقة[2]، يقول أيضا: «ونحن مستعدون للاعتراف بأن هوميروس هو أعظم الشعراء وطليعة كتاب التراجيديا، غير أننا يجب أن نظل ثابتين على اعتقادنا بأن الأناشيد الدينية للآلهة ومدائح مشاهير الرجال هي الشعر الوحيد الذي يسمح بقبوله في دولتنا لأننا إذا تعدينا هذا الحدّ وسمحنا بدخول عروس الشعر المعسول سواء في الملاحم أو الشعر الغنائي فحينئذ تحكم دولتنا اللذات والآلام بدلا من القانون والعقل البشري الذي تقرر بالإجماع أنه خير الأمور».[3]

فالشعر حسب الفيلسوف «رسالة على جانب كبير من السمو والرفعة إن لم يحققها فهو فاسد»[4]، لذلك ذهب إحسان عباس إلى أنّ مقولة معارضة أفلاطون للشعر ونفيه له نفيا مطلقا لا تخلو من تعميم، لأن بعض أقواله يفيد بأنه قسّم الشعر قسمين، «ما يقوم على المحاكاة وما لا يقوم، ثمّ تقوّى جدله بالتدريج لطرد الشعر الذي يعتمد على المحاكاة، واستبقى أنواعا منه ليست المحاكاة أساسا فيها»[5]، حجته أقوال أفلاطون الداعمة للفكرة كقوله: «وسنجلّه كشيء مقدّس معجب ممتع، وسنخبره أن لا أحد في مدينتنا مثله ولن يكون، وسنمسحه بالمرّ ونضع التاج على مفرقه ونرسله إلى مدينة أخرى، أما نحن فسنظلّ نستخدم لأجل مصلحتنا شاعرا وقصّاصا أخف

[1]– يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص:48، 49. نقلا عن: أفلاطون، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968، ص: 77.

[2]– ينظر: أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، ص: 116، 117.

[3]– مارك شورد، أسس النقد الأدبي الحديث، ص: 33.

[4]– أشرف محمود نجا، المرجع نفسه، ص: 117.

[5]– إحسان عباس، مفهوم الشعر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996، ص: 137.

شعرا وأقلّ إمتاعا، شاعرا يحكي لنا حديث الإنسان الخيّر»[1]، ما جعل الناقد يخلص إلى أنّ أفلاطون رفض الشعر من أجل المتعة لأنّه «في نظره يثير العاطفة، والعواطف التي تثار عن طريق التراجيديا والكوميديا تعرقل النشاط اليومي»[2]، بينما يبحث هو عن أشعار «ليست ممتعة فقط، بل مفيدة للدولة وللحياة البشرية».[3]

فهجوم أفلاطون على الشعر والشعراء كان تابعا لخطته التي زعم بها تحقيق العدالة الاجتماعية التي نذر فلسفته من أجلها، بعد وقوفه على حقيقة الشعر في عصره، والذي يكتفي بالتصوير المرئي للأشياء دون الكشف عمّا فيها من معاني مثالية، خاصة عند شعراء التراجيديا لأنهم «يثيرون عواطف الجماهير ويقوضون مثل البطولة المتزنة التي يريدها أفلاطون لحكام مدينته».[4]

ويتقارب مفهوم أفلاطون الأخلاقي للشعر وأستاذه سقراط (469 ق م/ 399 ق م)[5] من حيث ارتباط القيمة بالخدمة، فالشعر عند سقراط لا يتحقق جماليا إلّا إذا حقّق المنفعة، كما أنّ الشيء لن يكون جميلا إلّا إذا كان هادفا، ومنه فكلّ الأشياء التي فيها خير للبشر هي أشياء نافعة.[6]

ومثلهما دعا أرسطو (ت 322 ق م) إلى أنّ أصلح الشعر ما طهّر النفس من شوائب الأمراض، وسما بها إلى الفضيلة والخلق الرفيع، فنظر إلى العملية الشعرية من خلال قدرتها على تطهير النفوس من كلّ الانفعالات الزائدة بعيدا عن نظرية (المثل)، لإيمانه الشديد بالمحسوسات غير عابئ بالميتافيزيقا، لذلك فالشعر عنده ضروري للإنسان لما فيه من (محاكاة) وهي وسيلة مهمّة

---

[1]– المرجع السابق، ص: 137.

[2]– المرجع نفسه، ص: 138.

[3]– مارك شورد وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ص: 34.

[4]– أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص: 48.

[5]– سقراط Socrates فيلسوف يوناني عاش بين سنتي (470ق م/ 399) بأثينا، عرف باتجاهه نحو المثالية، برع في الجدل والمناقشة والمحاورة عن طريق السؤال والجواب، عرف عنه إنكاره آلهة اليونان، وبسبب ذلك مات مسموما. أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ص: 63. عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ص: 576– 579. مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ص: 262– 264. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص: 365– 366.

[6]– ينظر: أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، ص: 109، 110.

(للتعرف)[1] و(للتلذذ) بفعله، وهي منزع طبيعي عنده، وعليه فالشعر ضروري لأنّه يخدم غريزة الإنسان الميّالة إلى الانسجام والإيقاع، وهما من أشدّ خواصه وسبب وجوده والتعلق به[2]، يقول أرسطو: «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة و(الإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية) كما أنّ الناس يجدون لذّة في المحاكاة، والشاهد على هذا ما يجري في الواقع ... وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم بل أيضا لسائر الناس»[3]، لذلك استحقّ منه مرافعة دفاعية لحاجة العالم إليه، لأنّه يقدّم معرفة عن طريق الاستغراب والتعجيب، وهما أشدّ تأثيرا وأكثر تطهيرا*وتحقيقا للانسجام النفسي المهم للأخلاق[4]، وهو عملية «تعاون الإنسان على البلوغ إلى نقطة ((الوسط)) التي هي مرادفة للفضيلة عنده وبذلك يكون الشعر ممتعا وأخلاقيا في آن واحد».[5]

---

[1]– التعرف –كما جاء عن أرسطو– هو:« التغير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، مما يؤدي إلى المحبة، أو إلى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة. وأجود أنواع ((التعرف)) هو ((التعرف)) المقرون بـ ((التحول)). ». أرسطو، كتاب فن الشعر، ترجمة وتحقيق وتعليق إبراهيم حمادة، ص: 122. وأنواعه ستة وهي: التعرف بالعلامات، التعرف المباشر، التعرف بالتذكر، التعرف بالاستنتاج، التعرف بالخطأ، التعرف الدرامي. ينظر: المصدر السابق: ص: 107، 109.

[2]– المصدر نفسه، ص:150– 152.

[3]– أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953، ص: 12، 13.

*__التطهير__ من مصطلحات أرسطو وأكثرها تعرضا للتأويل خاصة وأن صاحبه لم يقدّم له تفسيرا محددا، ما أدى بالمفكرين إلى تفسيره منطلقين من كتبه (الخطابة) و(الأخلاق) و(السياسة)، لذلك اقترن المصطلح بتأويلات نفسية وجمالية متعددة، وقد ورد في سياق حديثه عن المأساة لأنها السبب في حدوثه بما تثيره من مشاعر الرحمة والخوف، ويعتقد أنه جاء ردّا على هجوم أفلاطون على المسرحية المأسوية التي تجعل مشاهدها يشعر بالخوف والشفقة وترديه ضعيفا، في حين اعتبر أرسطو أنّ إثارة هاتين العاطفتين يؤدي إلى تخليص الفرد من الفائض المضرّ من المشاعر وفق طقوس معيّنة ومنها الموسيقى، فيصبح أكثر صحة. ينظر: أرسطو، كتاب فن الشعر، ترجمة وتحقيق وتعليق إبراهيم حمادة، ص: 102، 103.

[4]– ينظر: إحسان عباس، مفهوم الشعر، ص: 139.

[5]– المرجع نفسه، ص: 140.

وتبعا لذلك أقرّ أنّ الشعر أسمى من التاريخ رغم أنّه علم وقع حقيقة، «لأن أقوال الشعر أقرب في طبيعتها إلى طبيعة الأحكام الكلية، على حين أن أقوال التاريخ تجيء جزئية فردية»[1]، فالتاريخ يصف الحوادث وصفا قد لا يمكّننا من رؤية أسباب وقوعها وعلّاتها، بسبب كثرة التفصيلات وما يلفّها من غموض، وأمّا الشعر «فيصوّر الرابطة الضرورية المحتومة التي تجعل مصير الإنسان نتيجة لازمة عن شخصيته وطرائق سلوكه».[2]

تأسيسا على ما سبق يُفهم أنّ جوهر الخلاف بين أفلاطون وأرسطو مردّه اعتماد الشعر على (المحاكاة) و(الخيال)، وهما سبب فساده لصدوره عن غير وعي وعلم كالفلسفة، وفي ذلك يقول: «وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو ينبئ بالغيب».[3]

وخلافا لهذا البعد الفلسفي الذي اتخذته قضية الشعر والأخلاق في النقد اليوناني، فإنها سلكت في النقد العربي القديم مسلكا ذا بعد ديني في أغلبه، واستغرقت وقتا طويلا كما نتج عنها انقسام النقاد انقساما واضحا دلّت عليه الكتب النقدية، وظهور نظرتين مختلفتين بين الانتصار للشعر وتأييده، وبين معارضته بسبب ما فيه من وزن ولحن، وما يحوم حولهما من شبهات دينية.[4]

والواقع أن مسألة أهمية الشعر والوظيفة المنوطة به لا تحتاج إلى دليل، فهو ككلّ فنّ غايته الإنسان، وموضوعه الحياة الإنسانية، وهدفه أن يعين عليها من غير تعارض[5]، وسعيا لذلك دعت العرب مبدعيها إلى إعادة النظر فيما يجوز وما لا يجوز قوله بعد أن استقرّوا على الإسلام دينا وشريعة، فاقترن البحث في وظيفته بالبعد الديني، ومع تقدم عصور النقد، وتطور الأدب العربي ظهرت القضية ببعد ثان تحت لواء الصدق الفني، ومسّت الشعراء المتصنعين أو الذين لا تصدر

---

[1]– أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق مع ترجمة شكري عياد، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967، المقدمة، ص: ز.

[2]– المصدر نفسه، ص: المقدمة ز.

[3]– عباس ثابت حمود، المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي من القرن الثالث حتى نهاية القرن السابع الهجري، ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2001، ص: 48.

[4]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 13.

[5]–جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص:208.

معانيهم عن طبع سليم، وكأنّ القصيدة بين أياديهم قوالب جاهزة وصيغ معدّة مسبقا ومعاني مكرّرة بعيدة عن الحياة والعصر حيث يعيشون.

**- وظيفة الشعر ودلالته ضمن مقاربة الإمتاع والفائدة في نقد المغاربة:**

الشاعر - كما قال ابن سينا (ت428هـ) - عند القدامى كالنبي: «يعتقد قوله ويصدّق حكمه ويؤمن بكهانته»[1]، لذلك استمر البحث في قيمته والخدمة المرجوّة منه عصورا طويلة، وعلت أصوات المدافعين عنه بالتأكيد على مهمّته رغم اتصافه بالخيال،مادم غير بعيد ولا مناقض للعقل[2]، خاصة وأنهم نظروا للخيال من باب الصور البلاغية وحفّوه بقوانينها، «حتى لا يشتط ويمرّ بالمناطق المحرّمة»[3]، صونا له من الغلوّ والإغراق والكذب، وحفاظا على مكانته.

وبفضل اقتران فكرة الخيال بالشعر تجاوز كثير من المغاربة مسألة تعارضه والدين بعد أن عرفوا كيفيات تجنّب ما يوقع ذلك، خاصة وأنّ أغلب النقاد الذين أثّروا على الساحة النقدية شعراء، وهذا جعلهم يقومون بقطع الطريق أمام كلّ صوت يستهين بقدرة الشعر على أداء وظائفه الإجتماعية، إضافة إلى ما وجدوه أمامهم من تراث نقديّ كبير فيه تأييد جليّ للقيمة الشعرية، فاستفاد منها ابن رشيق في (العمدة) أثناء وقفته الحجاجية ضدّ أعداء الشعر، حين استعرض أهميته في المجتمع القبَلي الجاهلي وفي صدر الإسلام، وذكر عدم تعارضه تعارضا مطلقا مع الشرع والدين، خاصة ما كان منه ملتزما بالصدق[4]، فهو يرفع ويحطّ، ويحمي القبائل، ويقضي لصاحبه كما يقضي عليه، ما جعله يبدأ كتابه بالدفاع عنه بذكر فضله وبالرد على من يكرهه، مستشهدا بباقة من أشعار الخلفاء والقضاة و الفقهاء.[5]

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 124.

[2]- ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص: 20.

[3]- المرجع نفسه، ص: 34.

[4]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 87، 88.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 13 - 29.

غير أنّ هذه البيئة النقدية – ورغم اندفاعها نحو الشعر إعجابا – لم تخل من نداءات عالية تريد من الشعر أن يتكيّف مع متطلبات التربية الخلقية كعبد الكريم النهشلي الذي وزّع أغراض الشعر توزيعا أخلاقيا كالآتي:

1/ شعر هو خير كلّه وأنواعه: الزهد والمواعظ الحسنة والمثل.

2/ شعر ظرف كلّه وأنواعه: الأوصاف والنعوت والشبه وما يفتن به من المعاني والآداب.

3/ شعر شرّ كلّه ومنه: الهجاء وأعراض الناس.

4/ شعر يتكسّب به.[1]

رغم أنّ وظيفة الشعر لا تقتصر على المصلحة الإجتماعية فقط لقيمته النفسية أيضا فهو – كما قال النهشلي –: «التياط بالقلوب، و مدخل لطيف إلى النفوس، وسلم مختصر إلى الأوهام، ومعز شاف، وواعظ ناه، ومعقل يأوي إليه المحروب، ويسكن إليه المحزون، ويتسلى به المهموم»[2]، وبالنظر إلى هذه القيمة قال ابن رشيق في شعر محمد بن سلطان الأقلامي: «فدونك هذه الألفاظ العذبة الغزلية والرائقة التي تلصق بالقلب وتعلق بالنفس، وتجري مجرى النفس، وهذه طريق الحذاق في التغزل لأن المراد منه استدعاء المحبوب واستعطافه برقة الشكوى ولطف العتاب، وإظهار الغلوب، والإقرار بالغلبة ...».[3]

لكن الاندفاع خلف أهمية وقيمة الشعر لم يمنع بعضهم من رفض ما يعود منه على صاحبه بالسلب إذا تمادى في الجهر بالفجور وإن لم يكن متصفا به حقيقة، كما حدث مع امرئ القيس الذي قال عنه ابن شرف – واصفا سوء مذهبه في الافتخار حتى جهر بسوء الخلق وأظهر عيبه –« نطق شعره بقدر ما أراد، وترجم عنه قريضه بأقبح الأوصاف. وأيّ خلل من خلال الشعراء أشدّ من الانعكاس والتناقض، وكلّ ما يخزي من الشعر فهو من أشد عيوبه».[4]

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 106.

[2]– عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص: 271.

[3]– ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص: 308.

[4]– ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 36.

كما لم تخل هذه البيئة النقدية من نداءات رافضة لفكرة قدرة الشعر على أداء وظائف أخرى باستثناء المتعة، وقد ترجم بعضهم موقفه عمليا كصنيع عبد الغفور الكلاعي في (رسالة إحكام صنعة الكلام) التي انحاز فيها إلى النثر.

وفي سياق المتحاملين على الشعر بحجة تنافيه والأخلاق لابدّ من ذكر الناقد والمفكّر الأندلسي ابن حزم (ت456هـ)[1] الذي وصفه عبّاس ثابت حمّود بالأخلاقي المتطرّف لتحكيمه المعيار الأخلاقي في تقويم الشعر[2]، حجته في ذلك موقفه الرافض لمعاني الغزل والتغرب والهجاء، ونهيه عنها كما جاء في قوله: «وينبغي أن يتجنب من الشعر أربعة أضرب أحدهما: الأغزال والرقيق، فإنها تحثّ على الصبابة وتدعو إلى الفتنة، وتحضّ على الفتوّة وتصرف النفس إلى الخلاعة واللذات وتسهل الانهماك في الشطارة والعشق وتنهى عن الحقائق، حتى ربما أدى ذلك إلى الهلاك والفساد في الدين وتبذير المال في الوجوه الذميمة...»[3]، وأما باقي الأضرب فهي: أشعار التصعلك، والتغرّب، والهجاء، وكلّها محضور لأنها تثير النفوس وتهيجها، وتحرّض على التحول والتغرب بدون فائدة، وبعضها – وهو الهجاء – يسهّل على الفرد السفاهة والخساسة وانتهاك الحرمات.[4]

---

[1]– هو أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم بن غالب بن صالح بن خلف بن معدان بن سفيان بن يزيد الفارسي من قرية لبلة، من مواليد شهر رمضان من عام (384هـ) في يوم الأربعاء، سكن قرطبة في (ربض الزاهرة) تركها بعد الفتنة التي حلّت بمدينة (قرطبة) سنة (404هـ/ 1013م) إلى (المرية) ثمّ (بلنسية) راكضا خلف حلم إعادة بناء البيت الأموي من جديد، لكنه غادرها إلى (شاطبة) سنة (417هـ/ 1026م) بعد يأسه من تحقق الحلم، توفي في شهر شعبان عام (456هـ). ينظر: ابن حزم، رسائل ابن حزم: طوق الحمامة في الألفة والإلاف، تحقيق إحسان عباس، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ج2، ص: 38. المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م2، ص: 78، 79. عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص: 71– 76. محمد شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، م4، ص: 53. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص: 21.

[2]– ينظر: عباس ثابت حمود، المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي من القرن الثالث حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص: 193.

[3]– ينظر: ابن حزم، رسائل ابن حزم: التقريب لحدّ المنطق، ط1، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ج1، ص: 67، 68.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 67، 68.

ونتيجة لموقفه من بعض المعاني التي رأى أنّها منافية للشرع والدين حكم على الشعر والشاعر بالكذب جازما باستحالة أن يقترب أو يتصف بالصدق، ونفى عن نفسه الإتصاف به، ليس عجزا كما صرّح، ولكن نفورا منه لعدم جدواه، بل إن المتخصص فيه حسبه دون باقي العلوم كمن لا يمتلك من الطعام إلّا الملح ومن السلاح إلّا المقصلة.[1]

ويعتبر موقف ابن حزم ملفتا للانتباه بالنظر إلى إرثه الشعري، ناهيك عن صداقته التي أعلن عنها مع الشاعر الأديب ابن شهيد التي يمكن أن تؤوِّل موقف الرجل من الشعر على أنه كان مدفوعا إليه لفرط ما لاحظه من استهتار واندفاع خلف الخيال الجارف في الأندلس، كما يمكن الربط بين موقفه والأسرة التي ربّي فيها، والتي كانت تتطلّع لمهامّ سياسية وقياديّة في الدولة الأندلسية التي حلم كثيرون بإعادة بعثها وإحياء قرطبة من جديد.

كما نلمح في بعض كتب النقد بهذه البيئة ما قام منها بدراسة الشعر تأريخا ودرسًا، ولكن وفق مبدأ أخلاقيّ كصنيع ابن بسام في (الذخيرة)، حيث لا تخفى نظرته الأخلاقية في تعريفه للشعر، وفي موقفه من الهجاء الذي امتنع عن إيراده لقيامه على الطعن والهدم والإساءة، صوْنا لكتابه وخوفا عليه.[2]

وتأكيدا على موقفه الأخلاقي من الهجاء، قسّمه من حيث الغاية إلى قسمين، قسم أسماه هجو الأشراف، وهو «توبيخ وتعيير، وتقديم وتأخير»[3]، وقسم أسماه «السباب» وهو المعنيّ بالإقصاء حتى لا يصيب (الذخيرة) ما أصاب (يتيمة) أبي منصور الثعالبي.[4]

ويواصل اعتراضه الجزئي على الشعر والمرتبط بأغراض معيّنة بإقراره أنّ الشعراء عموما ليسوا بدرجة الكتّاب ما جعله يقدّمهم في مؤلّفه إلّا من كان منهم يستوجب التقديم كأن يكون له

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 87.

[2]- ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، 544.

[3]- المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 544.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 546.

حظّ من الرئاسة أو السياسة.[1]

وامتدّ رفضه لبعض المعاني التي يقوم أسلوبها على المبالغة والغلوّ والإغراق، كقول السّمسير أبي القاسم خلف ابن فرج الإلبيري:[2]

لَقَدْ نَشَبْنا فِي الْحَيَاةِ التِي ثُورِدُنَا فِي ظُلْمَةِ الْقَبْرِ

يَا لَيْتنَا لَمْ نَـكُ مِـنْ آدَمَ أَوْرَطَنَا فِي شِبْهِ الْأَسْـرِ

إِنْ كَانَ قَدْ أَخْرَجَهُ ذنْبَـهُ فَمَا لَنَا نُشْرَكُ فِي الْأَمْرِ؟

معلّقا عليه بقوله: «السمسير في هذا الكلام ممّن أخذ الغلو بالتقليد ونادى الحكمة (الفلسفة والمنطق) من مكان بعيد، صرّح عن عمى بصيرته، ونشر مطويّ سريرته، في غير معنى بديع ولا لفظ مطبوع»[3]، مرجعا العلة في ذلك إلى أنه تبع المعري فقصّر تقصيرا واضحا[4]. ومثله قول أبي عامر بن سوار الشنتريني:[5]

يَا لَقَوْمِي دَفَنُونِي وَمَضَوا وَبَنوا فِي الطِّينِ فَوْقِي مَا بَنَوا

لَيْتَ شِعْرِي إِذْ رَأَوْنِي مَيتًا وَبَـــكَوْنِي أَيَّ جُـــزْأَيَّ بَـكَوا

وقال عنه – بعد أن وصفه بالهذيان – أنّه «معنى فلسفي فلمّا عرّج عليه عربي، وإنما فزع إليه المحدثون من الشعراء حين ضاق عنهم منهج الصواب وعدموا رونق كلام الأعراب».[6]

وقد عدّ استعمال مثل هذه الألفاظ من عيوب الشعر التي طالت كبار الشعراء العرب، يقول: «وإنّي لأعجب من أبي الطيّب، على سموّ نفسه، وذكاء قبسه، فإنّه أطال قرع هذا الباب، والتمرس

[1]– ينظر: المصدر السابق، ق1، م1، ص:32.

[2]– المصدر نفسه، ق1، م2، ص: 889.

[3]– المصدر نفسه، ق1، ج2، ص: 890.

[4]– المصدر نفسه، ق1، م2، ص: 890.

[5]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 479.

[6]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص:480.

بهذه الأسباب، وكذلك المعرّي: كثر به انتزاعه، وطال إليه إيضاعه، حتى قال فيه أعداؤه وأشياعه، وحسبك من شرّ سماعه، وإلى الله مآله، وعليه سؤاله».[1]

ومن مواقفه رأيه في معنى أبيات لأبي أحمد بن عبد العزيز بن خيرة القرطبي المعروف بالمنفتل:[2]

أَدِينُ بِدِينِ السَّبْتِ جَهْرًا لَدَيْكُمْ وَإِنْ كُنْتُ فِي قَوْمِي أَدِينُ بِهِ سرّا

وَقَدْ كَانَ مُوسَى خَائِفًا مُتَرَقِّبًا فَقِيــرًا وَأَمّــنْتُ الْمَخَــافَةَ وَالْفَقْرَا

إذ قال عنه: «وهذا القصد اندرج له من الغلوّ فيه، ما لا أثبته ولا أرويه، وأبعد الله المنفتل، فيما نظم فيه وفصّل، وقبّحه وقبّح ما أمّل».[3]

كما نلمس له موقفا أخلاقيّا في تعليقه على قول الوزير الكاتب أبي الوليد حسّان بن المصيصي في قصيدته التي مدح بها المعتمد:[4]

كَأَنَّ أَبَا بَكْر أَبُو بَكْر الرّضَى وَحَسَّان حَسَّان وَأَنْتَ مُحَمَّد

بقوله: « فأراد أن يعرب فأعجم، وأحبّ أن يضيء فأظلم، ونعوذ بالله من الخطل في القول، ونبرأ إليه من القوة والحول»[5]، وجاء في مخطوطة الرباط أنّه علّق عليه بقوله: «يا مصيصي لقد أفرطت، وفي قبيح القول تورّطت، وفي التأديب فرّطت ».[6]

وموقف ابن بسام المتصف بالقسوة على قصائد الهجاء، والقصائد ذات الطابع الفلسفي الغريب لا يخلو من قيمة، إذ يدخل ضمن إحدى مهامّ الناقد وهي توجيه الأديب إلى ما يخدم الأدب

[1]– المصدر السابق، ق2، م1، ص: 480.
[2]– المصدر نفسه، ق1، م2، ص: 765.
[3]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 764.
[4]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 441.
[5]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 441.
[6]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 441

والإنسان، ما جعله – كأيّ ناقد محافظ وفيّ للنقد في بيئته وفي عصره – يرفض تمرير بعض المعاني تحت راية الخيال[1]، ويرفض أن يكون كتابه ميدانا للسفهاء، فيه يتبادلون شتّى أنواع الشّتم، خاصة وأنّه يؤرّخ للعلاقات بين الأحياء.[2]

الشعر، إذن حسبه نوعان: شعر أخلاقي موافق للدين وأعراف الشعر العربي وتقاليده، وآخر غير صالح لعدم جوازه أخلاقيا وخاصة منه الفلسفي، وهذا يعدّ انعكاسا لموقف الأندلسيين من الفلسفة – بصفة عامّة – وهي العلم الذي سار بخطوات خجلة بينهم، حتى وإن لم تكن النماذج الشعرية الفلسفية التي ذكرها بالجودة الفنية المطلوبة.

أمّا مواطنه القرطاجني فكان أكثر وعيا بمسألة الصدق والكذب، لأنه تصدى لها – على صعوبتها في النقد العربي القديم – بتفريعاتها الفنية والدينية والأخلاقية، متخذا إلى ذلك منهجا معتمدا على البسط والتحليل والتعليل والاستنتاج الدقيق[3]، إذ نظر إليها من زاوية المعاني من حيث ارتباطها بتجارب الإنسان ومجال مدركاته من عدمها، لأنّ المعاني الشعرية وإن كانت تخييلية، فإنّها تنبثق من مدركات الإنسان الحسية والذهنية، لكن برؤى الشاعر ومقاييس الشعر الذي يغيّر ويبدّل فيها حتى يحصل على الصور التي تجعل من الكلام مؤثرا، لأنّ الانفعال لا يكون إلّا إذا كان المتلقّي على علم بمادّة الشعر التخييلية، أو على الأقلّ قادرا على إدراكها وتخيّلها كذلك، لأنّ التخييل مهمّ في كلّ عمليّة تلقّ كما هو مهمّ في كلّ عمليّة إبداع، ووعي المتلقي به دليل على سلامة الرسالة الأدبية، وعلى وجود قناة تواصليّة بين القائل والمقول له، يقول حازم: «لمّا كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلّي عن فعله أو طلبه

[1]– ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 513.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 511.

[3]– ينظر: عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التارخية والرهانات، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2010، ص: 66.

أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسّة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده».[1]

وما دام الخيال صفة جوهرية في الشعر، فإنّ مسألة الكذب فيه لم تشكّل هاجسا عند القرطاجني، لذلك لم يبذل جهده في الدفاع عنه، بقدر الجهد الذي بذله في بحث طبيعة الخيال الشعري وكيفية اجتلاب المعاني وطرق محاكاتها، مركّزا على ضرورة أن يكون الوصف بالأشياء التي تدرك بالحسّ أو التي يتصوّر إدراكها، لذلك عاب الإختلاق وهو عادة اليونان، حيث كانوا «يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصا مخترعا نحو ما تحدّث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها».[2]

وارتباط الشعر بالخيال عنده أحاله إلى تقسيمه – من حيث القبول من عدمه – إلى أقاويل سمتها الصدق المحض، وأخرى الكذب المحض، وثالثة يجتمع فيها الصدق والكذب.[3]

فعلاقة الكذب بالشعر علاقة جوهرية، مادام قائما على التخييل، وكونه على غير الحقيقة ليس دالّا على انتفاء صفة الصدق عنه، لأنّه لا يستغني عنها وإنّما يقدّمها تقديما غير مباشر، وما أن تمكّن القرطاجني من التأسيس لعلاقة الشعر بالكذب والإقناع بشرعيّتها حتّى قسّم المعاني وفق درجات الكذب أو الخيال فيها أنواعا هي: المستحيل والممتنع والممكن، محذّرا من الوصف بالمستحيل، وكي يؤكد على أهمية حضور صور الأوصاف في أذهان المتلقين، قال مفرّقا بين الممتنع والمستحيل: «الفرق بين الممتنع والمستحيل هو أن المستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم مثل كون الشيء أسود أبيض وطالعا نازلا في حال واحدة. والممتنع هو ما يمكن تصوره

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 106.

[2]– المصدر نفسه، ص: 77، 78.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 76.

في الوهم وإن لم يمكن وجوده مثل أن يتصور تركيب بعض أعضاء نوع من الحيوان على جسد نوع آخر».[1]

فحصول التواصل بين الشاعر وسامعه أو قارئه مستحيل إذا خرجت الأوصاف عن دائرة ما يمكن إدراكه وتصوّره، وأوغلت في المبالغة التي تؤدي إلى الاستحالة وهي من أشدّ عيوب الشعر في نظر القدامى لأنّها تسيء إلى المعاني.

ويمعن القرطاجني في تحليل درجات وصفات الكذب في الشعر فجعلها صنفين هما: الاختلاق والإفراط، وجعل كل صنف مقسم حسب إمكانية وقوعه أو تخيله، فالنوع الأول منهما يقع ضمنه: الاختلاق الإمكاني، وهو لا يعاب لعدم قيام الدليل على كذبه، ومثله واقع في أغراض العرب وجهات أقوالها كأن يقف أحدهم على الطلل ويتغزل ويذكر تعلّقه دون أن يقع له ذلك على الحقيقة، والاختلاق الامتناعي وهو معيب وهو من عادة اليونان حيث يعمدون إلى بعض القصص.[2]

والإفراط كذلك ينقسم إلى ما يمكن تصوّر وقوعه رغم استحالته، وهو ما عدّه القدامى غلوّا وانحرافا وقد اتفق العلماء والبلاغيون على قبح معانيه لبيان الكذب فيها.[3]

عموما، كلّ من الاختلاق والإفراط كذب، لكن يمتاز الكذب في النوع الأول بجوازه فنيا، لقبول النفس له، أمّا الإفراط – وإن كان يجمع بين الصدق والكذب، وبالتالي يمكن حدوثه –، فإنّه معاب لتجاوزه الحدّ.

يبدو أن مَنطقة القرطاجني لقضية الصدق والكذب في الشعر هو دفاع عنه وعن جواز الكذب فيه بقياس درجاته بمقياس الصدق، وفي ذلك يقول: «وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حيث ظنوا أن الأقاويل

[1]– المصدر السابق، ص: 145.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 78.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 133، 134.

الشعرية لا تكون إلّا كاذبة. وهذا قول فاسد قد ردّه أبو علي ابن سينا في غير موضع من كتبه، لأنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض، لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه».[1]

ويأخذ الكذب في الشعر عند حازم القرطاجني صفة الجواز من باب الحيل لأنّها «عمدة في إنهاض النفوس لفعل الشيء أو تركه»[2]، مهمتها التمويه والإيهام كما يقول: «والتمويهات تكون بطيّ محلّ الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إيّاه ببناء القياس على مقدّمات توهم أنّها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنّه صحيح لاشتباهه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معا في القياس أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادّة والترتيب معا، أو بإلهاء السامع عن تفقّد موضع الكذب وإن كان إلى حيّز الوضوح أقرب منه إلى حيّز الخفاء بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محلّ الكذب والخلل الواقع في القياس من جهة مادّة أو من جهة ترتيب أو من جهة المادّة والترتيب معا»[3]، والتمويه الذي يتحدث عنه القرطاجني هو مهارة اللعب بالكلمات والمعاني،وقد أخذ على عاتقه مسؤولية أن يعلّم الشعراء كيفية إتقانه.[4]

وعليه فمقولة حازم بجواز الكذب في الشعر لا تنفصل عن تصوّره العام لمفهومه وجوهره، كونه ينبثق عن مخيّلة الشاعر ويتوجه إلى مخيلة المتلقي، لكنّه شديد الاشتراط على ضرورة أن ينطلق من الواقع، وبالتالي فهو يشترط الحفاظ على دور العقل في الإبداع، وليس هذا ممّا يقيّد الشعر أو يضعفه بقدر ما يقوّيه ويعضده ويجعله قادرا على القيام بوظيفته الإصلاحية والتأثيرية، أي كيفيّة التّحايل في إيصال المعنى بغضّ النظر عن صدقه (صدق المعنى) أو كذبه، وهذا

[1]– المصدر السابق، ص: 81.

[2]– المصدر نفسه، ص: 346.

[3]– المصدر نفسه، ص: 64.

[4]– ينظر: محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص: 219.

تحرير للشعر من أسر النظرة الدينية الضيّقة، لأنّ الحديث سيصبح حديثا عن طرق وقوع التخييل ودرجات تزييفه للواقع جماليا، وليس نقضا للصدق لأنّ «مادّة التخييل يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة، وللشاعر أن يختار ما يراه أكثر إفادة للغرض الشعري ومناسبة له، وأشدّ تهييجا للخيالات وإثارة للانفعالات».[1]

وبما أنّ الحديث عن مهمّة الشعر لا يكون إلّا بعدد من الإجراءات العملية، والشاعر لا يبدع إلّا إذا كانت له قدرة فائقة على صياغة المعاني بالاختيار والانتقاء وحسن الوضع، فقد ضبط القرطاجني مجموعة القوانين التي تكفل ذلك باختيار مواد اللفظ،وتركيبها التركيب المتلائم المتشاكل حتى تعرب على المعنى وتفاصيله.[2]

أما من جانب المتلقي، فذهب إلى أن الاستجابة للشعر لا تحدث إلا يوجود الاستعداد لذلك، وبالاعتقاد بمكانته وبعظيم أثره كاعتقاد العرب به قديما لفرط الغايات التي يؤدّيها لهم، وهي الوعظ والحضّ على المصالح، ما جعلهم يتخذونه كاتخاذهم الإبل لارتياد الخصب والعز والمنعة[3]، ولا شكّ أن القبيلة لا تهتم بالشاعر ونصه إلّا في حالة خضوعه والتزامه بالمعايير التي حددتها وتواطأت عليها الجماعة، ما يعني خضوع النصوص الجاهلية لنوع من التحكيم والتقويم الاجتماعي لمعرفة مدى التزام الشاعر بالقوانين التي شرّعتها القبيلة التي ينتمي إليها، لذلك حرص المبدعون الجاهليون على أن يضمّنوا قصائدهم ما تعارفت عليه العرب من أخلاق كالكرم والشجاعة والقوة وغيرها مما يحقّق لهم غاياتهم النفسية والتربوية.

وبالنسبة للقرطاجني، فإنّ الحديث عن شعر مفيد قائم على أسس بلاغية يعني صدوره عن وعي وعن نوع من العلوم وهو (علم اللسان الكلي)، ما يعني أنّ الشعر الذي نيطت به خدمة المجتمع شعر خاص يصدر عنوعي وعلم بأسرار صناعته، يقول جابر عصفور أن الشعر ما دام «يهدف إلى كمال الحياة، وما دام يسعى نحو هذا الهدف فلابدّ من أن يتبنّى المخطط الأخلاقي

[1]– يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص: 181.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص: 119.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 121، 122.

الذي يصل الإنسان بهدي منه إلى الفضيلة والسعادة. ولكنّ الشعر لا يوصل قيم هذا المخطط الأخلاقي بطريقة مباشرة، إنّه يوصلها من خلال وسيط نوعي يقدم قيم هذا المخطط تقديما فنيا مؤثرا، والتقديم الفني المؤثر ينطوي على قيمة مضافة تتجاوز المحتوى الأخلاقي، وأعني القيمة الجمالية التي تقترن بلذة التعرف المجدد، والمتعة الكامنة في تكامل الشكل، وتناسب العناصر المكونة له. ومن هنا تبدأ أهمية الشعر لو قورنت بأهمية الأخلاق».[1]

لذلك لابدّ أن يكون صاحبه على خلق علميّ حتّى يقدّم المعرفة التي يرغب في توصيلها، وعليه فإنّ الحديث عن أخلاق الشاعر ضروري ما دام سيحمل المجتمع على التأثر به وأخذ أقواله مأخذ الجدّ، ومن هذا المبدأ قام ابن رشيق (ت456هـ) بوضع باب تحدّث فيه عن آداب الناص وما يجب أن يكون عليه حتى يبلغ مرتبة ضمن طبقات المجتمع، وحتّى يعتقد في عمله.

هذا عن الجانب النظري للقضية، أما من حيث التطبيق، فإنّ المعيار الأخلاقيّ فرض على النقاد اتخاذ مواقف معيّنة من بعض الأغراض كالمدح والهجاء خاصّة، وهما أكثر الأغراض الشعرية العربية خصوصية على مستويي الإبداع والتلقي معا، فنزوع الشاعر العربي إلى أن يضفي على ممدوحه كلّ ما من شأنه أن يجعله مثالا يحتذي به المجتمع، جعل معانيه تلقى رعاية خاصّة جدّا، لأنّها ستتنقّل وتشيع بين الناس، لذلك كانت أقلام النقاد مصوّبة نحوه بالنهي عن الإفراط فيه، أو التكسب به كما عبّر عن ذلك ابن رشيق في (باب التكسب بالشعر والأنفة منه) في قوله: «كان الشاعر في مبتدئ الأمر أرفع منزلة من الخطيب لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وشدّة العارضة وحماية العشيرة وتهيبهم عند شاعر غيرهم من القبائل فلا يقدم عليهم خوفا من شاعرهم على نفسه وقبيلته فلمّا تكسبوا به وجعلوه طعمة وتولوا به الأعراض وتناولوها صارت الخطابة فوقه، وعلى هذا المنهاج كانوا حتى فشت فيهم الضراعة، وتطعّموا أموال الناس وجشعوا فخشعوا، واطمأنت بهم دار الذّلّ إلّا من وقر نفسه وقارها وعرف لها مقدارها حتى قبض نقيّ

[1]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 134.

العرض مصون الوجه، ما لم يكن به اضطرار تحلّ به الميتة. فأمّا من وجد البلاغة والكفاف فلا وجه لسؤاله بالشعر».[1]

وكان لنتائج الحذر من معاني المديح، وخوف الانصياع خلف المبالغة، أن وجدت الفضائل كما قال بها قدامة بن جعفر: العقل والشّجاعة والعدل والعفّة قبولا ورواجا عند النقّاد وسبيلا لتقسيم معاني الشعر وفقها.[2]

والموقف نفسه اتّخذ من الهجاء، وهو الفن الشعري الذي عاش أزمة أخلاقية حادة مع النقد القديم، فكان تعاملهم معه خاصا جدّا، فابن بسام رفضه – كما سبقت الإشارة إليه – لأسباب دينية وأخلاقية، وكذلك ابن حزم، وحتّى بالنسبة للنقاد الأكثر تفهّما لوضعية الشعر الأخلاقية كابن رشيق وابن شرف وغيرهما، فابن رشيق في (العمدة) ثمّن موقف الشعراء الذين يأبون الهجاء رغم اقتدارهم عليه، كما ردّد أقوال النقاد الذين نادوا بضرورة عدم السير به باتجاه الفحش والقذف المعلنين كقول صاحب الوساطة: «فأمّا الهجو فأبلغه ما خرج مخرج التهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس، فأما القذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن...»[3]، وهو تكملة لموقف النهشلي قبله الذي عقد في (الممتع) بابا بعنوان (أنفة السادات من قول الهجاء والمناقضات)، والذي بدأه بقوله: «وقد يفعل العرب ذلك أنفا عن قول الهجاء لما فيه من سوء الأثر، وتدع جواب الهجاء تنزّها عنه»[4]، وذكر خوف العرب من الهجاء ومن التعرض للشعراء وتجنّبها لذلك خشية من تنقّل معانيه بين القبائل.[5]

---

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 71.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 150.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 189.

[4]– عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص: 255.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 194– 197.

وخلاصة المبحث أنّ مواقف نقّاد المغرب الإسلامي من الشعر قد تنوّعت قبولا ورفضا تبعا لموقفهم منه كفنّ، كما تباينت نظرتهم حول قيمة هذا اللون الفني ومقدار الخدمة التي يقدّمها للمجتمع، ولكنّهم بصفة عامّة كالمشارقة في الاعتقاد بقيمته عند العرب.

ويعتبر موقف حازم القرطاجني من أبرزها وأعظمها قيمة، كونه عالجها بمنطلقات فلسفية مكّنته من التدليل على قيمة الشعر دون أن يضطرّ إلى المساس بجوهره القائم على الخيال الذي اقترن عند غيره بالكذب، وقد تمكّن من صوغ فكرته عن عدم تعارض الشعر مع الدين ولا مع الحياة الواقعية بجملة القوانين التي حفّ بها الخيال، والتي نجم عنها معادلة متساوية الأطراف لا تناقض فيها بين مقولتي: أعذب الشعر أصدقه، وأعذب الشعر أكذبه ما دام الكذب فيه قرين الخيال، ومدعاة لتبليغ رسالة واقعية في قالب ملوّن بشتى ألوان الزينة البديعية والبيانية.

# الفصل الثالث:

## عناصر الشعر وبنيته

أولا: الصورة الفنية للشعر

ثانيا: أوزان الشعر: تأصيل ومحاورة

# الفصل الثالث: عناصر الشعر وبنيته

## أولا– الصورة الفنية للشعر:

### 1- بحث الصورة الفنية عند النقاد المغاربة قديما:

الصورة الشعرية من جوهر الشعر وروحه، إذ تعطيه الحياة وتجعله يتنفس ويتحرك بين أوساط القرّاء عبر ألوان شتى تقدّمها أوجهها البيانية من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية، ويعدّ البحث فيها غاية النقد الأدبي لأنها من أبرز علامات الإبداع وأهمّ معايير الجودة فيه.

وقد اعتنى النقد العربي القديم بالبحث فيها تحت مظلة الألوان البلاغية والمحسنات البديعية لأنها السبيل الأمثل لتشكيل المعنى في النص، كما أنها معيار التفاضل بين الشعراء والأدباء، ذلك أن «(البلاغة) كانت تحمل منذ نشأتها بذور العبقرية العربية في جلالها وقدرتها على استكشاف مواطن النفس الإنسانية حين تقول فتجيد، وحين تتلقى فتحسن التلقي، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، وقد أدرك العرب الدرس البلاغي من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقي، وقدرة الكلمة على التأثير والتعبير باعتبار أن البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ».[1]

ولكن اهتمامهم بالبلاغة اتخذ مسارات عدة كما تدلعليه كتبهم التي عرفت فيها الألوان البلاغية حضورا متفاوتا يعبّر عن ذوق العصر ويعكسه، فبينما تميزت بعض مراحل النقد بالاهتمام بالتشبيه، سار بعضها الآخر باتجاه الاستعارة، بينما احتفلت عصور أخرى بالكناية.[2]

والبلاغة عند المغاربة لم تخرج عمّا اجتمع عليه جمهور العرب من أنّها البيان والإفهام

[1]– محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1425 هـ، أيلول 2004 م، العدد 95، ص: 53.

[2]– ينظر: محمد العمري، المهيمنات البلاغية في الشعرية العربي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، 2013، العدد3، ص: 64، 65.

بإيجاز[1]، وهذا ما استخلصه ابن رشيق بعد عرض مسهب لأشهر ما قيل فيها ومن ذلك أنها «وضع الكلام موضعه من طول أو إيجاز مع حسن العبارة»، وأنها «شدّ الكلام معانيه وإن قصر وحسن التأليف وإن طال».[2]

أمّا وجوهها فكثيرة، وأوّلها شهرة واستعمالا **المجاز** وله في أشعار العرب أمثلة كثيرة كقول جرير:[3]

إِذَا سَقَطَ السَّمَاءُ بِأَرْضِ قَوْمٍ رَعَيْنَاهُ وَإِنْ كَانُوا غِضَابَا

فقد عبّر الشاعر عن مراده وهو الاستحواذ على مناطق الخصب والرّعي فيها بقوله أنّ السماء تسقط.

ويندرج ضمنه **الاستعارة**، وقد عدّها ابن رشيق «أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها».[4]

وأمّا سبب اهتمام العرب بها فهو – كما ذكر الناقد – اتّساعهم واقتدارهم على الكلام ورغبتهم في إخراج المعاني على غير ما هو مألوف مجازا رغم كثرة ألفاظهم، لإيمانهم بأنّهم يفهمون بعضهم بعضا من خلال السياق الذي يضعون فيه اللفظة، فكلمة (العين) تفهم على أنّها الماء، والميزان، والمطر الدائم الغزير، والجارحة، ونفس الشيء وذاته، والدينار.[5]

وبما أنها بتلك الأهمية فقد حظيت باهتمام النقاد ناهيك عن البلاغيين، لأنّ سلامة الصورة فيها من سلامة النص، ما جعلهم يسنّون لها مقاييس كأن يلائم المستعار المستعار منه حتى لا

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، 213.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 218.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص:232.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص: 235.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 239.

تقبح الصورة كما حدث في قول بشار:[1]

وَجَذَّتْ رِقَابُ الْوَصْلِ أَسْيَافُ هَجْرِهَا وَقُدَّتْ لِرِجْلِ الْبَيْنِ نَعْلَيْنِ مِنْ خَدِّي

ومردّ القبح فيه هو عدم التناسب بين (رقاب الوصل) و(رجل البين)، لأنّ أحسنها كما وصفها عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت396هـ) «ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر».[2]

ومن مقاييسها أيضا أن يأتي فيها بعض المبالغة فحسب ابن رشيق «الشيء إذا أعطى وصف نفسه لم يسمّ استعارة، إلّا أنه لا يجب أن يبعد الاستعارة جدّا حتى ينافر، ولا أن يقربها كثيرا حتى يحقّق، لكن خير الأمور أوساطها».[3]

وهي على أساس المشابهة نوعان، نوع قائم عليها كما في قول ذي الرمّة: [4]

أَقَامَتْ بِهِ حَتَّى ذَوَى الْعُودُ وَالْتَوَى وَسَاقَ الثُّرَيَّا فِي مَلَاءَتِهِ الْفَجْرُ

ونوع على غير ذلك كقول لبيد:[5]

وَغَدَاةَ رِيح قَدْ وَزِغَتْ وَقرَّة إِذ أَصْبَحَت بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

والحقيقة أن الاستعارة تملك بريقا خاصّا بين باقي الألوان البلاغية عند العرب وكذلك في الدراسات البلاغية الغربية، فقد اعتبرها ريتشاردز Ivor Armstrong Richards أفضل أنواع البلاغة، بل طالب بضرورة التأسيس لعلم جديد يتناولها باعتبارها خاصية فريدة من خصائص

---

[1]– ديوان بشار ابن برد، جمعه وشرحه وكمّله وعلّق عليه محمد الطاهر بن عاشور، د ط، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ماي 1976، ج4، ص: 59.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 236.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 236

[4]– ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب اتبريزي، د ط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2004م، القسم 1، ص: 203.

[5]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، 235.

اللغة، لأنها تتيح تنوعا هائلا وأنماطا من التفاعل بين الأفكار كونها تنشط على مستوى الفكر، ما يستدعي وجوب الاهتمام بها كمهارة فكرية يمتلكها الأشخاص، ومنه فكلّ بحث في عملها هو بحث في عمل الفكر[1]، كما اعتبرها جونسون «سمة رفيعة من سمات الأسلوب عندما يستعمل بشكل حسن لأنه يعطيك فكرتين في فكرة واحدة».[2]

وعدّها جان كوهن أهم الصور البلاغية لأنها تتحقق في مستوى مختلف من اللغة من جهة، ومظهر من مظاهر الشعر القائمة على استبدال المعنى بتغيير اللغة من جهة أخرى[3]، ولكنه صرّح بضرورة الحيطة في التعامل مع هذا الفن البلاغي، لأن «الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كلّ استعارة كيفما كانت شعرية».[4]

كما اعتبرها جوناتان كاللر Jonathan Culler أكثر المجازات أهمية لأنها تتعامل مع الشيء بوصفه شيئا آخر إضافة إلى أنها وسيلة للكشف وخلق معاني جديدة.[5]

ولكن النظرية البلاغية العربية رغم اهتمامها بالاستعارة الذي لم ينفصل عن اهتمامها بالتشبيه، لم تغفل جانب البحث في باقي الصور التي تسهم في تقديم المعنى ومنها: **التمثيل** وهو من أنواعها[6]، و**الإشارة**، وبها يدلّ على موهبته في استعمال اللغة الشعرية لأنّه يلوّح للمعنى ويدلّ

---

[1]- ينظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ص: 95-111.

[2]- المصدر نفسه، ص: 95.

[3]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 111.

[4]- المصدر نفسه، ص: 205.

[5]- ينظر: جوناثان كاللر، النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، د ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،، 2004، ص: 87.

[6]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 243.

عليه باختصار، وهي أنواع: **التفخيم**، و**الإيماء**، و**التعريض**، و**التلويح**، و**الكناية**، و**الرمز**، و**اللغز**، و**اللحن** أو **المحاجاة**، و**التعمية**، و**الحذف**، و**التورية**، و**التتبع** أو **التجاوز**.[1]

وبعد أن أسهب ابن رشيق في شرح المجاز والاستعارة والتمثيل تناول التشبيه وكأنه يشير إلى تراجعه من حيث الأهمية إلى مرتبة أدنى من تلك التي كان يحتلّها في عصور سابقة، فبعد أن كان التشبيه في زمن اللغويين كالمبرّد (ت286هـ) وثعلب وعند قدامة وأبي هلال العسكري غرضا شعريّا وطريقا لفهم المحاكاة، انقلب هذا الترتيب لصالح الاستعارة والتمثيل.[2]

والواضح أن الشعراء القدامى كانوا وراء اهتمام النقاد الزائد بالتشبيه قديما، إذ يعتبر في طليعة الصور البيانية الأكثر ورودا عندهم، حتّى عدّ ضربا من أدوات الشعر ومعيارا من معايير نقده، ما جعل البحوث تفصّل في مدى قربه أو بعده عن الحقيقة وكأنه أقرب الفنون تحقيقا للصور.[3]

وفي خضم حديث ابن رشيق عن الصور التي تشكّل بلاغة النص فإنّه لم يتخلّ عن طريقته في الشرح والتحليل التي طبعت بحثه النقدي، وعليه تناول التشبيه من حيث المفهوم والغاية قائلا أنّه: «صفة الشيء بما قارنه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته»[4]، موضحا أنّ التشبيه علاقة بين طرفين من حيث الأعراض لا الجوهر، مدعّما هذا التعريف بما يوضحه من أمثلة تؤيّد وظيفته الإبلاغية والبلاغية، مستدركا على قدامة زعمه من أنّ التشبيه يفضل إذا كان بين شيئين يشتركان في الصفات، بحجة أنه متى ما قام بالتقريب بين البعيدين ازداد جمالا، وليوضح سداد رأيه استشهد بقول الشاعر الأشجعي:[5]

كَأَنَّ أَزِيزَ الْكِيرِ إِرزَام شخبهَا  إِذا اِمْتاحَها فِي محلّبِ الْحَيّ مَاتحُ

---

[1]– ينظر المصدر السابق، وقد قدّم فيه لكّل واحد منها شرحا بالتعريف والاستشهاد من البلاغة والنقد والقرآن والحديث الشريف والشعر والنثر. ج1، ص: 266– 277.

[2]– ينظر: محمد العمري، المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية، ص: 64، 65.

[3]– ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص: 41.

[4]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 252.

[5]– المصدر نفسه، ج1، ص: 254.

والتشبيه – حسب الناقد – باب من أبواب الابتداع والابتكار، ومعيار إجادة الشاعر وتأصل موهبته، وقد أسمى بعض التشبيهات الفريدة بالتشبيهات العقم، وهي كثيرة في التراث الشعري العربي، ومنها قول عنترة:[1]

وَخَلا الذّبَابُ بِهَا فليْسَ بِبارِحٍ غَردًا كَفِعلِ الشّــارِبِ الْمُتَرَنِّــمِ

هَزجًا يَحُــكّ ذِراعَهُ بِذِراعِــهِ قدحَ الْمُكِبِّ عَلَى الزّنَادِ الْأَجْذمِ

وقد اتضح لابن رشيق أنّه لم يسلم من تأثيرات الزمان ما جعل المولدون يرغبون عن بعض تشبيهات القدامى بعد تبدّل الذوق العربي منها التشبيه في قول الشاعر:[2]

كَأنَّ شَقَائقَ النّعْمَانِ فِيهِ ثِيابٌ قَد روِينَ مِنَ الدّمَاءِ

وقول امرئ القيس:[3]

وَتَعْطُو بِرخص غَيْر شثنٍ كَأَنّهُ أَسَاريع ظَبْي أَوْ مسَاوِيك إِسْحِل

ولا يتمّ تقديم المعنى بالصور البيانية وحسب، فللمحسنات دور لا يقلّ أهمّيّة عنها، وأوّلها **التجنيس**، ويقع ضمن مسمّيات شتّى منها: **المماثلة**، كقول الشاعر زياد الأعجم يرثي المغيرة بن المهلّب:[4]

فَانْــعَ **الْمُغِيرَةَ لِلْمُغِيــرَةِ** إِذْ بَدَتْ شَعْوَاء مُشعلَةٌ كَنَبْحِ النَّابِحِ

---

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 261. وقد ورد البيتان في الديوان كالآتي:

فترى الذّباب بها يغنّي وحده هزجا كفعل الشارب المترنّــم

غردا يَهزّ ذِراعَهُ بِذِراعِــهِ فعْلَ الْمُكِبِّ عَلَى الزّنَادِ الْأَجْذمِ

ديوان عنترة، شرح يوسف عيد، د ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1422هـ، 2001م، ص: 16.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 236

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 236

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص: 283.

فقد استعمل كلمتين دون أن يكون لهما المعنى نفسه، فالمغيرة الأولى بمعنى رجل، والثانية بمعنى الفرس.[1] ومنها قول ابن الرومي:[2]

**لِلسُّودِ** فِي **السُّودِ** آثَارٌ تَرَكْنَ بِهَا لمعًا مِنَ **الْبَيْضِ** تُثْنِى أَعْيُن **الْبَيْضِ**

فالسود الأولى الليالي، والثانية شعر الرأس واللحية، والبيض الأولى الشيب، والثانية النساء.

وللتجنيس أشكال منها **المحقّق** ويكون بالاتفاق في الحروف كقول جرير:[3]

وَمَا زَالَ **مَعْقُولًا عِقَالٌ** عَنِ النَّدَى وَمَا زَالَ **مَحْبُوسًا** عَنِ الْخَيْرِ **حَابِسُ**

وقد يقع **بالمضارعة** وهو ما يطلق عليه اسم **التجنيس الناقص** ومثاله في قول أبي تمّام:[4]

بِيضُ **الصَّفَائِحُ** لَا سُودُ **الصَّحَائِفِ** فِي مُتُونِهِنِّ جَلَاءُ الشَّكِّ وَالرِّيَبِ

ومنه **المشاكلة**. أمّا إذا دخلت عليه إحدى أدوات النفي فإنّه يتحوّل إلى **طباق**، لأنّه يتحول إلى الجمع بين ضدّين، وهو كما أورد ابن رشيق عن الرمّاني «مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان»[5]، ومنه أمثلة كثيرة معجزة في القرآن الكريم وأحاديث نبيّه الأمين (صلى الله عبيه وسلم)[6]، كما للشعراء تخاريج حسنة فيه، كذكر الكلمة وضدها على غير ما هو متعارف عليه في لغة العرب كقول هدبة بن خشرم:[7]

فَإِنْ تَقْتُلُونَا فِي الْحَدِيدِ فَإِنَّنَا قَتَلْنَا أَخَاكُمْ **مُطْلَقًا لَمْ يُكَبَّلِ**

---

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 284.

[2]– ديوان ابن الرومي، شرح أنطوان نعيم، ط1، دار الجيل بيروت، لبنان، 1418هـ، 1998م، م 4، ص: 114.

[3]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص:285. وقد ورد البيت في الديوان كالآتي:

وفمَا زَالَ مَعْقُولًا عِقَالٌ عَنِ العُلَى وَمَا زَالَ مَحْبُوسًا عَنِ الْمجدِ حَابِسُ

ديوان ابن الرومي، ص: 254.

[4]– ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، ج1، ص: 32.

[5]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 13.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 15، 16.

[7]– المصدر نفسه، ج2، ص: 16.

فقد طابق بين (مطلقا) و(لم يكبّل) على غير المألوف. وقد يكون الطباق بالنفي كما في قول البحتري:[1]

يُقَيَّضُ لِي مِنْ حَيْثُ **لَا أَعْلَمُ** الْهَوَى وَيَسْرِي إِلَيَّ الشَّوْقُ مِنْ حَيْثُ **أَعْلَمُ**

وهذا النمط يجمع بين الجناس في الظاهر والطباق في الباطن، ومن الطباق **المقابلة**، كقول الشاعر:[2]

فَيَا عَجَبًا كَيْفَ اِتَّفَقْنَا فَنَاصِحٌ وَفِيٌّ وَمَطْوِيٌّ عَلَى الْغِلِّ غَادِرُ؟

ومن المحسّنات التي راجت عند المحدثين – حسب ابن رشيق – **الترديد** «وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلّقة بمعنى، ثمّ يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه، وذلك نحو قول زهير:

مَنْ يَلْقَ يَوْمًا عَلَى عِلّاتِهِ هَرِمًا يَلْقَ السَّمَاحَةَ مِنْهُ وَالنَّدَى خُلُقًا»[3]

ومن المحسّنات أيضا **التصدير**، وهو كالترديد، إلّا أنّه يكون في القوافي، وهو «أن يردّ أعجاز الكلام على صدورها، فيدلّ بعضه على بعض...»[4]، وهو حسب تقسيم ابن المعتز ثلاثة أنواع هي: نوع يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأوّل منه كقول الشاعر:

يَلْفَى إِذَا مَا الْجَيْشُ كَانَ **عَرَمْرَمًا** فِي جَيْشٍ رَأَى لَا يَفِلُّ **عَرَمْرَمُ**

ونوع يوافق آخر كلمة من البيت أوّل كلمة منه كقول الشاعر:

**سَرِيعٌ** إِلَى اِبْنِ الْعَمِّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى **سَرِيعُ**

ونوع يوافق آخر كلمة من البيت كلمة في أوّل الشطر الثاني منه كقول الشاعر:

---

[1]– ديوان البحتري، شرح وتحقيق يحي شامي، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 2005، م2، ص: 373.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 23.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 3.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص: 8.

عَزِيزُ بَنِي سَلِيمٍ أَقْصَدتهُ **سِهَامُ** الْمَوْتِ وَهِيَ لَهُ **سِهَامُ**

ومن التصدير نوع أسماه عبد الكريم النهشلي (ت405هـ) **المضادة** أو **التبديل** عند الكتّاب، كقول الفرزدق:[1]

أَصْدِرْ هُمُومَكَ لَا يَغْلِبكَ وَارِدُهَا فَكُلُّ وَارِدَةٍ يَوْمًا لَهَا صَدَرُ

وكذلك كان شأن ابن رشيق من حيث الشرح والتفسير والتمثيل في باقي محسّنات الشعر العربي، مثمّنا آراءه بذكر المصطلح ونظيره إذا وقع النقاد بشأنه في اختلاف، فذكر **التقسيم**، و**التفسير**، و**الاستطراد**، و**التفريع**، و**الالتفات**، و**الاستثناء**، و**التتميم**.[2] كما ذكر **المبالغة**.

ولأهمية ما جاء فيها وكذا إسهامها في تحديد نظرة النقاد والعلماء للشعر، فسأذكر رأي ابن رشيق، وأوّل ما بدأه منها هو اختلاف الناس فيها من حيث القبول والرفض لاقترانها عند بعضهم بالكذب، ولأنّها تُخرج الكلام عن المراد منه إلى الغموض والإبهام، وهما ضدّ الفصاحة التي هي غاية الشعر العربي، حجتهم أنّ الشعر القديم اتصف بالبيان والإفهام، وهو أفضل من المحدث الذي ينزع إلى الغرابة والإحالة.[3]

ومنهم من يجدها من محسّنات الشعر كالنابغة الذي طالب حسّان بن ثابت في إحدى جلساته النقدية بها.[4]

وحسب ابن رشيق، ليست كلّ مبالغة عيبا، خاصة التقصي منها وترادف الصفات مع سلامة اللفظ، وقد وقع مثلها في كتاب الله العزيز الحكيم كما في قوله تعالى: {**أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ**} (سورة النور، الآية 40).

---

[1]- المصدر السابق، ج2، ص: 10.

[2]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 30 – 66.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 67.

[4]- يقصد قول حسان ابن ثابت: ((لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى)) المصدر نفسه، ج2، ص: 67.

ومن المبالغة الغلوّ والإغراق والإفراط، وهي من صفات المحدثين حسب الجرجاني (ت396هـ)، وليست عيبا عند ابن رشيق إذا كانت على سبيل الندرة ولم يتجاوز الشاعر البيت في قصيدته[1]، فيصيبه ما أصاب المتنبي الذي اتصف بالغلوّ في شعره كما في قوله:[2]

لَوْ كَانَ ذُو الْقَرْنَيْنِ أَعْمَــلَ رَأْيَــهُ لَمَّا أَتَى الظُّلُمَاتُ صِرْنَ شُمُوسَا

أَوْ كَانَ صَادَفَ رَأْسَ عَازِرِ سَيْفُهُ فِي يَوْمِ مَعْــرَكَةٍ لَأَعْيَا عِيــسَى

أَوْ كَــانَ لَجَّ الْبَحْــرَ مِثْلَ يَمِيــنِهِ مَا اِنْشَقَّ حَــتَّى جَازَ فِيهِ مُوسَى

مستنكرا على شاعر في مكانته أن يقع في مثل ذلك.

ومن محسّنات الكلام التي ذكرها ابن رشيق **التشكك** و**الحشو**، و**فضول الكلام**، و**الاستدعاء** و**التكرار**، و**نفي الشيء بإيجابه**، و**الاطراد**، و**التضمين**، و**الإجازة**، و**الاتّساع**، و**الاشتراك**، و**التّغاير**.[3]

ختاما لما جاء عن ابن رشيق فيما يخص درسه البلاغي، أقول إنّ كلّ قارئ لدراسته التي تضمّنها كتاب (العمدة) يلحظ سيطرة النزعة المدرسية التعليمية عليه، إذ لم تتعدّ دراسته حصر أبواب ووجوه البلاغة كما شاعت، مع اهتمام بالمصطلح وإيراد وجهات نظر البلاغيين والنقّاد في حالة عدم اتّفاقهم حول وجه منها، على عكس نقاد آخرين كابن رشد والقرطاجني إذ أعانتهما نظرتهما العميقة للشعر على تناول أعمق للصورة الفنية بما أنها عندهما منبثقة عن الخيال، فخلصا إلى طرح فهم مغاير للبلاغة مستعينين على ذلك بكتاب أرسطو وشروحات الفلاسفة المسلمين له اللذين تسنّى لهم الاتصال بالفكر اليوناني.

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج2، ص: 80

[2]– ديوان المتنبي، د ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ت، ص: 59.

[3]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 83 – 124.

## 2- بحث الصورة الفنية ضمن مقولتي الخيال والمحاكاة عند نقاد المغرب الإسلامي المتفلسفين:

لقد أحدث اتصال الفكر العربي في عصور الترجمة بالفكر اليوناني وخاصة الأرسطي منه إلى اعتباره من أهمّ أسباب التحول والتطور الذي أصاب نقدنا القديم، وقد حدث جدل طويل حول قيمة التأثير وأثره[1]، ومن الملفت للانتباه – خلال ذاك الجدل – أنّ طائفة من الدراسات ردّت التطور الذي وصله النقد العربي القديم إلى كتاب أرسطو (فن الشعر)، متأسفة – في الوقت نفسه – على عدم استفادة العرب منه استفادة كاملة بسبب عجزهم عن فهم مراده ومغزاه العام ما حصر جوانب التأثّر به، ويرجع أغلب هؤلاء سبب ذلك إلى الفهم الخاطئ للكتاب من قبل مترجميه وشارحيه أمثال ابن رشد (ت595هـ) الذي انهالت عليه الاتهامات من جهات عدة.

لكنّ هذه الآراء – وإن كانت لا تخلو من صواب فيما يخصّ تعامل العرب مع كتاب أرسطو–، فإنّها لا تأخذ بعين الاعتبار الأسباب المؤدية إلى ذلك، منها أنّ المترجمين العرب القدامى مثلهم مثل النقاد تمسّكوا – على غرار الشعوب العربية في مختلف أرجاء الدولة الإسلامية – بالقصيدة العمودية لأنّها جزء من تراث الأمّة بدليل ثورتهم النقدية التي نقلتها كتب الخصومات على المجدّدين الذين أسلموا أنفسهم للمعاني المحدثة، ولو أنّ ذاك الاحتجاج على الجديد لم يمنع الأدب العربي من أن يشهد ثورات شعريّة هامّة كالتي عكستها أشعار المتنبي والمعرّي وأبي تمّام حين اقتربوا من الفلسفة اقترابا مذهلا، وأذنوا بميلاد مذهب شعري لا يتحرّج من الإفادة من باقي فنون القول ومعارف الإنسان وفي مقدّمتها الفلسفة والخطابة، ما يدلّ على أنّ الكتاب طال الشعراء على مستوى لغتهم وأساليبهم النظمية، ناهيك عن فنّ الموشحات الأندلسية والقصيدة ذات الغرض الواحد التي صارت مسلك الشعراء العباسيين، رغم مؤامرات الكلاسيكيين من النقاد الذين ظلّوا متمسكين بفكرة قداسة النظام الشعري القديم، لما فيه من إيحاء بالفصاحة والسلامة والمقدرة اللغوية.

[1]- ينظر: عباس ارحيلة، الأثر الأرسطي في الأدب والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، د ط، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، المغرب، 1999، ص: 647-651.

وأمّا مسألة ترجمة المسرحيات فأرجّح أنّ العرب عزفوا على ذلك بسبب اعتزازهم وإعجابهم الزائدين بأشعارهم، فقد حكموا على أشعار اليونانيين بأنها أقل من نظيرتها العربية من حيث غنى الأساليب والمباني والمعاني والإيقاع والخيال[1]، وعيا منهم بتميز العربية والشعر الذي يترجم بها، وأنها – على رأي نقاد غربيين – بالأساس لغة شعرية، وكلّ كلمة فيها تثير في القارئ والمنتج صورا يتعذر بلوغها، بل إن التفكير العربي كلّه شعري.[2]

فاستفادة العرب من الكتاب خضعت لظروفهم العلمية وأدواتهم النقدية، ولهذه الأسباب مجتمعة يصبح القول بحاجة العرب إلى كتاب قيّم مثل كتاب أرسطو في باب النقد وغيره من الأبواب العلمية دون الإشارة إلى قراءات العرب التفاعلية له على امتداد قرون ظلما للقلم العربي الذي تولّاه ترجمة وتلخيصا، واتهاما له بعدم الفهم، فبفضل الترجمات العربية القديمة نال من الصيت ما يستحقه، والقارئ العربي أثبت صلاحية ما فيه من آراء، وعبّر عن جاهزيتها لتكون نظريات صالحة للتوظيف ليس فقط على الشعر اليوناني الموضوعي، وإنّما على الشعر العربي الغنائي كذلك، وطبعا وفق ما تسمح به حدود التوظيف، لأنّ العرب أنفسهم ممّن ترجموا هذا الكتاب أشاروا إلى مجموعة الاختلافات الجوهرية التي تميز بين الأدبين والثقافتين، وأكّدوا على ضرورة الاحتراس من المشي من غير هدى وراء أقوال أرسطو، أو التعسف في تطبيقها على شعرنا العربي لأنّها مختصة بأقوال اليونان، وفي ذلك قال حازم القرطاجني: «فإنّ الحكيم أرسطوطاليس، وإن كان اعتنى في الشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه ونبّه على عظيم منفعته وتكلّم في قوانين عنه، فإنّ أشعار اليونانية إنما كانت أغراضا محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود... وكانت لهم أيضا أمور– وهي كثيرة في أشعارهم – يذكرون فيها انتقال الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فأمّا غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرّف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإنّ

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج البلغاء، ص: 69.

[2]- Charles Pettat, Langues et littérature Arabe, p: 225, 226.

شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه، وإنّما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال»[1]، ويقول ابن سينا في السياق نفسه: «والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأمّا الذوات فلم يكونوا يشتغلون بها أصلا كاشتغال العرب».[2]

وبخصوص ابن رشد فإنه هو الآخر صرّح أنه شارح ودارس لما يتناسب من قوانين أرسطو والشعر العربي فقال: «فهنا ما في هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر وسائر ما يذكر فيه، فكلّه أو جلّه ممّا يخص أشعارهم وعاداتهم فيها. وذلك أنه يذكر أصناف الصناعات الشعرية التي كانت تستعمل عندهم...».[3]

وهذا لا ينقص من دور الكتاب، فمن المؤكّد أنّه على أهمية كبيرة بالنسبة للأدب والنقد معا، كونه «من أكثر الكتب تأثيرا وأهمية في تاريخ الفكر العالمي في مجال الأدب عامة والنقد الأدبي خاصة بوصفه أول كتاب يشرح نظرية الأدب شرحا فلسفيا ويضع القواعد والقوانين الأولية لعلم النقد الأدبي عاكسا من خلال ذلك فكر اليونان وأدبهم»[4]، ويعتبر صاحبه: «مؤسّس علم النقد الأدبي وأعظم مؤصّل للنظرية النقدية في تاريخ الفكر الإنساني والعالمي»[5]، ناهيك عن كونه واضع الشروط الأساسية للإبداع الجمالي[6]، ومطوّر نظرية الفن.[7]

ورغم ذلك، فإنّ مسألة علاقته بالنقد العربي القديم، وجب أن تطرح ضمن إشكاليّة درجات التأثر به، لأنه عامل كغيره من تلك التي أثّرت إيجابا على نقدنا القديم وأثْرته، إذ ليس بإمكان أيّ أمة أن تستورد نظريات نقدية من غير بيئتها، فكلّ أدب هو وليد ظروف بيئته الخاصة به، والعلم

---

[1]– المصدر السابق، ص: 68، 69.

[2]– أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، ص: 200.

[3]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 207.

[4]– أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، ص: 145.

[5]– المرجع نفسه، ص: 143.

[6]- André Richard, La critique d'art, p: 27.

[7]- Jean - Luc Chalumeau, Les theories de l'art, p: 27.

الذي يدرسه كذلك لا يمكنه إلّا أن يكون منبثقا من البيئة نفسها، مع عدم الاستغناء عمّا تقدمه باقي الأمم من معارف يعضد بها نظرته، يقول محمد بن لحسن بن التيجاني: «الإبداع البشري، ما هو إلا سلسلة متصلة الحلقات، ولا يمكن إطلاقا بترها أو تجزئتها، كما أنّ فهم اللاحق متوقف لا محالة على استيعاب السابق»[1]، لذلك فالتفوق الذي حقّقه القدامى في مجال التأليف النقدي كان مدفوعا من الداخل، أي من داخل المجتمع العربي وقد صار أمّة متباعدة الأطراف، يقول الباحث محمد العمري: «كان اللقاء بين اللغة العربية – بذخيرتها الشعرية والنثرية وما تحمله من تجربة إنسانية مباشرة ذات طبيعة بدوية متميزة، مدفوعة نحو المستقبل بقوة الدولة الإسلامية الفتية وكتابها المقدس – وبين التراث الإمبراطوري الفارسي، والمعرفي الفلسفي اليوناني، لقاء متكافئا في قوة الإغراء، مثيرا لرغبة الطرفين في التعارف والانتماء»[2]، ولا بدّ من قراءة عبارة (رغبة الطرفين في التعارف والانتماء) وهي في غاية الأهمية لأنّها تؤكد حاجة كلّ منهما إلى الآخر، وقد قدّم محمد العمري قراءة عقلية لعملية التزاوج العقلي التي تمّت بين الثقافتين العربية واليونانية جاء فيها: «ومهما حاولت البنية الحضارية اللغوية والشعرية العربية الصمود في وجه الأفكار الوافدة فإنها ما تلبث تسلم قيادها، ومهما حاولت الأفكار والتنظيمات الواردة من خارج العربية أن تحل كبنية متماسكة محل البنية القائمة فإنها سرعان ما تتفكك وتلتحق كمادة بالبنية الجديدة المهجنة»[3]، ويقول عباس ارحيلة: «معظم الباحثين عندما ينوهون بنقط الالتقاء والاتفاق مع الفكر اليوناني. ويسكتون عن نقط الاختلاف والتباعد وكأنها وصمة في جبين الفكر العربي الإسلامي تحطّ من قيمته، مع أن العكس هو الأصح لأنه يدلّ على قوة الشخصية وطموح إلى المبادرة والإبداع وعزوف عن التقليد وتشبّث بالحرية».[4]

[1]– محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:373.

[2]– عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،2011، ص:1.

[3]– المرجع نفسه ، ص:1.

[4]– عباس ارحيلة، الأثر الارسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ص: 56، 57.

ما يؤدي إلى الجزم بأن كتب اليونان وفي مقدمتها كتب أرسطو، قد نالت شرف قراءات متعدّدة، وطرحت بأشكال مختلفة في الفكر العربي، منها الشروحات والتلخيصات التي قام بها الناقد المفكر ابن رشد، والتي انطبعت بالمناخ الإيديولوجي والفكري الذي ميّز عصره.[1]

والأدلّة على أنّ العرب تناولوا كتاب أرسطو كما يتناول القارئ الباحث مصادر بحثه ومراجعه لتدعيم نظريته أو فكرته كثيرة، فالفارابي (ت339هـ) وابن سينا (ت428هـ) وابن رشد «لم يكونوا مترجمين بل كانوا قرّاء، قاموا بتلخيصات أبرزوا فيها ما هو عامّ وإنساني من أفكار أرسطو، واستبدلوا ما هو بيئي يوناني بما يناسبه من البيئة العربية، باذلين قصارى الجهد في التعريف والتمثيل. سالكين طريق تحويل المحاكاة من خشبة المسرح وما يجري فوقها من تفاعل بين الشخوص إلى بنية اللغة وما يجري فيها من تغييرات دلالية، وهكذا وجدنا لفظ (التغيير) يحل بالتدريج محلّ لفظ (المحاكاة) دالّا على البنية والنسق البلاغي، أي الأساس المفسّر لكلّ الفعالية الشعرية، كما هو الحال عند ابن رشد. كما أنّ مفهوم المدح والهجاء لم يعد ذلك المفهوم الجزئي المعروف في الشعر العربي، بل أخذ المفهوم الأرسطي المتعلق (بالتحسين) و(التقبيح) وما يلتبس بهما ممّا يدخل في مفهوم المطابقة».[2]

فالعرب أخذوا من هذا الكتاب ما هو صالح للتعايش مع شعريتهم ممّا هو مشترك كما يبدو من قول ابن رشد:«الغرض من هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر...»[3]، أي تقديم ما هو صالح منه للقارئ العربي المسلم فإذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ التلخيص ليس بالعملية البريئة سقطت تهم الخيانة والجهل والفساد عن ابن رشد وعن غيره ممّن تناولوا فكر أرسطو.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 51.

[2]– المرجع نفسه، ص: 3.

[3]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص:201.

كما أنّ نقطة مهمّة يجب الوقوف أمامها– كذلك – وهي أنّ جزءا من هذا الكتاب مفقود كما يذكر ابن رشد[1]، بالإضافة إلى عامل آخر ساهم في تشكّل دراسة نقدية وبلاغية عربية وهو (القرآن الكريم) بما أتاحه من أشكال تعبيرية عدّة وما فيه من نصوص حجاجية، يقول محمد عبد المطلب: «وقد كان الفكر قبل عصر التدوين غير قادر على أسلوب منهجي سليم في المقارنة والموازنة لاستخلاص عناصر الجمال وعناصر القبح، ويمكننا أن نجعل القرآن وما أتاحه من دراسات حوله نقطة بدء للدراسات النقدية الحقيقية»[2]، فالقرآن أثّر على النقاد والشعراء والكتّاب في العصور الإسلامية التي تلت ظهوره بصورة جليّة على مستويات النظم والنقد والتفكير، وعليه فإنّ كتاب أرسطو كان كغيره من المؤثّرات الأخرى التي أغنت النقد العربي بمباحث هامّة ومعمّقة، إذ وفّر له من المنهجية والأفكار ما سمح له بدراسة العملية الإبداعية وكشف عواملها وأسبابها وظروف تلقّيها ومناحي تشكّلها.

وأما الحكم على ملخّصات ابن رشد التي علّل بها بعض الدارسين استغناء القرطاجني عنه وميله للأخذ عن ابن سينا لأنّه كان «خير أمين على فلسفة أرسطو في شروحه وتلخيصاته»[3] فتبدو مجحفة.

وفيما يخصّ بحث ابن رشد في الصورة الشعرية، فقد قام بعرضها تحت لواء مصطلح (التغيير) الذي عرّفه قائلا: «ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدلّ عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر»[4]، وجعله ضربين، الأوّل التمثيل والتشبيه وهو «أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على الشبيه»[5]، وهو خاص بالشعر، والثاني هو الإبدال/ الاستعارة عند عامّة النقاد البلاغيين، وهو «أن يؤتى بدل ذلك اللفظ

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 250.

[2]– محمد عبد المطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، ط1، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1404هـ، 1984م، ص:79.

[3]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص: 16.

[4]– ابن رشد، تلخيص فن الخطابة، تحقيق وتقديم عبد الرحمان بدوي، ص: 254.

[5]– المصدر نفسه، ص: 254.

بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه»[1]، ثمّ قسّم التغيير إلى مركّب وهو خاص بالشعر، وبسيط وهو خاص بالبلاغة على أنه يمكن لكليهما توظيف المناسب منه ما داما شكلين أدبيّين يمتازان بحشد ما جمل وحسن، وفي ذلك قال نقلا عن أرسطو: «إنّ فضيلة القول الخطبي أو الشعري وجودته هاهنا باستعمال أضعاف الأسماء والكلم السبعة ما عدا المستولية، فإنّ في كلّ واحد منها ماعدا هذا الصنف تغييرا ما. وإنّما كان القول الذي في هاتين الصناعتين فضيلة في التغيير لأن القول إنما هو علاقة معرفة لأمر لم يعرف أصلا، أو لم يعرف معرفة تامّة».[2]

ويقصد بأضعاف الكلم والأسماء السبعة أنواع الألفاظ من حيث الدلالة وهي: المغيرة، والغريبة، واللغات، والمزينة، والمركبة، والمغلطة، والموضوعة، والمستولية التي هي خاصة بأهل لسان ما ومشهورة عندهم إلى درجة الابتذال[3]، فالجميل الذي تخلقه الصورة هو غاية الشاعر كما الخطيب، وإن امتاز الأول عن الثاني بتكثيفه للصور التعبيرية، لذلك اعتبر الألفاظ المغيرة مشهورة ونافعة في الصناعتين لأنه «يعطي في المعنى جودة إفهام وغرابة لذة».[4]

وتمكينا للتغيير من أداء الوظائف الجماليّة المنوطة به حفّه بشروط كما وردت عن المعلّم الأوّل، وذلك بألّا تكون الألفاظ مبتذلة فتخيّل لدى السامع معنى زائدا عن المقصود، وأن تكون بقدر المعنى المقصود تبيينه كي لا تكون ((باردة))، وأن توضع حروف الروابط موضعها، والحذر من الأسماء التي توهم الشيء وضدّه وتضلّل السامع[5]، مع عدم الإفراط في استعمال الألفاظ المغيّرة حتى لا يخرج الكلام إلى الرمز، ولا المستولية حتى لا يخرج الشعر إلى الكلام المتعارف.[6]

---

[1]- المصدر السابق، ص: 254.

[2]- المصدر نفسه، ص: 254.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 257.

[4]- المصدر نفسه، ص: 257.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 260.

[6]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 260.

إنّ جهد ابن رشد في هذا الموضع هو بسط كيفيات الوقوع على ما يكسب الكلام الخطبي أو الشعري تخييلا وتلذيذا[1]، وهذه إشارة إلى أن الخطابة معنيّة أيضا بالصور الخيالية ولكن بالقدر الذي تسمح به قوانينها.

إذن في ذهنية ابن رشد نمطان من التعابير، نمط خاص بلغة التخاطب العادي الذي يتمّ بين عامة الناس، والآخر يتفرّد به الشعر وهو خاصبالمبدعين الذين يتميزون بمقدرة لغوية تمنحهم قوّة يتحايلون بها على الصور الواقعية، فيطرحونها في أخرى جمالية، وهذا سبب الاعتقاد في أن الشعر هو«اللغة في وظيفتها الجمالية»[2]، واعتبار الشعراء – كما وصفهم مالارميه Mallarmé – صنّاع كلمات لا أفكار[3]، كما عرّف جان كوهن الشاعر قائلا: «الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي»[4]، وهذا يؤدي إلى استنتاج مفاده أن النص الأدبي إنما يكتسب خصوصيته من خلال علاقته المميزة باللغة، لأنه يكسبها إضافة إلى مستواها الإبلاغي، مستوى ثاني وهو: المستوى البلاغي، ما يجعله عجيبا مدهشا على حدّ قول رولان بارت Roland Barhes. [5]

وابن رشد – كما يفهم من أقواله السالفة –، يدرك أنّ للشعر تحديدا علاقة خاصة جدّا مع اللغة، فهو عندما يتحدث عن نوعين من الألفاظ نوع غريب وآخر استولت عليه الأذهان فابتذل لمعرفته بها، فكأنه يصرّح بأن القاموس الشعري غير مألوف ولا معروف، فهو دائما يفاجئ قارئه بمعاني وإن عبّر عنها بما هو مألوف، وحينما ينقل المفردات من سياقات معروفة إلى أخرى يتطلبها سياق النص يكون قد انتقل من مستوى لغوي إلى آخر عن وعي، إنه مستوى الانزياح

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 286، 287.

[2]- Jérome Roger, La critique littéraire, Dunod, Paris, 1997, p: 83.

[3]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 41.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 40.

[5]– فانسان جوف، رولان بارت والأدب، ص: 5.

الذي يخرج من المعنى المعتاد معنى أو معاني جديدة، ويعطي الكلام شرعية الدخول في دائرة الشعر، لأن الانزياح لا يمكن وجوده خارج الشعر على تعبير جان كوهن.[1]

وأما حازم القرطاجني فقد انطلق في فهم الصورة الفنية من فاعليّتها التأثيرية التي لا تكون إلّا بتوفّر خاصّيتي المحاكاة والتخييل، وهما منبع الشعر كله وماهيته حسبه، تقول فاطمة عبد الله الوهيبي: «القول الشعري عند حازم ومفهوم الشعرية يستندان إلى مقولتي التخييل والمحاكاة، فكلّ قول عنده قول شعري مادام يتضمن التخييل والمحاكاة»[2]، وقال عمر أوكَان: «وجد حازم القرطاجني في مفهوم التخييل القانون الشعري أو الكلية البلاغية التي تؤسس شعرية القصيدة العربية وشاعريتها»[3]،لاعتقاده أنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو «التخييل في أيّ مادّة اتّفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيّهما ائتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالغرض. لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه»[4]، واعتبارا لقيمة التخييل ألغى دور القافية والوزن لصالحه وجعله «المحور الذي تدور عليه شاعرية الأثر وأدبيته...»[5]، وسيتم توضيح ذلك مفصّلافيما يلي:

### 2-أ: المحاكاة وأنواع الصورة الفنية:

عرفت المحاكاة طريقها إلى النقد العربي القديم عبر ترجمات الفلاسفة لكتب أرسطو وخاصة (فن الشعر) و(الخطابة)، غير أنّ المصطلح تمّ تكييفه بما يخدم الدرس البلاغي العربي فاقترن بفنونه المختلفة، وصار بابا تندرج تحته الصور الفنية وعلى رأسها التشبيه.[6]

---

[1]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 192.

[2]- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص:71.

[3]- عمر أوكَان، اللغة والخطاب، د ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص: 118.

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:81.

[5]- عمر أوكَان، اللغة والخطاب، ص: 119.

[6]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 146.

وجذور المصطلح التاريخية تعود إلى المنظّر أفلاطون(427 ق م/ 347 ق م) الذي تحدّث عنه في (نظرية المثل)، حين أقرّ أنّ العالم الخارجي الذي يعيش فيه الإنسان ما هو إلّا تقليد ومحاكاة للعالم المثالي حيث تعيش الآلهة، والذي يقوم الإنسان بمحاكاته بأفعاله، ممثّلا لذلك بعدد من الصنائع كالنجارة، والرسم، والتصوير، غير أنّ الصور التي يقدمها الشعراء بعيدة بدرجتين عن صور باقي الصانعين، ما وضعهم في مرتبة دنيا، فما يقدّمونه هو تقليد في الأصل للصورة الأمّ دون فهم لطبيعتها، لذلك افترض أن يكون الفلاسفة أعلى مرتبة منهم، لأنّهم أقدر فهما وذكاء وإدراكا لطبيعة الأشياء، لاتّصالهم المباشر بعالم المثل بفضل ما يمتازون به من عقل وفكر، على عكس الشعراء الذين ينخدعون بسهولة للمظاهر الخارجية التي تنقلها الحواس الخادعة[1]، وقد بلغ به الأمر إلى درجة أن جعل المحاكاة من أنواع اللعب أو التسلية[2]، وترتّب على هذا التصور طرد الفنّانين بسب الخيال الذي «ينتج صورا تؤجج الرغبات الحيوانية ممّا يؤدّي إلى تعزيز العناصر الحسّيّة الوضعية، وقد يستمدّ خياله من أوهام ومن خدع الحواس فتحصل أخطاء».[3]

ولكنّ مجيء أرسطو (ت322 ق م) وتدبّره الأمر أسقط فكرة بطلان الشعر وعجزه عن فهم حقائق الكون، وأقرّ أنّ الحقيقة التي يقدّمها الشاعر أرسخ وأبقى من تلك التي يقدّمها غيره لما في الشعر من إيحاء ومحاكاة ونقل غير مباشر يسعد النفوس بسماعه ويطربها، وكان من علامات مخالفته له أنه عدّ المحاكاة أعظم من الحقيقة والواقع لأنّها تساعد على فهم الطبيعة، وتكمّل ما ينقصها[4]، كما أنها أهمّ أركان الشعر وأسباب حدوثه، بل هي غريزة في الإنسان وفطرة يرثها منذ

[1]- ينظر: مارك شودر، أسس النقد الأديس الحديث، ص: 13- 18. جوناثان كاللر، النظرية الأدبية، ص: 51. أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، ص: 47- 61. رينيه ويليك وآوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، د ط، دار المريخ للنشر، المملكة السعودية العربية، 1412هـ، 1992م، ص: 44.

[2]- ينظر: مارك شودر، أسس النقد الأديس الحديث ، ص: 25.

[3]- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص: 13.

[4]- ينظر: أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، ص:149.

ولادته[1]، ومصدر من مصادر العلم الذي يلتذّ الناس به لأنّه يقدّم بوساطة منها في قالب جمالي[2]، وقد نقل ابن رشد عنه ذلك أيضا وأعقبه بشرح.[3]

ولمّا انتقل مصطلح المحاكاة إلى النقد العربي القديم اقترن بالتشبيه في أوساط الفلاسفة على غرار ابن سينا والفارابي وابن رشد[4]، كما يفهم من قول الفارابي وهو بصدد التفريق بين المحاكاة الصحيحة التي هدفها التشبيه، والمغالطة التي لا تنتج إلّا الوهم: «غرض المغلط غير غرض المحاكي، إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن التشبيه»[5]، وقول ابن سينا حيث ذكر أنّ المحاكاة هي «إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي...»[6]، ويتضح ذلك الفهم المقترن للمحاكاة بمفهوم التشبيه أكثر في حديثه عن خصائص الشعر اليوناني: «ولمّا اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف لا لتحسين وتقبيح. فكلّ تشبيه ومحاكاة كان معدّا عندهم نحو التقبيح أو التحسين، وبالجملة المدح أو الذم... وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل، وإن لم يخيّل منه قبحا أو حسنا، بل المطابقة فقط. فظاهر أنّ فصول التشبيه هذه الثلاثة: التحسين والتقبيح والمطابقة...».[7]

---

[1]- ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ص: 79.

[2]- ينظر: أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص:12.

[3]- ينظر: المصد نفسه، ص: 206، 207.

[4]- ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص151. جابر عصفور، مفهوم الصورة الفنية، ص: 146.

[5]- ينظر: الفارابي، رسالة في قوانين الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص:150.

[6]- ابن سينا، كتاب الشفا ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص:168.

[7]- المصدر نفسه، ص:168. كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، ص: 200.

كما يظهر بوضوح اقتران المحاكاة بالتشبيه في قول ابن رشد: «وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث، وهو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبّه بالمشبه به من غير أن يقصد من ذلك تحسين أو تقبيح لكن نفس المطابقة. وهذا النوع من التشبيه هو المحاكاة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين: أعني أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضا عليها»[1]، وفي قوله: «كلّ تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح»[2]، وفي قول القرطاجني: «وتنقسم المحاكاة أيضا ــ من جهة ما تكون متردّدة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدّم بها عهد ــ قسمين: فالقسم الأوّل هو التشبيه المتداول بين الناس. والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه أنّه مخترع وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدّرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين لأنها أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثيرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به استئناس قط ...».[3]

والسبب في اقتران المحاكاة بالتشبيه عند هؤلاء هو شروحات الفلاسفة وخاصّة متّى بن يونس (ت328هـ) الذي يؤكّد استعماله للمصطلح أنّه يقرأه ويؤوّله استنادا إلى مصطلح التشبيه كما وصل إلى ذلك الباحث يوسف الإدريسي، بعد عملية إحصاء لعدد المرات التي تواتر فيها ذكر المصطلح، والتي بلغت 76 مرة، في حين وظّف مصطلح التشبيه 105 مرات، ولكن ليس بمفهوم إثبات علاقة مشابهة بين شيئين، بل أدرج تحته كل أبواب البلاغة القديمة من تشبيه واستعارة وتمثيل ومجاز[4]، يقول الباحث نفسه: «من النتائج البارزة لجهل متى بن يونس بالخصائص النوعية للشعرية اليونانية ومقوماتها الجمالية قراءته لمصطلح mimesis الأرسطي أي "المحاكاة" أو التمثيل في ضوء مباحث البلاغة العربية وبآلياتها، إذ أفرغه من محتواه الدلالي والوظيفي الذي

[1]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ضمن فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 205.

[2]– المصدر نفسه، ص: 204.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:96.

[4]– ينظر: يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص:97.

يعتبر الفن محاكاة لجوهر الطبيعة لا للأشياء، وتصوير للممكن والمحتمل من الأفعال والانفعالات والحوادث، فربطه مقابل ذلك بلفظ التشبيه ونظر إليه من خلاله».[1]

فلماذا وقع الاختيار على التشبيه تحديدا دون باقي أنواع الصور البلاغية العربية؟

إنّ ورود التشبيه دليل على أهميته، فتقديمه للأشياء تقديما حسيا جعله محور عناية الشعراء منذ الجاهلية، لذلك يعدّ أكثر الأنواع البلاغية ذكرا في القصائد القديمة، وأكثرها أهمية بالنسبة للناقد القديم والبلاغي، إضافة إلى ارتباطه في جانبه اللغوي بالمحاكاة[2]، فقد اعتبر الجسر الذي نوقشت به مسألة علاقة الشعر بالواقع وبالعالم بعد أن لوحظت هيمنته على الشعر، ما جعله يتحول إلى معيار للحكم على جمالية النص ونجاحه.[3]

وقيام العرب بتحوير المصطلح كان تابعا لاكتشافهم أنّ المحاكاةبمفهومها الأرسطي لا تتواءم مع الشعر العربي الغنائي الذي يتكئ على الخيال النابع من البيئة التي ينتمي إليها، إضافة إلى أن النقد العربي الفلسفي – رغم إقدامه على فهم المحاكاة كما وردت عن الفلاسفة – فإنهم لم يبتعدوا بها كثيرا عما جاء به أرسطو على اعتبار أنّ الفارق بين التصورين فارق شكلي وحسب، فقد اعتبروها – كما اعتبرها أرسطو – أهمّ مكوّن للشعر.[4]

وقد فهم الفلاسفة المحاكاة تشبيها من حيث أهدافها ومواطن حسنها أو قبحها على اختلاف في درجات التحليل والتفريع والمَنطَقة، كما قرنوها بالاستعارة لأنّ الصورة فيها قائمة أيضا على علاقة مشابهة، وهذا الفهم نابع من الشعر العربي في حدّ ذاته والذي حفل بالتشبيه لأنّه يقرّب الصورة، وينقلها دون تناقض أو غموض، يقول ابن سينا: «وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه،

---

[1]– المرجع السابق، ص: 96.

[2]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 171.

[3]– ينظر: العربي الذهبي، الخيال والمشابهة في البلاغة العربية، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، 1999، العدد 17، ص: 89.

[4]– ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د ط، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007، ص: 85.

واستعارة، وتركيب»[1]، ويقول ابن رشد: «أصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما»[2]، يقصد بها ألوان الصور البلاغية المعروفة عند العرب من تشبيه واستعارة وكناية وإبدال.[3]

ويعدّ حازم القرطاجني في مقدمة النقاد القدامى من حيث التأكيد على المحاكاة بالتحليل وإيضاح دورها في الشعر وعلاقتها بالخيال الشعري، إذ ربط مفهومها بآليات التأليف والنسج حتى يبعد بها عن التقليد، وجعل الخيال أهم قوة محرّكة لها في إطار قوانين (العلم الكلي) الذي تعضده المعرفة بأسرار القول وعلم البلاغة وصناعة العروض، وطرق اجتلاب المعاني حتى تبلغ الغاية التأثيرية المرجوّة منها، فقد اهتمّ كما قال عنه ابن عاشور في تقديمه للمنهاج – خلافا لمن سبقه – بالبحث في البلاغة ليس من جانب الماهية وأسباب تحصيلها، بل لم هي كذلك ولم تحصّلها تلك الأسباب[4]، فكان أكثر نضجا من سابقيه بشهادات نقّاد معاصرين كثر.[5]

ومن استنتاجاته المتعلقة بالصورة أنها من عمل المحاكاة والخيال، وأن أفضلها ما اقترب من المتلقي بإبعاد الكلام عن الغرابة والاستحالة التي تقع ببناء عدّة محاكيات على بعضها البعض، ما يؤدي إلى البعد عن الحقيقة، رغم أنّه كان يفضّل الخيال والتصوير بغير الطرق المباشرة، لأنّه رأى أنّ الخروج بالمعنى باتجاه غير المعقول يعد خرافة، وهو لا يناسب العرب ولم يكن ضمن أشعارهم، يقول حازم: « وربما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض فتبعد الكلام عن الحقيقة

[1]– ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفا، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 171.

[2]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 202.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 203، 204.

[4]– ينظر: محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:364.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 370.

بحسب ترادف المحاكاة وأدى ذلك إلى الاستحالة. ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنها راجعة إلى هذا الباب».[1]

فكل تركيب خاطئ للصورة يخلّف انطباعا سيّئا، لأن «الصورة المشوهة الناتجة عن قبح المحاكاة تمنع المتلقي من تخيّل المحاكى وتمثّله وبذلك لا تبدي النفس أيّ انسجام إزاء هذه الظاهرة».[2]

وممّا يدل على اعتباره أن المحاكاة إطار عامّ تندرج تحته مباحث البلاغة العربية وفي مقدمتها التشبيه قوله: «وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهية من جهات. فمن ذلك جهة الوجود والفرض. وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض»[3]، وقوله: «وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب...»[4]، وفي قوله مؤكدا على الجانب الجمالي الذي تحدثه المحاكاة: «ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له ممّا هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية»[5]، وهذا من أوضح الأمثلة التي تدلّ على أن الناقد يعتبر المحاكاة إطارا عاما تندرج تحته أنواع الصور البلاغية، بل يزيدها وضوحا المثال الذي جلبه خدمة لمعناه وهو قول حبيب:[6]

دِمَنٌ طَالَمَا اِلْتقتْ أَدْمُعُ الْـــ  مُزْنِ عَلَيْهَا وَأَدمعُ الْعَشّاقِ

وقول ابن التنوخي:

لَمَا سَاءَنِي أَنْ وَشّحَتْنِي سُيُوفُهُمْ  وَأَنّكَ لِي دُونَ الْوِشَاحِ وِشَاحُ

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 94، 95.

[2]- ينظر: عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص: 128.

[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 111.

4- المصدر نفسه، ص: 111.

[5]- المصدر نفسه، ص: 128.

[6]- ديوان أبي تمام، ج1، ص: 106.

وأردف البيتين بقراءة في جمال الصورة الكامنة خلف التعابير اللغوية بالبيتين قائلا: «فحسن اقتران أدمع العشاق، وهي حقيقة، بأدمع المزن وهي غير حقيقة، واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتنق وهو غير حقيقي يجري في حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ولا حقيقة له من العين».[1]

وحديثه عن أهمية المحاكاة التشبيهية وأثرها النفسي دفعه إلى تناول شروط وقوع ذلك مراعاة للتقي، وانسجاما مع غايات التخييل النفسية، وهي:

1- وجوب المحاكاة بالأمور المحسوسة كي يتمّ إدراكها حتى بالنسبة للأمور غير المحسوسة، وتجنب محاكاة المحسوس بغير المحسوس لقبحها، أما إذا كان القصد بالمحاكاة وضوح الشبه، فيجب أن تنصرف إلى جنس الشيء الأقرب كتشبيه الفرس بأيطل الظبي، وهنا يشير الناقد إلى قول امرئ القيس:[2]

لَهُ أَيْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سَرْحَان وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

2- إذا قصد بالمحاكاة التوسع والراحة والقناعة، وجب الانصراف فيها إلى الجنس الأبعد، كما فعل امرؤ القيس لمّا شبّه متن الفرس بالصفاة في قوله:[3]

كميتٌ يَزِلّ اللّبدَ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلتِ الصّفْوَاءُ بِالْمُتنزِلِ

3- وفي حال قصد الشاعر اجتماع وضوح الشبه عليه أن ينصرف إلى تشبيه جنس بالجنس الذي يقربه كتشبيه الأشياء الحيوانية بالنباتية كما في قول امرئ القيس:[4]

كَأَنّ قُلُوبَ الطّيْرِ رطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعنَّاب وَالْحَشف الْبَالِي

وقول عدي بن الرقاع العاملي:

تزْجَى أَغن كَأَنّ إِبرَة رَوقَة قَلَم أَصَابَ مِنَ الدّوَاةِ مَدَاهَا

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 111-128.

[2]- ديوان امرئ القيس، ص: 55.

[3]- المصدر نفسه، ص: 53.

[4]- المصدر نفسه، ص: 145.

4- معرفة الجمهور للمثال المحاكى أو على الأقل معرفة أكثره به، ووجوب الاشتراك بين طرفي المحاكاة الممثَّل والممثَّل به في أكثر وأشهر الصفات.

5- الحرص على انسجام المحاكاة مع الغاية المرجوّة منها، فإن قصد منها التنفير وجب المحاكاة بما يؤدي إلى ذلك، وإن قصد التحريك عمد إلى ما يحققه.

6- إذا كانت المحاكاة محاكاة مطابقة، فالواجب فيها محاكاة الحسن بالحسن، والقبيح بالقبيح، مع وجوب مراعاة العلاقة التي تجمع بين الشبيه وما يشبهه من حيث المقدار واللون والهيئة، كتشبيه الذباب بالقادح، كما في قول عنترة:[1]

وَخَلَا الذّبَابُ بِهَا فَلَيسَ بِبَارِحٍ غَــرِدًا كَفِعْلِ الشّارِبِ الْمُتَرَنـمِ

غرِدًا يَحــكُّ ذِرَاعَــهُ بِـذِرَاعِهِ قدحَ الْمُكِبِّ عَلَى الزّنَادِ الْأَجْذَمِ

وتشبيه العصا بالجان وبالثعبان في الحركة، كما في قول الله عز وجلا: **{وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآمِنِينَ}** {**سورة القصص الآية31**}، وقوله عز من قائل: **{وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ}(سورة النمل الآية10)**

7- عدم جواز المحاكاة في حال اتفاق الصوت والهيئة في متناه الحقارة أو العظمة إلا إذا كان القصد منها المبالغة في التحقير أو المبالغة في التعظيم.[2]

إضافة إلى تلك القوانين المقترحة لصون العلاقة التشبيهية التي هي بالأساس محاكاة غايتها التقبيح أو التنفير، عمّق حديثه عنها بتناول جانب آخر لا يقلّ أهمية عن الأول وهو: الجانب اللغوي لما له من عظيم الأثر على مدى صحة ووضوح واكتمال الصورة الشعرية باختيار المناسب من العبارات والمفردات، ومن تنظيراته ذات الصلة بالجانب اللغوي دعوته إلى ضرورة تجنب العبارات الدالة على التضاد أو التناقض أو القبح[3]، لأن استقامة المعنى لا تكون إلّا «بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلّقا ومقترنا بما

[1]– ديوان عنترة، ص: 16.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 111– 115.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 149– 152.

يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك. والوضع الذي لا يؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يناقضه ويدافعه وينافره».[1]

ومن الضوابط التي ألح عليها (المنهاج) أيضا – صونا للصورة الشعرية – الابتعاد عن كلّ ما من شأنه إحداث الغموض سواء كان ذلك من جهة المعاني نفسها، أو من جهة الألفاظ والعبارات الدالة عليها كأن تكون حوشية أو غريبة أو بالتقديم والتأخير أو بالقلب وغيرها، أو من جهتيهما معا[2]، لأن اختيار الشاعر لمواده على أساس الائتلاف والتشاكل وملاءمة الذوق سبب في حسن المحاكاة، وهدف في الوقت ذاته، فإذا كان الشاعر يقدّم رسالة نَصّيّة عن طريقها بمعاونة من قدرة مخيّلته وقوّتها، فإنّ هذا الهدف لن يتحقق إلّا إذا حسنت المحاكاة وقعا في نفس المتلقي وتلذّذ بها، والموادّ المؤدّية لذلك هي كلّ ما يشكّل النص الأدبي ويخلقه من ألفاظ وأصوات وعبارات ومعان، وفي ذلك يقول القرطاجني: «الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركّب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله...»[3]، وأمّا إدخال الكلام في الغرابة والاستحالة ببناء عدّة محاكيات على بعضها البعض، فإنّه يؤدي إلى البعد عن الحقيقة، لأنّ الخروج بالمعنى باتجاه غير المعقول يعد خرافة، يقول حازم: « وربما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة وأدى ذلك إلى الاستحالة. ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنها راجعة إلى هذا الباب».[4]

[1]– المصدر السابق، ص: 153.

[2]– المصدر نفسه، ص: 172.

[3]– المصدر نفسه، ص: 119.

[4]– المصدر نفسه، ص: 94، 95.

ومن الحلول الكفيلة بتخطّي مثل تلك المشاكل: معرفة سبب الغموض والاعتياض والاحتراس منه، وقرن الغامض بما يفسّره ويشرحه بالاستعانة باللفظ الذي يماثله في الدلالة فيوضّحه[1]، إذ يستحيل الحديث عن أيّ استجابة إلّا بحصول الفهم، أي قرب المعنى من السامع وهو من شروط الجودة في النص وعلاماته، لذلك روى ابن رشيق عن أبي عبد الله وزير المهدي قوله: «خير الشعر ما فهمته العامة ورضيته الخاصة».[2]

لا شك أن هذا الفهم لا يحدث إلا داخل الفضاء المشترك الذي يحدثه النص بين المبدع والمتلقي، والذي بفضله يستفز النص قارئه ويستحوذ عليه إعجابا وتلذيذا.[3]

وخلاصة فكرة حازم في كيفية تحقّق الانفعال بالمحاكاة وأنّ هذا الهدف مرتبط بفعل الإبداع وفعل التلقي على السواء يجملها قوله «ليست المحاكاة في كلّ موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها»[4]، وفي قوله: «فتحرّك النفوس للأقوال المخيلة إنّما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعّم به المحاكاة وتعضّد ممّا يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب».[5]

فحتى يحقق الشعر مهمّته الجمالية والنفعية عليه أن يحرص على تلاؤم وتناسب الألفاظ مع مواقعها ومخارج حروفها ومع الأفكار والمعاني، وهذا يؤكد نظرته إلى المحاكاة الأرسطية نظرة نفعية مرتبطة بغايات الشعر، لذلك ركّز على دورها في تكوين القصيدة والصورة الشعرية والتأثير

[1]– المصدر السابق، ص: 175، 176.

[2] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 111.

[3]– ينظر: حسين خمري، نظرية النص، ص: 67.

[4]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 121.

[5]– المصدر نفسه، ص: 121

النفسي المرجو منها[1]، مشدّدا عليها بمجموعة من القوانين والأسس العقلية التي تفرض على المبدع طريقة في التعامل مع إبداعه، بعدم الخروج عن خصائص الشعر العربي وأعرافه التي اصطلح عليها النقاد والمتذوقين، والامتثال لدواعي الأخلاق الإسلامية وعادات المجتمع العربي وما يمليه العقل، والنزوع إلى متطلّبات النفس البشرية السوية المعتدلة، لأنّ المقصود بالنظم الشعري هو تحقيق الاستقامة الإنسانية بالمقام الأول بمراعاة ما تنزع إليه، مع أخذ حرية الشاعر بعين الاعتبار بتوفير مساحة إبداعية لازمة له حتى يتحرك في إطارها، معتبرا الحركة التخييلية «حركة منظَّمة لا مجال فيها للوثبات اللافتة، ولا للخروج على المعقول. قد يرتبط تحرر الشاعر – في تشكيله لمادته – بموقف ذاتي أو يصدر عن جوانب انفعالية. إلّا أنه تحرر مفيد، يتحرك معه المبدع، دون أن يغلبه الانفعال على أمره، ودون أن يصل إلى حالة من الجنون الرهيب، يختلط فيها المعقول باللامعقول».[2]

والمحاكاة لا يتوقف دورها عند حازم عند حدود التشكيل والخلق والإبداع، بل هي أيضا معيار الحكم بجودة الشعر وقدرته التي تكون لها مظاهر على النفس تعجيبا أو استغرابا، عن طريق محاكاة الشاعر لمعناه بطرق مباشرة، وأخرى غير مباشرة يتباعد فيها الشيء المحاكى عن الأصل برتبة أو برتب كثيرة لضرورة فنية.

وبهذا يكون كتاب القرطاجني – بسبب حسن استغلاله لبحوث سابقيه فيما يخص المحاكاة والتخييل –، أفضل كتب النقد العربي القديم وأعمقها طرحا وفهما لقضية المحاكاة وارتباطها بمفهوم الصورة الشعرية، حيث مكّنه هذا الفهم من النظر إليها على أنها «كشف نفسي تظهر فيه الأشياء بمقدار ما يختزن في الذاكرة الإبداعية من ملاحظات أو ذكريات عنها ومستمدة من المدركات الحسية، والمشاعر النفسية الملاصقة لكل شعور أو إحساس».[3]

---

[1]– ينظر: سعيد حسين العنبكي، الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2010، ص: 138.

[2]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 244.

[3]– سعيد حسين العنبكي: الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ص:143.

كما جعله بمنأى عن صراع الصدق والكذب إذ قام بمعالجته في إطار علاقة الشعر بالواقع وعلاقته بغيره من الفنون لأنّ الكذب في الشعر إيجابيّ مرتبط بغايته.

وهو في هذه النقطة (أي مسألة الصدق والكذب)، كمواطنه ابن رشد شديد اليقين أن أفضل محاكاة هي تلك التي تنطلق من الموجود كما يتضح من قوله: «المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة، ليست من قول الشاعر، وهي التي تسمّى أمثالا وقصصا مثل ما في كتاب (كليلة ودمنة)، لكنّ الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأنّ هذه هي التي قصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها على ما قيل في فصول المحاكاة، وأمّا الذين يعملون الأمثال والقصص، فإنّ عملهم غير عمل الشعراء، وإن كانوا يعملون الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون... »[1]، بل اعتبر المحاكاة بالممتنع من أكبر خطأ الشاعر إذ يقول: «والغلط الذي يقع في الشعر ويجب على الشاعر توبيخه فيه ستة أصناف أحدهما أن يحاكي بغير ممكن بممتنع مثال ذلك عندي قول ابن المعتز يصف القمر في تنقصه:

أُنْظُر إِلَيْهِ كَزَوْرَقٍ مِنْ فِضَّةٍ  قَدْ أَثْقَلَهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنْبَرٍ

فإنّ هذا ممتنع وإنما آنسه بذلك شدة الشبه وأنه لم يقصد به حث ولا نهى، بل إنما يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظن أنه موجود مثل محاكاة الأشرار بالشياطين أو بما هو ممكن الوجود أليق بالخطابة منه بالشعر».[2]

[1]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 213، 214.

[2]– المصدر نفسه، ص: 247.

## 2ـ ب: علاقة الخيال بالمحاكاة ودوره في خلق الصورة الفنية:

إنّ ما يربط الخيال الذي قال عنه كولوريدج Samuel Coleridge (1772، 1843) أنّه: «يذيب ويلاشي ويحطّم لكي يخلق من جديد»[1]، والمحاكاة هو: المخيّلة، التي تعني: «القوة الإدراكيّة التي تجمع بين الصور وتؤلّف ما بينها، بل تعيد تشكيل معطياتها في علاقات جديدة، تضفي على المحاكاة ما فيها من استطراف أو استغراب أو تعجيب».[2]

فالخيال هو الواسطة التي تجمع الفكرة بجمهورها، والمدخل لتفاعل المتلقي مع الموضوع/ الخيال ممّا يعني تفاعله مع الصورة المشكّلة بواسطته، فيجعل منها «مشاركة وجدانية تفتح أمام المتلقي آفاق التجربة بفضل نظامها الإيقاعي النفسي الخاص، بما تخلقه من أصداء متجاوبة شكلية كانت أو دلالية، فتنشط خيال المتلقي بما تنشره من إيحاءات واسعة يتردد صداها في كل جزء من أجزاء العمل الفني»[3]، ما يعني أن الصورة في الشعر ليست مجرّد مشهد أو لوحة خارجية عن سياق المتلقي، لذلك اعتبر إيرز Wolfgang Iser الخيال لعبة يتقاسمها كلّ من الكاتب والقارئ بالتساوي.[4]

---

[1]– عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص:22. نقلا عن: محمد مصطفى بدوي، كولريدج، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، د ط، دار المعارف، مصر، د ت، ص: 89. ويعتبر كولوريدج أشهر من تحدث عن قيمة الخيال وأكثر الرومانسيين الذين اهتموا بهذا المبحث النقدي،وهو حسبه نوعان: خيال أوّلي The primary imagination وهوقوة حيوية وأولية تمكّن الإنسان من الإدراك والخلق، وهو قريب من الخيال العلمي لأنه إعادة محددة للخلق، وآخر ثانوي The secondary imagination وهو صدى للأوّل، وعمله الهدم والبناء من جديد، وهو الخيال الشعري ويتميز بالحيوية خلافا للأول، وكلاهما بخلاف التوهم الذييتميز بالتحرر من الزمان والمكان. ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1404هـ، 1984م، ص: 79. الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1430هـ، 2009، ص: 77. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د ط، دارالنهضة العربي، بيروت، لبنان، 1984، ص:63– 78.

[2]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 246.

[3]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، سوريا، 1997، ص: 260.

[4]-Wolfgang Iser, lacte de lecture theorie de leffet esthetique, traduit de lAlmend parEvelineSznycer, ed Piere Mardaga, Bruxelles, p: 199.

فالخيال إذن فاعلية عقلية لها سلطان قويّ على الشعر لأنّ المحاكاة لا تقدر علىتقديم موضوعها الشعري بدونه، وقدرة من شأنها استعادة مدركات الحسّ وإعادة تشكيلها تشكيلا جديدا متميّزا يعيد تنظيم العلاقات بين الأشياء على أساس الائتلاف والانسجام والوحدة[1]، وفي ذلك يقول عبد القادر الرباعي: «فالخيال نشاط عقلي روحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم».[2]

وقد انتقل المصطلح من دائرة الفلسفة باعتباره قوّة من قوى النفس الباطنية الخمسة كما جاءت عند ابن سينا، ويأتي من حيث الترتيب بعد قوّة (الحسّ المشترك) وقوّة (الخيال أو المصورة)[3]، ليستقرّ في دائرة البلاغة والنقد مقترنا بالشعر.

غير أنه لقي معارضة من قبل بعض النقاد العرب ممّن نظروا إليه باعتبار معناه اللغوي، كونه يدلّ على ما يتشبّه للإنسان في اليقظة أو في المنام مثل الطيف، وعلى الوهم والظنّ والإشكال.[4]

ونظرا لكلّ تلك الشبهات التي أحاطت بالمصطلح في التراث اللغوي العربي، عمد حازم القرطاجني إلى توضيح الفوارق بينه وبين الوهم، وتبيان العوامل التي تؤدي بالخيال إلى تلك

---

[1]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 13.

[2]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص: 78.

[3]– القوى الباطنية الخمسة مرتبة هي: قوة الحس المشترك، وقوة الخيال أو المصورة، والقوة المتخيلة أو المفكرة، والقوة الوهمية، والقوة الحافظة الذاكرة. ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 28– 34.

[4]– جاء في (أساس البلاغة) للزمخشري قوله في معنى الكلمة: «...وأخطأت في فلان مخيلتي أي ظني»، وقوله: «وافعل ذلك على ما خيّلتَ أي على ما رأتْك نفسك وشبّهتْ وأوهمت»، الزمخشري،محمود بن عمر، أساس البلاغة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،1996، ص: 121. وجاء في (لسان العرب) قول مؤلفه: «خالَ الشيء يخال خيلا وخيلة وخيله وخالا وخيلا وخيَلانا ومَخالة ومخيلة وخيلولة: ظنّه»، وقوله: «وشيء مخيَّل أي مشكِل. وفلان يمضي على المخيَّل أي على ما خيّلت أي ما شبهت يعني على غَرَرٍ من غير يقين». ينظر: ابن منظور، د ط، دار صادر بيروت، بيروت، لبنان، د ت، م11، ص: 226، 227. ووردت الكلمة في (القاموس المحيط) بمعنى الظنّ وتوجيه التهمة، والسحابة التي تحسبها ماطرة أو لا مطر فيها، وتشبّه الشيء، وما يتشبه في اليقظة والنوم والحلم، والكساء الأسود الذي ينصب على عود يخيل به للبهائم والطير، فتظنه إنسانا. ينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، د ط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1429هـ، 2008م، ص:1071، 1072.

الخطيئة، فذكره (أي مصطلح الوهم) مقترنا بالمستحيل، الذي ليس له وجود في الخيال ولا يمكن حتى توهّمه[1]، لأنّ الممكن والمستحيل عنده ليسا متعلقين بالزاوية المعرفية بقدر ارتباطهما بالزاوية الوظيفية وبالسلوك، وهذا هو الفرق بينه وبين أرسطو الذي جعل الشاعر محاك للطبيعة، في حين جعله هو صاحب وظيفة أخلاقية لكن بطرق الشعر.[2]

كما أن التخييل عنده غير الظن لأنّه لا يتنافى مع اليقين كما يتبيّن من قوله: «التخييل لا ينافي اليقين كما نافاه الظن، لأنّ الشّيء قد يخيّل على ما هو عليه وقد يخيّل على غير ما هو عليه...».[3]

وتحقيقا لغاية الخيال، ضبط هذا الناقد الكذب بجملة من القوانيين والشروط، وجعله نسبيا ومرتبطا بشروط العقل من حيث الرفض والقبول، دون أن يناقض دعوته إلى تحرّر الشاعر في جلب معانيه ومادّته، مُلحّا على الصدق الذي مقياسه العقل حتى تكون الحركة التخيلية للشاعر متّزنة معقولة.[4]

أما وجوده فمرتبط بثلاث قوى داخلية هي: الحافظة والمائزة والصانعة، وهي القوى التي تتولى التمييز بين ما تماثل أو تناسب أو تخالف أو تضاد بين الأشياء فيكمل للشاعر عمله على الوجه المختار[5]، تتقدمها القوة الحافظة من حيث الارتباط بالخيال، لأنّ مهمتها تخزين وترتيب الأفكار وحفظها «فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهّبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود...».[6]

---

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:145.

[2]– ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص252.

[3]– حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص: 62.

[4]– ينظر: جابر عصفو، مفهوم الشعر، ص:247.

[5]– ينظر: حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص:42.

[6]– المصدر نفسه، ص:42.

فهذه القوة بالنسبة للخيال الشعري وللإنسان أيضا أشبه بالمستودع الهائل وبالبئر العميق التي تخزّن معارف الشاعر السابقة وكلّ ما قرأه، وتجعلها تتفاعل وفق قوانين التداعي والاختيار والتأكيد[1]، وحديث القرطاجني عنها أعمق حديث يصادفه قارئ النقد العربي القديم كما يشهد له بذلك جابر عصفور[2]، لأن القرطاجني قام بتحليل وظيفة هذه القوة والتأكيد على أهميتها وعرض كيفية قيامها بعملها منعا لكلّ خلط في الصور،وضمانالتحقيق التفاعل بين ذهن المبدع وذهن المتلقي، ما يعني تفاعله مع الصورة المشكلة بواسطته باعتبارها «مشاركة وجدانية تفتح أمام المتلقي آفاق التجربة بفضل نظامها الإيقاعي النفسي الخاص، وبما تخلقه من أصداء متجاوبة شكلية كانت أو دلالية، فتنشط خيال المتلقي بما تنشره من إيحاءات واسعة يتردد صداها في كل جزء من أجزاء العمل الفني».[3]

إنّ اقتران المحاكاة والخيال بالصورة الشعرية التي يتولّى الخيال مسؤولية إنتاجها وتلقّيها، والمحاكاة مسؤولية تصويرها، يدل على أن القرطاجني ينظر إليها (أي إلى الصورة الشعرية) على أنها إعادة صنع وخلق جديد لما هو موجودمن خلال تعمّقه في موضوع الخيال من حيث المفهوم والوظيفة وآليات العمل والأهداف، وسبل النجاح، والأثر الذي يخلّفه على النص والمتلقي، ما جعله يبرز ويتفوق على أقرانه من القدامى، ويقترب من مفهوم الفن والشعر في النقد المعاصر كما ذهب إلى ذلك دارسون كثر[4]، فمفهوم الشعر عند القرطاجني وانبثاقه من الخيال كمكوّن رئيسي قريب من تصور كروتشيه للفن وماهيته حين رام أن الفن الحقيقي، هو ذاك القادر على توجيه نظر القارئ نحو الزاوية التي يطلّ منها المبدع، حينما يحسن نسج خيوط خياله وصوره التي هي بالأساس موجهة للمتلقي.[5]

---

[1]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 89.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 89.

[3]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 260.

[4]– ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، د ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، جمادى الأولى 1422، أغسطس 2001، ص: 251، 328، 323، 350.

[5]– ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني من خلال كتابه المنهاج، ص:401.

وعموما، فالمغاربة لم يشذّوا عن التصور العربي للصورة الفنية، إذ قدّموها على أنها أنواع بلاغية ذات وظيفة جمالية ونفعية في الوقت نفسه، لأنها توفر للمعنى مساحة للحياة والتعايش في أوساط القرّاء، فضلا على عرضه بأكثر من طريق ما يجعل الأذواق تتعلق به، خاصة لمّا تتحول غاية الشاعر في الوقوع على صور لائقة بديعة غاية جزئية تابعة لغاية الشعر الكلية.[1]

[1]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 13.

**ثانيا– أوزان الشعر: تأصيل ومحاورة:**

الشعر ممارسة لغوية فردية تنمّ عن موهبة إبداعية قادرة على استغلال طاقات اللغة الدلالية والصوتية، بما يضمن الانسجام والتوافق بين الأصوات والكلمات، فتحدث إيقاعا موسيقيا، وهو مكوّن من مكونات الشعر ومقوّم أساسي له، قال جوناثان كاللر Jonathan Culler «إن صدارة اللغة وجعلها غريبة من خلال تنظيم العروض وتكرار أصوات [الحروف]، تشكّل أساس الشعر».[1]

وقد حظي الإيقاع باهتمام النقاد المحدثين لدوره في توليد الشعور بالجمال في الشعر وفي كلّ الفنون.[2]

والإيقاع هو توازي وتناسق الأصوات والجمل، وهو عنصر من عناصر النظام الداخلي الذي يؤلّف نسيج القصيدة ويضمّ أجزاءها، ويؤدي غايات الشعر الانفعالية كمثير موجّه للتأثير على الأذن بتناغم الحروف، وهذا يقوّي صلة المتلقي بالمبدع، ويزيد من عوامل الربط بينهما، يقول علي جعفر العلاق: «الجمهور لا يحقّق صلته بالشاعر وقصيدته، بأفكاره وأهوائه ومواقفه إلّا عبر هذه الغلالة الصوتية الريانة، أمّا الشاعر وهو يدرك هذه الحقيقة بعمق، فإنّه يحاول أن يضمن لقصيدته أكبر قدر من الغنى الصوتي الذي يجعل طريقها إلى الجمهور آمنا»[3]، أما جوناثان كاللر فذهب إلى أن ترتيب الشعر الخاص يؤجل السؤال عن المعنى ويجعل اللغة أكثر هيمنة.[4]

ويتحقق ذلك بتضافر عاملين مهمّين أحدهما خارجي بإشباع القصيدة صوتيا وإيقاعيا، وإثرائها بالتقفية المناسبة والتكرار والتجنيس، وآخر داخلي بإفراغ شحنة عاطفية تخلص بالقصيدة إلى الجمال.

[1]– جوناثان كاللر، النظرية الأدبية، ص: 96.

[2]– ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:20.

[3]– علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص:67.

[4]– ينظر: جوناثان كاللر، النظرية الأدبية، ص: 96.

أمّا النقد القديم فقد نظر إلى موسيقى القصيدة من جانب ارتباطها بالشكل وتصدّرها لشروط النص الشعري وتميزّه بها عن المنثور، كما لاحظت طائفة من روّاده – إضافة إلى أهميته – ارتباطه بالمعنى، ما جعل من علاقته بالشعر أعمق من أن تكون مجرّد إطار شكلي تصبّ فيه المعاني والأغراض، لذلك لم تخل كتابات النقاد القدامى من النظر إلى هذه المسألة إيمانا منها بقيمة الوزن التي تؤكد رسالة الشاعر الإبلاغية.

ومنطلق بحثهم في مسألة الوزن أنّه جوهر الشعر باعتباره «التوقيع المنتظم الذي تحسه في كلمات البيت، أي نظام الحركات مراعى فيه التماثل والتكرار، أي أنّ الوزن الشعري يحصل نتيجة تلاقي مجموعة أصوات الحروف وتناسقها على مختلف درجاتها الصوتية، فتحدث وحدات تتكرر فيحدث منها الوزن في البيت، ثم في القصيدة، وأيّ إخلال بالوزن في أيّ بيت من القصيدة إخلال بموسيقى الشعر».[1]

وبالنظر إلى أساس قيمة الوزن وأهميته، أطلّ ابن رشيق على القضية، وخصّص لها أبوابا أظهر فيها ثقافة واسعة تجلّت في وفرة المصطلح بشقّيه اللغوي والمعرفي، وبكثرة التطبيق والشاهد الشعري خدمة للمفهوم وتجسيدا له.

وقد اعتمد في بحثه على الخليل لأنّه – حسبه – سيّد هذا العلم، وأمّا ما تلاه من دراسات عروضية فلا تعدو أن تكون شرحا وتفصيلا مجملا وإضافة، لذلك اكتفى بالأصل عن الفروع.[2*]

[1]– منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، ص:229.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:122.

* من هؤلاء ذكر ابن رشيق: أبا نصر إسماعيل ابن حماد الجوهري الذي ألّف في علم العروض كتابا خالف فيه الخليل، فجعل التفعيلات التي يقوم بها الوزن ثمانية، اثنان منها خماسية وهي: فعولن وفاعلن، وستة سباعية وهي: مفاعيلن وفاعلاتن، ومستفعلن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات، فأنقص منها مفعولات لأنها منقولة من مستفعلن وجعلها مفروقة الوتد، كما جعل أوزان الشعر اثني عشر بابا عوض خمسة عشر، كما عدّها الخليل وهي: المتقارب، والهزج ، والطويل ، والرمل، والمضارع، والرجز، والخفيف، والمتدارك، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، بدعوى أن الخليل أراد بكثرة الألقاب الشرح والتقريب، لأنّ السريع من البسيط، والمنسرح والمقتضب من الرجز. ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:121، 122.

فالأوزان عنده عددها – كما جاءت عند الخليل – خمسة عشر وزنا تأتلف في دوائر، وكل دائرة تضم عددا من البحور كالآتي:

- الدائرة الأولى: تضمّ الطويل والمديد والبسيط.
- الدائرة الثانية: الوافر والكامل.
- الدائرة الثالثة: الهزج والرجز والرمَل.
- الدائرة الرابعة: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث.
- الدائرة الخامسة: المتقارب.[1]

ثم أوغل في التعليمية برصد الظاهرة الوزنية من الداخل، فتطرّق إلى ما يصيب الأوزان من نقص أو زيادة أو تقديم حرف أو تأخير أو تسكين، وما اصطلح عليه العروضيون بالزحافات وهي أنواع مختلفة هي: القبض، والخبن، والقطف، والخرم، والثرم، وجعله قبيحا، والخزم، والإقعاد، والقبل، والفلج، واللثغ، والفدغ، والوكع، والكزم، والخرم، والثرم، والخزم[2]، وهي درجات من حيث القبول والرفض، فالفدغ والوكع والكزم مقبولة على كره[3]، ومنها ما هو قبيح مردود كالثرم، وهو اجتماع الخرم والقبض[4]، ومنها ما هو مقبول كالكزم، لأنه عند العرب ليس بعيب، وهو زيادة حرفين أو ثلاثة في أوّل الوزن فإن سقط لا يضرّ بالمعنى ولا يخلّ بالوزن[5]، وهذه الزيادات أيضا درجات من حيث الإجازة كالخرم[6]، أو العيب كالإقعاد.[7]

والوزن حسب ابن رشيق «أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو: المخمسات وما شاكلها. والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 121، 122.
[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:124– 134.
[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:124.
[4]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:126.
[5]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:126.
[6]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:125.
[7]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:129.

وعللها لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن»[1]، فالوزن يعين على معرفة المناسب من الكلمات ومواطن وضعها على أساس توافقها الصوتي، ويحتاج ضعيف الطبع إلى تعلّمه لتصبح موهبته قادرة على اكتشاف أسرار الإبداع وجلب ما يوافق التجربة الشعرية دون تكلّف، وهذا شبيه بقول ابن طباطبا في (عيار الشعر): «فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به...».[2]

وأهمية الوزن في الشعر يؤكد عليها ابن رشيق في موضع التمييز بين الشعر والنثر، وكذلك في فضل الوزن على العرب، إذ حافظ على أقوال العرب وأيّامها وتاريخها.[3]

والحديث عن الوزن في النقد العربي القديم تميّز بالحديث عن القافية، وهي عند ابن رشيق كما ذكر الخليل آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وبحسب حركة آخرها يتنوع الشعر، فمنه المقيد وهو ما كان رويّه ساكنا، ومنه المطلق، وهو ما كان رويّه متحركا.[4]

وكدأبه في باب الأوزان، توغّل في حصر ما يرتبط بالقافية من مصطلحات وتعريفات وتفريعات، فذكر ما يرتبط بها من حروف وهي ستة: الروي، والردف، والتأسيس، والوصل، والخروج، والدخيل، كما ذكر ما يرتبط بها من حركات[5]، مؤكدا في الوقت ذاته على أهميتها بالنسبة للمعنى الشعري.

---

[1]- المصدر السابق، ج1، ص:121.

[2]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م، 1426هـ، ص: 9.

[3]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:12.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:135- 138.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 136- 155.

ودراسة ابن رشيق للوزن كقيمة في الشعر وانجرافه خلف تقديسه بسبب اختصاصه به أوقعه في الاستنتاج الخاطئ الذي جعله يروم أنّ علاقة اللفظ بالوزن مقابلة لعلاقة الدرّ بالعقد، فكما أنّ الدّرّ تظهر قيمته ويزداد إشراقه إذا انتظم مع غيره في عقد واحد وتزينت به النسوة، فإنّ اللفظ تزداد قيمته إذا شرّفه الوزن وأعطاه شحنة نغمية تنقل المعنى بتلك الوسائط انتقالا جميلا[1]، والشعر تبعا لذلك مهما كانت صفته فهو يفضل النثر فضلا مطلقا، وعليه فسيّئه أفضل – حسبه – من النثر وإن بلغ هذا مرتبة عالية من الجودة[2]، ولا أظنه حمل كلّ هذه الحملة على اللفظ المنثور ونسب الجمال الذي يلحقه للوزن إلّا بدافع التعصّب للشعر كما ذهب بشير خلدون.[3]

لكنّ هذا الاعتبار– حسب ابن رشيق – لم يسء إلى النثر وحسب، بل إلى الوزن في حدّ ذاته، إذ جعل منه مجرّد شكل لا يرتبط بالمضمون ولا بالانفعالات العاطفية التي تنتجه، والتي من المفروض أن يكون تعبيرا عنها.

فالنص الشعري طاقة متدفقة بالأسس الجمالية اللغوية والموسيقية في الوقت نفسه، وهذا يدلّ على أنّ علاقته بالموسيقى تتعدى حدود الشكل لتكون «علاقة عضوية، فالشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثّل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما آسرا مؤثرا، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشدّ المتلقي إلى سماع الشعر، فالشعر نغم وإنشاد».[4]

وما سبق من انتقادات لا يقلّل من عمل ابن رشيق في هذا الجانب حيث قدّم العروض تقديما نظريّا عكف على تعريف المصطلح العروضي وما يرتبط به، وآخر تطبيقيا وظّف فيه من الشاهد ما يكفي المتعلم والدارس حتى يحيط به علما، وكأنه بالفعل تقدّم بهذا الباب لمن لا يمتلك طبعا قويا يدلّه على بصائر الشعر وينفذ به إلى كيفيات النظم فيه، لأنّه بدأ في مقدمة بحثه في

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص:12.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:12.

[3]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص:110.

[4]– صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ، 1993م، ص:16.

الموضوع بقوله: «والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، على ما يحاوله من هذا الشأن».[1]

وما يدلّ على أنّ هدفه تعليمي قوله: «وقد ذكرت ما يليق ذكره بهذا الموضع ليعرفه المتعلم إن شاء غير متكلف به شعرا إلّا ما ساعده عليه الطبع وصحّ له فيه الذوق، لأنّي وجدت تكلّف العمل بالعلم في كلّ أمر من أمور الدين أوفق إلّا في الشعر...».[2]

ومن كتب النقد المغربية القديمة التي تحدثت أيضا عن العروض، كتاب (المنهاج) الذي قدّم صاحبه فيه قراءة جديدة للعروض وموقفا مميزا من أصحابه، فقد اعتبرهم – أي العروضيين – فقراء لا يمتلكون مفاتيح الشعر والتي تتلخص في الطبع والاستعداد لقوله وتلقّيه وتفهّمه والانفعال لمقتضاه، ولا كيفيات الوقوع على المتناسب بين المسموع والمفهوم، بسب افتقارهم إلى علم البلاغة الكلي «الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع»[3]، وجهلهم بطرق وقوع التناسب.[4]

لذلك راح يبحث على توزيع جديد للعروض، ليس على أساس الدوائر لأنّ أكثرها «تنفك منها أوزان غير ملائمة ولا خفيفة، وهناك أيضا دوائر أخر لم يستعمل منها شيء، وهي عزيزة الإحصاء لكثرتها، إذ لكل تركيب من تركيبات الأسباب والأوتاد والأجزاء المركبة منها دائرة تخصه».[5]

وهذا التوزيع العروضي الجديد هو جزء من الخطة العامّة التي هدف إليها بمنهاجه وسراجه، والتي استهدفت بدورها الشعر، كما أنّه (أي التوزيع الجديد) خطة إصلاحية غرضها تصويب الغلط والخلط الذي سبّبته نظرية الدوائر العروضية، لذلك أقصاها من الاعتبار واعتمد على (علم

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:121.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص:134.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:226.

[4]– المصدر نفسه، ص:231.

[5]– المصدر نفسه، ص:232.

اللسان الكلي) المؤسس على أصول منطقية وآراء فلسفية، ما جعله مطمئنا إلى نتائجه[1]، لأنّ علم اللسان الجزئي الذي اتكأ عليه العروضيون في استنباط آرائهم، عاجز عن تقديم الصورة الصحيحة للوزن فمعظم آرائهم – حسب تعبير القرطاجني – مبنية على شفا جرف هار.[2]

وتبعا لذلك قرّر أن الوزن يقدّر بمراعاة طرق التناسب والتنافر «بالتجزئة المتناسبة اللائقة به سواء وجد ذلك الوزن بتلك التجزئة منفكّا من بعض الدوائر التي قد وقعت فيها أوزان مستعملة أو وجد أمّة وحده غير منفكّ من وزن مستعمل أو منفكّ منه وزن مستعمل».[3]

وتتم مراعاة التناسب وتفادي ما يؤدي إلى التنافر من جهتين: من جهة تفعيلات الأوزان والأجزاء التي تركّب منها، ومن جهة الأوزان والمعاني حتى يتم إخراج النص بالشكل المنوط به، فيكون مكتملا بتكامل خصائصه الشكلية والجوهرية، وفي ذلك قال: «وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»[4]، وتلك التراكيب المتناسبة تكون «باقتران المتماثلات والمتضارعات»[5]، وعكس ذلك التنافر: «وهو الذي لا يضارع ولا يضاد وذلك بأن لا يكون بين الجزأين تقارب في الترتيب ولا تضاد فيه نحو متفاعلن ومفاعيلن»[6]، ومفهوم كل من التضارع والتضاد يوضّحه قوله: «التضارع بين الأجزاء هو أن يكون ترتيب كل جزء ما يماثل ترتيب صدر جزء نحو: فعولن ومفاعيلن، أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر نحو: فاعلن ومستفعلن، أو يكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء فيما ينقص عنه نسبة عجزه إلى

[1]– المصدر السابق، ص:244.
[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:231.
[3]– المصدر نفسه، ص: 232.
[4]– المصدر نفسه، ص:245.
[5]– المصدر نفسه، ص:248.
[6]– المصدر نفسه، ص:247.

عجز الآخر أيضا فيما ينقص عنه نحو: فاعلن ومتفاعلن، أو يكون صدر أحدهما يماثل صدر الآخر أو يماثل عجزه عجزه أو صدره عجزه أو عجزه صدره».[1]

وأمّا التضاد فهو: «الذي يكون وضعه مخالفا لوضعه نحو مستفعلن ومفاعيلن، فإن الوتد في أحدهما مقدّم على السببين، وفي الآخر مؤخّر عنهما، ومثله مفاعلتن ومتفاعلن».[2]

ولأهمية التناسب عقد القرطاجني المنهج الثاني من كتابه للإبانة «عن أنماط الأوزان في التناسب، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفيّة بناء الكلام عليها وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها»[3]، فتبيّن له لاعتبارات بلاغية أنّ انتظام المسموعات وترتيبها لا يتمّ إلا بالمناسبة وأنّ الأوزان جزء من ذلك.[4]

والعلاقة المتداخلة بين الوزن ولغة الشعر التي تتولّد على أسس من التناسب بين المسموع (اللفظ) والمفهوم (المعنى) هو إشارة إلى قدرة القول الشعري التأثيرية المدعومة بالوزن ما يجعله ذي قيمة نوعية أكثر منه فرقا شكليا، كما يجعل من دراسة القرطاجني العروضية تحليلية أكثر منها تعليمية، لأنّه رصد طرق وكيفيات توليد الأوزان وسبل تركيبها ومراعاة سياق القصيدة والمعنى والغرض، أكثر من تتبع التعريفات ووصف الظاهرة كما فعل ابن رشيق، وقد جعله إيمانه بعلاقة الوزن بالمعنى يكتشف أنّ «للأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض واعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم».[5]

وهي بذلك تختلف من حيث الفخامة والرصانة ووجه التوظيف، وكل وزن منها له ما يناسبه من المعاني بحسب رقتها أو فخامتها ونبرتها الشعورية، وهيئتها الصوتية، وفي ذلك قال:

---

[1]– المصدر السابق، ص:247.

[2]– المصدر نفسه، ص:247.

[3]– المصدر نفسه، ص: 226.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 226.

[5]– المصدر نفسه، ص: 205.

«فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة. وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منها بغير ذلك من أغراض الشعر. وقد أشرنا إلى حال ما بقي من الأوزان».[1]

والربط بين الغرض والوزن من الاستنتاجات التي جاءت في بحوث الفلاسفة أمثال ابن سينا (ت428هـ) كما يوضحه قوله: «إنّ اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكلّ غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك...فإنّ من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر»[2]، وابن رشد في قوله: «وعمل اللحن في الشعر هو أنه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله، فكان اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه، وإنما يفيد النفس هذه التهيئة في نوعٍ نوعٍ من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه»[3]، كما أوضح العلاقة بين التخييلات والمعاني والأوزان بقوله: «من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما».[4]

أما العلاقة بين الوزن والغرض فيبينها قوله: «وإيجاد صناعة المديح يكون تعلمها في الأعاريض الطويلة، لا في القصيرة...».[5]

---

[1]– المصدر السابق، ص: 269.

[2]– ابن سينا، كتاب الشفا ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص:168.

[3]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر،ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص:209.

[4]– المصدر نفسه، ص:232.

[5]– المصدر نفسه، ص:108.

والعلاقة بين الوزن والخيال أو المعنى الشعري، راجعة إلى الفلسفة اليونانية التي غذّت أفكار العرب حيث جاء نقلا عن ابن سينا: «واليونانيون كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمّون كل وزن باسم على حدة»[1]، وتمثيلا لذلك وصل عن أرسطو (ت322 ق م) حديثه عن صلة الشعر بالموسيقى والمحاكاة باللحن، وأنواع الشعر بأوزان معينة ووسم كلّ واحد منها بما يليق به من معنى كالوزن (البطولي) و(الأيامبي) و(التروخي) وتخصّص كل وزن بانفعال معين[2]، وقبله أفلاطون(ت347 ق م) الذي أكّد أهمية الوزن في توضيح المعنى ودلالته على صاحبه بقوله: «إنّ الإيقاع الجميل أو القبيح والرديء يتماشيان مع الأسلوب الجيد أو الرديء، وكذلك يتمشّى الانسجام والنشاز مع الأسلوب عادة، إذن إنّ المبدأ الذي اتبعناه هو أن يخضع اللحن والإيقاع للكلام لا الكلام لهما»[3]، فهو يؤكد على ضرورة أن يخضع الشعر للحن والإيقاع، والانسجام معه حتى يتميّز عن غيره من الفنون دون إكراه للوزن أو القافية حيث يحضران بطريقة سلسة كباقي العناصر تفاديا للتصنع الظاهر.

ولمّا كان هدف (منهاج) القرطاجني وسراجه إخراج الشعر العربي من حال سيئة وإعادته إلى أمجاده السالفة بتصويب ما ترسّب في الأذهان من أغاليط خاصّة بنظمه أو تلقّيه، فإنّه لم يترك آراء السابقين من العروضيين والنقاد وبحوثهم لتمرّ عليه دون غربلة، ومن أوائل مآخذه عليهم أنّ استنباط ضروب الأوزان يتمّ من تركيبات الأسباب والأوتاد وعليه تتمّ قسمة الأوزان واستخراج بعضها من بعض، وهذا هو الرأي «الذي تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية ويشهد به الذوق الصحيح والسماع الشائع من فصحاء العرب»[4]، وما دون ذلك فهو من افتراءات العروضيين والرواة.[5]

---

[1]– ابن سينا، كتاب الشفا ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 165.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 165، 167.

[3]– يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص: 51.

[4]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 258.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 258.

فلمّا تمّ له بسط هذا الرأي، بدأ في توزيع بحور الشعر، فذهب إلى أنّها تتكون من مجموعات، وتتركب من أجزاء خماسية وسباعية وتساعية[1]، وهذه الأجزاء تنتظم وفقها بحور الشعر العربي كالآتي: مجموعة مكونة من تفعيلة واحدة وأسماها الساذجة، وهي خماسية وفيها المتقارب، وسباعية وتضم الرجز والكامل والوافر والرملوالهزج، وتساعية ومنها الخبب[2]، وعكسها الأوزان المركبة من تفعيلات خماسية وسباعية وهي: الطويل والبسيط والمديد والمقتضب[3]، وأمّا المكوّنة من السباعيات المتغايرة ففيها السريع والخفيف[4]، والمتركبة من الخماسية والسباعية والتساعية وزن المنسرح، بالإضافة إلى وزن(الديبيتي)[5]، وهو من وضع متأخري المشارقة وقد أجازه من ناحية الذوق، ويتركب من سباعي وتساعي وشطره (مستفعلن مستفعلن مفتعلن)، وهذه الأوزان تختلف من حيث الشهرة من عدمها، فالمقتضب والمجتث أقلّ شهرة عند العرب، بينما شكّ في وضعهم للخبب.[6]

ما يتلمّس في دراسة القرطاجني للأوزان وتحليل كيفية استنباطها وردّها إلى قانون التناسب الذي عدّه الأساس في قيام الإبداع على أكمل وجه هو التحليل العميق الذي تميّز به عمله، وقد أوصله إلى نتائج مميّزة منها:

1- مناقشته للعروضيين في أكثر من موضع، نتج عنها موافقتهم في مواطن ومخالفتهم في أخرى، ومن أمثلة مخالفته لهم أنه رأى أنّ (الخبب) مكوّن من (متفاعلتن متفاعلتن) وليس من (فاعلن) أربع مرات لحرصهم على جعل الخبب يساوق في ترتيب حركاته وسكناته المتقارب وجعل أحدهما منفكّا عن الآخر.

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 227.

[2]- المصدر نفسه، ص: 227- 229.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 233، 234.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 235- 240.

[5]- الدوبيت وزن فارسي الأصل، وزنه عندهم مفعول مفاعيل مفاعيلن أربع مرات، أما عند العروضيين العرب فوزنه: فعلن متفاعلن فعولن فعلن، ويطلق على مقاطعه الرباعيات. ينظر: يوسف أبو العدوس، موسيقى الشعر وعلم العروض، ط 1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999، ص: 250.

[6]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 243.

كما أبطل أن يكون (السريع) من دائرة المنسرح، وتفعيلاته حسبه هي: (مستفعلن مستفعلن فاعلان)، كذلك رفض أن يكون (المجتث) مبنيا على (مستفعلن فاعلن مستفعلان)، لأنّ مقاييس البلاغة تقضي أن يكون تقديره (مستفعلن فاعلاتن فاعلان)، ومثله فعل مع (المضارع) وتقديره (مستفعلاتن مستفعلاتن)، وهو وزن قائم بنفسه مركّب شطره من جزأين تساعيين، وإضافة إلى ذلك، فقد رأى أنّه مختلق على العرب لثقله على السمع والذوق، لذلك ردّه، كما شكّ في (الخبب) أيضا.[1]

2- رفض العمل بفكرة الدوائر في استنباط الأوزان لأنها سبب ما وجده من خطأ ومنه أنّ نظام (السريع) لا يمكن أن يكون مأخوذا من دائرة المنسرح.[2]

3- استجاد وزنا وضعه المحدثون وهو وزن (الدبيتي).

وزيادة على ذلك، فإنه تفرّد في اعتماده على مبدأ التناسب الذي ردّ إليه وحدات التفاعيل التي تتشكّل من تآلف الحروف والحركات وفق الانسجام والتناغم والذي تتولّد عنه القصيدة ككلّ كما يقول جابر عصفور: «يتألف الشعر من كلمات تنتظم انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون، ممّا يصنع للشعر وزنه وإيقاعه الخاص، هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقا زمانيا، يشكّل صورة الوزن العروضي الذي يتقدّم به الشعر ويعدّ من جملة جوهره».[3]

وكون القرطاجني ذهب إلى أنّ صناعة العروض تتوقف على معرفة جهات التناسب في تأليف المسموعات إلى بعض، فإنّ أقلّ ما يوصف به هو نظرته الشمولية لمفهوم موسيقى الشعر والإيقاع الصوتي في الخطاب الشعري[4]، وهي من النقاط التي يراهن عليها النقد المعاصر إذ يولي عناية خاصة لموسيقى الشعر وإيقاعه الذي لا ينفصل عن أثره الدلالي وفي ذلك يقول جان كوهن: «السمات العروضية: القافية، والوزن، والتضمين ليست مجرد محسنات صوتية بل إنها تنجز

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 229- 243.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 236.

[3]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 293.

[4]- ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص:480.

وظيفة دلالية»[1]، ويقول ياكبسون: «فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها. تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها».[2]

فحازم يبحث في الإيقاع الشعري لاهتمامه بتناسب وانتظام وتوازن وترتيب الكلمات والأصوات والجمل وفق ما دلّه عليه علم البلاغة الكلي، وهو على هذه الحالة، يبحث في «الإيقاع البلاغي الذي يتمثل في النظام القائم على التناسب بين المسموعات والمفهومات القائمة بدورها على التخييل، وهو ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه، كما تقوم على التخالف والتضاد».[3]

وعموما فما يلاحظ في بحوث نقّاد المغرب القدامى المتعلقة بالعروض، هو اعتبار أصحابها الوزن من مكونات الشعر الأساسية، فكلّ من ابن رشيق وابن رشد والقرطاجني لاحظوا ما للوزن من قيمة، وأجمعوا على أنه السبب في تخليد الشعر العربي لعلاقته بالنفس البشرية الميّالة للّحن، كما اتفقوا على اختلاف الأوزان بعضها عن بعض من حيث القوة والبساطة واللين ما جعل كلّ واحد منها يختص بمعنى محدد، وفي هذا السياق فرّق ابن رشد بين الأوزان الطويلة والأوزان القصيرة، وخصّص لكلّ منها معنى معيّنا أو تخييلا خاصا، تأثرا بالفكرة اليونانية، كما ارتبط الوزن بالمعنى عند حازم في علاقة احتواء تقوم على التناسب، وأصبح لكلّ وزن مجال يختص به وغرض لا يفارقه.

وهذا الربط بين الوزن والغرض والمعنى يبدو صائبا من ناحية التنظير، خاصة بوجود التعليلات التي قدّمها القائلون بذلك، فالمديح يحتاج الوزن الطويل المركّب من تفعيلات منوّعة مناسبة لحالة الشاعر، الذي يحتاج اللفظ القوي والمعنى الطويل للتعظيم من شأن الممدوح، ومثله الغزل لحاجته إلى التعبير عن آهات وأحلام المحبّ، لكنّ واقع القصائد يثبت صلاحية وزن واحد لعدة أغراض بغض النظر عن طوله، كما أنّ تعمّد الشاعر النظم على ميزان معيّن لا يدلّ على

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 209.

[2]– المصدر نفسه، ص: 209.

[3]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 30، 31.

التلقائية، لأنّ الوقوع تحت تأثير مشاعر الحزن أو الإعجاب أو الشوق لا يدع مجالا للاختيار، حتى أن الشاعر لحظة الانفعال النفسي لا يملك وقتا لاختيار الوزن بتعمّد وقصد، وقد يميل إلى الاختصار فيتخيّر البحور القصيرة والقليل من الأبيات.[1]

ويبدو أنّ هذا النوع من الأشعار الناجمة عن حالات انفعالية بحتة، والتي غالبا ما تكون مرتبطة بمشاعر الفنان اتجاه تجربة عاناها بشكل مباشر أو عاشها غيره وبلغه تأثيرها عليه، لم يقصده القرطاجني، لأنّه يتصوّر أنّ هذه العلاقة موجودة في ذهن الشاعر الذي يخطط لها مسبقا، وكأنّ الأوزان موزعة في خطاطات أو جداول يقابلّ واحد منها غرضا أو معنى معينا، فالشاعر – حسبه – يفكّر في المعنى ويتخيّل مقاصد كلامه نثرا، ثم يترجمها إلى كلمات متماثلة المقاطع، صالحة لأن تقع على قافية واحدة، وبعدها يضع ما يناسبها من وزن وروي.[2]

صحيح أن القرطاجني أراد إخراج الشعر والشعراء من الأزمة التي باتوا يتخبطون فيها، فعمد إلى سنّ ما استطاع من قوانين، بيد أنّ واقع التجربة الشعرية لا يقبل ذلك من الأساس، لأنه يعتبر الوزن «حركة غير متزامنة مع المعنى، بل هو حركة لاحقة. المعنى يرتّب في النفس أوّلا ثمّ يترتّب الوزن الذي يمكن أن يحتويه ثانيا. وبذلك نكون إزاء حركتين: حركة للمعنى، ثم حركة للوزن، الحركة الأولى هي تفكير في المحتوى من حيث الغرض، والحركة الثانية تفكير في الأداة لا ينفصل عن الغرض، وإن انفصل عن المحتوى...»[3]، إضافة إلى أنه رأي يخالف نظريّات الإبداع المعاصرة التي تتفق على أنّ العمل الشعري يقتحم ذهن المبدع دون قصد أو تعمّد، والقصيدة تتولد لحظة الخضوع للانفعال الإبداعي دفعة واحدة غير منفصلة تخضع في بنائها إلى مبدأ الوحدة العضوية الذي تتكامل فيه كلّ العناصر تكاملا تاما، وبالتالي فالوزن ليس مرحلة تالية، كما أنه صورة للمعنى، يقول جابر عصفور: «الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية

[1]– ينظر: منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، ص: 237.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 204.

[3]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 302.

لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية. فلابد أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها، أي من اللغة، وليس من مجرد محاكاة في آخر موسيقى».[1]

فالتجربة الشعرية تقوم على تضافر عدة عناصر، وعلى اتحادها بحيث لا يمكننا القول إننا أمام لغة أو أوزن أو معنى، إنّما نحن أمام عمل فنّيّ يحمل خصائص العمل الشعري، لذلك أكد كولوريدج COLERIDGE SAMUEL على أنّ الوزن «جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري، وليس قالبا خارجا- وحسب - تصب فيه التجربة».[2]

غير أنّ انبهار المبدع وانجذابه نحو موضوع النص لا يدلّ على العفوية الخالية من كلّ توجيه أو قصدية، فالنص الجيّد لاشكّ هو الذي ينتج عن وعي وعن تخيّر مقصود، وعليه تجدر الإشارة إلى أن الحديث عن مراحل بناء الشعر والتروي فيها كما زعم القرطاجني، هو دعوة لمراجعة الأفكار وتدبّر وضعياتها وما يليق بها ما يجعل العملية الإبداعية موجهة توجيها ذهنيا متعمّدا، وهذا ما نتلمسه في قول إدجار ألان بو: «العملية الإبداعية موجهة من الألف إلى الياء توجيها مشعورا به، يحسب الشاعر فيه حساب كلّ صغيرة وكبيرة، ويرتب لخطواته التالية القريبة منه والبعيدة، فيقرر منذ البداية أنه سوف يكتب مائة بيت مثلا، ويقرر أنه سوف يكتبها جزئية، ويريد أن يشيع الحزن في نفس قارئه، ثم يفكر في القافية التي من شأنها أن تثير الحزن أكثر من غيرها فيعثر عليها، ثم يعود يفكر في أشد الصور اقترابا من الحزن وهكذا».[3]

وفي ذلك يقول ريبو Ribot: «إن الإلهام لا يقدم أبدا عملا منتهيا»[4]، لأنه من الضروري للفنان أن «يعيد صياغة ما يقدمه إليه الإلهام بطريقة بطيئة واعية».[5]

---

[1]- المرجع السابق، ص: 300.

[2]- عثمان موافي، في نظرية الأدب، د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002، ج1، ص: 89، نقلا عن كتاب كولوريدج، ترجمة مصطفى بدوي، ص: 89.

[3]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 233.

[4]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 143.

[5]- المصدر نفسه، ص: 143.

وبما أنّ الإبداع مقترن بالجودة والكمال، فإنه لا يحقّق ذلك إلّا بالتفكير والتركيز والقيام بالنقد الذاتي للقصيدة قبل طرحها للقرّاء كما جاء في (عيار الشعر)[1]، وعليه فيمكننا التقرير إن ناقدا كالقرطاجني، حين سلك طريق الفلاسفة فيالربط بين الوزن والغرض ربطا نظريا فإنه يريد شعراء محترفين، وهذا ما دفعه للتأكيد على أهمية أن يختار المبدع ما يتناسب مع معناه من أصوات وأساليب وإيقاعات، على خلاف ابن رشيق الذي ركّز على المصطلح العروضي، فاهتم بجذره اللغوي متتبعا العلم كما جاء عن الخليل لغاية تعليمية بحتة موظفا ما يكفي من شعر، في الوقت الذي قاد (علم البلاغة الكلي) ومبدأ التناسب القرطاجني إلى عرض جديد لهذا العلم، مؤكدا على جانبه العاطفي الذي استفاده من الشعر العربي في حدّ ذاته لأنه غنائي بالمقام الأوّل، طريقته الفضلى للتعبير عن مختلف المشاعر هي الوزن.

[1]– ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 11.

# الفصل الرابع:

## قضايا النقد بالمغرب الإسلامي

**أولا:** مفهوم الشعر وعلاقته بالأجناس الأدبية الأخرى

**ثانيا:** قضية الشكل والمضمون

**ثالثا:** أغراض الشعر في النقد المغربي القديم بين بحث الأنواع وبحث الأجناس الشعرية

**رابعا :** مقولة القديم والحديث وأثر التعصب في مناقشتها

**خامسا:** بحث السرقات بين التفهّم والتشدد

# الفصل الرابع: قضايا النقد بالمغرب الإسلامي

## أولا- مفهوم الشعر وعلاقته بالأجناس الأدبية الأخرى:

تمكّن النقاد القدامى من التنظير للنص الشعري ورسم الفواصل التي تميزه عن النثر، انطلاقا من مطالعاتهم للأنواع الأدبية التي خبروها، والتي مكّنتهم من حصر الفوارق التي تميز الشعر عن باقي الفنون الأدبية – من ناحية الشكل – في: الوزن والقافية، دون الاحتفال بباقي الخصائص التي تزيد من هويته كنص مغاير للنثر لاسيما عند التعريف، وسبب ذلك أنّ هذا النقد اجتهد في دراسته للنص والتأسيس للعلوم التي تفسّره وتقوّمه وترسم حدوده بناء على ما ترسّخ في نفوس متذوّقيه وقائليه، ومنه كان التصور الذي لا يجادل في شأنه أحد أنّ الكلام جنسان كبيران هما الشعر والنثر، أو المنظوم والمنثور، وأنّ المنظوم خاصته الجوهرية الوزن والقافية، وتأتي بعد ذلك خصائص ليست له بحدّ ولكنّها تزيد في شعريته.

وأمّا المنثور فهو أصناف شتّى يجمعها الترسل من غير قانون يضبط ألفاظها وعباراتها غير ذاك المتعلّق باللغة ودواعي البلاغة.

لكنّ الناقد المعاصر مكّنته أدوات البحث الحديثة والنصوص في حدّ ذاتها من الوصول إلى أنّ الظاهرة الشكلية ليست ذات شأن كبير ووحيد في مسألة التفريق بين الفنين، بل ذهب روّاده إلى أنّ فوارق نوعية تميّز بين مختلف الأشكال الأدبية، يتقدمها فارق الاستعمال اللغوي، وقد مهّد لهم فهمهم للتغيير الذي يصيب الكلمات من جانب الدلالة، حين تُوظَّف في سياقات متعددة من التمييز بين ما هو شعر وما هو نثر، حتى وإن آمنوا بفكرة الفوارق الشكلية بينهما، لكنها لغوية وصوتية يخلقها- كما قال جان كوهن Jean Cohen -: «نمط خاص من العلاقات التي يقيمها

الشعر بين الدال والمدلول، وبين المدلولات من جهة أخرى»[1]، لأن الجملة في الشعر «تسند إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ عن أدائها».[2]

وعليه صار الشعر يتخذ مفهومه من علاقته الخاصة باللغة ونمط استعماله لها، وهذا الاستعمال هو الذي يحدد معيار ابتكاره وجدته ويعطيه قيمته ويحدد شكله أيضا وانفراده عن باقي النصوص، لأن الكاتب في كلّ تعامل له مع الكلمات فإنما هو يقتلعها من معانيها السابقة ليقدمها بأخرى جديدة حديثة الميلاد.[3]

وقد تأتّى لهم الوصول إلى هذه النتيجة المهمّة استبعاد قضية الشكل والمحتوى كفارق جوهري بين الفنون، ذلك أنّ الشكل في الشعر مثلا لم يعد يتأسّس من الوزن والموسيقى الظاهرين فقط، ما أدى إلى تقليص الفوارق بين الشعر والنثر[4]، يقول جابر عصفور: «فليس ثمّة شيء يمكن أن يسمى شكلا إلّا من قبيل التعسف أيضا، فلا شيء له وجود متعيّن غير القصيدة نفسها باعتبارها موازاة رمزية تفصح عن موقف لا وجود له خارجها بأي حال، والموقف الذي تقدمه القصيدة هو ضرب من الإدراك الجمالي للواقع يتميّز تميّزا نوعيا عن أيّ إدراك آخر، وإلّا لما كان للفن خاصيته النوعية».[5]

فالنقد المعاصرإذن تطرّق للقضية من باب الفروق النوعية لا الشكلية –(بالمفهوم الذي ورد عند العرب) – بين أجناس الأدب، لأنّ الحديث عن تميّز الشكل يقود إلى القول باتحاد المعنى وهذا يجعل كلّ القصائد في كفّة واحدة، كما يضع كلّ نثر على خط سواء، وهذا ما لا تثبته النصوص الأدبية، فكلّ قصيدة حدث جمالي لوحده وليس نُسخا مكررة عن غيره، أمّا على مستوى

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 191.

[2]– المصدر نفسه، ص: 202.

[3]- Daniel – Henri Pageaux, Les ailes des mots, critique littéraire et poétique de la création, l'Harmattan, Paris, p: 15.

[4]– ينظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص: 26.

[5]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص:27، 28.

المعاني الإنسانية فيشترك الشعر مع النثر في أبواب منها الحكمة مثلا فهي حديث الشاعر كما هي حديث الناثر مادام كلاهما يؤكد على الأخلاق ويحميها.[1]

والقول باعتماد نقادنا القدامى على الوزن واعتباره خاصّيّة الشعر الأساسية، لا يعني خلوّه من بعض الإشارات القوية والدالة على عدم اعتقاد بعضهم اعتقادا مطلقا بذلك، ومنهم حازم القرطاجني الذي لم يعتبر الشعر شعرا بما فيه من وزن فقط، بل بما فيه من (تخييل) و(محاكاة)، وكلّ كلام غير مبنيّ على ذلك فهو ليس من الشعر في شيء إلّا ما كان منه صادرا عن الجهلة العابثين[2]، وكأنّه يقول أنّ الشعرية لا تتحقق «بمجرد نظم الكلام في وزن عروضي، وإنّما بابتكار مواضيع جديدة وحكايات بديعة تستشرف الممكن والمحتمل ولا ترتهن بالكائن والعيني فقط. وإذا كانت هذه هي نقطة الاختلاف بين الشعر والتاريخ، فأنّها تؤكد الطابع الإبتكاري للقول الشعري وقيمته الجمالية».[3]

والابتكار لا يكون إلّا من عمل قوّتين متى اتصف بهما الفرد نال درجة المبدع وهما: الخيال وهو مطيّة كلّ عمل مبدع وميزة كلّ شاعر فطن، والمحاكاة، وهي: «جوهر كلّ الفنون الجمالية وأداة التمييز بينها، لأن طبيعة كل واحد منها ونوعه تتحدان بحسب مادة" المحاكاة" الفنية وموضوعها وأسلوبها الإيحائي»[4]، يقول حازم القرطاجني معرّفا الشعر باعتبار ما فيه من (خيال) وحسن (محاكاة):« الشعر كلام مخيّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيه – بما هي شعر – غير التخييل».[5]

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 232.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:67.

[3]– يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص:60.

[4]– المرجع نفسه، ص:59.

[5]– حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص:89.

فمصدر الغاية التأثيرية للشعر مرتبط بما يتضمنه من حسن تمثيل و(محاكاة) وتأليف وقوة صدق وشهرة، وليس بما فيه من وزن وقافية، وهذا ما نلمسه من خلال تقديم القرطاجني للفظ (المخيّل) على الوزن بما يدلّ على أنّ الوزن عنده يأتي في مراتب تالية، وبالتالي فعماد الشعر ليس عليه، لأنّ الذي يعتدّ به في النص هو مقدار ما فيه من تخييل، لأنّه يبعث على التعجب «فيقوى بذلك تأثّر النفس لمقتضى الكلام»[1]، ويحصل «باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التّهدي إلى مثلها».[2]

ومثله ابن رشد إذ صرّح قبله أنّ: «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيّلة»[3]، وليس غريبا أن يتفق الرجلان على ذلك فكلاهما أخذ بقول ابن سينا: «الشعر لا يتم إلّا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرا في النفوس».[4]

وكون الشعر من عمل المخيلة فذاك يعني أنه أعمق من أن يكون وزنا وقافية، لأنّه يخاطب العاطفة قبل العقل، فهو «بنية لغوية معرفية جمالية وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالا بمفهوم "الشعر" أو انحرافا به».[5]

وهذه البنية اللغوية المغايرة لأساليب الحديث العادية هي ما يعطي للشعر خصوصية مرتبطة بدلالة اللغة وليس بمجرد تشكيل صوتي موزون، لذلك اعتبر النقد المعاصر اللغة الشعرية هي الفارق الجوهري الأوّل والمهمّ في تمييز ضروب الكلام الشعرية عن النثرية، يقول محمد أديوان: «إذا كان معيار التفرقة بين الشعر والنثر في المنظور الكلاسيكي هو الوزن، فإنّ معيار التفرقة في

[1]– المصدر السابق، ص: 90.

[2]– المصدر نفسه، ص: 90.

[3]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمنأرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصهعبد الرحمان بدوي، ص: 201.

[4]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 157.

[5]– الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص: 25.

النقد المعاصر هو الانزياح»[1]، أي انزياح لغة الشعر عن اللغة العادية التي هي لغة النثر، وهذا الانزياح الذي يسبّب انحرافا على مستوى اللغة في الخطاب الشعري عن النثري ويقوم بكسرها.[2]

وهو علامة الخيال الجانح وميزة المحاكاة الشعرية التي لا تمتّ بصلة إلى مفهوم الحرفية والنقل الواقعي للوقائع والأمور، وهو ما أكّد عليه حازم القرطاجني في منهاجه حين ميّز بين الشعر والنثر على أساس ما فيه من تخييل ومحاكاة غير مباشرة، لأنّ هذه الأخيرة أحسن وأقرب إلى ماهية الشعر وباب استعطاف النفوس.

وقد نالت مسألة التمييز بين الشعر والنثر في النقد القديم ببلاد المغرب الإسلامي حيّزا لا بأس به من المؤلفات النقدية، تبعا لميولاتهم الثقافية والدينية، فبرز تيّاران مختلفان، ناصر الأوّل منهما الشعر باعتباره أفضل فنون العرب مندفعا وراء الشعرية العربية، محتميا بموهبته الخاصة الميّالة إلى قول الشعر، وبآراء العلماء والفقهاء والنصوص الدينية التي تؤيّده، وفي مقابله ظهر تيّار تحفّظ من مسألة تقدّم الشعر على النثر، مشكّكا في وظيفته ومكانته أمام فنون النثر، معتمدا هو الآخر على عدد مهمّ من الحجج والبراهين، وفي الحالتين، فقد أمكنتنا تلك الآراء من معرفة بعض أوجه الاختلاف بينهم.

فبرز – من أنصار الشعر – كلّ من ابن رشيق والنهشلي وابن شهيد وحازم القرطاجني وغيرهم، وقد طرح كلّ واحد منهم القضية حسب اعتقاده وثقافته الدينية والفنية والنقدية.

فالنهشلي لم ير فضلا كفضل الشعر على العرب، لأنّه أعانهم على تقييد أخبارهم وأفعالهم، لذلك تدبّروا أوزانه وأعاريضه وهو عندهم «أبلغ البيانين، وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور...»[3]، مستشهدا بأقوال الرسول (صلّى اللّه عليه وسلّم) وابن قتيبة (ت276هـ) وابن سلام (ت232هـ) وبالشعر نفسه وبتاريخ العرب، فقد كانت «لا تعدل بالشعر

[1]– محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص:161.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 430.

[3]– عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص:19.

كلاما، لما يفخم من شأنهم، ويبهي من ذكرهم.»[1]، وهو أقرب الفنون للقلوب يقوم مقام السيف واليد بالنسبة للرجل، وهو سجلّ قبائل العرب فلولاه ما عرف جودهم ومآثرهم.[2]

وأمّا ابن رشيق فخصّص لبحث هذا الموضوع في كتابه الموسوم (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) أبوابا عبّر فيها صراحة عن أهمية الشعر وفضله للرّدّ على من يكرهه، مؤكّدا عدم تعارضه مع الدين والخلق والعرف، فقد شجّع عليه الخلفاء والقضاة وأشراف الأمّة وأعلامها من الموهوبين والمثقفين، لأنّ فيه رفعة لمن أتقنه، وإزراء لمن لم يكن بمستواه.[3]

وقد بدأ المؤلف التفريق بين ألوان الكلام منذ تعريفه للشعر، حيث ذهب إلى أنّ الشعر يتقوّم بعد النية من اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وعليه فالقصد إلى قول الشعر والنية إليه من الفوارق حسب هذا الناقد بعد أن لاحظ أنّه في بعض كلام العرب ما يتوفر على الوزن والقافية وليس بشعر، «كأشياء اتّزنت من القرآن ومن كلام النبي (صلى الله عليه وسلّم) وغير ذلك ممّا لم يطلق عليه أنّه شعر».[4]

ومن حيث القيمة فكلاهما طبقات: جيّدة ومتوسّطة ورديئة، فإذا أدركت طبقة منهما الأخرى وتساوتا في القيمة، حكم للشعر، لأنّ كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور[5]، حسب ما توحي به الأدلة التاريخية التي رجع إليها، فقد لاحظ في تاريخ العرب اهتماما زائدا به، وإقبالا عليه حيث كانت «القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر– كما يصنعون في الأعراس – ويتباشر الرجال والولدان، لأنّه حماية لأعراضهم وذبّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنّئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ

[1]– المصدر السابق، ص: 155.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 155، 265، 271، 269.

[3]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 12– 44. وقد عالج المسألة ضمن أبواب عدّة هي: باب في الرد على من يكره الشعر، باب في أشعار الخلفاء والقضاة والفقهاء، باب فيمن رفعه الشعر ومن وضعه، باب من قضى له الشعر ومن قضى عليه، باب شفاعات الشعراء وتحريضهم، باب احتماء القبائل بشعرائها.

[4]– المصدر نفسه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل بيروت، لبنان، 1971، ص:119.

[5]– ينظر: ابن رشيق، المصدر نفسه، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1، ص:12.

فيهم أو فرس تنتج»[1]، وهذه الفقرة موجودة في كتاب النهشلي لفظا ومعنى بتغيير طفيف[2]، ما يؤدي إلى أنها عبارة مكررة عند أنصار الشعر.

وتعليل هذين الناقدين لميلهما المعلن للشعر مردّه لغته التي تضمن سهولة الحفظ وعدم استعصائها، فحسب ابن رشيق،اللّفظ إذا كان منثورا انعدمت عنه صفة الجمال التي يكتسبها وهو منظوم، تماما كالدّر فإنّه يزداد قيمة وجمالا إذا ما انتظم في عقد وهو مقابل للوزن الذي يأخذ اللفظ فيجمّله، يقول في ذلك: «ألا ترى أن الدرّ – وهو أخو اللفظ وإليه يقاس وبه يشبّه – إذا كان منثورا لم يؤمّن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرا وأغلى ثمنا؟ فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع وتدحرج عن الطباع...»[3]، والمزيّة في جعل الشعر جميلا على حساب كلّ نثر وإن جاد عليه – حسب الناقد – هو الوزن كما يقول: «وقد اجتمع الناس على أن المنثور في كلامهم أكثر، وأقل جيّدا ومحفوظا، لأن في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقرب جيّد المنثور.»[4]

ولا نحسب ابن رشيق يبالغ في تقديس الشعر إلّا حبّا فيه وميلا له، وهو السبب في جعله يقع في مثل هذا التصريح الذي يسيء إلى عمله كناقد صاحب نظرات نقدية مميزة، لأنّ تاريخ الأدب لم يحفظ من الشعر إلّا ما كان صالحا، ولو كان الأمر يؤخذ بمقياس الوزن لما طولب الشعراء بالطبع ولصار الشعر صنعة تُتَعلّم وحسب، ثم إنّ هذا الرأي يدلّ على تناقض صاحبه لأنّه صرّح أنّ المطبوعين من الشعراء غير مطالبين بمعرفة الأوزان، وهذا دليل على أنّها – أي الأوزان – ليست كلّ الشعر، بما يسمح باستنتاج أن ابن رشيق تعصّب كلّ هذا التعصب للشعر دفاعا عن شعره ومكانته بين الكتّاب في البلاط القيرواني، لذلك أراد أن يمرّر رسالته المتعالية عن النثر

[1]– المصدر السابق، ج1، ص:53.

[2]– ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص:20.

[3]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:12.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص:12.

خاصة وأنّه وجد من البراهين العربية ما يسمح له بذلك ومنها قوله: «وكان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها وكرم أيّامها الصالحة وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ على حسن الشّيم، فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمّا تمّ لهم وزنه أسموه شعرا لأنّهم شعروا به أي فطنوا».[1]

فإذا كان بين الشعر والنثر كلّ هذا الفاصل اللغوي، فهل هو دليل على قطيعة جذرية بينه وبين فنون النثر المختلفة؟

رأينا كيف اعتمدت مسألة التمييز بين الشعر والنثر عند ابن رشيق على مظاهر الفنين الشكلية وعلى ما جاء به تاريخ القبائل العربية والرّواة، أمّا حازم القرطاجني فقد قدّم في الأمر عرضا علميّا هو خلاصة قراءة داخلية لعوالم الشعر، قراءة مكّنته من الوقوف على فوارق فاصلة بين اللونين ومرتبطة أساسا بتعريفه له، إذ يذهب إلى أنّه شعر بما فيه من محاكاة وخيال، كما عرض مسألة التباين والتداخل بين فنون القول المختلفة في خضمّ معالجته لمشكلة الصدق والكذب والتي خرج فيها منتصرا كما سيأتي تبيانه، وممّا قاله في الموضوع: «لمّا كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع وكان لكلتيهما أن تخيّل وأن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني، وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده، وكانت النفس إنما تتحرّك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيّل لها أو يقع في غالب ظنّها أنّه خير أو شرّ أو بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء إنها خيرات أو شرور».[2]

فمواضيع الخطابة والشعر واحدة وكذا الأهداف، لأن كليهما يسعى لزرع الفضيلة في النفوس بما هو ممكن أو ممكن حدوثه، وليس كما اعتقد أولئك الذين خصّوا البراهين بالخطابة وحسب،

[1]– المصدر السابق، ج1، ص:12.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:21.

وفي ذلك قال: «وكأنّما الغلط إنّما جرى عليهم من حيث ظنّوا أنّ ما وقع من الشعر مؤتلفا من المقدّمات الصّادقة فهو قول برهاني، وما ائتلف من المظنونات المترجحة الصدق على الكذب فهو قول خطبي، ولم يعلموا أنّ هذه المقدّمات كلّها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا لأنّ الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل».[1]

فجوهر الشعر هو الخيال وحضوره يعني اكتساب القول صفة الشعرية، وكلّ غياب ينفي عنه هذه الصفة ويدخله ضمن نطاق الأقوال النثرية، وعليه قرّر أنّ «الشعر قد تكون مقدماته يقينية ومشهورة ومظنونة. ويفارق البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخييل والمحاكاة، ويختص بالمقدمات المموّهة الكذب. فيكون شعرا ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه أيضا من التخييل».[2]

وعلاوة على أنّه يعالج مسألة الكذب والصدق في الشعر، فقد أوضح أن خاصيته التي تفرده عن المقدمات البرهانية والجدلية بعيدا عن مقولة الكذب والصدق، فما تضمّن المحاكاة والتخييل فهو شعر بغضّ النظر عن مادّته، وهذه إشارة ذكية من الناقد القرطاجني إذ أقرّ بإلغاء عامل الشكل في الفصل بين الفنون، بل في طريقة الكلام نفسها وكيفيّة تشكّله، فكلّما وقع (خيال) أو (محاكاة) دخل الكلام نطاق الشعرية ولم يبق له إلّا الوزن ليزيد من خصائصه، وكأنّه يتحدّث عمّا أسماه النقد المعاصر بالانزياح الذي هو الفيصل والحدّ بين فنون القول، وفي هذه الحالة فإنّ النثر الذي يخرج عن نطاق الشعرية هو النثر التعليمي، أي المؤلفات العلمية والاجتماعية والإنسانية على اختلافها، كما تخرج المنظومات والأراجيز التي أنشأت لغايات تعليمية عن إطار الشعرية، «فكما أنّ الإيقاع في هذه لا يجعلها، بالضرورة، منتسبة إلى الشعرية، فإنّ انعدام هذا الإيقاع في ذلك لا يجعله، حتما خارجا عن إطار هذه الشعرية»[3]، بمعنى ليس كل كلام انتظم وفق إيقاع

[1]– المصدر السابق، ص: 83.

[2]– المصدر نفسه، ص:71.

[3]– عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص:104، 105.

شعر، وليس كلّ ما خلا منه نثر، إنّما المسألة مرتبطة بالقدرة على التعبير الذي يحدث الدهشة بما يوظّفه المبدع من لغة وخيال.

وقد وقف ابن رشد قبله أمام مسألة التفريق بين الأجناس الأدبية الوقفة نفسها، وإن انطبع تناوله لها بالطابع الفلسفي، وممّا وصل عنه أنّه خصّ الشعر بالاختراع مقارنة بالخطابة قائلا: «الاختراع أخصّ بالشعر منه بالخطابة».[1]

وإذا كان الاختراع بمعنى الاكتشاف وابتداع ما هو غير مسبوق، فإنّه يتقاطع عندئذ مع الخيال الذي يدلّ من ناحية الوظيفة على إعادة تشكيل المعطيات وما هو موجود تشكيلا يحمل طابع الجدّة، فابن رشد يخصّ الخيال بالشعر وإن لم يستثن الاختراع من الخطابة بجعله صفة مشتركة فيها كما هو في الشعر[2] ، غير أنه اتصاف مشروط بعدم الإيغال فيه، وبإيثار المشهور والمعروف من الألفاظ والصيغ، لأنّ من شأن الخطيب الإفهام وليس الإغراب، وممّا نهى عنه الخطيب أسماء اصطلح عليها باسم (الباردة) وهي التي «يعسر تفهّم المعنى منها، أو التي تخيّل في المعنى أحوالا زائدة على التي يحتاج إليها»[3]، كاستعمال معاني غير مشهورة أو أسماء مفرطة في الغرابة أو موضوعة منقولة أو مشتركة وغيرها ممّا يصلح للشعر.[4]

ومن النقاط المهمة التي استحضرها ابن رشد ليميز بين الخطابات النثرية والشعرية إضافة إلى مبدأ (العدول) و(المجاوزة) أو (الانزياح)، قضية الرمز والغموض في مقابل المباشرة والوضوح، وهذا ما ذكره ضمن حديثه عن الألفاظ المستولية والمغيرة، محذرا من الخلط في استعمالها أو التمادي فيه، لأنّ الفنون تختلف في مقادير توظيفها[5]، وهذه من أبرز مرتكزات النقد المعاصر المعتمدة في التمييز بين ما هو شعري عن النثر، يقول بيير فونتانيي Pierre Fontanier: «المجاز

[1]– ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ص:268.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:268.

[3]– المصدر نفسه، ص:269.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص:269، 270.

[5]– المصدر نفسه، ص: 254– 260.

لا يلائم كل الموضوعات بدرجة واحدة... »[1] ذلك أنّ المجازات «أقلّ مناسبة – بصفة عامة – للنثر منها للشعر».[2]

كما استبعد ابن رشد الوزن عن الخطابة الموجّهة للإقناع لعدّة عوامل ملخّصها: أنّ الوزن – لما فيه من إيقاع – يُضعف من اهتمام السامع بالإقناع ويوهمه أنّه شيء خارجيّ عن موضوع وهدف الخطابة ومناسبتها، ناهيك على أنّه يبعث على التعجيب والاستلذاذ، كما أنّ القول الموزون يفقد الموضوع عنصر المفاجأة، بحيث يُسهّل على السامع التكهّن به[3]، ولهذه الأسباب مجتمعة ظهر له أنّ: « الأقاويل الموزونة ليست بمقنعة».[4]

وما قام به ابن رشد هنا، إضافة إلى أنه كرّس فكرة اختصاص الشعر بالوزن وارتباطه بالخيال، فإنه دلّ على تأثير الوزن على القول الخطبي، فالسامع الذي يواجه بسمعه كلاما موزونا يلتذ بالنبرات والوقفات التي بين أجزاء القول لا بالمعنى نفسه.

والواقع أنّ ابن رشد سار خلف خطى ابن سينا فيما يخصّ اعتبار كلّ قول مخيّل شعرا، فقد جاء عن ابن سينا قوله: «الشعر كلام مخيّل»[5]، وقوله: «وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو كلام مخيّل. والمخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري...»[6]، وهذا يضيف خاصية أخرى للشعر وهي الخاصية العاطفية.

وقد استثمر ابن رشد الربط الذي أقامه ابن سينا بين التخييل الشعري وبين الاستعارة والتشبيه فذهب إلى أنّ كلّ ما يطرأ على القول الحقيقي من تخييلات تقلبه شعرا فقول الشاعر:[7]

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا  وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

---

[1]– أحمد درويش، النص البلاغي في التراث البلاغي والأوربي، ص: 189.

[2]– المرجع نفسه، ص: 193.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 283.

[4]– المصدر نفسه، ص: 284.

[5]– ابن سينا، كتاب الشفاء ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، ص: 161.

[6]– المصدر نفسه، ص: 161.

[7]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ضمن أرسطوطاليس فن الشعر، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 242، 243.

وقوله:

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقرْطِ

أدخلا المعنيين ضمن الشعر بعد أن اعتراهما التغيير الذي يقع بأضرب عدّة أخرج القول إخراجا غير عادٍ بطرق شتى من المجاز على حدّ قوله وهي: الموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه والقلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب وعكسه.[1]

وإلحاح هذه الطائفة من النقاد على حصر الفوارق التي تميّز الشعر عن النثر في التخييل والمحاكاة والوزن واللغة الشعرية ذات الطابع المميز مقارنة بلغة النثر، لم يمنعهم من ملاحظة وجود مناطق مشتركة يشتغل فيها كلّ من الشاعر والناثر معا، لحاجة الشاعر إلى باقي فنون الأدب والعلوم كالخطابة والتاريخ حتّى يؤدي دوره المنوط به، وهو إصلاح الجماعة، فاستحضار قصص التاريخ المعروفة من قبل جمهور الناس يثير الاستجابة، كما أنّ ما ينقله من الحوادث يسلي النفوس ويبعثها على الاعتبار.

وتتمّ الاستفادة من التاريخ بطرق عدّة منها – كما جاء في (المنهاج) – الإحالة عليه، والتذكرة، والمحاكاة، والمفاضلة، والإضراب، والإضافة[2]، على أن لا يقع ذلك إقحاما وحشوا بدون مناسبة تلزم المبدع بحيث وجب أن تكون: «الاستدلالات الواقعة في الشعر والأمثال المضروبة فيه إنّما تجيء تابعة لبعض ما في الكلام، أو لما قد أشير إليه ممّا هو خارج عنه، فهي إمّا محاكاة لمتبوعاتها، أو تخييلات فيها أو من أجلها».[3]

ومن فنون النثر التي قد تتداخل والشعر، الحكمة، وعلاقة الشعر بها طبيعية مادام يعمل على جذب النفوس نحو اعتناق الأخلاق وتربيتها التربية اللائقة، غير أنّ الفارق بينهما في الأثر الذي يتركه كلاهما في المتلقي، فالاستجابة إلى الشعر دافعها التخييل، وأما الحكمة فالاستجابة فيها مقترنة بالتصديق، لأنّها تختزل تجارب سابقة حقيقية يمكن للشاعر استعمالها كالاستدلال لتوطين

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 243.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص:221.

[3]– المصدر نفسه، ص: 67.

النفوس على ما أمر ما وتحذيرها من آخر، أو ترغيبها فيما يجب أن ترغّب فيه، وترهيبها ممّا يجب أن ترهبه.[1]

وقد شكّل التداخل بين الشعر والحكمة والخطابة تحدّ بالنسبة للشعراء، إذ عدّه النقاد مرجعا لتمييز الفحول ممّن قوي طبعهم وتمكّنوا من صنعة الشعر والنثر على حدّ سواء، فتنبّهوا إلى كيفية جعل مواضيع النثر صالحة لأن تكون مواضيع للشعر، بحيث تخفى الفلسفة والحكمة والخطابة وتتحوّل إلى خطاب شعري.

وتأتي الخطابة على رأس تلك الأنواع النثرية لأنّها من أبلغ وأحكم أنواع النثر منذ القديم، وولع العرب بها كان بمثل حبّهم للشعر وأكثر، وقد نافست الشعر في محطّات عديدة من مسيرته كما يقرّ بذلك ابن رشيق فحسبه:«كان الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وشدّة العارضة وحماية العشيرة وتهيبهم عند شاعر غيرهم من القبائل فلا يقدم عليهم خوفا من شاعرهم على نفسه وقبيلته فلمّا تكسّبوا به وجعلوه طعمة وتولّوا به الأعراض وتناولوها صارت الخطابة فوقه...».[2]

وقد استغرق الموضوع من حازم القرطاجني صفحات عديدة في كتابه بسبب أهمية الخطابة في الأدب العربي وبتأثير من كتاب أرسطو(الخطابة)، وخاصة لمّا يتحدث عن الإقناع وامتداداته النفسية، تقول فاطمة عبد الله الوهيبي: «ويظهر أن تأثير الخطابة على تنظير حازم أبعد وأعمق بكثير مما يظهر في الكتاب صراحة في المواضيع التي يتحدّث فيها عن مقومات الشعر والخطابة. وأحسب أن تنظير حازم للشعر والشعرية في مقولته القائمة على الأساس النفسي، حيث الشعر يقصد منه إنهاض النفوس إلى عمل شيء أو اعتقاده أو تركه بسطا وقبضا لم يكن إلّا

[1]– ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص:223.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:71.

الوجه الآخر لمقولة الإقناع، فإذا كان الإقناع نوعا من التأثير العقلي في الجماهير فإنّه هنا في حال الشعر وقد حضر المتلقي والمخاطبون يبدو التأثير شيئا أشبه بالإقناع النفسي».[1]

ومن المظاهر الواضحة – حسب الباحثة – لتأثّره بأرسطو وكتاب الخطابة أنّه فرّع في الإشارة والاستشارة والقصص والمشاجرة، وهي حسب ما نصّ عليه أرسطو في كتاب الخطابة ثلاثة: مشورية ومشاجرية وبرهانية.[2]

ويضع القرطاجني في حسابه أنّ مسألة التفريق بين الشعر والخطابة لا تكون إلا في ظلّ التخييل والإقناع، الذين يختص كلّ منهما بفن مع احتمال أن يرد أحدهما في اللون الأدبي الذي لا يختص به، كورود القناعة في الأقاويل الشعرية والخيال في الخطابية، «لأنّ الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثّر لمقتضاه. فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما».[3]

ولكنّه – كما عوّدنا في كلّ قضية يناقشها – لم يترك المسألة دون تحديد للنِّسب لذلك شرط التوظيف بالقلّة والمناسبة كما يتضح من قوله: «صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أنّ الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع وفي تلك بالمحاكاة. و إنّما يعاب الشاعر إذا كان أكثر أقاويله أو ما قارب مساواة الباقي بزيادة قليلة أو نقص خطابية، والخطيب إذا كانت أقاويله أو ما قارب المساواة بزيادة قليلة أو نقص شعرية. فأمّا إذا استعملت إحداهما الأقلّ من الأخرى فإنّ ذلك يحسن لاعتضاد إحداهما بالأخرى وإراحة النفس وجمومها لتجدّد الأقاويل الشعرية بعد الخطابية والخطابية بعد الشعرية عليها وإجمامها بالواحد لتلقى الآخر»[4]، لذلك كرهت العرب «زيادة المنطق على الأدب، وزيادة الأدب على المنطق حتى قالوا: زيادة منطق على أدب خدعة، وزيادة أدب على منطق هجنة»[5]، من هنا

[1]– فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص:79

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:79.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 361.

[4]– المصدر نفسه، ص:293.

[5]– عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص:11.

أكد القرطاجني على أن الخلط بين المخيّلات في الخطابة، والمقنعات في الشعر عيب غير مقبول.[1]

وقد حرص الشعراء العرب على عدم الإكثارمن الأقاويل الخطابية والمنطقية الفلسفية في أشعارهم هربا من التعقيد إلا المتنبي، الذي اعتبره القرطاجني – خلافا لابن رشيق – أفضل الشعراء وأقدرهم على التنقل بين فنون القول المختلفة والمزج بينها، في معانيه، فقد كان «يحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيّلة لأنّه كان يصدّر الفصول بالأبيات المخيلة ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدّم من التخييل، ويجم النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل التالي. فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك. ويجب أن يعتمد مذهب أبي الطيب في ذلك، فإنه حسن».[2]

فالقرطاجني لا يجد بأسا في ترديد المعاني التخييلية الشعرية في الخطابة والإقناعية في الشعر[3]، محذّرا في الوقت نفسه من التستر خلف الثقافة العلمية والتاريخية، وجعلها ذريعة لحشو النص بألفاظ تلك العلوم دون مناسبة ومعانيهم، لأنّ استعمال المعنى في هذه الحالة كاستعمال اللفظ الحوشي، يقول: « المعاني التي يتوقف فهمها على المعرفة بعلم أو صناعة فمنزلتها من المعاني منزلة استعمال اللفظ الحوشي الذي لا يفهمه إلّا الأقل من خاصّة الأدباء، وكذلك الإحالة على ما لم يشتهر من الأخبار».[4]

فإذا ألزمت الحاجة الشاعر إلى بعض القصص والأخبار فعليه أن يراعي شرطا مهمّا وهو الإحالة بالمعهود على المأثور باعتماد المشهور المتعلّق بالمعنى بطريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك.[5]

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص:362.

[2]– المصدر نفسه، ص:293.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص:359.

[4]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 189.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 189.

ومبدأ استعمال اليسير من الحكمة والمثل في الشعر اتفق عليه نقّاد العرب لأنّ كثرتها تدلّ على التّكلف كما جزم ابن رشيق بنماذج شعرية[1]، علما أن بعض النقاد حذّر من فلسفة المعاني الشعرية لما فيها من تعمية كابن بسّام، لأنّها ليست من طرق العرب الشعرية، كما أنّها دليل تقصير وإجحاف في حق المعنى، وهي عادة المحدثين اقتداء بالمعرّي والمتنبي.[2]

[1] – ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 251.

[2]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، ص: 480.

**ثانيا- قضية الشكل والمضمون:**

خرجت مسألة الشكل والمضمون من رحم الدراسات القرآنية والأوساط الكلامية في سياق مناقشتها للإعجاز القرآني الكريم[1]، ثمّ اتخذت منحى آخر حين انتقلت إلى النقاد والبلاغيين حيث شكّلت مصدر حيرة لهم، واشتهرت مرتبطة بمقولة الجاحظ (ت255هـ) «المعاني مطروحة في الطريق»، والتي صارت النصوص تحسم على أساسها، وأصبح نقّاد كثر يفضّلون بعضها على بعض بما فيها من لفظ وشكل، وكأنّه المسؤول عن كلّ ما يصيب النص جمالا أو قبحا بغض النظر عن علاقته بالمضمون وقيمته، غير آبهين بالأسباب التي دفعت الجاحظ إلى الإعلاء من شأن الشكل على هذا النحو، سواء كانت اعتقادية مرتبطة بقضية إعجاز القرآن التي يرجعها إلى نظمه، كي يميزه عن كتب الحكمة الفارسية وما شابهها، على خلاف أستاذه النظّام (231هـ) في قوله بالصرفة، أم حضارية مرتبطة بالعصر الذي عاش فيه والذي شهد بروز تيار الشعوبية وادعاء الأعاجم القدرة على المعاني، مبيّنا أنّها قدر مشترك بين الناس جميعا، أم تتعلّق بقضية السرقات التي بدأت بوادر الاهتمام بها تتسع في عصره، أم شخصيته مرتبطة برغبته في إثبات ما يتوفر عليه من قدرات علمية تمكنه من الخوض في أيّ موضوع شاء.[2]

وقد سيطرت هذه الفكرة على النقد وأجياله طويلا، وساعدت عليها الحرب التي قامت بين النقاد واللغويين بسبب ظهور أذواق جديدة مخالفة لأذواقهم ذات النزعة التقليدية، ما جعلهم عاجزين

---

[1]- نظر كلّ من المعتزلة والأشاعرة إلى القرآن على أنّه نصّ مؤلّف من لفظ ومعنى ، فقد أرجعت الفرقة الأولى إعجاز القرآن إلى معناه، وقامت الثانية وهي بصدد مناقشة مسألة خلقه بالتمييز بين المدلول (المعنى القائم بالنفس من الكلام)، والدلالة (وهي الألفاظ والعبارات المعبّر بها عنه)، وعليه، وصل علماؤها إلى أنّ القرآن الكريم كلام الله عز وجلّ قديم من حيث مدلوله، محدث من حيث دلالته لاتصاله لفظيّا بالبشر وهم مخلوقون. ينظر: محمد النويري، علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب، ص: 72-91. عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 40. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 314. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص: 241 ــ 267. وليد قصّاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، د ط، نشر وتوزيه دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1405هـ، 1985م، ص: 379.

[2]- ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 41. محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد، ط 1، مؤسسة الانتشار العربي، 2006، ص: 210، 211.

عن استيعاب الشعر على أنّه معرفة بإمكانه «أن يحقق لنا قدرا متميزا من المتعة ويؤثر في نفوسنا تأثيرا خاصا، عندما يصوغ الأفكار المألوفة صياغة جديدة تكسبها غرابة، وطرافة، وجدّة لم تكن لها من قبل».[1]

ونتيجة لانقسام النقاد حول مسألة جودة النص واعتبارها في اللفظ أو إرجاعها إلى المعنى أنّهم حوّلوا أنظارهم ناحية الشكل والمضمون، وصارت الثنائية أداة مفاضلة استعملها ابن قتيبة في ترتيب الشعراء، وتقسيمهم بحسب حظهم من اللفظ والمعنى، أو من أحدهما، أو خلوّ إبداعهم منهما معا.[2]

وما زال للقضية تداعيات على النقد العربي إلى وقتنا الحاضر في كتب النقد التي لا تنفكّ تحيل على آراء النقاد فيها قديما، وتقدّم التفسيرات والتعليقات عليها.[3]

وقد ساعد على رواج الفكرة عامل مرتبط بالنقد وهو التعصّب للقديم، وإحساس الشعراء بقلّة المعاني وضيق دائرتها بعد أن أتى عليها السابقون، وعدم تقبّل النقاد للجديدة منها بحكم مخالفتها العرف أو الدين أو ذوق المتلقي، لاعتياد الجمهور سماع نمط معيّن منها، أي أسهمت محنة الشعر الجديد في إشعال فتيل القضية بما صعّب إخماده، فاستغرقت جهدا كبيرا من النقاد احتاجوا فيه إلى كلّ وسائلهم الحجاجية لمناقشتها.

كما ساهم الشعراء أنفسهم في الترويج للقضية، فعلى الصعيد الإبداعي، وفي ظلّ الظروف التي أصبحت عليها المعاني من تداول وتكرار، بدأ شعور المبدعين يتزايد بضرورة الإنصراف وراء اللفظ، وصار الشكل هو ميدان التباري الوحيد الذي يحسّ بوساطته الشاعر بموهبته، يقول عبد القادر هني: «عرفت نظرية اللفظ والمعنى تحولا خطيرا بالاتجاه نحو الشكل بحسبه المجال الوحيد الذي تظهر فيه مقدرة المبدع، بعد أن استنفذ الأقدمون إمكانات التجديد في المعاني، ففي إطار

[1] –جابر عصفور، مفهوم الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 256.

[2]– ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، د ط، دار المعارف، مصر، د ت، ص: 66– 69.

[3]– ينظر: عدي خالد محمود البدراني، النقد العربي القديم في دراسات المحدثين، ط1، مؤسسة دار الصادق الثقافية، 2013م، 1434هـ، ص: 156– 166. الشيخ بوقربة، الشعر وقضاياه عند أبي علي الحسن بن رشيق المسيلي، د ط، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص: 97– 100.

مواجهة الأزمة استغلت مقولة الجاحظ في اللفظ والمعنى بعيدة عن الخلفيات الفكرية والحضارية التي دعت إلى اعتناقها، فسلّم النقاد كما يوحي ظاهر هذه المقولة بقيمة الشكل المطلقة على حساب المعنى الذي أضحى مادة خاما، كالهيولى التي تختلف عليها الصور».[1]

والسبب الآخر الذي سمح برواج هذه الفكرة هو تأثر النقد بفكرة الهيولى والصورة المترجمة عن أرسطو[2]، والتي ظهرت في كتب النقاد المولعين بالفلسفة إلى أن وضع عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم[3] التي أدركت أنّ الإبداع «عملية بالغة التعقيد، ويتطلّب إحساسا متميزا باللغة لمعرفة أنسب المواضع للكلم عند صياغة المعنى».[4]

وقد كان لها فضل على كثير من الدراسات العربية خاصة وأنّها تدعو إلى ملاحظة النص في صورته الكلية، ومعاينة طرق تفاعل اللفظ مع أقرانه ومع السياق الذي ورد فيه، تفاعلا يتيح للمبدع أشكالا من المعاني التي هي بالأساس موجودة سلفا، ولكنّ تقديمها تقديما جديدا يجعل متلقيها يعتقد في جدّتها وكأنّها اخترعت من عدم[5]، رافضا أن يعتبر العلاقة بين اللفظ والمعنى كباقي

---

[1]– عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 43، 44.

[2]– ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص: 288، 289. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي ، ص: 314، 315.

[3]– رغم اشتهار عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم، فإن الجاحظ خاض أيضا في المسألة، في إطار اهتمامه بالصياغة التي يتميز بها القرآن الكريم والمعاني التي تتخذها الألفاظ في كتابه المخصص في نظم القرآن والاحتجاج له. ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 19989، ص: 90، 91. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2007، ص: 91، 92. عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2010، ص: 113– 122. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 650. حسام اللحام، أثر نظرية النظم في الدراسات الأسلوبية، ط 1، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص: 115، 116. محمد نايل أحمد، البلاغة بين عهدين، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1994، ص: 77، 98، 99.

[4]– عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي الدقيم، ص: 47.

[5]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 317. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص: 277– 310. الشيخ بوقربة، الشعر وقضاياه عند أبي علي الحسن بن رشيق المسيلي، ص: 114، 115.

العلاقات بين الأشياء المنفصلة عن بعضها البعض، لأنه يرى أنها علاقة بين الشيء ونفسه، أي بين المعنى وصورته.[1]

وقد انتقل الإشكال نفسه إلى المغرب الإسلامي، فناقش أصحابه علاقة الشكل بالمحتوى محاولين معرفة درجة أحدهما بالنسبة للأدب، ولكنّ الصراع كان أقلّ حدّة من نظيره المشرقي، لأنّ القضية وصلت إلى النقد المغربي بعد أن قطعت أشواطا، وعرفت تعديلات، وتميزت مناقشتها بالهدوء بعد مرور وقت على ظهورها، وبسبب ما عرف به نقاد المغرب الإسلامي من الوسطية وغياب الصراعات المذهبية الحادّة.

ويمكن اعتماد ما جاء في (العمدة) حوصلة لمواقف النقاد المختلفة منها، وصورة لموقفه بشكل خاص، فقد ذكر القضية بعد (باب حدّ الشعر وبنيته) وكأنّها تكملة لتعريفه، ثمّ ذكر عددا ممّن ذهبوا إلى تفضيل اللفظ وهم حسبه الأكثرية، لأنّه «أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة وأعزّ مطلبا، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف...».[2]

ومن المتعصبين للفظ ذكر ابن وكيع الذي «يمثّل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقّها وتضاءلت في عين مبصرها».[3]

كما ذكر رأي النهشلي في تفضيل اللفظ، لأنّ «المعنى مثال، واللفظ حذو، والحذو يتبع المثال فيتغير بتغيره ويثبت بثباته».[4]

وأمّا أملح رأي في القضية – حسبه – فهو للثعالبي (ت429هـ) الذي رام أنّ «البيلغ من يحوك الكلام على حسب الأماني ويخيط الألفاظ على قدود المعاني...».[5]

---

[1]– ينظر: عبد الواسع الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1425هـ، 2005م، ص: 84.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 114.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 115.

[4]– المصدر نفسه،ج1، ص: 115.

[5]– المصدر نفسه،ج1، ص: 115.

وخلال عرضه لآراء غيره في المسألة، صرّح واصفا العلاقة بين الشكل والمضمون في قوله: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح. وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح. ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب، قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح. فإن اختل المعنى كلّه وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع. وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصبح له معنى، لأنا لا نجد روحا من غير جسم البتة ».[1]

واعتبار العلاقة بين الشكل والمحتوى بهذا الارتباط والتلازم دليل على ما استقر في الأذهان – بعد طول تقصّ – من أنّ القصيدة تتنفس وتحيا باتساق وانسجام يؤدي فيها كلّ عضو وجزء وظيفته مكمّلا باقي الوظائف، بما لا يدع مجالا لتمييز أحدهما على الآخر، وفي ذلك يقول ابن شـــرف: «وإنّ من الشعراء ما يملأ لفظه المسامع، ويرد على السامع منه قعاقع، فلا ترعك شماخة مبناه وانظر إلى ما في سكناه من معناه، فإن كان في البيت ساكن فتلك المحاسن، وإن كان خاليا فاعدده جسما باليا».[2]

فالقرابة الحاصلة بين اللفظ والمعنى قوية متداخلة تبدأ بأصغر جزء وهو الحروف، وتنتهي بما هو أكبر منها وهي الكلمات، فالجمل، فالصورة النهائية لموضوع النص، يقول ابن شهيد: «إنّ للحروف أنسابا وقرابات تبدو في الكلمات، فإذا جاور النسيب النسيب، ومازج القريب القريب، طابت الألفة، وحسنت الصحبة، وإذا ركّبت صور الكلام من تلك، حسنت المناظر، وطابت المخابر، وللعذوبة إذا طلبت والفصاحة إذا التمست، قوانين من الكلام، من طلب بها أدرك، ومن

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 124.

[2]– ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 44، 46.

نكب عنها قصر، وكما تختار مليح اللفظ، ورشيق الكلام، فكذلك يجب أن تختار مليح النحو، وفصيح الغريب، وتهرب عن قبيحه».[1]

العمل إذن يتوقف جودة ورداءة على موقع الكلمة وترتيبها مع غيرها ترتيبا يعطيها وجودا جديدا ومعنى قد لا يكون هو نفسه في حالة انفرادها، ويولّد مجموعة من الأفكار التي كانت حبيسة ذهن المبدع، ويخرجها بطريقة تدلّ على أسلوبه الأدبي.

ولعل أبرز دراسة تناولت قضية اللفظ والمعنى تناولا مميَّزا تلك التي قدّمها حازم القرطاجني في (المنهاج)، لأنه عرضها متصلة بفكرة المحاكاة التي ردّ إليها عمليتي الإبداع والتلقي، إذ تناول المسألة بفهم ناضج جعله يطرحها في إطار أوسع وهو إطار الشكل والمحتوى، مبرزا شروط نجاح العمل التخيلي، الذي يتأتّى بجودة الصياغة اللغوية عن طريق تجنب الوقوع في التضاد والتخالف أثناء محاكاة الأفعال والانفعالات والهيئات والأحوال، محذّرا من كلّ توظيف خاطئ للعبارات والألفاظ كالذي وقع فيه الفرزدق:[2]

بِأَيِّ رِشَاء يَا جَرِير وَمَاتِحٍ  تَدَلّيْتَ مِنْ هَامَاتِ تِلكَ الْقَمَاقِمِ

فعبارة (تدليت) أخرجت المعنى من غرض الهجاء وهو المقصود إلى المدح، وقول جرير:

يَا بِشْرُ حُقَّ لِوَجْهِك التّبْشِيرُ  هَلَّا غَضِبْتَ لَنَا وَأَنتَ أَمِيرُ؟

قَد كان حقُك أن تقول لبارقٍ  يَا آلَ بَارِقٍ فِيمَ سُبَّ جَـرِيرُ

وقوله:

أَتَصْحُو أَمْ فُؤَادُكَ غَيْرُ صَاحٍ؟

مؤكدا في السياق نفسه على أهمية الاحتراس من توظيف «الألفاظ التي يفهم منها على حجتها أو مع ما يكتنفها معنى قبيح ولو بالعرف العامي»[3]، ممثلا لذلك بقول الصاحب بن عباد:[4]

ضَمَمْتَ عَلى أَبْناءِ تَغْلبَ تَاءَهَا  فَتغْلِبُ مَا كرَّ الْجَدِيدَانِ تُغْلَبُ

---

[1]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 434.

[2]– ديوان الفرزدق، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، م2، ص: 321.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 151.

[4]– المصدر نفسه، ص: 150.

وقول المتنبي:[1]

رِواقُ الْعِزِّ فَوْقَكِ مُسْبَطِرُّ وَملكُ عَليّ ابْنكِ فِي كَمَالِ

وقول كثير:[2]

وَددْتُ وَبَيتُ اللهِ أَنّكِ بكْرَةٌ هجَانٌ، وَأَنِّي مُصْعبٌ ثُمّ نَهْرُبُ

وفي ختام الأمثلة قال بما يشبه الاستنتاج: «وإنما الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك. والوضع الذي لا يؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يناقضه ويدافعه وينافره».[3]

فعدم استغلال الألفاظ الاستغلال اللائق بها يؤدي حتما إلى غموض المعاني واستغلاقها على المتلقي، أو نفوره منها بسبب ابتذالها، لذلك قسم ابن رشد قبله الألفاظ إلى نمطين: ألفاظ (مغيرة) ومعانيها مفتوحة مستعارة من سياقات غير مباشرة، وهي الصالحة للقول الشعري، وأخرى اصطلح عليها بتسمية (المستولية) وحذّر من استعمالها إلّا على سبيل اليسر[4]، لأنه يبحث عن ألفاظ شعرية نابضة بالعاطفة والمعاني، ألفاظ تفاجئ القارئ بمعانيها المستعارة، والقرطاجني مثله في حرصه على ضرورة التمييز بين ما هو جائز للشعر من لفظ وما هو غير جائز، تفاديا للابتذال أو الإشكال[5]، الذي قد يقع لأسباب عدّة، منها توظيف الألفاظ الخاصة بالمتكلمين والفلاسفة والأطباء وأصحاب باقي الصناعات على سبيل التكلف كما كان يفعل أبو تمام بدليل قوله:[6]

مَوَدَّةٌ ذَهَبٌ، أَثْمَارهَا شَبَهٌ وَهِمَّةٌ جَوْهَرٌ، مَعْرُوفُهَا عَرَضٌ

[1]– المصدر السابق، ص: 151.

[2]– ديوان كثيّر عزّة، قدّم له وشرحه مجيد طراد، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1420هـ، 1999م، ص: 42.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 153.

[4]– ابن رشد، تلخيص فن الخطابة، تحقيق وتقديم عبد الرحمان بدوي، ص: 254– 257.

[5]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 153، 173، 174.

[6]– المصدر نفسه، ص: 190.

لأنّ الجوهر والعرض من ألفاظ المتكلمين، وقوله أيضا:[1]

خَرْقاءُ يَلْعبُ بِالْعقُولِ حَبَابُهَا كَتَلَاعُبِ الْأفْعالِ بِالأَسْمَاءِ

داعيا الشاعر إلى «أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصّة به، وألّا يخلط فنّ بفنّ بل يستعمل في كلّ صناعة ما يخصّها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها».[2]

والتوظيف اللغوي الجيّد إنما يحصل عن طريق قوة فكرية تساعده على اختيار مادته اللغوية، وتدله على الألفاظ الجيدة من حيث ائتلاف حروفها وانتظامها وتباعد مخارجها وترتيبها وجدتها وتماثلها للأوزان من غير ابتذال ولا تكلّف.[3]

إن أيسر تمعن لتصريحات القرطاجني وتنظيراته المتعلقة باللغة وعلاقتها بالشعر يجده يتحدث عن الاستغلال الخاص والأمثل للغة بما يجعلها صالحة للقراءة الشعرية المتبوعة بأثر نفسي معيّن، وهو هنا ينوّه بأهمية الاستعمال الذي تحدث عنه ريتشاردز في كتابه (فلسفة البلاغة) حيث عرّفه بأنه: «الكيفية التي تتكاثف بها كلمة مع بقية الكلمات تكاثفا ناضجا».[4]

هذا الاستعمال الذي يضع القارئ أمام وضعيات متنوعة، وعدد غير متناه من المعاني التي يحصل عليها بفضل علاقات التتابع والتجاور والتبادل التي تتمّ بين الكلمات، كما جاءت عن دي سوسير Ferdinand De Saussure.[5]

وبالنسبة للقرطاجني، فإنّ هذا النمط من التتابع والتجاور والائتلاف والتناسب الذي يقدّم للقارئ لذة التعرف على معاني مختلفة، يعطي للنص صوره، وفي ذلك يقول: «واعلم أنّ حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أصباغها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أنّ الصورة إن كانت أصباغها رديئة أوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان

[1]– المصدر السابق، ص: 190.

[2]– المصدر نفسه، ص: 192.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 222، 223.

[4]– ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص: 73.

[5]– المصدر نفسه، ص: 6.

تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنّا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها...».[1]

فالمزيّة في جمال الشعر لا تعود إلى اللفظ وحده أو المعنى وحده، إنّما الفضل لكليهما معا، لأنّ «التفكير في اللفظ والمعنى تفكير جملي يفكر فيه الأديب مرة واحدة وبحركة عقلية واحدة فإذا رتب المعاني في الذهن ترتيبا منطقيا وإذا تحددت في الفكر تحديدا يجمعه ترابط المعاني وتداعيها، هذا الترابط وهذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حس الأديب، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظها الملائمة لها خطابة وانحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة وشعرا».[2]

وكلّ أسلوب فني لا يتحقق إلّا بصحة التركيب وانسجامه وخلوّه من الاضطراب والتنافر، وهذا ما سعت العرب إلى تحقيقه والتفوق فيه «احتكاما إلى سلم قيمي يقضي بأنّ التفوق البلاغي من الأسباب التي تمكّن الفرد من الارتقاء في مراتب الشرف الاجتماعي. هكذا ساغ عندهم أن يكون القول البليغ موضوع تفاضل وأن يكون من العناصر التي يقوم عليها التحدي بين أفراد المجموعة من ناحية والمجموعة وغيرها من ناحية أخرى».[3]

ويقينا منهم أن المعاني من الأمور التي يمكن الوقوع عليها، جعلوا التفنن في اللفظ من أهمّ مظاهر التفوق الأدبي، ويتجلى ذلك في عدد من المقاييس الضابطة منها: الفصاحة والقوة والملاءمة والنسج والتأليف المنسجم المتسق الذي يحقق للنص استقامته من جانب الشكل، ويقترب من مميزات الشعر القائمة على المغايرة وعدم المباشرة، ويقع ذلك بالانتقاء المتأني للمفردات المعبرة عن الأفكار، واستعارة معانيها للدلالة على معاني جديدة.

وقد وقف القرطاجني أمام كيفية تأمّل النص تأمّلا عميقا لإيقاع التناسب بين اللفظ والمعنى، وبينه وبين المتلقين إحرازا للمنفعة، بإصراره على أنّ الشاعر يتخيل ويختار المعاني ثم يلبسها ما

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 129.

[2]– عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 326.

[3]– محمد النويري، علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب، ص: 69.

يلائمها من لفظ ووزن، وإن أبعده ذلك عن الصواب، بجعله الإبداع عملية مقصودة تتمّ على مراحل متباينة ومتباعدة زمنيا بما لا يتوافق مع حقيقة التجربة الأدبية، التي تتناغم فيما بينها وتتجانس صوتيا ودلاليا، ما جعله يدعو الشاعر إلى القيام بعملية تنقيح ذاتية ونقد للقصيدة قبل وبعد التّمام من نظمها بقوله: «وبعد استقصاء وجوه المباحث في هذه المواطن الأربعة وكمال انتظام القصيدة المروّاة، قد يعرضها الناظم على نفسه، فيظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف. وقد يعرض للشاعر موضع يرى أنّه خليق بالتغيير أو الزيادة فيعتذّر عليه ما يليق بالموضع من التغيير أو الزيادة فيرجئ النظر فيه إلى وقت آخر»[1]، لأنّ النظم العشوائي لا يعطي شعرا جميلا حسبه، وكذلك التركيز على عنصر من عناصر الإبداع وإغفال الباقي.

إن بحوث المغاربة فيما يخص اللفظ والمعنى لم تخرج عمّا استقرّ عليه النقد بالمشرق من حيث التكامل بين الشكل والمضمون، والذي يتحقق بجملة المقاييس الخاصة بكلّ من اللفظ والمعنى في سبيل كمال الصورة وجودة القصيدة، وهي صفة كما قال محمد عبد اللطيف حماسة تتحقق بواسطة: «شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة، ومن خلال هذه الشبكة يتدرّج بناؤها، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني، ويتم الإفضاء الذي تسلم به القصيدة نفسها للمتلقي المتعاطف والقارئ البصير».[2]

وقيام القصيدة على جملة تلك العلاقات يدلّ على تظافر المضمون والصياغة، بحيث يصعب فهم أحدهما بمعزل عن الآخر، كما يصعب التفكير فيهما تفكيرا منفصلا، ويتحقق ذلك كلّما كانت اللغة التي تعرضها شفّافة مفهومة قريبة من الأذهان، لذلك جعل ابن رشد الإبانة والإيضاح والإفهام من ضرورات الألفاظ سواء تعلّق الأمر بالخطابة أو بالشعر، بانتقاء المستعمل المشهور

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:215.

[2]– محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2001، ص: 128.

منها، والذي يترتب عنه معنى خاص تابع للفظ الموظف[1]، وهذا ينعكس بدوره على عملية التلقي، ويجعلها ممكنة من خلال شفرة اللغة.[2]

وفي مقابل ذلك، كلّ خلل في الأسلوب ينتج عنه خلل في الموضوع، وغموض التعبير ينشأ عن غموض الفكرة في ذهن الكاتب وعدم وضوحها أو عن عجزه في إيضاحها، ما يعني أنّ الشكل والمضمون كيان واحد ما دامت الصورة وسيلة غايتها إيصال المعنى[3]، وكل تصور لأحدهما بمعزل عن الآخر أمر لا طائل منه، ذلك أن «النزعة الثنائية (Le dualisme) للشكل والمضمون يجب أن تعوض بمفهوم الفكرة التي تنجز داخل بنية ملائمة، والتي عبثا خارج هذه البنية».[4]

[1]– ينظر: ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق وتقديم عبد الرحمان بدوي، ص: 253.

[2]– ينظر: حسين خمري، نظرية النص، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، 1428هـ، 2007م، ص: 67.

[3]– ينظر: منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، ص: 290، 291.

[4]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص: 20.

**ثالثا– أغراض الشعر في النقد المغربي القديم بين بحث الأنواع وبحث الأجناس الشعرية:**

أغراض الشعر ومعانيه من المباحث التي احتلّت – مع اتّجاه الأدب نحو التحليل والتفسير – مكانة هامّة ضمن مقاييس النقد، إذ صارت معولا يعوّل عليه في معرفة درجة المبدع وترتيبه ضمن الطبقة اللائقة به، فقد اتخذ ابن سلام (ت232هـ) من عامل النظم في كلّ الأغراض والتنويع في ذلك مع الكثرة معيارا لترتيب الشعراء في كتابه (طبقات الشعراء)، ومن أمثلة استنتاجاته المرتبطة بهذا المقياس النقدي أن حكم لجرير والأخطل والفرزدق بالتقدّم على باقي شعراء الدولة الأموية، وحكم بتأخّر ذي الرمة لأنّه ما كان يحسن غير التشبيه بالقياس إلى الأركان/ الأغراض الأربعة التي أجاد فيها أقرانه وتقدّموا.[1]

ولذلك خصّت مسألة أنواع الأغراض الشعرية بدراسات عدّة، واختلف النقاد في اعتبار أركانها وما يتفرّع عنها، وقد عرض ابن رشيق (ت456هـ) لها بتفصيل شديد معتمدا على ما قرأه عنها من النقاد فأحصى منها: النسيب والمديح والافتخار والرثاء والاقتضاء والاستنجاز والعتاب والوعيد والإنذار والهجاء والاعتذار.[2]

كما مكّنت عملية تتبّع الأغراض ومعاني القصائد النقاد من استنتاج كيفيات الجمع بينها في مناسبات، كالجمع بين الرثاء والتهنئة لصعوبة الأمر، حيث يتطلب وسائل وإجراءات معينة غالبا ما تُعجز الشعراء، ومن الذين وفّقوا في الجمع بين التهنئة والرثاء عبد الله بن همّام السلولي حين قام برثاء معاوية وتهنئة ابنه يزيد بالحكم في قصيدة منها قوله:[3]

فَاصْبِرْ يَزِيدُ فَقَدْ فَارَقْتَ ذَا ثِقَــةٍ وَاشْكُرْ حِبَاءَ الَّذِي بِالْملكِ أَصْفَاكَا

لَا رُزْءَ أَصْبَحَ فِي الْأَقْوَامِ نَعْلَمُهُ كَـــمَا رزِئْتَ وَلَا عُقْبَى كَعُـقْبـَاكَا

أَصْبَحتَ وَالِي أَمْرِ النَّاسِ كُلّهُمْ فَأَنـــتَ تَرْعَاهُـــمْ وَاللَهُ يَرْعَـــاكَا

[1]– ينظر: ابن سلّام الجمحي، طبقات الشعراء، ص: 11.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 143 – 207.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص:173.

وَفِي مُعَاوِية الْبَاقِي لَنَا خَلَفٌ  إِذَا نُعِيتَ وَلَا نَسْمَــعْ بِمَنْعَــاكَا

ومن الاستنتاجات التي خلص إليها ابن رشيق أيضا والمرتبطة بهذا الباب، صعوبة بعض المعاني من حيث القدرة على مباشرتها والتصرف فيها، كرثاء الأطفال والنساء لضيق الكلام فيهما، وقلّة الصفات[1]، إذ يصعب إيجاد صفات يبني عليها الشاعر أفكاره في رثاء الأطفال مثلا، لأنّ تجاربهم في الحياة محدودة جدّا، أمّا الصعوبة المتعلقة برثاء النساء فراجعة لموقع المرأة في المجتمع العربي، وخوف الشاعر من أن يسيء برثائه إلى ذكراها أكثر من أن يفيدها أو أهلها.

وقد تناول الحصري صعوبة تناول المرأة شعرا ولكن من جانب غرض المديح فقال: «والتصرف في النساء ضيق النطاق، شديد الخناق، وأكثر ما يمدح به الرجال ذمّ لهنّ، ووضع عليهنّ».[2]

ومن أمثلة الصعوبات التي تواجه الشاعر في هذا المجال، قول أحدهم يمدح زبيدة بنت جعفر بن أبي جعفر المنصور:[3]

أَزُبَيْدَةُ بِنْت جَعْفَــر  طُــوبَى لِزَائــرِكِ الْمثَــابِ

تُعْطِينَ مِنْ رِجْلَيكِ مَا  تُعْطِي الْأَكُفُّ مِنَ الرِّغَــابِ

فكاد الخدم يقتلونه لولا أن ردّتهم صاحبة الشأن بعد أن التمست له العذر، وللشعراء أخطاء عديدة فيما يخص تناول النساء شعرا كما حدث لكثيّر عزة في قوله:[4]

وَكُنْتُ إِذَا مَا جِئْت أَجْلَلْنَ مَجْلِسِي  وَأَظْهَرْنَ مــنِّي هيبَــةً لَا تَجَهّما

يُحَــاذِرْنَ مِنّي غَيْرَة قَدْ عَرَفتــهَا  قَدِيمًا، فَلَا يَضْحَكْنَ إِلَّا تَبَسُّمَا

[1]– المصدر السابق، ج2، ص:172.

[2]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 404.

[3]– المصدر نفسه، ص: 404.

[4]– ديوان كثيّر عزّة، ص: 198.

وقوله:[1]

وَدِدْتُ وَبَيْت اللَهِ أَنّكِ بَكرَةٌ هِجَانٌ، وَأَنّي مُصْعَبٌ ثُمَّ نَهـزُبُ

كِلَانا بِهِ عُرٌّ فَمَن يَرَنَا يَقُلْ عَلَى حُسْنِهَا جَرْبَاءُ تُعْدِي وَأَجْرَبُ

وقول أبي صخر الهذلي:[2]

تَمَنّيْت مِنْ حُــبِّي عُلَيْة أَنَّنــا عَلَى رَمَثٍ فِي الْبَحْرِ لَيْسَ لَنَا وَفْرُ

عَلَى دَائِمٍ لَا يَعْبُرُ الْفُلْكُ مَوْجُهُ وَمِنْ دُونِنَا الْأَهْوَالُ وَاللُّجَجُ الْخُضْرُ

وموقف الحصري منهذا الضرب من المعاني ظاهر من تعليقه التالي: «وقيل: الأمل رفيق مؤنس، إن لم يبلغك فقد ألهاك»[3]، ولا عجب من ذلك وهو الذي أقام كتابه على أساس ذوقي محض.

وبمثل هذا الرأي قال ابن بسام حيث ذهب إلى أنّ أصعب أنواع الرثاء هو رثاء الأطفال والنساء[4]، من أمثلة ذلك عجز المتنبي على رثاء أم سيف الدولة وأخته، مشيرا إلى عيوب هذا الغرض كالخلط بين الرثاء والغزل إلّا في قول ابن مقبل في رثاء عثمان بن عفان.[5]

وأمّا النهشلي (ت405هـ) فقد عاد في تقسيم الأغراض إلى الأساس الأخلاقي كما يدلّ عليه قوله: «الشعر أصناف، فشعر هو خير كلّه – وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثّل به بالخير وما أشبه ذلك – وشعر هو ظرف كلّه – وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه وما يفتّن به من المعاني والآداب – وشعر هو شرّ كلّه – وذلك هو

[1]– المصدر السابق، ص: 42.

[2]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 407.

[3]– المصدر نفسه، ص: 407.

[4]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، ص: 490.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 490.

الهجاء وما تسرّع به الشاعر إلى أعراض الناس – وشعر يتكسّب به، وذلك أن يحمل إلى سوق ما ينفق فيها ويخاطب كل إنسان من حيث هو ويأتي إليه من جهة فهمه».[1]

فأصناف المعاني المجموعة تحت مسميات المديح والهجاء والحكمة واللهو، هي بالأساس أنواع كبرى تنتظم وفقها باقي الأغراض، وكأنّها أقواس تندرج تحتها أنواع فرعية تقع ضمنها الفنون الشعرية الأخرى، فمن المديح تأتي المراثي والافتخار والشكر، ومن الهجاء نجد الذم والعتاب والاستبطاء، ومن الحكمة الأمثال والزهد والمواعظ، ومن اللهو الغزل والطرب وصفة الخمر والمخمور.[2]

والأدب حسب النهشلي يتفرّع وفق قدرته ووظيفته التي لابدّ أن تكون منبثقة عن رسالة الإنسان، وهي نشدان الفضيلة وخدمتها، والاتصاف بها وبالقيم الإنسانية الراقية.

والحديث عن أغراض الشعر ومعانيه انطلاقا من الأساس الأخلاقي، دفع النقاد إلى ترتيبها من حيث الارتقاء والانخفاض بالنظر إلى درجة قربها أو بعدها عمّا استقرّ عليه العرب دينيا واجتماعيا، وقد ترجمت بعض كتب النقد ذلك ككتابابن بسام (الذخيرة) حيث تعامل مع غرضي الهجاء والمعاني الفلسفية تعاملا لا يخلو من نظرات أخلاقية صارمة، فأمّا الهجاء فقسمه إلى نوعين: سبّ وهزل، ثمّ نهى عن النوع الذي يسارع إلى أعراض الناس وامتنع عن إيراده في مؤلفه الذخيرة صونا له[3]، بينما نعت المعاني الفلسفية بالهذيان.[4]

وتاريخ الهجاء في كتب النقد القديم يدلّ على أنه أكثر أغراض الشعر العربي إثارة للجدل، ويمكننا الاستدلال على ذلك بالباب الوارد في كتاب النهشلي (الممتع) الذي خصه للحديث عن تعامل العرب الحذر مع هذا الغرض، وممّا جاء فيه أنّ سادتها كانوا يأنفون من قول الهجاء

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 106.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:109.

[3]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، ص: 480.

[4]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 480.

والمناقضات لسوء أثرها على الفرد والجماعة، وأنّها كانت تتنزّه عن الجواب عليه، متمثلا قول شعراء كثر ومنهم معيذ بن علقمة:[1]

فَقُلْ لِزُهَيْر إِنْ شَتَمْتَ مَـرَاتَنَا فَـلَسْنَا بِشَاتِمِـينَ لِلْمُتَشَتِّـمِ

وَلَكِنّنَا نَأْبَى الظّلَامَ وَنعْتَصَى بِكُـلّ رَقِيقِ الشّفْرَتَيْنِ مُصمَّمِ

وَتَجْـــهلُ أَيْدِينَا وَيَحْلـمُ رَأْيُنَا وَنَشْتُمُ بِالْأَفْعَـالِ لَا بِالتّكَلُّـمِ

كما نلمح الموقف نفسه بخلفياته الدينية والاجتماعية في مناقشة ابن رشيق للغرض، فقد بدأ حديثه عنه بطائفة من آراء العلماء التي تجمع على أنّ أحسنه ما خفّ ومال إلى العفّة، مستشهدا بقول النبي (ص) «من قال في الإسلام هجاء مقذعا فلسانه هدر»[2]، وبحبس عمر بن الخطاب (رضي الله تعالى عنه) الحطيئة لهجائه الزبرقان بن بدر محذّرا من الهجاء المقذع، كما دعّم مبحثه بأقوال نقّاد عدّة واصفا اتّفاقهم على أنّ أشدّ الهجاء أعفّه وأصدقه كقول خلف الأحمر، وكذلك ما كان مزيجا بين الهزل والتهافت، والتصريح والتعريض، لأنّ القذف لا ينتمي إلى الشعر في شيء إلّا من جانب الوزن كما جاء على لسان عبد العزيز الجرجاني.[3]

وتبرز اللهجة الأخلاقية بوضوح وتفريع شديدين في الخطابات النقدية الفلسفية، ذلك أنهم تعهّدوا بكتبهم إصلاح الإنسان والسمو به نحو الفضيلة، لذلك نميّز عندهم إلحاحا على ضرورة أقلمة الأغراض وفق ما يخدم النفس البشرية، كما أدى فهم بعضهم لوظيفة الشعر الأخلاقية بأن تبنّى فكرة ارتباط الغرض بنفسية قائله على غرار ابن رشد الأندلسي (ت595هـ)، فالشعراء – حسبه – يميلون إلى أغراض بعينها إرضاء لحالاتهم النفسية كما في قوله: « كلّ تشبيه وحكاية إنّما تكون بالحسن والقبيح، فظاهر أنّ كلّ تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح، وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل أعني المائلين بالطبع إلى محاكاتها أفاضل،

[1]– عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص:255.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص:189.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص:189.

والمحاكون للرذائل أنقص طبعا من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة، ومن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو، أعني مدح الفضائل وهجو الرذائل ولهذا كان بعض الشعراء يجيد المدح ولا يجيد الهجو وبعضهم بالعكس أعني يجيد الهجو ولا يجيد المديح»[1]، لأنّ حقيقة المدح والهجاء – حسبه – ناتجين عن توجه الشعراء نحو مدح الفضائل أو هجاء الرذائل، وهما فعلان مرتبطان بصفتي التحسين والتقبيح[2]، وهذاالرأي بدوره صدى لقول أرسطو: « ولقد اتجه الشعر اتجاهين وفقا لطباع كل شاعر من الشعراء: فذوو الطباع الجدية والرزينة حاكوا الأفعال النبيلة، وأعمال الأشخاص الأفاضل، بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية، أفعال الأرذياء، فأنشؤوا الأهاجي في البداية، في حين أنشأ ذوو الطباع الجدية الترانيم للآلهة، والمدائح لمشهوري الرجال».[3]

وإيمان الفلاسفة الأندلسيين بارتباط الأغراض والفضائل بخلفياته الأرسطية، موجود عند المشارقة الذين تشبّعوا هم أيضا بفكرة السموّ بالإنسان وتطهيره وإشاعة الفضيلة، ومنهم الفارابي (ت339هـ) الذي يفضّل الأشعار التي تسدّد أفعال النفس وفكرها، وتوجّهها نحو ما يدعو إليه الله من مكارم الأخلاق –، ويوزّعها حسب الغرض إلى ستّة أصناف كلّها مرتبطة بغايتها التخييلية: «ثلاثة منها محمودة وثلاثة مذمومة، فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به صلاح القوة الناطقة وأن تسدّد أفعالها وفكرها نحو السعادة وتخييل الأمور الإلهية والخيرات وجودة تخييل الفضائل وتحسينها، وتقبيح السرور والنقائص وتخسيسها، والثاني الذي يقصد به إلى أن تصلح وتعتدل العوارض المنسوبة إلى القوة من عوارض النفس ويكسر منها إلى أن تصير إلى الاعتدال وتنحط عن الإفراط، وهذه العوارض هي مثل الغضب وعزة النفس والقسوة والقحة ومحبة الكرامة والغلبة والشره وأشباه ذلك، ويسدد أصحابها نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور، والثلاثة المذمومة هي المضادة للثلاثة المحمودة فإنّ هذه تفسد كل ما تصلحه تلك وتخرجه عن الاعتدال إلى

[1]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 204، 205.

[2]– المصدر نفسه، ص: 204، 205.

[3]– أرسطو، كتاب فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ص: 80.

الإفراط»[1]، وهذا التصنيف كما – يقول عبد القادر هني في تعليقه على رأي الفارابي –: «إلى موضوعات تخدم الفضيلة وتهذّب النفوس وتقوّم ما بها من اعوجاج ترقى بها نحو الكمال، وإلى أخرى مخلّة بأخلاقيات المجتمع مفسدة للنفوس بما تثيره فيها من انفعالات دنيئة، يحمل في حدّ ذاته دعوة ضمنية إلى ربط الأدب الحق بالموضوعات الخالدة التي تسهم في تحقيق الغاية الأخلاقية التي ينبغي أن يسعى إليها ليأخذ بيد الإنسان نحو أكمل صورة ممكنة بالنسبة إليه...».[2]

والتزاما بهذا المبدأ صارت مضامين الأدب الصادق – في اعتقاد القدامى – هي تلك التي ترمي إلى تحقيق مآرب تربوية جادة، وما دونها ليست أدبا كما رام ابن حزم الذي شجّع على الأشعار التي تدعم أخلاق النفس من جهة، وحذّر من تلك التي تنافي العرف والدين لعدم خضوعها لضوابط الأخلاق، ما استدعاه إلى إخراجها من دائرة الشعر المقرّرة عنده، وهذه الأغراض هي: الغزل وأشعار الحرب والتّغرّب والهجاء، فيما أفرد المدح والرثاء بنظرة خاصة فصنّفهما ضمن المباح المكروه، لأنهما أقلّ ضررا ممّا سبق، أمّا درجة الإباحية أو الكره فيهما فمتعلقة بمضامين كل واحد منهما، وبمدى قربهما من الكذب أو الصدق أي تناسبهما ومبدأ الأخلاق كما يعتقده، منبّها من خطر التمادي في رواية الشعر لاقترانه بالباطل والفضول.[3]

كما أسلم القرطاجني نفسه إلى الفلسفة في بحثه في المعاني الشعرية، ما أدى به إلى أن يحيطها بسلسلة من التنظيرات العميقة التي لا تبعد عن مفهومه العام وهو استدفاع المضار أو استجلاب المنافع[4]، عن طريق ربطه بالتربية ربطا وثيقا، ما أوصله إلى رسم خريطة جديدة لمواضيعه وأغراضه غير التي طرحت قبله، حيث خلص إلى توزيعها توزيعا منبثقا عن ماهية

[1]– عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 164، 165.

[2]– المرجع نفسه، ص:162.

[3]– ينظر: ابن حزم، رسائل ابن حزم: التقريب لحدّ المنطق، ج4، ص: 68، 69.

[4]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:337.

ووظيفة النص في آن واحد، لأنّ الماهية عنده لا تتحقق إلّا بتحقّق المهمة، وعليه فقد لاحظ أنّ قسمة الشعر كما طرحها الذين سبقوه لا تخلو من نقص وتداخل.[1]

أمّا التقسيم الجديد الذي اقترحه فهو حسب نوعية الأفعال الإنسانية التي تنقسم إلى أفعال تستحق المدح وأخرى تستحق الذم، والحكم على كلّ فعل منها بالمدح أو الذّمّ في الخطاب الشعري لا يتمّ إلّا بمراعاة الأحوال المطيفة بكلّ منها وهي: «الزمان والمكان وما منه الفعل وما إليه الفعل وما عنده الفعل وما به الفعل».[2]

فالقسمة الصحيحة للشعر لا تكون إلّا من جهة أغراضه لأنّ «الأقاويل الشعرية لمّا كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراد بما يخيّل لها فيه من خير أو شر، وكانت الأشياء التي يرى أنّها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يهرب عنه يسمّى أذاة أو رزءا، وكفايته في مظنة الحصول تسمّى نجاة، سمّي القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسيا، وإن قصد تحسّرها تأسفا، وسمي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمّي تفجيعا. فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي، على ذلك بالذكر الجميل وسمّي ذلك مديحا، وإن كان الضار على يدي قاصد لذلك فأدّى ذلك إلى ذكر قبيح سمّي ذلك هجاء، وإن كان الرزء بفقد شيء فندب ذلك الشيء سمّي رثاء».[3]

وعمله في هذا الباب تابع لسلسلة الأفكار التي طرحها سابقا، والتي لا تخرج عن الجانب النفسي المسؤول عن النظم والتلقي، لذلك ربط الأغراض الشعرية بالحالة الشعورية للمبدع والمتلقي معا، أمّا أمهات الأغراض عنده فهي: «التهاني وما معها، التعازي وما معها، والمدائح وما معها،

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص:336.

[2]– محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص: 377، 378.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:337.

والأهاجي وما معها، وأنّ كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما بالباعث عليه الاكتراث، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا».[1]

وهذه الطرق الأربعة تتفرّع عنها أنواع هي وليدة أجناس أول، وهي الارتياح والاكتراث ممّا تركب منهما، وفي ذلك يقول: «فقد تبيّن بهذا أنّ أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع، فأمّا الأجناس الأوّل فالارتياح والاكتراث وما تركّب منها نحو إشراب الارتياح والاكتراث أو إشراب الاكتراث والارتياح، وهي الطرق الشاجية. والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء. والأنواع الأخر التي تحت تلك الأنواع هي: المدح والنسيب والرثاء والتذكرات وأنواع المشاجرات وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية».[2]

فالطريق الصحيح لتقسيم الشعر القسمة الصحيحة إلى جهات وأغراض يكون بالعودة بها إلى غاياتها وربطها بثنائيات العوامل النفسية: القبض والبسط/ استجلاب المنافع واستدفاع المضار/ التحبيب والتنفير[3]، وبحسب هذه المنافع تختلف الطرق الشعرية وأساليب المبدعين فيها، وبحسب اقترانها بأحوال القائلين والمقول فيهم.[4]

ولذلك تختلف الأقاويل الشعرية بحسب النص نفسه وموضوعه ومتلقيه وقائله، وفي ذلك يقول: «والأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له. والحيلة في ما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي

[1]- المصدر السابق، ص:341.

[2]- المصدر نفسه، ص:12، 13 .

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص:339.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص:338.

محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصناعة، وممّا يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها».[1]

وأمّا أساليب الشعر فتتفرّع حسب طرائق الشعراء كما يبدو من قوله: «إنّ أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا، بين ما لان وما خشن من ذلك»[2]، ولهذه الاعتبارات فإنّ التدرّب على الأغراض بحفظ ما حسن أسلوبه ومنحاه أمر ضروري لأنّ الشعراء متفاوتون من حيث الإقبال على الغرض أو النفور منه.[3]

والقرطاجني في أثناء حديثه عن أهمية الولع بالغرض والتميّز فيه، لاحظ ميل بعض المبدعين إلى غرض معيّن والإكثار منه دون أن يكون لذلك علاقة بشخصيته أو حياته الخاصة، فجرير– على عفّته – كان صاحب نسيب رقيق حسن الأسلوب، والفرزدق – رغم ولعه بالنساء – كان نسيبه جافّا حتى قال عنه: «قاتله الله ما كان أحوجني مع فسقي إلى رقة شعره، وما كان أحوجه مع عفته إلى خشونة شعري»[4]، وهذا يؤكد نسبية العلاقة بين النص ومبدعه، ويدحض فكرة أنّ النص ترجمة لحياة المبدعين.

والتنوع الملاحظ في بحث المغاربة لمعاني الشعر يعكس اختلاف وجهات نظرهم فيما يخص مفهوم الشعر ووظيفته، والقاعدة التي استند عليها كلّ ناقد من هؤلاء، حيث اكتفى بعضهم بذكر الأغراض والإشارة إلى ما يميزها عن بعضها البعض كما طرحتها الكتب النقدية المشرقية، وتناول آخرون الأغراض من حيث القبول والرفض أخلاقيا استنادا على قاعدة فلسفية، لكنهم التقوا عند نقاط مشتركة منها أنّ لكلّ غرض استراتيجية محدّدة في الكتابة والنظم، فالمدح يتطلب مراعاة أحوال ومقامات الممدوحين من غير إطالة في الوصف لأنّه سبيل السآمة والضجر، ويحتاج

[1]– المصدر السابق، ص:346.

[2]– المصدر نفسه، ص:354.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص:344.

[4]– المصدر نفسه، ص: 343.

النسيب اللفظ العذب والمعنى الحلو اللطيف، ويلزم الرثاء صاحبه بالأقوال الشجية والألفاظ السهلة، والفخر كالمدح إلّا أنّ المقصود به هو الشاعر عينه أو قبيلته، ورغم ذلك عليه أن يبتعد عن وصف نفسه، والاعتذار والاستعطاف والعتاب وجب فيها التركيز على استجلاب السامع ولفت انتباهه، وفي الهجاء يركن الشاعر إلى ما يجزع منه المهجوّ ويؤلمه، والتهاني تكون باعتماد السارّ من المعاني والأوصاف والدّعاء للمعني به.[1]

ويلحظ دارس الشعر والنقد العربيين أن فن المدح كان من أكثر الفنون الشعرية انتشارا على مستوى الإبداع والنقد معا، فتاريخ هذا الغرض حافل منذ الجاهلية لارتباطه بالفرد العربي في علاقاته الاجتماعية والسياسية، لذلك ليس من الصدفة أن تتناوب الدراسات على طرح مسألة التنظير له ولكيفية اجتلاب الجيّد منه عبر عصور النقد العربي، ولعلّ أشهر ما طرح من دراسات مرتبطة به دراسة قدامة ابن جعفر[2] التي ملأت الأجواء النقدية، ونالت مكانة من التأثير والاقتباس.

وفي النقد المغربي القديم حظي غرض المدح بمكانة مميزة جعلته ينفرد بتوجيهات نقدية لتمكينه من تحقيق غايته كما ورد عن ابن رشيق في كتابه (العمدة)، فقد قرّر أنّ لكلّ مقام اجتماعي طريقة في المدح، فمدح الملوك مختلف عن مدح من هم دون ذلك من أمراء ووزراء وكتّاب وقضاة، لأنّ مدائحهم تكون بحسب مراتبهم وأعمالهم ومنازلهم بالنسبة لمن هم في مراتبهم الاجتماعية والعلمية[3]، وبلغة فلسفية معتمدة على المحاكاة والتخييل كمصدري إلهام وإبداع، أطلّ ابن رشد على الموضوع في (تلخيصه)، متأثرا بأرسطو، فربط المديح بالملحمة وجعلهما من ناحية الغرض في مقابل الهجاء الذي نقله إلى الفكر الأرسطي وأسقط عليه مفهوم الملهاة، فصار المدح – حسبه – صادرا عن النفوس الفاضلة التي تسعى إلى تمجيد الفضيلة ومحاكاتها، ونقل على

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 351– 353.

[2]– ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 3، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، 1398هـ، 1987م، ص: 65– 68.

[3]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص: 150– 161.

لسان أرسطو أن صناعة المديح تحتاج تقنيات معينة من جانب المعنى ومن جانب الشكل، فمن الجانب الأوّل حثّ على ضرورة أن تتطابق معاني المدح والمحاكيات الموجهة للممدوح مع الموجود والممكن، لأن الأفعال إذا كانت ممكنة حصل الإقناع بها والتصديق الشعري الذي يحرك النفس طلبا أو هربا.[1]

وللمدح – أيضا – كيفيات متعلقة بالناحية الشكلية، تولّى ابن رشد إبانتها كما فهمها من تلخيص أرسطو، محاولا إسقاطها على القصيدة العربية المركّبة، فذهب إلى أنه من طرق المدح السليمة أن يختم الشاعر كلامه بالدعاء للممدوح.[2]

عثرنا إذن على مسارين في بحث المغاربة للأغراض، مسار انطلق من البحث العربي المشرقي البحت، فنظر إليها على أنّها فنون ومعان متناوبة في الشعر العربي، ولكلّ منها درجة من الحضور وطريقة معيّنة، ومسار حَكَمَ عليها من جانبها الفلسفي، فربطها بالمحاكاة والتخييل، وبالسلوك الإنساني الطامح إلى الفضيلة، وبمتطلبات التلقي النفسية.

ومن بين الدراسات المميزة التي قدّمها هؤلاء، دراسة القرطاجني، إذ قام بتقسيم الأغراض والمعاني الشعرية – كما سبق بيانه – باعتبار أحوال النفس المبدعة والمتلقية، فذهب إلى أنّ تنوّع الشعر راجع إلى أساليب الشعراء العائدة إلى الأحوال النفسية وما يعتريها من حزن أو فرح أو رقة أو خشونة أو توسطها بينهما، وبحسب البساطة والتركيب، وهذا أوصله إلى أنّ أساليب الكلام المبنية على الرقة أو الخشونة عشرة أنحاء تتوزّع بين الرقة المحضة أو الخشونة المحضة أو التوسط بينهما، ومنها ما هو راجع إليهما معا مع رجحان كفة أحدهما على الآخر.[3]

فالأغراض تختلف حسب اختلاف موضوعاتها ونفسيات المخاطبين الذين يقصدهم الشاعر بموضوعه، ويود التأثير فيهم واستمالتهم إلى ما يقول ليحقق مآربه النفسية والتربوية، غير أنّ

[1]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، ص: 216.

[2]– المصدر نفسه، ص: 217.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 354، 355.

الاحتكام لعوامل النفس ومعطيات الحالة الشعورية، لابدّ أن يتبع بعمليات إجرائية يسلكها المبدع حتى يبلغ غايته وهي ما عبّر عنه القرطاجني بجملة من الشروط ملخصها:

1- أن يستحضر الشاعر المعاني التي تناسب مقصده فيتخير لها ما يلائمها من عبارات ووزن وقافية وروي حتى تكون قوافيه تابعة لمعانيه، ويحقق مبدأ (التناسب) في النظم، أو يقسّم العبارات والمعاني على فصول القصيدة على أساس من التدرّج فيربط اللاحق بالسابق.[1]

2- وهذه مرتبطة هي الأخرى بملكات النظم التي ذكرها في باب الخيال، وبالقوى المساعدة عليه والمساندة لعمل المحاكاة، وهي بمثابة القوى الذهنية والمكتسبة المحصلة للقدرة على الإبداع.

وفي أثناء ذلك على المبدع أن يتعرّف على ما يناسب معانيه من أوزان الشعر، فلكلّ معنى وزن يلائمه، وهذا أدّى به إلى أن يفصّل على عادته في أنواعها وكيفية اختيار المناسب منها على حسب المعنى، بحيث تطابق البنية العروضية للوزن البنية النفسية والشعورية للغرض، فتكون «صورة الإيقاع العروضي عاكسة في تلوّن تموّجاتها لحركات وإيقاع وجدان الشاعر في تجربة شعرية معينة، وفي لحظة شعورية محددة».[2]

إذن لم تتوقف دراسة حازم القرطاجني للأغراض الشعرية على مستوى التحليل الفني لها وعلاقتها بالحالات النفسية والشعورية التي تكتنف المبدع لحظة النظم، إنما أردفها بالوقوف على العلاقة بين الغرض والوزن الذي يلائمه، وحسبه فإنّ الأوزان الخليلية غير صالحة لكلّ الأغراض، إذ منها ما يناسب غرضا دون آخر، بسبب ما يتضمنه من أصوات تخلق بدورها تفاعيل تختلف حسب الحركات والسكنات، وهذا يترتب عليه صفات صوتية تناسب أغراضا دون غيرها، وفي ذلك قال: « لمّا كانت الأوزان متركّبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلّها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل،

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص:204.

[2]- محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص:378.

وصار لكلّ وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحرّكات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض... ولا بدّ أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة».[1]

ولمّا كانت الأغراض مختلفة بين الرصانة والرقة كما الأوزان[2]، قرّر القرطاجني أنّ لكلّ لون مختصّ بغرض معيّن « فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما بناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء».[3]

وهذه الدعوة إلى الربط بين الوزن والغرض مأخوذة عن اليونان[4]، وتردّدت عند العرب أمثال ابن سينا (ت595هـ).[5]

ثم يواصل حازم طريقه فيدلّ الشعراء على كيفية مناسبة الوزن للغرض، بأن يعمدوا إلى اختيار التفاعيل كثيرة الحركات، وتفادي التي تكثر فيها السواكن لأنّها تتميّز باللين، وتؤدي أثناء التأليف فيها إلى الكزازة والتوعر في الشعر فلا يتحقق ضمنها التناسب، بينما التفعيلات كثيرة المتحركات، فيها ليونة ورقة وبساطة، فإذا وقع الشاعر على عدد من الأوزان كثيرة السواكن، فعليه التعديل فيها إمّا بالحذف أو التعديل شريطة أن لا يتعدّى حدود الاعتدال لأنه بحاجة إلى السواكن كما هو بحاجة إلى المتحركات.

وبعملية حسابية دلّ هذا الناقد على عدد السواكن التي يجب أن تتوفّر عليها التفاعيل حتى يحدث التناسب الذي يخلق التلاؤم الصوتي والإيقاعي مع المعنى والغرض، «فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف على غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 265، 266.

[2]- المصدر نفسه، ص:269.

[3]- المصدر نفسه، ص:266.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص:266.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص:266.

مستطاب. ويجب أن يقال فيما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ لأنّا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا. وما ائتلف من أجزاء تكثر السواكن فإنّ فيه كزازة وتوعّرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحرّكات فإنّ فيه لدونة وسباطة. والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل. وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إمّا بزيادة قليلة أو نقص ولأن تكون أقل من الثلث أشدّ ملاءمة من أن تكون فوقه».[1]

وتحقيق مبدأ التوازن بين الغرض والوزن يمنح النص حصانة من الأخطاء، كأن يكون المعنى أطول أو أقصر من الكلام فيضطر الشاعر عندئذ إلى اللجوء إلى بعض الإجراءات حتى يعطي الوزن حقه، لذلك وضع للشاعر بعضا من الحلول التقنية مثل: العدل والبدل والتقديم والتأخير.[2]

ومن الإشارات المهمة التي تقدّم بها القرطاجني وهو بصدد معالجة مسألة العلاقة بين الوزن والغرض، أنّ الشاعر لا يجوز مقارنته مع آخر إلّا إذا تحدّثا في الغرض الواحد والوزن الواحد لأنه قد «يجيء شعر الشاعر الأضعف في الأعاريض التي من شأنها أن يقوي فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعاريض التي من شأنها أن يضعف فيها النظم، ليس ذلك إلّا لشيء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشاعرين».[3]

لكنّ من الانتقادات الموجهة لعمل القرطاجني،أنّه نظر إلى صفتي المدح والهجاء وكأنهما صفتان ثابتتان عند جميع البشر، غير مؤمن بفرضية تغيّر الشخص من السلب إلى الإيجاب أو العكس، والتي تعطي الشاعر فرصة الوقوع على معنى جديد، فالتغير يخلق أمامه وضعيات عدّة وجديدة صالحة لأن تكون مواضيع لقصائد المدح أو الذم، يقول محمد أديوان: «وبما أن الشعر ليس مجالا لمدح الأباليس أو الملائكة، وإنّما هو مجال لمدح الناس أو ذمّهم، وجب تعديل تصوّر

[1]– المصدر السابق، ص:267.

[2]– ينظر: االمصدر نفسه، ص:203.

[3]–المصدر نفسه، ص:270.

حازم السابق لكي يصير صالحا للتطبيق على أحوال البشر...»[1]، فالتحول والتبدل من سمات البشر لاختلافهم في درجات الصلاح أو الفساد بما يجعلهم خاضعين لقانون الاطراد أكثر من قانون الثبات.[2]

فتمادي (المنهاج) في نظرته المنطقية للشعر وكأنّ المبدع والبنّاء والنّسّاج واحد، منعته من النظر إليه على أنه نسيج من نوع خاص، خيوطه رفيعة تحتكم إلى الأسلوب والذوق والشعور لا إلى المادة، وتلويناتها يُحَسُّ بها دون لمسها أو رؤيتها، لأنّ الحاسّة التي تخلقه والتي تقيّمه فترفعه أو تحطّه من نوع خاص.

وممّا يعاب على القرطاجني – أيضا – في هذا الباب قلّة الشاهد، وإن لم ينقص من الإيجابيات التي تتوفّر عليها دراسته للموضوع، كفهمه أنّ القصيدة وليدة لحظة شعورية معينة، ما دفعه إلى الدعوة بضرورة استقلال القصائد بغرض واحد أو لا يتم الجمع إلا بين الأغراض المتقاربة، وسبب هذه الدعوة هو انطلاقه من العامل النفسي في تحليل لحظات الإبداع والتلقي، إضافة إلى اهتمامه الزائد بالمقول فيه باعتباره «الهيولى والمادة التي يصنع القول الشعري منها».[3]

وهذا لا يمنع من القول أن دراسته تحتوي إيجابيات، وخاصة في حديثه عن الممكن والمستحيل والاختلاق الإمكاني والإختلاق الامتناعي والإفراط الامتناعي والإفراط الاستحالي[4]، لتناوله لها تناولا غير بعيد عن مفهوم السياق كما يطرحه النقد الحديث، وكما جاء عند هايمس الذي حصر خصائصه في «المرسل والمتلقي والحضور والموضوع والمقام الذي هو زمان ومكان الحدث والعلاقات الفيزيائية بين المتعاملين الظاهرة عبر الإشارات والإيماءات وتعبير الوجه والقناة

[1]– محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص:244.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:243.

[3]– فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص:168.

[4]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:76، 77.

وشكل الرسالة والمفتاح والغرض الذي هو نتيجة الحدث التواصلي»[1]، وبما قاله ليفيس فيما يخص مرجعية السياق والصدق والكذب والإمكان والافتراض.[2]

ودراسته – وإن كانت فريدة من حيث النقاش والتحليل – فإنّها لا تخلو من التقاطع مع دراسات النقّاد اللذين سبقوه في نقاط عدةّ، ومنها اشتراكه مع ابن رشيق في ضرورة مراعاة خصوصية كلّ غرض باختيار ما يلائمه من الكلام كحديثه عن النسيب[3]، كما اتفق معه في أنّ الإكثار من الغزل في المدح عيب، إلّا إذا كان النسيب مجازا كالذي يأتى به في القصائد المركّبة[4]، وبضرورة مراعاة المتلقي في المدح خاصة إذا كان من طبقة الملوك من حيث التطويل والتقصير ووضع العبارة موضعها[5]، ناهيك عن التقائه به في حديثه عن المدح بالفضائل النفسية الواردة عن قدامة بن جعفر[6]، وإن كان القرطاجني يفضلهم في التحليل والتوزيع للجزئيات، فما قام به في هذا الباب لا شكّ مهمّ ويدلّ على ترابط في التفكير يتميّز به عمله النقدي.

وبحث القرطاجني في الأنواع الأدبية بهذا الشكل يندرج – حسب فاطمة عبد الله الوهيبي – ضمن نظرية الأجناس الأدبية التي تهتم بتقسيم ودراسة أغراض الشعر[7]، فقد وصلت الدارسة إلى أنّه صنّف الأغراض حسب المضمون مرة وحسب الصيغة مرة أخرى، مبرزا مدى تطور أشكال القول الشعري العربي، مستندا على مدى تداخل أنظمته وآليات الإقناع والاستدلال والأمثال والحكم فيه، انطلاقا من عدد المصطلحات التي عمد إلى شرحها أهمها: أجناس الأوّل، أنواع الأوّل، وأنواع أخر، الطرق، أمهات الطرق، الغرض، دون أن يستعملها بمعنى واحد، فالجهات – كما استخلصت فاطمة عبد الله الوهيبي – لا تعني الأغراض عنده، إذ أنّ الأغراض هي: «هيئات

---

[1]– فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص: 168.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:169.

[3]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص:137.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص:143.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 148، 149.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص:150.

[7]– ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني: ص: 175.

نفسية تتدرج تحت باب النية والاحتشاد للمعنى في اتجاه غرض ما أو معنى معيّن يحققه القول الذي يشكّله الشاعر. وهي أمور متعلّقة بالداخل»[1]، أما الجهة فهي الإطار الواسع الذي يحمل المعنى، وبين الجهة والغرض علاقة كعلاقة الفرس وهو يجري بمعية عدد آخر من الجياد داخل المضمار، فهذا عيان خارجي وممرّ متاح وهو يقابل مصطلح (الجهة) في (المنهاج)، وكلّ فرس يمرّ عبره بمثابة المضامين والأغراض والمعاني.[2]

والجهات نوعان: جهات أوّل وهي أساسية ومقصودة لنفسها، وأخرى ثواني متعلقة ببعض جهات الغرض المقصود، فهي تابعة له وليست أصلية كالأولى، لكنّها مفيدة للجهات الأوائل، لأنّها تقوّي الكلام فيها وتفتح الباب على معاني ثانوية كثيرة، وقد تبلغ من الأهمية ما يفوق الجهات الأوّل، وهي بذلك دليل تفاوت بين الشعراء، يقول القرطاجني: «واعلم أنّ الشعراء تتفاوت طبقاتهم في التصرف في الجهات الأوّل، وتتفاوت في الجهات الثواني. والتفاوت في الثواني أكثر، لأنّ الجهات الأوّل يمكن حصرها في كلّ فنّ وأمّا الجهات الثواني فقلّما يتأتّى حصرها لكثرة ما يمكن أن يستطرد من الشيء إليه أو يحال به عليه أو يحاكى به أو يعلّق على الجملة به لنسبة في المعنى تقتضي ذلك».[3]

وهذا التفاوت المرتبط هو الآخر بميل الشاعر وحالته الشعورية، أمكنه من اقتراح عدد كبير من الأنواع الشعرية بعضها أجناس والأخرى أنواع تتدرج تحتها أنواع أخرى، أضاف إليه عاملا آخر هو العامل الزمني، وقد أسمته الباحثة فاطمة عبد الله الوهيبي بالمرتكز الزمني، بعد أن أسمت الأول بالمرتكز النفسي بأبعاده الفلسفية والأخلاقية والاجتماعية، ويستند هذا المرتكز – حسبها – إلى مقولة الباعث أو المؤثّر الذي يقبض النفس أو يبسطها، ويجعلها تتحرك تبعا لذلك بالارتياح أو الاكتراث، وأساس هذا المرتكز أرسطي، أمّا المرتكز الثاني، وهو المرتكز الزمني، ويظهر من خلال تصنيف وتقسيم القرطاجني الأغراض إلى أقاويل شعرية إمّا يقصد بها استجلاب

[1]– المرجع السابق، ص: 175.

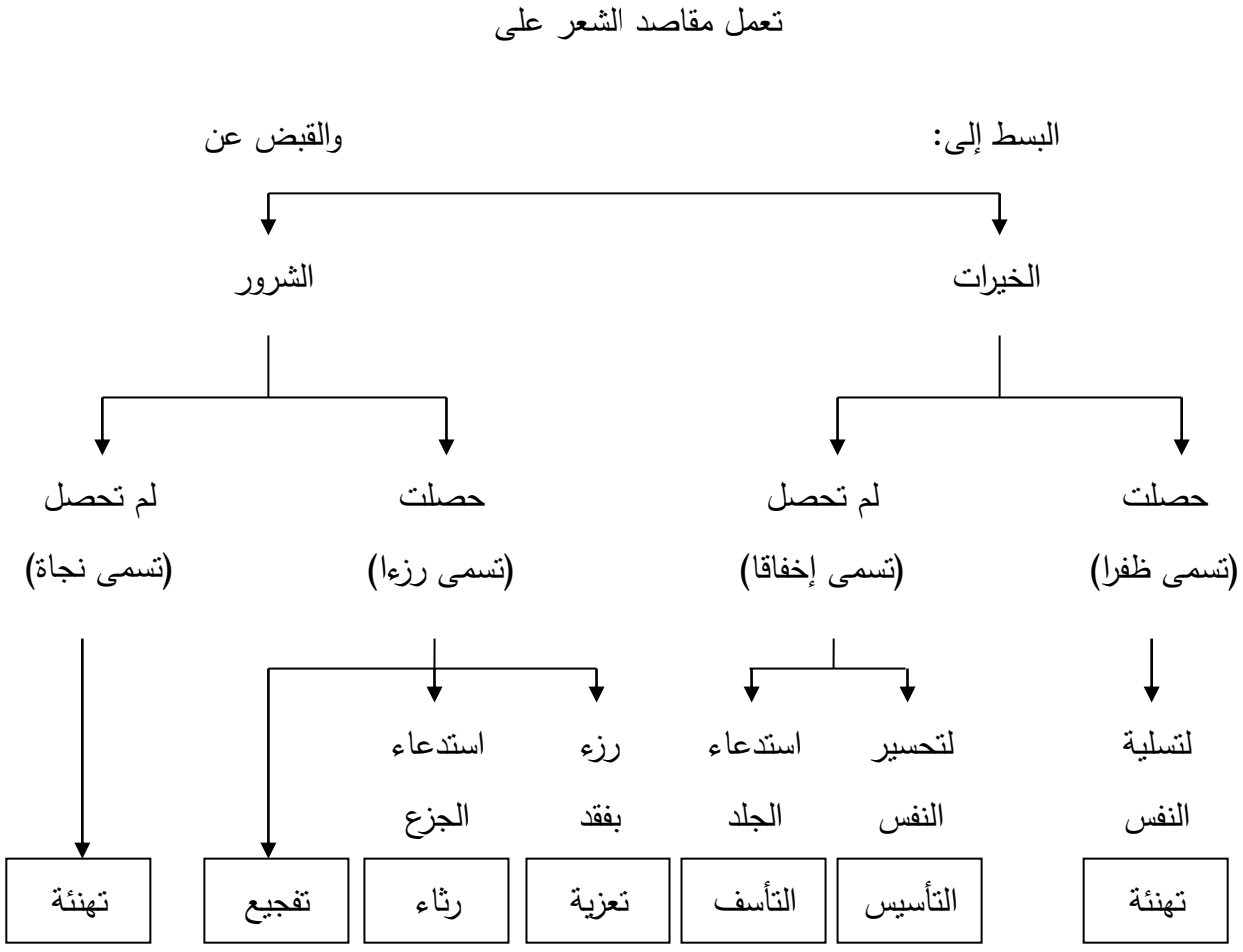
[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 175.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:216، 217.

المنافع (الخيرات) أو استدفاع المضار (الشرور)، وتلك الخيرات أو الشرور منها (ما حصل) في الماضي، ومنها (ما لم يحصل) وهي مرتبطة بالمستقبل.[1]

وكما طرح قسمة أخرى حسب المضمون بتقسيم الشعر إلى قسمين هما: طريق الجد وطريق الهزل[2]، أمّا التصنيف الصيغي للشعر – كما اصطلحت على ذلك فاطمة عبد الله الوهيبي –[3]، فقد حصر الشعرفي الوصف والتشبيه والحكمة والتاريخ[4].

وهذا المخطط يلخص فكرة الأغراض كما وردت عن القرطاجني[5]:




[1]– ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص:80.

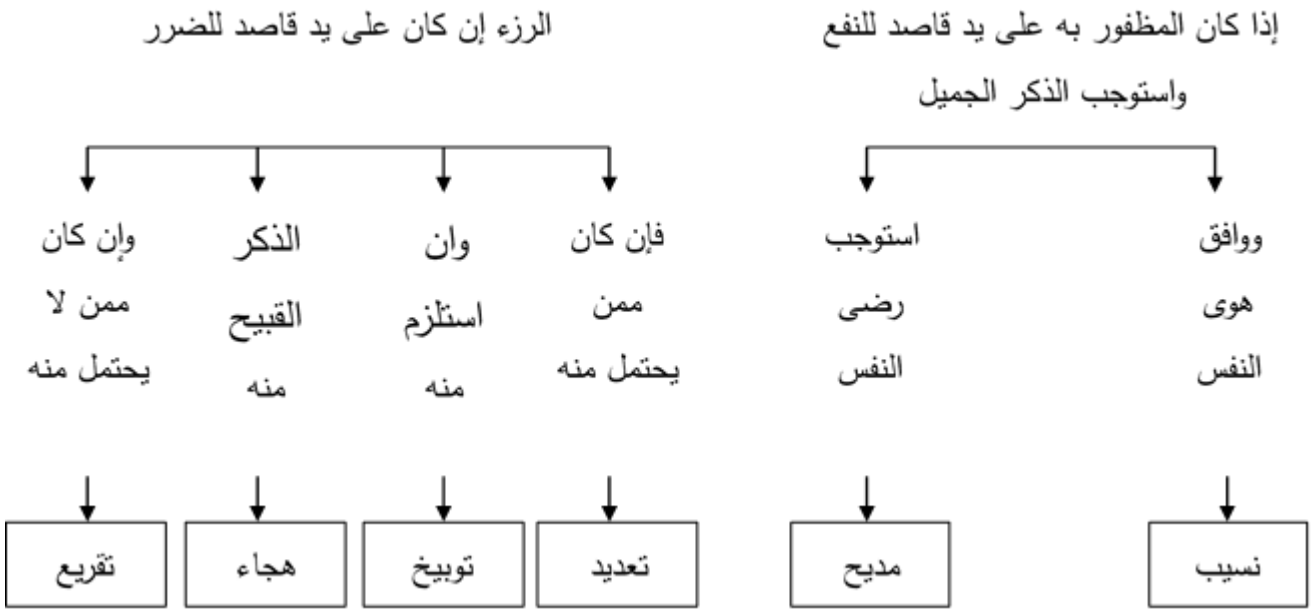
[2]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:346.

[3]– ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى، ص:81.

[4]– ينظر: حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص:42.

[5]– ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص: 142.

**التقسيم ب:**




اتجه النقاد المغاربة إذن في قسمة الشعر اتجاهات متباينة من حيث استنباط أنواعها وأثر كلّ واحد منها، دون المساس بجوهرها من حيث التفرع والتنوع ومن حيث الخصائص والأسلوب والمعاني والأهداف.

**رابعا- مقولة القديم والحديث وأثر التعصب في مناقشتها:**

شهد النقد الأدبي القديم تطوّرا ملحوظا في الأساليب والطرق والمناهج بسبب التغيرات التي طرأت على الساحة الثقافية والفكرية العربية، وما لحقها من تحوّلات عميقة على مستويات النصوص الأدبية، أفضت بدورها إلى طرح تساؤلات مرتبطة بماهية الشعر ومهمته وأداته كأساس نظري لدراسته.

وقد تميزت تلك البحوث بانقسام النقاد إلى فريقين يتفقان في الانتصار للنص الشعري، ويختلفان في تحديد نوعية النصوص القادرة على الانتماء إلى حقل الشعرية العربية: القديمة البدوية لغة وأسلوبا وعمودا وبنية، أم الحديثة الرقيقة، سهلة العبارة، حديثة الصور والتشبيهات، فلسفية المعاني، وهذا ما عرف بصراع القديم والحديث في النقد العربي القديم، بعد أن أقبل الشعراء الجدد على كسر تقاليد الشعر العربي التي تحوّلت مع الوقت إلى واقع مفروض، وتخطّوا قوانين الجماعة الفنية كما شرّع لها النقاد المتعصبون للقديم، تلك القوانين التي كانت ممارسات شعرية قام بها الجاهليون ثم ما فتأت أن تحولت إلى استراتيجيات في الكتابة محمية بمعايير نقدية، فلمّا أقبلت طائفة من المجدّدين على استبدالها بأخرى جديدة رفضها أغلبهم – خاصة في بداية الحداثة العباسية – لأنّها حملت إليهم نصوصا فاجأتهم، لم تكن أمامهم أدوات إجرائية لقراءتها، لأنّ التقليد – على قول راندل –: «مجموعة من الاستراتيجات التي تعمل على مستويي المحتوى والشكل، وتسمح للنص بأن يتعرّف عليه ضمن مجموعة أخرى من النصوص تشبهه».[1]

وقد تبلور الصراع النقدي المثار حول المعاني القديمة والمحدثة تحت مسمّى السرقات، كما استغرق جهدا ووقتا لا بأس به، وأسهم في ظهور كتب نقدية مهمّة حاول فيها مؤلفوها التعبير عن مواقفهم من القضية.[2]

[1]- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص:309، نقلا عن: فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص:178.

[2]- ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 671- 673.

وتوقّف النقاد عند هذه التقاليد، ورفضهم الاعتراف بما كتبه المولّدون، جعلهم يسفهّون التجارب الشعرية الجديدة، ويرمونها بوابل من الاتهامات أوّلها العجز عن بلوغ صفوف الفحول الأولى، والتكلف والمبالغة والخطأ وغيره، أي تعاملوا مع المعاني الشعرية تعاملا بعيدا عمّا أفرزته الحياة العربية من جديد في عصور الإسلام، بعد أن توسّعت رقعتها الجغرافية، وصارت لغتها متداولة على ألسنة أجناس غير عربية، بحجّة أنّ الجاهليين سبقوا إلى كلّ المعاني، وليس بمقدور الشعراء المحدثين إلا التكرار، لذلك فهم ليسوا بشعراء لانتفاء صفات الابتكار عنهم.

أمّا فيما يخص نقاد المغرب الإسلامي فإنّ تعاملهم مع الموضوع يكاد يطغى عليه التسامح مع المحدث من المعاني لأسباب عدّة، تتقدمها ظروف الإبداع بهذه المنطقة، وكون الأدب العربي من الفنون والمعارف الدخيلة عليها، فما أخذوه من المشرق ينتمي إلى العصرين معا: القديم والمحدث، وإقبالهم على النوعين كان شديدا، والسب الثاني، أنهم كانوا ميّالين إلى السهل من المعاني والألفاظ لطبيعة البلاد، خاصة الأندلس، ما جعل أشعار المحدثين تلقى رواجا، ثمّ إنّ المغاربة أنفسهم كانوا طرفا في هذا المحدث بابتكارهم أساليب شعرية جديدة، كالموشحات وقصائد الوصف التي تغنّت بالطبيعة، وغيرها من المعاني التي لم تكن موجودة في المشرق.

وتبعا للنمط الشعري الذي عرفت به البلاد، والذوق الذي راج، تشابهت أقوال النقاد والتفّت حول فكرة أنّ النص الجيّد ليس جيّدا لارتباطه بزمن معيّن، بل بما فيه من ميزات الشعرية، كما يتضح من قول الكلاعي: «التأليف – أعزّك الله – غير موقوف على زمان، والتصنيف ليس بمقصور على أوان دون أوان. لكنها صناعة ربما نصرت فيها سوابق الأفهام، وصفواء ربما زلّت عنها أوهام الأقدام. ومن أمثالهم: من صنف كتابا فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف، وإن أساء فقد استقذف».[1]

[1]– أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص: 229.

وتأكيدا على موقفه الرافض للتعصب لآداب الأوائل قال: «ولو اقتصر الناس على كتب القدماء لضاع علم كثير، ولذهب أدب غزير، ولضلّت أفهام ثاقبة، ولكلّت ألسن لسنة. ولما توشّى أحد لخطابة، ولا سلك شعبا من شعاب البلاغة. ولمجّت الأسماع كل مردّد مكرّر، وللفظت القلوب كل مرجّع».[1]

فقضية القديم والحديث ظهرت بوجه آخر في هذه البلاد متشبثة بخيوط الموضوعية التي تؤمن بتعاقب الأزمان وامتدادها، ويمكن التدليل على ذلك بما ذهب إليه ابن رشيق في قوله :«كلّ قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله...»[2]، ثم أمعن في التدليل على أنّ العصر في تبدل وتغيّر ومثله الشعر مستشهدا بابن قتيبة: «فأمّا ابن قتيبة فقال: لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره»[3]، والنهشلي في قوله: «قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ونوادر حكاياتهم».[4]

والدعوة إلى ضرورة التحديث التي وسمت الخطابات النقدية بهذه البيئة كانت موجهة للنقاد أيضا كدعوات ابن شرف[5]، لولا النظرة الصارمة التي نظر بها لشعر أبي نواس، موضحا أسباب رواجه رغم عيوبه من جهة الأخلاق، وهذه الأسباب متنوعة، بعضها مرتبط بالشاعر نفسه إذ أوتي قدرة على المزج بين الجدّ والهزل، وتسهيل الصعب، وبعضها مرتبط بحالة المجتمع الثقافية

[1]- المصدر السابق، ص: 230.

[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 80.

[3]- المصدر نفسه، ج1، ص: 80.

[4]- المصدر نفسه ج1، ص: 82.

[5]- ينظر: ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 46-48.

واللغوية بحيث صادف شعره تراجع اللغة العربية وانحصار دائرة الفصاحة، وملل الناس من القديم وتعطشهم لما يعبّر عن عصرهم، ولهذه الأسباب مجتمعة وجدت معاني هذا الشاعر طريقها إلى الأسماع والأذواق.[1]

فموقفه إذن من أبي نواس ليس لأن الشاعر ينتمي إلى طبقة المحدثين، بل لنوعية المعاني التي جاء بها، خاصة وأنه يحسب على طبقة النقاد الذين لا يستحسنون الشعر إلّا إذا استقام أخلاقيا، ما دفعه إلى وضع شعر الرجل في خانة الفاسد، وأمّا الولاء للقديم لمجرد قدمه فمن المسائل التي ترفّع عنها.

ومن النقاد الذين نادوا بتحديث الدراسات النقدية بالاتجاه إلى العصور الشعرية المحدثة ابن بسام الذي أمل أن يتجه النقاد إلى الأندلسيين الأحياء أو قريبي العهد، تحقيقا للعدل، وتنويها بشعراء الأندلس، وابتعادا عن القضايا التي استهلكت.[2]

ومن المغاربة الذين أظهروا ولعا بالحديث – رغم معرفته بالقديم وإجلاله له – الحصري، وفي كتابه (زهر الآداب) من الأمثلة ما يدلّ على اطّلاعه على ما ألّف ونظم من طرف أبناء عصره كما توحيبه عبارات: ألفاظ لأهل العصر في ذكر المصيبة، وفي أوصاف الشرف، وفي وصف النظم والنثر والشعر والشعراء والبلغاء، ومقطوعات لأهل العصر في وصف البلاغة، وفي وصف الماء وما يتصل به، والمطر والرعد والبرق وذكر الحسد، حيث اختار جملة من أشعار ونثر المحدثين، ومن الأدلة على عدم نفور هذا الناقد من الحديث تعليقه على بيت شعر لأحد المولّدين رواه المبرّد: «وهو مولّد لم ينقصه توليده من حظّ القديم شيئا».[3]

يتضح أنّ المغاربة سمحوا للنصوص المحدثة كي تأخذ حظها من القراءة والتذوق بعيدا عن المقياس الزمني، بالاحتكام إلى معايير الجودة، ودون تقليد أعمى لرسوم فنية غائبة، مع المطالبة

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 30.

[2]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م2، ص: 569.

[3]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 147.

بضرورة أن تكون النصوص معاصرة من غير انفصال عن الجذور، وفي ذلك يقول النهشلي: «والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر، ويبقى غابره على الدهر، ويبعد عن الوحشي المستكره، ويرتفع عن المولّد المنتحل، ويتضمن المثل السائر والتشبيه المصيب والاستعارة الحسنة»[1]، كما يقول ابن رشيق: «وليس التوليد والسرقة أن يكون الكلام رقيقا سفسافا، ولا باردا غثّا، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيا خشنا، ولا أعرابيا طافيا، ولكن حال بين حالين»[2]، أي أن يقتصد الفنان فيما يحقّ له توظيفه في تجربته حتى تجمع بين الرقة والجزالة والبيان.

ووقوف هؤلاء النقاد في صف النصوص المحدثة كان مشروطا بعامل التجويد الذي يحصل بتهذيب المواهب وتطويرها بالتعلم والتثقف، لذلك وجّهوا دعوات صريحة للمولّدين بالرواية عن الجاهليين والإسلاميّين وحتى عن المولّدين أنفسهم على رأي ابن رشيق: «لما فيها من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ وإشارات الملح ووجوه البديع الذي مثله في شعر المتقدّمين قليل وإن كانوا هم فتحوا بابه وفتقوا جلبابه وللمتعقب زيادات وافتنان... وإذا أعانته فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر اشتد ساعده وبعد مرماه...».[3]

ومن النقاد من ربط تبدّل أساليب الأدباء بالعامل الزمني وظهور العلوم كما ذهب ابن شهيد، ما جعلها تلين وتنتقل من عادة الطلل إلى أساليب جديدة طبعها البديع والتجنيس كما تعكسه كتابات عبد الحميد وابن العميد وابن المقفّع، وسهل بن هارون، وإبراهيم بن العباس، ومحمد بن الزيات، وابني وهب من الكتّاب، وصريع الغواني، وبشار بن برد وأبي تمام من الشعراء.[4]

أما ابن شرف فقد أرجع البحث عن الجديد إلى طبيعة الإنسان كما صرّح في كتابه (أبكار الأفكار) وهو كما نقله ابن بسام: «المكرّر مملول بالإجماع، وللنفس صبابة بالغرائب، وإن لم تكن

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 82.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص:83.

[3]- المصدر نفسه، ج1، ص: 179.

[4]- ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 238.

من الأطايب، لانفرادها عمّا سئمته القلوب، وتجافت به الجنوب، إلّا أنّ الابتداع والاختراع عليهما باب، بينه وبين الاستطاعة حجاب...»[1] حتى أنه نظم شعرا في ذلك فقال:[2]

أُغْرِيَ النّاسُ بِامْتِداحِ الْقدِيمِ وَبِذمِّ الْجَــدِيدِ غيْــر ذَمِــيمِ

لَيسَ إلّا لِأَنّهمْ حَسدُوا الْحَــ ى وَرَقّوا عَلَى الْعِظامِ الرّمِيمِ

وقال:

قُلْ لِمنْ لَا يَرَى الْمُعاصِرَ شَيئًا وَيرَى لِلأَوائِــلِ التَقْدِيــمَا

إنّ ذَاكَ الْقَــديمَ كَــانَ جَــديدًا وَسَيغْدُو هَذَا الْجديدُ قَدِيمَا

فالقديم – حسبه – لا يجوز له أن يأخذ أكثر ممّا يحتمل من الإجلال والتقدير والتعصب، أمّا تهجّمه على شعر أبي نواس، والذي سبقت الإشارة إليه، فمردّه موقفه الأخلاقي الصارم، خاصة الأبيات التي يصرّح فيها الشاعر بالفاحشة بما يتنافى والعرف العربي والخلق الإسلامي، فهو لم يخرج على الأخلاق الفنية بقدر خروجه عن التقاليد الاجتماعية كما توضّح قصائده الغزلية والخمرية.[3]

وأمّا حازم القرطاجني فقد عالج قضية القديم والحديث في المبحث الذي عقده لإبانة طرق وكيفيات المفاضلة بين الشعراء بعنوان: (معلم دال على طرق العلم بما يجب أن يعتقد ويقال في المفاضلة بين الشعراء بحسب اختلاف الأزمنة والأحوال المهيّئة لقول الشعر والباعثة عليه)،[4]حيث جزم بأن الموازنة بين الشعراء مستحيلة لخضوع الشعر لاعتبارات عدّة،على غرار الزمان والمكان، وعليه فإنّ تفضيل المتقدمين على المتأخرين ليس من عمل الناقد البصير، «لأنّه قد يتأخّر أهل

[1]– المصدر السابق، ق4، م1، ص: 179.

[2]– ينظر: ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 48.

[3]– ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، د ط، نهضة مصر، القاعرة ، مصر، 2005، ص: 75، 76.

[4]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:374.

زمان على أهل زمان لم يكونوا أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقناص المعاني سفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأوّل، ولتوفّر البواعث فيه على القول وتفرّغ الناس له، كالحال في إجادة الشعراء الذين كانوا في زمان ملوك آل جفنة وملوك لخم، ومن كان في زمانهم من ملوك العرب وأجوادها، فإن تلك الحلبة تقدّمت بالإحسان تقدّمها بالزمان، والسبب في ذلك ما ذكرته، وهذه الحلبة هي حلبة زهير والنابغة والأعشى ومن جرى مجراهم وانخرط في سلكهم».[1]

فالشعر لا يمكنه أن يبقى خاضعا لصورة واحدة عبر كلّ الأزمان، وتغيره المستمر ينعكس مباشرة على القول والنظم وعلى كلّ فن، يقول الناقد منوّها بعامل الزمن وأثره على الأذواق: «ولأنّ الشعر أيضا يختلف بحسب اختلاف الأزمان وما يوجد فيها وما يولع به الناس ممّا له علقة بشؤونهم، فيصفونه لذاك ويكثرون رياضة خواطرهم فيه، نجد أهل زمان يعنون بوصف القيان والخمر وما ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمان آخر يعنون بوصف الحروب والغارات وما ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمان آخر يعنون بوصف نيران القرى وإطعام الضيف وما ناسب ذلك ويجيدون فيه».[2]

فالمسألة إذن ليست مسالة قديم أو محدث، بل معاني متداولة مرتسمة في كلّ فكر وخاطر، وأخرى في بعض منها فقط، ومنها ما يظهر في زمن دون آخر[3]، فأمّا – حسبه– «من يذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة. لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقناص المعاني بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول، ولتوفر البواعث فيه على القول وتفرغ الناس له».[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص378.

[2]– المصدر نفسه، ص:374.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 192.

[4]– المصدر نفسه، ص: 378.

ولكنّ موضوعية القرطاجني مع المسألة وإبطاله قضية التعصب بحجج موضوعية لم يمنعه من الاعتراف بفضل القديم، ولعلّ ذلك مردّه تراجع درجات الإبداع في عصره، ما أدّى به إلى أن يتخذ من إبداعات السالفين نماذج قادرة على التأثير والإصلاح.

ويؤكد انتصاره للقديم في الخطبة النثرية التي قدّم بها لقصيدته المقصورة حيث قرر ميله إلى القصائد المركبة التي تجمع أغراضا عدة مقلّدا شعراء الجاهلية والعصر الإسلامي الأول.[1]

ومع ذلك فإنه لا يخفي إعجابه ببعض المحدثين كالمتنبي، لتميز أسلوبه الشعري، وبخمريّات عبد الله ابن المعتز وطيفيّات البحتري، لنزوعهما فيهما إلى ما يلائم النفس وتهواه من ناحية المسرّة أو العجب أو الشجو[2]، ولما تدلّ عليه من ابتكار في المعاني، وهذه أعلى مراتب الإبداع، «من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأنّ ذلك يدلّ على نفاذ خاطره وتوقّد فكره حيث استنبط معنى غريبا واستخرج من مكامن الشعر سرّا لطيفا».[3]

وموقفه هذا مماثل لمواقف نقاد سبقوه من المغرب الإسلامي، فابن رشيق في (العمدة) بدا – رغم تسامحه مع المحدث – ميّالا للقديم، حيث يجده قارئه من جانب يناقش موقف القاضي الجرجاني المتشدّد الجائر من أبي تمام رغم ما له من حسنات[4]، انصافا للشاعر المتهم بالغموض والخروج على عمود الشعر، ومن جانب آخر يوضّح مفهومه للتجديد والابتكار والتوليد قائلا: «فليس من أتى بلفظ محصور يعرفه طائفة من الناس دون طائفة لا يخرج من بلده ولا يتصرّف من مكانته كالذي لفظه سائر في كلّ أرض معروف بكلّ مكان وليس التوليد والسرقة أن يكون الكلام سفسافا ولا باردا غثّا كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيا خشنا ولا أعرابيا جافا ولكن حال بين حال»[5] وهذه سمات شعر البحتري لذلك وصفه بشيخ الصناعة وسيّد الجماعة.[6]

---

[1]– ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، ص: 37.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 364.

[3]– المصدر نفسه، ص:194.

[4]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص: 83.

[5]– المصدر نفسه، ج1، ص:83.

[6]– المصدر نفسه، ج2، ص: 179.

وموقف ابن رشيق من الشعراء المحدثين المتباين من حيث استحسانه الشاعر مرّة واستهجانه أخرى، ليس من باب التناقض لأنّه شاعر في المقام الأوّل وينتصر للقول القريب من القلب والعقل دون حاجة إلى واسطة، ومن أمثلة تأرجح أحكامه على العباسيين المحدثين موقفه من المتنبي ونعته له في (القراضة) بأنه خاتم الشعراء الفحول المولّدين[1]، مع لومه له في كتاب (العمدة) لإيثاره الغريب.[2]

وقد أشار ابن بسام إلى فضل الشاعر وتفرّده على أهل زمانه وتحكّمه في القوافي حتى طارت أخباره بين الأمصار، ومع ذلك فله أخطاء كثيرة يأتي بها في اللفظ أو المعنى، كما له عيوب شعرية كسوء الافتتاحات وهي عادة سيئة – على وصف الناقد –، والجمع بين (البديع النادر والضعيف الساقط)، وبعد الاستعارة وصعوبة اللفظ، وتعقيد المعنى حتى شبّه عند البعض بمن يقدّم كثيرا من الأكلات الطيبة ثم يتبعها بواحدة لا تضاهى في المرارة، وبالعاقل الذي يتخبطه الجنون، فهو مرة في حالة تعقل وأخرى في هذيان الجنون يسبح.[3]

واللافت للانتباه أنّ النقاش المثار حول هذه القضية في النقد المغربي القديم ارتبط بقضية مهمة أثّرت فيه أيّما تأثير، وحوّلت مساره باتجاه آخر، وهي قضية الصراع الخاص الذي أثار حوارا بين المشرق والمغرب، متسبّبا في خلق نوع من الجدل النقدي الذي احتفظ التاريخ بالكثير من أخباره، ومن الشخصيات التي سيّرتها النزعة الأندلسية باتجاه التأليف إرضاء للعنصرية الأندلسية، نذكر ابن حزم القرطبي صاحب (رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها)[4] التي جاءت ردّا على ما كتبه الحسن بن محمد التميمي القيرواني المعروف بابن الربيب للمغيرة ابن حزم،

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 22.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 183.

[3]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م2، ص: 572.

[4]– هي رسالة ضمن خمس رسائل حققها إحسان عباس وهي: رسالة نقط العروس في تواريخ الخلفاء، رسالة في أمهات الخلفاء، رسالة في جمل فتوح الإسلام، رسالة في أسماء الخلفاء، وألحقها بثلاثة ملاحق هي: رسالة في ذكر أوقات الأمراء وأيامهم بالأندلس، فصل في ذكر أوقات الحكام من بني إسرائيل، شذرات تاريخية. ينظر: ابن حزم، رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ج2.

يلومه على تقصير الأندلسيين في تخليد أخبار فضلائهم العلماء والملوك، وعلى الرغم من أنّ الردّ جاء بعد وفاة السائل، إذ يرجّح أنها كتبت بين سنتي (421هـ) وسنة (434هـ)[1]، إلّا أنّه كان عمليّا حيث ذكر عددا من الكتب التي ألّفت في علماء ومشاهير الأندلس، على غرار كتاب أحمد بن محمد الرازي في مسالك الأندلس ومراسيها ومدنها[2]، وكتاب (الهداية) لعيسى بن دينار على مذهب مالك، وكتاب أبي إسحاق يحي بن ابراهيم بن مزين في (تفسير الموطّأ) وغيرها.[3]

كما تضمّن ردّه إشادة بدور قرطبة العلمي ومنزلة أهلها الجانحين للعلم بفروعه والأدب بفنونه، في الوقت الذي لم تشهد فيه (القيروان) و(بغداد) مؤلفات متخصصة بتخليدها.[4]

فظهر في اللغة – حسب المؤلف ذاته – كتبا لا تقلّ أهميّة عن الكتب المشرقية ومنها: كتاب عبادة بن ماء السماء (في أخبار شعراء الأندلس)، وكتاب (الحدائق) لأبي عمر أحمد بن فرح الذي عارض به كتاب (الزهرة) لأبي بكر محمد بن داود، وكتاب (التشبيهات من أشعار أهل الأندلس) لأبي الحسن علي بن محمد بن أبي الحسين الكاتب، وكتاب أبي القاسم إبراهيم بن محمد الإفليلي في (شرح شعر المتنبي)، وكتب أخرى في الأخبار والطّب والفلسفة والعدد والهندسة والكلام.[5]

وممّا حُفظ عن الأندلسيين في هذا الباب: رسالة أبي الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي التي تجسّد «أقصى درجات الأندلسية، ذلك أنّها لا تحاول فقط إثبات المماثلة والمجاورة للإبداع الشرقي – كنموذج أعلى – بل تحاول إثبات التفوق الأندلسي وحيازته قصب السبق...».[6]

---

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 37.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 171، 172.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 178– 180.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 174– 176.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 183– 186.

[6]– عبد الله الرشيدي، أثر التعصب في التراث النقدي الأندلسي (رسالة أبي الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي في الدفاع عن الأندلس) نموذجا، ص: 273.

والرسالة مؤلفة في الرّدّ على أبي يحي ابن المعلم الطنجي بعد نزاع بينهما حول أفضلية المغرب أو الأندلس في حضرة أبي يحي ابن أبي زكريا، وقد تضمنت الرسالة أسماء علماء وملوك ووزراء وأدباء وشعراء حققوا التفوق في الأندلس، كبني العبّاد وبني صمادح وبني الأفطس وبني ذي النون وبني هود من الملوك، وابن رشد وابن طفيل وابن حيّان وابن عبد ربّه وابن بسام من المفكرين والمؤرخين[1]، وأمّا النماذج الشعرية التي أتى بها، فقد ركّز فيها أشد التركيز على أن يختار ما يخدم غرضه، فنسب لكلّ شاعر الغرض الذي برع فيه، مستعملا صيغ التفضيل، ومنوّعا في النماذج من وصف وتشبيه وغزل ومدح وكتابة، وعلى مستوى التطبيق، قابل بين ابن دراج القسطلي في مدح الملوك والمتنبين فانتهى إلى أنّ الأوّل أولى بمدح الملوك لقوله:

أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّ الثَّوَاءَ هُوَ التَوَى وَأَنَّ بُيُوتَ الْعَاجِزِينَ قُبُورُ

وَأَنَّ خَطِيرَاتِ الْمَهَالِكِ ضُمّنٌ لِرَاكِبِهَا أَنَّ الْجَزَاءَ خَطِيرُ

تُخَوفُنِي طُــول السِّفَارِ وَإِنَّــهُ بِتَقْبِيلِ كَفِّ الْعَامِرِيّ جَدِيرُ

فهذه الأبيات حسب الشقندي حازت من الغرابة ما لا يمكن مقارنته حتى بأبيات المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني[2]، وقول ابن شهيد:

وَلَمَّا تَمَلَّأَ مِنْ سُكْرِهِ وَنَامَ وَنَامَتْ عُيُونُ الْحَرَسْ

دَنَوْتُ إِلَيْهِ عَلَى رِقَّةٍ دُنُوَّ رَفِيقٍ دَرَى مَا الْتَمَسْ

أَدِبُّ إِلَيْهِ دَبِيبَ الْكَرَى وَأَسْمُو إِلَيْهِ سُمُوَّ النَّفَسْ

جيّد مقارنة ببيت عمر بن أبي ربيعة المأخوذ من شعر لامرئ القيس:[3]

وَنَفَضت عَنِّي الْعَيْنَ أَقْبَلت مِشْيَة الْحَبَابِ وَركني خِيفَةَ الْقَوْمِ أَزُور

[1]– ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م3، ص: 186– 191.

[2]–عبد الله الرشيدي، أثر التعصب في التراث النقدي الأندلسي (رسالة أبي الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي في الدفاع عن الأندلس) نموذجا، ص: 272.

[3]– المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م3، ص: 198.

وإضافة إلى هذا النموذج الشعري، ذكر الشقندي أشعارا تدلّ على تقدّم أهل الأندلس في كلّ صنوف الشعر ومعانيه، فاختار للمظفر بن الأفطس قصيدة شبّهها بالمثل السائر، ولابن زيدون ما يدلّ على أنه بارع في النسيب، ولابن خفاجة في الوصف، ومثله ابن الزقاق، وأبي الحسن سلام بن سلام المالقي، وغيرهم أمثال: ابن وهبون وأبي عمر أحمد بن محمد بن فرج الجياني والحسن بن سهل وابن أبي الخصال في الترسيل، وولّادة وزينب بنت زياد المؤدب الوادي آشية.[1]

إنّ رسالة فضل أهل الأندلس، وإن لم تتعمّق في النقد لاستعجال صاحبها ومروره بسرعة على القضايا التي كان من المفروض التوقف أمامها، كمسألة التوسع في الموازنات، فإنها أبرزت أنّ ما وقع عليه اختيار المؤلف من أشعار وقصائد يعدّ ممّا اجتمع عليه الذوق الأندلسي وعدّه جيّدا، كاختياره لابن زيدون وابن دراج وتشبيهه بالمتنبي، أمّا الجانب النقدي فيها، فقد كان مختصرا، يرد على شكل تعليقات تتقدم أو تتبع الشواهد الشعرية، كما دلّت هذه الرسالة على أن الصراع الذي وجدناه بين المشرق والأندلس طرحأيضا بين المغرب والأندلس.

وهذه الرسالة وغيرها من المؤلفات التي تتقاطع معها من حيث الموضوع والهدف، انعكاس طبيعي لتطور الإبداع والأدب واكتمال نضجه، ما تسبّب في ظهور أصوات نقدية كثيرة نادت بإسقاط التعصب للقديم وللمشرقي، وحفّزت على النظر إلى الجديد بإعجاب، منها (الذخيرة) التي أدان فيها مؤلفها التهافت على المشرقي والقديم لمجرد قدمه، وعبّر عن انتصاره للأندلس وهو دليل ميل إلى المحدث، فعلى مستوى التطبيق وصل – بعد أن وازن بين المشارقة والمغاربة – إلى أنّ الوصف من اختصاص الأندلسيين، دون أن ينكر أهمية ومرتبة الأدب المشرقي كما يظهر من قوله الذي يصف فيه شعراء بني عباد بإشبيلية: «وطريقتهم في الشعر الطريقة المثلى التي هي طريقة البحتري في السلاسة والمتانة، والعذوبة والرصانة»[2]، وقوله – نقلا عن صاحب كتاب

[1]– المصدر السابق، م3، ص: 198.

[2]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، ص: 12.

(التذكرة) والمشتهر باسم (كتاب المظفّر) –: «من لم يكن شعره مثل شعر المتنبي أو شعر المعري فليسكت».[1]

وقد غذّت فكرة التعصب للوطن وأدبه كتب أخرى عدة صبّت في اتجاه واحد وهو الدفاع عن الشعر والنثر في هذه البلاد بما يخدم المحدث من الشعر، وكأنّ حرب المنتصرين له في هذا الركن الإسلامي كانت تهدف إلى أمرين هما: الدفاع عن المحدث عموما، وإثباته بما يسمح من شعر لمبدعين محليين، لذلك احتفوا بأبي تمام وأبي نواس والمتنبي شعرا ونقدا، ولم يتمكن حتى أنصار القديم منهم من إخفاء الميل الشديد إلى شاعرية هؤلاء والتعبير عن انحيازهم إليهم في كثير من مواقفهم، فابن شهيد (ت425هـ) جعل المتنبي آخر الشعراء الذين لقيهم في رحلته، إذ توقف في عالم الجن – بمعية شيطانه زهير ابن نمير – في ديار شيطان المتنبي لأنه خاتمة القوم، ومثله لم يستطع حازم القرطاجني إخفاء إعجابه بطريقته في المراوحة بين الشعر والفلسفة حتّى حثّ الشعراء على الاقتداء به فنيا.

[1]– المصدر السابق، ق2، م2، ص: 641.

**خامسا- بحث السرقات بين التفهّم والتشدد:**

ظهر مشكل السرقات في النقد العربي القديم عقب التغيرات التي مسّت الشعر العربي بعد موجة الانفتاح التي عرفها المشرق على الأجناس غير العربية، وإثر ازدهار فعل الترجمة وتوسّع رقعة البلاد العربية.

والبحث في السرقات الشعرية لم يكن من باب الترف العلمي أو نكاية في المبدعين وخاصة المجيدين منهم كأبي تمام والمتنبي كما يبدو من ظاهر البحوث النقدية القديمة، بقدر ما كان بداية فعلية للنقد التطبيقي الذي كان لابدّ منه بعد اكتمال العملية التنظيرية، على الأقل من وجهة نظر القدامى وفهمهم لماهية وحدود وخصوصية النص الشعري وفنونه وأغراضه وعموده.

وقد ارتبطت القضية بالصراع الذي نشب بين اللغويين والشعراء، حين بدأوا في جمع المادة الأدبية والتي انتهت إلى تمييز المبدع من المنتحل، واستمرّ البحث فيها عصورا باهتمام شديد.[1]

ويعدّ هذا البحث الذي تحرّك تحت مظلّة السؤال المتجدّد: ماذا ترك السابق للّاحق؟ من أخطر مباحث النقد العربي قديما، كما يمكن اعتباره أكثرها اهتماما برصد تطور النص الشعري وإفادة الأجيال الأدبية بعضها من بعض، إيمانا بفكرة أنّ الإنتاج الشعري شبيه بعملية التوالد المستمر.[2]

وإن كانت الغاية منه في الظاهر هي كشف المسروق بغرض العقاب، فإنّ باطنها يعني كشف أصالة الإبداع من عدمها، والحكم على درجة ابتكار الأديب ومدى تفاعله وبيئته، وكذا الروافد التي أثرت موهبته، ومقوّمات ثقافة الشعراء الأدبية ومدى التبدّل الذي يصيب النصوص وأسبابه.[3]

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص: 197- 253.

[2]- ينظر: عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص: 53.

[3]- ينظر: منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، ص: 367.

غير أن القضية عرفت بعض التداعيات السلبية – رغم جملة الإيجابيات التي أفرزتها – بسبب نوايا بعض النقاد الذين اتخذوا من هذا المبحث التطبيقي ذريعة لمهاجمة الشعراء وخاصة منهم طبقة النقاد المتعصّبين، لعدم قيام البحث فيها – كما قال عبد الملك مرتاض –:«على أسس علمية صارمة بحيث إنّ كلّ من أراد أن يسيء إلى شاعر التمس بعض أفكاره في أشعار غيره، ولو لم يستطع إثبات ذلك بالبرهان الدامغ. وكثيرا ما يقوم هذا التأسيس على مغالطات لا تقنع عقلا، ولا ترضي قلبا».[1]

وقضية السرقات بسيطة ومعقدة في آن واحد، فهي بسيطة كونها تبحث فيما هو مشترك بين الشعراء من معاني وأبيات بعد تحولها إلى موروث، هذا الذي تحول بدوره بمرور الزمن إلى عامل مشترك بين الجماعة التي تتقاسم ظروف الحياة نفسها، فصار حقّها الاستفادة منه وتناقله عبر كلّ جيل، ومعقّدة من حيث صعوبة البرهنة عليها.[2]

وقد ظهر هذا البحث عند العرب في عصور مبكّرة مرتبطا بظهور عامل تدوين الشعر وأخبار العرب والشعراء، وتميّز في بداياته ببحث الانتحال ونسب الأبيات إلى قائليها، وفرز الشعر العربي الخالص ممّا علق به من شوائب الشعر الذي انتحله الرواة والمتعصبون، وكان ذلك دأب اللغويين تقودهم معرفتهم باللغة الجاهلية وأخبار العرب وتاريخها وأعرافها البلاغية والفنية.

ولكن بتسارع الأحداث في المجتمع العربي بعد ظهور علوم عدّة، وتطور النقد وتخصص فئة فيه، وكذا ظهور مذهب شعري جديد قلب الذوق العربي، وخلق نمطا جديدا من التلقي كسر سابقه أو على الأقلّ أحرجه، عرفت قضية السرقات تعقيدا وتداخلا مع علوم أخرى، وصار البحث فيها مؤرقا للشعراء وللنقاد أيضا لسعي كلّ طرف إلى إثبات صحة رأيه والدفاع عنه، وتداخلت مع قضايا أخرى زادتها تعقيدا منها: قضية الشكل والمعنى، وقضية الشعوبية، والبلاغة، والمفاضلة بين الشعراء والعصور الأدبية.

[1]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص: 218.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 210.

ولا يزال هذا البحث معقدا في العصور الحديثة لدخوله نطاق الأدب المقارن، ولتعصّب كلّ جنس لآدابه[1]، إضافة إلى عامل تداخل الأجناس الأدبية.

وقد حظي بحث السرقات الشعرية في نقد المغاربة القدامى باهتمام خاص، ويكاد موقفهم فيه يكون شبيها بموقفهم من قضية القديم والحديث التي شابتها نظرة التسامح والتفهم، وفي هذا المقام يقف كتاب (الذخيرة) شاهدا على جهود صاحبه ابن بسام في تتبع المعاني وانتقالها وتداول الشعراء عليها، ومقارنة معاني المشارقة بمعاني الأندلسيين.

وفي كتب ابن رشيق النقدية حضور خاص للموضوع، فقد أفرد له الحديث في مؤلَّفين كبيرين هما: كتابه (العمدة) الذي درس فيه الموضوع من حيث الاصطلاح والمفهوم والدرجات ووجوه الجواز في باب أسماه (باب السرقات وما شاكلها)، وكتاب (قراضة الذهب) الذي خصّصه بالكامل لبحث الموضوع وتحرّي جوانبه بعد أن اتُّهِم بفعل السرقة، ويعتبر هذا الكتاب دراسة تطبيقية فريدة في الموضوع.

ونظرا لإمعانه في بحث القضية في أكثر من كتاب، فقد حظي ابن رشيق في كتاب عبد الملك مرتاض (نظرية النص الأدبي) بمبحث خاص عنوانه (تأسيسات ابن رشيق حول التناص) حيث لاحظ – ككلّ من يقرأ الموضوع عند ابن رشيق – اهتمامه بالمصطلح، ما جعل الباحث يخلص إلى أنّ ما قدّمه ذاك الناقد قديما لا يعدو أن يكون هو التناص بلغة النقد الحديث.[2]

وأوّل ما يفهم من دراسة ابن رشيق للسرقات الشعرية أنها تشكّل تحدّ للشاعر وللناقد معا، فالشاعر لا يمكنه السلامة منها لاشتراك المعاني وتنقّلها وتوارد الخواطر عليها، وأمّا الناقد فبحث السرقة يحتاج إلى زاد ومعرفة بالمعاني حتى لا تكون وسيلة في غير موضعها، وهذا أول انطباع يتركه على القارئ في أول بحثه للسرقات في (العمدة) أو في (القراضة)، وفي ذلك قال ابن رشيق: «وهذا باب متسع جدّا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلّا

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 274.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 236– 239.

عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفّل، وقد أتى الحاتمي في "حلية المحاضرة" بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول، إذا حققت كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق، وكلها قريب من قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض، غير أني ذاكرها على ما خيلت فيما بعد».[1]

فتتبّع معاني الشعراء وطرائقهم ليس سهلا إلّا على العالم الناقد الذي بصر مذاهب الشعراء وتفقّه فيها، واطّلع على أسرار المبدعين وأساليبهم الشعرية والنثرية، لأنها وسائله في فرز المبتدَع والمخترَع من المسروق المأخوذ ولو على سبيل التوليد، لذلك قال نقلا عن الجرجاني: «ولست تعدّ من جهابذة الكلام ولا من نقّاد الشعر حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، واجتباه السابق فاقتطعه».[2]

وكأنّه حوّل الخصومة التي تتغذى حولها البحوث النقدية من دائرة الشعراء ليجعلها خاصة بالطرفين معا المبدع والناقد، فإن كانت السرقة سيفا مسلّطا على رقاب الشعراء به تطعن موهبتهم، فإنها كذلك على النقاد بها يظهرون تفوقهم في علمهم.

وكي يضع لكتابه منصّة عمل يطلّ بها على القضية، أقرّ أنّ المعاني تتولّد وتتردّد دائما ليقنع أن السرقة تقع في «البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة»[3]، وقد قصد بالمعاني المشتركة تلك التي راجت لكثرة تناولها أو لشدّة معرفة الجمهور بها، وهذا الاعتقاد سمح له بمناقشة النقاد الذين عرفوا بالتشدد مع الشعر المحدث تحت غطاء السرقة على غرار ابن وكيع في كتابه (المنصف) بما ذكره من سرقات للمتنبي ظلما ومبالغة.[4]

---

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 282.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص: 282.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 282.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 282.

وقد تغذى بحث السرقات الشعرية في النقد بالمغرب الإسلامي قديما من وضعية الإبداع في المنطقة، كما تمّت معالجته بنوع من الخصوصية عند كلّ ناقد كما يتضح عند كلّ من ابن بسام وابن شهيد وابن رشيق، فاعتبر الأول تناول المعاني المشتركة ممّا لا يحرج صاحبه إلا إذا تجرّأ على معنى خاص جدا، وهو الذي نذر عمله للدفاع عن الأندلسيين، وأما الثاني فقد ذهب إلى أن السرقة موجودة بدرجات في كلّ عصر من حيث الزيادة أو التقصير، أو من حيث المعاني[1]، لكنّ الحذق من يحسن كيفية التعامل معها قائلا: «إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك فأحسن تركيبه، وأرقّ حاشيته فاضرب عنه جملة. وإن لم يكن بدّ ففي غير العروض التي تقدّم إليها المحسن، لتنشط طبيعتك، وتقوى متّتك»[2]، وما ذكره ناتج عن تجربته الإبداعية الشخصية، فله شعر كثير مأخوذ من غيره، لكنّ الزيادة فيه واضحة منها قوله:

فَذَا جَدْوَلٌ فِي الْغِمْدِ تُسْقَى بِهِ الْمُنَى، وَذَا غُصْنٌ فِي الْكَفِّ يجْنى فِي ثَمرِ

وهو من قول المتنبي:[3]

أَأَخْلَعُ الْمَجْدَ عَنْ كَتِفِي وَأُطلُبُهُ، وَأَتْرُكُ الْغَيْثَ فِي غِمْدِي وَأَنْتَجعُ؟

كما لا ننسى ابن رشيق الذي نال نصيبا من التهمة فكان كتابه (القراضة) ردّ فعل علمي عنها، مفصلا الحديث في ألقاب ودرجات هذه القضية، والتي تحدد صفة القبول أو الرفض أو الحظر، وتبعا لذلك جعل بحثه من حيث أهدافه بيان طرق الاستفادة من باقي الأشعار، ثمّ تفصيل أنواع السرقات المفضوحة ووجوه التقصير، والدفاع عن موهبته الشعرية التي تعرضت للانتقاد من طبقة وصفها بسوء النظر، مبيّنا أنّ الجهل من جهة الناقد كما يكون من جهة الشاعر فاتكاله على معاني غيره عجز، وتركها جهل.[4]

[1]– ينظر: ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص: 135.

[2]– المصدر نفسه، ص: 135.

[3]– ديوان المتنبي، د ط، دار الجيل بيروت، لبنان، د ت، ص: 311.

[4]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 282.

وأمّا عمليا فقد نقل من الأمثلة ما يعبّر بها على أنّ السرقة ليست جرما، لأنها لا تقع إلّا إذا اتّحدت معاني الأبيات اتحادا تامّا، وليس لمجرّد تقارب اللفظ ردّا على اتهامه بالسرقة في قوله:[1]

إِذَا ضَرَبَتْ فِيهِ الطُّبُولُ تَتَابَعَتْ  بِهِ عَذْب تَحْكِي اِرْتِعَادَ الْأَصَابِعِ

بأنه مأخوذ من قول عبد الكريم النهشلي:

قَدْ صَاغَ فِيهِ الْغمَامُ أَدْمُعَهُ  دُرًّا وَرَوَّاهُ جَدْوَلٌ غَمْرٌ

يَجِيشُ فِيهِ كَأَنَّهَا رَعَشَــتْ  إِلَيْكَ مِنْهُ أَنَامِلٌ عَشْرٌ

يقول: «ولو أنّ هذا الناقد بصير لنظر نظر تحقيق وتأمّل تأمّل رفيق فعرف بعد ما بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين...»[2]، فلفظ (الارتعاش) – وهو موضع السرقة حسب خصومه – ليس كذلك لكثرة توظيف الشعراء له، فقد ورد في بيت عبد الله بن المعتز:[3]

كَفِيلٌ لِأَشْجَارِهَا بِالْحَيَا  ة، إِذَا مَا جَرَى خِلْتَهُ يَرْتَعِشُ

وفي أبيات كلّ من: عبد الله بن العباس، وأبي الشيص، وأبي نواس، والحسن بن أحمد بن المغلّس، وابن المعتز.[4]

وكثرة تداوله شعرا جعلته ضمن المشترك الذي لا مجال لاتهام مستعمله بالسرقة، لأنّ المعنى إذا «شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراء، إلّا المجيد فإنّ له فضله أو المقصر فإنّ عليه درك تقصيره إلّا أن يزيد فيه شاعر زيادة بارعة مستحسنة يستوجبه بها ويستحقه على مبدعه ومخترعه».[5]

[1]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 13.

[2]– المصدر نفسه، ص: 14.

[3]– ديوان ابن المعتز، د ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1400هـ، 1980، ص: 283.

[4]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 16، 17.

[5]– المصدر نفسه، ص: 19.

وهذا التعامل السلس مع المعاني أدى به إلى اعتبار أنّ بعض المعاني يفتح الباب أمام معاني أخرى، فمعنى الفرزدق:[1]

وَمَا أَنَا بِالْبَاقِي، وَلَا الدّهْرُ، فَاعْلَمِي  برَاضٍ بِمَا كَانَ أَذْهَب مِنْ عَقْلِي

فتح الباب لمعنى البحتري:[2]

سَتَفْنَى مِثْلَ مَا نَفْنَى وَتَبْلَى  كَمَا نَبْلَى فَيُدْرَكُ مِنْكَ ثَارُ

وعليه فكثير ممّا هو موصوف بالسرقة مغتفر، وفي القراضة أمثلة تطبيقية عنها، ومنها ما يقع بين الشعر والنثر كالذي وقع بين نثر امرأة وشعر للبحتري.[3]

وكما أنّ المعاني تنفتح أمام بعضها البعض، فإنّ بعض الألفاظ مفاتيح أيضا، لأنّها تحيل الشعراء إلى معان أخرى، وأمثلتها من شعر امرئ القيس كثيرة، كقوله:[4]

إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةً رِيعَ قَلْبُهُ  كَمَا ذَعَرَتْ كَأْسُ الصَّبُوحِ الْمُخَمَّرَا

إذ أخذه ابن هانئ وصيّره:[5]

إِذَا ذَكَرَتْهُ النَّفْسُ جَاشَتْ لِذِكْرِهِ  كَمَا عَثَرَ السَّاقِي بِكَأْسٍ مِنَ الْخَمْرِ

وتعامل ابن رشيق مع السرقة بهذا الشكل جعل منطقتها ضيّقة، لأنّها «تقع في البديع النادر والخارج عن العادة وذلك في العبارات التي هي الألفاظ»[6]، وما كان منها بهذه الصفة فهو ممّا

[1]– ديوان الفرزدق، ص: 143.
[2]– ديوان البحتري، م1، ص: 428.
[3]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ص: 43.
[4]– ديوان امرئ القيس، ص: 93.
[5]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ص: 43.
[6]– المصدر نفسه، ص: 20.

وجب أن يتحاشاه الشعراء كقول أبي نواس:[1]

بَنَيْنَا عَلَى كِسْرَى سَمَاءَ مُدَامَةٍ مُكَلَّلَةٍ حَافَاتُهَا بِنُجُومِ

لأنَّه أخذ حقه من اللفظ، كما لا يجوز النظر إلى ما هو فريد من اللفظ والمعنى كالتشبيه في قول أوس بن حجر:[2]

كَأَنَّ هرًّا جنِيبًا عِنْدَ غرضتِهَا وَالْتَفَّ دِيكٌ بِرِجْليهَا وَخنزِير

فهذا التشبيه من المعاني العقم، أو كما أسماها ابن بسام بالمعاني الخاصة، وحذّر من التناوب عليها مستشهدا بقول الجاحظ في كتاب (الحيوان): «المعاني تقلب ويؤخذ بعضها من بعض إلّا في قول عنترة في الذباب، وقول أبي نواس في تصاوير الكأس»[3]، يقصد بقول عنترة:

وَخَلَا الذّبَابُ بِهَا يُغنِى وَحْدَهُ هَزجًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ

أمّا قول أبي نواس فهو:[4]

قَرَارَتُهَا كِسْرَى وَفِي جَنَبَاتِـهَا مَـهًا تَدّرِيهَا بِالْقسَيِّ الْفَـــوَارِسُ

فَلِلرَّاحِ مَا زرت عَلَيْهِ جُيُوبُهَا وَلِلْمَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْه الْقَلَانِسُ

وهو من مليح السرقات كما وصفه الناقد لأنّ صاحبه عوّل فيه على بيت امرئ القيس:[5]

فَلَمَّا اِسْتَطَابُوا صُبَّ فِي الصَّحْنِ نِصْفُهُ وَشُجَّتْ بِمَاءٍ غَيْر طَرَقٍ وَلَا كَدِرْ

[1]– المصدر السابق، ص: 55. جاء عجز البيت في الديوان كالآتي: "مكللة حاناتها" ديوان أبي نواس، د ط، المكتبة الثقافية بيروت، لبنان، د ت، ص: 217.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 292.

[3]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م2، ص: 703.

[4]– المصدر نفسه، ق2، م2، ص: 703. ديوان أبي نواس، ص: 165.

[5]– ديوان امرئ القيس، ص: 100.

فإذا كان هذا المعنى خاص وفي الوقت نفسه مولّد من غيره، فهو دليل على أنّ الأخذ إذا أتقن وزيد عليه صار مخترعا ودخل باب المفردات الخاصة من المعاني.[1]

والمعاني التي يصعب تأملها والاستفادة منها اصطلح عليها القرطاجني بتسمية المعاني العقيمة واصفا إياها بأنها «لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني»[2]، لذلك عِيبَ على ابن الرومي حين أخذ قول عنترة السابق الذكر وصيره:[3]

وَغَــرَّدَ رَبْعِي الذُّبَابُ خِــلَالَهَ كَمَا حَثْحَثَ النَّشْوَانُ صَنْجًا مشَرّعَا

فَكَانَتْ لَهَا زنْجُ الذُّبَابِ هُنَاكُ مْعَلَى شَدَوَاتِ الطَّيْرِ ضَرْبًا مُوقَّــعَا

غير أنّ صعوبة الأمر لا يعني انعدام طرق الوصول إلى المسموح من السرقة، ومنهاالتلفيق، وهو طريقة في توليد المعاني واختراعها يتميز بها المولّدون، الغرض منه تمكين الشاعر من توليد معنى من مجموعة من المعاني المتقاربة، وهو مظهر من مظاهر الذكاء، وأكثر من كان يأتي بذلك اقتدارا المتنبي والمعري[4]، ومن أمثلته عند المتنبي قوله:[5]

سَقَاكَ وَحيَانَا بكَ اللَهُ إنَّمَا عَلَى الْعِيسِ نُورٌ وَالْخُدُودُ كَمَائمُهْ

[1]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م2، ص: 705.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:194.

[3]– جاء في الديوان عبارة: (أرانين الذباب)، ديوان ابن الرومي، م4، ص: 205.

[4]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 106.

[5]– ديوان المتنبي، ص: 257.

وهو من قول ابن الرومي:[1]

أَمْطِرْ نداكَ جَنَابِي يَكْسُهُ زَهَرًا أَنْتَ الْمُحَيَّا بِرَيَّاهُ إِذَا نَفَحَا

وقول المعري:

وَقَالَ الْوَلِيدُ النَّبْعُ لَيْسَ بِمُثْمِرٍ وَأَخْطَأَ: سِرْبُ الْوَحْشِ مِنْ ثَمْرِ النَّبْعِ

وهو من قول البحتري:[2]

كالنّبْعِ عُرْيَانُ مَا فِي عُودِهِ ثَمَرُ

ومنه كذلك قول المعري:[3]

كَأَنَّ جَـــفْنَيْهِ سَقَطَا نَـــافِر فَزِعٌ إِذَا أَرَادَ سُقُـوطًا رِيـــعَ أَوْ ذِيدَا

ظَنَّ الدُّجَى قِطَّة الْأَظْفَارِ كَاسِرَةٌ وَالصُّبْحُ نِسْرًا فَمَا يَنْفَكُّ مَزْؤُودَا

وهو مركّب من معنى بيت أبي وجزة السعدي:[4]

عُيُونٌ تَرَامَى بِالرّعَافِ كَأَنَّهَا مَنَ الشَّوْقِ صَرْدَان تُدَفُّ وَتَلْمَعُ

ومعنى بيت الصنوبري:[5]

وَممَّا يُزَيِّنُهَا فِي الْعُيُونِ كَمَا زَيَّنَ الْفَرَسُ الْمَرْكَبُ

شِرَاك كَخُطَّافَةٍ رَنَّـقَتْ تَهِـــمُّ بِشُرْبٍ وَلَا تَشْرِبُ

---

[1]– ديوان ابن الرومي، م2، ص: 85.

[2]– صدر البيت هو: وعَيّرتْنِي سِجَالُ العُدْمِ جَاهلةً، ينظر: ابن رشق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 107. أما في الديوان فقد جاء شطره بالرواية التالية: والنّبْعُ عُرْيَانُ مَا فِي فَرْعِهِ ثَمَرُ، ديوان البحتري، م1، ص: 410.

[3]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 10.

[4]– المصدر نفسه، ص: 109.

[5]– المصدر نفسه، ص: 109.

ولابن المعتز طرق ذكية في الأخذ من غيره كما فعل مع بيت الفرزدق:[1]

كِلْتَا يَدَيْهِ يَمِينٌ غَيْرُ مُخْلِفَةٍ تُزْجِي الْمَنَايَا وَتَسْقِي الْمُجْدِبَ الْمَطَرَا

فقال على منواله:

مِثْلُ عَبَّاسٍ عَلِيٌّ كَيَدِ أُخْت يد

كما أخذ المتنبي قول طرفة:[2]

بِكَتَائِبَ تُرْدِي كَمَا يُرْدِي إِلَى الْجِيفِ النُّسُورُ

وصيّره:[3]

يَهُزُّ الْجَيْشُ حَوْلَكَ جَانِبَيْهِ كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحَيْهَا الْعُقَابُ

وهذ النوع من الأخذ يصفه ابن رشيق بأوصاف شتّى من الحسن والزيادة فقد قال عن الزيادة في قول المتنبي أنها أنست بيت طرفة، وفي القراضة أنواع كثيرة عن هذا النوع لشعراء من عصور مختلفة.[4] ما يعني أنّ الناقد اعتبر ما قام به الشعراء حوارا مع المعاني الشعرية، كما فعل المعري في قوله يصف الإبل:[5]

كَأَنَهُنَّ غُرُوبُ مِلْؤُهَا تَعِبُ فَهُنَّ يُمْتَحْنَ بِالْأَرْسَانِ تَقْوِيدَا

فهو من قول النابغة الذبياني في وصف خيل:[6]

يَنْضَحْنَ نَضْحَ الْمَزَادِ الْوُفْر أَتْأَقَهَا شَدُّ الرُّوَاة بِمَاءٍ غَيْرِ مَشْرُوبِ

---

[1]– المصدر السابق، ص: 59.

[2]– المصدر نفسه، ص: 60.

[3]– المصدر نفسه، ص: 60.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 60– 67.

[5]– المصدر نفسه، ص: 112.

[6]– المصدر نفسه، ص: 111

وقول الفرزدق في وصف قوس:[1]

وَوَفْرَاءٌ لَمْ تُخْرَزْ بِسَيْرٍ وَكِيعَةٍ غَدَوْتُ بِهَا طَيًّا يَدِي بِرِشَائِهَا

وقول منصور النميري في وصف نمر:[2]

رَكِبْنَ الدُّجَى حَتّىَ نَزَحْنَ غِمَارَهُ ذَمِيلًا وَلَمْ تَنْزَحْ لَهُنَّ غُرُوبُ

وطرق الحوار هذه عديدة، فإضافة إلى التلفيق والاسترفاد، هناك الاختصار كما فعل سلم الخاسر إذ اختصر قول بشار:[3]

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكِ اللَّهِجِ

وصيّره إلى:[4]

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا وَفَازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسُورُ

ومنها أيضا نظم النثر وحلّ الشعر ومثاله قول نادب الإسكندر: «وحركنا الملك بسكونه»[5]، فقد أخذه أبو العتاهية في بيته:

قد لَعمْرِي حكِيتَ لِي غصصَ الْمَوْتِ وَحرَّكتني لَهَا وَسَكَنْتا

وقد وصف هذا الفرع من السرقة بالجليل وهو كثير في الشعر العربي ولا يدلّ إلّا على الحذق والمهارة.

[1]– ديوان الفرزدق، ص: 9.

[2]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، ص: 111

[3]– المصدر نفسه، ص: 63.

[4]–المصدر نفسه، ص: 63.

[5]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 292.

كما تخلّل النماذج التي استخدمها الناقد في رصد مظاهر السرقات وأشهر مرتكبيها ومواطن تفوّق السارق على صاحب النص الأصلي ليرضي بها شعوره بالتفوق، أمثلة لشعراء قصّروا وعجزوا عن الاستفادة من قصائد غيرهم، كالذي في قول الأسود بن يعفر النهشلي:[1]

قَيْدَ الْأَوَابِدِ فِي الرِّهَانِ جَوَادُ

فمثل هذا البيت يقع في مقابل الأنواع المباحة من السرقات خاصة إذا كان في اللفظ والمعنى معا كالذي أتى به ابن المعتز في قوله:[2]

بِعَيْنٍ يَقْظَى وَبِجِيدٍ نَاعِسَةٍ طَالَ عَلَيْهَا الْوُقُوفُ وَالسّهَرُ

فهو بلفظه ومعناه من قول ابن الرومي:[3]

بِعَيْنٍ يَقْظَى وَبِجِيدٍ نَاعِسَةٍ طَالَ عَلَيْهَا الْوُقُوفُ وَالسّهَرُ

ومثله حمزة بن بيض في قوله:[4]

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَ تَطَّلَّبُ النَّدَى كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الذِي أَنْتَ سَائِلُهْ

الذي أخذه من قول زهير بن أبي سلمى:

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلًا كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ

فالحوار الذي يقيمه الشاعر مع معاني غيره لا يكون صالحا على الإطلاق خاصة إذا أخذت حقها من اللفظ وكانت حكرا على صاحبها[5]، كقول امرئ القيس:[6]

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقًا وَجَدْتُ بِهَا طِيبًا وَإِنْ لَمْ تَطَيَّبِ

---

[1]– المصدر السابق، ص: 21.

[2]– المصدر نفسه، ص: 104.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 194، 195.

[4]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 105.

[5]– المصدر نفسه، ص: 20.

[6]– ديوان امرئ القيس، ص: 64.

وقوله:[1]

نَزِيفٌ إِذَا قَامَتْ لِوَجْه تَمَايَلَتْ تُرَاشِي الصُّوَارُ الرَّخْصَ أَلَّا تَخَتَّرَا

وقول أبي نواس:[2]

بَنَيْنَا عَلَى كِسْرَى سَمَاءَ مــدَامَةٍ مُــكَلَّلَةٍ حــافَاتُــها بِنُجُــومِ

فَلَوْ رُدَّ فِي كِسْرَى بْن سَاسَانَ رُوحُهُ إِذًا لَاصْطَفَانِي دُونَ كُلِّ نَدِيمِ

وقوله:[3]

وَكَأَنّي وَمَــــا أَزيِّــنُ مِــنْهَا قَعَــــدِيٌّ يُزيّــنُ التَّحْكِيــمَا

لَمْ يُطِقْ حَمْلَهُ السّلَاحَ إِلَى الْحَرْ بِ فَأَوْصَى الْمُطِيق أَنْ لَا يُقِيمَا

ولعلّ ما يلفت الانتباه في عمل ابن رشيق وتطبيقاته في (القراضة)، أنّ تتبّعه طال معاني أكبر الشعراء، كذكره قول أبي عبادة البحتري:[4]

رَدَدْنَ مَا خَفَّفَت مِنْهُ الْخصُورُ إِلَى مَا فِي الْمَآزِرِ فَاسْتَثْقَلْنَ أَرْدَافَا

الذي نقله من بيت أبي النجم:[5]

نَاطَ عَلَى الْكَتِفَيْنِ مِنْهُ خَصْفًا وَابْتَزَّ مِنْهُ الصَّدْرَ بَطْنًا أَهْيَفَا

وقول المتنبي:

جَثَتْ عَلَى الْأَرْضِ تُرْبَةً في غُبَارِهِ فَهُنَّ عَلَيْهِ كَالطَّرَائِقِ فِي الْبَرِدِ

---

[1]– المصدر السابق، ص: 41.

[2]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 55. ديوان أبي نواس، ص: 217. وقد جاءت قافية البيت: "كلّ كريم"

[3]– المصدر نفسه، ص: 55.

[4]– ديوان البحتري، م2، ص: 103.

[5]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 116.

وهو من قول ذي الرمة:[1]

فَرَاحَتْ لِإِدْلَاجٍ عَلَيْهَا مَلَاءَةً صَهَابِيَّة مِنْ كُلِّ أَرْضٍ تُثِيرُهَا

قال ابن رشيق – معلقا بعد المثال الذي أورده للمتنبي – : «فأنت ترى شاعر العصر بلا مدافعة كيف توكّأ على من كان لا يظنّ أحد إلّا أنه اخترعه وسبق الناس إليه».[2]

ونظرا إلى أن (القراضة) ألّفت على خلفيّة اتهامه بسرقة معنى من بيت للنهشلي، فقد قدّم ابن رشيق صورا عديدة لينوّه بقدرته على التصرف في المعاني الشعرية بالزيادة كما فعل مع بيت القسطلي:[3]

فَارَقْتُ بِالْكُرْهِ مَنْ أَهْوَى وَفَارَقَنِي شَتَّانَ لَكِنَّنَا فِي الْوُدِّ سِيَّانِ

وقوله:[4]

يَا بُعْدَ مَا بَيْنَ مَمْسَانَا وَمَصْبَحِنَا وَالْعِيسُ قَاطِعَةٌ مِيلَيْنِ فِي مِيلِ

وقوله:[5]

غَدًا تَنْبَتُّ أَقْرَانِي وَتَضَّاعَفُ أَحْزَانِي

إِذَا غُرْنَا وَأَنْجَدْتُمْ فَيَوْمُ الْبُعْدِ يَوْمَانِ

إذ استدرك وتنبّه إلى ما لم يتنبّه له القسطلي وأجاد بينما قصّر الأوّل، ويعني اختياره للقسطلي حجم الموهبة التي يمتاز بها، لأنّ اختياره لشاعر كذاك كفيل ليبرّر به ما يعتقده صراحة وتمليحا، من أنّ « الكلام مأخوذ وبه متعلّق والحذق في الأخذ على ضروب...».[6]

[1]– المصدر السابق، ص: 117.

[2]– المصدر نفسه، ص: 116.

[3]– المصدر نفسه، ص: 53.

[4]– المصدر نفسه، ص: 54.

[5]– المصدر نفسه، ص: 54

[6]– المصدر نفسه، ص: 54.

ونقرأ هذا الرأي عند القرطاجني بعده في تصريحه بأن الآخذ في حال زيادته زيادة حسنة نال فضل ذلك، وهذا لا يقلّ شأنا عن فضل الاختراع، كما في قول الطرماح:

يَبدُو وَتُضْمِرهُ الْبلادُ كَأَنّهُ سَيفٌ عَلَى شَرَفٍ يُسلُّ وَيُغمَدُ

وهو من بيت النابغة:

منْ وَحْشِ وَجْرَةَ مَوْشِيٍّ أكارعُه طَاوِي الْمَصِيرِ كَسِيف الصَّيقلِ الْفردِ

وحسب الناقد فالمعاني ثلاثة أنواع: بعضها متداول شائع بكثرة، وبعضها قليل، وصنف نادر، ووجود السرقة من عدمه يتحدد بذلك، فالصنف الأوّل من المعاني لا سرقة فيه لأنّها راسخة في أذهان الناس كتشبيه الشجاع بالأسد، والكريم بالغمام، وكلّ فضل فيها راجع إلى حسن تأليف اللفظ، فإن وقع الشاعران على معنى واحد من هذا النوع من المعاني سمي اشتراكا إن كانا بنفس الدرجة، أو استحقاقا إن زاد المتأخر عن المتقدم، أو تقصيرا إن كان عكس ذلك.

والصنف الثاني هو المعاني القليلة، وتلك وجب الحذر من التعرض لها أوالاقتراب منها إلّا بقوانين هي: التركيب أو الزيادة أو النقل أو القلب، وإلّا فالأمر سرقة محضة.[1]

وأما الصنف الثالث – وهو كما وصفه بالمرتبة العليا في الشعر من جهة استنباطه للمعاني – «كل ما ندر من المعاني فلم يوجد لها نظير...، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأنّ ذلك يدلّ على نفاذ خاطره وتوقّد فكره حيث استنبط معنى غريبا واستخرج من مكامن الشعر سرّا لطيفا».[2]

وهذا النوع من المعاني ممّا يجب تحاشيه لأنّها خاصة وعقم لا يرجى منها تلقيح ولا نتيجة كقول عنترة الذي سبق واستشهد به ابن رشيق واصفا إياه بالفريد الدي تظهر سرقته، ولو أنّ

[1]– ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 193، 194.

[2]– المصدر نفسه، ص: 194.

القرطاجني قدّم تحليلا لبيت ابن الرومي أبان فيه عن زيادة جاء بها الثاني[1]، جاعلا أقبح السرقات ما تناول بيتا نادرا وتعرض لما لا يخفى على أحد أنه سرقة.[2]

وهذه طريقة شعراء يقعون في مرتبة دنيا من طبقات المبدعين، وهم الذين ينتسبون إلى صناعة الشعر من بعيد، لأنّ عملهم يتوقّف على ما أبدعه الآخرون، «وهم شرّ العالم نفوسا وأسقطهم هما وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الوضع المنزل منه من غير أن يغيّروا في ذلك ما يعتد به»[3]، وفي ختام تحليله لوجوه السرقات صرّح قائلا: «فمراتب الشعراء فيما يلمّون به من المعاني إذن أربعة: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة. فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلّها معيبة وإن كان بعضها أشدّ قبحا من بعض».[4]

إذن للسرقة حدودا ومواطن معيّنة وليست في كلّ القصائد تصلح، كما لا يسلم منها شاعر، وهذه أبرز نتيجة تبيّنت لابن رشيق في ختام كتابه (القراضة) ما أدى به إلى قول: «فأين تقع نقطتي من دائرة هؤلاء الجلّة وقطرتي من بحارهم؟ ولولا أنها مجاراة أدب وتجديد موالاة لاقتصرت من جميع ما أوردت على معرفتك وسعة روايتك غير رافع رأسا ممّن أنطقه الحسد وأسكته الكمد».[5]

وما أبداه ابن رشيق من تسامح في هذه القضية الشائكة يشترك فيه مع نقّاد آخرين، فقد أدرجها ابن بسام ضمن الإشارة والنظر والإلمام[6] والزيادة[7]، وأبان إمكانية الاستفادة من النثر، كما

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 195

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 195.

[3]- المصدر نفسه، ص: 202.

[4]- المصدر نفسه، ص: 196.

[5]- المصدر نفسه، ص: 120.

[6]- ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، ص42، 44، 69.

[7]- ينظر: المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 170.

فعل الشاعر الوزير أبي حفص في قوله:[1]

يَقُودُ اِمْرَءًا طَبعُ إِلَى عِلْم شَكْلُهُ كَمَا اِنْمَازَتِ الْأَرْوَاحُ وَهِيَ جُنُودُ

وأبي نواس قي قوله:[2]

إِنَّ الْقُلُــوبَ لَأَجْنَــادٌ مُجَنَّدَةٌ لِلَّهِ فِي الْأَرْضِ بِالْأَهْوَاءِ تَعْتَرِفُ

فَمَا تَعَارَفَ مِنْهَا فَهُوَ مُؤْتَلفُ وَمَا تَنَاكَرَ مِنْهَا فَــهُوَ مُخْتَلــفُ

وهما من قول الرسول صلى الله عليه وسلّم: «قلوب المؤمنين أجناد مجنّدة، ما تعارف منها ائتلف، وما تنافر منها اختلف»[3]، وكقول أبي حفص:[4]

إِذَا كَانَ الدَّوَاءُ بِهِ اِعْتِلَالِي فَأَيُّ الْخَلْقِ أَرْجُو لِلشِّفَاءِ

وهو من قول أبي بكر الصدّيق رضي الله عنه: «الطبيب أعلّني».[5]

ولكنه كناقد هدفه التدليل على المواهب الأدبية الحقّة ذكر نوعا من السرقة غير مغتفر أسماه: المفتضحة، ومثّل له بشعر لأبي صاعد بن الحسن البغدادي أحد الوافدين على (قرطبة)، وهو كثير الإتكاء على معاني غيره من الشام والعراق كما في قوله حيث يصف إبريق قهوة علقت به نقطة في فمه:[6]

وَقَهْوَةٌ فِي فَمِ الْإِبْرِيقِ صَافِيَـةٌ كَدَمْعٍ مَفْجُوعَةٍ بِالْإِلْف معْبَار

كَأَنَّ إِبْرِيـقَنَا وَالرَّاحُ فِي فَمِــهِ طَيْرٌ تَنَاوَلَ يَاقُــوتًا بِمِنْقَــارِ

---

[1]– المصدر السابق، ق2، م1، ص: 93.

[2]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 93. ديوان أبي نواس، ص: 184.

[3]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص:93.

[4]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 94.

[5]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 94.

[6]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 25.

فلفظه من بيت أبي البركات العلوي:

كَأَنَّمَا إِبْرِيقَنَا طَائِرٌ  يَحْمِلُ يَاقُوتًا بِمِنْقَارِ

وقول أبي الفرج الببغاء:

كَأَنَّمَا الْحَبَّةُ فِي مِنْقَارِهَا  حَبَابَةٌ تَطْفُو عَلَى عُقَارِهَا

وقد أقدم الحصري بدوره على وضع يده على قضية السرقات لكن بطريقة مخالفة لطريقة سابقيه ممن ذُكروا، لأنه لم يخرج عن المنهجية التي اختارها لمؤلفه وهي الانتقال بين قضايا الأدب والنقد والأخبار دون احتفال بالتنظير، لكنه لم يكن بعيدا عنهم من حيث النظرة، فالسرقة عنده درجات وألقاب، وامرؤ القيس أكثر الشعراء تعرضا لها من قبل المتأخرين خاصة، ومن درجاتها التقصير وقد وصف به بيت الشاعر الجعفري الذي تناول قول امرئ القيس:[1]

كَأَنّ الْمُدَامَ وَصَوْبَ الْغمَامِ  وَرِيحَ الْخزَامَى وَنَشْر الْقطُـرْ

يُعَلُّ بِـــهِ بَرْدُ أَنْيَـــابَهَا  إِذَا طَرَّبَ الطّـــائِرُ الْمُسْتَحِرْ

ومنها الإشارة، ومثّل لها بقول الحسن بن وهب:[2]

أَبْلَيْتَ جِسْمِي مِنْ بَعْد جِدَّتِهِ  فَمَا تَكَادُ الْعُيُونُ تُبْصِرُهُ

كَأَنّهُ رَســـمُ مَــنْزِلٍ خَـــلقٍ  تَـــعْرِفُهُ الْعَينُ ثُمَّ تُنْكِرُهُ

وهو من قول امرئ القيس:

لِمَنْ طَلَلٌ دَرَسَتْ آيهُ  وَغَيّرهُ سَالِف الأَحْرُسِ

تَنَكَّرهُ الْعَيْنُ مِن حَادِثٍ  وَيَعرفُهُ شَغَفُ الْأَنْفُسِ

[1]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 282.

[2]– المصدر نفسه، ص: 285.

والحديث عن المعاني وتعلقها ببعضها البعض غالبا ما يؤدي بالحصري للاستطراد كما فعل في هذا الموضع، فقد وجد نفسه يتحدث عن ورود بيت أحد الشعراء الذي أتى به للتدليل على ما أخذه المتأخرون من امرئ القيس:[1]

هِيَ الدّارُ التِي تَعْرِ ف لِم لَا تَعْرِف الدّارَا

تَـــرَى مِنْــهَا لِأَحْبَـــابِكَ أَعْـــلَامًا وَآثَـــارَا

فَيُبْدِي الْقلبُ عِرْفَانًا وَتُبْدِي الْعَيْنُ إِنْكَـارَا

لكنه وجد نفسه يربطه بقول لأبي نواس واصفا إياه بأنه تعلق بهذا المعنى وهو:

أَلَا لَا أَرَى مِثْلِي اِمْتَرَى الْيَوْم فِي رَسْمِ تَغضُّ بِهِ عَيْنِي وَيَلْفُظُهُ وَهْمِي

أَتَتْ صُـــوَرُ الْأَشْيَـــاءِ بَيْنِـــي وَبَيْنَهُ فَظَنِّي كَلا ظنّ وَعِلْمِي كلَا عِلْم

ومنه وجد نفسه يذكر قول أبي نواس:[2]

كَأَنّ رُؤُوسهُمْ وَالنّوْمُ واضِعهَا عَلَى الْمَنَاكِبِ لَمْ تُخْلَقْ بِأَعْنَاق

ويشير أن ابن المعتز أخذه في قوله:

كَأَنّ أَبَارِيـــقَ اللّجَيْنِ لَدَيْـــهِمْ ظِبَاءٌ بِأَعْلَى الرّقمَتَيْنِ قِيَـــامُ

وَقَدْ شَرِبُوا حَتَى كَأَنّ رُؤُوسَهُمْ مِنَ اللّينِ لَمْ يخْلَقْ لَهُنَّ عِظَامُ

وكلاهما من قول علقمة بن عبدة:

كَأَنّ إِبْرِيقهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرفِ مُفَدَّمٌ بِسَبَا الْكَتَّانِ مَلْثُوم

[1]– المصدر السابق، ص: 285.

[2]– المصدر نفسه، ص: 287. ديوان أبي نواس، ص: 188. والبيت كما جاء في الديوان:

كَأَنّ هامهُمْ وَالنّوْمُ واضِعهَا عَلَى الْمَنَاكِبِ لَمْ تُدعم بِأَعْنَاق

ولا يبدو أنّ الحصري يتخذ مسألة اشتراك الشعراء في بعض وجوه الشعر سخرية أو مذمة عليهم، إذ غالبا ما يكتفي بذكر بيت الشعر أو مقطوعة في معنى من المعاني أو موضع ما يكون بصدد الحديث عنه، وكأن الذي يهمّه هو التمثيل من القديم والحديث لا معالجة السرقات معالجة نقدية رغم اقتداره على ذلك، من خلال ردّه المعاني على أصولها وعدم الاكتفاء أحيانا بذكر السارق من المسروق بصفة عامة، بل يلجأ إلى ربط المقطوعة أو البيت بما هو منه من شعر آخر كما هو الحال في شعر المتنبي التالي:[1]

كَأَنَّ الْهامَ فِي الْهَيْجَا عُيُـونٌ وَقَد طُبِعتْ سُيُوفكَ مِنْ رُقَـادِ

وَقَدْ صُغْتَ الْأَسِنّةَ مِنْ هُمُومٍ فَمَـــا يَخْـــطُرْنَ إِلَّا مِنْ فُؤَادِ

فبعضه مأخوذ خفية من قول مسلم بن الوليد:

وَلَوْ أَنَّ قَوْمًا يَخْـــلقُونَ مَنـــيَّةً مِنْ بَأْسِهِمْ كَانُوا بَنِي جِبْرِيـلَا

قَوْمٌ إِذَا اِحْمَرَّ الْهَجِيرُ مِنَ الْوَغَى جَعَلُوا الْجَمَاجِمَ لِلسّيُوفِ مَقِيلَا

وذاك في البيت الأول منه، وأما المعنى العام فهو من قول منصور النميري:

وَتَرَاهُ مُعَـــتّمًا إِذَا جَرّدْتـــهُ بِـدَمِ الرِّجَالِ عَلَى الْأَدِيمِ النّاقِعِ

وَكَأَنَّ وَقعتَهُ بِجُمْجُمةِ الْفَتَى خَدَرُ الْمُدَامَةِ أَوْ نُعَاسُ الْهَاجعِ

وقد نظر المتنبي إلى الشطر الأول من هذين البيتين في قوله:

يَبِسَ النَّجِيعُ عَلَيْهِ فَهْوَ مُجَرَّد مِـــنْ غِمْدِه وَكَأَنّمَا هُوَ مُغْمَدُ

رَيان لَوْ قُذِفَ الذِي أَسْقيتـــهُ لَجَرَى مِنَ المُهَجَاتِ بَحْرٌ مُزْبِدُ

[1]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 110.

ويؤكد استلطافه المعاني التي أجاد فيها أصحابها الأخذ وتوليد معاني جديدة منها وصفه تضمين أحد الشعراء قول المهلهل:

فَلَوْلَا الرّيحُ أُسْمعَ مَنْ بِحُجْرٍ  صَلِيلَ الْبِيضِ تُقْرَعُ بِالذّكُورِ

وقد قال معلقا بعد الأبيات: «وهذا البيت لمهلهل ممّا يعدّونه من أوّل كذب العرب، وكانت قبل ذلك لا تكذب في أشعارها، وكان بين الموضع الذي كانت فيه هذه الواقعة وهي بالجزيرة وبين حجر وهي قصبة باليمامة مسافة بعيدة، فأخرجه هذا الشاعر بقوة منّته، ونفاذ فطنته، إلى معنى آخر مستطرف في بابه، وهذا المذهب أحسن مذاهب التضمين».[1]

لكنّ الناقد ابن شرف كان حازما في مسألة السرقات، وإن ناقشها بتعميم كما فعل مع باقي القضايا تماشيا مع خطته وطريقة عمل (مسائل الانتقاد)، وأوّل ما بدأ به قوله في القضية: «ومن عيوب الشعر السرق وهو كثير الأجناس، في شعر الناس، فمنها سرقة ألفاظ ومنها سرقة معان وسرقة المعاني أكثر لأنها أخفى من الألفاظ، ومنها سرقة المعنى كلّه ومنها سرقة البعض ومنها مسروق باختصار في اللفظ وزيادة في المعنى وهو أحسن المسروقات، ومنها مسروق بزيادة ألفاظ وقصور عن المعنى وهو أقبحها، ومنها سرقة محضة بلا زيادة ولا نقص والفضل في ذلك للمسروق منه ولا شيء للسارق»[2]، حيث لم يزد ابن شرف عن التعريف بأنواع السرقات وأوصافها ودرجاتها على ما جاء به غيره، لكنه اختلف عنهم في اعتبارها من عيوب الشعر.

عموما لم يستغلّ المغاربة العامل الأخلاقي ذريعة لتجريم الشعراء المحدثين بالسرقة، كما لم يحصروا إجراءاتهم النقدية في تتبّع ما يشترك فيه الشعراء مهما كان طفيفا، وبدلا من ذلك ظهر عند بعضهم – كابن رشيق – ميلا لتحليل النصوص بالموازنة وإظهار عوامل إنتاجها وظروفها، وتمييز ما وقع بينها من اشتراك لفظي أو معنوي قد يكون عائدا إلى تأثر الشعراء ببعضهم البعض، أو لسلطة تيار شعري أو مذهب أدبي على العصر، وهذا ما كان يجب أن يحرص عليه

[1]– المصدر السابق، ص: 279، 280.

[2]– ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 92.

النقاد بصفة عامة، وليس الانشغال بالبحث من باب السخرية والازدراء، حتى لا تغيب الموضوعية، كما حدث مع كثير من الدراسات القديمة التي تشابهت الآراء فيها فراحت تدور حول أبيات معينة وشعراء دون التنبّه للفوارق بين معانيها، كتركيزهم على سرقات المتنبي أو أبي تمام، قال عبد الملك مرتاض معلقا على بيت المتنبي الرائج في بحوث السرقات:

أَأُحِبُّهُ وَأُحِبُّ فِيهِ مَلَامَةً  إِنَّ الْمَلَامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ

والذي يعتقد في أنه من قول أبي الشيص:

أَجِدُ الْمَلَامَةَ فِي هَوَاكَ لَذِيذَةً  حُبًّا لِذِكْرِكَ فَلْيَلُمْنِي اللُّوَّمُ

وقول أبي نواس:

إِذَا غَادِيتِنِي بِصَبُوحٍ عَذلٍ  فَمَمْزُوجًا بِتَسْمِيَةِ الْحَبِيبِ

فَإِنِي لَا أَعُدُّ اللَّوْمَ فِيهِ  عَلَيْكِ، إِذْ فَعَلْتِ، مِنَ الذُّنُوبِ

قال – بعد أن فسّر ما وقع من اختلاف بين معاني هؤلاء الشعراء –: «ونتيجة لبعض المفارقات على مستووي الدلالة والنسج معا، والتي استخلصناها من نسق النصوص الثلاثة وسياقها جميعا، فإنّ كلّ بيت من هذه الأبيات الثلاثة يركض في واد يختلف عن وادي البيت الآخر. إنّ مجرّد الاتفاق في استعمال الألفاظ بعينها لا ينبغي له أن يكون حجّة في إصدار حكم قاطع في هذه المسألة المريجة. فقد يجوز للفظ الواحد أن يتّخذ مظاهر دلالية كثيرة إذا قيِّض له شعراء أو كتّاب قادرون على التعامل مع اللغة بعشق ولطف وحبّ وحنان».[1]

كما يمكن ملاحظة أنّ النقاد المغاربة امتلكوا روحا نقدية مميزة، فتعصّبهم لآدابهم وأشعارهم لم يمنعهم من الإقرار بعدم سلامة أشعارهم منها كما فعل ابن رشيق وابن شهيد، ويمكن القول إنّ هذا الأخير كان أشهر ناقد اعتبر المعارضة والمرافدة وتناول إبداعات الغير نوعا من الإبداع، بل دليل تفوق، وكأنه يصرّح بأنّ الشعر – بعد أن يطرحه صاحبه ويخرجه للجمهور – يصبح ملكا عامّا.

[1]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص: 209.

لكن في مقابل ذلك، فلا بدّ من الاعتراف أنّ إجازتهم السرقات الشعرية بذريعة توليد المعاني فيه مساس بالإبداع، لأنّه يجعل النصوص غير مرتبطة بتجارب حقيقية، لغياب الانفعالات والمهيّئات النفسية التي تتسبب في خلق النص الأدبي، فتكون فاترة من ناحية العاطفة، وهذا يؤثر على جودة الإبداع وجدّيته، ويشجّع على التقليد والمحاكاة وتكرار المعاني والمواضيع.

لكن، ورغم ذلك، يحمد للمغاربة التفاتهم إلى وضع آدابهم موضع موازنة ومقارنة وهذا في صميم بحث السرقات كما فعل ابن بسام وابن شهيد، فبالنسبة لابن شهيد موازنة أدبه بما يماثله من أدب المشارقة هو دليل تفوّق وامتلاك موهبة، بينما الموازنة عند ابن بسام هدفها إجلال وتكريم الأدباء الأندلسيين.

وقد يُفسَّر التعقّل الذي طبع بحث ابن رشيق والحصري والقرطاجني في قضية السرقات بالملل الذي أصاب البحث بعد أن استهلكه النقاد والبلاغيون ما قتل الموضوع من جهة، وأوصل الباحثين إلى مجموعة من الضوابط التي تحدد درجات ومظاهر السرقات ممّا يمكن تسميته بالتأثر والنقل والاستفادة[1]، ولعل ذلك بداية لانتصار ثقافة جديدة تعترف بأن النص ما أن يذاع معناه ولفظه بين القرّاء حتى يصير ملكا للأذواق التي بإمكانها أن تتوقف أمامه كيفما شاءت، وهذا الذي تعتقده الدراسات المحدثة التي ترى أن النص «ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، لكنه كيان مفتوح، وحش أسطوري في حالة تكوّن مستمرة، يحمل آثار Trace نصوص سابقة».[2]

وقد دلّت تنظيراتهم لعملية الإبداع الشعري على حرصهم الشديد على أهمية الشعر في الحياة وتفوقه على باقي الفنون، واعتبارهم الشاعر صانع كلمات وبلاغة ومنتج صور ليس من العدم ولكن بما يوهم بأنها جديدة غريبة عن المتلقي.

[1]- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص: 444.

[2]- المرجع نفسه، ص: 451.

# الباب الثاني:

# منهج التطبيق في النقد ببلاد المغرب الإسلامي

**الفصل الأول**: مصادر النقد التطبيقي ببلادالمغرب الإسلامي ومؤهلاته

**الفصل الثاني**: منهج الموازنات التطبيقية

**الفصل الثالث**: المنهج الجمالي التحليلي

**الفصل الرابع**: المنهج التطبيقي اللغوي

# الفصل الأول:

## مصادر النقد التطبيقي ببلاد المغرب الإسلامي ومؤهلاته

أولا: مصادر النقد التطبيقي ببلاد المغرب الإسلامي

ثانيا: مؤهلات النقد التطبيقي المغربي القديم وآلياته

# الباب الثاني: منهج التطبيق في النقد ببلاد المغرب الإسلامي

## الفصل الأول: مصادر النقد التطبيقي ببلاد المغرب الإسلامي ومؤهلاته

**تمهيد:**

يصطلح على الدراسات التي تعنى بشرح وتحليل النصوص الأدبية، ومعالجتها معالجة مباشرة تختبر قدرة النظريات النقدية على المواجهة من عدمها، بالنقد التنطبيقي، وهو – بعكس التنظير الذي يهدف إلى التأصيل وتحديد المفاهيم والتصورات – يعمل على اختبار المفهوم النظري، وهو مرحلة تالية ولكنّه في غاية الأهمية إذ من شأنه أن يعطي مرحلة التنظير التي تسبقه الحياة والاستمرارية، أو يقوّضها ويثبت عدم صلاحيتها.

وممارسته هدف كلّ ناقد امتلك أدوات النقد المعرفية والإجرائية وتمكّن من مناهجه، قال عبد الملك مرتاض: «التطبيق لا غنى عنه في مجال استثمار النتائج، واستخلاص الثمرات من البحث العلمي، حيث بفضله تتجسّد النظريات المجردة، وتتبلور الافتراضات العائمة، في شكل نتائج يفيد منها الإنسان ويرتقي بها في حياته».[1]

وقد مارسه النقاد القدامى في كتب عديدة حملت بصمات كلّ عصر أشهرها: كتاب (الموازنة بين الطائيين)، و(الوساطة بين المتنبي وخصومه) وغيرها.

وأمّا بالنسبة لنقاد المغرب العربي القدامى فقد تراوحت ممارستهم له بين المعالجة النقدية التطبيقة المباشرة، كما في كتاب (القراضة) لابن رشيق، و(ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة) للقزاز القيرواني، وبين جعل التطبيق مبثوثا ضمن قضايا نقدية عدّة كما جاء في (العمدة)، و(مسائل الانتقاد) لابن شرف، و(زهر الآداب وثمر الألباب) للحصري القيرواني،

1– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص: 39.

و(الذخيرة) لابن بسام، و(إحكام صنعة الكلام) لابن عبد الغفور الكلاعي كما ستكشف المباحث القادمة.

## أولا- مصادر النقد التطبيقي ببلاد المغرب الإسلامي

### 1- زهر الآداب وثمر الألباب لأبي إسحاق بن علي بن إبراهيم بن تميم الحصري القيرواني:[1]

يعتبر كتاب (زهر الآداب وثمر الألباب) للحصري (ت453هـ) من أبرز كتب النقد بالمغرب العربي قديما نظرا لقيمة مؤلفه في عصره من جهة، وقيمة الكتاب من جهة ثانية لما أظهره من مادّة أدبية غزيرة تحكّم فيها بذوق أدبي بحت[2]، يقول الحصري ملخّصا محتوى كتابه: «فهذا كتاب اخترت فيه قطعة كاملة من البلاغات، في الشعر والخبر، والفصول والفقر، ممّا حسن لفظه ومعناه، واستدلّ بفحواه على مغزاه، ولم يكن شاردا حوشيّا، ولا ساقطا سوقيّا، بل كان جميع ما كان فيه من ألفاظه ومعانيه...».[3]

ومؤلفه أحد أقطاب الثقافة والنقد الذين أنجبتهم القيروان، بشهادة نقاد ومؤرخين أمثال ابن بسام الذي قال عنه: «كان أبو إسحاق هذا صدر الندى، ونكتة الخبر الجليّ، وديوان اللسان العربي...»[4]، وقال يصف كتابه: «ولولا أنّه شغل أكثر أجزائه وأنحائه، ومرج يحبو حمى أرضه

---

[1]- هو أبو إسحاق الحصري إبراهيم بن علي بن إبراهيم بن تميم الأنصاري المعروف بالحصري القيرواني، وصفه ابن رشيق في (الأنموذج) بأنه أبرز أدباء وعلماء القيروان، وأثنى عليه ابن بسام في (الذخيرة)، وابن خلكان في (وفيات الأعيان)، له ديوان شعر إضافة إلى مجموعة كتب أدبية منها: (جمع الجواهر في الملح والنوادر)، و( نور الطرف ونور الظرف)، و(المصون في سر الهوى المكنون)، و(طيبات الأغاني ومطربات القيان)، اختلف في سنة وفاته بين سنوات: (413)، و(450)، و(453) للهجرة ومن المرجح أنه توفي في سنة (453هـ) كما يتبيّن من تصريحات للحصري نفسه في كتابه (زهر الآداب وثمر الألباب). ينظر: الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 13، 17. ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص: 45. ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، م1، د ت، ص: 54، 55. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 584.

[2]- ينظر: إبراهيم بن إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص:22.

[3]- المصدر نفسه، ص:34.

[4]- ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 584.

وسمائه، بكلام أهل العصر دون كلام العرب، لكان كتاب الأدب، لا ينازعه ذلك إلّا من ضاق عنه الأمد، وأعمى بصيرته الحسد».[1]

وابن رشيق الذي قال واصفا تشعّبه في العلم: «ونظر في النحو والعروض، ولزمه شبّان القيروان، وأخذ في تأليف الأخبار وصنعة الأشعار مما يقرب في قلوبهم، فرأس عندهم وشرف لديهم، ووصلت تأليفاته صقلية وغيرها».[2]

أما منهج الكتاب فقد غلب عليه عدم الترتيب والتبويب، ما يجعل قارئه يجد صعوبة في البحث عن القضايا النقدية لعدم وجودها مستقلة أو ضمن عناوين خاصة، إذ يجد الباحث نفسه أمام طريقة مميزة في التأليف تفرض عليه التنقل بين موضوعات الأدب والنقد وأخبار الشعر والشعراء والسير وبعض تاريخ القبائل العربية، فصاحبه يستشهد بالنص الشعري كما النثري في موضع واحد غير حافل باعتبارات الزمان ولا المذهب ولا طبقة الشاعر بذكر المتأخر قبل المتقدم.

ومن الشواهد التي تدلّ على أسلوب الاستطراد الذي ميّز هذا المؤلف ما أتى به من أخبار وشعر لمّا تحدّث عن قول الرسول صلى الله عليه وسلمّ: «إنّ من الشعر لحكمة، وإنّ من البيان لسحرا»[3]، حيث استطرد منه لتتبع معنى تشبيه أثر الكلام الحسن بالسحر، ومقارنة أداء الشعراء فيه زيادة ونقصانا عبر العصور الأدبية، فلمّا أشفى غليله منه قطع الكلام فيه وعاد إلى ما كان بصدد عرضه بعبارة «عاد الحديث الأول».[4]

ومن الأمور التي أبانها هذا الكتاب الثقافة الإسلامية الكبيرة التي اتصف بها صاحبها من خلال الأخبار التي أوردها عن الرسول (صلى الله عليه وسلّم)، وعن الخلفاء (رضوان الله عليهم جميعا)، ومن أمثلة ذلك قوله – بعد أن خرج عن موضوعه استطرادا –: «رجعت إلى ما قطعت

[1]– المصدر السابق، ق4، م1، ص: 584.

[2]– ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص: 45.

[3]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 39.

[4]– المصدر نفسه، ص: 53.

مما هو أحق وأولى، وأجلّ وأعلى، وهو كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم الكريم النجر، العظيم القدر، الذي هو النهاية في البيان، والغاية في البرهان، المشتمل على جوامع الكلم، وبدائع الحكم...».[1]

ومن تجليات ثقافته الإسلامية كذلك ذكره أخبارا مهمة عن عصر النبوة والخلفاء الراشدين، الذين خصص لهم حيزا مهمّا من كتابه وهو بمعرض حديثه عن أهمية الشعر كما حدّدها الرسول صلى الله عليه وسلم[2]، وخبر أبي سفيان ابن الحارث، والنضر ابن الحارث مع بعض شعر في مناسبة حديثه عن حرب الرسول صلى الله عليه وسلم مع كفار قريش.[3]

قال مصرحا بتعمده ذكر ما وجده: «قد علقت بذيل ما أوردته، وألحقت بطرف ما جردته، من كلام سيد الأولين والآخرين، ورسول رب العالمين، صلى الله عليه وسلم وعلى آله الأخيار الطيبين الطاهرين، قطعة من كلام الخلفاء الراشدين، قدمتها أمام كل كلام، لتقدمهم على الخلق، وأخذهم بقصب السبق...».[4]

عموما، كتابه ساحة التقى فيها ما أثر عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأقوال الصحابة الخلفاء (رضي الله عنهم)، بأقوال الأدباء والبلاغيين والشعراء والنقاد، وأبرز أحداث تاريخ صدر الإسلام لما له من خصوصية في تاريخ الأمة الإسلامية والشعر العربي.

**2- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لأبي علي الحسن بن رشيق المسيلي:**[5]

أُلّف هذا الكتاب هدية لأبي الحسن علي بن أبي الرجال (ت426هـ) رئيس ديوان الإنشاء في قصر المعز بن باديس الصنهاجي، وقد خصصه صاحبه للشعر لما له من عظيم منزلة عند

[1]- المصدر السابق، ص: 59.
[2]- المصدر نفسه، ص: 65، 66.
[3]- المصدر نفسه، ص: 55- 82.
[4]- المصدر نفسه، ص: 86.
[5]- سبقت الترجمة له.

العرب، وبسبب ما لاحظه من اختلاف الناس فيه بين مقدّم ومؤخّر ومقلّ ومكثر وغيرها من ضروب الخلط في تبويبه وتلقيبه، معوّلا في ذلك – كما ذكر – على قريحته ونتيجة خاطره، وعلى أقوال العلماء، مُرجِعا كلّ قول إلى صاحبه إلا ما كان متداولا بين الناس غير منسوب لشخص بعينه.[1]

وهو كتاب قيّم لما حواه من معلومات دقيقة ومضبوطة عن آراء العلماء في الشعر وقضاياه، لذلك يعدّ من أشهر كتب النقد العربي على الإطلاق، كما يعدّ مرجعيّة للطلاب والعلماء في نقد الشعر فيما تلا عصره.

ومنهجه في التأليف منهج المتحري المدقق من حيث إرجاع النص والقول النقدي إلى صاحبه، واعتماد المرجعية في كلّ باب، فلا يكاد يناقش أمرا إلا من خلال أقوال كثيرة ومتخصصة، ما سمح بوصف (العمدة) بأنه «توليفة متميزة بين آرائه الخاصة وآراء النقاد القدامى».[2]

ومن الجانب التطبيقي، فصاحبه قدّم قدرة عالية على التمثيل وإقامة الشاهد على النظري، بحيث يلحق القول والمفهوم الذي يناقشه بالمثال الملائم خدمة للقارئ.

**3- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:**

وهي من بين كتب ابن رشيق أيضا، نشرت عام (1344هـ/1926م) بالقاهرة، وكانت – كما وصفها الشاذلي بو يحيى محقِّقها – خالية من كلّ دراسة ومن الضبط والتحقيق وتصليح التحريف أحيانا، والمخطوطتان المحفوظتان من هذا الكتاب هما مخطوطة باريس بالمكتبة الوطنية

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:07– 10.

[2]– الحسين آيت مبارك، صورة المتلقي في التراث النقدي من خلال كتابي " العمدة "و " قراضة الذهب " لابن رشيق القيرواني، حوليات كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب، العدد 14، 1421هـ، 2000م، ص:33.

ومخطوطة القاهرة. كتبها ابن رشيق إلى أبي الحسن علي بن القاسم اللواتي كما تدلّ عليه مقدمتها.[1]

وتعكس الرسالة طريقة تفكير مؤلفها النقدية ونظرته للصناعة الشعرية و(الخلق الشعري) على حدّ المصطلح العصري[2]، وإضافة إلى كونها بحث في السرقة الأدبية، فهي «تتبّع المعاني الشعرية ووجوه البديع في شعر الشعراء منذ أن «اخترعها» مخترعها فتناولها منه من جاء بعده فزاد عليه وحسّن أو قصّر عنه فأخفق كذلك بداية من العصر الجاهلي إلى عصر ابن رشيق».[3]

والقراضة من الأعمال النقدية التي زادت ابن رشيق منزلة بين النقاد المغاربة، لأنها – إضافة إلى غرضها الأساسي وهو «دراسة بعض النصوص الشعرية وتقويمها من خلال مقياس الخلق والإبداع، وإحراز فضيلة السبق للمتقدم، وفضيلة المساواة أو الزيادة للمتأخر»[4] – لم تخل من الحديث عن المقاييس البلاغية التي اشتهرت في عصره، من تشبيه واستعارة وكناية وتمثيل ومطابقة وتجنيس ومبالغة واحتراس وتذييل وتتبيع وإشارة وإرداف وإيجاز والتفات وحذف وتقسيم وعكس وغيرها.

وقد عوّل فيها صاحبها على معاني امرئ القيس لأنّه حسبه «المقدّم لا محالة وإن وقع في ذلك بعض الخلاف فالمميز الحاذق بطرق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه ما لا يجد لغيره من كلام الشعراء والبحث والتفتيش يزيدانه جلالة ويوجبان له على ما سواه مزيّة ويشهد الطبع وذوق الفطرة لذلك شهادة بيّنة واضحة لا تدركها شبهة إذا قصد الإنسان العدل وترك التعصّب».[5]

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الشعر في أشعار نقد أشعار العرب، ص: 8، 9، 12.

[2]– المصدر نفسه، ص: 6.

[3]– المصدر نفسه، ص: 6.

[4]– محمد بن سعد الدبل، المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب لابن رشيق، نادي القصيم الأدبي، بريدة، 1415هـ، ص: 89.

[5]– المصدر نفسه، ص: 20.

ولا يختلف هذا الموقف من امرئ القيس من حيث التقديم عن مواقف نقاد آخرين جعلوا امرئ القيس في مقدمة فحول العرب شعريا.

أما الشعراء الذين استغلهم كعينات في التطبيق تحليلا وموازنة بمعاني امرئ القيس، فموزَّعون زمنيا على كلّ عصور الأدب، فمنهم الجاهلي كزهير وطرفة والنابغة، والإسلامي كحسّان بن ثابت، والأموي ككثيّر ومجنون ليلى وجرير والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة، والعباسي كبشار وأبي نواس والبحتري والصنوبري، والأندلسي كابن هانئ وابن دراج القسطلي، والمغربي ومنه شعره وشعر عبد الكريم النهشلي.

وهي علاوة على ذلك من حيث القيمة كما وصفها صاحبها:[1]

دُونَكَهَا يَا سَيِّدَ الْأَحْرَارِ وَوَاحِدُ الْعَصْرِ بَل الْأَعْصَارِ

رسَالَةٌ بَيِّنَةُ الْأَعْــذَارِ بَاحَتْ بِمَا يَخْفَى مِنَ الْأَسْرَارِ

إلى أن قال:

كَأَنَّهَا مِنْ جَوْدَةِ الْعِيَارِ قُرَاضَةٌ مِنْ ذَهَبِ الدّينَارِ

تبنّى ابن رشيق في هذه الرسالة منهج المقارنة التطبيقي بحيث يتتبّع المعنى الشعري أو الصورة البديعية عند الشعراء، مع الاستشهاد بآراء علماء اللغة والأدب، والرجوع إلى المفهوم اللغوي والأوزان وتركيب الجمل والذوق.[2]

وهو في هذا الكتاب قصد مصطلح (السرقة) ليدلّ على أنّ كثيرا من المعاني في متناول المبدعين، والحاذق منهم من يتمكن من استغلالها والتفرّد بها، فمنذ البداية يقرّر أن السرقة لا تكون إلّا في الخاص المبتكر، ويعمل في تحليله على تثبيت ذلك، ويؤكد عليها في قوله أنّ

[1]– المصدر السابق، ص: 120.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 6.

الاتفاق وارد في هذا الباب وليس عيبا، ومن ذلك «ما يعرض للفرزدق إمّا نسيانا وإمّا تغلّبا لأنه راوية للشعر مكثرا منه قاهرا لشعراء عصره مهيبا فيهم ولم يكن أحدهم يرميه بالعجز والتقصير فينسب ما يأخذه إلى السرق لأنّه تعاطى شيئا يفوته عمل مثله»[1]، كما كان جرير يقوم باجتلاب أشعار غيره متعمّدا كلّما رأى بيتا لغيره يصلح لشعره[2]، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما فعله ببيتي المعلوط السعدي:[3]

إِنَّ الّذِينَ غَدَوا بِقَلْبِكِ غَادَرُوا وَشِلًا بِعَيْنَيْكِ لَا يَزَالُ مُعِينَا

غَيَّضْنَ مِنْ عَبرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي مَاذَا لَقيتَ مِنَ الْهَوَى وَلَقِينَا

ليصل في ختام بحثه إلى أنّ ما جاء في أبياته التي فتحت أمام أعدائه فرصة الطعن عليه، ليست إلا نقطة من دائرة وقطرة من بحر.[4]

**4- أنموذج الزمان في شعراء القيروان:**

ابن رشيق أيضا صاحب (الأنموذج)، وهو سجلّ لشعراء (القيروان) ممّن عاصرهم أو جالسهم أو وقع على شيء من أشعارهم وأخبارهم، وهذا منهجه الذي قال عنه في الكتاب نفسه: «كلّ ما جئت به من الأشعار على غير جهة الاختيار»[5]، ويقصد بالاختيار أنّه لم يفضّل القصائد على أيّ أساس نقديّ ما عدا أن يكون الشاعر قيروانيّا، فهو يذكر شعراءها على اختلاف مذاهبهم الشعرية لأنّ هدفه هو التأريخ للحركة الشعرية في القيروان بذكر من عرفهم أو سمع عنهم من الشعراء.

[1]– المصدر السابق، ص: 85.

[2]– ينظر: المصدر نفسه: ص: 85.

[3]– المصدر نفسه: ص: 85.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 120.

[5]– ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص:296.

وكعادته في باقي مؤلفاته، فإنّ الموضوعية لازمته أيضا، ومن مظاهر اتصافه بها، مراجعة أحكامه والرضا بما يوجه له من انتقادات كما حدث له مع الشاعر محمد بن حبيب التنوخي، إذ كانت بينهما منافسة شعرية وقضى له العلماء على حساب ابن رشيق، فلما راجع قوليهما قنع بالحكم لمنافسه لحسن نظمه، ولما وجد فيه من كلام موجز وإصابة للغرض[1].

وبغض النظر عن الخلاف الحاصل حول عنوان الكتاب بين (أنموذج الشعراء) أو (الأنموذج) أو (أنموذج الزمان في شعراء القيروان)[2]، فإنّ قيمة الكتاب محفوظة لما ورد فيه من اختيارات شعرية لمغاربة، وقد أثنى عليه الشاعر الرزاق بن علي النحوي شعرا فقال:[3]

وَمُـــطَرَّزًا حُـــــلَلَ الْبَلَاغَةِ مُعْـــجِزًا كُـــــلَّ الْوَرَى بِبَـــلَاغَةِ (الْأُنْمُوذَجِ)

فَـــكَأَنَّـــهُ لِلسّمْـــعِ لَفْظٌ أُحِبُـــــهُ وَكَأَنَهُ لِلْعَـــــيْنِ رَوْضُ بَنَفْسَـــــجِ

وَكَأَنَهُ لِلْقَلْـــــبِ سِحْـــرُ عَـــــلَاقَةٍ فِي مُهْجَةٍ تَخْشَى الصّدُودَ وَتَرْتَـجِي

خَصَصْتَ أَهْلَ الْغَرْبِ منْهُ بِمَشْـــرِقٍ بِأَقَرَّ مِنْ شَمْـــــسِ النّـــهَارِ وَأَبْهَجِ

ترتبط المؤلفات الثلاثة باسم واحد وهو من زعماء النقد بالمغرب الإسلامي والنقد العربي القديم عموما، لأنها تعكس صورة ناقد لا يكتفي بالتنظير، إنّما منهجه في النقد هو وضع الأفكار موضع التجريب، وهذا الذي يستشفّ من كتبه التي سبق ذكرها، حيث طرح فيها خلاصة ما قرأه وسمعه وتعلّمه واستنتجه حول الشعر، مازجا التنظير مع التجريب.

وقد أثمرت هذه المؤلفات على إعطائه مكانة مميّزة ضمن قائمة النقاد العرب، إذ تدلّ على أنّه يتصور النقد الأدبي كعمل متكامل يجمع التنظير إلى التطبيق، وهذا هو الطريق الصحيح الذي يجب أن يسلكه كلّ ناقد على أن لا يكون التطبيق آليا أو ينحصر في اتجاه واحد، إنّما

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 299.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 17.

[3]- المصدر نفسه، ص: 128، 129.

المقصود به «التجريب بمستوييه السطحي والعميق، تجريب « نقد » النصوص من جهة، وتجريب «نقد النقد» النصوص من جهة ثانية وفق شروط التجريب المعتبرة في كليهما»[1]، ومن أهمها أن يتوفر المجرب على «جهاز أدواتي مفهوماتي».[2]

وهذا الجهاز تشكّل لدى ناقدنا خلال مسيرته النقدية والعلمية، فإذا أخذنا بعين الاعتبار ثقافته وتعدّد مواهبه بين نظم الشعر ونقده وتقدّمه في مجال الإبداع ومكانته بين أقرانه وعند أساتذته، وقرأنا ما وصل من كتبه قراءة متصلة، تبيّن أنّه لا تعوزه إجراءات التطبيق ولا الجرأة في تبنّي الأفكار وخوض مشكلات النقد وقضاياه، فكتابه (العمدة) بمثابة الحقل النظري حيث عرض مجموع الأفكار والآراء من حيث ضبط المصطلحات وبناء المفهومات ومناقشتها، و(الأنموذج) و(القراضة) تجلّيا لذلك، وما يدلّ على تكامل منهجه في النقد وارتباط أعماله بعضها ببعض قوله في (القراضة) متحدثا عن المبالغة والتتميم: «وفي كتاب (العمدة) من ذلك جملة كافية إن شاء الله تعالى»[3]، وقوله: «وقد علمنا أنّ الكلام من الكلام مأخوذ وبه متعلق والحذق في الأخذ على ضروب وأنا ذاكر منها ما أمكن وتيسّر إذ ليست هذه الرسالة موضع استقصاء لا سيّما وقد فرغت في كتاب ((العمدة)) ممّا يراد أو أكثره»[4]، وذكر (رسالة كشف المساوئ) بمعرض حديثه عن بعض أنواع السرقة التي لا تعدّ كذلك، كما يلحظ اعتماده على آراء علماء كابن الأعرابي والثعالبي والمعري والأصفهاني.[5]

---

[1]– عبد الواسع الحميري، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2008، ص: 100.

[2]– المرجع نفسه، ص: 100.

[3]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 34.

[4]– المصدر نفسه، ص:54، 55.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 22، 68، 88، 107، 109.

وأكثر ما يميز منهج ابن رشيق في كتابيه (العمدة) و(قراضة الذهب) هو كثرة الشواهد شعرا ونثرا قال يعلّل ذلك: «وكلّما كثّرت من الشواهد في باب، فإنما أريد بذلك تأنيس المتعلّم، وتجسيره على الأشياء الرائقة، ولأريه كيف تصرّف الناس في ذلك الفن، وقبلوا تلك المعاني والألفاظ».[1]

إذن ابن رشيق من المقتدرين على التأليف النقدي والميّالين إليه، وهذا ما أعطاه ميزة ومكانة بين النقاد القدامى والمغاربة، وجعل كتابه مصدرا من مصادر النقد الأدبي القديم، وقد استحق تلك المرتبة.

**5- مسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني:**[2]

يعدّ هذا الكتاب من كتب النقد الفريدة والقليلة التي تجمع بين روعة العلم وجمال الأدب، لأنه مزيج بين الدرس والمغامرة الأدبية لقيامه على أسلوب فن المقامات، علما أن جزءا يسيرا فقط وصل من هذا المؤلف، وقد نقله ابن ظافر الأزدي في (بدائع البدائه).

والكتاب مرتبط بعنوان آخر وهو (أعلام الكلام)، وهذا الأمر موضع خلاف بين النقاد، فقد نشر حسني عبد الوهاب في تونس في مجلة المقتبس كتابا بعنوان: (رسائل الانتقاد)، ونشرت مكتبة الخانجي بالقاهرة كتابا بعنوان: (أعلام الكلام) سنة (1344هـ/1926م) عن نسخة مخطوطة محفوظة بمكتبة طلعت بدار الكتب المصرية كتب عليها: «كتاب مسائل الانتقاد بلطف الفهم والانتقاد، تأليف الإمام البارع الماهر أبي عبيد الله محمد بن شرف القيرواني على لسان أبي

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 75.

[2]– هو أبو عبد الله بن سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي الأحدابي القيرواني، شاعر وكاتب وناقد وفقيه، ولد بالقيروان سنة (390هـ)، بإشبيلية، ونقل ابن بسام أن ذلك كان سنة (360هـ)، التحق ببلاط المعز حيث التقى بنخبة الأدب والشعر والنقد القيرواني كابن رشيق. ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 169، 245. محمد شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، م3، ص: 359– 361. علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، د ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1413هـ، 1992م، ص: 240. ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص: 273.

الريان الصلت بن السكن بن سلامان وهما أعلام الكلام رحمهما الله تعالى وأنزلهما غرف الجنان بمنه وكرمه»[1]، رغم أنّ (مسائل الانتقاد) غير (أعلام الكلام) كما استنتج باحثون كثر.[2]

وممّن خاض في إشكالية عنوان الكتاب منصور عبد الرحمان القائل بفكرة أنّ العنوانين لكتاب واحد أي في موضوع واحد، وهو النقد الأدبي، ويجري في شكل مقامة مجاراة لبديع الزمان الهمذاني المشتهر بهذا الفن، وأمّا ما دعاه إلى هذا الاعتقاد هو أنّ ابن بسام حين ذكر ابن شرف قال أنّ له كتابا موسوما بأعلام الكلام وهو مقامات عارض بها بديع الزمان الهمذاني وفي واحدة منها أخبر عن الأدباء والشعر والشعراء.[3]

للعلم فإنّ ابن بسام حينما تحدث عن ابن شرف كأديب وافد على الأندلس ذكر أنّه مؤلف (أعلام الكلام) وذكر أن تسمية الكتاب قلبت (أبكار الأفكار) بإشبيلية[4]، وأورد مقطعا لابن شرف جاء فيه: «ولم أجعل سوى ناظري معيني عليه، فصنّفت الكتاب الملقّب بـ«أبكار الأفكار»، يشتمل على مائة نوع من مواعظ وأمثال، وحكايات قصار وطوال، ممّا عزوتها إلى من لم يَحكِهَا، وأضفت نسجها إلى من لم يَحُكْهَا، قد طرّزت بلمح الجدّ والهزل، وحسّنت بمقابلة الضّدّ للمثل، ليس في ذلك كلّه رواية رويتها عن قديم أو جديد، ولا حدّثت بها عن قريب ولا بعيد»[5]، كما ذكر ابن بسام أن هذه إحدى مقاماته التي عارض بها البديع.[6]

---

[1]– مصطفى عبد الواحد، ابن شرف القيرواني الشاعر القيرواني، ط1، مطبعة دار التأليف، 1402هـ، 1982م، ص:26.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:27.

[3]– ينظر: منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، ص:63.

[4]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 171.

[5]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 179، 180.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 196، 197.

وموضوع الكتاب كما وصفه صاحبه هو ثمرة تأثّره بنماذج قصصية سابقة ككتاب (كليلة ودمنة)، و(كتاب النمر والثعلب) من وضع سهل بن هارون، و(مقامات) بديع الزمان الهمذاني على لسان عيسى بن هشام[1]، فهو أحاديث اختلقها ووضع لها أخبارا ذات مقاصد.

ومن الانشغالات المهمة التي طرحها بثقة وتفرّد عاليين في مقامته حقيقة النقد ومصدره فقال فيه: « النقد هبة في الموالد، وفيه زيادة طارف إلى تالد، ولقد رأيت علماء بالشعر ورواة له ليس لهم نفاذ في نقده، ولا جودة لهم في فهم رديّه وجيّده، وكثير ممّن لا علم له به يفطن إلى غوامضه وإلى مستقيمه ومتناقضه»[2]، فهو مؤمن بكون النقد موهبة كالإبداع، لكنّه لا يجد مبرّرا للناقد إن أخذه التسرع أو التعصب إلى إصدار الحكم، لأن أهم ما يميز الناقد الحق أن يقوم في مهمته على التأمل والتعمق واعتماد الفكر وتمعّن جوهر النص، وفي ذلك قال: «أول ما عليه تعتمد وإياه تعتقد، ألا تستعجل باستحسان ولا باستقباح، ولا باستيراد ولا باستملاح، حتى تنعم النظر وتستخدم الفكر، واعلم أنّ العجلة في كلّ شيء موطئ زلوق ومركب زهوق».[3]

كما تفرّد الرجل بمسألة مرتبطة بقراءة النصوص دون تعصب أو ميل إلى مبدع، أو مناصرة مذهب دون آخر، فحقق لكتابه قيمة نوعية لأنه قام بانتقاء أشهر نماذج الشعر العربي وقراءتها من الداخل قراءة كشفت له عن أخطاء نقدية، سببها تحكيم آراء الغير والتعصب.

ومن الأخطاء التي أصرّ على إعلانها: خطأ زهير بن أبي سلمى في أبياته التي سيطرت على النقاد أزمنة، وعدّت عند كثيرين مرجعية لا يحلّ تجاوزها في غرض المدح، لما حوته من إشادة بالفضائل وتخطيط لمنهج القصيدة المادحة[4]، وقصيدة زهير هي قوله:

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلًا  كَأَنَّك تُعْطِيهِ الذِي أَنْتَ سائِلُهُ

[1]– ينظر: ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 4.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:44.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 44.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 68، 70.

وابن شرف إضافة إلى كونه من النقاد الموهوبين صاحب شعر، ومنه أبيات يمدح بها علي بن أبي الرجال[1]:

سَلْ عَنْهُ وَانْطِقْ بِهِ وَانْظُرْ إِلَيْهِ تَجِدْ مِلْءَ الْمَسَامِعِ وَالْأَفْوَاهِ وَالْمُقَل

وشعر يتحسّر فيه على القيروان:

فَيَا لَيْتَ شِعْرَ الْقَيْرَوَان موطِنِي أعَائِدَةٌ فِيهَا اللَّيَالِي الْقَصَائِرُ؟

وَيَا رَوْحَتِي بِالْقَيْرَوَانِ وَبُكْرَتِي أَرَاجِعَةٌ رُوحُـــهَا وَالْبَوَاكِـــرُ

كَأَنْ لَمْ تَكُنْ أَيَّامُنَا فِيكِ طَلْقَـةً وَأَوْجُـــهُ أَيّامِ السّرُورِ سَـوَافِرُ

**6- ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة لأبي عبد الله محمد بن جعفر التميمي القزاز القيرواني:**[2]

موضوع الكتاب هو الضرورات الشعرية وهو موضوع لغوي ألّف فيه المبرّد (ت286هـ) كتابا بعنوان (ضرورة الشعر)، وأبو سعيد السيرافي (ت386هـ) كتابا شرح فيه كتاب سيبويه (ضرورات الشعر)، وابن جني (ت392هـ) كتاب (ضرورة الشاعر)، وابن فارس اللغوي النحوي (ت395هـ) رسالة بعنوان (ذم الخطأ في الشعر)، وابن عصفور الإشبيلي النحوي (ت663هـ) كتاب (ضرائر

[1]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 383.

[2]– هو أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي، ولد بالقيروان سنة (322هـ)، وبها تعلّم القرآن واللغة والنحو والشعر، انتقل إلى مصر مع جملة العلماء الذي رحلوا إليها رفقة (المعز لدين الله الفاطمي) إذ كلّفه بتأليف كتاب (الحروف في النحو)، اتصل بالمشرق مع الآمدي صاحب (الموازنة)، وروى عنه أخبار بعض الشعراء العباسيين أمثال مسلم بن الوليد، وأبي نواس، عرف بحبه واهتمامه بالعلم وطلبه وتعليمه، وله عند الناس صورة مهيبة لتلك الصفات، له العديد من الكتب في موضوعات النحو، واللغة، والأدب، أهمها: (الحروف)، (إعراب الدريدية)، (المعترض)، (شرح رسالة البلاغة)، (ما أخذ عن المتنبي من اللحن والغلط)، (معاني الشعر)، وشعر ذكره ابن رشيق في (الأنموذج) توفي سنة (412هـ). ينظر: القزاز القيرواني، ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 1– 9. ابن خلكان، وفيات الأعيان، م1، ص: 374– 376.

الشعر)، ومحمد سليم بن حسين (ت138هـ) كتاب (موارد البصائر لفرائد الضرائر)، إضافة إلى كتب أخرى تحدثت عن الموضوع في بحوثها.[1]

كما كتب فيه محمود شكري الآلوسي كتابا أسماه (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) شرحه محمد بهجة الأثري، ويظهر على توافق مع فكرة أنّ الشاعر يجوز له ما لا يجوز للناثر غير أنه لا يتقبّل منها ما استحدثه المولدون من جوازات لأنّ «الضرائر سماعية لا يسوغ للمولد إحداث شيء منها لا شك أن كلام العرب إمام كل كلام، وخطابهم القدوة في جميع الأحكام، ليس لأحد من المولدين أن يسلك غير مسلك سلكوه، ولا أن يبتدع أسلوبا غير أسلوب عرفوه. فلا مساغ لأحد أن يضطر إلى غير ما اضطروا إليه، أو يخالفهم في أصل مضوا عليه».[2]

أمّا كتاب القزاز موضوع المبحث فقد نشر بعنوان (ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة) كما كتب على الصفحة الأولى من النسخة المنقولة عن نسخة بخطّ الشاعر القيرواني عبد الرحمان بن عبد الله المعافري المطرز، وحقّقه محمد زغلول سلام ومحمد مصطفى هدارة، وقد ذكره ابن خلكان والصفدي بعنوان (ما يجوز للشاعر في الضرورة)، وحاجي خليفة في (كشف الظنون) باسم (ضرائر الشعر).[3]

ومنذ فاتحة الكتاب يتبيّن موقف صاحبه من الضرورات وإجازتها للشعراء بسبب متطلبات الشعر قائلا: «هذا كتاب أذكر فيه إن شاء الله ما يجوز للشاعر عند الضرورة من الزيادة والنقصان، والاتساع في سائر المعاني، من التقديم، والتأخير، والقلب، والإبدال، وما يتصل بذلك من الحجج، وتبين ما يمر من معانيه فأرده إلى أصوله، وأقيسه على نظائره».[4]

---

[1]– ينظر: القزاز القيرواني، ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 8.

[2]– محمود شكري الآلوسي، الضرائر وما يجوز للشاعر دون الناثر، شرح محمد بهجة الأثري، د ط، المكتبة العربية، بغداد، العراق، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، 1341، ص: 9.

[3]– ينظر: القزاز القيرواني، ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 26، 27.

[4]– المصدر نفسه، ص: 29.

وإمعانا في قبولها جعل هذا الناقد العلم بها (أي بالضرورات) واجبا على الشاعر ليكون حجّة في يده يواجه به الطاعنين مهما بلغوا من العلم، قال في هذا الشأن: «وهو باب من العلم لا يسع الشاعر جهله ولا يستغني عن معرفته ليكون له حجّة لما يقع في شعره مما يضطر إليه من استقامة قافية، أو وزن بيت، أو إصلاح إعراب. وذلك أنّ كثيرا ممن يطلب الأدب، وأخذ نفسه بدراسة الكتب، إذا مرّ به بيت لشاعر من أهل عصره، أو لطالب من نظرائه، فيه تقديم أوتأخير، أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عما حفظ من الأصول المؤلفة له في الكتب أخذ في التشنيع عليه والطعن عليه، والإجماع على تخطئته».[1]

ثم ذكر أسباب التحامل على جوازات الشعر، وهي موجزة في عاملين: الأول منهما جهله ببعضها، وثانيهما: الوهم.

وقد اعتمد الناقد في درسه وشرحه لما يجوز من الضرورات وردّ ما هو مرفوض منها على مقابلة الشعر المتأخر بما سبقه،معتمداعلى آراء اللغويين فيما يجوز من الاستعمال اللغوي وما شاع عند العرب منذ العصر الجاهلي إلى العصور الإسلامية، قاصرا عمله على نوع من الجوازات التي لا تعدّ عيبا فقال: «والأخذ على الشعراء كثير لمن طلب مثل هذا، وإنما قصدنا إلى ضرب من عيوب الشعر أردنا أن نقدمه أمام ما نحن ذاكروه. ومما يجوز للشاعر في شعره من غامض العربية ومستنكرها في المنثور ليكون فيما أخبرنا حجة لهذا وأمثاله إذا كانت عيوبه أكثر من أن يتضمنها كتاب، أو يحيط بها خطاب، من الفساد في المعاني والخطأ في اللغة، واللحن في دقائق العربية، وفساد التشبيه، والتقديم والتأخير، ووضع الشيء في غير موضعه، واختلاف القوافي، وما يجوز فيها من الإكفاء والإقواء وغير ذلك ».[2]

فكتابه إذن عرض لما أخذ على الشعراء من غموض وفساد في المعاني وخطأ في اللغة والقوافي، مع التبرير لذلك ما أمكنه الأمر.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 29.

[2]– المصدر نفسه، ص: 77، 78.

أمّا منهجه فيلاحظ عليه عدم اهتمامه بشرح المصطلحات أو تقديم المفهومات إلّا عند اللزوم كما فعل أثناء حديثه عن عيوب القافية، إذ قدّم تعريفات مختصرة لكلّ من الإكفاء، والإقواء، والإيطاء، والإجازة، والسناد.[1]

كما يلاحظ اكتفاؤه أحيانا بذكر العيب دون أن يقرر جوازه كما فعل في حديثه عن عيوب القافية، وربما لأنه لا يجد للشاعر مخرجا فيها، وقد عبّر عن ذلك فيما ذكره منها للنابغة كما في قوله:[2]

قَالَتْ بَنُو عَامِرٍ: خَالُوا بَنِي أُسْدٍ  يَا بُؤْسَ لِلْجَهْلِ ضرَّارًا لِأَقْوَامِ

ثم قوله في القصيدة نفسها:[3]

تَبْدُو كَوَاكِبُهُ وَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ  لَا النُّورُ نُورٌ وَلَا الْإِظْلَامُ إِظْلَامُ

وقوله في أخرى:

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائحٌ أَمْ مُغْتَدِي  عَجْلَانٌ ذَا زَادٍ وَغَيْرُ مُزَوَّدِ

وفيها قوله:

زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا  وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ

وختم أمثلته بقوله: «وهذا من أقبح العيوب (يقصد الإكفاء)، ولا يجوز لمن يكون مولّدا هذا، لأنه إنما جاء في شعر العرب على الغلط وقلة المعرفة به، وإنه يجاوز طبعه ولا يشعر به، ألا نرى أن النابغة غني له به، فلمّا سمع اختلاف الصوت بالخفض والرفع فطن له ورجع عنه».[4]

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 78- 82.

[2]- المصدر نفسه، ص: 78.

[3]- المصدر نفسه، ص: 78.

[4]- المصدر نفسه، ص :79 .

وقد استغرق بحثه فيها صفحات قليلة مقارنة بما يمكن قوله في الموضوع.

والقزاز – كما يستخلص من تصريحاته – لا يجيز للشاعر الخطأ في باب القوافي خاصة بعد أن صار العلم بها مضبوطا معروفا، والوقوع فيها جهل من الشاعر لا يغتفر.

وممّا جاء مفصّلا – بسبب ميولاته اللغوية الفائقة – حديثه عن جوازات الشاعر اللغوية من حيث الإعراب، ويلاحظ عليه فيما يخصّها أنّه يبيحها للشاعر دون أن ينقص من هيبة اللغة ولا سلامتهاوفصاحتها، مستندا إلى آراء علماء اللغة كسيبويه[1]، والأصمعي[2]، والخليل[3]، ومحمد بن يزيد[4]، والفرّاء وأبي إسحاق[5]، كما يذكر المصدر مرتبطا بالمؤسسة التي صدر عنها دون أن يذكر شخصا بعينه كإرجاعه بعض الآراء إلى مدرستي البصرة والكوفة.

وقد يذكر القزاز الضرورة التي أتى بها الشاعر ويشير معها إلى اختلاف مؤسسات النحو بخصوص إجازتها من عدمه، كما في قوله: «وممّا يجوز له: عند الكوفيين مدّ المقصور ولا يجوز عند البصريين وحجتهم في ذلك أنك لا تخفف الشيء بالحذف منه. وليس لك أن تزيد فيه ما ليس منه، فلذلك جاز عندهم قصر الممدود لأنك تحذف منه ما تخففه به. ولم يجز مدّ المقصور لأنك تزيد فيه ما ليس منه».[6]

وفي منهجه يركن إلى المدرسة التي تؤيّد الجواز، من ذلك احتكامه إلى مدرسة الكوفة في إجازتها (إفراد كلتا) كما في قول الشاعر:[7]

فِي كِلْتَ رِجْلَيْهَا سلَامى وَاحِدَه  كِلْتَاهُمَا مَقْرُونَةٌ بِزَائِدَه

---

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 99، 100، 101، 107، 156.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص:101.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص :231.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 228.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 235، 236، 239.

[6]– المصدر نفسه، ص :130.

[7]– المصدر نفسه، ص :202.

وإلى البصريين في قولهم بجواز تنوين (قبل) و( بعد) كما في قول الشاعر:[1]

ونَحْنُ قَتَلْنَا الْأَزْدَ أَزْدَ تَنُوفَة فَمَا شَرِبُوا بَعْدٌ عَلَى لَذَةٍ خَمْرَا

كما يحدث وأن يربط هذا الناقد بين ما أتى به الشعراء من جوازات وما يقاربه من القرآن الكريم، كجواز أن يجعل الشاعر في الفعل علامة من التثنية والجمع والفعل متقدم، فبعد أن مثّل لذلك بأبيات الشاعر:[2]

يَلُومُونَنِي فِي اشْتِرَاءِ النَّخِـ يلِ أَهْلِي وَكُلهُمْ أَلُومُ

ومثل ذلك موجود في القرآن الكريم كقول الله عز وجلّ:**{ثُمَّ عَمُوا وَصَمُّوا كَثِيرٌ مِنْهُمْ}(سورة المائدة،الآية 71)**،وقوله:**« {وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا} (سورة الأنبياء، الآية 3)**.

وإجازته الضرورات لا يعني قبوله جميع غلط الشعراء، فمثلا اعتبر (تصحيح حروف الاعتلال قبل الألف التي تكون بدلا من التنوين في النصب) أقبح الضرورات، لعدم وجود سند يبرّر جوازها من كلام العرب ولا علماء اللغة من الكوفة أو البصرة.[3]

وهذا يدلّ على أنّ إجازته للضرورات لم تكن مطلقة، فمقياس القبول أو الرفض هو كلام العرب وما اتّفق منه مع كلام الله عز وجلّ، ثم آراء النحويين والبصيرين باللغة العربية، وأمّا ما تنافر واختلف حوله جمهور العلماء فيردّه إلى الرأي الأغلب، كاعتماده على الكوفيين في إجازة حذف باء الإلزاق في قولهم «مررت زيدا»، عوض قولهم: «مررت بزيد»، ثم استدراكه قائلا أنّ البصريين لم يجيزوها، وقال : «يصحّ ما قال البصريون لأنّ الفعل لا يصل إلى اسم إلّا بالباء ولا يوجد في كلام العرب بغير ذلك».[4]

[1]– المصدر السابق، ص: 208.

[2]– المصدر نفسه، ص: 131.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 204.

[4]– المصدر نفسه، ص:135.

وقد أوصله تقصّيه في ضرورات الشعراء العرب عبر تاريخ إبداعهم إلى نتيجة مفادها أنّها ليست حكرا على المحدثين وحدهم، ففي أشعار القدامى أمثلة عنها كالتي جاء بها طرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، وامرؤ القيس، وعمرو بن معد يكرب، وعنترة بن شدّاد من الجاهليين، وحسّان بن ثابت، وجرير، والفرزدق من الإسلاميّين.

ولذلك ختم كتابه بالنتيجة التي بدأ بها وهي أنّ الضرورات بديهة في الشعر«لضيق الشعر، وما يوجبه الوزن والروي، ومن كان متكلما فهو في فسحة من لفظه أن يضطر إلى معيب منه، ونحن وإن لم نحط بكل ما يجوز له، فقد جئنا بأكثره، وكلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض».[1]

فالجوازات أوسع من الإحصاء، لذلك ركّز على أشهرها ممّا يمسّ بناء العبارة من حيث التقديم والتأخير، أو بناء الكلمة كالحذف أو الزيادة وغيرها من الضروررات الفنية، وكأنه – حسب محمد مرتاض – يمهّد لحداثة الخطاب الشعري[2]، وهذه الشهادة وسام استحقاق لناقد زجّ بنفسه في معركة عنيفة سببها اختلاف وجهات النظر والأذواق إلى الشعر، يقول أحمد يزن منوّها بقيمة الكتاب والكاتب: «وأغلب آراء القزاز على ندرتها تكشف لنا بوضوح أنه ناقد بصير بمواطن الضعف والقوة في الشعر، وبمواطن الجودة والرداءة فيه، ويظهر ذلك خصوصا عندما تصدى للعيوب العامة التي أخذت على الشعراء بالنسبة للألفاظ والمعاني، إذ كشف النقاب عن تعنّت المتقدمين والتمس مخرجا للشعراء، والمرء لا يستطيع أن يغبطه على مواقفه الشخصية ونظراته المتحررة من كلّ المقاييس النحوية واللغوية، التي من شأنها أن تسيء إلى الشعر، ولا يسعنا إلّا الإعجاب بقدرته على إحساسه بالشعر الجيّد، ومعرفته لمواطن الجمال فيه، تساعده في ذلك موهبته الفنية بوصفه شاعرا، ومقدرته اللغوية بوصفه عالما، وثقافته النقدية بوصفه ناقدا».[3]

---

[1]– المصدر السابق، ص:135.

[2]– ينظر: محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص:54.

[3]– أحمد يزن، النقد الأدبي في العهد الصنهاجي، ص:131.

وقد أعانه على كلّ هذا الجهد وعلى التحرّر الفكري عدد من المصادر التي بنى عليها مادته العلمية، وآراء أشهر علماء اللغة ومنهم: الآمدي (ت370هـ)، والمبرد (ت286هـ)، والفراء (ت207هـ)، فهذه الأسماء أضافت دون شكّ المصداقية لتبريراته وما أباح من جوازات «باعتبارها حقّا مشروعا، يلجأ إليه الشاعر ليكسر من حدّة القواعد اللغوية التي تعوق تجربته الإبداعية عن الانطلاق».[1]

وقد عكس كتاب الضرائر شخصية القزاز الفذة البصيرة بدقائق الشعر والقادرة على تمييز الخطأ من غيره في أقوال الشعراء من غير تعسّف أو ظلم، لما جبل عليه من علم، فهو يصدر الحكم على النص بكلّ حرية رغم سعة اطّلاعه على المقاييس اللغوية والنحوية، ما جعله محطّ إعجاب من قبل قرّائه.

غير أنّ إباحة الجوازات لم يسلم من معارضة في كتب نقدية أخرى ومنها – وإن لم يخصّص بالكامل لهذا الدرس – كتاب ابن رشيق (العمدة) في (باب الرخص في الشعر)، حيث أعلن عدم جواز الضرورات بكلّ أنواعها لأنّها دليل عجز قائلا: «لا خير في الضرورة».[2]

فالشاعر وفقه لا يلجأ إلى الضرورة إلّا اضطرارا نافيا عن القدامى ركوبهم إليها كحلّ لأنهم جبلوا على الفصاحة والسلامة.[3]

والواقع أنّ قارئ هذا الباب لابن رشيق يقف محتارا أمام تشدّده مع ما أبداه من تسامح في غيره من القضايا، ومردّ ذلك على ما يبدو كون الرجل شاعرا يحسّ بتفوق شديد على أقرانه ومنافسيه، يؤمن بقدراته النّظمية بما لا يجعله بحاجة إلى ركوب إحدى الضرورات إلّا ما جاء منها عند القدامى تماشيا مع لغة وأسلوب الشعر.

[1]– المرجع السابق، ص:129.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 273.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 273.

وعلى خلافه ذهب القرطاجني إلى أنّ الضرورات الشائعة منها المستقبح ومنها المقبول، كصرف ما لا ينصرف، وتنوين أفعل منه، وقصر الجمع الممدود، ومدّ الجمع المقصور، والزيادة على أصل الكلام أو النقص المجحف[1]، كما ورد عنه قوله – بعد حديثه عما يزيل الغموض والإشكال في المعاني–: «يجب ألّا يقبل من الضرائر إلّا ما وجد في ما اجتمعت عليه الروايات الصحيحة من كلام علية الفصحاء منهم ممّا تحقّق براعة انتسابه إليهم كقصائد امرئ القيس والنابغة وزهير ومن جرى مجراهم».[2]

### 7- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الأندلسي:[3]

على الرغم من أنّ موضوع هذا الكتاب كما هو مبيّن من عنوانه الأدب الأندلسي، إلّا أنّ المطّلع عليه يكشتف مقدار ما فيه من أخبار عن الأدب العربي عموما، لذلك يعتبر من المصادر الأدبية المهمة لما اشتمل عليه – إضافة إلى ما ذكره عن الأدب الأندلسي والعوامل السياسية والتاريخية والاجتماعية التي أحاطت به –، من معلومات تاريخية كثيرة عن الأدب والتاريخ العام للأندلس والمنطقة المغربية عموما، ناهيك عن الأقوال وكتب النقد والتاريخ وسير أعلام الأمّة والأدباء والشعراء، فبفضله وصلتنا اليوم عناوين عدّة وحقّقت اعتمادا على ما ذكره منها، ككتاب (التوابع والزوابع)، وكتاب (المتين) لمؤلفه (ابن حيان).[4]

---

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 383.

[2]– المصدر نفسه، ص: 180، 181.

[3]– هو أبو الحسن علي بن بسام التغلبي الشنتريني نسبة إلى شنترين الأندلسية، أديب وكاتب اشتهر بكتابه (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة)، ولد – كما جاء عن المؤرخين على سبيل التخمين والاستنتاج – سنة (477هـ/ 1084م)، غادر موطنه (شنترين) إلى (إشبيلية)، ثم إلى (قرطبة) سنة (494هـ/ 1101م)، ويرجّح أنه توفي بها عام (542هـ/ 1147م) مخلّفا عددا من الكتب منها: كتاب (الإكليل المشتمل على شعر عبد الجليل)، (سلك الجواهر من نوادر ترسيل ابن طاهر)، (الاعتماد على ما صح من أشعار المعتمد بن عباد)، (نخبة الاختيار من أشعار ذي الوزارتين أبي بكر بن عمار). ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، م1، ص: 477، ق4، م1، ص: 20، ق1، م1، ص: 19، 20. محمد علي سبليني، القضايا النقدية والبلاغية عند ابن بسام في كتابه الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص: 23– 28.

[4]– ينظر: محمد علي سبليني، القضايا النقدية والبلاغية عند ابن بسام في كتابه الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص: 49.

وقد ذكر ابن بسام نفسه أنّ كبير اعتماده كان على هذا الكتاب فقال: «وعوّلت في ذلك على تاريخ أبي مروان بن حيان، فأوردت فصوله ونقلت جمله وتفاصيله، فإذا أعوزني كلامه، وعزّني سرده ونظامه، عكفت على طللي البائد، وضربت في حديدي البارد، على حفظ قد تشعّب وحظ في الدنيا قد ذهب».[1]

أمّا ما تميز به الكتاب من إطالة فهي متعمّدة كما يذكر، لأنه استدرك على ابن رشيق عمل (الأنموذج) واقتصاره على عدد محصور من الشعراء قريبي المولد والمذهب، وعدم توسعه ليشمل كل شعراء القيروان، وفي ذلك قال: «ولعلّ بعض من يتصفح كتابي هذا يقول: إنّ شعراء الأنموذج مائة شاعر وشاعرة، وأكثرهم كان في المائة الخامسة من الهجرة، وتقاربت موالدهم، وتشابهت مصادرهم وموارادهم. أفلا ذكرهم عن آخرهم؟ وماله اقتصر على بعضهم دون سائرهم؟ فبعض الجواب أني كثّرت بهذا الكتاب عددي، وجرّدته في محاسن أهل بلدي».[2]

وهذا جعله يخرج عن العادة فيترجم لشعراء ما زالوا على قيد الحياة، كقوله عن الأديب عبد الرحمان بن طاهر (ت507هـ/ 508هـ) ببلنسية: «وهو اليوم ببلنسية سالم ينطق، وحيّ يرزق، وقد نيّف على الثمانين، وما أحوجت سمعه إلى ترجمان، بل هو حتى الآن يهب الطروس من ألفاظه ما يفضح العقود الدّرّيّة، وتعسعس معه الليالي البدرية...».[3]

وفي الكتاب ذكر لما ألفه الرجل وسيؤلفه من كتب ككتاب (الاعتماد على ما صحّ من شعر المعتمد بن عباد)[4]، كما ذكر كتابه ( سلك الجواهر في ترسيل ابن طاهر).[5]

بدأه بالتأليف كما ذكر عام (493هـ) بقرطبة، اعتمادا على مبيّضات كانت عنده لأهل هذا الإقليم[6]، وأمّا منهجه فيه فهو كما يعبر عنه قوله: «وبدأت بذكر الكتّاب، إذ هم صدور في أهل

---

[1]- ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص:18.

[2]- المصدر نفسه، ق4، م2، ص:529.

[3]- المصدر نفسه، ق3، م1، ص: 103.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 81.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ق3، م1، ص: 25.

[6]- ينظر: المصدر نفسه، ق3، م2، ص:654.

الآداب، إلاّ أن يكون من له حظ من الرياسة، أو يدعو إلى تقديمه بعض السياسة... وتلوتهم بالكتّاب والوزراء، ثم بأعيان الشعراء، ثم بطوائف من المقلّين منهم. وكذلك فعلت في كلّ قسم: بدأت بالملوك، ثم أستمر على ما وصفته من الترتيب...».[1]

والكتاب في عمومه مواجهة تطبيقية بين الأدبين المشرقي والأندلسي، بعد التطور الذي بلغه هذا الأخير بفضل مبدعيه الذين استقطبوا الأنظار، لكنهم لم ينالوا التنويه المستحق لتهافت أهل بلده على آداب المشرق[2]، وهذا ما عبّر عنه بتصريحات عديدة منها قوله: «وإنما أثبت هنا بعض مقطوعات في معناها لأهل المشرق ثم أعود لإيراد ملح أهل أفقنا، وأرجع إليها وأكرّ بعد عليها».[3]

لذلك جعل غايته الأولى إيراد الأخبار من غير تفسير ولا تحليل كما يصرح في قوله: «هذا الديوان إنما هو لسان منظوم ومنثور، لا ميدان بيان وتفسير، أورد الأخبار والأشعار لا أفكّ معمّاها، في شيء من لفظها ولا معناها، لكن ربما ألممت ببعض القول، بين ذكر أجريه، ووجه عذر أريه، لاسيما أنواع البديع ذي المحاسن، الذي هو قيم الأشعار وقوامها، وبه يعرف تفاضلها وتبيانها، فلا بد أن نشير إليه، وننبه عليه، ونكل الأمر في كل ما نثبته، ونرد الحكم في كل ما نورده، إلى نقد النقدة المهرة، وتمييز الكتبة الشعرة، الذين هم رؤساء الكلام، وصيارفة النثار والنظام».[4]

ورغم ذلك يكتشف المطلّع عليه حاسة نقدية قوية تظهر بين الحين والآخر، فنجده يقوم بالتحليل والتفسير والمقارنة خاصة فيما يخص تتبّع المعاني.

لذلك فهو يتصدر الكتب التي ألّفت ببلاد الأندلس للدفاع عنها أدبيا وثقافيا، كما يتصدّر الأصوات التي ملّت بكاء الأطلال ورسم الديار، ورفضت العيش في أكناف الماضي، وهذا يعني بالضرورة أنه ينادي بقراءة النصوص التي لم تلمسها أيادي ولا أقلام، قال في الحديث عن الفترة

[1]- المصدر السابق، ق1، م1، ص:32.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 12- 16.

[3]- المصدر نفسه، ق2، م1، : 136.

[4]- المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 16، 17.

الزمنية التي عني بها كتابه: «ولا تعدّيت أهل عصري، ممّن شاهدته بعمري، أو لحقه بعض أهل دهري، إذ كلّ مردّد ثقيل، وكلّ متكرّر مملول، وقد مجّت الأسماع: «يا دار مية بالعلياء فالسند»، وملّت الطباع «لخولة أطلال ببرقة ثهمد»، ومجّت: «قفا نبك» في يد المتعلمين، ورجعت على ابن حجر بلائمة المتكلّفين، فأمّا «أمّ أوفى» فعلى آثار من ذهب العفا، أما آن أن يصمّ صداها، ويسأم مداها...».[1]

ورغم أنّ هذا المؤلف صدر عن غيرة وشعور بالحسرة لعدم احتلال الأندلسيين للمناصب التي يستحقون في صفوف المبدعين، إلّا أنّ انتصاره لم يكن شخصيّا أو تحاملا من غير دليل بقدر ما كان موضوعيا، وفي ذلك يقول: «وما قصدت به – علم الله – الطعن على غير فاضل، ولا التعصب لقائل، لأنّ من طلب عيبا وجده، وكلّ يعمل باقتداره، ويجهد اختياره».[2]

ومن شواهد موضوعيته تصريحاته التي تثبت اعتقاده بتفوّق المشارقة، كقوله في باب البديهة والارتجال: «والبديهة والارتجال في هذه الأشعار الأندلسية، وإن لم تلحق بالأشعار المشرقية، ولا فيها كبير طائل، ولا تقرب ممّا ألصقته إليها من أشعار الأوائل، فهي نحوي في هذا المجموع الذي انتحيت، وطلقي الذي جريت، ولذلك ما أثبتّ مذالها ومصونها وكتبت غثها وسمينها».[3]

وطريقته في التأليف هي الجمع وتقصي الخبر وتتبع ما يرتبط به من حدث كما يظهر من قوله: «ولا أقول أني أغربت، لكن ربما بيّنت وأعربت، ولا أدّعي أني اخترعت، ولكن لعلي قد أحسنت حيث اتبعت، وأتقنت ما جمعت»[4]، وهذا ما مكّن كتاب (الذخيرة) وأعطاه قيمة عالية قديما وحديثا.[5]

---

[1]– المصدر السابق، ق1، م1، ص: 13.

[2]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 16.

[3]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 44، 45.

[4]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص:17.

[5]– ينظر: عمر عبد الواحد، في نقد النقد الأندلسي، ص:202.

والكتاب مكوّن من أربعة أقسام، اشتمل الأوّل على أخبار الرؤساء وأعيان الكتّاب والشعراء من أهل قرطبة وما جاورها من بلاد الأندلس، والقسم الثاني لأهل الجانب الغربي من إشبيلية، والثالث لأهل الجانب الشرقي من الأندلس، والرابع خصّصه لمن طرأ على الأندلس من أدباء وشعراء كالحصري وابن رشيق وابن شرف.[1]

أمّا المصادر التي استعان بها فمنها تاريخ أبي مروان بن حيّان، وما سمعه من شعراء التقاهم هو أو التقاهم أحد من معاصريه، وقد يرجع إلى ما حفظه، قال ابن بسام: «فأوردت فصوله ونقلت جمله وتفاصيله، فإذا أعوزني كلامه، وعزّني سرده ونظامه، عكفت على طللي البائد، وضربت على حديدي البارد، على حفظ قد تشعّب وحظّ من الدنيا قد ذهب»[2]، إضافة إلى اعتماده على كتب عربية لأدباء ونقاد أمثال ابن قتيبة (ت276هـ)، والجاحظ (ت255هـ)، والثعالبي (ت430/ 429هـ)، والصولي (ت335هـ)، والآمدي (ت370هـ)، وابن رشيق.

وتعدد مصادره أغناه بجمل مهمة عن تاريخ الأدب والشعر في الأندلس ووفود العلماء والأدباء الذين أقبلوا على العيش بها، إضافة إلى تاريخ الأندلس السياسي والثقافي.[3]

وأمّا ما نهله من (العمدة) على وجه الخصوص، فيؤكد سيرورة الآراء النقدية بين الأندلس والمغرب كاعتماده عليه في تعريف البديهة والارتجال قولا ومثالا.[4]

ونلمح في (الذخيرة) – أيضا – صدى أصوات مغربية أخرى كثيرة، كابن شرف الذي ذكر ابن بسام وصفه لأبي تمام، وأردفه بتعليق واصفا إيّاه بالرأي النقدي الصواب[5]، إضافة إلى تحاليل وتعاليق أخرى خاصة في باب تتبع المعاني، ما يدلّ على أنّ (الذخيرة) ليست مجرد تأريخ خال من أيّ حكم أو نقد أو تحليل،هذا بالإضافة إلى النزعة القومية التي يمكن التدليل عليها من خلال

[1]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 22 – 32.
[2]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 18.
[3]– ينظر: المصدر نفسه، ق3، م1، ص: 9، 10.
[4]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 36، 37.
[5]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 207.

مصدر الكتاب الذي نتج عن لوعة وخوف وغيرة، لأنّه جاء في زمن بدأت فيه الأندلس تسير إلى السقوط باشتداد ضربات الأعداء عليها.[1]

ولم يفت هذا الناقد أن يطلع قارئه على ظروف تأليف الكتاب، وصعوبة توفير مادتّه لتشعّبها وعدم التأليف في أكثرها، وخطأ البعض ممّن تناولوها، إضافة إلى كونه من (شنترين) وهي – كما وصفها – زمن تأليفه لم تكن موطنا ملائما لذلك، لويلاتها مع النصارى وتفرّق أهلها.[2]

أمّا لغة ابن بسام النقدية فهي – كما تبدو من مصنّفه – قائمة على السجع، خاصة في المقدمات التي يمهّد بها لذكر الشاعر موضوع الترجمة، كوصفه للشاعر أبي الوليد محمد بن يحي بن حزم، إذ قال فيه: «أحد أعيان أهل الأدب، وأجلى الناس شعرا لا سيّما إذا عاتب أو عتب...أحسن ما شاء وأجاد، وفي كلّ معنى يحسن أكثر مما يمكن، ولكن رأيته في باب العتاب يعلن بأمره، ويعرب عن ذات صدره، وقد أجريت من شعره في هذا المعنى وسواه، ما يصرّح عن مغزاه، ويشهد على بعد مداه»[3]، ووصفه لأبي محمد عبد الله بن سارة الشنتريني: «ناثر وشاعر مفلق، وشهاب متألق، نثر فسخر، ونظم فنمنم، وأولع بالقصار فأرسلها أمثالا، ورشق بها نبالا، لا سيما قوارع كدرها على مردة عصره، وسم بها أنوف أحسابه، وتركها مثلا في أعقابهم، وأوصافهم أبدع فيها، واخترع كثيرا من معانيها، وملح في شكوى زمانه، دلّ بها على علوّ شانه، حتى لو أن أبا المنصور الثعالبي رآه، أو سمع شيئا ممّا نحاه، لأضرب عن ذكر كثير ممّن به أغرب...».[4]

فالكتاب دليل على رغبة الشخصية الأدبية الأندلسية بأن تتخذ مكانتها المستحقة من المسار الأدبي العام، لذلك فأهميته بالنسبة لتاريخ الأدب الأندلسي هامة جدا كونه من النماذج التي تحكي تعصّب وحبّ الأندلسيين لموطنهم بما فيه من حياة وثقافة.

---

[1]– ينظر: عمر عبد الواحد، في نقد النقد الأندلسي، ص:204.

[2]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص:15– 19.

[3]– المصدر نفسه، ق2، م2، ص: 59.

[4]– المصدر نفسه، ق2، م2، ص: 834.

### 8- التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي:[1]

ومن الكتب النقدية التي تطالعنا بطابعها الأدبي التهكمي المشوّق قصة ابن شهيد النقدية المسمّاة (التوابع والزوابع)، والتي جسّدت بشدة الصراع بين الأدباء وبين مؤلفها في قالب أدبي قصصي جمع بين الحكاية الشعبية القديمة المرتبطة بفكرة الجنّ التي تمدّ الإنسان بالشعر، وبين النقد وهو مضمون الرسالة ومحتواها.[2]

والرسالة تجربة قصصية طريفة إتخذت من أسلوب المقامات سبيلا للنقد، ما أدخلها ضمن الابتكارات التي تزاوج بين العلم والدرس، أي بين (النقد) وفن القص.

وهي مقسَّمة إلى مدخل تحدّث فيه المؤلف على كيفية تعلّمه، ومهّد لموضوعاته بالحادثة التي ذكرها، والتي تفيد بأنه حاول أن يرثي حبيبا له مات، غير أنه أُرتجّ عليه حتى ألقى إليه زهير بن نمير بما تعسّر عليه قوله، ومذاك صار كلّماحتاج معنى أو قولا إلّا وجده أمامه يرفده بجيّد الشعر.[3]

تبعه بفصل لتوابع الشعراء، وقد بدأ بهم شوقا إليهم، فزار وادي الأرواح، حيث التقى أصحاب امرئ القيس وطرفة وقيس بن الخطيم وأبي نواس وأبي تمام والبحتري، وفصل آخر لتوابع الكتّاب وأسماهم الخطباء، وخصّ منهم الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان الهمذاني وأبي إسحاق بن حمام.

---

[1]– هو أبو عامر أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن مروان بن أحمد بن عبد الملك بن شهيد الأشجعي الأندلسي، من عائلة ذات وجاهة، ولد بقرطبة وعرف بالشعر وسموّ المكانة، كما ذاق من جانب آخر مرارة الحياة بسبب الفتنة العمياء التي ألمّت بقرطبة، ثمّ بسبب الأزمة الصحية التي أطاحت به وقوضت نشاطه، وكانت وفاته في يوم الجمعة من جمادى الأولى سنة (426هـ). ينظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 380، 381. ابن شهيد، التوابع والزوابع، د ط، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، 1400هـ ، 1980م، ص: 7– 20. ابن خلكان، وفيات الأعيان، م1، ص: 116– 118. ديوان ابن شهيد، جمعه وحققه يعقوب زكي، راجعه محمود علي مكي، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ت، ص: 5– 65.

[2]– ينظر: بوشعيب الساوري، النص والسياق، ص:40.

[3]– ينظر: ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص: 88– 90.

ثمّ خصّص الفصل الذي تلاه لنقّاد الجنّ، حيث تباحث معهم موضوع سرقات الشعراء وطرق استفادتهم من مواضيع بعضهم البعض، وختم رسالته بحوار دار بينه وبين حيوان الجن، ناقش فيه نقد النحاة وشيوخه بسخرية شديدة.

وقد وقع حديث طويل فيما يخصّ علاقتها برسالة المعري (الغفران)، من حيث الفارق الزمني بينهما، وكذلك تداخل الموضوع[1]، رغم أنّ ما يجمع بين العملين من حيث الموضوع لا يعدو أن يكون تأثّرا بالفكرة، لأنّ الهدف مختلف، فعمل ابن شهيد رسالته بقصد «الطعن على أنداده ومنافسيه من الوزراء والأدباء، وأهل السياسة والقلم، ثم المنافحة عن أدبه بالرّدّ على غمزات نقّاده، ثم إظهار محاسنه وفضائله في المتقدّمين والمتأخّرين»[2]، إضافة إلى فرق المنهج والفكرة: «لأنّ أبا عامر توخّى هدم خصومه وحسّاده، وبناء فضله ونبوغه، وأمّا أبو العلاء فقد شاء أن يعبث بعقيدة الغفران، ويتهكّم بأهل عصره في تصوّرهم الجنة حافلة بالملذّات المحسوسة، والنار مشبعة بألوان العذاب والتّنكيل، وإن لم يفته الإدلال بعلمه وسعة اطّلاعه».[3]

فغاية كاتبها أن يقتنص لنفسه مكانا محترما بين النقاد والأدباء الفحول القدامى والمحدثين أمثال: امرئ القيس، وطرفة، وقيس ابن الخطيم، والبحتري، وأبي تمام، والمتنبي، وأبي نواس، والجاحظ وعبد الحميد الكاتب، وابن العميد، وبديع الزمان الهمذاني، وهم شخصيات أدبية تشترك في صفة الإجادة لاستعانتهم بقوة الجنّ، وهي القوة نفسها التي أمدّت ابن شهيد ببديع المعاني وجميل اللفظ، وأهّلته ليكون ندّا لهم شعرا ونثرا وهذا في حدّ ذاته تفوّق، فأغلب هؤلاء أجادوا في لون أدبي واحد، بينما اكتمل له القول في الفنين.

وعلاقة الرسالة بغيرها من الآداب أثارت نقاشا في كتب غير عربية، فقد ذكر هنري بيريس Henri Peres أنّ ابن شهيد كان فيها متأثرا بالفكر اليهودي والمسيحي بسبب اختلاطه بهم،

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 67، 70- 74.

[2]- المصدر نفسه، ص: 70.

[3]- المصدر نفسه، ص: 83.

واطلاعه على الإغريق واللاتين كونه كان شغوفا بالقراءة، فهي نتاج للبيئة والحياة الشخصية لصاحبها في قرطبة، لأن الأدب الإسباني – كما يقول – آنذاك كان نتيجة لتأثره بالأدبين العربي والإغريقي اللاتيني[1]، وكونها صدرت عن مؤثرات كتلك وصفها بالفريدة في الأدب العربي والأصيلة.[2]

ورغم الخلاف الواقع حول زمن تأليفها والعوامل التي أمدّت صاحبها بالفكرة، فإن الدارسين اتفقوا على أهمية مؤلفها ومكانته في (قرطبة)، فهو – كما وصفه بطرس البستاني –: «نقطة الدائرة الأدبية في عصره، يرفع الأمراء قدره، ويخطب الوزراء صداقته، ويتبارى الشعراء والكتّاب بمساجلته، واستحثاث قريحته».[3]

لذلك كثر خصومه ومنهم من ذكره في رسالته كأبي محمد، والذي يرجّح أن يكون أبو محمد بن حزم صديقه، وقد تكون أسباب الخصومة بينهماالمنافسة الأدبية، كما استنتج محقق الرسالة بطرس البستاني، وأبي القاسم الإفليلي أحد أئمة النحو واللغة بالأندلس، وقد كان «كثير الحسد والغرور يجادل على الخطأ ويتشبث به معاندا»[4]، وأبي بكر، وهو مجهول، فقد يكون أبو بكر عبادة بن ماء السماء الشاعر والأديب والوشاح القرطبي، وقد يكون أبو بكر المعروف بأكشيماط.[5]

وقد ذكر ابن بسام أن رسالة ابن شهيد كانت موجهةلأبي بكر ابن حزم، وعرّفه محقق الكتاب إحسان عباس بأنّه أبو بكر ابن حزم أحد شيوخ الأدب، وذكر أنه غير الفقيه أبي محمد علي أحمد بن سعيد بن حزم.[6]

---

[1]-Henri Peres, La poésie Andalouse en Arabe classique au xi siecle. Ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire, p:37, 38.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 37، 38.

[3]– ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص:24.

[4]– المصدر نفسه، ص:28.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص:30.

[6]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 245.

وهذه الرسالة النفيسة واحدة من رسائل أخرى لابن شهيد، منها رسالة (حانوت عطّار)، وديوان شعر، غير أنّها التي تهمّنا في موضوعنا إذ يسعى إلى تقصي مميزات النقد التطبيقي بالمغرب الإسلامي، ووسائل أصحابه في مباشرة النصوص، وقد حققها بطرس البستاني معتمدا على ما ذكره ابن بسام في (الذخيرة).

### 9- إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي الأندلسي:[1]

وهو كتاب ألّف في عهد دولة المرابطين التي حكمت المغرب والأندلس بعد تولّي صاحبه منصب الكتابة والوزارة في دولة أبي الحسن علي بن يوسف بن تاشفين المتوفى عام(537هـ)، وهو على غاية من الأهمية، ففيه آراء مختلفة عن النقد والأدب، وإشارات لكتب مشرقية كانت متداولة في عصره خاصة كتب المعري[2]، وهذه إحدى غايات الكتاب، وهي إظهار المقدرة على الكتابة الفنية مجاراة لفحول الكتابة النثرية العربية أمثال المعري، الذي اتخذ من كتاباته موضوعا لمعارضته كما فعل في كتبه: (الساجعة والغريب)، و(السجع السلطاني)، و(خطبة الإصلاح)،وقد ألّفها متمثّلا أسلوب المعري في كلّ من (الصاهل والشاحج)، و(السجع السلطاني)، و(خطبة الفصيح)[3]، يقول عمر عبد الواحد ملخّصا محتوى رسالة (إحكام صنعة الكلام): «قرّر الكلاعي الرّدّ على منتقده بطريقة عملية، تتمثل في التأليف في الأصول والأسس التي تقوم عليها صناعة الكتابة. فكتب هذه الرسالة المبتدعة، غير المقلَّدة – على طريقة أبي العلاء في التأليف – لتكون إماما في موضوعها. وفي أثناء هذه الرسالة يفرد فصلا في قوانين الكتابة وآدابها، يردّ فيه على

[1]– هو أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ذو الوزارتين، نشأ بإشبيلية وسط أسرة مترفة ذات رياسة وفضل وأدب وعلم، تلقى العلم على أيدي كبار علماء عصره، من مؤلفاته: (الساجعة والغريب)، (السجع السلطاني)، (خطبة الإصلاح)، (الانتصار لأبي الطيب)، (ثمرة الأدب). ينظر: أبو القاسم بن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص: 5– 13. محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ط2، دار الرسالة، 1420هـ، 1981م، ص: 401– 403.

[2]– ينظر: ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 5– 8.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 12.

هذا الانتقاد تفصيلا... كما يتحدث في غيره من أجزاء الكتاب عن مظاهر مطابقة الكلام لأحوال المخاطبين...».[1]

وفيه يفصح الكلاعي عن سبب ركوبه مجرى النثر خلافا لكثيرين لتوافقه(أي النثر) مع ميله للالتزام والتدين بعد بلوغه مرحلة من العمر، وفي ذلك يقول: «ورأيي أن القريض قد تزين من الوزن والقافية بحلة سابغة ضافية، صار بها أبدع مطالع، وأصنع مقاطع، وأبهر مياسم، وأنور مباسم. وأبرد أصلا، وأشرد مثلا، وأهزّ لعطف الكريم، وأفلّ لغرب اللئيم. لكن النثر أسلم جانبا، وأكرم حاملا وطالبا»[2]، إضافة إلى إعجابه الشديد بأدب المعري ما يعني أنّ لهذا الأديب مكانة بالمغرب الإسلامي كنموذج مشرقيّ يستحق الاقتداء، وإن كان هذا التعلق مدعاة للقول بأنّ الأندلسيين عانوا (مركّب نقص) تجاه المشرق لأسباب تاريخية وأخرى واقعية.[3]

وقد اعتمد المؤلف لمناقشة قضاياه المرتبطة بالنثر على مصادر مشرقية معروفة بالمغرب منها: (أدب الكاتب) و(نقد الشعر) لابن قتيبة، و(تأويل مشكل القرآن)، و(يتيمة) الثعالبي، ومقامات ورسائل الهمذاني، و(البيان والتبيين) للجاحظ، و(فحولة الشعراء) للأصمعي، إضافة لكتاب (الذخيرة) لابن بسام، و(زهر الآداب) للحصري، و(رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد، وديوان ابن خفاجة.[4]

ختاما، هذه عيّنة فقط عن الكتب النقدية المنسوبة لبلاد المغرب الإسلامي في الفترة المخصصة للدراسة وهي ما بين القرنين الخامس والسابع للهجرة، لأنّ كتبا أخرى عكفت على المنهج التطبيقي في تحقيقها منها: كتاب (الرائق بأزهار الحدائق) لصاحبه أبي الطاهر التجيبي[5]،

---

[1]– عمر عبد الواحد، في نقد النقد الأندلسي، ص:137.

[2]– ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 36.

[3]– ينظر: عمر عبد الواحد، في نقد النقد الأندلسي، ص:135.

[4]– ينظر: ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 15.

[5]– هو أبو طاهر إسماعيل بن أحمد بن زيادة الله التجيبي نسبة إلى تجيب من كندة، ولد بالقيروان أواخر القرن الرابع للهجرة، وسكن المهدية، عاصر ابن رشيق وابن شرف، وروى لإبراهيم الحصري، سافر إلى الأندلس ومصر، يرجح أنه توفي عام حوالي سنة (456هـ/1063م). ينظر: أحمد يزن، النقد الأدبي بالقيروان في العهد الصنهاجي، ص:271.

وقد نشره محمد بدر الدين العلوي بعنوان (شرح المختار من شعر بشار اختيار الخالديين)، ذلك أنّ التجيبي اختار من مختار الخالديين نماذج شعرية لبشار وشرحها وتتبع معانيها عند القدماء وما أخذه بشار منهم، وما أخذه عنه المتأخرون، والكتاب «مجموعة ثرية من النصوص الجميلة، ولا سيما الشعر النادر القيّم الذي يدلّ اختياره على ذوق مرهف، ورواية واسعة، ويتخلل هذه النصوص شروح لغوية وأدبية تدلّ على اطّلاع واسع على خصائص العربية وآدابها»[1]، وقد ذكره صاحب التكملة، وأورد أنّه قرأه بخط صاحبه بمالقة بالأندلس سنة (406هـ).[2*]

[1]– المرجع السابق، ص: 272، 273.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 272.

*الخالديين هما ابنا هاشم أبو بكر محمد (ت380هـ/990م)، وأبو عثمان سعيد (ت440هـ /1009م)، أديبان وشاعران من الموصل أصلهما من الخالدية، اتصلا بأبي إسحاق الصابي، والوزير المهلبي، وسيف الدولة، ومن مؤلفاتهما كتاب (التحف والهدايا)، و(أخبار أبي تمام ومحاسن شعره)، و(الأشباه والنظائر). ينظر: المرجع نفسه، ص: 267.

**ثانيا- مؤهلات النقد التطبيقي المغربي القديم وآلياته:**

**1- الموهبة والإبداع والذوق الفني:**

لا يخفى ما للموهبة من عظيم أثر على كلّ نشاطاتالإنسان وفي مقدمتها النشاط الإبداعي، كما لا يستغني عليها الباحث لأنّها تذلل الصعوبات، وتحفّز على الاستمرار في البحث، وتخلق فيه رغبة الكشف وحبّ الاطلاع على غوامض الأشياء وتفسيرها، وتدفعه إلى الانشغال بطرق البحث.

وبفضل هذه المقدرة النفسية عالج النقاد القدامى مشكلات أدبية عدة، ومنهم المغاربة إذ أثبتوا ميلا لكّل العلوم بمختلف أنواعها، وتخصصوا في نقد الأدب، وقد حاز كثير منهم الإبداع والعلم معا، فابن رشيق صاحب ديوان شعر، وله قصائد في أغراض عدّة ذكر جزءا منها في (العمدة)[1] و(القراضة)، ومثله أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري[2]، وعبد الكريم النهشلي[3]، وابن شرف القيرواني[4]، وقد ذكر ابن بسام له شعرا ووصفه بأوصاف جليلة، وقال عن طريقته إنّها طريقة القسطلي في شكوى الزمن والحديث عن الفتن[5]، كما ذكر له نثرا يدلّ على امتلاكه موهبتي الإبداع والنقد، وشعر متعدد الأغراض بين النسيب والمدح، ما جعله يستغرق في الترجمة له صفحات عدّة في (الذخيرة)، دعّمها بمختارات من مراسلات له.[6]

وكذلك كان أبو عبد الله بن جعفر القزاز القيرواني،[7] ومن الجانب الأندلسي ابن شهيد، وحازم القرطاجني.

---

[1]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:5- 7، ج2، ص: 177، 178، 180، 188، 195.

[2]- ينظر: الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 7- 13. ابن رشيق، أنموذج الزمان من شعراء القيروان، ص: 45.

[3]- ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص: 45. ابن خلكان، وفيات الأعيان، م1، ص: 54، 55.

[4]- ينظر: محمد شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، م3، ص: 359.

[5]- ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 170.

[6]- ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 169- 238.

[7]- ينظر: القزاز القيرواني، ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص: 2، 3.

والموهبة الأدبية مطلوبة في النقد لأن الموهوب من النقاد يدرك حقيقة الشعر على عكس العالم فقط، فمعرفة هذا الأخير معرفة ظاهرية مرتبطة بظاهر النصوص وحسب، لذلك عيب نقد العلماء اللغويين لاكتفائهم بدراسة المشكلات اللغوية عن تفسير النص وبحث عوامل إبداعه ومهيئاته واختلافه، ولذلك اعتبر ابن شرف النقد «هبة في الموالد، وفيه زيادة طارف إلى تالد»[1]، وانعدامها يسبّب كثيرا من الأخطاء النقدية، قال إنريك أندرسون إمبرت: «ففي كلّ شاعر يقبع ناقد يساعده على أن يعنى ببناء قصيدته، وفي الوقت نفسه يوجد في كل ناقد شاعر يعلمه من الداخل كيف يتعاطف مع ما يقرأ. ولهذا تكثر في تاريخ الشعر حالات الشعراء الذين تركوا لنا نقدا ذاتيا مضيئا، وتكثر في تاريخ النقد أيضا حالات النقاد الذين بدل أن يحللوا موضوعيا عملا ليس لهم بدأوا يظهرون قصائدهم نفسها».[2]

والموهبة تولّد الرغبة في قراءة نصوص الغير، وتدفع إلى تذوّق الشعر والأدب، ولا يمكن لأيّ نقد أن يتعرى من الذوق بوصفه «القدرة على تمييز الجمال وتقديره»[3]، والملكة التي تكمّل صفات الناقد الموضوعية والمعرفية، لأنه «مكون مهم من مكونات شخصية الناقد، وهذا المكون إنما ينشأ من شقّين، أو ليتمثل في (الفطرة النقدية)، القائمة على سلامة الإحساس... والشقّ الثاني يتمثل في المثاقفة النقدية».[4]

والذوق المقصود هنا ذاك الذي تنصّل من عباءة الفطرة والشخصية واتّخذ من التقنين والضبط صفات له، ذوق قائم على التدليل والتعليل والعاطفة معا، يعمل بمشاركة الفكر والمنطق والعقل، أمّا مصادره فمتعددة ما يعني أنه لا يقوى فقط بالموهبة والفطرة، وإنما تدعمه الثقافة

[1]– ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 44.

[2]– إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص: 3.

[3]– بول آرون، دينيس سان جاك، آلان فيالا، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، ط 1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1433هـ، 2012م، ص: 515.

[4]– محمد بن سعدان الدكان، بلاغة العقل العربي، ص: 342، 343.

والخبرة التي يكتسبها بمخالطة الأدباء والعلماء[1]، لذلك اعتبره النقاد المعاصرون – إضافة إلى الخبرة والإلمام بالكتابة – من أركان النقد المهمة.[2]

والذوق كما يعرّفه أحمد الشايب هو: «القوة التي يقدّر بها الأثر الفني، أو هو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به، ومحاكاته بقدر ما نستطيع في أعمالنا وأقوالنا وأفكارنا»[3]، وجاء في معجم المصطلحات الأدبية أنه «القدرة على تمييز الجمال وتقديره».[4]

وقد عوّل عليه كثير من نقاد المغرب الإسلامي، فاختيارات ابن رشيق في (القراضة) صادرة عن ذوق بحت، وكذلك مختارات (الأنموذج)، فهو – كما أبان في مقدمته – اعتمد في إيراد الأشعار وما ارتبط بها من أخبار على خالص ذوقه[5]، وهي الطريقة الأنسب للموضوعات الأدبية كما قال زكي مبارك محقق الكتاب.[6]

وأمّا ابن شهيد فقد فرض عليه ذوقه أن يكون مشرقي الطبع والطابع كما أثبت في رسالته (التوابع والزوابع)، من حيث اختياره لشعر المشرق الجيّد ليكون وسيلة ليتعرّف الناس بها على شعره.

والذوق الذي يوجّه كلّ ناقد وجهة معيّنة خاضع للبيئة ليس مكانيا وحسب، لأنه يحتمل الوسط الذي تربّت فيه ملكة الناقد العلمية، أي المنهل الذي نهل منه، فالنشأة وسط المعلّمين غير النشأة

---

[1]– ينظر: مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، د ط، مكة للطباعة، 1419هـ، 1998م، ص: 7–11.

[2]– ينظر: بول هيرنادي، ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1998، ص: 20، 21.

[3]– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط5، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1955، ص: 120.

[4]– بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1433هـ، 2012م، ص: 515.

[5]– ينظر: الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 33، 34.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 14، 15.

بين الفلاسفة، كما أنّ الناقد إذا كان ملتزما بارتباطات سياسية أو رسمية فإنّه سيتوجّه في نقده حسب ما يقتضيه أمرها، وكتاب الكلاعي (إحكام صنعة الكلام) خير دليل على ذلك، فقد أبان عن تبدّل ذوق صاحبه بسبب ظروفه الجديدة بعد أن تقدّم به العمر.[1]

كما يرتبط الذوق بعصر الناقد وشخصيته، فالذوق الذي انطبع به ابن بسام جعله يرفض قصائد الهجاء والفلسفة، ولمّا كان ذوق ابن رشيق متأرجحا بين القديم والحديث، امتلأ كتاباه (العمدة) و(القراضة) بعيّنات نقدية عن ذلك.

غير أنّ اقتران النقد بالموهبة والذوق لا يعني إقصاء العلم والاستعداد الذهني والفكري، لأنّ التمعّن في النص والتفكر فيه من أعمدة العمل النقدي حتى لا يقع ممارسه في مطبات التعصب، أو التسرع، أو تحكيم الأهواء من غير نظر في العناصر الفنية أو إغفال لها، وغيرها من مخاطر تحكيم الذوق وحده[2]، يقول دافيد هيوم – متحدثا عن مقياس الذوق –: «على الناقد أن يحفظ عقله حراّ من أيّ تحيّز، وأن لا يسمح لأيّ شيء أن يدخل في اعتباراته سوى الموضوع الذي يرفع إليه من أجل تفحصه».[3]

ولعامل الموهبة والإبداع ونوع المعرفة التي حصّلها الناقد تأثير مباشر وظاهر على لغة النقد، وهي أهمّ مميزات الناقد الدالة على منهجه وأسلوبه عموما، لأنّها تتكفّل بترجمة الأفكار وإيصالها، كما تدلّ على اتّجاهه، إذ تختلف باختلاف منهجه ومصادر ثقافته والبيئة التي تعهّدته علميا، ولذلك جاءت لغة الحصري وابن رشيق وابن بسام مختلفة عن لغة ابن شرف وابن شهيد المطبوعة بميزة المقامة، ناهيك عن السخرية الشديدة في (التوابع والزوابع) وفي (مسائل الانتقاد)، ولكنها تتفق في كونها تجمع بين العلمية والأدبية في آن واحد، إذ تتجلّى العلمية في الشرح والتفسير ونقل المصطلح كما في (العمدة) و(القراضة)، والأدبية في ظاهرة السجع كما في (التوابع والزوابع)

[1]– ينظر: ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 27.

[2]– ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص: 102.

[3]– مارك شورد وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ص: 621.

و(مسائل الانتقاد)، بينما كانت لغة القزاز قريبة من بيئة اللغويين هدفها نقل المعلومة بيسر وكثير من التمثيل.

**2- التنوّع المعرفيّ:**

ترتكز العملية النقدية على الناقد من حيث المعرفة واللغة والأدوات الإجرائية المستخدمة من أجل تقديم الدراسة بعلميّة وموضوعيّة، كما ترتكز على النص موضوع النقد ومجاله، وتعتبر – من حيث الخصائص – عمليّة معقّدة جدّا كما يصفها النقد المعاصر، لأنّها تقوم على ثقافات متعددة كما تتوجّه إلى ثقافات متعددة أيضا أي قرّاء مختلفون، فهي لا تكتفي بإظهار انفعال ما اتّجاه النص وحسب، بل تفسّر سببه وتعلّل له بالتفسير والتحليل، وهذا يتطلب معرفة عميقة ما يجعل الناقد قارئا لكنّه من نوع خاص، هدفه إنتاج نصّ يحاور الإبداع من أجل قارئ آخر مستهدف ولا يقلّ معرفة وعلما عنه، لذلك كان عمل الناقد من أصعب الأعمال.

وكونه بهذه الصعوبة والتعقيد، فإنّه مرهون في وظيفته بمجموعة من العوامل التي تعطي لصاحبها المساحة المطلوبة للعمل، وتخلق له الجوّ المساعد على التقصّي والبحث، وهذه العوامل بعضها ذاتية وأخرى خارجية، كالإبداع مع تغيّر في الأدوار، فإذا كانت الموهبة تحتلّ المقام الأوّل في الإبداع، فإنّ الثقافة الواسعة تأتي أوّلا بالنسبة للناقد، لأنّها وسيلة الدرس النقدي، وطريق التحليل والمناقشة وباب الموضوعية، وبدونها لا يمكن القيام بعمل نقدي.

والنقاد تبعا لها مختلفون في المناهج ولغة التحليل، فمنهم المثقف ثقافة عربية صرفة، ومنهم من ربطها بمجموعة المعارف المترجمة، فاكتمل لديه علم الأنساب والتاريخ والمنطق والفقه، وبحسب تنوع العلم والحظ من المعرفة امتاز النقاد بعضهم على بعض وازدادوا ثقة.

والنقاد المغاربة متميّزون في ذلك، فقد رفدوا من علوم المشرق ما أمكنهم بجدّ وإخلاص، وتنقّلوا إلى مراكز العلم، واستقبلوا وفود المشرق، وجالسوا العلماء، ونقلوا المؤلّفات، إلى أن تكوّنت لديهم قاعدة معرفية ذلّلت أمامهم الصعاب، وقد وصف المقري ولع الأندلسيين بالعلم فقال: «وأمّا

حال أهل الأندلس في فنون العلوم فتحقيق الإنصاف في شأنهم أنّهم أحرص الناس على التمييز، فالجاهل الذي لم يوفّقه الله للعلم يجهد أن يتميز بصنعة، يربأ بنفسه أن يرى فارغا، عالة على الناس لأنّ هذا عندهم في نهاية القبح».[1]

وتأتي الثقافة من حيث الأهمية في المقام الأوّل، لأنّها تزيد النقد قوة وثقة خاصة التطبيقي منه، لحاجة صاحبه إلى المثال والشاهد والتحليل والمقارنة، ويبدو أنّ النقاد في المغرب الإسلامي أخذوا هذا الشرط على محمل الجدّ، وساعدهم عل ذلك تنافس حكّامهم على بناء المراكز والحواضر الثقافية.

والنقاد المغاربة مولعون بالمعرفة بمختلف تياراتها، فالعلوم الدينية يسّرت على ابن رشيق الدلالة على شرعية الشعر وقوّته[2]، وكذلك النهشلي[3]، كما سمحت لابن عبد الغفور الكلاعي من أن يدلّ على سلامة موقفه من الشعر بعد أن اختار النثر لأسباب دينية.[4]

والمعرفة التي ميّزت نقّاد الغرب الإسلامي أنواع هي:

**أ- المعرفة اللغوية:**

أدرك النقاد قديما أنّ علوم اللغة العربية مهمة جدّا في مجال اختصاصهم، لأنّ الناقد يقدّم أفكاره وأفكار المبدع لغة كما أنّ مجال عمله لغوي، فاللغة وسيلة المبدع كما الناقد.

والمقصود بعلوم اللغة النحو والصرف والتي تفيد الناقد المطبِّق في أمور كثيرة، فهي تصون لغته من الخطأ، وتكشف له العلاقات التركيبية بين الكلمات المنقودة، وتساهم في توضيح معناها،

[1]- المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م1، ص: 220.

[2]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 12- 29 .

[3]- ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص: 25.

[4]- ينظر: ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 32- 35.

كما تظهر له موطن الخطأ في النص ومعانيه.[1]

وفيما يخص نقاد المغرب قديما في الفترة الممتدة بين القرنين الخامس والسابع للهجرة، فإنّ الثقافة اللغوية كانت عماد المؤلفات المنتجة، إذ نقرأ في (العمدة) من الشروحات اللغوية ومذاهب منظّريها الكثير، كما في (الذخيرة)، وأكثر ما تظهر المعرفة اللغوية في كتاب القزاز (الضرورات وما يجوز للشاعر من الضرورة)، الذي بُني مدعّما بعلم صاحبه الوافر بعلوم اللغة، ما جعله غنيا بآراء البصْريين والكوفيين من العلماء،وأساليب العرب اللغوية.

وفي مقامة ابن شرف (مسائل الانتقاد) إبانة لعيوب الشعر التي تقلّل من شعريته من الجانب اللغوي كاللحن الذي مثّل له بقول جرير:[2]

وَلَوْ ولَدَتْ قُفَيْرة جَرْوَ كَلْبٍ  لَسَبَّ بِذَلِكَ الْجَرْو الْكِلَابَا

حيث نصب **كلابا** بغير صواب، وذكر من عيوبه اللغوية خشونة حروف الكلمة كما كان يقع في شعر جرير والفرزدق.[3]

**ب- المعرفة البلاغية والعروضية:**

المعرفة بالبلاغة والعروض من ضرورات العمل النقدي قديما، لذلك تبحّر النقاد القدامى فيهما عموما، والمغاربة خصوصا، إذ اتصفوا بمعرفة العلوم البلاغية بفروعها البيانية والبديعية، وأبدوا فيها علما غزيرا، على غرار كتاب (العمدة) الذي قدّم مؤلفه ملخّصا لأهمّ ما تداوله العلماء فيها من آراء، وفصّل في بحثها بالشاهد شعرا ونثرا مقدّما الوجوه البلاغية من مجاز وبيان واستعارة

[1]- ينظر: أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ط1، دار النوادر، دمشق، سوريا، بيروت لبنان، 1431هـ، 2010م، ص: 9.

[2]- ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 76.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 78- 80.

وتمثيل وتشبيه وإشارة وتتبيع وتجنيس وترديد وتصدير ومطابقة وتقسيم وتسهيم وتفسير والتفات واستثناء وتتميم ومباغتة وإيغال وتضمين واشتراك وتغاير تقديما مدعوما بالمثال والرأي.[1]

وقد دلّ بهذا الباب على توأمة النقد بالبلاغة، وعلى ميله للتطبيق معتمدا على آراء وأقوال شهيرة للرسول (صلى الله عليه وسلم)، والمناطقة، والبلغاء، والعلماء أمثال المبرد (ت286هـ)، والخليل بن أحمد (ت174هـ)، والمفضل الضبي (ت178هـ)، وأبي الحسن علي بن عيسى الرماني (ت380هـ)، وابن المقفع (ت142هـ)، وأرسطوطاليس، وخالد بن صفوان، وابن المعتز (ت296هـ)، وغيرهم.

كذلك قدّم الحصري صورة عن أهمّ الآراء والأقوال الصادرة عن العلماء فيما يخص تعريف البلاغة وأوصافها، وإن لم يعن كمواطنه ابن رشيق بالمصطلح لما تميز به أسلوبه في هذا الكتاب بعدم تبويب ولا ترتيب، فإنه أظهر علما واسعا في الموضوع.

وأمّا بالنسبة لعلم العروض، فقد وفّر ابن رشيق في كتاب (العمدة) فرصة الإطّلاع على ما تعارف عليه علماؤه من تفعيلات وزحافات وعلل وغيرها من مصطلحات هذا العلم، وأوزان الشعر العربي وما يناسب كلّ غرض، ولا يمكن أن يتأتّى له ذلك دون اطلاع مسبق على هذا العلم.

كما وقف ابن شرف على ما يعيق الشعر من ناحية الوزن كالإقواء والسناد والإكفاء والزحاف وصرف ما لا ينصرف.[2]

في حين طرح القرطاجني – كما سبقت الإشارة إليه – بحثا في العروض دعامته الدراسات العربية العروضية، ممتزجة ببحوث الفلاسفة والمشتغلين بالمنطق، ما أوصله إلى أن ينظر إلى

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:218.

[2]– ينظر: ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 80.

العروض: «نظرة بلاغية نقدية ذوقية متصفة بالأصالة والعمق والتأني والإخلاص والصدق، أفادت من الآخرين من غير تقليد أعمى، ونقدت الأقدمين من غير عقوق، وجدّدت من غير تخريب».[1]

**ج- المعرفة التاريخية:**

وإذا كانت بعض الدراسات التطبيقية بالمغرب الإسلامي ألزمت نفسها بالمنهج التاريخي من حيث تتبع المعنى، وسرقات الشعراء، أو الموازنة بين معاني القدماء والمحدثين، أو رصد تطور الأغراض الشعرية وتبدّل معانيها عبر الزمن، فإنّ ذلك تطلّب منهم معرفة بتاريخ العرب عموما، وبتاريخ شعرهم وأيّام قبائلهم، ومناسبات قصائدهم، وأسماء شعرائهم وملوكهم، وتنقُّل القبائل، ومعرفة أخبارهم وتمييز الصحيح منها من المنسوب، فالتاريخ «يعطي الناقد القدرة على نقد الأخبار والتمييز بين النصوص الموثوق بنسبتها إلى مؤلفها أو المشكوك فيها، ويفيده في معرفة مصنفات السابقين المتقدم منها والمتأخر».[2]

وإن شئنا التمثيل للمعرفة التاريخية عند المغاربة قديما، وجدنا في كتاب (العمدة) أبوابا عديدة تاريخية منها: (باب في أصول النسب وبيوتات العرب)، وقد ذكره (النهشلي)[3]، (باب سيرورة الشعر والحظوة في المدح)، (باب ما يتعلق بالأنساب)، (باب ذكر الوقائع والأيام)، (باب في معرفة ملوك العرب)، (باب من النسبة)، (باب العتاق من الخيل ومذكراتها)، (باب المعاني المحدثة)، (باب في أغاليط الشعراء والرواة)، (باب بيوتات الشعر والمعرّقين فيه)[4]، ولا شكّ أنّ البحث فيها لم يكن متاحا له دون علم بمرجعيتها التاريخية.

---

[1]- ينظر: أحمد فوزي الهيب، حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي دراسة عروضية مقارن، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، العدد 373، ص: 11.

[2]- أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ص: 117.

[3]- ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص: 77.

[4]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 201- 305.

كما تظهر المعرفة بالتاريخ العربي العام والأدبي جلية في كتاب الحصري، ما ساعده على تتبع المعاني والمواضيع والاستطراد من موضوع إلى آخر بسهولة ويسر وترابط أيضا.

ولا نغالي إن قلنا أنّ ابن رشيق فاق أقرانه فيما يخصّ المعرفة التاريخية بالشعر العربي، ونعني بالشعر مذاهبه ومعانيه وأساليبه، ففي (القراضة) قام بعمل نقدي تطبيقي في غاية الأهمية، إذ أفاد متتبع الشعر والبلاغة القديمين بلمحة وافية عن أبرز المعاني المتداولة منذ العصر الجاهلي، وذكر نماذج عن مختلف الصور البلاغية مشيرا إلى تطورها التاريخي بإرجاعها إلى مصدرها الأوّل وهو امرؤ القيس – حسب تصريحه – لأنّه أوّل من فتق الشعر العربي، وفتح أبواب المجاز من تشبيه واستعارة[1]، فاستعارته التي ضمّنها قوله[2]:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِه وَأَرْدَفَ إِعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

أوّل استعارة ومن أتى بعده أمثال: زهير ومنصور النميري وعمر بن يزيد الشطرنجي مولى المهدي والطائي تبع لمعناها.[3]

كما يعدّ العلم بتاريخ النقد والآراء النقدية بالنسبة للمطبّق أو المنظّر مهمّة جدّا، إذ يعطي الناقد فكرة عن اتجاهات النقاد وانطباعاتهم، وأصول أفكارهم، فيتشكّل لديه موقف منها.

وتتجلّى لدى ابن رشيق المعرفة بتاريخ الآراء النقدية في أبواب من (العمدة)، كتلك التي عالج فيها قضية اللفظ والمعنى، والقديم والحديث، والعروض والقافية، كما مكّنته هذه المعرفة من ممارسة "نقد النقد" في مواطن من الكتاب ذاته، ومعالجة النصوص والمصطلحات معالجة لغوية ومعرفية، وتتبع مصادرها واختلاف تسمياتها بين النقاد.[4]

[1]– ينظر: المصدر السابق،ج1، ص: 84. وقراضة الذهب، ص: 20، 21.

[2]– ديوان امرئ القيس، ص: 48.

[3]– المصدر نفسه، ص: 23، 24.

[4]– ينظر: باب البلاغة مثلا وباب القوافي وأوزان الشعر وباب القديم والحديث من (العمدة).

وما قدّمه الناقد منها في غاية الأهمية، إذ يمكن الاعتماد عليه مباشرة لتشكيل تصور تاريخي عن تطور المصطلحات وتداولها، كما يقدّم صورة عن اهتمام النقد المغربي قديما بالأصول النقدية على تنوّع مشاربها، ما جعل الكثير من النقاد والدراسين ينوهون بعلمه الواسع بكل ما يتعلق بالنقد والأدب العربيين كقول عبد القادر الغزالي: «ابن رشيق القيرواني من النقاد العرب العارفين بالشعر العربي، المدركين لأسراره وخباياه، المتمرسين بدقائقه ومجاهله، وكتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه، بمادته العلمية الغنية: الإخبارية والنقدية، يدل على غزارة علمه ورسوخ قدمه. ولقد كان انصرافه كلية إلى نقد الشعر عاملا من العوامل التي مكنته من الإحاطة الموسوعية بالمسائل النظرية والتطبيقية في الشعر العربي».[1]

كما يمكن أيضا اعتبار ابن بسام خبيرا بالشعر المشرقي والأندلسي أيضا، وآراء النقاد في الطرفين، وعلى هذه المعرفة الأدبية والنقدية والتاريخية بنى كتابه (الذخيرة) موازنا ومقارنا ومتتبعا لمعاني الشعر، مؤيّدا بالنص النقدي.

ومكّنت معرفة ابن شرف بآراء النقاد في الشعر الجاهلي من استنتاج تشيّعها في الغالب إلى نصوصه ما خلق لديه رغبة في معاودة قراءتها بتأنّ شديد، حتى استخلص خطأ كثير من النقاد قبله فيما يخصها، كنصوص امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى.[2]

وللمعرفة التاريخية بالنقد ميزة أهمّ وهي أنها تدلّ صاحبها على منهج معيّن في الدراسة، فالمعرفة بنتائج ومناهج الغير تساعد الناقد على استخلاص الملائم منها، فتنتج عنده طريقة خاصة هي مزيج عدة طرق مع خلاصة ذهنه.

وختاما، فإنّ اجتماع هذه المعارف جميعا من دينية ولغوية وتاريخية ونقدية غاية وسبيل كلّ ناقد يرغب في دراسة النصوص بموضوعية وأصالة وعلمية شديدة، لأنّها تشكّل لديه وعيا بنوعية عمله ومادّته موضع التجريب والتحليل، أي مادّة الأدب، وتنتهي به إلى ما يسمّى بالعلم بالشعر،

[1]– عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التارخية والرهانات، ص: 48.

[2]– ينظر: ابن شرف القيرواني، مسائل الانتقاد، ص: 48، 60، 64، 68.

وهو كما يقول جابر عصفور: «يعني الوعي بخصوصية مادّته وتميّزها عن غيرها، وخصوصية المادةّ تفضي إلى خصوصية العلم بها وتميّزه عن غيره من العلوم، وكأنّ العلم بالشعر من هذه الزاوية يعني الوعي بقوانينه الأساسية التي تحدّد للشعر مهمّته وماهيته، فتحدد – بالتالي–الأصول أو القوانين التي تميّز بين الجيد والرديء».[1]

وإذا كانت هذه العلوم مفردة تعين آليا الناقد، فإن اجتماعها تدخله في خانة المتخصصين بنقد الشعر الذين ألمح إليهم ابن سلّام بقوله: «وللشعر صناعة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات...»[2]، ولذلك دعا القرطاجني النقاد إلى ضرورة الاستعانة بعلوم البلاغة الكلية التي هي مزيج بين البلاغة العربية والفلسفة اليونانية، حتى يسلم الشعر من الأحكام الجزئية[3]، لأنّ (البلاغة الكلية) تعين على إنتاج نظرية متكاملة حول الشعر ومفهومه وعلاقته بأجناس القول الأخرى، ومهمته وتميّزه عن آداب الأمم غير العربية من حيث الصور والمعاني والعروض.

وكما اتضح فإنّ جميع نقاد المغرب الإسلامي مهتمّون بالناحية المعرفية بتعدد أنواعها حتى تتعزّز حظوظهم في النقد الموضوعي وتترسّخ أقدامهم فيه، لكن هل أفلت المغاربة من أسر وشرك تلك العلوم، أم سيطرت عليهم بحيث غلبت على أذواقهم، خاصة وأنّ الأدب عموما والشعر خاصة من الفنون الحساسة التي لا تقبل التقيد بالعلوم بحرفيتها، وفي ذلك يقول عقيل مهدي: «التحرر من عبودية (النحو) و(المنطق) تجعلنا نصغي إلى (الكينونة) لأن النحو يضع الكلمة في فضاء لغوي، مثلما يضعها المنطق في فضاء منطقي، فتكون مجردة من شفافيتها».[4]

تساؤل سيتضح ممّا يلي من مباحث.

[1]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 119.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 107.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 125، 126.

[4]– عقيل مهدي، المعنى الجمالي، ط 1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 1429هـ، 2008م، ص: 91.

# الفصل الثاني:

## منهج الموازنات التطبيقية

**أولا :** أشكال الموازنات التطبيقية

**ثانيا**: مقاييس الموازنات التطبيقية

# الفصل الثاني: منهج الموازنات التطبيقية

## أولا- أشكال الموازنات التطبيقية:

الموازنة أقدم ممارسة نقدية قام بها العرب، فجذورها ضاربة في تاريخ النقد العربي منذ العصر الجاهلي، إذ بواسطتها مارس نقّاد تلك الفترة فعل النقد والحكم على الأشعار، وأمثلتها في أخبار الجاهليين النقدية كثيرة منها عبارات:«أغزل بيت» و«أهجى بيت»، ومنها أيضا ما روي عن أمّ جندب حين وازنت بين قصيدة لزوجها وأخربلعلقمة الفحل، ومنها أيضا الموازنات التي كان يقوم بها النابغة في (سوق عكاظ) بين شعراء القبائل.[1]

وإن انطبع فعل الموازنة/ المفاضلة في ذاك العصر بما ميّز النقد الجاهلي من بساطة في التعليل وجزئية وذوقية، فإنّ قيمة أحكامه لا يمكن نكرانها، إذ وجّهت القصائد نحو الكمال، وصوّبت زلل الشعراء ودلّتهم على أوجه الجميل لفظا ومعنى، إلى أن صارت قصائد الجاهليين مثالا ومعيارا في الجودة لاحقا، مقاييسهم في ذلك مناسبة الشاعر للعرف وعادة العرب الكلامية، وقدرته على التصرف في فنون الشعر وأغراضه.

وفي صدر الإسلام أخذت الموازنات منحى مغايرا فرضته ظروف المجتمع العربي الجديدة، فصارت موازنة بين معاني الفضيلة ومعاني الرذيلة، واتخذت من المعيار الخلقي الديني مقياسا لها، إذ صار التفاضل بين الشعراء بمقدار ما تتوفر عليه معانيهم من صدق، لذلك فضّل زهير بن أبي سلمى على أقرانه الجاهليين في قصائد المدح، لأنّه كان لا يمدح الرجل إلّا بما فيه[2]، وانتخبت معاني حسّان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة لتكون سلاحا في وجه حزب الكفار.[3]

---

[1]- ينظر: قصي الحسين، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1416 هـ، 1996 م، ص: 96، 97. سعد أبو الرضا، معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، د ط، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، 1409هـ، 1989 م، ص: 81، 82.

[2]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 87.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 21.

وفي هذا العصر عاش ناقد امتلك بعدا نقديا بصيرا ومميزا وهو الصحابي علي بن أبي طالب (كّرم الله وجهه)، الذي عرف برأيه المشهور عن معايير الموازنة السليمة كما ورد عنه في كتاب (العمدة): «لو أنّ الشعراء المتقدمين ضمّهم زمان واحد ونصبت لهم راية فجروا معا علمنا من السابق منهم، وإذا لم يكن فالذي لم يقل لرغبة ولا لرهبة. فقيل من هو؟ فقال: الكندي. قيل: ولم؟ قال: لأني رأيته أحسنهم نادرة وأسبقهم بادرة».[1]

ثمّ استمر فعل الموازنة في كلّ عصر، فسلكه جرير ليدلّ به على شاعريته مقارنة بأنداده من الشعراء، وعبّر بها النقاد عن رقّة شعر الحجاز مقارنة بالشعر العراقيّ والشاميّ، وكانت سببا في تأخير الشاعر ذي الرمة عن ركب الشعراء، بعد أن قيست قصائده التي ميزها التخصص في الوصف والتشبيه بمعيار التعدد والتنوع في الأغراض.[2]

وقد ذكر ابن رشيق جملة من الحجج التي يتحجج بها كلّ فريق في تفضيل أحد الشعراء على الآخر.[3]

وبحلول عصر التأليف والتفكير، اتخذت الموازنات شكلا علميا وصارت مقاييسها أقرب من الموضوعية، وإن لم تخل من ذاتية فإنها كانت معللة من قبل أصحابها، وخطت بفضل أساتذة النقد أمثال ابن سلام الجمحي (ت232هـ)، وابن قتيبة (ت276هـ)، والآمدي (ت370هـ)، وعبد العزيز القاضي الجرجاني (ت392هـ) خطوات مهمة، لتقترب من مجال النقد التطبيقي الذي ينقل التصورات الذهنية إلى النص ويطبّقها عليه.

وأمّا الذي ساعد هذا الإجراء التطبيقي على المنهجية والموضوعية فهو روح العصر العباسي نفسه، فقد أوجد هذا العصر منهجا علميا شاملا ساعد على النقد الموضوعي بفضل تحوّل المجتمع إلى التعددية في التعامل وإطلاق الحريات، كما ساهم في ذلك ظهور أصوات أدبية جديدة، ودافع الشعوبية، ورواد التيار الشعري الجديد كأبي نواس وأبي تمام وبشار بن برد ومسلم بن الوليد والمتنبي صاحب المعجزة اللسانية، كما ساهم في انتشار الموازنات في المؤلفات النقدية

[1]- المصدر السابق، ج1، ص: 31.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 86.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 86 - 90.

علم الكلام الذي طرح مسائل المقارنة بين الشعر والقرآن وتتبع المعاني بطرق حجاجية وأدلّة برهانية.

وكان من ثمار ذلك كتب عدة يتصدّرها كتاب (الموازنة بين الطائيين) للآمدي، و(الوساطة بين المتنبي وخصومه) لعبد العزيز القاضي الجرجاني، و(طبقات الشعراء) لابن المعتز، وغيرها كثير.[1]

وكما غلبت الموازنات على مؤلفات مشرقية كثيرة، فإنها أيضا ظهرت بوضوح في مؤلفات المغرب الإسلامي النقدية، بل لم تكد تخلو مؤلفاتهم منها، خاصة تلك التي هدفت إلى الدفاع عن أدباء البلاد، أو التي تناولت صراع القديم والمحدث والسرقات، لذلك نجد في كتبهم أشكالا عدّة من الموازنات بعضها موجود عند المشارقة، كالموازنة بين القدامى والمحدثين والمولّدين، وبين المعاني الشعرية، وبين أوزان الشعر وعروضه، وبعضها كان نابعا من خصوصية الأدب والنقد في هذه البلاد، كالموازنة بين شعراء وأدباء المشرق ونظرائهم من المغرب، وهذه أبرز سمات الموازنات في النقد بها.

ويعتبر منهج الموازنات أوضح المناهج وأكثرها حضورا في كتب النقد الأدبي، وأكثر الأفعال دلالة على عمق القراءة، إذ لا يمكن للمطبّق الإنتقال إلى أحد مناهجه إلّا بعد التشبع من النظرية، كما يدلّ منهج الموازنة على دقّة خطة صاحبه حتى لا يزوغ عن الهدف أو موضوع الدراسة والعيّنة موضوع التطبيق، وهذا لا يتحقق إلّا لأصحاب العقول الفطنة بمواطن تفرّد النصوص ومواطن تعالقها مع غيرها، وكذا درجات هذا التعالق والتآلف، لأنّها قائمة على مقابلة النصوص بعضها ببعض ومواجهتها بأدلة وبيانات موضوعية، تقوم على أسس معينة منها: الاتفاق في بعض الجوانب كالمعنى أو القافية أو الإنتماء إلى حقل شعري أو تيار أدبي واحد، كما حصل مع شعراء النقائض أو المدح أو تياريين مختلفين، كأصحاب الطبع الذين يقابلهم أصحاب البديع.

[1]- ينظر: محمد بن سعد الدبل، المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب لابن رشيق، ص: 185- 195. سعد أبو الرضا، معالجة النص في الكتب الموازنات التراثية، ص: 18.

والمغاربة كنظرائهم من المشرق، استعملوا منهج الموازنة كعمل مكمّل ومتمّم لبحوثهم في ماهية الشعر، وفي كشف شروط تحققه، وتبدّل أساليبه عبر العصور والبيئات كما سيتمّ توضيحه بتفصيل أسس الموازنة النقدية، ولكنهم أبدوا تعاملا خاصا مع هذا المنهج كونهم مارسوه تحت تأثير قضايا، أخرى كصراع القديم والحديث، وصراع المغرب والمشرق الإبداعي.

## 1- الموازنة بين فنون الأدب (بين الشعر والنثر وبين فنون الشعر):

### أ- الموازنة بين الشعر والنثر:

يمكن إدراج هذا النوع من الموازنات ضمن طموح النقد العربي القديم في تحديد معالم الأجناس الأدبية، وإن لم تسعفه الظروف للبحث فيها عميقا، حيث اقتصرت على إطلاق أحكام عامّة ينقصها التحليل والتعليل، وعلى رصد الفوارق الشكلية، أو استغلال ذلك لخدمة موقف الناقد – تأييدا أو معارضة – لأحد الفنّين.

والموازنة بين الشعر والنثر نلمحها في كتب نقدية كثيرة، وغالبا ما غذّتها النزعة الأخلاقية، ما يسهّل القول بأنّ هذا المنهج التطبيقي يقوم على أفكار جزئية كثيرة، منها سعيه إلى تبيان قيمة النثر المدعومة من القرآن الكريم وأقوال للرسول (صلّى الله عليه وسلّم)، أو التدليل على عدم اعتراض الدين والشعر لأسباب تاريخية واجتماعية متعلقة بالعرب وقبائلها، دون الاهتمام برصد مظاهر كلّ لون عن غيره، أو الاحتفال بتطورهما في الأدبية العربية، ومدى تبدّل أساليب المبدعين بشكل عميق، لأنّ أغلب الذين زجّوا بأنفسهم في المسألة كانوا مدفوعين برغبة الاحتجاج على ميلهم إلى فنّ على حساب غيره، كما فعل ابن رشيق في تعصبه للشعر، وابن عبد الغفور الكلاعي في وقفته مع النثر.

فبالنسبة للكلاعي الموازنة بين الشعر والنثر موضوع «قد خاض فيه الخائضون، وميدان قد ركض فيه الراكضون»[1]، وكان له حظّ الخوض في المسألة – كما ذكر – في كتابه (ثمرة الأدب)[2]، فالنثر فرع من فروع البلاغة، وهو يمتاز عن الشعر كونه «تزين من الوزن والقافية بحلة سابغة ضافية، صار بها أبدع مطالع، وأنصع مقاطع، وأبهر مياسم، وأنور مباسم، وأبرد أصلا، وأشرد مثلا، وأهزّ لعطف اللئيم...»[3]، وبسبب ما فيه من وزن فهو من الجانب الأخلاقي أقل مرتبة من النثر لذلك قرر الناقد أن يعزف عنه إلى النثر وفي ذلك قال: «واقتصرت من قسمي البلاغة

[1]- ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص: 36.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 36.

[3]- المصدر نفسه، ص: 36.

على قسم الكتابة، لأنها أنجح عاملا، وأرجح حاملا، وأكرم طالبا، وأسلم جانبا...»[1]، ومن حيث الأسبقية فالنثر – حسبه – هو الأصل بينما الشعر فرع منه[2]، ثمّ كرّم النثر بشهادة أخرى فقال: «وأمّا الكتابة فبعيدة عن هذا كله، سليمة مما يدعو إلى المهجور، أو يتشبث بالمحجور. ولذلك نزهت طائفة من العلماء اسم الله تعالى من الاستفتاح به فكتبوا في أول قصائدهم بذكر (الله أكبر)، فمتى كتبوا رسالة أو خطبة لم يفعلوا ذلك وكتبوا: بسم الله الرحمن الرحيم. وفي هذا كله دليل على فضل الكتابة على الشعر»[3]، وفي المقابل تبرز عيوب الشعر التي يتقدمها الوزن والقافية وهما من وجوه الغناء، والغلوّ والكذب، والتكسب، ومخاطبة الأشخاص بأسمائهم وبالكاف دون مراعاة للرتب الاجتماعية، وكلها مما يدلّ على فساد الأخلاق.[4]

أمّا كتاب ابن رشيق (العمدة) الذي حظي بنموذج عن الموازنة بين الشعر والنثر[5]، فقد عوّل المؤلف على ثقافته الدينية والتاريخية والأدبية ليدلّ على انحيازه إلى الشعر إيمانا بقدرته، فلمّا تمّ له ذلك – بعد أن أوضح أنّ القرآن نصّ يسمو على الشعر والنثر معا، وأنّه أعجز كلّ إبداع بشري على الإتيان بمثله –[6]، رام أنّ نثر البشر لا يصل درجة الشعر من حيث القيمة والمكانة، فمن خلال قرائن تاريخية واجتماعية كثيرة، أبان ما للشعر من منزلة لا يضاهيه فيها أيّ إبداع من حيث القيمة والتأثير والسيرورة، وسهولة التنقل بين القبائل والتجمعات.[7]

وبعد هذا الحكم، انتقل ابن رشيق إلى إشارة قريبة من الموازنة بين لغة الشعر ولغة النثر من خلال الحديث عن ميزة اللفظ في حالتي النظم والنثر، فوصل إلى أنّ اللفظ في حالة النثر يكون

[1]– المصدر السابق، ص: 27.
[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 31.
[3]– المصدر نفسه، ص: 39.
[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 36– 38.
[5]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 12– 15.
[6]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 13.
[7]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 12– 42.

خال من كلّ قيمة جمالية يوفرها الوزن والقافية، كعقد الجوهر يزداد ثمنا وغلاء إذا انتظم في سلك.[1]

وموازنة كلام الشعراء بنظرائهم الأدباء جعلته يصل إلى أنّ الشعراء يخاطبون الملوك بأسمائهم، وأنّ الكذب فيه مقبول على قبحه في النثر، وأنّ اليونانيين قدّموا علومهم شعرا.[2]

وتجدر ملاحظة أنّ ابن رشيق في هذا العمل، لم يقدّم موازنة عميقة بين الشعر والقرآن ولا بين الشعر والنثر، لأنّه قام بها – ليس لأجل الموازنة في حدّ ذاتها –، وإنّما ليبرز من خلالها موقفه من الشعر، وهو موقف شديد الوضوح لأنه ناقد شاعر.

ورغم أنّ الموازنة التي قام بها لم تكن بمستوى طموحات النقد، فإنّ ذلك لم يمنعه من ملاحظة التباين بين نصوص الشعراء والكتّاب والعلماء، فقد أدّت المقارنة التي قام بها بين الشعراء والكتّاب إلى أنّ فئة الكتّاب «أرقّ الناس طبعا، وأملحهم تصنيعا، وأحلاهم لفظا، وألطفهم معاني، وأقدرهم على تصرف، وأبعدهم من تكلف »[3]، ثم استدل على ذلك بقول إبراهيم بن العباس الصولي ارتجالا بين يدي المتوكل:[4]

صَدَّ عَنِي وَصَدَّقَ الْأَقْوَالَا وَأَطَــاعَ الْوُشَاةَ وَالْعُــذَّالَا

أَتَرَاهُ يَكُونُ شَهْرُ صُــدُودٍ وَعَلَى وَجْهَهِ رَأَيْتُ الْهِلَالَا

وقول الفضل بن سهل الذي وصفه بالسحر والماء الزلال:[5]

لِفَضْلِ بْنِ سَهْـلٍ يَدٌ تَقَاصَرَ عَنْهَا الْمَثَل

فَبَــاطِنُهَا لِلنَّــدَى وَظَــاهِرُهَا لِلْقُبَـل

وَنَائِلُــهَا لِلْغِــنَى وَسَطْــوَتُهَا لِلْأَجَل

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 12.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 13 – 17.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 127.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص: 127.

[5]– المصدر نفسه، ج2، ص: 127.

ثم وازن بين هذا البيت وبيت ابن الرومي:[1]

مُقْبِل ظَهْر الْكَفِّ وَهَّابُ بَطْـنِهَا لَهُ رَاحَةٌ فِيهَا الْحَطِيــمُ وَزَمْزَمُ

فَــظَاهِرُهَا لِلنَّاسِ رُكْن مُــقْبِلٌ وَبَاطِنُهَا عَيْنٌ مِنَ الْجُودِ عَيلَمُ

فوجد أنّ المعنى عند الفضل بن سهل أفضل من حيث خفّة الوزن ورشاقة اللفظ.[2]

كما ذكر لهذا الكاتب هجاء كالذي قاله في محمد بن عبد الملك الزيات:[3]

فَكُنْ كَيْفَ شِئْتَ وَقُلْ مَا تَشَاءُ وَارْعَدْ يَمِينًا وَأَبْرِقْ شِمَالَا

نَجَا بِكَ لُؤْمُكَ مَنْـجَى الذِّئَابِ جَمَـعْتُهُ مَقَاذِيرُهُ أَنْ يَنَـالَا

إضافة إلى النظم في الغزل والرثاء[4]، فللكاتب قدرة على القول في كلّ ضروب الأدب، وهذا ما تدلّ عليه الأبيات التي استشهد له بها، ومثله في الجودة وحلاوة اللفظ والتصرف في أغراض شعرية متعددة: الحسن بن وهب، وقد مثّل له ابن رشيق بشعر في الغزل والمدح والرثاء.[5]

والكتّاب مقارنة بالشعراء – حسب الناقد نفسه – أقلّ صنعة، لأنّ الشعر ليس صفة فيهم، فهم يركّزون على الألفاظ لكن دون تكلّف، كما أنّ أكثر أشعارهم لا تصدر عن رغبة ولا رهبة، أي لا تقف خلفها الدوافع النفسية التي تدفع الشعراء نحو التصنع والتطويل، فمذهبهم في الشعر يجملها كشاجم الكاتب في قوله:[6]

وَلَئِنْ شَعَرْتُ فَمَا تَعَـ مَدْتُ الْهِجَاءَ وَلَا الْمَدِيحَه

لَكِنْ رَأَيْتُ الشِّعْرَ لِلْـ آدَابِ تَرْجَمَــة فَصِيــحَه

[1]– المصدر السابق، ج2، ص: 127.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 127.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 128.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص:128، 129.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 129، 130.

[6]– المصدر نفسه، ج2، ص: 130، 131.

ويمكن ربط رأي ابن رشيق هذا بمناسبة تأليفه للعمدة كونه هدية لأبي الحسن ابن أبي الرجال الكاتب، وقد ذكر له في مواضع من كتابه هذا شعرا وصفه بالجيد والجميل.[1]

وكذلك تنبّه ابن بسام بعده، حيث صرّح أنّ أشعار العلماء «بيّنة التكلف، وشعرهم الذي روي لهم ضعيف، حاشا طائفة»[2] منهم: خلف الأحمر، وقطرب[3]، ومنهم أيضا ابن مناذر وأحمد بن أبي كامل، ومحمد العتبي من المشارقة، وأما الكسائي وأبو عبيدة فهما دون الطبقة الأولى من الكتّاب.[4]

ولم يكن حظ العلماء أوفر عند ابن شهيد لما بينه وبينهم من عداوة فقال يصفهم: «وقوم من المعلمين بقرطبتنا ممن أتى على أجزاء من النحو، وحفظ كلمات من اللغة، يحنون على أكباد غليظة، وقلوب كقلوب البعران، يرجعون إلى فطن حمئة، وأذهان صدئة، لا منفذ لها في شعاع الرقّة، ولا مدبّ لها في أنوار البيان...»[5]، فكأنه يصف أشعارهم بالتكلف لصدورها عن تعلّم من غير موهبة ولا فهم.

**ب- الموازنة بين الأغراض والمعاني الشعرية:**

بفضل الدراسات النقدية التي بحثت أنواع الشعر ومعاني أغراضه، استخلص النقاد أن طرق الشعراء في التعبير عن تجاربهم مختلفة، فبكاء الميّت غير مدح الفاضل من الأحياء، والتغزل والفخر والوصف معان متباينة من حيث اللغة والمتلقي، وهذا جعلهم يعكفون على تتبع كلّ غرض بالشرح والتحليل.

وممّا استخلصوه من نتائج أنّ الشعراء باعتبار ما نظموه من أغراض يتفاوتون من حيث الكثرة والتنوع، ومن حيث التخصص في غرض واحد، ما أدّى بالنقاد إلى ترتيب بعضهم على

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ج2، ص: 193.

[2]- ابن بسام، الذخيرة ، ق1، م2، ص: 824.

[3]- هو أبو علي محمد بن المستنير توفي سنة (206)، وهو من تلامذة سبويه. ينظر: ابن بسام، الذحيرة، ق1، م2، ص: 824.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ق1، م2، ص: 824 – 826.

[5]- المصدر نفسه، ق1، م2، ص: 240.

حساب بعض، كتأخير ذي الرّمّة عن أقرانه لأنّه «لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان واصف أطلال ونادب أظعان، وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول»[1]، وتقديم طرفة في ضرب المثل، والفرزدق في الفخر، وجرير في الهجاء، والأخطل في الوصف[2]، والنابغة لجمال شعره وإجادته في مختلف فنونه مع قدرته على الإطالة[3]، ومثله بشار بن برد وأبي نواس[4] الذي شهد له البحتري بالتقدم لأنّه كان يتصرّف في طرق الشعر كلّها ويبرع في كلّ مذهب.

ونتيجة لذلك، استخلص ابن رشيق أنّ طرائق المحدثين في الغزل غير طرائق القدامى، وقرّر أنّ البحتري أحسنهم وخاصة في وصف الطيف، محتجا بقوله:[5]

إِنّي وَإِن جَانَبْتُ بَعْضَ بطَـالَتِي وَتَوَهّمَ الْوَاشُــونَ أَنّي مُقْصِرُ

لَيشُوقُنِي سِحْرُ الْعُيُون المُجْتَلَى وَيَرُوقُنِي وَرْدُ الْخُدُودِ الأَحْمَرُ

وقد وقعت الموازنة هنا بين الشاعر وبين أشهر الشعراء المتأخرين وهم: أبو تمام، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس، والمتنبي، علما أنه اختار لكل واحد من هؤلاء ما هو جيّد[6]، ثم أردفها بتذكير بآراء العلماء فيما يخص أفضل ما قيل في الغرض.[7]

وتعتمد الموازنة بين الشعراء في هذا الغرض على مقاييس مرتبطة في أغلبها بالعرف الاجتماعي، وما تواطأ العرب عليه من ضوابط لحساسيته، كنبذها لكلّ قول يصوّر المرأة على غير العادة كأن يذكرها طالبة لا مطلوبة، كما كان يفعل عمر بن أبي ربيعة[8]، وجميل بن معمر[9]،

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 185.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 86.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 89.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص:125.

[5]– المصدر نفسه، ج2، ص:139.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 138– 140.

[7]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 140– 142.

[8]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص:144.

[9]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 145. القزاز القيرواني، ضرائر الشعر وما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 72.

وغيرها من عيوب هذا الغرض، وقد ألحّ النقاد المغاربة على تجنّبها منهم القزاز الذي ذكر في معرض حديثه عن بعض عيوب الشعر من جانب المعنى، عدم جواز ذلك كما في قول جميل:[1]

فَلَو تَرَكتْ عَقْلِي مَعِي مَا طَلَبْتُهَا  وَلَكِن طِلَابِيهَا لِمَا فَاتَ مِنْ عَقْلِي

فالعيب فيه واضح موازنة بقول غيره:[2]

أَبْكِي وَقدْ ذَهبَ الْفُؤادُ وإِنّمَا  أَبْكِي لِفَقْدِكِ لَا لِفَقْدِ الذّاهِبِ

ولم يكن موقف الحصري بعيدا عن موقف هؤلاء في إشارته إلى ما لا يجوز في باب الغزل، وإن لم تكن نيته التحليل المستفيض أو النقد الخالص، لكنه في تبنّيه لآراء الغير وذكرها تعبير عن رأيه فيها وموافقته عليها، منها إشارته للأخطاء التي تكررت في غزل كثيّر كقوله:[3]

أَلَا إِنّمَا لَيْلَى عــــصَا خَـــيْزُرَانَةٍ  إِذَا غَمَزُوهَا بِالْأَكُفِّ تَلِينُ

وقوله:[4]

وَكُنتُ إِذَا مَا جِئْت أَجْلَلْنَ مَجْلِسِي  وَأَظْهَرْنَ مِنّي هيبَةً لَا تَجَهُّمَا

وقوله:[5]

وَدِدْتُ وَبَيْتِ اللهِ لَوْ أَنّكِ بَكْرَةٌ  هِجَانٌ، وَأَنِّي مُصْعَبٌ ثُمَّ نَهْرُبُ

كما عقدت موازنات عدة في غرض المديح، وذهبت أغلبها إلى رأي قدامة في تفضيل زهير بن أبي سلمى على غيره لمناسبة معانيه وما يتطلبه هذا الغرض من إشادة بالفضائل الإنسانية، ككتابي (العمدة)، و(زهر الآداب).[6]

[1]– المصدر السابق، ج2، ص: 145. القزاز القيرواني، ضرارئر الشعر وما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 72.

[2]– القزاز القيرواني، ضرارئر الشعر وما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 72.

[3]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 52. ديوان كثيّر عزة، ص: 227.

[4]– ديوان كثيّر عزة، ص: 198.

[5]– المصدر نفسه، ص: 42.

[6]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 150، الحصري، مصدر سابق، ص: 422– 424.

غير أن الناقد القيرواني ابن شرف أظهر اعتراضا على معاني زهير أخلاقيا، ما جعله يحللها مبينا خطأها[1]، لذلك خلص إلى أنها لا ترقى لمراتب أقوال شعرية أخرى كقول حسان بن ثابت من الكامل:[2]

اَلْمُلْحِقِينَ فَقِيرهمْ بِغِنيّهِمْ وَالْمُشْفِقِينَ عَلَى الْيَتِيم الْمُرْمِلِ

وقول شاعر آخر:

الخَالِطِينَ فَقِيرهمْ بِغِنيّهمْ حَتّى يَعُودَ فَقِيرهُمْ كَالْكَافِي

وفي إطار حديثه عن إصابة بعض الشعراء في أغراض معينة، أقرّ هذا الناقد أنّ ابن الرومي أفضل الشعراء في الهجاء، لأنه كما يقول: «فتح فيه أبوابا، ووصل منه أسبابا، وخلع منه أثوابا، وطوق به رقابا، تبقى أعمارا وأحقابا، يطول عليها حسابه، ويمحق بها أثوابه»[3]، فيما جعل «القيسان، وجميل، وغيلان، والطثري، والدميني، وحميد الهلالي، وسحيم الربحي»[4] طبقة اشتهرت بالغزل والنسيب وإن فاقها كثيّر بالفصاحة ولطف العتاب والرقة والجزالة.

ومن الموازنات بين الشعراء على أساس الأغراض قدّم ابن رشيق نموذجا أقامه بين المتنبي والبحتري وابن الرومي في العتاب، انتهى منه إلى أنّ المتنبي أقلّ جودة منهما من حيث الواجب والسياسة، لأنّ هذا الباب لا يحتمل شدة العتاب وغلظة الطبع.[5]

وبالنظر إلى مقاييس الهجاء، ذهب هذا الناقد كذلك إلى أنّ التعريض أفضل من التصريح، لذلك فإنّ قول زهير أفضل قول توارثته العرب.[6]

---

[1]- ينظر: ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 64- 74.

[2]- المصدر نفسه، ص: 70. ورد البيت في الديوان كما يأتي:

والخالطونَ فَقِيرهمْ بِغنيّهِمْ وَالْمُنعمونَ عَلَى الضّعيفِ الْمُرْمِلِ

ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح يوسف عيد، ط1، دار الجيل بيروت، لبنان، 1412هـ، 1992م، ص: 291.

[3]- ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 34.

[4]- المصدر نفسه، ص: 30.

[5]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص:183.

[6]- ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 190، 191.

ومن الخلاصات العامة التي وصل إليها هذا الناقد أنّ المعاني في تبدّل مستمر، فقد لاحظ أنّ أشعار الصدر الأوّل من الإسلام كثيرة الزيادات مقارنة بأشعار باقي العصور، وتليها طبقة الأمويين: جرير والأخطل والفرزدق لما فيها من توليدات وإبداعات، وتتبعها طبقة بشار وأصحابه.[1]

كما لاحظ ابن بسام تميز بعض الشعراء الأندلسيين في غرض ما أكثر من غيره، كتميز أبي الوليد محمد بن يحي بن حزم في العتاب[2]، وأبي محمد عبد الله بن صارة الشنتريني في الوصف وضرب المثل وشكوى الزمان[3]، ومنهم أيضا أبو محمد عبد الجبار بن حمديس الصقلي الذي وصفه قائلا: «شاعر ماهر يقرطس أغراض المعاني البديعة، ويعبّر عنها بالألفاظ النفيسة الرفيعة، ويتصرف في التشبيه ويغوص في بحر الكلام على درّ المعنى الغريب».[4]

**2- الموازنة بين الشعراء:**

المفاضلة بين الشعراء كانت غاية كثير من النقاد المطبّقين، والتفكير فيها لم يخل منه ذهن ناقد مهما كانت غايته، لارتباطها بقضايا نقدية كثيرة كقضية القديم والحديث، وعوامل إبداع الشعر، والطبع والصنعة، والمذهب الشعري، والسرقات غيرها، وقد ورد في كتاب (المنهاج) كلام مهمّ عن المفاضلة بين الشعراء لاعتقاده أنها غير يقينية لاعتبارات عدّة، تجعلها في نظره مستحيلة إلّا على سبيل التقريب والترجيح والظن، وأسباب ذلك بعضها متعلق بالنقد، لاختلاف طباع وأذواق ممارسيه، وبعضها بالشعر بأبعاده المكانية والزمانية وبأوصافه ومعانيه ولغاته وأساليبه[5]، ولتشعّب وتعدد المخاطر التي تحفّ الموازنة بين الشعراء خلص إلى قرار مفاده أنّ «تحري الحقيقة في الحكم بين شعراء الأعصار والأمصار ممّا لا يتوصل إلى محض اليقين فيه، ولكن يرجّح بعضهم على بعض على سبيل التقريب. وكذلك الحكم بين شاعر وشاعر، فإنه مُعْيٍ على من طالب نفسه

[1]- ينظر: المصدر السابق، ج2، ص: 245.

[2]- ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م2، ص: 599.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ق2، م2، ص: 834.

[4]- المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 320.

[5]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 374، 376.

بتحري التحقيق وتحصيل اليقين فيه»[1]، مؤيدا موقفه بموقف علي ابن أبي طالب رضي الله عنه في قوله: «كلّ شعرائكم محسن ولو جمعهم زمان واحد وغاية واحدة ومذهب واحد في القول لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك. وكلهم قد أصاب الذي أراد وأحسن، فإن يكن أحد فضلهم فالذي لم يقل رغبة ولا رهبة امرؤ القيس بن حجر، فإنه كان أصحّهم بادرة وأجودهم نادرة».[2]

ويزيد الأمر تفصيلا مشيرا إلى خطورة الوثوق بهذا النمط من المفاضلات، خاصة ما قام منها على أساس زماني أو بين شعراء لم تتوفر لهم ظروف الإبداع نفسها، واصفا ذلك بفساد الرأي.[3]

فشروط المفاضلة حسب القرطاجني نفسية منطقية وهي على صلة بعوامل الإبداع والتلقي، ومرهونة باعتبارات متغيرة راجعة للنقاد وللشعراء النقاد معا.

وقد حوى كتاب (العمدة) نماذج منها كالمفاضلة التي تصدّر فيها امرؤ القيس طبقته من الجاهليين، وذو الرمة طبقته من الإسلاميين، وابن المعتز طبقته من المولّدين.[4]

ومن الموازنات بين الشعراء على أساس قلّة التكلف تأتي طبقة الأعشى والأخطل وأبي نواس، وأمّا المهلهل وابن أبي ربيعة وعباس ابن الأحنف فهم أصحاب التهولة وجودة الصنعة، ويبدو أنّ العامل الذي رتّب الناقد وفقه الشعراء في طبقات هو المذهب الشعري، وبالنظر إليه جعل النابغة شبيها بأبي نواس لاتصافه بالرشاقة والجزالة والديباجة والإجادة في المدح، وبشار ابن برد يتقدم المولدين كما يتقدم الجاهليين امرؤ القيس، والأعشى كبشار، وفي قوة الطبع وحسن التصرف في ضروب الشعر، وطول القصائد، وحبّ التنقيح والتثقيف وإصلاح الشعر، فإن النابغة وطفيل الغنوي والحطيئة والنمر بن تولب كزهير بن أبي سلمى.[5]

وعلى أساس القلة والشهرة جمع بين طرفة بن العبد، وعبيد بن الأبرص، وعلقمة بن عبدة الفحل، وعدي بن زيد، والمتلمس، والمسيّب بن علس، وحصين بن الحمام المري، وعنترة، والحارث

[1]– المصدر السابق، ص: 376.

[2]– المصدر نفسه، ص: 377.

[3]– المصدر نفسه، ص: 378.

[4]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 84– 90.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص:118.

بن حلزة، وعمرو بن كلثوم، وعمرو بن معدى كرب، والأسعر بن حمدان الجعفي، وسويد بن أبي كاهل، والأسود بن يعفر في كفّة واحدة.[1]

وأمّا على أساس الشهرة وسيرورة الأشعار، فقد وضع الأعشى وزهير والنابغة وامرئ القيس وجرير من القدامى في طبقة، وأبا نواس وابن الرومي وأصحابهما من المحدثين قي طبقة.[2]

وفي كتاب (القراضة) نماذج عن موازنات عدّة أجراها ابن رشيق بين الشعراء وأغلبها كان على أساس الصورة الفنية، ومنها تبيّن له تقاربا بين بعضهم البعض فيما يخص نوعية الصورة كالتشابه بين امرئ القيس وذي الرمة – على ما بينهما من بعد زماني – في الاختصاص بالتشبيه الجيد.[3]

ومن أمثلة الموازنة بين الشعراء أيضا نوع أقامه ابن رشيق بين المطبوعين والمتصنعين، والعيّنة كانت البحتري وابن المعتز، ونال بها ابن المعتز شرف السبق لخفاء صنعته ولطف مذهبه، بحيث لا يدرك موطن الصنعة في شعره إلا البصير بدقائق الشعر.[4]

كما وازن بين الصنعة في شعر مسلم ابن الوليد وشعر حبيب، فوجد أنهما يتفقان من حيث الإكثار منها، غير أنّ مسلما أسهل شعرا من حبيب وأقلّ تكلّفا فأسماه "زهير المولدين"، لأنه «كان يبطئ في صنعته ويجيدها».[5]

ومقارنة أصحاب البديع جميعا أفضت إلى أنّ بشار بن برد وابن هرمة في المقدّمة، ويليهما كلثوم بن عمرو العتابي ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد وأبو نواس وعبد الله ابن المعتز.[6]

ومن موازنات ابن رشيق – أيضا – نموذج تأسّس على مبدأ الشهرة، وقد نتج عنه الملاحظات التالية: امرؤ القيس أشهر الشعراء وأوّلهم، لأنّه سبقهم إلى كثير من المعاني، كالوقوف على الأطلال، واستقاف الربع، ووصف النساء بالظباء، والإجادة في الوصف والإصابة في التشبيه

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص:91– 95.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص:200– 203.

[3]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 29.

[4]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص: 111.

[5]– المصدر نفسه، ج1، ص: 118.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 118.

والاستعارة، إذن هذه الموازنة تقوم على الشهرة ومقياس الجودة أيضا، وهذا التفضيل اتفق فيه ابن رشيق مع كلّ من جرير ودعبل ولبيد وكثير.[1]

ويتقاسم الشهرة معه – وإن فضل عليهم – زهير، والنابغة، والأعشى، ولبيد، وعمرو بن كلثوم، وطرفة من أصحاب المعلقات.[2]

وفي خضمّ الموازنات متعددة الأوجه التي قام بها هذا الناقد، أورد أمثلة أخرى عن المفاضلات بين الشعراء لغيره من النقاد، تكملة لمنهجه القائم على تدعيم الرأي والاستشهاد وعرض آراء الآخرين، كرأي ابن قتيبة في تقديمه لامرئ القيس على الجاهليين، وطرفة في ضرب المثل، والفرزدق في الفخر، وجرير في الهجاء، والأخطل في الوصف[3]، وكذا الرأي الذي فضّل النابغة لأنه: «كان أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأذهبهم في فنون الشعر وأكثر طويلة جيدة ومدحا وهجاء وفخرا وصفة»[4]، وهذا مذهب فريق من النقاد يقدّم الشاعر لكثرة شعره، ويتضح من أقوال ابن رشيق أنّه على توافق معه كما يدلّ عليه قوله: «يجب للشاعر أن يكون متصرفا في أنواع الشعر من جدّ وهزل وحلو وجزل وأن لا يكون في النسيب أبرع منه في الرثاء، ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار، ولا في واحد ممّا ذكرت أبعد منه صوتا في سائرها، فإنّه متى كان كذلك حكم له بالتقدم، وحاز قصب السبق، كما حازها بشار بن برد وأبو نواس بعده».[5]

ومثله في الرأي البحتري، فقد نقل عنه سبب تفضيله لأبي نواس على مسلم أنّه كان «يتصرّف في كل طريق، ويبرع في كلّ مذهب: إن شاء جدّ، وإن شاء هزل، ومسلم يلزم طريقا واحدا لا يتعداه ويتحقق بمذهب لا يتخطاه»، وقد علّق ابن رشيق مباشرة بعده قائلا: «وبهذا أقول أنا وإياه أعتقد فيهما».[6]

---

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 84، 85.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 84.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 86.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص: 89.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص:125.

[6]– المصدر نفسه، ج2، ص: 125.

وعلى هذا المذهب يظهر ترتيب آخر للشعراء منطلقه أغراض الشعر ومعانيه، فقد استخلص ابن رشيق أنّ غرض الغزل عرف على أيدي المحدثين تبدلا، وقرّر أنّ البحتري أحسنهم طريقة ممثّلا له بقوله:[1]

إِنِّي وَإِنْ جَانَبْتُ بَعْضَ بِطَالَتِي وَتَوهَّمَ الْوَاشُونَ أَنِّي مُقْصِـرُ

لَيَشُوقُنِي سِحْرُ الْعُيُونِ الْمُجْتَلَى وَيَرُوقُنِي وَرْدُ الْخُدُود الْأَحْمَرُ

واعتبر قول أبي نواس أفضل دليل على تميز معانيهم في هذا الغرض:[2]

حَلَّتْ سُعَادُ وَأَهْلَهَا سَرَفَا قَوْمًا عدَى وَمَحلَة قــدَفَا

وَكَأَنّ سُعْدَى إِذْ تودِّعُنَا وَقَدْ اِشْرَأَبَّ الدّمْعُ أَنْ يَكُفَّا

وللعرب موازنات بين الشعراء في هذا الغرض منها الموازنة بين قول جميل بن معمر:[3]

يَمُوتُ الْهَوَى مِنّي إِذَا مَا لَقَيْتُهَا وَيَحْيَا إِذَا فَارَقْتُهَا فَيَعُودُ

وقول جرير:[4]

فَلَمَّا اِلْتَقَى الْحيّانِ أَلْقَيْتُ الْعَصَا وَمَاتَ الْهَوَى لَمَّا أُصِيبَتْ مَقَاتلُهُ

وقول الأحوص:

إِذَا قُلْت أَني مُشْتَفٍ بلِقَائِهَا وَحَمَّ التَّلَاقي بَيْنَنَا زَادَنِي سُقْمَا

وبيت الأحوص أفضلها، لأنه أضاف معنى جديدا لما جاء به غيره عندما ذكر السقم عند لقائه بالحبيب.[5]

[1]– ديوان البحتري، م1، ص: 434.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 138.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 141.

[4] – ديوان جرير، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، ص: 384.

[5]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص:141.

ويواصل ابن رشيق تطبيقه بالتمثيل بجيّد ما قالته العرب في الغزل، إلى أن يأتي على مقياس مرتبط بهذا الغرض من شأنه أن يؤخّر الشاعر عن أقرانه، وهو تصوير المرأة على غير عادة العرب، فيذكرها طالبة لا مطلوبة، كما كان يفعل عمر بن أبي ربيعة[1]، وجميل بقوله:[2]

فَلَوْ تَرَكَتْ عَقْلي مَعَهَا مَا طلَبْتُهَا وَلَكِنْ طِلَابَيهَا لِمَا فَاتَ مِنْ عَقْلي

وجعل الأفضل منه قول عباس أو مسلم:[3]

أَبْكِي وَقَدْ ذَهَبَ الْفُؤَادُ، وَإِنَمَا أَبْكِي لِفَقْدِكِ لَا لِفَقْد الذَّاهِبِ

وقد ذكر القزاز هذين البيتين ضمن ما يجوز للشاعر من ناحية المعاني ، فمثّل ببيت جميل لما يفسد على الشعراء معانيهم، ومثّل ببيت مسلم لما يجوز منها.[4]

كما عقد ابن رشيق موازنات عدّة في غرض المديح، وقد ذهب فيه مذهب قدامة في تفضيل زهير بن أبي سلمى على كثير من الشعراء لمناسبة معانيه وما يتطلبه هذا الغرض من إشادة بالفضائل الإنسانية، وخاصة في قوله:[5]

لَوْ كَانَ يَقْعُدُ فَوْقَ النَّجْمِ مِنْ كَرَم قَوْم بِأَوّلِهِمْ أَوْ مَجْدِهِمْ قَعَدُوا

وقوله:[6]

أَخِي ثِقَةٍ لَا يَهْلِك الْخَمْرُ مَالهُ وَلَكِنَّهُ قَدْ يَهْلِكُ الْمَالَ نَائِلُه

ومن المتأخرين فاز أبو العتاهية بالجودة في أبيات منها قوله يمدح عمر بن العلاء:[7]

إِنِّي أَمِنْتُ مِنَ الزَّمَانِ وَرِيبِهِ لَمَا عَلِقْتُ مِنَ الْأَمير حِبَالَا

---

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج2، ص:144.

[2]– ديوان جميل بثينة، د ط، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، سلسلة شعراؤنا، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2004م، ص: 184.

[3]– البيت لمسلم بن الوليد، ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 145.

[4]– ينظر: القزاز القيرواني، ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص:72.

[5]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 150.

[6]– المصدر نفسه، ج2، ص: 150.

[7]– المصدر نفسه، ج2، ص:152.

وما صلح في المدح وجاز كان جائزا في الفخر، والشعراء على تفاوت فيه أيضا، ومن المجيدين فيه المتوكل الليثي بقوله:[1]

إنَّا وَإِنْ أَحْسَابنَا كَرُمَتْ  لَسْنَا عَلَى الْأَحْسَابِ نَتَّكِلُ

نَبْنِي كَمَا كَانَتْ أَوَائِلُنَا  تَبْنِي وَنَفْعلُ مِثْلَ مَا فَعَلُوا

ومن المولدين عدّ قول إبراهيم الموصلي:[2]

إِذَا مُـضَرُ الْحَمْرَاءُ كَانَتْ أَرُومَتِي  وَقَامَ بِمَـــجدِي حَـــازِمٌ وَابْنُ حَازِمِ

عَطِسْتُ بِأَنْفِي شَامِخًا وَتَنَاوَلــت  يَــدَايَ الثُّرَيَّا قَاعِدًا غَيْرَ قَائــمِ

وفي غرض الرثاء خلص إلى أنّ ديك الجنّ عبد السلام بن رغبان أشهر من أبي تمام، ومن مواطن إجادته فيه قوله:[3]

يَا مُهْجَةً جَثَمَ الْحَمَامُ عَلَيْهَا  وَجَنَى لَهَا ثَمَرُ الرّدَى بِيَدَيْهَا

ومن تمثيلاته التطبيقية أيضا، تفضيله البحتري على غيره في العتاب، فقد وصفه بسيّد الجماعة وشيخ الصناعة لقوله:[4]

يُرِيبُنِي الشّيْءُ تَأْتي بِهِ  وَأَكْبَرُ قَدْرِكَ أَنْ أَسْتَرِيبَا

وقوله:[5]

عِتَاب بِأَطْرَاف الْقَوَافي كَأَنَّهُ  طِعَانٌ بِأَطْرَافِ الْقَنَا الْمُتَكَسِّرِ

كما وصف معاني ابن الرومي بالجيّدة لقوله:[6]

عَقِيلَ النَّدَى: أَطْلَقَ مَدَائِحَ جَمّة  خَوَاسي حَسْرَى قَدْ أَبَتْ أَنْ تسَرَّحَا

---

[1]– المصدر السابق، ج2، ص: 164.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص: 165.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 167.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص: 17.

[5]– المصدر نفسه، ج2، ص: 180.

[6]– المصدر نفسه، ج2، ص: 182. وجاء في الديوان:

عَقِيد النَّدَى: أَطْلَقَ مَدَائِحَ جَمّةً  حبائسَ عندي قَدْ أَنَى أَنْ تُسَرَّحَا

ديوان ابن الرومي، م2، ص: 97.

فمعانيه جيّدة وإن سبق البحتري إلى بعضها في قوله:

غَمَامٌ خَطَانِي صَوْبهُ وَهُوَ مُسْبَلُ  بَحْرٌ عَدَانِي فَيْضُهُ وَهُوَ مُفْعَمُ

وقول المتنبي في سيف الدولة:

يَا أَعْدَلَ النّاسِ إِلَّا فِي مُعَامَلَتِي  فِيكَ الْخِصَامُ وَأَنْتَ الْخَصْمُ وَالْحَكَمُ

لكن الموازنة بين المتنبي والبحتري وابن الرومي أفضت إلى جودتهم في العتاب، إلّا أن المتنبي أقلّ منهما من حيث الواجب والسياسة، لأنّ هذا الباب لايحتمل شدة العتاب وغلظة الطبع.[1]

وفي الهجاء وازن بين قول أوس:[2]

إِذَا نَاقَةٌ شَدَّتْ بِرَحْلٍ وَنمْرَقٍ  إِلَى حَيِّكمْ بَعْدِي فَضَلَّ ضِلَالَهَا

وقول جرير:[3]

لَوْ أَنَّ تَغْلِبَ جَمَّعَتْ أَحْسَابَهَا  يَوْمَ التّفَاخُرِ لَمْ تزِنْ مثْقَالَا

وقوله:[4]

فَغُضّ الطّرْفَ إِنّكَ مِنْ نُمَيْرٍ  فَلَا كَعْبًا بَلَغْتَ ولَا كِلَابَا

فانتهى إلى تفضيل البيت الثاني لوقوع التفضيل فيه عملا برأي ابن سلّام الجمحي ويونس بن حبيب لأنّه أشدّ الهجاء.[5]

وبالنظر إلى مقاييس الهجاء – كما وردت عن خلف الأحمر وأنّه «ما عطف لفظه وصدق معناه»[6]، و«ما خرج مخرج التهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس»[7]، عن الوساطة–، اعتبر ابن رشيق

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص:183.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص:189.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 189. وجاء في الديوان عبارة (التفاضل) بدل (التفاخر)، ديوان جرير، ص: 363.

[4]– ديوان جرير، ص: 63.

[5]– ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 189.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 189.

[7]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 189.

التعريض في الهجاء أفضل الأساليب، لأنه يترك مجالا للظن وتعلق النفس به بالبحث عن المعنى الخفي الوارد فيه، إلّا إذا كان المهجوّ لا يفهم إلّا بالتصريح[1]، لذلك فإنّ قول زهير أفضل ما قالته العرب في الهجاء:[2]

وَمَا أَدْرِي وَسَوْفَ إِخَالُ أَدْرِي  أَقَوْمٌ آلُ حِصْنٍ أَمْ نِسَاءُ

وللشعراء – حسبه – مذاهب يشتركون في بعضها كاشتراك ابن الرومي وجرير في الميل إلى الإطالة والإفحاش على غير عادة العرب.[3]

وتعدّ مقدمات القصائد ونهاياتها من أسباب جعل الشاعر مقدّما على أقرانه، وهي من المقاييس النقدية المهمة قديما، لأنّ «حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم».[4]

وعلى أساس منه رتّب الشعراء، فجعل امرأ القيس يتصدّر القدامى بقوله:[5]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

وقوله:[6]

أَلَا عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي  وهل يعِ مَنْ كَانَ فِي الْعُصُرِ الْخَالِي

ومن الإفتتاحات الحسنة للقدامى قول عمير بن شميم التغلبي المعروف بالقطامي:[7]

إِنَّا مُحَيُّوكَ فَاسْلَمْ أَيّهَا الطّلَلُ

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج2، ص: 191.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص: 190.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص:191.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص: 195.

[5]– ديوان امرئ القيس، ص: 29.

[6]– المصدر نفسه، ص: 139.

[7]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:195.

وقول النابغة:[1]

كَلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيء الْكَوَاكِبِ

ومن المحدثين تميّز قول بشار عن غيره من الشعراء:[2]

أَبَى طَلَلٌ بِالْجَزَعِ أَنْ يَتَكَلَّمَا

ومن أمثلة الابتداءات الحسنة التي أتى بها المحدثون قول أبي نواس:[3]

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللّوْمَ إِغْرَاءُ وَدَاوِنِي بِالتِي كَانَتْ هيَ الدّاءُ

وبالنظر إلى حسن الابتداء، جعل ابن رشيق البحتري أفضل من أبي تمام والمتنبي لسهولة ابتداءاته وعدم تكلفه فيها.

وأما خواتيم الشعر، فإنّ المتنبي مميز فيها رغم ما يشوبه من إغراب بسبب حبّه له.[4]

إن أبرز ما توحي به هذه النماذج المختارة من نقد ابن رشيق أنّه ناقد مطبق لا يكتفي بالرأي مجردا من المثال، كما أن الموازنة التي أقامها بين الشعراء طالت أساليبهم وطرائقهم ومذاهبهم وآراء النقاد فيهم، وإن لم يكن بمعزل عن الموازنة كالتي قام بها ابن بسام بينه وبين ابن شرف فوصل إلى أنّ ابن رشيق «أوسعهما نفسا، وأقربهما ملتمسا...».[5]

ومن وجوه الموازنات التي تمت في كتاب الحصري بين الشعراء، نوع ذكر فيه الأشعار المفضلة في معنى ما دون أن يذكر تلك التي تمت مقارنتها بها، وكأنّ هذا النوع من الموازنات خلاصة لاختيارات، بحيث يذكر عددا من الأشعار ويسبقها بعبارة (ومن أجود ما قيل في هذا المعنى) ما يفهم أنها مقارنة بغيرها، كاختياره قول ابن الرومي في وصف قصر الليل:[6]

وَلَيلَةٍ مِن اللّيَالِي الْغُـــرِّ قَابَلْتُ فِيها بَـــدْرَها بِبَـــدْرِي

---

[1]– ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح كرم البستاني، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، ص: 9.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 196.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 196.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 207.

[5]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 170.

[6]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 351.

لَمْ تَكُ غَير شَفَقٍ وَفَجْــرٍ حَتَّى تَقَضّتْ وَهِيَ بِكرُ الدّهْرِ

ومحمد بن أحمد الأصفهاني:

كَيفَ يُرجَى لِمُقلَتَيَّ هُدُوٌّ وَرقَادِي لِطَرْفِ عَيْنِي عَدُوٌّ

وقول ابن المعتز:[1]

يَا ربَّ لَيْلٍ، سَحَــر كُلّــهُ، مُفْتَضَحُ الْبَدْرِ عَليلُ النّسِيمْ

تَلْتَقِطُ الْأَنْفَاسُ بَرْدَ النَّــدَى فِيهِ فَنهْدِيهِ لِحرِّ الْهُمُــومْ

لَا أَعرِفُ الإِصْباحَ لمَا بَدَا فِي ضوئِهِ إِلا بِسُكرِ النّدِيمْ

وقول الحاتمي:[2]

يَا رُبّ لَيْلٍ سرُور خِلْتهُ قصرا كَعَارِض الْبَرقِ فِي أُفقِ الدّجَا بَرَقَا

قَدْ كَاد يَعْــثُرُ أُولَاهُ بِآخِــرِه وَكَــادَ يَسْبــتِقُ مِنْهُ فَجْرُهُ الشّفَـقَا

كَأَنّــمَا طَـرَفَاهُ طَـرَف اِتّفَـقَ الْجـفْنَانِ مِـنْهُ عَلى الإِطْبَاقِ وَافْتَرَقَا

ويتجلّى أن الموازنات بين الشعراء من أوضح مناهج النقد التطبيقي وأكثرها تنوعا، وقد تمت على عدّة أسس منها: الموازنة بين الشعراء على أساس السرقات وهي كثيرة، وهي باتفاق كتب النقد المغربي موضوع الدراسة لا تكون إلّا في المعاني المبتكرة.

أمّا عمليا فقد اختلفت طرق النقاد في تناولها، فمنهم من جاء بها ضمن مباحث أخرى، ومنهم من خصّص لها عملا مستقلا كما فعل ابن رشيق في (العمدة) و(القراضة)، كما اختلفوا في دوافع التطرق لها، فابن شهيد استعمل القضية للبرهنة على ذكائه ومقدرته على امتلاك معاني الغير دون

[1]– ديوان ابن المعتز، ص: 409. وقد جاء البيتان فيه: يلْتقِطُ الْأَنْفَاسَ بـردُ النَّــدَى فِيهِ فَيهْدِيهِ لِحرِّ السَّمُــومْ
لمْ أَعرِفِ الإِصْباحَ في ضوئه، لِمَا بَدَا إِلا بِسُــكرِ النّدِيمْ

[2]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 352.

تقصير وهذا في رأيه نوع من الإبداع لا يقلّ أهمية عن اختراع المعنى[1]، بينما اندفع إليها ابن بسام بغاية كشف الزيادات الحسنة التي أدخلها الأندلسيون على معاني المشارقة القديمة والحديثة.

ومن نماذج الموازنات التي وردت عن ابن شهيد باعتبار السرقات مقابلة قول الأفوه الأودي:[2]

وَتَرَى الطّيْرَ عَلَى آثَارِنَا رَأْيَ عَيْنٍ، ثِقَةَ أَنْ تستُمَارْ

وقول النابغة:[3]

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلّقَ فَوْقَهُمْ عَصَائبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائبِ
تَرَاهُنَّ خَلْفَ الْقَوْمِ خُزْرًا عُيُونُهَا جُلُوس الشّيُوخِ فِي ثِيَابِ الْمَرَانبِ
جَوَانِح، قَدْ أَيْقَنَ أَنَّ قَبيـــــلَهُ، إِذَا مَا اِلْتَقَى الْجَيْشَانِ، أَوَّلُ غَالِبِ

وقول أبي نواس:[4]

تَتَأَيّا الطّيْرُ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا، فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ فِي كَلِّ مُرْتَحَلِ

وقول أبي تمام:[5]

وَقَدْ ظَلَّلَتْ عُقْبَانُ أَعْلَامَهُ ضُحًى بِعُقْبَانِ طَيْرِ فِي الدّمَاءِ نَوَاهِل
أَقَامَتْ مَعَ الرّايَاتِ حَتّى كَأَنّـــهَا مِنَ الْجَيْشِ، إِلَّا أَنّهَا لَمْ تُقَاتِـل

وقول المتنبي:[6]

لَهُ عَسْكَرا خَيْلٍ وَطَيْرٍ إِذَا رَمَى بِهَا عَسْكَرا لَمْ تَبْقَ إِلّا جَمَاجِمُهُ

---

[1]– ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص: 135.
[2]– المصدر نفسه، ص: 132.
[3]– المصدر نفسه، ص: 132.
[4]– المصدر نفسه، ص: 133.
[5]– ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، ج2، ص: 40.
[6]– ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص: 133.

وكلّهم طرق معنى واحدا، لكنّ النابغة – حسبه – زاد فيه، بينما تميز بيت المتنبي بحسن التخلص.[1]

ومن أمثلة هذا النوع من الموازنات ما جاء في كتاب (الذخيرة) بين قول ابن المعتز:[2]

قَدْ صَادَ قَلْبِي قَمَرٌ يَسْحَرُ مِنْهُ النّظَرُ
بوَجْنَـــةٍ كَأَنمَـــا يَقْدَحُ مِنْهَا الشّرَرُ
وَشَارِب قَدْ هَـمّ أَوْ نَمّ عَلَيْهِ الشعَـــرُ

وقول ابن برد الأصغر:[3]

أَعَنْبَـــرُ فِي فَمَـــهِ فَتّتَـــا أَمْ صَارِمُ مِنْ لَحْظِه أَصْلَتَا؟
يَا شَـــارِبًا أَلْثَمَنِـــي شَارِبًا قَدْ هَمَّ فِيـــهِ الْآس أَنْ يَنْبتَـا
أُنْظُرْ إِلَى الذَّاهِبِ مِنْ لَيْلنَا وَامْزُجْ بِـمَاءِ الذَّهَبِ الْمَنْبَتَا

مشيرا إلى الزيادة التي في بيت ابن برد بما جمعه من محسنات كالجناس بين (شارب والشارب)، والطباق حين جعل محبوبه في آخر درجة من المرودة وأوّل درجة من اللحية بإشارة وإيجاز.[4]

ومنها أيضا موازنة قام بها ابن بسام بين الأديب أبي المطرّف عبد الرحمان ابن فتوح وابن برد، خلص منها إلى تفوّق ابن برد ووصف منافسه بالتقصير وكثرة الاهتدام والاستلاب وقبح الأخذ، ما جعله يستنتج عدم جدوى الموازنة بينهما بسبب ما بينهما من فوارق فنية، قال ابن بسام:

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 133، 134.
[2]– ديوان ابن المعتز، ص: 206.
[3]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 510.
[4]– ينظر: المصدر نفسه ، ق1، م1، ص: 511.

«وأكثر شعر ابن برد مليح السرد متمكن القوافي لا تكادله قافية تخرج من مركزها، وقوافي ابن فتوح قلقة موضوعة في غير مكانها، نازلة في غير أوطانها».[1]

ومن الموازنات التي وردت عن النقاد المغاربة القدامى ما جاء في كتاب (زهر الآداب) للحصري، وعادة ما يأتي بها حين يكون بصدد تتبّع معنى معيّن، كما فعل مع معنى وصف السواد ومدح النساء به، والذي اختص به الشاعر ابن الرومي حسب الناقد، ممثلا له بالقصيدة التي نظمها بطلب من أبي الفضل عبد الملك بن صالح لمدح جاريته، ومنها قوله:[2]

وَصَفْتُ فِيهَا الذِي هَوَيْتَ عَلَى الْوَهْمِ وَلَمْ نَخْتَبرْ وَلَمْ نَذُقِ

إِلَّا بِأَخْبـــارِكَ التِي رُفِعَــتْ مِنكَ إِلَيْنَا عَنْ ظبْيَة الْبـــرَقِ

وقوله:

يَذْكُرُكِ الْمسْكُ وَالْغَوَالِي وَالسّكُّ ذَوَات النّسِيمِ وَالْعَبَقِ

وقد وازنه بقول أبي حفص الشطرنجي:

أَشْبَهَكِ الْمِسْكُ وَأَشْبَهْتِهِ قَائِمَة فِي لَوْنِهِ قَاعِدَهْ

لَاشَكّ إِذْ لَوْنكُمَا وَاحِــدٌ أَنّكُمَا مِنْ طِينَةٍ وَاحِدَهْ

ووصل إلى أنّ ابن الرومي أفضل منه بفضل الزيادة التي أتى بها توسعا واقتدارا، وقوله في المعنى ذاته:[3]

يَفْتَرّ ذَاكَ السّوَادُ عَنْ يَقَقِ مِنْ ثَغْرِهَا كَاللآلِئِ النّسقِ

كَأَنّهَا وَالْمـزَاحُ يُضْحِــكُهَا لَيْل تَعَرّى دُجَاهُ عَنْ فَلَقِ

[1]– المصدر السابق، ق1، م2، ص: 771.

[2]– الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 274.

[3]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م2، ص: 276.

كقول أبي نواس:

فَقَام وَاللّيْلُ يَجْلُوهُ الصّبَاحُ كَمَا  جَلَا التّبَسُّمُ عَنْ غرِّ الثّنِيّاتِ

وقد خلص إلى تفوّق ابن الرومي بما أتى به من تشبيه في مستهلّ بيته ما دعّم حظوظه لدى المتلقي، كما نلقى موازنة قام بها الحصري بين قول ابن الرومي في الموضوع ذاته:[1]

خُذْهَا أَبَا الْفَضلِ كِسْوَةً لَكَ مِنْ  خَزِّ الْأَمَادِيحِ لَا مِنَ الْخِرَقِ

وَصَفْتُ فِيـهَا الذِي هَــوَيْتَ  عَلَى الْوَهْمِ وَلَمْ نَخْـتبِرْ وَلَمْ نَذُقِ

وقول النابغة:

زَعَمَ الْهُمَامُ بِأَنّ فَاهَا بَارِدٌ  عَذْبٌ إِذَا قبَّلْتَهُ قُلْتَ اِزْدَدْ

ووجه الشبه بينهما أن النابغة كابن الرومي، كلاهما وصف بما حُدِّث به لا بما خبره، لكنّ المتأخر أفضل من المتقدم حسب الناقد ذاته، لأنه كشف المعنى كشفا عجز عنه النابغة ووقف دونه.[2]

وبما أنّ ابن رشيق أفرد كتابه (القراضة) لقضية السرقات، فقد ارتأيت أن أخصص الحديث عنه لما يستحقه من ذلك ببعض الشواهد.

وأوّل ما بدأ به دراسته التطبيقية أنّ السرقة لا تقع فيما هو متداول بين الشعراء[3]، ولهذا الاعتقاد علاقة بالسبب الشخصي الذي من أجله قرّر الخوض في هذه القضية، بعد أن اتّهم بالسرقة الشعرية، مع ما لاحظه من تضارب في الآراء وتعدّد المصنفات فيها.[4]

[1]- الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 276.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 277.

[3]- ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 15-19.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 19، 20.

وقد جعل – من حيث المبدأ – معاني امرئ القيس المحور والمدار والميزان الذي يقيس به أشعار اللاحقين ويحاكمهم به، كما قدّم فيها – إضافة إلى تتبّعه للمعاني الشعرية وما كان منها مسروقا من غيره – عرضا لطرق وقوعها من جانب البيان والبديع على الشكل التالي:

**أ- من جهة الاستعارة:**

اعتبر ابن رشيق أوّل استعارة جاء بها الشعراء من في قول امرئ القيس:[1]

بمُنْجَرِدٍ قَيْدالْأَوَابِد هَيْكَلِ

ومنها جاء قول الأسود بن يعفر النهشلي:[2]

قَيْد الْأَوَابِدِ فِي الرّهَان جَوَادِ

وقول ابن المعتز:

كَأَنَّ مَا يَفِرُّ مِنْهُ يَطْلُبُهُ

وقول المتنبي:[3]

أَجَل الظَّلِيم وَربقَة السّرْحَانِ

**ب- من جهة التشبيه:**

كما سبقت الإشارة إليه فإنّ التشبيه من أبرز الصور وأكثرها حضورا في المدوّنات النقدية القديمة باعتباره القوة التي تحرك النفوس، وتضاعف قيم المعاني إذ تنقلها من الغموض إلى الوضوح، ومن الغرابة إلى الألفة، لذلك اعتبروا الإجادة فيه من علامات التفوق الشعري، ولم يغفلوا أثناء تناولهم له أن يعقدوا الموازنات التطبيقية بين الشعراء على أساسه، منبّهين إلى إجادة بعضهم

[1]- صدر البيت هو: وقد أغتدي والطير في وكناتها، ديوان امرئ القيس، ص: 51.

[2]- صدر البيت هو: بمقلّصٍ عَتِدٍ جَهِيرٍ شَدُّهُ، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 119.

[3]- صدر البيت هو: يتقيّلون ظلال كلَّ مُطَهَّمٍ، ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 235.

وسرقة بعضهم، مبيّنين مدى حرص العربي عليه إبداعا وتلقٍّ، كما أمكنوا المطّلع على بحوثهم فيما يخصه بمعرفة كيفية وروده في الشعر وأوائله.

وبالنسبة لابن رشيق فإن الشاعر امرئ القيس يبقى متصدرا قائمة الشعراء لإبداعه الكثير من الصور التشبيهية، وانطلاقا من هذه القناعة قام بمقابلة عدد من تشبيهاته بغيرها من أقوال الشعراء الذين لحقوا به، كقوله:[1]

كَأَنّ قُلُوبَ الطّيْرِ حَشْفًا وَيَابسًا  لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَّابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

بقول بشار من المولدين:[2]

كَأَنّ مُثَارَ النّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ  وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

وقوله:[3]

لَهُ أَيْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ  وَإِرْخَاءَ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

وقول أحد الشعراء:[4]

لَهُ قَصْرِيا ريمٍ وَشَدْقَا حَمَامَةٍ  وَسَالِفَتَا هِيقٍ مِنَ الزّجِّ أَرْبَدَا

وقد خلص إلى تقصير المتأخّر إضافة إلى أنه أسقط تشبيها.

كما قدّم الناقد الشاعر ذاته لحسن تشبيهاته على الشعراء، فقوله:[5]

كَأَنّ ثَبيرًا فِي عَرَانينِ وَبلِهِ  كَبِير أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ

[1]– ديوان امرئ القيس، ص: 145.

[2]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد اشعار العرب، ص:25.

[3]– ديوان امرئ القيس، ص: 55.

[4]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 25.

[5]– ديوان امرئ القيس، ص: 62.

أخذه طرفة لمّا وصف عقابا فقال:[1]

وَعجْرَاءُ دَقَّتْ بِالْجَنَاحِ كَأَنّهَا مَعَ الصّبْحِ شَيْخٌ فِي بِجَادٍ مُقَنَّعُ

وأخذه النابغة حين وصف نسورا فقال:[2]

تَرَاهُنّ خَلْفَ الْقَوْمِ خزْرًا عُيُونُهَا جُلُوسَ الشّيُوخِ فِي مُسُوكِ الْأَرَانِب

**ج- من جهة البديع(المجانسة والمطابقة والمبالغة):**

رأى ابن رشيق أنّ هذا النوع أفضح السرقات، لأنّ «التشبيه وما شاكله يتّسع فيه القول والمجانسة والتطبيق يضيق فيهما تناول اللفظ...»[3]، لذلك وصف مجموعة من أقوال امرئ القيس بالمستعصية كقوله:[4]

لَقدْ طَمَحَ الطُّمَّاحُ منْ بَعْد أَرْضهِ لِيُلْبِسَنِي مِنْ دَائِهِ مَا تَلَبّسَا

وقوله:[5]

فَمَا قَاتَلُوا عَنْ رَبّهِم وَرَبِيبهِمْ وَلا آذَنُوا جَارًا فَيَظْعَن سَالِمَا

ومن جهة المطابقة عدّ قول الشاعر نفسه:[6]

فَإِنْ تَدْفَنُوا الدّاءَ لَا نُخْفِهِ وَإِنْ تَبْعَثُوا الشَّرَّ لَا نَقْعُدِ

[1]- ديوان طرفة ابن العبد، قدّم له وشرحه سعدي الضّنّاوي، د ط، دار الكتاب العربي، سلسلة شعراؤنا، بيروت لبنان، 1424هـ، 2004م، ص: 185.

[2]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 26.

[3]- المصدر نفسه، ص: 30.

[4]- ديوان امرئ القيس، ص: 118.

[5]- المصدر نفسه، ص: 165.

[6]- المصدر نفسه، ص: 85.

وأمّا من جهة المبالغة فقد عدّ للشاعر ذاته أبياتا لا يمكن تناولها مثل:[1]

كَأَنَّ علَى لُبَّاتِهَا جَمْرٌ مُصْطَلٍ  أَصَابَ غَضّا جَزِلًا وَكَفَّ بِأَجْزَالِ

**د- من جهة التتميم والاحتراس أو الإيغال والتتبيع:**

مواصلة لاعتقاده بتقدم امرئ القيس وسبقه إلى صور كثيرة، جعله أيضا صاحب اختراعات فيما يخص هذا النوع البلاغي، ومنه انتقل إلى غيره من الشعراء فقوله:[2]

كأَنَّ عُيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خِبَائِنَا  وَأَرْحلنَا الْجِزْعُ الذِي لَمْ يُثَقّبِ

أنشأ زهير على منواله:[3]

كَأَنّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ  نَزَلْنَ بِهِ حبُّ الْقَنَا لَمْ يُحَطَّمِ

وقوله:[4]

مِنَ الْقَاصِرَاتِ الطّرْف لَوْ دَبَّ مُحْوِلُ  مِنَ الذّرِّ فَوْقَ الإِتْبِ مِنْهَا لَأَثَّرَا

أخذه حسّان بن ثابت لكنّه قصّر فيه فقال:[5]

لَوْ يَدِبُّ الْحَوْلِيُّ مِنْ وَلَدِ الذّ  رِ، عَلَيهَا لَأَنْدَبَتْهَا الْكُلُومُ

وابن المعتز في قوله:[6]

رَقَّ فَلَوْ مَرَّتْ بِهِ ذَرَّةٌ  فِي رِجْلِهَا نَعْـــلٌ مِنَ الْـــوَرْدِ

لَمَزّقَتْ دِيبَاجَتَيْ خَدّهِ  مِنْ غَيْرِ أَنَ جَازَتْ عَلَى الْخَدِّ

---

[1]- المصدر السابق، ص: 140.

[2]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 33. ديوان امرئ القيس، ص: 70.

[3]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 33.

[4]- المصدر نفسه، ص: 34. ديوان امرئ القيس، ص: 96.

[5]- المصدر نفسه، ص: 34. ديوان حسان ابن ثابت الأنصاري، ص: 363.

[6]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 35.

**هـ- من جهة الإيجاز:**

أبقى ابن رشيق شاعره متفوقا عل أقرانه من القدامى والمحدثين بالنظر إلى هذا الأساس أيضا، إذ قام بمقابلة أبيات له بأبيات شعراء آخرين موازنا ومبرزا صفة التقصير فيها، كقول امرئ القيس:[1]

فَلَوْ أَنّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ سَوِيّةً وَلَكِنّهَا نَفْسٌ تَسَاقَطُ أَنْفُسَا

وقول عبدة بن الطبيب في رثاء قيس ابن عاصم:[2]

فمَا كَانَ قَيْسٌ هُلْكُهُ هُلكُ وَاحِدٍ وَلَكِنّهُ بُنْيَانُ قَوْمٍ تَهَدّمَا

وقول المجنون:[3]

عَجِبْتُ لِعُرْوَةَ الْعُذْرِيِّ أَضْحَى أَحَادِيثًا لِقَــوْم بَعــدَ قَوْمٍ
وَعُرْوَة مَاتَ مَوْتًا مُسْتَرِيــحًا وَهَا أَنَا مَيّتٌ فِي كُلِّ يَوْمٍ

وقول كثيّر:[4]

وَنَفْس إِذَا مَا كُنْتُ وَحْدِي تَقَطّعَتْ كَمَا اِنْسَلّ مِنْ ذَاتِ النّظَامِ فَرِيدُهَا

وقول قيس بن ذريح:[5]

تَسَاقَطُ نَفْسِي حِينَ أَلْقَاكَ أَنْفُسًا يَرِدْنَ فَلَا يَصْدُرْنَ إِلّا صَوَادِيَا

وبما أنّ (القراضة) موضوعة لتقصّي معاني الشعراء قصد تمييز المتداول من المخترع والمبدع لتحديد جرم السرقة من عدمه، ارتأى صاحبها ـ بعد أن سلّم زمام الأمور لامرئ القيس لأنه

[1]- ديوان امرئ القيس، ص: 118.
[2]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 38.
[3]- المصدر نفسه، ص: 39.
[4]- ديوان كثيّر عزّة، ص: 84.
[5]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 39.

صاحب فضل وأسبقية فيما يخص اختراع المعاني والمحسناتــ أمثلة عن السرقات المنبوذة وأسماها بالمفضوحة لقبح الأخذ فيها، كالتي وقعت بين قول ابن الرومي في وصف فوّارة:[1]

بِعَيْنٍ يَقْظَى وَبِجِيدٍ نَاعِسَةٍ

وقول ابن المعتز ووصفه بالسرقة القبيحة:

بِعَيْنٍ يَقْظَى وَجِيدٍ نَاعِسَةٍ  طَالَ عَلَيْهَا الْوُقُوفُ وَالسّهَرُ

ومثله قول حمزة بن أبيض:[2]

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَ تَطَّلّبُ النّدَى  كَأَنّكَ تُعْطِيهِ الذِي أَنْتَ سَائِلُهُ

وهو من بيت زهير المشهور:

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلا  كَأَنّكَ تُعْطِيه الّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ

**3- الموازنة الإقليمية بين بيئات الشعر:**

منهج الموازنة بين الشعراء عموما تغذّى من الصراع بين القديم والحديث، بينما ظهر في المغرب الإسلامي نوع آخر تغذى على الصراع الذي ثار حول قيمة الشعر بهذه البلاد، وقد دفع إليه إحساس المغاربة بأدبهم وتشوّقهم إلى أن يحظى بالعناية التي يحظى بها الأدب المشرقي، فيُعتمَدُ كجزء من الأدب العربي بعامة.

وبناء على ذاك الإحساس، انشغل المغاربة بمقابلة جيّد أشعارهم بما يماثلها عند المشارقة، ما جعل هذا النوع من الموازنات، وهو الموازنة بين بيئات الشعر، يغلب على النقد بالمغرب والأندلس، فقد طبع مؤلّفات نقدية عدة منها: (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة)، الذي لم يخف غاية صاحبه لما جاء فيه من تمجيد وتنويه بأعلام الأندلس وبتاريخ المنطقة الأدبي المشرّف،

[1]- تكملته هي: طال عليها الوقوف والسهر. ينظر: المصدر السابق: ص: 104.

[2]- المصدر نفسه، ص: 105.

ودعوة للانتباه له،كما صرّح به[1]، و(أنموذج الزمان في شعراء القيروان) الذي وضعه ابن رشيق تقييما للحركة الشعرية القيروانية واعترافا بها.

والمقابلة هي السمة الأساسية في تلك الكتب من غير تعصب أعمى، فابن بسام حين جعل ابن درّاج القسطلي كالمتنبي استند على قول الثعالبي: «بلغني أنّ أبا عمر القسطليّ كان عندهم بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام، وهو أحد شعرائهم الفحول هنالك، وكان يجيد ما ينظم»[2]، ثم أتبعه بالتحدث عن الرجل وفضله على من سواه من الشعراء قائلا: « والفرق بين أبي عمر وغيره أنّ أبا عمر مطبوع النظام، شديد أسر الكلام، ثم زاد بما في أشعاره من الدليل على العلم بالخبر واللغة والنسب، وما تراه من حوكه للكلام، وملكه لأحرار الألفاظ، وسعة صدره، وجيشة بحره، وصحة قدرته على البديع، وطول طلقه في الوصف، وبغيته للمعنى وترديده، وتلاعبه به وتكريره، وراحته بما يتعب الناس، وسعة نفسه فيما يضيّق الأنفاس».[3]

ولا يفوت ابن بسام أن يقدّم أسباب الربط بين المتنبي والقسطلي شعرا، وهي جودة اللفظ والجرأة على المعاني، وطلب الغرابة، وحبّ الغموض من غير اكتراث بآراء الناس ولا تخاصمهم فيها، مستشهدا على ذلك، بقول ابن درّاج القسطلي:[4]

كَلَّا وَقَدْ آنَسْتُ مِنْ هُـودٍ هُدًى  وَلَقِيتُ يَعْرُبَ فِي القُيولِ وحِمْيــرا

وَأَصَبْتُ فِي سَبَأ موَرِّثَ مُلْـكِهَا  يَسْبِي الْمُلُوكَ وَلا يَدِبُّ لَهَا الضرَّا

وَالْحَارِثَ الْجَفنِي مَمْنُوعُ الْحِـمَى  بِالْبَخِيلِ وَالآسَادِ مَبْــذُولُ الْقـرَى

وَحَــططْتُ رَحْلِي بَيْنَ نَاري حَاتِمٍ  أَيَّامَ يقــري، مُوسِرًا أَوْ مُعْــسِرَا

[1]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، ص: 136.

[2]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 60.

[3]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 61.

[4]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 74، 75.

وهو كقول المتنبي:[1]

مَنْ مُبْلِغُ الْأَعْرَابِ أَنّي بَعْدَمَا جَالَسْتُ رَسْطَالِيسَ وَالإِسْكَنْدَرَا

وَلَقيتُ بَطْلِيمُوسَ دَارِس كُتُبِهِ مُبْتَدِيًا فِي مُـلْكِه مُتَحَضِّـــرَا

وَلَقِيـــتُ كَلَّ الْفَاضِلِينَ كَأَنمَا رَدَّ الإِلَهُ نُفُوسَهُـمْ وَالْأَعْصُرَا

نَسَقُوا لَنَا نَسَقَ الْحِسَـابِ مُقَدَّمًا وَأَتَى فَذَلِكَ إِذْ أَتَيْتُ مُؤَخَّـــرَا

واقتران ابن درّاج شعرا بالمتنبي لا يعني اتكاؤه عليه، لأنه – حسب ابن بسام – صاحب قصائد جيدة، منها قصيدته التي قال فيها:[2]

لَعَلّكِ يَا شَمْسُ عِنْدَ الأَصِيلِ شَجيت لِشَجْوِ الْغَرِيبِ الذَّلِيلِ

فهذه القصيدة كما وصفها ابن بسام «لو قرعت سمع دعبل بن علي الخزاعي، والكميت بن زيد الأسدي، لأمسكا عن القول، وبرئا إليها من القوة والحول، بل لو رآها السيد الحميري، وكثيّر الخزاعي، لأقاماها بينة على الدعوى، ولتلقّياها بشارة على زعمها بخروج الخيل من رضوى، وقد أثبتّ أكثرها إعلانا بجلال قدرها، واستحسانا لعجزها وصدرها».[3]

وللمتنبي في الأندلس والمغرب الإسلامي جميعا مكان خاص جدا، فهو نموذج وقدوة ونبوغ بهرهم وقد استحق ذلك كما ورد عن ابن بسام[4]، وعن غيره ممن اهتم بتاريخ الأدب الأندلسي[5]،

[1]– المصدر السابق، ق1، م1، ص: 75.

[2]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 88.

[3]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص:88.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م2، ص: 572.

[5]– إميليو غرسية غومث، مع شعراء الأندلس والمتنبي سير ودراسات، نقله إلى العربية الطاهر أحمد مكي، ط 6، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1417هـ، 1996، ص: 48، 49، 53.

وتفرّق الناس في شعره دليل تفوّق وتقدّم وتفرّد حتى كثر حسّاده والساعين لحساب سقطاته[1]، ولو أنّ شعره لم يسلم من نقص وتفاوت في الجودة.

ومن علامات إعجاب الذوق المغربي بالشاعر محاولات معارضته كالتي قام بها ابن شرف في قوله: «لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي» لكنها كانت دون مستوى شعر المتنبي– حسب الناقد[2]، ومحاولة ابن رشيق ووقوعه في الأمر نفسه لكن مع قول المتنبي: «أمن ازديارك في الدجى الرقباء».[3]

وممّن اقترن اسمه بالمتنبي من الأندلسيين الشاعر أبو طالب عبد الجبّار لتوسّعه وتفنّنه في العلوم وبراعة أدبه شعرا ونثرا[4]، كما ارتبط اسم ابن هانئ شاعر المعزّ لدين الله الفاطمي به، ولو أنّ العلاقة بينهما واهنة من الناحية الفنية، لما بين الرجلين من فروقات، فما يربط بينهما لا يعدو أن يكون – كما ذكر محمد اليعلاوي – تشابها في الحياة، لأنّ ابن هانئ ارتبط بمدح المعز لدين الله الفاطمي، كارتباط المتنبي بمدح سيف الدولة الحمداني، ناهيك عن العصر الواحد الذي جمعهما وهو القرن الرابع للهجرة، واشتهار كلّ منهما في قطره، وقد زاد على هذه العوامل التي جمعت الشاعرين، رغبة الأندلسيين في التماس النظير لمن يحبون من شعرائهم عند نظرائهم من المشارقة، ومنهم ابن الأبار (ت658هـ) الذي رام أنّ ابن هانئ أقرب ما يكون لأبي تمام.[5]

ومن شعراء الأندلس الذين شهد لهم الذوق بتقارب مذاهبهم بمذاهب المشارقة: ابن زيدون الذي شبّه بالبحتري[6]، وخاصة في قصيدته التي رثى بها أمّ أبي الوليد ابن جهور ومطلعها:[7]

هُوَ الدّهْرُ فَاصْبِر لِلّذِي أَحْدَثَ الدّهْر  فَمِنْ شيَمِ الْأَحْرَارِ فِي مِثْلِهَا الصَّبْرُ

---

[1]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م2، ص: 573.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 24.

[3]–عجز البيت هو: إذ حيث أنت من الظلام ضياء  ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 24، 25.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ق1، م2، ص: 916.

[5]– ينظر: محمد اليعلاوي، أشتات في اللغة والأدب والنقد، ص: 134.

[6]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 379.

[7]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 393. ديوان البحتري، تحقيق وشرح كرم البستاني، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، ص: 204.

وقد بلغ فيها مبلغا من الجودة في التأنيث والتذكير والتقديم والتأخير، وبالخصوص في قوله:[1]

هَنِيئًا لِبَطْنِ الْأَرْضِ أَنْسٌ مُجَدَّدٌ بِثاويةٍ حَلَّتْه فَاسْتَوْحَشَ الظهْرُ

بِطَاهِرَةِ الْأَثْوَابِ قَانِتَة الضّحَى مُسَبِّحَة الْآنَاءِ مِحْرَابُها الْخِـدرُ

فَإِنْ أَنّثت فَالنّفْسُ أُنْثَى نَفِيسَة إِذِ الْجِسْمُ لَا يَسْمُو بِتَذْكيرِهِ ذِكْرُ

ومن أمثلة الموازنة بين المشارقة والمغاربة انطلاقا من المعنى الشعري انتهى الناقد إلى أنّ ابن خفاجة يساوي الأعشى وحسّان، من حيث البراعة في الوصف والمدح.[2]

ويعدّ هذا النوع من الموازنات من أبرز الموازنات التي اختص بها ابن بسام، لأنّ الفكرة التي حركت مؤلفه النقدي، ومفادها تفوق النص الأندلسي، احتاجت منه أن يقدّم نماذج أكبر من النصوص الأندلسية التي برعت على الطريقة المشرقية كابن زيدون، وفي ذلك قال: «ويقول بعض أدبائنا إنّ ابن زيدون بحتري زماننا وصدقوا لأنه حذا حذو الوليد...»[3]، وتطبيقا لذلك تتبّع قصائد عدّة للشاعر، غير غافل عمّا تناوله أوتداوله من معاني لغيره، وفي خلاصة ذلك التقصّي ذكر قصيدة للشاعر في غرض الرثاء وأولها:

هُوَ الدَّهْرُ فَاصْبِرْ لِلّذي أَحْدَثَ الدَّهْرُ فَمِنْ شِيَمِ الْأَحْرَارِ فِي مِثْلِهَا الصَّبْرُ

وأتبعها بقوله – مشيرا إلى ما في القصيدة من جوانب فنية –: «فتلاعب أبو الوليد كما ترى في هذه القصيدة تلاعب الحطيئة بنسبه، وتصرف تصرّف أبي حنيفة في مذهبه، فأنّث وذكّر، وقدّم وأخّر».[4]

[1]– ديوان ابن زيدون، ص: 205.

[2]– ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق3، م2، ص:541، 542.

[3]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 379.

[4]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 395.

ومن شعراء الأندلس الذين حققوا تفوقا لا يقلّ عن ذاك المحقق من قبل المشارقة: ابن خفاجة بعد أن أثبت براعة في غرضي الوصف والمدح لا تقل درجة عن براعة الأعشى وحسّان، ما أهّله ليكون محطّ موازنة بينهما.[1]

واختيار ابن بسام منهج الموازنة بين المشرق والمغرب سبيلا لاختبار الأدب الأندلسي في كتاب (الذخيرة)، أدى به إلى الوقوف على واقع الإبداع في الأندلس، فالأمثلة التي امتحنها مقارنة بغيرها من خلال تتبّع معاني الشعراء وألفاظهم دلّته على بعض الملاحظات، ومنها أنّ الأندلسيين – على جودتهم – ليسوا ندّا للمشارقة في البديهة والارتجال، ولو أنّ ذلك لم يمنعه من ذكر ما جاءوا به دون حرج حجته أنّ «الأدب طريق يسلكه الصحيح والجرب، وسوق ينفق فيها الدّرّ والمخشلب...»[2]، ومع ذلك فقد اختار من الشواهد ما جعله مطمئنا على مستوى الشعر الأندلسي، كموازنته بين ما قاله أبو جعفر أحمد بن الأبّار في العفة:[3]

لَمْ تَدْرِ مَا خَلّدَتْ عَيْنَاكِ فِي خُلْدِي  مِنَ الْغَرَامِ وَلَا مَا كَابَــدَتْ كَبِــدِي

أَفْدِيكَ مِنْ زَائِرٍ رَامَ الدّنُـــوَّ فَلَـــمْ  يَسْتَطِعْهُ مِن غَرَقٍ فِي الدّمْعِ مُتَّقِدِ

وأبيات عدّة لمشارقة – بعد أن وصفه بالفريد في بابه وأنّ أحدا غيره من الأندلسيين لم يقل مثله – منها قول صريع الغواني:[4]

أَلَا رُبَّ يَوْمٍ: صَادقِ الْعَيْشِ نِلْتُهُ  بِها وَنَدَامَايَ الْعَفَافَةُ وَالْبَذْلُ

وقول الصمة القشيري:[5]

ومنْ هَابَنِي فِي كُلِّ شَيْءٍ وَهِبْتُهُ  فَلَا هُوَ يَبْدَانِي وَلَا أَنَا سَائِلُهُ

[1]– المصدر السابق، ق3، م2، ص:541.

[2]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 44، 45.

[3]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 135، 136.

[4]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص:136.

[5]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 137.

ومن كتب المغاربة ذات الصلة بالموضوع – (أي الموازنة بين المشرق والمغرب) – رسالة (التوابع والزوابع)، وإن كان الهدف منها إبراز تفوق مؤلفها الشخصي، فإنّها لم تخل من مفاضلات وموازنات في كثير من المعاني التي اختار ابن شهيد منها ما يناسب المجلس الذي يكون فيه، ويذكر من شعره ما يدلّ على براعته وتصرفه في المعنى موضع المناقشة، كالأبيات الخمرية التي قابل بها معاني أبي نواس، ومنها:[1]

أصباحٌ شِيمَ أمْ برقٌ بَدَا  أَمْ سنَا الْمَحبُوبِ أَوْرى أزْنُدَا

ومنها أيضا المقدمات الطللية التي اختارها ليعارض بها الجاهليين، كقوله أمام شيطان قيس بن الخطيم:[2]

خَلِيلَيَّ عُوجَا، بَارَكَ اللهُ فِيكُمَا،  بِدَارَتِهَا الْأُولَى نُحَيّ فِنَاءَهَا

وقدّم أبيات المتنبي:[3]

نَزَلْنَا عَلَى الْأَكْوَارِ نَمشِي كَرَامَة  لِمَنْ بَان عنه، أَنْ نَلُمَّ بِــهِ ركْبَا

نَذُمُّ السّحابَ الْغُرّ فِي فِعْلهَا بِهِ  وَنُعْرِضُ عَنْهَا، كُلَّمَا طَلَعَتْ عُتْبَا

على أنّها موازية لقوله (أي لابن شهيد):[4]

وَلَرُبَّ لَيْلٍ لِلْهُمُـــومِ تَهَدَّلَـــتْ  أَسْتَارُهُ فَمَــحَا الصُّوَى بِسُتُــورِهِ

كَالْبَحْرِ يَضْرِبُ وَجْهَهُ فِي وَجْهِهِ،  صَعْبٌ عَلَى العُبّارِ وَجْهُ عُبُورِهِ

طاوَلْتُــهُ مِنْ عَزْمِي بِمُضَبَّــرٍ،  أَثْبتُّ همِّــي فِي قَرَارَةِ كُــورِهِ

[1]– ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص: 107.

[2]– المصدر نفسه، ص: 97.

[3]– المصدر نفسه، ص: 139.

[4]– المصدر نفسه، ص: 140.

ونظرا لطابع الرسالة الهزلي، فإنّ صاحبها لم يهتم فيها بتحليل مواطن الاتفاق بينه وبين الشعراء الممثل بهم، فهو غالبا ما يقف عند المثال الشعري حيث يذكر أبياتا للشاعر الذي تمت زيارته، ويردفها بأخرى أسعفه شيطانه ليقول أحسن منها رغبة في الإجازة والشهادة بالتفوق.

**ثانيا- مقاييس الموازنات التطبيقية النقدية بالمغرب الإسلامي:**

يمكن ملاحظة أنّ أغلب مقاييس الموازنات التطبيقية كما جاءت في كتب النقد المغربي هي مقاييس النقد العربي القديم عموما وهي:

**1- مقياس القدم والحداثة:**

إن كان هذا المقياس يعطي - حسب الفريق النقدي المتعصب للقديم - عمليّا الأفضلية للشاعر المتقدّم زمنيّا في حال اشتراكه أو تساويه مع شعراء متأخرين في معنى أو لفظ أو في الجودة، فإنه بالنسبة لغالبية المغاربة مرتبط بمقياس الابتداع والاختراع في حدّ ذاته، وليس بمعيار الزمن بعد أن وصلوا - في نهاية المعركة بين القديم والحديث - إلى عدم التنكر لشعرية المحدثين إجلالا للقديم، وفي ذلك قال ابن شرف شعرا:[1]

أُغْرِيَ النّاسُ بِامْتِدَاحِ الْقَدِيمِ وَبِذَمّ الْجَـدِيدِ غيْـر ذَمِيـمِ

لَيْسَ إلّا لِأَنّهُمْ حَسَدُوا الْحَـــ ـى وَرَقُوا عَلَى الْعِظَامِ الرّمِيمِ

وقال:

قُلْ لِمَنْ لَا يَرَى الْمُعَاصِرَ شَيْئًا وَيَـرَى لِلْأَوَائِـلِ التّقْـدِيمَا

إِذْ ذَاكَ الْقَـدِيم كَـانَ جَـدِيدًا وَسَيَغْدُو هَذَا الْجَدِيدُ قَدِيمَا

وتطبيقا لاعتقاده قام بذكر ما جاء به أشهر شعراء الجاهلية من أخطاء وهما: امرؤ القيس وزهير بن أبي سلمى، دون اعتبار زمني.

لكن دعوات التحرر في الأحكام النقدية لم تمنع النقاد من النظر إلى الشعراء على أساس زماني كما يتبين عند ابن رشيق، ولكن من باب التذكير بتغير أنماط الشعر العربي وتبدّله من عصر لآخر، إيمانا بأثر البيئة بكلّ تداعياتها الدينية والاجتماعية والساسية على النصوص الإبداعية، لذلك نظر إلى الشعراء بمرآة العصور الأدبية فقسمهم أربع طبقات هي: جاهلي قديم، ومخضرم، وإسلامي، ومحدث، وهم أيضا طبقات أولى وثانية، والمعاني بينهم في تدرّج وتداول، وهذا خلق نوعا من الموازنة وإن لم تكن مقصودة، حجته أن «المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس

[1]- ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1، ص: 44، 45.

في الدنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض، فمصروا الأمصار، وحضروا الحواضر، وتأنقوا في المطاعم والملابس، وعرفوا بالعيان عاقبة ما دلتهم عليه بداهة العقول من فضل التشبيه وغيره».[1]

وتطبيقا لذلك استشهد بتشبيه ورد عن ابن الرومي وآخر وقع في شعر ابن المعتز، فأما شعر ابن المعتز فهو:[2]

فَانْظُرْ إِلَيْهِ كَزَوْرقٍ مِنْ فِضّةٍ  قَدْ أَثْقَلَتْهُ حمُولَةٌ مِنْ عَنْبَرٍ

وقوله:

كَأَنّ آذَرْيُونَـــــهَا  والشّمْسُ فِيهِ كَالِيهْ

مَدَاهِن مِنْ ذَهَبٍ  فِيــهَا بَقَايَا غَالِيَــهْ

وأما شعر ابن الرومي فهو:

وَقَدْ نَشَرَتْ أَيْدِي السّحَابِ مـطَارِفًا  عَلَى الْأَرْضِ دُكْنًا وَهِيَ خُضرٌ عَلَى الْأَرْضِ

يُـطَرّزُهَا قَوْسُ الْغَــمَامِ بِأَصْفَــر  علَى أَحْمَــر فِي أَخْضــر وَســطَ أَبْيَض

فالتشبيه وكذا المعاني بين الشاعرين متغايرة بحسب الوضعية الاجتماعية لكلّ منهما، رغم كونهما من المتأخرين، وهذه حجة قوية على أن أشعار العرب تحولت، فزادت في العصور الإسلامية زيادة ملحوظة على أيدي طبقة جرير والفرزدق ثم بشار بن برد وأصحابه.[3]

وملاحظته لمعاني المحدثين أوصلته إلى استنتاج مفاده أن ابن الرومي يترأس طبقة المحدثين بما جاد به من وصف وتشبيه واختراع للمعاني، مستدلا على ذلك بعدد من الأبيات منها قوله:[4]

عَيْنِي لِعَيْنِكَ حِينَ تَنْظُر مَقْتَلُ  لَكِنّ لَحْظَكَ سَهْمُ حَتفٍ مُرْسلُ

وَمِنَ الْعَجَائِبِ أَنّ مَعْنًى وَاحدًا  هُوَ مِنْكَ سَهمٌ وَهُوَ مِنّي مَقْتَلُ

وقوله:

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 244.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص: 244.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 245.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص: 251.

تَوَدَّدتُ حَتّى لَمْ أدعُ مُتوَدّدًا وَأَفْـنَيْتُ أَقْلَامِـي عِتَـابا مُردّدَا

كَأَنّي أَسْتَدْعِي بِكَ ابْنَ حنيَةٍ إِذَا النّزْعُ أَدْنَاهُ مِنَ الصّدْرِ أَبْعَدَا

وقوله الذي اعتبره فريدا في معناه:[1]

وَمَـا يَعْتَـرِيهَا آفَـــةٌ بَشَـــرِيّةٌ مِنَ النّـوْمِ إِلّا أَنّـهَا تَتَبَخْتَرُ

وَغَيْر عَـجِيبٍ طِيب أَنْفَاسِ رَوْضَة مُنُوَّرَة بَاتَتْ تُرَاحُ وتُمــطرُ

**2- مقياس الطبع والصنعة:**

لقد أتاحت البحوث المتعلقة بعوامل الإبداع للقدامى فرصة كشف ما تتميز به القصائد عن بعضها البعض بحسب اختلاف قدرات الشعراء، وما ترتكز عليه مواهبهم من دعائم داخلية وخارجية.

ولابن رشيق موقف منصف في ذلك إذ لا يعتبر الصنعة عيبا ما لم تكن سمة الشاعر، حيث يبيح بعضها لأنه يجوّد القصيدة ويدلّ على اعتناء صاحبها بها، على ألا يزيد ذلك عن البيت أو البيتين لأنّ الكثرة تخالف الطبع والعادة.

وقد ميّز بين المطبوع والمصنوع قائلا عن المطبوع أنّه «الأصل الذي وضع أوّلا وعليه المدار»[2]، ووصف المصنوع بأنّه ما وقعت فيه الصنعة دون تكلّف واصفا به أشعار المولدين.[3]

وعلى أساس منه خلصت موازنته إلى أنّ الشعراء أربع فئات بالنظر إلى ألفاظهم من حيث الطبع والتكلف والتصنع، نوع أوّل يمتاز بفخامة الكلام وجزالته وينفر عن الصنعة، كبشّار بن برد في قوله:[4]

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضَرِيّةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشّمْسِ أَوْ قَطَرْنَ دَمَا

إِذَا مَا أَعَزْنَا سَـيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ذُرَى مِنْبَـــرَ صَلّى عَلَيْنَا وَسَلّـــمَا

ونوع ثان أصحاب لفظ بلا معنى كطبقة ابن هانئ بدليل قوله:[5]

---

[1]– المصدر السابق، ج2، ص: 251.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 116.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 116.

[4]– ديوان بشار بن برد، ص: 184، 185.

[5]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:113.

أَصَاخَتْ فَقَالَتْ وَقعُ أَجْرَد شَيْظَم وَشَامَتْ فَقَالَتْ لَمْعُ أَبْيَضَ مِخْذَمِ

وَمَا ذعرتْ إِلَّا لِجَرَسِ حُـــــلِيِّهَا وَلَا رَمَقـــت إِلَّا بُرَى فِي مُـــخَدِّمِ

فقد صوّر من يتحدث عنها أنّها مغزوّة في دارها، أو جاهلة لما تحمل معها من زينة وحليّ وهذا فساد ظاهر في المعنى، ولو أنّ الصنعة عند ابن هانئ ليست سمة غالبة فيه، لأنّه يجمع بين المصنوع والمطبوع، وشعره متفاوت تبعا لذلك بين الجيّد والمتكلّف.[1]

وثالث فئة من الشعراء تضمّ كلّا من أبي العتاهية، وعباس بن الأحنف، وأبي نواس، والحسين بن الضحاك، وهؤلاء يؤثرون اللفظ السهل، كما في قول أبي العتاهية:[2]

يَا إِخْوَتِي إِنَّ الْهَوَى قَاتِلِي فَسَيِّرُوا الْأَكْفَانَ مِنْ عَاجِلِ

وفئة رابعة تؤثر المعنى على اللفظ، فإن سلم لها المعنى لم تأبه باللفظ وإن هجن كابن الرومي والمتنبي.

كما اعتبر ابن بسام عدم سلامة الطبع تؤخّر صاحبه كما قال عن الشاعر أبي تمّام الذي تخلّف عن الشعراء «لأنّ طبعه كان ينبو عن الرقيق السهل، ولا يلحق بالفصيح الجزل، وربما ندرت له أبيات في النظام، كرمية من غير رام، ووجدته قد سلك في الأوصاف طريقة الرمادي، فغرق في بحبوحة ذلك الوادي...».[3]

**3- مقياس الطول والقطع وحجم النتاج الشعري:**

يفضّل بهذا المقياس الشاعر لكثرة شعره، فيتقدّم على من هم دونه من حيث الكم، وقد اعتمد هذا المقياس ابن سلام (ت232هـ) في (طبقات الشعراء)، وهو رأي لاقى استحسانا عند ابن رشيقكما يدلّ عليه قوله: «يجب للشاعر أن يكون متصرّفا في أنواع الشعر من جدّ وهزل وحلو وجزل وأن لا يكون في النسيب أبرع منه في الرثاء، ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء، ولا في

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 113.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 114.

[3]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق3، م2، ص: 861.

الافتخار أبلغ منه في الاعتذار، ولا في واحد ممّا ذكرت أبعد منه صوتا في سائرها، فإنّه متى كان كذلك حكم له بالتقدم، وحاز قصب السبق، كما حازها بشار بن برد وأبو نواس بعده»[1]، حجته أنّ المطيل من الشعراء «أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد»[2]، والقصائد الطوال لا تخلو من الأبيات الجيّدة، وهذا ردّ على من يفضّل القصير من الشعر لجودته وسيره مجرى الأمثال والحكم، بل إنّ ابن رشيق يرى أن تقصير الشعر دليل عجز، إلّا بعض شعر المولّدين فإنّه جميل رغم قصره كشعر بشّار بن برد، وعبّاس بن الأحنف، والحسين بن الضّحاك، وأبي نواس، وعليّ بن الجهم، وابن المعذّل.[3]

وبالنظر إلى هذا المقياس، جعل ابن رشيق الشاعر أبا نواس مقدّما على مسلم بن الوليد لأنّه «يتصرّف في كلّ طريق، ويبرع في كلّ مذهب: إن شاء جدّ، وإن شاء هزل، ومسلم يلزم طريقا واحدا لا يتعداه، ويتحقق بمذهب لا يتخطّاه».[4]

**4- مقياس الاختراع والابتداع:**

الشعراء يمتازون عن بعضهم البعض من حيث اختراع المعنى الذي لم يسبق إليه ولا عمل مثله عن أولئك الذين يعتمدون على معاني غيرهم، ومن أصحاب المعاني المبتكرة: امرؤ القيس، الذي يمتلك معاني كثيرة سبق إليها الشعراء – حسب ابن رشيق – منها المعنى الذي في قوله:[5]

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ أَنْ نَامَ أَهْلُهَا  سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ

وقوله:[6]

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا  لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَّابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي

---

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 125.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 169.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 170.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص: 125.

[5]– المصدر نفسه، ج1، ص: 228.

[6]– ديوان امرئ القيس، ص: 145.

كما اعتبر المعنى الكامن في قول طرفة:[1]

وَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ لَذّةِ الْفَتَـــى وَجَـدُّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عُــوَّدِي

فَمِنْهُنَ سَبْقُ الْعَاذَلاتِ بِشربَـــــةٍ كمِيتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بِالْمَاءِ تُزْبَـــــد

وَكَرِّى، إِذَا نَادَى الْمُضَافُ، مُحنَّبًا كَسيدِ الْغَضَا، نَبَّهتْهُ، الْمُتَـــــوَرّدِ

جديدا مخترعا، وكذلك عدّ النابغة صاحب ابتكارات فريدة كقوله:[2]

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُرِدْ إِسْقَاطَهُ، فَتَنَاوَلتْهُ، وَاتَّقَفْنَا بِالْيَدِ

ولبعض ا لمحدثين معان جديدة كعمر بن عبدالله ابن أبي ربيعة في قوله:[3]

فَاسْقُطْ علَيْنَا كَسِقْطِ النَّوَى لَيْلَةً لَا نَاهٍ وَلَا زَاجِرِ

وجرير في قوله:

يَخْرُجْنَ مِنْ مُسْتَطِيرِ النّقْعِ دَامِيَة كَأَنَّ آذَاهَا أَطْرَافُ أَقْلَامِ

**5- مقياس الحسن والجودة:**

يعتمد هذا المقياس على الذوق كثيرا، ويُنظَر إليه من خلال عدّة أسس منها: حسن المطالع والإنتهاء، والبراعة في غرض ما، أو في معنى من المعاني، أو الجودة في وجوه البديع، أو الصورة كحسن التشبيه والجناس والطباق.

وقد جاء في (العمدة) أنّ الشعراء أربعة من حيث الجودة والحسن أو عدمهما، وهذه الطبقات هي: شاعر خنذيذ، «وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره»[4]، وهذه الطبقة من الشعراء تفضّل عمّن سواها لأنّها تجمع الموهبة إلى العلم بالرواية، وقد رأينا في مبحث سابق أهمية العلم بالنسبة للموهبة، ورصدنا إلحاح النقاد عليها وخاصة ابن رشيق، وقد التزم هو كشاعر

[1]- المصدر السابق، ج1، ص: 228. ديوان طرفة ابن العبد، ص: 106.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص: 228. ديوان النابغة الذبياني، ص: 40.

[3]- المصدر نفسه، ج1، ص: 229.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 103.

بذلك، يأتي بعدها الشاعر المفلق، «وهو الذي لا رواية له إلا أنه مجود كالخنذيذ في شعره»[1]، وشاعر فقط، وهو في طبقة ثالثة «وهو فوق الرديء بدرجة»[2]، وآخر طبقات الحسن والرديء الشعرور، وهذا تنعدم فيه صفات الحسن.[3]

وأوّل الناس شعرا عند ابن رشيق هو الذي نال تسمية الشاعر استحقاقا لا تجوّزا، ويصيب ذلك إذا كان يشعر بما لا يشعر به غيره، مع إتيانه بكلّ جديد، حتى وإن حام حول معاني غيره بالزيادة فيها، ومحاورتها بحيث ينالها وتنتسب إليه أكثر من مخترعها الأول[4]، فالطبقة الأولى من الشعراء المجيدين حسبه هي طبقة المخترعين المبتدعين.

**5- مقياس البديهة والارتجال:**

ونجد موازنات عدة للنقاد على أساس هذا المقياس، وفي (العمدة) منه أمثلة كثيرة فرّق فيها ابن رشيق بين البديهة والارتجال جاعلا: «البديهة فيها الفكرة والتأييد، والارتجال ما كان انهمارا وتدفقا لا يتوقف فيه قائله»[5]، والشعراء متفاوتون في ذلك، ومن أصحاب الارتجال الفرزدق في قوله:[6]

فَإِنْ يَكُ سيفٌ خَانَ أَوْ قَدَرٌ أَبَى لِتأْخِيرِ نَفْسٍ حِينَهَا غَيْرُ شَاهِدِ
فَسَيْفُ بَنِي عَبْسٍ وَقَدْ ضَرَبِوا بِهِ نَبَا بِيَدِي وَرْقَاءَ عَنْ رَأْس خَالِدِ
كَذاكَ سُيوفُ الْهِندِ تَنبُو ظباتُهَا وَيَقْطَعنَ أَحيانًا منَـاطَ الْقَلائِـدِ

ومن طبقته الحارث بن حلزة بقصيدته التي قالها ارتجالا بين يدي عمرو بن هند، وعبيد بن الأبرص[7]، ومقابل هؤلاء يوجد من الشعراء من هو صاحب بديهة يتقدمهم أبو تمام قائلا في أحمد

[1]- المصدر السابق، ج1، ص: 103.
[2]- المصدر نفسه، ج1، ص: 103.
[3]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 103.
[4]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 103.
[5]- المصدر نفسه، ج1، ص :171 .
[6]- المصدر نفسه، ج1، ص :171.
[7]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 172 .

بن المعتصم:[1]

إِقْدَامُ عَمْرو فِي سَمَاحَةِ حَاتِمٍ  فِي حِلْم أَحنَف فِي ذَكَاءِ إِيَاسِ

فلمّا استدرك عليه أبو يوسف يعقوب بن إسحاق بن الصباح الكندي الفيلسوف أنه مدح ولي عهد المسلمين بصعاليك العرب قال:

لَا تُنْكِروا ضَرْبِي لَهُ مِن دُونِهِ  مَثَلًا شرُودًا فِي النّدَى وَالْبَاسِ

فَاللهُ قَدْ ضَرَبَ الْأقلّ لِنُــورِهِ  مَثَلاً مِنَ الْمِشْكــاةِ وَالنِّبْـراسِ

والشعراء من حيث البديهة والارتجال طبقات، فمن أصحاب البديهة والارتجال معا: أبو نواس وأبو العتاهية، أمّا مسلم بن الوليد فيرى ابن رشيق أنّ شعره يظهر عليه التقبض والتصنع، والمتنبي دون هذه الطبقة أيضا[2]، لصعوبة الارتجال كما جاء على لسان ابن الرومي في قوله:[3]

نَارُ الرّوِيّةِ نَارٌ جِدُّ مُنْضِجَةٍ  وَلِلبَــدِيهةِ نَارٌ ذَاتُ تَلْويحِ

وَقَد يُفَضلهَا قَومٌ لِسُرعــتِهَا  لَكِنهَا سُرْعَة تَمْضِي مَعَ الرِّيحِ

وقول ابن المعتز:[4]

وَالْقولُ بعدَ الْفِكرِ يُؤْمَنُ زِيغُهُ  شَتَّانَ بينَ رَوِيّةٍ وَبدِيهِ

وتساوي شعر الشاعر من حيث الجودة في حالتي البديهة والارتجال دليل مقدرة وقوة غريزة، كهدبة بن الخشرم العذري، وطرفة بن العبد البكري، ومرّة بن محكان السعدي، وممّا جاد به قوله وقد أمر مصعب بن الزبير رجلا من بني أسد بقتله:[5]

بَنِي أَسدٍ إِنْ تَقْتُلونِي تُحَارِبُوا تَمِيمًا  إذا الْحَـربُ العَوَانُ اِشمَعَلَّــتْ

---

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 173.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 172، 174.

[3]– المصدر نفسه، ج1 ، ص: 174.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص: 174.

[5]– المصدر نفسه، ج1، ص: 174.

ولسْتُ وَإِنْ كانَتْ إِلَيَّ حَبِيـــبَةٌ  بِبَاكٍ عَلَى الدّنْيَا إِذَا مَا تَوَلّتْ

وقد وصفه ابن رشيق بالمعنى الفريد الذي لا يكون لغيره، ومن نماذجه قول طرفة بن العبد:[1]

أَبَا مُنْذِرٍ، كنتَ غَرُورًا صَحِيفتِي  وَلَمْ أُعطِكُمْ فِي الطّوْعِ مَالِي وَلا عِرْضِي

أَبَا مُنْذِرٍ، أَفْنَيْت فَاسْتَبْقِ بَعضَنَا،  حَنَانيكَ، بَعضُ الشّرِ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

وقول تميم بن جميل حين مثل بين يدي المعتصم وقد همّ بقتله:[2]

أَرَى الْمَوْتَ بينَ النّطْعِ والسّيْفِ كَامِنًا  يُلَاحِظُنِي مِنْ حَـــيْثُ مَا أَتَلَفَّتُ

وَأَكْبَـرُ ظَـــنِّي أَنَكَ الْيَوْمَ قَاتِلِـــي  وَأَيُّ اِمْرِئٍ مِمّا قَضَى اللهُ يَفْلَـتُ؟

وَأيُّ اِمْـــرِئٍ يدْلِي بِغَدْرٍ وَحـــجةٍ  وَسَيْفُ الْمَنَايَا بينَ عيْنَيْهِ مُصلِتُ

إلى أن يقول:

وَمَا حُزني أَنّي أَمُوتُ وَأَنّنـــي  لَأَعْلَمُ أنّ الْموتَ شيْءٌ مقـتُ

وَلَكِنّ خَلْفِي صِبْيَةٌ قدْ تَرَكْتُهـمْ  وَأَكْبَادُهُم من حَـــسْرَةٍ تَتَفَتَـــتُ

كَأَنِّي أَرَاهمْ حِينَ أُنْعَى إِلَيْـــهِم  وَقَدْ خمشُوا تِلْكَ الْوُجُوه وصَوَّتوا

فَإِنْ عِشْتُ عَاشوا خَافضينَ بِنِعمةٍ  أَذُودُ الرّدى عَنهُم وَإِن متُّ مَوَّتُوا

**6- مقياس المذهب الشعري:**

هذا المقياس يوجّه الموازنة النقدية بين الشعراء انطلاقا ممّا يلاحظه النقاد من اشتراك في الغرض وميل لأحدها ميلا ملحوظا كأصحاب الخمريات، أو اتخاذ مذهب الصنعة سبيلا، أو الركون إلى السهولة، أو الإجادة في الغرض، أو كأن يكون الشعراء محطّ الموازنة من فئة المولّدين.

وتساعد الموازنة في هذه الحالة على رصد جوانب التغير التي مسّت الشعر العربي في بعض جوانبه، ومواطن التشابه في غيرها، ممّا يعزّز من قيمة هذا المقياس بالنسبة للتاريخ الأدبي.

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 175. ديوان طرفة ابن العبد، ص: 180.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 175.

فقد يتميز الشاعر عن غيره إذا غلبت عليه إحدى المحسّنات البديعية، أو أكثر من الصنعة أو في غرض معيّن، كما كان أبو نواس مميّزا في الخمريات، وأبو تمام في الصنعة، والبحتري في وصف الطيف، وابن المعتز في التشبيه، وديك الجن في المراثي، والصنوبري في ذكر النور والطير، والمتنبي بالأمثال وذمّ أهل الزمان.[1]

وهذا النوع من المفاضلات دفع إليه الشعراء أنفسهم لفرط اشتراك بعضهم في لون شعري والإكثار منه لدرجة التميز، وهي منتشرة في كتب النقد وبعضها تمّ على أيدي طبقات من غير النقاد، كتلك التي قامت بها عزّة بين كثيّر والأحوص وهما يشتركان في باب الغزل، وقد ذكرها الحصري وهو بصدد الحديث عن شعر كثيّر وكأنه يتبنى موقفها، حيث لم يعلّق على رأيها مكتفيا بسرد الحوار الذي دار بينها وبين شاعرها مبينة له علّة تفضيلها معاني الأحوص، والمتمثلة في لينه وتضرعه أمام النساء مستشهدة بقوله:[2]

يَا أَيّهَا اللاّئِمِي فِيهَا لِأَصْرمَــهـَا أَكْثَرْتَ لَوْ كَانَ يُغْنِي عَنْكَ إِكْثَارُ
أَكْثِرْ فَلَستَ مُطَاعًا إِذْ وَشيتَ بِهَا لَا الْقَلْبُ سَالٍ فِي حُــــبِّهَا عَارُ

وقوله:

أَدُورُ وَلَوْلَا أَن أَرَى أُمّ جَــــعْفَرٍ بِأَبْيَاتِكُمْ مَا دُرْتُ حَيثُ أَدورُ
وَمَا كُنتُ زوَّارًا، وَلَكِنّ ذَا الْهَوَى إِذَا لَمْ يزرْ لَابُدَّ أَنْ سَيَـزُور
لَقَدْ منعت مَعْرُوفها أُمّ جَــــعْفَر وَإِنِّي إِلَى مَعْرُوفِهَا لَفَقِيــــرُ

وقوله:

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَعْشَقْ وَلَمْ تَدْرِ مَا الْهَوَى فَكُنْ حَجَرًا مِنْ يَابسِ الصّخْرِ جَلْمَدَا

وهذا مقارنة بأبيات كثيّر:

وَكُنتُ إِذَا مَا جِئْت أَجْلَلْنَ مَجْلِسِي وَأَظْهَرْنَ مِنّي هيبَةً لَا تَجَهُّمَا

وقوله:

[1]- ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 251.

[2]- الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص: 405.

وَدِدْتُ وَبَيْتِ اللهِ لَوْ أَنَّكِ بَكْرَةٌ  هِجَانٌ، وَأَنِّي مُصْعَبٌ ثُمَّ نَهْرُبُ

وقد أقدم ابن شهيد (ت425هـ) على تلخيص مظاهر تباين طبقات الشعراء اعتبارا لمذاهبهم وأساليبهمإلى ثلاث طبقات، من خرج عنها – حسبه –«لم يستحق اسم البيان، ولا يدخل في أهل صناعة الكلام»[1]، وهذه الطبقات كما وردت عن الناقد هي:

**الطبقة الأولى**، وفيها من الشعراء من «ينظم الأوصاف، ويخترع المعاني، ويحرز جيد اللفظ، إلّا أنه يصعب عليه الكلام، ويكدّ قريحته في التأليف، حتّى إنه ربّما قصّر في الوصف، وأساء الوضع. فهذا في الأبيات القليلة نافر، وفي القريبة المأخذ سائر، وفي طريقة الجمهور الأعظم ذاهب، حتى إذا ازدحمت عليه، وانحشدت إليه، وطالبته ببهاء البهجة، وشرف المنزلة، وقف وانفلّ، وتلاشى واضمحلّ».[2]

**الطبقة الثانية**، وفيها «الكارع في بحر الغزارة، القادح بشعاع البراعة، الذي يمرّ مرّ السيل في اندفاعه، والشؤبوب في انصبابه، لا يشكو الفشل، ولا يكل على طول العمل، إذا ازدحمت في الكلام عليه المطالب، وعلقت بحواشي فكره المآرب، وحشرت عليه الصعائب والغرائب، استقلّ بها كاهله، واضطلع بثقلها غاربه، وأعارها من نظره لمحة، ومن فكره قدحة، ثمّ رمى بها عن جانبيه، قد رويت بمائها، ولبست شعاع بهائها»[3]، وهذا الصنف «لا تنازله طائرة إلّا اختطفها، جرأته كشفرته، وبديهته كفكرته، فذلك الألسن يوم حرب الكلام، لا تخطئ ضربته، ولا تصاب غرته».[4]

**الطبقة الثالثة**، وفيها من «يتجافى الكلام، ويزوغ عن المقال، فإذا مني به، أخذ بأطراف المحاسن، وشارك في أنحاء من الصنعة، وجلّما عنده تلفيف وحيلة، وبذلك يصاحب الأيام، ويجاري أبناء الزمان، ما كان له عقل يغطّي على نقصانه، وسياسة يسوس بها فحول زمانه».[5]

[1]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 239.

[2]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 238.

[3]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 239.

[4]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 238.

[5]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 239.

إذن شكّل التباين بين طرائق الشعراء وأساليبهم ومذاهبهم مجالا خصبا للموازنات في النقد العربي القديم، كما مكّن ممارسيه من ملاحظة مدى التباين بين المبدعين والنصوص على اختلاف العصور والأمصار، وبالنسبة للمغاربة أخذت الموازنات النقدية مساحة مهمة من كتبهم النقدية التي عملت – هي الأخرى – على استخلاص نقاط الائتلاف والاختلاف، وكشف أوجه التغيير التي مسّت الأدب العربي في العصور الإسلامية إثر الانقلاب الحضاري الذي حصل في شبه الجزيرة العربية بعد الفتوحات التي نقلت الشعر من صحراء العرب إلى مجتمعات أجنبية، غير غافلين عن أثر البيئة والمجتمع المغربي على آدابهم، ما يعزز منهج الموازنات عندهم.

# الفصل الثالث:

## المنهج الجمالي التحليلي

**أولا**: تحليل الأوزان
**ثانيا**: تحليل الصورة الفنية للشعر
**ثالثا**: تحليل وتتبع المعاني الشعرية

# الفصل الثالث: المنهج الجمالي التحليلي

إذا كانت غاية الشعر هي إيصال الأفكار جماليّا، فإنّ النقد مهمّته رصد مواطنه وبيان تأثيره من جانب الوزن أو ألوان البيان والبديع وانعكاساته على المعنى، ويعتبر البحث في هذه العناصر ضرب من ضروب التطبيق، إذ يتناوب التنظير مع التمثيل التحليلي بسطا للمفهوم، كما ستكشف المباحث الموالية عند عدد من نقاد المغرب القديم كابن رشيق والحصري وابن شرف وابن بسام.

**أولا- تحليل الأوزان:**

لقد كان رصد الظاهرة العروضية من اهتمامات نخبة من النقاد الذين لم يبخلوا الدارس من تقديم نظرية الخليل تقديما تعليميا تحليليا على غرار ما جاء في (العمدة)، أو عرضها عرضا تحليليا وتعديل ما فيها من تقصير كما فعل القرطاجني.

وكان أقرب الرجلين إلى التطبيق ابن رشيق، وقد بادر إليه مباشرة بعد التمهيد الذي أورده عن قيمة الوزن بالنسبة للشعر وارتباطه بالقافية، وبالإشارة إلى أهمية تعلّمه بالنسبة لمن يفتقرون إلى الطبع من الشعراء.[1]

وبعدها بادر إلى تحليل أوجه الاختلاف بين واضع علم العروض الخليل، وبين باقي العروضيين كالأخفش فيما يخص عدد بحور الشعر، وكيفية استنباطها، والتفعيلات التي تكونها وما يتبعها من أسباب وأوتاد.[2]

ثمّ تناول بالتطبيق والتحليل ما يصيب الشعر من ناحية وزنه من تغييرات وزحافات بالتعريف والتمثيل والتفسير، بعد أن ذكر تعريف الزحاف وآراء العلماء فيه من حيث الاستحسان من عدمه. ولم يتخلّ كعادته في النقد عن التمثّيل والاستشهاد مسترشدا بآراء العلماء فيها كالقبض والخبن

[1]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 121.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 121- 124.

والقطف والخرم مشيرا إلى جواز بعضها وعدم جواز بعضها[1]، والأمثلة التي أتى بها كثيرة منها ما وقع في قول امرئ القيس:[2]

وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلا وَمِنْ خالَهِ وَمِن يَزِيدَ وَمِن حُجُرْ

سَمَاحةَ ذَا وبِرَّ ذَا وَوفـــاءَ ذَا وَنَائِلَ ذَا إِذَا صـــحَا وَإذا ســـكِرْ

ومن الزحافات التي تكلّم عنها(الخزم)، وقد دعّم ذلك بشواهد شعرية منها قول علي بن أبي طالب:[3]

**اُشْدُدْ** حَيازِيمَكَ لِلمَوْتِ فَإِنّ الْمَوتَ لَاقِيكَا

وَلَا تَجزَعْ مِنَ الْمَـــوتِ إِذَا حَلَّ بِوَاديـــكَا

وقد يقع (الخزم) في أوّل عجز البيت كما يقع في أوّل صدره كقول الشاعر:[4]

هَلْ تَذْكُرونَ إِذ نُقَاتِلُكُمْ **إِذْ** لَا يَضرُّ مُعْدَمًا عدْمُهُ

ومنها الزيادة التي وقعت في بيت الخنساء:[5]

أقذًى بعينيك أمْ بِالْعينِ عُوَّارُ أمْ أَوحَشتْ إِذْ خَلَتْ مِن أَهْلِهَا الدارُ

ومن تحليلاته للزحاف قام بتقديم شروحات وافية عن أوجه الاستكراه فيها، كالإقعاد في قول الشاعر:

أَفَبعْدَ مَقْتل مَالِكِ بن زُهَيْرٍ تَرْجُو النّسَاءُ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ

وقد أعابه لأنه أتى به على معنى التصريع دون أن يكون كذلك وغيرها كثير، ففي باب العروض يجد قارئ (العمدة) كمّا هائلا من الأمثلة التطبيقية سواء تعلقت بالأوزان أو ما يخصها

[1]- ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 124- 134. ديوان امرئ القيس، ص: 101.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 121- 124.

[3]- المصدر نفسه، ج1، ص: 126.

[4]- المصدر نفسه، ج1، ص: 127.

[5]- المصدر نفسه، ج1، ص: 128.

كالقافية التي اعتبرها «شريكة الوزن في الاختصاص»[1]، وعليه قدّملها تحليلا مشفوعا بالشواهد من حيث التعريف والخصائص، مميّزا بين نوعين من الشعر باعتبارها هما: (المطلق والمقيّد)، فجعل الثاني ما كان حرف رويه ساكنا، وأسمى الحرف الذي يسبقه (توجيها) على رأي الزجاج وأصحابه، وحركته مختلفة بين الكسرة والضمة والفتحة، وذاك جائز لإجازة الخليلله كما في قول الشاعر:[2]

أَحَارُ بْنَ عَمْرو وَكَأَنّي خَمِرْ

وقوله:[3]

وَكِنْدَةُ حَولِي جَمِيعًا صُبُرْ

وقوله:[4]

تَحَرّقَتِ الْأَرضُ وَاليومُ قُرْ

كما لخّص حركات وحروف القوافي في ستة أحرف وست حركات، فأمّا الأحرف فهي الروي والردف والتأسيس والوصل والخروج والدخيل، والحركات هي: الإطلاق والحذو والرس والتوجيه والنفاذ والإشباع وقد قدّم تحليلا مشفوعا بتعريف كلّ مصطلح منها.[5]

كما يبدو التحليل في حديث ابن رشيق عن الإيطاء، وهو أن تتكرّر القافية لفظا ومعنى[6]، ومن أمثلته قول أبي ذؤيب:

سَبَقُوا هَوَى وَأَعْنقُوا لِهَوَاهُمْ فَتَخَرَّمُوا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصْرَعُ

وقوله في وصف الثور:

فَصَرَعْنَهُ تَحْتَ الْعجَاجِ فَجَنَبْنهُ مُترؤبٌ وَلِكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

---

[1]– المصدر السابق، ج1، ص 128.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 137. وتتمّة البيت هي: وَيَعدُو علَى الْمَرْءِ مَا يَأْتَمِرْ.

[3]– وشطر البيت هو: تميمُ بنُ مرٍّ وأشياعُها. ديوان امرئ القيس، ص: 109.

[4]– شطر البيت هو: غَدا رَكِبوا الخيلَ وَاسْتَلأَمُوا. ديوان امرئ القيس، ص: 109.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 138– 148.

[6]– المصدر نفسه، ج1، ص: 153.

فقد كرّر ثلث البيت وهذا سيء، ثم قدّم احتمالات جوازه من عدمه عند العلماء بالشرح، كتكرار الفعل (يزيد)، وإطلاق لفظ (جون) للأبيض والأسود، و(جلل) للكبير والصغير، وجواز استعمال الكلمتين المتفقتين في القافية على أن يختلف معناهما، واستعمال الكلمة ذاتها نكرة ومعرفة، وتصريف الفعل مثل (ضرب) للمفرد، و(ضربا) للمثنى، ومنفيا (لم يضرب) و(لم تضربي) وغيرها.[1]

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 153.

**ثانيا- تحليل الصورة الفنية للشعر:**

للصورة الفنية موقع خاص في كتب النقد قديمه وحديثه لما لها من دور في تمييز الشعر كفنّ عن غيره من الفنون، ولاختصاصها بإخراج المعنى إخراجا فريدا، إذ تعزى إليها صفة الإبداع التي يصنَّف الشاعر بها، فكلّما كان حظّه من الصور وفيرا كان إبداعه جميلا، وفي كتب النقد بالمغرب الإسلامي لقيت الصورة الفنية بمختلف أوجهها المتعارف عليها في المشرق قبولا ورواجا وتمّ البحث فيها بإسهاب.

ونظرا لتفرّع وتنوع الوجوه البلاغية المكوّنة للصور الشعرية فنيّا، فإنّ تناول المغاربة لها لم يخل من تطبيق بالتحليل، ومن ذلك تحليل المجاز من قبل ابن رشيق في قول جرير:[1]

إِذَا سَقَط السّماءُ بِأَرضِ قَومٍ رَعَيْناهُ وَإِنْ كَانُوا غِضَابَا

فالصورة في هذا القول مجاز، وقد أراد به الشاعر ذكر المطر الذي يسقط من السماء/ السحاب، فيحوّل نبتا وذاك ما عبّر عنه بلفظ (رعيناه)، لأنّ النبت يكون بسبب المطر.

ومن تحليلاته أيضا للصورة اتباعه للاستعارة في قول ذي الرمة:[2]

أَقَامتْ بِهِ حَتّى ذَوَى الْعُودُ وَالْتوَى وسَاقَ الثّرِيَّا فِي مَلَاءَتِهِ الْفَجْر

وقد حكم عليها بأنّها أفضل من استعارة لبيد في قوله:

وَغَدَاة رِيحٍ قَدْ وَزَعتْ وقرَّة إِذْ أَصبَحتْ بِيدِ الشّمالِ زِمَامُهَا

لأنّ الاستعارة عند ذي الرمة قريبة قائمة على التشبيه، وهو رأي جلّ العلماء، وهذه من أسس الاستعارة حسب القاضي الجرجاني، أي «ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 232.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص: 235.

حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر»[1]، ومن جيّد الاستعارات ما جاء في بيت المتنبي:[2]

ضَمَمت جَنَاحَيْهِ عَلَى الْقلبِ ضَمّةً تمُوتُ الْخَوَافِي تَحْتهَا وَالْقَوَادِمُ

وأردفه بتحليل وجه الاستعارة فيه قائلا أن استعارته (الجناحين) للدلالة على ميمنة وميسرة الجيش، و(القلب) للدلالة على موضع الملك، و(الخوافي) و(القوادم) للدلالة على السيوف والرماح.

ومن الصور البلاغية التي خصّت بتحليل واسع: التشبيه، فقد قدّم ابن رشيق المصطلح تقديما أبان من خلاله أهميته ومقاييسه وكيفيات وقوعه موقعا مناسبا، والغاية الجمالية والإبلاغية منه[3]، ليثبت – خلافا لقدامة – أنه كلّما قام التشبيه بالتقريب بين البعيدين ازداد جمالا، مستشهدا بقول الشاعر الأشجعي:[4]

كَأَنَّ أَزِيزَ الْكِيرِ إِرزَام شخبهَا إذا اِمْتاحَها فِي محلّبِ الْحَيّ مَاتحُ

مقارنة بقول امرئ القيس:[5]

لَهُ أَيْطَلَا ظَبْي وَساقَا نَعَامَة وَإِرْخَاء سَرْحان وَتَقْرِيب تَتفُلِ

ومنه نوع أسماه: التشبيهات العقم كالذي في قول الشاعر عنترة:[6]

وَخَلَا الذّبَابُ بِهَا فَلَيسَ بِبَارحٍ غَردًا كَفِعْلِ الشّارِبِ الْمُتَرَنّمِ

هزجًا يَحكُّ ذِرَاعَهُ بِذِراعِهِ قدح الْمكبِّ عَلى الزّنَادِ الْأَجْذَمِ

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 236.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 241.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 252– 254.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص: 254.

[5]– ديوان امرئ القيس، ص: 55.

[6]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 261.

وقد أطال ابن رشيق الوقوف أمام التشبيه، فتناول أنواعه من حيث ركنيه: المشبه والمشبه به كتشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد كما في قول امرئ القيس:[1]

كَأَنّ قُلُوبَ الطّيْرِ رَطْبًا وَيَابسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعنَّابُ وَالحشْفُ الْبَالِي

وقد أوحى هذا التشبيه إلى بشار فقال على منواله:[2]

كَأَنَّ مُثارَ النقْعِ فَوقَ رُؤوسِنَا وَأَسْيافَنَا لَيلٌ تَهَاوَى كَوَاكِب

ومنه تشبيه شيئين مختلفين بشيئين من جنس واحد، كقول بشار بن برد:[3]

مِنْ كلِّ مُشْتَهِرٍ في كَفِّ مشْتَهر كَأَنَّ غرَّتَهُ والسّيْفُ نَجْمَانِ

ومنه تشبيه شيء بشيئين كقول القطامي:[4]

فَهُنَّ كَالحُلَلِ الْمُوَشَّى ظَاهِرُهَا أَوْ كَالْكِتَابِ الذِي قَدْ مَسَّهُ الْبَلَلُ

ومنه التشبيه بثلاثة أشياء كقول البحتري:[5]

كَأَنّمَا يَبْسِمُ عَنْ لَؤْلَؤٍ مُنَظَّمٍ أوْ بَرَدٍ أَوْ أقَاحْ

ومنه تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء، كقول المرقّش:[6]

النّشْرُ مِسْكٌ وَالوُجُوهُ دَنَا نِيرُ وَأَطْرافِ الْأَكُفّ عَنَمُ

وتشبيه أربعة أشياء بأربعة، وأول من أتى به امرؤ القيس في قوله:[7]

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامةٍ وَإِرخَاءُ سَرْحَان وَتَقْرِيبُ تَتفُلِ

---

[1]– ديوان امرئ القيس، ص: 145.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:255.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 256.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص: 256.

[5]– ديوان البحتري، ص: 204. وقد جاء شطر البيت كالآتي: كَأَنَّمَا يَضْحَكُ.

[6]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص:256.

[7]– المصدر نفسه، ج1، ص: 257.

وتشبيه خمسة أشياء بخمسة كقول أبي الفتح البستي:[1]

قَدْ شَابَهَتْنِي فِي لَوْنٍ وَفِي قَضفٍ وَفِي اِحْتِرَاقٍ وَفي دَمْعٍ وَفي سَهَرٍ

ومن التشبيهات ما يسمى بالعقيم، وهي التي لا يمكن تناولها أو تداولها، فهي مرتبطة بصاحبها فقط، كقول عنترة بن شداد:[2]

وَخَلا الذُّبَابُ بَها فَلَيْس بِبَارِحٍ غردًا كفِعـلِ الشّـارِبِ الْمُتَرَنِّمِ

هَزجًا يَحُـكّ ذِرَاعَهُ بِذِراعِـه قَدْح الْمُكِبِّ عَلَى الزّنَادِ الْأَجْذَمِ

وأمّا من حيث الجوانب الفنية للتشبيه فذكر نوعا أسماه التشبيهات البشعة، كقول أبي عون الكاتب:[3]

تُلَاعِبُهَا الْأَكُفُّ المزاج مَحَبّةً لَهَا وَلِيَجري ذَاتَ بَيْنهَا الْأُنْسُ

فَتَزبدُ مِنْ تِيـهٍ عَلَيهَا كَأَنّـهَا غَرِيرَةٌ خِدْرٌ قَدْ تَخَبَّطهَا الْمَسُّ

لأنّه شبّه بالمصروع الذي تخبّطه الجنّ ومسّ الشيطان.

ولمّا كانت الصورة الفنية لا تتحقق بالبيان وحده، فقد كان للبديع حظّ في كتب التطبيق النقدية لما له من أثر جمالي لا يقلّ أهمية عن أثر الوزن من حيث الوظيفة، إذ يخلق نوعا من الموسيقى الداخلية لا تقلّ قيمة عن الموسيقى الخارجية التي يشكّلها الوزن.[4]

وعمل ابن رشيق – من بين نقاد المغرب قديما – على مناقشة أنواع البديع بدراسة تطبيقية تناولت الشرح اللغوي للكلمة وكذا معناها كما اتفق عليه علماء البلاغة العرب، وقد مسّت نماذجه التطبيقية وجوه البديع من تجنيس وترديدوتصدير ومطابقة ومقابلة وتقسيم وتسهيم وتفسير واستطراد وتفريع والتفات واستثناء وتتميم وتكرار، وعموما فقد قدّمها بالشرح والتحليل ما يفي بحاجة الباحث،

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 259.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 261.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 264.

[4]– ينظر: أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 1429هـ، 2008م، ص: 169.

ولنأخذ مثالا عن ذلك حديثه عن التجنيس، وقد قدّمه كما اتفق عليه العلماء على أنّه اختلاف في المعاني واتفاق في اللفظ، ووظف لذلك ما يناسبه من شعر فذكر الجيد من المستقبح منه، وفصّل في أنواعه وضروب وقوعه، وقد اتسم تناوله لهذا الضرب البديعي بعدة وجوه، فأحيانا يذكره مرتبطا بمقياس الجودة والخطأ ويمثل لذلك بالشعر، فمن جيده ــ مثلا ــ قول ابن الرومي:[1]

لِلسّودِ فِي السّودِ آثَار تَرَكْنَ بها لمعًا مِنَ الْبِيضِ تَثْني أعينَ الْبيضِ

ومن أمثلة فشله قول أبي تمام:[2]

سَحابٌ مَتَى يَسحَبْ عَلَى النّبْتِ ذَيْلَهُ فلا رَجُل يَنبُو عَلَيْهِ وَلَا جَعْدُ

وأحيانا يقوم بمناقشة آراء العلماء فيما يخصه معلقا عليها في حال اتفاقه مع أصحابها أو اختلافه معهم، كحديثه عن استثقال العلماء للتجنيس في بيت أبي تمام قائلا: «واستثقل قوم هذا التجنيس وحقّ»[3]، وقال في موضع غيره ــبعد أن ذكر قول الأعشى:[4]

إن تَسُدِ الْحوصَ فَلَمْ تَعْدُهُمْ وَعَامِرٌ سَادَ بَنِي عَامِرِ

«وأنا على خلاف رأي الجرجاني، لأن الشاعر قال: بني عامر، وأضاف بني إليه ولو قال: ساد عامرا يهني القبيلة لكان تجنيسا غير مدفوع».[5]

ونجد هذا النوع من التعليقات في مواضع أخرى من كتاب ابن رشيق، ومنها تعليقه على رأي الجرجاني محللا الصورة في قول كعب بن سعد الغنوي يرثي أخاه:[6]

لَقَد كَانَ أَمَّا حُلمُهُ فَمُروّح عَلَيْنَا وَأَمّا جَهْلُهُ فَغَرِيبُ

ففي هذا القول مقابلة وليس طباقا، لأنه قابل بين (حلمه فمروّح) وبين (جهله فغريب)، وهما قريبان من الضد وليسا كذلك على الحقيقة، وأكمل ابن رشيق مفسرا وجه ذلك بأنّ الحلم ضده

---

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 284. ديوان ابن الرومي، م4، ص: 114.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 284.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 284.

[4]– شطر البيت جاء في الديوان كالآتي: سدْتَ بني الأحوصِ لمْ تعْدُهمْ. ديوان الأعشى، شرح يوسف شكري فرحات، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان،1413هـ، 1992م، ص: 143.

[5]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 291.

[6]– المصدر نفسه، ج2، ص:16.

السفه والطيش وليس الجهل، وهذا ضده العلم والمعرفة، والمروّح ضده المغدوّ والمبكر به وليس الغريب، لأنّ معناه البعيد والغائب، ولكن تجاوز الشعراء ذلك واستعملوا الجهل والحلم على وجه الطباق، كقول أبي تمام:[1]

وَلقَدْ سلَوْت لَوْ أَنّ دَارًا لَمْ تَلُحْ وَحلُمْتُ لَوْ أَنّ الْهَوَى لَمْ يَجْهَلِ

والمتتبع لتحليلات ابن رشيق للصورة الفنية يلاحظ أنه سلك في تحليلها مسلكين، فيذكر الشاهد ويردافه بالشرح وقد يلمّح إلى آراء غيره من البلاغيين إن وجدت[2]، أو يعرض عدة شواهد ويوازن بينها مشيرا إلى أكثر الشعراء توفيقا فيها على سبيل الموازنة.

[1]- المصدر السابق، ج2، ص:17.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص: 269، ص: 278، ج2، ص: 16، ص: 19.

**ثالثا- تحليل وتتبع المعاني الشعرية:**

استهلك البحث في المعنى جهدا معتبرا في النقد العربي القديم، وخاصة بعد اشتداد المعركة النقدية حول قيمة الشعر في الحياة ودوره في المجتمع العربي الجديد إثر ظهور الإسلام، ما جعل مقاييس المعنى تأخذ - بشكل متسارع - مكانا في مؤلفات النقاد، وقبلهم في مجالس الأدب النقدية، كمقياس الصحة والسلامة، ومناسبة العرف والأخلاق والدين.

وفي كتب النقد المغربية القديمة، وردت مسألة بحث معاني الشعراء وأساليبهم التعبيرية في كتب نقدية عديدة ككتاب (العمدة)، وكتاب (مسائل الانتقاد) حيث تتبع فيه ابن شرف عددا من معاني الشعراء، وكتاب (قراضة الذهب) الذي يعدّ فعلا نموذجا في تتبع المعاني الشعرية، ومن أمثلة ما جاء فيه أنّ المعنى في قول طرفة:[1]

وَعَجْرَاءُ دَفّتْ بِالْجَنَاحِ، كَأَنّهَا، مَعَ الصُّبْحِ شَيْخٌ فِي بِجادٍ مُقنَّعُ

وفي قول النابغة:[2]

تَراهُنَّ خَلْفَ الْقَومِ خُزْرًا عُيُونُهَا جُلُوسَ الشّيوخِ في مُسُوك المَرَانِبِ

مأخوذ من قول امرئ القيس:[3]

كَأَنّ ثَبيرًا فِي عَرَانينَ وَبْلِهِ كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادِ مُزَمّلِ

ومن نماذجه أيضا تحليله قول امرئ القيس:[4]

كَأَنَّ عَلَى لُبَّاتِها جَمْرٌ مُصْطَلٍ أَصَابَ غَضًا جَزْلا وَكُفَّ بِأَجْزالِ

معتبرا ما فيه من مبالغة فريدة لا يمكن الاحتذاء بها أو أخذها، فقد شبّه الحليّ بالجمر الغضّ، ثم جعله جزلا ليصوّر مقدار نوره وكثرته.

---

[1]- ديوان طرفة ابن العبد، ص: 185.

[2]- في الديوان وردت عبارة (ثياب المرانب)، ديوان النابغة الذبياني، ص: 10.

[3]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص: 26. ديوان امرئ القيس، ص: 62.

[4]- المصدر نفسه، ص: 31. ديوان امرئ القيس، ص: 140.

ومن الأمثلة التحليلية التي قام بها هذا الناقد في (العمدة) شرحه قول حسّان بن ثابت:[1]

أَوْلَادُ جَفْنَةٍ حَوْلَ قَبْرِ أَبِيهِمْ، قَبْرَ ابْن مَارِيةَ الْكَرِيمِ، المُفَضَّلِ

إذ رأى أنّ الشاعر قصد بذكره أنّهم ملوك أعزّاء، لا يحتاجون التنقل من مكان إلى آخر، لأنّهم يسكنون بأرض خصبة وهي الشام، وهي ملك لهم منذ القدم، بدليل أنّ أباهم مدفون بها وأنّهم يقفون على قبره.

ويمكن اعتبار ملاحقة المعاني وتتبعها كما فعل ابن بسام في (الذخيرة) نوعا من التحليل، ومن ذلك، معنى الحرباء وتلونها وهو كثير متداول بين الشعراء، أمّا من ذكره أولّا فهو ذو الرمة في قوله:[2]

غَدَا أَكْهب الْأَعلَى وَرَاحَ كَأَنَهُ مِنَ الضّحِ وَاسْتَقْبالُهُ الشّمَسَ أَغْبَرُ

ثمّ أخذه المحدثون بعده، فصار عند ابن الرومي:[3]

مَــا بَالُها قَدْ حُسّنَتْ وَرَقِيبُهَا أَبَدًا قَبِيحٌ، قُبّحَ الرُّقَبَــاءُ

مَا ذاكَ إِلَّا أَنّهَا شَمْسُ الضّحَى أَبَدًا يَكُونُ رَقِيبُها الْحرْبَاءُ

كما أخذه الأندلسيون فجاء على لسان أحدهم:[4]

بَيْت حِرْبَاؤهَا ضحْيَان مُنْتَصِبًا وَإِنْ أَظلَّ فَلَمْ يَنْظُرْ إِلَى نُورِ

ولمّا كانت (الذخيرة) مقابلةُ أدبٍ بأدبٍ ومواجهةُ ندٍّ بنظيره، فقد كثر فيها تتبّع صاحبها للمعاني

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 281. ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص: 291.

[2]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، 169.

[3]– ديوان ابن الرومي، م1، ص: 50.

[4]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق2، م1، ص: 169

والصور الشعرية التي تجليها، كالصورة في قول ابن زيدون:[1]

وَلِلنّسِيمِ اِعْتِلَالٌ في أَصَائِلِه كَأَنّهُ رَقَّ لِي فَاعْتَلَّ إِشْفَاقًا

والاستعارة فيها من قول ابن المعتز:[2]

وَالرّيحُ تَجْذِبُ أَطْرَاف الثّيابِ كمَا أَفْضَى الشّفِيفُ إِلَى تَنْبِيهٍ وسِنَانِ

وقول الرضي:[3]

وَأَمْستِ الرّيحُ كَالْغيْرَى تُجَاذِبُنَا عَلَى الْكَثِيبِ فُضُولَ الريْطِ واللمَمِ

والفرزدق:[4]

وركْبٍ كَأَنَّ الرّيحَ تَطْلُبُ عِنْدَهُمْ لَهَا ترَةً مِن جَذْبِهَا بِالْعَصَائِب

وتتبع المعنى عند ابن بسام يتخذ – أحيانا – قاعدة تاريخية حيث يقوم بذكر أوّل من جاء بالمعنى ثمّ يلحقه بمن أتى عليه بعده، كالمعنى في بيت مصعب بن محمد بن أبي الفرات المعروف بأبي العرب الصقلي في مدح المعتمد:[5]

كَأَنَّ بلَادَكَ كَفَّكَ إن يسِـــرْ بها هاربٌ، تُجْمِعُ عَلَيهِ الْأَنَامِـلَا

فَأَيْنَ يَفِرُّ الْمَرْءُ عَنْكَ بِجُرْمِهِ إِذَا كَانَ يَطْوِي فِي يَدَيك الْمَرَاحِلَا

فهذا المعنى تداوله القدامى والمخضرمون والمحدثون والمولدون، وأوّل من قاله النابغة:[6]

فَإِنّـــكَ كَاللّيْلِ الذِي هُوَ مُدْرِكِـي وَإِنْ خِلْتُ أَنّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ

---

[1]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 364.

[2]– ديوان ابن المعتز، ص: 118.

[3]– ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص: 365.

[4]– المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 365.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 306.

[6]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 306.

خَطَاطِيفُ حجنٌ فِي حبَالٍ متِينَةٍ تُمـــدُّ بِـــهَا أَيْد إِلَيْـــكَ نَـــوَازِعُ

وقد أخذه أشجع السلمي فقال لإدريس بن عبد الله العلوي:[1]

أَتَظُنُّ يَا إِدْرِيــسُ أَنَّــكَ مُـفْلِتُ كَيْدَ الْخِـلَافةِ أَوْ يَقِيكَ حَذَارُ

إِنَّ السّيُوفَ إِذَا اِنْتَضَاهَا عَزْمهُ طَالَتْ وَتَقْصُرُ دُونَهَا الْأَعْمَارُ

وتناوله شعراء عدّة بعده منهم البحتري، وعبيد الله بن طاهر، وسعيد بن حميد، وحتى المتنبي فقال:[2]

فَإِنَّك كالدّنْيا إِلَيَّ حَبِيبَةٌ فَمَا مِنْكَ لِي إِلَّا إِلَيْكَ ذَهَابُ

وقد يحيل ابن بسام المعنى إلى التاريخ العربي وما نقل من أخبار عن الشخصيات حتى يتبيّن دلالته وسببه، فإن وجد ما يجب تصويبه لم يتأخر عن ذلك، كالمعنى في قول أبي الوليد حسان بن المصيصي:[3]

لَعلَّ عُذْرِي فِي ذَا الْغَزْوِ قَدْ عُرِفَتْ أَسْــرارُهُ بِلِسَانٍ صَادِق مذلُ

وَمَا الْحـرُوبُ وَمِثْلِي أَنْ يُشَـاهِدَهَا وَإِنّمَـا أَنَا حَسّانٌ وَأَنْتَ عَلِيٌّ

فهو مأخوذ من بعض الروايات التي ترمي حسّان بن ثابت –(رضي الله تعالى عنه) – بالجبن زورا كما تدلّ عليه سيرته، فقد شارك في حروب جاهلية كثيرة، وقطع فيها كاحله كما يذكر:[4]

وَخَانَ قِرَاعَ يَدِي الْأَكْحَلُ

وممّا وصل إليه وهو يتتبع المعاني أن بعضها «طوي ونشر وكسف رواؤه ممّا ابتذل، وأسن

[1]– المصدر السابق، ق4، م1، ص: 306.

[2]– المصدر نفسه، ق4، م1، ص: 307.

[3]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 440.

[4]– المصدر نفسه، ق2، م1، ص: 441. وصدر البيت: أَضَرَّ بِجِسْمِي مرّ الدهُورِ.

ماؤه ممّا علّ به ونهل»[1] كالمعنى الذي جاء في بيت المهلّبي:[2]

جَاءَتْ منْيَتُــهُ وَالْعَـيْنُ هَادِئَــةٌ هَــلَّا أَتَتْهُ الْمَنَــايَا وَالْقَنَا قَصْدُ

فَخَرَّ فَوْقَ سَرِيـرِ الْمُلْكِ مُنْجَدِلًا لَمْ يَحْمِهِ ملْكهُ لَمّا اِنْقَضَى الْأَمَدُ

وبصدد تتبع المعاني عند الشعراء قام النقاد المعنيون بهذا العمل من المغاربة بالفصل بين نوعين من المعاني، بعضها صحيح وبعضها خاطئ، ويمكن إدراج ذلك كنوع من الموازنة التي تقوم على أساس صحة المعنى كموازنة ابن شرف وابن رشيق بين المعنى في قول جميل:[3]

فَلَوْ تَرَكْت عَقْلِي مَعِي مَا طَلَبْتُهَا

والمعنى في قول غيره:

أَبْكِي وَقَدْ ذَهَبَ الْفُؤَادُ وَإِنَّمَا

وقد حسمت المواجهة لغير صالح جميل لأنه طلبها وهو فاقد عقله مدعيا الجنون، وليس ذلك بلائق في مواطن كهذه.[4]

ومن الأمثلة التطبيقية التي يحفل بها (العمدة) فيما يخص تحليل المعاني وقوفه مليّا أمام انعكاسات سوء الابتداءات على المعاني، كالذي وقع لأبي نواس في قوله للأمين:[5]

يَا أَمِينَ اللهِ عِشْ أَبَدًا دُمْ عَلى الأَيّامِ وَالزّمَن

أَنتَ تَبقَى وَالْفَنَاءُ لَنَـا فَــإِذَا أَفْنَيْـتنَا فَكُــنْ

وفي قوله:

أَرَبْع البلى إنّ الْخُشُوعَ لَبَادِ علَيْكَ وَإِني لَمْ أَخُنكَ وِدَادِي

وقوله:[6]

سَلَامُ عَلى الدُّنْيَا إِذَا مَا فَقَدْتُمْ بَني برْمكٍ مِن رَائِحينَ وَغَادِي

---

[1]– المصدر السابق، ق1، م1، ص: 479.

[2]– هو يزيد بن محمد، ينظر: المصدر نفسه، ق1، م1، ص: 479.

[3]– القزاز القيرواني، ضرورات الشعر وكتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 72.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 72.

[5]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 200.

[6]–المصدر نفسه، ج1، ص: 200.

وقد أكثر من الشواهد لما يسوء المعاني من جانب الابتداء ليقرّر قبحها ودلالتها على ضعف الطبع، مشيرا في المقابل إلى بعض الطرق التي تجعل الشعر مقبولا لدى قرائه كالابتداء بمعاني النسيب، وما يحيط بها من وصف للشوق وتغزل بالنساء، ووصف للطبيعة والرياض على عادة القدامى، أو ذكر الهجران والصد وأخبار الوشاية وغيرها من المعاني الحضرية[1]، مشيرا إلى تبدّل ابتداءات الشعراء بين الجاهلية والإسلام، ومحذّرا من الاتباع الأعمى للجاهليين، لتبدّل الحياة العربية بعد العصر الجاهلي كذكر الحضري الديار والإبل وقلّة الماء والعلف، ومما لفت انتباهه في هذا النوع من المعاني توجه بعض المحدثين لاستبدال وصف الراحلة وما يمتطيه الشاعر سعيا للممدوح بالمشي والترجل كما فعل المتنبي في قوله:[2]

وَحبيتُ مِنْ خَوص الرّكَابِ بِأَسْوَدَ  مِنْ دَارِش فَغَدَوْتُ أَمْشِي رَاكِبَا

وقوله:

وَمَهْمَهٍ جُبْتُهُ على قدمِي  تَعْجِزُ عَنْهُ الْعَرَامِسُ الذّلُلُ

بِصَارِمِي مُرْتدٍ بِمخْبرَتِي  مُجتـزئ بِالظلَامِ مشتمــلُ

والشعراء متفاوتون في حسن الابتداء وأحسنهم حسب ابن رشيق البحتري وإن نافسه في الجودة أبو تمام والمتنبي لأنه فاز عليهما بالكثرة وحسب.[3]

وهذا النوع من الدراسات له علاقة بدراسة الأغراض، فكلّه يصبّ في سياق تتبّع المعاني، وتأصيل ما يجوز في كلّ غرض من آداب ومناهج تكفل للقصيدة الجودة بحسن تدبّر بداياتها ونهاياتها، وابن رشيق واحد من المغاربة الذين تحدّثوا عن ضرورة الاهتمام بذلك وقرر له مجموعة من الشروط الكفيلة هي: الابتعاد عن علامات الاتكال على القدامى وتتبعهم لتبدل الزمان كالابتداء بقول (ألا) و(خليليّ)، وسلوك الجزالة والسهولة كما كان يفعل امرؤ القيس والقطامي

[1]– ينظر: المصدر السابق، ج1، ص: 202.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 203.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 206.

والنابغة وأوس بن حجر من الجاهليين، وبشار بن برد وأبو نواس من المحدثين، والابتعاد عن التعقيد في الابتداء لأنه من دلالات العيّ وتقصير الطبع ممثلا بقول ديك الجن:[1]

كَأنّهَا مَا كَأَنَهُ خَلَل الْخـــــ لةِ وقْفُ الْهَلوك إِذْ بَغَما

محللا جهات القبح في البيت الواقعة من جهة التصوير، كسوء التشبيه وثقل الجناس والحشو الفارغ، وفساد المعنى وعدم تجانسه مع القافية.

وقد يرجع الخطأ إلى النقاد لا الشعراء، وهنا نلحظ من خلال تحليله للمعاني قيامه بنقد آراء العلماء إن وجدها مخالفة لمذهبه فيصوّبها كما فعل مع رأي الآمدي لمّا حكم خطأ على قول البحتري:[2]

هَجَرتَنَا يقْظَى، وَكَادَتْ عَلَى مَذْ هبِهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُر وَسْنَى

مقارنة بقوله:[3]

أردُّ دُونَك يَقْظانًا وَيَأْذنُ لِي عَلَيكِ سُكْرُ الكَرَى إِنْ جِئتُ وسْنَانَا

إذ كان أولى به – حسب الآمدي – أن يعتبر خيالها حاضرا على الدوام، غير أن ابن رشيق اعتبره صحيحا، فكلام الشاعر شبيه بالقول (فلان لا يرى لي مناما صالحا)، وأما البيت الثاني الذي أتى به الآمدي مقارنة بالأول فلا علاقة له به، لأن الأوّل يتحدث فيه عن المرأة والثاني عن نفسه.[4]

كما طالت انتقادات ابن رشيق الرواة وعلماء الشعر بعد أن يقوم بتحليل المعنى كما فعل مع بيت جرير:

فَيَالكَ يومًا خيرُهُ قبْل شرِّهِ تغيّبَ وَاشِيهِ وأقصَرَ عَاذِلُهْ

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 197.

[2]– ديوان البحتري، م2، ص: 448. وقد ورد البيت فيه بالرواية: (وكادت على عاتها).

[3]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، م2، ص: 446.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص: 253.

إذ تبيّن له – خلافا لخلف بن حيان الأحمر – أن الشاعر محقّ في عبارة (خيره قبل شره) تناسبا مع المعنى، فالشاعر بصدد الحديث عن وصال الليل وهجر النهار وهذا معنى قوله (خيره قبل شره).[1]

ومن نماذج التطبيق المرتبطة بتتبع المعاني نقرأ في كتاب الحصري (زهر الآداب وثمر الألباب) أمثلة منها في تتبّعه لمعنى (قيد الأوابد) عند الشعراء العباسيين بدءا بالمتنبي الذي ذكره في قوله:[2]

نَيْلُ الْمُنَى وَحُكْم نَفس الْمُرْسلِ وَعُقْلةُ الظّبَى وَحَتْفُ التَّثْفُلِ
كَأَنَّهُ مِـــنْ عِلــمِهِ بِالْمــقْتَلِ عَلّمَ بِقِرَاط فَصَادَ الْأَكْــحَلِ

وفي قوله:

مُتَصَعْلِكِينَ عَلَى كَثَافَةِ مُلْكِهِمْ مُتـوَاضِعِين عَلَى عَظِيـمِ الشَّانِ
يَتَقَبَّلُـــون ظلاَلَ كُلِّ مُطَّـــهِمٍ أَجَلِ الظلِيمِ وَرِبْقَـــةِ السَّرْحَـــانِ

ومما جاء فيه أيضا قول الصاجب بن عباد:

وَقَد أَغْتدِي لِلصَّيْدِ غُدْوةَ أَصْيَدٍ أُعَـالِجُ فِيهَا الوَحْشَ والْوَحْشُ هُجَّدُ
فَعَنَّـت ظبـاءٌ خِفْنَ تَحْتِي مُطْلَـق الْيَدَينِ بِـهِ أَيْدِي الوُحُـوشِ تُـقَيّدُ

كما ورد هذا المعنى نثرا، ومنه قول أعرابي: «إنّه لدرك الطالب، ومنجى الهارب، وقيد الرّهان، وزين الفناء»[3]، وقول آخر يصف غلاما: «وجهه قيد الأبصار، وأمد الأفكار، ونهاية الاعتبار».[4]

وللحصري طريقة في تتبع المعنى شعرا ونثرا تجليه وتشرحه كعرضه لمعنى (وصف الكلام بالسحر)، وهو من شعر لعلية بنت أخت الرشيد:[5]

وَضَعَ الْحبُّ عَلَى الْجوْرِ، فَلَوْ أَنْصَفَ الْمَعْشُوق فِيهِ لَسَمــجَ
وَقَلِيلُ الْحبِّ صرفا خَـــالِصًا لَكَ خَيْر مِنْ كَثِيــرٍ قَدْ مُزِجَ

[1]– المصدر السابق، ج2، ص: 254.
[2]– الحصري، زهر الآداب وثمر الآداب، ص: 46.
[3]– المصدر نفسه، ص: 46.
[4]– المصدر نفسه، ص: 47.
[5]– المصدر نفسه، ص: 44.

لَيْسَ يُسْتَحْسَنُ فِي نَعْتِ الْهَوَى عَاشِق يُحْسنُ تَأْلِيف الْحُجَـج

وذكر أنه تردد على ألسنة شعراء كثر منهم العباس بن الأحنف، والنميري، وجميل بن معمر العذري، وابن الرومي، والبحتري، والمتنبي، وبشار بن برد، وهذا حسبه من أجود ما قيل في هذا المعنى مع أن الشعراء أبدعوا فيه وأتوا بزيادات جميلة[1]، كما في قول العباس بن الأحنف:

وَأَحْـسَنُ أَيّـــام الْهَــوَى يَوْمـكَ الذِي تُرَوّعُ بِالهـــجْرَانِ فِيهِ وَبِالعَتْبِ

إِذَا لَمْ يَكُن فِي الْحُبّ سُخْط وَلَا رضًا فَأَيْنَ حَلَاوَاتُ الرّسَائِلِ وَالْكُتْـبِ

وقول النميري:

رَاحَـتِي فِي مقَــالَةِ الْعــذَّالِ وَشـفَائِي فِي قِيـلِهِمْ بَعْـدَ قَالْ

لَا يَطِيبُ الْهَوَى وَلَا يَحْسنُ الْحُبُّ لِـصَبٍّ إِلَّا بِـخَمْسِ خِــصَال

بسَمَاعِ الْأَذَى، وَعَذْل نَصِيحٍ، وَعِتَـــابٍ، وَهِجــرَةٍ، وَثِـقَال

وأما بيتها الأخير فهو شبيه بشعر أبي نواس:

حُلْو الْعِتَابِ يهِيجُهُ الإِدْلَالُ لَـمْ يَحْــلُ إِلَّا بِالْعِــتابِ وِصَال

لَمْ يَهْوَ قَطّ وَلَمْ يُسَمَّ بِعَاشِقٍ مَنْ كَـانَ يَصْرِفُ وَجهَهُ التَّعْذَال

وهو من المعاني القديمة فقد ورد عن النابغة في بيته:[2]

لَوْ أَنّهَا عرَضَتْ لِأَشْمط رَاهِبٍ عَبدَ الإِلَــهَ صَرُورَةٍ مُتَعَـبِّدِ

لَرَنَا لِلَهْجَتِهَا وَطِيبِ حَدِيثِـــهَا وَلخَالَهُ رَشدًا وَإِنْ لَمْ يَرْشُــدِ

نَظرَت إِلَيكَ بِحَاجَةٍ لَمْ تَقْضِهَا نَظَرَ السلِيم إِلَى وُجُوهِ الْعُوَّدِ

ويعدّ كتاب الحصري مهمّا فيما يخص تتبع المعاني والاستطراد فيها كلّما وجد ما يدعو إلى ذلك، وأمثلة هذا المنهج كثيرة في كتابه (زهر الآداب) وعلى سبيل التمثيل حديثه عن وصف كثيّر بالقصر والذمامة وأورد له:[3]

تَرَى الرَّجُلَ النّحِيفَ فَتَزْدَرِيهِ وَفِي أَثْـوَابِـهِ أَسَـد هَـصُورُ

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 47– 53.

[2]– ديوان النابغة الذبياني، ص: 41.

[3]– الحصري، زهر الآداب وثمر الآداب، ص: 410.

وَيُعْجِبُكَ الطَّرِيرُ إِذَا تَـــرَاهُ فَيُخْلفُ ظَنّكَ الرّجُلُ الطّرِيرُ

ومنه راح يعرض أقوال الشعراء في معاني الطول والقصر من العصرين الجاهلي والعباسي، حيث أورد أبياتا لشاعر جاهلي دون ذكر اسمه ولعنترة ولابن الرومي وأبي نواس.[1]

ومن المعاني التي حظيت بتتبع الحصري لها (وصف الثغور والأفواه والريق)، وهو من المعاني التي وصفها الناقد بالكثيرة عند الشعراء، ومما جاء منها في كتاب الحصري قول كثير:[2]

تَمَنّـيتُ مِنْهَا نَظْـرَةً وَهِيَ وَاقـِفٌ تُرِيـــكَ نَقِيًّا وَاضِحَ الثّغــــرِ أَشْنَبَا

كَأَنَّ عَرِيضًا مِن فَضِيضِ غَمَامة هَزِيم الذَّرَى تَمْرِي لَهُ الرّيــحُ هَيْدَبَا

وقول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

يَمُجُّ ذَكيّ الْمسْكِ مِنْهَا مفَلَّجٌ نَقِيّ الثَّنَايَا ذو غُرُوب مُؤَشَّرُ

يَرِفُّ إِذَا تَغْــتَرُّ عَنْهُ كَأَنّــهُ حَصَى بَرَدٍ أَوْ أُقْحُوَانٍ مُنَوّرُ

وله أمثلة في شعر ابن الرومي وابن المعتز والهذلي وامرئ القيس.[3]

لكن الحصري يتتبع المعنى على سبيل الاستزادة في ذكر الخبر وليس بقصد دراسته أو ربطه بقضية نقدية ما ربطا معمقا، وهذا تابع للهدف الذي اختاره لكتابه وهو الإخبار دون الارتباط بشرط التعمق، لذلك فقليلة هي الأمثلة التي يحلل فيها معنى من المعاني الشعرية بإسهاب، لأن معظم شروحاته وتمثيلاته تتم بمقابلة بيت أو مجموعة من الأبيات بما يماثلها أو يفسرها، ومن المعاني التي حظيت بتحليل وافر منه معنى وصف السواد، وذهب إلى أنّ ابن الرومي أقدر الشعراء على النظم فيه حتى عدّه حكرا عليه مستشهدا بقوله:[4]

وَصَفْتُ فِيهَا الذِي هَوَيْت عَلَى الْوهْمِ وَلَمْ نخْــــتبِرْ ولَــمْ نَــــذُقِ

إِلَّا بِأَخْـــــبَارِك التِي رُفِعَــــت مِنْك إِلَيْنَـا عَنْ ظبيَــةِ الْرَقِ

حَـــــاشَا لِسَوْدَاء منظَرٍ سَكنَتْ ذرَاكِ إِلَّا عَــنْ مَخْــبَرٍ يَقــقِ

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 411- 413.

[2]- المصدر نفسه، ص: 280.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 280، 282.

[4]- المصدر نفسه، ص: 274.

فابن الرومي برع في هذا المعنى براعة حتى صار المعنى له رغم أن شعراء كثر قالوا فيه، ومنهم أبي حفص الشطرنجي في قوله:

أَشْبَهَكِ الْمِسْكُ وَأَشْبَهْتِهِ قَائِمَةً فِي لَوْنِه قَاعِدَهْ

لَاشَكَّ إِذْ لَوْنكمَا وَاحِدٌ أَنَّكُمَا مِنْ طِينَةٍ وَاحِدَهْ

ومنه أخذ ابن الرومي المعنى في بيته:

يَذْكُــرُكِ الْمِسْــكُ وَالْغَـــوَالِي وَالسّــكُ ذَوَات النّسِيـــمِ وَالْعَــبَقُ

وفيه – حسب الحصري – زيادة بالغة الجودة بعد أن توسع فيه اقتدارا، ثمّ زاد زيادة غطّت على كلّ من مدح بالسواد في قوله:[1]

سَوْدَاء لَمْ تنْتَسبْ إِلَى بَرص الشّقْرِ وَلَا كُلْفَةٍ وَلَا بَهَق

ثم واصل الحصري تحليله للمقطوعة مدافعا عن اختيار ابن الرومي المقصود للسواد لما في البياض من عيب بقوله:

وَبَعْضُ مَا فُضِّلَ السّوَادُ بِهِ والْحَقُّ ذُو سُلَّمٍ وَذُو نَفَقِ

أَلّا يعِــيب السّوَادُ حُلْكتـهُ وَقَدْ يُعَابُ الْبَيَاضُ بِالْبَهَقِ

ثم أبرز كيفية تصرّف الشاعر مع ما يعاب في السواد كتشقق الأيدي وعدم نعومتها وتشقق الشفاه وخبث العرق وقلبها إلى ضدها في قوله:

فِي لِينِ سمُورَةٍ تَخيّرَها الْـــ فرَّاءُ أَوْ لِينِ جيِّدِ الدّلَقِ

كما برع في قوله:

أَكْسَبهَا الْحبُّ أَنّهَا صبِغتْ صبْغَة حبِّ الْقُلُوبِ وَالْحدقِ

فَانْصَرَفتْ نَحْوَها الضّمَائِرُ وَالْأَبْصَارُ يَعْـشَقْن أَيّـمَا عشَـقِ

وقد وصفه الحصري بالمعنى البديع، لأن الشاعر أخبر بأن الجارية حظيت بحب القلوب بسوادها المشابه لحبّ القلوب والحدق، وأكمل تحليله لهذا المعنى بما يقابله من شعر مقرّا بتقـــدم

[1]– المصدر السابق، ص: 275.

ابن الرومي، فعقد صلة بينه وبين المعنى في قول أبي نواس وقد وصفه بجيد التشبيهات:[1]

فَقَامَ وَاللّيْلُ يَجْلُوهُ الصّبَاحُ كَمَا  جَلَا التّبَسُّمُ عَنْ غُرّ الثَّنيَّاتِ

لكنه بعيد عن قول ابن الرومي:

يَفْتَرُّ ذَاكَ السّوَادُ عَنْ يَقَقٍ  مِنْ ثَغْرِهَا كَاللآلِئِ النّسِقِ

كَأَنّهـا وَالْمزَاح يُضْحِـكُهَا  لَيْلٌ تَعَرّى دُجَاهُ عَنْ فَلَـقِ

والفرق بينهما أنّ ابن الرومي أحسن اختيار التشبيه ما جلب له الآذان، وكي يصف الناقد شدة توقّد ذهن الشاعر لحظة إبداعه وتفطّنه لما يروم نظمه قال: «ثمّ فكّر فيما فكر فيه النابغة، وقد أمره النعمان بوصف المتجرّدة، فوصف ما يجوز ذكره من ظاهر محاسنها، ثمّ كره أن يذكر من فضائلها مالا يسوغ بمثله أن يذكر منها، فردّ الإخبار عن تلك الفضائل إلى صاحبها، وهو الملك»[2]، لذلك قال ابن الرومي على لسان الملك:

خُذْهَا أَبَا الْفَضْلِ كسْوةً لَكَ مِنْ  خَزِّ الْأَمَادِيحِ لَا مِن الْخِـــــرَقِ

وَصفْتُ فِيهَا الذِي هَــوِيت  عَلَى الْوَهْمِ وَلَم نَخـتْبرْ وَلَمْ نَـذُقِ

لقد تبيّن أنّ التحليل أخذ طرقا شتّى في مؤلفات المغاربة التي تمّت دراستها واجتمعت تحت غطاء قضايا نقدية مختلفة، كالسرقات الشعرية والموازنة بين الأشعار لاعتبارات زمانية أو مكانية أو إقليمية، غير أنّنا نلمس في مؤلف نقدي آخر بهذه البيئة النقدية وهو (مسائل الانتقاد) لصاحبه ابن شرف الذي أقدم على التحليل وهو بصدد مناقشة مسألة تسرّع النقاد في إطلاق الأحكام من غير تحقق في المعاني، ودون اعتبارات أخلاقية أو اجتماعية، والتحليل عنده سبيل الفحص كما يقول: «وتحفّظ من شيئين أحدهما أن يحملك إجلالك القديم المذكور، على العجلة باستحسان ما تسمع له والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهور، على التهاون بما أنشدت له فإن ذلك جور في الأحكام، وظلم من الحكّام، حتى تفحص قوليهما، حينئذ تحكم لهما أو عليهما، فهذا باب

[1]– المصدر السابق، ص: 276.

[2]– المصدر نفسه، ص: 276.

في اغتلاقه استصعاب، وفي صرف العامّة وبعض الخاصّة عنه إتعاب...»[1]، ثمّ أخذ في تحليل شعر لامرئ القيس بهدف كشف هفوات النقاد إذ تسرّعوا بتفضيله دون استحقاق وهو:[2]

وَيَوْم دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْر عُنَيْزَة فَقَالَتْ: لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

فالشاعر حسب الناقد غفل عمّا يمكن أن يدلّ عليه معنى هذا البيت من سوء خلق، منها دخوله متطفلا على من كره لقاءه، وقولها: لك الويلات تقال للخسيس لا للرئيس، كما أنّه وصفها بالفقر والحقارة لأنّها تمتطي بعيرا ضعيفا، ثم زاد في الإساءة لها حين قال:[3]

فَمِثْلُكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعا فَأَلْهَيتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحول

فقد أقرّ الشاعر بسوء خلقهما وعدم مروءته كما في قوله:

فَقَالَتْ: لَحَاكَ اللهُ إِنّكَ فَاضِحِي أَلَسْتَ تَرَى السمّارَ وَالنّاسَ أَحْوَالِي

وهذه المعاني واضحة الخطأ عبّرت عن غير ما قصده صاحبها لأنه أراد الفخر فانحرف عنه، وكذلك فعل مع معاني زهير بن أبي سلمى التي طالما مدحها النقاد ودعوا الشعراء إلى تمثّلها في مدائحهم على غرار قدامة بن جعفر وحازم القرطاجني، كقوله:[4]

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتهلِّلًا كَأَنّكَ تُعْطِيهِ الذِي أَنْتَ سَائِلُهْ

فالابتهاج بهدية العاطي ليس من سمات النفوس الشريفة بالنسبة لصاحب الهدية أو للسائل، لذلك خلص الناقد إلى أنّ معاني الشاعر عبّرت عن الهجاء بدل المدح، وكذلك في قوله:

عَلَى مُكْثِرِيهِمْ حَقّ مَن يَعْتَرِيهِمْ وَعِنْد الْمُقِلِّينَ السّمَاحَةُ والْبَذْل

ومن بين مآخذ الناقد على الشاعر قوله أن بالقبيلة مكثرين ومقلّين ما دلّ على عدم كرم مكثريهم، وإبانة لسوء معاني الشاعر قدّم قراءة تحليلية لمعاني البيت شطرا شطرا، ففي القسم الأوّل منه وصف المكثرين بتضييع حقوق القريب وصلة الرحم ومن أخلاق العرب حماية أنسابها

[1]- ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 46.

[2]- المصدر نفسه، ص: 48. ديوان امرئ القيس، ص: 34.

[3]- ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 50. ديوان امرئ القيس، ص: 35.

[4]- ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص: 68.

وذويها، والفخر ببذل العطاء للضعفاء والرأفة بهم، وهذا من أجود المدح كما في قول حسان بن ثابت:[1]

اَلمُلْحِقينَ فَقِيرهُمْ بِغَنِيّهِمْ وَالْمُشْفِقِينَ عَلَى الْيَتِيمِ الْمُرمِلِ

وقول غيره:

اَلخَالِطِينَ فَقِيرهمْ بِغَنِيّهِمْ حَتّى يَعُودَ فَقِيرُهُمْ كَالْكَافِي

فخطأ زهير – حسب ابن شرف – جليّ قلب معنى المدح قدحا، ولو كان بيته كلّه كالشطر الثاني من حيث السلامة حين صوّر المقلّين بالكرم والسماحة على قلة ما في أيديهم كان من عظيم المدح، ومن خطأ الشاعر أيضا قوله:[2]

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبْط عَشْوَاء مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَن تُخْطِئْ يُعَمّر فَيَهْرِمِ

لأنه وصف الموت بأنها عشوائية تصيب بعضا دون بعض هذا مناف للعقل، وقوله:

وَمَنْ لَا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهَدَّم وَمنْ لَا يَظلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

فقد ناقض العادة والعقل أيضا لأن الظلم يولّد الظلم، والاتصاف بالظلم ليس من السمات الطيّبة التي يمدح بها الرجل، وحسب الناقد الشطر الثاني من البيت أسلم معنى وأحسن.

كما مسّ تحليله بيتا للمتنبي وهو:[3]

كَفَى بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا

وغلط الشاعر أنّه جعل نفسه أعظم الدّاء ففسد قوله، وخاطب الممدوح بالكاف فجعله داء عظيما في أوّل لقاء به وكان أولى به أن يقول:

كَفَى بِالْمَنَايَا أَنْ يَكُن أَمَانِيَا وَحَسْبكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا

يظهر أنّ تحليل المعاني في نقد المغاربة قديما اتخذ مسالك عدّة وتمّ حسب أهداف النقاد، حيث مارسه بعضهم متأثرا بقضية القديم والحديث والصراع بين المشرق والمغرب إبداعيا على

[1]– المصدر السابق، ص: 70. ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص: 291.

[2]– المصدر نفسه، ص: 64.

[3]– المصدر نفسه، ص: 94.

غرار ابن بسام، ومارسه آخرون في خضمّ دراسة مشكل السرقات الشعرية كما رأينا عند ابن رشيق، بينما جاء عند الحصري وهو بصدد عرض ثقافته وما أثر عن العرب شعرا ونثرا، في حين لجأ ابن شرف إلى التحليل ليثبت أخطاء القراءة المستعجلة للشعر ويدعو إلى الدقة والروية حتى لا يقع الناقد في مطبّات الخطأ، وهي الغاية التي جعلته يتوقف أمام بعض شعر امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى على وجه التحديد دفعا لفكرة خلوّ الشعر القديم من الخطأ تعصّبا.

# الفصل الرابع:
## المنهج اللغوي التطبيقي

**أولا**: جوازات الإعراب
**ثانيا**: جوازات الصرف
**ثالثا**: جوزات متعلقة بلغة الشعر ومعانيه

# الفصل الرابع: المنهج اللغوي التطبيقي

تعزى ولادة الموضوعية في النقد العربي القديم إلى طبقة اللغويين كونها أمدّته بالمنهجية التي كانت غائبة عنه في عصوره التي سبقت ظهور النقد اللغوي، كما فتحت الباب أمام كثير من المسائل التي صارت فيما بعد من مشكلات البلاغة ومباحثها الأساسية، فاللغويون والرواة الذين احتضنتهم (بغداد) في العصر الأموي طبقة مهمة من طبقات النقاد القدامى، إذ بفضلهم عرف العرب ظهور مؤلفات ذات طابع نقدي، كما لهم الفضل في ظهور كثير من المشكلات النقدية والمناهج كالموازنة بين الشعراء والأبيات والمعاني، إضافة إلى إسهامهم في طرح قضية البيئة وأثرها على النص ولغة الشعر[1]، والسبب في ذلك أنهم كانوا – إضافة إلى علمهم بأحكام وقواعد وأصول النحو واللغة – على بصيرة بأساليب العرب، ووجوه بلاغتها، وخصائص كلامها.

وليس غريبا أن يهتمّ اللغويون بالنصوص الشعرية درسا وشرحا وتلقّ، فالشعر بالمقام الأول عمل لغوي منظم وفق قواعد خاصة به[2]، واللغويون كما وصفهم إنريك أندرسون إمبرت «حرفيون جيدون، ودون أن يصبحوا نقادا بالمعنى الدقيق للكلمة، يساعدون في عملية النقد...».[3]

لذلك وجد عبد القاهر الجرجاني – أثناء إرسائه قواعد النظم – غايته في النحو، بل دافع ورافع من أجله مؤكدا على حاجة كلّ تعبير يروم الإبلاغ له كما يتضح من قوله: «وأمّا زهدهم في النحو واحتقارهم له، وإصغارهم أمره، وتهاونهم به، فصنيعهم في ذلك تقدم، وأشبه بأن يكون صدا عن كتاب الله، وعن معرفة معانيه. ذلك لأنهم لا يجدون بدّا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه، إذ كان قد عُلِم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأنّ الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى

[1]– ينظر: قصي الحسين، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، ص: 74. العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين مقاييسه واتجاهاته وقضاياه، د ط، مكتبة النهضة المصرية، الفاهرة، مصر، د ت، ص: 47، 48.

[2]– ينظر: ب– برونل وآخرون، النقد الأدبي، ترجمة وتقديم هدى وصفي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1990، ص: 120.

[3]– إنريك إندرسن، مناهج النقد الأدبي، ص: 27.

يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه، لا ينكر ذلك إلا من ينكر حسّه، وإلا من غالط في الحقائق نفسه».[1]

فغاية النحو في نهاية الأمر – بعد الوقوف على قوانين تحقق اللغة المعيارية – هي جعل الكلام مقبولا لدى المتلقي لأن السلامة أساس القبول، وإذا اجتمعت مع الإبداع تحقق شرط من شروط الأدب والبلاغة، قال عبد النبي همدان: «إنّ للنحو العربي باعتباره مكونا من مكونات اللغة العربية، وآلة من آليات الخطاب، فضلا أوليا في جعل السليقة تنطق تعبيرا صحيحا، من خلال احترام الأصول النحوية، وفضلا آخر أكثر إبداعا يتمثل في إكساب الكلام، شعرا كان أو نثرا، مزية الحسن عند التعبير عن المشاعر والخواطر التي لها أشدّ الوقع في النفوس».[2]

وجهود اللغويين العرب تبقى ذات أثر محمود على النقد العربي القديم، إذ لفتت الانتباه إلى بعض خواص الشعر ومذاهب الشعراء، وخاصة مميزات الشعر الجاهلي اللغوية والتعبيرية، كما توصلوا – من خلال عملية التعرف على العبارات التي لا تتفق والقواعد اللغوية المقررة – إلى «استخراج كثير من الصور البلاغية مقارنين بين القرآن والشعر. بل لقد تعدّوا ذلك على تسمية كثير من المفاهيم الجوهرية، مثل: التقديم والتأخير والحذف والاختصار والتشبيه والتمثيل والكناية... إلخ. ثم تناقلت كتب البلاغة أمثلتهم ومفاهيمهم. إذ نستطيع أن نعيد العتاد الذي بني به علم المعاني إلى جهد هؤلاء اللغويين، كما نجد عندهم أغلب أسماء صور علم البيان وأمثلته، أي كل ما يتصل بالتركيب وتحول الدلالة بشكل من الأشكال»[3]، وسواء انصبّ اهتمام اللغويين على بحث مجاز القرآن أو الضرورات فقد قدّموا للبلاغة ثلاثة عناصر مهمة ذكرها محمد العمري وهي:

«1- متن من الأمثلة المنزاحة عن الأقيسة اللغوية المطردة.

2- مفاهيم ومصطلحات تدلّ على إجراءات تركيبية ودلالية انزاحية.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط 1، صحح أصله محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، صحح طبعه وعلق على حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1409 هـ، 1988 م، ص: 23، 24.

[2]– عبد النبي همذان، جمالية تحليل الخطاب، ص: 41.

[3]– محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، د ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص: 21.

3- الحديث عن الخصوصية اللغوية للشعر باعتباره صاحب خصوصية ذاتية».[1]

فبين النحو والبلاغة وهي وجه من وجوه النقد علاقات قوية عبّر عنها صاحب المثل السائر في قوله: «فموضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة، وصاحبه يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية، وهو والنحوي يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك الدلالة عامة، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة، والمراد بها أن يكون على هيئة مخصوصة من الحسن، وذلك أمر وراء النحو والإعراب، ألا ترى أن النحوي يفهم من الكلام المنظوم والمنثور، ويعلم مواقع إعرابه، ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة».[2]

غير أنّ تركّز نشاط اللغويين في البحث على بنية الألفاظ ومدلولاتها، وإحصاء أخطاء الشعراء المتعلقة بالإعراب أو الوزن أو القافية، واقتصار بحوثهم على الجانبين اللغوي والعروضي ضمن ثنائية الصواب والخطأ، جعل نشاطهم النقدي منبوذا متهما، وجعل اللغوي يتحول من النقد إلى الرقابة[3]، كما جعل الشعراء ينقمون عنهم ويدخلون معهم في معركة الجواز من عدمه وأحقية الشعر في تخطي القاعدة النحوية، وإن لم يكن ذلك جائزا في كلّ الحالات، لأن الخروج عن القاعدة النحوية خروجا سافرا قد يشوّه الصورة، كما عيب على النحو – في بعض مراحله – انشغاله بالمشكلات اللغوية الجزئية كالاهتمام بأواخر الكلمات وعدم التعمق في دراسة ظواهر التقديم والتأخير والحذف وطرق الإثبات والنفي والتأكيد[4]، وهذا ما عبّر عنه الجاحظ في قوله: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلّا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلّا ما اتّصل بالأخبار وتعلّق بالأيّام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلّا عند أدباء الكتّاب: كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك

[1]– المرجع السابق، ص: 21.

[2]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، د ط، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1416 هـ، 1995 م، ج1، ص: 26.

[3]– ينظر: علي خالد محمود البنداري، النقد العربي القديم في دراسات المحدثين، ص: 221.

[4]– عبد النبي هماني، جمالية تحليل الخطاب، ص: 48.

الزيات»[1]، ناهيك عن عجزهم أحيانا أو انشغالهم بالظواهر اللغوية عن كشف ما في النصوص من جماليات فنية، قال ابن الأثير في ذلك: «ألا ترى أن النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور ويعلم مواقع إعرابه، ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة، ومن هنا غلط مفسّرو الأشعار في اقتصارهم على شرح المعنى وما فيها من الكلمات اللغوية، وتبيين مواضع الإعراب منها، دون شرح ما تضمنته من أسرار الفصاحة والبلاغة».[2]

وبالنسبة للمغاربة، فإن مباحث اللغويين استهوت طائفة كبيرة منهم، فتنافسوا في النهل منها، حيث قصدوا مدارسها في بغداد والبصرة والكوفة طلبا للعلم، ما أدّى إلى شيوع مبادئ النقد اللغوي، وكثرة المؤلفات في علوم اللغة[3]، وخاصة تلك المرتبطة بجانب الضرورات لعلاقتها المباشرة بلغة الشعر، وهو من أكثر بحوث اللغويين أهمية واقترابا من نقد الشعر، وأكثرها دلالة على العلاقة بين النحو والشعر، لأن أكثر الذين بحثوا في الضرورات من أهل اللغة، رغم أن نقادا أمثال ابن رشيق بحثوا في القضية ولكن بقلم النقد وآلياته وليس النحو.[4]

وأما من حيث القبول والرفض فقد تنوعت الآراء بين التردد في قبول الضرورة كون الوزن لا يملك مساحة كبيرة من الحرية كالتي يمتلكها النثر، وبين اعتبارها من باب الشذوذ المرفوض، غير أن قراءة استشهادات النحويين أنفسهم وبحثهم في الأمر، يدل على أنهم أباحوها، ولكنهم «عندما فرضوا القياس على اللغة، تحكموا في الضرورة نفسها، فحسنوا بعضها وقبحوا بعضها الآخر...».[5]

---

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 126.

[2]– ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص: 26.

[3]– ينظر: يحياوي حفيظة، إسهامات نحاة المغرب والأندلس في تأصيل الدرس النحوي العربي خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، د ط، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، 2011، ص: 30– 33.

[4]– ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر دراسة في الضرورة، ط 1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2006، ص: 160.

[5]– المرجع نفسه، ص: 255.

ومن المغاربة الذين يُشهد لهم بالتفوق في البحوث اللغوية: القزاز القيرواني الذي يدلّ كتابه المخصّص لتفصيل الضروارات الجائزة عن غيرها قياسا على لغة العرب القديمة على ميله اللغوي، كما ستكشف المباحث الموالية.

**أولا- جوازات الإعراب:**

**1- جوازات من جهة حروف العلّة:**

بدأ القزاز كلامه فيما يجوز للشاعر من الضرورات بحروف العلة من حيث الإبقاء عليها جوازا في موضع الحذف ممثّلا بقول أبي نواس:[1]

نَبِّهْ نَدِيمَكَ قَدْ نَعَسْ **يَسْقِيكَ** كَأْسًا فِي غَلَسْ

فقد أبقى على حرف العلّة في موضع الحذف في قوله (يسقيك) بدلا من (يسقك).

ومثله في الإبقاء على حرف العلة قول الشاعر:[2]

ثُمَّ **نَادِي** إِذَا دَخلْتَ دِمَشْقًا يَا زَيْدُ بْنُ خَالَد بْنُ يَزِيدِ

وقد أبقى على حرف العلة في فعل الأمر (نادي)، كما يضطر الشاعر أحيانا إلى أن يعتبر المعتل من الأفعال كالصحيح إذا احتاج إلى حرف العلة، كقول الشاعر:[3]

أَلَمْ **يَأْتِيكَ** وَالْأَنْبَاءُ تَنْمِي بِمَا لَاقَتْ لَبُونبَنِي زِيَادِ

وفي الكتاب كثير من الأمثلة على ذلك، وقد اعتبر القزاز تصحيح حروف العلّة قبل الألف بدلا من النصب أقبح الضرورات كقول الشاعر:[4]

إِذَا مَا الْمَرْءُ صُمَّ فَلَمْ يُكَلِّمِ وَأَعْيَ سَمْعُهُ إِلَّا **نِـــــدَايَا**

وَلَاعبَ بِالْعَشِي بَني بَنِيهِ كَفِعْلِ الْهِرِّ يَلْتَمِسُ **الْعَظَايَا**

**2- جوازات من جهة التأنيث والتذكير:**

ذكر القزاز وقوع الشعراء في جوازات كثيرة على هذا المنوال ومنها قول أبي نواس:

كَمَن الشَّنْآنِ فِيهِ لَنَا كَكَمُونِ النَّارِ فِي **حُجْرِهِ**

حيث ذكّر (حجره) جوازا، لأنّ الواجب أن يقول: (حجرها)، ومن ذلك قول امرئ القيس:[5]

بَرَهْرَهَةٌ رَخْصَةٍ رُودَة كَخُرْعُوبَةِ الْبَانَةِ **الْمُنْفَطِرِ**

---

[1]- القزاز، الضرائر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 30.

[2]- هو موسى شهوات يخاطب فيه يزيد بن خالد بن يزيد بن معاوية. ينظر: المصدر نفسه، ص: 30.

[3]- المصدر نفسه، ص: 84.

[4]- الشاعر هو المستوغر بن ربيعة الجاهلي، ينظر: المصدر نفسه، ص: 204.

[5]- ديوان امرئ القيس، ص: 110.

فذكّر الخرعوبة والبانة.

ومنها تأنيث المذكر إذا كان مضافا إلى مؤنث كقول أحد الشعراء:[1]

لَمَّا أَتَى خَبَرُ الزُّبَيْرِ **تَوَاضَعَتْ** **سُورُ** الْمَدِينَةِ وَالْجبَالُ الْخُشَّعُ

وقول أحدهم:[2]

طُولُ اللّيَالِي أَسْرَعتْ فِي نَقْضِي نَقَضْنَ طُولِي وَنَقَضنَ عَرْضِي

**3- جوازات تنوين الاسم المفرد في النداء:**

ويكون ذلك من جهة الرفع والنصب متذرعا بآراء العلماء، وممّا ذكره مستشهدا به قول الشاعر:[3]

سَلَامُ اللَهِ **يَا مَطَرٌ** عَلَيْهَا وَلَيْسَ عَلَيْك **يَا مَطَرٌ** سَلَامُ

وقول آخر:

يا عَديًّا لِقَلْبِكَ الْمُهْتَاجُ

**4- جواز التفريق بين الجار والمجرور:**

كما في قول الشاعر:[4]

رُبَّ ابْنِ عَمٍّ لسُلَيْمَى مُشْمَعِلّ طَبَّاخُ سَاعَاتِ الْكَرَى زَاد الْكَسَلِ

فقد فرّق الشاعر بين (طباخ) و(زاد) بعبارة (ساعات الكرى)، ومثله فعل الشاعر في قوله:[5]

وكرّارٍ خَلْف الْمُحْجَرين جَوَادهُ إِذَا لَمْ يُحَامِ دُون أُنثَى حَلِيلُهَا

---

[1]– البيت لجرير في هجاء الفرزدق، ديوان جرير، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، ص: 259. ينظر: القزاز القيرواني، الضرائر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 94.

[2]– القزاز القيرواني، الضرائر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 95.

[3]– هو الأحوص الأنصاري، المصدر نفسه، ص: 84.

[4]– الشاعر هو الشماخ بن ضرار، المصدر نفسه، ص: 98.

[5]– المصدر نفسه، ص: 99.

فقد فرق بين (كرار) و(جواد) وهما مضاف ومضاف إليه بعبارة (خلف المحجرين)، ومثله كذلك قول الشاعر:

كَأَنّ أَصْواتَ مِنْ إِيغَالِهِنّ بِنَا أَوَاخِرِ الْمِيسِ أَصْوَاتُ الْفَرَارِيجِ

فقد وقع التفريق فيه بين (أصوات) و(أواخر الميس)، فوجه البيت أن يقول الشاعر: كأن أصوات أواخر الميس أصوات فراريج.[1]

**5-جواز تحريك الساكن:**

من أمثلتها قول الشاعر:

وَقَاتِمِ الْأَعْمَاقِ خَاوِيَ الْمُخْتَرَق مُشْتَبِهُ الْأَعْلَامِ لَمَّاعُ **الْخَفَقِ**

ويدخل في بابه فكّ الإدغام، كقول الشاعر:[2]

هاَجَكَ مِنْ أَرْوَى كَمِنْهَاضِ **الْفَكَكِ**

فالأصل هو (الفكّ) لكنه اضطرّ إلى (الفكك).

ومنه تخفيف المشدّد في القافية إذا تمّ الوزن كقول الشاعر:[3]

أَصَحوْتَ الْيَوْمَ أَمْ شَاقَتْكَ **هِرْ**

فقد خفّف الشاعر القافية لمّا استقام له الوزن، كما قد يضطر إلى حذف حرف النون في حالة التقاء الساكنين وعدم حاجته إلى تحريكها كالبيت القائل:[4]

فَلَسْتُ بِآتِيهِ وَلَا أَسْتَطِيعُهُ وَ**لَكَ** اِسْقِنِي إِنْ كَانَ مَاؤُكَ ذَا فَضْلٍ

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 100.

[2]- الشاعر هو رؤبة بن العجاج، ينظر: المصدر نفسه، ص: 120.

[3]- هو طرفة بن العبد، وعجز البيت هو: وَمِنَ الْحُبِّ جُنُونٌ مَسْتَعَرْ. ينظر: المصدر نفسه، ص: 122.

[4]- الشاعر هو النجاشي الحارثي، ينظر: المصدر نفسه، ص: 123.

وقد يضطر إلى ردّها كما في قول الشاعر:[1]

هُمُ الْقَائِلُونَ الْخَيْرَ وَ**الْآمِرُونَهُ** إِذَا مَا خَشَوْا مِنْ مُحْدثِ الْأَمْرِ معْظمَا

كما يجوز له زيادتها في العدد إن احتاج إلى ذلك كما قال الشاعر:[2]

إِذَا عَاشَ الْفَتَى **مَائَتَيْنِ** عَامًا فَقَدْ ذَهَبَ اللَّذَاذَةُ وَالْفَتَاءُ

وقد تحذف من الجمع والمثنى كقول الشاعر:[3]

وَلَقَدْ يَغْنَى بِهَا جِيرَانُكَ الـ **مُمْسِكُوا** مِنْكَ بِحَبْلِ الْوِصَالِ

[1]– المصدر السابق، ص: 12.

[2]– الشاعر هو الربيع بن ضبع الفزاري، ينظر: المصدر نفسه، ص: 130.

[3]– المصدر نفسه، ص: 132.

**ثانيا- جوازات الصرف:**

كجواز جمع المذكر على ما يجمع عليه المؤنث كما في قول الفرزدق:[1]

وَإِذَا الرِّجَالُ رَأَوْا يَزِيدَ رَأَيْتَهُمْ خُضَعَ الرِّقَابِ **نَوَاكِسَ** الْأَبْصَارِ

فكلمة (نواكس) هو جمع (ناكسة)، ومن أمثلته أيضا قول رؤبة:

نَبْعِيّةٌ سَاوَرَهَا بَيْنَ النِّيَقْ

والنيق هو أرفع موضع في الجبل، وجمعه نياق وأنياق ونيوق، وأما النيق فجمعه نيقة.[2]

ومن جوازات الصرف أن يجري الشاعر المصدر على غير المصدر القياسي كقول الشاعر:[3]

وَخَيْرُ الْأَمْرِ مَا اِسْتَقْبَلْتَ مِنْهُ وَلَيْسَ بِأَنْ تَتَّبِعْهُ **اتِّبَاعَا**

فقال (اتباعا) بدلا من (تتبعا) وهو الأصل والقياس، وكقول آخر:

وَإِنْ شِئْتُمْ تَعَاوَدْنَا **عِوَادَا**

حيث قال (عوادا) عوض (تعاودا).

ومن جوازاته، أن يذكر الشاعر الفعل الماضي في معنى المستقبل كقول الشاعر:[4]

**شَهِدَ** الْحُطَيْئَةُ حِينَ يَلْقَى رَبَّهُ أَنَّ الْوَلِيدَ أَحَقُّ بِالْعُذْرِ

[1]- القزاز القيرواني، الضرائر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 154. ديوان الفرزدق، م 1، ص: 304.

[2]- المصدر نفسه، ص: 155. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص: 995.

[3]- الشاعر هو القطامي، ينظر: المصدر نفسه، ص: 170.

[4]- الشاعر هو الحطيئة، ينظر: المصدر نفسه، ص: 174.

ومنه أيضا، عطف الاسم المفرد على الجمع كقول الشاعر:[1]

فَإِنْ تَصِلُوا مَا قَرَّبَ اللَهُ بَيْنَنَا فَإِنَّكُمْ أَعْمَامُ أُمِّي وَ**خَالُهَا**

ومن ذلك إفراد (كلت) كقول الشاعر:[2]

فِي كِلْتَ رِجْلَيْهَا سُلَامَى وَاحِدَة كِلْتَاهُمَا مَقْرُونَةٌ بِزَائِدَهْ

[1]– المصدر السابق، ص: 182.

[2]– الشاعر هو رؤبة بن العجاج، ينظر: المصدر نفسه، ص: 202.

**ثالثا- جوازات متعلّقة بلغة الشعر ومعانيه:**

**1- من جهة الألفاظ:**

نظرأ لأهمية اللفظ في تمييز النص الأدبي عن باقي النصوص ذكر القزاز بعض ما يعدّ عيوبا على الشعراء من جهته وليس غلطا، ومن أمثلة هذا النوع من الجوازات، قول ابن أحمر:[1]

لَمْ تَدْرِ مَا نَسْج **الْيَرَنْدَجِ** قبْلَهَا وَدرَاسُ أَعْوَصُ دَارِسٌ مَتَخَدِّدُ

لأنّ (اليرندج) جلد أسود لا ينسج، غير أن الشاعر أراد وصف المرأة بأنها لا تدري ما يصنع به الناس، ولا كيفية معالجته، فظنت أن (اليرندج) منسوج، مثله وقع للمتلمس في قوله:[2]

وَإِنّي لَأُمْضِي الْهمَّ عنْدَ اِحْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَليهِ **الصّيْعَرِيّةُ** مكْدَمُ

لأنه وصف فحل الإبل بسمة لا تكون إلا في الإناث وهي الصيعرية لذلك قال له طرفة: استنوق الجمل.

ومن أمثلة الخطأ الناجم عن سوء توظيف اللفظ قول الأعشى:[3]

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي **شَاوٍ مِشَلٍّ شَلُولٍ شَلْشَل شَوِلُ**

فقد عيب عليه استعماله كلمات في الشطر الثاني من بيته بالمعنى نفسه، لكن بعض الدارسين التمسوا للشاعر العذر لأن الكلمات الموظفة ليست متساوية المعنى، فالمشلّ يحمل معنى السوق، والشّلول يعني الخفيف الذي يسرع في حوائجهم، والشّلشل هو الذكي، والشّول الرّافع يده.[4]

ومن العيوب الناجمة عن سوء توظيف الألفاظ قول الشاعر أبي النجم:[5]

صُلْبُ الْعَصَا جَافٍ عَنِ التّغَزُّلِ

[1]- القزاز القيرواني، ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، ص: 65.

[2]- المصدر نفسه، ص: 67.

[3]- المصدر نفسه، ص: 68.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 68.

[5]- المصدر نفسه، ص: 69.

لأنه وصف عصا الراعي بالصلابة بينما يوصف باللين كما جاء في قول الراعي النميري:

ضَعِيفُ الْعَصَا بَادِي الْعُرُوقِ تَرَى لَهُ عَلَيْهَا إِذَا مَا أَجْدَبَ القَومُ إِصْبَعَا

**2- من جهة المعاني:**

ذكر القزاز في هذا الباب ما عدّ على الشعراء من عيوب في المعاني، وقد بدأه بعبارة «ومما أخذ على الشعراء من فساد المعاني»، ومن الأمثلة التي طبّق بها لذلك قول الأخطل يهجو زفر بن الحارث زعيم قبيلة قيس الذي عرف بعدائه لبني أمية، ومشاركته في الحرب ضدهم:[1]

بَنِي أُمَيَّةَ إِنِّي نَاصِـــحٌ لَكُـمْ فَلَا يَبِيتَنَّ فِيكُمْ آمِـنًا زَفَرْ

مُرْتَبِئًا كَارْتِئَابِ اللَّيْثِ مُنْتَظِرًا لِوَقْعَةِ كَائِنٍ فِيهَا لَهُ جُزُرْ

فقد مدح في حين أنه كان يروم الهجاء، ومثله قولهفي مدح ابن مخدمة:[2]

قَدْ كُنْتُ أَحْسِبُهُ قِينًا وَأَنْبُؤُهُ فَالْآنَ طَيَّرَ عَنْ أَثْوَابِهِ الشَّرَرْ

ومن شواهده أيضا قول جميل:[3]

فَلَوْ تَرَكَتْ عَقْلِي مَعِي مَا طَلَبْتُهَا وَلَكِنْ طلابِيهَا لِمَا فَات منْ عَقلِي

ويبدو أن القزاز على اتفاق مع نقاد غيره في تقبيح هذا المعنى بالموازنة مع قول الشاعر:[4]

أَبْكِي وَقَدْ ذَهَبَ الْفُؤادُ وَإِنّمَا أَبْكِي لِفَقْدِكِ لَا لِفَقْدِ الذّاهِبِ

من الملاحظات التي تستفاد من درس القزاز أنه ناقد لا يقبل كلّ الضرورات إلّا إذا وافقت ما تعارف عليه العرب على مستوى اللغة والحياة، ويدلّ على ذلك قبوله المعنى المقلوب إذا كان لا

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 70.

[2]- المصدر نفسه، ص: 71.

[3]- ديوان جميل، ص: 174.

[4]- المصدر نفسه، ص: 72. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 145.

يشكل الكلام، كما في قول الشاعر:[1]

تَرَى الثَّوْرَ فِيهَا مُدْخِلَ الظِّلِّ رَأْسَهُ وَسَائِرُهَ بَادٍ إِلَى الشَّمْسِ أَجْمَعْ

حيث جعل الظّل يدخل الرّأس وهو يريد القول أنّ الرّأس يدخل الظّل.

وقد يكون العيب مرتبطا بالمبالغة في المعنى، كقول زهير بن أبي سلمى:[2]

يَخْرُجْنَ مِنْ شَرَبَاتٍ مَاؤُهَا غَدِقُ عَلَى الْجُذُوعِ يَخَفْنَ الْغَمَّ وَالْغَرَقَا

فالعيب حسب القزاز سببه إفراط الشاعر في المبالغة، غير أنّ الناقد ابن شرف في (مسائل الانتقاد) أرجع العيب الواقع في هذا البيت إلى وصف الضفادع بالغرق في الماء وهي التي تعيش فيه.

للإشارة فإنّ ابن عبد ربه ذكر – أيضا – البيت واعتبره في (العقد الفريد) حجّة على أخطاء الشعراء المرتبطة بالمعاني لأنّ الضفادع لا تخرج من الماء مخافة الغرق، بل لأنها تبيت قرب الشطوط.[3]

ختاما، كانت هذه أمثلة لما أتى في كتاب القزاز وما ارتضاه من تطبيق مجيزا به الضرورة للشعراء تعاطفا وإحساسا بتفرّد الشعر، وقد بان انتصاره لهم منذ اللحظة التي بدأ التفكير فيها بأن يتلمّس لهم الأعذار فيما جاءوا به على غير عادة العرب في الكلام العادي، ولكنه في الوقت ذاته لم يسمح بركوب الضرورة التي لا تملك سندا من أشعار العرب أو كلام الله عزّ وجلّ، وعليه يصبح مفهوم الضرورة عنده إجازة مشروطة، ويأخذ عمله مكانه المستحق لأنه يدلّ على أن مؤلفه على علم تام بخصوصية التعبير اللغوي الشعري، وأن اللغة في الشعر فريدة لأنها حين تقوم ببنائه «تتجه نحو تقويض القوانين التي يشتغل بموجبها الكلام المنطقي، وفي تفكيكها لبنية الكلام، وبنية

[1]– القزاز القيرواني، ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص: 103.

[2]– المصدر نفسه، ص: 57.

[3]– ينظر: ابن عبد ربه، العقد الفريد، م6، ص:205.

النص الشعري، تُمظْهِر قوانينها الجديدة وتؤسس منطقها الخاص بها، وبذلك تنتقل اللغة من الوظيفة التواصلية القائمة على الوضوح إلى الوظيفة الشعرية القائمة على الالتباس والتعتيم الدلالي».[1]

والبحث اللغوي، وإن طبع كتاب القزاز، فاتخذ منه منهجا نقديا في بحث جانب من الجوانب التي تخص الشعر كفن خاص خاضع لقواعد وشروط فنية لا يخضع لها غيره من الفنون، ما جعل هذا الكتاب عمود الفصل الذي خصصه البحث للنقد التطبيقي اللغوي، لا يعني أنّ كتب النقد المغربي القديم كانت خالية من البحث اللغوي أو حتى الإشارة إليه، نتحدث بالتحديد هنا عن كتاب (العمدة) الذي نجد في إشارات لغوية وإن لم يخصّص لها بابا، لأنّه عني بالنقد الفني أكثر من اللغوي، ومن نماذج ذلك النوع من النقد ما جاء عقب حديثه عن شعر الكاتب أبي الحسن ابن أبي الرجال:[2]

مَرّ بِنا يَهْتزُّ فِي مَشْيِـــــه  مِثْلَ اِهتزَازِ الْغُصنِ فِي الرّطْبِ

فَمُـــقلَتِي تَرْتعُ فِي حُسْنهِ  وَمُقْـــلتَاهُ أَحْـــرقتْ قَلْبِـــي

ثم أشار إلى لفظة (أحرقت) مفسرا سبب ورودها على صيغة المفرد لا التثنية كقول الشاعر:

أَشْركَتْ عَيْناهُ ظَالِمَةً  فِي دَمِي يَا عِظَمَ مَا جَنتْ

حيث وظّف لفظة (ظالمة) ولفظة (جنت) على الإفراد رغم ارتباطهما بالمثنى في كلمة (عيناه) لأن التثنية – حسبه– «جمع في الحقيقة، والجماعة تخبر عنها كـــما تخبر عن الــواحدة، لمكان التأنيث»[3]، مستشهدا بقول القدماء:[4]

لمن زحلوقة زلّ  بها العينانِ تنْهَلُّ

[1]– خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية "نص يطير الحمام نموذجا"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ذي القعدة 1419هـ، آذار 1999م، العدد 335، ص: 149.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 130.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص: 131.

4– المصدر نفسه، ج2، ص: 132.

حيث وظفت (تنهلّ) بدل (تنهلان) للعلّة ذاتها.

وفي (باب النظم) قدّم الناقد – وهو بصدد الحديث عن أهمية إحكام نظم الألفاظ في الشعر بما يخدم المعنى ويجعل منه جسدا واحدا متلاحم الأجزاء متسق الأجزاء منسجما – تحليلا لقول امرئ القيس:[1]

كَأَنِّي لَمْ أَرْكبْ جـوَادًا لِلَذّةٍ  وَلَمْ أَتبَطّنْ كَاعبًا ذَاتَ خلْخَالِ

وَلمْ أَسْبَأِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ وَلَم أَقُلْ  لخَيْلِي: كُرّي كرّةً بَعدَ إِجْفَالِ

حيث أعلن – ردّا على من عاب بيت الشاعر – أنّ الصواب كما جاء في البيت لأنّ اللذة التي قصدها هي لذة الصيد، وتبعها بالحكي عن شبابه وعلاقاته بالنساء فجمع في البيت بين معنيين، ولو نظمه على الشكل الذي اقترحه المعترض وهو:[2]

كَأَنِّي لَمْ أَرْكبْ جوَادًا ولم أقل  لخَيْلِي كُرّي كرّةً بَعدَ إِجْفَالِ

وَلمْ أَسْبَأ الزّقَّ الرويّ لِلَذّةٍ  وَلَمْ أَتبَطَنْ كَاعِبًا ذَاتَ خِلْخَال

لكان ناقص المعنى قاصرا عن تأدية وظائفه البلاغية، ولكان لفظ (لذة) حشوا محتكما إلى قول الله عزّ وجلّ: {إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى، وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى} (سورة طه الآية 118، الآية 119) حيث جمع الجوع مع العري بدلا عن الظمأ، ثم أسهب في الحديث عن مزايا تقديم الألفاظ وتأخيرها من عدمه محذرا من التكلف والتعقيد كالذي وقع فيه الفرزدق:[3]

نفلقُ هامًا لَمْ تنلْهُ أَكفُّنَا  بِأسْيافِنَا هَامَ الْمُلُوك الْقمَاقم

ويبدو أن لابن رشيق موقفا صريحا وواضحا من الضرورات حرصا على السلامة اللغوية، وعليه أنكر على الشاعر التمادي في التقديم والتأخير، حيث قال بعد عدد من الأمثلة التي دعّم

[1]– ديوان امرئ القيس، ص: 143.

[2]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 225.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 226.

بها موقفه من تكلف بعض الشعراء، وتعمّدهم التقديم والتأخير: «ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير وأنا أستثقل ذلك من جهة ما قدمت وأكثر ما تجده في أشعار النحويين».[1]

ومن العيوب اللغوية التي أوضحها أيضا تقارب حروف الشعر أو تكريرها بما يوقع الثقل كقول ابن بشر:[2]

لَم يضِرْهَا وَالْحمْد لِلهِ شَيْء وَانْثَنَتْ نَحْو عزف نَفْس ذهُول

لذكره حروفا متقاربة المخارج هي: الحاء والعين والزاي والسين، ومن الأشعار التي وقع فيها ذلك قول كعب بن زهير:[3]

تَجْلُو عَوَارضَ ذِي ظلم إِذا اِبْتسَمتْ كأَنّهُ منْهَلٌ بِالرّاحِ مَعْلولٌ

ومن العيوب اللفظية أيضا ذكرالناقد المعاظلة والتثبيج، وكلاهما يمسّ لغة الشعر، فأمّا المعاظلة فتعني تداخل الحروف وتراكبها، وأمّا التثبيج فهو الطول الذي يتبعه اضطراب[4]، ومن الأمثلة التـــــي ضربها لذلك قول الشاعر:

كَرِيم مَتى أَمْدَحُهُ أَمْدحُهُ وَالْوَرَى مَعِي وَمَتَى مَا لُمْتهُ لمْتُهُ وَحدِي

حيث أخطأ الشاعر بتكرير (أمدحه) والجمع بين الحاء والهاء وكلاهما حروف حلقية، وقول المتنبي:[5]

يَحملُ المِسكَ عن غدَائرِها الريـــ حُ ويَفترُّ عنْ شنِيبٍ برود

[1]– المصدر السابق، ج1، ص: 227.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 227.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص: 227.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص: 268.

[5]– ديوان المتنبي، ص: 20.

وعموما، حصر ابن رشيق معايير سلامة الشعر اللغوية في نقاط لا تختلف في عمومها عمّا صدر عن اللغوين العرب فكان أكثر احتكاما لهم، وبدا عليه عدم التسامح مع الشعراء على خلاف ما وجدناه عليه في أبواب أخرى، ومن المعايير التي استند عليها في هذا الجانب:

- تجنب المعاظلة والتثبيج.
- تجنب الوحشي المتكلف والركيك لأنه يدل على فساد الطبع وضعف بنية الشعر، ويؤدي إلى نفور السمع، ويقع التكلف عند استعمال الغريب النادر من اللفظ أو وضعه في غير موضعه، وقد عرف بذلك المتنبي وأبو تمام.[1]

- تجنب الخشن المستغرب من الألفاظ والوحشي الذي يستعصى على العالم المبرز والأعرابي القح كما في قول المتنبي:

كُلُّ آخَائِهِ كِرَام بَنِي الدّنْـــ  يَا وَلَكِنَهُ كَرِيم كِرَامِ

وقول الفضل بن ربيع:[2]

هَبْنِي ظَلَمْتُ ومَا ظَلَمْتُ بَلَى ظَلَمْـــ  تُ أُقِرُّ كَيْ يَزدَادَ طُولكَ طُولَا

إِنْ كَان جُرْمِي قَدْ أَحاطَ بِجرْمَتِي  فَأحطْ بِجرْمِي عَفْوكَ الْمَأْمُولَا

- تجنب الإشكال الذي قد يتسبب فيه التقديم والتأخير أو سوء توظيف الكلمات كالذي جاء في قول الفرزدق:[3]

وَمَا مِثْلُهُ فِي النّاسِ إِلّا مملكًا  أَبُو أمّهِ حَيّ أَبوهُ يُقارِبُهُ

يتجلى بوضوح أنّ ابن رشيق يقدّر شكل الشعر ولغته تقديرا شديدا، لأن الشكل اللغوي يسهم بنسبة كبيرة في إعطاء الشعر خصوصيته وفي تكوينه، وليس من باب التعسف أن يتّخذ هذا الموقف

[1]- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 269.

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص: 269.

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص: 270.

الصارم من قضايا التقديم والتأخير أو من الجوازات إذا لم تكن لأسباب نابعة من داخل النص الشعري ذاته وليست إرضاء لرغبات الشعراء، لأن النص، وإن كان يقوم على مبدأ اللعب بالألفاظ والتحايل على اللغة العادية بإخراجها على غير مخرج العادة، فإنه – أيضا – لا يستغني عن وظيفته الإبلاغية دون تخطي الوظيفة البلاغية المنوطة به، لذلك اشترط مبدأ الإفهام إلى جانب التحسين، واشترط حسن وضع الكلمات وانتقاء المتجانس المأتلف منها عملا بمبدأ الاختيار والوضع، وحسن النظم، وعدّ تكلف الشاعر بإقصاء ألفاظ لصالح أخرى عن قصد عيبا.

عموما، نخلص إلى أنّ المغاربة شاركوا بدراسات تطبيقية مشرّفة، وكانت لهم جولات مهمّة في مجال القضايا النظرية وتطبيقها على النصوص مباشرة، خاصة فيما يتعلق بجانب تتبع المعاني وتقصي أحوالها، وتنقلها بين الشعراء وتداولها من قريب أو بعيد، وكذلك فيما يخص الصورة الفنية للشعر، إذ عمدوا إلى إقامة الشاهد الشعري، كما عمدوا إلى إقامة الشاهد على كلّ مفهوم نظري على غرار ما قاموا به في الجانب المتعلق بعروض النص.

كما قاموا بموازنات نقدية هامّة تراوحت بين مجاراة الموازنات التي قام بها المشارقة أوّلا كتلك التي تمّت لهم بين القدامى والمحدثين، غير أنهم أضافوا منهجا تطبيقيا جديدا أفضت به ظروفهم الإبداعية، وهو الموازنة بين المشرق والمغرب أدبيا، وقد خلصت هي الأخرى إلى نتائج طيّبة مفادها أنّ الإبداع البشري سلسلة حلقات ممتدة، وهو موجود في كلّ عصر وحاضر في كلّ مصر، وإنما قيمته ودرجته فقط تتحدد بمقدار الجودة الكامنة فيه.

# خاتمة

# خاتمة:

في ختام هذا البحث الذي رصد حركة النقد ببلاد المغرب الإسلامي بين القرنين الخامس والسابع الهجريين، يمكن التمييز بين نوعين من النتائج المتوصل إليها، النوع الأول يمكن اعتباره خلاصات مرتبطة بالنقد في المغرب الإسلامي بصفة عامة، وأما النوع الثاني فنتائج خاصة بناقد أو ببيئة نقدية بعينها، وهي على التوالي:

– النقد ببلاد المغرب الإسلامي عرف في الفترة المدروسة ظهور أسماء نقدية لامعة، بعد أن أسس لنفسه قاعدة انطلاق تغذت على نظريات المشرق النقدية، ثمّ عرف الازدهار والتخصص والموضوعية بعدها، وسار مع الحياة الأدبية المشكَّلة وفقا لظروف البلاد، وإن لم تكن بمعزل عن الجوّ العربي العام الذي ميّز المشرق، لذلك كان شغفها به واضحا.

– غير أنّ بعض ملامح الانفصال والتميز لم تكن منعدمة تماما، فقد شهد النقد في هذه البلاد ميلاد آراء نقدية لم يكن للمشرق مثلها، كعدم انشغال أصحابه كثيرا بالقضايا الجزئية التي شغلت المشارقة كقضية القديم والحديث مثلا، التي أخذت عندهم موقفا صريحا عبّر عنه كلّ من النهشلي وابن رشيق والقرطاجني، والذين تبنّوا مبدأ مفاده أن الجودة أو الرداءة تكونان في القول ذاته وليس لهما ارتباط بزمن متقدم ولا متأخر.

– أمّا مسألة تأثره بالنقد في المشرق كما هو حال الأدب فلها ما يبرّرها، فالنقد في هذه البلاد حديث الميلاد كالأدب الذي هو مجال دراسته، لكنّه بلور قضايا النقد العربي كما وصلت عن المشرق، وعالج مسائله الشائكة بجرأة وبمواقف واضحة، كقضية الشكل والمضمون التي لم تأخذ من القرطاجني جهدا بلا طائل، لأنّه حسم المسألة من خلال إرجاعه الشعر إلى الخيال، وجعل الحكم عليه يكون بمقدار ما يحدثه في المتلقي من استجابة أرجعها إلى ما يكمن فيه من محاكاة حسنة وتخييل جيّد.

– كما أبانت الدراسة انحياز جلّ النقاد للشعر وأبرزهم: ابن رشيق والنهشلي، ودفاعهم عنه في معركة الأجناس الأدبية.

– وعموما فقد قام بالمغرب الإسلامي نقد عربي مكمّل لنظيره المشرقي، وسيلته المناقشة الرصينة التي طال التحضير لها، ما أسفر على باقة مهمّة من الكتب، ركّز البحث على ما توفر منها، لأنّ التراث النقدي المغربي يعاني غياب الكثير من مصادره، ومع ذلك فما توفّر منه يبعث على الاعتزاز لعدم اكتفاء أصحابه بالمِثْل، بل تجاوزوه إلى التأليف ثم الإبداع من غير جحود لفضل أساتذة المشرق، وسيلتهم الثقافة الواسعة كالتي اتسم بها ابن رشيق، وكذلك ابن بسام الذي أظهر كتابه (الذخيرة) مخزونا ثقافيا عاليا تنوّع بين التاريخ والسياسة والأدب والنقد، خدمة للأدب الأندلسي بعدما وجد فيه من السمات الجيدة ما يستحق التكريم.

– كما كشف البحث أن المغاربة قاموا بممارسة نقد النقد، يتقدمهم ابن رشيق الذي رأيناه في (العمدة) يناقش آراء نقاد أخذ عنهم كالآمدي في معرض حديثه عن أبي تمام، وذكر تحامله على الشاعر ومثله النهشلي، كما حفل كتاب (الأنموذج) بما يوحي بموضوعية شديدة، وهي مدعاة للافتخار بأعمال الرجل والاطمئنان إليها، وبانتمائه إلى هذا البلد الجميل من العالم الإسلامي.

– وأبان أيضا أنّ نقّاد المغرب الإسلامي عايشوا أزمة الشعراء المحدثين، وأزمة الثقافة العربية بصفة عامة وهي تواجه الانحصار أمام تقدّم باقي الثقافات وتراجع قيمة العرب حضاريا، بدءا بسقوط الأندلس وما سبقه من صراع وثورات حول السلطة، وأسباب أخرى كثيرة انتهت بزوال النعمة والثقة في الحياة، وقد رأينا تجلّيات هذه الأزمة على تفكير حازم القرطاجني الذي عاشها وذاق مرارتها، وقبله ابن شرف وابن رشيق، حين خرجا عنوة من القيروان بعد خرابها، فالقرطاجني عايش ظروف العصر المتردية بحساسية شديدة وحسرة وأسف، وأمل في عودة الماضي الجميل، ما دعاه إلى المبالغة في حدود التقسيم والشرح والتفصيل في قضايا الشعر، وكيفية اجتلاب المعاني، وخلق المتخيلات من الصور، وضروب المحاكاة، وطرق الإفادة من صور المحاكيات،

وتوجّهه للمبدع والمتلقي على حدّ سواء بنظرية هي خلاصة عن كلّ ما أنتج وقيل عن الشعر، ووقوفه على أوضاع التردي التي مسّت الثقافة والشعر على مستويي الإبداع والتلقّي.

وهذا مظهر من مظاهر اتكاء النقد بالمغرب والأندلس على الإقناع ودليل ولعهم الشديد بالتوثيق، وإن اتصف بهذه الصفة ابن رشيق فقد لمسناها – أيضا – في كتاب (الذخيرة)، و(زهر الآداب وثمر الألباب).

– كما لمست الدراسة جرأة المغاربة على النظرية الشعرية، وقد امتاز بذلك القرطاجني خاصة، إذ رفض كثيرا من المسائل التي علقت بالأذهان حتى صارت بمثابة المسلّمات، كتلك المرتبطة بالأوزان والألفاظ والمعاني والقوافي، ومسألة الصدق والكذب في الشعر، حيث أتاحت له القوة الذهنية التي حصلها بفضل العلوم العربية وعلوم الفلسفة من الخروج بنظرية في الشعر، وأن يقدّم مفهوما له أقلّ ما يوصف به أنّه مكتمل من حيث إشارته إلى الخصائص والعوامل ومواطن التحقق، وكيفيات تشكّل النص.

– ومن قيم النقد ببلاد المغرب الإسلامي – إضافة إلى كونه لامس النصوص الشعرية وأدلى بدلائه في مواضيعها –، أنّه حفظ واعتنى بجانب كبير من آراء النقاد وعناوين كتب لم تسعفها الحياة وظروف الدهر لتعيش طويلا، فكتاب (الذخيرة) ضمّ عيّنة كبيرة من كتب ما كانت لتصل لولا إشارته لها، ككتاب (التوابع والزوابع) لابن شهيد، إضافة إلى ما ذكره من كتب نادرة أخرى منها: كتاب الوزير أبي عامر بن مسلمة وعنوانه (الحديقة) ، كما أخبر فيه عن مؤلفات له منها: (الاعتماد على ما صحّ من شعر المعتمد بن عباد)، وذكر كتابه ( سلك الجواهر في ترسيل ابن طاهر).

– وأمّا المرجعية التي اتّكأ عليها ذاك النقد، فكانت جواهر علماء العربية أدبا ونقدا ولغة، كابن قتيبة والجاحظ، والثعالبي، والصولي، والآمدي، وتميز تلاقيه مع هؤلاء بالمناقشة، إذ كشف مؤلّفوه على غرار ابن رشيق والنهشلي وابن بسام عن علم متنوع بين اللغة والسير والدين والخبر، كما اهتموا بتاريخ البلاد وظروفها السياسة، فحازت كتبهم إضافة إلى النقد، أخبارا ونوادر وأمثلة سائرة

وقصصا وجملا مهمّة عن أخبار الأندلس وشمال إفريقيا، وتاريخ النقد والبلاغة، وأشهر استشهادات النقاد والبلاغيين، وقد رأينا سيرورة الآراء النقدية بين الأندلس والمغرب كاعتماد ابن بسام على (العمدة) قولا ومثلا.

– وخلص البحث – من خلال التطرق لعوامل الإبداع عند نقاد المنطقة – إلى أنّ النقد بالمغرب الإسلامي اعتبر الإبداع ناتجا عن عوامل نفسية مرتبطة بذات المبدع، وأخرى متعلقة بالعالم الخارجي المحيط به، وظيفتها أن تدفع صاحبها للتطلع إلى كيفيات تحصين هذه الملكة وتقويتها.

أمّا محفزاته – حسبهم – فلم تأت بالجديد، لأنّهم كالمشارقة أرجعوا الشعر إلى الموهبة الفنية: وهي قوة الطبع الكامنة في النفس والمتخفية والتي تسعى للظهور كلما وجدت ما يثيرها من عوامل، ولكنهم جعلوا هذا العامل مرهونا بتفعيله بالتدرب والتمرن ورواية أجود الشعر وأحسنه، والتزام أفصح الشعراء حتى يقف الشاعر مباشرة على أساليب النظم وطرق الكلام ومخارج المعاني، فيتشكل لديه مذهبه الخاص وطريقته في النظم.

– ومن نتائج البحث أيضا غلبة منهج الموازنات التطبيقي على مؤلفات المغرب الإسلامي النقدية، إذ يعتبر أوضح المناهج حضورا بها، خاصة منها المؤلفات التي هدفت إلى الدفاع عن أدباء البلاد، ووجدت في كتبهم أشكالا عدّة من الموازنات بعضها موجود عند المشارقة، كالموازنة بين القدامى والمحدثين والمولدين، وبين المعاني الشعرية، وبين أوزان الشعر وعروضه، وبعضها كان نابعا من خصوصية الأدب والنقد المغربيين، من ذلك الموازنة بين شعراء وأدباء المشرق ونظرائهم، وهذه أبرز سمات الموازنات في النقد بهذه البلاد.

– إذن كانت هذه حال المغاربة وهم يستقبلون علوم المشرق اللغوية والأدبية والنقدية وقد تمكنوا كما تمّ بيانه بفضل اجتهادهم ورغبتهم في التحصيل من ذلك أيّما تمكّن، وتجدر الإشارة إلى أنّ التأليف النقدي المتخصّص ببلاد المغرب الإسلامي اتّسع في فترات تاريخية لا يصحّ وصفها إلّا بالمزدهرة، منها العصر الصنهاجي في شمال إفريقية، وعصر الأمويين والطوائف والموحّدين

بالأندلس، بسبب رعاية ملوكهم للحركة العلمية، وإن بدت في طابعها العام محافظة على خصائص الثقافة المشرقية فإنها انطبعت – كذلك – بجملة من الميزات كالمنهجية والتنوع والجرأة وبحث كلّ المشكلات بحريّة وفنيّة، فقد رسم ابن رشيق في (العمدة) وجها موضوعيا للنقد سمته الاهتمام بالمصطلح لغة واصطلاحا وضبطا، وبالرواية وربط النص النقدي أو الشعري بصاحبه، وتحوير ما لا يتلاءم والعصر، وبالمقابل التأكيد على ما هو صالح من نقد، وأمّا ابن شهيد في (رسالة التوابع والزوابع) فقد قدّم طريقة خيالية في النقد أكّد فيها على جواز الاستفادة من النصوص السابقة بالمعارضة معلّلا لذلك بأقواله، ناهيك عن التعليقات النقدية الهامّة التي جاءت في أثناء محاوراته مع جنّ وشياطين الرسالة، كما ندب الحصري لنفسه خطّة الناقد المتذوق الذي قرّر عرض موضوعه عن طريق ذوقه، فاختار التنقل بين شتى المواضيع والنصوص على طريقة الجاحظ النقدية، في حين سلك ابن عبد الغفور الكلاعي مسلكا مدافعا عن النص النثري في (إحكام صنعة الكلام)، وأخذ على عاتقه – بمعية ابن بسام – مهمة الدفاع عن الأندلس وتراثها الأدبي الذي لا يقلّ قيمة عن المشرقي.

– وليست هذه الكتب سوى عيّنات نقدية، وإن تمّ التركيز عليها دون غيرها، فلأنّ كلّ عنوان منها يقدّم نموذجا عن موقف ما، ويعبّر عن قضية نقدية معينة، ويدلّ على ميزة خاصة للنقد آنذاك، فمؤلفات ابن رشيق النقدية المتكاملة تعكس صورة ناقد لا يكتفي بالتنظير، بل منهجه كما أبان هو وضع الأفكار موضع التجريب، حيث طرح فيها خلاصة ما قرأه وسمعه وتعلّمه واستنتجه حول الشعر، وقد بوّأته مؤلفاته مكانة مميزة ضمن النقاد العرب القدامى، إذ تدلّ على أنّه يتصور النقد الأدبي كعمل متكامل يجمع التنظير إلى التطبيق وهذا هو الطريق الصحيح الذي يجب أن يسلكه أي ناقد موضوعي باختياره الدقيق للمرجعيات، وما يعينه على بحثه في كلّ باب، فهذا الناقد بدا مناقشا جريئا، يحاكم النصوص لا الشعراء، ولا يؤوّلها ضمن ما شاع من أحكام، كما لم يختفِ خلف مقولات تقديس الزمن القديم، وإنّما يفضّل القديم إن حسن ويتجرّأ عليه إن أخطأ، وخير دليل على ذلك موقفه الشجاع من المتنبي، فإعجابه به لم يمنعهمن إبانة خطئه وكشف غلطه.

– كما كشفت الدراسة كيف اتجه ابن رشد عن قصد نحو منطق أرسطو كمحاولة منه لفهم الغنائية العربية بأعين المنطق الأرسطي كما استقر في أذهان الفلاسفة، لكن ذلك لم يَعفِهِ من الملاحظات والانتقادات، في حين أحسن حازم القرطاجني – الذي لم يختلف عنه كثيرا من حيث اعتماد المنهج الفلسفي طريقا لنقد الشعر – استغلال آراء الفلاسفة بعد أن مزجها بما انتهت إليه بحوث البلاغيين ما جعله يلتقي في نقاط كثيرة مع النقد المعاصر، ولعلّ أهمّها إلحاحه على أنّ عملية الإبداع لا تتمّ بالصورة المطلوبة إلّا بتضافر عدد من الأركان هي: المبدع والمتلقي وموضوع الرسالة وأسلوبها وأداة تقديمها، وفي انطلاقها من عوامل نفسية وكذا تلقّيها، وفي مباحث الأسلوب وأهمية الخيال في الأدب لأنّه يمدّه بالحياة إبداعا وتلقّ، رغم أنّ قارئ منهاجه قد يتوه أحيانا في التنظير، إلّا أنّ ما يشفع له هو حالة الزهو التي تدخل الناقد في وقتنا وهو يكتشف التقاطعات الجميلة التي بينه وبين المعاصرين، وهذا مصدر اعتزاز بالتراث النقدي العربي القديم وبالإبداع الذي انبثق عنه من جهة، وبالنقد المغربي على وجه الخصوص.

– وقد فنّد البحث مقولة أنّ حازم القرطاجني استنسخ أفكار أرسطو رغم أنّه اتّبعه في كبريات مبادئه كدعامة لتشييد نظرية إصلاحية تحتاج إلى القوي والعميق والمقنع من الأفكار المنطقية، بعيدا عن أيّة ذاتية أو تعصب، لأن نظريته ولدت في كنف (علم اللسان الكلّي)، ما مكّنه من الإضافات التي دعّم بها قيمة النقد بالبلاد، أمّا تأثره بقدامة وبأرسطو فمردّه جنوح الرجل إلى الفلسفة والتنظير ما أدى به إلى الارتماء في أحضانهما، كما اعتمد على غيرهما كابن سينا وابن رشد والفارابي، ونقّاد آخرين أصحاب المذهب العربي البحت في النقد أمثال ابن طباطبا والجاحظ وابن سنان الخفاجي.

– وقد لمسنا تحدّيه وعدم خضوعه لإرادة الزمن المتردي والتشاؤم بعد أن خرج من وطنه إثر الهزيمة التي مني بها المسلمون في الفردوس، والتي قوّضت سلطانهم وشتّتت شملهم، وفرّقت جمعهم، بل قفز على تلك الظروف، فأخرج نظرية في نقد الشعر قائمة على بحث العمل الشعري من جانب المبدع والمتلقي ومن جانب النص في حدّ ذاته، والتصدي لدعاوي المغالطين الذي رموا

الشعر بوابل من الاتهامات كالوهم والكذب والفساد، ورفضه تقسيم النقاد لأغراض الشعر لأنّها غير صحيحة، وارتدّ في معالجتها إلى العامل النفسي والأخلاقي المرتكز على ثنائيات القبض والبسط، والاكتراث والارتياح، واستجلاب المنافع واستدفاع المضارّ.

– وفي الركن المتعلق بدراسة الرجل للخيال، تبيّن أنّه أعطاه مفهوما خاصا كفل به حرية واسعة للشاعر في تعامله مع مادته، وأكد فعاليته في العملية الإبداعية وقدرته الابتكارية التي تمكّن المبدع من إدخال ما شاء من تحويرات على الواقع وتجاوزات مبتكرة.

وأخيرا، فهذا ما سمح به الجهد علما أنّ الإحاطة بخصائص النقد بالمغرب القديم بشقيه الأندلسي وشمال إفريقيا، يصعب لتعدد اتجاهاته وتنوع مصادره وتداخله مع نظيره المشرقي، لذلك يبقى هذا البحث مجرد بداية لبحوث لاحقة من شأنها الكشف عن جواهر ذاك النقد إفادة للنقد العربي القديم عموما.

# قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية الإمام ورش عن نافع المدني.

## قائمة المصادر والمراجع:

**أولا- المصادر:**


1. ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
2. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.
3. ابن حزم: رسائل ابن حزم، التقريب لحدّ المنطق، ط1، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ج1.
4. ابن حزم: رسائل ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والإيلاف، تحقيق إحسان عباس، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ج2.
5. الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، د ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ت.
6. ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، د ط، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، د ت.
7. ابن رشيق المسيلي: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1411، 1991.
8. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، د ت.
9. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1422هـ، 2001م.

**10.**ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد محمد محي الدين، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1971.

**11.**ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد، ترجمه وقدم له شارل بلات، كاربونال، الجزائر، 1953.

**12.**ابن شهيد: التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، 1400هـ، 1980م.

**13.**أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966.

**14.**القزاز القيرواني: ضرائر الشعر كتاب ما يجوز للشاعر من الضرورة، د ط، تحقيق وشرح ودراسة محمد زغلول سلّام ومحمد مصطفى هدارة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، أكتوبر 1972.

**15.**عبد الكريم النهشلي: الممتع في صنعة الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، د ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ت.

**ثانيا– المراجع العربية:**

**16.**ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، سوريا، 1997.

**17.**ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1416 هـ، 1990م.

**18.**إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2001.

**19.**إحسان عباس: مفهوم الشعر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996.

**20.**أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، مارس 2002.

**21.**أحمد حاجم الربيعي: منهج البحث الأدبي في الأندلس، ط1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 2010م، 1430هـ.

**22.**أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

**23.**أحمد درويش: النص البلاغي في التراث العربي والأوربي، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

**24.**أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط5، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1955.

**25.**أحمد بن عثمان رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 1429هـ، 2008م.

**26.**أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ط1، الشركة المصرية العامية للنشر، طبع دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، د ت.

**27.**أحمد محمد نتوف: النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ط1، دار النوادر، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا،1431هـ، 2010م.

**28.**أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010.

**29.**أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، د ط، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، د ت.

**30.**الأخضر الجمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.

**31.**إسماعيل الصيفي: بيئات الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، ط2، 1410هـ، 1990م.

**32.**أشرف محمود نجا: مدخل إلى النقد اليوناني القديم، د ط، دار الوفا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ت.

**33.**أرسطوطاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، د ط، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953.

**34.**أرسطوطالس: في الشعر، حققه مع ترجمة حديثة شكري محمد عياد، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967.

**35.**أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ط1، هالة للنشر والتوزيع، 1420هـ، 1999م.

**36.**ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د ط، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007.

**37.**أميرة حلمي: جمهورية أفلاطون، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.

**38.**أيمن محمد ميدان: الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، سبتمبر 2001م.

**39.**بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

**40.**بشير رمضان التليسي: الاتجاهات الثقافية في بلاد الغرب الإسلامي خلال القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، ط1، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ماي2003.

**41.**جابر عصفور: مفهوم الشعر، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2003م.

**42.**جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1992.

**43.**حسام اللحام: أثر نظرية النظم في الدراسات الأسلوبية، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008.

**44.**حسن البنداري: الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2001.

**45.**حسين خمري: نظرية النص، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 1428 هـ، 2007 م.

**46.**أبو حفص عمروس بن فتح النفوسي: تحقيق حاج أحمد بن حمّو كرّوم، مراجعة مصطفى بن محمد شريفي، محمد بن موسى بابا عمي، ط1، مركز الدراسات الإباضية، 1420هـ، 1999م.

**47.**حمود شكري الآلوسي: الضرائر وما يجوز للشاعر دون الناثر، شرح محمد بهجة الاثري، د ط، المكتبة العربية، بغداد، العراق، المكتبة السلفية، القاهرة، مصر، 1341.

**48.**ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، م1، دت

**49.**ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الرحيني، د ط، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1417هـ، 1997م.

**50.**عبد الرحمان منصور: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ت.

**51.**عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،2011.

**52.**سالم يفوت: ابن حزم الفكر الفلسفي في المغرب والأندلس، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

**53.**سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2007.

**54.** سعد أبو الرضا: معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، د ط، منشة المعارف بالاسكندرية، 1409هـ، 1989م.

**55.**سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط1، مطبعة دار التأليف، القاهرة، مصر، نشر عالم الكتب، 1400هـ، 1980م.

**56.**سعيد حسين العنبكي: الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2010.

**57.**سعيد عدنان: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي عند العرب في العصر العباسي، ط1، طباعة ونشر وتوزيع دمشق، 2011.

**58.**السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1404هـ، 1984م.

**59.**ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ط2، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1974.

**60.**عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1429هـ، 2008م.

**61.**بن سلامة الربعي: الحضارة العربية الإسلامية بين التأثر والتأثير، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009.

**62.**بن سلامة الربعي: محاضرات في الأدب المغربي والأندلسي، د ط، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، د ت.

**63.**السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر، 1399هـ، 1979، م1، ج1.

**64.**بوشعيب الساوري: النص والسياق ابن شهيد بين الرغبة الذاتية وإكراهات السياق الثقافي، ط1، القنيطرة، المغرب، 2007.

**65.**شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الأندلس، د ط، دار المعارف، النيل، القاهرة، مصر، د ت.

**66.**الشيخ يوقربة: الشعر وقضاياه عند أبي علي الحسن بن رشيق المسيلي، د ط، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

**67.**صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ، 1993م.

**68.**الطاهر توات: أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن الهجريين، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010، ج1.

**69.** ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لينان، 2005م، 1426هـ.

**70.**عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

**71.**عباس ثابت حمود: المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي من القرن الثالث حتى نهاية القرن السابع الهجري، ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2001.

**72.**عباس عبد الحليم عباس: أصوات تراثية، تجارب ومقاربات نقدية، د ط، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، د ت.

**73.**العربي حسن درويش: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين مقاييسه واتجاهاته وقضاياه، د ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، د ت.

**74.**عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاط الأدبي للمعز بن باديس، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1413هـ، 1993م.

**75.**عثمان موافي: في نظرية الأدب، د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002.

**76.**عدي خالد محمود البدراني: النقد العربي القديم في دراسات المحدثين، ط1، مؤسسة دار الصادق الثقافية، 2013م، 1434هـ.

**77.**عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ت.

**78.**عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1428هـ، 2007م.

**79.**عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، جمادى الأولى 1422، أغسطس 2001.

**80.**عقيل مهدي: المعنى الجمالي، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 1429هـ، 2008م.

**81.**عمر إدريس عبد المطلب: حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، د ط، الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

**82.**عمر أوكَان: اللغة والخطاب، د ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

**83.**عمر عبد الواحد: في نقد النقد الأندلسي، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، 2008.

**84.**علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.

**85.**علي بن ظافر الأزدي: بدائع البدائه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، د ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1413هـ، 1992م.

**86.**فؤاد بن أحمد: تمثيلات واستعارات ابن رشد، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1433 هـ، 2012 م.

**87.**فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2002.

**88.**فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2007م.

**89.**فيصل بدير عون: الفلسفة الإسلامية في المشرق، د ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1980.

**90.**عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1430هـ، 2009.

**91.**عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية التارخية والرهانات، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2010.

**92.**عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999.

**93.**عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجازفي علم المعاني، ط1، صحح أصله محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، صحح طبعه وعلق على حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1409 هـ، 1988 م.

**94.**عبد الله ابن قتيبة: الشعر والشعراء، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1969.

**95.**قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، د ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1431هـ، 2010م.

**96.**مصطفى عبد الرحمن إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، د ط، مكة للطباعة، 1419هـ، 1998م.

**97.**محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004.

**98.**محمد أوراغ: نظرية نقد الشعر في الغرب الإسلامي ابن رشيق نموذجا، إشراف أحمد الطرسي أعراب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، الموسم الجامعي 1417هـ / 1418هـ، 1997م / 1998م.

**99.**محمد بن تاويت ومحمد الصادق عفيفي: الأدب المغربي، ط2، مكتبة المدرسة ودار الكتاب البناني، بيروت، لبنان، 1969.

**100.** محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2001.

**101.** محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر دراسة في الضرورة، ط1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2006.

**102.** محمد شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت.

**103.** محمد رجب البيومي: الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، ط1، مكتبة الدار العربية للكاتب، محرم 1429، يناير 2008.

**104.** محمد رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ط2، دار الرسالة، 1420هـ، 1981م.

**105.** محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت.

**106.** محمد بن سعد الدبل: المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب لابن رشيق، د ط، نادي القصيم الأدبي ببريدة، 1415هـ.

**107.** محمد بن سعد الدكان: بلاغة العقل العربي تجليات المثاقفة في التراث النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2014.

**108.** محمد علي أبو ريان: حربي عباس عطيتو، دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى، دط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1992.

**109.** محمد علي سبليني: القضايا النقدية والبلاغية عند ابن بسام في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 2008.

**110.** محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، د ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

**111.** محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت.

**112.** محمد بن لحسن بن التجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م.

**113.** محمد مجيد السعيد: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ط3، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2008م، 1429هـ.

**114.** محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط1، طبع دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، 1994.

**115.** محمد عبد المطلب مصطفى: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، ط1، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1404هـ، 1984م.

**116.** محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره، د ط، إتحاد الكتاب العرب، 2000.

**117.** محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

**118.** محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

**119.** محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، د ط، نهضة مصر، 2005.

**120.** محمد النويري: علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب، ط1، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، جانفي 2001.

**121.** محمد عويد الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، ط1، طبع ونشر وتوزيع مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2012م، 1433هـ.

**122.** محمد اليعلاوي: أشتات في اللغة والأدب والنّقد، ط1، دار الغرب الإسلامي، د ط، بيروت، لبنان، 1992.

**123.** محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد المصطلح والنشأة، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2066.

**124.** محمد نايل أحمد: البلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأزلي وتحت سلطان العلم النظري، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1994.

**125.** مصطفى سويف: دراسات في الإبداع والتلقي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، رمضان 1420هـ، يناير 2000م.

**126.** مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1404هـ، 1984م.

**127.** مصطفى عبد الواحد: ابن شرف القيرواني الشاعر القيرواني، ط1، مطبعة دار التأليف، 1402هـ، 1982م.

**128.** المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار صادر بيروت، لبنان، 1408هـ، 1988م.

**129.** عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

**130.** عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، د ط، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

**131.** عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، د ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014.

**132.** عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق ممدوح حقي، ط7، دار الكتاب، الدار البيضاء، المغرب، د ت.

**133.** عبد الواسع الحميري: اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2008.

**134.** عبد الواسع الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1425هـ، 2005م.

**135.** وليد قصّاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، د ط، نشر وتوزيع دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1405هـ، 1985م.

**136.** وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث، د ط، عالم المعرفة، المجاس الوطني للآداب والثقافة والفنون، الكويت، 1426هـ، 1996م.

**137.** يحياوي حفيظة: إسهامات نحاة المغرب والأندلس في تأصيل الدرس النحوي العربي خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، د ط، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، 2011.

**138.** يوسف الإدريسي: الشعر والتخييل حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1433هـ، 2012م.

**139.** يوسف أبو العدوس: موسيقى الشعر وعلم العروض، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999.

**140.** يوسف عيد: دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، د ط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2006.

**ثالثا- المراجع الأجنبية:**

**141.** إميليو غرسية غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي سير ودراسات، نقله غلى العربية الطاهر أحمد مكي، ط6، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1417هـ، 1996.

**142.** إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1412هـ، 1991م.

**143.** ب/ برونل وآخرون: النقد الأدبي، ترجمة وتقديم هدى وصفي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1990.

**144.** بول هيرنادي: ما هو النقد؟، ترجمة سلافة حجاوي، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1989.

**145.** تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ط2، 1990.

**146.** جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

**147.** جوناثان كاللر: النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، د ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004.

**148.** جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2007.

**149.** رولان بارت: لذة النص، ط2، دار توبقال للنشر، ترجمة فؤاد صفا، الحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

**150.** ريتشاردز آيفور إرمسترونغ: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، د ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002.

**151.** رينيه وليك وآوستن وارن: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، د ط، دار المريخ للنشر، المملكة السعودية العربية، 1412هـ، 1992م.

**152.** فانسان جوف: رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، ط1، إفريقيا الشرق، 1994.

**153.** لوثي لوبيث بارالت: أثر الإسلام في الأدب الإسباني من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو، ترجمة حامد يوسف أبو أحمد، علي عبد الرؤوف اليمبي، مراجعة أحمد إبراهيم الشعراوي، د ط، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2000.

**154.** مارك شورد وآخرون: أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، مراجعة نجاح العطار، د ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2006، ج1.

**155.** هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، راجعه على الألمانية جورج كتوره، ط1، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، مارس 2007.

**156.** Alain Vaillant : La poesie, introduction à l'analyse des textes poétiques, 2eme édition, Armand Colin, Paris.

**157.** André Richard : La critique d'art, 3emmeédition, presses univérsitaires de France, Paris, 1968.

**158.** Charles Pettat : Langues et littérature Arabe, librairie Armand Coin, Paris, 1970.

**159.** Daniel – Henri Pageaux : Les ailes des mots, critique littéraire et poétique de la création, l'Harmattan, Paris.

**160.** Henri Peres : La poésie Andalouse en Arabe classique au xi siecle. Ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire, librairie d'Amérique et d'orient Adrien – Maisonneuve Paris, France, 1953.

**161.** Jean – Luc Chalumeau : Les théories de l'art, 5emme édition, V uibert, Paris.

**162.** Jérôme Roger : La critique littéraire, Dunod, Paris, 1997.

**163.** Wolfgang Isère : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, traduit de Lallemand par Eveline Sznycer, éd Pierre Mardaga, Bruxelles.

**رابعا– الدواوين الشعرية:**

**164.** ديوان الأعشى: شرح يوسف شكري فرحات، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان،1413هـ، 1992م.

**165.** ديوان البحتري: شرح وتحقيق يحي شامي، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 2005.

**166.** ديوان البحتري: تحقيق وشرح كرم البستاني، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت.

**167.** ديوان بشار بن برد: جمعه وشرحه وكمّله وعلّق عليه محمد الطاهر بن عاشور، د ط، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ماي 1976، ج4.

**168.** ديوان أبي تمام: شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه راجي الأسمر، د ط، دار الكتاب العربي، سلسلة شعراؤنا، 1414هـ، 1994م.

**169.** ديوان جرير: د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت.

**170.** ديوان جرير، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت.

**171.** ديوان جميل بثينة: جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، د ط، دار الكتاب العربي، سلسلة شعراؤنا، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2004م.

**172.** ديوان حسان بن ثابت الأنصاري: شرح يوسف عيد، ط1، دار الجيل بيروت، لبنان، 1412هـ، 1992م.

**173.** ديوان ابن خفاجة: شرح يوسف شكري فرحات، د ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2009م، 1431هـ.

**174.** ديوان ذي الرمة: شرح الخطيب التبريزي، د ط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2004م.

**175.** ديوان ابن الرومي: شرح أنطوان نعيم، ط1، دار الجيل بيروت، لبنان، 1418هـ، 1998م.

**176.** ديوان ابن شهيد: جمعه وحققه يعقوب زكي، راجعه محمود علي مكي، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ت.

**177.** ديوان طرفة ابن العبد: قدّم له وشرحه سعدي الضّنّاوي، د ط، دار الكتاب العربي، سلسلة شعراؤنا، بيروت لبنان، 1424هـ، 2004م.

**178.** ديوان عنترة: شرح يوسف عيد، د ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1422هـ، 2001م.

**179.** ديوان الفرزدق: د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت.

**180.** ديوان كثيّر عزّة: قدّم له وشرحه مجيد طراد، ط3، دار الكتاب العربي، سلسلة شعراؤنا، بيروت، لبنان، 1420هـ، 1999م.

**181.** ديوان المتنبي: د ط، دار الجيل بيروت، لبنان، د ت.

**182.** ديوان ابن المعتز: د ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1400هـ، 1980.

**183.** ديوان النابغة الذبياني: تحقيق وشرح كرم البستاني، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت.

**184.** ديوان أبي نواس: د ط، المكتبة الثقافية بيروت، لبنان، د ت.

**خامسا- القواميس والمعاجم:**

**185.** بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1433هـ، 2012م.

**186.** جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ط3، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2006.

**187.** عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1984.

**188.** الزمخشري: أساس البلاغة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، 1996.

**189.** مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، د ط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1429هـ، 2008م.

**190.** مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، د ط، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م، 1433هـ.

**191.** ابن منظور: لسان العرب، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت.

**سادسا- المجلّات:**

**192.** أحمد حديدة: خصائص القول الشعري لدى أبي الوليد بن رشد، حوليات كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب، العدد 14.

**193.** أحمد فوزي الهيب: حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي دراسة عروضية مقارنة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، العدد 373.

**194.** أمينة غالي: من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي، إحكام صنعة الكلام للوزير القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي، حوليات كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، مراكش، المغرب، 1421هـ، 2000م، العدد 14.

**195.** الجيلالي سلطاني: الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ربيع الآخر 1428، نيسان 2007، العدد 106.

**196.** الحسين آيت مبارك: صورة المتلقي في التراث النقدي من خلال كتابي " العمدة "و " قراضة الذهب " لابن رشيق القيرواني، حوليات كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب، 1421هـ، 2000م، العدد 14.

**197.** خالد حسين حسين: جماليات الصورة الشعرية، نص يطير الحمام نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ذي القعدة 1419هـ، آذار 1999م، العدد 335.

**198.** داود الهكيوي: البعد البلاغي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني من خلال مبحثي: المحاكاة والتشبيه، حوليات كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب، 1421هـ، 2000م، العدد 14.

**199.** العربي الذهبي: الخيال والمشابهة في البلاغة العربية، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، 1999، العدد 17.

**200.** عبد الله الرشيدي: أثر التعصب في التراث النقدي الأندلسي، (رسالة أبي الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي في الدفاع عن الأندلس) نموذجا، حوليات كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب، 1421هـ، 2000م، العدد 14.

**201.** محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1425 هـ، أيلول 2004 م، العدد 95.

**202.** محمد العمري: المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، خريف 2013، العدد 3.

**203.** ناصر ونوس: ابن رشد وعصره من زوايا متعددة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل يونيو 1999، المجلد 27، العدد 4

## فهرس المواضيع:

**مقدمة**.....ص: أ.

**المدخل:** تأسّس النقد بالمغرب الإسلامي وتطوّره حتى القرن السابع للهجرة..... ص: 11.

**أولا:** دعائم التجربة النقدية في بلاد المغرب الإسلامي (الروافد المؤسسة) ..... ص: 11.

**ثانيا:** علاقة المغرب الإسلامي بالفلسفة بين الإقبال والإدبار ..... ص: 35.

**ثالثا:** التكامل بين الإبداع والنقد في النقد المغربي القديم وإشكالية التأثر والتأثير..... ص: 44.

**الباب الأول: منهج التنظير النقدي ببلاد المغرب الإسلامي**

**الفصل الأول:** بذور التنظير النقدي ببلاد المغرب الإسلامي قديما..... ص: 56.

**أولا:**أهمية التنظير في النقد الأدبي.....ص: 56.

**ثانيا:** مصادر النقد التنظيري ببلاد المغرب الإسلامي..... ص:57.

**الفصل الثاني:** مدخل إلى النظرية الشعرية النقدية ببلاد المغرب الإسلامي..... ص: 72.

**أولا:** مفهوم الشعر والشاعر.....ص: 72.

**ثانيا:** كيفية وشروط إنتاج النص.....ص: 88.

**ثالثا:** وظيفة الشعر ودلالته ضمن مقولة الإمتاع والفائدة..... ص: 109.

**الفصل الثالث:** عناصر الشعر وبنيته .....ص: 130.

أولا: الصورة الفنية للشعر.....ص: 130.

**1**- بحث الصورة الفنية عند النقاد المغاربة قديما.....ص:130.

2- بحث الصورة الفنية ضمن مقولتي الخيال والمحاكاة عند نقاد المغرب الإسلامي المتفلسفين ..... ص: 140.

**ثانيا:** أوزان الشعر: تأصيل ومحاورة .....ص: 166.

**الفصل الرابع:** قضايا النقد بالمغرب الإسلامي.....ص: 183.

**أولا:** مفهوم الشعر وعلاقته بالأجناس الأدبية الأخرى .....ص: 183.

**ثانيا:** قضية الشكل والمضمون.....ص: 199.

**ثالثا:** أغراض الشعر في النقد المغربي القديم بين بحث الأنواع وبحث الأجناس الشعرية .....

.....ص: 210.

**رابعا:** مقولة القديم والحديث وأثر التعصب في مناقشتها .....ص: 230.

**خامسا:** بحث السرقات بين التفهّم والتشدد.....ص: 243.

**الباب الثاني: منهج التطبيق في النقد ببلاد المغرب الإسلامي**

**الفصل الأول:** مصادر النقد التطبيقي ببلاد المغرب الإسلامي ومؤهلاته.....ص: 269.

**أولا:** مصادر النقد التطبيقي ببلاد المغرب الإسلامي .....ص: 270.

**ثانيا:** مؤهلات النقد التطبيقي المغربي القديم وآلياته .....ص: 302.

1ـ الموهبة والإبداع والذوق الفني..... ص: 302.

**2ـ** التنوّع المعرفيّ.....ص: 306.

**الفصل الثاني** : منهج الموازنات التطبيقية.....ص:315.

**أولا**– أشكال الموازنات التطبيقية .....ص: 315.

**ثانيا**– مقاييس الموازنات النقدية بالمغرب الإسلامي.....ص: 355.

**الفصل الثالث:** المنهج الجمالي التحليلي.....ص: 368.

**أولا**– تحليل الأوزان .....ص: 368.

**ثانيا**– تحليل الصورة الفنية للشعر.....ص: 372.

**ثالثا**– تحليل وتتبع المعاني الشعرية.....ص: 378.

**الفصل الرابع:** المنهج اللغوي التطبيقي .....ص: 394.

**أولا**– جوازات الإعراب.....ص: 399.

**ثانيا**– جوازات الصرف.....ص: 403.

**ثالثا**- جوازات متعلّقة بلغة الشعر ومعانيه..... ص: 405.

**خاتمة** .....ص: 414.

**قائمة المصادر والمراجع**.....ص: 422.

**فهرس المواضيع**.....ص: 440.

**ملخص البحث**

**الملخص:**

تشكّل في بلاد المغرب العربي القديم – بعد توفر عدد من الظروف – نقد أدبي مكمّل للنقد المشرقي، ومتمم أيضا من حيث قضاياه واتجاهاته وموضوعاته، وتناوب ممارسوه على معالجة قضايا الأدب بطريقة جمعت التنظير إلى التطبيق، وغرفت من مدارس النقد المشرقي على اختلاف توجهات وتطلّعات أصحابها، ما انعكس على النقد المغربي، فبرزت فيه اتجاهات عدّة بين نقد بلاغي، ونقد فني، ونقد فلسفي، وتنوعت وجهات نظرهم حول قضايا الشعر الكبرى، ولكن، ما هي القضايا التي اكتفى فيها هذا النقد بالإتباع؟ وما هي النقاط التي حاول فيها أن ينفصل؟ وما هي حدود استقلاله؟ وكيف عالج قضايا الماهية والوظيفة، والإبداع والإتباع، وإشكالية اللفظ والمعنى أو الشكل والمحتوى، والصورة الشعرية؟ وغيرها من الأسئلة التي تحاول هذه الدراسة الإجابة عنها للدلالة على النقاط التي تمكن فيها النقد المغربي القديم من إغناء تاريخ النقد العربي العام.

**الكلمات المفتاحية:** نقد عربي قديم – نقد مغربي قديم – دراسة في التنظير والتطبيق.

**Résumé :**

Après la réunion de certaines conditions, une critique littéraire a été formée en ancien Maghreb entre le 5$^{Em}$ et le 7$^{Em}$ siècle de L'Hijri d'une manière qui à réuni la théorie à la pratique, et avec plusieurs orientations critiques: rhétoriques, artistiques, et philosophiques, mais la question qui se pose en ce qui concerne ces travaux: comment ses pratiquants en réagis devant les grands sujets de la poésie: l'identité, la fonction, la créativité, la problématique de vocalisation et sémantique où la forme et le contenu de l'image poétique, et quelle est la façon dont ils ont pratiqué la critique littéraire même si leur méthodes penchaient à l'orient?

Cette recherche est un essai pour répondre à touts ses questions et d'autre pour indiquer les points où la critique maghrébine a enrichi l'histoire de la critique arabe de façon générale.

**Mots–clés**: ancienne critique littéraire arabe - ancinne critique magrébine - recherche dans la theorie et l'application.