الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة ابن خلدون تيارت

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

مفهوم الشّعر في أدب التراجم والسّير الجزائريّ القديم

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه ل.م.د في النقد القديم في المغرب العربي والأندلس

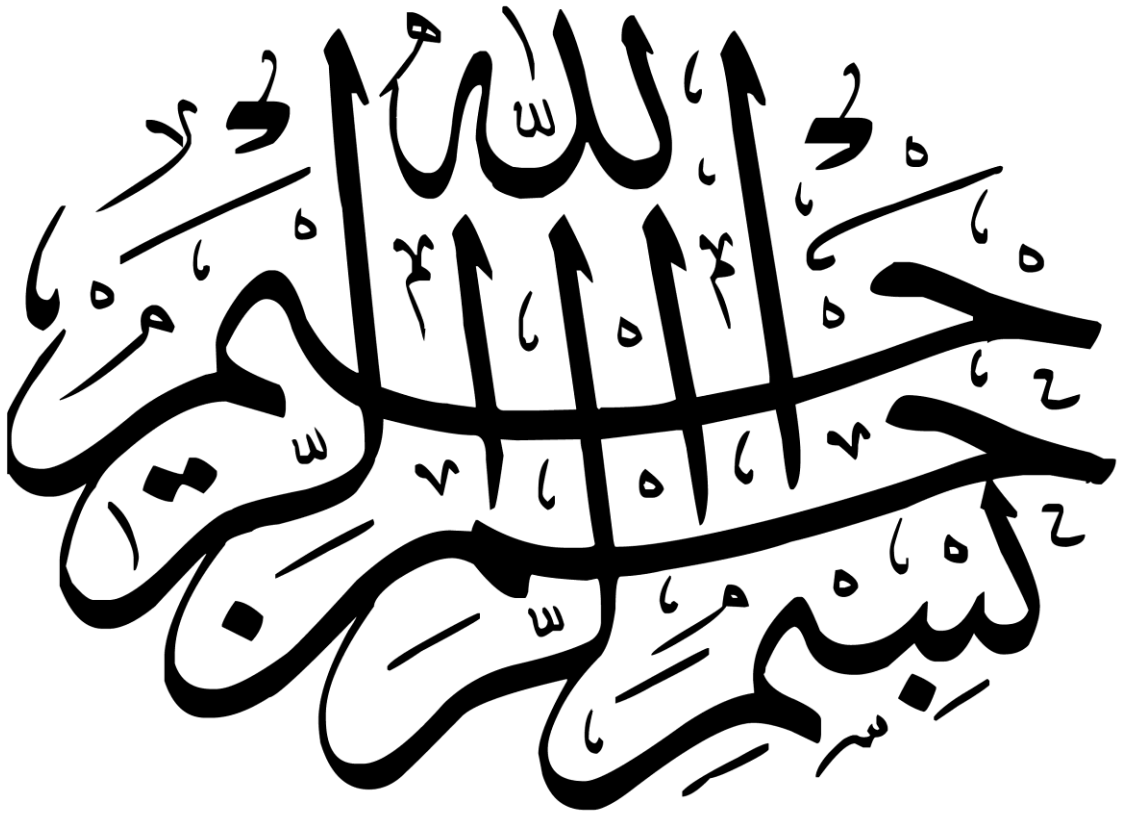
إعداد الطّالب: محمّد سعيداني

إشراف الأستاذ الدّكتور: محمّد بلحسين

أعضاء لجنة المناقشة :

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الارتباط
01	زروقي عبد القادر	أ.ت. العالي	رئيسا	جامعة تيارت
02	بلحسين محمّد	أ.ت. العالي	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
03	داود أمحمد	أ.ت. العالي	مشرف مساعد	جامعة تيارت
04	دردار بشير	أ.ت. العالي	مناقشا	م/ج. تيسمسيلت
05	تركي أمحمد	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا	جامعة تيارت
06	بلقاسم عيسى	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا	جامعة تيارت

السّنة الجامعيّة: 1441هـ،1442هـ/2020م،2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

ا هـد ا ء :

إلى والديّ العزيزين...واعترافا بصابغ فضلهما.

وإلى كل اخوتي وأفراد عائلتي أهدي ثمرة هذا الجهد..عرفانا ومحبة.

كـلـمـة شكـر :

إنّ من بابِ الاعتراف بالفضلِ لذويهِ أن أُنوه بالجُهد الكبير الذِي بذَله أُستاذي الدُكتور بلحسين محمّد في تقويم هذا البحث، إذ بمشُورته وتوجيهَاته تمكنت من انجَاز هذا العَمل ...فأسأل الله أَنْ يَجْزِيهُ عَنِّي وعَنِ العِلْمِ وَأَهْلِهِ خَيْرَ الجَزَاء.

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

عرف النقد الأدبيّ منذ القديم محاولات متواصلة للإحاطة بتعريف الشِّعر؛ ولكنها اختلفت حول حقيقته وماهيته. ولعلّ ذلك راجعٌ إلى كون الشِّعر كباقي الفنون، يستند إلى الموهبة والذوق أكثر ممَّا يستند إلى العقل، ومن ثّم صعُبَ تحديده، نظرًا لتبايُن اتجاهات النقد، والتي فهمت الشِّعر كل منها حسب مقتضياتها الثقافيّة؛ فالتيار اللغويّ فهمه في إطار لغويّ ومُعجميّ خالص، انصرف إلى نقد الشِّعر وتهذيبه من ناحية التاريخ الأدبيّ وصحة نسبته لقائله، أمّا التيار الأدبيّ فقد مال إلى وصف الشّعر أو الثناء عليه دون العناية بحدّه، وإذا ما انتقلنا إلى التيار الفلسفي فنجد أنّه قد تعمق في خصائص مدلولات الجملة الشِّعرية وربط بينها وبين التراث العقليّ الناجم عن الاحتكاك الثقافيّ بين العرب والأعاجم، وأمّا التيار البلاغي فقد حصر دراسته لفن الشّعر في صور البيان والتشكيل اللفظي؛ لكن هذا لا يمنع من أنّ كثيرًا من النقاد العرب حاولوا الاقتراب من التعريف الشّعري.

ونظرًا للمكانة الكبيرة التي تبوأها الشّعر فقد جعلت مفهومه هدفا لبحثي هذا الذي يأتي مُقترِنًا بعشرات البحوث التي تحاول سبر أغوار النقد الجزائريّ القديم؛ ومن ثم جاءت هذه الدراسة موسومة بعنوان: "مفهوم الشِّعر في أدب التراجم والسيّر الجزائري القديم"، وقد آثرت تحديد مجال الدراسة في بيئة ثقافية خاصة ساهمت بانتاج نقدي مهم هي البيئة الجزائرية، وقد تتبع البحث مفهوم الشّعر عند أربعة نقاد جزائريين ممن كان لهم التأثير الواضح في الساحة النقدية، وهم على التوالي: أحمد بن محمد المقّري من خلال مصنفاته "نفح الطيب" و"أزهار الرياض" و"روضة الآس"، ويحيى ابن خلدون صاحب كتاب"بغية الرواد"، وابن رشيق في مؤلفه"أنموذَجُ الزّمَان"، وأبو العباس الغُبريني بالوقوف عند مُصنفه"عُنوان الدِّراية".

ورغم الاقتصار على هؤلاء النقاد الأربعة، فإنّ هذا لا يُنقص من قيمة المساهمات النقدية الأخرى، إنّما هي محاولة لتلمس مفهوم الشّعر في سياق نظري خاص، والواضح أنّ هؤلاء النقاد مثلوا جانبا مهمًا في تاريخ النقد الأدبي الجزائري القديم؛ ذلك أنّ حديثهم عن الشّعر يؤسس اتجاها نقديا خاصا.

وبناء على هذه الأسس النظرية التي اشتمل عليها البحث، فإنّنا تناولنا مفهوم الشِّعر لدى هؤلاء النقاد من خلال ثلاثة مستويات وهي الماهية والطبيعة والوظيفة، ومن خلال تحليل هذه المستويات يمكن وضع تصور متماسك حول مفهوم الشّعر في كتب التراجم والسيَّر.

ممّا عُرف عن النّقد في المغرب والأندلس أنّه سار في فلك النّقد الأدبيّ في المشرق، وهي أحكام توهم بأنّ هذا النقد لا يضيف جديدًا، ويفتقر إلى الأصالة والابداع، ولا شك أنّ هذه العوامل كافية وحدها للاقبال على البحث في هذا الموضوع الذي بقي غُفلا لم يلتفت إليه الدراسون كثيرا، ومازال الكثير منه يحتاج إلى إعادة قراءة مضامينه، ولعلَّ ما يأخُذني في هذه الدِّراسة هو ما يأخذ كلَّ مُؤثرٍ للإنصاف؛ فقد أردت بدِراستي أن أتلمّس الملامح التي تتشكل منها الرؤية النّقدية لدى النقاد الجزائريين في تصورهم لمفهوم الشِّعر.

ويتوجب علينا الاجابة عن التساؤلات المهمة التي دارت رحاها بين النقاد منذ القديم إلى اليوم، وهي: ماهو الشِّعر؟، ثم ما هِي العناصر والمقومات التي تحقق الشِّعرية في الشِّعر؟، وما الغاية منه؟، وفيم تختلف ماهيَّة الشِّعر في النقد الجزائريّ عن مَثِيلتَيْهَا في المشرق والأَندلس؟.

ولئن أُتيح لهذه الدراسة أنَ تتبَيَّن مفهوم الشِّعر وطبيعته، وتستحضر مهامه وغاياته، فإنه لا يمكن إغفال الدراسات السابقة في هذا الموضوع، فقد حاول بعض الدّارسين دراسة قضايا النقد المغاربيّ مسايرين الحركة النقدية في المغرب القديم؛حيث حاول الدّكتور الشيخ بوقربة دراسة مفهوم الشِّعر في التراث المغاربي، وذلك من خلال اختياره لأهم المصادر النّقدية التي أُلفت حول فنّ الشِّعر في أطروحته الموسومة بـ:"مفهوم الشِّعر في التراث النّقدي المغاربي من القرن الخامس إلى القرن الثامن للهجرة"، ومن البحوث المهمة ما قدّمه الدّكتور زروقي عبد القادر في أطرُوحته: "قضايا الشّعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم والسجلماسي في ظل التأثيرات اليونانيّة". ولأنّ المؤثرات اليونانيّة قد امتزجت بنظيرتها العربية في إثراء الشِّعرية، فقد درس الدّكتور محمّد شرفي الشِّعر في ضوء هذه المؤثرات من خلال أطروحته الموسومة بـ"الشِّعر بين الانفعال التّخييلي والفكر في التنظير البلاغي المغاربي القديم"، وهنالك من الدَّارسين من يرى في اكتمال القضايا النقدية أولى بوادر تحديد المفهوم الشِّعري، كبحث الدّكتور محمّد مرتاض حول النقد الأدبيّ القديم في المغرب العربيّ.

لقد اقتضت منّي طبيعة الموضوع أن أصطنع المنهج الوصفيّ من خلال جمع أوصاف ومعلومات دقيقة لرصد مفهوم الشِّعر، بهدف تحليله وفهمه وتقويمه للوصول إلى وصف موضوعِيّ، وبالإضافة إلى ذلك فقد استعنت بالمقاربة التّاريخيّة لأنّها تتيح لنا الخوض في المسائل النقدية القديمة التي تشّكل المفهوم الشّعري.

ولقد اقتضت عملية البحث الرجوع إلى مختلف مراجع التراث المغربي، مهما تباينت أصنافها، فنهلت من مَعين كتب التاريخ، والرحلات، والتراجم، والسيّر، واضطررت في كثير من الأحيان إلى الاستعانة بالمصادر المشرقيّة معولا في المقام الأول على المراجع النقدية، وعلى رأسها كتاب "النقد الأدبيّ في كتاب نفح الطيب"، لهدى شوكة بهنام الذي تضمّن عددًا من القضايا النقديّة المتّصلة بمفهوم الشّعر، وكتاب "النقد الأدبيّ في القيروان في العهد الصِّنهاجيّ"، لمؤلفه أحمد يزن، كما استفدت من مُصنفات علال الغازي، وعلى رأسها "مناهج النقد الأدبيّ في المغرب خلال القرن الثامن للهِجرة"، ويعدّ كتاب "مفهوم الشِّعر عند نقاد المغرب والأندلس" لبديعة الخرازي مرجعًا مهمًّا في هذا البحث، لاشتماله على جهود النقاد المغاربة في إدراك ماهيّة الشِّعر، كما استفدت من كتاب "مفهوم الشِّعر عند الشعراء" لأحمد يوسف علي الذي يقترب كثيرًا في منهجه من دراسة بديعة الخرازي، إذ يتحدد مفهوم الشِّعر لديه من خلال ثلاث مستويات وهي: الطبيعة والوظيفة والأداة.

وتبعًا لمقتضيات الموضوع فقد ضمّ البحث مدخلاً وثلاثة فصول وخاتمة؛ فقد بدأت بمدخلٍ تمهيديٍّ تناولت فيه جهود العلماء والأدباء العرب في كتابة التراجم والسيّر، بدءًا بالمشارقة ثم المغاربة وانتهاءً بفنّ التراجم في التراث الجزائريّ، وذهب الفصل الأوَّل إلى مقاربة مفهوم الشِّعر في النقد العربيّ القديم بوصفه المرتكز الأول من مرتكزات نظرية الشّعر، وقد تشكل هذا المفهوم عبر مجموعة من القضايا التي تمثل أرضية خصبة تدعم هذا التشكل، ابتداء من التوجه إلى مبحث تعريف الشّعر لما له من صلة وثيقة بالمفهوم، ولعل تحديد الشّعر بتعريفه أمر يُسهل كثيرا من إمكانية التوصل إلى مفهومه وقد ضمّ هذا الفصل في أعطافه مبَاحثًا أودعت فيها مفهوم الشِّعر عبر عصورِه المختلفة، كما ناقشت مسألة الإبداع والإتّباع في مفهوم الشّعر عند النقاد المغاربة ، وكان من وَكدِ الفصل الثَّاني أن يُبَيِّن طبيعة الشِّعر في كتب التراجم والسيّر، فتوفَّر على مباحث منها ما خصَّصته لدراسة طرق إبداع الشِّعر وبواعثه، ومنها ما درست فيه قضية القديم والجديد وعرضت في بعضها الآخر للشكل الفَنيّ لبناء القصيدة ورصدت في ما بقي قضية السرِقات الشِّعرية. أمَّا الفصل الثالث فقد تطرّقت فيه إلى وظيفة الشِّعر في كتب التراجم والسيّر، كونها تمثل الجانب الإجرائي الأهم في تأسيس أرضية صالحة لتشييد المفهوم، وقد طرحت فيه قضية الشّعر والسحر لما تنطوي عليه من أهمية بالغة في تشكيل المفهوم وادراك معناه، لأختمه بدراسة قضية اللفظ والمعنى في ضوء الوظيفة الجماليّة.

ومن الصعوبات التي اعترضت هذه الدّراسة تفرق المادة النقدية التي قدمها النقاد في كثير من المظان، والتي قد لا يجمعها إطَار فكري عام. ومن العقبات أيضا قلة الدراسات التي تناولت مفهوم الشِّعر في كتب التراجم والسيَّر بالمغرب الأوسط، ممَّا يستدعي في بعض الأحيان الاعتماد على النفس في قراءة الإشارات والتوجيهات النقديّة للوصول إلى الأحكام.

وأختتم مقدمة البحث بشُكر أستاذِي الدكتور: بلحسين محمّد الذي أشرف على هذا البحث، فبَسط له من عِنايتِه مِهَادًا، وبذل وقته في تصحيح فصوله، وأتاح لي من علمه ووقته ما أرجُو أن يكون وفَاؤهُ حسن التلمذة وجزِيل العرفَان. كما أهَبُ الشكر خالصا لأخي الدكتور سعيداني نور الدّين الذي أتاح لي جملة من المصادر النّفيسة، وأفدت كثيرًا من توجيهاته واقتراحاته، كما لا يفوتني في هذه المناسبة أن أجزل الشكر لأعضاء لجنة المناقشة التي قبلت قراءة هذا العمل وتقويمه.

هذِه محاولتِي وقد اجتهدت فيها مخلصًا، وإنّي لأرجو أن أكون قد وفقت إلى ما صبوت إليه، من عرض الموضوع ودراسة جوانبه واستخلاص نتائجه، وأن يكون فيه ما يمكن أن يرفد الدراسات الجزائرية بشيء جديد، ثمَّ إنّي لا أنكر، مع شدَّة الاحتياط أنّ هذا البحث يخلو من القصور، وحسبنا ما بذلنا من جهد، والله الموفِّقُ للصَّواب.

تـلمسان فـي 18 صفـر 1442هـ

الـموافـق لـ: 05 أكـتوبـر 2020م

سعيـداني محمّـد

مدخل

لمحة عن أدب التراجم والسيّر في التراث العربيّ

1- أدب التراجم والسيّر عند المشارقة.
2- أدب التراجم عند الأندلسيين والمغاربة.
3- أدب التراجم والسيّر في التراث الجزائري.

لمحة عن أدب التراجم والسيّر في التراث العربيّ:

1-أدب التراجم والسيّر عند المشارقة:

من الفنون التي اعتنى بها الأدباء عبر العصور المختلفة فنّ التراجم والسيّر لاقترانه بعلم السند المرتبط بعلم الرواية والدراية، وباعتباره رافدًا من روافد علم التاريخ، وذلك لِما ينطوي عليه من معارف نفيسة وأخبار نادرة، وتعدُ العرب في طليعة الأمم التي ازدهر لديها فنّ التراجم، فقد عُنيت "بسيّر الصحابة، وطبقات المحدِّثين، وطبقات الأطباء، والعلماء، والنُحاة، وتراجم الأدباء والشّعراء، فيذكر بعضهم أنّ كتاب" يتيمة الدهر"[1] للثعالبي هو أول ما وصلنا في هذا المجال، ويذكر البعض الآخر أنّ كتاب "البارع" للمنجم سبق الثعالبي في هذا الفنّ؛ غير أنّ كتاب البارع في حكم المفقود، والحقيقة أنّه يصعب علينا تحديد تاريخ دقيق لظهور أول سيرة ذاتيّة كُتبت في الأدب العربيّ القديم؛ ذلك أنّ أي محاولة لتعيين نص سيرذاتي معين على أنّه الأول ينبغي أن لا تستبعد احتمال اكتشاف نصوص أخرى أو معلومات عن نصوص أخرى أقدم منه في المستقبل[2]. وهناك إشكالية أخرى تعوق كل محاولة لتحديد السيرة الذاتية الأولى، وهي إشكالية تعدد آراء النقاد والدارسين حول طبيعة السيرة الذاتية ومكانتها؛ فسيرة ابن خلدون الذاتية "التعريف بابن خلدون" هي في رأي طه حسين "أول سيرة ذاتية يكتبها عربي"[3].

وفي المقابل، نجد أنّ بعض الدارسين والنقاد قد أنكروا وجود جنس السيرة الذاتية في الأدب العربيّ القديم، فعلى سبيل المثال، يزعم إدوارد سعيد أنّ "السيرة الذاتية جنس أدبيّ نادر الوجود في الأدب العربيّ"[4]. وعلى الرغم من أنّ اختلاف النقاد حول تحديد أول سيرة ذاتية كتبت في الأدب العربيّ القديم أمر يمكن تفهمه؛ إلاّ أنّ إنكار وجود السيرة الذاتية عند العرب قديمًا أمر يصعب تفهمه وتبريره. ولهذا كان النص السيرذاتي العربيّ القديم، محل إشادة وثناء بروكلمان في قوله:"من أحسن ما ورثت الإنسانية عن العرب آدابهم الجليلة، ومن أثمن فروع هذه الآداب التواريخ الكثيرة المؤلفة في أخبار

([1])- ما يمكن ملاحظته على طريقة الثعالبي في دراسة شعراء عصره؛ أنّها مُخالفة لطريقة الطبقات؛ إذ يجمع كل جماعة يضُمهم إقليم واحد، أو بلد واحد معًا، ومثال ذلك ما فعل بشعراء الشام مثلاً، أو مصر من حيث الأقاليم، وفي شعراء دولة بني حمدان وبلاط سيف الدولة في حلب، وبني بويه في بغداد وأصبهان. ينظر: تاريخ النقد الأدبيّ والبلاغة عند العرب من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجريّ: محمد زغلول سلاّم، دار المعارف، القاهرة، د.ط.د.ت، ص41.

([2])-ينظر:كتابة الذات، (دراسات في السيرة الذاتية)، صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء. ط1، 2013. ص41

([3])-علم الاجتماع: طه حسين، دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط1. 1973. مج8. ص27

([4])-كتابة الذات: م، س. ص45

الممالك والقبائل والأعيان من العلماء والصالحين"[1]. وقد كان لهذا الولع بجمع المعلومات المتعلقة بأحوال العلماء والأدباء، دورٌ مهم في ظهور عشرات من كتب التراجم والطبقات، وخير دليل على ذلك اهتمام المؤرخين العرب المسلمين منذ العصور الإسلامية الأولى بسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم حيث أُلفت العديد من الكتب التي وثّقت سيرته العطرة[2]؛ إذ قيَّض الله للقيام بهذه المهمة عُلماء أَكْفَاءَ، من أمثال أبو محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري البصري (ت218هـ)، صاحب كتاب "السيرة النبويّة" وهو من أوسع ما في التراجم الإسلاميّة. ونلقى أيضا من مؤرخي السيرة النبويّة، الإمام محمد بن يوسف الصالحي الشامي (ت942هـ)، في مصنفه "سُبل الهُدى والرَشاد في سيرة خير العباد"[3].

وقد اتجه "النقاد واللغويّون منذ نهاية القرن الثّاني الهجريّ نحو فكرة تقسيم الشعراء إلى طبقات شعرية، فظهرت هذه الفكرة جليّة، وسيطرت على طريقة التأليف وامتدت في هذا العصر طوال القرن الثالث"[4]، وقد برزت هذه الفكرة مع الأصمعي، ثم انتقلت بعده، وحاول النقاد أن يضعوا قواعد يتّم بمُوجبها "تقسيم قدماء الشعراء الجاهليين والإسلاميين؛ فمنها ما اتسع لأخبار الشعراء الذين سبقوا عصر المؤلف جميعهم، ومنها ما تناول قُطرًا بعينه فترجم لشعرائه؛ ومنها ما اشتمل على أقطار العالم العربيّ كله آنذاك... ومنها ما بُنيّ على الانتقاء فلم يذكر سوى المشهورين"[5]، كما فعل ابن سلام الجُمحي (ت231هـ)، من خلال كتابه الموسوم بـ ."طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين"، ويبدو هدفه واضحًا من الكتاب منذ اللحظة الأولى فقد أحاط تراجمه بأشهر أشعار العرب، "والكتاب كما يدل عليه عنوانه موضوع في الطبقات، فالتفاضل بينهم وإنزال كلّ في المنزلة التي تلائمه هو أساسه

---

(1)-ما صنف العرب في أحوالهم (المنتقى من دراسات المستشرقين):كارل بروكلمان، ترجمة:صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، د.ط. 1976.ص3.

(2)-ينظر: ظلت السيرة عصورا يقتصر استعمالها على بيان حياة الرسول صلى الله عليه وسلم ثم تطور الاستعمال في عصور تالية، فأستعملت بمعنى حياة الشخص بصفة عامة، بدليل ما يذكره صاحب كشف الظنون من ظهور سيّر كثيرة منذ القرن الرابع الهجري، كسيرة أحمد بن طولون، لابن الداية المتوفى سنة (234هـ)، وسيرة صلاح الدين لابن شداد المتوفى سنة (622هـ)- ينظر: الترجمة الذاتية في الأدب العربيّ الحديث: يحيى ابراهيم عبد الدايم، دار احياء التراث العربيّ، بيروت، د.ط، د.ت. ص31

(3)-كتابة التراجم والسيّر: عمر عبد الغفور أحمد القطان، مجلة إضاءات موصلية، بغداد. العدد: 79، 2014. ص5.4

(4)-المصادر الأدبيّة والنقديّة: عصام محمود، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1. 2019.ص73

(5)-حركة التأليف عند العرب: أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية. دمشق، ط2. 1956، 160/1

وقوامه ودعامته الكبرى، والظاهر أنّ الكتاب في الأصل كتابان: أحدهما في طبقات فحول الشعراء الجاهليين، والآخر في فحول الشعراء الإسلاميين"[1] .كما اتخذ بعض الشعراء المنهج نفسه في التأليف فقام ابن قتيبة الدينوريّ (ت 276هـ)، بوضع كتابه الشهير "الشّعر والشعراء"، وقد حددّ المؤلف موضوع كتابه في الأسطر الأولى من مقدمته حيث يقول:"هذا كتاب ألفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم، وأحوالهم في أشعارهم، وقبائلهم، وأسماء آبائهم، ومن كان يُعرف باللقب أو الكنية منهم، وعمَّا يُستَحسن من أخبار الرجل ويُستجادُ من شعره وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ"[2]. وأمّا من حيث المنهج، فإنّ الشّعر والشعراء كتاب في تراجم الشعراء وليس كتاب طبقات ككتاب ابن سلاّم، فابن قتيبة ينظر في كتابه إلى كل شاعر بمفرده، فيذكر أشعاره وأخباره، ولا ينظر إلى الشعراء نظرة طبقية تصنيفية.

ومن المصادر المهمة في مجال تراجم الشعراء كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصبهاني، وهو أوسع مصدر نملكه في تراجم شعراء العربيّة حتى نهاية القرن الثالث الهجريّ، ففي هذا الكتاب ما يقرب خمس مائة ترجمة لخمس مائة شاعر وشاعرة، وجُلّ هذه التراجم شديدة التفصيل غزيرة المادة، بل إنّ بين هذه التراجم ما لو أُفرد عن الكتاب لجاء كتابا مستقلاً بنفسه[3]. والواضح أنّ الأصبهاني قد عرض مادته في منهج محدد، فهو يورد أخبارا مسندة، وفي مواضع أخرى يرفض الإسناد ويبيّن سبب ذلك الرفض والذي غالبًا ما يحدث بسبب ذلك التناقض بين الرُواة.

2- أدب التراجم والسيّر عند الأندلسيين والمغاربة:

إذا كان النقد الأدبيّ قد ازدهر في المشرق العربيّ بفضل ظهور علمائه ومؤلفاتهم؛ فإنّ المغاربة والأندلسيين، لم يكونوا أقل عناية من المشارقة بالتراجم والبرامج والفهارس والصِّلات والذُيول وغيرها، حيث أولوها عناية خاصة، من خلال الترجمة للعلماء والشُيوخ الذين كان لهم الفضل في نقل العلم للأجيال المتعاقبة، ومن أشهر المؤلفات الأندلسية الرائدة في مجال التراجم كتاب:"تاريخ علماء الأندلس"

---

[1]-طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلاّم الجمحيّ، تحقيق، طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط. 2001، ص20

[2]-الشّعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، تحقيق، أحمد محمد شاكر، دار الحديث. د.ط. 2002. 59/1

[3]-ينظر:حركة التأليف عند العرب، م. س،170/1

لابن الفرضي (ت403هـ)، وهو كتاب بديع في بابه وهو الذي ذيّل عليه ابن بشْكوال (ت578هـ) بكتاب "الصلة"، ثم ألف محمّد بن فتوح الحميدي (ت488هـ)، كتاب "جُذوة المقتبس"[1].

وأمّا الوافدون الأندلسيون على المغرب والجزائر وتونس، فقد كانت لهم مساهمة في الحياة الفكريّة حيث أضافوا تآليف وكتبا قيمة منها كتاب "المعجم في أصحاب أبي علي الصدفي"[2] لابن الأبّار في التراجم، وابن الأبّار في المعجم دقيق في رسم الأسماء وتاريخ الميلاد، والشيوخ، وهو يترجم أسماء المترجم لهم حسب حروف المعجم، وبعد الفراغ من حرف يُحصي عدد الشيوخ الذين ذكرهم فيه..."[3] . ومن ناحية أخرى تصدّى "ابن الأبّار لهذا العمل حين رأى أنّ القاضي عياض ألف كتابًا في شيوخه وشيوخ أستاذه، ولم يكن ما ألفه القاضي عياض يرقى لأن يصبح برنامجا أو معجمًا، فأراد ابن الأبّار أن يكمل العمل بتأليف كتاب "معجم" في أصحاب أبي علي الصدفي، يضم تلاميذه ومعاصروه، ومن تبادل معهم العلم"[4]،كما ألف ابن الأبّار كتاب "الحُلَّة السِّيرَاء" الذي احتوى على تراجم عدد كبير من الشخصيات التاريخية في المغرب والأندلس من القرن الأول الهجريّ إلى منتصف القرن السابع، بالإضافة لمعلومات أخرى عن أعلام مشارقة، كان لهم أعظم دور في فتوح بلاد المغرب، والأندلس[5]. وبهذا يمثل كتاب "الحُلّة السِّيرَاء" أهم مصادر الأدب المغربيّ القديم، وذلك بما تضمنه من نصوص نثرية وشعريّة لا نجدها في غيره، خاصة تلك النصوص التي أُنشئت في الفترات الأولى من تاريخ المغرب، كفترة الفتح والولاة، وعهد الإمارات الرستميّة والادريسيّة والأغلبيّة. ومن الذخائر المهمة التي لا يمكن إغفالها، كتاب "القَدح المعلى" لابن سعيد الذي بقي في البلاط الحفصي مدة طويلة، وشارك في الحركة الأدبيّة

---

(1)-أثر أدب الغرب الإسلامي في الأدب العربيّ في المشرق: الحسين رحمون، منشورات جامعة محمد الأول، المغرب، د.ط.2011. ص420.

(2)-ظهر ابن الأبّار في معجمه وكأنّه يقيم "حداثة"، حاول من خلالها تحطيم المألوف، وتبنّى بحرية تامة، أسلوبا جديدًا خارجا عن الأطر التقليدية، ولعله تمكن من خلال هذا العمل من تحديد الواقع الثقافي والفكري لأصحاب الصفدي، معتمدًا في ذلك على وسائل فنيّة جديدة، تحاول اعادة صياغة الشكل وتحويله من أمر بسيط ساذج الى شيء ذي محتوى له مضامينه الخاصة والعامة. ينظر:البرامج والفهارس الأندلسية، هاني العمد، المركز التقني للخدمات المطبعية، الأردن، ط1. 1993.ص58

(3)-الأدلة البيّنة النُّورايّة في مفاخر الدّولة الحفصيّة: أبو عبد الله محمد بن الشّماع، تحقيق، الطاهر بن محمد المعمُروي، الدار العربية للكتاب، طرابلس،د.ط. 1984.ص11

(4)-البرامج والفهارس الأندلسية: م،س. ص29

(5)-ينظر: الحلّة السّيراء، أبو عبد الله محمّد بن عبد الله القضاعيّ، ابن الأبّار، تحقيق: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط.2. 1985. 53/1

والنهضة الفكرية في عهد الحفصيين[1]. ويبدو أنّ هذا النوع من الكتب لم يكن معروفا لدى علماء إفريقية.

وإذا كنا نسجل تطور فنّ الترجمة منذ نشأتها في الأندلس مع أبي مروان ابن حيان (ت459هـ) إلى أن اكتملت في كتابات ابن سعيد المغربيّ الذي التزم نظاما جديدًا في التأريخ والترجمة ضمن كتابيه:"المغرب في حُلى المغرب"، و "المشرق في حلى المشرق"، ليكتمل بعدها نضج فنّ التراجم على يد ابن عبد الملك المراكشي الذي انتهج نهجا جديدًا في التراجم، فحدد ضوابطه، وأصّل قواعده، وهو النهج الذي نستطيع أن نطمئن إلى كونه أسلوبا متكاملاً للتراجم ، إذ قال في مقدمة مؤلفه الذيل والتكلمة:" أمّا بعد، فإني قصدت في هذا الكتاب إلى تذييل صلة الراوية أبي القاسم ابن بشكوال تاريخ الحافظ أبي الوليد ابن الفرضي–رحمهما الله– في علماء أهل الأندلس والطارئين عليها من غيرهم، بذكر من أتى بعده منهم، وتكميلها بمن كان حقه أن يذكراه فأغفلاه"[2] . ويجب الإقرار بأنّ القرن الثامن الهجريّ هو القرن الذي ازدهرت فيه كتابة البرامج والفهارس والتراجم والصِّلات والذُّيول، وابن سعيد المغربيّ، وابن عبد الملك المراكشيّ من النماذج الفكرية الذين برعوا في هذا الميدان.

إنّ كتابة التراجم والسيّر جزء من علم أو فنّ التاريخ وقد تنبه العرب المسلمون له فقالوا في ذلك: "إعلم أنّ فنّ التاريخ فنّ عزيز مذهب جم الفوائد شريف الغاية إذ يوفقنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرُومه في أحوال الدين والدنيا..."[3]. ومن الكتب التي جمع أصحابها في المغرب العربيّ بين التاريخ والترجمة[4] في تآليفهم نذكر أبا زيد الأنصاري القيرواني (ت699هـ) من خلال مؤلفه: "معالم الإيمان في معرفة أهل

---

[1]–ينظر: الشّعر في ظل الدولة الحفصية، السعيد بحري، دار بهاء للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1. 2009. ص74

[2]–الذّيل والتّكملة، لكتابي الموصول والصّلة: محمّد بن عبد الملك المراكشيّ، تحقيق، محمّد بن شريفة، دار الثقافة، بيروت، د.ط. د.ت، مقدمة المحقق، 6/1.

[3]–مقدمة ابن خلدون: عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون، تحقيق: وائل خلف، دار العقيدة، القاهرة، ط1. 2008.ص13

[4]–يرى سيموند بارسيفال في معرض حديثه عن الترجمة الشخصية أنّ هذا اللون من التعبير تتجاذبه قوتان: سلطة الأدب وقوة التاريخ، لأن الكاتب يصوغ تاريخه الخاص صياغة أدبية، وبسبب واقع التجاوب بين الأدب و التاريخ تتميز السيرة الذاتية عن باقي جسد التاريخ العام مع أنّ الأصل في التاريخ الإنساني هو مجموع التواريخ الخاصة، سواء الفردية منها أم الجماعية، وأنّ الترجمة الذاتيّة لاتسقط من فضائها، وإن كان الزمن في الترجمة الذاتية الإسلامية الحديثة يرتبط بالعودة إلى مرحلة أو عدة مراحل وهي في ذات الوقت عودة إلى فضاءات وتاريخ يلتقي فيه ويتكامل التاريخ الفردي والجماعي وأنها عودة تجد في الكتابة حاضرها وفي الذاكرة ماضيها، ولاريب أن المسافة بين الكتابة والذاكرة أو بين الحاضر والماضي تاريخية وسردية في آن واحد. ينظر:
The Autobiography and Life History: Percival M.Symonds,published by:American educational research association,vol:09.apr,1939, Page:206.209

القيروان" وهو كتاب في أربعة أجزاء رتب فيه الذين دخلوا القيروان من الفتوحات الأولى بحسب الوفيات[1]. أمّا ابن فرحون (ت799هـ) فقد ألف في أعيان علماء المذهب المالكي كتاب:"الدّيباجُ المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب"، وفيه يقول: "وقد ذكرت في هذا المجموع الوجيز مشاهير الرواة، وأعيان الناقلين للمذهب، والمؤلّفين فيه، وأضربت فيه عن ذكر غير المشاهير؛ ايثارًا للاختصار، وقد ذكرت بعض الرواة الحفاظ المتأخرين؛ لكونهم من مشايخ أهل زماننا"[2]، فيبسط لنا في هذه الفقرة طريقته في الكتاب ومنهجه في عرض شعرائه، ويشير فيها إلى أنه قد جمع في هذا الكتاب أعيان شعراء عصره.

وألف أبو العرب محمد بن تميم القيرواني (ت333هـ) "طبقات علماء إفريقية وتونس"، وقد اشتهر بين مواطنيه بأنّه رافع لواء التاريخ بإفريقية[3]. وهو من أهم النصوص الواصلة إلينا، "ويختص بمن عرف عنه رواية في حديث أو فقه، ويبدو أنه توفي قبل إتمامه فأكمله بعده تلميذه محمد بن حارث الخشني"[4]. والكتاب بشكله الحالي يحوي "مجموعة من التراجم لعلماء القيروان وتونس في أسلوب علمي سهل يطغى عليه طابع الأمالي، وكان يعتني عناية بالغة بالسند، وهذا يحملنا على القول بأنّ فنّ التراجم لم ينفصل بعد عن الطريقة التّحديثية على أيدي الأفارقة في مثل ذلك العصر..."[5]. وثمة أمر خليق بالتنويه حول كتابي"طبقات علماء إفريقية وتونس" لأبي العرب، وكتاب "قضاة قرطبة وعلماء إفريقية" للخشني وهو أنّها لم تعرف مثل هذا المزج في التعريف بالأعلام بين الأدب وبقية العلوم. ففيما يتعلق بهذين الكتابين فقد بناهما مؤلّفاهما على الإيجاز والاختصار أوّلا، وعلى الاختيار والانتخاب ثانيا"[6]. ومن المؤلفين من اهتم بتدوين أخبار أهل إفريقية على غرار أبو بكر المالكي (ت449هـ)

---

(1)-ينظر: الأدلة البيّنة النُّورايّة في مفاخر الدّولة الحفصيّة. م،س. ص13

(2)-الدّيباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، ابراهيم بن علي بن محمد بن فرحون، المكتبة الثقافية الدينيّة، القاهرة، ط1. 2003. 1/10

(3)-ينظر: طبقات علماء إفريقية وتونس، أبو العرب محمّد بن أحمد التّميميّ، تحقيق، علي الشابيّ، نعيم حسن اليافيّ، الدّار التّونسية للنشر، تونس، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر. ط.2، 1985.ص26. 27

(4)-رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونسّاكهم وسيّر من أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم: أبو بكر عبد الله بن محمد المالكي، تحقيق: بشير بكوش ومحمد العروسي المطوي، دار الغرب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت. د.ط. 1983. مقدمة الناشرين، 14/1.

(5)-طبقات علماء إفريقية وتونس: م.س: ص29

(6)-الحياة الأدبية في القيروان في عهد الأغالبة: محمد المختار العبيدي، منشورات مركز الدراسات الإسلامية، القيروان. ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس. ط1. 1994.ص26.

صاحب كتاب "رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونسّاكهم وسيّر من أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم"[1]. أمّا ابن بسّام الشنتريني فيعد من أهم من ألف في تراجم الأدباء الأندلسيين، وكتابه "الذخيرة، في محاسن أهل الجزيرة" أهم مصدر من مصادرنا عنهم، ولا نبالغ إذا قلنا إنه أهم كتاب أندلسي في تاريخ الأدب العربي، وقد صنعه ابن بسّام على مثال يتيمة الدهر، ويشير في مقدمة كتابه إلى الخطة التي اتبعها في تصنيف تراجمه، وينهي كلامه في ذلك قائلا: وإنّما ذكرت هؤلاء اقتداء بأبي منصور في تأليفه المشهور بـ"يتيمة الدهر في محاسن العصر"[2]. وليس هذا فحسب، فقد بيّن في ذخيرته المنهج الذي ارتضاه في ترتيب تراجمه بقوله: "وتحريت في الجملة من حُرّ النظام، وتخيرت جيد الكلام، وجرَّدت جملة الفُصول والأقسام. وإذا مرَّ بي معنى غريب وتعلق به خبر مشهور، وأمكنني فيه شعر كثير، ومددت أطنابه، ووصلت أسبابه، وقد أذكر الشاعر الخامل..وقد أذكر الرجل لنباهة ذكره، لا لجودة شعره، وأُقدِّم الآخر لإشتهار إحسانه مع تأخر زمانه"[3] . وليس صنيع ابن بسّام في كل هذا لتفضيل عصر على عصر، تقدّم أو تأخرَّ، فـ"الإحسان غير محصور، وليس الفضل على زمن بمقصور، وعزيز على الفضل أن ينكر، تقدم به الزمان أو تأخر، ولحى الله قولهم: الفضل للمتقدم، فكم دفن من إحسان، وأخمل من فلان، ولو اقتصر المتأخرون على كتب المتقدمين، لضاع علم كثير، وذهب أدب غزير"[4] . وتنتظم في هذا السلك تراجم "قلائد العقيان" لأبي نصر الفتح بن عبيّد الله القيسي الملقّب بابن خاقان (ت529هـ)؛ إذ ترجم فيه لمجموعة من مشاهير الأندلس من الرؤساء والوزراء، وجماعة من أعيان القضاء، والعلماء، وأجِلّة الشعراء، ونبهاء الأدباء، "وطريقة إنشائه طريقة النثر المسجوع في التاريخ والتراجم، فهو شبيه بذخيرة ابن بسّام وإحاطة ابن الخطيب...وهو خليٌّ من الموشحات والأزجال، ولعله رآها تحط من قيمة الكتاب الأدبية أسلوبا وسموّا"[5]. وهناك كتاب آخر لا يقل نفاسة عن كتاب "قلائد العقيان"؛ بل يتفوق عليه تفوقا واضحًا، وهو كتاب "الأنيس المطرب، فيمن لقيته من

([1])- رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية: م.س.18/1.

([2])-ينظر:تاريخ النقد الأدبي والبلاغة. م، س.ص61

([3])-الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة: أبو الحسن علي بن بسّام الشّنتريني، تحقيق، إحسان عبّاس، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط1. 1979م. ق32/2/2.

([4])-م.ن: ق14.13/1/1

([5])-قلائد العقيان ومحاسن الأعيان: أبو نصر الفتح بن عبيّد الله القيسي الملقّب بابن خاقان، تحقيق، الشيخ محمد الطّاهر ابن عاشور، دار التونسيّة للنشر، تونس، د.ط. 1990.ص18.

أدباء المغرب"، من تأليف الأديب المشهور ابن الطيب العَلمي(ت1134هـ)، وفيه ترجم لمجموعة من الأدباء الذين عاصروه، قال الشيخ عبد الله كنون منوهًا بقيمة هذا الكتاب:"ترجم فيه لإثني عشر أديبًا من أهل عصره، بقلم فتحي شاهق، ونفس خاقانيّ رائق، وقد ضمنه كثيرًا من شعره الفائق، فجاء ديوانا أدبيا ممتعًا"[1]. ويُطالعنا الأستاذ محمد رجب بيومي بموقف مخالف من خلال الحكم على سائر المصنفين المغاربة بأنّهم ترسموا خطى المشارقة في كتابة التراجم من خلال طريقة التقسيم الجغرافي للأقاليم، وأسلوب السجع في الكلام، كما يرى بأنّ القاسم المشترك بينهم إلى حدود ابن بسّام هو قيام مناهجهم على الوصف والاحصاء أكثر من التحليل والنقد[2]. والذي لا نوافق عليه الأستاذ محمد رجب بيومي هو تعميم الحكم على سائر المغاربة؛ وممّا لاشك فيه "أنّ الفضل يعود إلى المصنفين الأندلسيين والمغاربة في تجديد أسلوب فنّ التراجم، واخراجها من طابع السجع الممل، والوثائقية الجافة، إلى التأصيل، والتحقيق الدقيق، وميّزوا فنّ الترجم عن طريقة الكتابة المعجمية، وعن الكتابة التاريخية، وعن السيرة الذاتية، ووضعوا لها شروطا وحدودًا خاصة به كما حدث مع منهج ابن عبد الملك المراكشي"[3]. وبهذا يتأكد لنا أنّ للمغاربة خصوصية في مجال كتابة التراجم والسيّر، ومصداق ذلك ما نراه من اهتمام العلماء في تأليفها وتصنيفها، وعكوفهم على الإشتغال بتراجم علمائها، الأمر الذي يظهر لنا تفوقهم على المشارقة لأنّهم تمكنوا من الجمع بين المدرستين المشرقيّة والأندلسيّة.

3- أدب التراجم والسيّر في التراث الجزائريّ:

ظهر الاهتمام بتأليف كتب التراجم بالمغرب الأوسط مبكّرا، وقد سارع إليه العلماء والفقهاء منذ القرن الثّالث الهجريّ فوضعوا تراجم الرجال الذين ازدهرت العلوم على أيديهم وعرّفوا من خلال الترجمات بأهم المذاهب والاتجاهات السائدة بالبلاد، ومن أهم التراجم التي تمثل هذه الحقبة تراجم بن الصغير للأئمة الرستميين من خلال مؤلفه:"أخبار الأئمة الرستميين" الذي يعرض فيه أخبار الدولة الرسمية وأئمتها عرضا حياديًا، ويُصور كيف كان يأخذ أئمتها الرعية بالعدل، وما كانوا يحاولونه من ازدهار الأحوال السياسية، والاقتصادية والفكرية، كما يُصور ما حدث من مناظرات بين المذهب

---

[1]-النبوغ المغربي في الأدب العربيّ: عبد الله كنون، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط2. 1961. ص315.

[2]-ينظر: الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: محمد رجب بيومي، إدارة الثقافة والنشر جامعة الأزهر، القاهرة، د.ط. 1980.ص47

[3]-أثر الغرب الإسلامي في الأدب العربيّ في المشرق: م،س. ص411.410

الإباضي، ومذهب المعتزلة[1]. فذلك التنافس كان على شكل مناظرات في حلقات علم الأصول والفروع والسّير والتّوحيد والشّريعة وآراء الفرق وعلم اللّغة والفلك والرّياضيات، فكانت هذه الحلقات مدارس للعلوم النقلية والعملية، كما كانت مراكز لتعريب البربر. وقد وُجد تنافس بين أتباع الإباضيّة، والمذاهب الأخرى، فعُقدت المناظرات، وجلسات الجدل الطّويلة[2]. ولاشك أنّ هذا الجو التنافسي كان له أثره في توجيه اهتمام العديد من العلماء إلى هذا العلم فبرز منهم الشيخ عبد الله الباروني النفوسي الذي ألف كتابا تاريخيًا عن مدينة تيهرت وأئمة بني رستم فيها، بعنوان: "الأزهار الرياضيّة في أئمة وملوك الإباضية" تحدث فيه عن الأسباب الداعية إلى إبراز فضائل هذه المدينة[3].

ولما كان فنّ التراجم سليل الفُنون الأدبية الأخرى، فقد عرف تطورًا مهما في الجزائر على يد ابن رشيق المسيلي[4] من خلال مؤلفه:"أنموذج الزمان في شعراء القيروان" الذي ترجم فيه لمعاصريه المتواجدين بكثرة في بلاط المعزّ بن باديس بالقيروان، وقد احتوى هذا البلاط على أكثر من مائةِ شاعر، اغتنم ابن رشيق فرصة لقائهم به ومراسلاتهم له، وجمع الكثير من النصوص الشعرية في كتابه، فطبقَ "خُلاصة تجاربه في النقد، ويبدو أنّ عنايته كانت متجهة إلى إنتاج الشعراء أكثر من دراسة حياتهم"[5]، وبجانب ذلك يدرس ابن رشيق شعراء عصره على طريقة الثعالبي في تناوله لشعراء الأقاليم في اليتيمة، ولكنه اختص بشعراء القيروان خاصة، ولم يتكلم عن شعراء الأقاليم فلم يحدثنا مثلاً عن شعراء شمال إفريقيا[6]، ونظرًا لما احتواه الكتاب من مصادر معرفية هامة أثنى عليه حسن حسني عبد

---

(1)-ينظر: تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات)، شوقي ضيف، دار المعارف. القاهرة. ط1، د.ت. 107/6

(2)-ينظر: الخوارج في بلاد المغرب: محمود إسماعيل عبد الرزاق، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب. د.ط.دت .93، 96.

(3)-ينظر: الأزهار الرياضيّة في أئمة وملوك الإباضية: عبد الله الباروني، دار بوسلامة للنشر، تونس، ط1. 1986.ص12.

(4)-شاعر وأديب وناقد ولد بالمحمدية سنة 390هـ وتأدب بها يسيرا، كان آية في الذكاء وغاية في قوة القريحة في صِباه كما يدلك عليه قوله في الحصريّ في الميمي من النتف، أما عام وفاته فهو على ما قال ابن خلكان سنة 463هـ، وفي مختصر إنباء الرواة بأنباء النحاة "مات بمازَر في طِلق (خارج) سنة خمسين وأربعمائة، فعمره على القول 73عاما وعلى الثاني 66. وقد خلف وراءه تراثا ضخما في الأدب والنقد ومن أشهر مؤلفاته: "العمدة في صناعة الشعر ونقده"، وكتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان"، بالإضافة إلى مؤلفه "قراضة الذهب في نقد أشعار العرب....ينظر: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق، محمّد العروسيّ المطويّ، وبشير بكوش، الدار التونسيّة للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط. 1986، ص439 .وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان: أحمد بن محمد بن ابراهيم بن خلكان. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت.د.ط. د.ت. 86/2.

(5)-النّقد الأدبيّ في القيروان في العهد الصّنهاجيّ: أحمد يزن، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرّباط، د.ط.1986.ص.301.

(6)-ينظر:تاريخ النقد الأدبيّ والبلاغة عند العرب، م.س، ص53

الوهاب بقوله:"..هو أجمل وأشمل ما كتبه الكاتبون في تراجم أدباء إفريقية"[1]. وما يمكن ملاحظته على أسلوب ابن رشيق في أنموذجه أيضًا حرصه الشديد على الإيجاز والتبسيط مع إيفاء الموضوع حقه.

كثيرًا ما تمتزج الترجمة بالتاريخ، فتأتي موازية له في كثير من الأحيان؛ لأنّها في الواقع جزء منه، ويؤكد إحسان عباس هذه العلاقة الوطيدة بين الترجمة الذاتية والتاريخ إذ يقول:"كلما كانت السيرة تعرض للفرد في نطاق المجتمع، وأعماله متصلة بالأحداث العامة، أو منعكسة منها، أو متأثرة بها، فإنّ السيرة تحقق غاية تاريخية"[2]. وعلى هذا المسعى فإنّ المؤرخ كلّما اقتربَ من الذّات غرقَ في الأدبِ، وكلّما حلّق في فضاء الآخرين تاخَمَ التّاريخ، وبين الأنا والآخَر، وبين الأدب والتّاريخ تفترشُ نفسها التّجربة مجموعًا متناقضًا وممتعا من الوجوه والأسماء والأمكنة والحوادث، بما تمتلكه من عناصرَ ثقافيّة واجتماعيّة وسِياسيّة، تروي حكايةَ الرّحلةِ[3]. وبهذا تحقق السيرة الذاتية لمؤلفها لذة فنية فريدة تتمثل في فعل الكتابة ذاته[4]، ولما كانت خُطتنا الكلام على التاريخ والتراجم في آن واحد كان من المناسب أن نتحدث عن تأليف يحيى ابن خلدون[5]، وهو "بُغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد"، وهو كتاب عرض فيه تاريخ دولة بني عبد الواد أو بني زيان في تلمسان وفي ذلك يقول:"...وسميته بُغية الرّواد في ذِكر الملوك من بني عبد الواد وما حازَه مولانا أبو حمُّو من الشرف الشاهق الأطوادِ"[6]. وقد انتهى من تأليفه سنة (777هـ)، وقيمةُ الكتاب تقوم على توفُّره على عهد أبي حمّو الثاني ثّم فيه صورة لبلاط تلمسان في

([1])- أنموذج الزمان: م.س. مقدمة المحقق، ص25.

([2])-فنّ السيرة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت. ط1. 1996.ص12

([3])-ينظر: إعادة انتاج الحادثة، دراسة تطبيقية في الكتابة السّيرذاتيّة، نصير عوّاد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق. د.ط، 2009. ص129

([4])-يرى بارتون بيك أنّ السيرة الشخصية تستدعي لكاتبها اللذّة الفنيّة الفريدة في فعل الكتابة نفسه، وقد يجد الكتاب والمبدعون عندما يرغبون في فعل الكتابة ضربا من اللذّة الذاتية ولكن هذه اللذّة الفنيّة تبلغ أقصاها في كتابة السيرة الشخصية، ذلك لأنّ كاتب الترجمة الشخصية يتلذذ باستحضار الذكريات السعيدة التي عاشها. ينظر:

Time in Autobiography: Burton Pike, published by:duke university press, vol 28 , autumn,1976, Page:326-329.

([5])-شاعر، أديب ولد سنة 1334/734 أي بعد أخيه عبد الرحمن بسنتين، ينتمي إلى أسرة عريقة في الثقافة والعلوم، كانت تربطها أواصر الصداقة مع الأمراء الحفصيين، منذ أن كان هؤلاء ولاة على اشبيلية أيام دولة الموحدين، انتقل بعدها الى بلاط أبي حمّو موسى الثاني بتلمسان سنة 769هـ، والواضح أنّ اقامته بتلمسان، قد أفادته من ناحية تكوينه العلمي، إذ أنها مكنته من الأخذ عن بعض العلماء الأجِلة، والاحتكاك بالشعراء والأدباء الذين كان يزخر بهم بلاط أبي حمّو الثاني، ومن أهم مؤلفاته "بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد" ينظر: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، أبو زكرياء يحيى بن خلدون، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر،طبعة خاصة، 2011. مقدمة المحقق، ص26.3- الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق، محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط4. 2001. 601.600/4

([6])-بغية الرواد. م،س. 3/1

ذلك العهد، وقصائد كثيرة تامة لشعراء ذلك العصر، فقيمة الكتاب تاريخية واجتماعية وأدبية معًا[1]. وقد قسمهُ المؤلف على أجزاء، فنراه مثلاً يتحدث في القسم الأول عن أصل قبيلة بني عبد الواد، ويستطرد في ذكر علمائها وصلحائها ويترجم لمائة وتسعة منهم، وفي القسم الثاني يترجم لمؤسس الدولة يغمراسن وخلفائه حتى استلاء أبي الحسن المريني على تلمسان وعودة الحكم إلى دولة بني عبد الواد، ويخص القسم الثالث بالحديث عن عهد أبي حمو الثاني حتى سنة (776هـ)[2] . وفي نفس الفترة التي ألف فيها يحي بن خلدون كتابه "بغية الرواد" كتب أحد الجزائريين المجهولين كتابا تاريخيا سماه "زهر البستان"[3]. ومن قسنطينة عالج التاريخ عالمان: حسن بن أبي القاسم بن باديس وأحمد بن الخطيب المعروف بابن القنفذ القسنطيني(ت809هـ). وقد وجد بن باديس "كتاب السير" لأحمد بن فارس الرازي مختصرا فقرر أن يشرحه بشرح سماه "فرائد الدرر وفوائد الفكر في شرح المختصر" وقد تناول في شرحه سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم وتاريخ الصحابة، وإذا كان بن باديس مُقلا في آثاره التاريخية فإن ابن القنفذ كان مكثرا. فقد تناول في كتاباته موضوعات محلية وليست عامة كما فعل زميله بن باديس. وهناك أعمال كثيرة ألفها ابن القنفذ في التاريخ والرحلات والتراجم والأنساب"[4] . ومن ذلك"الفارسية في مبادئ الدولة الحفصية" وقد سمى ابن قنفذ هذا التاريخ بالفارسية نسبة للأمير الحفصي الذي ألفه باسمه وأهداه له وهو أبو فارس عبد العزيز"[5]. وهناك كتاب مهم كتبه ابن قنفذ قبل "الفارسية في مبادئ الدولة الحفصية"؛ إلا أنّ أحدًا لم يُشر إليه لا قديما ولا حديثًا، وعُنوان هذا الكتاب كما ورد في أمهات الكتب "طبقات علماء قسنطينة" وهو مفقود. ثم يؤلف محمد بن عبد الله التنسي (ت899هـ)كتابا تاريخيًا بعنوان "نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان وذكر ملوكهم الأعيان ومن ملك من أسلافهم فيما مضى من الزمان"[6]. ونظرا لأهمية موضوعه خصه عدد من الباحثين بالترجمة

---

[1]-ينظر: تاريخ الأدب العربيّ (عصر الدول والإمارات). م،س.ص540

[2]-ينظر: أُنس الفقير وعزّ الحقير: ابن قنفذ القسنطيني، تصحيح ونشر، محمد الفاسي وأدولف فور، المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط،د.ط. د.ت، مقدمة الناشر.

[3]-ينظر: تاريخ الجزائر الثقافي، أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1. 1998. 61/1

[4]-م.ن: 63/1

[5]-الوفيات: ابن قنفذ القسنطيني، تحقيق، عادل نويهض، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4. 1983، ص21.

[6]-تاريخ الأدب العربيّ (عصر الدول والإمارات). م،س.ص108

والتحقيق ومن الذين ترجموا أو عرفوا بصاحبه برجيس وليفي بروفينصال وشيربونو من الفرنسيين وأبو القاسم الحفناوي وعبد الرحمن الجيلالي ومحمود بوعياد من الجزائريين[1].

وقد ألفت في مجال السيرة النبوية مصنفات عديدة "في العصور المتأخرة وربما كان أهمها "الأنوار في آيات النبي المختار" لعبد الرحمن الثعالبي (ت875هـ)، تحدث فيه عن سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم وعن غزواته وسير الصحابة وغزواتهم وأوصافهم، وهو يخبرنا أنه قد حذا في ترتيب كتابه حذو ابن اسحاق المغازي وقد احتوى "الأنوار" على نبذة مختارة في شرف الرسول صلى الله عليه وسلم وما جاء في حقه من أخبار عن الأخيار والقساوسة والرهبان وعلماء أهل الكتاب وما وجده في أشعار الموحدين الأولين مثل كعب بن لؤي وقس بن ساعدة وما روي عن سيف بن ذي يزن وما تناقلته علماء اليهود وما جاء في التوراة والإنجيل ونحو ذلك"[2]. كما نُظمت في الرسول الكريم مدائح كثيرة تتناول سيرته وتشرح شروحًا مطولة، ولأحمد البُوني في العصر العثمانيّ سيرة نبوية شعرية بديعة باسم "تنوير السريرة بذكر أعظم سيرة"[3]. وعلى النهج ذاته سار محمد بن مرزوق الجد فألف كتابه "المسند الصحيح الحسن في مآثر مولانا أبي الحسن". وقد برر اختياره لشخصية الأمير أبي الحسن باعتبار دفاعه عن الإسلام والعلم[4] . ومن هنا يمكن القول بأنّ فن التراجم والسيّر أحد فروع علم التاريخ، وذلك لإحتواه على كافة عناصره الأساسية من زمن وحدثٍ وأشخاص.

ومن أعلام العهد الحفصي أبو العباس أحمد الغُبريني[5] الذي وضع كتابًا آخر في تراجم أهل بجاية سماه: "عنوان الدّراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية" وهو "مجموع تراجم لعلماء وأدباء من القرن الهجريّ السابع، سواء أكان من أهل بجاية أو من الوافدين عليها والزائرين لها من أنحاء القطر

---

(1)-ينظر:تاريخ الجزائر الثقافي. م.س. 71.70/1

(2)-تاريخ الجزائر الثقافي: م.س.69/1

(3)-تاريخ الأدب العربي،(عصر الدول والإمارات).. م،س . ص108

(4)-ينظر: تاريخ الجزائر الثقافي: م.س. 62/1

(5)-قاض، مؤرخ، له مشاركة في علوم الحديث والتفسير والعربية والمنطق، من كبار فقهاء المالكية، نسبته الى "بني غبري" من قبائل الأمازيغ في أعلى واد سباو، نشأ في بجاية وتعلم بها، وبلغ عدد الشيوخ الذين سمع عنهم نحو السبعين شيخا من أعلام المغرب الأوسط وافريقية والأندلس، ولما ولي خطة القضاء، ترك حضور الولائم، ودخول الحمَّام، وسلك طريق اليأس من مداخلة الناس، وقد تولى قتله منصور التركي سنة (704هـ). ينظر: معجم أعلام الجزائر، عادل نويهض، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط3. 1983، ص248

الجزائريّ ومن الأندلس والمشرق"[1]، ففيه يتبين للقارئ ما كان لهذه المدينة من الصِّلات الوثيقة مع مراكز الحركات الثقافية في العالم الإسلامي، ومدى أثرها في الإنتاج الأدبيّ من نثر وشّعر وتاريخ وفي العلوم الدينية من فقه وأصول وتصوف. ونجد بجانب هذه الثروة الشّعرية جملةً من رسائل وخطب ونصائح، أحسن المؤلف انتقاءها أسلوبًا وموضوعات، وهي نماذج أدبية لا تخلو من رقة وعذوبة تمثل ذوق الغُبريني الأدبيّ وانفعالاته النفسية الداخلية التي تُعد عنصرا جيدًا من عناصر السيرة التاريخية.

ويوضح الغُبريني منهجه في تأليف تراجمه بقوله:"وإني رأيت أن أذكر في هذا التقييد من عُرِف من العلماء ببجاية في هذه المائة السابعة"[2]، ثم افتتحه بذكر خصال أبي مديّن شُعيب (ت.594هـ)، وبعض صُلحاء بجاية وفي هذا الشأن يقول:"وفيه أذكر منهم من اشتهر ذِكره ونبُلَ قدرُه وظهرت جلالته وعُرفت مرتبتهُ في العلم ومكانته. وقد رأيت أن أصل بذِكر علماء هذه المائة ذكر الشيخ أبي مدين والشيخ أبي علي المسيلي والفقيه أبي محمد عبد الحقّ الإشبيليّ، رحمهم الله ورضي عنهم، لقُرب عهده بهذه المائة –لأنهم كانوا في أعقاب المائة السادسة– للتبرُّك بذكرهم ولانتشار فخرهم، وأبدأ بهم رضي الله عنهم، ثم أتلوهم بذكر مشيختي وأعلام إفادتي، ثم أتلوهم بمن سواهم إلى أن يقع الإتيانُ على جميعهم، رحمهم الله. وسميت هذا المجموع :"عنوان الدِّراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السَّابعة ببجاية"[3].

لا يجد الباحث عناءً كبيرًا وهو يتتبع طرق تصنيف أبي العبَّاس الغُبريني لتراجمه، ويحدث ذلك وفقًا للمناخ الفكري والثقافي والعلمي الذي كان سائدًا في دِيار البجائيين؛ إذ كان للقرآن الكريم وأحاديث الرسول عليه السلام وسنته أكبر الأثر في تكوين مناخ علمي يقوم على اعتماد السنة النبوية أساسا للتفكير والتشريع والكتابة فكان لابدّ لهذه الحياة أن تسحب ظلالها على الغُبريني؛ إذ حصر في دراسته نوعية خاصة من العلماء والفقهاء، والأدباء والمتصوفة؛ فاختار من نتاجهم ما يثبت تفوقهم وخصوصيتهم، وذلك وفقا لمعايير أخلاقية وفنيّة معينة، مُدعمًا مذهبه النقديّ للعلماء باختيار نصوص شّعرية عديدة.

تظهر على منهج "عنوان الدّراية" ميزة أخرى عن غيره من كتب التراجم والسيّر، وهي الشمول في التعريف بغير شيوخ المؤلف، وتسجيله لبعض الأحداث التاريخية، وإثباته لبعض النماذج الشّعرية والنثرية

---

[1]–تاريخ الأدب العربيّ (الأدب في المغرب والأندلس): عمر فرّوخ: دار العلم للملايين، بيروت، ط.4. د.ت.355/6

[2]–عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية: أبو العباس الغبريني، تحقيق، محمد بن أبي شنب. دار البصائر، الجزائر.ط1، 2007.ص6

[3]–م.ن: ص7

المنسوبة للمترجم لهم؛ زِد على ذلك أنّه حفظ لنا صورة صادقة عن الحياة العقلية في مدينة بجاية في مدة قرن كامل، عكست لنا ما كان لهذه المدينة الخالدة من أثر يذكر في تنمية وإنتاج مختلف العلوم الإسلامية[1]. وقد ذكر فيه من مشايخه، من لقيه ومن أخذ عنه، وبدأ فيه بذكر الأشياخ الثلاثة وهم: "الشيخ أبو مدين شعيب، وأبو علي المسيلي، وأبو محمد عبد الحق، لينتقل بعدها إلى ذكر الأشياخ الآخرين على غرار عمارة الشريف أبي الطاهر، وابنته عائشة الشاعرة، وسيدي العربيّ أبي عبد الله، وأبي الفضل محمد بن علي بن طاهر ابن تميم القيسي"[2]. ثم أعقبها بحوالي مائة ترجمة لمن استقر ببجاية أو عبرها من العلماء والشّعراء والأدباء وختم كتابه بالحديث عن الكتب المقررة في عصره. ويبدو أنّ الغبريني قد نسج على منوال ابن القاضي الفرضي الذي بنى منهجه حسب العناصر التي أوردها في مقدمة كتابه "تاريخ علماء الأندلس" فقال: "وعرضنا فيه ذكر أسماء الرجال وكناهم وأنسابهم، ومن كان يغلب عليه حفظ الرأي...وعمن روى، ومن أجل من لقي، ومن بلغ منهم مبلغ الأخذ عنه"[3]. وبالحديث عن منهجه فهو منهج قائمٌ على وحدة الترجمة دُون أبواب أو فصول وإنّما هي تراجم متتابعة تكاد تكون متشابهة؛ إذ يبدأ الترجمة بإجمال من فقه أو لغة أو نحو أو تفسير أو حديث أو أصول أو تصوف أو ولاية أو خطابة أو قضاء، ويعطي لمترجمه من ذلك ما نبغ فيه واشتهر بين الناس به[4]. فبفضل هذا المنهج تمكن الغُبريني من توزيع المادة الضخمة التي تجمعت لديه، وبفضله أيضا يستطيع القارئ أن يجد ضالته دون عناء.

وثمة حقبة أخرى من الزمان لا تقل أهمية عن سابقتها ألا وهي القرن التاسع الهجريّ، والتي كانت زاخرة بالأحداث المهمة والمؤثرة، وقد سجل لنا المؤرخون ذلك في مؤلفاتهم التي شكلت تراثا ضخما غنيا، ويأتي في طليعة هؤلاء المؤرخين ابن قنفذ القسنطيني المار ذكره الذي اشتهر بكتاب "الوفيات" وهو ذيل جعله لكتابه السابق الذي يحتوي على تراجم قصيرة جدًّا لأعلام الصحابة والعلماء وخصوصا المحدثين منهما مرتّبة على القرون وتواريخ وفياتهم. ورغم صغر حجم هذا المؤلف فقد نال انتشارا كبيرا

---

(1)-ينظر: م.ن: ص15

(2)-تعريف الخلف برجال السلف: أبو القاسم محمد الحفناوي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر. د.ط.2007، 26/1

(3)-تاريخ علماء الأندلس: أبو الوليد ابن الفرضي، تحقيق، إبراهيم الأبياري. دار الكتاب اللبناني، لبنان. د.ط، 1984، 23/1

(4)-ينظر: من التراث الأدبيّ للمغرب العربي، عبده عبد العزيز قلقيلة، عالم الكتب. القاهرة.د.ط، 1979. ص125

لأنّه مرجع سهل لمعرفة تاريخ وفيات الأعلام من رجال العلم المسلمين[1] . ويتابع ابن قنفذ حديثه عن كتابه هذا فيقول:"...ولنذكر في هذا الكتاب ما حضرني من وفيات الصحابة والمحدّثين والمؤلفين، ورتّبتهُ على المئين من السنين بوجه لم أسبَق إليه"[2]. وبهذا يكون "كتاب الوفيات الذي طبع منفصلا، كالذيل لكتابه "شرف الطالب". وقد ابتدأ بوفاة الرسول صلى الله عليه وسلم أي المائة الأولى ووصل فيه إلى المائة التاسعة وآخر من ترجم له فيه هو محمد بن عبد الرحمن المراكشي (ت708هـ)"[3]. ويقف المتصفِّح لكتب تراجم علماء إفريقية في العهد العثماني على أسماء كثير ممّن اجتمع بالجزائر من فضلاء الفقهاء الذين أولوا أدب التراجم عناية مستمدة من كونه مُرتبطًا بالقرآن والسنة، فإنّ كثيرا من القرائن تؤكد ذلك، فقد "أدى انتشار التصوف في الغرب الإسلامي دورا هامًا في ظهور بعض التراجم الذاتية، خاصة التراجم ذات الطبيعة الروحية من أمثال: ابن مرزوق الحفيد (ت842هـ) الذي ترجم للشيخ ابراهيم بن موسى الصنهاجي المصمودي"[4]، ولابن مرزوق الحفيد أيضا مُؤلَف آخر في مجال "السيرة النبوية وهو شرحه المطول على بردة البوصيري الذي سماه "إظهار صدق المودة في شرح قصيدة البردة"، ولطول هذا الشرح قام تلميذه عبد الرحمن بن عبد الله البجائي باختصاره في جزئين وسمى البجائي كتابه مرة "اختصار صدق المودة في شرح البردة" ومرة "مسارح الأنظار ومنتزه الأفكار في حدائق الأزهار"[5]. ومن الكتب المهمة أيضا في هذا المجال "المواهب القدسية في المناقب السنوسية" لمحمد ابن ابراهيم الملالي (ت798هـ)، ومن تلاميذ محمد بن عبد الله التنسي المنتجين في موضوع التراجم محمد بن أحمد المعروف بابن صعد (ت901هـ) صاحب كتاب "النجم الثاقب في الصلحاء والمتصوفة بعامة، وله تآليف في الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم. وفيه يقول محمد العربيّ الغرناطي:"إذا جئت لتلمسان فقُل لصنديدها ابن صعد علمك فاق كل علم، ومجدك فاق كل مجد"[6]. وينسب له كتاب آخر وهو روضة النسرين في مناقب الأربعة المتأخرين: محمد الهواري وابراهيم التازي والحسن أبركان

---

[1]-ينظر: أُنس الفقير وعزّ الحقير، م،س. مقدمة المحقق.

[2]- الوفيات: م،س، ص21.

[3]-تاريخ الجزائر الثقافي: م.س. 66/1

[4]- تاريخ الأدب العربي، (عصر الدول والإمارات): م،س، ص108

[5]-تاريخ الجزائر الثقافي: م.س. 68/1

[6]- تعريف الخلف برجال السلف: م.س. 174/1

وأحمد الغماري[1]. ومع ذلك فلم تكن ترجمات ابن صعد لهؤلاء العلماء الأربعة متوازنة؛ ذلك أنّ ثمة عددًا منها جاء ضعيف المعلومات، ضيق الأفق، ومنها ما ظهر عليه التوزان، "فقد توسع كثيرًا في سيرة الهواري، والتازي، وتوسط في الغماري والحسن أبركان ثم إن هذه التراجم تتخللها استطرادات كثيرة وبتوسع في كرامات وخوارق العادات وسيّر أهل البيت وشرفهم وفي الموضوعات الدينيّة والإجتماعيّة المختلفة تتخللها آيات وأحاديث كثيرة لا حدّ لها ولا حصر مما يصح معه القول بأن موضوع المخطوط ديني وليس تاريخي"[2].

ونشاهد في كتب التراجم والسيّر أشكالا متنوعة من الرِحلات، فثمة رِحلة زِيارية، وهي في أساسها رِحلة دينية يهدف العلماء من ورائها إلى زيارة الأماكن المقدسة والتبرك بها، ويمثل كتاب "أُنس الفقير وعز الحقير" في رجال من أهل التصوف كأبي مدين شعيب وأصحابه نموذجًا للرِّحلات الزِيارية.

وغير خافٍ كذلك، أنّ المكانة ذاتها التي حظي بها أدب التراجم والسيّر في نفوس الجزائريين، قد استمرت في العهد العثماني؛ إذ انكبّ علماؤها على الترجمة لمشايخ الطرق، ومن أهم كتب التراجم التي تجمع بين العلماء والمتصوفة كتاب "البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان" لإبن مريم وهو كتاب نفيس صوّر الكاتب من خلاله الاعتقاد بالأولياء، ووقف بنا عند أهم آثار أولياء تلمسان وفقهائها، "ورغم أن تراجم عبد الكريم بن الفكون (ت1073هـ) لم تنشر بعد فإنّها على درجة كبيرة من الأهمية وربما تفوق أهمية تراجم ابن مريم فكلاهما تعرض لرجال العلم ورجال الصلاح. ولكن بينما كان ابن مريم محبذا للتصوف، واصفا لأحوال العلماء والمتصوفين على ما كانت عليه، كان الفكون ناقدا للعلماء المنحرفين والصلحاء والأدعياء"[3]. وهناك كتابان لا يقلان نفاسة عن الكتب السابقة، وهما: "أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، وما يناسب ممّا يحصل به ارتياح وارتياض" وكتاب "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب" لأحمد بن محمد المقّري"[4]، ويترجم

---

[1]-ينظر: تاريخ الأدب العربي، (عصر الدول والإمارات)، م. س، ص109

[2]-روضة النسرين في التعريف بالأشياخ الأربعة المتأخرين: ابن صعد الأنصاري، تحقيق، يحي بوعزيز، منشوارات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1. 2002. ص12

[3]-ينظر: تاريخ الجزائر الثقافي، م.س. 355/2

[4]-مؤرخ، أديب، حافظ، كان آية في علم الكلام والتفسير والحديث، ولد بتلمسان سنة" 986هـ"، تنقل بين بلاد المغرب فاس ومراكش، وكانت له منزلة رفيعة لدى الخليفة المنصور السعدي، فقربه إليه ومكنه من مكتباته فألف كتابيه :"روضة الآس" و "أزهار الرياض"، ثم خرج للحج، فدخل القاهرة ومنها توجه إلى الديار المقدسة، فألف عددا من كتبه الدينية هناك مثل "فتح المتعال" و "أزهار الكمامة"، ثم دخل القدس الشريف والشام ومن آثاره هناك " نفح

المقّري في القسم الثاني من أزهار الرياض لحافظ سبتة وفقيهها: القاضي عياض، كما يترجم في القسم الثاني من نفح الطيب لابن الخطيب، وقد تنوعت هذه التراجم بتنوع الشخصية والمناسبة المذكورة في الكتاب. أمّا القسم الأول في الكتابين فيفيضُ بأخبار الأندلس وتراجمها بحيث يصبح الكتابان موسوعتيّن تاريخيتين حضاريتين للأندلس على مر التاريخ[1]. ومن يتبع حياة المِقَّري العلمية يلاحظ مؤلفاته الكثيرة، التي نذكر منها :"روضة الآس، العاطرة، الأنفاس، في ذكر من لقيه من أعلام الحضرتين مراكش وفاس" الذي ألفه سنة (1011هـ)، وهو كتاب لا يقل أهمية عن "النفح" وإن كانت "روضة الآس" مجموعة تراجم؛ إلا أنّ "أزهار الرياض" يقترب من النفح في كثير من الأحيان، "فالأزهار" و "النفح" كُتِبَا للتعريف بشخصيتين مرموقتين، إحداهما مغربية والأخرى أندلسية، حتى أن كثيرا من لوحاته في كتاب أزهار الرياض قد أعاد انتاجها في النفح، أما منهج الكتابين فنجده متشابها أيضا؛ إذ جعل القاضي عياض ولسان الدين مركزين لدائرة معارف عن الأندلس والمغرب وسرد تاريخهما، وذكر أحوال أهلهما، وفهم هاتين الشخصيتين عن طريق دراسة أحوال عصرهما، وما سبقهما من حوادث وما أتى بعدهما[2].

وأول ما يسترعي النظر في تراجم المقَّري أنّها جاءت على منوال ابن الخطيب في كتاب "الإحاطة في أخبار غرناطة"، ويظهر ذلك جليًا من خلال تشابه كتاب "أزهار الرياض" وكتاب "نفح الطيب" في العناصر التي تتألف منها الترجمة، وفي أسلوب الإنشاء؛ إلا أنّ لسان الدين كان أميّل إلى مُجانبة الإستطراد الذي فشَا في تواليف المقّري، وطبعها بهذا الطابع الخاص [3].

وممّا يلاحظ على المقَّري في طريقة تأليفه ذلك التكرار الذي يصادفه القارئ بين النفح وأزهار الرياض"، وهو ما وضع الأستاذ حسين مؤنس في ريبة ولُبسٍ حين رأى أنّ المقّري اختار حياة عياض

الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب" الذي ألفه تلبية لرغبة أهل الشام، وبعد تنقل بسيط بين مدن الشام ومصر وبيت المقدس توفي المقّري في مصر سنة "1041هـ" بعد أن ترك لنا تراثا ضخما منوعا بين النحو والأدب والتاريخ وعلم الحديث والكلام والتفسير والعقائد والتصوف والتوحيد والفقه.- ينظر:نويهض عادل، معجم أعلام الجزائر، م،س، ص309.310. ينظر: تاريخ الجزائر العام، عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ط7. 1994. 144/3

(1)-ينظر: تاريخ الأدب العربي، (عصر الدول والإمارات)، م. س، ص109

(2)-ينظر: أزهار الرّياض، في أخبار القاضي عيّاض، شهاب الدين أحمد بن محمد المقّري التلمساني، منشورات صندوق إحياء التراث الإسلامي، الرباط.د.ط، 1971. مقدمة الناشرين.

(3)-ينظر: م.ن: مقدمة الناشرين.

واتخذها وعاء ليصب فيه ما فاته ذكره في النفح[1]. وتلك الحجة ضعيفة؛ ذلك أنّه لم يراع التسلسل الزمني للكتابين فكان الأجدر به أن يختار حياة لسان الدين ويتخذها وعاءً يصف فيه ما فاته ذكره في "الأزهار" بحكم فارق السنوات بينهما الذي يقدر بحوالي إحدى عشر سنة، وما يمكن تأكيده أيضًا أنّ القرن الثامن الهجري هو أزهى فترات التأليف العلمي عامة، والتاريخي خاصة في بلاد المغرب الإسلامي حيث استقر في هذا القرن فنّ كتابة التراجم على نهج عبد الملك وابن الخطيب في المغرب، وامتد هذا التطور إلى عصر أحمد المقَّري الذي ألف كتاب النفح في المشرق بنهج مغربيّ خالص. ومن خصوصيات "فنّ الترجمة في النفح أن صاحبها يورد عدة تراجم للشخص الواحد من مصادر متعددة، لإكمال النص الناقص بالكامل، ولإطلاعنا على مدى اعتناء العلماء والأدباء بالشخصية المترجم لها، ولم يفته أن يقارن بين الروايات الواردة في تلك المصادر ليستخرج منها الأصح"[2]

ومن الملاحظات التي لاحظها بعض دارسي السيرة الذاتيّة، أنّ المقّري يعول كثيرًا في تأليف سيرته على البناء الفنيّ؛ إذ لم يغفل فيه قيمة الأسلوب وتأثيره، كما وُفق في الربط بين الصورة الداخلية لحياته ومنعكساتها في الخارج، وذلك لأنّه أراد أن يخفف العبء عن كاهله بنقل تجربته إلى الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة فيها[3] وبهذا يمكن اعتبار سيرة المقّري سيرة مكتملة الأجزاء.

ويحدث أيضا أن يترجم بعض الأدباء لكبار المتصوفة وخاصة أصحاب الزوايا في كتب وأراجيز على نحو ما قام به أحمد بن قاسم البوني[4] في أرجوزته "الدُّرة المصونة في علماء وصلحاء بونة (عنابة)، وللبوني تأليف في التراجم العامة خرج فيه عن نطاق الجزائر تماما حيث ترجم للنحاة وعلماء اللغة العربية عموما وقد سماه "فتح المعين بذكر مشاهير النحاة واللغويين"[5]. وهناك من ألف مختصرا في التراجم نثرا يشبه المتن الذي يحتاج إلى تعليق وتوضيح كما فعل عبد الرحمن بن أحمد التجاني في عمله الذي سماه "

---

(1)-ينظر: المقَّري أغرب سفير في الوجود، حسين مؤنس، مجلة العربي، الكويت، العدد:52. 1963. ص51

(2)-سرديات الخطاب النقدي في الشعرية العربية: علي خذري، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2016. ص89

(3)-ينظر: كتاب نفح الطّيب للمقّري (دراسة وتحليل)، هدى شوكة بهنام، مجلة المورد، العراق، المجلد: 7، العدد:1، 1978.ص79

(4)-فقيه مالكي، من كبارهم، عالم بالحديث، ولد ببونة المعروفة بعنّابة في شرقي الجزائر، ورحل الى المشرق فأخذ بمصر عن عبد الباقي ابن يوسف الزرقاني المتوفى سنة (1099هـ-1688م)، وأبي زكريا يحي بن محمد الشاوي المليانى بعد عودته من الحج وتصدره للاقراء بالأزهر، وغيرهما، ثم عاد الى الجزائر وأخذ عنه جماعة من العلماء منهم عبد القادر الراشدي القسنطيني وغيره-ينظر: معجم أعلام الجزائر، م،س.ص49

(5)-ينظر:تاريخ الأدب العربي، (عصر الدول والإمارات)، م. س. ص109

عقد الجمان النفيس في ذكر الأعيان من أشراف أغريس"[1] هذه لمحات خاطفة في فنّ التراجم، قصدنا بها رصد المساهمات الجليلة التي قدمها الأدباء والعلماء في هذا الميدان.

وعليه يمكننا القول إنّ ما أنجز- أخيرًا- من تحقيق ودراسات على يد ثُلة من الباحثين والدراسين الجزائريين والمغاربة، كفيلٌ بأن يفتح الطريق للكشف عن الجهود الكبيرة، والمساهمات الجليلة والمشاركات الكثيرة، التي بذلها أدباؤنا وعلماؤنا في التأريخ لأعلام الأمة.

[1]- تاريخ الجزائر الثقافي: م.س. 353/2

الفصل الأول

حقيقة الشِّعر ومفهومه في النقد المغرِبيّ القدِيم

-حــدُّ الشّعر وتعريفــهُ عنــد العرب.

1-مفــهوم الشّـعر في العصر الجاهلي.

2-مفهـوم الشّعر في العصر الأمـــوي

3--مفهوم الشّعر في العصر العباسي.

4-مفــهوم الشّــعر عند المغاربة بين الاتّبـاع والابـداع

أ- وجــوه الائتلاف في تحديد مفهوم الشّعر عند المغاربة

ب-وجوه الاختلاف في تحديد مفهوم الشّعر عند المغاربة

حقيقة الشّعر ومفهومه في النقد المغربيّ القديم:

1-حدُّ الشِّعر وتعريفه عند العرب:

شهد البحث في فن الشّعر جدلا كبيرا بين الباحثين والدراسين، نظرا لما يطرحه من زوايا مختلفة حول طبيعته وطُرق انتاجه والدور الذي يؤديه، ورأوا في ذلك أمرا بالغ الصعوبة لأنّ وضع تعريف جامع لمفهوم الشّعر لا يتفق مع طبيعته كفنّ يتصل بالوجدان، وبالرغم من ذلك فقد امتلأت كتب النقد ومباحثه بتعريفات كثيرة لا حصر لها والباعث على كل هذا الخلاف هو اختلاف وتفاوت وجهات النظر في مدى "صحة فهمها للفنّ الشّعري بإختلاف النقاد وتفاوت أمزجتهم وثقافاتهم وعقلياتهم وظروفهم العامة" [1]. وهذا يعني "أنّ الشّعر مصطلح خلافيّ بامتياز يتعدد مفهومه بتعدد المكان والزمان والمذاهب، بل يكاد يتعدد بتعدد الشّعراء والنقاد في المدرسة الأدبيّة الواحدة"[2]. والحقيقة إنّ حصر مفهوم الشّعر يفرض علينا بإلحاح الكشف عن أبعاد مصطلح "المفهوم"[3]، والإحاطة باستعمالاته الأساسية التي تبرر إجرائيته في تمثيل مكونات الظاهرة الشّعرية، وهكذا يمكن تلمس دلالات المفهوم في استعمالات مختلفة [4]. وهذا دفع بعض النقاد إلى القول إنّ أول خطوة في محاولة تبيُّن ماهيَّة[5] الشِّعر هي الاهتمام بالتحديد[6] والتعريف الذي يمثل أول مراحل تأصيل الأصول وذلك أمر بديهي ما دام تعريف الشيء هو الخطوة المنطقية الأولى لتحديد ماهيّته[7]، وعلى الرغم من النقد الصارم الذي وجهته فلسفة العلم لفهم المناطقة الأرسطيين لمشكلة التعريف، وتمييزهم بين المفهوم، إلا أن هذا التمييز ما زال نافعا، شريطة أن نفهمه في تصور جديد يصير فيه حركة دائبة بين ضبط الفكرة والواقع ولعل هذا ما كان يطلبه العرب في

---

[1]-ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربيّ (عرض وتفسير ومقارنة)، عز الدين اسماعيل. دار الفكر العربيّ، القاهرة. دط. 1992،ص291

[2]-مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر العربي الحر: فاتح علاّق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشّق، دط .2005، ص 93.

[3]-يقصد بكلمة المفهوم ذلك التصور الحاصل من اللفظ في العقل، كان العرب يفهمونها هكذا إلا أن المفهوم يزيد على هذا المعَنى أنّه قائم حاضر في الخطاب الحديث عن الشِّعرِ، ومن نَاحية أخرى يتَحدد المفهوم على أنّه جملةُ المصطَلحات التي تُمثل قِمة الإستِخلاص النظري المتمخِض عن تحسسٍ مَاهيَّة العِلم. ينظر: نظرية المعنى في النقد العربيّ، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشّر والتوزيع، بيروت، د.ط.د.ت، ص71

[4]-ينظر:م.ن.ص72.70

[5]-البحث في الماهيّات مسألة شغل بها أهل المنطق؛ إذ ورد في كتاب التعريفات إنّ" الماهية: ما به الشيء هو، وتطلق غالبًا على القول المتعقل والأمر المتعقل من حيث أنّه مقول في جواب ما هو يسمى: ماهيّة ومن حيث ثبوته في الخارج يسمى حقيقة".والماهية مرادفة للحدّ، لأنّ الحدّ قول دال على ماهية الشيء. ينظر: التعريفات، علي بن محمد الجرجانيّ، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث.القاهرة. د.ط، د.ت.ص112.250

[6]-الحدّ في الإصطلاح قول يشتمل على ما به الإشتراك وعلى ما به الإمتياز".وببيان حدّ الشيء وماهيته تتعين خصائص الأشّياء- م.ن،ص112.

[7]-مفهوم الشّعر عند نقاد القرنيين السابع والثامن الهجريين: بديعة الخرازي، دار المعرفة للنشر، الرباط، ط1، 2005،ص93.

عنايتهم بالتعريف الجامع المانع[1]. وهناك طائفة أخرى من النقاد ترى "في مسألة وضع الحدود وضبط التعريفات مشكلة شائكة، وهي في نظرهم تزداد دقةً وتعقيدًا عندما يتعلق الأمر بحصر ماهيّة الشّعر؛ والحقيقة أنّ نظرية الشّعرِ ومزاولته يختلفان من عصر إلى عصر، فهو يعيش بالتعبير، وهو دائم التجدّد بما يدخل فيه من مستويات جديدة وفنّ جديد، وما كان كافيًا لفترة من الفترات لا يمكن أن يكفي أخرى"[2].ونحن نوافق على ذلك ونزيد فالشّعر حالة لا تستقر على أي حال، وكل محاولة تنظير ليست إلا اجتهادًا شعريا، وقد انتهى صلاح عبد الصبور إلى "عدم وجود مقاييس ثابتة ومحددة للشّعر منذ البداية عندما لاحظ تداخل الفنون فيما بينها؛ ذلك أنّ خصائص الفنون الأدبيّة في حياتها المبكرة كانت تتداخل فيما بينها من الناحيتين الفنيّة والموضوعيّة تداخلا واسعًا وعميقا، ولكن هذا التداخل أخذ يتطور ويتغير بتغير الفنون الأدبيّة نفسها عبر تاريخ الإنسان الطويل؛ ممّا جعل من الصعب على النقاد قديمًا وحديثًا وضع تعريف ثابت وجامع مانع"[3]، وأدونيس لا يبعد بنا كثيرًا عن هذا التصور، فقد رفض ماهيّة الشّعر إذ يقول: "ليس الشّعر ماهيّة، ليس هناك شّعر في المطلق، هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون"[4]. ونحن جميعا نعرف ما هو الشّعر، ولكن سرعان ما نجد أنّ فكرتنا عنه لا يشاركنا مُعاصرونا إياها فضلا عن كبار النقاد في الماضي، فكل تعريف يبدو في الوقت نفسه واسعاً جدًا وضيقا جدًا. وعليه فإنَّ تبيُّن الاختلاف في تحديد مفهوم الشّعر يمكن ردّه أيضا إلى النظريات الأدبيّة التي ركزت اهتمامها على جانب دون غيره في ضبط ماهيّة الشِّعر[5]. فالعروضيون مثلا قيّدوه بالوزن والقافيّة اللذين يميزانه من النثر؛ أما المناطقة يرون فيه وسيلة مؤثرة تبعث في النفسِ انفعالا ما فنظروا بذلك إلى ناحيته المعنوية، على أنّ الأدباء أنفسهم انصرفوا إلى وصف الشّعر أو إطرائه دون العناية بحدّه حدًّا جامعًا مانعًا[6] .

واستنادا إلى ما سبق فإنّ الشّعر سيظل بدون تحديد؛ لأنّه يمثل جوهر اللغة ويعبر عن جوهر الأشياء، ولا يمكننا إزاء هذا الذي ينمو في الجوهر أن نضع له تعريفا أو نحصر في كلمات عالما مليئًا بالرؤى

---

(1)-ينظر: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، مجدي أحمد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. د.ط. 1993. ص47.

(2)- الأسس الجمالية في النقد العربيّ: م. س،ص291.

(3)-م.ن: ص94.

(4)-الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب(صدمة الحداثة): أدونيس: دار العودة، بيروت، ط1. 1978.ص286.

(5)-ينظر:مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر الحر، م. س.ص.95.

(6)-ينظر: أصول النقد الأدبيّ: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط.10، 1994، ص.293.

والخيالات، ثم إنّ الشِّعر فوق كونه فنا، هو عالم من الأحاسيس التي تنمو لتعبر عن البيئة المحيطة، والعصور المختلفة التي يعبر عنها أصدق تعبير، وهو لهذا دائم التبدل والتغير الشيء الذي لا يستطيع أي ناقد أو متذوق أن يضع له تعريفا أو يحدد له ماهية[1].

وفي مستهل هذه الدراسة فصل تمهيدي يستعرض أهم التيارات النقديّة المتعلقة بالشّعر التي مر بها الأدب العربيّ منذ أقدم عصوره ويكفي هذه الدراسة أن تعرض مجموعة التصورات التي تمثل مفاهيم الشّعر لدى طائفة من النقاد الذين يمثلون مختلف الإتجاهات الشّعرية القديمة وسنعرضها عبر خمسة أقسام كبرى، قسم أول يضم مفهوم الشّعر في العصر الجاهليّ وقسم ثان يعالج مفهوم الشّعر في رحاب صدر الإسلام أما القسم الثالث فقد خصصناه لاستجلاء المفاهيم المؤطرة لمعنى الشّعر في العصر الأموي وأما القسم الرابع فدارت أفكاره حول مفهوم الشّعر في العصر العباسي وانصرف القسم الخامس إلى إبراز جوانب الإبداع والإتّباع في مفهوم الشّعر لدى النقاد المغاربة، وسوف يحاول هذا الفصل أن يعطي قياسًا تاريخيًا لمفهوم الشّعر في تطوره مع مراعاة التحولات الجذرية التي شهدها المفهوم عبر العصور المذكورة سابقًا.

[1]-ينظر: مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النقد العربيّ القديم، عبد الرؤوف أبو السّعد، دار المعارف، القاهرة، ط1.د.ت، ص27.

أ-مفهوم الشِّعر في العصر الجاهليّ:

يمثل الشّعر الجاهلي صورة صادقة لتراث العرب وتقاليدهم، فقد كان حتى هذا العهد الديوان الذي يدافع عن مواقفها، وينشر مكارمها، ويشيد بذكر مآثرها، ومن ثم أصبح بعد هذا العصر المرجع الذي يستند إليه المؤرخون والدارسون في أبحاثهم ودراساتهم، وهذا ما دفعهم إلى تقديم تصور شامل عن الشّعر ومفهومه من خلال الإلمام بمكونات عمليّة الإبداع الشّعري.

ويكفينا هنا أن نشير إلى أشهر بدايات رصد الظاهرة الشّعرية من خلال المحاولات الأولى التي ألمت بمفهوم العرب الجاهليين للشّعر والتي تمثلها محاولة حسان بن ثابت الأنصاري من خلال البيتين اللذين نسبا إليه[1]، إذ يقول فيهما:[2] [البسيط]

وإنّما الشِّـــعرُ لُبُّ المــرءِ يَعـــرضُه عَلـى المجَالسِ أن كيْسا وإن حُمُـقا
وإنَّ أشـــعرَ بيــتٍ أنــتَ قائلـــه بَيــتٌ يقــالُ إذاَ أنشّــدتَهُ صَـــــدقا

وبِهذا يكون مفهوم الشِّعر عند حسّان متصلا بالأخلاق؛ إذ هو بمثابة عرض لعقل الإنسان أو لخالص ما في نفسه، كما يظهر أنّ الشّعر عنده لا يقال لذاته، بل للإلقاء في المجالس وهذا ما من شأنه أن يبرهن على فطنة صاحبه وظرفه ما لم يدل على حمقه، وتقاس عظمته بمقدار ما فيه من صدق[3]. وعلى هذا المنحى فإن أشّعر بيت في نظر حسان ما كان صادقًا في تصوير النفس أو تجارب الحياة، لأنّ الشّعر كما ذكرنا هو المعبر عن شخصية المرء ودخيلة نفسه.

ومع ذلك فإنّنا لا نعدم وجود بعض الشّواهد التي تحاول الإلمام بمعنى الشّعر ولعل خير مثال على ذلك رأي طرفة بن العبد أنّ الشّعر يُوغل في خبايا تعجز الإبر، على دقتها عن الولوج فيها، وفي ذلك يقول[4]:[الطويل]

---

[1]-يشكك الدكتور مصطفى الجوزو في نسبة البيتين إلى حسان بن ثابت الأنصاري، يقول: وهذان البيتان فيهما من الرقة ما يكفي للظّن بنحلهما نحلا إلى حسان، وحتى لو صحت إضافتهما إليه؛ فإننا لا ندري متى قالهما: أفي الجاهلية أم الإسلام" ينظر: نظريات الشّعر عند العرب، مصطفى الجوزو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1981.ص.193.

[2]-ديوان حسان بن ثابت الأنصاري: تحقيق: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت،ط1. 2006.ص183.

[3]-ينظر: نظريات الشعر عند العرب، م. س .ص193.

[4]-ديوان طرفة بن العبد: شرح وتقديم، مهدي محمّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002.ص37.

رَأيتُ القَوافي يَتّلِجْنَ موالِـجًا تضَيَّقُ عنها أنْ توَلجَـــها الإبَرْ

وواضح ممّا سبق أنّ مفهوم الشّعر كان بسيطا للغاية ساير الحياة الجاهلية بكل أبعادها وتوجهاتها، نستشف ذلك من خلال بعض الأحكام النقديّة الموجزة، ومفادها جميعًا أنّ الشِّعر الجيد هو ما سلم من الأخطاء اللغوية والعروضية ومما سجلته لنا المصادر من نقد الشعراء في هذا العصر ما عابه طرفة بن العبد، على المسيب بن علس، الذي أنشده شّعرا له وصف فيه جملا خرج به إلى ما توصف به الناقة في قوله:[الطويل]

وقَد أتنَاسَى الهَمَّ عِندَ احتِضَارِهِ بناجٍ عَليهِ الصيْعَرِيةِ مُكَـــــدَمُ

فقال طرفة وهو صبي يلعب مع الصبيان "استنوق الجمل" إشارة من الغلام "طرفة" إلى خطأ لغوي ناشئ عند استعمال كلمة الصَيْعَرِية[1] صِفةً للجمل بينما الذوق اللغوي يراها صفة للناقة[2].

ممّا لا شك أنّ للشّعر علاقة وطيدة ووثيقة بالموسيقى، وهو ما يتضح من خلال "إلتزام الشّاعر وحدة نغمية تتفق وما ألفته الأذن العربيّة التي هي في الحقيقة رمز للحس الموسيقي العربيّ وأي خروج على هذا يعتبر نقضا لعمود الشّعر العربي؛ فمثلا لم يشفع للنابغة ماضيه الفني حينما أقوى[3] في شعره وذلك بأن غير في حركة الروي من الكسر إلى الضم، ورفض الذوق النقدي من النابغة اقواءه لأنه خروج على منهج السليقة والفطرة وتذوقها لموسيقى الشّعر"[4].

---

(1)–الصَيْعرية: إعتراض في السير، وهو من الصَعْر، والصيعرية سمةٌ في عنق الناقة خاصة.ينظر: الشّعر والشّعراء،م.س. 183/1

(2)–م.ن: 183/1.

(3)– الإقواء وهو اختلاف المجرى (حركة الروي المطلق) بالضم والكسر، مثل قول النابغة الذبيانيّ:[الكامل]

أمن آل ميّة رائح أو مغتدي عجلانَ ذا زاد وغيرَ مـــزوَّدِ

زعم البوارح أنّ رحلتنا غداً وبذاك خبّرنا الغُداف الأسودُ

وفي قوله:[الكامل]

سقط النَّصيف ولم ترد إسقاطه فتنــاولته واتّقتـــنا باليـــدِ

بمـــخضَّبِ رخـــص كأنّ بنانه عنمٌ يكاد من اللطافة يعقدُ

ينظر: ديوان النابغة الذبياني: تحقيق،كرم البستانيّ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،د.ط. 1963، ص40.38.

(4)–مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النقد العربي القديم: م.س، ص66.64.

لقد قدم النقد في الجاهلية صورة للانفعال والتأثر، "فلم يعرض لفكرة يرسم خطوطها ويحققها ويناقشها ويفصل فيها القول ويزيل ما يعتريها من شبهات ويعلل ذلك، ولم يكن يتناول موضوعا متكاملا يوضح لنا أطرافه ويمضي في تتبعه تتبعا علميا، واضحا"[1]. ولهذا مال النقاد إلى المعرفة كما كانت لديهم صورة تذوقيّة عن مفهُوم الشّعر التي منها "الوحدة والتكامل والتآلف بين مكونات العمل الشِّعري"[2]. ومما عرف عن النقد في هذا العصر أيضا أنّه نقد تأثري انطباعي جزئي إلى حدّ ما، لا يرتكز على أسس علمية تحليلية، وتعتريه الرؤية النقدية الموجزة التي تختلف توجهاتها في درجة الاهتمام بالشّاعر أو القصيدة أو البيت الشّعري.

تقوم رؤية الشاعر الجاهلي لفنّ الشّعر على الذوق الفطري في التعرفِ على جوانب الجمال الفني للشِّعر، وقد ظل ذوقه هذا وآراؤه في الشِّعر وجماليّاته مصدرا ثريا بالعَطاء غنيا بالاتجاهات التي استفاد بها مؤرخو النقد الذوقيّ والمنهجيّ في كثير من القضايا والمناقشات لمراحل طويلة بعد الإسلام، وإذا كان الشِّعر في ذلِك الوقتِ مجرد تلبية من شّعرائه انقيادا لدواعي النفسِ والفطرةِ؛ إلا أنّ آراءه، وأحكامه الجزئيّة التي كانت تصدر عن حسه وذوقه تؤكد فهمه للشّعر في إطار غنائيته، وتدل على ما لديه من مفاهيم نقدية حول جنسه الأدبي الذي يعتبر فنّ العربية الأول وناقده يمثل حركة النقد الفطرِي الأولى[3].

ومما يلاحظ عن الأحكام النقدية التي خلفها العصر الجاهلي أنّها أحكام ذوقية في الغالب فقد طبعتها النظرة الجزئية المنبعثة عن التأثر المباشر بجزئية من جزئيات الشّعر غالبًا؛ كمعنى من المعاني، من حيث توافقه مع اللفظ، أو عدم توافقه له، وأخرى تناولت الأخطاء العلمية والعيوب الفنّية لصورة من الصور، أو خاصيّة إيقاعية، وغالبًا ما ينشأ هذا التأثر عن أمر يلحظه المتلقي أثناء الإنشاد، ويخيّل إلينا أنّ كثيرًا من الأحكام النقدية عند عرب الجاهلية متأثرة بقدرة الشّاعر على الإنشاد الجيّد، ومعلوم أنّ الإنشاد لا يأذن بإدراك عقلي متأن؛ إذ تكون فعالية الحس أقوى من فعالية التأمل[4].

---

(1)-حياة القيروان، وموقف ابن رشيق منها: عبد الرّحمن ياغي، دار الثّقافة، بيروت. ط1. 1962.ص.282.

(2)-ينظر: مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النقد العربيّ القديم، م.س.ص.69.

(3)-ينظر: م.ن:ص79.

(4)-ينظر: التفكير النقديّ عند العرب، عيسى العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت،د.ط، د.ت.ص42.

ثم يمضي العصر الجاهلي ويخلف لنا أحكاما فردية جزئية من تفضيل شاعر على شاعر تفضيلاً ساذجًا، أو تفضيل معنى على معنى آخر، أو تفضيل صياغة على صياغة أخرى.

ب-مفهوم الشّعر في العصر الإسلاميّ:

لم يجد الشّعر من الإسلام قبولاً حسنًا، مخافة من عصبيته على ألفة المسلمين، فما كان من الرسول صلى الله عليه وسلم إلا أن نادى بتهذيب هذه الأخلاق تمهيدًا لألفة القلوب ووحدة العرب، من خلال دعوته إلى الإعجاب بالشّعر الذي يتضمن القيم الأخلاقية على غيره من الأشعار الأخرى فقد نقل عن الرسول صلى الله عليه وسلم قوله:{الشِّعر بمنزلةِ الكَلام، حَسنهُ كحَسن الكَلام، وقَبيحهُ كقَبيحِ الكَلام}[1]. ولأنّ نبينا الكريم فضل من الشّعر أصدقه فقد روي عنه قوله:{أصْدَقُ كَلمةٍ قَالهَا شَاعرٌ لَبيدٍ: أَلاَ كُلُّ شيءٍ مَا خَلاَ اللهَ بَاطِلٌ}[2]. فبيت لبيد في نظرنا كلام حكمة وموعظة؛ إذ لم يتقوم بصفات الشّعرية من إغراق ومبالغات وتخييل.والحقيقة هنا أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم قد حاول توجيه الشّعر لفائدة الرسالة الدينية وذلك بالتركيز على مضمونه دون الإهتمام بجانبه الفنّي. وبالبحث في هذه القضية تحديدا، رأينا أن "رفض الرسول صلى الله عليه وسلم الاستشهاد بالشّعر موزونا يعود أصلا إلى رغبته في أخذ المعنى مجرّدا عما حوله من شكل وقائل..لأن هدفه الأساس الحكمة وليس الشاعر القائل أو الشكل الكلامي الملتزم ..يؤكد هذا التأويل اتفاق الأخبار على أنه كان يُنشد كلاما موزونا مقفى (في بعض الغزوات تحديدًا)، من عنده، وليس لأي شاعر"[3]. أما عمر بن الخطاب رضي الله عنه فقد تكلم عن فضل الشّعر وشرفه من خلال بعض الأمثلة، فذكر أنّ "الشّعر علم قوم لم يكن لهم علم أصّح منه"[4]. ووصفه بأنّه "عَود إلى أصل المادة العربية، فالشّعر في اللغة: العلم والفطنة، وقولهم "ليت شّعري" معناه ليتني أعلم"[5].

---

[1]-صحيح الأدب المفرد للإمام البخاري: محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة الدليل، السعودية، ط4. 1997 رقم الحديث: 865.664 .ص321

[2]-سنن ابن ماجة: ابن ماجة أبوعبد الله القزوينيّ، تحقيق محمّد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، د.ط، د. ت. رقم الحديث 3758. ص1236.

[3]-مفهوم الشّعر في القرآن الكريم، (التخييل والمبالغة والكذب لا الوزن والقافية): يحيى الشيخ صالح: عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1. 2015. ص257

[4]-العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق. محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981، 27/1

[5]-التفكير النقديّ عند العرب: م. س، ص56

اعتمادًا على التصورات السابقة، يمكن القول إنّ عمر بن الخطاب كان يشير إلى معنى للشّعر قريب من كونه ذاكرة الأمة ووعاء معرفتها، وجملة القول إنّه يقر بكون الشّعر مصدرًا رئيسا من مصادر المعرفة عند العرب؛ معللاً ذلك "بأنّ الشّعر يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي ومعرفة الأنساب"[1] .

وبهذا نرى أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قد جعل بعض الشّعر جزءًا من معرفة الأنساب وصواب الرأي ومكارم الأخلاق.

وهذا ما عبر عليه من بعده عبد الله بن عباس بقوله:"الشّعر علم العرب وديوانها فتعلموه، وعليكم بشّعر الحجاز"، فالشّعر عنده خصيصة للعرب، ومصدر رئيس من مصادر علمهم ومعرفتهم، ومستودع لأخبارهم، والإعراض عنه مدعاةٌ للتجهيل وإضراب الرؤية"[2]. وقد أدى هذا الموقف الإسلامي من الشّعر إلى وضع مقياس جديد يتكشف على ضوئه مفهوم الشّعر وكان ذلك المقياس الجديد هو الدين، فما كان مقرونا بالحق أو الخير فهو حسن، وما كان مخالفا لهذا الحق فهو قبيح لا خير فيه.

وعلى هذا الأساس اتجه نقدهم إلى المعاني؛"لأنّها كانت الهدف الأول في كل التزام بالمبادئ الإسلاميّة السمحة، ولقد حرص النقد في هذا العصر على إيثار الطبع، وعلى تجنب التكلف، فدعا إلى الإلتزام بالصفات الحميدة التي غرسها الإسلام في نفوس المسلمين، كما دعا إلى ذم التكلف والإبتعاد عنه خشية الوقوع في مظنة القسر والإستكراه"[3]. وبهذا تتضح النظرة الأخلاقية لمفهوم الشّعر حيث سعى بعض النقاد إلى تطويع الشّعر وجعله صالحا لإنبات مكارم الأخلاق.

وعلى الجملة فإنّ نقاد صدر الإسلام كما تصورتهم الروايات المختلفة قوم يفتقرون إلى مفهوم واضح للشّعر، فما ينطبق على الشّعر في تعريفاتهم يمكن أن ينسحب على النثر بسهولة، وواضح أنّ الشّعر عند هؤلاء وسيلة لا غاية، تحكمه النزعة الأخلاقيّة التي جاء بها الإسلام، وليس بين تعريفاتهم جميعا ما هو على صلة بمعنى الشّعر اللغوي إلا كلام الشّاعر ابن رواحة[4] .

---

(1)-نظريات الشّعر عند العرب:م.س.ص18.

(2)-التفكير النقدي عند العرب، م. س، ص92.

(3)-ينظر: دراسات في النقد العربيّ، بدوي طبانة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة. د.ط. د.ت.ص92.

(4)-رَووا أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم سأل الشّاعر الإسلاميّ عبد الله بن رواحة عن ماهية الشّعر في نظره، فأجابه قائلا: شيء يختلج صدري فينطق به لساني". ينظر: نظريات الشّعر عند العرب، م. س، ص194.195.

وننتهي إلى أنّ الرؤية العربيّة الإسلامية للفنّ عمومًا، وللشّعر بخاصة، ظلت مخالفة لما اعتبرته أمم أخرى من صميم الفنّ، والذي لا يقوم إلا عليه، ولعل سبب ذلك راجع لتعاليم الإسلام التي تخالف في جوهرها جل ما تعارف عليه الناس من قبل، الشيء الذي أغنى الفلسفة العربية الإسلامية، فجعلها مصدر إلهام وإيحاء لحلول شتى تخص الإنسان في جميع مجالاته الخاصة، كما أغنى النقد والفكر العربيين، فكان التوفيق بين جمالية النص وتأثيره، والوعي بالإلتزام في إصلاح المجتمع وبنائه، والاهتمام بالواقعية كما يراها الإسلام في حياة العبد، وعلاقته بربه بل كان للإسلام بالغ الأثر في فنّ الشّعر من حيث الأسلوب كالقسم، والدعاء، والقصص القرآنيّ، وضروب اللفظ واللغة، والصور والأخيلة، والإقتباس[1].وبهذا تتجلى لنا النظرة الإسلامية للشّعر، وللأدب عموما التي لاتُحرمه، بل تُبيحه مادام متفقا مع روح الإسلام.

جـ- مفهوم الشِّعر في العصر الأموي:

كان للنقد الأدبيّ دوره الرائد في النهضة الفكريّة واللغويّة والأدبيّة في هذا العصر؛ إذ "اتخذ أشكالا تتناسب مع كل بيئة، وكانت هذه الإتجاهات النقديّة نتيجة حتمية لأسباب صنعتها كل بيئة من البيئات العربيّة المختلفة، والتي استطاعت بدورها أن تلون النظرات النقدية بطريقة واضحة وأن تؤثر في الآراء اللغويّة تأثيراً واضحًا"[2] .ففي القرن الأول الهجريّ ازدهر الشّعر الإسلامي، وازدهر النقد الأدبيّ بازدهاره نتيجة لإختلاف البيئات الثقافية، والنزعات السياسية والمذاهب الأدبية، فعمر بن أبي ربيعة في مكة المكرمة، والأحوص وعبيد الله بن الرُقيات في المدينة المنورة، وجميل ابن مَعمر، وذُو الرمة في البادية، وجرير والفرزدق في العراق، والأخطل في بلاد الجزيرة، وكل هؤلاء الذين ذكرناهم، نضجت ملكاتهم في أواخر القرن الأول الهجريّ، وأوائل القرن الثاني الهجريّ، ففي هذه الفترة اتسعت رقعة المملكة الإسلاميّة، ورقيّت الحياة العقليّة، وازدهرت الآداب ولاسيّما في العراق والحجاز والشّام، وساعدت الأسواق والمجالس وتشجيع الخلفاء لجميع الشّعراء والأدباء وفتح باب المناقشات والمجادلات بينهم على كثرة الملاحظات المتصلة بالشّعر والشّعراء[3]. ولن نناقش الشّعراء كثيرًا فيما أبدوه من ملاحظات وإشارات، ولكننا

(1)-ينظر: التأصيل الإجرائي لمفهوم الشّعر، مسلك ميمون، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد:2، نوفمبر 2001، ص130.131.

(2)-في النقد الأدبيّ القديم عند العرب: مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، مكة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1998.ص106

(3)-ينظر: الشّعراء ونقد الشّعر(منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجريّ): هند حسين طه، طبع بمساعدة الجامعة المستنصرية، بغداد، ط1. 1986. ص27.

نحاورهم في وجهات نظرهم، حتى نستطيع أن نقرر من خلال ملاحظاتهم المقاييس العامة التي كانوا يبنون عليها أحكامهم النقدية وهِي:

1-المقياس الفنّي: ولم يكن يتجاوز فيه مبدأ موافقة المقام، ولا يكاد هذا النقد يعد نقدا للشِّعر ذاته بقدر ما هو نظر إلى علاقة الشّاعر الإجتماعية، ومن هذا القبيل نقد السيدة سكينة كُثيّر عزّة إذ قال:[الطويل]

أهيمُ بِدَعد مَا حَييتُ فَإن أمُت فوا حزنا مَن ذاَ يهيمُ بهَا بَعدِي[1]

حيث ترى السيدة سكينة في اهتمام كُثّير بمن سيشغل مكانه بعد رحيله، خروجًا عن العرف العربي المعروف وهذا ما جعلها تعيب عليه قوله هذا وتقول: لو كنت مكانه لقلت:[الطويل]

أَهِيمُ بِدَعد ما حَيِيتُ فَإن أمُت فلا صَلحَت دَعدَ لِذي خلّةٍ بَعدِي

ويتضح من هذا النقد أنّه صادر عن ذوق رفيع وحسّ مرهف يدل على معرفة سكينة الدقيقة بمواطن الجمال وخباياه. أمّا الخليفة عبد الملك بن مروان فقد عاب ذا الرّمة أن افتتح قصيدته بما لا يتفاءل به الممدوح إذ أنشده:

"ما بَالُ عَينكَ منهاَ الماءُ يَنسَكِبُ"

ولم يَرض عَنهُ حتى عادَ فغيَّر مطلعهَا فقَال:

"ما بالُ عينيّ مِنهَا الماءُ ينسَكِبُ"[2].

2- المقياس الأخلاقيّ: وهو مقياس يطالب فيه الشّاعر بالتزام الصدق فيما يقول، وقد اعتمده الخوارج في تقويم الشّعر، فقد لونت مُنطلقاتهم الدينية آراءهم النقدية، ومن ذلك أنّ عمران بن حطان مرّ

(1)- يمثل نقد السيدة سكينة لونًا من ألوان النقد القائم على البصر بالشعر، والخبرة بحركة الشعر المعاصر لها، بالإضافة إلى ما تستمده من البيئة الحجازية من ظرف ورقة.ينظر: النقد الأدبي في كتاب الأغاني، وليد محمود خالص، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2000. 743/1

(2)-من الملاحظ أنّ ذا الرّمة يبدو معنّيا منذ البداية بصورة الماء في سياق من التقطُّع والتسرُّب الناتج عن فسَاد خرم أو عن خرز المزادة المرقعة ببعض الجلد.وهذا الفساد ينتقل إلى عينيّ الشّاعر فيبكي سَواء أكان هذا البكاء أو الحزن من خبر جاءه أم من شّوق هاجه ينظر: الشّعر العربيّ القديم في ضوء نظرية التلقيّ والنظرية الشّفوية، ذو الرّمة نموذجًا: عز الدين حسن البنّا، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية،ط1. 2001.ص109.

بالفرزدق وهو ينشد قصيدة في المديح وعمران يرى في تمسُح الفرزدق بممدوحه وتوسله إليه انحرافا كبيرا وفي ذلك يقول:[1] [الخفيف]

أيها المـــادحُ العبادَ ليعُطَـــى إنّ للهَ ما بأَيدي العبـــــادِ
فاسـألِ الله مَا طلبتَ إليهـم وأُرج فضلَ المقسِّم العـــوادِ
لا تقُل في الجَوادِ ما ليسَ فيه وتسمي البخيلَ باسمِ الجـوادِ

ويكفي أن ننظر إلى هذه الأبيات لنتبيَّن الأسباب التي جعلت عمران بن حطان يعيب على الفرزدق تكسبه بالقصائد ومدحه الخلفاء الأمويين بما ليس فيهم.

اتجه النقد الأدبي في هذه المرحلة إلى رصد الحركة الشّعرية على ضوء "اقترابها أو ابتعادها عن القيم الموروثة وبخاصة في شّعر المدح، فقد جنح النقاد في كثير من نظراتهم النقدية أو لمحاتهم الذوقيّة التي أبدوها، إلى ما ظفر به البيت أو الأبيات من إتباع للنماذج القديمة من حيث إصابة المعنى ودقة الوصف والتعبير عن الغرض"[2].وتظهر قضايا نقدية أخرى يمكن استنباطها من خلال ما تقدم ولعل أبرز قضية هي قضية "الصدق وقول الحق وترفع الشّاعر عن مدح اللئام من أجل المال مدحًا لا يعبر عن مكرمة أصيلة لهم وعن التقرب إليهم بزور القول وكذبه، أو نقد الشّعراء المادحين المتملقين الذين يتوجهون ببضاعتهم إلى غير الخالق العظيم، فيزوّرون القول ويلفقونه وينعتون الناس بغير ما فيهم"[3].

3-المقيـاس النحـوي: ظهر فِي أواخر العصر الأموي بظهور النحاة وتقعيدهم القواعد، ولم يكن باستِطاعة هذا المقياس أن يُعين أصحابه على تبيّين مواطن الرداءة والخطأ اللغويين بالمعنى العام للكلمة ولم يكن هؤلاء العلماء النقاد من اللغويين والنحويين، على درجة واحدة في التزامِ المقياس العلمي، فالحق أنّ منهم من كان نقده يقوم على أساس الأصول المقررة في اللغة والنحو والعروض، ومنهم من يميل إلى الأصول الأدبية الفنية في التعبير والتصوير، ومن ذلك نقد عبد الله بن إسحاق الحضرمي النحوي لشّعر الفرزدق فنقده في بَيته:[4] [الطويل]

([1])-رحلة مع النقد الأدبيّ: فخريّ الخضراوي، دار الفكر العربيّ، د.ط.1977. ص.77.

([2])-في النقد الأدبيّ القديم عند العرب: م.س. ص115.

([3])-الشّعراء نقادا (دراسات في الأدب الإسلامي والأموي): عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق. م.س، ص.36.

([4])-في النقد الأدبيّ القديم عند العرب: م. س، ص121

وعَضّ الزمانُ يا ابنَ مَروانَ لَم يدَع من النَاسِ إلاّ مُسحَتًا أَو مُجَلفُ

حيث يرى بأنّه عطف المرفوع وهو "مُجَلفُ" على المنصوب (مَسْحَتَا)[1]، وواضح من هذه النماذج أنّ النقد كان يدور حول أحكام جزئية في بيت أو موقف دون سواه، ولكننا نجد إضافة إلى هذا النقد نقدًا آخر يدور حول تفضيل شّاعر على شّاعر، وهذا النقد لا يعدو أن يكون نقدًا عماده الذوق الفطري الذي لا يملك تعليل أحكامه[2].

ويجمل بنا القول هنا أن نسوق أحكاما نقديّة أخرى تتعلق بماهيّة الشِّعر ومثال ذلك ما قاله الأحوص للخليفة عمر بن عبد العزيز[3]:[الطويل]

وما الشِّعرُ إلا خطبة مِن مُؤَلــف لمنـطقِ حَـق أو لمَنـــــطقِ بَاطـلِ
فإن لم يكن للشّعر عندك موضــعُ وإن كان مثل الدُّر من قَـــول قائل
وكان مصيبًا صــادقًا لا يعيبُـــه ســـــوى أنَّه يبـــني بنَاء المنَـــازل
فقبلَك ما أعـــطى الهُنَيْدَة جـلّة على الشّعر كعبًا من سُديس وبـَازل
رسُول الإله المصطفى بنبـــــوة عليه سَلام بالضُـحى والأصَـــائل

فجعل بذلك الشِّعر خطبة مؤلف، وهو كلام يبدو فيه متأثرا بما نُسب للرسول من تعريف للشّعر، ممّا أدى به إلى الخلط بين الشِّعر والخطابة، وخير مثال على ذلك أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم أثاب كعبًا بالهُنيدة والهُنيدة مئة من الإبل وتلك جائزة تفصح عن قيمة الشّعر العالية.

يتضح ممّا سبق أنّ الشّعراء والنقاد في العصر الأمويّ "تجنبوا الخوض غير عامدين في كثير من هذه الأمور، ومن نظر منهم في الشّعر اقتصر على فوائده أو تأثيره أو صدقه ونقله تجارب الحياة في لمحات موجزة، فالشّعر عندهم يرفع أقوامًا في مدراج المجد، ويضع آخرين، ويجعل من البخيل سخيا، ومن الجبان

(1)-ينظر: م.ن : ص121

(2)-ينظر: نظرية الشّعر في الأدب العربيّ الحديث انطلاقا من سنة1947: خديجة الكشك، رسالة دكتوراه،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1986.ص18.17

(3)- الشّعراء نقادًا: م.س.ص36.35

شجاعا، وقد تجد في ملاحظاتهم العابرة إشارة ذكية بليغة كقول أحدهم إنّه لبُّ المرء يعرضه،وإنّه صادق في تصويره لواقع الحال"[1].

استنادا إلى ما سبق فإنّ النقد في هذا العصر كان جزئيا؛ إذ اهتم "باللفظة المفردة، أو الجزء من البيت، ومن النادر أن يوجه نظرة كلية إلى القصيدة برمتها، ولعل هذا الأمر يقودنا إلى الإشارة إلى الإختلاف في نوعية الأحكام على الشعر في هذا العصر، إذ بدأت تطل برأسها، ولم يبق التأثر الشخصي، أو الانطباع الفردي، هما السمتان على هذا النقد، بل أصبح كثير من الخلفاء، والشعراء يميل إلى توجيه نقده للشعر مستخدما أدوات محددة"[2]. ويلخص الدكتور شوقي ضيف نقد هذا العصر بأنه:"يعتمد على الذوق والشعور، لا يزال بسيطا غير معقد، ولا يزال الناقد يستوحي وجدانه الخاص، ولا يرجع إلى مقاييس دقيقة"[3]. وبهذا يمكن القول أن نقاد العصر الأموي قد بنوا أحكامهم وتحليلهم للشّعر من خلال تلك الأحكام الذوقية الجزئية.

د-مفهوم الشّعر في العصر العباسي:

مما لا شك فيه أنّ العصر العباسي أكثر العُصور التي ازدهرت فيها الحركة الأدبيّة لدى العرب؛ إذ علا الشّعر العربيّ إلى أعلى المراتب بفعل عوامل عديدة؛ لعل أهمها ذلك التمازج الثقافي الذي شهدته عاصمة المشّرق بغداد. أما إذا أتينا إلى مفهوم الشِّعر في هذا العَهد؛ فإنّنا نجده قد استجاب لتياراتِ النقد المختلفة، والتي فهمت كل منها الشِّعر حسب طبيعتها الثقافية؛ فالعقليّة اللغويّة فهمته في "إطار لغويّ ومعجميّ خالص، اتجه إلى نقد الشِّعر من ناحية التاريخ الأدبيّ وصحة نسبته لقائله بعد أن كثرت العوامل المختلفة لانتحالهِ والوضع فيه والتزيُّدِ منه،كالعصبيّة ورغبة بعض القبائل في الإكثار من أشعارها، والتنافس في وضع قواعد العلوم وحاجة العلماء إلى الشِّعر، وهذا الوضع في الشِّعر والتزيّد منه دفع بالناقدين إلى تتبع السند والمتن كما رأوا رجال الحديث يتعقبون السند والمتن في الحديث، وهكذا تشعبت

(1)- م.ن:.ص12

(2)-النقد الأدبي في كتاب الأغاني: م.س. 618/1

(3)-النقد، (سلسلة فنون الأدب العربي): شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط2. 1964. ص32

بحوث النقد الأدبيّ وتنوعت وعرفت له أصول ومقاييس ولم يعد نقد السليقة أو الفطرة، بل نقد المدَارسة الكبيرة التي تُبنى على العلم"[1].

أمّا العقلية الأدبية فقد تحسست مواطنه الجميلة ومدى تأثيره على مشاعر المتلقي، وإذا ما انتقلنا إلى العقلية الفلسفية فنجد "أنّها قد تعمَقت في مدلولات الجملة الشِّعرية وربطت بينها وبين التراث العقلي الوافد عبر الاحتكاك الثقافي العربي، والأعجمي. أما العقلية البلاغية فقد حصرت نفسها في صور البيان والتشكيل اللفظي لكن هذا لا يمنع كثيرا من النقاد العرب محاولة الإقتراب من التعريف الشّعري، ولقد كانت تعريفات هؤلاء النقاد هي محاولة الجمع بين عمليتين أساسيتين ترتبطان بجوهر الشِّعر، وهي حقيقة الإبداع الشِّعري وطبيعة المبدع نفسه"[2] .لتظهر أولى بوادر الإحساس بالشّعر وخصائصه الفنّية مع الأصمعي من خلال مفهوم الفحولة وهذا دليل على أنّ في الشّعر خصائص تميزه عن الكلام العادي، لكن هذا الإحساس لم يتبلور في مفهوم واضح للشّعر؛ إذ إنّ الأصمعي لم يعرف الشّعر تعريفا علميًا، وإنّما اكتفى باعتباره "شكلاً تعبيريًا متميزا انطلاقًا من ذائقته دون أن يتوصل إلى الخصائص المميزة لهذا الشكل"[3].

تطور مفهوم الشّعر على يد ابن سلاّم الجُمحي فأصبح الشّعر: "صناعة[4]وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تَثْقَفُه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعرف"[5]. وما يمكن أن نستشفه من نصه السابق أنّه لا يكتفي بإدراج الشّعر في باب الصناعات وإنما ألحقه بألوان المهارات العلميّة ليجعل منه قوة خلاقة، إنّ أبرز ما يلفت الانتباه في تحديده لمفهوم الشّعر تركيزه على عنصر الطبع فقد أشاد به في غير موضع، فكل شّعر خالف الطبع عنده أصبح كلامًا معقُود بقوافٍ فقط.

([1])-حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها: م.س.ص.383.

([2])- مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النقد العربيّ: م.س.ص28

([3])-ينظر: مفهوم الأدبيّة في التراث النقديّ إلى نهاية القرن الرابع: توفيق الزيديّ، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2. د.ت،ص93.

([4])-الشّعر صناعة: أي أنّه قرين الفنون التشّكيلية والمهارات العملية، والشّاعر صانع ماهر يحتاج إلى التثقيف النظّري والممارسة العملية لكي تجود صنعته، والمعنى أو الفكرة المجردة في الشّعر هي أشّبه بالمادة الخام التي يتناولها الصانع، فيصورها في شكل فنيّ متفرّد وبهذا التصوير وحده كما في تلك الفنون والمهارات يقوّم الشّعر. المعنى الشعريّ في التراث النقديّ: حسن طبل، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط2. 1998،ص124.

([5])-طبقات فحول الشّعراء: م.س. ص26.

ومن هنا يمكن القول إنّ محاولة الجمحي قد طبعها القصور كونها لم تتعدّ مرحلة الوصف، وإن كانت له إشارة ذكية إلى خصائص الشّعر انطلاقًا من المقارنة بين الشّاعر والمتكلم "فالمنطق على المتكلم أوسع منه على الشّاعر وهذا التصور الهام الذي يرسي الشّعر كشكل تعبيري"[1].

ولابن طباطبا العلوي مشاركة هامة في تفسير مفهوم الشّعر، إذ يقول:"الشّعر أسعدك الله-كلام منظومٌ بَائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصَّ به من النظم، الذي إن عدل عن جِهته مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الإستعانة على نظم الشِّعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه"[2]. ولعل مسعاه في حل أزمة الشّاعر والشّعر المحدث هو الذي دفعه إلى استغلال مختلف التصورات والمواقف النظرية لهذا الغرض ويتبيّن ذلك من خلال تعريفه السابق الذي يرتكز على أسس هامة نذكر منها مطابقة الشّعر للنظم واختلافه عن الكلام المستعمل في المخاطبات بين الناس بالإضافة إلى تطابق النثر والكلام المستعمل في المخاطبات[3].

ويمضي ابن طباطبا بعد هذا البيان لمفهوم الشّعر لوضع هيكل تفصيلي يتم بمقتضاه الإحاطة بجوانب بناء القصيدة وذلك وفق خطوات معلومة مضبوطة، بأسلوب تطغى عليه الصبغة التعليمية: "فإذا أراد الشَّاعر بناء قصيدة مخضّ المعنى الذي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقَوافِي التِي تُوافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه"[4]. وبهذا فإن عمل الشاعر في نظره يشبه إلى حد كبير عمل "النسّاج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن التفويت، ويسَّديه وينيره، ولا يهللُ شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشِه، ويشبعُ كلَّ صبغ منه حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقودَهُ بأن يتفاوت بين جواهرِها في نظمها وتنسيقها.. ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم وتصرفهم في مكاتبتهم، فإنّ الشّعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشّاعر إلى أن يصل كلامه

(1)-مفهوم الأدبية في التراث النقديّ: م،س.ص93.

(2)-عيار الشّعر:ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت. ط2. 2005.ص9.

(3)-ينظر: الشّعرية العربية، عبد القادر الغزالي، دار الحوار للنشّر والتوزيع، سوريا، ط1،2010.ص61.

(4)-عيار الشّعر:م.س. ص11.

على تصرفه في فنونه"[1]. وقد ذكرنا هذا النص على طوله لأنّه يكشف بوضوح وجوه المقاربة بين عمل الشّاعر وعمل النسّاج، ويرى بعض النقاد في مقارنة القصيدة بالرسائل عند ابن طباطبا أولى بوادر رصد ماهية الشّعر العربيّ.

ويهمنا أن نقف مع ابن طباطبا عند حقيقة الشّعر وعلاقة النثر والنظم بالمفهوم الشّعري، أو بروح الشّعر وجوهره، فقوام النظم عنده مبني على تخيُر الألفاظ والوزن أولاً والصياغة في مرحلة تالية مما يترتب عليه فهم آلي لعمليَّة الإبداع "باعتبارها عمليّة تقوم على مراحل متعاقبة أولها مرحلة التَفكير ثم مراحل الصياغة. فالشَّاعر حسب مفهوم ابن طباطبا يُفكر نثرًا ثم يأتي بمعانيه من النثر ليصوغها أو ينظمها شّعرا، فهو بذلك لا يلحظ التباين في بنية المعنى بين الصِيغة الشِّعرية والصيغة النثرية؛ فالشِّعر والنثر في نظره مُتقابلان، الأول محكوم بالوزن والقافيّة والثاني متجرد منهما. وواضح في هذا الحد أن عدّ الانتظام أو النظم خاصية مميزة للشّعر، ومعنى هذا أنّها مؤشر النمط الأساسي، ويتأكد هذا المعنى بعدم وقوف الحد على نوع من النثر، وإنّما هو تمييز بين الشّعر ومختلف تجليات النثر، ونصوص التراث في حدّ الشّعر تؤكد كلها أنّ الانتظام وزنا وقافية من خصائص الشّعر ومميزاته، حتى إنّ بعضهم عدّها من جوهره، تمكن له في جنسه بقدر اشتماله عليها[2].وبهذا يتضح الترتيب الذي وضعه ابن طباطبا في فهم وإدراك عملية الإبداع الشّعري. فالشّاعر مطالب بأن يأتي بمعانيه من النثر ليصوغها أو ينظمها شّعرا.

وتتجلى لنا البواكير الأولى لتعريف الشّعر لدى قدامة بن جعفر من خلال كتاب "نقد الشّعر" الذي فصّل فيه مذهبه في النقد أدقّ تفصيل يقول في حدّ الشّعر وبنيته:"الشّعر قول موزون مُقفى يدل على معنى"[3].وهو موقف يحيل على أنّ الشّعر "ضرب من الكلام مؤلف من عناصر؛ وكل مؤلف من عناصر لا يمكن أن يكون جيّدا على الإطلاق ولا رديئا على الإطلاق ولأنّ أمر الشّعر كذلك كان لزامًا أن يعرف العنصر الجيّد من عناصره ويميزه من الرديء، بعد تحديد صفات الجودة أو الرداءة فيه، وقد انسحبت هذه الفكرة على التفكير النقديّ عند قدامة في جملته"[4].

([1])-م.ن:ص12.11.

([2])-ينظر: الشّعر وصفة الشّعر في التراث، حمادي صمّود، مجلة فصول، القاهرة. العدد الأول، يناير 1985، ص77.

([3])-نقد الشّعر: قدامة بن جعفر، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجيّ، دار الكتب العلمية، بيروت. د.ط. د.ت.ص.64.

([4])-التفكير النقديّ عند العرب: م.س،ص204.

والحق أنّه يمكننا أن نعدّ تعريفه هذا بمثابة مدخل مؤقت يهدف من خلاله إلى التفريق بين الشّعر والنثر."فإذا كان النثر يشتمل على اللفظ والمعنى وهو ليس موزونًا ومقفى، فإنّ الشّعر هو نقيضه، لأنّه موزون ومقفى وهذا ما يدل على أنّ قدامة بن جعفر أقام حدّ الشّعر انطلاقًا من النثر دون أن يضع تعريفا علميا للنثر، واكتفى بالقول: "إنّ النثر كل ما ليس موزونا ومُقفى، وهذا في نظر الباحثين ليس تعريفًا للنثر"[1].

وقد حدد قدامة الأساس الذي بنى عليه أحكامه، وهو أساس الحسن والبراعة فذكر "أسباب الجودة التي تلحق بكل عنصر من هذه العناصر في نظم الشّعر، ورأى أنّ أضداد هذه الأمور هي أسباب الرداءة في النظم، ويحتم على الشّاعر أن ينظم الشّعر متبعًا لأسباب الجودة وحذرًا من الرداءة وأسبابها، والناقد يحكم على ضوء هذا النهج نفسه فيرى مواطن الجمال والعيب في شعر الشاعر سواء في ألفاظه أو في أساليبه أو في معانيه أو في أوزانه أو قوافيه أو في سوى ذلك مما تركب منها، فيحكم عليه أوله بالرداءة أو الجودة أو الإحسان؛ وهذا نهج عقلي واضح ولكنه في تقييده الشّعر بهذه القيود يخطئ كثيرا ولقد ألف الآمدي كتابا في تبيين غلط قدامة في نقد الشّعر كما نقده كثير من علماء النقد والأدب في شتى العصور"[2].

لقد أطال النقاد المعاصرون اللبث كثيرًا عند تعريف قدامة، على غرار شوقي ضيف الذي يقول معلقًا: "إنّ هذا التعريف قاصر لأنّه تناول به السور الخارجي الذي يحيط بمدينة الشِّعر فقط، أما المدينة نفسها وما تعجّ به من حياة وحركة وما تموج به من حسن وجمال فلم تسْترعِ أنظارهم، ولم تجذِب انتباههم، ولعلّ رواية الشِّعر الجاهليّ هي التي ورطتهم في هذا التعريف الأبتر فقد كان الشِّعر الجاهلي يروى سواء أكان بسيطًا أم لم يكن، وسواء أكان مؤثرا أم لم يكن، وسواء أكان مفهومًا أو غير مفهوم، وكان الرواة لا يطلبون في الشِّعر إلا أن يطن بالوزن والقافيَّة، وأما المعنى الذي هو روح الشّعر فلم يَلق منهم عِناية لا دِراية إلا في القليل الأقل"[3].وعلى الرغم من الإشارات النقدية السابقة؛ إلا أنّ ذلك لا يجحد حق قدامة في محاولة رصد الظاهرة الشّعرية والإلمام بها عبر قواعد ارتأى أنّها صالحة في الإحاطة بمفهوم الشّعر.

([1])-مفهوم الأدبية في التراث النقدي: م.س،ص98.

([2])-الحياة الأدبيّة في العصر العباسيّ: عبد المنعم خفاجيّ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط.1. 2004.ص.110.

([3])-قدامة بن جعفر والنقد الأدبيّ: بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3. 1969.ص176.

وسرعان ما تدفقت آراء نقدية أخرى تنحو المنحى نفسه، على شاكلة آراء عبد الرحمن بدوي الذي يقول: "إنَّ جميع من تصدوا للنقد في الأدب العربيّ منذ نشأته حتى العصر الحدِيث لم يكونوا إلا لغويّين سطحيّين، لم يعرفوا من الشِّعر إلا أنّه كلام موزون مقفى؛ إلا أنَّ الحقيقة العلمية وواقع النقد نفسه لا يقبلان هذا التعميم الذي لا يستند إلى أي دقة، ولا يرتكز على منطق، وقد يكشف عن ضآلة دراية، وعدم تعمق في نقدنا القديم تاريخا وتطورا"[1].

ويلتقط الفكرة نفسها محمد زَكي العشماوي الذي يقول معلقًا: "إنَّ تعريف قدامة مُجافاة ظاهرة لطبيعة الشِّعر، فهو بمثابة القاعدة النَحوية التِي لا مكان لها في البلاغةِ ولا في الفنّ، ومن أجل ذلك جاء تعريفه للشِّعر تعريفا عاجزا قاصرا، فليس كل كلام موزون مُقفى يدل على مَعنى يُعتبر شِّعراً [2]. وفي حمل الكلام على هذا المحمل قصور عجيب في فهم العبارة، فهي "لا تعني من لديه معرفة بأسلوب العرب القصر أو التخصيص؛ فللقصر أساليب معروفة وما التوقف في هذا التعريف الذي يكثر إيراده عند هذه العناصر "الوزن،القافية، المعنى" إلا من قبيل الأشّعار بأهميتها، ومن باب ذكر الخاص لمكانته، وتعريف الشيء بأبرز ما يتميز به؛ لأنّ من الصعب بل من المستحيل أحيانًا إيجاد تعريف جامع مانع للأشّياء مهما كانت بسيطة، فما بالك بفنّ غنيّ، وتقانة رفيعة كالشّعر"[3].

ومن هذا الضرب ما قاله أدونيس حين أسقط عبارة الموزون المقفى عن الشّعر حيث يرى بأنّها "عبارة تشوه الشّعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والإنغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشّعرية العربية ذاتها؛ فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي"[4]. وهو حُكم فيه كثير من التحامل، وربما التجنيّ على القدماء في نظرتهم إلى الشّعر.

ولهذا ليس غريبًا أن يكون وراء هجوم دُعاة التجديد على تعريف قدامة؛ أنّ حدّه يضع الشّعراء في مواجهة شروط الإتّباع، ويخضعهم لنموذج تقليديّ يقوم على الإيقاع الخارجيّ البسيط، وليس فيه أيّة

(1)-بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوء النقد الحديث: يوسف حسين بكّار، دار الأندلس للطباعة والنشّر، بيروت. د.ط. د.ت.ص13.

(2)-ينظر: قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث، محمّد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت.د.ط،1979.ص286.

(3)-مفهوم الشّعر بين جيلين: وليد قصّاب، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي، العدد02. سبتمبر1993.ص59.

(4)-مقدمة الشّعر العربيّ: أدونيس، دار العودة، بيروت.د.ط. 1983.ص108.

قدرة تحويلية تثري الإبداع وتطوره، ورأوا في بناء البيت على الإنتظام رتابة مملة، كما عدُوا القافية قيّدا شكليا يحول عمل الشاعر إلى جري وراء الموافقة الصوتية وإن كان على حساب المعنى[1]

وهكذا تهيأت الأسباب لقدامة ليقصر جمال الشِّعر عَلى صياغته، فلا تثريب على الشاعر في أن يعرض لأي معنى يشاء سواء أكان هذا المعنى حسنا أم سيئا، ما دام يعرضه في صياغة جميلة وشكل مؤثر، فالشِّعر صناعة قبل كل شيء، ولهذا لابدّ من الإهتمام بعنصر الصياغة والشكل في المقامِ الأول، ويقرر أنّ "المعاني كلها معرضة للشَّاعر، وله أن يتكلم فيما أحب؛ إذ كانت المعاني للشِّعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشِّعر فيها كالصورة، والمهم بلوغ الشّاعر منزلة الجودة، لا كتابته في معان رديئة"[2].وبعد أن رأينا كل ذلك يمكن القول إنّ قدامة حاول الاقتراب من مفهوم الشِّعر من خلال تحديد الأطر الخارجية التي يمكن أن تميز الفن الشّعري عن الفنون الأخرى.

ولإبن قتيبة ملحوظات جديرة بالذكر في هذه القضية حيث حدد التّصميم الخاص بمعالم القصيدة، ومفهوم الشّاعر المجيد في قوله :"وسمعت بعض أهل الأدب يذكر مقصد القصيد إنّما ابتدأ بذكر الديار، والدمّن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشّعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع والنفوس ظمأ إلى المزيد"[3].

ومفادُ هذه المقولة أنّه يفضل المفهوم القديم للقصيدة؛ إذ ينحصر مفهوم الشّعر عنده في صورة من المحافظة والتقليد، ولا يرقى إلى مستوى أبعد ممّا جاء به الأوائل، وعلى الرغم من كونه عالما بالثقافات في عصره، فإنَّه مع كل ذلك محافظ كل المحافظة في الأدب، حيث ينعى على أدباء عصره إنصرافهم إلى المنطق وشغفهم به دون سِواه ومن ثم "يرى وجوب اتباع منهج المتقدمين في نظّم القصيدة ولكنه مع ذلك لا يتعصب للقديم ولا للمُحدث تعصبا أعمى ولكن يعطي كلا حقه من العدالة والانصاف،

---

[1]-ينظر:الشّعر وصفة الشّعر في التراث: م.س، ص76.

[2]- نقد الشّعر: م.س.ص.53.

[3]- الشّعر والشّعراء: م.س.1/75.76.

وكتاب الشّعر والشّعراء وعلى الأخص مقدمته دراسة عميقة للشّعر وأقسامه وعناصره وللطبع وللصنعة فيه وللخصومة بين القدماء والمحدثين ولدواعي الشّعر ونظمه وأسباب اختلاف شّعر الشّاعر"[1].

أمّا الجاحظ فقد شبه معاناة الفنان أثناء عملية التشكيل الشّعري "بالنسج الذي يتخلقُ بعضه من بعض وهو تصوير يهدف إلى إعادة صياغة الأشياء من مَنظور فني خالص إذ يتعاون في عمليّة التصوير تلك اللون والإيقاع وما يتصل به من حركات وأصوات"[2]. وأجمل تعمق في هذا الموضع قوله: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشِّعر صناعة، وضرب من النسج، وجنسُ من التصوير"[3].

هذه الآراء كلها على تباين آراء صاحبها تلتقي حول مبدأ ثابت وهو أنّ هذا النص يضع بين أيدينا مفهوما متطورًا جدّا للشّعر؛ إذ يفرق الجاحظ هنا بين المعاني الغُفْل التي يصورها الشّعر، وبين الشّعر الذي يصنع وينسج، ويصور.وتتضح ماهيّة الشّعر أكثر عندما نصف الشّاعر بالأوصاف التي جعلها الجاحظ قوام مفهوم الشّعر، فنقول: الشّاعر عند الجاحظ صانع، ونسّاج، ومصور، وأصحاب هذه الصناعات جميعًا يستخدمون مادة أولية غُفْلاً يعملون فيها يد التشكيل وبراعة التكوين والرسم حتى تتخلق بين أيديهم خلقًا جديدًا قادرًا على الإبهاج والإمتاع"[4].

ولقد أُخذ على الجاحظ ميله وتعصبه للألفاظ على حساب المعاني فقد فهم هذا من خلال نصه السابق "فالمعاني كما يراها الجاحظ والنقاد عمومًا كثيرة ويملكها كل بني الإنسان، ولكن الشاعر الملهم المطبوع يختار منها ما يصلح فنيا وما يتفق وألفاظها المناسبة؛ فالمعاني بدون ألفاظ مثل الروح بدون جسد، والطعم بدون مطعوم، والعذوبة بدون ماء والألفاظ بدون معان مثل الجسد الهامد والشيء الفاقد لطعمه وطبيعته"[5]. والصوابُ أنّ المعنى الواحد يمكن أن يعرض لأكثر من شاعر إلا أنّ المزية كلها لمن

---

[1]–الحياة الأدبيّة في العصر العباسيّ: م.س. ص108.107.

[2]–مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النقد الأدبيّ القديم: م. س، ص28.

[3]–الحيوان: أبو عثمان الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ط،1965. 132.131/3

[4]–التفكير النقديّ عند العرب: م. س، ص139

[5]–التراث النقديّ والبلاغيّ للمعتزلة حتّى نهاية القرن السّادس الهجريّ: وليد قصّاب، دار الثقافة، الدوحة. د.ط، 1985.ص382.

يحسن اختيار اللفظ ويحسن صياغته، وبهذا يتفرد عن طرائق الآخرين، فالتفاضل بين الشعراء يكون بالألفاظ لا بالمعاني لأنّ المعاني مشتركة بين جميع الناس.

ويطالعنا عبد القادر المازنيّ بموقف مخالف لرأي الجاحظ بقوله:"وليس الشّعر كما وصفه الجاحظ بأنّه صياغة وضرب من التصوير أو كما سماه أرسطو طاليس فنّا تصويريا لأنّ الأصل في الشّعر الإحلال والإقتراح لا التصوير إحلال اللفظ محل الصور وإقتراح العاطفةِ أو الخاطرِ على القارئ"[1].

كما نجد للجاحظ آراء نقدية أخرى في فهم الشِّعر وتقويمه، يقول مثلا: "وأجود الشِّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان" [2]. إنّ هذا النص يكشف بجلاء ما ينشده الجاحظ من وحدة القصيدة؛ إذ يرى في نجاح سبك أجزائها، سببا من أسباب اكتمال صورتها في ذهن المتلقي.

وإذا ما وقفنا على ما يشترطه الجاحظ من وجوب تدقيق النظر في نقد الشاعر؛ لتبيّن أنّه ينظر إلى لفظه وغرضه ومعناه، ويحلل الطبع ويشيد بالمطبوعين كما يذم المتكلفين.ويتحدث مرةً أخرى فيؤكد على الطبع في الشِّعر وينفي التكلف ويقوي الصلة الفنية بين اللفظ والمعنى:"فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الإختلالِ مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة"[3].

وقد ساق هذا الاهتمام بمادتي الطبع والصنعة في الشّعر إلى التأكيد :"إنّ صنعة الشّعر هي الصنعة الفنية التي تدل على حذق الشاعر ومهارته، فالشاعر هو ذلك الإنسان المطبوع الذي وهب استعدادا فطريا، وحسا مرهفا، وقدرات فنية صقلتها الدربة وهذّبها المران، والإطلاع على آثار أسلافه ومبدعاتهم، فقويت ملكته، وشحذت قريحته، فإذا ما تأهب للإبداع، واحتشد لصنعة الشّعر، وأتتهُ ملكاته الفطرية،

([1])-ينظر: الشّعر غاياته ووسائطه، إبراهيم عبد القادر المازني: تحقيق، فايز ترحيني. دار الفكر اللبنانيّ، بيروت، ط2. 1990. ص08.

([2])-البيان والتبيين: أبو عثمان الجاحظ: تحقيق، عبد السلام محمّد هارون،دار الجيل للطبع والنشر. لبنان. د.ط.د.ت.67/1

([3])-البيان والتبيين: م. س. 83/1.

وخبراته العملية، فأبدع الصنعة وأجاد الفن"[1]. وبهذا يتأكد دور المراجعة والتهذيب في إدراك عملية الإبداع الشّعري.

ويتحدث مرة أخرى فيؤكد أنّ "مجيء الكلام موافقا لأحد بحور الشِّعر لا يكفي لأن يعد شّعرا؛ إذ لابد من شرطين ليوصف الكلام بأنّه شِعر. أما الشرط الأول فيتعلق بالكم، ولم يوضح النص على وجه الدقة المقدار الذي إذا بلغه الكلام الموزون صح أن يسمى شِعرا، واكتفى بالحديث عن المقدار الذي يعلم أنّه من نتاج الشِّعر ولكنه لا يكتفي بما يتساوى مقدار البيت، وأما الشرط الثاني فتمثله نيّة القائل وقصده إلى الشِّعر، وبالتالي فإنّ مجيء بعض عبارات المتكلم موزونة وزن الشِّعر، لا يعني أنّها شِعر، ما دام قائلها لم يقصد إلى أن يقول شّعرا"[2]. ويؤكد هذا الفرض ما سَبق من اقتصار للتعريفات الأولى لدى اللغويين على تحليل المدلول الإشتقاقي للكلمة، ثم ما نراه من عدم الوُقوف في تعريف الشِّعر لدى النقاد المتخصصين، الذين لم يلتفتوا إلى البعد الكلامي في الموضوع عند أي من هذين الشرطين الذين أضافهما الجاحظ[3].

يتحقق على ضوء ما قلناه سابقا إرتباط شرط الإرادة، أو القصد الذي أضافته البيئة الدينيّة، مع شرط الكم إلى حدّ الشِّعر الرباعي الأركان، اللفظ، الوزن، القافيّة، المعنى، الذي استمدته من بيئةِ النُقاد المتخصصين، والذي يكون قد أدى دوره كاملاً فيما يتعلق بإزاحة الحرج من ورود بعض العبارات المتزنة في القرآن أو حديث الرسول، وكذلك في إزالة ما بدا أنَّه تضارب في موقِف الرسول صلى الله عليه وسلم من الشِّعر[4] . والواضح أن ادخال شرط القصد في حدّ الشّعر إنما جاء ليفرق ما بين الأقاويل الشّعرية والأقاويل النثرية.

([1])-ينظر: المعنى الشعريّ في التراث النقديّ، م. س، ص124.

([2])-دراسات في النقد العربيّ: عبد الحكيم راضي، الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. د.ط. 2007.ص259.260

([3])-وهي الإضافة التي لها ما يبررها بالفعل، وذلك لسببين: أحدهما: أنّه لم يكن عمليا ما يمنع من اعتبار البيت الواحد شِعرا، لأنَّ المسألة لم تكن حسمت من الوجهة التنظيرية، وبالتالي مسألة الكم مفتوحة، أو لأنَّ المسلك التطبيقي والتصريحات الصادرة عن بعض الشّعراء وغيرهم كانت تفيد إمكان عدّ البيت الواحد شِعرا. والآخر: أنّ شّرط القصد لم يكن ملتفتًا إليه من أحد، بل كان الشائع أنّ الشَّاعر إنسان ملهم، سواء كان ذلك الإلهام بفعل شيطان يمده بالشِّعر-كما كانت عقيدة الجاهليّين- أو كان إلهامه من الله تعالى.ينظر: دراسات في النقد العربيّ: م.س.260.

([4])-ينظر: م.ن.ص269.

وهنا نجد أنّ القاضي الجرجاني يعتمد نفس الحجج والبراهين التي قدمها الجاحظ من قبل؛ إذ استند إلى الطبع وجعله أهم أركانه بقوله:"الشِّعر علمٌ من علوم العرب يسترك فيه الطبعُ والرواية والذكاء، ثم تكون الدُّربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[1].وبهذا يحدد الجرجاني أهم مقومات عملية الإبداع الشّعري.

وطبيعي أن يحدثنا الجرجاني عن فهمه للشّعر بعامة قبل أن يتناول شّعرا بالنقد؛ حيث يصور في وساطته هذا المنهج، ولا شّك في أنّ هناك فروقًا بين فهم الناقد والآخر، وأنّ هناك مئات من المفهومات الواسعة جدًا والضيقة جدًا، تطالع كل من يستقرئ النقد العربيّ، ولكن هناك مفهومات عامة لم تكن ملكا لأحد، بل كانت ملكا للجميع، وهي تلك المفهومات التي تجمعت في عمود الشّعر، فلعل تلك المبادئ التي تجمعت فيه أن تكون هي الصورة المبلورة لتلك المفهومات الكثيرة المشتتة، فعمود الشّعر بعبارة أخرى هو قوانين الشّعر كما تتمثل عند العرب[2].

وممن استعمل مصطلح عمود الشّعر صاحب الوساطة حيث جعله هدفا منشودا للشّاعر، إذ يقول:" وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشّبه فقارب، وبدَّه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والإستعارة إذا حصل لها عمود الشّعر، ونظام القريض"[3]. وما يمكن الاشارة إليه أنّ أشمل نظرية حاولت الإحاطة بالشّعرية هي "نظرية عمود الشّعر"

([1])-الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، عيسى البابي الحلبي وشركائه. القاهرة، د.ط.1966 ص15.

([2])-ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربيّ، م.س.ص292

وقد حدد المرزوقي" عمود الشّعر"، وبيّن سبب تحديده فيقول:" فالواجب أن يتبيّن ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب، ليتميزَ تليدُ الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتُعرفَ مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفيين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع، والمطبوع، وفضيلة الأبيّ السمح على الأبيّ الصعب" . شرح ديوان الحماسة: أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقيّ، تعليق فريد الشيخ وابراهيم شمس الدين. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 2003. ص10

([3])-الوساطة بين المتنبي وخصومه: م.س.ص34.33

سواءً أكان ذلك في صيغتها المكتملة عند المرزوقي، أم قبل ذلك عند الآمدي أو الجرجاني؛ إذ إنّ حديث هؤلاء النقاد عن "محاسن الكلام" يمثل أولى بوادر تحديد عناصر الشّعرية[1].

أما الناشئ الأكبر فنجده يعرف الشِّعر ويصفه بقوله:"الشِّعر قيد الكلامِ، وعقال الأدب، وسور البلاغة، ومحل البراعة، ومجال الجنان، ومسرح البنان، وذريعة المتوسل، ووسيلة المتوصل، وزمام الغريب، وحرمة الأديب، وعصمة الهارب، وعُدة الراهب، ورِحلة الداني، ودوحَة المتمثل، وحاكم الإعراب، وشاهد الصواب"[2]. وفي هذا التعريف إشارة واضحة إلى طبيعة الشِّعر من حيث أنّه معقود بإيقاع ولهذا فهو يتطلب براعة خاصة، تستفتح الملتبس.

وفي ذات السياق يؤكد عبد القاهر الجرجاني حقيقة مرتبطة بهذه القضية وهي"أنّ الشِّعر عندهم كان نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتّحبير وما أشبه ذلك"[3]. إن هذا النص يؤكد تأكيدًا واضحًا وجوه المقاربة بين صفة الشاعر والرسام، فكلاهما يقدم ما يريده تقديما حسيًا.

ومما لا شّك فيه أنّ عبد القاهر الجرجاني قد عرض لهذه الفكرة وهو بصدد الكشف عن معاني الشّعر، إذ نجده يقول: "وإنَّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنّك ترَى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نُسج، إلى ضرب من التخيُر والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنَّها محصول "النظم"[4].

ولا ينفي محمّد غنيمي هلال أن يكون هناك تأثير غير مباشر بين الجاحظ والجرجانيّ فيقول:"على الرغم من أصالة عبد القاهر فيمَا سُقناه من آراء في النظم فقد تأثر بآراء سابقيه، وحذا حذوهم في الاعتدادِ بالصياغة، وأنَّها نظير للتصويرِ والنقش، وكانت جل أفكارهِ دائِرة حول هذه الصياغة وقد أفاد إفادة كبيرة من أفكار أصحاب اللفظ وترجيحه على المعنى، وبخاصة الجاحظ، ففي كتب الجاحظ بذور

(1)-ينظر: أسئلة الشعرية،(بحث في آلية الإبداع الشعري)، عبد الله العشي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1. 2009. ص149.

(2)-تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب من القرن الثانيّ حتى القرن الثامن الهجريّ: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط4. 1987.ص.64.

(3)-دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجانيّ، تعليق، محمود محمّد شّاكر،دار المدني، جدة.1991.دط،ص49.

(4)-دلائل الإعجاز : م.س، ص88.87.

لأفكار عبد القاهر جميعها، ولكن تجلت أصالته بعد ذلك في ثورته على معاصريه ممن اشتطوا في نصرة اللفظ حتى غفلوا به عن الغاية، وقد عزا الجاحظ الحسن للألفاظ، ولكن يفهم من كلامه في مواضع مختلفة أنه يقصد الصياغة وملائمة الألفاظ لتصوير المعنى كما بينا ذلك من قبل، وهذا معنى قريب كل القرب مما أراده عبد القاهر في نظرية المعنى"[1]. التي تعتمد على تركيب الجملة وصياغة العبارة صياغة جمالية تصويرية، تستخدم فيها الصور كالتشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل، والتمثيل على حدّ الاستعارة، ويستخدم فيها صورا بسيطة وصورا مركبة، وصورا قريبة وصورا نادرة، ولكنه يميل إلى التركيب والغرابة، وما يحتاج فهمه إلى غوص وتأمل، ولكن هذا التأمل والغوص لا يعني تعقيد العبارة والتوائها، كما لا يعني التكلف الذي يصبِح فيه الشاعر أسير الصنعة البديعية، وعلى أية حال فإنّ روعة الشّعر برُمَتها ترجع إلى توخي معاني النحو: أو بعبارة أخرى إلى النظم، وقد تكونت فكرة عبد القاهر عن النظم من المنطق ومن النحو[2].

وممّا تجدر الإشّارة إليه أنّ عبد القاهر لا يعدّ الوزن ركنا أساسيا في العمل الشّعري، بل إنّه لم يُعره اهتماما، ولم يعتمد عليه في التفرقة بين الشِّعر وغيره، وذلك عندما ذكر أنّ الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء وكأنّه يرى أنّ الشِّعر لا يمكن أن يكون شِعرا بالوزن وحده، ولكنه يكون شِّعرا بنظمه أي بصوغ عباراته[3] .

وإذا أتينا إلى تعريف ابن المعتز، فإنّ ما يميز تعريفه الطابع الطبقي، وهذا من غريب ما نظر لمفهوم الشّعر في العصر العباسيّ ذلك أنّه "بدأ الشّعر بملك وختم بملك، لأنّ الكلام الصادر عن الأعيان والصدور، أقرّ للعيون، وأشفى للصدور، فشّرف القلائد بمن قلدها،كما أن شّرف العقائل بمن ولدها"[4].ويستذكر بعدها قول الفرزدق وهو يعلق على شعر نصيب[5]:[الوافر]

وخَيرُ الشِّعرِ أَكرمَهُ رِجَالاً وشرُ الشِّعرِ مَا قالَ العَبيدُ

(1)-التراث النقديّ والبلاغي عند المعتزلة حتى القرن السادس الهجري: م، س،ص383

(2)-ينظر: دراسات في النقد والبلاغة، القط عبد الحميد، دار المعارف، القاهرة.ط1. 1980.ص.61، 62.

(3)-ينظر: دراسات في النقد والبلاغة، م.س، ص.59.58

(4)-التأصيل الإجرائي لمفهوم الشّعر: م.س.ص135.134

(5)-الشّعراء نقادًا: م.س.ص38.

والواضح أنّ ابن المعتز قد وضع شروطًا لمن يروم سلّم الشّعر ولعل أهمها علو النسب والمجد الذي يصنعه أشراف القوم.

إنّ الجهد الذي بذله النقُّاد في بحث مفهوم الشّعر جهد كبير؛ "غير أنّه لا يمكن أن يكتمل إلا بجهد آخر ينبغي أن ينهض على أساس فلسفي، وبدون ذلك سنظل عاجزين عن أن نحلق من أرض النقد إلى آفاق علم الجمال، هذا الجهد تنتظره أسئلة كبرى لم يجب عنها النقاد حتى الآن، مهما قالوا عن تأثر قدامة ومدرسته بأرسطو، وعن اندراج الشّعر عند الفلاسفة تحت باب المنطق" [1].خاصة ما يتعلق بآراء أفلاطون ومدى جريانها في مقولات الكندي، والفارابي، وابن سينا، حيث يعرف الفارابي الشِّعر بجوهره، إذ يقول:"قوام الشِّعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا ممّا يحاكي الأمر، وأن يكون مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس ضروري في قوام جوهره، وإنّما هي أشياء يصير بها الشِّعر أفضل، وأعظم هذين في قِوام الشِّعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بهَا المحاكاة، وأصغرها هو الوزن"[2].

نستخلص ممّا عرضنا له أنّ الوزن ليس كافيًا لتحقيق الشّعرية؛ إذ إنّه وبرغم أهميته فإنّه لا يمكن مقارنته بمضمون الشِّعر فمكانته أقل من المضمون أو المحاكاة التي هي أساس التَخييل لأنَّ نَظم أَي معلومة علمية لا يجعلها شِّعرا، ممّا يؤكد لنا الأهمية الكبرى التي يراها الفارابي لمضمون الشِّعر هو أن يجعل التخييل في الشِّعر كالبرهان في العلم ولأنَّ العلم لا قيمة له بغيّر برهان فكذلك الشِّعر لا قيمة له بغير تخيّيل، وهنا يقيم الفارابي مقارنة بين الأقاويل البرهانية التي هِي صادِقة عنده بالكل لا محالة وبين الأقاويل الشِّعرية التِي هي كاذبة عنده بالكل لا محالة[3].ثم يمضي مبينًّا أنّ الشّعر إذا خلا من الوزن بطل أن يكون شّعرا، والأصح أن يسمى عند ذلك قولاً شّعريًا.

ويجد المتصفح لتعريف الشّعر لدى الفلاسفة المسلمين تداخلا بين "المفهوم والمهمة، أو في تفاعل البنيّة والوظيفة والتشكيل والتأثير في تصورهم للشِّعر، ولقد ترتب عن ذلك أن استخدم الفلاسفة التخييل، والمحاكاة بمعاني متقاربة أو متداخلة لتأدية مقاصد المفهوم والغاية إذ يرى ابن سينا في هذا المجرى

([1])-مفهوم الشّعر بين جيلين: م.س. ص47.

([2])-نظريات الشّعر عند العرب: م.س.ص.204.

([3])-ينظر: التخيّيل نظرية الشّعر العربيّ، صلاح عيد، مكتبة الآداب. القاهرة.د.ط. د.ت. ص47.

بأن الشِّعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها ومتشابهة حروف الخواتيم[1]. وهو الأمر الذي دفع به إلى القول أنّ خاصية التخييل قد تكون مشتركة بين الشّعر والنثر؛ بل قد ينفرد بها النثر ويفتقدها الشّعر، لذلك لا تصلح أن تكون فيصلا بينهما، بل الفيصل هو الوزن. ويعلل حكمه هذا بقوله: "وقد تكون أقاويل منثورة مخيّلة، لأنّها ساذجة بلا قول، وإنّما يوصف الشّعر بأن يجتمع فيه القول المخيّل والوزن"[2].وبهذا يكون "الوزن والكلام المخيّل كافيان عِنده للشِّعرية لأنَّ المقدمات المخيّلة والإيقاع المتناسب يجعلان الشّعر أسرع تأثيرا في النفس التي تميل إلى المتّزنات والمنتظمات التركيب"[3].فهو يرى أنّ نجاح الشّعر مرهون بتوفر الوزن والكلام المخيّل.

وعلى هديِ هؤلاء الفلاسفة والمتكلمين وبتأثير من المفكرين اليونان الأوائل، اعتبر ابن رشد التخييل جوهر العملية الشِّعرية بقوله "إنّ الأقاويل الشّعرية هي الأقاويل المخيّلة ونراه يذكر أصناف التخييل وأصناف التشبيه ثلاثة :اثنان بسيطان وثالث مركب منهما وهو بهذا يخالف الفارابي ومن بَعده ابن سينا عندما جعل أنواع التشبيه هي نفسها أنواع التخييل فالفارابي جعل القول الشِّعري يرسم الصورة الذهنية في ذهن المستمع، تلك الصورة المحاكية للصورة الواقعيّة التي رآها أو يفترض أنّه رآها ولهذا لم يربط الفارابي وابن سينا التخيّيل بالتشبيه"[4].

وبالتالي فهناك تأكيد من ابن سينا وابن رشد على أنّ "المحاكاة والتخيّيل في الشِّعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط، وهذا كلام بالغ الأهمية في الربط بين العُنصرين الأساسيين في الشِّعر الخالص وهما المعنى والوزن وبهذا يصبح الفرق بينهما وبين الفارابي، أنّ الأخير يقصر المحاكَاة في الشِّعر على اللفظ دون الوزن"[5].

والحق أنّنا بإزاء عقلية فلسفية متميزة كان لها مفهومٌ معينٌ للشِّعر أدى إلى انطلاق حدّه عندهم من جوهر اللغة الشِّعرية التي تهدف إلى إيقاع وظيفة التخيّيل متوسلة بوسائل المحاكاة التي تتحقق بطرق مختلفة، ومن هنا نجد الركن المتصل في حدّهم للشِّعر بعنصر الوزن، الذي يضم إليه بعضهم كالفارابي

(1)-ينظر:نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين: الأخضر جمعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. د.ط .1999.ص27،28.

(2)-مفهوم الشّعر عند ابن الخطيب: سليمان القرشّي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي، العدد32. يناير 2001، ص61

(3)- التخييل نظرية الشّعر العربي:م.س.ص51.

(4)-التخييل نظرية الشّعر العربي، م.س.ص57.

(5)-نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكنديّ حتى ابن رشد: ألفَت كمال الرويّ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2007.ص74.

عنصر المحاكاة، بينما يضم إليه ابن سينا عنصر التخيّيل، في حِين أنَّ متفلسفا كابن رشد يراوح بين عنصريّ: التخيّيل والمحاكاة، إلى جانب الوَزن[1].

ولعل أهم ما طرأ على تعريفهم أنّه انصرف إلى استبعاد "عنصر القافيّة من حدّ الشِّعر ، فإذا ما ذكروه، أو حاولوا سلكه في حدِّ الشِّعر نصوا على اختصاصه بشِّعر العرب، وعلى أنَّ ذكره ضمن حدّ الشِّعر إنّما جاء مَن قبلهم، وذلك ما يكشف عن وعيهم بالتمايز الذي أقروه بين حدِّ الشِّعر عندهم، ذلك الحدّ الذي استمدوه من أرسطو الذي نظر فيه إلى أشعار اليونان، وبين حدّه، أو حدوده التِي أفرزتها الثقافة العربيّة بالنظر إلى طبيعة شعرها في ضوء ما طرأ عليه من ظروف ثقافيّة وفكريّة متنوعة"[2].

وما تجدر الاشارة إليه في هذا السياق أنّ "نظرة فلاسفة الإسلام إلى الشّعر ظلت قائمة على أساس سيكولوجيّ، وهذا ما جعلهم يركزون في المقام الأول على جوهره التخيّيلي؛ أما المصطلحات الأخرى التي وظفوها في سياق تعريفهم له فتندرج في سياق مقاربتهم لمستوياته الإبداعية وخصائصه الفنّية من جهات:علاقتها بالذات الشّاعرة، وبالواقع الموضوعي، ثم اللغة التعبيرية، وبالسلسلة الأدبية وتقاليد القول الشّعري، وقد كانت تستعمل عندهم مصطلحات التشبيه والتمثيل والمحاكاة والتغيير بمعان متمايزة أحيانًا، ومترادفة ومتداخلة أحيانًا أخرى"[3]. وخلاصة القول في هذا المبحث إن محاولات النقاد العرب المختلفة كان لها أثر صابغ في اثراء الحركة النقدية المغاربية فيما بعد وهذا وما سيتطرق له المبحث القادم.

2-مفهوم الشّعر عند المغاربة بين الإتّباع والإبداع:

1.2-وجوه الائتلاف في تحديد مفهوم الشّعر عند المغاربة:

بلغت القيروان ما بين القرنين الرابع والخامس الهجريّين ذروة النقد الأدبيّ، حيث كانت تنافس حواضر المشرق والأندلس بما جمعت من النقاد والشّعراء؛ إلا أنّ صورة النقد الأدبيّ في هذه الفترة ظلت باهتة في الأذهان، على الرغم ممّا ذكر للمغاربة من ذخائر نقدية وبلاغية عديدة، يمثلها "الممتع" للنهشّلي، و"ما يجوز للشّاعر في الضّرورة "للقزّاز، و"العمدة"، والأنموذج، وقراضة الذّهب" لابن رشيق،

(1)-ينظر: دراسات في النقد العربيّ: م.س. ص285.284.

(2)-م.ن: ص286.

(3)-التخييل والشّعر حفريات في الفلسفة الإسلامية: يوسف الإدريسي، دار الأمان، الرباط. ط.1. 2012.ص177

و"الرّائق" للتُّجيبيّ، و"زهر الآداب" لابراهيم لحصريّ، و"مسائل الإنتقاد" لابن شرف، والغريب في الأمر أنّ مادتها لم تؤخذ بعين الإعتبار في معظم الدراسات التي انصبت على النقد الأدبيّ عند العرب إلا نادرا وإن أشاروا إلى شيء من ذلك، فانطلاقا من اعتبارهم هذا النقد تابعا لصُنوه في المشّرق، أو تكرارا لمباحثه وقضاياه، وهي أحكام توهم بأنّ هذا النقد لا يضيف شيئا جديدا، ويفتقر إلى الاختراع والابتكار؛ ولذلك نعت ابن خلدون المغاربة بالضعف والقصور في علوم البلاغة والنقد بقوله:"وصعبت عليهم-أي أهل المغرب-مآخذ البلاغة والبيان لدقة أنظارهما وغموض معانيهما، فتجافوا عنهما"[1]. وسار على اتهام المغاربة بالقصور أحمد المقّري في كتابه أزهار الرياض، فيقول:"وأما ملكة العلوم النظرية، فهي قاصرة على البلاد المشرقية، ولا عناية لحذاق القرويين والإفريقيين إلا بتحقيق الفقه فقط"[2]. ويتبدى لنا أن تعليق الناقدين السابقين فيه اجحاف للمؤلفات النقدية والبلاغية المغربية خاصة تلك التي ألفت ما بين القرنيين الخامس والثامن الهجريين، وسيحاول هذا المبحث استجلاء بعض الآفاق التي فتحها النقاد المغاربة الذين سلكوا النهج العربيّ الخالص في تناولهم لموضوع الشّعر ودراستهِ على أسس منهجيّة سليمة.

أ-مفهوم الشِّعر عند ابن رشّيق المسيلي:

ينقل ابن رشيق فصلاً عن صناعة الشّعر وأهل العلم به لابن سلاّم، ويواصل بحثه فيعرض لحدّ الشّعر وبنيته، وتبدو على ذلك مسحة من روح قدامة بن جعفر وملامح منهجه؛ فقد عرف ابن رشيق الشعر بقوله:"الشِّعر يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء: اللفظ، والوزن والمعنى والقافيّة، فهذا هو حدّ الشّعر، لأنَّ من الكلام موزونًا مقفّى وليس بشِّعر؛ لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القُرآن، ومن كلام النبيّ صَلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شِّعر"[3].

ومفهوم الشّعر الذي قدمه، فيما يبدو من عباراته، قد اقتبسه عن القاضيّ الجرجانيّ الذي عرف الشِّعر بأنّه في اللغة:"العلم، وفي الاصطلاح :كلام مُقفى موزون على سبيل القصد، فالقَاضي الجرجاني قد زاد النيّة هنا على تعريف قدامة وذلك في قوله على سبيل القَصد ولذلك سميت قصيدة، لأنّ الشَّاعر

(1)-مقدمة ابن خلدون: م.س. ص645.

(2)-أزهار الرياض: م.س. 26/3

(3)-العمدة: م.س.120.119/1.

قصد أن يجعلها شِعرًا. وعلى الرغم ممّا يظهر لنا من أنَّ القدامى قد نظروا للشِّعر، نظرة شكلية فقط بحيث أنَّها تهتم بخارج الشِّعر وظاهره أكثر من داخله، إلا أنَّ أحاديثهم عن الغريزة والنِيّة والقصد وما إلى ذلك قد حاولت بشكل أو بآخر الاقتِراب كَثيرًا من طبيعة الشِّعر"[1].

ويثبتُ توظيف ابن رشيق لقيد القصد[2] في الشِّعر كعلة لرفض شِّعرية ما نسب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم مِن العبارات الموزونة من قبل وفي موضع آخر" رأى أن مشطور الرجز ليس بشّعر لقول النبّي صلى الله عليه وسلم:

هَل أَنتِ إلاَ إصبعُ دَميتِ وفي سَبيل الله مَا لَقيتِ[3]

ويحتمل أيضا أنّ هذا ليس دليلا صريحا، وإنّما الدليل في قول النبّي صلى الله عليه وسلم عدم القصد والنيّة، لأنه لم يقصد به الشِّعر ولا نواه، ولذلك لا يعد شِّعرا وإن كان كلاما متزنا"[4]. وهنا نسجل انسياق النقاد وكثير من المفسرين نحو صوغ نظريات وحدود للشّعر (مثل عدد الأبيات وتوفر النية والقصد) تهدف إلى نفي صفة الشعرية عن القرآن، انطلاقا من قناعتهم بأن اتهام المشركين إياه بها إنما كان بسبب توفر آيات موزونة فيه[5].

وقد استهجن كثير من النقاد اعتبار القصد جوهرا للشّعرية وأحد أعمدتها، وهذا ما دفع الدكتور عبد المالك مرتاض إلى القول: "وقد يقصد الشّاعر إلى أن يقول شّعرا ألف قصد وقَصد، ويتكلف وزن كلامه ويتجشم تقفيته ما شاء الله له ذلك، فيدقّق ويحقّق، ولا يرتكب أي خطأ عروضي، غير أنّ ذلك كله ما

([1])-دراسات في النقد العربيّ: م.س.ص171.

[2] ويمكن الإشّارة هنا مثلا إلى شّرط القصّد لتحقق الشّعر الذي نجده أيضا عند الباقلاني، حيثّ يجمع هو الآخر بين القرآن و كلام الرسول صلى الله عليه وسلم، وكلام العَامة الذين لا يعرفون الوَزن، في شرط توفر القصّد ، للحكم على ذلك الكلام المختلف أصحابه بالشِّعرية، فيقول: الشّعر يطلق إذا قصد إليه قصدا؛ لأنه لو صح تسمية كل اعتراض في كلامه ألفاظ موزونة بوزن الشّعر، كان الناس كلهم شعراء؛ لأن المتكلم لا ينفك من أن يعرض في كلامه ما يكون موزونا؛ وإنما يعد شعرا ما إذا قصده صاحبه. ينظر: إعجاز القرآن، أبو بكر محمد الطيب الباقلاني، تحقيق، السيد أحمّد صقر،.دار المعارف.مصر.د.ط.1963.ص19.20.

([3])-تفسير حدائق الروح والريحان في روابي علوم القرآن: محمد الأمين بن عبد الله الأرمني العلوي الشافعي،مراجعة، هاشم محمد علي بن حسين مهدي، دار طوق النجاة، بيروت. ط1. 1421هـ/2001م. مج:24.ص89.90

([4])-دراسات في النقد العربيّ: م.س: ص171.

([5])-ينظر: مفهوم الشّعر في القرآن الكريم: م.س. ص251

كان ليشفع لكلامه وإنّما يكون شِعرا فقط إذا توافرت فيه خصائص الشِّعرية"[1]. وهذا ما يناقض آراء بعض الدراسين المحدثين الذين اعتبروا شرط القصد سببا مهما في تحديد كيفية التعبير، والغرض المتوخى وفي اختيار الوزن والألفاظ الملائمة وطريقة تركيبها[2].

أراد ابن رشيق الشّعر لذاته وحصر غايته في الطرب وأخرجه عن مبدأ الإفادة، فالشّعر لديه:"ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع، وهذا هو باب الشّعر الذي وضع له وبُني عليه لا ما سواه"[3]. ومن خلال هذه الطبيعة الوجدانية تنبثق كل الخصائص المبينة لأسلوبه، سواء من حيث اللغة أو من حيث الموسيقى أو من حيث التصوير أو من حيث الخيال وهذا ما وضحه د. فخري الخضراوي؛ إذ يرى أن ابن رشيق قد ركز على عملية التخييل أو ما تعرف بسيكولوجية التلقي أكثر من تركيزه على عملية التخيل المعروفة بسيكولوجية الإبداع، وفي ذلك تدعيم لفكرة مقتضى الحال في جانبها الخارجي التي يراعي فيها علاقة النص بالمتلقي أكثر من علاقة النص بالمبدع[4].

وفي هذا الصدد يشير د.أحمد يزن إلى أنّ تحديد ابن رشيق للشّعر لا يتناول سوى الظاهر فقط؛"لأنّ الشّعر ليس مجرد كلام ووزن وقافية، بل هو إلى ذلك، روح شّعرية وظلال وانفعالات وإيحاءات، فإنّه يجب أن نتريث ونضع النص في إطاره العام، وإذ ذاك ندرك أن ابن رشّيق تكلم مثلا عن العاطفة والخيّال، وأكد حتمية وجودهما في الشّعر"[5].

على غرار كثير من الفكر النقدية في كتاب العمدة اعتنى ابن رشيق بضرورة الإبداع عند الشَّاعِرِ المجيدِ وأَن يأتي شّعره بشيء جديد فلا يكون مقلدا لمعاني غيره، وهذا ما يدل على رهافة حسه، وتميز أدائه الشّعري حيث يقول: "وإنّما سمي الشّاعر شّاعرا لأنه يشعر بما لا يشّعر به غيره، فإن لم يكن عند الشّاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظه وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو

(1)-قضايا الشّعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصر: عبد المالك مرتاض، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة الأمير عبد القادر،قسنطينة، د.ت.ص37.

(2)-ينظر: في سيمياء الشّعر القديم، محمد مفتاح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط1. 1982. 52، 53

(3)-العمدة:م.س. 128/1

(4)-ينظر: رحلة مع النقد الأدبيّ: م.س.ص.152.

(5)- النقد الأدبيّ في القيروان: م.س. ص147.

نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشّاعر عليهِ مجازًا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوَزن وليس بفضل عندي مع التقصير"[1].

فالشاعر مطالب في هذه الحالة أن تكون معانيه "مخترعة بكرا لم يسبق إليها، أو معان مولدة توليدا يزيدها رقّة، وجمالا، حتى تهزّ النفوس طربا وتحرك الطباع أريحيّة"[2]. وهذا ما يتحقق من خلال احياء الشاعر للغة الشّعرية؛ إذ يشحنها بالمعاني المتطورة، وينحت بواسطتها فنّا، يعبر عن رؤية للعالم، وبهذا يمكن القول إنّ الشّاعر المجددّ لأساليبه ومعانيه والمطور للغته باستمرار هو الشّاعر المطبوع في نظر النقاد العرب وهو المبدع الخلاق الذي يستطيع أن يخاطب الإنسان في كل زمان ومكان رغم اختلاف أوضاعه[3] .

ثم يعرض ابن رشيق للشّعر من حيث هو علم وفنّ، ويعرف به في مواضع مختلفة ويستطرد ثم يعود إليه من جديد فيبدأ الحديث مثلا عن نشأة الشّعر بقوله: "وكان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد؛ لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشّيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمّ لهم وزنه سموه شّعرا؛ لأنهم شّعروا به أي فطنوا"[4].وعلى أساس هذين القولين يكون مفهوم الشّعر عند العرب مرتبطا بالفطنة؛ أي الوعي بالواقع ومعرفة أحواله، ويكون مفهوم الشّاعر مرتبطا بمجموع الأحاسيس التي يدرك من خلالها مشاكل عصره.

أمّا أمجد الطرابلسي فيرى بأن كلام ابن رشيق السابق مبهم وغير واضح بما فيه الكفاية ويتساءل عما يعنيه ابن رشيق بلفظة :"منثور" التي وردت في أوله. إذا كان يقصد بها اللغة اليومية التي يستعملها الناس في مخاطباتهم اليومية؟ أم أنه يقصد بها النثر الفني الذي يعد قسيم الشعر وصنوه؟ أم يريد بها احتمال هذين المعنيين معًا في وقت واحد؟[5].

([1])-العمدة: م.س. 116/1

([2])-الحركة النقدية على أيام ابن رشّيق المسيلي: بشّير خلدون، الشّركة الوطنية للنشّر والتوزيع، الجزائر.د.ط.1981 .ص135.

([3])-ينظر: نظرية الشّعر عند ابن رشّيق من خلال العمدة، نور الدين بن بلقاسم: مجلة الفكر. تونس. العدد04. فبراير 1978.ص94.

([4])-العمدة:م.س، 20/1

([5])-ينظر: نقد الشّعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، أمجد الطرابلسي، ترجمة إدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1. 1993، ص119

ونرجح أن ابن رشيق كغيره من النقاد السابقين يفضل الشّعر لميزته على النثر "لأنّه خال من الابتذال، يؤدي رسالته الابلاغية كاملة، تتوقف قيمة تركيبته على طبيعة العناصر المكونة له: وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، كما تتوقف على ذكاء الشّاعر وبراعته في تناول جميع الأغراض الشّعرية بنفس اليسر والسهولة، ويستعرض ابن رشّيق هذه الأغراض ويحدد قواعدها، وعلى ملائمة شعره لما يقتضيه الموضوع والمناسبات وجمهور السامعين، ومن هنا ندرك أن الفارق الأساسي مع صناعة الشّعر المتحجرة المصطنعة التي حددها قدامة إنّما يكمن فيما يوليه ابن رشيق العامل الشخصي عند المؤلف والجمهور من أهمية، ومعنى ذلك أنه يخصص مكانة لكل من القريحة والذوق إلى جانب الصناعة"[1].

نستخلص من مجموع هذه الأقوال والآراء تلك العلاقة القوية الموجودة بين الشّعر والشّاعر؛ فالشّعر موهبة أولا ثم هو صناعة ودربة ومراس وعلم، ذلك هو الشّعر، وصاحبه هو الشّاعر، وهذا معناه أن ابن رشّيق كان أبعد نظرة وأكثر وعيا في فهمه للعملية الشّعرية، ولقد كان تعريفه للشّعر ينطلق من جهتين: الجهة الأولى تتعلق بالجانب الشكلي وما يشتمله من ألفاظ وأوزان وقواف لتشكل في مجموعها عنصر الموسيقى، أما الجهة الثانية، فتمثل الجانب المضمونيّ وما يشتمله من معان مهما كانت بسيطة أو معقدة وهي التي تشكل الخيّال والعاطفة[2] .

ثم تحدث ابن رشيق عن الصفات التي يكون بها الشّعر مقبولا بقوله: "قال غير واحد من العلماء: الشّعر ما استعمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشّبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنّ لقائله فضل الوزن"[3].كما نقل عن العلماء قولهم عن الشّعر: إنّه لا ينبغي يكون خاليا من هذه الحُلى، يقصدون ضروب الصنعة، كالتمثيل، والتشّبيه، والاستعارة، ووصفوا الشّاعر الذي يخلوا شّعره من هذه الوجوه بأنّه يخلي، واعتبروا الإخلاء عيبا في الشّعر[4].ومعنى هذا أنّ الشّاعر غير مطالب بإفراغ شّعره من الصور البيانّية حتى لا يصبح كغيره من الشعراء المطبوعين[5].

([1])-الحياة الأدبية بافريقية في عهد بني زيري: الشّاذلي بويحي: ترجمة محمّد العربيّ عبد الرّزاق، المجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط 1. 1999 .199/1.

([2])-ينظر: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، م. س، ص135

([3])-العمدة: م.س. 122/1.

([4])-مفهوم الشّعر عند ابن الخطيب: م.س.ص60.

([5])-ينظر: البلاط الأدبيّ للمعزّ بن باديس، عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربيّ، القاهرة،ط2، 1993، ص275.

بناء على ذلك، ننتهي إلى القول أنّ ابن رشّيق عرف الشّعر"محاولا إدراك أسراره، وإذا جاء النقاد فيما بعد ليروا فيه بعض القصور مما شجعهم على إعطاء تعريفات أخرى، فإنّنا نقول: إنّه من الصعوبة بمكان أن نأتي بتعريف يتفق عليه جميع النقاد، نظرا لاختلاف أمزجتهم وثقافتهم وظروفهم العامة"[1].

وجملة القول في هذا الأمر أنّ ابن رشيق وظف ثقافته النقدية في الشّعر؛ فدرسه بمنهج يجمع بين الرواية والنقل والاجتهاد، فهو "لم يترسم خطى منهج المصنفين في البلاغة الذين كانوا يعنون بالقاعدة على حساب الشّاهد الشّعري ولم يقع في الخطأ الذي وقع فيه أصحاب المنهج البلاغي الصرف؛ فانحرف بهم من النقد إلى البلاغة، وإنّما كان "نزّاعا إلى تتبع النصوص الشّعرية، والوقوف عندها، والاستشهاد بها على الوجه الذي استنبطه من النصوص، من استقرائه لها"[2].

وممّا لاشّك فيه أنّ اقتدار ابن رشيق على تذوق الشّعر ومعرفته بجوهره وخباياه قد ساعده كثيرا في تطبيق توجيهاته النقدية؛ إذ "لم يحصر نفسه في حدود العرض النظري، ولا في دراسة جانب واحد من الشّعر أو شّاعر بمفرده، بل تطرق إلى الشّعر في مجموعه وتناوله بصفته أديبا على نقيض قدامة، لأنّ النقد عنده يترتب عن عرض مستوف وحافل بعديد الشّواهد حول علم الشّعر مع تخصيص مكان للذوق والحسّ الأدبيّ إلى جانب المعايير الكلاسيكية القديمة"[3]. وهذا ما يمثل في حد ذاته فتحا جديدا في تطور مفهوم الشّعر.

ولمفهوم ابن رشّيق طابع خاص تغلب عليه صفة التفرّد وهذا ما أكده د.بشير خلدون بقوله: "استطاع ابن رشيق يعطي للشّعر مفهوما متميزا عما فهمه النقاد المشّارقة اللذين عندما تعرّضوا إلى صناعة الشّعر اعتمدوا على اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، والقديم والجديد والسرقات الأدبيّة، فاهتمت جهودهم بالشّكل أكثر من اهتمامهم بالمضمون، قد يكون هذا حكما قاسيًا ولكني توصلت إلى هذه النتيجة عندما تمعنت جيدّا في المعاني الشّعرية من خلال ما هو موجود في الكتب الأدبية في المشرق العربي، وهي

(1)-النقد الأدبيّ في القيروان. م،س،ص148.149.

(2)-الشّعر وقضاياه عند أبي علي الحسن بن رشيق المسيليّ: الشيخ بوقربة، دار الأديب للنشر والتوزيع، د.ط.2005.ص61.

(3)-الحياة الأدبية بافريقية في العهد الفاطميّ: محمّد توفيق النّيفر، أطروحة دكتوراه دولة بجامعة تونس الأولى، منوبة، السنة الجامعية:1992.1993. 200/1

سابقة على مثيلاتها في المغرب، والى مفهوم ابن رشيق للشّعر فوجدت أنّ هذا الناقد تكلم عن الشّعر بصفته عالما أديبا، فقد عرض لهذا المفهوم بإسهاب وبيّنه بأحسن كلام"[1].

ب-مفهوم الشّعر عند عبد الكريم النهشليّ:

لقد أولى عبد الكريم النهشلي[2] فنّ الشّعر جُلّ اهتمامه، فذكر طبيعته وحدّه، وأقسامه ونشأته وأصله، ويظهر أنّ "الشّعر عنده لم يكن مجرد ألفاظ موزونة ومُقفاة أو أقوال تدل على معنى، وإنّما هو الفطنة، والشّعور، أي هو عاطفة وأحاسيس ووجدان متمثلا بقول العرب: "ليت شعري" أي ليت فطنتي. والشّعر عندهم الفطنة، ومعنى قولهم ليت شعري: أي ليت فطنتي[3]. ومعنى هذا الكلام "إنّ الشّعر عند العرب يرتبط بالحذق والمهارة، واستشراف المستقبل؛ إذ إنّه مرادف للفطنة، ودعامة للعلم الذي ينصرف إلى مختلف القضايا التي تصب كلها في واد واحد؛ أي في الارتقاء بالشّعر إلى أسمى درجاته، وأعلى مراتبه؛ وهو لن يكون كذلك إلا إذا جاء على أيدي شّعراء يتقنون القواعد، ويحذقون الصنعة"[4]. وعليه يمكن القول إنّ النهشلي تمثل آراء النقاد السابقين الذين أرجعوا بواعث الشّعر إلى مجموعة المشاعر والأحاسيس المخبوءة في خاطر الشاعر.

وحين يعرف النهشلي الشّعر يثني عليه ويؤثره على النثر كما يفهم من وصفه له قائلا:"والشّعر أبلغ البيانين، وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور"[5].وبالوقوف عند هذه الرؤية نجد أنّها تدور في فلك آراء الأقدمين حول مكانة الشّعر وفضله لدى العرب فجوهرها يحيل إلى قول ابن السلام الجُمحي الذي يرى أنّ الشّعر كان "في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به

(1)-ينظر: ابن رشيق أحد بناة النهضة الفكرية والعلمية للمغرب العربيّ الموحد: بشّير خلدون، مجلة الثقافة، إصدار وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، العدد90، ديسمبر 1985. ص.63/62.

(2)-هو أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشليّ الجزائريّ المتوفى بالمهدية سنة405هـ،كان أديبًا عارفا باللغة، وخبيرا بأيام العرب وأشعارها، شّاعرًا مجيدا،وكانت فيه غفلة شديدة عما سوى الأدب. المغرب العربيّ تاريخه وثقافته: رابح بونار، دار الهدى، الجزائر، ط3. د.ت.ص203.

(3)-ينظر: الممتع في علم الشّعر وعمله، أبو عبد الكريم بن إبراهيم النهشّلي، تحقيق: محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.ط2. 2006.ص76

(4)-النقد الأدبيّ في المغرب العربيّ: محمّد مرتاض، نشأته وتطوره، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط.2000.،ص35

(5)-الممتع في علم الشّعر وعمله: م. س،ص76

يأخذون واليه يصيرون"[1]. والحقيقة إنّ الأوصاف التي وُصف بها الشّعر باعتباره ديوان العرب؛ إنما تدل قيمة الشّعر وفضله في النقد الأدبي العربي.

ومن هنا يتبدى لنا أنّ عبد الكريم استطاع أن "يفهم مبنى الشّعر كما لو كان يعيش معنا اليوم، فتحديده لمعنى الشّعر بالفطنة إشارة إلى عنصر الوحي والإلهام الذي هو مصدر للإبداع الفنّي الخالد، وهي قضية تنال اهتمام كبار النقاد والباحثين اليوم بما في ذلك الغربيون أنفسهم، فالشّعر عندهم هو التعبير عن التجربة الشّعرية، أي الفطنة والشّعور كما عبر عنها عبر الكريم النهشلي"[2].ولعل الأساس الذي بنى عليه النهشلي موقفه الشّعري هو الجانب اللفظي حيث لا يطرق في شّعره إلا المعاني القريبة في أسلوب كثيرا ما تغلب عليه الجزالة[3]. وفي هذه الإشارات ما يدل على استيعاب النهشلي لخصائص عمود الشّعر العربي القديم ومن أهمها شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واسقامته.

ولهذا فإنّ مقدرته إنّما تأتي من جهة براعته في تأليف الكلام، وترتيب الألفاظ، حتى تؤدي المعاني التي يطرقها وهو ينحو في ذلك منحى الفخامة والجزالة، شأنه في ذلك شأن الشّعراء الفحول، وتتجلى هذه الظاهرة بخاصة في موضوعات المدح والهجاء والوصف التي يمتاح فيها من معين الشّعر القديم الذي يمتاز بقوة الكلام[4].ويورد ابن رشيق رأيه في أستاذه قائلا: "وكان عبد الكريم يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شّعره وتآليفه قال عبد الكريم النهشلي:"الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل"[5]. وبهذا يرى النهشلي أنّ اشتمال البيت الشّعري على الكلام الجزل يغنيه عن المعاني الجميلة اللطيفة.

وعلى أية حال فإنّ النهشلي في إدراكه لمعنى الشّعر بعامة لم يكن مجددًا بالمعنى، فقد جاء نسجه على طريقة الشّعراء العرب القدامى في لغته الجزلة وصوره البدوية وبحوره الوقورة فجاء حوليا مثقفًا ولا غرابة في

([1])-طبقات فحول الشّعراء: م.س.ص34.

([2])-الحركة النقديّة على أيام ابن رشّيق المسيلي: م.س،ص58

([3])-ينظر: م.ن.ص58

([4])-ينظر: النقد الأدبيّ في القيروان: م.س،ص99

([5])-العمدة : م، س.127/1.

ذلك وهو الفكريّ المقصّد[1]. فهو لا يميل إلى "شّعر البديهة والارتجال، ولا ينظم إلا القصائد المطولة الذي يبذل جهده في صنعها، متناولا فيها الموضوعات التقليدية لمختلف أغراض الشّعر العربي، ولا سيما الوصف والمدح والغزل، وكان يجمع فيها بين صياغة في غاية الكمال ولغة جزلة زاخرة ثرّة، وبين استعمال مرتب وموفّق لوصفات علم الشّعر، مع معرفة دقيقة تامة بحياة العرب القدماء وبما يؤمنون به من قيم وأخلاق، وذلك هو شرط إتقان هذا النوع من الشّعر"[2].

ويجمل بنا القول اختصارًا في شّاعرية عبد الكريم النهشلي، بأنّها كانت شّاعرية قوية في نسيج ألفاظها وإحكام مبانيها وإيقاع أوزانها، وإنّها على تفوقها تقليدية للشّعر القديم في مضمونها وأغراضها ومعانيها وفي تشبيهاتها بصورة عامة، وكان المذهب الفنيّ في الشّعر، الذي سار عليه عزيزًا بين مذاهب الشّعر في القرن الرابع، وكان يتمتع صاحبه بحظ وافر من إعجاب النقاد والأدباء[3].

جـ-مفهوم الشّعر عند أبي إسحاق الحُصّري:

لم يحدّد الحصري[4] فهمه للعملية الشّعرية أو يعطي تعريفا لماهية الشّعر وحقيقته، لكنه أدرك كغيره من النقاد ذلك الأثر الذي يحدثه الشّعر في نفس المتلقي حيث أفرد في كتابه زهر الآدب، وثمر الألباب حيزا مهما لمقارنة الشعر والبيان بالسحر[5].ونظرا لأهمية الشّعر وما يتميز به فهو أفضل من النثر ولذلك "بنى الشّعر لقوم بيوتا شّريفة، وهدم للآخرين أبنية منيفة"[6]. وبهذا يقترب الحصري من آراء نقاد صدر الإسلام الذين وضحوا الدور الذي يؤديه الشّعر فما كان مقرونا بالحق أو الخير فهو حسن، وما كان مخالفا لهذا الحق فهو قبيح لا خير فيه.

([1])-بيّن ابن رشّيق في أنموذجه أنّه وجد بعض كتاب الخراج يتذاكرون الشّعر والبديهة وعبد الكريم حاضر إذ دبت دباةٌ فأراد بعضهم امتحان بعض بوصفها فقال عبد الكريم: أما أنا فرجل فكريّ مقصّد، أي لا يقول الشّعر بديهة وارتجالا. ينظر: أنموذج الزمان، أبو علي الحسن بن رشّيق: ، م.س.ص173.172

([2])-ينظر: الحياة الأدبية بافريقية في عهد بني زيري، م،س. ص161.

([3])-ينظر: عبد الكريم النّهشليّ القيروانيّ حياته وآثاره، المنجي الكعبيّ، مطبعة تونس، قرطاج، ط.2. 1430هـ/2009م .ص130.

([4])-هو أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن إبراهيم بن تميم الأنصاري المعروف بالحُصري القيرواني، والحُصري نسبة إلى الحَصر أو بيعها أو إلى قرية الحصر وهي إحدى ضواحي القيروان، ولد بالقيروان ونشأ بها، وتلقى العلم والأدب على أعلامها، ولما فتح جوهر الصقلي مصر، وانتقل الفاطميون إليها ومعهم علماؤهم خلا له الجو، واشتهر، وصار قطبا من أقطاب الحياة الأدبية في إفريقية.ينظر: البلاط الأدبيّ للمعز بن باديس، م،س،ص75.

([5])-ينظر: زهر الآداب، وثّمر الألباب، إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري الحُصريّ، تقديم، صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت،ط1،2001 .43/1.

([6])-م.ن .49/1.

وهذا المفهوم الذي قدمه الحصري لم يأت فيه بجديد، بل لا نكاد نجده يختلف في حديثه عن الشّعر وموضوعاته عن عبد الكريم في شيء، لولا أنّه تميز بظاهرتين ذكرهما وهو بصدد الحديث عن الشّعر وهما: "عمل الرواة في الشّعر ونظام القصيدة العربية، بينما لا يكاد يأتي بجديد في موضوع الشّعر وما يتعلق به، فلقد كرّر ما قاله غيره، وربما نقل أشياء عن عبد الكريم كان قد سبقه إليها، والحصري بإيراده لمجموعة من الآراء في الشّعر وما يتعلق به كان في الحقيقة يعبر عن رأيه هو وطريقته"[1].

وهو كأبي تمّام، في ميّله إلى البديع، وإكثاره منه وهذا ما أكده ابن رشّيق بقوله:"كان شّاعرا نقادًا، عالما بتنزيل الكلام، وتفصيل النظام، يحب المجانسة والمطابقة، ويرغب في الاستعارة، تشبهًا بأبي تمام في أشّعاره، وتتبعا لآثاره، وعنده من الطبع ما لو أرسله على سجيّته لجرى جريّ الماء ورقّ رقّة الهواء"[2].فالحصري وإن أرسل كلامه حينا وفق طبعه وسليقته فإنّه كثيرا ما كان ينساق نحو الصنعة فهو "بديعي المذهب بدليل إعجابه ببدائع البديع، ولآلي المكيالي، وشهي الخوارزمي وغرائب الصاحب، ونفيس قابوس، وشذرات أبي منصور، لكنه إذا خُيّر بين الصنعة والطبع فإنّه يختار الأمر الوسط"[3]. وبالقياس لتطبيقاته النقدية فقد سار الحصري على منهج المتقدمين، وهو لا يخرج عن هذا المنهج؛ إذ "وسيلته تتبع اقتباسات وسرقات الكتاب والشعراء وهذه الطريقة نستشف منها ثقافة الحصري واطلاعه الواسع، حيث نراه يتبع أصول المعاني الشعرية والنثرية المقتبسة أو المسروقة، ويقرر أن هناك معاني كثيرة مشتركة لا يمكن أن يتهم فيها أحد بالسرقة والاقتباس"[4]. وبهذا يكون الحصري قد حقق مسعاه من خلال حديثه عن القضايا النقدية المختلفة، ففي جماع هذه القضايا يتشكل مفهوم الشّعر.

د-مفهوم الشّعر عند القزّاز القيروانيّ:

بحث القزّاز القيروانيّ (ت412هـ) في ماهيّة الشّعر وأسلوبه، وغايته في ذلك الفصل بينه وبين النثر، وهو بهذا إنما يعرض لمشكلة أسلوب الشّعر ولغته واختلافه عن أسلوب النثر ويتضح من هذا "أنّه يجاري

([1])-ينظر: الحركة النقديّة على أيام ابن رشّيق المسيلي: م. س،ص90.ص93.

([2])-أنموذج الزمان: م.س.ص46.

([3])-البلاط الأدبيّ للمعز بن باديس: م،س، ص275.

([4])-البلاط الأدبيّ للمعز بن باديس: م.س: ص275.

العلماء والنقاد السابقين، حينما يفسح المجال أمام الشّعراء ليتصرفوا في بناء العبارة من حيث مخالفة النظام النثريّ في ترتيب الكلمات، ما دام التصرف يخدم سلامة الوزن"[1].

ويختلف القزاز في هذا الموقف عن آراء سابقيه من علماء اللغة والنحو ويظهر ذلك خصوصًا عند تصديه للعيوب العامة التي أُخذت على الشّعراء بالنسبة للألفاظ والمعاني، إذ "كشف النقاب عن تعنُتِ المتقدمين والتمس مخرجا للشّعراء، والمرء لا يستطيع إلا أن يغبطه على مواقفه الشخصية ونظراته المتحررة من كل المقاييس النحوية واللغوية، التي من شأنها أن تسيء إلى الشّعر، ولا يسعنا إلا الإعجاب بقدرته على إحساسه بالشّعر الجيّد، ومعرفته لمواطن الجودة فيه، تساعده في ذلك موهبته الفنية بوصفه شّاعرا، ومقدرته اللغوية بوصفه عالما، وثقافته النقدية بوصفه ناقدا"[2]. وفي تركيز القزاز على الضرورات الشّعرية ما يمثل تطورا هاما في محاولة كشف مفهوم الشّعر وبيان حقيقته.

وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنّنا لم نلمس تعريفا واضحا للشّعر عند القزّاز القيروانيّ، وإنّما تحدث عنه في سياق حديثه عن الضرورة الشّعرية، لأنّه يرى أنّها ميزة من ميزات فضائل الشّعر على النثر، كما أنّها تساعد الشّاعر على قول الشّعر، يقول في مقدمة كتابه:"هذا كتاب أذكر فيه، إن شاء الله، ما يجوز للشّاعر عند الضرورة، من الزيادة والنقصان، والاتّساع في سائر المعاني، من التقديم والتأخير، والقلب والإبدال، وما يتصل بذلك من الحجج عليه، وتبيّين ما يمر من معانيه، فأردّه إلى أصوله، وأقيسه على نظائره، وهو باب من العلم لا يسع الشّاعر جهله، ولا يستغنى عن معرفته؛ ليكون له حجّة لما يقع في شعره، وما يضطر إليه من استقامة قافية، أو وزن بيت، أو إصلاح إعراب"[3]. وقد قال عنه ابن رشّيق:"كان له شّعر مطبوع ومصنوع، ربما جاء به مفاكهة وممالحة من غير تحفز ولا تحفل، يبلغ بالرفق والدعة على الرحب والسعة أقصى ما يحاوله أهل القدرة على الشّعر من توليد المعاني وتوكيد المباني بمفاصل الكلام، وفواصل النظام"[4]. وبهذا يكون القزاز قد حقق التوازن بين طرائق القدماء والمحدثين في بناء الشّعر وصناعته.

([1])-النقد الأدبيّ في القيروان، م.س.ص128.

([2])-م.ن: ص131.

([3])-ما يجوز للشّاعر في الضرورة: القزاز القيروانيّ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب والدكتور صلاح الدين الهادي، مطبعة الهدف، المؤسسة السعودية للنشر، القاهرة.د.ط.د.ت.ص99

([4])-ابن رشيق أبو علي الحسن: أنموذج الزمان، ص366.365

والظاهر ممّا سبق أنّه يتعاطى صنعة الشّعر عن سماحة طبع واقتدار، ولذلك يأتي شّعره مستحبا جيّدا، وتتجلى موهبته في هذا الفن في أنه يستطيع برفق وسهولة ودون كدّ للخاطر أن تفيض قريحته بشّعر مليح معنى ومبنى. وهو ربما يقول الأبيات مفاكهة وعلى سبيل الاستملاح من غير أن يتهيأ لها ويحفل باستنزالها فتجود نفسه بشّعر تقصر دونه الشّعراء بعد الإجهاد وإعمال القريحة، ولا يبلغون مبلغه بمثل سهولته، إلى حسن تنسيق العبارة وجودة حبكها وسلاسة سبكها. وكذا الشّاعر الموهوب يعرف بهذه الميزة[1]. وفعلاً فإنّ القزاز يبدو لنا من خلال العدد القليل من المقاطع الشّعرية التي وصلتنا، "شاعرا يمتاز بقدر كبير من اليسر والسعة، ولاسيما بفضل تحكمه في زمام اللغة، ورغم شيء من التصنع نجده في هذا الشّعر الذي يطرق الأغراض التقليدية من غزل واخوانيات خاصة، فإنّه لا يخلو أحيانا من رقة ونعومة"[2].وهذا ما يدل على أنّه كان ناقدا بصيرا بالشّعر، يعرف حق المعرفة رديئه وجيّده.

تلك لمحات يسيرة تلخص لنا نظرة القزاز للشّعر؛ وهي نظرة تفتقر إلى التعريف الصريح للشّعر وماهيته وعلمه وفنونه، ويبدو أنّ دراسته للشّعر قد غلب عليها الطابع اللغويّ ، وهذا ما يتضح أكثر من خلال حديثه عن الضرورات الشّعرية. ومن الإنصاف أن نعترف للقزّاز أنّ موقفه من الضرورة له فضل كبير على الشّعر والشّعراء والنقد الأدبي بصفة عامة، فقد "برهن من ناحية على أصالته وسداد نظرته في فهم جوهر الشّعر وحسن تقديره لظروف الشّاعر وهو يُعالج الخلق الفنيّ والإبداع فيه، وبرهن من ناحية أخرى على إدراكه السليم لسبل الإجادة في الشّعر، كما كشف أيضا عن دقة الذوق في نقده وتقييمه"[3].

هـ-مفهوم الشّعر عند ابن شرف القيروانيّ:

وممّن نظر في مفهوم الشّعر وتعرض لقضاياه؛ ابن شرف القيرواني (ت.460هـ)[4].حيث اكتفى بالإحالة إليه في فقرتين من رسالته"مسائل الانتقاد"، يقول في الفقرة الأولى "إنّ أملح الشّعر ما قلت عباراته، وفهمت إشّاراته، ولمحت لمحه وملحت ملحه، ورقت حقائقه، وحقّقت رقائقه، واستغني فيه

(1)-القزاز القيروانيّ ،حياته وآثاره: الكعبيّ المنجي، الدار التونسية للنشّر، تونس.د.ط.1968.ص100.

(2)-الحياة الأدبيّة بافريقية في عهد بني زيري، م،س،ص142.

(3)-القزاز القيروانيّ حياته وآثاره: م،س،ص194.

(4)-هو أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي الأجدابيّ القيروانيّ، شّاعر، كاتب، ناقد، وهو إلى ذلك فقيه فاضل، أخذ عن أبي الحسن القابسي، وأبي عمران الفاسي، وروي عنهما، وابن شّرف عربي صليبةَ لا ولاءَ، من قبيلة جذام العربية القحطانية التي نزحت إلى افريقية فيمن نزح إليها من القبائل العربية إبان الفتوح الإسلامية.ينظر: البلاط الأدبي للمعزّ بن باديس، م،س،ص140.

باللمحة الدالة على الدلائل المتطاولة، وأمثال هذا الكلام في استعمال لطائف النظام، فتوهم أنّه حلل الشّعر وزلله، وضعف أركانه، وتناقص بنيانه، وانقلاب لفظه لغوًا، وانعكاس مدحه هجوًا، داخل فيما قدمنا من الأوصاف المستحسنة من لمح إشاراته، وملح عباراته"[1]. وفي هذا ما يشير إلى أنّ ابن شرف يفضل الشّعر الذي تكون "ألفاظه قليلة وعباراته موجزة، تؤدي المعنى المقصود دون اللجوء إلى التعقيد والغموض والإغراب، على أن يكتفي باللمحة والإشارة، ويستغني عن الإطالة والتطويل"[2]. وبهذا يكون ابن شرف قد وضح منهجه في صناعة الشّعر فهو مع الإيجاز مادام يفضي إلى المعاني في سهولة ويسر دون تكلف أو إغراب.

أمّا النص الثاني فقد دعا من خلاله إلى سهولة التراكيب، واجتناب التعقيد، بقوله:"وأحسن منه"من الشّعر" ما اعتدل مبناه، وأغرب معناه، وزاد في محمودات الشّعر على سواه"[3].وما يهمنا هنا هو استخلاص العناصر التي أثارها بخصوص مفهوم الشّعر؛ إذ بيّن أنّ أملح الشّعر ما كانت عباراته موجزة، وإشاراته جليّة لا لُبس فيها ولا إبهام، ومن المتفق عليه أنّ الغموض مرغوب فيه في الحقل الفنّي وشرط قوي من شروط وجوده، ولكنه لا يجب أن يفضي إلى تعمية تجعل المتلقي مذهولا إزاء ما يسمع ويقرأ، لأنّ تحقيق هذا الهدف يختصر كثيرا من الثرثرة، ويبعد كثيرًا من الزوائد الشّكلية دلالة ومدلولا وبهذا المفهوم يحيل على بيت البحتري:[الخفيف]

وليسَ بالهذرِ طُولَت خُطَبه والشِّـــعرُ لُـمحٌ تَكفِي إشَارَتهُ

وتقاربه مع البحتري في حدّ الشّعر ومفهومه إنّما يحمل دليلا على أنّ المطبوعين من النقاد والشّعراء لا يختلفون في أحكامهم، ولا تحدث بينهم حرب في المفاهيم والشّكليات عامة[4]. ويدرك ابن رشّيق كغيره من النقاد بأنّه :"شّاعر حاذق متصرف، كثير المعاني والتوليد، جيّد المقطعات والقصيد، أشّعر أهل زمانه وأحذقهم، وما منهم إلا أغرّ نجيب"[5]. ففي حديث ابن رشيق عن حذق ابن شرف وبراعته في توليد المعاني واختراعها ما يثبت قدرته على التجديد والابتكار.

([1])-مسائل الانتقاد: ابن شّرف القيروانيّ، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط. 1982.ص184.185.

([2])-الشّعر وقضاياه عند ابن رشيق: م.س،ص49

([3])-مسائل الانتقاد: م.س.ص206.

([4])-ينظر: النقد الأدبيّ في المغرب العربيّ: م،س،ص59.

([5])-أنموذج الزمان: م، س،ص340.

وثمة أمر جدير بالذكر وهو أن ابن شرف رغم مكانته إلا أنّه لم يُعط للشّعر مفهومًا ذا بال؛ لأنّه درج على عادة النقاد الذين سبقوه في الإحاطة بجوانب هذه القضية، وكان بامكانه أن يخصص "لموضوع الشّعر بابا مستقلا يتحدث فيه عن ماهيّة الشّعر وخصائصه الفنية، ولكنه لم يفعل، وإنّما اكتفى بالإشارة إليه إشارات عابرة في معرض حديثه عن عيوب الشّعر، وفي خاتمة رسالته"[1].

وفي ضوء هذه المعطيات "فمن الإنصاف أن نقرر أنّ نقاد القيروان رغم ما نقلوه عن سابقيهم، فإنّهم لم يأخذوا بآرائهم دون مناقشة أو تعديل، بل أخذوها وحللوها تحليلا يحمل في ثناياه ملامح التجديد ووجهات النظر الخاصة، فقدموها في منهج خاص وعرض جميل"[2]. وهذا ما يدفعنا إلى القول أنّ النقد المغربي استطاع أن يؤسس لنفسه مدرسة خاصة في نقد الشّعر وتقويمه.

2.2- وجوه الاختلاف في تحديد مفهوم الشّعر عند المغاربة:

شهد المغرب العربيّ ما بين القرنين السادس والتاسع الهجريّين حركة نقديّة أدبيّة متميّزة تستوجب أن يوليها المهتمون بالدراسات النقدية والبلاغية عنايتهم بالبحث والتحقيق، والحق فإنّ هذا التميز يبدو من خلال تلك الآثار التي تركها لنا أعلام هذه الفترة، على غرار حازم القرطاجنيّ صاحب كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وابن البنّاء المراكشي في كتابه "الروض المريع في صناعة البديع" وابن خلدون في مقدمته لكتاب "العبر" وأبو محمّد القاسم السجلماسيّ من خلال مؤلفه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، وكان لهؤلاء النقاد الأثر البالغ في تطور النظرية الشّعرية من خلال جهودهم النقدية في هذا المجال، فقد بلغت الفعالية النقديّة في هذه الفترة ذروة النضج في بلورة المفاهيم وذلك من خلال جمع المادة الشّعرية وتحليلها قصد الوصول إلى صيغة متكاملة عن ماهية الشّعر. وغاية بحثنا هي ابراز جوانب التجديد ومواطن التوليد في مفهوم الشّعر من خلال تلك الإشارات التي قدمتها هذه الحركة النقديّة الجديدة.

([1])-ينظر: الشّعر وقضاياه عند ابن رشيق، م.س،ص49

([2])-النقد الأدبيّ في القيروان: م.س. ص449.

أ-مفهوم الشّعر عند ابن خلدون:

حاول عبد الرحمن بن خلدون[1] أن يجد حلا أو رسمًا للشِّعر، لم يقف عليه أحد من المتقدمين يقول: وإذا تقرر معنى الأسلوب فلن نذكر بعده حدا أو رسما للشّعر به تفهم حقيقته على صعوبة هذا الغرض، فإنّنا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه، فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من حيث هذه الحيثية[2] فيقول:"الشِّعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصَّل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مُستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[3]. وفي هذا ما يشير إلى مفهوم الشّعر الحقيقي الذي يتجاوز الحدود الشكلية والخارجية بواسطة الأسلوب الذي راهن عليه ابن خلدون؛ لأنّه المعيار الوحيد للتمييز بين النظم المعول على الوزن والقافية وبين الشّعر الحق[4] .

وعلى هذا الأساس يمكن أن نلاحظ أنّ تحديده لماهيّة الشّعر يعبر عن موقف مميّز في تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، فهو يعترف بشكل صريح أنّ النقاد والعروضيين القدماء، وخاصة المتأثرين بقدامة كالحاتمي وابن رشيق وغيرهما، كانوا ينظرون إلى الشّعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن، ولذلك يرفض تعريف قدامة للشّعر بأنّه الكلام الموزون المقفى، أو على الأقل يرفض أن يكون الوزن والقافية العنصرين الوحيدين في بنية القصيدة، وإن كان تعريفه للشّعر وتحديده له قد اعتمد على جهود بعض النقاد الأوائل، وخاصة قدامة نفسه في تعريف الشّعر، والآمدي والجرجاني والمرزوقي في حديثهم عن عمود الشّعر العربي[5]. ومن ثم استطاع ابن خلدون أن يستوعب تلك الآراء، ويحللها، وينظر إليها نظرة عصره، وخاصة في تركيزه على الصورة الشّعرية التي احتلت المرتبة الأولى في تحديده ماهيّة الشّعر بعد أن كانت الموسيقى تحظى بتلك المرتبة عند كثير من النقاد العرب.

([1])-هو عبد الرحمن بن محمّد بن خلدون، ولد في تونس سنة 732هـ/1332م وبعد أن حفظ القرآن قرأ على والده وعلى أكابر علماء تونس، ودرس في شغف النحو واللغة والحديث، كما درس الشّعر والمنطق والفلسفة، عين كاتب علامة تونس، كما شغل فيها المناصب الرفيعة في البلاط المريني، وكان لسانا فصيحًا حسن الترسل وسط النظم. ينظر: النقد الأدبيّ في القيروان: م.س.ص427.

([2])-ينظر: مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النقد العربيّ: م.س.ص167.

([3])-مقدمة ابن خلدون: ص666

([4])-ينظر: مفهوم الشّعر عند ابن الخطيب: م.س.ص65.

([5])-ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه:م.س.ص32.

وبذلك يخطو ابن خلدون خطوة مهمة في اكتمال المفهوم الشّعريّ البلاغيّ وصياغته؛ إلا أنّه أغفل جانبًا مهمًا وهو إثارة الشّعور، وفي المقابل ذكر شيئا ليس ذا أهمية وهو "استقلال كل جزء من أجزائه في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده"[1] . ولكن هذا لا يمكن عدّه شرطا أساسيًا في الشّعر لأنّه يركز على وحدة البيت بعيدًا عن وحدة القصيدة.

وليس هذا فحسب بل وجدناه يثير قضايا فنّية مختلفة على جانب كبير من الأهمية مثل التمرس بالآثار الأدبية، وهذا ما يسمى في النقد بالإطار الثقافي، ومثال ذلك قوله:"اعلم أنّ لعلم الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها: الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسجُ على منوالها"[2].

وبالجملة فإن صناعة الشّعر "لايرجع فيها الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى، ولا باعتبار الوزن الذي هو وظيفة العروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشّعرية، وإنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، فإنّ مؤلف الكلام هو كالبنّاء أو النسّاج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه، فإنّ خرج القالب في بنائه أو على المنوال في نسجه كان فاسدًا"[3].

ولعل أهم ما استجدَّ على تعريف ابن خلدون أنّه اتجه إلى الجانب الذهنيّ أو النظري للشّعر مع تركيز خاص جدير بالعناية على ما أسماه "بالأساليب الذهنية" الأدبية التي تشمل المنظوم والمنثور في الفنّ الأدبيّ، ثم يمضي إلى تعريف الشّعر العربيّ ويقرّ أنّ من صفاته الوزن والقافية[4]. ومعنى هذا أنّ الوزن ضروري في الشّعر وإن شئت فقُل هو جسد الشّعر، وليس يكفي أن تدعوه ثوبًا يخلعه الشّاعر على معانيه فتشير بذلك إلى أنّه شيء منفصل عن الشّعر[5]. وبهذا يركز ابن خلدون على حدّ الوزن والقافية فقط مع أنه قد استنكر سابقا آراء العروضيين لأنهم ينظرون إلى الشّعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن.

([1])-مقدمة ابن خلدون: م.س.ص666.

([2])-م.ن: ص666.

([3])-النقد الأدبيّ في المغرب: عبد العزيز قلقيلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2. 1988. ص331

([4])-ينظر: الحوار الأدبيّ حول الشّعر، محمّد أبو الأنوار، مكتبة الآداب، القاهرة. ط1، 2008.ص445.

([5])-ينظر: الشّعر غاياته ووسائطه، م.س.ص68.

واستنادا إلى ما تقدم فإنّ ابن خلدون قد نظّر لمفهوم الشّعر من وجهة نظر أكاديمية وفلسفية لها ما يكسبها طابع التفرد؛ إذ جعل حدّه الأول الاستعارة والأوصاف، وفي ذلك تجديد لأنّ الاستعارة والأوصاف من أجدر عناصر الشّعرية بالتقديم.

ب-مفهوم الشّعر عند أبي القاسم السجلماسي:

يمكن القول بأن الشّعر المغربي قد استفاد من الشّعر العربي القديم، واستطاع أن يكوّن مدرسة شّعرية مغربية لها أسسها ومقوّماتها، وقد نبّه إلى تأكيد شعرية المغاربة منذ عصر سابق أبو القاسم السجلماسي[1] عند تعريفه للشّعر من خلال ما كان يروج من أشعار وسطه، إذ قال:"الشّعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"[2].والحقيقة إنّ المعنى الذي أراده وأشّار إليه من خلال هذا التعريف إنّما هو عنصر الوزن الذي يضطلع بدور المرتكز في حدّ ماهية الشّعر، حيث يبدو هذا العنصر مقوما أساسيا، فالشّعر بالإضافة إلى كونه كلاما مخيّلا هو أيضا أقوال موزونة[3].

وإلى جانب هذه الخاصيّة نجد أنّه "لا يكتفي الاستعمال بإطلاق الخيال أو التخيّل أو التخيّيل أو غير ذلك من المشتقات إطلاقا جزئيا بل إنّه يدخل التخييل وهو أهم مصطلحاته في نظرية الشّعر في بنّية الصناعة على جميع المستويات ويحاصر العملية بتوثيق تنظيري كبير، وبتوثيق مرجعي كذلك، وبالرغم من أنّه وضع للتخيّيل جنسا خاصًا في نظرية علم الأساليب عنده بين الأجناس العشرة المحددة لمقولاته، وهذا شيء لم يقم به أي ناقد سابق فيما أعلم؛ فإنّ المصطلح أو أحد مشتقاته قد ورد عنده في أجناس أخرى ممّا يوحي سياقها هنا أو هناك بأنّها تمثل عنده رُوح الشّعر وجوهره وعموده"[4]. ولذلك فإنّ في تركيزه على جنس التخيّيل أكثر من الأجناس الأخرى؛ إشارة تحمل دلالة منهجية كبرى في بلورة مفهوم الشّعر وتحديد آفاقه.

([1])-هو أبو محمد القاسم بن محمد بن عيد العزيز الأنصاري السجلماسيّ، من أشّهر النقاد المغرب وبلاغييه، مؤلف كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، والحقيقة أننا لا نعلم شيئا عن حياته إلا هذه الإشّارات الحاصرة لمكانه بالمغرب، سجلماسة، وزمانه بأواخر القرن السابع وبداية القرن الثامن الهجريّ.ينظر: مناهج النقد الأدبيّ خلال القرن الثامن للهجرة، علال الغازي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.ط.1999.ص475.

([2])-المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسيّ، مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. تحقيق: علال الغازي. 1980.ص218

([3])-ينظر: مفهوم الشّعر عند نقاد المغرب والأندلس: م،س،ص128.

([4])-مناهج النقد الأدبيّ خلال القرن الثامن للهجرة: م.س.ص577.576.

ويُدلي السجلماسي بدلوه في قضية الفصل بين التخيّيل والكذب من خلال تعريفه للتخيّيل بقوله: "إنّ القول المخيّل هو القول المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغترافها تركيبا تذعن له النفس فتنبس عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر وبالجملة تنفعل له النفس انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به، فإنّ كونه مصدقاً به غير كونه مخيّلا أو غير مخيّل"[1]. وبهذا المنظور أصبح التخيّيل منطلقا إجرائيا للنظر في طبيعة الشّعر، وبديلاً عن ثنائية الصدق والكذب التي دفعت النقاد إلى إقرار أحكام غير موضوعية في نقد الشّعر.

والذي لابد أن نشّير إليه في هذا السياق أنّه نظر إلى الشّعر بوصفه جوهر العملية الشّعرية؛ لأنّه يمثل الحدّ الأقصى في عملية الصياغة اللغوية، التي تتدرج بدءًا بالمستوى الذي يهدف إلى مجرد الإفهام أو الإبلاغ، ونهاية بالمستوى الجماليّ المتحقق في لغة الشّعر الذي يجاوز الإبلاغ إلى التأثير فقد كان منطقه في وضع هذا المفهوم الوقوف على الخصائص اللغويّة التي يتحول بها الخطاب الأدبيّ في الشّعر عن الوظيفة الإخبارية، التي يقوم بها الخطاب غير الأدبي، كما عني بتحديد الشّعر من زاوية المتلقي وفي ضوء عملية التلقي بشّكل عام، ومن ثم وضع الشّعر في مقارنات مع المستويات اللغوية الأخرى أدبية كانت أو غير أدبية[2].

والجديد الذي يجب أن نتنبه إليه من خلال تعريفه؛ اختلافه عن الفلاسفة السابقين الذين اعتبروا الشّعر جزءًا من البناء من الفلسفيّ الشامل، في الوقت الذي نظَّر فيه السجلماسي للشّعر على أساس انفصاله عن أي سياق.

جـ-مفهوم الشّعر عند حازم القرطاجنيّ:

أبدى القرطاجني اهتماما كبيرًا بالشّعر خاصة بعد أن اضطربت الطباع، وركدت القدرة على الاختراع والابتكار، وهذا ما يؤكده قوله:"إنّ الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن"[3].وانطلاقًا من هذه الإشارات سعى حازم إلى تقديم مفهوم متكامل للشّعر من منظور

([1])-المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: م.س.ص220،219.

([2])-ينظر: مفهوم الشّعر عند السجلماسي، ألفت كمال الروبيّ، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد الثاني.1986.ص34.

([3])-منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق، محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي. بيروت، ط2. 1981. ص24.

إبداعي، مفيدًا في ذلك من خبرته الأرسطية وذوقه الشّعري إذ يقول:"الشّعر كلام مخيّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه في مقدمات مخيّلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شّعر غير التخييّل"[1].

ومن هنا يبدو أنّه قد أعطى فهما جيدًا يحمل في ثناياه بذرة التجديد من خلال الإحاطة بجوانب الصناعة الشّعرية، ولذلك لا نجده "يعتد بكل عنصر من عناصر الشّعر ومكوناته النوعيّة والذاتيّة إلا بقدر تناسبه في سياق النص الشّعري الذي يحدد فاعليته ودرجة تأثيره في نفس المتلقي، غير أنّ الخيال يظهر يظل مطلوبا في كل عنصر، فقد طالب بأن يكون الخيّال في اللفظ والمعنى والوزن والأسلوب"[2]. ثم يعقب على جوهر الشّعر وحقيقته فيقرر أنّ :"المعتبر في حقيقة الشّعر إنّما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتّفق ذلك"[3]. وبهذا تتضح الخصائص النوعية التي يتقوم بها جوهر الشّعر عند القرطاجني حيث حصرها في الخاصيّة الشّعرية التي تجمع بين عنصري المحاكاة والتخيّيل، ومن المؤكد أنّ إلحاحه عليهما، ليس أمرا عشوائيًا، وإنّما هو أمر يرتبط بخاصية التصوير نفسه، من حيث تأثيره في المتلقي، فإذا كانت الصورة أكثر حُسنا فإنّها تقرب الشّعر من دائرة الجمال، أما إذا كانت قبيحة فإنّها تبعد الشّعر عن دائرة الجمال.

وفي المعنى نفسه دعَا عدد من المنظرين للأدب والنقد إلى وجوب تماثل المفهومين وترادفهما على غرار محمّد مفتاح الذي صرح قائلاً: "ولكنّنا عند التدبر نجد تداخلا كبيرا وترادفًا، فقد ترادف المحاكاة الوصف أحيانًا وهذا الترادف تؤيده نصوص من كتاب حازم"[4].

وفي موضع آخر يذكر حازم تعريفًا أكثر تفصيلاً وعناية بالجوانب الإبداعية، وذكرًا للغاية من الشّعر وتركيزًا على الأمور الفنّية، يقول فيه: "الشّعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك إلى طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصور بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو

([1])-م.ن:ص79

([2])-النظرية النقدية لدى حازم القرطاجني: خالد البرادعي، مجلة المعرفة، العدد:233، السّنة 1981.ص132،131

([3])-منهاج البلغاء وسراج الأدباء:م.س.ص19.

([4])-في سيمياء الشّعر القديم: م.س.ص49.48.

بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيّالية قويّ انفعالها وتأثّرها"[1]. وبهذا يتحدد جوهر الشّعر عند حازم؛ إذ أخرج المنظومات غير الشّعرية من عالم الشّعر كما اشترط في الشّعر الوزن والتقفيّة.

وفي الحقيقة فإنّ حازما قد أضاف إلى تعريف الشّعر ما لم نعهده عند النقاد العرب السابقين في تعريفاتهم للشّعر، فقد كانوا ينظرون إلى الشّعر نظرة شكلية خارجية، دون التعمق في هدف الشّعر وغايته، ولكن حازما وإن راعى الناحية الشكلية عندما قال:"الشّعر كلام مخيل موزون"[2]؛ إلا أنه في الوقت نفسه ركز على تأثير الشّعر في النفس، من حيث أنه يحبب إليها ما قصد تحبيبه، ويكره إليها ما قصد تكريهه، من أجل التقريب أو التنفير، معتمدا في ذلك على ما يثيره من خيالات تبث في النفس مختلف الأحاسيس والمشاعر والعواطف، واهتمام حازم بالخيال إنما يأتي من وعيه بقيمة هذا الخيال كأساس مهم في بناء القصيدة، وهو وعي يقره عليه النقد الأدبي الحديث ويشاركه أيضا في الاهتمام بدراسة الخيال باعتباره جزءا مهما من بناء العمل الشعري"[3]. وبإلحاح القرطاجني على أهمية المتلقي في عملية الابداع الشعري يكون بذلك قد خطا خطوة مهمة في رصد عملية اكتمال المفهوم الشعري الذي يتقوم في نظره من خلال التحام عناصر عملية الابداع (الشّعر، الشاعر، المتلقي).

أمّا الدكتور محمد زغلول سلام فيرى في تعريف حازم للشّعر "محاولة للإقتراب من حقيقة الشّعر وهدفه وغايته"[4]. في حين يرى محمد رضوان الداية "أن حازما عدل في تعريف الشّعر من جمود تعريف قدامة مفيدا من خبرته الأرسطية وذوقه الشعري"[5].

ولكي يكتمل مفهوم الشّعر عند حازم بحثّ في أغراضه وعلاقته بأجناس أدبيّة أخرى، ومقدمتها الخطابة؛ حيث سعى إلى "تحديد نقاط التقاطع والاختلاف، ونقاط الاشتراك والاتفاق؛ فالقاسم المشترك بين الشّعر والخطابة هو مادة المعاني، كما يشتركان في الوظيفة أو الأثر الذي يحدثه كل منهما في نفس المتلقي، ولكنهما يختلفان في الوسيلة التي يتوسل بها كل منّهما: فالشّعر يعتمد على التخييل، والخطابة

(1)-منهاج البلغاء وسراج الأدباء: م.س.ص63.

(2)-م.ن: ص79

(3)- النقد الأدبي في الأندلس (عصر المرابطين والموحدين): راغب علاونة شريف، وزارة الثقافة، الأردن، ط1. 2005م.س. ص32

(4)-تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، م.س.ص207

(5)-تاريخ النقد الأدبيّ في الأندلس،محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، المغرب. ط2. 1981. ص510.

تعتمد على الإقناع، أما الغاية فواحدة في الحالتين، إما حمل النفس على فعل الشيء أو اعتقاده أو حمل النفس على التخلي عن فعل الشيء أو اعتقاده"[1].كما تحدث حازم عن كيفية صدور الشّعر عن الذات الشاعرة "فوجد أنه لابد لتأتيه من أمور ثلاثة المهيئات والأدوات والبواعث. أما الهيئات فالبيئة المعتدلة جغرافيا، والبيئة الفصيحة ثقافيا. فالمهيئُ الأول يُنمّي الاستعداد، والثاني يمدُ بالمعلومات ويصححُ اللغة ويُشرب الفكر بالمعاني والأوزان، والأدوات تنقسم إلى ما يتعلق بالمعاني، وما يتعلق بالألفاظ، والبواعث تنقسم إلى أطراب وأعمال"[2]. وبهذا فإنّ عُدة الشاعر لا تكمن في استناده إلى "الطبع المجرد فقط، بل لابد من حصول ثلاثة أشياء، أحدها تحصيلي وهي الأدوات، والثاني منها نفسي وهي البواعث، والثالث منها خارجي، وهو المتعلق بالمهيآت"[3].

ثم تعرض حازم لقضية الصدق والكذب وعلاقتها بالتخييل؛ فبيّن "أنّ الشّعر قد يكون صادقًا أو كاذبًا، وقد خرج بذلك من الموضوع الذي شغل النقاد العرب طويلاً في الموقف من الصدق والكذب بأن حول الموضوع إلى اتجاه آخر: موضحا أنّ ما تتقوم به الصناعة الشّعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين"الصدق والكذب" ولذلك كان الرأي الصحيح في الشّعر أنّ مقوماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شّعرًا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيّل"[4]. وباستقراء آراء حازم السابقة حول ماهية الشّعر يمكن القول أن القرطاجني قد قدم تصورًا جديدًا عن أولئك النقاد الذين قرنوا الشّعر بالكذب والغُلو المفرط، والحقيقة إنّ دراسته لفنّ الشّعر قد أثرتها خبرته العلمية في تذوق الشّعر، ومعرفة ألغازه وخباياه، وهذا ما جعل تصرفه في نقد الشّعر تصرف خبير بصير بصناعة الشّعر.

([1])-نظرية الشّعر والمنهج النقدي في الأندلس: علي لغزيوي، حازم القرطاجني نموذجا: مطبعة سايس،فاس، الرباط،ط1، 2007،ص123.

([2])-تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: م.س، ص496

([3])-ظاهرة الشّعر عند حازم القرطاجني: محمد الحافظ الروسي، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1. 2008. 415/1

([4])-تاريخ النقد الأدبيّ في الأندلس: م.س. ص499.

د-مفهوم الشّعر عند ابن البنّاء المراكشي:

إنّ الجهد الذي بذله ابن البناء المراكشيّ[1] في بحث ماهية الشّعر جهد كبير يدل على تتبع واع وفهم عميق لحقيقة العملية الشّعرية يقول:"الشّعر هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيّلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استفزاز بالتوهمات"[2]. وهو بالطبع تناول جديد في بعض جوانبه ويدل على فهم صاحبه للشّعر حيث حاول أن يقرن الشّعر بالقول المخيّل الكاذب من خلال إحالة عملية التخييل إلى عنصر الإستفزاز الذي يمثل جوهر الأبداع الشعري.

وثمة عنصر آخر ساعد في بناء مفهوم الشّعر عند ابن البناء في كل دور من أدواره، وهو عنصر المحاكاة؛ "فلا يمكن لأي كلام أن يسمى شّعرا إلا إذا اشتمل عليه، فإذا افتقر الكلام إلى الوزن وتوفرت المحاكاة، فإنّه يظل محتفظًا بصفة الشّعرية، أما إذا كان موزونًا ولم يشتمل عليه، فإنّه لا يسمى شّعرا في هذه الحالة"[3].

يرى ابن البناء أنّ الأقاويل الشعرية كثيرا ما تكون كاذبة وهذا ما يؤدي إلى بُطلانها بقوله: "إنّ الشّعر مبني على المحاكاة والتخيّيل لا على الحقائق ولكن ليس للشّاعر أن يحاكي ويتخيل في الشيء ما ليس موجودا أصلاً، لأنّه إذا فعل ذلك لم يكن محاكيًا، بل يكون مخترعًا، فيتركب الكذب في قوله، فتبطل المحاكاة لكذبها وهي موضوع الشّعر"[4]. ونحن نوافق على ذلك ونزيد فالشّعر قد يخالف الحقيقة في ظاهر الأمر ولكن الشّعر الحق لا يتعداها ولا يمكن أن يشذّ عنها لأنّه لا حقيقة إلا بما ثبت في النفس واحتواه الحس، والشّعر إذا عبر عن الوُجدان لا ينطق عن الهوى[5].

والخلاصة التي نخرج بها من هذا المبحث؛ أنّ تأصيل مفهوم الشّعر قد مرّ بضروب كثيرة من التهذيب والمراجعة قبل أن تستقيم متونه وتبلغ تلك الدرجة من الإتقان الذي نجده عليه و"لابدّ من الاعتراف بأن

([1])-ابن البناء المراكشّي المعروف بالعدديّ(721هـ)، يعد من العلماء النقاد المغاربة في القرنيين السابع والثامن للهجرة، وأشهر مؤلفاته الروض المريع في صناعة البديع، وهو كتاب يهم المجال النقديّ والبلاغيّ، ويعكس الجانب الأدبيّ لشخصية ابن البنّاء الثقافية الواسعة.ينظر: مفهوم الشّعر عند نقاد المغرب والأندلس. م،س. ص3.

([2])-الروض المريع في صناعة البديع: ابن البناء المراكشّي، تحقيق، رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء،1985. ص81.

([3])-نظّرية الإبداع في النقد العربيّ القديم: عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.د.ط،1999.ص56.

([4])-الروض المريع في صناعة البديع: م.س.ص104.103.

([5])-ينظر: الحوار الأدبيّ حول الشّعر، م.س.ص467.

النّقد المغربيّ استطاع أن يؤصّل نفسه، ويؤسّس مدرسة نقديّة كان لها الأثر في ما لحقها من نظريّات نقديّة متجدّدة"[1]. ساعدت بشكل كبير في استيعاب النص الشّعري وخصوصيته الإبداعية، من خلال ادراك المقومات الجوهرية التي تميز فنّ الشّعر عن باقي الخطابات اللغويّة الأخرى.

.

[1]-النقد الأدبيّ القديم في المغرب العربي،م.س. ص28.

الفصل الثّاني

طبيعة الشّعر في أدب التراجم والسيّر الجزائري القديم

1-في الشّـعر ودواعيه وطـرق ابداعـــه.

2- قضيــة القــديم والجديــد.

3-المحــافظة والتجديـد في الشـكل الفني للقصيدة

4-قضيــة الســرقات الشّـــعرية.

طبيعة الشّعر في أدب التراجم والسيّر الجزائري القديم.

1-في الشّعر ودواعيه وطرق إبداعه:

تعدّ عملية الإبداع الشّعري من أهم القضايا في نظرية الشّعر بشكل عام، وذلك لما تثيره من تساؤلات عديدة حول كيفية إنشاء النص الأدبي والمناخ الذي يمكن أن يساعد على كينونته واستمراريته. والواضح أنّ الإبداع الفنّي أبعد مِن أن يُحدَّ أو يحصر بتعريف، والسبب أيضا تلك القوى الخفية التي تعمل في اللامنظور واللامحسوس، تُسرِّب الحياة للكائن الذي لم يكن شيئا، فكان ..فالإبداع من جهة مرادف لكلمة "الإلهام"[1] التي تمنح الشاعر شحنة من الرؤى المتداخلة والخواطر المتشابكة، وهذا الموقف يقرره النقد القديم الذي يذهب إلى تفسير عملية الابداع على أنها الهام، وربما هو"أقدم ما قيل لدى الباحثين منذ أفلاطون، وعند الشعراء منذ هوميروس الذي استهل الإلياذة باستجداء ربات الشّعر أن تنعمن عليه بالإلهام"[2]. ويمكن قبول هذا الفهم للإلهام لأنه يتناسب مع ما طرحه الشعراء؛ إذ رأوا أن لكتابة الشّعر مهيئات نفسية، أو أسبابا كثيرة تستدعيها، ولأنّ الإلهام بهذا الفهم ليس إلا "حالا شّعريا أقرب إلى الحال الصوفي يستعان عليه بأسباب كثيرة، فالشاعر لا يتهيأ لحال الشّعر إلا إذا كان في أحوال تلائم عملية الإبداع عنده وهذه الأحوال تختلف من شاعر إلى شاعر، وقد ورد الحديث عنها لدى بعض الشعراء والنقاد العرب قديما وحديثا، وأبرزهم ابن قتيبة الذي تحدث عن البواعث التي تدفع الشاعر إلى نظم قصائده، كالطمع والشوق والطرب والغضب، وما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب، والمناظر الجميلة، كما اشترط زمنا معلوما له تأثير خاص في المزاج الشعري، حيث تنقاد فيه القريحة سمحة طيّعة، "كأول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخُلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب"[3]، على أن "القياس هنا خاطئ، أو أنه يصدر فيما ينظم عن حالات الشرب والطرب والغضب، بعيدا عن التأملات الفكرية الهادئة، وكأنه

---

[1]- ينظر: مقومات الابداع الفني الشعري ومواصفاته، ياسين الأيوبي ، مجلة آفاق الثقافة والتراث. دبي، العدد:8. 1995، ص34.

[2]-الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: مصطفى سويف، دار المعارف. القاهرة. ط4. د.ت. ص190

[3]-الشّعر والشعراء: م.س.81/1

يستجدي الحالات النفسية المؤدية إلى مضامين يفرغها في قوالب تستقيم عنده قصائد وأبياتا، وإن ذهب بعض الشعراء إلى أنّ هذه الدواعي هي التي تبعث حقا فيهم الرغبة في النظم وتحثهم عليه"[1].

ويربط فريق آخر من النقاد الخلق الشّعري بأساسه الأول وهو الخيال الذي يعتبر الصورة الأولى التي تتفرع فيما بعد إلى مجموعة من الصور التي تتداعى في ذهن الشاعر، وبعد ذلك تشرع عملية انتقاء الصور المتناسقة مع طابع القصيدة، ولعل هذه العملية تستوجب من الشاعر شيئا من الهدوء والروية، فيكون بذلك- حسب الدكتور مصطفى ناصف- "كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبّهته رعشة حباله"[2]

وهناك فئة أخرى ترى أن عملية خلق القصيدة مسألة يكتنفها الخفاء ويلفّها الابهام والغموض، فليس سهلا تحديدها أو الإلمام بها، لأنّ الخلق الفني في الأدب كالخلق في الحياة، غامض سره، خاف شأنه[3]

وسواء أخذنا بمفهوم الإلهام كباعث على خلق القصيدة، أو أخذنا بمفهوم الخيال، فإنّ الأمر لا يتعلق بتحديد بواعث الشّعر ودواعيه فحسب، بل يتعداه إلى حديث الشّاعر عن تجربته الشّعرية، التي نطمح من خلالها إلى صياغة مفاهيم شّعرية.

لعل أكثر المجالات التي تتيح للشعراء تقديم أفكارهم النقدية من خلال نتاجهم الشّعري، هو حديثهم عن العملية الإبداعية لديهم؛ إذ يصورون فيها معاناتهم مع الإبداع، وذلك ما يساعد دون أدنى شك على التفاعل القوي بين الشاعر ونصه، ممّا يرقى بالمستوى الفنّي للنص[4].

ولأنّ هذه الدراسة ستتعرض للعديد من النصوص التي يعبّر فيها الشعراء عن طريقتهم في نظم الشّعر، أو ما نسميه "شهادات الشّعراء عن أنفسهم"، فإنّ هذا البحث يكتفي بذكر ثلاث نماذج لشعراء مختلفين تنوعت عطاءاتهم الشّعرية في تحديد المراحل التي قد تكون القصيدة بحاجة إليها قبل أن تكتمل

---

[1]-من قضايا النقد في العصر العباسي: جلال الخياط،.مجلة المورد. العراق. المجلد 4. العدد2. 1975. ص14

[2]-بناء القصيدة المغربية في فجر الدولة العلوية: عبد الجواد الستقاط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1. 2004.ص100.

[3]-ينظر: الشّعر المغربي في عصر المنصور السّعدي، نجاة المريني، مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. ط1. 1999. ص35

[4]-ينظر: النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري، عبد الله العضيبي، دار الأمان. الرباط. ط1. 2013. ص67

وتنضج: أمّا الأول، فهو ذلك النص الشهير لابن ظافر الأزدي[1]، الذي يخبرنا فيه عن طريقته في نظم الشّعر، حيث يذكر قصته بين يدي السلطان، الذي طلب منه الارتجال في مجلسه، بقوله: "...قُم إلى هنا لتنكفّ عنك أبصار الناظرين، وتنقطع عنك ضوضاء الحاضرين، وأشار إلى مكان على يمين البيت الخشب الذي هو بالجلوس فيه منفرد، فقمت وقد فقدت رجلي انخذالا، وذهني اختلالا، لهيبة المجلس في صدري...فما هو إلا أن جلست حتى ثاب إليّ خاطري، وانثال الكلام على سرائري، فكنت أتوهم أن فكري كالبازي الصّيود لا يرى كلمة إلا أنشب فيها مَنسره...فقلت في أسرع وقت[2]:[الكامل]

وصَلتْ مِن الملكِ المعظَّم تُحفـَةٌ مَلأت بفَاخِر دُرّهَا الأسْلاكَـا
أبياَتُ شِـعرٍ كالنُجوم جَلالـَـةً فلِذا حَكَتْ أورَاقُها الأفلاكَـا
عَجبًا وقَد جَاءت كمَثلِ الـرَوضِ إذ لم تُذْوِهَا بالحَر نَار ذكاكَـا

وبالعودة إلى نص ابن ظافر لتلمس المراحل التي تقطعها الرحلة الشّعرية يمكن تمييز ثلاث مراحل متفاوتة الأهمية:

أ-الخلوة باعتبارها باعثا على القول:

تعدّ هذه المرحلة أهم مرحلة لديه، لأنه يتم فيها اختيار الوقت المناسب لقول الشّعر، مع الاهتمام بالحالة النفسية والبدنية، إذ ينبغي أن يكون في حالة هدوء واسترخاء ومثال ذلك قول السلطان لابن ظافر: "قُم إلى هنا لتنكفّ عنك أبصار الناظرين، وتنقطع عنك ضوضاء الحاضرين"[3] فابن ظافر ينقاد له القريض عند الخلوة والانقطاع عن أعين الناظرين وهذا ما ساعده في إخراج شعره سليما معافى، مبرئا من الزوائد، وبهذا أتاحت الخلوة للشاعر التركيز في إبداعه، والابتعاد عن كل ما يشوش على ذهنه وفكره لحظة الإبداع من ضوضاء وفوضى وضجيج[4]، وهذا ما أشار إليه أبو البقاء الرندي بقوله:"وينبغي لمن

---

[1]-علي بن ظافر بن حسين (567هـ- 613هـ) الفقيه الوزير جمال الدين أبو الحسن الازدي المصري المالكي، ابن العلامة أبي منصور، قرأ الأدب وبرع فيه، وقرأ على والده الأصول، وكان بارعا في التاريخ وأخبار الملوك. وله تواليف منها: الدول المنقطعة وهو كتاب مفيد جدا في بابه، وبدائع البدائه والذيل عليه، وكتاب التشبيهات ..وغير ذلك. ينظر: المصادر الأدبية والنقدية، م.س.ص195.

[2]- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب: شهاب الدين أحمد بن محمد المقَّري التلمساني، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط6، 2012. 3 /252

[3]-م.ن:252/3

[4]-الإبداع الشعري عند العرب: سعيد بكور، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 .2012. ص44

يروم عمل الشّعر أن يتحرى أوقات الفراغ، وأمكنة الخلوة، ولا يعمل شيئا من الشّعر حتى يشتهيه، فإن الشهوة نعم المعين، وإذا سئم فليرح نفسه، ولا يكره طبعه"[1]، وقد ألمعنا سابقا إلى رأي ابن قتيبة في الأوقات التي يتأتى فيها نظم الشّعر، ولأنّ اختيار مكان الخلوة ضروري في نجاح العمليّة الابداعية، وهذا ما يدل عليه قول السلطان "وقد أشار إلى مكان على يمين البيت الخشب الذي هو بالجلوس فيه منفرد" [2]. ويظهر أن الخلوة المثالية تتم أحيانا بمعزل عن العالم الخارجي، الآتي بالضوضاء والعقم والصخب، ففي هذه الأماكن ينفرد الشاعر بذاته ويسرح في خيالات الابداع اللامتناهية .وهو ما يشبه حال المتصوف الذي لا تكتمل لحظاته الروحية إلا بوجود الخلوة.

ب-المعاناة وصعوبة الإبداع:

نقف عليها في قول ابن ظافر:"فقمت وقد فقدت رجلي انخذالا، وذهني اختلالا، لهيبة المجلس"[3]، وتعرف هذه المرحلة عند الشعراء المعاصرين بـ "مرحلة القلق المدمر"، وفيها تتم عملية البحث عن الجملة الأولى للقصيدة، وتظل هذه الحالة من القلق المدمر مصاحبة للشاعر، ولا يستطيع الفكاك منها إلا بالعثور على جملة موسيقية هي النواة الشكلية للقصيدة[4]؛ وهكذا ينتهي ابن ظافر في وصفه للحالة الوجدانية المصاحبة للإبداع، إلى أنها حالة القلق، ولقد رأينا ذلك من خلال وصفه لتجربته الشعرية بأنها وليدة المعاناة التي يمكن اعتبارها بشكل عام باعثا قويا على الإبداع. ولأن الشاعر يتحين الفرصة المناسبة لقذف الشرارة التي تسكنه كان لابد له من باعث على ذلك وهذا ما يجسده قول ابن ظافر:" ...فما هو إلا أن جلست حتى ثاب إليّ خاطري، وانثال الكلام على سرائري"[5]. ففي هذه المرحلة يتخيل الشاعر تشكّل المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها، والأكيد أننا بهذا الطرح لا نبتعد عن موقف الشعراء والنقاد من إشكالية الخلق الشعري؛ إذ نجدهم يلحّون على توفر الباعث على قول الشّعر، أو بتعبير آخر، حصول حالة الانفعال التي تنقل الشاعر من الطبيعة الهادئة الساكنة إلى حالة من

---

[1]-النقد الأدبي في الأندلس (عصر المرابطين والموحدين): م.س.ص46

[2]-النفح: م.س. 252/3

[3]-م.ن:252/3

[4]-ينظر: أسئلة الشعرية، م.س. ص64

[5]-النفح: م.س. 252/3

الاضطراب والتوتر، تنتهي بالتفجر في نهاية المطاف، وتجعل الشّعر يسيل على لسان الشاعر أو قلمه من غير جهد أو تكلف"[1].

جـ- مرحلة التفكير والإعداد:

وهي مرحلة التفكير في موضوع القصيدة أو في الفكرة التي تؤرق فكر الشاعر، وهذا ما عبّر عنه الجرجاني بضرورة ترتيب المعاني في النفس إذ لا يمكن للشاعر التفكير عن أفكاره ومعانيه إذا لم تكن واضحة في ذهنه قريبة من تصوّره[2] ، ونقف عليها أيضا في قول ابن ظافر:" فكنت أتوهم أن فكري كالبازي الصّيود لا يرى كلمة إلا أنشب فيها مَنسره"[3]. وتتميز هذه المرحلة، عن سابقتها، باعتبارها "مرحلة فعل، لا انفعال، أي هي مرحلة العمل الذي يستعين فيه الشاعر بجميع قدراته الفكرية واللغوية والتخيلية"[4]. وهذه اللحظة التي يشير إليها ابن ظافر من أهم المراحل لأنها تشتمل على "القوة الإدراكية التي تجمع بين الصور وتؤلف ما بينها"[5] ؛ إذ يعطي للقصيدة الصورة التي كان يتخيلها ويرسمها في ذهنه في صورة الفريسة التي يترصّدها البازي الصّيود.

وأما الأنموذج الثاني فهو لعلي بن منصور الشيظمي؛ إذ عبّر أن عملية خلق القصيدة تمر عبر مراحل عديدة يجهد فيها الشاعر فكره وذهنه منتقيا ما يراه الأقرب إلى التعبير عنها في شعره، فالشاعر الحاذق في نظره من أدرك تلك المراحل، وغاص على المعاني وراض الأساليب لتنقاد له الأعاريض دون عناء كبير[6]. وقد عبّر عن ذلك الشيظمي في إحدى قصائده[7]:[الطويل]

ومَا الشّـــعر إلاّ جَوهرٌ لا تَنَالهُ مِن أَبحرِهِ ذَات الأعَارضِ عُـوَّمُ
ولَو نِيلَ بالأيْدِي لهَانَ ولاسْتَوَى بَليغٌ يجيدُ القَـــولَ فَـفحِـــمُ
ولَكِن بغَوصِ الفِكرِ بَعد ارْتِياضِه زَمانًا بآدَابٍ تُعيــنُ وتُفـــــهِمُ

---

(1)-بناء القصيدة المغربية في فجر الدولة العلوية: م.س. ص101

(2)-ينظر: الشّعر المغربي في عصر المنصور السّعدي. م.س. ص42

(3)-النفح: م.س. 252/3

(4)-أسئلة الشعرية: م.س.ص57

(5)-.مفهوم الشّعر، دراسة في التراث النقدي: جابر عصفور، دار الثقافة القاهرة. د.ط. 1972.ص248

(6)-ينظر: الشّعر المغربي في عصر المنصور السّعدي: م.س. ص39

(7)- روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيه من أعلام الحضرتين مراكش وفاس: أحمد بن محمد المقَّري، ، مطبعة الملكية، الرباط، ط2.: ص61

لقَدْ رُضْتهُ إلى أَنِ انقَادَ واغْتدَى يُسلِّمُ لي فيهِ حَبيبٌ ومُسلمُ

فالشاعر لم يكتف بالحديث عن تجربته الشعرية ومعاناته الذاتية في نظم الشّعر، بل أفصح عن المجهود الذي يبذله في تهذيبه ومراجعته ليقارع كبار الشعراء ويتفوق عليهم.

وأما الأنموذج الثالث، فهو لأبي إسحاق إبراهيم بن عبد الله الرندي، والذي يكشف فيه "أن قريحته لا تساعده في كل وقت؛ إذ رأى في نومه أنه يقول الشّعر، وعندما صحا من نومه أحس بأنه لا يستطيع الزيادة عليه"[1]، ومثال ذلك هذا البيت الذي رأى أنه نظمه في نومه:[الطويل]

وعِندَ وِدَاع القَوم ودَعتُ سَلوتِي وقُلتُ لهَا بيني فأنتِ المُودِعُ

إلا أنه لما حاول الزيادة على هذا البيت لم يتيسر له ذلك[2] . ويتبدى لنا من خلال هذا الوصف علاقة الشاعر بالزمن، فمن الشائع بين الشعراء أنهم إذا وصفوا تجربتهم يصفونها وكأنها تجربة غامضة لا يعرفون أولها ولا آخرها، فوازع الكتابة يأتيهم في نومهم أو في يقظتهم ولا يملكون له ردا أو تحليلا وهذا ما أطلقوا عليه الإلهام"[3]. وذلك ما أشار إليه شاعر غربي معاصر بقوله: "إنّ الإلهام هو الفكرة الأولى التي تلمع في ذهن الشاعر"[4]، وهو اللمحة الأولى التي تقدح القريحة، ويمتد هذا التصور لدى المقري لتتداخل البديهة مع الإلهام وتصور الشعراء من جانب آخر بما يسوقه الشاعر بُرهان الدين أبو إسحاق إبراهيم من تصور عن البديهة والإلهام، فمنذ البداية يرى أن الشّعر نتاج البديهة المنبثقة عن الإلهام بقوله:"أردت أن أدعو لطائفة من أصحابي بمطالب مختلفة، كل حسب ظني فيه يومئذ، فأدركتني حيرة في التمييز والتخصيص، فأُلهمت أن قلت بديهة[5]:[المتقارب]

شَهدنَا بتَقصِير ألبَابنَا فَحُسن اختيَارك أَولى بنَا
وأنتَ البَصيرُ بأعدَائنَا وأنتَ البَصيرُ بأحبَابنَا

---

(1)-النفح: م.س. 216/5

(2)-م.ن: 216/5

(3)-مفهوم الشّعر عند الشعراء من بشار إلى أبي العلاء: أحمد يوسف علي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة. ط2019.ص232

(4)-الشعراء نقادا: م.س .ص158

(5)-النفح: م.س، 534/2

يتضح من أقوال العلماء القدماء أنهم رأوا في البديهة والارتجال صورة أخرى من صور الإلهام، وعلى حين أنّ الإلهام غير الارتجال، فإن الجاحظ يقول: "وكل شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال، وكأنه الهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكرة ولا استعانة..فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، والى العمود الذي إليه يقصد فتأتيه المعاني أرسالا وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ثم لا يقيده على نفسه"[1]. كما يقول أيضا: "مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا رهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا..كشعر النابغة الجعدي ورؤبة، ولذلك قالوا في شعره:" مُطرف بآلاف وخمار بواف"[2]. وعلى هذا المنحى كان للارتجال دور كبير في قول الشّعر، وأصبح الشّعر المرتجل جزءًا من الإبداع. وبهذا التوفيق بين الإلهام والارتجال، ندرك طبيعة الإبداع عند العرب، فكلاهما ارتياد لا إرادي بالمجهول.

وفي ضوء هذا التقديم، فإنّ المرء لا يجد بدّا من الجمع بين الإلهام كما عرفاه أولا والارتجال، الذي يمثل جانبا من جوانب التلقائية والعفوية وأن هذه التلقائية كثيرا ما تلتقي مع مفهوم الإلهام، ويسوق البحتري مثالا آخر يوضح فيه ملامح هذا الالتقاء إذ يرى "أن الشّعر لمحة خاطفة موجزة لكنها ذات دلالة واللمحة الخاطفة الدالة تتعلق بتدفق القول وانثياله وبالإلهام إذ إنّ من يرون من الشّعر إلهاما يرددون دائما إنّ الإلهام يبدأ دون سابق إذن، وينتهي فجأة، ثم يختفي وينتهي كل شيء"[3]. وفي ضوء هذه الميتافيزيقيا فهم العرب الشّعر وتصورت قدرة الشاعر في الطبع[4].

واستنادا إلى ما سبق يمكن القول إن القدرة على الارتجال موهبة خاصة لا تتأتى لكل الشعراء، ولا يمكن أن نعدّها حكما في مدى كون الشّاعر مطبوعا، ولكن ذلك لا يتنافى البتة مع مراجعة الأشعار بعد أن تخرج إلى الحياة؛ إذ يأخذها صاحبها بالرعاية والتهذيب حتى تستقيم متونها وتكتمل صورتها مشتملة على شروط الجودة، ولهذا السبب وغيره رأينا جملة من الشعراء والنقاد يربطون جودة الشّعر بالتهذيب والتصفية، وهاهو المقَّري لا يولي كبير عنايته بجودة الشكل وإحكام صناعته، ويظهر ذلك من خلال رفضه الاتجاه القائل بضرورة اهتمام الشّعراء بتنقيح أشعارهم، وتناولهم إياها بالتهذيب، ويفضل عليهم "الشّاعر الذي ينظم قصيدته عن طبع دونما تثقيف وتشذيب شعريين، وهو ما يمثل أهم دلالة من

---

[1]-الشّعر وقضاياه عند أبي علي الحسن بن رشيق: م.س. ص66

[2]-نقد الشّعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة: م.س.ص123.

[3]-مفهوم الشّعر عند الشعراء من بشار إلى أبي العلاء: م.س. ص237

[4]-ينظر: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم: م.س.ص296.295

دلالات البديهة والارتجال، ولا غرابة في ذلك فالمقري معجب أيما إعجاب بالأندلس والأندلسيين اللذين امتازوا بالطبع الشعري"[1].

والحق أن رؤية المقَّري هذه كثيرا ما تصادفنا في أحكامه النقدية؛ إذ إنّه كان "ميالاً إلى الطبع أكثر من الروية شأنه في ذلك شأن أغلب أهل الأندلس في تفضيل البديهة والارتجال على الصنعة، ويبدو أنّه قد جعل إجازة[2] الشّعر من أنواع البديهة، فقد أكثر من النصوص التي ورد فيها هذا اللون نظرا لولع الأندلسيين به وبراعتهم فيه"[3]. وقد روى لنا المقَّري صورًا من هذه الإجازات التي كان يكتبها أصحابها بالشعر ومثال ذلك ما جاء على لسان عبد الرحمن المشترائي الذي اجتاز مع أبي عبد الله الوجدي بدرب الغفيري، فقال الكاتب الوجدي ارتجالا:[الوافر]

أيا دربَ الغَفيرِ عَليكِ مني سَلامٌ في الصباحِ وفي المسَاءِ

فردّ عليه صاحب الترجمة مُجيزًا له:[الوافر]

عَليكَ تحيةٌ من عِند صبٍّ تحِنُّ إلى الشَوَادنِ والظِبَاءِ

وعقب عليه الوجدي المذكور بقوله:"لو قيل في المساء مع الصباح كيف يقال في البيت الثاني؟ فقال بديهة:"يحِنُ إلى الشوادن والملاح"[4].

وقد يلجأ الشاعر أيضا إلى إجازة نفسه بنفسه، بأن يقول معنى نثرًا ثم يسكبه نظمًا، أو يكمل البيت وحده إذا لم يستطع أحد إجازته، ولنا في قول السلطان المستنصر الحفصي خير مثال إذ قال في مجلسه هذا المصراع:

كلّمته فكَلَمْتُ صَفْحة خَدّهِ

وسأل الحاضرين الإجازة، فلم يأتوا بشيء، فقال السلطان مُجيزا شطره[1]:

---

(1)–النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: هدى شوكة بهنام، دار الرائد العربي، بيروت، ط2. 1984.ص 242

(2)–الاجازة أن ينظم الشاعر على شعر غيره في معناه ما يكون به تمامه وكماله. وقد يكون بين متعاصرين وغير متعاصرين؛ وهي مشتقة من الإجازة في السقي، يقال: أجاز فلان فلانا إذا سقاه أو سقى له، فكأنهم شبهوا عمل الشاعر المجيز لعمل الشاعر المجاز شعره، بسقي الشخص للشخص.ينظر: المصادر الأدبية والنقدية، م.س.ص198.

(3)–النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س.ص243.242

(4)–روضة الآس: م.س.ص341

ففتَّحتْ فيهَا شَقائِقُ جَدّهِ

وانطلاقا من هذا المعيار فاضل بين الشعراء، فالذي يقول على البديهة أطول باعا وأمد ذراعا من ذلك الذي يقول إلا بعد إجالة فكر، لأنّ "هناك من يفخر ببديهته التي لم يرْوِ فيها أبدا، مع نسبة الأصالة في شعره، ممّا يبين ذكاءه وسرعة بديهته وشعره الجيّد"[2].

ونتيجة لذلك أعجب النقاد الأندلسيون بالبديهة الحاضرة، وبالشّعر الذي يُلقى لساعته، ويكون فيه الشّعر ابن لحظته، فهذا المقّري يُعلي من شأن الارتجال في الشّعر؛ إذ نجده كثيرا ما يُصدّر مقطوعات الشّعر لمن يترجم له بعبارة "وله ارتجال" حتى "إنّ الشقندي في معرض مُفاخرته بأهل الأندلس أشاد وفاخر بمقدرة الأندلسيين على البديهة والارتجال"[3] باعتبارهما محكّا للجودة يتجلى من خلاله تقصير المقصر، وفضل السابق المبرز، خذ مثلا "رسالته الموجهة إلى القاضي عياض التي يقول فيها :"أقول في هذا المقام الذي طالما طمحتْ إليه همَمُ الرجال، وتسابقت جياد أفكارهم في مضماره بالبديهة والارتجال"[4]، ومن الشعراء الذين استشهد المقَّري بشعرهم في هذا الميدان عبد الرحمن الفشتالي القائل من أبيات:[المتقارب]

نَسَجتُ أبَا مَالك حُلّةً بصنعَاءِ أفكَارِكَ الحَاضِره
وأجرَيتُ مَاءَ البَديع إلى رياَضِ فَكاهَتكَ السَاحِره
وأخفقت بنْدَ المعَاني عَلى مَواكبِ أغراضك الظَافره
عُيونُ البيَانِ ولكنَها لغَيرِ اللُّهى لم تَكُن نَاظِره
فخُذهَا بَدِيهَةَ مَن قَد غَدَت وُجوه فَكاهتِه سَافِره

وعلق عليها بقوله: "فدونكم – أعزكم الله- هذه القطعة وقد ظاهرت بين ثوبي عيّ وقصور، وسترت وجه عوارها ببرقع العجلة التي هي محل إغضاء فحول المنظوم والمنثور"[5]. وهذا ما يؤكد على أنّ شيوع المقطوعة إلى جانب القصيدة إنّما هو استجابة إلى عُجالة الموقف والملل من الإطالة، فضلاً عن وفاء

---

(1)-النفح: م.س.223.222/2

(2)-.النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب:م.س. ص154

(3)-النفح: م.س 194/3

(4)-أزهار الرياض: م.س. 20/4

(5)- روضة الآس: م.س. ص184

المقطوعة بالفكرة وتكثيفها؛ لأن ذلك أدعى إلى ذيوع الشعر وحفظه والنأي به عن الإطالة، وقد قيل للفرزدق: "لما اختيارك للقصار؟ قال: لأني رأيتها أثبت في الصدور، وفي المحافل أجود"[1].

وقد دلل على ذلك المستشرق غرسيه غومس بقوله: "إنَّ الجانب الأكبر من المقطعات الأندلسية التي حفظتها لنا كُتب الأدب، إنما هي مُرتجلات صدرت عن أصحابها في لحظاتها"[2]. فالمقطوعات إذًا ضرورة فنّية، وجزء من الصّياغة الشّعرية في كثير من الأحيان، وأكثر شعر الارتجال والمساجلات الشّعرية والمفاكهات إنما هو مقطعات تدل على حضور البديهة وقوة الطبع، وتستدعي السرعة في الرد، على نحو ما أثبته أنموذج ابن رشيق من شعر مرتجل كشعر ابن الإسفنجي[3]، والدّركادو[4]، وعبد الله بن محمّد الجُراوي[5]، وابن القيني[6]، وغيرهم، وهم شعراء بلغوا الجودة ونمت ملكاتهم في هذا اللون. وقد لاحظنا أنّ بعض الشعراء مثل أبي موسى القطان[7] ومحمد بن حبيب التنوخي[8] لا يقولون من الشّعر إلا قطعا خاطفة، بينما لا يحذق شعراء آخرون مثل النهشلي[9] إلا قول القصائد المطولة التي تستدعي جهدا في صنعتها. وفي المقابل نجد من يجمع بينهما فقد رأى صاحب الأنموذج أن منافسه ابن شرف كان أشعر أهل زمانه، وأنه "ما من زمان من الشعراء فيه أغرّ نجيب ويكبر فيه إنه شاعر حاذق متصرف كثير المعاني والتوليد، جيّد المقطعات والقصيد"[10]. وفي هذا النص مصداق للقول على أن قوة الموهبة تُمكِن الشاعر المرتجل من ناصية الشّعر لتنقاد له القريحة في سهولة ويسر.

ووفق هذا التنظير، فإنّ الارتجال"الطبع" هو الفيصل في التفريق بين جيّد الشّعر، ومتكلفه، فشعر الإسماح والسهولة والوضوح هو الشّعر المقدم في نظر المقّري؛ إذ إنّ قوام الشّعر "الذوق وعذوبة الموسيقى

---

(1)–الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق إحسان عباس، إبراهيم السّعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط.3، 1429هـ، 2008م. 251/12

(2)–الشعر الأندلسي: غرسيه غومس، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة. القاهرة. ط2 .1956 .ص93

(3)–" لا يصنع إلا لمحا من غير قصد ولا تعمد" . أنموذج الزمان: م.س.ص92

(4)–" شاعر غزل الشعر، مطبوع، موجز الكلام....لا يحسب شعره موزونا لسهولة مخرجه، وقلة تكلفه، وركوبه الأعاريض القصار". م.ن: ص221

(5)–شاعر فحل"تحسب بديهته رويته".م.ن: ص.217

(6)–شاعر مشهور"قليل الشعر لا يقدر على التطويل" م.ن: ص286

(7)–كان "بعيدا عن التصنع لا يكاد يحاوله، قصير الأشعار، لا يجاوز العشرين إذا طوّل، مليح المقطعات". م.ن:ص318

(8)–عُرف بحذقه في المقطعات، وعجزه عن التطويل، إذ استعصت عليه صناعة عشرة أبيات من جنس واحد قط.م.ن: ص370

(9)–.م.ن:ص172

(10)–.م.ن: ص340

ودقة التصوير وشفافيته"[1]. وهذا النوع من المفاضلة يشبه إلى حد ما مفهوم حازم القرطاجني الذي يبدو فيه أقرب إلى الواقع من أي ناقد قبله، لأنه أدرك أن الشّعر يختلف باختلاف أنماطه وطرقه وأزمانه وما له تعلق بشؤون المتلقي، ويختلف أيضا باختلاف الأمكنة وأحوال القائلين والموضوع، وقد جعل الأسباب المهيأة لدى شاعر أكثر من غيرها لدى شاعر آخر يمكن أن تقيم المفاضلة بينهما[2].

ونحن نعرف أن القريحة، لا يسعها دائما الإبداع والتجلي ولابد لها من حين لآخر من المراجعة بالتجارب والثقافة والخبرة والوعي الذي يلتزم الشاعر فيه بقواعد بعينها؛ فالقريحة هي التي تمكنه من النجاح، وتبني مجده. ولعل أبرز من تحدث عن مقومات الشخصية الأدبية أو حوافز الإبداع الأدبي، القاضي الجرجاني بقوله:"إنّ الشّعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال، فهو المحسن المبرّز، وبقدر نصيبه تكون مرتبته من الإحسان" [3]. ومن شأن هذه الخصال إكساب الشاعر التمرس اللازم والقدرة الفائقة على طرح الرديء الدني والاحتفاظ بالجيد، فإكساب المهارة والحذق يمر عبر التدرب والعمل الدائم، ولعلّ الحرص على خاصية الدُربة والمران نابع بالأساس مما تفرزه الممارسة المتكررة من قدرة على تمييز الأساليب، وتمرس على الإبداع الجيّد.

ومن ثم كان للقول بأنّ "الشّعر صناعة تعتمد على الطبع والثقافة والخبرة، أثر كبير في التركيز على الإطار الثقافيّ الذي يستمد منه الشاعر زاده، وهذا أمر طبيعي، فحين يكون الشّعر مجهودا إراديا واعيا يعتمد على الطاقة العقلية والشعورية، لابدّ أن يبرز دور الثقافة ويعظم خطرها، فهي تشكل الرافد الأساسي الذي يمده بالمعاني والصور بالألفاظ، وبقدر عمق هذا الرافد وغزارته، تكون قدرة الشاعر على التعبير والانطلاق في آفاق الفن الرحبة"[4].

وهكذا لم يغفل النقاد القدامى عُنصري الثقافة والمران في صناعة الشّعر، فالشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب، بكل مكرمة؛ لاتساع الشّعر واحتماله كلّ ما حمل من نحو، ولغة، وفقه، وحساب، وفريضة...

---

(1)-يقصد بالطبع عند المقّري العفوية وعدم التكلف في نظم التجربة الشعرية، شريطة أن يصاحب هذه العفوية صدق التجربة. والشاعر المطبوع في رأي المقري أصيل باعتبار أن الطبع موهبة يتباين فيها الشعراء والأدباء. ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب، م.س. ص244

(2)-ينظر: تاريخ النقد الأدبي من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: م.س. ص568.567

(3)-الوساطة بين المتنبي وخصومه: م.س.ص15

(4)-نظرية الشّعر العربي: عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، مصر، د.ط.1980.ص77

وليأخذ نفسه بحفظ الشّعر، والخبر، ومعرفة النسيب، وأيام العرب؛ ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار[1]. ولا يكفي أن تكون ثقافة الشاعر واسعة ومحفوظه غزيرا هائلا، بل ينبغي أن يضيف إليهما علوما وفنونا أخرى، تعينه وتقوم لسانه وتشحذ قريحته وتسد ثغرات النقص الذي قد يعتري إبداعه، لذلك نصح النقاد الشاعر قبل تكلف النظم ومراسه أن يتوفر على مجموعة من المبادئ والأدوات التي تمكنه من ذلك، فالشاعر في نظر ابن طباطبا في حاجة إلى معرفة ثقافة عصره، إذ يقول:"للشّعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصت أداة من أدواته، لم يكن له ما يتكلفه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقتهُ العيوب من كلّ جهة"[2].

إنّ صناعة الشّعر بحاجة أكيدة للثقافة في مفهومها العام، لأن الشاعر بدونها سيدور في حلقة مفرغة، فهذا الأصمعي من القدامى يقول:"لا يصير الشاعر في قريض الشّعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض؛ ليكون ميزانا له على قوله، والنحو؛ ليصلح به لسانه، وليقيم به إعرابه، والنسب وأيام الناس؛ ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب"[3]، وهذا يوسف مراد من المحدثين يؤكد أنه لو لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله في اكتسابها، لما أتيح له أن يصوغ الآليات الفنية الخالدة[4].

ونخلص من ذلك إلى أن قول الشّعر موقوف على هذه الأمور فيكفي أن يكون للشاعر معرفة بالعروض تعلما أو طبيعة، مع معرفة النحو، ودون إغفال لوجود السليقة، وإلا فلا ينفعه العلم إلا تكلفا.

لم يكن تركيز النقاد على الرواية والحفظ بلا فائدة، "ففي جماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وايثار الحسن واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها"[5]. وبهذا فإنّ في التحام هذه الأدوات ما يؤدي إلى ترسيخ ملكة الشّعر وصقلها، ولا عجب في ذلك فقد كان لهذه الأدوات أثر كبير في تمكن الشاعر من طرق القول المختلفة، ممّا يفتح باب التعبير أمامه على مصراعيه؛ فلا يتعسر عليه القول ولا يستعصى عليه الإبداع نظرا لكثرة المادة.

---

(1)-ينظر: العمدة، م.س. 197.196/1

(2)-عيار الشّعر: م.س: ص10

(3)-العمدة:م.س: 198.197/1

(4)-ينظر : السقاط عبد الجواد: بناء القصيدة المغربية: م.س. ص73

(5)-عيار الشّعر: م.س. ص11.10

وينقلنا هذا الكلام إلى الوجه الآخر للطبع، وهو الموهبة التي تعد: "مقدمة في الإنتاج الفني، تتأتى عن مهارة أو قريحة صاحبها، فتساعده على التآلف والتفوق على أقرانه، وهي ترتكز عادة على البراعة في أساليب التنفيذ، والسهولة في الاهتداء، إلى العناصر الضرورية في تحقيق الأثر الفني"[1]. ولنقادنا جهد واضح في هذا الصدد، فقد نادى أكثرهم بضرورة توافر الموهبة والطبع في الشاعر أولا، ودَعوا إلى دعم الموهبة بالثقافة والدُربة أو الممارسة ثانيا، الأمر الذي أدى بابن رشيق إلى "تقديم صورة أدق للشاعر، باقتراح قواعد الأدب التي ينبغي أن يتحلى بها الشخص، إنه يبدأ بتعداد الصفات الفيزيائية والمعنوية التي تضمن التعاطف وتكسبه الاحترام وتُيسّر له ولوج حلقات النخبة. وينبغي للشاعر من جهة أخرى أن يتوفر على معارف"[2] في النحو والخبر ومعرفة النسب، وأيام العرب. فقد ذكر ابن رشيق أنه وجد الشاعر من المطبوعين المتقدمين يُفضل أصحابه برواية الشّعر، ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء..كما أكد ذلك مثلا رؤبة بن العجاج الذي يرى أن الفحل من الشعراء هو الراوي[3] وبهذا فإن الشاعر الراوي في نظر ابن رشيق هو الذي يجمع إلى جيّد شعره معرفة جيّد غيره.

ليست ضرورة الرواية شرطا متأخرا كما لم يكن ابن رشيق أول من تحدث عنها؛ فقد دعا إليها الجرجاني سابقا؛ حيث يؤكد على ثقافة الشاعر، ومعارفه التي لابد أن تشمل علوم اللغة والشريعة والسير والأخبار، بل والحساب أيضا"[4]. وهذا ما أشار إليه ابن دحية بقوله: "إن اطلاع الأدباء على آثار السابقين، والتعرُف على مقاصد فحول الشعراء، يُعين الشادي في الأدب المحاول لنظم الشّعر على نظم جيده"[5]؛ فالشاعر في هذه الحالة "إذا لم يكن ذا ثقافة واسعة، أجهد عقله في اكتسابها، لما أتيح له أن يصوغ الآليات الفنية الخالدة، التي تطوي الدهور طيا، بدون أن تفقد روعتها، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية، وأصبح أوسع فهما، وأنفذ بصرا"[6]. ولا غرابة إذا نحن وجدنا ابن رشيق

---

(1)–المعجم الأدبي: عبد النور جبور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.ص179

(2)–الشّعرية العربية: جمال الدين بن شيخ،.دار توبقال للنشر. المغرب. ط1. 1996. ص97

(3)–العمدة: م.س. 197/1

(4)–م.ن: 196/1

(5)–المطرب من أشعار أهل المغرب: ابن دحية الكلبي، تحقيق، إبراهيم الأبياري. دار العلم للجميع. بيروت. د.ط. د.ت.ص57

(6)–مبادئ علم النفس العام: مراد يوسف، دار المعارف، مصر. ط6، 1969 ص248

يفضل الشاعر الراوية على الشاعر غير الراوية ومثال تفضيله لخلف بن أحمد السعدي الذي عرف:"بطبعه المتدفق، وكثرة أخباره وحكاياته"[1].

لقد كان الشاعر العربيّ مضطرا بحكم تكوينه الثقافي إلى أن يحفظ قسطا وافرا من أشعار المتقدمين، ثم إنه يعمد بعد هذا الحفظ إلى تناسي ما علق بذهنه من ذلك، في وقت تشبّع فيه بشعر غيره واغتنى شعوره الباطني بمعاني من سبقه، وهو ما يجعله ينظم أبياتا جديدة مشتملة على معاني قديمة. وهذا ما دعا بعض النقاد إلى وصف المقّري بقوة الحافظة، وهذا شيء يلمس كل من يطلع على كتبه كـ "نفح الطيب" و "أزهار الرياض" و "روضة الآس"، فهو من "أولئك الرجال الذين يقرأون المواد العلمية والتاريخية والشّعرية والأدبية ثم يعونها في صدورهم، ويتدفقون بها في المناسبات المختلفة سواء أكان ذلك في دروسهم أم في الندوات التي تعقد فيها المسامرات والمحاضرات"[2]. ونظرا لكونه صاحب حافظة قوية، فقد فضل في ضوئها من يمتلك مثل هذه الحافظة؛ فالشاعر الراوية الحافظ للشّعر أفضل من الشاعر قليل الرواية والحفظ، وهذا ما ألفيناه عند الشاعرة قمر جارية إبراهيم بن حجاج اللخمي التي كانت تقول الشّعر بفضل أدبها وذلك لما اشتملت عليه من الفصاحة والبيان، والمعرفة بصوغ الألحان، والرواية والحفظ، مع فهم بارع، وجمال رائع، ولها في مولاها تمدحه[3]:[الكامل]

مَا في المغَاربِ مِن كَريمٍ يُرتَجى إلا حَليف الجُـودِ إبرَاهيم

إني حَللتُ لدَيه مَنزلَ نِعمـةٍ كُلّ المنَازلِ مَا عدَاه ذَمِيـم

إنّ للحفظ أهمية كبيرة لمن أراد أن يصبح شاعرا، وعبد الرحمن ابن خلدون يحدثنا في مقدمته عن فوائد الحفظ من جهة وعن استغلال الجيّد منه وتمثله من جهة أخرى، يقول: "الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها...ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء"[4]، وعلى هذا النحو تتأسس الثقافة الشعرية "على الرواية والحفظ، ففي اختزان هذا الرافد الأساس في تنمية الملكة الإبداعية، ما يساعد هذه الملكة على أداء مهمتها باقتدار"[5].

---

[1]-أنموذج الزمان: م.س. ص126

[2]-المقّري صاحب نفح الطيب: محمد عبد الغني حسن، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. د.ط. د.ت.ص103.

[3]-ينظر: النفح، م.س. 141.140/3

[4]-مقدمة ابن خلدون: م.س. ص666

[5]-عمود الشّعر العربي النشأة والمفهوم: محمد بن مريسي الحارثي. نادي مكة الثقافي الأدبي.الرياض. ط1. 1996.. ص334

ومن أدوات الشّعر أيضا معرفة اللغة والأساليب فيما عرف عند العرب، وقد عرف مثلا أبو عبد الله محمد بن أبي عيسى:"بشعره المطبوع، وتصرفه في علم الإعراب ومعاني الشّعر ومن نظمه"[1]:[الطويل]

كأَن لَمْ يَكُن بَينٌ ولم تَكُ فُرقةٌ إذَا كَانَ مِن بَعدِ الفِرَاق تَلاَقِ

كأَن لَمْ تُؤرَّق بالعِرَاقَيْنِ مُقلَتِي ولَمْ تَمْرِ كَفُّ الشَّوقِ مَاء مَآقِي

والواضح أن المقَّري قد تأثر بابن طباطبا الذي نادى بضرورة عدول الأديب عن مستثقل الإعراب في قوله: "إنّما ينبغي للمتأدب أن يقصد الألفاظ السهلة والإعراب السهل، ويكون على كلامه ديباجة، وطلاوة تدل على أنه متأدب، ويجعل لكلامه مرتبة بين الألفاظ السوقية والألفاظ الوحشية فقد قال صلى الله عليه وسلم: خير الأمور أوساطها، ومن هذه الجهة أتى المتقعرون، فإنهم حسبوا أن مكانتهم من الأدب لا تعرف حتى يستعملوا الألفاظ الوحشية فصاروا ضحكة للناس"[2].

ولا تقتصر أداة الشِّعر عند المقّري على صحة الطبع وسلامته فحسب؛ وإنّما ينبغي أن تقويه المعرفة والرواية؛ لأنّ الشاعر يحتاج في تجربته هذه إلى معرفة تجارب الآخرين ومعانيهم الشعرية والتمرس بها إضافة إلى موهبته الأصيلة، من هنا كان المقّري يحاكي محمد بن سلام الجمحي في فهمه للشّعر من أنه"صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات"[3]. ولقد حرص المقَّري في هذه الحقبة على الاستفادة من فُيوض الأخبار والنوادر والأشعار التي كانت تتردد بين أدباء الشام وشعرائه عن الأندلس وأعلامها وخاصة لسان الدين بن الخطيب وكان الحديث ينجر بالسامرين والمنتدين إلى فنون من القول وأعاريض من الكلام فيتصرف فيها المقري بما وعته حافظته[4] . وقد شعر تلاميذه بهذه الناحية من خلال محاضراته ودروسه- الموصوفة بالغرابة بسبب هذه الحافظة — التي كان يمليها عليهم[5]. ولهذا نجده يقرّ بتفضيله الوليد الوقشي نظرا "لسعة علمه في الهندسة وآراء الحكماء والنحو واللغة ومعاني الشّعر

---

[1]-النفح: م.س.13.12/2

[2]-تيارات النقد الأدبي في الأندلس، (في القرن الخامس الهجري): مصطفى عبد الرحيم عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984. ص546

[3]-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص305

[4]-ينظر: المقّري صاحب نفح الطيب، م.س ص110

[5]-ينظر: النفح، م.س. 412/2

والعروض وصناعة الكتابة والفقه والشروط والفرائض وغيرها"، وأهم ما وصف به الوقشي إلمامه بكافة العلوم، ويستشهد على ذلك بقول الشاعر[1]:[الوافر]

وكَانَ مِنَ العُلومِ بحيْثُ يُقْضَى لهُ في كُلِّ فَنّ بالجَمِيع

وهو كلام يفهم من محتواه أنّ الشاعر المبدع "ليس الذي انفرد في موضوع معين، أو ارتبط بغرض واحد لا غير، وإنّما هو الذي كانت له مشاركة في كافة الأغراض والفنون، وقد أظهر حضوره الشّعري في أكثر من مجال؛ وكأني بهذا الحكم يمتح موقفه من النظرة العربية القديمة، وخاصة ابن قتيبة الذي فاضل بين الشعراء على أساس الكثرة لا على أساس الجودة"[2]، والحقيقة أن هذه النظرة إلى الرواية لا نجدها عند المقَّري فحسب، بل نجدها عند النقاد المحدثين، وخير مثال على ذلك قول ت، س.إليوت:"إنّ عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ"[3].

أمّا ابن رشيق فقد أرجع بعض الأدوات الإنتاجية في الشّعر إلى تقبل الطبع لها وامتزاجه بها، كأن يجتمع للشاعر ذكاء الخاطر، وحسن الطريقة، وحلاوة الألفاظ وجزالتها ، والحذق بالصنعة[4] .

وقد ذهب الغُبريني إلى شيء مما ذهب إليه سابقوه، حين أكد على ضرورة اشتمال الشّعر لكافة الفنون، ومثال ذلك احتجاجه بشعر سليمان الأندلسي؛ وذلك لما انتهى إليه من الفصاحة والبلاغة[5]، ويبدو أنّ التعويل على "معاني الشعراء المحدثين في الاستدلال للمعاني، مرده إلى أن المعاني تتسع باتساع متطلبات الحياة المادية والفكرية، هذا ما حصل للعرب عندما توسعت دولتهم فتوسعت نظرتهم للحياة"[6].

---

(1)-النفح: م.س، 376/3

(2)-الشّعر والشعراء:م.س. 121/1

(3)-مشكلة السرقات في النقد العربي: محمد مصطفى هدراة، مطبعة لجنة البيان العربي مصر، د.ط. 1958.ص254.

(4)-ينظر: أنموذج الزمان. م.س. ص136

(5)-ينظر: عنوان الدراية. م.س.ص132

(6)-عمود الشّعر: م.س. ص122

واعتمادًا على ما سبق يتبين لنا أن الشعراء كانوا يعنون العناية كلها بأشعار من سبقهم، وهو ما يمدّهم بمادة غنية تعطيهم قوة وقدرة على الإبداع، وتكسبهم طريقة في القريض، وتدفعهم إلى تنويع أساليبهم، مع طرق سائر الأغراض، ومن هنا أصبح الإبداع رهين ثقافة الشاعر.

نستطيع القول، إذن، إنّ "الملكة هي مناط التكلف والاسماح في إنتاج الأدب، والذوق هو ملكة الاختيار، والطبع مجمع ذلك، لذلك يفترض في الطبع المؤهل المقتدر أن يطوع القوى الصانعة لمهمته حتى يخرج الشّعر مستويا محكما"[1]، وهذا ما أشار إليه نقادنا فهُم يؤكدون على ضرورة تنقيح الشّعر وتهذيبه، بشرط أن لا يسرف الشاعر في ذلك. ومن ثم، فإنّ الشّعر كما يرى ابن رشيق"مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين؛ لكن وقع عليه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تَعمُّل، لكن بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره عن غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة"[2]. وابن رشيق في هذا يبرز ملامح الصنعة عند القدامى والمحدثين ففي نظره "لا يكون الشاعر حاذقا مجودًا حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه النظر، فيسقط رديئه، ويثبت جيده"[3]. ويطلب أبو البقاء الرندي من الشاعر– على غرار هذا الرأي– أن يهتم بتنقيح شعره "وألا يذهب فيه إلى الاستكثار، وإذا فرغ من شعره، تثب في أمره، فتأمله مرتين، ورجع فيه البصر كرتين، وينبغي أن يعرض كلامه على من يثق بمعرفته ونصيحته؛ فإن الإنسان لا يرى عيب نفسه، والمرء كما قيل يفتتن بابنه وشعره[4]، وبهذا يكون الرندي قد وضح منهج أهل الصنعة في بناء الشّعر وتقويمه.

أما ابن رشيق فيؤكد على ضرورة أن تكون لدى الشعراء شجاعة مطلقة، تدفعهم باستمرار إلى اطِّراح كل رديء، والإبقاء على الجيّد من أشعارهم بقوله: "ومن الشعراء من إذا جاءه البيت عفوا أثبته، ثم رجع إليه فنقحه وصفاه من كدره، وذلك أسرع له، وأخف عليه...وآخر لا يثبت البيت إلا بعد إحكامه

---

[1]–عمود الشعر: م.س:.ص182

[2]–العمدة: م.س. 129/1

[3]–م.ن: 200/1

[4]–النقد الأدبي في الأندلس، (عصر المرابطين والموحدين): م.س.ص41

في نفسه، وتثقيفه من جميع جهاته، وذلك أشرف للهمة وأدل على القدرة وأظهر للكلفة، وأبعد من السرقة"[1].

وعلى هذا الأساس لا يمكن اعتبار التجويد والتثقيف منافيا للطبع"لأنّ كلام الوهلة الأولى أو البديهة يمثل صورة النفس الشاعرة وجيشانها وانفعالها، ولا مناص من إعادة النظر فيه وتشذيبه، ليكتسب اللياقة والأهلية، التي تجعله يفعل فعله في نفوس الناس"[2]. وهذا ما اتضح أكثر عند ابن رشيق؛ إذ جعل من الصنعة المتمثلة في مراجعة النص وتنقيحه وتهذيبه، مرحلة أساسية وضرورية من مراحل العمل الأدبي، وعدّها مكملة لطبع الشاعر، وهو ما يذكرنا بمرحلة التثقيف والتهذيب التي دعا إليها ابن طباطبا في حديثه عن مراحل نظم القصيدة؛ لتخرج القصيدة في صورتها النهائية سليمة من الشوائب والعيوب. وهذا ما نلمسه عند عبد الخالق الزُبُنِّي (ت.420هـ) الذي أخبرنا عنه ابن رشيق، أنه"كان شديد التعب والمعالجة إذا أراد الصّنعة"[3] . وفي ذلك تكلف مرهق لا خير فيه ولا فائدة، ومن ذلك قوله:[4] [الطويل]

جَناحُ سُلـوّي عَن هَـواكَ مَهِيـــضُ ومَا لي بمَا حمّلتُ مِنـــك نُهُـــوضُ
وكَيفَ وبي مِن القُربِ مَا بي في النَوى وجِسمِي مِن اللَحظِ المَريضُ مَرِيضُ
يغيضُ اصطِبارِي عَنـــكِ، والنَفسُ تَذكرت أشْـــجَاني تَكادُ تَفِيـــضُ

ولا شّك في أن هذه الأبيات المجتزأة تنم عن صناعة وعن عناية الشاعر عبد الخالق الزّبني بتهذيب شعره وتقويمه، لكي تخرج القصيدة في الصورة المنشودة، فهو صاحب حرفة يتعلمها، ويملك لها الوسائل الدقيقة، وهو ما لم يكن يملكه الشاعر القديم ويتوفر عليه وقد أدى به ذلك إلى قبول الصنعة الفنية التي تصدر عن الطبع.

---

(1)-العمدة: م.س . 211/1

(2)-العاطفة والإبداع الشعري: عيسى علي العكوب، دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر.لبنان، 2002.ص120.121.

(3)-أنموذج الزمان:م.س ص139

(4)-م.ن: ص139

وقد وردت الصنعة الفنية في تراجم المقّري بهذا المعنى "حين نقد الفتح بن خاقان، وقال إنه صنع شعرا أتقنه وجوده، وبعد ذلك أنشده، فهو قد قال شعره بتأن وروية، ثم نقحه وعدله حتى جاء متقنا جيدا"[1] والواضح أن عملية الصقل والتهذيب لم تغب عن ذهن الشعراء، فالوجدي الغماد يقول[2] :[البسيط]

وهَاكهَا مِن بنَات الفِكر قَد جُلِيَت عَلى مِنصّةِ حُسـْن مِنهُ أبياتُ
جَاءتكَ تختَالُ في حَلْيٍ وفي حُلـلٍ عَذْراءَ تُزري لهَا بالحُور وجَنَاتُ

وقد يسمى العمل الأدبي بالصناعة الشّعرية، ويعني قول الشّعر والعلم به، حين تصحح رواية شطر بيت ما، ويعلق عليها بأنّها أبدع وأحسن وأبرع في الصناعة الشعرية، مثال ذلك البيت[3]:[الطويل]

وأحملُ موتَاهم وأَشهدُ دَفنَهُم كأَني بعيدٌ عَنهم غَير شَاهِد

فصحح الشطر إلى:

كَأنّي عَنهم غَائبٌ غَيرُ شَاهِدِ

ويعلق المقّري على ما نقله قائلا:"إن معنى"بعيد غير شاهد" غير متلائم مثل "غائب غير شاهد"، لكون البعيد يشاهد، أما الغائب فلا يشاهد"[4].

وعن اهتمام الشعراء بالصنعة وتوليد المعاني، يقول المقّري عن الوجدي الغماد:"الكاتب البارع، الذي سنّ البدائع وشرعها، وولّد عقائل المعاني واخترعها، وافتض أبكار المحاسن وافترعها"[5]؛ فالشاعر ممن برع في الصناعة الشّعرية وفي إحكامها ليُباري بذلك شعراء عصره بالتوليد والاختراع لينال إعجابهم.

ويعدّ يحي بن خلدون من الذين يعنون بتهذيب شعرهم؛ فمن الشواهد على ذلك ما ذكره عن والده، الذي عُرف ببصيرته في الشّعر وفنونه فقد "جعل أهل الأدب يتحاكمون فيه، ويعرضون حوكهم عليه"[6]. وعلى هذا نجد أن الشعراء قد تدارسوا الشّعر وبحثوا فيه وعنوا بإخراجه لخوفهم من الخطأ وهو "موقف

---

[1]-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص173

[2]-روضة الآس:م.س. ص82

[3]-النفح: م.س.113/4

[4]-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص174

[5]-النفح:م.س. 216/5

[6]-بغية الرواد: م.س.6/1

يذكرنا بالحوليات المشهورة التي كان صاحبها ينظمها في الشهور الأربعة الأولى من العام ثم يراجعها في الشهور الأربعة الثانية، ثم يعرضها على فحول الشعراء قصد التهذيب والتشذيب في الشهور الأربعة الأخيرة قبل نشرها بين الناس بعد ذلك، كما يذكرنا بمصاحبة الشعراء المبتدئين لغيرهم من المتضلعين البارزين كما هو الشأن مثلا بالنسبة لكل من البحتري وأبي تمام"[1]. ولذلك يتفق أغلب الشعراء على معاودة النظر في العمل الشعري، وترديده بين أنفسهم حتى ينسجم مع الخلق الشعري لتتضح حقيقة الشّعر الذي لا"يعتبر نتاج عملية عجائبية، بقدر ما هو نتاج فكر تأملي"[2].

وتتضح ممّا سبق الأهمية التي كان يوليها الشعراء من خلال عرض إنتاجهم الشعري على أهل الاختصاص قبل أن يخرجوه إلى الناس، وهو"ما يدل على التحرز واتهام الإبداع وعدم الانسياق وراء الإعجاب بالنفس ولعل السبب الرئيسي يعود إلى أن المبدع في بداياته ينظر إلى إبداعه بعين الوالد لولده والعاشق لعشيقته"[3].

ومن هنا يحكم على الشّعر بدرجة استواء الصنعة التي تضمن سلامته بما "يتيح له الخلود والاستمرار، أكثر مما لو قيل على البديهة التي وإن كانت تحقق الوجود السريع للنص، فإنها لا تتيح له إمكانية البقاء طويلا، ولعل ذلك يعود إلى أن النص الذي يخضع للصنعة يتميز بتماسكه، وقوة سبكه، وهذا ما يجعله قادرا على أن يحظى بإعجاب دائم من المتلقين"[4].

وقد يرتبط التفوق الشعري عند ابن رشيق بكثرة التصرف في فنون القول الشعري وأغراضه، فـ"المقدم في صنعة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته، المتمكن في جميع أنواعه"[5]، وعلى هذا كان التفوق يعطى لمن يقتدر على جميع ضروب الشّعر ويتمكن من سائر فنونه، ولا يتعسر عليه قسم من أقسامه، ولعل خير مثال على ذلك ابن الأبزاري الذي عُد: "شاعرا لطيفا متفننا في كثير من العلوم"[6].

---

(1)-ينظر: بناء القصيدة المغربية، م.س. ص111

(2)-الشّعرية العربية: م.س.ص127

(3)-الإبداع الشّعري عند العرب: م.س. ص37

(4)-النقد الأدبي عند الشعراء: م.س. ص319

(5)-الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة انواع من صناعة الشعر: أبو عبد الله المرزباني، تحقيق، علي محمد البجاوي. نهضة مصر للطباعة والتوزيع. القاهرة. ص325

(6)-أنموذج الزمان: م.س. ص130

وبناء على هذه الأدوات التي يمكن عدها شروطا ضرورية لمن أراد التمرس على قول الشّعر، يمكن القول إن الشاعر ملزم وجوبا بإتقان هذه الأدوات وتفهمها حتى يستغلها في إبداعه المستقبلي؛ "فالشّعر بوتقة تجمع جملة علوم ومعارف وآداب وعواطف وتجارب، ثم تصهرها لتستحيل كلاما جميلا ذا إيقاع يؤثر في النفس، ويضاف إلى ما سبق الخبر ومعرفة النسب وأيام العرب"[1].

وإذا كان الطبع يتفق ومفهوم الصنعة في الشّعر، فإن المصطلح المقابل الذي يطرحه المقّري هو "الانطباع" هذا ما يشير إليه في وصف مرثية أبي الحكم المغربي حين يقول:"...شاب فيها الجد بالهزل، والغالب على شعره الانطباع" [2]. ويقصد به هنا ذلك الأثر الذي تركته القصيدة في نفس السامع أو القارئ، ولعله يقصد بالانطباع الوارد في تعليقاته الطبع الشعري أيضا، وهو في ذلك يميز بين المطبوع والمصنوع[3] من الشعراء، ففي اعتقاده أن التجربة الصادقة تدل على طبع قوي متفجر، أما التجربة المفتعلة أو المتكلفة فهي التي تفتقر إلى مثل هذا الطبع على الرغم من وجود بعض أدباء النفح الذين جمعوا بين الصنعة والطبع[4]على غرار أبي بكر محمد بن الحسن الزبيدي الذي كان:"له شّعر مصنوع ومطبوع، كأنما يتفجر من خاطره ينبوع، وقد أثبت له منه ما يقترح، ولا يطرح"[5]، فمن ذلك قوله [6]:[مجزوء الرمل]

كَيفَ بالدَّيْنِ القَدِيم لَـكَ مِـن أُمّ تمِيـم
ولقَد كَان شِـفَاءً مِن جَوى القَلبِ السَقِيم
يُشـرِق الحُسن عَليهَا في دُجَـى اللَيـلِ البَهِيم

وقد يصف المقّري الشاعر بشهرته في الانطباع والصنعة في الأزجال، ومثال ذلك الشاعر مدغليس الذي نعته بخليفة ابن قزمان في زمانه؛ إذ يقول:"إنّ ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء،

---

[1]-الإبداع الشعري عند العرب: م.س. ص28

[2]-النفح: م.س. 134/2

[3]-ترد الصنعة في بعض النصوص العربية القديمة في باب الموازنة مع الطبع الشعري، أي أنها تعني أن الشاعر يثقف قصيدته ويهذبها كي تستوي سليمةخالية من العيوب.

[4]-ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب، ص157

[5]-النفح: م.س.39/7

[6]-م.ن:.39/7

ومدغليس بمنزلة أبي تمام، بالنظر إلى الانطباع والصّناعة، فابن قزمان ملتفت إلى المعنى ومدغليس ملتفت إلى اللفظ"[1] .

أمّا الغُبريني فإنه قد تعرض لمسألة الانطباع وجزالة اللفظ والمعنى عند إشارته إلى قصيدة أبي الحسن الششتري (ت.668هـ) الذي يقول في مطلعها:[2] [السريع]

لا تَلــتَفِت باللّــه يا نَاظِــــرِي لا أهِيفُ كَالغُصُن النَاضِــرِ

يا قَلبُ واصرِف عَنكَ وهمَ النقَا وخلِ عَن سِربَ حِمَى حَاجرِ

ويعلق عليها بقوله:"وشعره في غاية الانطباع والملاحة، وتواشيحه ومقفياته ونظمه الهزلي في غاية الحسن"[3].

ومما تجدر الإشارة إليه إلى أننا نلتمس في حديث ابن رشيق عن صناعة الشّعر في إطار ثنائية المعنى والمبنى بعضَ عناصر عمود الشّعر التي وضحها القاضي الجرجاني حين قال:"وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدّه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشّعر ونظام القريض"[4]. ولذلك أصرّ ابن رشيق على العناية بثلاثية: الطبع، واللفظ، والمعنى، فهذا الحسن بن علي الصيرفي" شاعر حلو الألفاظ سلس الطبع طيار الشعر،خفيف أرواح الكلام"[5]، أما محمد بن خلوف السلمي"فهو شاعر مطبوع ذرب، عذب الألفاظ، واضح المعاني، سهل الطريق، حسن التلويح"[6]، ويختار له هذه الأبيات الغزلية الرقيقة التي لا تخلو من تجنيس وطباق، وهما من البديع الذي قد يستوجبه المعنى والتجربة الشعورية التي عاناها الشاعر، يقول ابن خلوف السلمي[7]:[الخفيف]

---

(1)-م.ن: 385/3

(2)-عنوان الدراية: م.س.ص110.111

(3)-عنوان الدراية: م.س.ص110.111

(4)-الوساطة بين المتنبي وخصومه: م.س ص34.33

(5)-أنموذج الزمان: م.س.ص120

(6)-م.ن: ص378

(7)-م.ن: ص379

لي حَبِيبٌ لم أصْــغِ فيه لِلَوْمِ غَاب عَنّي فَما انتفعتُ بنَومِ
لم أخُن عَهدَهُ وخَانَ عُهودِي يا لَقومِي لقَاتِلي يا لقَومِــي
كــُلّ يــَوم وِدَادُه في انتقاصِ ووِدَادِي يَزيــــدُ في كلّ يومِ[1]

لطالما أعتبر الطبع مقوما أساسيا "للشّعرية على الرغم من استمداد خصائصه من الشاعر مباشرة، فقد ارتبطت سلامة اللفظ بسلامة الطبع، ولذلك فإن الشاعر الجافي والجلف تكون ألفاظه كذلك جافة وجلفة"[2]، ومثال ذلك البيت الشعري الذي أورده المقري لأبي بكر يحي بن بقي:[الكامل]

زَحزَحتهُ عن أضْلُع تَشتاقُه كيْلاَ ينَام علَى فِراشٍ خَافقِ

وعقب عليه صاحب النفح بقوله:" ...وانتقده بعض اللطفاء فقالوا:"إنه جافي الطبع حيث قال" زحزحته" ولو قال "باعدت عنه أضلعا تشتاقه" لكان أحسن"[3]. ونستشف من رأيه هذا، أن قصور طبع الشاعر قد يؤدي إلى عدم استحسان نظمه، كما أن جفاءه يجعل بعض مفردات شعره غير متلائمة مع رقة البيت ولطافته.

وهذا نص آخر يمكن الاستدلال به على جودة التصوير ولين الطبع بعيدا التكلف البديعي المذموم، وهو لابن سراقة الشاطبي الذي عرف بغزارة الفضل وبكثرة العلم والجلالة والنبل، والوقار والمعرفة الجيدة بمعاني الشّعر، كما كان صالح الفكرة في حل التراجم، مع ما جُبل عليه من كرم الأخلاق، واطِّراح التكلف، ورقة الطبع، ولين الجانب، فمن شعره:[الطويل]

نَصِبْتُ ومِثلي للمَكَارم يَنْصَبُ ورُمتُ شُروقَ الشَمسِ وهِي تُغَرّبُ
وحَاولْتُ إحيَاءَ النُفوسِ بأَسْرِهَا وقد غَرْغَرَتْ يا بُعْد ما أنَا أَطلبُ[4]

نخلص من ذلك إلى أن الاهتمام بالطبع والعمل بمعياريته لا يأتي على حساب الصناعة مهما كان مصدرها العلمي ومستوى جزئياتها، ولذلك يأتي نقد المقّري متكاملا وقابلا لتركيب نظريته النقدية.

---

(1)-النقد الأدبي في القيروان: ص311

(2)-مفاهيم في الشّعرية دراسة في النقد العربي القديم: محمود درابسة، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2010.ص18

(3)-النفح: م.س.155/4

(4)-م.ن: 64/2

والملاحظ أنّ ابن رشيق لم يحدد موقفه من الصياغة الشّعرية، بل كان يعتمد على ذوقه الخاص الذي يحاكي به ذوق نقاد الشّعر القدامى حين مالوا إلى تفضيل الشاعر المطبوع على المصنوع في حين أن الطبع والصنعة الشعريين ضربان من الصياغة والتأليف الشعريين لا مفاضلة بينهما، وقد كان من الطبيعي أن يحدثنا عن شعراء الطبع وشعراء الصنعة في أنموذجه، ونحن نتبين من خلال ما تبقى لنا من فصول هذا الكتاب طائفة من شعراء القيروان تترسم خطى الأقدمين، وتستجيب لمشاعرها وفق سليقة دون تكلف أو عناء في الصوغ، أو سعي وراء الصبغ البديعي، وإن جاء في أشعارها فإنما يجيء عفوا وقد استدعاه المعنى[1]، ومثال ذلك علي بن أحمد بن صفار السوسي الذي استطاع بفضل علمه الواسع باللغة، ومواهبه وسلامة ذوقه، أن يضفي على شعره طابع العفوية بالرغم من تكلفه الصناعة الفنية التي تتجلى عنده في الكلام العربي الصريح والقافية المتّسعة واللفظ الرائق المتمكن والأسلوب الذي يفي بعفوية [2]، ومن شعره[3]:[الطويل]

وآنَستُ بالعَلْيَاء نَارًا لها سَنَىً لليلَي بليلٍ قَـد دَجَـا وتغـَضَّنَا
وما أوقدَتُ إلاّ لخَابِط ظُلمةَ مُضلٍ وضَيفٍ جَاء يقْتـَادُ ضَيْفـَنَا
فمَا بَلغَا حَتى أكلاَّ وألصـقَا قَلُوصَيْهِمَا بالأرضِ مِن شِدَة الوَنى

وقد يجمع الشاعر بين الطبع والصنعة، فيكون صادقا في تجربة متفجر الخاطر، ومتكلفا في تجربة أخرى، وهو ما حدث مع القزاز القيرواني الذي:"فضح المتقدمين وقطع ألسنة المتأخرين إذ كان له شعر مطبوع مصنوع، وربما جاء مفاكهة وممالحة من غير تحفز لا تحفل يبلغ بالرفق والدعة-على الرحب والسعة- أقصى ما يحاوله أهل القدرة على الشّعر من توليد المعاني وتوكيد المباني، علما بتفاصيل الكلام وفواصل النظام"[4]، وقد استشهد له بأبيات تمثل هذه الخصائص، نقتطف منها قوله[5]:[الوافر]

فلي نَفسٌ تجَـرَّع كـُلّ يـَوم عَليكَ بهِنَّ كاسَـات المَنُونِ
إذا أمـِنَت قُلـوبُ النـَاسِ عَليكَ خَفِيَّ ألحـاظِ العيونِ

---

[1]-ينظر:النقد الأدبي في القيروان، م.س. ص311

[2]-الحياة الأدبية بافريقية في عهد بني زيري: م.س .86/1

[3]-أنموذج الزمان: م.س. ص265

[4]-م.ن: ص366

[5]-م.ن: ص366

فَكيفَ وأنتَ وفي دُنيَاي ولولَا عِقابُ الله فيكَ لقلتُ:ديني

نخلص من ذلك أنه لا تعارض في اجتماع الطبعة والصنعة؛ إذ في امتزاجهما تتعاضد الاستعدادات الغريزية، والمكتسبة لتصبح مؤهلة لممارسة مهماتها الإبداعية باقتدار.

وتتخذ القضية شكلا مغايرا حين يقترن التكلف بالمحسنات البديعية والتطرف في استعمالها بكد وعناء، نلفي ذلك مثلا في شعر ابن أبي حديدة الذي كان "يخبر التصنيع[1] خبرا جيدا، ولا يركبه إلا في الأماكن التي تصلح له كما شرط حذّاق المتقدّمين وكان يأتي على وجه الخصوص بتشبيهات رائقة"[2].

وبهذا استقر لدى ابن رشيق أن الطبع هو أحد المقومات المهمة للشّعرية، والدليل على نفاذ تفكيره في هذه المسألة هو أنه يطلب البديع والتصنيع في المواضع التي تصلح لذلك، لأنه يؤدي إلى عدم المشاكلة بين النص وصاحبه من جهة، والى قيام النص على أجزاء منفصلة من جهة أخرى؛ لذا فإن ذمه الإسراف في طلب الألوان البديعية إنما هو لطغيان التصنع الذي يجلب الاستكراه، ويدلل على ذلك بقوله:"يجب أن لا يكون الشّعر كله استعارة وبديع كشعر أبي تمام وسبيل الحاذق بهذه الصناعة إذا غلب عليه حب التصنيع أن يترك للطبع مجالا يتسع فيه"[3] .وبهذا الطرح تكون الشّعرية مرهونة بانصهار ما هو طبيعي في الإنسان وما هو مكتسب، أي بالتحام ما تودعه الطبيعة في البشر وبما يصنعه الإنسان عن طريق التثقيف والممارسة.

وأبان يحيى بن خلدون عن تفضيله لمذهب الصنعة على حساب الطبع حيث كان يكثر من "استعمال الاستعارة إلى حد يقرب من الإسراف، ويرسل الكلام متناسق الأطراف، منسجم العبارات مزدانا بنغمات السجع، مما كان يكسب أسلوبه رونقا وجمالا، ويجعله في مستوى إنتاج كبار الأدباء، ويحققه لصاحبه النجاح عند الأمراء والسلاطين، الأمر الذي أثقل الإنتاج الأدبي نثرا وشعرا، طبعه طابع التكلف والتصنع، وقد عرفت هذه الاتجاهات انتشارا كبيرا في الأندلس وأقطار المغرب"[4].ولإعجابه

---

[1]–حصر أبو القاسم محمد كرّو طابع الشعر في غلبة الصنعة عليه والميل في الابتكار الى التفنن اللفظي والجرس الموسيقي أكثر من الغوص على المعاني وتعمق الأفكار ويتمثل هذا في كثرة استعمال البديع والاستعارات، كما تتمثل الرقة في هجر الكلمات الغريبة هجرا يكاد يكون تاما. عصر القيروان: أبو القاسم محمد كرّو، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، تونس. ط1، 1973. ص49

[2]–ينظر: أنموذج الزمان: م.س.ص71

[3]–النقد الأدبي في القيروان: م.س. ص172

[4]–بغية الرواد: م.س. 55/1

بمذهب الصنعة أورد موشحة لأبي عبد الله بن البنّاء مع تعليقه عليها بقوله "موشحة عذبة السماع، محكمة الصنعة"[1]، وأولها:

من أطلع، فَوقَ مَايس الريحَان بَدر الأفُقِ

يهـــــتزُ منعمًا، عَلى كُثبان تحتَ الغسَقِ

ونستطيع القول إنَّ عناية يحي بن خلدون بالسجع قد انصبّتْ على الألفاظ والمعاني والتعبير المفرط بالمحسنات البديعية والبيانية التي طغت على مجموع مقطوعاته؛ فهو يلجأ إليها ليبرهن "صدق قريحته، ونبوغه في فنون الأدب، ولإجادة وصف الأمير وعاصمته، والتعبير عن عواطف الإخلاص والوفاء"[2].

ويتفق الغُبريني مع الجرجاني في مكونات الذوق وطبيعته، فهو أشد أُنسًا بشعر المطبوعين الذين يرفضون التعمّل والتكلّف والتعسّف، أكد ذلك من خلال نقده قصيدة لأبي زيد عبد الرحمن بن علي بن أبي دلال، إذ يرى أنه إذا تكلف الفخامة وسلك طريقة الصنعة أضرّ بنفسه وأتعب سامع شعره، ومن هذه القصيدة[3]:[البسيط]

سَـرى النَسِيمُ نسيمُ النـــَفسِ فاسْتَخْبِرَنْ نَشـــــره واسْتَفْهِمَنْهُ عَسَـــى

واستعمل السَيرَ واستمط أسرتَه واستصحِب العِيس واسْرج لِلسَرى قَبسَا

وأيا كان الأمر فإنّ النقاد قد خلطوا بين المفاهيم من حيث الدلالة، فحدّ الطبع عند بعضهم قد يحتوي على شيء من الصنعة، وقد يخلط بعضهم بين الصنعة والتكلف ويراهما شيئا واحدا، ونحن نوافق على هذا ونزيد فالواقع يؤكد أنّ هذا البناء الفني لا ينحاز إلى أي من المذاهب المطروحة بين المبدعين، بل يحمل بين أعطافه مثلا جماليا أعلى من فكرة التركيب والترتيب.

وثمة أمر خليق بالتنويه، وهو أن أغلب النقاد والشعراء موضع الدراسة، كان لهم موقف من التراث حدد نظرتهم وفهمهم لفن الشّعر، ونتيجة هذا الموقف قد تمسكوا بأشياء من هذا التراث وأسقطوا

---

[1]-م.ن: 162/1

[2]-بغية الرواد: م.س: 55/1

[3]-عنوان الدراية: م.س. ص108

أشياء؛ مما يجعل دراسة موقفهم من هذا التراث وعلاقتهم به وتصوراتهم حوله ضرورة لازمة، وهذا ما سيتطرق له البحث من خلال استعراض قضية القديم والجديد.

2-قضية القديم والجديد:

تعدّ قضية الصراع بين القديم والحديث من قضايا النقد الكبرى التي أولاها النقاد العرب القدامى كثيرا من عنايتهم، وخصُّوها بمزيد من اهتمامهم، وقد اشتد الجدل حول هذه القضية في أعقاب تمسك بعض النقاد بالشّعر القديم وتفضيله على الشّعر المحدث، ومحاولة الشعراء المحدثين مقارعة أولئك النقاد بالحُجة، وإثبات أن هذا الشّعر المحدث الذين يأتون به لم ينل حظوة الشّعر القديم، ولعل خروج المحدثين على عمود الشّعر القديم، وعدم التزامهم بالنهج الذي رسمه الأقدمون للقصيدة العربية هُما السبب الذي أدى إلى تحامل الرواة واللغويين على الشّعراء المحدثين.

ويتخذ الصراع بين القديم والحديث أنصارا من فريقين، أما الفريق الأول فيلتزم بالقديم ويهيئ مواقع الدفاع المستميت عنه، ويتجه الفريق الثاني إلى الحديث، محاولا النيل من تلك المواقع، مبررا الحداثة بأسباب وعوامل كثيرة، وهو ما يؤكده مصطفى هدارة بقوله: "المحافظون على القديم يتمسكون بالمعنى تمسكهم بعمود الشّعر ومنهج القصيدة، والمحدثون يقرّون بتناولهم لمعاني الأقدمين، ولكنهم يأخذون في تحويرها بالصياغة الجديدة وبما يلتمسون من ألوان البديع"[1]. وقد مثل الفريق الأول لغويون يُشهد لهم بالفضل في حفظ اللسان العربي، مثل الأصمعي الذي روى عنه أبو الفرج الأصفهاني قوله: سمعت الأصمعي يقول:"حضرنا مأدبة ومعنا أبو محرز خلف الأحمر وحضرها ابن مناذر فقال لخلف الأحمر: يا أبا محرز، إن يكن النابغة وامرؤ القيس وزهير قد ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة فقِسْ شعري إلى شعرهم، واحكم فيها بالحق، فغضب خلف ثم أخذ صفحة مملوءة مرقًا فرمى بها عليه"[2]. ويرى ابن الأعرابي:"أن أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوما ويذوي، ثم يرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبا"[3]. وأما أبو عمرو بن العلاء فإنه لا يعد الشّعر إلا للشعراء الجاهليين. وقد مثّل الفريقَ الثاني أدباء لا تنكَر مساهمتهم في تطوير الذوق العربي ومواكبته لعصره، مثل

---

[1]-مشكلة السرقات في النقد العربي: م.س.ص34

[2]-الأغاني، م.س.مجلد:9، جزء:18، ص372

[3]-الموشح: م.س.ص348.

عبد الله ابن المعتز الذي بيّن صراحة أنه يميل إلى الشعراء المحدثين، قال: "ولكنا لا نخرج من شرط الكتاب، لئلا يمله القارئ إذا طال عليه الفن الواحد، وليحفظ هذه النكت والنوادر والملح، ليستريح من أخبار المتقدمين وأشعارهم فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملوه، وقد قيل: لكل جديد لذة، والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم، فمن هاهنا أخذنا من كل خبر عينه ومن كل قلادة حبتها"[1].

ولعلنا نواجه أول انحياز صريح إلى قيم الشّعر الجديد، عند ناقد وشاعر محدث، ينتمي في شعره إلى مدرسة الشعراء المجددين ويحاول في مواقفه النقدية أن يؤصل قيما جديدة لشّعر المحدثين، ذلك هو أبو بكر بن يحيى الصولي الذي رأى أن الشّعر المحدث"أشبه بالزمان، والناس له أكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم"[2].

ويطلع أحيانا فريق توفيقي ثالث، يتوسط بين هؤلاء وأولئك، ويظهر خير ما توصلوا إليه وما قدموه من نظريات وآراء، ويمثل هذا الفريق الجرجاني وابن قتيبة الذي يعد من أشهر من ناضل عن مثل هذه المبادئ إذ قال في مقدمته: "ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلا منهما حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشّعر السخيف لتقدم قائله..ويرذل الشّعر الرصين، ولا عيب عنده، إلا أنّه قيل في زمانه، أو أنّه رأى قائله، ولم يَقصُرِ الله العلم والشّعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسومًا بين عباده في كلّ دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرفٍ خارجيةً في أوله"[3]. ولابدّ من الإشارة إلى أنّ ابن قتيبة كان منصفا في تقويمه للشّعر والشعراء، لأنّه نظر إلى الشّعر من حيث هو أثر فنّي، وتجاهل مذهب من قالوا بتفضيل القديم لقدمه، ورفض الحديث لحداثته، وبذلك يكون قد أخرج الشّعر من دائرة التعصب الذي لا يقوم على أساس من العدل والإنصاف.

---

[1]-طبقات الشعراء: ابن المعتز، تحقيق، عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر. ط4، 1956، 18.

[2]-أخبار أبي تمام: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق، خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام ، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ص16.17.

[3]-الشّعر والشعراء، م.س. 63.62/1

وقد دعا ابن شرف إلى التزام الحيدة، ومجانبة العصبية والهوى في الفصل بين القديم والحديث في قوله: "وتحفظ عن شيئين أحدهما أن يحملك إجلالك القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع له، والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهود على التهاون بما أنشدت له، فإنّ ذلك جور في الأحكام، وظلم من الحكام حتى تمحص قوليهما، فحينئذ تحكم لهما أو عليهما، فلا يرعك أن تجري على منهاج الحق في جميع الخلق"[1].

لاشّك أن لِقُوة الشّعر الجاهلي ونضجه أثره في تقويم الشخصية الشاعرة، فيما يخص الملكات الاكتسابية، فقد أكدت قيم الشّعر العربي القديم وتقاليده الأدبية حضورها المستمر في بنية الخطاب الشعري عند المغاربة والأندلسيين؛ إذ التقطوا كثيرا من صورهم من عالمها البدوي، وها هو المقّري يقول في معرض حديثه عن عبد الوهاب ابن الحاجب:"وذكرته هنا لأنه ملحق بالأمراء المتقدمين غير خارج منهم ولا مقصر عنهم، بل كان واحد عصره في الغناء الرائق، والأدب الرائع، والشّعر الرقيق، واللفظ الأنيق، وروعة الطبع، وإصابة النادر، والتشبيه المصيب، والبديهة التي لا يُلحق فيها، وكثيرا ما كان يقول المعاني اللطيفة في الأبيات الحسنة، ويصوغ عليها الألحان المطربة البديعة المعجبة، اختراعا منه وحِذقاً، وكانت له في ذلك قريحة وطبع"[2].

والحقّ أن لرقة الشّعر وعذوبته أهمية أدبية عند المقَّري؛ إذ يفضل في ضوئها الشاعر التي يتفرد بها عن غيره، وخاصة في أناقة لفظه، وإصابته النادر من الصور والتشبيهات، بالإضافة إلى احتفاظه ببلاغة التعبير وحسن الأداء الشعري، ومثال ذلك ما أورده في معرض حديثه عن ابن شُهيد إذ يقول:"وشعره رقيق لا يُنقد، ويكاد من اللطافة يُعقد، فمن ذلك قوله"[3]:[الطويل]

ترَى البـــدرَ منهَا طالعًا فكأنّمَـا يَجـــولُ وِشَاحهَا على لُـــؤلؤ رَطـبِ
بعيدةُ مَهْوى القُرط مخـطفةُ الحَشا ومُفعمةُ الخلخـَال مُفعمـــةُ القُلْـبِ
مِـنَ اللاّء لم يرحَلنَ فَـوق روَاحلٍ ولا سِـــرْنَ يومًا في ركابٍ ولا ركـــبِ
ولا أبرزتهُـــنَّ المُـــدَام لنَشـــوةٍ وشَـدوٍ كمَا تَشدُو القِيانُ على الشَّـرْبِ

---

[1]-أعلام الكلام: ابن شرف القيرواني، نشر مكتبة الخانجي. القاهرة. 1926.ص27.

[2]-النفح: م.س. 194/1

[3]-م.ن: 381/1

ويتحدث أبو الوليد بن محمد الشقندي (ت.629هـ) عن فضائل الأندلس وأدبائها، ويذكر أن التأخر في العصر لا يمنع من التقدم في القدر[1]؛ ولذا فالشاعر الأندلسي محمد بن سفر "وإن كان من الشعراء المتأخرين عصرا، فإنه المتقدمين قدرا، حيث نقل السعي إلى محبوبته فقال وليته لم يزل يقول مثل هذا. فمثله ينبغي أن يتكلم، ومثله يليق أن يدوّن"[2]:[الكامل]

واعَدتهَا والشَمسُ تجنــحُ للنــــوى بزورتهَا شمسًا وبدْرُ الدُجَى يَسرِي
فجَاءت كَما يمشِي ســنَا الصُبح في وطورًا كمَا مرّ النَسيم على النَهـرِ
فَعطَرت الآفَاقَ حَــولي فأُشعِـرت بمقَدمها والعُــرف يُشــعر بالزَهر

ولا شّك في أن هذه الأبيات المجتزأة تنم على قوة الذات وقدرتها على التفوق والإنجاز وتخطي الاعتقاد الذي يقدم المتقدم لقدمه ويؤخر المتأخر لحداثته، ولذلك وجدنا ناقدا مثل ابن قتيبة يحرص على الرغبة الملحة في تجاوز التراث والتشبع الكامل بالحاضر دون الاهتمام المبالغ فيه بالماضي، وهي نظرة تجعل البيئة الشعرية الأساس الذي يحقق الإبداع في الشّعر، فالقديم والجديد مفهومان يتبادلان التسمية حسب العصور، فكل قديم في نظرنا جديد في عصره وكل جديد يصير قديما. ولو تتبعنا قضية القديم في مذاهب الأوائل لانفسح القول، وإنما غاية هذه الدراسة أن تقف على مقدار تمثل هذه القضية في تطبيقاتهم على مستوى النص الشعري.

لقد وجد مذهب الأوائل طريقه إلى الأندلس في مرحلة مبكرة من الوجود العربي الإسلامي هناك، فقد أشار ابن حزم في معرض حديثه عن فضل الأندلس في الشّعر؛ فيذكر أبا الأجرب جعونة بن الصمّة الكلابي ومكانته في الشّعر التي تضاهي منزلة جرير والفرزدق؛ لأنه في عصرهما لو أنصف لاستشهد بشعره فهو جار على مذهب الأوائل، لا على طريقة المحدثين"[3]. وقد رأينا أن إحسان عباس أخرج أبا الأجرب من عباءة التيار القديم، بالرغم من أنه وضع أسس الموروث الشعري بالأندلس[4].

---

[1]-م.ن: 197/3

[2]-النفح: م.س:199/3

[3]-م.ن: 177/3

[4]-ينظر: التيار القديم في الشّعر العربي في الأندلس: إبراهيم بن موسى السهلي، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد161، ص465

على أنّه يجب أن نشير هنا إلى أن ابن حزم نفسه قد أشار إلى أنّ الشّعر المحدث وجد طريقه إلى الأندلس أيضا، فاحتذى الأندلسيون طريقة المحدثين منذ أن كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس، ويقف على مفترقي الطريق بين مذهبي أبي تمام والبحتري[1]، ويشير ابن حزم (ت.465هـ) إلى ذلك بقوله:"ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن محمد بن دراج القسطلّي لما تأخر عن شأو بشار بن برد، وحبيب والمتنبي، فكيف ولنا معه جعفر بن عثمان الحاجب، وأحمد بن عبد الملك بن مروان، وأغلب بن شعيب،ومحمد بن شخيص، أحمد بن فرج، وعبد الملك بن سعيد المرادي، وكل هؤلاء فحل يُهاب جانبه، وحصان ممسوح الغرة"[2]. ولا غرو في ذلك؛ إذ إن الشعراء الأندلسيين كانوا يتوجهون إلى تيار الشّعر القديم بروح جديدة، هي أشبه ما تكون بطريقة أبي الطيب التي سميت بحركة إحياء القديم المحدث، دون أن يقصدوا إلى التقليد أو المحاكاة، وأبرز من يمثل هذه الفترة شعراء بلاط المنصور بن عامر، كابن دراج القسطلي الذي شبهه الثعالبي بالمتنبي في مدح الملوك ومثال ذلك قوله[3]:[الطويل]

ألم تَعلَمي أنَّ الثَّواء هُو التَّوى وأنَّ بُيوتَ العَاجزينَ قُبورُ
وأنَّ خَطيرات المهَالكِ ضُمّنٌ لراكبهَا أنّ الجزَاء خَطـيرُ

وهذه القطعة تفيض بالعواطف والشعور الحي، وهي دليل على جودة شاعرية ابن دراج ولو أنه ترك نفسه على سجيتها دون عناية بتقليد المذاهب المشرقية من صنعة وتكلف وتعمل لاستطاع أن يترك لنا شعرا مليئا بالحيوية والقوة والوجدان الفياض، غير أنه كان يريد أن يثبت تفوقه ومهارته، وهو لذلك يحاول أن يصنع شعره على صورة شعر المتنبي[4] .

وممّا لا شّك فيه أن شاعرية المتنبي شكلت لبعض الشعراء مثالا يحتذى. فابن وهبون يميل إلى ألفاظه ومعانيه، ومثال ذلك استحسانه قوله:[الطويل]

إذا ظَفرَت مِنكَ المطيُّ بنَظرةٍ أثَاب بهَا مِن معْيي المَطيّ ورازمُه

([1])-ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، إحسان عباس ، دار الثقافة، بيروت.ط7. د.ت.ص47

([2])-النفح : م.س.178/3

([3])-م.ن:.195/3

([4])-ينظر: الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف. القاهرة.ط11. د.ت.ص429

فارتجل له ابن وهبون هذه الأبيات[1]:[الطويل]

لئن جَاد شِعرُ ابن الحُسين فإنّمَا تُجيدُ العَطايا واللُّها تَفتحُ اللَّها
تنبَأ عُجْباً بالقَريض ولـــو دَرى بأنّكَ تَـروي شِـعرهُ لتـَأَلّهَا

ويطالعنا المقّري بموقف مخالف من خلال رفضه مبالغات الأندلسيين في التشبه بشعراء المشرق المشهورين؛ إذ يرى "أن بعض هؤلاء الشعراء أقرب إلى كونهم كتابا برعوا في النثر أكثر من براعتهم في الشعر، والأرجح، على رأي المقّري، أن يقارنوا بالكتاب المشرقيين، وهي ملاحظة تدل على اهتمام المقري بدقة تحديده لصناعتي الأدب: الشعر والنثر"[2].

على أننا هنا نقرّ بمحاكاة الشعراء الأندلسيين لمعاني الشعراء الأوائل من المشارقة في غزلهم، ولربما كان ابن شهيد نموذجا بارزا في هذا المجال؛ إذ كثيرا ما تتشابه صياغاته مع صياغات شعراء متعددين، ومثال ذلك قوله[3]:[المتقارب]

ولمّا تمَلّأ مِـن سُكره ونامَ ونامَت عُيون الحَرس
دنوتُ إليهِ عَلى رِقْبَـةٍ دُنوّ رفيقٍ دَرى مَا التمَس
أدُبُّ إليهِ دَبيبَ الكَرى وأسْمُو إليهِ سُمـوّ النّفَسْ
أَقبلُ منهُ بيَاض الطُّلى وأرشفُ منهُ سوادَ اللَّعَس
فبِتُّ بِه ليلَتي ناعِـمًا إلى أن تبَسمَ ثَغـرُ الغَلسْ

وهو ما يكشف لنا مدى ذلك التأثير؛ إذ عمد ابن شهيد إلى نظم هذه الأبيات، لإظهار قدرته على محاكاة الشعراء المتقدمين، والإتيان بالمعاني العقيمة، حيث عارض امرأ القيس في بيته المشهور[4]:[الطويل]

سمَوتُ إليهَا بعدَما نَام أهلُها سُموَّ حَبابِ الماء حالاً على حالِ

وقد استطاع ابن شهيد الاقتراب من المعنى الذي يفيده بيت امرئ القيس فعدله ولطفه بأبدع طريقة.

---

(1)-النفح: م.س.194/3

(2)-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص144

(3)-النفح : م.س.198/3

(4)-م.ن: 197/3

إنّ العناية بمذهب الأوائل وشرحه ونقده أدت في آخر الأمر إلى تأثير هذا المذهب في الحركة الأدبية والشعرية بالأندلس وبلدان المغرب وتمثل هذا التأثير على الخصوص في مظهرين:

أ-أولهما يتجلى في التضمين، حيث تمثل الأندلسيون والمغاربة معاني قصائد الشعراء القدامى ووظفوها في قصائدهم ومعانيهم بتضمين بعض أبيات وأشطار الأبيات منها لأن التضمين "من طرائق إتمام المعنى وتحسين العبارة"[1]، ويمثل المقّري بنماذج مختلفة لتضمينات ابن قلاقس من خلال احدى القصائد التي ضمنها عدة أشطار من معلقة امرئ القيس، وصرف معناها إلى مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهي من غرِّ القصائد والتي يقول في مطلعها[2]:[الطويل]

لعينيْكَ قُلْ إن زُرتَ أفضلَ مُرْسلِ "قفا نَبكِ من ذكـرى حبيبٍ ومَنزلِ"
وفي طَيْبةٍ فانزِل ولا تغـشَ مـنزلاَ "بسِقْطِ اللِّوى بينَ الدَّخُولِ فحوْمَل"

والظاهر أنّ ابن قلاقس (ت.567هـ) قد بنى قصيدته على طريقة الأوائل، واستطاع أن يظهر براعته في بناء القصيدة فنيا من خلال محاورته معلقة امرئ القيس وقدرته على تضمين جزء منها ليدخلها في بناء قصيدته.

أمّا ابن زمرك الشاعر الأندلسي المشهور (ت.793هـ) فقد ضمن قصيدته شطرا من أبيات قصيدة عنترة بن شداد "يرى فيه أن الشعراء السابقين لم يتركوا له مجالا في عالم الشّعر ومضامينه يتحدث عنه"[3]، ومنه قوله:[الكامل]

طاردتُ فيها وصـــفَ كلّ غريبة فنظمتُ شـــاردهُ الذي لم يُنْظَم
ودعَـوْتُ أربابَ البـــيان أُرِيهِـمِ "كَمْ غَادر الشـُعراء مِنْ مُتَرَدَّم"[4]

وهذا ما يوضح تمكن ابن زمرك من الشّعر العربي القديم، وتشبّعه بالثقافة العربية، والحقيقة أن تمثل النصوص القديمة والاقتباس منها بطريقة ما يمثل مسلكا من المسالك التي انتهجها ابن زمرك للتذكير بعيون التراث القديم في محاولة لإحيائه وترويجه، وخاصة ما كان منه ممتازا جيدًا.

---

(1)-بغية الرواد: م.س. 26/2

(2)-أزهار الرياض: م.س. 178/3

(3)-م.ن: 65/2

(4)-هذا صدر مطولة عنترة المشهورة

ويذهب ابن رشيق مذهبا آخر في هذه القضية إذ يوضح أن قول عنترة "هل غادر الشّعراء من مُتردَّم" إنما يدل على أنه يعد نفسه محدثا قد أدرك الشّعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئا، وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إياه متأخر"[1]. وفي ذلك بحث عن معاصرة جاهلية مغايرة لما جاء به شعراء الجاهلية القدماء الذين لا نعرف عنهم شيئا، ومع ذلك فإنه في نظر ابن رشيق قد أتى في هذه القصيدة بمعان مبتكرة غير مسبوق بها ولا منازع فيها، وهو ما يقترب من قول أبي تمام[2]:[الطويل]

ولو كانَ يَفْنى الشِّعر أفْنَاهُ ما قَرت حيَاضُك منهُ في العُصور الذَواهب

ولكِنهُ صَوبَ العُــقول إذا انجلَت سَحائِبُ منهُ أُعــقِبَت بسَحائِب

ب–والمظهر الثاني يتمثل في المعارضة التي أصبحت ظاهرة عامة في شعر المغرب والأندلس وهي أرقى مستويات التأثر والإعجاب، ومثال ذلك معارضة الوزير أبي محمد بن سفيان لمعلقة عمرو بن كلثوم[3] كما نبه المقّري إلى معارضات ابن القاضي لشعراء عاصرهم أو لم يعاصرهم وإنما أعجب بقصائدهم، فنسج على منوالها، ومن ذلك معارضته لابن حجر[4].

لقد جمعت المغرب بين ظهرانيها "طوائف الشعراء الذين كانوا يختلفون في تأثرهم بالحياة الجديدة من بين متأثر بها مندفع في تيارها، أو محافظ لا يريد أو لا يستطيع أن يجاري تيارها العارم القوي"[5]. وأضحى الباحث يحس أن الشعراء قد تقسموا طوائف، واختلفوا مذاهب وطرائق، وهذا ما نجده في أنموذج ابن رشيق الذي عرض فيه نماذج لشعراء عصره ممن تضمهم مدينة القيروان، وتعرض فيه بالنظر إلى شعرهم وعرض مذاهبهم واتجاهاتهم الفنية وميولهم بطريقة موجزة"[6]. وهو بذلك إنما يستجيب لنظرته النقدية في كتاب العمدة حيث قال: "لابد لكل شاعر من طريقة تغلب عليه فينقاد إليها طبعه، ويسهل عليه

---

(1)–العمدة: م.س.91/1

(2)–م.ن: 91/1

(3)–ينظر: النفح: م.س. 4/ 134،158

(4)–ينظر: روضة الآس.م.س. 251

(5)–الشّعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري: أحمد عبد الستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي. ط2. 1991.ص234

(6)–تاريخ النقد الأدبي والبلاغة: م.س. ص54

تناولها:كأبي نواس في الخمر، وأبي تمام في التصنيع، والبحتري في الطَّيف، وابن المعتز في التشبيه، وديك الجن في المراثي، والصَّنوبري في ذكر النور والطير، وأبي الطيب في الأمثال وذم الزمان وأهله"[1].

وقد يلحق بعضهم بمدرسة أحد الشعراء السابقين المشهورين باتجاهاتهم المميزة، فيرى أن ابن قاضي ميلة من مدرسة عمر بن أبي ربيعة في نظم الأقوال والحكايات، وله في الشّعر قدم سابقة ومجال متسع، ومثال ذلك قصيدته الفائية [2].والتي أولها كالتالي:[الطويل]

يُذِيلُ الهوى دمعي وقلبي المعنف وتَجنِي جفُوني الوجدَ وهو المكلّفُ
وإني ليدعُـــوني إلى مَا شنفتُــهُ وفَارقــت معــناهُ الأغنُّ المشنّفُ

والحقيقة أن قصيدة ابن قاضي ميلة هذه من أولها إلى آخرها قد مثلت مذهب القدماء خير تمثيل، من حيث بنية القصيدة، فالمقدمة جاءت موافقة لطريقة العرب المعهودة في شعر أولئك الشعراء الجاهلين، وهو ما يتضح من خلال تحليل هذه القصيدة الشعرية، التي تتألف من "قسمين متساويين تقريبا، الأول منهما (الأبيات 1-31) نسيب نجد فيه المعاني المألوفة، المتعلقة بما ينجر من وجد وضنًى عن العقبات القائمة دون وصل الحبيبة التي لا مثيل لجمالها(الأبيات 1-11) تفضي بصفة غريبة إلى مقطوعة غزلية طويلة(الابيات11-31) مستوحاة بشكل جلي من الطراز الحجازي، نرى فيه استخداما بارعا لـ "الأساليب" المحببة إلى شاعر مثل عمر بن أبي ربيعة، أما القسم الثاني من هذه القطعة الشعرية فيشكل أنموذجا مثاليا لقصيد المديح العربي سواء فيما يتعلق بالتخلص(32-33) الذي يحافظ على وحدة القصيدة"[3]. وعلى هذا النحو فإن ابن رشيق لا يبخس الشاعر قدره، بل ويذهب إلى حد الأسف على عدم إقرار النقاد بفحولته في الغزل، كما اعتبر أن تأخره في الزمن مما يزيد في فضله، فهو بذلك إنما يلمح إلى "زيف المقياس النقدي القديم، الذي يعتبر الأساس في الشّعر أو رفضه، عصره أو زمنه، دون النظر إلى أصالته الفنية، وهو بذلك ينصف الشّعر المحدث"[4].

([1])-العمدة: م.س. 286/1

([2])-أنموذج الزمان: م.س. ص210

([3])-الحياة الأدبية بافريقية في عهد بني زيري: م.س. 94/1

([4])-الصراع بين القديم والجديد في الشّعر العربي: محمد حسين الأعرجي، عصمى للنشر والتوزيع. القاهرة. د.ط. د.ت.ص37

أمّا النهشلي فقد ألحقه بمدرسة النابغة الجعدي وسلامة بن جندل وطفيل الغنوي، وقد شهد له النقاد بأنه سابق مبرز لو تقدم زمان الجاهلية لبذّ ناسه وغض من كل فحل فلم يرفع رأسه. فهو لا يميل إلى شعر البديهة والارتجال، ولا ينظم إلا القصائد المطولة التي يبذل جهده في صنعها، متناولا فيها الموضوعات التقليدية لمختلف أغراض الشّعر العربي، ولا سيما الوصف والمدح والغزل، ومن الأمثلة على ذلك وصفه لخيل جاءت هدية لممدوحه، مشبها إياها بالألوان التقليدية الشائعة في تراث الشّعر القديم[1]:[الطويل]

ودُهـــم كـأَنَّ اللّيلَ ألْقَـــى رِدَاءهُ عليهِ فمَرفُوعُ النَّواحِـــي ومُنْجـــرُّ
وقبّلـــهَا ضـــوءُ الصّـــبَاحِ كَـــرامَـةً فهنَّ إلى التَّحْجِيل مَرثومـــةٌ غُـــرُّ
وبُـــلقٌ تَقـاسَمْنَ الـدُّجْنةَ والضحى فمنْ هَذِهِ شَطْرٌ وَمِنْ هذِه شَـــطرٌ
مُجـــزَّعَةٌ غُـــرٌّ كَـــأنَّ جُلـــودَهَا تجزَّع فيهَا اللُّؤلؤُ الرَّطبُ والشَّـذْرُ
وصُفْـرٍ كـأنَّ الزَّعفـرانَ خِضابُـهَا وإلَّا فَمِن مَـــاءِ العَقيق لهَا قِشـرُ
وشُهـبٍ من اللُـجّ اسْتُعِيـرَتْ مُتونهَا ومِن صُورِ الأقمارِ أوجُهُهَا قُمْـــرُ
إذَا هـــزَّهَا مَشْـيُ العَرنْضَةِ عارضت قدودَ العَذَارى هَزَّ أعْطَافِها السُّكرُ[2]

وعلى هذا تصبح طريقة العرب ماثلة في شعر النهشلي ومن شاكله من الشعراء، وذلك بتغلبها على بنية ذلك الشّعر، حيث غطت هذه الغلبة على ظواهر الابتداع في شعر المحدثين.

ولم يكن شعراء المغرب الكبير أقل تأثرا من الأندلسيين بأبي تمام، وقد ظهر أثره على الخصوص في شعراء القرن الخامس الهجري، ومن أبرز الشعراء المتأثرين بطريقة أبي تمام نجد إبراهيم الحصري وفيه يقول ابن رشيق:" وكان شاعرا نقادا عالما بتنزيل الكلام، وتفضيل النظام، يحسن المجانسة والمطابقة ويرغب في الاستعارة تشبها بأبي تمام في أشعاره متتبعا لآثاره، وعنده من الطبع ما لو أرسلته على سجيته لجرى جري الماء، ورقة الهواء" [3]، لكن ما حدث ابتداءً من القرن الخامس الهجري من غلبة الأدب التقليدي القائم على تقديس التراث العربي القديم سوف يدفع شيئا فشيئا بالحصري داخل نسيان نسبي، يكون فيه

---

[1]-النقد الأدبي في القيروان: م.س. ص303

[2]-أنموذج الزمان: م.س. ص173

[3]-م.ن: ص46

ضحية لما كان له من منازع ثورية، على أن مصنفاته والدور الذي قام به قد كان له تأثير حاسم في عصره بالذات. فقد كانت نزعته إلى الحداثة تتكامل بكل انسجام مع ما صنفه معاصره النهشلي، زعيم النزعة التقليدية في الأدب[1]، وانطلاقا من هذه العلاقة الجدلية بين ماضي التراث وحاضره، فإنه بإمكاننا إضافة الجديد إلى ما قدمه السلف؛ لكننا لا ننطلق من فراغ؛ لأن الانفراد المطلق أمر يعزّ على أي إنسان، إلا إذا شاء أن لا يقيم علاقات بينه وبين الماضي[2]، ومن خلالهما تتحدد ملامح الحركة الفنية المعطاءة، وهذا هو سر تعبير ابن رشيق:"كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله"[3]. وبهذا يكون ابن رشيق قد حقق التوازن المذكور، ومثل النزعات الأدبية السائدة في عصره أكمل تمثيل، من خلال مزاوجته بين الأدب التقليدي، والتيارات المشرقية المحدثة.

وهو ما أكده النقد الحديث حيث يلفت شوقي ضيف انتباهنا أنه:"لا يوجد قديم في الشّعر، إلا إذا أردنا بذلك التعبير عن زمن ظهوره، أما بعد ذلك فهو متجدد دائما كأنما نظم بالأمس، إذ لا نزال نقرؤه ولا نزال نجد متعة فيه، كما وجدها معاصروه، بل ربما كانت متعتنا به أكثر من متعتهم لكثرة الأيدي والأبصار التي تناولته وعلقت عليه شارحة مفسرة من لدن ظهوره وإنشاده إلى اليوم"[4] .

ويحيط ابن رشيق في أحكامه العامة السريعة على الشعراء بفن الشاعر، وطريقته ومعانيه وألفاظه وذوقه، ووقع كلامه وجرسه، فيقول مثلا عن الحسين بن علي الصيرفي "هو شاعر مستفيض المعاني، حلو الألفاظ، سلس الطبع، طيار الشّعر، خفيف أرواح الكلام، بصير بالمعنى، قدير على استخراجه، حسن المناقشة والمفاتشة"[5]؛ أما عبد الله بن محمد البغدادي فقد قال فيه:"...وطريق عبد الله في الشّعر خارجة عن طرقات أهل العصر تعاليا وتغاليا، كأنه جاهلي المرمى، ملوكي المنتمى، قفري الأسلوب يخاله السامع فحلا يهدر"[6] وهذا بمثابة شارة حسن أو علامة تفرد ونجاح، وهو ما يعكس في نفس الوقت مدى

---

(1)-ينظر: الحياة الأدبية بافريقية عهد بني زيري: م.س. 115/1

(2)-التيار القديم في الشّعر الأندلسي: م.س. ص468

(3)-العمدة: م.س. 90/1

(4)-في التراث والشّعر واللغة: شوقي ضيف، دار المعارف. القاهرة. د.ط. د.ت. ص102

(5)-أنموذج الزمان: م.س. ص120

(6)- ينظر: م.ن. ص204،205

نموذجية الإبداع الجاهلي واستقرارها في لاوعي الشاعر وحرصه الدائم على أن يقترب من هذه النموذجية ومن ثم يقترب ولو نفسيا من هذا الزمن الجاهلي"[1]، ومن شعره في وصف الليل والكواكب:[الكامل]

وكأنَّهُ سيفُ الزمان مجرَّدًا لنائبَات فلا يزَال خضيبَا

وكَأني لِتلاَعبِ الأيامِ بي رِجلٌ لبسَت ثِيابَها مقْلُوبَا

وعلى هذا النحو فعبد الله بن محمد البغدادي يراوده هذا الحرص على نموذجية الإبداع الجاهلي وتحقيقها في شعره، أما ابن رشيق فإنه يعيش أو يمارس نفس الحرص فالشّعر لا يحظى بالتقدير إلا إذا كان شبيها أو موهما بأنه جاهلي وهو ما يتأكد من خلال قوله:"وهذا بديع لم اسمع مثله"[2].

إزاء هذا التشدد لدى المحافظين على القديم لم يجد ابن رشيق بدا من أن يقف من هذه الرؤية موقف المخالف فيعرض علينا بعض آراء النقاد التي تنكر تلك النزعة المحافظة، وتكشف إبطالها وفي مقدمتها رأي ابن قتيبة الذي يمثل ثورة على مقياس القدم والحداثة، فهذا الناقد يرى أنه "لم يقصر الله الشّعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديث في عصره"[3]. وتشترك نظرة ابن رشيق لقضية القديم والجديد مع نظرة ابن قتيبة؛ إذ يرى فيها قيما متكاملة لا يمكن أن تتخذ أساسا للتقسيم، بقوله:"وإنّما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين:ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقّشه وزينه"[4].

وليس صنيع ابن رشيق في كل هذا لتفضيل عصر على عصر، تقدّم أو تأخر؛ فالمناقشة ينبغي أن تدور حول الفنّ، الشّعر الجيد أو الردئ، وعن وجود المقومات الفنية في هذا الفن أم لا، فمهمة القديم والحديث تكمن عنده في التواصل والتكامل بين الفنين، يفهم هذا من قوله السابق[5].

كما يظهر ميل ابن رشيق لآراء شيخه عبد الكريم النهشلي في قضية القديم والجديد، حيث نقل نصه الذي يقول فيه:"قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ويحسن عن

([1])-مفهوم الشّعر عند الشعراء من بشار إلى أبي العلاء: م.س. ص249

([2])-أنموذج الزمان: م.س. ص206

([3])-الشّعر والشعراء: م.س.63/1

([4])-العمدة: م.س. 92/1

([5])-ينظر: مفهوم الشّعر في نظريات النقد العربيّ، م.س. ص352

أهل بلد ما لا يستحسن في غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما أُستجيد فيه وكثر استعماله عند أهله.."[1] . ومن خلال هذا التلاقي يتبدى لنا موقف ابن رشيق من الموروث الذي يمثل جزءاً من واقعه ونقصد موقفه الفكري ومن ثم رؤيته الفنية مما يعكس بدوره ظلاله على تصور الشاعر لفن الشّعر، وهو أنه لا زمن للإبداع ولا زمن للتفوق وأن الشاعر الجيد يؤسس بدايته بنفسه.

ومن مظاهر هذا التأثير أيضا إتباع "التقاليد الفنية التي كان شعراء الجاهلية يتبعونها وفضلا عن أنهم كانوا يشيرون في أشعارهم إلى أولئك الشعراء الجاهليين استخدموا أساليبهم الفنية المعتادة مرارا وتكرارا بحيث كانوا يتناولون الموضوعات التي يتناولونها في أشعارهم بصورة أكثر إحكاما وبنفس أسلوبهم مع التحوير فيها أو صياغتها صياغة أفضل ولكنهم ظلوا يحافظون على التقاليد الفنية التي كان الجاهليون يتبعونها"[2]. وقد التقط شعراء الأنموذج كثيرا من صورهم ومعانيهم وتشبيهاتهم، من مادتها وعالمها البدوي، فأفاضوا في وصف الصحراء، والناقة والأثافي، ومثال ذلك ابن عمران القفصي الذي اشتهر بكثرة وصفه للديار وولعه بذكر الإبل والقفار، وركوبه لشارد القوافي وعلمه بالغريب اللغوي وقدرته على التطويل[3]، فهذه الصبغة البدوية طغت على أكثر شعره لكن المختارات التي وصلت إلينا منه شذت عن هذا الإتباع فكانت من القليل الذي لم يتبع فيه أبنية العرب وخاصة في صفات الخمر والزهر والنسيب، فجاء شعره فيها "حلوا خارجا عن طريقته المعتادة وهو علامة على قدرته في الابتكار والتصرف بقدر ما كان شعره التقليدي برهانا على فحولته في نطاق التقليد والأصالة"[4].

وعليه فإنّ استمداد الفنّ من ماضيه ومعدنه يدل على الأصالة والانتماء، ولا يعني ذلك أبدا منافرة الإبداع والابتكار؛ لأن اللغة الشّعرية كما يقول صلاح فضل:"عمل فردي يعتمد على الخلق والإبداع ويرتكز على التقاليد الشعرية الراسخة من جهة ولغة الحياة المعاصرة من جهة أخرى"[5]؛ ولذلك احتكم النقاد إلى معيار الأصالة في الكشف عن جوانب الإبداع والاتباع، بين متأخري الشعراء ومتقدميهم. فهي بهذا مقياس متداول بين النقاد قدماء ومحدثين، بفارق أن المحدثين نظروا إليها في شمول وعمق حين

([1])-العمدة: م.س. 93/1

([2])-مفهوم الشّعر عند العرب من خلال كتاب الموازنة: عبد القادر القط، ترجمة عبد الحميد القط، دار المعارف، القاهرة ط1. 1982 ص65.66

([3])-ينظر: أنموذج الزمان، م.س. ص336

([4])-الحياة الأدبية بافريقية في العهد الفاطمي: م.س. 294/1

([5])-التيار القديم في الشّعر الأندلسي: م.س. ص422

ذهبوا إلى ضرورة استلهام التراث ووعي أعرافه وقواعده بحيث يقف الأديب من ذلك موقفا ايجابيا يبتعد به عن التقليد، فيحقق ذاته بإبداع فني في الأداء والمضمون. في حين وقف نقادنا القدماء منها عند حدود النظرة الجزئية في البيت الشعري بإشارتهم إلى الأخذ والسرق، وقليلا ما نبهوا على الاحتذاء في مواقف شعرية متكاملة"[1]؛ لكن هذا لا يعني أن ينسلخ المتأخر عن مقاييس المتقدم تماما، فذلك مجاف لطبائع الأشياء، لأن "الأصالة لا تُجلب من الهواء أو الفراغ ، وإنما تجلب من استخدام عناصر قديمة وعناصر جديدة معاصرة"[2].

وكان لهذه الموازنات بين المتقدمين والمحدثين أثر بيّن عند الغُبريني؛ إذ نبه إلى مدى تقليد هذا الشاعر أو ذاك للأسلوب الشعري المشرقي، فأبو عبد الله التميمي القلعي يسلك في شعره على طريق حبيب بن أوس وكان صاحبه أبو عبد الله الجزائري يسلك في شعره سلوك المتنبي، وكان يتراسلان الأشعار، يجاوب كل واحد منهما الآخر على طريقته ، فكان الأستاذ القلعي رحمه الله ينحو نحو حبيب، والأديب أبو عبد الله الجزائري ينحو نحو المتنبي، ولولا الإطالة لأتيت من شعر كل واحد منهما بما يستظرف معناه ويروق محياه[3]، ونلمح بالفعل شيئا من تأثر القلعي ببناء القصيدة التمّامية من خلال النموذجين الذين أوردهما الغبريني، ولا سيما قصيدته التي مطلعها[4]:[البسيط]

الخُبر أصدقُ في المرأي من الخـــبرِ فمَهِّد العذرَ ليسَ العين كَالأثرِ
واعمل لأُخرى ولا تبْخل بمكرمةٍ فكلُّ شيء على حدّ إلى قـــدَرِ

والواضح أن هذا المطلع من حيث طريقة بناء جمله الشعرية أوثق اتصالا وأقرب احتذاء إلى مطلع العمّورية[5]:[البسيط]

السَيفُ أصـــدَقُ إنباءً منَ الكُتبِ في حَدَّه الحدُّ بينَ الجدّ واللَعب

([1])-تيارات النقد الأدبي في الأندلس.(في القرن الخامس الهجري): م.س. ص575

([2])-في النقد الأدبي: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة. د.ط. 1962. ص182

([3])-عنوان الدراية: م.س. ص36

([4])-م.ن: ص35

([5])-ديوان أبي تمام الطائي: تحقيق: محمد عبده عزام دار المعارف بالقاهرة ط1965. 165/3

وما يجب التأكيد عليه هنا أن"النموذج الجمالي المتوارث أو المحتذى ما زال يؤدي وظيفة جمالية روحية يتطلبها الحاضر الذي لم يفرز شعراؤه نماذجه الجمالية المستقلة المتسمة بالإبداع وهي الأصالة باعتبار أن الإبداع في ذاته أصل يجمع بين القديم والحديث ولا يذوب في القديم احتذاء وتقليداً"[1].

أمّا المقّري فإنه يكشف عن تفضيل شاعر ما على غيره، قياسا على مدى إجادته وقوة عارضته في محاكاة شعر ابن خفاجة الأندلسي، في غرض معين وهو وصف الطبيعة والإجادة فيها، ومثال ذلك ابن خميس الذي وصف بـ:"نزعته المعرية" وذلك بما صدر عنه من خروج على طبيعة الأشياء، بالإضافة إلى "أن نظمه أحسن من نثره"[2].

كما تبيّن لنا بعض نصوص "عنوان الدراية" عن تفضيل شاعر على آخر، قياسا على قوة عارضته في محاكاة شعر أبي العلاء، حتى لقد عدت هذه النزعة الموسومة بـ"المعرية" ميزانا نقديا للمفاضلة، ومثال ذلك الموازنة التي أقامها الغبريني بين الفقيه أبو عبد الله محمد بن علي الهوزالي وأبي العلاء المعري، حيث يقول:"...لو سابقت بديهة أبي العلاء في ميدانه، لكبا في أثناء الثناء عليه جواد بيانه"[3].

ويرى المقّري أن لا ضير على الشاعر من تناول معاني السابقين، وفي الوقت نفسه يعتد بالتجديد على حساب الشّعر القديم، سواء أكان ذلك في الأساليب أم الموضوعات وقد وجدنا أنه يقدم الشاعر المولد في معانيه إذا برع فيها حتى يعد مفلقا في شعره[4]، كما فعل مع الفتح بن خاقان في "تفضيله الشاعر ابن باجة لاختراعه وتوليده دقة خاطره الذي فاق به غيره"[5]؛ فالشاعر البارع في نظره من يستطيع إعادة اكتشاف الماضي وتجديده، وهذا ما جعل ناقدا معاصرا يذهب إلى القول "بميلاد النص المبدع المتعلق بالشاعر نفسه إذا ما استفاد من تراثه، وتمخضت تجربته الشعرية عن رؤية خاصة تمكن في مدى استيعابه لذلك الموروث الذي مكنه من تقديم النص الإبداعي، وهذا لا يلغي الموروث وإنما يعيد إبداعه، ويطلق أسره؛ ليضيف إليه موروثا جديدا ذا عطاء وانفتاح دائم"[6].

([1])-مفهوم الشّعر عند الشعراء من بشار إلى أبي العلاء: م.س. ص245

([2])-أزهار الرياض: 323/2

([3])-روضة الآس: م.س. ص185

([4])-ينظر: النقد في الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص142

([5])-النفح: م.س. 24.21/7

([6])-الخطيئة والتفكير، من البنوية إلى التشريحية: عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ط4. 1998.ص328

ولابن الرُقاق (ت.528هـ) رأي في مسألة مذهب العرب الأوائل، يتجلى ذلك من النصوص الواردة في "نفح الطيب"، والواضح أنه يميل إلى التجديد، بل هو ممن يدافع عنه، ويتبناه في تقويم الأدب، منثوره ومنظومه، فيقول: "إنّ الناس ضجّت من سماع تشبيه الثغر بالأقاح، وتشبيه الزهر بالنجوم، وتشبيه الخدود بالشقائق، فتلطّف لذلك في أن يأتي به في منزع يصيّر خلقه في الأسماع جديدا، وكليله في الأفكار حديدا، فأغرب أحسن إغراب، وأعرب عن فهمه بحسن تخليّله أنبل إعراب"[1]، وتتضح هذه الخصائص من خلال قوله:[الخفيف]

وريَاضٍ من الشَقائقِ أضْحَت يتهَادى بهَـا نَسيمُ الـرِياحِ
زرتهَا والغـمامُ يجـلدُ منهَا زهَـراتٍ تروقُ لونَ الـراحِ
قلتُ: مَا ذنبها؟ فقَال مجيباً: سَرقتْ حُمرة الخدودِ الملاحِ

وقد علق عليها الشقندي قائلا:"فأنظر كيف زاحم بهذا الاختيال المخترعين؟ وكيف سابق بهذا اللفظ المبتدعين؟"[2]. ويمكن قبول هذا الفهم لأنّ الصورة السابقة تعكس ما كان عليه الحال في المغرب العربي، فقد كانوا يعيبون شعر ابن خفاجة، لكثرة معانيه، وازدحامهما في البيت الواحد [3].

وممّا يقدم الشّاعر لدى المقّري تنوع أغراض الشّعر عنده وكثرتها، فقد "يجيد الشّاعر في أبياته التي يتشوق فيها إلى الحج وزيارة الديار المقدسة والمديح النبوي ورثاء آل البيت أو في أبياته التي قالها في وصف الأطلال والوقوف عندها ووصف الطبيعة والراح وفي المديح والفخر والغزل والهجاء، مع مراعاة ذوق العصر من إعجاب بالبديع وتوليد المعاني، وتفوق في البيان وجزالة في الألفاظ"[4].

فغاية الشّاعر هنا هي توليد المعاني وإبراز الصور المبتكرة، ومن الممكن أن نلمس فارقاً جوهرياً بين شعراء المشرق الذين كانت معانيهم المولدة عقلية، وتخيلية تصويرية في شكلها العام، وشعراء الأندلس الذين كانت معانيهم تصويرية تخييلية، وهذا ما يرجع إلى مقدرة الشاعر الأندلسي ومدى إجادته في خلق الصور.

([1])-النفح: م.س.200/3

([2])-م.ن: 200/3

([3])-ينظر: عمود الشعر العربيّ: م.س. ص177

([4])-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب، م.س. ص144.143

وجملة القول إن المقري قد اهتم من خلال نظرته لتقسيم الشعراء بتعدد أغراض الشاعر وأفانين شعره؛ إذ نستطيع أن نعدّ هذا المفهوم مقياسا نقديا استخدمه في المفاضلة بين شعراء تراجمه، وهو بذلك لا يختلف كثيرا عن ابن سلام الجمحي؛ فالشاعر المجيد في فنّ واحد يعد أقل مرتبة من الشاعر الذي يجيد في عدة فنون، ولكن "تنوع الأغراض لا يصح مقياسا دقيقا لمعرفة مدى ما تصل إليه مواهب الشعراء، ولا نستطيع أن نفرض عليهم مضامين أشعارهم، بإشاعة ذلك المقياس، ولهم أن يختاروا تلك المضامين بوحي من وجدانهم وتجربتهم وإحساسهم الصادق، ولا يعاب على شعراء أنهم لم يهجوا أو يرثوا أو لم يمدحوا، والمديح والتكسب بالشعر، مثلا يحط من قيمة الشاعر في الجاهلية وعند بعض الشعراء في العصور الأخرى، فترفع عنه كثيرون"[1]، ولهذا يكشف المقّري أنّ الكثرة الشعرية ليست كافية في رفع طبقة الشاعر إلا إذا كان صاحبها مشهورا، ومنها يجعل من الشهرة الأدبية مقياسا ثالثا من مقاييس نقده حين يفاضل بين شعرائه[2]، وعلى نحو ما تأثر شعراء تراجمه بمضمون الشعر القديم، تأثروا به أيضا من حيث الشكل، فآثر بعضهم الأسلوب القديم الذي يعنى بجزالة الألفاظ، ومتانة اللغة، وفخامة العبارة[3]. أما من حيث الموسيقى الشّعرية فقد اتجه بعضهم إلى توظيف البحور الطويلة ذات التفاعيل الكثيرة كالبحر الطويل والكامل والبسيط، كما آثروا استعمال القوافي القوية الفخمة.

وعليه فإنّ إبداع المعاني عند المقّري غير محصور بزمن ولا يخلقها تعاقب العصور يجسد ذلك من خلال اتخاذه "الزمان مقياسا نقديا في تحديد مستويات شعرائه، دون النظر إليه بمعزل عن المكان أي بيئة الشاعر وما تضمنه من أبعاد سياسية واجتماعية ودينية ونفسية، بيد أن هذه النظرة التجريدية ليست من الوضوح بحيث تؤلف مكانا بارزا في مناهج نقاد الشّعر العربي القدامى، فالنظرة الزمانية عند المقري تظهر في باب المفاضلة بين شعراء نفحه إذ لم يقف عند حديها: الزمان والمكان، بل أضاف إلى المفاضلة حدين آخرين هما:جودة الشاعر وبراعته في استعمال المحسنات البديعية، وقدرة الشاعر على البديهة والارتجال"[4].

([1])-من قضايا النقد الأدبي في العصر العباسي: م.س. ص13.

([2])-ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب، م.س. ص234

([3])-ينظر: الشّعر العربي في صقيلة في القرن الخامس الهجري: فوزي عيسى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1. 2007.ص115

([4])-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص235

وهكذا يتضح لنا، أن فهم المقّري لمقياس الجودة، لا يخرج كثيرا عن فهم المحافظين من النقاد القدماء لذلك، وبخاصة من الناحية النظرية، أما من ناحية التطبيق فهو يختلف عنهم اختلافا واضحا، ذلك لأن القدماء قصروا هذا المقياس على الشعر القديم، بينما عممه المقّري على القديم والمحدث.

على أنّه يجب الإشارة إلى أن الإبداع الأدبي في الأندلس قد تجلى في ابتكار الأوزان الجديدة التي تتعلق بالموشح من حيث الإيقاع والوزن، والحقيقة أن لنقادنا في هذا الفن الشعبي رأيا نقديا صادرا عن مدى إعجابهم به، باعتباره يعكس واقع المجتمع المغربي، وهو ما صرح به أحد الباحثين الذي حدد نظرتهم إلى فن التوشيح على أنه "مظهر عصري من مظاهر الأدب في الأندلس، تتجلى فيه طوابع الحياة الجديدة، ومنازعها المستحدثة، ومفاهيمها الوافدة. وهو بحق فن شعبي يعكس واقع المجتمع الأندلسي والمغربي، ويخفق في رحاب حياة الناس، بعيدا عن صرامة الأدب التقليدي"[1]؛ ويعبر المقّري في "روضة الآس" عن تفوق المغاربة في فنّ التوشيح وإجادتهم، في تعليقه على موشحة الوجدي الغماد حيث قال :"وموشحاته التي خجل منها ابن زهر"[2]. وبالرغم من ثناء المقّري على الموشحات المغربية، فإنّه لم يورد منها غير أربع في كتابه "نفح الطيب" وتسع في "روضة الآس".

3-المحافظة والتجديد في الشكل الفني للقصيدة:

تشكل مقدمات القصائد ظاهرة فنية في القصيدة العربية القديمة، حيث مثلت محور اهتمامات النقاد العرب، سواء منهم القدامى أو المحدثون، كما كانت مركز اهتمام الشعراء؛ الذين التزم أغلبهم "بالبناء الفنّي الموروث عن القصيدة العربية القديمة، الذي يبدأ بالوقوف على الأطلال فالنسيب والتشبيب فوصف الصيد ثم المدح أخيرا، وقد أضافوا على هذا البناء استهلال القصائد باستسقاء الديار؛ إذ عُدّ مثل هذا الاستهلال عادة مطردة لدى الشعراء"[3]، ولهذا نجد بعضهم يدعي أن أول من أصل الشّعر ووضع له التقاليد امرؤ القيس، ويرد عليهم آخرون بقول امرئ القيس نفسه[4]:[الكامل]

عُوجَا عَلى الطلّل المحُيل لأنّنَا نبكِي الدّيارَ كمَا بَكى ابن خُذَام

([1])-ينظر: النقد الأدبي في الأندلس ،(عصر المرابطين والموحدين). م.س. ص122

([2])-روضة الآس:م.س. ص98. 100

([3])-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص207

([4])-معايير نقد الشّعر العربيّ: عبد الحكيم محمد شعبان، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الجزائر د.ط.، 2019.ص125

ويرون في هذا دليلا على أن امرأ القيس قد حكم على نفسه أنه إنما ينهج نهج شاعر سبقه إلى الوقوف على الديار والبكاء على الأطلال.

أمّا ابن قتيبة فقد سعى لرد الاعتبار لبناء القصيدة القديمة وحاول تثبيته بقوله:"وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيّد البنيان، لأنّ المتقدّمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي، أو يرحل على حمارٍ أو بغلٍ ويصفهُما، لأنّ المتقدّمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرِد على المياه العِذَابِ الجَواري، لأنّ المتقدمين ورَدوا على الأواجن الطَّوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابتَ النرجسِ والآسِ والورد، لأنّ المتقدّمين جرَوا على قطع منابت الشيح والحَنْوَةِ والعَرَارة"[1].

ومن ثم، فليس بغريب أن يقف ابن قتيبة هذا الموقف من الشّعر القديم، ومبعث هذا في رأي النقاد هو محاولته فرض البناء الفني للقصيدة العربية القديمة على القصيدة الحديثة، ومطالبته الشاعر المحدث بأن لا يخرج على هذا الإطار القديم،"فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ للمزيد"[2]

وبهذا النحو يمكن أن تصبح القصيدة المركبة تامة البناء مكتملة الجوانب في نظر ابن قتيبة ومن نقل عليهم من أهل الأدب، ويلاحظ أنّهم يؤكدون علاقة مطلع القصيدة بموضوعها، وقد عدّ النقاد القدامى مطلع القصيدة" أحسن شيء في صناعة الشّعر، فأرادوه أن يكون متمشيا مع موضوع القصيدة..فأوجبوا على الشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله بما يُتطير منه، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات؛ كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار..ونعي الشباب وذم الزمان.."[3]. وهذا يدل على صحة ما قاله ابن رشيق، حينما احتج لحسن الافتتاح ولطافة الخروج في المديح لأنّ"حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح"[4] وبهذا الفهم فإن البلاغيين لم يفسحوا الطريق أمام الشاعر، بل كانوا يقيمون الحواجز في طريقه، ويكبلونه بقيود ثقيلة، تحد من طاقته، وكأنهم لا يريدون

([1])-الشّعر والشعراء، م.س. 77.76/1

([2])-م.ن: 76.75/1

([3])-بناء القصيدة في النقد العربي القديم: م.س. ص205

([4])-العمدة: م.س. 217/1

أن يصدر عن ذاته وتجربته ورأيه، بل يصدر عن نصائحهم ويهتدى بها، لأنهم ظنوا أن الشعر كله مدائح، وأن المدائح لا هدف من ورائها إلا الجوائز والهِبات[1].

إذا كان بعض الشعراء المغاربة قد حرصوا على هذه التقاليد الفنية ولم يحيدوا عنها، بل أصلوا بناءها وأقروا أساسياتها، وأضافوا عليها بعضا من إبداعاتهم في تنويع المقدمات أو الرحلة، فإنّ بعضهم الآخر تخلص من الالتزام بنمط القصيدة القديمة وخاصة المقدمة والرحلة، لأن الغاية الأساسية من هذا التقليد لم تعد ذات قيمة، وهو التجديد الذي نادى به كثير من الشعراء الذين استهجنوا المقدمات الجاهلية بكل ما تشتمل عليه من وقوف على ديار الأحبة، أو تعرض للصحراء؛ لأن الحياة قد تغير وجهها؛ حيث هجر العرب البادية، واستقروا بالمدن، وصار الشاعر يقيم على بعد خطوات من الممدوح، فالعودة إلى البادية وأطلالها يعد ضربا من العبث[2] ، ويؤكد ابن رشيق ذلك من خلال انتقاد أبناء عصره من الشعراء الذين كانوا بحكم خضوعهم للتقاليد، لا يزالون يتحدثون، رغم عيشهم بالحواضر، عن الرحيل على ظهر الناقة عبر الصحراء، في قصائدهم التي كانوا يمدحون بها أولياء نعتمهم من أهل الحضر هم أيضا، يقول ابن رشيق:"..إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح: يراه أكثر أوقاته، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ !"[3].

على أننا لا نحب أن نغمط القدماء حقهم، فإنّهم وجدوا للنسيب تعليلا بسيطا؛ إذ ردوه إلى طبيعة الحياة الجاهلية، تلك الحياة الراحلة. يقول ابن رشيق:"وكانوا قديما أصحاب خيام: يتنقلون من موضع إلى آخر؛ فذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليس كأبنية الحاضرة؛ فلا معنى لذكر الحضري للديار إلا مجازا؛ لأن الحاضرة لم تنسفها الرياح، ولم يمحها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل هذا الجيل"[4]. ويشير الموقف النقدي الذي دعا إليه ابن رشيق عن وعي نقدي بمفهوم التجديد والمعاصرة في استلهام البيئة وتمثل الحاضر.

([1])-ينظر:مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي: حسين عطوان، دار الجيل للطباعة والنشر. بيروت. د.ط.1987.ص214.

([2])-ينظر: الشّعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.د.ط.ص73

([3])-العمدة: م.س. 230/1

([4])-م.ن:226/1

وإذا ألقينا نظرة متفحصة على المتوافر لدينا من شعر المدح، تلفت نظرنا ظاهرة فنية ممثلة في التزام شعراء النفح البناء الفني الموروث في القصيدة العربية القديمة؛ إذ مال أدباء النفح للإعجاب بالمدحة التي تبدأ بالوقوف على الأطلال فالنسيب والتشبيب فوصف الصيد ثم المدح أخيرا، وقد أضافوا إلى هذا البناء الفني استهلال القصائد باستسقاء الديار، إذ عدّ مثل هذا الاستهلال عادة مطردة لدى الشعراء"[1].

وثمة نوع من القصائد جاءت على نمط من المطالع التي يهجمُ الشاعر فيها على غرضه دون مقدمات، وأمثلة ذلك كثيرة، وعلى وجه الخصوص في شعر هلال البياني الذي لم يراع التدرج المعهود في بنية القصيدة حيث ذكر اسم الممدوح في البيت الثاني قائلا[2]:[الكامل]

عرّج على ذاكَ الجنابِ العَالي وأُحكمْ على الأموالِ بالآمالِ

فيه ابنُ حَمْدينَ الذي لنَواله من كلّ أرضٍ شَدُّ كلّ رحالِ

وقد عاب عليه ابن حمدين (ت.546هـ) الوثوب على المدح من أول وهلة، وهذا ما يؤكد أن الذوق الأندلسي يرتاح لطريقة القدماء في المطالع، وحسن التخلص، والوثوب إلى الغرض أمر معروف منذ أيام المتنبي، الذي سخر من الشعراء الذين يقدمون النسيب وجوبا، فقال:[3][الطويل]

إذا كانَ مَـدحٌ فالنَّسـيبُ المقدَّمُ أَكُلُّ فصيحٍ قالَ شعرًا مُتيَّمُ؟

ولابن رشيق آراء متنوعة في مقدمة القصائد فهو يعيب الشعراء الذين يهجمون على الشعر مكافحة، ويتناولونه مصافحة، ولا يجعلون لكلامهم بسطا من النسيب، وتسمى قصائدهم في هذا الحال بُترا كالخطبة البتراء[4] .

ومن الشعراء الأندلسيين من كان يأتي تخلصه وسط النسيب، أي أنه يمدح من يريد ثم يعود إلى النسيب، كما ذكر المقّري وقد استشهد بقول الشاعر الأندلسي القزاز، عندما مدح ابن صمادح فقال[5]:[المتقارب]

---

(1)-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص207

(2)-النفح: م.س.538/3

(3)-ينظر: الشّعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين، علي إبراهيم كردي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1. 2010. ص17

(4)-ينظر: العمدة. م.س.231/2

(5)-النفح: م.س. 103/4

نَفى الحُب عن مُقلَتي الكرَى كمَا قد نفَى عن يديَّ العدَم
فقَد قرَّ حبُّك في خَاطِري كمَا قرَّ في راحَتيك الكَرم
وفرّ سلُوّك عن فكرَتي كمَا فرّ عن عرضه كلّ ذم
فحُبي مفخرهُ باقيان لا يذهبَان بطُول القَدم

ومن الشعراء من اهتم بتصريع مطالع قصائده تأكيدا لقدرته على قول الشّعر وبراعته في تصيّد القوافي وحسن اختيارها. يقول الشاعر محمد بن عبد الوهاب بن الشريف في مطلع قصيدة مولدية[1]:[الكامل]

أمُذابُ تِبْرٍ راقَ أم صهْباءُ؟ تسعى بها غانيةٌ حوْراءُ

وما تجدر الاشارة إليه أن "القصيدة المولدية المغربية قد اتكأت على منهج القصيدة العربية من حيث افتتاحها بالنسيب والوقوف على الأطلال مع ما تثيره الأطلال من ذكريات طيبة في النفوس تعيد إلى الشاعر ثقته في نفسه وثقته في الإسلام لأنه دين خلص الناس من الكفر والضلال"[2].

ونأتي للمحور الثاني وهو الإحساس بتجاوز التراث ومعطياته الفنية التي وجدت أصداء لها عند المقّري، فرفع لواءها بعض شعراء تراجمه مجاراة للشعراء المشارقة على نحو ما نرى عند عمر بن أبي ربيعة الذي أحسن في وصف الديار التي تحولت إلى قفار موحشة يخيم عليها السكون والموت، وتبدلت من أهلها وحوشا، بعدما عفت الرياح آثارهم، وذهبت بأبدانهم وأبقت أخبارهم، والعهد قريب، واللقاء بعيد، إذ يقول[3]:[السريع]

يا دارُ أمْسَى دارسًا رسمُها وحْشًا قفارًا ما بها آهِلُ
قَد جرَّت الريحُ بها ذَيْلَها واستَنَّ في أطلالها الوابِلُ

وتخلص أبو حمو موسى من التقاليد العامة المتمثلة بالوقوف على الأطلال التي عفت وغيرها الزمن بفعل الأمطار والرياح؛ فهو يقول[4]:[الطويل]

جرَت أدمُعي بين الرُسوم لما شَحطتها من هُبوب الرَواكم

---

(1)-روضة الآس:م.س. ص196

(2)-الشّعر المغربي في عصر منصور السّعدي: م.س. ص123

(3)-النفح: م.س. 500/1

(4)-بغية الرواد: م.س. 26/2

وقفتُ بها مستفهِما لخطابها وأيُ خِطابٍ للصلاد الصَلادم

تظهر الرياح في هذا المشهد الطللي كرموز للقدرة الكونية، حيث ينكسر المكان تحت رحمتها، ويقف الوعي الجاهلي مستلبًا أمام نفوذها، ويظهر ذلك من خلال وصفه المنازل الداثرة التي تنصاع في أرجائها أصداء الريح.

كما أورد المقري أبياتا لأبي عبد الله بن الحنّاط الأندلسي يقول فيها:[البسيط]

لو كُنتَ تعْلَم ما بالقلب مــن نـارِ لم توقد النار بالهنديّ والغارِ

يا دار عَلْوَة قــد هيّجت لي شجنًا وزدتني حُرَقًا حُيّيت من دار

وعقب عليها بقوله:"ولا مزيد من التفجّع على الديار، والتوجّع للدمن والآثار"[1]. ويواصل حديثه في هذا المعنى؛ إذ يرى أن "البكاء على الدمن، والتأسف على ما فعلت به أيدي الزمن، كثيرا جدّا، ولا يعرف الباحث عنه حدّا، وذلك لشدة ولوع النفوس بذكر أحبابها، وحنينها إلى أماكنها التي هي موطن أطرابها، ولهذا اقتصرنا على هذه النبذة القليلة، وجعلناها نُبغة يشفي بها المشوق بها غليله، وقد كره بعض العقلاء التأسف على الديار لعلمهم أنه لا يُجدي، ولا يدفع عادية الدهر الخؤون ولا يعدي، ونهوا عنه لما فيه من تجديد المصاب، المجرّع لصاحبه الصاب والمصاب"[2]، وكأني به يستنكر صفة الطلول التي صارت علامة على بلاغة العجز.

وممن سلك هذا السبيل عمر ابن عبد البر (ت.463هـ) حيث يحدد موقع الأطلال التي وقف عليها، ويشير إلى ما أصابها من تعاقب الأحقاب بقوله[3]:[الكامل]

عــفَت المَنازل غَــير أرسُمِ دِمْنــة حيّيتُها مــــن دِمنـــةٍ ورُسُــوم

كم ذَا الوقُوف ولم تَقفْ في منسك كم ذَا الطَواف ولم تَطفْ بحَرِيم

فكِلِ الـــــدِيار إلى الجنَائب والصَّبا ودَعِ القِفَار إلى الصَدى والبُوم

(1)-النفح:م.س. 503/1

(2)-م.ن:.505/1

(3)-م.ن: 505/1

ونبدأ في هذا التحليل بحديث الشاعر عن الأطلال، بقوله:"عفت المنازل" وهو كقول لبيد "عفت الديار"، والظاهر أن عمر بن عبد البر يريد أن يخبرنا عن حصول شيء ووقوعه، والغرض منه إظهار الحسرة والحزن على ما حل بهذه الديار وما آلت إليه من الدروس والاندثار، وقد حشد لهذه اللوحة كل أسباب الفناء والانمحاء[1].

ومن بين الشعراء الذين لم يتقيدوا بالوقوف على الأطلال، عباس العزفي الذي تمرد على تقليد الإبتداء بذكر الأطلال، وأوضح رأيه في مدحته لابن الحكيم[2]بقوله:[الكامل]

مالي وللأطلال أســألُ صامتا منها وأُعْــوِل في مهامهً فِيح
في الرَاح والرّيحان شُغْل شَاغل لي عن عِيافــَة بارح وسَنيح
وأهيم في وَرْد الخُدود وآســها لا في عــَــرارٍ بالفَلاة وشِيح

في هذه المقدمة، دعوة إلى نبذ الأطلال والإبتعاد عن ذكرها، وما يمكن تَرصّده في هذا الجانب أن هجوم الشعراء على الأطلال لم يكن وليد نزعات فردية، بل ظرف أملته طبيعة العصر الذي أوجد نوعا من العلاقات الاجتماعية، تختلف عن العصور السابقة.غير أن هذه النداءات لم تنجح في تغيير قناعات الشعراء في ضرورة السير على النهج التقليدي في بناء القصيدة؛ التي يشكل الوقوف على الأطلال حجر الأساس فيها.

وإنّما يعنينا أن نقول إن الشعراء السابقين سعوا إلى ابتكار "مفهوم جديد للإبداع وللشّعر يختلف عن المفهوم السائد آنذاك ومن ثم بدأوا برفض كثير من القيم الاجتماعية التي سادت المجتمع العربي في هذه الآونة وصحب هذا الرفض على المستوى الاجتماعي قبول لنوع جديد من القيم يعلي من شأن التجربة الفردية والشعور بالذات كما صحب هذا الرفض على المستوى الاجتماعي رفض آخر على المستوى الفني مستوى القيم المتعلقة بطبيعة الشّعر ووظيفته وإرساء قيم فنية نابعة من الارتباط القوي بالحاضر"[3].

ونأتي للمحور الثالث والذي يشمل طائفة من الشعراء المقلدين الذين جروا في مضمار الأقدمين فحافظوا على البناء القديم، والتزموا أجزاءه المختلفة على غرار الشاعر أبي العباس الغزفي، الذي يصنع

(1)-ينظر: عناصر الوحدة والربط في الشّعر الجاهلي، سعيد الأيوبي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. الرباط1986 ص376

(2)-أزهار الرياض: م.س. 358/2

(3)-مفهوم الشّعر عند الشّعراء: م.س. ص255

مقدمة تلوح فيها أطلال منازل بالية، ومعالم حياة قد عفت، فتحرك لواعج الشوق والهوى في نفس الشاعر وتوقظ فيه العواطف المشبوبة والذكريات الجميلة التي عاشها ثم لا يلبث أن يتحصر على أيامه الزائلة، وعهود الأنس المنصرمة، يقول الشاعر[1]:[الكامل]

ولنا بهاتيكَ الدِيار مَواسمٌ كانَت تُقام لطِيبها الأسواقُ
فأباننَا عنها الزمانُ بسرعةٍ وغَدَتْ تُعلّلنا بهَا الأشواقُ

ويقول في شغل من أبكته الربوع والطلول، وذهبت برهةٌ من زمانه بين الترحل، والحلول، فركب من الأخطار الصَّعب والذَّلول، وحافظ على العهود ولم يسلك سبيل الغادر الملول:[الطويل]

سَقاها الحيَا من أربُعٍ وطُلولِ حكَتْ دَنفِي من بعدهم ونُحولي
ضمنْتُ لها أجفانَ عينٍ قريحةٍ من الدَّمْع مِدْرارَ الشؤُون هُمُول[2]

ويبيّن من خلال هذه الأبيات تمسكه بالمنهج الذي سار عليه القدماء، ولاسيما في وصف الرحلة وترديد الألفاظ الجاهلية، وهذا ما يدل عن رضوخ تام للتراث الشعري وتقليده تقليدا ليس فيه تعبير عن تجربة شّعرية ذاتية.

أمّا شعراء الأنموذج فقد استحوذت على وجدانهم المضامين التقليدية العامة رغم اختلاف المناسبة العامة للقصيدة، وأيضا اختلاف مضمونها، فنجد الرفيق حاضرا في الوقوف على الطلل وتفقد الديار العافية المتغيرة نتيجة توالي النكبات فهاهو عبد الله بن محمد العطار، يقتفي نهج الأقدمين، مناديا بصيغة المثنى"الصاحبين الذين تكثر الإشارة إليهما في الشّعر كثرة مفرطة، فكأن كثيرا من شعائر الحياة لا تتم إلا بهما في شعر الأطلال والظعن"[3]، وفي القصيدة نفس من ميمية بشار بن برد:[4] [الطويل]

قِفَا تَغْنَمَاها وقــفةً بالمــعَالِمِ ولاَ تسْمعَا فيهَا مَلامةَ لائمِ
وقفْنَا جُسومًا في جُسومٍ وقد بأرواحِنا أرواحُ تلكَ المعَالِمِ

(1)-النفح: م.س.14/1

(2)-النفح: م.س، 29/1

(3)-شعرنا القديم والنقد الجديد: وهب أحمد رومية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت. العدد 207، 1996، ص219

(4)-أنموذج الزمان: م.س ص200

ومنها في المديح[1]: [الطويل]

فمَا افتخَر الآباءُ قطُّ بمثلهِ بصيرٌ بِأسبَابِ الخلافةِ عالِم
تتبَّع إثْــرًا منه حتَّى سمَا به سُمُوَّ الحَوافي باتّبَاعِ القَوادِم

ويقف الشّاعر بعيدا عن الطلل، "وإن كان معه صاحب أو صاحبان، أو صحب فهو غريب عنهم؛ فسقوطه في هذا المكان، يمثل التعبير الأعمق لمأساة الإنسان عندما ألقي به إلى هذه العالم"[2] ، وها هو الشاعر العزازي، يخاطب الصاحب، ويلتمس منه أن يعوج على أطلال الأحبة المقفرة، وأن يمشي في تؤدة حتى يتبين نسيمهم، ويستجمع ذكراهم، يقول العزازي:[الخفيف]

قِفْ معي نَنْدُب الطّلول فهذي سُنّةٌ قبلُ سنّها العُـشّاقُ
وأعِدْ لي ذكرَ الغُوَيْرِ فكم مَــا ل بعِطْفي نسيمُه الخفّاقُ[3]

ترسخ الوقفة الطللية حالة التقارب مع الآخر في الرغبة الملحة في البكاء، والإحساس بالضعف أمام قدرة الخالق، وهو ما دفع بعض المحدثين إلى اعتبار "بكاء الشاعر تعبيرا عن حاجة المجتمع العربي للاستقرار، وإلى مكان ثابت يقيم مع أهله وقومه، وتسالمه الحياة ويسالمها. ويقول البعض الآخر إن الفكرة أعمق من هذا، كونها مرتبطة بفكرة المصير، فالرحلة رحلة الوجود، أو مواجهة المصير المحتوم الذي هو الموت، وإن بكاء الشاعر على هذه الأطلال هو حديث ضمني عن مشكلة مصير الإنسان وارتحاله من هذه الحياة إلى حياة أخرى"[4].

ويعزو الدّكتور حسين عطوان هذه المقدمات الطللية إلى "ضرب من الذكريات والحنين إلى الماضي والنّزاع إليه؛ فالشعراء دائما يرتدون بأبصارهم إلى الوراء إلى أغلى جزء انقضى من حياتهم"[5] . ولذلك يقف إسماعيل ابن إبراهيم المعروف بابن الاسفنجي مع ذاته، والعودة إلى أيام الصِبا، مستحضرا ذكرياته الحلوة بين جنباتها، متحسرا على الشباب، وعلى ربع الأحبة الذي عفا عليه الزمن، وغير معالمه ورسومه،

([1])-م.ن: ص201

([2])-الصورة الشعرية في الشّعر الجاهلي: عبد الرحمن نصرت، مكتبة الأقصى. عمان .ط2. 1982. ص162

([3])-النفح: م.س. 83/1

([4])-عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، م.س.ص320.321

([5])-مقدمة القصيدة العربية العصر الجاهلي: م.س. ص229

فيسأل الطلل، ولا مجيب، في صورة لا تجعل من وجه الطلل معفّرًا برمال الصحراء، وإنما تجسّده أشبه بهلال ليلة الشك في خفاء معالمه:[1] [الكامل]

ولقد وقفتُ بِها أُسَائِل رسْمَهَا تسْآل مَقــرُوح الجَـوانحِ مُثْكَلِ
فرأيتُهَا مِثلَ الهلاَلِ فلَنْ تُرَى في الشَــكِّ إلا بعدَ طُـول تأمُّلِ
لله أيامٌ مـضَت فِيـهَا لـنَا لو أَنَّهَــا دامَــت ولم تتــحوَّلِ
أيامَ كُنتُ أرُوق كلَّ خَريـدةٍ تسبي العُقول بِغنجِ طرفٍ أكْحَـلِ

وبحديثنا عن المعاني التي طرقها الشعراء نجد أنها لا تخرج عن المعاني العربية القديمة المعروفة، التي توارثتها الأجيال، والتي أصبحت كالقاعدة المثالية أو الدستور في مرجعيات نظمهم، إلاّ ما قد جرى عليها من تغيير وممازجة لهذه الأوصاف المادية والمعنوية، التي تخص طبيعة المجتمع والذوق العام للعصر، وهذا ما نجده عند ابن قاضي ميلة الذي لم يثُر على خطوط هذه الصورة وظلالها وأضوائها؛ بل أعاد رسمها، في قالب قصصي، وفي أثناء ذلك وقع على تشبيهات واستعارات طريفة، ويكون بذلك قد سار على نهج عمر بن أبي ربيعة الذي أتقن هذا الفن وأصله، مما أفضى به إلى تشكيل مشهد قصصي له شخوصه وحدثه، حيث يقول:[2] [الطويل]

يُذِيــلُ الهَــوى دمعي وقلــبي المعنَّفُ وتَجني جُفونِي الوجدَ وهو المكلَّفُ
وإنـــي ليدعُـــوني إلى مــا شنفتُــهُ وفارقت مَغناهُ الأغنُّ المشنَّـــفُ
وأحــورُ ساجِي الطرف أمــا وِشاحُه فصفر، وأمــا وقفته فموقَّـــفُ
يطيبُ أجــاجُ المــاءِ من نحو أرضــهِ يحيي ويُندي ريحــهُ وهو حرجفُ

وقد تتردد عند بعض الشعراء أسماء الأماكن العربية القديمة، وأسماء النساء مثل سلمى وسعدى وغيرها من الأسماء، محاطة بهالةٍ من الأحاسيس والمشاعر التي يُلقيها الشاعر على أوصافه، كقول الأمير أبي حمو موسى[3]:[الطويل]

وكم ليلــةٍ بَـات السُرور مُساعدي بسَعدى وسَلمى والمنى أُم سَالم

([1])-أنموذج الزمان: م.س ص92

([2])-أنموذج الزمان :م.س: ص210

([3])-بغية الرواد: م.س 26/2

فعادت رُسوم الـــدَار بعد أَنيسهَا هشيمًا ولا تخفى بقايَا المراسِم

والشاعر، كما يبدو، لم يخرج عن المقدمة الطللية التقليدية التي قامت في كثير من الأحيان على ذكر الفتيات، والتغزل بالمحبوبة التي رحلت، وأدى رحيلها إلى إقفار الديار.

ويستعمل إسماعيل ابن الخازن عبارة "يا حادي العيس" التي طفحت بها أشعار السابقين:[1] [السريع]

يا حَـادِيَ العِيس رُويداً بهُم محتسباً في دنَـفٍ أجـــرَا

وإذا ما انتقلنا إلى يحي ابن خلدون نجد أنه قد ضمّن تراجمه مجموعة من القصائد سارت على النهج القديم نذكر منها قصيدة الأمير الأعلى أبو تاشفين الذي سلك منهج سابقيه في البدء بالوقوف على الأطلال، فيقول[2]، وقد أدرك أنه ليس بدار الحي من أحد، فكلهم غادروا، ولم تبق إلا آثارهم تدل عليهم:[الطويل]

قِفَا بيْنَ أرجاءِ القِبَابِ وبالحَيّ وحَـــيّ ديـــارًا للحَبـيبِ بهَـا حَيّ
وعَرّج على نجدٍ وسَلع ورامة وسائلْ فدتكَ النفسُ في الحي عَن مَيّ

من خلال هذه الملامح الأساسية للمشهد النقدي، يظهر أن أغلب النداءات لم تنجح في تغيير قناعات الشعراء السابقين في ضرورة السير على النهج التقليدي في بناء القصيدة؛ إذ يشكل الوقوف على الأطلال حجر الأساس فيها، وهو ما يكشف عن "مدى تغلل هذا النموذج في إحساس الشعراء الذين تحدثنا عنهم، وما أداه هذا الإحساس من تشكيل علاقتهم بالتراث قد وضح محوري الاحتذاء والتمرد وهما جانبان من علاقة هؤلاء الشعراء بتراثهم التي أدت إلى تكوين مفهوم ما عن الشّعر في ظل فكرة اتباع التقاليد الفنية والالتزام بها باعتبارها خبرة فنية تعين على كتابة الشّعر" [3].

ومهما اشتد الصراع بين قديم متوارث وحديث متجدد إثراء وإثارة للحياة الأدبية، يظل الشّعر في أروع نماذجه فوق هذا وذاك ضربا من إبداع متغير مع الزمن، باستمرارية وتطور وتنويع، فالنص الجيد الرائع يثبت وجوده ويفرض نفسه على المتذوقين، سواء أكان جديدا أم قديما، فإن اقتصرت الروعة على

(1)-أنموذج الزمان: م.س. ص82.

(2)-بغية الرواد: م.س. 64.63/2

(3)-النفح: م.س. 4/ 134.158

الجديد، فما معنى الخلود الأدبي، وإن كان الإبداع حكرا على القديم، ففي ذلك تعطيل لمواهب الأجيال المتعاقبة، وأي معنى يبقى للمثابرة الإنسانية والكشف والزيادة[1] .

وما دمنا بصدد الحديث عن موقف نقادنا من قضية القدماء والمحدثين، فلابد لنا من الإشارة إلى موقفهم من الأساس الذي قامت عليه هذه القضية، والمحور الذي دارت حوله، ونقصد بذلك موقفهم مما أطلق عليه اسم "استنفاد المعاني". فأنصار القديم المتعصبون له يدّعون أن المحدثين قد خرجوا على نهج القصيدة العربية، كما أدى ادعاؤهم باستنفاد القدماء للمعاني إلى مناقشات طويلة، دارت حول ما عرف بـ"السرقات الأدبية"، وهي من القضايا التي ستشكل محور الدرس في الفترة القادمة.

4-قضية السرقات الشّعرية:

استحوذ موضوع السرقات الشّعرية على نصيب وافر من أبحاث واهتمامات الدارسين على مختلف العصور فقد أفردوا لهذه القضية حيزا مقدّرا في مؤلفاتهم، ولعل أبرز من تحدث في هذا الموضوع القاضي الجرجاني الذي يرى بأن "السرق داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهرا كالتوارد الذي صدّرنا به ذكر الكلام، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب.."[2]. وتبدى من السرقات التي أوردها النقاد القدماء أنّها قد انشطرت إلى فرعين: أما الأولى فتخص تلك المعاني الخاصة التي لا يجوز السَّرق فيها وأما الثانية فتمثل تلك المعاني العامة التي يمكن للآخذ التصرف فيها من خلال حُسن اختراعه وابداعه، وما تجدر الإشارة إليه أنّ المبدأ العام الذي انطلق منه النقاد القدماء لطرح هذا المشكل ومعالجته، يكمن في أن الشاعر يستعمل معاني من تقدمه، لا عن رغبة أو اختيار حر؛ وإنما مضطر إلى ذلك، اضطرارا يمنحه المطلق في هذا الاستعمال يقول العسكري:"ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم ..[3]. أما ابن رشيق فيرى أن تأثير الشعراء اللاحقين بآثار الشعراء السابقين أمر حتمي لا مفر منه إذ يقول: "وهذا الباب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدَّعي السلامة منه" [4]. وهذا ما يشير إلى أن موضوع الاتهام

([1])-ينظر: النقد الأدبي في العصر العباسي. م.س. ص19

([2])-الوساطة بين المتنبي وخصومه، م.س. ص214

([3])-نقد الشّعر عند العرب: م.س. ص203

([4])-العمدة: م.س. 280/2

بالسرقة لم ينج منه أي شاعر؛ إذ لابد أن يقع شاعر ما على معنى قال فيه غيره وهو لا يدري وهذا ما يؤكد مبدأ تشابه العبارات والمعاني.

وقد أشار الحريري إلى عظم فعل السرقة في المسروق إذا كان حيّا بقوله في إحدى مقاماته: "واستراق الشّعر عند الشعراء أفظَعُ من سرقة البيضاءِ والصفراء، وغيرتُهم على بناتِ الأفكار كغيرتِهم على البناتِ الأبكار"[1]؛ بل إننا لنلحظ الشاعر منهم يفخر بأن شعره أو جزءا منه ليس بالمسروق أو ليس فيه معنى معاد؛ لأن في ذلك انتقاصا من إبداعه، من ذلك قول أبي تمام يفخر بأبيات له[2]:[الوافر]

مُنزهة عن السَــرق المــورّى مــُكرمة عَن المعــنَى المــُعَاد

وفي ذلك إشارة إلى ما يعمد إليه عدد من الشعراء من تورية سرقاتهم حتى تخفى على المتلقين فلا يكشفونها.

وما يهمنا هنا هو ذكر مواقف نقادنا من السرقات المبثوثة في تضاعيف كتب التراجم المعروضة للدراسة، ولتوضيح موقفهم من موضوع السرقات، سنحاول في هذه الصفحات تبيان القواعد العامة، التي ساروا عليها في معالجتهم لهذه القضية، من خلال جمع شتاتها وما تفرع عنها، ومن ثم نتناولها ضمن الموضوعات التالية:

1.4- المواضع التي تمتنع فيها السرقة:

أ-السرقات الغير جائزة:

تكون السرقة غير مغتفرة إذا كانت في أخذ المعاني والألفاظ فقد أجمع معظم النقاد على أن أخذ المعنى بلفظه دليل قصور الشاعر مهما حاول إخفاء ذلك بتبديل بعض الألفاظ أو عكسها، بخلاف المعاني المخصوصة التي لا تجوز السرقة فيها، وذلك "لارتباطها بمقام معين لا يتأتى معه فصلها عن مقامها لشدة ملابستها له، وارتباطها به، لأنها نتيجة تجربة ذاتية، عاناها الأديب وحده، وعاش في أجوائها، ثم عبر

(1)-معايير نقد الشّعر العربي: م.س، ص127

(2)-شرح الصولي لديوان أبي تمام: خلف رشيد نعمان. دار المعارف. بغداد. د.ط.1987 . 386/1.

عنها تعبيرا يكشف لنا تلك التجربة التي لم تتح لسواه، فهي وحدها محل سرقة، وموضع الأخذ والانتفاع"[1]؛ فالسرقة إذن في "البديع المخترع، وليس في المعاني المشتركة"[2].

هذا ما أفاد ابن رشيق بعد ذلك، حين أشاد بالشاعر"إذا أخذ معنى من معنى آخر، وجب أن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام، إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه..."[3] .

أمّا الأخذ عند المقّري فهو نقل المعنى واللفظ من شاعر ونسبته إلى الشاعر الآخذ، وقد أشار إلى أخذ الشعراء الأندلسيين معاني المشارقة في أكثر من نص في نفحه[4]، ومن الدلائل على ذلك قول سعيد بن محمد المرواني[الكامل]:

والبـَدرُ في جوّ السَماء قَد طرفاهُ حتى عـَاد مثل الزَورق
فتراهُ من تحتِ المحـــاق كأنّما غَرق الكَثير وبعضُه لم يَغـْرق

وقد علق عليه بقوله:"وهو مأخوذ من قول ابن المعتز[5] [الكامل]:

وأنظُر إليه كزَورقٍ من فضةٍ قد أثقلتهُ حمُـــولة من عَنبر

وقد أبان الحميدي عن اصطناع مفهوم السرقة عند الأندلسيين فقد روى في بعض تراجمه عن كيفية الاتهام بالسرقة إذ انه كان يغض من قيمة الأدب وذلك عندما يقرأ أبياتا جيدة يساء الظن به لجودة شعره دونما إلمام بأبيات سابقة له أخذ معناها أو لفظها[6]. أما المقّري فقد استحضر الأسباب التي دفعت النقاد إلى إتهام الأندلسيين بالأخذ من خلال نفحه بقوله:"فإنّها قد خصت(أي الأندلس) من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم الماهر منهم، واستقلالهم كثيرَ ما يأتي به، واستهجانهم حسناته، وتتبّعهم

(1)-النقد الأدبي في نفح الطيب: م.س.ص251.

(2)-الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي القدماء: عدنان عبيدات، وزارة الثقافة، الأردن. د.ط،2002.:.ص294.

(3)-معايير نقد الشّعر العربي: م.س،129

(4)-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب، م.س.ص251.

(5)-النفح: م.س 591.592/3

(6)-ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س.ص131

سقطاته وعثراته..فإن أجاد قالوا: سارق مغير ومنتحل مدّع، وإن توسط قالوا: غث بارد وضعيف ساقط، وإن باكر الحيازة لقصب السَّبق قالوا: متى كان هذا؟ ومتى تعلَّم؟ وفي أي زمان قرأ؟..."[1].

كما أشار القدماء إلى السرقات المعيبة أيضا، وهي عندهم "أخذ اللفظ والمعنى، فمن أخذ اللفظ والمعنى كليهما، أو أخذ بعض المعنى فشوهه، أو أخذ المعنى ولم يتفوق على مبتكره، بل جاء به دون من سبقه، فهو سارق"[2]، أما من أخذ المعنى فعكسه، فلا يعد سارقا، وهو عند بعضهم دليل على الحذق.

ومن قُبح الأخذ وفاضح السرقة وُصف أصحاب السرقات الشّعرية باللصوص على غرار ابن السيد الشاعر المشهور باللص في قوله:[3] [مجزوء الرمل]

واجعل الشُـــكر على مـا نلتهُ منـه جُحـــودَه

فقال له أبو جعفر: يا أبا العباس، انك أغرت على التهامي في هذا البيت:

وشُـــكر أيادِي الغَانيات جُحودها

قال: "فلم لُقبت باللص؟ لولا هذا وأمثاله ما كان ذلك"[4].

يرى المقّري أن اتفاق الشاعر مع غيره في لفظه ومعناه ووزنه وقافيته من القبح والمكابرة الواضحة التي لا يليق بها حتى لفظ الأخذ، كقول أبي الصّلت:[البسيط]

يا نُزهةَ الرصد اللائي قَـد اشتمَلت مِن كُل شَيء حَلا في جَانبِ الوَادي
فـذَا غـديرٌ، وذا روضٌ، وذَا جبلُ والضّب والنّون والملاّح والحَـادي

وهو مأخوذ من قول الأول يصف قصر أنس بالبصرة:[البسيط]

زُر وادِي القَصر نعم القَصر والوَادِي لابـدَ مـن زورةٍ مـــن غَير ميعَـــادِ
زرهُ فليس لـــهُ نـــــدٌ يشاكـــلُه من مَنزل حاضِر إن شئتَ أو بادِي

([1])-النفح: م.س. 167/3

([2])-الاتجاهات عند شراح ديوان المتنبي: م.س. ص295

([3])-النفح: م.س.200/4

([4])-م.ن: 200/4

تلقى به السفن والظلمان حاضرة والضّب والنّون والملاّح والحـــادي[1]

ومن السرقة المذمومة قول علي بن هبة الله اللخمي المعروف بالعُميلة في قوله:[المتقارب]

ولم أَرَ مِثـــــليَ مُستَـــخبرًا عَن الشَيء وهُو بهِ أخْبَرُ
إذا مَلكَ الحُبُّ حبَّ القُلوبِ فعَنهُ يـــرَى وبهِ يُبصِـــرُ

علق عليه ابن رشيق بقوله"وهو تكرير يقبح على الشاعر الحاذق، وإن سومح فيه، والذي أرى أن يروي:

فَعنْهُ يَعِـي وبهِ يُبصِـــر"[2]

ومن السرقات المعيبة أيضا ما ذكره ابن رشيق لعبد الخالق الأربسي:[البسيط]

إياةُ شَمسٍ حَواهَا جِسمُ لُؤلؤةٍ تغِيبُ مِن لُطف فيهَا ولم تَغِبِ
صَفراءُ مثل النُّضَار السَّـكْبِ درعًا مُكلَّلةً دُرّا مـــن الحَبِ

وقد علق عليه بقول:" وأردت الاشتطاط عليه – أما البيت الأول فناقص الصنعة مسروق المعنى، فيه تنافر"[3].

وبهذا يخالف ابن رشيق سابقيه في جميع ما تبينوه من رأي حول السرقات الشعرية. ومعنى هذا أنه عبر عن تناقض واضح في موقفه بين أن يكون محافظا، وداعيا إلى الحداثة في آن واحد. وحتى يصل البحث إلى غايته المنشودة ينبغي علينا في هذا السياق الإلمام بالمواضع التي تمتنع فيها السرقة، والتي يمكن إيجازها في موضعين اثنين هما:

ب-المعاني المشتركة:

في ثنايا كتب الأدب والنقد وقفات كثيرة عند المعاني المشتركة التي طرقها الشعراء ولما كانت الحاجة تستدعي الوقوف عند ظاهرة تشابه الألفاظ وتتردد المعاني في النصوص الشعرية المختلفة فقد حاول النقاد العرب القدامى ضبط أصول هذه المعاني، وهذا ما دفعهم إلى القول أن السرقة لا تكون في المعاني

(1)-م.ن: 498/1

(2)-أنموذج الزمان: م.س. ص295

(3)- م.ن: ص426

المشتركة المتداولة بين الناس، ومثال ذلك قول القاضي الجرجاني:"فمتى رأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، فهي أمور متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم، حكمت بأن السرقة عنها منتفية، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع، وفصلت بين ما يشبه هذا ويباينه وما يلحق به وما يتميز عنه، ثم اعتبرت ما يصح فيه الاختراع والابتداع، فوجدت منه مستفيضا متداولا متناقلا لا يعد في عصرنا مسروقا ولا يحسب مأخوذا وان كان الأصل فيه لمن انفرد به، وأوله للذي سبق إليه؛ كتشبيه الطلل المحيل بالخط الدارس والبرد النهج والوشم في المعصم..." [1] ؛ فالجرجاني لا يختلف كثيرا عن الآمدي حين يرى أن المعاني المشتركة ليست ضربا من السرق "لأن الناس في وجدانها ثابتة مرتسخة في خواطرهم سواء ولا فضل لأحد على أحد فيها إلا بحسن تأليف اللفظ"[2]، فتداول المعاني ليس عيبا في حدّ ذاته ولا علامة من علامات العجز والتقصير، ولكن العيب أن يؤخذ المعنى بألفاظه وتراكيبه ولهذا السبب ركز على الزاوية المعنوية في تبيين قدرة الشاعر على الاعتماد على نفسه، أو على غيره من قدامى الشعراء، أو الذين من جيله، فهذا أبو عمرو بن العلاء سئل عن شاعرين يتفقان في اللفظ والمعنى مع تباين بينهما،وتقاذف المسافة بين بلادهما فقال: "تلك عقول الناس توافقت على ألسنتها وبعد، فمن هذا الذي تعرى من الاتباع، وتفرد بالابتداع والاختراع، لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتذى واقتفى، واجتذب واجتلب"[3]. وهذا ما أشار إليه المتنبي بقوله"...إنما الشّعر جادة وربما وقع الحافر على الحافر"[4]، وقد ذهب طائفة من العلماء إلى أنه ليس لقائل أن يقول:"إن لأحد من المتأخرين معنى متبعاً، لأن قول الشّعر قديم منذ نطق باللغة العربية، وأنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طُرق مراراً"[5].

ونظرة هؤلاء النُقاد لا تختلف عن نظرة ابن شهيد الذي دعا الشاعر إلى تهذيب المعنى المأخوذ، وصقله في صياغته وصورته؛ إذ من شأن الصورة الجميلة، والديباجة الرقيقة الأنيقة أن تهب المعنى جاذبية وسحرا، ولذلك كانت نصيحة ابن شهيد في هذا الأخذ:"إذا اعتمدت معنى قد سبق إليه غيرك، فأحسن

([1])-الوساطة بين المتنبي وخصومه: م.س.ص183.184

([2])-منهاج البلغاء وسراج الأدباء: م.س. ص171

([3])-الرسالة الموضحة في ذكر سقطات المتنبي وساقط شعره: ابن المظفر لحاتمي. دار بيروت. 1965..ص143

([4])-م.ن:.ص143

([5])-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين ابن الأثير. تحقيق، الشيخ محمد كامل عويضة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1998. 302/2.

تراكيبه، وأرق حاشيته فأضرب عنه جملة، إن لم يكن بد، ففي غير العروض التي تقدم إليها ذلك المحسن، لتنشط طبيعتك"[1]، وعليه فإنّ ابن شهيد لا يجيز أخذ المعنى الذي تفرد به أصحابه؛ إلا بعد تغيُّر وزنه، كما ينشد من الشاعر أن يستوفي الحالة التي يصفها، ولا يخرج عنها في الإبداع والاختراع، وإلا كان كلامه سرقة من غيره.

ويؤمن ابن بسّام بفكرة توارد الخواطر تواردا تاما على اللفظ والمعنى منكرا أن يكون ذلك من قبيل السرقة فهو يقول: "وإذا ظفرت بمعنى حسن، أو وقفت على لفظ مستحسن، ذكرت من سبق إليه، وأشرت إلى ما نقص عنه أو زاد عليه، ولست أقول أخذ هذا من هذا قولا مطلقا، فقد تتوارد الخواطر، ويقع الحافر حيث الحافر، إذ الشّعر ميدان، والشعراء فرسان"[2]. ولهذا فإنّ النقاد السابقين لم يعدوا تناقل المعاني ضمن مقياس السرقات، وإنما هو تأثر وإفاضة في المعاني؛ يورث أشكالا شعرية جديدة تستلهم طابعها من إبداع الشعراء. وقد لا يكون كذلك"مما يعدُّ سرَقا وليس بسرقٍ اشتراك اللفظ المتعارف"[3] . ومثال ذلك قول ابن القاضي:[4] [البسيط]

نَعم ومَـــا أبصرتْ عيْنايَ مِن مُــزمّل في بجادِ الحســـن إلاكِ

وقد أخذه من قول ابن مخلوف:[5] [البسيط]

نعَم، ولولا سَوادُ الخَـال منكَ تسَارع النُّوق في البيــدَا للقْياكِ

ثم إنّ هناك نوعا آخر من المعاني، ألحقه القدماء على غرار المقّري بهذه المقاصد العامة التي لا يمتلكها واحد من الشعراء دون غيره، ونقصد بذلك بعض ما يشتهر من الأبيات فيصير على ألسنة الرواة بمثابة المعنى المتداول، وتلك حال ما يصادفنا من شّعر عربي قديم تتكرر معانيه وتتردد من شاعر إلى آخر[6] ويتنبه المقّري إلى المعاني المشتركة التي يطرقها الشعراء بحكم ما هو مألوف من معاني العرب، ولا يكون ذلك أخذا ولا سرقة، ويمثل لهذا النوع من المعاني المشتركة بتقسيمه مواقف الشعراء تجاه المعاني المشهورة

([1])-الذخيرة: م.س. ق1. 233/1

([2])- الذخيرة: م.س: ق1. 19/1

([3])-العمدة:م.س. 292/2

([4])-روضة الآس:م.س. 261

([5])-م.ن:ص261

([6])-ينظر: نقد الشّعر عند العرب. م.س.ص201

إلى أربعة مواقف تبيّن تدرجهم في إجادة التعبير عن هذا المعنى: فمنهم من برز فيه، ومنهم من كان يتلو السابق، ومنهم من أحسن، ومنهم من تراجع عنه لعجزه عنه، والمعنى هو:[1] [الكامل]

ومورِدُ الوجناتِ دبَّ عِذاره فكَأنه خطُ قرطاس
لما رأيت عِذاره مُستعجلا قد رَام يُخفي الوردَ منهُ بآسِ
نادَيتهُ قفْ كَي أودِعَ وردهُ "مَا في وقوفكَ ساعَة من بَاسِ"

وقد يحترس المقّري بالتنبيه على تعاور المعنى وتداوله لإقصاء الحكم بالأخذ الأدبي أحيانا أخرى ومن نماذجه قول الشاعر ابن بقي القرطبي[2]:[الكامل]

أرْبَى على المزن المُلثّ لأنَه أعطَى كَما أعطَى ولم يَستبعِر

فقوله :"أربى على المزن الملث" معنى مشهور، "تلاعب الشعراء بمعانيه، وأورده كل منهم حسب مقدرته وهذا مثال صريح لمعنى شعري تداوله الشعراء، فصاغه كل واحد منهم في صورة متميزة.

ويؤكد هذا النص أيضا مبدأ تداخل المعاني، وتفاعل النصوص، مما يكثر معه "الأخذ"، وتحدث عملية التأثير والتأثر- بالاطلاع أو بدونه في لوحات أسلوبية لا يستخدم فيها هذا الناقد من خلال ما رأينا من شواهد مصطلح"السرقات"، لأنها تحمل سمات أصحابها ولذلك فهو يكتفي بالإشارة إلى مكان ورود هذه المعاني دون اتهام أصحابها بالسرقة[3]

فإذا استثنينا في مجال سرقة المعاني العامة، والمضامين التقليدية لم يبق أمامنا حتما سوى المعاني الأصيلة التي من الممكن أن يُدعى فضل اختراعها أو السبق إليها، والتي لا يتاح لجميع الشعراء أن يوفقوا فيها على حد سواء[4]، وهذه المعاني هي التي قصد إليها ابن رشيق فشغفه بتوليد المعاني وتتبع أصولها دفعه إلى وصف محمد بن أبي علي بالابتكار من خلال هذه الأبيات:[المتقارب]

غُراب النَّوى البَازلُ المُستقِلُ ليسَ الغُرابُ الذِي ينعَقُ

(1)-النفح: م.س. 676/2

(2)-النفح: م.س: 241.240/4

(3)-ينظر: مناهج النقد الأدبي بالمغرب: م.س.ص64.

(4)-ينظر: نقد الشّعر عند العرب: م.س. ص202

فما فرَّقَ الشَمل ذَاتُ الجنَاحِ لا السُّحْمُ منها ولاَ الأبلقُ

ولكنّها العيسُ تــَهوِي بهُــم أوانًا و آونـــةً تعتِـــقُ

وعلق عليها ابن رشيق بقوله:"وهذا شعر سلس، ومعنى بكر طريف جدا. وما أظنه تعوطي ولا ابتذل ووصل هذه الأبيات بقوله وان كان مسبوقا إلى معناه إلا أنه أجاده أيضا"[1]، ولذلك فإن الشاعر لا يعد سارقا في رأي ابن رشيق إذا عمد إلى هذا النوع من الابتكار والاختراع.

لطالما اعتنى النقاد العرب القدامى عناية خاصة بالسرقات الشّعرية، ووصلوا في نهاية هذا الاهتمام إلى مقاييس اعتمدوا عليها في الوقوف على شعر الشاعر، حتى عدّ بعضهم معرفة السرقة ومصطلحاتها من أهم ذخائر النقد والناقد، كقول الجرجاني:"ولستَ تعدّ من جهابذة الكلام، ونُقّاد الشّعر حتى تُميِّزَ بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علمًا برتبته ومنازله، فتفصل بين السَّرَق والغَصْب، وبين الإغارة والاختلاس وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتَفْرِق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السَّرق فيه، والمبتذلِ الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقًا، والمشارك له محتذيا تابعًا، وتعرف اللفظَ الذي يجوزُ أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصحُّ أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان"[2]. فمعرفة السرقة عندهم تجعل "الناقد مطلعا على ما هو جديد، وما هو مبتكر، وتجعله عارفا بما عند الشاعر من ميزة تخصه، من معنى مبتدع، أو معنى زاد عليه، أو معنى مسخه، وكأن الشعراء والنقاد مطالبون بالمعرفة الدقيقة الشاملة لإنتاج غيرهم من الشعراء"[3].

ليس كل تشابه في تناول المعنى بين شاعرين يعد سرقة، وإنما السرقة كما قال الآمدي واتبعه ابن رشيق إنما هي "في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الظنة فيه عن الذي بورده أن يقال: إنه أخذه عن غيره"[4].وهذا ما أكده النقد الحديث حيث يلفت كولر انتباهنا "إلى أهمية النصوص السابقة، ملحا على أن فكرة استقلالية النصوص هي فكرة مغلوطة أو مضللة، وان أي عمل يكتسب معناه فقط لأن أفكارا

([1])-أنموذج الزمان: م.س. ص348

([2])-الوساطة بين المتني وخصومه: م.س.ص183

([3])-الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي: م.س. ص291

([4])-المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب: محمد بن سعد الدبل، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض. ط2. 2010 ص154

معينة قد تمت كتابتها سلفا"[1]. وذلك ما يقودنا إلى تأمل النصوص السابقة بوصفها مساهمات لشفرة ما تجعل النتائج المتنوعة للدلالة ممكنة.

جـ-توارد الألفاظ والمعاني على نسق واحد:

تنبه النقاد قديمًا إلى موضوع شغل وما يزال يشغل الدارسين في وقتنا الحاضر، ألا وهو ما يسمى "توارد الخواطر" ويكون ذلك في موافقة الشاعر لغيره في اللفظ والمعنى دون عمد، ولا قصد والذين يبيحون التوارد يستأنسون بقول أبي عمرو بن العلاء، وقد سأل:"أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، لم يلقَ أحدهما صاحبه، ولا سمع بشعره؟ فقال: تلك عقول رجال توافقت ألسنتها"[2]. ولذلك انحصر تحديد النقاد للموارد في جانب المعاني. أما القاضي الجرجاني فيرى أن الشاعر مضطر بإرادته إلى استرجاع ما في ذهنه من صور وأفكار وعبارات من تأثر بهم من الشعراء المعاصرين له والسابقين له بقوله:"وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد الذي صدرنا بذكره الكلام..ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يغض من حسنه"[3] . وقد سار المقّري على نهج الجرجاني في مسألة توارد الخواطر؛إذ يرى:"أنّ التوارد بالمعنى الذي مر بنا ليس سرقة شعرية إنما هو موارد وحسن اتفاق"[4] ومقياسه عدم اتصال شاعرين ونقل شعرهما للآخر. ومثال ذلك قول أبي بحر صفوان بن إدريس التُّجيبي[5]:[البسيط]

أعلمتُ زَجْري فقلتُ ربّتما قرَّب خدَّ المشوق من خدِّهِ

وفي المعنى ذاته قال أبو عباس الجراوي[6]:[البسيط]

([1])-التناص مقاربة نقدية شارحة: عبد السلام مصطفى بيومي، مجلة عالم الفكر. الكويت. العدد 01، المجلد40. سبتمبر 2011. ص65

([2])-النقد الأدبي في الأندلس،(عصر المرابطين والموحدين): م.س. ص159

([3])-الوساطة بين المتنبي وخصومه: م.س. ص214

([4])-ولا ننسى أن نشير إلى ما اسماه القدماء توارد الخواطر في المعاني، فقد تتشابه بين شاعر وآخر، فيظن المتلقي أن اللاحق أخذ من السابق، فيسرع إلى اتهامه بالسرقة، وحقيقة الأمر أنه لم يكن قد اطلع عليه أو سمع به.ينظر: الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي: م.س. ص295

([5])-النفح: م.س.88/4

([6])-م.ن:.88/4

وقد تفاءلتُ عَـــلى فعلهِ أنّي أرى خدّي على خدّه

ونظرا لتشابه المعنى في البيتين فقد تعجب أبو بحر من توارد الخواطر الذي حدث بينه وبين أبو عباس الجراوي.

ومن توارد الخواطر أيضا قول ابن آجروم[1]:[الخفيف]

أيها العارفونَ قَـــدر الصّبوح جدّدوا أُنســنا ببابِ الفُتوح

وشبيه بهذا قول يوسف الثغري:[الخفيف]

أيها الحافـظُون عَـهدَ الودَادِ جدّدوا أُنســـنَا بِبَاب الجيَادِ

وخلاصة القول أنّ ما ساقه المقّري من شعر ابن آجروم والثغري إنّما يدل على معنى "توارد الخاطر"حيث يقر"أن كل واحدة من هاتين القصيدتين تنظر إلى الأخرى، وناظماهما متعاصران، فالله أعلم أيهما أخذ من الآخر؛ على أن الرويّ مختلف، وقد يقال إن ذلك من باب توارد الخواطر"[2].

ويوضح المقّري هذه الحقيقة حين يؤكد أن التوارد ليس سرقة شعرية فذكر أمثلة كثيرة عليه في تراجمه، نذكر منها مثلا هذا التسديس البديع لعلاء الدين محمد:[الكامل]

الله أحمَـد أحمـــدَا إذ يبرأُ أَوضـــى وضيء نـُوره يتلألأُ
أنوارهُ كلُّ العـــوالم تمـلأُ أكوانهُ لـَولاهُ لم تكُ تَنـــشأُ

وقد توارد هذا التسديس مع بكر العطار الجزائري الذي يقول فيه:[الكامل]

أنوَار أحمَـد حُسنهَا يتلألأُ المصطفى بحُلى الكَمال يحَّلأ
الشَمس تخجلُ وهُو منهَا النـــُور منهُ مقَسمٌ ومجَـزَأُ

ويبيّن المقّري أن بكر العطار الجزائري توارد أيضا عدة أبيات مع تخميس الكاتب أبي العباس بن جمال، لذلك يحتمل أن يكون ألم بكلام ابن جمال الدين، أو ذاك من توارد الخاطر[3].

([1])-أزهار الرياض: م.س. 333/2

([2])-م.ن: 333/2

([3])-ينظر: النفح: م.س. 485.484.480/7

ونؤكد هنا على مذهب المقّري في الأخذ بمبدأ إمكان اتفاق الشعراء على معنى واحد أومعان ضمن دائرة "توارد الخواطر" دون اتهام أحد بالأخذ أو السرقة، فالذي يهمه هنا هو إثبات مبدأ اتفاق المعاني بين الشاعرين في المعنى الواحد.

ولذلك فقد انحصر تحديد المقّري للمواردة في جانب المعاني التي تتفق في يسير من اللفظ مما يدل على وعي ودقة بمفهوم توارد الخواطر، فمن التوارد في المعنى أن ينظم شاعر ما في معنى من المعاني، فيأتي آخر وينظم في المعنى نفسه، ويكرر الثالث العمل ذاته، فيحدث توارد خواطر، إذ يكون المعنى واحدا والأسلوب في التعبير عنه مختلفا، مع إعجاب الناقد بمعنى الأبيات التي يوردها[1].

وقد تسامح النقاد في اتفاق الشاعرين في الموقف الواحد الذي يجري فيه الوصف أو التذييل بديهة وارتجالا، فلم يعدوا ذلك أخذا أو سرقا، وإنما هو موارة وحسن اتفاق كقول ابن عباد في جارية كانت بين يديه يوما تسقيه والكأس في يدها اذ لمع البرق فارتاعت[2]:[الرمل]

لمـــعَ البـــرقُ وفي كَفهَا برقٌ مـــن القَهوة لمَـــاعُ
يا ليتَ شِعري وهي شَمس من مثل ما يمسِك يَرتاعُ

وقول عبد الجليل بن وهبون[3] :[المتقارب]

ولن تَرى أعجبَ من آنس من مثلَ ما يمسكُ يرتاعُ

وهي من توارد الخاطر إذ أن ابن عباد أنشد ابن وهبون البيت الأول وأمره أن يذيله.

وفي مجال تقارب المعنى يورد المقّري "قطعة شّعرية منسوبة إلى الشاعر أبي العباس التجيبي المعروف بابن الأقليشي فيرى أنها موافقة في معناها لقول الشاعر أبي الوليد ابن الفرضي، أو مأخوذة منه في لفظها ومعناها"[4].

([1])-ينظر: النفح، م.س. 355.354/2

([2])-م.ن، 93.92/4

([3])-م.ن: 93.92/4

([4])-م.ن:600/2. ومطلع قطعة ابن الاقليشي[الطويل]:

أسير الخطايا عنـد بابك واقف له عن طريق الحق قلب مخالف

ومطلع قطعة ابن الفرضي[الطويل]: "النفح: 129/2

ويبدي ابن رشيق امتعاضه من مسألة توارد الخواطر يظهر ذلك من خلال تعقيبه على أبيات ابن سفيان التي يقول فيها[1]:[الطويل]

وجُرْدٌ غرَابيبٌ ومُردٌ غطارفُ وسمرٌ سَلاهِيبُ وشِيبٌ أكَارِمُ

تخُبُّ بهُم يَـــومَ اللِقَاءِ كَأنَّها زعَـــازعُ ريحٍ زمَّهُنَّ الشَكائِمُ

وقد علق عليها ابن رشيق قائلا:"فهذا كلام منتقى ليس فوقه مُرتقى، اتبع فيه أو وارد، ومازال الناس على هذا غير أن الحاذق من باعَد"[2]. فهو بذلك إنما نصح الشاعر بضرورة الابتعاد عن الاتباع والموارِدة لأنه يرى فيها امتدادا للسرقات الشّعرية.

وبالنظر في الأمثلة التي ذكرها النقاد، نجدهم يمثلون لتوارد الخواطر بشعراء متعاصرين في البيئة الواحدة، وهو ما يرجح أنهم قد فهموا من توارد الخواطر أن الشاعرين المتعاصرين في البيئة الواحدة قد يتفقان في البيت الواحد في بعض المعنى وبعض الألفاظ" أما اتفاق الشاعرين في المعنى واللفظ دون أن يسمع الواحد منهما بشعر الآخر، فهذا لا يمكن تصوره"[3]. وذلك من صريح السرقة الذي لا يفيد النقد الأدبي في شيء.

2.4-المواضع التي تكون فيها السرقة:

أ-السرقات الجائزة:

إذا كانت السرقة لا تقع في المعاني المتداولة، أو في المعاني والألفاظ المتواردة، فإنّها تقع دون أدنى شك في المعنى الخاص غير المشترك الذي يجوز أخذه بشروط نبه إليها بعض النقاد، كحازم القرطاجني إذ يقول:"...فأما القسم الثاني، وهي المعاني التي قلت في أنفسها، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط، منها أن يُركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه،

أسير الخطايا عند بابك واقف على وجـــل مما به أنت عـارف

([1])-أنموذج الزمان: م.س. ص99

([2])-م.ن: ص99

([3])-القاضي الجرجاني الأديب الناقد: محمود السمرة، المكتب التجاري للطباعة والنشر. بيروت. 1966ص198.

ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى.."[1] .

ولعل الرؤية الغالبة على النقاد العرب في تناولهم لهذه القضية اهتمامهم بمدى إفادة الشاعر من إبداع الآخرين، دون اللجوء إلى النسخ الذي هو الأخذ لفظا ومعنى، أو أكثر ألفاظه، وقد يصفونه بأنه "وقوع الحافر على الحافر"[2]، لذا نجدهم يمدحون الإفادة، وفي الوقت نفسه ينشدون عنصر الأصالة، فابن قتيبة "يذكر أن الشاعر إذا تناول معنى، فزاد عليه أكسبته الزيادة فضلا، فصار للأول فضل السبق، وللأخر فضل الزيادة"[3] ويقول ابن المعتز في ذلك:"ولا يعذر الشاعر في سرقته، حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه"[4]. فالناقد في مثل هذا الموقف مطالب بأن ينظر إلى العمل الأدبي "كأنه ثوب مؤلف من خرق شتى فهو يميز فيه بين العناصر التي يشترك فيها الناس كافة مما لا يمكن أن يتهم فيه المبدع بالسرقة وبين تلك التي اشتهر بها شاعر بعينه مما يعد الخوض فيه سرقة مذمومة"[5]

وبالنظر فيما أورده النقاد موضع الدراسة، فإننا نستطيع أن نحدد مراتب الأخذ المحمود عندهم من خلال أربعة مستويات:

ب-الزيادة:

تعد الزيادة في المعاني المأخوذة من مراتب السرقة المحمودة؛ حيث تنتفي صفة السرقة في هذه الحالة إذا أحسن المرء ذلك، وفي هذا المعنى يقول أبو هلال العسكري:"ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناوُل المعاني ممّن تقدمهم والصبّ على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم -إن أخذوها-أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزُوها في معارض من تأليفهم، ويُورِدوها في غير حِلْيتها الأولى، ويزيدُوها في حسن

(1)-منهاج البلغاء: م.س. ص193

(2)-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: م.س. 230/3

(3)-معايير نقد الشعر العربيّ:م.سص128.

(4)-مفهوم النقد عند الشعراء: يوسف طارق السامرائي، دار دجلة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2018. ص104

(5)-نظرية الإبداع في النقد العربي: م.س. ص12

تأليفها وجودَةِ تركيبها وكمال حِلْيتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فغنهم أحقُّ بها ممّن سبق إليها.."[1] ورأي ابن رشيق لا يبعد بنا كثيرا عن ذلك؛ فالأخذ عنده درجات، فالشّاعر إذا أجاد وأبدع في تقديم المعنى بصورة فنية جميلة، أفضل ممن تقدمه من الشعراء، فهو جدير بأن ينسب إليه المعنى، ويكون المقدم فيه والأحق به."...فالمتبع إذا تناول المعنى فأجاده، بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا... فهو أولى به من مبتدعه"[2] .وشبيه بهذا قول ابن طباطبا الذي يرى أن الشاعر:"إذا تناول المعاني التي قد سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"[3]، غير أن هذا لا يلزمه أن يبدع في كل معنى يأتي به عمله، فقد قالوا:"إن اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل ولكن المختار أوسط الحالات"[4]. وهذه الفكرة سليمة لو فهم الإبداع على أنه تقديم تجربة أصلية لا معان جزئية يسبق المبدع غيره إلى الزيادة عليها، ونفهم من ذلك أن الفنان مطالب بصقل المعنى المشترك في صورة المبتدع الجديد، فهذا الجمال الذي أضيف إلى معنى مسبوق، لا يعد في نظر ابن رشيق سرقة لأن إخراج العمل في صورة أجمل هو من طبيعة الفن الشعري. وقد مثل لذلك بشواهد كثيرة، يقول مثلا في ابن كاتب إبراهيم:"هو شاعر حسن المرمى، جيد التخلق، يقتضي شعره الزيادة. ومن شعره"[5]:[الكامل]

إني إذَا خَان الخليلُ تركتُـه وصرمت بالهُجران حبلَ وصالِهِ
لو كانَ في عزّ المعزّ ومُلكِهِ وجَـــلاله ونَوالــه وجَمَـــالِهِ

وهو من قول ابن المعتز:[الكامل]

والله لَو كلَّمْتهَا لو أنَّـــهَا كالبَدرِ أو كالشَمسِ أو كالمُكتفِي[6]

([1])-الصناعتين الكتابة والشّعر: أبو هلال العسكري، تحقيق.محمد علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، عيسى بابي الحلبي وشركاه. القاهرة، ط1. 1952 .ص196

([2])-العمدة: م. س. 290/2

([3])-عيار الشّعر. م.س. ص79

([4])-تاريخ النقد الأدبي من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري:م.س. ص 71

([5])-أنموذج الزمان: م.س. ص400

([6])-م.ن: ص400

ويعد ابن رشيق الزيادة في المعنى السابق من التصرف الجيد، وثاني هذه الشروط أن يهذب الشاعر المعنى المأخوذ، ويصقله في صياغته وصورته؛ إذ من شأن الصورة الجميلة، والديباجة الرقيقة الأنيقة أن تهبَ المعنى جاذبية وسحرا، ولهذا نصح بعض النقاد الشّاعر الآخذ بتحسين المعنى المأخوذ مع تغيير العروض ففي ذلك تنتفي مواضع الأخذ. وفطن المقّري إلى أن زيادة الآخذ على المعنى المأخوذ تتيح له فضل الزيادة وقد ساق لذلك مثالا تطبيقيا أظهر من خلاله ميله وإعجابه بأخذ ابن شهيد الذي زاد فيه حتى كاد يخفيه فقال[1]:[المتقارب]

ولمّا تمــلأ من ســكره ونَام ونامَت عُيون العَسس
دَنوت إليـهِ على رِبقــةٍ دُنوّ رفيقٍ دَرى مَا التمَـس
أدُبُّ إليه دَبيبَ الكَرى وأسمُو إليهِ سُمــوّ النَّفَــس
أَقبلُ منهُ بيَاض الطُّلـى وأرشفُ منهُ سـوادَ اللَّعَس

إذ ركب عروض المتقارب على خلاف امرئ القيس الذي ركب عروض الطويل في قوله[2] [المتقارب]:

سَموتُ إليهَا بعدمَا نام أهلُها سُموَّ حبَاب المَاء حالاً على حَالِ

ولو أردنا تطبيق ما ذهب إليه ابن شهيد على هذه الأبيات، لقلنا أنه أدرك ناصية القول، وأحسن الانتقال من النظرية إلى التطبيق من خلال ركوبه عروض المتقارب على خلاف امرئ القيس الذي ركب عروض الطويل، وهذا ما يتطابق مع قوله السابق الذي دعا فيه صراحة إلى أنّ أخذ المعنى؛ لايتم إلا بعد تغيُر وزنه، وعلى هذا المنحى فإنّ تغير العروض إنما يحمل تغيرا في الصياغة؛ لأنّ تغير الوزن يوجب تغيُرا في البنى اللفظية؛ فالتراكيب في عروض الطويل على سبيل المثال تختلف عن عروض المتدارك؛ لأن النغمة تزدوج بالدلالة اللغوية، فتتذبذب الموسيقى بناءً على تذبذب بنى التفاعيل والكلمات[3].

ليس في هذه الدعوة من جديد؛ إذ أنها تقرير لطريقة في الشّعر معروفة ومطروقة، فابن طباطبا كان قد حذر الشاعر من اللجوء إليها أو أن "يتوهم أن في تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته"[4]. وأما

(1)-النفح:م.س. 177/3

(2)-م.ن: 177/3

(3)-ينظر: تيارات النقد في الأندلس. م.س. ص433

(4)-عيار الشّعر: م.س. ص15

الجرجاني فقد جعلها دليلاً على مهارة الشاعر، وتمكنه من مادته، فالمحدثون في نظره عكفوا على "اخفاء الأخذ بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلّفوا جبرَ ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصرُ معه عن اختراعه أو إبداع مثله"[1].

ويحسنُ الأخذ إذا أظهر الشاعر قدرة على التصرّف فيأخذ المعنى الواحد ليتصرّف فيه بذكاء ويكسوه حلية جديدة ويولّد منه معاني ثانوية أخرى فلا تظهر المحاكاة إلّا قليلا ويستطيب القارئ قول الآخذ وقول المأخوذ عنه دون أن يشعر بفضل أحدهما على الآخر[2]. ومثل هذه المحاكاة نجدها في أبيات صنعها أبو عمر القسطلي يقول فيها[3]:[الوافر]

وحَال الموجُ بيَن بني سَبيـــلٍ يَطيرُ بهُم إلى الغـــولِ ابن مَاء
أغـــرُّ لهُ جَناحٌ من صَباحٍ يُرفرفُ فوقَ جنحٍ من سَمَـــاء

وأخذه أبو إسحاق ابن خفاجة فقال:[الوافر]

وجَاريةٍ ركبتُ بهَـا ظَـــلامًا يطِيرُ من الصَباحِ بهَـــا جناحُ
إذَا الماء اطمئنَّ ورقَّ خصراً عَلا من مَوجِـــــهِ رِدْفٌ رداحُ

وتحسين العبارة عند المقّري تغتفر به ذنوب الأخذ ولهذا السبب أبدى إعجابه بحُسن الأخذ في الأبيات السابقة؛ إذ يقول:"ولا يخفاك حسن هذه العبارة الصقيلة المرآة، فالله تعالى يرحم قائلها"[4]. وبهذا يرى المقّري أن أخذ المعنى مع توافر البراعة والأصالة ليس من السرقة الشّعرية.

جـ-اختراع المعاني الشّعرية:

انتبه النقاد إلى قضية توليد المعاني واختراعها، وعدوا ذلك دليلا على إجادة الشاعر وبراعته، ففي توليد المعاني يثبت الناقد مقصديته في إطار إثارة تفاعل النصوص، إيمانا منه باشتراكية المبدعين في المعاني

([1])-الوساطة بين المتنبي وخصومه: م.س. ص214

([2])-ينظر: الحياة الأدبية في القيروان في عهد الأغالبة: م.س.ص240

([3])-النفح: م.س 58/4

([4])-م.ن: 58/4

والصور، فالمرجعية تكمن في تفاعل المعاني وتكاملها، ويتم ذلك من خلال تطوير المعاني الموجودة أو ابتكار صور ومعاني لم تكن ثم نمت وتطورت بفضل تكامل العمل الإبداعي بعيدا عن أية حساسية [1]. ومما ينخرط في هذا المعنى قول حاتم الرازي :"..إن امرؤ القيس بن حجر هو أول من ابتدع في الشّعر أشياء سبق الناس إليها منها استيقاف صحبه في الديار والتباكي فيها ورقة النسيب وقرب المأخذ وشبه النساء بالظباء والبيض والدمى وشبه الخيل بالعقبان والعصي وقيد الأوابد فاتبعه الشعراء على ذلك واستحسنوا ذلك منه"[2]. وهناك نصوص أخرى تثبت فضيلة السبق إلى المعاني والصور خصوصا، ومثال ذلك ما ذهب إليه القاضي الجرجاني إلى أن أكثر الأبيات التي وصف بها المتنبي"الحمى" مخترعة وهو يعني أنه أول من طرقها"[3]. وقد أشار قدامة بن جعفر إلى "أن مناط الجودة في المعاني الابتداعية، أو المتولدة عن معاني القدماء لا يكمن في مجرد الاهتداء إلى الابتداع أو الزيادة على معاني المتقدمين، فمثل هذا الابتداع او الزيادة، لا تضيف جديدا على أوصاف المعاني ومقاييسها من حيث القيم الأدبية؛ لأنّ الابتداع، والتوليد يكونان نتيجة الملكات الإبداعية، التي تعود إلى اقتدار الشاعر لا إلى الشّعر في حد ذاته"[4].

أمّا مصطلح الإبداع في تراجم المقّري فيستوعب دلالات عديدة مستوحاة من فهمه لمعنى الإبداع، فقد يطلقه على الجدة والابتكار في التعبير من ذلك وصفه مثلا للامية لسان الدين بن الخطيب التي مطلعها:[5][الكامل]

الحَــقُ يَعلُو والأباطِلُ تَسـفُل واللهُ على أحكامــهِ لا يُسْــأَلُ

أمّا الدلالة الثانية للإبداع عند المقّري فهي جمال الوصف الذي يعبر عنه الشاعر في قصيدته ومثال ذلك اتخاذه وصف ابن خفاجة مثالا فنيا لهذا الإبداع[6].

([1])-ينظر: مناهج النقد الأدبي خلال القرن الثامن للهجرة، م.س. ص219

([2])-نظرية الإبداع في النقد العربي: ص9

([3])-الوساطة بين المتنبي وخصومه:ص121

([4])-عمود الشّعر العربيّ: م.س.ص258

([5])-النفح: م.س.478/6

([6])-ينظر: م.ن: 60/4

وقد يلحق المقّري بهذه الصنعة التوليد الحسن، دون أن يسمي ذلك "سرقة"، ودون أن يطعن في اللاحق بالنسبة للسابق ومثال ذلك قوله في رمل المايّة:[الطويل]

أيا روضةً ضنَّت عليَّ بزهرها ولم يتلـــــقَّ ناظِـــراي ســـــناكِ
أبِيحي لنفسِي مِـن شَـــذاكِ إذا فـــتّ طَـــــرفي على أنفي يراكِ

وقد عقب عليه بقوله: وهذا مأخوذٌ من قول الشريف الرضي رحمه الله:[الخفيف]

عارضاً بي ركبَ الحِجاز رسلهُ فمَتى عهدُهُ بأكنَـــافِ جَمـــعِ
فاتَني أن أرَى الدِيـارَ بطَــرفي فلعَلي أرَى الدِيـــارَ بسَمـــعِي

وهذا المعنى بصورته لبشار إذ يقول:[البسيط]

قالُوا بما لا تَرى تَهذِي فقُلتُ الأذنُ كالعينِ تُوفي القلبَ مَا كَانا

ويعلق على ذلك بقوله:"وأنت إذا تأملت هذا وجدتني أقنع بالقليل من الرضي وبشار، وذلك أن من يحدثهما يصف لكل منهما حبيبه، وأين هو؟ وبأي حال تركه؟ فيتعلل بذلك، وربما شفا بذلك غليله"[1]. ويرى المقّري أن" قولي أبيحي لنفسي بقاءها التي هي الرائحة ولا بقاء لها بغيره ليس كقول الرضي ولا تكتباه إلا بدمع"[2].

إنّ عناية المقّري بتعقب المعنى الواحد عند عدد من الشعراء وإشارته إلى أوليته والزيادة فيه إنّما ترجع إلى ولعه بتوليد المعاني واختراعها؛ إذ يرى أن الشاعر إذا أخذ المعنى وولده فلا يعد سرقة؛ ولذلك فقد وصف محمد الوجدي الغماد بالاختراع وتوليد عقائل المعاني[3] ولهذا يعد المقّري الاختراع من أهم المقومات التي تنتفي السرقة من خلالها، ومن الشواهد على ذلك أبيات أحد وزراء بني القَبْطُرْنة:[المتقارب]

ذكرَت سُلَيْمى ونارُ الوغَى بقَلبي كسَـــاعة فَارقتـهَا
وأبصرَتُ قَـدَّ القنَا شبهَهَا وقد مِلْنَ نحوِي فَعَانقتُها

([1])-روضة الآس: م.س. ص43

([2])-م.ن: ص44

([3])- ينظر: م.ن: ص80

وقد عقب عليه المقّري بقوله:"وهذا معنى بديع ما أراه سبُق به"[1]

ولم يختلف الحال مع ابن رشيق فقد وصف "ابن شرف بالتصرف في المعاني والتوليد"[2] .أما عمران بن سليمان المسيلي فقد أعجب به لجسارته على المعاني الأبكار من غير براعة في العلم ولا تقدم في الطلب [3].ومعنى ذلك "أن الخاصية النوعية للشاعر الممتاز تتمثل في قدراته الابتكارية الخاصة، وفي إتيانه بالمعنى الجديد الدقيق من لطيف التشبيه وبديع الوصف"[4].

أمّا ابن حربون فقد عاب عليه عدم توليد المعاني، إذ يقول:"وقد تصفحت جميع ما رأيت له من الشّعر فلم أجده ولّد معنى انفرد به ولا زاده زيادة توجبه له"[5]. وفي المقابل يؤكد أن ابن زنجي الكاتب:"قليل الاختراع والتوليد"[6]. وأكثر من ذلك في الأخذ بهذه الطريقة، أن رهن بعض النقاد المعنى المتأخر المحدث بوجود معنى متقدم سابق إذ يقول:"أو ما علمت أن الواصف إذا وصف شيئا لم يتقدم إلى صفته، ولا سلط الكلام على نعته، اكتفى بقليل الإحسان، واجتزئ بيسير البيان لأنه لم يتقدم وصف يقرن بوصفه، ولا جرى مساق يضاف إلى مساقة"[7].

وبالرؤية ذاتها اكتسب الابتكار الأدبي أيضا عمقا إذ جعل المقّري الطرافة والغرابة عيارا له، فمن الطرافة والغرابة وهو على ما ورد خير مثال سابق قول الفتح بن خاقان في وصف طول الليل:[8] [الطويل]

تُرى ليلنَا شَابت نواصيهِ كبْرةٌ كما شبت أم في الجوِ روضُ بهارِ
كأنّ الليَالي السَبع في الأفُـق جُمعَت ولا فضَل فيمَا بينهَا لنهَارِ

وبهذين المعيارين التوليد والغرابة أقر الأندلسيون للشاعر المحدث حريته الكاملة في ابتكار المعاني، وأطلقوا لشاعريته العنان في إبداعها دون قيد أو شرط.

([1])-النفح:م.س. 270/3

([2])-ينظر: أنموذج الزمان: م.س. ص340

([3])-أنموذج الزمان: م.س، ص311

([4])-الصّورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب: جابر عصفور، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1992. ص119

([5])-أنموذج الزمان: م.س. ص104

([6])-م.ن: ص107

([7])-تيارات النقد الأدبي في الأندلس: م.س. ص412.

([8])-أزهار الرياض: م.س.127/3

لقد كان المفهوم الجزئي للإبداع مرتبطا غالبا بإبداع المعاني وهذا ما تجسده خصوصا قضية السرقات التي انصرف فيها النقاد إلى البحث في المعاني المشتركة التي هي قاسم مشترك بين الناس وعن المعاني المخترعة التي تقع فيها السرقة.ولذلك فإنّ هذا النوع من السرقات المعنوية في تقدير النقاد"أكبر خطرا من المآخذ اللفظية لأنّها تدل حقيقة على إبداع الشاعر وقدرته على التخيل والتصرف في معاني الشّعر معتمدا أو غير معتمد على غيره"[1]،كما هو الحال مع الفتح بن خاقان الذي كان مُعاديا لابن باجة فاتهمه بالإغارة على معاني الشعراء بوضوح، وأخذها أخذ الغاصب، فهذا مما أطال به كمد أبي العلاء وغمه، فإنّه أخذه من قوله يرثي أمه:[2] [الوافر]

فيَا ركبَ المَنون ألا رَسـولٌ يبلّغ روحَها أرَجَ السَـلامِ
سَألتُ متى اللّقَاء فقِيلَ حَتى يقُومَ الهامدُونَ مِن الرجَام

د-القلب والعكس: وهو أن يكون معنى "البيت الثاني نقيض معنى البيت الأول ويحدث أيضا أن يعكس الشاعر المعنى ويستعان به في بعض الأوصاف، فيصلح المعنى الجديد حينئذ لهذا الوصف"[3]، فمن العكس، قول برهان الدين أبو إسحاق[4]:[البسيط]

لنا غرامٌ شَديدٌ في هَـوى السُّودِ نختارُهُنَّ على بِيـض الطَـلا الغِيـد
لـونٌ به أشرقَت أبصارُنا وحكـى في اللَونِ والعَرْفِ نفحَ المسكِ والعُودِ
لا تهوَ بيضَاء لونِ الجصِّ واسمُ إلى سَوداءَ حَسناءَ لـونَ الأعيُن السُـودِ

وقال في عكسه[5]:[الوافر]

إذا مالَ الفتى للسُود يَومًا فلا رأيٌ لديهِ ولا رشـادُ
أهـوَى خُنفسَاء كأنّ زفتًا كسَى جلدًا لهَا والسَـوادُ
والسَـوادُ إلا قـدرُ فُرن وكانُون وفَحم أو مِـدادُ

([1])-تاريخ النقد العربي من القرن الثاني حتى القرن الثامن للهجرة: م.س. ص72

([2])-النفح: م.س. 27/7

([3])-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س.ص205

([4])-النفح: م.س. 571/2

([5])-م.ن: 571/2

كما نجد من الشعراء من يقلب مصراع الشطر الثاني من بيت مشهور فيتحول المعنى إلى شيء جديد يغاير معنى الشطر الأخير ويلائم الشطر الأول، كقول الشاعر: [المتقارب]

عيونُ الحَوادثِ عني نيامُ وهَضمِي على الدَهر شَيء حَرامُ

فقلب أحد الأدباء مصراعه الأخير وقال:

"**سيوقظُها قدر لا ينَام**"[1]

أو تُقلب بعض الألفاظ وتبدي حينئذ المراد منها: قال الشاعر[السريع]:

خيراتُ ما تحويهِ مبــذولةٌ ومطلَــبي تصحيفُ مَقلُوبهَا

فكان المطلوب هو "نارنج"[2] وهذا مثال على النكتة اللفظية.

ولا بأس أيضا من قلب المعنى المتعاور إلى غرض آخر لأن المجال والحالة جديدة، كقول عبد الخالق الأربسي:[البسيط]

تفِيضُ بالمَاء منه كلُّ فُوّهَةٍ لكلِّ فّــوارة بالمــاءِ تنْــذَرفُ
كأنَّها بينَ الأشجَارِ منّورة ظلَّت بمُستَحْلسِ اللَّبْلابِ تَسْتجفُ

ويرى ابن رشيق أنه قد عكس المعنى بقوله:"فأضربت عن أبيات علي بن العباس في تشبيهه المجمرة بالفوارة، وإنما عكسه يَعْلى وكتب قريبا منه"[3].

ومن القلب ما يكون التناقض والتنافي واضحا فيه، وذلك كقول قهرب بن جابر الخزاعي عندما قلب معنى البيت الذي أخذه من قول أبي الشيص:[الكامل]

أَهْوى الملامةَ فِيكَ حتَّى لو أخَذَ الرشَا مِني الـذِي يلْحَــانِي

وعقب عليه ابن رشيق بقوله:"أخذه من قول أبي الشيص وزاد فيه"[4]:[الكامل]

([1])-النفح: م.س. 535/3

([2])-م.ن: 245/5

([3])-أنموذج الزمان: م.س. ص429

([4])-م.ن: ص330

أجدُ الملاَمةَ في هَواك لذيذةٌ حبًّا لذِكـــرك فَليلمْني اللَّـــوَّمُ

ويؤكد ابن رشيق أن المعنى إذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراء إلا "المجيد فإن له فضله أما المقصر فإن عليه درك تقصيره، إلا أن يزيد فيه شاعر زيادة بارعة مستحسنة يستوجبه بها ويستحقه على مبتدعه ومخترعه"[1]. ومع ذلك فإننا لا ننكر الجدّة التي وُفق قهرب بن جابر الخزاعي في إضفائها على أصل هذا المعنى بقلب دلالته.

ويحدث أيضا أن يخفق الآخذ في بلوغ الغاية من خلال تقصيره في نقل المعنى المأخوذ، ومثال ذلك ما حدث لأبي الصَّلْت أُمية بن عبد العزيز، إذ يقول[2]:[الكامل]

ومُهفهفٍ شَربت محاسنُ وجههِ مَا مجَّهُ في الكَاس من إبريقــهِ
ففعالهَــا مـــن مُقلتيهِ، ولونُها من وَجنتيهِ، وطعمُهَا مِن ريقهِ

أخذه من ابن حيّوس، وقصر عنه، في قوله[3]:[الكامل]

ومُهفهفٍ يغْنى بلحظِ جُفونهِ عن كاسِه الملأَى وعن إبريقهِ
فِعل المُــدام ولونهَا ومذَاقها في مُقلتيــه ووَجنتــهِ وريقِــه

ومن هنا تتضح رؤية المقّري وابن رشيق حول السرقة المليحة الحسنة، وهي التي تكون قلبا للمعنى، أو عكسا له، وبالتالي فإنّ صاحبها لا يؤاخذ عليها، على عكس السرقات الظاهرة والخفية التي تعتبر غير جائزة، وصاحبها بها أحق وعليها يؤاخذ.

هـ-كشف المعنى وتجليته:

يعد تتبع المعاني، واستقصاء أصولها، وتطور مراحلها عبر العصور، من أهم وأوسع الجوانب النقدية التي يقف المقّري عندها، وقد يعزوها إلى قائليها الأصلين مُدللا بذلك على قدرة حافظته الشعرية من جهة، وعلى معرفته لكل معنى سبق به الشاعر غيره وامتلكه، فرد التشابه في المعنى إلى قائله الأصلي[4]،

([1])-تاريخ النقد الأدبي والبلاغة: م.س. ص53

([2])-النفح: م.س. 107/2

([3])-م.ن: 107/2

([4])-ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب. م.س.ص251

وقد ترتب عن ذلك أيضا تنبه المقّري إلى القدرات الشّعرية للمحدثين في تناولهم لمعاني الأقدمين، والتي تجلت في مظاهر متعددة منها كشف المعنى وتوضيحه كقول ابن الزقاق الذي وصف بالتدقيق في المعاني، ومن نظمه قوله[1]:[الوافر]

رئيسُ الشوقِ مَحمودُ السجاياَ يقصِر عن مَـدائحه البليغُ
نُســـمِّيه بيحيى وهُــو ميتٌ كما أنَّ السليمَ هو اللدِيـغُ

أما ابن رشيق فقد اعتبر إعادة معاني النص المدروس إلى مظانها الأولى، هي التي تبين مدى أصالة الشاعر أو تقليده[2].

والجدير بالذكر أن هذه الرؤى والمصطلحات التي ذهب إليها نقادنا لا تخرج عما "أطره النقاد المشارقة في القرن الرابع الهجري كالآمدي والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري في نفي الأخذ عن المعنى المشترك، وحصره في البديع النادر، أو في جعلهم المأخوذ من حق الأخذ إذا أضفى عليه لونا من الزيادة"[3]. تلك بعض الأسباب التي عمد إليها نقادنا في تحوير مذهب السرقات حيث يصبح الأخذ والاحتذاء عملا فنيا يقدره الشعراء لما يجدون فيه من دلالة المعرفة واطلاع الشاعر على خفايا الأعمال الشعرية، واستخراج ما فيها من نفائس المعاني ويعجب النقاد بما يرون في الشاعر من دلائل الاقتدار على التصرف في ذلك التراث الذي خلفه الشعراء السابقون وإبرازه في حلة جديدة[4]. وهذا ما يحسب بدوره لهؤلاء النقاد، ويدل على أصالتهم وإسهامهم في معالجة قضية السرقات في التراث العربي القديم.

3.4.أنواع السرقات الشّعرية:

مضت الإشارة إلى كثير من المصطلحات التي دلل بها النقاد القدامى على تقويم السرقة الشّعرية، ويدرك القارئ في هذا المجال أنّ موسوعية ثقافة الشاعر، وحفظه الأشعار المختلفة تصعب من مأمورية تحديد السرقات، وهذا ما دعا القاضي الجرجاني إلى القول:" ....وهذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز. وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله، ولست تعد

(1)-النفح: م.س.299.298/4

(2)-ينظر: النقد الأدبي في القيروان: م.س. ص322

(3)-تيارات النقد في الأندلس: م.س. ص439

(4)-ينظر: السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، بدوي طبانة: نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة. د.ط. د.ت.ص207

من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أقسامه وأصنافه، وتحيط علما برتبه، ومنازله، فتميز بين السّرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة"[1].

وشبيه بهذا رأي ابن رشيق القائل بصعوبة إدراك السرقة، لأنها تحتاج إلى "البصير الحاذق بالصناعة" كما عاب على النقاد السابقين كثرة المصطلحات التي تُحول الظاهرة النقدية إلى مصفوفات فارغة، ولفطنته يدرك أن كل شاعر أفاد من غيره، لذا يصعب على "أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه ويقرر الرأي السائد عند النقاد العرب بأن السرق لا يكون إلا في البديع المخترع، لا في المعاني المشتركة، ويشيد بالأصالة بالسبق والتفرد في ابتداع المعنى، فيقول:"اتكاء الشاعر على السرقة بلادة وعجز، ولكنه في الوقت نفسه يستفيد من أفكار غيره فيقول:وترك الشاعر كل معنى سبق إليه جهل"[2].

وقد فصل ابن رشيق في السرقات، التي تنوعت مسمياتها بتنوع أشكالها، فكان منها: الاختلاب، وكمثال على هذا المقياس نستدل بقول ابن الغطاس:[الطويل]

وكم مِن ليلةٍ قَـــد جاذَبت ثُهودَ العذارَى في قمِيـص الدُّجَى الوَحـفِ
"ومن يَأْمنِ الدُنيَا يَكُن مثل قَابضٍ على الماءِ خانتْهُ" الفُروجُ من الكـفِّ

علق عليها ابن رشيق بقوله:"البيت الأخير مُختلب من قول الأول:[الطويل]

ومَن يأْمَن الدُنيَا يكَن مثل قَابضٍ على المَـــاءِ خانتْـهُ فُــروج الأصَـــابعِ

غير أنه غيّر آخره. وقد تقدمه سواه إلى اختلاب هذا البيت فقال:[الطويل]

ومن يأْمَن الدُنيا يكن مثل قَابضٍ على المــاءِ لم ترجِـــتع بشَـــيء أناملُهُ[3]

كما أورد قصيدا لعتيق بن مفرج العتقي يقول فيه:[الوافر]

أراكَ فأشْتَهِي لو كُنت كلّي عيونًا لا تكونُ لهَا جفونُ
ولكنّي اعتقَدتُ على يقينٍ بأنَّ الحب أسهلهُ المنُـونُ

وإن كان البيت الأول مناسبًا لقول الآخر:[السريع]

([1])-الوساطة بين المتنبي وخصومه: م.س. ص183

([2])-معايير نقد الشعر العربيّ: م.س.ص83

([3])-أنموذج الزمان: م.س. ص232.233

غنَّت فَلم تَبقَ فيَّ جَارحةٌ إلّا تمنَّـــتْ أنَّهـــا أذُنُ

حيث يرى ابن رشيق أن "الكلام مشترك وأكثر المعاني محصور"[1].

وينتقل ابن رشيق إلى مقياس آخر من مقاييس السرقات فيحدثنا عن مصطلح التطفل على المعاني كقول ابن الزنجي:[الطويل]

شَفَى الغيْظُ في طَيِّ الضَـميرِ دماءَ كلابٍ حلَّلت في المحـــرَّمِ
لقد رفضتُم كلَّ أَرضٍ وكُـــلَّ وقَد صَرخَت مِنكُم بِقاعُ جَهنَّمِ
فَذُوقُوا كمَا ذُقْناهُ أيَام كُفركُم من الغَيـــــظِ في أكبادِنَا والتَألُّمِ

ويرى ابن رشيق بأنه : تطفل في هذا البيت على طفيل الغنوي، وافتقر إليه لأنّه قال:[2] [الطويل]

فذُوقُوا كَما ذُقْنا غَدَاة مُحَجَّرٍ منَ الغَيْظ في أكبَادِنا والتَحوُّبِ

ويطالعنا ابن رشيق في الأنموذج بمقياس نقدي آخر من خلال مقاييس السرقات سماه"النسخ" وهو "أخذ اللفظ والمعنى مع إفساده والتقصير به"[3]، ومن الأمثلة التي تتناسق مع هذا المقياس قول أبي الحسن بن القيني الذي"نسخ شعر أبي الطيب من صدر آخره عن أوله لا يسقط منه حرفا واحدا، وكذلك يفعل في شعر أبي تمام"[4].

ويتحدث ابن رشيق عن نوع آخر سماه "الاحتذاء" وهو أخف السرقة، وذلك أن يقتفي الشاعر طريقة غيره في شعره سواء أكان قاصدا أم غير قاصد ومثاله قول الأزدي المثقال[5]:

رأيْتُ بهْـــرَامَ والثُـــريَّا والمُشْترِي في القـــرَانِ كَرَّه
كرَاحةٍ خيَّرت فحَـارت مـــا بيـــنَ ياقُـــوتَةٍ ودُرَّه

فاحتذى ذلك وقال[1]:

([1])-م.ن: ص257.258

([2])-أنموذج الزمان: م.س، ص107.109

([3])-تيارات النقد الأدبي في الأندلس: م.س. ص451

([4])-أنموذج الزمان: م.س.ص286

([5])-م.ن: ص238

يا سَاقِيَ الكأسِ سَقِّ صَحبِي ووَاسِني إنني أُوَاسِي
وانظُر إلى حيرةِ الثُريَّا واللَّيْلِ قَد سُدَّ باندماسِ

وقد اعتبره ابن وكيع من "السرقات المحمودة وخاصة إذا خالف الشاعر المقصد"[2]، حيث يعمد الشاعر المتأخر إلى الاجتهاد في ستر أخذه، وإخفائه بمجموعة من الوسائل الفنية، التي تمنح حق امتلاكه والاختصاص به.

على الرغم من توافر هذا الاهتمام وما يماثله بهذه الظاهرة؛ إلا أن بعض الدراسات الحديثة تفيد أن النقاد القدامى خلطوا بين مصطلحي "سرقة" و"احتذاء"؛ حيث أطلقوا وصف سرقة على أخذ الشّعر من غيره، سواء أكان عمله من قبيل "الأخذ المحض"، أم من قبيل "الأخذ غير المحض" أو الاحتذاء والتتبع الفني"[3].

كما ورد مصطلح السرقة عند ابن رشيق حين ترجم لعلي بن هبة الله اللخمي المعروف بالعميله الذي:"كان شاعرا مشهورا، يأتي بكل شيء ظريف على بله فيه وبلادة وقلة علم في بث ذلك حتى جعلوه مدعيا سارقا. وكانت له بيْتُوتة[4] في الشّعر فبأشعارهم يُتهم، وزعم قوم أن أخته كانت شاعرة تصنع له الشّعر"[5].

ويتحدث ابن رشيق عن لون آخر من ألوان السرقة مطلقا على هذا اللون الاهتدام والاصطراف، ومثال ذلك ما ورد في ترجمة علي بن يوسف التونسي الذي:"كان يستضعف شعراء عصره ويهتدم أبياتهم وربما اصطرفها جملة واحدة. ولا يرى ذلك عيبا بل يقول: أنا فرزدق هذه الطبقة. فهو يلتهم كلام الناس فعل ذلك بمحمد بن إبراهيم الكموني في بيت اهتدمه له من قصيدة وهو:[البسيط]

يلقَى شذَاهُ بِقلبٍ غَير مُنقلبٍ وصَفحتَيه بعَطفٍ غَير مُنعطفِ

([1])-م.ن: ص238

([2])-مصطلحات نقد الشّعر عند نقاد القرن الرابع الهجري: عبد الرزاق جعنيد، عالم الكتب الحديث، الأردن.ط1. 2016. ص175

([3])-طاقات الشّعر في التراث النقدي: حسن بندادي. مكتبة الآداب، القاهرة .ط2. 2007 .ص134

([4])- أسرة شريفة (بيت) ونحسب أنها تعني عراقة أسرة الشاعر في قرض الشعر. النقد الأدبي في القيروان: م.س.ص294

([5])-أنموذج الزمان:م.س. ص294

فسكت. واصطرف أبياتا للجراوي الكاتب فنازعه إياها وهجاه بقصيدة [1]يقول فيها:[الوافر]

رآك الله تَذهـــبُ للمعَاصي فضضَ مِن أَدِيمكَ كلَّ مَذهبِ

ومن أنواع السرقة الشّعرية عند المقّري، الإغارة والاختلاس والحذو حيث "يؤكد أن الصور والمعاني الخاصة إذا أغار عليها واختلسها مغير ومختلس، فهي دون أدنى ريب سرقة شعرية، ومن الشواهد على ذلك قصيدة أبي عبد الله بن الخطيب"[2]، والتي مطلعها كالتالي:[الكامل]

أطلعْن في سُـــدف الفُروع ضحكَ الظَلامُ لها وكانَ عبُوسَا

وقد عقب عليها أبو عبد الله التّنسي بقوله:"حذا ابن الخطيب في هذه السينية حذْو أبي تمام[3]في قصيدته التي أولها:[الكامل]

أقَشيب رَبْعِهم أراكَ دريساَ تقْـرِي ضُيوفك لوعةً ورسيسَا

وهو الذي اختلس كثيرا من ألفاظها ومعانيها.

كما وظف المقّري مصطلح الإغارة، ومثل له دون أن يعرفه، ومن الشواهد على ذلك قول ابن اللبّانة الذي أغار على قصيد ابن الحدّاد الذي أوله:

عُـــجْ بالحِمى حيثُ الظبَاء العِيــنُ[4]

ومن روائع ما جاء من الأساليب المبتكرة، التي تدل على حذق الصناعة وهي أن الشاعر يأتي إلى أية قصيدة فيُضمنها أبيات قصيدة أخرى، ومثال قصيدة ابن قلاقس التي ضمنها قصيدة امرئ القيس، وصرف معناها إلى مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهي من غرِّ القصائد[5]، والتي يقول في مطلعها:[الطويل]

لعينيْك قُـــل إن زُرتَ أفضــلَ "قـفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ"

([1])-م.ن: ص299

([2])-أزهار الرياض: م.س. 250/1

([3])- م.ن: 257/1

([4])-النفح: م.س.49/4

([5])-أزهار الرياض: م.س. 178/3

وفي طَيْبةٍ فانزِل ولا تغشَ منزلاً "بسِقْطِ اللِّوى بينَ الدَّخولِ فحوْمل"

ويبدو أن المقّري يفضل هذا النوع من الأخذ، وذلك لأن ابن قلاقس صرف معناها إلى مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم.

واذا كانت قضية السرقات في النقد القديم هي قضية الأصالة والتقليد فإن المقّري قد أورد في تراجمه إشارات ودلالات كثيرة تصف المحاكاة وتحدد بعض أبعاد التقليد فيها، منها: التضمين، المعارضة، المراجعة، الأجوبة، الحذو، المنحى والنظير، التوطئة، التذييل، التخميس[1]. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق، هل تدخل هذه المصطلحات في باب السرقات أو باب المعاني المشتركة، فتصبح من السرقة الممدوحة التي يؤاخذ الشاعر طرقها في ألفاظه ومعانيه؟.

أمّا الغُبريني فقد عبّر عمّا أصطلح عليه باسم السرقة، بالمنحى، وربما كان يلتمس به تشابه النص في معناه مع الذي سبقه؛ فعرض نماذج وقدم له بعبارة من عنده، كقول عبد الله التميمي القلعي:[البسيط]

الخُبر أصدقُ في المـرأي من الخَبرِ فمهـــدُ العذرِ ليس العينُ كَالأثرِ

فهو على منوال:[البسيط]

السَيفُ أصـــدَقُ إنباءً منَ الكُتبِ في حَدَّه الحــدُّ بينَ الجدّ واللَعبِ[2]

عقب عليه الغُبريني بقوله:"وكان أبو عبد الله الجزائري ينحوا نحو المتنبي"[3]. وهذا لا يعدّ سرقة وإنما هو احتذاء لمجاراته شاعر آخر من خلال اعجابه بشعره وتأثره بطريقته باعتباره "يستعين بخاطره، ويستمدّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه"[4].

تلك هي أهم المصطلحات الدالة على السرقة والأخذ، التي استخدمها نقاد الشّعر في كتب التراجم؛ إذ لم تخرج في مجملها عن كونها تِرداداً لما أورده السابقون.

([1])-ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص248

([2])-ديوان أبي تمام الطائي: م.س. 165/3

([3])-عنوان الدراية: م.س.ص36.35

([4])- الوساطة بين المتنبي وخصومه: م.س.ص215

الفصل الثّالث

وظيفة الشّعر في أدب التراجم و السير الجزائري القديم

1-الوظيفة الأخلاقيــة.

2-الوظيــفة النفعيـــة.

3-الوظيفة الجـــمالية.

4-قضية اللفـــظ والمعـنى في ضـــوء الوظيفـــة الجماليـة.

أ-ائتـــلاف اللفـــظ والمعـــنى

ب- تفضيـــل اللفظ

جـ- تفضيـــل لمعـــنى

وظيفة الشّعر في أدب التراجم والسيّر الجزائري القديم.

1-الوظيفة الأخلاقية:

يكثرُ التساؤل منذ القدم عن وظيفة الشّعر، نظرا لاقترانه بتحقيق غايات معينة يتوخى الشاعر الوصول إليها من خلال بنائه اللغوي، ومن هذه "الزاوية يمكن مقاربة العمل الشعري من حيث هو تعبير جمالي باللغة تتفاعل فيه أبعاد متعددة لتشكيل بنائه المتكامل، فهناك البعد التعبيري الذي يوجه الشاعر إلى فعل القول، وهناك البعد الدلالي والبعد التأثيري وكلا البعدين يعكسان قدرة الشاعر على البيان والتفاعل مع من يتوجه إليه الخطاب"[1]. وبهذا الشكل "لن يكون صعبًا على الشّعر أن يثبت وظيفته وشرعية وجوده من النقطة التي يهاجم بها وهي أنه خبرة جمالية"[2].أمّا إذا رأى الشاعر أن إبداعه هذا نشاط عديم المنفعة انتفى سبب وجوده.

وقد انقسم الدارسون فئات شتى في موقفهم من تحديد هوية هذه الوظيفة؛ إذ يرى بعضهم: أنّ الشّعر يجمع بين ثلاث وظائف: وظيفة أخلاقية يقصد بها التعليم والتهذيب والتحلي بمكارم الأخلاق، ووظيفة معرفية تدرس الشّعر باعتباره جانبًا من جوانب التكسب ونيل العطاء، وأخرى جمالية يُرام بها التأثير في المتلقي عن طريق المتعة والإطراب.

وفيما يلي يحاول البحث تسليط الأضواء على وظيفة الشّعر في كتب التراجم ليناقش آراء النقاد الذين اتفقوا على قضية معينة وهي أنّ أغلب الوظائف خلقية تعليمية ذات طابع نفعي؛ فالعرب لم تنظر إلى الشّعر على أنّه فنّ مجرد عن الهدف غايته التنميق اللفظي أو التشكيل الجمالي أو الإمتاع والإطراب المجردان بل ارتبط الشّعر عندهم بشكل واضح بغايات لا تجرد الشّعر من الوظيفة أو تجعله- على نحو ما ترى المذاهب الغربية —شعرا للشّعر أو فنّا للفن، بل كانت أهمية الشّعر ومكانة الشاعر تنبثقانِ من الدور الذي يُؤديه[3]. وعبر ابن قتيبة عن احتواء الشّعر العربي على مقدار هائل من المعرفة والخبرة والحكمة بقوله: "الشّعر معدن علم العرب، وسِفرُ حكمتها، وديوان أخبارها، ومستودع أيامها، والسور المضروب

([1])-مفهوم الشّعر عند نقاد المغرب والأندلس: م.س.ص394

([2])-وظيفة الشّعر: الخواجة دريد، مجلة الموقف الأدبي. العدد 338. 1999.ص67.

([3])-ينظر: وظيفة الشّعر في النقد العربي القديم، وليد قصّاب، مجلة التراث العربي،. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. العدد 102. 2006. ص12

على مآثرها...ومن لم يقم عندهم على شرفه وما يدعيه لسلفه من المناقب والفعال الحميدة، بيت منه شذت مساعيه، وإن كانت مشهورة، ودرست على مرور الأيام وإن كانت جساما، ومن قيّدها بقوافي الشعر، وأوثقها بأوزانه، وأشهرها بالبيت النادر والمثل السائر...أخلدها على الدهر"[1].

وقد وضح النهشليّ الدور الذي يحققه الشعراء وهو "ذبهم عن الأحساب وانتصارهم به على الأعداء"[2]. فالشّعر في نظره ديوان العرب به حُفظت الأنساب وعرفت المآثر. أمّا أبو عمرو بن العلاء فقد صور ارتفاع منزلة الشاعر عند العرب، بقوله:"كانت الشعراء عند العرب في الجاهلية بمنزلة الأنبياء في الأمم"[3]. وبهذا احتل الشاعر مكانا متميزا بين أفراد القبيلة، فهو لسان القبيلة الذائد عن محارمها، الناشر أمجادها، والهاجي أعداءها، ولهذا اهتم صاحب العمدة بهذا البعد فجاء حديثه عنه في سياقات متعددة من الكتاب، حيث أورد نماذج مختلفة من "الشعر الذي قيل في الدفاع عن القبيلة، والانتصار لها من الخصوم تحت عنوان "باب احتماء القبائل بشعرائها"[4].

وإذا كان الشّعر "ديوان العرب" في مآثرهم وأخبارهم فإنّ ذلك ينطبق على معظم الشّعر الأندلسي، فإنّه ديوان حياة الأندلس فقد كان للشّاعر من المكانة ما يؤهله لأن يكون مشاركا في تكوين ثقافة عصره، ويأخذ هذا التصور صورته الواضحة عند المقّري في تعبير صريح يفيده قوله: "والشّعر عند الأندلسيين، له حظ عظيم، وللشعراء من ملوكهم وجاهة... والمجيدون منهم ينشدون في مجالس عظماء ملوكهم المختلفة، ويوقع لهم بالصّلات على أقدارهم..وإذا كان الشخص بالأندلس نحويا أو شاعرا فإنه يعظم في نفسه لا محالة ويسخف ويُظهر العُجْب، عادةٌ قد جبلوا عليها"[5] .

ويطالعنا في كتب التراجم منطلقٌ آخر وجّه مفهوم الشّعر وهو المنطلق الدينيّ الذي انشطر بعض الشعراء فيه إلى اتجاهين اثنين: أمّا الاتجاه الأول: فتمثله طائفة من الشعراء- وهي قليلة- ترى أنّ الشّعر يشغل عن القرآن ويصرف عن الاهتمام بأمور الدين، ومن ثم يكون الابتعاد عنه صوابًا، ويبدو هذا المنحى واضحًا عند ابن بسّام الذي أكد بشدة على علاقة الشّعر بالتوجيه الأخلاقيّ وهذا ما دفعه إلى

(1)-عيون الأخبار: ابن قتيبة الدينوري.دار الكتب المصرية، القاهرة. ط1. 185/2.

(2)-اختيار الممتع في علم الشّعر وعمله: م.س. ص 77.

(3)-النقد الأدبي في كتاب الأغاني: م.س. 21/1

(4)-العمدة: م.س. 65/1

(5)- ينظر: النفح. م.س.222/1

رفض الشّعر بقوله:"وإنّما أكثره خدعة محتال، وخلعةُ مختال؛ جدّه تمويهٌ وتخييل، وهزله تدليهٌ وتضليل؛ وحقائق العلوم أولى بنَا من أباطيل المنثور والمنظوم"[1].

لقد ذهب ابن بسّام بعيدا في إبراز أهمية البُعد الأخلاقي، وتجليات منظوره تتجلى في صون كتابه عن الهجاء الذي يتفرع إلى قسمين: هجو الأشراف الذي لا يصل إلى السباب المقذع، والسباب الذي أكثر منه جرير وطبقته فابتعد عن إيراد نماذج منه في كتابه، ويتضح منهم موقفه السابق: الدفاع عن أندلسيته، ونظرته الأخلاقية: متابعة ابن حزم في رأيه السابق[2]. وابن بسّام من خلال الإشارات السابقة يؤاخذ الشاعر على تجاوز الحدود الأخلاقية، وهذا ما أشارت إاليه "نظريات الفن الحديثة على غرار نظرية "عدوى الفن" لتولستوي، ونظرية ت.س اليوت الذي يرى أن النقد ينبغي أن يستمد من وجهة نظر أخلاقية"[3]. ورغم هذا الطرح ينبغي على الشاعر أن يؤمن بفكرة استقلالية الإبداع؛ فالأدبيّة لا تتأثر بالأخلاق.

ويتواصل حديث ابن بسّام عن البعد الأخلاقيّ من خلال طرحه لقضية الصدق والكذب ودلالتها النقدية فيرفض "الاعتقاد بأن الشّعر يُحسّن الباطل فيبين صادقًا دون أن يضيره ذلك شيئا، ولم يستطع التمويه الشعري خداع نظره عما يحس، ويؤيد ذلك أيضا التزامه بالذوق العربيّ العام عند ثورته على الاستعارات البعيدة لدى شعراء عصره، لأنه يعجب بالاستعارة الموفقة والعبارة الرشيقة، واستعمال التشبيه دون أداة..."[4] .

أمّا الاتجاه الثاني: فتمثله طائفة من الشعراء الذين مارسوا الإبداع الشعري من منطلق ديني يرغب في العودة بالشّعر إلى الموقف الإسلاميّ الذي يجيز من الشّعر ما كان غير متضارب مع التعاليم الإسلاميّة. ولعلنا نستطيع أن نضع في مقدمة هؤلاء النقاد المقَّري الذي نظَّر لهذه القضية وحاول تحديد مفهوم الشّعر انطلاقًا من الوُجهة الدينيّة فقال:"وإذا كان القريض في بعض الأحيان كذبا صُراحًا، والموفَّق من

([1])-الذخيرة: م.س.ق18/1/1

([2])-ينظر: النفح: م.س.499.498/2.

([3])-مفهوم الشعر عند الشعراء من بشار إلى أبي العلاء: م.س. ص48

([4])-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س.ص190

تركه والحالة هذه رغبةً عنه وله اطِّراحًا، فخيرهُ ما كان حقًّا وهو مدح الله ورسوله، وبذلك يحصل للعبدِ مُنتَهى سُولِه:[الخفيف]

ليسَ كلّ القريضِ يقبلهُ السمـ ـعُ وتُصغي لذكـــرهِ الأفـــهَامُ
إنّ بعضًا من القَريضِ هُـــراءُ ليسَ شيـــئًا، وبعضُــه أحكامُ
وأجَلُّ الكلاَم ما كَان في مَد حِ شَفيع الوَرى عليهِ السَلام[1]

وتتضح الوظيفة الأخلاقية أكثر عند ابن خبازة وهي أن الشّعر طريق واضح الى فهم القرآن وتفسيره، ومثال ذلك قوله:[الطويل]

حَقيــقٌ علينا أن نُجيب المعَــاليَا لنُفْنِي في مَـــدحِ الحبيبِ المعَــانيَا
ونجمعُ أشتاتَ الأعَــاريض حِسبةً ونَحشـــدُ في ذاتِ الإله القَــوافيَا
ونَقـــتادُ للأشَــعار كَــلّ كتْيبـَة لنصَر الهُدى والدِّين تُردي الأعَاديَا
فألســـنُ أربابِ البيَــان صَـوارمُ مضَاربها تُنسي السُيــوف المواضِيا[2]

من خلال الأبيات السابقة ينكشف الدور الأخلاقي للشّعر الذي قد سببًا في مدح خير الأنام، أو وسيلة لنصرة الدين والهُدى، أو لسانا صارمًا له وقع السيوف على الأعداء.

وقد ظهر اتجاه آخر في نقد الشّعر يضاف إلى المذهب الذي يقضي بالنظر إلى الشّعر في اطار وظيفته الأخلاقية، وهو اتجاه يهدف إلى اعتبار الشّعر وسيلة لتحقيق العدل ونشر مكارم الأخلاق مما يؤدي إلى اختزال الوظيفة الأخلاقية في قضية الصدق والكذب حيث سعى بعض النقاد إلى إخضاع الشّعر وجعله صالحا لإنبات مكارم الأخلاق، ولأنّ الصدق جوهر الأخلاق دعا أكثر من ناقد إلى الصدق، وإن كان مقصدهم بهذا المصطلح استقامة المعنى وعدم مخالفته للواقع، وقد استشهدوا بقول حسان[3]:[البسيط]

وإنّ أشعرَ بَيتٍ أنتَ قائلهُ بيتٌ يُقال، إذا أنشَـــدتَهُ صَـدَقا

([1])-النفح: م.س. 56.55/1

([2])-أزهار الرياض: م.س.384/2

([3])-ديوان حسان بن ثابت الأنصاري: م.س.ص183.

والظاهر أنّ هذه الرؤية انعكست على دراستهم للصورة الفنيّة عامة، ففي التشبيه، قد حرص الناقد العربيّ على مبدأ المقاربة بين طرفي الصورة الفنيّة، فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل يشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى"[1]، وعلق الآمدي سابقا على مقولة "أجود الشّعر أكذبه" بقوله" ما أجوده إلا أصدقه، إذا كان له من يخلصه هذا التخليص،ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب"[2]. ونلاحظ في هذه القضية اختلال رؤية الذين نادوا بالكذب؛ فقدامة بن جعفر يفضل الغلو وينادي بالرأي الذي يقول "أفضل الشّعر أكذبه" ويعرّف الغلو بأنه "ما يخرج من الوجود، ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل، وبلوغ النهايات في النعت"[3].

أمّا أبو هلال العسكري فقد اعتبر الكذب في الشّعر جائزا؛ إذ إنّ للشّعر في نظره بنية تسمح بسلك كل الطرق، فيُؤتى بأوصاف متعددة ونعوت خارجة عن العادة، وألفاظ كاذبة، بل ويجوز فيه حتى قذف المحصنات وشهادة الزور وقول البهتان[4]، ولكنه يرجع فيقول:"فإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر، واقتصاص كلام، فتحتاج إلى أن تتوخّى فيه الصدق، وتتحرّى الحقّ؛ فإن الكلام حينئذ يملكك ويحوجك إلى اتّباعه والانقياد له"[5].

إذا كان من النّقاد من يحمد المبالغة والغلو، ويرى أنّ أبلغ الشّعر أكذبه، فإنّ منهم أيضًا من يعيب مثل هذه المبالغة التي تخرج بالكلام عن حدّ الإمكان إلى الاستحال[6] . فالمقّري يولي كبير عنايته بقضية الصدق؛ باعتبارها من المقاييس النقدية الهامة في مجالس الملوك، والحق أنّ رؤية المقَّري هذه كثيرا ما تصادفنا في أحكامه النقدية، ومن الشواهد على ذلك ما رواهُ عن الخليليّ لما قدِم من الأندلس رسولاً إلى سلطان المغرب أبي عِنان فارس بن السلطان أبي الحسن المريني فأنشده بحضرة السلطان المذكور أبيات ابن

(1)-عيار الشّعر: م.س. ص17

(2)-الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري: الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة،د.ط. د،ت. 58/2

(3)-نقد الشّعر. م.س. ص94

(4)-ينظر: الصناعتين الكتابة والشّعر: م.س. ص137.136

(5)-م.ن: 147.

(6)- يرى جابر عصفور أنّ النّقاد أدركوا أنّ شعراء المدح كان لا بدّ لهم من اصطناع المشاعر، وأنّهم، في محاولتهم لإرضاء ممدوحيهم، يعمدون إلى قدرٍ غير يسير من المبالغة، فرأى بعضهم أنّها ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعيّة للشّاعر، وبراعة الشّاعر لا تنفصل عن قدرته على الإفراط في وصف ممدوحيه، ويستدلّ النّاقد بآراء كلّ من ثعلب وابن المعتزّ وقدامة والعسكريّ والشّريف المرتضى وغيرهم، ولكنّ كثيرا منهم رفض الغلوّ إلى الحدّ الممتنع الذي لا يجوز أن يقع. ينظر: الصّورة الفنّية في التّراث النقديّ والبلاغيّ: م.س.ص.346، 347.

خفاجة[1] هذه كالمفتخر ببلاد الأندلس، فقال أبو عنان: كذب هذا الشاعر- يشير إلى كونه جعلها جنّة الخلد، وأنه لو خُير لاختارها على ما في الآخرة- وهذا خروج من رِبْقة الدين، ولا أقلّ من الكذب والإغراق، وإن جرت عادة الشعراء بذلك الإطلاق، فقال الخليليُّ: يا مولانا، بل صدق الشاعر، لأنّها موطن جهاد، ومقارعة للعدوّ جِلاد، والنبي صلى الله عليه وسلم، يقول:"واعْلَمُوا أَنَّ الجَنَّةَ تَحْتَ ظِلَالِ السُّيوفِ"، فاستحسن منه هذا الكلام، ورفع عن قائل الأبيات الملام، وأجزل صلته، ورفع منزلته[2] .

والواضح أن السلطان قد صبغ رأيه بصبغة دينية عندما ربط الكلام بالجنة والآخرة، وهذا ما دعاه إلى الحكم على الشعراء بالكذب؛ لما في كلامهم من غزل ومديح مغرق بالخيال الواسع.

ويلحق بهذه النزعة الدينيّة سخط المقّري على الشّعر حين يبتعد بصاحبه عن الصدق الواقعيّ، فقد أورد أبياتًا للفِهري الطرطوشي يمدح فيها سلطان، يقول فيها[3]:[مجزوء الكامل]

قمرٌ أتى من غَير وَعْـدِ في لَيلةٍ طَرقَتْ بسَـــعْدِ
باتَ الصَّباح إلى الصبَا ح مُعانقِي خـَـدًّا بخـــدِ
يمْتـــازُ فيَّ وناظِـــري ما شئتَ مِن خمَر وشَهدِ

وقد علق عليها بقوله:" أوَ يظن هذا الدمشقيُ أن أحدا لا يحسن ينظم الكذب غيره؟ لو شئنا لكذبنا مثل هذا؛ ثم أنشد لنفسه يعارضه"[4] :[مجزوء الكامل]

قمرٌ بدَا من غَير وَعـد حُفَّت شمائلهُ بِسعْـــدِ
قبّلتهُ ورشفَـــــتُ مَا في فِيه مِن خَمر وشَهْـدِ

من خلال الأبيات السابقة تتضح رؤية المقّري للكذب باعتباره أسهل طرق نظم الشّعر.

([1])-يقول أبو اسحاق بن خفاجة في أبياته:[البسيط]

يا أهـــل أنـــدلُسٍ لله دَرُّكـم مـــاء وظلٌ وأنهار وأشجار
ما جنـــةَ الخلـــدِ إلا في دياركم ولو تخيرت هذا كُنت أختارُ
لا تحْسبُوا في غدٍ أن تدخُلوا سقرَا فليس تدُخل بعد الجنّة النار

ينظر: االنفح ، م.س. 680/1

([2])-م.ن:681/1

([3])-م.ن: 89/2

([4])-م.ن: 89/2

ويحدث أيضا أن يحكم المقَّري على بعض الأشعار بالصدق كما فعل مع نونية لسان الدين التي يقول فيها[1]:[الطويل]

تلوَّن إخـــوَاني عليَّ وقَـــد جَنت عليَّ خطوبٌ جمةٌ ذاتُ ألوانِ
ومَا كنتُ أَدري قبـــل أن يتنكَرُوا بأنَّ خِوَاني كان مجمَـع خُوَّاني
وكانَت وقد حُمَّ القضَاء صنَائعي عليَّ بما لا أرتضِي شرَّ أَعوانِ

وقد فضل المقّري هذه الأبيات لاشتمالها على رصد الوقائع دون تزييف أو اغراق؛ إذ يرى أنّ صاحبها "صدق في قولها كونها صادفت النكبة الأولى التي انتقل فيها مع سلطانه إلى المغرب، وكأنه عبر عن هذه المحنة الأخيرة التي ذهبت فيها نفسه على يد صنائعه الكاتب ابن زَمرك والقاضي ابن الحسن"[2].

ولإعجابه بالصدق الواقعي يؤكد "أنّ المديح الصادق لا يزيدهم إلا رفعة قدر، فهم كما قال الأعرابي الذي ضلت ناقته في مدح البدر[3]، والبليغ وذو الحصر في ذلك سيان، والحق أبلج، والباطل لجْلَج"[4]. ومن صُور الصدق الواقعيّ الذي يمثل مطابقة الكلام للواقع، أو لطبائع الأشياء، وحقيقة الأمور، وخبرات الحياة وتجاربها، ما ذكره من أبيات لابن السيد بطلْيَوسي يمدح فيها الظافر بن عبد الرحمن، وهو مدح طابق الممدوح، ووصف شاكله كالروض والغمام السَّفوح؛ فنظم الدر بأبهى جيد، وقلد الفخر أعلى مجيد، وأجرى الجواد في ميدان مُجوزِه؛ لم يحمله إلى غير موضع نفاق؛ ولا شام به مخيلة ذات إخفاق، والشعر قوله[5]:[الطويل]

لعلكُم بعدَ التَجنُّبِ والهـجْرِ تدِيلُون مِن بُعـدٍ وتَشْفون مِن ضُرّ

([1])-النفح: م.س.120/5

([2])-م.ن:.120/5

([3])-يشير إلى قول الأعرابي للقمر:[البسيط]

ماذا أقول وقـــولي فيك ذو حصر وقـــد كفيتني التفصيل والجملا
اذا قلت لا زلت مرفوعا فأنت كذا أو قلت زانك ربي فهو قد فعلا

ينظر: م.ن، 65/1

([4])-م.ن: 65/1

([5])-أزهار الرياض: م.س. 122/3

وهذا ما يعني أن المقّري ينشد المقاربة بين طرفي الصورة التشبيهية من خلال تطابق الكلمات المستخدمة مع الفكرة المراد تصويرها حتى تقع في نفس المتلقي مباشرة دون حاجة الى شرح أو تعليل.

تتضح النزعة الأخلاقية عند المقَّري من خلال أحكامه النقدية على الشعراء ومثال ذلك حكمه لابن عطاء الله[1] في محبٍ يرجو من محبوبه عوضا، أو يطلب منه غرض إذ يقول: "إنّ المبالغة والتكنية من خواص الشعراء وهم كثيرا ما يستعملونها في كلامهم، وليس ذلك من شأن المحبين، ولا هو في طبعهم، ولا هو من أخلاقهم، وهم منزهون عن المغالاة والكذب في حبهم، فلا يحملون في دعواهم الحب إلا على الصدق، وأما الشعراء فذلك من شأنهم ومن أخلاقهم، ويرون أن أحلى الكلام عندهم، وأرقه وأعذبه، أكذبه، فيستميلون بذلك القلوب الخشنة الكثيفة حتى تحن وترق، ويستمطرون بذلك المنح والعطايا في الأيدي الممسكة"[2].

وبذلك أخذت القضية – بالإضافة إلى بعدها الفني-بُعدا دينيّا، واتسع نطاق القول فيها، وقد خاض فيها المقَّري خوضا مسهبًا نستطيع أن نتبين ذلك من خلال التصنيف الديني الذي وضعه؛ إذ عمد من خلاله إلى بعض أصول التشريع الإسلامي ليستقي منها ما يدعم موقفه؛ ومن ثم، وجدناه مثلا يستدل ببعض النصوص القرآنية التي تدل على مغالاة الشعراء وعدم صدق أقوالهم فقال الله تعالى:{والشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهم الغَاوُونَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُم فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وأَنَّهُم يَقُولونَ مَا لَا يَفْعلُونَ}[3].

يرى بعض النقاد أنّ هذا النوع من التفكير قد شاع في عصر انحسار الحضارة الإسلاميّة، وهذا ما جعل أنصاف المتعلمين يتشدقون بأن الشعراء يتبعهم الغاوون، ويكتفون بهذا الاقتباس من القرآن الكريم، دون أن يستمروا في قراءة الآية الكريمة ودون الرجوع إلى مواقف الرسول صلى الله عليه وسلم الكثيرة التي يستشهد فيها بأبيات من الشعر أو في تشجيعه للشعراء أمثال كعب بن زهير وحسان بن ثابت وأضرابهما[4]. ويقف الكرجي القصاب(ت360هـ) عند آيات "الشعراء" وقفة مختلفة تماما عن وقفات

---

(1)-ومن ذلك قول ابن رشيد:

وتلله لو إنّ الألسنة أشرعت وقامت حُروب دونَه ما تركناهُ .

ينظر: أزهار الرياض. م.س. 232/4

(2)-م.ن: 233/4

(3)-سورة الشعراء- الآيات: 224-226.

(4)-ينظر: وظيفة الشّعر، كريم مفرح، مجلة البيان. الكويت، العدد: 231. 1985. ص123

كل من سبقه من المفسرين، يقول: "وقوله مستثنى من الشعراء:{إِلَّا الَّذِين آمَنُوا وَعَمِلُواْ الصَالِحَاتِ وذَكَرُوا اللهَ كَثِيرًا وانْتَصرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وسَيعْلمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلبٍ يَنقَلِبُونَ}[1] ،وهذا ما يشير إلى أن من تجنب الكذب المحض في شعره، ولم يتشبع به فقوله للشعر مُباح لا حرج عليه، وأن البادئ بالهجو ظالم، والمجيب منتصر، وأن الانتصار يكون باللسان، كما يكون باليد[2] .وبهذا تفرض فكرة الكذب نفسها في هذا السياق، ولعل هذا من أهم المآخذ التي وجهت إليهم سهام التعنيف والازدراء؛ ولذلك يبرز المقَّري كأحد دُعاة الصدق الذين لجأوا إلى ترك المغالاة؛ إذ فسر الكذب بأنّه إغراق في الوصف، وإفراط في التكنية والتشبيه، وهو بهذا الطرح إنّما يرفض التخييل أو كما سماه بعضهم المبالغة والغلو أو ما شاكل ذلك من مصطلحات.

ويحدث أيضا أن يحكم على بعض الألفاظ من جانب ديني أو فقهي فيرى أنّها تميل إلى الخشونة والسماجة وقلة الأدب، وهي ألفاظ لا تليق أن يتصف بها المشايخ والوُعاظ، وأهل الفضل من العلم والخير لأنّ غايتها الإخلال ببعض الكلمات[3]، فالشاعر في الثقافة العربية الإسلامية لا ينظر إليه كمنتج كلام فحسب، ولكنه أيضا صاحب رسالة تربويّة غايتها الإصلاح والإرشاد. وهذا ما ألفياه عند الوجدي الغماد الذي رسم صورة خلقية مثالية لولي العهد الأمير المأمون السعدي[4] :[الوافر]

إمَـــامٌ سَيْبُه عـــمَّ البرايَا ودوَّخ مُلكهُ الستَّ الجِهات

لهُ يومَ الطِّعان لِـــواء نَصرٍ يؤيِّـــده بآراء صَـــالحاتِ

ويوم السِّلم للأموالِ أضحَى يبدّدُها بإعـــطاء الصِّلات

إنّ التغني بصفات خلقية نبيلة كالكرم والشجاعة والعفة هو تغنّ بقيم خلقية يدعو الشاعر إلى التمسك بها وإلى العمل من أجل تعميمها في المجتمع المغربي.

([1])-سورة الشعراء، الآية:227

([2])-ينظر: نكت القرآن الدالة على البيان في أنواع العلوم والأحكام، الحافظ محمد بن علي الكرجي القصاب، تحقيق: إبراهيم بن منصور الجنيدل، دار ابن القيم، الدمام، المملكة العربية السعودية، دار ابن عفان، القاهرة، ط1. 1424هـ/2003م، 537/2

([3])-ينظر: أزهار الرياض.م.س. 235/4

([4])-ينظر: روضة الآس.م.س. ص81

وإلى مثل هذا أشار النقاد سابقا على غرار ابن طباطبا، والجرجاني وابن حزم وابن بسام وابن الأحمر، وغيرهم من النقاد والأدباء الذين كان لهم موقف أخلاقي في نظرتهم إلى الشّعر، وحجتهم في ذلك أنّ الشعر ينبغي أن تُبنى معانيه على الصدق مديحا وهجاء، وافتخارا ووصفا وترغيبا وترهيبا، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر: من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه[1] .

ويبرز أيضا تأييد المقَّري للصِّدق كأحد المعايير التي تقوم الجودة الفنيّة عليها لذلك فهو كثيرًا ما يُعلي من قيمة الصدق الفنيّ في الشّعر فيقول: "وعليكم بالصدق فهو شعار المؤمنين، وأهم ما أضرى عليه الآباء ألسنة البنين، وأكرم منسوب إلى مذهبه ومن أكثر من شيء عرف به. وإياكم والكذبَ فهو العورة التي لا تُرى، والسَوْءةُ التي لا يُرتاب في عارها ولا يُتمارى؛ وأقل عقوبات الكذّاب، بين يدي ما أعد الله له من العذاب، ألا يُقبل صدقه إذا صدق، ولا يُعول عليه إذا كان بالحق قد نطق"[2] . ويذهب الكلاعي من جهته إلى تأكيد هذا الربط قائلا:"إن الشّعر داع لسوء الأدب وفساد المنقلب، لأنه لضيقه وصعوبة طريقه، يحمل الشاعر على الغلو في الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين، ويحمله على الكذب، والكذب ليس من شيم المؤمنين"[3].

وخلاصة القول إن المقري واحد ممن ارتبطت عندهم وظيفة الشّعر بالاتجاه الأخلاقي؛ إذ بدَا بشكل عام، متأثرا بالتصور الإسلامي لدور الشّعر والشعراء، ابتداء ممّا جاء في القرآن الكريم، وانتهاءً بما أتى في السنة من أحاديث ومرويات الخلفاء. وممّا جاء مرويا عن عائشة رضي الله عنها أنّها كانت تقول:"الشّعر منه حسن ومنه قبيح، خُذ بالحسن ودع القبيح"[4]، فما دام الشّعر يؤدي وظيفة أخلاقية للمجتمع فهو شعر مقبول ومحمود من الرسول الكريم وأصحابه رضوان الله تعالى عليهم؛ أما إذا خالف الشّعر هذه الوظيفة فإنه يعد شّعرا مذموما ومرفوضا. وقد قال عمر بن الخطاب- رضي الله عنه-:"تحفظوا الأشعار، وطالعوا الأخبار، فإنّ الشّعر يدعو إلى مكارم الأخلاق، ويُعلّم محاسِن الأعمال، ويبعثُ على جميلِ

(1)-ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب، م.س.ص187

(2)-أزهار الرياض:م.س. 330/1

(3)-إحكام صنعة الكلام: عبد الغفور الكلاعي، تحقيق، محمد رضوان الداية، عالم الكتب، القاهرة.ط2. 1985. ص44

(4)-صحيح الأدب المفرد للبخاري: م.س.رقم الحديث:866/665. ص322.

الفعالِ، ويفتُقُ الفِطنةَ، ويشحذُ القريحةُ، ويحدو على ابتناءِ المنَاقب، وادّخار المكارم، وينهى عنِ الأخلاقِ الدَنيئة، ويزجرُ عن مواقعةِ الرّيَبِ، ويحضُّ على معَالي الرُتبِ"[1].

والحقيقة أنّ الأحاديث الإسلامية في القرآن والسنة التي تربط ربطا قويًا بين القول والفعل، وتجعل من يقول لا يفعل، أقل رتبة ممن يقول ويفعل، هي بلا شك تُعلي من شأن الصدق الأخلاقي. وبهذا يمكن القول إنّ نظرية الفنّ للفنّ افتراض مرفوض في الفكر الإسلامي؛ لأنّ الصدق الفنيّ هو سبيل الجمال في الفنون جميعا[2] . ومن هنا نشأ الأساس الأول لتصور المقَّري الخاص بقضية مهمة الشّعر، دون إغفال، التاريخ المعروف للاتجاه الأخلاقي، على المستوى النقدي تاريخه المعروف، ابتداءً من ابن سلام في كتابه" طبقات فحول الشعراء" الذي عرض فيه لاتجاهين في الشعر الجاهلي: اتجاه أخلاقي مثَّل له بزهير بن أبي سلمى، واتجاه لا أخلاقي مثَّل له بامرئ القيس، ووقف ابن سلاّم موقف المؤرخ فلم ينحز إلى أحد الاتجاهين، أمّا ابن قتيبة فقد ربط في حديثه عن أنواع الشعر بين أهمية كل نوع وما يستخلص منه من نفع[3] . ومن الواضح كما –ذكرنا – أنّ المقَّري وضع منذ البداية مصطلحي "الصدق والكذب" في إطار خلقيّ وديني، فمن الإشارات الدالة على ذلك ما ورد من نظم الشرّان[4]:[السريع]

يا ليتَ شِـــعري والمُنى عِبرة والشّـــعرُ قَولٌ قد يُنافي الفِعَال

ولارتباط الشّعر بموضوع الحكمة والموعظة كانت العرب لا تعد الشاعر فحلا حتى يضمن شعره بمعاني الحكمة والموعظة، ولهذا لم يعدُّوا امرؤ القيس فحلاً حتى قال:[5] [الكامل]

والله أنجَـــح ما طَلبت به والبرُّ خيـــرُ حَقيبـــة الرَّحْـــلِ

ولم يقتنعوا بفحولة النابغة حتى قال[6]:[البسيط]

أُنبئتُ أنَّ أبا قَابوسَ أوعـدَني ولا قَرارَ لي على زَأرٍ مِن الأسَدِ

([1])–وظيفة الشّعر، م.س.ص18

([2])– ينظر: في النقد الأدبي القديم عند العرب. م.س.ص92

([3])–ينظر: مفهوم الشّعر عند الشعراء.م.س. ص48

([4])–أزهار الرياض. م.س.137/1

([5])–قواعد الشّعر: أبي العباس أحمد بن يحي ثعلب: تحقيق، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجى، القاهرة. ط2. 1995. ص68

([6])–ديوان النابغة الذبياني: م.س. ص36

وأظهر المقّري ميله إلى هذه الأغراض حيث أورد قصيدة لابن حِجّة، واصفا إياها بالتفرد والإبداع، لاشتمالها على معاني الحكمة والموعظة، يقول في مطلعها[1]:[الكامل]

الحقُ يعلُو والأبَاطلُ تَسفُل والله عَن أحكَامهِ لا يُســـأَل

والنفوس تُقبل على هذا النوع الشّعر؛ لِما فيه من مواعظ وآراء وحكم، ثمّ لأنّه شعر يفصح عن تجربة عميقة، وخبرة بشؤون الحياة والنّاس.

كثيرا ما تتداخل أشعار الحكم والمواعظ بالصدق الفنّي في الأداء، لتفرز صورة فنيّة فريدة، ومثال ذلك أبيات ابن زمرك[2]:[الطويل]

ولائمَتي في الجُودِ والجـُود شِيمَتي جُبلت على إيثَارهَا يــومَ مَولدِي
ذَريــني فلَو أني أُخــلَّد بالغِــنَى لكنتُ ضنينًا بالذي مَلكت يَدِي

والإعجاب بمثل هذا القول يدل على تجاوب ابن الخطيب مع المعنى الحكمي الذي يهدف إلى الإقناع والإصلاح والتّأثير في المتلقّي، وقد عبر عن ذلك بقوله أنه "صدق في قوله"[3].

أمّا ابن الخطيب فهو من أكثر المهتمين بالجانب الأخلاقيّ، فقد أوصى ابنه برواية أشعار بعض الشعراء الأجلة، إذ قال: أنشدته وأمرته بحفظه، والتأدب به، واللّهَج بحكمته:[الوافر]

إذَا ذهبَت يمينُك لا تُضيّــِع زمَانكَ في البُكاء على المُصيبَه
ويُسْراك اغتنِم فالقَوسُ تَرمي وما تَدْري أرشقَــتها قَريبَــه
ومَا بغريبــَة نُــوَب الليَالي ولكنَ النَّجــاة هِي الغَريبــَه [4]

لطالما عُني المقَّري بالقيمة المعرفية للشّعر العربيّ؛ إذ جعله مصدرًا للمعرفة ووعاءً للثقافة، وهذا ما يتجلى في فهمه لمهمة الشّعر الذي يبدأ بالعبارة القديمة، التي تكررت كثيرا قبله والتي تصف الشّعر بأنّه "ديوان العرب"، وتشير إلى ذلك هذه الأبيات المجتزأة[1]:[الطويل]

([1])-أزهار الرياض: م.س.264.262/1

([2])-ينظر:أزهار الرياض: م.س، 10/2

([3])-ينظر: م.ن، 10/2

([4])-م.ن: 299/1

أمولايَ إنَّ الشِّـــعر دِيـوان حِكمة يفيدُ الغنَا والعزَ والجاهَ مَن كانَا
وقد وجــدَ المُختار في الحَفلِ مُنصتا لهُ وحبا كعبًا عليــه وحســـانَا
وفيـــــمَا رواهُ النَـاقلُـونَ وأثبتـُـوا بذلكُ دِيـوانًا صحيحًا فدِيوانَا
لهُم في ضُروبِ القولِ إذ هُم فُحوله خطابٌ وشـعرٌ يَستقران تِبيانَا
وإن قيلَ قدرُ المرءِ ما هـُـو مُحسِن لصَنعةُ نَظمِ القَول أرفعهُ شَانَا

ولم يخرج المقّري عن هذا المفهوم فالشّعر ديوان الجماعة الذي يتحدث باسمها، ويشيد بمآثرها وذكر أخبارها وأيامها، وبهذا تتحدد نظرة المقَّري للشّعر وتأصيله على أنَّه فعل يفيد المعرفة ويُوجه الأخلاق.

ولا يغيب هذا الدور عن ذهن الغُبريني إذ اعتبر الشّعر ديوان حكمة وبلاغة؛ فالشاعر في نظره مطالب بأن يبرز موهبته في البلاغة والفصاحة للتأثير في أفراد القبيلة.ومثال ذلك ما نقله عن الشيخ أبي الحسن الحرالي بقوله:"بلغ كثير في رتبة البلدان أن يكون كأول العرب يحتج بشعره؛ لما انتهى إليه من الفصاحة والبلاغة حتى صارت له طبيعة"[2]. ويلتقي دور الشّعر- بهذا المعنى- بما طرحه السابقون، فقد نقل عن أُبيّ بن كعبٍ أنّ رسول الله صلى الله وعليه وسلم قال:{إنَّ مِنَ الشِّعرِ حِكمَةً}[3].وبهذا تبرز فضيلة الشّعر في تمثل القول الصادق المطابق للحكمة والبلاغة والموعظة الحسنة.

أمّا موقف ابن حزم من الشّعر فقد كشف فيه عن فلسفته في الحياة، إذ يرى أن الشّعر يجب أن يخدم غرضا أخلاقيًا في مضامينه المختلفة وأغراضه المتعددة[4]. ولم يفت حازم المبدأ الأخلاقي وهو مبدأ الوحدة الذي طلبه قدامة ابن جعفر حين جعل أغراض الشّعر نابعة من منبع أخلاقي واحد هو الفضيلة"وما يناقضها" وترتسم في صورة واحدة هي المدح" وما يناقضه" فاختار طريقا جديدة أبرزها فيه وذلك في تفريعات طويلة ليقول إن الأغراض الشعرية نابعة عن حركات النفس المختلفة لتولد نزعات مختلفة أيضا فقالها بطريقة منطقية مبنية على فرض ونتيجة تؤدي إلى أخرى مثلها"[5].

([1])-م.ن: 303/1

([2])-عنوان الدراية: م.س. ص132

([3])-سنن الترمذيّ: الترمذيّ، محمّد بن عيسى بن سورة، تحقيق رائد بن صبري ابن أبي علفه ،دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط.1 1429هـ-2008م. رقم الحديث:2844.

([4])-تاريخ النقد الأدبي من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري:م.س. ص487

([5])-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س.ص187

اتجه الغُبريني بدوره إلى هذا المنحى في النظر إلى الشّعر، فقد شكل المعيار الأخلاقيّ أساسًا منهجيا صدر عنه في تقييمه لأفانين الشّعر، ومنهجه هذا استجد من خلال تأثره بشعراء الزوايا الذين مالوا في الغالب الأعم نحو المواضيع ذات الطابع الديني، أو ما سماه بعضهم بالصنف المرغوب فيه، وهم الشعراء الذين جرفهم تيار الزهد والتصوف، فراحوا ينظمون في مسالك الشّعر الإلهي، والأمداح النبوية، والتوسلات وما إليها[1]، من أمثال أبي محمد بن عمر الأنصاري الذي:"كانت له أخلاق حسان لم تكن لغيره وكانت فيه دعابة مستحسنة، وكان من أملح الناس نادرة على طريقة أمثاله من فضلاء العلم والتخلق وكان إذا أُثني عليه بحُسن الخلق يقول قال النبي صلى الله عليه وسلم{أولُ ما يُوضعُ في الميزَانِ الخُلق الحَسَن ومَن لم يكُن عِندَه أولُ مَا يُوضَع في الميزَانِ لم يَكن عِندَ غَيره لأنَّ هذَا إنمَا يَجري مَجرَى الأسَاس}[2].

ويمكن أن ندرج في هذا الجانب أبا عبد الله بن ميمون التميمي القلعي وأبا الطاهر بن عمارة الشريف الحسني[3]، اللذين جاء شعرهما مرآة لنزعتهما الصوفية، تلك النزعة التي تمثلت في أشعار يغلب عليها طابع التغلب بالذات الإلهية، والتشبث بسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم كما يغلب عليها طابع التذلل واحتقار النفس أمام عظمة الخالق جل جلاله، وأمام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام[4].

وبهذا ينتهي أبو العباس الغُبريني إلى تأكيد قيمة الشّعر وجدواه على أساس ديني، فمن الطريف أن التعفف عن الهجاء وجد طريقه إليه فقد عدل –مثلاً– عن إثبات كثير من أهاجي المغاربة والأندلسيين إذ يرى أنّ الشاعر مُلزم بدور الكلمة في النفع والإصلاح. وهذا ما أكده المقّري بقوله:"فلا يلتفت إليه (أي الهجاء)، ولا يعوّل عليه، إذ هو مجرد دعوى خالية عن الدليل، وهي من نزعات بعض الهجائين الذين يعمدون إلى تَقبيح الحَسن الجميل"[5].

أمّا ابن رشيق فقد ربط الشّعر بالوظيفة الخُلقيّة نفسها، فجعله وسيلة تربوية تحثُ على الفضيلة وتقبّح الرذيلة، وهذا ما يؤكده إحسان عباس بقوله إنّ المدرسة المغربيّة ترفعت عن الهجاء، فشعراؤها لا يُحبون

(1)–بناء القصيدة المغربية في فجر الدولة العلوية: م.س. ص53

(2)–عنوان الدراية: م.س. ص58

(3)–ينظر: م.ن: ص22.33

(4)–ينظر: بناء القصيدة المغربية. م.س، ص52.51

(5)–النفح: م.س. 406/2

صُنع الهجاء إمّا ترفعا عنه أو ذهابا مع الكِبْر[1]. ولعلّ الناقد نظر إلى شهادة ابن رشيق عن شعراء جيله كالقزاز الذي كان "يملك لسانا ملكا شديدًا"[2]. وأبو العباس بن حديدة الذي كان "يرفض المدح والهجاء"[3]، وعبد الله ابن رشيق الذي قال عنه:"فلم يمدح لمثوبةٍ، ولا أعلمه هجَا أحدا قط"[4]. وقد ذكر ابن رشيق في العمدة أنّه من حكم الشاعر أن يكون حُلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغَوْر، مأمون الجانب، سهل الناحية وطئ الأكناف، فإن ذلك مما يحببه للناس ويُزيّنه في عيونهم، ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عَزُوف الهمة"[5]. وبهذا يكون ابن رشيق قد أبان عن الصفات الخلقية التي ينشدها في الشاعر.

لاشّك أنّ هذا الفنّ الجليل الذي تقلد مرتبة رفيعة بسبب الوظائف التي أسندت إليه، ما إن خرج عن هذه الوظائف الخلقية النبيلة، حتى فقد مصداقيته، فكم من شاعر جُبل على السَباب والذم؛ فقد كان عبد الرحمن بن محمد الفراسي:"شاعرًا خليعا ماجنا شريرا كثير المهاجاة، قليل المداراة، خبيث اللسان"[6]؛ فالشاعر مطالب بأن يكون على خلق حسن، حافظا لسانه حتى يسلم الناس من تعسفه وهيمنته. وبمقياس الدين والخُلق كان موقف ابن رشيق من شعراء الشيعة كما كان من إسحاق بن إبراهيم الرّافضي الذي قال فيه:"كان رافضيا سبّاباً، عليه لعنة الله"[7].

وما يمكن الاستناد إليه في موقف المقّري من قضية مهمة الشّعر؛ أنّه لم يستقر على ذلك الموقف الذي اتخذه من المعيار الأخلاقيّ، والذي يعكس في حقيقته جوهر تحديد ماهية الشّعر، فقد استطاع أن يرسم لنفسه على الصعيد النظري موقفا رائعا من الانتصار للبُعد الأخلاقي، ولكنه تقهقر عند التطبيق، وبدت

([1])-ينظر: العرب في صقلّية، إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت، ط.1، 1975.ص191

([2])-أنموذج الزمان: م.س. ص365

([3])-م.ن: ص71

([4])-أنموذج الزمان: م.ن: ص192

([5])-العمدة: م.س.196/1

([6])-أنموذج الزمان: م.س. ص146

([7])-م.ن: ص78

محافظته أرسخ من أن تقتلع من جذورها؛ إذ يصف أحد الشعراء المجان بالبلاغة والبراعة، ويؤكد بأن ما أورده من قصائد المجون إنما جاء ترويحا للنفس لا للاتباع كما ينص على ذلك في أكثر من موضع [1].

إنّ تحديد موقف النقاد من هذه القضية يضيف أساسا منهجيًا لمناقشة قيمة البُعد الجماليّ وأهميته في تمييز خصوصية الدلالة الشعرية، حيث لم تغب ثنائية الصدق والكذب عن منظور نقادنا في توضيح طبيعة الشّعر ووظيفته؛ إذ انقسموا في تقويمه إلى فريقين، أمّا الفريق الأول: فيرى أنّ أعذب الشّعر أكذبه؛ وقد مثل هذا الاتجاه قدامة بن جعفر الذي يصرح بوضوح بأنّ "الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل إنما يراد منه إذا أخذ معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر"[2].وخلاصة لما تقدم فإنّ القول "بأن أجوَد الشِعر أكذَبه" هو القريب من روح الشعر[3]. وبهذا الفهم يمكن الحكم على مقياس الكذب من خلال تأثيره وقدرته على إحداث الانفعال والإيهام بعكس الصدق الذي يتقاطع مع الدلالة الشعرية دون إحداث الانفعال.

وعلى هذا النحو يبدو موقف نقادنا واضحًا من مبحث الصدق والكذب في سياق البحث عن خصوصية الوظيفة الجمالية للشّعر، التي تتنزل بصفتها وظيفة أساسية في كل خطاب شعري، ولهذا السبب بالذات فإن ربط الشّعر بإحدى المقولتين "الصدق والكذب" من شأنه أن يكون فاعلا في تراجع مكانة وقيمة هذه الوظيفة، إذ يبقى التأكيد على المقتضى الجمالي أحسن المسالك لتصور فاعلية الأثر الشعري[4].

وأمّا الفريق الثاني فيذهب عكس ذلك؛ إذ يرى أن أعذب الشّعر أصدقه كما يؤكد أنّ مصطلح الكذب لا يصح أن يكون معيارًا لاستصدار حُكم القيمة، لأنّ دلالته الأساسية تفيد المعنى الأخلاقي، وقد لا يرقى هذا المعنى إلى مستوى التعامل الكفؤ مع الخصوصية الجماليّة والفنيّة التي تميز الخطاب الشعري[5]، ويرفض هذا الاتجاه الكذب إذ هو :"دَاعٍ للغُلو وسُوء الأدَب والكذِب الذِي ليسَ من صفةِ المؤمنين ويستدَل على ذلكَ بقول الرسُول صلى الله عليه وسلم:{لأَنْ يمتَلئَ جَوفُ الرجل قيْحًا حتى يَرِيَهُ،

([1])ينظر: النفح: م.س. 307/3

([2])-نقد الشّعر: م.س. ص68.

([3])-معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب. مكتبة لبنان. بيروت ط1. 2001.ص275

([4])-ينظر: مفهوم الشّعر عند نقاد المغرب والأندلس. م.س. ص460

([5])-م.ن: ص461

خيرٌ لهُ مِن أَن يمتلئَ شِعرًا}[1]، ومنها أن إجادته مرتبطة بالتكسب الذي هو من معايبه، ومنها أن وزنه يدعو للترنم وفي ذلك مفسدة.

وقد أوضح ذلك ابن رشيق- وهو ينتصر لمقولة أحسن الشّعر أكذبه، بقوله:"ومن فضائله أن الكذب الذي أجمع الناس على قُبحه حَسنٌ فيه، وحسبك ما حسَّن الكذب، واغتفر له قبحه"[2]. وابن رشيق -كغيره من النقاد- يرى أنّ الصّدق التخييليّ من طبيعة الشّعر؛ لأنه من أنصار المقاربة في التشبيه، والابتعاد عن الإسراف والغلو في التّصوير. وكذلك فهو يطلب من المبدع أن يتحرى الوضوح ويبتعد عن مواطن الإبهام واللبس، ومن يؤكد ذلك قوله:"خير الكلام الحقائق، فإن لم يكن فما قاربها، وناسبها"[3]،وردّ رأي السابقين له في مبدأ المقاربة بين عنصري الصورة الفنية، فقال "وأحسن الشّعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه"[4].وفي الوقت الذي يميل فيه إلى رأي قدامة بن جعفر في تناوله للإغراق، الذي يؤدي إلى المحال، فيرى أن "أحسن الإغراق ما نطق فيه الشاعر، أو المتكلم يكاد، أو شاكلها نحو، كأن ولو، وما أشبه ذلك"[5] ، وفي دعوته إلى قرب التشبيه الذي سيصبح بعد ذلك أبرز خصائص عمود الشّعر العربي التي رأى فيها ابن طباطبا أن "أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص، بل يكون كلّ بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مشبها به صورة ومعنى"[6].

يرى أحمد يزن أن غاية الشّعر عند ابن رشيق تتبدى من خلال تأثيره في النفوس وليس وفي تحقيق غرض موضوعي[7]، ولهذا رأيناه يُعنى عناية شديدة بالأثر النفسي الذي يحدثه الشّعر، ولا شك أنّ ما عناه إنما المقصود منه ما بُني على التخييل بضروبه المختلفة كالصور البيانية التي تبعد الصورة عن حقائقها الواقعية.

([1])-سنن ابن ماجة: م.س. رقم الحديث: 3759. ص 1236.

([2])-العمدة: م.س.22/1

([3])-العمدة: م.س.60/2

([4])-م.ن:61/2

([5])-م.ن:64/2

([6])-عيار الشّعر: م.س. ص17

([7])-ينظر: النقد الأدبي في القيروان. م.س. ص 147

كما تحدث النقاد الفلاسفة عن الأثر النفسي الذي يحدثه المعيار الأخلاقي؛ إذ ارتبط الشّعر عندهم بالتخييل، وقدرته على إحداث التأثير في النفس، فالشّعر عند حازم "ليس يعدُّ من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيّل"[1]. وأكثر من ذلك نراه يرجع، فيؤكد قبوله للصدق، في قوله:"وإنما احتجت إلى إثبات وقع الأقاويل الصادقة في الشّعر، لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول فاسد"[2]. أمّا ابن خفاجة فقد أدرك "قيمة التخييل في إخراج الشاعر من حيز الصدق والكذب، فكتب في مقدمة كتابه يعلن ضيقه بالنقاد الذين يحاسبون الشاعر على أقواله، ويؤاخذونه من خلال القول على فعله، فيعلن أن الشاعر لا يصدق ولا يكذب، بل يخيل، لأن القصد من الشّعر هو التخييل، فلا يحمد منه الصدق ولا يُعاب فيه الكذب، وبذلك يكون الشاعر الأندلسي قد أدرك المخرج الذي قدمته الفلسفة اليونانيّة للمأزق الأخلاقي الذي وُضع فيه الشّعر العربيّ على أيدي المتزمتين"[3].

واستنادا إلى اشارات النقاد السابقة نرى بأن دراستهم لوظيفة الشّعر في جانبها الأخلاقي قد تم تناولها في سياقين متناقضين. أما الأول فقد "نظر للشّعر في اطار مبحث الصدق، بينما ذهب الآخر إلى تأكيد حتمية تحلل الشاعر من هذا الصدق، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يرى ضرورة استخدام الكذب في الشعر، حتى يتمكن من تحقيق سمة الشّعرية"[4]. ولعل خير من يمثل هذا الإتجاه أبو العباس الغُبريني فقد استحسن الكذب في الشّعر لأنه ينسجم وطبيعته الفنية، فإذا كان القصد فيه التخييل، فإنّ الكذب لا يُعاب فيه، وقد ضرب لذلك مثالاً من خلال أبيات ابن الأبّار[5]:[الكامل]

سَاق من رَوضِ الأمَاني أرجه ولأمرِ ما شَـجالي مدرجـه
خُـيّلت لي أنّهَـــا تَعـــدُني وخيَالات الفـَتى تَستدرجُه
فلذَا أكذبُ شَيء فــجرهَا ولقَد غــر الحجى مُنبلجَه

(1)-منهاج البلغاء وسراج الأدباء: م.س.ص71

(2)-م.ن: ص72

(3)-نظرية النقد الأدبيّ: محي الدين صبحي، مجلة الفكر العربي، العدد:25، السنة الرابعة، فبراير 1982. ص287.

(4)-علم الشّعر العربي في العصر الذهبي: كانتارينو فينسنتي: ترجمة محمد مهدي الشريف، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط.دت.ص41

(5)-عنوان الدراية: م.س. ص147

وقد بدَا واضحا أنّ هذا المصطلح –الصّدق والكذب– مرتبط بالتخييل أو المحاكاة أو التمثيل بل إنّ التخييل هو المقصود بهذا المصطلح الذي صاغه النقد العربي القديم[1]، ونتيجة لهذا فقد عالج الغُبريني مشكلة الصدق والكذب من خلال عنصر التخيّيل، مستفيدًا في ذلك من آراء سابقيه من الفلاسفة المسلمين، وهذا ما يخالف ما جاء به أبو هلال العسكري الذي يؤكد أن الشّعر لا يراد منه إلا الصدق الفني، أو جودة البناء وحسن التصوير، وبهذا يتفق مع قدامة في مفهوم صناعة الشّعر تقريبا؛ إذ يقول: "وإن كان أكثره–أي الشّعر– قد بُني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة، من قذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، لا سيما الشّعر الجاهلي الذي هو أقوى الشّعر وأفلحه وليس يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى، هذا الذي سوّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى فيه، وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره، فقال يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء"[2]. وغاية دُعاة الكذب في ذلك التمسك بالصنعة الفنية التي تجعل من المبالغة سبيلا لاختراع الصور وابتكار المعاني وتفردّها.

أمّا يحي ابن خلدون فقد سار على نهج عبد الواحد المراكشي ولسان الدين بن الخطيب وأبي عبد الله بن مرزوق وغيرهم، أي أن كلا من الباحث وعالم البلاط يتجاوران في نفسية المؤلف المؤرخ، ويعيشان في جو وئام واتفاق، وفي هذا الجوار يضطر كل واحد منهما أن يتنازل عن بعض المبادئ، ويتحالف مع الآخر، وعندئذ ينقص الإنتاجَ شيءٌ من الدِقة والصدق، إلا أنه يزداد سعة ووضوحا[3]، ولهذا غلب الغلوّ على مدائح يحي بن خلدون، ويبدو أنّ ممدوحيه كانوا يشجّعونه على ذلك، حتّى أسرف، وجاوز حدّ الاعتدال؛ وهذا ما دعاه للخروج من رِبقة الصدق إلى رحاب الغلو والمغالاة.

وخلاصة القول إنّ نُقادنا على مختلف فئاتهم كانوا شديدي الاهتمام بوظيفة الشّعر الخلقية المتمثلة في أنّه نشاط فعال يصلح أن يكون وسيلة لإنبات مكارم الأخلاق؛ إلاّ أنّ انحراف الشّعر إلى أغراض سفيهة كان سببا في انحدار مكانة الشاعر، وسقوط همته، وهذا ما سيتطرق له البحث من خلال استعراض مبحث الوظيفة النفعيّة.

([1])–ينظر: قضية الصدق والكذب في النقد العربي، وليد قصّاب، كتاب المجلة العربية، الرياض، 1441هـ. ص9

([2])–صناعة الشّعر عند قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري: عوض أحمد حسن العلقمي، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2018. ص99

([3])–بغية الرواد: م.س.53/1

2-الوظيفة النفعية:

دامت منزلة الشّعر على بريقها زمنا طويلا حتى غيّر الشّاعر من موقعها، فتغير هذا الموقع في النفوس أيضا، وبدأت تلك المنزلة تأخذ في الانحدار والهبوط بسبب ابتذال الشاعر وجهله لقواعد الصناعة الشّعرية، وينقل الجاحظ في هذا الصدد كلامًا مهما لأبي عمرو بن العلاء يتحدث فيه عن انحدار مكانة الشاعر بقوله: "كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشّعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم...ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء، واتخذوا الشّعر مكسبة ورحلوا إلى السُّوقة، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر"[1]. أمّا سعيد البستاني فيشترك في نفس القناعات مع ما كتبه سابقوه، حيث يرى أنّ: الشّعر قد فقد بريقه بعدما أصبح وسيلة لنيل إعانات الممدوح، بما في ذلك إعانات تقدمها سيدات البلاط [2].

والحقيقة أنّ امتهان وظيفة الشّعر كان سببا واضحًا في تخلي الشاعر عن مهمته الجوهرية من أجل منافع شخصية، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى الاعتداء على الحرمات من إراقة ماء الوجه، وكسر الأعراف الاجتماعية، والهجوم على الآخرين بسبب أو بدون سبب ويعرض الجاحظ رأيًا نَراهُ جديرًا بالتوقف يتعلق بصنعة القصيدة نفسها التي ينظمها الشاعر لغرض التكسب، إذ يقول:"ومن تكسب بشعره والتمس به صِلات الأشراف والقادة وجوائز الملوك والسادة، في قصائد السماطين، وبالطِّوال التي تُنشد يوم الحفل، لم يجد بدًا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما، فإذا قالوا غير ذلك أخذوا عفوَ الكلام وتركوا المجهُود"[3]. والجاحظ في بيان هذه الوظيفة يقرر أثر التكسب على مكانة الشاعر؛ إذ تحط من قيمته، وعلى ما يبدو فإن الشاعر في هذه الحالة رهين جهتين، جهة الممدوح الذي يسمعه ما يُريد، وجهة الشّعر الذي ينظمه وهو غير راغب فيه، ولابد لنا أن نشير هنا إلى أنّ المكانة التي تحدثنا عنها لم تهبط بشكل عام حيث ينضوي أغلب الشعراء تحت غطائها.

([1])-النقد في كتاب الأغاني: م.س. ص 22

([2])-ينظر: الشّعرية العربية. م.س.ص76

([3])-البيان والتبيين: م.س.14.13/2

ممّا لاشّك فيه أن أغلب الشعراء لم يفقدوا وعيهم بالدور الذي يؤديه فنهم الشعري في واقعهم الاجتماعي سواء على مستوى الشاعر أولا، أو على مستوى الفرد بشكل عام، أو على مستوى الجماعة وقد اتفق أغلبهم في الاهتمام بالمتلقي وحول ما يقدمه الشّعر، إلا أن الشاعر كان أكثر حساسية إزاء الناقد نفسه باعتباره متلقيا، وإزاء المتلقي الآخر أيا كان نوعه[1].

وانطلاقا من رسالة الشاعر ووظيفة الشّعر في الحياة يرفض المقّري أن يكون المديح حلية لمن لا يستحقه خذ مثلا تعليقه على هذه الأبيات التي بعثها إليه الشيخ أبو بكر العمري شيخ الأدباء بدمشق، إذ يقول[2]:[الرجز]

تاهَت تلمسانُ عن مُـدنِ الدَنى بعَـــالم في العَالمين يحْمـــــدُ
المقّريُ أحمَـد ربُّ الحجـا الكَامِل البَحرُ الخضمُّ المـُزْبِد
مَالكُ هذَا العَصرِ شَافعيُّه أحمـــدُه نُعمـــانهُ المسَـــدَّدُ

وقد رفض المقّري مديح الشيخ العمري لاشتماله على المجاملة التي يليق بها المقام بقوله:"...ومديحهم لي، ليس-علم الله- لاعتقادي في نفسي فضلا، بل أتيت به دلالة على فضلهم الباهر، حيث عاملوا مثلي من القاصرين بهذه المعاملة، وكسوهُ حلل تلك المجاملة، مع كوني لست في الحقيقة له بأهل، لما أنا عليه من الخطأ والخطل والجهل"[3].

ويبدي المقّري إعجابه بالأمداح النبوية التي تظهر الود للرسول صلى الله عليه وسلم ولأنّ ميدان الأمداح النبويّة ميدان صعب المنال قال المقّري:"فالأمداح النبويّة بحر لا ساحل له، وفيها النّثر والنّظام، زاده الله شرفاً، وحباه أفضل الصّلاة، وأزكى السّلام"[4]. ويصف بعض الشعراء قصائد مدح النبي بـ"البحر الزاخر، الذي لا يعرف له أول من آخر. وقد نظموا فيه القصائد المطولة التي ضمّنوها صفاته وأخلاقه وسيرته الكريمة..حتى ليحارُ الباحث فيما يأخذ وما يدع من هذه الدّرر النفيسة والأعلاق الثمينة"[5].

([1])-ينظر: مفهوم الشّعر عند الشعراء من بشار إلى أبي العلاء. م.س. ص49

([2])-النفح: م.س.446/2

([3])-النفح: م.س.446/2

([4])- م.ن: 512/7

([5])-الشّعر المغربي في البلاط السعدي:م.س. ص123

ولهذا ألح المقّري على أن المديح الصادق ما اشتمل على مدح المصطفى عليه الصلاة والسلام، أمّا المعاني الأخرى فيسمح أن يدخلها الكذب والخيّال، ومثال ذلك قصيدة الشران والتي مطلعها:[السريع]

دَوامُ الحَالِ منَ قضايَا المُحَـال والطفُ مَـوجودٌ على كُل حَال[1]

أثبت المقّري هذه الأبيات بغرابتها وجزالتها، وذلك لاشتمالها على مديح المصطفى المجتبى.

ويبدو أنّ المبالغة قد ارتبطت بشعر المديح، ذلك أن الأمثلة التي يضربها النقاد، ويمثلون بها المبالغة هي من شعر المديح في الغالب، وقد تفطّن المقّري إلى هذا المستوى من الانزياح، وإلى المبالغة التي ذهبت برونق هذا الشّعر؛ إذ يرفض أن يكون المادح مسترفدا ومتكسبا بشعره ومن الشواهد على ذلك جواب بكار المرواني عن السؤال الذي وجه إليه بخصوص الارتزاق عن طريق الشعر: "إنّ الشّعر بئسما يُرتزق به، ونعم ما يتحلى به"[2]. وهذا يدُل على أنه "يرفض المدح التكسبي الزائف الذي يقال لقاء المال، ويفضل عليه شعر الحكمة والزهد والأغراض التي تكون حلية صاحبها عندما ينظم بها"[3]. والواضح أنّ المقّري حصر المديح في فضائل تتوافق مع القيم الإسلامية؛ "فالشّعر إذا جُعل مكسبا، لم يترك للشاعر حسبًا، وإذا كان لغير مكسب حسُنَ في الصِفات والنسَب"[4]. وذكر ابن بسّام أن أبا الوليد الباجي نشأ وهمته في العلم، وأنه بدأ بالأدب فنشأ في ميادينه، وجعل الشعر بضاعته، فنال به كل الرغائب؛ إلا أنه لما مال إلى علم الديانة، ارتاح العلماء للسماع منه والأخذ عنه[5] .ومن المؤكد أنّ هذا الموقف ناتج عن النزعة الدينية والمعيار الخلقي الذي يعتد به المقّري في كثير من مواقفه.

أمّا بن رشيق فقد ربط صناعة الشّعر بالوظيفة النفعيّة؛ فالشّعر وسيلة تنفيس واستعطاف وارتزاق[6] وقد أفاض في الحديث عن الوظيفة الأخيرة في أنموذجه؛ إذ رسم لنا صُورًا لفقهاء انحرفوا عن مهمتهم واتخذوا العلم وسيلة للاسترزاق، فهذا أبو طالب الدلائي كان إمامًا محسوبا إلى صحبة الفقهاء إلى أن

---

(1)-أزهار الرياض: م.س.135.134/1

(2)-النفح: م.س. 335/3

(3)-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب، م.س.ص196

(4)-إحكام صنعة الكلام: م.س. ص47

(5)-ينظر: النفح، م.س. 68/2

(6)-ينظر: العمدة.م.س.46/1

صنع فيهم أبياتا، فدخل في عداوة الفقهاء وعُزل عن إمامة المسجد ولزم داره، وكان الهجاء سببا في قطع رزقه، يقول[1]:[الخفيف]

لا تَكنْ مثلَ معشرٍ فُقهَاءٍ جعلُوا العلمَ للدَراهمِ صيْـدَا
طَلبوهُ فصيَّرُوه معاشـًـا ثم كادُوا به البـــريّة كيْـدَا
فلهذا صُب البَلاءُ علينَا مستحقًا ومَادَت الأرضُ ميْدَا

والحقّ أنّ هذا الغلوّ كثيرا ما يقود إلى جمود المضمون، فمّا يقال في هذا الممدوح يقال في غيره، وبذلك تنعدم في هذا المدح الصّلة بين ذات الشّاعر وما يصطنعه من شعر. وها هو ابن رشيق يذكر في عمدته بعض الشّعراء الذين وضع الشّعر من أقدارهم عندما سلكوا به مسلكا غير نبيل وخرجوا به عن الوظائف الخلقيّة التي عظمته العرب من أجلها، فقال:"إنّ الشّعر لجلالته يرفع من قدر الخامل إذا مدح به مثلما يضع من قدر الشريف إذا اتخذه مكسبَا...."[2] . فهو في هذا الموضوع لا يبتعد كثيرا عما ذكره الحاتمي عن المتنبي في حديثه عن المكانة التي ينشدها من الشّعر بقوله: "إنك لو قدرت نفسك بقدرها، أو وزنتها بميزانها ولم يذهب بك التيه مذهبا، لما عدوت أن تكون شاعرا متكسبا"[3].

وقد تحدث ابن رشيق أيضا عن وظيفة الشّعر النفعية، وهذا ما ألفياه عند حديثه عن الصلة بين الشّعر والفقر، فقد جمع بينهما في موقف رأى أنهما يجتمعان فيه، بقوله: "وأفضل ما استعان به الشاعر فضل غنى، أو فرط طمع والفقر آفة الشّعر ...فإذا كان فقيرا رضي بعفو كلامه، وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره ..ومنهم من تحمي الحاجة خاطره..فإذا أوسع أنِفَ"[4]؛ إذ يرى أنّ حياة كثير من الشّعراء كانت مقرونة بحياة القصيدة المادحة. والشّاعر، كما يقول ابن رشيق "طالبُ فضلٍ، وتعصّب المرء لمن هو في مُلكه وتحت سلطانه أصوب وأعذر له من كلّ جهة"[5]، فهو يُشير بذلك إلى أنّ معظم شعراء القيروان انساقوا نحو المديح التكسبي نتيجة لما عرفته الحياة العامة في العهد الصنهاجي، وقد ضرب لذلك مثالاً

(1)-أنموذج الزمان: م.س.ص118

(2)-العمدة: م.س. 40/1

(3)-الأغاني: 323/15.

(4)-العمدة. 214/1. 215

(5)- م.ن:.75/1.

بعبد الرحمن بن حبيب الذي :"لم يكن متكسبًا بالشّعر ولا طالبا ثوابا عليه إلا ما وصله به محمد بن هشام عبد الجبار المهدي القائم بقرطبة على هشام المؤيد"[1]ومن شعره:[الكامل]

أضحَى عـذُولي فيــه مِن عشّاقِه لمَّا بدَا كالبَـدْر في إشرَاقهِ

وغَـــدَا يلــومُ ولومُــهُ لي غيــرْةٌ منهُ عليهِ ليسَ مِن إشفَاقهِ[2]

إذا كانت المبالغة قد ارتبطت بالمديح، فإنّها تتحول إلى غلو إذا أفرط الشاعر في مديحه، ومثال ذلك أبو الطّاهر بن الخازن الذي شبه عطاء الممدوح بالماء الدّافق، فبالغَ في تفضيل ندَى ممدوحِه على فيض البحار، إذ يقول في مدحه لكرم المعزّ بن باديس (ت.454هـ):[3] [المتقارب]

رفيعُ العِــمَادِ وريُّ الزِّناد عَظيمُ الرّمَـــاد هنيُّ القِـرا

وأندَى بناناً مِن الزَّاخراتِ فَفيْضُ البحُورِ لدَيهَا حَسَا

ونفهم من النصوص السابقة أنّ ابن رشيق يُفضل الاعتدال في التكسب بالشّعر، وقد قصر هذا الصنف على الملوك والرؤساء، معزيًا نفسه في سلوكه بأنها شخصيات مرموقة –كابن هشام المهدي وهشام المؤيد والمعزّ بن باديس[4] .

ولأنّ غاية الشّعر عند ابن رشيق التأثير في النفوس، فإنّه يميلُ نحو الصِدق الفنيّ باعتباره أفضل الطرق نفاذًا إلى قلب المتلقي وعقله، ولذلك نجده يؤكد على صدق ابن جابر الخزاعي في مدحه[5]:[الكامل]

لم تَرم فوقَ ثلاَث عشرَة حِجَة حتى أبانَ عدَاك منكَ نوارُ

فحدَا بمدحِكَ جَازع في مهمه وشدَا به الحضارُ والسـمارُ

وعقب عليه ابن رشيق قائلا:"ما على هذا الكلام زيادة ولا فوقه إرادة، ولقد شب على المشيب نار التشبيب، وتبرأ في المدح من كل عيب وقدح"[1]، فالشاعر الجيد هو من يكثر عنده الشّعر "بالاستكثار من الصدق"[2].وله قصيدة منها[3]:[المتقارب]

---

[1]–أنموذج الزمان. ص142

[2]–م.ن:.ص142

[3]– م.ن:.ص.83.

[4]–ينظر: النقد الأدبي في القيروان. م.س.ص151

[5]–أنموذج الزمان: ص326.325

إلى السيّـد المَاجـدِ الألمعـيّ تحثُّ الركـــابُ بـزوارهَا
إلى ابن أبي العَربِ المُرتجَـــى تفـرُّ الرِجالُ بأخـطَارِهَا

وعقب ابن رشيق عليها بقوله: الشاعر الحاذق يجعل الشّعر كسوة للممدوح لائقة بشكله مناسبة لقدره لا تضيق عنه ولا تضطرب عليه. وهذه الأبيات للبوس محمد بن أبي العرب- لاشك- لما جمع من شرف الوزارة ولطف الكتابة إلى شهامة الفؤاد ونوادر الشجعان الأجواد، فقابله بكل فن فنا وبكل معنًى معنًى[4]، فالشاعر مطالب بأن يمدح ممدوحه بما فيه دون أن يستغرق ويفرط في تمجيده، حتى لا يخرج عن باب القصد.

وإذا كان الشّعراء قد اعتادوا ألّا يذكروا أُعطية بعينها، ولا مقدارا محدّدا من المال؛ لأنّ تحديد كرم الممدوح إزراءٌ بقيمته؛ فإنّ كثيرا من شعراء المدح يذكرون الأعطيات، فيذكر الغُبريني أن أمير المؤمنين القائم على إمامة المسجد أهدى ستة دنانير ومُدَّين من القمح لابن محرز الذي طلب منه بزيادة في مرتبه فأنشده هذه الأبيات[5]:[الكامل]

عُذرًا بإلحاحي عَليكَ مُؤمّـلا لا غِروَ أن تَلقى الكَريم فتَسْألا
ألقاكَ مزدادًا لكونـكَ باذلاً ومعَاودا وردِي لكونكَ منهـَـلاَ
ومُكثرًا من قَولِ هَات لأنّني أبـدًا أراك مُقللاً من قـــولِ لاَ

وقد استحسنها الأمير وطلب من كاتبه بزيادة ستة دنانير للإمام وبزيادة مُدَّين من القمح في كل يوم.

وخلاصة القول إنّ نقادنا قد أولوا وظيفة الشّعر النفعية عناية خاصة، لما لها من أثر في كشف الأهداف الساميّة التي تشكل غاية الشّاعر ووَكده، بعيدًا عن التكسب ونيل المآرب، كما أثار نقادنا قضية جوهرية تتعلق بالمتعة الفنيّة التي يُحدثها ائتلاف معياريّ المنفعة والجمال، وهذا ما سيتطرق له مبحث الوظيفة الجماليّة.

---

(1)-م.ن: ص325.326

(2)-عيار الشّعر، م.س.ص18

(3)-أنموذج الزمان: م.س. ص326

(4)-ينظر: م.ن: ص326

(5)-عنوان الدراية: م.س.ص136

3-الوظيفة الجمالية:

تحدث النقاد العرب عن تأثير الشّعر وامتداد سلطانه، وقد تبلور هذا التأثير الجمالي في مصطلحات مختلفة نذكر منها: السحر، الإلتذاذ، الإمتاع، الإهتزاز، الإذعان، الإنبساط، الإطراب، الإنفعال، التعجيب، وتلتقي هذه المصطلحات حول الفعل الوظيفي الذي يحدثه الأثر الجمالي للشّعر، ونظرا لأهمية لفظ "السحر" في رصد الظاهرة الشّعرية فإننا نضع في الإعتبار تحليله وتوصيفه عند نقادنا من خلال الصيغ المتعددة التي ورد فيها.

ونؤكد هنا أنّ صلة الشّعر بالسحر لا تكفي وحدها لشرح الظاهرة الشّعرية وما "هي إلا زاوية من زوايا النظر لا أكثر"[1] . فمن خلال العودة إلى قراءة النصوص الكبرى في شرح الشّعر ونقده تختفي الفواصل بين الظاهرة الشّعرية والظاهرة السّحرية؛ ذلك أنّ مواد السحر اللفظي وإجراءاته قريبة جدّا من مواد الشعر[2]. وقد تحدث ابن طباطبا سابقا عن التأثير النفسي للشّعر، وذهب إلى أن الشّعر يحدث في النفس فعل السحر بقوله:"فإذا ورد عليك الشّعر لَطيف المعنى، حُلو اللفظ، التام البيّان، المعتدل الوزن، مَازج الرُوح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخص دبيبًا من الرُقي، وأشد إطرابًا من الغناء، فسَلّ السخائم، وحلّ العُقد، وسَخّى الشحيح، وشجع الجبَان"[3]. وفي ضوء هذا الفهم للشّعر، يصبح للقصيدة وظيفة جمالية تتحقق من خلال سلامة تركيبها، ودقة معناها واستقامة وزنها، وبسبب مجموعة الآثار التي تحدثها القصيدة؛ فإنّ الحالة اللذّية التي يقع فيها المتلقي تتجاوز- كما يقول الدكتور إحسان عباس –المتعة لتصبح هذه المتعة نفسها وظيفة أخلاقية "لأنّ الحالة اللذّية التي يقع فيها المتلقي تتجاوز فائدة حد الاستمتاع بالجمال، إذ تصبح في نفاذها إلى الفهم كقوة السحر، ويكون أثر الشّعر الجميل عندئذ أن يسلّ السخائم، ويحلّ العقد، ويُسخّي الشحيح.."[4] . وهذا يفضي بنا إلى القول إنّ الوظيفة التي يقوم بها الشّعر، تحدث بواسطة كماله الجمالي، وليس بواسطة أخرى، أي أنّ الوظيفة الشّعرية مرتبطة بالبنية الفنيّة.

([1])-الشّعر والسحر: مبروك المناعي، دار الغرب الإسلامي، الرباط، ط1. 2004. ص8

([2])-ينظر: م.ن، ص15

([3])-عيار الشّعر: م.س. ص22

([4])-تاريخ النقد الأدبي من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ص141

يرى بعض النقاد أنّ للشّعر وظيفة مهمة تتلخص في التأثير والإيحاء عن طريق التمويه الذي يقترب كثيرا من دلالة السحر وهذا ما يؤكده جابر عصفور إذ يرى أن غاية الشّعر هي التأثير من خلال تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي وذلك يتم بضرب بارع من الصياغة التي "تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول"[1]، وهذا ما ينتج نوعا من التأثير وإثارة الوجدان وتحريك النفس وما يعتمل بها.

إنّ العلاقة بين السحر والشّعر علاقة قديمة ترتد جذورها إلى النشأة؛ إذ بيّن ارنست فيشر "أنّ أصول الفنّ ترجع إلى السحر"[2]. ولما كانت خُطتنا الكلام عن السحر والشّعر في آن واحد كان من المناسب أن نحصر الصيغ التي ورد ذكر السحر فيها، وهي نماذج مستخدمة في البحث نرى أن نتحدث عن هؤلاء النقاد، على شكل مجموعات متشابهة في الصياغة أو الدلالة ونبدأ بالمجموعة الأولى، وهي التي وردت لديها كلمة السحر وصفا للشّعر، أو خبرا عنه وتبدأ بالغبريني الذي أنشد شعرا لعلي بن الجهم واصفا إياه "بالسحر "يقول فيه[3]:[الطويل]

عُيونُ المـهَا بينَ الرصَـــافةِ والجسرِ جَلبنَ الهَوى من حيثُ أدْرِي ولاَ أدْرِي

فمن الواجب أن يسمى الغُبريني هذا الصنف من الشّعر بالسحر لأنه "يخلب النفوس ويستفزّها، ويثني الأعطاف ويهزّها"[4]

وفي موضع آخر يبدو لنا أن السحر قد ارتبط بالكلام أكثر ممّا ارتبط بالحركة، وظهر في الشّعر بهذا الاعتبار[5]. قال أحمد الأريسي المعروف بالجزائري[6]:[الطويل]

فوا الله ما أدْري لطِيبْ حَديثهَا أضمنَ سِحراً لفظهَا أم هُو السِحرُ

ومن نظمه أيضا[1]:[البسيط]

([1])-مفهوم الشّعر في التراث النقدي: م.س. ص57.

([2])-ضرورة الفن: ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط. 1971 .ص16.17

([3])-عنوان الدراية: م.س. ص22

([4])-السِّحر والشِّعر: لسان الدين بن الخطيب، بدايات للطباعة والنشر، سوريا، ط1. 2006. ص13

([5])-ينظر: م.ن. م.س.ص39

([6])-عنوان الدراية: م.س. ص164

وقمتُ ألقطُ من ألفاظهَا دُرّرا وأنظمُ السِحر حَتى أقبلَ السَحر

أما يحيى بن خلدون فقد أورد شعرا للفقيه أبي عبد الله بن يوسف القيسي الأندلسي يقول فيه[2]:[الطويل]

ومن نَاظم سِحر البيَان بدائعًا لكِن يقصِّرُ عن حلاكَ بيانهُ

لا يَستوي حرُّ الكلام وعَبدهُ يومًا ولا حصبَاؤه وجمانهُ

وقول أبي عمران بن برغوث[3]:[الكامل]

وإليكَ من سِحر الكَلام قصر الخطى عنهَا أبو تمَام

وهكذا تظهر مكانة يحيى بن خلدون في تحسس مواطن الشعر الجيّد؛ وذلك نظرا لولوعه بسحر البيان، ودرايته بتذوقه، وقدرته على نقده، وإبراز مواطن الجمال فيه.

وهناك طائفة أخرى ترد السحر إلى هاروت المشهور بالسحر، ومثال ذلك أبو عبد الله بن عبد السلام في قوله[4]:[الطويل]

فلو أنَّ هاروتًا رأى سِحر طَرفهِ أقرَّ بأنّ السِحر من لحظهِ اشتقَا

وقال أبو بكر ابن حجاج[5]:[الطويل]

يقُولون إنّ السِحر في أرضِ بابلٍ ومَا السحرُ إلاّ ما أرتك محاجرهُ

وما الغُصنُ إلاّ ما انثنَى تحتَ بُرده وما الدِّعصُ إلاّ ما طوتهُ مآزره

وفي نفس المعنى ما يرد في ترجمة المقَّري لمحمد بن زُهر"....لقلنا جاذبَ هاروتَ طرفًا من سِحره، ولولا أنّ الغلو آفة المديح، لتجاوزت طلق الجموح، ولكني اكتفت بالكناية عن التصريح"[6].

([1])-م.ن: ص165

([2])-بغية الرواد: م.س. 44/2

([3])-م.ن:206/2

([4])-عنوان الدراية: م.ن. ص167

([5])-النفح: م.س.486/3

([6])-م.ن: 432/3

ومنهم من يرد السحر إلى بابل منبت السحر، كما يقول الفتح بن خاقان[1]:[الطويل]

أمُهدي سَجاياه إليّ وناظمًا ... ليَ الشُهب عِقدًا راقني نظمهُ عُجْبا
ومَا خلتُ إهداءَ الشَمائل مُمكنًا ... لمُهدٍ أنَّ الدهر ينتظمُ الشُّهبا
فهل نال عبدُ الله من سِحر بابلٍ ... نَصيبًا فَأرْبى أو حَوى الدَّهى والإِرَبا

ويؤكد ابن رشيق أيضا، تداخل السحر بالشّعر في جانب الأثر الفني ، "فالسحر بلطافته يؤثر والشّعر برقة معناه ولطف موقعه يؤثر، وكما أن السحر يوهم قلب الشيء عن حقيقته، كذلك الشعر يوهم وقوع الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، ويلتقي بهذه المعاني مع الشعراء بلا استثناء"[2].

أمّا فيما يتصل بعلاقة التعاويذ والرُقي بالسحر، جاءت على أساس أنّ الشّعر له نفس التعويذة أو الرقيّة في الشفاء من أثر السحر، ووردت كالتالي: يقول علي بن سعيد العنسي[3]:[الطويل]

جنونٌ أبى أن لا يَلينَ لعازمٍ ... بسحرٍ بآياتِ الرُّقَى ليسَ يذهبُ

ويقول أيضا في المعتمد بن عباد[4]:[السريع]

أرسَلتُ من شعريَ سِحرًا لهُ ... يسّرُ المَرغَبَ والمطلبَا

وبناءً على ما سبق يمكن الفهم أن هؤلاء النقاد يقصدون إلى أن يثبتوا للشّعر أثرا أو دورًا أبلغ تأثيرا من الشعر نفسه، فالشّعر هو السحر وهو نفسه الذي يُداوي أثر السحر ولعلّ هذا ممّا يؤكد ارتباط الشعر بالواقع الاجتماعي وجدواه بالنسبة للإنسان[5].

ولم يقف المقّري عند ارتباط أثر الشّعر بالسحر فقط، بل تعداه ليناقش مصداقيته على المستوى الديني، هل هذا سحر حلال أم حرام؟ ويتضح هذا المقياس الديني في تقدير المقّري لشعر أبي عبد الله بن جابر الذي يقول فيه[6]:

([1])-أزهار الرياض: م.س. 140/3

([2])-مفهوم الشّعر عند الشّعراء من بشار إلى أبي العلاء: م.س. ص80

([3])-النفح: م.س. 284/2

([4])-النفح: م.س: 286/2

([5])-ينظر: مفهوم الشّعر عند الشعراء: م.س. ص70

([6])-النفح: م.س. 669/2

هذِي فُصول الربيع في الزمنِ كم حسنٍ أُسنـدَت إلى حَسنِ

والمقَّري في تعليقه على مطلع القصيدة راضٍ كلّ الرضا على المنهج الشعري لما في ذلك من السهولة والجمال الذي يلوح في رقة الشّعر وعذوبته، ولهذا كان تعليقه على جودة القصيدة بوصفها بالسحر الحلال؛ إذ يقول:"تالله إنها لسحر حلال، وخِلالٌ ما مثلها خلال، كلام كله كمال، ومجال لا يرى فيه إلا الجمال"[1].

وقد نظمت في مجلس ابن سعيد صاحب القدح المعلّى أبيات[2] من نظم أبي جعفر الوزير الكاتب، ولأنّ ابن سعيد شاعر مبرز متمكن فقد ساعده ذلك على معرفة مواطن الجودة والبراعة في نظم الوزير الكاتب، وهذا ما دعاه إلى وصف الأثر الشعري الذي أحدثته أبيات الوزير الكاتب بالسحر الحلال، بقوله: "إن كان هذا هو السحر الحلال، فبالله ما زدتني من هذا النمط"، فقال:[الوافر]

أدِرْها فالسّماء بدَت عرُوسًا مُضمَّخةَ الملابس بالغـوالي
وخـدُّ الروضِ حمّـرهُ أصيلٌ وجفنُ النهر كُحِّلَ بالظلال
وجيدُ الغُصن يُشـرقُ في لآلٍ تُضيءُ بهـنَّ أكنافُ الليالي[3]

وهناك طائفة أخرى تمثل "الاعتقاد الشعبي في السحر، من حيث النفث في العقد، وعقد السحر، والآثار المترتبة عن ذلك مما يجعل السحر يأخذ وصفا مقابلا للحلال، وهو الحرام"[4] ،ومن الشواهد على ذلك أبيات أحمد ابن القاضي التي أجاب بها أبا الحسن بن محمد السملالي والتي يقول فيها[5]:[الطويل]

أسِـحرُ حـَلالٍ راقٍ أمْ نفثةُ حكمَة تـَدُل على قـَدر عَظيمٍ ورِفعـةٍ

وقول الكاتب أبي اسحاق الحسناوي[1]:[البسيط]

([1])-م.ن: 670/2

([2])-م.ن: 307/3، وأبيات أبي جعفر الوزير الكاتب هي:[السريع]

يا هـل ترى أظرفَ مـن يومنا قلَّد جيدَ الأفقِ طـوق العقيق
وأنطـقَ الـوُرقَ بعيـدانها مرقصةً كـلَّ قضيبٍ وريـق
والشمس لا تشرب خمر الندى في الروض إلا بكؤوس الشقيق

([3])-النفح: م.س: 307/3

([4])-مفهوم الشّعر عند الشعراء: م.س. ص62

([5])-روضة الآس: م.س. ص250

سِــحرُ البيَان بنَاني صَار يعقــده والنّفْثُ في عَقدهِ من مَنطقِي الحسنِ
لا أنشدُ المَــرءَ يلقــاني ويُبصرني أنا المُعَيْــديُّ فاسمــعْ بي ولا تـَرني

وبهذا يصير السحر حلالا لأنّه يؤدي "نفعا للإنسان في وقت ما، وعليه يمكن أن نفهم السر في فهم الشعراء للسحر على أنه حلال مرة، وحرام مرة أخرى، وسواء أكان حراما أم حلالا فإن الثابت أن للسحر تأثيره المتساوي"[2].

إنّ رصد وظيفة الشّعر الجماليّة هي من أهداف الشّعر الأولى عند المقّري ويتأكد ذلك من خلال اهتمامه "بالأثر الذي يحدثه الشّعر في نفس السامع أو القارئ، ويتحدث عن مدى قدرته على هزها وتحريكها لتحقيق التجاوب، ويجعل ذلك معيارا لتحديد درجة الإبداع في الشّعر"[3]، ولهذا تحدث عن التناسق بين موضوع القصيدة ونفسية السامع كالرثاء في حالة الاهتياج والشوق وذلك لما له تأثير قوي على الأسماع[4]، كما نقل عن ابن سعيد قوله بأنّه إذا غنى الأشعار اللطيفة على الأوتاد لم يبق لسامعه عند الهموم من ثار[5]، وبهذا تتضح الخصوصيّة التي ظفر بها المتلقي عند المقّري؛ إذ ركز كثيرا على أثر الشعر في نفس السامع، ومدى قدرته على هزها وتحريكها لتحقيق التجاوب مع المتلقي وجعل ذلك معيارا لتحديد درجة الإبداع في الشّعر، فرأى أن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، والمقّري مسبوق في ذلك بفكرة القرطاجني الذي أسس نظريته على أن "المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من العين"[6]، فإذا كانت القصيدة الشعرية ترتكز على العنصر التخييلي باعتبارها "أقاويل محاكية أو خيالية تقوم على مجموعة من الصور المنتظمة في بنية ايقاعية ذات محتوى شعوري أو انفعالي يتفاعل معه المتلقي، فتفرض عليه حالة نفسية خاصة هي بمثابة

(1)-النفح: م.س. 503/5

(2)-مفهوم الشّعر عند الشعراء: م.ن. ص65

(3)-نظرية الشّعر والمنهج النقدي في الأندلس: م.س. ص112

(4)-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب. م.س.ص290.

(5)-النفح: م.س. 305/3

(6)-ينظر: منهاج البلغاء، ص113

الاستجابة التخييلية للقصيدة"[1]. فإنّ الفنون الشعرية بمختلف موضوعاتها تنشد إثارة انفعالات المتلقي وتحريك عواطفه ومشاعره.

إنّ وظيفة التأثير والإثارة تقتضي أن يتصف الشّعر بصفات ضرورية وهي الطرافة والغرابة والجدة والابتكار، وهي صفات مهمة وضرورية من أجل أن يؤثر الشعر في نفس المتلقي ويحرك مشاعره ويبدو أنّ المقّري قد تلمّس هذه الصفات في شعر ابن السيد البطليوسيّ بقوله:"وممّا يُستغرب له ويستبدع، ويُشاد بذكره ويسمع، ويعدّ مما ابتكر معناه واخترع؛ قوله في وصف طول الليل عليه، كابد منه ما عظم عليه: [2] [الطويل]

تُرى ليْلنا شَابت نَواصيه كَبْرة كمَا شِبت أمْ في الجوِ روض بهـارِ

كأن الليَالي السَبعَ في الأفُق ولا فضـــلَ فيـمَا بَينـهَا لنـــهَارِ

وإذا تأملنا تعليق المقري حول هذه الأبيات أمكننا أن نستخلص منها العناصر التي يتقوم بها الشّعر في نظره وما تتحدد به طبيعته ويتحقق تأثيره، لأنّ الشّعر الحق لا يمكن إلا أن يكون مؤثرا، بما يحققه من انفعال في المتلقي بواسطة عناصر الأداء الفني فيه الذي يتكشف فيها العنصر الإبداعي الذي يقرن الشّعر بالتعجيب والاستغراب[3]، فعنصر الغرابة والتعجيب هو مقياس الصورة الشعرية الموفقة، وقد كثُر الحديث في النقد الحديث عن ذلك؛ لأن هذه الصفات هي صفات محورية تؤثر في نفس المتلقي بما تحدثه من التذاذ بمتعة اكتشاف المجهول والتعرف إلى الجديد، وهذا صواب الرأي؛ لأنّ "النفس إذا خُيل لها في شيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وجدت في استغراب ما خُيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره من قبل"[4]. وقد أشار حازم القرطاجني سابقا إلى فكرة التعجيب والاستغراب في إطار بحثه حول ماهية الشّعر؛ إذ رأى بأنها تمثل روح الشّعر وجوهره.

والحقيقة الشّعرية لا تتكامل إلا عندما يمتلك الشّعر قوة كامنة تتبدى من جمله الشّعرية، ومن إيحاءاته وما يكتنف المعاني الشّعرية من خفاء ليصبح للمعنى الظاهر مرادف خفي وللنغم الموسيقي الظاهري معنى

---

[1]-مفهوم الشّعر: م.س. ص244

[2]-أزهار الرياض: م.س. 127/3

[3]-ينظر: نظرية الشّعر والمنهج النقدي في الأندلس. ص67

[4]-منهاج البلغاء: م.س. ص85

خاص[1]، وهذا ما يتضح أكثر عند ابن رشيق؛ حيث أولى فكرة التعجيب والإغراب عناية خاصة يتأكد ذلك من خلال تعليقه على أبيات ابن الصفّار السّوسي التي نظمها في ذكر الشباب والشّيب[2] [الطويل]:

أرى البيضَ لا يمنحنَ ذا البيضِ منحةً سِوى منحةٍ تُهدي الكآبة والثّكْلا
كأنّ لأيّام الشَباب بسالةً طَلَبْن لأيّام المشِيب بهَا ذَخلا
ولم ترَ عَيني كالشَباب وحُسنهِ أقرّ لأجفَانِ القِيَان ولا أَحْلى
ولا كبيَاض الشَيبِ في أعيُن الدّمى قَذًى بئْسَما يغشَى القذَى الأعين النّجلا
فلاَ غِروَ أن أرْعى الشَّباب وعصرَه ولا لَومَ أن أنْعى المشيبَ ولا عَذلاَ

قال ابن رشيق: "ما رأيت أعجب من البيت الثاني من هذه الأبيات، أما ينظر الناس إلى هذا المعنى الغريب، والتخلص العجيب في اللفظ الرائق المتمكن، والنظم الرائق المستحسن"[3].

أمّا الغُبريني فقد تحدث عن الصيغة الجمالية التي تعكسها القصيدة من حيث "وقوعها موقعا حسنا في نفس المتلقي باعتباره عنصرا فعالا في توجيه القصيدة وإمدادها بعناصر الاستحسان والإجادة حينا، والاستهجان والاستكراه حينا آخر"[4]، ومثال ذلك تعليقه على القصيدة الصوفية الهمزية التي أنشدها للشيخ أبي محمد الإطرابلسي والتي مطلعها[5]:[الخفيف]

وَا حيرة العُشَاق بالرَقباءِ حُرِمُوا الوُصولُ لطيبةِ الوسعَاءِ

ولأنّ المعاني ينبغي أن تكون قائمة على الابتكار والجدّة، حتى تشدّ إعجاب الناس، وتستدرجها إلى اتخاذ الموقف المناسب من التجربة الشعورية، وهذا ما دفع الشيخ الإطرابلسي إلى إظهار إعجابه

---

(1)-ينظر: مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النقد العربي ص19

(2)-أنموذج الزمان: ص268

(3)-م.ن: ص269

(4)-بناء القصيدة المغربية في فجر الدولة العلوية: م.س.ص113

(5)-عنوان الدراية: م.س.ص50

واستحسانه بقصيدة الغُبريني لاشتمالها على معاني التفرد والابداع بقوله"بصرك الله لمعانيها وأطلعك الله على ما فيها"[1].

ومن الصور الشّعرية التي برع المغاربة في توظيفها في قصائدهم، متأثرين بشعراء الأندلس، خاصة ابن الخطيب، تشبيههم القصيدة بالغادة البكر وبالعقيلة، مستلهمين طبيعة الحياة العربية في الاعتزاز والافتخار بهما. يقول ابن خاقان[2]:[الكامل]

ودُونكَ بِكرًا مِـن ثنائى زفَفْتُهَا إليكَ كمَا زُفَّ الغَـــوانِي الكرائمُ
كستكَ بَطَلَيَوْسٌ بهـــا عبقريَّةً كمَا انشقَّ عن زَهْر الرِّياض كَمائمُ
وما أنت ذو فَقرٍ لما أنَا واصفُ ولا أنا ذُو إفــكٍ بما أنَا زاعــمُ

وهي في قصيدة أخرى بكر عذراء حسناء عُضلت عن النكاح مرة، ونكحت مرة أخرى، وهذه كلها جزئيات العلاقة القائمة بين المتلقي والشعر، وهي جزئيات مستمدة من الواقع الاجتماعي، ومن صورة العلاقة بين الرجل والمرأة في الشريعة الإسلامية؛ إذ لا تنكح المرأة إلا بصداق رجل كفء لها[3]، كما يقول الشاعر الأندلسي الفتح بن خاقان[4]:[البسيط]

قُل للذِي غـَاص في بحرِ من بذِهنهِ فَـحوى ما شَاء مـن دُرّر
لله عَـــذراءُ قَـد زُفَّـــتْ منكَ تختالُ من حِبرها المـرقُوم في حِبر
صَـــداقُها الصِّـدقُ مِـــن وُدِّي بصيرتي وسَوادُ القلبِ لا بَصري
كأنّما خَامـــرتني مـــن بشَاشتهَا راحٌ وسُـــكر بلاَ راحٍ ولا سَـكر
هزَّتْ بدَائعُها عِــطفي مِن طربٍ لحُسنها هِـــزّة المشغُوف للـذِّكر

وقد جسد الفتح بن خاقان هذه العلاقة من خلال إضفاء صفات المرأة على القصيدة، بحيث تتبدل القصيدة لديه إلى فتاة بكر زُفّت إليه كأنّها عروس، ويعتقد الشاعر هنا أنه يقدم لممدوحه شيئا طيبا حينما يخبره أن الشعر الذي امتدح به كان عزبا، هذا وتنبه الشاعر أن الشّعر لا يقف –في مهمته– عند

---

(1)– م.ن:.ص51

(2)–أزهار الرياض:137/3

(3)–ينظر: مفهوم الشّعر عند الشعراء. م.س.ص97

(4)–أزهار الرياض: م.س. 141.140/3

المتعة الحسية فقط، بل أدرك العلاقة بين الشّعر والخمر،كما أكد من قبل التلازم بين الشّعر والمرأة والتلازم بينه وبين الغناء[1].

كان الشّاعر المغربيّ يحس في كثير من الأحيان بالتفوق، فقصائده درّر غالية، لا يظفر بها إلا مستحقّوها، وفي ذلك تعدّدت الصور وتنوّعت، وإن اتفقت كلها في نعت القصيدة بالدّرة الغالية، والقلادة الثمينة، والبكر الفاتنة، يقول الوجدي الغماد[2]:[الطويل]

سأُوليكَ مِن أبكَار مَدحِي وأثْني عَليكَ في صدُور المحَافلِ
وَأَصفيكَ ما دامَت حيَاتي وإنْ مُتُّ تُلفى بين صدري وكَافلي

ومن الشعراء من شبه قوافيه بالبكر الحسان التي تغازلها الحور، ويجب الإشارة هنا أن كلمة "قافية" قد تعني القصيدة أو الشعر عامة[3]، ومن مثال ذلك هذه الأبيات المجتزأة لابن الجنان[4]:[الطويل]

وإليكها عذراءُ فكرٍ أُهدِيت وجعَلت مدْحكَ مَهرهَا الموهُوبا
ونظمتُ من درَرِ البلاَغة فَغدَا يَروقُ بجيدهَا تَرتيبَا

فالشاعر من خلال الأبيات السابقة قد سار على نهج سابقيه من خلال تشبيهه قصائد المدح بالبكر والعذراء، وذلك تقديرا لمكانة ممدوحه الخاصة.

ويحدث أن ترتبط الهزّة التي يحدثها الشّعر في نفس المتلقي بنشوة الخمر ومثال ذلك قول ابن الخطيب[5]:[الطويل]

وإن مُدِحوا اهتزُّوا ارتياحًا نَشَاوى تمشَّت في مِعطفهم خمْر

والواضح أنّ تأثير الشّعر عند ارتباطه بالسحر والخمر والمرأة قد ازداد توهجا، حينما ارتبط بالغناء، ومن المعلوم أن الشّعر وُجد لينشد ويتغنى به، ولعل ما يميزه عن غيره هو إيقاعه العام، الذي يتداخل في

(1)-ينظر: مفهوم الشّعر عند الشعراء، م.س. ص102.97

(2)-روضة الآس: ص85

(3)-ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب، م.س. ص209

(4)-النفح: م.س. 56/6

(5)-أزهار الرياض: م.س.200/1

أمور كثيرة، ومن الشعراء الذين وعوا هذا الارتباط- في مجال البحث- الفتح بن خاقان؛ فالشّعر في تصوره ما أطرب وهزّ الأعطاف ومثال ذلك هذه الأبيات[1]:[الطويل]

لقد هزَّ عِطفِي بالقَريضِ ابن جوشَن سُرورًا كمَا هزّت صبَا غُصُنا رطبَا
كسَاني ارتياحَ الــراحِ حتى حَسبتُني حَليفَ بعـــاد نَال من حِبّه قُربا
وأطْـربَني حتى دعَـــاني الورَى فتًى وقَالوا كــبيرٌ بعــدَ كَبرتِه شَـــبَّا

ولعل شيوع الشّعر وانتشاره، واقبال الناس عليه بالحفظ والإنشاد يعود إلى تأثر المتلقي وإعجابه به، وقدرة الشاعر على الإجادة والتأثير بنقل مشاعره وأحاسيسه إلى الآخر، وبراعته في اقتناص المعاني وتصيّد الألفاظ، فتقع في الأسماع موقعا حسنا، وتهتز لها الأنفس طربا[2].

وبتركيز المقّري على الأثر الذي يحدثه الإنشاد علق على جملة وافرة من نظم ابن زمرك قائلا:"وعقود درّ ومَرجان؛ ترتاح النفوس النفيسة لإنشادها، وتحسد الأبصار الأسماع عند إيرادها"[3]. وبهذا يتأكد دور السماع في الوصول إلى لذة الفهم، وقد تناول الفكرة ذاتها ابن طباطبا حيث شبه النص الشّعري بالسّبيكة المفرغة والوشي المنمنم والعقد المنظّم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه.." [4] . كما عبّر عن إجادة صاحبها بالنّسّاج الحاذق والنقّاش الرّقيق وناظم الجوهر وغير ذلك.

وقد تتكاثف في بنية الشّعر ونظامه الصّوتيّ الوحدات الإيقاعيّة التي تحدّد النّسق المتطلّب لنظام الشّعر عامة؛ إلاّ أنّ ذلك لا يكفي الشاعر في بناء قصيدته وإحكام صنعتها؛ بل ينبغي له أن يحسن إنشادها، ومثال ذلك قصيدة ابن الخطيب التي أحسن إنشادها في مجلس السلطان أبي العنان[5]:

خَليفة الله ساعَــد القـــدرُ عُلاَك ما لاَح في الدُجى قمرُ
ودافعَت عنكَ كفُّ قُــدْرتِهِ ما ليسَ يستطيعُ دفعهُ البَشرُ

---

(1)-م.ن: 140/3

(2)-ينظر: الشّعر المغربي في عصر المنصور السعدي، ص127.126

(3)-أزهار الرياض: م.س: 14/2

(4)-عيار الشّعر.م.س. ص10

(5)-أزهار الرياض:.م.س. 206/1

فاهتزّ السلطان لهذه الأبيات، وأذن له في الجلوس، وقد قال له قبل أن يجلس: "ما ترجع إليهم إلا بجميع طلباتهم، وردّهم بجميع ما طلبوه"[1]. وبهذا يمكن التأكيد على أن القصيدة السابقة أدت وظيفتها الجمالية في حسن تقبّل السلطان لها وإعجابه بشكلها وصياغتها وجرس ألفاظها.

وينقل الغُبريني عن ابن طباطبا ربطه بين الشّعر وما يُلذ من الأشياء لذة حسيّة كالغناء بالنسبة لحالة السمع، يظهر ذلك من خلال تعليقه على نظم أبي الحسن الششتري بقوله:"وشعره في غاية الانطباع والملاحة وتواشيحه ومقفياته ونظمه الزجلي في غاية الحسن"[2] . ومحصول ذلك كله تأثير في المتلقي لا يقف عند المتعة الآنية، بل يمتد ليثير في النفس بواعث وانفعالات تدفع إلى اتخاذ موقف ما.

أمّا المقّري فقد أبان عن اهتمامه بالحس الجماليّ، من خلال العَروض الذي هو زخرفُ الشّعر وميزانه، والذي تتحقق معه لذة السماع ومثال ذلك ما ساقه عن الحسن المسفيوي:"وذلك أن بعض أكابر الفقهاء لم يكن يحسن قول الشّعر وفنّ العروض، فلما كان بعض الموالد النبوية تكلف قصيدة من بحر الرجز فقصرت جدا عن نظم الأعلام الذين بحضرة أمير المؤمنين نصره الله فقال في ذلك مفتي الحضرة الأمامية الإمام العلم، أبو المالك عبد الواحد بن أحمد الحسني"[3] يقول:[البسيط]

قد صَكَّ سمعِي مَا أجْرى الجُــفون وألبسَ الصُبح من غِمائهِ غممَا
ضَجّت قَوافي القَريض في مصَارِعها منهُ، وركنُ علاَها اليوم قد ثلمَا
وأصبحَ الشّــعرُ قدْ قُصت قوادِمهُ فلاَ مــــطَار له خــــلفًا ولا أممَا

فذّيل صاحب الترجمة الكاتب أبو محمد الحسن المذكور هذه الأبيات[4] بقوله:[البسيط]

حــقُ البَراعة أن تلــــقى أزمتها ولا تقُـل طـــــروس بعـــدَه قلمَا
كان القَريض عُقود الدّر رائقةً فعادَ سلكًا من الحصْباءِ مُنتظمَا

ثم ذيل ذلك الفقيه أبو عبد الله الهوزالي بقوله[5]:[البسيط]

---

(1)-م.ن:206/1

(2)-عنوان الدراية: م.س.ص111

(3)-روضة الآس: م.س. ص176

(4)-روضة الآس: م.س: ص176

(5)-م.ن: ص176

فلو رأى الملكُ الضليلُ ما فعلتَ بعَسكرِ الشّعر لم يُرفَع له علمَا
ولو رأى قُيود العزّ راسفةً سوق البدائعِ لم يغفِر لهُن فمَا
ولو رأى ما دَهى ربع اليَان لما أجْرى بسقطِ اللوى دَمعا ولا سَجما

من خلال الأبيات السابقة يتأكد دور معرفة العروض لدى المقّري باعتباره أحد أهم الأدوات التي ينبغي على الشّاعر أن يمتلك ناصيتها قبل نظم الشّعر ، وبهذا يقترب من رأي ابن طباطبا بقوله:"فمن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[1].وفي هذا المعنى يقول الشّاعر الشيظمي[2]:[الطويل]

وما الشّعر إلا جوهرٌ لا تنالهُ من أبحرِهِ ذات الأعارضِ عُوَّمُ
ولو نِيل بالأيدي لهانَ ولاستوَى بليغٌ يجيدُ القَول فيهِ ومفحِمُ
ولكن بغَوصِ الفكرِ بعد ارْتِياضِه زمانًا بآدابٍ تُعينُ وتُفهِمُ
لقد رُضْتهُ إلى أنِ انقادَ واغتدَى يُسلِّمُ لي فيه حبيبٌ ومسلمُ

فموسيقية الشّعر تضفي على الكلمة رونقا آخر لم تألفه في غير الشّعر، وتجعل من المعاني صورا حية تتمثل أمام الأعين واضحة رائقة.

لجأ النقاد إلى وزن الشِّعر بمقدار ما يحدثه في النفس من أثر، وما يوحي به من شعور وانفعال، فيرى ابن رشيق أن :"الشّعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشِّعر الذي وضع له وبُني عليه لا ما سواه"[3].وبهذا يكون ابن رشيق قد ركز على عملية التخييل أو ما يسمى بسيكولوجية التلقي أكثر من تركيزه على عملية التخيل المعروفة بسيكولوجية الإبداع، وهذا تدعيم لفكرة مقتضى الحال في جانبها الخارجي التي يراعي فيها علاقة النص بالمتلقي أكثر من علاقة النص بالمبدع[4].

ولأنّ الشّعر عند ابن رشيق ما أطرب النفوس وهزّ الطباع، فليس غريبا أن يُعنى بفنون البديع اللّفظي بما توفّره من لذة إيقاعيّة للأذن في سياق الشّعر، ومن هذا المنطلق تغدو فنون البديع، بحكم ما فيها من

---

(1)-عيار الشّعر: م.س. ص9

(2)-روضة الآس: م.س. ص74

(3)-العمدة: م.س. 128/1

(4)-ينظر: رحلة مع النقد الأدبيّ: م.س.ص152.

علاقات دلاليّة، جديرة للإسهام في صياغة النّص الشّعري، ويعدّ التّجنيس أحد فنون البديع الخمسة الكبرى، وكما وظف الشّعراء جناس القوافي مبيّنين إفاضتهم في اللّغة، محاولين التّجديد في القافية الختاميّة، قال ابن رشيق"... وربّما صنعوا مثل هذا في القوافي فتأتي كالإيطاء وليس بإيطاء إلّا في اللّفظ مجازاً"[1]، ومِن الجناس النّاقص المطرّف الذي يختلف ركناه في حرف أو حرفين متقاربين في المخرج قول عبد الوهاب بن الغطاس مجانسا بين لفظتي عاذري وعاذلي:[2][الطّويل]

أيا عَاذِري في فيْضِ دَمعي إذا جَرى وإن عـاذلي لم يَستمِع في الهَوى عُذري

وقد يفرط الشّعراء فيجانسون بين أكثر من لفظين، ممّا قد يذهب بعمق المعنى في الغالب، ويجعل الشّعر حلية لفظيّة تتّكئ على تناغم الألفاظ كقول محمد بن علي الوجدي الغماد[3]:[البسيط]

حاكاكَ بدرُ الدُجى لم يدْرِ من حَاكا شَتَـان مَا بينَ محـكِي ومن حَـاكا
ألقَاك حُسنك يا مولايَ في كَبـدِي وا خَجْلتي واصْـفراري حين ألقـاكا
من جاكَ مختلسًا ورْد الخـدود فقُل هَيهات أين أنتَ من الألحاظِ مَجْاكا؟

فالتجنيس وقع في الكلمات (حاكاك ومنحاكا): فالأولى بمعنى شبه، والثانية بمعنى الجهة؛ وألقاك وألقاكا؛ فالأولى بمعنى رماك، والثانية بمعنى أجدك؛ ومن جاك ومنجاكا: فالشّاعر حينما يكرّر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة [حاكاك، حاكا، محكي، حاكا]، إنّما يريد أن يؤكّد حالة إيقاعيّة أو يبرز منطقة من مناطق النّص الشّعريّ في نسيج إيقاعيّ يوفّر الإمتاع، ففي أبيات محمد بن علي الوجدي الغماد التي يتغزل بها نجد صنعة صوتيّة مسيطرة على "تحسين مواقع المسموعات من النفوس، وخصوصا في القوافي التي استقت فيها العرب كل هيئة تستحسن، من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتماثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض"[4]. ولهذا كشف المقّري إعجابه بالقصائد والأبيات المتضمنة بفنون البديع والمحسنات كالطباق والتضمين والجناس ويقول إنّها من بديع النظم[5]، كما تحدث المقّري عن سجع

---

[1]-العمدة: م.س.329/1.

[2]-أنموذج الزمان: م.س.ص.232.

[3]-روضة الآس: م.س. ص90.

[4]-ينظر: نظرية الشّعر والمنهج النقدي في الأندلس. م.س ص109

[5]-ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب. م.س.ص277

وقوافي كتابه فقال:"وجمعت من ذلك كلمًا عالية...وأسجاعًا تهتزّ لها الأعطاف..وقوافي موفورة القوادم والخوافي، يثني عليها من سلم من الغباوة والصمم، ويعترف ببراعتها من لا يعتريه اللمم، وطالما أعرض الجاهل الغمر بوجهه عن مثلها وأشاح، وأنصت لها الحبرُ إنصات السوار لجرس الحلي ونغم الوشاح، وفرح إن ظفر بشيء منها فرح الصائد بالقنيص، والساري العاري ذي البطن الخميص بالزاد والقميص"[1].

والواضح أن نقادنا قد اهتموا بما يحقق المتعة الايقاعية للأذن في سياق الشّعر، فجميع الفنون داخلة فيما يوفر الحركة الإيقاعيّة للنّص الشّعري، ويعدّ التصدير أحد فنون البديع الخمسة الكبرى وشكل من أشكال التكرير، و"هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي هذا الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون في أبّهة، ويكسوه رونقا، وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"[2]. والأريسي أكثر الشعراء ولوعا بتكرار مشتقات الألفاظ، فمن التّرديد قوله[3]:[الطويل]

لعلكَ بعدَ (الهَـجرِ) تَسمحُ يا بَدْر بوَصلٍ فقَد أودَى بمُهجتي (الهَـجر)

من خلال الإشارت النقدية السابقة يتضح أن أغلب الشعراء كانوا ذوي إلمام كبير بنظرية القدامى في العناية بالمحسنات اللفظية، وفي الإلحاح على تجويد أشعارهم وحسن تأليفها باعتمادهم على ألوان من هذه المحسنات اللفظية كالجناس والطباق والتكرار والمقابلة[4]، وهذا ما يشير إلى وعي متقدم بجرس أصوات اللفظة الشعرية، وايحاءاتها؛ التي تثير مكامن الأحاسيس لدى المتلقي.

وممّا لاشّك فيه أنّ المقّري كغيره من النقاد السابقين، يؤمن بقيمة الإنشاد في تحقيق عقد تواصل بين المبدع والمتلقي، تبدى من خلال إشاراته النقدية؛ إذ فضل القصائد التي "تؤثر في السامعين، وتشجعهم على طلب مجاوبتها لحسن موقعها عندهم وشغفهم بها"[5].

([1])-النفح: م.س. 108/1

([2])-ينظر مثلا: تحرير التحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم ابن أبي الإصبع العدوانيّ، تحقيق حنفي محمّد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلاميّ، القاهرة، ط.1، 1383هـ/1963م. ص.116، 253.

([3])-عنوان الدراية: م.س.ص163

([4])- ينظر:الشّعر في عهد المنصور السعدي. ص259

([5])-النفح: م.س. 460.457/1. 367/8

ولأنّ الشّعر يكتسب قيمته في نظر المقّري من التحام البُعدين الأخلاقيّ والفنيّ، فإنّ ذلك كفيل بالرفع من قيمة الشّعر ومنزلة الشاعر، ويؤكد محمد حسين عبد الغني ذلك بقوله: "إنّ الاهتزاز والانفعال بالشّعر الجيّد هما من مواريث أسرة المقّري التي كان يجمع أفرادها بين الفقه والدين من ناحية، وبين التذوق الأدبي من ناحية أخرى"[1].وعن المذاكرات الشّعرية التي كانت متبادلة بينه وبين عمه يحدثنا المقّري قائلا:"وقد كنت رأيت بتلمسان تخميسا لبعض الأكابر على قصيدة سيدي إبراهيم هذه، وأنشدته الشيخ مولانا العم، شيخ الإسلام، سيدي سعيد بن أحمد المقري، رضوان الله عليه، فانفعل لذلك غاية واهتز"[2].

واستنادا إلى ما سبق يتشكل مفهوم الشّعر لدى المقّري حيث يجمع بين معياري الأخلاق والجمال، وهذا ما يجعل وظيفة الشّعر مزدوجة في الغالب، فنيّة وتلك هي الغاية الأولى التي ينشدها الشاعر، وخلقيّة، وتلك هي الرسالة التي أنيط بها الشاعر لخدمة مجتمعه.

وممّا تجدر الإشارة إليه أن فهم نقادنا لدور الشّعر وتأثيره النفسي يتماشى مع النظرية التأثرية في النقد المعاصر التي تقتضي كما يقول جوته:"أن تصحب الشاعر أو الكاتب وتسمح له أن يؤثر فيك، وتخضع نفسك لتأثيره إخضاعا تاما، ثم نصل من هذا الطريق إلى الحكم الصحيح عليه"[3].

ومن خلال مبحث الوظيفة، رأينا أنّ الشّعر من جانب الشكل قد اقترب من السحر ومن الغناء، وقد بدا واضحا أنّ الاهتمام بالشكل وتأثيره لم يكن ليتم بمعزل عن محتوى هذا الشكل أو ما سموه المعاني، وسيشكل المبحث القادم فرصة للكشف عن تحقق الوظيفة الجماليّة من خلال اتساق الألفاظ بالمعاني؛ لأنّ نقادنا نظروا إلى الشّعر باعتباره ذا فعالية إيجابية لا باعتباره متعة آنية؛ لأنّ الجمال لا يتنافى وما يحمله المضمون من أفكار.

([1])-المقّري صاحب نفح الطيب: م.س.ص59.

([2])-أزهار الرياض: م.س.309/2

([3])-في ميزان النقد الجديد: محمد منذور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط1، 1944. ص126

1.3-قضية اللفظ والمعنى في ضوء الوظيفة الجماليّة :

أ-ائتلاف اللفظ والمعنى:

من الطبيعي أن تكون قضية اللفظ والمعنى من أبرز القضايا التي تُطرح باعتبارها قضية فنية جمالية كاشفة عن أسس مفهوم الشّعر عند العرب، وانطلاقا من هذا المبدأ ينبغي التركيز على المظهر الجمالي الذي يطرحه الشّعر من زاوية "أن الشّعر كتابة باللغة تسعى إلى التواصل مع المخاطب، ومن زاوية أنّه تعبير مرتبط بذاتية الشاعر، ومن زاوية أنّه لُغة راقية تعتمد معيار الجمال في صياغة معطياتها"[1]، وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إنّ الشّعر عرْض جميل له وسائلُه الخاصّة "وخصوصيّة اللّغة مُقوّم أساسيّ من مقوّماته؛ إذ لولا ذلك لانهارت الحواجز بين لغة الفنّ ولغة الحياة"[2]. فثنائية الشكل والمضمون تقوم على تصور مفاده أن النص الشعري هو إنتاج الواقع في اللغة، أو تحويل الواقع إلى شعر[3]. وقد كان لمن ندرس من الشعراء والنقاد تصورهم المتصل بطبيعة اللغة، وهو تصور مردود إلى فهمهم الأشياء في عالم الطبيعة أو العالم الخارجي، ويؤكد هذا الفهم لدينا أمران: إن هذا التصور لعلاقة اللغة بالعالم الخارجي يؤدي إلى القول بوجود ألفاظ بإزاء معان، والأمر الثاني ما ساقه بعض الشعراء من وجود ثوابت ومتغيرات تجسدت لديهم في فكرة العرض والجوهر[4]، وهي فكرة تلتقي مع تصورهم للمتغير والثابت في علاقة اللغة بالعالم[5].

إنّ موضوع الترابط بين الأفكار في داخل اللغة شائق وعسير، ولكن من واجبنا أن نخوضه في صبر إذا حرصنا على أن نفهم الشّعر واللغة معًا، وهذا ما تبدى من خلال فكرة العرض والجوهر؛ إذ إنّ العلاقة بينهما هي علاقة تكامل، وهو ما يشبه علاقة الجسد والروح، وهذا الفهم لتشابه البنائين قد أدى إلى القول باللفظ والمعنى وهما الثنائية التي شغلت أذهان شعرائنا ممن ندرس، وتتشابه العلاقة بين اللفظ

([1])-مفهوم الشّعر عند نقاد المغرب والأندلس: م.س. ص402

([2])-بناء القصيدة في النقد العربي القديم: م.س.ص143

([3])-ينظر: أسئلة الشعرية، م.س. ص276

([4])-فكرة العرض والجوهر فكرة فلسفية صوفيّة تفيد أن هناك "من الحقائق ما لا يتبدل ولا يتغير باختلاف الشرائع والأمم والأزمنة-ينظر: مفهوم الشّعر عند الشعراء. م.س. ص476

([5])-ينظر: م.ن: ص476.475

والمعنى من جهة مع العلاقة بين الجوهر والعرض من حيث إنهما ثنائية، ومن حيث احتواء أحدهما للآخر وقد ورد هذا لدى المقّري؛ إذ ناقش اختلاف النّقاد في التفضيل بينهما، ثم وقف موقفا توفيقياً، حيث شّبه المعنى بالروح واللفظ بالجسم أي الغلاف، وذلك عندما يستشهد ببيتين تضمنا هذه الفكرة ويعجب بهما[1] [الوافر]:

كلامٌ كالجواهرِ حينَ يبدُو وكالنَدى المعنبرِ إذ يفُوح

لهُ في ظَاهرِ الألفاظِ جِسمٌ ولكنَ المعَاني فيهِ رُوح

وواضح أنّ المقَّري يسلم بثنائية العقل والمادة أو الروح والجسد، أي: أنّ المعنى هو الروح، واللفظ هو الجسد، وفي موضع آخر تتضح مسألة ارتباط الركنين عنده بقوله:"إنّ اللفظ والمعنى جزء واحد لا ينفصل أبدا، في حين فضل في نصوص أخرى اللفظ مرة والمعنى على اللفظ مرة أخرى"[2]. ولابدّ من المعنى الجزل واللفظ الحسن ليتم للكلام رونقه وبهاؤه، وهو ينصح بأن يوضع المعنى مع شقائقه، إذ يقرّر في صورة واضحة التحام اللفظ بالمعنى، دون أن يفصل بينهما، ويحدث أيضا أن يعكس المقّري القاعدة حينما جعل المعنى جسدا واللفظ روحا في قوله[3]:[الخفيف]

أمْ لنثرٍ وَافى بِسحْر بيانِ فهُو كالرُوح والمعَاني جُسومُ

وقد يختار الشّاعر اللّفظ اختيارا دقيقا لا لمعناه ودلالته فحسب، وإنّما يراعي للّفظ صفات حروفه وخصائص نغماته وموسيقى جرسه بهدف أن تكون الكلمة المختارة أكثر تناسبا في استدعاء الحالة الشّعوريّة، وقد قال المقّري في إحدى التراجم أنّ معاني المترجم "تطرب السمع لها حكم وأحكام، وألفاظه هي الأرواح للأرواح أجسام"[4]، فإذا كان الجسد –اللفظ، يحتوي الروح–المعنى، فإنّه بهذا الاحتواء يكتسب مدلوله، ويبدو هذا في إطار التركيب اللغوي، فالجسد باحتوائه إمّا أن يكون وعاء وإما أن يكون كساء.أو يكون معرضا، وبهذا تتضح صلة ركني الأدب ببعضهما. ويعقب مصطفى ناصيف على ثنائية اللفظ والمعنى عند العرب بقوله: "اللغة مجرد كساء نغطي به أفكارنا، أفكارنا موجودة واللغة غلاف عليها، والغلاف معروف منفصل عمّا يحتويه، الغلاف لا يغير طبيعة المحتوى، ولا يُدخل عليه تعديلا

(1)-النفح : م.س.100/1

(2)-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص263

(3)-النفح: م.س. 111/1

(4)-م.ن: 672/2

جوهريا، المبنى يضاف إلى المعنى، كما يضاف الغطاء إلى وعائه،أو كما يلبس الإنسان ثوبه"[1]، والحقيقة أنّ هذه التشبيهات التي شبّهوا الألفاظ بها، إنما تدلّ على أنّهم يؤمنون بانفصال شكل العمل الأدبي عن مضمونه، وعدم تأثر كل منهما بالآخر، والعلاقة بين لغة النص الأدبي ومضمونه لا تتعدى في نظرهم العلاقة بين الكساء والجسم[2].

والمقّري لم يكن بدعا في هذا التصور لصلة اللفظ بالمعنى؛ إذ نجده لدى ابن رشيق في القرن الخامس الهجري حين رأى أن الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه بقوله:"اللفظ جسم ورُوحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختلّ بعضُ اللفظ كان نقصا للشعر وهُجْنة عليه...فإن اختلّ المعنى كلهُ وفسد، بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه"[3]؛ إلا أنه عكس القاعدة في إحدى تراجمه حينما جعل الطبع روحا والمعاني جسدًا بقوله:" فأنت ترى كيف يحمل الطبع المعاني كما تحمل الأرواح الأجسام"[4]. ومما تجدر الإشارة إليه إنّ "عملية تحقق الوظيفة الجمالية في الشّعرية العربية القديمة مرهونة بعامل التجويد والتحسين للمنتج الشعري،كما يعد أيضا عاملا مهما تتفاعل على أثره عملية جذب انتباه المتلقي، ووضعه في حالة تأثير، إذن فلم يكن مستغربا في هذه الحالة إذا وجدنا شعراء هذه الحقبة يعتبرون في أذهانهم أن منتجهم الشعري هو عبارة عن جسم، تتجلى أعضاءه في مكونات جمالية"[5]. ويُلخص ابن رشيق رأيه في هذه القضية بقوله:"البليغ من يحُوك الكلام على حسب الأماني، ويُخيط الألفاظ على قُدود المعاني"[6].

ويؤكد هذا المعنى قول الشيظمي في تعريف الشّعر[7]:[الطويل]

وما الشِّـــعر إلّا جوهـرٌ لا تنالهُ مِن أبْحرِه ذَات الأعارض عُوَّمُ

ولوْ نيلَ بالأيدِي لهانَ ولاسْتَوى بليغٌ يجيدُ القولَ فيهِ ومُفحـِمُ

([1])-نظرية المعنى في النقد العربي: م.س. ص41.

([2])-ينظر: النقد الأدبي في الأندلس،(عصر المرابطين والموحدين): م.س. ص129

([3])-العمدة: م.س. 124/1

([4])- ينظر: أنموذج الزمان، ص242

([5])-جمالية الخطاب في النص القرآني: لطفي فكري محمد الجودي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة. ط1. 2014.ص30.29

([6])-العمدة: م.س. 128/1

([7])-روضة الآس:م.س.ص74

ولكنْ بغوصِ الفكرِ بعدَ ارْتِيَاضِهِ زمـانًا بآدابٍ تُعيـنُ وتُفْهَـمُ
لقد رِضْتُهُ إلى أنِ انْقادَ واغْتدَى يُسـلِمُ لي فيهِ حبيبٌ ومسلِمُ

ومن النقاد من لا يهتم بتبعية الألفاظ للمعاني، ولا بتنميق الألفاظ وتخيّرها، وإنما يرى أنّ الترابط بينهما هو النهج الذي على الشاعر أن يسلكه؛ فالجاحظ مثلا ألح على العناية باللفظ ومطابقته لمعناه بقوله: "ومن علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبْقاً، وتلك الحال له وفقًا...ويكون لفظه مونقا..وأن تواتيه آلاته، وتتصرف معه أداته"[1]. وبهذا االشكل فإنّ قيمة الشّعر إنما تظهر في صورته أو هيئته التي يتشكّل فيها المعنى. وفي هذا الشأن يقول الشاعر الوجدي الغماد[2]:[البسيط]

وهَاكهَا من بنَاتِ الفِكر قَد جُليَت على منصَّةِ حُسْـنٍ منْهُ أبيـاتُ
جاءتكَ تختالُ في حَلْـيٍ وفي حُلَلٍ عَذْراءُ تُزْري لهَا بالحُورِ وَجْنَاتُ

والملاحظ أنّ ألفاظ الأبيات أدّت المعاني التي أقيمت من أجلها، وكشفت عن دلالتها في سياق متماسك رصين، فجماليات أيّ نصّ تبرز في العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى، أو بين الدلالة والرمز اللغوي من حيث بلوغه للمعنى المقصود[3].ومن أمثلة تناسق اللفظ مع المعنى قول الوجدي الغمّاد[4]:[البسيط]

ألقاكَ حُسْنُك يا مولايَ في كَبـدِي وا خَجْلتِي واصْـفِراري حينَ ألقَـاكا
سـوّاكَ ربّي من نُـورٍ ومـن دُرّرِ من ذَا الذِي في بَدِيعِ الحُسن سَاواكا

وقول الشاعر نفسه في قصيدة أخرى[5]:[الطويل]

يُخيَّـل لي والقلبُ خامـرهُ الهـوى بأنّي لقيتُ النَّفثَ من سِـحر بابلِ
عدِمتُ جفـوني إن نظرتُ سواكُم جميلا، وسحَّتْ بالـدموع الهواملِ
وتبّتْ يدي إن صافحَتْ غيرَ كفّكُم خضيباً ونال الخذْشُ منها أنامـلي

(1)-البيان والتبيين: م.س. 93/1
(2)-روضة الآس: م.س. ص82
(3)- ينظر: الشّعر المغربي في عصر منصور السعدي، ص191.190.
(4)-روضة الآس: ص90
(5)- م.ن: ص85.84

وفي موضع آخر يقول الشيظمي في وصف قصر البديع[1]:[البسيط]

الحسنُ لفظٌ وهذا القَصر مَعْنَاه يا مَا أُمَيْلــحَ مرآه وأسنَاهُ

فهو البدِيعُ الذي راقَت بدائعهُ وطَابقَ اسمٌ لهُ فيها مُسمَّاهُ

وفي السياق ذاته أورد المقّري ما يدل على تطابق الألفاظ والمعاني:[2] [الخفيف]

خطُها روضــةٌ، وألفاظُهَا الأز هَار يضحكنَ، والمعَاني ثمارُ

حيث شبه المقّري اللفظ بالزهر والمعنى بالثمر، وبهذا تتضح علاقة التطابق والانسجام بين اللفظ والمعنى، لأنّ الثمار خلاصة رحيق الأزهار.

ولابن جابر فيما كتب به إلى الصلاح الصّفدي ما يؤكد ازدواجية العلاقة بين الألفاظ والمعاني بقوله[3]:[البسيط]

إنّ البَراعةَ لفــظٌ أنتَ معْنَاه وكلُّ شيء بدِيــــعٍ أنتَ مَغناهُ

لقد لخص النقاد السابقون –فيما يظهر–نظرية قدامة في الأبيات السابقة، فانتهوا إلى وجوب ائتلاف اللفظ مع المعنى في كل الأوضاع والظروف وضروب اتّساقهما من خلال أداء محكم لمعان بعينها كما هي واضحة في الأذهان.

وبمحاولة تقصٍّ وتفحّص لشعر الفترة، نلمس عناية الشعراء بالحفاظ على تلك العلاقة التي تربط بين اللفظ والمعنى في غير إسفاف أو إغراب. فنجد الألفاظ، في قوتها ومتانتها ورقّتها وسلاستها، وفيّة لمضامينها ومعانيها في مختلف الأغراض التي عبّرت عنها، وكانت وسيلة الشاعر في تقريب المفاهيم إلى الأذهان، وفي توضيح المعاني بألفاظ مناسبة وعبارات قريبة المأخذ، سهلة التناول[4]. وبناء على ما سبق كان الإلحاح الدائم على حسن السبك وجودة الرصف وجمال الديباجة.

([1])–روضة الآس: م.س: ص179

([2])–النفح:م.س. 77/1

([3])–م.ن: 684/2

([4])–ينظر: الشّعر المغربي في عهد المنصور السّعدي.م.س.ص194

إنّ حسن التأليف بين اللفظ والمعنى هو ما يميز الشاعر عن غيره، وهو ما سمّاه الناقد البلاغي الجرجاني بالنظم:" فتضع كلامك في الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تُخِلَّ بشيء منها"[1]، والمراد بالإئتلاف أو التأليف بين العناصر كما يستشف من النص السابق، هو وضع عناصر العمل الفني كل في موضعه المناسب له. فبراعة الشاعر تكمن في قدرته على الافصاح عن تجربته من خلال البنية النحوية، فتكتسب تلك التجربة خصوصيتها وفرادتها، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قول أحمد المقّري وقد تذكر أحبّته وهو في بلاد الغربة، فأخذ يتحدث عنهم ويستلذ ذلك. وهذا المعنى متداول معروف عند العامة، إلا أنه عند المقّري قد اكتسب صورة أخرى أبدع وأحسن. يقول[2]:[الكامل]

يا مَن يُذكّرني حَـــديث أحبّتِي طَاب الحَديثُ بذِكرهُم ويَطيبُ

أعِدِ الحَـديثَ عليَّ من جَنباتِه إنَّ الحدِيثَ عَنِ الحبيبِ حبيبُ

وما يمكن التأكيد عليه هنا أنّ العناية "بالشكل وتأثيره لم تكن ليتم بمعزل عن محتوى هذا الشكل أو ما سموه المعاني؛ إذ إنّ المعاني مباحة لمن يشاء من الشعراء، وهي في نفس الوقت يقع جزء منها في الجانب المحظور لذا كان الخوف من المعاني قائما كما كان الخوف من تأثير الشّعر قائما أيضا، وبهذا ارتبط الشكل بمحتواه، ومن هنا راح هذا الفريق من النقاد يحدد ما هو مباح من المعاني في إطار ما ارتضاه المجتمع من مثل جمالية وعادات وتقاليد كما حدد أدوات التشكيل الشعري فيما عرف بعمود الشّعر"[3]، ولذلك كان طبيعيا أن يهتم النقاد موضع الدراسة "بالألفاظ أو المفردات اللغوية نظرا لاعتقادهم أن اللفظ هو شكل المعنى، وكثيرا ما التفت غير واحد منهم إلى الشكل وبنائه في الشّعر، بل إن عمود الشّعر لديهم يقوم على الاهتمام بالشكل ابتداء من اللفظ، وانتهاء بالعروض"[4].

على الرغم من أنّ الشعراء يصفون المعاني بأنّها غراء، وبكر، وعذراء، وخريدة قصر، وما إلى ذلك من الأوصاف، فإنّ هذه النعوت لا تثبت اهتمامهم بالمعاني باعتبارها شيئا منفصلا عن شكله، لا يتأثر به، ولا يؤثر فيه، فالشكل يستوعب معناه كما أن المعنى يحدد شكله يدل على ذلك الفهم ما ساقه المقّري الذي

([1])-دلائل الاعجاز: ص81

([2])-أزهار الرياض 5/1

([3])-مفهوم الشّعر عند الشعراء: م.س.ص481

([4])-م.ن: ص481

جعل التناسب بين الألفاظ والمعاني من المقاييس النقدية التي تحقق جمالية الشّعر، ولهذا نجده في إطار نقده التطبيقي، يستجيد بالألفاظ والمعاني التي يتخذها البلغاء في وصفهم للمباني والمتنزهات، من خلال إيراده مجموعة من الأبيات لابن حمديس الصقلي في وصفه دارا ركز فيها على ما فيها من عز لا يفنى، وعلى نقل الصناع لصفات الباني الخلقية العالية ورحابة صدره وحلمه، دون أن يتطرق إلى وصف أحجار الدار وكانت ألفاظ القصيدة بسيطة وسهلة ومعبرة عن المعنى، لهذا أعجب باللفظ والمعنى معا، وأولها:[1] [الطويل]

ويا حَبذَا دَار قضَى الله أنَّهـــــا يجــددُ فيها كُلّ عزٍّ ولا يبْلَى

فالتناسب بين اللفظ والمعنى يكسب القصيدة جمالا ورونقا، ويطبعها بالوضوح والبيان، ويجعلها أقرب إلى الأذهان وأكثر استساغة لدى السامع، فيقبل عليها ويترنم بأبياتها سواء أكان في الوصف أو في الغزل أو غيرهما[2]. وفي ضوء مقياس التناسب أيضا يستشهد المقّري بقصيدة أخرى لابن حمديس في وصف المباني والبرك، تختلف عن الأولى في التركيز على صفات البناء مشبها إياها بصور متحركة محسوسة، وذلك من خلال توظيف الألفاظ الفخمة الدالة على العز والمجد لأنه يصف مبنى أحد الملوك، قال في أولها:[3] [الكامل]

أعْمِر بقَصرِ الملكِ ناديكَ الذِي أضحَى بمجدكَ بيتهُ مَعمُــورَا

ومن مظاهر اهتمام الشاعر بجمال قصيدته وموسيقاها الداخلية عنايته بالمزاوجة بين ألفاظه، كقول الوجدي[4]: [الكامل]

سُلطَان حُسنكَ بالصَّبابة آمرٌ وأوأنَا المطِيعُ إذَا نَهَى وإذَا أمَـــر

لا تُنْكرَن وَلهِي وفَرْطَ تحيـُّري فجَمالُكَ الزَّاهي للبِّي قَــد بَهـر

فالمزاوجة بين ألفاظ البيتين مستحسنة لتقريبها المعاني من الأذهان في ائتلاف وانسجام.

كما يبرز المقّري من خلال ترجمته لابن السيد البطليوسي ما يدل على اتساق اللفظ والمعنى بقوله:"فرأيت أن استخرج من أخباره خبرا يدل عليه، دِلالة اللفظ على المعنى، واللحظ على المغنى، وينبئ

([1])-ينظر: النفح:م.س. 491/1

([2])-ينظر: الشّعر المغربي في عصر منصور السعدي. م.س. ص254

([3])-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س.ص265

([4])-روضة الآس:م.س. ص84

عنه، إنباء النسيم على الزهر، ويشير إليه، إشارة الشاطئ إلى النهر"[1]. ويبدو أن اهتمامه بالألفاظ على قدر اهتمامه بالمعاني وفي ذلك يكون جلاء الصورة الشّعرية والمفاضلة بين الشعراء.

أما الغُبريني فقد قال في إحدى التراجم أنّ ألفاظ المترجم سابقة لمعانيه، بقوله:"وربما يتعلق بالألفاظ ثم بالمعاني ثم بإيراد الأسئلة الأدبية على أنحاء مستحسنة"[2]. وقد نادى بهذه الفكرة سابقا عبد القاهر الجرجاني عندما صرح بأن الألفاظ تابعة للمعاني بقوله:"وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، تابعة لها، ولاحقة بها وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[3].

وإذا أتينا إلى المقّري فنجد أنه قد أدلى برأيه في موضوع قضية اللفظ والمعنى من خلال نصائح وجهها إلى الشاعر، ومن أهم القواعد التي يشترطها في الألفاظ: أن تكون عذبة ناصعة، حسنة الدلالة على المعنى حيث قال في احدى التراجم، أن ألفاظ المترجم عذبة ومعانيه أصلية. وبهذا تتخذ العذوبة شكلها كمعيار جوهري للفظ. ومن هنا يأتي اهتمام أدباء النفح وأزهار الرياض بهذا الوعاء اللفظي لاعتقادهم أنه الأصل والجوهر، وقد يردُ وصف اللفظ بأوصاف متعددة كالعذوبة والنصاعة والصقل والسهولة، وهي مصطلحات تجسد الاهتمام بقيمة اللفظ في نظرية اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم عامة، علما أن بعض المصطلحات التقليدية البلاغية المعروفة تطرد في كتب التراجم المعروضة للدراسة كالفصاحة والبراعة والجزالة[4]، ومن الشعراء الذين اهتموا بمقياس العذوبة في تقويم الألفاظ، علي بن حبيب التنوخي الذي عرف "بألفاظه العذبة، ومعانيه اللطيفة"[5]. أما ابن مشرق السلمي فهو "شاعر مطبوع ذرب، عذب الألفاظ، واضح المعاني"[6]. وفي ضوء هذه الدلالات يصبح مصطلح العذوبة "مساويا للجمال وبالتالي يكون مصطلحا صالحا للتعبير عن ذلك الأثر السحري الذي نحسه يهزنا في قراءتنا للشّعر ولكننا لا ندركه تمام الإدراك، فنبحث عنه وراء اللغة أحيانا، ووراء المعاني أحيانا أخرى، ولكننا لا نعثر عليه، وحين نعثر عليه نجده مستقلا عن اللغة والمعاني، بمعنى أن

(1)-أزهار الرياض: م.س. 104/3.

(2)-عنوان الدارية: م.س. ص150

(3)-دلائل الاعجاز:م.س. ص54

(4)-ينظر: أزهار الرياض:م.س. 183/4

(5)-أنموذج الزمان: م.س. ص279

(6)-م.ن: ص378

اللغة الجيدة والمعنى الجيد لا يبعثان بالضرورة ذلك الاحساس بالجمال"[1]. ومن الشواهد على ذلك ما ورد في تعقيب المقّري على أبيات ابن شاهين التي يقول فيها[2]:[الوافر]

له ذهـــنٌ يَغوصُ ببَحرِ عِلم فيَأتي منـهُ بالـــدُّر النـَظيم

معانيـهِ الرياضُ، لأجـلِ هــذَا سَرت ألفـَاظهُ مثلَ النَسيم

وبالعودة إلى تعليق المقّري على هذه الأبيات بقوله:"سبك معانيها في قالب قلبه إبريزا، ورقم بيان لسانه برود إحسانه بلفظه البديع تطريزا، فرفع في ميدان الإجادة لواؤه، وأتيح من أنهار البراعة العذبة ارواؤه"[3]. نلمس التوق إلى التوفيق والوصول إلى فكرة التماثل في القيمة الإبداعية بين اللفظ والمعنى ويزداد هذا الميل ظهورا من خلال منح المعنى رعاية خاصة؛ إذ جعل شرف المعنى والكشف عنه تحت بهرج اللفظ، ومائية الشكل من مهمات الناقد الأولى، فإذا ما نسي ألفاظ أبيات ما عند نقلها، فإنه يكملها حينئذ من نظمه بالمعنى والوزن نفسهما دون أن تختل الأبيات، فيعوض عن ألفاظ الشاعر بلفظ من عنده[4]، ومثال ذلك[البسيط]:

لا تَنسَ لا يَنسكَ الرحمَـــن وأذْكُره لازلتَ في التاريخ مذكُورا

قال النَبي صَلاة الله تشمُله قَولاً وجـــدنا عليهِ الحقَّ والنـُورا

فيمَن يُوسع في انفاق مَوسمه أن لا يَزال بذَاك العَام ميسُـــورَا

وقد عقب المقّري على هذه الأبيات بقوله:"والبيت الثالث نسيت لفظه فكتبته بالمعنى والوزن إذا طال عهدي به، والله تعالى أعلم"[5].

ومن الآراء النقدية الهامة التي تصب في معين قضية اللفظ والمعنى ما قدمه المقّري من خلال شرحه لامية العرب، إذ يقول: "..اشتمل عقدها من نفيس المعاني على درّر مكنونة، وانتظم في سلكها جواهر من عيون اللطائف، كانت عن أيدي الابتذال مصونة، مع الجزالة والحلاوة في اللفظ والمعنى، ورقة

(1)-أسئلة الشعرية: م.س. ص279

(2)-النفح: م.س. 76/1

(3)- م.ن: 76/1

(4)-م.ن: 49/6

(5)-م.ن: 6/2

انسجام تزيل كربه عن المعنى، تبدي لمبصرها من وجهها قمرا، وتسقيه من رحيق مقاصدها سكرا، وتذهله عجبا من لطف مساقها[1]:[الطويل]

ففِي كُلّ لفــظٍ منهُ روضٌ منَ المُنى وفي كلّ بيتٍ منهُ عقدٌ مِن الدُرّرِ

والظاهر أنّ شرحه لـ"لامية العرب" إنما وضعه ليكشف القناع عن وجوه محاسنها، ويبرز أسرارها المحتجبة، فقد جمع صاحبها إلى جزالة اللفظ وحلاوته رقة المعنى.

ويحدث أيضا أن يذكر ابن رشيق آراء النقاد العرب في هذه القضية بقوله: "...ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب، فمنهم من يؤثر اللفظ على المعنى، فيجعله غايته ووكده... ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ، وقبحه وخشونته، وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى"[2]. وبهذا يكون ابن رشيق قد أوجب اختيار اللفظ المليح، والتعبير الرشيق، وائتلاف النظم حروفا وكلمات، حتى يغدو بينها أنساب وقرابات، فيأتي البناء شديد الأسر، بما روعي فيه من معادن الصنعة؛ إذ يؤكد من خلال ترجمته لابن الغطاس بأنه قد "جمع إلى رقة المعنى رشاقة اللفظ وقرب المقصد"[3]. وفي ضوء هذا المعنى فإن العمل الشعري في تقدير ابن رشيق لا يمكن أن يحدث التأثير المرجو؛ إلا إذا احترم المبدع مبدأ الاعتدال والتناسب بين عناصر نصه.

قد يبدو أن ابن رشيق قد فحص آراء الذين يقدمون اللفظ على المعنى فحصا جيّدا، ورأى أن منهم من يذهب إلى جزالة اللّفظ وفخامة الدّيباجة؛ فقال مثلا عن عبد الله بن محمّد البغداديّ " ...وطريق عبد الله في الشّعر خارجة عن طرقات أهل العصر تعاليا وتغاليا، كأنّه جاهليّ المرمى، ملوكيّ المنتمى، قفري الأسلوب، يخاله السّامع فحلا يهدر"[4]، وذكر أنّ الحسن بن حربون "يعرف مستعمل اللّغة وتركيب ألفاظ الشّعر ينحو نحو أبي القاسم بن هاني في الإجلاب والتّهويل"[5]، أمّا عبد العزيز الطّارفي، فهو "شاعر مجوّد، فخم الكلام ينحته نحتا"[6]، ويرى ابن رشيق أن الشاعر الذي يريد أن يفتخر بالقوة،

([1])-روضة الآس: م.س. ص236

([2])-العمدة: م.س. 124/1.

([3])-أنموذج الزمان: م.س. 231

([4])-م.ن: ص205/204

([5])-م.ن: ص104

([6])-م.ن: ص167

عليه أن ينهج هذا النهج الذي يدل على تملكه لناصية الكلام، وهذا النوع في نظره يلائم موضوع الفخر وكذلك ما مدح به الملوك يجب أن يكون على هذا الشكل"[1]. ووفقا لهذا المعيار الذي يحكم ترتيب المعاني في البيت الشعري تصبح صحة المعنى وإصابته واستقامته ذات صلة وثيقة بتناسبه مع المعاني التي تربطها به علاقة الجوار، ويصبح تمكن المعنى في النسيج الدلالي للتركيب شرطا أساسيا لسلامة هذا النسيج من الاختلال والاضطراب الذين يتسببان في انغلاق المعنى على المتلقي[2].

ويعلق الغبريني كذلك على قصيدة[3]محمد بن عمر الأنصاري قائلا:"وهذه قصيدة حسنة المعنى قدسية المبنى"[4] . وذلك لأنه أحسن في هذه الأبيات كل الإحسان، لأنّ المعنى الذي قصده تكامل فيه مع اللفظ. وفي المعنى ذاته ذكر الغبريني بيتا لأبي الربيع سليمان المعروف بكثير يقول فيه:

الحَمــــدُ لله ليـسَ لي بخــتِ ولا ثَبات يضمُــها نحــتُ

وقد عقب عليه الغُبريني قائلا:"ومضى على هذا الإيراد بأجود لفظ وأحسن معنى ولقد بحثت عنها كثيرا فلم أجدها"[5] . وعليه يمكن القول إنّ جمال النص لا يتحقق للمبدع باختيار العناصر الأولى فيه اختيارا جماليا فحسب، إنّما ينبغي أن يتوخى في التأليف بينها مبدأ الاعتدال والتناسب الذي يحقق تلاحم العناصر في جميع مستويات العمل الأدبي[6]. وفي تعليقات الغُبريني ما يفيد باتساق وتوحد اللفظ والمعنى في العبارة الشعرية.

([1])-ينظر: النقد الأدبي في القيروان:م.س. ص217.

([2])-ينظر: نظرية الإبداع في النقد العربي: م.س. ص351

([3])-ومطلعها:[الكامل]

سفرت على وجه الجميل فأسفرا وبدا هــلال الحسم منه مقبــرا

ودنت فكاشفت القلوب بسرها وسقت شراب الإنس منها كوثرا

ينظر: عنوان الدارية، م.س. ص28

([4])-م.ن: ص28

([5])-م.ن: ص132

([6])-ينظر: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، م.س. ص349

ب-تفضيل المعنى:

يعدّ المقّري من أكثر الأدباء اهتماما بإصدار الأحكام النقدية، فقد ينعت أبيات بعض الشعراء بالضعف والقصور ومثال ذلك قول الشّاعر[1]:[البسيط]

الرفعُ نَعتُكم لا خَانكم أمَلُ والخفضُ شيمةٌ مثلي والهَوى دولُ

هل منكُم لي عطاف بَعــدُ إذ ليسَ منكُم يا سَــادَاتي بـَدلُ

وعقب على ذلك بقوله: "إن الثاني غاية في معناه، بينما الأول سافل فيه وإن أسس مبناه على الرفع" [2]. وفي ذلك ما يشير إلى أن أحسن الشّعر عند المقّري ما ينتظم فيه القول انتظاما، يتسق به أوله مع آخره. وقد يتنبه الشّاعر نفسه إلى ضعف قصيدته، فيصدر أحكامه النقدية عليها، كما فعل ابن القاضي في وصف إحدى قصائده:"وإنما ذكرتها مع ركاكة معانيها، وسوء ألفاظها ومبانيها، لقيامي بها بين يدي أمير المؤمنين"[3].

وفي مجال تناسب المعنى في الشّعر، يورد المقّري شعرا ويقول إن الشاعر لو قال شيبي بدل رأسي لوصل الغاية، قال الشاعر[4]: [الطويل]

أتنكرُ أن يبيضَ رأسِي لحَادِث منَ الدَهر لا يَقْوى لهُ جبلُ الرَاسي

وكان شِعاراً في الهـَوى قـَـد فلاأســـي أمـــي وقَلـــبي عَبّاســـي

ووجهة نظر المقّري هنا "أن الرأس لا يشيب بل الشيب، وهو جزء من الرأس وليس الرأس كله، فتكون حينذاك كلمة "شيبي" مناسبة للمعنى أكثر"[5].

ويحدث أيضا أن ينتقد ابن رشيق المعاني غير المناسبة، وغايته من ذلك أن يكون لدى الشاعر إحساسا لغويا عميقا، فلا يذكر من الألفاظ إلا ما يؤدي المعاني في دقة ووضوح، حتى يسلم شعره من

(1)-النفح: م.س. 231/6

(2)-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص283

(3)-روضة الآس: م.س. ص243

(4)-النفح: م.س. 655/2

(5)-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص286

الخطأ، ومن كل ما يهجنه ويذهب بطلاوته[1]. وبالرغم من ذلك فإن ابن رشيق لم يسقط من شأن الألفاظ في الكلام، ولم يؤخر مرتبتها وتأثيرها، أو ينزلها في الأهمية منزلة تالية للمعنى. ومن النقاد من عرف بالاحتفال برقة المعاني من أمثال ابن الجنان الذي صرح بذلك من خلال هذه الأبيات[2]:[البسيط]

وكمْ معَاهد أنس لي بأربعهم وفي مهَا الحسن والحسنى بميعَاد

رقَتْ ورقَت معَانيها فَمن قَمر حيّا بغرته أو شَادن شَادِي

جـ- تفضيل اللفظ:

وقد نجد من الناس فريقا يحب الزخرفة والتزيين والمبالغة في الترتيب، والمقّري من النقاد الذين اهتموا بالألفاظ، حيث وصف الشّعر بأوصاف متعددة كالجودة وحسن الاختيار، وحسن موقعه (اللفظ) على الأسماع والشدة وصدق تعبيره عن المعنى والسبك والصفاء والأنس، وأكثر من ذكر جُملة من مصطلحات الألفاظ المفردة والمركبة فمن الأولى لدينا: "الفصاحة، والبراعة، والعذوبة، والرقة، والرائق، والحلاوة، واللطافة، والجزالة، والغرابة، والنسج، والقافية"[3]. وتمتاز هذه المصطلحات في صورتها اللفظية بالرشاقة والعذوبة والموسيقى الصافية، ويرجع هذا إلى ذوقه الأدبي الرقيق الذي يتبين من مختاراته الشعرية التي تمتاز بالرقة والعاطفة، أما "مصطلحات الألفاظ المركبة فقد استعمل منها: النظم، والسبك، والصوغ، والمتانة، والنسج، والديباجة، والطريقة، والأسلوب، والنمط، والنهج"[4]. ويبدو أن المقّري قد أراد بهذه النعوت والصفات أن يكون الشّعر سمحًا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، خاليا من البشاعة. وقد حذر ابن شهيد سابقا من الوقوع تحت تأثير جمال الشكل وحده دون النظر إلى ما تحته من معنى في تقييم العمل الفني بقوله:"فقد ترى الشّعر فِضّي البشرة وهو رصاصيّ المكسرِ ذا ثوب معضَّدٍ أو مهلهَلٍ، وهو مشتملٌ على بهق أو بَرَص مبنِيا بلَبنِ التَماثيل، وصفوان التهاويل، وهو لا يُجنّ صاحبه عن النسيم فضلاً عن الحرجف، ولا يقيه رقيق ريق الندى فضلاً عن شؤبوب الكنهور"[5].

([1])-النقد الأدبي في القيروان: م.س. ص325

([2])-عنوان الدارية: م.س. ص171

([3])-النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: م.س. ص297.296

([4])-م.ن: ص302

([5])-الذخيرة:م.س. ق310/1/1

وعن اللفظ والمعنى وعلاقتهما بالنظم يقدم المقري تصورا عامًا يستند إلى الرؤية الجمالية للبنية الشّعرية، ولمكانة وسائل الأداء الشكلية والمعنوية فيها لما لها من دور في تحقيق الجودة الفنية، يقول المقري:"وكنا كثيرا ما ننظم في سلك المذاكرة درر الأخبار الملقوطة"[1]، ويمتد هذا المفهوم عند المقري إلى اتساع الألفاظ في القصائد كاللُؤلؤ والصَدف لمتانتها وسبكها وترتيبها المنتظم اللطيف في قوله: "ومن مادح نظم الآلاء نظم الآل"، وقد تتسق الألفاظ كما اتسق درّ الصدف الثمين في أسلاك الكتابة والإملاء"[2]. وقد يرد النظم عند المقّري بمعنى السبط أي الحلي وذكر ذلك لترتيب الألفاظ على نسق معين[3]؛ ويؤكد إحسان عباس هذا بقوله: "إنّ أكثر النقاد الأندلسيين مالوا إلى التوفيق بين اللفظ والمعنى وقد تغلب أنصار نظرية الائتلاف بين اللفظ والمعنى، وفي ظل فكرة الإعجاز دفع عبد القاهر بنظرية الائتلاف إلى نهايتها تحت اسم "النظم"[4]. وما تجدر الإشارة إليه هنا أن نظرية النظم تقترب في دلالتها من مفهوم الأسلوب، ومن مفهوم الشّعرية الموازي للجمالية، فهي في حقيقتها توصيف بنائي للخطاب-سواء أكان نصا شعريا أم نصا نثريا، وأن خاصيتها (الجمالية/الشّعرية) تكمن في أنها تُبنى على مبدأ العلائقية، أي علاقة اللفظ مع اللفظ وعلاقة المعنى مع المعنى وعلاقة المعنى مع اللفظ[5] . وبهذا الشكل فالألفاظ لا قيمة لها؛ إلا إذا كانت منظومة متأثرة بعلاقات هذا النظم، وتتضح هذه الرؤية أكثر لدى حازم القرطاجني إذ يقول:"واعلم أن المنحى الشعري نسيبا كان أو مدحا، أو غير ذلك، فإن نسبة الكلام المقول فيه إليه نسبة القلادة إلى الجيد، لأن الألفاظ والمعاني كاللآلئ، والوزن كالسلك، والمنحى الذي هو مناط الكلام وبه اعتلاقه كالجيد له، فكما أن الحلي يزداد حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في المنحى الحسن.."[6] .

وتتجلى موهبة المقّري وتفوّقه في قدرته على التخيّر والانتقاء من هذه الألفاظ الشّعرية وحسن تركيبها, وهذا تطلّب منه إلماماً باللّغة وقواعدها وخواصّ استخدامها وتعدّد طرائقها، وهذا ما دعاه إلى الاهتمام

(1)-النفح: م.س. 70.69/1

(2)-م.ن: 6/1

(3)-روضة الآس: م.س. 226.210

(4)-تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري:م.س. ص370.

(5)-ينظر: جمالية الخطاب في النص القرآني، م.س. ص38

(6)-منهاج البلغاء: م.س. ص342

بمسألة فصاحة اللفظة إذ انتقد بعض الألفاظ بأنها غير بليغة[1]، فالبلاغة عند المقّري لا تقتصر على وظيفة "إفهام المعنى" وحده، ولا هي بتحقيق "اللفظ" وإنما هي: إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، أي تحقيق الجمال والحسن في اللفظ والمعنى على حد سواء[2]. أما ابن رشيق فيرى أن هناك من الشعراء من ذهب إلى سهولة اللفظ فعني بها، كما أورد قصيدا للرقيق النديم ومن مليح كلامه قوله:[البسيط]

إذَا ارجحَنّت بما تَحوي مَآزرهَا وخفّ من فوقهَا خِصر ومنتطقُ

كأنَّها روضـــةٌ زهـــراءُ حاليةٌ بنُورها تَرتعي في حُسنهَا الحدَق

وقد علق عليها ابن رشيق قائلا:"لولا ذكر "الحدق" في هذا البيت يجلبه من نصف قصيدة بل هي فوق ذلك حسنا وملاحة وإيجازا وفصاحة، وليس في ألفاظ الكتابة العذبة مثل ما أتى به ولا مستزاد عليه، ألا ترى كيف تأنق فأغرب، ونمق فأعجب"[3]. ومن خلال ما سبق يكون ابن رشيق قد بيّن الإحساس الجمالي الناتج عن النص الشّعري من خلال مفاهيم الملاحة والفصاحة والعذوبة وحسن التأليف والإغراب والتعجب.

واستنادا إلى آراء نقادنا السابقة ننتهي إلى تقرير ما نقله ابن طباطبا عن بعض الحكماء، وهو أن "للكلام الواحد جسدا وروحا، فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشّعر أن يصنعه صناعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه... فيحسه جسما، ويحققه روحا أي أن يتقنه لفظا ويبدعهُ معنى ويتجنبَ إخراجَه على ضد هذه الصفة"[4]. ومعنى هذا أن اكتمال العمل الشعري يتحقق من خلال إئتلاف عناصره وأقسامه، ولابد من الإشارة في هذا المقام إلى الأهمية التي منحها النقاد موضع الدراسة للمتلقي في توجيه عملية سبك عناصر وأجزاء العمل الشعري؛ فنموذج اللفظ والمعنى في تصورهم يرسم أهم الخطوط الكبرى التي تساهم في بناء نظرية الشّعر العربية.

([1])-ومثال ذلك ما صدر حول قصيدة أهل الجزيرة الموجهة إلى السلطان أبو يزيد العثماني والتي مطلعها:

سلام كريم دائم متجدد أخص به مولاي خير خليفة

ينظر: أزهار الرياض.م.س. 109/1

([2])-ينظر: الاستعارة في القرآن الكريم أنماطها ودلالاتها البلاغية: أحمد فتحي رمضان الحياني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان. ط1. 2016. ص25

([3])-أنموذج الزمان: م.س. ص59

([4])- ينظر: عيار الشّعر، ص126

خاتمة

خاتمة:

إنّ موضوع "مفهوم الشّعر في أدب التراجم والسير الجزائري القديم" لجدير بأن تُفرد له دراسة خاصة ومستفيضة تتناول جوانبه وعناصره، وما يتأسس عليه، والذي ينبغي أن نؤكد عليه هو أنّ ما وصل إليه البحث من نتائج فيما يتعلق بمفهوم الشّعر يدخل في الإطار العام المتعارف عليه، حيث يستند منهج النُقاد موضع الدراسة على ثلاثة مستويات وهي: الماهية والطبيعة والوظيفة، غير أن هذه العناصر ليست مستقلة ببعضها عن بعض، بل تتكامل في بناء مفهوم الشّعر من خلال تحديد مقوماته وأبعاده. وكان لابدّ لهذه الدراسة أن تخلُص إلى مجموعة من النتائج بعضها حقائق جزئية متناثرة بين أعطاف هذا البحث لا حاجة إلى إعادتها، وبعضها نتائج عامة نوجزها فيما يلي:

* اعتمد نقد الشّعراء في الجاهلية على الذوق الفردي في الوقوف على استخدام الشعراء الألفاظ في غير مواضعها، وفي نقد الألفاظ والمعاني الجزئية، وفي إبراز الأخطاء العلمية والعيوب الفنّية لصورة من الصور، أو خاصيّة إيقاعية.

* برز في العصر الإسلامي مقياس جديد تكشف على ضوئه مفهوم الشّعر وكان ذلك المقياس الجديد هو الدين، فما اتفقت فيه روح الشّعر مع الدين فهو من شعر الذروة، وما خالفَه يكون شّرا على صاحبه.

* سارت الحركة النقدية في العصر العباسي ضمن ثلاث صور: التنظير للنقد كعلم ككتاب نقد الشعر لقدامة وعيار الشعر لابن طباطبا، والنقد التطبيقي كالموازنة للآمدي، والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، والدراسة الأسلوبية للنص الشعري، وأبرز ناقد لهذا الاتجاه عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.

* إنّ الجهد الذي بذله النقُاد في بحث مفهوم الشّعر جهد كبير؛ غير أنّه لا يمكن أن يكتمل إلا بجهد آخر ينبغي أن ينهض على أساس فلسفي، وبدون ذلك سنظل عاجزين عن أن نحلق من أرض النقد إلى آفاق علم الجمال.

* وظف ابن رشّيق ثقافته النقدية في الشّعر؛ فدرسه بمنهج يجمع بين الرواية والنقل والاجتهاد؛ إذ لم يترسم خطى منهج المصنفين في البلاغة الذين كانوا يعنون بالقاعدة على حساب الشّاهد الشّعري ولم

يقع في الخطأ الذي وقع فيه أصحاب المنهج البلاغي؛ فانحرف بهم من النقد إلى البلاغة. وإنّما كان ميالاً إلى تتبع النصوص الشّعرية، والوقوف عندها، والاستشهاد بها.

* اختلف حازم القرطاجني عن سابقيه في رصد حركة نقد الشّعر العربي، وذلك برؤيته التي استفادت من المزج بين الثقافتين العربية واليونانية، ووضع نظرية تمتاز بالشمول والكلية لتفسر علاقة الفن بالواقع من خلال مصطلح المحاكاة، وعلاقة النص بالمتلقي من خلال مصطلح التخييل.

* عالج النقاد موضع الدراسة مختلف القضايا النقدية التي أثارها القدامى كقضية القديم والحديث، والبديهة والارتجال، واللفظ والمعنى، والشكل الفني للقصيدة، والسرقات الشّعرية، والواضح أن إشاراتهم التنظيرية في مجال فنّ الشعر لا يمكن أن يغفلها الدارسون لما لها من قيمة فنية.

* تحدث النقاد عن عملية الإبداع الشّعري فربطوا بواعث الشّعر بتخيّر الأوقات المناسبة التي تتأتى فيها القريحة المناسبة لنظم الشّعر، ومنهم من ربط الشّعر بالإلهام وربط فريق آخر الخلق الشّعري بأساسه الأول وهو الخيال.

* لم يغفل نقادنا عنصري الثقافة والمران في صناعة الشّعر، فقد نادى أكثرهم بضرورة توافر الموهبة والطبع في الشاعر أولا، ودَعوا إلى دعم الموهبة بالثقافة والدُربة أو الممارسة ثانيا.

* أظهر المقَّري ميله إلى الطبع أكثر من الصنعة شأنه في ذلك شأن أغلب أهل الأندلس الذين فضلوا البديهة والارتجال على الصنعة، كما صنف إجازة الشّعر ضمن أنواع البديهة.

* اهتم ابن رشيق بالصنعة المتمثلة في مراجعة النص وتنقيحه وتهذيبه، وعدّها مرحلة مكملة لطبع الشاعر، وهذا ما أشار إليه كلّ من المقّري والغُبريني ويحيى بن خلدون؛ فهُم مع فكرة تنقيح الشّعر وتهذيبه، بشرط أن لا يسرف الشاعر في ذلك.

* رفض المقّري مبالغات الأندلسيين في التشبه بشعراء المشرق المشهورين، إذ رأى بأن بعض هؤلاء الشعراء أقرب إلى كونهم كتابا برعوا في النثر أكثر من براعتهم في الشعر والأرجح على رأي المقري أن يقارنوا بالكتاب المشرقيين، وهي ملاحظة تدل على اهتمام المقري بدقة تحديده لصناعتي الأدب: الشّعر والنثر.

* ونلحظ في مبحث القديم والجديد، أن الشّاعر المغربي انفعل بما حوله من أطر ثقافية جديدة، وتفاعل معها في علاقة متبادلة بين التأثر والتأثير الذي تجلى في مظهرين: أولهما يتجلى في التضمين، حيث تمثل الأندلسيون والمغاربة معاني قصائد الشعراء القدامى ووظفوها في قصائدهم ومعانيهم بتضمين بعض

أبيات وأشطار الأبيات والمظهر الثاني يتمثل في المعارضة التي أصبحت ظاهرة عامة في شعر المغرب والأندلس وهي أرقى مستويات التأثر والإعجاب والتجاوب

* إنّ فهم المقَّري لمقياس الجودة لا يخرج كثيرا عن فهم المحافظين من النقاد القدماء لذلك وبخاصة من الناحية النظرية، أما من ناحية التطبيق فهو يختلف عنهم اختلافا واضحا، ذلك لأن القدماء قصروا هذا المقياس على الشّعر القديم، بينما عممه المقّري على القديم والمحدث.

* حاول النقاد موضع الدراسة أن يؤسسوا مفهوما جديدا للإبداع الشّعري يختلف عن المفهوم القديم ومن ثم بدأوا برفض كثير من القيم الاجتماعية التي سادت المجتمع العربي في تلك الحقبة وهذا ما أدى إلى رفض تلك القيم المتعلقة بطبيعة الشّعر ووظيفته.

* ومن القضايا النقدية أيضا قضية السرقات فقد رأى غالبية نقادنا أن السرقة لا تكون في المعاني المشتركة، وإنما تكون في النسخ أي نقل المعنى بلفظه أو أكثر، ونلحظ أيضا في مبحث السرقات الشعرية، أن الشعراء قد قسموها إلى مصطلحات وعيا منهم باختلاف أنواعها، وبأهمية الإبداع المنبثق من ذات الشاعر.

* أشاد النقاد بالأصالة والابتكار ومن الشواهد على ذلك رأي ابن رشيق في جودة الشاعر وتمكنه حيث حصر قدراته الابتكارية في إتيانه بالمعنى الجديد من لطيف التشبيه وبديع الوصف.

* حددّ المقّري الموارد في جانب المعاني التي تتفق في يسير من اللفظ وهذا ما يدل على وعي ودقة بمفهوم توارد الخواطر.

* رأى نقادنا أنّ الشّعر يجمع بين ثلاث وظائف: وظيفة أخلاقية يقصد بها التعليم والتهذيب والتحلي بمكارم الأخلاق، ووظيفة معرفية تدرس الشّعر باعتباره جانبًا من جوانب التكسب ونيل العطاء، وأخرى جمالية يُرام بها التأثير في المتلقي عن طريق المتعة والإطراب.

* استحسن الغُبريني الكذب في الشّعر لأنّه ينسجم وطبيعته الفنية، ونتيجة لهذا فقد عالج مشكلة الصدق والكذب من خلال عنصر التخييل، مستفيدًا في ذلك من آراء سابقيه من الفلاسفة المسلمين.

* لم يلتزم نقادنا بتطبيق أحكامهم النقدية، ومن الحالات الدالة على ذلك موقف المقّري من قضية مهمة الشّعر؛ إذ إنه لم يستقر على ذلك الموقف الذي اتخذه من المعيار الأخلاقيّ والذي يعكس في حقيقته جوهر تحديد ماهية الشّعر فقد استطاع أن يرسم لنفسه على الصعيد النظري موقفا مهما من الانتصار للبُعد الأخلاقي، ولكنه تقهقر عند التطبيق، وبدت محافظته أرسخ من أن تقتلع من جذورها، حيث وصف أحد الشعراء المجان بالبلاغة والبراعة.

* إنّ رصد وظيفة الشّعر الجماليّة هي من أهداف الشّعر الأولى عند نقادنا ويتأكد ذلك من خلال اهتمامهم بالأثر الذي يحدثه الشّعر في نفس السامع أو القارئ، ومدى قدرته على هزها وتحريكها لتحقيق التجاوب، وقد يجعلون من ذلك معيارا لتحديد درجة الإبداع في الشّعر

* اتسع تصور نقادنا لدور الشّعر على المستوى الفردي، في مجال الامتاع واللذة، فربطوه بالمرأة والخمر والغناء والسحر، وهي مجالات معروفة للذة والإمتاع.

* رأى غالبية النقاد موضع الدراسة أن الشّعر ليس مجرد ألفاظ فقط، ولا هو معاني فقط، بل هو التحام بين اللفظ والمعنى، وهذا ما يحقق جمال النص، ففي اختيار المبدع لعناصره يلزمهُ مراعاة مبدأ الإعتدال والتناسب الذي يحقق تلاحم العناصر على جميع مستويات العمل الأدبي

وأخيرا يمكننا القول إنه ليس في الوسع من خلال هذه الصفحات القليلة أن نحيط كل الإحاطة بقضية مفهوم الشّعر في أدب التراجم والسير الجزائري القديم، وحسبُ هذه الدراسة أنها وقفت عند أهم القضايا النقدية التي تدخل في باب مفهوم الشّعر، والموضوع مفتوح للدارسين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

الحديث النبوي الشريف.

1- **إبراهيم الحصري صاحب زهر الآداب وثمر الألباب(دراسة منتخبات)**: عبد الجبار الشريف، الشركة التونسية للنشر والتوزيع. تونس.ط3. 1989.

2- **الإبداع الشّعري عند العرب**: سعيد بكور، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 .2012.

3- **الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي**: عدنان عبيدات، وزارة الثقافة، الأردن. د.ط،2002.

4- **أثر أدب الغرب الإسلامي في الأدب العربيّ في المشرق**: الحسين رحمون، منشورات جامعة محمد الأول، المغرب، د.ط.2011.

5-الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب: تحقيق، محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط4. 2001.

6-**إحكام صنعة الكلام: عبد الغفور الكلاعي**: تحقيق، محمد رضوان الداية، عالم الكتب، القاهرة.ط2. 1985.

7-**أخبار أبي تمام**: أبو بكر محمد بن يحي الصولي: تحقيق، خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام ، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت.

8-الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: محمد رجب بيومي، إدارة الثقافة والنشر جامعة الأزهر، القاهرة، د.ط. 1980.

9-**الأدلة البيّنة النُّورايّة في مفاخّر الدّولة الحفصيّة**: أبو عبد الله محمد بن الشّماع، تحقيق، الطاهر بن محمد المعمُروي، الدار العربية للكتاب، طرابلس،د.ط. 1984.

10- **أزهار الرّياض، في أخبار القاضي عيّاض**: شهاب الدين أحمد بن محمد المقّري التلمساني، منشورات صندوق إحياء التراث الإسلامي، الرباط.د.ط، 1971.

11-الأزهار الرياضيّة في أئمة وملوك الإباضية: عبد الله الباروني، دار بوسلامة للنشر، تونس، ط1. 1986.

12-الاستعارة في القرآن الكريم أنماطها ودلالاتها البلاغية: أحمد فتحي رمضان الحياني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان. ط1. 2016.

13-الأسس الجمالية في النقد العربيّ (عرض وتفسير ومقارنة): عز الدين اسماعيل. دار الفكر العربيّ، القاهرة. دط. 1992.

14- **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشّعر خاصة:** مصطفى سويف، دار المعارف. القاهرة. ط4. د.ت.

15-أسـئلة الشـعرية،(بحث في آليـة الإبـداع الشـعري): عبـد الله العشـي، منشـورات الاخـتلاف، الجزائـر، ط1. 2009.

16-**أصول النقد الأدبيّ:** أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط.10، 1994.

17-**إعادة انتاج الحادثة، دراسة تطبيقية في الكتابة السّيرذاتيّة:** نصير عوّاد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق. د.ط، 2009.

18-**إعجاز القرآن:** أبو بكر محمد الطيب الباقلاني، تحقيق، السيد أحمّد صقر،.دار المعارف.مصر.د.ط.1963.

19-**أعلام الكلام:** ابن شرف القيرواني، نشر مكتبة الخانجي. القاهرة. د.ط. 1926.

20-**الأغاني:** أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق إحسان عباس، إبراهيم السّعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط.**3**، **1429**هـ، **2008**م.

21-أُنس الفقير وعزّ الحقير: ابن قنفذ القسنطيني، تصحيح ونشر، محمد الفاسي وأدولف فور، المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط،د.ط. د.ت.

22-**أنموذج الزمان في شعراء القيروان:** أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق، محمّد العروسيّ المطويّ، وبشير بكوش، الدار التونسيّة للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط. 1986.

32-**البرامج والفهارس الأندلسية:** هاني العمد، المركز التقني للخدمات المطبعية، الأردن، ط1. 1993.

24-بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد: أبو زكرياء يحي بن خلدون، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر،طبعة خاصة، 2011.

25-البلاط الأدبيّ للمعزّ بن باديس: عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربيّ، القاهرة،ط2، 1993.

26-**بناء القصيدة المغربية في فجر الدولة العلوية:** عبد الجواد السّقاط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1. 2004.

27-**بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوء النقد الحديث:** يوسف حسين بكّار، دار الأندلس للطباعة والنشّر، بيروت. د.ط. د.ت.

28-البيـان والتبيـين: أبـو عثمـان الجـاحظ: تحقيـق، عبـد السـلام محمّـد هـارون،دار الجيـل للطبـع والنشـر. لبنـان. د.ط.د.ت.

29-**تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة:** إحسان عباس ، دار الثقافة، بيروت.ط7. د.ت.

30-**تاريخ الأدب العربيّ (الأدب في المغرب والأندلس)**: عمر فرّوخ: دار العلم للملايين، بيروت، ط.4. د.ت.

31-**تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات)**: شوقي ضيف، دار المعارف. القاهرة. ط1، د.ت.

32-**تاريخ الجزائر الثقافي**: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1. 1998.

33-**تاريخ الجزائر العام**: عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ط7. 1994.

34-**تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب من القرن الثانيّ حتى القرن الثامن الهجريّ**: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط4. 1987.

35-**تاريخ النقد الأدبيّ في الأندلس**:محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، المغرب. ط2. 1981.

36-**تاريخ النقد الأدبيّ والبلاغة عند العرب من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجريّ**: محمد زغلول سلاّم، دار المعارف، القاهرة، د.ط.د.ت.

37-**تاريخ علماء الأندلس**: أبو الوليد ابن الفرضي، تحقيق، إبراهيم الأبياري. دار الكتاب اللبناني، لبنان. د.ط، 1984.

38-**تحرير التحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن**: عبد العظيم ابن أبي الإصبع العدوانيّ، تحقيق حنفي محمّد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلاميّ، القاهرة، ط.1، 1383هـ/1963م.

39-**تعريف الخلف برجال السلف**: أبو القاسم محمد الحفناوي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر. د.ط.2007.

40-**التخيّيل نظرية الشّعر العربيّ**: صلاح عيد، مكتبة الآداب. القاهرة.د.ط. د.ت.

41-**التخييل والشّعر حفريات في الفلسفة الإسلامية**: يوسف الإدريسي، دار الأمان، الرباط. ط.1. 2012.

42-**التراث النقديّ والبلاغيّ للمعتزلة حتىّ نهاية القرن السّادس الهجريّ**: وليد قصّاب، دار الثقافة، الدوحة. د.ط، 1985.

43-**الترجمة الذاتية في الأدب العربيّ الحديث**: يحي ابراهيم عبد الدايم، دار احياء التراث العربيّ، بيروت، د.ط، د.ت.

44-**التعريفات**: علي بن محمد الجرجانيّ، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث.القاهرة. د.ط، د.ت.

45-**التفكير النقديّ عند العرب**: عيسى العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت،د.ط، د.ت.

46-تيارات النقد الأدبي في الأندلس، (في القرن الخامس الهجري): مصطفى عبد الرحيم عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984.

47-**الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب(صدمة الحداثة)**: أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1. 1978.

48-جمالية الخطاب في النص القرآني: لطفي فكري محمد الجودي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة. ط1. 2014.

49-حركة التأليف عند العرب: أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية. دمشق، ط2. 1956.

50-**الحركة النقدية على أيام ابن رشّيق المسيلي**: بشّير خلدون، الشّركة الوطنية للنشّر والتوزيع، الجزائر.د.ط.1981

51-**الحلّة السِّيراء**: أبو عبد الله محمّد بن عبد الله القضاعيّ، ابن الأبّار، تحقيق: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط.2. 1985.

52-**الحوار الأدبيّ حول الشّعر**: محمّد أبو الأنوار، مكتبة الآداب، القاهرة. ط1، 2008.

53-**الحياة الأدبية بافريقية في عهد بني زيري**: الشّاذلي بويحي: ، ترجمة محمّد العربيّ عبد الرّزاق، المجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط 1. 1999.

54-**الحياة الأدبيّة في العصر العباسيّ**: عبد المنعم خفاجيّ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط.1. 2004.

55-**الحياة الأدبية في القيروان في عهد الأغالبة**: محمد المختار العبيدي، منشورات مركز الدراسات الإسلامية، القيروان. ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس. ط1. 1994.

56-حياة القيروان، وموقف ابن رشيق منها: عبد الرّحمن ياغي، دار الثّقافة، بيروت. ط1. 1962.

57-**الحيوان**: أبو عثمان الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ط،1965.

58-**الخطيئة والتفكير، من البنوية إلى التشريحية**: عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ط4. 1998.

59-**الخوارج في بلاد المغرب**: محمود إسماعيل عبد الرزاق، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب. د.ط.دت

60- **دراسات في النقد العربيّ**: عبد الحكيم راضي، الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. د.ط. 2007.

61-**دراسات في النقد العربيّ**: بدوي طبانة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة. د.ط. د.ت.

62-**دراسات في النقد والبلاغة**: عبد الحميد القط، دار المعارف، القاهرة.ط1. 1980.

63-**دلائل الإعجاز**: عبد القاهر الجرجانيّ، تعليق، محمود محمّد شّاكر،دار المدني، جدة. د.ط.1992.

64-**الدّيباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب**: ابراهيم بن علي بن محمد بن فرحون، المكتبة الثقافية الدينيّة، القاهرة، ط1. 2003.

65-**ديوان أبو تمام الطائي**: تحقيق: محمد عبده عزام دار المعارف بالقاهرة ط1965.

66- **ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**: تحقيق: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت،ط1. 2006.

67- **ديوان النابغة الذبياني**: تحقيق، كرم البستانيّ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،د.ط. 1963.

68-**ديوان طرفة بن العبد**: شرح وتقديم، مهدي محمّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002.

69-**الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة**: أبو الحسن علي بن بسّام الشّنتريني، تحقيق، إحسان عبّاس، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط1. 1979م.

70-**الذّيل والتّكملة، لكتابي الموصول والصّلة**: محمّد بن عبد الملك المراكشيّ، تحقيق، محمّد بن شريفة، دار الثقافة، بيروت، د.ط. د.ت.

71-رحلة مع النقد الأدبيّ: فخريّ الخضراوي، دار الفكر العربيّ، القاهرة. د.ط.1977.

72-الرسالة الموضحة في ذكر سقطات المتنبي وساقط شعره: ابن المظفر لحاتمي. دار بيروت. 1965.

73-**الروض المريع في صناعة البديع**: ابن البناء المراكشّي، تحقيق، رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار

74-**روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيه من أعلام الحضرتين مراكش وفاس**: أحمد بن محمد المقَّري، ، مطبعة الملكية، الرباط، ط2.

75-**روضة النسرين في التعريف بالأشياخ الأربعة المتأخرين**: ابن صعد الأنصاري، تحقيق، يحي بوعزيز، منشوارات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1. 2002.

76-**رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونسّاكهم وسيّر من أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم**: أبو بكر عبد الله بن محمد المالكي، تحقيق: بشير بكوش ومحمد العروسي المطوي، دار الغرب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت. د.ط. 1983.

77-زهر الآداب، وثّمر الألباب: إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري الحُصريّ، تقديم، صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت،ط1،2001

البيضاء،1985.

78-**السِّحر والشِّعر**: لسان الدين بن الخطيب، بدايات للطباعة والنشر، سوريا، ط1. 2006.

79-**سـرديات الخطـاب النقـدي في الشّـعرية العربيـة**: علـي خـذري، دار غيـداء للنشـر والتوزيـع، الأردن، ط1. 2016.

80-السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها): بدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة. د.ط. د.ت.

81-**سنن ابن ماجة**: ابن ماجة أبوعبد الله القزوينيّ، تحقيق محمّد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، د.ط، د. ت.

82- **سنن الترمذيّ**: الترمذيّ، محمّد بن عيسى بن سورة، تحقيق رائد بن صبري ابن أبي علفه ،دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط.1 1429هـ-2008م.

83-شرح الصولي لديوان أبي تمام: خلف رشيد نعمان. دار المعارف. بغداد. د.ط.1987.

84-**شرح ديوان الحماسة**: أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقيّ، تعليق فريد الشيخ وابراهيم شمس الدين. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 2003.

85-**الشّعر الأندلسي**: غرسيه غومس، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة. القاهرة. ط2 .1956.

86-**الشّعر العربيّ القديم في ضوء نظرية التلقيّ والنظرية الشّفوية، ذو الرّمة نموذجًا**: عز الدين حسن البنّا، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية،ط1. 2001.

87-**الشّعر العربي بالمغرب في عهد الموحدين**: علي إبراهيم كردي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1. 2010.

88-**الشّعر العربي بين الجمود والتطور**: محمد عبد العزيز الكفراوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.د.ط.

89-**الشّـعر العـربي في صـقيلة في القـرن الخـامس الهجـري**: فـوزي عيسـى، دار الوفـاء لـدنيا الطباعـة والنشـر، الاسكندرية، ط1. 2007.

90-**الشّـعر المغـربي في عصـر المنصـور السّـعدي**: نجـاة المـريني، مطبعـة النجـاح الجديـدة. الـدار البيضـاء. ط1. 1999.

91-**الشّـعر غاياتـه ووسـائطه**: إبـراهيم عبـد القـادر المـازني، تحقيـق، فـايز تـرحيني. دار الفكـر اللبنـانيّ، بيروت، ط2. 1990.

92-**الشّعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري**: أحمد عبد الستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي. ط2. 1991.

93-**الشّعر في ظل الدولة الحفصية**: السعيد بحري، دار بهاء للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1. 2009.

94-**الشّعر والسحر**: مبروك المناعي، دار الغرب الإسلامي، الرباط، ط1. 2004.

95-**الشّعر والشعراء**: ابن قتيبة الدينوري، تحقيق، أحمد محمد شاكر، دار الحديث. د.ط. 2002.

96-**الشّعر وقضاياه عند أبي علي الحسن بن رشيق المسيليّ**: الشيخ بوقربة، دار الأديب للنشر والتوزيع، د.ط.2005.

97-**الشّعراء نقادا (دراسات في الأدب الإسلامي والأموي)**: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.

98-**الشّعراء ونقد الشّعر(منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجريّ)**: هند حسين طه، طبع بمساعدة الجامعة المستنصرية، بغداد، ط1. 1986.

99-**الشّعرية العربية**: جمال الدين بن شيخ،.دار توبقال للنشر. المغرب. ط1. 1996.

100-**الشّعرية العربية**: عبد القادر الغزالي، دار الحوار للنشّر والتوزيع، سوريا، ط1 .2010.

101-**صحيح الأدب المفرد للإمام البخاري**: محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة الدليل، السعودية، ط4. 1997

102-**الصراع بين القديم والجديد في الشّعر العربي**: محمد حسين الأعرجي، عصمى للنشر والتوزيع. القاهرة. د.ط. د.ت.

103-صناعة الشّعر عند قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري: عوض أحمد حسن العلقمي، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2018.

104-**الصناعتين الكتابة والشّعر**: أبو هلال العسكري، تحقيق.محمد علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية. عيسى بابي الحلبي وشركاه، القاهرة. ط1. 1952. 1986.

105-**الصورة الشّعرية في الشّعر الجاهلي**: عبد الرحمن نصرت، مكتبة الأقصى. عمان .ط2. 1982. ص162

106-**الصّورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب**: جابر عصفور، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

107-ضرورة الفن: ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط. 1971.

108-**طاقات الشّعر في التراث النقدي**: حسن بندادي. مكتبة الآداب، القاهرة .ط2. 2007 .

109-**طبقات الشعراء**: ابن المعتز، تحقيق، عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر. ط4، 1956.

110-**طبقات علماء إفريقية وتونس**: أبو العرب محمّد بن أحمد التّميميّ، تحقيق، علي الشابيّ، نعيم حسن اليافيّ، الدّار التّونسية للنشر، تونس، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر. ط.2، 1985.

111-**طبقات فحول الشعراء**: محمد بن سلاّم الجمحيّ، تحقيق، طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط. 2001.

112-ظاهرة الشّعر عند حازم القرطاجني: محمد الحافظ الروسي، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1. 2008.

113-**العاطفة والإبداع الشّعري**: عيسى علي العكوب، دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر.لبنان، 2002.

114-عبد الكريم النّهشليّ القيروانيّ: المنجي الكعبيّ، حياته وآثاره، مطبعة تونس، قرطاج، ط.2. 1430هـ/2009م.

115-العرب في صقلّية: إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت، ط.1، 1975.

116-**عصر القيروان**: أبو القاسم محمد كرّو، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، تونس. ط1، 1973.

117-**علم الاجتماع**: طه حسين، دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط1. 1973.

118-**علم الشّعر العربي في العصر الذهبي**: كانتارينو فينسنتي: ترجمة محمد مهدي الشريف، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط.دت.

119-العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق. محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981.

120-**عمود الشّعر العربي النشأة والمفهوم**: محمد بن مريسي الحارثي. نادي مكة الثقافي الأدبي.الرياض. ط1. 1996.

121-**عناصر الوحدة والربط في الشّعر الجاهلي**: سعيد الأيوبي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. الرباط. د.ط.1986.

122-**عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية**: أبو العباس الغبريني، تحقيق، محمد بن أبي شنب. دار البصائر، الجزائر.ط1، 2007.

123-**عيار الشّعر**:ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت. ط2. 2005.

124-**عيون الأخبار**: ابن قتيبة الدينوري.دار الكتب المصرية، القاهرة. ط1.د.ت.

125–فنّ السيرة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت. ط1. 1996.

126–**الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربي**: شوقي ضيف، دار المعارف. القاهرة.ط11. د.ت.

127–في التراث والشّعر واللغة: شوقي ضيف، دار المعارف. القاهرة. د.ط. د.ت.

128–**في النقد الأدبيّ القديم عند العرب**: مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، مكة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1998.

129–**في النقد الأدبي**: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة. د.ط. 1962.

130–**في سيمياء الشّعر القديم**: محمد مفتاح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط1. 1982.

131–**في ميزان النقد الجديد**: محمد منذور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط1، 1944.

132–**القاضي الجرجاني الأديب الناقد**: محمود السمرة، المكتب التجاري للطباعة والنشر. بيروت.د.ط. 1966

133– **قدامة بن جعفر والنقد الأدبيّ**: بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3 1969.

134–القزاز القيروانيّ ،حياته وآثاره: الكعبيّ المنجي، الدار التونسية للنشّر، تونس.د.ط.1968.

135–**قضايا الشّعريات: متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصر**: عبد المالك مرتاض، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة الأمير عبد القادر،قسنطينة، د.ت.

136–**قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث**: محمّد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت.د.ط،1979.

137–**قضية الصدق والكذب في النقد العربي**: وليد قصّاب، كتاب المجلة العربية، الرياض، د.ط. 1441هـ.

138–**قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**: أبو نصر الفتح بن عبيّد الله القيسي الملقّب بابن خاقان، تحقيق، الشيخ محمد الطّاهر ابن عاشور، دار التونسيّة للنشر، تونس، د.ط. 1990.

139– **قواعد الشّعر**: أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب: تحقيق، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجى، القاهرة. ط2. 1995.

140–كتابة التراجم والسيّر: عمر عبد الغفور أحمد القطان، مجلة إضاءات موصلية، بغداد. العدد: 79، 2014.

141–**كتابة الذات، (دراسات في السيرة الذاتية)**: صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء. ط1، 2013.

142–**ما صنف العرب في أحوالهم (المنتقى من دراسات المستشرقين)**:كارل بروكلمان، ترجمة:صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، د.ط 1976.

143-**ما يجوز للشّاعر في الضرورة**: القزاز القيروانيّ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب والدكتور صلاح الدين الهادي، مطبعة الهدف، المؤسسة السعودية للنشر، القاهرة.د.ط.د.ت.

144-**مبادئ علم النفس العام**: مراد يوسف، دار المعارف، مصر. ط6، 1969.

145-**مسائل الانتقاد**: ابن شّرف القيروانيّ، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط. 1982.

146-**مشكلة السرقات في النقد العربي**: محمد مصطفى هدراة، مطبعة لجنة البيان العربي مصر، د.ط. 1958.

147-**مصطلحات نقد الشّعر عند نقاد القرن الرابع الهجري**: عبد الرزاق جعنيد، عالم الكتب الحديث، الأردن.ط1. 2016.

148-**معايير نقد الشّعر العربيّ**: عبد الحكيم محمد شعبان، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الجزائر د.ط.، 2019.

149-**معجم مصطلحات النقد العربي القديم**: أحمد مطلوب. مكتبة لبنان. بيروت ط1. 2001.

150- **معجم أعلام الجزائر**، عادل نويهض، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط3. 1983.

151- **المعنى الشعريّ في التراث النقديّ**: حسن طبل، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط2. 1998.

152-**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**: ضياء الدين ابن الأثير. تحقيق، الشيخ محمد كامل عويضة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1998.

153-**المصادر الأدبيّة والنقديّة**: عصام محمود، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1. 2019

154-**المطرب من أشعار أهل المغرب**: ابن دحية الكلبي، تحقيق، إبراهيم الأبياري. دار العلم للجميع. بيروت. د.ط. د.ت.

155-**المعجم الأدبي**: عبد النور جبور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

156-**المغرب العربيّ تاريخه وثقافته**: رابح بونار، دار الهدى، الجزائر، ط3. د.ت.

مفاهيم في الشّعرية دراسة في النقد العربي القديم: محمود درابسة، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2010.

157-**مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم**: مجدي أحمد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. د.ط. 1993.

158-**مفهوم الأدبيّة في التراث النقديّ إلى نهاية القرن الرابع**: توفيق الزيديّ، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2. د.ت.

159-**مفهوم الشّعر ،دراسة في التراث النقدي**: جابر عصفور، دار الثقافة القاهرة. د.ط. 1972.

160-**مفهوم الشّعر عند السجلماسي**: ألفت كمال الروبيّ، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد الثاني.1986.

161-**مفهوم الشّعر عند الشعراء من بشار إلى أبي العلاء**: أحمد يوسف علي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة. ط2019.

162-**مفهوم الشّعر عند العرب من خلال كتاب الموازنة**: القط عبد القادر، ترجمة عبد الحميد القط، دار المعارف، القاهرة ط1. 1982

163-**مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر العربي الحر**: فاتح علاّق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشّق، دط 2005.

164-**مفهوم الشّعر عند نقاد القرنيين السابع والثامن الهجريين**: بديعة الخرازي، دار المعرفة للنشر، الرباط، ط1، 2005.

165-**مفهوم الشّعر في القرآن الكريم، (التخييل والمبالغة والكذب لا الوزن والقافية)**: يحي الشيخ صالح: عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1. 2015.

166-**مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النقد العربيّ القديم**: عبد الرؤوف أبو السّعد، دار المعارف، القاهرة، ط1.د.ت.

167-**مفهوم النقد عند الشعراء**: يوسف طارق السامرائي، دار دجلة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2018.

168-**المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**: محمد بن سعد الدبل، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض. ط2. 2010

169-**مقدمة ابن خلدون**: عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون، تحقيق: وائل خلف، دار العقيدة، القاهرة، ط1. 2008.

170-**مقدمة الشّعر العربيّ**: أدونيس، دار العودة، بيروت.د.ط. 1983.

171-**مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي**: حسين عطوان، دار الجيل للطباعة والنشر. بيروت. د.ط.1987.

172-**المقّري صاحب نفح الطيب**: محمد عبد الغني حسن، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. د.ط. د.ت..

173-**الممتع في علم الشّعر وعمله**: أبو عبد الكريم بن إبراهيم النهشّلي، تحقيق: محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.ط2. 2006.

174-من التراث الأدبيّ للمغرب العربي: عبده عبد العزيز قلقيلة، عالم الكتب. القاهرة.د.ط، 1979.

175-**مناهج النقد الأدبيّ خلال القرن الثامن للهجرة**: علال الغازي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.ط.1999.

176-**المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**: أبو محمد القاسم السجلماسيّ، مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. تحقيق: علال الغازي. 1980.

177-منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق، محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي. بيروت، ط2. 1981.

178-**الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري**: الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة،د.ط. د،ت.

179-**الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة انواع من صناعة الشّعر**: أبو عبد الله المرزباني، تحقيق، علي محمد البجاوي. نهضة مصر للطباعة والتوزيع. القاهرة. د.ط .دت.

180-**النبوغ المغربي في الأدب العربيّ**: عبد الله كنون، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط2. 1961.

181-نظريات الشّعر عند العرب: مصطفى الجوزو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1981.

182-**نظّرية الإبداع في النقد العربيّ القديم**: عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.د.ط،1999.

183-**نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين**: الأخضر جمعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. د.ط .1999.

184-**نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكنديّ حتى ابن رشد**: ألفَت كمال الروبيّ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2007.

185-**نظرية الشّعر والمنهج النقدي في الأندلس**:علي لغزيوي، حازم القرطاجني نموذجا: مطبعة سايس،فاس، الرباط،ط1، 2007.

186-**نظرية المعنى في النقد العربيّ**: مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشّر والتوزيع، بيروت، د.ط.د.ت.

187-**نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**: شهاب الدين أحمد بن محمد المقَّري التلمساني، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط6، 2012.

188- **النّقـد الأدبيّ في القـيروان في العهـد الصّـنهاجيّ**: أحمـد يـزن، مكتبـة المعـارف للنشـر والتوزيـع، الـرّباط، د.ط.1986.

189-**النقد الأدبيّ في المغرب العربيّ**: محمّد مرتاض، نشأته وتطوره، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط.2000.

190-**النقد الأدبيّ في المغرب**: عبد العزيز قلقيلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2. 1988.

191- **النقد الأدبي في الأندلس (عصر المرابطين والموحدين)**: راغب علاونة شريف، وزارة الثقافة، الأردن، ط1. 2005.

192-**النقد الأدبي في كتاب الأغاني**: وليد محمود خالص، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1. 2000.

193-**النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب**: هدى شوكة بهنام، دار الرائد العربي، بيروت، ط2. 1984.

194- **نقد الشّعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة**: أمجد الطرابلسي، ترجمة إدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1. 1993.

195-**نقد الشّعر**: قدامة بن جعفر، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجيّ، دار الكتب العلمية، بيروت. د.ط. د.ت.

196-النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري: عبد الله العضيبي، دار الأمان. الرباط. ط1. 2013

197-النقد، (سلسلة فنون الأدب العربي): شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط2. 1964.

198-**نكت القرآن الدالة على البيان في أنواع العلوم والأحكام**: الحافظ محمد بن علي الكرجي القصاب، تحقيق: إبراهيم بن منصور الجنيدل، دار ابن القيم، الدمام، المملكة العربية السعودية، دار ابن عفان، القاهرة، ط1. 1424هـ/2003م.

199-**الوساطة بين المتنبي وخصومه**: القاضي الجرجاني، تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، عيسى البابي الحلبي وشركائه. القاهرة، د.ط.1966

200-**وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان**: أحمد بن محمد بن ابراهيم بن خلكان. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت.د.ط. د.ت.

201-**الوفيات**: ابن قنفذ القسنطيني، تحقيق، عادل نويهض، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4. 1983.

المراجع باللغة الأجنبية:

1- **The Autobiography and Life History**: Percival M.Symonds,published by:American educational research association,vol:09.apr,1939.

2- **Time in Autobiography**: Burton Pike, published by:duke university press, vol 28 , autumn,1976.

الرسائل الجامعية:

1 -**الحياة الأدبيّة بإفريقية في العهد الفاطميّ**: محمّد توفيق النّيفر، أطروحة دكتوراه دولة بجامعة تونس الأولى، منّوبة، السّنة الجامعيّة: 1992-1993

2 -**نظرية الشّعر في الأدب العربيّ الحديث انطلاقا من سنة1947**: خديجة الكشك. رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1986.

المجلات والدوريات:

1 -**مجلّة آفاق الثقافة والتراث**، دبي، العدد 32، السّنة 2001، والعدد02، السّنة 1993.والعدد:8.السّنة 1995.

2 -**مجلّة البيان الكويتية**، العدد: 231.يونيو، 1985.

3 -**مجلّة التراث العربّي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 102. أبريل 2006.

4 -**مجلّة الجامعة الإسلامية**، المدينة المنورة، العدد161.

5 -**مجلّة العربي الكويتية**، العدد:52. مارس 1963

6 -**مجلّة الفكر التّونسية**، العدد الخامس. فبراير 1978.

7 -**مجلّة الفكر العربيّ اللبنانية**، العدد:25 ، السنة الرابعة، فبراير 1982.

8 -**مجلة المعرفة**، العدد:233، السّنة 1981

9 -**مجلة الثقافة**، الجزائر، إصدار وزارة الثقافة والسياحة، العدد90، ديسمبر 1985

10 -**مجلّة المورد**، وزارة الإعلام والثّقافة، العراق، العدد الأوّل، سنة 1978. والعدد الثاني، السّنة 1975م.

11 -**مجلّة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. العدد 338. السّنة 1999.

12 -**مجلّة عالم الفكر الكويتية**، العدد الثاني، نوفمبر 2001. والعدد الأول، سبتمبر 2011

13 -**مجلّة فصول**، القاهرة العدد الأول، السّنة 1985.والعدد الثاني السّنة 1986

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة:

مدخل: لمحة عن أدب التراجم والسيّر في التراث العربيّ.

1-أدب التراجم والسيّر عند المشارقة: .....ص.1-3.

2-أدب التراجم والسيّر عند الأندلسيين والمغاربة: .....ص.3-8.

3-أدب التراجم والسيّر في التراث الجزائري.....ص.8-18.

الفصل الأول: حقيقة الشّعر ومفهومه في النقد المغربيّ القديم:

1-حدُّ الشِّعر وتعريفهُ عند العرب.....ص20-22

أ- مفهوم الشّعر في العصر الجاهلي:.....ص23-25

ب-مفهوم الشّعر في العصر الإسلامي:.....ص26-28

ج-مفهوم الشّعر في العصر الأموي:..... .....ص28-32

د-مفهوم الشّعر في العصر العباسي:.....ص.32-47

2-**مفهوم الشّعر عند المغاربة بين الإتّباع والإبداع**.....ص47

1.2-وجوه الائتلاف في تحديد مفهوم الشّعر عند المغاربة

أ-مفهوم الشّعر عند ابن رشيق المسيلي.....ص48-53

ب-مفهوم الشّعر عند ابراهيم النهشلي.....ص53-55

ج-مفهوم الشّعر عند أبي اسحاق الحصري.....ص55-57

د-مفهوم الشّعر عند القزاز القيرواني.....ص57-59

هـ- مفهوم الشّعر عند ابن شرف القيرواني.....ص59-60

2.2-وجوه الاختلاف في تحديد مفهوم الشّعر عند المغاربة

أ-مفهوم الشّعر عند ابن خلدون.....ص61-63

ب-مفهوم الشّعر عند أبي القاسم السجلماسي.....ص63-65

ج-مفهوم الشّعر عند حازم القرطاجني.....ص65-68

د-مفهوم الشّعر عند ابن البنّاء المراكشي.....ص68-69

الفصل الثاني: طبيعة الشّعر في أدب التراجم والسيّر الجزائري القديم:

1-في الشّعر ودواعيه وطرق ابداعه: .....ص. 71-96
2-قضية القديم والجديد:.....ص97-114
3-المحافظة والتجديد في الشكل الفني للقصيدة.....ص114-125
4-قضية السرقات الشّعرية:.....ص 125
1.4-المواضع التي تمتنع فيها السرقة.....ص126
أ-السرقات الغير جائزة.....ص126-129
ب-المعاني المشتركة.....ص129- 133
جـ-توارد الألفاظ والمعاني على نسق واحد.....ص134-137
2.4- المواضع التي تكون فيها السرقة.....137
أ-السرقات الجائزة.....ص137-138
ب-الزيادة.....ص138-141
جـ-اختراع المعاني الشّعرية.....ص141-145
د-القلب والعكس.....ص145-147
هـ-كشف المعنى وتجليته.....ص147-148
3.4-أنواع السرقات الشّعرية.....ص148-153

الفصل الثالث: وظيفة الشّعر في أدب التراجم والسيّر الجزائري القديم

1-الوظيفة الأخلاقية.....ص155-173
2-الوظيفة النفعية: ص173-179
3-الوظيفة الجمالية:.....ص179-195.
1.3-اللفظ والمعنى في ضوء الوظيفة الجمالية.....ص.196
أ-ائتلاف اللفظ والمعنى.....ص196-206
ب-تفضيل المعنى:.....ص.207-208
ج-تفضيل اللفظ:.....ص208-210

خاتمة.....ص212-215

قائمة المصادر والمراجع.....ص217-231

Résumé

Cette thèse aborde le thème du concept de la poésie dans les traductions littéraires et ancienne biographie algérienne et j'ai essayé de connaître les différents aspects de sa construction. pour le concept à été réalisé sous une forme critique soudée en passant de la définition critique de trois niveaux fondamentaux : l'Essence, la nature et la fonction qui sont primordiaux dans l' identification du concept de la poésie.

Mots –Clé: traductions / biographies / l'essence de la poésie / nature de la poésie / fonction de la poésie.

Abstract

The topic of this thesis deals with the concept of poetry in the translations literature and the ancient Algerian biographies, I tried to expose the aspects of building the concept of poetry in it. where this concept cystallized in a critical coherent form through critical determination of three essential levels which is essence, nature and function as they are the most important aspects that compose the concept of poetry.

Key words: translations/ biographies/ poetry essence/ poetry nature/ poetry function.

ملخّــص:

يتناول موضوع هذه الرّسالة مفهوم الشّعر في أدب التراجم والسيّر الجزائري القديم، وقد حاولت فيه التّعرف على جوانب بناء مفهوم الشّعر، حيث تبلور هذا المفهوم في صيغة نقدية متماسكة، وذلك من خلال تحديد نقدي لثلاثة مستويات جوهرية وهي: الماهية والطبيعة والوظيفة باعتبارها أهم جوانب تشكل مفهوم الشّعر.

الكلمات المفتاحية: التراجم، السيّر، ماهية الشّعر، طبيعة الشّعر، وظيفة الشّعر.