الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـــي و الـبـحـث الـعـلـمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran
www.univ-oran.dz
كلـيـة الآدب و اللغـات و الفنـون
Faculté des lettres, des langues et des arts
قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها

ألسِنة النص الشعري في النقد المغاربي القديم

أطروحة مقدَّمة لنيل درجة دكتوراه في النَّقد الأدبي القديم

إعداد الطالبة:
مغراوي فطمة

إشراف،الأستاذ الدكتور:
مختار حبّار

أعضاء لجنة المناقشة:

1 -الدكتور بن سعيد محمد، جامعة وهران .....رئيسا
2 -الأستاذ الدكتور مختار حبّار، جامعة وهران .....مشرفا ومقررا
3 -الدكتور برونة محمد، جامعة وهران .....عضوا مناقشا
4 - الأستاذ الدكتور بلوحي محمد، جامعة سيدي بلعباس .....عضوا مناقشا
5 -الدكتور صدّار نور الدّين، جامعة معسكر .....عضوا مناقشا
6 -الدكتورة مكاوي خيرة، جامعة مستغانم .....عضوا مناقشا

السنة الجامعيّة : 2012/2011

بـسم الله الرّحمـن الرّحيـم

مقدّمة

لم يعد جديدا، الخوض في أهميّة الشعر لدى العرب، ودوره في توجيه مؤشّر الحياة الفكرية عندهم، فهو أمر باتَ مألوفًا معروفًا، بالنَّظر إلى عدد المصنَّفات الأدبيّة والنقديَّة التي طالَت الموضوع، وسارت معه سيراً مُوازياً، فلا هي احتوته احتواء شاملاً، ولا هي فارقته فراقا كاملاً.فبقي النصّ الشِّعري نصًّا زئبقيا، يستعصي ويَلين، يتأتَّى ويتمنَّع.. وأضحى النَّاقد في مُعانَدة ومُكابدة لا تنتهي محاولاً الإمساك بخيوط النص وفكّ شفراته.ومُحاصرة أيقوناته، وضبط أبعاده.

تعدّدت القراءات النقدية، واختلفت آلياتها، وتنوَّعت مناهجها، فخلق ذلك شُجوناً ملتفّة، صنعَت هَيبَة النص الشِّعري أكثر ممَّا فتحت منافذَه، فصار يتمطَّى دلاليًّا، يتجدَّد مع كلِّ قراءة، ويولد مع كلّ منهج، ويتكيَّف مع كُلّ نظرة، لكأَنَّه (الثّابَت) الخاضع لجميع صُوَر (المتحوِّل) المتمثّل في المدوَّنة النقدية العربيَّة الكبيرة، التي خاضت في أغوار الإبداع الشعري العربي خوضا قديما وواسعاً،وما تزال.

يُعتبر هذا (الاستفزاز) الذي يُمارسه النصُّ الشعري على القارئ، من الدَّوافِع التي حَدَت بنا إلى تلمُّس آثاره في مجال النَّقاد المغاربة القدماء.وقد شُدنا إلى هؤلاء بالذَّات، لأسباب: – بعضها لصيق رغبة قديمة تخصُّ بحثنا الذي انجزناه أثناء مرحلة الماجستير حول "قَضايا النَّقد الأدبي عند عبد الكريم النَّهشلي".وهو أحد أعلام النقد في القَيرَوان، وقد نصحني أحد أعضاء لجنة المناقشة أن اهتمَّ بالخِطاب النَّقدي المغاربي في أكثر أعلامه ومختلف توجُّهاته الفِكريَّة، وذلك أيضًا ما أشار عليّ به الأستاذ المشرف "مختار حَبَّار"من قبل.فأخذتُ الأمر بمأخذ الجِدِّ وعزمتُ أن أُفتِّش في غياهِب هذا المجال بالرَّغم من نُدرَة مصادره، وقلّة الدِّراسات فيه لعلني أجد في طياته ما يُنير جزءا من عتمات النصّ الشعري، ويكشِف عن حُمولته الدَّلالية والجماليّة.وفي نفس الوقت إماطة

اللِّثام عن جُهود المغاربة النقديّة، وإن كان فيها ما يصنع تميّزها في ساحة النقد العربية.
– أسباب التمسناها من ساحة النقد الحديث الذي بات ينظر إلى النص الإبداعي الأدبي على أنّه عبارة عن أَلسِنَة تنطق بطاَقاتٍ دلاليَّةٍ تنبع من بنيته اللُّغوية والتَّركيبيَّة والإيحائيَّة، وأنَّه يحسن مُحاورته من هذه الأَلسنة مجتمعة أو على انفراد.فهذا النصّ الذي يقف وسيطا في مفترق طرق توجّهات المبدع، والسياق الفكري العام، والمتلقي.يعني أنّه بات مجموعة من الرّموز اللغوية التي تؤدّي جملة من الوظائف تتراوح ما بين خارجه وداخله.ودور الناقد الذي يستنطق النصّ من خلال الادعاء أنّ الشعر محاكاة للسياق العامّ في مظاهره التاريخية والاجتماعية والدينية، أو محاكاة للذات المبدعة في تركيبتها النفسيّة وتعقيداتها الشعوريةّ..أو أنّه عبارة عن منظومة لغوية جمالية، تبرز من خلال بنيتها الأسلوبية وحمولتها الدَّلالية، وتركيبتها الإيقاعية...

حاولنا أن نلمَّ شتات المتفرّق من هذه الأفكار التي وردت لدى النقاد المغاربة القدماء.فحصرنا ما استطعنا الوصول إليه من إنتاجهم النقدي، وقد زجّ بنا ذلك في عوالم المدوَّنة النقديَّة العربيَّة القديمة في المشرق، كما في جُهود الرُّؤى النقدية الحديثة أيضا.سعياً منّاَ لضبط قيمة أرائهم ومدى تميّزها في قراءتهم للشِّعر العربي.فارتأينا صياغة عنوان بحثنا بـ"أَلسِنَة النَصّ الشِّعري في النَّقد المغاربي القديم".ابتداء من مدرسة القيروان التي ازدهرت في النصف الثّاني من القرن الرّابع والنصف الأوّل من القرن الخامس الهجريين، وصولا إلى القرون الموالية حتّى مشارف القرن الثّامن للهجرة مع أعلام الفكر النقدي الفلسفي.وتبدو هذه الفترة الزمنيّة طويلة نسبيًّا لكنَّ الأمر حتميّ لأنّ القراءات تنوَّعت.فقد أدرك أغلب النقاد المغاربة عصر التَّنظيم المنهجي للرُّؤى النقديّة، واستقام لهم الوُلوج إلى داخل النصّ الشعري من خلال استيعابهم للزاد التأليفي الذي أنتج من قبلهم وعلى عصرهم.

إنّ حديثنا عن داخل النص وخارجه في النقد العربي القديم لا يعني أنّ النقاد قد قصدوا إلى إحداث تقسيمات واعية داخله.فهذا الأمر غير صحيح فهو تقسيم وهمي طبع خطّة البحث سعيا منّا لتوضيح أفكاره وتصنيف مادّته.أمّا الواقع فيقول أن نقدنا القديم قد نشأ ذوقيّا وبقي كذلك فترة من الزمان حتى ارتوى من دراسات الإعجاز القرآني وتقاطع مع الفلسفة، ففتح المجال إلى ارتباطه بالبلاغة، ثمّ انفصالهما فيما بعد .وأينعت نتائج ذلك في مؤلفات المغاربة، منذ القرن الرابع للهجرة مع أعلام مدرسة القيروان، وحتى القرن الثّامن وأصحاب التوجّه الفلسفي في النقد.

ويظهر ذلك من خلال اعتمادنا على عدد من مصادرهم التي شكّلت مادّتها أساس هذا العمل وقاعدته، وهي"زهر الآداب وثمر الألباب"، و"جمع الجواهر في الملح والنوادر"لأبي إسحاق الحصري القيرواني، كما استندنا إلى كتاب عبد الكريم النهشلي المسيلي ونشير هنا إلى تناولنا نسختين مختلفتين منه، إحداهما بتحقيق محمّد زغلول سلام وطُبِعت بمنشأة الإسكندرية بمصر، وعنونَها المحقّق بـ(الممتع في صنعة الشعر)، وأما النسخة الثانية فهي بتحقيق محمود شاكر القطّان طبعت أيضا في مصر عن مطابع الهيئة العامّة في جزئين.بالإضافة إلى مدونة ابن رشيق القيرواني متمثلة في كتابه "العمدة في محاسن الشّعر وآدابه وهو في جزأين بتحقيق محمد قرقزان.وكتابه قراضة الذهب في نقد أشعار العرب بتحقيق الشاذلي بويحي. وأيضا كتاب إعلام الكلام لابن شرف القيرواني.وطبعت في مصر وعنى بتصحيحها عبد العزيز أمين الخانجي سنة 1926م، وقد أشار إلى أنّ (إعلام الكلام) هي نسخة عن كتاب للمؤلّف نفسه بعنوان (مسائل الانتقاد بلُطف الفَهم والافتِقاَد)، وهي الرسالة نفسها التي وردت ضمن رسائل أخرى في كتاب قديم عنوانه (رسائل البلغاء لكرد علي) طبعة 1913م.ليخرج كتاب ابن شرف مُحقَّقا من قبل النَّبوي عبد الواحد شعلان وعنوَنه اختصاراً بـ(مَسَائِل الانتِقَاد) وذلك سنة 1982م.كما اعتمدنا كتاب (ما يجوز للشاعر في الضرورة) لأبي جعفر

القزاز القيرواني.وكتاب (الضَّرائِر الشِّعريَّة) لابن عُصفُور الاشبِيلي، وبالإضافة إلى المدَوَّنة النقديَّة ذات التوجُّه الفلسفي والمنطقي، منها كتاب (المِنزَع البَديع في تَجنِيس أساليب البديع) للسّجلماسي، وكتاب (الرَّوضُ المريع في صناعة البَديع) لابن البنَّاء المراكشي العَددي، وكتاب (مِنهَاج البُلغاء وسِراج الأدباء)، وكتاب (الباقي من كتاب القَوافي) وهما لحازم القرطاجنّي... وغيرها. إضافة إلى قائمة أخرى من التَّصانيف النقدية العربيَة القديمة والمراجع الحديثة.

اقتضت طبيعة الموضوع وأيضا المادّة النقدية المغاربية، تقسيم خطّة العمل إلى بابين اثنين، خصّصنا أحدهما للألسنة السياقية التي لها علاقة بالمضمون العامّ للنص الشعري العربي، وأدرجنا تحته ثلاثة فصول:فأمَّا الأوَّل منها فعنونَّاه بـ اللِّسان التَّاريخي والاجتِماعي، وبه أربعة محاور هي:اللِّسان الجغرافي من خِلال صورة المكان في الشِّعر.واللِّسان التَّاريخي والانتماء النَّسَبي واللِّسان النِّضَالي الذي برز من خلال أحداث الحروب والأيّام.واللسان التمرّدي مُتمثِّلاً في ظاهرة الصَّعلَكَة.

وتناولنا في الفصل الثاني اللسان الديني والأخلاقي، وتندرج تحته ثلاثة محاور وهي:اللِّسان الدِّيني ضمن موقف الإسلام من الشعر.واللسان القَمعي الذي ينطق به غرض الهجاء.والنصّ النَّفعي أي التكسُّب بالشعر.وهي كلّها عناصر وظيفيَّة احتواها النصّ الشعري في محاولة لحمل خطابات نفعيَّة دينيَّة وأخلاقيَّة.

وخصَّصنَا الفصل الثَّالِث لـ"اللِّسَان الذَّاتي والنَّفسي".أي حين يحمل الشِّعر جزء من ذاتية الشَّاعر، وفلسفته الخاصَّة.وقد استدعى الأمر إلى أن نُقسِّم مادة هذا الفصل إلى ثلاثة محاور وهي: لسان الإبدَاع من خلال الخوض في أسباب تَعسُّر عمليَّة الإبداع وطُرق تجاوزها من خلال عوامل شَحذ القَريحة ويتكوَّن من عناصر جُزئيَّة تَضَمَّنت مجموع هذه المحفِّزات، منها عوامِل زمانية كاللَّيل وأوقات الخُلوة.وعوامل مَكانيَّة كالطَّبيعة

والصَّحراء وعوامل أسطوريَّة وما ورائيَّة كالإلهام والجنون.ثمّ اللسان المرَضي النَّاطق بالعِلَل النَّفسيَّة التي تُصيب المبدِع كعُقدَة النّقص أو الشُّعور بالنّقص من جهة مُسبِّباته وأعراضه، ومعالم عقدة التعويض مثل الكذب والادعاء، والتمرد والخروقات الاجتماعية.وهي أهمّ عِلَّة نفسية ركَّز عليها النقد المغربي لا سيما عند ابن شرف القيرواني.فاللِّسَان الذَّاتي وتتبَّعنا فيه الأبعاد النَّفسية في قراءة النَّسيب سواء عند الشاعر أو لدى المتلقي.

فيما خصَّصنا الباب الثَّاني للألسِنَة النَّسقِية التي لها علاقة بالشَّكل العامّ للنصِّ الشِّعري العربي، وجعلناه بدورِهِ في ثلاثة فُصُول، أوَّلها هو لسان الدَّلالة، أي المرتكزات اللَّفظية والتَّركيبيَّة التي تصنع دلالة النصّ وجُملة الأسباب التي تعيقها، وهو في محورين اثنين، وهما اللِّسان التَّداولي وهو التَّخاطب والتَّفاعل بين المتكلِّم والمخاطب عن طريق التَّلاحُم النصي.أي ترابُط اللَّفظ مع المعنى أو مُطابقة الدَّلالة لمقتضى الحال، وما ينجَرُّ عن ذلك من تبدُّل في المعاني من الدَّلالي الأصلي إلى التّداوُلي.أما العنصر الآخر، فهو لسان الغُموض، أو حين ينغلق النص ويصعب استنطاقه وتتمنَّع دلالته فتأبَى أن تنكشف أو تتوضَّح إلاَّ في تعدُديّة تفرضها حجم التّأويلات التي يقبلها هذا النصّ.

وخصَّصنا الفصل الثَّاني للِّسان الإتِّباع والابتِداع، من خِلال تبيُّن معالم القَدامة والجِدَّة، التي يطبعها صِراع الأجيال على النصّ الشعري في شكله ومضمونه.على أنّ النصّ النّقدي لن يكون في منأى عن هذا الصّراع المتداول.ويضمّ هذا الفصل لسان الأخذ والسّرق أو ما عُرف بالسرقات الشعرية، وبعض جوانب هذا الموضوع ممَّا يمكن تماثله مع ما سُمي حديثًا بالتناصّ.

وأمّا الفصل الثالث من هذا الباب، فهو لسان الإيقاع والنَّغَم، يشتمل على الإيقاع الخارجي في أهمّ عناصره ووظائفها في خلق دلالة النصّ، وأيضا الإيقاع الدّاخلي في بنْيَتَي التَّلاؤُم والتضادّ أو ما عُرف بالبديع الصَّوتي وأهمّ عناصره التي أوردها النقّاد المغاربة.

وأمّا الخاتمة فهي مجموعة من الاستنتاجات المستقاة من مضامين فصول البحث.ثمّ سرد لحمولة بيبليوغرافيا الموضوع من مادّة تنوَّعت بين القديم والحديث، فيها مجموعة من المصادر والمراجع ممَّا وقع بين أيدينا.و أدركته استطاعتنا.

لسنا نعلم لهذا البحث من عيب شكَّل صعوبة كبيرة في مسارنا مثل طبيعة الموضوع في حدِّ ذاته، فهو شاسع مترامي الأطراف، كلّ فصل وربَّما كلّ محور منه ينفع ليكون موضوع رسالة مستقلَّة.فالخوض في هذه القضايا ليس أمرا هيِّنا لدى القدماء بالنَّظر إلى توجُّهاتِهم الفكريَّة واختلافاتهم المذهبية، فكلّ يدلو بدلوه من خلال الترويج لنظرته، وبات أيضا من الصَّعب أن نقول بِتأثّر الواحد بالآخر، لأنّ منهم من لم يكن أمينا في مادّته العلمية فكثيرا ما يخفي أو يسعى لإخفاء المنابع التي استقى منها وهي لغيره...فأحيانا تغدو السرقة موفقة، وأحيانا يبدو الأخذ فاضحا بيّنا جليّ المصدر.

إنّ تعدّد الألسنة التي نطق بها النصّ الشعري في حضرة النقد المغربي القديم، هو أمر يعكس تعدّد الأدوات المنهجية التي اعتمدناها في انجاز هذا العمل،أي نقد النقد أو لنسمّه وصف الوصف، من خلال قراءة في المدوّنة النقدية المغربية التي شكَّلت عمليَّة تكامليَّة تراوحت بين داخل النص وخارجه، في بنيته الداخلية ومعمارية عناصره، كما في سياقه العامّ وأثر ذاتيّة ناظمه أو قائله فيه.

ونشير إلى التباين الموجود في حجم وعدد صفحات بابي هذا البحث، ونحن لا نبرّئه من الخلل المنهجي، لكنّنا نُعلّل ذلك بطبيعة قضايا المادّة النّقدية لدى المغاربة، التي أولت اهتماماً كبيرا ودقيقا للقراءة النسقيّة للنصّ الشعري وتتبّع معالم فنيّته وجماليّته الشكليّة والبنائيّة بشكل وافر ودقيق.وقد حاولنا جهدنا ألاّ نحيد عنها في جهة المشرق، إلاّ اضطراراً، في حال التّأسيس لقضيّة ما أو تبيّن الأقوال والنّصوص في تناصّها وتشابكها.

ولعلَّ ذلك ما يدفعنا إلى التحفّظ، فلا ندّعي إحاطتنا بجميع جوانب هذا الموضوع، فمثل ذلك صعب التّحصيل، بالنّظر إلى طبيعة الموضوع في حدّ ذاته، فليس من الهيّن أن نستسهل الخوض في ساحة المعترك النقدي العربي رغم وفرة إنتاجه وكثرة مراجعه،

فما بالنا بنظيره المغربي، الذي ما يزال موضوعاً بكرا، والدراسات فيه مجدبة قليلة، جعلتنا نستعظم أمره، ونتردّد في إصدار الأحكام أو تقييم النتائج حوله، ورافقنا هذا الشعور طيلة مراحل إنجاز هذا البحث.لولا تشجيع الأستاذ المشرف، وملاحظاته المهمّة التي انتشلتنا مرات كثيرة من الارتباك والقلق، فواصلنا مشواره حسب استطاعتنا إلى أن وصل إلى صورته الحالية.

نأمل أن يتواصل هذا الجهد مستقبلا لا سيما إذا توافرت مصادره الغائبة، سواء المخطوطة منها، أو حتّى المطبوعة المركونة في المكتبات العامّة والخاصّة.

الباب الأول: في ألسِنَة النص السِياقيَّة

الفصل الأول: اللِّسَان التَّاريخي والاجتماعي:

1-اللّسان الجُغرافي/ المكان في الشِّعر.

2- اللّسان التَّاريخي /الانتِماء النَّسَبي

3- اللِّسان النِّضالي / الحُروب والأيّام.

4- اللِّسان التمَرُّدي / شِعر الصَّعلكة.

الفصل الثاني: اللسان الديني والأخلاقي:

1 – اللِّسان الدِّيني/ الإسلام والشعر.

2- اللِّسان القَمعِي / الهجاء.

3- اللِّسان النَّفعي / التَكسُّب بالشعر.

الفصل الثالث: اللِّسان الذَّاتي والنَّفسي.

1- اللِّسان الإبدَاعي / عوامل شَحذ القَريحة.

2- اللِّسان المِرَضِي /عُقدَة النقص ومَعالِم التَّعويض.

3- اللِّسان الذَّاتِي / الأبعَادُ النفسيَّة للنَّسيب.

الفصل الأوَّل: اللّسان التاريخي والاجتماعي:

1 - اللِّسان الجُغرافي / المِكان في الشِّعر.

2 - اللِّسان التّاَريخي / الانتِماء النَّسَبي.

3 - اللِّسان الحَربِي / أيَّام العَرب.

4 - اللِّسان التمرُّدى / ظاهِرة الصَّعلَكة.

اللّسان الجغرافي / المكان في الشّعر:

((الإنسان وليد بيئته))، هي مقولة ألفناها حتى جرت على ألسنتنا، نُكرّرها كلّما دعت الحاجة إلى أن نُعبّر عن مدى ارتباط هذا الإنسان بـ(المكان)، فهي صِلة وثيقة لا يمكن الفصل بينهما.فقد جُبل الإنسان على أُلفة المكان، الذي يصنع جزءا كبيرا من معالم شخصيته وسلوكه وثقافته.فالمكان هو الإقليم الذي يعيش فيه البشر عيش قرار واستيطان أو يضطرب بين حدوده، فتتأثّر حياته الحسيّة والمعنوية بطبيعة هذا الإقليم وخواصه[1].

يتَّخذ هذا الأمر وجهة أكثر عمقا عند الأدباء والشّعراء، ذلك لأنّ الشاعر هو فرد من المجتمع، يتفاعل فيه سلبا وإيجابا كغيره من الأفراد الآخرين..فإذا اعتبرناه مختلفا عن غيره من حيث إنّه أكثر قدرة على التّعبير، وقد أوتي بسطة في القول تمكّنه من أن يُسقط أحاسيسه ومشاعره على الكلمات، فيخرجها قصائد منظومة بها معالم الجمالية والقبول من طرف أفراد المجتمع الآخرين.

إنّ المتتبّع لحجم الدراسات التي تناولت علاقة الأدب أو الشعر بالمكان..فحتما ستجدها كثيرة ومتشعّبة الأصول مرتبطة ارتباطا وثيقا بالزمان.وقد تعدّدت المصطلحات وتنوّعت[2]، نجد منها:البيئة، الفضاء، الحيّز، بالإضافة إلى مصطلح المكان والمكانية والزمكانية[3].

قد نلاحظ عددا من الدّارسين يستخدمون مصطلح (زمكان)، وهو لفظ مركّب من زمان ومكان، في إشارة إلى استحالة الفصل بينهما.فلا الزَّمان يحقّق حُضوره وأزليّته، ولا المكان يصنع وجوده إذا فُصل أحدهما عن الآخر.ف"الزمان أزمنة والمكان أمكنة بحسب التّأويل أو التّلوين،ولكنّهما مع التّباين والتّشابه،يمثّلان دائرة واحدة حتى نُحت (الزمكان)

---

[1]- أحمد الشايب،أصول النقد الأدبي: 83-84

[2]- ينظر: أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائريّة: 12 وما بعدها

[3]- تطوّرت هذه المصطلحات بتأثير علم السرد لاسيما انجازات غريماس إلى مصطلح الفضاء في الانفتاح أو الحيز في التحديد والتضييق والاتساع والشمولية وتداعياتها النصية. ينظر :أبو هيف : جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر: 125

حلا وسطا لإشكاليّات لا حصر لها، بيد أن الدراسات النظريّة فصلتهما عن بعض لأسباب منهجية "[1].

إنّ في ردّ النصّ الشعري إلى إطاره الزّمكاني، هو بمثابة اعتراف بمدى تأثّر هذا النصّ بمجموع صفات الواقع المحيط بمنتجه (الشاعر)، فهو ينقل صور تفاعله معه في حضور رؤيته الإبداعية والفنية والرمزية، الأمر الذي يفتح آفاق البحث في التطوّر الدّلالي لهذا النص.ذلك لأنّ "المكان من عناصر البنية الشعريّة، يغدو إقرارا بمساهمة في شعرية السياق،وبهذا يتحكَّم غرضُ الشِّعر ونفسيَّة الشاعر في وظيفة المكان"[2].فيصبح عنصرا مُهمًّا وعاملا من عوامل نشأة الشِّعر وصقل لغته وإثراء معانيه."ويتَّخذ الشَّاعر من مظاهره،أدوات فنيّة وتعبيريّة، للتَّعبير عن إحساسه بهذا المكان والزمان في طابعهما الفيزيائي وطابعهما الشّعري الممزوج بالحسّ الانفعالي الذاتي والجماعي، المتموّج بين الأنس والحلم، بين الوحشة والألفة، بين الغربة والارتياح"[3].

استند الشعراء قديما إلى عنصر المكان من وِجهَتين يصعُب التَّمييز بينهما، إحداهما واقعيَّة، بحيث يوظِّف الشاَّعر أماكن جغرافيّة من قبيل الواقع المعروف والمرئي كالصّحراء والفيافي والقُصور وأماكن تواجد القبائل والأسواق..أمّا الوِجهَة الأخرى، فهي تصوير لأماكن قد تكون غير موجودة في الواقع، فتصير إطارًا متخيّلاً يحشوه الشَّاعر من رؤيته الخاصّة وفلسفته الذاتية، كما سنرى في المكان الطلل.

تتبَّع النقاد المغاربة عنصر المكان في الشعر العربي، منهم عبد الكريم النَّهشلي والحُصري القيرواني وابن رشيق المِسيلي.وهذا أمر قد نلفيه منطقيًّا بالنّظر إلى اهتمامهم الملحوظ بالأنساب. كما أنّه لصيق الحيّز الجغرافي لضبط تاريخ القبائل العربية. فالمتصفِّح

[1]- استأثر الزمان لمسوغات دينية متّصلة بوعي الإنسان الأوّل بالملاحظة والمقاربة والدراسة ممّا أثمر مباحث معمّقة قالت الكثير عن (الزمان)، الذي يعني الله في الدين، والجريان في الفلسفة،والدائرة في الرياضيات الفلكيّة والدّهشة في الشعر.
عبد الإله الصّائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر:36

[2]- رشيد نظيف، الفضاء المتخيّل:40

[3]- محمد بلوحي، الشعر الجاهلي في ضوء القراءات العربية الحديثة، رسالة دكتوراه الدولة (مخطوط)، إشراف مختار حبّار، جامعة وهران (2000-2001): 130.

لكتُبهم قد يندهش لحجم المادَّة الشعريَّة التي طغت على مضامينها، فلا نكاد نجد شاعرا لم يذكر المكان، سواء حيث عاش هو نفسه، أو آخرا قد زاره وشاهده، وربّما ذكر مكانا لا يعرف عنه أكثر ممّا يرويه الآخرون، وبلغ مَسْمَعَه...

بدَت خارطة البلاد العربيّة لدى المغاربة، متنوّعة، إذ نجد البادية والصّحراء، حيث يعيش السكان في شكل نظام قبَلي.ونجد المدر حيث شُيّدت عدَّة مَمالك عربيّة تنوَّعت قُصورها واستقرَّت منازلها نظرا لطبيعة المناخ الجغرافي لهذه الأماكن كتوافر أسباب الحياة خاصّة موارد الماء كالأنهار...بذلك ورَد المكان لدى النقاد المغاربة بصورتيه الواقعية أي الجغرافية والمجازية في قراءتها للبُعد الطللي المعروف، وتكون مشحونة بحمولته النفسية والفلسفيَّة والفنيَّة .

خصّص ابن رشيق في كتابه العمدة، أبوابا لها علاقة مباشرة بوصف المكان (الواقعي)، أي جغرافية البلاد العربيّة، منها باب **في مَعرِفة الأمَاكِن والبُلدَان**[1]، وباب في **مَعرِفَة مُلوك العَرب**[2]، وآخر سمّاه باب **تَنقُّل الشِّعر فِي القَبائِل**[3].

يقول في باب في معرفة الأماكن والبلدان "قال أبو عبيدة:الحجاز، هو ما بين الجُحْفة وجَبليْ طَيِّء، وإنّما سُمي حِجَازًا، لأنّه حجز ما بين نَجد والغَوْر، وحكى ابن قتيبة عن الرياشي عن الأصمعي:إذا خلَّفتَ الحِجاز مصعدا فقد أنجدتَ، فلا تزال مُنجِدا حتى تنحدر من ثنايا ذات عرق، فإذا فعلتَ فقد اتّهمتَ إلى البحر، وإذا عرضتْ لك الحِرار وأنت مُنجِد، فتلك الحجاز.وإذا تصوّبتَ من ثنابا العَرْجِ، واستقبلك المرخُ والأَراك[4]، فقد اتّهَمْتَ، (وإنّما سُمي الحِجَاز حِجازًا لأنّه حجز ما بين نَجد وتِهَامَة)(....). وأمّا الجزيرة، فإنّها بين دَجلَة والفُرَات والموصِل.والسَّوادان:سواد البَصْرة، الأَهْواز ودسْتُ ميسَان[5]

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،تحق: محمد قرقزان :1003/2
[2]- المصدر نفسه : 942/2-953
[3]- نفسه: 189/1
[4]- المرخ شجر ينفرش ويطول ،ليس له ورق وشوك.والأراك جمع أراكة ، شجر يستاك بعيدانه. العمدة،1004/2 الهامش
[5]- دست ميسان بين البصرة وواسط. ينظر المصدر نفسه : 1005/2 الهامش

وفارس.وسَوَادَ الكُوفَة:كَسْكَرْ[1] إلى الزَّاب، وحُلوان إلى القَادِسِيَّةِ.وجزيرة العرب (قال أبو عُبيدة)هي في الطُّول ما بين حَفَرِ أبي مُوسَى إلى أقصى اليَمَن، وفي العرض مابين يبرينَ إلى السماوة (....).وقيل:سُمي العِراق تشبيها بعراق المزادة، وهو موضع الخَرْز المستطيل في أسفلها، وقال بعضهم:هو جمع عِرق، لاشتباك عروق النّخل والشّجر في تلك الأرض، فعُرّب وأمّا الشّأمُ واليمن فمن اليد اليمنى واليد الشُّؤمى، وهي الشّمال، لأنّ الذي يستقبل الشّمس، تكون اليمن عن يمينه والشّأم عن شماله، وهي الشمال لأنّ الذي يستقبل الشّمس تكون اليَمَنُ عن يمينه والشّأم عن شماله. ويقال (شَأْم) بالتّخفيف، ومن النّاس من جعل الشام جمع شامة، وهي النُّكتة تكون في الجسم سوداء أو نحو ذلك، وكذلك في الأرض.

قال ذو الرُّمَّة: **وَإنْ لَمْ تَكُونِي غَير شَامٍ بِقَفْرَةٍ تجُرُّ بها الأذيالَ صَيفِيَّةٌ كُدْرُ**[2]

يبدو ابن رشيق من خلال نصّه هذا، مرتديا عباءة الجغرافيّ، وقد كلَّف نفسَه عناء البحث والتّدقيق فيما نَقل من أخبار عن أبي عُبَيدَة وابن قُتَيْبَة والأَصْمَعِي، مُحاولا رسم حدود البلاد العربيّة في بعض أماكنها المعروفة كالحِجَازِ واليَمَنِ والعِرَاق والشَّامِ[3]...وهي أماكن قد حفلت بها أشعار العرب قديما في الجاهلية والإسلام.

لا يبدو ابن رشيق مُفتخرا في هذا المقام باستعراضه لحجم ثقافته الجغرافيّة في معرفة البلدان، ولكنّ قصده قد يتّجه إلى دعوة النقاد لأن يتحلوا بهذا العلم ليتمكّنوا من قراءة وفهم أشعار الشّعراء والعكس صحيح.فبالاستناد إلى هذه الأشعار، قد يتسنّى للنقاد فهم أمور في التاريخ وجغرافية البلاد العربية.فنراه يورد بيت ذي الرمّة الذي يعبّر فيه عن دار (ميّ).فيقصد بالشام، مخالفة لون الأرضين فتبدو معروفة مختلفة الألوان يسهل الوصول إليها،وكأنّها شام في جسد.تمسح الرِّياح مساحة الأرض المقفرة فتُخلِّف كدرة وغبارا... فهذا

[1]- بلد بالعراق معروف. المصدر نفسه :1005/2

[2]- نفسه: 2/ 1003إلى 1006 في ديوان الشاعر:(فإنَّ)، ينظر: 103

[3]- لاستزادة في ضبط المواقع الجغرافية لهذه الأماكن، ينظر أحمد أبو الفضل ،دراسات في العصر الجاهلي: 7 وما بعدها

وصف قد اعتدناه في أشعار ذي الرمّة الذي عاش في هذه البيئة الصحراوية، فهو أعلم بشجونها ومناخها.

خصّص ابن رشيق في عمدته بابا آخرا من كتابه سمَّاه في **مَعرِفَة مُلوك العَرب**[1]. ورُبَّما هو في ذلك يُشِير إلى أنَّ العرب لم يكونوا كلّهم مُكَدَّسين قبائلاً في الصَّحراء المقفرة يرتحِلون من مكان إلى آخر يَطلبون أسباب الحياة من ماء وكلأٍ.ولكن كانت لهم ممالك قارّة يُلقَّب حُكَّامها بالملوك، ولهم قصور ومساكن... وهم مُلوك اليمَن ومُلوك الشَّام ومُلوك الحِيرَة... وابن رشيق في سرده لأخبارهم، قد أورَد عدَّة أسماء لأماكن وبلدان جغرافيَّة..قد نحصرها فيما يلي (اليَمَن، مَكَّة، إفريقيّة[2]، اليَمَامَة، نَجْرَانَ، الحَبَشَة، الشَام،غَسَّان، قُضَاعَة، السَّوَاد (البَصْرَة والكُوفَة)،يَثْرِب،عُمَان، الشَام،الحِيرَة، الموصِل، العِرَاق، ...).

وقد يتَّضح لنا قصد ابن رشيق جليًّا، من خلال دراسة لعبد الإله الصَّائِغ الذي حاول الدِّفاع عن واقع جغرافية البلاد العربية في الشّعر العربي القديم.ورُبَّما هو في ذلك يشير إلى قول أبي عَمرُو بن العَلاَء "لو جاءكم وافرا، لجاءكم علم وشعر كثير".أي إنّ العرب قد قالت شعرا كثيرا، لولا أنَّ يدَ الضياع قد طالت أكثره. ولا بُدَّ أنّ أشعارا ضائعة قد حملت صورا من المدنيّة العربيّة القديمة. فتوارَت عن اهتمام الباحثين من جغرافيين ونقَّادا، نظرا لتواري الأشعار التي أنتجتها.فمن الجهل بالواقع والتّاريخ اعتبار الشّعر العربي شعر صحراء وقفار،بل يوجد فيه ما يدلّ على معالم الحياة الحضريّة:"فكيف نجعل الصحراء متنا والمعجزات العمرانية هامشا.من نحو سدّ مأرب وجنات عدن، وقصور الخورنق والمشتى والسدير والأخيضر وغمدان وأسواق دومة الجندل وعدن أبين وعكاظ ومجنّة"[3].

وقد يتمادى الصّائغ في موقفه هذا المدافع عن فكرة التَّفريق بين ما هو عربي وما هو أعرابي، ويرمي بسِهام الاتِّهام نحو المستشرقين ومن حذا حذوهم وسار على نهجهم، يقول

[1]- ابن رشيق، العمدة: 942/2
[2]- إفريقيّة ببلاد المغرب.وقد سمّيت كذلك نسبة إلى بانيها إفريقيس بن صيفي بن سبأ ،فسميت باسمه.
[3]- عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصّورة الفنيّة: 9

"فمن ظَنَّ أنَّ الإبداع الجاهلي إنّما هو ثمرة من ثمار الصحراء جغرافية وطقوسا وسلوكات فقد وَهَم.فالعرب ليسوا بُداة جُفاة ولم يأنسوا للتصحُّر وفي أمثالهم (من بَدَا جَفَا). لم تكن الصّحراء المقفرة وطنهم ولا بيت الشَّعر المهرّأ منزلهم ولا الغزو والنهب رزقهم.هذه افتراءات بعض المستشرقين الحانقين ومن تابعهم من الكُتّاب العرب... العرب سكنوا المدر والأعراب سكنوا الوبَر (سيان شتان). لقد استوطن العرب مَكَة وكِنْدة واليَمامة والحِيرَة والنَّجَف وبصْرَى وسَبَأ ومعين حيث الحضارة والمدنية."[1]

فبيت الشَّعر المهَرَّأ والغَزو والنَّهب وغير ذلك مما ثبت شُيوعه في المجتمع الجاهلي... هو أمر يحتاج إلى وقفة متأنية، رُبَّما قد نجد صداها في موضع آخر من قوله أن الجزيرة العربية "تُمثّل منعطفًا حادًّا بين أهل المدر الثّابتين (سكان المدن) وأهل الوبَر المتحوِّلين (سكّان البوادي).بين حضارات بصرى والحِيرة وكِنْدَة واليَمَامة وحِمْيَر ومَكَة وبين بداوات الأعراب الذين يقاتلون ابتغاء الرّزق صباح مساء بين القيظ اللّافِح والقَر الثّالج، بين الموت عطشا والموت غرقا "[2].

ونلتمس ذلك في أبيات أوردها عبد الكريم النهشلي المسيلي في كتابه الممتع في علم الشعر وعمله."قال شاعر من تميم في ذمّ رأي تميم في سكنى البدو ومدح رأي كسرى في اتخاذه الرّيف:

لَكِسْرى كَانَ أعقَلَ مِنْ تمَِيم عَشِيَّة فَرَّ مِنْ بَلَدِ الضَّبَابِ

فَأَنْزَلَ قَوْمَهُ بِبِلَادِ رِيفٍ وَجَنَّات وَأَنْهَار عِذابِ

فَصَارُوا فِي مَحَلَّتِهِم مُلُوكًا وَصِرْنَا نَحْنُ أَمْثَال الكِلَابِ

فَلاَ رَحِمَ الإِلَه صَدَى تَمِيم فَقَدْ أَزْرَى بِنَا فِي كُلِّ بَابِ[3].

[1]- المرجع نفسه: 9

[2]- نفسه:73

[3]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تحق: محمود شاكر القطان: 531

وقال بعض ثقيف:

للّه دَرُّ ثقيفٍ أيُّ منزلة حَلُّوا بها بَيْنَ سَهْلِ الأَرْضِ وَالجَبَلِ

قَومٌ تَخَيَّر طِيب العَيشِ رَائِدُهُم فَأَصبَحُوا يَلحَفُون الأَرْض بِالحلَلِ

لَيْسُوا كَمَنْ كَانَت التِّرحَال هِمّته أَخْبثْ بعيش على حلٍّ ومُرْتَحَلِ[1]

فالارتحال والتنقل وحياة الصحراء القاسية تلك كانت طبيعة حياة عدد من القبائل العربية كتَمِم. وفي مقابل ذلك يورد النهشلي أبياتا للشاعر الجاهلي الأَسوَد بن يعْفر يتحدّث فيها من معالم حياة الملوك العرب وأراضيهم الخصبة.وقصورهم الفاخرة.التي نافسهم فيها العجم.

مَاذَا أُؤَمِّلُ بَعْدَ آل مُحرِّق تَرَكُوا مَنازِلَهُم و بَعْدَ إبادِ

أهلِ الخَوَرْنَقِ و السّديرِ وبَارِقٍ والقَصْر ذِي الشُّرُفَاتِ مِن سِنْدَادِ

نَزَلُوا بِأنِقْرَةٍ يسِيلُ عَلَيهِمُ مَاءُ الفُرَاتِ يَجِيءُ مِن أَطوَادِ

أَرضًا تَخَيَّرَهَا لِطِيبِ مقيلهَا كَعْبُ بن مَامَةَ وابن أُمِّ دُوَادِ

جَرَتِ الرِّيَاحُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمُ فَكَأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ

فَإِذَا النَّعِيم وكُلّ مَا يُلْهىَ بِهِ يَوْمًا يَصِيُر إِلَى البِلَى ونَفَادِ

يقول النهشلي أنّ إيادا كانت تحلّ هذه المواضع بالعراق، وهم أوّل معديين خرجوا من تِهامة، فنزلوا بالسَوادِ، وغلبوا على ما بين البَحْرَين إلى سنداد والخَوَرْنَق ..."[2].ويعتبر الخَوَرْنَق من الأمكنة التي وردت في الشعر الجاهلي، وقيل أنّه من قصور ملوك العرب

[1]- المصدر نفسه: 531

[2]- عبد الكريم النهشلي ، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله: 201

بظاهر الحِيرَة، بناه النُّعمان بن امرئ القَيس في ستين سنة[1] . فاعتبره العرب من البناءات الأسطورية التي طبعت حياتهم بمعالم التحضّر والمدنيّة. ومثله أيضا قصر السّدير.

*****

وفي تتبّعنا لمعالم المكان الواقعي في شعرنا القديم من خلال دراسات المغاربة النقدية.قد نجد أنفسنا ملزمين للوقوف أمام مكان صنع شهرة العرب الأدبية والاجتماعية.وهذا المكان هو(السُّوق) أو(الأَسوَاق).. جاء في لسان العرب "السُّوقُ مَوضِع البيَاعَات تُذكَّر وتُؤنَّث، تَسوَّق القَومُ إذا باعُوا واشتَرَوا والسوِيقَة التِّجَارَة. وإنَّمَا سُمِيَت السُّوق سوقًا لأنَّ التِجارة تُجلَب إليهَا وتُسَاق المبيعات نحوَها.وأصلها الجفل من السَّحاب تَسُوقُه الرِّياح والسَاق كِناية عن الشِدَة، لأنَّ الإنسانَ لحَظَة تَعتَوِره الشِدّة يُشمِّر عن ساعِدِه ويكشِف عن سَاقِه"[2].

عرفت البلاد العربية في العصر الجاهلي حركة تجارية هامة، وتعدّ الأسواق بؤرا حضارية يمكن اعتبارها من بين الدلائل التي تعكس لنا طبيعة الحياة الاقتصادية ومقوماتها في تلك الفترة الزمنية. فالعمل بالتجارة من الصناعات التي أقبل عليها العرب باهتمام كبير حتى شاعت بينهم فعُرفَت بهم وعُرِفوا بها.وقد أسهمت هذه الحركة في بعث التنقُّل بين البُلدان والأمكِنة مع ما يخلفه ذلك من تأثُّر وتأثير. فلم يكن التَّبادل في البضاعة وحسب.ولكن في الثقافة ونظم العيش واللُّغة واللَّهجات وتنوُّع أنماط التَّفكير والدِّيانات[3]ولأنَّ الشّعر ديوان العرب، فلا نكاد نعدم حضور هذا النَّشاط في

[1]- ويرتبط بناء هذا القصر بقصّة تداولها العرب ضمن مَثَل (جزاء سنمار)، وسنمار الرومي الذي بنى القصر للنعمان، حتى إذا أكمله، أخبر النعمان أنّ في القصر اجرة، لا يعرفها سواه،إذا انتزعت، انهدم القصر.فخاف النعمان وألقى بسنمار من أعلى القصر...ينظر صفي الدين البغدادي، مراصد الاطّلاع على أسماء الأمكنة والبقاع،تحق:علي محمد البجاوي:المجلد1/489-490

[2]- ابن منظور الافريقي، لسان العرب، ينظر مادة (سوق)، 10/166-167

[3]- إنّ معظم تجارات العالم منذ القديم حتى القرون الوسطى،هي بين هذه البلاد التي عددنا.فالدولتان العظيمتان اللتان تنازعتا النفوذ والسيادة في العالم وهما فارس والروم، كانتا على علاقة تجارية وسياسية مع بلاد العرب في الشمال والجنوب.وقل نحواً من ذلك في علاقة الحبشة والهند مع اليمن وعمان والبحرين،وإن كانت علاقة أضيق حدودا .وكان للمواصلات التجارية في جزيرة العرب طريقان، أحدهما شرقي يصل عمان بالعراق، وينقل بضائع اليمن والهند وفارس براً،ثم يجوز غرب العراق إلى البادية حتى ينتهي به المطاف في أسواق الشام، يمر التجار فيه ‘لى أسواق اليمن والعراق وتدمر وسورية ويبيعون في آل قطر مالا يكون فيه ويأخذون منه إلى غيره ما يروج فيه.والطريق الثاني وهو الأهمّ، غربي يصل اليمن بالشام مجتازا بلاد

أشعار الشعراء قديما كشكل من أشكال نقل الواقع العربي في شتى ميادينه إلى عالم الشعر الجمالية.بالنّظر إلى علاقة هذا المجال الواقعي بالحياة الأدبية لا سيما الشّعر في ألفاظه ومعانيه.

وقد نستند إلى القرآن الكريم في بعض آياته، باعتباره أصدق حديث، سعياً للوقوف عند إشارة تاريخيّة حول حقيقة هذا النّشاط التّجاري وأهميّته داخل المجتمع العربي القديم وبالتّالي نستخلص انعكاسه على النص الشّعري.

قال تعالى : ﴿**وَإِذَا رَأَوا تِجَارَة أَوْ لَهْوًا انْفَضُّوا إِلَيْهَا**﴾[1]

وقال أيضا: ﴿**رِجَالٌ لَا تلْهِيهم تِجَارَة وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ الله**﴾[2]

وقال تعالى: ﴿**لإِيلاَفِ قُرَيشٍ إِيلَافِهِم رِحلَة الشِّتَاءِ وَالصَّيفِ**﴾[3]

وردت هذه النَّماذج وغيرها مبثوثة في القرآن الكريم ضِمن ألفاظ متعدّدة كالتّجارة، الرّبح، الخسارة، والرحلة تنقُّلا من بلاد على أخرى ومن سوق إلى سوق.كما وردت دلائل على اشتغال الرّسول محمد عليه الصلاة والسلام في هذا المجال وهو العربي الذي عاش في هذه البيئة فتشرّب من ثقافتها وقِيمِها ونُظُم الحياة الاجتماعية بها إلى أن شاء الله له أمرا آخرا يغيّر به الجانب المظلم فيها. فقد رافق الرسول –ص– جدّه وعمّه في بعض هذه الرحلات التجارية وهو صغير.ثم اشتغل هو نفسه بها شابا عند خديجة رضي الله عنها..ولكنّ عمله هذا كان نقياّ نظيفا لم تمسّه شوائب السّلبية في التّعاملات التجارية التي كانت العرب تقع فيها كالسرقة والرِّبى والغِشّ...وغير ذلك مما حرّم الإسلام فيما بعد.

اليمن والحجاز ناقلا أيضا بضائع اليمن والحبشة والهند إلى الشام وبضائع الشام إلى اليمن، حيث تصدر إلى الحبشة وإلى الهند في البحر.

ينظر سعيد الأفغاني، أسواق العرب في الجاهلية والإسلام:9

[1]- سورة الجمعة:11

[2]- سورة النور: 24

[3]- سورة قريش:1

لا نجد رأيا محدَّدا نلتزم به في ضبط عدد الأسواق عند العرب فاشتهر بعضها شهرة واسعة وبعضها لا نجد له إلا ذكرًا خفيفاً أو إشارة عابرةً[1].لعلَّ أهمّ الأسواق التي شاع ذكرها هي، عُكاَظ، دُومَة الجَنْدَلِ[2]، مكَة، ذو المجاز، مَجنَّة، عَدن، صَنْعَاء، بصرى، شحر.

لقد تعدّدت وظائف الأسواق العربيّة مابين البيع والشّراء وطلب أسباب الثراء والتّسلية واللّهو والإمتاع، كارتياد الكهنة والعرافين، وأماكن الغناء والخَمّارات، بالإضافة إلى التّعارف بين القبائل والقضاء بين المتخاصمين، وإغاثة الملهوفين وإطعام الجائعين، وتأمين الخائفين..بالإضافة إلى اعتبار هذا المكان وسيلة إعلاميَّة هامَّة عند التَّرويج لإشاعة أو خبر أو إلقاء أشعار...فجمهور السُوق جمهور عريض مُتنوِّع قد اختلفت غاياته وأهدافه.فمنهم المِلك والشَّريف ومنهم العَبد والوَضيع، لا يكاد يفرِّق بينهم غير جملة من المظاهر لعلّ أهمّها طبيعة بنايات السّوق.

وقد لخّص الأمر كلّه قول أبُو ذُؤَيب الهُذَلي :

إِذا بنيَ القبَابُ عَلَى عُكاظٍ وَقَامَ البَيْعُ واجْتَمَعَ الأُلُوفُ.

أي إذا بُنيت البيوت بعُكاظ، ورفعت قبابها، وابتدأ البيع والشراء وجعلت الألوف من النَّاس تجتمع في بَطن السُّوق.والقبَاب بيوت خاصَّة من الأَدَم النَّفيس المِصبُوغ باللَّون الأحمَر لها سُقوف مُستَديرة مُقعَّرة.ولم تكن تُبنى إلا للسَّادة الأشراف والقُضاة والأثرياء.وكانت مماَّ يفخر به هؤلاء على الناس جميعا.بل وكانت تضرب للملوك الذين يحضرون الموسم بعكاظ[3] وعكاظ من أسواق العرب المشهورة "كانت القبائل تجتمع بها

[1]- نجد لهذه الأسواق ذكر في بعض التصانيف، مثل (صفة جزيرة العرب)للهمذاني-334هـ، و(المحبّر)لمحمد بن حبيب -268هـ، و(الأزمنة والأمكنة)للمرزوقي -421هـ، و(صبح الأعشى في صناعة الإنشا) للقلقشندي -821هـ ، و(خزانة الأدب) للبغدادي -1093هـ ..
ينظر : أسواق العرب في الجاهلية والإسلام:96-100.

[2]- ينظر: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله: 536 والعمدة: 898/2

[3]- عرفان محمد حمّور، سوق عكاظ ومواسم الحجّ: 64

كل سنة ويتفاخرون فيها ويحضرها شعراءهم ويتناشدون ما أحدثوا من الشعر"[1].فقد ارتبطت بجزء مهم من تاريخ العرب وتكرّر حضورها في أشعار الشعراء.بالإضافة إلى مجال النقد الأدبي الشفوي..فلا نكاد نذكر النَّابغةَ الذبياني[2] إلا ونذكر معه قبَّته في عُكاظ.

ارتبط النصّ الشّعري العربي بهذا الأفق المكاني الجغرافي المسمّى بالسوق..فمن شاء أن تشيع قصيدته في الآفاق ويضمن لها أسباب الانتشار والخلود، فليأت بها سوقا من الأسواق المشهورة كعكاظ.يتلقّاها الناس ويشهد لها المحكّمون والعارفون بالشعر ونقده.وكان للشعراء مذاهبهم في إلقاء قصائدهم سعيا للتّأثير في النّاس وإثارة إعجابهم، فالأعشى مثلا كان ينشد قصيدته بطريقة توهم السّامع أن هناك آلة وتريّة تصاحب قراءته وهو الصنج.وحَسَّان بن ثَابِت يخضب لحيته بالحناء بحيث يبدو كهيئة الأسد..ومن المهمّ في كلّ ذلك أن يقف الشّاعر إذا أنشد.يقول ابن رشيق" فأمّا قيام الشّاعر فلِكَي يدلّ على نفسه ويعلم أنه المتكلِّم دون غيره على أن من الشّعراء من كان يقوم بالدفّ والمزهر"[3].

ولعلّ هذا الإلقاء العلني للشّعر في الأسواق حيث يلتقي القاصي بالداني، هو الذي جعل العرب تتخوّف من الهجاء "فعَظُم الشِّعر وتهيّب أهله خوفا من بيت سائر تُحدى به الإبل، أو لفظة شاردة يُضرب بها المثل ورجاء في مثل ذلك، فقد رفع كثيرا من الناس ما قيل فيهم من الشّعر بعد الخمول والاطّراح، حتى افتخروا بما كانوا يعيرون به.ووضع جماعة من أهل السّوابق والأقدار الشّريفة حتى عُيّروا بما كانوا يفتخرون به"[4].

---

[1]- عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي: 181

[2]- كانت تضرب له هناك قبة حمراء من ادم، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، وتناقشه الرّأي في فصاحة ألفاظها وقوّة تعبيرها وبيانها، فينقدها نقد العالم الخبير بأسرار الفصاحة والبيان، ثمّ يصدر حكمه. ينظر: أسواق العرب في الجاهلية والاسلام: 184.

[3]- ينظر أحمد مبارك الخطيب، الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي:149

[4]- المصدر نفسه:122/1.

فأصبحت السّوق وسيلة إعلامية يقصدها الشُّعراء للوُصول إلى أكبر عدد من المتلقِين.وبالتّالي التَّرويج لبِضاعَتهم (الشِّعر) وتحقيق الشُّهرة لأسمائِهم، والنَيْل من شأن خُصُومهم.فهذا أُميَّة بن خَلَف الخُزاعي، يهجو حَسَّان بن ثابِت، ويمعنُ في قدحه بقصيدة لا تشفي غَلِيله، إلا إذا دبَّت إلى عُكَاظ، وانتشرت في مجامعهم:

ألاَ، مَن مُبَلِّغ حَسَّانَ عَنِّي مغلغلة تدبّ إلى عُكَاظِ

أَلَيْسَ أَبُوكَ فِينَا، كَانَ قِينَا لَدَى القِينَاتِ، فَسلاَ في الحفاظ

يَمَانِيًّا، يظلاًّ يَشُدُّ كِيرًا وَيَنْفُخُ لَهَبَ الشُّوَاظِ [1]

ازدادت هيبة الشُّعراء، وسعي الناس للتقرّب منهم واستمالتهم كحال الأعشى الذي ما مدح أحدا إلا رفعه، ولا هجا أحدا إلا وضعه، فتقرّب منه المحلّق وهو رجل فقير خامل الذّكر ذو بنات، لا يملك غير ناقة حلوب، فسبق إلى الأعشى وأنزله ونحر له.وقدّم له شرابا، فلما جرى فيه الشراب وأخذت منه الكأس، سأله عن حاله وعياله فعرف البُؤس في كلامه، وذكر البنات.فقال الأعشى كفيت أمرهنّ.فأصبح بعكاظ ينشد قصيدته:

أَرِقْتُ وَمَا هَذَا السّهَاد المُؤرِقِ وَمَا بِي مِن سقمٍ، ومَا بِي معشَقُ

نَفَى الذمُّ عَن آلِ المُحلّق جَفنَةَ كجَابِيَةِ السَّيح العِرَاقِي تفهق

تَرَى القَومَ فِيهَا شَارِعِين، وبَينَهُم مَعَ القَومِ وِلدَان مِن النَّسْلِ دَردَقُ [2]

لَعَمْرِي لَقَدْ لاَحَتْ عُيُون كَثِيرَة إِلىَ ضَوءِ نَار باليفاع تُحرّقُ [3]

تُشبُّ لمقْرُورِين يَصْطَلِيَانِهَا وَبَاتَ عَلىَ النَّارِ النَدَى وَ المحلّق [4]

---

[1]- عن سوق عكاظ ومواسم الحج:180، عن الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: 48/11

[2]- الدردق، الأطفال أو الصغير من كل شيء.

[3]- اليفاع، الأرض المرتفعة.يوقد الكريم النار على تلال الجبال ،ليعرف مكانه و يهتدي العابر أو المسافر إليه.

[4]- المقرور من القر أي البرد.

رَضِيعَيْ لبان ثَدي أمّ تحالفا بأسحم داج عوض لا نتفرّق[1]

تَرَى الجُودَ يَجْرِي ظَاهِرًا فَوقَ وَجْهِهِ كَمَا زَانَ متن الهُندُوَانِي رَونَق.[2]

فما أتمّ القصيدة إلاّ والنّاس ينسلّون للمحلّق يهنّئونه، والأشراف من كلّ قبيلة يتسابقون إليه جريا يخطبون بناته، لمكان شعر الأعشى.ولم تمس واحدة منهنّ إلا في عصمة رجل أفضل من أبيها ألف ضعف[3].

لقد أسهمت السّوق في خدمة النصّ الأدبي (شعرا وخطابة).وضمنت له أسباب الانتشار في أماكن عديدة متفرقة منها.الأمر الذي حفظ هذه النصوص من يد الضَّياع.ولعلّ الشّعر أيضا، قد خدم عدة أماكن وبلدان فخلدها على صفحة التاريخ.بعد أن أباد الزمن آثارها.فهل وجود صورة المكان في النّص الشِّعري تعني أن هذا النص خارطة جغرافية تعكس الواقع في حقيقته كالصُّورة الفوتوغرافية؟.

من الضَّروري أن نلتزم الحذر، ونَتمعَّن حيث نرمي الخُطى.فلا نُلقي بالأحكام جاهزة قاطعة، ولا نتعصَّب لجِهة معيّنة، لا سيما إذا تعلّق الأمر بنصٍّ أدبي شعري، يُعدّ في أصله نصًّا جماليًّا لا يخلو مُطلقا من أبعاد ذاتية الشاعر وفلسفته الخاصّة في تحليل الوجود من حوله وقراءة المجتمع الذي يتفاعل مع أفراده.فالمكان الذي عاش فيه العربي كثيرا ما تجاوز صورته الحقيقة الواقعيّة لينجذب في طريق الخيال والرّمزية والماورائيّة، ولعلّ خير مثال على ذلك ما يسمّى بالطَّلل أو المقدّمة الطللية أو الأثر الدَّارس.

****

يُشكّل المكان فضاء قاعديّاً داخل النَّص الشِّعري الجاهلي، لاسيما داخل المقدّمة الطلليّة أو ما يسمّى "المكان الطلل".فقد تتّسع فضاءاته إلى حدٍّ كبير ليشمل جزئيّات النص في عُمومِه.وهو الأمر الذي يُسهِّل على القارئ أو الدارس لكي يتحرّك

[1]- أسحم داج ، مظلم أسود.
[2]- السيف المنسوب إلى الهند
[3]- العمدة: 1/124-125

بحريّة في تأويل شِفرات النص، متزوِّدا بذخيرة تاريخيّة أو مرجعيّة نفسيّة، تخصّ تكوين الشاعر الاجتماعي والفكري، أو تخصّ الملابسات التي أحاطت بعملية نظم شعره.حتى لَيَصعب كثيرا أن نتخيَّل القصيدة الجاهلية من دون حضور هذه المقدمة التي غدت من أهمّ عناصر عمود الشعر العربي،وأهم سمة تصنع هويته،ليست الجمالية فحسب،ولكن أيضا في حُمولتها الأنثروبولوجية لنمط حياة الإنسان العربي في ذلك الوقت.فالبُكاء على الطلل أو الأثَر أو الدِيار،هو رسم شِبه واقعي للمكان الذي عاش فيه الشاعر.

يقول ابن رشيق: «وكانوا قديماً أهل خِيام، ينتقِلُون من مَوضِع إلى مَوضِع آخر. فلذلك أوّل ما تبدأ أشعارهم بذكر الدّيار، فتلك ديارهم، وليست كأبنِية الحاضرة، ولا معنى لذلك الحضري الدّيار إلا مجازا، لأن الحاضرة تنسفها الريح ويمحوها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل، لا يمكن أن يعيشه أحد من هذا الجيل»[1]

يشير ابن رشيق إلى واقعية المكان الطلل في الشعر الجاهلي، فالمقدمة في القصيدة الجاهلية هي رسم واقعي لطبيعة ديار العرب، مبثوثة في الصحراء، خاضعة للرحلة، وعدم الثبوت.«فالعَادَة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من المراكب، وما تجشم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره، وقلّة الماء وغؤره، ثمّ يخرج إلى مدح المقصود، ليوجب عليه حقّ القصد، وذمام القاصد، ويستحقّ منه المكافأة.»[2]

يعتبر ابن رشيق المقدمة الطللية بمثابة عامل نفسي مؤثّر في المتلقي، لكأنّ الشاعر يقصد إليه قصدا بغرض التأثير في الآخر، لاسيما في المدح. فالشاعر يرسم في مخيلة المتلقي صورة لما يصادف في رحلته، ومسار تحرّكه، من مظاهر طبيعة الصحراء، في نباتها، وشجرها، ومائها وسمائها وريحها، ويلقي على كل ذلك حمولة من المعاناة النفسية والألم الداخلي.« فطرائق أهل البادية، ذكر الرحيل والانتقال، وتوقّع البين، والإشفاق

[1]- العمدة: 399/1

[2]-ابن رشيق، العمدة:398/1

منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوّق بحنين الإبل ولمع البروق، ومرّ النسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها، والرياض التي يحلّون بها من خزامى، وأقحوان وبهار، وحنوة، وظيّان وعوار، وما أشبهها من زهر البريّة الذي تعرفه العرب، وتنبته الصحارى والجبال، وما يلوح لهم من النيران في الناحية التي بها أحبابهم، ولا يعدون النساء إذا تغزّلوا، ونسبوا، فإنّ وقع مثل قول طرفة:

وَفِي الحَيِّ أَحْوَى ينفُض المَرْدَ شَادِنٌ مُظَاهِرُ سِمْطِي لُؤلؤٍ وزَبَرْجَدِ[1]

فإنما هو كناية بالغزال عن المرأة. »[2]

يركّز ابن رشيق حديثه على تقاليد العرب في صياغة معاني المقدّمة الطللية، التي تخضع دلالتها لعوامل البيئة والطبيعة، فقد يقف العربي مندهشا أمام الكون من حوله، متأملاّ باهتمام كبيرا، متّخذا منها وسيلة للوُصول إلى غرض ما.تمثّل في رؤيته الخاصّة تجاه الحياة من جهة، وأيضا توظيف ذلك في شعره بغرض التأثير في الآخر من جهة أخرى، فيصير هذه العوامل البيئيَّة وسيلة نفعية إلى حد ما:« فالنار وسيلة، والشّمس والأنهار والحقول وكل شيء وسيلة.وإذا ما قلنا وسيلة، فهذا يعني أن الإنسان كان في علاقته مع العالم يتجاوز الشكل المحدود لحواسه أو الهيئة المتعينة فيزيائيا لحواسه، وذلك من خلال انشغاله بالموجودات المحيطة من حوله، فتغدوا امتدادا له»[3].

إنّ مُعاناة الشاعر في المقدمة الطللية، هي معاناة حقيقية في بعض جوانبها، هي انعكاس للصراع المرير مع الوجود، مع الزمن، مع هذا المكان المتمرد الزئبقي أي (الصحراء)."فالمكان الطللي، يحمل بُعدا نفسيّا داخل النصّ،وداخل الصّورة الشعريّة، إلى جانب وظائفه الفنيّة، وأبعاده الاجتماعية والتاريخيّة المرتبطة به خاصّة في سياقاته المرجعيّة"[4].فهذا الأفق المكاني الواسع، قد تكون أكثر سخاء، فتمنح للعرَبي أسباب

[1]- أحوى،من الحُوّة، سواد إلى خضرة أو حمرة إلى السواد، والأحوى، الذي في شفتيه سمرة. وسِمطي، سمط، خيط تنظم فيه الجواهر

[2] - المصدر نفسه: 398/1

[3]- سعد حسن الكموني، الطلل في النص العربي: 14-15.

[4]- محمد بلوحي، الشعر في ضوء القراءات العربيّة الحديثة:139

الحياة، ووفرة العيش، ويأتي الزمن متدخلاّ، فيقلب كلّ ذلك على أعقابِه، فتحلّ أوقات تَشِحُّ فيها يد الطبيعة، فتُصيب النَّاسَ بالجوع والتَّعَب،والمعاناة في سبيل ضمان استمرارية العيش.«فالصحراء، قد يصيبها في بعض السنين أمطار تكفي لتغطيتها ببساط من الخضرة، يحولّها جنّة للإبل والأغنام كصحراء النفوذ أو الدَّهْناء، التي تصيبها أمطار موسمية يغشاها البدو بماشيتهم في الموسم، ثمّ تعود في الصيف إلى خوائها.وهناك حراث لا تعرف الأعشاب.»[1]

وقد يتّفق ابن رشيق مع رأي ابن قتيبة في قوله:« سمعتُ أهل الأدب يذكر أنَّ مُقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذِكر الديّار والدّمن والآثار فبكى وشكا، وخاطَب الرَّبع واستوقَف الرَّفيق ليجعل ذلك سَببا لذكر أهلها الظَّاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول، والظعن على خِلاَف ما عَلَيه نازلة المدَرِ، لانتقالهم من ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكلأ، وتتبُّعهم مسَاقِط الغَيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنَّسيب ليُميلَ نحوه القلوب.»[2].فلا يكاد ابن قتيبة يفصّل الحديث بعمق حول المقدمة الطللية، ولكنّه يسرد عناصرها بشيء من التسرّع، وكأنّها العادة بين الشعراء، جعلت الواحد منهم إذا شاء نظم قصيدة، فإنّه يركز اهتمامه على الصحراء والفيافي من حوله.

وقد نجد مُعجما لغويّا لدى كلّ من ابن قتيبة وابن رشيق، تفيد ألفاظه معنى التنقّل والحركة (ذكر الرحيل، والانتقال، انتقالهم، انتجاعهم، نتبعهم...)، فكلّ ذلك يفيد معاني الحركة أو التحرّك من مكان إلى آخر لغرض ما.وبما أن الشاعر –كما يقول ابن رشيق– يصف دياره حقيقة.فهذا يعني أن الانتقال والحركة كلّ ذلك من معالم الحياة العربية في الصحراء، وقد تعددت أسباب ذلك، كما ذكر ابن قتيبة.

[1]- الطلل في النص العربي:19-20
[2]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 34

فإذا تتبعنا هذه الفكرة القائلة بأن المقدمة الطللية لم تكن سوى تقليد أو عادة أو طريقة متداولة، متكرّرة، يقلّد الشعراء فيها بعضهم بعضا استنادا إلى بيت امرئ القيس المشهور:

عُوجَا عَلىَ الطَّلَلِ المحِيلِ لِأَنَّنَا نَبْكِي الدِيَّارَ كَمَا بَكَى بنُ خِذَام [1]

أي أنّه ليس إلاَّ مُقلِّدا لمن سبقه من الشعراء، منهم ابن خِذَام، ويُقال عنه أنّه شاعر قديم بكى الديار قبل امرئ القيس.وقد أورد ابن سلاَّم الجُمحي هذا البيت باسم "ابن حذام".ويقول عنه:«هو رجل من طَيِّء لم نسمع شعرَه الذي بكى فيه.ولا شعرا غير هذا البيت الذي ذكره امرئ القيس.»[2]

يقول ابن سلاّم بصحّة وجود هذا الرجل"ابن خذام"، وينسبه إلى طَيّء، لكن شعره الذي بكى فيه مجهول[3]، ولم يذكر في غير البيت الذي أورده امرؤ القيس. بينما يرى ابن رشيق أن هذا الشّاعر إنّما هو امرؤ القيس بن خِذام (حِمام)، وقد عاصر المهلهل. وقال ابن الكَلْبِي:« وإذا سُئل علماء كَلْب عمّا وصف به ابن خِذام الديّار، أنشدوا أبياتا من ***قِفَا نَبْكِ***.وذكروا أنّ امرأ القيس انتحلها فصارت له.»[4]

فالطَّلل استنادا إلى ذلك، لم يكن سِوى عمليَّة استنساخ في المعاني وفي بعض من الألفاظ، يتلَقَّفها شاعر عن آخر، مثلما يقول ابن شَرَف:« فمَالَ النَّاس إلى ما عرفوه، وعلقت نفوسهم بما ألفوه، فتهادوا شِعره، وأغلوا سِعره»[5].

---

[1]- ديوان امرؤ القيس: 193

[2]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء:39/1

[3]- أنشد ابن حزم في الجمهرة ثلاثة أبيات لابن خذام نقلا عن الحلية، وأنشد له في حماسة البحتري خمسة أبيات أخرى، فيكون المجموع ثمانية، زيادة على ماذكره ابن سلاّم.. ينظر العمدة: 190/1 الهامش.

[4]- ينظر العمدة:190/1، عن ابن الكلبي، حلية المحاضرة:30/2

[5]- ابن شرف القيرواني ، أعلام الكلام: 22

يؤكّد ابن شرف على سطوة السَّابِق، وميل النَّاس إليه، وكأنَّها النَّفس البشريَّة في صِراعها ما بين مشاعر الفُضول والمغامَرة في اقتِحام المجهول الجديد، وبين مشاعِر الحنين، وطبيعتها المجبولة على الارتباط بالمألوف المعروف.فأصبح الطّلل بذلك شعورا حنينيًّا مُشبعا بنوستالجيا الماضي في مكانه وزمانه وأهله.

يقف أحد النقاد المحدثين موقفا صارما تجاه ما يروى من أمر (ابن خذام) وتقليد الشعراء له.يقول:"ادّعى بعض النقاد أن الشّعراء يقلّدون وهم يبكون الأطلال، وحملوا قوا امرئ القيس معنا شططا، حين ذكر ***كَمَا بَكَى ابن خِذَام***، وفهموا منه تقليده في البكاء وحسب.ولم يفهموا أن الشّاعر الأوّل قد أحسن وأجاد في التعرُّف على دواعي البُكاء، وأسبابها العميقة، وأنَّ الشَّاعر الثَّاني إنَّما قصد من خلال ذكره ضرورة الاستمرار في البُكاء، وفلسفة المواقف إزاءه.وليست كما في هذا الموطن للمشابهة الخارجيَّة،والتَّقليد السّاذج البارد.وإنما هي للاستمرار والمواصلة، وتعميق البحث في أُسُس التحوّل الذي يسكن الحياة، وتتجسّد مظاهره في المكان"[1]. فالتّقليد من خلال هذا الفهم، ليس عمليّة تناسخ سلبيّة تعني تركيب اللاَّحق على السَّابق بشكل كلّي، وإنّما المقصود هو الخُضوع إلى الانتقاء، أي اختيار الأجود، وتقليد الجيّد.

وقد سعى آخَر إلى إثبات مبدأ التّقليد، وهو المستشرق جيمز مونرو، الذي يعزو هذا التّشابه في بعض صِياغات الألفاظ والجُمَل لدى الشُّعراء الجاهليين[2] إلى طبيعة نَظم وتناقل هذا الشعر، الذي يتّم بطريقة شفويّة.وهذا التّناقل الشّفوي يؤدِّي إلى نقل حرفي، أو إلى تغيير بسيط من حذف أو زيادة[3]،« يُؤدّي إلى خلق قوالب صياغيّة الأصلي أو

---

[1]- مونسي الحبيب، فلسفة المكان: 21-22

[2]- ينظر جيمز مونرو، النظم الشفوي:36 وما بعدها.

[3]-جمع جيمز مونرو بعضا منها في شبه عملية احصائية لأشعار الجاهليين:

- عفت الديار (معلقة لبيد)، عفت الديار (امرؤ القيس)
- لمن طلل(زهير)،لمن طلل(لبيد)، لمن ديار(زهير)
- قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل(امرؤ القيس)، قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان(امؤ القيس).
- يادار (زهير)، بالدار (زهير)
- كأن رحلي وقد زال النهار بنا(النابغة)، كأنّ عيني وقد سال السليل بهم(زهير).
- ألا دار الحي(امرؤ القيس)، غشيت ديار الحي (طرفة)

القوالب الصياغيّة الأخرى في النِّظام وذلك لإشراك تلك القوالب في الكلمات العامّة بينهما ولاشتراكها في نفس الموقع الوزني نفسه.ومن الطبيعي فإنّه ليس بالإمكان دائما أن نعيّن القالب الأصلي والقالب الصياغي المشتق.»[1]

يرى مونرو،أن هذا التّناقل الشَّفوي يُؤدّي إلى تغيير في الصّياغة، فقد نتمكّن في حالات تعيين الصِّياغة الأصليَّة، وما يتبعها من صياغات اشتقاقية، وقد يتعذّر في مواطن أخرى إمكانية الوقوف عند هذا التّمييز .

ويتكّرر هذا الموقف لدى إيليا الحاوي في قوله: «لقد كان شعراء المعلَّقات أهمّ من تصدّى له (الطَّلل)، إذ جعلوه مطلعا لمعلّقاتهم، وأمعنُوا في التّدقيق له، متناسخين معبِّرين عنه من خلال المعاني المتداوَلَة، مُتجاوِزين في الغالب تجربتهم الخاصّة.لهذا نرى ملامح الإنسان الموطوء بالأسى والحنين، تتقلّص وتتضاءل في شعرهم. ويخيّل إلينا أن الطلل لم يكن في نفوسهم بقدر ما كان في ذاكرتهم، وما يشتمل عليه من معان تقليدية ملفوظة.لقد كرّسوه كمادة لاستهلال القصيدة، حتى شخص في تسع من المعلقات ممّا يرجّح أن شعراء المعلقات اقتفوا به آثارا مبهمة لشعراء سابقين، تعفّت أسماؤهم فضلا عن أشعارهم.وقد تحوّل وصف الطَّلل إلى وصف خارجي، لا يعبّر عن الوجدان، بما فيه من مضاعفات شعورية.»[2]

جاء نص إيليا الحاوي، مُثخَنا ببعض الأحكام، التي تُؤدِّي إلى تَوَجُّه واحدٍ يقول أنَّ الطَّلَل هو تقليد تكرَّر بين الشُّعراء القدامى، ودليل ذلك وجوده في تِسع مُعَلَّقات جاهلية، اقتفى أصحابها آثار «شعراء سابقين تعفّت أسماؤهم فضلا عن أشعارهم». ولعلّه يقصد ابن خذام. ويتماثل رأي الحاوي مع نظيره للمستشرق جيمز مونرو، في أنّ شفويّة رواية الشعر الجاهلي، قد أدّت إلى أخذ الشعراء عن بعضهم البعض في عمليّة

---

[1]- جيمز مونرو، النظم الشفوي: 39

[2]- عن مونسي الحبيب، فلسفة المكان:24، عن إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوّره في الشعر العربي: 21-22

تأثّر واضحة، حتىّ أصبحت بعض جزئيّات القصيدة كالمقدّمة الطلليّة، عمليّة تكرارية حفظتها الذاكرة، أكثر ممّا أحسّت بها النّفس، وأدركها الشّعور.

وينتقد حبيب مونسي رأي الحاوي، متسائلا كيف للباحث أن يؤسس حكمه على (يخيّل إليّ، ممّا يرجّح، آثار مبهمة...).وكأنّ إصداره لم يكن عن طول روية وتَمَعُّنٍ،وإنّما كان محض رأي يحتاج إلى ترجيح علمي دقيق.لذلك كانت خاتمة الفقرة أمرّ طعما،حين وقفت نتيجة الحكم عند تحول «وصف الطلل وصف خارجي لا يعبّر عن الوجدان بما فيه من مُضاعَفات شُعوريّة، وكأن المطلوب من الشاعر أن يتخلّى عن شعره وزنا وقافية، والإسراع وراء الظلال الهاربة المتحولّة للمعاني التي تستثيرها الأحاسيس الخاصّة.ولو فعل ذلك لما كان شعرا، بل محض فلسفة،وغابت عنه الإنشاديّة، وانفرط عقد القافية، وتداخلت الأوزان والبحور».[1]

رفض مونسي رأي الحاوي، ويرى بأنه لا يستند إلى رأي علمي عميق. وأن المقدمة الطللية قد أرضت الشاعر والمتلقي، ولو كانت مجرّد تحلية، لعاَبَ صنعتَها المتقدِّمون والمتأخِّرون.ثمّ إنّ دراسة ظاهرة الطلل، ما تزال غير عميقة بشكل كاف وغير متخصّصة بعد(أنتروبولوجيا، أركيولوجيا، اجتماعيا وتاريخيا...)[2].من أجل الوقوف عند خواصها ودقائق خصاصها.

لقد كان المكان هو الموجه لحياة الجاهلي ووجوده، ممّا جعله يتعامل مع مظاهره تعاملا خاصاً ومنفردا في جميع اشكاله.من هنا تبدو قضية المكان داخل النص الشعري الجاهلي جديرة بالاهتمام والدِّراسة، لنقف على هذا الحضور للعالم الطَلَلي بعلاقاته

[1]- عن مونسي حبيب، فلسفة المكان:24، المرجع نفسه: 21-22

[2]- المرجع نفسه:24-25.

وأخلاقياته، والالتفات إلى عمق هذه العلاقات والأخلاقيات التي تنشا بين المكان، وبين مختلف المعاني، وحضور ذلك كلّه كفضاء داخل النصّ الشعري.[1]

لتبقى ظاهرة الطلل من أكثر المواضيع التي أسالت حبر النقاد قديما وحديثا، فلئن اختلفت آراؤهم في فهمها، فإن النقطة المتفّق عليها، هو أنّ الطّلل عبارة عن صورة للمكان الواقعي،أمّا التعبير عنه، فيخضع لرؤية الشّاعر الذاتية، وفلسفته الخاصّة، ومخياله الإبداعي .

2- النصّ التاريخي/ الانتماء النَسَبِي :

اهتمّ العرب بالأنسَاب من خلال حِرصِهم على تتبُّع مَسار انتمائِهم النَسَبي، فاتَّسَع ذلك حتَّى صار علما قائمًا بذاته يُضاف إلى العلوم الأخرى، التي برع فيها العربي، كالأنْواء والقيافَة والفِراسَة وتَعْبير الرُّؤيا...بل صار الخوض فيه تقليد يصنع هويّة العربي ويرسم إطار عقليّته وسلوكيّاته، فهو يحثُّ عن مكانة الفرد داخل الجماعة وانتمائه لها، والعرب "يفخرون بالأنساب ويشيدون بمآثر الآباء والأجداد" متمثلين بقولهم:

إنَّ الفَتَى مَنْ يَقُول كَانَ أَبِي وَلَيسَ الفَتىَ مَن يَقُولُ هَا أَنَذاَ[2]

فكان من العار ومعاني الضَّياع عند قوم أن يجهل رجل منهم نسبه، ففاخر العرب ونافر بعضهم بعضا، وتصارعوا لإثبات صحّة أنسابهم وشرفها، مجتمعين في مجالسهم العامّة والخاصة، لا سيما الأسواق ومواقع الحروب.واستمرّ الحال طويلا في حرص العرب على انتمائهم النَّسَبي، فراج ذلك في نتاج حركة التدوين ضمن مؤلفات عديدة[3].

---

[1]- ينظر سعيد محمد الفيومي، فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، مجلة الجامعة الاسلاميّة (سلسلة الدراسات الانسانية)، مجلد:15، العدد:2، يونيو 2007م: 242

[2] -أي أنّهم عَكَسُوا قول الشاعر: لَيْسَ الفَتَى مَنْ يَقُول كَانَ أَبِي*** إِنَّ الفَتىَ مَنْ يَقُول ها أنذا
ينظر:أدب النساء في الجاهلية والإسلام، محمد بدر معبدي، 76.

[3] من الذين ألفوا في الأنساب، نجد عددا منهم ذكرهم سمير عبد الرازق القطب في كتابه، أنساب العرب، وهم:

- مؤرج بن عمر السدوسي (-195هـ) وكتابه "حذف من نسب قريش".
- هشام بن محمد بن سائب الكلبي (-206هـ) وكتابه "جمهرة نسب العرب".
- المصعب بن عبد الله (-236هـ) وكتابه "نسب قريش.
- الزبير بن بكار (-256هـ) وكتابه "جمهرة نسب قريش وأخبارها".

ولأنّ الشّعر ديوان العرب وسجلّ مآثرها وحياتها، مثلما أورد عبد الكريم النهشلي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله:"**الشّعر عِلمُ قَوْمٍ لمَ يَكُن لَهُم عِلمٌ أَعلَم مِنهُ**"[1].ضمّن العرب الشعر أدقّ تفاصيل حياتهم، حتى غدا صورة لهويتهم يتوارثونه رواية ويتناقلونه حفظا.وفي ذلك حفظ لتاريخهم، يقول أبو علي المرزوقي:"إذا كان الله عز وجل قد أقامه للعرب مقام الكتب لغيرها من الأمم، فهو مستودع آدابها، ومستحفظ أنسابها، ونظام فخارها يوم النّفار، وديوان حجاجها عند الخصام"[2].

تعدّ معرفة النسب، مادّة دسمة يغترف العربي منها ما يشاء من المعاني التي تسعفه في تفاعله مع الجماعة، سواء في التفاخر والمدح، أو في الخصام والهجاء وذكر العيوب والمثالب، أو حتى في التحريض على القتال والحماسة.مثلما يقول العسكري:"لا نعرف أنساب العرب وتواريخها وأيّامها ووقائعها إلاّ من جملة أشعارها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها"[3].

أما ابن حزم الأندلسي فيعتبر علم النسب جليلا رفيعا، يقول:"فهو علم جليل رفيع، إذ به يكون التعارف[4]، وجعل الله تعالى جزء منه تعلّمه يكون من جهله ناقص الدرجة في الفضل.وكل علم هذه صفته، فهو علم فاضل، لا ينكر حقّه إلا جاهل أو معاند"[5].وبذلك فهو يخرج بعلم الأنساب من الإطار المعرفي الجاهلي، حين كانت المعرفة بالنَّسَب لأجل التّفاخر والتّنافر، ليجعله بعد الإسلام علما جليلا رفيعا ونافعا وفاضلا، يتعرّف النّاس إلى بعضهم البعض من خلاله. ثم يسترسل ابن حزم في تِبيان فوائد علم الأنساب، كالتعرّف إلى أصول الرسول محمد (ص)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأسبابٍ دينيّة واجتماعيّة تُبعد المرءَ من أن يقع في براثِين الخطأ والحرام،

- بن حزم الأندلسي (-456هـ) وكتابه "جمهرة أنساب العرب".

[1] اختيار الممتع لعبد الكريم النهشلي، تحق: محمود شاعر القطان، 83.والعمدة:86/1. ..وقد أورد ابن سلاّم الجُمحي قول عمر بن الخطاب بتغيير طفيف، "كان الشعر علم قوم،لم يكن لهم علم أصحّ منه". طبقات فحول الشعراء: 24

[2]- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أبو علي المرزوقي، تحق أحمد أمين وعبد السلام هارون، المجلد 1، ص 3.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق:علي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل ابراهيم:138

[4]- يستند ابن حزم في ذلك إلى الآية الكريمة: ﴿إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِل لِتَعَارَفُوا، إِنَّ أَكْرَمَكُم عِندَ الله أَتْقَاكُم"، الحجرات: 12.

[5]- ابن حزم، جمهرة أنساب العرب، 2.

وذلك ضرورة أن يعرف الإنسان أباه، وكل من يلقاه بنسب في رحم محرّمة، ليجنّب ما حرّم عليه من النكاح فيهم، وأن يعرف كل من يتصل به برحم توجب ميراثا، أو تلزمه صلة أو نفقة أو معاقدة أو حكمًا ما من جهل هذا، فقد أضاع فرصا واجبة عليه، لازما له من دينه"[1].

يربط ابن حزم المعرفة بعلم النّسب، سبيلا إلى فهم وتطبيق القِيَم التي دعا إليها الإسلام، كصلة الرّحم، وإيتاء النّفقة لأهلها.ويستند في ذلك إلى دلائل من أقوال ووصايا الرّسول محمّد–ص–منها قوله "**تَعَلَّمُوا مِن أَنْسَابِكُم مَا تَصِلُونَ بِهِ أَرحَامَكُم، فَإِنَّ صِلَةَ الرَّحِمِ مجنّة في الأَهْلِ، مَثْرَاة فِي المَالِ، مَنسَأَة فِي الأَجَلِ، مَرضَاة لِلرَّبِ** "[2].

ويستمرّ ابن حزم على هذا النّحو من الإصرار والحرص على ضرورة العلم بالأنساب،نظرا لشرفه ورفعته ونفعه.فيما يرى بعضهم أن التزوّد بالأخبار والأنساب،وتاريخ الأقوام والقبائل،من الشّروط القاعدية لبناء ثقافة الشاعر، بها يعمل وإليها يعود، يقول الأصمعي:"لا يصير الشّاعر في قريض الشّعر فحلا، حتىّ يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار،ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ.وأوّل ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا على قوله، ليصلح به لسانه، ويقيم به إعراب والنّسب وأيّام العرب، ليستعين بذلك على معرفة المناقِب والمثالِب، وذِكرهما بمدح أو بذم"[3] .

يقرن الأصمعي معرفة الأخبار والأنساب بالفُحولة في الشّعر، فلا يصير الشّاعر فحلا ما لم يتزوّد بما يستعين به من المعاني في شعره.وهو الرأي الذي يوافقه ابن رشيق،حيث يقول: "والشّاعر مأخوذ بكل علم،مطلوب بكل مكرمة،لاتّساع الشعر، واحتماله كل ما يحتمل من نحو لغة وفقه وحساب، وخبر وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته،وهو مكتف بذاته، مستغنٍ عما سواه،ولأنّه قيد الأخبار، وتحديد

[1]- المصدر نفسه.
[2]- أنظر جمهرة أنساب العرب، 02، الهامش، نقلا عن المسند للإمام مالك، الجزء 2، ص 374.
[3]- ابن رشيق، العمدة: 1/ 262- 263

الآثار، وصاحبه الذي يذمّ، ويحمد ويهجو ويمدح ويعرف ما يأتي الناس من محاسن الأشياء، وما يذرونه فهو على نفسه شاهد، وبحجّته مأخوذ"[1].

يرى ابن رشيق الشّعر عالما واسعا، يجب أن يُتقن الشّاعر فيه اللّغة لتوصيل مقصده إلى النّاس، فيأتيهم من جهة ما يعرفون، ويفهمون.لا سيما من حيث الخوض في مآثرهم وأخبارهم ونَسَبهم:"وليَأخُذْ نفسه (الشّاعر) بحِفظ الشِّعر والخبَر، ومعرفة النّسب، وأيّام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يُريدُه من ذِكر الآثار، وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بُعْدُ أنفاسهم، ويقوي طبعه بقوّة طباعهم، فقد وجدنا الشّاعر من المطبوعين المتقدّمين يفضل أصحابه برِواية الشِّعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة لمن فوقه من الشعراء"[2].

تخضع مادّة الشّعر—حسب رأي ابن رشيق—بشكل مُباشر إلى ثقافة الشّاعر، ومعرفته بالأخبار والأنساب والأيّام، فيجعله ذلك قريبا من النّاس يُحادثهم بما يعرفون.فموهبتُه وحدها لا تكفي،إذا لم يَصقلها الإطار المعرفي والثّقافي للشّاعر،بحيث إنّ روايته لشعر غيره،وسَيره على نحوهم، والتزوّد بأخبارهم،كل ذلك يصير ضرورة مُكمّلة للطَّبع والموهبة.

قد يستغرب المتصفِّح لكتب النقاد المغاربة، لا سيما عبد الكريم النهشلي في كتابه الممتع، وابن رشيق في العُمدة، وابن حزم في الجمهرة، لهذا الكمّ من الأخبار في تتبُّع الأنساب، منذ آدم عليه السّلام، وتفرّع ذريته وتوزعهم شعوبا وقبائل، تكاثرهم في أرجاء الأرض.

ولعلّ في اهتمام المغاربة بِعِلم الأنساب، يعود إلى عدّة أسباب، قد نجملها في كونهم خاضوا نظم الشعر، أي كانوا شعراء، ومجبرين على التزوّد بالأخبار لإثراء معاني قصائدهم، ثم لأنهم كانوا نقادا، فلا بدّ لهم من إطار معرفي يستعينون به على قراءة شعر غيرهم، ثم لأنّهم اشتغلوا في الكتابة الديوانيَّة، منهم النهشلي، وابن رشيق

[1]- المصدر نفسه:361/1
[2]- نفسه:362/1

وغيرهما...وكان يُشترط فيمن يتقلّد هذا المنصب(كاتب) أن يكون مُلمّا بكثير من صُنوف العلم والثّقافة اللُّغَوية والأدبيَّة والدينية والتَّاريخيَّة[1]..أي سعة المعرفة ممّا يساعد على تسجيل شؤون الدَّولة الرَّسمية إبان الحرب والسِّلم.

إذا تصفّحنا كتاب عبد الكريم النهشلي، وجدناه يحفل بأخبار العرب وتاريخها وأنسابها، إذ أورد لنا شواهدا شعريّة جاهليّة وإسلاميّة، الأمر الذي يعكس لنا سعة ثقافة النّهشلي وقوّة ذاكرته، فأسعفه ذلك على أن يحمل كمّا كبيرا من الأخبار التاريخية المتشعّبة.وهو يرى في ذلك ضرورة، لابد للشاعر أن يأخذ أطرافها، يقول: "وأفضل بيان العرب وأفصحه،ما أدّاه عنها الشّعر الجاري على ألسنتها بالبلاغة المحكمة، والحِكمة المتقنة الباقية، مضمّنا حِكمها، وسائر أمثالها،شاهدا على أحسابها وكريم أفعالها، مُخبرا عن مروءاتهم في سالف أيّامهم، وعن محمود خلائقهم وجميل وفائهم، ليتأدّب غابرهم بفعل فارطهم، وليقتدي متعلّمهم من الأبناء بسالف من تقدّمهم من الآباء"[2].

يوافق النهشلي من تقدّمه من العلماء والنّقاد،في ضرورة توافر ثقافة واسعة إخبارية وتاريخية لدى الشاعر، فتصير عينا، يسقي منها ما يشاء من المعاني التي تخدم الفرد والجماعة، وتحفظ مكارمهم زمنا من الدّهر، ويستشهد النهشلي بقول ابن الرومي[3]:

وَمَا المَجد لَولَا الشِّعر إلَّا مَعَاهِدٌ وَمَا النَّاس إلَّا أَعظُم نَخِرَاتٌ

فلولا هذا الشّعر لضاع تاريخ العرب، ودُفنت مآثرها ومناقبها، ولبَدَّد الزّمن خِصالها."كالذي نسي من أفعال بني حَنِيفة وعِجل، إذ لم يكن فيهم شعر، فدخلوا في جملة الخاملين عند كثير من الناس، هذا على ما كان لهم من الوقائع وفيهم من

---

[1]- ينظر كتاب، نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: 1/79-80.

[2]- النهشلي، إختيار الممتع، 99.

[3]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع، 132

وقد أورد الحصري بيتين من شعر ابن الرومي وهما:

أَرَى الشِّعرَ يحي النَّاسَ وَالمَجْد بِالذِي تُبْقِيـهِ أَرْوَاح لَـهُ عَطِـرَات

وَمَا المَجْد لَوْلاَ الشِّعر إلاَّ مَعَاهِـــد وَمَا النَّاس إلاَّ أَعْظُم نَخِرَاتُ

ينظر زهر الآداب وثمر الألباب: 1/59.

المكارم"[1].و"هؤلاء بنو بدر، كانوا مفحمين لا شعر لهم، فما غرب عن فضلهم الشاكون، وأغناهم عن تعداد محاسنهم المادحون"[2].

لقد حرص العرب على الأنساب،سَعيًا منها لإثبات مَكارمها وأخلاقها وكأنّها مُتوارَثة أبا عن جدٍّ، وفي إثبات ذلك مَفخرة لهم، وشرفا كبيرا، من ذلك أن "بعض بني تَغلُب كان يأخذ فِتيانه برواية شعر عمرو بن كلثوم:

*** أَلَا هبِّي بِصَحنِكِ فأصبِحِينَا ***

ويعطي لكلِّ من رَوَاه ألفَ دِرهم حتّى قال فيه بعض الشُّعراء:

أَلهَى بَني تَغلُبَ عَن كُلِّ مَكرُمَةٍ قَصِيدَةٌ قَالَهَا عَمرُو بنُ كَلثُوم

يُفَاخرُونَ بِهَا مُذ كَانَ أَوَّلهم يَا للرِّجَال لِفَخرٍ غَيرِ مَسئُوم[3]

يُثبت النّهشلي من خلال هذه الأخبار والأشعار، ميل العرب إلى الاهتمام بالأنساب، حفظا لمكارمهم، وسبيلا لفخارهم، وتخليد مآثرهم، وقد خصّ قضية الأنساب وأُصُول العرب، ببابٍ كاملٍ عنونه "بابٌ في ذِكر بيوتات العرب" على أنّنا نُشير هنا أن هذا الموضوع مبثوث في الفصول الأخرى للكِتاب وليس فقط في هذا الباب.

وقد نَقل مادَّتَه التأَّريخية عن عِدّة علماء منهم أبُو عَمْرو بن العَلاء، وأبو المِنْذِر بن الكَلْبِي (-206هـ)وكان أخباريا نسَّابة، وعن أبي عُبَيدَة، وابن قُتَيبَة وابن سَلاَّم الجُمَحي، وغيرهم...،يقول نقلا عن أبي عُبيدة،"بيوتات العرب ثلاث: فبيت قَيْسٍ في الجاهلية:فزارَه، ومركزه بَنُوبَدْرٍ،وبيت رَبيعة بنو شَيبَان،ومركزه بنو ذي الجدين، وبيت تَميم بنو عبدِ اللهِ بن دَارِم.ومركزه بنو زُرارَة"[4].

---

[2]- اختيار الممتع، 131.

[2]- المصدر نفسه، 131.

[3]- نفسه، 133.

[4] عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع، 168، وينظر العمدة: 1/882-883.

كانت العرب تُفاخر بالبيت في شرفه، وبالعدد في كثرته، وبالحرب في شِدَّتِها "فالعدد من تَميم في بني سَعدٍ.والبيت في دَارِم، والفُرسان في يَرْبُوع، والبيت من قَيس بن غَطَفَان، ثم في بني فزارة، والعدد في بني عَامِر، والفرسان في بني سُلَيم.والعدد من رَبيعَة، والبيت والفُرسان في بَنِي شَيْبَان"[1].

فصار النَّبش في الأصُول والأنساب، وفي علاقة البيوت وكثرة الأعداد من مفاخر العرب التي حوتها مضامين قصائدهم الشعرية، فوصل الأمر إلى حدّ التعصّب. ويضرب النهشلي المثل بـ"إياد" فيقول أنّها نسب في اليَمَنِ ثم في النخع، ثم في مَدحِج، وقد نسبوا أيضا إلى قُضاعَة:

يقول الشّاعر الحارث بن دوس الإيادي[2]:

أمرُؤُ القَيسِ بن أَروَى مقسمٌ إن رَآنِي لأثوبن بفَتَدْ

فتحلل فَقُلتُ قَولاً بَاطِلًا إنني يمنعني سيفي ويدْ

وَرِجَالٌ حسنٌ أوجههم مِن إِيَاد بن نِزَار بنِ مَعَدْ

وتقول شاعرة أخرى[3]:

أبَعْدَ الأَشتَرِ النَّخْعِيِّ آسَى عَلَى مَيتٍ وأَقطَعُ بُطْنَ وَادِ

نُؤَاخِي مَذْحِجا بِإِخَاءِ صِدقٍ وإِنْ تُنْسَب فَنَحْنُ إِلَى إِيَادِ

ثَقِيفٌ عَمُّنَا وَأَبُو أَبِينَا وَإِخوَتِنا نِزَار أولوُ السَّدَادِ

والأبيات الأولى يذكر الشّاعر"من إِياد بن نِزَار بن مَعَد"، فإِيادُ بن نِزار، ثم تذكر الشاعرة في قولها وإن تنسب فنحن إلى إياد "إخوتنا نِزار".

---

[1] المصدر نفسه:168-169، وينظر العمدة: 880/1-881.
[2] نفسه:191.
[3] -عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع، 192.

يقول النَّهشلي مُعقّبا على الأبيات:"ولد نِزار غير مدافع، مُضَر، ورَبيعة، وإياد وأَنْمَار.وقال لهم في حياته:هذه القُبَّة الحمراء ما أشبهها من مال لمِضَر، فتسموا مُضَر الحَمْرَاء[1]، وهذا الخباء الأسود، والفرس الأَدْهَم لرَبيعة، فسمّوا رَبيعَة الفرس، وهذه الخادم الشَّمطَاء، وأما أشبهها من مال لإياد. فأخذ الخيل البلق وما أشبه ذلك، وهذه الندوة والمجلس لأَنْمَار، ويُقال إنَّما أوصَى لمِضَر بالحِمار، ولرَبيعة بالفَرس والقِدر، ولأنمار بالحنّاء والحرش، ولإياد بالنعم.

وقال يحي بن منصور الذهلي:

نِزارٌ كَانَ أَعْلَمُ حِينَ أَوْصَى لِأَيِّ بَنِيهِ أَوْصَى بِالحِمَارِ

وَأَيّهُم أَحَقّ بِكُلِّ طَرفٍ مُعَوّج فِي الرِّفاقِ وَفِي الخِيارِ[2]

كما أورد النهشلي قصّة الشّاعر أحمد بن أبي حواد الإيادي[3]، الذي كان مقيما على نسبه في نِزار، وينكر أن يقال إن إيادًا من اليمن.فعبد الكريم النهشلي يستعمل مخزونه المعرفي في الأنساب ليضبط ويُصحّح ما أوردته بعض الأشعار في تعصّبهم القبلي.

بدأ ابن رشيق حديثه في الأنساب بقوله:"أوّل النّسب بعد آدم (صلى الله عليه وسلم) من نُوحٍ عليه السلام، لأن جميع من كان قبله، قد هلك، وإنّما بقي من ولده سَام وحَام ويَافِث[4]..

ثم يستمرّ ابن رشيق في تتبُّع توزُّع البَشَر على الأرض إلى أن يصل إلى العرب، فيذكر شيئا في أُصولهم وتوزّعهم نقلا عن ابن قتيبة فيقول:"والأنبياء كلّها عربيّها وعجميّها،

---

[1]- كقول الشاعر:

إِذَا مُضَر الحَمرَاء كَانَت أرومتي وَقَامَ بِنَصْرِي خَازِم وابن خَازِم

عَطسْتُ بِأَنْفٍ شَامِخٍ وَتَنَاوَلْتُ بِداي الثُّريـا قاَعِـدًا غير قَائـِم

ينظر سمير عبد الرازق القطب، أنساب العرب، 37.

[2]- اختيار الممتع، 192.

[3]- من الشعراء المعتزلة، اتصل بالمأمون (-240هـ)، وقصته موجودة في زهر الآداب وثمر الألباب للحصري.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، 876/1.

والعرب كلها يمنّيها ونزاريّها من ولد سَام من نوح (...) وكان مسكن قَحْطَان اليَمَن، فكلُّ يَمان من ولده، فهُم من العرب العَارِبة، ويقطن ابن عابر، وهو أبو جُرهُم، وكانت مساكن جرهم اليمن،ثم نزلوا مكّة، فسكنوا بها، وتزوّج إسماعيل –عليه السلام– امرأة منهم، فهم أخوال العرب المستعربة[1].

قال الزُّبَيرُ بن بَكَّار[2]، العرب ستّ طبقات، شعب وقبيلة وعمارة وبَطن وفَخِذ وفَصيلَة.فمُضَر شعب، ورَبيعة شعب، ومَذحج شعب، وحِميَر شعب، وأشباههم وإنما سُميت الشعوب، لأن القبائل تشعّبت منها، وسمّيت القبائل لأن العمائر تقابلت عليها،أَسد قبيلة، ودودان بن أسد عمارة، والشعب يجمع القبائل والقبيلة تجمع الفصائل، كِنانة قبيلة، وقريش عمارة، وقُصي بطن، وهاشِم فَخِذ والعَبَّاس فصيلة"[3].

فعلى هذا النَّحو من الإشارة المتخَصِّصة، يسرد ابن رشيق معلوماته، وما حفظته ذاكرته من أنساب العرب وعلاقاتها في الدَّم والأرحام والولاء وضَبطِ بعض الفُروقات،كقولهم"عربانيا، فَإنَّ هذه الأَلِف والنُون تزادان في النِّسبة، ليُفَرّقوا بها بين العربي اللّهجة، والعربي النَّسب"[4].

يدلي ابن حزم برأيه في هذا الأمر، لا سِيما في ما ورَد في تاريخ العرب العاربة، فهو ينكر صِحّة عدد من الأقوال والنُّصوص المتداولة، يقول:"وأمَّا الذين يُسمّونهم العرب والنسابون العرب العاربة كجُرْهُم، وقصورا طسم وجديس، وعَاد، وثَمُود وأميم، وإرَم، وغيرهم، فقد بادوا فليس على أديم الأرض أحدا يصحّح أنه منهم، إلاّ أن يَدَّعي قوم ما لا يثبت، وكذلك سائر ولد إبراهيم–عليه السّلام–،كمَديَن بن ابراهيم،وسائر إخوته وكذلك بنو عِمْرَان، المنسوبون إلى لُوطٍ–عليه السلام–،فليس على وجه الأرض أحد يقال:"هذا منهم" على ما كانوا فيه من كثرة العدد.فسجل هادم الممالك،ومُبيد

[1]- تزوّج إسماعيل – عليه السلام – امرأة من جرهم، وتعلم منها العربية، ينظر كتاب أنساب العرب لسمير القطب، 182.
[2]- من الذين ألّفوا في الأنساب، توفي سنة 256هـ، وله كتاب "جمهرة نسب قريش وأخبارها".
[3]- أنظر العمدة، 1/878-879.
[4]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع، 212.

القرون، ومُفني الأمصار، ومَاحِي الآثار، الذي يرِث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين"[1].

وردت أخبار كثيرة عن استمرار ولد اسمَاعيل، ومنهم الأُمَم التي أورد القرآن أنّها أُبيدت، فتعدّدت النُّصوص التي تؤكِّد بقاء آثار ما يُسمَّى بالعرب العارِبة، سواء لدى النسَابين أو حتى لدى الشعراء، كقول أحدهم من جُرهم مفتخرا، وهو عَامِر الحَارِث الجرهمي[2]:

وَكُنَّا وُلَاة البَيْتِ مِنْ بعد نَابت نَطوفُ بِذَاكَ البَيْتِ وَالأَمْرُ ظَاهِر

مَلَكْنَا فَعززنا فأعظم بملكنا فَلَيْسَ لِحي غَيرنَا ثُمّ فَاخِرُ

ألم تنكحوا من خير شخص علمة فأبناؤه منا ونحن الأصاهر

يرفض ابن حزم الأندلسي مثل هذه النّصوص والأقوال، ويرى بأنّ الله قد أباد أمما، فلم يترك لها أثرا على وجه الأرض، فكل من يقول بوجودهم، إنما يدّعي زورا وباطلا، ويستند إلى وهم لأجل أن يثبت ما لم يعد له آثارا.

قد يعود اهتمام العلماء والنقاد العرب بالأنساب إلى بحث عن أركان متينة لِهُوِيَّتِهِم، أو بعبارة أخرى، بَحث عن سَنَد ماضوي لتبرير سلوكات ومواصفات حاضرة، فإذا تحدَّث العربي عن الكرم والنَّحيزة والشَّجاعة والفُروسِيَّة، فإنَّه يحاول ما استطاع أن يردَّها إلى سُلالته على أساس أنّ هذه المكارم متوارَثَة، لصيغة أجيال ماضية، في صِحَّة شرفها وحسَبها.

حظيت قبيلة قُرَيش باهتمام كبير من حيث النّبش في نسبها، وتتبعها شرفها وأحسابها، وأخذ الأمر مأخذا واسعا مع مجيء الإسلام، نظرا لانتماء الرّسول (ص) لها، فهو النبي العربي القريشي الذي عاش في مَكَة، وهذا هو السّبب الذي جعل ابن حزم يدعو إلى تعلُّم علم النّسب، وجعل منه فَرضا يقول:"فأما الفَرض من عِلم النّسب، فهو

[1]- ابن حزم، "جمهرة أنساب العرب"، 08.
[2]- سمير القطب، أنساب العرب، 183.

أن يعلم المرء أن محمّدا (ص) الذي بعثه الله تعالى إلى الجنّ والإنس بدين الحقّ فهو محمّد بن عبد الله القُريشي الهَاشِمِي، الذي كان بمَكَة، ورحل عنها إلى المدينة، فمن شكّ في محمد (ص) أهو قريشي أم يماني أم تَمِيمِي، أو أعجمي، فهو كافرٌ، غير عارف بدينه إلا أن يُعذر بشدّة ظُلمة الجهل، ويلزمه أن يتعلم ذلك ويلزم من صَحِبه تعليمه أيضا"[1].

يدعو ابن حزم إلى ضرورة تتبّع نسب الرّسول(ص)، ويُلحّ في ذلك إلى أن يعتبر الخطأ في هذا النّسب بمثابة (كُفر)، إلاّ ما وقع من قبيل الجهل، وهو عذر أقبح من ذنب،لأنّ تتبُّع سُلالته (ص)هو بحث في السرِّ الذي جعل الله تعالى يصطفي قريشا من دون سائر القبائل العربية الأخرى لتكون مَحضنا للدِّين الجديد .

خاض النَّهشلي في هذا الموضوع، فأورد ما استطاع من أخبارٍ، وروايات وأشعار كلّها في ذكر نسَب قُريش وموقعها من مَكَة وشَرَفِها ونَسَبِها وأخبارها وحُكمائِها، فاعتُبِرت قُريش من هِجانِ العرب، أي من أخيارها وأكثَرها حَسَبا. "هِجَان*العرب قُرَيش وعَامر بن صَعصَعَة، وحَنْظَلَة بن مَالِك الأَزهَر الأبيض"[2].

وهو يورد خبرا عن أبي اليَقظان في قوله:"أن النبيّ (ص) تحدث في النّسب فقال: "رأيت جدود العرب، فرأيت جدّ بني عامر بن صَعصَعة جملا أحمرا يأكل فروع الشجر، وسئل عن بني عامر بن صَعصَعة فقال: جَمَلا أزهر يتَفاج[3] من أطراف الشَّجر.وسئل عن غَطَفَان فقال:زهرة تنبع ماء ".فإنْ صَحَّ الحديث، فهو وصف لجُدود العرب، فيه من محاسن الوصف رُموزا، تعني أن الخير والمكارم يظهران في شرف النَّسب.

ويسرد النّهشلي معرفته بنسب قريش حريصا في ذلك على الإشارة إلى مصادر أخباره، من ذلك نقله عن أبي عُبَيدة (-208 هـ) أن "قريش البطح قبائل:كَعب بن لؤي، وهم بنو عبد مَناف، وبنو عبد الدَّار، وعبد العُزَّى بنو قُصَيّ، وبنو زُهْرَة بن

[1] ابن حزم، جمهرة أنساب العرب، 02.
* هجان: الخيار، والرجل الحسيب، القاموس (هجن).
[2]-عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع، 141.
[3]- يتفاج فِجاجًا، إذا بَاعَد بينَ رجليه ليبول،وأراد أنه مخصب في ماء وشجرة، فهو لا يزال يبول لكثرة أكله وشربه (لسان العرب).

كِلاب، وبنو مَخزُوم بن يقظة، وبنو تَيْم بن مُرَّة، وبنو جُمَح وسَهْم ابنا عَمْرُو بن هُصَيص بن كَعْب، وبنو عدَي بن كَعْب، وبعض بني عَامِر بن لُؤَي، فلما كثرت بنو كَعْب وبنو عَامِر بن لُؤَي أخرجوا بني مُحَارِب، وبني الحَارِث بن فِهْر بن البِطاح إلى الظواهر"[1].

كما يشير أيضا في ذلك إلى أن قُريشا قبائل، منهم أولئك الذين خطّوا سكناهم بِبَطْحَاء مكة[2]،وفيهم من خرج إلى الظواهر والنّواحي مع الزمن حين تكاثرت أعدادهم .

يقول العماني في بعض خلفاء بني هاشم[3]:

نَمَتهُ العَرانِين مِنْ هَاشِم إلىَ النَّسَبِ الأَوْضَحِ الأَصْرَح[4]

إلى نبعة فَرْعاً فِي السَّمَاءِ ومَغرِسها سُرّة الأَبْطَحِ

يذكّر الشاعر وممدوحه بنسبه الهاشمي الشّريف، الضارب بجذوره في القِدَم.

ويسترسل النهشلي في تتبع الأشعار التي قيلت في شرف قُرَيش، وخير مكارمها وفضل أهلها، كقول النَّابِغة الجَعدِي:

وشَارَكْنَا قُرَيْشاً فِي تُقاهَا ** وَفِي أَنْسَابِهَا شركَ العِنَانِ

شرك العنان، أي يشترك الرّجلان في شيء خاصّ كأنّه عَنَّ لهما: أي عَرَضَ[5] وهذا النّسب الذي انعكس في شرفه على أخلاق القوم ومكارمهم، كقول أبو سُفْيَان بن الحَارِثِ:

لَقدْ عَلِمَت قُريش غَيرَ فَخْرٍ ** بِأَنَّا نحنُ أَجْوَدهُم حِصَاناً

---

[1]- اختيار الممتع، 67-68 .
[2]- ينظر: قريش قبل الإسلام، دورها السياسي والإقتصادي والديني، عواطف أديب سلامة، 69.
[3]- اختيار الممتع: 142-143، والعماني شاعر راجز مطبوع، ينظر هامش الممتع.
[4]- عرانين، مفرده عِرنين،وعرانين القوم هم سادتهم وأشرافهم: ينظر لسان العرب لابن منظور،مادة (عرن)، 283/13
[5] - عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع، 68.

وأكثرهم دُرُوعًا سَابِغَات ** وَأَمْضَاهُم إِذَا طَعَنُوا سِنَانا

وأدفعهم عن الضَراءِ عنهم ** وأَبْيَنهُم إِذَا نَطَقُوا لِسَانا[1]

وهذا الشّاعر هو ابن عمّ الرسول (ص)، قال عنه الحصري:"هو من أشعر قريش"[2]، وهو يفتخر بنسبه القريشي مصوّرا قوّة قومه وشجاعتهم، وبيانهم وفصاحتهم، وهي الصورة التي ذكرها ابن قيس الرقيات بقوله[3]:

مَعْقل الحِلمِ مِنْ قُرَيش إذا مَا ** فَازَ بِالجَهْلِ مَعْشَر آخَرُونَا

لَا يَزْنّون فِي العَشِيرَةِ بالسُّوءِ ** وَلَا يُفسِدُونَ مَا يَصْنَعُونَا

يربط الشّاعر مواطن الأخلاق بقبيلة قُريش، فهو يمدحهم بالحِلم وترك السّوء، ونبذ فساد الصّنعة، فهم يَسعون لأجل الصلح، وعدم زرع الضَّغِينة.وعلى هذا النَّحو يعالج النهشلي موضوع نسَب قُريش في النُّصوص الشِّعرية الجاهليَّة والإسلاميَّة .

أورد بن رشيق الأقوال والأخبار نفسها التي جاء بها شيخه النهشلي، على أنّه تناولها بشيءٍ من التَّفصيل[4] في كتابه العمدة، ضمن باب "ما يتعلَّق بالأنساب"[5].

ويستمرّ تفاعل الشِّعر مع السياق العامّ للمجتمع العربي القديم، حين تتداخل أسباب المكان والأنساب لتصنع حركيّة اجتماعية شَكَّلَت إطارا تاريخيا، سُمّي بأيّام العرب، أو وقائع الحروب الجاهلية.

3- النَصّ الحَربِي/أيَّام العَرَب:

[1] المصدر نفسه: 141-142

[2] الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب: 65/1.

[3] اختيار الممتع: 141.

[4]- لعل ابن رشيق قد نقل هذه الأخبار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله.ذلك لأنّ قلة الأخبار ويترها لدى النهشلي قد يعود إلى أننا لا نملك سوى جزء من كتابه الذي اطّلع عليه ابن رشيق كاملا،واعتمد على مادّته في صياغة بعض القضايا في العمدة.ينظر العمدة:922/2

[5]- المصدر نفسه: 885/2

يُعتبر موضوع الحرب من المواضيع الغالبة على نُصوص وقصائد التُّراث الشِّعري العربي القديم، حتى لنَحسب أن حياة العربي لم تكن إلا حربا أو إغارة.ثمّ ننحني إلى الوراء خشية إصدار أحكام قاطعة، متبعين في ذلك ما رواه أبو عمر بن العلاء في أنه ما وصلنا من شعر الجاهليين إلا القليل، ولعلّ في الكثير الضّائع صورة أخرى عن حياة العربي، أكثر اتساعا، أو اختلافا من تلك التي حضرتنا عنه.

إنّ مجموع شعر الحماسة والفخر والمدح، كلّ ذلك لم يخرج في غالب الأحيان عن دائرة هذا الصّراع الذّي كانت تدور رحاه في المجتمع العربي لأسباب تعدّدت، وبواعث تشعّبت، "فصارت الحرب تهيج بلا سبب، وتشتعِل لأوّلِ حدَث، وما تخبو إلا لتسعر،وقد تظلُّ مُلتهبة بين القبائل أعواما طِوالا،لا تهدأ نارُها،ولا يخبو أوارها"[1].

لم يقف النُّقاد المغاربة بعيدا عن هذه الجبهة، بحيث أشاروا في كتبهم، لا سيما عبد الكريم النهشلي وابن رشيق المسيلي، إلى مضامين القصيدة العربية.حين صوّر الشّعر هذا الشّريط التّاريخي للحُروب الجاهليّة تصويراً طويلا.فيه من الواقعيّة نصيب، وفيه من الذاتية نصيب آخر، فإذا تأمَّلنا هذه الأشعار، نجد أن الحرب قد شَكَّلت عادة مألوفة، لا يفَرَّق فيها بين الغَريب والقَريب.

من ذلك ما أورده النهشلي من قول القطامي[2]:

وَمَنْ تَكُن الحَضَارَة أَعْجَبَتْهُ فَأَيّ رِجَال بَادِيَة ترَانَا

وَمَن رَبَطَ الجحَاشَ فَإنَّ فينَا قَنًا سُلْباً وأفرَاساً حِسَانَا

وَكُنَّ إذَا أَغَرْنَ عَلَى حَلَال وَأَعْوَزهُنَّ كوز حَيثُ كَانَا

أ َغَرن مِن الضَّبَابِ عَلىَ حَلاَلٍ وضَبَّة إنَّهُ مَن حَانَ حَانَا

وَأَحيانَا عَلىَ بَكْر أَخِينَا إذَا مَا لَمْ نَجِدْ إلاَّ أَخَانَا

---

[1]- أنساب العرب، لسمير القطب، 77.

[2]- ينظر اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تحق: محمود شاكر القطان: 143، وقد وردت الأبيات بزيادة وتغيير في النسخة الثانية من تحقيق كتاب النهشلي، الممتع في صنعة الشعر،(تحق محمد زغلول سلام)، ينظر ص 61.

وهذه الأبيات من الدلائل التي وصلتنا عن حبّ العرب للحرب، وإيثارهم الإغارات ولو ضدّ الأقرباء.فقد نستغرب تقديسهم للحرب، ولنمط عيشهم داخل هذا الإطار من الصراعات المتكررة، صورة لطاحونة كبرى، رحاها الناس من شيوخ وأطفال ونساء، ودماء مسفوكة، وما يصحب ذلك من سبي وغنائم، كنتيجة فخريّة لهذه الحرب.

قوي الاهتمام بالحُروب،حتى أصبحت "قَدَرا (لا مفرّ منه) تظن سببا لإثبات الذّات والحفاظ على الأرض والعِرض،فمن لم يذدْ عن حوضه بسلاحه يهدّم، ومن لم يتّقِ الشَّتمَ يُشتَم"[1].ولعل ما جاء في شعر زُهَير بن أبي سلمَى يلخّص هذا المنحى في حياة العرب، يقول:

وَمَنْ لَا يَذُدْ عَنْ حَوضِهِ بِسِلاَحِهِ ** يُهَدَّم وَمَنْ لَا يَظْلِم النَّاسَ يُظْلَمِ

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ المَنِيَّةِ يَلْقَهَا ** وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ[2]

فكأنَّ الحرب شُعلة تحتاج إلى سبب ما لتشتعل نارا تفتِك بالآخر، ويضرب زُهَير في ذلك مثلا: "أنّ من ملأ حوضه ولم يحْمِه، فإنَّ غيرَه قد يستضعفه ويسطو على حوضه فيهدمه، والذي لا يتطاول بيده على الآخرين،استهانوا به، ليظلموه، وهم في كل ذلك يجدون الموت قضاءً لا مفرّ منه، وأن بذل النّفس في الحرب هو شرف، والاستماتة في القتال فضل وخير وشجاعة.

اهتمّت القبائل العربية بالاستعداد لمثل هذه الحروب، التي قد تنشب فجأة، فيتمّ تحضير العدّة والعتاد، من رجال أقوياء وأسلحة "كالرُّمْحِ والسَّيْفِ، والسَّهمِ والدِّرْعِ والبيضَة والفَرَس"،بل وشعراء أيضا، لتكون ألسنتهم وسيلة للتّحريض على القتال، أو لِبَثِّ الحماسة في نُفوس المحاربين أو الفَخر بنتيجة الصِّراع، أو المدح بالقُوّة والبَأس والفُروسيّة في ساحة الوَغَى.

[1]- الخطاب الإبداعي الجاهلي، عبد الإله الصائغ، 98.
[2]- ديوان زهير بن أبي سلمى، 14.

صَوَّر الشّعر هذا الشّريط التّاريخي فخلَّد هذه الحروب وساعد على نشر أخبارها، وهو الأمر الذي صنع للشّاعر مكانة خاصّة ضمن إطار المجتمع القبلي فكان " إذا نبغَ شاعر في قبيلة، ركبت العرب إليها، فهنأتها به لذبّهم عن الأحساب، وانتصارهم به على الأعداء، وكانت العرب لا تُهَنِّئ إلا بفَرَس مُنتج، أو مولود وُلد، أو شاعر نبَغَ"[1].

حظي الشَّاعر بأهمّ دور في أحداث الحرب، فكانت القبيلة تحرص عليه حِرصَها على النَّصر،"يُقال انه ارتجَّ على النّابغة أربعين سنة، ثم كانت لبني جَعْدَة وقعة ظهروا فيها على عدوّهم،فاستخفّ النابغة الفرح، فراض القريض،فلان له ما كان استصعب عليه، فقالوا: والله لنحن بإطلاق لسان شاعرنا أَسَرّ منا بالظَّفر بعدوّنا"[2].

ففي إطلاق لسان الشّاعر،أي استرجاعه قُدرته على نظم الشّعر،وفرحة قومه بذلك،كلّ هذا يُعدّ أمرا منطقيا،لأن الانتصار والظّفر على العدوّ يبقى بلا قيمة، أو بلا جدوى ما لم يؤرّخ الشّاعر أحداثه، ويحفظ بلسانه أمجاد قومه. "فلموضع قدر الشعر في العرب، قال رؤية بن العجاج في الحرب، التي كانت بين تميم والأزد، "يا بني تميم،أطلقوا من لساني، أي:افعلوا ما أقول فيه، وقالت بنو تَميم لسَلامَة بن جندل، مجِّدْنا بشِعرك، فقال:افعلوا حتى أقول"[3].

فيبدو من خلال–ما سبق– أن الشعر كان في عمليّة تفاعل وانصهار مع مثل هذه الأحداث السّاخنة، فالشَّاعر يعمل على نُشوبها،(تحرِيضا وحماسة)، ويعمل أيضا على تخليدِها (افتخارا وتمجيدا)، في حالات الظفر والنَّصر.

تصارَعت العَرب، وحارَب بعضُها بعضًا لأسبَاب كثيرة[4]،بعضها ثقيل،وبعضها تافه صغير، إذا وَزَنَّاه بميزان الفِكر المعاصر.فمن ذلك الصّراع من أجل البقاء، حين يسعى العربي بإيعاز من الطَّبيعة القاسية إلى أن يرحل مُتَتبِّعاً أماكن الخِصب والحياة.فيُصارع

[1]-عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع:77.
2-3 المصدر نفسه:76.
[3]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع : 76.
[4]- الشعر الجاهلي، لمحمد عبد المنعم خفاجي، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، 91-92.

غيره عليها،وتنشُب معارك حامية،تهون فيها النُّفوس طلبا لاستمرارية الحياة وذلك في حالات تحقيق النصر،والتمكّن من الاستيلاء على الأراضي الوافرة الكلأ والماء .

وقد نجد لهذه الحروب أسبابا اجتماعية لها علاقة بالنظام الذي تسير عليه القبيلة، وهي مجموعة قوانين لا يضبطها سوى العُرف المتفق عليه.والمعمول به، وأدّت مثل هذه الخروقات لهذا النظام، إلى نشوب خصومات تحوّلت في كثير من الأحيان إلى صور عدائية تتجاوز حدود الأفراد إلى القبائل،وينتشر الحقد، وتتأجّج الرغبة في الانتقام (الأخذ بالثأر)، ليس من الفرد المتهم فحسب،ولكن من القبيلة التي ينتمي إليها بأكملها.

كما أشار المغاربة إلى أمور أخرى لصيقة بحروب العرب، فاعتبرت من أشهر مسبّباتها كالعَصبية القبَلية،وانتصار قبيلة على أخرى،أو بسبب حماية الجار، والمفاخرة وردّ الأحساب، أو لسبب آخر هو المرأة.

* * * * * *

حظيت المرأة بدور مميّز داخل إطار المجتمع العربي، فهي تمثّل نقطة حسّاسة داخل بناء الأسرة والمجتمع القَبَلي.وبالطّبع نقصد هنا المرأة الحُرّة، والشَّريفة، ولكن بالرّغم من ذلك لم تكن لها منزلة الرّجل ومكانته، ودورها كان مُكمّلا لدور الزوج، من خلال مساندته أو مساعدته في ظروف الحياة اليومية أو حتى في عُمق الظّروف القاسية وحالات طوارئ الحرب، تداوي الجرحى، وتحرّضُ على القتال، وتُحمّس النفوس، وتمدح الأبطال، وترثي الموتى... "فهناك طاقات توثيبية وفنيّة عالية في عدد كبير من النّصوص النّسائية، وهذا داخل ومدلوله عظمة دور المرأة القبسلامية في أيّام الهياج وأيّام الدعة بما يعزز دفوع أولئك الذين ردّوا سهام أعداء العرب إلى نحورهم"[1].

[1]- الخطاب الإبداعي الجاهلي، عبد الإله الصائغ، 98.

كان من العار أن يظهر العربي ضعيفا، مُهانا أمام زوجته، فهي الطّرف الذي يمنحه إحساسا بالقُوّة، وشهادة على الفُحولة والسَّطوة والبُطولة، فحاجة الرّجل العربي إلى هذه الشَّهادة من المرأة، مَنَحت هذه الأخيرة فرصة للظُّهور وفرضِ سُلطة مُعيّنة،ولو كانت غير مباشرة حين نقرأ أخبارا عن نساءٍ كُنَّ سببًا في اندلاع الحروب وهلاك القبائل،كالبَسُوسِ التي أشعلت الحرب أربعين سنة بين بَكْرٍ وتَغلُبٍ.

تداولت الأخبار حرب البَسُوسِ،كإشارة تاريخيَّة لحروب العرب في الجاهلية، وأطولها زمنا، وأيضا كإشارة إلى شعر النساء، أو مشاركة المرأة في نظم الأشعار ضمن أغراض مُعَينّة حُصِرت فيها كالفخر والحماسة والرّثاء.

أورد ابن رشيق قصّة البَسُوس[1]،مبديا إعجابا كبيرا بشعر الرّثاء الذي قالته جَلِيلَة بِنت مُرَّة: **يَا ابنَةَ الأَقْوَامِ إِنْ شِئْتِ فَلَا تَعْجَلِي بِاللَّوْمِ، حَتَّى تَسْأَلِي**

فَإِذَا أَنْت تَبَيّنْتِ التي عِنْدَهاَ اللَّوْم، فَلُومِي واعْذُلِي

إِنْ تَكُن أُخت امْرِئ لِيمَتْ عَلَى ** جَزَعٍ مِنهاَ عَلَيْهِ فَافْعَلِي

فِعْل حِسَابي عَلَى وَجْدِي بِه ** قَاطِعٌ ظَهْري وَمُدْنٍ أَجَلِي

لَوْ بِعَين فديت عَيْنِي سِوَى ** أختها، وانْفَقَأَتْ لَمْ أَحفُلِ

تَحْمِلُ العَيْنُ قَذَى العَيْنِ كَمَا ** تَحْمِلُ الأُمُّ قَذى مَا تَفْتَكي

إِنَّنِي قَاتِلَـةٌ مَقْتُولَةٌ ** وَلَعَلَّ الله أَنْ يَرْتَاحَ لِي

يَا قَتِيلاً قَوَّضَ الله بِـهِ ** سَقْفَ بَيْتيّ جمَيعًا مِنْ عَلِ

وَرَمَانِي فَقده مِـن كثبٍ ** رَمْيَة المصمى به المستأصلِ

هَدَّمَ البَيْتَ الذِي اسْتَحْدَثته ** وَسَعَى فِي هَـدْمِ بَيْتِي الأَوَّلِ

[1]- العمدة، 817/2.

مَسَّنِي فَقد كُلَيبٍ بِلَظَى ** مِنْ وَرَائِي وَلَظى مُسْتَقْبَلِي

لَيْسَ مَنْ يَبْكِي لِيَومي كَمَنْ ** إنَّمَا يَبْكِي لِيَوم يَنْجَلِي

دَرَك الثَّائر شافيه وفي ** دركي ثأري ثكل المثكل

لَيْتَهُ كَانَ دَمِي، فاحتلبوا ** دَرَكًا مِنْهُ دَمِي مِنْ أَكحلِي[1]

وهي قصيدة تشابكت فيها مشاعر مختلفة تنطق بأسباب المرارة.وهي الصَّدمة، فالمرأة ترثي القتيل (زوجها)، والقاتل هو أخوها جَسَّاس.

علّق ابن رشيق على هذه الأبيات مُعجَبا بعنصر الصّدق فيها، فيقول:"فانظر إلى قول جَليلَة بنت مُرَّة ترثي زوجها كُلَيبًا، حين قتله أخوها جَسَاس، ما أشجى لفظها، وأظهر الفجيعة فيه، وكيف يثير كوامن الأشجان ويقدح شرر النيران"[2].

وقد أورد ابن الأثير الأبيات نفسها، معلّقا:"وهذه الأبيات لو نطق بها الفحول المعدودون من الشّعراء لاستُعظِمَت فكيف امرأة وهي حزينة"[3].

وكأنّ ابن رشيق وابن الأثير يؤكّدان على أنّ الرّثاء أصدق ما يكون على لسان المرأة، "فمن أشدّ الرّثاء صُعوبة على الشّاعر، أن يرثي طفلا أو امرأة لضيق الكلام عليه فيهما، وقلّة الصِّفات"[4].لأنّ التّركيبة العاطفيّة النّفسيّة للمرأة، تسمح لها بإيجاد الصُّوَر وتَدبُّر التّعابير التي تُؤثّر في الآخر، وهذا أمر قد يستصعب أحيانا على الشاعر الرّجل.وقد قالت جَليلة تلك الأبيات،ردّا على شعر قالته فيها أخت زوجها كُلَيب، تطردها من جنازته، وتتّهمها بالتّواطُؤ في قتله لأنّها وبكلّ بساطة أخت القاتل:

أُخْت جَسَّاس تَوَاري وارْحَلِي عَنْ فِنَانَا اليَومَ ثُمَّ انْتَقِلِي

أَنْتِ أَلْقَيْتِ وَأَغْرَيتِ بِنَا سَتَرى مِنْهَا ضرَام الشعَلِ

---

[1]- العمدة، 818/2. كما وردت الأبيات في ديوان الخرنق أخت طرفة ،مع اختلاف في بعض الكلمات.و زيادة في بعض الأبيات ينظر ديوان الخرنق بنت بدر:17

[2]- العمدة، 817/2.

[3]- ابن الأثير، المثل السائر، 17/2.

[4]- العمدة، 818/2.

كُنْتِ بِالأَمْسِ تغْرِينَ أَخِي وَتُمَنِّيـهِ بِمَا لَمْ يَفْعَلِ

وَتَقُولِينَ أَخِي صِهرك مَا ممثله مِمَّنْ أَرَى بالمعبل

يَا بَنِي بَكْرٍ هَلمُّوا شَمِّرُوا سَوْفَ تعنيكم غَدًا بِالمِنْصَلِ

بِرِجَالٍ لَيْسَ فِيكُمْ مِثلهُم مِنْ بَنِي تَغلب تَحْتَ القسْطل

فهذه الأبيات تنطق بجملة من المشاعر الحادَّة، "تفيض غضبا وانفعالا وتهديدا ووعيدا،وكأنّها تنهض بتعبئة حربية كاملة لقومها،تستعديهم على بني بَكْرٍ، ممّن توعّدتهم بأمرٍّ صور اللّقاء حتى الفناء[1].فالشّاعرة تشحذ هِمَم رجال قومها من خلال وصفهم بالقوّة وشِدّة البأس بصورة تصنع حدود الاختلاف بينهم وبين أعدائهم .

تختلف المشاعر في القصيدة الأولى،بحيث تنطق بالحزن والقهر والصّدمة، وبالخذلان (ردّ تُهَمَة الشّماتة التي اتهمتها بها نساء تَغلُب)[2].فيما تبدو المشاعر مختلفة أكثر حدّة وقوّة في القصيدة الثانية.

فالمرأة مُؤثّرة في الرّجل، مُحفِّزة لمشاعر الذّكورة والفحولة فيه،فهو يتحرّك لنصرتها في حالات ضعفها، أو يسعى لعدم خذلانها في لحظة أبدتْ ثقتها وحُسن ظنِّها في قوّته، فصورة البطل التي تُشبِع أنانيّته الذُّكورية تظهر من خلال انعكاسها على نظرة المرأة له.

لقد صنعت واقعة حرب البَسُوسِ حضورا في النصّ الشّعري الجاهلي لدى المهلهل،عكس لنا صورة العصر الذي عاش فيه، عصر ينطق بالثّوران والانتقام وشدّة الخصام، وكيف أن العصبية الفردية (الفرد) قد حرّكت شجون العصبيَّة القبليّة(الجماعة)، فصنعت صراعا دام أكثر من أربعين سنة .

---

[1]- الشعر النسائي في أدبنا القديم، مي يوسف خليف، 78.

[2]- ورد في الأغاني أن أخت كليب طاردت جليلة من مأتم زوجها، قائلة: "يا هذه اخرجي عن مأتمنا فأنت أخت واترنا، وشقيقة قاتلنا، فخرجت وهي تجرّ أعطافها فلقيها أبوها مرّة فسألها عن أمرها، فقالت: أمنية مخدوع ورب الكعبة، أبالبدن تدع لك تغلب دم ربّها؟ وقالت أخت كليب، رحلة المعتدي وفراق الشامت، ويل غدا لآل مرة، من الكرة بعد الكرة، عن مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، ص 78، عن الأغاني: 68/5.

ويتكرّر الأمر من خلال ما أورد المغاربة من أخبار حول دور المرأة في نُشوب الحرب، وبعثِ حِدّة الصِّراع فيها، ما رواه النهشلي من أخبار حول حال الممالك العربية، التي لم تخل يومياتها من موضوع الحرب، شأنها في ذلك شأن القبائل العربيّة المتنقِّلة، فجملة ردّدتها هِنْد أُمّ عَمْرو بن كَلثُوم التَّغْلُبي، قائلة: "يا آل تَغلُب"[1]،مجرّد جملة نطقتها المرأة لردّ اعتبار لكرامتها المهانة،كانت كفيلة لأن تشعل نار الحرب، بدءً باللّحظة التي استلّ فيها عَمْرو بن كلثُوم سيفه وقتل عَمْرُو بن هِنْد، وقد حرّضته الجملة التي صاحت بها أمّه، ثم خرج فنادى:يا آل تَغلب، فانتبهوا ما له وخيله، وسبوا النساء ولحقوا بالحِيرة.وقد خلّد القصَّة عدد من الشُّعراء منهم أُفنُون التَّغلُبي بقوله :(الطويل)

لعَمرك يَا عَمْرو بن هِنْدٍ وَقَدْ دَعَا لِتَخْدمَ لَيْلَى أُمَّهُ بِموفّقِ

فَقَامَ ابن كلثُوم إِلَى السَّيْفِ مصلِتًا فَأَمْسَكَ مِنْ ندمانه بالمخنّق[2]

وَجَلله عَمْرُو عَلَى الرَّأْسِ ضَرْبَة بذي شطب صَافِي الحَدِيدَة رَوْنَق[3]

وأصبحت هذه الواقعة فخرا لدى تَغلُب فيما بعد، في ردّهم الاعتبار إلى شرفهم وحفظهم لأنَفَتِهم.وقد خلّد الشعر مثل هذه الأحداث، وحرصت روايته على حفظ أيام العرب وصراعاتها."فكان بعض بني تغلب يأخذ فتيانه برواية شعر عَمْرو بن كلثوم.

*** أَلَا هبّي بِصَحْنِكِ فَأَصْبحِينَا ***

ويعطي لكلِّ من رواه أَلْفَ درهم، حتى قال فيه بعض الشّعراء:

أَلْهَى بَنِي تغْلُب عَنْ كُلِّ مَكْرُمَةٍ ** قَصِيدَة قَالَهَا عَمْرُو بن كلْثُومِ

يُفَاخِرُونَ بِهَا مُذْ كَانَ أَوَّلهُم ** يَا للرِّجَالِ لِفَخْرٍ غَيْر مَسْؤُومِ

---

[1]- وقصة ذلك أنها تعرضت لما شعرت به من إهانة، يوم أرادت هند أم النعمان بن المنذر أن تجعلها فيما يشبه خادمة تناولها أشياء وهي ضيفة عندها، وذلك بالتواطؤ مع ابنها عمرو بن هند، فصاحت المرأة تطلب إغاثة ورد اعتبار. ينظر: اختيار الممتع: 133 وما بعدها.

[2]- اختيار الممتع، 135-136.

[3]- ديوان عمرو بن كلثوم:14

إنَّ القَدِيمَ إذَا مَا ضاَعَ آخِرهُ ** كَسَاعِد فله الأَيَّامِ مَحْطُومِ

وهذه القصيدة إحدى المعلَّقات السَّبع"[1].

فباتت الحادثة قصّة تعكس أعمقَ معاني الأَنَفَة لدى العرب واشتهر أمر ابن كلثُوم من خلال القصيدة التي نظمها.يقول ابن شرف القيرواني:"وأما ابن كلثوم، فصاحب واحدة بلا زائدة، أنطقه بها عز الظفر، وهزّه فيها جن الأشر فقعقعت رعوده في أرجائها:وجعجعت رحاه في أثنائها وجعلتها تغلب قبلتها التي تصلى إليها، وملتها التي تعتمد عليها فلم يتركوا إعادتها، ولا خلعوا عبادتها إلا بعد قول القائل:

أَلْهَى بَنِي تَغْلُب عَنْ كُلِّ مَكرمَة ** قَصِيدَة قَالَهَا عَمْرُو بن كلثُوم

على أنّها من القصائد المحققات وإحدى المعلّقات"[2]

وقد خلَّد التَّاريخ هذه الحروب تحت اسم "أيّام العرب"، وهي عديدة تناول الشُّعراء أخبارها، إمّا من خلال حِرصِهم على تَنَاقُل أخبار قبائلهم، وإمَّا لِأَنَّهم هم أنفسهم قد شاركوا في ساحة المعركة، فكانوا شعراء وفرسانا، كالذي وصلنا من خبر عَنْتَرَة بن شَدَّاد، وعَامِر بن الطُّفَيل، ودُرَيد بن الصِمَّة.. وغيرهم.

أسهمت مثل هذه الحروب والتوتّرات بشكل كبير، في إماطة اللّثام عن تركيبة العقليّة العربيّة في بعث توجّهاتها الاجتماعيّة، وبرزَت عنها حركة تمرديّة تُنادي بشِعار مشاع المكان وطبيعة السُّلطة التي تُمارسها طبقات السَّادة وعِلِية القوم داخل المجتمع القبلي، فأضحى ذلك محطّ رفض واحتجاج، وفي مُقابل ذلك صارت القصيدة في بعض أجزائها، نتاج هذه العمليّة التفاعليّة التمرديّة.

4- النصّ التمرُّدي/ الصَّعلكة:

[1] الممتع في صنعة الشعر، تحق زغلول سلام، 54.

[2]- أعلام الكلام لابن شرف القيرواني: 17-18.

خضع المجتمع العربي لمجموعة من النُّظم الصّارمة، جعلت من الفرد، حلقة لا يستقيم أمرها إلاّ إذا ارتبطت بحلقات أخرى، هي مجموعة الأفراد الآخرين.تشكّل في عمومها الإطار العام لهذا المجتمع، وقد صوّر الشِّعر هذا الإطار في سِيَاقِه العامّ والخاصّ.وأضحى للشّاعر مرتبة مميّزة صنَعتها له القبيلة، فهو يُفكِّر بفِكرها، سواء في الذّم فيختار المثالب التي تكره الجماعة، أو في المدح، من خلال الأوصاف التي ترتضيها الأعراف وتتَّفِق عليها.فصار المجتمع بمثابة سلطة تشريعية تسنّ القوانين وتفرض النّماذج والأُطر الإبداعيّة، ولا يمكن فهم هذه السُّنن والقواعد إلاَّ من منظور الجماعة التي لها وحدها قُدرة التّأويل وفهم النّماذج واختراق الصّور.فهذا الحضور المكثّف للأنا الجماعية /المجتمع في الذات المبدعة من شأنه أن يوجّه فاعليّة الإبداع وجهة جماعيّة تتجسّد من خلاله غيابية الفرد في مقابل ظهور الجماعة.فيصبح الابداع جزء من التّكاليف التي يلقيها المجتمع على الفرد، فبقدر تمثيل المجتمع وتحقيق رغباته وذوقه بقدر ما يقترب الإبداع من الجودة والسُّمُو المِثالِيَين[1].

خاض النقاد المغاربة في البحث في البنية العميقة للعقلية العربيّة، وزادُهُم في ذلك، القصيدة الشعريّة نفسها.فقد حَمَلَت هذه الأخيرة بُعدا تمرديّا صريحا، حمل لواءه عدد من الشُّعراء الذين كشفوا على ما وصفوه بالجوانب السّلبية التي لم ترق لفئات من الأفراد، فأعلنوا صراحة خروجهم عن نطاقه، ومُروقهم عن إطاره، في إشارة مُعلنة على موقفٍ تمرّدي صريح، تعدّدت أسبابه، تنوّعت دواعيه، ولعلّ أكثر ما صوّر الشّعر من هذا الموقف التمرّدي هي ظاهرة الصّعلكة، التي مثّلها شعراء، خلّدهم التّاريخ باسم الشّعراء الصّعاليك .

جاء في المعاجم اللّغوية "الصُّعلوك هو الفقير الذي لا مال له ولا اعتماد، وتَصَعْلَكَ الرّجل إذا كان كذلك. قال حَاتِمُ طَيّء:

غَنينَا زَمَانًا بِالتَصَعلُكِ وَالغِنَى ** فَكلا سقاناه بِكَأْسَيْهِمَا الدَّهْرُ

[1]- ينظر بلقاسم خروبي، عملية التلقي عند ابن رشيق المسيلي بين الاتباع والتفرُّد، أطروحة لنيل درجة الماجستير، إشراف: بوقربة الشيخ، جامعة وهران، 2003-2004م: 10

فَمَا زَادَنَا بَغْيًا عَلَى ذِي قَرَابَةٍ ** غِنَانَا وَلَا أَزْرَى بِأَحْسَابِنَا الفَقْرُ

أي عِشنا زمانا. وتَصَعلَكَتِ الإبل خرجت أوبارها وانجرَدت وطَرَحَتْها والتَّصعلك: الفقر. وصَعاليك العرب: ذُؤبانُها. وكان عُرْوَة بن الوَرْدِ يسمَّى عُرْوَةُ الصّعاليك لأنّه كان يجمع الفقراء في حظيرة فيرزقهم ممّا يغنمه "[1].

فالمعنى اللّغوي للصَّعلكةِ، هو التجرّد بمعناه الواسع، ومنه تجرّد الإبل من أوبارها في بعض الأوقات من السنة،وتجرّد الإنسان من المال وأسباب الغنى،فهو فقير. وانطلاقا من هذا المعنى،نحاول أن نتتبّع مَعالم التجرُّد، وأثره في نفسيَّتهم، وانعكاسه على شعرهم، لأنَّ الشّعر يبقى المورِد التَّاريخي الذي نعتمده في قراءة واقع المجتمع العربي القديم.

لا نجد تاريخا محدّدا لبداية نشأة الصّعلكة في المجتمع العربي، وهو أمر لا يدعو إلى الدّهشة، لأن ما وَصَلَنَا من شعرهم، نقيسُه على شِعر العرب عامّة في جميع أغراضه، فلا نجد تاريخا محدّدا لبدايته، ومسار تطوّره، وصولا إلى صورته المعروفة من ضبط عروضي وهو "القصيد".

تعكس الصّعلكة نظاما طبقيّا معيّنا ساد القبيلة، قِوامها طبقة الأسياد والأغنياء، وهامشها طبعة الفقراء والمعدَمين،وكأنّ الظاهرة تأخذ قضية حقوق الإنسان بالمفهوم المعاصر— إن صحّ التعبير—،أي صراع الفرد ضد نظام يراه جائرا أو قاسيا، ويأخذ هذا الصّراع بُعدا تمرّديا، يصل إلى حدّ استعمال السّيف(القوّة). "فالصّعاليك هُم الفقراء، لكنّهم في هذا الاتجاه الثّوري، لم يكونوا فقراء فقط، بل كانوا فقراء شجعانا أقوياء، أصحاب حِسّ مُرهف. وإدراك لما بينهم وبين الأغنياء من فوارق، جعلهم هذا يُدركون آلامهم النّابعة من خَلاء أيديهم من المال، وعجزهم عن الحياة التي يشتهون. لقد ثاروا

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد العاشر:455-456 ، ينظر مادة (صعلك).

على النِّظام المالي، فغنِموا بالقُوّة ما قد حرموه، واستراحوا إلى أنّهم يثأرون من الأغنياء البخلاء، في مجتمع لا تحميه شرطة، ولا يخضع لقانون،ولا يلجأ إلى محاكِم منظّمة"[1].

يروي ابن رشيق عن بَكْر بن النطَاح الحَنَفِي، وهو أحد الصّعاليك المعروفين، قوله:

وَمَنْ يَفْتَقِرْ مِنَّا يَعِشْ بِحُسَامِهِ ** وَمَنْ يَفْتَقِرْ مِنْ سَائِرِ النَّاسِ يَسْأَلِ[2]

فهذا الصّعلوك يعكس نظرة أمثاله إلى الفقر، فأحَبّ إليهم أن يحملوا سيوفهم، ويصارعون من أجل الحصول على الغنائم من خلال هجومهم على الأغنياء والقوافل التجاريّة، سعيا لضمان أسباب استمراريّةِ عَيشِهم وهُم بذلك يأبون السُّؤال، ويعفّون عن مدّ أيديهم للأغنياء متسوِّلين مثلما يفعل باقي الفقراء، فالفرق بين الفقير والصّعلوك، هو أن هذا الأخير يأبى على نفسه ما يرتضيه الأول لها، وهو الوقوف أمام باب الغني طلبا للصدقة، وقد يحصل عليها، وقد يُردّ خائبا.فالصعلوك يرى في هذا الأمر مذلّة، وضعفا وطَعنا في كرامته، وإهدارا لإنسانِيّته، فلا يَسأل ولا يطلب، وإنّما يتّخذ من القوّة وسيلة للحصول على ما يريد من هذا الغنيّ، حتّى لو كلّفه الأمر أن يُشهر سيفه في وجهه.

وينقل عبد الكريم النّهشلي عن عُروُة بن الوَرْدِ[3]،أحد الصّعاليك المشهورين، قوله:

وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَالٍ وَمُقَتِّرًا ** مِنَ المَالِ يَطْرَح نَفْسَهُ كُلَّ مَطْرَح

ليبلغ عُذْرًا أَوْ يُفِيد عتيمة ** ومبلغ نَفْسِي عُذْرَهَا مِثل منجح[4]

---

[1]- عروة بن الورد، ديوانه،دراسة وشرح وتحقيق:أسماء أبو بكر محمّد: 34-35

[2]- العمدة: 800/2.

[3]- هو عروة بن الورد، شاعر جاهلي، وفارس جواد، لقّب بعروة الصعاليك، عمّر طويلا، وكان يقسّم أمواله على الفقراء والمحتاجين.

[4]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع، 122.

وقد أورد ابن رشيق البيتين:

وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَالٍ وَمُقتِرًا مِنَ المَالِ يَطرَح نَفْسَهُ كُل مَطرح

لِيبلغَ عُذْرًا أَوْ يَنَالَ رَغِيبَة وَمبلغ نَفْسٍ عُذْرَهَا مِثْل منجح

وينسب البيتين لأبي العيال من خناعة بن سعد بن هذيل من الشعراء المخضرمين، غزا الروم مع يزيد بن معاوية.

يجد الشاعر نفسه في غُبن يعاني كثرة العِيال، وشِدَّة الحاجة والفقر، فلا يجد غير سيفه ليفيد غنيمة من الغنائم، ولا عذر له في ذلك إلا همّ الفاقة والعوز.

يقول عروة[1]:

ذَرِينِي لِلْغِنَى أَسْعَى، فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ شَرّهُم الفَقِيرَ

وَأَدْنَاهُمْ، وَأَهْوَنهُمْ عَلَيْهِم وَإِنْ أَمْسَى لَهُ حَسَبٌ وخَيرُ

يُبَاعِدهُ القَرِيبُ، وَتَزْدَرِيهِ حَلِيلَتُهُ، وَيَقْهَرُهُ الصَّغِيرُ

وَيَلْقَىَ ذُو الغِنَى، وَلَهُ جَلَالٌ يَكَادُ فُؤَاد لاَقِيهِ يَطِيرُ

فالمال – بحسب عروة – شرف للغني في مجتمع لا يكنّ احتراما لفقير، فهو في نظره شرّ الناس وأهونهم لا فضل له، ولا وقار، لا يلتف الناس حوله، ولا يجالسه قريبه، وتحتقره زوجته، ويزدريه الطفل الصغير.

وقد نلاحظ صيغة الأمر "ذريني، دعيني..."في أشعار الصّعاليك، بحيث يعكس ذلك مفتاحا لباب يُسرِّبون من خلاله فلسفتهم في الحياة، وتوضيح معالم الصّراع مع الآخر.بحيث يتحوّل حضور هذه المرأة العاذلة إلى حضور رمزي، يُعبّر الصُّعلوك من

ينظر العمدة: 122/1. و الأبيات في الديوان مع بعض الاختلافات ،يقول عروة:
وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيالٍ وَ مقترا ****مِنَ المَالِ يطرح نَفْسَه كُلَّ مطرح
ليبلغ عُذرًا،أو يُصِيبَ رَغِيبَةَ **** ومبلغ نَفْسِي عُذرَها مِثْل منجح

ينظر الديوان: 51-52
والأبيات في ديوان عروة مع اختلاف في بعض الكلمات .جاء في ديوان الشاعر:
وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَال ،وَمقترا **** مِن المَالِ يطرح نَفْسَهُ كُلّ مطرح
ليبلغَ عُذْرًا، أو يُصِيبَ رَغِيبَه **** وَمبلغ نفسي عذرها مثل منجح

ينظر ديوان عروة بن الورد :51-52.

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين: 234/1.
وفي الديوان، وردت الأبيات مع بعض الاختلاف في الكلمات :
دَعِينِي لِلغِنَى أسعَى،فَإِنّي *** رَأَيْتُ النَّاسَ شَرُّهُم الفَقِير
وأبعدهم وأهونهم عليهم *** وَإِنْ أَمْسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَير
وَيقْصِيه النَدَى وَتَزْدَرِيه *** حَلِيلَتُه، وَيَنْهَره الصَّغِير
وَيَلْقَى ذُو الغِنَى، وَلَهُ جَلَال *** يَكَادُ فُؤَاد صَاحِبه يَطِير

ينظر الديوان: 79

خلاله، عن رؤاه وتصوّراته للمجتمع والحياة[1].فصيغة "ذريني"،تعبير عن معاني الرّفض لصوت الآخر/المجهول المعرقل، والدّافع إلى الرُّكون والسُّكون.كقول الشَّنفرى :

دَعِينِي وَقُولِي مَا شِئْتِ إنَّنِي سيُغدىَ بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيّبُ

يستحضر الشاعر صوت هذه المرأة بنُفور، لأنّه يدعوه إلى القُعود عن الغارات، فيردّ بإصرار المخاطِر، والفارِس الهَمَام الذي يأبَى إلاّ أن يعيش حياة التحرّر والتمرّد واللاحدود:

لَا تَحْسِبْنِي مِثل مَنْ هُوَ قَاعِد عَلَى عُـنّةٍ أو وَاثِقٌ بِكَسَادِ

إِذَا انْفَلَتَتْ مِنِّي جَوَاد كريمة وثَبْتُ، فَلَمْ أُخْطِئْ عِنَانَ جَوَادِي [2]

فقد يصير للصَّعلَكة معنًا آخراً هو السَّعي بالسّيف لأجل الحُصُول على المال، فنرى الصُّعلوك قاطِع طريق أو أضحى خارجاً عن قانون الجماعة، يتربّص بمترفيها، فيسلبهم أموالهم، ما يسدّ به رمق الفُقراء والمحتاجين، وهو يجد في ذلك فخرًا وشرفًا كبيرَين لأنَّه لا يكتنِز الأموال وإنَّما ينفقُها على من كانت به خصاصة.

يقول عروة[3]:

وَإنَّ امرأ يَرْجُو تراثِي وَإنَّ مَا يَصِيرُ لَهُ مِنْهُ غَـدًا لَقَلِيـلُ

وَمَاليَ مَالٌ غَيْر دِرعٍ ومغفرٍ وَأَبْيَضَ مِنْ مَاءِ الحَدِيدِ صَقِيل

وَأَسمر خطّي القَنَاةِ مثقّف وَأحرد عريَان السّراة طَوِيلِ

---

[1]- ينظر يوسف محمود عليمات، صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مقال بمجلّة العلوم الانسانية، إصدار كلية الآداب، جامعة البحرين، ع: 14، 2007م ، ص: 142-143

[2]- ينظر فاروق أسليم، عذابات الشنفرى،قراءة في سيرته وشعره، مقال بمجلّة آفاق المعرفة، ع:445، أكتوبر 2000م، سوريا.ص:225

[3]- العمدة: 623/1.

ولم نجد هذه الأبيات في ديوان عروة بن الورد ضمن النسخة التي توافرت لدينا.

يقول عُروَة بن الوَرد، لا مجال لمن يرغب في أن يرِثَه، فليس لديه ما يخلّفه غدا، أي بعد موته، فكل ما يغنمه ينفقه، ولا يترك لنفسه غير درعه، وأبيض من ماء الحديد، ويقصد بذلك سيفه."والأجرد من الخيل، وهو الفرس القصير الشعر، عاري الظهر من اللحم، مشرف الهامة طويل القامة."[1]

تعكس لنا مثل هذه الأشعار صورة للنِّظام الطَّبقي الذي ساد المجتمع العربي القديم، جعل الاحترام للغَنِيِّ، والشّقاءَ والمهانةَ للفقير، وتظهر طبقة ثالثة هي طبقة الصّعاليك التي تسعى لصُنع توافق بين الطَّبقَتَين الغنيَّة والفَقيرة، أي أن تأخذ—بالقوّة— ما عند إحداها وتمنحه للأخرى،كنوعٍ من خلق توازنٍ طبقيٍّ اقتصادي.وهذه صورة تنطق بمعاني مرارة الحياة التي كان يعانيها الفقراء،" فأدرك الصَّعاليك أسباب الصِّراع، ووضعوا يدهم على الجرح، فكانوا حربًا على أولئك، الذي تكدَّست لديهم الثروة، فصنعَت التّفاوت الطّبقي، وكأنّ الصّعاليك أرادوا أن يُعيدوا توزيع الثّروة على أسنة الرماح، ورؤوس السِّهام، فصاروا يُؤثرون على أنفسهم، ويوزعون ما عندهم من مال وثروة على الفُقراء، فصاروا يُؤثِرون على أنفسهم ويُوزّعون ما عندهم من مال وثروة، على الفقراء من الناس"[2].

فالصّعلوك هو فقير يُحارِب الفقرَ من أجل فقيرٍ آخر، فهو يُصارع نُظُم مجتمعه ويتمرّد على أعراف قبيلتِه، ويعتدي على أفرادِها من المترفين.فيكون ذلك سببا كافيا لجعل القبيلة تخلع أحد أبنائها وتتبرّأ منه،وهذا السّبب هو كثرة الجنايات التي يرتكبها هذا الفرد[3]،فتمرّده يكلّفه انقلاب الجماعة ضدّه يصل إلى حدّ استئصاله من القبيلة وإبعاده عن أفرادها، فيُعتبر عندئذ "عبئا ثقيلا على قومه، يتبرّءون منه ومن جناياته، فلا يطالبون أحدا ولا يطالبهم أحد بجناية جناها أو جنيت عليه، ولكن بشرط أن يكون

[1]- لسان العرب:116/3، ينظر مادة (جرد).
[2]- علي الشعيبي، الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام، 136.
[3]- عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، 25.

التبرؤ علنيا مشهورا بحيث يبلغ الجماعات الأخرى، وكان ذلك يتمّ في الأسواق لأنها كانت تجمع أناسا من مختلف القبائل والأنحاء"[1].

يصير هذا الموقف التمرّدي، مَطلَبا متطرّفا، مرفوضا، يُزعزِع نظام الجماعة، ويزلزل كيانها بالدّعوة إلى التّغيير،أو المطالبة بإحداث شكل جديد لنُظُم القبيلة،"فهذا الشّاعر الجاهلي المتمرّد على المكان الخانِع، فخَلَعَته شيوخ القبيلة لأنه يُهدّد سكونيّةَ المكانِ وثوابتِه، ويُفسِد عذراوات القبيلة، ويجرّئ العبيد والفقراء على السادة، فإذا انفصل الشنفرى لم يجد تعضيدا من أحد، حتى الفقراء والعبيد، وهكذا يوصي هذا الصّعلوك قابريه أن لا يعيدوا جسده إلى المكان الذي خَلَعَه حيّا.

فَلَا تَقْبِرُونِي إِنَّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ ** عَلَيْكُم، وَلَكِن أَبْشِرِي أُمّ عَامِرٍ[2]

وأمّ عَامِر كناية عن أنثى الضَّبع التي تنماز عن فحلها بأنّها لا تشبع من كلِّ شيء، وقد أوصى الشَّنفرى بإطعام جثّته للأنثى المتوحّشة النَّهِمة، فهي أحقّ به من المكان الوخيم"[3].

وأمام إصرار هذا الفرد على التمرّد ضد الجماعة، نظرا لشعوره بالاغتراب الاجتماعي، فهو يفضّل عيش التّعب والمعاناة في الصحاري والقفار والفيافي، بل يفضّل أن يموت بين الوحوش الضّارية، فتلتهمه فذلك أحَبّ إليه من أن يسكن بين الجماعة،ولو ميّتاً بقبر معروف.فهذا موقف يعبّر عن قمّة الرفض (رفض الآخر في شخصه، ونظمه، وفي مكانه أيضا...) رفض للسلطة الرّسمية التي تفرضها القبيلة على

---

[1]- نفسه، ص 24-25.

[2]- ذكر ابن قتيبة الأبيات : فلا تدفنوني إنّ دفني محرّم عليكم و لكن خامري أمّ عامر
إذا حملوا رأسي وفي الرّأس أكثري وغودر عند الملتقى ثمّ سائري
هنالك لا أرجو حياة تسرّني سمير الليالي مبسلا بالجرائر
ينظر الشعر و الشعراء لابن قتيبة :35

[3] عبد الإله الصائغ، دلالة المكان، 55-56.

الأفراد.ولكنّه ليس رفضا للقيم والأخلاق وغيرها من الشّيم التي تغنّى بها العربيّ طويلا، مفتخرا بها، كالشّجاعة والكرم وغضّ البصر، وحفظ الوعد، وبذل النّفس، والصّبر على المكاره.

يقول عُروَةُ بن الوَرْدِ:

إِذَا المَرْء لَمْ يبعث سواما[1] وَلَمْ يُرح عَلَيهِ، وَلَمْ تعطفْ عَلَيهِ أقاربُهْ

فَلَلْمَوْتُ خَيْرٌ لِلْفَتَى مِنْ حَيَاتِهِ فَقِيرًا، ومن مؤْلَى تَدِبُّ عَقَارِبُه

وَسَائِلَة: أَيْنَ الرَّحِيلُ؟ وسَائِل، وَمَنْ يَسْأَل الصُّعْلُوكَ:أَيْنَ مَذَاهِبُهُ؟

مَذَاهِبُهُ أَنَّ الفِجَاجَ عَرِيضَةٌ، إِذَا ضَنَّ عَنْهُ، بِالفِعَالِ، أَقَارِبُه.

فَلَا أَتْرُكُ الإِخْوَانَ،مَا عِشْتُ لِلرَّدَى كَمَا أَنَّهُ لَا يَترُكُ المَاءَ شَارِبُه

وَلَا يُستَضَامُ الدَّهْرَ جَارِي، وَلَا أَرَى كَمَنْ بَاتَ تَسْرِي لِلصَّدِيقِ عَقَارِبُه

وَإِنْ جَارَتِي أَلوتْ رِيَاح بِبَيْتِهَا تَغَافَلْتُ حَتَّى يَسْتُر البَيْتَ جَانبُهُ[2].

يستحضر الشّاعر أسئلة تأتيه من امرأة (صورة رمزيّة وهميّة)، ومن خلال إجاباته عليها، فهو يشرح فلسفتَه في الحياة،حياة الصّعلكة، المبنيّة على الحريّة والانطلاق بعيدا عن ضيق أفق المكان، الذي يتمثّل في الفيافي الشّاسعة والفِجاجِ العريضة بين الجبال، أو الخروج عن محدوديّةِ الإطار الجغرافي للقبيلة.فأدّى به ذلك، إلى بناء "الأنا"،كتعبير عن التفرّد بالذّات بعيدا عن الآخر، فبرزت "الأنا" لتواجه المجهول،وتسعى للشعور بالحريّة، لينطلق الشَّاعر الصّعلوك داخل المجال الرّحب الواسع، مُتحرّرا من الحيّز الضيّق الذي خنقه وهو في القبيلة.متجاوزا مكانها وزمانها، باحثا عن انتماء جديد وجده في الطبيعة،

[1]- السوام: الماشية والإبل الرّاعية.
[2]- عروة بن الورد، ديوانه: 48

رفقة الوحش.فيحاول التخلّص من حالة اللاإنتماء التي يعاني منها.من خلال أنسَنَتِه للطبيعة ووحوشها، فهم لا ينفون عنه تفرّده ولا يلغون ذاته بما يقرّونها.وبهذا ينتهي به المطاف إلى تأسيس "الأنا الجمعي" أو ال"نحن"،بمعيّة أصحابه ورفاقه (الإخوان)، وتظهر معا لم ذلك في روح المؤازرة والمشاركة مع الآخر الجديد، حدّ الذوبان فيه.[1]

كما نلاحظ أيضا، أنّ روح التمرّد التي تدفع الصّعلوك إلى السّلب والنّهب والأخذ بالقوّة والمجازفة....كلّ ذلك لا يعني الانسلاخ عن المبادئ والقيم والأخلاق التي تعارفت عليها العرب زمنا.فعروة بن الورد الذي يفتخر بغضّ بصره أما جارته، من باب الحفاظ على حُرمة البيوت وقدر المرأة الشريفة،وكأنّنا به يذكّرنا ببيت عنترة بن شدّاد[2]، العبد الأسوَد الذي لفظته القبيلة للون جلده ولأمّه الأَمَة السوداء.فقد عاش في حضن القبيلة ولكنّه بقي مناضلا بها، سعيا منه لفرض حضوره من خلال حمولة القيم التي التزم بها، وربّما خانها بعض الأسياد واخترقوها.فكأنّنا بالقبيلة تفرض سُلطتها على العبد والصّعلوك[3] مهما ادّعى الخروج عنها، فهو يظَلُّ مُستمسكا بها، مفتخرا بالقيم والشيم النبيلة التي تشرّبها من الحياة القبليّة السّابقة، ليعيشها وبكلّ وفاءٍ وإخلاصٍ وصدقٍ بين إخوانه الصّعاليك.

فشعر الصّعلكة وإن حَمل بُعدا تمرّديا صريحا في مواجهة واقع يعكس أحد وجوه المجتمع القبلي العربي القديم، فإنّه يبقى نصّا جماليّا فيه من الذاتية نصيب،ويظهر ذلك في الأفق الخيالي الذي طبع الصّورة لدى الشّاعر الصّعلوك، ليُحمّل نصّه فلسفته الخاصّة في الحياة التي بقيت مشدودة ما بين خيط الواقع المزري، وبين خيط يربطه بحُلم التّغيير، أي أفق حياة أفضل.

---

[1]- ينظر محمّد برونة: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي-دراسة أنثروبولوجية سيميائية- : 116

[2]- يقول عنترة:

أغضّ طرفي ما بدت لي جارتي *** حتى يواري جارتي مأواها.

ينظر ديوان عنترة بن شداد: 308.

[3]- فالعبد هو عنترة المناضل داخل القبيلة، والصعلوك هو عروة المحارب خارج أسوارها، وهما من قبيلة واحدة، وهي (عبس)، أمّا عروة فهو عروة بن الورد بن زيد بن عبس. ويبدو أنّه عاصر عنترة، بدليل إنشاد هذا الأخير، مخاطبا إيّاه:

يا عُروَةُ بن الوَرْدِ خَيْرَ عَبسِ إِمَّا تَرَانِي قَدْ بَذَلْتُ نَفْسِي

2-للمَوتِ وَ الثَّارَاتِ دونَ عِرْسِي

ينظر المصدر السّابق: 323

الفصل الثاني: اللسان الديني والأخلاقي:

1 – اللّسان الديني/ الإسلام والشعر.

2- النص التّعريضي / الهجاء.

3- النص النَّفعي / التكسُّب بالشعر.

1-اللسان الديني /الإسلام والشعر:

اعتنى النّقد الأدبي بالقِيم الدينية في قراءته للشّعر العربي، الذي يعتبر ديوان الأمّة وسجل تاريخها، وعنوان فكرها، ومرآة تعكس صورة أخلاقها، والحديث عن علاقة أو تأثر الشعر بالدين، حديث ذو شجون، قد أسال حبرًا كثيرا، وصنع تضاربا في الآراء. فالمتّفق عليه هو أنّ الشعر قد تحدّث بلسان الدِّين، وغير المتّفَق عليه أنّ النقاد انقسموا فِرَقاً، فمنهم من يدعو إلى أن يكون الشِّعر في خدمة النّفع والإصلاح الديني، بينما فريق آخر يرفض ذلك، ويرى النصّ الشعري جماليّا بالدَّرجة الأولى، فتأثيره بألفاظ مُنتقاة تعجب المتلقي، أفضل من أن يصير وسيلة لحمولةٍ تربويَّةٍ هادفة. والشعر عندهم لابدّ أن ينزل في منزلة بعيدة عن الدين.

من الضّروري الإشارة إلى أن القِيم الأخلاقية التي ورَدَت في شعرنا العربي القديم، لم تكن كلّها من مصادر القرآن الكريم أو الدين الإسلامي، ذلك لأنَّ الشعر الجاهلي، قد تضمن جملة من القيم والمبادئ الدينية، تعدُّ من بقايا الدِّيانات التي سادت قبل الإسلام، كاليهوديّة والنصرانيّة والحنيفيّة[1]، اكتسبت مع الوقت صفة العُرف الاجتماعي، وباتت من العادات والفضائل السوية التي افتخر بها العرب، ونطقت بمعانيها ألسِنة الشعراء. كالشَّجاعة والمروءة والكرَم والنَّجدة، والعِفّة والحَياء، والوفاء بالوَعد.

[1]- ينظر:شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي:89

خاض النقاد المغاربة كغيرهم من المشارقة في الحديث عن لسان الشعر الديني، واحتكَموا إلى مقياس الدين في قراءاتهم لهذا الشعر، وبدا انحياز بعضهم واضحا جدًّا من خلال مواقفهم الصّارمة تجاه التجاوزات الدينية والأخلاقية للشعراء، وفي الوقت نفسه، يثبتون أهمية الشعر وتفضيله وعدم رفض الدّين له.

جمع أبو إسحاق الحصري القيرواني،في كتابه (زهر الآداب وثمر الألباب) مادّة غنية من أقوال الرسول –ص– والصحابة ومن تبعهم، في بعض أقوالهم، وأشعارهم التي نظموها، ليثبت أنّ الشعر لم يرفض من قِبَل الدين، وإنّما كانت هناك دعوة صريحة لتهذيب معانيه وفق ما يخدم الجماعة، وينفعها، سواء في الالتزام بالدفاع عن الإسلام، أو حتَّى في السّعي لغرس القيم الفاضلة في النُّفوس.

يبدو أن الرّسول –ص– كان عارفًا بمدى تأثير الشّعر في نفُوس العرب، فلم يشأ أن يُعارِضه كليّة، وإنّما خطّ له طريقا تقوّم فيه ما عُرف من اعوجاج في المعاني السلبيّة التي كانت سائدة لدى الجاهلين، من غزل فاحش، وهجاء مقذع، وكذب معلن، يقول الرسول –ص–"إنّ من البيان لسحرًا، وإنَّ من الشعر لحكمة، ويروى لحُكْمًا، والأوّل أصحُّ"[1].

ويسترسل ابن رشيق في سرد جملة من الأخبار، تُثبت موقف الدّين من الشّعر، فهو يقول بأنّ إنكار الإسلام للشّعر إنّما يعود إلى اتّهام المشركين للرسول –ص–بأنه شاعر:"ألا ترى العرب، كيف نسبوا النبي– ص– إلى الشعر لمّا غلبوا وتبيّن عجزهم، فقالوا:هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته"[2].

فإعجاز القرآن لم يطل الشعر فحسب، ولكنّه طال أيضا غيره من صنوف الكلام، فكما أنّ القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر، فكذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والمترسّلين وليس بترسُّل، فمن هاهنا، قال الله عز وجلّ:﴿**وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ**﴾[3] أي لتقوم عليكم الحُجّة، ويصحّ قبلكم الدّليل[4].

---

[1]- الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب:39/1

[2]- ابن رشيق، العمدة:75/1

[3]- سورة يس:69

[4]- ينظر العمدة:75/1

يرى ابن رشيق في القرآن معجزة تفوق حدود أصناف الكلام، ليس فقط الشعر، ولكن أيضا أصناف المنثور، وكلام البلغاء، وكل ما جاء على لسان إنسان أو جان.ويستمرّ في إثبات ذلك بقوله:"فأمّا احتجاج من لا يفهم وجه الكلام، يقول الله تعالى:﴿**والشُّعَرَاء يَتْبَعهُمُ الغَاوُون أَلَمْ تَرَ أَنّهُم فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُون وَأَنَّهُم يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ**﴾.فهو غلط وسوء تأويل، لأنَّ المقصودين بهذا النصّ، هم شعراء المشركين الذين تولّوا رسول الله –ص– بالهجاء، ومسّوه بالأذى. فأمّا من سواهم من المؤمنين، فغيرُ داخل في شيء من ذلك، ألا نسمع كيف استثناهم الله عز وجلّ، ونبّه عليهم، فقال:﴿**إِلاَّ الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا، وانْتَصَرُوا مِنْ بَعدِمَا ظُلِمُوا**﴾.يريد شعراء النبي عليه الصلاة والسلام الذين كانوا ينتصرون له.ويجيبون المشركين عنه، كحَسَّان بن ثابِت، وكَعبُ بن مَالِك، وعبدُ اللهِ بن رَوَّاحَة"[1].

إنّ ما جاء من مواقف صارمة ضدّ الشعر، إنّما يخصّ معانيه، أي معاني الهجاء والسّباب التي كانت تستهدف الرّسول –ص– بخاصّة والإسلام بعامّة. فقد وُجد في آيات القرآن الكريم، ما يستثنى زمرة الشّعراء الذين ناضلوا من أجل نصرة النبي عليه الصّلاة والسّلام، والردّ على الكفّار من شعراء وغيرهم،ردًّا ممّا يفهمون، ويؤثر فيهم، وهو الشّعر.

يقول ابن رشيق:"فلو أنّ الشعر حرام، أو مكروه، ما اتّخذ النبي–ص– شعراء يثيبُهُم على الشّعر ويأمُرهم بعمَلِه ويسمعه منه"[2] ولعلّه يُشير في ذلك إلى قصيدة "بانت سعاد" التي ألقاها كَعْبُ بن زُهَير بين يدي الرسول–ص– فسمعها منه وأجازه عليها ببردته[3].وهي قصيدة معروفة.يقول حازم القرطاجني:"كان الرسول–ص– ينشد النّسيب أمام المدح،فيصغي إليه ويثيب عليه".ولعلّه يقصد(بانت سعاد)[4].

ثمّ يعكف على توضيح معنى قول الرسول– ص–"**لَأَنْ يَمْتَلِئَ جَوْف أَحَدِكُم قَيْحًا حَتىّ يَرِيَه، خَير لَهُ مِنْ أَنْ يَمْتَلِئَ شِعرًا**"[5].فإنمَّا هو فيمَن غلب الشِّعر على قلبه،وملَك

---

[1]- ابن رشيق،العمدة:1/91-92، والآيات من سورة الشعراء: 225-226-227

[2]- المصدر نفسه: 92/1

[3]- نفسه: 1/79-80

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:79

[5]- ابن رشيق، العمدة:92/1

نفسه، حتى شغله عن دينه، وإقامة فروضه ومنعه من ذكر الله تعالى، وتلاوة القرآن، وغيره ممّا جرى هذا المجرى من شطرنج وغيره – سواء"[1].

يُبَيِّن ابن رشيق أنّ الرسول –ص– لم يكن ضدّ الشّعر، ولكن ضدّ أن يطغى على نفس الشَّاعر، فيلفّ على قلبِه، ويلمّ على سلوكه، فيشغله عن دينه، وعن إقامة الفروض والعبادات.وأنّ الشّعر ليس وحده ما يشغل فُؤاد المرء، ولكن هناك غيره من الملهيات، كلعب الشطرنج.

وقد وقف الصحابة رضي الله عنهم جميعًا، الموقف نفسه أمام الشعر، فلم يعارضوا نظمه، وإنما حدّدوا معالم سبيله، فلا تخالف معانيه، ما جاء في الإسلام من دعوة إلى الالتزام بالأخلاق والقيم النبيلة، وقد أورد المغاربة ومنهم ابن رشيق وعبد الكريم النهشلي، والحصري القيرواني، أشعارا تنسب إلى الصّحابة كعثمان بن عفّان، وعمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب وغيرهم.وهي في عمومها لا تكاد تخلو من حكمة أو دعوة لمكرمة، أو نشر لخُلُقٍ حسَن.

يقول الحصري:"ذَكر بعض أهل العلم أنّه لا يُعرف لعُثمَان شعر، وأنشد له بعضُهم:

غِنَي النَّفْسِ، يُغْنِي حَتَّى يَكُفَّهَا وَإِنْ عَضَّهَا حَتَّى يَضرّ بها الفَقْرُ
وَمَا عُسرَةٌ – فَاصْبِرْ لَهَا إِنْ تَتَابَعَتْ– بِبَاقِيَةٍ إِلاَّ سَيَتْبَعُهَا يُسْرُ[2].

ويورد إبن رشيق البيتين من دون أن يتحفّظ في نسبتها إلى عُثمَان بن عَفَّان مثلما فعل الحُصَري، يقول:"ومن شعر عُثمَان بن عفَّان –رضي الله عنه:

غِنَي النَّفْس يُغنِي النَّفسَ حتَّى يكفّها وإن عضَّها حتَّى يضرّ بها الفقرُ
وما عُسرةٌ –فاصبر لها إن لقيتَهَا بكائنةٍ إلاَّ سيتبعها يُسرُ[3]

نلاحظ فروقا بسيطة ما بين رواية الحصري، وابن رشيق، تظهر في بعض الألفاظ البيتين، (إن تتابعن/إن لقيتها) وكذلك (بباقية/بكائنة)، ولعلّ ذلك يعود إلى الرّواية الشّفويّة للنّظم الشّعري.فيسبّب تغييرا في بعض الألفاظ، أو زيادة أو نقصانا.

---

[1]- المصدر نفسه:93/1
[2]- الحصري القيرواني: 76/1.
[3]- ابن رشيق، العمدة: 97/1

ويروى أيضا لعُمر بن الخطَّاب –ض– أشعارًا قالها، فيها من الحِكمة والزُّهد، وتذكُّر الخالق عز وجلّ.يقول الحصري القيرواني:"روى أن عُمر بن الخطاب رضي الله عنه حجّ، فلما كان بضحنان[1]، قال:لا إله إلا الله العلي العظيم، المعطي من شاء ما شاء، كنتُ في هذا الوادي في مِدْرَعَة صوف أرعى إبل الخطّاب، وكان فظًّا يتعبني إذا عملت ويضربني إذا قصّرتُ، وقد أمسيتُ ليس بيني وبين الله أحد، ثم تمثل:

لَا شَيْءَ مِمَّا تَرَى تَبْقَى بَشَاشَتُهُ يَبْقَى الإِلَه وَيُودي المَال والوَلَدُ
لم تُغْنِ عَنْ هُرْمُز يَوْمًا خَزَائِنُهُ وَالخُلْدُ قَدْ حاوَلَتْ عَادٌ فَمَا خَلَدُوا
وَلَا سُلَيْمَان إِذْ تَجْرِي الرِّيَاح لَهُ وَالجِنُّ وَالإِنْسُ فِيمَا بَيْنَهَا تَرِدُ
أَيْنَ المُلُوكُ التِّي كَانَتْ نَوَافِلها مِنْ كُلِّ صَوْبٍ إِلَيْهَا وَافِدُ
حَوْضٌ هُنَالِكَ مَوْرُودٌ بِلَا كَدَرِ لَابُدَّ مِنْ وِرْدِةِ يَوْمًا كَمَا وَرَدُوا[2]

أورد ابن رشيق الأبيات نفسها لعُمَر بن الخطاب، مع تغيير في مناسبة قولها، وذلك أنّ عمرا "لبِس بردًا جديدا، فنظر النّاسُ إليه"[3] فقال الأبيات،كما ورد تغيير في الكلمات،في لفظة "بلا كدر"، وابن رشيق قال:"بلا كذبٍ".فهذه الأبيات، لا تكاد تختلف في معانيها عن تلك التي قالها عثمان بن عفّان، ففيها من معالم الزّهد، وتذكّر الخالق، والعفّة، ونبذ الدنيا.

ففي إقبال الصّحابة على قول الشّعر ونظمِه، دليل على قوّة نَفاذ الشِّعر في نفوسِهم،وهم عربٌ يتفاعلون ويتأثرون به، لقوله –ص–:"لا تدعُ العرب الشِّعر حتّى تدع الإبل الحنين"[4].والرسول الكريم عربيّ، قد أثّر الشعر في نفسه –حسب ما يروى عنه–من ذلك ما أورده المغربي عبد الكريم النهشلي في أنَّ "الرسول –ص– قتل النضر بن الحارث[5] فعرضت له ابنته قتيلة وهو يطوف بالبيت، فاستوقفته –ص– وجذبت رداءَه حتَّى انكشف مَنكِبه، وأنشدته شعرها بعد قتل أبيها، وهو:

---

[1]- جبل بالقرب من مكة.
[2]- الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب:1/73-74
[3]- ابن رشيق، العمدة: 1/96
[4]- المصدر نفسه:1/91
[5]- كان كافرا، يقول في كتاب الله وفي نبيّه ما ليس فيهما من كذب وبهتان. فلمّا أسر في غزوة بدر، أمر الرسول-ص-عليّا رضي الله عنه،فضرب عنقه. ينظر النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله:69 الهامش، عن أسد الغابة في معرفة الصحابة:5/17.

يَا رَاكِبًا إِنَّ الأُثَيْلَ مَظِنّةٌ	من صبح خَامِسةٍ وأنْتَ مُوَفّقُ
أبلغ بِهِ مَيتًا بِأَنَّ قَصِيدَة	مَا إن تُزالُ بِهاَ الرَّكائِب تخفُقُ
مِنّي إِلَيهِ وَعَبرةً مَسْفُوحَةً	جَادَتْ لمائِحِهَا وَأُخرَى تخنُقُ
فَلْيَسْتَمِعَنَّ النّضْرُ إنْ نادَيتُهُ	إنْ كَانَ يَسْمعُ ميّتٌ لاَ يَنْطِقُ
طَلَّتْ سُيُوفُ بَنِي أَبِي تَنُوشُه	للهِ أَرْحَامٌ هُنَاكَ تَشَقَّقُ
قَسْرًا يقادُ إلى المنيّةِ متعبًا	رشفَ المقيَّدِ وَهْو عانٍ موثَقُ
أمحمّدٌ هاَ أنْتَ ضنءُ كَريمَة	مِن قَومِهَا والفَحْل فَحل مُعْرِقُ[1]
مَا كَانَ ضَرَّكَ لَو مَنَنْتَ ورُبَّمَا	مَنَّ الفَتَى وَهُوَ المَغيظ المحنَقُ

فقال النبي عليه الصلاة والسلام: لو كنتُ سمعتُ شعرها هذا ما قتلته"[2].

وهي قصيدة متداولة،أوردها أبو علي المرزوقي في كتابه"شرح ديوان الحماسة وقد شرح عددًا من معانيها، وقصدها وكيف أثّرت في الرسول –ص– كما أورد الأبيات الحصري القيرواني، وابن رشيق في عمدته.

أثّرت هذه الأبيات في نفسه –عليه السلام– ربَّما لصدق ما فيها من مشاعر ابنة نكبت في أبيها، فأصابها من الحزن ما كان كافيا لأن يؤثّر في الرسول –ص– لاسيما في قولها:"ظلّت سيوف في أبيه تنوشه" وقصدها بني عمومته، وأفراد قبيلته من الذين أسلموا، فصار بينهم وبينه حجاب الإسلام، لا حجاب النَّسَب القَبَلي.فقال الرسول –ص– أنَّه لو كان سمع شِعرَها ما قتل أباها، وما كان ليتَسبَّب في أذِيَّتها. وهو النبي الكريم الذي عفى عن المذنبين قالوا عنه "أخ كريم وإن أخ كريم".

تشجّع النقد بهذه النظرة الدينية في قراءته الشعر العربي.ورفض النقاد ومنهم المغاربة من الشعر ما يخلّ بالقيم الدينية، ونظروا إليه من زاوية ما يتوافر فيه من معايير الأخلاق القويمة، والمواعظ والنصائح، وغير ذلك ممّا ينفع الناس ويخدم السلوك القويم، والمواعظ والنّصائح وغير ذلك ممّا يتّصل بالأخلاق السوية.ويستند هؤلاء إلى رؤية

[1]- في البيان و التبيين (نجيبة)، ينظر الجزء44/4

[2]- اختيار الممتع في علم الشعر وعمله: 70/69.

الإسلام للشعر والشعراء، فالمذموم منهم هو الذي لا تطابق أقواله أفعاله، ويستثني في ذلك ﴿**الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَات**﴾.

وفي تتبّعنا لمسيرة النّقد العربي في احتكامه إلى النّظرة الأخلاقيّة، يبرز لنا رأي الأصمعي، كأقدم وأشهر الآراء في هذا الأمر، يقول:"الشعر إذا أدخلته في باب الخير لأن، ألا ترى أنّ حسانا بن ثابت، كان فحلا من فحول الجاهلية، فلمّا دخل في باب الخير من مراثي النبي –ص– وحمزة وجعفر رضوان الله عليهم، لان شعره.وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، ومن صفات الدّيار والرّحل والهجاء والمدح والتَّشبيب بالنِّساء وصِفة الخمر والخيل والحروب،والافتخار، فإذا أدخلته باب الخير لان "[1].

يُعتبر فصل الدّين عن الشّعر، أوّل ما نستخلصه في قول الأصمعي، ثم خوضه في ثنائية (الخير/الشر)[2]،التي شهدت حضورا كثيفا في القرآن الكريم، وأقوال الرسول– ص– فيرى الأصمعي أنّ قوة الشّعر في مجاله (الشرّ)، فإذا تناول جانب الخير، فَقَدَ هذه القوّة فـ"يلين ويترهّل".ويقصد الأصمعي بالخير، هي تلك الموضوعات الأخلاقية والقِيَم الدينية التي التزم بها الشعراء في صدر الإسلام، وقد أوجزنا في مراثي الرسول عليه الصلاة والسلام وصحابته، أي دفاعًا عن النبي الكريم، وخدمة الدين الجديد.بينما يرى الشرّ في الأغراض التي صنعت شهرة الشعر وهيبة الشاعر في الجاهلية، كالتشبيب بالنّساء، والغزل الفاحش، والهجاء اللاذع المقذع التي يتناول الأحساب والأنساب، بالطّعن وتتبّع العيوب وكشفها، وأيضا الفخر المبالَغ فيه إلى حدّ الكذب، والتَّمويه، وزرع العنصريَّة والتَّفرقة بين النَّاس من خلال شعر التَّحريض والعصبيَّة القبليَّة ووصف الدِّيار البالية، والبُكاء على الأطلال الدارسة، وغيرها...،فقد حارب الإسلام بعضها، وهذّب بعضها "فلم يعد الشاعر الإسلامي يَفخر بإعلاء كلمة القبيلة أو رفع شأنها، ولا بكسب المغنم أو سبي الأعداء، بل صار يفخر بنيل الشَّهادة في سبيل الله، وبتأييد الملائكة لنجد الله، وانتصار المؤمنين الصادقين "[3].

---

[1]- المرزباني، الموشح :83

[2]- ينظر إدريس الكريوي، النقد الأخلاقي عند عبد الله كنون، مقال بمجلّة علامات ،ج5،م14سبتمبر 2004م: 118

[3]- سامي مكي العاني،الإسلام والشعر:104

يُعلن الأصمعي صراحة، أنَّ مواضيع الخير لا يتلاءم وطبيعة الشعر "فهذا الفنّ القولي، لا يُمكن أن يعيش في كنف الدين أو الأخلاق، وكأنَّ الأهداف الدينية، لا تأتلف وطبيعته"[1].فطريق الشعر غير طريق الإسلام لقوله عليه السلام:"**إنما بُعثت لأتَمِّمَ مكارم الأخلاق**".

ويخوض ابن شرف القيرواني برأيه في حسّان بن ثابت فيقول: "وأما حسان فقد اجتث بواكر غسان، ثم جاء الإسلام وانكشف الإظلام فجاحش عن الدين وناضل عن خاتم النبيّين، فشعر وزاد وحَسَّن وأجاد إلاّ أنّ الفضل في ذلك لربّ العالمين وتسديد الروح الأمين"[2].

يوافق ابن شرف الأصمعي في أنه كان لحساب بن ثابت مرتبة شعرية فخمة في الجاهلية، التي اسماها بـ"الإظلام"، مع ما يطبع ذلك من مواضيع "الشر"، ومع مجيء الإسلام، صار شعر حسان نصًّا نضاليا يدافع عن الدّين وعن الرسول –ص– وهو الالتزام الذي عناه الأصمعي بالخير.على أنّ ابن شرف يرى في هذه المعاني الجديدة الخيّرة، معالم الزيادة والحسن والجودة، وكأنه يجد أنّ "الخير في شعر حسّان قد أضاف له من سمات الإيجاب، عكس ما قال الأصمعي من أنه لان وترهَّل. فحسّان بن ثابت – بحسب رأي ابن شرف– لم يفقد مكانته الشعرية، فهو فحل من فحول الجاهلية بما يوافق البيئة والعصر وتفكير الناس يومها، وهو أيضا فحل من فحول الإسلام بما يوافق ظروف الناس والزمان مع مجيء الدين الجدي.

يلتحق عبد الكريم النهشلي بالركب، ملامسا رأي الأصمعي، معتمدا على ثنائية الخير والشرّ في تقسيمه الشعر بحسب أغراضه ووظائفه يقول:"الشعر أربعة أصناف، فشعر هو خير كلّه، وذلك ما كان في باب الزّهد، والمواعظ الحسنة، والمثل العائد على من تمثّل به بالخير، وما أشبه ذلك وشعر هو ظرف كلّه، وذلك القول في الأصناف والنعوت والتشبيه، وما يفتئ به من النّعوت والمعاني والآداب، وشعر هو شرّ كلّه، وذلك الهجاء، وما تسرّع به الشاعر إلى أعراض الناس، وشعر يتكسّب به، وذلك

[1]- عز الدين اسماعيل:الأسس الجمالية في النقد العربي القديم:153

[2]- ابن شرف، أعلام الكلام: 18-19.

أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها، ويخاطب كل إنسان من حيث هو، ويأتي إليه من جهة فهمه"[1].

نلاحظ صفة الإطلاق في هذا النصّ، فشعر هو خير (كلّه)، وشعر هو شرّ (كلّه).ولعلّ النَّهشلي في ذلك يتّفق والأصمعي في أنّ الشعر العربي يؤدّي وظيفتَه بحسب توجهات الشاعر، فإذا دفع بشعره إلى المواعظ وخدمة الدين، والزُّهد، والنَّصائح، جاءت وظيفته إيجابية خيّرة، فإذا عكف على النَّظم في الهجاء اللاذع والسباب الفاحِش وغير ذلك ممّا ذكره الأصمعي من أغراض الشرّ، جاءت وظيفة هذا الشِّعر سلبيّة هدّامة، تُخالف الدين والعُرف.

طغت النّزعة الأخلاقيّة على بعض النّقاد، فأصرّوا على ربط الشِّعر بالدّين والأخلاق، وألحّوا في الدعوة إلى التصدّي لشعر فيه تجاوزات دينية.فهذا أبو إسحاق الحصري يُورد لنا في كتابه "جمع الجواهر في الملح والنوادر"، مساجلة حدثت بين الأنباري، وبين عبد الله بن المعتز، كان موضوعها شعر الحسن بن هانئ، أبو نواس. وهي مساجلة، جمعت بين طرف هو (الأنباري) يدعو إلى تحكيم المعيار الأخلاقي الديني، وبين طرف هو (ابن المعتز)، وهو يرفض ذلك جملة وتفصيلا.

فقد كتب ابن الأنباري إلى عبد الله بن المعتز في مساجلة جرت بينهما "جرى في مجلس الأمير ذكر الحسن بن هانئ والشعر الذي قاله في المجون، وأنشده وهو يؤم قومًا في الصّلاة، وهو أنَّ لكلّ ساقطة لاقطة، وأنّ لكلّ كلام رواة، وكل مقول محمول.فكان حق لشعر هذا الخليع أن لا يتلقاه الناس بألسنتهم.ولا يدونوه في كتبهم ولا يحمله متقدّمهم إلى متأخّرهم، لأنّ ذوي الأقدار والأسنان يجلون عن روايته، والأحداث يغشون بحفظة، ولا ينشد في المساجد، ولا يتجمل بذكره في المشاهد، فإن صنع فيه غناء، كان أعظم لبيته، لأنّه إنَّما يظهر في غلبة سلطان الهوى، فيهيج الدواعي الدنيئة ويقوي الخواطر الرديئة.والإنسان ضعيف بتنازعه على ضعفه سلطان القوى، ونفسه الأمّارة بالسوء والنفس في انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كوة مغدرة من رأس رابيه إلى قرار فيه نار، وإن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلكتها.

[1]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله :

والحسن بن هانئ ومن سلك سبيله من الشعر الذي ذكرناه شطار كشفوا للناس عوارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم، وحسنوا ركوب القوابح، فعلى كلّ متديّن أن يذمّ أخبارهم وأفعالهم، وعلى كلّ مصور أن يستقبح ما استحسنوه ويتنزّه عن فعله وحكايته"[1].

يبدو الأنباري—في نصّه- صارمًا إلى درجة الحدّة، معاتبا ابن المعتز على قبول شعر أبي نواس وأمثاله، فهو سلاح هدّام، وقذائف من المجون الخلاعة، لا يمكن أن يروى في مجلس خاصّ، فما بال روايته في المساجد.ويُعدّ ذلك بمثابة خدمة لانتشار

هذا النّوع من الشّعر بين النّاس، فيسير الفساد بينهم، فإذا تغنّوا كان ذلك أسوء وأخطر، لأنَّ نفس الإنسان أمّارة بالسّوء، فإذا وجدت ما يغذّي هواها من أسباب التهتّك والمجون، كان ذلك سببا كافيا لانحرافها وهلاكها.

ويدعو الأنباري كلّ متديّن، غيور على دينه، أن يتصدى لمثل هذه الأشعار بذمّها واستقباحها وبالكفّ عن روايتها حتى لا تحضى بالسَيرورة والانتشار والإيقاع بذوي النفوس الضعيفة .

ويردّ عليه ابن المعتز في موقف دفاعيّ قائلاً:"ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المبرز في ميدانه من اقتصر على الصدف، ولم يقر بصبورة، ولم يرخص في هفوة، ولم ينطق بكذبه ولم يغرق في ذم، ولم يتجاوز في مدح ولم يزوّر الباطل ويكسبه معارض الحق، ولو سلك بالشعر هذا المسلك، لكان صاحب لوائه من المتقدمين أميَّة بن أبي الصلت النقضي، وعدي بن زيد العبادي، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ في أشعارها من امرئ القيس والنابغة"[2] .

اعتبر ابن المعتز ضرورة الفصل بين الدّين والشّعر أساسا في دفاعه، بحيث كان يستنشد أشعار أي نواس، ويعجب بها، حتى واو جاء فيها من معاني المجون، فلو حمل الشعر فقط معاني الخير، كالصدق وتجاوز الكذب، وترك الغزل الماجن، والإغراق في

[1]- الحصري القيرواني، جمع الجواهر في الملح والنوادر:40

[2]- الحصري القيرواني، جمع الجواهر في الملح والنوادر:40

الهجاء والذم، والُمبالغة في المدح، وخلط الحق بالباطل، لما سمع الناس عن شعر امرئ القيس والنابغة، ولما اشتهر غيرهما كأمية أي الصلت الثقفي، وعدي بن زيد، وقد كانا أكثر حرصا على تضمين شعرهم معاني "الخير".

ويرى الأنباري في المرتبة الاجتماعية لابن المعتز،–وهو الأمير العباسي–سببا كافيا يصنع حماية للشعر الماجن، وتشجيعا للشعراء على هتك ستار الأخلاق إرضاء لعلية المجتمع من الحكام والأمراء والوزراء.. وغيرهم..

يوافق ابن رشيق وكذلك ابن شرف، ما أورده الأنباري في هذا الأمر.يقول ابن رشيق متحدّثا عن الأخطل:"ومن الفحول المتأخرين الأخطل واسمه غياث بن غوث، وكان نصرانيا من بني تغلب بلغت به الحال في الشعر إلى أن نادم عبد المالك بم مروان.وركبّه ظهر خايره فيه يديه.وطوّل لسانه حتى قال مجاهرا –لعنة الله عليه– لا يستتر في الطعن على الدين، والاستخفاف بالمسلمين:

وَلَسْتُ بِصَائِم رَمَضَانَ طَوْعًا وَلَسْتُ بِآكِلِ لحَمَ الأَضَاحِي
وَلَسْتُ بِزَاجِرٍ عنسًا بكُورًا[1] إِلَى بَطْحَاءِ مَكَّةَ لِلْنَّجَاحِ
ولست مناديا أبدا بليل مثل العَيْرِ:"حيّ على الفلاح"
ولكني سأشربها شمولا وأسجد عند منبلَج الصّباح

وهذه غاية عظيمة، ومنزلة قريبة، حملت من المسامحة في الدين على مثل ما نسمع، والملوك ملوك بزعمهم"[2].

يبدي ابن رشيق دهشة كبيرة أمام التجاوز الديني الذي ارتكبه الأخطل في شعره من تهكّم واضح بمجموع العبادات التي أقرّها الإسلام، يمارس شعائرها المسلمون، كصوم رمضان، والتّضحية في العيد، والحجّ إلى الكعبة، والصلاة، بل ويعلن تفضيله شرب الخمرة على أن يقوم لله ساجدًا،بل ويصل به الأمر إلى نعت المؤذّن بالحمار..فهذا خرق عظيم لمبادئ الدين، حتى ولو كان الشاعر نصرانيًّا، لأنّ الأمير الذي رعى هذا الشاعر، هو رجل مسلم من الغرابة أن يولي عبد الملك بن مروان رعاية لمثل هؤلاء الشعراء.

---

[1]- العنس:الناقة

[2]- ابن رشيق، العمدة:116/1

ويلمّح ابن رشيق أيضا إلى عدد من الشعراء الذين وردت في أشعارهم تجاوزات دينية، وذلك نظرا للحماية التي وفرها لهم الحكام الذين جالسوهم، كأبي نواس الذي كان نديما للأمين محمد بن زبيدة ابن هارون الرشيد، طول خلافته، ومسلم ابن الوليد صريع الغواني، وقد اتّصل بذي الرياستين (المأمون) ومات عاملا على جرجان وكان تولاّها على يديه، وأبو تمام ولي ديوان البريد بالموصل، والبحتري الذي كان نديما للمتوكل لا يكاد يفارقه.وأبو الطيّب في التحاقه ببلاط سيف الدولة، ومن بعده بلاط كافور الإخشيدي، آملا في الوصول إلى الولاية والنفوذ.[1]

تعرّض أكثر هؤلاء الشعراء إلى انتقادات شديدة تتَّهمهم في دينهم، وتطعنهم في أخلاقهم.فانقسم النقاد في ذلك ما بين موافق لهذه الأحكام، وبين رافض لها.

يقول الصُّولي عن أبي تمام:"وقد ادَّعى قومٌ عليه الكُفر، بل حَقَّقوه، وجعلوا ذلك سببًا للطَّعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننتُ أن كفرًا ينقص من شعره، ولا أنَّ إيمانًا يزيد فيه"[2].

فهو يرفض جملة الاتّهامات التي طالت شعر أبي تمام، فهو لم ينكر تهمة ارتكابه تجاوزات في شعره، وإنَّما عابَ على النقاد تحكيمهم المعيار الديني في الحكم للشاعر أو عليه.ويوافق القاضي الجرجاني الصولي في رأيه، فهو يدافع عن المتنبي بقوله:"والعجب ممّن ينقص أبا الطيّب، ويغضّ من شعره لأبيات وجدها، تدلّ على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة، كقوله:

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَات هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوحِيدِ[3]

فلو كانت الديانة عارًا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخرّ الشاعر، لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من اللّواوين، ويحذف ذكره إذا عدّت الطبقات. ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمّة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كَعب بن زُهَير، وابن الزِّبَعْرَى وأضرابهما ممَّن تناول رسول الله –ص– وعاب من

[1]- ينظر:المصدر نفسه:117/1
[2]- الصولي، أخبار أبي تمام:38
[3]- المتنبي، ديوانه: 19

أصحابه بكمًا خرسًا، وبِكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدّين بمعزل عن الشعر"[1].

يدافع الجرجاني عن المتنبي ويردّ على خصومه، الذين اتّهموه بالكفر والإلحاد. وهما في نظرة حجّة باطلة لأنّ العامل الديني، لا يعدّ شرطا في قبول شعر الشاعر، أو الحكم عليه، ولو كان الأمر كذلك لوجب التخلّي عن أشعار الجاهليين، لأنَّهم كانوا وثنيّين، وعن شعر أبي نواس وأضرابه، لأنّهم كانوا مُجّانًا مستهزئين.

لا نظنّ أنّ القاضي الجرجاني يحاول تبرئة المتنبي من ارتكاب الخطأ، أو يمحو عنه معالم التجاوز الديني، لكنَّه يرفض أن يُحْكَم على شعره كلّه، فيُصَادر بسبب بعضه، فهو يدعو إلى أن يُلحق المتنبي بطبقة جماعته، والاعتراف بفحولته.

ولا يكاد ابن شرف يخالف ابن رشيق، في اتّهامه الحكام، لأنَّهم يفتحون أبواب التهتّك أمام الشعراء، ومنهم المعزّ لدين الله الفاطمي[2] حاكم بلاد المغرب، والذي عُرف بمجالسة شاعر مغربي هو ابن هانئ الأندلسي[3]الذي يقول عنه:"وابن هانئ محمد الأندلسي ولادة القيروان،(وفادة وإفادة) فرعدي الكلام، سردي النظام، متين المباني غير مكين المعاني، يجفو بعضها عن الأوهام حتى تكون كنقطة النظام...وقد نوّه به ملك الزاب، وعظم شأنَه بأجزل الثواب وكان سيف دولته في إعلاء منزلته من رجل يستعين على صلاح دنياه بفساد أخراه لرداءة عقله ورقّة دينه، وضعف يقينه، ولو عقل لم تضق عليه معاني الشعر حتىَّ يستعين عليها بالكفر[4].

ينتقد ابن شرف الشاعر ابن هانئ ويتَّهمه برقّة دينه، ورداءة عقله، وقصور فطنته، فدفع بنفسه إلى مضايق الكفر، حتَّى صافت عليه معاني الشعر، قالهما، وجد فيهما ابن شرف تجاوز أخلاقيا، ودينيا، وعقليًّا، يقول زهير:

وَمَنْ لَا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ يُهَدَّم وَمَنْ لاَ يَظْلِم النَّاسَ يُظْلَم

---

[1]- عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه:63-64

[2]- من الحكام الفاطميين في شمال إفريقيا، وحكم مصر بعد وفاة كافور الإخشيدي.

[3]- شاعر معروف اتّصل بالمعز لدين الله الفاطمي، ومدحه بقصائد سميت (المعزيات)، التي تعدّ وثيقة تاريخية تحمل جزءا من تاريخ المغرب الاسلامي السياسي والمذهبي خلال القرن الرابع الهجري.

[4]- ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام: 26، وورد النص باختلاف طفيف عند كرد علي، رسائل البلغاء: 251.

يعقّب ابن شرف يقوله:"وقد تجاوز هذا الحق بالباطل وبنى قولا ينتَقِضُه جَرَيان العادة، وشهادة المشاهدة، وذلك أنّ الظلم وعرة مراكبه مذمومة عواقبه، في جاهليته وإسلامنا"[1].فهو يعيب على زهير، المعنى الذي أورده في البيتين، محاولا التملّص من انحيازه الديني حين قال:"في جاهليته وإسلامنا"، أي جاهلية زهير ليست عذرًا كافيا له، لأنّ القيم في عصره تنبذ الظلم، وتدين مرتكبيه.وربّما غفل الناقد على أنّ زهيرا، إنَّما يصوّر جانبا من واقع الحياة في عصره، وهو أمر تعدّدت الأخبار حوله، ككثرة الحروب والإغارات، بين القبائل، فالتي لا تغير، يغار عليها، على أنَّ التّعميم في كلّ شيء هو أمر مرفوض.

ويقول زهير أيضا:

رَأَيْتُ المَنَايا خَبْطَ عَشْواء مَنْ تُصِبْ تُمِتهُ ومَن تُخْطِئ يعَمّر فَيَهْرَم [2]

يعلّق ابن شرف بقوله: "وقد غلط في وصفها بخبط العشواء، على أنَّنا لا نطالبه بحكم ديننا، لأنه لم يكن على شرعنا، بل نطلبه بحكم العقل فنقول إنّما يصحّ قوله لو كان بعض الناس يموت، وبعضهم ينجو وقد علم هو وعلم العالم، حتى البهائم أنّ بسهام المنايا لا تخطئ شيئا من الحيوان حتى يعمها رشقها فكيف يوصف بخبط العشواء رام لا يقصد غرضا من الحيوان إلا قصده حتى يستكمل رمايته، في جميع رمياته، وإنَّما أدخل الوهم على زهير موت قوم غبطة، وموت قوم هرمًا، وظنّوا طول العمر إنّما سببه أخطاء المنية، وسبب قصره إصابتها وهيهات الصواب من ظنه لم يؤخر الهرم إلاّ أنها قصدته فحين قصدته أصابته ولو أنّ الرماة تهتدي كاهتدائها، لملأت أيديها بأقصى رجائها"[3].

يحاول ابن شرف مرّة أخرى التملّص من إظهار انحيازه الديني، فيعلم انتقاده لبيت زهير من وجهة عقلية، فيقول بأن الموت يصب كلّ كائن حيّ، والقضية مسألة وقت، وليست مسألة حظّ و(خبط عشواء) تصيب بعضا، وتترك بعضا.ولعلّ ابن

[1]- المصدر نفسه: 34
[2]- زهير بن أبي سلمى، ديوانه:
[3]- ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام:33-34

شرف يستحضر ضمنيا قول الله تعالى:﴿**كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَة المَوْتَ**﴾[1]، وقوله:﴿**كُلّ مَنْ عَلَيْهَا فَان، وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الجَلاَلِ وَالإِكرَامِ**﴾[2].فكلّ ما يدبّ على الأرض من كائنات حيّة، إلاّ ومآلها الفناء.

2–النص التَّعريضي/ الهجاء:

يعتبر الهجاء من أقدم ما عرف الإنسان في تعامله مع الآخر، داخل إطار حياة اجتماعية مشتركة، فهو ليس لصيق العرب وحدهم[3]، وإنّما يُمثل جزءًا من طبيعة الإنسان الميّالة في بعضها إلى حدود الشرّ والأذى.والمتأمّل لديوان الشعر العربي القديم، يصادف المكانة الكبيرة التي خطي بها هذا الهجاء، فاشتهر أمره، واتّسع مجاله، لاسيما مع كثرة الحروب والأيّام والتعصّب القبلي، فكثر العداء، وتفشت الأحقاد "وكان من ذلك كلّه، ديوان في الهجاء كبير، برع فيه الشّعراء في القول، والبلاغة والفصاحة، فعرضوا للأنساب والأحساب الأعراض والأخلاق، فصوّروها في خيال صادق أو كاذب، لا يبالون بما يعترض سبيلهم من سمعة تتحطّم أو كرامة تتهشّم، أو أرومة تتهدّم، أو نسب بنهار، أو عرض يفضح.فقد كان الهدف النّصر على الخصم ليس غير، يتناولونه من نواحيه فيبرزونه في شكل مُخز ويضعونه موضع السّخرية والحطة والضَّعة، فإذا بلغوا من ذلك ما يريدون انتصر هجاؤهم وظهروا على عدوّهم واشتهروا بين الأقوام، وارتفعوا إلى ذروة الأدب"[4].

أضحى الهجاء سلاحا شفاهيًّا بيانيًّا، تخشاه العرب خشيتها من السّيف وبقي الأمر على هذا الحال، حتّى مجيء الإسلام، فخفت نجمه، وضاقت حدوده عملا بتعاليم الدّين الجديد، الذي يقوم على قاعدة أخلاقيّة في ضبط سلوك الفرد والجماعة من دعوة إلى حسن المعاملة، ونبذ الفحش في الكلام، والتعرّض للآخرين بالسّباب،

---

[1]- سورة آل عمران:185

[2]- سورة الرحمان: 27

[3]- فعند اليونان مثلا، كانت أعيادهم شاهدة على سماع مسرحيات التمثيل القديمة ،وفيها ألواح من الهجاء في ذمّ المرأة الفاجرة أو الإلهة الغادرة،أو اللص الباغي،أو التاجر البخيل.وقد وصلت إلينا بقية من هذا الهجاء تدلّ على ما ضاع،و تعرض علينا منه صورة نتمثله بشعر أرخليوس.و قد كان إماما لهذا الفنّ، أعجب به هوراس، و قلّده كثير من شعراء اليونان و اللاتين.

ينظر:سامي الدهان: الهجاء:8

[4]- سامي الدهان: الهجاء:10

والكذب، والتّلفيق، والتزوير، وإشهار العيوب، والمثالب، والطّعن في الأنساب، والآباء والأمهات، لكنّ هذا الهجاء لم يختف أثره كاملا، فقد وُجّه وجهة دينيّة، بغرض النّيل من الكفّار، والدّفاع عن الإسلام."روي أن رسول الله –ص– قال:ألا رجل يردعنا؟، قالوا:يا رسول الله، حسان بن ثابت، قال:اهجهم –يعني قريش– فوالله لهجاؤك أشدّ عليهم من وقع السهام في غبش الظلام، اهجهم ومعك جبريل روح القدس، وألق ابا بكر يعلّمك الهنات، فأخرج حسان لسانه، فضرب به طرف انفه، ثمّ قال:والله يا رسول الله، ما يشرِيَنَّ به مِقْوَل من مَعَد.والله لو وضعته على شعر لحلقه، أو على صخر لغلقه"[1].

ففي قبول الرسول –ص– للهجاء وسيلة لردع الكفّار، إشارة إلى مدى نفاذ هذا الشعر في نفوس العرب، فشاء عليه الصلاة والسلام، أن يخاطبهم ويجازيهم ما يفهمون ويتأثّرون، فكان الشعر.لكنّ هذا القبول للهجاء، كان بشروط أهمّها، ألاَّ يكون كذبا، أو فحشا أو سبابًا، أو خدشا للحياء.فقد أورد ابن رشيق عددًا من الأقوال تفيد موقف الإسلام من الهجاء. "إذ نهى الرسول عليه الصلاة والسلام عن الهجاء المقذع، الذي فيه فحش أو قذف، يأثم قائله وراويه، يقول: من قال في الإسلام هجاء مقذعا فلسانه هدر".وقال عمر بن الخطاب –رضي الله عنه–:"المقذع من الهجاء، أن تقول هؤلاء أفضل من هؤلاء، وأشرف، وتبني شعرا على مدح لقوم، وذمّ لمن يعاديهم، وقد اشتد أمر التفضيل على العرب لغيرهم على أحسابهم، فاشتد أمر التفضيل عليهم. حتّى بلغ عندهم مرتبة القذف الصّريح"[2].

ومع ذلك، عرف الهجاء إقبالا واسعا في العصور الموالية لظهور الإسلام[3]، فكثر متعاطيه، وتعدد المقبلون عليه، وتنوّع معجمه، وتعدّدت ضروبه،"كالوعيد والإنذار،والذم والاحتقار، والتندّر والاستهزاء، والسخرية والتقريع، والعتب والتّأنيب، تختلف حسب البيئة والعصر، والتربية والعقل، والثقافة والعلم، فتتخذ طريقها إلى

[1]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله:97
[2]- ابن رشيق، العمدة:845/2
[3]- مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر في القرن الثاني: 426-427

المهجوّ عن طريق العرض أو الأخلاق، أو معايب الجسد أو المذهب أو الفرقة أو الدّين، فتصبّ القول فيها على إبداع وابتكار أو تقليد وترسُّم، عن صدق أو كذب"[1].

تعدّدت وجوه الهجاء، ما بين الشّخصي أو الفردي، إلى الهجاء القبلي والجماعي، إلى الهجاء الدّيني والمذهبي، وهو في كلّ ذلك لا يكاد يخرج عن دائرة إظهار عيوب الآخر، سواء كانت موجودة فيه أو مُلفَّقة، ولا يهُمّ في ذلك أن يكون الهاجي صادقا أو كاذبا.

كانت العرب تضع الهجاء في مقابل المدح، فإذا كان هذا الأخير عمله إلقاء الحسن على الممدوح، وتزيين صورته، والإعلاء من مقامه، فإنّ الهجاء يطمس المحاسن، ويبرز العيوب والمثالب. يقول النهشلي:"والعرب تمدح فترفع، وتهجو فتضع، فإذا مدحت الشيء بلطافتها، وذلاقة ألسنتها اختير، وبسط عذره، كما غطيت بالهجاء محاسنه، ألا تسمع إلى قول الأوّل:

فَعَين الرِّضَا عَن كُلِّ عَيْبٍ كَلِيلةٌ وَلَكِنَّ عَيْنَ السّخْطِ تُبْدِي المَسَاوِيَا[2].

وفي ذلك إشارة إلى خطر الوقوع في التّلفيق والكذب نظرا لاستيلاء مشاعر الغضب أو الرضى على الآخر، فتسلب محاسنه، أو يلبس عيوبا ليست له، فكانت العرب تخاف هذا الشعر وترهبه من أجل الهجاء. وتسعدُ إذا نبغ فيها من يدفع عن أعراضها ألسنة السوء.

يقول النهشلي:"وأكرم العرب في أنفسها يشتدّ تخوّفها من الهجاء. وتنفي أن يبقى ذلك في الأعقاب. وكانوا إذا أسروا الشّاعر، أخذوا عليه المواثيق لا يهجوهم، وربّما سدوا لسانه كما فعل بنو تميم بعبد يغوث[3]. فسألهم أن يطلقوا من لسانه لينوح على نفسه:

أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنَسْعَةٍ أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُوا مِنْ لِسَانِيَا
وَتَضْحَك مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّة كَأَن لَمْ تَرَ قَبْلِي أَسِيرًا يَمَانِيَا

---

[1]- سامي الدهان، الهجاء:5

[2]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله: 382، والبيت لعبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب.. ينظر البيت أيضا عند الجاحظ، الحيوان،تحق وشرح،عبد السلام هارون:488/3

[3]- هو عبد يغوث بن وقاص الحارثي،شاعر جاهلي ، فارس وسيّد قومه، وقائده في يوم الكلاب الثاني إلى بني تميم، وقد أسر في ذلك اليوم وقتل. ينظر عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله:345-346

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا وَلَمْ أَقُلْ لِخَيْلِي كرِّي كَرَّةً عَنْ رِجَالِيَا
فَيَا رَاكِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِغَّن نَدَامَايَ فِي نَجْرَانَ أَلاَّ تَلاَقِيَا
أَبَا كَربٍ وَالأَيهَمَينِ كِلَيْهِمَا وَقَيْساً بِأَعْلَى حَضْرَمَوت اليَمَانِيَا

"فكان ينوح على نفسه بهذه الأبيات، فلمّا أنشد قومه هذا الشعر، قال قيس: لبي وإن كنتَ أخّرتني"[1].

وتبدو هذه الأبيات محمّلة ببعض أسماء أماكن القبائل العربية (تَيم، بنو عبد شمس، اليمن، نجران، حضرموت اليمن...)،كأنّه تأكيد من قبل الشاعر على صلته بالآخر(القبيلة/المكان)، وأثره في شحذ قريحته ودفعه إلى النّظم.

كان الهجاء شديد الطعنة في نفوس القبائل، فهو يخترق أخلاق القوم، ويبرز مثالبهم، ويكشف عن عيوبهم، كبعض القبائل التي نالت منها ألسنة الهاجين فجعلوا منها عبرة ومثلا. يقول النهشلي:"فأمّا من وضعه الشعر من القبائل.وقصر به حتى صار مثلا وإن كان فيهم خير كثير، وشرف وفرسان، فبَاهِلَة وغَنِي وعكل، وسَلُول ومُحَارب، وجَسْر وتَيْم والحَبِطَاتُ من عمرو بني تميم"[2]

فكانت هذه القبائل ضحية الهجاء الذي أتلف عزّها، وضيّع مجدها، يقول الجاحظ:"وهذه قبائل فيها فضل كثير وبعض النقص، فمحق ذلك كلّه هجاء الشعراء. وهل فضح الحبطات[3] مع شرف حسكة بن عتّاب[4]، وعبّاد بن الحصين[5] وولده إلاّ قول الشاعر:

رَأَيْتُ الحُمر مِنْ شَرِّ المَطَايَا كَمَا الحبطَات شَرّ بَنِي تَمِيم[6]

سار الهجاء بين القبائل، حين يرفع الشاعر صوته منشدا هجاءه في الأسواق حيث يجتمع القاصي بالدّاني، فيسير شعره رواية على الألسنة ويضرب لنا النّهشلي المثل من خلال ما نزل بالنّعمان من مساوئ وهوان،ألقى بها عليه هجاء النابغة بقوله[7]:

---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين:45/4

[2]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله:316، وعند الجاحظ، البيان والتبيين: 36/4.

[3]-الحبطات، بفتحتين، أبناء الحبط بفتح وكسر،وهو الحارث بن عمرو بن تميم بن مرّ. ينظر العمدة: 865/2

[4]-من فرسان بني تميم.

[5]-من فرسان بني تميم، كان له ذكر وصيت.

[6]- اختيار الممتع في علم الشعر وعمله: 316 ، وعند الجاحظ، البيان والتبيين: 36/4-37.

[7]-النابغة ،ديوانه، شرح كرم البستاني:99.أمّا ابن قتيبة ،فقال:" يقال إنّ هذا الشعر والذي قبله،لم يقله النابغة، وإنّما قاله على لسانه قوم حسدوه منهم عبد قيس بن خفاف التميمي ومنهم مرّة بن ربيعة بن قرقع السّعدي. ينظر الشعر والشعراء:93

خَبِّرُونِي بَنِي السَّقِيفَة مَـا يَمْنَـع فقْعًا بِقرقر أَنْ يَزُولاَ[1]

قَبَّح الله ثُمَّ ثَنَّى بِلَعْنٍ وَارِث الصَّائِغ الجَبَان الجَهُولاَ[2]

مَنْ يَضُرّ الأَدْنَى وَيَعْجِز عَنْ ضرِّ الأَقَاصِي، وَمَنْ يَخُون الخَلِيلاَ

يَجْمَع الجَيْشَ ذَا الأُلُوف وَيَغْزُو ثُمَّ لاَ يَرْزأ العَدُوّ قَتِيـلا

يعقّب النهشلي طويلا على هذه الأبيات، فهو يحلّل الأوصاف التي وردت فيها بكثير من التأني، مستندا إلى شواهد شعرية أخرى، تثبت ما تكره العرب من المثالب.يقول:"تدبّر هذه الأبيات، فإنَّك تجدها غاية فيما تكره العرب، وتتشاتم به، ألا ترى كيف جمع في بيت واحد القبح وفيه الاستيلاء على جمعٍ ما يكره ويستنشع.واللَّعن، وهو النَّفي والطّرد.ثم جعله موضعا لئيم الخال.والعرب تتمادح بالخال.ثم قال:الجبان الجهولا، وهما من شرّ ما يقذف به.وكان يقال لشرّ الملوك، الجبن على الأعداء الأقوياء، والقسوة على الضعفاء، والبخل عن الإعطاء ثم قال:يخون الخليلا، والخيانة تجمع الغدر، وقلّة الوفاء والتقصير، والعجز، فسبحان من يسخّرَه لجمع هذه المخازي"[3].

لقد تمكّن النابغة –حسب النهشلي–من أن يجمع عددا من المثالب التي تعابها العرب، وتتعارض مع أعرافها وقيمها، وهي مخازي كبيرة أثّرت في النعمان، فأهدر دم النّابغة، إذ ليس ما يردّ له كرامته وشرفه إلاّ أن يردّ الهجاء بالقتل.

استغرب النهشلي لهذه القدرة التي في الهجاء إل درجة النّفاذ في نفوس العرب، حين يبلغ درجة من الخزي والقسوة فيكون جزاءه القتل.ثم إنّ ذلك يُعدُّ سببا كافيا لأن يقف الإسلام ضدّ هذه المقابح، فهي تحرّك جزءً دفينًا من ميول الشرّ في طبيعة الإنسان.

كما نجده يعقّب على أبيات تسبُّ فيها امرأة من كندة، امرأة أخرى من بني الهجيم[4]،فقال:قال الله تبارك وتعالى:﴿**وَلا تَنَابَزُوا بِالأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الإِيمَانِ**﴾. واكتفى بإيراد هذه الآية، ليعلن موقفه الديني من الهجاء.

---

[1]-في الديوان: الشقيقة، وهم قوم النعمان المنسوبة إلى شقائق النعمان.الفقع البيضاء هي الرخوة من الكمأة، وهي أردأ كمأة.والقرقر: الأرض المطمئنة.

[2]-الصّائغ، أراد به والد أم النّعمان، وكان صائغا.

[3]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله:155

[4]- وذلك أنّ الكنديّة أقبلت على الناس فقالت:

يَسُبُّنِي اليَوْمَ رِجَالُ ضَبَّهْ يَا لكَ مِنْ عَبْدٍ يَسُبُّ رَبَّهْ.

ساق المغاربة أخبارا ونصوصا لشعراء التزموا مبدأ العفّة في شعرهم، فلم يقولوا الهجاء، ولكن أيضا، لم يتعرضوا لمن يقول هجاء.خوفا من الوقوع في براثن السباب، وفضح العيوب، من ذلك تخصيص النَّهشلي لبابٍ كامِلٍ في كتابه سمَّاه "أَنَفَة السّادات من قول الهجاء والمناقضات"[1].وخشية بعض الكِرام من النَّظم فيه، حتى لا يقال فيهم مثل ذلك أو أسوأ.

يقول ابن رشيق:"ومن الشعراء من لا يهجو كفئا ولا غيره، لما في الهجو من سوء الأثر، وقبح السّمعة، كالذي يحكى عن العجّاج أنه قيل له: لمَ لا تهجو؟، فقال:ولم أهجو؟ إنّ لنا أحسابًا تمنعنا من أن نظلمَ، وأحلامًا تمنعنا من أن نُظْلَمَ، وهل رأيتم بانيا لا يُحسن أن يهدم؟. ثم قال:أتعلمون أني أُحسن أن أمدح؟ قيل:نعم، قال:أفلا أحسن أن أجعل مَكَانَ "أصلحك الله"، "قبحك الله"، ومكان "حيّاك الله" "أخزاك الله"؟"[2].

يرى العجاج أنّ قريحة المادح تسعفه لأن يهجو، ولكنّ الهجاء هدم، والمدح بناء، على أنّ ابن قتيبة والجاحظ، يعتبران الهجاء بناء.وأنّه فن شعري[3]، ومن الشعراء من لم يرد الهجاء في شعرهم، ليس تعفّفا، وإنّما عن عجز، وقصور في الصنعة لأنَّ هناك من يحسن فنًّا دون آخر.ومع ذلك يضُمّ الجاحظ رأيه إلى رأي المغاربة، في أنّ الردّ عل الهاجي، هو مجازفة بالعرض والصّورة.وأنشد قائلا[4]:

وَلِلشُّعَرَاءِ أَلسِنَة حِدَادٌ عَلَى العَورَاتِ مُوفِيَةٌ دَلِيلَه

وَمِنْ عَقْلِ الكَرِيمِ إِذَا اتَّقَاهُم وَدَارَاهُمْ مُدَارَاة جَمِيلَهْ

إِذَا وَضَعُوا مكاويهم عَلَيْهِ – وَإِن كَذبُوا– فَلَيْسَ لَهُنَّ حِيلَهْ

ويُورد ابن رشيق أخبارًا عن بعض الشعراء الذين قالوا في المدح، وتجنّبوا النظم في الهجاء، ليس عن قصور في التجربة، ولكن عن عفّة وأخلاق، وابتعادهم عن ترك سوء الأثر. يقول ابن رشيق:"وقد كان في زماننا من انتحل هذا المذهب، وهو عبد الكريم بن إبراهيم، لم يهجُ أحدًا قط. ومن أناشيده في كتابه المشهور[5]، لغيره من الشعراء[6]:

ينظر: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله:354

[1] عبد الكريم النهشلي: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله: 427

[2] - ابن رشيق، العمدة: 1/231-232

[3] - المصدر نفسه: 1/232

[4] - نفسه: 1/176

[5] - يقصد كتاب الممتع في علم الشعر وعمله، ويُعتبر من المصنّفات الضائعة، و يبدو أنّه كان مشهورا متداولا، وقد اطّلع عليه ابن رشيق كاملا، ولم يتبق منه حاليا إلاّ قطعة مختارة في مصر. وقد حقق عدّة مرآت.

[6] - ابن رشيق، العمدة:1/232-233

وَلَسْتُ بِهَاجٍ فِي القُرَى أَهْلَ مَنْزِلٍ عَلَى زَادِهِمْ أَبْكِي، وَأُبْكِي البَوَاكيَا
فَإِمَّا كِرَام مُوسرُونَ أَتَيْتهُمْ فَحَسْبِي من ذِي عِنْدَهُمْ مَا كَفَانِيَا
وَإِمَّا كِرَامٌ مُعسرُونَ عَذَرْتُهُمْ وَإِمَّا لِئَام فَادَّخَرْتُ حَيَائِيَا

ويربط ابن رشيق هذه الأبيات، بقولٍ منثور، قاله نُصيبٌ:"إنّما الناس أحد ثلاثة، رجلُ لم أعرض عن سؤاله، فما وجه ذمِّهِ؟، ورجل سألته فأعطاني، فالمدح أولى به من الهجاء، ورجل سألته فحرمني، فأنا أولى بالهجاء منه".

فموقف النهشلي الأخلاقي من غرض الهجاء، لم يكن في شعره الذي نظمه، بل أيضا في آرائه النقدية التي خلّفها في كتابه "الممتع".وقد تبعه في ذلك تلميذه ابن شرف الذي غضّ الطرف عن شعر الهجاء في كتابه "مسائل الانتقاد".وكذلك فعل ابن بسام الشنتريني الذي تحرّى تطهير كتابه المعروف "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" من أشعار الهجاء. وهاجم ما تحتم إيراده منها هجومًا حادًّا.

3 –النصّ النفعي/ التكسّب بالشّعر:

إنّ علاقة الشّعر بالتكسّب، هي على العموم علاقة قديمة أثارت آراء عديدة تتّفق في بعضها، وتختلف في بعضها الآخر.ذلك لأنّه ارتبط منذ أن استوى على صورته المعروفة، ارتباطا وثيقا بالآخر أو المتلقي، أي إنّ فردية الشاعر أمر لا قيمة له من دون حضور الجماعة:"فوظيفة الطبيعة هي أن يقول أشعارا، وأن يكون لسان عشيرته، إنّه يغترف لغته من المحيط السوسيولوجي والديني والأخلاقي واللغوي، الذي يقيّده تقييدا صارما.فهو يجد نفسه مرغما على قبول معايير تعبيرية ملزمة، ودوره الأساسي هو التعبير عن هذه المعايير وجعل نفسه المعبر الملزوم بها.إنّ الشاعر وهو مخصوص بالرعاية والجزاء والتشريف مقابل الخدمات التي يؤديها، لهو عضو نشط في عشيرته، وليس مجرد موضوع سخاء شخصي[1].فمثل هذه العلاقة، تضع الشّاعر في بؤرة الجماعة، ينطق بلسانها،

[1]- جمال الدين ابن الشيخ ، الشعرية العربية: 71

ويتحدّث بأعراضها، ويصبح شعره وسيلة ذات خدمة معيّنة، يقدّمها ليتلقّى في مقابلها ما يكفل له أسباب الحياة في مستوى معيّن، بالإضافة إلى حماية الجملة له.

ومع مجيء الإسلام، لم يعد الشاعر لصيق الآخر، المتمثّل في القبيلة،وما ترتضيه وفق أعرافها وعصبيّتها، وإنّما صار قضية، أي إنّ الشاعر بات يُقدِّم خدمة للدين الجديد، يدافع عنه مدحا وهجاءً.فدخل النصّ الشعري في حدود النضالية.ومع تطور المدنية العربية، تتبدل صورة الآخر أيضا، فيمثّل في خدمة العائلات الحاكمة، كالخلفاء والأمراء والوزراء، أو الدعاية لمذهب أو فرقة معيّنة.وتبدأ فردية الشاعر في البروز، لنرى سعيه الحثيث من أجل البحث عن حماية من الآخر، وكفالة لضمان مستوى حياة أفضل، فتوسّع الأمر، وتشعّبت سبله، حتّى دخل في دهاليز الطمع والكذب، والمعالجة، رغبة في كسبٍ أكبر.فبنى ذلك على قيمة الشعر، وبدا التقهقر واضحًا، وبدأت الكتابة تنافسه، وترقى عن مستواه.

يقول النّهشلي:"الشاعر عند العرب أفضل من الخطيب، إلاّ أن المحدثين أخرجوه عن حدّه، وجعلوه مكتسبا حتىّ قيل:الشعر أدنى مروة السري، وأسرى مروة الدنيّ"[1].في حين أنّ العرب، كانت تأنف من الطلب بالشّعر.

يقول ابن رشيق:"كان الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب، لحاجتهم إلى الشّعر في تخليد المآثر، وشدّة العارضة، وحماية العشيرة، وتهيّبهم عند شاعر غيرهم من القبائل، فلا يقدم عليهم خوفًا من شاعرهم على نفسه وقبيلته.فلمَّا تكسّبوا به وجعلوه طعمة، وتولّوا به الأعراض، وتناولوها، صارت الخطابة فوقه. وعلى هذا المنهاج كانوا، حتّى فَشَتْ فيهم الضراعة، وتطعّموا أموال الناس، وجشعوا فخشعوا، واطمأنت بهم دار الذّلّة، إلا من وقّو نفسه وقارها، وعرف لها مقدارها،حتى قُبضَ نقيَّ العرض، مصون الوجه، ما لم يكن به اضطرار يحلّ الميتة.فأمّا من وجد البُلغة والكفاف، فلا وجه لسؤاله بالشّعر"[2].

[1]- عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تحق: محمد زغلول سلام: 161
[2]- ابن رشيق، العمدة: 182/1

يقف ابن رشيق كشيخه النّهشلي، أمام المفاضلة بين الشّعر والنّثر، ليجد أنّ الخطابة ترتفع شأنا، وينزل الشّعر عنها درجات.والمعيار المحتكم إليه في هذا الصّعود وهذا النّزول، هو أخلاقي بالدّرجة الأولى،حين انحرف الشعر عن وظيفته النفعية المرتبطة بالآخر،وبدأ ينزوي إلى الفرديّة، فوقع في الطمع والسؤال، يلبس المحاسن للدني، ويلفّق العيوب للشريف بغرض التكسّب.

يقول المرزوقي:"اعلم أنّ تأخّر الشعراء عن مرتبة البلغاء، موجبة أنّهم اتّخذوا الشّعر مكسبة وتجارة، وتوصّلوا إلى السوقة، كما توصلوا به إلى العلية، وتعرضوا لأعراض الناس، فوصفوا اللئيم عند الطمع فيه بصفة الكريم، والكريم عند تأخر صلته بصفة اللئيم، حتى قيل:"الشّعر أدنى مروّة السري، وأسرى مروة الدني"[1].

فهذا رأي المرزوقي —من المتشيّعين للنّثر– الذي يرى الشّعراء وقد وضعوا نصب أعينهم المكسب المادي من الهدايا والعطايا والأموال، إلى حدّ الخضوع لأهوائهم، فلا يفرّقون بين كريم ولئيم، إلاّ بمعيار ما يحصلون عليه من مقابل.فكان ذلك سببا في سقوط الهمّة وتأخّر الرتبة.

ويتحمّس النهشلي لهذه القضية، فيجدها حساسة، والشّعر في قفص الاتّهام، والشّاعر محكوم عليه بأوصاف من الدناءة والتردّي، وسقوط الهمّة.فيورد لنا في كتابه: "الممتع"، أمثلة وشواهد كثيرة، التزم أصحابها مبدأ العفّة، فكانوا لا يسألون بشعرهم، حتى لو تقرّبوا من الملوك والحكّام، وقد كان ذلك حال النهشلي نفسه لارتباطه بوجهاء المجتمع القيرواني. من ذلك قول أحدهم[2]:

وَإِنِّي لَأَسْتَبْقِي إِذَا العُسْر مَسَّنِي بَشَاشَةَ وَجْهِي حِينَ تبْلَى المَنَافِع
فَأَعفى قِرَى قَوْمِي وَلَوْ شِئْت نوّلُواإِذَا مَا تَشكّى الملحف المُتَصَادِعُ
مَخَافَة أَنْ أخلِي إِذَا جِئْتُ زَائِرًا وَيرْجِ ُعنِي نَحْوَ الرِّجَالِ المَطَامِعُ
فَأَسْمَعُ مَنًّا أَوْ أشرَّف مُرْغَمًا وَكُلّ مصَادى نِعْمَة مُتَوَاضِعُ

وقال مسكين الدارمي[3]:

وَسُمِيتُ مِسْكِينًا وَكَانَتْ لحاجَة وَإِنِّي لمِ َسْكِينٌ إِلَى اللهِ رَاغِب

[1]- أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: 1/16-17
[2]- عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق،محمد زغلول سلام:161، وقد وردت الأبيات بتغيير طفيف في النسخة الأخرى من الكتاب بتحقيق محمود شاكر القطان:297.
[3]- اختيارالممتع في علم الشعر وعمله، تحق: محمود شاكر القطان:297

وَإنِّي امَرؤ لاَ أَسْأَل النَّاسَ مَالَهُمْ بِشِعْرِي وَلاَ تعيي عَلَيَّ المَكَاسِب

وقال بيد:

مَنْ يَسْأَل النَّاسَ يَحْرِمُوهُ وَسَائِل اللهِ لاَ يَخِيبُ

يورد النهشلي هذه الأبيات وغيرها، وكأنّه يستغرب إغفال أنصار النّثر لها، بل ويريد ليثبت أنّ الشّعر ما يزال باقيا على مبدأ العفّة، مرتبطا بعنصر الصّدق.معترفا في الوقت ذاته ببعض التّجاوزات التي ارتكبها بعض المحدثين في ارتباطهم بعطف السّادة والكبراء، وكلّ من يستطيع أن يمد يد الإحسان للشاعر:"فقد كانت الشعراء ترى الأخذ من دون الملوك عارًا، فضلا عن العامّة وأطراف النّاس"[1].

ففي دفاع النهشلي عن الشعر، لا ينكر أنّ بعض المحدثين قد عبثوا بقدسية الشعر فأنزلوه إلى الدرك الأسفل، وأزاحوه عن أداء وظيفته التي اشتهر بها.

أورد ابن رشيق حديثا مطوّلا في قضية المسألة بالشعر، أو التكسُّب به، بالإضافة إلى آراء متفرقة في ثنايا كتابه، فقد خصص بابا كاملا عنونه بـ"باب التكسب بالشعر والأنفة منه"[2]، معلنا دناءة من يتكسّب بشعره وصدّر قوله بالحديث الشريف، "أنهاكم عن قيل وقال، وعن كثرة السؤال وإضافة المال، وعقوق الأمّهات ووأد البنات، ومنع وهات"[3].

يدفع ابن رشيق بالقضية في وجهة دينية، حين يستند إلى قوله –ص– في جملة من المنهيات، منها"كثرة السؤال"، لما في ذلك من المذلّة والمهانة، ومخافة الوقوع في الكذب مجاملة وطمعا.وينفي ابن رشيق المسألة بالشعر، فليس ذلك من أخلاق العرب، ولا من عاداتهم، "وإنّما يصنع أحدهم ما يصنع فكاهة، أو مكافأة عن يدٍ لا يستطيع على أداء حقّها إلاّ بالشكر إعظامًا لها، كما قال امرؤ القيس بن حجر، يمدح بني تيم رهط المعلّي:

أَقَرّ حَشَا امْرِئ القَيْسِ بن حُجر بَنُو تَمِيم مَصَابِيح الظَّلاَمِ

---

[1]- ابن رشيق، العمدة:185/1

[2]- المصدر نفسه:178/1 وما بعدها.

[3]- نفسه:178/1

لأن المعلّي أحسن إليه، وأجازه حين طلبه المنذر بن ماء السّماء لقتله بني أبيه الذي قتل بدَيْرِ مارينا، ففيل بني تيمٍ، مصابيح الظّلام، من ذلك اليوم لبيت امرئ القيس"[1].

يدعو ابن رشيق إلى ضرورة التفرقة بين التكسب والمسألة، وبين المكافأة والشّكر، ويعزو ابن رشيق بدايات التكسّب إلى النابغة الذبياني."الذي مدح الملوك وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر...فسقطت همّته، وتكسّب مالا جسيما طعمًا في عطاء النعمان وعصافيره –كما قال أبو عمرو ابن العلاء[2] ويسوء الأمر بعد ذلك بشكل كبير، مع الأعشى الذي جعل من الشّعر متجرأ "يتّجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم الذي أثابه وأجزل عطيته علمًا بقدر ما يقول عند العرب، اقتداء بهم فيه، على أنّ شعره لم يحسن عنده حين فسِّر له، بل استهجنه واستخفّ به، لكن احتذى فعل الملوك ملوك العرب"[3].

وبإثارة قصة الأعشى مع ملك الروم، يحاول ابن رشيق أن يثير في مقابل ذلك أمثلة عن شعراء عفّت نفوسهم على الوقوف أمام الحكام والملوك، مادحين، متذللين، راغبين طامعين. من هؤلاء، ابن ميّادة، الذي مدح أبا جعفر المنصور، بكلمة يقول فيها:

فَوَجَدت حِينَ لَقِيتُ أَيْمِن طَائِر وَوليت حين وليتَ بِالإِصْلَاحِ
وَعَفَوْت عَنْ كَسْرِ الجَنَاحِ وَلَمْ تَكُن لِتَطِيرَ نَاهِضَة بِغَيْرِ جَنَاحِ
قَوْمٌ إِذَا جُلِبَ الثَّنَاء إِلَيْهِم بيع الثَّنَاء هُنَاكَ بِالأَرْبَاحِ

وأتاه راعي إبله "بلبن"، فشرب ثمّ مسح على بطنه، وقد عزم على الرحلة فقال: سبحان الله أأفد على أمير المؤمنين، وهذه الشربة تكفيني؟، وصرف وجهي عن قصده، فلم يفد عليه، هذا على أنَّه ساقه الشعراء، فأنت ترَى كِبَر نفسه وبعد همَّتِه[4].فالشاعر ابن ميّادة، قد وجد في شربة لبن أشبعته، سببا أيقظه من غفوة السعي لمدح الأمير،

---

[1] ابن رشيق، العمدة:179/1
[2] - ابن رشيق، العمدة:180/1
[3] - المصدر نفسه:180/1
[4] - نفسه 183/1.

حتىّ إذا فاق، أدرك حجم ما كان قد يقع فيه من التذلّل طلبا لعطايا أكثر، كان قد يحصل عليها أو يحرم منها.

قد نحاول تحليل قضية التكسب بالشعر لدى المغاربة، من خلال تجاربهم الشخصية، والحصري، وابن شرف، وابن رشيق لأن يقفوا في بلاط الصنهاجيين، مادحين، واصفين، عالمين في ديوان الإنشاء داخل قصور الزيريين، ولعلّ هذا الموقف من التكسّب بالشعر، هو ردٌّ على من تسوّل له نفسه أن يتهمهم بالشعراء الواقفين أمام طابور الطامعين في قصور الحكّام.ودفعا لهذا الاتّهام، أشاروا إلى ضرورة التفرقة بين عطايا الطّمع، وهدايا الشّكر.

لقد نطق النص الشعري بلسان الدين والأخلاق، وما تلك إلا صورة من جانب اهتمام الشعراء برصد أهمّ تفاصيل السياق الاجتماعي العربي،سواء من خلال حمولة القيم والشيم التي حرص عليها العرب في الجاهلية، أو من خلال الإسلام فيما بعد الذي قام على الأخلاق وحسن المعاملة.فقد كان للدين اليد الطولى في التحكّم في حركية السياق الاجتماعي العربي، من خلال الدّعوة لأن يكون للنص فاعليّة أخلاقية، تربوية توجيهية، تُظهر البُعد الإصلاحي الخيّر في طبيعة الإنسان..لذلك لم يرفض الدين الشعر، لعلمه بمدى نفاذه في نفوس الناس، ولكنه حرص على تشذيبه، وصقله في ألفاظه و معانيه، ليجرّده من بعض ما يعتبر سلبا كالهجاء والرياء والنفاق...وغير ذلك مما يشكّل تهديدا للقيم المجتمعية.

الفصل الثالث

ـ7 – اللسان المرَضِي /عقدة النقص ومعالم التعويض.

3 – اللّسان الذَّاتِي / الأبعاد النفسيّة للنَّسيب.

1– اللّسان الإبدَاعي القريحة:

توسّعت علاقة النصّ الشعري بالسياق العام الخارجي، فانعكس ذلك على نفسيّة الشّاعر وانفعالاته الناتجة عن تفاعله مع الوسط المحيط به في جميع حركيّته، سواء ما يمسّ الطبيعة والإقليم الجغرافي، أو حتى ما يصنع الإطار الاجتماعي الذي يصنع الأفراد الآخرين.ولذلك اعتبر النقاد المغاربة النص الشِّعري، أُفقا مشحونا بذاتية الشَّاعر، وشُعوره المتّقد.فسعوا للحديث عن أكثر العوامل المسهمة في نظم الشِّعر، وقراءة شخصيَّة هذا المبدِع من خلال النَّبش في عُمق نصِّه، فتحدَّثوا عن أهمِّ العِلل النَّفسيَّة التي يُصاب بها، فيكشف عنها شعره، كما توقَّفوا عند الأبعاد الذاتية داخل مقدّمة القصيدة، أو ما يُسمَّى بالنَّسيب، وتأثيرها في المتلقي.

****

يُعتبر الشِّعر عمليَّة إبداعيَّة في غاية التَّعقيد، لأنّها ليست آليَّة تخضع لإرادة مُحدَّدة، فينهَمر سيل الشِّعر منظومًا في يُسر على تلك الصُّورة المعروفة للقصيد.وإنَّما هي عمليَّة آنيّة، تتأتّى في أوقاتٍ معيَّنة غير مضبوطة، وفي حالات مُحدَّدة غير مكشوفة، ذلك لأنَّ الحديث من هذه الأوقات، وعن هذه الحالات، قد تعدَّد وتشعَّب ولم يفض إلى نتائج مُحقّقة بدرجة عالية."فمسألة الخلق الفنّي في الأدب، ليست من المسائِل الواضحة التي يُمكن الإحاطة بها أو إخضاعها لأساليب البحث العلمي، بل هي مسألة

يكتنفها الخَفاء ويخفّها الإبهام، فليس من السَّهلِ تحديدها أو الإلمام بها"[1].وكان نتيجة ذلك أن الشعر عمليّة إبداعيّة ذاتيّة، فيها جزء من حمولة الشّاعر النفسيّة داخل شعوره، أو حتى في تفاعله مع السّياق العام من حوله.

كثرت الدّراسات التي تناولت الشّعر من هذا الجانب، فهي وإن اتّفقت على أنّه ظاهرة فنيّة مميّزة، تحرّك وجدان المتلقّي، وتثير مشاعره، وتهزّ أفكاره، فإنها تختلف حين يتعلّق الأمر في مصادر نظم القصيدة، ومنابع نشأتها عند الشّاعر، فبات الأمر أشبه ما يكون باللّغز الغامض الذي تعدّدت حوله المحاولات والقراءات لفكّ شفراته، وإزالة حجاب الغموض عنه.

وتعود هذه المحاولات إلى عدد من الاتجاهات الحديثة، كمباحث فلسفة الفن وعلم الجمال، وعلم النفس وعلم الاجتماع..على أن جميع هذه النواحي تعود إلى ملامسة أصول قديمة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، ونقصد بها جهود اليونان، والرومان والعرب القدامى منذ العصر الجاهلي.

يمكن تلمّس تلك الصلة التي تربط بين الشعر وصاحبه، إن تلميحا، أو تصريحا عند أفلاطون في موقفه من الفن و الأدب، وعند أرسطو في نظرية التطهير، وعند من سار على سمتهما، مثل أفلوطين وهوراس، وبوالو وهيغل، وكانط، وشوبنهاور, وبرجسون، وكروتشه، وعند علماء النفس، مثل فرويد، ويونغ وأدلر وشارل بودوان، وشارل مورون، يضاف إليهم عدد لا حصر له من النّقاد والفنّانين الذين تأثّروا بالمنهج النّفسي[2].

ولأنّ مدار الأمر في هذه البحث يحوم حول مواقف المغاربة في هذا الموضوع فقد أدلى هؤلاء النّقاد بآرائهم وأبدوا مواقفهم التي أجمعت على أنّ الشِّعر هو عمليَّة ذاتيّة، وطيدة الصِّلة بالنَّفس الشَّاعرة، ولعلّ اعتمادهم في ذلك يستند إلى تجاربهم الخاصّة، فأغلبهم كانوا شُعراء، وقد أوضحوا من خلال نظمهم الشِّعر، واطِّلاعهم على النُّصوص

[1]- عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، 285.
[2] زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي: 05.ومحمد بلوحي، الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي-بحث في تجليات القراءة السياقية (طبعة الكترونية من موقع اتحاد الكتاب العرب بدمشق سوريا www.aww-dam.org). ص:204

النقديَّة السَّابقة، أنّ الإبداع عمليَّة معقَّدة وأنَّ الشَّاعر وإن اعتُبر كائنا مُتمكِّناً وفطِنا لَقِنا، فإنَّه يمرُّ بحالات يتعسَّر علَيه فيها أن يَنظِم بيتاً واحداً، أو حتى أن يوحِّد فكرة تجريديَّة في مخيّلته.

قد تتعسّر أسباب الإبداع لدى الشّاعر، فتجفّ منابع المعاني والصُّوَر أمامه، وتتوه أفكاره، ويبكم لسانه، فلا يقدر على أن يقول بيتا واحدا، فضلا على أن ينجز قصيدا، ويرى النقّاد بل والشّعراء أنفسهم أنَّ هذا الأمر، إنَّما هو من الأُمور العادية والمألوفة، لا يكاد ينجو ناظم من الوقوع في مضايقها، مهما كانت درجة فحولته، ومقدرته الشعرية.

يقول ابن رشيق:"عمل الشِّعر على الحاذِق به، أشدّ من نقل الصَّخر"[1].

ويقول أيضا:"ولا بُدَّ للشَّاعر –وإن كان حاذقًا مبرّزا، وفحلا مقدّمًا – من فترة تعرض له في بعض الأوقات، إمَّا لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبوّ طبع في تلك الساعة، أو ذلك الحين. وقد كان الفرزدق، وهو فحل مضر في زمانه يقول:فإذا تمادى ذلك على الشاعر، قيل:أصفى وأفصى، كما يقال:أصفت الدجاجة وأفصت، إذا انقطع بيضها، وكذلك يقال له:أجبل، ومثل أجبل، كما يقال لحافر البئر إذا بلغ جبلا تحت الأرض لا يعمل فيه شيئا:أجبل، ومثل أجبل، أكدى، إلا أنهم خصّوا به العطاء، وذلك أن يصادف حافر البئر كديةً، فلا يزيد شيئا على ما حفر، ويقال أفحِمَ الشاعر على "أفعلَ" قالوا:وهو من "فحم الصبيّ" إذا انقطع صوته من شدّة البكاء"[2].

يتفنَّن ابن رشيق في إيجاد الصُّور المناسِبة في التَّعبير عن شِدَّة ما يتحمَّل الشاعر من آلام نفسيَّة خلال عمليَّة إبداع الشِّعر، فالأمر أشبه ما يكون بنقل الصَّخر وما في ذلك من معاني شدَّة الحُمولة والثِّقل، والاستحالة.وقد يسوء الوضع إلى حدّ أن يعترف الفرزدق بصعوبة عمل الشيء، فيشبّه ذلك بقلع الضِّرس، وهو أهون من نظم بيتٍ.فما بين نقل الصَّخر وقلع الضّرس، أي حُمولة الثّقل والآلام، كلّها للتَّعبير عن هذه

[1]- العمدة لابن رشيق: 372/1.
[2]- المصدر نفسه: 372/1.

الاستحالة الوقتيّة التي تصيب الشّاعر فجاءة من غير إنذار أو إعلان أو توقّع، وإنّما يأتي ذلك على حين غرّة، ينتقل فيها المبدع من حال إلى حالٍ. يبدو هذا الأمر مألوفا لدى العرب، حتى أنّهم كانوا يستقون معانيهم في التّعبير عن فترة الانقطاع هاته، بما هو موجود في الوسط الطبيعي، والمحيط اليومي.

وكأنّ الأمر لا يعدو أن يكون ظاهرة من الظَّواهِر الطبيعية، أكبر من إرادة الشاعر، فهي من نواميس الكون، وسِمة من سِمات الطّبيعة، كالدَّجاجة التي يتوقَّف بيضها بعد فترة من الإباضة والإنتاج، أو كالبئر التي يجفّ ماؤها، وقد كان وافراً كثيراً...

وفي مثل ذلك قد يتقطَّع حبل الشِّعر عن الشَّاعر بعد فترة من القول اليسير، والنّظم الوفير، مثل الصبيّ ينهَمر بكاؤه جارياً، ليتوقَّف فجأة."فالعمليَّة الإبداعيَّة كما أوحت بها تجارب الشُّعراء إلى النّقاد، عمليَّة معقَّدة تحتاج إلى جهد يبذل، وإلى مُعاناة شديدة يمرّ بِها المبدع أثناء مُمارسة فعل الإبداع، ويدخل في تصوُّر النقاد هذه المعاناة حركة المدّ والجزر التي يتعرّض لها المبدعون، وقت إنشاء العمل، بسبب عدم استمرار الموهبة على منوال واحدٍ من النَّشاط والقوَّة، إذ يعتَريها أحياناً في مرحلة الإنشاء ضعف، وتُصاب بالكلال بعدما تكون عليه من نشاط واسترسال في العمل، وهذه الأحوال كما بيَّن النقاد، قد تعترض أيّ مُبدِع مهما كان من قوَّة الموهبة وحِدَّة القريحة"[1].

وتزداد هذه الصُّعوبة وضوحًا عند العالِم بالشِّعر، الحاذِق بصناعَته.فليس الشَّاعر الذي ولج في دهاليز الشِّعر، كالنّاقد الذي لا يقول شعرًا، ولا يعرف عنه أكثر مما يقرأه ويميّزه ويحلّله، ويطّلع عليه من خلال دراسات أخرى سبقته، فالشّاعر لا يقف عند شعور واحدٍ، ولكنّه إنسان يعيش داخل مجتمع يتفاعل فيه مع الأفراد الآخرين.

وطبيعة الإنسان في فطرتها، مختلطة المشاعر:"تقوم على دعائم كثيرة أهمّها الاختلاف والائتلاف، التوافق والتعارض فالأفراد يختلفون ويأتلفون، يتّفقون ويتنابذون،

[1]- عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع، 292-293.

يتجاذبون ويتنافرون، يحبّون ويكرهون، يتصالحون ويتخاصمون، فتتّحد فيهم المتعارضات الصّارخة، وتتّفق أو تتوحّد فيهم المتناقضات، فيصبح كثيرا من الأفراد مُحبّين مُبغضين، عاشِقين كارِهين، وتلك مواقف لا تخلو من حيرة وضبابيَّة، تدفع إلى الاضطرابِ والخلَل..."[1].

فهذه جملة من الصُّوَر تُعدّ رُدود أفعال تجاه السِّياق العامّ الذي يعيش فيه الشَّاعر، فتختلط المشاعر وتتناقض، وتتعدَّد المواقفُ فتتشابك تارة، وتتباعد تارة أخرى، وينجم عن كل ذلك مجموعة من أعراض الاضطراب، ومعالم الخلل.

وتتعقّد الجوانب النفسيَّة للفرد، فيضحى السَّبيل الوحيد للخَلاص، هو الانفصال عن الواقع في شبه عَمليَّة، قد تكون مقصودة، وقد لا تكون كذلك فالحُكم في هذه الحالة يبقى نسبيًّا، نظرا لبُعد أغوار النَّفس البشريَّة.

تُعتبر هذه الأعراض الشَّائكة المعرقلة للإبداع، والموقفة لسيل المعاني، والمقفلة لباب التَّعبير، مجالاً مهمّاً حاوَل الفلاسفة والشُّعراء، منذ القديم أن يفكّوا لُغزه، لكنّهم وصلوا إلى نتيجة أن أدخلوه في باب اللامعروف، أو اللاّمألوف، أو الموهوم. كتعبير منهم عن العجز في الوقوف عند طبيعة وحقيقة أسباب توقّف الإبداع فجأة.لكأنّ الأمر خارج عن إرادة المبدع، يفوق بكثير حجم استطاعته، ويتعدّى حدود وعيه، فيغرق في حالة غامضة، تتمّ خارج دائرة شعوره، ويقظته ومقصديته، ونواياه.وكأنّ هناك قوى مفارقة مستقرّة في باطنه، مستترة في العين وتقيم غشاوة كثيفة أمام الاختيار، هي منبع الإنصات، ومنشأ التفوّق، وقد فسّر القدماء هذه القوة الخارقة، بالآلهة عند اليونان والرومان، وبالجن والشياطين عند العرب القدامى[2].

بالرّغم من هذا الإيمان السَّائد بمثل هذه القوى الغيبيَّة، إلاّ أنَّ الشُّعراء لم يقِفوا جامدين أمام هذا الانقفال الإبداعي، فكان أن لجئوا إلى الاستعانة بجملة من العوامل

[1]- عبد المعطي سويد: التناقض الوجداني في الشخصية المعاصرة، 05.
[2]- ينظر مصطفى درواش، خطاب الطبع والصّنعة، 110.

والبواعث، سعيا منهم لفَتحِ مغاليق هذه الأبواب، فيشحذُون قرائحهم، ويُحرّكون طِباعَهم في عمليَّة معاندة ومكابدة لإعادة سيل الكلمات والمعاني الشعرية.

ويُمكن حصر هذه العوامِل في ثلاثة أقسام شكليَّة، لأنهّا في باطن الأمر غير متفرّقة متباعدة، بل تتلاقى وتتداخل متعالقة.وهي:

- عوامل أسطورية غيبية
- عوامل زمانية
- عوامل مكانيّة

وسنحاول طرح كلّ عنصر من العناصر الثلاثة، مستحضرين جملة ما أورد النقاد المغاربة من أمثال وآراء، التي أصدروها أو تبنوها، من وجهة كونهم نقادا أو حتى من جهة كونهم شعراء عاشوا شجون التجربة.

يتّفق أغلب الشُّعراء قديماً وحديثاً، على أنَّ للشِّعر بواعث تحثُّ على قولِه وهي مُتعدِّدة، بحسب تنوُّع الطَّبع واختلافه من شاعرٍ لآخر.فهناك بواعث غيبيَّة ما ورائية، وعوامل زمنيّة مكانيّة، وعوامل اجتماعيَّة.

فقد أثار النصّ الشعري إعجابا كبيرا لدى الُمتلقي منذ القديم، وعُدّ ضربا من ضروب الإبداع الجمالي، المحرّك للمشاعر، والمحاور للعُقول.وفي ذلك اعتراف من المتلقي بعجزه على أن يقول شعرا،كالذي يسمعه ويستحسنه، فصنع ذلك منزلة خاصة للشاعر، ونظرة مهمّة لشعره. فكان أن ربطوه بقوى خفيّة غيبية تلهم هذا الشاعر، فتملي عليه من هذه الكلمات السحرية الجميلة، "واستفاض الحديث عن علاقة الشعراء بالجنّ، وسماعهم لهم، وتلقّيهم عنهم، وكان ذلك هو التَّفسير الأوَّلي لتمايز شخصيَّة الشَّاعر عن بقيَّة النَّاس، وليس بعيداً أن يكون وصف الشَّاعر بأنَّه "مجنون"، وقد اشتق من علاقته المزعومة بالجنِّ، ووصف الشَّاعر بالجُنون لم يكن حينذاك يعني

بطبيعة الحال أن الشاعر يعاني مرضا عقليا بمقدار ما هو محاولة لتفسير قدرته الفذّة التي خيّل إليهم أنها لا يمكن أن تكون لبشر"[1].

اتجهت آراء كثيرة الى اعتبار العملية الإبداعية في الشعر إلهامية بحتة،تنبني أسسها على الموهبة التي تنتج الشّعر صورة من صور الفنّ الراقي،"وقد كان النّاس منذ القديم ينسبون كل رائع مجهول إلى القوى السحرية للشّياطين والآلهة، وحتى أفلاطون نفسه كان يعتبر الشعر شيئا سحريا حتى ولو كان من إلهام الشياطين"[2].وتعود منابعه إلى قدرة أكبر من قدرات البشر، فهي تهبط على الشّعراء وحيًا وإلهامًا.

يقول أفلاطون:"إنَّ جميع فحول الشُّعراء من ملحميّين كانوا أو غِنائيِّين لا يصدرون في نظم قصائدهم الرائعة عن فن، بل لأنَّهم ملهمون أو متبوعون، إذ أن الشّاعر كائن أثيري مجنَّح، وليس له القُدرة على الخَلق إلا إذا هبَط عليه الإلهام، وتعطَّلت حواسّه،وباينَه عقله، ودون أن يصل إلى هذه الحال يظل دون حولٍ، عاجزاً عن التفوُّه بمُلهماته"[3].

فالشّعر عند أفلاطون، هو ضرب من الهذيان يأتي الشّاعر طوعاً وفجأة في وقت أشبه ما يكون بغيبوبة مُؤقَّتة، ينقطع فيها عن العالم البَشري، ليقترِن فِكره بعالَم ما ورائي، يتهيّأ فيه لتلقِّي هذا العطاء الغيبي (الشعر).

ويوافق هوميروس أفلاطون فقد"استهل الإلياذة باستجداء ربّاَت الشِّعر لتنعم عليه بالإلهام، "وكأنَّه كان يحسب أنَّ الشِّعر فيض إلهي، تملك ربّاته أن تجود به أو لا تجود"[4].فالشّعر عمليّة في غاية التّعقيد – بحسب هوميروس– ولا بدّ أن الشّاعر أعجز من أن يفكّ طلاسمها، أو يركّب عناصرها الشّائكة، وإنّما ذلك من عمل قوى خفيّة، تعمل في اللاّمنظور، أو اللاّمحسوس، وتتمثّل هذه القوى في الآلهة التي تملك قدرة خلاّقة تلهم بها الشّعراء، فتمنّ "عليهم بالشعر ما شاء لها ذلك، وربّات الشعر

[1] عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، 19.
[2] مصطفى هدارة: مشكلة السرقات، 245.
[3] عن أحمد زياد محبّك، قراءة الإبداع في صحيفة بشر بن المعتمر، مقال بمجلة علامات في النقد، ج21، مجلد 06، سبتمبر 1996، ص 21/20.
[4] مصطفى هدّارة، مشكلة السرقات، 246.

الملهمات هُنّ بنات كبير الآلهة (زيوس) الساكنات في قمة (هليكون)، فتلقي الشعر متساقطا يلتقطه الشُّعراء الهائِمون في جَنَبات هذا الجبَل[1].تبدو فكرة الإلهام، مسيطرة على عُقول النَّاس في ذلك الزَّمان، منذ اليونان والرُّومان، "ويعتقد أن نشاط مدرسة الاسكندرية هي رُوما هو الذي أفضى إلى ظُهور مُشكلة "الفنّ" و"الإلهام" على نحوٍ واضحٍ منظم في النقد الروماني، ونجد أن شيشرون يتحدّث عن الصناعة والإلهام، في نقده لشعر (كورتيوس)"[2].

وهذا للإيمان بالإلهام بالشّعر إلى درجة أن اعتبر مشكلة عميقة نظرا لتجاوزها أبعاد الفكر البشري، وعالم الإنسان الواقعي، وارتباطها بأساطير أو كائنات غيبيّة، أي عالم ما ورائي تنفتح أمامه جميع القراءات وأنواع الخيالات، ولأنّها نِسبيَّة في نتائجها وتصوُّراتها، اكتفى الأقدمون باعتبارِها مُشكلة، أو ظاهرة مُعقَّدة.

لم يبتعد العرب عن هذا الإطار، إذ وقفوا مُعجَبين بالشِّعر تارة، مُندَهشين تارة أخرى، وهذا الإعجاب والدَّهشة، هُما رمزان لشعور العربي (شاعراً ومتلقيا) بوجود قوى غيبيَّة تُشارك في إنتاج الشّعر،"فقد كان العرب يشيعون من أنه كان للشّعراء أولياء،أو شياطين الإبداع، هم الذين كانوا يتولّون زخرفة القول عنهم، أي أن اللّغة الشعريّة، التي كان النَّاس يتلقونَها لم تكن لُغة الشُّعراء الذين كانوا يعرفونَهم و يتحدّثون إليهم، أو يتحادثون معهم، ولكنّها لغة أخرى "[3].

فلُغة الشّعر هي نفسها لُغَة المتلقّي العربي، ومع ذلك فهو يقف عاجزاً من أن يشكّل منها أشعاراً كتِلك التي ينظمها الشَّاعر عن غير إدراك، فكان أن قرنوا الشّعر بالشّياطين والجِنّ تارة أو بالسِّحر والكَهَنة تارة أخرى...

[1] ينظر هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، 84.
[2] هوراس، فن الشعر: 84.
[3]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، 327.

يُعتَبر ابن رشيق القيرواني من الذين أشاروا إلى علاقة الشِّعر بالسِّحر، ودوره في شحذ قريحة الشُّعراء، يقول:"فالسّحر أحسن لمن أراد أن يصنع"[1]، وأشار الشّاعر رؤبة إلى اقتران الشّعر بالسّحر، فقال:

لَقَدْ خَشِيت أَنْ تَكُون سَاحِراً

رَاوِيَة مَرّا وَمَرّا شَاعِرَا[2]

إنّ صلة الشّعر بالسّحر يعكس لنا سلطة الكلمة الشّعرية على نفس المتلقّي، تماما كتلك السّلطة التّي تفرضها عليه نصوص الكهنة السّجعية، فالرّابط الذي يربط الشّاعر بالسّاحر، إنّما هو ما يصدر عنهما من الكلام الغريب المؤثر في القلوب، إنّه سحر الكلام، والشّعر والسّحر سواء، هما العلم بالشّيء ومعرفته والفطنة به.ووظّف النقاد كلمة (السّحر) في سماع الشّعر وقراءاته، دلالة على أثره العميق في نفس المتلقي، فهو كالسَّاحر أو كشيء من السِّحر، فما يجمع الشَّاعر بالسّحر هو العلم بالشيء والفطنة والحكمة[3].

وقد أشار ابن رشيق، ومن قَبلِه شيخه عبد الكريم النّهشلي المسيلي، إلى ذلك فقد اعتبرا الشّعر من الفطنة:"وإنّما سمّي الشّاعر شاعرا لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، والشّعر عندهم الفطنة، ومعنى قولهم ليت شعري، أي ليت فطنتي"[4].

اعتقد العرب لفترة طويلة، تعدّت الإسلام وحتى القرن الثاني للهجرة، بدور شياطين الشعر في إلهام الشعراء، وبثّ الوحي فيهم، وبكثير من الحرص على تقريب هذه المعالم الغيبية من عقول النّاس، وتحدّث الشّعراء والنقاد في أخبار وقصص عديدة ومثيرة، تصوّر علاقة الشّعراء بشياطينهم، والتقائهم بهم، وأحاديثهم معهم، فذكروا أسماء لهم مثل "هبيد، والصلادم، ومدرك، ولافظ بن لاحظ، والشنقناق والشيصبان، والزوابع وغيرهم..." .

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج377/1

[2]- ينظر المصدر نفسه:85/1 و 362

[3]- ينظر مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، 141.

[4]- النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تحق: زغلول سلام، 48.

أورد أبو زيد القرشي في كتابه "جمهرة أشعار العرب" أخبارا عن شياطين الشعر في أسمائهم وعلاقتهم بالشعراء، فلكلّ شاعر شيطان يملي عليه الكلمات المنظومة، منهم هبيد وهو من الجن الشعراء، وقد كان صاحب عبيد بن الأبرص الأسدي، وهو نفسه يذكر أسماء أخرى لكائنات خفية مثله، من خلال أبيات من الشعر وهي:

أَنَا ابن الصَلاَدِم أُدْعَى هُبَيد حَبَوتُ القَوَافِي قَرْمي أَسَدْ

عُبَيداً حَبَوتُ بِمَأْثُورَة وَأَنطَقْت بَشَراً عَلَى غَيرِ كدُّ

ولاقى بمدرك رهط الكُميت مَلاَذاً عَزِيزاً وَمَجدا وجدّ

مَنَحناَهُم الشِّعْر عَنْ قُدْرَة فَهَل تشكر اليَومَ هَذاَ مَعَدْ

تُشير هذه الأبيات إلى أنَّ لكُلّ شاعر شيطان، وهي أسماء ثقيلة في عالم فحول الشّعر الجاهلي، فحتّى الكُمَيت له شيطانه ويدعى مدرك، ولم يسلم امرؤ القيس من ذلك، فقيل أن صاحبه يسمى لاَفِظ بن لاَحظ، وهو مَن أملى عليه معلَّقته المشهورة "قِفاَ نَبْكِ"[1].فكأنَّ هذه الشَّياطين هي التي تمنح الشّاَعر وجوداً واسما وشهرةً "فمَن عُبيد لولاَ هُبيد"[2]، ثم إنها تَهَب الشَّاعرَ ما تختاره وتنفُث في باطِنه تلك الطّاقة العجيبة، دُون أن يتعَب أو يُعاني، أو يُضيف ويستكمل، ذلك لأنَّ نظرَتَها إلى الشّعر أنه طبع واختصاص، لا صَنعة إنسانيَّة اختياريَّة وواعية[3].

وهذا يعني أنّ هؤلاء الشعراء القدامى، كانوا يتصوّرون أنَّ مصدر الشّعر خارجي عنهم، بعيد عن طوعهم، وأنّهم إنّما يتلقَّون ما ينطقون به من إيحاء آخر بعيد، يأتيهم في لحظات الاستدعاء والاستنزال[4].

أما الجاحظ فقد خصّ للموضوع حديثاً طويلاً في كتابه "الحيوان" سارداً جُملة من الأخبار والأشعار المثيرة لعلاقة الشُّعراء بِإلهام الشّياطين، وحِرصهم على الافتخار

[1]- ينظر أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 40 وما بعدها.
[2]- جمهرة أشعار العرب، 58.
[3]- ينظر مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، 119.
[4]- فضل بن عمار العماري، الإبداع في الشعر العربي القديم: الإلهام والارتجال، مقال بمجلّة جامعة الملك سعود، المجلد 9، الآداب (1)، 1997م: 08

بمُصاحبتهم لهذه القوى الخفيَّة، لا سيما إذا تعلَّق الأمر بجان عَريق النَّسب في انتمائِه لقبائل كبيرة أو قويّة، كقول أحدهم:

إنِّي وَإن كُنْتُ صَغِير السِنِ وَكَانَ فِي العَينِ نَبَوّ عَيْنِي

فَإنَّ شَيْطَانِي كَبِير الجِنِّ[1]

ويقول آخر:

إذاَ ماَ تَرَعْرَعَ فِينَا الغُلاَمُ فَلَيْسَ يُقَال لَهُ مَنْ هُوَهْ

إذاَ لَمْ يَسد قَبْلَ شَدِّ الإزَارِ فَذَلِكَ فِينَا الذِي لاَ هُوَه

وَلِي صَاحِبٌ مِنْ بَنِي الشيصبا ن فَطَوْراً أَقُولُ وَطَوْراً هُوَه

"فأما الشنقناق والشيصبان فهذا رئيسان ومن آباء القبائل"[2].

على أنَّ افتخار الشّاَعر بأنَّ شَيطانه الشِّعري أفضَل مَرتبة بين قومه..وقد يصل به الأمر إلى أن يربط هذا الكائن الخفيّ "بالذّكورة"، كقول الراجز، أبو النّجم العجلي:

إنِّي وَكُلُّ شاَعِرٍ مِنَ البَشَر ** شَيْطَانُهُ أُنثَى وَشَيْطَانِي ذَكَر

وتُعتبر "الذُّكورة" رمزا من رموز الفحولة والسّيطرة والقوّة، وذلك عماد التّفكير لدى العرب، وقاعدة لعقليّاتهم في تمجيدهم للذّكر، فيضعونه في مرتبة السّيادة والقوّة داخل الأسرة، وداخل المجتمع.

وكأنّ بهذه الفكرة الغيبية لم تكن كافية –على الرّغم من درجة إيمانهم بها– لتفسير العمليّة الإبداعية، فكان أن تمّ التعريج على العامل الزمني و خضوعه لمزاج الشعراء، في نظم الشعر.

* * * * *

[1]- الجاحظ، الحيوان، تحق عبد السلام هارون، 299/6.
[2]- الجاحظ، الحيوان:231/6.

ورد الإلهام في النَّقد العربي القديم، في صُورة متعدّدة المصطلحات،"كالطَّبع والموهبة والقريحة"، يقول يوسف بكّار أنّه:"لا يوجد فيما اطَّلع عليه من كتب النّقد القديمة تعريفاً صريحاً للطَّبع غير تعريف حازم القرطاجني الذي يقول:"النَّظم صناعة آلتُها الطَّبع، والطّبع هو استكمال للنّفس في فهم أسرار الكلام والبَصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكَلام الشِّعري أن ينحَى به نحوَها، فإذا أحاطت بذلك علما، قويت على صَوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النُّفوذ في مقاصد النّظم وأغراضه وحُسن التَصرُّف في مذاهِبه وأنحائه إنَّما يكونان بقوى فكريَّة واهتداءات خاطريَّة تتَفاوت فيها الشّعراء"[1].

فالطّبع إنّما هو مجموعة الاستعدادات الفطريّة الغريزيّة والرئيسيّة للملكة الشّعرية، على أنّنا نلاحظ في نصّ حازم اعتباره الشّعر صناعة، آلتها الطّبع وقوّة الشّعور، ونفاذ الفطنة، فالشّعر يكون بين الموهبة وجودة الصنعة.

اعتقد الشّعراء والنقاد بأنّ الشّعر فيض من الإلهام – وإن لم يستخدم هذا المصطلح – وأن للشّاعر طبعه الخاصّ وملكته الشعرية الفطرية التي تميّزه عن غيره، ولا يمكن لهذه الملكة الذّاتية أن تجدي نفعا، ولا أن تؤتي خيرها، ما لم يصاحبها جهد ومعاناة ومكابدة، هي في جملتها مجموعة من الدواعي والوسائل والبواعث التي يلجأ الشّاعر إليها طالبا عونها مستنجدا بفاعليتها في شحذ قريحته، مستعينا بها على فتح السّبيل أمام الفيض الإبداعي للشّعر، من ذلك تخيّر أوقات زمنيّة معيّنة تعين الطّبع على العمل، وتنتج أبواب النظم لتفعيل الموهبة، وإعانتها على الإنتاج.

من أوائل النقاد العرب الذين قالوا وأكّدوا على هذا الأمر، نجد بشر بن المعتمر في قوله:"فإن ابتليت بأن تتكلّف القول، وتتعاطى الصّنعة، ولم تسمح لك الطّباع في أوّل وهلة، فلا تعجل، ولا تضجر، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنّك لا تعدم الإجابة، والمواتاة إن كانت هناك طبيعة"[2].

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 199.
[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، 138/1.

ويورد ابن رشيق نصّا من صحيفة بشر بن المعتمر يقول فيها:"خذ من نفسك ساعة فراغك، وفراغ بالك، وإجابتها إيّاك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصّدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عينٍ وغرّةٍ من كل لفظ شريف ومعنى بديع"[1].

ينصح بِشْر بن المعتَمِر الشّاعر، أن يتمعّن في تصيّد الوقت المناسب الذي يتدفّق فيه النّشاط الإبداعي للطّبع الشّعري، من دون إجهاد للفكر، أو إرهاق في توجيه الإرادة.لكأنّ للسبيل الإبداعي حواجز ترتبط بالعامل الزمني، فأوقات تغلق فيها هذه الحواجز، وفي أوقات أخرى تفتح أبوابها، فهذه مناداة صريحة على تلقائيَّة النَّظم، الخاضعة للاستعداد الفطري في ظل سُلطة الوقت أو الزمن.

اجتهد بعض النقاد في تحديد هذه الأوقات، كابن قتيبة في قوله:"للشِّعر تارات يبعد فيها قَريبه، ويستصعب فيها ريّضه...ولا يعرف لذلك سبب إلاّ أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غمّ.وكان الفرزدق يقول:أنا أشعر تَمِيم وربّما أتت ساعة ونَزع ضرس أسهل عليَّ من قول بيت"[2].

ويتبعه ابن رشيق بقوله:"ولا بد للشاعر وإن كان حاذقا مبرّزا وفحلا مقدّما، من فترة تعرض له في بعض الأوقات، إما لشغل يسير أو موت قريحة أو نبوّ طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين"[3].

نستخلص من قول ابن قتيبة، وابن رشيق أنَّ أوقاتا معيّنة تؤثِّر في الشَّاعر، فينعكس ذلك على إنتاجه التَّعبيري، وهي فتَرَات زمنيَّة، حصرَها ابن قتيبة في خواطر الهمِّ وسُوء الغذاء."فلا يواتي الشعر الشاعر في كُلِّ أوقاته، ولا في كلّ حالاته، بل هناك حالات خاصَّة يستمدّ فيها الشّاعر من فَيضِ خاطره، ووحي إلهامه، وتدفّق قريحته، وهناك حالات كثيرة لا يستطيع أن يقع على بيت واحد من الشعر، لانعدام الدوافع التي تدفع إلى عمليّة الإبداع"[4].فهي عوامل مؤثرة في التركيز العقلي والنفسي

[1]- ابن رشيق، العمدة، 382/1.
[2]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 35
[3]- ابن رشيق، العمدة، 372/1.
[4]- فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي –دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة-:08

للشاعر.فإذا تشتّتت أفكاره، فقد فطنته وحدّة شعوره فيغيم ذلك على رُؤيته الحساسة والنافذة.

يورد ابن رشيق ما قيل في الأوقات التي تُناسب قول الشِّعر وتشحَذ قريحة الشَّاعِر، كقول ابن قتيبة:"وللشِّعر أوقات يسرع فيها أنيّه، ويسمح فيها أبيّه، منها أوَّل اللَّيل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النَّهار قبل الغذاء، ومنها يوم شُرب الدَّواء.ومنها الخُلوة في الحَبس والمسير.."[1].

يُحدِّد ابن قتيبة الأوقات التي ترتاح النَّفس فيها، فتستدعي شارِد الشعر، وأخفى المعاني، وهو يُصرّ على أثَر الغذاء أي امتلاء المعدة بالطَّعام فيعتبر ذلك أكثر ما يثقل الجسم والفكر على حد سواء.فما بين اعتباره الشعر عمليّة محضة تخضع في مدِّها وجزرِها لتقَلُّبات شُعورية ومزاجية معقّدة وعميقة من جهة، ثمّ سعيه لتحديد أوقات مُعيَّنة يلجأ إليها الشَّاعر، بحيث تنساب فيها خواطره،ويفيض وعاء شعره من جهة أخرى.

يقول أحد الدَّارِسين المعاصِرين مبدياً مُيوله إلى الفكرة الأولى التي يراها صائبة:"الشّعر تدفّق تلقائي لا يعرف وقتا محدّدا، إنّه أشبه بعمليّة المخاض الذي لا يحسب له وقت مُعيَّن، ومتى احترقت التَّجربة في بَوتَقة الوِجدان، تصاعدت زفراتها شعرا،في أيّ وقت من الأوقات، أو أي مكان من الأمكِنة، وتبقى لابن قتيبة، حالة التهيؤ أو الصفاء أو الشفافيّة التي تسيطر على كلّ مناحي الجسد خاضعا لأثَرِها إلى حدٍّ كبيرٍ، وهُنا تنتظِم المعاني الشِعريَّة وتتَّسق، وتستجيب لها الكلمات مُؤتلفة في سلك من النَّظم، لتبرز روعَتها وبهاءَها"[2].

يتَّفق ابن رشيق مع ابن قتيبة في هذه الأوقات:"فليس يفتح مقفل الخواطر مثل مباكرة العمل، بالأسحار عند الهُبُوب منَ النَّوم، لكَون النَّفس مُجتمعة، لم يتفرَّق حسّها في أسباب اللَّهو والمعيشة، أو غير ذلك ممّا يعيبها إذ هي مستريحة جديدة، كأنّما أنشئت نشأة أخرى، ولأن "السَّحَر" ألطَف هواء، وأرقّ نسيماً، وأعدل ميزاناً بين اللَّيل

[1]- ابن رشيق، العمدة، 376/1. وابن قتيبة، الشعر والشعراء :35
[2]- من قضايا التراث العربي –دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة:09

والنَّهار.. وإذا لم يكن العشي كالسَّحر، وهو عديله في التوسُّد بين طَرَفي اللَّيل والنَّهار،لدُخول الظُّلمة فيه على الضِّياء بصدِّ دخول الضِّياء في السَّحر على الظّلمة، ولأنَّ النَّفس كالّة من تَعب النّهار وتصرّفها فيه، ومُحتاجة إلى قوّتها من النّوم، متشوّقة نحوه.فالسّحر أحسن لمن أراد أن يصنع، فأمّا لمن أراد الحفظ والدّراسة وما أشبه ذلك، فالليل.قال الله وهو أصدق القائلين: ﴿**إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدّ وَطأ وَأَقْوم قِيلا**﴾.وهذا الكلام الذي لا مطعن فيه، ولا اعتراض عليه، وعلى قراءة من قرأ "وطاءً".يكون معناه أثقل على فاعله، وإذا كان كذلك كان أكثر أجرا.فهذا يشد" قولنا:"إن العمل أوّل اللّيل يصعب لأنّ النّوم يغلب، والجسم يكلُّ"[1].

يبدو ابن رشيق مهتمّا بأثر بعض الأوقات في نفس الشاعر، يصفو فيها ذهنه، وتأتيه المعاني طواعيّة من غير توعُّر أو تكلُّف، أو مُعاندة، ويجد أن مثل هذه الأوقات ما كان في الصّباح الباكِر، بعد الهُبوب من النّوم، وقد أخذ الجسم والعقل نصيبهما من الرَّاحة، وتجدُّد الطَّاقة، في نشأةٍ جديدةٍ، عكس أوَّل اللّيل بحيث يكون المرء محشوّاً بمشاغِل اليوم، مرهقا من فِعل الطّاقَة المبذُولة، فيصعب عليه التَّركيز، لِغَلَبة النّوم، وقلَق النّعاس.

وليس غريبا أن نجد نصائحا كثيرة حول الأوقات التي تستدعي الشّعر، يقول ابن رشيق:"وقالوا:الحيلة لكلال القريحة، انتظار الحمّام، وتصيّد ساعات النشاط، وهذا عندي أنجع الأقوال، وبه أقول وإليه أذهب.وقال بكر بن عبد الله المزني:لا تكدّوا القلوب، ولا تلهوها، وخير الفكر ما كان عقب الحمّام، ومن أكره بصره عشا، واشحذوا القلوب بالمذاكرة ولا تيأسوا من إصابة الحكمة إذا امتحنتم ببعض الاستغلاق، فإن من أدمن قرع الباب دخل"[2].

ففي الدّعوة الى تصيّد ساعات تيسّر صنع الشّعر، إشارة إلى التلقائية في النّظم، بالإضافة إلى أوقات السّحر، واللّيل وقبل الغذاء.. وقد أضيفت ساعة بعد الحمّام، بحيث يتخلّص الإنسان من علامات التّعب، وتعرّق الجسد وثقل الأوساخ، فتجفّ

[1]- ابن رشيق، العمدة:377/1.
[2]- ابن رشيق، العمدة:381/1-382.

عضلاته وتنشط الدورة الدموية، وتتغذّى الخلايا العصبيّة، فيصفو الذّهن، ويتيقّظ الفكر.ويتّفق ذلك مع ما جاء عند حازم القرطاجني، بحيث أورد وصيّة تُنسب لأبي تمّام قدّمها للشاعر البحتري، فرواها هذا الأخير بقوله:" كنت في حداثتي أروم الشعر.وكنتُ أرجع فيه إلى طبع.ولم أكن أقف على تسهيل مأخذه ووجوه اقتضابه حتّى قصدتُ أبا تمّام وانقطعتُ فيه إليه واتّكلتُ في تعريفه عليه.فكان أوّل ما قال لي:"يا أبا عبادة، تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، واعلم أنّ العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السّحر، وذلك أنّ النّفس قد أخذت حظّها من الرّاحة وقسطها من النّوم...وإذا عارضك الضّجر، فأرح نفسك ولا تعمل إلاّ وأنت فارغ القلب.واجعل شهوتك لقول الشّعر الذريعة إلى حسن نظمه فإنّ الشّهوة نعم المعين"[1].

أورد حازم الوصيّة كاملة، وقد بنى عليها رأيه في أصول نظم القصيدة، والقول بتتبّع أوقات صحو الطّبع، والنّظر في أحوال المتلقّي أثناء تحضير الغرض إن كان مدحا أو هجاء، وتجهيز ما يناسب ذوقه من أساليب وألفاظ ومعاني... يقول:"يجب للشاعر إذا أراد نظم شعر، – وكان الزمان له منفسحا والحال مساعدة–أن يأخذ نفسه بوصيّة أبي تمّام الطّائي لأبي عبادة البحتري في ذلك و يأتمّ به.فإنّها تضمّنت جملا مفيدة بما يحتاجُ إلى معرفته والعمل بحسبه صاحب هذه الصناعة"[2].

ومعنى ذلك أن الهم والغمّ وغيرها من مشاعر التوتّر، مما يؤثر سلبا على قوّة التّركيز الذهني لدى الشّاعر، فيبكم لسانه، ويتعذّر عليه نظم الشعر، وقد أشار ابن قتيبة إلى ذلك فالقلوب إذا أجهدت كلّت وتصنّعت، فإذا أهملت وتركت، ضعفت وقلّ إنتاجها.فلا بد من دواعي تشحذها، وللشعراء في ذلك مذاهب –كما قال – ابن رشيق[3]، كل واحد على حسب طبعه وسجيّته وميوله.

* * * * *

[1]- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 203، والوصيّة عند النّواجي، مقدّمة في صناعة النّظم والنّثر: 40-41
[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء:202
[3]- ابن رشيق،العمدة:373/1.

آمن المغاربة كغيرهم من الشعراء والنقاد العرب بقصور الطبع الشعري عن أداء وظيفته، دون الاستعانة بجملة من البواعث، التي يستجدى بها الشعر، فيدخل الشاعر من خلالها في نفق قد يطول وقد يقصر، يفضي به إلى عالم من المكابدة والمعاندة، بالإضافة إلى الباعث الزمني، هناك أيضا بواعث مكانية، والقصد منها أن يأتي الشعر مكانا معيّنا يستدعي فيه ما يشاء من المعاني، فيتيسّر له ذلك نظرا للتأثير السحري لهذا الموضع الجغرافي على نفسيته.

أورد ابن رشيق عددا من النصوص يتحدّث فيها الشّعراء المشهورين عن تجاربهم الخاصّة في نظم الشّعر، فذكروا فاعليّة المكان في شحذ قرائحهم. إذ سئل ذو الرُّمة، كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال:كيف ينقفل دوني وعندي مفتاحه، قيل له:وعنه سألناك، ما هو؟ قال:الخُلوة بِذِكرِ الأحباب، على أن ذا الرمة كان واصف أطلال، ونادِب أضعان.وقيل لكُثَيِّر كيف تصنع إذا عسر عليك الشّعر؟ قال:أطوف في الرّباع المخليّة، والرِّياض المعشبة، فيسهل عليَّ أرصنه، ويسرِع إليَّ أحسنه[1].

فذو الرّمة كان شاعراً بدوياً، تستكين نفسه إلى الفيافي والصَّحراء الخالية، فهذا الفضاء الواسع الخالي من حرَكات الإنسان ومشاغله اليومية.

كلّ ذلك من شأنه أن يسهم في صفاء ذهن الشاعر، فتأتيه المعاني مسرعة، تنساب على لسانه انسيابا، ولا يكاد الشاعر كُثيّر يبتعد برأيه عن ذي الرّمة، فيجد هو الآخر في الرّباع المخليّة الخاوية من الإنسان أو الرّياض المخضرّة المعشوشبة، بواعثا تحثّ على نظم الشّعر في جودة وسرعة وخفّة وتلقائية.

ويلتحق عبد الكريم النهشلي بهذا الرّكب شاعرا، وليس ناقدا.وفي ذلك يقول ابن رشيق:"حدّثني أصحابنا من أهل المهدية، بموضع كان يعرف بالكدية، هو أشرفها أرضا، وأطيبها هواء، قال:جئت هذا الموضع مرة، فإذا عبد الكريم على سطح برج هنالك، وقد كشف الدنيا، فقلت: أبا محمد؟ قال:نعم، قلت:ما تصنع ها هنا؟

[1]- ابن رشيق، العمدة ، 374/1.

قال:ألقّح خاطري، وأجلو ناظري، قلت:فهل نتج لك شيء؟ قال:ما تقرّبه عيني وعينك إن شاء الله سبحانه، وأنشدني شعرا يدخل مسام القلوب رقّة"[1].

يعيش النّهشلي تجربته الشعرية معتكفا في مكان بعيد، يتأمّل موضعا زانته الطّبيعة بجمالها، فهو يفعل ذلك رغبة في تلقيح خاطره، وشحذ قريحته، فكان يعاني ويكابد كمكابدة الصوفي.وهو في ذلك لم يكن سبّاقا في الإشارة إلى عامل "الطبيعة" في استدعاء الشّعر فقد قال الأصمعي قبله:"ما استدعى شارد الشعر بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي، وقيل الحالي، يعني الرّوض"[2].

وكان الفرزدق أيضا من الذين يفضّلون إتيان الفيافي وشعاب الجبال عساه يلحق بركب المعاني الجيّدة، ليصبح الأمر ظاهرة واسعة الانتشار لدى شعراء الأندلس، فأكثر شعرهم كان في وصف الطبيعة الخلاّبة، والرّياض، والجنائن، ولمساحات المخضرّة، وتفنّن بعضهم في ذلك حتى عرفوا به، كابن خفاجة الأندلسي الذي لقّب بشاعر الطبيعة[3].

فتلقيح الخاطر بهذه المناظر، كما لاحظنا في تجربة كثير عزّة، أو النهشلي أو ابن خفاجة وغيرهم...له تأثير نفسي عميق:"إذ إن صفاء العقل المتولّد من النّقاهة الذهنيّة التي يستشعر بها المبدع تثير فيه الإحساس بنبض الحياة، والمبدع يجد نفسه مدفوعا بهذه الرّغبة الوهّاجة اتجاه تأمّل الطّبيعة بوصفها المصدر الأساسي الذي يستمدّ منه مادّته الخام، نتيجة إحساسه بجمال الطبيعة"[4].

إنّ ارتياد الشعراء للمكان الملهم، إنّما يكون طلبا للخلوة، أي إن اختلاء المكان من وجود الناس، يعدّ شرطا أساسيا تتوحّد فيه أفكار العقل، وتجتمع المعاني من غير تشويش أو تسرّب، وللشعراء أساليبهم في طلب الخلوة، وقد ذكر ابن رشيق بعضهم، منهم جرير:"وكان إذا أراد أن يؤبّد قصيدة، صنعها ليلا، يشعل سراحه، ويعتزل أهله،

---

[1] المصدر نفسه 374/1-375.
[2] ابن رشيق، العمدة ، 374/1.
[3] يوسف عبيد، دفاتر أندلسية، ص 669، وما بعدها.
[4] عبد القادر فيدوح، الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، 42.

قبل، وربما علا السطح وحده، فاضطجع وغطّى رأسه، رغبة في الخلوة بنفسه، يُحكى أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بَنِي نُمَير[1]".

يؤثر جرير في عادته أن يعتزل النّاس أي الابتعاد عن الاحتكاك بهم، فيخلو بنفسه ليلا، وكأنّ اعتزالهم لا يكفي، فيفضّل ألا يسمع أحاديثهم أو حركاتهم، فكان اللّيل أفضل وقت يخلد فيه الناس إلى النوم والهدوء.

أما الفرزدق،"روي أنه كان إذا صعبت عليه صنعة الشّعر، ركب ناقته، وطاف خاليا منفرّدا، وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده، حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية:

*** عزفت بِأَعشَاشٍ، وَمَا كِدْتَ تعزفُ***

وذلك أن فتى من الأنصار بحضرة كثير وغيره، فاخره بأبيات حسّان بن ثابت فمضى حنقا وطالت ليلته، ولم يصنع شيئا، فلما قرب الصّباح أتى جبلا بالمدينة يقال له ذباب، فنادى:أخاكم، أخاكم، يا بني لبينى[2]، صاحبكم، صاحبكم وتوسّد ذراع الناقة، فانثالث عليه القوافي انثيالا، وجاء بالقصيدة بكرةً، وقد أعجزت الشعراء، وبهرتهم طولا وجودة[3].

يبدو أن ارتياد المكان الخالي –بحسب تجربة الفرزدق– طلبا للخلوة بالنفس، يؤدّي إلى ولوج عالم الماورائيات، فيلتقي بمخلوقات تهبه الشعر، فالخلوة لدى الفرزدق ليست الاستئناس بالنفس،ولكن للوصول إلى رفقة شياطين الشّعر والاتّصال بهم.فهو اعتراف بقوّة الخفي الذي يمارس سلطته على الشاعر في حالات اختلائه وخلوته .

حاول الجاحظ أن يمنح التأثير المكاني في استدعاء الشعر، تفسيرا نفسيا، بعيدا عن التسليم بقوى المخلوقات الخفية (شياطين الشعر).

---

[1] يقصد بها: فَغُضّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيرٍ ** فَلاَ كَعْبًا بَلَغْتَ وَلاَ كِلاَبَا
ابن رشيق، العمدة:375/1
[2] جاء في لسان العرب "لبينى" إبنة إبليس، وبنوها الشياطين.
[3] ينظر العمدة، 375/1-376.

فهو يرى أنّ الأمر لا يتجاوز حدود نشاط الخيال، فـ "إذا استوحش الإنسان تمثّل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفوّق ذهنه، وانتفضت أخلاطه، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع، وتوهُّم على الشيء اليسير الحقير أنه عظيم جليل، ثم جعلوا ما تصوّر لهم من ذلك شعرا تناشدوه، وأحاديث توارثوها فازدادوا بذلك إيمانا، ونشأ عليه الناشئ، وربّى به الطفل، فصار أحدهم حتى يتوسّط الفيافي، وتشتمل عليه الغيظان في الليالي الحنادس فعند أوّل وحشة وفزعة، وعند صياح بوم ومجاوبة صدى، وقد رأى كلّ باطل وتوهّم كل زور"[1].

يشير الجاحظ هنا، إلى أنّ الشّعر قد يكون نتيجة انفعال كبير يهزّ النّفس، ويشحن الخاطر في نوع من أنواع الصّدمات المفاجئة، يطلبها الشّاعر أثناء الاختلاء في الأماكن الخربة، فالاهتزاز النّفسي النّاشئ عن العزلة المكانية، يحرّك مشاعر الخوف والجزع، فيؤدّي ذلك إلى التوهّم، ويتخيّل الإنسان ما هو غير حقيقي، وكأنّه أمامه يراه بعينيه، ويسمعه بأذنيه، فيستعظم الأمر الصّغير ويراه كبيرا جليلا.

ويعدّ رأي الجاحظ، انتقادا صريحا لِقضيَّة الإيمان المطلق بشَياطين الشّعر من جِهة، وتفطّنا مبكّرا لقراءة نفسيّة للطّبيعة البشريّة في النّقد القديم، من جهة أخرى.

* * * * * *

ليس باعث الطبيعة كافيا ليستدرّ به الشعر على اختلاف فنونه وتنوّه أغراضه، فقد انتبه النقاد والشعراء أنفسهم إلى أمور عديدة وأسباب مختلفة يستنجد بها الشاعر، فتدفع به إلى نظم الأشعار،وتيسّر له القوافي.وهي دواعي ترتبط ارتباطا وثيقا بالوسط الاجتماعي أو البيئي للشاعر، فتفاعله مع الناس في حياته اليومية، يؤدي بالضرورة إلى جملة من الانفعالات النفسية، تبعا لتركيب الطبيعة البشرية، فهو يفرح ويغضب، ويحبّ ويكره، ويفخر ويعتزّ ويخجل... وقد ربطت آراء كثيرة هذه التحولات النفسية بالشعر.فكل حالة تستدعي فنّا من فنونه، فكان أن قسّموا الشعر وفق هذه الحالات،

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، 6/250-251.

وصنّفوه حسب وجوه هذه التقلّبات، يقول ابن قتيبة:"وللشِّعر دواع تحثّ البطيء، وتبعث المتكلّف منها: الطَّمع، ومنها الشَّوق، ومنها الشَّراب ومنها الطَّرَب ومنها الغَضَب"[1].

يرى ابن قتيبة أن للدوافع النفسية قوة في إثارة قريحة الشاعر، سواء في تجربة من تجاربه،أو قضية من قضاياه، أو موقف ماثل أمامه من مواقف الحياة،أو منظر استحسنه من مناظر الطبيعة ..

فإذا طمع الشاعر، قال ليحصل على صلة ومقابل، وإذا أحبّ غلبه الشوق، ليحصل على وصال من محبوبته، وإذا غضب، استبدت به مشاعر الكره والرغبة في الانتقام، فيقول ما يمكن أن ينال به العدوّ، ويشفي به الغليل، وإذا شرب خمرة لعبت بمزاجه طلبا للنشوة.. فيشحن خاطره، مثلما يروي ابن رشيق عن أبي نواس أنه قيل له:"كيف عملك حين تصنّع الشعرّ قال:أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسّكران، صنعت وقد داخلني النشاط، وهزّتني الأريحية"[2].فشرب الخمرة في مثل حالة أبي نواس، ينزع عنه الخُمول والكسَل الفِكْري، فينشط خاطره وتسهل عليه أشعاره.

يقترب عبد الكريم النهشلي من رأي ابن قتيبة، فيقول:"يجمع أصناف الشعر أربعة: المديح، والهجاء والحِكمة واللَّهو.ثم يتفرّع من كل صنف من ذلك فنون، فيكون من المريح المراثي، والافتخار والشّكر ويكون من الهجاء، الذمّ والعِتاب، والاستبطاء، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد، والمواعظ ويكون من اللَّهو الغزل والطرد[3]، وصفة الخمرة والمخمور"[4].

يُفرّق النَّهشلي بين أصناف الشِّعر وفنونه، فالصّنف أعمّ، وهو الأصل، والفن أخصّ وهو الفرع، وهي كلّها نتاج انفعالات نفسيَّة، فالأصناف أربعة، هي المديح

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء:78/1-79.
[2] ابن رشيق، العمدة:376/1.
[3] الطّرد، مزاولة الصيد، ومنه الطريدة أي الفريسة.
[4] العمدة، 247/1-248.

والهجاء والحكمة واللهو.ومن كل صنف تنتج فنون، فمن المدح يتفرّع الرثاء، وهو بكاء الميت بذكر محاسنه، والفخر وهو الاعتزاز بالمآثر والأخلاق والأنساب والأوصاف، والشكر، هو الاعتراف بالفضل بأسلوب المدح، لقاء عطايا تم الحصول عليها.أما الهجاء فينتج عنه الذّم، وهو ذكر مساوئ الآخر، وإلحاق العيوب والمثالب بغرض النيل منه، والعتاب وهو أخف وطأة وثقلا من الذم. أما الحكمة فمنها ضرب الأمثال والزّهد، والمواعظ وغير ذلك من التأمليات، فهي فنون ذات وظيفة نفعية، دينية أو أخلاقية، أما اللّهو فيضم الغزل والرغبة في النساء، وقصص رحلات الصيد والمغامرة، وصفة الخمر والمخمور، وطلب النشوة والسّكر.

يتحدَّث ابن رشيق عن تصنيفات الشعر، فيقول:"قواعد الشعر أربعة فمع الرَّغبة يكون المدح والشكر، ومع الرَّهبة يكون الاعتِذار والاستِعطاف، ومع الطَّرب يكون الشَّوق، ورقّة النَّسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعُّد والعِتاب الموجع"[1].

نلاحظ وُجود تقارب بين نصَّي النهشلي وابن رشيق على أن الأوَّل، ذكر أسماء الأغراض المشهورة والمتعارف عليها، أما ابن رشيق فذكر هذه الأصناف، وسمّاها القواعد، من حيث الوقع النفسي لها.أما المديح فيقوم على الرغبة، ومنها يكون الشكر والافتخار.وفيما يخصّ الرثاء فيرى ابن رشيق أنه لا يدخل ضمن الرغبة، وإنما يميّزه الوفاء، يقول:"أصعب الشِّعر الرِّثاء، لأنَّه لا يُعمَل رغبة ولا رهبة"[2].ويقوم الهجاء على مشاعر الحَنَق والحِقد والغَضب نظراً لما يطبعها من الذّم والتوعّد الموجع، ويرتبط اللهو بمشاعر الطرب والأريحية، وفي ذلك ما يميّزه كالغزل، وذكر المحاسن، ووصف الشوق واللهفة. وغير ذلك من صُوَر المغامَرة والصَّيد والخمرة، وهي كلّها ظواهر تعكس معالم حياة الرَّفاهية، فتحرَّك انفعالات نفسيَّة مُعيَّنة تميل إلى اللّهو.

تخضع أركان الشعر في جُملتها إلى التَّأثير النَّفسي، النَّاجم عن عوامل مُختلفة هي وليدة الوسط والبيئة والمجتمع "فالتأثير ضروري ليتولّد الانفعال في نفس الشَّاعر بتجربة ما، أو مَوقِف ما، فالطَّمع في العطاء والشَّوق إلى الأحبّة، والشَّراب والطَّرَب،

[1] ابن رشيق، العمدة:245/1.
[2] المصدر نفسه:251/1.

والغَضَب والرَّجَاء والوَفَاء، كلّها دوافع نفسيَّة تُثير الانفِعَال، وتبعَث الشّعر، ومن غير دافع من هذه الدوافع تبقى ملكة الشعر خامدة في وجدان صاحبها، لا تثير ولا تثار".

فالخلوة والابتعاد عن الناس ليس عاملا وحيدا في استثارة الشعر، وإنما يبرز دور التفاعل الاجتماعي للشاعر داخل المجتمع، بحيث تتولّد الانفعالات النفسية التي تشحن الخواطر، وتيسّر نظم الأشعار.

2- اللّسان المَرَضِي /عُقدَة النقص ومعالم التَّعويض:

إنَّ تولُّد الشِعر من خِلال الانفعال النَّفسي هو أمر دقيق في مُنتهى التعقُّد، يتوقَّف على مدى فِطنة الشّاَعر في إدراك الأمور من حوله، بصورة تحمل أطرافا من ذاتيّته، ودقّة شعوره.لذلك لم يتوانى النقاد المغاربة كغيرهم من المشارقة في مُحاولتهم قراءة شخصيَّة الشَّاعِر من خِلال شعره.وتوَّصلوا من ضِمن ما توصَّلوا إليه من نتائج إلى أنّ عِللا نفسيَّة قد تُصيب المبدع، وتكشِف عنها أشعاره كتوتّر نظرته إلى نفسه ضمن عقدة فقدان الثقة بها، أو ما اصطلح عليه بعقدة النقص، ثمّ سعيه إلى إيجاد طرق تعويضية للتغطية على هذا الشعور بالقصور. ويُعتبر ذلك مرحلة مبكّرة في عُمر ما عُرف بـ"علم النفس التحليلي La psychanalyse"[1]، في قراءة لإبداع الفنانين فـ"قد اعترف فرويد (-1939م) FREUD، بأنَّ الذين ألهَموه في نظريته في التحليل النفسي، هم الفلاسفة والشُّعَراء والفنَّانون، لأنَّ الإبدَاع على اختلاف أنواعِه وأشكاله،هو الرحم الذي يحتضن النفس الإنسانية بحالاتها ومتناقضاتها"

[1]- يعتبر سيغموند فرويد النمساوي، رائد نظرة التحليل النفسي، وقد رسم الجهاز النفسي الباطني بشكل خارطة طوبوغرافية، تضم ثلاثة مستويات وهي: (المستوى الشعوري Conscient، المستوى ما قبل الشعوري Préconscient، ومستوى l'inconscient) ويعتبر اللاشعور الفرضية التي يقوم عليها التحليل النفسي، وينقسم بدوره إلى 3 قوى متصارعة هي:
1) الهو: le ca, id ويمثله الجانب البيولوجي والفسيولوجي، له علاقة بالماضي وميراث الأجداد وما تولد عليه من مكونات وراثية نفسية.
2) الأنا: le moi, ego ويمثله الجانب البسيكولوجي أو الشعوري، ومن خلاله نواجه الناس والأحلام وتتحقق به الصور الذهنية والأحلام، والأنا هو جزء من الهو.
3) الأنا الأعلى: le sur-moi, super ego وهو النظام العام، أو الجانب الاجتماعي والأخلاقي كالأوامر والنواهي والقيم الاجتماعية والمثل الدينية.
ويوجّه الجهاز النفسي غريزتان وهما: غريزة الحب والحياة الإيروس Eros، وتمثل الحاجات البيولوجية والنفسية للحياة وغريزة الموت التناتوس Tanatos، وتمثل الميولات العدوانية والتدميرية. (ينظر زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي: ص 09-10. وينظر أيضا: فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية ـ المقاربة العيادية، ص 33-34.

يحمل المنتَج الإبداعي جزء من ذاتيَّة المبدع في عوامل ميولاته، وآفاق تطلعاته، بل ويضم عقده النفسية ومعاناته الخفية من خلال صداماته مع المجتمع أو الأعراف والقوانين، أو حتى مع ذاته في تركيبتها النَّفسية والجسمانية، وعدم تقبّله لها.يتَّخِذ هذا الصِّراع أحيانا شكلا عنيفاً في ظِلِّ صُعوبة التكيُّف أو التَّعامُل المتوازن مع الآخر.بحيث يخضع هذا الأخير في حياته اليوميَّة إلى عددٍ من القوانين والأعراف والتَّقاليد الأخلاقيَّة والدينية،وغير ذلك ممَّا يُشكِّل حاجزاً منيعاً أمام الإنسان. فيصعب عليه أن يتجاوز هذا الحاجز ليُحقِّق رغباته، ويعيش مُيولاته بالطَّريقة التي يرتضيها هو.فما بين الرَّغبة، وبين استحالة أو صُعوبة تحقيقها، يقع الإنسان في متاهة من الحِرمان والكبتِ العَميق، "فوظيفة الكبت هي منع لا يقضي على النَّزعات النفسيَّة، فهي تظلّ قوَّة متحفّزة للظُّهور، ولكِنَّها تبقى مع كلِّ هذا مُختفِّية فيما يُسمَّى باللاَّشعور"[1].

تنعكس صورة هذا الصِّراع من خلال جملة من المعالم تطبع السُّلوك العامّ للإنسان في حديثه وردود فعله، ومعانيه وتفاعله مع الوسط الذي يعيش فيه، ويبدو الخلل بارزا لأهل الدراية والمعرفة بالنفس البشرية، فيصنّف اصطلاحا ضمن ما يسمى بـ"العُقدَة"[2] أو "المرَكَّب".

توصَّل النَّقد العربي القديم إلى عددٍ من هذه العُقد في أثناء قراءاته للنصِّ الشِّعري. ولعلَّ أشهرَها "مركب النّقص" أو"الشّعور بالنّقص" أو"عُقدَة النّقص".وهي كلّها مسميات تُفيد مفهوماً واحداً."فقِلَّة الانفتاح على الحقيقة، تصدم وتثبت الشّعور بالنقص الذي يصبح تدريجيا ظاهرة مستمرة لثبات هذا الشعور.ويمكن تفسير ذلك انطلاقا من نقص قويّ بالشعور الاجتماعي"[3] .

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، 39.

[2]- يعتبر المحلل النفسي السويسري شارل جوستاف يونغ (1874-1961) المكتشف الأول لكلمة "عقدة" بمعناها الحديث. ويعرّف ش.بودوين العقدة على أنها أصلا هي ميل (أو مجموعة ميول)، طبيعي، لكنه يصبح مرضيا بسيطرة قوية يتخذها على مجموعة تصرّفات الحياة النفسية مستقطبا كل أنواع السلوك، ومبعدا الأنا عن كل معنى الحرية والمرونة.
ينظر روجيه موكيالي: العقد النفسية، ترجمة موريس شربل، ص 12 و39.

[3]- روجيه موكيالي، العقد النفسية، ترجمة، موريس شربل، ص 28 و89.

ترسّخ الشّعور بالنّقص في بعض أشعار العرب، وسلّط عليه الضّوء النقاد من أهل الدّراية بالنّفس البشريَّة، فترجموا معالمه في بعض السِمات، كالتكبّر والاستعلاء والغُربة النفسيّة، والكذِب والمبالغة...وغير ذلك من مشاعر التميّز والاختلاف.

* * * * * *

بعتبر امرؤ القيس من أهم الشعراء الذين صنعت أسماؤهم شهرة الشعر العربي على مرّ التاريخ، وأضحى ظاهرة مميزة بين الفحول المتمكنين من صنعة الشعر، ومن الأسماء النافذة في المجتمع العربي القديم، بل والمقدّم على شعراء عصره، مثلما يصفه ابن شرف القيرواني بقوله:"هذا امرئ القيس أعظم الشُّعراء عصراً، ومقدمهم شعراً وذِكراً، وقد اتَّسَعت الأقوال في فَضله اتِّساعاً، لم يفُز غيره بمِثلِه، حتىَّ أن العامَّة تَظنُّ بل توقن أنَّ جواد شعره لا يكبو، وحُسَام نَظمِه لا ينبو"[1].

بهذا القول صدَّر ابن شرف قراءته النفسية لامرئ القيس من خلال شعره.فقد ذكر تربّعه على عرش الشّعر العربي، حتى ظن الناس أنه قليل الغلط، نادر الخطأ، ولكن الأمر غير ذلك،" فهَيهَات من البشر الكمال، ومن الآدميِّين الاستواء والاستدلال"[2].فهو ينفي صفة الكمال في البشر، ويعتبر أن هذا الشاعر–مهما أشاد النّاس بفحولته–فهو إنسان يخطئ ويرتكب التجاوزات، ويقارب المحظورات كغيره من النّاس، ومن هنا تبدأ إحدى أهم صور القراءة النّفسيّة لابن شرف، وهي "الشعور بالنقص" الذي طبع شعر امرئ القيس من خلال معلّقته، يقول في قصيدته المقدمة، ومعلّقته المفخّمة:

وَيَوْم دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْر عُنَيْزَة فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَت إِنَّكَ مُرْجِلِي

فما كان أغناه عن الإقرار بهذا وما أشكُّ غفلته عمَّا أدركه من الوصمة به وذلك أنّ فيه أعدادا كثيرة النّقض والنجس منها دخوله مُتطفِّلا على من كَرِه دخوله عليه.

[1]- رسائل البلغاء، لكردعلي، : 254.
[2]- المصدر نفسه: 254.

ومنها قول عُنَيزَة "لَكَ الوَيْلاَت" وهي مقولة لا تقال إلا لخِسيسٍ ولا يُقابَل بِها رئيس.فإن احتج بأنَّها كانت أرأس منه قيل له لم يكن ذلك، لأنَّ الرَّئيسة لا تَركب بعيراً يدرج أو يموت، إذا ازداد عليه رُكوب راكب بل هو بعير فقير حقير"[1].

اختار ابن شرف أبياتا من معلقة امرئ القيس، وحاول أن يضعها على طاولة التشريح، فأبدى حولها قراءة للتركيبة النفسية للشاعر في تفاعلها مع طبيعة المجتمع الجاهلي آنذاك، بحيث يتحدث عن عنيزة، وقد أتاها غفلة عن أعين الناس، فتحرجت المرأة، ودعت عليه بعبارة مما تقوله العرب (لَكَ الوَيلاَت إنَّكَ مرجِلِي)، و"هو كلام مُؤنّث من كلام النِّساء، نقلَه مِن جِهته إلى شعره"[2].

يميّز النّاقد أخطاء ثلاثة وقع فيها الشّاعر، وكأنّ مثله لا يجوز له أن يقترفها.فقد دخل على شخص غير راغب فيه، وهذا أمر يأنف منه العربي نظرا لتمسّكه بزمام كبريائه، ثم طبيعة الدعاء الذي تلفَّظت به المرأة، وهي عبارة من التَّعابير السُّوقية التي لا تليق بأن تقال لرجل في مثل المركز الاجتماعي لامرئ القيس، ثم لأنّه أتى امرأة فقيرة حقيرة.بل إنِّها على فقرها وحقارتها، ترفض وجود الشاعر، وتعاف وِصاله، ويرفض ابن شرف أن يحتجّ له، كما رفض التماس الأعذار له، في كونه من العاشقين، على أساس أن العاشق لا يميّز بدقّة، وقد يعمى بصره وعقله، فيرى بمنظار عواطفه."فإن احتجّ له بأنَّه صبر على القول من أجل أنها معشوقة قيل له، وكيف يكون عاشقا لها من يقول لها:

فَمِثلكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعًا فَأَلْهَيْتُهَا عَن ذِي تَمَائِم محولِ

وإنّما المعروف للعاشِق الإنفراد بمعشوقته، وإطراح سواها، كالقَيْسَيْن في لَيلَى ولُبْنَى وغَيلاَنَ بِمَيَّة وجَميل بِبُثَينَة، وسِواهم كثير، فلم يكن لها عاشقاً، بل كان فاسقا"[3].

---

[1]- نفسه: 254.
[2] - أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن: 253
[3] كرد علي، رسائل البلغاء 254.

يصل الناقد إلى نتيجة أولى في قراءته هذه الشَّخصيَّة، فعلاقتها بعُنَيزَة ليست علاقة عِشق عُذري، كالذي طغى على أشهر الشعراء المحبّين كقيس بن الملَوَح في لَيلَى العاَمِرِيَّة، وقَيس بن ذَرِيح في لُبنَى، وذو الرمة في مَيَة، وجَمِيل بن مَعمَر في بُثَينَة، وغيرهم، بل هي علاقة تحمل صفات الفسق وليس العشق.

يقف ابن شرف طويلا أمام هذا البيت، ويستمرُّ في قراءته النَّفسية بلهجة حادّة، تعكس استهجانا واحتقارا كبيرين ضد امرئ القيس، يقول:"ثم أهجن هجنة عليه.وأسخن سخنة لعينيه، إقراره بإتيان الحبلى والمرضع، فأما الحبلى فقد جبل الله النفوس على الزهد في إتيانها.والإعراض عن شأنها، منها أن الحبل عِلَّة، وأشبه العلل بالاستسقاء، ومع الحبل كمود اللون، وسوء الغذا، وفساد النكهة، وسوق الخلق وغير ذلك، ولا يميل إلى هذا من له نفس سُوقي.دع نفس مُلوكي، وأعجب من هذا أن البهائم كلّها لا تنظر إلى ذوات الحمل من أجناسها، ولا تقرَب منها حتى تضع أحمالها، أو تفارق فصلانها، ثم لم يكفيه أن يذكر الحبلى حتى افتخر بالمرضع، وفيها من التلويث بأوضار رضيعها.ومن اهتزالها واشتغالها عن حكم اغتسالها.وقد أجر أن ذا التَّمائم المحول متعلِّق بها، فألهيتها،عن ذي تمائم محول، وأخبر أنها ظئر ولدها لا ظئر له ولا مُرضع سواها، فدلّ بذلك على أنها حقيرة وفقيرة، ومثل هذا لا يصبو إليها من له همة وهذه الصِّفات كلّها تستقذرها نفس الصّعلوك والمملُوك"[1].

تتنوع قراءة ابن شرف لبيت الشاعر، ما بين إخضاعه إلى المعايير الأخلاقية والنفسية، وقاعدة ذلك أن تلك الشخصية تعتبر من الشعراء المقدّمين، بل ملك ابن ملك، أي شخصية اجتماعية ذات وزن ونفوذ، فيعيب عليه افتخاره بإتيان الحامل والمرضع، لأسباب وهي أن الحامل كثيرا ما تعاني من (كُمود اللّون، وذهاب بهائه، نظرا لسوء غذائها، واضطراب نظام أكلها ونومها، مما يؤثر سلبا على جسمها، ومِزاجها، فتراها مُضطَربة، مُتعَبة مُرهقة، سريعة الغَضب، والتأثُّر...)، وهي كلها صِفات تُفقِد المرأةَ إثارتَها ومعالم جمالها، وتُزهد الرَّجل فيها، بل إن ذلك ليس من خاصيَّة الإنسان فحسب بل كل المخلوقات حتى البهائم التي تعاف إناثها الحوامل من بني جنسها.ثمَّ إنَّ

[1] رسائل البلغاء، لكردعلي، 254-255.

الشَّاعر ليفتخر أيضا بالمرضِع، وهي الأخرى تحمِل من الصِّفات ما يزهّد الرَّجل فيها، يحصرها ابن شرف في (التلوُّث بمُخَلفات رضيعها، واهتمامها به أكثَر من نفسِها، تبعا لفِطرة الأمومَة، ثم يعود ابن شرف إلى التَّركيز على المركَز الاجتماعي لعُنَيْزَة، فيراهاَ حقيرة فقيرة، تقوم بشؤون صغيرها لوحدها، وهذا أمر لا يخصّ النّساء ذوات المراكز الاجتماعية الراقية، وفقا لتقاليد المجتمع الجاهلي.

يحلل ابن شرف بيت الشاعر،وكأنه يستغرب ويتساءل عن السبب الذي يدفع رجلا كامرئ القيس إلى التقرّب من امرأة فقيرة الحال، حقيرة المركز الاجتماعي، ويجاهر بعلاقته بها علنا في شعره.ذلك على الرغم ممّا قد يطاله من الاحتقار والاستصغار.. فحتما هناك خلل قد تمكّن من مساحة الوعي لدى الشاعر، وهو الأمر الذي تطرّق إليه الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن"، متتبعا السبيل نفسه الذي سار فيه ابن شرف بعده.

يقول الباقلاني: وقوله:

فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامهُ وَلاَ تُبْعِدِينِي مِنْ جنَاكِ المعلّلِ

فَمِثْلكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِم محول

قوله:"فمثلك حبلى قد طرقت، عابه عليه أهل العربية، ومعناه عندهم حتى يستقيم الكلام: فرب مثلك حبلى قد طرقت، وتقديره أنه زير نساء وأنه يفسدهنّ ويلهيهن عن حبلهن ورضاعتهن، لأن الحبلى والمرضعة أبعد من الغزل وطلب الرجال"[1].

يصدر الناقد حكمه حول امرئ القيس من خلال بيته الشعري، وهو الحكم نفسه الذي أصدره ابن شرف بعده، فحين نعته هذا الأخير بالفاسق، فإنّ الباقلاني قد شدّد في لهجته فوصف الشاعر بالمفسد للنساء، لا يوجب له وصلهنّ، وترك إبعادهن

[1]- أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن:254.

إياه، بل يوجب هجره والاستخفاف به لسخفه ودخوله كل مدخل فاحش، وركوبه كل مركب فاسد[1].

وقد ربط حكمه هذا بقضية الصدق والكذب، أو المبالغة إلى حد التّجاوز الأخلاقي، الأمر الذي يعكس علة دفينة في نفس الشاعر، ليس أدل على ذلك من قوله:

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِقٍ وَتَحْتِي شِقّهَا لَمْ يحوّل

وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الكثيب تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ وَآلَتَ حِلْفَةً لَمْ تُحَلَّل

فالبيت الأول غاية في الفحش، ونهاية في السّخف، وأي فائدة، لذكره لعشيقته كيف كان يركب هذه القبائح، ويذهب هذه المذاهب، ويرد هذه الموارد؟ إن هذا ليبغضه إلى كل من سمع كلامه، ويوجب له المقت، وهو – لو صدق – لكان قبيحا، فكيف ويجوز أن يكون كاذبا؟"[2].

فالشاعر لذلك مُدان، متّهم في أخلاقه، مختلّ في تركيبته النّفسية، فقد وضع نفسه في موضع قبح لو كان صادقا، فماذا لو كان كاذبا، وهو كذلك لأنّ صورة المرأة في لحظة اتّصالها به، ينحرف بشقّها الأعلى لإرضاع طفلها الباكي، فتوحي هذه الصورة المفاجئة المذهلة باستحالة امتلاك الرجل المرأة حتى في لحظة التوحّد المطلق.إن التفاتها إلى الطفل الباكي ينقض الزعم بأنه ألهاها عنه، فيتحطم الوهم بتحقيق المرام، وهو اكتساب المرأة بالرغم من طفلها، بل إن الصورة تمثل الخيبة التامة، إذ يعجز الرجل عن استمالة المرأة نحوه، وهي منهمكة تنشد أعصابها خوفا على طفلها الصغير، فتلتفت إليه عندما يبكي، وكأنّها انفصلت عن جسدها، فلم يحصل الشّاعر على غير شق منه[3].

---

[1]- المصدر نفسه 255.
[2]- أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن:255.
[3]- محمد عزام، اتجاهات التأويل النقدي، من المكتوب.. إلى المكبوت، ص 308.

فلعل هذه المبالغة إلى درجة الكذب، أو الصدق إلى حد المجاهرة بالفجور، هو الذي دفع بابن شرف إلى تتبّع معالم هذه "العقدة" عند شعراء آخرين، ومنهم عبد بني الحسحاس.

"وحذا طرق هؤلاء الأجناس، سحيم عبد بني الحسحاس، أسود في شملة دَنِسة قَمِلة، لا يواكله الغربان، ولا يصاليه الصَّرد العريان، وهو مع ذلك يقول:

وَأَقْبَلنَ مِنْ أَقْصَى البُيُوتِ يَعِدْنَنِي نَوَاهِد لاَ يَعْرِفنَ خَلْقاً سِوَائِيَا

يَعِدْنَ مَرِيضاً هُنَّ هَيَّجنَ مَا بِه ألا إنَّمَا بعض العَوَائدِ دَائيَا

تُوَسِّدُنِي كَفّاً وَتَحْنُو بِمِعْصَمٍ عَلَيَّ وَتَرْمِي رِجلهَا مِنْ وَرَائِيَا

فأنت تسمع هذا الأسود الشَنَّ وادعاءه. وتعلم أن الله لو أخلى الأرض، فلم يبق رجلا في الطول ولا في العرض، لم يكن هذا الزهمة، الزلمة عند أرذال السودان إلاَّ كبعرة بعير"[1].

يقف ابن شرف على منصّة علم النّفس الأدبي الذي "يعتبر النصّ الأدبي، وثيقة نفسيّة يؤدي دور المطهر من المكبوت، المتسلّط على ذات المبدع ليكون بذلك متنفّسا يتخلّص به الأديب من عُقَدِه أو رَغَباتِه المكبُوتة"[2].ويظهر ذلك في تحليله لأبيات عَبد بَنِي الحَسْحَاسِ، التي تعكس عُقدَة في الرَّجُل، ذات مصدر فيزيولوجي، أي لونه الأسوَد الذي جعلَه عبداً غير مرغوب فيه لافتقاده إلى الإثارة الجسدية، فلم يجد غير شعره ليحشوه برغبات مكبوتة، دفينة نفسه، فراح يصرّح بحظوته لدى النساء، وتقربهنّ منه، وذلك من قبيل الكذب والمبالغة.وإنّما الشّاعر يجاهر بتمرّده على عبوديته، وسواد لونه، ورفض الآخر له، وتصنيفه في أدنى مرتبة من السُلَّم الاجتماعي، كلّ ذلك صَنَعَ اختِلالا في نفسِه وشُعوراً بِالنَّقص تجاه غيره، فلَجَأ إلى شِعرِه يُسرِّب مِن خلاله عقدته هذه.

[1]- ابن شرف، أعلام الكلام: 31، والنصّ ورد بتغييرات عند كردعلي، رسائل البلغاء: 256-257.
[2]- مصطفى السّعدني، تأويل الشعر، قراءة أدبية في فكرنا النّحوي:5

ويقارن ابن شرف عَبد بَنِي الحَسحَاس، بالمرَقّش الأَكبَر، الذي كان "من أجمل الرِّجال، وكان للنِّساء فيه رغبة وشِدَّة مَحَبَّة، وكان كثير الاجتماع بِهِنَّ والوُصول إليهنّ، وله في ذلك أخبار مرويّة، ولم يكن في أشعاره صِفَة شيءٍ من ذلك، فحسبك بذلك صحّة ما قلناه[1].

توصَّل النَّاقِد من خِلال قراءته لأبيات امرئ القيس، والفَرَزْدَق، وعَبد بَنِي الحَسْحَاس، إلى أنَّهُم يُعانون من مُرَكَّب نقص أو "عُقدَة النَّقص" وهي "عُقدَة الخجَل من الذَّات، أي إن الفرد يعي بنوع من العجز (الصحي أو الذهني أو الاجتماعي) أو شعوره المزعج بعدم الكفاءة، أو بتأكيده بأنه ليس على المستوى اللازم وأنه معرّض للفشل..كل ذلك يجمع إليه اعتقاده بأن الآخر هو حكم حقودٌ ويهزأ به"[2].

ويُصَرَّح ابن شرف برأيه قائلا:"والممنُوع من الشَّيء حريص عليه، مُدع فيه"، أي إنَّ كلّ من حرص على نيل شيء فمنع منه فعلا، ادعاه قولا، والمقصود بالإدّعاء هو الكذب والتّزوير في الحقائق، وتلك من معالم عقدة التّعويض، إذ يستغلّ الفرد كلّ المناسبات ليُعلن عن نَمَطِه الاستعلائي، وبذلك يحاول أن يلفت الانتباه إليه بشتى الأساليب، يُريد أن يُظهر للآخرين بأنه الأذكى، والأجمل، والأكثر لباقة، وأفضل من الآخرين، فهو ينظر إلى كلّ النّاس على أنّهم أقلّ شأنا منه، فيسخر منهم، ويقلّل من اعتبارهم.ومن هنا تبرز عقدة التكبّر، وهي عقدة عكسيّة تخلّص الأنا من عذابها تجاه عقدة النّقص الذّاتية[3].

إنّ معالم التكبّر هاته وما يُصاحبها من المجاهرة بما يمسّ المجتمع، أو يمسّ بسُمعة نساء محصنات شريفات،إذ يتغنّى الشّاعر بعلاقات وهميّة معهنّ، كلّ ذلك يحمل سمات التمرّد، أو محاولة تحطيم الحاجز الخارجي، بغرض تسريب الضّغط النّفسي الدّاخلي النّاجم عن الشّعور المرير بالنّقص.

---

[1]- كردعلي، رسائل البلغاء:254.
[2]- روجيه موكيالي، العقد النفسية:27.
[3]- ينظر المرجع نفسه:49.

لقد حملت القصيدة العربيّة جزءا مهمّا من ذاتية الشاعر، فبدى ذلك جليا في ألفاظها وأوزانها، وقوافيها ومعانيها وأساليبها...بل وحتّى في مقدّمتها الطللية .

3– اللّسان الذَّاتِي / الأبعاد النفسيّة للنَّسيب:

يعتبر النَّسيب عنصرا قاعديا تقوم عليه المقدّمة الطلليّة، وهو بؤرة فلسفة الشاعر العربي القديم في طرحه لتساؤلاته العميقة والمفتوحة أمام أبواب التأويل التي تدور في مدار ثنائية الزمن/المكان.الزمن في قطبيه (الماضي) و(الحاضر).الماضي الخصب بالذكريات الجميلة، والحاضر المجدِب.وتجذِبه مشاعر الحنين إلى الوراء..فيما تُحاصِره أطراف واقعه، المؤلم.أمّا المكان فبِوَجهَيه (الأرض الخِصبة) الباعثة على الحياة، الآهلة بالنَّاس والأحباب، المليئة بأسباب العيش.ثمّ وجه (الأرض اليباب)، الناطقة بمعاني الدَّمار والعُقم والخَراب، المهجورة والمنبوذة الخَاوية من الأهل والأحِبَّة.

إنّ هذه النّظرة المزدوجة التي حملتها المقدمة الطللية، ما بين الأمل المفرح والسوداوية اليائسة، كل ذلك يعتبر مجالا دفينا، يحمل أسئلة كثيرة تسبح في فضاء الفكر الإنساني، مُثخنة بمشاعر الحنين والحب والخوف والدَّمار والفناء. حمولة من الفضول البشري، ينبش الشاعر من خلالها في سرّ الوجود، يحاول التخلّص من إطار الزمان والمحدودية الجغرافية للمكان عبثا، في محاولات يائسة.فيعود في آخر المطاف إلى الاعتراف الضمني بالقصور، أي قصور قوى الإنسان في خوضه خارج أسوار الزمان، وعجزه أمام سلطوية الطبيعة التي تجود بأسباب الخُصوبة تارة وتبخل بها تارة أخرى.فلا يملك حينها إلاَّ الخضوع مُكرَهًا مُرغَمًا.

تحدّث النقد العربي القديم عن الجوانب الوجدانية الكامنة في مقدمة النص الشعري القديم، وتعتبر قراءاتهم مجرد إشارات تأسيسية للقراءة النفسية الذاتية.إذ لا تقوم على وعي معرفيّ تامّ، وإنّما تعكس بعدا انطباعيّا وتأثريّا.يظهر في مقولة أنّ (الشعر من

الشعور).فهو جريان متدفّق لنهر المشاعر الإنسانية، يتعدد في جريانه، ويتواصل في تدفقه.لأجل ذلك تكون العاطفة أهمّ أركانه، والباعث العامل في أنساق فاعليته الفنيّة.وتتشكّل هذه العاطفة في صور شتى، كالفراق وألم البعاد والضياع والغربة والحنين، أو في الفرح والسعادة والرضى بأسباب الوصال، أو النّصر والظّفر...[1]

تتمركز القاعدة الوِجدانية داخل القصيدة العربية القديمة ضمن المقدّمة الطللية من خلال عنصر النسيب.وقد خاض فيه النقاد خوضا كبيرا، فأجمعوا على سماته الذاتية،ومعانيه النفسية.يُعرِّفُه ابن رشيق بقوله:"النَّسيب والتغزُّل والتَّشبيب كلّها بمعنى واحد.وأمّا الغزل، فهو إلف النِّساء والميل إليهِنّ، والتخلُّق بما يوافِقهنّ، وليس ممّا ذكرته في شيء، فمن جعله بمعنى التغزُّل فقد أخطأ "[2].

يحرص ابن رشيق على ضرورة توخي الحَذَر لتفادي الخلط بين المصطلحات. فقد تُعانق معانيها،ولكنّها لا تتطابق.وبالتالي فهو يرى أنّ النسيب والتغزّل والتشبيب ،جميعها يؤدي دلالة واحدة.أمّا الغزل فيُؤَدِّي دلالة أخرى وهي إلف النساء والَميل إليهنّ والانجذاب نحوهنّ من خلال ما يوافق طبائعهنّ ومُيولاتِهِنّ.فالغزل لا يعني التغزُّل.والخلط بينهُما يُعدُّ خطأ كبيراً.

أمّا النسيب—برأيه– ففيه ذكر للمرأة، وحضور لأنوثتها وأيضا لدلالاتها الرَّمزية الواسعة، كالخُصوبة والأمَل... فيصير النَّسيب بمعنى أرقّ درجات الغزل.وما يوظّفه الشاعر إلاّ للتّأثير في الآخر.

وقد يدفعنا نصّه هذا إلى تتبّع المعنى اللّغوي للمصطلحات الثلاثة في المعاجم، بغية الوقوف عند معانيها ومدى تلاقيها وانسجامها أو توحّدها.من ذلك ما أورده ابن منظور في لسان العرب من أنّ تشبيب الشّعر، ترقيق أوّله بذكر النّساء، وهو من

[1]- ينظر:رحمان غركان، موجّهات القراءة الإبداعية في نظريّة النّقد الأدبي عند العرب:70-71
[2]- ابن رشيق، العمدة: 753/2.

تشبيب النّار وتأريثها، وشبّب بالمرأة، أي ينسب بها.والتّشبيب:النّسيب بالنّساء،[1] ويقول أيضا في معنى النسيب:"نسبَ بالنساء، ينسب، وينسبُ نسبا ونسيبا، ومنسِبةً:شبّب بهنّ في الشّعر وتغزّل.وهذا الشّعر أنسب من هذا أي أرقّ نسيبا. وكأنّهم قالوا:نسيبٌ ناسبٌ، على المبالغة، فيُبنى هذا منه.النسيب رقيق الشّعر في النّساء"[2].

فقد ذكر ابن منظور معاني (التَّشبِيب والنَّسِيب والتَغَزُّل)،كلّها في مرتبة واحدة مجموعة على أساس توحّد معانيها.كما أبان عن تباعد معنويّ موجود بين (التغزّل) و(الغزل)، فقال:"تَغَزَّل أي تَكَلَّفَ الغَزَل"[3].التَشبُّب بالمرأة، هو أن ينسب بها وهو أن يَتَغزَّل بها، وهو الأمر الذي أكّد عليه ابن رشيق.

استندت أكثر آراء النقاد في حديثهم عن النَّسيب، إلى نصّ ابن قتيبة الدينوري.منهم الحُصري القيرواني شيخ ابن رشيق، الذي نقل النصّ كاملاً في كتابه. يقول:" سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد، إنّما ابتدأ بوصف الدّيار والدّمن والآثار، فبكى واشتكى، وخاطب الرَّبع، واستوقف الرَّفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهله الظّاعنين، إذ كانت نازلة العمد في الحلول والظّعن على خلاف ما عليه نازِلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبّعهم مساقط الغيث حيث كان.ثمّ وصل ذلك بالنَّسيب، فبكى شِدّة الوَجد، وألم الصَّبَابَة والشَّوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرِف إليه الوُجوه، ويستدعي إصغاء الأسماع، لأنَّ النَّسيب قريب من النُّفوس، لائِط بالقلوب، لما جعل الله تعالى في تركيب العباد من محبّة الغزل، وإلف النساء، فليس أحد يخلو من أن يكون متعلِّقا منه بسبب.وضارباً فيهم بسَهم حلال أو حرام.فإذا استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النَّصَبَ والسّهر، وسرى اللّيل وحرّ الهجير، وإنضاء الرّاحلة والبعير.فإذا

[1]- ابن منظور الافريقي، لسان العرب :481/1، ينظر مادة (شبب).
[2]- المصدر نفسه: 756/1، ينظر (نَسَبَ).
[3]- نفسه: 492/1، ينظر (غزل).

عَلِمَ أنّه قد أوجبَ على صاحبه حقّ الرّجاء، وذمام التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وفضّله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيل، وهزّه لفعل الجميل.فالشّاعر المجيد من سلك هذه الأسباب، وعدل بين هذه الأقسام.."[1]

صدّر ابن قتيبة قوله بـ((سمعتُ بعض أهل الأدب يذكر)).وهي عبارة تُؤكِّد أنَّ غيرَه قد سبقه في الإشارة إلى الدَّلالات الوِجدانية للمُقدِّمة الطللية.ضِمن عنصر النَّسيب، والذي يقوم على ذِكر المرأة في حضورها الرمزي وليس الشّخصي وما تستدعيه من مشاعر الوَجد والصّبابة والشّوق.وهي كلّها من الدّرجات المتقدّمة لمعنى (المحبّة).والغرض من ذلك، هو تليين قلوب السَّامعين، والنّفاذ إلى أعماقها، في شِبه تأثير مغناطيسي، نظرًا لضعف الرّجل (الفِطري) أمام المرأة، فيرتفع الشّاعر في ذلك عن مضايق الغزل في وصفه المبتذل للأنوثة، ويسبح في غِمار المشاعر النّبيلة والرّاقية. فتتأثّر الأسماع و تسلو القلوب خاضعة لما ينشد الشاعر.

يحيلنا نصّ ابن قتيبة إلى بُعدَين لا يكاد أحدهما ينفصل عن الآخر، وهما الاجتماعي والنفسي.فيظهر البُعد النّفسي جليًّا من خلال خضوع الرّجل في تركيبته الذاتيّة لسُلطة الأنوثة وإلف المرأة.أما البُعد الاجتماعي، فيبرز في تلك النّظرة العامّة عن المجتمع العربي لا سيما البدوي، الذي يفرض على الإنسان الخضوع لسلطة الطّبيعة في مواسم الخصوبة أو مواسم الجدب.ويصنع ذلك كله مسار تحرّكاته الجغرافيّة، وتنقّلاته المكانيّة.فالإنسان مجبول أيضًا على ألفة المكان.فأن يأهل أرضًا ثمّ يفارقها ليسكن أخرى،من الأمور العسيرة عليه.المحرّكة لمشاعر الحنين لديه من جهة، ومشاعر الفَنَاء والدِّماء والقلق من جهة أخرى.

[1]- - الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب:655/3، وابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء:35

وقد اعتبر النّسيب من أهمّ حلقات تشكيل القصيدة القديمة.وأكثرها تأثيرا في المتلقي.يقول ابن رشيق:"فإنَّ الشعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشّاَعر أن يُجوِّد ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السمع منه، وبه يستدلّ على ما عنده في أوّل وهلة، وليتجنب "ألا"و"خليلي" و"قد".فلا يكثر منها في ابتدائه، فغنّها من علامات الضّعف والتّكلان، إلاّ للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة وليجعله حلوا سهلا،أو فخرا جزلا، فقد اختار الناس كثيرا من الابتداءات...نحو قول امرئ القيس:

*** قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ***.

وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر،لأنّه وقف واستوقف،وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد "[1].

يُثير ابن رشيق في نصّه هذا، عدّة نقاط مهمّة وهي:

1 أنّ النّسيب قاعدة القصيدة القديمة.

2 أنّ النّسيب تقليد متداول بين الشعراء.

3 أنّ النّسيب قد يخرج عن إطار العفوية ليدخل باب «الصناعة".

وسنُحاول بسط هذه النّقاط الثّلاثة من خلال ما توافر من دلائل في كتاب (العمدة).إذ يرى ابن رشيق أنّ النّسيب أساس المقدّمة الطلليّة، ويُعدّ رُكنا مهمّا من أركان القصيدة العربيّة القديمة، فجعله بمثابة مفتاح لقفل الشّعر، إذا انعدم فيها صارت القصيدة بَترَاء وقَطْعاء.

وقد أنكر بعض الشّعراء من المحدثين النسيبَ، فصرّحوا بذلك عَلَنا في شعرهم...كقول أبي نواس:

[1]- ابن رشيق، العمدة: 389/1.

لَا تَبْكِ لَيلَى وَلَا تَطْرَبْ إِلَى هِنْد وَاشْرَبْ عَلَى الوَرْدِ مِنْ حَمْرَاء كَالوَرْدِ

ولعلّ هذا الإنكار يدخل ضِمن الموقف التمردي على نظام القصيدة القديمة، بحيث جُعِل النسيب من بين أُسُس المقدمة الطللية فيها.ليتخذ الأمر صورة من صور الدعوة إلى التجديد الذي حمل لواءه بعض الشعراء المحدثين كأبي نواس.

يعتبر النّسيب ابتداء وأوّل ما يقرع سمع المتلقي، وهو يرتبط بغرض القصيدة مدحا كان أو ذمّا.ويستند ابن رشيق في ذلك إلى نصّ الحاتمي يقول فيه:"من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذمّ، متصلا به، غير منفصل عنه.فإنّ القصيدة مثلها كمثل خلق الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض.فمتى انفصل واحد عن الآخر،وباينه في صحّة التّركيب، غادر بالجسم عاهة.تتخوّن محاسنه وتُعفّى معالم جماله، ووجدت حُذّاق الشّعراء، وأرباب الصّناعة من المحدثين يحتَرِسون في مثل هذه الحال احتراسًا يحميهم من شوائِب النّقصَان، ويقف بهم على محجَّة الإحسان"[1].

فالنَّسيب هو حلقة مُهِمّة في صُنع قيمة القصيدة الجماليَّة والمعنويّة، ومدى تقبُّل المتلقّي لها.فهي كالإنسان في تركيب أعضائه، لا غِنى له عن أحدها.فتصير القصيدة كلاًّ مُتكاملا بحيث لا يكون النّسيب منفصلا في جبهة بعيدة، بل يكون ممزوجا بغرض القصيدة سواء كان مديحا أو هجاء.وعلى الشّاعر أن يُحسن هذا المزج ويشدّ حبل التّعالق بين هذه الحلقات.

أشار ابن رشيق إلى أنّ النّسيب تقليد بين الشّعراء، فهو من المعاني المتداولة على ألسنتهم، الجاري بينهم، لا يكاد الواحد منهم يحيد عنه خوفا من الخروج عن العرف أو التقليد المتفق عليه، فجروا فيه على عرق، وعملوا على شاكلة.فأضحى ذلك من سمات

[1]- ابن رشيق، العمدة: 754/2

القصيدة عندهم، ومن العلامات الدالّة عليها.وللشاعر الحرية في أن يجعل هذا الابتداء "حلوا سهلا" أو " فخما جزلا".

نجد ذلك عند عدد من الشعراء ،كامرئ القيس في قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ.

ومثله قول القطامي، واسمه عمير بن شُبَيْم التّغلبي:

إنّآ مُحَيُّوكَ فَاسْلَمْ أَيُّهَا الطَلَلُ .

وكقول النّابغة:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ.[1]

فكثُر تداول أسماء لنِساء وهميَّات على ألسنة الشعراء، استحضاراً لمشاعر سامية ونبيلة تجاه المرأة.وأصبحت هذه الأسماء تقليداً منتشراً في النَّسيب،كـ(هِند،وأسْماء وسَلمَى وسُعاَد و غيرهِن...).

يُوضِّح ابن رشيق أنَّ التقليد المتداول للنَّسيب، لم يكن بين الشُّعراء الجاهليِّين وحسب، بل وقع فيه المحدثون، فكانوا ينظمون فيما كان رائجا ومنتشرا بينهم.وصار الأمر عرفا متداولا، يقول فيه الشاعر حتى وإن أنكره ولم يعترف به أو يمارسه في الواقع."ومنهم من يكون قوله في النِّساء اعتقادا منه، وإن ذَكَّرَ فَجَرْيا على عادة المحدثين وسُلوكا لطريقتهم، لئلا يخرج عن شكل أصحابِه، ويدخل في غير شكلِه وبابِه".

فقد خضع الشَّاعر لمطلب المتلقي وسُلطة الجماعة، فقد يَميل إلى النِّساء، لكنّه يورد في شعره غزلا بالمذكَّر، وهو أبعد ما يكون منه في الواقع، فما يُوظِّفه إلاَّ بما يُوافِق ويناسِب الآخر، ويتقبَّله الإطار الفِكري العامّ الذي يطبع ظروف العصر والمجتمع .

[1]- ابن رشيق، العمدة: 389/1. والباقلاني، إعجاز القرآن: 275.

إنّ اعتبار النّسيب عُرفاً وتقليداً متداولاً، قد ينفي عنه جزئيّاً صِفة العفويَّة.بمعنى أنَّ الشاعر يركّز اهتمامه على التَّركيبة الوِجدانية للمُتلقي، فيأتيه من جِهة ما يرغب، ويقول له ما يحُِبّ أن يسمع، رغبة في التّأثير عليه، وبسط خيط الجلب نحوه."فالنَّفس تسكُن إلى كُلِّ ما وافق هواها، وتقلق مِمّا يُخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها، اهتزَّت له وحدثَت لها أريحيّة وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالِفُها قلقت واستَوحَشت"[1].

يُعتبر هدف الشّاعر من خلال توظيفه (النّسيب)، هو التّأثير في نفسيّة المتلقي.ولذلك يشترط النقاد جُملة من الشُّروط اللّازمة لوُلوج قلب السّامع من خلال أذنه، فإذا وُفّق الشاعر في ذلك، فقد توافرت له معالم الحذاقة والفطنة والكفاءة في بلوغ سِرّ الصَّنعة. " فالفَطِن الحاذِق يَختار للأوقاَت ما شَاكَلَهَا وينظُر في أحوال المخاطَبين، فيقصد محابّهم، ويميل في شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقّد ما يكرهون سماعه، فيتجنّب ذكره "[2].

يُحيلنا نصّ ابن رشيق إلى السُّلطة التي يفرضها المتلقّي على الشّاعر، فيُصبح هذا الأخير مُجبرا على البحث في أوقات معيّنة فينظم ما يُوافقها من خلال الاهتمام بوجدانية هذا المتلقي المتطلّب والمعاند.والذي يحتاج إلى فطنة كبيرة ليفتح مداخل نفسه للشّاعر فيصول ويجول فيها ما شاء له ذلك.ولا يتحقّق هذا الظَّفر إلاّ بشروط، " فحقّ النّسيب أن يكون حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها، غير كَزّ ولا غامض، وأن يَختار له من الكلام ما كان ظاهر الماء، لَيِّن الأثناَء، رَطب المِكسِر، شفّاَف الجوهر، يُطرب الحزين، ويستخفّ الرَّصين "[3].

[1]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر: 21
[2]- ابن رشيق، العمدة: 395/1
[3]- ابن رشيق، العمدة:752/2

يسرد ابن رشيق شروطا لا بدّ من توافرها في النّسيب، منها حلاوة الألفاظ المرسلة، أو سهولة المعاني وقربها من الأفهام، لأنّ النّفس تمجّ الصّعب وتعاف الغامض المرهق للفِكر.وهو بذلك يلتقي بما اشترطه بعده حازم القرطاجني بقوله:"وأمّا النَّسيب، فيحتاج أن يكون مُستعذب الألفاظ،حُسن السَّبك، حُلو المعاني، لطيف المنازع سهلاً غير متوعّر"[1].ومنها اختيار الأسماء اللَّطيفة الخفيفة السّهلة عند النّطق بها، الحلوة عند وقوعها في السّمع "وللشعراء أسماء تخفّ على ألسنتهم، وتحلو في أفواههم، فهم كثيرا ما يأتون بها زورا نحو:لَيلَى وهِند وسَلْمَى ودَعْدٍ ولبْنىَ وعَفْرَاءَ وأرْوىَ وريّا وفَاطمَة ومَيَّة وعَلْوَة وعَائشَة والرَّبَاب وجُمْلٍ وزَينَب ونُعْمٍ وأشباههنّ"[2] صارت هذه الأسماء إرثا مشاعا بين الشُّعراء، يأخذون منه ويوظّفونها في أشعارهم (فهُم كثيرا ما يأتون به زورا).أي تتبّعا منهم لبعث الجماليّة واللّطافة في قصائدهم ليس إلاّ.ودليل ذلك أنّ منهم من أتى بالأسماء الكثيرة في القصيدة، إقامةً للوزن وتحليةً للنّسيب، كما قال جرير:

إِذَا سَايَرتْ أَسْمَاءُ يَوْمًا ظَعَائِنا فَأَسْمَاءُ مِنْ تِلْكَ الظَّعَائِنِ أَمْلَح

ظَلَلْنَ حَوَاليْ خِدْرِ أَسْمَاءَ، وَانْتَحَى بِأَسْمَاء موّارُ المِلاَطَينِ أروح[3]

صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَقَدْ بَرّحتْ بِهِ وَمَا كَانَ يَلْقىَ مِنْ تُمَاضِرُ أبرَحُ[4]

يظهر (الزُور) مثلما أسماه ابن رشيق، في هذه الأبيات، حيث ذكر الشاعر أسماء نساء عديدة (أسماء، سلمى،وتماضر)، ويبدو أنهنّ لم يكنّ حقيقيّات.وقد استعان الشاعر بها لإقامة الوزن، أو طلبا لتحلية النّسيب.

وقد لا يكون هذا الاستعمال المتعدّد لأسماء النّساء، من باب الوهم والزور، لأجل الوزن والتحلية والتّأثير في المتلقي.من ذلك ما ورد في قول السيّد الحميري:

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:351

[2]-:المصدر نفسه: 761/2

[3]- المِلاطَيْنِ:وهما جانبا السّنام في مردّ الكتفين وهما عند ابن السكيت، العضدان. والأروح:الواسع بين القوائم أو البعير النشيط في سيره لا يقرّ ولا يسكن. ينظر العمدة: 715/2

[4]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 762/2

وَلَقَدْ تَكُونُ بِهَا أَوَانِس كَالدُّمَى هِنْدٌ، وَعَبْدَةُ، وَالرَّبَابُ، وَبَوْزَعُ

فقد ذكر الشاعر (هِنْدٌ، وعَبْدَةُ، والرَّبَابُ، وبَوْزَعُ)، ثمّ يتوقّف ابن رشيق عند الاسم الأخير (بَوْزَعُ)، فيستثقله ويستهجنه، وإنّما اللّفظة كلّما كانت أحلى، كان ذكرها في الشّعر أشهى، ولكنّ الحرج واللوم قد يسقطان عن الشاعر، في حالة ذكره اسم بَوْزَعُ.من باب أنّه اسم لامرأة حقيقيّة يقصدها هو بالتّشبيب، فيكون ذلك من باب الحقيقة، وليس سعيا لإقامة الوزن[1] .

كما يلتفت ابن رشيق إلى شرط آخر لا بُدّ من توافره في النّسيب من جهة موافقته لأغراض أخرى.فإذا ورد لدى الشاعر صار عيبا كبيرا يؤاخذ عليه.من ذلك، أن يُكثر التغزّل ويقلّ المديح.مثلما يُحكى عن شاعر أتى واليا[2] بأرجوزة فيها مائة بيتٍ نسيبا، وعشرة أبيات مديحاً، فوجّه له الوالي ملاحظة بقوله:والله ما بَقَّيتَ كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلاّ وقد شَغلتَه عن مديحي بنسيبك، فإن أردتَ مديحي، فاقتصد في النّسيب[3].وذلك ما اعتبره حازم القرطاجني من الشُّروط الأساسيّة، يقول:"وينبغي أن يكون مِقدار التغزّل قبل المدح قصدا لا قصيرًا مُخلاّ ولا طويلا مملاّ".[4]

ومنه أيضا ما يُعابُ في حالة نسبَ الشاعر، ويتبعه بالافتخار وأن يتعاطى فوق قدره.كالذي أُخذ على العَبّاس بن الأحْنَف، قوله:

فَإِنْ تَقْتُلُونِي، لَا تفوتُوا بِمهْجَتِي مَصَالِيتَ قَوْمِي مِنْ حَنِيفة أَوْ عجل

فربط النَّسيب بافتخاره بقومه وأجداده (حَنِيفَة وعِجل)[5].

---

[1]- المصدر نفسه: 762/2

[2]- هو نصر بن سيّار (-151هـ)،ولاّه هشام بن عبد الملك خراسان.وبقي بها مدّة عشر سنين.ينظر،هامش العمدة:763/2

[3]- ابن رشيق، العمدة: 763/2-764.

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:351

[5]- العمدة:764/2-765

ومن أمثلة ذلك أيضا ما ورد من قول عُمر بن أبي ربيعة المخزوميّ، الذي وقع في شبه نرجسيّة ظاهرة أفسدت النّسيب عنده، بحيث أولى حضوره أهميّة، وجعل نفسه المرغوب المطلوب.يقول:

بَيْنَمَا يَنْعَتْنَنِي، أَبْصَرْنَنِي دُونَ قَيْدِ المَيْلِ يَعْدُو بِي الأَغرّ

قَالَتْ الكُبْرَى: اتَعْرِفْنَ الفَتَى؟ قَالَت الوُسْطَى:نَعَمْ، هَذَا عُمَرُ

قَالَت الصُّغْرَى–وَقَدْ تيَّمْتُهَا– قَدْ عَرفْنَاهُ، وَهَلْ يَخْفَى القَمَرُ؟

فقيل له: " أنت تنسب بهنّ، وإنّما تنسب بنفسك".

و يتكرّر ذلك في أبيات أخرى قالها:

قَالَتْ لَهَا أُخْتُهَا: تُعَاتِبُهَا لَا تفسِدنّ الطَّوَافَ فِي عُمَر

قُومِي تَصَدّي لَهُ لِأُبْصِرَهُ ثمُّ َاغْمِزِيهِ، يَا أُخْتُ فِي خَفَر

قَالَتْ لهَا: قَدْ غَمَزْتُهُ، فَأَبَى ثمُّ َ اسْبَطَرَّتْ تَشْتَدّ فِي أَثَرِي [1]

فقال كُثيّر مستهجنا:"أهكذا يقال للمرأة؟ إنّما توصف بأنّها مطلوبة ممتنعة"[2]

يصدر انتقاد كُثيّر لمعاني أبيات بن أبي ربيعة، من خلال وجهة أخلاقية اجتماعيّة، بحيث خالف عمر المألوف والمتعارف عليه والمتداول وفق تقاليد العرب وعقليّتها وقيمها، "فالعادة عند العرب أنّ الشاعر هو المتغزّل المتماوت، وعادة العجم جميعا أن يجعلوا المرأة هي الطّالبة والرّاغبة المخاطبة، وهذا دليل كرم النّحيزة في العرب وغيرها على

[1]- وردت الأبيات في ديوان الشاعر ببعض تغيير كما يأتي:
قَالَتْ لِتربٍ لَهَا مُلاَطفَةً لَتُفسِدَنَّ الطّوَافَ فِي عُمَر
قَالَتْ لَهُ تَصَدَّي لَهُ لِيبْصِرَنَا ثُمَّ اغْمِزِيهِ يَا أُخْتُ فِي خَفَر
قَالَتْ لَهَا قَدْ غَمَزْتُهُ فَأَبَى ثُمَّ اسْبَطَرَّتْ تَسْعَى عَلَىَ أَثَرِي
عمر بن أبي ربيعة المخزومي، ديوانه،تقديم: فايز محمّد :160-161

[2]- ابن رشيق، العمدة:2/765-766

الحُرَم "[1]،وإعجابها بالحياء.وكأنّ بعُمَر لم يكتف بهذا المروق غير المألوف عن هذا النَّمط، حتىّ جعَل من الطّواف بالكعبة مسرحًا لقصّة الإغراء التي استهدفته بها النّساء.فلامس بذلك أحد الشّعائر الدينيّة التي يكون فيها المسلم رجلا، أو امرأة، أكثر تقيّدا، وابتعادا عن الدنيا في مغرياتها وفتنها.

ويبدو أنّ ابن رشيق قد أدلى بهذه الشُّروط، من باب التّأكيد على سُلطة المتلقي في النّسيب، فلا يأتيه الشّاعر إلاّ بما يُناسب ذوقه ويُوافق ثقافته الاجتماعية والدينية، سواء من جهة تخيّر الألفاظ، أو التفطّن إلى المعاني ومراعاتها للسّياق العامّ للمتلقّي بغرض استمالته.ويبدو هذا الأمر أقرب أيضا إلى تأكيد نصّ ابن قتيبة في حديثه عن الأثر النّفسي للنّسيب في المستمع أو المتلقي.

ويتحدّث الحصري بنفس لهجة ابن رشيق فتصيّد عددا من الأوصاف ليُعبِّر بها عن النّسيب بقوله:" إنّ للعرب كلاما هو أرقّ من الهواء وأعذب من الماء، مرَقَ من

أفواههم مُروق السِّهام من قسيّها، بكلمات مُؤتَلفات، إن فُسّرت بغيرها عَطِلَت، وإن بُدّلت بسِواها من الكلام استصعبت، فسهولة ألفاظهم توهمك أنّها ممكنة إذا سمعت، وصعوبتها تعلّمك أنّها مفقودة إذا طلبت"[2].

من الأوصاف التي ذكرها ابن رشيق (اللّين، الرَّطب، الشفّاف، الُمطرب والمستخفّ...) فأضاف لها الحصري (الرقّة،والعُذوبة، والسُّهولة...) ويدلُّ ذلك على أنّ النّسيب يُخاطب الوِجدان، ويُحاوِر المشاعر، ويُؤنِس الرُّوح.فلابدّ أن تُنشَد فيه المعاني السّهلة والقريبة من الأفهام، لأنّ النّفس تَمُجُّ الصّعب، وتعاف الغامض البعيد.ثمّ إنّ المقام يستدعي خطاب الروح والوجدان، وليس إخضاع الفكر وإعماله بالغامض المرهق.

---

[1]- المصدر نفسه:766/2

[2]- الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب :684/3

فالنّسيب قد حمل زُكاما مشاعريًّا فيه جزء من ذاتيّة الشّاعر وفلسفته في الحياة وجدليّتِهِ معها، التي يسعى لتوصيلها إلى المتلقّي، فيتلقّاها هذا الأخير أيضًا من حيث وقعها في نفسه، وموافقتها لطبعه وما يُمليه عليه السِّياق العامّ المحيط به.

******

نستخلص من فصول الباب الأوّل من هذا البحث، أنّ القراءة النّقديّة المغاربيّة، قد اهتمّت بأهمّ العوامل السياقيّة (الخارجيّة)، التي أنتجت النصَّ الشعري القديم، فقد كان الشاعر في فوهة التّفاعلات العاكسة لأبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية، طبَعت النِّظام القبَلي، وبَنَتْ عَقليَّة الفرد العربيّ في تماشيه وتكَيُّفه مع حركيّة هذه النُّظم، التي صنعت إطار حياته.

نطَق النصُّ الشعري بجميع تفاصيل السِّياق الخارجي العامّ، وأثَّر ذلك في النقد، بحيث تواصَل النّاقد مع الشّاعر، في شِبه تحاوُر غريب نظراً لعُمقِه ودقَّته.على أنّ هذا النصّ الشعري تحكَّم في مسار نظيره النَّقدي، وأظهَرَ له تمنُّعا وانغلاقاً في بعض نواحيه، لأنّه نصّ فني جمالي بالدّرجة الأولى، وليس مُجرّد وثيقة سياقية تنطق بتصوير الواقع والتاريخ وجوانب أنثروبولوجيا حياة الإنسان العربي ...وبذلك انفتح المجال واسعا أمام النقاد المغاربة ليخوضوا كغيرهم من المشارقة في سعيهم للكشف عن آفاق الجمالية الشعرية وخصوصيّاتها داخل نسق النصّ، و أهمّ ما يصنع تميّزه عن أصناف الكلام الأخرى.

الباب الثاني: في ألسنة النص النسقية.

الفصل الأوّل: لسان الدّلالة

1 - اللسان التداولي/ التّلاحم النصي.
2 - لسان الغموض /النص المغلق.

الفصل الثاني: لسان الاتّباع والابتداع:

1 - لسان القَدامة والجِدّة/صراع الأجيال.
2 - لسان الأخذ والسّرق/التناصّ

الفصل الثالث: لسان الإيقاع والنَّغَم

1 - الإيقاع الخارجي.
2 - الإيقاع الدّاخلي.

الفصل الأوّل: لسان الدّلالة

1 - النص التداولي/ التّلاحم النصي.
2 - النصّ المغلق /غموض المعنى.

1 – النصّ التداولي / التلاحم النصي:

القصد بالنصّ الدلالي، هو النصّ الشعري عندما يُفلح في تحقيق الإفهام، عن طريق تفاعله مع المتلقي، فيحظى منه بالقبول والرضا، ويشكّل ذلك دليلا واضحا على دلالته وإصابة غرضه.وهذا هو الأمر الذي سعى إليه الشّعراء، وصَنَع هَمَّ النقاد، فتدارسوا النصّ ودلالتَه أين تكمن أفي شكلِه، أم في معانيه؟ أم في اجتماعهما معا؟. وسار النّقاش تحت اسم ثنائيّة اللّفظ والمعنى.

تُعتَبر ثنائيّة اللّفظ والمعنى من بين القضايا التي أثارت جدلا واسعا وقديما لا يكاد ينتهي.بحيث خضع لتضارب في الآراء والمواقف، واختلاف في الأذواق والأهواء.نظرا لتعدّد الاتّجاهات الفكريّة والمذهبيّة والعقائديّة، فلم يهتد النقاد إلى إجماع قاطع، ولم يقفوا حول رأي واحد.بل نراهم يميلون في كلّ اتجاه.فيقولون بأسبقية اللفظ

وأهميّته تارة، ونجدهم يستمسكون بأفضليّة المعنى وأوليّته تارة أخرى. ليعرّجوا في مواقف كثيرة سعيا لإثبات بلاغة النصّ ودلالته التي تقوم على الائتلاف بين لفظه ومعناه.ولعلّ مثل هذا التردّد الذي جعل العلاقة بين الطّرفين تطول وتتمدّد لتطغى على مُتون النّقد والبلاغة والأدب والنّحو والتّفسير...مُثيرة حولها جدلا واسعًا ما تزال آثاره ماثلة إلى يومنا هذا.

تقوم قاعدة النّقد العربي القديم على هذه الثنائيّة، ذلك لأنّها أساس عمود الشّعر العربي، وعنها تمخّضت قضايا نقديّة أخرى كالصّراع بين القديم والحديث، والسّرقات الشعريّة.وعلى الرّغم من الاختلاف القائم حول دواعي نشأة اللّفظ والمعنى،فإنّ الذي يعنينا هو كيف تناول النقاد العرب وخصوصا المغاربة منهم، حضورَها في دراستهم للنَصّ الشِّعري باعتباره إنتاجًا إبداعيًّا يتشكّل من خلال وجهين متلازمين هما الشّكل والمضمون.

يُعتبر الجاحظ، من بين أوائل النقاد الذين أسّسوا لهذا الجدل القائم بين ثنائية الشّكل والمضمون من خِلال نصٍّ أورده يعلّق فيه على بيتين من الشّعر، يقول:"... وأنا قد سمعتُ أبا عمرو من استجابته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة أن كلّف رجلا، حتّى أحضر دواة وقِرطاسا حتّى كتبَهما له، وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخُلَ في بعض الفتك، لزعمتُ أنّ ابنه أشعر منه.وهما قوله:

لاَ تَحْسِبَنَّ المَوْتَ مَوْتَ البِلَى فَإِنَّمَا المَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ
كِلاَهُمَا مَوْتٌ وَلَكِنَّ ذَا أَفْظَعَ مِنْ ذَاكَ لِذُلِّ السُّؤَالِ

وذهبَ الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ والعربي والبدويّ والقرويّ.وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللّفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صِحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة، وضربٌ من النّسج، وجنس من التّصوير"[1].

[1]- الجاحظ، الحيوان ، تحق وشرح: عبد السلام هارون: 3/131-132.

يُبدي أبو عمرو الشيباني اهتمامه بمعنى البيتَين واستحسانه لهما لما وجده فيهما من حكمة توافقت مع مشربه الثّقافي وتوجّهه الأخلاقي.فهو يُمثّل تيّار النُقّاد والشُّعراء المنتصرين إلى جهة المعاني في القول بدورها في خلق دلالة النّص، بينما استهجنهما الجاحظ لخلوّهما من الصّياغة والماء والرّونق الذي ينبغي أن يتّسم به الشّعر.فتزعّم بذلك فريق النّقاد الذين أثنوا على الشّعراء الميّالين إلى ناحية اللّفظ، وأثره في صنع البيان، وربط دلالة النص الشّعري بالمتلقّي.

يعتبر الأدباء النقاد، من أكثر الذين يمثّلون الموقف الجاحظي الذي يحتكم في ميوله إلى المقياس الجمالي.فمالوا إلى جهة الألفاظ من حيث سلامة اللّغة وصحّة التّركيب والسّبك وجمال الأسلوب، وما ينطوي تحته من طلاوة وكثرة الماء، والانسجام بين الألفاظ في توليد الجرس والنّغم.بل إنّ ما أخرجوه من أساليب بلاغية، يرجع إلى تيّار اللفظ بالدّرجة الأولى. وهو التيّار الذي دفع بالشّعراء إلى جهة الانشغال بالبديع والصّناعة اللفظيّة، من دون الافتنان بالمعنى وجودته.

أشار المغاربة إلى هذه القضية بكثير من التمعّن والتردّد.فنجد حضورهم في دائرة تقديم اللفظ، مثلما نجدهم يشيدون بدور المعنى، ليقولوا أيضا بضرورة الائتلاف والتلاحم بينهما.

ففي الموقف الأوّل، يشير ابن رشيق المسيلي إلى كثرة أنصاره، يقول:"وأكثرُ النّاس على تفضيل اللّفظ على المعنى، سمعتُ بعض الحذّاق يقول:" اللّفظ أغلى من المعنى ثمنا، وأعظم قيمة، وأعزّ مطلبا، فإنّ المعاني موجودة في طباع النّاس، يستوي فيها الجاهل والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحُسن السّبك، وصحّة التّأليف،ألا ترى أنّ رجلا إذا أراد في المدح تشبيه رجلٍ، لما أخطأ أن يشبّهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المِضاءِ بالسيف، وفي العزم بالسيل وفي الحسن بالشّمس. فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في حلاها من اللفظ الجيّد الجامع للرقّة والجزالة والعذوبة، والطّلاوة والسّهولة والحلاوة، لم يكن للمعنى قدرٌ"[1].

ويورد ابن رشيق أمثلة لبعض الشعراء في ولعهم بالصّياغة اللّفظية، يظهر ذلك في قوله عن شيخه عبد الكريم النّهشلي أنّه كان يُؤثر اللّفظ على المعنى كثيرا في شعره

[1]- ابن رشيق، العمدة: 256/1.

وتآليفه".وهو القائل أيضا:"الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللّطيفة من المعاني اللّطيفة عن الكلام الجزل"[1].فتكون (الجزالة) في اللّفظ و(اللّطافة) في المعنى، فإذا تحقّق ذلك، تقدّم اللّفظ عن المعنى، وصار الكلام أغنى وأجود.فالعبرة في قياس جودة الكلام، لا تكون إلاّ من خلال الإتقان في شكله الخارجي.

ومن الشُّعراء أيضا، "من ذهبَ إلى سُهولة اللَّفظ فعُنِيَ بها، واغتُفر له فيها الرّكاكة واللّين المفرط، كأَبِي العَتَاهِيَة وعَبَّاس بن الأَحنَف ومن تابعهما.وهم يرون الغاية قول أبي العتاهية:

يَا إِخوَتِي إِنّ الهَوَى قَاتِلِي فَيَسِّروا الأَكْفَانَ مِنْ عَاجِلِ
وَلَا تَلُومُوا فِي اتِّبَاعِ الهَوَى فَإِنَّنِي فِي شُغُلٍ شاَغِلِ

ويبدو أنّ هذا التوجّه الشّكلي، قد شاع بين الشعراء المحدثين وقد أبدى بعض المشهورين منهم كأبي نواس والحسن بن الضحّاكِ، اهتماما به، فلم يخفوا إعجابهم بأبيات أبي العتاهية، فاغتفروا له ما فيها من ابتذال في معانيها، نظرا لجودة صياغتها، فقد سهلت عندهما، حتّى استصعبت عليهما.يقول فيها:

عَيْنِي عَلَى عُتْبَة مُنهَلَةٌ بِدَمْعِهَا المُنْسَكِبِ السَّائِلِ
يَا مَنْ رَأَى قَبْلِي قَتِيلاً بَكَى مِنْ شِدَّةِ الوَجْدِ عَلَى القَاتِلِ
بَسَطْتُ كَفِّي نَحْوَكُم سَائِلًا مَاذَا تَرُدُّونَ عَلَى السَّائِلِ؟
إِنْ لَمْ تُنِيلُوهُ، فَقُولُوا لَهُ قَولًا جَمِيلاً بَدَلَ النَّائِلِ
أو كُنْتُمُ العامَ عَلَى عُسْرَةٍ مِنْهُ، فَمَنَّوهُ إِلَى قَابِلِ

فأُعجبا بالأبياتِ ونعتاها بـ" سُهولة الألفاظ وملاحة القصد وحسن الإشارات".وزاد ابن رشيق أنّها "في بابها من الغزل جيّد أيضا، لا يفضله غيره"[2].

ويسير ابن رشيق بهذا المثال على خطى الأقدمين من النقاد، الذين أثاروا الموضوع فقد عقّب ابن قتيبة على شعر لكُثَيِّر عَزَّة[3] واعتبره: "ممّا حسُنَ لفظُه

---

[1]- المصدر نفسه.
[2]- ابن رشيق، العمدة: 255/1
[3]- والأبيات هي: وَلَمَّا قَضَيْنَا مِـنْ مِنًى كُـلَّ حَاجَـةٍ وَمَسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَـنْ هُوَ مَاسِـح

وحلا...وهذا الصّنف في الشعر كثير"[1].ويورد أبو هلال العسكري الأبيات نفسها ويعلّق عليها بقوله:"إنَّ الكلامَ إذاَ كان لفظه حلوًا عذبًا وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دَخَل في جُملة الجيِّد، وجرى مع الرّائِع النَّادِر"[2].

فقد اختار أبو العتاهية وكثيّر اللّفظ الحلو والعذب،والسَّهل السَّلِس، مع حُسنِ صياغتهما له،كلّ ذلك قد غطّى على ضعف معنى أبياتهما مُتوسِّطة المستوى، فأدخلَها في جُملة التَميُّز(البديع النّادر).

كما التفت النّقاد إلى جِهة الفريق الآخر من الشُّعراء الذين اهتمُّوا بالمعاني من جِهَة صِحَّتها، يقول ابن رشيق:" ومنهم من يُؤثِر المعنى على اللَّفظ، فيَطلُب صِحَّته، ولا يُبَالي حيث وقَع من هُجنةِ اللَّفظ وقُبحِه وخُشُونَتِه:كابن الرُّومي، وأبي الطيّب، ومن شاكَلَهُماَ"[3].

وسار النُقّاد المغاربة مُنتَصِرين لهذا التوجُّه في جُزء من نظرتهم إلى ثُنَائِيَّة اللَّفظ والمعنى، يقول ابن شرف على لسان أبي الرَيّاَن[4]:" ...سأبدأ بالأبيات المفردات والمزدوجات، والقصائد المعربات، فقد رَويتُ منها ما استغربتُ معناه واستظرفتُ مغزاه، فقال، خُذ الأشعارَ الحكميّة والأبيات المثليّة، وأنشدني:[5]

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَزَوَّدِ
جَرَتِ الأَيَّامُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمُ فَكَأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ

أُعجب ابن شرف بهذه الأبيات من خلال استحسانه لمغزاها، وما تنطوي عليه من حِكَم وأمثالٍ وتشبيهاتٍ نادرةٍ، فهذا الموقف هو نفسه الذي وقفه الشَّيباني وابن قتيبة، بحيث تتقدّم المعاني لديهم لأسبابٍ وظيفيّةٍ نفعيّةٍ وأخلاقيّةٍ.مثلما يتّضح الأمر

وَشُدَّتْ عَلَى هدْبِ المَهَارى رِحَالنَا وَلَمْ يَنْظُرِ الغَادِي الذِي هُوَ رَائِحِ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ

[1]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء:25-26
[2]- ابو هلال العسكري، الصناعتين: 59.
[3]- ابن رشيق، العمدة: 256/1.
[4]- شخصيّة خيالية، وظّفها ابن شرف في مقامته، يتداول قضايا الشعر والنقد على لسانها.
[5]- ابن شرف، أعلام الكلام: 27-28

أيضا لدى الآمدي في احتكامه إلى شعر البحتري الذي يمثّل الموروث الشعري التقليدي القائم على الطّبع من تخيّر المعنى اللطيف، واللفظ الفصيح.

وإنّما يميل الآمدي هذا الميل كتعبير عن ثقافته اللُّغوية، وذوقه المصقول على القديم.ونلاحظ ذلك من خلال ردِّه على الذين امتدحوا أبا تمام بأنّ ولعه بتخيّر معانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه، بالرّغم من كثرة استخدامه للطِّباق والتَّجنيس والمماثَلة وغيرها من أصناف البديع حتَّى أَغربَ وتكلّفَ.لكنَّه إذا لاح له معنى أخرجه بأيّ لفظ استوى من ضعيف أو قوي[1].

يردّ الآمدي على هؤلاء بقوله:"إذا كان هذا هكذا، فقد سلّموا له الشّيء الذي هو ضالّة الشعراء وطلبتهم وهو لطيف المعاني وبديع الوصف ولطيف التّشبيه وبديع الحكمة فوق ما استعار له سائر الشّعراء من الجاهليّة والإسلام، حتّى إنّه لا تكاد تخلو قصيدة من أن تشمل من ذلك على نوعٍ من الأنواعِ.ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها، لما تقدّم غيره"[2].

فالتَّقدمة إنَّما هي للمعاني من جِهة ما تحتويه من لطيف التَّشبيه وبديع الحِكمة والأمثال.على أنّ الاهتمام بها لا يكون بانتقاص فضل اللّفظ المعبِّر عنها والحامل لدلالاتها، والوسيط بين قائلها المبدع وبين المتلقي.فاللّفظ الجيّد يستدعي معنى جيّدا، وهذه هي نظرة الآمدي التي انتهى إليه الحقل النّقدي المغاربي لدى كلّ من عبد الكريم النّهشلي وابن شرف القيرواني، وابن رشيق المسيلي.فانحيازهم إلى جهة اللّفظ تارة أو إلى المعنى تارة أخرى، هذا لا يعني موقفا قطعياّ ونظرة محدّدة، إذ سرعان ما يبدو التردّد واضحا ليقولوا بضرورة التّلاؤم والتّوافق بين الطّرفين.

من ذلك أيضا ظهور اسم النهشلي من ناحية جديدة وهي ميله إلى المعاني يقول:"المعنى مثال،واللّفظ حذوه، والحذو يتبع المثال، يتغيّر بتغيّره، ويثبت بثباته"[3]. فالمعاني لذلك هي الأسبق، والغاية تكون في تَتَبُّعها.وأمّاَ الألفاظ إنَّما هي تابعة لها وتُصاغ حسبَها

[1]- الآمدي، الموازنة:06/1.
[2]- ابن رشيق، العمدة 397/1.
[3]- المصدر نفسه: 257/1.

فتتغيَّر بتغيُّرها، وتركُن في حالات ثباتها.وهذا الرَّأي يُخالِف تماماً الرَّأي الأوّل القائل بأسبقيَّة الألفاظ.

ويقول أيضا في صفة بليغ:"معانيه قوالب لألفاظه".ثمّ قال:"وألفاظه قوالب لمعانيه، وقوافيه مُعَدَّة لمبانيه".ويُرجِّح ابن رشيق القول الثَّاني، ثمّ يعلّق على هذا النصّ الذي أورده النّهشلي بقوله أنّ القالب يكون وعاء كالذي تُفرَغ فيه الأواني، ويعمل فيه اللَّبِنُ الآجرُّ. وقد يكون قَدْراً للوعاء الذي تصلح عليه الأخفاف، ويكون مثالا، كالذي تُحذى عليه النّعال، وتُفَصَّلُ عليه القَلانِس، لهذا احتمل القالب أن يكون لفظاً مرّةً، ومعنى مرّة[1].

ومعنى ذلك أنَّ التَّقدمة للَّفظ أو للمعنى سيّآن، فالواحد منهُما يستدعي وجود الآخر ولا تتحقَّق الجودة والإفهام والحُسن إلا بشُروط وهي (الجزالة) وتكون في اللّفظ، وهي ليست من خاصيّة المحدثين ولا سمة من سِمات التكلّف المستهجن، بل وردت في كلام العرب المستحسن، فمنهم "من يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنُّع، كقول بشّار:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَة مُضَرِيَّةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ مَطَرَت دَمَا

إذا ما أعرنا سيّداً من قبيلةٍ ذُرَا مِنْبَرٍ صَلّىَ علينا وسلَّما

وهذا النَّوع أدَلّ على القُوَّة، وأشبَه بما وَقع فيه من موضِع الافتخَار، وكذلك ما مُدِحَ به الملوك، يجب أن يكون من هذا النَّحتِ"[2].

وجعل ابن رشيق من الرَّكاكة واللِّين المفرِط التي تكون في الألفاظ ضِدَّ الجزالة، وليس تحتها إلاَّ الفساد وخِلاف المرادِ، بلا طائل معنى.[1]فلا خير فيما أُجيد لفظُهُ إذا سَخُفَ معناه، ولا في غرابة المعنى إلاّ إذا شَرُفَ لفظه مع وضوح المغزى وظهور القصد.

---

[1]- ينظر نفسه : 257/1.

[2]- ابن رشيق، العمدة: 252/1-253.

ويبدو أنّ نُقادنا المغاربة يسيرون بسير الأقدمين، ويُوافقون آراء سابقيهم وفقا لما تمليه عليهم بعض جوانب ثقافتهم التقليديَّة المحافظة.فهم يُشيرون إلى أنّ الكلام الجزل يحتاج إلى المعنى اللَّطيف ليستوي الفهم، وتظهر جودة النصّ.وهو الهدف الذي سعى إليه الشُّعراء مثلما أشار إلى ذلك الآمدي بخصوص اللَّطافة في المعاني والمقصود بها (الرقّة وبديع الوصف ولطيف التّشبيه وبديع الحكمة).

يدفعنا قول المغاربة بضرَورة هذا الانسِجام بين الرُّكنَين، إلى تَلمُّس آرائهم الاعتدَاليَّة في طَرح القَضيَّة، بحيث يُلِحُّون على أهميَّة التّلاحُم والائتِلاف بين الشَّكل والمضمُون وأثر ذلك في خلق دلالة النص الشعري ووضوحها مع حُسن إلقائها في السّمع وقربها من النفس، وجيّد وقوعها في الفكر من جهة الإفهام لدى المتلقّي.وقد أجمع عدد من هؤلاء النقاد على العبارة نفسها في إشارتهم لهذا التلاحم وهي (الجِسم والرُّوح).

يقول ابن شرف القيرواني:"المعاني هي الأروَاح، والألفَاظ هي الأشبَاح، فإن حَسُنا فذلك الحظّ الممدوح، وإن قبُحَ أحدهما فلا يكن الرُّوح"[2].أي إنَّ العِبرة والغَايَة هي في دلالةِ النصِّ التي لا تكون إلاَّ في اجتماع الحُسن في اللَّفظ وفي المعنى.فلا يستقيم طَرَفٌ بدون الآخر."والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه(...) فللكلام جسدٌ وروحٌ، فجسده النُّطق وروحه معناه"[3].

ويشرح ابن رشيق القيرواني ذلك بشيء من الدقّة بقوله:"اللَّفظ جسم، روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم:يضعف بضعفه، ويقوى بقوّته.فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللّفظ،كان نقصا للشعر وهُجنةً عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العَرَجِ والشّلل والعَوَرِ وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الرّوح، وكذلك إنّ ضَعُف المعنى واختَلّ بعضُه،كان للّفظ من ذلك أوفر حظّ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض

---

[1]- ينظر المصدر نفسه: 253/1.
[2]-ابن شرف، أعلام الكلام: 27- 28.
[3]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر: 17

الأرواح.فإن اختلَّ المعنى كلّه وفسَد، بقي اللّفظ مَوَاتاً لا فائدة فيه، وإن حَسَنَ الطُّلاوة في السّمعِ، كما أنّ الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلاَّ أنه لا يُنتَفَعُ به، ولا يُفيدُ فائدةً.وكذلك ان اختلَّ اللّفظُ جُملةً، وتلاشى، لم يَصِحَّ له معنى، لأنّا لا نجد روحا في غير جسم ألبتّة"[1].

وقد أورد ابن رشيق هذا القول للدّلالة على أهميّة الائتلاف الذي ينبغي أن يحصل بين اللفظ ومعناه.فَمَثَل النصّ كالإنسان، يصيبه من العلل ما يشكّل نقصا يُعيق قيامه بوظائفه، فإذا فسد المعنى ساء اللّفظ وإن حسن، وإذا فسد اللّفظ، فسد النصّ كلّه، لأنّ الكلام في تركيبه هو الذي يخلق الفهم والدّلالة والتّأثير بشكل عامّ.

وقد ورد مثل هذا النصّ[2] لدى ابن طَبَاطَبَا على أنّه كان أكثر تفصيلاً وتدقيقاً من ابن رشيق في شرحِه شروط الائتِلاف داخل النصِّ الشِّعري، يقول:"وإذ قالت الحُكماء أنَّ للكلام جسداً وروحاً، فجسده النّطق ورُوحه معناه، فواجب على صانِع الشِّعر أن يصنعه صنعة مُتقَنة لطيفة مقبولة مُستَحسنة مُجتلبة لمحبّة السّامع له والنّاظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمّل في محاسنه والمتفرّس في بدائعه، فيُحسنه جسما ويُحقّقه روحا، أي: يُتقنه لفظا ويُبدعه معنىً، ويجتنبُ إخراجه على ضدّ هذه الصّفة فيكسوها قُبحا ويُبرزُهُ مسخا، بل يسوّي أعضاءَهُ وزنا، ويُعدّلَ أجزاءَهُ تأليفا، ويُحسّنُ صورتهُ إصابة، ويُكثّرُ رونقَهُ اختصارا، ويُكرّمُ عنصُرَهُ صدقا، ويُفيده القَبُولُ رقّةً، ويُحصِّنُه جزالةً، ويدنيه سلاسةً، وينأى به إعجازاً، ويعلمُ أنّه نتيجةُ عقله، وثمرة لُبِّهِ، وصورةُ علمه، والحاكمُ عليه أو لهُ."[3]

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 252/1.

[2]- يعتبر الجاحظ من أوائل من أورد هذا النصّ، يقول:" والاسم في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدَن والمعنى للّفظ روح.ولو أعطاه الأسماء بلا معان لكان كَمَن وهب شيئا جامدا لا حركة له وشيئا لا حسَّ فيه وشيئا لا منفعة عنده.ولا يكون للّفظ اسماً إلاَّ وهو مضمَّن بمعنى، وقد يكون المعنى ولا إسم له و لا يكون اسم إلاَّ وله معنىً، في قوله جلَّ ذكره (وعلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّها). إخبارٌ أنّه قد علَّمه المعاني كلّها." ويبدو أنَّ الجاحظ يشير من خلال نصه هذا إلى اسبقية اللفظ عن المعنى، أي لا قيمة للمعنى بدون لفظ. ينظر رسائل الجاحظ، تحق وتقديم وتعليق: محمّد الحاجري: 102

[3] ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، تحق: عبد العزيز المانع: 203-204

فتَحَقُّق الدّلالة إنّما يكون من خلال الرّابط الذي يصِل المبدع بالمتلقّي، بشروط لا بدّ أن تتوافر في النصّ ليسهل عليه قطع هذا المسار وتحقيق غاية الشاعر، ورِضا المتلقي.منها:(الإصابة في الوصف، وشرف المعنى، وصِدق الصُّورة، والإيجاز في اللَّفظ من غير إخلال أو تقصير، واعتدال الوزن، وجزالة الألفاظ وسلاستها...) وغير ذلك ممّا يُشكّل صنعة الشّعر وفق ما تعارف عليه النقاد بعمود الشعر العربي.[1]

وأمّا العسكَري فأورد مثل هذا القول، ونسبه إلى العَتَّابي في قوله:" الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنّما تراها بعيون القلوبِ، فإذا قدّمتَ منها مؤخّرا، أو أخّرتَ منها مقدّما أفسدتَ الصّورة وغيّرتَ المعنى كما لو حُوّلَ رأسٌ إلى موضع يد، أو يدٌ إلى موضعِ رِجلٍ لتَحَوَّلت الخِلقَةُ، وتغيّرت الحيلة"[2].

وقد أبدى أبو هلال العسكري إعجابه بقول العتَّابي، وهو بذلك يتوافق مع ابن طباطبا وابن رشيق وابن شرف القيرواني في تشبيه النصّ بالإنسان في جسمه أو لفظه وفي روحه أو معناه.وتمام الدّلالة يتحقّق من خلال حسن النّظم وبراعة التّركيب، فكلّ لفظة يجب أن تكون في مكانها المخصّص لها،فتجتمع مع غيرها ضمن سياق منتظم ومنظّم يحفظ سلامة المعنى، فلا تقديم ولا تأخير فيها، لأنّ ذلك يُفسد البيان ويُتلِف الفهم، ويعسر وقوع غاية الشاعر وهي إفهام المتلقي وإرضائه.

ويوجز ابن رشيق كل ذلك بقوله أنّ العرب إنّما تنظر:"في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشّعر وإحكام عقد القافية، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"

فدلالة النص الشعري إنّما تتحقّق من خلال شروط تجتمع في اللّفظ والمعنى، تحفظ المسار الذي يلتزمه هذا النصّ لكي يصل إلى المتلقي من جهة سمعه ونفسه، وفكره،

[1]- ينظر: أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: 11-12
[2]- أبو هلال العسكري، الصّناعَتين: 161

فتلك الغاية التي نشدها الشّعراء القدماء ومن نحا نحوَهم من المحدثين، وتلك سرّ صنعة الشّعر وليس التصنّع فيه، وذلك هو مذهب العرب في كلامهم حيث استوى تحت اسم (عمود الشعر).وذلك أيضا قوام الدّرس البلاغي الذي جعل مدار الأمر في الفهم حول التّركيب أو النّظم.

وإنّما تردّد النقاد المغاربة في إبداء ميولاتهم وتوجهاتهم إزاء اللفظ تارة أو المعنى تارة أخرى، قد يعود لأنّهم لم يكونوا نقادا وحسب، بل كانوا مبدعين وشعراء خاضوا في شجون الشعر وعانوا في إرضاء المتلقّين.فتوصّلوا بذلك إلى حلّ وسط قد دعى إليه كثير من النقّاد العرب قبلهم وعلى عصرهم.وهو الائتلاف بين الشّكل والمضمون مع حُسن التّركيب والتّناسق.

2-النصّ المُغلق/ الغُموض في المعنى:

يُعتبر الغُموض صِفة لصيقة ببنية الكلام، ويَنتج عند تشّكل حاجز منيع أمام تحقيق الفهم.فتتوه الدّلالة في شبه متاهة تأويلية مبنيّة على تعدّد الاحتمالات وكثرة الفرضيات.فيصير الغموض بمثابة جسر متين يربط الناصّ المبدع بالمتلقيّ، بحيث يجتهد الأوّل في إغلاق نصّه، بينما يسعى الآخر عبثا لمحاولة حلّ أقفاله التي تستعص عليه في كثير من الأحيان.ويبدو أنّ هذا التعسّر قد انتقل إلى جهة قراءة النقاد للظاهرة، فاعتبروها من أكثر الظواهر الشعرية إثارة للجدل، واختلفوا في تسمياتها، وأكثروا من المصطلحات الدالة عليها.وتوقّفوا عند مواطنها لتشمل جميع أجزاء الكلام، سواء في معانيه أو في ألفاظه، أو فيهما معا.وبالتّالي فللقضيّة علاقة وطيدة بجدليّة اللفظ والمعنى.

حرّك الغموض حقل النقد المغاربي وصَالَ في فِكر أعلامه، فنراهم تارة يعيبون الظاهرة، ويلومون الذين ولعوا بها في نصوصهم.فاعتبروها خصيصة سلبية تمسّ جوهر الشّعر وبلاغة الكلام المبنيّة على الفهم والبيان.ونراهم تارة أخرى يستملحونها معجبين بكثيرٍ من صفاتها، ومُعتبِرين إيّاَها من العوامِل التي تصنع جاذبيّة النصّ، وتعلُّق المتلقّي به.فلا شيء يصنع هذا الوَلَع مثل ذلك البُعد الذي يُمارِسه النصّ، في شبه دلال وتمنّع

يُثري دلالاته، ويخلق لذّة إعمال الفكر، ويُحرّك أوتار الإحساس. ويكشف معالم الفطنة، مثلما يقول ابن البنّاء المراكشي[1]:"وقد يكون الغرض شيئا لا يتأتّى في الحكمة كشفه إمّا لقُصور الفهم عنه، وإمّا ليتميّز الفطن من الذكيّ من الجاهل الغبيّ، فيظهر للفطن شرَفُه فَيُسرُّ بنفسه، ويظهر لغيره قُصُوره فيتحسَّرُ لعجزِه، وربّما يكون ذلك داعيةً لتحريك فِكرِه حتّى يخرج من ظُلمة الجهلِ إلى نور العِلم.والمحاجاة واللّغوز والتّورية راجعة إلى هذا النّوع"[2].

خاض النقاد المغاربة في هذه الظاهرة، منهم ابن رشيق المسيلي وحازم القرطاجني، ابن البنّاء المرّاكشي والسجلماسي[3]... وهم على الرّغم من اختلاف رؤاهم ومصادر ثقافتهم وأساليبهم في الطّرح والتّدقيق، لكنَّ الذي يجمعهم هو اهتمامهم بالموضوع بشكل واضح، يتجلّى في حجم المادّة التي خصّصوها له في كتبهم. ونراهم جميعا يقولون أنّ الغموض أكثر ما يكون في المعاني، لأنّها محور الدّلالة ومقصد الكلام.مثلما يشرح حازم القرطاجني: "إنَّ المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القولِ تقتضي الإعراب عنها والتّصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها، وكذلك أيضا قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين:إحداهما واضحة الدّلالة عليه.والأخرى غير واضحة الدّلالة لضروب من المقاصد.فالدلالة على المعاني إذن على ثلاثة أضرب:دلالة إيضاح، ودلالة إبهام، ودلالة إيضاح وإبهام"[4].

فالغُموض وإن كان معيبا في بعض مواطنه، فهو يُعدُّ من الآليات التي يقصد إليها الشاعر قصدا."ووجوه الإغماض في المعاني:منها ما يرجع إلى المعاني نفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى المعاني

---

[1]- هو ابن البنّاء المراكشي العددي، من علماء المغرب في القرن السّابع للهجرة، له كتاب الروض المريع في صناعة البديع، خصّصه لصناعة البديع والأساليب البلاغية التي تعني فهم كتاب الله وسنّة رسوله صل الله عليه وسلم، وبيانه.وهذا هو قصد ابن البناء وغايته المنشودة من خلال تأليفه هذا الكتاب.

[2]- ابن البناء، الروض المريع في صناعة البديع، تحق: رضوان بن شقرون:122

[3]- هو أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي.من نقاد القرن الثامن الهجري بالمغرب.ومن بين الذين تبنّوا نظرة فلسفية ومنطقيّة تتجلّى بوضوح في كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع).وهو بذلك يسير بسير حازم القرطاجني المغربي الذي اعتُبِرَ من رُوّاد الفلسفة اليونانية في طرحه قضايا الشعر والنقد والبلاغة ضمن كتابه الشهير (منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 172

والألفاظ معاً"[1].وهو الأمر الذي يُشير إليه ابن البناء المراكشي بقوله" ولأنّ المعاني منها البيّنة القريبة، ومنها الغامضة البعيدة وبينهما متوسّطات"[2].

وقد تجاذب هؤلاء النقاد حبل الطّرح نفسه، مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف رؤاهم النقدية وتوجّهاتهم الفكريةّ، بحيث اجتمع مثلا ابن رشيق المسيلي ذو الثقافة التقليديّة الذوقيّة مع غيره من أصحاب التوجّهات الفلسفية المنطقيّة كالسّجلماسي، فأثاروا عددا من وجوه الغموض في المعاني وهي:(-الاتّساع، -الإشارة، -المبالغة). وسنتناول الحديث فيها تباعا، مع مراعاة نقاط تلاقي واختلاف الناقدين في الطّرح.

أوّلا-الاتّساع: ويتحدّد مفهومه لدى ابن رشيق فيكون "عندما يقول الشاعر بيتا يتّسع فيه التّأويل، فيأتي كلّ واحد بمعنى، وإنّما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوّته واتّساع المعنى"[3].فيصير الاتّساع بذلك هو وجه من وجوه عدم تحديد معنا معيّنا للّفظ في النصّ، فيفتح ذلك باب التّأويل، واحتمال عدّة معان تصنع تعدّدا في الدلالات.

وقد اجتهد ابن رشيق في تخريج الشواهد التي اقتطعها من بطون أبيات الشعراء من القديم والمحدث، كامرئ القيس، وأبي نواس والفردق والمتنبي.فيقول الأوّل منهم :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[4]

فإنّما أراد أنّه يصلح للكرّ والفرّ ويحسُنُ مُقبلا ومدبرا، ثمّ قال:"معاً"، أي: جميع ذلك فيه، وشبّهه في سرعته وشدّة جريه وحُضره بجلمود صخر حطّه السّيل من أعلى الجبل، فإذا انحطّ من عالٍ، كان شديد السّرعة، فكيف إذا أعانتهُ قوّة السّيل من ورائه؟.

ويأخذ البيت بُعدا دلاليا متفرّعا يظهر من خلال تفاسير أخرى ينقلها ابن رشيق، منها قول عبد الكريم النهشلي الذي يرى قول الشاعر:* **كَجلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلِ مِنْ عَلِ***، إنّما هو الصّلابة، لأنّ الصّخر عندهم كلّما كان أظهَرَ للشّمسِ والرّيح، كان أصلبَ.(وزعم بعض المتعقّبين أنّه جبل بعينه إسمه "عل")..وقرأ آخرون من

---

[1]- المصدر نفسه: 172

[2]- الروض المريع في صناعة البديع: 122

[3]- ابن رشيق المسيلي، العمدة: 716/2.

[4]-امرؤ القيس، ديوانه: 75

المحدثين البيت، على أنّه صورة للإفراط في الوصف، قصدها امرؤ القيس فزعم أنّ فرسه يُرى مُقبلا ومدبرا في حال واحدة عند الكرّ والفرّ لشدّة سرعته. واعترض على نفسه واحتجَّ بما يوجد عيانا، فمثّلهُ بالجلمود المنحدر من قُنّة الجبل، فيظهر انتصابه وقيامه حتى يُرى بطنه وهو مُقبل.فهذا المعنى الذي أورده هؤلاء يَقبل الاحتمال، ولكنّه –مثلما يرى ابن رشيق–،ربّما ما مرَّ قطّ ببال امرئ القيس، ولا خَطَرَ في وهمه ولا وقع في خلده ولا رُوعِهِ[1].

ويبدو هذا الاتّساع أيضا في قول المتنبي يذكر الرّوم:

وَقَدْ بَرَدَتْ فَوْقَ الْقان دِمَاؤُهُمْ وَنَحْنُ أُنَاسٌ نُتبِعُ البَارِدَ السُّخْنَا

فقصده في الشطر الثّاني من البيت " أنّا نُتبِعُ البارد من الدّماء سُخنا "، وكأنّه يتوعّدهم بقتل آخر.فهذا من المعاني المحتملة التي يتقبّلها البيت، استنادا لما قاله سُويدُ بن كُراعٍ يصف كلابا وثوراً:

لَهُنَّ عَلَيْهِ المَوْتَ، وَالمَوْتُ دُونَهُ عَلَى رَوْقِهِ مِنْهُ مُذَابٌ وَجَامِدٌ.

فذكر الأصمعي أن الشاعر يعني بالمذاب الحارّ، وبالجامد البارد.ثمّ يحتمل ابن رشيق معنا آخرا لا يرفضه بيت المتنبي، فلعلّه أراد:" نحن أناس نُتبِعُ البارد من الطّعام سُخنا".وكذلك أيضا عادتنا في الدّماء، فيكون قد فرّع[2].

ويبدو أنّ هذا الاتساع في معاني الألفاظ، يستدعي اتّساعا ثقافيا لا بُدّ للمتلقّي وحتى النّاقد أن ياخذ منه بنصيب، ليستعين به في الكشف عن أقرب المعاني المحتملة التي تُقارب قصد الشّاعر.من ذلك أن يكون على دِراية بالخلفيّة السياقيّة للمجتمع، والزّمن الذي عاش فيه الشّاعر، وكذلك حفظ الأشعار للوقوف على مواطن الأخذ ونقاط التّماثل وتشابه المعاني، مثل بيت المتنبي وبيت سويد بن كراع.

[1]- ابن رشيق، العمدة: 717/2

[2]-المصدر نفسه: 720/2

وأمّا السجلماسي، فيتطرّق إلى الاتّساع بصورة مختلفة تنبئ عن نظرة منطقيّة حضر فيها التّفريع والتّقسيم، وهو يعرّف الاتّساع بقوله:"هو اسم مثالٍ أوّلٍ منقولٌ إلى هذه الصناعة، ومقولٌ بجهة تخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللّفظ الواحد بحيث يذهب وَهْمُ كلّ سامع إلى احتمالٍ من تلك الاحتمالات، ومعنى من تلك المعاني، وقولُ جوهره في صنعة البديع والبيان، هو صلاحية اللّفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعدّدة من غير ترجيح.وقيل:"هو أن يقول المتكلّم قولاً يتَّسِع فيه التّأويلُ"، وقيل:"هو توجّه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين"[1].

يدلّ الاتّساع على صنعة النصِّ بديعيا وبيانيا، عندما تتّسِع حمولة اللفظ لأكثر من معنى، وبالتّالي تتّسع رحابة أفق الدّلالة، وتتقبّل عدّة احتمالات.وهو بذلك يُقارب قول حازم القرطاجني في أثناء حديثه عن أوجه غموض المعاني.فهو يردّ تعدّد المعاني المؤوّلة، التي تنصرف لها خواطر المتلقي، بسبب وجود صور للتركيب الذّهني في معنى البيت، فيصنع ذلك تعسّرا ينكره الفهم، فلا يستطيع أن يقف على وجهه[2].

ويخضع هذا التعدّد في الاحتمالات إلى شرط وهو "تقادُمُ وتكافؤ التّأويلات والأدلّة العاضدة للتّأويلات، فإن ترجحَ أحدُ الاحتمالين واعتضد أحد التّأويلين خرج عن جنس الاتّساع، وذلك أنَّ محصولَهُ محصولُ المجمَلِ ومعقولِهِ الذي ماهيته تُساوي الاحتمالات من غير ترجيح"[3].فهذا التعدّد الدلالي يجعل من معانيه كلّها احتمالات متساوية، ولا ينبغي التّرجيح في أيٍّ منها، فذلك ممّا يُدخل النصّ في دائرةِ الصّريحِ وبالتّالي، يُلغي طبيعة مفهوم الاتّساع.

وقسّم السجلماسي الاتّساع إلى قسمين:الاتّساع الأكثري والاتساع الأقلّي.

أ– **الاتّساع الأكثري**: وسُمي كذلك لكثرة وقوعه في الكلام والكتاب والسنّة والشّعر، وهو أن يتّفقَ اللّفظ ألبتّةَ، ويُختلف في تأويله[4].

---

[1]- السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: 429

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 173

[3]- السجلماسي، المنزع البديع :429

[4]- ينظر المصدر نفسه: 430-431

وقد أورد السجلماسي أمثلة اجتهد في تخريجها وتتبّعِ معانيها المحتملة، من ذلك قول كثيّر :

وَكُنتُ كَذِي رِجْلَينِ:رِجْلٍ صَحِيحَةٍ وَرِجْلٍ رَمَى فِيهَا الزَّمَانُ فَشُلَّتِ

ففي تشبيهه نفسه بذي رجلين:رجل صحيحة ورجل شلاّءَ.يحتملُ ثلاثة معان وهي:

المعنى الأوّل: ثباتُه هو على عهدها، وحِوَلُها هي عن عهده.كقول النّجاشي[1]:

وَكُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ:رِجْلٍ صَحِيحَةٍ وَرِجلٍ رَمَاهَا صَائِبُ الحَدَثَانِ
فأَمَّا التِي صَحَّتْ فَأَزْدُ شنُوءَةٍ وأَمّا التي شُلَّتْ فأزدُ عمانِ

ودليل ذلك قولُ كثيّر نفسه في موضعٍ آخر من القصيدة:

وكُنّا سَلَكنَا في صعُودٍ من الهَوَى فَلَمَّا تَوافينا ثَبتُّ وزَلَّتِ
وَكُنَّا عَقَدْنَا عُقْدَةَ الوَصْلِ بَيْنَنَا فَلَمَّا تَوَاثَقنَا شَدَدْتُ وَحَلَّتِ

المعنى الثاني: يقوم على التمنّي، أي تمنّى الشّاعر ضياع قلوصه، فبذهابها وانقطاعه عن سفره، يُصبح كذي رجل عليلة رمى فيها الزّمانُ فشُلّتِ، ويستدِلُّ المرجحون لهذا المعنى، قول كثيّر في بيت آخر:

فَليْتَ قَلوصي عنْدَ عَزّةَ قُيِّدَتْ بِحَبْلٍ ضَعِيفٍ غَرَّ مِنْهَا فَضَلَّتِ
وَغُودِرَ في الحَيِّ المُقيمينَ رَحْلُهَا وكَان لهَا بَاغٍ سِوَايَ فبلَّتِ

وتقديره عند هؤلاء (فليتَ قلوصي عند عزّة قُيّدَت ، وليتني كنتُ).

المعنى الثالث: يتأرجح بين الخوف والرّجاء، والقُرب والتّناءِ. كقول المتنبي:

[1]- شاعر هجّاء رقيق الإسلام، جلده علي بن أبي طالب رضي الله عنه، لإفطاره في رمضان. ينظر المنزع البديع:435 الهامش.

وَأَحْلَى الهَوَى مَا شَكَّ فِي الوَصْلِ ربه وَفِي الهَجْرِ فَهُوَ الدَّهْرُ يَرْجُو ويتّقي[1]

فهذه المعاني الثلاثة المحتملة لبيت كثيّر عزّة، تدخل كلّها في باب الاتساع (الأكثري)، ويبدو السجلماسي أكثر قربا من ابن رشيق من حيث تلاقيهما في إيراد عدد من الشواهد كبيت امرئ القيس، وبيتا لأبي نواس للاستدلال بهما في هذا النّوع من الغموض المعنوي.وهما يشترطان اتّساع إطار حفظِ النّاقد للموروث الشعري بُغية الوقوف عند إثراء المعاني المحتملة للبيت المقصود.

وقد ورد هذا الشّاهد من شعر كثيّر لدى ابن البنّاء المرّاكشي العددي، وقد سمّى هذا الوجهَ أيضا بالاتّساعِ، جعله ضمن فصل (تفصيل شيء بشيء).يقول:" ومن التّفصيل ما يكون بالقوّة، وهو أن يكون اللّفظ يحتملُ مَعنيين فأكثر، إمّا من جهة الوضع، وإمّا من جهة احتمال اللّفظ الإفرادَ والتّركيبَ، أو احتماله تركيبين مختلفين، ويُسمّى ذلك كلّه الاتّساع"[2].ثمّ يُورِد بَيت كثيّر بمعانيه الثّلاثة المحتملة[3] كدليل على اتّساعِ باب التّأويل، وتعدّد معاني اللفظ الواحد.وهو بذلك يتقاطع مع ابن رشيق والسجلماسي.

ب–الاتّساع الأقلّي: وسُمي كذلك لقلّته ونزارته[4]، وهو اللّفظ حينَ يَرِدُ على صورة، ويحتملُ أن يكون على غيرها[5]. من ذلك قول امرئ القيس:

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِينِي وَمَنْعُكِ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي

فالقصد هو (منعُكِ كبينِكِ وإن كنتِ مُقيمة).وذلك بحسب رواية الأصمعي. وقد يُستدَلُّ على ذلك بمعنى قول أبي تمّام:

---

[1]- ينظر المصدر نفسه: 434 وما بعدها.
[2]- ابن البناء، الروض المريع في صناعة البديع: 131
[3]- المصدر نفسه: 132
[4]- السجلماسي، المنزع البديع: 431
[5]- ينظر المصدر نفسه:437

لاَ أَظْلِمُ النَّأْيَ قَدْ كَانَتْ خَلاَئِقُهَا قَبْلَ اعْتِرَاضِ النَّوَى عِنْدِي نَوىً قُذُفاً

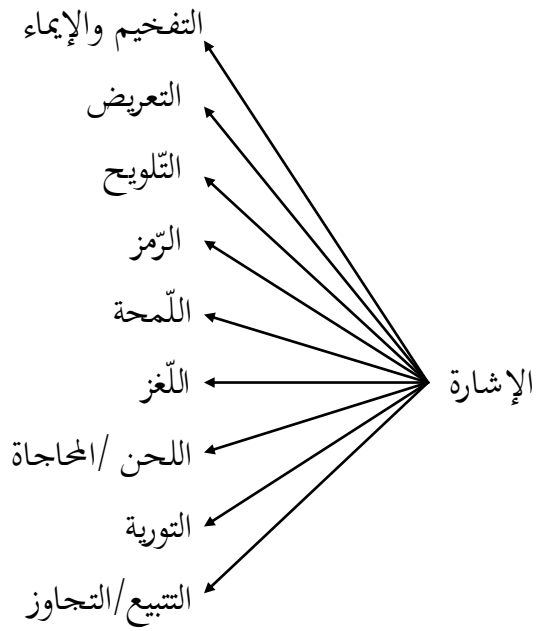
ويروي ابن الأعرابي بيت امرئ القيس بصيغة (**وَمَنْعُكِ مَا سَأَلتُكِ أَنْ تَبِينِي**). أي (منعُكِ إيّاي ما سألتُكِ هو بينُكِ).

بينما يميل السجلماسي إلى الرواية الأصمعية للبيت، فهو يجدها أعلى وأذهب في المعاني الشعريّة[1].

فعلى هذا النّحو، يُصبح الاتّساع مجالا رحبا وأفقا مفتوحا، يُعمل الفكر، ويُجهد الذّهنَ، فيعكس حجم ثقافة المحفوظ من الشّعر لدى النّاقد أو المتلقّي.

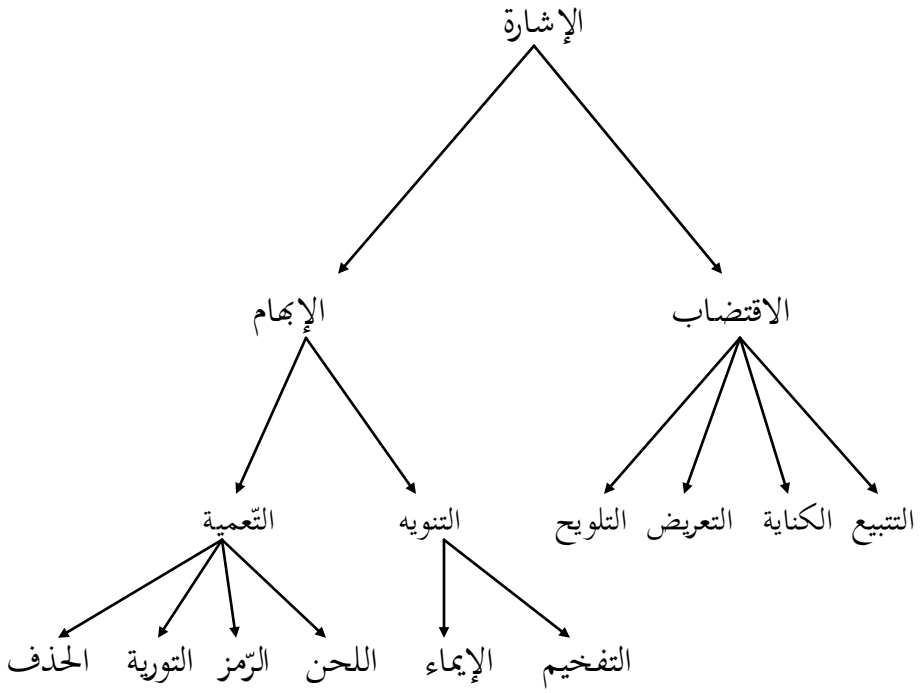
ثانيا–الإشارة: وهي من الوجوه التي تصنع غموض المعنى، وتُبعده عن سهولة إدراكه، وقد تطرّق إليها النقاد المغاربة كابن رشيق والسجلماسي، مع اختلاف في الطّرح، لا سيما في أنواعها .ويمكن أن نوجز ذلك في مخطّطين، قبل التطرّق إلى منهجهما في كلّ نوع منها:

أ–عند ابن رشيق:



[1]- ينظر، نفسه: 438-439

ب- عند السجلماسي:



أفاض السّجلماسي الحديث في موضوع الإشارة، وتوسّع في مفاهيمه وعدّد في عناوينه، وهذا ما لا نجده عند ابن رشيق.ومع ذلك فهما يلتقيان ويتقاطعان في طرح عدّة تفريعات وأمثلة، الأمر الذي سيجعلنا نتناول آراءهما مجموعين في كلّ نوع من هذه الأنواع وهي (التّفخيم والإيماء، والتعريض، والتّلويح، والرّمز، واللحن أو المحاجاة، والتّورية والتّتبيع، أو التّجاوز، والكناية).

أمّا من حيث مفهوم الإشارة، فيعرّفها ابن رشيق بأنّها "من غرائب الشعر ومُلحه، وبلاغة عجيبة تدلُّ على بُعد المرمى وفرط المقدرة.وليس يأتي بها إلاّ الشاّعر المبرّز، والحاذق الماهر.وهي في كلّ نوع من الكلام لمحةٌ دالّةٌ، واختصار وتلويح يُعرفُ مُجملا، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه"[1].

[1]- ابن رشيق، العمدة: 513/1

فقد اعتبرها من الوجوه الإيجابية للغموض، بحيث تُبرز قدرة الشّاعر وكفاءته ليأتي بمعاني كثيرة في لفظ قليل.وهو في ذلك يلتقي بقدامة بن جعفر الذي عرّفها بقوله:" أن يكون اللّفظ القليل مشتملا على معانٍ كثيرةٍ بإيماءٍ إليها، أو لمحة تدلّ عليها، كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة فقال:هي لمحة دالّة"[1].وكذلك بأبي هلال العسكري الذي خصّص لها فصلا في كتابه، وعرّفها بقوله: "الإشارة أن يكون اللّفظ القليلُ مشارا به إلى معانٍ كثيرةٍ، بإيماءٍ إليها ولمحة تدلُّ عليها، وذلك كقوله تعالى:﴿**إذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى**﴾[2].

بينما يتوسّع السجلماسي في شرحه فيقول:"والإشارة عند الجمهور مثالٌ أوّلٌ لقولهم:أشار يُشير كأنّهُ الإيماءُ إلى الشيء، والإلماع نحوه.وهو منقول إلى هذه الصناعة وموضوعٌ فيها على العبارة عن المعنى بلوازمه وعوارضه المتقدّمة، أو المتأخّرة أو المساوقة، من غير أن يُصرِّحَ لذلك المعنى بلفظ أو قولٍ يخصُّ ذاتَهُ وحقيقَتَهُ المشترك لهما"[3].واستنادا إلى ذلك، فالإشارة إنّما تُشتقّ من الفعل أشار، يُشير.ويكون بين شيئين بينهما اشتراكٌ وتقاطعٌ في المعنى، فيومئ أحدهما إلى الآخر بكثير من الإخفاء، والبُعد .

وأمّا من جهة أنواعها، فهي متعدّدة.وقد تقاطع ابن رشيق مع السجلماسي في طرح بعض منها، واجتهدا في تخريج الأمثلة والشواهد الدالّة عليها وهي:

1-**التّفخيم والإيماء:** جعلهما ابن رشيق من أنواع الإشارة، بينما ذكرهما السجلماسي كفرعين من (التّنويه)، الذي هو القسم الثّاني من (الإبهام)، الذي يُعدُّ النوع الثاني من الإشارة (ينظر المخطط) .وقد أورد الناقدان الأمثلة نفسها تقريبا .

فمن التّفخيم الوارد في القرآن الكريم، قول الله تعالى:﴿**الحَاقَّة مَا الحَاقّة**﴾، وقوله أيضا:﴿**القَارِعَةُ مَا القَارِعَةُ**﴾.[4]

ومن الشّعر، فقد ورد التفخيم في قول أحدهم:

---

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 154- 155 .
[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين: 384
[3]- السجلماسي، المنزع البديع: 262

[4]- ابن رشيق، العمدة: 515/1-516، والسجلماسي، المنزع البديع: 267 .

دَعْ عَنْكَ نهباً صيحَ في حَجَرَاتِهِ وَلَكِن حَدِيثاً مَا حَدِيثُ الرَّوَاحِلِ[1]

وقول كعب بن سعيد العنويّ يرثي أخاه:

أَخِي، مَا أَخِي؟ لاَ فَاحِشٌ عِنْدَ بَيتِهِ وَلاَ ورَعٌ عِندَ اللِّقَاءِ هَيُوبُ[2]

ومن الإيماء، دلائل في القرآن الكريم، من ذلك قوله تعالى:﴿**فَغَشِيَهُمْ في اليَمِّ ماَ غَشِيَهُم**﴾[3].فقوله (ماَ غَشِيَهُم).إيماءٌ.

وممّا ورد في الشّعر، قول كثيّر عزّة: ***وخَلَّفْتِ مَا خَلَّفْتِ بَيْنَ الجَوَانِحِ** *.فقوله: (وما خلّفتِ)، إيماءٌ.

وقد أورد ابن رشيق بيت كثيّر كاملا، وأعجب بقول الشاعر في عبارته (**وَخَلَّفْتِ مَا خَلَّفْتِ**)، واعتبرها من مليح الإيماء[4].

2-التَّعْريض: يعرّفه السجلماسي بقوله:"هو اقتضابُ الدّلالةِ على الشيءِ بضدِّهِ ونقيضه من قِبَلِ أنَّ في ظاهر إثباتِ الحُكمِ لشيءٍ نفيَهُ عن ضدِّهِ ونقيضه، وقد وردت أمثلةٌ حول ذلك في القرآن الكريم:﴿**ذُقْ إنَّكَ أَنْتَ العَزِيزُ الكَرِيم**﴾.

وقوله تعالى:﴿**إنّكَ لأنْتَ الحَلِيمُ الرَّشِيدُ**﴾[5].بينما يكتفي ابن رشيق بتخريج أمثلة من الشّعر، من دون أن يُخفي إعجابه بتفوّقِ أصحابها في توظيفها.منها قول كعب بن زهير مادحا الرسول صلى الله عليه وسلّم:

فِي فِتْيَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ، قَالَ قَائِلُهُمْ بِبَطنِ مَكَّةَ، لَمَا أَسْلَمُوا:زُولُوا

فعرّض بعمر بن الخطّاب، وقيل: بأبي بكر الصديق، رضي الله عنهما، وقيل برسول الله صلى الله عليه وسلّم. وهو تعريض مدحٍ[6].

---

[1]- المنزع البديع: 267

[2]- ابن رشيق، العمدة: 515/1-516

[3]- السجلماسي، المنزع البديع: 268

[4]- وتمام البيت:

تجافيتِ عنّي حينَ لا ليَ حيلةٌ وخَلَّفتِ مَا خَلَّفتِ بَيْنَ الجَوَانِحِ

ينظر، العمدة: 515/1-516

[5]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 266

[6]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 516/1

3-التَّلْوِيح: هو عند السجلماسي اقتضاب الدلالة على الشيء بنظيره، وإقامته مقامه، ومن صوله قول النابغة الذبياني:

تَطَاوَلَ حَتَّى قُلْتُ: لَيْسَ بِمُنْقَضٍ وَلَيْسَ الذِي يَرْعَى النُّجُومَ بِآيِبِ[1]

ويقصد الشاعر، الصّبح. فقد أقامه مقام الرّاعي الذي يغدو فيُهيبُ بالماشيةِ على جهة النّظيرِ[2].

ومنه أيضا، قول قيس بن الملوّح:

لَقَدْ كُنْتُ أعْلوُ حُبّ لَيْلَى،فَلَمْ يَزَلْ بَيْنَ النَّقْض وَالإبرَامُ حَتَّى عَلاَنِيَا

فيقول ابن رشيق معجبا بالشاعر الذي لوّح بالصحّةِ والكتمان، ثمّ بالسُّقم والاشتهار تلويحا عجيبا.ويبدو أنّ المتنبي هو الآخر قد أعجبه البيتُ، فأخذه وقَلَبَهُ، بقوله:

كَتَمْتُ حُبَّكِ حَتّىَ منكِ تكرُمَةً ثمَّ اسْتَوَى فِيكِ إسْرَارِي وَإعْلاَنِي

لِأنّهُ زَادَ حَتّىَ فَاضَ عَنْ جَسَدِي فَصَارَ سُقْمِي بِهِ فِي جِسْمِ كِتْمَانِي

إلاّ أنّه أخفاه وعقّدهُ، حتّى صار أحجيّة يتلاقاها النّاس[3].

4-الكِنايَة: وهي اقتضاب الدّلالة على ذاتِ معنى بما له إليه نسبةٌ.ومن صورها في القرآن الكريم، قول الله تعالى:﴿**كانا يأكلان الطّعام**﴾[4]، كناية على أنّ مريم وعيسى عليه السّلام، إنّما هما من البشر، وانّه لا إله إلاّ الله الواحد الأحد.

---

[1]- أورد ابن رشيق البيت فذكر (تقاعس)، عوضا عن (تطاول). العمدة: 518/1

[2]- ينظر المنزع البديع: 266

[3]- ينظر العمدة: 518/1

[4]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 265

يعرّف ابن رشيق الكناية بقوله:"من الكناية اشتقاق الكنية، لأنّك تكني عن الرّجل بالأبوّة، فتقول:أبو فلان، باسم ابنه أو ما تُعوُرِفَ في مثله، تعظيما له، وتفخيما:وتقول ذلك للصبيّ على جهة التفاؤل بأن يعيش و يكون له ولدٌ".

فالكناية في هذه الحال، لها مقاصد شتى من وراء هذا الإخفاء، كالتّعظيم والتّفخيم والتَّفاؤُل.وهي إحدى أوجه الكناية التي ذكرها أبو العباس المبرد، إضافة إلى الوجه الثّاني وهو التّعمية والتّغطية، والثالث وهو الرّغبة عن اللّفظ الخسيس، كقول الله تعالى:﴿**وَقَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَ شَهِدْتُمْ عَلَينَا**﴾.فإنّها فيما ذُكِرَ كنايةٌ على الفُروج"[1].

كما قرنها ابن رشيق بالتّمثيل، يقول:"ومن أنواع الإشارات الكناية والتّمثيل. من دلائلها في الشّعر، قول ابن مُقبِل وكان جافياً في الدّينِ، يبكي أهل الجاهليّة وهو مسلم، فقيل له مرّةً في ذلك، فقال:

وَمَاليَ لَا أَبْكِي الدِّيَارَ وَأَهْلَهَا وَقَدْ رَادَهَا رُوّادُ عَكٍّ وَحِميَرَا
وَجَاءَ قَطَا الأَحْبَابِ مِنء كُلِّ جَانِبٍ فَوَقَّعَ فِي أَعْطَانِنَا ثُمَّ طَيّرَا[2]

فكنّى الشّاعر عمّا أحدثه الإسلام.

وفقد سبق قدامة بن جعفر، ابن رشيق المسيلي في اعتباره التّمثيل من أنواع الإشارة، حيث يقول:" التّمثيل، وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدلُّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عمّا أرادَ أن يشير إليه"[3]. ويبدو هذا التّعريف ملامسا لمفهوم الكناية.ولا نستبعد إطّلاع ابن رشيق على نصوص قدامة وأخذه عنه. فقد أشار إليه في بداية حديثه عن الإشارة.

[1]- ابن رشيق، العمدة: 533/1
[2]- ينظر المصدر نفسه: 1/ 518- 519.
[3]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 159- 160

5-الرَّمزُ: أورد ابن رشيق تعريفه بقوله:" هو الكلام الخفيّ الذي لا يكادُ يُفهم، ثمَّ استُعمل حتّى صار الإشارة "[1].من ذلك قول أحد القدماء يصف امرأة قتل زوجها، وسُبِيَتْ:

عَقلتُ لها مِنْ زَوْجهَا عَدَدَ الحَصَى مَعَ الصُّبْحِ أَوْ مَعَ جُنْحِ كُلِّ أصيلِ

والذي يقصده الشاعر هنا، (أنّي لم أُعطها ديّتَهُ ولا قصاصا بدل زوجها المقتول، إلاّ الهمّ الذي يدعوها إلى عدِّ الحصى).

ويرى ابن رشيق أنّ هذا البيت، ربّما يكون مأخوذا من عند امرئ القيس في قوله:

ظَلَلْتُ رِدَائِي فَوْقَ رَأْسِي قَاعِداً أعُدُّ الحَصَى، مَا تَنْقَضِي عَبَرَاتِي

فاعتبر (عدّ الحصى)، ممّا يدلُّ دلالةً خفيّةً، على اليأس والفراغ وقلّة الحيلة.

وأمّا السجلماسي، فاعتبر الرّمز من الأقاويل والصُّور اللّغزيّة، وجعله من أنواع (التّعمية) الأربعة.التي هي الجنس الثاني من (الإبهام)، الذي يعتبر أحد وجهي الإشارة.وقد استشهد فيه بقول الشاعر:

وَشَمْسُهُ حُرَّةٌ مخدّرةٌ لَيْسَ لَهَا فِي سَمَائِهَا نُورُ.

أراد الشّاعر في بيته أنَّ من شأنِ القِيانِ التبذلَ، ومن شأنِ الحرّة الخفر والحياء، ولذلك جعلها مخدرة"[2].

ونجد ابن رشيق قد أثار موضوع اللغز بعد حديثه عن الرّمز، فاعتبره من أخفى الإشارات وأبعدها، وهو أن يكون للكلام ظاهرٌ عجبٌ لا يمكنُ، وباطنٌ ممكن غير عجبٍ، واشتقاق اللّغز من:" ألغَزَ اليربُوعُ".إذا حَفَر لنفسه مستقيما، ثمّ أخذ يمنةً ويَسرَةً، ليُوري بذلك يُعمّيَ على طالبه.ويستدلُّ ابن رشيق ببيت لذي الرمّة يخدم قصده، فيقول واصفا عينَ الإنسان:

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 521/1

[2]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 269

وَأَصْغَرَ مِن قَعْبِ الوَليدِ تَرَى بِهِ بُيُوتاً مُبنَّاةً وَأَوْدِيَةً قَفْراً.

فالباء في (به)، للإلصاق.كما تقول "لمسته بيدي"، أي:ألصقتها وجعلتها آلة اللّمسِ، والسّامعُ يتوهّمُها بمعنى (في)، وذلك ممتنع لا يكون، والأولى حسنٌ غير ممتنعٍ[1].

6-اللَّحْنُ: اجتمع ابن رشيق والسجلماسي، على إثارة صورة (اللّحن)، واعتبراها من وجوه الإشارة على غموض المعنى وعدوله عن التّصريح.فاللّحن هو كلام يعرفه المخاطَبُ بفحواه، وإن كان على غير وجهه، لقول الله تعالى:﴿**وَلَتَعْرِفَنَّهُم مِن لَحْنِ القَوْلِ**﴾. وكقول الشاعر:

مَنْطِقٌ صَائِبٌ، وَتَلْحَنُ أَحْيَا نَاً، وَخَيرُ الحَدِيثِ مَا كَانَ لَحْناً[2]

كما يُسمَّى أيضا بالمحاجاة، لدلالة الحِجا عليهِ، وسبيلِ المحاجاةِ أن تكون كالتّعريض والكنايةِ.

ويتّفق السجلماسي في ذلك مع ابن رشيق، فقال:" واللَّحنُ – وقومٌ يدعُونه المحاجاة –، هو أن تُخاطِبَ صاحِبَكَ بما يفهَمه دون الحاضرينَ "[3].

كقول عَبد الله بن جَعفَر القَزَاز القيَرواني، يُحاجي بعض تلاميذه بقوله:

أُحَاجِيكَ:عَبّادٌ كَزَيْنَبَ فِي الوَرَى وَلَمْ تُؤتَ إلاَّ مِنْ صَدِيقٍ وَصَاحِبِ

فأجابه التّلميذُ بأن قال:

سَأَكتُمُ حَتَّى مَا تُحِسُّ مَدَامِعِي بِمَا انهلّ مِنْهاَ مِنْ دُمُوعٍ سَوَاكِبِ[4]

فكان معكوس قول أبي عبد الله (عَبَّاد كزَينَب)، (سِرُّكَ ذائعٌ)، فقال الآخر: (سأكتم)، فأجابه على الظَّاهر إجابة حسنةً، ومعكوس (سأكتُم)، وهذا كلّه مليح، واعتبره السّجلماسي من بديع المحاجاة[5].

---

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 521/1- 522
[2]- ينظر ابن رشيق ، العمدة: 523/1- 524
[3]- السجلماسي، المنزع البديع: 268
[4]- ورد البيت عند السجلماسي بـ(دموعي السواكب).ينظر المصدر نفسه: 269
[5]- ابن رشيق، العمدة: 525/1

وهذا يعني أنّ اللّحنَ، يكون حين ينقفلُ باب الدّلالةِ، وينحصر مسارها في جسر يربط اثنين، المخاطِب والمخاطَبُ، فيُصبح الفهم محصورا بينهما وكأنّه شفرة سريّة خاصّة بهما دون الآخرين.

7-الحَذْف: اجتمع كل من ابن رشيق والسجلماسي، على اعتباره من أنواع الإشارات، وقد أوردا الأمثلة نفسها للاستشهاد عليه.من ذلك قول نُعَيم بن أوسٍ يُخاطبُ امرأته:

إنْ شِئْتِ أَشْرَفْنَا جَمِيعًا فَدَعَا الله كُلٌّ جُهْدَهُ فَأَسْمَعَا

بِالخَيْرِ خَيْرَاتٍ، وَإِنْ شَرّاً فَآ وَلاَ أُرِيد الشَرَّ إلاَّ أنْ تاآ

وقال بعض النّحويين: يُريدُ بـ(**وإنْ شرّاً فاآ**)، (**وإن شرّا فشرّا**). **و يُريد بـ(إلاّ أنْ تاآ**)،(**إلاّ أن تشائي**).

وقول الفرّاء :

قُلْتُ لَهَا قُومِي، فَقَالَتْ: قَافْ[1]

يُريد: قد قمتُ.

وأورد السجلماسي هذا المثال ببعض التّغيير، من دون أن ينسبه إلى الفرّاء أو غيره.فقال: وقوله:

قُلْنَا لَهَا:قِفِي لَنَا، قَالَتْ: قَاف [2]

وقاف، أي إني واقفة أو وقفتُ.

8-التَّورِية: وهي عند ابن رشيق من أنواع الإشارة، ومن وجوه الكناية.وقد وردت في أشعار العرب ضمن صور عديدة، كالشّجرة أو الشَّاة أو البيضة أو النَّاقة أو المهرَة...وغيرها.

كقولِ عُليّةَ بنتِ المهدي في (طلٍّ) الخادم:

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 527/1 وما بعدها

[2]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 270

أَيَا سرحَةَ البُسْتَانِ، طَالَ تَشَوُّقِي فَهَلْ إِلَى ظِلٍّ إِلَيْكَ سَبِيلُ؟
مَتَى يَشْتَفِي مَنْ لَيْسَ يُرْجَى خُرُوجُهُ وَلَيْسَ لمن يَهْوَى إِلَيْهِ دُخُولُ؟

فورّت بـ(ظلٍّ) عن (طَلٍّ)، وقد كانت تجد به أي مغرمة به عاشقة له. فلزمت هذه الصّورة المكنّاة عنه، لأنّها مُنِعتْ عن ذِكرِهِ من قِبَلِ الرّشيدِ[1].وقد أورَدَ السجلماسي البيتَ نفسه[2] ليستشهدَ به في هذا النّوع من الإشارة.

9-التَّتْبِيع: واعتبره ابن رشيق من أنواع الإشارة، "وقومٌ يسمّونَهُ التّجاوُز، وهو أن يُنشد الشاعر ذِكرَ شيءٍ، فيتجاوزه، ويذكُر ما يتبعه في الصّيغة، وينوبُ عنه بالدّلالةِ عليه".بينما جعله السجلماسي من أنواع الاقتضاب، يقول:"والتّتبيع هو المدعوّ الإرداف، والمدعو عند قومٍ التّجاوُز.وقولُ جوهره وحقيقته هو اقتضابٌ في الدّلالة على الشّيء يلازمُ من لوازمه في الوُجود، وتابع من توابعه في الصِّفَةِ".

فالتّتبيع هو الإردَاف،وهو التّجاوُز.وقد أطال ابن رشيق في تخريجِ الأمثلة التّي استدلَّ بها في هذا النَّوعِ، ويلتقي في بعضها مع السجلماسي.وهو يعتبر امرء القيس أوّل من استخدم التَّتبيع، ويظهر ذلك في وصفِه امرأة بقوله:

وتُضحي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَؤُومُ الضُّحَى، لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفضُّلِ

فقوله (**وتُضحي فتيتُ المِسكِ**) تتبيع، **وقوله (نَؤومُ الضُّحى)** تتبيع ثانٍ، **و(لم تنتطقْ)** تتبيع ثالث.ويقصد الشاعر أن يصف المرأة بالتّرف والنّعمة "فتستعمل المسك الكثير فينتشر في فراشها"[3].وبأنّها شريفة مكفيّة المئونة، ثمّة من يقوم بخدمتها، بحيث تنام هي إلى وقت الضّحى.فجاء امرؤ القيس بما يتتبّع الصّفة ويدلُّ عليها أفضلَ دلالة، فعبَّرَ عن الشيء بلازمه[4].

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 529/1
[2]- السجلماسي، المنزع البديع: 270
[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين: 352
[4]- ينظر العمدة: 533/1 وما بعدها، وينظر المنزع البديع: 263 وما بعدها.

ثالثا:–المُبالَغَة: تُعتَبر المبالَغة من آليَّات الكلام، التي تَصنع وجها من غُمُوض النصَّ.وقد خاض فيها علماء الشِّعر والنَّقد والبلاغة والتَّفسير. وخرّجوا فيها أمثلة وشواهدا تدلّ على حضورها في شعر القدماء والمحدثين على السّواء.مثلما استدلّوا فيها أيضا بآيات من القرآن الكريم.

والمبالغة لصيقة المعاني، وذلك عندما تَبعدُ وتُعمِل الفكر للوقوف عليها.وقد انقسمت الآراء حولها إلى فريقين، أمّا الأوّل منهما فيعتبرها من محاسن الكلام، تنمّ عن مقدرة الشّاعر ووساعة خياله وحذقه بصنعته، مثلما تكشف أيضا عن فطنة المتلقي صاحب الفكر المتّقد، والقراءة الدقيقة.وأمّا الاتجاه الثاني، فيرى المبالغة من عيوب الكلام المستهجنة، لأنّها تُبعد النصّ عن البيان والوضوح وحسن الإفهام، وهو الغرض من الكلام الفصيح البليغ.

أدلى النقاد المغاربة بدلوهم في الموضوع، وساروا في شجونه سير النقاد المشارقة،وقد اختلفت عندهم مصطلحاته،وكثرت تفريعاته، وتعدّدت حوله الإثباتات والأدلّة والأمثلة،فهم يلتقون في بعضها،ويتباعدون في بعضها الآخر.بحسب توجّهاتهم الفكرية وميولاتهم الذوقية والعقلية.ويبرز لنا منهم، ابن رشيق القيرواني وحازم القرطاجني وابن البناء المراكشي والسجلماسي.وقد تطرّقوا إلى الموضوع وفق ما يلي:

1 - مفهوم المبالغة ومعناها.

2 - أنواع المبالغة ووجوهها.

1– مفهوم المبالغة: تطرَّق النقاد المغاربة إلى مفهوم المبالغة، وأسهَب بعضهم الحديث في ذلك، مع الأخذِ بعين الاعتبار ومرجعيَّاتِهم الفِكريَّة وتنوُّعها بين الذَّوقية، وبين الفلسفيَّة المنطقيَّة، وهُم في كُلِّ ذلك ليسوا بعيدين عن الحقل النقدي المشرقي، فآثار أعلامهم ماثلة عند ابن رشيق و المراكشي والسجلماسي وغيرهم.

تحد ابن رشيق عن المبالغة، وهو يراها في ضروب وأنواع كثيرة، اختلف الناس حولها ضمن فريقين، أما الأول منهما فيمثّله أولئك الذين يؤثرونها ويقولون بتأثيرها في جودة الكلام، استنادا إلى قول النابغة الذبياني في قوله:" أشعر الناس من استُجيد كذبه".وكذلك عندما وقف بين يديه الشاعر حسّان بن ثابت، فانتقده

وعاب عليه التّقصير والقلّة، مُطالبا إيّاه بالمبالغة في معاني قوله:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرّ يَلْمَعْنَ بِالضُحَى وَأَسْيَافنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

ويبدو أنّ المبالغة في مثل هذه الحالة (الكرم والجود)،كانت مستحبّة، مستحسنة لدى العرب،ولذلك اتّخذها النابغة مقياسا في قراءته بيت حسّان."فما هو مشهور عندهم، منصوص في كتبهم"[1].

فمدار المبالغة في الكلام، يتوقف عند حدود الاستعمال لهذه المعانين فإذا أحسن توظيفها، قد تعكس فطنة الشاعر وقدرته في الوصف واتّساع الخيال، "بحيث إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف، امتدّ فيما يأتيه إلى أعلى الرّتبة، وظهر قوّته في الصياغة، وتَمهُّره في الصناعة، واتَّسَعت مخارجه وموالجُهُ، فتصرَّف في الوصف كيف شاء، لأنَّ العمَل عندَه على المبالغة والتَّمثِيل، لا المصادَقة والتَّحقيق"[2].

فللمبالغة وجهًا إيجابيًّا يصنَع جودة الكلام، وذلك حين يبلغ الشَّاعر بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه، كقول امرئ القيس:

فَمِثلُكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرضِع فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِم مُحولِ[3]

فالشَّاعر في هذا البيت، إنَّما يصف حُبّ المرأة له، إلى درجة أنّه ألهاها عن ولدها، والفِطرة تقول إنَّ المرضع أشدّ إشفاقا وحرصًا وملازمة لصغيرها"[4].

وأمّا الفريق الثاني، فيرى المبالغة عيبا وهُجنة في الكلام، وآلية لُبس وغموض، و"ربّما أحالت المعنى ولبَّسته على السّامع، فليست لذلك من أحسن الكلام، ولا أفخَرِه، لأنّها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد، وما قاربه، لأنّه ينبغي أن يكون من أهمّ أغراض الشّاعر والمتكلّم أيضا، الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى على السّامع،

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 649/1- 650
[2]- أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: 12
[3]- امرؤ القيس، ديوانه: 42
[4]- أبو هلال العسكري، الصناعتين: 365

فإنَّ العرب إنَّما فُضِّلت بالبيان والفصاحة، وحلا منطقها في الصُّدور، وقبلته النّفوس لأساليب حسنة، وإشارات لطيفة تُكسِبه بياناً، وتُصوِّرُه في القلوب تصويرا"[1].

يستند هؤلاء إلى صِفَة (التَّوضيح) أو (الإيضَاح) في المعنى، التي يقوم عليها البَيَان وحُسن الإفهام.وإنَّما المبالغة تخالف هذا الأساس وتُعارض غايته، فتُمارس على الفكر استفزازا، وإرهاقا في تتبّع البعيد، ومحاولة إدراك الواسع الملتفّ.بينما الوضوح يخلق نوعا من الأريحية والقبول النّفسي لدى المتلقّي لقُربه من فهمه ومعانقته لإدراكه.

وقد دعى حازم القرطاجني الشاعر إلى ضرورة تفادي الغموض، وذلك من خلال اجتناب المعاني التي تُغلق أبواب الكلام وتُبعد عن البيان.من ذلك "أن يكون المعنى قد وضعت صور التَّركيب الذِّهني في أجزائه على غير ما يجب فتنكره الأفهام لذلك، فقد لا تفهمه على وجهه ولا تهدى إلى فهمه بالجملة، أو يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنّة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات .... وكلّما كانت الأوصاف في مثل هذا مؤتلفة من أعراض الشيء البعيدة لم تتهَدَّ الأفكار إلى فهمه إلاَّ بعد بطء "[2].

فاستغلاق الوصف يُرهق الفكر، ويعرقل الأفهام فيُدخلها في شجون ملتفّة من كثرة التّأويلات وتعدّد الاحتمالات، فيصل المتلقّي إلى الفهم بعد بطء، وقد لا يصل إليه أبدا.

ويربط السجلماسي المعنى اللغوي للمبالغة، الذي هو من الفعل (بالغ) في الأمر، يبالغ فيه.والقصد الإفراط والإغراق واستفراغ الوسع. وانتقل هذا المفهوم إلى الوجهة الإصطلاحية في استعماله لدى علماء البلاغة وصنعة الكلام وأهل الشعر والنّقد.ويقوم ذلك على شرط أساسي يتمثّل في ضرورة وجود صلة مشابهة بين المعنى المنقول إليه، والمعنى المنقول منه.حتّى تتّضح دلالة العلاقة بينهما نسبيّاً، على جهة الإغراق في الوصف من ناحية الكميّة أو الكيفيّة. لقول الشاعر:

صَبَبْنَا عَلَيْهَا –ظَالِمِين– سِيَاطَنَا فَطَارَتْ بِهَا أَيْدٍ سِرَاعٌ وَأَرْجُلُ

[1]- ابن رشيق، العمدة:650/1

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 173

فإنَّه مُبالَغة وزيادة وصف حجم الضَّرب، حتّى جعله صَبّاً، وكيفيّة جريها حتّى جعله طيراناً[1].فالصُّورة تبدو واضحة في الوصف، لكنَّ آليَة المبالَغة إنَّما جاءت لتزيدها بُعدا وتأكيداً، مثلَما قال بعضُهم:"المبالغة هي تأكيد معاني القول".وهذا تأكيد أيضا على أنَّ هذه الصّيغة قد تخدم جودة المعنى، بحسب إجادة توظيفها من قِبَلِ القائل.

على أنّ اختلاف آراء النقاد المغاربة وانقسامهم حوله، لا يعني أنَّها مواقف متطرّفة في اتجاه مُحدَّد، وإنّما نُصادِف معالم الاعتدال واضحة في قراءتهم لصنوف المبالغة وضروبها، وهم يرون لها وجها سلبيا يعكس سمات الإغراق واللُبس وانعدام الفهم.ووجها إيجابيا يزيد معاني القول جمالا وتأكيدا.فهذا ابن رشيق المسيلي يُبدي موقفه الاعتدالي رادّا على من يُنكر المبالغة في سائر أنواعها، يقول:".. ولو بَطُلَت المبالغة كلّها، وعِيِيَت الاستعارة إلى كثيرٍ مِن مَحَاسِن الكلام"[2].فالمجاز والتَّخييل بأصنافِهِما، يطلب أحيانا بُعداً وإفراطا في الوصف.وقد يعود هذا الموقف الاعتدالي في طرح الموضوع، إلى استناد هؤلاء النقاد إلى أدلّة من القرآن الكريم، من خلال ما ورد في آياته من صِيَغ المبالغة، فزاد ذلك في تجلي معانيها وزيادة وضوحها وتأكيدها.

2-أنواع المبالَغَة: إنَّ المتَصفِّح لكُتب النقد والبلاغة، يقف حتما عند ضُروب المبالغة وأنواعها، فهي وإن تتمركز في المعنى، فإنَّ لها وجوه وصنوف عديدة، ولكلّ واحد منها درجات قد تطفو حتّى تبدو قريبة المأتى مع شيءٍ من تَعَمُّل الفِكر، وقد تَعمُق حتىَّ تصير صَعبَة المنَال إلاَّ على الحاذِق، وأحيانا قد تفُوق مقدرته وفِطنته في القراءة والتَلقِّي، ويكون ذلك حين يستغلق النصّ، وتغمُض دلالته.

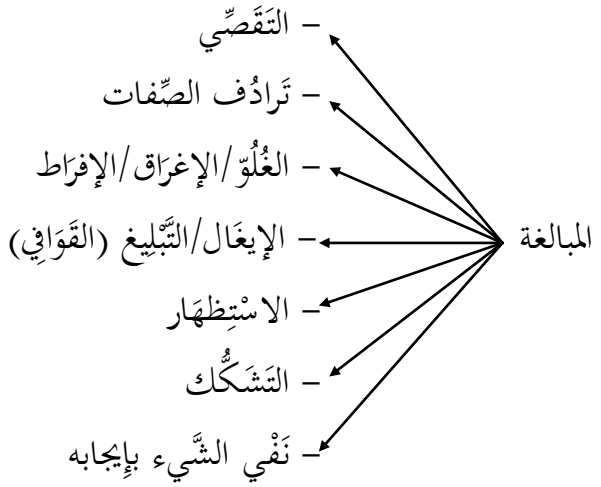
أشار النقاد المغاربة إلى هذه الأنواع ضِمن إطارٍ يعكِس التوجُّه الفِكري لكُلِّ ناقدٍ من هؤلاء ومصادر ثقافته وقراءته وأخذه.فهُم وإن اختلفوا في أمور، فقد اتّفقوا في غيرها.كابن رشيق وابن البنَّاء والسجلمَاسي وغيرهم.وإنّما اصطَفَيناَ هؤلاء، ليس لأنّهم أكثر من خاض فيه بكثير من الاهتمام والتَعمُّق والتَّمثِيل، واخترنا عددا من أنواع المبالغة عندهم، وذلك ليس لأنّها كلّ ما أتوا به، بل لأنّها أكثر ما تداولته ساحة النقد

[1]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 271.
[2]- ابن رشيق، العمدة: 652/1

والبلاغة.ومن هذه الأنواع، نجد (الغلوّ-الإيغال-الاستظهار-التشكّك-باب نفي الشيء وإيجابه).وقد اشترك في إثارتها كلّ من ابن رشيق والسجلماسي.

ويمكن أن نوضّحها من خلال المخططين التاليين:

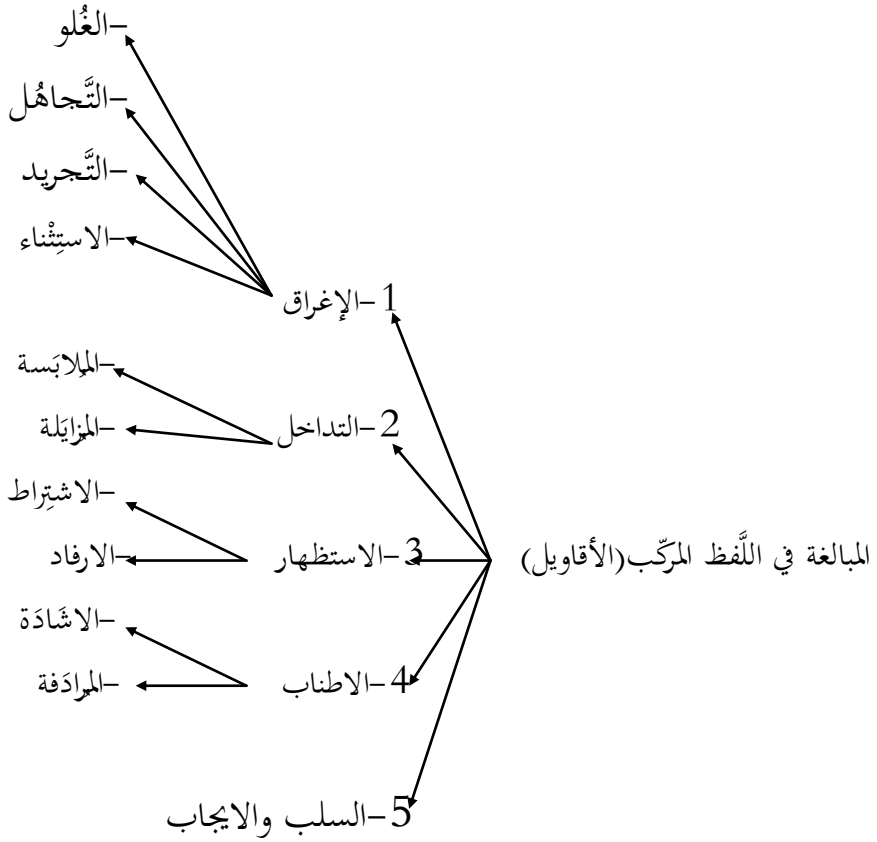
أ-عند ابن رشيق:



أورد ابن رشيق هذه الأنواع، واهتمّ بتخريج الأمثلة فيها، من الشعر العربي القديم، والشعر المحدث، إضافة إلى آيات من القرآن الكريم.وقد تقاطع في رأيه مع عدد من النقاد والبلاغيين السّابقين كقُدامة بن جعفر والحاتميّ والقاضي الجرجاني، وعبد الكريم النهشلي وغيرهم.

بينما اهتمّ السجلماسي بعد ذلك،بوجوه المبالغة، فأورد شبكة من التفريعات والعناوين، الأمر الذي يعكس مشربه الفلسفي وتوجّهه الثقافي المنطقي.والمبالغة عنده تكون في موضعين، موضع اللفظ المفرد، وموضع اللفظ المركّب وهو الذي سنسلط الضوء عليه في هذا المقام، ويمكننا جعل تفريعاته في المخطط التالي:

ب-عند السجلماسي:



على أنّ هذه التقسيمات ، قد فرّعها إلى أقسام أخرى جزئيّة، فهذه الشّبكة من الفروع والعناوين ، إنّما تنطق بروح الجمود الذي طغى على الذوق البلاغي بعد عبد القاهر الجرجاني، على أنّ السجلماسي اجتهد كما ابن رشيق في تخريج الأمثلة الدّاخلة على كلّ جنس ونوعٍ وفرعٍ، مبرزا أحيانا مصادر أخذه، ككتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وآراء ابن سينا وابن جني وغيرهم.

فمن الأنواع التي اشترك كل من ابن رشيق والسجلماسي في طرحها، نجد:

1-الغُلُوّ: تطرّق ابن رشيق إلى الغلوّ في مفهومه اللغوي، وكذلك الاصطلاحي البلاغي، يقول:"اشتقاق الغلوّ من المغالاة، ومن غَلْوَةِ السَّهْمِ، وهي مدى رميته، يقال:غاليتَ فلانا مغالاةً وغلاءً، إذا اختبرتما أيّكما أبعَدُ غَلْوَةَ سهمٍ.ومنه قول النبي-ص-"جريُ المذكّيات غِلاءٌ".وإذا قُلتَ: غلا الشّعر غلاءً، فإنّما تُريد أنّهُ ارتَفعَ وزادَ على ما كان "[1].فالمعنى اللغوي للكلمة يحوم حول الارتفاع، والبُعد، وهو قريب من المفهوم الاصطلاحي الذي أورده أبو هلال العسكري بقوله:" الغُلُو تجاوُز حَدّ المعنى والارتفاع فيه إلى غَايَةٍ لا يكاد يبلُغها"[2].

ويسترسل ابن رشيق في تتبّع هذا المفهوم، بعد أن قرّر تداخل المصطلحات الدالة عليه، فالغلو هو الإغراق وهو أيضا الإفراط.وأنّها تخدم المعنى نفسه.فالإغراق أيضا أصله في الرّمي، وذلك: أن تجذب السَّهمَ في الوتر عند النَّزعِ حتّى تستغرق جميعه بينك وبين حَنْيَةِ القوس، وإنّما تفعل ذلك لبُعد الغرض الذي ترميه[3].

بينما ينظر السجلماسي إلى هذه المصطلحات من خلال تفريعات مختلفة، بحيث جعل من الإغراق نوعاً أوّلاً من أنواع المبالغة الخمسة، وجعل من الغلوّ متفرّعا عن الإغراق ومرادفا للإفراط، يقول:"والغلوّ، وهو المدعوّ الإفراط عند قوم في صناعة الاشتقاق، هو من قولهم:" غلا في الأمر يغلو غُلُوّاً، وهو يرادف الإفراط.ثمّ نُقل من ذلك الاستعمال والوضع، فيوضَع فيه على الإفراط في الإخبار عن الشيء والوصف له، ومجاوزة الحقيقة فيه إلى المحال المحض"[4].

فهو بذلك يوافق ابن رشيق، على أنّ هذا الأخير نجده يُحاول التثبّت بإيجاد مفهوم اصطلاحي بيِّنٍ، فوجده في القرآن الكريم، يقول:" وأصحّ عندي ما قام على الدّليل، وثبتَ فيه الشّاهد من كتاب الله تعالى.ونحن نجده قد قَرَنَ الغلوّ فيه بالخروج عن الحقّ، فقال جلّ من قائل:﴿ **يَا أَهلَ الكِتَاب لاَ تغلوُ فِي دِينِكُم غَيرَ الحَقِّ** ﴾.

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 1/ 670
[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين: 357
[3]- العمدة: 1/ 670
[4]- السجلماسي، المنزع البديع:273

على أنّ في الغلوّ يشترط وجود لازمة لاصقة تربط بين الشيء وما يقاربه.ويظهر هذا في تعريف قدامة بن جعفر للغلوّ، بقوله:" هو تجاوز في نعتِ ما للشيء أن يكون عليه، وليس خارجا عن طباعه، كقول النَّمِر بن تَولَب في صفة سيفٍ شبّه به نفسه:

تَظلَّ تَحْفرُ عَنْهُ إنْ ضَرَبْتَ بِهِ بَعَدَ الذِّرَاعَيْنِ وَالسَّاقَينِ والهادي

إذ ليس خارج عن طباع السّيف أن يقطع الشّيء العظيم، ثمّ يغوصَ بعد ذلك في الأرض ولأنَّ مخارجَ الغلُوّ عنده على (يكادُ).وعلى هذا تأويل أصحاب التّفسير، قول الله تعالى:﴿ **وَبَلَغَت القُلُوبُ الحَنَاجِر**﴾، أي كادت"[1].

وقد أوضح ابن البنّاء المراكشي هذا الأمر، وربط الغلوّ في التشبيه بالكذب، ولكنّه يصنع هويّة طبيعة الشعر "المبنيّة على المحاكاة والتخيّل لا على الحقائق ، على أنّ الشّاعر في غلوّه لا يُحاكي أو يتخيّلَ في الشيء ما ليس موجودا أصلا"[2]. فلا بدّ من صفة يتفطّن إليها الشّاعر أثناء وصفه شيئا بشيءٍ."فالذي استقرَّ عليه الأمر في صناعة المنطق أنّ موضوع الصِّناعة الشِّعرية هو التّخييل والاستِفزاز والقول المخيل المستفزّ من قِبَل أنّ القضيّة الشِّعريّة إنَّما تُؤخذ من حيث التَّخييل والاستفزاز فقط.دون النَّظر إلى صِدقِها وعَدَم صِدقها[3].فالغلُوّ في الوصف من تَجاوُز المعروف والمألوف الذي يصنع هويّة الشِّعر المرادِف للكذب وليس للصدق.

يقول الحَاتِمِيّ: "وجدتُ العُلماء بالشِّعر يعيبُون على الشَّاعر أبياتَ الغُلُوِّ والإغْرَاق، ويختلفون في استحسانها واستهجانها، ويعجب بعضٌ منهم بها، وذلك على حَسَبِ ما يوافق طباعه واختياره، ويرى أنّها من إبداع الشّاعر الذي يُوجِبُ الفضيلةَ له، فيقول:أحسَن الشِّعر أكذَبه، وإنَّ الغُلُوّ إنّما يُرادُ به المبالغة والإفراط.وقالوا:إذا أتى الشاّعر من الغلوّ بما يخرجُ عن الموجود، ويدخل في باب المعدوم، فإنّما يُريد به المثَلَ، وبُلوغَ الغاية في النَّعتِ"[4].

فهذا رأي الحاتِمِيّ، الذي يبدو أنَّه كان أسَاس قاعدة آراء النقاد المغاربة في طرح فكرة الغُلُوّ، التي يقوم عليها الكلام الشِّعري المناقِض للوصف المُباشِر للأشياء، فهو

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 662/1

[2]- ابن البناء المراكشي، الروض المريع:103

[3]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 274

[4]- العمدة: 1/ 663

يقوم على الكَذب، استناداً إلى قول النَّابِغَة الذُّبيَاني، وعلى التَّخييل والاستِفزَاز مثلما ذكر ابن البنَّاء المراكشي.وكذا السجلماسي.

إنَّ القول بفكرة ضرورة وجود الغلوّ في الشعر، لم يمنع وقوعها في دائرة الخلاف بين العلماء والنقاد، فمنهم من آثره وطلبه، ومنهم من عابه واستنكره، ويبدو أنّ الموضوع طرق قضيّة الخصومة بين القدماء والمحدثين، فقد "زعم بعض المتعقّبين أنّ الذي كثّرَ هذا الباب، أبو تمّام ، وتبعه النّاس بعدُ.وأين أبو تمّام ممّا نحن فيه؟، فإذا صِرتَ إلى أبي الطيّب، صرتَ إلى أكثر النّاسِ غلوّاً، وأبعدهم فيه همّةً، حتّى لو قدر، ما أخْلىَ منه بيتا واحداً، وحتّى تبلغ به الحال إلى ما هو عنه غنيٌّ، وله في غير مندوحه، كقوله:

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ

وإن كان له في هذا تأويل ومخرجٌ بجعله التّوحيد غاية المثَلِ في الحلاوة بفيه"[1].

فقد صنع أبو تمام والمتَنَبِّي حركة نقديَّة واسعة أثرَتْ المكتبة النقدية العربية. واختلف الناس فيهما، وقد ملآ الدنيا وشغلا النّاسَ زمنا طويلاً.على أنّ للغلوّ والمبالغة والغرابة والتّعقيد من السّمات البارزة في معاني أشعارهما.حتّى نُعتا بالتكلّف والقصد في الغموض.

ولا يُخفي ابن رشيق في إشارته لهذا الأمر، استحضار راي الحاتمي، فاعتبر التجاوز في بيت المتنبي ممّا طلَبَ به ((غايةَ المثَل)).ثمّ نجده يرود رأي القاضي عبد العزيز الجرجاني في طرح الموضوع بقوله:"والإفراطُ مذهبٌ عامّ في المحدثين، وموجودٌ كثير في الأوائلِ والنّاس فيه مختلفون، من مستحسنٍ قابلٍ، ومستقبح رادٍّ، وله رُسُومٌ متى وقف الشّاعر عندها، ولم يتجاوز بالوصف حَدَّها، سَلِم "من النّقص والادّعاء"[2]. ومتى تجاوزها، اتّسعت له الغاية، وأدّتهُ الحال إلى الإحالة، وإنّما الإحالةُ نتيجة الإفراط، وشعبة من الإغراق"[3].

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، 665/1

[2]- القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 313

[3]- العمدة، 662/1- 663

فللتَّجاوُز في المعنى حُدود، آمَنَ بِها ابن رشيق من خلال إيراده لقول القاضي الجرجاني، ويكون ذلك عندما ينفلت خيط الُمبالغة من يد الشَّاعر، فيُلقي به في جهة المحال كمُلامَسة "الدِّينِ" مثلا.يظهر ذلك في بيت المتنبي المذكور، أو لدى أبي نواس في قوله:

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتَّى انَّهُ لَتَخَافُكَ النُّطَفُ التِي لَمْ تُخْلَق

" فأمّا ما جرى مجرى قول أبي نواس، فهو من المحال الفاسد وله باب غير هذا وكلّ عند أهل العلم مَعيب مردود، ومنفي مرذول، وإن كان أهل الإغرَاب وأصحاب البديع من المحدثين قد لهجوا به واستحسنوه، وتنافسوا فيه، وبارى بعضهم بعضا به"[1].ومن استحسن ذلك إنّما من باب مقولة " أحسَن الشِّعر أكذَبه".

ويبني ابن رشيق موقفه الاعتدالي في موضوع المبالغة والغلوّ، فيدعو إلى عدم الإفراط "وإن لم يجد الشّاعرُ بُدّاً من الإغراق –لحبّه ذلك ونزوعه طبعه إليه–، فليكن ذلك منه في النُّدرة، وبيتا في القصيدة إن أفرطَ، ولا يجعله هجيّراه، كما يفعل أبو الطيّب"[2].وذلك عملا بمبدأ "لا إفراط ولا تفريط"، فللشاعر أن يتصرَّف في الكلام ما شاء له ذلك،وأن يبالغ ويتجاوز ويكذب،ولكن بشرط ألاّ يطغى الأمر عليه فيضحى دأبه وشأنه ومنهجه الذي ينطق بالتكلُّف.

2–**الإيغَال**: يعتبر ابن رشيق المسيلي من أكثر المغاربة حديثًا عن الإيغال، وقد اجتهد في تخريج الأمثِلة الدَالَّة عَلَيه، وأورَد المفهوم اللُّغوي للمصطلح نقلا عن ابن دُريد في قوله:"واشتقاق الإيغال من الإبعاد، يقال: أوغل في الأرض، إذا أبعد، قال: وكلّ داخل في شيء دخول مستعجلٍ، فقد أوغل فيه".ونقلا عن الأصمعي في حديثه عن الإيغال من خلال شرحه بيتا شعريا لذي الرمّة:

كَأَنَّ أَصْوَاتَ مِنْ إِيغَالِهِنَّ بِنَا أَوَاخِرِ المَيْسِ أَصْوَاتُ الفَرَارِيجِ[3]

[1]- عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه:319
[2]- العمدة: 667/1
[3]- في الديوان : انقاص الفراريج، ينظر :ذو الرمّة، ديوانه: 43

فالإيغال هنا هو سرعة الدخول في الشيء، يقال: أوغلُ في الأمر، إذا دخل فيه بسرعة.فعلى القول الأوّلِ، كأنّ الشاعر أبعدَ في المبالغة، وذهب فيها كلّ الذّهاب، وعلى القول الثاني: كأنّه أسرع الدّخول في المبالغة بمبادرته هذه القافية[1].

ويميل ابن رشيق إلى المعنى الاصطلاحي نقلا عن الحاتمي، فيرى أنّ الإيغال ويسمّى أيضا التّبليغ الذي هو (تفعيل) من بُلوغ الغاية.ونقلَ أيضا عن الأصْمَعي[2] الذي يرى أشعرَ النّاس من يجعل اللّفظ مدار اهتمامه، فيُحسِّنُ به المعنى الخَسيس، وقد يُتلف به المعنى الكبير، أو يُضيف معنا إضافياً يُتِمّ به كلامه الشّعري إذا هو أتمّه قبل القافية، وهذا المعنى الإضافي يسمّى (الإيغال).كقول الأعشى:

كَناَطِحٍ صَخْرَةٍ يَوْماً لِيَفلقَهَا فَلَمْ يَضُرها وَأَوهىَ قَرنَهُ الوَعِلُ.

فقد تمَّ المثل بقوله:"وأوهَى قرنه"، فلمّا احتاج إلى القافية، قال:"الوعل"، فزاد معنىً، قال:قلتُ:وكيف صار الوعلُ مُفضّلا على كلّ ما ينطحُ قال:لأنّه ينحطّ عن قُنَّةِ الجبلِ على قرنه فلا يضيره"[3].أي إنّ إضافة ما يُتمّ القافية، ليس فضلا شكليّا، بل يُفيد المعنى العامّ للبيت، و"يزيدُ به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحُسناً"[4].

يقول امرؤ القيس:

كَأَنَّ عيُوُن الوَحْشِ حَوْلَ خِبَائِنَا وَأَرحُلِنَا الجَزْعُ الذِي لَمْ يُثَقَّبِ[5]

فقوله "لم يثقّب"، إيغال في التّشبيه[6]."فقد أتى امرؤ القيس على التّشبيه كاملا قبل القافية، وذلك أنّ عيونَ الوحش شبيهة به، ثمّ لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده وهو قوله:"الذي لم يثقّب"، فإنَّ عيونَ الوحشِ غير مثقبة و(هي بالجزع الذي لم يثقب) أدخَل في التّشبيه"[7].

---

[1]- ينظر: ابن رشيق، العمدة: 1/ 660

[2]- ورد قول الأصمعي لدى قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 170، وعند ابي هلال العسكري، الصناعتين: 380

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين: 380

[4]- ابن رشيق، العمدة: 1/ 655، وينظر السجلماسي، المنزع البديع: 322

[5]- امرؤ القيس، ديوانه: 136

[6]- العمدة: 1/ 656

[7]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 168

فيصبح الإيغال بذلك، من آليات المبالغة في الوصف، وإبعاد صورته، ممّا يخدم معنى البيت الشعري، مثلما يخدم إيقاعه الخارجي المتمثّل في القافية.ويورد ابن رشيق مثالا للإيغال الحسن، كقول الخنساء:

وَإِنَّ صَخْراً لَتَأْتمُّ الهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارٌ

فبالغت في الوصف أشدّ مبالغة، وأوغلت إيغالا شديداً قولها:" في رأسه نار"، بعد أن جعلته عَلَماً، وهو الجبل العظيم.

3-**الاستِظْهَار**:لا يُبدي ابن رشيق كبير اهتمام بهذا الوجه، مثلما فَعل في حديثه عن ضروب المبالغة الأخرى. لكنَّه يكتفي بقوله:" أنّه ما كان فوق كلّ مبالغة وإيغال، وكأنّه يُسقط صفة الإفراط في استعماله.نحو قول ابن المعتزّ لابن طباطبا العلوي أو غيره:

فَأَنتُم بَنُو بِنْتِهِ دُونَنَا وَنَحْنُ بَنُو عَمِّهِ المُسْلِمِ

فقوله "المسلم" استظهار، لأنّ العلويّة من بني عَمَّ النبيّ عليه الصلاة والسلام، ويعني أبَا طَالبٍ، ومات جاهليًّا، فكأَنّ ابن المعتزّ أشار بحذَقه إلى ميراث الخلافة[1].

بينما نجد ابن البنّاء المرّاكشي، والسجلماسي، يفصّلانِ الحديث، بشيء من التعمّق والتَّمثيل والاستشهاد، وعدد من الأقسام والتفريعات في حديثهم عن الاستظهار.على أنَّ تقاطعهما وتماثلهما في عدد من معالم قراءتيهما، إنّما يعود إلى منهجهما ومنبعهما الفكري الفلسفي والمنطقي .

يقول ابن البنّاء:"وأمّا الإكثار، فمنه ما يُقال له الاستظهار، وهو كلام مؤلّف من جزئين أحدهما يجري مجرى المقدّمة، والثاني يجري مجرى التّكملة بحيث يستقلُّ القولُ دون تلك التّكملة.

1-فمنه **الصّفات** التي تأتي إمّا: - (للتّخصيص) في النّكرات، كرجل صالح.

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/ 660

– (لتعيين المعارف)، كزيد الكاتب.

– (للثّناء)، كقول الله تعالى:﴿**بِسْمِ اللهِ الرَحْمَانِ الرَّحِيمِ**﴾.

– (للذمّ)، مثل ﴿**أَعُوذُ بِاللهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ**﴾.

– (للتوكيد)، كقول الله تعالى:﴿**لاَ تَتَّخِذُوا إِلَهَيْنِ اثْنَيْنِ**". **وقوله:"تِلْكَ عَشرَة كَامِلَة**﴾.

2–ومنه ما تكون **التَّكمِلة**– تجري مَجرى الحجّة على ما يتقدَّمها في الجزءِ الأوّل: ويسمّى التّذييل. كقوله تعالى:﴿ **إِنْ تَدْعُوهُمْ لاَ يَسْمَعُوا دُعَاءَكُم، وَلَوْ سَمِعُوا مَا اسْتَجَابُوا لَكُمْ، وَيَوْمَ القِيَامَةِ يَكْفُرُونَ بِشِرْكِكُمْ وَلاَ يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ**﴾.

فقول الله تعالى (لا ينبِّئُكَ مثلُ خبير)، حُجّة على ما تقدّم من الخبر، وهو تذييل، وكذلك قوله تعالى:﴿**إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلاَ فِي الأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعاً يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُم، إِنَّهُ كَانَ مِنَ المُفْسِدِينَ**﴾.

فقول الله تعالى(إنّهُ كان من المفسدين)، تذييل.[1]

–ومنَ التَّذييل ما تكون التّكملة مَثَلاً، ويُسَمَّى المثَل. كقول الشاَّعر:

مَاجَتْ نُمَيرٌ فَهَاجَتْ مِنْكَ ذَا لِبدٍ وَاللَّيْثُ أَفْتَكُ أَنْيَابًا مِنَ النَّمِرِ

–ومنه ما تكون التَّكمِلة تزيد معنى في الأوَّلِ من غيرِ أن تكون على معنى الاحتجاج،بل تتميماً وتكميلاً،كقول الله تعالى: ﴿**وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيماً وَأَسِيراً**﴾[2].فقوله (عَلَى حُبِّهِ) تتميم.

ويخوض السجلماسي في الموضوع، فنراه يتقاطع مع المراكشي تارة ويتباعد عنه تارة أخرى، وذلك بحكم اشتراكهما في المشرب الثقافي نفسه، وهو الفلسفة والمنطق.

[1]- ابن البناء المراكشي، الروض المريع: 151-152.

[2]- المصدر نفسه: 152

يعرّف السجلماسي الاستظهار بقوله، هو"استفعال من مادّة لفظ الظّهر، كما أنَّ التظاهر تفاعل من ذلك، والفاعل هو قول مركّب من جزئين فيه، أحدهما: يجري مجرى (المقدمة، والآخر:يجري مجرى التكملة للمقدّمة)، بحيث يمكن استقلال القول دون تلك التكملة.وتحت نوعان:

1-**الاشتِراط**: وذلك أن يُستَظهرَ لمعنى اللَّفظ المفرد، أي هو تركيبٌ يقوم على قوّة اللَّفظ الواحد، الذي يدلُّ على المعنى الواحد،لذلك فهما لا يخضعان لمبدأ الصّدق أو الكذب. كقولنا:"الإنسان الأبيض،والحيوان الناطق".فالانسان قيد والحيوان قيد، وتمَّ تقييدهما بـ(الأبيض) و(الناطق)، فكلا من القَيد والمقيَّد به، يُشكِّلان معنى واحداً، يتركَّبُ من أجزاءٍ قُيِّدَ بعضها ببعض، واشترط بعضها في بعض[1].وهو على نوعين :

أ-الفَرْقُ:وقد يرد:-(بياناً)، مثل:"رأيتُ زيدا الكاتب".بيّنتُهُ بالفرق بينه وبين المشارك في الاسم.ويسمّى ذلك **التَّلْخيص**، وبابه المعارف.

-(تخصيصاً)، مثل:"مررتُ برجلٍ ظريفٍ"،وبابه النكرات.

ب-ما يَجْري مَجرى الفَرق وليسَ به: ويأتي على وجوه أربعة، وهي:

-يأتي ثناء، مثل:﴿**بَسْمِ الله الرَّحْمَانِ الرَّحِيمِ**﴾.

-يأتي مدحا، مثل﴿ **يحكم بها النبيئون الذين أسلموا**﴾.

-يأتي ذمّا، مثل﴿ **أَعُوذُ بِالله مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ**﴾.

-يأتي توكيدا، مثل: ﴿**لاَ تَتَّخِذُوا الَهَيْنِ اثْنَيْنِ**﴾[2]

2-**الإِرْفاد**:من قولهم: أرفدتُه ورفَدتُهُ: جعلتُ له رفادةً، وهو على نوعين:

أ-**التَّعقِيب**: *ومنه التّذييل، من قولهم"ذيّل تذييلا"،من مادّة الذيل، والقصد منه الالتقاء في النّسبة، كقول الله تعالى:﴿**إِنَّ فرعونَ علا في الأرض وجعل أهلها شِيَعاً يستضعفُ طائفة منهم يُذبِّحُ أبناءهم ويستحيي نساءهم، إنّه كانَ من المفسدين**﴾.

[1]- السجلماسي، المنزع البديع: 309

[2]- المصدر نفسه : 310

*ومنه الايغال، وأورد السجلماسي تعريف الحاتمي للإيغال ويورد الأبيات نفسها لامرئ القيس والأعشى التي أوردها قدامة بن جعفر والعسكري وابن رشيق المسيلي.

ب–التَّتْمِيم: ويكون حين يحاول المتكلّم معنىً فلا يدع شيئاً يتمّ به إلاّ أوردَه إمّا مبالغة وإمّا احتياطا واحترازا من التّقصير، ويسمّى هذا النّوع أيضا بـ(التّكميل). كقول الله تعالى:﴿**ويُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِيناً وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا**﴾. فقوله تعالى "عَلَى حُبِّهِ"، تتميم على طريق المبالغة، على كون الطعام مرجع الضمير من قوله تعالى عَلَى حُبِّهِ."[1]

بينما نجد أنّ ابن رشيق لا يرى فرقا كبيرا بين الإيغَال والتَّتْمِيم، إلاّ أنّ أحدهما (الإيغَال)، يكون في القافية لا يعدوها.وأمّا موقع التَّتميم، فيكون في حشو البيت[2].

4–التَشَكُّك:من الوجوه المستملحة التي تُبعد المعنى، يعرّفه ابن رشيق بقوله:" وهو من مُلح الشعر وطُرَف الكلام، وله في النفس حلاوة، وحُسن موقعٍ بخلاف ما للغلوّ والإغراق. وفائدته الدّلالة على قُرب الشِّبْهَينِ حتّى لم يفْرقْ بينهما، ولا يُمَيَّزُ أحدهما من الآخر.

كقول العَرجيُّ:

بالله، يا ظبياتَ القاعِ، قُلنَ لنا ليلايَ منكنَّ أم ليلى من البَشَرِ.[3]

وقال سلمُ الخاسِرُ:

تبدَّتْ، فقلتُ:الشمسُ عند طلوعها بجلدٍ غنيٍّ اللّونِ عن أثر الوَرْسِ

فلمّا كرّرتُ الطّرفَ، قلتُ لصاحبي: –على مِريَةٍ–ما ها هنا مطلع الشمس

فأنتَ ترى كيف موقع هذا الشكّ من اليقين؟ وكيف حلاوتُهُ في الصّدر وقبولُهُ ؟ فإنّه لو كان يقينا ما بلغَ هذا المبلغ[4].

---

[1]- السجلماسي، المنزع البديع:323

[2]- ابن رشيق، العمدة: 1/ 660

[3]- المصدر نفسه: 670/1

[4]- نفسه: 671/1

بينما نجد العسكري يربط بين التشكّك وتجاهل العارف، يقول:" تجاهل العارف ومزج الشك باليقين، هو إخراج ما يُعرف صحته مُخرَجَ ما يُشَكُّ فيه ليزيد

بذلك تأكيدا. ويستشهد ببيت العرجيّ: * **بِالله، يَا ظَبْيَاتَ القَاعِ، قُلْنَ لَنَا** *[1].

وأمّا ابن البناء المراكشي، فهو يفصل بين التَّجاهل والتشكّك، وجعلهما من تفريعات التفصيل.وقد تحدّث عن التشكيك في باب (تَفصِيل شَيء بشَيء) من كتابه وقَسَّمه إلى قِسمَين وهُما: التَّقسيم والتَّفصيل.وجعَل من التَّفصيل مجالاً واسعًا، تتفرّع عنه عدَّة أنواع، منها التَّشكِيك، كقول الله تعالى:﴿**أَتَوَاصَوْا بِهِ، بَلْ هُمْ قَوْمٌ طَاغُونَ**﴾ .وقوله تعالى:﴿**أَفِي قُلُوبِهِم مَرَضٌ أَمْ ارْتَابُوا أَمْ يَخَافُونَ أَنْ يَحِيفَ الله عَلَيْهِمْ وَرَسُولُهُ، بَلْ أُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**﴾[2].

وكذلك فعل السجلماسي الذي جعل من تجاهل العارف والتَّشكيك، من أنواع التجاهل الذي يعدّ من فروع الإغراق، الذي هو أحد أنواع الغُلوُّ. وعرّفه بقوله:" التشكيك هو إقامة الذّهن بين طرَفي شكٍّ وجزئَي نقيض:" وهو من مُلَح الشّعر وطُرَف الكلام".وأحد الوجوه التي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز في النفوس، وفائدته الدَّلالة على الشِّبهَين حتى لا يفرّق بينهما ولا يميَّزَ أحدهما من الآخر، فلذلك كان له في النفس حلاوة وحسن موقع، بخلاف نوع الغلوّ.والسَّبب في ذلك أنَّ المتكلّم مُوهَم أنّ ذهنه قد قام مُتحيِّراً بين طرفي شكٍّ وجزئي نقيض ومن الأمر الواضح بنفسه أنّ النَّفس إنّما تتحيَّرُ في طرفي شكٍّ وجزئي النقيض لشدّة الالتباس والاختلاط بينهما، وعدم التَّمييز بين الأمرين لخَفَائِه على النّفس على القصد الأوَّل في طَرفي النَّقيض، ودأبهما.فلذلك فالقول المشكّكُ هو في النهاية من المبالغة، والغاية من التلطّف للتّشبيه، وتقريب الشيئين أحدهما من اللآخر لتمكين عدم الفرق والفصل والتَّبائُن بينهما.ومن صور هذا النّوع، قوله تعالى:﴿ أتواصَّوْا به، بل هم قومٌ طاغونَ﴾.

وقول الشاعر:

أَيَا ظَبية الوعساءِ بَينَ جُلاَجِلٍ وبَيْنَ النَّقَا، آأنتِ أمْ أمُّ سَالم؟

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين: 396

[2]- ابن البنّاء المراكشي، الروض المريع: 131

وقوله:

أَرِيقُكِ أَمْ مَاءُ الغَمَامَةِ أَمْ خَمْرُ بِفِيَّ بَرُودٌ وَهْوَ فِي كَبِدِي جَمْرُ؟[1]

فيعدُّ التشكيك بذلك من وجوه إبعاد المعنى، وعمقه، بحيث يمارس به المتكلّم نوعا من الاستفزاز الفكري على المتلقّي، حين يغمض على المنطق العقلي ضبط المعنى المقصود، نظراً لقُرب صلة التّشابه بين الموصوف والموصوف به.

ويتّفق هؤلاء النقاد على الأثر النفسي لهذه الآلية، التي تصنع طُرف الكلام وجماليته وأيضا حلاوته وحسن وقعه في نفس المتلقي واستملاحه له.

[1]- السجلماسي، المنزع البديع: 276-277

الفصل الثاني: لسان الإتباع والابتداع:

1 – النص القديم والنص الجديد/صراع الأجيال.

2 – النص الشعري والسّرق/التناص.

1– لسان القَدامة والجِدّة/صراع ''ٔ ''

صَنَعَ هذا الصِّراع في ميدان الشعر العربي، جدلا نقديّاً كبيراً، استمرّ لقُرون طويلة، وما زال، بحيث اختلط فيه الصدق بالكذب والاعتدال بالتطرُّف...وكان نتاج ذلك، تصانيف عديدة وآراء كثيرة نطقَت بمواقف مُختلفة، تؤكّد كلّها على أنّ هذه القضيّة ليست أدبية وحسب، بل هي قضية حضارية وإنسانية[1] بشكلٍ عامّ. قضية كلّ الأجيال على اختلاف العصور والأزمان، على تنوّع بيئاتها، وطبيعة كلّ حياة جديدة فيها.وطبيعي أن يصنع هذا الاختلاف تأزّمات وخصومات في حوار هذه الأجيال بعضها مع بعض.حتى بات الأمر حتميّة حضارية تفرض سُلطَتها بين ما هو جديد، وبين ما هو عتيق قديم.

وقد ارتبطت الحركات التجديديّة بالتحولات الحضارية التي عرفها المجتمع العربي المسلم، والتي بدَت معالمها منذ القرن الأوّل[2]، مع الانفتاح على الأُمَم والشَّعب الأخرى بتقاليدِها وثقافاتها، فوجد العرب أنفسهم أمام تيَّار فِكري جديد يتصادم في بعض جوانبه بتقاليدهم، لا سيما في مجال (فنّ الشعر)، الذي تأثّر بهذا التحوّل.الذي أنعش النقد العرب القديم بمسائل هامّة تتعلّق بمقوّمات القصيدة العربية الجاهلية (عمود الشعر)، الذي اعتبر من الثوابت، وبين مواصفات القصيدة الجديدة التي شكّلت ضرورة صنعتها حتمية التداول الزمني وتغيّر البيئة وانتعاش المعجم اللغوي بما يوافق كلّ ذلك.

وقد عالج النقاد المغاربة الموضوع بكثير من الاعتدال، مُعترفِين بقُدسية الثَّابِت القديم تارة، وداعين إلى ضرورة التَّجديد تارة أخرى.ويُمكن أن نوجز موقفهم في عناصر نختصرها فيما يلي:

– الفاعليّة الزمانية والمكانية وضرورة التجديد.

– النصّ الجديد في علاقته الجدلية مع النص القديم، وذلك من خلال تتبّع معالم التجديد التي ظهرت من خلال وجهين:

[1]- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين:5 . ومحمد رجب البيومي، موقف النقد الأدبي من الشعر الجاهلي: 18

[2]- ينظر عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تصح، أحمد عارف الزين: 21-22،

– التجديد في المعنى، أو ما اصطلح عليه النقاد بالاختراع والتوليد.

– التجديد في الصياغة، أو ما عُرف بالإبداع أو البديع.

أ– الفاعليّة الزمانية والمكانية وضرورة التجديد:

إنّ المتصفّح لكتب المغاربة النقديّة، يلاحظ رفضهم تحكيم المعيار الزمني في الحكم على شعر الشاعر.فللقديم احترامه وللجديد قدره.وقد عالجوا موقفهم هذا ضمن مايلي:

1 – إيرادهم لبعض آراء الطرف المتعصّب للقديم، وانتقادهم له.

2 – رفضهم تحكيم المعيار الزمني في طرح الخصومة بين القديم والحديث.

أشار هؤلاء النقاد إلى إحساس الشعراء من القديم بوطأة الزمن، وسلطانه على إنتاجهم.وبدا للاّحق منهم نظرته وموقفه من السابق، وبدأت تظهر فكرة الإبداع والإتباع، وتطفو على سطح الاهتمامات الفكرية مع كلّ جيل يقدِم إلى الحياة ليخلف الجيل الذي سبَقه.فهذا التَّحاوُر بين الأجيال هو جدل أزلي، يطرح في كلّ زمن صورا عن أزمة هذا الحوار، وعن معالم الصّراع الفكري الإبداعي فيه.فهذا التغيّر والتبدّل إنّما هو ضرورة وحتميّة لصيقة بكلّ جيل جديد، ليصنع تميّزه واختلافه عن غيره.

يقول ابن رشيق:" كلّ قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه، بالإضافة إلى ما كان قبله"[1].فهذا إثبات على فكرة التغيُّر الزَّمني ، وتأثيرها في الأذواق والكلام.فالعِلم والشعر والبلاغة، كلّ ذلك لم يكن مُقتصرا على زمن مُعيَّن، أو جيل معيّن.وإنّما يخضع لمبدأ التغيّر الزمني، وتوالي العصور، واختلاف الأذواق...فما يُعدّ في زمن جديدا، يعتبر قديما في الزَّمن الذي يليه.على أنّ ذلك لا يعني حصول قطيعة بين كلّ جيل وآخر.بل إنّ جسر "التداول"، يبقى ممدودا، وحصول التّواصل ليس محدودا، بل هو طريق قد ينتفع من خلاله اللاّحق من السابق.

وهو في ذلك يستند إلى قول ابن قتيبة:" لم يقصر الله الشعر والعِلم والبلاغة على زمنٍ دون زمنٍ، ولا خصَّ قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مقسوماً بين عبادِه في كلّ دَهر، وجعل كلّ قديم حديثا في عصرِه"[2].كما لجأ في سبيل إثبات فكرة التَّداول، إلى قول عَلِي بن أبي

[1]- ابن رشيق ، العمدة: 197/1

[2]-المصدر نفسه: 198/1 .و أيضا ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 23

طَالِب في قوله:"لولا أنَّ الكلام يُعاد لنفذ".فليس أحدٌ أحقّ بالكلام من أحد، وإنّما السّبق والشّرف في المعنى على شرائط.

وقول عَنتَرة بن شدَّاد * **هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّم*** .

يدلُّك على أنّه كان يعدّ نفسه محدثا، فقد أدرك الشّعر بعد أن فَرغ الناس منه، ولم يُغادِروا له منه شيئا...[1]

فالكلام يحيا بالتَّداوُل والتكرار مثلما قال عَلِي رضي الله عنه.وبيت عَنترة الذي يثبت أنّ العصر الجاهلي أيضا قد شهد تداولا في أجيال الشعراء فسبق بعضهم بعضا.حتّى نظر المتأخّرون منهم إلى سابقيهم على أنّهم قدماء، قد ذهبوا بمحاسن الشعر ولم يبقوا لهم منها شيئا.وهذا زهير بن أبي سلمى يثير ذلك بقوله:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلاَّ مُعَارًا أَو مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكرورًا.

ومع ذلك استمرّ هؤلاء في قول الشّعر متغلّبين على شعورهم بالعقم الذي صرّحوا به في نظمهم[2].فوجدوا أنفسهم في المحنة ذاتها التي عانى منها الشعراء الذين جاءوا من بعدهم واعتبروا محدثين.كجَرير والفَرزدق والأَخْطل وأمثالهم، الذين صاروا قدماء بالنسبة إلى من لحق بهم[3]. وفي خضمّ هذا الطّرح، يُعجب ابن رشيق بقول أبي تمّام:

فَلَوْ كَانَ يَفْنى الشِّعر أَفْنَاه مَا قرَتْ حِياضُكَ مِنْهُ العُصُورُ الذَّوَاهِب
وَلَكِنَّهُ صَوبُ العُقُولِ إِذَا انْجَلَت سَحَائِب مِنهُ أُعقِبَتْ بِسَحَائِبِ[4]

ويفرض التَّعاقُب الزَّمَني فِعل التَّداوُل الشِّعري، المغَلَّفة بالاحترام والتَّقدير إلى النّضج الفنِّي الذي تحقّق في أشعار من هُم أقدم منهم[5].وهو الأمر الذي دعا إليه ابن رشيق.أي ضرورة الانتفاع من المورُوث الشعري القديم، يقول:"طبقات الشعراء أربعٌ: جاهلي قديم،

---

[1]- ينظر،ابن رشيق العمدة: 198/1
[2]- محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: 17
[3]- ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 23
[4]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 199/1،
[5]- ينظر: محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: 18

ومخضرم، وهو الذي أدرك الجاهليّة والإسلام، وإسلاميّ، ومُحدَث، ثمّ صار المحدثون طبقات:أولى وثانية على التَّدريج، هكذا في الهُبوط إلى وقتِنا هذا.فليعلم المتأخِّر مِقدار ما بقي له من الشّعر، فيتَصفَّح أشعار من قبله"[1].

فقد قسَّم الشعراء إلى أجيال وفق مِعيار زمني، فشكّلت عدَّة طبقات هي في حدِّ ذاتها عبارة عن حلقات متّصلة، ولا بدّ من تواصلها من خلال تداول الشّعر السّابق.ونراه يبدي موقفه بقوله:"ولستُ أفضِّلُ في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابيّ والمولّد، إلاّ أنّي أرى حاجة المحدث إلى الرّواية أمسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر.فإذا استكشفت عن هذه الحال، وجدتَ سببها والعلّة فيها أنّ المطبوع الذكيّ لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلاّ رواية، ولا طريق إلى الرّواية إلاّ السّمع.وملاك السّمع الحفظ"[2].

يعوّل ابن رشيق على الرواية والسّماع والحفظ، كوسيلة نقل وتداول لأشعار القدامى، فهي تشكّل إطار ثقافة الشّاعر المحدث، لا غنى له عنه، يستبقي منه ما يشاء، وينفع من ألفاظه ومعانيه، ويتجاوز الزلاّت والأخطاء التي وقع فيها غيره.مثلما يبيّن ابن طباطبا العلوي بقوله:"وسنعثر في أشعار المولّدين بعجائب استفادوها ممّن تقدّمهم، ولطفوا في تناول أصولها، ولبّسوها من بعدهم، وتكثّروا بإبداعها، فسلمت لهم عند دعائها للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها"[3].

يتّفق ابن طباطبا مع نص ابن رشيق الذي يعترف بأنّ عمليّة التداول هي أمر حتميّ، يدلّ على أنّ المحدث الجديد، إنّما انبثق عن العتيق القديم، فهو منه، خرج من ثوبه وقام على قواعده.وإنّما مدار المفاضلة يقوم على مبدأ الجودة والتَّحسين " وإنّما مَثَل القدماء والمحدثين،كمَثَل رَجُلين، ابتدأ هذا بناءً فأحكمه وأتقنه، ثمّ أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن"[4].

إنّ في دعوة المغاربة إلى الاعتراف بحتميّة التّجديد، تبعا لسلطان التعاقب الزّمني الحاكم لقانون الكون، وما يتضمنه من تقدير للقديم، لا يعني إيمانا بقدسيته المطلقة، المنزّهة عن الغلط.فاتّباعه لا يعني التّسليم بصحّة إبداعه بصورة قطعيّة. وبالتالي، فهم يطعنون في

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 233/1
[2]- المصدر نفسه: 249/1
[3]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحق: عبد العزيز المانع: 12
[4]- ابن رشيق، العمدة: 199/1

مواقف العلماء المتعصّبين للقدامى،والمتطرّفين في أحكامِهم ضِدّ أشعار المحدثين، ولا معيار لهم في ذلك غير أنّ هذا سابق، والآخر متأخّر.يقول ابن رشيق:" وهذا مذهب أبو عَمرُو بن العلَاء وأصحابه كالأصمَعي وابن الأعرَابي، أعني أنّ كلّ واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويُقدِّم من قبلهم"[1].فأبُو عَمرو بن العَلاَء الذي طمَس كل حسن في شعر جَرِير والفَرَزدق، فنعتهم بالمولَّدين ، ولا عيب لهم سوى أنّهم لم يُدركوا زمن الجاهلية، لأنّه كان لا يعدّ الشّعر إلاّ للمتقدِّمين.فـ"ماكان من حسن فقد سُبِقوا إليه، وما كان من قبيح فمِن عندهم، ليس النّمط واحداً، ترى قطعة ديباج، وقطعة مسيح، وقطعة نطع"[2].

لقد اصطبغت أذواق هؤلاء العلماء بصورة الذهنيَّة الجاهليَّة.فكلّ خير ينسِبونه إلى القديم، وتشدَّدوا في ذلك إلى درجة المغالاة والعِناد، ونفوا عن شعر المحدثين كلّ حسن، واتّخذوا من المقياس الزَّمني الشَّرط الأمثل في أحكامهم النقديَّة.فالأصمعي لا يستحسن من الشِّعر غير الغريب، والأَخفَش لا يهمّه منه سوى الإعراب، وأبو عُبَيدَة لا يرى للشِّعر فضلا إذا نأى عن الأنساب والأخبار[3]." فطبيعي أن يُثير هذا الشعر الجدل إبان ظهوره ثائرة كثير من العلماء الرواة المتعصّبين للقديم، والذّين فهموا الشعر على أنّه فنّ لغويّ وحسب.وتربوا على حسب الذوق البدوي في التّعبير، الذي يميل إلى جزالة التّعبير، ومتانة اللّفظ وفصاحته.وكانوا يعتبرون الخروج عن ذلك ركاكة تعبيريّة، وضعفا لغويّا، حتى وإن كان اللّفظ عذباً، والتَّعبير رشيقا، ومن ثمّ فقد كانوا يعملون بكلِّ ما في وُسعِهم على الإجهاز على هذا الشِّعر الجديد ووأده، وذلك بالتَّشكيك في أصالته الفنيّة، وفي صياغته التّعبيريّة، وفي مدى صلاحيته للاستشهاد الأدبيّ واللغويّ"[4].تماما كما فعل غيرهم من رُواة الشِّعر المهتَمِّين بتتبُّع معالم الفصاحة، وفي رأيهم لم تتأتّى إلاّ للقُدماء فقط.

ففي خِضَمِّ هذه الخصومة، يظهر موقف ناقد مغربي آخر وهو أبو جعفر القزاز القيرواني، بكتابه "ما يجوز للشاَّعر في الضَّرورة".الذي خصّصه للحديث عن الضرورات الشعريّة من حيث مفهومها ومواطنها، ومدى شرعيّتها وأحقِيَّة الشاعر لارتكابِها.وتطرُّقه إلى هذا الموضوع الحسّاس، هو في حدّ ذاته إشارة واضحة على اعتداله في موقفه.بحيث توسَّع

[1]- ابن رشيق العمدة: 197/1
[2]- المصدر نفسه: 197/1
[3]- ينظر عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي: 23
[4]- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين: 23

في التماس الأعذار للشُّعراء المحدثين في اقترافِهم الأخطاء المتَّصلة باللُّغة والمعاني، موضّحاً أنَّها حالة خاصّة مُرخّصة، مسموح بها. ويعلّل قيامه بذلك بقوله:"...إنّ كثيرا ممّن يطلب الأدب، وأخذ نفسَه بدراسة الكتب، إذا مرَّ عليه بيت لشاعر من أهل عصره، أو لطالب من نظرائه، فيه تقديم أو تأخير، أو زِيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عمّا حفظ من الأصول المؤلّفة له في الكتب، أخذ في التَّشنيع عليه، والطّعن على عمله، والإجماع على تخطئته"[1].

اعتبر القزَّاز الأغلاط اللُّغوية والنَّحوية، من الحالات التي يتقاسمها الشُّعراء القدماء وأيضا المحدثين، وهي تخضع للضرورة ومحاولة التملُّص من مَضايق مُطابَقة الكلام للوزن.فالمِحنَة واحدة، والمؤاخذة تقع على الطَّرَفَين.وعليه، فهو يُعارِض تحكيم النَّظرة الضيّقة التي تُفضّل القديم لأسبقيته و تتحامل على المحدث لجدّته، من باب التعصّب في الرّأي والتّطرّف في الذّوق.وهذا موقف غريب من القزَّاز، وهو اللُّغَوي المتأخِّر الذي حاد عن سبيل علماء اللُّغة والنُّحاة المتقدِّمين الذين عُرف عنهم تشدّدهم حِيال الخروج عن عمود الشّعر، أو ارتكاب الأخطاء أو الطّعن في فصاحة القدماء.وبذلك ينضمّ القزاز إلى جهة غيره من المغاربة الذين تبنّوا مقياس الجود في التعامل مع أشعار القدماء والمحدثين على السواء.

وينضمّ ابن شرف القيرواني إلى شيخه القزاز، على أنّه يمنح لموقف المتشبتين بالقديم، تفسيرا فطريّا، يقول:" وقد وصف الله تعالى في كتابه الصّادق، تشبّث القلوب بسيرة القديم، ونفارها من المحدث الجديد، فقال حاكيا لقولهم:﴿ **إِنَّا وَجَدنَا آبَاءَنَا عَلَىَ أُمَّةٍ**﴾[2]. وقال تعالى:﴿**بَلْ نَتَّبِعُ مَا وَجَدنَا عَلَيهِ أَبَاءَنَا**﴾[3].فهذا التعصّب إلى القديم، هو ميل طبيعي في فطرة الإنسان وتركيبته النّفسيّة المجبولة على الألفة والحنين إلى كلّ ما هو قديم، أي ما يشكّل إطار الماضي المعروف، والواضحة عوالمه.في حين، يُعدّ كلّ ما هو جديد، عبارة عن أفق واسع مجهول، مائع ضبابي، مفتوح أبواب الفضول والقراءة والتّأويل.و يعلّق على ذلك بأبيات من الشّعر. يقول فيها:

أغري النَّاس بامتِدَاحِ القَدِيمِ وبِذَمِّ الجَديدِ غير ذَمِيم
لَيسَ إلاَّ لِأَنّهُم حَسَدوا الحَيَّ ورقوا عَلَىَ العِظَام الرَمِيم

[1]- أبو جعفر القزاز القيرواني، كتاب مايجوز للشاعر في الضرورة: 23
[2]- سورة الزخرف، الآية: 23
[3]- سورة لقمان، الآية:21

وكذلك:

قُلِ لِمَن لاَ يَرَى المُعاصِر شَيئاً وَيَرَى لِلأَوَائِل التَّقْدِيماَ

إِنَّ ذَاكَ القَدِيم كَانَ جَدِيداً وَسَيَغْدُو هَذاَ الجَدِيد قَدِيماً

يبدو ابن شرف من خلال أبياته، وكأنّه يستهدف علماء اللغة المنحازين إلى جهة القديم.مُنَبِّها في الوقت نفسه إلى أنّ التّجديد هو حتميّة زمنيّة خاضعة لتعاقب العصور. وهو الأمر الذي يُضعِف فاعليَّة المِعيار الزَّمني في قراءة شعر القدماء والمحدثين.يقول: "وتَحَفَّظ من شيئين، أحدهما أن يحملك إجلالك القديم المذكور، على العجلة باستحسان ما تسمع له،والثاني أن يحمِلك إصغارك المعاصِر المشهور، على التَّهاوُن بما أنشدتَ له، فإنَّ ذلك جور في الأحكام، وظُلم من الحكّام، حتى تُمَحِّص قَولَيهِما، فحينئذ تحكم لهما أو عليهما"[1].

ابتدأ ابن شرف قوله بـ"وتَحَفَّظ"، بصيغة الأمر،وكأنّنا به يُحذّر النقاد وعلماء الشعر من تحكيم الأهواء في الحكم على إبداع الشاعر المحدث، لمجرّد حمولة من الاحترام والإجلال لكلّ ما هو قديم. ويتّضح ذلك في الألفاظ (العجَلة، الإصغار، التَّهاوُن، الجور، الظُّلم).وهي كلّها من الأخطاء التي يراها من المطبّات الخطيرة يقع فيها علماء الشعر، فيُطبِّقون مبدأ الاستحسان والاستهجان من باب الهوى والتعصّب وليس من ناحية التمعّن والتأمّل والتّمحيص والموضوعيّة.

فالشعراء –بحسب ابن شرف–أكثر من الإحصاء وأشعارهم أبعد من شقة الاستقصاء، منهم المشهورين والمذكورين مثل الضلّيل (امرؤ القيس)، والقتيل (طرفة بن العبد)، ولَبِيد وعُبيد والنَّابِغ والعُشُوء وعامِر بن الطُفَيل والفَرَزدَق وجَرِير وجَمِيل بنُ مَعمَر وكُثيَّر، وابن جندل وابن مُقبِل والهُذَلِي،أَبو ذُؤَيب وشعراء فزارة وتَغلُب، وأبي نَوَّاس وصَرِيع الأَنصَارِي، والُمتَنَبِّي وأبي فِرَاس والصَّنَوبَرِي وابن عَبدِ رَبِّه وابن هانِىء[2].

وهو يقول على لسان أبي الرَّيان[3]:"لقد سَميتَ مشاهير وأبقيتَ الكثير"[4].أي إنَّ الشُّعراء الذين سَرَد أسماءَهم، هم من المعروفين والمذكورين، على أنّ ذلك لا يعني أنّ ساحة

---

[1]- ابن شرف القيرواني،أعلام الكلام:28

[2]- ينظر ابن شرف القيرواني،أعلام الكلام: 14-15

[3]- شخصية خيالية، وظفها ابن شرف في سرد مقامته النقدية على لسانها وذلك في كتابه (مسائل الانتقاد).

[4]- ينظر ابن شرف، أعلام الكلام: 15

الشّعر قد خلتْ إلاّ من حضورهم، بل لربّما وُجد غيرهم من كان أحسن طبع، وأفضل نظم، ولكن لم تتّسع آفاق سيرته، ولم يذع صيته.ولعلّ من هؤلاء المشهورين من كان يتداول معاني المغمورين الذين خانهم الحظ والفرص لضمان حقوقهم في ملكية معانيهم المخترعة.في إشارة من الناقد إلى صعوبة طرح هذه القضية النقديّة لاستحالة ضبط عدد الشعراء العرب في القديم والحديث، وبالتالي حصر معانيهم، والوقوف عند أكثرها.

ويبدو موقف ابن شرف الاعتدالي من خلال قائمة الشعراء الذين ذكرهم، فهو لم يصنّفهم بحسب زمانهم أو بيئتهم، بل جعلهم في بوتقة واحدة يستوي فيها الجاهلي مع الإسلامي.وهو إعلان واضح لأجل ترك تحكيم معيار الفاعلية الزمنية في قراءة الشعر.

ب–النصّ الجديد في علاقته الجدلية مع النص القديم:

إنّ إيمان النقاد المغاربة بحتمية التّجديد كضرورة زمنية وحضاريّة، جعلهم يشيرون إلى عدد من صوره التي برزت معالمها في القصيدة المحدثة.على أنّ ذلك لا يعني التنصّل الشامل، أو التنكّر الكامل للقصيدة القديمة التي تبقى هي الأساس.وما التجديد إلاّ ما قيس على القديم.فتميّز عنه واختلف جزئيا وبصورة نسبية.

شاعت لدى المغاربة بعضا من المصطلحات الدالّة على مواطن التّجديد وسماته، فمنها ما يكون في المعنى أو الصورة، ومنها ما يكون في الشّكل أو الصّياغة. يقول ابن رشيق:" الفرق بين الاختراع والإبداع، وإن كان معناهما في العربيّة واحدا، أنّ الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قطّ، والإبداع إتيان الشاعر باللّفظ المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثمّ لزمته هذه التّسمية حتى قيل له:بديع، وإن كثر وتكرّر الإبداع، فصار الاختراع للمعنى والإبداع للّفظ، فإذا تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السّبق"[1].

نقف في هذا النص على عدّة نقاط لعلّ أهمّها (الاختراع)، الذي يكون في المعاني المختلقة غير المسبوقة.بينما الإبداع فهو لصيق اللّفظ البديع المستظرف الذي ندر تناوله، ولم تجر عادة التّداول بمثله.ويسترسل ابن رشيق في تتبّع التفاسير اللغويّة والمعجمية لمصطلح (الاختراع)، فيقول:"واشتقاق الاختراع إمّا من التّليين، يقال "بيت خرعٌ"، إذا كان ليّنا،

[1]- ابن رشيق، العمدة: 453/1

والخِروَع فِعْوَلٌ منه، وكأنّ الشّاعر سهّل طريقة هذا المعنى، وليّنه حتىّ أبرزه من العدم إلى الوجود، وإمّا من قولهم:"خَرِعتُ الثوبَ إذا شققته، فهو خريعٌ، فكأنّ الشاعر شقَّ هذا المعنى وليّنه حتّى أبرزه"[1].

فالمخترع محصور في معنى "اللين"،أي المعنى الطيّع، ويكاد يكون التفسير نفسه الذي أورده ابن منظور في معجمه:"خرع، الخَرَعُ بالتحريك والخراعة، الرخاوة في الشيء، خَرِعاً وخراعة، فهو خَرِع وخريعٌ، ومنه قيل لهذه الشجرة الخِرِعُ لرخاوته، وتخرّع، وانخرع:استرخى وضعف ولان، والخرع:الشقّ، وخَرَع الثوب يخرعه خرعا فانخرع شقّه فانشقّ، وانخرعت القناة، انشقّت، واخترع الشيء ارتجله، وقيل اخترعه اشتقّهُ، ويُقال أنشأه وابتدعه"[2].

يرتبط المعنى المعجمي لمصطلح "الاختِراع" بـ(الاسترخاء واللّين والضّعف والانشقاق والارتجال والإنشاء والابتداع...).وأمّا في معناه الاصطلاحي ، فيذكر ابن رشيق أنّ "المخترَع من الشعر ما لم يُسبق إليه صاحبه، ولا عَمِلَ أحدٌ من الشّعراء قبله نظيره، أو ما يقرب"[3].ويبدو هذا الشّرط في المعنى أكثر صرامة وقسوة، لم يقدر عليه إلاّ قلّة من الشعراء الذين وقفوا عند المعاني النّادرة، فالتصقت بهم وذُكرت بأسمائهم، وصعب أخذها منهم.

ذكر النقّاد المغاربة عددا من هؤلاء الشعراء سواء من القدماء أو المحدثين.على أنّهم يشيرون إلى امرئ القيس كأشهر المخترعين، يقول ابن شرف القيرواني:"الضِلِّيل مُؤسِّس الأساس وبُنيانه عليه الناس.كانوا يقولون أسيلة الخد، حتى قال امرؤ القيس أسيلة مجرى الدّمع، وكانوا يقولون تامّة القامة، وطويلة القامة وأشباه هذا، وجيداء وتامّة العنق، حتى قال امرؤ القيس بعيدة مهوى القرط.وكانوا يقولون في الفرس السّابق يلحق الغزال ويسبق الظّلام وأمثال هذا ، حتّى قال: بِمُنجَرِد قَيد الأَوَابِدِ هَيكَل.ومثل هذا له كثير، ولم يكن قبله من فطن لهذا وبنى من بعده على هذه الإشارات والاستعارات، فحسنت به أشعارهم جدّاً، وسلكوا منهاجها قصداً، فتطرَّزت أقوالهم، وكانت الأشعار قبلها سواذج فبقيت هذه جددا، وتلك نواهِج، وكلّ شعر بعدها خلا منها فغير رائق النَّسج، وإن كان مُستَقيم النَّهج.ولامرِئ القَيس استعارات في أشعاره رائقة وتشبيهات صحيحة لائقة، تركنا ذكرها لشهرتها"[4].

---

[1]- المصدر نفسه: 453/1-454

[2]- ابن منظور الإفريقي، لسان العرب :67/8 وما بعدها، ينظر مادة (خرع).

[3]- ابن رشيق، العمدة: 448/1

[4]-ابن شرف، إعلام الكلام:15-16

جعل ابن شرف من امرئ القيس مؤسّس أساس الشعر من خلال ما أورده من اختراعات تَمَيَّز بها عن سابقيه، فاحتكر أوليّة الصّورة[1]، من استعارات حسنة وتشبيهات لائقة.وهذا يعني أنّ ناقدنا يشير هنا إلى أنّ التّجديد ليس حكرا على المحدثين المتأخّرين، بل لقد شهد العصر الجاهلي بعضا من معالم التجديد في المعاني، كالذي ورد في أشعار امرئ القيس .

ويوافق ابن رشيق رأي ابن شرف، فهو يقول بأسبقية هذا الشاعر الجاهلي وفطنته في التنبّه إلى الصّور النّادرة التي عُرف بها.إذ له اختراعات كثيرة يضيق عنها الموضع وهو أوّل الناس اختراعا في الشعر وأكثرهم توليدا.كقوله:

سَمَوْتُ إِلَيهَا بَعدَمَا نَامَ أَهلهَا سُمُوّ حَبَاب المَاء حَالاً بَعدَ حَالِ

فإنّه أوّل من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلّمه الشعراء إليه فلم ينازعه أحدٌ. وقوله:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطباً و يَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العُنَّاب والحَشَف البَالِي[2]

فقد شهد هؤلاء النقاد بالأوّلية والأسبقية لامرئ القيس في الاختراع، ويظهر ذلك في صور نادرة أتى بها، كتَشبيهَاتِه الحِسَان التي سَلَّمَها إلى الشعراء، وما استطاعوا أخذها منه والنّظم على منوالها والتفوّق عليها.وقد سبق ابن قتيبة إلى إيراد عدد من المعاني المخترعة والتَّشبيهاَت النَّادِرَة وأنواعها[3].

ويلتفت ابن رشيق إلى الاختِراع لدى المحدَثين، وكَأَنَّنا به يُوافق ابن شرف في أنّ الجديد لم يكن حكرا على القُدَماء، ولكن قد برزت معالمه لدى المحدَثين، يقول:"أكثر المولّدين اختراعا وتوليدا فيما يقول الحذّاق، أبو تمام وابن الرّومي"[4].لكنّه يبدي فيما بعد تفضيله لثانيهما، يقول:" وأنا أقول إنّ أكثر الشُّعرَاء اختِراعًا ابن الرُّومي،...منها قوله:

---

[1]- ينظر خيرة مكّاوي، الائتلاف والاختلاف في التراث –قراءة في النظرية النقدية العربيّة-، اطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه (مخطوط)، إشراف حبار مختار، جامعة وهران، 2007-2008م: 93

[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 448/1-449

[3]- ينظر ابن طباطبا، عيار الشعر:25 وما بعدها

[4]- ابن رشيق،العمدة: 453/1

عَينِي لِعَينِكَ حِينَ تَنظُر مقتلُ لَكِنَّ لحَظَكَ سَهْمُ حَتْفٍ مُرْسَلُ
وَمِنَ العَجَائِبِ أَنَّ مَعْنى وَاحِداً هُوَ مِنْكَ سَهمٌ، وَهُوَ مِنِّي مقتلُ

وقوله في أبيات يتغزّل فيها وإن كان قد كرّر المعنى:

نَظَرَتْ، فَأَقصَدَتْ الفُؤَادَ بِلَحْظِهَا ثُمَّ انْثَنَت عَنْهُ، فَظَلَّ يَهِيمُ
فَالمَوتُ إِن نَظَرَتْ، وَإِنْ هِيَ أَعْرَضَتْ وَقْع السِّهَامِ، ونَزْعهُنَّ أَلِيمُ

ويبدي ابن رشيق إعجابه بأشعار ابن الرومي في أغراض مختلفة، وصور حسنة، من ذلك قوله:

وَمَا تَعْتَرِيهَا آفَةٌ بَشَرِيّةٌ مِنَ النَّوْمِ إِلاَّ أَنَّهَا لاَ تَتَخَتَّرُ

(تتختّرُ –بالتاء معجمة بثنتين من فوقها– أي، تكسل).

وَغَير عَجِيبٍ طِيبُ أَنفَاس رَوْضَةٍ مُنَوَّرَة بَاتَتْ تُراحُ وَتُمطَرُ
كَذَلِكَ أَنفَاسُ الرِّيَاضِ بِسُحرةٍ تَطِيبُ، وَأَنفَاس الوَرَى تَتَغَيَّرُ[1]

على أنّ تفضيله لابن الرُّومي لا يعني إقلاله من شأن أبي تمام.يقول:"وأكثر المولّدين معاني وتوليدا –فيما ذكره العلماء–أبو تمّام".فجعله من أفضل من ولّد في المعاني.
والتّوليد هو مصطلح لصيق بالتجديد في المعنى، على أنّه لا يعني الاختراع، فالتّوليد أن يستخرج الشاعر معنا من معاني شاعر تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة، فذلك يُسمّى توليدا. وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بالغير. مثال ذلك قول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوّ حَبَاب المَاء حَالاً عَلَى حَال

فقال عمر بن أبي ربيعة، وقيل وضّاح اليمانيّ:

فاسقط عَلَينَا كَسُقُوطِ النَّدَى لَيْلَةَ لاَ نَاهٍ، وَلاَ زَاجِرُ.

[1]- المصدر نفسه: 2/980-981

فولَّد معنى مليحاً، اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس، من دون أن يشرَكَه في شيء من لفظه، أو ينحوه إلاّ في المحصول، وهو لُطف الوصول إلى حاجته في خفيةٍ "[1].

فالتّوليد ليس ابتداع المعنى الجديد، بل هو إعادة واقتداء أو ما يسمّى بحُسن الأخذ. ويشترط في التّوليد الفطنة، والمقدرة على تحوير المعنى السّابق بطريقة مُستَحسنة، بحيث تُضيف لصاحبها إجادة، من دون أن تنقص من قيمة المعنى السابق ومخترعه.ومن معالم ذلك، (الزيادة الحسنة) على المعنى السّابق، وإن لم يأخذ بلفظ الأوّل.ويعدّ ذلك أخذا خفيّاً، واقتداء مقبولا.

وقد تكون الزِّيادة واضحة فيها اشتراك في بعض اللَّفظ، كقول جرير يصِف الخيلَ:

يَخْرُجْنَ مِنْ مُستَطِيرِ النّقع دَامِيَةً كَأَنَّ آذَانَهَا أَطرَاف أَقلاَم

فقال عُديّ بن الرّقاع، يصف قَرنَ الغزال:

تُزجي أغنَّ كَأَنَّ إِبْرَة روقه قلَمٌ أَصَابَ مِن الدَّوَاة مِدَادهَا.

فولّد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدّواة لما يقتضيه المعنى، إذ كان القرن أسود[2].

فهذا توليد فيه إضافة من دون خروج عُديّ عن المعنى الذي أخذه من جرير، على أنّ الاشتراك في اللّفظ يبدو جليّا، ومع ذلك بدى التّشبيه الثّاني مُصيبا، بحيث يظهر قرن الغزال في شكله ولونه أشبه ما يكون بالقَلم مُلَطَّخاً بالمِداد.

ويستمرّ ابن رشيق على هذا النّحو في استخراج الأمثلة من خلال أبيات تحمل معالم الأخذ والتّوليد.يقول:"ومِنَ التَّوليد أيضا قول أُمَيّة بن أبي الصّلت، يمدح عبد الله بن جُدعان:

لِكُلِّ قَبِيلَةٍ ثَبَجٌ وَصُلبٌ وَأَنْتَ الرَّأس أَوَّل كُلِّ هَادِ

فقال نُصيب لمولاه عمر بن عبد العزيز:

---

[1]- ينظر ابن رشيق،العمدة: 450/1 و 452

[2]- ابن رشيق، العمدة: 451/1

فَأَنْتَ رَأْس قُرَيْشٍ وَابنُ سَيِّدِهَا وَالرَّأسُ فِيهِ يَكُونُ السَّمْعُ وَالبَصَرُ

فولّد هذا الشّرح، وإن كان مجملا في قول أميّة، ثمّ أتى عليّ بن جَبَلَةَ فقال يمدح حُميد بن عبد الحميد:

فَالنَّاس جِسم وَإِمَام الهُدَى رَأْسٌ، وَأَنْتَ العَينُ فِي الرَّأْسِ

فأوقع ذِكر العين على مشبّه معيّنٍ، ولم يفعل نُصيبٌ كذلك، لكن أتى بالسّمع والبصر على جهة التعظيم، لأنّ من وُلْدِ عمرَ وليُّ عهدٍ ففي قول ابن جبلة زيادة.

وجاء ابن الرّومي فقال:

عَيْنُ الأَمِير هِيَ الوَزِيـ رُ، وَأَنْتَ نَاظِرهَا البَصِير

فرتّب أيضا ترتيبا فيه زيادة، فهذا مجرى القول في التّوليد[1].

والتّوليد هو فعل يقتضي فطنة وقدرة على التصرُّف في المعاني السّابقة والزِّيادة عليها، وفق ما يقتضي المعنى الأوّل.وهو على وُجوه، كالذي ورد في الأمثلة السّابقة، بحيث تصرّف الشُّعراء في معنى (الرَّأس والعَين والبَصَر).فورد ذلك مجمَلاً لدى أُميَّة، ليردَ مُفصَّلا لدى نُصيب، ويضيف ابن جبلة معنى التَّعظيم ليصل لدى ابن الرُّومي مُرَتّباً.

وفي إثارة عمليّة تداول المعاني بين الشعراء، وجدنا لابن رشيق نصّاً قد نجعل منه محورا تدور في مداره الأسس التي اشترطها النقاد المغاربة كغيرهم من المشارقة في عمليّة أخذ المحدثين لمعاني القدماء، يقول:" وقد ذكر أبو الطيب الخيل أيضا في كثير من شعره، وكان يُؤثرها على الإبل لما يقوم في نفسه من التهيُّبِ بذكر الخيل، وتعاطي الشجاعة،(فقال يذكر قدومه إلى مصر على خوف من سيف الدّولة):

وَيَومٍ كَلَيْلِ العَاشِقين كمنته أُرَاقِبُ فِيهِ الشَّمْس أَيَّانَ تَغرُبُ
وَعَيْنِي إِلَى أُذُنيَّ أغرّ كَأَنَّهُ مِنَ اللَّيلِ بَاقٍ بَيْنَ عَينَيْهِ كَوْكَب

[1]- ينظر المصدر نفسه: 453/1

لَهُ فضلة عَنْ جِسْمِهِ فِي إهَابه تَجِيءُ عَلَى صَدرٍ رَحِيبٍ وَتَذْهَب
شَقَقْت بِهِ الظَّلمَاء أُدنِي عِنَانَهُ فَيَطْغَى، وَأُرخِيهِ مِرارًا، فَيَلعَبُ
وأصْرَع أيّ الوَحْشِ قَفّيته بِهِ وَأنزل عَنْهُ مثله حِينَ أَرْكَبُ
وَمَا الخَيْل إلاَّ كَالصَّدِيقِ قَلِيلَة وَإن كَثرَتْ فِي عَيْنِ مَنْ لاَ يُجَرِّبُ

وليس من زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصّة شيء من هذا كلّه، إلاّ ما لا يُعدّ قلّة، فالواجب اجتنابه، إلاّ ما كان منه حقيقة، لا سيما إذا كان المادح من سكّان بلد الممدوح يراه في أكثر أوقاته فما أقبح ذكر النّاقة والفلاة حينئذ"[1].

قد يحيلنا هذا النصّ إلى طرح عدّة تساؤلات، وهي:

- هل يُشير ابن رشيق إلى أنَّ التَّجديد ضَرورة وحَتميَّة لا بُدَّ من الاعتراف بشَرعِيَّتها؟
- هل يجب أن ينطق الشِّعر بلِسان الزَّمَن والعصر والبيئة والمكان ويحمل صُورَها؟
- هل يوجد صورا تخصّ القدامى، بحيث ينبغي أن تبقى عندهم ويقاطعها المحدثون؟

يدعو ابن رشيق الشَّاعر لأن يُوظّف الصُّور المستقاة من وَسَطه، النَّاطقة بمعالم بيئته، أو ما يوافق منها (الحقيقة).لا سيما إذا كان الشاعر والمتلقي يعيشان في زمن واحدٍ.كالذي نلاحظه في قوله (فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ).وكأنّنا به هنا يوافق أكثر دعوة تجديدية أثارت الجدل عصرئذ، وهي المحاولة المنسوبة لأبي نواس في موقفه من المقدّمة الطّللية في قوله:

صِفَة الطّلُولِ بَلاَغَة القُدْمِ فاَجْعَلْ صِفَاتَكَ لابْنَة الكرْمِ
لاَ تخدعَنّ عَن التِي جُعِلَتْ سُقمَ الصَّحِيحِ، وَصِحَّة السُّقْمِ
تَصِفُ الطُّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا أَفَذُو العِيَانِ كَأَنْتَ فِي الحُكْمِ
وَإِذَا وَصَفْتَ الشَّيءَ مُتَّبِعاً لَمْ تَخلُ مِن سَقطٍ وَمِنْ وَهْمِ [2]

فقد عاش أبو نواس في البيئة العباسية، حيث انتشار المدنية كبغداد والبصرة والكوفة.وواقع الامتزاج بثقافات الشُّعوب الأخرى كالفُرس والهُنُود وغيرهم.فصنع كلّ

[1]- ابن رشيق، العمدة: 1/403-404
[2]- ابن رشيق، العمدة: 1/200

ذلك مناخاً فكريًّا، وَوَلَّد معاني جديدة، تبعا لما يُمليه السِّياق الحضاري السّائد من اختلافٍ وتَمَيُّزٍ عن سابقِه.فقد لا تكون هذه الأبيات دليلا على تَمَرُّد الشاعر، أو نُزوعِه الشُّعوبي في مُحاولة لضرب عمود الشِّعر الذي يُشكِّل أهَمّ مُقوِّمات الهوية العربيّة.ولكن يمكن قراءتها من وجهة نظر ابن رشيق على أنّ الشّعر لا بُدَّ أن يكون صورة مُوافِقة للبيئة والعَصر حتَّى تتحَقّق فيها صِفَة (الحقيقة في الوَصف)، أو (الإصابة في الوصف).

يعُدّ رأي ابن رشيق بمثابة اعتراف بالاختلاف المكاني تبعا للتداول الزمني، وتظهر هذه الفكرة بوضوح لدى شيخه عبد الكَريم النَّهشَلي بقوله:"وقد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد، فَيَحسُن عند أهل بَلد ما لا يُستَحسَن عند أهل غيره.ونجد الشُّعراء الحُذّاق تُقابل كلّ زمان بما استُجيد فيه، وكَثُر استعماله عند أهله، بعد ألاّ تخرج من حُسن الاستواء، وحدّ الاعتِدال، وجودة الصّنعة.وربّما استُعمِلت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره :كاستعمال أهل البَصرَة بعض كلام أهل فارِس في أشعَارِهم، ونوادِر حِكَايَاتِهِم"[1].

فالمعجم اللغوي نفسه ليس ثابتا مُستَقِرًّا،بل هو يتغيَّر ويقبل الزِّيادة والنّقصان، كبعض ألفاظ الأعراب في الجاهلية التي أبادها الزمن وضعف الانتشار وقلّة الاستعمال.مثلما يوجد ألفاظا تُولَد وتَتَوَلَّد بحُكم عوامل حضاريَّة مُتَغيِّرة مُتجدِّدة. كالذي أحدثته الفارسيَّة من تأثير في اللُّغة العربيّة، في أخطر مَرَكَزَين إسلاميَّين وهما البَصرَة والكُوفَة.وتأثّر الشعر به[2].فإذا كان متلقي شعر البصرة يسكن مكانا بعيدا لم يصله المدّ الثقافي الفارسي، فحتما سيَعسُر عليه فهم بعضا من ألفاظ تلك الأشعار فيستهجنها، بينما يستحسنها أهل البصرة العارفين بها والمعتادين عليها.

وصف عبد الكريم النهشلي الالتفات إلى الاختلاف المكاني والزماني، من معالم فطنة وحذاقة الشاعر إذا هو راعى جملة معايير الأذواق في كلّ عصر، فيساعده ذلك على اكتساب القدرة على تمييز الحَسَن من الرّديء."والذي أختاره أنا التّجويد والتّحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر، ويبقى غابره على الدّهر، ويبعد عن الوحشيّ المستكره، ويرتفع عن المولّد المنتحل، ويتضمّن المثل السّائر والتّشبيه المصيب والاستعارة الحسنة"[3].

---

[1]-المصدر نفسه: 201-200/1

[2]- مصطفى هدّارة، اتّجاهات الشّعر العربي في القرن الثّاني: 79 وما بعدها.

[3]- ابن رشيق، العمدة: 201/1

ويعلّق ابن رشيق على إيراده لهذا النصّ، بقوله:"وأنا أرجو أن أكون باختيار هذا الفصل وإثباته هاهُنا، داخلا في جملة المميَّزين إن شاء الله تعالى، فليس من أتى بلفظٍ محصُور تعرفه طائفة من النَّاس دون طائفة، لا يخرج من بلده، ولا يتصرَّف من مكانه، كالذي لفظه سائر في كُلِّ أرضٍ، معروف بكلّ مكان، وليس التَّوليد والرِقَّة أن يكون الكلام ركيكاً سفسافاً، ولا بارداً غثّاً.كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيّاً خشناً، ولا غريباً جافياً، ولكن حالاً بين حالَيْن"[1].

يبدو أن ابن رشيق يَسير بِسير شيخه النهشلي في تفضيلِهما لمعيار(الجودة والحسن)،ويقوم ذلك على شروط هي(البُعد عن الرَّكاكة والكلام السَّفسَاف الغَثِّ).وتجنّب (الخُشونة والغَرابة والغُموض).وغير ذلك مِمّاَ يُرهِق فكر المتلقِّي، ويدفع به إلى جهة تنأى عن الفَهم والبيَان.

ويتقاسم المغاربة موقفَهم الاعتدالي مع النقاد المشارقة، فهذا ابن قتيبة الدَينُوري يُلحّ على توظيف مِعيار الجودة في قوله: "فكلّ من أتى بحَسَن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنيناه به عليه ولم يضعه عندنا تأخّر قائله أو فاعله ولا حداثة سِنِّه، كما أنّ الرّديء إذا وَرَد عَلينَا للمُتقدِّم أو الشَّريف لم يرفعه عندنا شرَف صاحبه ولا تقدَّمه" [2].فالجودة والرَّداءة في الشِّعر، ليسَت لصيقة زمن مُحَدَّد، فالقديم والمحدَث يتساوَيان فيهِما.

وعندما تحدَّثَ النَّهشَلي عن معالم الجودة التي يراها في (المثَل السّائِر والتَّشبيه المصِيب والاستعارة الحَسَنَة)، فهو بذلك يثير عناصر عمود الشِّعر العربي التي ورد الحديث فيها مُفصَّلاً لدى المرزُوقي، والذي يرى أقسام الشعر ثلاثة (مَثَل سَائِر وتَشبِيه نادِر واستعارة قَريبة).وهو يردّها جميعها إلى "الذَّكَاء" و"الفِطنَة" أو "الحَذَاقة" مثلما ذكر النهشلي.فعيار المقارَبة في التَّشبيه الفطنة وحُسن التَّقدِير، وعيار الاستعارة الذِّهن والفِطنة،وعِيار الإصابة في الوصف الذَّكاء وحُسن التَّمييز[3].

---

[1]- المصدر نفسه: 201/1

[2]- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء: 23

[3]- ينظر المرزوقي،أبو علي ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: 12-11/1

يلتقي المرزوقي أيضا مع ابن رشيق في أنَّ التَّشبيه الذي هو ملاك الشعر وقِوامه، يجب أن يَعكِس شيئاً من صِدق الصورة، أي أن تحمل جزءا من معالم الإطار السياقي المحيط بالشّاعر، فسمَّاه (الحَقِيقَة)، واسماه المرزوقي بـ(الإصَابة في الوصف)[1].

بينما نجد ابن طباطبا أكثر تفصيلا في هذه النقطة، بحيث تحدّث عن المعاني التي انفرد بها القدماء، فعرفوا بها و هم أولى بها لأنها تُمثِّل صُوراً تعكِس (حقيقَتَهُم)أو (واقعَهُم)، فجاء وصفهم أكثر إصابَة لسِياقِ حياتِهم، وما يُوافِق مكانَهم وزمانهم وأذواقَهم، يقول:" واعلم أنَّ العربَ أودَعت أشعارها من الأوصَاف والتَّشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرَّت به من تجاربها وهُم أهل وَبَر، صُحوتُهم البوادي وسقُوفُهم السَّماء.فليسَت تعدو أوصافهم ما رأوه منهمَا وفيهِما، وفي كُلِّ واحدةٍ منهما في فصول الزّمان على اختلافهما من شتاء وربيع وصيف وخريف، من ماء وهَواء ونار وجَبَل ونبَات وحيَوان، وجَماد ونَاطِق وصَامِت ومُتَحرِّك وساكِن، وكلّ مُتَولّد من وقت نشوئه وفي حال نُموّه إلى حال النّهاية، فضمّنت أشعارها من التّشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدّتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّهِا وأمنِها وخوفها وصِحَّتها وسَقَمها، والحالات المتَصرّفة في خَلقها وخُلقها من حال الطُّفولة إلى حال الهرَم وفي حال الحياة إلى حال الموت، فشَبَّهت الشَّيءَ بِمثلِه تشبيهاً صادقاً على ما ذهبتْ إليه في معانيها التي أرادتها"[2].

فقد حَملت أشعار القدامى صُورا صادقة للعصر، فنطَقت بمجموع عناصر تفاعله مع السّياق العامّ المحيط به، من خلال ما أدركه بحواسِه.فصنع ذلك إطار ما عُرف بعد ذلك بعَمُود الشِّعر العربي.الذي ينبَني على مبدأ (الجَودة والاستِحسَان)، وِفق ما يُناسِب السِّياق الجاهلي القديم، وكأنّما هي دعوة لجعل (عمود الشعر)، أساسا صالحا لكلّ عصر أو زمان.فالجودة والرَّداءة يتولَّدان من الذَّوق، وتخضع الأذواق للمعايير الفكريَّة التي تتبدَّل مع الزّمن.على أنّ صِلة المحدث لا ينبغي أن تنقطع تماما مع السّابق."فالواجب أن يُتبيّن ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب، ليتميّز تليد الصّنعة من الطّريف، وقديم نظام القريض من

[1]- المصدر نفسه: 1/ 11

[2]- ابن طباطبا، عيار الشعر: 15-16.

الحديث، ولتُعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيّفوه"[1].

وبالتالي، فالمعاني تتداول، والحكمة تظهر من خلال الفطنة في أخذ المعنى السَّابق، مع ضرورة مراعاة مجموعة من الشُّروط وهي (احترام علاقة المعنى بإطاره المكاني والزَّماني، وضرورة تمييز المعاني المخترَعة والمبتدَعة والمعروفة بأصحابها، فلا ينظم على منوالها إلاَّ مَن كانت له قدرة على الأخذ بناصية صنعة الشِّعر، ثمّ يشترط أيضا تبيّن المعاني القديمة واختيار منها ما ينفع للتّوليد والزّيادة المستحسنة.

****

تمظهَر التَّجديد في الشِّعر العربي ضِمن صور شتى، منها ما كان في المعاني مثلما سبق الذكر، ومنها ما لامَس الجانب الشَّكلي أو الصِّياغة، أو ما راج ذكره في سوق النقد العربي القديم باسم (البديع).وهو المِحور الذي صَنع عدَّة ثنائيات نقدية كاللَّفظ والمعنى، والسَّرقات الشعريَّة، والخُصومة بين القدماء والمحدثين.وقد أفاض النقاد الحديث فيه بشكل يعكس اتّساع مفهومه عندهم، وانفلاته من حدود تعريف واضح نظرا لكثرة صنوفه وتنوعها وارتباط بعضها بالمعاني وأخرى بالصياغة من جهة.ثمّ لأنّهم وجدوا فيه مرتعا خصبا لإثارة قضية الإبداع والإتِّباع من جهة أخرى، ذلك لأنَّ بعضَهم جعلوا منه مظهراً من مظاهر أخذ المحدَثين من إنتاج الشُّعراء الأسبقِين.على أنَّ هذا الأخذ قد تجلَّى في صورة فيها شيء من الجِدَّة.

اهتمّ النقاد المشارقة بموضوع البديع، كابن المعتز، وقُدامة بن جعفر، والعسكري، والقاضي الجُرجاني...وغيرهم من الذين اتَّصفت كتبهم بنَوع من المنهجيَّة في الطَّرح والاستشهاد. على أنَّ فكرة البديع في الشِّعر قد أُثيرت في وقت أسبق، لدى الجاحظ والمبرد وابن قتيبة وغيرهم.وهم في ذلك غير مُتَّفقين، فبينَما يربطه الجاحظ بـ(المثَل)[2]، فإنَّ ابن المعتز

---

[1]- ينظر المرزوقي،أبو علي ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: 1/ 10

[2]- يتّضح ذلك من خلال استشهاده بأبيات للأشهب بن رميلة يقول في أحدها:

هم ساعد الدّهر الذي يتّقى به وما خير كفٍّ لا تنوء بساعِدِ.

يعقّب الجاحظ على البيت بقوله:" قوله "ساعد الدّهر"، إنّما هو مثل ، وهذا الذي تسمّيه الرواة البديع.

وقد قال الراعي: هم كاهل الدّهر الذي يتّقى به ومنكبه إن كان للدّهر منكب.

وقد جاء في الحديث:" موسى الله أحدُّ، وساعد الله أشدّ".والبديع مقصور على العرب.ومن أجله فاقت لغتهم كلّ لغة، وأربتْ على كلّ لسان". ينظر البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون: 56/4

يجعل منه رَديف البلاغة، وهو عنده في صُنوف خَمسة وهي الاستعارة والجِناس والطِّباق ورَدُّ أعجَاز الكلام على ما تَقَدَّمَها والمذهَبُ الكَلَامي، غير مُنكِر لوُجود عناصر أخرى قد خاض فيها النَّاس ممّا يُحَسِّنون به الكلام وعددها ثلاثة عشرة[1].ليصل البديع عند العسكري إلى خمسَة وثلاثين صنفا[2].وهؤلاء جميعاً وإن اعتبروا البديع من ألوان التجديد في الشعر العربي، فهم يصرّون على أصوله في الشعر الجاهلي، بل وحتى في الموروث الديني الإسلامي من قرآن وحديث.

يُعتبر ابن رشيق القيرواني من أكثَر النقاد المغاربة الذين خاضوا خوضاً مُفصَّلاً في موضوع التَّجديد الشَّكلي لدى الشُّعراء المحدَثين، وقد اهتمَّ بتَخريج الأمثلة ممّاَ نظم الشُّعراء، على أنّه لا يتوانى عن التَّصريح بقِراءته لِما ألّف النقاد من قبله، بكثير من معالم الأمانة العلميّة، كابن المعتز، وابن قتيبة والقاضي الجرجاني وغيرهم.

يتحدّث عن مفهوم البديع، الذي هو " الجديد، وأصله في الحبال، وذلك أن يفتل الحبل جديدا ليس من قُوى حبل نُقضت، ثمّ فُتلت فتلا آخر.وأنشدوا للشماخ بن ضرار:

أطارَ عقيقُهُ عنهُ نُسالا وأُدمج دمجَ ذي شَطَنٍ بديع

والبديع ضروب كثيرة وأنواع مختلفة، أنا ذاكر منها ما وسعته القدرة، وساعدت فيه الفكرة"[3].ثمّ يشير إلى الصنوف الخمسة التي ذكرها ابن المعتزّ ليصدّر بها حديثه عن البديع، ويضيف لها ألوانا أخرى، حتى بلغت عنده عدد ثلاثة وثلاثين نوعا.

ويبدو أنّه وقع في نفس المطبات التي وقعوا فيها، فهو يكرّر التردّد نفسه الذي أثاروه بخصوص البديع ما بين وجوده في المعنى أم في الشكل.يقول"الإبداع إتيان الشاعر باللّفظ المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثمّ لزمته هذه التّسمية حتى قيل له:بديع، وإن كثر وتكرّر الإبداع، فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد وحاز قصب السّبق"[4].فالبديع أو الإبداع عنده هو

---

[1]- وهي الالتفات،الرجوع، حسن الخروج، تأكيد المدح بما يشبه الذمّ، تأكيد الذم بما يشبه المدح، تجاهل العارف، الهزل يراد به الجدّ، حسن التّضمين، التّعريض والكناية، الإفراط في الصّفة، حسن التّشبيه، لزوم ما لا يلزم، حسن الابتداء.

[2]- ينظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، 266

[3]- ابن رشيق، العمدة: 454/1

[4]- المصدر نفسه: 453/1

مرادف للجديد، وهو لصيق اللّفظ، على أنّه لا يتوانى فيذكر عددا من أصناف البديع التي تمسّ المعاني.

وفي موضع آخر من كتابه، نجده يربط البديع بالجانب الشكلي بحيث قرنه بمفهوم الصنعة.وهو محور الخصومة التي دارت حول الشعراء المحدثين نظرا لإقبالهم على الصنعة اللفظية كضرورة زمنية حضارية من جهة، وسعيا للخروج من مأزق انفراد القدماء بالمعاني من جهة أخرى."فأوّل من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هَرمَةَ، وهو ساقة العرب، وآخر من يُستشهدُ بشعره.ثمّ اتّبعهما مقتديا بهما كُلثوم بن عمرو العتّابيّ، ومنصور النّمريّ، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس.واتّبع هؤلاء حبيب الطّائي، والوليد البحتري وعبد الله بن المعتزّ، فانتهى إليه علم البديع والصّنعة إليه، وخُتم به"[1].

ذكر ابن رشيق عددا من الشعراء المحدثين الذين اهتموا بالصنعة اللفظية، وهو مسار ينسب بدايته لبشار بن برد ونهايته لعبد الله بن المعتز، وما بينهما يوجد عدة شعراء كأبي تمام والبحتري تفاوتوا في صنعتهم بحسب كفاءتهم الشعرية.وجميع هؤلاء أثيرت حولهم الخصومات النقدية.فهم يعكسون بشعرهم وبديعهم وجهة ذوقية جديدة تعكس سياقا حضاريا واجتماعيا مختلفا مثلما يشرح ذلك القاضي الجرجاني بقوله:"فلمّا ضرب الإسلام بجرانه واتّسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى وفشا التأدّب والتطرّف، اختار النّاس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كلّ شيء ذي أسماء كثيرة، اختاروا أحسنها سمعا وألطفها من القلب موقعا وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها.واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترقّقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأوّل، يتبيّن فيها اللّين فيُظنّ ضعفا فإذا أفرد عاد ذلك اللّين صفاء ورونقا وصار ما تخيّلته ضعفا، رشاقة ولطفا"[2]. فيصير شعر هؤلاء المحدثين بديعا، تنطق بمعاني اللين والتظرّف والسّهولة، كنقطة اختلاف بينهم وبين القدماء.

لقد اهتمّ المحدثون بالصياغة اللفظية وشغفوا بالبديع، فأضحى هذا اللين صفاء ورونقا ورشاقة ولطفا، يميّزهم عن الشعراء السابقين.وباتوا في ذلك معذورين، لأنّهم كانوا في محنة، بحيث ضيّق عليهم القدماء سبيل المعاني وسبقوهم إلى نبعها، فنهلوا منه ما استطاعوا، وما

[1]- نفسه: 262/1

[2]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحق: أحمد عارف الزين: 21-22

تركوا معنا إلاّ ونظموا فيه.مثلما يشير ابن طباطبا العلوي كأحد النقاد المعتدلين بقوله:" فالمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم، لأنّهم سُبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة.فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك لا يربي عليها لم يتلقّ القبول وكان كالمطّرح المملول"[1]. فيبدو إحساس الشاعر المحدث بأنّ المتقدّمين عليه من الشّعراء قد استنفذوا المعاني، ولم يبقوا لجيله شيئا منها.فهي مِحنة دفعت به إلى تناول المعاني المسبوق إليها، مُحاولا إخفاء دَبيبه إليها على حدَّ تعبير بعض أسلافنا من النقاد.واعتبر البديع وجهاً من وُجوه إخفاء الأخذ من القديم وإزالة معالمه[2].

وقد استدرك ابن رشيق نظرته تجاه اعتبار البديع وجها جديدا أحدثه الشاعر المحدث، فنراه يتشبّث برأي النقاد السابقين كالجاحظ وابن المعتز وغيرهما، في أنَّ الذي يُحسب جديداً ليست أصناف البديع في حدِّ ذاتِها، ولكنَّ مَدار الأمر في كيفية توظيفها، فهي عند المحدثين أكثر، يقول عن أبي تَمَّام ومُسلِم بن الوَليد:" طَرَقاَ إلى الصنعة ومعرفتها طريقا سابلة، وكثّرا منها تكثيرا في أشعارهما سهَّلها عند النّاس، وجسَّرهم عليها.على أنّ مُسلِمًا أسهل شعرا من حبيب، وأقلّ تكلُّفا، وهو أوَّل من تكلَّف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بِالصَّنعة وكثّر منها.ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل صريع إلاّ النُّبَذُ اليسيرة"[3].

فالبديع لدى الشعراء المحدثين هو لصيق التَكلُّف في أشعارهم، فقد أكثَروا منه كثرة تدلُّ على قَصديَّة الفِعل في توظيفه وتحسين كلامهم به.وهو بذلك يتبنّى رأي ابن المعتز الذي يقول:"وقد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القران واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصّحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدّمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون البديع، ليُعلم أنّ بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يُسبَقوا إلى هذا الفنّ ولكنّه كَثُر في أشعارهم فعُرف في زمانهم حتى سُمي بهذا الإسم فأُعرب عنه ودُلَّ عليه"[4].

فقد جعل ابن المعتز من أقدمية البديع، سببا في تأليفه كتابه، وهو بذلك يعدُّ أوّل من أفرد البديع بدراسة مستقلّة ورغم أنّه محدث، يصرّح في مفتتح كتابه بإنكاره سبق المحدثين إلى

---

[1]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر،تحق: عبد العزيز بن ناصر المانع: 13

[2]- ينظر: أحمد سليم غنيم، تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب: 45

[3]- ابن رشيق، العمدة: 262/1

[4]- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تحق:عرفان مطرجي: 9

البديع[1].ونراه يشير إلى أبي تمّام كظاهرة أثارت حولها انتباه النّاس لكثرة تكلّفه في توظيف البديع في شعره وتزويق كلامه فظهر شغفه به حتّى غلب عليه وتفرّع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعضٍ، وإنّما كان يقول الشاعر القديم في هذا الفنّ البيت والبيتين في القصيدة، وربّما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع[2].

وهو الموقف نفسه الذي يقفه ابن رشيق في موضع آخر من كتابه بحيث ينكر على المحدثين مثل هذا الاكتشاف، بل لعلّه يُعيد قول ابن المعتز بتمامه في أنّ البديع لدى القدماء، نبَع من عَفويَّة وطَبْع "واستطرفوا ما جاء من الصّنعة نحو البَيت والبَيتَين في القصيدة بين القصائد، يستدلّ بذلك على جودة شِعر الرَّجل وصِدق حسِّه، وصفاء خاطِره، وأمّا إذا كثر ذلك، فهو عيب، يشهد بخلاف الطَّبع وإيثار الكُلفة، وليس يتَّجه ألبتَّة أن يأتي من الشِعر قصيدة كلّها أو أكثرها مصنع من غير قصد، كالذي يأتي من شعر حبيب والبحتري، وقد كانا يطلبان الصّنعة ويولعان بها.فأمّا حبيب فيذهب إلى حزونة اللّفظ، وما يملأ الأسماع منه مع التَّصنِيع المحكم طوعًا وكرهًا، ويأتي الأشياءَ من بُعدٍ ويطلبها بكُلفةٍ، ويأخذُها بقوَّة"[3].

ومع أنّ ابن رشيق يتبنّى فكرة أقدميَّة البديع ووُرُودِه لدى الجاهليِّين بغَير كُلفَة ولا تَصَنُّع، لكِنَّه يبدو أكثر قسوة على أبي تمّام، بحيث جعل منه مِثالا للتَكلُّف والإبعاد في التَّزويق الشَّكلي وطلَب الصَّعب من الألفاظ.بينما يقف ابن المعتز موقفا فيه مسحة من الموضوعية، بحيث اعتبر أنّ الإسراف البديعي لهذا الشاعر فيه من الحسن، مثلما فيه من الفشل وإساءة الهدف.فابن رشيق في موقفه هذا، ينتقد أبَا تمَّام، ويثني على البُحتُري، لكِنَّه يعجب كثيرا بابن المعتزّ الشَّاعر مثلمَا أعجب بآرائه النقديَّة التي كرَّرَها في كتابِه العمدة. يقول:"ولا أعلم شاعراً أكمَل ولا أعجَب تصنيعاً، من عبد الله بن المعتَزّ فإنَّ صَنعَته خفيَّة لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضِع إلاَّ للبَصير بدقائق الشِّعر.وهو عندي ألطف أصحابه شعرا، وأكثرهم بديعاً وافتناناً وأغزَرَهم قوافي وأوزانا.ولا أرى وراءه غاية لطالِبها في هذا الباب "[4].

---

[1]- ينظر جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة:15

[2]- ينظر ابن المعتز كتاب البديع: 9-10

[3]- ابن رشيق، العمدة: 262/1

[4]-المصدر نفسه

يظهر لنا من خلال هذا القول، موقف ابن رشيق تجاه قضيَّة التَّجديد في الشِّعر بشكل عامّ،فهو يُلِحُّ على مبدأ التَّجويد، فأسبقيَّة الشُّعراء القدامى للبديع لا يعني انفرادهم بالجودة، ولكن "المتَأَخِّر من الشُّعراء في الزَّمان، لا يضرّه تأخّره إذا أجَادَ، كما لا ينفع المتقدِّم تقدُّمَه إذَا قَصَّر،وإن كان له فضل السّبق فعليه دَرَكُ التّقصير،كما أنّ للمتأخّر فضل الإجادة أو الزّيادة "[1].

ويدلي ابن شرف بموقفه في صورة أراء انطباعية،يقول في أبي تمام: "وأمّا الطّائي حبيب فمتكلّف إلاّ أنّه يصيب، ومتعب لكن له من الرّاحة نصيب، وشغله المطابقة والتّجنيس"[2].وهو بذلك يكاد يعيد رأي ابن المعتز في أبي تمّام الذي استهجنه الناس لحرصه في طلب البديع، على أنّ تكلّفه لا يعني إخفاقه في صَنعةِ الشِّعر.بينمَا يستحسن شعر البُحتُري النَّابِعِ عن طَبعٍ سَليمٍ بلا تَكلُّف ولا عِناد أو مَلَلٍ، ويُعلِن إعجابه بابن المعتز في تشبيهاته واستعاراته وطرائقه الفنونية[3].وهو في موقفيه من الشاعرين يماثل رأي ابن رشيق فيهما.

يبدي ابن شرف إعجابه بالشّعر المطبوع من دون أن يحكّم مقياسا زمنياّ.فالقدماء وإن خلا شعرهم من التكلّف، فهذا لا يعني انفرادهم بالجودة والحسن، بل لهم أخطاؤهم وأغلاطهم المحسوبة عليهم، والتي يؤاخذون عليها.وهو الأمر الذي يصادفنا في مواضع كثيرة من كتاب (زَهر الآداب وثَمر الألباب) للحُصري القيرواني شيخ ابن شرَف، الذي يبدو من خلاله معجبا بشعر المحدثين ممّا ورد حَسنا عندهم، فَضَمِن لهم حضورا في ساحة الشِّعر، وما كانت الجودة حكراً على السَّابِقين.

قد قال أغلب النقاد المغاربة بالاعتدال والتسوية بين القديم والجديد.والعلاقة بينهما جدلية تتجاذب أطرافها وفق مبدأ التجويد ومعيار التّحسين.فحرصهم على السّير في وجهة محافظة، لا يكاد يكون خالصا، فهم لم يكونوا نقّادا وحسب، بل كانوا شعراء أيضا.ويبدو أنّ الإطار المعرفي المحيط بهم، قد أثّر فيهم.إذ أحسنوا الظنّ بالمحدثين، وأوردوا أشعارهم في كتبهم فأكثروا في ذلك،كشعر أبي تمام و أبي نواس وغيرهما..،فالتَّجديد لديهم،هو حَتمِيَّة زمَكَانية،وليسَ عَمَليَّة تَمَرديَّة.والمعِيَار الأمثَل والأصوَب في نقد الشِّعر، إنَّمَا هو اتِّباع مَبدَأ

[1]- نفسه:365/1

[2]- ابن شرف القيرواني، اعلام الكلام: 23

[3]- ينظر ابن شرف، اعلام الكلام: 23-24

التَّجويد والاستحسَان.فالجيّد هو القَريب منَ الأَفهَام البَعيد عن التوعُّر والغُموض،الذي يكون في منأًى عن الابتذال واللّين والضّعف.وأمّا الأغلاط والأخطاء والتَّجاوُزات، فهي مَطبّات مُشتَركة، وقع فيها القدماء والمحدثون على السواء.

لعلّ هذه النَّظرة المعتدلة للمغاربة، إنّما تعكس لنا خوضهم تجربة الإبداع (نَظم الشعر)، فعاشوا همومه،وأصابتهم مِحنَته،فصَاروا أكثَر قُدرَة على فَهم أغوَارِه،والتمَاس العُذر لمبدِعيه.لذلك نَراهُم يتنَاوَلون قَضيَّة الصِّراع بين القديم والجديد بشَيءٍ من الحرِصِ والتَمَعُّن.لا سِيما وأنَّها فَتَحَت السَّبيل أمَام قَضيَّة أخرى أشدّ إثارة للجدل وهي السّرقات الشعريّة.بحيث تتّضح أكثر وجوه الإبداع والإتِّباع في نقدنا المغربي القديم.

2-النص الشعري والسّرق/ التناص:

خاض نقدنا العربي القديم في موضوع السرقات الأدبيّة، وأولاها اهتماما كبيرا، حتّى أضحت من أهمّ القضايا الشائكة وأكثرها إثارة للجدل.وبذل النقاد جهودا في سبيل تحديد إطار واضح لهذه المسألة، فهم وإن اتّفقوا من جهة على القول بسلبية فعل السّرق، فإنّهم من جهة أخرى، حاولوا التّوسيع على الشّاعر تلك المضايق التي يمكن أن يقع فيها.وذلك عندما تشحّ المعاني الجديدة، فيضطرّ اضطرارا إلى أن يتتبّع الأقدمين، فيستقي من معاني الشعرا السّابقين[1].على أن يتمّ ذلك ضِمن إطار مُحدَّد،وشروط صارمة قائمة على مبدأ "التَّجويد والتحسين".

وقد ورد هذا الموضوع كشكل من أشكال الصّراع الذي كان قائما بين بين أنصار الإرث الشعري القديم والمحاولات التجديدية في العصر العباسي[2].فهو من المجالات التي

[1]- ينظر مصطفى هدّارة في كتابه:مشكلة السرقات في النقد العربي –دراسة تحليلية مقارنة-. و كذلك بدوي طبانة في كتابه: السّرقات الأدبية.

[2]- ألّفت في ذلك تآليف كثيرة تعرّضت للشعراء المحدثين الذين اشتهر أمرهم ، فاتّهموا بالسّرقة والأخذ عن الأقدمين، فهذا المتنبي قد ألّفت في سرقاته: "الحلية المحاضرة في سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره (-388هـ)"، و" الوساطة بين المتنبي وخصومه لعبد العزيز الجرجاني (-392هـ)، و"المنصف للسارق والمسروق من المتنبي لابن وكيع (-393هـ)، و"الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى للعميدي (-433هـ).

أنعشت مفاهيم الإبداع والإتّباع في تُراثنا النقدي.فأَلَّف العلماء والنُقّاد في سرقات الشعراء كتبا عدّة، وصنّفوا تصانيف كثيرة، اختلفت فيها آراؤهم وتباعدَت طرائقهم. كابن طَباطَبا العَلَوي، والصُّولي والآمِدِي والعَسكَري وعبد العزيز القاضي الجُرجَاني وغيرهم.بالإضافة إلى النقاد المغاربة كعبد الكَريم النَّهشَلي والحصري القَيروَاني وابن رَشيق المسيلي وابن شَرَف القيروَاني وحازِم القَرطَاجني وغيرهم.

ولأنّ مَدار الأمر في هذا البحث يقوم على جهود المغاربة النَّقدية، فقد تناول هؤلاء السَّرقات الشعريَّة ضِمن نقاطٍ ثلاثةٍ، وهي التي سنسعى لتركيز حديثنا عنها بشيء من التَّفصيل، والعودة ببعض جزئيَّاتِها إلى أُصولِها المشرقيَّة.وهذه العناصر الثلاثة هي:

1 – إنّما السّرقة تكون في المعاني.أمّا التملُّص منها، فيخضَع لتِقنيَّة أو حيلة، هي " آليَة الإخفاء" وجعلها المغاربة في وجوه أهمّها (نظم المنثور وعَكس المعنى ...).

2 – السّرقة هي فعل قصديّ، يقوم على نيّة الأخذ.ويظهر ذلك من خلال بعض أنواع السّرقات التي ذكرها المغاربة، فهي تعكس معا لم هذه القصديّة بشكل كبير وواضح، سواء في مصطلحاتها أو مفاهيمها .

3 – أبدى المغاربة اهتماما بالحديث عن"النصّ المشاع"، وهو النَصّ العامّ غير المرتبط بِملكيَّة مُحدّدة، وهو ما اصطلح على تسميته بـ"النصّ المشترَك".فهو لذلك لا تَعلَق به صِفة السَّرق.

****

يكاد النقاد المغاربة يجمعون على أنَّ السَّرقة لا تكون إلاَّ في المعاني، وهم يستَنِدون في ذلك إلى القاعدة النقدية المشرقيّة، ممثّلة في آراء ابن طباطبا والعسكري والآمدي... فهم يكرّرون بعضها في عمليّة تناصّ نقدي واضحة، ثُمَّ يسعَون للتوسُّع في هذه المسألة الحسّاسَة من حيث تعريفها ومواطنها وأنواعها.

يعتبر عبد الكريم النَّهشَلي من أوائل المغاربة الذين قالوا بسَرقَة المعنَى،" السَّرق في الشِّعرِ، هُوَ ما نُقِل مَعنَاه دونَ لفظِه، وأبعد في أخذه، على أنّ من النّاس من يبعد ذهنه إلاّ عن مثل بيت امرئ القيس، وطرفة، حين لم يختلفا إلاّ في القافية، فقال أحدهما و"تجمّل"، وقال

الآخر"وتجلّد".ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللَّفظ والمعنى، و يكون الغَامِض عندهم بمنزِلة الظَّاهر، وهم قليل"[1].

فالسّرقة في هذه الحالة، تكون في جهة المعاني،وتصير غالبا حتميّة ينبغي الحذر والتحرّز في ارتكابها، فقد توقع فاعلها في ممرّ ضيّق يفضحه بين النّاس. فكلّما كان أخذ المعنى بعيدا، كان أكثر غموضا وخفاء.على أنّ بعض السّرقات مكشوفة كالذي يُروى بشيء من الجدل حول بيتين لامرئ القيس وطرفة بن العبد[2]، بحيث يبدو التشابه كبيرا،

يقول امرؤ القيس:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطيَّهم يَقُولُونَ لاَ تَهلك أَسَى وَتَجَمَّلِ[3]

وقال طرفة:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيّ مَطيّهم يَقُولُونَ لاَ تَهلكْ أَسَى وَتَجَلَّدِ[4]

فالبيت هو نفسه، بمعناه وأكثر لفظه، ولم يتغيّر سوى حرف الروي من القافية، بين "اللام"و"الدال"،حتّى قيل إنّ طرفة سرقه من امرئ القيس، واعتبر ذلك من السرقات المفضوحة[5].

فتداول أسماء ثقيلة في تاريخ الشعر العربي، كامرئ القيس وطرفة بن العبد، في موضوع حسّاس يؤكّد ما قاله ابن رشيق من أنّ باب السرقات هو "باب مُتَّسِع جدّا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدَّعي السّلاَمة منه، وفيه أشياء غامضة إلاّ على البَصير الحاذِق بالصِّناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل الُمغَفَّل"[6].فالسّرقة لم تعد حكرا على شعراء فاشلين، مغمورين أو حتّى على المحدَثين فحسب، بل إنّها همّ قد يقع على عاتق الفحول القدامى أيضا.على أنّ للأخذ حيل مبنية على الفطنة والتمكّن من الصّنعة، وهي تنبي عنهما.

---

[1]- ابن رشيق، العمدة:1039/2

[2]- ينظر البيتين عند الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ،وضع حواشيه، ابراهيم شمس الدين:304

[3]- امرؤ القيس، ديوانه،شرح: محمد ابراهيم الحضرمي: 325/1

[4]- طرفة بن العبد البكري، ديوانه، شرح: يوسف الأعلم الشنتمري: 05

[5]- كما اعتبرالنقاد البيتين من الشواهد الدالّة أيضا على الأخذ غير المباشر أو غير المقصود (ضمن ما سموه بالمواردة).

[6]- ابن رشيق، العمدة: 1037/2

ويدعو النَّهشلي إلى ضرورة التروّي في قضية السَّرقة، مُؤَكِّداً على أنَّها تكون في المعاني أكثر.يقول "وينبغي لمن نَظَر في هذا الباب أن لا يعجَل بأن يقول هذا مأخوذ من هذا حتّى يتأمّل المعنى دون اللّفظ، ويعمل الفكر فيما خفي، فإنّما السّرق في الشّعر ما نُقل معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه"[1].فالسَّرقة، لصيقة المعنى، على أنّ الأمر يستدعي التمعُّن وطول نظَر، ذلك لِأنَّ من وُجوه الأَخذ ما يكون غامضاً خفيّاً، إلاَّ على البَصير المدقِّق.

وتتَبَّع أبو اسحاق الحُصري القيرواني السَّرقات الشعريَّة من خلال معاني الشُّعراء، فكان يَهتمَّ بتخريج معالم سرقاتهم، فيمدح بعضَها إذا أفلح صاحبها في حُسن نقلِها، ويذُمُّ أخرى ويَعيبها في حال فشَل مرتكبها في إظهارها في أحسن من الصُّورة التي كانت عليها.من ذلك قول الطرمّاح بن الحكيم الطّائي:

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الذِي طَالَ أَصْبِحْ بِيَومٍ وَمَا الإِصبَاح فِيكَ بِأَروَحِ
عَلَى أَنَّ لِلْعَيْنَينِ فِي الصُّبْحِ رَاحَة لِطَرْحِهِمَا طَرْفَيهِمَا كُلَّ مطرَحِ

فنَقَل لفظ امرئ القَيس ومعناه[2]،وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة، فخفّف ذلك من ذنبه[3].

فالسرقة كما يراها الحصري، لا تكون إلا في المعاني، على أنّ ذلك يحتاج إلى تمكّن في حسن الصياغة، بحيث يصير اللفظ الجيد الجديد، غطاءا يستر المعنى المسروق.

وقد سبق أبو هلال العسكري النقاد المغاربة في التطرُّق إلى هذا الأمر، بقولِه:" ليس لأحد من أصناف القائِلين غِنى عن تناول المعاني ممَّن تقدَّمَهم، والصَبّ على قوالب مَن سبقَهم.ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم،ويورِدوها في غير حِليتها الأولى،ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك، فهُم أحقّ بها مِمَّن سبق إليها "[4].

---

[1]- المصدر نفسه: 1052/2

[2]- بيت امرئ القيس هو :
ألا أيّها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل.
ينظر:امرؤ القيس، ديوانه: 69

[3]- الحصري، أبو إسحاق القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب:748/2.

[4]- العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم: 196.

فالسّرقة حتميّة لا مفرّ للشاعر من الوُقوع فيها، بل إنّها تُمارس عليه سُلطة ضاغطة تفرض قوّتها، بحيث لا يجتنب همَّها، إلاّ إذا أَتقَن صنعتَه، وساعدَه طبعُه، فيجد للمعاني التي سرقها حِليَة جديدة غير تلك التي كانت عليها.أي حُسن صِياغة، وجَودَة نَظمٍ وتركيب.

وقد توقّف المغاربة عند مواطن سرقة المعاني، والتصَرُّف في اللَّفظ، والحِيَل المتَّبعَة لسَترها.يقول ابن شَرَف القيرواني:" فمنها سرقة ألفاظ، ومنها سرقة معان، وسرقة المعاني أكثر، لأنَّها أخفَى من الألفاَظ، ومنها سَرقة المعنى كلّه، ومنها سَرقة البعض، ومنها مسروق باختصار في اللَّفظ، وزيادة في المعنى، وهو أحسن السَّرقات، ومنها سَرقة مَحضَة بلا زيادة ولا نقص، والفَضل في ذلك للمَسرُوق منه، ولا شيء للسَّارق"[1].

يفصّل ابن شرف الحديث في أنواع السرقة الرّائجة بين الشعراء،على أنّها في المعاني أكثر.وأمّا اللفظ فيكون التصرّف فيه بحسب فطنة الشاعر،وحسن إتقانه صنعته.وهو الأمر الذي يجعل من المعنى المأخوذ،أمرا مكشوفاً وواضحاً، أو خفيّاً عميقا(محمودا أو مذموما)،

وفق ما يلي:

1 – سرقة المعنى كلّه أو بَعضه.

2 – سرقة المعنى باختصار في لفظِه، وزيادة في معناَه (محمودة).

3 – سرقة بزيادة في اللَّفظ، وقُصور في المعنى (قبيحة مذمُومة).

4 – سرقة المعنى واللفظ، بلا زيادة ولا نقص.

ويأتي ابن رشيق المسيلي ليزيد هذه التقسيمات إيضاحا، من خلال تسمية كلّ نوع منها، يقول:"فمن أخذ معنى بلفظه كما هو،كان له سارقا، فإن غيّر بعض اللفظ، كان له سالخا، فإن غيّر بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه، كان ذلك دليل حذقه"[2].وبالتالي، فهو يلتقي بأبي هلال العسكري[3] في تقسيماته لأنواع السَّرق وتسميَّتها:

1 – السرق، هو أخذ للمعنى كاملا بلفظه.

2 – السّلخ، هو أخذ للمعنى مع تصرّف في اللفظ.

---

[1]- ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام :42

[2]- ابن رشيق، العمدة:1054/2

[3]- العسكري، الصناعتين: 197.

3 – دليل الحذق، ويكون باختلاس المعنى مع التصرُّف فيه، وحُسن إخفائه.وفي ذلك حِيَل كثيرة.

تحدَّث المغاربةُ عن حِيل إخفاء المعاني المسروقة، والتي وردت في صور عديدة "فالمتبَّع إذا تناول معنى فأجاده، بأن يختَصِره إذا كان طويلاً، أو يبسطه إذا كان كزّا، أو يُبيّنه إذا كان غامضاً أو يختار له حَسَن الكلام إن كان سفسَافا أو رشيق الوزن إن كان جافياً، فهو أَولَى من مُبتدعه، وكذلك إن قَلَبَهُ أو صرفَهُ عن وجه إلى وجه آخر"[1].

يُحيلنا نصّ ابن رشيق إلى طبيعة الأخذ،التي تصنع إطار الاتّباع والابتداع في الشّعر، وهي تقوم على وجوه لا بدّ أن يتقنها المتّبع الآخذ،ويبدو مدار الأمر قائما على "المعنى" وهي على وجوه أو شروط:

1 – الاختصار في المعنى الطويل من دون إخلال، في عمليّة إظهار لجمالية الإيجاز في كلام العرب.

2 – البَسط في المعنى الكزّ اليابس.

3 – تَبيين المعنى وتوضيحه، إذا ورَد غامضاً صَعبَ الفَهمِ.

4 – اختيار اللَّفظ الحَسَن للمَعنى السَفسَاف، قد ينفي عنه رداءته، ويُحَسّنه حتىّ ليبدو جديدا، ومنه أيضا التَّحسين الصَّوتي عن طريق تغيير الوزن، وتعويض الجافي المنفّر وصعب الوَقْع في السَّمع، بالرّشيق السَّهل المتّزن.

5 – القَلب أو التَّبديل أو صَرف المعنى من وجه إلى آخر.

فمثل هذه التّقنيات،التي تكون في تناول المعنى المأخوذ أو السّابق، إذا أفلح في تطبيقها التّابع، كان أولى به من مبتدعه، فإن أخفق وقصّر، كان ذلك دليلا على سوء طبعه وسقوط همّته وضعف قدرته.فأمّا إن ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء، لا غيرها.

ويتفق ابن رشيق في ذلك مع رأي القزويني الذي أورد فيما بعد صورا من هذه الحيل يقول:"ولا يغرك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسيبا والآخر مديحاً أو هجاء أو افتخارا أو غير ذلك، فإنّ الشاعر الحاذق إذا عمد إلى المعنى المختلَس لينظمه، تحيّل في

[1]- ابن رشيق، العمدة: 1054/2.

إخفائه فغَيَّر لفظه وعدَل به عن نَوعِه ووزنه وقافيته"[1].فتغيير الوزن أو المعنى، من خلال تبديل الأغراض وغير ذلك من ألوان التصرّف، يُمكن أن يُغطِّي على المعنى المسروق.على أنّ مثل هذه التِّقنيات في تناول المعنى المأخوذ أو السَّابق، كُلَّما أفلَح في تطبيقها المتّبِع"كان أولى به من مبتدعه، فإذا أخفَق وقصّر،كان دليلاً على سُوء طبعِه وسقوط همِّته وضعف قدرته،فأمَّا إن ساوى المبتدع، فله فضيلة حُسن الاقتداء،لا غيرها"[2]

ويبدو أن النقاد المغاربة قد ساروا في الاتِّجاه نفسه الذي سطّره النقاد المشارقة منذ ابن طباطبا العلوي، والذين اشترطوا (آلية الإخفاء)أو (تقنية الإخفاء)، أي إخفاء الشعراء للمقروء الثقافي أو النصوص الغائبة من خلال ما حفظوا أو رووا من أشعار سابقيهم[3]، وما يضمّ ذلك من تداول وإعادة استخدام هذا الرَّكام المحفُوظ، ليجعلوها مادّة ينبني عليها صورهم الجديدة المبتدعة،ولا تتمّ هذه العَمليَّة على أحسن وَجه إلاَّ إذا أتقن الشُعراء عَمليَّة إخفاء أو ستر الأصل، وإبعاده عن الانفضاح والكشف.فقد أجمعوا على أنّ الاجترار مرفوض،والتَّحوير والتّجديد مقبول،وهم يثِقون بمقدرة الشاعر الواعي الذي يمكن أن يأخذ من السّابقين بصُورة ذكِيَّة بحيث لا يُمكِن للمَتلَقِّي أن يكتَشِف ذلك [4]. ومن بين هذه الطَّرائق، نجد (نَظم المنثُور)، و(عَكس المعاني).

يعتبر (نَظم الَمنثور) من بين أنواع الإخفَاء التي استَحسَنها النُقّاَد المشارقة والمغارِبة على حدٍّ سواء، واعتبَروها من أنواع سَرقة المعاني التي يَلجَأ إليها الشَّاعِر، يقول ابن رشيق " وأجلّ السَّرقات، نظم المنثور وحلّ الشعر، وهذه لمحة منه.قال نادِب الاسكندر:"حرّكنا الملك بسكونه"، فتناوله أبو العتاهية، فقال:

قَدْ–لَعَمْرِي–حَكيتَ لِي غُصَصَ المَوْ تِ، وَحَرَّكْتِنِي لَهَا، وَسَكَنْتَا

وقال أرسطاطاليس يندبه:"قد كان هذا الشّخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه عِظةً قطّ أبلغ من موعظته بسكوته".

---

[1]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة:310

[2]- ابن رشيق، العمدة:1054/2

[3]- ينظر: أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء: 138.

[4]- ينظر: أحمد جاسم حسين، الشعرية –قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي -.:96

وقال أبو العتاهية في ذلك:

وَكَانَتْ فِي حَيَاتِكَ لِي عِظَاتٌ فَأَنْتَ اليَوْمَ أَوْعَظُ مِنْكَ حَيّاً

وقال عيسى عليه السَّلام: "تَعْمَلون السيِّئات، وَترجونَ أَنْ تجَازُوا عَلَيهَا بمِثلِ مَا يجازَى بِهِ أَهل الحَسَنَات، أَجَلْ، لا يُجنَى مِنَ الشَّوكِ العِنَب".

فقال ابن عبد القُدُّوس:

إِذَا وترتَ امرَءًا، فَاحْذَرْ عَدَاوَتَهُ مَنْ يَزْرِعِ الشَّوْكَ، لاَ يَحصد بِهِ عِنَباً"[1].

فقد قام ابن رشيق بتَخريج شواهد وأمثلة من المنظُوم المبني على المنثُور من الكلام، مُعتبرا ذلك من معالم السَّرقات الجليلة، ومن صُور فطنة الشَّاعر، لا سيما إذا أحسَن في ذلك، كما فعل البُحتُري الذي تناول كلامًا نثريًّا قالته امرأة من أهل البَصرَة لبَشَّار بن بُرد:"أيّ رجل أنتَ لو كنتَ أسود الرَّأسِ واللّحية ؟فقال بَشَّار:أما علمتِ أنّ بِيضَ البُزَاة أثمن من سُود الغِربَان؟،فقالت:أمَّا ذلك فحَسَن في السَّمع، فمَن لكَ بأنْ يُحَسِّنَ شيبتَكَ في العين، كما حسَّن قولَك في السَّمع؟.وكان بشّار يقول:ما أفحَمَني قَطّ غير هذه المرأة.

أخذ البُحتُري قول بَشَّار، فقال:

فَبَيَاض البَازِيّ أحسَن لَوْنًا إِنْ تَأَمَّلْتِ مِنْ سَوَادِ الغُرَابِ."[2]

فقد نظر ابن رشيق إلى حيلة نظم المنثور بنظرة إيجابية، يقول:" فما جرى هذا المجرى، لم يكن فيه على سارقه جُناحٌ عند الحُذَّاق"[3].وبذلك فهو يلتقي مع ابن طبَاطبَا الذي أثار مسألة سرقة المنثُور ونظمه، بشيءٍ من التَّفصِيل وتخريج الأمثلة[4].فللشاعر "إن وجَدَ المعنى اللَّطيف في المنثور من الكلامِ، وفي الخُطَب والرَّسائل والأمثال، فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصّائغ الذي يُذيب الذَّهَب والفِضَّة الَمصُوغين فيُعيد صياغتهما بأحسن ممَّا كانَا عليه.وكالصبَّاغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ

---

[1]- وترتَ: أفزعتَ، وترته:أفزعته، وأدركته بسوء أو مكروه، أو ظلمته. ينظر العمدة: 1058/2

[2]- ابن رشيق ، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحق: الشاذلي بويحيى: 95

[3]- ابن رشيق، العمدة: 1059/2

[4]- ينظر ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر:127-128-129

الحسنة، فإذا أبرز الصّابغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصبَّاغ ما صبغه على غير اللّون الذي عهد قبل، التبَس الأمر في المصُوغ والمصبوغ على رَائِيهِما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها"[1].

فالشّعر والنّثر هما في الأصل مادّة واحدة (كلام)، تماما كمصوغات الذّهب والفضّة فهما في الأصل المادّة نفسها (معدن).وبالتالي، فالعبرة إنّما تكون في الصياغة، وتغيّر فنون القول، فإذا عثر الشاعر على المعنى اللطيف في الكلام المنثور (خطبة، رسالة، مثَل)، فجعله شعرا، قد يكون هذا الأخذ أكثر عُمقا وخفية، بحيث يلتبس على المتلقي النّبش في أصله والبحث عن أوّله، وقد انتشر ذلك في أشعار العرب."فالشّعر رسائل معقودة، والرّسائل شعر محلول، وإذا فتّشتَ أشعار الشعراء كلّها، وجدتها متناسبة، إمّا تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخُطب البُلغاء وحِكَم الحكماء"[2].وبالتَّالي، ينبغي إلغاء الحدود الفاصلة بين النّظم والنّثر الفنّي، فكلّ ذلك يُعدُّ نتاجا كلاميّا يتقاطع فيه الشّعراء مع الخطباء والبلغاء والحكماء وغيرهم.

كما توقّف النقاد المغاربة عند حيلة أخرى من حيل الإخفاء، وهي (عكس المعاني)أو قلبها.وهو تأكيد منهم على أنّ فعل السرقة في الشعر جائز، على أنّ الأخذ يخضع لبعض الآليات الخاضعة هي الأخرى لفطنة الشاعر وحسن تمكّنه من صنعته.ومن الذين قالوا بعمليّة القلب أو العكس، نجد الحصري القيرواني في قوله:"وقلب المعنى، إذا تمكّن الشاعر من إخفائه، لا يجري مجرى السرقة.كقول بعض الشعراء يصف قلما في يد أحد الكُتّاب:

مُحذّف الرَّأْسِ وَمُسوَدُّهُ كَإِبْرَةِ الرَّوقِ مِنَ الرِّيمِ.

فهذا البيت الأخير، مقلوب من قول عدي بن الرّقاع العاملي، وقد وصف قَرْنَ ريم، وشبهه بقلم عليه مداد، وذكر ظبية.

تُرجَى أَغَنَّ كَأَنَّ إبْرَةَ رَوْقِهِ قَلَمٌ أَصَابَ مِن الدَّوَاةِ مِدادَهَا[3]

---

[1]- المصدر نفسه:126-127

[2]- نفسه:127

[3]- أبو اسحاق الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب: 445/2

فصورة شكل القلم ملطّخا بالمداد، تتقاطع مع صورة قرن الظّبي، فورد تشبيه هذا بذاك في عمليّة عكسيّة في البيتين المختلفين.وهي العمليّة التي تغطي على السرقة، بشرط أن تخضع لتمكّن وقدرة.لأنّ "من المعاني ما لا ينقلب، ألا ترى أنّك تقول: نام القوم حتى كأنّهم موتى، ولا يحسن أن تقول: ماتوا حتى كأنهم نيام، وقد أُخذ على أبي تمام قوله:

نَارٌ يُسَاوِرُ جِسْمَهُ مِنْ حَرِّهَا لَهَبٌ كَمَا عَصفَرت شِقَّ إزارٍ

فقيل: وإنّما تشبّه الثياب المعصفرة بالنّار، فهذا وما أشبهه لا يتوازن انعكاسه، وتتضادّ قضاياه، وإنّما يصحُّ القلب فيما يتحقّق تضادّه أو يتقارب[1].

فعكس المعاني التي اعتبرها ابن طباطبا العلوي من أنواع السرق المستحبّة، فإنّ الحصري القيرواني، يجدها معيبة في بعض الحالات التي تصنع فيها عمليّة العكس خللا في المعنى، يرفضه العقل ويأباه المنطق.فعلى الشاعر أن يتخيّر بفطنته المعاني التي يَرغَب بعَكسِها.وقد بَيَّنَها من بعدُ حَازم القَرطَاجَني[2] بأنَّها المعاني التي قَلَّت في نفسِها، وبات حجم استعمالها غير كبير.وهو قسم من المعاني مهدّد بالسّرقة، ضمن تقنيات ثلاث وهي:

1 - تَركيب معنى جديد على المعنى السابق.

2 - إضافة زيادة حسنة إلى المعنى السابق.

3 - تَبديله من وجه إلى وجه، كقَلبِه أو جَعلِه في عِبارَة أَحسَن.

فما وافق هذه الوجوه، فهو مقبول،وما نافرها ولم يجر مَجراها،من شأنه أن يوقع صاحبها في أسر السَّرقة المحضة المكشوفة.

والحديث عن حِيَل أَخذ المعاني السَّابِقة سواء بعَكسِها وقَلبِها، أو نَظمِها إذا أُخِذَت من المنثُور، أو تدبُّر صِياغة لفظيَّة جديدة لها، أو تبديل أغراضها...،كلُّ ذلك يَدُلّ على أنَّ هذا الأخذ، هو فِعل قَصدي في بعضِ جوانبه.

****

[1]- ينظر المصدر نفسه:2/448-449

[2]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:193

أجمع النقاد المغاربة على أنَّ السَّرِقة الأدبيَّة في جُملتها تخضَع للنيَّة، وللشُّعور الواعي بالأخذ، أي إنَّ الشَّاعر يقصِد قصداً إلى أخذ معاني غيره.وهو السَّبَب الذي جعلَهم يعتبِرونه فِعلاً مَعيباً.يقول ابن شرف القيرواني:"ومن عيوب الشِّعر،السَّرق.وهو كثير الأجناس في شعر الناس "[1].ثمّ جاء بعده حازم القرطاجني فقال:" والسرقة كلّها مَعيبة وإن كان بعضها أشدّ قُبحاً من بعض"[2].وهما بذلك يتَّفِقان مع جمهور النقاد القائلِين بذَمِّ السرقات.على أنّها شرّ لابدّ أن يقترف الشاعر منه نصيبا.

يقول أحدهم:

وَفَتى يَقُولُ الشِّعْرَ إلاَّ أَنَّهُ فِي كُلِّ حَالٍ يَسْرِقُ المَسْرُوقَا[3]

أي إنَّ المعاني تكون متداوَلة بين الشعراء، فتتجاوز حدود الزمان والمكان، بحيث يَسرق الواحد من الآخر، رغم علمه بفداحة فعله. ولكن، هو الكلام الذي يحيا بالتكرار.

يقول عبد الكريم النهشلي:"واتّكال الشاعر على السَّرقة بَلادَةٌ وعَجزٌ، وتَركهُ كلَّ معنىً سُبِق إليه جَهلٌ.ولكنَّ المختَارَ لهُ عندي أوسطُ الحالات"[4].

يحيلنا قول النهشلي إلى فكرة القصديّة في السّرقة، على أنّ ذلك يجب أن يخضع لمبدأ الاعتدال (فلا تَفريط ولا إفراط).وعبارة "أوسَط الحالاَت"، تمثّل الاتّجاه المعتدل في تداول المعاني، ذلك الاتّجاه الذي لا يتغافل بالكليّة عن معاني السّابقين، وفي الوقت ذاته، لا ينقل المعنى بلفظه ومعناه، وإنّما يبتغي بين ذلك سبيلا، فيأخذ المعنى، ويكسوه بلفظه وصياغته هو، ممّا يكسب الشعر أو القصيدة طابعه وسمته الفنيّة"[5].فكثرة الاتّكال على معاني الغير، أمارة على بلادة النّاقل وعجزه، وتركه لها تركا كليّاً، يُعدّ من معالم الجهل وضعف الصّنعة.وإنّما التوسّط في الأخذ فطنة.لا سيما إذا اصطبغ بالجودة والدقّة، فتخفى معالمها السّابقة ويصعب تبيّنها.

تظهر صِفة القَصديَّة في فعل السّرقة، من خلال جملة المسميات التي أوجدها النقّاد في تطرّقهم لأنواع السرقات، وهي كثيرة تشير جلّها إلى مواقف صامدة تعتبر الأخذ فعلا

---

[1]- ابن شرف القيرواني، اعلام الكلام :42

[2]- ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 196

[3]- الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب: 804/3

[4]- ابن رشيق، العمدة: 1038/2.

[5]- أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء –قراءة في النظرية النقدية عند العرب -: 120

معيبا،كـ(السَّلخ، المسخ، النَّسخ، الإغَارة، الاهتِدام، الانتحَال...)،وهي مصطلحات تدلّ على القوّة والسّطو والاعتداء..ويبدو أنّ دلالتها في الشعر، تنبني على نظرة أخلاقية بالدرجة الأولى، بينما يعدل بعضها الآخر عن ذلك، فيُفيد حركيّة فعل الأخذ، في تصرّف الشعراء فيه كـ(الاصطراف، الاستلحاق، التّضمين ..وغيرها).

تداول النقّاد المغاربة هذه المصطلحات عن نظرائهم المشارقة، على أنَّ ابن رشيق يعتبر أكثرهم تفصيلا في الحديث عن هذه الأنواع وأحرصهم على الاطّلاع على الدراسات النقديّة السّابقة وكتب المتقدّمين، من ذلك إقراره بالأخذ عن الحاتمي:" وقد أتى الحاتميّ في حِلية المحَاضُرة بألقاب مُحدثة، تدبّرتُها ليس لها محصول إذا حقّقت كالاصطِرَاف، والاجتِلاَب، والانتِحَال، والاهتِدامَ والإغَارَة والمرافَدة والاستِلحاَق، وكلّها قريب من قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض، غير أنّي ذاكرها على ما خيّلتَ فيما بعدُ"[1].

وتظهر هذه الأنواع في تخريجات النقاد المغاربة لأنواع السرقات في شعر الشعراء، وأوردوا أمثلة عديدة في ذلك، مصرّين على صفة حضور نيّة القصد في الأخذ.

1-**الاصطراف**: وهو نوع من السرق المقصود الذي توافرت فيه نيّة الأخذ الصّريح، فيرى الشَّاعر نفسه أولى بذلك الكلام من قائِله ويقَع الاصطِرَاف من الشِّعر على نوعين: أحدهما الاجتِلاَب وهو الاستِلحَاق والآخر الانتِحَال.

فأمّا الاجتلاب" فيكون لغير معنى السرق، وهو أن يرى الشاعر بيتا يصلح لموضع من شعره، فيجتَلِبه"[2].نحو قول النابغة الذبياني:

وَصَهْبَاء لَا تخفي القذَى، وَهوَ دُونَهَا تَصفّتُ في رَاوُوقِهَا حِينَ تُقْطِبُ

تَمَزَّزْتُهَا، وَالدِّيك يَدْعُو صَبَاحَهُ إِذَا مَا بَنُوا نَعْشٍ دَنَوا فَتَصَوّبُوا

فاستلحق الفرزدق البيت الأخير، فقال[3]:

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 1037/2

[2]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:85

[3]- ابن رشيق، العمدة:1040/2

وَإجَّانَة رِيَّ السُّرُورِ كَأَنَّهَا إِذَا غُمِسَت فِيهَا الزُّجَاجُة كَوْكَبُ

تَمَزَّزْتُهَا وَالدِّيكُ يَدْعُو صَبَاحَهُ إِذاَ مَا بَنوا نَعْش دَنُوا فَتَصَوَّبُوا[1]

وأمّا الانتحال عندهم، فقول جرير:

إِنَّ الذِينَ غَدوا بِلُبِّكَ غَادَرُوا وَشَلاً بعينيك لاَ يَزَالُ مَعِينًا[2]

غَيَّضْنَ مِن عبرَاتِهِنَّ، وَقُلْنَ لِي مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الهَوَى وَلَقِينَا ؟

فإنّ الرُّواة يجمعون على أنَّ البُيتين للمعلُوط السُّعدِي، انتحلهما جَرِير[3].وهما من أفضل ما في قصيدته[4].

والانتحال هو أن ينتحل الشاعر شعر غيره، وهو المصطلح الذي راج ذكره عند ابن سلام الجمحي في بحثه عن أصالة الشعر الجاهلي.بحيث تطرّق إلى الموضوع بكثير من الاهتمام في مقدّمة كتابه.وبدأ من فكرة أنّ "في الشعر مصنوع مفتعل موضوع،كثير لا خير فيه"[5].ويعود ذلك إلى أسباب أهمّها عدم اخذ الرواة للشعر عن أهل البادية،بل تداولوه رواية من كتاب إلى كتاب.ثمّ نوعية بعض الرواة الذين تطفّلوا على مجال الشعر،فارتكبوا أغلاطا كثيرة،ثمّ ضياع أكثر الشعر بسبب الحروب والغزوات والقتل، ثمّ إلى استغلال بعض العشائر شعر شعرائهم، فزادوا فيه ونسبوه إليهم.ومن القبائل من فعلت ذلك بغية الاستلحاق بمشهوري الشعراء أو العكس.ثمّ الرواة وأشهرهم حماد الراوية الذي كان أوّل من جمع أشعار العرب، وكان غير موثوق به، ينحل شعر الرّجُل غيرَه، وينحله غير شعره، ويزيد في الأشعار[6]

---

[1]- المصدر نفسه:1041/2

[2]- البيتان في ديوان جرير، على أنّ الثاني منهما يسبق الأوّل في الترتيب.ينظر الديوان بتحقيق نعمان محمد أمين طه:386/1

[3]- ابن رشيق، العمدة:1043/2

[4]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:85

[5]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر: 4/1

[6]- ينظر منير سلطان، ابن سلام الجمحي وطبقات الشعراء: 187 و 190

وهذا يدلّ على أنّ عمليّة تداول المعاني بين الشعراء، في تمام التّعقيد.فأسباب السرقة من زيادة ونقصان ونحل وانتحال، وصنع للأشعار وتزوير نسبة قائليها،كلّ ذلك دفع ببعض النقاد كعبد الكريم النهشلي إلى القول:"ينبغي لمن نظر في هذا الباب أن لا يعجل بأن يقول هذا مأخوذ من هذا"[1].وتبعه القَزويني في ذلك بقوله:"لا ينبغي لأحد بتَّ الحكم على شاعر بالسرقة، ما لم يعلم الحال، وإلاّ فالذي ينبغي أن يقال:" قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا"، فيغتنم به فضيلة الصّدق، ويسلم من دعوى العلم بالغيب ونسبة النّقص إلى الغير"[2].فتصير المعاني بذلك كسلسلة محكمة الحلقات، متشابهة يعسر تبيّن أوّلها.

2-**الإغَارَة**: وهي من أنواع السّرق المقصود، المبنيّ على نيّة الأخذ.و"يرى قوم أنّ الإغارة، أخذ للفظ بأسره أو المعنى بأسره"[3].وتعدّ من السرقات المفضوحة .

يقول طرفة بن العبد (البسيط):

وَلاَ أُغِيرُ عَلَى الأَشعَارِ أَسْرِقُهَا عَنْهَا غنِيتُ، وَشَرُّ النَّاسِ مَنْ سَرَقَا[4]

فاستعمل طرفة كلمة (أغير)، من الإغارة، واستَعارها من حَيّزها الدلالي الذي كان سائداً في سطو القبائِل بعضها على بعض.فتغِير الواحدة على الأخرى، وتسلبها مالَها ونساءها وشرَفها، في عمليَّة سَطو مقصودة.والتحقت اللَّفظة بمجال الشعر، لتدلّ على السطو الواضِح الذي يُمارسه الشعراء على أشعار غيرهم،وذلك "أن يصنع الشاعر بيتا، أو يخترع معنا مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا، وأبعد صَوتا، فيروى له دون قائله، كما فعل الفرزدق حين أغار على بيت جَمِيل:

تَرَى النَّاسَ مَا سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَأْنَا إِلَى النَّاسِ وَقَّفُوا

[1]- ابن رشيق ، العمدة: 1052/2
[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة:312
[3]- ابن رشيق، العمدة: 1044/2-1045
[4]- طرفة بن العبد، ديوانه: 165

فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه لجميل.ولا أسقطه من شعره[1].وذكر عبد الكريم النَّهشلي الأبيات نفسها التي أوردها ابن رشيق.ويزيد على ذلك أنّ الفرزدق لما سمع قول جميل(تَرَى النَّاسَ مَا سِرْناَ يَسِيرُونَ خَلفَنَا...البيت)،حسده وقال له:" تَجَافَ لي عنه، فأنا أحَقّ به مِنك، متى كان الملك في عُذرة؟. إنّما هو لمضَر وأنا شاعرها، فهي تُروَى للفَرَزدَق"[2].

توافرت نيّة السرقة في هذه الرواية من خلال السّطو العلني والمباشر الذي طبّقه الآخذ (الفرزدق)،مستندا غلى قوّته (شهرته وبُعد صِيته)، ويبدو المأخوذ منه (جميل)، في موقف الضعيف المستسلم.

وقريب من هذا، ما أورده ابن شرف القيرواني، من سرقة الحسن أبونواس لمعنى أبي الشيص بكماله.وذلك أنّ هذا الأخير قال:

وَقَفَ الهَوَى بِي حَيْثُ أَنْت فَلَيْسَ لِي مُتَأَخّر عَنْهُ وَلاَ مُتَقَدّمُ

فسرقه أبو نواس بتمامه، فقال:

فَمَا أَجَازَهُ جُود، وَلاَ حَلَّ دُونَهُ وَلَكِن يَسِيرُ الجُودُ حَيْثُ يَسِير

فهذا هذا، على أنّ بيت أبي الشيص أحلى وأطبع، ومع حلاوته جزالة، وقد ذكر عن الحسن أنّه قال: ما زلتُ أحسد أبا الشيص على هذا البيت، حتّى أخذتُه منه"[3].

نلاحظ تكرار لكلمة(حسد)، في الروايتين، وكأنّنا بمواقف أخلاقية تفسّر فعل السّرقة، من حيث إنه مقصود مبنيّ على حُضور النيّة، والوعي بالسّطو على ما يملك الآخر.وأنّ ذلك كلّه يتحرّك وفق شعور ينمّ عن أنانية شديدة (الحسَد).ويظهر ذلك أيضا فيما أورد الحصري القيرواني من شواهد، كقول ابن بسّام:

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 2/1044-1045

[2]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع، تحقيق: محمود شاكر القطان: 302- 303

[3]- ابن شرف القيرواني، اعلام الكلام: 42

لاَ أَظْلِمُ اللَّيْلَ، وَلَا أَدَّعِي أَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ لَيْسَتْ تَغُورُ

لَيْلِي كَمَا شَاءَتْ، فَإِنْ لَمْ تَزُرْ طَالَ، وَإِنْ زَارَتْ فَلَيْلِي قَصِيرُ

وإنّما أغار ابن بسّام على قول علي بن الخليل، فلم يُغيّر إلاّ القافية:

لَا أَظْلِم اللَّيلَ، وَلَا أَدَّعِي أَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ لَيْسَتْ تَزُولُ

لَيْلِي كَمَا شَاءَتْ، قَصِيرٌ إِذَا جَادَتْ، وَإِنْ ضَنَّتْ فَلَيْلِي طَوِيلُ

يعلّق أبو إسحاق الحصري القيرواني على ذلك بقوله:"ولعمري إنّ هذه ليست سرقة، وإنَّما هي مكابرة محضة، وأحسب أنّ قائله، لو سمع هذا لقال:هذه بضاعتنا رُدّت إلينا"[1].فهذه (المكابرة)، كما لو أنّ دلالتها عبارة عن تعقيب أخلاقي ينمّ عن معنى التّحدي والمجاهرة بالأخذ.وانطلاقا من ذلك، تعني الإغارة الأخذ المقصود، الذي قد يكون كاملا، أي سرقة المعنى واللَّفظ، وقد يكون جزئيًّا بتصرُّف من زيادة وتغيير، أي سرقة المعنى بأكثر لفظه.

3-الغَصْبُ:وهو أن يأخذ شاعر بيتا من غيره غصبا وعنوة عن طريق التَّهديد.كمثل صنع الفرزدق ببيت الشَّمَردَل اليربُوعِيّ وقد أنشد في محفل:

فَمَا بَيْن من لَمْ يُعطِ سَمْعًا وَطَاعَةً وَبَيْنَ تَمِيم غَير حَزِّ الحَلاَقِم.

فقال الفَرزدق:والله، لتَدَعَنّه، أو لتَدَعنّ عرضك.فقال:خُذه لا بارك الله لك فيه. وقال ذو الرمّة بحضرته:لقد قلتُ أبياتا إنّ لها لعروضا، وإنّ لها مُرادا، ومعنى بعيدا، قال:وما قلت؟ فقال: قلتُ:

أَحِينَ أَعَاذَتْ بِي تَمِيمٌ نِسَاءَهَا وَجُرِّدَتْ تَجْرِيدَ اليَمَانِيّ مِنَ الغِمْدِ

وَمَدَّتْ بضَبعيَّ الرِّبَابِ وَمَالِكٌ وَعَمْرُو، وَسَالَت مِنْ وَرَائِي بَنُو سَعْدِ

[1]- أبو إسحاق الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب: 3/803-804

وَمِن آلِ يربُوعٍ ذُهَاءٌ كَأَنَّهُ دُجَى اللَّيْلِ مَحْمُود النِّكَايَةِ وَالرِّفْدِ[1]

فقال الفرزدق:إيَّاك، وإيَّاكَ لا تعودنّ فيها، فأنا أحَقّ بِها مِنكَ، قال:والله لا أعود فيها، ولا أنشِدها أبدًا إلاَّ لكَ[2].

وقد أورد النهشلي الأبيات نفسها[3].ولئن صدقت هذه الحكاية، فهذا يعني أنّ فِعل الغَصب، يَستند إلى توافُر عُنصر(النِيَّة)، و(القَصديَّة)،بحيث أرفق الفرزدق أخذه، بالتّهديد والطّلب المباشر، وهذا يعني أنّ المسروق منه ليس غائبا، بل قد يكون طرفا حاضرا مُعرَّضا لابتزاز السَّارق، في مُكابَرة مَحضة وتحدّي صريح.ويبدو الغصب أقرب إلى الإغارة، و يتعلّق بسرقة كاملة للمعنى واللفظ.

4-الاهْتِدَامُ: وهو تصريف من الهدم، نوع من أنواع الأخذ، بحيث يتأمّل الشاعر في بناء البيت فيهدمه ويأخذ منه بعض أجزائه بمعناها، فيوظّفها في شعره.

كقول النجاشي:

وَكُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ رِجل صَحِيحَةٍ وَرِجلٍ رَمَتْ بِهَا يَدُ الحَدَثَانِ

فأخذ كثيّر القسم الأوّل، واهتدم باقي البيت، فجاء بالمعنى في غير اللفظ، فقال:

(وَكُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ رِجْل صَحِيحَة) وَرِجلٍ رَمَى فِيهَا الزَّمَان فَشُلَّتِ [4]

ويتّضحُ فعل الهدم في قول ابن المعتزّ في بستانه، وذمّه إيّاه.

كُلُّ امْرِئ عَلِمْتُه مِنَ البَشَرِ بُسْتَانُهُ أُنْثَى وبُسْتَانِي ذَكَرْ

اهتدم ابن المعتز قول أبي النّجم العجلي:

---

[1]- - ابن رشيق، العمدة: 1045/2

[2]- المصدر نفسه: 1046/2

[3]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تحق: محمود شاكر القطان: 303

[4]- ابن رشيق، العمدة: 1048/2

إنِّي وَكُلّ شَاعِر مِنَ البَشَر شَيْطَانُه أُنثَى وَشيَطَانِي ذَكَر.

وأتى كالمتهكّم المتمثّل، وليست هذه أقسمته، ولكنَّها أبيات مشطورة أشبهت الأقسمة، فجئنا بها معها اتّساعا "[1] .

فالاهتِدَام، يعني اقتطاع جزء من شعر شاعر آخر،كلّه أو جلّه.وهو يُعدّ أيضا من بين أنواع الأخذ المبنيّة على القصديّة ونيّة السّرق.

5–الاخْتِلاَسُ: ويقصد به الأخذ الخفي الذي يلجأ إليه الشاعر، من دون إحداث ضوضاء أي إثارة انتباه المتلقي.فكأنّه يأخذ المعنى خلسة وخفية.

كقول أبي نواس:

مَلك تَصَوَّرَ في القُلُوبِ مِثالُهُ فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخلُ مِنهُ مَكَانُ

اختلسه من قول كثيّر:

أُرِيدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا، فَكَأَنَّمَا تمَثَّلُ لِي لَيلَى بِكُلِّ سَبِيل[2]

فهذا أخذ للمعنى، وجعله في غير لفظه.بطريقة تبدو للنقّاد خفيّة، لكنّها قصديّة، لا سيما إذا كان الشّعر المسروق من بين ما اشتهر وذاع.

6–المُوَازَنَةُ: وهي من أنواع الأخذ المبني على القلب والعكس، والنظم على منوال شعر سابق. وتظهر في مثل قول كثيّر:

تَقُول: مَرِضْنَا،فَمَا عُدتَنَا وَكَيفَ يَعُودُ مَرِيضٌ مَرِيضَا ؟

وازن في القسيم الآخر (وكيف يعود مريض مريضا)، قول النابغة:

بَخِلنَا لِبُخلِكَ، قَد تَعلَمِين وَكَيفَ يغيب بَخِيلٌ بَخِيلاً ؟

[1]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: 82-83
[2]- ابن رشيق، العمدة : 1049/2

وقد نجد عكس ذلك، كقول ابن أبي فَنَنٍ، ويروى أيضا لأبي حفصٍ البصريّ:

ذَهَبَ الزَّمَانُ بِرَهطِ حَسَّان الأولى كَانَتْ مَنَاقِبهُم حَدِيث الغَابِرِ

وَبَقِيتُ فِي خلفٍ تحلّ ضُيوفهم مِنهُم بِمنزلَةِ اللَّئِيمِ الغَادِرِ

سُودُ الوُجُوهِ، لَئِيمَة أَحسَابُهُم فطسُ الأُنُوفِ مِنَ الطِّرَازِ الآخِرِ[1]

ويقصد الشاعر هنا بأبياته،شعرا قاله حسّان بن ثابت في المدح وهو من أحسن ما قيل في هذا الغرض. يقول[2]:

لِلّهِ دَرُّ عِصَابَةٍ نَادَمتُهَا يَوْمًا بِجِلّقٍ فِي الزَّمَانِ الأَوَّلِ

يَغْشَونَ حَتىَّ مَا تَهرّ كِلَابهُم لَا يَسْأَلُونَ عَن السَّوادِ المُقبِلِ

أَولاَدُ جَفنَةَ حَولَ قَبر أَبِيهِمُ قَبر ابنِ مَارِيَةَ الكَرِيمِ المُفَضلِ

بِيضُ الوُجُوهِ كَرِيمَة أَحْسَابهُم شُمُّ الأُنُوفِ مِن الطِّرَازِ الأَوَّلِ

فقد وازن الشاعر أبيات حسان ونلاحظ عكسه لمعانيها.وقد عاب ابن وكيع هذا النوع من الأخذ بان نعته بقلّة تمييز من الشاعر الآخذ، أو بغفلة عظيمة منه[3].

ونلاحظ ذكر الشاعر الأوّل لاسم حسّان في شعره، الأمر الذي يؤكّد نيّة الأخذ وحضور القصديّة في التصرّف في معاني حسّان بن ثابت.فأبياته معروفة مشهورة، لا تكاد عمليّة العكس تُخفيها.ولعلّ ابن وكيع رفض وعاب هذا النّوع، لأنّه ينمّ عن وجود صفة التّكاسل والاتّكالية والبلادة.

7-الالتِقَاطُ والتَّلْفِيقُ: ويقصد به أن ينظم شاعر أبياتا مقتطعة من أبيات أخرى، فيلتقط منها أجزاء ويَلَفِّقها في نظمه الجديد.ويظهر ذلك في مثل قول يزيد بن الطثريّة:

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 2/ 1051

[2]- عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تحق: محمود شاكر القطان: 150-151

[3]- ابن رشيق، العمدة: 1052/2

إِذَا مَا رَآنِي مُقْبِلاً غَضَّ طَرْفَهُ كَأَنَّ شُعَاعَ الشَّمْسِ دُونِي يُقَابِلُه[1]

فقد أخذ الشاعر أوّل بيته (إذا ما رآني مقبلا)، من قول جميل:

إِذَا مَا رَأَونِي طَالِعًا مِنْ ثَنِيَّةٍ يَقُولُونَ: مَنْ هَذَا ؟ وَقَد عَرَفُونِي

وأخذ وسط البيت (غضّ طرفه)، من بيت جرير، وهو مشهور في الهجاء:

فغُضَّ الطّرفَ إنَّكَ من نُمَير فَلَا كَعْبًا بَلَغْتَ، وَلَا كِلَابَا[2]

وأخذ عجز البيت (كأنّ شعاع الشمس دوني يقابله)، من بيت لعَنتَرة بن الأخرَس الطَّائي:

إِذَا أَبْصَرَتَنِي أَعْرَضْتَ عنّي كَأَنَّ الشَّمْسَ مِن قِبَلي تَدُورُ[3]

فيظهر ركام الأشعار حاضرا في ذاكرته، يلتقط منها ما يشاء ليبني أبياته، فلم يُحدّد جهة واحدة يأخذ منها، بل أخذ حاجته من عدّة أجزاء من أبيات مختلفة. وتنوّع الالتقاط بين المعنى واللفظ.

وقد يدفع هذا النّوع من الأخذ بالناقد إلى أن يُوَسِّع من إطار ثقافته الشعرية، واطّلاعه على أكثر وأشهر ما قال الشعراء، ليتسنى له الوقوف عند معالم الأخذ في مثل هذه الحالة من التّعالق النّصي المتعدّد المتفرّع.حين تتوحّد أجزاء من نصوص عديدة داخل نصّ شعري واحد.

8–المَوَارَدَة: وتكون حين يتأتّى لشاعرين البيت أو الشِّعر نفسه، في شبه عمليّة أخذ مقصودة أو غير مقصودة.أي أن تتوارد الخواطِر بينهُما وتتَّحد في إنتاجٍ إبداعي متشابه تماماً.وقد ادَّعى المواردة قومٌ في بيت امرئ القيس وطرفة بن العبد.

---

[1]- المصدر نفسه: 1052/2

[2]- جرير، ديوانه: 821/3

[3]- ابن رشيق، العمدة: 1053/2

قال امرؤ القيس:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيّهُم يَقُولُونَ لَا تهَْلَكْ أَسى وَتَجَمَّـ(لِ)[1]

وقال طرفة بن العبد:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيّهم يَقُولُونَ لَا تَهْلك أَسى وَتَجَلَّـ(دِ)[2]

فلم يتغيّر سوى حرف الروي (اللام)، و(الدّال).ويدلي ابن رشيق القيرواني بموقفه بشيء من التحقيق، يقول:"ولا أظنّ هذا ممّا يصحّ، لأنّ طرفة في زمان عمرو بن هند شاب حول العشرين[3]، وكان امرؤ القيس في زمن المنذر الأكبر رجلا كهلا، واسمه وشعره أشهر من الشّمس، فكيف يكون هذا مواردة؟ إلاّ أنّهم ذكروا أنّ طرفة لم يثبت له البيت، حتىّ استحلف أنّه لم يسمعه قط، فحلف.وإذا صحّ هذا، كان مواردة، وإن لم يكونا في عصر.وسئل أبو عمرو بن العلاء:"أرأيت الشاعرين يتّفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ؟ ولم يلق واحد منهما ولا يسمع شِعرَه؟ قال:" تلكَ عُقول رِجال توَافَت على ألسِنَتها.وسُئل أبو الطيب عن مثل ذلك، فقال:الشعر جادّة، وربّما وقع الحافر على الحافر"[4].

ينظر ابن رشيق في أمر صحّة حضور المواردة في مثل هذه الأبيات، فهناك تطابق شبه كلي في المعنى، وأكثر اللفظ ممّا تأتّى لشاعرين مختلفين، فلا ينفي صفة السّرق هنا، غير استحلاف طرفة بن العبد للتّأكيد على عدم معرفته المسبقة ببيت امرئ القيس.ثمّ ليبدو أنّ الأمر قد تكرّر حتّى عَدَّهُ النقاد والشعراء كأبي عمرو بن العلاء والمتنبي، صدفة غي معلّلة، وبالتّالي يجب التحفّظ في اعتباره سرقة.

---

[1]- امرؤ القيس، ديوانه، بشرح: محمد ابراهيم الحضرمي: 32

[2]- طرفة بن العبد، ديوانه، شرح: يوسف الأعلم الشنتمري: 5

[3]- يستند المحققون في ضبط سنّ طرفة بن العبد، إلى أبيات قالتها أخته ترثيه فيها:

عَدَدْنَا لَهُ خَمْسًا وَعِشْرِينَ حَجَّةً فَلَـمَّا تَوَفَّاهاَ استَوَى سَيِّدًا ضَخْمَا

فُجِعْنَا بِهِ لَمَّا انْتَظَرْنَـا إِيَـابَـهُ عَلَى خَير حين لاَ وَلِيداً، وَلاَ قحمَا

ينظر: الخَرنَق بِنتُ بَدر، شرح وتعليق: يُسري عبد الغني عبد الله: 15

[4]- ابن رشيق، العمدة: 1052/2

على أنّنا نجد نصاّ آخرا لابن رشيق،يتحدّث في أمر البيتين،يقول:"والذي أعتقده وأقول به أنّه لم يخف على حاذق بالصّنعة أنّ الصّانع إذا صنع شعرا في وزن ما وقافية ما، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن، وذلك الرّوي، وأراد المتأخّر معنى بعينه فأخذ في نظمه أنّ الوزن يحضره والقافية تضطرّه وسياق الألفاظ يحذوه حتّى يورد نفس كلام الأوّل ومعناه حتّى كأنّه سمعه، وقصد سرقته وإن لم يكن سمِعَه قطّ.على هذا يحمل ما كان من شعر امرئ القيس وطَرَفة لو كان في عصره.وإن لم يسمع قصيدته، كما زعم وقد استُحْلِف على ذلك فَحَلف"[1].

يريد ابن رشيق أن يُخرج الموارِدة من دائرة الصّدفة غير المعلّلة، فيدخلها في جهة الصدفة المعلّلة.والسبب يقع على سلطان الوزن والقافية وسياق الألفاظ.التي تجعل الشاعر ينظم شعرا يشبه ما نظمه آخر قد سبقه.فيكون الناتج الحاضر يطابق أو يكاد الناتج الغَائب أو السَّابق.

كما نجد أيضا لابن رشيق تحليلاً آخراً، له علاقة بإطار ثقافة الشَّاعر ومخزون ذاكرته، بحيث يَمُرُّ الشِّعر بمسمعي الشاعر لغيره، فيدور في رأسه، ويأتي عليه الزَّمان الطَّويل، فينسى أنّه سمعه قديما.فأمّاَ إذا كان للمُعاصِر،فهو أسهل على أخذه إذا تساويا في الرقّة والإجادة، وربّما كان ذلك مجرّد اتّفاق قرائح وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ من الآخر[2].

ولعلّه بنَصِّه هذا، يقف عند موضوع (نِسيانَ المحفوظ)، الذي شاع لدى الشعراء قديما.فاعتبر من الشروط التي تصنع إطار ثقافة الشَّاعر وتملأ مخزون ذاكرته المعجمي واللّفظي.فيتخزَّن كلّ ذلك في مِساحة (لاوَعيه) أو (لاشُعوره).وبالتالي، يستهلك منه من غير قصد مباشر.فيظهر التَّشابه بين بيتين أو أكثر لشاعرين مُختَلفين، مُتعاصِرين أو

[1]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:86.
[2]- المصدر نفسه: 83-84.

غير كذلك، من غير حُضُور قصدٍ في الأَخذِ.وبذلك، يحاول ابن رشيق أن يجعل تفسيراً للمُوَارَدَة، فجعَلَها قائمة على تفسير نفسي محض،وهو حفظ الأشعار وتَكونها في (لاشعور) الشاعر، فالسّابق حاضر في ذاكرة الحاضر، وهو سبب التّطابق والتّشابه في الإنتاج الشعري.

****

وقف نقادنا المغاربة، وقفة متأنية في حديثهم عن موضوع السّرقة، فقالوا بحتميّة فعل السّرق، الذي لا يكاد ينجو منه شاعر، وهو فعل ينبني على القصديّة ونيّة الأخذ، وأكثره يرد في المعاني.وهي على قسمين:قسم مشاع كأنّه ملكيّة عامّة يتداوله الشعراء، واصطلح على تسميته بالـ(**المشترك**)، وقسم خاصّ قد ابتدعه أحدهم فعلق به واعتبر ملكيّة خاصّة، سمّاه النقاد بـ(**المُخترع**)،أو (**البديع**).وأخذه، يُعتبر سطوا، وسرقة مفضوحة.يقول ابن رشيق:"والسّرق إنّما هو في البديع المخترع، الذي يختصّ به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، ممّا ترتفع به الظنة في الذي يورده أن يُقال:إنّه أخذه من غيره"[1].

يجمع هذا القول عدّة مصطلحات وهي (السّرق، والبديع، والمخترع، والمشترك، والأخذ).وهي تعدّ زبدة ما راج بين النقاد العرب الذين خاضوا الحديث في موضوع السرقات، كابن طباطبا والعسكري والآمدي وغيرهم.فقالوا أنّ السرق لا يكون إلا في البديع المخترع وما عدا ذلكن فهو مشاع بين الشّعراء ولكلّ واحد منهم أن يغترف منه ما يشاء.

وقد يعود اهتمام ابن رشيق بتوضيح مواطن السّرق، إلى وقوفه هو نفسه داخل قفص الاتّهام، رادّا على خصومه من خلال تأليفه كتاب(قراضة الذهب في نقد أشعار

[1]- ابن رشيق، العمدة:1038/2

العرب)، بحيث ردّ من خلاله على من ادّعى عليه سرقته لبعض شعر شيخه عبد الكريم النهشلي.وذلك أنّه قال: (الطويل)

أَلَمْ تَرَهُم استَقَلُّوا بِهِ ضُحى إِلىَ كَنف مِنْ رَحْمَةِ اللهِ وَاسِع

أَمَام خميس مَاج فِي البَرِّ بَحْرهُ يَسِيرُ كَمَتْنِ اللجَّة المُتَدَافِ ع

إِذَا ضربت فِيهِ بِالطُّولِ تَتَابَعَت بِهِ عذب تَحْكِي ارْتِعَادَ الأَصَابِعِ

تَجَاوب نَوْعٍ بَاتَ يَندبُ شَجْوهُ وايدِي ثَكَالَى فُوجِئَتْ بِالفَوَاجِعِ

وأنّ من لا خلاق له في الأدب، ولا معرفة له بحقائق الكلام، ادّعى عليهما ضربا من السّرق ونوعا من الأخذ.فالمعنى المأخوذ إنّما هو قول عبد الكريم بن ابراهيم النّهشلي، يصف ما حدث عند اندفاع الجدول في الماء، من تلك الرّغوة والنفّاخات:

(المنسرح):

قَدْ صَاغَ فِيهِ الغَمَام أَدمُعه دُرًّا وَرَوَّاه جَ ْدوَل عمر

يِجَيْشٍ فِيهِ كَأَنَّمَا رَعَشَتْ إِلَيك مِنهُ أَنَامِلٌ عَشرٌ[1]

يردّ ابن رشيق بقوله:"فلو كان المعترض أراد ذكر هذا الارتعاد والارتعاش، وذكر الأصابع والأنامل فصدق إلاّ أنّ هذا لا يُعدّ سرقة في السرق، لعلل شتى.منها أنّ القصد غير واحد ولا أحبّ الاعتراض على عبد الكريم وليس له هاهنا ذنب أؤاخذه به، وإنّما الجِناية لغيره "ولا تزِرْ وَازِرَة وِزرَ أخْرَى".ولو أنّ هذا النّاقد بصير، لنظر نظر تحقيق وتأمّل تأمّل رفيق، فعرف بُعد ما بين المقصدين على قربِ ما بين اللّفظين، ولم يكن ذلك عنده محظورا، لأنَّ عبد الله بن المعتزّ يقول في صِفة جدول، (المتقارب):

كَفِيل لِأَشجَارِهَا بِالحَيَاةِ إِذَا مَا جَرَى خِلْتهُ يَرتَعِشُ

[1]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: 13

وليس لفظ الارتعاش من خاصّ البديع فيعدّ ذكرها سرقة كما عُدّ علينا وما الذي يشبه أنامل شيخ قائمةً ترتعش كبراً حتى شبّه عبد الكريم بها ذلك الزّبد المقبّب منبعثا عن مسقط النّهر من أصابع ثكالى مبسوطةٍ ترتعدُ طيشا وجزعا عند مفاجأة المصيبة على عادات النِّساء شبّهتُ أنا بها تلك العَذَبَ الخافقة[1].

فالسّرقة لا تكون إلاّ في البديع، ولفظة الارتعاش وردت واحدة بمعاني متعدّدة لدى شعراء مختلفين."فلو عدّ مثل هذا سرقة لم يسلم شيء من الكلام.على أنّي ما ادّعيت أنّي ابتكرت هذا المعنى وإن كنت لم أره لأحد على هذه الصيغة، فيطالبني فيه مطالبة من ادّعى ما ليس له وسما إلى فوق خطّته"[2].

ويوضّح ذلك في موضع آخر من العمدة، بقوله:"وممّا يُعدّ سرَقاً، وليس بسرقٍ، اشتراك اللّفظ المتعارفِ، كقول عنترة:

وَخَيلٍ، قَدْ دَلفْتُ لهَا بخيلٍ عَلَيهاَ الأُسْدُ تَهتَصر اهتِصَارا

وقول عمرو بن معدي كرب:

وَخَيلٍ، قَدْ دَلَفْتُ لَهَا بِخَيلٍ تَحِيَّةُ بينهم ضَربٌ وَجِيعُ

وقول الخنساء ترثي أخاها صخراً:

وَخَيْلٍ، قَدْ دَلَفتُ لهَا بِخَيْلٍ فَدَارَتْ بَينَ كَبْشيها رَحَاهَا.

وقال أعرابيٌّ:

وَخَيْلٍ، قَدْ دَلَفْتُ لَهَا بِخَيلٍ تَرَى فُرسَانَهَا مِثلَ الأُسُودِ

[1]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: 14
[2]- المصدرنفسه: 14

وأمثال هذا كثيرٌ "[1].

فقد اتّفق كل من عنترة بن شداد وعمرو بن معدي كرب والخنساء وأعرابيّ آخر، على قول المعنى الواحد بلفظه (**وَخَيلٍ، قَدْ دَلَفْتُ لَهاَ بخِيلِ**). فقد يُعدُّ ذلك سرقة، ولكنّه في رأي ابن رشيق ليس كذلك، لأنّه داخل في باب اللّفظ المتعارف عليه، المشترك بين النّاس.وبالتالي فإنّ "السّرق إنّما هو في البديع المخترع الذي يختصّ به شاعر،لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، ممّا ترتفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنّه أخذه من غيره"[2].

ففعل السَّرقة غير وارد في مثل هذه الحالات التي ينعدم فيها البديع النادر، فيُوجَد من ألفاظ اللُّغة ما هو مشترك في الاستعمال مع اختلاف في المعنى، إلى درجة يتعذّر نسبة هذا اللّفظ إلى شاعر معيّن.على أنّ هذا الاشتراك في الاستعمال، يصنع تميّز من أحسن استعماله دون غيره.ففي مثل هذه الحالة:" لا يسم آخذه سارقا لأنّ المعنى يكون قليلا فيُحصر ويدعى صاحبه سارقا مبتدعا.فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشُّعراء إلاّ المجيد ،فإنّ له فضله أو المقصّر فإنّ عليه درَك التّقصير إلاّ أن يزيد فيه شاعر زيادة بارعة مستحسنة يستوجبه بها ويستحقّه على مبتدعه ومخترعه"[3].

يتساوى الشعراء في استعمال **المشترك** المتعارف بينهم، والشَّائع استخدامه.ولا يُعَدّ ذلك سرقة.أمّا الفَضل والتَمَيُّز، فلا يتحقّقان إلاّ للذي يُحسن توظيفه، بزيادة بارعة مُستَحسَنَة.

[1]- ابن رشيق، العمدة:1056/2

[2]- المصدر نفسه: 1038/2، وينظر أيضا أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء:103.

[3]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:19

وقد خصّص ابن رشيق **للاشتراك** بابا في كتابه العمدة، وهو عنده أنواع.فقد يكون في المعنى:

1 - ما يكون في اللّفظ، وهو ثلاثة أشياء:

أ - أن يكون اللَّفظان راجِعَين إلى حدٍّ واحدٍ، ومأخوذَيْن من أصل واحد. فهذا اشتراك محمود، وهو التَّجنِيس.

ب - أن يكون اللَّفظ يحتمل تأويلين، وهما:

1-تلاؤم المعنى الذي انت فيه ،كقول كُثَيِّر يُشَبِّبُ:

لَعَمْرِي لَقَدْ حَبَّبْتِ كُلَّ قَصِيرَةٍ إليَّ، وَمَا تَدْرِي بِذَاكَ القَصَائِرُ

عَنَيْتُ قَصِيرَاتِ الحِجَالِ، وَلَمْ أُرِدْ قِصَارَ الخُطَا، شَرُّ النِّسَاءِ البَحَاتِرُ

فقد كان كُثَيِّر فطنا، لمِاَّ أَحَسّ باشتراك،كيف نفاه وأعرب عن معناه الذي نحا إليه.

2-لا يلائم المعنى، ولا دليل فيه على المراد.كقول الفرزدق:

وَمَا مِثله فِي النَّاسِ إلاَّ مملّكًا أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ، أَبُوهُ يُقَارِبُهْ

فقوله (حيّ) يحتمل القبيلة، ويحتمل الواحد الحيّ.وهذا الاشتراك مذموم.

جـ- سائر الألفاظ المبتذلة، ولا سيما تناولها السّرقة، ولا تداولها اتّباعا.لأنّها مشتركة لا أحد أولى بها من الآخر.ومباحة، فإذا دخلتها أمور سقطت عنها صفة الاشتراك،ودخلها التميّز.وهذه الأمور هي(الاستعارة أو القرينة، تصحبها، أو تُحدث فيها معنى أو تفيدُ فيها فائدة)[1].

2 - ما يكون في المعنى، وهو نوعان:

[1]- ابن رشيق، العمدة: 721/2-723

أ - أن يشترك المعنَيان، وتختلف العبارة عنهما فيتباعد اللَّفظان.فهو اشتراك حسن، نحو قول امرئ القيس:

كَبكر المقَانَاةِ البَيَاض بِصُفْرَةٍ غذَاهَا نمير الَماء غَير المحَلّلَِ

وقول غيلان ذي الرّمّة:

كَحلَاء في بَرَجٍ، صَفْرَاء فِي نعج كَأَنَّهَا فضّة، قَدْ مَسَّهاَ ذَهَبٌ

فوصفا جميعا لونا بعينه، فشبّهه الأوّل بلون بيضة النّعام، وشبهه الثاني بلون الفضّة قد خالطها الذهب يسيرا، ولذلك قال:"قد مسّها".

ب – وهو نوعان:

1- معاني ممّا يُوجد في الطِّباع: كتشبيه الجاهل بالثّور والحِمار، والحسن بالشَّمس، والشجاع بالأسَد وما شابهه...،لأنّ النَّاس كلّهم، الفَصيح والأعجَم، والنَّطق والأبكم فيه سواء.لأنّا نجده مركبا في الخليقة أوّلا.

2- معاني كانت مُختَرَعة، ثمّ كثرُت وتواطأ الشُّعراء عليها، آخِرا عن أوَّلٍ، نحو قولهم في صفة الخَدِّ (كالورد)، والقَد (كالغصن)[1].

ويتحدّث حازم القرطاجني عن (المعنى المشترك)، فجعله أحد أقسام المعاني، ويعني به المعنى المرتسَم في كلّ فكر، ومتصوّر في كلّ خاطر، فكثُر استعماله وتشعّب استخدامه حتّى ابتذل أمرُه وشَاع بين النَّاس.كتشبيه الشُّجاع بالأَسَد والكَريم بالغَمَام.وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حَرَج في أخذ معانيه.لأنَّ النَّاس في وجدانها ثابتة مُرتسخة في خواطرهم سواء، ولا فضل فيها لأحد على أحد إلاّ بحسن تأليف اللّفظ. وهو عنده على ثلاثة وجوه وهي :

[1]- ابن رشيق، العمدة: 724/2 إلى 728

1 – الاشتِرَاك: وذلك أن يتساوى تأليف الشاعرين.

2 – الاستِحقَاق: وهو أن يتفوّق الآخذ على المأخوذ منه بحسن النّظم، فيستحقّ نسبة المعنى المتقدّم له.

3 – الانحِطَاط: وهو أن يُقصِّرَ الآخذ ويخفق في أخذه لهذه المعاني، فينحَطّ بذلك عن درجة الجَدَارة والاستِحقَاق[1].

وإنَّ مدار الأمر في هذه الوجوه، إنَّما يعود إلى ما يُسَمَّى (مُثاقَفَة الشَّاعر)، في تعامله مع محفوظه من أشعار سابِقيه، ثمَّ يصير أخذه منها متأرجِحًا بين التَّساوي أو الزِّيادة أو الإخفاق.ويبدو الناقد في هذا المقام، كما لو يقرّر مبادئ ما اصطلح عليه حديثا بالتَّناص[2]،بالطَّبع دون أن يذكر المصطلح.على أنّه يعتبره حتميّة إبداعية لا مناص منها.فالشاعر الكبير—حسبه– هو من يُحسن التّعامل مع أفكار غيره وألفاظهم[3].

ولعلّ القرطاجني يتناصّ هنا مع مع الآراء النقديّة لغيره من الذين طرقوا الموضوع قبله، لكنّه لم يُشِر إليهم، مثل القاضي الجرجاني الذي أورد مصطلح (الاشتراك)و (التداول)،للدلالة على الصورة العلائقية التي تجعل النّصوص تتلاحق وتترابط كحلقات السلسلة. فقرأ بيتا لأبي تمام وهو:

أبدلت لِرُؤُوسِهِم يَوْمَ الكَرِيهَة مِن قَنَا الظُّهُورِ قَنا الخطَى مدْغماً

ونفى عنه السرقة، "فليس فيه أكثر من رفع الرؤوس على القنا، وهذا مشترك لا يسرق"[4].

ويقرأ بيت البحتري:

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 192- 193.

[2]- التناص intertextuality، ظهر في الغرب، من أعلامه باختين، وميكائيل ريفاتير، وجيرار جينيت، وغيرهم، لكنّه تبلور على يد البلغارية الفرنسية جوليا كريستيفا في الستينات. ينظر عند عبد العاطي كيوان، منهج التناص (مدخل في التَّنظير ودرس في التَّطبيق: 19 وما بعدها

[3]- ينظر عبد المالك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبي: 241- 242.

[4]- ينظر القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 177

أضرتْ بِضَوْءِ البَدْرِ وَالبَدْرُ طَالِع وَقَامَتْ مقَامَ البَدْرِ لَمَّا تَغَيَّبَا.

"فهذا معنى متداول، وهو أحسن ما جاء فيه وأشدّ استيفاء واختصاراً"[1].

وربّما يكون ذلك من باب إعجاب القاضي الجرجاني ببيت البحتري الذي يدخل ضمن الوجه الثاني من وجوه أخذ المعنى المتداول، لدى حازم القرطاجني وهو (الاستحقاق).وكأنّ حال النقّاد كَحَال الشُّعراء، فهُم "يغِيرُون على كلام بعضهم بعض دون التَقَيُّد بالإحالة عليه، إلاّ قليلا"[2].وهو تداول في الآراء النقديّة، يضيف إلى كلّ آخذ صفة الاستحقاق كلّما توسّع فيما أخذ وجودة ما مثّلَ به واستشهد.

لقد اعتبر النقد المغاربي مجال السرقات،من المجالات الواسعة التي تشعّبت شجونها، وكثرت الآراء فيها فهي تلتفّ تارة، وتتباعد تارة أخرى.سواء من حيث مفهومها أو أنواعها ومواطنها.وقد وقف النقاد المغاربة وقفاتهم المتأنية في طرح الموضوع بكثير من الاعتدال، وذلك منهجهم عامّة في مسارهم النقدي.فلم يبدوا تطرّفا ولم يميلوا كلّ الميل في اتّجاه مُحدَّد، بل اعتبروا السّرقة عملية حتميّة يأخذ كلّ جيل بنصيبه منها.مهما اجتهدت الأجيال المتعاقبة في بسط أفق الخلاف وتعسّر الحوار بينها رغبة في الاختلاف والتميّز التامّ.لتبقى نصوصهم تتحاور فيما بينها، تتعالق وتتقاطع وتتمازج في إشارات مبكّرة لما اصطلح عليه حديثا بـ(التناص).أي حين تُصبح السّرقة عمليّة إبداعية تبعد عن الاستهجان والاستفزاز،فتقترب أكثر من أفاق الجماليّة والتّجويد تبعا لفطنة الشّاعر، وتمكّنه من صنعته.وأيضا بحسب تصرّفه في أخذ المعاني السّابقة التي تصنع جودة نصّه.

[1]- ينظر القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 179
[2]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي: 241

الفصل الثَّالث: لسان الإيقاع والنَّغَم:

1 – الإيقاع الخارجي.

2 – الإيقاع الداخلي.

1-الإيقاع الخارجي:

يُعتبر الجانب الإيقاعي في الشعر، من بين أهمّ القضايا التي شغلت بال النقاد المغاربة، وذلك بالنّظر إلى عدد الصّفحات التي خصّصوها في تصانيفهم لطرح هذا الموضوع.وقد درسوه من جهتين، أولاهما تخصّ الإيقاع الخارجي وثانيهما في الإيقاع الداخلي.وقد حظي هذا الأخير بكثير من التدقيق في عناصره كالأوزان والقوافي من حيث فاعليتها التي يمكن إيجازها في وظائف ثلاثة وهي:

- وظيفة تمييزية
- وظيفة دلالية
- وظيفة تأثيرية (إنشادية).

أولا: الوظيفة التَّمييزيَّة:

ونقصد بها، فاعلية الأوزان والقوافي في تمييز الشّعر عن غيره من أصناف الكلام الأخرى.هذا الشعر الذي اعتبر من أكبر الظّواهر الإنسانيّة إثارة للجدل.بحيث احتدم النّقاش طويلا حول تحديد ماهيته، وضبط هويّته والخوض في تفاصيله وشُجون عناصره. فتعدّدت لذلك الرُّؤى واختلفت المرجعيّات على مدى تعاقب العُصور وتداول الأجيال، واختلاف الشّعوب وتنوّع الثقافات، فكانت أن صبّت الآراء جميعها في مقولة تعرّف الشّعر على أنّه (ما اختلف عن النَّثر وتمايز عنه بالنّظم).

لم تكن هذه المقولة من إنتاج النقاد المغاربة، ولا كانوا سباقين في إثارتها، بقدر ما سعوا إلى إثباتها وتأكيدها.ويقال إنّ أوّل من أشار إليها هم أعلام فلاسفة اليونان، كأرِسطو

وجُورجِياس[1]..، ثمّ لحق بهم العرب بعد قرون من الزمان، نظرا لمكانة الشعر عندهم، وانتشاره بينهم.فبرز الأمر جليّا لدى الجاحظ وقُدَامة بن جَعفَر وابن طباَطَبَا والعَسْكَري والحَاتِمِي...وغيرهم.

وجد المغاربة أنفسهم أمام هذا الإرث الفكري الواسع في النقد الشعر العربي، فأدلوا هم أيضا بدلوهم فيه، وأنتجوا آراءهم التي بنوها على قاعدة التصانيف السّابقة. ونجد من هؤلاء النقاد، عبد الكريم النهشلي وابن رشيق المسيلي وابن شرف القيرواني وحازم القرطاجني.وقد استقرّوا جميعا على أنّ الشعر هو كلام منظوم يبعد عن حقل المنثور، من خلال ما فيه من موسيقى تنتجها الأوزان والقوافي."وقد وصل الاعتداد بالإيقاع أو الوزن في الشّعر حدّاً، يراه فيه بعضهم الفارق الوحيد بين الشِّعر والنَّثر"[2].

فالموسيقى بالنّسبة للشّعر تعدّ خاصيّة من الخصائص الكبرى التي تميّزه عن النّثر الذي لا بد هو الآخر أن تكون له موسيقاه، وأن يكون له إيقاعه النّفسي، ولكنّها موسيقى وإيقاع يختلفان في نَسَقِهِما أكبر الاختلاف عن موسيقى الشّعر الواضحة المعَبِّرة وعن إيقاعه المنظَّم المحدَّد[3].

أثار المغاربة في طرحهم لتعريف الشعر وبسط حدوده التي تميّزه بعيدا عن النَّثر، انطلاقا من فكرة نشأته وإبداعه، يقول عبد الكريم النهشلي:"وكان الكلام كلّه منثُورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيّامها الصّاَلِحة، وأوطانها النّازحة، وفُرسُانِها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهزّ أنفسها إلى الكرَم، وتدلّ أبناءها على حسن

1 - [1] Gorgias (485-595ق.م)، زعيم السفسطائيين الصقليين، عاش في اليونان. له كتاب اللاوجود، انتقد فيه أفلاطون.ويعتبر من أقدم من أشار إلى علاقة الوزن والموسيقا بالشعر، ومنهما يكون تأثيره. ينظر أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي:5 ،عن رولان بارث: قراءة جديدة للبلاغة القديمة :16-17.وينظر في ترجمته: كتاب محاورة جورجياس لأفلاطون، تر: محمد حسن ظاظا: 6

[2]- أحمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي :214

[3]- ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: 220

الشّيم، فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمّا تمّ لهم وزنه، سمّوه شعرا.لأنّهم شعروا به أي فطنوا"[1].

ينظر النهشلي إلى البواعث الأولى للشعر، من خلال قياسه إلى المنثور الذي يعدّ أصل الكلام، وله شرف السّبق وأولويّة النّشأة، وأمّا الأوزان والأعاريض، فقد أوجدتها الفطنة، أي الشعور الدّقيق المقصود به الطّبع، فصار هذا الإيقاع قالبا فنيا عبارة عن فيصل يقف حدا بين الشعر والنثر، فيحقّق للأوّل منهما صفة الفنيّة التي تميّزه عن سائر الكلام، وتحقّق له قبولا في الأنفس، ورسوخا في الأذهان.بفضل عنصر (الغنائية)، الناتج عن انسجام إيقاعات الأوزان والقوافي، ليتوافق ذلك مع الأغراض أو المعاني التي اختارها الشاعر، ولها تأثير في السياق العام المحيط به.

توَسَّع القرطاجني في نظرته للشعر العربي، وتعدَّدَت أدواته في قراءة نصّه، لا سيما وقد ألمَّ بإطار المدوّنة النقدية اليونانية والعربية التي ألّفت قبله. فهو يربط الشعر بـ(الزمان والمكان وأحوال الناس والقائلين والأشياء والطباع واللغة والبلاغة...الخ).أي إنّ لهذا النصّ الشّعري علاقة متينة بالسّياق العامّ الذي أنتجه، وقد أدرك الشاعر معالمه بفطنته وطبعه وذوقه وحسن صنعته.

وأوّل شيء أثاره القرطاجني، هو أنّ الشعر لصيق العرب، يحمل سياق المجتمع العربي القديم، وبناؤه من بنيانهم (بيت الشِّعر وبيت الشَّعر). يقول:"ولّما كان أحقّ البواعث بأن يكون السبب الأوّل الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألاّفها عند فراقها وتذكّر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، كان الشاعر يريد أن يبقي ذكرا أو يصوغ مقالا يخيّل فيه حال أحبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم ويحاكي فيه جميع أمورهم حتّى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم أحبّوا

[1]- عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تحق : محمد زغلول سلام:19

أن يجعلوا الأقاويل —التي يودعونها المعاني المخيّلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم —مرتّبة ترتيبا يتنزّل من جهة موقعه من السّمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم.ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السّمع شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر، فقد تقدّم أنّ المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر، وتوجد لحال حال من هذه أشياء من حال حال من تلك.فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها، وهي بيوت الشَّعر، لكونهم يحنّون إلى ادّكار ملابسة أحبابهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم.فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكره له.ويكون ما بين المعنى والقول من الملابسة مثل ما كان بين الساكن والمسكن"[1].

فقد تفطّن العربي إلى بناء الشعر، من خلال تأمّله الدّقيق والشعوري لجغرافيّة بيته في فضائه ومعماريّته (من كسور وأركان، وأقطار وأعمدة وأسباب وأوتاد).فهو إدراك حادّ سمّاه النقاد قبله بـ(الفطنة).وكأنّنا به يتّفق مع القول الذي أورده عبد الكريم النهشلي، على أنّ ما يُحسب لحازم القرطاجني، هو تعمّقه في الشرح وتفصيله.ويمكن أن نوجز قوله الذي يشمل معالم علاقة البيت بالبيت (البيت الشّعري والبيت الشَّعري)

- أجزاء أبنية البيوت	← - كسور بيوت الشّعر
- اطّراد الحركات	← - أقطار البيوت المستوية
- ملتقى الحركات المطّردة	← - الركن الرابط بين القطرين
- منتهى الشّطر الأوّل	← - عمود البيت الموضوع وسطه

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 249- 250 .

- القافية في آخر الشّطر الثّاني ← - تحصين منتهى الخباء وتحسينه من الظاهر والباطن

فالأوزان في بدايتها لم تنشأ عن علم وسابق تحضير، بل اكتشفها الشّاعر العربي من خلال دقّة شعوره، وانسجام حواسه مع إيقاع الطبيعة من حوله،"فالمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها وعللها، ونبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره.والضّعيف الطّبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على من يحاوله من هذا الشّأن"[1].

وكأنّ هناك فارق بين الشاعر والنّاظم، فأمّا الأوّل فسليم الطبع، يقع على الأوزان من جهة صحّة شعوره، وقد "سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به أحد، ليت شعري أي ليت فطنتي".فهو يميّز بين الغثّ المستكره، وبين الحسن الجيد، بينما الناظم، فله أن يصقل طبعه بالدّربة وحفظ أشعار العرب، وتعلّم الإيقاع ليستعين بذالك على نظم ما يشاء من الكلام.

يُشير ابن رشيق هنا، إلى الفرق بين الوزن الذي يخضَع للطَّبع والفِطنة، وبين العروض الذي يعدُّ علما للأوزان الذي يحتاج إلى تدرُّبٍ وتعلّمٍ وتمعّنٍ.من أجل ذلك، يدعو ابن رشيق لأن يبقى مجال الشعر بعيدا عن المتطفِّلين، والجاهلين بصَنعَتِه، فـ"ليس للجودة في الشّعر صِفة، إنّما هو شيء يقع في النّفس عند المميّز، كالفرند في السّيف والملاحة في الوجه"[2].فلا يمكن أن يعرفه إلاّ من عاش همّه وجرّب نظمه، فهو أقدر على تعريفه وضبط مواطن الحسن فيه.وكأنّها دعوة لأن يكون علم العروض أيضا بين يدي الشعراء.لأنَّه خاصية لَصيقة بالشِّعر تحديدا.وهي مَوطن الاختلاف بينه وبين النَّثر.

[1]-ابن رشيق القيرواني، العمدة: 268/1
[2]- المصدر نفسه:245/1

يؤكّد ابن رشيق على أهميّة القالب الشكلي في بناء تعريف الشعر:فـ"الوزن، أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة "[1].و"القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزنا وقافية"[2].فهذان العنصران هما عماد الشعر، يفرّقان بينه وبين النّثر.ويشكّلان علما قائما بذاته، أسّس له الخَلِيل بن أَحمَد الفَرَاهِيدِي[3]، له قواعده وأصوله، وتعدَّدت بحوره وأجزاؤه وتفاعيله، مثلما تعدّدت عيوبه ومآخذه.

يبدو استناد ابن رشيق –كغيره من النقاد العرب السَّابقين– في تعريفهم الشّعر، إلى قُدَامَة بن جَعْفَر، فنراهم يُضيفون أو يُحلّلون أو يُفسّرون كلّ حسب نظرته وتوجّهه وقناعته.بحيث يتّخذ قُدامة من الوزن أساسًا وقاعدة، يقول:"الشِّعر هو قول موزون مُقفّى يدلّ على معنى، دالّ على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشّعر، وقولنا (موزون)، يفصله عمّا ليس بموزون، إذ كان من القول الموزون قوافي، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع.وقولنا(يدلّ على معنى)، يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على المعنى، فإنّه لو أراد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه، وما تعذّر عليه"[4].

- فـ(قول) ⟵ بمنزلة (جنس).
- (موزون) ⟵ فصل له عن كلّ قول ليس بموزون.
- (مقفّى) ⟵ فصل له عمّا هو موزون ولا قافية له.
- (دال على معنى) ⟵ فصل له عمّا يكون موزونا ومقفّى، ولا معنى له.

جعل قدامة بن جعفر من هذه العناصر، قاعدة ينبني عليها الشعر، وتتحدّد بموجبها هويّته التي تميّزه وتخرجه عن دائرة النّثر.وتبعه في ذلك ابن سنان الخفاجي

[1]- ابن رشيق ، العمدة :268/1
[2]- المصدر نفسه: 294/1
[3]- نفسه: 268/1
[4]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 64

بقوله:"حدّ الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى.قلنا كلام ليدلّ على جنسه، وقلنا موزون لنفرّق بينه وبين الكلام الموزون الذي لا قوافي له، وقلنا يدلّ على معنى لنحترَز من المؤلّف بالقوافي الموزون الذي لا يدلّ على معنى"[1].وهو بذلك يكاد يعيد قول قدامة بتمامه.فاحتفظ بالعناصر الأربعة حدّدها ولم يتجاوزها.

ويكتفي ابن طباطبا العلوي بقوله:"الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خصّ به من الوزن"[2].فجعل من الوزن حاجزا يفصل الشعر عن النثر التواصلي.تماما كما فعل حَازِم القَرطَاجَني بقوله:"إنَّ الأوزان ممّاَ يتقوّم به الشّعر ويُعدُّ من جملة جوهره"[3].ولا يمكن للوزن أن يؤدي وظيفته إلاّ بحدوث نوع من الانسجام الصَّوتي بين جميع اجزاء الإيقاع في القصيدة كلّها، بحيث لو اختلّ جزء منه، أدّى ذلك إلى اختلال الوزن وانكساره في كثير من الأحيان.ومن أهمّ أجزاء الإيقاع التي تتحكّم في ضبطه واتّزانه، وتساعد الوزن على إحداث هذا الانسجام الصّوتي، والتّناسب النغمي، القافية.وهي آخر أجزاء الإيقاع من كلّ بيت.[4]

فالأوزان والقوافي بما تصنعه من إطار إيقاعي خارجي لا يميّز الشعر عن المنثور فقط، بل يفتح بينهما باب المفاضلة أيضا، يقول ابن رشيق:"كان الحكم للشعر ظاهرا في التَّسمية، لأنَّ كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة.ألا ترى أنّ الدّرّ –وهو أخو اللفظ ونسيبه وإليه يُقاس وبه يُشبّه — إذ كان منثورا لم يُؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كُسب، ومن أجله انتُخب، وإن كان أعلى قدرا، وأغلى ثمنا.فإذا نُظم كان أَصوَن له مع الابتذال، وأظهَر لحسنه مع كثرة الاستعمال.وكذلك اللّفظ إذا كان منثورا، تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطّباع، ولم تستقرّ منه إلاّ المفرطةُ في اللّطف، وإن كانت أجمله والواحدة من الألف وعسى أن تكون أفضله.فإن كانت هي اليتيمة المعروفة، والفريدة الموصوفة.فكم في سَقَطِ الشّعر من أمثالها ونظائرها،لا يُعبأ به مَثَلاً، ولا يُنظر إليه.فإذا أخذه سِلكُ الوزن، وعقدة القافية، تألّفت أشتاتُه وازدوجت فرائده وبناته، واتّخذ اللاّبس جمالا، والمدّخر مالا"[5].

---

[1]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: 286.
[2]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر:5
[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 263
[4]- ينظر عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: 97/1- 98.
[5]- ابن رشيق، العمدة: 74/1

يسترسل ابن رشيق في تمييز الشعر انطلاقا من بنائه الإيقاعي بالقياس إلى النثر، ويرجّح كفّة المفاضلة إلى جهته.فهو يرى في الإيقاع الخارجي الذي تضبطه موازين الأوزان وانسجامها مع القوافي، أولويّة في صنع الجودة في الشعر، فالعبرة في حسن النّظم، وليس في جودة اللّفظ.ثمّ إن هذا الانسجام الصوتي قد حفظ الكلام الشعري من الاندثار والتبدّد، فما استلطفته الأسماع، قبلته النفوس، وحفظته الأذهان.مثلما قال الجاحظ:"وما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور، أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره"[1].وقد ورد هذا النصّ أيضا عند ابن رشيق[2].

ثانيا:وظيفة دَلالِية:

ونقصد بها فاعلية الإيقاع الخارجي في خلق دلالة النص الشِّعري، وقد تناول الحقل النقدي المغربي الموضوع من ناحِيتَين:

- ائتلاف الأوزان والقوافي مع الألفاظ والمعاني.
- سُلطة الوزن على اللغة، أو ما يسمّى بالضرورة الشعريّة.

*****

قد نضطرّ إلى الوُقوف مُتحفّظين أمام توجُّهات النقاد المغاربة في حديثِهم عن حدّ الشعر، فهم يتمسّكون بأهميّة البناء الشّكلي من أوزان وقوافي، وصولا إلى القول بعدم جدواها في حالة ما إذا خَلَت من كلّ ارتباط بقواعد الشِّعر الأخرى من لفظ ومعنى.إذ ينبغي انتظام جميع العناصر وانسجامها في صورة مقبولة يرتضيها الشاعر ويألفها المتلقي "فالقصيدة من الشعر، وحدة تتألّف من عناصر مختلفة كثيرة، وهي متماسكة ومتوازية من حيث الشّكل والمحتوى، بل يتدخّل فيها الشّكل والمحتوى على

نحو لا يمكن معه تصوّر كلّ منهما على حدة"[3].

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحق، عبد السلام هارون:287/1
[2]- ينظر العمدة: 74/1
[3]- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في نقد الشعر العربي:307

يعرّف ابن رشيق الشعر بقوله:"يقوم الشّعر بعد النيّة على أربعة أشياء وهي اللَّفظ والوزن والمعنى والقافية.فهذا حدّ الشّعر، لأنّ من الكلام موزونا مقفّى وليس بشعر لعدم القصد والنيّة، كأشياء اتّزنت في القرآن ومن كلام النبي–ص–"[1]

أضاف ابن رشيق إلى تعريف قدامة،عنصر (النيّة)، أو(القصد)،واعتبره عنصرا أساسيا، عبارة عن محور قاعدي تدور في مَداره العناصر الأربعة. والتي لا يُمكن أن تؤدي عملها إلاّ إذا كانت هناك (نيّة)، أي (استعداد نفسي).فقد نجد كلاما موزونا ومقفّى،ولكنه ليس بشعر.كأشياء احتواها القرآن وبعض كلام الرسول–ص–.فشرط النيّة يعدّ أمرا ضروريا قد تضمّنه التعريف المعجمي للقصيدة، فهو اسم مشتقّ من"قصدتُ إلى الشيء"،"قيل أنّ القصيد من قصد واعتمد، أو لأنّه قائله احتفل به فنقّحه باللفظ الجيّد، والمعنى المختار، وقيل سمّي الشعر التامّ قصيدا، لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصدا، ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله، وجرى على لسانه، بل روى في خاطره واجتهد في يده، ولم يقتضبه اقتضابا"[2].وكأنّ الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة، وقرّر في خاطره أنّ ما سيقوله هو شعر.

فالأوزان والقوافي–على أهميّتها–، فهي لوحدها لا تصنع شعرا، بل ينبغي أن تتركّب مع عناصر أخرى وهي الألفاظ والمعاني، فتكون قالبا لها يحفظ نظمها وسياقها، ويصنع لها تأثيرا لدى المتلقي. وقد ورد هذا التركيب في شكل مصطلحات متعدّدة لدى النّقاد القدماء، فهو(الائتلاف) عند قدامة بن جعفر، وهو(الانسجام) عند العَسكَري،وهو(الالتحَام)لدى المرزوقي[3]وهو (التَّناسُب) عند حازم القرطاجني. وهم بذلك يقولون بتأثير الإيقاع الخارجي في دلالة النصّ.فالألفاظ في الشعر غير منفصلة

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة : 245/1
[2]- ابن منظور الافريقي، لسان العرب، ينظر مادة (قصد).
[3]- ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة: 10/1.

عن الوزن، لأنّ وزنها خاصيّة تنبع من كيفيّة إيقاع التّناسب بين عناصرها الصّوتيّة التي تتجاوب في النهاية مع تناسُب المعنى.

يعتبر القرطاجني من أكثر النقاد المغاربة اهتماما بالعروض والإيقاع في الشعر وقد توسّعت نظرته، وتعدّدت أدواته في قراءة النص الشعري، لا سِيما وقد ألمّ بإطار المدوّنة النّقدية اليونانيّة والعربيّة التي أُلّفت قبله.فهو يربط الشّعر بـ(الزّمان والمكان وأحوال النّاس والقائلين والأشياء والطِّباع واللُّغة والبلاغة..الخ). أي إنّ لهذا النصّ الشّعري علاقة متينة بالسّياق العامّ الذي أنتَجه، وقد أدرك الشاعر معالمه بفطنته وطبعه وذوقه وحسن صنعته.

بنى حازم نظريته في العَروض على ما سمّاه بـ(التّناسب)، وهو بذلك ينتقد العروضيين في احتكامهم إلى القياسات العَروضية في قراءة الشعر العربي، مهملين أهمية حضور التّناسب بين ما سمّاه بـ(المسموعات)، و(المفهومات).وأهمّ شيء يخدم التّناسب، هو علم البلاغة الذي سمّاه بـ(علم اللّسان الكلّي)، وهو الأمر الذي غفل عنه هؤلاء.فقد "اقتضى النظر البلاغي أن يعدل بكثير من تقديرات الأوزان عمّا قدّر به العروضيون إذ كانوا جهّالا بطرق التناسب والتّنافر حتى إنّهم جزءوا كثيرا من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حيّز الوضع المتنافر"[1].

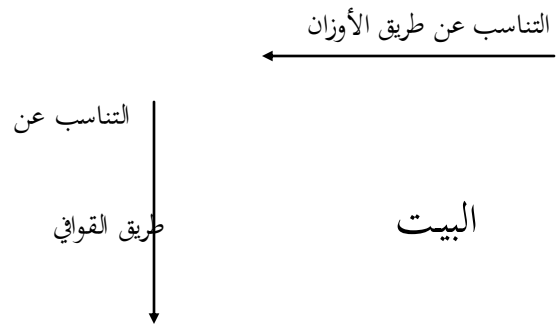
فقد حاول أن يجعل من كتابه (المنهاج) أداة دفاع عن الشّعر، في زمن ضاقت به السبل،وفقد قيمته، وتدنَّت منزلته.فهذا الشعر—في نظره- هو علم له قوانين وأحكام،لا بدّ للشاعر أن يأخذ بناصِيَتِها ليُميِّز الصَّحيح من الفاسد.وقد أدّى به ذلك إلى معارضة الدوائر العروضية الخليليّة.بحيث ربط الإيقاع بالطّبع والذّوق .

[1]- منهاج البلغاء: 231

اعتبر حازم التَّناسُب قاعدة أساسية ينبني عليها الإيقاع والأوزان الشعرية،وقد سمَّاه (تناَسُب المسمُوعُات)،أو(المناسَبات الوَزنيَّة).ووفق ذلك يصير للوزن والإيقاع فاعليّة صوتية يؤسّس لها التّناسب اللفظي لينسَجم كلّ ذلك ويُؤدِّي وظيفة الخطاب الشعري.يقول:"ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات،لا يوصل إلينا بشيء من علوم اللّسان إلاّ بالعلم الكلّي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي يندرج تحت تفاصيل كُليَّاته ضروب التّناسب والوضع"[1].

يصرّ القرطاجني على أهمية المعرفة بعلم البلاغة، فهو علم شامل ودقيق يربط المسموعات(العناصر الصّوتيّة)، بالمفهومات(العناصر المعنويّة والدلاليّة).فالأوزان خدم المعاني، ولا يُمكن للوزن أن يؤدي وظيفته إلاّ بحدوث نوع من الانسجام الصّوتي بين جميع أجزاء الإيقاع في القصيدة كلّها، بحيث لو اختلّ جزء منه، أدّى ذلك إلى اختلال الوزن وانكساره في كثير من الأحيان.

وللقافية أيضا دورها في تحقيق هذا التّناسب من تحكّم في الإيقاع وضبطه واتّزانه، ومساعدة الوزن على إحداث هذا الانسجام الصّوتي والتّناسب النّغمي، فهي آخر أجزاء الإيقاع في كلّ بيت شعري.وهي كالوزن مرتبطة بالحالة النفسية والشعورية التي تؤثر في اختيار نوع القافية وحروفها وحركاتها التي تتناسب والحالة الانفعالية للشاعر.الأمر الذي يحقق تناسبا عموديّا أو ختاميا داخل القصيدة.



[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 266

وعليه، يحدّد القرطاجني قيمة الوزن وجماليته، من خلال ائتلافه مع ثلاثة عناصر تصنع قاعدة الخطاب الشعري وهي –الحمولة الانفعالية والدلالية (المعنى)،– تخيّر اللفظ (حسن النظم)،–مدى تأثير هذا الشعر في المتلقي (الاستجابة).فمعنى ذلك أنّ الشعر يبدأ انفعالا وينتهي انفعالا أمّا الأوّل فهو انفعال المبدع أو الشاعر، وأمّا الثاني فهو انفعال المتلقّى بما أنتج الشاعر.

فإذا دقّقنا في طبيعة هذا التّناسب، نصادف للنقاد القدامى آراء أوردوا فيها عددا من المفاهيم في تعريفهم الشعر كـ(المطابقة، التوافق، المشاكلة، الانسجام، حسن الرّصف، النّسج...). فقد كانوا يميلون إلى الشّعر المتلاحم الأجزاء، السَّهل المخارج، كما لو سُبك سبكا واحدا، وأُفرغ إفراغا واحدا.وأهميّة البُعد الصَّوتي في حالات التّآلف والتّنافر.متبعين في ذلك سنن العرب وطرائق فحولها في نظم الشعر، فقد كانوا ينظرون في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القافية وتلاحم الكلام بعضه ببعض[1].

ويلتقي ابن رشيق في نصّه هذا بابن طباطبا في قوله:"حتّى إذا أراد بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه. بل يعلّق كلّ بيت يتّفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كَمُلت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتّت منها.ثمّ يتأمّل ما قد أدّاه إليه طبعه، ونتجته

[1]-ينظر ابن رشيق/، العمدة:1/258-259

فكرتُه فيستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهى منه، ويبدل بكلّ لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة"[1].

يرى ابن طباطبا أنّ بناء الشعر، يكون على مراحل، وهي تبدأ باستحضار الفكرة المجرّدة في صورتها النثريّة، ثمّ جعل هذه الفكرة في ألفاظ، ثمّ تخيّر القافية المناسبة لها، ثمّ الوزن الذي يناسب كلّ ما سبق.ويتمّ بعد ذلك النّظر في جميع ما ذكر، للتأكّد من تحقيق الانسجام والتناسق وحسن النّظم.

ويعتبر قدامة بن جعفر من أوائل من قال بعلاقة اللفظ والمعنى بالأوزان والقوافي،وأنّ دلالة النصّ الشعري لا تكتمل إلا بتكامل ونتآلف بين عناصرها الخارجية وبنيتها الداخلية.يقول:"وجدتُ اللّفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلافها بعضاً إلى بعضٍ معانٍ يتكلّم فيها،ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر ائتلافا، إلاّ نظرتُ فيها، فوجدتها – من جهة ما أنّها تدلّ على معنى لذلك المعنى الذي تدلُّ عليه–ائتلافا مع سائر البيت فإمّا مع غيره فلا، لأنَّ القافية إنّما هي لفظةٌ مثل سائر البيت من الشّعر، ولها دلالة على معنى لذلك اللّفظ أيضًا، والوزن شيء واقعٌ على جمع لفظ الشّعر الدال على معنى"[2].

ينبني النصّ الشعري على جملة من الائتلافات بين عناصره، التي تحفظ دلالته العامّة وهي:

– ائتلاف اللّفظ مع المعنى.

– ائتلاف اللّفظ مع الوزن.

– ائتلاف المعنى مع الوزن.

– ائتلاف المعنى مع القافية.

[1]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر: 7-8

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 69

ويبدو جليّا أنّ قُدامة يقول بأهميّة القافية من جِهة فاعليّتها في دلالة النص الشّعري.بحيث لم يجعلها تأتلف مع سبب محدّد ومُعيّن، وإنّما ربطها بالسياق العامّ للبيت.وهذا يعني "لا يجب تناول القافية بوصفها قافية، بل بوصفها دالا مُدمجا في السلسلة الدلالية للبيت...ولا يمكن أن تُدرس إلاّ في علاقتها مع المدلول"[1].

وقد أوجز ابن رشيق شرح ذلك في قوله:"والصّواب ألاّ يصنع الشّاعر بيتا لا يعلمُ قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملةً، ولا أقدر عليه بتّةً.بل أصنع القسيم الأوّل على ما أريده، ثمّ ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسيم الثاني:أفعل فيه كما يفعل من يبني البيتَ كلّه على القافية، ولم أرَ ذلك ينحلُّ عليّ، ولا يُزيحني عن مُرادي، ولا يُغيّر عليّ شيئا من القسيم الأوّل، إلاّ في النُّدرة التي يعتدّ بها، أو على جهة التنقيح المفرط"[2].

يستشهد ابن رشيق بتجربته الإبداعيّة في نظم الشعر، وهو يعوّل على القافية كقاعدة يختارها في منتصف البيت ليبني عليها القسيم الثاني، لكيلا يختلّ المعنى العامّ أو يظهر فساده من خلالها.فمكانها في آخر البيت،لكنَّ فاعِليَّتها في حشوِه ونظمِه، يقول ابن شرف: "ويقبح جدًّا الإتيَان بكلمة القافية مُعجمة، لا ترتبط بما قبلها من الكلام، وإنّما هي مفردة بحشو القافية كقول بعضهم:

فَبَلَغت المُنَى بِرَغْمِ أَعَادِيكَ وَأَبقَاكَ سَالِماً رَبَّ هُود[3]

فأنت ترى غثاثة هذه القافية، والله ربُّ جميع الخلق وكلّ شيء، فخصَّ هوداً عليه السّلام وحده، لضعف نقده، وإعجازه عن الإتيان بقافية تليق وتحسن"[4].

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية: 218

[2]- ابن رشيق، العمدة:1/ 378- 379

[3]- أورد ابو هلال العسكري البيت ببعض الاختلاف، وألحقه شاهدا من عيوب القافية :
وَوُقيتَ الحُتوفَ من وارث وا لِ وأبقاكَ صالحاً ربُّ هودِ.
ينظر الصناعتين، تحق،علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم: 451

[4]- ابن شرف القيرواني، اعلام الكلام : 41

ولعلّ ابن شرف هنا يؤكّد ما جاء به معاصره ابن رشيق، من أنّ القافية ليست فضلا زائدا يأتي به الشاعر لضبط البناء الشكلي وحسب،بل تعدّ من عناصر ضبط دلالة البيت، يحسن بحسنها ويقبح بقبحها.بما أنّها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1].وسواء اختيرت قبل الوزن أم بعده، وربّما تختار في نفس الوقت الذي يُختار فيه الوزن، لأنّهما يشتغلان مترابطيْنِ.فهي تُمارِس قُيودًا تُدَعِّمُها كذلك ضرورة توجيه المعنى نحوها وفق مَسارَ إيقاعي مفروض[2].فعلى الشَّاعر ألاَّ يجعلها آخر ما يفكّر به.

*****

يبدو أنّ سُلطة الأوزان والقوافي تتحَكَّم في دلالة النصّ الشِّعري بشكل كبير وعميق، بحيث لا تتأتّى عمليَّة الائتلاف بين المعنى والأوزان بيُسر واقتراب، بل قد يتعسّر الأمر ليُجبر الشاعر في آخر المطاف إلى السّعي لإيجاد مخرج أو حلّ لهذا المشكل.سمّاه القدماء بـ(**الضّرورات الشعريّة**).وقد تناول النقاد المغاربة هذا الموضوع من جهتين وهما:

- الضّرورات التي ترد في تركيب النص الشّعري أي ألفاظه وجُمله، وما فيها من خُروقات لغويّة ونحويّة ومعنويّة حِفاظا على الوزن.

- الضّرورات التي تَرِد في عَروض البيت أو القصيدة ممّا يمسّ الوزن والقوافي من زحافات وعلل وعيوب.

فأمّا النوع الأوّل، فيقصد به لجوء الشاعر إلى ارتكاب تجاوزات لغويّة ونحويّة عن قصد أو عن غير قصد.لا سيما حين يجد نفسه حائرا وتائها في مضايق التعبير يترنّح بين مطرقة اللغة وسندان العروض.فيؤدّي به وقوعه تحت ضاغط الوزن، إلى اتّخاذ سُبُلٍ عديدة

[1]- ابن رشيق، العمدة: 1/ 294

[2]- ينظر جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربيّة: 268.

من زيادة أو حذف أو قلب...طلبا للتّيسير على نفسه[1]،لأنّ الشّعر لا يستقيم بدون ضبط الوزن والعروض.

وخلَق ذلك خلافا كبيرا بين النصّ الشعري في طبيعته الإبداعية وبنيتِه الفنيَّة، وبين قواعد النّحو في صرامتها وحدودها المتّفق عليها.وربّما يعود ذلك إلى الإطار الفكري والثّقافي للعُلماء الذين خاضوا في هذا الجدال، كابن قتيبة والأصمعي والمبرّد وابن جني وغيرهم.بحيث تنوّعت مصادر تكوين هذا الإطار ما بين اللّغوي والنّحوي والشّعري والفقهي.وكان المزج أحيانا في بعض هذه النّقاط المرتبطة كلّها باللّغة العربيّة، فانبثقت عنه قضايا مشتركة أهمّها قضيّة الضرورات.

تناول النقاد المغاربة قضيّة الضّرورات من خلال استهلاكهم للموروث النقدي الذي سبَقهم، وأيضا من خلال تجربتهم الإبداعيَّة في النَّظم، جعَلتهُم يشعرون بمعاناة الشَّاعر في خلق ائتلاف بين الدَّلالة العامَّة للنصّ وبينَ تركيبته الإيقاعية.وهو الأمر الذي دفعهم لأن يعترفوا بشَرعِيَّة الضَّروراَت والقول بفاعليّة الجوازات.وأولى دلائلها هي أنّها تصنع للشّعر هويّة بمعنى تجعله يختلف عن أصناف الكلام المنثور.

يقول عبد الكريم النهشلي:"وقد اغتفروا الضّرورة في الشعر ولم يغتفروها في غيره، رغبة في تخليد أخبارهم.وكانوا لا يكتبون فجعلوا روايته مقام الكتاب..". فالشّعر مقدّم لدى العرب ضمّنوه حمولة تاريخهم وأخبارهم وأمجاد أيّامهم. وذلك يكفي ليكون سببا متينا يميّزه عن النّثر، ويحظى عنه بامتيازات (التجاوزات)، التي يُسمح بها للشاعر دون

---

[1]- يرتبط ذلك بقضية التيسير والضرورة التي راج أمرهما في مجال الفقه، وقد سبق الفقهاء منهم أبو حنيفة (80-150هـ)، إلى دراسة الرّخص وما يباح للمسلم من التجوز إذا دعته الضرورة إلى ذلك، وأساس الضرورة في الشّرع أنّ تحمّل المشقّة يقتضي التيسير، أي " إنّ الصعوبة تصير سببا للتسهيل، ويلزم التسامح في وقت المضايقة".
عن أحمد البلباوي، من الضرورة إلى البلاغة العامّة:15، عن وهبة زحلي، نظرية الضرورة الشرعية ،ط4، مؤسسة الرسالة،1985: 196 .
وربّما انتقل الأمر من الفقه إلى مجالات اللغة والنحو، وذلك "لأنّ مصطلح الضرورة قد أريد به مناظرة مسائل النحو بمسائل الفقه وتنزيلها عليها.ومن ثمّ ظهر في بحث الضرورة الشعريّة مصطلح (الرّخصة)، وسبقت معه بعض التّعبيرات التي لا تصلح أحكاما على الشعر، كقولهم: أباحوا للشاعر ويجوز للشاعر وغيرها.فالضرورة والرّخصة والإباحة والجواز، كلّ أولئك ممّا نوظرت به مسائل النّحو بمسائل الفقه".
السيد ابراهيم محمّد، الضرورة الشعريّة – دراسة أسلوبية-:72

الناثر.وعبّر النهشلي عن ذلك بجملة (اغتفروا).ولا يُغتفر إلاّ للمُذنب المخطىء.وكأنّنا بهذه الضرورات عبارة عن أخطاء إذا رُدّت إلى معايير معيّنة هي معايير النّحو.

ويزجّ ابن رشيق بالموضوع في جهة الحوار والخصومة بين القدماء والمحدثين، يقول:" وأذكر هاهنا ما يجوز للشاعر إذا اضطرّ إليه، على أنّه لا خير في الضّرورة غير أنّ بعضها أسهل من بعض.ومنها ما يسمع عن العرب، ولا يعمل به.لأنّهم أتوا به على جبلّتهم، والمولّد المحدث قد عرف أنّه عيب، ودخوله في العيب يلزمه إيّاه"[1].

نلتمس تحفّظ ابن رشيق في طرحه الموضوع، فهو من جهة يعتبره شرّا لا بدّ للشاعر أن يقترف نصيبا منه إذا لزم الأمر.فهو واقع فيه لا محالة مهما حاول الانحراف عن سبيله.من أجل ذلك ورد لدى القدماء والمحدثين على السواء.ولكن من جهة أخرى لا يكاد يخفي استحسانه لهذه الضرورات عند الشاعر القديم الذي وقع فيها من باب العفويّة وما جُبلوا عليه في لغتهم وإصلاح كلامهم وفق ما تعارفوا عليه. وهنا إشارة واضحة لقضيّة الطّبع. بينما يختلف الأمر لدى المحدث، الذي عايش فترة ازدهار الدّرس النّحوي، فهو يعلم بوعي كامل أنّ الضرورات مسألة حسَّاسة تخلّ بقدسيّة القواعد اللُّغوية، والمرتكب للغَلَط عن دراية، يُصيبه العيب، ويقع في الذنب.

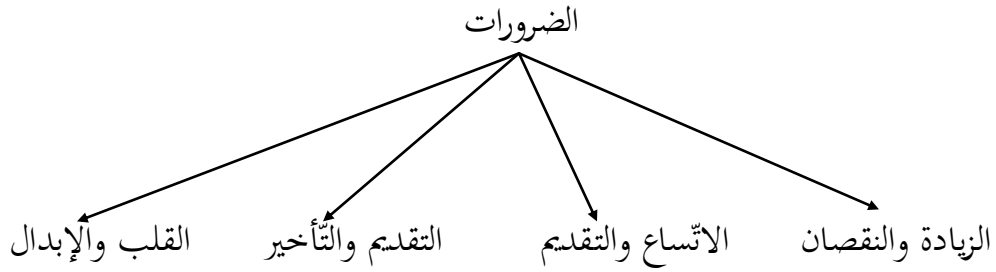
لذلك يعتبر "النحو"،الميدان الخصب الذي أثار مسألة الضرورات،وذلك بكثير من الآراء المتناقضة والمتأرجحة بين التسامح والتساهل، وبين الرفض والتّجاهل بحيث احتدم الجدال بين العلماء العرب من النحاة، فمنهم من أجاز الضرورات كسيبويه، ومنهم من عابها وانتقد المتسامحين فيها، وأشهرهم ابن فارس.ويظهر أثر ذلك لدى النحاة المغاربة كأبي جعفر القزاز القيرواني، وابن عصفور الاشبيلي.وقد اجتمعا على القول بوجود الضرورات في الشعر، فتحدثوا عن مفهومها ومواطنها وأنواعها...

[1]- ابن رشيق المسيلي، العمدة: 1020/2 .

ألّف القزاز كتابا كاملا أسماه بـ(كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة). وقد اعتبر الموضوع مجالا مهمّا ينبغي الإلمام بآفاقه ليتسنّى اللّجوء إلى استعماله في حالات ضغط العروض أو تصرّف في الوزن والقافية والإعراب."فهو باب من العلم لا يسع الشّاعر جهله ولا يستغني عن معرفته ليكون حُجّة لما يقع في شعره مما يضطر إليه من استقامة قافية أو وزن بيت أو إصلاح إعراب"[1].

ويظهر من عنوان الكتاب حرصه على جمع التّجاوزات النحوية التي يجوز للشّاعر أن يرتكبها في حالات معيّنة، يقول:"هذا كتاب، أذكر فيه –إن شاء الله– ما يجوز للشّاعر عند الضّرورة من الزيادة والنقصان، والاتّساع في سائر المعاني، من التّقديم والتّأخير والقلب والإبدال وما يتّصل بذلك من الحجج عليه، وتبيّن ما يمرّ به من معانيه، فأردّه إلى أصوله وأقيسه على نظائره"[2].وكأنّه يسير بسير سيبويه–وهو الرجل النّحوي– الذي اعترف بوجود الضرورة بقوله "اعلم أنّه يجوز في الشّعر ما لا يجوز في الكلام"[3].ففتح بقوله هذا باب الجدال أمام غيره من النحاة ليخوضوا في الموضوع بجرأة.

لا يظهر للقزاز القيرواني منهجا واضحا في دراسة الضرورة، ولا يهتمّ بترتيبها وفق حروف والأسماء والأفعال على أنّه اهتمّ بإيراد بعضها وفق ما جاء فيها من إضافات وحذف أو تبدّل، ممّا يمسّ الألفاظ والعبارات والاتساع في سائر المعاني كالتقديم والتّأخير والقلب والإبدال وغيرها. نجعله في المخطط التالي:



[1]- القزاز القيرواني، كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحق:المنجي الكعبي 23.
[2]- المصدر نفسه:23
[3]- سيبويه، الكتاب: 16/1

وقد سعى للبحث عن خيط يربطها بالأصول ويقيسها على نظائرها "وذلك أنّ كثيرا ممّن يطلب الأدب، وأخذ نفسه بدراسة الكتب، إذا مرّ به بيت لشاعر من أهل عصره، أو لطالب من نظرائه فيه تقديم أو تأخير أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عمّا حفظ من الأصول المؤلّفة له في الكتب، أخذ في التّشنيع عليه والطّعن على عمله، والإجماع على تخطئته.ولو نظر بعين الحقّ لعَلم أنّ ذلك لا يخرج إلاّ من وجهين:

إمّا أن يكون ذلك جائزاً لعلل تغيّبت عنه، ولم يبلغ النّهاية من عِلْمها، وهو كذلك.وإمّا وهمه الذي لعلّه أن ينبه عليه، أعاد نظره رجع عنه إلى الصّواب، وتخطّاه إلى ما لا مطعن فيه من الكلام، إذ كان غيرَ معصوم من الخطأ، ولا ممنوع من الزّلل.فليس للناظر في الأصول، مع تأخّره عن الإحاطة بسائر الفروع، الهجوم على ما لعلّه جائز عند المتقدّمين في العلم، النّاظرين بعين الحقّ"[1].

يَظهر القزاز في نصّه هذا عارفا بجملة الاتهامات المخطّئة للشّاعر حين ينظم بيتا فيه تصرّف كتقديم أو تأخير أو زيادة أو نقصان أو تغيير وتبديل، وغيرها ممّا ورد في الأصول.فهذه اتّهامات ثقيلة لا تخلو من جور، وفيها تجاوز أخطر من تلك التجاوزات النحوية التي يرتكبها الشاعر نفسه.إذ إنَّ المتَّهِمين يعانون قصورا في إلمامهم بالأُصُول وسائر الفُروع التي تخصُّ الكلام وعلم النَّحو، فهؤلاء –بحسب القزاز– يأخذون أحكامهم من محتويات الكتب التي يقرئونها، والتي هي عبارة عن مدوّنات لا تلمّ بكلّ ما ينبغي الإلمام به من سُنن الكلام عند المتقدّمين والمتأخّرين. وبالتّالي، فالمادّة النحويّة الموجودة فيها، لا تضمّ جميع العِلل.

[1]- القزاز القيرواني، كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة: 24

ولم يُفوّت على نفسه إلقاء اللّوم والمؤاخذة ضدّ هؤلاء الرّافضين للضرورات، وتبدو حِدَّة لَهجَته عاكسة لثبات موقفه، وكأنّنا به يستحضر صورة من تهجَّموا بآرائهم على النحويين الذي أباحوا الجوازات وهي خطأ في أساسِها.

يعتبر ابن فارس من هؤلاء الرَّافضين للضَّرورات.وقد ألَّف رسالة عنونها بـ(ذمّ الخطأ في الشعر)، ينتقد فيها الموضوع من ناحيتين، أمّا الأولى، فتخصّ أهل النحو الذي أجازوا ما هو خطأ، كالذي ورد في شعر القدماء لكن بصورة يسيرة يقول:"إنّ ناسا من قدماء الشعراء ومن بعدهم أصابوا في أكثر ما نظموه من شعرهم ، وأخطئوا في اليسير من ذلك، فجعلوا ناسا من أهل العربيّة يوجّهون لخطأ الشعراء وجوها، ويتمحّلون لذلك تأويلات، حتّى صنعوا فيما ذكرنا أبوابا، وصنّفوا في ضرورات الشّعر كتبا "[1].

ولعلّه هنا يقصد شيخ النُحاة سيبويه[2]، إذ أورد قولا له كاملاً بغرض الوقوف عند عناصره، وردّ حُججه دفعا للتُّهم عن اللُّغة والنَّحو والضَّرورات، فورودها عند القدماء، لا يعني القول بجوازها، نظرا ليُسرها ونبعها عن طبع وسجيّة وجهل بعلم النحو.فلا ينبغي اتخاذ القليل غير المبني على وعي دقيق، منهجا يُتبع.

وأمّا الناحية الثانية من هجوم ابن فارس، فيخصّ بها الشاعر نفسه من المتأخرين الذي يرتكب الخطأ النحوي بسبب إقامة الوزن حتى يستقيم شعره، أو استخدامه لما استقبح من اللّفظ"فيستعمل الحوشيّ والسّاقط تسامحا واتّساعا حيث تضطرّه الأوزان والقوافي"[3]،ليعن له معنى ما، فيردّ عليه بقوله:"ومن اضطرّه أن يقول شعرا، لا يستقيم إلاّ بإعمال الخطأ؟... هذا اعتذار أقبح من ذنبٍ.فما الذي يَمنع

---

[1]- ابن فارس اللغوي، ذمّ الخطأ في الشعر، تحق: رمضان عبد التوّاب: 18-19 .

[2]- يعترف ابن فارس بأنّ القول بجواز الضرورات في الشعر،لم يرد عند سيبويه فقط، بل كان شائعا بين النحويين على اختلاف مدارسهم.يقول:"لم يكن قصدي لذكره (يقصد سيبويه) إفرادا له في هذا الباب دون سائر أهل العربيّة من الكوفيين والبصريين، لأنّ كلا أو الأكثر وقعوا في مثل ذلك".ينظر: ذم الخطأ في الشعر: 20

[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 81- 82.

الشّاعر إذا بنَى خمسين بيتًا على صواب، أن يتَجنَّب ذلك البيت المعِيب، ولا يكون في تجنّبه ذلك ما يُوقع ذنبا، أو يزري بمروءة"[1].

تبدو لهجته حادّة في موضوع الضرورة.وهو لا يجد داعيا مُقنِعا، ولا سببا قويّا يدفع شاعرا لأن يرتكب مخالفات لُغوية هي في حقيقتها أخطاء.ومن ثمّ فإنّ سلطان الوزن والقافية غير كاف ليجعل الشعر يحمل أغلاطا، قد تشيع بين الناس وتفسد ألسنتهم، كلّما انتشرت هذه الأشعار، وذاعت روايتها.

بينما يخرج القزاز عن إطار الأحكام العلميّة التي التزمها غيره من النحويين، فاشترط ضرورة حضور عنصر(التفهّم)عند من يعارضون الجوازات ويخطِّئُون الشُّعراء بسَببِها.ومن أجل ذلك وجَب التماس الأعذار لَهُم.فالشَّاعر إنسان مهما كان، وليس مُنَزَّهًا عن ارتكاب الغَلط، ويعسُر عليه أن يأتي بالكلام الطَّويل الصَّحيح تماما.

ويلتحق ابن عصفور الإشبيلي بالرَّكب من خلال طرحِه الموضوع بكثير من الجدّة وتناوله في كتابه ((ضرائر الشعر)).يقول فيه:"اعلم أنّ الشعر لما كان كلاما موزونا يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحّة الوزن، ويحيله عن طريق الشّعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألّفت فيه الضرائر.دليل ذلك قوله:

كَمْ بِجُودٍ مقرفٍ نالَ العُلَى وَكَرِيمٍ بُخْلهُ قَدْ وَضَعَه.

في رواية من خفض"مقرفا".ألا ترى أنّه فصل بين "كم"وما أضيفت إليه بالمجرور، والفصل بينهما من قبيل ما يختصّ بجوازه الشعر.مع أنّه لم يضطر إلى ذلك، إذ يزول عن الفصل بينهما برفع مقرف أو نصبه"[2].

[1]- ابن فارس اللُّغوي، ذمّ الخطأ في الشعر: 21
[2]- ابن عصفور الاشبيلي، ضرائر الشعر:13

يثير ابن عصفور الحديث حول أهميّة الوزن في صنع هويّة الشعر وتمييزه عن أصناف الكلام.فالشاعر يجد نفسه مجبرا على تتبّع "صِحَّة الوَزن".وقد يضطرّ إلى الزِّيادَة أو النّقصَان في حالة الاضطرار أو غير الاضطرار.ويعني ذلك أنَّ الضَّرورة قد لا ترتبط بالوزن دائما.دليل ذلك، ما ورد في البيت من رواية مزدوجة للفظ (مقرف).بالنَّصب أو الرَّفع، ففي الحالتَين لا يؤَثِّر ذلك في البِنَاء العروضي للكلمة. وبالتالي لا يتأثّر الوزن.

ويستمرّ في إثبات ذلك من خلال إيراده لِعَدَدٍ من مثل هذه الزيادات التي وردت في كلام العرب القدامى، وفي القرآن الكريم والحديث الشَّريف.يقول:" وكذلك قالوا:الضيح والرّيح، فأبدلوا الحاء ياء اتباعا للرّيح والأصل الضح.حكى ذلك الخليل وأبو حنيفة الدينوري.

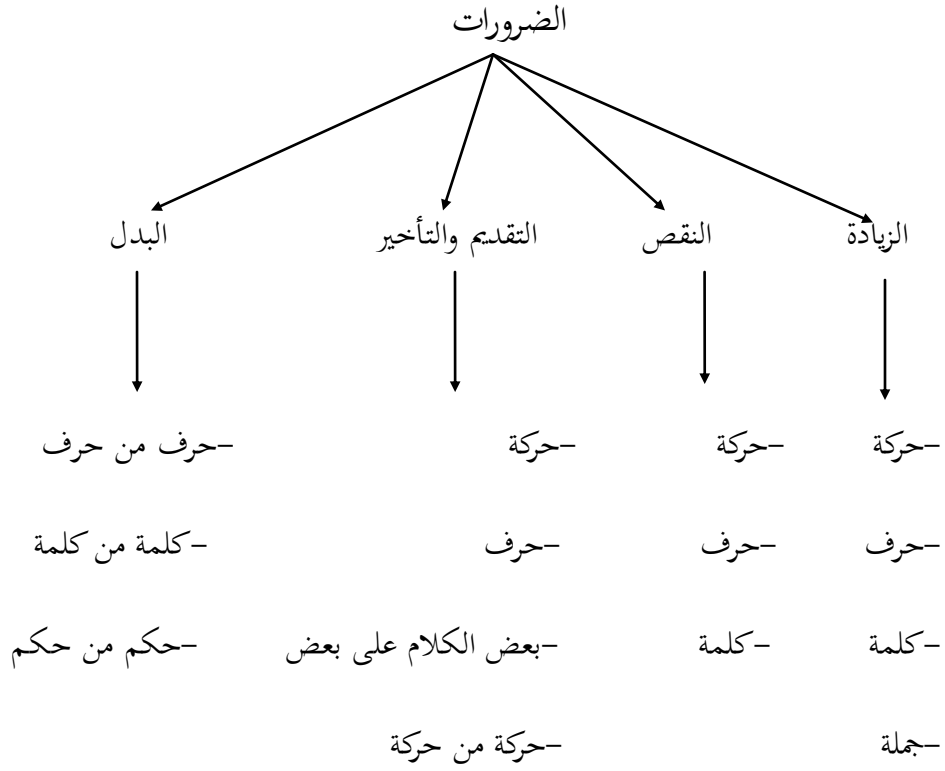
وفي الحديث عن النبي–ص– انّه قال: "**ارجعنَ مَأزُورَات غَير مَأْجُورَات**".والأصل موزورات، لأنّه من الوِزر، فأبدلوا الوَاوَ أَلِفًا اتباعا لمأجُورَات.وقد جاء مثل ذلك أيضا في فواصل القرآن لتتّفق.قال الله تعالى:﴿**فَأَضَلُّونَا السَبِيلاَ**﴾ .وقال سبحانه: ﴿**وتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُنُونَا**﴾.فزيادة الألف في "الظنونا"و"السبيلا" بمنزلة زيادة الألف في الشعر على جهة الإطلاق "[1].

فهو يرمي من خلال هذه الأمثلة التي استقاها من كلام العرب قديما، وممّا جاء في بعض الأحاديث النبويّة أو الآيات القرآنية من زيادات.إلى تبرير أسباب وجود هذه الإضافات في الشعر.أي إنّ تتبّع "صحّة الوزن" ليس السبب الوحيد لوجود الضرورات.وإنّما الأمر يخضع أيضا لطبيعة اللغة العربية وسنن العرب في كلامها.وما ورد منها في القرآن إنّما جاء ﴿**بِلِسَانٍ عَرَبِي مُبِين**﴾.على أنّنا نشير هنا إلى تحفّظ النقاد

[1]- المصدر نفسه: 14

والنحاة في تناول الضرورات في القرآن الكريم.فهم يسمّونها "ما يحتمل الشعر"حتى لا يقولوا "ما يضطرّ إليه الشّاعر".لأنّه لا اضطرار في القرآن.

وقد أورد عددا من الضرورات الشعرية.والتي يمكن حصرها في المخطط التالي:



لتشمل الضّرورة عنده جميع عناصر اللّغة، من حركة وحرف وجملة (عبارة). وهذا يعني أنّ مبدأ الضّرورة "لم يُقم حدودا جوهريّة بين لغة المنظوم ولغة المنثور، وكلّ ما هنالك أنّه أعطى الشّاعر حريّة أكثر في التّعامل مع المعجم اللّغوي الخاصّ بالأدب"[1].

لقد اتّفق النّقاد والنّحاة المغاربة على أنّ باب الضرورات يبقى مفتوحا أمام مجالات النّحو العربي الذي صُنّفت فيها الكتب الكثيرة، لكنّها رغم كثرتها، فهي لم تُلمّ بجميع أسرارها، ولا وقفت عند دقيق عناصرها.وبالتّالي فإنّ الطّعن في حالة الضّرورات لا يجب أن يكون باسم"النحو".إلاّ بعد إلمام عميق بأصوله وأصناف فروعه.

[1]- عبد القادر هني، نظرية الإبداع: 215

كما أشاروا أيضا إلى أنّ "الوزن"ليس وحده الضاغط والباعث على تتبّع مواطن التجاوزات واستعمالاتها.فأحيانا يخضع الشاعر في حالات الزيادة والنقصان، إلى سنن العرب وأساليبها في كلامها.فيضيف الشاعر أو يُنقص من غير أن يتأثّر الوزن.

******

وأمّا الضّرورات التي ترِد في عَروض البيت أو القصيدة ممّا يمسّ الوزن و القوافي من زحافات وعلل وعيوب.فهي متعدّدة الوجوه، وأولاها المغاربة اهتماما واسعا،كالقزاز القيرواني وابن رشيق المسيلي وحازم القرطاجني.الذين أجمعوا الرأي كغيرهم من العروضيين العرب من قَبلِهم وعلى عصرهم، على أنّ ما جمعه الخليل بن أحمد من صُور عروضية لموسيقى الشّعر العربي، لم يكن سوى مجموعة من القواعد التي تعرّضت للاختراق من قِبَل الشُّعراء، تماما كالقاعدة النّحوية، فتصرّفوا في اللّغة والأوزان والقوافي، وبدّلوا فيها بإضافة أو تغيير أو حذف.ومدار الأمر في كلّ ذلك هو (ضرورة)، الهدف منها ضبط دلالة النص المنشودة.

وقد تناول هؤلاء النقاد الموضوع من حيث تسلسل في الطّرح بدء من تعريف القوافي والأوزان، والتعرّض لأنواعها وأقسامها، ثمّ مجموع التغييرات والتبدلات التي تمسّ كلّ قسم منها .

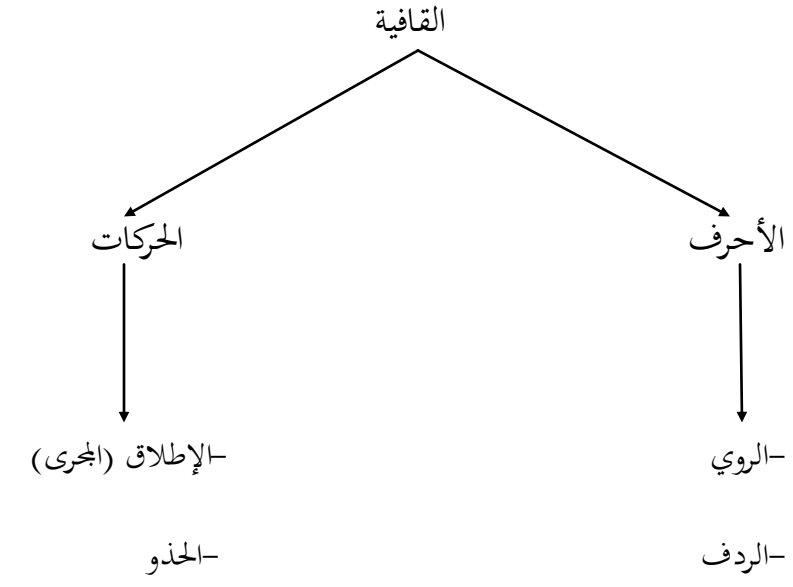
أ– فأمّا فيما يخصّ القافية، فقد خاضوا فيها خوضا بعيدا، منذ القزاز القيرواني النّحوي المغربي الذي اخترق الممنوع وأباح المحضور المتمثّل في الضّرورة، ثمّ تلميذه ابن رشيق المسيلي ذو الثقافة الذوقيّة والقارئ المثالي للتّراث النّقدي العربي، الذي أفرد للموضوع بابا في كتابه (العمدة)، وأفاض الحديث في القافية من حيث مفهومها وأصنافها وأنواعها وأقسامها، ثمّ مجموع معا لم تصرّف الشّعراء فيها ممّا اعتبر خروجا عن القياس العروضي أو ما اصطلح عليه بالعيوب.وُصولا إلى حازم القرطاجني صاحب

التوجُّه الفلسفي المنطقي،والذي له نظرته الخاصّة للعروض العربي.تظهر في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، وكذلك في كتابه (القوافي).

فعند توقّفهم عند **حَدّها**، اكتفى ابن رشيق بحَصر جملة التّعريفات التي أوردها العروضيّون من قَبلِه، وقد ذكر أسماء بعضهم،ولم يذكر بعضهم الآخر، وجملة ما نقله عنهم هو أنّ القافية "ما لَزِمَ الشاعر تكرارَه في آخر كلّ بيت".وقد تَرِد في شكل كلمتين، أو كلمة أو بعض كلمة، وهي بذلك تتحكّم في الشّعر بشكل عمودي، وتصنّفه إلى قسمين وهما مُطلق ومُقيّد، بحسب حركة أحد أهمّ حروفها وهو (الرّوي)، الذي تُبنى عليه القصيدة، فيُكرّر في كلّ بيت.فإذا كان ساكنا سُمّي الشعر مقيدا، وإذا جاء متحرّكا سُمي الشّعر مُطلقا.وهذا الحدّ الذي قال به الخليل بن أحمد هو الأرجح عند ابن رشيق، وفضّله على رأي الأخفش وغيره[1].

وقد أورد ابن رشيق العناصر والوحدات من أحرف وحركات التي تتكوّن منها القافية.وتمثّل المواطن التي تخضع للتصرّف من تغيير وغيره وفق ما تمليه الضرورة.

ويمكن أن نجعلها في المخطط التالي:



[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 294/1 وما بعدها.

-التأسيس	-الرس
-الوصل	-التوجيه
-الخروج	-النفاذ
-الدخيل	-الإشباع

ومن هذه العناصر ما يجتمع في قافية واحدة، مثل الأحرف كلّها ما عدا الردف، ويلزم تكرارها بعينها، ما عدا الدّخيل الذي لا يقع عليه هذا اللزوم.والذي لا يجتمع منها هو(الردف والتّأسيس).وأمّا الحركات، فمنها ما يجتمع نحو(الرّس،الإشباع، الإطلاق والنفاذ).ومنها ما لا يقبل ذلك مثل (الحذو والرّسّ)، و(التّوجيه والإشباع)[1].

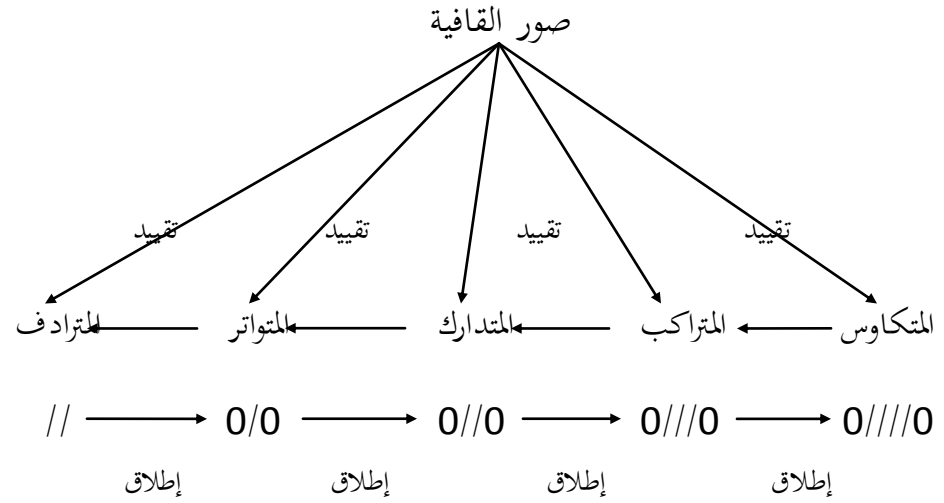
وأمّا حازم القرطاجني، فيُبدي اهتماما بالقافية، واعتبرها من القواعد الأساسية في بناء الشُّعر.وله منهجه الخاصّ في تناوُلِها، مما يعكس تبحره في علم العروض،يقول:"إنَّ القافية في اصطلاح المحقّقين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرّفة من بيوت الشّعر التي وُضعت الحركات والسّكنات والحُروف الهوائيّة فيها وضعاً مُحاذيَ المراتب، لتتساوق المقاطع الشعريّة بالاتّفاق في جميع ذلك تساوقاً واحداً، ويطّردَ اطراداً متناسبا، وهي مقطع البيت الذي طرَفاه ساكِنان ليس بينهما ساكِن، أو الذي جُملته ساكنان"[2].

وهو على خلاف ابن رشيق، لم يذكر أحدا من أسماء هؤلاء (المحقّقين) الذي تناولوا الموضوع من قبله.لأسباب يعسر ضبطها، ما بين ترجيح أنه تجاوزها لشهرتها، أو لأنّه يتحفّظ تجاه كثير من آراء هؤلاء العروضيين لعدم تفطّنهم لما أسماه بقانون (التناسب) الذي يعني ارتباط العروض بعلم البلاغة.

[1]-ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/311-312 .
[2]- حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحق: علي لغزيوي: 36

ثمّ نراه في حديثه عن القافية، يستخدم مصطلحات تكاد تميّزه عن غيره من العلماء. ويبدو أكثر اهتماما بتنظيم مادّته، بخارطة من العناوين، بيّن فيها أصناف القوافي وأجزائها من حروف وحركات وغير ذلك ممّا يقع فيه التغيير أو الضرورة.وقد نضطرّ لنجعل تعاريفه في مخطط بغية التوضيح والاختصار.

فأمّا أصنافها فهي خمسة، وكل صورة منها تزيد حركة على التي تليها.



على أنّ هذه الصور تخضع لعاملي(التقييد والإطلاق)."فإذا سكّنت منها آخر المتحركات وقيّدته بعد الإطلاق، انتقلت إلى صورة ما يليها...وإذا أطلقت المقيّدات، تدرّجت بخلاف هذا التدريج "[1].(ينظر المخطط السابق).

[1]- حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي: 38

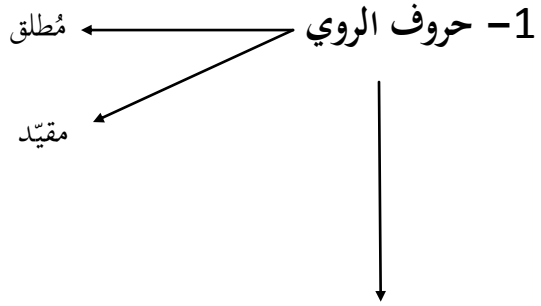
تنحصر القوافي إلى هذه الصُور الخمسة، إضافة إلى صُور أخرى من جهة ما يلتزم فيها من الحركات والحروف الهوائية وغير الهوائية التي تفعّل عمل القافية، من خلال حركاتِها وسكناتِها في اطّرادها وتُناسبها وتماثلها.وهي ثلاثة أصناف:

1 حروف الروي وحركاتها.

2 الحروف والحركات التي تتقدَّمُها.

3 الحروف والحركات التي تتأخَّر عنها.

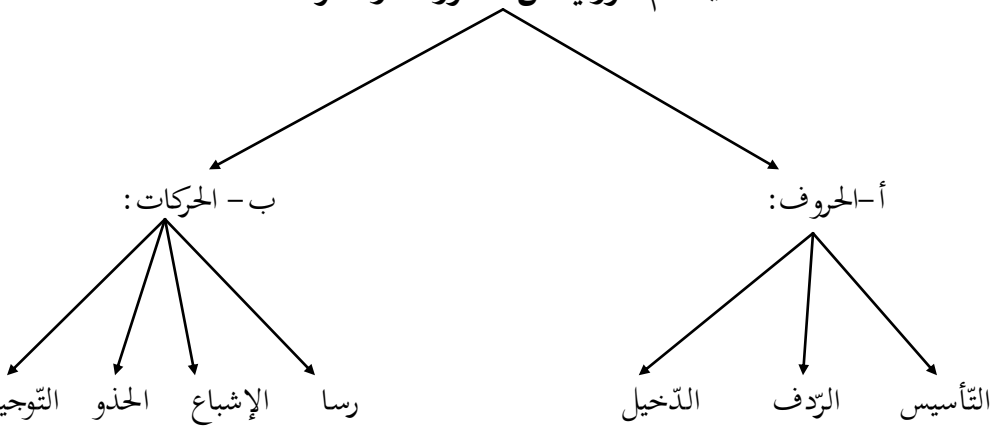
ونحاول إجمال الحديث في تفاصيل هذه الصُّوَر ضِمنَ المخَطَطَات التَّالِية:



- حروف الإضمار الصامتة التي قويت في أنفسها أو قويت بغيرها.
- الحروف الهوائية التي حركات ما قبلها من غير جنسها.
- حروف العلّة المتحرّكات أو السّاكنة التي أصلها التّضعيف.
- علامات التّأنيث التي قويت بالحركة في الوصل وقويت بغيرها في الوقف.
- نونات الوقاية.
- نونات التثنية والجمع.

– نونات اللّواحق للأفعال.

2–ما يتقدم الروي من الحروف والحركات:



التأسيس: يكون ألِفا فقط ألفا، واوا، أو ياء

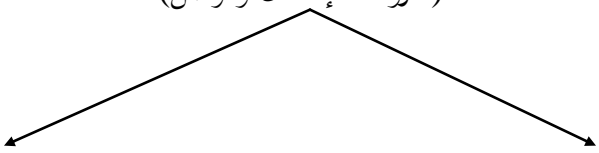
رسا: حركة ما قبل التأسيس.الرّدف: يكون الإشباع: حركة الدخيل.

الحذو: حركة ما قبل الرّدف.

التّوجيه: حركة ما قبل الرّوي.

3–ما يتأخّر عن الروي من حروف وحركات:

أ (حروف الإطلاق والوصل):



حروف لا تكون إلاّ وصلا ← وهي (الحروف الهوائية الممدودة):

– حروف الإطلاق والضمائر المساوية لها في الأسماع

– الحروف التي بكون للين مسموعها وجريان الصوت فيها هوائية

– تنوين الترنّم.

حروف تارة وصلا وتارة رويا ←

–كافات الخطاب

– تاء التانيث المتصلة بالفعل

– ضمائر الجمع المنصوبة والمخفوضة

– هاء التأنيث الساكنة.

– هاء الضمير المتحركة.

ب –حركات: ←النفاذ: الحركة التي تلي الروي.

فعلى هذه الوحدات في القافية يرتسم مدار التغيير الذي قام به الشعراء باسم الضّرورة.واصطلح عليه باسم عيوب القافية.وهي كثيرة، أجازها الاستعمال.يقول أبو جعفر القزاز:"والأخذ على الشعراء كثير، لمن طلب مثل هذا، وإنّما قصدنا إلى ضربٍ من عيوب الشّعر، أردنا أن نقدّمه أمام ما نحن ذاكروه.وممّا يجوز للشاعر في شعره من غامض العربية ومستنكَرها في المنثور، ليكون فيما أخبرنا حجّة لهذا وأمثاله، إذ كانت عيوبه أكثر من أن يتضمّنها كتاب أو يحيط بها خطاب:من الفساد في المعاني والخطأ في اللّغة واللّحن في دقائق العربيّة وفسَاد التَّشبيه والتَّقديم والتَّأخِير ووضع الشَّيء في غير موضِعه واختلاف القوافي، وما يجوز فيها من الإكفاء والإقواء وغير ذلك"[1].

فالضَّرورة إنّما هي جواز ارتكاب الخطأ أو ما يعتبر عيبا وإخلالا بالقاعدة النحوية أو العروضية.وقد أشار القزاز بعض ما يمسّ النوع الثاني في أهمّ أسسه وهي (القوافي)، فذكر من جوازاتها (الإكفاء والإقواء وغيرها)، وقد ورد ذلك لدى ابن رشيق في قوله: "وممّا يجب أن يُراعى في هذا الباب الإقواء والإكفاء والسّناد والإيطاء والتّضمين، فإنّها من عيوب الشعر.فأمّا الإقواء والإكفاء، فاختلف العلماء فيهما، وفي اشتقاقهما.وأمّا السّناد والإيطاء، فاتّفقوا فيهما دون اشتقاقهما"[2].

[1]- أبو جعفر القزاز، كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة: 55

[2]- 3- ابن رشيق، العمدة:312/1 .

تعتبر هذه العيوب وغيرها، من أكثر ما تناوله الحقل النقدي المغربي، ولعلّ ذلك يرجع لكثرة انتشاره في شعر الشُّعراء واضطرارهم لاستخدامه سعيًا لضبط دلالة النص.على أنّنا سنكتفي بإيراد بعض منها وهي، الإقواء والإكفاء والسّناد والإيطاء:

1-الإِقْوَاءُ: اختلف العلماء فيه، ووقفوا فيه موقفين، يشرح ابن رشيق ذلك بقوله:" وأكثر العلماء يسمّون اختلاف إعراب القوافي إقواء، وهو غير جائز للمولدين، وإنّما يكون في الضمّ والكسر، ولا يكون فيه فتح، وقال ابن جني: والفتح فيه قبيح جدّاً"[3].

ومعنى ذلك أنّ الإقواء بحسب أنصار هذا الرّأي إنّما هو اختلاف حركة حرف الرّوي التي تسمى (المجرى)، بأن ترد مضمومة والروي مكسور أو العكس.وقد تبنى قدامة بن جعفر هذا المفهوم في قوله:"هو أن يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلا وأخرى مخفوضة، وهذا في شعر الأعراب كثير جدّاً، وفيمن دون الفحول من الشّعراء، وقد ارتكبت بعض فحول الشعراء في مواضع"[1].

فالإقواء عند قُدَامَة، هو تغيّر يطرأ على حركة حرف الرَوي، ويكون في الضمّ والكَسر.وقد ارتكبه الشُّعراء كثيرا لا سيما الأعراب، وحتى الفُحول.وهو بذلك يتّفق مع ابن رشيق الذي يبقى مُصِرّاً على أنّ معرفة الأوزان والقوافي إنّما هي لصيقة الطبع، وقد نظم عليها القُدماء بفطرتهم، وربّما لأجل ذلك يجوز لهم ما اقترفوه من أغلاط أملتها عليهم ضرورة النصّ في عروضه ومعانيه.و(هو غير جائز للمولدين)، بحكم وعيهم بأنّها أخطاء، لأنّهم عايشوا الدّرس النَّحوي والعَروضي، وهم أعلم بقواعده.كما لو أنه يريد أن يقول أنّ ما تمليه عليهم طباعهم، ينبغي أن يصحّح.

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 181.

ويسير حازم القرطاجني على هذا النهج، وهو يرى أنّ الإقواء إنما هو عدول يقع على مستوى حركات حروف الروي التي ينبغي أن تكون جريتها متفقة، ويكون هذا العدول بين الكسر والضم أو العكس.وقد وقع فيه القدماء[1].

وأمّا الموقف الثاني لبعض العلماء كأبي عبيدة وابن قتيبة فهو ذهابُ حرفٍ أو ما يقوم مقامه من عروض البيت.واشتقاقه اللغوي عند هؤلاء، من (أقوت الدار) إذا خلت، كأنّ البيت خلا من هذا الحرف.وقال غيره:إنّما هو من (أقوى الفاتلُ حبلهُ)، إذا خالف بين قواه، فجعل إحداهنّ قوية، والأخرى ضعيفة، أو مُبرمةً، وسحيلة لم يبرم فتلها.أو غليظة والأخرى دقيقة، أو انحلّ بعضُها دونَ بعض، أو انقطع[2].

وينضمّ أبو جعفر القزاز القيرواني إلى هؤلاء، وهو يرى الإقواء في "نقصان حرف من فاصلة البيت.واشتقاقه مأخوذ من قُوى الحبل، وهي طاقاته التي يفتل عليها، فإذا اسقط الشاعر حرفاً، فكأنّه مثلُ الذي أُذْهِبت قوّةٌ من حبله، وهو مثل قول الشاعر:

حنّتْ نَوَارُ ولاتَ هَنّاَ حَنّتِ وبَدَا الّذِي كَانَتْ نوَار أَجَنَّتِ

لمَّاَ رَأَتْ مَاءَ السَّلىَ مَشْرُوباً والفَرْثَ يُعصَرُ فِي الإِنَاءِ أرَنَّتِ

فنقص من قوله:" لمّا رَأَتْ مَاءَ السّلىَ مَشْرُوبًا" عن العروض الأولى[3].

على أنّ الإقواء بمفهومه الأوّل من أكثر ما ورد في الشِّعر القديم، وكان أبو عليّ الفارسي يقول: قلَّتْ قصيدة إلاّ وفيها الإقواء[4].

2–**الإكفاء:** ورد مفهومه لدى القزاز القيرواني على أنّه "اختلاف إعراب الأبيات كقول النّابغة:

---

[1]- ينظر حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي: 42-43.
[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 313/1.
[3]- أبو جعفر القزاز القيرواني، كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة :57.
[4]- ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربيّة: 230.

أَمِن آلِ ميّةَ رَائِحٌ أو مُغْتَدِ عَجْلَانَ ذا زَادٍ وغَيرَ مُزَوّ(دِ)

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدَا وبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُدافُ الأسْوَ(دُ)

فخفض ورفعَ.وهذا من أقبح العيوب، ولا يجوز لمن كان مولّديّاً هذا، لأنّه جاء من شعر العرب على الغلط، وقلّة المعرفة به، وأنّهُ تجاوز طبعه ولا شَعُرَ به"[1].

يرى القزاز أنَّ الإكفَاء إنَّما يعني اختلاف حركة إعراب الأبيات وهذا خطأ، والأخطاء في الشعر ليست دائما مُغتفرة عنده، فهو وإن بدا مُتفهِّما لحال الشاعر المضطرّ، لكنّه يرى أنّ الجهل بالخطأ يُحسب لصالح مرتكبه، كما هو حال القدماء الذين ينظمون شعرهم على سجيَّتهم وطبعهم.بينما يقع اللّوم يقع على المولّد لمعرفته بما تقول قواعد النَّحو والعروض.

وعندما يتحدّث ابن رشيق عن الإكفاء، فهو يحاول –كعادته– أن يعود إلى أكثر آراء العلماء وتصانيفهم التي قرأها عنهم.فهو يرى أنّ الإكفاء إنّما هو الإقواء تماما مثلما ذكر القزاز وغيره من النُّحاة والعروضيِّين السابقين أمثال عَمرو بن العَلاَء والخَليل بن أحمَد ويُونُس بن حبِيب وثَعلَب والأَخْفَش والزجَّاجِي وابن دُريد.وأصل الكلمة من (أكفأتَ الإناءَ)، إذا قلبتَه، كأنّك جعلتَ الكسرة مع الضمّة، وهي ضدّها.وقيل معناه من مخالفة البناء والكلام، يقال:أكفأ الرّجل الباني إذا خالفَ نظمه فأفسده.

بينما يأخذ الاكفاء عند المبرّد معنى اختلاف حروف الروي وليس الحركات.واشتقاقه عنده من المماثلة بين الشيئين، كقولك: فلانٌ كُفء فلانٍ، أي: مثله.ومنه كافأت الرّجل، كأن الشاعر جعلَ حرفاً مكانَ حرفٍ.ثمّ أنشد:

قُبِّحْتِ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُ(غْ)

كَأَنَّهَا كُشْيَةُ ضَبٍّ فِي صُقُ(غْ)

[1]- كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة: 55.

فأتى ب(العين) مع (الغين).وهو عيب لا يجوز لشاعر محدث أن يرتكبه.كما لا يكون إلاّ فيما تقارب من الحروف مثل (العين) و(الغين)، وإلاّ فهو غلط بالجملة[1].

وقد أورد القزاز البيت نفسه مستشهدا به في عيب آخر من عُيوب القوافي وهو (الإِجازة)[2].بينما يرى ابن رشيق استنادا إلى رأي الخليل بن أحمد، في أنّ الإجازة هي أن تكون القافية طاءً، والأخرى دالاً[3].

3–السّنَاد: ويعدّ أيضا من عيوب القوافي، ويأخذ معنى المخالفة، ويمسّ الحروف التي تلزم القافية مع حرف الروي، وهي الردف والتّأسيس ، والحركات التي تلزم المجرى وهي الإشباع والحذو والتوجيه، فإن اختلف شيئا من هذه، سُمي سنادا[4].

وقد تعدّدت أراء النقاد المغاربة في طرحهم الموضوع، فأمّا القزاز القيرواني فقد قرنه باختلاف أرداف القوافي، كقول الشاعر:

*** كَأَنَّ عُيُونُهُنَّ عُيُونُ (عِ)ينِ ***

ثمّ قال: *** وَأَصْبَحَ رَأْسُهُ مِثْلَ اللُّ(جَ)ينِ ***

فكسَرَ ما قبل الياء في الأوّل وهو حرف العين، وفتحَ في الثّاني وهو الجيم، وهو كثير في شعر الشعراء[5].

ويتوسّع ابن رشيق في الموضوع على خلاف شيخه القزاز، فقد استقى من العلماء في النحو والعروض أراء متعددة ومختلفة في الموضوع.كالزجّاجي والرمّاني وابن

---

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/314-315.
[2]- أبو جعفر القزاز القيرواني، كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة: 59.
[3]- العمدة: 1/ 315.
[4]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربيّة: 242 وما بعدها.
[5]- أبو جعفر القزاز القيرواني، كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة: 57

جنّي.وأوردوا اشتقاق لفظه في اللّغة، وهو من "تساند القوم"، إذا جاؤوا فرقا لا يقودهم رئيس واحد.وقيل "ناقة سِنادٌ"، أي الناقة المشرفة. ومنه استعاروا المعنى الاصطلاحي للفظة في علم العَروض،فكأنّ إحدى القوافي أشرفت على أخواتها.

وقالوا :السّناد هو اختلاف ما قبل حرف الرّوي أو بعده على أيّ وجه كان الاختلاف:بحركة أو بحرف.وبتعدّد أماكنه في القافية، تعدّدت أنواعه، منها –وهو المشهور–أن يختلف الحذو وهو حركة ما قبل الرّدف، اختلاف الإشباع، ومنها إرداف قافية وتجريد أخرى، ومنها تأسيس قافية دون أخواتها[1] في القصيدة ...

ويتفق القرطاجني مع ابن رشيق في بعض ما أورد، فأشار إلى تعدد أنواع السّناد، غير أنّ بعضها أقبح،وذلك أن تختلف القوافي فيجيء بعضها مؤسّسا وبعضها غير مؤسّس.وهو عيب لا ينبغي ارتكابه [2]ولا يكون في الجوازات المباحة.

4–الإِيطَاءُ: وهو أن تتكرّر القافية في قصيدة بمعنى واحد.وقد أوجز القَزاز القيرواني الحديث في الموضوع إيجازًا شديدًا، واكتفى بقوله أنه من عيوب القوافي[3]، ولم يستدلّ بأمثلة أو بآراء غيره.وأمّا ابن رشيق، فقال أنّه تكرار للفظ القافية ومعناها، كما قال امرؤ القيس في إحداها (سرحةُ مَرْقَب)، وفي أخرى (فوق مرقب) وليس بينهما غير بيت واحد.وهذا معيب.كقول أبي ذؤيب في بنيه:

سَبَقُوا هَوِيَّ، وأَعْنَقُوا لِهواهُمُ فَتُخُرِّموا، ولكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

ثمّ قال في صفة الثور والكلاب:

فَصَرَعْنَهُ تحتَ العَجاجِ فَجَنْبُهُ مُتَتَرِبٌ، ولكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

فكرّر ثُلثَ البيت.وهذا أشدّ قبحا –برأي ابن رشيق–.

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 317/1 وما بعدها.
[2]- حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي: 43-44.
[3]- أبو جعفر القزاز، كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة: 57.

وقد تقبّل العلماء الإيطاء في شعر المولّدين، على أنَّ الجواز في استخدامه يكون في حالات:منها الخروج من غرض إلى آخر، ومنها التباعد بين الأبيات التي تتفق قوافيها[1].ويشرح حازم القرطاجني ذلك بقوله:"وإعادة ما اتّفق لفظه ومعناه معيبة في الشعر وتسمّى الإيطاء، وإذا بَعُدَ الحيّزين اللذين وقع فيهما اللّفظ المتواطئ عن الحيّز الآخر، كان أشبه.وقد سوّغ القدماء ذلك بعد الأبيات السّبعة ونحوها"[2]..

ب-فأمّا عِلل الأوزان فهي أيضا متعدّدة، وهي تدخل ضمن إطار الضرورة العروضية، التي يلجأ إليها الشّعراء.وخاض فيها النقاد المغاربة خوضا بعيدا، بخاصّة عند ابن رشيق وحازم القرطاجني، بحيث يبدو من خلال مادّة كتبهم إطّلاعهم الوافر على ما كتب العروضيون والنقاد من قبلهم، فكان أن وافقوهم في أمور وخالفوهم في بعضها.كدليل على أنّ قراءاتهم كانت واعية وعميقة.

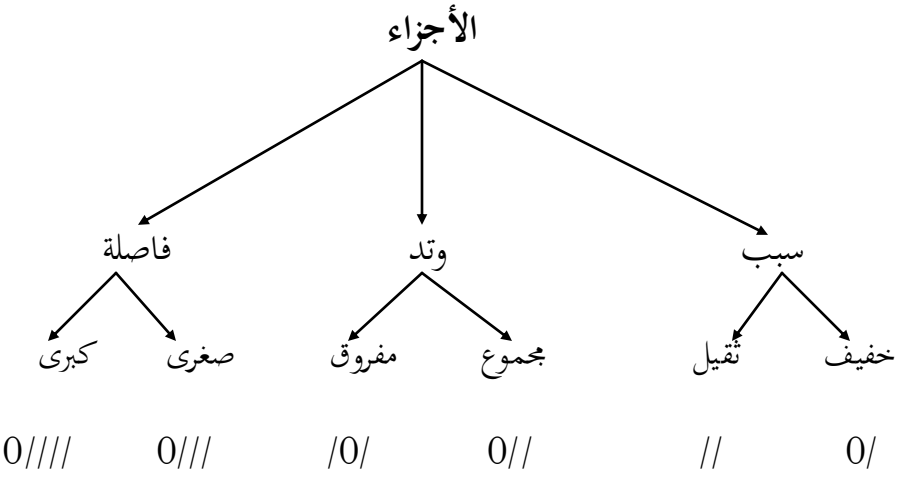
ويظهر منهج المغاربة في طرحهم لعِلَل الوزن أو ما اصطلح عليه بـ(الزحافات)، من خلال الحديث عن الأوزان الشِّعريَّة من حيث عددها وتسميتها وقديمها ومحدثها، وكذلك من حيث أجزائها (تفعيلاتها)، ووحدات هذه الأجزاء، ثمّ تناولوا مجموع أنواع تصرّف الشاعر في هذه الوحدات ممّا ينعكس على الوزن جملة.وذلك ما يُسمّى بالزحاف، وهو أنواع ولكلّ نوع مَواطِنه في وحدات التَّفعِيلة..

فأمّا في أنواع الأوزان، فقد ذكر ابن رشيق في عُمدَتِه اختلاف العروضيين في تناولها،جعلها الخَليل بن أحمَد وهو أوَّل من وضعَ عِلْم العَروض في خمسة عشر جِنْسًا صنَّفها في دوائر، فالطَّويل والمدِيد والبَسيط في دائرة، ثمّ الوافر والكامل في دائرة، ثمّ

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/ 319 وما بعدها.
[2]- حازم القرطاجني،الباقي من كتاب القوافي: 41.

الهزَج والرَّجز والرّمل في دائرة ثمّ السّريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتثّ في دائرة ثمّ المتقارب وحده في دائرة.ولم يذكر المُتَدَارَك[1].

ويتألّف كلّ وزن من عدد من الأجزاء وهي ثمانية:اثنان خماسيان وهما (فَعولن- فاعلن)، وستّة سباعية وهي:(مفاعيلن- فاعلاتن- مستفعلن- مفاعلتن- متفاعلن- مفعولات[2]).وجميع هذه الأجزاء تأتلف من أشياء ثلاثة وهي:سبب و ووتد وفاصلة، يمكن جعلها في المخطط الآتي:



فهذا بعض ما أورد ابن رشيق في بناء الأوزان ممّا ورد عند الخليل بن أحمد، واستَلَمَته العلماء بعده،فرفضوا منها أشياء وبدّلوا في بعض مواطنها، وأضافوا لها أيضا ما شاء لهم ذلك.لينتهي مطاف التّداول عند الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد النّحوي (-393هـ)، الذي يبدو أنّه استلم علم العروض بأمانة وتصرّف في بعض منه

[1]- ذكره الجوهري النحوي (--393هـ)في تقسيمه لبحور الشعر، التي جعلها في اثني عشر بابا وهي:" المتقارب ثم الهزج والطويل بينهما مركب منهما، ثم بعد الهزج والرمل والمضارع بينهما ثم بعد الرمل الرجز والخفيف بينهما ثم بعد الرجز المتدارك والبسيط بينهما، ثمّ بعد المتدارك المديد مركب منه ومن الرمل ثمّ الوافر والكامل، لم يتركّب بينهما بحر لِما فيهما من فاصلة ". ابن رشيق، العمدة: 271/1

[2]-أنقص الجوهريّ (مفعولات)، وزعم على أنها منقولة من (مستنفع لن)، مفروق الوتد، أي مُقدَّم النّون على اللاّم. فاعتبرها جزءا غير صحيح، لا تركب من مفرده بحر مثل سائر التفعيلات. ينظر المصدر نفسه:269/1

بدقّة،"فبيّنَ الأشياءَ، وأوضحها في اختصار.وإلى مذهبه يذهب حُذّاقُ أهل الوقت، وأرباب الصّناعة"[1].

ويشرح ابن رشيق سبب اهتمامه بالعروض،والنّبش في كتب من ألّف فيه،فيشير إلى كونه صناعة لا بدّ من أخذ الشاعر بنصيب منها، لذلك التزم منهج الاختصار والإشارة بغية التّوضيح والتّيسير للمتعلّم النّاظر في هذا الباب.وهذا ينفع لمن خانه طبعه، ذلك لأنّ "المطبوع مُستغن عن معرفة الأوزان وأسمائها وعِللها"[2].

وقد انتهت نظريّة الخليل وما تضمّنته من حمولة الجدل الذي دار حولها، إلى جهة مغربي آخر وهو حازم القرطاجني. ويبدو أنّه قد استوعب معالمها وعناصرها وتفاصيلها، فبنى عليها نظريّته في علم العروض والتي تقوم على أُسُس هي:

أ–قال بشُموليّة علم العروض واتّساعه، أي إنَّ النصَّ ينتظم وفق تناسب بنيته الإيقاعية (المسموعات)، ببنيته الداخلية (المفهومات)، ولا يتأتّى ذلك إلاّ بمعرفة آليات علم البلاغة (علم اللّسان الكلّي) وهي النقطة التي عارض بها غيره من العلماء، يقول:"اقتضى النّظر البلاغي أن يعدل بكثير من تقديرات الأوزان عمّا قدّر به العروضيّون إذ كانوا جهّالا بطرق التَّناسب والتّنافر حتى إنّهم جزّءوا كثيرا من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حيّز الوضع المتنافر"[2].

ولعلّه يقصد بعِلم اللِّسان الكُلِّي، تلك العُلوم اللِّسانية والبلاغيَّة من مِثل علم الصَّرف ومتصرّفه من ضُروب الاشتقاقات اللِّسانية،وخصائص أصوات حروف اللُّغة العربية،وغير ذلك ممّاَ يعدُّ أقرب إلى درس إيقاع الشعر.فهذه الفنون من المعرفة بالعلم الكُلِّي الذي بفضل تأتّيه تستوعب مختلف البنيات الدّقيقة للعمل اللّساني، فتبنى على

[1]- 2- ابن رشيق، العمدة: 1/ 269.
[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 231

أساس من إيقاعي التّناسب والتّنافر، أي الائتلاف والاختلاف الذي هو نبض كلّ حيويّة وزنية في سياق الكلام[1].

ب-رفضَ مبدأ الدوائر العروضيّة الخليليّة، وعوّضها بالكمّ الصّوتي للجزء (التفعيلة)،من حيث عدد الحركات والسّواكن. وصنّفها وفق ذلك إلى خماسيّة وسباعيّة وتساعيّة.وعلى أساسها تنتظم بحور الشّعر.يقول:"إنّ الأوزان الشّعرية منها ما تركّب من أجزاء خماسيّة،ومنها ما تركّب من أجزاء سباعيّة، ومنها ما تركّب من أجزاء تساعيّة،ومنها ما تركّب من أجزاء خماسيّة وسباعيّة،ومنها ما تركّب من أجزاء سباعيّة وتساعيّة،ومنها ما تركّب من خماسيّة وسباعيّة وتساعيّة"[2].

ج- لم يكتف حازم بإيراد الأوزان الخليلية، فجعلها في أربعة عشر جنسا، رفض منها المضارع، وشكّك في أنّه موضوع أو مُختلق لمخالفته طباع العرب.بل أشار أيضا إلى الأوزان المستحدثة، ولم يخف استحسانه لبعضها يقول:" فأمّا المركّب من سباعيّ وتساعيّ، فهو من وضع المتأخّرين من شعراء المشرق.منه وزن الدبيتي وشطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن).نحو قول القائل:

هَذَا وَلَهِي، وَكَتَمْتُ الوَلَهَا صَوْناً لِحَدِيثٍ مِنْ هَوَى النَّفْسِ لَهَا

يَا آخِرَ مَحَبَّتِي وَيَا أَوَّلَهاَ أَيّامَ عَنَائِي فيكَ مَا أطوَلَهَا

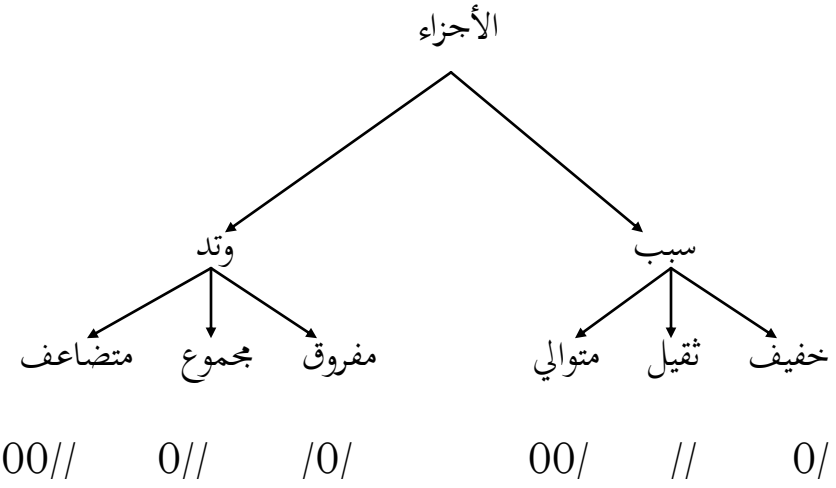
ولا بأس بالعمل عليه، فإنّه مُستطرف ووضعه مُتناسب"[3].

وقد شملت إضافاته،(الأرجل) ويقصد بها الأسباب والأوتاد، وهي عنده ستّة، بحيث أضاف ما أسماه بـ(سبب متوالي)، و(وتد متضاعف)[4].

---

[1]- ينظر، العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشّعري: 77
[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 227
[3]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 242-243
[4]- ينظر المصدر نفسه: 236/1

فيصير التقسيم وفق المخطط التالي:



تعتبر هذه الوحدات، التي وردت عند المغاربة بـ(أشياء)،أو بـ(أرجل)، موطن تصرّف الشّعراء، بحيث أي تغيير فيها من حيث انتظامها في أجزاء أي تفاعيل، قد يصنع تغييرا إيقاعيا يشمل الوزن كلّه.وقد اصطلح على هذا التغيير بـ(الزحاف).وقد اعتبر من عيوب الشّعر المباحة[1] التي يجوز للشاعر ارتكابها.ويعرّفه ابن رشيق بأنّه ما يلحق أيَّ جزء كان من الأجزاء السّبعة التي جُعِلت موازين للشّعر من نقص أو زيادة، أو تقديم حرفٍ، أو تأخيره أو تَسْكِينه، ولا يكاد يسلم منه شعر.فهو رُخصة أتَتْ بها العربُ عند الضّرورة، كالرُّخصة في الفِقه، لا يَقدِم عليه إلاّ فقيه، وينبغي للشّاعر أن يركَبَ مستَعمَل الأعاريض ووطيئها،وأن يستحلي الضروب،ويأتي ألطفها موقعاً،وأخفّها مُستمَعاً، وأن يجتنب عويصَها ومستكرهها، فإنَّ العويصَ ممّا يشغله ويُمسِكُ عِنانَه، ويُوهِن قِواه، ويفتُّ في عَضُده، ويُخرجه عن مقصده[2].

فالزّحاف إنّما هو وجه من أوجه الضَّرورة، لا يخوض فيه إلاَّ من كان مُقتدراً ومُتمكِّناً من صنعته، لدرجة أن يُعطي لعيوب الوزن، ملامح جماليَّة تجعله مستحبّاً. تماما

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر: 179
[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة:1/ 274 و 276 و 293.

كعُيوب الخِلقَة، إذ قد يُستملح منها بعض الحَوَلِ أو اللّثَغ أو غير ذلك[1].لكنَّ الكثرة مَفسَدة.فلذلك حُذّر الشاعر من الوقوع فيها.لما تسبّبه من خلخلة في النظام العروضي والدلالي أيضا.فطغيان الزحافات داخل البيت، تشينُ جودة معناه، وتقبح حسن لفظه[2].

ومن أمثلة ما استُقبح من الزحافات، هو قول عبيد بن الأبرص الأسدي:

*** أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ ***

وذلك أنّ السّاكن لا يمكن أن يقع، سيما اللام الساكنة في (ملْحوب) فطبع العرب وذوقها لا يقبل مثل هذه الكثرة في السواكن التي جاءت أربع أخماس المتحرّكات، ولا يمكن أن تكون نسبة السّواكن من المتحرّكات أكثر من هذا[3].فمَثَل ذلك، كمَثَلِ

قبح الخلق، واختلاف الأعضاء في النّاس، وسُوء التّركيب[4]..

اعتبر ابن رشيق الزحاف أفقا رحبًا، فعرضه بشيء من الشَّرح والتَّفصيل في كتابه، فطرحه من حيث تعدّد أنواعه واختلاف مواطنه داخل وحدات التّفعيلة من أسباب وأوتاد[5].وفاعليّته داخل أوزان الشّعر جميعها تقريبا.وهو عنده على نوعين: منه ما يكون حذفًا، ومنه ما يكون زيادة وإضافة.

أ- **زحَاف الحَذْف:**

وقد آثرنا جعل ذلك في جدولٍ، ثمّ رسْمه في مُخطّط نبيّن فيه أنواع زحافات الحذف التي تدخل على كلّ وزن.وذلك بُغية الإيجاز والتّوضيح.

---

[1]- المصدر نفسه:1/ 275.
[2]- ينظر قدامة بن جعفر، نقد الشّعر: 179- 180 .
[3]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء: 239- 240.
[4]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 276/1.
[5]- ينظر المصدر نفسه: 1075/1.

أنواع الزّحاف

الزّحاف	مكانه في التّفعيلة.
-المِخْبُول	-ما حُذف ساكنه الثاني.
-المِطْوِيّ	-ما حُذف رابعه السّاكن منه.
-المِقْبُوض	-ما حُذف خامسه السّاكن.
-المِكْفُوف	-ما حُذف سابعه الساكن.
-المِشْكُول	-ما حُذف ثانيه وسابعه الساكنان.
-المِوقُوص	-ما حُذف ثانيه المتحرّك.
-المِعقُول	-ماحذُف خامسه المتحرّك.
-المِكشُوف	-ما حُذف سابعه المتحرّك.
-المِخْزُول	-ما حُذف رابعه السّاكن، وأُسكن ثانيه المتحرّك.
-المِوْقُوف	-ما أسكن سابعه المتحرّك.
-المقصور	-ما حُذف ساكن سببه، وأسكن متحرّكه.
-المحذوف	-ما حُذف منه سبب.
-المخروم	-حُذف أوّل الوتد المجموع إذا جاء في أوّل البيت.
-الأقصم	-يكون عند اجتماع الخرم مع عصب في (مفاعلتن)
-المثروم	-ويكون عند اجتماع الخرم والقبض على الجزء.
-المعقوص	-ويكون عنداجتماع الخرم والقبض
-المخروب	-ويكون عند اجتماع الخرم والكفّ في مفاعيلن،
-مشتور	-ويكون عند اجتماع الخرم والقبض.
-المقطوع	-حُذف ساكن من آخر جزء، ويكون في الأوتاد.
-الأحذّ	-ما حُذف منه وتد مجموع.
-الأصلم	-ما حُذف منه وتد مفروق.
-المجزوء	-ما ذهب منه جزءان من العروض والضّرب.
-المشطور	-ما ذهب منه شطره.
-المنهوك	-ما ذهب ثلثاه.
-السَّالِم	-ما سَلِمَ من الزّحاف -وهو يجوز فيه-.

وينقل ابن رشيق عن الجوهريّ أنواع الزحافات التي تدخل على كلّ وزن[1]، مثلما نوضّحه في المخطط التالي:

الأوزان	أنواع الزحاف.
1- الطويل	- القبض- الثلم- الثرم- الكف- الحذف.
2- المديد	- الخبن- الكفّ- الشكل- القصر- الحذف- الصّلم.
3- البسيط	- الخبن- الطيّ- الخبل- القطع- الإذالة- التخليع.
4- الوافر	- العصب- القطف- النّقص- العقل- القصم- الجمم.
5- الكامل	- الإضمار- الوقص- الخزل- القطع- التّرفيل- الإذالة.
6- الهزَج	- الخرم- الكفّ- القبض- الخرب- الشّتر- الحذف.
7- الرّجز	- الخبن- الطيّ- الخبل- القطع- الفرق- الوقف.
8- الرّمل	- الخبن- الكفّ- الشّكل- الحذف- القصر الإسباغ الطيّ.
9- الخفيف	- الخبن- الكفّ- الشّكل- الحذف- القطع التشعيث الطيّ
10- المضارَع	- القبض- الكفّ- الخرْب- الشّتر- الخبْن.
11- المتقارَب	- القبض- الثلم- الثرم- القصر- الحذف- البتر.
12- المتدارَك	- الخبن- القطع- الإذالة- التّرفيل.

فالزحافات أنواع كثيرة منها المفردة التي تدخل على الجزء وحدها،ومنها المركّبة التي تكون عند اجتماع زحافين داخل التفعيلة .

بينما يرى حازم القرطاجنّي أنّ زحافات الحذف التي هي جملة ما يطرأ من تغييرات إنقاص على الأوزان، فمنها ما يقع في الأسباب بحذف بعض سواكنها و إسكان بعض متحركاتها، أو بحذف توالي الأسباب الثّقيلة وأوائل الأوتاد المجموعة في صُدور البيوت، على أنَّ حذف أوّل الوتد في صدور البيوت أحسن من حذف ثاني السبب الثّقيل[2].

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1072/1 وما بعدها.
[2]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 260

وأمّا الحذف فلا يجوز في كُلِّ أسباب الأجزاء، مثال ذلك النون من (مستفعلن) في الخفيف.فمدار الأمر، يعود إلى أحكام الأوزان واختلافها فيما يسوغ من حذف في سواكن الأسباب[1].

ب–زحاف الزِّيَادَة:

ذكر ابن رشيق أنّ العرب سموه (الخزم) – زاي مُعجمة–، ولم يعتبروه عيبا، وهوالإتيان بالحرف زائدا في أوّل الوزن، إذا سقط لم يُفد المعنى، ولا أخلَّ به، ولا بالوزن.وربّما جيء بالحرفين والثلاثة، ولم ترد عندهم زيادة أربعة أحرف.

فممّا جاء منه في أوّل البيت، قول الخنساء:

(أَ) قَذَى بِعَينِكَ، أمْ بِالعَيْنِ عُوّارُ أَمْ أوْحشتْ وَخَلَتْ مِنْ أَهلِهَا الدّارُ

فزادت الشَّاعِرة ألفَ الاستفهام، ولو أسقطَتها لم تَضُرَّ المعنى، ولا الوزن شيئاً.

وقول الشاعر:

(لَقَدْ) عَجِبْتُ لِقَوْمٍ أَسْلَمُوا بَعْدَ عِزِّهم إمامَهُمُ للمُنكَرَاتِ والغَدْرِ

فزاد (لَقَدْ) على الوزن.

وممّا جاء منه في أوّل عجز البيت، وأوّل صدره. قول طرفة بن العبد:

(هَلْ) تَذكُرُونَ إِذْ نُقَاتِلكُم (إِذْ) لَا يَضُرُّ مُعدِماً عَدَمُهْ

فزاد في أوّل الصّدر (هَلْ).وفي أوّلِ العجز (إِذْ).

[1]- ينظر المصدر نفسه: 258.

ويشرح عبد الكريم النهشلي رأيه في (الخزم)، وهو مشتقّ من خِزامِ النّاقة، أي الحلقة التي تُوضع في أنف الإبل يُشَدُّ بها الزِّمامُ.وقد ورد عند العرب، ومذهبهم فيه أنّه إذا كان البيت يتعلّق بما بعده، وصَلُوهُ بتلك الزّيادة بحُروفِ العطف التي تعطف الاسمَ على الإسمِ،والفعل على الفعل،والجملة على الجملة... ومن شأنهم مدُّ الصّوتِ فجعلوهُ عوضا عن الخَرِم الذي يحذفونهُ من أوَّل البيتِ[1].

فأمّا حازم القرطاجنّي فله رأيه الخاصّ في هذا النّوع المسمّى بـ (الخزم) ، فهو يُعارض العروضيين في محاولتهم إثبات الخزم في متون الأوزان من الزيادة، وقد غلطوا في ذلك لأنّ العرب لم تكُن تعدّ تلك الزيادات من متون الأوزان، فذلك غير مُمكن أصلا.وإنّما كانوا يجعلونها توطئات وتمهيدات ووُصُلا لانشاد البيوت، وبناء عباراتها عليها،فالأوزان ممّا يتقوّم به الشّعر،ويُعدُّ من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسّكنات والتّرتيب.فما حُذف من بعضها على النحو المتعارف عليه من زحاف الحذف، أمكنَ أن يتوقّر ما بني منه، وان يمنح الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فاتَ من زمان النّطق به.فيعتدل المقداران بذلك، فيكونان متوازِيَيْن.وأمّا المقدار الزّائد الذي ينبني على تساوي المقادير الأُخرى الباقية على أصلها، فهي تسوغ في السّواكن حيث كانت أقصر الحروف زماناً،وكان لها أصل ترجع إليه في أبنيّة الأوزان،فوُجدت لذلك مقبولة في الأذواق.

فهذا الرّأي في الخزم —حسب القرطاجني–، هو الصّحيح الذي عوّل عليه الحُذّاق بأخذ الكلام عن العرب وفهم مذاهبهم، ولا ينكره أو يُخالفه إلاّ مَن جَهِلَ مآخذ الكلام ومقاطعه وضُروبِ وضعه وأفانين منازعه[2].

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 278/1 وما بعدها.
[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 262- 263.

ويورد حازم بعضا من أنواع زحاف **الزِّيادَة**، التي أجازها العرب، فمنها ما يكون في القوافي التي يجوز مضاعفة وَتِدها إذا بُنيت على وتد غير مُضاعف، ومنها ما يقع في الأعاريض، ومدار هذه الزيادات يكون للتّغطية على قُبح الحذف.ولذلك وَجَبَ على مورد الأبيات قاصدا إقامة وزنها.فضل اعتماد وتوقّرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمدّ، والإطالة في ما يكشف مواضع المحذوفات ويتّصِل بها ليكون ذلك سادّاً مسدّها وجاريا مجرى البدل منها[1].

3–وظيفة تأثيرية (إنشادية):

يعتبر الشعر إنتاجا إبداعيا يتصل بقطبين أساسيين هما المبدع/الشاعر، والمتلقي.والخطاب الشعري في مساره منذ لحظة الإلقاء هو مقيّد بالوصول إلى هدف معيّن، أو ما سمَّاه النقاد العرب بـ(التأثير).فالشعر إذا خلا من عنصر التأثير، خرج من دائرة الشعر، وهذا يعني وجود خلل في الإيقاع، وتعيق وظيفة الأوزان.

إنّ الوظيفة التأثيرية للشعر، تعدّ طرفا يصنع هويته من جهة الالقاء .و الذي تندرج تحته جملة الوظائف الإيقاعية والدلالية. فغياب عنصر التّأثير في الآخر يعني تعطّل في دور الشعر، وإلغاء لقدسيّة الشاّعر التي ميّزته وارتقت به عن غيره.وهذا أمر نكاد نصادف آثاره في أبواب كتب النقاد المغاربة،هؤلاء الذين وقفوا في جهة الشعر، وانتصروا له دون فنون الكلام الأخرى.

وقد أشاروا إلى الوظيفة الإلقائية للشعر من عدّة جهات يمكن أن نحصرها في الأفكار التالية:

–الشعر ومعالم الغنائيّة.

[1]- المصدر نفسه :260- 261.

-العلاقة الجدلية التي تربط الشاعر بالمتلقي وتأثيرها في البناء الجمالي للنصّ.

-إنشاد النصّ، وطقوسه وتأثيره.

*****

وُلِد الشِّعر الجاهلي شفاهيا وليس مكتوباً، وقد تواتَر عن طريق الحِفظ والرِّواية، ولم تتوارثه الكُتُب "وللشَّفويَّة فنّ خاصّ في القول الشِّعري، لا يقوم في المعَبَّر عنه، بل في طريقة التَّعبير، خصوصاً أنّ الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرِفه السَّامع مُسبقا،كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته. وفي هذا ما يُوضِّح كيف أنّ فرادة الشاعر لم تكن في ما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه وكيف أنّ حظّه من التفرّد، وبالتالي من إعجاب السّامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميّز في هذه الطريقة"[1].

أشار المغاربة إلى ارتباط الشعر بالغِناء، في مُحاولة منهم للخَوض في قضية بالغة الغُموض، واسِعة الجَدَل، وهي نشأة الشِّعر.يقول ابن رشيق:"كان الكلام كلّه منثوراً، فاحتاجت العرب إلى التغنّي بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذِكر أيّامها الصَّالحة وأوطانها النّازحة، وفُرسانها الأمجاد، وسُمحائها الأجواد لتهزّ أنفسها إلى الكرم وتدلّ أبناءها على حُسن الشِّيَم، فتوهَّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمّا أتمّ لهم ذلك سمّوه شعرا"[2].

يربط ابن رشيق بداية اختراع الشعر عند العرب بالغناء.أو التغنّي وفق ترانيم إيقاعية معيّنة قصد الجاهليّون أن يحمّلوها صور ودلالات واقعهم وبيئتهم ونُظُم حياتهم.وليس الغناء سوى"التّطريب بالشِّعر"، مثلَما يشير المفهوم اللُّغوي للمصطلح.

[1] -أدونيس، الشعريّة العربيّة: 6.
[2] - ابن رشيق، العمدة: 74/1

وذلك تعبيرا عن الحالات العاطفية والانفعالية للشاعر في اندماجها مع الوجدان الجمعي لأفراد مجتمعه.

ويكاد هذا الرّأي يكون هو نفسه الذي قاله عبد الكريم النهشلي وصرّح بأنّ بداية الشعر عند العرب كانت غناءً، وأنّ حاجتهم إلى تخليد مآثرهم وحفظ أفعالهم وتاريخها، جعلتهم يقفون على تدبُّر الأعاريض والأوزان ليُخرجوا كلامهم أحسن مخرج بأساليب الغناء[1].فباتت الأوزان جسرًا يربط الشِّعر بالغناء.فهي مبنيَّة على قياسات زمنيّة متساوية للأنظمة الصَّوتية سواء الخارجيَّة أو الداخليَّة، فيصنع ذلك تنغيمًا.وقد يعني قوله هذا أنّ الأوزان إنَّما هي نتاج مرحلة متقدِّمة من مراحل الغِناء.

ولسنا نحاول في هذا المقام الخوض في بداية الشِّعر واختراعه، فهذا أمر يشوبه اختلاف الآراء وتعدّدها.وإنَّما القصد علاقة الشِّعر بالألحان، وهذه المتعة الموسيقية التي يصنعها التناسق الإيقاعي فيه.فمِن قائل أنّ البداية كانت سجعاً، في اتّفاق تلاؤمي لفواصل الكلام، ارتبط بالكُهَّان، ومن قائل أنَّ البداية حداء الذي هو عبارة عن ترديد لمقاطع صَوتيّة معيّنة يحدي بها العربيّ ناقَته، فيحثُّها على السَّير.وصولاً إلى القول بالرَّجز[2]، الذي اعتُبر أوّل قالَب شَكلي مَهَّدَ لاكتِشاف باقي الأوزان الشِّعريَّة الأخرى، فقد"كانت العرب تقول الأراجيز والأبيات اليسيرة فتُحفَظ، ويُتغنَّى بها"[3].

فجميع هذه الآراء تفضي إلى نقطة واحدة تقول بفِكرَة أَهمِيَّة البِناَء الإيقاَعي من حيث التَّوافُق الشَّكلي والدَّلالي، في خلق تَنغِيم يُؤَدِّي جماليَّة صوتيَّة أثناء إلقَاء النصّ.فيصنَع تَمَيُّزه وهُوَيَّته فـ "مِقوَد الشِّعر الغِنَاء بِه"[4].

******

[1] ا عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر ص11
[2] - ينظر شوقي ضيف، الفن ومذاهبه: 51-52.
[3] - الممتع في صنعة الشعر: 24
[4] - ابن رشيق، العمدة: 381/1.

يُعتَبر التَّأثير الانفِعَالي الوِجداني الذي يحمله الشِّعر من جهة إيقاعه، عنصرًا فاعلاً في خلق حوار جَدَلي بين المبدِع والمتلقيّ، ويرتبط هذا (التَّأثِير) ببنية القصيدة الدَّاخلية، وبنائها الخارجي، والانسِجام بين المعاني والألفاظ في حُسن تركيب ونَظم، وصَبّ كل ذلك ضِمن أوزان مُختَارة تحكمُها قافيَة منَاسِبة.فجميع ذلك يتشاكَل ليصنَع من القصيدة خِطاباً مؤثّرًا، يُرَحِّب به المتلقي، فيَلِج إلى دائرة فَهمِهِ بعد أن استحسَنَه سَمعه واستعذَبه ذوقُه، وتقبَّله ذهنه.

لم يكن الشَّاعر الجاهلي ينظم شعره لنفسه، مهما حمل هذا الشعر من مشَاعر ذاتية لمبدِعِه.بل كان للمتلقي/السَّامع حضورا كبيرا في مضامين هذه القصيدة وبنائها.فكان على الشاعر أن يراعي إطار السِّياق العامّ الاجتماعي والعقلي والأخلاقي..الذي يحيط به، تماما كمُراعَاته للوَزن والإيقاع المنَاسِبَين للغرض الذي ينظم فيه.فإذا استقام له ذلك، تفطّن إلى طريقة إعلان إنتاجه للآخر (المتلقي). فالشعر ليس لغة وحسب، ولكنّه مجموعة انفعالات أيضا و"للشُّعراء أغراضا أوّلاً، هي البَاعِثَة على قول الشِّعر، وهي أمور تحدث عنها تأثّرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور ممّا يُنَاسِبها ويبسطها أو يُنافرها ويَقبِضها أو لاجتماع البَسط والقَبض والمناسَبة والمُنَافَرة في الأمر من وَجهَين، فالأمر قد يُبسِط النَّفسَ ويؤنِسها بالمسرَّة والرَّجاء، ويقبِضُها بالكَآبة والخوف.وقد يَبسطها أيضا بالاستغراب لما يَقع فيه من اتفاق بديعٍ"[1].

يبقى الهاجس الذي يُطارد الشاعر، وهو(كيف يُؤثِّر في المتلَقي؟). فيجعل قصيدته عاملاً فاعلاً يتحكَّم في مُؤشِّر انفعالاته وتأثّراته في جميع حالاتها.فيجعل من هذا السَّامع سعيدًا مسرورًا، راجيًا، أو كئيباً خائفاً قلقاً، أو مُعجباً مستغرباً بما قد يجيء به الشَّاعر من بديعٍ نادرٍ في معانيه وحُسن صِياغتها.وتُصبِح القصيدة بذلك ذات قُدرَة تَوصيليَّة مُهمَّة وخطيرة في توجيه ذوق المتلقّي، بل وفي سلوكاته أيضاً، فتُحمِّسه في

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 11

الحرب، أو تحثُّه على السِّلم أو تدفعه إلى الحقد، أو تلينه جهة العفو، أو تزرَع فيه قيَم الأخلاق كالجُود والكرَم وغيرها.

وتتحرَّك صورة المتلقي في مقابل ذلك لتُمارس سلطة على الشعراء، فاهتَمُّوا له وسعوا لتكون نصوصهم مُطابِقة لمقتضى الأحوال النَّفسيَّة والاجتماعية له في حركيَّتها ضِمن إطار القبيلة أو الجماعة.وربَّما ذلك ما جعلهم يُدركون أهميَّة توصيل هذه الطَّاقة الصَّوتية للآخَر، ويتنافسون في ذلك ضِمن ما أسموه بالإنشاد.وهو فعل أو أداء إلقائي إيقاعي.

لم يكن هذا المتلقي عندهم طيّعاً ليّناً، بل غالبا، يكون هو المتطلِّب الذي لا يرضى بالهزيل، ولا يقنع بالقليل الضَّعيف، وهو من يُمارس سُلطته على الشعراء، فجعلهم يُعوِّلون كثيراً على طريقة الإنشَاد أو الإلقاَء، القائم على نقطة التقاء الصَّوت بالكلام."فإذا رجعنا إلى جِذر كلمة نَشِيد في اللُّغة، نرى أنّها تعني الصَّوت، ورفع الصَّوتِ، والشِّعر نفسه الذي يتناشده الناس، وبما أنّ الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشَّد، فقد كان الأصل أن ينشِد الشاعر هو نفسه قصيدته، فالشعر من فم قائله أحسن كما يعبّر الجاحظ.وفي هذا ما يُلَمِّح إلى أنَّ عرب الجاهلية كانوا يعتبرون إنشاد الشعر موهبة أخرى، تضاف إلى موهبة قوله.والحقّ أنّه كان لموهبة الإنشاد أهميّة قصوى في امتلاك السّمع، أي في الجذب والتّأثير.نصوصاً أنَّ السَّمعَ للجاهلي أصل في وعي الكلام والطرب"[1].

فإنشاد الشاعر لقصيدته يعني إلقاء حمولته النَّفسية من المشاعر وتوصيلها عن طريق صياغة الألفاظ والأوزان إلى المتلقي عن طريق السَّماع.فالسَّمع هو أداة التلقي وبابه الأوَّل.وهو الأمر الذي ركَّز عليه حازم القرطاجني اهتمامه، وبنى عليه نظريَّته

[1]- أدونيس، الشعريّة العربيّة: 7.

النقدية والإيقاعية فيما سمَّاه بالتناسب."فالمسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر"[1].ومدَار الأمر في الأوزان والقوافي من ناحِية جَماليتها، هي أن "تجري على ما يحسن في السَّمع ويُلائم الفِطرة سليمة الذوق"[2].

فعِيار السَّماع بحسب القَرطاَجَني، أقوَم وسيلة تقوم عليها وظيفة الإنشاد،التي تكشِف جُملة معالم انسِجَام النُّسُوج الإيقاعِية لجَماليَّة الخِطاب الشِّعري."فللممارسة الإنشادية لفنّ الشعر ترقية لقِيَمه الجمالية، وتشخيصا لِما هو مَنوط ببلاغتِه من وظائف روحيَّة، وتوكيدا لهويَّته التمثيلية، لأنَّ في الشِّعر مِنَ القِيَم التلفيظية الكامنة ما هي أَدخَلُ في صَميم إبداعِه، وليست تتأذى إلا بِحُصول مَلَكَة إنشادِية هي من أخَصِّ خصائص هذا الفنِّ، حيث تَمنَح بعض المدارج الإيقاعية فِطنة لِسانيَّة سَمعيَّة مُتَميِّزة "[3].وبالتالي يصير الإنشاد والقراءة والغناء من الأدوات التي تشخِّص للنصِّ الشِّعري هوية أخرى تُضاف إلى جملة ما يُميِّزه عن النَّثر.كما يقول ابن رشيق المسيلي " قيل:مِقوَد الشِّعر الغناء به .كقول الشاعر:

تَغَنَّ بِالشِّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ.

ويقولون فلان يتغنى بفلان أو بفلانة، إذا صنع فيه شعرا"[4].

فيضحى الشعر عند العرب من ضُروب التأثير الصَّوتي الذي لا تَمُجُّه الأسماع، بفضل الأداء الصَّوتي الذي يشكل إطار الخطاب الجمالي المؤثِّر في المشاعر والأحاسيس. وقد جعل ذلك الشعراء يبدون عناية فائقة لبداية القصيدة، فالمطلع هو وّل ما يتلقفه السّمع، وبالتالي يتمّ الحكم على باقي القصيدة.فالشعر–كما يقول ابن رشيق المسيلي–قفل، أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 250
[2] - المصدر نفسه.
[3] - عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري: 241
[4] - ابن رشيق، العمدة: 381/1 و 1087/2.

يقرع السّمع منه، وبه يستدلّ على ما عنده في أوّل وهلة،(...) وليجعله حلوا سهلا، أو فخما جزلا، فقد اختار الناس كثيرا من الابتداءات، نحو قول امرئ القيس: *قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ * هو عندهم أفضل ابتداء صنَعه شاعر،لأنّه وقف واستوقف وبكى واستبكى، وذَكر الحبيب في مصراع واحد.[1]

لقد تفطن النقاد المغاربة إلى دور الشَّاعر النَّفسي في مُراعاتِه لحال المتلقي في سُلطته التي يفرضها.فيسعى سعيا حثيثا لتجويد مطلع نصِّه رغبة في إثارة السَّامِعِ، من ذلك أن "يرغب (الشَّاعر) عن التَّعقِيد في الابتِداء، فإنَّه أوَّل العيّ ودليل الفهّة"[2].بمعنى أن يتجنّب ما أمكَنَه الغُموض في المعاني والتَّعقِيد في الصِّياغة، فهي من العُيُوب التي تَمجُّها الأسماع وتُتعِب الأفهامَ.وربَّما هذا ما قصَد إليه حازم القرطاجني حين قال بضرورة وجود تناسب بين المسموعات والمفهومات.فللسَّمع نفس ما للبَصَر، بحيث يقوم مقامه،فيُحوِّل الكميَّة الصَّوتية التي تقَع في السَّمع إلى صورة ذهنية متخيّلة.لكأنَّ المتلقي يبصر ما يسمع، من أجل ذلك "يكون حَريّا بالمنشد للشعر أن يبرع في تصريف أنفاس القراءة والتّغنيم والتّنشيد والتمهّر فيها، مراعيا إيقاع المبادئ أو المطالع، التي هي للارتكاز والخواتم والقوافي التي هي للتّوشيح والتّزويق"[3].

فمُهمَّة الشَاعر في فنِّ الإنشاد، ومهمة المتلقي إنَّما تكمن في فَن الإصغاء أو السَّماع، وقد لا يكفي الاهتمام بمطلع القصيدة، وإنّما العرب كانت تشيد أيضا بِحُسن التخَلُّص والخروج...وهو أمر يدخل أيضًا ضِمن الأداء الإنشَادي.يروي ابن رشيق" أنّه قيل لبعض الحذّاق بصناعة الشعر:لقد طاَرَ اسمُكَ واشتهَر، فقال:إنّي أقْلَلْتُ الحَزَّ، وطبّقتُ المفاصل، وأصبتُ مقائل الكلام، وقرطستُ نُكت الأغراض بِحُسن الفواتح

[1]- المصدر نفسه : 389/1.
[2] - نفسه: 1/ 391.
[3]- عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشعري: 245.

والخواتم، ولُطف الخُروج إلى المديح والهجاء"[1].ويبدو اهتمام العرب في شعرهم بتتبُّع الفكرة اللَّطيفة، وتحديد الهدف، وحسن الإصابة من غير تطويل أوهذر زائد، فهي شروط لا بدَّ من توافرها داخل النص الشعري، ويشير ابن رشيق إلى أنَّها من دلائِل الفِطنَة والحَذاقَة والمعرفة بأُصُول الصَّنعَة."فحُسن الافتتاح داعية الانشِراح، ومظنَّة النَّجاح، ولطافة الخُروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السَّمع وألصَق بالنَّفس لقُرب العهد بِها.فإن حَسُنَتْ حَسُنَ، وإن قبُحَتْ قَبُح.والأعمال بخواتيمها كما قال الرَّسُول –ص–"[2].

ويبدو من قول ابن رشيق أنَّ القصيدة في نسيجها العامّ هي خِطاب نفسي، يراعي من خلاله الشاعر، أحوال المتلقي فيأتيه من أيَّة جِهة يشاء، دليل ذلك قصيدة المدح، إذا استطاع الشاعر أن يُحسِن في افتِتاحها ثمّ في حُسن الاختِتَام بطريقة فَطِنة تحقّق أريحية في نفس الممدوح.

وربما من أجل ذلك أشار النقاد العرب إلى علاقة الأغراض بالبنيَة النَّفسيَّة للمُبدع وللسَّامع على حدٍّ سواء.بل وكُلّ وزن يُناسِب غرضًا مُعيّناً، وقافية "التي هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشِّعر، ولا يُسَمَّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[3]. إذ تساعد المطلق من القوافي في عمليَّة الترنُّم والغِناء على مدِّ الصَّوت[4].وقيل أنّ من الشعراء من كان يلجأ إلى التَّنوين في إنشاد الشعر، إلى درجة أن ينوّن مَا يُنَوَّن وما لا يُنَوَّن:إذا وصلوا الإنشاد أتوا بنُونٍ خَفيفة مكان الوَصل، يفعلون ذلك فصلا بين كُلِّ بيتين.وقد يقع التَّنوين في الشِّعر ذو القافية المقيَّدة.ويردُّ ابن رشيق ذلك، ويعتبره غير جائز.كالذي رُوي عن رؤبة.في قوله:

---

[1]- ابن رشيق، العمدة: 1/ 388.
[2]- المصدر نفسه: 388/1- 389.
[3]- ابن رشيق، العمدة: 294/1.
[4]- ينظر، المصدر نفسه: 2/ 1084.

وَقاتِمِ الأعماقِ خاوي المُخْتَرَقْ (انْ).

مشتَبِهِ الأَعلاَمِ لَمَّاعِ الخَفَقْ (انْ).

يَكِلُّ وَفْدُ الرِّيحِ مِنْ حَيْثُ انْخَرَقْ (انْ).

رفض الزّجّاجي ذلك واعتبَر الأمرَ من صُوَر وَهم السَّامِع.ذلك لأنَّ مِمّا عُرف به بعض العرب أنّهم يزيدون بعد كلِّ قافية (إنْ) الخفيفة المكسورة إعلاما بانقضاء البيت.[1]فللقدماء مذاهب مختلفة في الإنشاد والتصرّف في قوافي الشعر المطلَقة والمقيَّدة.

وربّما ساعد إنشاد الشِّعر والتغنِّي به،على ضبط الإيقاع فيه، وكشف عيوب الأوزان والقوافي.وما استطاع النَّابغة أن يتبيَّن مواضع خروجه عن إيقاع الشِّعر إلاَّ بِفضل الغناء فقد كانت الجارية التي تغنّت بشعره، أكثر تشخيصاً لمقاطِع القول ممَّا سمح له بتحسُّس كُسور الوزن[2].

*****

وبات لإنشاد الشِّعر تقاليد خاصّة سعيًا لإقناع المتلقي والتَّأثير فيه،واشتدَّ ولَع الشعراء بالتغني بقصائدهم، ويظهر لنا الأعشى ضِمن هؤلاء، إذ كان حريصا على التغنِّي تزيينًا لمقاطع الكلام[3]،حتىَّ لُقِّبَ بصناجة العرب.فـ"لِلُغة الشِّعر تَقطُّعات، وفَجَوَات وإحَالاَت وانتظَامَات يوقّع تراتِيبها انفِعال الحِسّ، وفي أثناء تِلك الإحالات الاستقصائية، يهرع المنشد المنشئ أو المتلقّي إلى الاستزادة ممّا يزيد في بلاغة الخطاب، فيَعمد إلى التّعبير بقسمات الوجه، والتّلويح باليدين، وتوجيه عِناية الخطاب بتنقّله على

[1]- ينظر، نفسه: 2/ 1085- 1086.
[2]- عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري: 241
[3] - ينظر أحمد مبارك الخطيب، الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي: 50.

مختلف الجهات، وهي جهود جميعها دالَّة على توق لُغة الشّعر إلى الاستفاَضة والامتِلاء، ولم يتَّصل فنّ الشِّعر بهذا الجانب الأدائي المكمّل لجماليَّات الشِّعر"[1].

يبدو أنّ تحقيق جمالية الشعر، لم يكن أمرًا هَيِّناً، فقد مَارَسَ المتَلقِّي سُلطَة قاهِرة على الشاعر، فجعَله يسعى جاهدًا للتَّأثيرِ عليه من جِهات ثلاثة، أمَّا الأولى فتكمُن في النص الشِّعري في حدّ ذاته ضِمن ما سمَّاه النقاد القُدماء بالانسِجام والتَّناسُب وأمّا الثانية، فتَكمُن في عَمليَّة الإنشاد أو تَوصِيل الخطاب الشِّعري إلى المتلقي، وأمّا الثَّالثة فهي تَكمُن في طريقة الإلقاء عن طريق الترنُّم والتَّغَني، والتَّلاعُب بدرَجات الصَّوت ما بين الجَهر والخفضِ بحسَب غَرَض الشِّعر.وزِيادة على ذلك خَلق نَوع من التَّعبير الجسَدي والحَركي عن طريق قَسَمَات الوَجه، أو نَوعيَّة اللِّبَاس، أو الوُقوف أو الجُلوس...الخ.

2-الإيقاع الدَّاخِلي:

يضمّ النصّ الشِّعري جوانبا فنيَّة أخرى، تتفاعل مع الاوزان والقوافي، لتُسهم في خَلق جماليته الفنيَّة.وتتمثّل هذه الجوانب في مجموعة من التّوازنات الصّوتيّة والانسجامات الجرسية التي اصطلح عليها بالبديع الصّوتي، أو الإيقاع الدّاخلي.وهي عناصر مهمّة في تشكيل البنية الإيقاعية للشعر من خلال ما تُضفيه على الألفاظ من حُسن وزينة تُحقّق انسجاما موسيقيّاً من جهة، وتبيان المعنى وزيادة في توضيح الدّلالة، وتحسين الإلقاء والتّأثير في نفسية المتلقيّ من جهة أخرى.وبذلك فهي نقطة تتقاطع فيها البلاغة بالعَروض والإيقاع.

تناول النقاد المغاربة هذا الجانب بكثيرٍ من التعمّق والتّفصيل والاهتمام، وأيضًا بشيءٍ من الاختلاف في المصطلحات والتّقسيمات والشّواهد الدّالة عليها.كلّ واحد

[1]- المرجع نفسه: 242.

بحسب منهجه ومصادر مادّته.سواء عند ابن رشيق صاحب التوجّه الذوقي في النقد، أو عند ابن البنّاء المرّاكشي والسجماسي وهما من أقطاب التوجّه الفلسفي.

وهو عندهم أجناس عديدة، ارتئينا جعلها في بِنيَتَين إيقاعيتين وهما:

- إيقاع التّماثل والائتلاف.

- إيقاع التضادّ والاختلاف.

مثلما ارتئينا أيضا الاستعانة ببعض من المخططات لعرض تقسيمات هذه البنى، بغية الإيجاز والاختصار والتّوضيح.

****

فأمّا إيقاع **التّماثل والائتلاف**، فنقصد به الوحدات اللّفظية الفاعلة داخل الخطاب الشّعري، وهي تلك التي تقوم على المشابهة والائتلاف في الكَمِّ الصَّوتي، أو الحَرفي أو الخطّي، مع اختلاف في المعنى.ومن أنواعها، نجد التّجنيس، التَّرديد والتَّصدير.

أولا- **التَّجْنِيس**:التَّجْنِيس أو الجِناس أو المجَانَسة، وهي جميعها تعني موضوعا واحدا، وقد تناوله المغاربة من حيث المفهوم، والأنواع وفاعليّته في الكشف عن جودة الصّنعة داخل النصّ.فإذا بدأنا بابن رشيق، وجدناه يلتزم المنهج نفسه السّائد في عُمدته، وهو استيعاب الآراء النّقديّة في كلّ موضوع، ثمّ طرحها بشيءٍ من الرَّبط والتَّحقيق، والضَّبط، بين قَبول وبين تَحَفُّظ.وقد نَقل عن عدد من العلماء في البلاغة والنحو والنقد وغيرهم، وذكر اسماءهم وأفصح عن أخذه عنهم بكثير من الوضوح والأمانة.منهم الأصمعيّ، وعبد الله بن المعتزّ، القاضي الجرجاني، والرُمَّاني وغيرهم.

وزبدة ما أورد، هو أنّ التّجنيس أو المجانسة يعني أن تُشبِه اللَّفظةُ اللَّفظةَ في تأليف حروفها.هذا تعريف ابن المعتزّ[1] والذي يُعتبر أوّل من ألّف في الموضوع.على أنّ المصطلح قد ذكره أيضا الأصمعيّ في كتابه الأجْنَاس، ومُفرده جِنس وهو عنده أصل لكُلّ شيءٍ، وعنه تتفرّع أنواعه.مثلا:الإنسان هو جنسٌ، وأنواعه:عربيّ، ورُومِيّ وزِنجيّ وأشباه ذلك. فهاته الأنواع البشريَّة تختلف في اللّون والشّكل واللّغة والثَّقافة، لكنها تقوم على المشابهة وتتقاطع عند نقطة واحدة هي الأصل أي إنّهم جميعا بَشَر.تماما كالتّجانس في اللّغة، فالألفاظ تتشابه والمعاني تختلف.وقد أسماه الرُمَّانِي بـ(المناسبة)، ويعني (الأصل).بينما ورَد المصطلح لدى القدماء بـ(عَطْف الرَّجز)[2].

ويستلم السّجلماسي هذه التّعاريف، فيقبل بعضها مثل نصّ ابن المعتزّ، ويردّ أخرى، مثل نصّ الأصمعي، وهو يرى أن التَّجنيس لا يعني المجانسة، فهما إسمان لمعنَيَيْن مُتباينَين، وكذلك الجنس والنّوع إنّما وُضعا اسمان مترادفان على معقول واحد.والإنسان هو نوعٌ وسائر ما ذُكر ممّا يدخل تحته أصنافٌ لا أنواعٌ[3].

والتّجنيس عنده من"جنَّس اللَّفْظَ فجعَله لمعنَيَيْنِ فصاعداً"، أي إعادة اللّفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق لمعنَيَيْنِ مرّتين فصاعدًا لمجرّد الإعراب لا العِلّة.وقد أدخلَه في باب (التّكرير)أوالتّكرار، والتَّكْرير هو بِنْيَة مُبالَغَة وتكثير، مِن كَرَّرَ تَكْرِيراً: ردَّدَ وأعادَ.وهو إسم لمحمولٍ يشابِه به شيءٌ شيئاً في جوهره المشترك لهما.وينبني على قسمين، أحدهما يكون في المعاني وسمَّاه المناسَبة، والآخر التَّكرير اللَّفظي أو المشاكَلة [4]ومنه التَّجنيس..

وتظهر معالم هذا الرّأي لدى ابن البنّاء المرّاكشي، بحيث لم يخض خوضًا بعيدًا في جمع التّعاريف السّابقة للموضوع، ولكّنه يتّفق مع السجلماسي.في جعل التّجنيس ضِمن

[1]- ينظر عبد الله بن المعتزّ، كتاب البديع: 36.
[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/563-564.
[3]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 481 - 482.
[4]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 476- 477.

(التّكرير)، في قِسمِه الثَّاني الذي أسماه بـ(المشاركة).يقول:"وهذا القِسم لأجل اختلاف معناه يحسُنُ في القوافي ويدُلُّ على قُوَّة الصِّناعة.وأمّا في الحشو فقد يَثقُل لتكرير اللَّفظ، ويرجع ذلك إلى كثرته أو قلّته، وقُربِه أو بُعده، فيُحمدُ أو يُذَمُّ بحسبِ ذلك.والمحمود منه من أقسام البلاغة، ويُقال له التّجنيس"[1].

فطبيعة التَّجنيس إذًا، تقوم على عنده أيضا على التّكرار، لكنَّ مدار الأمر على حسن الصّناعة فيه، ذلك لأنّ فيه ما يُقبح وفيه ما يحسن.ولا شيء في البديع أقبح من التكرار، لأنّه يغضّ من طلاوته ويضع من قدْرِه، كقول أحدهم:

لَوْ كُنْتُ كُنْتُ كَتَمْتُ الحُبَّ كُنْتُ كَمَا كنَّا نَكُونُ وَلَكِنْ ذَاكَ لَمْ يَكُنِ

فهذا كُلّه مُشتقّ من معنى واحدٍ متكرّرٍ، وألفاظ مُكرّرة.ولذلك قِيل في المثَل:(أبْرَدُ من حديثٍ مُعادٍ).وأمّا فيما يحسن،فالقصد تِلك المعاني التي لا تُستفاد إلاّ من التّكرار، فيَحسُنُ فيها ويَدخل بها في باب البلاغة[2].وهو في ذلك يتّفق مع ابن رشيق في قوله أنّ للتّكرار مواضع يَحسُن فيها، ومواضع يقبُح فيها.فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلُّ، فإذا تكرَّر اللَّفظ والمعنى جميعاً فذلك الخِذلان بعينه[3].

وهو عند المرّاكشي على قِسمين:أحدهما سمّاه بـ(المواطَأة)وهو تكرير في اللّفظ والمعنى واحد، وفيه ما يقبح وفيه ما يحسن.وأمّا الآخر فأسماه بـ(المشَارَكَة) وهو تكرير في اللّفظ والمعنى مُختلف..

وأمّا من جهة الأنواع، فالتّجنيس ضروب كثيرة تقاطعت بعضها لدى هؤلاء النقاد، واختلفوا في بعضها الآخر في بعض مفاهيمها وأقسامها ومصطلحاتها.وارتئينا الاستعانة برسم مخططات لهذه الانواع من باب التّوضيح ثمّ تناول بعضها (ممّا اشتركوا فيه) بشرح مختصر.

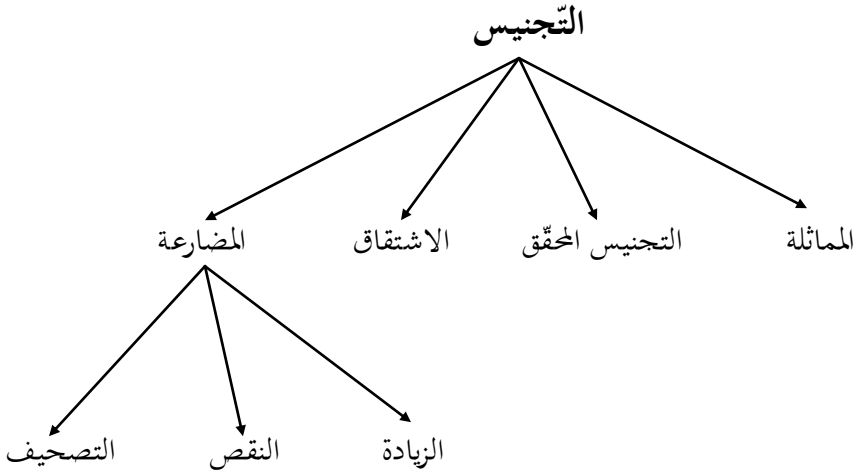
---

[1]- ابن البناء المرّاكشي، الروض المريع: 163

[2]- ينظر المصدر نفسه: 157.

[3]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 683/2. مع الإشارة إلى أنّه أفرد للتكرار بابا منفصلا عن التجنيس.

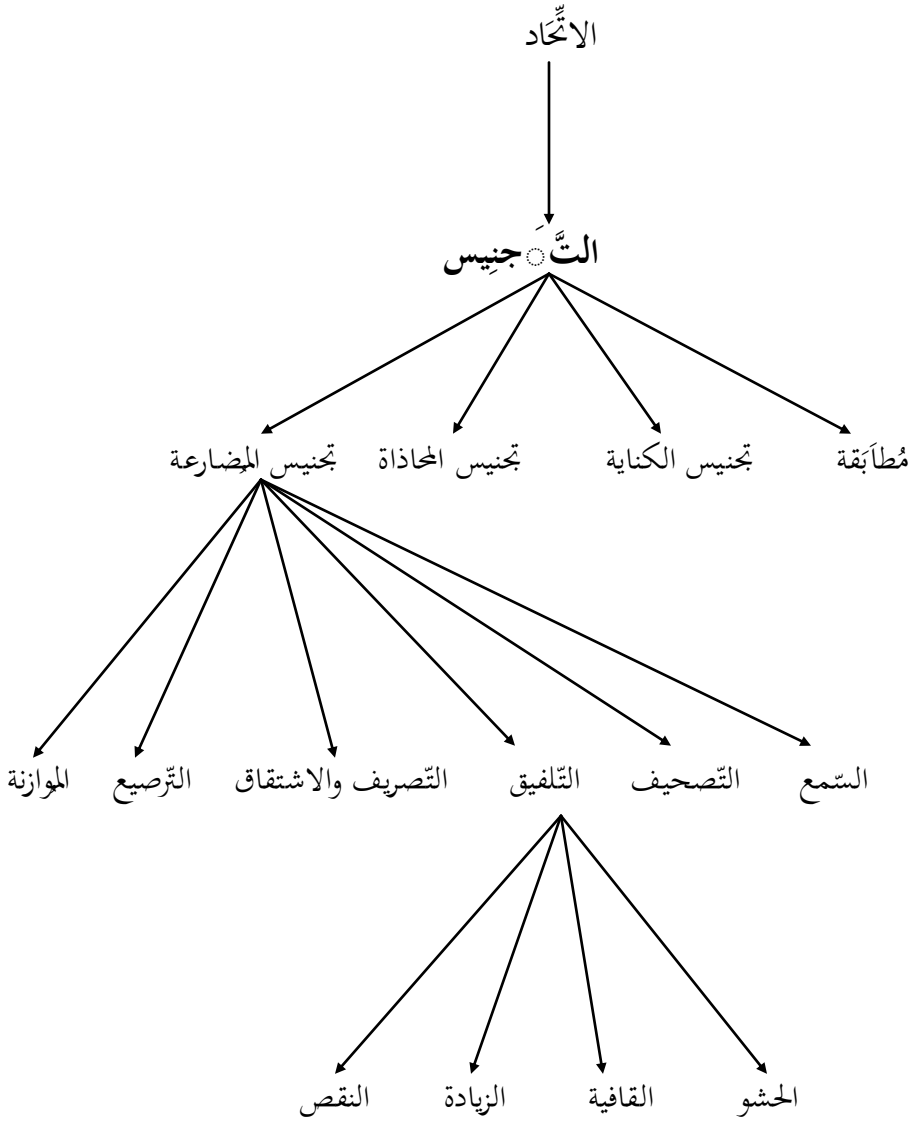
أ-عند ابن رشيق[1]:



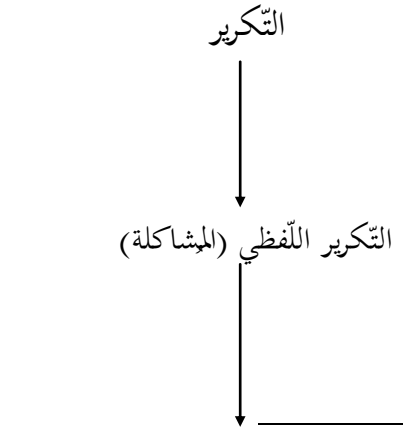
ب-عند ابن البنّاء المرّاكشي[2]:



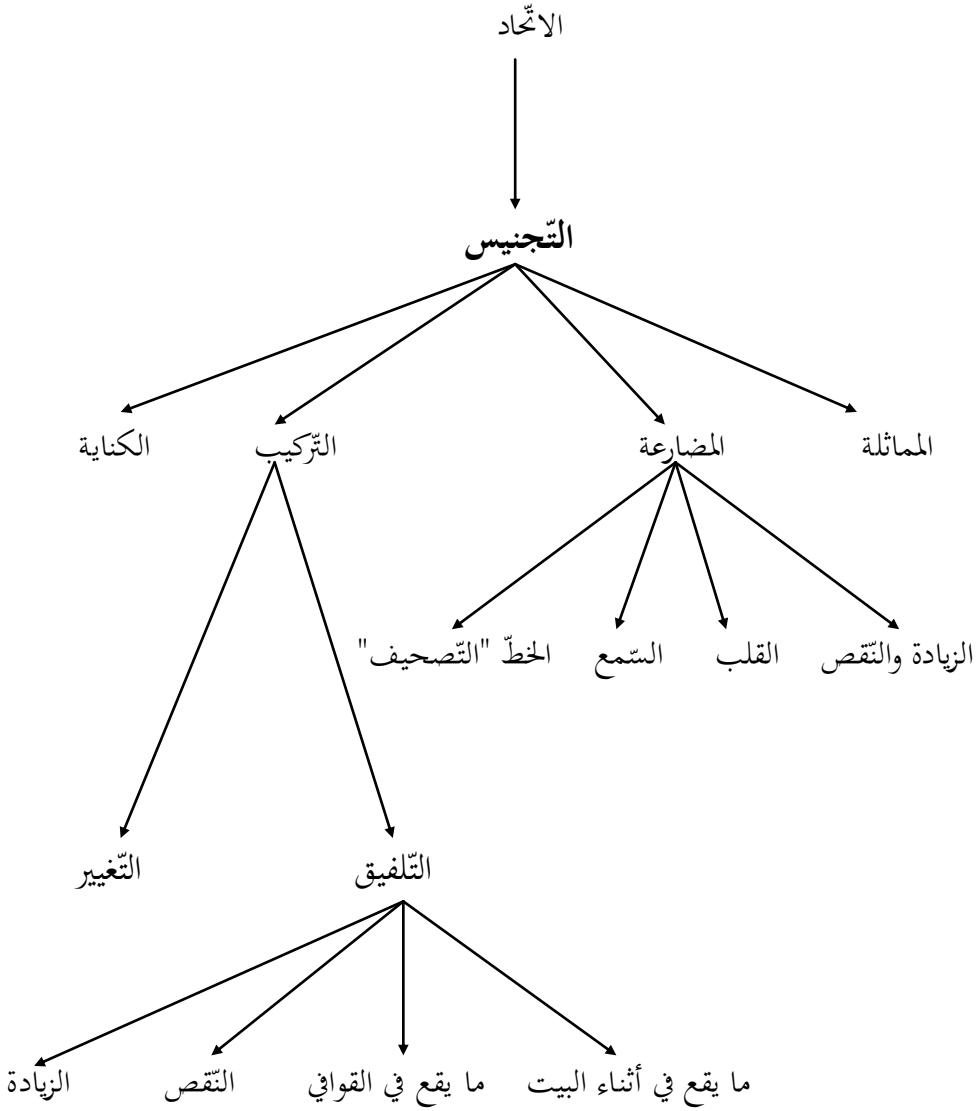
[1]- ينظر المصدر نفسه: 545/1 و ما بعدها.
[2]- ينظر ابن البناء المرّاكشي، الروض المريع في صناعة البديع: 157 وما بعدها



جـ-عند السجلماسي[1]:



[1]- ينظر السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: 476 وما بعدها.



وهم يجتمعون في بعض الأنواع ويختلفون في أخرى، ولعلّ ذلك يعود إلى أسباب منها الاختلاف الزّمني الذي يفصل كل ناقد عن الآخر وبالتالي ما أدركه المتأخّرون من تغيّر في الدراسات والتصانيف والرّؤى، لم يُدركه السّابق.وربّما اطّلع المتقدّم على كتب لم تصل اللاّحق لضياعها مثلا ابن رشيق تصفّح تآليف وأخذ منها ،واعتُبرت فيما بعد ضائعة. ككتاب الممتع في علم الشعر وعمله لشيخه عبد الكريم النهشلي. ثمّ إنّ التنوّع المنهجي في طرح قضايا النقد والبلاغة أيضا له أثره في صنع الاختلاف – مثلما ذكرنا سابقا–.

فمن بين أنواع التّجنيس التي اشتركوا في إثارتها، نجد:

أ– المُمَاثَلَة: وهي أن يتكرّر اللّفظ باختلاف المعنى، أو إعادة اللّفظ الواحد بالعدد باختلاف المعنى مَرَّتَين فصاعِداً.

كقول الشّاعر يرثي:

فَانْعَ المُغيرةَ للمُغيرَةِ إذْ بَدَتْ شَعْواءُ مُشْعَلَةٌ كَنَبْحِ النَّابِحِ

فالمغِيرة الأولى: إسم رجل. والثانية: هي الخَيل التي تُغيرُ.من الإغارة [1].

وللمماثلة وجوه معيبة، وأخرى حسنة، وذلك يعود إلى الاستعمال وضبط أصول الصّنعة في الشّعر. فمن القبيح، قول أبي تمّام:

لَيَالِينَا بِالرّقَّتَيْنِ وَأَهْلِهَا سَقَى العَهْدَ مِنْكَ العَهْدُ وَالعَهْدُ وَالعَهْدُ

فالعهد الأولى المسقيُّ: هو الوقت.

والعهد الثاني: هو الحِفاظُ.من قولهم:"ما لِفُلانٍ عَهد".

والعهد الثالث:الوصيّةُ، من قولهم:عَهِدَ إليَّ فُلانٌ، وعَهدتُ إليه، أي أوصاني ووصَّيتُه.

والعهد الرّابع: المطر.وجمعه عِهادُ.

وقيل: بل أراد مطراً بعد مطرٍ (بعد مطرٍ).وقد استثقل قومٌ هذا التّجنيس وحُقّ لهم[2].

ومن الجيّد قول ابن الرّومي:

لِلسُّودِ فِي السُّودِ آثارٌ تَرَكْنَ بِها لَمْعاً مِن البِيضِ يَثْنِي أَعْيُنَ البِيضِ.

فالسّود الأولى: الليالي.

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 546/1، وينظر السجلماسي، المنزع البديع: 482-483.
[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 546/1 وما بعدها.

والسّود الثانية: شعرات الرّأس واللِّحية.

والبيض الأولى: الشَّيْبُ.

والبِيضُ الثّانية: يقصد النّساءُ.

وقد استملح ابن رشيق هذا البيت.بينما يعلّق السّجلماسي على ذلك بقوله:"وإنّه لعمري من البديع الحسَن إلاّ أنّه ليس تجنيسا كما زعَمَ (يقصد ابن رشيق)، بل هو ترديدٌ في صدر البيتِ، وتصدير في عجزه.وحدُّ التّجنيس أُلفِيَ حدُّ الترديد والتّصدير، مُنطبقا عليه دونَ حدِّ التّجنيس لاتّحادِ معنى اللّفظَينِ في كلّ واحد من القسمين.وذلك أنّ (السّواد)مَقولٌ بِتواطُىءٍ على سواد الليالي، وعلى سواد الشّعرات، وكذلك (البياَض) في الشِّيبَات وفي النّساء فهو ترديد كما قلنا وتصدير فقط.وهو حَسَنٌ"[1].

وقد قال السّجلماسي أنّ تجنيس المماَثَلة يُسمّى أيضا (المستوفى)[2].لكنّ ابن رشيق ذكر ذلك ضمن نوع (**التَّجنِيس المُحقّق**) وذكر أنّه ورد كذلك لدى القاضي الجرجاني، ويشرحه هذا الأخير في وَسَاطَتِه مُتمثّلا ببيت لأبي تمام يقول فيه :

مَا مَاتَ مِنْ كَرَم الزَّمَان فَإِنّهُ يَحيَى لَدَى يحَيَى بن عَبدِ اللَّهِ

فجَانَسَ بـ(يحيى) و(يحيى)،وحروف كلّ منهما مُستوفاة في الآخر، وإنّمَا عُدَّ في هذا الباب لاختلاف المعنَيَين لأنَّ أحدهما (فِعل) والآخر (إسم)، ولو اتَّفَقَ المعنيانِ لم يَعُدْ تجنيساً، وإنّما كان لفظةً مُكرّرة "[3].

ب–تجنيس الكِناية: وهو أن يكون اللّفظ الثّاني يقوم مقام الأوّل".كقول أحدهم:

*** فَبِالفَضْلِ يَحْيىَ اسمُهُ *.**

[1]- السجلماسي، المنزع البديع : 483.
[2]- ينظر المصدر نفسه: 482.
[3]- القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخُصومه: 41.

فـ(الفَضْلُ): اسم رجل. و(يَحْيَ به):هو الجوُدُ[1].

وذكر السّجلماسي هذا النّوع من التّجنيس بالاصطلاح نفسه (تجنيس الكناية). وهو إعادة كلمتَيْنِ بمَعنَيَيْنِ مختلفين في موضعين من القولِ، هي في أحدهما مُصرَّحٌ بها، وفي الآخَرِ مَكْنِيٌّ بها عن الأولىَ. كقول دعبل الخزاعي يرثي زوجتَه سَلمى:

أنّي أُحِبُّكِ حُبّاً لو تضمَّنَهُ سَلمى سَمِيُّكِ، خَرَّ الشّاهِقُ الرّاسي.

فقد جنّسَ مِن غَيرِ ذكر تجنيس بل بكناية عنه، لأنَّ قولَهُ: "سَمِيُّكِ" لفظٌ كَنَّى به عن سَلمى الجَبَل، فهو اللّفظ الثّاني المعادُ به الأوّلُ المكنَّى به عنه، ودَلَّ على مُرادِه بلفظ إشارةٍ[2].

جـ–تجنيس المُضَارعَة: اجتمع النقاد المغاربة على إيراده ضمن أنواع الجِناس، وتفاوتوا في تعريفه وأصنافه والشواهد الدالّة عليه.فهو عندهم" أن تتقارب مخارج الحروف، وفي كلام العرب كثيرٌ غيرُ مُتكلّف، والمحدثون ربّما تكلّفوه". وهو" أن يكون بين اللّفظَينِ مُقاربةً في السَّمع أو في الخطِّ".وهو "إعادة لفظَينِ بمعنيين مختلفين بزيادة حُروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعاً وخطّاً.وأصلها أن تتقارب مخارج الحروف".كقول الله تعالى: ﴿**وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ، ويَنْأَوْنَ عَنْهُ**﴾[3].

وتَجنيس المضارعة يكون على وجوه، وهي:

1– مقاربة الحروف في المخارج، وهو قُربُ أحد المخرجَيْن من الآخَر.ويُسمّى تجنيس السّمع، كقول الله تعالى:﴿**وُجوهٌ يومئذٍ ناَضِرَةٌ إلى رَبِّها ناَظِرَةٌ**﴾.وكقول الشاعر:

إنَّ المَكارِمَ في المَكا رِه، والمغانِمَ في المَغارِمْ[4]

---

[1]- ينظر ابن البنّاء المرّاكشي، الرّوض المريع: 164.
[2]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 496- 497.
[3]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 555/1، وابن البنّاء المراكشي، الرّوض المريع: 164-165. والسّجلماسي، المنزع البديع:485.
[4]- ينظر العمدة: 553/1، والرّوض المريع: 164- 165 ، والمنزع البديع: 485 وما بعدها.

2- المضارعة بالتّصحيف،أو بصورة الخطّ، ويسمّى تجنيس التّصحيف، وهو ما يصحّ تصحبفه. كقول الله تعالى:﴿**وَهُم يَحْسِبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعاً**﴾. وكقول الشاعر:

فَإِنْ حَلُّوا فَلَيْسَ لَهُمْ مَقَرُّ وَإِنْ كَرُّوا فَلَيْسَ لَهُمْ مَفَرُّ

3- الزِّيَادَة والنّقص:تحدَّثَ هؤلاء النقاد أنّه يلتقي في صنوف هذا الوجه من المضارعة، على أنّ ابن البَنّاَء كان أكثر تفصيلا من غيره، وجمع أشكاله في ما يلي:

أ- زيادة في اللَّفظ لا في الخطِّ، كقول الشاعر:

فَقَالَ لِي دَعْنِي، وَلَا تُؤْذِنِي حَتَّى مَتَى أَجْرِي بِلَا أَجْرِ

فَبِوَصل القافية بياء الإطلاق، يتمُّ التَّجنيس في اللَّفظ.

ب- نقص في اللَّفظ لا فِي الخطِّ،كقول الشَّاعر:

وَاقْتِحَام الأَهْوَالِ مِن وَقْتِ حَامٍ وَاقتِسَام الأَمْوالِ فِي وَقْتِ سَامِ

فبإسقاط همزة الوَصل، ساوَتْ إحدى الكلمتين الأخرى.

ج- زيادة أو نقص في اللَّفظ والخطِّ، وذَكره السجلماسي أيضاً ويبدو نقله عن ابن رشيق.وهما يقولان أنّ القاضي الجرجاني أسماه بـ(التّجنيس النّاقص). واجتمع ثلاثتهم ومعهم الجرجاني في الاستدلال ببيت أبي تمام الذي يقول فيه:

يَمُدُّونَ مِن أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمِ تَصُولُ بِأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ.

فقال:(عَوَاصٍ عَوَاصِمِ)، وهما سواء لولا الميم الزّائدة.وقوله: (قَوَاضٍ قَوَاضِبِ)، سواءٌ لولا الباء، ومع ذلك فإنَّ الباء والميم أُختانِ[1].

[1]- ينظر: القاضي الجرجاني، الوَساطة بين المتنبي وخُصومه:41، وابن رشيق، العمدة:1/553-554، وابن البنّاء المراكشي، الرّوض المريع: 166.والسّجلماسي، المنزع البديع:486.

4- تَجنِيس القَلب: وقد ذَكره السّجلماسي كذلك.وجعله النوع الثاني من تجنيس المضارعة.بينما ابن البنّاء المرّاكشي، فأورد هذا النّوع كوجه من وجوه الزيادة و النقص، وفعل ابن رشيق الأمر نفسه قبله، على أنّه اعتبره تقديم وتأخير في الحروف. واجتمع ثلاثتهم على الاستشهاد ببيت أبي تمام الطّائي:

بِيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشَكِّ وَالرِّيَبِ[1].

(الصّفائح والصّحائف)، هي حروف تتقدّم وتتأخّر، وهي تجنيس قَلْب.

كما اجتمع هؤلاء النقّاد في الإشارة إلى عناصر أخرى من أنواع التجنيس، واختلفوا في وجوهها ومواطن تصنيفها، وهي **الاشتِقاق** و**التَّرصِيع والمُناَسَبة**.

فالأوَّل منها، جعَله ابن رشيق أحد الأقسام الرئيسة للتَّجنِيس، وأسماه "**تَجنِيسُ الاشتِقَاق**".وهو ما اتَّفَقَت فيه الحُروف دون الوزن، وسواء – رجع إلى الاشتقاق، كقول الشاعر:

وَذَاكُمْ أَنَّ ذُلَّ الجَارِ حَالَفَكُمْ وَأَنَّ أَنْفَكُمْ، لَا يَعْرِفُ الأَنَفَا

فاتّفقت (الأنف)و(الأنف) في جميع حروفهما دون البناء، ورجعا إلى أصل واحد. وسواء – لم يرجع إلى أصلٍ، كقوله:

*** سَلِّمْ عَلَى الرَّبْعِ من سَلْمَى بِذِي سَلَمِ ***[2]

وأمّا ابن البَنّاَء المرَّاكشي، فجعله ضِمن أنواع المضارعة، وسمّاَه أيضا بـ(تَجنيس الاشتِقَاق).وهو اتّفاق في المادَّة واختلاف في البِنَاء.كقول الله تعالى:﴿ **يَخَافُونَ يَوْماً تَتَقَلَّبُ فِيهِ القُلُوبُ وَالأَبْصَارُ**﴾. فـ(تَتَقلَّب) و(القلوب)، مُشتَقَّان من مادَّة واحدة.

[1]- ينظر العمدة: 554/1، والرّوض المريع: 166، والمنزع البديع: 486.
[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/ 550 وما بعدها.

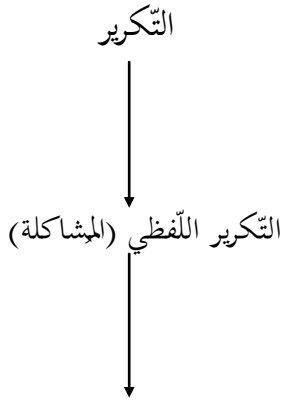
ويتكرّر الأمر نفسه بالنِّسبَة **للتَّرصِيع**، و**المُناسَبة**.فقد أوردهما ابن البنَّاء المرَاكشي والسجلمَاسِي، وبالرّغم من توجُّهِهِمَا الفلسفي الذي جعلهما يتَّفِقان في أمور عديدة لكنَّهما لا يبقيان معا على طول الخطّ من التَّقاطع.

فأمّا المرّاكشي، فجعلَهُما ضِمن أنواع تجنيس المضارعة. يقول:"ومن تجنيس المضارعة نوع يُقال له التّرصيع،وهو أن يتّفق اللّفظان في الوزن، فيكونان مسجوعين، وفي الحرف الذي يُختمان به، وفي مُناسبة الوَضع، كقوله تعالى:﴿**إِنَّ الإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعاً إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعاً وَإِذَا مَسَّهُ الخَيْرُ مَنُوعاً**﴾.ومن ذلك أيضا قول الشاعر:

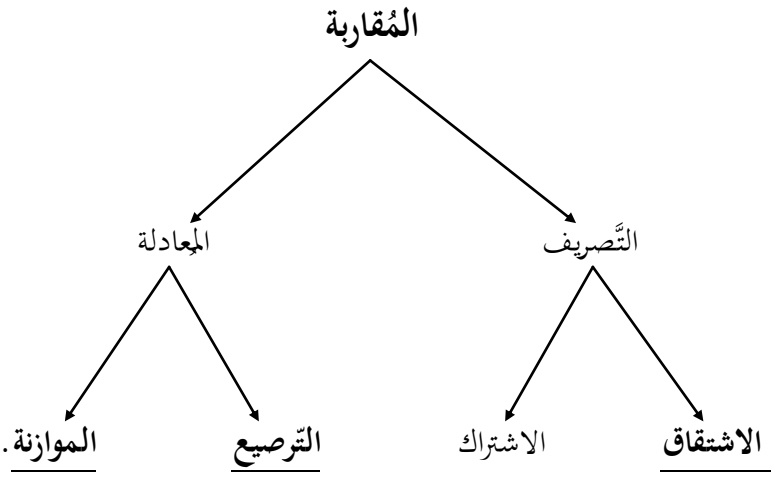
أَلِفْتُ المَلاَ حَتىَّ تَعَلَّمْتُ بِالفَلاَ رُنُوَّ الطِّلاَ أَو صَنْعَةَ الآلِ فِي الخَدْعِ.

ويقول أيضا:"ومن تجنيس المضارعة ما يقال له: الموازنة، وهو أن يتّفق اللّفظان في الوزن، ويُسمّى في اللغة سجعاً،كقول الله تعالى:﴿**فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلاً، إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا وَنَرَاهُ قَرِيبًا، يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالمُهَلِ وَتَكُونُ الجِبَال كَالعِهْنِ، وَلَا يَسْأَلُ حَمِيمٌ حَمِيماً يُبَصِّرُونَهُمْ** ﴾. والتَّرصيع والموازنة كثيران في القرآن[1].

بينما يورد السّجلماسي تقسيما آخرا وِفق رؤيته، فجعل الاشتقاق والترصيع والموازنة في القسم الثاني من التّكرير اللّفظي(المشَاكَلَة)، والذي يمكن توضيحه بالمخطط الآتي:



[1]- ابن البنّاء المرّاكشي، الرّوض المريع: 168- 169 .



1– **الاشتِقَاقُ**: فجعله أحد قسمي التّصريف، الذي يعني إعادة اللفظ الواحد بنوع المادّة فقط في القَولَين ببنائين مختَلِفَي الصورتين مرّتين فصاعداً. بمعنى أنّه لفظ يُشتقّ من لفظ. ولهذا النّوع في القول إذا استُعمل في موضعه ووقعَ منه في موقعه رونَقٌ وحلاوةٌ وروعةٌ وطلاوةٌ، وللنّفسِ ارتياحٌ واهتزازٌ، وله تأثير بَيِّنٌ واستفزاز اقتضى له ذلك مزيّة على التّجنيس.

وهو على نوعين، أحدهما ما وافق أصل الاشتقاق فنُسمِّيه (الاشتقاق)، ومنه قول الشَّاعر: * **وَأَنَّ أَنْفَكُمْ، لَا يَعْرِفُ الأَنَفَا** * .

فاتَّفق الأَنْفُ والأَنْفُ في المادَّة وهي حروف الكلمة دون البِنَاء، ورجعا إلى أصل واحد،فكان له من الحلاوة وحُسن الموقع وارتياح النَّفس نحوه والاهتزاز ما لو قال مثلا: "وأنّ أنفَكُم لا يَعرِف الغَضَبا".حيث يمكن وقوعه، ولم يكن كذلك لعدم الاشتقاق المؤْذِنِ بالتّناسب الذي جُبلت عليه النّفس النّاطقة على إدراكه والارتياح والطرب بإدراكه[1].

[1]- السجلماسي، المَنزع البَديع: 499 وما بعدها.

2-**التَّرْصِيعُ** و**المُوَازَنَة**: جعلهما من أنواع (المعادلة) التي عدَّها القسم الثَّاني من (المشَاكَلَة).بينما جعل الجِناس في القِسم الأَوَّل منها وهو (الاتِّحَاد).

فأمَّا التَّرصيع، فهو التَّركيب، ويقصد به أن يَتَّحد اللَّفظان في ذَوقِ زِنَةٍ كليةٍ هما فيها واحد بالنَّوْع، ومَقْطَعاهُما –وهما الحرفان اللَّذان يُختَمان بها–واحدٌ.أو هو إعادة اللَّفظ الواحد بالنَّوع في مَوضِعَين من القَولِ فصاعداً هو فيهما مُتَّفِقُ النّهاية بحرفٍ واحدٍ.وذلك أنْ تصير الأجزاءُ وألفاظُها مُتناسبَةَ الوَضع مُتقاسِمَةَ النَّظمِ مُعتدِلة الوَزنِ مُتوخَّى في كُلِّ جُزئَين منهما أن يكون مقطعاهُما واحِداً.

ويُشترط في التَّرصيع سُهولَةُ المأخَذِ، وعَدَم التَكلُّف، وذلك أن يَسترَسِل المتكلِّمُ على دَيدَنِه، ويَجري الكلام على سُننِه حتىّ إذا عَرَضَت له فُرصة السَّجع، وعَنَتْ نُزهة التَّرصيع مُتَيسِّرة من غير عَسْفٍ،سهلةً من غير عُنفٍ، انتهزَها حذِراً من التَكلُّف الغَثِّ والبارِدِ الرَّثِّ، وهو المعِيب المسترذَل[1].

وهو في ذلك يتّفق مع قُدامة بن جعفر الذي جعل من التّرصيع آلية تعكس حُسن الطّبعِ وجودة الصَّنعة،لذلك فإنَّه " ليس في كُلّ موضعٍ يَحسُن ولا على كلّ حال يَصلُح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتّصلَ في الأبيات كلّها بمحمود، فإنَّ ذلك إذا كان دَلَّ على تَعمُّدٍ وأبانَ عن تكلُّفٍ"[2].

وأمّا **المُوَازَنَةُ**، فهو أن يتَّفق اللّفظان مع مَقطَعَيْهِما، وذلك أن يُعاد اللَّفظ الواحد بالنَّوع في مَوْضِعَيْن من القول فصاعداً هو فيهما مختلفُ النّهاية بحرفين مُتَباينَيْن، وذلك أنّه تصْيِيرُ أجزاء القَولِ مُتَناسِبَة الوَضع مُتقاسمة النَّظم مُعتدِلة الوزن، مُتَوَخّىً في كلِّ جزءٍ منهما أن يكون بِزِنَةِ الآخَر (دون أن يكون) مقطَعَاهُما واحداً، وهو فَضلُ الموازنة الذي

[1]- المصدر نفسه:508 وما بعدها.
[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 84

يُباينُ به التّرصيع[1].على أنّ قُدامة بن جَعفَر قد جمع بين التَّرصِيعِ والموازَنَة وجعلَهُما في بابٍ واحد نظراً لتقارُبِهما. أسماه **بالتَّرصيع**[2].

وتخضع الموازنة للشُّروط نفسها اللّازمة في التَّرصيع.فما جاء منها على سبيل الطّبع أجود ممّا جاء كثيرا غَثَّا به آثار التكلُّف في الصّنعة.

ثانيا– التَّصْدِير والتَّرْدِيد: وهما من ألوان الإيقاع الدّاخلي، ومن أهمِّ ما يصنع جماليَّة النصّ.وقد تناوله المغاربة بشيء من التفاوت والاختلاف بحسب تعدّد توجّهاتهم الفكريَّة، وقد استقوا مادّتهم من آراء سابقيهم، لا سيما عبد الله بن المعتز وقدامة بن جعفر وعبد الكريم النهشلي وغيرهم.

أ–التَّصدِير: هو من مَحاسِن اللَّفظ الذي يضفي على النصّ وضوح دلالة، وحسن قبول لدى المتلقي.ويُقصد به أن يُردَّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلُّ بعضه على بعضٍ. وسَهُل استخراج قوافي الشّعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصّنعة، ويُكسب البيت الذي يكون فيه أُبَّهَةً، ويكسوه رونقاً وديباجةً، ويزيده مائيّة وطلاوة.فهذا هو التّعريف الذي أورده ابن رشيق، على أنّه لا يُخفِي أخذَه عن ابن المعتَزّ [3]في تقسيمه التَّصدير إلى أنواعٍ بحسب موقعه من البيت.وهي عنده ثلاثة أقسام:

–**أحدُهما**:ما يُوافق آخر كلمة من البيتِ آخر كلمة من نصفه الأوّل:كقول الشاعر:

يلغى إِذَا مَا الجَيش كَانَ عَرَمْرَمَا فِي جَيْشِ رَأْيٍ–لَا يُضلَ عَرَمْرَمِ–

–والآخر: ما يُوافق آخر كلمة من البيت، أوّل كلمة منه: كقول القائل:

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ العَمِّ يَشتمُ عِرْضَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ

[1]- ينظر:السجلماسي، المنزع البديع :514

[2]- ينظر، المصدر نفسه: 510 – 511.، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر: 80 وما بعدها.

[3]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 572/1 .وعبد الله بن المعتزّ، كتاب البديع: 62 وما بعدها.

-**والثّالث**: ما وافق آخر كلمة من البيت بعضَ ما فيه: كقول الشاعر:

عَزِيزُ بَنِي سُلَيْمٍ أَقصَدَتْهُ سِهَامُ المَوْتِ، وَهْيَ لَهُ سِهَامُ

كما يورد ابن رشيق نوعين آخرين يدخلان في باب التّصدير، وهما :

- المضادَّة: وقد ورد بهذا الإسم لدى عبد الكريم النهشلي القيرواني، واستشهد فيه ببيت للفرزدق، يقول فيه:

أَصْدِرْ هُمُومَكَ، لاَ يَغْلِبْكَ وَارِدُهَا فَكُلُّ وَارِدَةٍ يَوماً، لَهَا صَدَرُ

فخصّ النهشلي هذا البيت بالمضادّة دون أن يجعله في التّصدير.

- التّبديل: وهو نوع من التّصدير، يسمّيه الكُتاَّب (التّبديل). كقول ابن الرُّومي:

ريحانُهم ذهبٌ على دُرَرٍ وشرابهُم دُرَرٌ على ذَهَبِ

وكقول أبي نوّاس:

رَقَّتْ، وَرَقَّتْ مَذْقَةٌ من مائها فالعَيشُ بينَ رَقيقَتَيْنِ رَقيقُ [1]

ولا يبدو ابن رشيق مُتحمّسا لهذا التصرُّف في البديع، فهو يراه يُنبي عن بُعد من إحكام الصّنعة التي يدخلُ بها في هذا الباب، على أنّه غاية في ذاتِه، لأنَّ أكثر العادة أن تُعاد اللَّفظَة بنفسِها، فكما لو أنَّ ذلك يُعدّ كَسَلاً وفُتُوراً، يدفع الشاعر إلى إعادة الكلمة بقليلٍ من الجهد وضعف التكّلف[2].

ولعلَّ ذلك يدلُّ على مَيْل النّاقد إلى جهة المطبوع من الشِّعر،فهو أحسن وأفضل، أمّا التكلّف في البديع فهو غالبا لصيق المحدثين والمولّدين، فهم أكثر عناية به وأشدّ طلبًا له من القُدماءِ .

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 574/1

[2]- ينظر المصدر نفسه: 575/1.

أمّا ابن البنّاَء المرّاكشي فيبدو أشدّ إيجازا في حديثه عن الموضوع،واكتفى باعتباره التّصدير من أنواع التّكرير في اللّفظ،فإذا ورَد في صدر الكلام،وفي آخره،فهو تصدير، ويورد أمثلة من القرآن الكريم،كقول الله تعالى:﴿ **لاَ تَفْتَرُوا عَلَى اللهِ كَذِباً فيَسْحَقَكُمْ بِعَذَابٍ، وَقَدْ خَابَ مَنْ افْتَرَى** ﴾.وقول الله تعالى أيضا:﴿ **وَاشْتَروا بِهِ ثَمَنًا قَلِيلاً، فَبِئسَ مَا يَشْتَرُون** ﴾.[1]

بينما نجد السّجلماسي أطولهم شرحًا للموضوعِ، فأكثرَ من الشَّواهد والتَّعاريف، والتَّقسيمات والتَّصنيفات، ممّا يُناسب توجُّهه الفكري الفلسفي.وهو يعرّف التَّصْدِير بقوله:" قَولٌ مُركَّبٌ من جُزئَين مُتفقَى المادَّة والمِثال، كُلُّ جُزءٍ منهُما يَدُلُّ على معنىً هو عند الآخر بحال مُلائمية، وقد أخذا من جهتَي وضعِهما في الجِنس الملائمي من الأمور، ووُضِعَ أحدُهما صدراً والآخر عجزا مَردُودًا على الصَّدرِ بحسب هيئة الوضع اضطرارًا، ومعنى ذلك أنه لِماَ قد تقرّر، ينبغي أن يكونَ أحدُ الجزئين – وهو العجز ضرورة–كائنا من القول في الخاتمة، والنِّهَاية، والآخر فقط دونَ تضاعيفه وأثنائه. [2]

فهو يُعيد في نصِّه هذا صياغة وشرح التّعريف الذي راج قبله وهو أنَّ (التَّصدير هو رَدّ أعجاز الكلام على صُدورِه).وهو قائم على التَّركيب والملائمة والاتّفاق بين لفظَتَين في المعنى والخطِّ.فمكان الأولى في الصَّدر والأخرى في العَجُز وهي القافية أو الخاتمة، أو التخلُّص أو ما ضاهى ذلك ورادَفَه في التَّسمية به.

والتَّصدير لا يكون إلاَّ في الشِّعر، وتلك مقولة علماء البيان وأهل صنعة البلاغة، فهم يَرَوْنَ أنّ هذا النَّوع من النُّظوم وهذا الأسلوبَ من التَّراكيب، هو مَخصوصٌ بالقول

[1]- ينظرابن البنّاء المرّاكشي، الرّوض المريع: 161- 162 .
[2]-السجلماسي، المنزع البديع: 406

الشِّعري فقط، ويقع عندهم في القوافي خاصَّةً.وهؤلاء لالتزامهم هذا الرّأي فإنّهم يُميطونه من القرآن، وبالجملة من القول غير الشّعري[1].

وجعل السجلماسي التَّصدير أنواعاً أربعة، بحيث أضاف نوعاً ويُعلّل ذلك بقوله أنَّ ابن المعتزّ والبلاغيين يُغفِلون هنا نوعاً وهو النَّوع الثَّالِث، ووجوده بالفعل شاهد به فيكون قد ظَهَرَ بالفَحص، وهو:

-ما وافق الجزءُ الأخير من القولِ الجزءَ الواقعَ في صدر القسيم الثّاني وفاتحته: ومن صُوَره قول الشّاعر:

وَإِنْ لَمْ يَكُنْ إِلاَّ تَعَلُّلُ سَاعَةٍ قَلِيلٌ، فَإِنِّي نَافِعٌ لِي قَلِيلُهَا .[2]

وهو يُعيد قول ابن رشيق، بأنّ التّصدير شاع حضوره في شعر المولّدين و المحدثين كشكلٍ من أشكال ولعهم بالصِّياغة اللَّفظية.ويُعتبر هذا الرّأي،الأساس الذي بنَى عليه ابن المعتزّ كتابَه(البَدِيع)، ليُثبِتَ أنّ هذا الأسلوب في النّظم قديم ولكنَّه ورَد قليلاً ما يُلائِم الطَّبعَ والسَجيَّة، وأمّا الذي يُحسَب جديدا لدى المحدثين إنّما هو التَكلُّف فيه والإكثار منه، وتعمُّده.

ب-التَّرْدِيدُ: وهو نوع من أنواع تكرار اللَّفظ، يعرّفه ابن رشيق بقوله:" هو أن يأتي الشَّاعر بلَفظة مُتَعلِّقة بمعنى، ثُمَّ يردّها بِعَينِها مُتَعلِّقةً بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه، وذلك نحو قول زهير:

مَنْ يَلْقَ يَوْماً عَلَى عِلاَّتِهِ هَرِماً يَلْقَ السَّمَاحَةَ مِنْهُ وَالنَّدَى خُلُقَاً

فعَلَّق (يَلْقَ)،بـ(هَرِم)، ثمّ علّقها بـ(السَّماَحَة).

[1]- ينظر المصدر نفسه: 406.
[2]- ينظر نفسه: 409- 410.

على أَنَّ أفضل من قال في التَّرديد فأجَاد، هو أبو حيّة النُّميري، وقد سلّم له العُلماء فضيلة هذا الباب في بيته:

أَلاَ حَيِّ الحَبِيبَ المَغَانِيَا لَبِسْنَ البِلَى مِمّاَ لَبِسْنَ اللَّيَالِيَا

فالتَّرديد الذي انفرد فيه بالإحسان عندهم، قولُهُ:

*** لَبِسْنَ البِلَى مِمّاَ لَبِسْنَ اللَّيَالِيَا ***[1] .

ويشير ابن رشيق إلى التّقارب الذي يجمع التَّرديد والتَّصدير، ذلك أنّه يقع في أضعاَف البيت، بينما التَّصدير يختصّ بالقوافي وردِّها على الصُّدور[2].ويُوافقه في ذلك ابن البنّاء المرَّاكشي في قوله أنَّ كلّ ما يكون من التّكرير في اللَّفظ في صدر الكلام وفي آخِرِه، فهو تصدير، وكلّ ما يكون من التّكرير في اللَّفظ على غير ذلك، فهو ترديد.

ويبني السّجلماسي مفهومه للتّرديد، من خلال إيراد تعريف ابن رشيق[3]، على أنّه يُعيد صياغته وفق الاصطلاحات المواتية لتوجّهه الفكري الفلسفي، فيقول:" التّرديد: قول مركّب من جزئين متفقَي المادّة والمثال، كلّ جزء منهما- مع كَونِهما في جنس الملائمي – محمولٌ عليه ومُعلَّقٌ به أمرٌ ما غيرُ الأوّلِ"[4].

وهو يتَّفق مع ابن رشيق في أنَّ هذا النَّوع كثير الوُرود في أشعار المحدثين، لأنّهم يُعنُونَ بتعاطيهم لاستعمالهم قُوى القوانين الصّناعيّة.أي مُولَعون بالصّياغة الشّكليّة، حتّى بلغ بهم الأمر حدَّ الإفراط والعَبث.كحال المتنبي الذي" سمَِع باستحسان هذا النّوع، فجَعله نصبَ عينَيه حتّى مقَّتَهُ وزَهَّدَ فيه،كقوله:

فَقَلْقَلْتُ بالهَمِّ الذِي قَلْقَلَ الحَشاَ قَلاَقِلَ عَيْشٍ كُلُّهُنَّ قَلاَقِلُ

---

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 567/1-568.
[2]- ينظر المصدر نفسه: 572/1
[3]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 412
[4]- المصدر نفسه: 411-412 .

فهذه ألفاظ،كلّهنّ قلاقلُ، والذي حَمَلَهُ على ذلك استحسانُ أهلِ الصّناعة هذا النَّوعَ على التَوسُّط فخرَج هو إلى الإفرَاط"[1].

وهذا لا يعني أنَّ التَّرديد لم يَرِد لدى القُدماء، وإنَّما ما ينبع عن طبعٍ وسجيّة أوحُسن صنعة،– هو في رأي المغاربة – أجوَد مِمّا يَجِيء بتصنُّعٍ وتكَلُّف أو إفراطٍ.

وأمّا **إيقَاع التَضَادِّ والاختِلاَف**، فهو من الآليات البلاغية التي ترسم إطار جماليّة النصّ الشعري، وذلك بالجمع بين المتنافرات في المعنى.وتبرز جمالية هذا التّأليف من خلال فطنة الشاعر وتمكّنه من صنعَته في توظيف هذه الوحدات المتضادّة التي تضفي على الشعر إثارة جرسيّة تؤثّر في أذن المتلقي وفي نفسه، كما انّها تكشف عن زاده اللّغوي والمعجمي، وطرائقه في التصرّف فيه لإضفاء وُضوح أكبرٍ لدلالة النَصّ..

تتبَّعَ النُّقاد المغاربة هذا اللَّون من البديع الصَّوتي، وتفطَّنوا إلى دورِه في خلق جمالية النصِّ الداخليَّة وضبط إيقاعه الخارجيّ، وفاعليَّته في المتلقيّ.وقد استوعبوا جُملة الآراء التي طرقت الموضوع قبلهم، فأثاروها بتقبّل بعضها وردّ أخرى، ومناقشة بعضها الآخر، ثمّ طرح تدخّلاتهم واستنتاجاتهم الخاصّة.أمّا هؤلاء النقاد، فقد وجدنا منهم ابن رشيق القيرواني،وحازم القرطاجني، وابن البناء المرّاكشي، والسّجلماسي... مع الأخذ بعين الاعتبار توجّهاتهم الفكريّة التي تتراوح بين الذّوقي، وبين الفلسفي المنطقي.

تناولوا الإيقاع البلاغي القائم على التضادِّ من خلال عدد من الأنواع، فإذا ورَد في بنية مُفردة سُمّي(طِباقا)، فإذا تجاوز إلى(القول المركَّب)، سُمِّي مُقابلة.وقد خاضوا في طرح هذين اللَّونين، من خلال المفهوم، والأقسام والأنواع.

1–المُطابَقة: أثار المصطلح خلافا واسعا في الحقل النقدي العربي، واستلمه النقاد المغاربة هم أيضا بالجدَل نفسه وهو الاختلاف بين مفهومه اللُّغوي ومفهومه

[1]- نفسه: 412-413.

الاصطلاحي وأنواعه، والشّواهِد الدالّة عليه.فالمطابَقة أو الطِّباق عندهم هو"الجمع بين الضِدَّين في كلامٍ أو شعرٍ".كذلك قال ابن رشيق، مُشيرا إلى أنّه المصطلح السَّائد المتَعارف عليه، على أنّ قُدامة بن جعفر خالفَهم بأن أسماه (التّكافُؤ)[1]، وجعل المطابقة "اجتماع المعنَيَيْن في لفظةٍ واحدةٍ مُتكرِّرة".وهذا الاشتراك الذي يكون في لفظة واحدةٍ بعَينِها،دفع بابن رشيق لأن يتتبَّع مسار مفهومها لدى اللُّغويين، كالخليل بن أحمد في قوله "طابقتُ بين الشّيئين"، إذا جمعتُ بينهما على حَذوٍ واحد، وألصَقتهما. وهو الذي عبّر عنه الرُمَّاني بـ"المطابقة هي مساواة المقدار من غير زيادة أو نقصان" .وقد استحسن ابن رشيق هذا القَول ويراه يجمع الآراء المختلفة لجمهور العلماء ولقُدامة بن جعفر ومَن وَافقه في رأيِه[2].

ويأتي السجلماسي بعد ذلك ليخوض في الموضوع بكثير من التّفسير والإطالة في الشّرح، حتّى لنَحسبه حسم الخلاف حول مفهوم المطابقة إن كان يعني الجمع بين المتضادين على رأي أكثر العُلماء، أو بين المتآلِفين على رأي قدامة.يقول:"طَابَقَ ومُطَابِقٌ:خَالَفَ ونَافَرَ ومُنَافِرٌ"،لا شاكل ووافق ولاءم على ما يظنُّه قوم من العلماء، ويغلط فيه كثير من النّاس وجماعة من أهل الأدب، بل المطابقة في موضوع اللُّغة العربيّة:المخَالَفَةُ والمنَافَرَةُ، وعلى هذه الجهة نَقَلَ قومٌ من حُذّاقِ أهل علم البيان ومُنتحلي صَنعة البلاغة – ومن هؤلاء الخليل ابن أحمد والأصمعي ومن متأخِّريهم عبد الله بن المعتزّ– اسم المطابقة على معنى المنافرة والمخالفة إلى هذا النَّوعِ من علم البيان، إذ كانوا يوفّون قول جوهره بمعنى المضادَّةِ والمخَالَفَةِ"[3].

يميل السجلماسي ناحية النُّحاة واللُّغويين، القائِلِين بالتّضاد والمنافرة لمعنى المطابقة،وبهذا فهو يُخالِف بشكل صريحٍ رأيَ قُدامة.وقد أورد بشأنِه قصّة على لسان

[1]- ينظر قدامة بن جعفر، نقد الشّعر: 147.
[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 576/1 وما بعدها.
[3]- السجلماسي، المنزع البديع: 370-371.

أبي الفرج الأصفهاني(-356هـ) صاحب كتاب الأغاني، وذلك أنّه قال:" قلتُ لعليّ بن سليمان الأخفش(-315هـ) – وكان أَعلَمَ من شاهَدتُه بالشِّعْرِ- :طائفةٌ – وهم الأكثرون- تزعُمُ أنَّ الطِّباق ذِكر الشيء وضدِّه وطائفة تقول: هو اشتراك المعنيين في اللفظ الواحد.فقال:من الذي يقول هذا؟ قلتُ: قُدامة وغيرُه، قال:هذا يا بُنيّ التّجنيس، ومن ادَّعى أنّه طباق فقد أتىَ خِلافاً على الخليل والأصمعي، قلتُ: أفكانا يعرفان هذا؟.قال:سبحان الله، وهل غيرُهما في علم الشِّعر وتَمييز خبيثه من طيّبِه، قلتُ:فأنشِدني أحسن طِباق للعرب، قال: قول عبد الله بن الزَّبِيرِ الأسَدي :

فَرَدَّ شُعورَهُنَّ السُودَ بيضاً وَرَدَّ وُجوهَهُنَّ البيضَ سُوداً[1].

يُريد السّجلماسي من خلال هذه القصّة إنْ صَحَّتْ،أنَّ ما أراد به قُدامة المطابقة إنّما هو في حقيقته تجنيس،والرّأي رأي الأخفَش وغيره كالفراهِدي والأَصمَعي.وعلى ذلك بنَى البلاغيُّون مفهومَهم للمُطابَقة، فقالوا:"هي الجمع بَينَ الضِّدَّينِ في كلامٍ أو بيت شعرٍ"،و"هي ذِكر الشَّيء وضِدِّه"، أو "هي أن تأتي بالكلمة مع ضِدِّها وتَحتَلِبَها مع نِدِّها"[2].

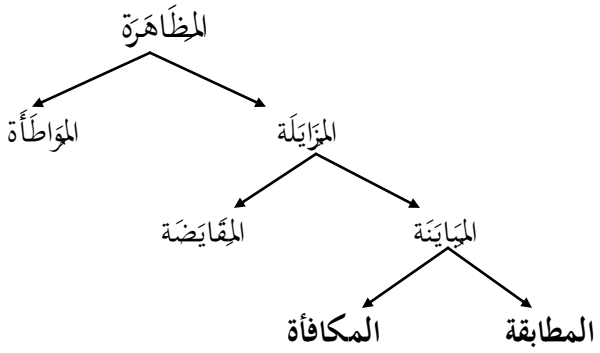
ويبدو مستمسكاً بهذا المعنى، رادًّا لِماَ خالفه، يقول:"وليس لقائلٍ أن يقول:إنَّ اسم المطابقة والطباق، وهو بمعنى الموافقةِ، فيسوغُ نقلُه بهذه الجهة إلى ما يراه الفريق الآخَر لأنَّهُ قد تقرّر أنّه ليس من موضوع اللّغة الأصيل، وإنّما هو مولّدٌ لَهَجَ به قومٌ من الكُتّابِ، وناس من العلماء إمّا لعَدَم البَصَرِ بلُغة العرب.وإمّا للتّساهل وتركِ التَّحقيق في استعمال هذه الأمور لاستمرار الاستعمال فيه كذلك بهذه الجِهَة، وهو غلط ولَحَنٌ غيرُ مأبوهٍ له.فيكون قد ظَهَرَ صوابُ الرّأي الأوّل الظهورَ الذي لا خَفاءَ به.وإنَّ نكير قدامة هذا المعنى وتلقيبه بهذا اللَّقب معًا أو اللَّقب فقط، محض التَّنَكُّب عن النظر والتحقيق،

[1]- المصدر نفسه: 372 .
[2]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 375-376.

فإن كان قدامة يُنكِر وجودَ هذا المعنى، فإنّ ما عليه الأمرُ في نفسِهِ والوُجودِ وشهادةِ الحِسِّ والعقلِ قَواضٍ بتَنْقِيضِ ما يقولُ"[1].

فعلى هذا النّحو يَعتبر السّجلماسي أنَّ الطِّباق ينبَنِي على التَّنافر وليس على المشاكَلة، وهو يرُدُّ صراحة قول قُدامة بن جعفر بل ويتّهمه بضعف التّحقيق والتمعّن والبحث،وبمُخالفة المنطق، وإهمال رأي اللُّغويين وعلماء البيان العارفين.فالذي يعتبره هو مُطابقة، إنّما هو تجنيس.

ولم يُهمل نوع التَّكافؤ، الذي أسماه بالمكافأة، بل جعله القسيم الثاني إلى جانب الأوّل وهو المطابقة، ينتمِيان إلى المباينة التي قي قسيم من المزايَلة وهي بدورها أحد قِسمي المظاهرَة.ويمكن توضيح ذلك في المخطَّط التالي:



ويقول في **المُكَافأة:**" التكافؤ قولٌ مركّب من جُزئَين كُلُّ جزء منهما يدُلُّ على معنىً هو عند الآخر بحالٍ منافريّة"[2]،وقد لاقى هذا المصطلح الخِلاف نفسه الذي لحَِق بمعنى المطابقة.ذلك لأنَّ اسم التَّكافُؤ موضوع بمعنى ما يدلُّ عليه بالمداناة والمماثلة

[1]- المصدر نفسه: 374.
[2]- السجلماسي، المنزع البديع:381

والمساواة.وأمّا ما يُقصد إليه بالمكافأة في المعنى الاصطلاحي الاستعمالي، فهو من تكافؤ الجزئين، أي المقاومة في أمر ما من الأمور والمداناة في منصب ما من المناصب، والتَّدافُع في حالٍ من الأحوال والمغالبة، وهذا إنّما يكون حيث يوجد المعنَيان مُتَضَادَّيْنِ،أي مُتَقَابِلَيْنِ [1].

وقد طرح الفكرة ابن البنّاء المرَّاكشي، مع شيء من الاختلاف في التَّقسيمات بينَه وبين السّجلماسي.فيرى أنّ المقصود بالمقاومة والمغالبة هي المناسبة بين الأضداد، وتسمّى المكافَأة[2].ويقصد بـ**المُناسَبة**"،هي اشتباه النَّسَب، والنِّسبة تكون بين شيئَين فإذا كانت النِّسبة التي بين شيئَين كالنِّسبة التي بين شيئَين آخرين،قيل لأربعة الأشياء: مُتناسِبة...والأشياء المتناسِبة إذا بُدِّلتْ تبقى مُتناسبة، فتكون نِسبة الأوّل للثّالث، كنِسبة الثَّاني للرَّابع...وكذلك إذا رُكِّبتْ أو فُصِّلَتْ أو عُكِست تبقى مُتناسِبة و لذلك يدخلها الإبدال والحَذف[3] .

ويظهر ذلك من خلال البيت الشِّعري الذي قرأَه هو فأدخَلَه في بابِ المكافَأة و يفَسَّره من مُنطلَق ما أسماه بـ(المناسَبة).وذلك قول الشَّاعر:

إذا أيقظَتْكَ حُرُوبُ العِدا فَنَبِّهْ لَهَا عُمَراً ثُمَّ نَمْ

فالنَّوم يضادّ اليقظة، وانتباه عمر للحروبِ يُضادّها، ونِسبَة حُروب العِدا إلى زوالِها بِعُمر،كنِسبَة يَقظته إلى زوالها بنَومه،كأنَّ النَّاظم قال:إذا أيقظَتك حُروب العِدا فأزِل الحرب بعُمَر، وأَزِلْ إيقاظها بالنَّوم.فكما تعود الحرب إلى الهُدنة والسِّلم، كذلك يعود من يقظته إلى النَّوم.وظَاهرٌ من قوله:"حُرُوب العِدَا" و"نَبِّه لَهَا عُمرًا" أنّ ههنا أيضا أربعة أشياءِ مُتناسبة:العِدا، وحروبها وعُمُر وفِعلُه، فعُمَر في مقابل العِدا وفعله في مقابل

[1]- ينظر المصدر نفسه:382
[2]- ينظر، ابن البناء المرّاكشي، الروض المريع: 108
[3]- ينظر ابن البناء المرّاكشي، الروض المريع: 104 و 106.

الحروب.فنِسبَة حُروب العِدا إلى العِدا كنِسبَة فِعل عُمَر إلى عمر. حُذف الوسَطان اختصاراً،وذُكر الطّرفان وهما حُروب العدا وعمر... فقد صار في هذا البيت ثلاثة أشياء وهي:الحُروب، العِدا، والإيقاظ.في مقابل فعل عُمَر، وعُمَر، والنَّوم.وكلّها في نِسبة التَّكافُؤ والتضَاد[1].

ويزيد السجلماسي توضيحًا لذلك بقوله، أنّ عُمرا ليس يوضع مضادًّا للحُروب ولا مقابلا لها بوجهٍ من الوجوه لاختلاف مَقُولِيَّتِهِما... فعُمر والحروب لم نأخذهما في هذا القول بإطلاقٍ، بل إنَّما أخذنَاهُما في تركِيب القَول منهما على جِهة المنافرِيّة والمغالبة بالضِديّة ووفاء أحدهما بِدفع الآخر.والأمر إنَّما يُدفع بضدّه لأنّه حينَما يُدفعُ به ليس إلاَّ ضِدَّهُ...فإنَّ عُمَر لم يوضَعْ في هذا الجُزئي مُقاومًا للحُروب ومُكَافِئاً لَها إلاّ وهو مُضادُّها ومكافِئُها وقاهِرُها وغالِبُها[2].

فكذلك سَعَى هؤلاء النُقاد لتَتبُّع نوع المطابقة الذي لم يعتبِروه محسِّنا لفظيًّا يَبْنِي إيقاع البيت الشِّعري وحسب، بل هو أيضًا من العناصر الفاعِلة داخل بِنيَة النَصّ الدّلالية، وتعكس أيضاً فطنة الشَّاعر ومقدرته على التحكُّم في صَنعته بحيث يتجاوز مواطِن التَّناقُض والخلاف، التي أثارت جدلاً واسعًا طويلَ الأمَدِ.

****

إنَّ في تتبُّع مواطن المطابقة داخل النصّ الشِّعري، لا يُعَدُّ أمرًا يسيرًا، فهي ليست ظَاهِرةً بَيِّنةً سهلةً،بل قد تتعمّق وتغمُض،الأمرُ الذي يُفسِّر فسَادَها في الاستِعمال لدى الشُّعراء.وقد يَبرز ذلك من خِلال أنواع المطابَقة التي أَوردَها المغاربة منهم ابن رشيق وحازم القرطاجني.

[1]- ينظر المصدر نفسه: 109

[2]- ينظر السجلماسي، المنزع البديع: 382- 383.

أمّا الأوّل منهما، فقد اجتَهد في تخريج الأمثلة التي تدلّ على الطّباق في صُورَتَيه الصَّحيحة الحسنة، والخاطئة الفاسدة، وإنّما يعود الأمرُ الى مدى ما يحمِله الشَّاعر من زادٍ مُعجَمي لُغوّي، يُسعِفه على ضَبط المتضّادات.

أ- الطّباق الصَّحِيح الحسن: أبدى ابن رشيق إعجابه ببعض أنواع الطّباق، التي أثارت استحسانه، يقول:"ومِن أخفِّ الطِّباقِ رُوحاً، وأقلِّه كُلفةً، وأرسَخِه في السَّمعِ، وأعلقِه بالقلب، قول السيّد أبي الحسن[1] في قصيدة:

أَلاَ لَيْتَ أَيَّامًا، مَضَى لِي نَعِيمُهَا تَكُرُّ عَلَيْنَا بِالوِصَالِ، فَنَنْعَمُ

وَصَفْرَاءَ، تَحْكِي الشَّمْسَ مِنْ عَهْدِ قَيْصَرٍ يَتُوقُ إِلَيْهَا كُلُّ مَنْ يَتَكَرَّمُ

إِذَا مُزِجَتْ فِي الكَأْسِ خِلْتَ لَآلِئاً تُنَثِّرُ فِي حَافَاتِهَا، وَتُنَظَّمُ

جَمَعْنَا بِهَا الأَشْتَاتَ مِنْ كُلِّ لَذَّةٍ عَلَى أَنَّهُ، لَمْ يُغْشَ فِي ذَاكَ مَحْرَمُ

فطابق بين (تُنشَرُ)، و(تُنَظَّمُ)، وبين:(جَمَعنا)، و(الأشتَات) أسهَل طباقٍ وألطَفه من غير تعمُّدٍ، ولا استكراهٍ، وأتى في البيت الأوّل من قوله:(مضى)، و(تَكُرُّ) بأخفى مطابقة، وأظرف صنعةٍ،على مذهب من انتحله "[2].

ويدخل تحت هذا النّوع، **الطِّبَاق المَحض**، وذلك أن يقع الشَّاعر على لَفظتَين ممّا يصِحُّ تضادّهما.فلا يُخطىء فيهما، كقول المتنبِّي:

فَالسِلْمُ تَكْسِرُ مِنْ جَنَاحَيْ مَالِهِ بِنَوَالِهِ مَا تَجْبُرُ الهَيْجَاءُ

فيضمُّ هذا البيت طِباقا مَحضاً، لأنَّ المراد بالهَيْجَاءِ الحرب، وهي إسم من أسمائِها، فكأنّهُ قال:(الحَرْبُ)، فأتى بضدِّ السِّلم حقيقةً[1].

[1]- يقصد أبا الحسن علي بن أبي الرجال الشيباني المغربي،(-432هـ)، شاعر، ورياضي وفلكي، ورئيس ديوان الانشاء في قصر المعزّ بن باديس الصّنهاجي الذي اشتغل فيه ابن رشيق والنهشلي وابن شرف وغيرهم.

[2]- ابن رشيق، العمدة: 1/584-585.

فالطِّباق الحَسَن –في رأي ابن رشيق– يكون من جهتين، إحداهما أن ينبُع عن طبعٍ سليمٍ وجودة صنعة بعيداً عن التصنُّع والتكلُّف والإفراط، فيصنع لذلك إيقاعًا للنصِّ يُطرِب سَمع المتلقِّي، ويَعلَق بِنَفْسِه.وأمّا من جهة أخرى، فيُشترط فيه أن يصِحّ معنى التَّضاد بين اللَّفظتَين في المطابقة، وهذا ما تتقبّله اللُّغة وعقل العارف بها وبمعاني مُعجمها.

ب–الطِّباق غير الصَّحِيح: وذلك أن تخون الشاعر فِطنته، أو ضعف زاده اللُّغوي، فيقع على المتَضادات غير الصَّحيحة.وذلك شائع وقع فيه كثير من الشُّعراء، كقول أحد المحدَثين:

وَجْهُهُ غَايَةُ الجَمَالِ وَلَكِنْ فِعلُهُ غَايَةٌ لِكُلِّ قَبِيحِ

فهذا ممّا يغلط فيه النّاس كثيرًا في هذا الباب أي جعَلَ (الجَمَال)في مُقابِل (القُبح). وهُما لا يتضادَّان، وإنَّما هو يُقابِل (الدَّمَامَة)، بينما(القُبح) ضِدَّ (الحُسْن)[2].

من ذلك أيضًا، تدخُّل ابن رشيق في قراءة بيت عَمرُو بن كُلْثُوم الذي قال فيه:

بِأَنّا نُورِدُ الرّايَاتِ بِيضاً، وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا، قَدْ رَوِينَا.

فهو يُعلّق على طِباق البيتِ من خِلال نصّ الرُمّاني، وذلك أنّ سائر الألوان يُضادُّ كلُّ واحد منها صاحبه، إلاّ أنّ البياض هو ضِدّ السَّواد على الحقيقة، إذ كان كلُّ واحدٍ منهما كُلَّما قَوِيَ زاد بُعداً من صاحِبِه.وما بينهُما من الألوان كلَّما قَوِي زادَ قربا من السّوادِ،فإن ضعف زاد قربا من البياض،وأيضاً فلأنَّ البياض مُنصَبِغٌ، والسَّوادَ صابِغٌ لاَ يَنصَبِغُ.وليسَ سائر الألوان كذلك، لأنَّها كلّها تَصبِغ وتنصبِغ...وهو بَيِّنٌ ظاهِرٌ، لا يخفىَ على أَحَدٍ.

---

[1]- ينظر المصدر نفسه:585/1.

[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/ 585.

ويبدو أنّ هذا البيت قد شاعَ من خلال استحسان النَّاس له واعتبارِه أفضل مُطابقة، ليتدخَّل ابن رشيق، ويَعتبر ذلك زعماً باطلاً[1]. ج: ما اختلط فيه التَّجنيس بالمطابَقة: وقد يقع هذا الشاعر في ارتكاب مثل هذا النّوع من الخلط.ويكون على وجهين وهما: - **مايكون ظاهره تجنيسا وباطنه مطابقة:** كقولهم (جَلَلٌ) بمعنى: صغير، و(جللٌ)، بمعنى: عظيمٍ، فإنّ بإنَّه طباق وظاهره جناس.

كقول البُحتري:

يُقَيَّضُ لِي مِنْ حَيْثُ لاَ أَعْلَمُ الهَوَى، وَيَسْرِي إِلَيَّ الشَّوقُ مِنْ حَيْثُ أَعلَمُ

فهذا مُجانسٌ في ظاهِره، مُطابَقٌ في باطِنِه، لأنَّ قولَه: (لاَ أَعْلَمُ)، كقولِه: (أجهَلُ)،[2] و(أَعْلَمُ) يتضاد مع (أَجْهَلُ).

ومنه **–ما يكون ظاهره مطابقة وباطنه تجنيس:** كقول العتّابي يعاتب المأمون، وقد حُجِب عنه:

تضربُ النّاسَ بِالمُهَنَّدَةِ البِيـ ضِ على غَدرِهِم، وتنسى الوفاء

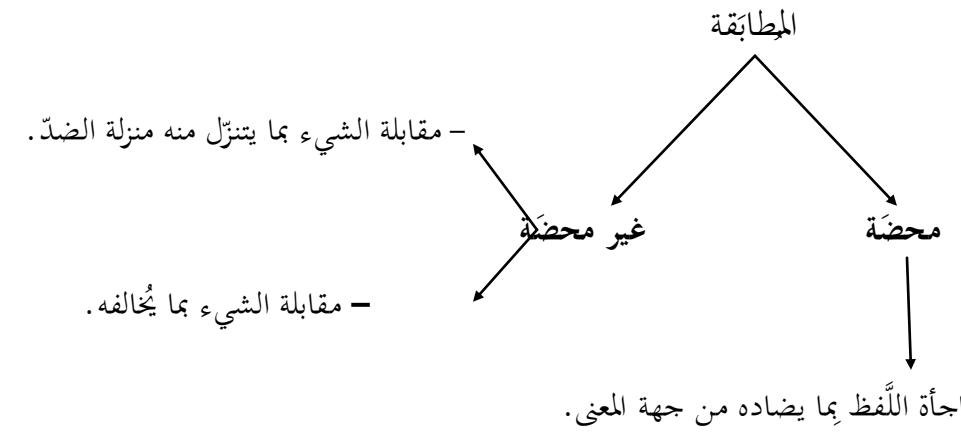
فأتى بـ(الغَدْرِ) و(الوَفَاءِ) جميعاً، وهما ضدّانِ، فطابَقَ بينهُما في الظَّاهِر، وبَاطِنُ كَلامِه مُجانَسٌ[3]. ويبدو

ابن رشيق من خلال هذه التّصنيفات التي استخلصناها من سِياق حديثه عن المطابقة، أنّه أشدّ مَيلا إلى البديع النّابع من جِهة الطَّبع وحُسن الصَّنعة، وأكثر نفورًا من الذي يُطلَب بالتَصَنُّع والتَكَلُّف، فالإفراط يُفسِدُ الغرَض من إيقاع النصَّ، ويجني على وُضوح الدّلالة.والطباق غير الصَّحيح لا يعكس برأيه قصورا في صنعة الشَّاعر، بقدر ما يُحيل إلى (الاستعمال)، أي كَثْرة الغَلط في كلام النَّاس يَشيع في كثير من الأحيان، فيبدو

[1]- ينظر المصدر نفسه: 584/1.
[2]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/ 586.
[3]- ينظر المصدر نفسه: 586/1-587.

وكأنّه صواب.وهذه دعوة صريحة لضرورة أن ياخذ الشَّاعر والناقد على السَّواء، بناصِية اللُّغة ومُعجمها.

أمّا عند حازم القرطاجني، صاحب التوجّه الفكري الفلسفي والمنطقي، فقد تحدّث عن تقسيمات المطابقة وأنواعها.ويمكن توضيحه من خلال المخطط الآتي:



-فالمُ**طابقة المحضة،** هي ما قصدَه ابن رشيق **بالطباق المحض**،أي حين يصحّ التّضاد بين اللّفظتين. كقول جرير:

وَبَاسِطِ خَيْرٍ فِيكُمْ بِيَمِينِهِ وَقَابِض شَرّ عَنْكُمْ بِشِمَالِيَا

فقوله (بَاسِط) و(قَابِض) و(خَير) و(شَرّ)، من المطابَقات المحضَة.

-أمّا **المطابقة غير المحضة،** فهي عنده على وجهين:

أ- مُقابلة الشّيء بما يتنزَّل منه منزِلة الضدِّ. كقول الشاعر:

أَبْكِي وَيَبْسُمُ وَالدُّجَى مَا بَيْنَنَا حَتَّى أَضَاءَ بِثَغْرِهِ وَدُمُوعِي.

فتنزّل (التَبَسُّم) منزلة (الضَّحِك) في المطابقة.لأنَّ (البُكَاء) هو ما يضادّ (الضّحك) في الحقيقة.والتبسّم صورة منه.

ب- مُقابلة الشيء بما يخالفُه: وهو مقارنة الشيء بما يقرب من مضادّه، كقول عمرو بن كلثوم: ***بأنّا نوردُ الرّايَاتِ بيضاً*** ...البيت.[1]

وهو نفسه الذي أورده ابن رشيق، ويبدو أنّ حازماً يوافقه في رأيه من أنّ مضادّ (البَياض) هو (السَّواد)، وأمّا (الأحمر) فهو من الألوان القويَّة، فهو أقرب إلى (السَّوَاد).

ويستحسن القرطاجني بيتًا من الشِّعر، فيراه أبدع ما ضُوعِفَت فيه المطابقة، مع حُسن في العبارة الدالة عليها وإبداع في التّركيب. وهو قول المتنبّي:

أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي.[2]

فالمطابقة المحضة في (اللَّيل) و(الصُّبح) وأمّا في (سواد)و(بياض) فهي غير مَحضة.

وقد طرق حازم باب وُجوه المطابقة، التقى فيها مع ابن رشيق، وإن اختلفا في الصِّياغة، لكنّهما يجتمعان في مضمون الحديثِ، وقد حَصرَها في أربعةِ أنواعٍ[3] هي:

-وُقُوع المطابَقَة في صُورة الإيجَاب أو السّلب: كقول السّموأل:

ونُنْكِرُ إِنْ شِئْنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُم وَلاَ يُنْكِرُونَ القَوْلَ، حِينَ نَقُولُ.

-وُقوع المطابَقَة بغير اللَّفظ الصَّريح فيهَا: كقول بعضهم:

[1]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 48-49.
[2]- ينظر حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 50.
[3]- ينظر المصدر نفسه: 50-51.

فَإِنْ تَقْتُلُونِي فِي الحَدِيدِ فَإِنَّنِي قَتَلْتُ أَخاكُمْ، مُطْلَقاً لَمْ يُكَبَّلِ

وقد تطرّق ابن رشيق إلى هذا النَّوع مُستدِلاًّ بالبيت نفسه، قائلا:"فقولُه (في الحدِيدِ)، ضِدُّ قوله (مُطْلَقًا لَمَ يُكبَّل)، وإن لم يأتِ على **متعارَف المُتضادّة**)"[1].

-وُقوع الطِّباق في ظاَهِر الكَلام، وليس في باطِنه من جهة المعنى: كقول الشاعر:

وَإِنِّي لَأَغْنَى النَّاسِ عَنْ مُتَكَلِّفٍ يَرَى النّاَسَ ضُلاَّلاً وَلَيْسَ بِمُهْتَدِ

وقد عبّر ابن رشيق عن ذلك بما اختلط فيه التَّجنيس بالمطابقة، وقال مُعقِّبًا على البيتِ:" فكأنّه قال: (وَهُوَ ضَالٌّ)، فجَانَسَ في الباطِنِ، وإن قد طابَق في الظَّاهِرِ)"[2].

-ما يجري مجرى المطابقة من تخالُف وضع الألفاظ، لتُخالف في وضع المعاني، ولنِسبة بعضها من بعض، فيقع ذلك بين جُزئَين من أجزاء الكلام نِسبتَان مُتخالِفَتَان، فيَجري ذلك مَجرى المطابقة في الألفاظ المفردة. كقول بعضهم:

أَنْتَ لِلْمَالِ إِذاَ أَصْلَحْتَهُ [3] فَإِذاَ أَنْفَقْتَهُ فَالمَالُ لَكْ

ومِن هذَا النَّحو قول بعضهم:"إنَّ مَن خَوَّفك حتّى تلقى الأمنَ خيرٌ ممَّن أمَّنكَ حتَّى تَلقى الخوفَ".ويُسمَّى هذا النَّوع من الكلام **التَّبدِيل**.[4]

ويرىَ القرطاجني أنَّ أنواع المطابقة أكثَر من أن تُحصى، من خلال الاستعمال الوارِد في شِعر العرب وكلامها عامَّة.

2-**المُقابَلَة**: وتُعتبر من أنواع البديع القائمة صورة التضادّ، وتَرِدُ في صورة أوسع أي في القول المركّب..أفاض علماء البلاغة والنقد الحديث فيها، وأنتجوا آراء عديدة تلقّفها المغاربة بالاهتمام ذاته.منهم ابن رشيق وحازم القرطاجني.

---

[1]- ابن رشيق، العُمدة: 581/1-582.
[2]- ابن رشيق، العمدة: 588/1.
[3]- عند ابن رشيق، (أَمسَكتَهُ). ينظر، العمدة: 579/1.
[4]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 51.

أمّا الأوّل فذَكر أنَّها بين التَّقسيم والطِّباق، وهي أنوَاعٍ كَثيرةٍ، وأصْلُها: تَرتيب الكلام على ما يَجِبُ، فيُعطَى أوَّل الكلام ما يليق به أوَّلاً، وآخرُهُ ما يلِيق به آخِراً، ويأتي في الموافِقِ بما يُوافِقُهُ،وفي المخالف بما يُخَالِفُه.وأكثر ما تجيءُ المقَابَلَة في الأضدَاد، فإذَا جَاوَزَ الطِّبَاق ضِدَّيْنِ كان مُقابَلَة، مِثال ذلك قول الشَّاعِر:

فَيَاَ عَجَبًا، كَيْفَ اتَّفَقْنَا، فَنَاصِحٌ وَفِيٌّ، وَمَطوِيٌّ عَلَى الغِلِّ غَادِرُ؟

فقابَل بَين النّصح والوفاء بالغِلّ والغدر، وهكذا يجب أن تكون المقابلة الصّحيحة[1].

ويتَّفق حازم القرطاجني معه في قوله:"وإنّما تكون المقابلة في الكلام بالتّوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحَدِهِما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تبايُنٍ أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنَيَيْنِ عِبارة الآخَر كما لاءَمَ كلا المعنَيَين في ذلك صاحبه".

يبدو اطّلاعهما –ولم يُخفيا ذلك– على ما أوردَه قُدَامَة بن جَعفَر في الموضوع من أنّ صِحَّة المقابلة، هي أن يصنع الشاعر معاني يُريد التّوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يُخالف على الصِحّة[2].

كما توقّفا أيضًا عند الأمثلة والشَّواهِد التي استدلَّ بها قُدامَة في صِحَّة المقابَلات وعيوبها.فوظّفاها حيث ينبغي في حديثهما عن أنواع المقابلة،التي استخلصناها من خلال سِياقِ حديثهم فيها.وقد مَيَّزنا مِنها ما يلي :

–مُقابَلة الاستِحقَاق: استدلّ ابن رشيق فيها، بشعر الطرمّاح بن الحكيم:

أَسَرنَاهُم، وانْعَمْنَا عَلَيهِم، وَأَسقَينَا دِمَاءَهُمُ التُّرَابَا

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/ 590.
[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 141.

فَمَا صَبَرُوا لِبَأْسٍ عِنْدَ حَرْبٍ، وَلاَ أَدَّوا لِحُسنِ يَدٍ ثَوَابَا

فقدَّم ذِكر الإنعام على المأسُورين، وأخَّرَ ذِكر القَتل في البيت الأوَّل، وأتى في البيت الثّاني، فعَكَسَ التّرتيب، وذلك أنَّه قَدَّمَ ذكر الصَّبر عند بأس الحرب، وأخَّرَ ذكر الثّواب على حُسنِ اليَدِ، اللهمَّ إلاَّ أن يُريدَ بقولِه: (فَمَا صَبَرُوا لِبَأْسٍ عِندَ الحَرْبِ). والقومَ المأسورين، أي: لم يُقاتِلوا، حتَّى يُقتَلوا دونَ الأَسْرِ، وإعطاء اليد، فإنَّ المقابلة حينئذٍ تَصِحُّ، وتترتَّبُ.[1] وهذا وفق شروط الموافقة والمخالفة في ترتيب الكلام.

وقد أورد حازم القرطاجني البيت ووجد المقابلة فيه بين ما في صدر البيت الأوّل بما في عَجز الثّاني، وما في عجز الأوّلِ بما فب صدر الثّاني.

وهذا الشاهد ذكره قدامة قبلهما، والمقابلة فيه جُعلت"بإزاء سقوا دماءهم التراب و قاتلوهم أن يصبروا. وبإزاء أن انعموا عليهم أن يثيبوا"[2].لكنّه لم يُفصِّل الحديث طويلا في التّقديم والتّأخير .

-ما خَفِي من المقابَلة: وهذا النَّوع يحتاج إلى فِطنة لدى الشاَّعر ليُحسن توظيف مثل هذا واخفائِه، وفطنة لدى النّاقد،أو المتلقّي بشكل عامٍّ ليقف عنده ويُخرجه من بُعدِه. كقول عَبَّاس بن الأَحْنَف:

اليَوْمُ مِثل الحَوْلِ حَتَّى أَرَى وَجْهَكِ، وَالسّاَعَة كَالشَّهْرِ

وهذا مليحٌ، لأنَّ السَّاعَة من اليَوم، كالشَّهر مِنَ الحَوْلِ جُزءٌ مِنه مِن اثنَي عَشَرَ[3].

- ما حَسُنَ من المقابلة وما فسَد منها: فالجيّد ورد في القرآن الكريم، وهو يضفي جمالا إيقاعيا، وبيانا دلاليّاً.وإنَّما هو كلام الله المنزّه عن الخطأ والغلط.كقوله تعالى:﴿**وَمِنْ رَحْمَتِهِ أَنْ جَعَلَ لَكُمْ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ، لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ**﴾. فهنا مقابلة (اللَّيل

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/590-591.
[2]- ينظر نقد الشعر: 142.
[3]- ينظر ابن رشيق العمدة: 1/ 593.

بِالسُّكون)، و(النَّهار بابتغاء الفضل).وأمّا الشعر فقد ورد فيه من الأنواع ما أثار استحسان النقاد، من ذلك قول بَكر ابن النطاح:

لِبَاسِي حُسَامٌ، أَو إِزَارٌ مُعَصْفَرُ وَدِرْعٌ حَدِيدٌ أَوْ قَمِيصٌ مُخَلَّقُ.

استملح ابن رشيق البيت.وإن كان يقترح (رداء) مكان (إزار)، لزيادة في جوده المعنى، لا سيما والسَّيف يُسمّى رداءً[1].

وأمّا حازم فاكتفى بما أورد قدامة بن جعفر من قبلِه، في قول الشأَّعر[2]:

جَزَى الله خَيْراً ذَاتَ بَعْلٍ تَصَدَّقَتْ عَلَى عزبٍ حَتَّى يَكُون لَهُ أَهْل

فَإِنّاَ سَنَجْزِيهَا بِحُسْنِ فِعَالِهَا إِذَا مَا تَزَوَّجْنَا وَلَيْسَ لَهَا بَعْل.

فجَعل في مقابلة أن تكون المرأة غير ذات بعل وهو لا زوج له أن يكون هو ذا زوجٍ وهي لا بعل لهاَ، وحاجته وهو عزب بحاجتها وهي كذلك .فهذه مقابلة صحيحة[3].

-وأمّا ما فَسد منها، فهو كثير، وقد وقع فيه الشعراء ولا يُستَثنى منهم المعروفين والمشهورين، كابن المعتزّ والمتنبّي وغيرهم.ونجد لابن رشيق مثالا من شعر شيخه عبد الكَرِيم النَّهشَلِي، ينتَقِده فيه ويجعله في فَساد المقَابلة. وذلك في قوله مادِحا:

إِلَى مَلِكٍ بَيْنَ المُلُوكِ وَبَيْنَهُ مَسَافَةُ مَا بَيْنَ الكَواكِبِ وَالتُّرْبِ.

فهذا –برأيه– ممّا سَقَطَ فيه النَّهشلي."لأنّه لما أتى بالملوك أوّلاً وبِضَمِير الممدوح – هو الهاء التي في(بَينِه)– بعد ذلك، ثُمَّ أتى بالكواكب، وهي جماعة تُقابل الملوك، وبالتُّرب وهو واحد، يُقابل الضَّمير باتّحاده، أوجَبَ له بهذا التَّرتيب أن يكون هو

[1]- ينظر ابن رشيق، العمدة: 1/ 593.
[2]- ينظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 142.
[3]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 54.

التُّرب،ويكون الملوك هُمُ الكَواكِب،ولَمْ يُرِد إلاَّ أَنْ يجعله مَوضِع الكَواكِب، ويجعلهم مَوضِع التُّرب[1].فاختلَّ القصد من البيت الذي يُفيد المدح .

فهناك شرط في المقَابَلَة لكَي تَصِحَّ وتَفضُل،وذلك أن تَرِدَ بين حُسن تَقسِيم وإِصابَة في صُور التَّضادِّ (الطِّباق).

بينما يُعيد حازم ما ذكره بن جعفر، في عيوب المقابلات، وذلك كقول الشاعر:

يَا ابنَ خَيْرِ الأَخْيَارِ مِن عَبْدِ شَمْسٍ أَنْتَ زينُ الدُّنْيَا وَغَيْث الجُودِ

فقَابَل(غَيْث الجُود)بـ(زين الدُّنْيَا)،وهما لا يتوافقان من طريق المقابلة ولا التضادّ[2]. وذلك عيب، لأنَّ فَسَادَ المقَابَلَة إنَّمَا يكون بالجَمع بين مَعنَيَينِ على جِهَة المؤَافَقة أو المخَالَفَة، فيكون أحَد المعنَيَين لا يُخالِف الآخَر أو يوافِقَه[3].

ويُشير حازم إلى أنَّ التَّماثل والتَّشابه والتَّخالف، كلّ ذلك ليس حكراً على الكلام وحسب، بل قد تقع في أشياء كثيرة الوجود.فإذا وردت في الشعر فلأنَّه لسان ينطق بدلالات هذا الوجود الذي تتفاعل عناصره في فكر الإنسان ومشاعره.

كما يتّفق القرطاجني أيضاً مع القائلين بالطّبع، من دون إلغاء للتمكُّن في الصَّنعة، ذلك لأنَّ مدار الأمر هو الوقع الذي يُحدِثه الشعر في نفسية المتلقّي،فكلَّما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها.وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدّها تقدّماً في الغرض الذي ذكرت من أجله، كانت النّفوس بذلك أشدّ إعجاباً وأكثر له تحرُّكاً... إذ لا تجد النّفس للمُناسَبة بين ما كثُر وجوده ما

[1]- ينظر ابن رشيق العمدة: 596/1.
[2]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 55.
[3]- ينظر قدامة بن جعفر، نقد الشّعر: 193.

تجد لما قلَّ، من الهزَّةِ وحُسن الموقع، لِكونِهاَ لا تستغرب جلبَ العَتيدِ استغرابهاَ لِجَلبِ ما عَزَّ. [1]

فالنَّفس تأنَس لكلِّ ما هو عفوي مطبوع، وما جاءت صنعته خفيَّة دقيقة قليلةً تخدُم دلالة النصّ، فتزيدها بياناً وتأثيراً.ويُعدّ هذا التوجُّه سمة طبَعَت جهود النقاد المغاربة في قراءتهم النسقيَّة للنصّ الشعري.الذي يصير قطعة فنيّة ذات طاقة توصيلية فعّالة، من خلال تفاعل عناصر القصيدة، سواء الخارجية الشكلية، أو الداخليّة الدلالية.. وتعتبر هذه التحسينات اللفظيَّة والمعنويَّة والإيقاعيَّة من المستَويات الفَنيَّة التي تضع دلالة النصّ في مسارِها الصَّحيح الذي ينشده المبدع والقصد هو إتيَان، المتلقي من جهة ما يُرضيه.وهذا منهج القدماء، الذين شهدوا الشعر في أزهى فترات رُقيّه وبقي بعدهم شاهداً عليهم في كُلِّ ما يخصّ شئونهم.فتركوا للطَّبع فُرصَة التَّعبير، وخاضوا هم في حسن الصَّنعة والتَّنقيح .فجاءت أشعارهم مُنسَجِمة مُتناسقة ومُؤثِّرة.

ولعلَّ اهتمام المغاربة بسرِّ صناعة الشِّعر، إنَّما يعود لأهميَّته من جِهة، ولخوضِهم غِمار نظمه، فعاشوا همومَه، وعرفوا شُجُونه.من جهة أخرى.ونرى ذلك بَيّنِا جليًّا في كتبهم من خلال عناوينها ومَضامينها مثل(العمدة في محاسن الشعر وآدابه)، (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، (الرَّوض المريع في صناعة البديع)، (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)... وغيرهم

[1]- ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 45-46.

الخاتـــــمـــة

لقد حاولنا طيلة مراحل هذا البحث في جُزئيَّاته وكُليَّاتِه، الإجابة عن سؤال مثَّل إشكالية الموضوع وهو (كيف يمكن أن تكون للنصّ الشِّعري أَلسِنَة ينطق بِها ؟ وعن ماذا كشف في حضرة من قرأه وحلَّله وفسَّره من النقاد المغاربة الذين خاضوا غِمار عمليّة استنطاق هذا النصّ..؟

توصّل النّقد المغربي إلى أنّ النصّ عبارة عن نبع من الطاقات الدّلاليّة، التي ينبغي تفجيرها، فسعى لذلك متزوّداً بعُدّة من الآليات القرائية التي تعدّدت أصولها، وتنوّعت أدواتها وكثر التَّأليف فيها، وتعمَّق الخلاف حولها، فكان سَعيهم شتى ، يحومون في شُجُون مُلتفّة، يخوضون في قضايا عميقة ويجمعون آراء مشتَّتة، ومواقفا متردّدة، ويتصفّحون التّصانيف القديمة والتّآليف الجديدة، مُحاولين مجتهدين استنطاق هذا النصّ الرّئبقي الذي صمد طويلا على طاولة القراءة والتشريح النقدي، تماما مثلما عاش مديدا وأدرك أزمنة مختلفة وقيلت فيه نظريّات متنوّعة تتراوح بين الخوض في دهاليز دواخله تارة، والإحاطة بعوالم خارجه تارة أخرى.

لقد خضع النقد المغربي القديم للمؤثّرات نفسها التي أصابت نظيره في المشرق، فانطبع بسِماتِه، وتأثّر بتوجُّهاته، واقتات من مادَّتِه ونتائج أعلامه.يظهر ذلك في النتاج التَّأليفي لمدرسة القيروان خلال القرنين الرابع والخامس للهجرة، وأعلامها المشهورين كأبي إسحاق الحصري القيرواني، وعبد الكريم النَّهشَلي المسيلي، وابن رشيق المسيلي وابن شَرَف القَيروَاني، والقَزاز القيرواني وغيرهم، مثلما يظهر في قراءات جيرانهم من الأندلسيين، كابن حَزم، وابن عُصفُور الإشبيلي.كما يبرز بوضوح دور من تأخّر عن هؤلاء وجاء بعدهم في مُعاينة النصّ الشعري والكشف عن دلالاته، كابن البنّاء المرَّاكشي والسّجلماسي وحازم القرطاجَنِّي، الذين توجَّهوا توجُّها فلسفيًّا منطقيّاً في قراءاتهم النقديَّة والبلاغيَّة، مُستَوعبين التُّراث الفلسفي اليوناني،متأثّرين بنظريّات

الفلاسفة المسلمين كابن سينا وابن رُشد وغيرهما.و مُستفيدين من المدوَّنة النَّقدية المشرقية والمغربية على حد سواء.

يعتبر هذا التنوّع في الرّكام الفكري للناقد المغربي، من العوامل التي صنعت آليات استنطاقه لألسنة النصّ الشعري العربي، فتوصّل إلى تحصيل نتائج واعية في الإحاطة بمجموع ما يصنع دلالة النصّ من خلال طاقاته الداخلية، وعلاقته بالواقع المحيط بعمليّة نشأته وإبداعه.ويمكن إيجاز ذلك في نقطتين وهما:

أوَّلاً:

– للنصّ علاقة وطيدة بالواقع، وقد نطق بتفاصيل صوره، من حيث حمولة الفكر الاجتماعي السّائد، ووصف لوحات المكان الجغرافي والتّأريخ لأحداث الزّمن البائد، الذي صنعت الحروب والإغارات والأيّام جزء من مَلحَمَتِه، كما نطق بأدقِّ تَفَاصِيل عقليَّة الإنسان العَرَبي في تبجيله الأنسَاب ليُثبِت صِحَّة عِرق، يتوارث أفرادُه مجموع القِيَم الأخلاقِيَّة والإنسانيَّة كالحيَاء والكَرَم والنَّجِيزَة والشَّجاعَة ....

– لم يكن هذا السياق راكداً، أو مثالياً، بل أفصح الشعر عن معالم الرَّفض التي احتوتها ظاهرة الصَّعلكة، لتُمثِّل نزوعا تمرّديا محاولا الفكاك من قيود المألوف المرذول ممّا اعتبر جوراً وظلماً يلتفُّ بغِطاء الأعراف والتَّقاليد والقوانين القَبَليَّة.

– لم يُفوِّت النصّ النطق بمدى بارتباطه برحم الذّات التي أبدَعَته، ونفسيَّة الشاعر التي طَبَعَت نظمَه، فحمَّلته من نتاج وعيها، وما يخفيه من أسرار خبيئة داخل دهاليز لا وَعيه، في عُقَدِها ومُركَّباتِها وعِلَلِها المرَضيَّة.فعمليَّة إبداع الشِّعر هي نتاج تفاعُل الذَّات المبدِعة مع السِّياق الخارجي العامّ، مزيج من الانفعالات والمحفّزات الطبيعيّة والمكانيّة والاجتماعيّة وحتّى قناعات إيمانيّة ماورائيّة...فكلّ ذلك يتّضح تارة ويغمض تارة لينطق به النصّ مكرها بين يدي

النّاقد المغربي الذي حفر في دواخله وفتّش في أغواره، ليستخرج معالم علاقته بالسياق العامّ وأثره في عمليّة إبداعه.

– من الضروري أن نلتزم الحذر، ونتمعّن حيث نرمي الخطى فيما يخصّ علاقة النصّ الشعري بالسّياق الخارجي العامّ ..فلا يجب أن نلقي بالأحكام جاهزة قاطعة، ولا نتعصبّ لرأي بعينه، فالأمر يتعلّق بنص أدبي شعري هو نص جمالي في أصله لا يخلو مطلقا من أبعاد ذاتية الشاعر وفلسفته الخاصة في تحليل الوجود من حوله وقراءة المجتمع الذي يتفاعل مع أفراده.فمثلا المكان الذي عاش فيه العربي كثيرا ما تجاوز صورته الحقيقيّة الواقعيّة لينجذب في طريق الخيال والرّمزية والماورائية، كالطّلل أو الأثر، الذي يصير حوارا داخليّا حول فلسفة الحياة وثنائية الحياة والموت.

– إنّ علاقة النصّ الشّعري بالسياق العامّ، وطيدة، وقد نطق بجميع تفاصيله، لكنّها علاقة تحكمها ضوابط يسعى الشاعر إلى احترامها وعدم تجاوز إطارها، فهو لا يسقط الواقع على نصّه في صورة طبق الأصل، وإنّما يخضعه لذاتيّته ومخيّلته لتعبّر عن تفاعلها معه في مختلف التوجّهات التي تشير إليها تحرّكات مؤشّر مشاعرها وأحاسيسها.

ثانيا:

– يُمثِّل اللِّسان النَّسَقي، صورة الشعريَّة العربيَّة القديمة التي خاض فيها النَّقد المغاربي في مُقوِّماتِها البِنائيَّة ومعالم جماليَّاتها التي ينطق بها النصّ.فتبدو فنيَّته في بنيته التركيبيَّة والدَّلالية وتوافقهما وِفق فطنة المبدع في صفاء طبعه، ومدى مَعرِفتِه بأصول صَنعته.ويتّضح ذلك في تلاحم اللفظ والمعنى وحسن انتظامهما معاً لإنتاج نصّ تداولي يراعي وقوف النصّ بين المبدع والمتلقيّ وحفظه لجسر الفهم والبيان، ضمن ما عرف بمراعاة الكلام لمقتضى الحال.

– قد تغيب الدلالة وتغمض ويضحى النصّ مجموعة ألغاز غامضة، أو شفرات مغلقة غير مفهومة، ويطغى البكم ويتوقّف النطق، وقد توقّف النّاقد المغاربي طويلا أمام هذا النَّوع من

النُّصوص، فأخضعه لمحاولة فكّ عقده، وإماطة اللثام عن دلالته، عن طريق فتح باب التّأويلات وتعدّد المعاني والاحتمالات، والخوض في تفاصيل غموضه في لفظه ومعناه.

– إنّ التّفاعل بين النّصوص وتعايشها مع بعضها البعض ، هو أمر بديهي ومنطقي، قد ورد بشكل واضح ضمن ما سمي بالاتّباع والابتداع، فالنّص يخضع لمبدأ التّداول، تماما كالوجود فلا يمكن فصل السّابق عن اللاّحق، فحبل الحوار يبقى مشدودا حتّى في لحظات الخلاف وتعسّر التوافق.فيبدو النصّ وكأنّه مجموعة من النّصوص الحاضرة الغائبة، وقد اجتهد النقاد المغاربة في تخريجاتهم لأمثلة عن مثل هذه النصوص المركّبة، مثلما خاضوا أيضا في حوار اللاحق بالسّابق، وأبدوا مواقفًا معتدلة، في عمليّة الأخذ والإتباع والتّقليد، مثلما اعتبروا التّحديث والتّجديد حتميّة وجوديّة لا بدّ من الخضوع لها.

– من المستحيل مدارسة النصّ الشعري في منأى عن تركيبته الإيقاعية والعروضية، فتِلكَ هُويَّته، وقاعدة تَعريفِهِ، وعلامة تَمَيُّزِهِ واختِلاَفِه عن أَصنَافِ الكَلامِ الأُخرَى.فماذا يكون الشعر لولا وزنه وقوافيه وأيّ جماليّة تتحقّق له لولا ما ينبغي أن تحمله ألفاظه من جرس وإيقاع ونغمٍ...؟ فهذه التّركيبة الإيقاعيَّة تساعد النصَّ على النّطق، بل تيُسِّر له ذلك من خلال حُسن الوَقع في أُذُن المتلقِّي ومن ثَمَّ منح الدّلالة فرصة الوقوع في نفسه.تلك هي بُغية المبدع وهدفه الأسمى، أي أن يأتي السَّامعَ من جهة ما يرضَى ويتقبَّل.

– لم يكن القالب العَروضي ثابتًا في النصّ الشعري، وإنَّما للضَّرورة أحكام، أشار النقاد المغاربة إلى بعض صورها ومواطنها سواء ما يَرِد في اللُّغة، أو ما يمسّ الأوزان والقوافي.لتفتح باب التَّبديل والتَّغيير أمام الشُّعراء ليكونوا أمراء الكلام يتصرَّفون فيه كما يشاءُون بالرغم من محاولة النحاة والنقاد وأهل العروض تقنين عمليّة هذا التصرّف والتّبديل.

– ارتبط النصّ الشعري بِحَرَكِيَّة الإلقاء، أو ما سُمي بالإنشَاد.و تلك مجموع طُقوس عمليَّة التأثير في المتلقي، أي تحقيق الهدف المنشود من قبل الشاعر.والإلقاء يعني تضافر البنية

الإيقاعية الخارجيّة بالدّاخليّة في دلالاتها، مع طريقة التّنغيم والتّغني به أي النّطق. فهذا تأثير سمعي نفسي ، أضاف إليه الشعراء تأثيراً بصريّاً، يتمثّل في لباس معيّن يرتدونه مختلفا في لونه أو شكله أو بريقه، أو يقفون في موضع الجلوس، أو يقومون بشطحات معيّنة كطريقة الوقوف وصبغ اللّحية والتّلويح بإشارات باليد...

تلك مجموع الألسنة التي نطق بها النصّ الشعري من خلال آليات النقد المغربي القديم، وهذا جزء من كلّ، لأنّ الإنتاج النقدي والبلاغي المغربي كان زاخرا ووافراً، أدركنا بعضه وفق استطاعتنا، وقد تجاوزنا التوسّع في عدد من القضايا، خشية أن يجرفنا التيّار في اتّجاه النّقد المشرقي ويبعدنا عن المدار الذي يعدّ صُلب هذا البحث وهو النَّقد المغربي.وكان سعينا للوقوف عند مدى اهتمام أعلامه بالخوض في جملة وظائف الشعر التي تتحقّق انطلاقا من بنيته الدّاخلية في تفاعلها مع السياق الخارجي وذاتية المبدع، بهدف الوصول إلى قرار المتلقي..

وقد بدا لنا إنتاج المغاربة النقدي، أيقونة لسِعَة فكريَّة صنعَت إطار المدوَّنة النقديَّة العربيَّة في مختلف توجُّهاتها التي تراوحت بين الذَّوق والعقل.فقرءوا هذا الإنتاج قراءة واعية، واستوعبوا قواعده، وحلّلوا قضاياه، وبحثوا في آرائه.وتلك نيّتنا من خلال هذا العمل، وهي أن نحفّز المهتمّين بهذا المجال أن يجمعوا المادّة النقديّة المغربيّة في مصادرها الحاضرة هنا أو الغائبة لا سيما الأندلسيّة منها، لعلّ النصّ الشعري قد نطق بألسنة غفلنا نحن عنها لدى من تناولناهم بالدراسة، أو أخرى جديدة ضمّتها تصانيف أخرى، نأمل أن تظهر في بحوث جديدة –إن شاء الله–.

1- المصادر والمراجع

أولا: المصادر

القرآن الكريم.

*** الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر**

1 - الموازنة بين الطائيين، تحق السيد أحمد الصقر دار المعارف بمصر 1961م.

*** امرؤ القيس، حندج بن حجر الكندي**

2 - ديوانه شرح محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي (-609هـ)تحق مجموعة من الأساتذة دار عمّار الأردن 1991م.

*** أفلاطون**

3 -محاورة جورجياس، ترجمه عن الفرنسية: محمّد حسن ظاظا، مراجعة: علي سامي النشار، الهيئة المصريّة العامَّة للتَّأليف والنّشر، مصر، 1970م.

*** الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب**

4 - إعجاز القرآن – تحقيق السيّد أحمد الصقر – دار المعارف بمصر (د ت).

*** ابن البنّاء المرّاكشي العددي**

5 -الرّوض المريع في صناعة البديع، تحق: رضوان بنشقرون، الرباط، المغرب، 1985م.

*** الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر**

6 - البيان والتبيين تحق عبد السلام هارون ط7 مكتبة الخانجي القاهرة 1998م.

7 - الحيوان تحق عبد السلام هارون ط2 ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي،بمصر (دت)

8 -مجموع رسائل الجاحظ، تحقيق وتقديم وتعليق: محمَّد طه الحاجري، دار النَّهضة العربيَّة للطّباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، 1982م.

*** الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز**

9 - الوساطة بين المتنبي وخصومه طبع وتصحيح وشرح: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، لبنان،

*** الجمحي، ابن سلام**

10 - طبقات فحول الشعراء تحق محمود محمد شاكر مطبعة المدني بمصر 1400هـ/1989م

*** حازم القرطاجنّي، أبو الحسن**

11 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي (د

12 - الباقي من كتاب (القوافي)، تقديم وتحقيق: علي لغزيوي، ط1، دار الأحمديَّة للنَّشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.

*** الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (-412هـ أو 413هـ)**

13 - زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط وشرح: زكي مبارك، مجلَّدين، دار الجيل، بيروت، لبنان (د ت).

14 - جمع الجواهر في الملح والنوادر تحق علي البجاوي ط1 دار إحياء الكتب العربية مطبعة عيسى البابي الحلبي مصر 1953م

*** الخرنق بنت بدر بن هِفان.أخت طرفة بن العبد**

15 - ديوانها، رواية أبي عمرو بن العلاء (-154هـ)، شرح وتحقيق وتعليق، يُسري عبد الغني عبد الله، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1990م.

ا* لخطيب القزويني، جلال الدين بن محمّد بن عبد الرّحمان

16 - الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه: ابراهيم شمس الدين،ط1، نشر دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 2003م.

* **ذو الرُّمَّة، غيلان بن عقبة**

17 - ديوانه، اعتنى به وشرحه:عبد الرحمان المصطاوي، ط1،دار المعرفة، بيروت، لبنان 2006م

* **ابن رشيق، أبو علي الحسن**

18 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه تحق محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت لبنان 1988م.

19 - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب تحق الشاذلي بويحي الشركة التونسية للتوزيع تونس 1972م.

* **زُهير بن أبي سلمى المزنى**

21- ديوانه، للأعلم الشنتمري (-476هـ)، ط1، طبع المطبعة الحميدية، مصر، 1323هـ.

* **السجلماسي، أبو محمَّد القاسم الأنصاري**

22 - المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ط1، مكتبة المعارف، المغرب، 1980م.

* **سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان**

23 - الكتاب، ط3، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، 1990م.

* **ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمَّد**

24 - سرُّ الفصاحة، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1982م.

* **ابن شرَف القيرواني، أبو عبد الله محمّد.**

25 - مسائل الانتقاد، ضمن كتاب رسائل البُلغاء، بعناية محمد كرد علي، دار الكتب العربيَّة الكبرى، مصطفى البابي واخوانه، مصر، 1913م.

26 - إعلام الكلام، ط1، مكتبة الخانجي، مصر، 1926م.

* **صَفي الدين عبد المؤمن البغدادي**

27 - مراصد الإطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع،تحق وتعليق علي محمد البجّاوي ،المجلد الأوّل، دار الجيل بيروت لبنان (د ت).

*** الصولي، أبو بكر محمد بن يحي**

28 - أخبار أبي تمام تحق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام و نظير الإسلام الهندي تقديم أحمد أمين.المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت لبنان(دت

*** ابن طبَاطَبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد**

29 - عيار الشعر، تحق:عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، سوريا، 2005م.

*** طرَفة بن العبد البكري**

30 - ديوانه شرح الأعلم الشنتمري (410هـ-476هـ) تحق دريّة الخطيب ولطفي الصقّال مطبعة دار الكتاب دمشق سوريا 1975م.

*** عُروة بن الوَرد أمير الصَّعاليك**

30- ديوانه، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمَّد، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، 1998م

*** العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل**

31 - الصناعتين تحق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربيّة عيسى البابي الحلبي مصر ، 1952م.

*** ابن عُصفور الإشبيلي**

32 - ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمّد، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1980م

* **عمر بن أبي ربيعة المخزومي**

33 – ديوانه، تقديم وفهرسة: فايز محمَّد، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996م.

* **عمرو بن كلثوم**

34– ديوانه، جمع وتحقيق وشرح:اميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1991م.

* **عنترة بن شداد العبسي**

35– ديوانه، تحقيق ودراسة: محمَّد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1970م

* **ابن فارس اللُّغوي**

36 – ذم الخطأ في الشعر، تحق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بمصر، 1980م

* **ابن قتيبة ،أبو محمد عبد الله بن مسلم**

37 – الشعر والشعراء، تقديم ومراجع: حسن تميم، ومحمد عبد المنعم العريان، ط3، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، 1987م.

* **قدامة بن جعفر أبو الفرج**

38 – نقد الشعر تحق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (دت)

* **القزاز ،أبو عبد الله محمد بن جعفر**

39 – كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة تحق المنجي الدار التونسية للنشر 1971م

* **المتنبي ،أبو الطيب أحمد بن الحسين**

40 – ديوانه، دار صادر، بيروت، لبنان 2006م.

* **المرزباني أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى**

41 - الموشّح ،تحق علي محمد البجاوي دار الفكر العربي بمصر 1385ه/1965م.

*** المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن**

42 - شرح ديوان الحماسة .نشر أحمد أمين وعبد السّلام هارون، ط1 دار الجيل بيروت لبنان.1411ه/1991م.

*** ابن المعتز،أبو العباس عبد الله**

43 - كتاب البديع، شرح وتحقيق:عرفان مطرجي، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان 2001م.

*** ابن منظور الإفريقي المصري، جمال الدين محمد بن مكرم**

44 - لسان العرب، ط1، دار صادر ،بيروت، لبنان، 1300ه

*** النّابغة الذبياني ،زياد بن معاوية**

45 - ديوانه، تحقيق وشرح دار بيروت للطباعة والنشر لبنان 1400ه/1980م.

*** النّهشلي ،أبو محمد عبد الكريم**

46 - الممتع في علم الشعر وعمله تحق محمد زغلول سلاَّم، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر (د ت).

47 - اختيار الممتع في علم الشعر وعمله تحق محمود شاكر القطان ،الجزءان الأول والثاني،كلية التربية ،جامعة المنوفية ط2 2006م.

*** النّواجي شمس الدين بن الحسن**

48 - مقدّمة في صناعة النّظم والنثر تحق محمد عبد الكريم منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان (د ت).

ثانيا: المراجع.

*** أحمد بلبداوي**

1 -الكلام الشعري من الضرورة إلى البلاغة العامّة، ط1، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب،1997م.

*** أحمد جاسم الحسين**

1 -الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا 2000م

*** أحمد سليم غانم**

2 -تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، ط1، المركز الثقافي العربي، 2الدار البيضاء، المغرب،2006 م

*** أحمد طالب**

3 -جماليات المكان في القصَّة القصيرة الجزائريَّة، دار الغرب للنَّشر والتَّوزيع، الجزائر.د ت

*** أحمد مبارك الخطيب**

4 -الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي، ط1، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، 2009م

*** أحمد محمد ويس**

5 -ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، بحث في المشاكلة والاختلاف،منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2002م.

*** أحمد الشايب**

6 -أصول النقد الأدبي مكتبة النهضة المصريّة الطبعة العاشرة 1994م.

*** أدونيس**

7 -الشِعريَّة العربيَّة، ط2، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989م.

*** بدوي طبانة**

8 -السّرقات الأدبية ط2 مكتبة الأنجلو المصرية 1389هـ/1969م.

*** جمال الدين بن الشيخ**

9 -الشعرية العربية ،تر:مبارك حنون ،محمد الوالي محمد أوراغ، دار توبقال للنشر –ط1،الدار البيضاء المغرب 1996م.

*** جميل عبد المجيد**

10 - البديع بين البلاغة العربيّة واللسانيات النصيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر،

*** جيمز مونرو**

11 - النظم الشفوي في الشعر الجاهلي،تر: فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ط 1، الرياض السعودية 1407هـ/1987م.

*** رحمان غركان**

12 - موجّهات القراءة الإبداعيَّة في نظريَّة النَّقد الأدبي عند العرب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2009م.

*** رشيد نظيف**

13 - الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي،ط1، شركة النشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب

*** زين الدِّين مختاري**

14 - المدخل إلى نظريّة النّقد النّفسي –سيكولوجيّة الصّورة الشعريّة في نقد العقّاد (نموذجا)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998م.

*** سامي مكي العاني**

15 - الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1996م.

*** سعد حسن الكموني**

16 - الطلل في النصّ العربي، دراسة في الظاهرة الطللية ،مظهرا للرؤية العربية، ط1، دار المنتخب العربي ،بيروت، لبنان، 1999م.

*** سعيد الأفغاني**

17 - أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، ط4، دمشق سوريا 1993م.

*** سمير عبد الرازق القطب**

18 - أنساب العرب، مكتبة دار البيان، بيروت، لبنان، (د ت).

*** السيّد إبراهيم محمَّد**

19 - الضّرورة الشعريّة – دراسة أسلوبية –، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1983م.

*** شوقي ضيف**

20 - الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط 6، دار المعارف مصر(د ت).

*** عبد الإله الصَّائغ**

21 - دلالة المكان في قصيدة النثر–بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، ط1 دمشق 1999م.

22 - الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنيّة، القدامة وتحليل النصّ.الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، 1997م

*** عبد الحليم حفني**

23 - شعر الصّعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987م.

*** عبد القادر هَني**

24 - نظريَّة الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1999م.

*** عبد المالك مرتاض**

25 - نظريَّة النصّ، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر 2007م

*** عثمان موافي**

26 - في نظريَّة الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية ، السكندرية، مصر 2000م

27 - الخُصومة بين القُدماء والمحدثين في النَّقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها ، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندرية، مصر، 2000م

*** عرفان محمد حمّور**

28 - سوق عكاظ ومواسم الحجّ، مؤسسة الرحاب الحديثة ط 1، بيروت لبنان 2000م.

*** عز الدِّين اسماعيل**

29 - الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة دار الفكر العربي القاهرة 92

30 - التفسير النفسي للأدب، ط 4 ، مكتبة غريب (د ت).

*** علي الشعيبي**

31 - الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام، اتحاد الكتاب العرب، سوريا

* **عمّيش العربي**

32 - خصائص الإيقاع الشعري ،بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر،طبع دار الأديب، الجزائر، 2005م

* **عُواطِف أديب سلامة**

33 - قريش قبل الإسلام، دورها السياسي والاقتصادي والديني، دار المريخ للنشر ،الرياض المملكة العربية السعودية 1994م.

* **فتحي أحمد عامر**

34 - من قضايا التراث العربي دراسة نقدية تحليلية مقارنة (الشعر والشاعر، منشأة المعارف الإسكندرية مصر (د ت).

* **فيصل عبَّاس**

35 - التَّحليل النَّفسي والاتِّجاهات الفرويدية –المقاربة العياديَّة-دار الفكر العربي، بيروت96م.

* **محمَّد بدر معبدى**

36 - أدب النّساء في الجاهليّة والاسلام، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجيّة، مصر، 1983م

* **محمَّد بلوحي**

37 - الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجلّيات القراءة السياقية.نسخة إلكترونية، موقع اتِّحاد الكتَّاب العرب.www.aww-dam.org

* **محمّد حسين الأعرجي**

38 - الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، مطبعة الإشعاع، الإسكندرية، مصر (د ت).

* **محمَّد حماسة عبد اللَّطيف**

39 - البناء العروضي للقصيدة العربيَّة، ط1، دار الشُّروق، بيروت، لبنان، 1999م.

*** محمَّد رجب البيُّومي**

40 - موقف النَّقد الأدبي من الشِّعر الجاهلي، مطبوعات جامعة الإمام محمّد بن سعود

*** محمَّد عبد المنعم خفاجي**

41 - الشعر الجاهلي، ط2 دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان 1973م.

*** محمَّد عزَّام**

42 - اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب ...إلى المكبوت، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة –دمشق، سوريا 2008م

*** محمَّد مصطفى هدَّارة**

43 - مشكلة السرقات في النقد العربي مكتبة الانجلو المصرية 1985م.

44 - اتّجاهات الشعر العربي في القرن الثّاني للهجرة، ط2، دار المعارف بمصر 1969م.

*** محمود سامي الدهان**

45 - الهجاء، ط 3، دار المعارف بمصر(د ت).

*** مصطفى درواش**

46 – خطاب الطبع والصنعة، رؤية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق

*** مونسي حبيب**

47 - فلسفة المكان في الشعر العربي–قراءة موضوعاتية جمالية ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق .

*** منير سلطان**

48 - ابن سلام وطبقات الشعراء، ط2، منشأة المعارف،الاسكندرية، مصر،1986م

*مي يوسف خليف

49 - الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب، القاهرة، مصر 1991م.

* يوسف عبيد

50 - دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ،لبنان 2006م

ثالثا: الدوريات

* أحمد زياد محبّك،

1 - قراءة الإبداع في صحيفة بشر بن المعتمر، مقال بمجلّة علامات في النّقد، الجزء 21، مجلد 06، سبتمبر 1996م

إدريس لكريوي،

2 - النقد الأخلاقي عند عبد الله كنون، مجلّة علامات في النقد، ج:4، مج 14، سبتمبر 04

* فاروق أسليم،

3 - عذابات الشنفرى، قراءة في سيرته وشعره، مقال بمجلَّة آفاق المعرفة، العدد: 445،سوريا، أكتوبر 2000م

* فضل بن عمار العماري

4 - الابداع في الشعر العربي القديم: الالهام والارتجال، مقال بمجلَّة جامعة الملك سعود، المجلد:9، الآداب (1)، 1997م

* سعيد محمد الفيومي

5 - فلسفة المكان في المقدمة الطّللية في الشعر الجاهلي، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، سلسلة الدراسات الانسانيّة، المجلد:15، العدد:2، يونيو، 2007م

* **يوسف محمد عليمات،**

6 - صورة المرأة عند الشعراء الصَّعاليك في العصر الجاهلي، مقال بمجلَّة العلوم الإنسانيَّة، إصدار كليَّة الآداب، جامعة البحرين، العدد 14، 2007م

رابعا: الرسائل والأطروحات

* **بلقاسم خروبي،**

1 - عملية التلقي عند ابن رشيق المسيلي بين الاتباع والتفرُّد، أطروحة لنيل درجة الماجستير، إشراف: بوقربة الشيخ، جامعة وهران، 2003-2004م

* **خيرة مكّاوي**

2 - الائتلاف والاختلاف في التراث –قراءة في النظرية النقدية العربيّة–، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف مختار حبّار، جامعة وهران، 2007-2008م

* **محمّد برونة**

3 - الشعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي –دراسة أنثروبولوجية سيميائيّة–، أطروحة لنيل الماجستير، إشراف الشيخ بوقربة ، جامعة وهران.

* **محمّد بلوحي**

4 - الشعر الجاهلي في ضوء القراءات العربيّة الحديثة، أطروحة لنيل دكتوراه الدّولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف مختار حبّار، جامعة وهران، 2000-2001م

2- فهرست المحتويات

إهداء

كلمة شكر

مقدمة :.....أ-ح

الباب الأول: في ألسنة النص السياقية

الفصل الأول: اللسان التاريخي والاجتماعي:

1-اللّسان الجغرافي/ المكان في الشعر:.....3- 23

2- اللّسان التاريخي /الانتماء النَّسَبي:.....23-36

3- اللّسان النضالي / الحروب والأيّام:.....36-45

4- اللّسان التمرّدي / شعر الصَّعلكة:.....45-54

الفصل الثاني: اللسان الديني والأخلاقي:

1 – اللّسان الديني/ الإسلام والشعر:.....56-69

2- اللّسان القمعي / الهجاء.:.....69-76

3- اللّسان النَّفعي / التكسّب بالشعر:.....76-81

الفصل الثالث: اللسان الذاتي والنفسي.

1- اللّسان الإبدَاعي / عوامل شحذ القريحة:.....83-105

2- اللّسان المرَضِي /عقدة النقص ومعالم التعويض:.....105-113

3- اللّسان الذَّاتِي / الأبعاد النفسيّة للنَّسيب:.....113-127

الباب الثاني: في ألسنة النص النسقية

الفصل الأول: لسان الدّلالة:

1- اللسان التداولي/ التّلاحم النصي.....130-140

2- لسان الغموض/النص المغلق: 140-173

الفصل الثاني: لسان الاتّباع والابتداع:

1 – لسان القَدامة والجِدّة/صراع الأجيال:.....175-198

2- لسان الأخذ والسَّرق /التناص:.....199-228

الفصل الثالث: لسان الإيقاع والنَّغَم

1- الإيقاع الخارجي:.....230-284

2-.الإيقاع الدَّاخلي: 284-321

الخاتمة: 323-327

المصادر والمراجع: 329-345

فهرست المحتويات: 246-247