رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

Dr. Sharif Raghib Alawneh

الدكتور شريف علاونه

النقد الأدبي في الأندلس

(عصر المرابطين والموحّدين)

٤٧٩-٦٤٦هـ

دراسات أندلسية

2005

وزارة الثقافة

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

النقد الأدبي في الأندلس

(عصر المرابطين والموحدين)

للدكتور شريف علاونة

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

١٤٢٤ هـ — ٢٠٠٥ م

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبات والوثائق الوطنية

٦٥٠/ ٢/ ٢٠٠٥

٨١٠,٠٩ علاونة ، شريف راغب

النقد الأدبي الأندلس : عصر المرابطين والموحدين / شريف علاونة الزرقاء: ٢٠٠٥

(٣١٤) ص

ر.إ: ٦٥٠/ ٢/ ٢٠٠٥

الواصفات: النقد الدبي / التحليل الأدبي / الأدب العربي/ العصر الأندلسي

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر	٦٤١/ ٣/ ٢٠٠٥

طبع بدعم من

وزارة الثقافة

عمان - الأردن

الآراء الواردة في الكتاب

لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

دراسات أندلسية

النقد الأدبي في الأندلس

(عصر المرابطين والموحّدين)

٤٧٩ - ٦٤٦هـ

تأليف
الدكتور شريف راغب علاونه
قسم اللغة العربية - كلية الآداب
جامعة البترا الخاصة

طبع بدعم من
وزارة الثقافة
عمان - الأردن

إهـــــداء

إلى التي رافقتني في رحلــة الحيــاة

وكانت نِعْــمَ العـــــون

إلى أمّ ســـائــد

شريف

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المحتويات

مقدمة ٧

تمهيد: الحركة الفكرية في الأندلس في عصر المرابطين والموحدين ١١

الفصل الأول

النظرية الأدبية عند النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحّدين

- -تعريف الشعر. ٢٩
- حوافز الإبداع الفني. ٣٦
- المفاضلة بين الشعر والنثر. ٥٠
- أقسام الشعر وأقسام النثر. ٥٩
- اختلاف الأساليب الأدبية ٨٠

الفصل الثاني

قضايا نقدية بارزة

أولاً: القدماء والمحدثون ٩٧

- النقاد الأندلسيون و(عمود الشعر العربي) ١٠٧
- موقف النقاد الأندلسيين من فنّي(الموشح والزجل) ١١٤

ثانياً: لغة الأدب ١٢٥

- ثنائية اللفظ والمعنى. ١٢٧
- التلاؤم بين اللفظ والمعنى. ١٣١
- خصوصية لغة الشعر. ١٣٦
- مقاييس الكلمة المفردة. ١٤١

- مقاييس العبارة الأدبية. ١٤٨
ثالثاً: الأخذ الأدبي(السرقات الأدبية) ١٥٦
- المواضع التي يمتنع فيها الأخذ. ١٥٧
- الأخذ الممدوح. ١٦٢
- الأخذ المذموم. ١٦٧
- الأخذ من النثر. ١٧١
- مصطلحات الأخذ الأدبي..... ١٧٤

الفصل الثالث

قضايا نقدية أخرى

- الاستهلال والتخلص والخاتمة. ١٨٦
- الغلو والمبالغة. ٢٠٣
- التعقيد والغموض. ٢١٠
- الشعر والفلسفة. ٢١٦
- التأثير النفسي للشعر. ٢٢٢
- أثر البيئة في الأدب. ٢٢٧

الفصل الرابع

اتجاهات النقد الأدبي في هذا العصر

- النقد المنهجي (الدفاع عن أدباء الأندلس) ٢٣٧
- النقد المعرفي ٢٦٤
- النقد اللغوي ٢٧١
- النقد العروضي ٢٨١
المصادر والمراجع ٢٩٧

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبيه الكريم، محمد خاتم الأنبياء والمرسلين وبعد:

فهذا بحث يتناول النقد الأدبي بالأندلس في عصر المرابطين والموحِّدين (٤٧٩-٦٤٦هـ). والدافع إلى تناول هذا الموضوع هو أنّ النقد الأدبي في الأندلس بعامة، والنقد في فترة دراستنا بخاصة لم يَحظ بعناية الباحثين والدّارسين، كما حَظِيت الدّراسات الأدبية في مجالَي الشّعر والنثر، ولعل السّبب في ذلك يعود إلى قلة المعلومات، ونُزْرَة المصادر النقديّة المطبوعة، التي يمكن بتوافرها أن تقوم الصورة مُشْرقة واضحة في ذهن الباحث. ولعلّ قلة المعلومات، أيضاً، هي السّبب في إحجام النقاد والباحثين من المحدثين عن التّوغُّل في الدراسات النقدية . ففي حدود ما نعلم ليس هناك دراسة علمية متخَصّصة للبحث في النّقد الأدبي في الفترة التي ندرسها، بَيْدَ أنّ دراستين قد عَرضَتا للنّقد الأدبي في الأندلس في فترة دراستنا، إحداهما عامّة، والثانية خاصة. أمّا الدراسة العامّة فتتمثل في كتاب " تاريخ النقد الأدبي في الأندلس" للدكتور محمد رضوان الداية؛ إذ قَصَد المؤلّف إلى إحصاء ما عُرف عند الأندلسيين من بحوث نقدية، فدرس النقد بالتراجم الموجزة للنقاد، وعرض لآرائهم البارزة من خلال كُتُبهم، وَقَصَد، كما ذكر، إلى العرض والاستقراء، ولهذه الدراسة أهميتها؛ بوصفها رائدة في مجال دراسة النقد الأدبي في الأندلس، وإن أغْفَلت بعض كُتُب النقد والبلاغة في فترة دراستنا، من مثل " رَيْحان الألباب وريعان الشباب" لابْن خيرة المواعيني.

وأمّا الدراسة الخاصة فهي للدكتور إحسان عباس في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نَقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري"، فقد خصّ النّقد الأدبي في هذا العصر بدراسة موجزة، ولكنها – على إيجازها- دراسة قيّمة

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

اتسمت بالعُمق واستقصاء المصادر ودقة التحقيق، والصّراحة في إبداء الرأي. والشيء الذي نلاحظه على دراسة الدكتور إحسان عباس أنّها أغْفلت ذِكْر بعض المصادر مِنْ مِثْل " جواهر الآداب وذخائر الشّعراء والكُتّاب" لابن السّراج الشّنتريني، و" شَرح مقامات الحريري" لأبي العباس الشّريشيّ، كما أنّ هذه الدراسة لم تتوقف طويلاً عند كتابَي: " إحكام صنعة الكلام" لابن عبد الغفور الكُلاعي، و"ريحان الألباب ورَيْعان الشباب" للمواعيني، ولعل ذلك يعود إلى أنّ هذه الدراسة، وكما يظهر من عنوانها، خُصّصت لنقد الشعر، وهذا يعني أنّها تجنّبت الخوض في كثير من القضايا النقديّة التي تَخَصّ النثر وفنونه. كما أنّ هذه الدراسة مرّت سريعاً بكتاب " الوافي في نظم القوافي" للرُّندي.

وكانت طبيعة البحث هي التي حدّدت مَنْهجه وأقسامه، فقسّمتُه خمسة فصول، قدّمتُها بتمهيد، خصّصته للحديث عن الحياة الفكرية في الأندلس في عصر المرابطين والموحدِّين؛ إذ إنّه لا يمكن تَصَوُّر النشاط النّقدي في عصرٍ ما مُنْفصلاًعن التيارات الفكرية والأنشطة العقلية الأخرى.

والفصل الأول من هذه الدراسة مُخصّص للحديث عن النظرية الأدبية عند نقاد هذا العصر، وتناولتُ في إطار النظرية الأدبية عندهم:

١. تعريف الشعر.
٢. حوافز الإبداع الفني.
٣. المفاضلة بين الشعر والنثر.
٤. أقسام الشعر وأقسام النثر.
٥. اختلاف الأساليب الأدبية.

ويتناول الفصل الثاني مجموعة من القضايا النقدية البارزة ، التي تناولها النّقاد ، من مثل: قضية القدماء والمحدثين، ولغة الأدب، وقضية الأخذ الأدبي. وقد تناولتُ كلّ واحدة من هذه القضايا، إذ قَدّمتُ لمفهومها النّقدي عند النّقاد العرب القدامى،

ثم وضّحْتُ موقف النقاد الأندلسيين منها، وعَقّبتُ عليه بما يُساعد على تصوّره في ضَوْء النظريات والمذاهب النقدية الحديثة.

أمّا الفصل الثالث فقد تناولتُ فيه مجموعة من القضايا النّقدية الأخرى، من مثل: الاسْتِهلال والتخلّص والخاتمة، والغلو والمبالغة، والتعقيد والغموض، والتأثير النّفسي للشّعر، والشعر والفلسفة، وأثر البيئة في الأدب. ولّما كان الكثير من هذه القضايا مُتداولاً عند النّقاد العرب القدامى والمحدثين، فإنني تَناوَلْتها بالقَدر الذي يتصل بهذا البحث، ثم نبّهْتُ على الجوانب الأصيلة في تناوُل النقاد الأندلسيين لها، وأشَرْت إلى مدى تأثّرهم بسابقيهم.

وكان الفصل الرابع بعنوان: " اتجاهات النّقد الأدبي عند النّقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحدّين " وقد تَناولْتُ فيه أربعة من الاتجاهات النّقدية، تُمثّل النقد التطبيقي عندهم، وهي:

١. النقد المنهجي (الدفاع عن أدباء الأندلس).
٢. النقد المعرفي.
٣. النقد اللُّغوي.
٤. النقد العروضي.

وإنني إذ أشكر لوزارة الثقافة دعمها لنشر هذا الكتاب ، إسهاماً في إحياء تراثنا الأدبي والنقدي، لأَسْأل المولى عزّ وجلّ أن يوفّقني إلى الصواب ، وأن يلهمني الرشاد في القول والعمل، إنه وَلِيُّ ذلك والقادر عليه .

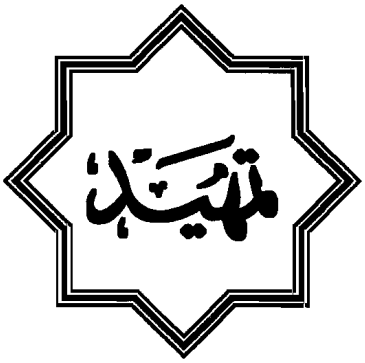
د. شريف علاونه

الزرقاء

جمادى الأولى ١٤٢٦ هـ

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



الحياة الفكرية بالأندلس
في
عصر المرابطين والموحّدين

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رقم
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الحياة الفكرية في عصر المرابطين والموحدين

يتخذ هذا البحث من الأندلس إطاراً مكانياً للدراسة، كما أنّه يتناول فترتين من فترات التّاريخ الأندلسي، هما: فترة عصر المرابطين، وفترة عصر الموحّدين، وتمتّد الفترتان إلى ما يزيد على قرن ونصف قرن من الزمان.

وقد رأيت أنْ أُقَدِّم بين يَدَيْ هذه الدراسة تمهيداً يتناول مظاهر الحياة المختلفة من سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية؛ لأنه لا يُمكننا أنْ نتصوّر النشاط الأدبي أو النّقدي في بيئة ما، أو عصر ما، دون متابعة الإطار العام للبيئة أو العصر، لأنّ الأديب أو الناقد إنْسان يَتَقبّل المؤثرات الخارجية، ويعكس الانفعالات الحاصلة عن تفاعله مع مظاهر الحياة المختلفة.

ونجد عدداً من الدارسين ممن تناولوا الأدب في هذا العصر، شعره ونثره، قد مهّدوا لبحوثهم ودراساتهم بحديث مفصّل عن مظاهر الحياة المختلفة[1]. يضاف إلى ذلك أنّ غير واحد من المؤرخين المحدثين قد خَصّوا هذا العصر بدراسات تاريخية مستفيضة[2]، ولذا فقد ارتأيت - وتجنباً للتكرار- أنْ أقْصر حديثي في هذا التمهيد على الحياة الفكرية والثقافية؛ لأن العمل الفنّي العظيم «لا يمكن أنْ يتمَّ خَلْقُه إلاّ إذا توافر عاملان: الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنّان، والطاقة الثقافية الكامنة في العصر، ولا بدّ للطاقتين أن تلتقيا؛ لِينتج عن التقائهما الفنّ العظيم، فالرجل لا يكفي بدون العصر» [3].

---

(١) من هؤلاء الدارسين على سبيل المثال:

حكمة الأوسي: الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١١ - ٥٥.

فوزي سعد عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٢١ - ٩٧.

محمد مجيد السعيد: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، دار الرشيد للنشر بغداد، ١٩٨٠، ص١١-٧٥.

شفيق محمود الرقب: شعر الجهاد في عصر الموحدين، نشر مكتبة الأقصى عمان ١٩٨٤م، ص١١ - ٤٣.

(٢) ممن أرّخ لهذا العصر من المحدثين:

محمد عبد الله عنان: عصر المرابطين والموحدين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،١٩٦٤م.

حسن أحمد محمود: قيام دولة المرابطين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٧.

يوسف أشباخ: تاريخ الأندلس في عصر المرابطين والموحدين، ترجمة محمد عبد الله عنان، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٠م.

(٣) سمير سرحان: النقد الموضوعي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٤٦م، ص٤٦.

وفترة دراستنا، كما ذكرنا، تنقسم إلى عصرين، يتميز كلٌّ منهما بخصائص وصفات معينة، لها أثرها الفعّال في تطور الأدب، ولها انعكاسها الواضح على النقد الأدبي واتجاهاته المختلفة. وقد ارتبطت الحركة الفكرية، في هذا العصر، بموقف الولاة والحكّام ارتباطاً وثيقاً، وتأثّرت به مدّاً وجَزْراً، وهذا كلّه ترك آثاره على الإنتاج الأدبي والنّقدي. والحركة الفكرية، في مظاهرها المختلفة، هي مدار حديثنا في الصفحات الآتية:

عُرِفَ المرابطون بالخشونة والقوة، ولكنّ هذا لا يعني أنّهم كانوا من الشّدة والقسوة على الحال التي صوّرهم بها بعض الدارسين والمستشرقين من أمثال دوزي الذي قال: «كان مجيء المرابطين إلى بلاد الأندلس نذيراً بانقلاب بعيد المدى، فقد دالت دولة الحضارة، وقامت الهمجيّة على أنقاضها، أمّا حُسْنُ الإدراك فقد حلّت محلّه الخرافات، ذهب التّسامح وسيطر التّعصب، وأصبحت البلاد ترْزحُ تحت نير الفقهاء والقوّاد. وبدلاً من أن نسمع مُساجلات العلماء في دور العلم ومناقشاتهم في الفَلْسَفة، ونشيد الشعراء وغناء أهل الموسيقى، بدأنا لا نسمع إلاّ أصوات الفقهاء وصليل السيوف» [1].

وقد ردّ على دوزي الدكتور حَسَن أحمد محمود ردّاً مفصّلاً مقرِّراً أنّ حكمه قد يَصْدُقُ، نوعاً ما على عهد يوسف بن تاشفين (٤٥٣هـ - ٥٠٠هـ) لكنه لا يصحُّ أبداً على فترة خلفائه من بعده[2].

أمّا المستشرق يوسف أشباخ فإنه يقول عن المرابطين: «إنّهم اضطَهَدوا كلّ ما عُنِيَت الدّولة العربية بتشجيعه من قبل، وطاردوا العلوم الفلسفية والكلامية التي تُنكرها التعاليم المرابطية، وحظروا قراءة الكُتُب التي تحتويها، وأحرقوها عَلَناً وكذلك حُرّمت وأُحْرِقَتْ جميع الكُتب التي تتضمن قصص الفروسية والقصص العادي» [3]. وأكّد ما ذهب إليه بقوله: «كان المرابطون يَعملون على سحق جميع العلوم والفنون والصنائع التي بلغَتْ ذروتها في ظِلّ السيادة العربية، فكانوا يطاردون العلماء الذين ينحرفون عن معتقداتهم، ويحرقون كتبهم، ويعملون بالأخصّ على تحطيم الروح الشعرية الأندلسية، التي كانت تجد مُتْعتها في قريض الفروسية، وكانت قراءة هذه الكتب تُحظر، ويعاقب عليها بأشد العقوبات» [4].

(١) قيام دولة المرابطين: ص٤٤٤.
(٢) المرجع نفسه: ص٤٤٤- ٤٤٨.
(٣) تاريخ الأندلس في عصر المرابطين والموحدين: ص٤٨٣.
(٤) المرجع نفسه: ص٤٩٣.

وإذا كنّا نوافق أشباخ في رأيه بالنسبة لموقف المرابطين من الفلسفة، فإننا لا نوافقه فيما ذهب إليه من محاربتهم للعلوم قاطبة. فالمرابطون لم يقفوا في وجه العلوم الدينية واللُّغوية والأدبية، وإنّما وقفوا ضد الفلسفة وعلم الكلام، فحاربوا الفلاسفة، وأحرقوا كتبهم، مثل «كتاب إحياء علوم الدين» للإمام الغزالي، بعد أنْ أصدروا حُكماً بتكفير مُؤلّفه، واعتباره خارجاً عن الدين بما ينشر من أقوال ضدّ السنّة[1]. ومِثل هذا فعلوه بأحمد بن محمد الأندلسي المعروف بابن العريف (ت: ٥٣٦هـ) حيث نفاه أمير المسلمين علي بن تاشفين من بلدة المريّة إلى مراكش[2].

ولكنّ هذا الموقف المتشدّد من الفلسفة لا يعني أنّ عصر المرابطين كان عصر جهل وظلام، فقد حاول حكّام المرابطين الإفادة من العقليّة الأندلسية حيث اجتمع لهم في حَضرتهم بمراكش الكثيرون من الكتّاب، وفرسان البلاغة، وأقطاب العلوم حتى أشْبهت حضرتُهم حضرة بني العباس في صدر دولتهم» [3].

وكان لإبراهيم بن يوسف بن تاشفين دور كبير في تشجيع الكتّاب والشعراء، فابن خفاجة (ت: ٥٣٣هـ) يَذكر في مقدمة ديوانه أنّه عزف عن نظم الشعر زمناً، لولا الأمير إبراهيم وحثّه على قوله ومعاناته[4]، ومثل ذلك ذَكَرَه الفتح بن خاقان (ت: ٥٢٩هـ) في صدر كتابه «قلائد العقيان» من أنّه أقْدَم على تأليف هذا الكتاب بتشجيع من الأمير إبراهيم، فيقول: «ولم يزل شخص الأدب وهو متوار، وزَنْدُه غيرُ وار، وجَدُّه عاثر، ومنهجه داثر، إلى أن أراد الله إعلاء اسمه، وإحياء رَسْمه وإنارة أفقه، وإعادة رونقه، فبعث من الامير الأجلّ أبي إسحق إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، خلّد الله مُلكه، مَلِكاً عليّا غدا لِلبّة المجد حليّا، وهمى على الأمة وَسْميّا ووليّا، ألبَس الدنيا جمالا، وجدّد لأهلها آمالا... » [5].

(١) عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٣٧. ولمزيد من التفاصيل في سبب إحراق كتاب " إحياء علوم الدين " انظر حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، طبعة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٧، تقرّب ٤/ ص٤٥٦.

(٢) انظر: محمد بن عبد الله عنان: عصر المرابطين والموحدين، ص٤٧٢.

(٣) محمد كرد علي: غابر الأندلس وحاضرها، نشرة المكتبة الأهلية، القاهرة ١٩٢٣م، ص٩٠.

(٤) ديوان ابن خفاجة: (مقدمة المؤلف) ص٧.

(٥) ابن خاقان: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، تحقيق حسين خريوش، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء الأردن، ١٩٨٩م، ص٤٥.

ويمكننا القول: إنّ الحركة الفكرية، في عهد المرابطين، أصابها شيء من الجمود مقارنة بما كانت عليه زمن دول الطوائف، ولكنّ هذا لا يعني أنّ تلك الحركة قد انحسرت وتلاشت حتى تحوّل عصر المرابطين إلى ظلام. فالمصادر التي بين أيدينا، تشير إلى وجود حركة أدبية وشعرية، واهتمام وتشجيع من أمراء المرابطين، وقد ذكر شيئاً من هذا عبد الواحد المراكشي (ت: ٦٤٧هـ) في حديثه عن أمير المسلمين يوسف بن تاشفين وابنه علي (ت: ٥٣٧هـ)، فقال: «واجتمع له ولابنه من أعيان الكُتّاب وفرسان البلاغة ما لم يتفق اجتماعه في عصر من الأعصار فممّن كتب لأمير المسلمين يوسف أبو بكر المعروف بابن القصيرة، أحد رجال الفصاحة، والحائز قَصَب السبْق في البلاغة، ثم كتب له أو لابنه بعد أبي بكر هذا الوزير الأجَلّ أبو محمد بن عبدون» [(١)]. ويورد المراكشي ايضاً أسماء بعض الكُتّاب في عصر علي بن يوسف تحت عنوان (أعيان الكُتّاب في عصر أبي الحَسَن) فيقول: «ولم يزل أمير المسلمين من أوّل إمارته يستدعي أعيان الكُتّاب من جزيرة الأندلس، وصَرَف عنايته إلى ذلك حتى اجتمع له منهم ما لم يجتمع لملك، كأبي القاسم بن الجَدّ أحد رجال البلاغة وأبي بكر محمد بن محمد المعروف بابن القبطرنة، وأبي عبد الله بن أبي الخصال، وأبي محمد عبد المجيد بن عبدون المذكور آنفاً»[(٢)].

وفي عهد الموحّدين استمرّت الحركة الفكرية في الأندلس بالازدهار، وظهر العلماء في كلّ فنّ، وشهدت الأندلس حركة فكرية نشطة، وقد ساعد على ذلك موقف السّلطة من النشاطات الفكرية على اختلافها، فقد كان أمراء الموحّدين أنفسهم علماء محبّين للعلم، مما جعلهم يقرّبون أهل العلم، ويُشجّعونهم ويُكرمونهم، فكان ابن تومرت (ت: ٥٢٤هـ) مُؤسس الدولة الموحديّة أحد علماء عصره المجتهدين في طلب العلم، وكان عالماً متَبحّراً في العلم قبل أن يكون داعية، أو صاحب دعوة دينية[(٣)]. وكان عبد المؤمن بن علي شديد الإيثار لأهْل العلم، وكان «يستدعيهم من البلاد إلى الجوار بِحَضْرته، ويجري عليهم الأرزاق الواسعة، ويُظْهر التّنويه بهم والإعظام لهم» [(٤)]. كذلك كان ابنه ووريثه أبو يعقوب يوسف (ت: ٥٨٠هـ) يجمع

(١) المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٣٦.
(٢) المصدر نفسه: ص٢٢٧. وهؤلاء الكتّاب ترجم لهم ابن بسام في كتابه " الذخيرة "، وأورد فصولاً من نثرهم.
(٣) البيذق، أبو بكر الصنهاجي: أخبار المهدي ابن تومرت وابتداء دولة الموحدين، نشر بعناية بروفنسال، باريس، ١٩٨٢م، ص٥٠.
(٤) المعجب: ص٢٦٩.

الكُتب من أقطار الأندلس والمغرب[1]، وكان يُجِلّ العلماء ويُعَظّمهم، وكان- فيما روى ابن سعيد- ينزل عن فرسه إذا لقي الحافظ المحدّث أبا بكر محمد بن عبد الله بن الجدّ[2]، وكان الخليفة أبو يوسف يعقوب بن عبد المؤمن المُلقّب بالمنصور(ت: ٥٩٥هـ) من حفّاظ الحديث. مُحبّاً للعلماء والأدباء، مُحْسناً إليهم، وكان مُحبّاً للفلسفة، فبعْد اضطهاده للفيلسوف ابن رشد عاد فاستدعاه واستخلَصه لنفسه، ليُطْلعه على أسرار صناعة الصنائع» [3].

ولَسْنا في هذا المقام بصدد استقصاء أسماء من ظهر من العلماء والأدباء، وذِكر مُؤلّفاتهم، وإنّما نريد أن نُصوّر، بإيجاز، الحياة الفكريّة في الأندلس تصويراً يُجَسّد أمامنا الجوّ الثقافي الذي عايشه النقّاد في عصر المرابطين والموحّدين في شتى المجالات:

ففي هذا العصر توافرت للعلوم الدينية أجواء مناسبة ومناخ ملائم لنموّها وازدهارها، فبَلَغت في عهد المرابطين والموحّدين، مكانة مرموقة ؛ لما لَقِيَتْه من تشجيع وإقبال من المسؤولين، فدولتا المرابطين والموحّدين، قامتا أساساً على نظرية دينية ينبثق منها نشر التعاليم الإسلامية، والعناية بتعاليم الشّريعة، لذلك كثر المشتغلون بعلوم الفقه والحديث والتّصوف، وامتلأت بهم كُتُب التراجم والسِّيَر مثل كتاب «ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك» للقاضي عياض (ت: ٥٤٤هـ)، وكتاب «الديباج المُذهّب في معرفة أعيان علماء المذهب»لابن فرحون (كان موجوداً سنة ٧٩٩هـ)، بالإضافة إلى كثير من الكتب التي تعرّضت لذكر رجال الحديث والفقه مثل كتاب «الصلة»لابن بشكوال (ت: ٥٧٨هـ)، وكتاب «بغية الملتمس» للضبّي (ت:٥٩٩هـ)، و«تكملة الصلة» لابن الأبّار القُضاعيّ (ت: ٦٥٨هـ)، و«الذيل والتكملة» لعبد الملك المراكشي(ت: ٧٧٣هـ)[4].

ففي مجال الفقه كان المرابطون يعتنقون مذهب أهل السّنة، ويتمسكون بمذهب الإمام مالك، وفي أواخر عَهدهم ازدهر علم الفُروع، فلم يكن يحظى عندهم إلاّ من

(١) المعجب: ص٣١٤.

(٢) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق د. شوقي ضيف، ط٢، مطبعة دار المعارف بمصر، ١/ ص٣٤٣.

(٣) المعجب: ص٣٨٥.

(٤) هذه الكتب جميعها مطبوعة.

برع في مذهب مالك «فَتَفَقّت في ذلك الزمان كُتُب المذهب ونُبِذ ما سواها وكثر ذلك حتى نُسيّ النّظر في كتاب الله عزّ وجلّ وحديث الرسول ﷺ» [١].

ولّما جاء الموحّدون حملوا على فقهاء المالكية، وحاولوا تخليص الفقه من ذلك المسلك المتشعّب الذي أخذ يسير فيه، وأن يردّوا الناس إلى قراءة كُتُب الحديث واستنباط الأحكام منها، ولكنّ ذلك لم يتحقّق بصورة عمليّة إلا في عهد الخليفة المنصور[٢]، فقد أمَرَ بِرَفض فروع الفقه، كما أمر العلماء ألاّ يُفتوا إلاّ بالكتاب العزيز والسنة النبوية، وألاّ يقلدوا أحداً من المجتهدين المتقدمين. وكان المنصور يقصد من ذلك محو مذهب مالك من المغرب والأندلس، وحَمْل الناس على الظاهر من القرآن والحديث بعد أن تشعبّت الآراء التي أُحدِثَتْ في الدين، وهذا المقصد بعينه كان مقصد أبيه يوسف وجدّه عبد المؤمن إلاّ أنهما لم ينجحا في إظهاره[٣]. وعلى الرغم من رواج المذهب الظاهري لدى خلفاء الموَحّدين فقد ظلّ كثيرون من فقهاء الأندلس مُتمسكين بمذهب مالك، وتعرّض بعضهم للفتنة بسبب ذلك، مثل أبي بكر محمد بن علي التجيبي الإشبيلي، وكان مُدَرِّساً للفقه، فقيهاً جليلاً، توفي بعد امتحان من الخليفة المنصور سنة ٥٩١هـ بسبب اشتغاله بكُتب الفروع[٤].

وتحتفظ كُتُب التراجم بعدد وافر من أسماء فقهاء الأندلس، الذين كانوا على مذهب مالك نذكر منهم: الفقيه أبا بكر محمد بن يحيى بن الجد، الذي «كان في وقته فقيه الأندلس وحافظ المغرب لمذهب مالك غير مُدافع ولا مُنازع، لا يدانيه أحد في ذلك ولا يجاريه[٥]» . ونذكر منهم أيضاً ابن الزيّات الفقيه الذي «كان حافظاً لمذهب

(١) المعجب: ص٢٣٦.

(٢) هويعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن، لقب بالمنصور، ثالث الخلفاء الموحدين، ولي الخلافة سنة ٥٨٠هـ، توفي سنة ٥٩٥هـ. انظر: المعجب، ص٢٣٦.

(٣) المعجب: ص٣٥٥.

(٤) المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت، ١٩٦٨م، ٢/ ص٥٧.

(٥) ابن الآبار: التكملة لكتاب الصلة، تحقيق عزت العطار الحسيني، مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى، القاهرة، وبغداد، ١٩٥٥، ج٢/ ص٢٥٩. وانظر أيضاً: المغرب ١/ ص٣٤٣.

مالك، وكان ممن يُقرأ عليه، ويُجتمع عليه، أَقْرأَ بالأندلس، وارتحل إلى العَدْوة، واستوطن بِجايَة، وكانت تُقرأ عليه سائر الكُتُب المذهبية[1]» .

ومهما يكن من أمر فإنَّ الحظر الذي فرضه الموحدّون على فقهاء المالكية لم يستمر طويلاً، فقد عاد فقهاء المذهب المالكي إلى مزاولة نشاطهم من جديد بعد أن ثار الخليفة المأمون[2] (ت: ٦٢٩هـ) على مبادئ الموحِّدين.

وظهر في هذا العهد علماء كثيرون نبغوا في التفسير والقراءات، منهم: أبو عبد الله محمد بن علي بن العابد الأنصاري، الذي ألّف في تفسير الكتاب العزيز، وشرح الأسماء الحسنى، وفسّر مُشكل الكتاب والسنة في سِفْر متوسط، وألّف كتابه المُسَمّى شُعَب الإيمان» [3]، ومنهم: أبو الحسن علي بن جابر الدّباج، الذي كان مُقرئاً مُجَوِّداً، عكف على قراءة القرآن، وتدريس العربية والأدب نحو خمسين سنة[4]، والفقيه المُفسِّر محمد بن يوسف بن سعادة الذي برع في العلوم الدينية[5].

أمّا علم الحديث فقد حظيَ بمنزلة عالية في الأندلس، فكثر العلماء الذين ألّفوا فيه، واشتهر منهم: أبو محمد عبد الحق بن عبد الرحمن الإشبيلي[6]، وابن الفخار علي ابن إبراهيم الذي كان صدْراً في حُفّاظ الحديث[7]، وأبو محمد عبد الله بن الحسن القرطبي الذي «كان في وقته رئيس المحدِّثين وإمامهم ببلدة مالقة، وكان ناقلاً ذاكراً أسماء رجال الحديث وطبقاتهم وتواريخهم، وكان له بجامع مالقة الأعظم مجلس عام

(١) الغبريني، أبو العباس: عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء من المائة السابعة ببجاية، تحقيق عادل نويهض، لجنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٦٩م، ص١٩٧.

(٢) هو إدريس بن يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن الملقب بالمأمون، بويع بالخلافة سنة ٦٢٤هـ، إلاّ أن الموحدين بمراكش نقضوا بيعته، فاستعان بملك قشتالة لاخضاع الناكثين، توفي سنة ٦٢٩هـ، انظر الإحاطة في أخبار غرناطة: ١/ ص٤٠٩- ٤١٦.

(٣) ابن الزبير: صلة الصلة، تحقيق ليفي بروفنسال، الرباط، ١٩٣٨م، ص٣٠- ٣٢.

(٤) ابن عبد الملك المرّاكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥م، ج٥/ ص١٩٨، ص٢٠١. وترجم له ابن سعيد في: المغرب ١/ ص٢٦٠.

(٥) التكملة: ج١، ص٥٠٥.

(٦) الضبي، أحمد بن يحيى: بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص٢٩١.

(٧) توفي سنة ٦٤٢هـ، انظر ترجمته في: صلة الصلة ص١٣٥، والذيل والتكملة: ج٥، ص١٨٥.

سوى مجلس تدريسه، يتكلم فيه على الحديث إسناداً ومَتْناً بطريقة أعجز عنها الكثير من أكابر أهل زمانه» [1]. ومن أئمة الحديث المشهورين في عصر الموحدين أبو الربيع سليمان بن سالم الكُلاعي، وقد ترجم له صاحب كتاب «الذيل والتكملة» فقال: «كان بقية الأكابر من أهل العلم بِصُقع الأندلس الشرقي، حافظاً للحديث مُبَرّزاً في نقده، تام المعرفة بطُرقه، ضابطاً لأحكام أسانيده، ذاكراً لرجاله وتواريخهم وطبقاتهم... رحل الناس إليه متنافسين في الأخذ عنه، وله مُصَنّفات في الحديث والسِّيَر» [2].

ولم يكن حظّ الأندلس من التّصوف أدنى من حظ غيرها من أمصار العالم الإسلامي، وحَسْبُنا أن نذكر من بين أعلام التصوف في هذا العصر محي الدين بن عربي (ت: ٦٣٨)[3].

وقد نشطت الدراسات اللغوية، في هذا العصر، نشاطاً ملحوظاً، نستدل على ذلك بما نقله صاحب «نفح الطيب» عن ابن سعيد المغربي(ت: ٦٨٥هـ) إذ يقول: «النحو عندهم(أي الأندلسيين) في نهاية من عُلوّ الطبقة، حتى إنهم في هذا العصر (القرن السابع) كانوا فيه كأصحاب عصر الخليل وسيبويه،... وكلّ عالم في أيّ علم لا يكون متمكّناً من علم النحو بحيث لا تخفى عليه الدقائق فليس عندهم، بمُسْتحقٍّ للتمييز ولا سالم من الازدراء» [4]. وقد ازدهرت العلوم اللغوية، وظهر عدد كبير من مشاهير النحاة واللغويين، الذين حظوا بشهرة واسعة في المغرب والمشرق على حد سواء، ومنهم: ابن مضاء القرطبي(ت: ٥٩٢هـ)، الذي لا تزال آراؤه النحوية في كتابه «الرد على النحاة» تشغل الدارسين المتخصصين إلى الآن[5]، أمّا ابن خروف (ت: ٦٠٩هـ) فقد برع في العربية، وانقطع لها، حتى أصبح من أئمتها البارزين، وتفوّق

(١) الذيل والتكملة: ج٤، ص١٩١.

(٢) المصدر نفسه: ج٤، ص٨٣. واستشهد الكلاعي المذكور في حصار بَلَنْسية سنة ٦٣٤هـ.

(٣) انظر: نفح الطيب ١/ ص٤١٨.

(٤) نفح الطيب: ج١/ ص١٠٣.

(٥) كتاب " الرد على النحاة" مطبوع، حققه الدكتور شوقي ضيف، وقدم له بمقدمة قيمة تناول فيها حياة ابن مضاء القرطبي، وناقش آراءه النحوية، وذهب إلى أن ابن مضاء كان معجباً بمذهب الظاهرية فحاول تطبيقه على النحو.

بالأخص في شرح كتاب سيبويه، وألّف شرحه المشهور عليه، ويُقال: «إنّه حَمَل منه نسخة إلى الخليفة الناصر بمراكش، فوصله بألف دينار» [1].

وأشهر النحويين الذين ظهروا في الأندلس أبو علي عمر بن محمد الشلوبين (ت:٦٤٥هـ) الذي تصدّر للتدريس والإقراء بإشبيلية، وكان إمام عصره في العربية، وإليه كانت الرحلة من كل مكان، حتى لقد «قلّ متأدّب بالأندلس من أهل وقته لم يقرأ عليه، أو نحويّ لا يستند ولو بواسطة إليه» [2].

ومن اللغويين المشهورين أبو الخطاب عمر بن الحسن بن دِحْية الكلبي، الذي كان «من أحفظ أهل زمانه باللغة، حتى صار حوشيّ اللغة عنده مستعملاً، غالباً عليه» [3]. ومن هؤلاء اللغويين السهيلي المالقي (ت: ٥٨١هـ)، الذي تصدّر للتدريس، وعَمِدَ في كتابه «الرّوض الأنف» إلى إيضاح ما في سيرة ابن هشام «من لفظ غريب، وإعراب غامض، أو كلام مستَغلق» [4].

ويبدو أن الحركة اللغوية كانت مُزدهرة في فترة دراستنا، ولا أدلّ على ذلك من أنّ أحد الباحثين[5] قد خصّ الدراسات اللغوية في عصر المرابطين والموحدين ببحث مُتخصص أبان فيه عن ازدهار الدراسات اللغوية آنذاك، وأثبت أسماء عدد كبير من علماء اللغة والنحو ممن حظوا بشهرة واسعة في هذا المجال.

وعلى الرغم من اهتمام الأندلسيين بالنحو واللغة، فإنّ اللهجة الأندلسية الدارجة كانت غالبة على كلام الناس بما في ذلك المثقفون منهم، ويبدو أنّ العناية بالفصحى كانت قاصرة على قاعات الدرس فحسب، بل إنّ بعض من تصدروا للتدريس ترخّصوا في هذه الناحية، فكانوا يشرحون دروسهم باللهجة الدّارجة. وقد

(١) انظر صلة الصلة: ص١٤٢.

(٢) صلة الصلة: ص٧٠.

(٣) ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ٣/ ص٤٨٨.

(٤) السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن: الروض الأنف في تفسير ما اشتمل عليه حديث السيرة النبوية لابن هشام، مطبعة الجمالية، مصر، ١٩١٤، ص٣.

(٥) رضا عبد الجليل الطيار: الدراسات اللغوية في الأندلس (عصر المرابطين والموحدين)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٠.

أشار المقَّري، إلى ذلك حيث قال: «إنّ كلام أهل الأندلس الشائع في الخواص والعوام كثير الانحراف عمّا تقتضيه أوضاع العربية، حتى لو أنّ شخصاً من العرب سمع كلام الشلوبين المشار إليه بعلم النحو، الذي غرّبت تصانيفه وشرّقت، وهو يقرئ درسه لضحك بملْء فيه من شدة التحريف الذي في لسانه. والخاص منهم إذا تكلّم بالإعراب، وأخذ يجري على قوانين النحو استثقلوه واستَبْردوه، ولكنّ ذلك مُراعى عندهم في القراءات والمخاطبات بالرسائل» [١].

وقد أشرنا إلى معاناة الفلسفة والتفكير الفلسفي زمن المرابطين، ومع ذلك فقد برز من الفلاسفة في عصرهم، أبو بكر محمد بن باجة، المعروف بابن الصائغ[٢] (ت: ٥٣٣هـ). ولكنّ الموقف من الفلاسفة والفلسفة تغيّر في عصر الموحِّدين، ومُنحَتْ الحرية للنشاطات الفكرية، وأقبل بعض الخلفاء الموحِّدين على دراسة فلسفة اليونان، فقد تعلّم الخليفة يوسف بن عبد المؤمن الفلسفة، وجمع كثيراً من كُتبها إلى«أنْ اجتمع له من الفلاسفة ما لم يجتمع لملكٍ قبله من ملوك المغرب» [٣]، ولم يكن الخليفة المنصور أقل اهتماماً من والده بعلوم الفلسفة[٤]. وبرز في عصر الموحدين، اثنان من كبار الفلاسفة المسلمين، هما ابن طفيل(ت: ٥٨٨هـ)، وابن رُشد (ت: ٥٩٥هـ).

وعلى الرغم من ازدهار الحركة الفكرية في عهد الموحدين فإنّ بعض الملاحقات والمضايقات كانت تحدث بين الحين والآخر، ولعل أبرزها اضطهاد ابن رشد في عهد المنصور[٦]، ومصرع الفيلسوف ابن حبيب القصري في عهد المأمون[٧].

وقد عَرَفت العلوم العقلية العملية، في عصر الموحدين، نهضة شاملة، فكثُر عدد الأطباء والصيادلة والمهندسين، ووجدوا ميداناً رحباً لمزاولة نشاطهم بسبب رعاية الخلفاء الموحدين لهم، فأبدعوا وكان منهم عدد من أعلام الفكر الإسلامي: كابن زهر أبي العلاء زهر بن عبد الملك بن زهر المُتوفّى سنة ٥٢٥هـ، ثم برع بعد ذلك في مجال

(١)نفح الطيب: ١/ ص٢٢١.
(٢)انظر ترجمته في: قلائد العقيان ص٩٣١، وانظر أيضاً: المغرب ٢/ ص١١٩.
(٣)المعجب: ص٣١.
(٤)المصدر نفسه: ص٣٤٢، انظر أيضاً الذيل والتكملة ج١ ص٢٨١.
(٥)انظر: التكملة ج١ ص٥٥٣.
(٦)المُغرب: ١/ ص٢٩٦، ويذكر ابن سعيد أنّ ابن حبيب القصري ضربت عنقه وصُلب بسبب اتهامه بالزندقة.

الطب حفيده أبو بكر محمد بن أبي مروان عبد الملك بن زهر، شيخ الطب وجالينوس العصر(ت: ٥٩٥هـ)، الذي كان يعقد للطب مجالس دراسة منتظمة، يقصدها الطلاب من كل جهة، ويفتخرون بتلقي قواعد الطب فيها[١]، وكانت أسرة بني زُهر قد توارثت هذا العلم، وأسهمت بجهود كبيرة في خدمة الموحدين. ولم يقتصر نبوغ هذه الأسرة على الرجال وحدهم، بل شاركت النساء في ذلك أيضاً، فاشتهرت أخت الحفيد أبي بكر بن زهر وابنة أخته، ووصفهما صاحب كتاب «عيون الأنباء في طبقات الأطباء» بقوله: «كانتا عالمتين بالطب والمداواة، ولهما خبرة جيدة فيما يتعلق بمداواة النساء، وكانتا تدخلان إلى نساء المنصور وتختصان بمعالجتهن» [٢]. أمّا ابن طفيل، وابن رشد فكانا يشتغلان بصناعة الطب إلى جانب اشتغالهما بالفلسفة، وتخرّج عليهما وعلى ابن زهر عدد كبير من الأطباء الذين استأثر بهم خلفاء الموحِّدين، منهم : أبو الحكم الإشبيلي، الذي كان «مُتفنناً بصناعة الطب، خدم بها المنصور فحظيَ عنده وأصبح مكيناً في بلاطه»[٣]، ومنهم أيضاً: أبو بكر محمد بن علي الزهري[٤](ت: ٦٢٣هـ).

ونبغ في هذا العصر عدد من علماء النبات، أشهرهم ابن الروميّة الإشبيلي(ت: ٦٣٧هـ) الذي «برع في النبات وتمييز العشب حتى فاق أهل زمانه في ذلك، وصنّف في الحشائش كتاباً رتّب فيه أسماءها على حروف المعجم» [٥]. أما ابن البيطار المالقي (ت: ٦٤٦هـ) فإليه «انتهت معرفة النبات، وتحقيقه، وصفاته، وأسماؤه، وأماكنه، لا يُجارى في ذلك، سافر إلى بلاد الأغارقة، وأقصى بلاد الروم، وأخذ فن النبات عن جماعة» [٦].

وبلغ علم الفلك أوْج رقيّه في هذا العصر، فقد شجع الموحّدون علم الفلك والنجوم، وابتنوا لذلك المراصد والأبراج، ويُعدّ مرصد إشبيلية، الذي أمر أبو يوسف المنصور ببنائه سنة ٥٩٢هـ أوّل مرصد في أوروبا[٧].

(١) ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، القاهرة، ١٨٨٢م، ص٥٣٦.
(٢) عيون الأنباء في طبقات الأطباء: ٢/ ص٧٠.
(٣) المصدر نفسه: ٢/ ص٧٩.
(٤) انظر ترجمته في: التكملة ج٢/ ص٦١٩.
(٥) نفح الطيب: ج٢/ ص٥٩٦.
(٦) الكتبي، محمد بن شاكر: فوات الوفيات، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة بمصر، ١٩٥١م، ج١/ ص٤٣٤.
(٧) تاريخ الأندلس في عصر المرابطين والموحدين: ص٤٩٥.

وازدهرت حركة العمران والبناء في عهد الموحِّدين، يشهد على ذلك المنشآت العمرانية الضخمة التي خلفوها، فقد أظهر الخليفة يوسف عناية كبيرة بمدينة إشبيلية، فبنى فيها قصور البحيرة، وقصبة إشبيلية، وأقام حول المدينة سوراً عظيماً، كما أمر ببناء جسر يوصل بين إشبيلية وريفها القِبْلي[١].

وفي ميدان الرياضيات نجد أعلاماً مشهورين مثل علي بن خلف بن غالب الأنصاري، الذي كان حيّاً سنة ٥٦٥هـ[٢].

وفي ميدان الشعر والأدب ظهر كثير من الشعراء الأفذاذ في عصر المرابطين، منهم: ابن عبدون التجيبي(ت: ٥٢٠هـ)، وابن حمديس الصِّقلي(ت: ٥٢٧هـ)، وابن الزقّاق البَلَنسي(ت: ٥٣٠هـ) والأعمى التُّطيلي(ت: ٥٤٢هـ) وغيرهم كثيرون. أمّا الموحِّدون فقد اعتنوا بالأدب شعراً ونثراً، ونال عندهم مكانة سامية، فقد وهب عبد المؤمن أحد الشعراء ألف دينار على بيت واحد أنشده إياه[٣]، ووهب ابنه المنصور رسول صلاح الدين الأيوبي أربعين ألف دينار على قصيدة مدحه بها، ألف دينار على كل بيت[٤]. وكان الخلفاء الموحدون يقيمون الندوات الشعرية التي يشترك فيها كثير من الشعراء، فقد أقام عبد المؤمن ندوة أدبية ضخمة في جبل طارق، واستدعى لها الشعراء، وكان لا يستدعيهم قبل ذلك، واجتمع على بابه منهم عدد كبير[٥]. ومن أعلام الشعراء في عصر الموحديّن: محمد بن غالب البلنسي (ت: ٥٧٢هـ) المعروف بالرّصافي، وأبو الحسن علي بن حزمون (ت: بعد ٦١٤هـ) الذي كان «صاعقة من صواعق الهجاء» [٦]، وغيرهم. ويطول بنا القول لو ذهبنا نُعدّد أسماء المشهورين من

(١) لمزيد من التفصيل في وصف الحركة العمرانية زمن الموحدين، انظر: المن بالإمامة على المستضعفين: ج٢ ص٤٦٠- ٣٧٢. وانظر أيضاً: ابن السراج الأندلسي: الحلل السندسية في الأخبار التونسية، تحقيق محمد الحبيب الهيلة، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٠م، ج١/ ص٢١٩.

(٢) انظر ترجمته في: صلة الصلة، ص٩٩، ترجمة رقم ٢٠١.

(٣) وفيات الأعيان: ٣/ ص٢٣٩.

(٤) الناصري، أبو العباس: الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، الدار البيضاء، مطبعة دار الكتاب، ١٩٥٦، ج٢/ ص١٦٤.

(٥) انظر: المن بالإمامة على المستضعفين: ج٢/ ص١٥.

(٦) المغرب: ٢/ ص ٢١٤؟

الأدباء الأندلسيين في فترة دراستنا، ولكننا نجد من الأندلسيين[1] من بذلوا جهوداً في عَرْض أسماء الشعراء المشهورين والتعريف بهم، واستقصاء عدد كبير منهم ممن عُرف بالثقافة الواسعة والأدب الجمّ، وقام بمثل ذلك بعض الباحثين المحدثين[2].

وفي مجال النثر احتفى هذا العصر بعدد وافر من الكُتاب المشهورين، من أمثال: أبي عبد الله بن السيّد البطليوسي(ت: ٥٢١هـ)، وابن الأبّار (ت: ٦٥٨هـ)، وابن بشكوال (ت: ٥٧٨هـ)، والشّقندي(ت: ٦٢٩هـ)، وأبي المطرف بن عميرة (ت: ٦٥٨هـ). وتنوعت اتجاهات الكتابة عند هؤلاء الكتّاب، فارتبطت الكتابة بأحداث العصر عند أبي المطرف بن عميرة، إذ إنّ له غير رسالة يصف فيها سقوط بَلَنْسية، وما حلّ بها على يد النصارى، كما أنّه برع في كتابة الرسائل الإخوانية[3]، واشتهر بهذا النوع أيضاً صفوان بن إدريس التجيبي (ت: ٥٩٨هـ) صاحب كتاب «زاد المسافر وغرّة مُحَيّا الأدب السّافر»[4]، واتجه بعض الكتاب بنثرهم إلى الموضوعات الدينية التي ازدهرت في هذا العصر، فاشتهر ابن الجنّان (ت: ٦٥٠هـ) برسائله في المديح النبوي، وقد احتفظ المقري ببعضها في كتابه «نفح الطيب»[5].

وازدهرت حركة التأليف الأدبي، وبلغ من نضوجها وتنوعها أن تناولت مختلف ميادين النثر الفني، فعالجوا النقد الأدبي، وفن التراجم، والسِّير، والمقامات، والرسائل، والرحلات وغيرها. وليس هنا مقام تبيان خصائص تلك المؤلّفات، ودراسة مميزاتها وسماتها، فذلك يمكن أن يقوم عليه موضوع لبحث متخصص، ولكننا سنكتفي بالإشارة إلى بعض أعلام المؤلفين، ممن وصلتنا مؤلفاتهم، ومنهم: الفتح بن خاقان (ت: ٥٢٩هـ) صاحب كتابي«قلائد العقيان» و«مطمح الأنفس» ، وابن بسّام

(١)ابن خميس المالقي : أدباء مالقة ، ط١ ، تحقيق : د.صلاح جرار ، دار البشير ، عمّان ، ١٩٩٩ .

(٢)د. عمر الدقاق: أعلام الشعر والأدب في الأندلس، دار المعارف بمصر(؟).

د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات بالأندلس) دار المعارف بمصر ١٩٨٩م.

(٣)نفح الطيب: ج١/ ص٣١١ وما بعدها.

(٤)صفوان بن إدريس: زاد المسافر، تحقيق عبد القادر محداد، بيروت، ١٩٧٠م، ص١٨.

(٥)نفح الطيب:٧/ ص٤٢٢. انظر ترجمته ورسائله في:

الإحاطة: ٢/ ص٣٤٨، عنوان الدراية: ص٢١٣، وانظر أيضاً: تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات بالأندلس) ص٤٨٤- ٤٨٩.

(ت: ٥٤٢هـ) صاحب الموسوعة «الذخيرة» ، ومحمد بن يوسف السّرقُسطي (ت:٥٣٨هـ) صاحب «المقامات اللزومية» وابن الأبار القُضاعي في كتابه «تحفة القادم»، وأبو الحسن علي بن سعيد (ت: ٦٨٥هـ) في كتابه «المغرب في حُلى المغرب» وفي كتبه الأخرى التي وصلتنا.

ولم يقف نشاط الأندلسيين الفكري عند حدود الأندلس بل تَعَدّاها إلى خارجها، فبعد اختلال أحوال الأندلس السياسية وسقوط دولة الموحدين، هاجر من الأندلس عدد كبير من المفكرين والأدباء والشعراء، فاتّجه بعضهم إلى مراكش، وغيرها من مدن المغرب وهاجر بعضهم إلى تونس وشمال إفريقية، ورحل آخرون إلى مصر والمشرق، وكان لهؤلاء دور بارز في انتشار العلوم والفنون في البلاد التي هاجروا إليها[1].

وبعد، فإنّ فترة دراستنا، وبخاصة عصر الموحِّدين في الأندلس يُعدّ من أحفل عصور التاريخ الأندلسي بالازدهار الفكري، حتى في مرحلة الانحلال والانهيار السياسي، فقد كانت دولتهم حامية للعلوم والآداب، على الرغم مما كان يقع في ظلها، أحياناً من ضروب الاضطهاد والمطاردات الفكرية. وفي هذه البيئة الثقافية، وهذه الأجواء الفكرية ظهر نُقاد أندلسيون تركوا مُؤلّفات في ميدان النقد، هي محور دراستنا.

(١) راجع كتاب نفح الطيب: (المجلد الثاني) حيث أورد ثبتاً بأعلام المرتحلين من الأندلس وإليها، وانظر منهاج البلغاء (مقدمة المحقق) ص٥٧- ٦٩، حيث أورد محققه ابن الخوجة أسماء عدد من الأندلسيين الذين هاجروا من الأندلس.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

النظرية الأدبية عند النقّاد في هذا العصر

أولاً: تعريف الشعـــــــــــــــر.

ثانياً: حوافز الإبـــــــــــداع الفني.

ثالثاً: المفاضلة بين الشعر والنثـــــــر.

رابعاً: أقسام الشعر وأقسام النثـــــــر.

خامساً: اختلاف الأساليب الأدبية.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

أولاً: تعريف الشعر:

حاوَلَ النقّادُ في - سائرِ الآداب، وعلى مدار العصور الأدبية - أنْ يضعوا تعريفاً للشعر، ينتظمُ خصائصَه ومزاياه، ورأوا في ذلك أمراً بالغ الصعوبة؛ لأنّ وضع تعريفٍ جامعٍ للشعر أمْرٌ لا يتّفقُ مع طبيعته كفن يتّصل بالوجدان، ويُصوِّر المشاعر والانفعالات. وبالرغم من ذلك فقد وقفوا أمام كلمة «شِعْر» وقْفاتٍ متباينة، وذهبوا في تعريفها مذاهب شتّى.

وفي النقد الأدبي عند العرب لا نجد، قبل عصر الجاحظ(ت:٢٥٥هـ)، تعريفاً جامعاً للشعر، وكلُّ ما نجدهُ عباراتٌ مبثوثةٌ في تضاعيف كُتُبِ الأدب، تدُلُّ على استشعار القوم لطبيعة الشِّعر، وإدراكهم لأثره. وقد دَأبَ النقّاد منذ عصْر الجاحظ على تعريف الشِّعر بتعريفات مختلفة، وهذه التعريفات كثيرةٌ مبسوطةٌ في كتبهم. ولكنَّ تعريف قدامة بن جعفر (ت:٣٣٧هـ) للشِّعر بأنّه: «قولٌ موزونٌ مقفّى يَدُلُّ على معنى»[(١)]، قد غلب على البيئات الأدبية والنّقدية، واحتل منزلته في أذهان الكثيرين من الأدباء، ودار في فلكه الكثيرون من النقّاد، حتى قال بعض المعاصرين: «إنّ العربيَّ إذا سمع لفظة «شِعْر» عَلِمَ فوراً أنّ المراد به بالنظر إلى اللفظ الكلام الموزون المقفّى، ورسختْ في ذهنه القافية رسوخ الوزن»[(٢)].

وفي هذا العصر الذي نَدْرُسُه نجد ابن خفاجة الأندلسي (ت:٥٣٣هـ)[(٣)] يُعدّدُ عناصر الشِّعر، ويُذكرُ أنّه يأتلِفُ من معنى ولفظ وعَروض وحرف رَويّ[(٤)].

وهذه العناصر ذَكرّها ابن رشيق القيرواني(ت: ٤٦٣هـ) عندما قال: «الشِّعر يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حدُّ الشعر»[(٥)]. وهي العناصر ذاتها التي كان قدامة بن جعفر قد ذَكَرَها في تعريفه للشعر.

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق س.أ.بو نيباكر، مطبعة بريل، ليدن، (؟) ص٢.

(٢) سليمان البستاني: مقدمة الإلياذة، مطبعة الهلال، القاهرة: ١٩٠٤م، ص٩٤.

(٣) هو أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة(٤٥١هـ - ٥٣٣هـ)، له ديوان شعر مطبوع، حقّقه السيد مصطفى غازي، ونشرته منشأة المعارف بالإسكندرية، وقدم المحقق لهذا الديوان بمقدمة تعتبر وثيقة تاريخية قيّمة في دراسة ديوانه وحياته ومذهبه الفني. انظر ترجمته في: ديوان ابن خفاجة، (مقدمة المحقق) ص٥-٧.

(٤) ديوان ابن خفاجة: (مقدمة المؤلف) ص٩.

(٥) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣م، ١/ ص٩٩.

أمّا ابن خيرة المواعيني (ت: ٥٦٤هـ)[١] – في كتابه: «رَيْحان الألباب ورَيْعان الشباب»[٢]– فإنه لا يسمحُ لشخصيته بشيء من الاستقلال والتميّز في تعريفه للشِّعر، وإنَّما ينقل ما جاء في كتب السابقين. فهو تارة يرتضي تعريف قدامة للشعر وينقله[٣]، وتارة أخرى ينقل عن ابن طباطبا قوله: «الشِّعر هو الذي إنْ عُرِّي من معنىً بديع لم يَعْرُ من حُسْن الديباجة»[٤].

وابن عبد الغفور الكُلاعيّ الإشبيلي[٥] (من أعلام القرن السادس الهجري) يَعْقِد فصلاً يفاضل فيه بين المنظوم والمنثور، ويرى أنّ الشّعْر، يتميّز عن النَّثْر بأنّه:«تَزَيّى من الوزن والقافية بِحُلّة ضافية».[٦]

ويستهلُّ الرُّندي[٧](ت:٦٨٥) الباب الثالث من كتابه «الوافي في نظم القوافي» بالحديث عن عمل الشعر وآدابه ، فيقول :«الشعر ينقسم إلى طرفين ووسط، ويقوم بعد القصد من أربعة: لفظ ومعنى ووزن وقافية..»[٨]، ويعود ثانية فيُعّرف الشعر بقوله:«الشعر ما نظم بالقصد من الكلام على وزنٍ معلوم وقافية مقترحة، وقد يأتي

(١) هو أبو القاسم محمد بن إبراهيم بن خيرة المواعيني، قرطبي سكن إشبيلية، له من المؤلفات: كتاب " الأمثال"، وكتاب " الوشاح المفصّل" وكتاب " ريحان الألباب وريعان الشباب"، وهو الذي وَصَلَنا من كتبه، ومنه أفدنا في دراستنا هذه.

انظر ترجمته في: ابن الأبار: التكملة لكتاب الصلة، تحقيق عزت العطار، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٥٥، ٢/ ص٥١٥.

(٢) منه نسخة خطيّة بخط مغربي قديم على ميكروفلم بمركز الوثائق بمكتبة الجامعة الأردنية، وعلى هذه النسخة اعتمدنا في دراستنا هذه .

(٣) الريحان والريعان: ورقة ٥٠.

(٤) المصدر نفسه: ورقة ٥٠، وقابل: ابن طبابا العلوي: عيار الشعر، ص١٧.

(٥) هو أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعيّ، من أعلام القرن السادس الهجري، له جهود نقدية بارزة، من كُتُبه: " ثمرة الألباب" و " الانتصار لأبي الطيب" ورسالته في " إحكام صنعة الكلام" وهي التي وصلتْنا من مؤلّفاته، ولمزيد من أخباره، انظر: إحكام صنعة الكلام (مقدمة المحقق) ص٩ –١٨.

(٦) الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص٤٤.

(٧) هو صالح بن يزيد بن صالح بن شريف، يكنى كنية مشهورة بأبي البقاء، وكنية أخرى بأبي الطيب، من أهل رُندة، اشتهر بقصيدته في رثاء المدن الأندلسية ومطلعها:

لكل شيء إذا ما تمّ نقصان ... فلا يغرّ بطيب العيش إنسانُ

وخلف كتاباً سمّاه " الوافي في نظم القوافي" منه نسخة خطية بخط مغربي على ميكروفيلم بمركز الوثائق بمكتبة الجامعة الأردنية.

(٨) الرُّندي: الوافي في نظم القوافي، ميكروفيلم، ورقة ٩٨.

من الكلام ما هو على وزن الشِّعر وليس بشعر؛ لأنه خرج اتِّفاقاً لا قصداً»[١].

وبتدقيق النظر في أقوال الرُّندي نجد أنّه لم يخرجْ في حدّ الشعر وبنيته عمّا قال به قدامة وابن رشيق.

أما حازم القرطاجنّي[٢] (ت:٦٨٤هـ) فقد عرَّفَ الشِّعر بقوله:«الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يُحبّب إلى النفس ما قُصد تحبيبه إليها، ويُكَرِّه إليها ما قُصد تكريهه، لتُحْمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حُسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو مُتَصَوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدْقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويَ انفعالها وتأثرها»[٣].

وقد وقف الدارسون والباحثون المعاصرون عند تعريف حازم للشعر، وذهبوا بصدده مذاهب شتّى. فمنهم من رأى أنّ حازماً قد ركّز في تعريفه على ناحية التّأثير، أي فِعْل الشِّعر في التحبيب والتّنفير[٤]. ومنهم من ذهب إلى أن حازماً ينفرد بهذا التعريف الجديد الذي لم نعهده لدى سابقيه من نُقّاد العرب، الذين تناقلوا تعريف قدامة بن جعفر للشعر وداروا حوله[٥]. وذهب آخرون إلى أنّ حازماً في تعريفه للشعر يحرِصُ على أسُس التكوين الشِّعري من خيال ووزن وقافية، كما يحرص على القيمة المترتّبة على هذا التكوين، وهي قبضُ النفس أو بَسْطها[٦]. أما الدكتور محمد زغلول سلاّم فيرى، في تعريف حازم للشعر، محاولة للاقتراب من حقيقة الشعر وهدفه وغايته[٧]. في

(١) الرُّندي: الوافي في نظم القوافي/ ميكروفيلم، ورقة ٩٨.

(٢) هو حازم بن محمد بن الحسن الأوسي القرطاجني(٦٠٨ – ٦٨٤هـ)، شاعر وناقد وبلاغي، من آثاره التي وصلت إلينا: قصيدته المقصورة التي شرحت مراراً، وكتابه القيم " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حققه وقدّم له محمد الحبيب ابن الخوجة، واعتَمَدنا في دراستنا، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦. ولمزيد من التفصيل في أخبار حازم، انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: (مقدمة المحقق) ص٥٢ – ٥٩.

(٣) انظر: منهاج البلغاء: ص٧١.

(٤) د.إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عن العرب، ط٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٢، ص٥٤٣.

(٥) منصور عبد الرحمن: مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٢٨٥.

(٦) صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة،١٩٨٣م، ص٦٥

(٧) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري، دار المعارف بمصر، (؟)، ص٢٠٧.

حين يرى الدكتور محمد رضوان الدّاية أنّ حازماً عدّل في تعريف الشعر من جمود تعريف قدامة مفيداً من خبرته الأرسْطية وذوقه الشّعري[١].

وفي الحقيقة إنّ حازماً أضاف إلى تعريف الشعر ما لم نعهده عند النقاد العرب السابقين في تعريفاتهم للشعر، فقد كانوا ينظرون إلى الشعر نظرة شكلية خارجية، دون التّعمق في هدف الشعر وغايته. ولكنّ حازماً وإن راعى الناحية الشكلية عندما قال: «الشّعر كلام موزون مُقفّى»، إلا أنّه – في الوقت نفسه- ركّز على تأثير الشعر في النّفس، من حيث إنه يُحَبِّب إليها ما قُصِد تحبيبه، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، من أجل التقريب أو التنفير، معتمداً في ذلك على ما يثيره من خيالات تُبثّ في النفس مختلف الأحاسيس والمشاعر والعواطف. واهتمام حازم بالخيال، إنّما يأتي من وعيه بقيمة هذا الخيال كأساس مهم في بناء القصيدة، وهو وَعْي يقرُه عليه النقد الأدبي الحديث، ويشاركه أيضاً في الاهتمام بدراسة الخيال باعتباره جزءاً مهماً من بناء العمل الشعري[٢].

وإذا كان النُّقاد الأندلسيون، في الحقبة التي ندرسها، يهتمون بالوزن في الشعر، ويجعلونه فارقاً بين الشعر والنثر، فإنهم بذلك يلتقون مع الكثيرين من النُّقاد المحدثين الذي يُعلون من شأن الوزن في الشعر، يقول آبركرومبي[٣]: «إنَّ الوزن هو الفارق الأكبر الملموس بين الإثنين (الشعر والنثر)، وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجياً إلى ما ليس بلغة الشعر.[٤]»ومن قبله قال كولردج[٥]: «إن الوزن هو الشكل المميِّز للشعر، وإنّ الشعر الصحيح ناقص معيب بدون الوزن»[٦]، ويشبِّه الوزن بالخميرة فيقول:«إنَّ الوزن إذا ما قُصِد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة، فالخميرة في ذاتها عديمة القيمة، بل إنّها كريهة المذاق، ومع ذلك فهي تضيف على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية»[٧].

---

(١) محمد رضوان الداية. تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١، ص٥١٠.

(٢) لمزيد من التفصيل انظر:
أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة، محيي الدين صبحي، نشرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٤م، ص٢٧٣ وما بعدها.

(٣) من النّقاد الإنجليز المعاصرين، عمل أستاذاً للأدب الإنجليزي بجامعة لندن.

(٤) آبركرومبي، لاسل: قواعد النقد الأدبي، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٤٤.

(٥) شاعر وناقد إنجليزي(١٧٧٢م- ١٨٣٤م).

(٦) محمد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٨م، ص١٧٨.

(٧) كولردج: ص١٠٢.

أمّا ريتشاردز[1] فرأيه واضح لا لبس فيه، فهو يقرر أنّ الوزن شرط لا بد منه في الشعر، وأنّ القصيدة تعتمد عليه كإطار يميِّز خبرة متذوّقها، ويُعّد المتذوّق لتحصيلها كاملة غير منقوصة، بما يتيحه له من شبه تنويم[2].

وفي نقدنا العربي الحديث يقف طه حسين في طليعة النقاد القائلين بضرورة الوزن في الشعر، وقد قال بذلك في غير موضع من مُؤَلَّفاته الكثيرة، يقول:«الركن الثالث الذي لا بدّ للكلام أن يستوفيه ليكون شعراً هو الوزن»[3]. ويتبنّى الدكتور محمد النويهي آراء ت. س. إليوت في الوزن، تلك الآراء التي تقوم على أهمية الوزن وضرورته في الشعر، وترفض التحرر منه؛ لأنّ الشاعر الحقّ لا يسعى إلى التحرر من الوزن، فهذا دأب الشاعر الرديء؛ لأن الوزن ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يُكسِب الشعر زينة ورونقاً، بل إنّه يختص بالشعر الذي يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة، وهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدّة وأكثرها اهتزازاً، والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة والوزن معا[4].

والنّقاد الأندلسيون- في فترة دراستنا- من أمثال الكُلاعيّ وحازم القَرْطاجنّي وغيرهما، يجعلون الوزن أساساً للتفريق بين الشعر والنثر، وهذا ما جرى عليه جلّ النقاد العرب القدامى، فلا نجد أحداً منهم يفرق تفريقاً جوهرياً بين الشعر والنثر، فليس، في نظرهم، تضادٌّ مطلق بين الشعر والنثر، وإنّما تقوم العلاقة بينهما على أساس اتحاد في الموضوع واختلاف في الشكل. فهذا ضياء الدين ابن الأثير (ت:٦٣٧هـ)، وهو من النقاد المشارقة المعاصرين للفترة التي ندرسها، يذكر صراحة أنّ الفرق الحقيقي بين الشعر والنثر إنّما يتمثل في الوزن والقافية، فيقول: «... إنّ الشعر هو كلّ لفظ موزون مقفّى دلّ على معنى، والكلام المسجوع هو كلّ لفظ مقفّى دلّ على معنى، فالفرق يقع في الوزن لا غير»[5].

---

(١) ناقد إنجليزي معاصر، من كُتبه: معنى المعنى، ومبادئ النقد الأدبي، والنقد التطبيقي.

(٢) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١٩٩.

(٣) طه حسين وآخرون: التوجيه الأدبي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٤٩٦م، ص١٤٣.

(٤) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٢٨- ص٣٠، وأيضاً ص٣٧.

(٥) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ٣/ ص٢١٠.

ومع إقرارنا بأنّ الوزن عنصر أساسي في الشعر، فإننا نرى أنّه ليس كافياً ليكون أساساً وحيداً في التفريق بينه وبين النثر؛ لأنّ «الفَرْقَ بين القصيدة والتأليف النثري لا يمكن أن يكون في الأداة، بل إنّه ناجم عن طريقة امتزاج العناصر، وذلك بسبب اختلاف غاية كلٍّ منهما»[1].

ويبدو لنا أنّ حازماً القَرْطاجَنّي، وإن أعلى من شأن الوزن في الشعر، فإنه كان على وَعْي بأنّ الشعريّة في الشعر ليست بتأليف الكلام الموزون المقفّى فقط، ولذلك يأخذ على بعض شعراء عصره الذين إذا تأتّى للواحد منهم «تأليف كلام مُقَفّى موزون، وله القليل الغث منه بالكثير من الصعوبة بَأَى وشمخ، وظنّ أنّه قد سامى الفحول وشاركهم، رعونة منه وجهلاً، من حيث ظنّ أنّ كلّ كلام مقفّى موزون شعر[2]».

والتفريق بين الشعر والنثر استناداً إلى الوزن والقافية فقط تفريق شكليّ، لا يُعبِّر عن روح الشعر، الذي لا بدّ أن يتوافر فيه «الإيحاء والتعبير عن تجربة حتى يكون شعراً، فالشعر التعليمي، وإنْ كان موزوناً، لا يعدّ شعراً»[3]. كما أنّنا لو أضفنا وزناً معيناً إلى قصة من القصص فإنّ تلك القصة لا تصير قصيدة شعرية وإنّما تصير نظماً، وشتّان ما بين الشِّعر والنظم، «فكلّ شعر نظم، وليس كلّ نظم شعراً، وقد يشعر الناظم، وينظم الشاعر، بل الشاعر ناظم دائماً، وليس الناظم شاعراً في كل وقت»[4]. فإذا توافر في الكلام الوزن والقافية دون التأثير العاطفي كان الكلام نَظماً كألفية ابن مالك في النحو، وإذا توافر في الكلام التأثير دون الصورة الموسيقية المتمثلة في الوزن كان الكلام نثراً أدبيّاً نجده في رسائل الكتّاب، وبعض النصوص الوصفية والقصصية[5].

وللشعر اليوم، عند النقاد العرب والغربيين، تعريفات كثيرة متباينة، وهي - على تباينها- تتفق على أنّ الشعر خَلْق وإيحاء وتعبير عن تجربة، وقد جمع أدجار ألان بو[6]، في

(١) كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٦٠.

(٢) منهاج البلغاء: ص٢٧. بَأى: فَخَر وتعاظَم.

(٣) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (؟) ص٣٨٤.

(٤) طه حسين: حافظ وشوقي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١٠٤.

(٥) لمزيد من التفصيل في التفريق بين الشعر والنثر، انظر:
أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط٦، القاهرة: ١٩٦٠م، ص٢٩٥- ٣٠٨.

(٦) كاتب قصصي أمريكي (١٨٠٩م - ١٨٤٩م).

تعريفه للشعر، هذه العناصر فقال:«الشعر هو الخَلْق الجميل الموقّع، وأقوى عناصر الجمال فيه هي الموسيقى الكلامية؛ لأنها طريق السمو بالروح، وأعظم سبل الإيحاء»[1].

وخلاصة القول: إنّ مسألة تعريف الشعر، كانت وما زالت، مسألة متشعبة، اضطربت حولها الآراء؛ لأنها في الأصل تحاول تحديد شيء، ليس من طبيعته التحديد، ولذا لم يستقر رأي النقاد على تعريف الشعر، سواء بالنسبة للشعر العربي، أو لشعر الأمم الأخرى، وقد امتلأت كتب النقد ومباحثه بتعريفات كثيرة لا حصر لها[2]. «والباعث على كلّ هذا الخلاف هو اختلاف النظر إلى الشّعر، فهو يُرى، من ناحية، على أنّه وظيفة أساسيّة من وظائف الحياة، وجهد مبدع متكامل. ويُرى، من ناحية أخرى، على أنه عمل صناعي يقوم بحذق آلي خاص»[3].

(١) حسن جاد حسن: على هامش النقد الأدبي الحديث، القاهرة، ١٩٧٨، ص٤٨.

(٢) لمزيد من التفصيل في تعريفات الشعر، انظر:

جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص٣٧-٥٦. تشارلتون: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م، ص١-٥٣. وانظر أيضاً: كتاب العربي، الكتاب الثالث عشر، ١٩٨٦، ص٩٥- ١٠٤.

(٣)عبد الحميد يونس: الأسس الفنيّة للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٢٤.

ثانياً: حوافز الإبداع الفنّي

تحدّث النّقاد العرب القدامى عن مقوّمات الشخصية الأدبيّة، أو حوافز الإبداع الأدبي بالمصطلح الحديث في النقد. فقد جعل القاضي الجرجاني (ت:٣٩٢هـ) حوافز الإبداع أربعة، هي: الطَّبْع، والذكاء، والرواية، والدُّربة[١].

وللنّقاد الأندلسيين، في فترة دراستنا، جهد واضح في هذا الصدد، فقد قال أكثرهم بضرورة توافر الموهبة والطَّبْع في الشّاعر أوّلاً، ودَعَوا إلى دَعم الموهبة بالثّقافة والدُّربة أو الممارسة ثانياً. فحازم القَرْطاجنّي حدّد بوضوح مقوّمات الشخصيّة الأدبية، فقال: «وللأفكار تفاوتٌ في تصرُّفها في ضروب المعاني، وضروب تركيبها، ويُتقوّى على ذلك بالطبع الفائق، والفكر النافذ الرائق»[٢]. وكلمة (الطبع) في هذه العبارة تُقابل ما يُعرَف في النقد الحديث بالموهبة، أو ما نسميه بالاستعداد، وهو«مجموعة الخِصال النفسية التي تهيئ كلّ إنسان إلى مزاولة عمل ما في الحياة بإحسان وإتقان، أو هي القوة التي تُيَسِّر لمن وُجِدَت فيه سبل النجاح»[٣]. والطبع بهذا المعنى هو سرُّ النبوغ في ميادين العلم والأدب والفن، وهو الذي يجعل من إنسانٍ شاعراً ومن غيره ناقداً أو رسّاماً وهكذا.

وكلمة (الطبع) التي ذكرها حازم في عبارته السابقة وردت عند الكثيرين من النقاد العرب القدماء، من أمثال: الجاحظ، وابن قتيبة، وابن طباطبا، والقاضي الجرجاني وغيرهم[٤]. ولكنني لم أعثر – فيما اطّلعتُ عليه من كُتُب النقد العربي القديم – على تعريف صريح للطّبع غير تعريف حازم القرطاجني، الذي يقول

---

(١) انظر: القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٥-١٦.

(٢) منهاج البلغاء: ص٣٦.

(٣) إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م، ص٢٦٩.

(٤) انظر الجاحظ: البيان والتبيين، طبعة دار الفكر، بيروت ١٩٦٨، ١/ ص٣٥-٣٩.
وابن قتيبة: الشعر والشعراء، طبعة دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٤، ص٣٣-٤٤.
وابن طباطبا: عيار الشعر: ص٩، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م، وكتاب الوساطة: ص١٥.

فيه:«النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشِّعْرِيّ أن يُنحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قَوِيتْ على صوغ الكلام بِحَسْبِه عملاً»[١].

والكثيرون من النّقاد الأندلسيين، على اختلاف أزمانهم، ذهبوا إلى إطلاق البديهة والارتجال في الدلالة على الطبع، على الرغم من أنّ ابن بسّام الشنتريني[٢] قد استأنس بتفرقة حُذّاق النظر بين البديهة والارتجال، التي تجعل البديهة خاضعة للفكر والتأمل السريع، وتجعل الارتجال يجري مع الانهمار والتدفق، دون توقف قائله[٣]. ونقل ابن بسام في كتابه «الذخيرة«ما عدّه سابقوه عياراً للبديهة من تدفُق في القول، وإصابة الغرض، وتصرّف في دقيق المعاني[٤]. وألحَّ في حديثه عمّن ترجم لهم من الشعراء على قولهم الشعر بديهة وارتجالاً، فأبو مروان عبد الملك بن زيادة الطُّبْني[٥] «رفيع الطبقة في صناعة الشعر، كثير الإصابة في البديهة والروية»،[٦] وأبو الوليد إسماعيل بن حبيب[٧] «كان سديد سهم المقال، بعيد شأن الروية والارتجال»[٨]، وأبو محمد غانم بن الوليد[٩] «فريد عصره، ونسيج وحده، مُتَفَنّناً جرى في ميدان السَّبق، وكان من أهل الرويّة والبديّة»[١٠].

---

(١) منهاج البلغاء: ص١٩٩.

(٢) هو ابن الحسن علي بن بسّام الشنتريني (ت: ٥٤٢هـ)، من كُتُبه التي وصلَتنا كتاب " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" وهو موسوعة أدبية وتاريخية ونقدية في عدة مجلدات، حققه تحقيقاً يليق به الدكتور إحسان عباس(دار الثقافة، بيروت)، وكان هذا الكتاب مجالاً لعدة دراسات منها دراسة للدكتور حسين خريوش بعنوان: " ابن بسام وكتاب الذخيرة".

(٣) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة، ق٤م١ ص٣٦. وهذه التفرقة في: العمدة ١/ ص١١٩، فابن بسام ينقل عن ابن رشيق دون أن يذكر اسمه.

(٤) المصدر نفسه: ق١م١ ص١٦١.

(٥) ترجم له ابن بسام في الذخيرة: ق١م١ ص٣٥٣، وأورد جملة من أشعاره وأخباره، وانظر ترجمته في: المغرب في حلى المغرب: ١/ ص٩٢، ونَفح الطيب: ٢/ ص٤٩٦.

(٦) الذخيرة: ق١م١ص٥٣٦.

(٧) ترجم له ابن بسام في: الذخيرة ق٢ م١ ص١٢٤، وابن سعيد في: المغرب،١/ ص٢٤٥، توفي في حدود ٤٤٠هـ.

(٨) الذخيرة: ق٢م١ ص١٢٤

(٩) شاعر وكاتب من أهل مالقة توفي سنة ٤٧٠هـ، انظر: المغرب، ١/ ص٣١٧، والمطرب ص٨٤.

(١٠) الذخيرة ق١م٢ ص٨٥٤.

وقد أعجِبَ النقّاد ومؤرخو الأدب الأندلسيّون بالبديهة الحاضرة، وبالشعر الذي يُلقى لساعته، ويكون فيه الشعر ابن لحظته. فهذا ابن سعيد الأندلسي[1] (ت: ٦٨٥هـ) يعلي من شأن الارتجال في الشعر؛ لذلك كثيراً ما يُصدِّر مقطوعات الشعر لمن يترجم له بعبارة: «وله ارتجالاً»[2]. حتى إنّ الشَّقَندي[3] (ت:٦٢٩هـ) - في معرض مفاخرته بفضائل الأندلس - أشاد وفاخر بمقدرة الشعراء الأندلسيين على الارتجال[4].

ويرى ابن بسّام رأي ابن شُهَيْد (ت:٤٢٦هـ) في أنّ البديهة مِحَكّ الجودة، لذلك ينقل قوله: «وفيها (أي البديهة) يتبين تقصير المقصّر، وفَضْل السابق المبرز، إذا اصطكّت الرُّكب، وازدحمت الحلق، واستُعجل المقال، ولم توجد فُسحة لفكرة، ولا أمكنت نظرة لرويّة... فترى الجواد السابق إذ ذاك متشوِّفاً بأذُنه، باحثاً لكديد الإحسان بيده، طامح النَّظر، صَهْصَلِق الصهيل، وأهل الصنعة خُرس، لا يُسمع لهم جرس...»[5].

أمّا الرُّندي فيرى«أنّ الشاعر قد يُرتَج عليه، فَيُكْهَمُ حَدُّه، ويُصْلَدُ زنده، ولا يستطيع أن ينظم شيئاً، وقد يتأتّى له حُسن البديهة وجودة القريحة مما يُعجب منه»[6]، ونَقَلَ مثالاً على ذلك قصة أبي تمام بين يدي المعتصم، وفي حضور الفيلسوف الكندي، وهي قصة متداولة في كتب الأدب والنقد، وها نحن ننقلها - بإيجاز - عن كتاب «الذخيرة»، يقول ابن بسام: «ومن غريب البديهة خبر حبيب مع الكندي يعقوب، وقد أنشد أحمد بن المعتصم قوله:

إقدامُ عمرو في سماحةَ حاتمٍ في حِلْمِ أحنف في ذكاءِ إياسِ

(١) أبو الحسن علي بن موسى توفي سنة ٦٨٥هـ. مؤرخ وأديب وناقد، له عدة مؤلفات مطبوعة منها: " رايات المبرزين " و" عنوان المرقصات والمطربات " و" المغرب في حلى المغرب ".

(٢) انظر: ابن سعيد: القدح المعلى في التاريخ المحلى، ص٣٠ - ٣٢، وأيضاً: ص٣٧، ص٣٩.

(٣) أبو الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي، من آثاره النقدية رسالته في فضائل الأندلس، أوردها صاحب " نفح الطيب " وترجم له، انظر: نفح الطيب ٣/ ص١٨٦ وما بعدها.

(٤) انظر: نفح الطيب: ٣/ ص١٩٤.

(٥) الذخيرة: ق١م١ ص٢٤٥. صَهْصَلِق: صوت شديد، ورجل صهصلق الصوت: شديده، انظر: لسان العرب (صهلق).

(٦) الوافي في نظم القوافي: ورقة ١٠.

فقال له الكندي: ما صَنَعْتُ شيئاً، فإن الأميرَ أفضلُ ممن ذكرْت، وَمَنْ هؤلاء؟ وما قدرهم؟ فأطرق ثم قال:

لا تُنكروا ضربي له مَنْ دونه مثلاً شروداً في النّدى والباس
فالله قد ضَرَبَ الأقلَّ لنوره مَثَلاً من المِشكاة والنِّبراس

فتَعُجِّبَ من بديهته يومئذٍ؛ لأنه كان رجلاً مصنّعاً لا يجب أن يكون هذا من طبعه»[1].

وقد لاحظ المؤرخون حبّ الأندلسيين للشعر وقُدْرَتَهم على ارتجاله حفظاً ونظماً وفهماً وتذوقاً، من ذلك ما نقله صاحب »معجم البلدان«في وصفه لإحدى المدن الأندلسية، وهي مدينة (شِلْب) أنّه سمع ممن لا يحصى: «أنه قال: قَلَّ أنْ ترى من أهلها من لا يقول شعراً، ولا يعاني الأدب، ولو مررت بالفلاّح خلف فَدّانه، وسألتَه عن الشعر، قرَضَ من ساعته ما اقتَرَحْتَ عليه، وأيّ معنى طلَبْت منه»[2].

وفي الحقيقة إنَّ شيوع قول الشعر بين الأندلسيين بديهة وارتجالاً، ولا سيّما إذا كان على نحو من الانهمار والتدفق، إنّما يدُلُّ على قوة الموهبة التي تجعل الشاعر المرتجل مُتَمكِّناً من ناصية الشعر، وتجعل الشعر ينقاد له في سهولة ويُسْر.

وإذا كان حازم القَرطاجني قد أطلق على الموهبة اسم (الطبع)، فإنّه يُسَمّيها أيضاً (قوّة التشبه)[3] تارة، و(السجيّة) و(القريحة)[4] تارة أخرى، وهو يرى «أنَّ مَنْ له قوّة التّشبُّه المذكورة أَكْمَلُ في الصناعة ممن ليست له تلك القوّة[5]». وقوة التشبُّه تتفاوت في الشعراء، فمنهم من له قوة التشبُّه في جميع كلامه أو أكثره، ومنهم من لا ينسحب تأثير تلك القوة على جميع كلامه ولا أكثره، بل يكون ذلك في بعضه على سبيل الإلماع والنّدور. ومن توافرت لديه هذه القوّة فإنه ينفرد بالإبداع في كل غرض يتناوله من أغراض النّظم، من أمثال: الشريف الرضيّ، ومِهْيار الديلمي، وابن خفاجة الأندلسي، فهؤلاء وأمثالهم ليسوا في حاجة إلى عوامل خارجية تستثير مشاعرهم

(١)الذخيرة: ق٤م١ ص٣٧.
(٢)ياقوت الحموي: معجم البلدان، طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٥٥م، ٣/ ص٣٥٧.
وشِلْبْ مدينة غربي الأندلس بينها وبين شنترين خمسة أيام.(معجم البلدان: باب الشين واللام وما يثلثهما).
(٣)منهاج البلغاء: ص٣٤٢.
(٤)المصدر نفسه: ص٣٤١.
(٥)المصدر نفسه: المكان نفسه.

وتدفع شاعريتهم إلى القول والإبداع. وأمّا غيرهم ممن لا ينسحب تأثير تلك القوة التشبيهية إلاّ على الأقلّ من كلامه فهم الذين تحتاج تلك القوة فيهم إلى حَفْزٍ وتنشيط بأمور باعثةٍ على قول الشعر[١].

ويفيض حازم في الحديث عن الموهبة التي تكون علامة مُمَيّزة لكل شاعر مجيد، تُهَيْمن على إنتاجه، وتُخضعه لها، ولو حاول الخروج عليها، وهي - كما يقول حازم- : «لا تُدرَكُ بحرص، ولا تُنال بجهد، بل قد يُمْنَعُها الحريص، ويُمْنَحُها غير الحريص»[٢]. ويستدل حازم على أثر هذه القوة بالشاعرين جرير والفرزدق، فإن جريراً، على عفة نسيبه، في غاية الرّقة، وحُسن الأسلوب، والفرزدق، على عهره وشدّة ولوعه بالنساء، نسيبه في نهاية الجفاء، وقُبْح الأسلوب، مع حرصه على أن يُرِقَّه ويُحَسّنَ أسلوبه[٣].

والقول بالموهبة والطبع في الشعر قديم، قال به أرسطو: «... ولهذا فإنّ الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة، وذوي العواطف الجيّاشة»[٤]. وقال به هوراس، الذي تساءل: «هل الشعر الناجح نتاج الطبيعة أم الفن؟»[٥] وأجاب هو نفسه قائلاً: «لَسْتُ أَتَبيّن ماذا يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحةٍ وافرة من الموهبة الفطرية، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل، إنّ أحدهما لَيُلِحُّ في طلب الآخر، ويعاهده على صداقة باقية»[٦].

وما نجده في كُتُب النقد العربي الحديث في هذه المسألة لا يكاد يخرج عما وجدناه عند النقاد العرب القدامى، وليس أدل على ذلك من قول نازك الملائكة: «إنّ الدراسة في ذاتها لا تستطيع أنْ تخلق الشاعر؛ لأن الشعر موهبة وفطرة منفصلة عن الدراسة، غير أن الموهوب لا يستطيع أنْ يَكْمُلَ شعرياً من دون دراسة»[٧].

---

(١) انظر التفصيل في: منهاج البلغاء، ص٣٤٣.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) انظر المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٤) أرسطو:فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة:١٩٥٣م،ص٤٠٩.

(٥)و(٦) هوراس: فن الشعر، ترجمة لويس عوض، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٧م، ص٩٤.
وهوراس شاعر وناقد لاتيني (٦٥- ٨ق.م)

(٧) نازك الملائكة: محاضرات في شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العالية،القاهرة،١٩٦٥، ص٢١٧.وانظر أيضاً: يوسف بكار:بناء القصيدة العربية،دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٧٩م،ص٥٤.

وإذا كان النقاد الأندلسيون قد شُغِفوا بالبديهة والارتجال، فإنّ هذا لم يمنعهم من الالتفات إلى الصنعة الفنيّة، التي تعزز البديهة، وتقوّي الموهبة؛ ولذلك نجد كثيرين منهم يدعون إلى تثقيف الشعر وتنقيحه. ومن أجل ذلك عُدّ ابن الأبار من الشعراء المحسنين المتقنين؛ لأنه «كان يَنْتَخِل الشعر، ويتصرّف في الصنعة»[1]. ويطلب الرُّنْديّ من الشاعر أن يُنَقّح شعره، «ولا يذهب فيه إلى الاستكثار، وإذا فرغ من شعره، تَثَبَّت في أمره، فَتأمَلَه مرتين، ورجع البصر فيه كرّتين،... وينبغي أن يعرض كلامه على من يثق بمعرفته ونصيحته؛ فإنّ الإنسان لا يرى عيب نفسه، والمرء – كما قيل- يُفْتَنُ بابنه وشِعرِه»[2].

وبمقارنة عبارات الرّندي السابقة بما جاء في كتب النقد العربي القديم نجده قد استقى كثيراً من معانيه من فصل عَقَدَه ابن رشيق بعنوان:«باب في آداب الشاعر»[3]، وباب آخر عَنْون له بـ«باب في عمل الشعر وشحْذ القريحة له»[4]. وهذا الذي نقول به من اعتماد الرُّندي على كتاب »العمدة«أشار إليه بعض الدارسين المحدثين، الذين تنبهوا إلى نَقل الرُّندي وتلخيصه لكثير مما جاء في كتاب «العمدة»[5].

وكان الدكتور إحسان عباس، قد نبّه إلى اعتماد الأندلسيين على كتاب «العمدة» فقال: «... وكانت الأندلس قد أنفقَتْ عهداً طويلاً، وهي تستمد مقاييسها النقدية من المشرق، فلمّا جاء دورها في النقد الأدبيّ، وَجَدَتْ أكثر زادها في عمدة ابن رشيق»[6].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ دعوة الرُّندي إلى تنقيح الشعر، وإعادة النظر فيه- على النحو الذي ذكره- تُذكّرنا بمرحلة التثقيف والتهذيب التي دعا إليها ابن طباطبا في حديثه عن مراحل نَظْم القصيدة؛ لتخرج القصيدة في صورتها النهائية سليمة من الشوائب والعيوب[7].

(١) الذخيرة: ق٢م١ ص١٣٥. وابن الأبار هو أحمد بن محمد الخولاني الإشبيلي توفي سنة ٤٣٣هـ.

(٢) الوافي في نظم القوافي: ورقة٩.

(٣) العمدة: ١/ ص١٧١.

(٤) المصدر نفسه: ١/ ص١٧٨.

(٥) انظر محمد رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٤٥٥.

(٦) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن العاشر الهجري) ص٤٩٧.

(٧) انظر: عيار الشعر، ص٥.

والدعوة إلى تنقيح الشعر قديمة في عالم الأدب، ومذهب عام في أكثر آداب الأمم، فهوراس يقول: «ازدروا قصيدة لم تتناولْها الأيام الطوال والإصلاح المتوالي بالصقل عشرات المرات، ولم تُهَذّب كظفر قُصَّ قصّاً مُحْكَماً»[1]. وفي الأدب العربي فإنّ مدرسة التصنيع والتنقيح قديمة، ومن أعلامها منذ الجاهلية: زهير والحطيئة، الذي أثبت له الجاحظ رأيه «خير الشعر الحَوْليّ المنقّح»[2]. وسميّ أصحاب هذا المذهب بعبيد الشعر؛ لشدّة ميلهم إلى تجويد صنعته[3].

ويرى حازم أنّ الطبع وحده لا يكفي للخَلْق الشّعري، وإنّما ينبغي«أنْ تُقَوّيه الرواية والمعرفة بجميع ما يُحتاج إلى معرفته في هذه الصناعة من حفظ الكلام والقوانين البلاغية»[4]. ويزيد حازم الأمر وضوحاً عندما عدّ الرواية شرطاً من شروط الشاعر المجيد، وضرورة من ضرورات الشعراء المحدثين، حيث يقول:«وأنت لا تجد شاعراً منهم (أي القدماء) إلاّ وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، وتَعلّم منه قوانين النظم»[5]. ونفهم من الرواية عنده أنها تعني الثقافة والاطّلاع، كما أنها تعني الدراسة والحفظ، بدليل أنّه مثّل على ذلك بالشعراء ورواتهم:«فكُثيّر أخذ الشعر عن جميل، وأخذه جميل عن هُدبة بن خشرم، وأخذه هُدبة عن بشر بن أبي خازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذه زهير عن أوس بن حجر، وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين»[6].

وبعد أن ذَكَرَ حازمٌ عدداً من الشعراء الرواة، قال مُتسائلاً:«فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلّم الطويل، فما ظنّك بأهل هذا الزمان؟»[7]. وحازم يقصد بذلك شعراء عصره، الذين «تجد الآن الحريص منهم على أن يكون من أهل الأدب المتصرّفين في صَوْغ قافية أو فقرة، يرى وصمة على نفسه أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم مَعلّم أو تبصير مُبَصّر»[8].

(١) هوراس: فن الشعر، ص٦٦.
(٢) البيان والتبين: ١/ ص١٤٠.
(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٤) منهاج البلغاء: ص٣٥.
(٥) المصدر نفسه: ص٢٧.
(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه. والشعراء المذكورون لكل منهم ديوان شعر مطبوع عدا هدبة بن خشرم، شاعر إسلامي قتل زمن معاوية بن أبي سفيان.
(٧)و(٨) المصدر نفسه: ص٢٧.

ولم يكن حازم القرطاجني بِدعاً بين النّقاد الأندلسيين في فترة دراستنا ممن عَدّوا الرواية من مقومات الشخصية الأدبية، فهذا ابن بسام يركز في حديثه عمّن ترجم لهم من الشعراء والكُتّاب على حِفْظِهم وروايتهم، فأبو عبد الله محمد بن مالك[1] «صدْرٌ أديب، ذو حفظ كثير، وأدب غزير».[2] وابن السرّاج الشنتريني[3] (ت:٥٥٠هـ) يبيّن أهمية المحفوظ في تعزيز المَلَكة، وإدراك أسباب البلاغة، فيقول: «ويجب على من حاول هذا الفن أن يستكثر من المعلومات لتعزّز مواده، ويعلم ما يَحْسُن من تركيبها، وما يقبح؛ ليأتي الحَسَن، ويتجنّب القبيح»[4]. وهو يرى أنّ النظر في كلام البلغاء، بعد تحصيل مقدماتها ومعرفة أدواتها، يساعد في تكوين البليغ، فيقول: «إنّ من أعون الأشياء على البلاغة بعد تحصيل مقدماتها، والتصرف فيما يجمل من أدواتها، أنْ ينظر في أنحاء كلام البلغاء، ومذاهب المتأخرين من فحول الشعراء، كالحسن وأبي تمّام، وابن الرومي، وعبد الله بن المعتز، والمتنبي». وتأكيداً منه على أهميّة الرواية والحفظ في صقل الموهبة فقد أكثر من إيراد النّصوص والنّماذج والشواهد، وذكر من ذلك «ما يكفي اللبيب ويُقْنِع، ويستبصر به الأريب ويَنْتَفِع»[5].

ويدعو ابن دِحْيَة[6] (ت: ٦٣٣هـ) الأدباء إلى الاطّلاع على آثار السابقين، وتَعَرُّف مقاصد فحول الشعراء، لأن ذلك «يعين الشادي في الأدب المحاول لنظم الشعر على نظم جيّده»[7]. وأعلى مراتب الشعراء – عند الرُّندي – الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيّد من شعر غيره[8].

والنّقاد العرب، قبل فترة دراستنا، أدركوا أهمية الرواية والحفظ في تهذيب الطبع وصقل الموهبة، وربما كان الأصمعي (ت: ٢١٦هـ) من أقدم من عرفوا هذا ووعوه

---

(١) هو محمد بن مالك الغرناطي، من أدباء القرن الخامس الهجري، ذكره ابن بسام في " الذخيرة" ق١م٢ ص٨٠٥ وأورد فصلاً من نثره ومختارات من شعره.

(٢) الذخيرة: ق١ م ص٨٠٥.

(٣) أبو بكر محمد بن عبد الملك الشنتريني، المعروف بابن السراج، من كتبه المطبوعة: " المعيار في أوزان الأشعار" و" الكافي في نظم القوافي".

(٤) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٤٣٥ نقلاً عن: جواهر الآداب (مخطوطة الإسكوريال).

(٥) المرجع نفسه: ص٤٣٦، نقلاً عن جواهر الآداب (مخطوطة الإسكوريال) ورقة ١.

(٦) أبو الخطاب عمر بن حسن، مؤرخ وعالم باللغة والنحو، من كتبه " المطرب من أشعار أهل المغرب". حققه الأستاذ إبراهيم الأبياري، انظر ترجمته في كتاب " المطرب": (مقدمة المحقق).

(٧) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص٥٧.

(٨) انظر: الوافي في نظم القوافي: ورقة ٩.

عندما قال: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً، حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ...»[1]، ومِثْلُ هذا أو قريب منه نجده في «عيار الشعر»لابن طباطبا، وفي «الوساطة» للقاضي الجرجاني[2].

والرواية عند النقاد الأندلسيين، كما هي عند نقّاد العرب القدامى، يَعُدُّها النقاد المعاصرون من الأسس المكتسبة في عملية الإبداع، أو ما يطلقون عليه اسم «الإطار الشعري»، وهو بأبسط معانيه «الاطّلاع على آثار السابقين، وكثرة القراءة، والتزود بثقافة كافية»[3]؛ لأنه «إذا لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة، أجهد عقله في اكتسابها، لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنيّة الخالدة، التي تطوي الدهور طيّاً، بدون أن تفقد روعتها، بل تزداد جمالاً كلّما اتّسعت آفاق الإنسان الثقافية، وأصبح أوسع فهماً، وأنفذ بَصَراً»[4].

ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا: إنَّ دعوة صاحب «المطرب من أشعار أهل المغرب»إلى الاطّلاع على آثار السابقين[5] قريبة في اللفظ والمعنى مما دعا إليه أحد النّقاد المعاصرين، عندما قال: «يليق بالشّادين المبتدئين أن يتدارسوا آثار غيرهم، وأن يختاروا الأجود منها؛ ذلك لأن الفكرة والذاكرة يفيدان الشحذ والدُّربة من استيعابهما لأمور الآخرين، أكثر مما يفيدان ذلك من نتاج صاحبهما»[6].

والنقد الحديث يعير أهمية كبرى لاطّلاع الأديب على أعمال من سبقوه. فالناقد ادواردز[7] يرى أنّ الشاعر لا يكتب نفسه، وإنّما هو محتاج إلى قراءة غيره؛ لأن هذه القراءة تمده بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصّلها بنفسه... فهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنساني ولا يستطيع أيّ فنان أن يستغني عنها»[8]. ويرى الشاعر الإنجليزي بن جونسون[9] أنّ من

(١) العمدة: ١/ ص١٩٧- ١٩٨.
(٢) انظر: عيار الشعر، ص٤، والوساطة، ص١٦.
(٣) بناء القصيدة العربية: ص٥٤.
(٤) يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، ط٦، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩، ص ٢٤٨.
(٥) انظر: المطرب ص٥٧، وانظر أيضاً: ص٤٧ من هذه الدراسة.
(٦) ديتشس، دافيد: مناهج النقد الأدبي(بين النظرية والتطبيق) ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م، ص٢٧٠.
(٧) ناقد إنجليزي معاصر، صدر له سنة ١٩٣٣ كتاب نقدي بعنوان: Plagriarism, The Minority Press
(٨) محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨، ص٢٥٨.
(٩) شاعر غنائي إنجليزي، وهو من معاصري شكسبير، توفي سنة ١٦٣٧م.

شروط الكتابة الجيدة: القراءة لأحسن المؤلفين، والاستماع لأحسن المتكلّمين[١]. ويقول ت. س. إليوت: «إنّ عقل الشّاعر يجب أن يكون كالمغناطيس، يجذب الأفكار والصُّور والانفعالات ممّا يقرأ»[٢].

ولم يُغْفِل النقاد الأندلسيون في هذه الحقبة الحديث عن عنصر «الدُّربة» أو «الممارسة» التي تُسهم في تنظيم الإطار الشعري، وتزيد من قدرته[٣]. فحازم القرطاجنّي، في حديثه عن الرواية والشعراء الرواة، استدرك على نفسه بِذِكْر الدُّربة أو ما سمّاه هو كثرة المزاولة[٤]. والدُّربة عنده – كما هي عندنا – تعني التدرُّب على العمل الفني. فالشاعر لا يصبح مُجيداً بالموهبة والرواية فقط، إذ لا بد من دراسة الآثار الشعرية، ثم التدرُّب على النظم. ويؤكد حازم أنّ الطبع يستند إلى التدرّب على قول الشعر؛ لأنه «قد يحصل للشاعر بالطبع البارع، وكثرة المزاولة مَلَكَةٌ يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء، حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات، وإن كانت لا تَتَحصَّل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة»[٥]. وهو يرى أنّ محاكاة الأوائل ومجاراتهم تسوق الشاعريّة إلى الإبداع؛ لأنّ الطبع لا يُصقل بغير دُرْبة، فقد كان الشعراء يروون شعر غيرهم ويلازمون الفصحاء[٦].

أمّا ابن خفاجة الأندلسي فإنّه صرّح بذكر شعراء المشرق الذين سار على طريقتهم، والتزم نهجهم، فقال في مقدمة ديوانه:«ما تَصَفّحْتُ مثل شعر الرَّضيّ، ومِهيار الديلمي، وعبد المحسن الصّوريّ، ومن حذا حذوه، وأخذ مأخذه، حتى تملّكني من تلك المحاسن الرائعة الرائقة والألفاظ الشفافة الشائقة ما يناسب بُرْدَ الشّباب رِقّة، وبَرْدَ الشراب رَيْقَة. فما كان إلا أن ملتُ إليه (الشعر) وأقبلتُ عليه أروّقُه وأرَوّيه، وأحاول التشبُّه بواحد واحد فيه».[٧] وضرب لنا ابن خفاجة عدّة أمثلة في مقدمة

(١) مناهج النقد الأدبي (بين النظرية والتطبيق) ص٢٦٩.

(٢) إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م، ص٣١٨.

(٣) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م، ص١٧٨.

(٤)و(٥) منهاج البلغاء ص١١١.

(٦) المصدر نفسه: ص٢٦.

(٧) ابن خفاجة: ديوان ابن خفاجة، (المقدمة) ص٦. والرضي هو محمد بن الحسين (ت:٤٠٦ هـ) المعروف بالشريف الرّضي، له ديوان شعر مطبوع، ومهيار الديلمي توفي سنة ٤٢٨هـ، وله ديوان شعر مطبوع أيضاً، أمّا الصّوري فهو عبد المحسن بن محمد بن أحمد المتوفى سنة ٤١٩هـ، ولقب بالصّوري نسبة إلى مدينة صور ببلاد الشام.

ديوانه أو في صلبه، مما قاله ناظراً إلى أولئك الشعراء الذين أشار إليهم، مما يدُلّ على أن التدرب والاحتذاء كان حافزاً من حوافز الإبداع الشّعري عنده، وكان يقدم لبعض قصائده بعبارات من مثل قوله: «قال يتغزّل في طريقة عبد المحسن الصّوريّ»، وقوله: «وهذا بعض ما نقْتفيه من طريقة مهيار ونحتذيه»، وقوله:«وهذا بعض ما نُحَوِّم عليه ونَحِنُّ إليه من مسلك الموسَوِي الرَّضيّ»[1].

ولكن ابن خفاجة الأندلسي لم يكن يترسم طريق أولئك الشعراء عن عمًى، أو يفتتن بهم فتنة تحجب عنه رؤية معايبهم، ولكنه كان يُعْمِل عقله وذوقه في شعرهم، فإذا به يحتذيهم، وينسج على منوالهم، ويخرج من احتذائه لهم، وتَدَرُّبه على طرائقهم بمذهب خاص به؛ عرف له خصائصه ومزاياه النقاد القدامى والمحدثون من الدارسين والباحثين[2].

ولا شك أنّ كثرة التمرُّس بالشيء، والمداومة عليه، تكسب المرء خبرةً به، وتصقل طبعه، وبالتالي تزيد من قدراته وإمكاناته، ولا غرابة أن نجد بن جونسون ينبّه إلى أهمية المِران ، ويلحّ عليه كثيراً ، ويطالب الشاعر به إلى جانب الكمال في الطبع[3]. ويرى أنّ من شروط الكتابة الجيدة: الإكثار من المران، وأن يأخذ الكاتب نفسه بالدُّربة في تكوين أسلوب لنفسه[4].

ونجد من النُّقاد الأندلسيين، في الفترة التي ندرسها، مَنْ بَحَثَ في الدواعي والبواعث التي تساعد الشاعر على نظم الشّعر. فالرُّندي يخصص باباً في كتابه «الوافي في نظم القوافي» يستهله بقوله: «وينبغي لمن يروم عَمَلَ الشِّعر أن يتحرى أوقات الفراغ، وأمكنة الخلوة، ولا يعمل شيئاً من الشعر حتى يشتهيه، فإن الشهوة نِعْمَ المعين. وإذا سئم فليُرِح نفسه، ولا يُكْرِه طبعه»[5]. والحديث عن أوقات خاصة لنظم

(١) ديوان ابن خفاجة: ص١٢-١٧، وأيضاً ص٦٧.

(٢) منهاج البلغاء: ص٣٤٣، وانظر أيضاً: ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، ط١، لجنة البيان العربي، ١٩٦٢، ٤/ ص١٢٨٩، وشوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط٨، دار المعارف بمصر، ص٤٤٤ - ٤٤٦.

غارسيا غومس: الشعر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، ط٣، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٥٨.

(٣) انظر: مناهج النقد الأدبي (بين النظرية والتطبيق) ص٢٧٦.

(٤) المرجع نفسه: ص٢٦٩.

(٥) الوافي في نظم القوافي: ورقة ٩.

الشعر نجده عند ابن قتيبة من قبل، حيث قال: «وللشاعر أوقات يُسرع فيها أتِيُّه، ويَسْمَحُ فيها أبِيّه: منها أوّل الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء،... ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر، ورسائل الكاتب»[1]. وقد أفرد ابن رشيق لهذه البواعث والدواعي باباً بعنوان«باب عمل الشعر وشحذ القريحة له» أورد فيه كثيراً من آراء النقاد العرب القدامى[2].

وللنّقاد والأدباء المعاصرين من عرب وغربيين أقوال مختلفة في أوقات النظم[3]، على الرغم من صعوبة تحديد وقت معيّن لقول الشعر؛ لأن بواعث الشعر وأوقاته تختلف من شاعر إلى آخر، ولا يمكن ضبطها بحيث نستخلص منها قاعدة مطّردة، يقول شاعر معاصر: «ليس لي شرط خاص في نظم الشعر، فقد أنظمه والمعدة مملوءة... وقد يجيئني وأنا في غمرة الناس في مقهى من المقاهي، وسواء على محاسن الطبيعة أم غيرها، إنّما أكثر ما أقول الشعر في الخلوة والعُزلة»[4].

وقد كان صاحب «منهاج البلغاء» من أكثر النقاد الأندلسيين، بل ومن أكثر النقاد العرب القدامى تفصيلاً في الحديث عن بواعث الشعر، وعوامل إبداعه، فقد استهلّ كتابه بالحديث عن الأغراض الباعثة على قول الشعر، وسمّاها أغراضاً أوّل[5]. وعوامل الإبداع، وبواعثه – عنده- قسمان:

عوامل خارجية، وهي ثلاثة عوامل[6]:

١. **المهيّئات:** وأهمها البيئة ذات الهواء المعتدل، والمَطعم الطيِّب، والمناظر الجميلة، والنشأة بين الفصحاء الذين دُرّبوا على الإحساس بالإيقاع، وحِفظ الكلام الفصيح.

٢. **الأدوات:** وتنقسم إلى العلوم المتعلّقة بالألفاظ، والعلوم المتعلقة بالمعاني.

٣. **البواعث، وهي نوعان:** أطراب وآمال، فالأطراب كعوامل الحنين، والآمال كالاستشراف إلى العطاء، وما أشبه ذلك.

---

(١) الشعر والشعراء: ص٣٥.

(٢) العمدة: ١/ ص١٧٨- ١٨٨.

(٣) انظر: بناء القصيدة العربية، ص ٨٦- ٩١.

(٤) شفيق جبري: أنا والشعر، منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩، ص٦٦.

(٥) منهاج البلغاء: ص١١.

(٦) المصدر نفسه: ص٤٠-٤١.

أما العوامل الداخلية التي لا بد منها لكمال الإبداع فهي توافر ثلاث قوى لدى الشاعر، وهي[1]:

١. **القوّة الحافظة:** وذلك بأن تكون خيالات الفكر منتظمة متمايزة، تعرف طبيعة الموضوع، الذي يُقْبِل عليه الشاعر، فتزوّده بالتصوّر المناسب، دون أن تشتبه عليه أوصاف الأشياء وخيالاتها.

٢. **القوّة المائزة:** وهي التي يُمَيِّز بها الشاعر ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يَصِحّ مما لا يصحّ.

٣. **القوّة الصّانعة:** وهي التي تربط أجزاء الألفاظ والمعاني، والتركيبات النظمية، والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرُّج من بعضها إلى بعض.

ويرى حازم أنّه إذا اجتمعت هذه القوى معاً في شاعر أطلق عليها «الطبع الجيّد»، والطبع الجيّد[2] يعني الموهبة المدرّبة. وهذا يعني أن الشعر تشترك في إبداعه جوانب لا واعية (الموهبة)، وجوانب واعية، وهي القوى النفسية التي تسند الموهبة، وهي عند حازم (القوة الحافظة، والمائزة، والصانعة). ونجد من الدارسين المحدثين من ذهب إلى أنّ في حديث حازم عن هذه القوى تفريقاً بين الخيال الصحيح والخيال الكاذب في الشعر، أو بين الخيال والوهم، وهذا ما أولاه النقد الحديث اهتماماً كبيرا[3].

ولم يقتصر حديث حازم على هذه القوى الثلاث الرئيسة، وإنّما أشار إلى عشر قوى فكرية أخرى، واهتداءات خاطرية، تتفرّع عن هذه القوى الرئيسة، وتتفاوت فيها أفكار الشعراء، وقد فصّل حازم القول فيها، وحدّد لكل منها مجالها ووظيفتها، ومنها: «القوّة على التشبيه فيما لا يجري على السجيّة، ولا يصدر عن قريحة،بما يجري على السجيّة ،ويصدر عن قريحة. والقوّة على تَصَوُّر صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة، ومنعطفها من نسيب إلى مدح... والقوّة المائزة حُسْن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام، وبالنسبة إلى الموضع الموقّع فيه الكلام...»[4].

---

(١) منهاج البلغاء: ص٤٢، ولمزيد من التوضيح، انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٥٤٤.

(٢) المصدر نفسه: ص٤٣.

(٣) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي (من القرن الرابع إلى القرن الثامن الهجري) ص١٩٦. وانظر أيضاً: د.منصور عبد الرحمن: مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم، ص٨٠.

(٤) انظر التفصيل في: منهاج البلغاء، ص٢٠٠ وما بعدها.

وفي الحقيقة إنّ حديث حازم عن البواعث الشعرية التي تسند الموهبة حديث متميّز عميق، يختلف عمّن سبقه من النقاد ممن بحثوا في مثل هذه القضية من أمثال: ابن قتيبة، وابن رشيق، وهو فهم يرتكز على توغُّل في الجوانب الانفعالية التي تكمن في نفس الشاعر.

وهكذا فالطبع والرواية والدّربة هي حوافز الإبداع الأدبي عند أكثر النُّقاد الأندلسيين، في فترة دراستنا بعامة، وعند حازم القرطاجنّي بخاصّة، فهو وإن كان مسبوقاً إلى التنبّه إليها، إلا أنه كان سبّاقاً في التركيز عليها. فقد خصص صفحات من كتابه «منهاج البلغاء» تحدَّث فيها عن الطبع والمَلَكَة الشعرية[1]، وفصّل القول فيما يُقَوِّمها من قوى واستعدادات، حتى ليمكننا القول: إنّ حازماً حدَّد مقوّمات الشخصيّة الأدبية بأفضل مما فعل النقاد قبله؛ لأنه شرح دور كل منها في عملية الإبداع الأدبي وصُنْع الأدب.

وبمقارنة آراء حازم وأقواله في الإبداع والموهبة بآراء النقاد في العصر الحديث نجد أنه قد وعى حوافز الإبداع وعياً قريباً مما وصل إليه النقاد المعاصرون. فقد أكّدوا – كما أكّد من قبل- أنّ الموهبة وحدها لا تكفي، ما لم تُرافقها الدراسة والتدرُّب والممارسة؛ لأنّ «الإلهام الفني هو عصارة الجهد العنيف بين دوافع واعية، وأخرى لا واعية، وهو خلاصة الجهود الطويلة التي اتّصَلَ فيها الفنان بآثار أسلافه، وجعلها مصدر إلهامه»[2].

وفي رأينا إنّ أهمية أقوال حازم في الإبداع ومُقَوّمات الشخصية الأدبية، لا تأتي من حيث موافقتها أو مخالفتها لآراء النقاد المعاصرين، فليس لنا أن نطالب حازماً بأكثر مما فهمه، وبأوضح مما قاله. وإنّما تتضح أهمية آرائه في أنّ صاحبها من أكثر النقاد العرب القدماء تفصيلاً في هذا الموضوع. ومع ذلك فبحسبه، وهو ابن القرن السابع الهجري، أن يكون قد التقى في كثير من آرائه بآراء النقاد المعاصرين من عرب وغربيين، وقد أشرنا إلى ذلك في مواضعه.

(١) منهاج البلغاء: ص٣٦ – ٤٠، ص١٩٩- ٢٠٢، ص٣٤١ – ٣٤٤.

(٢) لمزيد من التفصيل انظر: د. محمود السمرة: مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت(؟) ص٧١- ٩٥.

ثالثاً: المفاضلة بين الشعر والنثر:

موضوع المفاضلة بين الشعر والنثر، والعلاقة بينهما، من المسائل التي دار الجدل حولها في حلقات النقاد، كما أنها من أهم المشكلات التي كانت تجول في أذهان المفكرين في القرن الرابع الهجري[1]. فالمرزوقي (ت: ٤٢١هـ) فضّل النثر على الشعر[2]، في حين مال الحاتمي (ت: ٣٨٨هـ)، وابن رشيق(ت:٤٦٣هـ) إلى تفضيل الشعر وتقديمه[3].

وفي فترة دراستنا نجد ثلاثة من النقاد الأندلسيين، يتناولون هذا الموضوع، ويشغلون به، وهم: ابن بسام الشنتريني، ومحمد بن يوسف السَّرَقُسْطيّ (ت:٥٣٨هـ)، وابن عبد الغفور الكلاعي[4].

أمّا ابن بسام فلا يقف طويلاً عند موضوع المفاضلة، ولا يفرد له فصلاً خاصاً. ولكنّنا نستطيع أن نتعرّف موقفه من خلال توضيحه للمنهج الذي اعتمده، وسار عليه في «ذخيرته» فقال: «وبدأت بِذِكْر الكُتّاب؛ إذْ هم صدور في أهل الآداب»[5]. فهو يعتبر الكُتّاب أرفع شأناً، وأجلّ منزلة من الشعراء؛ لذلك يبتدئ بهم.

وفي توضيح المنهج الذي اتّبعه في تأليف «ذخيرته» نجده يلجأ إلى التمثيل لطريقته في الترتيب، مُطَبّقة على إحدى المناطق الجغرافية الأندلسية، وهي قرطبة، فيقول: «فأوّل ما ذكرتُ من أهل قرطبة مَنْ كان بها من ملوك قريش، في المدة المؤرخة من أهل هذا الشأن، ثم من تَعلّق بسلطانهم، أو دَخَل في شيء من شأنهم، وتَلَوّثهم

(١) لمزيد من التفصيل، انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٢٣٢ – ٢٣٥.

(٢) انظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١، القاهرة، ١٩٥١م، ١/ ص١٦-١٨.

(٣) الحاتمي: حلية المحاضرة، تحقيق هلال ناجي، بغداد، ١٩٧٨، ج١/ ص٢١- ٢٧. وانظر أيضاً كتاب " العمدة": ج١ ص٧.

(٤) جعل الدكتور مصطفى عليان هؤلاء الثلاثة في نقاد القرن الخامس الهجري، وذلك في كتابه: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري ص٥٤٠، والأصح أنهم من نقاد القرن السادس، وإلى مثل هذا ذهب النقاد المحققون من أمثال الدكتور إحسان عباس في كتابه: " تاريخ النقد الأدبي عند العرب" ص٥٠٠ – ٥١١.

(٥) الذخيرة: ق١م١ ص٣٢.

بالكتّاب والوزراء، ثمّ بأعيان الشعراء...[1] «وقد التزم في منهجية ترتيبه لتراجم كتابه بتقديم الكتّاب على الشعراء. وعندما كان يترجم لأديب يجمع بين الشعر والنثر – وهم كثيرون في كتابه- فإنه كان يورد شيئاً من نثره أوّلاً، ثم يتبعه بأبيات من شعره، وقد تمسك بذلك حتى في حديثه عن الأدباء، الذي كانت شهرتهم في مجال الشعر، كابن زيدون، وابن دراج القسطلي، وابن خفاجة الأندلسي، وغيرهم. فكان يبدأ الحديث عن نثرهم أوّلاً، ويورد فصولاً منه، ثم ينتقل إلى مختاراتهم الشعرية. فعلى الرغم من أنّ ابن درّاج القسطلي كان «لسان الجزيرة شاعراً وأوّلاً، حين عدّ معاصريه»[2] إلاّ أنّ صاحب «الذخيرة» يبدأ بفصول من نثره، ثم ينتقل إلى مجموعة من قصائده[3]. وكذلك ابن خفاجة، فهو – عند ابن بسّام- :«الناظم المطبوع الذي شهد بتقديمه الجميع... ومن شعره ما يبطل السحر، ويعطّل الزّهر»[4]، ولكنّ شاعريته لم تشفع له بتقديم شعره على نثره.

وابن بسام الذي جمع في موسوعته «الذخيرة»آلاف الأبيات من الشعر، يتحدث عن الشعر فيقول: «... وما لي وله، وإنّما أكثره خدعة محتال، وخلعة مختال، جِدُّه تمويه وتخييل، وهَزْله تدليه وتضليل»[5].

وقد تساءل الدكتور إحسان عباس قائلا:«ولا ندري أكان ابن بسام حقّاً لا يؤمن بالشعر؟ أم كان يُداري نظرة سائدة في زمانه إلى الشعر حين قال: جِدُّه تمويه وتخييل، وهَزْله تدليه وتضليل».[6] ونحن نتساءل أيضاً: إذا كان الشعر – عند ابن بسام – جِدُّه تمويه، وهزله تدليه، فلماذا أجهد ابن بسام نفسه بجمعه واختياره وتَقْليبه؟ وعدّ الدكتور إحسان عباس موقف ابن بسام من الشعر من الأخطاء التي وقع فيها عند التطبيق[7].

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص٦٢ وما بعدها.

(٣) المصدر نفسه: ق٣م٢ ص٥٤٢.

(٤) المصدر نفسه: ق١م١ ص١٨.

(٥) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٦) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٠٢ وعبارة ابن بسام في: الذخيرة: ق١م١ ص١٨.

(٧) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، نشرة دار الثقافة، بيروت، ص٩٩.

وفي الحقيقة إنّ ابن بسام، بموقفه من الشعر، قد ناقض نفسه، ويقوّي ذلك عندنا أنّه لم يكتف بما جمعه من شِعْر في موسوعته «الذخيرة»، وإنما -كما ذكر- جمع واختار شعر عدد من الشعراء، منهم: أبو محمد بن عبد الجليل بن وهبون في كتاب سماه «الإكليل المشتمل على شعر عبد الجليل»، وأبو بكر بن عمّار في كتاب عَنْوَنَ له بـ«نخبة الاختيار من أشعار ذي الوزارتين أبي بكر بن عمّار»،[1] ومن يجمع ويختار هذا الكمّ من الشعر، وهو لا يؤمن به، لا شك أنّه يناقض نفسه.

أمّا محمد بن يوسف السَّرقسطي فقد شغل نفسه بمناقشة هذه القضية: أيّهما أسبق؟ وأيهما أفضل؟ وخصّ موضوع المفاضلة بمقامة من مقاماته اللزومية[2]، حيث نَسّق محاورة طويلة بين أنصار الشعر، وأنصار النثر، وجعل كل فريق منهما يُدلي بدلوه، وينتصر لما يوافق هواه وميله. فالذين يفضّلون الشعر يُعلّلون له بأنه أصعب مرتقى من النثر، وأقرب إلى الحفظ، وبه يظهر جمال الكلام من لفظ ومعنى[3].

أما القائلون بتفضيل النثر فإنهم يحتجون له «بيُسر مسلكه المطلق من القوافي، وببلاغة ألفاظه التي تُزيِّن بها المواثيق والعهود والأخبار، وبأثره الذي تسكن له القلوب وتُستَعطف... وبأنه معيار البلاغة والفصاحة، ومسبار الركانة والرجاحة»[4].

وحاول السّرقسطي التقريب بين وجهتي نظر الفريقين، فدفع عن الشعر ما يثار حوله من الكذب، وتصريفه في الأغراض المرذولة، فقال: «وإن شابوه كذباً وميْناً، فقد أغضوا عليه عيْناً، وإنما حمده أوفر من ذمه، وشُهْدُه أكثر من سُمِّه، فمُصرِّفه إلى الرذائل مرذول، وثانيه عن القصد مَلومٌ ومعدول»[5]. ودافع عن النثر بأنّ افتقاده النظم والوزن لا يضيره، ما دام رائقاً في لفظه وتعبيره، جميلاً في شكله، فقال: «هو الدر منظوماً أو منثوراً، والحكمة متروكاً أو مأثوراً، وما يضرّ الدرّ إن لم تنظمه النواظم، وقد فضّلَته الأكابر والأعاظم»[6].

(١) الذخيرة: ق٢ م١ ص٤٧٧.
(٢) السرقسطي: المقامات اللزومية، تحقيق بدر أحمد ضيف، القاهرة، ١٩٨٢، ص٥٤٧ – ٥٦٥.
(٣) المصدر نفسه: نفسه: ص٥٤٨.
(٤) المقامات اللزومية: ص٥٥٤.
(٥) المصدر نفسه: ص٥٥٧.
(٦) المصدر نفسه: ص٥٥٨.

وانتهى السَّرَقُسطي إلى ضرورة تجنُّب المفاضلة بين الشعر والنثر على سبيل العموم، ما دام كل منهما فن قوليّ، له وظيفة وغاية، وتجري عليه معايير القبح والجمال، والإبداع، والإخفاق، فلكلّ منهما فضله في مجاله، ويخاطب أنصار الفنّين بقوله: «فلا تُفَضّلا قائلاً على قائل، إلا بفضل فاضل، وطَوْل طائل، والإحسان ضروب، والشمس طلوع وغروب... وخُذا في كلِّ الأحوال بالأعدل الأقسط، وميلا إلى السهل والأبسط، ولا تَعدِلا عن السواء الأوسط»[1].

ودعوة السَّرقسطي إلى الأخذ بالسهل والأبسط دعوة غريبة، وهو الذي ملأ مقاماته تعقيداً وإغراباً، قصد إليه قصداً، كما أنه التزم في مقاماته ما لا يلزم، وقد يكون التزامه السجع في مقاماته، هو الذي ألجأه إلى استخدام عبارة «السهل الأبسط»، ولعله لم يكن يقصدها حقيقة.

وتباينت آراء الدارسين المحدثين في تناول السَّرقسطي لموضوع المفاضلة بين الشعر والنثر، فيرى أحدهم أنّ السَّرقسطي حاول أن يمسك بالعصا من مُنْتَصفها، ويلحق بكل فن ميزة[2]. وذهب دارس آخر إلى أن السَّرقُسطي تناول موضوع المفاضلة بشيء من الجِدّة عندما أعرض عمّا دار من نقاش بين النقاد المتفلسفين في القرن الرابع، ممن أفاضوا في التفرقة بين الشعر والنثر على أساس الأصل والفرع، والجوهر والعرض، وغير ذلك مما هو خارج عن طبيعتهما[3]. في حين يرى الدكتور إحسان عباس أنّ قول السَّرقُسطيّ في موضوع المفاضلة كان ترديداً للعموميات التي جاء بها من سبقوه[4]، مؤكداً ما كان قد ذكره بخصوص مقامتي السرقسطي من «أنّ هاتين المقامتين اللتين اتخذتا النقد موضوعاً لهما، زادتا من يقيننا بأن شكل المقامة لم يكن صالحاً للنقد، لا لأنها موجزة وحسب، بل لأن بناءَها على السجع كان يزيد في صدرها ضيقاً عن الخروج بآراء دقيقة؛ وبهذا تكون المقامة، فيما عدا استثناءات يسيرة، ارتداداً عن النقد التحليلي، وعودة إلى النشاط النّقدي الذي كان سائداً في النقد العربي قبل مطلع القرن الثالث»[5].

---

(١) المقامات اللزومية: ص٥٥٨.

(٢) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ص٣٥٣.

(٣) مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس (في القرن الخامس الهجري)، ط١، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م، ص٥٤١.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٠١.

(٥) المرجع نفسه: المكان نفسه، وانظر أيضاً: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): ص٩٦.

وينطلق أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكُلاعي في تناوله لمسألة المفاضلة بين الشعر والنثر من قاعدة دينية وأخلاقية، فينقل في كتابه «إحكام صنعة الكلام» ما كان قد تناوله في كتابه «ثمرة الأدب» من اختلاف الناس في تفضيل الشعر، وتفضيل النثر، ويَعْرضُ موقفه المتمثل في تفضيل النثر لأسباب، منها: أنّ النثر أصل، والنّظم فرع تَولَّد منه، ومنها أن الشعر يحمل الشاعر على الغلو في الدين، أو فساد العقيدة، وقد يحمله على الكذب[1]، وأنّ الرسول صلى الله عليه وسلم قد حذّر منه بقوله:«لأَنْ يمتلئ جوف أحدكم قيحاً خير له من أن يمتلئ شعراً». ومن معايب الشعر – عنده- أنّه قلما يجيده إلاّ متكسّب به، وأنّه يحمل الشاعر على خطاب الممدوح بالكاف، ودعائه باسْمه، ونَسَبِه إلى أُمّه، وهذا كلّه من سوء الأدب أو داع إليه[2]. والكلاعي يَعُدّ الوزن من معايب الشعر؛ لأنه «يدعو إلى الترنُّم، والترنُّم من باب الغناء، وقد قال بعضهم: الغناء رقية الزنا»[3].

وبتدقيق النظر في العبارات السابقة نستطيع القول: إنّ انطلاق الكلاعي من قاعدة دينية أخلاقية أثّرت في نظرته إلى الشعر والحكم عليه، كما كان له أثر في توجيه المفاضلة بين الشعر والنثر عنده، بحيث كان من الطبيعي أن تنتهي المفاضلة عنده بتقديم النثر، دون نظرة حقيقية واقعية إلى الخصائص الفنية لفني الشعر والنثر. ومما يؤكّد ما ذهبنا إليه أن بعض ما عدّه الكلاعي من معايب الشعر كان ابن رشيق قد اعتبره في باب «فضل الشعر»[4] فقال: «ومن فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك باسمه، وينسبه إلى أمه، ويخاطبه بالكاف، كما يخاطب أقلّ السّوقة، فلا ينكر ذلك منه... ومن فضائله أنّ الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حَسُن فيه، وحُسْبُك ما حسّن الكذب، واغتفر له قبحه»[5].

ويغلب على ظننا أنّ الكلاعيّ قد اطّلع على ما جاء في كتاب «العمدة» أو على كُتُب أخرى نقلت عنه، فهو وإن لم يذكر «العمدة» في كتابه فإن تشابه عبارتيهما إلى هذا الحد يقوي ما رجحناه. ويبدو لنا أيضاً أنّ الكلاعي ناقض نفسه، عندما عدّ

(١) إحكام صنعة الكلام، ص٤٤

(٢) انظر تفصيل ذلك في: المصدر نفسه: ص٤٦.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٤) انظر: العمدة ١/ ص ٧-١٤.

(٥) المصدر نفسه: ص١٠.

الوزن من معايب الشعر، في حين كان قد ذهب، من قبل، إلى «أن الوزن والقافية بهما تزيّى الشعر بحُلة ضافية، صار فيها أبدع مطالع، وأصنع مقاطع»[١]. ولعلّ القاعدة الأخلاقية التي انطلق منها الكُلاعي في النظرة إلى الشعر هي التي أدت به إلى هذا الموقف من الشعر بعامة ومن الوزن في الشعر بخاصة.

وينتهي الكُلاعي من المفاضلة بين الشعر والنثر إلى أن الكتابة والشعر شيئان متنافران لتنافر طبائع أهلهما، ويؤيد رأيه بما نقله من قولهم: «اثنان قلّما يجتمعان، اللسان البليغ، والشعر الجيد»[٢]. وليس من غايتنا في هذا البحث أن نناقش هذه المقولة لولا أننا وجدنا من النّقاد الأندلسيين في هذه الفترة من أخذوا بها وتَبنّوها، ومع ذلك فلن نتناولها إلاّ بالقدر الذي يتصل بموضوع دراستنا. فها هو السّرقسطي يرى أن أبا العلاء المعري «خضع له النظم وخنع، وأبى عليه النثر وامتنع، فمات دونه أسفاً، ولم يزل لمجاهله مُعتَسفاً».[٣] وموقف السّرقسطي من نثر أبي العلاء يدعو إلى العجب والاستغراب، فقد كان شائعاً في عصر السّرقسطي أن ينشئ الكتّاب والأدباء الرسائل في احتذاء نثر أبي العلاء ومعارضته[٤]. ولسنا في حاجة إلى مناقشة رأي السّرقسطي في نثر أبي العلاء، ولكننا نترك لمعاصره ابن عبد الغفور الكلاعي يُحدّثنا عن منزلة نثر أبي العلاء عند الأدباء والنّقاد الأندلسيين، حيث يقول – وهو بصدد الحديث عن فنون النثر- : «... وكان عفا الله عنه شهاب فَهْم وعِلْم، احتوى من المعارف على فنون، وأعرس بأبكار من العلوم وَعُون، وإن شئت الفقه فلديه، أو اللغة فموقوفة عليه، أو الأدب فمنسوب إليه.. أو النظم والنثر فقمر سمائه، أو الحفظ والذّكر فمن أسمائه»[٥]. وهذه المكانة الرفيعة تقترن بمكانة أبي الطيب«وشأن أبي العلاء عظيم، وحكم نَقَدة الكلام فيه أنّه لم يكن في صنعة النظم والنثر مثله، لا قبله ولا بعده، إلا ما كان من أبي الطيّب في الشعر وحده»[٦].

---

(١) إحكام صنعة الكلام، ص٤٤.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص٤٧، وقابل: البيان والتبيين: ١/ ص٢٤٣.

(٣) المقامات اللزومية: ص٣٨١.

(٤) إحكام صنعة الكلام: ص٣٢- ٣٤.

(٥) المصدر نفسه: ص١٣٥.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه، ولمزيد من التفصيل في تأثر الأندلسيين بأبي العلاء المعري، انظر: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ص١١٣.

وقد حاول بعض الباحثين المحدثين أن يعلّلوا لمواقف النقاد الأندلسيين من الشعر، وتعصبهم للنثر، فأرجعوا ذلك إلى أن نقّاد هذا العصر قد التزموا بالموقف الديني الأخلاقي الذي سار عليه النقاد الأندلسيون قبل فترة دراستنا[1]. فابن حزم(ت:٤٥٦هـ) قسّم الشعر إلى مُباح ومكروه ومحرم، ووضع أوصافاً لكل قسم من هذه الأقسام،[2] «ويُعَدُّ ابن حزم ممن حملوا راية تحكيم الدين في تذوق الشعر والحكم عليه والصدور عنه، ولحق به ابن بسام وابن عبد الغفور الكلاعي وغيرهم»[3]. كما أنّ ابن شهيد(ت:٤٢٦هـ) - من قبل - مال إلى تفضيل النثر على الشعر، مع حبّه الشديد للشّعر، ويظهر ذلك في محاورته في رحلته إلى أرض الجن، قال: «حللتَ أرض الجنّ أبا عامر فبمن تريد أن نبدأ؟ قلت: الخطباء أولى بالتقديم، لكنني إلى الشعراء أشوق»[4].

وليس أدل على الربط بين الشعر وآلاته ومتعلقاته وبين الدين من قول ابن السّراج الشنتريني – وهو من نقّاد هذه الفترة – في مقدمة كتابه «المعيار في أوزان الأشعار»: «إنّ الشعر لمّا كان ديوان العرب المثقّف لأخبارها والمُقَيّد لأوزان كلامها، والمبيّن لمعاني ألفاظها، والمُنَبّه على آدابها، ومكارم أخلاقها، وكان حجة نرجع إليها في تفسير ما أشكل من كتاب الله تعالى، ومَفزَعاً يُلْجأ إليه في بيان ما استبهم من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ رأيت أن العناية بمعرفة أوزانه مهمة في الدين، مُتعيّنة على كافة من يقوم بها من كافة المسلمين،... فلما رأيت ذلك مهماً في الدين استخرت الله تعالى في إنشاء كتاب، يُرجع إليه في هذا الشأن، ويُعْتَصم به عند إشكال شيء من الأوزان...»[5].

ونحن إذا أدركنا موقف الكلاعي من الشّعر، للأسباب التي ذكرناها، فإننا، حقاً، نستغرب موقف ابن بسام، وهو الذي – كما ذكرنا- عنّى نفسه وأجهدها، وأمضى

(١) من هؤلاء الباحثين: د.إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٠٣.
ومحمد رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٣١٤.

(٢) ابن حزم: رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٦٨.

(٣) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ص٣١٤.

(٤) الذخيرة: ق١م١ ص٢٤٨. وانظر: ابن شُهَيْد: رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥١، ص٩١.

(٥) ابن السراج الشنتريني: المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق محمد رضوان الداية، ط١، دار الأنوار بيروت، ١٩٦٨م، ص١١.

وقته في جمع الشعر واختياره. ولكننا نقول: إنّ صدور ابن بسام في نظرته إلى الشعر عن وازع ديني وأخلاقي، كان له أثره الواضح في تشكيل موقفه من الشعر، وتحديد سَيْر المفاضلة بين الشعر والنثر عنده، وتحديد اتجاهها. وهذا الموقف هو الذي جعله يهاجم شعر المعري الذي فُهِم منه الخروج على الشريعة[١]، كما أنه هاجم شعر السُّمَيْسِر[٢] الذي لهج فيه بشيء من المنطق والفلسفة[٣]. ويلحق بهذا الموقف الديني الأخلاقي حَمْلَتُه على شعر الهجاء؛ لأنه يشين صاحبه، ويلحقه بالسفهاء[٤]. ويرى الدكتور إحسان عباس أنّ ابن بسام ربّما كان خاضعاً للوازع الأخلاقي الديني في رفضه الهجاء، غير أنه أضاف عاملاً اجتماعياً، يتمثل في أنّ ابن بسام كان يؤرّخ العلاقات بين الأحياء - في الغالب- ولذا كان حريصاً على أن ينفي من كتابه كلّ ما قد يؤذي مشاعرهم، رعاية للعلاقات الاجتماعية[٥]، وهي نظرة سليمة فيما نرى. ومما يستحق الذّكر أن ابن حزم، من قبل، كان قد أدخل شعر الهجاء في دائرة الشعر المحرّم.

ويضاف إلى هذا الموقف الديني أسباب شخصية نستشفها من قول ابن بسام في الشعر: «إنما زُرْته لماماً، ولَمحته تهمُّماً لا اهتماماً، رغبة بعزّ نَفسي عن ذُلّه، وترفُعاً لموطئ أخمصي عن محلّه»[٦] فارتباط الشعر بالتكسب جعل ابن بسام يفضل النثر عليه؛ لأنه مُترفّع عن أن يُذلّ نفسه بسؤال أو طلب عطاء. ومثل هذا النفور من التكَسُّب بالشعر نجده فيما نقله الكلاعي عن أبي العلاء المعريّ في قوله: «الشعر إذا جُعِلَ مَكْسباً، لم يترك للشاعر حَسَباً، وإذا كان لغير مَكْسَب حسُن في الصفات والنسب»؛[٧] ولذلك عدّ الكلاعي من معايب الشعر التّكسب به[٨].

وإذا كان الأندلسيون - كما ذكرنا- قد تأثروا بأدب أبي العلاء، شعره ونثره، ونسجوا على منواله تأليفاً ومعارضة، فإننا لا نستبعد أن يكون الكلاعي وأمثاله من

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٤٨٢.
(٢) أبو القاسم خلف بن فرج الألبيري، توفي سنة(٤٨٠هـ)، أورد له ابن بسام مختارات من شعره في الذخيرة ق١ م٢ ص٨٨٢.
(٣) الذخيرة: ق١م٢ ص٨٨٩ وما بعدها، وانظر أيضاً: المصدر نفسه: ق٢م١ ص٤٨٠.
(٤) انظر: الذخيرة ق١م١ ص٥٤٤ وما بعدها.
(٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٠٣، وانظر أيضاً: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ص١٠٠.
(٦) الذخيرة: ق١م١ص١٨.
(٧) إحكام صنعة الكلام: ص٤٦.
(٨) انظر: المصدر نفسه، ص٤٥.

الأدباء والنقاد قد تأثروا بأبي العلاء في رفضه التكسب بالشعر، وترفُّعه عن الاستجداء به. ومما تجدر الإشارة إليه أننا نجد، في هذا العصر الذي ندرسه، عدداً من الشعراء يرفضون التّكسب بالشعر، لعوامل شخصية ونفسيّة، يدخل فيها دفاع الشاعر عن كرامته، أو قناعته بما لديه من مال يجنبه ذلّ السؤال. فابن خفاجة يُعرض عن مدح ملوك الطوائف بدافع عزّة النفس وعفتها؛ ولأنه لا يمدح رجاء الرّفد، وقد ظل كذلك أيام المرابطين يمدح مستميلاً لا مُستنيلاً[1]. وقد عرف له نقّاد عصره ومترجموه عزوفه عن التكسب بالشعر، وإلى ذلك أشار ابن بسام في قوله:«ولا أعرفه تعرّض لملوك الطوائف بوقتنا، على أنه نشأ في أيامهم، ونظر إلى تهافتهم في الأدب وازدحامهم»[2].

ولعلّنا لا نبالغ إذا أضفنا سبباً آخر نُفسِّر به موقف ابن بسام من المفاضلة بين الشعر والنثر، وهو أنّ شهرة ابن بسام تعود إلى نثره في كتاب «الذخيرة» وأنه لم يكن من الشعراء المبرزين، نستشف ذلك من قول ابن سعيد فيه:«ونثره في كتاب الذخيرة يدل على عُلو طبقته، وأمّا ما أنشده فيها لنفسه من الشعر فنازل»[3]. فربّما شعَرَ ابن بسام بتقصيره في مجال الشّعر وتفوقُّه في مجال النثر، فمال إلى الجانب الذي تفوّق فيه وأبدع.

أمّا حازم القرطاجنّي فقد تناول الخصائص العامة للشعر العربي، وقارن بينه وبين الخطابة، ولكنه لم يلجأ إلى المفاضلة بينهما، إيماناً منه بأنّ لكلٍّ منهما خصائصه ومزاياه[4].

ونختم حديثنا في موضوع المفاضلة بين الشعر والنثر عند النقاد الأندلسيين بقولنا: إنّ هذه المفاضلات التي شغل بها النقاد أنفسهم لم تَقُم على دراسات متعمّقة في خصائص الشعر والنثر، وإنّما هي مناقشات سطحية، دارت حول بعض خصائص الفنَّين، ولم تأتِ بآراء ومواقف جديدة تُضاف إلى آراء النّقاد السابقين. فالمفاضلة بينهما على أساس الوزن فقط مفاضلة شكلية، تقوم على ظاهر الأدب وشكله الخارجي، دون حقيقته وجوهره. كما أنّ المفاضلة بينهما وفق مقاييس دينية وخلقية تخرج بهما عن طبيعتهما باعتبارهما فنّين من فنون القول.

(١) انظر: ديوان ابن خفاجة (مقدمة المؤلف) ص٨.

(٢) الذخيرة: ق٣م٢ ص٥٤٢.

(٣) المغرب في حلى المغرب: ١/ ص٤١٨.

(٤) منهاج البلغاء: ص٦٣- ٧١.

رابعاً: أقسام الشعر وأقسام النثر:

أ.أقسام الشعر:

دَأبَ النقاد العرب القدامى على تقسيم الشعر إلى أقسام مختلفة، وقد كان قدامة ابن جعفر، فيما نعلم، رائد النقاد القدامى في تقسيماتهم للشِّعر حسب أغراضه وموضوعاته، وذلك حين حاول حصر تلك الأغراض الشعرية، وجعلها في ستة أقسام، هي: المدح، والهجاء، والمراثي، والتشبيه، والوصف، والنسيب[1].

وقد أورد ابن رشيق في كتابه «العمدة» تقسيمات النقاد العرب القدامى للشعر في باب «حد الشعر وبنيته»[2]، ونَقَل عن عبد الكريم النهشلي(ت: ٤٠٣هـ) قوله: «يجمع أصناف الشعر أربعة: المديح والهجاء، والحكمة، واللهو، ثم يتفرع من كل صنف من ذلك فنون: فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر، ويكون من الهجاء الذّم والعتاب والاستبطاء، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ، ويكون من اللهو الغزل والطرد وصفة الخمر والمخمور»[3].

وأول من عدّد فنون الشعر، وميّزه بها تمييزاً أُخِذ عنه أبو تمام؛ فإنه رتّب كتابه «الحماسة» في عشرة أبواب، هي: الحماسة، والمراثي، والأدب والنسيب، والهجاء، والأضياف، والصّفات، والسّير والنعاس، والمُلَح، ومذمة النساء[4].

وقد ردّ الأستاذ أحمد الشايب تقسيمات النقاد العرب القدامى للشعر إلى أصلين، **الأول:** أنّ التقسيم، عندهم، قائم على أساس العاطفة الفرديّة، فالرغبة توجِد المَدح، والرهبة توجد الاعتذار، والحُبّ يثمر النسيب...

الثاني: إنّ تقسيم الشعر على أساس العاطفة اختلف في اعتباره إلى وجهين: **أحدهما،** أنّهم يذكرون الانفعالات، أو العواطف من ناحية الشاعر نفسه، وما ينشأ

---

(١)نقد الشعر: ص٢٣.

(٢)انظر: العمدة، ١/ ص١٠٠-١٠٣.

(٣)العمدة: ١/ ص١٠٠.

(٤)المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١، ١٩٥١، ص٧.

عنها من فنون، كقولهم: قواعد الشعر أربعة: الرغبة وتُنتج المدح، والشكر، والرهبة وتنتج الاعتذار والاستعطاف، والطرف وينتج الشوق ورقّة النسيب، والغضب وينتج الهجاء والتوعد والعتاب.

وثانيهما: أنهم قد يعكسون الوضع، فيذكرون الفنون نفسها، ملاحظين ما تثيره من عواطف في نفوس السامعين، كقولهم: الشعر نسيب ومدح وهجاء ووصف إلى نحو ذلك[1].

وقد ذهب النقاد العرب القدامى مذاهب شتى في تقسيمات الشعر، ومن تلك المذاهب ما ذكره ابن رشيق من تقسيمه الشعر إلى مطبوع ومصنوع. والمطبوع، عنده، هو الأصل الذي وُضع أوّلاً، وهو ما صدر عن صاحبه عفو الخاطر، دون أن يعمد إلى تجويد لفظه، أو تحقيق معناه وتوليده. أما المصنوع فهو ما دخلت فيه الصنعة والأناة من غير تكلُّف، ومن رجال هذا المذهب الحطيئة وكعب وزهير.

ويستدل من كلام ابن رشيق أنّ هناك مذهباً ثالثاً يُسميّه التصنّع، وهو مذهب أبي تمام ومسلم بن الوليد وغيرهما[2]. وقسّم ابن قتيبة، في صدر كتابه «الشعر والشعراء»، الشعر وَفْقَ لفظه ومعناه أقساماً أربعة، هي: قسمٌ جاد لفظه ومعناه، وقسم جاد لفظه دون معناه، وقسم جاد معناه دون لفظه، وقسم تأخر لفظه ومعناه»[3].

وربَّما اعتبروا العامل الزمني في التقسيم، فهناك الشعر الجاهلي، والإسلامي، والمُحْدَث...، ولكل قسمٍ من هذه الأقسام خواصّه الموضوعيّة والفنّية.

هذا عرض سريع لموقف النقد العربي من تقسيمات الشعر، ولكن ما موقف النقاد الأندلسيّين، في عصر المرابطين والموحِّدين من هذا الموضوع؟

خصّص ابن السرّاج الشنتريني الباب الخامس من كتابه «جواهر الآداب» للحديث عن أنواع الشعر وضروبه المختلفة، فقال:«وأنواع الشعر أربعة: أنفعها الزهد

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط٧، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣١٤. وكرّر الأستاذ الشايب هذا الرأي في كتابه: الأسلوب، ط٦، ١٩٦٦م، ص٧٨.

(٢) انظر تفصيل ذلك في: العمدة ١/ ص١٠٨- ١١٢.

(٣) انظر الشعر والشعراء: ص٢٤- ص٢٩.

والمواعظ والأمثال الحسنة، وأظرفها الأوصاف والتشبيهات، وما يُتَصرّف فيه من المعاني والآداب، وشرّها الهجاء والملاحاة، ورابعها ما يُتكسّبُ به[١]».

أمّا ابن خيرة المواعيني فقد نظر في الشعر من حيث السهولة والجزالة، والوضوح والغموض، وقسّمه وفق طبيعة التعبير فيه إلى ثلاثة أقسام، هي: الشعر المتين الصلب، والشعر الغامض، والشعر الرطب السهل[٢]. ولا يفوته أنْ يتحدث عن فنون الشعر حسب أغراضه، فينقل عن السّابقين قولهم: «... وفنون الشعر يجمعها أربعة أصول: المديح والهجاء والحكمة واللهو... »[٣] ثم يتحدث عن الفروع التي تتولد عن هذه الأصول، وحديثه يتّفق في لفظه ومعناه مع ما نقله ابن رشيق في كتابه «العمدة» عن عبد الكريم النهشلي[٤]. وينقل المواعيني، أيضاً، عن ابن طباطبا تقسيماته للشعر على اعتبار ألفاظه ومعانيه، فيذكر منها: الشعر الصحيح المعنى رَثُّ الصياغة، والشعر الرديء النسْج، والشعر المُحْكَم النسج،...وغيرها[٥].

وابن سعيد الأندلسي قسّم الكلام، شعراً كان أم نثراً، إلى خمسة أقسام، هي: المرقِص، والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك»[٦]. وتحدّث ابن سعيد عن هذه الأقسام فَعَرَّفها ومَثّل لها:«فالمرقص: ما كان مخترعاً أو مُوَلَّداً، يكاد يلحق بطبقة الاختراع»[٧]، كقول امرئ القيس:

سَمَوْتَ إليها بعدما نام أهْلُها ... سُمُوّ حباب الماء حالاً على حال

وكقول ابن حمديس:

باكِرْ إلى اللّذات واركبْ لها ... سوابق اللهو ذوات المِراح
مِنْ قبل أن ترشُفَ شمسُ الضحى ... ريقَ الغوادي من ثغور الأقاح

(١) لمزيد من التفصيل انظر: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٤٤٣، نقلاً عن جواهر الآداب (مخطوطة الإسكوريال).

(٢) الريحان والريعان: (ميكروفلم) ورقة ٤٨.

(٣) المصدر نفسه: ورقة ٥٠.

(٤) المصدر نفسه: ورقة ٥٠، وقابل: العمدة ١/ ص١٠٠.

(٥) الريحان والريعان: ورقة ٥٠، ٥١، وقابل: عيار الشعر، ص٨٣ وما بعدها.

(٦) ابن سعيد: المرقصات والمطربات، نشرة دار حمد ومحيو، ١٩٧٣، ص٧.

(٧) المصدر نفسه: المكان نفسه.

والمطرِب: «ما نقص فيه الغَوْص عن درجة الاختراع، إلاّ أنّ فيه مِسْحة من الابتداع»[1]، كقول زهير بن أبي سُلمى:

تـراه إذا مـا جِئتَـه مُتَهَلِّـلاً ... كأنك تُعطيه الـذي أنـتَ سـائِله

وقول أبي تمام:

ولو لم يكن في كفّه غَيْرُ نَفْسِه ... لجـادَ بهـا فلْيَتَّـقِ الله سائِلُـه

والمقبول: «ما كان عليه طِلاوة، مما لا يكون فيه غوص على تشبيه وتمثيل[2]» كقول طرفة في المتقدّمين:

ستبدي لك الأيّام ما كنت جاهلاً ... ويأتيك بالأخبار مَنْ لم تزوّد

وقول ابن شرف في المتأخرين:

لا تسأل الناس والأيّامَ عن خبري ... هما يُبَيّنانك الأخبار تطفيلا

والمسموع:«ما عليه أكثر الشعراء ممّا به القافية والوزن، دون أن يمجّه الطبع، ويستثقله السمع»[3]، كقول امرئ القيس:

وقوفاً بها صَحْبي عليّ مطيّهم ... يقولون لا تهلك أسىً وتجمّل

والمتروك:«ما كان كَلاًّ على السّمْع والطّبع»،[4] كقول المتنبي:

فقلْقلْتُ بالهمّ الذي قَلْقَل الحشا ... قَلاقِـلَ عِـيسٍ كُلُّهُـنَّ قلاقِـلُ

وقَصَر ابن سعيد كتابه «المرقِصات والمطرِبات»، كما قال، على نَوعَي المرقص والمطرب، وعلّل اقتصاره عليهما؛ لأنهما يدوران على غَوْص الفكرة، وإثارة المعاني[5]، واستشهد بقول والده:

إذا أنتَ لم تُشْعُر بمعنىً تثيره ... فقُلْ أنا وزّانٌ وما أنا شاعِرُ

---

(١) ابن سعيد: المرقصات والمطربات، ص٨.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٤) المصدر نفسه: ص٩.

(٥) المصدر نفسه: المكان نفسه.

وانتقل ابن سعيد من مقدّمته النظرية في التعريف بأقسام الشعر، إلى التطبيق العملي، فأورد نماذج من الشعر مُتَدَرّجاً على العصور، فبدأ بالجاهليّين، ثم انتقل إلى شعراء الإسلام... وهكذا إلى أن وصل إلى شعراء عصره، شعراء المائة السابعة للهجرة، فأورد شعراً من المرقص لابن سعيد نفسه ولوالده.

وتَباينتْ آراء الباحثين والدّارسين بصدد تقسيمات ابن سعيد للشعر، فذهب الدكتور إحسان عبّاس إلى أنّ ابن سعيد، في استعماله لهذه المصطلحات الخمسة «نظر إلى الشعر من ناحية التأثير وحَسْب، أي نَظَرَ إلى فِعْل الشّعر في نَفْس المتلقي، وإلى ردّ الفعل لديه حين يتلَقّى الشعر... مع استبعاد الأمثال والحِكَم من باب المرقص والمطرب، وذلك انحياز إلى جانب المتعة في الشعر، وانصراف عمّا اهتم به النّقاد الأندلسيون السابقون من الزاوية الأخلاقية»[1]. ولعل ما ذهب إليه الدكتور إحسان عبّاس هو الذي جعل أحد الدارسين يأخذ على ابن سعيد اقتصاره في مقتطفاته الشعرية على جانب واحد من جوانب الحياة الخاصة (المرقص والمطرب)، وعدم اهتمامه بالحياة الجادة من دينية وعلمية وتصوّف[2].

والذي نراه أنّ ابن سعيد قد تناول جوانب الحياة المختلفة، في كُتُبه المتنوعة، ولكنه في كتابه «المرقصات والمطربات» لا يتناول جوانب الحياة كافة، ولا يمسّ منها سوى ما تمسه «المرقصات والمطربات» وعنوان الكتاب دال على مضمونه، وقد عبّر المؤلف عن مقصده، في مقدمة كتابه، فقال:«والمقتصر إيراده في هذا العنوان من الطبقات المذكورة ما كان من طبقتي المرقص والمطرب»[3].

ويبدو لنا أن ابن سعيد في اقتصاره على طبقتي المرقص والمطرب إنّما كان يجاري ذوق عصره، ويصدر عن نظرته الخاصة إلى الشعر، تلك النظرة التي تتطلّب، في الشعر، أمرين هما: البديع والغرابة. وقد عبّر عن تَطَلُّبه البديع في كتابه «المغرب» عندما وصف شعر ابن خليفة القرطبي بأنّ«أكثره عاطل من حلية البديع»[4]، وأشار

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص٥٣٧.

(٢) محمد العيّادي: ابن سعيد حياته وتراثه الفكري والأدبي، مكتبة النهضة المصرية(؟) ص٢٣٦.

(٣) المرقصات والمطربات، ص٩.

(٤) المغرب ١/ ١٢٩. والشاعر القرطبي هو أبو محمد عبد الله بن خليفة توفي سنة ٤٩٦هـ. ترجم له ابن بسام في الذخيرة: ق٤ م١ ص٣٤٢- ٣٦٠.

إلى مذهبه في تَطَلُّب غرابة المعنى في كتابه «رايات المبرزين» فقال: «وحَسْبك أنّ بعض أعلام الشعراء لم أجِد لهم من المعاني الغريبة ما يشفع لهم في إثبات أسمائهم في هذا المجموع».[1]

ولم يكتف ابن سعيد بالمصطلحات الخمسة التي ذكرناها، وإنّما أورد في كتابه «المقتطف من أزاهر الطرف» اصطلاحاً آخر هو «الهزّاز من المرقص»[2]، وأورد في كتابه «الغصون اليانعة» اصطلاحاً سمّاه «الطيّار» لخفّته على الألسن[3].

وبَحَثَ الرّندي في أقسام الشعر وأغراضه، فقال: «أغراض الشعر كثيرة، ولكنّ الذي يدور منها على الألسنة، وتتداوله الأزمنة ثمانية أنواع، وهي: النسيب، والمدح، والتهنئة، والرثاء، والاعتذار، والعتاب، والذم، والوصف»،[4] ثم تناول كلّ قسم من هذه الأقسام بتعريف قصير، كقوله في تعريف الوصف: «هو ذِكْر الشيء بما يُصوّره في النفس كهيئته في الحِسّ، ويُمَثّله في الخيال، بما له من الهيئات والأشكال، وهو باب جليل، وعليه مدار الشعر إلاّ القليل[5]». ثم أورد بعض ما جرى عليه العرب في شعرهم في كلّ فن وغرض، ومَثّل لهذه الأنواع بنماذج لشعراء مشارقة وأندلسيين[6].

وقد أراحنا الرُّندي من عناء البحث عن مصادره، فحديثه عن أنواع الشعر وأغراضه منقول عن كتاب «العمدة»[7] لابن رشيق. ولا يجد الباحث كبير عناء في ردّ آراء الرّندي إلى أصولها في كتاب«العمدة»، وإن كان أحياناً يُصدّرها بعبارة: قالوا أو قيل.

ولا نجد من بين النقاد الأندلسيين، في هذه الفترة، من يُسْهب إسهاب حازم القَرْطاجنّي، ويفيض إفاضته، في تناوله لهذا الموضوع، فهو يقسّم الشعر إلى أقسام مختلفة، وفق اعتبارات متعددة: فهو يقسّمه تارة استناداً إلى أسس نفسية، ويقسّمه تارة

(١) ابن سعيد: رايات المبرّزين، حقّقه: النعمان عبدالمتعال القاضي، القاهرة، ١٩٧٣، ص٦١. وانظر أيضاً، ص٣٨، ٣٦٠.

(٢) انظر المقتطف من أزاهر الطرف: ص٩٢، ص١٠٢.

(٣) ابن سعيد: الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، ط٢، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار المعارف بمصر(؟)، ص٢٤.

(٤) الوافي في نظم القوافي: ورقة ١٣.

(٥) المصدر نفسه: ورقة ٣٧.

(٦) لمزيد من التفصيل في أغراض الشعر عند الرندي، انظر: الوافي في نظم القوافي: ورقة ١٣ - ٤٨.

(٧) ترتيب أغراض الشعر، عند الرندي، موافق إلى حد كبير لترتيبها عند ابن رشيق، كما أنه نقل عنه كثيراً من عباراته وشواهده. انظر: الوافي في نظم القوافي: ورقة ١٣ - ٤٨، وقابل: العمدة ص١١٠ - ص١٨١.

ثانية على اعتبار المنافع والمضار، ويقسّمه تارة أخرى بحسب اختلاف أنحاء التخاطب. وهناك تقسيمات أخرى للشعر عنده، سنتحدث عنها، بما يتّسق مع مخطط هذا البحث وإطاره.

بدأ حازم حديثه عن أقسام الشعر بإيراد مذاهب النقاد المختلفة في تقسيمهم للشعر حسب الأغراض، فنقل تقسيم قدامة بن جعفر والرمّاني وغيرهما من النقاد العرب القدامى[١]. وبعد أن انتهى من ذِكْر هذه التقسيمات رَفَضها، وقرّر أنها غير صحيحة «لكون كل تقسيم منها لا يخلو أن يكون فيه نَقْص أو تداخُل»[٢]. ثم يأخذ حازم في تقسيمه للشعر، ويضيف أغراضاً أخرى، نتيجة تتبُّعه لأنحاء الانفعالات، وما يترتب عليها، فيقول: «والارتياح للأمر السّار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أرضى فحرّك إلى المدح. والارتماض للأمر الضّار إذا كان صادراً عن قاصدٍ لذلك أغضب فحرّك إلى الذم... وإذا كان الارتياح لسّارٍ مستقبل فهو رجاء، وإذا كان الارتماض لضارٍ مستقبل كانت تلك رهبة، وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء كان يُؤمَّل، فإن نُحيَ في ذلك منحى التصبّر والتجمّل سُمّي تأسّياً أو تسلّياً، وإن نُحي به منحى الجزع والاكتراث سُمّي تأسفاً أو تندماً»[٣]. ويضيف حازم قائلاً: «فقد تبيّن أنّ أغراض الشعر أجناس وأنواع، فأمّا الأجناس الأُوَل فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما... والأنواع التي تحت هذه الأجناس، هي: الاستغراب، والاعتبار والرضى، والغضب، والنسيب، والرثاء،...[٤]». وينتهي حازم إلى أن معاني الشعر على هذا التقسيم «ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معاً، وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين»[٥].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ بعض النّقاد العرب قد التفت ناحية العاطفة الفردية، في حديثه عن أقسام الشعر وأغراضه، يدل على ذلك حكايات متفرقة، تزخر بها كتب الأدب والنقد، ومن ذلك ما نقله ابن رشيق من أنّ عبد الملك بن مروان قال لأرطأة ابن سهيّة[٦] الشاعر:«أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا

(١) انظر منهاج البلغاء: ص٣٣٦، وقابل: العمدة ١/ ص١٠٠.
(٢) منهاج البلغاء: ٣٣٧.
(٣) المصدر نفسه: ص١٢،١١. الارتماض: الحزن والقلق.
(٤) المصدر نفسه: ص١٢.
(٥) المصدر نفسه: ص١٣.
(٦) أرطأة بن زُفَر بن عبد الله، وسهيّة أمه، وهو شاعر إسلامي، في دولة بني أمية.

أشرب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهنّ»[1]. ومن هذا القبيل قولهم: «قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب»[2]. وقول دِعْبِل[3]: «من أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء»[4].

ونجد ابن قتيبة - في حديثه عن الطّبع - يلتفت إلى الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر، فتحدّث عن الحوافز النفسيّة الدافعة لقول الشعر كالطمع والشوق والطرب والغضب، وما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب، والمناظر الطبيعية الجميلة، وأشار إلى أن لبعض الأوقات تأثيراً خاصاً في المزاج الشعري[5]...

ولكن أقوال ابن قتيبة وغيره في هذا الموضوع، لا تزيد عن كونها إشارات عابرة، وآراء متفرقة، لا تصل ولا ترقى إلى تفصيل حازم وإسهابه، في الحديث عن الاتجاه النفسي في تقسيم الشعر. وإذا كان بعض النقاد السابقين قد حصروا الانفعالات والدوافع في الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب، وقرروا أن أغراض الشعر تنبعث منها، فإن حازماً دَرَس الموضوع دراسة مستفيضة، وقال بأغراض أخرى، أغفَلَتها تلك التقسيمات.

وفي مَوْضِع آخر يُرجِعُ حازم تقسيم الشعر إلى وجهة المنافع والمضار، حيث يقول: «إنّ الأقاويل الشعرية لمّا كان القصد بها استجلاب المنافع واستِدفاع المضار بِبَسْطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبْضها عمّا يُراد بما يُخَيَّل لها فيه من خير أو شر... وكان حصول ما من شأنه أن يُهرب عنه يُسَمّى أذاة أو رزءاً، وكفايته في مظنّة الحصول تُسمى نجاة، سميّ القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسميّ القول بالإخفاق إنْ قصد استدعاء الجَلَد على ذلك تعزية، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سميّ تفجيعاً[6]... ». ويمضي حازم على هذا النحو إلى أن يتناول جميع أقسام الشعر، وفنونه، من مديح، ورثاء، وهجاء، ونسيب، وإعتاب،...[7]

(١) العمدة: ١/ ص١٠٠.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) من شعراء العصر العباسي الأول (١٤٨- ٢٣٥هـ)، برع في علم الشعر ونقده، ألّف كتاباً في أخبار الشعراء طالما استقى منه القدماء في كتاباتهم، وله ديوان شعر مطبوع.

(٤) العمدة: ١/ ١٠٢.

(٥) انظر التفصيل في: الشعر والشعراء، ص٣٤.

(٦) منهاج البلغاء: ص٣٣٧.

(٧) المصدر نفسه: ص٣٣٨.

وقد يكون حازم، في تقسيمه الشعر حسب المنافع والمضار، متأثراً بتقسيمات بعض النقاد السابقين في هذا الصدد. فقدامة بن جعفر كان قد قسّم الشعر على أساس الفضيلة وضِدّها، وذلك عندما جعل الفضائل أربع خصال، هي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفّة. ويرى قدامة «أنّ القاصد لمدح الرجال بهذه الخصال الأربع مصيبٌ، والمادح بغيرها مخطئ، ثم قد يجوز مع ذلك أن يَقصِد الشاعر للمدح منها بالبعض والإغراق في دون البعض»[1]. وينقل ابن رشيق عن عبد الكريم النَّهشلي أنّ الشعر أربعة أصناف«شعر هو خير كلّه، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة...، وشعر هو ظرف كلّه، وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه، وشعر هو شرٌّ كلّه، وذلك الهجاء وما تسرّع به الشاعر إلى أعراض الناس، وشعر يُتَكَسَّب به، وذلك أن يُحْمل إلى كل سوق ما ينفق فيها»[2]. وكان ابن حزم الأندلسي قد حبّذ الشعر الذي فيه الحِكَم والخير، ويدعو المرء إلى صالح القول أو صالح العمل، وحذّر من أربعة أضرب من الشعر، هي: شعر الغزل، وما ينزل منزلته، وأشعار التصعلك، وأشعار التغرب، والهجاء[3].

وهناك تقسيمات أخرى للشعر عند حازم، منها ما يرجع إلى طريقة الشعر المستخدمة، حيث ينقسم الشعر إلى نوعين متمايزين، هما: الشعر الجِدّي والشعر الهزلي، ويبحث حازم بحثاً مفصّلاً في خصائص كل قسم، وما يليق به من الأغراض والمباني[4]. ومنها ما يرجع إلى اختلاف أنحاء التخاطب، فالمتكلم يبتغي من كلامه: إمّا إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه[5]. كما أنه يفرد فصلاً بعنوان «تقسيم الشعر بحسب إيقاع الحيل الشعرية فيه» فمنها ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له، ثم يأخذ في تفصيل ذلك[6]. ولم يفت

(١) نقد الشعر: ص٢٩.

(٢) العمدة: ١/ ٩٨.

(٣) انظر: رسائل ابن حزم، ص٦٨ وما بعدها.

(٤) انظر تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء، ص ٣٢٩ – ص٣٣٥.

(٥) المصدر نفسه ص٣٤٤ و٣٤٥.

(٦) انظر التفصيل في المصدر نفسه: ص٤٦ –٣٤٩.

حازماً القَرطاجنّي أن يقسم الشعر وَفْقَ موضوعاته، فهي عنده أربعة موضوعات، وفي ذلك يقول:«ولّما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفاً أو تشبيهاً، أو حكمة، أو تاريخاً، احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء، التي من شأن الشِّعر أن يتعرض لها...»[1].

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ بَحْثَ حازم في أقسام الشعر، وأنواعه، لا نكاد نجد له مثيلاً، من حيث الدّقة والتنوع والإسهاب، عند أيّ من النقاد السابقين له. ويبدو أن حازماً قد أفاد من اطّلاعه على تقسيمات النقاد العرب القدامى للشعر، مما مكّنه من تلافي ما وقعوا فيه من نقص وخلل، معتمداً في تقسيمه على أسس نفسيّة وفنيّة، مستخلصاً المقاييس الصحيحة لكل فن وغرض.

وبعد أن أوضحنا أقسام الشعر من وجهة نظر النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحدين فإننا نتساءل: ما الأسس التي اعتمدها أولئك النقاد في تقسيمهم للشعر؟ ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ معرفة الأسس التي بنى عليها النقاد تقسيماتهم تُعَدُّ أهم وأجدى في مجال النقد الأدبي من سرد هذه التقسيمات سرداً يختلف قلة وكثرة من ناقد إلى آخر.

لقد ذهب أحد الباحثين من المحدثين إلى أن تقسيم الشعر إلى أغراض، عند النقاد العرب القدامى، قام على أسس أربعة: أخلاقي، ونفسي، وفنّي، واجتماعي[2]. وسوف نوضح- بإيجاز - صلة هذه الأسس بتقسيمات الشعر عند النقاد الأندلسيين في فترة دراستنا:

يتضح الأساس الأول، وهو الأساس الأخلاقي، في أقسام الشعر التي ذكرناها عند ابن السّراج الشّنتريني؛ ذلك أنَّ تقسيم الشعر، عنده، يتنوع على حسب القيمة الأخلاقية التي يمثلها، فإذا هدف إلى الزهد والمواعظ والأمثال الحسنة كان نفعاً كلّه، وإذا أريد به المتعة، كأن يكون وصفاً أو تشبيهاً، كان ظرفاً كلّه، أمّا الهجاء والملاحاة

(١) انظر تفصيل ذلك في منهاج البلغاء، ص٤٢.

(٢) انظر: عبد الفتاح عثمان: نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠، ص٢٥٥.

فهو شرٌ كلّه[١]. وقد أشرْنا إلى أنّ ابن رشيق روى مثل هذا التقسيم أو قريباً منه عن عبد الكريم النهشلي[٢]، ولعلّ ابن السراج قد اطّلع على هذا التقسيم في كتاب «العمدة»أو في كتاب آخر نقل عنه؛ لأن التشابه في المعاني والألفاظ عند الناقديْن، وعلى النسق ذاته أبعد من أن يكون مجرد توارد خواطر. ومما يقوّي هذا، عندنا، أن لابن السّراج – كما تذكر مصادر ترجمته- كتاباً، اختصر فيه «عمدة» ابن رشيق ونبّه على أغلاطه فيه[٣]، وهذا يستدعي أن يكون قد درس كتاب «العمدة» دراسة متأنية مكّنَتْه من رصد أغلاطه.

أمّا الأساس النّفسي فقد فَصَّل حازم القرطاجَنّي القول فيه، وعنده، أنّ أغراض الشعر نوعان: أصلية، لها علقة بالنفوس الإنسانية من حيث الفطرة أو العادة، وثانوية: تخدم الأغراض الأصلية، وتساعد على تقبلها، والتعبير عنها. وبجانب هذين النوعين توجد أغراض غير شعرية، كمعاني أصحاب الحرف والصناعات، أو المعاني الذهنية المجردة، التي تستخدم في مجال العلم[٤]. وتَمَسُّك حازم بالأساس النفسي راجع إلى فَهْمِه لغاية الشعر، تلك الغاية التي كشف عنها بوضوح في غير موضع من «منهاج البلغاء»، وبخاصة في تعريفه للشعر، وهي تحقيق التأثير والانفعال في النفوس الإنسانية بحيث تُحْمَل على عَمَلِ شيء أو تَجنُّبِه، وكل ما يساعد على هذه الغاية فهو أدخل في المعاني الشعرية. ومنْ ثمّ فإن أعرق المعاني عنده وأكثرها أصالة تلك التي اشتدت علقتها بأغراض الإنسان، واشتركت في قبولها نفوس الخاصة والعامة بحكم الفطرة والعادة[٥]. ولا يهتم حازم بشهرة المعاني لدى الجمهور أو خفائها؛ إذ المهم لديه مدى صلتها بالنفس الإنسانية، وتأثيرها عليها، فهناك من المعاني ما تكون مشهورة «ولكنها مما لا يحسُن إيراده في الشعر، وذلك نحو المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن، فإنّ غالب عباراتهم لا يحسُن أن تُستعار، ويُعبَّر بها عن معانٍ تشبهها؛ لأنها مُزيلة لطلاوة الكلام،وحُسن موقعه من النّفس»[٦].

---

(١) انظر: ص٥٥ من هذه الدراسة.

(٢) العمدة: ١/ ٩٨، وانظر: ص ٥٥ من هذه الدراسة.

(٣) التكملة لكتاب الصلة: ٢/ ص ٤٧٢.

(٤) تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء: ص٢٠ – ٢١.

(٥) لمزيد من التفصيل: انظر المصدر نفسه: ص ١٩-٣٠.

(٦) المصدر نفسه: ص٢٨.

والأساس الاجتماعي في تقسيم الشعر يظهر بوضوح في عدّ الفخر والمديح والهجاء والعتاب... من فنون الشعر؛ لأن مثل هذه الأغراض تمثل صورة الحياة الاجتماعية، بما فيها من صراعات وعصبية. وقد استطاع الشعر العربي، في شتى عصوره، أن يعبّر من خلال هذه الأغراض تعبيراً صادقاً عن عواطف الشاعر، ومواقفه الفكرية، ورؤيته لقضايا مجتمعه.

أمّا الأساس الفنّي في تقسيم الشعر، فيتّضح في تقسيمات ابن السراج الشنتريني، وحازم القَرطاجنّي، فالأول أدخل التشبيه في باب الوصف[1]، في حين جعله حازم غرضاً مستقلاً من أغراض الشعر[2]، وكان قدامة بن جعفر قد سَبَقَ إلى هذا[3]. واعتبار التشبيه من أقسام الشعر وموضوعاته يعني أنّ هذين الناقدين، وبخاصة حازم القرطاجنّي، قد تنبها إلى مراعاة الصورة الفنيّة، واعتبارها غرضاً أو فنّاً يهتم به الشاعر، وينبغي أن يَحْرِص عليه.

ب. أقسام النثر:

لا نجد نقّاد العرب القدامى يذكرون، في صراحة، أساساً علمياً ونفسيّاً لتقسيم النثر إلى فروعه المعروفة عندهم، فقد اكتفوا بسرد هذه الفروع، دون ردِّها إلى أصول عامة، ينطلقون منها في تقسيماتهم، ومن ذلك ما ورد في كتاب «البرهان في وجوه البيان» من أنّ النثر«لا يخلو أن يكون خطابة، أو ترسُّلاً، أو احتجاجاً، أو حديثاً، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه»،[4] فموضع الاستعمال هو أساس التفريق بين هذه الأقسام.

ونحن هنا لسنا بصدد الدراسة الفنية المتخصصة عن النثر الأندلسي في هذا العصر، من حيث الشكل والمضمون، وإنما سنتناول- بإيجاز يتّسِق مع طبيعة هذا البحث- أقسام النثر من وجهة نظر النّقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحّدين، وتَعَرُّف الأسُس التي اعتمدوها في تلك التقسيمات.

---

(١) انظر: ص٥٥من هذه الدراسة.

(٢) انظر: منهاج البلغاء: ص٤٢.

(٣)انظر نقد الشعر: ص٢٣، ص٥٥.

(٤) ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، ١٩٦٧، ص١٩١.

وفي الحقيقة إنّ الحديث عن أنواع النثر نجده مُفَصَّلاً عند ابن عبد الغفور الكلاعي، الذي أفرد لأقسام النثر باباً خاصاً من كتابه«إحكام صنعة الكلام»[١]، استهله بقوله:«وتأَمّلْتُ النثر فوجدْتُ فيه أنواع البديع ما في النظم، فأغفلتُ ذكرها في هذا الكتاب؛ لأن كثيراً من العلماء قد عُنوا بهذا الباب. وجَعَلتُ أبحث عن ضروب الكلام فوجدتُها على فصول، وأقسام منها: الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحِكم المرتجلة والأمثال المرسلة، ومنها المَورّى. والمُعَمّى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف»[٢].

ثم تناول الكُلاعي هذه الأقسام واحداً واحداً، فبدأ حديثه عن الترسيل، وقَسَّمه سبعة أقسام، هي:

١.**العاطل:** وسمّاه الكُلاعي بهذا الاسم؛ «لقلة تَحْلِيَته بالأسجاع والفواصل»[٣]. وهو في حديثه عن هذا القسم يرصد تطور النثر الفنّي، فيقول: «وهذا النوع هو الأصل، والتجمُّل بكثرة السجع فرع طارئ عليه، وقلّما يَستَعمِل هذا النوع إلا المتقدمون كابن عبد كان، ومن قبله من أهل الفصاحة والبيان»[٤].

٢.**الحالي:** وهو الذي «حُلّي بحُسْن العبارة، ولُطْف الإشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة، وجاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأت في باب العاطل»،[٥] ويتمثل هذا النوع، كما يرى الكلاعي، في رسائل إبراهيم بن هلال الصابي[٦]. وضرب أمثلة لهذا النوع من رسائل الصابي وابن العميد[٧].

٣.**المصنوع:** وهذا النوع من النثر«نُمّق بالتصنيع، ووُشّح بأنواع البديع، وحُلّي بكثرة الفواصل والأسجاع. واستُجلب منها ما يلذ في القلوب، ويحسن في الأسماع»[٨]. ويتمثل هذا

(١) انظر: إحكام صنعة الكلام، ص١٠٢- ص٢٢٦.
(٢) المصدر نفسه: ص١٠٢- ١٠٣.
(٣) المصدر نفسه: ص١٠٤.
(٤) إحكام صنعة الكلام: ص١٠٤، وابن عبد كان هو أبو جعفر محمد بن عبد الله، من كبار المنشئين، كان على المكاتبات والترسل أيام أحمد بن طولون، رسائله مدونة وله شعر. وانظر ترجمته في: الزركلي: الأعلام، ط٣، بيروت، ١٩٦٩، ٦/ ص٢٢٣.
(٥) المصدر نفسه: ص١٠٥.
(٦) من كتّاب الدولة العباسية(٣١٣هـ – ٣٨٤هـ)، خدم معز الدولة البويهي، ثم ابنه بختيار، له رسائل مطبوعة. انظر ترجمته في: وفيات الأعيان١/ ص١٤.
(٧) انظر: إحكام صنعة الكلام، ص١٠٥- ١٢٠.
(٨) المصدر نفسه: ص١٢١.

النوع من النثر في كتابات الصاحب الأصبهاني (ت:٣٨٥هـ)، وأبي الفضل الهمذاني (ت:٣٩٨هـ)، وأبي بكر الخوارزمي (ت:٣٨٣هـ)، وأبي الفتح البستي(ت:٤٠٠هـ)، ومن جرى مجراهم من أئمة الفصاحة، ونحا منحاهم من رؤساء البلاغة. وقد ترجم الكلاعي، بإيجاز، لهؤلاء الكتاب الذين ذكرهم، وأورد فصولاً ونماذج من رسائلهم[١]. ومن ذلك قول الصاحب بن عبّاد الأصبهاني في الاستزارة: «مَجْلِسنا يا سيّدي مُفتَقر إليك، مُعَوّلٌ عليك، فقد أَبَتْ راحةُ أن تصفو إلاّ أنْ تتناولها يُمناك، وأقسم غناؤه، لا طاب، إلا أن تعيه أذناك. فأمّا خدود نارَنْجِه فقد احمرّت خجلاً لإبطائك، وعيون نرجِسه قد حدّقت تأميلاً للقائك. فحياتي عَلَيْك لَما تَعَجّلت لِئلا يَخْبُث من يومي ما طاب، ويعود من همّي ما طار وغاب»[٢].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الكُتّاب الذين ذكرهم الكُلاعي، ومثّل بنماذج من رسائلهم، هُم من أعلام الكتابة في القرن الرابع الهجري، ذلك القرن الذي أفرط فيه الكتّاب في تصنيعهم، باستخدام السجع، وأنواع البديع الأخرى، والتشبيهات والاستعارات، إفراطاً يدلّ على أن الأدب عندهم، هو هذه التعقيدات والزخارف، ولذلك عدّهم الدكتور شوقي ضيف من أصحاب مذهب التصنيع؛ لأنهم كانوا جميعاً يذهبون هذا المذهب من التصنيع القائم على الإكثار من الزخرف والإفراط في استخدام فنون البديع[٣].

٤.**المرَصّع**: وهو الذي رُصّع بالأخبار والأمثال والأشعار... إلى غير ذلك من النّحو والعَروض، وحَلّ أبيات القريض[٤]. ويَعُدّ الكلاعي أبا العلاء المعري ممن فازوا في هذا الباب؛ لأنه احتوى من المعارف على فنون، وأعرس بأبكار من العلوم وَعُون...[٥]

وواضح من كلام الكلاعي عن هذا النوع، ومن امتداحه لأبي العلاء ونَثْره، أنه يُعجب بهذا النثر، الذي يشتمل على أنواع المعارف، وتُحشد فيه المفاهيم

(١) إحكام صنعة الكلام :ص١٢١- ١٣٣.
(٢) المصدر نفسه: ص١٢٣.
(٣) لمزيد من التفصيل في هذا المذهب وأعلامه: انظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي ص١٩١- ص٢٢٥.
(٤) إحكام صنعة الكلام: ص١٣٤.
(٥) المصدر نفسه: ص١٣٥.

والمصطلحات العِلمية. وقد اختار بعض نماذجه لأدباء أندلسيين، كابن خفاجة، وأبي بكر بن سعيد البَطَلْيوسي، كما أنّه أثبت لنفسه فصولاً من نثره، مثّل بها لهذا النوع من النثر الذي سماه «المرصّع»[1]، ومن الأمثلة التي ساقها هذه الأسطر، من رسالة كتبها ابن خفاجة إلى فتىً من أهل الأدب: «أطال الله بقاء سيّدي النبيهةُ أوصافه، النزيهة عن الاستثناء، المرفوعة قيادته، الكريمة بالابتداء. كتبتُ -أعزكَ اللّه - عن وُدٍّ قَدُم، هو الحالُ لم يلحقها انتقال، وعهدٍ كَرُم هو الفِعْل لم يدخله اعتلال. والله يجعل هاتيك من الأحوال الثابتة اللازمة، ويعصم هذا بعد من الحروف الجازمة... وإنّك، وإنْ تأخَّرَ العصر بك، كالفاعل وقع مؤخراً، وعدوّك، وإن تَكبّر، كالكميت لم يَقَع إلاّ مُصَغّراً، والأيام علل تبسط وتقبض، وعوامل ترفع وتخفض...»[2].

٥. **المُغَصَّن:** وعلّل الكُلاعي لهذه التسمية فقال: «وسمّينا هذا النوع المَغَصّن؛ لأنه ذو فروع وأغصان، وقلّما يستعمله إلاّ المحدثون من أهل عصرنا».[3] وهذا النوع من الترسيل يصل فيه الاهتمام بالسجع دُروته، فقد يُقابل فيه بين سجعتين وسجعتين، وقد يقابل فيه ثلاث سجعات بثلاث، أو أربع بأربع، كقول الكلاعي: «ومن السلام سِلام وإن لاح جوهراً، ومن الكَلام كِلام وإن فاح عَنْبرا»[4]. وضرب الكُلاعي للمغصَّن أمثلة قوبل فيها خمس سجعات بخمس، وستّ بستّ، وسَبْع بِسَبْع[5].

وقد ذهب الدكتور إحسان عبّاس إلى أن الكُلاعي لعلّه استوحى هذه التسمية من فن التوشيح الأندلسي[6]، وهو رأيٌ نوافقه عليه، بسبب ازدهار فن المُوَشّح وكثرة الوشّاحين في عصر الكُلاعي. فالمغَصّن من النثر قائم على التفريع في السجع والإكثار منه، والغصن في الموشح هو «القسيم الواحد من المطلع أو القُفل أو الخرجة، وأقل عدد أغصان المطلع اثنان من نفس القافية، وقد تكون الأغصان ثلاثة، أو أربعة، وقد

(١) إحكام صنعة الكلام: ص١٣٧ - ١٤٢.
(٢) المصدر نفسه: ص١٣٨ - ١٣٩.
(٣) إحكام صنعة الكلام: ص١٤٥.
(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٥) انظر: المصدر نفسه: ص١٤٦.
(٦) تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين)، ص٩٨.

تصل إلى عشرة، أو أحد عشر غصناً».[1] وعندما يصل المطلع أو القفل أو الخرجة في الموشح إلى أحد عشر قسيماً، فهذا تفريع ما بعده تفريع. وإذا كانت المبالغة في عدد الأغصان ضرباً من التكلف، فإن المبالغة في المقابلة بين السجعات في النثر المغصّن إنما هي ضرب من التكلف أيضاً.

وحديث الكُلاعي عن هذا الفن من النثر له قيمة فنيّة وتاريخية، فهو من ناحية يعكس لنا أسلوب النثر الأندلسي، الذي شاع، وأقبل عليه الكُتّاب في عصره، وهو الأسلوب القائم على الإكثار من السجع والإفراط فيه. ومن ناحية أخرى فقد أورد الكُلاعي فِقْرات من نثر بديع الزمان الهمذاني استشهد بها على سبْقِه وارتياده لهذا الباب[2].

٦. **المُفَصَّل:** وهو ما فُصِّل فيه المنظوم بالمنثور، فجاء كالوِشاح المُفَصَّل[3]. أي أن يأتي الكاتب بعبارة من النثر، ثم يفصّل معناها ببيت أو بمجموعة أبيات من الشعر. وضَرَبَ الكُلاعي لهذا النوع عدّة أمثلة، لأدباء مشارقة وأندلسيين[4]، من مثل الوزير أبي محمد المهلبي[5]، الذي كان رائداً في هذا المجال، ثم صبّ على قالبه من الأندلسيين أبو محمد بن عبدون[6].

وعرض الكلاعي مذاهب الكتاب في هذا النوع من النثر، فرأى أنهم على قسمين: فمنهم من كان يستعين بمنظوم غيره، كأبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وأبي الفضل الميكالي، ومنهم من كان يستعين بشعره كأبي محمد المَهلبي، وأبي الفرج الببغاء[7].

٧. **المبتَدَع:** وهو شبيه بالمُفَصَّل، ويتعلّق به لامتزاج المنظوم فيه بالمنثور[8]. ولكنّه يختلف عنه في أنّه قد تقع فيه كلمات تقرأ من جهتين أو ثلاث، وربما قرئت من أربع

(١) مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩م، ص٢٩.
(٢) انظر: إحكام صنعة الكلام، ص١٤٧.
(٣) المصدر نفسه: ص١٤٨.
(٤) إحكام صنعة الكلام: ص١٤٨- ١٥٧.
(٥) الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلبي (٢٩١ – ٣٥٢هـ) من كبار الأدباء، الوزراء، الشعراء، كتب لمعز الدولة البويهي(انظر ترجمته في: وفيات الأعيان ١/ ١٧٨).
(٦) من الكُتّاب الشعراء، عاصر ابن بسام الشنتريني، وترجم له في "ذخيرته" توفي سنة ٥٢٧هـ.
(٧) انظر: إحكام صنعة الكلام: ص١٥٤، وأبو الفرج الببغاء: من أدباء القرن الرابع الهجري، ، كاتب مترسل، اتصل بسيف الدولة الحمداني، ونادم ملوك عصره. توفي سنة ٣٩٨هـ.
(٨) المصدر نفسه: ص١٥٨.

جهات[1]. وأرّخ الكلاعي – كعادته – لبدء هذا الفن النثري، ورصد تطوّره وانتقاله إلى الأندلس، فقال:«وأوّل من جرى في هذا الباب بديع الزمان، وقد قرع أيضاً الوزير الكاتب أبو محمد بن عبدون هذا الباب»[2].

وتباينت آراء الباحثين المحدثين في تقسيمات الكلاعي للترسيل وفنونه، فقد عدّ الدكتور إحسان عباس وقْفة الكلاعي عند أنواع النثر وقفة هامة في تاريخ النثر العربي؛ لأنه استطاع أنْ يحدد الأنواع بدقّة ووضوح[3]. أمّا الدكتور محمد رضوان الداية فذهب إلى أنّ الكلاعي، في حديثه عن أنواع الكتابة وأقسامها، تدرّج مع تطوّرها التاريخي، ونبّه على مشاهير كل مدرسة من مدارس الكتابة الفنيّة، وأنّ تناول الكلاعي لهذا الموضوع أعطى كتابه أهميّة خاصة، وميّزه بشيء جديد يضاف إلى تاريخ النقد الأندلسي[4].

وفي رأينا أنّ تقسيمات الكلاعي لفن الترسيل تقوم على ملاحظة دقيقة لتطورها الأسلوبي، فقد أشار إلى تطوُّر الأساليب من زمن إلى آخر، كما نصّ في غير موضع على من حاز الأوليّة والسّبق في هذه الفنون من الكتّاب المشارقة والأندلسيين. في حين كانت اقسام النثر، عند سابقيه ومعاصريه، تقتصر على النظر في أغراض فنون النثر وموضوعاتها، كأن يقسّموها: إلى رسائل ديوانية، وإخوانية، ثم يتحدثوا عن موضوعاتها من شوق، وعتاب وتعزيّة، وتهنئة، ووعظ، ووصْف...

ولعلنا لا نبالغ إذا قُلنا: إنّ حديثه عن أنواع الترسيل، ورصده لتطوّر هذه الأنواع من الناحية التاريخية والفنية يتّسق إلى حد كبير مع حديث الدارسين من المحدثين حول المراحل التي مرّت بها الكتابة المشرقية، فقد تناول الأستاذ أحمد أمين في كتابه «ظهر الإسلام» المراحل التي مرّت بها الكتابة المشرقية، وذكر أنها خمس مراحل، هي: مرحلة صدر الإسلام والدولة الأموية، ومرحلة ظهور عبد الحميد الكاتب،

(١) انظر:إحكام صنعة الكلام: ١٦١.

(٢) المصدر نفسه: ص١٥٨.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥١٢.

(٤) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٤١٢- ٤١٣.

ومرحلة النثر والكتابة عند ابن المقفع، ومرحلة الجاحظ وظهور كُتُبه المشهورة، ومرحلة الكتابة في عهد ابن العميد ومدرسته[١]. ويضيف غيره من الباحثين مرحلة القاضي الفاضل ومدرسته في الكتابة[٢]. وإلى مثل هذا التقسيم أو قريب منه ذهب الدكتور أنيس المقدسي في كتابه «تطور الأساليب النثرية»[٣].

ونحن لا نستبعد أن يكون بعض هؤلاء الدارسين، الذين أشرنا إلى دراساتهم للنثر وتطوره، قد أفادوا من ملاحظات الكلاعي وتقسيماته، دون الأخذ بتسمياته. فما أسماه الكلاعي (العاطل) وأراد به النثر الخالي من المحسّنات البديعية إلا ما جاء عفواً، يقابل المرحلة الأولى عند هؤلاء الدارسين، وهي مرحلة عدم تكلّف السجع والبديع. وما كان عند الكلاعي من (الحالي)، وهو الذي حُلّي بالسجع وأنواع البديع الأخرى، يقابل مرحلة الكتابة في القرن الرابع الهجري، عهد الانتقال إلى الأسلوب البديعي المسجّع، وإذا كان الكلاعيّ قد سَمّى التّرسيل في هذه الفترة (مصنوعاً) فإن الدكتور شوقي ضيف يطلق على هذه الفترة مرحلة التصنيع والتصنُّع[٤]، حيث الإفراط في الزخارف واستخدام فنون البديع. ومما تجدر الإشارة إليه أن الكتّاب الذين ذكرهم الكُلاعي، وأثبت فصولاً من رسائلهم، هم أنفسهم الذين ذكرهم هؤلاء الدارسون وساقوا أمثلة ونماذج من نثرهم[٥].

ومن الجدير بالذكر أنّ أحد الباحثين من المحدثين أشار إلى أن الكُلاعي، في تناوله لأقسام الترسيل وفنونه، أفاد من إلماحة كان قد نقلها ابن بسام عن أبي شهيد[٦]، ولكنّه لم يذكر لنا نص تلك الإلماحة التي يقصدها، كما أنّه لم يشر إلى موضعها في «الذخيرة»، ولكن إشارته تلك دَفَعتني إلى مزيد من البحث والتنقيب في كتاب «الذخيرة»، فكان أنْ وَقَعت على العبارات التالية، نقلها ابن بسام عن ابن شهيد،

(١) أحمد أمين: ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م- ١٩٥٥م، ج٣/ ص ٢٠٤.

(٢) انظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٦، ص٤٢٩.

(٣) أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨م، ص١٥٢ – ١٩٧.

(٤) الفن ومذاهبه في النثر العربي: ص١٨٩ وما بعدها.

(٥) انظر المرجع نفسه: ص ٢٠٥- ٢٤٦. وقابل: إحكام صنعة الكلام: ص١٠٥- ١٣٤.

(٦) هذا الباحث هو الدكتور محمد رضوان الداية في كتابه: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٤١٧.

وأظنها الإلماحة التي أشار إليها الباحث، يقول ابن بسام: «قال أبو عامر، وكما أن لِكُلِّ مقام مقالاً، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام... وكما أنّ للدنيا دُولاً، فكذلك للكلام نُقَل وتغاير في العادة. ألا ترى أنّ الزمان لَمّا دار كيف أحال بعض الرّسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟... ثم دار الزمان دوراناً فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس ومحمد بن الزيات وابني وهبٍ ونظرائهم، فرقّت الطّباع وخفّ ثِقلُ النفوس، ثم دار الزمان فاعترى أهله باللطائف صلف، وبرقة الكلام كلَف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابهما»[1].

وعبارات ابن شهيد الآنفة الذكر لم تأت في فصل خاص، أو باب مستقل تحدّث فيه عن أقسام النثر، وإنّما جاء الحديث عَرَضاً، ساقه إليه مناقشته لمراعاة الكلام لأحوال المقصود بالخطاب. وهذه العبارات، على إيجازها، ترصد بدقة مراحل النثر من عصوره الأولى إلى عصر ابن شهيدنفسه. ولكننا نرى أن ابن عبد الغفور الكلاعي، وإن تأثّر بإلماحة ابن شهيد فإنه يبقى له فضل التقسيم الدقيق، والتمثيل لكل نوع من أنواع النثر بشواهد دالة، قد لا نجدها عند أحد من سابقيه. بل إنّنا نذهب إلى أكثر من ذلك، فنقول: إنّ تقسيماته لأنواع الترسيل، وما وضعه لهذه الأنواع من تسميات تُعدّ من البدايات المبكرة في رصد تطوّر مراحل النثر العربي، كما أنّ استخدامه لمصطلحات العاطل والحالي والمصنوع ذات دلالات واضحة على مدلولاتها.

وبالإضافة إلى أقسام الترسيل التي عرضْنا لها فإنه لم يفت الكلاعي أن يتحدث عن فنون النثر الأخرى، التي ذكرها النقاد ودرسوها من قبله، فتناول من تلك الفنون: التوقيع، والخطبة، والأمثال، والمقامات والوثائق، والنثر التأليفي[2]. وهو، وإن كان مسبوقاً إلى الحديث عن هذه الفنون، فإن حديثه عنها لا يخلو من جدّة وطرافة، وبخاصة ما نجد عنده من تعريفات وتقسيمات، تدلّ على رصده لهذه الفنون النثرية،

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٢٣٧. وشمس المعالي هو لقب لقابوس بن وشمكير، وهو أمير من أمراء الأسرة الزيّادية التي كانت تحكم طبرستان وجرجان، له مجموعة رسائل أسرف فيها في استخدام الأسجاع، وقتل عام ٤٠٣هـ.
انظر ترجمته في: معجم الأدباء: ١٦/ ص٢٢٠، والفن ومذاهبه في النثر العربي: ص٢٥٥.

(٢) انظر تفصيل ذلك في: إحكام صنعة الكلام، ص١٦١ – ٢٢٦.

رصد الناقد البصير بتطوُّر فنون النثر العربي عبر العصور والأزمان. كما أنّ تناوله لفنون النثر لا يخلو من نزعة تعليمية تتمثل في عنايته بتعريف المصطلحات التي ذكرها، وإيراده للأمثلة والشواهد الكثيرة التي تُوَضِّحها. وتظهر هذه النزعة التعليمية فيما كان يُوَجِّهه من نصائح تُبصِّر الكُتّاب بما يُسْتَحبّ تناوله واتباعه، وما ينبغي تجنّبه في الأسلوب والموضوع[1].

وبحديث الكلاعي عن النثر التأليفي، وأساليب التأليف المختلفة فإنه يكون قد استوعب أنواع النثر وفنونه، وتنبّه إلى الأغراض المتنوعة التي عالجها النثر، فمن أقسام التأليف عنده: ما يقوم على المختارات، ومنها ما يقوم على الجمع، ومنها اختصار الطويل، وإطالة المختصر، ومنها ما يعتمد فيه المؤلف على فكره، ويغترف من بحره، كمؤلَّفات أبي العلاء المعري[2]. وهذا يدل على وعي الكلاعي بالحركة الثقافية، التي أشرنا إليها في تقديمنا لهذا البحث، ومعرفته باتجاهات التأليف في شتى العصور والأزمان.

ومما يزيد من أهمية تقسيمات الكلاعي، وآرائه في الفنون النثرية، أننا نجد من معاصريه من يوردون نماذج وفصولاً من النثر، ولكن دونما تعليق أو توضيح[3]. وقد أقر بعض الدارسين المحدثين بأنّ الكلاعي مبتكر في باب الترسيل الذي قسّمه إلى فصول، ودرس فيه النثر العربي إلى زمانه، فأحسن درسه وتبويبه واستخراج مدارسه، وألحق بكلّ مدرسة نثرية أعلامها وكتّابها[4].

والحقّ أنّ حديث الكلاعي عن تطوّر الأساليب النثرية بتطور الأزمنة، واختلافها باختلاف العصور يدلّ على دقّة وإدراك لطبيعة الفن، وهو بذلك ينبّه إلى مسألة لا تزال تشغل الباحثين من المعاصرين في تفريقهم بين العلم والفن، وهي أن الفن يتطور ويتغيّر باستمرار تبعاً لتغير الظروف والأزمان[5].

(١) انظر أمثلة لذلك في: إحكام صنعة الكلام: ص١٦٧- ١٦٩، ص٢٠٦- ٢١٠، ص٢٢٥- ٢٢٧.

(٢) المصدر نفسه: ص٢٢٣.

(٣) انظر: الذخيرة ق١م١ ص٤٩٧. أورد ابن بسام فصولاً لابن برد الأصغر مما يدخل في باب النثر الديواني، ولكنه لم يعقب عليها. وابن برد الأصغر(توفي بعد ٤٤٠هـ) أحد الشعراء الكتّاب في القرن الخامس الهجري، أورد له ابن بسام مختارات من نثره ونظمه، وترجم له صاحب " المغرب": ١/ ص٢٨٠

(٤) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ص٤١٧.

(٥) محاضرات الدكتور محمود السمرة في طلبة الدراسات العليا ٢٩/ ٩/ ١٩٩٣م.

أمّا غير الكلاعي من النقاد الأندلسيّين في فترة دراستنا فلا نجد عندهم حديثاً عن أقسام النثر، سوى ما أشرنا إليه عند ابن سعيد الأندلسيّ من أنّه قسّم الكلام شعراً ونثراً إلى الأقسام التي ذكرناها في حديثنا عن أقسام الشعر، ولا داعي لتكرارها هنا. ولكنّه عندما يخصّ النثر بالتقسيم، فإنه يقسّمه إلى نوعين، هما: ما هو مُقَيّد بالسَّجع، وما هو غير مقيّد بالسجع. ولكنه لم يُكثِر من الشواهد النثرية إكثاره من الشواهد الشعرية، «لأن النظم أعلَقُ بالأفكار، وأجْولُ في الأقطار، وهو مُعِين على نَفْسه في تذكاره ودَرْسه»[1]. وهو يمثّل للنثر بما كان مُقيّداً بالسجع المسهل للحفظ، ممّا هو داخل في طبقتي المرقص والمطرب[2].

وابن سعيد في اقتصاره على النثر المسجوع، إنّما يصدر عن ذوق خاص به، وعن ذوق عصره، الذي لم يقتصر السَّجع فيه على النثر الفني، بل تعدّاه إلى النثر التأليفي، حيث وجدنا السجع عاماً في بعض كتب التاريخ والأخبار والتراجم من مثل «قلائد العقيان» و «مطمح الأنفس» للفتح بن خاقان، وكِتاب «خريدة القصر» للعماد الأصفهاني(ت:٥٩٧هـ).

(١) المرقصات والمطربات: ص٩.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

خامساً: اختلاف الأساليب الأدبيّة:

عرّف عبد القاهر الجرجاني (ت: ٤٧١هـ) الأسلوب، فقال: «إنّه الضّرْب من النّظم والطريقةُ فيه»،[١] وهو عند ابن خلدون (ت: ٨٠٨هـ) المِنْوال الذي يُنسج فيه التراكيب، أو القالِب الذي يُفرغ فيه[٢]. وللأسلوب، عند المعاصرين، تعريفات مختلفة[٣]، وهي لا تختلف كثيراً عن تعريفات النّقاد العرب القدامى، الذين كانوا يرون أنّ صياغة الأسلوب الجميل فنّ يعتمد على الطَّبع والتمرس بالكلام البليغ[٤]، وتتكوّن من الجُمل والعبارات والصُّور البيانية.

واختلاف الأساليب الأدبيّة تَطَلّبه أبو هلال العسكري (ت: ٣٩٥هـ)، وأفْرد له فَصلاً بعنوان «كيفية نظم الكلام وما ينبغي استعماله في تأليفه»[٥]، وتحدّث في موضع آخر من كتابه «الصناعتين» عمّا أسماه «حُسْن النظم والرّصف والسّبك في الكلام»[٦]. ولم يكن أبو هلال نظريّاً في حديثه عن اختلاف الأساليب الأدبية، ولكنه تناول أغراض الشعر من مَدح، وهجاء، ووصف، ونسيب، ورثاء، وفخر، وذكر ما تنبغي مراعاته في كل غرض من هذه الأغراض، وما يستخدم فيه من معان وألفاظ[٧]. وخلاصة رأيه أنّه يريد من الشاعر ألاّ يسير على طريق واحدة، ويتّبع أسلوباً واحداً في شعره، وشتّى أنواع قصائده؛ لأنّ التصرف في وجوه الشعر أبلغ[٨]. ومثل هذا كان قد أشار إليه القاضي الجرجاني (ت: ٣٩٢هـ) عندما قال: «ولا آمرُكَ بإجراء أنواع الشعر كُلّه مُجرى واحداً، ولا أنْ تذهب بجميعه مَذْهب بعضه، بل أرى لك أن تُقَسّم الألفاظ على رُتَب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هزْلك بمنزلة جِدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتّب كُلاً مرتبته، وتُوَفّيه حقّه، فتُلَطّف إذا تغزلت، وتُفْخِم إذا افتخرتَ وتتَصرّف للمديح تَصرُّف مواقعه»[٩].

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (طبعة محمد رشيد رضا) ص٣٠٥.
(٢) مقدمة ابن خلدون: ٤/ ص١٢٩٠.
(٣) انظر تفصيل ذلك في: كتاب الأسلوب، ص٤٠ – ٤٦.
(٤) انظر: المثل السائر: ١/ ص٣٨ – ٤٠.
(٥) كتاب الصناعتين: ص١٣٩ – ١٥٩.
(٦) المصدر نفسه: ص١٦٧ – ١٧٨.
(٧) المصدر نفسه: ص٧٥ – ١٣٨.
(٨) المصدر نفسه: ص٣٠.
(٩) الوساطة: ص٢٤.

ويحاول القاضي الجرجاني أنْ يوضّح ما قصد إليه فيضيف قائلاً: «فإنَّ المدح بالشجاعة والبأس يتميّز عن المدح باللباقة والظرف، ووَصْف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمُدام، فلكلّ واحد من الأمرين نهج هو أَمْلَكُ به، أو طريق لا يشاركه الآخر فيه»[1].

وابن خفاجة الأندلسي- من الأدباء النقّاد في فترة دراستنا- يضيق بأولئك النقاد الذين يتطلبون في مقاييسهم النقدية أسلوباً واحداً، هو أسلوب الجزالة، ويريدون من الشاعر «في كل حال من أحواله، وقول من أقواله، أن يتجزّل، مدح أو تغزّل، وجَدّ أو هزل».[2] ويستهجن ابن خفاجة مطلب أولئك النقاد، ويرى أنّ أسلوب الشاعر يختلف باختلاف الموضوع الذي يتناوله، وأنّ موضوعاً كالغزل تَحْسُنُ فيه الألفاظ المرهفة الرقيقة، التي تُمثّلها طريقة عبد المحسن الصّوري، والشريف الرّضي، ومهيار الديلمي. ويدافع عن الرقة التي استمدها من محاكاته لأولئك الشعراء[3].

أمّا ابن قُزْمان الزجّال(ت: ٥٥٥هـ) فإنّه يذهب مذهب ابن خفاجة في أنّ مقياس الجزالة لا يصلح لبعض أنواع الشعر؛ وبالتالي فإنه لا يصلح للزَّجل، ومن أجل ذلك فإنه يسخر من ابن راشد الزّجال، الذي كان ينتحي منحى القوّة والجزالة[4]، في حين نجده يثني على ابن نمارة الزجال، الذي «نهج الطريق، وطَرَق فأحسن التطريق، وجاء بالمعنى المضيء، والغرض الرشيق، طبع سيّال، لا يصحبه بها جهل الجهال، ويتصرف بأقسامه وقوافيه، تصَرّف البازيّ بخوافيه...»[5]. ولذا فهو يَعُدّ ابن نمارة هذا أحق بالريّاسة والإمارة؛ لأنه من أسلس الزجالين طبعاً، وأخصبهم ربعاً[6].

واختلاف الشعر بين الرقة والجزالة من الموضوعات التي شغلت الأدباء والنّقاد الأندلسيين، فَعَبد المجيد بن وهبون يصف شعره بقوله:

رقيقٌ كما غنّتْ حمامةُ أيكةٍ وَجَزْلٌ كما شقَّ الهواءَ عُقابُ

(١) الوساطة: ص٢٤.

(٢) ديوان ابن خفاجة: ص١١

(٣) المصدر نفسه: ص١٢.

(٤) انظر: صفي الدين الحلّي: العاطل الحالي والمرخّص الغالي، تحقيق حسين نصار، ص١٣.

(٥) ابن قُزمان: ديوان ابن قُزمان، تحقيق ف. كورنيطي، (مقدمة المؤلف) ص٢.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

واستشهد ابن بسام بهذا البيت في غير موضع من ذخيرته[١]، ووصف كلام الأندلسيين بأنه «ذَهَبَ بين رِقَّة الهواء، وجزالة الصخرة الصمّاء»[٢].

ومن الطبيعي أنّ الشعر لا يجمع بين الرقة والجزالة في آن واحد، فهو إمّا رقيقاً، وإمّا جزلاً، ولكل من الرقة والجزالة أنصارهما عند الأندلسيين؛ فطريقة الجزالة هي طريقة ابن هانئ الأندلسي، ويبدو أنه كان لهذه الطريقة أنصار كثيرون، نستَدِلُّ على ذلك من حديث ابن بسام عن الأديب محمد بن البَيْن البَطْليوسي[٣]؛ حيث يقول: «وكان يميل إلى طريقة محمد بن هانئ، على أن أكثر أهل وقتنا، وجمهور شعراء عصرنا، إليها يذهبون، وعلى قالبه وَجَدْتهم يضربون».[٤] ويبدو أنّ النقاد السّابقين قد عرفوا طريقة ابن هانئ التي أشار إليها ابن بسام، فهذا أبو العلاء المعري لم يجد في جزالة الألفاظ التي اتّصف بها شعر ابن هانئ عُمْقاً في المعنى، ولذلك رماه بسهم النقد فقال:«ما أُشَبِّهه إلاّ بِرَحىً تطحن قروناً».[٥] ووصفه الحميدي بقوله: «... وهو كثير الشعر، مُحْسن، مُجوّد، إلاّ أنّ قَعْقعة الألفاظ أغلب على شعره»[٦]. وإلى مثل ذلك ذهب بعض النقاد المعاصرين، فهذا الدكتور شوقي ضيف يرى أنّ أسلوب ابن هانئ يقوم على «طَنْطَنته بالألفاظ والأساليب الضخمة، فإذا ما بحثنا هذه الأساليب لم نجد شيئاً غير التلفيق واللّف وإتيان المعنى من بعيد»[٧]. ولكنّ الدكتور أحمد هيكل يرى في أسلوب ابن هانئ لوناً من التعبير، ومذهباً في الأداء، فكما يُحبُّ البعض التعبير الهامس والأداء الهادئ، يُؤْثِر البعض الآخر الموسيقى الرنانة والأنغام العالية[٨]. ويرى

(١) انظر الذخيرة: ق١م١ ص١٤، ق٢م١ ص ٤٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص١٤.

(٣) الذخيرة: ق٢م٢ ص٧٩٩. ومحمد بن أبي البين البطْليوسي ترجم له ابن بسام، وأورد له فصلاً من نثره ومختارات من شعره، وعنه نقل ابن سعيد في كتابه المُغرب ١/ ص٣٧٠. انظر الذخيرة: ق٢ م٢، ص٧٩٩- ٨٠٣، والمغرب: ١/ ص٣٧٠. وابن هانئ: هو محمد بن هانئ الأندلسي، توفي سنة ٣٦٢هـ، له ديوان شعر مطبوع.

(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٥)وفيات الأعيان: ٢/ ص٥.

(٦) الحميدي: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٥٣، ص٨٩.

(٧) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٤٢٢.

(٨) أحمد هيكل: الأدب الأندلسي (من الفتح إلى سقوط الخلافة) طبعة دار المعارف بمصر، ١٩٧٩م، ص٢٤٠.

أيضاً أنّ حدة التعبير في شعر ابن هانئ لا تصل إلى الصَّخب والجَلَبَة والقعْقَعة، وإنّما أكثره فيه ميْلٌ حقيقة إلى اللفظة الفخمة، والعبارة الجَزْلة، والأسلوب ذي الموسيقى الواضحة[1].

ولم يكن النقّاد الأندلسيّون يستحسنون الشعر الذي يأخذ من الرّقة والجزالة بطرف، بحيث يكون الشعر لا هو بالرقيق، ولا هو بالجزل، ولأجل ذلك عاب ابن بسّام الشنتريني شعر أبي تمام غالب الملقّب بالحجام الذي «كان معدوداً في شعراء عصره، إلاّ أنه كان مُتَخلّفاً في شعره؛ لأنّ طبعه كان ينبو عن الرقيق السّهل، ولا يلحق بالفصيح الجزْل»[2].

أمّا ابن خيرة المواعيني فإنه يقسم الأسلوب الشعري، وَفْقَ طبيعة التعبير فيه، إلى ثلاثة أقسام، هي: المتين الصّلب، والغامض، والرّطب السهل[3]. وهو يرى «أنّ الشعر السّهل الرطب قد ينزل عن حدِّه فيصبح من النازل الغثّ مِثْل الذي يُسَمّى الأزجال، وهي معانٍ شعرية بألفاظ عاميّة لإفهام الجهّال»[4]. ولعلّ السهولة التي دعا إليها ابن قزمان في نظْم الأزجال، هي التي جعلت المواعيني وغيره من النّقاد يصدرون مثل هذه الأحكام[5].

وعرض أبو الخطاب ابن دِحْيَة لطرائق الشعراء وأساليبهم، وذهب إلى أنها على نوعين: الأسلوب الرقيق، والأسلوب الجَزْل، ومَثّل للأسلوب الرقيق بقول الشاعر:

قُلتُ للحسناء لَمّا أبصَرت ... دَمْعَ عَيْني قد جَرى فيما جَرى
لا تَظُنّي الدّمع ما عايَنْتِه ... أنا من يُهْدي إليك الخَبَرا
جال في خَدَيْك من ماء الصِّبا ... رونقٌ يَسْبي سَناه البَشَرا[6]

وجزالة الألفاظ مثّل لها بقول الشاعر يعمر بن ميمون الخولاني:

---

(١) أحمد هيكل: الأدب الأندلسي (من الفتح إلى سقوط الخلافة)، ص٢٤٠.

(٢) الذخيرة: ق٣م٢ ص٨٢١. وغالب بن رباح المعروف بالحجّام، أورد له ابن بسام شعراً في " الذخيرة "، وترجم له ابن سعيد في: المغرب٢ / ص٤٠.

(٣) الريحان والريعان: ورقة ٤٨.

(٤) المصدر نفسه: الورقة ٤٩.

(٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥١٨.

(٦) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص٤٨.

نُبئتُ أنـك مــولٍ لا تُكَلّمنـــي ... فَبِتُّ خائِفَ هَجْرٍ منك قد حـدثا
وما يفي النَّذرَ مَـنْ آلى بمَعْـصية ... هذي مقالة مَـنْ بـالحق قـد بُعثـا
فاحنِثْ فحنثك وَصْلي وهو يُعْتِقُني ... والعِتْق غايـةُ تكفـير لمــن حَنَثـا
وإنْ تحرّجتَ من إثمٍ وخفت لـه ... فأعظمُ الإثم قَتْلي في الهـوى عَبَثـا[1]

ولجأ ابن دحية إلى تفسير وشرح معاني الألفاظ في الأبيات السابقة، التي عـدّها مـن الأسلوب الجزل، وهذا هو شأنه في مواضع مختلفة من كتابه. فهو -كما يذكر ابن الأبّار - «ذو حظ وافر من اللغة، وله مشاركة في العربية»[2]، وفيه قال المقَرّي «كان عارفاً بـالنحو واللغة وأيام العرب وأشعارها».[3] ويبدو لي أنّ ذوق ابن دِحية لم يُسْعِفه في اختيار الشعر الذي يمثّل أسلوب الجزالة، وإلاّ فأين هي الجزالة والغرابة في ألفاظ الأبيات التي ساقها!؟ وذهب أحد الباحثين المعاصرين إلى أنّ سوء اختيار الشواهد الشعرية لدى صاحب كتاب «المطرب«يكشِفْ عن ذوق الرجل وقلة محصوله من النقد[4].

ونجد ابن دِحية، في تراجمه لـبعض الـشعراء، يـستطرد إلى ذِكـر شـعراء آخـرين، ويشير أثناء ذلك إلى بعض خصائصهم الأسلوبية، فهو في ذكره ولاّدة بنت المـستكفي وبعض شعرها، يستطرد إلى ذكر ابن زيدون، ثم إلى بعض شعراء الأنـدلس كحفـصة بنت الحاج، فيصفها «بأنّها رخيمة الشّعر، دقيقة النَّظم والنثر»[5].

والحديث عن طرائق الشعر وأساليبه، كـان يـأتي عنـد بعـض النقّـاد التطبيقـيين ومُؤرِّخي الأدب من الأندلسيين عَرَضاً، ومثـل ذلـك نجـده عنـد ابـن بـسام، فهـو لم يخصص للأساليب الأدبية فصلاً خاصـاً، ولكنّنـا نقـف في «ذخيرتـه» علـى إشـارات مُتفرقة، تدُّل على معرفته بأنواع الأساليب الأدبية. وقد سبقت إشارتنا إلى حديثه عـن

(١) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص٥٠، مولٍ: يريد مُؤْل فسَهّل الهمزة، أي حالِف، يقال آلى الرجل فهو مؤل أليّة. والأليّة: اليمين.

(٢) ابن الأبّار: التكملة لكتاب الصلة ٢/ ص ٦٩٥.

(٣) نفح الطيب: ١/ ص ٩٣.

(٤) انظر: محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي (من القرن الخامس إلى القرن العاشر) ص٩١.

(٥) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص١٠. وحفصة بنت الحاج من أهـل غرناطـة، تـرجم لهـا ابـن سـعيد في: المغـرب ٢/ ص ١٣٨، وتوفيت سنة ٥٨٦هـ.

طريقة محمد بن هانئ الأندلسي في الشعر[1]. كما أنّه يشير إلى الأسلوب البدويّ، ويمثّل له بأبياتٍ من شعر المرتضى[2] في وصف الطّيف، منها قوله:

ألا يا ابنة الحيين مالي و مالكِ ... وماذا الذي يتابُني من خيالكِ
هجرتِ وأنتِ الهمُّ إذ نحن جيرةٌ ... وَزُرْتِ وشحطٌ دارُنا من ديارك
وما كان هذا البذل منك سجيةً ... ولا البذلُ يوماً خِلّة من خلالك
فكيف التقينا و المسافةُ بيننا ... وكيف خَطَرْنا من بعيدٍ ببالك
ولمّا امتَطَيْتِ الليل كنتِ حقيقة ... بغير الهدى لولا ضياء جمالك[2]

وقد وصف ابن بسام هذه الأبيات بأنها «غريبة الطرح، بدوية السِّنْخ».[3]

والأسلوب، عند ابن السّراج الشنتريني، نوعان: مطبوع، ومصنوع «والمطبوع هو الأصل، وبه الاقتدار؛ لأنّ العرب لم تكن تنظر في أعطاف كلامها، ولا تلتزم البديع في نثرها ونظامها، بل كانت تعتمد في بلاغتها على طبعها وفصاحتها، ورُبّما نَدَر منها المصنوع سليماً من التكلّف، بريئاً من التعسُّف، فيَحسنُ في النفوس موقعه، ويشرف به مكانه وموضعه»[4]. ويوضح ابن السّراج صفات الأسلوب المطبوع، بقوله: «ومن صفات هذا النوع أن تكون ألفاظه عذبة سهلة، ومعانيه واقعة جزلة تدل مباديه على مقاطعه، وتسبق معانيه إلى فهم سامعه. إيجازه مفهم كافٍ، وإسهابه مفحم شافٍ»[5]. ومُلخَّص القول في موقفه من الأساليب الأدبية: هو أنّ الأصل في الأساليب المطبوع المرسَل، الذي ابتعد عن تكلُّف الزخرفة والزينة. وإذا كان المصنوع فإنّه يتطلّبه فصيحاً واضحاً، لا يُغرِق في البديع، ويبتعد عن الغموض والإبهام.

وعَنْوَن ابن السّراج للباب الرابع من كتابه بـ «اختلاف أغراض الشعراء ومذاهبهم بحسب اختلاف طبقاتهم وغرائزهم» وهو في هذا الباب يناقش الأساليب

(١) انظر: ص ٧٦ من هذا البحث.

(٢) هو أبو القاسم المرتضى، أخو الشريف الرضي، توفي سنة ٤٣٦هـ، من كتبه المطبوعة: أمالي المرتضى، وطيف الخيال.

(٣) انظر الأبيات في: الذخيرة ق٤ م٢ ص٤٧٠، وانظر أمثلة أخرى في المصدر نفسه ص٤٧١- ٤٧٥.

(٤) المصدر نفسه: ص٤٧١. والسِّنْخ: الأصل من كلّ شيء (الصحاح: سنخ).

(٥) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٤٣٩، نقلاً عن جواهر الآداب(مخطوطة الإسكوريال) ورقة ٣.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

واختلافها باختلاف الشعراء من ناحية، واختلاف الموضوعات التي تتناولها من ناحية أخرى، ويربط بين أسلوب الشاعر والموضوع الذي يتناوله، ويبيّن مذاهب الشعراء في ذلك «فمنهم من يُؤْثر جزالة اللفظ، كقول بشّار بن برد:

إذا مـا غـضبنا غَـضْبَةً مُـضريّة هتكْنا حجاب الشمس أو قطرتْ دما

إذا مـا أعرْنـا سـيّداً مـن قبيلـةٍ دُرا مِنْبرٍ صلّى علينـا وسلّمـا

وهذا النوع يدل على القوة، وأحسن مواضعه الافتخار ومَدْح الملوك. ومنهم من يُؤثر التهويل والقعقعة بلا طائل معنى كقول ابن هانئ:

أصاخَتْ فقالتْ وَقْع أجود شَيْظَمٍ وشامَتْ فقالتْ لمع أبيضَ مِخْذَمِ

وأشبه مواضعه الوعيد، والتهديد دون النسيب والتغزل، وإنّما يَحْسُن في التّغزل رقّة الألفاظ وعذوبتها...»[1].

وعندما نصل إلى حازم القرطاجنّي نجده من أكثر النقاد الأندلسيين إفاضة وتوسُّعاً في حديثه عن الأساليب الأدبية، بل إنّه من أكثر النقاد العرب القدامى الذين أوْلوا عناية للأساليب الشعرية، وأوسعهم كلاماً فيها. فقد خصّص القِسْم الرابع من «منهاج البلغاء» للحديث في «الطرق الشعرية، وما تنقسِم إليه، وما يُنحى به نحوه من الأساليب...»[2].

لقد أدرك حازم الارتباط بين أسلوب البناء الشّعري من ناحية، وانفعالات النفس من ناحية أخرى، فَقَسَّم الأساليب الشعرية بحسب هذا الارتباط إلى ثلاثة أقسام، هي: الأسلوب الخَشِن، والأسلوب الرقيق، والأسلوب المتوسِّط بين هاتين الصفتين. ومن هذه الأقسام الثلاثة تتركب عشرة أنواع، تَجْمع بين النِّسب المختلفة من هذه الأقسام، يقول حازم:«إنّ أساليب الشعر تتنوّع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة، أو سلوكها مذهباً وسَطاً بين ما لان وما خَشُن من ذلك...[3]». ويُلِحُّ حازم على التناسب بين أسلوب البناء الشعري، وبين الأحوال النفسيّة، فقدرة

(١) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٤٤٣، نقلاً عن جواهر الآداب(مخطوطة الإسكوريال).
الشّيْظم: الطويل الفتيّ من الناس والخيل والإبل (لسان العرب مادة شظم).
مخذم: السيف القاطع(لسان العرب مادة خذم).
(٢) منهاج البلغاء: ص٣٢٥- ٣٨٠.
(٣) انظر التفصيل في: منهاج البلغاء: ص٣٥٤- ص٣٥٥.

الأسلوب على استيعاب انفعالات النفس والتعبير عنها، مما يُحسّن موقعه من النفس، وفي ذلك يقول حازم: «فأمَّا ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النُّفوس فَذِكْرُ أفضل الأحوال الطيِّبة والسارّة وأجدرها ببسط النفوس، وذِكْر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس، وأجدرها بأن تَرِقّ لها النفوس، وذِكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يُقْصَد قَصْدُ ذلك»[1].

ويفيض حازم في حديثه عن أساليب الشعر وطرائقه، فيتحدث عن أسلوب الشعر في جِدّه وهزْله: ففي طريقة الجِدّ يجب تجنب الهزل، والابتعاد بها عمّا أَلِف في الطريقة الهزلية من أنواع التأليف، حيث يتجنب فيها الساقط من الألفاظ والمولّد، ويُقْتَصَر فيها على العربي المَحْض. أمّا المعاني فينبغي ألاّ تكون مما يشين ذِكْره، ولا يُسْقِط مِنْ مروءة المتكلّم، وكذلك العبارات فيجب أن يُتَوخّى فيها المتانة والرصانة. وفي الطريقة الهَزليّة يُتوخى رشاقة العبارات، وتُسْتَعمل فيها ألفاظ الشطّار، وأصحاب المشهن والعوام، والنساء، والصبيان،على الوجه المناسب لذلك»[2].

ويُفصِّل حازم القول فيما تشترك فيه الطريقتان، وما تأخذه كل طريقة من الأخرى، فيقول: «وتُشارك طريقة الجِدّ طريقةَ الهزْل في أنْ يُنْحى بعباراتها نحو الرشاقة، في المواضع التي يَحْسُن ذلك فيها، أو يقال: إنّ طريقة الجِدّ تأخذ هذا من طريقة الهَزْل لأن طريقة الهزل به أخْلَق، وهو بها أولى وأليَق... ومما تأخذه طريقة الهَزْل من طريقة الجِدّ أيضاً إيراد بعض المعاني العلمية على نحو من الإحالة عليها ببعض معاني الهزل بها، وتشارك طريقة الجِد في الأخذ بِطَرَف من المتانة...»[3].

وقد أشار بعض الباحثين من المحدثين إلى أنّ حازماً في حديثه عن الشعر الجِدّي والهَزلي، وما يختصّ به كل قسم، وما يسوغ له من الآخر، إنّما هو متأثر بسقراط، الذي نقل عنه حازم، كما صرّح، بعض آرائه، وربما هو متأثرٌ أيضاً بأرسطو، الذي لا يخلو كتابه «فن الشعر» من شيء في هذا الأمر[4].

(١) منهاج البلغاء: ص٣٥٧.
(٢) انظر التفصيل في: منهاج البلغاء: ص٣٢٧- ٣٣٣.
(٣) المصدر نفسه: ص٣٣٤- ٣٣٥.
(٤) من هؤلاء الباحثين: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٦٣، ويوسف بكار: بناء القصيدة العربية، ص١٥٥، وانظر: منهاج البلغاء (مقدمة المحقق) ص١٠٨.

لقد ذكرنا في الصفحات السابقة أنّ بعض النقاد العرب القدامى قال بضرورة اختلاف أسلوب الشعر باختلاف موضوعاته وأغراضه، ولكننا لا نجد أحداً منهم يُفَصِّل القول في ضرورة اختلاف الأساليب في القصائد باختلاف موضوعاتها، مثلما نجده عند حازم القَرطاجَنّي، الذي تناول أغراض الشعر من مَدْح ونسيب، وفَخْر، واعتذار، وهجاء...»[1]، وبيّن ما يجب في الطرق الشعرية، المستخدمة في كلٍّ منها، فقال: «وأنا أشير إلى بعض ما يجب اعتماده في ما يكثر استعماله من أغراض الشعر، وتتعاوَرُه القرائح من فنون الطرق الشعرية، البسيطة والمركبة، وأذكُرُ في غَرَضٍ غرضٍ من ذلك طَرَفاً يُستَدَلُّ به على ما سواه...»[2].

وهو في تناوله لأغراض الشعر يوضّح الأساليب الشعرية بأنواعها المختلفة، ويشير إلى خصائصها، وما يتميز به كل أسلوب عن غيره، كما أنه يتحدث عن وجوه استعمالها، بحسب الأغراض المخْتَصّة بها، والمنسجمة معها، فهو يرى أنّ أساليب الشعر وطرائقه تتنوّع بحيث تَتَحقّق فيها المطابقة والملاءمة.

وإذا ما تركنا النقاد الأندلسيين، في عصر المرابطين والموحدِّين، وانتقلنا إلى النقاد المحدثين نستجلي رأيهم في هذا الموضوع، فإننا نجد مسألة الأساليب الأدبية واختلافها ما تزال تشغلهم، مثلما شغلت النقاد القدامى، فإشارات النقّاد الأندلسيين، وغيرهم من النقاد العرب القدامى إلى ضرورة اختلاف الأساليب في القصائد باختلاف موضوعاتها تتفق مع ما ينادي به النقد الحديث الذي يَعُدّ ملاءمة الصياغة لموضوع القصيدة أهم عناصرها[3].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الأستاذ أحمد الشايب عندما عَرَض لاختلاف أساليب الشعر لم يخرج عن الأساليب التي حدّدها النقاد العرب القدامى، والتي أسهب حازم القَرطاجنّي في تناولها. إلاّ أنه خَصَّ أسلوب كل غرض من أغراض الشعر المختلفة، بحديث خاص، فصّل فيه القول، وضرب له الأمثلة الكثيرة، أمّا جوهر المادة وأساسها فمن القدماء[4]. وقد أشرنا إلى

(١) انظر تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء، ص ٣٥١- ٣٥٣.
(٢) المصدر نفسه: ص٣٥١.
(٣) لمزيد من التفصيل انظر: بناء القصيدة العربية، ص٢٠٢.
(٤) انظر التفصيل في: الأسلوب، ص٧٤- ٩٢.

أن حازماً القرطاجنّي، قد تَعَرّض إلى جملة الأغراض الشعرية، مُنَبّهاً إلى ما ينبغي أن يُخَصّ به كل غرض من أوجه التصرُّف، حتى يبلغ به صاحبه الغاية، ويتحقّق الإبداع.

وإذا كان حازم مسبوقاً إلى الربط بين الأسلوب وأغراض الشعر المختلفة، فإنه أوّل من أفاض في توضيح الأساليب الشعرية بأنواعها المختلفة، مشيراً إلى خصائصها، وما يتميّز به كل أسلوب عن غيره[1]، كما أنه تحدث عن منهج القصيدة متعددة الأغراض، وعن منهج القصيدة ذات الغرض الواحد[2].

ولم يكتف حازم بإفاضته وتوسُّعه في تناول الأساليب الشعرية المختلفة، وإنّما أدرك أيضاً العلاقة بين الأسلوب، وشخصية الأديب، فقال: «فإن النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفيّة في طريق الغزل، تُخيّلُ رقّةَ نفس القائل... وكذلك لطف الأسلوب ورقّته يخيّلان لك أنّ قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيّلان ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النّسيب»[3].

وقد أعاد النقاد المحدثون اختلاف الأسلوب في الموضوع الأدبي الواحد إلى اختلاف الأشخاص الذين يتناولون الموضوع، وعلى هذا أخذوا يحاولون تحديد مفهوم الشخصية، ويحلّلون عناصرها، وكيف أنها تختلف باختلاف الأحوال، واختلاف الأفراد، وأثر هذا الاختلاف في الأدب. فتحدّثوا عن البيئة والطبع، والثقافة إلى غير ذلك من الظواهر النّفسية، التي توضح ما للأسلوب من صلة بصاحبه، فهو نتيجة طبيعية لمواهبه، وصورة لشخصيته، قد صدر عنه في حالة نفسية خاصة، هي حال الانفعال والتنبُّه العاطفي، وسلطان الوجدان على العقل[4].

وإذا كان النقد الحديث يفرّق بين نوعين من الأساليب الأدبية، هما الأسلوب التعبيري، والأسلوب التقريري، ويميّز كُلاً منهما بسماته وخصائصه، فإنّ حازماً القَرْطاجَنّي – كما ذهب بعض الباحثين[5] – قد عرف هذين النوعين من الأساليب،

(١) تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء، ص٣٤٩- ٣٥٣.

(٢) انظر: المصدر نفسه: ص٣٠٣ وما بعدها.

(٣) المصدر نفسه: ص٣٦٤.

(٤) انظر: مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم، ص٤٧٨.

ولمزيد من التفصيل في العلاقة بين الأسلوب والشخصية، انظر كتاب: الأسلوب: ص١١٩- ١٢٩.

(٥) يوسف بكار: بناء القصيدة العربية، ص٢٠٥.

وتحدّث عنهما في مواضع متفرقة من منهاجه،وبخاصة في هذا الباب الذي أفرده للبحث في أصول فنّي الشعر والخطابة من جوانبهما العامة[1]. فالشعرِ فن يقوم على التخييل، والخطابة فن يقوم على الإقناع، ويتفرّع عن هذه التفرقة الأساسية خصائص كلّ منهما، فيقول: «وكما أنّ في الشعراء مَنْ يجعل أكثر معانيه وألفاظه مُخَيَّلة، ولا يعرّج على الإقناع الخطابي إلاّ في قليل من المواضع، وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه؛ لأن صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية، كما أنّ الخطابة تستعمل يسيراً من الأقوال الشعرية، لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة»[2]. وحازم لا يفصل فصلاً تاماً بين الأسلوبين، بل لا مانع عنده في أن يمتزج الأسلوب التعبيري بالتقريري أو العكس، ونجده يستحسن ذلك من أبي الطيّب المتنبي، فيقول: «وقد كان أبو الطيب يعتمد هذا كثيراً، ويُحسِن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيّلة؛ لأنه كان يُصَدّر الفصول بالأبيات المخيلة، ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد ما قدّم به من التخييل... فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك، ويجب أن يُعْتمد مذهب أبي الطيّب في ذلك، فإنّه حَسَن»[3].

ويتردّد هذا الفهم للفرق بين الأسلوبين في مواطن متعدّدة من «منهاج البلغاء»، ولكن حازماً يرى أن تكون «الأقاويل المقنِعة الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مُخيّلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قُصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيِّلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيّلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مُقْنعة مناسبة لها، مؤكّدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة»[4].

ومِمّا يلفت النظر عند الشعراء والنقاد الأندلسيين في هذا العصر أننا نجد منهم من يشيرون إلى اختلاف الشعر وتفاوته في القصيدة الواحدة، ومن هؤلاء ابن خفاجة الأندلسي، الذي تحدّث في مقدمة ديوانه، عن جوانب من تجربته الشعرية، فذكر أن الشعر لا يمكن أن يجيء كلّه مستوي الجودة، وإنّما ينقسم إلى طرفين ووسط، وفي

(١) منهاج البلغاء: ص٦٢- ص٧١، وانظر أيضاً: ص٣٤٧، ص٣٥٨، ص٣٦١ وما بعدها.
(٢) منهاج البلغاء: ص٣٩٢.
(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٤) المصدر نفسه: ص٣٦٢.

الطرف الثاني «فإن الأذهان بأخرة تكلّ، والمواد من ألفاظ وقواف تَقِل»،[1] ثم إنّ الشعر «يأتلف من معنى ولفظ ووزن ورَويّ، وكل تركيب لا بد أن يصيب بعض أجزائه اضطراب، فقد يتعاصى في بعض الأمكنة جزء من هذه الأجزاء أو أكثر، فطوراً ينظم البيت، وآونة ينثر، حيث ينتظم بحسب المأمول، أو ينشأ ناقص ماء الحسن والقبول»[2].

وذهب الدكتور إحسان عباس إلى أنّ ابن خفاجة ربّما عنى أنّ الشاعر قد يجيء بأبيات، ثم يشفعها بقطعة منثورة في نطاق واحد[3]. ولعلّ الذي جعل الدكتور إحسان عباس يذهب إلى هذا الرأي، هو أنّ ابن خفاجة نفسه، عندما أعاد النظر في ديوانه، كان يقدّم لبعض قصائده بقطع نثرية، وكان يشفع بعضها الآخر بقطع من النثر[4].

ويغلب على الظن أنّ الذي قصده ابن خفاجة هو التفاوت بين أجزاء القصيدة الواحدة من الناحيّة الفنية، ومما يرجح ذلك عندنا أننا نجد هذه النظرة بشكل واضح لا لبس فيه عند أبي البقاء الرندي، الذي نقل في كتابه «الوافي في نظم القوافي» كلام ابن خفاجة بلفظه، والرُندِيّ لم يقدّم لقصائده، ولم يشفعها بقطع من النثر. فهو، في مقدمته للباب الثالث من كتابه بعنوان «باب في عمل الشعر وآدابه» يقول: «إنّ الشعر ينقسم إلى طرفين ووسط، وإنَّ الشعر ينتظم أموراً أربعة: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وأنّه ربّما عرض لبعضها ما يُخلُّ به»[5]. ومن أجل تجَنُّب ما يُخلُّ بالشعر، وما قد يقع فيه من تفاوت، فهو يدعو الشاعر إلى ضرورة تنقيح شعره، وإعادة النظر فيه»[6].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ موضوع التفاوت في أبيات القصيدة الواحدة قد تَنَبه إليه القاضي الجرجاني، الذي طالب بأن يكون أسلوب الشاعر في القصيدة الواحدة متقارباً، مُتساوي النَّسق، بدليل ما أخذه على أبي تمام من اختلاف شعره في القصيدة

(١) ديوان ابن خفاجة: ص٩.
(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٤٩٨.
(٤) انظر: ديوان ابن خفاجة: ص٤، ص٦٣، ص١٢٩، ص١٣٠، ص٢٠٢، وغيرها.
(٥) الوافي في نظم القوافي: ورقة ٩.
(٦) انظر: ص٤٤ من دراستنا هذه.

الواحدة[١]. وقد أرجع القاضي الجرجاني ذلك عند أبي تمام إلى الاختلاف في طبعه، فإذا انساق مع طبْعه الحضري جاء بأحسن نظام، حتى إذا أدركه الميل إلى البداوة تسنّم أوعر طريق، وفي ذلك يقول: «ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه أنّ أحدهم بينا هو مُسْتَرسل في طريقته، وجارٍ على عادته يختلجه الطَّبع الحَضري، فيعدل به متَسَهِّلاً، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أنشد في خلال القصيدة، وُجِد قَلِقاً بينها نافراً عنها؛ وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته، فصارت ركاكة»[٢]. وهذه الطريقة أحد ما نُعي على أبي الطيّب[٣]، وقد التفت الثعالبي أيضاً إلى التفاوت في نسج القصيدة الواحدة، وطريقتها عند المتنبي في عدد من قصائده[٤]. وكان الآمدي، من قبل، قد عرض لصحة التأليف في القصيدة، فرآها أقوى دعائمها بعد صحة المعنى، فقال: «كلُّ من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه[٥]». وصحة التأليف، عنده، ألاّ يقع في القصيدة خلل ولا اضطراب، وهو شرط من أربعة شروط لا تجود ولا تستحكم الصناعات إلاّ بها[٦].

وعندما عرض المواعيني لأقسام الشعر ذكر منها الجزل الأعرابي، والرقيق الحضري، وهو يرى الجمع المتوسط بين الجزالة والرقة، الآخذ بطرف المتانة، والحلاوة[٧]. وهو يقرّ التفاوت في أساليب الشعراء،ولكنه يعجب من أن يكون في شعر الشاعر الواحد، بحيث يكون له تارة شِعر مُسْتغلق وتارة شعر مُنْبسط[٨].

(١) انظر: الوساطة: ص٢٢.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٣.

(٤) الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٢م، ١/ ص١٦٣- ١٦٩.

(٥) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ١/ ص٤٠٢.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٧) الوافي في النظم والقوافي: ورقة ٤٧.

(٨) المصدر نفسه: ورقة ٤٩.

ويقرّ ابن سعيد الأندلسي بالتفاوت في أساليب الشعر لدى الشاعر الواحد، فلا يجتمع لشاعر، مهما كان قدره، المرقص والمطرب دون غيرهما، بل لا بدّ أنْ يقع في شعره بقية الطبقات من المقبول والمسموع والمتروك[١].

وحاول حازم القرطاجنّي تفسير اختلاف شعر الشاعر وتفاوته قوة وضعفاً، وأعاد التفاوت إلى اختلاف قوّة العاطفة، ففي وقت تكون قوية جياشة فيخرج الشعر رائعاً مُتدفّقاً،وفي وقت تكون العاطفة فاترة متهافتة[٢].

وفي رأينا أنّ التفاوت في شعر الشاعر، واختلاف أسلوبه من قصيدة إلى أخرى أمر بَدَهي. فإذا كان الأدب هو التعبير الصادق الجميل عن وقع الوجود على الوجدان[٣]، فإنّ تطلُّب التزام الشاعر بمستوى فنّي واحد في جميع شعره«جهل بتقلُّب الحال النفسية، وإنكار لكون الشعر متفاوتاً بحسب تلك الحال[٤]«فبعض أنواع التفاوت في طبيعة الشعر يستدعيه اختلاف الأحوال النفسيّة من موقف إلى آخر. ولكن التفاوت في أبيات القصيدة الواحدة بحيث يكون بعض أبياتها جزلاً فخماً وبعضها سلساً رقيقاً، وقد يصل بعضها إلى حدّ الركاكة أحياناً، فهذا أمْر يحتاج إلى نظر؛ لأنّ القصيدة ابنة لحظة إبداعية واحدة، ولذا ينبغي أن تكون متكاملة من الناحية الفنية، فلا تجمع بين الجميل والمبتذل»[٥]. وكما ذكر القاضي الجرجاني فإنّ «التفاوت في الأبيات التي لا تجمعها قصيدة واحدة يكون أخفى لعيبها، وأسْتر لشيْنها، أما التفاوت في أبيات القصيدة الواحدة فَيُعْرف ويُشْهَر»[٦].

---

(١) المرقصات والمطربات: ص٩.

(٢) انظر تفصيل ذلك في منهاج البلغاء: ص٣٤٤.

(٣) ورد هذا في محاضرة لأستاذنا الدكتور محمود السمرة، ألقيت على طلبة الدراسات العليا بتاريخ ٢٠/ ٢/ ١٩٧٩.

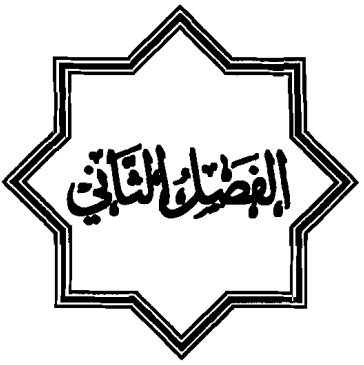
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٤٩.

(٥) ورد هذا في محاضرة لأستاذنا الدكتور محمود السمرة، ألقيت على طلبة الدراسات العليا بتاريخ ٢٩/ ٩/ ١٩٩٣ وليس المقصود باللحظة الإبداعية الواحدة أنها كتبت في جلسة واحدة، فالوحدة هنا وحدة الشعور وليست وحدة الزمن.

(٦) الوساطة: ص٢٣.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



قضايا نقدية بارزة

أولاً: القدماء والمحدثون

أ. نقاد هذا العصر وعمود الشعر العربي

ب. موقف نقاد هذا العصر من (الموشح والزجل)

ثانياً: لغة الأدب

أ. ثنائية اللفظ والمعنى.

ب.التلاؤم بين اللفظ والمعنى.

ج. خصوصية لغة الشعر.

د. مقاييس الكلمة المفردة.

هـ. مقاييس العبارة الأدبية.

ثالثاً: الأخذ الأدبي (السرقات الأدبية).

أ. المواضع التي تمتنع فيها السرقة.

ب. الأخذ الممدوح.

ج. الأخذ المذموم .

د. الأخذ من النثر.

هـ. مصطلحات الأخذ الأدبي.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

أولاً: القدماء والمحدثون:

من قضايا النقد البارزة التي تناولها النقاد الأندلسيون في عصر المرابطين والموحدِّين قضيّة القدماء والمحدثين، وهي قضيّة قديمة في الآداب عامة. «وما دام الفن تعبيراً عن نفس الفنان، وما دامت الأصالة هي طابع الفنان الحق، فإنّ المعركة بين القديم والحديث أمر محتوم»[(١)].

وفي النقد العربي شُغِل النّقاد بهذه القضية، ومنحوها مزيداً من اهتمامهم. لقد كان علماء اللغة يُقبلون على الشعر القديم للاستشهاد به في النحو والتفسير، ولم يكونوا يُلقون بالاً إلى الشعر المحدث؛ لقلة ثقتهم به، فأبو عمرو بن العلاء (ت:١٥٤هـ) كان لا يَعُدّ الشعر إلا ما كان للمتقدِّمين[(٢)]، فلما سُئِل عن الأخطل التغلبي، قال:«لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدّمتُ عليه أحداً»[(٣)]، وقد علّق ابن الأثير (ت:٦٤٧هـ) على رأي أبي عمرو في الأخطل، فقال:«هذا تفضيل بالأعصار لا بالأسعار»[(٤)]. ورُوي عن الأصمعي(ت: ٢١٤هـ) أنّه قال:«بشار خاتمة الشعراء، والله لولا أنّ أيّامه تأخّرت لفضّلته على كثير منهم»[(٥)]. أمّا ابن الأعرابي(ت: ٢٣١هـ) فقد كان يقول:«القديمُ أحبّ إليّ»، وكان إذا سمع شعر أبي تمّام يقول:«إنْ كان هذا شعراً فما قالتْه العرب باطل»[(٦)].

والواقع أنّ أئمة اللّغة لم تكن نظرتهم إلى الشعر نظرة موضوعيّة تحليليّة، ولم يكن رفضهم للشعر المحدث مُبَرراً، وإنما كانت مواقفهم هذه تنبع من تَعَصُّبهم الشديد للقديم. أمّا ما يُقال من أنّ حبَّ القُدماء للقديم وتفضيلهم له كان بسبب جهلهم بالثقافة الحديثة، وعدم صلتهم بها[(٧)]، فقضيّة فيها نظر، وهي في حاجة إلى ما يسندها

---

(١) القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ص١١٩. ولمزيد من التفصيل انظر : طه حسين: حديث الأربعاء، نشرة دار المعارف، القاهرة(؟) ص٢-٥٨.

(٢) العمدة: ١/ ص٩٠.

(٣)و(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٣٩م، ٢/ ص٣٩٥.

(٥) الأغاني: (طبعة دار الثقافة، بيروت ١٩٥٥) ٣/ ص ١٣٧ و ١٤١.

(٦) لمزيد من التفصيل في مواقف النقاد القدامى انظر:
محمد مصطفى هدّارة: مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، ١٩٦٤، ص٥٧- ٥٩.

(٧) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ص١٤٦.

من أدلة وبراهين. والقول الأكثر دقة هو أنّ «اتِّصالهم بالقديم والحياة البدويّة زمناً طويلاً، جَعَلَهم يعيشون بعقولهم ونفوسهم في عصر غير الذي يعيشون فيه، ولذلك فلم يتمكّنوا من ملاحقة المعاني المتجدّدة والنتاج الكثير، كلّ ذلك أرهقهم وأتْعبهم، فرفضوه جُملةً وتفصيلاً»[1].

وتزخُر كُتُب الأدب والنقد بالحكايات التي تدل على عصبية الرواة، وأئِمة اللغة على الشعر المحدث[2]، وهي في مجملها تدُلّ على أنّ أئمة اللغة وكبار الرواة كانوا يستحسنون الشعر، ويُعجبون به فإذا عرفوا أنّه لشاعر محدث أنكروه، وتراجعوا عن استحسانهم وإعجابهم، معتبرين أنّ تراجعهم عن موقفهم أهْوَن عليهم من الاعتراف بالإحسان لشاعر محدث.

وفي رأينا أنّ علماء اللغة بتعصبهم هذا، قد ارتكبوا خطأ كبيراً وواضحاً، ووصموا أنفسهم بالجمود عندما أبَوا مناقشة الشعر المحدث ودراسته، ولو أنّهم أقبلوا على الشعر المحدث، ووازنوا بينه وبين الشعر القديم لغيّروا كثيراً من مواقفهم، ولعاد ذلك بالفائدة الكبرى على النقد العربي.

وكان الجاحظ أوّل الأدباء الذين حاولوا إنصاف المحدثين، فقد أقبل على دراسة الشعر القديم والمحدث معاً، واستهجن آراء المتعصِّبين من أئمة اللغة، فقال:«... فقد رأيتُ ناساً منهم يبهرجون أشعار المحدثين ويَسْتَسْقِطون من رواها، ولم أرَ ذلك قط إلاّ في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيّد ممّن كان وفي أي زمان كان»[3].

وجاء ابن قتيبة(ت: ٢٧٦هـ) فوقف في مقدمة كتابه«الشعر والشعراء» موقفاً واضحاً، فقد حاول أن يدرس الشعر على أساس الجودة، فقال:«ولم أسْلك فيما ذَكَرْتُه من شعر كلّ شاعر مختاراً له سبيل من قلَّد، أو استحْسَنَ باستحسان غيره، ولا

(١) داود سلوم: تاريخ النقد العربي (من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري) مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٦٦، ص٨٤.

(٢) لمزيد من التفصيل، انظر: الوساطة: ص٥٠.

الصولي: أخبار أبي تمام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣، ص١٥٧.

المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، نشرة محب الدين الخطيب، ط٢، القاهرة، ١٣٨٥هـ، ص٢٢٣.

(٣) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وشركاه بمصر ١٩٣٨، ٣ / ص١٣٠.

نَظَرْتُ إلى المتقدِّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخِّر منهم بعين الاحتقار لتأخرِّه، بل نظرتُ بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيتُ كلاً حظَّه، وَوَفرتُ عليه حقَّه»[1].

وانتصر ابن المعتز للمحدثين، ولا غرابة في ذلك فهو شاعر منهم، فنجده يؤلِّف كتابه «طبقات الشعراء المحدثين» يقصره عليهم، كما أنّه ألّف رسالة نبّه فيها على محاسن شعر أبي تمام ومساويه. ودافع عن أبي تمام ومنهجه الشعري، فقال:«والرجل كثير الشعر، وأكثر ما لَهُ جيّد، والرديء الذي له إنّما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأمّا أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا»[2].

ووقف ابن طباطبا والقاضي الجرجاني موقفاً معتدلاً منصفاً، فذهب الأول إلى أنّ«أكثر من يَسْتَحسن الشعر على حسب شهرة الشاعر وتقدُّم زمانه، وإلاّ فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستجادة من كلّ شعرٍ تَقَدّمه»،[3] وذهب الثاني إلى أنّ الشعراء المحدثين جديرون بالإكبار والتقدير؛«لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضُيِّق مجاله، وحذف أكثره، وحُظِر معظمه، ومعانٍ قد أخذ عفوها، وسُبِق إلى جيّدها»[4]، وقد لخص ابن رشيق مواقف النقاد من هذه القضية في كتابه«العمدة»[5].

أمّا موقف النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحدِّين من قضية القدماء والمحدثين فسنجلوه في الصفحات الآتية:

لم يَعرِفْ نقّاد هذا العصر التعصّب ضد الشعر المحدث على الرغم من أنّ الكثيرين منهم قد وعوا مقاييس أسلافهم من نقاد القرون السابقة، ووقفوا عليها. فابن بسّام يميل إلى الجديد، بل هو ممّن يدافع عنه، ويتبنّاه في تقويم الأدب، منثوره ومنظومه، فيقول:«وقد مَجّت الأسماع: (يا دار ميّة بالعلياء فالسندِ)، وملّت الطِّباع: (لخولةَ أطلالٌ ببرقةَ ثهمد) ومجّت: (قفا نبكِ) في يد المُتَعَلِّمين، ورجعت على ابن حجر بلائمة المتكلفين، فأمّا (أمِن أم أوفى) فعلى آثار من ذهب العفا. أما آن أنْ يَصَمَّ

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط١، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٤م، ص٢٣.
(٢) ابن المعتز: طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦م،ص٢٨٦.
(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٥٦م، ص٧٦.
(٤) الوساطة: ص٥٣.
(٥) العمدة: ١/ ص٧٣ ـ ٧٦.

صداها، ويُسأم مداها؟»[1] فهو يتناول أشهر شعراء العربية من أصحاب المعلقات الجاهلية بالسخرية والتجريح.

ويستمر صاحب«الذخيرة» بعد الكلام السابق قائلاً:«وكم مِنْ نُكتةٍ أغفَلَتْها الخطباء، ورُبّ مترَدّم غادرتْه الشعراء، والإحسانُ غيرُ محصور، وليس الفضل على زمن بمقصور، وعزيز على الفضل أن يُنْكر، تقدّم به الزمان أو تأخّر، ولحى الله قولهم: الفَضْلُ للمتقدم، فكم دَفَنَ من إحسان، وأخمل من فلان، ولو اقتصر المتأخرون على كتب المتقدمين، لضاع علم كثير، وذهب أدب غزير»[2].

ويبيّن ابن بسام منهجه في تراجمه فيقول:«وقد أذكر الرجل لنباهة ذكره، لا لجودة شعره، وأقدّم الآخر لاشتهار إحسانه مع تأخر زمانه».[3] ويكرر مثل هذا القول في غير موضع من كتابه، فيقول:«وقد أبدأ بذكر الرجل لمكانه من الإحسان، لا لتقدّمه من الزمان»[4].

وهذه الأقوال وأمثالها تمثل الجانب النظري لموقف ابن بسّام من قضية القدماء والمحدثين، أمّا الجانب التطبيقي فيتجلى في أنّ كتاب «الذخيرة» كلّه للمحدثين، ولا يأتي فيه ذكر القدماء إلاّ عرضاً أو طلباً لحجة أو استدلال. والأمثلة على موقفه التطبيقي من هذه القضية كثيرة متناثرة في«ذخيرته» منها: أنّه يورد أبياتاً لابن رشيق في تفضيل السواد على البياض:

دعا بِكِ الحُسْنُ فاستجيبي ... يا مِسْكُ في صِبْغةٍ وطيبِ
تيهي على البيضِ واستطيلي ... تيهَ شبابٍ على مشيبِ
ولا يَرُعْكِ اسودادُ لونٍ ... كمقلةِ الشادنِ الربيبِ
فإنّما النُّورُ عن سوادٍ ... في أعْيُنِ الناسِ والقلوبِ

وعقّب ابن بسام على هذه الأبيات، فقال:«وهذا من الكلام الرائق، المُتأخّر السابق[5]». فأبيات ابن رشيق رائقة، فهي وإن كانت لشاعر محدث متأخر، إلاّ أنّها متفوّقة سابقة.

(١) الذخيرة: ق١م١ ص١٣.
(٢) المصدر نفسه، المكان نفسه.
(٣) الذخيرة ق٢م٢ ص٣٣.
(٤) المصدر نفسه: ق٢م١ ص١٣.
(٥) انظر الأبيات والتعقيب عليها في: الذخيرة، ق١م١ ص١٤٩.

وأمّا قصيدة أبي محمد بن عبدون في مدح المعتمد بن عبّاد، والتي أوّلها:

ساروا ومِسْكُ الدياجي غَيْرُ منهوبِ وَطُرّةُ الشرق غُفْلٌ دونَ تذهيبِ

«فهي قصيدة فريدة، فَضَح بها الأوائل، وصرّح فيها عن كُلِّ طائل، والمرء مخبوء تحت لسانه، وشرفه بنفسه لا بزمانه»[1].

ويؤكّد ابن بسام أنّ القدماء وَقَعت لهم أشعار ركيكة، ومع هذا فقد تناقلها الناس لمكانة ناظمها، فيقول:«قد رُوِيَتْ أشعار أولي النباهة والأعيان على قديم الزمان، بشرف قائلها، مع قلة طائلها، وقد رأيت أبا بكر الصولي أثبت لملوك بني أميّة، وخلفاء بني العباس ما لو صدر مثله لصغار الناس لاسْتُهْجِنَ أو طرأ لضعاف السوق لاسْتُصْغِر»[2].

ولكنّ ابن بسام لم يتمسّك بموقفه في الدفاع عن المحدثين، وإظهار محاسن نثرهم وأشعارهم، فقد تراجع عن موقفه المؤيد للجديد في موضعين، هما:

الأول: في ترجمته لأبي إسحاق الحصري، صاحب كتاب«زهر الآداب»، فقد تحدّث عن كتابه هذا قائلاً:«... عارض أبا بكر الحافظ بكتابه«زهر الآداب» فلعمري ما قصّر مداه، ولا قصّرتْ خطاه، ولولا أنه شغل أكثر أجزائه وأنحائه، ومزج حمى أرضه وسمائه، بكلام أهل العصر، دون كلام العرب، لكان كتاب الأدب لا ينازعه في ذلك إلا من ضاق عنه الأمد، وأعمى بصيرته الحسد».[3] فهو يمتدح كتاب«زهر الآداب» ولكنّه يأخذ على مؤلّفه عدم اعتنائه بكلام العرب الأقدمين، واقتصاره في كتابه على كلام المعاصرين.

والموضع الثاني يتمثل، كما سنبيّن، في موقفه من الموشّحات، التي أخلى منها «ذخيرته».

وابن بسام يدعو في صراحة إلى الوقوف على مذاهب العرب، واقتفاء طريقة فحول الشعراء، وذلك في حديثه عن فن الرثاء، وكأنه يحاول أن يضع بين أيدي الشعراء منهجاً جاهزاً في الرِثاء، استنبطه من المراثي التي نظمها قدماء الشعراء. ففي

(١) الذخيرة: ق٢م٢ ص٦٩٨.

(٢) المصدر نفسه: ق٢م١ص٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ق٤م٢ ص٥٨٤.

الفصل الذي ترجم فيه للوزير أبي مروان بن سراج[1]، جمع قسطاً وافراً من القصائد، التي قيلت في رثائه، وأورد في تلك المراثي قصيدة ابن عبدون التي مطلعها:

ما مِنْكَ يا موتُ لا واقٍ ولا فادي الحُكْمُ حكمُك في القاري وفي البادي

وعلّق على تلك القصيدة قائلاً:«وهذه القصيدة طويلة سلك فيها أبو محمد طريقته في الرثاء، إلى الإشارة والإيماء، بمن أباده الحدثان من ملوك الزمان... واقتفى أبو محمد أثر فحول القدماء من ضَرْبِهم الأمثال في التأبين والرثاء[2]». ثم أصدر حكماً نقديّاً احتكم فيه إلى طريقة قدماء الشعراء في الرثاء، فقال:«وأكثر من أبّنه أطال في مدح ابنه، وليس من عادة الشعراء المقتدى بهم الإكثار من مدح المعزّى في تأبين حميمه المتوفى، وإنّما يُلمّون به إلماماً بعد التوفر على ندبة ميّته، والإشباع في ذكر ما فقد من خصاله، ثم الكرّ على تسكين جأشه، وحضّه على التعَزّي اتقاء لربه، هذه طريقة فحول الشعراء»[3].

ويتحدث الشَّقُنْدي(ت:٦٢٩هـ) عن فضائل الأندلس وأدبائها، ويذكر أنّ التأخر في العصر لا يمنع من التقدم في القَدْر؛ ولذا فالشاعر الأندلسي محمد بن سَفَر «وإنْ كان من الشعراء المتأخرين عصراً، فإنّه من المتقدّمين قَدْراً»[4].

وأَمَّا الرُّنْديّ فإنه يُردّد ما قاله سابقوه ومعاصروه من«أنَّ المتأخر ربّما بلغ بشرف الاطّلاع ما لم يبلغ المتقدّم بفضل الاختراع»[5].

ويعرِض حازم لمسألة تقديم الشعراء القدماء على الشعراء المحدثين جملة، واتخاذ المقياس الزمني أساساً للمفاضلة، دون نظر إلى العمل الأدبي، وما يشتمل عليه من أسس جمالية وفنية، وهو يرفض هذا المقياس، ويرى أنّ من يذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدُّم الزمان «فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة؛

(١) الذخيرة: ق١م٢ص٨٠٨ -٨٢٦. وابن سراج هو أبو مروان عبد الملك بن سراج (ت: ٤٨٩هـ)، له ترجمة وافية في الذخيرة: ق١م٢: ص٨٠٩ – ٨١٢.

(٢) المصدر نفسه: ق١م٢ ص٨١٨.

(٣) المصدر نفسه: ق١م٢ ص٨٢١.

(٤) نفح الطيب: ٣/ ص١٩٨.

ومحمد بن سفر هو أبو الحسن محمد بن سفر من شعراء عصر الموحدين في المائة السادسة. ترجم له ابن سعيد في كتابيه: المغرب ٢/ ٢١٢، ورايات المبرزين ص١٠٦.

(٥) الوافي في نظم القوافي: ورقة ٣.

لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان، ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقناص المعاني بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأوّل، ولتوفر البواعث فيه على القول وتفرّغ الناس له»[1].

وفي موضع آخر من كتابه«منهاج البلغاء» ينظر حازم إلى الفن نظرة موضوعية مجردة، دون تعصُّب إلى قديم أو حديث، فهو يُعْنى بالشعر نفسه، بصرف النظر عن القائل وزمن القول، وعنده أنّ الكلام «لا يُعْتبر بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتّة، وإنّما يُعتبر بحسب ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه، أو استيفاء أكثرها، أو وقوع أقلّها فيه، أو عدمها بالجملة منه، ووجود نقائضها أو أكثرها، فبهذا النحو يصحّ الاعتبار»[2].

ولم يكن حازم أوّل من قرّر ضرورة الحيدة تجاه النص الأدبي الذي ينبغي أن يحكم عليه بمقدار ما حواه من عناصر الجمال التي تسمو به وتميّزه عن سواه، فلا ينظر إلى قائله، ولا يقدّر حسب قدمه أو حداثته. فابن قتيبة[3] قال بهذا قبل حازم بمئات السنين، وأنحى باللائمة على من رآهم من علماء عصره يستجيدون الشعر السخيف لتقدم قائله، ويرذلون الشعر الرصين؛ لأنهم رأوا قائله أو عاصروه. ولكن حازماً لم يقف عند حدّ ما نادى به ابن قتيبة، وإنّما أضاف لذلك أن المحدث قد تُهيأ له من أسباب الإجادة ما قد يفوق به من تَقَدّمه، وتلك نظرة صائبة من حازم تدلّ على عمق ودراية. ويمثّل حازم لما ذهب إليه بإجادة الشعراء الذين كانوا في زمان ملوك آل جفنة وملوك لخم، ومن كان في زمانهم من ملوك العرب وأجدادها، فإن تلك الحلبة تقدمت بالإحسان على من تقدّمها بالزمان، وهذه الحلبة هي حلبة زهير والنابغة والأعشى، ومن جرى مجراهم، وانخرط في سِلْكِهِم[4].

ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ حازماً يرى أنّ مقياس السبق الزمني لا قيمة له، وأن المتأخر من الشعراء لا يضرّه تأخره، إذا أجاد وأحسن. وهو يرفض هذا الاتجاه في الموازنة بين القدماء والمحدثين؛ لأن الشعر يختلف باختلاف طرائقه وأغراضه، كما يختلف باختلاف الأمكنة والأزمان[5].

(١) منهاج البلغاء: ص٣٧٨.
(٢) المصدر نفسه: ص٢٥٦.
(٣) ابن قتيبة. الشعر والشعراء،ط١، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٤، ص٢٣.
(٤) منهاج البلغاء: ص٣٧٨.
(٥) لمزيد من التفصيل: انظر: منهاج البلغاء ص٣٧٤ – ٣٧٧.

ويذهب حازم إلى أكثر من ذلك عندما استحسن من المولدين استحداثهم لبعض الأوزان التي لم تتطوّر عن الأوزان العربية، مثل الوزن الذي يُسَمّى الدبيتي، ووصفه بأنه«مستطرف ووضعه متناسب»[1]. ولاحظ حازم أنّ من الأساليب الشعرية ما لا يكاد يوجد إلا في شعر المحدثين «وذلك مثل إسنادهم وإضافتهم ضد الشيء إليه، وكإعمالهم الشيء في مثله، وكإقامتهم الشيء مقام ضدّه وتنزيلهم له منزلته على جهة من الاعتبار»،[2] وكان أبو الطيب المتنبي، كما يقول حازم، يستعمل هذه الأنحاء في المعاني، ويقصدها في مواضع كثيرة من شعره[3].

أمّا ابن سعيد الأندلسي فإنه يؤمن بالخَلق الفني، ويرى أنّ لكل زمان لغته الخاصة، وأسلوبه في التعبير، وأنّ ما خَلَفَته الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة إنّما هو تراث فني، لا يتعصّب له لمجرد قِدمه، ولا يتعصّب للحديث لمجرد حداثته، فهو يعترف بحق القدماء؛ لأنهم بنوا وشيّدوا، ويعترف أيضاً لأصحاب الجديد؛ لأنهم زيّنوا ونمّقوا، فيقول:«ولله در قائل: إنّ المتقدمين بنوا فأوثقوا، وإنّ المتأخرين زيّنوا فنمّقوا، ورأيتُ في رسالة: وإنّ لكل زمان ما يليق به من البيان، وفي أخرى: الناس بأزمانهم أشبه بآبائهم».[4] وابن سعيد، في نظرته المعتدلة هذه، شديد التأثر بابن رشيق، الذي قال:«وإنما مَثَلُ القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقّشه وزيّنه»[5].

ويناقش ابن سعيد في كتابه «رايات المبرزين» قضية القديم والحديث، فيقول:«.ليس الفضل مخصوصاً بعصر دون عصر، بل لكل أوان فضله مدى الدهر، وليس ذا اتّصاف من عمل بقول عنترة:«هل غادر الشعراء من متردم» بل بقول أبي تمام:

ولو كان يفنى الشعرُ أفنتْه ما قَرَتْ ... حياضُك منه في العصور الذواهبِ
ولكنّه صوبُ العقولِ إذا انجلَتْ ... سحائبُ منه أعْقَبَتْ بسحائبِ

(١) منهاج البلغاء: ص٣٤٣.
(٢) المصدر نفسه: ص٣٦٧.
(٣) المصدر نفسه: ص٣٦٨.
(٤) عنوان المرقصات: ص٣.
(٥) العمدة: ١/ ص٩٢.

ويستشهد ببيتي ابن شرف اللذين قالهما لمّا غمط أهل عصره فضله:

عُنِيَ الناس بامتداح القديم ... ويذمّ الجديد غير الذميم

ليسَ إلاّ لأنّهم حسدوا الحـ ... ـيّ ورقّوا على عظام الرميم»[1]

والجانب التطبيقي في تَناوُلِ نقاد هذه الحقبة لقضية القدماء والمحدثين يتجلّى في عدة أمور منها:

١.عَقَدَ النقاد الأندلسيون موازنات بين معاني القدماء والمحدثين، وفي مواضع كثيرة نجدهم يشهدون بالسبق والتفوق للمحدثين، فالمتنبي، كما يرى ابن بسام، في قوله:

يَهزُّ الجيشُ حَوْلَكَ جانبيه ... كما نَفَضَتْ جناحَيها العُقاب

إنّما تَطَرّف قول طرفة:

بكتائبٍ تردي كما ... تردى إلى الجيَفِ النُسورُ

«ولكنّ المتنبي طار في السماء مع العقاب، وترك طرفة في الأرض على التراب»[2].

٢.تحدّث النقّاد عن طرائق المحدثين في تناول معاني القدماء، ونصّوا على تجويدهم فيما يتناولونه من معانٍ قديمة، كعزوفهم عن ضرب الأمثال في التأبين[3]، وكزيادتهم على المعنى المتناول، فقول الفرزدق يرثي امرأة تُوفيت وهي حامل:

وجَفْنٍ سِلاحٍ قَدْ رُزِئْتُ فَلَمْ أَنَحْ ... عليه ولم أبعَثْ عليه البواكيا

وفي بَطْنِه من دارمٍ ذو حفيظةٍ ... لو انّ المنايا انْسَأته لياليا

تناوله ابن الرومي فقال:

أخلِقْ بها أن تقومَ عن ذكَرٍ ... كالسَّيفِ يَفْري مُضاعَفَ الحَلَق

إنّ جفونَ السيوف أكثرها ... أسْوَدُ والحقُّ غيرُ مُختَلَقِ

«فزاد زيادة بيِّنة،وعبارة واضحة، لم تفتقر إلى تفسير أصحاب المعاني، وبلغ من الإجادة فوق الإرادة»[4].

---

(١) رايات المبرزين: ص٣٢، وانظر أيضاً:
ابن شرف: أعلام الكلام، ط١،مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٢٦، ص٢٨.

(٢) انظر تعقيب ابن بسام وبيتي الشعر في: الذخيرة، ق٢م٢ ص٧٠٩.

(٣) انظر: المصدر نفسه ق١م٢ ص٨٠٨.

(٤) الذخيرة: ق١م١ ص١٥١.

٣.أُعْجِب نُقّاد هذا العصر الأندلسيون بقدرة المحدثين على توليد المعاني واختراعها، وقد أشرنا في الصفحات السابقة إلى إعجاب ابن سعيد وولعه بالمعاني المخترعة المولّدة[١]، حتى إنّه قصر كتابه «المرقصات والمطربات» على أبيات الشعر التي اتّصفت معانيها بالجدّة والاختراع. وأعْجِب النقّاد أيضاً بما أصابه المحدثون من معطيات الحركة العلمية في عصرهم، والتي ظهر أثرها في أشعارهم كمعرفتهم بالأخبار والأنساب. فابن درّاج القسطلي زاد على غيره«بما في أشعاره من الدليل على العلم بالخَبَر واللُّغة والنَّسب»[٢]، وأبو عبد الله بن الحداد«وضح في طريق المعارف وضوح الصبح المتهلل،وضرب فيها بقدح ابن مقبل، إلى جلالة مقطع، وأصالة منزع، ترى العلم يَنُمّ عن أشعاره، ويتبيّن في منازعه وآثاره»[٣].

٤.لقد أُعجِب النقّاد الأندلسيون، في هذا العصر، بالمتنبي وأبي العلاء المعرّي، وهما من المحدثين، وقد حَظيتْ أشعار هذين الشاعرين ومعانيهما برعاية اللغويين والنقاد والأدباء الأندلسيّين في هذا العصر،كما هو الحال في العصور السابقة. فقد حظي شعر المتنبي بإعجاب واستحسان نقاد الأندلس وشعرائها، ولا أدلّ على ذلك من أن ابن بسام قد ملأ«ذخيرته» بأبيات من شعر المتنبي، التي تتبّع شعراء الأندلس معانيها أخذاً ونظراً واستعانةً وإلماماً واحتذاءً، وصارت معارضة شعر المتنبي مجالاً للجودة والبراعة، وأمراً يطمح إليه أدباء الأندلس.

وإنّ نظرة سريعة في فهارس أبيات الشعر الواردة في«الذخيرة» تكشف لنا أن شعر المتنبي وأبي العلاء المعري يمثل نسبة لا يستهان بها من مختارات ابن بسام الشعرية. وقد حظي أبو العلاء، كما ذكرنا[٤]، بمكانة عالية عند النقاد والأدباء الأندلسيين، فتناولوا أدبه شعراً ونثراً بالشرح والاستشهاد والتحليل.

وما دمنا بصدد الحديث عن موقف نقاد هذا العصر من قضية القدماء والمحدثين، فلا بدّ لنا من الإشارة إلى موقفهم من الأساس الذي قامت عليه هذه القضية، والمحور الذي دارت حوله، ونقصد بذلك موقفهم مما أطلِق عليه اسم«عمود الشعر»؛ ذلك أن

(١) انظر ص٥٥-٥٨ من دراستنا هذه.

(٢) الذخيرة ق١م١ ص٦١.

(٣)المصدر نفسه: ق١م١ ص٢١.

(٤)انظر الفصل الأول من دراستنا هذه.

الخصومة بين القدماء والمحدثين قد تركزت حول عمود الشعر، واستنفاد القدماء للمعاني. فأنصار القديم المتعصبون له يدّعون أنّ المحدثين قد خرجوا على نهج القصيدة العربية، كما أدّى ادعاؤهم باستنفاد القدماء للمعاني إلى مناقشات طويلة، دارت حول ما عُرف بِاسْم«السرقات الأدبية»، وهي من قضايا النقد التي سنتناولها في موضع آخر من هذا الفصل.

وفي ضوء موقف النقاد الأندلسيين من قضيّة القدماء والمحدثين فإننا سنتناول، أيضاً، موقفهم من فنون الشعر المستحدثة، وخاصة فنّي الموشح والزجل؛ لأن موقفهم من هذين الفنيّين يلقي أضواء كاشفة على موقفهم العام من قضية القدماء والمحدثين:

أ. نقاد هذا العصر و« عمود الشعر» العربي:

كثيراً ما يتردّد مصطلح«عمود الشعر» عند نقاد العرب القدامى، فيقولون عن شاعر إنّه لم يفارق عمود الشعر، بينما يصفون آخر بأنه فارق هذا العمود. ومما ورد في الكتب النقدية عند الحديث عن عمود الشعر يتبين أنّ أصحاب تلك الكتب يقصدون به«تقاليد الشعر الموروثة، والمبادئ التي سبق إليها الأولون واحتذاها من جاء بعدهم»[1]. وقد أطلق النقاد والعلماء على مجموع تلك التقاليد اسم«عمود الشعر». وإذا حاولنا أن نبحث في تلك التقاليد فإننا نجد بعضها يرجع إلى اللفظ، وبعضها يرجع إلى المعنى، كما أنّ منها ما يرجع إلى الصورة والتشبيه.

ولعلّ المرزوقي (ت: ٤٢١هـ) هو أوضح من حدَّد مفهوم عمود الشعر في مقدمته لكتاب«شرح ديوان الحماسة». فقد أحصى المرزوقي تلك الخصائص التي سُميّت«عمود الشعر»، وقيّدها في سبع قواعد هي:«شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار[2] ». وقد فصّل المرزوقي القول في عيار كل باب من هذه الأبواب السبعة، وخلص في النهاية إلى القول:«فهذه خِصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقّها، وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفْلِق، والمحسن المقدّم، ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان»[3].

(١) القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ص١٢٠.

(٢) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص٩.

(٣) المصدر نفسه: ص١١.

وها نحن ناظرون في مقاييس نقاد هذا العصر، ومعاييرهم النقدية، في كتبهم ومؤلفاتهم، وسوف نوازنها بالخصائص والأركان التي يجمعها«عمود الشعر» لنتبيّن إلى أيّ مدى راعى أولئك النقاد أسس عمود الشعر العربي.

١. شرف المعنى وصحته:

ومن مفاهيمه التي جرت بين النقاد «أن يكون المعنى من أحسن المعاني وأروعها، وأن يكون مبتكراً جديداً، كلّه أو بعضه، وأن يكون مما يشد القارئ ويجذبه إليه وأن يبتعد فيه صاحبه عن السخف والمباشرة»[١].

وقد اهتم النقاد الأندلسيون في عصر المرابطين والموحّدين بالمعاني المخترعة، ونفروا من المعاني المتداولة المبتذلة. فقول أبي الطيب:

هُمامٌ إذا ما فارقَ السيفُ غِمدَه وعاينتَه لم تدرِ أيُّهما الأصلُ

«من متداولات المعاني، وقد كرره أبو الطيب في مواضع أخَر».[٢]

ومنها الإيحاء واستخدام الإيماء والإشارة. والإيماء – عند ابن بسام-«من غرائب الشعر وملحه، ويدل على بعد المرمى، وليس يأتي بهذا إلا الشاعر المبرّز الماهر[٣]»، ومن الإيماء المليح للمتقدمين قول كثيِّر:

تجافيت عني حين لاليَ حيلةٌ وخلّفتِ ما خلّفتِ بين الجوانح

فقوله:«وخلّفت ما خلّفت، إيماء مليح»[٤].

ومنها الدقة؛ ولذلك فإن ابن بسام امتدح الشاعر محمد بن مسعود؛ لأنه«جيد الابتداع، لطيف الاختراع، كثير الغوص على دقيق المعاني»[٥].

وأما صحة المعنى فقد يكون قصد بها مطابقته للواقع[٦]، ولذا فإنَّ تجاوُزَ المعنى حدود المقبول من مبالغة وغلو مما ينتقص من صحة المعنى وشرفه. وقد عبّر ابن بسام

(١) د. محمود السمرة: مدخل إلى النقد الأدبي، مسقط، ١٩٨٥، ص١٨.
(٢) الذخيرة: ق١م١ ص٤٤٢.
(٣) المصدر نفسه: ق٣م٢ ص٨٥٢.
(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٥) المصدر نفسه: ق١م١ ص٥٦٣.
(٦) مدخل إلى النقد الأدبي: ١٨.

في«ذخيرته» عن كُرْهِه للمبالغة الممقوتة، فقد أورد قصيدة للشاعر عبد العزيز بن خيرة القرطبي، ولكنه امتنع عن إيراد بعض أبياته«لما اندرج له فيها من الغلو»[1]. ولا أَدَلَّ على اهتمام حازم القَرطاجَنِّي بصحة المعاني في الشِّعر من أنه أفرد لهذا الموضوع فصلاً خاصاً بعنوان: «صحة المعاني وسلامتها من الإفراط في المبالغة»[2].

٢.جزالة اللفظ واستقامته:

«والمقصود بجزالة اللفظ هو أن يكون اللفظ سالماً من : الضعف، والغرابة، والسوقية، والابتذال، وأن يكون جارياً على نهج الشعراء القدماء في القوّة والشدة»[3]. أمّا استقامة اللفظ فتعني«سلامته من تنافُر الحروف، وتَجانُسِه مع قرائنه من الألفاظ الأخرى»[4].

لقد عني نقاد هذا العصر بالألفاظ في الشعر عناية كبيرة، وخصّوها بمزيد من اهتمامهم، فابن خيرة المواعيني خصّ الألفاظ بالمرتبة الثانية من كتابه«ريحان الألباب وريعان الشباب»، تَحَدّث فيها عن شروط فصاحة الألفاظ وبلاغة التراكيب، وقد كان تجانُس حروف اللفظة وسلامتها من التنافُر مما اشترطه لتدخل اللفظة في باب الفصاحة[5].

وقد بحث حازم القرطاجنِّي الألفاظ في القسم الأول المفقود من كتابه«منهاج البلغاء» وقد أحال عليه، وأشار إلى مادته في الأقسام الأخرى من الكتاب، وسنوضح موقفه من الألفاظ في حديثنا عن لغة الأدب.

٣.الإصابة في الوصف:

والمقصود بالوصف هنا التصوير والإيضاح، وإصابة الوصف: هي أن يصوّر الشاعر ما أراد التعبير عنه تصويراً مطابقاً لما عليه الشيء الموصوف في الخارج والواقع من غير انتقاص، أو هي التطابق الكامل بين الحكاية والشيء المحكي، في اعتدال وحسن تصرّف، دون غُلُوٍّ وإغراق[6].

---

(١) انظر: الذخيرة ق١م٢ ص٧٦٤.

(٢) انظر: منهاج البلغاء، ص١٣٣ –١٣٦.

(٣) ، (٤) مدخل إلى النقد الأدبي: ص٢٠.

(٥) انظر تفصيل ذلك في: الريحان والريعان: الورقة ٢٠ – ٨٢.

(٦) مدخل إلى النقد الأدبي: ص٢١.

ومما يجافي الإصابة في الوصف عدم الدقة في اختيار الصفة المناسبة، وفي ضوء ذلك رفض ابن بسام قول الشاعر ابن فتوح، وقد استُهدي مِقَصّاً فبعث بها وكتب معها:

خـذها إليـك فإنّهـا مخلوقـةٌ ... مـن فِطْنـةٍ مـشبوبةٍ وذكـاءِ
تحكيـكَ في دَفْـعِ المِلِـمّ لأنهـا ... وَلِعَـت بِـشَقّ حنـاجر الأعـداء

»لأن تشبيه ابن فتوح صديقه بالمقص من الوصف القبيح، فهو مما مال فيه إلى العقوق، وعدا به سواء الطريق، ومتى كانت المقص تشق الحناجر، وتجر الجرائر؟«[1].

ومما يجافي مقياس الإصابة في الوصف إغراب الشاعر في وصفه، كقول أبي مروان بن عبد العزيز[2]:

تأرّجت المرماة أنْ سِرْتَ وسْطها ... فكلُّ سبيلٍ جُزْتَ بالطّيب فائحُ
أقبّلُ تُرْبَ الأرضِ حتى كأنما ... تضمُّ ثناياكِ العذابَ الأباطحُ
فما سَجَدَ الرهبانُ في كلّ بيعةٍ ... كما أسْجَدَتْني أرضُها والصحاصحُ

وهذه الأبيات، عند ابن بسّام،«من الوصف الغريب، في تَوْفِية إكرامِ رَبْعِ الحبيب«[3].

٤. المقاربة في التشبيه:

ومن شروط تَحقُّق هذه المقاربة اشتراك المشبَّه والمشبّه به في أكثر الصفات، التي يتحقق فيها وجه الشَّبه بلا كلفة، ومن شروطها أيضاً أن يشتمل التشبيه على أشهر صفات المشبه به.

وعند الحديث عن المقاربة في التشبيه، تكاد تكون عبارات النقاد الأندلسيين -في بعض أشكالها- هي العبارة التي اختارها المرزوقي إذ قال:«وعيار المقاربة في التشبيه

(١) انظر البيتين والتعقيب عليهما في: الذخيرة: ق١م٢ ص٧٨٤.

(٢) ترجم له صاحب الذخيرة، وأورد فصولاً من نثره ومختارات من شعره، انظر الذخيرة ق٢م٢، ص٥٣٣ -٥٦٣، وكانت وفاته سنة ٤٥٦هـ.

(٣) انظر الأبيات والتعقيب عليها في: الذخيرة ق٢م٢ ص٥٥٠.

الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما».[1]

ويفقد التشبيه روعته وجودته إذا بعدت الشقة بين المشبه والمشبه به، كقول ابن شرف في ممدوحه:

يا حاسديه على عُلاً خُطَّتْ له ... سبقَ القضا بالنون بعد الكاف
يُخلي الدّيار من الجسوم ويجتني ... ثمَرَ الرؤوس وطرفَة الأطراف
فكأنّما الأجسامُ بعد رؤوسِها ... أبياتُ شعرٍ ما لهنَّ قواف

وعقّب ابن بسام على التشبيه في هذه الأبيات بقوله:«أظن ابن شرف، فيما وَصَفَ، شبه الأجسام دون رؤوسها بأبيات شعره في هذه القصيدة، فليست لها مبادئ ولا قوافي، وما امترى أنّ الغربة فلّت غرب طبعه، وغَسَلَت عن جوانحه، وأطفأت نار قرائحه»[2].

٥.التحام أجزاء النظم والتئامها، على تخيّر من لذيذ الوزن:

ولعل الذي يعنيه المرزوقي«هو أن تكون كلمات القصيدة متّصلة ببعضها اتصالاً وثيقاً حتى ليخال المرء وهو يقرؤها، أنّها تنساب انسياباً جميلاً، فلا قلق فيها، ولا نُبُوّ، ولا ركاكة، حتى لكأن القصيدة، لشدة تماسكها، توشك أن تكون كالبيت، والبيت كالكلمة»[3]، والالتحام قد يعني أيضاً الربط المحكم الوثيق بين أجزاء الكلام، وحسن التخلُّص من جزء إلى آخر[4].

وقد وضع نقاد هذا العصر شروطاً ينبغي توافرها في تأليف الكلام، كتجنب المعاظلة، ووضع الألفاظ في مواضعها دون تقديم أو تأخير يُخلّ بالتئامها، ويؤدي إلى فساد الكلام، أو اضطراب إعرابه[5].

---

(١)المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة، ص٩، وقابل: شرح مقامات الحريري: ٣/ ١٢٩، والوافي في نظم القوافي: ورقة ٥٢ وما بعدها.

(٢) انظر الأبيات وتعقيب ابن بسام عليها في: الذخيرة ق٤م١ ص٢٢.

(٣) مدخل إلى النقد الأدبي: ص٢٣.

(٤) حفني شرف: النقد الأدبي عند العرب، طبعة مكتبة الشباب بالقاهرة(؟)، ص٤٣٢.

(٥) انظر التفصيل في: الريحان والريعان، الورقة ٢٠ –٢٨.

وامتدح نقاد هذا العصر، كغيرهم من النقاد العرب القدامى، حسن التخلص، وعدّوه من علامات تجويد الشاعر وتفوقه. وقد تَوسَّع حازم في حديثه عن التخلُّصات في الشِّعر، وخصّها بفصل من كتابه«منهاج البلغاء»[١].

وما حديث نقاد هذا العصر عن الاستهلال والتخلص والخاتمة في القصيدة إلاّ مراعاة لالتحام أجزاء النظم، وسنجلو ذلك في موضع آخر من هذا البحث.

أمّا قول المرزوقي:«لذيذ الوزن» فيمكن أنه قصد به«اختيار البحور المؤثّرة، التي يلتذ لها القارئ أو السامع، أو التي تترك، بإيقاعاتها المختلفة، درجة من السِّحر عليه»[٢].

وقد اهتم النقاد والبلاغيون في هذا العصر بالأوزان الشعرية، وألّفوا فيها كتباً خاصة، تحدّثوا فيها عن الأوزان المهملة والمستعملة، كما أشاروا إلى ما يطرأ على الأوزان من زيادة أو نقص. ولحازم القرْطاجنّي آراء قيمة في تحليله للأوزان الشعرية، حيث ربط بين الأوزان والأغراض الشعرية، وسيكون الحديث عن الأوزان في الشعر موضوعاً نتناوله في فصل آخر من هذا البحث.

٦.مناسبة المستعار منه للمستعار له:

«وعيار الاستعارة الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبّه والمشبّه به، ثم يُكتفى فيه بالاسم المستعار؛ لأنه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له»[٣]. ويريد المرزوقي من كلامه في هذا الباب«قوّة المشابهة والمناسبة بين المستعار منه، والمستعار له، فكأنّه يشدّد على ضرورة المطابقة الشكلية أو الظاهرية بين الأصل والصورة في الاستعارة، كما شدّد عليها من قبل، حين تحدّث عن التشبيه»[٤].

والقُرْب من مقاييس جودة الاستعارة عند حازم القرطاجنّي، أي أن تكون الصلة بين المستعار منه والمستعار له قوية قريبة، حتى يتم بذلك وضوح الأدب وفهمه[٥]. أمّا ابن بسام فإنه من أنصار فكرة القرب في الاستعارة، لذا فقد ثار على الاستعارات البعيدة لدى بعض شعراء عصره كقول حسّان المصيصي:

(١) منهاج البلغاء: ص٣٦٥ وما بعدها، وانظر أيضاً ص٣١٤- ٣٢٢.
(٢) مدخل إلى النقد الأدبي: ص٢٤.
(٣) شرح ديوان الحماسة: (المقدمة) ص٩.
(٤) مدخل إلى النقد الأدبي: ص٢٤.
(٥) انظر: منهاج البلغاء، ص٣٨٧ " ملحق " .

إذا كانت جفانُك من لُجَيْـــنٍ فلا شكّ الغنى فيها ثريدُ[1]

وقد اتّخذ الدكتور إحسان عباس من ثورة ابن بسام على الاستعارات البعيدة دليلاً على محافظته والتزامه بالذوق العربي العام، الذي يمثله عمود الشعر[2].

وتَقْبُح الاستعارة إذا بعدت الصلة بين المشبّه والمشبّه به، وقد أطلق النقاد الأندلسيون عدّة مصطلحات عبّروا بها عن القبح في الاستعارة، ومنها: الاستعارة البعيدة، والاستعارة المضحكة، وغيرهما[3]، ويعدّد الرندي عيوب الشعر، فيذكر منها«المعاظلة»، ويقصد بها: فساد الاستعارة وبُعدها[4].

٧.مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية:

وهذا هو الباب السابع من أبواب عمود الشعر، كما ذكرها المرزوقي، وعيار هذا الباب«طول الدربة ودوام المدارسة، فإذا حَكَما بحُسنِ التباس بعضها ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نبوّ، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني: قد جُعِل الأخَصُّ للأخَصّ، والأخَسُّ للأخَسّ، فهو البريء من العيب. وأمّا القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر، يتشوّفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلاّ كانت قلقة في مقرّها، مجتلبة لمستغن عنها[5]».

وفي الحقيقة إنّ مسألة المشاكلة بين الألفاظ والمعاني من الأمور التي دعا إليها النقاد الأندلسيون من أمثال ابن بسام والكُلاعي والرُّندي. أمّا حازم القَرْطاجنّي فهو من أكثر النقاد العرب القدامى إفاضة وتوسعاً في الحديث عن مسألة التّناسب والتلاؤم بين الألفاظ والأغراض التي تعبر عنها.

وتكاد تكون اتجاهات النقاد الأندلسيين في هذا العصر متفقة مع عيار المرزوقي في هذا الباب، فقد تطَلّبوا الدقة اللفظية في أداء المعاني، وليست الدقة إلاّ جَعْل الكلام مطابقاً للحال التي يقال فيها، ولسنا في حاجة إلى التوسع، في هذا المقام، بمناقشة موقف النقاد الأندلسيين من مسألة المشاكلة بين الألفاظ والمعاني؛ لأنّ هذه المسألة

(١) الذخيرة: ق١م٢، ص٨٤٢، وانظر أمثلة أخرى في المصدر نفسه، ق٤م١ ص٣٦٠، ق٤م١ ص٢٨٨.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص٥٠٦.

(٣) انظر: الذخيرة ق١م٢ ص٨٤٢.

(٤) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٨٦.

(٥) شرح ديوان الحماسة(المقدمة) ص١٠.

كانت من قضايا النقد التي شغلت النقاد الأندلسيين، ولذا سنفصّل القول فيها في موضع آخر من هذا البحث.

أمّا القافية فقد نالت اهتماماً كبيراً من نقّاد هذا العصر، فحازم القَرْطاجنّي وقف طويلاً عند القوافي المُتَمَكِّنة«وهي التي تكون خاضعة للمعنى، وتابعة له، فإذا كان العكس، كان هذا مظهر قلقها وتكلّفها»[1]. والرندي أفرد فصلاً من كتابه«الوافي في نظم القوافي» تحدّث فيه عن عيوب القوافي، وطلب من الشعراء تجنُّب تلك العيوب[2]. أمّا ابن السراج الشّنتريني فقد خصص كتابه«الكافي في علم القوافي»[3] لدراسة القافية في الشعر، تحدث فيه عن أنواع القوافي وعيوبها.

ب.موقف نقّاد هذا العصر من الموشحات والأزجال:

ليس من هدف هذا البحث أن يؤرخ لِفنّي الموشح والزجل، وليس من منهجه هنا أن يتحدث عن أجزاء الموشحة، وخصائصها من حيث الشكل والمضمون، فهذا الموضوع أشْبع بحثاً ودرساً لدى الباحثين[4].

ولكنّنا سَنُبيِّن موقف نقاد هذا العصر من فنَّي الموشح والزّجل في إطار موقفهم من قضية القدماء والمحدثين.

أجمع النقاد ومؤرخو الأدب الأندلسيون على أنّ الموشحات من مخترعات بلادهم، وأنّ المشارقة أخذوها عنهم، ويصف ابن دِحْيَة موشحات الأندلسيين بأنها«زُبدَة الشعر، وخلاصة جوهره وصفوته، وهي من الفنون التي أغرب بها أهل

(١) منهاج البلغاء: ص١٥١.

(٢) انظر الوافي في نظم القوافي: ورقة ١١٠ وما بعدها.

(٣) الكتاب مطبوع، ومعه كتاب " المعيار في أوزان الأشعار " وهو لابن السراج أيضاً، وهما مطبوعان في سفر واحد (تحقيق محمد رضوان الداية، بيروت، ١٩٦٨).

(٤) ممن خصّوا الموشحات بالبحث من المعاصرين:
سيّد غازي في ديوان الموشحات الأندلسية، ومصطفى عوض الكريم في فن التوشيح، وفؤاد رجائي في الموشحات الأندلسية؛ وغيرهم كثيرون.
وممن تحدثوا عنها في مؤلفاتهم:
إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ص٢١٦- ٢٥٠.
أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ص١٣٨- ص١٥٠.
عمر الدقاق: أعلام الشعر والأدب، ص٣٢٧- ٢٨٠.

المغرب على أهل المشرق، وظهروا فيها كالشمس الطالعة والضياء المشرق»[١].
والموشحات والأزجال، عند ابن سعيد«طرازان كان الابتداء بعملهما من المغرب، ثم ولع بهما أهل المَشْرِق»[٢]. وابن سناء الملك (ت: ٦٠٨هـ) الذي يُعَدُّ أول من خصَّ الموشحات بالبحث والتصنيف من الأقدمين، يعزو إلى الأندلسيين فضل ابتداع هذا الفن، فيقول:«إن الموشحات مما ترك الأوّلُ للآخر، وأَجْلَبَ بها أهل المَغْرِب على أهل المَشْرِق»،[٣] ونجد غير واحد من مؤرخي الأدب ومؤلفي المصنفات يَعُدّون اختراع الموشحات من فضائل أهل الأندلس[٤].

وابن بسام هو أول من يطالعنا ممن تحدّثوا عن الموشحات، وقد جاء حديثه عنها عندما عَرّف بواحد من أعلامها، وهو أبو بكر عُبادة بن ماء السماء (ت: ٤٢٢هـ) فقال:«وكان أبو بكر في ذلك العصر شَيْخَ الصِّناعة، وإمام الجماعة... وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها، ووضعوا حقيقتها، غيرَ مَرْقومةِ البرود، ولا منظومة العقود، فأقام عبادة هذا منآدها، وقوّم ميلَها وسنادها، فكأنها لم تُسمعْ بالأندلس إلا منه، ولا أُخِذَتْ إلاّ عنه»[٥].

وحديث ابن بسام عن نشأة التوشيح ومراحله الأولى، هو أَوّلُ نصٍّ متوافر بين أيدينا عن نشأة الموشح، وقد أفاد من المعلومات التاريخية التي ذكرها ابن بسام في هذا المجال كلّ من تحدثوا في العصر الحديث عن الموشحات وأرّخوا لظهورها وتطوّرها. وحديثه عنها يدل على أنه جيّد الاطّلاع على أخبار منشئها، حَسن المعرفة بالمراحل التي مرت بها، وهو مَلِمٌّ أيضاً بأهم مصطلحاتها، من مركز وأغصان وتضمين وغيرها[٦].

وابن بسام مُعجَب بالموشحات بدليل قوله:«تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب»[٧]، وهو بذلك يعبّر عن ألحانها وما فيها من موسيقى مطربة،

(١) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص٢٠٤.
(٢) المقتطف من أزاهر الطرف: ص٢٥٥.
(٣) ابن سناء الملك: دار الطراز (تحقيق جودت الركابي، ط١٩٤٩) ص٢٣.
(٤) من هؤلاء: ابن بسام: الذخيرة، ق١م٢ ص٢٠٨. والمقَّري: نفح الطيب ٢/ ص١٢٣.
(٥) انظر تفصيل حديث ابن بسام في: الذخيرة ق١م١ ص٤٦٩.
(٦) انظر المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٧) المصدر نفسه: المكان نفسه.

لكنه – في الوقت نفسه- يرى أن عبادة بن ماء السماء قد «اشتُهِر بها اشتهاراً غلب على ذاته، وذهب بكثير من حسناته»[1]، فالموشحات، عنده ؛ تذهب بالحسنات، حتى إنه يعتذر عن إيرادها في كتابه؛ لأن «أوزانها خارجة عن غرض هذا الديوان»[2]، لذلك فهو يقصيها من ديوانه، ويخلي«ذخيرته» منها.

وقد ترجم ابن بسام في«ذخيرته» لعدد من الوشاحين، منهم عبادة بن ماء السماء الذي ذكرناه، ولكنه لم يورد شيئاً من موشحاته، في حين أثبت الكثير من«شعره، ومن سائر كلامه، الذي يَدّلُّ على تَقَدُّمه وإقدامه»،[3] كما خصّص فصلاً لأبي عبد الله محمد بن عبادة، المعروف بابن القزاز، وأشار إلى شُهرته في أوزان الموشّحات، وأنّ«ألفاظه في هذه الأوزان من التوشيح شاهدة له بالتبريز والشفوف».[4] وعلى الرغم من ذلك فقد أورد مختارات من شعره، ولم يورد شيئاً من موشحاته؛«لأن تلك الأعاريض خارجة عن غرض هذا التصنيف»[5].

والفتح بن خاقان، معاصر ابن بسام وصاحبه، لم يذكر الموشحات، ولم يشر إليها في كتابيه:«قلائد العِقيان» و «مَطْمح الأنفُس»، بل إنّه سكت عن ذكرها، حتى وهو يترجم لبعض من نظمها من نبهاء الشعراء كابن اللبّانة وابن باجة[6]، وكأنه، كما يقول الدكتور إحسان عباس، لم يعرفْها ولم يسمع بها[7].

والشَّقندِي، وهو ممن كتبوا في فضائل الأندلس وفاخروا بها، لم يأبه بالموشحات، ولم يُشر إليها، مع أنّه عرّف ببعض أعلامها كأبي عبادة بن ماء السماء، وأبي عمر يوسف بن هارون الرمادي (ت: ٤٠٣هـ)، دون أن يجعلها في حسناتهم وفَضْلِهِم[8].

واستمر هذا الموقف السَّلبي من الموشحات في القرن السابع الهجري، حتى إنّ عبد الواحد المراكشي، في معرض ترجمته للشاعر الوشاح ابن زهر، يقول:«... ولولا

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٤٦٩.

(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص٤٧٠.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٤) المصدر نفسه: ق١م٢ ص٨٠٢.

(٥) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٦) قلائد العقيان: ص٧٤٤- ٧٩٠، وأيضاً ص٩٣١- ٩٤٧.

(٧) تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين) ص٢١٧.

(٨) انظر: نفح الطيب، ٤/ ١٧٧- ١٩٦.

أنّ العادة لم تجرِ بإيراد الموشحات في الكُتُب المجلّدة المخلّدة لأوردتُ له بعض ما بقي على خاطري من ذلك»[1].

وأول من أورد نماذج من الموشّحات والأزجال وترجم لأصحابها، فيما بين أيدينا من المصادر، هو ابن سعيد الأندلسي، في كتابيه«المقْتَطَف من أزاهر الطُّرَف» و «المُغْرِب في حُلى المغرب»، فقد أورد مقطّعات من الموشحات والأزجال، وترجم لبعض الزجّالين والوشاحين[2]. وكان ابن دِحْية من قبل قد ترجم لأبي بكر محمد محمد بن زهر، وأورد اثنتين من موشحاته[3].

وإننا نتساءل: ما الذي جعل ابن بسام وغيره من النقاد ومُؤرِّخي الأدب يُعْرِضون عن تقييد الموشحات وتدوينها في مؤلفاتهم؟

تَبايَنتْ آراء الباحثينْ المعاصرين في هذه المسألة، فمنهم من ذهب إلى أنّ ابن بسام لم يفسح في«ذخيرته» مجالاً للموشحات؛ لأنه لا يعتبرها من الشعر الرصين، الجاري على طريقة العرب؛ ولأنه خضع لما جرت به العادة في المؤلّفات المخلّدات[4]. ومنهم من رأى أنّ أعلام المؤلّفين لم يبادروا إلى تدوين الموشحات؛ لأنهم لم يكونوا يَعُدّونها من الأدب، بل يَعُدّونها أدخل في فن الموسيقى والغناء[5].

ويغلب على ظننا أنّ إعراض ابن بسام وغيره من النّقاد ومؤرِّخي الأدب عن تدوين الموشحات ودراستها يعود إلى عدّة أسباب:

أوّلها: أنّ الوشاحين خرجوا في كثير من موشحاتهم عن أوزان الخليل بن أحمد، ففن التوشيح يختلف عن غيره من فنون النّظم بخروجه على الأعاريض الخليلية، بل إنّ الموشحات في رأي كثير من الدارسين المتخصصين محاولة لم تُسْبق ولم تُلحق في الخروج على الأوزان التقليدية، وأنها ثورة عَروضية حققها الشعر العربي للانطلاق من قيود الأوزان الخليلية[6]. وقد عبّر ابن بسام عن ذلك في غير موضع من

(١) المعجب في تلخيص أخبار المغرب: ص٩٢.
(٢) انظر: ابن سعيد: المقتطف من أزاهر الطرف: ص٢٥٥ وما بعدها، وكتابه: المغرب في حلى المغرب: ٢/ ٢١٦ وما بعدها.
(٣) انظر: المطرب من أشعار أهل المغرب: ص٢٠٤.
(٤) انظر الدكتور إحسان عباس في كتابيه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٠٥، وتاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ص٢١٧.
(٥) عمر الدقاق: أعلام الشعر والأدب في الأندلس، ص٣٣٣.
(٦) انظر: فن التوشيح، ص٦٦.

كتابه«الذخيرة» فقال:«وهي أوزان كثُر استعمال أهل الأندلس لها... غير أنّ أكثرها على الأعاريض المهملة، غير المستعملة»[1]، وعلّل لعدم تدوينها في«ذخيرته» بقوله:«وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذْ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب»[2].

وقد انتهى الباحثون في الموشحات وأوزانها إلى أنَّ الوَشّاحين إذا لجأوا إلى الأوزان التقليدية، لم يكن نظمهم إلاّ على البحور المهملة والمجازئ، وأنهم كانوا يتعمدون الخروج عن أوزان الخليل بن أحمد بإقحام كلمة أو حركة في الموشح[3]. وأرجع المستشرق الألماني (هارتمن) أوزان الموشحات إلى مائة وستة وأربعين وزناً أو بحراً مشتقة من أبحر الخليل وعروضه، ومع ذلك شذّت بعض الموشحات عن هذه الأبحر والأوزان التي ذكرها[4].

ويذكر ابن سناء الملك، وهو أوّل من رصد أصول الموشحات وطرائقها، أن الموشحات تنقسم إلى قسمين: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني: ما لا وزن له فيها ولا إلمام بها. والقسم الأول يعدّه ابن سناء من المرذول المخذول، وهو بالمخمّسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعاف من الشعراء[5].

وهكذا فإنّ خروج الموشحات على الأوزان الخليلية المعروفة، جعلها في نظر النقاد والمؤرخين الأندلسيين خارج دائرة الشعر الذي يجري على طريقة أشعار العرب، وبالتالي فقد أعرضوا عنها وأقصوها عن مؤلفاتهم، وأهملوها في دراساتهم.

وثانيها: يتمثل في ارتباط الموشحات بالغناء«فقد كانت الموشحات في أول الأمر وقفاً على الغناء»[6] ويؤكد صلة الموشحات بالغناء ما ذكره ابن سعيد، ونقله عنه ابن خلدون من أنّ الوشّاح ابن باجه ألقى على بعض قيناته موشحته التي يمدح فيها

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٤٦٩.
(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص٤٧٠.
(٣) فن التوشيح: ص٦٧.
(٤) جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص٣٠٢.
(٥) دار الطِّراز: ص٣٣.
(٦) انظر: فن التوشيح، ص٦٦.

صاحب سَرَقُسْطَة، فلمّا طرق التلحين سمع الممدوح، صاح: واطرباه، وشق ثيابه[1]، كما أن ابن خلدون يصف أبا بكر بن باجه بأنه«صاحب التلاحين المعروفة»[2].

وقد أشرنا، في الفصل الأول من دراستنا هذه، إلى أن ابن بسام، وأمثاله من النقاد الأندلسيين ممن نظروا إلى الشعر نظرة أخلاقية، يرضون من الشعر ما ترضى عنه الأخلاق، ويكرهون منه ما لا ترضاه، ولذا فهو يُضرب عن الغزل غير العفيف، ويصون كتابه عنه[3].

ويترجح لدينا أن هذه النظرة الأخلاقية إلى الغناء، وما اتّصل به من أشعار، قد تأصّلت في نفوس هذه الطبقة من النقاد والأدباء، ممن قاسوا الشعر، ووزنوه بموازين أخلاقية، ومن هؤلاء – في فترة دراستنا- ابن بسام الشنتريني في كتابه«الذخيرة».

أما السبب الثالث في إقصاء الموشحات عن المؤلّفات الأدبية فيعود إلى أنّ فن التوشيح، في أصوله وقواعده، يعتمد على عنصر الخرجة، والخرجة – في الغالب- تكون عامية أو أعجمية، بل هي الجزء الوحيد الذي يباح فيه اللحن ويستحسن، ولذا فقد عدّ ابن سناء الملك من شروط الخرجة«أن تكون حجاجيّة من قبل السخف، قُزْمانية من قبل اللحن، فإن كانت معربة الألفاظ على منوال ما تقدّمها خرج الموشح من أن يكون موشحاً»[4].

واستخدام اللحن والألفاظ الأعجمية في الموشح، وظهور اللهجات الأندلسية المحلية فيه لا يروق للنقاد المحافظين، مِمّن يميلون إلى الشعر المنظوم على طريقة العرب. ولذلك نظروا إلى الموشحات على أنها خرجت عن تلك الطريقة، وشذّت عنها. ويبدو أن هؤلاء النقاد لم يستوعبوا ما فطن إليه علماء الأندلس، في هذا العصر الذي ندرسه، من تغيير طرأ على ألسنة الناس، وبون شاسع ظهر واضحاً بين ما يصطنعه

(١) ابن سعيد: المقتطف من أزاهر الطرف، تحقيق سيّد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص٢٥٧.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ٤/ ١٣٣٠، وانظر أيضاً: المقتطف من أزاهر الطّرف، ص٢٥٧.

(٣) انظر تفصيل ذلك في: الذخيرة ق٢م١ ص١٤٤ وما بعدها.

(٤) دار الطراز: ص٢٦.

والخرجة الحجاجية منسوبة إلى الشاعر أبي عبد الله الحسين بن أحمد الحجاج، المتوفى سنة ٣٩١ هـ. انظر ترجمته مفصلة في: يتيمة الدهر ٣/ ص٣١- ١٠٤. وقزمانية منسوبة إلى ابن قزمان إمام الزجالين بالأندلس.

الخاصة، وبين ما يجري على ألسنة العامة في حياتهم اليومية، يدل على ذلك قول ابن سعيد الذي نقله المقَّريّ في«نفح الطيب»، حيث يقول:«وكلُّ عالم في أي علم لا يكون متمكّناً من علم النحو، بحيث لا تخفى عليه الدقائق، فليس عندهم بمستحق للتمييز، ولا سالم من الازدراء، مع أنّ كلام أهل الأندلس الشائع في الخواص والعوام كثير الانحراف عما تقتضيه أوضاع العربية، حتى لو أنّ أحداً سمع كلام الشلوبيني[1] أبي علي المشار إليه في عِلْم النحو في عصرنا، الذي غرّبت تصانيفه وشرّقتْ، وهو يقرئ درسه لضحك بملء فيه من شدّة التحريف الذي في لسانه. والخاص منهم إذا تكلّم بالإعراب وأخذ يجري على قوانين النحو استثقلوه واستبردوه، ولكن ذلك مراعى عندهم في القراءات والمخاطبات والرسائل»[2].

لهذه الأسباب أو بعضها يترجّح لدينا أنّ نقاد هذه الفترة كانوا ينظرون إلى فن التوشيح على أنه فن شعبي، لا يبلغ مقام الشعر ولذا لا يستحق التدوين في المصنّفات والمؤلفات، فضلاً عن أن النظرة المثالية للشعر لدى الكثيرين منهم كانت مشدودة إلى شعر المشارقة الذين لم يُعْرَف عندهم هذا الفن.

أمّا فنُّ الزّجل فقد ازدهر في عصر المرابطين، حيث عاش إمام الزّجالين ابن قُزمان (ت: ٥٥٥هـ) ولكن إنكار النقاد ومؤرّخي الأدب لهذا الفن كان أشدّ وأعنف من إنكارهم للموشحات. فابن بسام والفتح بن خاقان ترجما – على الأقل- لعدد من الشعراء ممن عرفوا بالتوشيح، دون أن يوردا شيئاً من موشحاتهم، ولكنهما لم يترجما لمعاصرهما ابن قزمان، كما أنهما لم يترجما لأي زجّال آخر.

وكان ابن الأبار(ت:٦٥٨هـ) أقلّ منهما إنكاراً لفن الزجل، فقد ترجم لابن قزمان في كتابه«تحفة القادم»،[3] وذكر أنه«المتفرد بالإبداع في طريقة الأزجال»،[4] ولكنه أورد أبياتاً من شعره، ولم يورد شيئاً من أزجاله.

(١) أبو علي عمر بن عمر الشلوبيني، من أئمة النحو، توفي سنة ٦٤٥هـ.
انظر ترجمته في: وفيات الأعيان ٣/ ص٤٩٨.

(٢) نفح الطيب: ١/ ص٢٢٢-٢٢٣.

(٣) ابن الأبار: تحفة القادم، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص٥٦- ٥٨.

(٤) المصدر نفسه: ص٦.

وابن سعيد أول من تَحدَّث، بإيجاز، عن نشأة الزّجل، فقال:«قيلت بالأندلس قبل أبي بكر بن قُزمان، ولكن لم تظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها، ولا اشتهرت رشاقتها، إلا في زمانه، وكان في زمان الملثّمين»[١]. وابن خلدون لا يضيف جديداً إلى ما ذكره ابن سعيد، سوى ما قرّره من أن الزجل ظهر تقليداً للموشح[٢].

ويبدو لنا أن أسباب إعراض النقاد ومؤرِّخي الأدب، في فترة دراستنا، عن تدوين الأزجال ودراستها، إنما هي الأسباب ذاتها التي جَعَلَتْهم يعرضون عن تدوين الموشحات. وبخاصة أنّ الزّجل ارتبط منذ نشأته بالغناء والإنشاد على آلة موسيقية، ويؤيد ذلك ما ذكره ابن سعيد في معرض حديثه عن أحد الزجالين:«كان في المائة السابعة، يشتغل بأعمال السلطان، وله أزجال على طريقة البداة، التي يغنّون بها على البوق»[٣]. وقد ارتبط لفظ«الزَّجل» بلفظ آخر عاصره هو (الهزل)، وقد استعمل ابن قُزمان اللفظين بمعنى واحد عندما قال[٤]:

زجلي المرفوع، في العراق مسموع، إنّ ذا مطبوع
بارت الأشعار، عند ذا الهزل

وينقل المقَّري عن لسان الدين بن الخطيب ترجمة أبي عبد الله بن باق الزجّال، فيقول: «مديرُ أَكْؤُس البيان المُعتّق، ولعوب بأطراف الكلام المشقَّق، انتحل لأول أمره الهزل من أصنافه، فأبرز دُرّ معانيه من أَصْدافه، وجنى ثمرة الإبداع لحين قِطافه، ثم تجاوزه إلى المعْرَب وتخطّاه، فأدار كأسه المترعَ وعاطاه، فأصبح لِفنّه جامعاً، وفي فلكيه شهاباً لامعاً».[٥] ويقول فيه أيضاً:«وبذّ السباق في الأدب الهزلي المستعمل في الأندلس»[٦].

يضاف إلى هذا الارتباط الوثيق بين الزجل والغناء أنّ إمام الزّجالين ابن قزمان قد دعا، في صراحة، إلى الابتعاد عن الإعراب، واستخدام اللغة العامية، فقال في مقدمة ديوانه: «والإعراب هو أقبح ما يكون في الزجل، وأثقل من إقبال الأجل»[٧].

(١) المقتطف من أزاهر الطرف: ص٢٦٣.
(٢) مقدمة ابن خلدون: ص١٣٤٠.
(٣) المغرب في حلى المغرب: ١/ ١٧٧.
(٤) ديوان ابن قزمان: ص٤٢٢، وانظر:
عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧م، ص٦٠.
(٥) نفح الطيب: ٨/ ٣٧٠.
(٦) المصدر نفسه: ٨/ ٣٦٩.
(٧) ديوان ابن قزمان: (مقدمة المؤلف) ص٢.

وقال:«وليس اللّحن في الكلام المعرب، بأقبح من الإعراب في الزجل»[١]. ولذلك افتخر بأنه جعل ديوانه خالياً من الإعراب، فقال:«وعَرّيتُه من الإعراب، تجريد السيف من القراب»[٢]. ولخروج الزجل عن قواعد الإعراب فقد سمّوه«النظم الملحون»[٣].

وقد علّل ابن سعيد لنظم ابن قزمان للأزجال تعليلاً طريفاً فقال:«إنه كان في أول شأنه مُشْتغلاً بالنظم المعرب، فرأى نفسه تُقَصِّر عن أفراد عصره، كابن خفاجة وغيره، فعمد إلى طريقة لا يمازجه فيها أحد منهم فصار إمام أهل الزجل المنظوم بكلام عامة الأندلس»[٤].

ويمكننا القول: إنّ تمسك ابن بسام وغيره من نقاد هذا العصر بموازينهم النقدية الأخلاقية من جهة، واحتكامهم إلى المألوف الذي جرت به العادة، هو الذي جعلهم يقفون هذا الموقف السلبي من فنّي الموشح والزجل باعتبارهما فنين مستحدثين. وكان جديراً بأولئك النقاد أن يُقْبلوا على هذا الفن الشعبي، الذي يعكس واقع المجتمع الأندلسي، يدرسونه ويضعون له المقاييس النقدية التي يتطلبها. وكان جديراً بهم، كما يرى أحد الباحثين، أن ينظروا إلى فن التوشيح على أنه مظهر عَصْريّ من مظاهر الأدب في الأندلس، تتجلّى فيه طوابع الحياة الجديدة، ومنازعها المستحدثة، ومفاهيمها الوافدة. وهو بحق فن شعبي يعكس واقع المجتمع الأندلسي، ويخفق في رحاب حياة الناس، بعيداً عن صرامة الأدب التقليدي[٥]. ويرى باحث آخر أنّ ابن بسام وغيره من نقاد ومؤرّخي الأدب في هذا العصر، لهم الحق في أن يقوّموا الموشحات ويحكموا عليها، ولكن ليس لهم الحق في أن يحرموا الأجيال منها، وأن يحكموا عليها بالإعدام، فيقصوها من الدواوين والمؤلفات[٦].

(١) ديوان ابن قزمان: ص٣.
(٢) المصدر نفسه: ص١.
(٣) المغرب في حلى المغرب: ١/ ص٤٣٦.
(٤) المصدر نفسه: ١/ ص١٠٠.
(٥) عمر الدقاق: أعلام الشعر والأدب في الأندلس، ص٣٣٣.
(٦) علي بن محمد: ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩م، ص٣٢٢.

ولكن ما أثر هذا الموقف السلبي، وما نتائجه؟

إنّ النتيجة الرئيسة لموقف أولئك النقاد أنّ الموشحات والأزجال ظلاّ في منأى عن اهتمام مؤرخي الأدب وكُتّاب التراجم. فإذا صحّ ما ذكره صاحب«الذخيرة» من أن ابن عبد ربه (ت: ٣٢٨هـ) صاحب كتاب«العِقْد» أوّل من سبق إلى فن التوشيح،فهذا يعني أن الموشحات الأندلسيّة بقيت قروناً طويلة يتوارثها الناس، ويتناقلونها عن طريق الرواية الشفوية، وبالتالي فإن بواكير الموشحات عاشت زمناً بين الناس مسموعة لا مقروءة؛ لأن أعلام المؤلفين لم يعمدوا إلى تدوينها.

ويرى الدكتور سيّد غازي، وهو ممّن عنوا بجمع الموشحات الأندلسية وتحقيقها، أنّ الاتجاه المحافظ لدى نقاد الأدب ومؤرخيه أدّى إلى ضياع الموشّحات الأندلسية في عصر نشأتها، فلم يبق لنا منها حتى نهاية القرن الرابع غير موشحتين لابن ماء السماء، كما أدّى إلى ضياع أكثر الموشحات الأندلسية التي نُظِمَتْ منذ بداية القرن الخامس حتى نهاية العصر الغرناطي، فلم يبقَ لنا منها غير أعداد قليلة، لا تتفق مع كثرة ما نُظِمَ منها على مدى خمسة قرون تقريباً[١].

أمّا عصر المرابطين والموحدين فإنّه العصر الذي بلغ فيه التوشيح أوج ازدهاره، وظهرت فيه مجموعة من أعظم الوشاحين، نذكر منهم: الأعمى التُّطِيلي، وابن بَقِيّ، وابن باجة وغيرهم[٢]. فليس من المعقول أنّ وشاحي هذا العصر – على كثرتهم- لم ينظموا سوى ما يقرب من مائتي موشح على مدى قرنين من الزمان[٣]. ولكن الأرجح أن الكثير من تلك الموشحات قد ضاعت أو أنها ما زالت محفوظة في بطون مؤلّفات قد ضلّت طريقها إلينا.

---

(١)ديوان الموشحات الأندلسية: ١/ ص٦.

(٢)ذكر الدكتور إحسان عباس بعض أسماء الوشاحين في عصر الموحدين، وذكر قبل ذكر أسماء الوشاحين في عصر المرابطين: تاريخ الأدب الأندلسي ص٢٢٨- ٢٥٠.

(٣)جمع الدكتور السيد غازي ١٠٧ موشحة لخمسة عشر وشّاحاً في عصر المرابطين، و١٥٧ موشحة لثلاثين وشاحاً في عصر الموحدين.

انظر: ديوان الموشحات الأندلسية: (مقدمة المحقق) ١/ ص ١٤.

ونختم حديثنا في قضية القدماء والمحدثين عند النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموّحدين بالقول: إنَّ أكثر نُقّاد هذا العصر يقولون بضرورة الحكم على العمل الأدبي بقيمته الذاتية، وخصائصه الموضوعية، لا بأهميّة قائله أو مكانه أو زمانه، ولكننا، في الوقت نفسه، نجد في نقدهم التطبيقي، وموازناتهم الشعرية، وفي موقفهم من فنيّ الموشح والزجل ما يشير إلى أنهم راعوا الأركان والقواعد التي قام عليها عمود الشعر العربي ، وأنّهم اعتدّوا بها في تقديرهم للشعر ونقده دون أن يقفوا جامدين في نطاق قواعد عمود الشعر العربي، أو يظلوا محصورين في حدودها.

ثانياً: لغة الأدب:

تُشكّل الكلمة عنصراً من عناصر البناء الفنّي للعمل الأدبي، بل هي بُعْدٌ رئيسي من أبعاد العملية الأدبية«وعامل من أقوى العوامل التي تتوقف عليها قيمته الجماليّة. والأداء الفني الجميل أساسه الدقة في اختيار الكلمة، ووضعها في بيئتها، وامتزاجها مع معناها، إذ ليس هو في مجموعه إلاّ طائفة من الكلمات المؤتلفة المعبِّرة [(١)]». فقد«يكون للكلمة الواحدة من الفضل والمزية في موقع من مواقع الكلام ما ليس للكلمة نفسها في موضع آخر، والكلمة هي الكلمة، والجرس هو الجرس، والحروف هي الحروف»[(٢)]. ويقيم«سارتر» الشبه بين اللفظة عند الشاعر، وبين الألوان عند الرسام، والأنغام عند الموسيقي، فيقول:«فكما أن الألوان أشياء في ذاتها، وليست أدوات أو وسائل لمعنى عقلي وراءها عند الرسام، وكما أنّ النغمة الواحدة شيء في ذاته عند الموسيقي، وليستْ رمزاً لمعنى فكري، فكذلك الكلمات اللغوية عند الشاعر ليست دلائل لمعانٍ محدودة تؤديها، وإنّما هي أشياء، أو كائنات يجري فيها الشاعر عمله، كما يُجري الرسّام والموسيقي في الألوان والأنغام عملهما»[(٣)].

وتؤدي اللغة وظيفتين رئيسيتين، فقد تكون أداة للتعبير عن الحقائق والقضايا الموضوعية، وفي هذه الحال يكون هدفها مجرد توصيل الأفكار ونقلها، ولكنها أيضاً تكون ذات وظيفة عاطفية بصفة أساسية، أي أن وظيفتها حينئذٍ هي التعبير عن العواطف والانفعالات، وإثارة المشاعر، والتأثير في السلوك الإنساني، والواقع أنّ هذين الجانبين موجودان في معظم أساليب الكلام، ولكن بِنِسَب تتفاوت[(٤)].

وقد أدرك النقاد العرب القدامى سرّ جمال العربية، وكرّروا أنّها لغة غنيّة بأساليبها، فلها قواعدها المحكمة، وتصاريفها المتناسقة، وأقيستها المطّردة إلى غير ذلك من أسباب الجمال، الذي من أجله«فاقت لغتهم كلّ لغة، وأرْبَت على كل لسان»[(٥)]. وقد عرض لمثل هذا من النقاد الأندلسيين حازم القَرطاجنّي، الذي يقول في معرض

(١)عبد الحكيم بلبع: النثر النفي وأثر الجاحظ فيه، ط٢، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٢١٦.

(٢)بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: ص٢٦٦.

(٣)جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة(؟) ص٣و ٤.

(٤)أولمان ستيفن: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، القاهرة، ١٩٦٢، ص٩٢.

(٥)البيان والتبيين: ٣/ ص٣٤٧.

تفضيله العربية على اليونانية:«ولو وجد هذا الحكيم (يعني أرسطو) في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنىً، وتبحُّرهم في أصناف المعاني، وحسن تَصَرُّفهم في وضعها، ووضع الألفاظ بإزائها، وفي أحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم، وتتميماتهم، واستطراداتهم، وحُسْن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[1].

والحديث عن لغة الأدب إنّما هو حديث عن قضيّة اللفظ والمعنى، أو (الشكل والمضمون)، وقد تباينت وجهات النظر حول هذه القضية بعدما أثيرت الأسئلة حول إعجاز القرآن، أهو معجز بلفظه أم بمعناه؟ ثم نُقِلت من القرآن الكريم إلى الشعر[2]. والجاحظ من أوائل النقاد الذين عالجوا هذه القضية، وكان له فيها رأي واضح، فقد ذهب إلى أنّ«المعاني مطروحة في الطريق يَعْرِفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السرد»[3]. وبعد الجاحظ تداول النقاد العرب هذه القضية، وتباينت آراؤهم فيها، فمنهم من انتصر للمعنى، ومنهم من انتصر للّفظ، ومنهم من سوّى بين الجانبين. وقد لخّص ابن رشيق آراء النقاد العرب في هذه القضية بقوله: «... ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب، فمنهم من يُؤثر اللفظ على المعنى، فيجعله غايته وَوُكْده،... ومنهم من يُؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته، وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى»[4].

هذا عرض سريع لموقف النقد العربي القديم من هذه القضية، ولكن ما موقف النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحدّين منها؟ سنحاول في هذه الصفحات تبيان الخطوط الرئيسة في تناولهم لموضوعات لغة الأدب، في إطار الأفكار التي اهتموا بها، وهي:

أ. ثنائية اللفظ والمعنى.

ب. التّلاؤم بين اللفظ والمعنى.

(١) منهاج البلغاء: ص٩٦.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي: ص١٩٥.

(٣) الحيوان: ٣/ ص١٣١.

(٤) العمدة: ١/ ص١٢٤- ١٢٧.

ج. خصوصية لغة الشعر.
د. مقاييس الكلمة المفردة.
هـ. مقاييس العبارة الأدبية.

وسوف نتناول كلّ فكرة من هذه الأفكار، بحيث نقدّم لمفهومها النقدي عند النقاد العرب القدامى، ثم نوضّح موقف النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحّدين من هذه الأفكار النقدية، ونعقّب عليه بما يساعدنا على تَصَوُّره في ضوء النظريات النقدية الحديثة.

أ. ثنائية اللفظ والمعنى:

سيطرت على كثير من النّقاد العرب القدامى فكرة الثنائية بين اللفظ والمعنى، فالجاحظ يرى الشعر ضرباً من النسج، وجنساً من التصوير[1]. وابن طباطبا – وهو متأثر بالجاحظ- يرى الشعر صناعة، والشاعر تارة«كالنّساج الحاذق الذي يفوّف وَشْيَه بأحسن التفويف، ولا يهلهل منه شيئاً[2]»، وهو تارة أخرى«كالنّقاش الرقيق الذي يَضَع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف في العيان»[3]. واقتضى كون الشعر صناعة الفصل بين اللفظ والمعنى، وصارت اللفظة بالنسبة للمعنى«كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حُسناً في بعض المعارض دون بعض»[4]. فيقتصر دور اللفظ على تحسين المعرض الذي يبرز فيه المعنى، وهو بمثابة الوعاء والكسوة، يساعد على تقبُّل المعنى ولا يؤثر فيه.

وابن السرّاج الشَّنتريني من النقاد الأندلسيّين، الذين ناقشوا موضوع اللفظ والمعنى، فقال:«البلاغة ألفاظ ومعان هي من الألفاظ بمنزلة الروح من الجسد، ولا تتم البلاغة إلاّ بصحتهما»[5]. وناقش اختلاف النّقاد في التفضيل بينهما، ثم وقف موقفاً توفيقياً، فقال:«والأولى أنْ نعطي كل واحد حقه، ولا يحرم من الفضل قسطه، فقد قيل: البليغ يحوك الكلام على حسب المعاني، ويُحيك الألفاظ على قدر المعاني»[6].

(١) انظر: الحيوان ٢/ ص٣٢.
(٢) عيار الشعر: ص٥.
(٣) المصدر نفسه: ص٦.
(٤) المصدر نفسه: ص٨.
(٥) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٤٤٠ نقلاً عن جواهر الآداب (مخطوطة الإسكوريال) ورقة ٤.
(٦) المرجع نفسه: المكان نفسه نقلاً عن مخطوطة الإسكوريال ورقة ٤.

ويتبنّى ابن خيرة المواعيني آراء ابن طباطبا في حديثه عن اللفظ والمعنى، فينقل عنه قوله:«وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها»[١]، وقوله:«وكم من معنى حَسَن قد شين بمعرضه الذي أُبرِزَ فيه، وكم مَعْرض حَسَنٍ قد ابتُذِل على معنى قبيح ألبسه»[٢]. وعندما يتناول الكلاعي العلاقة بين اللفظ والمعنى، فإنه يشبّه الألفاظ بالكساء، والمعاني بالأجسام[٣].

أمّا حازم القَرطاجنّي فقد أسّس كتابه«منهاج البلغاء» انطلاقاً من فكرته في اللفظ والمعنى، ذلك أنّ أقسام الكتاب الأربعة ليست إلا تردداً متكرّراً للفظ والمعنى في مستوى بسيط ومركب. فالقسم الأول الضائع يبحث في الألفاظ، ويختص القسم الثاني بالمعاني[٤]، بينما يتضخم بحث الألفاظ في قسم ثالث أسماه«النظم»، ويتحدث في القسم الرابع عن المعاني والأساليب[٥].

وحازم يرى أنّ الهيكل البنائي للشّعر يقوم على أساسين، هما: المعنى واللفظ، وهو يحدد الخصائص المطلوبة فيهما، فيقول:«فقد تبيّن أنّ أفضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق وكان مشتهراً، وأحسن الألفاظ ما عذب، ولم يُبتذل في الاستعمال، وكلامنا ليس واجباً على الشاعر لزومه بل مُؤثراً حيث يمكن ذلك»[٦]. وهو يقدم لنا في مستوى التمييز بين المعنى واللفظ فهماً بسيطاً يتبدّى فيه اللفظ كالوعاء المحتوي للشيء، ويكون ما بين المعنى والقول من الملابسة مثل ما بين الساكن والمسكن[٧]، أو بين الجسد والكساء كما ذكر ابن عبد الغفورالكلاعي[٨].

وهذه التشبيهات التي شبّهوا الألفاظ بها، تدُلُّ على أنهم يؤمنون بانفصال شكل العمل الأدبي عن مضمونه، وعدم تأثر كلٍّ منهما بالآخر، والعلاقة بين لغة النص

(١)الريحان والريعان: الورقة ٥٠، وقابل: عيار الشعر: ص٨.
(٢)المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٣)إحكام صنعة الكلام: ص٦٢.
(٤)منهاج البلغاء: ص٩- ١٩٦.
(٥)المصدر نفسه: ص١٩٧- ٣٢٤.
(٦)المصدر نفسه: ص٨٢.
(٧)المصدر نفسه: ص٢٥٠.
(٨)إحكام صنعة الكلام: ص٦٢.

الأدبي ومضمونه لا تتعدى – في نظرهم – العلاقة بين الكساء والجسم. ومثل هذه التشبيهات وجدناها عند ابن طباطبا، وعند الجاحظ من قبل.

ويُعقّب الدكتور مصطفى ناصيف على ثنائية اللفظ والمعنى عند النّقاد العرب بقوله: «تُعْتَبر اللغة مجرد كساء نغطي به أفكارنا، أفكارنا موجودة، واللغة غلاف لها، والغلاف معروف منفصل عما يحتويه، الغلاف لا يغير طبيعة المحتوى، ولا يُدخل عليه تعديلاً جوهرياً، المبنى يضاف إلى المعنى، كما يضاف الغطاء إلى وعائه، أو كما يلبس الإنسان ثوبه»[1].

والفصل بين اللفظ والمعنى يعني أنه يمكن، في القصيدة، أن تكون الألفاظ جيّدة والمعاني رديئة، أو العكس، وهذا ما ذهب إليه الكثيرون من النقاد العرب القدامى، ولا ندري كيف يمكن أن يكون الشيء جميلاً قبيحاً في آن واحد؟ وهذا يعني أننا نستطيع أن نستبدل في القصيدة لفظة بأخرى ترادفُها، دون أن يتأثر المعنى، ودون أن يفقد شيئاً من خصائصه.

ولكنّ النّقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحِّدين، وإن فصلوا بين اللفظ والمعنى، فإنّهم لا يقيمون علاقة مفاضلة بينهما في العمل الشعري، على الرغم من تأثرهم بآراء مُتقدّميهم من النقاد. فحازم القرطاجنّي وقف عند اللفظة المفردة، ووضع معايير لجمالها، ولكنه لم يفضّل اللفظ على المعنى، وإنْ أَوْهَمَت بعض عباراته بشيء من ذلك، كقوله في حديثه عن قديم المعاني ومخترعها:«... والقول الثاني الذي حَسُنت فيه العبارة بلا شك أفضل من الأول؛ لأن المعنى لا يؤثر فيه التقدّم ولا التأخر شيئاً، وإنّما ترجع فضيلة التقدم إلى القائل لا المقول فيه»[2]. ويبدو أن النقاد الأندلسيين في فترة دراستنا، لم يفيدوا كثيراً من آراء عبد القاهر الجرجاني ونظريته في (النظم)، تلك النظرية التي لا يمكن أن تقوم على المفاضلة بين اللفظ والمعنى، لأنها لا تقيم وزناً لأحدهما دون اعتبار للآخر، وهو كذلك عندما ينظر إلى الألفاظ فلا يفاضل بينها«لأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تَعَلُّق له بصريح اللفظ، وما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[3].

وتباينت آراء الدارسين المحدثين في موقف النقاد العرب القدامى من قضية اللفظ والمعنى، فيرى بعضهم أنَّ معظم نقاد العرب القدماء قد فصلوا بين اللفظ والمعنى[4].

(١) مصطفى ناصيف: نظرية المعنى في النقد العربي، مطابع دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٤١.
(٢) منهاج البلغاء: ص ١٩٥- ١٩٦.
(٣) دلائل الإعجاز: ص٣٨.
(٤) انظر: رجاء عيد: في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسيوط (؟) ص٥٣- ٥٨.

ويرى آخرون أنّ هذا تصوّر غير صحيح، وإنما كانوا ينظرون إليهما باعتبارهما عنصرين جوهريين، لا يستقل أحدهما عن الآخر في الصناعة الأدبية[١].

وإذا ما تركنا النقاد العرب القدماء، وانتقلنا إلى النقاد المحدثين نستجلي آراءهم في هذا الموضوع، فإننا نجد قضية اللفظ والمعنى ما تزال تشغلهم، مثلما شغلت النقاد القدامى. فالنّقاد الغربيون – على تباين آرائهم وتعدّد اتجاهاتهم – ينقسمون بصدد هذه القضية إلى فريقين بارزين: **الأول**، ينتصر للألفاظ ليس غير، ومن أنصار هذا الفريق الشاعر الفرنسي مالارميه (ت: ١٨٩٨م) الذي يقول:«إنّ الشعر يتألف من ألفاظ لا أفكار»[٢]، وفلوبير الذي يرى«أن المهم في العمل الأدبي صناعة الفنان ومهارته لا المضمون»[٣]. **أمّا الفريق الثاني**، فهم الذين ينتصرون للمعاني وحدها، ومن أنصار هذا الفريق الناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد«الذي يرى أنّ الفكرة هي كل شيء بالنسبة للشعر، وما خلاها خارج عن جوهره»[٤].

وفي الحقيقة إنّ قيمة العمل الأدبي يجب أن تُدرك من خلال وجوده كعمل قائم بذاته لا من خلال أجزاء متناثرة، وبالتالي فإننا لا نستطيع في القصيدة الجيدة أن نستبدل لفظة بأخرى دون أن يترتب على ذلك خلل في بنية القصيدة باعتبارها كُلاً متكاملاً؛ لأن الألفاظ في القصيدة ليست مجرد كساء للمعاني، ولأنّ الألفاظ في القصيدة«توحي بأنها تعني شيئاً أكثر من مجرد معناها العادي، وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة»[٥]. حتى الألفاظ المترادفة فإننا لا نعدم أن نجد بينها فروقاً كبيرة، وليست اللفظتان المترادفتان لفظة واحدة؛ لأن«الألفاظ بكل محصولها من معنى وشعور متباينة، لا يتشابه بينها اثنان، لأن لكل منها تاريخاً وظروفاً

---

(١) من هؤلاء الدارسين:

بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٣٣.

عبد الفتاح عثمان: نظرية الشعر في النقد العربي القديم، ص ١٤٢- ١٤٨.

محمد عبد المطلب: اتجاهات النقد في القرنين السادس والسابع الهجريين، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤، ص١٠٨.

(٢) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص٢٣.

(٣) ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢م، ص٥٥. وفلوبير جوستاف: روائي فرنسي(١٨٢١- ١٨٨٠) من رواياته المشهورة مدام بوفاري.

(٤) المذاهب النقدية: ص٥٥، وانظر عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، ص١٥.

(٥) الشعر والتجربة: ص٤١.

نشأت فيها، وتجارب اندسَّتْ في حناياها ومن ثم يستحيل أن نستبدل في القصيدة الجيدة لفظة بأخرى، دون أن يتغيّر معنى القصيدة كلّها. القصيدة العصماء يصيبها الفساد إذا تغيّرت فيها لفظة واحدة، لأنها نتاج شاعر عبقري عظيم»[١].

والقول الفصل في هذه القضية هو ما يراه أستاذنا الدكتور محمود السمرة حيث يقول: «إنَّ نظريات الشكل التي تكون معزولة عن الإنسان تجعل الأدب عديم القيمة، والنظريات الخلقية التي تكون معزولة عن نظريات الشكل ليست نظريات أدبية مطلقاً، بل هي نظريات تساهم في تحسين الحالة الاجتماعية للإنسان»[٢].

ب. التلاؤم بين اللفظ والمعنى:

تنبّه النقاد العرب القدماء منذ وقت مبكر إلى موضوع الائتلاف الفني بين الألفاظ والمعاني، وعدّوا ذلك من مقاييس النقد الأدبي، فنجد ابن طباطبا يقول:«وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها» [٣]، ومن قبله قال الجاحظ:«إنَّ سخيفَ الألفاظ مُشاكلٌ لسخيف المعاني»[٤]، وقال أيضاً:«ولكل ضَرْبٍ من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل»[٥].

وفكرة«المشاكلة» التي أفاض النقاد في الحديث عنها، يريدون بها التناسب والتلاؤم بين اللفظ والمعنى؛ لأن«من أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف»[٦]. ويرى الدكتور إحسان عباس أنّ أكثر نقاد القرن الخامس الهجري مالوا إلى التوفيق بين اللفظ والمعنى، وقد تغلّب أنصار نظرية الائتلاف بين اللفظ والمعنى، وفي ظل فكرة الإعجاز دفع عبد القاهر بنظرية الائتلاف إلى نهايتها تحت اسم«النَظْم»[٧].

---

(١) تشارلتون: فنون الأدب، ص٤١.

(٢) ورد هذا القول في محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا بالجامعة الأردنية، سنة ١٩٧٩.

(٣) عيار الشعر، ص٨.

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦، ج١/ ص١٠٠.

(٥) الحيوان: ٣/ ص٣٩.

(٦) البيان والتبيين، ١/ ص٩٥.

(٧) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص٣٧٠.

وقد أولى النقاد الأندلسيون، في فترة دراستنا، هذا الجانب عناية كبيرة، وتنبهوا إلى أن لكل غرض من أغراض الشعر ألفاظه الخاصة به، فما يستعمل في الهجاء لايستعمل في المديح، وما نستسيغه من الألفاظ في الجِد، لا يمكن أن نوافق عليه في مواطن الهزل، ولهذا فإنهم – ولحرصهم على ملاءمة الألفاظ لمعانيها – نقدوا الكلام الذي فقد التلاؤم والانسجام بين لفظه ومعناه، كقول أبي تمام:

يا أبا جَعْفَرٍ جُعِلْتُ فداكا بَزّ حسنَ الوجوه حسنُ قفاكا

لأنّ لفظ«القفا» كما يرى حازم القرطاجنّي«لا يليق إلا بطريقة الذم، واستعمال هذه اللفظة في المدح مكروه»[1].

والتناسب بين الألفاظ والمعاني من المقاييس النقدية لدى ابن بسام، ولذا نجده – في إطار نقده التطبيقي – يورد مجموعة من الأبيات، منها قول أبي تمام:

إنُّ الأسودَ أسودَ الغابِ هِمَّتُها يومَ الكريهةِ في المسلوبِ لا السَّلَبِ

وقول المعري:

أدنى الفوارس من يُغير لِمغنمٍ فَاجْعَلْ مُغارَكَ للمكارِمِ تُكْرَم

ويعقّب عليها قائلاً:«والتناسب في الألفاظ والمعاني حَبْل يتّصل ولا ينفصل، وإنّما نُلمع منها باليسير اللطيف، وقد اندرج منها جملة وافرة في تضاعيف هذا التصنيف»[2].

وفي ضوء التناسب بين اللفظ والمعنى ينقد ابن بسام وصف أبي بكر بن بقي لقصائده بتشبيهها بطول الدهر في عمرها الطويل، وذلك في قوله:

عليك أبا عبد الإله خَلَعْتُها لها البدرُ طوقٌ والنجومُ غلائلُ
وما هي إلاّ الدهرُ في طول عمرها وإن لم يكن فيها الضُحى والأصائلُ

قال ابن بسام:«فيا لهذا البيت ما أحسن مذهبه، وأبدع مثواه ومنقلبه، إلاّ أنه أتى بالدهر مسلوب الضحى والأصيل، فلم يزد على أن جَلاه في زي عاطل، وأبرزه في مسوح شوهاء ثاكل... وليت شعري أي شيء أبقى للدهر المظلوم بعد ضحاه الناصعة الأديم، وآصاله المعتلة النسيم، هل بقي إلا ليله الأسود الجلباب، وهجيره

(١) منهاج البلغاء: ص١٥١.
(٢) الذخيرة: ق١م١ ص٣٨١.

السائل اللُّعاب، ولو قال لممدوحه:«وتلك العلا فيها الضحى والأصائل» لأبرز قصيدته رفّافة البرود، شفافة العقود»[1]. وفي ضوء مقياس التناسب أيضاً يصف ابن بسام قول ابن زيدون:

وصَلْنا فَقبّلْنا النّدى منك في يدٍ بها يُتْلفُ المالُ الجسيمُ ويُخْلَفُ

بأنه«معنى مليح، ولفظ فصيح»[2].

ونجد ابن بسام، وهو يترجم لشعرائه، في مواضع كثيرة من«ذخيرته» لا يكاد يذكر الألفاظ إلاّ ويقرنها بالمعاني، كمثل قوله في شعر أبي بكر الدانيّ«كان مرصوص المباني، ممتزج الألفاظ والمعاني»[3]. وابن عمّار في قصيدته التي مطلعها:

عَطَّلتُ من حَلْي السروج جيادي وسلبتُ أعناقَ الرجال صِعادي

«أحسن ما شاء في ألفاظها ومعانيها»[4]. ويصف شعر عبد الوهاب بن نصر المالكي، بأنّ«معانيه أجلى من الصبح، وألفاظه أحلى من الظفر بالنجح»[5].

وفي الملاءمة بين الألفاظ والأغراض يقول حازم القرطاجنّي: وإنّما وجب أنْ يُسْتعمل في كل طريق الألفاظ المستعملة فيه عُرفاً؛ لأن ما كثر استعماله في غرض، واختص به، أو صار كالمختص، لا يحسن إيراده في غرض مناقض لذلك الغرض...، وذلك مثل استعمال السالفة والجيد في النسيب، واستعمال الهادي والكاهل في الفخر والمديح ونحوهما، واستعمال الأخدع والقذال في الذم»[6].

ويربط حازم بين استخدام الألفاظ المناسبة في الأغراض المناسبة، وبين التخييل الشعري، وتحقيق الإثارة النفسية لدى المتَلَقّي، فالألفاظ الرقيقة أكثر تخييلاً في الغزل، والألفاظ الفخمة أكثر تخييلاً في طريقة الفخر، وهكذا[7]. كما أنه يربط المواءمة بين

(١)الذخيرة: ق٢م٢ ص٦٣٥.
(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص٣٧٩.
(٣) المصدر نفسه: ق٣م٢ ص٦٦٦.
(٤) المصدر نفسه: ق٢م١ ص٣٩٥.
(٥) المصدر نفسه: ق٤م٢ ص٥١٥.
(٦) منهاج البلغاء: ص٣٦٤.
(٧) انظر التفصيل في المصدر نفسه: ص٣٥١ وما بعدها.

الألفاظ ومعانيها بحسن موقع المعاني من النفوس، فيقول:«إنّ العبارة إذا استَجدَّتْ مادّتها، وقعت من النفوس أفضل موقع، وكذلك الحال في المعاني»[1] ويقول:«إنّ الأقاويل الشعرية بحسن موقعها من النفوس، حيث تُختارُ موادُ اللفظ وتُنْتقى أفضلها، وتُركّب التركيب المتلائم المتشاكل وتُسْتقصى بأجزاء العبارات، التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها» ويتناول أيضاً وقوع المعاني على ألفاظها، وامتزاجها بها فيقول:«واعلم أنّ النسب الفائقة إذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصورة المختارة من حيث إنّ المعاني متناظرة كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر»[2]. ونجد من الدارسين المحدثين من يرى أنّ في عبارة حازم هذه شبهاً بنظرية النظم، التي قرّرها عبد القاهر الجرجاني[3].

ويبدو أن التناسب بين اللفظ والمعنى كان يمثل اتجاهاً عاماً عند أكثر النقاد الأندلسيين، قبل فترة دراستنا، حتى إنّ الشعراء أنفسهم أدركوا ذلك وتمثلوه. فخير الشعر – عند ابن زيدون– ما وضحت معانيه، ورَقّت ألفاظه بحيث يتلقّفه الخاطر بلا كدّ ولا عناء:

هَوى إليه طَرباً خاطري ... كما تلقّى الوصلَ مهجورُ
تشّف عن معناه ألفاظه ... كما وشى بالرّاح بلّورُ[4]

والتلاؤم بين اللفظ والمعنى، وتناسُقُهُما ممّا تَطَلّبه النقاد الأندلسيون في النثر أيضاً، فابن عبد الغفور الكلاعي يرى أنّ خير الكتّاب«من يلقى كل طبقة بما يشاكلها من اللفظ ويوافقها، ويقابل كل فئة بما يشاكلها من المعنى ويطابقها»[5]. ويوجب على الكاتب أن«يتحرى في الدعاء الألفاظ الرائقة، والمعاني اللائقة، ويتوخى من ذلك ما يناسب الحال، ويشاكل المعنى، ويوافق المخاطب»[6].

---

(١) منهاج البلغاء: ص٢١٦.

(٢) المصدر نفسه: ص١٣٠.

(٣) عبده عبد العزيز قلقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س١٩٨٨م، ص٣٦٨.

(٤) انظر البيتين في:
ديوان ابن زيدون: تحقيق علي عبد العظيم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٦٢١.

(٥) إحكام صنعة الكلام: ص٢٤١.

(٦) المصدر نفسه: ص٨١.

وإذا كان الائتلاف بين اللفظ ومعناه قد أخذ عند البلاغيين، كالعسكري والسكاكي، صبغة تقريرية جامدة، فإنّ حازماً قد تناول الموضوع بصفة أدبية، أساسها الذوق والتعليل؛ لأن«وضع ما يليق موضع ما لا يليق غير مؤثّر، وإنما الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلّقاً ومقترناً بما يجانسه ويلائمه من ذلك، والوضع الذي لا يؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلّقاً ومقترناً بما يناقضه ويدافعه وينافره»[1]. والأدب – عنده – لا يُؤدِّي وظيفته من التأثير النفسي إلاّ بالتوافق بين الألفاظ والمعاني.

ولا يكتفي حازم بذلك، بل نجده يوسّع دائرة الملاءمة، حتى تشمل التناسب بين جميع عناصر العمل الفني ويوضح ذلك بِنَصّه على «أنّ المنحى الشعري، تشبيهاً كان أو مدحاً، أو غير ذلك فإن نسبة الكلام المقول فيه إليه نسبة القلادة إلى الجيد، لأنّ الألفاظ والمعاني كاللآلئ، والوزن كالسِّلك، والمنحى الذي هو مناط الكلام وبه اعتلاقه كالجيد له، فكما أن الحُليّ يزداد حُسنْه في الجيد الحَسَن، فكذلك النظم إنّما يظهر حُسْنُه في المنحى الحَسَن»[2].

والملاءمة بين الألفاظ والمعاني من المقاييس النقدية التي نجدها عند النقاد الغربيين القدامى والمحدثين، فمن النقاد القدامى نجد هوراس يقول:«إذا كان الدور الذي تؤدِّيه لا يُناسِبك، فسوف أضحك أو أتثاءب، الوجه الأسيف تناسبه الكلمات الحزينة، والوجه الغاضب تلائمه الألفاظ الحانقة،... فإذا كانت لغة المتكلّم غير مطابقة لحالته فإنّ روما بأسرها راكبيها وراجليها ستجتمع للسخرية منه»[3]. ومن المحدثين نجد بول فاليري[4] يرى أنّ الشاعر الموهوب من يختار اللفظة الصالحة لإحداث الرعشة النفْسيّة، وإحياء العاطفة الشعرية[5].

(١) منهاج البلغاء: ص١٥٣.

(٢) انظر المصدر نفسه: ص٣٤١.

(٣) هوراس: فن الشعر، ص٧٦.

(٤) شاعر وناقد فرنسي معاصر(١٨٧١ - ١٩٤٥).

(٥) بناء القصيدة العربية: ص١٨٢.

والكثيرون من النقاد العرب المحدثين، ممن تأثّروا بالنظريات النقدية الغربية، يذهبون إلى ارتباط اللفظ والمعنى، ومنهم، على سبيل المثال، سيّد قطب، الذي يرى أنّ العمل الأدبي إنّما هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية. ويرى أن تقسيم العمل الأدبي إلى لفظ ومعنى، أو شعور وتعبير أمرٌ صَعْب؛ لأن القِيم الشعورية، والقيم التعبيرية، كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي[1].

جـ. خصوصية لغة الشعر:

والحديث عن لغة الأدب يستدعي منّا التوقف عند بعض العبارات والنصوص النقدية، التي تشير إلى إحساس بعض النقاد الأندلسيين، في فترة دراستنا بخصوصيّة لغة الشعر. ونحن لا ندعي أنّ النقاد والبلاغيين، في هذا العصر، هم أوّل من التفت إلى هذا الموضوع، ذلك أننا نجد إشارات إلى تميُّز لغة الشعر وأساليبه عند النقاد العرب قبل هذا العصر، من أمثال محمد بن سلاّم الجمحي (ت:٢٣١هـ)، الذي علّق – بإيجاز – على شعر كتبه محمد بن إسحق بقوله:«وليس بشعر، إنّما كلام مؤلَّف معقود بقوافٍ»[2]، وينقل لنا المرزباني (ت: ٣٨٤هـ) في كتابه«الموشّح» عبارة ليحيى بن علي المنجم تُعلي من شأن الصياغة الشعرية، حيث يقول ساخراً من أدعياء الفن الشعري:«ليس كُلٌّ من عَقَد وَزْناً بقافية فقد قال شعراً، الشعر أبعد من ذلك مراماً، وأعزّ انتظاماً»[3]. وقد بيّن ابن رشيق بوضوح أنّ للشعراء ألفاظهم الخاصة بهم، كما أنّ للكُتّاب ألفاظهم التي يستخدمونها، فقال:«وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشعراء أن يعدوهما وأن يستعملوا غيرهما، كما أن الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعينها سمّوها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها...»[4].

ويبدو لنا أنّ ابن بسام الشنتريني قد وعى خصوصية لغة الشعر وتَميّزها، نَستدِل ذلك من بعض الإشارات المتفرقة، التي وردت في«ذخيرته». فعندما تحدّث عن ابن

(١) سيد قطب: النقد الأدبي(أصوله ومناهجه) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧، ص٩.
(٢) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، دار النهضة، بيروت، ١٩٦٨م، ج١/ ص٨.
(٣) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، طبعة محب الدين الخطيب، القاهرة، ١٣٨٥هـ، ص٣٢١.
(٤) العمدة: ١/ ص٢٨.

زيدون وَصَفَه بأنّه «شعريّ الألفاظ والمعاني»[1]، وهذه العبارة إن لم يكن السجع قد تَطَلَّبها، فإنها تدل بوضوح على إدراكه أنَّ للشعر ألفاظاً خاصة به تختلف عن ألفاظ النثر.

ويورد ابن بسام بيت أبي الوليد محمد بن يحيى بن حزم:

وفي لَفْظِه من سَوْرةِ الكأسِ فترةٌ تُمتُّ إلى ألحاظـــه بولاءِ

ويعقب عليه قائلا:«وفي لفظه من سورة الكأس، مما فتن فيه أبو الوليد فتنة لا يحسنها السامريّ، بل سَحَر سِحْراً لا تتعطّاه الحبال ولا العِصِيّ»[2]. ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ عبارة ابن بسّام هذه تدل بوضوح على إدراكه لتميُّز لغة الشعر وألفاظه، وأنّ هذه الألفاظ الشعرية تفعل في النفس فِعْل السِحْر.

وحازم القرطاجنّي يعيب على الشعراء استنفاد طاقاتهم، وقُدُراتهم الفنيّة، وتبديدها في التعبير عن المعاني العِلْميّة التي تُفقد الأسلوب الشعريّ روحه وجماله، فيقول:«وأمّا العلم فلا يَثْبُتُ أيضاً للشاعر بأن يودع في شعره معاني منه، ... فقد بان بأن مستعمل هذه المعاني العلمية في شعره يسيء الاختيار، مُسْتَهلك لصنعته، مُصَرِّف لفكره، في ما غيره أولى به، وأجدى عليه»[3]. وهذا الحرص من حازم على صفاء لغة الحياة اليومية البسيطة، وألفاظ أرباب الصناعات والحرف المِهْنية؛ لأن غالب عباراتهم«لا يحسن أن تُستعار ويُعبَّر بها عن معان تشبهها؛ لأنها مُزيلة لِطَلاوة الكلام، وحسن موقعه في النفوس»[4].

وقد لا نعدو الحقيقة إذا قلنا: إنّ حازماً القَرطاجنّي كان على وعي تام بخصوصية لغة الشعر، يدّلنا على ذلك أنّه أورد قول الخليل بن أحمد:«الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاءوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم، من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومن مدّ مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٣٣٦.
(٢) المصدر نفسه: ق٢م٢ ص٦٠٣.
(٣) منهاج البلغاء: ص٣٠- ص٣١.
(٤) المصدر نفسه: ٨٥.

فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد، ويبعدون القريب[٥]». وعلّق حازم على نص الخليل بقوله:«فلأجل ما أشار إليه الخليل – رحمه الله- من بُعد غايات الشعراء، وامتداد آمادهم في معرفة الكلام، واتساع مجالهم في جميع ذلك يحتاج إلى أن يحتال في تحريف كلامهم على وجوه من الصحة، فإنّهم قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم فليسوا يقولون شيئاً إلاّ وله وجه، فلذلك يجب تأويل كلامهم على الصحة، والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه»[١].

ولم يكتف النقاد بالتقنين النظري للمحافظة على نقاء لغة الشعر، وتأثيرها في النفوس، وإنّما اهتموا بالجانب التطبيقي، حين عرضوا لأساليب الشعراء، فهم يُفضّلون اللغة النّقيّة من ألفاظ العامة، وألفاظ الفلاسفة، وأصحاب المهن والصناعات؛ لأن الشعر«ما أطرب وهزّ النفوس، وحرّك الطباع، فهذا باب الشعر الذي وضع له، وبُني عليه، لا ما سواه»[٢]. ومن أجل ذلك عاب ابن بسام قول معاصره الشاعر ابن فتوح:

كأنّما غرّتُه تحتها ماءٌ عليه صارمٌ يُشهرُ
كأنما حُمرتُه إذ بَدَتْ من فوقها نارٌ بها تُسعَرُ

«لأن تشبيهه صفاء الوجه وحمرته، بصفاء الماء وحمرة النار من مبتذلات الألفاظ»[٣]. فابن بسام عاب البيتين؛ لأن قائلهما استخدم ألفاظاً مبتذلة، لاكَتْها الألسن مما جعلها تفقد طابعها الشعري، وإيحاءها الفني.

ويدخل في إطار إدراك النّقاد وفهمهم لخصوصية لغة الشعر وتميّزها حديث ابن بسام عن التكلّف في شعر العلماء،«فالكسائي له شعر ضعيف بَيِّن التكلّف، وأبو عبيدة له شعر يضحك، والأصمعي يُكثر في شعره من الغريب...»[٤]. وحديث ابن

(٥) المصدر نفسه: ص١٨٠.
(١) منهاج البلغاء: ص١٨١.
(٢) العمدة: ١/ ص١٢٨.
(٣) الذخيرة: ق١م٢ ص٧٧٥.
(٤) المصر نفسه: ق١م٢ ص٨٢٤ وما بعدها.

بسام عن شعر العلماء من المشارقة والأندلسيين إنّما يدل على وعيه ضرورة تميز لغة الشعر، وما ينبغي أن يتوافر فيها من تأثير وإيحاء.

وتَمَايُزُ لغة الشعر عن لغة الخطابة من الأمور التي تَنَبَّه إليها الرواة، والنقاد العرب القدامى، نستدل ذلك من الحكايات التي تزخر بها كتب الأدب والنقد، ومن ذلك ما نقله المرزباني في كتابه«الموشح» من أنّ حماداً الرواية ذهب إلى الكميت الشاعر يستكتبه شعره، فلمّا رفض غضب حمّاد وقال:«وأنت شاعرٌ؟ إنّما شعرك خُطَبٌ؟»[1]. وقد تعرض أبو تمام للتهمة نفسها، فقد اتّهمه دِعْبل بقوله:«لم يكن أبو تمام شاعراً، إنّما كان خطيباً، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر»[2]. ولعلّ دِعْبل لم يكن يقصد التقليل من شعر أبي تمام عندما وصفه بالخَطابة، وإنما يعني استخدام أبي تمام للبراهين العقلية، والقضايا المنطقية، التي تؤثر على روح الأسلوب الشعري من حيث إنّ بناءه الهيكلي يقوم على التصوير في المقام الأول. وفي مجال التفريق بين الشعر والخطابة لغة وأسلوباً فإننا نُسجّل لحازم القرطاجَنّي إدراكه الواعي المستنير للفروق الدقيقة بين لغة الشعر، ولغة الخطابة. وقد ركّز حازم على خصائص اللغة الشعرية، والفصل بينها وبين لغة الخطابة، وقد أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول من دراستنا هذه[3].

وقضية تمايُز لغة الشعر، وانفرادها بسمات خاصة من القضايا النقدية التي اختلفت فيها آراء النقاد المحدثين. فيرى بعضهم أن للشعر لغته الخاصة ومن هؤلاء الشاعر والناقد الإنجليزي كولردج[4]، والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر[5]، بينما يرى آخرون أنّ لغة الشعر والنثر واحدة، والفرق بينهما إنّما هو في الوزن فقط، ومن هؤلاء لاسل آبركرومبي[6]، والناقد الشاعر وردزورث[7].

---

(١) الموشح: ص١٧٨.

(٢) الموشح: ص٢٦٥، ودِعْبل بن علي من شعراء العصر العباسي (ت: ٢٤٦هـ)، له ديوان شعر مطبوع.

(٣) انظر تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء، ص٦٢ وما بعدها.

(٤) انظر رأي كولردج في كتاب: كولردج للدكتور محمد مصطفى بدوي ص١٧٢ وما بعدها.

(٥) انظر في مفهوم سارتر للغة الشعر في كتابه: ما الأدب(ترجمة محمد غنيمي عوض محمد) ص٤٢ وما بعدها.

(٦) انظر رأي كرومبي في كتابه: قواعد النقد الأدبي (ترجمة محمد عوض محمد) ص٤٤.

(٧) د. محمد مصطفى بدوي: كولردج ص١٧٢ وما بعدها.

والنقاد المحدثون يفيضون في الحديث عن الألفاظ في الشعر، بصفتها المادة الخام لكل فنون القول، كما أنهم شرحوا الأسباب الفنية، التي تُحدد خصوصية لغة الشعر، وكشفوا أوجه التباين بين لغة الشعر ولغة العلم، يقول أحدهم:«الشعر إذن يخالف العلم من جهة استخدام الألفاظ. حقيقة إننا نجد في القصيدة ألفاظاً مُحدّدة، ولكن التحديد هنا لا يرجع إلى أنّ الشاعر يختار ألفاظه اختياراً منطقيّاً كما يفعل العالم قاصداً معنى واحداً... وإنما هو العكس، فسبب تحديد الأفكار في الشعر هو أنّ الوسيلة التي يطرقها الشاعر لنغمات صوته، والإيقاع الشعري، كُلّ هذه تؤثر في نزعاتنا، وتجعلها تصغي للأفكار المعنيّة التي تحتاج إليها من بين ذلك العدد المائج المبهم من المعاني الممكنة والأفكار التي يجوز أن يذهب إليها المعنى»[1].

ويفرّق النقاد المعاصرون بين استخدام الألفاظ في الشعر واستخدامها في الكتب العلمية، ويرون أن الألفاظ في المؤلّفات والمصطلحات العلمية محدّدة بمعناها الدقيق، في حين أن اللفظة في الأدب لها معنى متداول، ولها بالإضافة إلى ذلك إيحاءات خاصة تختلف من شخص إلى آخر. فلغة الشعر كما يرى ستوفر[2] لغة فردية تخصّ الفرد؛ لأنها نتيجة تجربة لا يشاركه فيها أحد، وهذا يعني أنّ فَهْمنا لشعر الشاعر يعتمد إلى حد بعيد على مدى قدرتنا على الغوص في أعماق نفسه، لمعرفة إيحاءات اللفظة التي يستعملها[3]. ويتحدث آبركرومبي عن لغة الشعر، فيقول:«إنّها اللغة التي يستطيع بها المؤلف أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة، وبغاية الدقة والوضوح، مع تصوير دقيق للتفاصيل الخفيّة، فهي اللغة في أسمى منازلها، وفي كامل قوتها»[4]. ويقول أيضاً:«ليست اللغة إذن رمزاً إلى فكرة فحسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر، أنتَجَتْها التجربة الإنسانية، وثبتت في اللفظة، فزادت معناها خصباً وحياة»[5].

(١) ريتشاردز: العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، ص٣٠.

(٢) ناقد أمريكي معاصر، له كتاب بعنوان: طبيعة الشعر.

(٣) انظر تفصيل ذلك في: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٤٨ وما بعدها.

(٤) قواعد النقد الأدبي، ص٤٥.

(٥) المرجع نفسه، ص٩.

ويرى تشارلتون أن الكثرة الغالبة من الألفاظ مثقلة بأشياء غير الفكرة التي تحملها، مثقلة إلى جانب الأفكار بما لا يقع تحت حصر من المشاعر والصور[1].

د. مقاييس الكلمة المفردة:

تتّبع النقاد الأندلسيون الخصائص الجمالية للغة الأدب، فبحثوها في الكلمة المفردة، باعتبارها الوحدة الأساسية التي يتكون منها التعبير. ولم يقتصر بحثهم للغة الأدب على تمييز الصواب من الخطأ، وفق مفهوم علماء اللغة، بل تجاوزوا ذلك إلى الجانب الجمالي.

والحديث عن اللفظة المفردة ومقاييس جودتها نجده بشكل واضح ومحدد عند ابن خيرة المواعيني الذي وسم المرتبة الرابعة من كتابه«ريحان الألباب وريعان الشباب» بعنوان«مرتبة الفصاحة والبلاغة»[2]، تَحدّث فيها عن فصاحة الألفاظ، والشروط التي ينبغي توافرها لتكون الكلمة فصيحة. كما أنّ حازماً القَرطاجَنّي وقف طويلاً أمام اللفظة المفردة، وحاول أن يضع لها مقاييسها الفنيّة. أَمّا النّقاد التطبيقيون من أمثال ابن بسّام، وابن دِحْية، وابن سعيد الأندلسي فقد تناولوا الألفاظ المفردة تناولاً أدبياً نقدياً، لا تناول تحديد وتقسيم، في مواطن متفرقة من مؤلفاتهم.

لقد اشترط المواعيني لفصاحة الألفاظ سبعة شروط، ذكرها ومثّل لها بشواهد شعرية مشرقية وأندلسيّة، يمكننا إيجازها فيما يأتي:

١. أن يكون تأليف اللفظ من حروف متباعدة المخارج، ومثّل المواعيني للكلمات المتقاربة الحروف التي يشق على اللسان النطق بها، وتثقل في السمع بالبيت الذي تداولَتْه كتب النقد والبلاغة:

وقبرُ حربٍ بمكانٍ قَفْر ... وليسَ قُرْبَ قَبْرِ حربٍ قَبْرُ

ويعلّل المواعيني لحسن تباعد مخارج الحروف في اللفظة تعليلاً حِسّياً طريفاً، فيقول: «إنَّ الحروف التي هي أصوات تجري من السّمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك أنّ الألوان المتباينة إذا جُمعتْ كانت في النظر أحسن من الألوان المتقاربة... ولا

(١) تشارلتون. هـ. ب: فنون الأدب، ص٥.

(٢)الريحان والريعان: الورقة ١٩-٢٧ وما بعدها.

ريب أنّ الأزهار الربيعيّة المتفنِّنة الألوان، وصناعة الديباج أجمل من البساط الأغبر أو الأخضر أو من الثوب الناصع المصمت، وهذه علة يقع لكل أحد فهمها، وحجة لا يمكن منازعاً جحدها »[1] .

وقد تنبّه حازم القرطاجنّي إلى أنّ تَباعُد الحروف يؤدّي إلى سهولة اللفظ، وذلك عندما قرر تلك القاعدة النقدية، وهي أنّ الذوق العربي يميل إلى استعمال ما خفَّ وتناسَبَ، وأنّ ما جرى على ألسنة العرب يبعد عن الثقل والتنافر[2]، وهو يدعو الشاعر إلى مراعاة تلاؤم الحروف في الكلمة؛ لأن تقارب الحروف يؤدي إلى صعوبة النطق بها، وهو ما عبّر عنه بالتوعر[3].

«وقد اختلف البلاغيون في معنى تنافُر الحروف، فأرجعه بعضهم إلى تباعد حروف الكلمة من حيث مخارجها، وأرجعه آخرون إلى تقارب الحروف... ولعلّ الذين رأوا تباعد الحروف حسناً سائغاً كانوا أقرب إلى الصواب»[4] .

واشتراط عدم تنافر الحروف لتكون الكلمة فصيحة مما ألحّ عليه نقاد القرون السابقة، وخاصة ابن سنان الخفاجي[5]. وقد ناقشه في ذلك ابن الأثير حيث قال:«ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك، فإن حاسة السّمع هي الحاكمة في هذا المقام بِحُسْن ما يَحْسُن من الألفاظ، وقُبْح ما يَقْبُح»[6] .

ونحن نوافق ابن الأثير على أنّ هذا الشرط لا يمثل قاعدة مطردة؛ لأنه قد يجيء في المتقارب المخارج ما هو حَسَن رائق، وقد ورد من المتباعد المخارج شيء قبيح أيضاً، ولو كان التباعد سبباً للحُسن لما كان سبباً للقبح، إذ هما ضدّان لا يجتمعان. ويمثّل ابن الأثير بكلمة (ملع) بمعنى عدا وأسرع، فالميم من الشّفة، والعين من حروف الحلق، واللام من وسط اللسان، وكل ذلك متباعد، ومع هذا فإن هذه اللفظة

(١) الريحان والريعان: الورقة ١٩.
(٢) منهاج البلغاء: ص٢٣٢.
(٣) المصدر نفسه: ص١٥٢.
(٤) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٠.
(٥) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، مطبعة صبيح، ١٩٥٣م، ص٥٤.
(٦) المثل السائر: (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد) ١/ ص٢٢٤.

مكروهة الاستعمال، ولا يستعملها من عنده معرفة بفن الفصاحة، وها هنا نكتة غريبة وهو أنّا إذا عَكسنْا حروف هذه اللفظة صارت (علم) ، وعند ذلك تكون حسنة لا مزيد على حسنها[١] .

٢. ومن شروط فصاحة اللفظة، عند المواعيني، أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حُسْناً، يُتصَوّر في التعبير، ويُدْرَك بالبصر والسمع والحس. ومثال ذلك من الحروف ع ذ ب، فإن قدّمت بعض هذه الحروف على بعض ذهبت حلاوة الكلمة، ولم تجد حسنها على الصفة الأولى[٢].

٣. والشرط الثالث أن تكون الكلمة غير مُوعَّرة، ولا وحشية، ولذلك أنكروا على جرير قوله:

وتقول بَوْزَعُ قَدْ دَبَبْتَ على العصا هَـلاّ هَزِلْـتِ بغيرِنـا يـا بَـوْزَعُ

وهذا البيت مما أنكره الوليد بن عبد الملك بن مروان على جرير، فقال له:«أفْسَدْتَها بِبَوْزَع»[٣].

وجمهور النقاد ينفرون من الكلام الوحشي، ويكادون يُجمعون على أن الكلام إذا ساد فيه استعمال الغريب أصبح معيباً مرذولاً؛ لأن المعنى يصبح مبهماً[٤]. وقد عرّف البلاغيون الكلمة الغريبة بأنها «الوحشية التي لا يظهر معناها إلاّ بالتنقيب عنه في كتب اللغة»[٥].وعرّفها حازم بأنّها«التي لا يفهمها إلا الأقل من خاصة الأدباء»[٦].

ومقياس سهولة النطق بالكلمة شغل النقاد وعلماء الأدب، منذ أن ورد في صحيفة بِشْر بن المعتمر، التي قرّر فيها وجوب أن يكون اللفظ «رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناه ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً»[٧]. وكان حازم من بين النقاد

(١) المثل السائر: ١/ ص٢٢٥ وانظر أمثلة أخرى في المصدر نفسه ص٢٢٦ ١/ ص٢٢٤- ٢٢٦.
(٢) الريحان والريعان: ورقة ٢١.
(٣)انظر: الريحان والريعان، ورقة ٢١، والصناعتين ص١٥٢
(٤)لمزيد من التفصيل انظر: الصناعتين، ص ٤٢- ٤٥.
(٥)القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ط٢، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٣، ج١/ ٢٤.
(٦)منهاج البلغاء: ص١٨٩.
(٧)البيان والتبيين: ١/ ص٢٦.

الذين وقفوا أمام مقياس السهولة، ووضعوا له معالم تحدّد المراد منه، فقد ربط بين السهولة والعذوبة، وبين الشيوع والاستعمال، وهو يقسم الألفاظ من حيث السهولة والاستعمال ثلاثة أقسام[1] :

أ- الألفاظ المستعملة المفهومة التي ليست بعامية ولا ساقطة، ولا متوعرّة وحشية.

ب- الألفاظ التي ارتفعت عمّا يفهمه جميع العامة، وكان عِلْمها مقصوراً على الخاصة.

ج- اللفظ الحوشي الذي لا يفهمه إلا الأقل من خاصة الأدباء.

ويبيح حازم للشاعر أن يستعمل الحوشي والساقط بشرط أن يُحْسِن ذلك، ويضعه في مواضعه، كأن يضطر إلى استعمال الحوشي حيث يريد تحسين قبيح، أو تقبيح حسن، أو تتميم ناقص[2].

٤. ومن مقاييس فصاحة الكلمة أيضاً أن تكون غير سافلة عامية، ومثاله قول المتنبي:

إذا كان بعضُ الناسِ سيفاً لدولةٍ ففي الناسِ بوقاتٌ لها وطبول[3]

وقد دعا حازم القَرطاجَنّي إلى«التباعد عن الفحش في الكلام، وعن كل ما يتطرق به إليه، وصون الكلام من جميع ما يكون فيه، إذا كان بأمر من أمور الريب والرفث»[4]. ويضرب لذلك مثلاً قول المتنبي في أم سيف الدولة:

رِواقُ العزّ فوقَكِ مُسْبَطِرٌّ ومُلْكُ عَليٍّ ابنك في كمال

«فلفظة مُسْبَطِرّ بعد قوله للمرأة فوقك قبيحة»[5]. ويضيف حازم قائلاً:«وقد كان بعض الشيوخ الذين أخِذتْ عنهم هذه الصناعة يوصي باجتناب الألفاظ التي يُفهم منها على حِدَتِها أو مع ما يكتنفها معنى قبيح، ولو بالعرف العامي»[6].

---

(١)منهاج البلغاء: ص١٨٩.

(٢) المصدر نفسه: ص٨٢.

(٣) الريحان والريعان: الورقة ٢١، والبيت في: الوساطة، ص٨٧، وقد عيب على المتنبي جمع بوق على بوقات.

(٤) منهاج البلغاء: ص١٥١.

(٥) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٦) المصدر نفسه: ص١٥٢.

٥. ولكي تكون الكلمة فصيحة ينبغي أن تكون جارية على العُرف العربي غير شاذة، والذي يقصده المواعيني من ذلك أن يكون استعمال اللفظة موافقاً لما درجت عليه العرب في استعمالها. وكان ابن طباطبا، من قبل، قد دعا الشاعر إلى مراعاة سنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلاّ سماعاً[١].

ومن الأبيات التي لم تجر على العُرْف العربي قول أبي تمام:

حَلّتْ محلّ البكْرِ من مُعْطىً وقد زُفّت من المعطي زِفاف الأيّم

«فوضَعَ الأيّم موضع الثّيب، وهذا لا يعرف، إنّما الأيّم التي لا زوج لها بكراً كانت أو ثيّباً»[٢].

والذي يقصده النّقاد العرب بهذا المقياس هو أن يكون الشاعر دقيقاً في اختيار الكلمة المناسبة،ومقياس الدقة من أهم المقاييس التي بنى عليها النقاد العرب القدامى قسماً كبيراً من نقدهم، ونحن إذ نوافق النقاد الأندلسيين، في فترة دراستنا، ومن سبقهم من النقاد العرب القدامى على ضرورة جريان اللفظة على العادة المألوفة بحيث لا تخرج عن الاستعمال المطّرد، فإننا نوافقهم أيضاً على عدم استخدام الشاعر لألفاظ فقدت دلالتها ومعناها في البيئة اللغوية؛ لأن ذلك أمراً ينافي فصاحة الكلمة، ويدعو إلى عدم قبولها.

٦. ومما ينتقص من فصاحة الكلمة أن تكون مشتركة، قد يُعبَّر بها عن أمر يُكْرَه ذِكْرُه، ومثاله قول امرئ القيس:

أفاطمُ مهلاً بعض هذا التدلل وإنْ كنتِ قد أزمعْتِ صرمي فَأَجْمِلي

«فإن العامة تورد هذه اللفظ بالصاد فيما هي له بالسين فَأَختارُ لذلك أن تضبط حيثما وقعت بفتح الصاد ليزول الاحتمال»[٣].

ويرى حازم أنّ الأديب إذا لجأ إلى بعض هذه الكلمات ذوات المعاني المشتركة، فيجب أن يكشف عن معناها المقصود بالسياق والقرائن، حتى يتّضح المعنى ويظهر،

(١) انظر عيار الشعر: ص٣٢.

(٢) الريحان والريعان: ورقة ٢١، وقابل: سر الفصاحة(تصحيح عبد المتعال الصعدي) ص٨٣.

(٣)الريحان والريعان: الورقة ٢١، وانظر أمثلة أخرى في الورقة نفسها.

فيقول:«ومن ذلك أن تكونَ اللفظةُ، أو الألفاظُ مشتركةَ فتدُلُّ على معنيين أو أكثر لا في حال واحدة، فيجب للناظم أن ينوط باللفظة أو الألفاظ التي بهذه الصفة من القرائن ما يخلص معناها إلى المفهوم الذي قصده حتى يكون المعنى مستبيناً، وذلك حيث يقصد البيان، وينبغي ألاّ يُكْثر من هذا النوع حيث يقصد الإبانة عن المعاني»[1].

٧. والشرط السابع من شروط فصاحة اللفظة عند المواعيني، أن تكون معتدلة، غير كثيرة الحروف، فمتى زادت الكلمة على الأمثلة المعهودة قَبُحَتْ، كقول ابن نباته:

فإيّاكُمُ أنْ تكشِفوا عن رؤوسكم ألاَ إنّ مغناطيسَهُن الذوائب[2]

فكلمة«مغناطيسهن» تفتقر إلى الفصاحة لطولها.

وفي الحقيقة إنّ هذا الشرط، الذي يقضي باعتدال الكلمة في وزنها وعدد حروفها، فإن النقد الحديث يرفضه؛ لأن الذي يُعَوّل عليه هو الذوق، ومقدار ما في الكلمة من إيحاء وشاعرية، فربّما كثرت حروف الكلمة وهي خفيفة على اللسان وربّما قلّت حروفها وهي ثقيلة عليه.

وبالإضافة إلى هذه الشروط والمقاييس التي ذكرناها، فإننا نجد النقاد والبلاغيين يشترطون مقاييس أخرى لفصاحة الكلمة المفردة لا تكاد تخرج في مدلولها عن الشروط السابقة، ومنها: الدقة في اختيار الكلمة، فعلى الأديب، كما يقول حازم:«أن يختار المواد اللفظية أوّلاً من جهة ما تحسن في ملافظ السمع حروفها وانتظامها وصيغها، ومقاديرها، واجتناب ما يقبح من ذلك»[3].

ويكاد يُجْمع النقاد الأندلسيون، كما أوضحنا، على أَنّ بُعْد الكلمة عن السوقية والابتذال من شروط فصاحتها، فقد نفروا من اللفظ المبتذل المتداول. ولعلّ ذلك عائد إلى أن كثرة استعمال العامة للكلمة يخلق حِدّتها ويُقَلّل من تأثيرها، ويحول بينها وبين الإيحاء، الذي يتوافر في الكلمة الطريفة، التي لم تمتهن بكثرة الاستعمال.

(١) منهاج البلغاء: ص١٨٥.

(٢) الريحان والريعان: الورقة٢٢.

(٣) منهاج البلغاء: ص١٢٩.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ حازماً القَرْطاجنّي قد أفاد في دراسته للألفاظ وشروط فصاحتها، مما جاء في كتاب«سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجي (ت:٤٦٦هـ). وتأصيلاً لعنصر الأمانة العلمية عند حازم فقد صرّح في غير موضع من كتابه «منهاج البلغاء» بأخذه عن ابن سنان، وكان يصدّر ما ينقله عنه بعبارة«قال الخفاجي» تارة، أو«قال ابن سنان» تارة أخرى[١].

ولكن حازماً، وإن أفاد من دراسة ابن سنان لفصاحة الألفاظ، فإنه أضاف إلى ما ذكره ابن سنان إضافات قيّمة، وبخاصة أنّ دراسة حازم لم تكن قائمة على التعريفات والتقسيمات، وإنّما هي دراسة أدبية نقدية ذوقية، ذلك أن المقياس العام في أداة العمل الأدبي«الكلمة» هو حسن وقعها وتأثيرها في النفوس ولا يتأتّى ذلك إلاّ إذا توافر لها عنصر العذوبة؛ لأن غرابته تُزال بسياق الكلام، وفي ذلك يقول حازم:«اللفظ المستعذب، وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور، مُسْتَحْسَن إيراده في الشعر؛ لأنه مع استعذابه قد يُفَسِّر معناه، لمن لا يفهمه ما يتّصل به من سائر العبارة»[٢].

أمّا ابن خيرة المواعيني، في شروط فصاحة الكلمة التي ذكرناها، فإنه يورد الشروط التي ذكرها ابن سنان وعلى النَّسَق ذاته، ويستعير أمثلته وعلى الترتيب نفسه. وإذا كانت شروط فصاحة اللفظة المفردة ثمانية، عند ابن سنان، فإن المواعيني ينقل عنه الشروط السبعة الأولى حرفاً بحرف دون أن يذكر ابن سنان، أو يشير إلى كتابه«سر الفصاحة»[٣].

وفي الحقيقة إنّ دراسة الألفاظ على هذا النمط الذي عرفناه عند المواعيني، وعند ابن سنان من قبل، لا كبير جدوى لها في ميدان النقد الأدبي الحديث، وإن كانت تعطينا صورة عن مدى اهتمام النقاد بكل ما يتعلق بالصياغة. فالأديب يستطيع أن يستعمل أي لفظ ما دام يحدِّد الفكرة التي يريد التعبير عنها، ويوضح التجربة التي انفعل بها، وما دام ذلك اللفظ لم يؤدِ إلى خلل في الأسلوب، أو اضطراب في التركيب.

(١) انظر: منهاج البلغاء: ص٥٣، ١٤٠، ١٨٢، ١٨٣، وغيرها.

(٢) المصدر نفسه: ص٢٩.

(٣) انظر: الريحان والريعان: الورقة ٢٠ – ٢٢ وقابل: سر الفصاحة: ص٦٠– ٦٥.

هـ. العبارة الأدبية:

وعندما تُذكَرُ العبارة الأدبية فإنَّ أوّل ما يتبادر إلى الذهن هو مكوّناتها، وهي الألفاظ، إذ إنّه من خلال تشكيل هذه الألفاظ في علاقات ما تتولّد العبارة. والاهتمام بالعبارة الأدبية من الأمور التي راودت أذهان النقاد والبلاغيين العرب. ولعل عبد القاهر الجرجاني -في كتابه«أسرار البلاغة»- من أكثر النقاد العرب اهتماماً بتركيب الألفاظ مجتمعة، أو بالعبارة من خلال ما عُرف عن نظريته في النظم.

وفي هذا العصر، الذي ندرسه، نجد ابن خيرة المواعيني، وحازماً القَرْطاجنِّي، قد تَحدّثا عن التراكيب الأدبية، وشروط بلاغتها، ووضعا معايير لجودتها، في حين نجد للنقاد والبلاغيين الآخرين إشارات متناثرة، تَدُلُّ على اهتمامهم بالعبارة الأدبية وحرصهم على توافر شروط البلاغة فيها. والمواعيني دَرَسَ العبارة الأدبية من خلال تقسيمات محدودة، وتعريفات سريعة بالعديد من الشواهد والأبيات الشعرية، كما هو الحال عند سابقيه من النقاد[1]. أما حازم القَرْطاجنِّي فلم يكتفِ بتعداد الأسس الجمالية في تركيب العبارة، وإنّما علّل لقيمة هذه الأسس، ووضّح ما يترتب عليها من إبراز لجمال النص الأدبي.

تحدّث المواعيني عن الشروط التي ينبغي توافرها لتتحقّق البلاغة في التراكيب والعبارات الأدبية، وأشار إلى ما تجب مراعاته في تأليف الكلام، وذكر من تلك الشروط سبعة، هي:

الأول: أن يكون تأليف الكلام بألفاظ غير متعاظلات، ولا متقاربة المخارج، والمعاظلة في الكلام «أن يكون شديد المداخلة يركب بعضه بعضاً»[2]، وضرب لذلك أمثلة متعددة، منها قول أبي تمام:

والمجدُ لا يرضى بأنْ ترضى بأنْ يرضى المعاشرُ منك إلاّ بالرضا[3]

---

(١) شروط بلاغة التراكيب عند المواعيني قريبة من الشروط التي ذكرها ابن سنان الخفاجي، انظر: الريحان والريعان: ورقة ٢٢- ٢٤، وقابل: سر الفصاحة، ص٦٥ وما بعدها.

(٢) الريحان والريعان: ورقة ٢٢.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

وقول مسلم بن الوليد:

سُلّتْ وسُلّتْ ثم سُلّ سليلُها وأتى سليلُ سَليلِها مسلولا

ويعقّب المواعيني على بيت مسلم بن الوليد، وعلى أبيات أخرى ذكرها متقاربة الحروف متداخلة بقوله:«وهذا كريه، وما أحسن الكلام اللَّيِّن المعاطف، العذب المراشف، الذي يبعد عن التكلّف والتعجرف»[1].

الثاني: وضع الألفاظ في مواضعها، دون تقديم أو تأخير يؤديّان إلى فساد المعنى، أو فساد الإعراب، كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلاّ مملّكاً أبــو أمّــه حــيٌّ أبــوه يُقارِبــه

وبيت الفرزدق هذا من الأبيات التي تَداولَتْها كتب الأدب والنقد، ومثّلت به للغموض الناجم عن التقديم والتأخير[2].

وكقول أبي الطيب:

وفاؤكما كالرَّبع أشجاه طاسِمُه بأن تُسعِدا والدمعُ أشفاه ساجِمُه

يريد: «وفاؤكما بأن تُسعِدا بالدمع، والدمع أشفاه ساجمه، كالربع أشجاه طاسمه، كذا شرح، وكذا يستقيم معناه، فقدّم وأخّر، وفصّل وحذف».[3] وقد عدّد المواعيني بعض ما يؤدي إلى فساد المعنى والإعراب، كالفصل بين الصلة والموصول، وبين المضاف والمضاف إليه، وتقديم المعطوف على المعطوف عليه...

الثالث: وهو ألاّ يكون الكلام مقلوباً يُصْرَفُ عن وجهه، كقول عروة بن الورد:

فلو أنّي شَهِدْتُ أبا معاذٍ غداةَ غدٍ بمهجتــه يفــوق
فَدَيْتُ بنفسه نفسي ومالي ومــا آلــوك إلاّ مــا أطيــق

أراد:«فديت نفسه بنفسي ومالي، فقلب المعنى»[4]

وكقول الفرزدق:

---

(١) الريحان والريعان: ورقة ٢٣.

(٢) انظر: منهاج البلغاء، ص١٨٧.

(٣) الريحان والريعان: ورقة ٢٣، والبيت ورد في الوساطة ص٩٨ مثالاً على التعقيد في شعر المتنبي.

(٤) الريحان والريعان: ورقة ٢٣، وانظر منهاج البلغاء، ص١٨٤.

وأطلسَ عسّالٍ وما كان صاحباً رفَعْتُ لناري موهناً فأتاني

أراد:«رفعت له ناري»[1]

ويرى حازم القَرطاجنّي أنّ الإخلال بوضع الكلام، وإزالة ألفاظه عن مواضعها، حتى يصير المتأخر متقدّماً، والمتقدم متأخراً يؤدّي إلى تداخُل الألفاظ بعضها على بعض»[2].

الرابع: ألاّ تقع الكلمة حشواً لا تفيد معنى، كقول أبي الطيّب:

وخُفوقُ قَلْبٍ لو رأيتِ لهيبهِ يا جنّتي لظننْتِ فيه جهنّما

« فجنّتي حشو، وإن قابل به جهنّما»[3]، ومن الحشو قول أبي تمام:

جَذَبْتُ نداهُ غُدْوَةَ السبتِ جَذْبةً فخرّ صريعاً بين أيدي القصايد

«فغدْوة السبت حشو، وخرّ صريعاً سوء مقابلة وإن كان يعني الندى، وهذا الممدوح لم يُعْطِ طوعاً واختياراً، إنّما أعطى غلبة وقسراً»[4].

وتحدّث النقاد السابقون عن الحشو في الكلام، ومنهم أبو هلال العسكري، الذي قسّمه إلى قسمين: حشو مذموم، ويكون إذا أدْخِل في الكلام لفظ لو أُسْقِط لكان الكلام تاماً، أو أنْ يُعَبَّر عن المعنى بكلام طويل لا فائدة في طوله، ويمكن أن يعبَّر عنه بأقصر منه: أمّا الحشو المحمود فهو كقول كثيّر:

لَوَانّ الباخلين وأنت فيهم رأوك تعلّموا منك المِطالا

فقوله:«وأنت فيهم» حشو إلا أنه مليح، ويُسمّي أهل الصنعة هذا الجنس اعتراض كلام في كلام[5].

الخامس: وهو ألاّ يُعبَّر في المدح بالألفاظ المستعملة في الذم ولا في الذم بالألفاظ المستعملة في المدح[6]، ومن ذلك قول أبي تمّام في المديح:

(١) الريحان والريعان: ورقة ٢٣، ويروى الشطر الثاني: دعوت لناري وآنذاك يتضح المعنى.
(٢) منهاج البلغاء: ١٨٧.
(٣) الريحان والريعان: ورقة ٢٣.
(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٥) انظر: الصناعتين: ص٤٨.
(٦) الريحان والريعان: ورقة ٢٣.

ما زال يهذي بالمكارم دانياً حتى حسِبْنا أنّه محموم

وكقول المتنبي:

يا مَنْ لجودِ يديه في أموالِه نِقَمٌ تعودُ على اليتامي أنْعُما
حتى يقولَ الناس ماذا عاقلاً ويقولُ بيتُ المال ماذا مُسْلِما[1]

وكان حازمٌ القَرْطاجنّي قد تحدّث في هذا الموضوع، واعتبر ذلك«من وضْع ما لا يليق موضع ما يليق. وهو وَضعٌ غيرُ مؤثّر، وإنّما الوضع المؤثّر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض... أمّا الوضع الذي لا يؤثّر فيكون بالتباين بين الألفاظ والمعاني والأغراض، من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلّقاً ومقترناً بما يناقضه ويدافعه وينافره»[2].

السادس: وَضْع الألفاظ مواضعها، ومراعاة المناسبة بين الألفاظ، ومثال ذلك قول البحتري:

فاحجم لَمّا لم يَجِدْ فيها مَطْعَما وأقْدَمَ لَمّا لم يَجِدْ عنها مَهْربا

«فناسَبَ بين أحجم وأقدم، ومطمعاً ومهرباً، وعنها وفيها»[3].

وينقل المواعيني ما

روي عن ابن جنّي من أنّه قرأ على أبي الطيب المتنبي قوله:

وقد عادت الأجفانُ قَرحى من البُكا وعادَ بَهاراً في الخدود الشّقايف

فقال المتنبي:«إنّما قلت مرحاً لأجل قولي بهاراً، من أجل المناسبة والاعتدال»، ويعقّب المواعيني على هذه الرواية بقوله:«والشعراء الحذّاق والكتّاب البلغاء يتعمّدونها»[4].

السابع: وهو ألاّ يكون الكلام متناقضاً مستحيلاً، وألاّ يوضع الجائز موضع الممتنع، كقول ابن الرومي:

---

(١) لمزيد من الأمثلة: انظر المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٢) منهاج البلغاء: ص١٥٠.

(٣) الريحان والريعان: ورقة ٢٤.

(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.

يا مَن يسوّد بالخضاب مشيَبه كيما يُعَدّ به من الشبّان
أقصِرْ فلو سوّدت كلّ حمامةٍ بيضاء ما عُدّت من الغربان[1]

وقد استخدم المواعيني مصطلحي الممتنع والمتناقض، ولم يوضحهما، في حين كان قدامة بن جعفر من قبل قد فرّق بينهما بقوله:«الفرق بين الممتنع والمتناقض أنّ المتناقض لا يكون ولا يمكن تصوّره في الوهم، والممتنع لا يكون ويجوز أن يُتَصَوّر في الفهم».[2] ونجد حازماً القَرْطاجنّي قد خصّ صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة بفصل من كتابه«منهاج البلغاء»[3].

واهتمام حازم القَرْطاجنّي بالعبارات والتراكيب لا يقل عن اهتمامه بالألفاظ المفردة فقد تَنَبّه إلى أنّ مدلول الكلمة الواحدة لا يمكن ضبطه إلاّ في إطار السّياق، وقد تَحدّثَ حازم عن السياق، وعن«قران الشيء بما يزيل الغموض أو الإشكال الواقع فيه»[4]، كما أنّه وقف طويلاً أمام الحديث عن العبارة الأدبية، وعن حُسْن التعبير.

ويعقد حازم فصلاً خاصاً عن حُسْن التعبير وإجادته بعنوان«طرق العلم بتحسين هيآت العبارات والتأنق في اختيار موادها، وإجادة وضعها ورصفها»[5]. ومن هذا الفصل نتبيّن الأسباب التي تحسن بها العبارة، والمقاييس التي تقاس بها فنيّة التركيب الأدبي، ومن هذه المقاييس عنده، صحة التركيب: وهذا المقياس من أهم مقاييس الأدب عند طائفة من النّقاد العرب، فقد وجدْنا طائفة من العلماء بالشعر يترصّدون الشعراء ويحصون عليهم أخطاءهم التي خالفوا بها القواعد المقرّرة في علم اللغة والنحو، ومن هؤلاء المرزباني في كتابه «الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء».

ويرى حازم أنّ وضع العبارة وترتيبها«يجب أنْ يوقف به عند السَّماع، وألاّ يقاس عليه»[6]. كما أنّه يربط بين الخطأ في التركيب وبين الإخلال بالمعنى الأدبي،

(١) منهاج البلغاء: ورقة ٢٥.
(٢) نقد الشعر: ص٨٣.
(٣) منهاج البلغاء: ص٧٣- ١٤٥.
(٤) المصدر نفسه: ص١٧٦.
(٥) انظر المصدر نفسه: ص٢٢- ٢٢٥.
(٦) منهاج البلغاء: ص١٧٩.

فمن شروط صحة التركيب عنده – أن يكون جارياً على العُرف العربي الصحيح، مُتّسِقاً مع الشائع المألوف من كلام العرب؛ لأنّ «العبارة إنّما تدُل على المعنى بوضع مخصوص، وترتيب مخصوص، فإن بُدِّل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة»[1].

ووضوح العبارة من مقاييس جودتها عند النّقاد الأندلسيين، وبلغ من اهتمام حازم بوضوح العبارة والمعنى أن عقد فصْلاً خاصّاً في كتابه عن«طرق المعرفة بما يكون به وضوح المعاني أو غموضها»[2].

ومن موافقة الكلام لموضوعه وللمخاطبين تَنَوُّعه بين الإيجاز والإطناب والمساواة، وقد أولى النُّقاد الأندلسيون ظاهرة الإيجاز اهتماماً بالغاً، وهو – عند الكثيرين منهم- من فنون البديع. وإذا كان الاتجاه العام عند النّقاد العرب أنّهم يفضّلون الإيجاز، فإن النقاد الأندلسيين في هذا العصر يسيرون في هذا الاتجاه، فحازم القَرْطاجنّي يدعو إلى الإيجاز، ويحذّر من الاندفاع وراء الإسهاب بلا تبصُّر، فيقول:«لا يحسن الاستقصاء إلاّ في الجهات التي معانيها مع شرفها قليلة. فأمّا الجهات التي تكثر معانيها وليست كلّها بشريفة بالنسبة إلى المقصد فإنّما يسوغ استقصاؤها في القصائد الطوال كقصائد ابن الرومي. فأما في القصائد القصار والمتوسطة فلا يحسُن إلاّ التخطّي إلى الأشرف فالأشرف منها»[3].

والحد الوسط بين الطول والقصر هو المحمود عند حازم؛ لأنه«ليس يحمد في الكلام أن يكون من الخفة بحيث يوجد فيه طيش، ولا من القصر بحيث يوجد فيه انبتار، لكنَّ المحمود من ذلك مالَهُ حظ من الرّصانة لا تبلغ به إلى الاستثقال، وقسط من الكلام لا يبلغ به إلى الإسآم والإضجار. فإن الكلام المتقطّع الأجزاء، المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولا مُسْتحلى، وهو شبه الرشفات المتقطّعة التي لا تروي غليلاً... فلا شفاء مع التقطيع المخلّ ولا راحة مع التطويل المُمل، ولكن خير الأمور أوساطها»[4].

ولم يكن الإيجاز مطلوباً في الشعر وحده، بل تعدّاه إلى ميدان النثر أيضاً، فالنقاد لم ينظروا من هذه الناحية إلى اختلاف طبيعة النثر عن طبيعة الشعر، فها هو ابن عبد

(١) منهاج البلغاء: ص١٧٩.

(٢) انظر التفصيل في: منهاج البلغاء، ص١٧٢- ١٧٦.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٩٤.

(٤) منهاج البلغاء: ص٦٥.

الغفور الكلاعيّ يعقد فصلاً لكلّ من الإيجاز والإسهاب والمساواة، يُكْثِر فيه من ضرْب الأمثلة والشواهد، وينتهي إلى أن«الإيجاز ليس بمحمود في كل موطن، كما أنّ الإسهاب ليس بمذموم في كل موضع»[1].

ونخلص إلى القول: إنّ الحديث عن العبارة الأدبية ومقاييس جودتها، نجده عند النقاد والبلاغيين، قبل فترة دراستنا، من أمثال أبي هلال العسكري، والمرزباني، وابن سنان الخفاجي، وغيرهم، ولكنّ الاهتمام بتركيب العبارة – عند حازم- يشكّل ركيزة هامة في نَقْدِه، فهو لا يكتفي بذكر الأسس الجمالية في تركيب العبارة، ولكنّه يناقش هذه الأسس، ويعلّل لقيمتها، ويبيّن ما يترتّب عليها من إبراز جمال النص، وتأثيره في المتلقي.

وإذا كان حازم قد قرّر أنّ وقوع الأديب على العبارة الأدبية إنما يرجع إلى المَلَكة التي طُبِع عليها«وبأنْ تكون للشاعر قوّة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة منها والتباعد عن الجهات التي تضادها»[2]، فإنه يقرر صراحة أن الأساس الأول في ذلك هو الذوق السليم الذي يُعتمد عليه في مراعاة استعمال الكلمة إذا أضيفت إلى غيرها، وإلاّ نشأ عن ذلك إضافات ممقوتة، واستعارات بعيدة، لأنّ«من حُسْن الوَضْع اللّفظي أن يؤاخى في الكلام بين كَلِمٍ تتماثل في مواد لفظها أو في صيغتها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام. وربما دلّ بذلك في بعض المواضع أوّل الكلام على آخره، ومن ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله به علقة، وحمله عليه في الترتيب، فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بياناً، وحسن ديباجة واستدلالاً بأوله على آخره»[3].

ويُلِحُّ حازم على دور الذوق في الحكم على جودة العبارة، واتخاذه مقياساً تقاس به جودة الأعمال الأدبية، فبعد أن عدّد بعض الأسباب والوسائل التي تحسن بها العبارة ذَكَر«أنّ هذه الصفات أو أكثرها قد تُعْدم من الكلم وتكون مع ذلك متلائمة

(١) إحكام صنعة الكلام، ص٩٧.

(٢) منهاج البلغاء: ص٢٢٢.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٢٤.

التأليف لا يُدرى من أين وقع فيها التلاؤم ولا كيف وقع، ليس ذلك إلاّ لنسبة وتشاكل يعرض في التأليف لا يُعَبَّرُ عن حقيقته، ولا يُعْلَم ما كنهه، إنّما ذلك مثلُ ما يقع بين بعض الألحان وبعض، وبعض الأصباغ وبعض من النسبة والتشاكل ولا يُدرى من أين وقع ذلك»[1].

وحازم في إلحاحه على دور الذوق وإعلائه من شأنه يلتقي مع اتجاه حديث في الآداب الغربية يأخذ بهذا المقياس، أو بما يُسمّى مدرسة النقد التّأثريّة أو المدرسة الانطباعية التي تقيس النصوص الأدبية بمقياس التأثرية:«لا تقلْ إنّ هذه القصيدة كلاسيكية أو رومانتيكية، واقعية أو رمزية، المهم هو التأثير، تأثير الشيء الموصوف في الكاتب الواصف، وتأثير الوصف في قارئ الوصف»[2].

(١) منهاج البلغاء: ص٢٢٣.

(٢) محمد عوض وآخرون: دراسات في الأدب الأمريكي، مكتبة النهضة المصرية(؟)، ص١٩٥.

ثالثاً: الأخذ الأدبي (السرقات الأدبية):

موضوع السرقات الأدبية من الموضوعات التي أولاها النقاد كثيراً من عنايتهم، وخصّوها بمزيد من اهتمامهم.«وقضية السرقات في النقد هي قضية الأصالة والتقليد، وهي مظهر من مظاهر الصراع بين القديم والحديث، ومثْلُ هذا الصراع لم يَخْلُ منه أدب في العالم»[١].

وُجدت السرقات بين شعراء الجاهلية، وفطن إليها الشعراء والنقاد جميعا[٢]، وقد اختلفتْ معاني السرقات من عصر إلى آخر، فكانت بسيطة ساذجة في العصر الجاهلي، لا تتعدّى الانتحال والاجتلاب[٣]. أمّا في العصر الأموي فقد أخَذتْ ظاهرة السرقات تتنوّع ويتّسع مجالها، وتزداد وضوحاً في أذهان الشعراء والنقاد[٤]. وأخذ الشعراء يتصرّفون فيما يأخذون تصرّفاً واسعاً؛ لتضيع معالم السرقة[٥]. وفي العصر العباسي اتّسعت دائرة السرقات، ودَخَلَتْها الصنعة الفنية والتحليل الدقيق[٦]. ولكنّ دراسة السرقات دراسة منهجية نشأت عن الخصومة حول أبي تمّام، كما أنّ لفظة (سرقة) ذاعت وسط الخصومة حوله أيضاً[٧].

وقد أُلّفتْ في السرقات كُتُب خاصة تناولت شعر أبي نواس، وشعر أبي تمّام والبحتري، وشعر المتنبي. ومن أقدم الكتب الخاصة بالسرقات كتاب«سرقات البحتري من أبي تمام» لأحمد بن أبي طاهر[٨]، وكتاب«سرقات الشعراء» لابن المعتز[٩]،

(١)القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ص١٨٧.

(٢)أصول النقد الأدبي: ص٢٦٤.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي: ص٧٠.

(٤) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي: ص ٧٤.

(٥) مشكلة السرقات في النقد العربي: ص٧٠

(٦) المرجع نفسه: المكان نفسه.

(٧) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص٣٥٩.

(٨) انظر: ابن النديم: الفهرست، تحقيق رضا تجدّد، طهران، ١٩٧١م، ص١٤٦. وانظر أيضاً ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق أحمد فريد رفاعي، القاهرة، ١٩٣٦، ٣/ ص٩١.

(٩) انظر مقتطفات منه في: كتاب الموازنة١/ ص٧٤، ص٢٥٨، ص٢٦٤.

وكتاب«سرقات البحتري من أبي تمام» لأبي ضياء بشر بن يحيى الكاتب[1]، وكتاب«سرقات أبي نواس» [2]لمهلهل بن يموت، وغيرها. ويرى أستاذنا الدكتور محمود السمرة أن السرقات عند مؤلّفي هذه الكتب تعني التجريح، والحطّ من شأن الشعراء المجدّدين انتصاراً للقديم، ولهذا فإنّها خِلْوٌ من أيّة آراء نقدية ذات قيمة[3]. وبالإضافة إلى هذه الكتب الخاصة بالسرقات فإننا نجد أخبار السرقات مبثوثة في تضاعيف كتب الطبقات والتراجم والكتب العامة في النقد والبلاغة.

ولكن ماذا كان موقف نقاد عصر المرابطين والموحِّدين من موضوع السرقات؟ سنحاول في هذه الصفحات تبيان القواعد العامة، التي ساروا عليها في معالجتهم لقضية السرقات الشعرية. ولتوضيح هذه القضية فإننا سنلّم شتاتها، وما تفرّق منها، ومن ثم نتناولها ضمن الموضوعات التالية:

أ. المواضع التي تمتنع فيها السرقة

ب. الأخذ الممدوح.

ج.الأخذ المذموم.

د.الأخذ من النثر.

هـ. مصطلحات الأخذ الأدبي.

أ. المواضع التي يمتنع فيها الأخذ :

أشار نقّاد هذه الحقبة، في شيء من الاختصار، إلى المواضع التي تمتنع فيها السرقة. ولا بدّ لنا من تدقيق النظر والبحث في مواطن متفرّقة من مُؤلّفاتهم الأدبية والنقديّة؛ لنحدّد المواضع التي لا تكون فيها سرقة، وهي عندهم تتلخّص في موضعين اثنين هما:

(١) الفهرست: ص١٤٩، ومعجم الأدباء: ٧/ ص٧٥.

(٢) وهو مطبوع(القاهرة، ١٩٥٧م).

(٣) القاضي الجرجاني (الأديب الناقد)، ص١٨٩.

١. المعاني المتداولة:

ومن ذلك ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد، والكريم بالغمام، والدموع باللؤلؤ، فمِثْل هذه المعاني أكثر من أن تحصى[١]، ولذا«لا سرقة فيها، ولا حَجْر في أخذ معانيها، لأن الناس في وجدانها سواء، ولا فضل لأحد على أحد فيها إلاّ بحُسْن تأليف اللفظ»[٢]. ويمثّل ابن بسام لهذا النوع من المعاني المتداولة بقول الشاعر الأندلسي محمد بن عبد الواحد البغدادي[٣]:

ولا مُنيتِ بتَوديعٍ وقد جَعلوا بيضَ السّواعد أطواقاً على العُنُقِ

فقوله:«بيض السّواعد أطواقاً على العنق» معنى مشهور، ومنه القائل – وهي أبيات يتداولها القوّالون[٤]– :

مشتاقةٌ طرقتْ بالليل مشتاقاً أهلاً بمن لم يخن عهداً وميثاقاً

يا لَيْلُ عَرِّسْ على خِلّين قد جَعلا بيضَ السواعد للأعناق أطواقا

فبيض السواعد في إحاطة العنق كالأطواق معنى، وإنْ كان مبتدعاً في حينه، إلاّ أنَّ تَداوُلَه بين الشعراء أزال اختصاصه وندرته، فأضحى في جلائه وسهولته معنى مشتركاً[٥].

وابن بسام في تتبُّعه للمعاني وقف كثيراً عند المعنى المتداول، وقد أطلق عليه عدة تسميّات، منها:«معنى متداول مشهور»[٦] ، و«معنى قد طُوِيَ ونُشِر»[٧] و« معنى مبتذل»[٨]، وغيرها. وهو يرى أنّ هذه المعاني لا سرقة فيها، ولا عيبَ في تناولها؛ لأنها شاعت، وتَنَاقَلَتْها الألسنة.

---

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٣٢٣.

(٢) منهاج البلغاء: ص١٩٣.

(٣) الذخيرة: ق٤م١ ص١٠٩. وأبو الفضل محمد بن عبد الواحد البغدادي، ترجم له ابن بسام في الذخيرة وأورد مختارات من شعره، (انظر: الذخيرة ق٤م / ص٨٧-١١٠).

(٤) المصدر نفسه: ق٤م١ ص١١٠.

(٥) مشكلة السرقات في النقد العربي، ص٨٩.

(٦) انظر: الذخيرة ق١م١ ص١٥٨، ص٣٥٠، ص٤٤٢.

(٧) المصدر نفسه: ق١م١ ص٤٧٩.

(٨) المصدر نفسه: ق٢م١ ص٩٠.

وَتحدَّثَ الرُّندي عن تداوُل المعاني تحت عنوان«ما يشبه السرقة وليس منها»[1]، والتداوُل – عنده- إيراد اللفظ الذي لا يستقل بالفائدة[2]، كقول كُثَيِّر:

لا يَحْسَب الواشون أنّ صبابتي ... بعـزّةَ كانـتْ غمـرةً فتجلّـتِ

وقول الآخر:

فلا يَحْسَب الواشون أنّ قناتنا ... تلين ولا أنّا مـن المـوت نجـزع

وقد نَفَر النقاد الأندلسيّون من المعاني المتداولة، وثاروا عليها، ودعـوا إلى توليـد المعاني وابتكارها. وها هو ابن بسام يَحْتدُّ في ثورته على تناول المعـاني المتداولـة، ممـا جعله يصف معاني قصيدة لأبي بكر بن عمّار بأنها«مَحَجّة مَسلوكة، ومُضْغة مَلوكَـة، قد كثُر تجادُبُ الشعراء أهدابها، وقرعوا بابها، حتى صارت كالجَمَل المُذَلّل»[3].

٢. التوارد في اللفظ والمعنى:

ويكون ذلك في اتّفاق الشاعرين المتعاصرين في اللفظ والمعنى من غير عَمْـد ولا قَـصْد. والـذين يبيحـون التـوارد يستأنـسون بقـول أبـي عمـرو بـن العـلاء، وقـد سُئِل:«أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، لم يلقَ أحدهما صاحبه، ولا سمع بشعره؟ فقال: تلك عقول رجال توافقت ألسنتها»[4].

ولذلك فقد انحصر أغلب تحديد النقاد الأندلسيين للمواردة في جانب المعاني التي تتفق في يسير من اللفظ، ومن هذا القبيل يرى ابن بسام أنّ ابن زيدون في قوله:

بـني جَهـور أحـرَقْتُمُ بجفائكـم ... جَناني فما بالُ المدائح تعبق؟
تُعَـدّونني كالمنْـدَل الرَّطـبِ إنّمـا ... تطيبُ لكم أنفاسُه حين يُحرَقُ

توارد مع ابن رشيق القيرواني حيث يقول:

(٤) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٩٢.
(٥) المصدر نفسه: الورقة ٩٣.
(٦) الذخيرة: ق٢م١ ص٣٧٧.
(٧) انظر: العمدة: ٢/ ص٢٧٣، وحلية المحاضرة: ٢/ ص٤٥. وشرح مقامات الحريري: ٣/ ص١٠٣

أراك انهمـــتَ أخـــاك الثقَـــةْ وعنـــدَكَ مَقْـــتٌ وعِنْـــدي مِقـــه
وأثـــني عليـــك وقـــد سُـــؤتني كمـا طيَّـبَ العـودُ مـن أحْرَقَـه[1]

ومن التوارد في المعنى في بعض قوالب اللفظ قول ابن هانئ الأندلسي:

وبات لنا ساقٍ يقوم على الدُّجى بشمعةِ صُبْحٍ لا تُقَطّ ولا تُطْفا

أخذه، كما ذكر ابن بسام، من قول أبي سليمان بن حسن النصيبي:

وإنْ يـــكُ ليلُنـــا فيـــه نهـــاراً فَـــشَمْعة بَـــدْرِه لَيْـــسَت تُقَـــطُّ

«وربما توارد معه، لأنه كان معاصره، إلا أنّ ابن هانئ أقدم موتاً».[2]

ويقرّ ابن بسام مبدأ توارد الخواطر، ولذا فهو يتحرّج من القول بالسرقة؛ لأنه«قد تتوارد الخواطر، ويقع الحافر على الحافر».[3] ونجده يورد أمثلة كثيرة يعدّها ضمن دائرة التوارد، منها قول ابن شرف:

أراك كمـــا يـــرى المحتـــاجُ مـــالاً وقـــد ملكـــتْ عليـــه يَـــدُ البخيـــل

توارد فيه مع لِدَته وابن بلدته أبي علي بن رشيق، حيث يقول:

والصُّبحُ قد مَطَلَ الليلُ العيونَ بـه كأنّـه حاجـةٌ في كـفِّ ضِـنّين[4]

ويدلّل ابن بسام على مذهبه في توارد الخواطر بما ذكره الشريف المرتضى من أنه قال أبياتاً في وصف الطّيف، تداولها أهل الأدب، وشهدوا أنّ معناها مخترع لم يُسْمَع، وعندما تصفّح ديوان أخيه الشريف الرّضي، وجد فيه أبياتاً في هذا المعنى[5]. ويستعير ابن بسام تعقيب الشريف المرتضى على تلك الحادثة بقوله:«... وكثيراً ما يلحق الشعراء ذلك، فيتواردون في بعض المعاني المسبوق إليها، وقد كانوا سمعوها فأنْسوها، فالخواطر مشتركة، والمعاني معترضة لكل خاطر، وكيف جرى الأمر فيها فإنّ العنصر الواحد، وأيّنا سبق إلى معنى فالآخر بالنَّجْر والسِّنْخ إليه سابق وبه عالق»[6].

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٣٥٤.
(٢) المصدر نفسه: ق٤م١ ص٢٣٠.
(٣) المصدر نفسه: ق١م١ ص١٩.
(٤) المصدر نفسه: ق٤م١ ص٢٢٥.
(٥) الذخيرة: ق٤م٢ ص٤٦٦.
(٦) المصدر نفسه: ق٤م٢ ص٤٦٧. النَّجر: الأصل، وكذلك السِّنْخ.

وابن دِحْية في كتابه «المُطرب من أشعار أهل المغرب» يرى التوارد أمراً مشروعاً ولا يمكن إنكاره، ويستشهد بما يُروى عن ابن شرف عمّا حدث من توارد بينه وبين معاصره ابن رشيق، وبعد أن أورد ما تواردا عليه من شعر، كما رواه ابن شرف، يقول:«فهذه المقطّعات التي أوردتُ حديثها، واستطرَدْتُ باتّفاقها، لو رآها مَنْ عسى أن يراها، وهو لم يعلم ما جرى، لم يشك أنّ أحد قائليها قد سرق من الآخر، وكم من مظلوم بريء نُسِب اتّفاق خاطره وخاطر غيره إلى التَلَصُّص والإغارة»[1].

وشارح«مقامات» الحريري أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن الشريشي يفسّر توارد الخواطر بقوله:«توارد الخواطر: تواطؤ الأذهان، أي وقع لذهن الفتى من الكلام ما وقع لذهن الشيخ، مثل الحافر الذي يقع على الحافر»[2]، وهو يخصّ توارد الخواطر بفصل خاص وَسمه بعنوان«نُبَذٌ في توارد الخواطر»[3]، ويسمّيه أيضاً«التسابق»[4].

ويَعُدّ من مشهور التوارد ما وقع في قول طرفة بن العبد:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تُهْلِكْ أسًى وتَجَلّدِ

حيث اتفق مع امرئ القيس في قوله:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تُهْلِك أسًى وتَجَمّل

ويَعُدُّ الرُّندي التوارد فيما يشبه السرقة[5]، والتوارد، عنده، موافقة الشاعر لغيره في البيت ونحوه من غير أن يسمع به، فإذا سَمِعَ ذلك مَنْ يُحْسَن الظن به قُبِل قوله، وكان ذلك تواردا[6].

وبالنظر في الأمثلة التي أوردها النّقاد الأندلسيون، نجدهم يمثلون لتوارد الخواطر بشعراء مُتَعاصرين في البيئة الواحدة، فقد مثّلوا بأبيات لامرئ القيس وعلقمة، وبأخرى لجرير والفرزدق، وغيرهم من الشعراء المتعاصرين[7]، مما يجعلنا نرجّح أنهم

(١) انظر: المطرب، ص٦٩ وانظر أيضاً: ص٦٧.
(٢) شرح مقامات الحريري: ٣/ ص١٠٤.
(٣) المصدر نفسه: ٣/ ص١٠٤- ١١٠.
(٤) المصدر نفسه: ٣/ ص١٠٩.
(٥) انظر: الوافي في نظم القوافي: الورقة ٩٢.
(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٧) انظر: شرح مقامات الحريري، ٣ / ص١٠٥- ١١٠، والوافي في نظم القوافي: الورقة ٩٢، ٩٣.

قد فهموا «من توارد الخواطر» أنَّ الشاعرين المتعاصِرَين في البيئة الواحدة قد يتّفقان في البيت الواحد في بعض المعنى وبعض الألفاظ. أمّا«اتّفاق الشاعرين في المعنى واللفظ دون أن يَسْمَع الواحد منهما بشعر الآخر، فهذا لا يمكن تصوّره»[1].

ب. الأخذ الممدوح:

وإذا كانت السرقة لا تقع في المعاني المتداولة، أو في المعاني والألفاظ المتواردة، فإنها تقع في المعنى الخاص غير المشترك، الذي لا يجوز أخذه إلاّ بشروط أشار إليها نقّاد هذه الحقبة في مواضع متفرقة من مؤلفاتهم، من ذلك ما ذكره حازم القَرطاجنّي في قوله:«... فأمّا القِسْم الثاني، وهي المعاني التي قلّت في أنفُسها، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلاّ بشروط: منها أن يُركّب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحقّ به من الموضع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك به الأول، ومن ذلك أن يركّب عليه عبارة أحسن من الأولى...»[2].

وبالنظر فيما أورده حازم وغيره من النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحّدين، فإننا نستطيع أن نحدّد وسائل الأخذ المحمود عندهم فيما يلي:

١. الزيادة:

وقد تكون في اللفظ، فقول ابن حمديس في وصف فرس سابق:

كأنّ له في الأذن عَيْناً بصيرةً ... ترى اليومَ أشباحاً تُمُرّ بها غدا
يُقيِّدُ بالسبق الأوابد فَوْقَه ... ولو مرّ في آثارهن مُقيَّدا

أخذه من قول امرئ القيس:

وقد اغتدي والطيرُ في وكناتها ... بمنجرد قيْدِ الأوابد هيكل[3]

ولكنّ ابن حمديس، كما يقول صاحب«المطرب»:«أخذ المعنى فملكه، واستوجبه بزيادة فيه على مبتَكِره، واستحقّه، وزيادته عليه قوله: ولو مرّ في آثارهن مُقيّدا»[4].

(١) القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ص١٩٨.
(٢) منهاج البلغاء: ص١٩٣.
(٣) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص٥٥.
(٤) المطرب: ص٥٦.

وقد تكون الزيادة في المعنى،«وهذه الزيادة يُغْتفَرُ بها ذنب الآخذ، وربما فاز الآخذ بالمعنى، وكان به أولى»[1]، وقد مثّل الرُّندي للزيادة في المعنى بأمثلة كثيرة، نصَّ على أنّه نقلها عن الحاتمي[2].

وقد تكون الزيادة في التشبيه، ومنه قول ابن شرف:

ثقّلدثني الليالي وهي مدبرةً ... كأنني صارمٌ في كفّ منهزم

نقله من قول أبي تمام:

وقد يُكْهَمُ السّيف المُسَمّى مُنيةً ... وقد يرجعُ المرءُ المظفّرُ خائبا
فآفةُ ذا أنْ لا يُصادِفَ مَضْرِباً ... وآفةُ ذا أنْ لا يُصادِفَ ضارباً

ولكنّ ابن شرف – كما يقول ابن بسام- زاد حُسن النّقل وبراعة التشبيه[3].

٢. إطالة المعنى المأخوذ:

ومثال ذلك أنّ أبا عامر بن شهيد سمع الرمادِيّ يقول:

ولَمْ أرَ أحلى من ثَبَسُّمِ أعيُنٍ ... غداة النوّى عن لؤلؤٍ كان كامِنا

فقال أبو عامر:

ولمّا فَشا بالدّمع من سِرّ وجْدِنا ... إلى كاشحينا ما القلوبُ كواتمُ
أمَرْنا بإمساك الدموع جفونَنا ... ليَشْجى بما تَطْوي عَذولٌ ولائمُ
فظلّتْ دموعُ العينِ حيرى كأنها ... خِلالَ مآقينا لآلٍ تواثمُ
أبَى دَمْعُنا يجري مخافَةَ شامتٍ ... فنظّمه بين المحاجر ناظمُ
وراق الهوى منا عيونٌ كريمة ... تبسّمْنَ حتى ما تروق المباسم

«فقام بهذا التركيب ما نُسيت له حيلة التّطويل»[4]، ويرى ابن بسام أنّ التطويل في القول المختصر يدل على قدرة في التصرف، وحذق في الصناعة[5].

---

(١) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٩١.

(٢) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٩١، وقابل: حلية المحاضرة، ٢/ ص٩٠- ٩٢.

(٣) الذخيرة: ق٢م١ ص٤٩٢.

(٤) الذخيرة: ق١م١ ص٣٢٢.

(٥) المصدر نفسه: المكان نفسه.

٣. الإيجاز والاختصار:

ومن الأمثلة التي ساقها النقاد نستنتج أنّهم يعنون به جمع الكلام الطويل في كلام أقل، ومثال ذلك قول بشر بن أبي خازم:

إذا ما المكرمات رُفعن يوماً وقَصّر مُبتغوها عن مداها
وضاقت أذرعُ المثرين عنها سما أوسٌ إليها فاختواها

فجاء الشمّاخ بهذا المعنى في عبارة أحسن وأوجز حيث يقول:

إذا ما رايةٌ رُفعَتْ لمجدٍ ثلَقّاها عُرابةُ باليمين[١]

٤. كشف المعنى وتجليته:

وقد عدّ النقاد كشف المعنى وإبرازه بعد غموضه من الأخذ الحسن[٢]، ويقف ابن سعيد الأندلسي في طليعة النقاد الأندلسيين الذين يرون هذا الرأي، فقد أورد في كتابه«رايات المبرزّين» أبياتاً من شعره، وعقّب عليها بقوله:«وفيها كثير مما تُقدِّم إليه، فزاد فيه أو حَسَّنَه، أو أبرزه بعد غموضه، فاستحقّه، وعند الامتحان يظهر النقص والرجحان»[٣].

٥. توليد المعنى:

اهتم النقاد والأدباء الأندلسيون بتوليد المعاني واختراعها، وعدّوا ذلك دليلاً على تقدُّم الشاعر واقتداره. فابن سعيد الأندلسي يصف أبا تمام بالاختراع[٤]، والتهامي بالتوليد والابتداع[٥]، وقد أشرنا إلى نفور ابن بسام من المعاني المتداولة المبتذلة، ولعلنا لا نبالغ إذا قُلنا: إن عنايته بتعقب المعنى الواحد عند عدد من الشعراء وإشارته إلى أوّليته والزيادة فيه إنّما ترجع إلى ولعه بتوليد المعاني واختراعها. وعنده أنّ الشاعر إذا أخذ معنى وَوَلّده فلا يعدُّ سرقة؛ ولذا فقول ابن برْد الأصغر:

(١)منهاج البلغاء: ص١٩٣، وانظر أيضاً: الوافي في نظم القوافي: الورقة ٩٢.
(٢)انظر: حلية المحاضرة، ٢/ ص ٩٠.
(٣)رايات المبرزين: ص١٠٠.
(٤)عنوان المرقصات: ص٥٣.
(٥)المصدر نفسه: ص٤٥.

ويـــومٍ تَفَـنَّنَ فـــي طيبـــه وجـــاءت مواقيتُـــه بالعَجَـــب
وما زِلتُ أحْـسِبُ فيـه السّحا بَ ونـــارُ بوارقهـــا تَلْتَهِـــب
بَخـــاتِيٌّ تُوضِـــعُ في سيـــرها وقـد قُرِعَـتْ بـسياط الـذّهب

أخذه أبو بكر بن بقيّ فذهب به مذهباً عجيباً، وولّد معنى غريباً، فقال:

يـا لـكَ مـن بـرْقٍ ومـن ديمـةٍ خِلتُهمـــا في ليْلـــيَ العـــاتمِ
سَوْطاً من العَسجد تومي به كـــفُّ النجاشـــي إلى حـــاتم[1]

وأمّا قول أبي الحسن التهامي:

لو لم يكن ريقها خمراً لما انتطقتْ بلؤلؤ من حباب الثغر منتظم

«فهو في تشبيه أرياق الملاح بالراح، وهو معنى أكثر من أن يحصى، وأشهر من أن يُتَقَصّى، ولكنّ التهامي ولّد معنى حسناً، وجرّ ههُنا للبلاغة رسناً»[2].

٦. قلب المعنى:

وقلبُ المعنى، عند حازم القرطاجنّي، من الأخذ الحَسَن؛ لأن الآخِذَ ينقض المعنى، ويسلك به ضد ما سلك الأول[3]. ومن أمثلته، عند ابن بسام، قول ابن شرف:

عجبتُ منه وأحشائي مَنازِلُه كيف استقرّ بها من كَثْرة القَلَق

وقَلَبَ هذا المعنى أبو بكر بن بَقِيّ فقال:

أبْعَدتـــه عـــن أضْـــلُع تـــشتاقه كي لا ينام على وسادٍ خافقِ[4]

أمّا قول بعض أهل العصر:

لعلّـك يومـاً ذاكـري في مُلِمّـةٍ يلينُ بها قلب الأسير على القِدّ

فهو، عند ابن بسام، قلبٌ لقول المتنبي:

غَيظٌ على الأيام كالنّار في الحشا ولكنّه غَيْظُ الأسير على القِدّ[5]

---

(١) انظر: الذخيرة: ق١م٢ ص٥١٧. والبخاتي: الإبل الخراسانية، مفردها بُختيّ

(٢) المصدر نفسه: ق٤م٢ ص٥٤٢.

(٣) منهاج البلغاء: ١٩٣.

(٤) الذخيرة: ق١م٢ ص٨٢٣.

(٥) الذخيرة: ق٤م١ص ١٤، والقِدّ: السّوط.

٧. نقل المعنى:

ويُقصد به نقل المعنى من غرض إلى آخر، أو من صفة إلى أخرى. وقد تنبّه النقاد إلى هذا النوع من الأخذ قبل فترة دراستنا[١]، وعدّوه من الأخذ الحسن. ومن النقاد الأندلسيين نجد ابن بسام وحازماً القَرْطاجنّي وأبا البقاء الرُّندي يذكرون هذا النوع من الأخذ ويمثّلون له. ومن أمثلته قول عنترة:

وخلا الذباب بها يُغَنّي وحده ... هَزِجاً كفِعْل الشارب المُتَرَنِّم
غَرِداً يحكّ ذراعه بذراعه ... فِعْل المُكِبّ على الزناد الأجذم

ونقل ذو الرمّة معنى الصفة فيه من يدي الذباب إلى رجلي الجندب، فقال:

كأن رجليه رِجْلاً مقْطِفٍ عَجِلٍ ... إذا تجاذب من بُرْدَيْه ثرنيمُ

فَأَحْسَن الأخذ وكأنه لم يعرض لعنترة في معناه»[٢].

٨. ويَحْسُن الأخذ إذا أظهر الشاعر قدرة على التصرّف، ومثال ذلك أبيات للخليفة المستظهر، أوردها ابن سعيد الأندلسي في كتابه«رايات المبرزين» وعقّب عليها بقوله: «إنّها مأخوذة من شعر الوأواء الدمشقي، وإنّما له حُسن السَّبْك وقِصَر العروض»[٣]. وما أورده أيضاً من أبيات لجعفر بن عثمان المصحفي، منها قوله:

كلّمتني فقلتُ دُرٌّ سقيطٌ ... فتأملتُ عقدها هل تناثر
فازدهاها تبسُّمٌ فَأَرَتْني ... نَظْمَ درٍّ من التبسُّم آخر

وعقّب ابن سعيد على البيتين بقوله:«وإنْ كان البحتري قد سبقه، ولكنّ في هذا حلاوة وَقِصر عروض»[٤].

وتحسين العبارة، عند الرُّندي، تُغْتفر بها ذنوب الأخذ[٥]، ولذا فُضِّل قول علقمة:

إذا شاب رأسُ المرءِ أو قلّ مالُه ... فليس له من وُدّهِن نصيبُ

---

(١)انظر: الصناعتين، ص٢٠٠، وحلية المحاضرة: ٢/ ص٨٢.

(٢)الذخيرة: ق٢م٢ ص٧٠٢. والمقطف: راكب الدابة القطوف التي تسيء السير وتبطئ.

(٣)رايات المبرزين: ص٦٦.

(٤)المصدر نفسه: ص٦٩. وجعفر المصحفي كان وزيراً للحكم المستنصر، توفي سنة ٣٧٢هـ.

(٥)انظر: نظم القوافي: الورقة ٩١.

على قول امرئ القيس:

أراهـنَّ لا يُحْبِـبْنَ مَـنْ قـلّ مالُـه ولا مَنْ رأينَ الشّيبَ فيه وَقَوَّسـا

٩. ومن مواطن الأخذ المحمود خفاؤه، إذ يدق حتى لا يكاد يبين، كقـول ابـن عبدون:

وعاونْ على استنجاز طبعي بهيبةٍ تُـرقِّصُ في ألفـاظِهِن المغانيـا

والشطر الثاني من هذا البيت يعدّه ابن بسام«من سـرقاته الغريبـة، واختلاسـاته العجيبة، تدقّ على أعداد من النقاد، وإنّها من خفيّات المعاني»[١].

ويؤيد ابن بسّام ما ذهب إليه ابن شهيد من أنّ تغيير القافيـة والـوزن مـن تحيُّـل حُذّاق الصناعة في أخذ المعاني[٢]، وأورد في«ذخيرته» كثيراً من الشواهد الشعرية نقلها عن ابن شهيد عندما أورد فصولاً من رسالته«التوابع والزوابع»[٣].

جـ. الأخذ المذموم:

وتكـون الـسرقة مذمومـة إذا كانـت في أخـذ المعـاني والألفـاظ، واختلفـت المصطلحات التي أطلقها النقاد على هذا النوع من السرقة، فهي نسْخٌ عند بعضهم[٤]، وإغارة واهتدام عند آخرين[٥]. ويكاد يُجْمع نقاد هذه الحقبـة علـى أنّ أخـذ المعنـى بلفظه دليل على قصور الشاعر، مهما حاول إخفـاء ذلـك بتبـديل بعـض الألفـاظ أو بقَلْبها. ويقبح أخذ المعنى مع اللفظ، وإن حاول الشاعر قلب الصورة التي ورد عليهـا اللفظ، كقول ابن فتوح:

خَلَعَ الجمالُ عَلَيْـكَ ثـوْبَ بهائـه فغَدَوْتَ تـسحَبُ ذَيْلَـه متبخترا
فكـأنّ خـدَّكَ والعـذار بـصَحْنِه صبحٌ جـرى فيـه دُجًـى فتَحيّـرا

قال ابن بسام:«ما أقبح هذا الأخذ، فإنه لفظ تميم بن المعز، حيث يقول:

---

(١) الذخيرة: ق٢م٢ ص٦٩٢.

(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص٢٨٦، وانظر أيضاً: ص٣٢٢.

(٣) المصدر نفسه: ق١م١ص٢٨٧، وقابل: رسالة التوابع والزوابع، ص١٣٥.

(٤) انظر: شرح مقامات الحريري، ٣/ ص٨١.

(٥) انظر: الذخيرة: ق١م٢ ص٧٧٠.

فأبان عذري فيه حتى عذّرا ومشى الدجى في صبحه فتحيّرا»[1]

ويقبح أخذ اللفظ أيضاً، وإن نقله الشاعر من الشعر، واستخدمه في النثر. ومثال ذلك أن الكاتب أبا الفضل بن حسداي، في إحدى رسائله، استخدم العبارة«وإنما الناس نفوسُ الدّيار»، وهذه العبارة لفظ بيت علي بن محمد الإيادي:

ماتوا فماتت أسَفاً دارهم وإنما النّاسُ نفوسُ الدِّيار[2]

وَنَقْلُ اللفظ مكشوف مفتضح، ومن ذلك قول صاعد البغدادي يصف إبريقاً قد مُلِئَ منه كأس، وبقيت في فمه نقطة لم تسقط:

وقهوةٍ في فمِ الإبريقِ صافيةٍ كَدَمْع مفجوعةٍ بالإلف مِعْبار
كأنّ إبريقنا والراحُ في فمه طيرٌ تناوَلَ ياقوتاً بمِنْقار

فقد نقل لفظ شاعر«اليتيمة» أبي البركات العلوي:

كأنّما إبريقنا طائرٌ يَحْمِل ياقوتاً بمنقار[3]

وينقل ابن بسام ما ذُكر عن صاعدٍ«أنّه افتُضِحَ في سرقة شعر غير واحد من أهل تلك الآفاق، من شعراء الشام والعراق؛ إذ كان وَرَدَ بها وهي بغبار السفر، فاشتهر بها في غير ما شِعْرٍ وخَبَر»[4].

و تكون السرقة معيبة إذا كانت بنقل اللفظ ومعناه مع التقصير في ذلك،وقد يكون التقصير في عدم التساوي مع المعنى المأخوذ، كقول ابن شهيد:

وخيلٍ تَمَشّى للوغى ببطونها إذا جُعلتْ بالمرتقى الصَّعْبِ تَزلَقُ

وهذا البيت، كما يذكر ابن بسام، لم يُحْسن أبو عامر سرقته، ولا بلغ به طبقته، وهو قول أبي الطيب:

إذا زَلِقَتْ مشّيتها ببطونها كما تَتَمشّى في الصّعيدِ الأراقِمُ[5]

(١) انظر: الذخيرة ق١م٢ ص٧٧٢.
(٢) المصدر نفسه: ق٣م١ ص٤٦٢.
(٣) الذخيرة: ق٤م٢ ص٢٥.
(٤) انظر المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٥) الذخيرة: ق١م١ ص٣١٩.

فقد عيب على ابن شهيد في هذا البيت؛ لأنّه قصّر عن الوصف، الذي قدّمه المتنبي للخيل، بالإضافة إلى أنّ الأخذ واقع في اللفظ برمّته، وهو دليل عجز وتقصير. وقد يكون التقصير ناتجاً عن إفساد المعنى، كقول أبي المفضّل الدّارميّ:

يا لَيلُ هلاّ المجلِيتَ عن فَلَق ... طُلْتَ ولا صبرَ لي على القَلَق
جَفَتْ جفوني الآماقَ فيك فما ... تُسبَل أشفارُها على الحَدَق
كأنني صورةٌ ممثّلةٌ ... ناظرُها الدهرَ غيرُ منطلق

فهو إنّما أشار في هذا إلى قول بشّار:

جَفَتْ عيني عن التغميض حتى ... كأنّ جفونَها عنها قِصارُ

فنقل لفظه ومعناه وقصّر عنه[1].

والتقصير من مراتب الأخذ عند الرُّندي، وقد مثّل له دون شرح أو تعريف[2]. ومن الأخذ مع التقصير قول أبي بكر محمد بن سليمان:

نضا أدراعه واجتاب ليلاً ... يودُّ لو انّ طول الليل عام

فالشطر الثاني أخذه من قول المعري وقصّر عنه:

يودُّ أنّ ظلام الليل دام له ... وزِيدَ فيه سواد القَلْبِ والبصرِ[3]

«وأمّا قول أبي محمد عبد الله بن صارة الشَّنتريني:

ولم أزِدهمْ بها فضلاً وهل أحدٌ ... في وسعِه رَفْعُ قدرِ الشمسِ والقمرِ

فمن السرّق الواضح والاهتدام الفاضح، وهو من قول أبي الطيب:

مَنْ كانَ فَوقَ محلّ الشمسِ موْضِعه ... فَلَيْسَ يَرفَعُه شيءٌ ولا يضع[4]».

---

(١) الذخيرة: ق٤م١ ص٩٧.

(٢) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٩٢.

(٣) انظر البيتين والتعقيب عليهما في: الذخيرة ق٢م١ ص٢٤٨.

(٤) البيتان والتعقيب عليهما في: الذخيرة ق٢م٢ ص٨٤٩.

أمّا اتفاق الشاعر مع غيره في اللفظ والمعنى والوزن والقافية فذلك النَّسخ بعينه[1]، وذلك مما لا يخفى على أحد أنه سرقة، كقول ابن بسام البغدادي:

لا أظْلِمُ الليـــل ولا أدّعـــي أنّ نجـوم الليـل ليـست تغـور
ليلـي كمـا شـاءت فـإنْ لم تجُـدْ طـال وإنْ جـادت فليلـي قـصير

ويعقّب ابن بسام على هذين البيتين بقوله:«وهذا بجملته منقول من قول أبي علي بن الخليل حيث يقول:

لا أظلـم الليـل ولا أدّعـي أنّ نجـوم الليـل ليـست تـزول
ليلـي كمـا شـاءت قـصير إذا جادتْ وإنْ ضنّت فليلي طويل»[2]

ويضيف ابن بسّام قائلاً:«وهذه السرقة، كما قال بديع الزمان في التنبيه على الخوارزمي في بيت أخذ وزنه ومعناه وبعض لفظه: ولعمري ما هذه سرقة، إنّما هي مكابرة محضة، وأحْسَبُ أنّ قائله لو سمع هذا لقال: هذه بضاعتنا رُدّت إلينا، فحسبتُ أن ربيعة بن مُكدّم وعتيبة بن الحارث ما كانا يستحّلان من النهب ما استحلّه، إنّما كانا يأخذان جُلّه، وهذا الفاضل قد أخذه كلّه»[3].

وتكون السرقة معيبة ومذمومة إذا لم يكن هناك زيادة مقبولة في المعنى، وبخاصة إذا كان المعنى المأخوذ من المعاني النادرة، وهذه المعاني، كما يقول حازم القَرطاجنّي،«هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، مَنْ بلغها فقد بلغ الغاية القصوى مِنْ ذلك؛ لأنّ ذلك يدل على نفاذ خاطره، وتوقُّد فكره حيث استنبط معنى غريباً، واستخرج من مكامن الشعر سراً لطيفاً... والمعاني التي بهذه الصفة تُسمّى العُقم؛ لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة، ولا يُقتدح منها ما يجري مجراها مِن المعاني. فلذلك تحاماها الشعراء، وسلّموها لأصحابها، عِلماً منهم أن من تَعَرَّض لها مُفْتضح»[4]. وحازم القرطاجنّي لا يحظر التعرّض لهذه المعاني النادرة، ولكنه يرى

(١)شرح مقامات الحريري: ٣/ ٨١.
(٢)الذخيرة: ق١م٢ ص٧٧٣.
(٣)المصدر نفسه: ق١م٢ ص٧٧٤.
(٤)انظر تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء ١٩٢- ١٩٦

أنّ الشاعر إذا أخذها، ونحا بها منحى آخر يخالف الأول، وأضاف إليها زيادة ما من جهة، وإنْ كان قد قصّر من جهة أخرى، فإنّه يجب أن يصفح عن قائليها فيما وقع لهم من التقصير، إذا وقع لهم مقابل ذلك زيادة، وإن كان ما قصّروا عنه أجلّ مما زادوا[1].«وأمّا من نقل المعنى النادر من غير زيادة فذلك من أقبح السرقات، لأنه تعرض لسرقة ما لا يخفى على أحد أنه سرقة»[2]. وإلى مثل هذا كان قد ذهب ابن بسام، الذي يرى أنّ المعاني النادرة«لا يكاد يتناولها حاذق إلاّ قصّر، إلاّ أن يزيد زيادة تظهر»[3].

د. الأخذ من النثر:

ونَظْمُ النثر يفتح للشعراء باباً واسعاً من المعاني التي استعملها سابقوهم من الكُتّاب والخطباء والحكماء، فيفيدون منها فوائد جليلة. وقد لاحظ النقاد والأدباء هذا اللون من الأخذ، قبل فترة دراستنا، فالمبرّد(ت: ٢٨٥هـ) تنبّه إلى ذلك في كتابه«الكامل»[4]، وتنبه إليه الحاتمي(ت: ٣٨٨هـ) في«حلية المحاضرة» وعدّه من وسائل إخفاء السرقة[5]. ونسب بعض الباحثين فضل أوّلية التنبّه إلى الأخذ من النثر إلى أبي هلال العسكري[6] (ت: ٣٩٥هـ). وفي الحقيقة إنّ ابن طباطبا في كتابه«عيار الشعر» أوّل من جعل الأخذ من النثر من السرقات الحسنة[7].

ومن نقّاد هذه الحقبة نجد ابن بسام الشّنتريني يشير إلى أنّ الأخذ يعتمد أحياناً على القرآن الكريم، فقول ابن درّاج القسطلي:

وإني في أفياءِ ظِلّك أشتكي شَكِيّة موسى إذْ تَوَلّى إلى الظّل

---

(١)منهاج البلغاء : ص١٩٥.

(٢)المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣)الذخيرة: ق٢م٢ ص٧٠٥.

(٤)المبرّد: الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت (؟)، ١/ ص٢٣٨.

(٥)انظر: حلية المحاضرة (تحقيق د. جعفر الكتاني) ٢/ ص٩٢.

(٦)ابراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص٣١٥. وتناول أبو هلال هذا الموضوع في كتابه: الصناعتين ص٢١٦- ٢٢٨.

(٧)انظر: عيار الشعر ص٨٠ وما بعدها.

«من لفظ القرآن العزيز، وقد أقْدَمَتْ على هذا جماعة من الشعراء من محدثين وقدماء، فمن غال مُتَسَوِّر، ومن آخذ مُعْتذر»[1]. وتنبّه ابن بسام أيضاً إلى أنّ من وسائل الأخذ الأدبي ما يكون بحلّ المنظوم ونظم المنثور، ومثال ذلك – عنده – قول أبي المغيرة عبد الوهاب بن حزم في رسالة له:«ومن بني ساسان كسرى حفّت به مرازبها، لكنّه أمير من وراء سجف، يسعى بلا رجل، ويصول بلا كفّ»[2].

وهذا محلول من قول أبي الطيب:

وما الموتُ إلاّ سارقٌ دقّ شَخْصه يصولُ بلا كفٍ ويسعى بلا رِجْلِ

«وهو معنى مُتَداول مشهور، وهو في نثرهم ونظمهم كثير، وفي هذه الرسالة ألفاظ كثيرة، حلّها من معقود الشعراء أبو المغيرة»[3].

ومن حلّ النظم قول الحصري في إحدى رسائله:«فتنزهوا بالنواظر، وتنزّهتُ بالسَّمع والخواطر» وهذا – عند ابن بسام – محلول من قول الرضي:

فاتني أن أرى الديار بعيني فلعَلّي أرى الديار بسمعي[4]

ويترجم ابن بسام لأبي مروان عبد الملك بن زيادة الطبني، حيث أورد فصولاً من نثره، ونصّ على عبارات مخصوصة حلّها أبو مروان من الشعر[5].

أمّا نظم النثر فأمثلته كثيرة في كتاب«الذخيرة»، ومنه قول الوزير أبي حفص عمر الهوزني:

يقود امرأ طبعٌ إلى عِلْم شكْلِه كما انمازت الأرواحُ وهي جنود

«يشير إلى معنى الحديث: قلوب المؤمنين أجناد مجنّدة، ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف»[6].

---

(١) الذخيرة: ق١م١ ص٧٨.

(٢) الذخيرة: ق١م١ ص١٥٧. وأبو المغيرة هو عبد الوهاب بن أحمد بن عبد الرحمن بن سعيد بن حزم (ت: ٤٣٨هـ) من أدباء القرن الخامس الهجري. المرازبة: مفردها مرزبان، الرئيس من الفرس.

(٣) المصدر نفسه: ق١م١ ص١٢٢.

(٤) المصدر نفسه: ق٤م١ ص٢٤٨.

(٥) المصدر نفسه: ق١م١ ص٥٤٠.

(٦) المصدر نفسه: ق٢م١ ص٩٣.

وقول ابن الأبار:

نَطَقَ العودُ فعاتِبْ من نَطَقْ واصطَبِحْها مُزّةً أو فاغْتَبِقْ
لا تَدَعْها قهوةً كرخيّةً لم يَدَعْها نوح إذ خاف الغرق

«وعبارته» لم «يَدَعْها نوح» إشارة إلى ما روي في بعض الأحاديث: إنّ الشجرة التي أكل آدم عليه السلام منها في الجنة المنهي عنها شجرة العنب»[1].

وقول ابن عمّار:

فلي حَسَناتٌ لَوْ أمُتُّ ببعضها إلى الدّهرِ لم يَرْتَعْ بنائبةٍ سِرْبي

مأخوذ – فيما يرى ابن بسام – من قول الفيلسوف:«قد تكلّمتُ بكلامٍ لو مُدِح به الدهر لما دارتْ عَلَيّ صروفُه»[2].

وقول عبادة بن ماء السماء:

وَزَعَ الإلـهُ ببأسِـه وعِقابـه ما لم يَزِعْ بالنّص من تنزيله

«ومعنى هذا البيت نظمه من قول الحسن بن أبي الحسن البصري: يزع الله بالسلطان ما لا يزع بالقرآن»[3].

وقول أبي تمام:

أأليسُ هجرَ القول من لو هَجَوتُه إذن لهجاني عنه معروفُه عندي

«أخذه أبو تمام من قول عمران بن حطّان، إذ ظفر به الحجاج فقال: هيهات غَلّ يداً مُطلِقُها، واسترقّ رقبةً مُعْتِقُها»[4].

ويُعدّ ابن دِحيَة قول الشاعر[5]:

الـرّاح تفـاحٌ جـرى ذائبـاً كـذلك التفّـاح راحٌ جَمـدْ
فاشْـرَبْ علـى جامِـدِه ذَوْبَـه ولا تَـدَعْ لـذّةَ يـومٍ لِغَـدْ

مأخوذ من قول كسرى:«لستُ أدري هل التفاح خمرٌ جامد، أم الخمر تفاحٌ ذائبٌ؟»[6]

---

(١)الذخيرة: ق٢م١ ص١٥٦.
(٢)المصدر نفسه: ق٢م١ ص٤٠٨.
(٣)المصدر نفسه: ق١م١ ص٤٧٧.
(٤)المصدر نفسه: ق١م١ ص١٢٢.
(٥) هو الشاعر الملقب بالخليع، أورد له الثعالبي شعراً في " اليتيمة" وذكر أنه أدرك زمان البحتري وبقي إلى أيام سيف الدولة.
(٦) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص١٩.

ونختم حديثنا عن الأخذ من النثر بالقول: إنّ نظم النثر عند الكثيرين من النقاد العرب القدامى يُعْتَبَر من حُسْن الأخذ، كما أنّه أحد أسباب إخفاء السرقة[1]؛ لأنّ سرقة الشاعر من الشاعر مكشوفة، في حين أنّ سرقة الشاعر من الناثر، أو الناثر من الشاعر بعيدة عن الاتهام نوعاً ما. ونميل إلى أنّ ابن بسام لم يتشدد كثيراً في مسألة الأخذ من النثر، كما أنّه لم يجتد في تعقيباته على الأمثلة التي أوردها، في حين كان يجتدّ ويغضب في تعقيباته على أمثلة الأخذ من الشعر. نستدل ذلك من أنّه في تناوله لموضوع الأخذ من النثر لم يستخدم لفظة (سرقة) وإنّما استخدم ألفاظاً أخرى أخف وقعاً، مثل: أخَذ، وأشار، ونَظَم وغيرها. ولعله أدرك أنّ نَظْم الحِكم والأمثال لا يُعَدّ من السرقة القبيحة؛ لأن معانيها وإن كانت نادرة في حينها، إلاّ أنّ كثرة الاستعمال والتداول جعلت معانيها تشيع على الألسنة مما جعل الشعراء يتفاضلون في حسن صياغتها وجودة التعبير عنها.

هـ. مصطلحات الأخذ الأدبي:

أشرنا -في تناولنا لموضوع السرقات - إلى كثير من المصطلحات التي عبّر بها نقّاد الأندلس عن تقييم الأخذ الأدبي كالسَّبق، والنَّقل، والتّوارد، والاهتدام، والأخْذ، والتّعرُّض، والإغارة، والسّرقة، والإلمام، والقلب، وغيرها. وعلى الرغم من أنّهم استخدموا مصطلحات كثيرة، إلاّ أنّنا نجدهم، في الغالب، لا يضعون قواعد صريحة، أو مفاهيم واضحة محدّدة لهذه المصطلحات. فنحن لا نعرف، بالضبط، مدلول هذه المصطلحات في أذهانهم؛ لأنهم لم يفصّلوا فيها القول، ولم يضعوها في دلالات قائمة بذاتها، بدليل أنّ الواحد منهم قد يستعمل أكثر من مصطلح في الصفحة الواحدة، بل وفي الحُكْم على البيت الشعري الواحد أحياناً. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أنّ هذه المصطلحات كانت قد شاعت في زمنهم، وتداوَلها الأدباء والنقّاد، وأُلّفت فيها الكتبُ المتخصّصة.

---

(١) من هؤلاء النقاد:

ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٧٨ وما بعدها.

الحاتمي: حلية المحاضرة، ص٩٢.

أبو هلال العسكري: الصناعتين، ٢/ ص١٩٨.

ولن نفصّل القول في جميع المصطلحات التي استخدمها النقّاد والبلاغيون؛ لأنّ الكثير منها شاع وتردّد في كتب النقد والبلاغة عند السّابقين، ولكننا سنقف عند بعض المصطلحات التي نَدَرَ استعمالها، من مثل : الالتقاط، والاقتطاع، والعكس، والاقتضاب، والاهتدام، والإغارة:

الالتقاط: ويُسمّى أيضاً التلفيق والترتيب، ومعناه«أن ينشر الشاعر المعاني المتقاربة، ويستخرج منها معنى مولّداً يكون فيه كالمخترع، وينظر به إلى جميع تلك المعاني ليقوم وحده مقام جماعة من الشعراء»[1]. والأخذ بهذا المعنى يسمّيه ابن دِحْيَة التقاطاً وترتيباً[2]، وسمّاه الحاتمي وابن رشيق التقاطاً وتلفيقاً[3]. وهذا النوع من الأخذ يدُلّ في نظر ابن دِحْيَة على حذق الشاعر وفطنته، ويرى أنّ المتنبي وأبا العلاء المعرّي من أحذق من فعل ذلك[4]. وعبارات ابن دحية في حديثه عن هذا النوع من الأخذ تشبه عبارات صاحب«العمدة»، مما يدلّ على انّه ينقل عن ابن رشيق دون أن يذكر اسمه[5]. أمّا الرندي فقد نقل عن ابن رشيق مصرّحاً بذلك[6].

الاقتطاع والاقتضاب:

وقد استخدم ابن بسام هذين المصطلحين بمعنى واحد في غير موضع من كتابه «الذخيرة»[7]، ومثّل لهما دونما توضيح أو تعريف، ولكنّنا نفهم من أمثلته أنه يقصد: أخْذ مصراع واحد من البيت، كقول ابن زيدون:

سَأُحِبّ أعدائي لأنّكَ منهـــم يا من يُصِحُّ بمقلتيهِ ويُسْقِـم

«فأوّل مصراع هذا البيت مُقْتطع من قول أبي الشيص:

أشْبَهتَ أعدائي فصرتُ أحبُّهم إذ كان حظّي منك حظّي منهم[8]

---

(١)المطرب: ص٥٩.

(٢)المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣)انظر حلية المحاضرة: ٢/ ص٩٠، والعمدة: ٢/ ص٢٨٢.

(٤)انظر المطرب: ص٥٩.

(٥)انظر: المطرب، ص٥٨-٥٩، وقابل: العمدة ٢/ ٢٨٢، وانظر أيضاً: ابن رشيق: قراضة الذهب، تحقيق منيف موسى، ط١، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص٩٥.

(٦)الوافي في نظم القوافي: ورقة ٩٠.

(٧)الذخيرة: ق١م١ ٣٧٤، ٣٧٥.

(٨)انظر البيتين وتعقيب ابن بسام عليها في: الذخيرة، ق١م١ ص٣٧٤.

وكقول ابن زيدون أيضاً:

يـا مَـنْ تـألّف لَيلُـهُ ونهـارُه ... فالحسْنُ بينهما مضيءٌ مظلمُ

وهذا مقتضب من قول أبي الطيب:

الحُـزنُ يُقلِـقُ والتجمُّـل يَـرْدَعُ ... والدَّمْعُ بينهما عَصِيٌّ طَيِّعُ[1]

القلب أو العكس:

والقلب نقل المعنى وتغيير جهته[2]، وقد يُعَبّر عنه بالعكس أيضاً.

ومن القلب – عند ابن بسام – قول ابن زيدون:

وَمَـا وَلَعِـي بـالراح إلاّ تَـوَهُّمٌ ... لظلمٍ به كالراح لو يُتَرَشّفُ

فقد قلب قول أبي الطيب:

وَمَـا شَـرَقي بالمـاء إلاّ تـذكُّرا ... لماءٍ به أهلُ الحبيبِ نُزولُ[3]

الاهتدام:

استخدم ابن بسام هذا المصطلح في مواضع متعددة من«ذخيرته»[4]، وجعله نهجاً مميزاً لبعض الشعراء الذين ترجم لهم، وقد مثّل لهذا المصطلح دون أنْ يُعرّفه. أمّا الرُّندي فعرّفه بقوله:«وهو أن يأخذ بِنْيَةَ البيت ومعناه فلا يغيّر منه إلاّ القليل»[5]، فهو أخذٌ للفظ والمعنى معاً، ومنه قول كثيّر:

وإنّـي لآتيهـا وفي الـنّفس هَجْرُهـا ... بتاتاً لأُخرى الدهـر أو لتثيب

فمـا هِـي إلاّ أنْ أراهـا فُجـاءَةً ... فأبْهتَ حتى لا أكـاد أجيـبُ

وإنّـي لتعرونـي لـذكراك فكـرةٌ ... لها بين جسمي والعظام دبيبُ

اهتدمه من قول أبي صخر الهذلي:

وإنّي لآتيها وفي النفس هجرها ... بتاتاً لأخرى الدهر ما طلعَ الفجرُ

وإنّـي لتعرونـي لـذكراك هـزّة ... كما انتفض العصفور بلله القطر[6]

(١) الذخيرة: ق١م٢ ص٣٧٥.

(٢) حلية المحاضرة: ٢/ ص ٨٢.

(٣) الذخيرة: ق١م١ ص٣٧٧.

(٤) انظر: الذخيرة ق١م١ ص٣٥٥، ق١م٢ ص٧٧٠.

(٥) الوافي في نظم القوافي: ورقة ٨٧.

(٦)المصدر نفسه: ورقة ٨٧.

الإغـــــارة:

وقد استخدم ابن بسام هذا المصطلح، ومثّل له دون أن يُعرّفه[١]، كما استخدمه ابن دِحْيَة في«المطرب» وقرنه بالتلَصُّص[٢]. أمّا الرُّندي فقد عرّف الإغارة بقوله:«هي أن يأخذ الشاعر معنى البيت ببعض لفظه»[٣] ومن أمثلة الإغارة، عند نقاد هذا العصر، قول النابغة[٤]:

ألَمْ ترَ أنّ الله أعطاك سَوْرَةً ... ترى كلّ مَلْكٍ دونها يتذبْذبُ
فإنك شمسٌ والملوكُ كواكبٌ ... إذا طلَعتْ لم يبدُ منهن كوكبُ

من قول شاعر كندة:

تكادُ تميدُ الأرض بالناس إنْ رأوا ... لعمرو بن هِنْدٍ غَضْبَةً وهو عاتبُ
هو الشمسُ وافتْ يومَ سَعْدٍ فأفْضَلَت ... على كلّ ضَوْءٍ والملوكُ كواكِبُ

ونخلص من حديث نقّاد هذه الحقبة في السرقات الشعرية إلى ما يلي:

١. اتّجه هؤلاء النقاد في بَحْثِهم لقضية السرقات إلى الجانب التطبيقي، فقد طبّقوا آراءهم ووجهات نظرهم في السرقات على الشواهد الشعرية، دون اللجوء إلى تقرير الأصول وتحديد الأقسام كالذي نجده عند الكثيرين من نقاد القرنين الرابع والخامس الهجريين. ولعل عدم اهتمامهم بالمصطلحات وإكثارهم منها يرجع إلى أنهم لا تهمهم التحديدات ولا تعنيهم التقسيمات بقدر ما يعنيهم الجانب الفني التطبيقي. ولعل ذلك راجع، في تقديرنا، إلى كثرة الكتب التي ألّفت قبلهم في موضوع السرقات، وكأنّهم أدركوا أنّ خوضهم في أقسام السرقة وفي تعريف كل قِسْم قد يوقعهم في التكرار، وهذا ما حدث فعلاً عند الشّريشيّ والرُّندي في تناولهما لهذا الموضوع. فالشريشي أفرد فصْلاً للسرقات، تحدّث فيه عن السرقات الحسنة، وكلامه في هذا الفصل منقول، كما ذكر، عن ابن وكيع التنيسي[٥].

---

(١) الذخيرة: ق١م٢ ص٧١٥.

(٢) المطرب: ص٦٩.

(٣) الوافي في نظم القوافي: ورقة٨٨.

(٤) انظر: الذخيرة ق١م٢ ص٧١٥، والوافي في نظم القوافي: ورقة ٨٨.

(٥) شرح مقامات الحريري: ٣/ ص ٨١-٨٨، وقابل: ابن وكيع التنيسي: المنصف في نقد الشعر ص٩-٣٩.

أمّا الرُّندي فقد تناول في الجزء الخاص الذي عقده في عيوب الشعر موضوع السرقة، وأفرده بباب مستقل[1]، تحدّث خلال ثلاثة فصول عن ضروب السرقة، ومراتب الأخذ، وفيما يشبه السرقة، وكان كتاب«العمدة» لابن رشيق، و «حلية المحاضرة» للحاتميّ من مصادره الرئيسة، وقد أشار إلى ما نقله عنهما في بعض المواضع، واختصر بعضاً ممّا نقله دون أنْ يشير إليهما.

٢. إنّ قضية السرقات، عندهم، ليست مرتبطة بتجريح شاعر أو أكثر، أو الدفاع عنهم، كما هو الحال عند غيرهم ممّن ألّفوا في سرقات أبي تمام، والبحتري، والمتنبي[2]، وإنّما هي متصلة بموضوع الإبداع الفني. وليس أدلّ على ذلك من أنّ حازماً القرطاجنّي لم يدرس السرقات على اعتبارها مشكلة نقدية قائمة بذاتها، وإنّما درسها في إطار دراسته للمعنى الأدبي، وما يتصل به من التقليد والابتكار، فقد تكلّم عن السرقات تحت عنوان«معلم دال على طرق العلم بأنحاء النظر في المعاني من حيث تكون قديمة متداولة أو جديدة مخترعه»[3]، كما أنّه حصر السرقة في أضيق نطاق، ولم يتعقّب الشعراء بحيث ينّص على سرقاتهم؛ للتقليل من شأنهم مثلما فعل بعض سابقيه من النقاد، وقصر حديثه على سرقات المعاني دون سرقات الألفاظ.

ويعتبر تتبُّع المعاني، واستقصاء أصولها، وتطوّر مراحلها عبر العصور، من أهم وأوسع الجوانب النقدية في كتاب«الذخيرة»ولكنّ ابن بسام لا يقصد من وراء ذلك إلى الحطّ من الشعراء وتجريحهم، ولكنه كان يتعقب المعنى الواحد لدى أكثر من شاعر، ويشير إلى ما أحدثه الشاعر في أخذه من تجويد، أو تقصير، عمن أخذ عنه. وقد اتّبع ابن بسام في تناوله لموضوع السرقات منهجاً سار عليه، والتزم به، وهو منهج يقوم على تتبُّع المعنى عند عدة شعراء في عصور مختلفة، والكشف عن أوّليته وأصوله، والزيادة أو التقصير فيه، وقد حدّد معالم منهجه في مقدمة كتابه فقال:«... وإذا ظفرتُ

(١)انظر: الوافي في نظم القوافي: ورقة ٨٧- ٩٣.

(٢)لا نجد من نقاد هذا العصر، في حدود ما نعلم، من يخصص كتاباً للحديث عن السرقات، إلا أنّ الأستاذ محمد الطاهر بن عاشور محقق كتاب " سرقات المتنبي ومشكل معانيه" ينسب هذا الكتاب لابن بسام صاحب "الذخيرة"، ولم نجد أيّاً من المصادر التي ترجمت لصاحب " الذخيرة" ينسب له مثل هذا الكتاب، أو يذكر أنه خصص كتاباً لدراسة السرقات.

(٣)انظر منهاج البلغاء: ص١٩٢.

بمعنى حَسَن، أو وقفْتُ عند لفظ مُسْتَحْسَن، ذكرتُ من سبق إليه، وأشرتُ إلى ما نقص عنه، أو زاد عليه، ولَسْتُ أقولُ أخذ هذا من هذا قولاً مطلقاً...»[1].

ويُسَجَّل لابن بسام موقفه هذا من قضية السرقات، وهو موقف يتّسم بالروية والتأني، ولا يعنيه الطعن والتجريح، ذلك أنّ الناقد قد يرى أنّ هذا المعنى مُخْتَرع، وأنّ ذلك المعنى مسروق، وهذا يحتاج إلى تحرُّز وتحرُّج، فقد يكون المعنى المبتدع مما أخذه الشاعر بلا وعي، وأدخله في محفوظه، ثم استخدمه في شعره، ولذا فقد كان الناقد الذواقة، والقاضي العادل، صاحب كتاب «الوساطة» مُحِقّاً عندما تحرّج من قَطْع الحُكْم بالأصالة على أبيات من شعر المتنبي، قائلاً: «وليس لك أن تُلْزِمني تمييز ذلك وإفراده، والتنبيه عليه بأعيانه... لأني لم أدّع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر،ولعلّ المعنى الذي أسِمُه بهذه السّمة، والبيت الذي أضيفه إلى هذه الجملة في صدر ديوان لم أتصفحه، أو تصفّحته ولم أعثر بذلك السطر منه، أو عساني أن أكون رويته ثم نسيته، أو حفظته لكنّي أغفلْتُ وجه الأخذ منه، وطريقة الاحتذاء به»[2].

ونجد من الدارسين المحدثين من يذهب إلى أنّ اهتمام ابن بسام بالبديع والمعاني المخترعة هو الذي دفعه إلى الخوض في موضوع السرقات الأدبية؛ ليضع يده على ما لأهل أفقه من ابتداع في المعاني، والألفاظ الشعرية[3].

وإذا كان أبو هلال العسكري قد بيّن فضلَه وتميّزه عمن سبقوه ممن تَحدَّثوا في السرقات، فقال:«وقد أتيتُ في هذا الباب على الكفاية، ولا أعلم أحداً ممن صنّف في سرق الشعر، فمثل بين قول المبتدئ وقول التالي، وبين فضل الأول على الآخر، والآخر على الأول، غيري، وإنّما كانت العلماء قبلي ينبّهون على مواضع السرق فقط»[4]. ولكننا نرى أنّ ابن بسام قد تفوّق على أبي هلال في هذا الموضوع، فقد كان يتتبع المعاني ويستقصي أصولها وتطوّر مراحلها عبر العصور، ويشير إلى ما أحدثه الشاعر في أخْذِه، وله في ذلك تعليقات من مثل : «أخذه فلان فجوّده»[5].

---

(١) الذخيرة: ق١م١ ص١٨.

(٢) الوساطة: ص١٦٠.

(٣) د. حسين خريوش: ابن بسام وكتاب الذخيرة، ص٢٤٥.

(٤) الصناعتين: ص٢٣٧.

(٥) انظر: الذخيرة ق٢م٢ ص٧٠٧، وأيضاً ق٢م١ص١٣٣، ق٢م١ ص٤٣٧.

٣. السرقة، عندهم، تسير في اتجاهين:

أ. اتجاه يُغير فيه الشاعر على قصائد غيره، فيسرق المعاني، دون أنْ يُكلّف نفسه عناء الزيادة في المعنى، أو التحسين في اللفظ، وهم بمجموعهم يرفضون هذا الاتجاه ويعُدّونه – كما أوضحنا – من السرقة المذمومة، فقد ذكر حازم القَرطاجنّي شروط الأخذ الحَسَن وعدّ«ما ليس داخلاً تحت تلك الشروط، وما جرى مجراها، مما يزيد في المعنى زيادة مقبولة سرقة محضة»[١].

ب. واتجاه آخر ينحو فيه الشاعر نحو الاقتباس، إذ يأخذ الشاعر المعنى لكنه يكسوه ألفاظاً جديدة، ويبرزه في عبارة أشرف من الأولى التي عليه، مما يجعله صاحب الفضل الأول فيه والاستحقاق له، وهذا ما اتجه إليه غير واحد من النقاد والبلاغيين في هذا العصر. ولذا نجد ابن دِحْيَة في كتابه«المطرب»لا يتشدّد في موضوع السرقة، ويرى التوارد أمراً لا يمكن إنكاره[٢].

وكان حازم القرطاجنّي من أوضح النقاد الأندلسيين الذين نحوا هذا المنحى، حيث قال بصريح العبارة:«ومَنْ أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى فقد قاسَم الأول الفضل، إذ الفضل في اختراع المعنى للمتقدم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخر»[٣]. وقال أيضاً : «وإذا فَضَلَتْ فيه عبارةُ المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق؛ لأنه استحقّ نسبة المعنى إليه بإجادته نظم العبارة عنه»[٤].

٤. إنّ دراسة نقاد هذه الحقبة للمصطلحات الخاصة بالسرقات لا تخرج عن كونها تردداً لما أورده السابقون[٥]، ولكننا لا نعدم أن نجد في استخدامهم لهذه المصطلحات إغناء لما قدّمه السابقون. فها هو ابن بسام يستخدم جانباً من مصطلحات الأخذ الأدبي في وصف الإنتاج الشعري لبعض الشعراء الذين غلب عليهم الأخذ وصار سِمة مميّزة لأشعارهم،«فأبو الوليد بن زيدون، على كثير إحسانه، كثير الاهتدام في النثار والنظام»[٦]. وقد عُني صاحب«الذخيرة» ببيان هذا الجانب في شعره، فوجدناه

(١) منهاج البلغاء: ص١٩٤.
(٢) انظر المطرب من أشعار أهل المغرب: ص٦٧.
(٣) منهاج البلغاء: ص١٩٥.
(٤) منهاج البلغاء: ص١٩٣.
(٥) انظر: العمدة: ٢/ ص٢٦٥ – ص٢٧٨، وحلية المحاضرة: ٢/ ص٢٨-٩٩.
(٦) الذخيرة: ق١م١ ص٣٥٥.

يُرجع عشرات من أبيات ابن زيدون وأشعاره إلى دواوين الشعراء العباسيين وخاصة البحتري وأبا تمام والمتنبي والمعري[١]، وأبو الحسن البغدادي «استهدم عدّة قصائد لغير واحد من أهل الشام والعراق، وغيرها من تلك الآفاق»[٢]. والشاعر ابن فتّوح الأندلسي «كثير الاهتدام والاغتصاب، والاختطاف والاستلاب لأشعار سواه، قبيح الأخذ في كل ما انتحاه»[٣].«وأبو بكر بن سوار الأشبوني في أشعاره تلفيق كبير على تدفق نحيزته وقوة غزارته»[٤].

٥. ومما يتميّز به نقاد هذه الفترة أنهم -عدا ابن بسام في نقده التطبيقي، والرُّندي في تقسيماته وتعريفاته- قد مروا بقضية السرقات مروراً عابراً، ولم يفصّلوا فيها القول. فحازم القَرْطاجنّي لم يسرف في تتبّع المعاني كما فعل سابقوه من النقاد المشارقة والأندلسيين، بل وقف موقفاً معتدلاً من قضية السرقات، ولم يجعلها شغله الشاغل في كتابه«منهاج البلغاء» ؛ لأنّ القول بالأخذ أو بالأصالة أمر على درجة من الصعوبة والدّقة؛ ولأن القول في السرقات الشعرية«باب لا ينهض به إلاّ الناقد البصير، والعالم المبَرِّز، وليس كل من تعرّض له أدركه، ولا كلّ ما أدركه استوفاه واستكمله»[٥]، ولعله أدرك ما قال به أبو هلال العسكري من أنه «ليس لأحدٍ من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم»[٦].

وفكرة التقليل من شأن السرقات الشعرية هي الشائعة في مفهوم النقد الحديث. فيرى الدكتور شوقي ضيف أن رُبّ فكرة مسبوقة تفوق فكرة مبتكرة لم تُسبق، فالابتكار من حيث هو صفة فنية بعيدة، إنّما الإبداع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يلفت الأنظار[٧].

---

(١) انظر أمثلة لذلك في: الذخيرة: ق١م١ ص٣٧٠- ٣٨٦.

(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص٣٥٥.

(٣) المصدر نفسه: ق١م٢ ص٧٧٠.

(٤) المصدر نفسه: ق١م٢ ص٨١١.

(٥) الوساطة: ص١٨٣.

(٦) الصناعتين: ص١٩٦.

(٧) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٩٦.

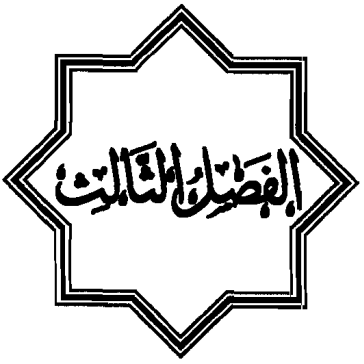
ونذيّل حديثنا عن السرقات الشعرية عند النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحدّين بكلمة في موقف النقد الحديث من هذه القضية:

يرى الكثيرون من النقاد الغربيين أن الشاعر إذا قرأ شعراً وتمثّله جيّداً، وأصبح جزءاً منه، فإنّ ذلك لا يُعدُّ سرقة، لأن المقياس هو الأصالة، ولا يتنافى وجود عناصر قديمة مع وجود أصالة فنيّة، وشخصية أدبية متميّزة. فقد كان مبدأ موليير[1] «إنّي آخذ المعنى الحسن حيث أجده، ومع ذلك ليس هنالك إلاّ موليير واحد»[2] ويرى الأديب الناقد أناتول فرانس[3] أنّ الفكرة المنقولة ليست مُلكاً للأول الذي عثر عليها، وإنما يكون أحق بها من ثبّتها تثبيتاً قوياً في ذاكرة الناس[4]. ويقول: «إنّ الروح الأدبية التي لا تعرف إلاّ الآداب، ولا تشتغل إلاّ بها، تعرف أنه ليس لأحد أن يفخر بأنه عثر على هذه الفكرة أوّلاً وقبل أن يعثر عليها أحد قبله، فالفن كله في أن تهب الفكرة القديمة شكلاً جديداً، وهذه الفنية هي كل ما تملك البشرية من الخَلْق والابتكار»[5]. ويقول عند حديثه عن موليير: «كل ما ينقله يخصّه بمجرد وضع يده عليه، لأنّه يطبعه بطابعه»[6]. وكان باسكال[7] متّهماً بالسرقة فكتب: «ومهما قيل من أنني لم آتِ بجديد فيما أكتب، فإن نَظْم المواد ونَظْمَ العبارات جديد»[8].

ومن هذه المقارنات نتبين قيمة النظرات الدقيقة التي امتاز بها حازم القَرْطاجَنّي، والتي يلتقي في كثير منها مع النقد الحديث.

(١) أديب فرنسي(١٦٢٢ – ١٦٧٣م).
(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي، ص٢٦٨.
(٣) روائي فرنسي (١٨٤٤- ١٩٢٤م).
(٤) القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ص٢٠٨.
(٥) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص٣٤٧.
(٦) القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ض٢٠٨.
(٧) عالم وأديب فرنسي (١٦٢٥- ١٦٦١م).
(٨) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص٣٤٨، وانظر: تيارات أدبية بين الشرق والغرب ص٣١٤.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



قضايا نقدية أخرى

أولاً: الاستهلال والتخلص والخاتمة.

ثانياً: الغلو والمبالغة.

ثالثاً: التعقيد والغموض.

رابعاً: الشعر والفلسفة.

خامساً: التأثير النفسي للشعر.

سادساً: أثر البيئة في الأدب.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

كانت تلك هي القضايا النقديّةُ الكبرى التي تناولها النقّاد الأندلسيون في عصر المرابطين والموحِّدين، وهي من القضايا التقليدية في النقد العربي، ولكنّ تناولهم لها لم يكن تقليدياً بحتاً، وإنما استطاعوا بفكرهم وذوقهم أن يُضيفوا إليها، ويأتوا بجديد.

وإلى جانب تلك القضايا الكُليَّة فإننا نجد آراء متناثرة، ونظرات متفرقة نلمّ شتاتها، ونُكَوِّن منها قضايا أخرى، لا تبلغ في شمولها مبلغ ما ذكرناه من قضايا النقد التي أَلْممْنا بها. ولا يعني هذا أن هذه القضايا ليست مهمة، ولكنّ النقّاد لم يمنحوها من جهدهم وتفكيرهم ما منحوه للقضايا الأولى، فجاءت تطبيقية، في الغالب، ساقهم إلى الحديث عنها الشاهد والمَثَل. وعلى الرغم من ذلك فإنّنا لا نعدم أن نعثر في معالجتهم لهذه القضايا على أصالة وعُمْق، بل إننا نجد في بعضها من الأصالة ما لم نجده في القضايا الكبرى، وسنبيّن ذلك في موضعه من دراستنا هذه.

ونحن الآن مع هذه القضايا الجزئية، نتبيّن الأسس التي قامت عليها في النقد العربي القديم، ثم نحلّلها عند النقاد الأندلسيين، ومِنْ ثمّ نسير معها في نطاق أوسع، لنرى مدى موافقتها أو منافرتها لآراء النقاد المحدثين، من عرب وغربيين.

والقضايا الفرعية في هذا الفصل هي:

١. الاستهلال والتخلّص والخاتمة.

٢. الغلو والمبالغة.

٣. التعقيد والغموض.

٤. الشعر والفلسفة.

٥. التأثير النفسي للشعر.

٦. أثر البيئة في الأدب.

أولاً: الاستهلال والتخلّص والخاتمة:

أ. الاستهلال:

تَحدّث النقاد العرب القدامى عن مُفتتح الشعر ومطالعه، وعدّوا التجويد فيها من سمات الشعر الجيّد؛ لأن الابتداء «إذا كان حَسَناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من كلام»[1]. ويرى ابن رشيق أنّ «الشعر قُفْل أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أنْ يُجوّد ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السمع»[2].

وقد عُني النقّاد في عصر المرابطين والموحّدين بمطلع القصيدة عناية فائقة، فوجّهوا أنظار الشعراء إلى أنْ يبذلوا غاية جهدهم إلى الإجادة فيه، إدراكاً منهم لقوّة الأثر الذي يتركه هذا المطلع في النّفس، وما يُحدِثُه من جذبٍ للسامع بحيث يَصْرِف همّه إلى الإصغاء؛ لأنّ مطالع الشعر «هي رائد ما بعدها إلى القلب، فإذا قَبِلَتْها النفس تحركَتْ لقبول ما بعدها، وإن لم تَقْبَلْها كانت خليقةً أن تنقبض عمّا بعدها»[3]. وقد أدرك هؤلاء النقاد القيمة الفنية للمطالع الجيّدة، ودورها الوظيفي في النص الأدبي من جهة، وفي المتلقّي وحالته النفسية من جهة أخرى.

ويُعدّ حازم القرطاجني من أكثر نقاد هذه الفترة اهتماماً بمطالع القصائد، فقد أطال الوقوف عندها، وخصّها بمزيد من العناية والبحث. وعنده، أنّ الإبداع في مطالع الشعر لا يخلو من أن يكون راجعاً إلى ما في الألفاظ من حُسْن مادّة، واستواء نسْجٍ، ولطف انتقال، وإيجاز عبارة، وما جرى مجرى ذلك مما يُستَحسن في الألفاظ. أو إلى ما في المعاني من حُسْن محاكاة، ونفاسة مفهوم، وتطبيق مِفْصَل بالنسبة إلى الغرض. أو إلى ما في النظم من إحكام بِنْية، وإبداع صيغة، وما ناسب ذلك مما يَحْسُن في النَظم. أو إلى ما في الأسلوب من حُسْن منزع، ولطيف منحى ومذهب، وما جرى مجرى ذلك مما يُستَحْسَن في الأساليب[4].

ويجعل حازم حسن المبادئ في ثلاث رُتَب، هي[5]:

---

(١) انظر: الصناعتين: ٤٣٧.

(٢) العمدة: ١/ ٢١٧.

(٣) منهاج البلغاء، ٢٨٦.

(٤) المصدر نفسه: ص٣٠٩.

(٥) انظر التفصيل في منهاج البلغاء: ص٣٠٧- ٣١١.

١. الرتبة الأولى: وهي ما تَناصَر في المبدأ حُسْنُ المصراعين، وحُسْنُ البيت الثاني. ويرى حازم أنّ الشعراء المحدثين قد تفوّقوا في هذا على الشعراء القدماء؛ لأن المتقدمين لم يكن لهم بتشفيع البيت الأول بالثاني كبير عناية.

٢. والرتبة الثانية: في حُسْن المبادئ أنْ يتناصر الحُسْن في المصراعين دون البيت الثاني، كقول أبي الطيّب:

أتراهـــا لكثـــرة العُـــشّـــاقِ تحسَبُ الدّمعَ خِلْقةً في المآقي

«فهذا البيت من المطالع الحسنة، ولكن البيت التالي له، وهو:

كيف ترثي التي رأت كلّ جفنٍ راءَهـا غـيرَ جَفْنِهـا غـيرَ راقِ

قد غضّ من بهاء المطلع؛ لأنّ فيه قبحاً، والقبح في البيت التالي للمطلع قد يكون من جهة لفظ، أو معنى، أو نَظْم، أو أسلوب»[(١)].

٣. وأمّا الرتبة الثالثة فهي أن يكون المصراع الأول كامل الحُسْن، ولا يكون المصراع الثاني منافراً له، وإنْ لم يكن مثله في الحُسْن. ويرى حازم أنّ المعوّل في حُسْن المبادئ على المصراع الأول، فإذا وقع الحُسْن في المصراع الثاني وكان المصراع الأول قبيحاً، فلا يعتبر هذا في حُسْن المبادئ[(٢)].

ويَسْتَرسل حازم في حديثه عن مبادئ القصائد، فيُفَصّل القول في مصراعي البيت، وهو يهتم بمُفْتَتح المصراع، وبالكلمة الواقعة في مقطع المصراع، وبجملة المصراع، ويضع لكل منها شروطاً ومقاييس جودة[(٣)]. ويمتد اهتمام حازم بمطلع القصيدة فيشمل البيت التالي للبيت الأول، فَحُسن البيت التالي لمبدأ القصيدة مما يناصر حُسْن المبدأ ويؤيّده، ومثال ذلك قول أبي تمام:

شَهِدْتُ لقد أقوَتْ مغانيكم بعدي ومحّت كما مَحّتْ وشائع من بُرد
وأنجَدْتُمُ من بعد إتهام داركمْ فيا دمعُ أنجِدْني على ساكِنِي نَجدِ

---

(١) منهاج البلغاء: ص٣٠٨.

(٢) المصدر نفسه: ص٣١١.

(٣) لمزيد من التفصيل: منهاج البلغاء، ص٣١٠ وأيضاً ص٣١١.

وقول أبي الطيّب المتنبي:

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي ... وللحبّ ما لم يَبْقَ مني وما بقي
وما كنتُ ممّن يَدْخُلُ العشقُ قلبَه ... ولكنّ من يُبْصِر جفونَك يعشق[1]

ويتحدّثُ حازمٌ عمّا تجبُ مراعاته في استهلالات القصائد من حيث الألفاظ والمعاني والعبارات. فالألفاظ ينبغي أن تكون مُسْتَحسَنة، غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها، والعبارات يجب أن تكون حسنة جَزْلة، أما المعاني فشريفة تامة، والدلالة عليها واضحة؛ لأنّ «النفْس تكون متطلعة لما يُسْتَفتح لها الكلام به، فهي تَنْبَسِط لاستقبالها الحَسَن أوّلاً، وتَنْقَبض لاستقبالها القبيح أوّلاً أيضاً»[2].

ولأنّ بدء القصيدة هو الطليعة الدالة على ما بعدها، وتأثيرها في النفس مباشرة، فقد طالب حازم القَرطاجنّي أن يكون هذا البدء مناسباً لِمَقْصِد المتكلم فللفخر وجه غير النسيب أو المديح، ومِلاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسباً لمقصود المتكلم من جميع جهاته؛ فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يُعْتَمد من الألفاظ والنَظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أنْ يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد، فإن طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما يناسبها ويشبهها[3]».

وهذه المعايير والاعتبارات التي دعا حازم إلى مراعاتها في مطلع القصيدة إنّما هي في الحقيقة مراعاة للقاعدة البلاغية المشهورة «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» بحيث يكون المطْلَع دالاً على غرض الكلام، إن كان فخراً ففخراً، وإن كان نسيباً فنسيباً، أو كان عزاءً فعزاءً، فَيَعْرف السامع من مبدأ الكلام مقصد المتكلّم ومُراده. وقد عدّ ابن عبد الغفور الكلاعي مراعاة هذه القاعدة البلاغية عياراً لجودة الأدب، ومقياساً لصحته، فقال «ولكل مقام مقال، ولكل طبقة تخيُّر وكلام»[4].

ولا يقف حازم عند هذا الحد في حديثه عن مبادئ القصائد، وإنّما يفصّل القول مبيناً دواعي حسن المطلع، كأن يكون مُفْتَتح المصراع الأول دالاً على غرض القصيدة،

(١) انظر أمثلة أخرى في: منهاج البلغاء، ص٣٠٧

(٢) المصدر نفسه: ص٢٨٢.

(٣) المصدر نفسه: ص٣١٠.

(٤) إحكام صنعة الكلام: ص٥٣.

وأن يتّصف بالجدّة، بحيث لم يكن قد تردّد على ألسنة الشعراء حتى أُخلِق ودَهَبتْ طلاوته كلفظة (خليلي)، أو ممّا اختُص به شاعر كقول امرئ القيس: «قفا نبك»[1].

وقد ضرب النقّاد الأندلسيون للمطالع الجيّدة أمثلة كثيرة[2]، منها قول النابغة:

كِلِـيني لِهَـمٍّ يـا أُمَيْمـةُ ناصـبِ وليـلٍ أقاسـيه بطـيء الكواكـبِ

وقول بشار:

أبـى طَلَـلٌ بـالجِزع أنْ يتكلمـا ومـاذا عليـه لـو أجـابَ متَيَّمـا

وقول أبي جعفر بن وضاح:

يـا سَـرْحَةَ العَلَمَـينِ مـنْ تيمـاءِ حَـدبتْ عليـكِ روائـمُ الأنـواءِ

ويبدي حازم القَرطاجنّي إعجابه الشديد ببيت أبي جعفر هذا، ولذا يُعقّب عليه قائلاً: «ولو قال قائل: إنّه لم يُستفتح في قافية الهمزة بأحسن من قول أبي جعفر لكان حقيقاً أنْ يُصدّق، وأن يُسَلّم له فيما قال»[3].

ويفرد ابن السراج الشّنتريني الباب السابع من كتابه «جواهر الآداب» للحديث عن مطالع الشعر، وكيف ينبغي أن تكون. وهو في هذا الباب يعتمد على ما جاء في باب مماثل في كتاب «العمدة»[4].

أمّا الرُّندي فيستهل حديثه عن محاسن الشعر بباب الابتداء، فيقول: «الابتداء مطلع الكلام، وعنوان النظام، ومحله من القصيدة محل الوجه من الإنسان»[5]. ويرسم للشاعر خطة عمل يسير عليها في ابتداءات شعره، فيقول: «والذي يُحسنه مع اللفظ الرائق، والمعنى الفائق، أن يكون بالجمل الابتدائية، والنداء، والاستفهام، ونحو ذلك ممّا له صدر الكلام، وإن كان ذلك مما يجري مجرى المَثَل فذلك غاية الجودة»[6]. ويُمثّل للمطالع الحسنة بأبيات من شعر أبي تمام وأبي الطيّب المتنبي[7]، منها قول أبي تمام:

(١) انظر: منهاج البلغاء: ص٢٨٤.

(٢) انظر مزيداً من الأمثلة في: منهاج البلغاء: ص٣١١ – ٣١٢، والوافي في نظم القوافي: الورقة ٤٩.

(٣) منهاج البلغاء: ص٣١٤.

(٤) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ص٤٤٤.

(٥) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٤٩.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٧) المصدر نفسه: المكان نفسه، وانظر: الوساطة ١٥٥- ١٥٩، حيث عدّها القاضي الجرجاني من الابتداءات الحسنة.

السَّيْفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ في حدِّهِ الحدُّ بين الجِدِّ واللعبِ

وقول المتنبي:

بم التعَلُّلُ لا أهـلٌ ولا وطـنٌ ولا نديـمٌ ولا كـأسٌ ولا سَكـنُ

وقوله أيضاً:

لكلِّ امرئٍ من دَهْره مـا تَعَـوّدا وعادةُ سيفِ الدولةِ الطّعنُ في العدا

ويتحدّث الرُّنديّ أيضاً عن عيوب الشعر، فيُعدّ منها سوءَ الابتداء، ويجعله ثلاثة أقسام[1].

الأول: سوء المواجهة، ومنه قول المتنبي:

كفى بك داءً أن ترى الموتَ شافياً وحـسبُ المنايـا أن يكـنّ أمانيـا

الثاني: ما يُكره للتَطَيُّر به، كقول المتنبي:

مُلِثَّ القطْرِ أعطِـشْهـا ربـوعـاً وإلاّ فاسْقِهـا الـسَّـمَ النقيعـا

الثالث: ما يتجه معه التنذير، ومنه قول أبي تمام في مدح المعتصم:

الله أكبر جـاء أكبـر مـن تـرى فتحيّـرت في كنهـه الأوهـام

وينقل الرّندي ما يُروى مِنْ أن بعضَ مَنْ حضر إنشاد أبي تمام قال متندّراً[2]:

أراد حبيبٌ أن يقـول قـصيدةً بمـدْحِ أمـير المؤمنيـن فأدّنـا

فَقُلْنا لـه لا تَعْجَلَـنْ بإقامـةٍ فَلَسْنا على الخمر فقال ولا أنا

وهذه الأقسام الثلاثة، التي عدّها الرُّنديّ في الابتداءات السيئة، متقاربة متداخلة، وبخاصة القسمان الأول والثاني، فهما يدخلان في إطار ما عدّه النقاد القدامى «ممّا يُتَطيَّر به أو يُستَجفى من الكلام والمخاطبات»[3]، ولعل رغبة الرندي وولعه بالتقسيمات جعله يفرّع هذه التفريعات، فهو – كما وصفه أحد الباحثين- مصنّف مدرسي لآراء النقاد المشارقة[4].

---

(١) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٨٣، والمُلِثّ: الدائم المقيم.

(٢) المصدر نفسه: الورقة ٨٣.

(٣) عيار الشعر: ص١٢٢.

(٤) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٣٨.

وإذا كان النقاد العرب القدامى قد نصحوا الشاعر بأن يحترز في أشعاره ومُفْتَتح قوله مما تنفر منه النفوس لما فيه من الطيرة والتشاؤم، فإنّ ابن بسام قد توقف عند ذلك في نقده التطبيقي، فَأَخَذ على ابن شماخ[1] قوله في مطلع قصيدة وصف فيها ارتحاله عن وطنه، ومثواه بإشبيلية:

يا ليت شِعْري هل دامتْ لهم حال عَهِدْتُها في حِفاظ العهد أم حالوا[2]؟

وحازم القَرْطاجنّي يساير النقاد السابقين في ضرورة تجنُّب ما يُتَطيَّر به في استفتاح القصائد، وقد عاب من مطالع الشعر لهذه الطّيرة قول أبي نواس في قصيدة يُهنئ بها الفضل بن يحيى البرمكي بدار ابتناها:

أرَبْعَ البلى إنّ الخشوع لبادي عَلَيْك وإنّي لم أخُنْكَ وِدادي

فتطيّر منه، ولَمّا وصل إلى قوله:

سلامٌ على الدنيا إذا ما فُقِدْتم بني برمك من رائحين وغادي

استحكمت كراهته لما سمِع، فما مرَّ أسبوع حتى نُكِبَ بنو برمك[3].

وعاب حازم أيضاً قول البحتري، وقد أنشد محمداً بن يوسف أو غيره من أمراء الثغور:

لَكَ الويلُ من ليلٍ تطاول آخره ووشكِ نوى حيّ تُزَمُّ أباعره

فقال له الممدوح: «بل لك الويل والحرب»[4].

وقد رأى النقاد أنّ كاف الخطاب من المزالق التي تتطلب الحذر والانتباه؛ ذلك أنّ الشعراء يوردون هذا الضمير للتعبير عن معان تُكرَه مواجهة المخاطبين بها، وإن كان الشعراء يخاطبون أنفسهم بتلك المعاني. وقد أشار حازم إلى ذلك عندما ذكر أن بيت البحتري السابق روي بالهاء بدل الكاف في قوله: (لك)[5]. وقد نصح ابن طباطبا

---

(١) هو الوزير الكاتب أبو مروان عبد الملك بن محمد بن شماخ، ذكره ابن بسام في " ذخيرته" وأورد له جملة من أشعاره وأخباره. (الذخيرة ق١م٢ ص٨٢٧- ٨٤٧).

(٢) انظر هذا المطلع وأبياتاً أخرى من القصيدة في: الذخيرة ق١م٢ ص٨٤٦.

(٣) انظر: منهاج البلغاء، ص١٤٩ وقابل: عيار الشعر: ١٢٣.

(٤) منهاج البلغاء: ص١٥٠. وانظر أمثلة أخرى في المصدر نفسه، ص١٥٠- ١٥٣.
وهذه الأبيات التي عابها حازم كان قد عابها ابن طباطبا وأبو هلال العسكري. انظر: عيار الشعر، ص١٢٢، والصناعتين: ص٤٣١.

(٥) انظر: منهاج البلغاء، ص١٥٠.

الشاعر «إذا مرّ له معنى يُسْتبشعُ اللفظ به عدل عن كاف المخاطبة إلى ياء الإضافة إلى نفسه»[1].

وللنقاد الأندلسيين في فترة دراستنا إشارات وملاحظات تدل على إدراكهم الدقيق ووعيهم التام بما تقوم به أجزاء الهيكل العام في العمل الأدبي من دور في بناء النص الأدبي شِعْراً كان أم نثراً. ونمثّل لذلك بمثال صدر فيه صاحبه، وهو الأمير عبد المؤمن بن علي، عما كان يصدر عنه الخليفة عبد الملك بن مروان وغيره، في نقدهم للمطالع التي يُتطيَّر منها، وتنفر منها النفوس[2]. فقد نقل المراكشي (ت: ٦٤٧هـ) في كتابه «المعجب في تلخيص أخبار المغرب» أنّ الشاعر أبا عباس أحمد بن سيّد، قد أنشد قصيدته الرائعة أمام عبد المؤمن بن علي بجبل الفتح، مفتتحاً إيّاها بقوله:

غَمِضْ عن الشمسِ واستَقْصِر مدى زُحَل وانظر إلى الجبل الراسي على جَبَل

فقال عبد المؤمن مُسْتثقلاً شعره: «أنت شاعر هذه الجزيرة لولا ما بَدَأتنا به بِغَمِّض وزُحَل»[3]. فقد أدرك عبد المؤمن بذوقه وحاسته ثقل هاتين اللفظتين، إلى جانب ما في لفظة (غَمّضْ) من صيغة الأمر، وما فيها من معنى العمى. وقد علّق المراكشي على القصيدة قائلاً: «وهذه القصيدة من خيار ما مُدح به لولا أنّه كدّر صفوها بهذه الفاتحة»[4].

وإذا كنّا نوافق النقاد على أنّ هذا المطلع، وغيره من المطالع والابتداءات التي عابوها، لم تلائم الموقف بالنسبة للمخاطب في مفتتح الكلام ومطلعه، فإنها قد تكون صادقة، إلى حدّ كبير، في التعبير عن نفسية الشاعر، وانفعالاته الخاصة، ولكنّ هذا الجانب لم يهتم به كثيراً النقاد العرب القدامى، الذين اعتبروا القاعدة البلاغية «مراعاة الكلام لمقتضى الحال» قاصرة على مراعاة حال المخاطب. ولذلك طالبوا الشاعر أن يلاحظ حالة المخاطب حتى يستطيع التأثير فيه، ولم يوسّعوا من نطاق تلك القاعدة البلاغية لتشمل حال الشاعر، ومعرفة العاطفة التي أمْلَت عليه هذا النمط الذي

(١) عيار الشعر: ص١٢٣.

(٢) انظر أمثلة من نقد عبد الملك بن مروان لمثل هذه الابتداءات في: عيار الشعر، ص١٢٢- ١٢٤ وانظر أيضاً: المرزباني: الموشح (طبعة محب الدين الخطيب) ص٢٤٨ وما بعدها.

(٣) المعجب: ص٢٨٦.

(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه، والشاعر هو أبو العباس أحمد بن سيّد، من علماء القرن السادس الهجري، وهو نحوي مبرز في الشعر (انظر ترجمته: رايات المبرزين ص١٩. والمطرب من أشعار أهل المغرب، ص٢٠٠).

سَلَكه، سواء في اختيار الكلمات وصياغتها، أو الصورة التي جاء بها، وربّما عابوا اختياره للألفاظ أو الصورة برغم أنّ المقام بالنسبة له يقتضيها.

ولم يقتصر اهتمام النقاد الأندلسيين على المطالع في الشعر، بل امتدّ اهتمامهم ليشمل مطالع النثر أيضاً. والبراعة في استهلال النثر كالبراعة في استهلال الشعر تتحقّق بأن يكون مطلع الخطبة، أو الرسالة أو الكتاب المصنّف دالاً على غرض المنشئ. وقد خَصَّص صاحب «إحكام صنعة الكلام» فصلاً للحديث عن صدور الرسائل والخُطب واستفتاحاتها[1]، وتناول الموضوع من ناحية تاريخية فعرض لاستفتاحات الرسائل والخطب عند الأوّلين، وقارنها باستفتاحات المحدثين، فقال: «كانوا في الزمان الأول يكتبون في صدور رسائلهم: أمّا بعد... وكانوا أيضاً يستفتحون رسائلهم بقولهم: سلام عليك»[2]، وتطوّر الأمر بعد ذلك «فاستفتحوا رسائلهم بمنظومهم، أو بمنظوم غيرهم، وقد يستفتحون رسائلهم بقولهم: مرحباً وأهلاً، وسعة وسهلاً»[3]، وتحدّث الكُلاعي أيضاً عن استفتاحات الخطب، ومثّل لذلك بنماذج لكتّاب وخطباء من المشارقة والأندلسيين. ولكنه أوجب على الكاتب «إذا كتب كتاب اعتذار، أو رسالة استعطاف واستنزال، ألاّ يُصدِّر بالألفاظ الخشنة، والمعاني القلقة، فإن ذلك إذا كان أول ما يقرع السمع، نَفَرتْ له النفس، فإذا نفرت النفس لم تستأنس إلاّ بعد علاج شديد»[4].

وقد عدّ الناقد الأندلسي براعة الشاعر، وتجويده في حُسْن مطالعه من معايير الإبداع التي يتفرّد بها الشاعر ويتميز بها عن غيره. فأبو نواس انفرد، عند أبي العباس الشريشي (ت:٦١٩هـ)، بحسن الابتداء؛ لأن له ابتداءات لا يُجارى فيها[5]. وميّز ابن بسام معاصره الشاعر محمد بن مسعود بحسن المطالع في شعره[6]. ويرى الكلاعي أنّ المتنبي كان ينحو في غزل قصائده إلى غرض مقاصده، فيُوَحِّد بذلك بين موضوع القصيدة وفاتحتها.[7]

(١) انظر في: إحكام صنعة الكلام، ص٧٨.

(٢)، (٣) إحكام صنعة الكلام، ض٦٩-٧٢.

(٤) المصدر نفسه: ص٢٤٣.

(٥) شرح مقامات الحريري ٣/ ص١٢٥

(٦) الذخيرة: ق١م١ ص٥٦٢.

(٧) إحكام صنعة الكلام: ص٧٦.

وقد توسّع حازم القرطاجنّي، كما أسلفنا في بحث مبادئ القصائد، فتناولها في غير موضع من كتابه «منهاج البلغاء»، وعَدّ ملاءمة المطلع لموضوع القصيدة من علامات حُسْن المطلع وجودته، كما أنه «اشترط أن تكون مبادئ القصائد جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة، تامة»[1].

وإذا كان حُسْنُ المطلع قد اتُّخذَ معياراً من معايير المفاضلة بين الشعراء في نقدنا العربي القديم منذ وقت مُبَكّر، فإنه لا يزال لمطلع القصيدة قيمة كبيرة في النقد الحديث؛ ذلك أنّ المطلع إذا كان حسناً موفّقاً، لفت انتباه السامع، ومَلَك عليه مشاعره، ونال إعجابه، وإذا كان سَيِّئاً صرفه عن القصيدة، حتى لو كانت أبياتُها جيّدة المعنى حسنة التعبير. ويُعجبنا، اليوم، من مطالع الشعر ما كان شديد الصلة بالموضوع الذي تنظم القصيدة من أجله.

ب. حُسن التخلص:

ومن صفات الشعر الجيّد عند النقاد العرب حُسْن التخلص في القصيدة، والتخلُّص «هو الانتقال من غرض إلى آخر، كالخروج من النسيب إلى المديح وغيره بلُطف تحيُّل»[2]. وقد أولى النقاد الأندلسيون، في فترة دراستنا، هذه الوسيلة في صناعة الشعر اهتماماً كبيراً.

تَحدّثَ حازم القرطاجنّي عن التخلص من حيّز إلى حيّز، وعَطْفِ أعِنّة الكلام من جهة إلى أخرى، وأوضح أنّ للتخلص طريقتين: **الأولى**، أن يُتدرج في ذلك، ويُنتقل بلطف حيلة إلى ما يُراد التخلّص إليه، بما يكون منه بسبب، وهذا الانتقال يسمّيه حازمٌ (تخلُّصاً). **والثانية:** أن يكون الانتقال بالتفات الخاطر من غير مقدمة تُشعر بذلك، فينعطف الشاعر إلى ما يريد مناقضاً أو مخالفاً، وهذا الانتقال يعدّه حازم (استطراداً)[3].

ويُمثّل حازم للتخلّص بقول البحتري في مدح الفتح بن خاقان:

---

(١) منهاج البلغاء، ص٣٠٥.

(٢) ريحان الألباب وريعان الشباب: الورقة ٥٦. وانظر: العمدة: ١/ ص ٢٠٦.

(٣) انظر تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء، ص٣١٤- ٣١٩.

شَقائقُ يَحْمِلن النَّدى فكأنّه دموعُ التصابي في خدود الخرائد
كأنَّ يَد الفتح بن خاقانَ أقبلتْ تليها بتلك البارقات الرواعد[1]

وقول محمد بن وهيب من قصيدة يمدح المأمون:

ما زال يُلثمني مراشفَه ويعلّني الإبريقُ والقدحُ
حتى استردّ الليلُ خِلْعَتَه وبدا خلالَ سوادِه وَضحُ
وبدا الصباحُ كأنّ غرّتَه وجهُ الخليفة حين يُمتدح[2]

أمّا الخروج الذي دُهِبَ به مذهب الاستطراد فمنه قول جرير يهجو الفرزدق:

لَمّا وضعتُ على الفرزدق مَيْسَمي وعلى البعيث جدعْتُ أنفَ الأخطلِ[3]

وكان ابن رشيق القيرواني أوّل من فرّقَ بين التخلّص والاستطراد، فقال: «وأولى الشعر بأن يُسمى تخلُّصاً ما تخلّص فيه الشاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول، وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه»[4]. والاستطراد «أن يرى الشاعر أنه في وصف شيء، وهو إنّما يريد غيره، فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك استطراد... وأكثر الناس يسمّي الجميع استطراداً، والصواب ما بيّنْتُه...».[5]

ولم يكتفِ حازم بإفراد فصل خاص تحدّث فيه عن التخلّص، وإنّما ألَحَّ على حسن التخلص في غير موضع من كتابه «منهاج البلغاء»، ففي حديثه عن الأساليب الشعرية يرى أنّ الأسلوب الشعري محتاج إلى «حُسْن الاطّراد، والتناسب، والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد»[6].

ويتّصل بحُسْن التخلّص حديثُ النّقاد الأندلسيين عن مواطن الانتقال في البيت الواحد، أو الأبيات المتعددة، حيث تتلاءم المعاني، وتمتزج الأغراض. وقد أسهب ابن بسام الشَّنتريني في ذكر الأمثلة التي استطرد فيها الشعراء من المدح إلى الهجاء، أو الذم[7]، وخلص إلى القول:

(١) منهاج البلغاء: ص٣٢٢.
(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٣) المصدر نفسه: ص٣٢٣.
(٤) العمدة: ١/ ٢٠٨.
(٥) المصدر نفسه: ٢/ ٣٧.
(٦) منهاج البلغاء: ص٣٦٥.
(٧) الذخيرة: ق١م٢ ص٩٠١ وما بعدها.

«وَأَصْلُ الاستطراد أن يريك الفارس أنّه فرّ لِيَكُر، وكذلك الشاعر، يريك أنه في شيء فيعرض له شيء لم يقصد إليه فيذكره، وإن لم يقصد حقيقة إليه»[1]. وقال أيضاً: «وحقيقة الاستطراد عندهم أن يُري الشاعر أنّه يريد مذهباً، وإنّما يريد غيره، فإنْ قَطَعَ ورَجَعَ إلى ما كان فيه فهو الاستطراد الحقيقي، وإنْ تمادى فذلك الخروج»[2]. ومن حديثه عن الاستطراد، والأمثلة التي ضربها نستدل على أنه يقصد به الخروج من موضوع إلى آخر، أو من معنى إلى آخر، كالخروج من مدح إلى ذم، أو من ذم إلى مدح.

ونجد من النقاد الأندلسيين، في فترة دراستنا، من يتناول موضوع الاستطراد في إطاره التاريخي، فابن خيرة المواعيني يرى أنّ السموءل بن عادياء أوّل من استطرد من المدح إلى الذم، وذلك في قوله:

وإنّا أناسٌ لا نرى القتل سُبّةً إذا ما رأته عامر وسلول[3]

وقد عُني النقاد في هذا العصر بالحديث عن التخلص وأنماطه التي يستحسنونها، فقد يقع التخلص في بيت، أو شطر بيت، أو في بيتين، وخير التخلص، عند حازم القَرطاجنّي، ما كان في القافية؛ «لأنّه كلّما أمكن وضع المتخلّص إليه في القافية كان أشهر له، وأحسن موقعاً من النفس»[4]. ودعا حازم إلى ضرورة التجويد في التخلّص، وعلّل لذلك تعليلاً نفسياً، يراعي حالات المستمعين مراعاة دقيقة. كما أنه قدّم عدّة نصائح للشاعر فيما ينبغي تجنّبه في التخلص، منها: التحرز من الحشو، والإخلال، واضطراب الكلام، وقلة تمكُّن القافية. ونصح الشاعر أن يجهد نفسه لتحسين البيت التالي لبيت التخلص، حتى يستمر الذهن نشيطاً متابعاً، وهو يرى أن العناية بهذا البيت لا تقل عن العناية بالبيت التالي لمطلع القصيدة؛ لأنه «أوّل منقلة من مناقل الفكر في ما تخلصت إليه، فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركاً للنفس، لتستأنف هِزّةً ونشاطاً لتلقّي ما يَرِد، فإن العناية بهذا البيت نحو من العناية بالبيت الثاني من مطلع القصيدة، بل ربّما كانت الحاجة إلى استثارة الهزة عند الانعطاف آكد منها في استثارة

(١) الذخيرة: ق١ م٢، ص٩٠١.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه، وابن بسام هنا، ينقل عبارة ابن رشيق. انظر: العمدة ٢/ ص٣٧.

(٣) الريحان والريعان: الورقة ٥٦.

(٤) منهاج البلغاء: ص٣١٨.

ذلك عند المبدأ، لكون صدر القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس وربما لم يكن يسيراً، فكانت الحاجة إلى استثارة النشاط عنده آخذة في الضعف آكد من الحاجة إلى استثارته في حال توفره وجموحه»[1].

وابن السرّاج الشّنتريني يَعُدُّ الاستطراد في أبواب البديع، ويخصّه بالباب الرابع والعشرين من كتابه «جواهر الآداب»، ويضع للشاعر خطة عملية يسير عليها في استطراده، فيقول في باب «النسيب»: «وحقّ النسيب أن يكون حلو الألفاظ، سهل المعاني، وحق ما جاء بعده من مدح أو ذم أن يكون متّصلاً به، غير منفصل عنه...[2]».

وتَحدَّثَ المواعيني عن الاستطراد، وضرب له أمثلةً شعرية، منها قول مسلم بن الوليد في مدح يحيى بن خالد البرمكي:

أجدّك لا تدرين أنْ رُبَّ ليلةٍ كأن دُجاها من قرونك تُنْشرُ
نَصَبْتُ لها حتى تجلّت بغرة كغرّة يحيى حين يُذكرُ جعفرُ

فتخلص إلى مديح (يحيى) واستطرد منه إلى ذكر (جَعْفَر)[3]

أمّا الرُّندي فإنه يتحدث عن الاستطراد في حديثه عن محاسن الشعر وبديعه، ويعرّفه بقوله: «هو أن ينفصل الشاعر في قصيدته من الغزل ونحوه إلى المدح بمنزع يتشابه به الكلام ويلتئم معه النظام»[4]. ويكون الاستطراد، عنده، بمناسبة السياق كالعطف والتشبيه[5].

وإذا كان النقاد الأندلسيون قد حرصوا على حسن التخلص في الشعر فإنهم امتدحوه في الزجل أيضاً، فابن قُزمان في مقدمة ديوانه يثني على الزجّال أخطل بن نمارة، ويصفه بأنه «يتخلص من التغزل إلى المديح، بغرض سهل، وكلام مليح»[6].

---

(١) منهاج البلغاء: ص٣٢٠- ٣٢١.
(٢) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ص٤٤٨.(نقلاً عن مخطوطة الإسكوريال).
(٣) الريحان والريعان: ورقة ٥٦.
(٤) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٥٠.
(٥) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٦) ديوان ابن قزمان: (مقدمة المؤلف): ص٢.

واستدل بعض الباحثين بهذه العبارة على أنّ الزجل عند ابن نمارة وغيره من الزجّالين والوشاحين الأندلسيين كان يسلك سبيل القصيدة العربية، حتى في فنونهم الجديدة[١].

ولم يقتصر حديث النقاد على حسن التخلّص في الشعر، بل امتدّ ليشمل النثر وفنونه المختلفة، فقد خصّص ابن عبد الغفور الكلاعي للتخلص في الرسائل فصلاً بعنوان «فصل في التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور»،[٢] تحدّث فيه عن أساليب الكتّاب المختلفة في التخلص، وضرب لذلك أمثلة من رسائله ورسائل غيره على التخلصات الحسنة، وختم ذلك الفصل بقوله: «وربما توصّلوا بغير ما ذكرناه إلى غرض الكتاب، وتخلّصوا بغير ما أوردناه إلى معنى الخطاب، ولكن فيما جلبناه كفاية عمّا أغفلناه[٣]».

ولم يقف النقاد الأندلسيون عند حدود الشعر القديم، إنّما أدخلوا شعر المحدثين في دراساتهم وأحكامهم، فها هو حازم القَرطاجنّي يُقِرُّ ما قاله ابن رشيق من قبل، وما سبق إليه ابن طباطبا من أنّ الشعراء المحدثين قد برعوا في التخلص أكثر من القدماء[٤]. ويكاد يتفق الأندلسيون على أن الشعراء المحدثين أحسن مأخذاً في التخلص والاستطراد من القدماء؛ لأن مذهب القدماء في التخلّص إلى المديح يكون بقول أحدهم: دع ذا، وعدّ القول في هذا، أو أن يصف الواحد منهم ناقته... وقد ندر لهم من التخلّص ما يُستَحْسَن، ومن الاستطراد ما لا يُنكَر الإبداع فيه[٥]. وقد أدرك حازم القرطاجنّي أنّ من الشعراء المحدثين من كان يقتدي بالمُتقَدِّمين في خروجه، فيهجم على المديح من غير توطئة له، ومثال ذلك البحتري في بعض خروجه وتخلّصه[٦].

ونجد من الباحثين المعاصرين من يُعَلل إجادة المحدثين لحسن التخلص والاستطراد بنظرتهم الجديدة إلى الوحدة الفنية للعمل الأدبي، تأثّراً باتجاهات الشعر

(١) عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص٦١.
(٢) انظر: إحكام صنعة الكلام، ص ٧٨- ٨٠.
(٣) المصدر نفسه: ص٨١.
(٤) انظر: منهاج البلغاء: ص٣١٧، وقابل، العمدة ١/ ٢١٧، وعيار الشعر: ص١١٢، و١١٣ أيضاً
(٥) منهاج البلغاء: ص٣١٧.
(٦) المصدر نفسه: ص٣١٨.

الجديدة، وبالدراسات المستحدثة لفنون الأدب والبلاغة[1]. وقد يكون هذا التعليل مبالغاً فيه؛ لأن تميّز الشعراء المحدثين، وتفوقهم على المتقدمين بحسن تخلصهم وانتقالهم من غرض إلى آخر أمرٌ أدركه النقاد العرب القدامى منذ مطلع القرن الرابع الهجري، حين نظروا إلى الشعر، دون اعتبار لزمن قائله[2]. ولم تكن النظرة إلى الوحدة الفنية في العمل الأدبي قد تبلورت بشكل جليّ وواضح، كما هو الحال عند النقاد في القرون التالية. ولكن مما لا شك فيه أنَّ الشعراء المحدثين رأوا النقاد يعيبون تخلصات القدامى، فحاولوا تجنُّب هذا العيب، وحاولوا التجديد، والتفوق على القدماء في موضوع التخلص.

وقد عدّ النقاد الأندلسيون حُسْن التخلُّص دليلاً على براعة الشاعر وحسن اقتداره، وتمكُّنه من فنه، فهذا أبو العباس الشّريشي يذكر للمتنبي تفوقه في هذا الباب[3]. وابن بسام في «ذخيرته» يصف الكثيرين ممن ترجم لهم بحسن تخلّصهم، فالوزير الكاتب أبو محمد بن عبدون «له قدرة على التخلص المطبوع»[4]. وقد أورد النقاد الأندلسيون الأمثلة على التخلّصات المختارة، وأكثروا من إيراد النماذج لتخلص الشعراء المحدثين[5].

جـ. الخاتمة في القصيدة:

عُنيّ النقاد العرب بآخر القصيدة عناية كبيرة؛ إذ يرونه آخر ما يبقى في الأسماع، وربما حُفظ من دون سائر القصيدة؛ لأن خاتمة القصيدة – كما يذكر ابن رشيق- «قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع»[6].

أمّا حازم القَرطاجنّي فيدعو إلى «أن يكون ما في آخر القصيدة أحسن مما اندرج في حشوها، وأن يُتحرَّز فيها من قَطع الكلام على لفظ كريه، أو معنى مُنفِّر للنفس

(١) منصور عبد الحمن: مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، ص٤٣٥.

(٢) انظر: عيار الشعر، ص١١٣.

(٣) شرح مقامات الحريري: ٣/ ١٢٥.

(٤) الذخيرة: ق٢م٢ ص٦٩٦.

(٥) انظر: منهاج البغاء: ٣١٧- ٣٢٣، والوافي في نظم القوافي: الورقة ٥٠، والريحان والريعان: ورقة ٥٦.

(٦) العمدة: ١/ ٢١١.

عمّا قصدت إمالتها إليه... وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع؛ لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه مُعفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو»[1]. ويطلب حازم من الشاعر« أن يتحرز في أول البيت الواقع نهاية للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره، وما توهمه دلالة العبارة أوّلاً، وإن رفعت الإيهام آخراً ودلّت على معنى حسن»،[2] ويمثل لذلك ببيت المتنبي:

فلا بَلَغتَ بها إلاّ إلى ظفرٍ ولا وصَلْتَ بها إلاّ إلى أمل

فالعبارتان (فلا بلغت) و(لا وصلت) مكروهتان عند طرقهما السمع، ولو كان المعنى الذي يليهما حسناً.

ويربط حازم بين موضوع القصيدة وخاتمتها، ويدعو إلى أن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، فيقول: «... فأمّا الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة، فيما قُصد فيه التهاني والمديح، وبمعان مؤسّية فيما قُصد به التعازي والرثاء،... وينبغي أن يكون اللّفظ فيه مستعذباً والتأليفُ جزلاً مناسباً، فإن النفس عند مقطع الكلام تكون متفرغة لِتَفَقُّد ما وقع فيه، غير مشغولة باستئناف شيء آخر»[3]. وإلى شبيه بهذا ذهب ابن بسام في إشارته إلى ما أخذ على المتنبي في قوله يمدح عضد الدولة:

لَوَيْتُهُ دُمْلجاً على عَضُـــد لدولةٍ رُكْنُها لـــه والدُ

ويعقّب ابن بسام على هذا البيت، بقوله: «لّما كان الممدوح عضد الدولة أراد أن يصوغ له دُمْلُجاً، فأخطأ الصوغ، لا سيما في بيت ختم به القصيدة، وهو آخر ما يقرع السمع»[4].

وثنّى الرّنديّ بالانتهاء بعد حديثه عن الابتداء، وجعله الباب الثاني في أبواب البديع، واستهلّ حديثه، فقال: «والانتهاء نظير الابتداء، وأمره مهم جداً؛ لأنّه الذي يبقى في الفكر، وهو الخاتمة، والأعمال بخواتمها»[5]. والذي يُحسِّن الانتهاء، في نظره، أن يكون بما يُؤذِن بانتهاء الكلام، وكمال غرض النظام[6].

---

(١) منهاج البلغاء: ص٢٨٥.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) المصدر نفسه: ص٣٠٦.

(٤) الذخيرة: ق١م٢ ص٨٤٣.

(٥) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٤٩.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

ومثال الانتهاء الحَسَن قول المتنبي:

أخَذْتَ على الأرواح كلَّ ثنيةٍ ... من العيش تُعطي مَنْ تشاءُ وتحرِمُ
فلا موتَ إلاّ من سِنانِك يُتّقى ... ولا رِزْقَ إلاّ من يمينك يُقْسَمُ

ويتحدّث الرُّندي أيضاً عن أساليب الانتهاء وصُوَرِه، فيذكر منها ثلاثة أنواع، هي[1]:

الأول: أن يكون الانتهاء ببيتين، آخرهما كالتفسير لما قبله، كقول المعري:

فإنْ كنت تبغِ العيشَ فابْغَ توسُّطاً ... فعند التسامي يقصرُ المتطاول
تُوفّى البدورُ النقصَ وهي أهِلّةٌ ... ويدركها النقصانُ وهي كوامل

والثاني: أن يكون الانتهاء ببيتٍ واحد يُؤذِن بالانتهاء، ويستقلّ بالمعنى، كقول الرّندي:

إذا ما ضاقت الدنيا بحُرٍّ ... كفاهُ لَثْم كفّك والسّلامُ

أما الثالث: فيكون بأخذ الشاعر في الانتهاء بوصف القصيدة، كقول أبي تمام:

جاءَتْكَ من نَظم اللّسان قلادةٌ ... سِمْطان فيها اللؤلؤ المكنونُ
إنْسِيّةٌ وحشيّةٌ كثُرتْ بها ... حركاتُ أهلِ الأرضِ وَهْي سكونُ
أمّا المعاني فهي أبكارٌ إذا ... نُصّتْ ولكنّ القوافي عُونُ

ويتناول ابن عبد الغفور الكلاعي بالحديث قوانين الكتابة وآدابها، ويشترط في آخر الرسالة «أن يُستجاد ويُتْقَن، حتى يكون قفلاً لمحاسنها، كما أنّ أوّلها مفتاح لذلك»[2].

ولنا على بَحْثِ نقاد هذا العصر في موضوع الاستهلال والتخلُّص والانتهاء الملاحظات الآتية:

(١) الوافي في نظم القوافي: الورقة ٤٩، ٥٠.
(٢) إحكام صنعة الكلام، ص٢٤٣.

أ. لقد كان نقاد هذا العصر- كما أشرنا في ثنايا البحث- مسبوقين في حديثهم عن هذه الموضوعات، فتعريفاتهم ومعاييرهم التي اعتمدوها، نجدها عند كثير من النقاد السابقين، مثل أبي هلال العسكري، وابن رشيق وغيرهما، كما أنّ كثيراً من شواهدهم هي نفسها التي نجدها في «الصناعتين» و«العمدة»[1].

ب. إنّ حازماً القرطاجنّي قد توسّع في بحث هذه الموضوعات، وتناولها بتفصيل أكثر مما نجد عند غيره من نقاد هذا العصر، وإن تناوُله لهذه الموضوعات يكاد يكون مصدرنا الرئيس في دراستنا هذه. وحازم – كما أشرنا – يراعي حالات المستمعين والمتلقين مراعاة دقيقة قلّما نجدها عند النقاد السابقين، وبمثل هذا التفصيل والتركيز. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ تناول حازمٍ لهذه الموضوعات كان مُتكأ لعدد من النقاد الذين أتوا بعده، حيث أفادوا منه واعتمدوا عليه في كتبهم ومؤلفاتهم[2].

ج. وفي الحقيقة إن كلام حازم عن الاستهلال وحسن التخلص، ومقارنته بين القدماء والمحدثين يلقي على هذا الموضوع أضواء تاريخية، وقد كان ابن طباطبا – من قبل – قد أشار إلى أنّ حسن التخلّص مما امتاز به المحدثون دون من سبقوهم؛ «لأنهم قد سلكوا غير سبيل القدماء، ولطّفوا القول في حسن التخلص إلى المعاني التي أرادوها، ولطّفوا في صلة ما بعدها بها، فصارت غير منقطعة عنها»[3].

(١) انظر: الصناعتين، ص٤٣١- ٤٣٧، وأيضاً ٤٥١- ٤٦١. وانظر العمدة: ١/ ص١٩١- ٢١١.

(٢) نظر : الإتقان في علوم القرآن للسيوطي ، ٢/ ص٣٠٦ .

(٣) نظر: منهاج البلغاء ص٣١٠، وقابل: عيار الشعر، ص١١١ – ص١١٨.

ثانياً: الغلو والمبالغة

من صفات المعاني عند النقاد العرب، المبالغة والغلو الإغراق، وقبل أن نبين موقف النقاد الأندلسيين من هذه المصطلحات علينا أن نوضّح – بإيجاز- ما عناه النقاد العرب القدامى بهذه المصطلحات.

لقد تواردت هذه المصطلحات عند القدماء على مدلول واحد، والفضل لأبي هلال العسكري (ت: ٣٩٥هـ) في أنه قد عرّف كلاً منها بتعريف يخصه، فالمبالغة: «أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة منه على أدنى منازله وأقرب مراتبه»[١]. والغلو: «تجاوز حدّ المعنى، والارتفاع به إلى غاية لا يكاد يبلغها»[٢]. والإغراق: «تجاوز المعنى إلى حيث يمتنع وقوعه عادة»[٣].

وقد انقسم النقاد العرب – فيما يخص المبالغة والغلو والإغراق- إلى أقسام متباينة: فمنهم من يرى أن المبالغة في الشيء إلى حد الغلو خير مذهب[٤]، ومنهم من يؤثر الاعتدال[٥]، وهم على الرغم من اختلافهم في الغلو متفقون على رفضه إذا لم يَرِدْ لداعٍ فني[٦].

ومن خلال دراستنا لهذه المصطلحات عند النقاد الأندلسيين، تبيّن لنا أنهم استخدموا هذه المصطلحات (المبالغة والغلو والإغراق) بمعنى واحد، وعدّوها من عيوب المعاني. فابن خيرة المواعيني يجمعها تحت عنوان «المبالغة والإيغال والغلو والإغراق»[٧] ويقول: «وذلك كله قريب بعض من بعض»[٨]. وهم في حديثهم عن هذه المصطلحات مالوا إلى التطبيق والإكثار من الشواهد والأمثلة دون تركيز على التقسيمات والتعريفات.

---

(١) الصناعتين: ص٣٦٥.

(٢) المصدر نفسه: ص٣٥٧.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٤) قدامة بن جعفر في: نقد الشعر، ص٢٦، وأبو هلال العسكري في: الصناعتين، ص١٣٧.

(٥) القاضي الجرجاني في: الوساطة، ص٤٣٣، وابن رشيق في: العمدة، ٢/ ص٥٤.

(٦) انظر: القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ص١٧٧.

(٧) ريحان الألباب وريعان الشباب: ورقة ٥٦.

(٨) المصدر نفسه: المكان نفسه.

ويبدو أن المبالغة قد ارتبطت بشعر المديح، ذلك أن الأمثلة التي يضربها النقاد، ويمثّلون بها للمبالغة هي من شعر المديح في الغالب. فالشاعر عبد الله بن ميمون، الملقب بالعبدريّ «له غلو في الأمداح، وإفراط في الاختراع والاقتداح»[1]، وقول المعتمد في مدح أبيه السلطان عبّاد:

سُمَيْدِعٌ يَهَبُ الآلافَ مُبتدِئاً ... ويَستقِلُّ عطاياه ويَعتذِرُ
له يدٌ كلُّ جبّار يقبّلها ... لولا نداها لقلنا إنّها الحَجَرُ

يعُدُّه ابن دِحْية من باب «غلو الشعراء وإيغالهم فيما يُنمِّقون من زخارف أقوالهم»[2].

وإذا كانت المبالغة قد ارتبطت بالمديح، فإنها تتحول إلى غلو إذا أفرط الشاعر في مديحه، وتناول المعاني الدينية، وأسبغ الصفات على من لا يستحقها. ومثال ذلك ما أورده ابن بسام في «ذخيرته» من أبيات لعبد العزيز بن خيرة القرطبي، المشتهرة معرفته بالمنفتل[3]، حيث يقول في مدح ابن النغريلي الإسرائيلي:

ومَنْ يكُ موسى منهمُ ثمّ صِنْوُهُ ... فقل فيهمُ ما شئت لن تبلغ العُشرا
فكم لهم في الأرض من آيةٍ تُرى ... وكم لهمُ في الناس من نعمةٍ تُثرى
أجامعَ شَمْلَ المجدِ وهو مشتّتٌ ... ومطلقُ شخص الجود وهو من الأسرى
ولو فرقوا بين الضلالة والهدى ... لَما قبّلوا إلاّ أناملك العَشْرا
وقد فُزتُ بالدنيا ونِلْتُ بك المنى ... وأطمعُ أن ألقى بك الفوزَ في الأخرى
أدينُ بدينِ السبتِ جَهْراً لديكم ... وإنْ كنتُ في قومي أدين به سرّاً
وقد كان موسى خائفاً مترقّباً ... فقيراً وأمّنتَ المخافةَ والفقرا

ويثور ابن بسام على هذا المديح الكاذب، فيقول: «فقبّح اللهُ هذا مَكْسَباً، وأبعد من مذهبه مذهباً، تعلّق به سبباً؛ فما أدري من أي شؤون هذا المُدِلِّ بذنبه، المجترئ

(١) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص١٩٩.
(٢) المصدر نفسه: ص١٦.
(٣) من أدباء القرن الخامس الهجري، أورد له ابن بسام فصولاً من نثره ومختارات من شعره، (الذخيرة، ق١م٢ ص٧٥٤- ٧٧٠).

على ربّه، أعجبُ: أَلِتَفْضيل هذا اليهودي المأفون على الأنبياء والمرسلين، أم خَلْعُه إليه الدنيا والدين؟ حشَرَه الله تحت لوائه، ولا أدخله الجنة إلاّ بفضل اعتنائه»[1].

ولكنّ المبالغة قد توسّعت عند بعض الشعراء، وتجاوزت المديح بحيث شملت الأغراض الشعرية الأخرى، ومن أمثلة المبالغة في غير فنّ المدح قول ابن سارة الشنتريني متغزلاً:

ومُهَفْهَفٍ يختال في أبراده ... مَرَحَ الغصون اللدن تحت المارح
أبصرتُ في مرآة فكري خَدَّه ... فحكيتُ فِعْلَ جفونه بجوارحي
لا غروَ أن جَرَحَ التوسّمُ خَدّه ... فالسِّحْرُ يفعل في البعيد النازح[2]

فالمعنى في هذه الأبيات قائم على المبالغة في رقة خدّ حبيبه وشفافيته، التي تتأثر من مجرد توسّمها أو تخيّلها ومرورها في فكر العاشق، وهذا مضمون فيه إفراط وشدّة في المبالغة.

أمّا الرُّندي فإنّه يعُدّ المبالغة في أقسام البديع، ويخصها بالباب الثالث والعشرين من كتابه «الوافي في نظم القوافي»، ويقسمها ثلاثة أقسام، هي:

الإبهام والإعياء، والتبليغ[3]، ويمثل بأبيات شعرية لكل قسم من هذه الأقسام:
فمن **الإبهام** – عنده- قول أبي الطمحانِ القيني[4]:

وإنّي من القوم الذين هُـم هُـم ... إذا ماتَ منهم سيّدٌ قام صاحِبُه
أضاءَتْ لهم أحسابُهم ووجوهُهم ... دُجى اللّيلِ حتى نَظّمَ الجِزْعَ ثاقِبه

أمّا **الإعياء** فهو «أن يُبلغَ في الوصف الحال التي يَقِلُّ وجودُه فيها»[5]، كقول ابن خفاجة:

لو شِئتُ طُلْتُ به الثريّا ... ونثرتُ عقد كواكبِ الجوزاء

والتبليغ: «هو زيادة على القدر الكافي في المقصود يكون المعنى به أبلغ»[6].

(١) انظر الأبيات والتعقيب عليها في: الذخيرة ق١م٢ ص٧٦٥.
(٢) انظر الأبيات في: قلائد العقيان، ص٢٧٢.
(٣) الوافي في نظم القوافي: ورقة ٦٧.
(٤) هو حنظلة بن الشرقي، مات سنة ١٠ قبل الهجرة، (انظر ترجمته في: الأغاني ٢/ ص٥٥).
(٥) الوافي في نظم القوافي: ورقة ٦٧.
(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

ومثاله قول الخنساء:

وإنّ صخراً لتائمُّ الهداةُ به كأنه عَلَمٌ في رأسِهِ نار

«فالتشبيه بالعَلَم كافٍ، ولكنّه في رأسه النار أبلغ»[1].

ويجعل ابن السَّراج الباب التاسع والعشرين من أبواب البديع في المبالغة، والباب الثلاثين في الإيغال، والباب الحادي والثلاثين في الغلو، وهو في هذه الأبواب لا يأتي بجديد، وإنّما ينقل عن الحاتمي في «حلية المحاضرة» حيناً، وعن ابن رشيق في «العمدة» حيناً آخر[2].

ولا نجد أحداً من نقّاد هذا العصر يتوسّع توسّع حازم ويفيض إفاضته في تناول قضية المبالغة في المعاني، فهو يفرد لهذه القضية منهجاً (فصلاً) خاصاً، بعنوان «صحة المعاني وسلامتها من الإفراط في المبالغة»[3]. وتناول حازم في هذا الفصل مقياس صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة الواقعة بالإفراط في المبالغة. فلا يخلو الشيء الموصوف من أن يوصف بصفاته الواجبة، أو الممكنة، أو الممتنعة، أو المستحيلة، والوصف بالمستحيل، عنده، أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة[4].

ويُفَرِّق حازم بين المستحيل والممتنع فيقول: «المستحيل هو الذي لا يمكن وقوعه ولا تصوّره، مثل أن يكون الشيء طالعاً نازلاً في حال، والممتنع هو الذي يُتَصوّر وإنْ لم يقع كتركيب عضو من حيوان على جسد من حيوان آخر»[5]. وعنده أن الذي يُستساغ ويُؤثر هو ما كان واجب الوقوع، أو ممكناً. وهو يساير علماء البلاغة ويوافقهم على أنّ ما أَدّى إلى الإحالة قبيح، ولكنه يستدرك قائلاً: «وقد يستساغ الوصف بما يُؤدّي إلى الإحالة حيث يقصد التهكم بالشيء أو الزراية عليه والإضحاك به، كقول الطرماح:

ولو أنّ برغوثاً على ظَهْرِ قَمْلَةٍ يَكِرُّ على صَفَّيْ تميمٍ لَوَلّت»[6]

(١) الوافي في نظم القوافي: ورقة ٦٧.
(٢) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ص٤٤٧ نقلاً عن مخطوطة الإسكوريال.
(٣) انظر: منهاج البلغاء: ص١٣٣- ١٣٦.
(٤) المصدر نفسه: ص١٣٣.
(٥) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٦) المصدر نفسه: ص١٣٤.

ومما تجدر الإشارة إليه أن بيت الطرماح هذا تناوله النقاد قبل حازم، فعدّه ابن طباطبا من الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها، وعنه نقل المرزباني في كتابه «الموشح».[1] ولكن حازماً، وإن استساغ الإحالة في المواقف التي ذكرها، فإنه يأخذ على العلماء الذين يستحسنون من المبالغة ما خرج عن حَدِّ الحقيقة إلى حيّز الاستحالة، ويصفهم بأنهم ممن لا تحقيق عندهم في هذه الصناعة (صناعة البلاغة)، ولا بصيرة لهم بها[2].

ويتناول حازم قضية المبالغة والإغراق في نقده التطبيقي، فيشير إلى أنّ كثيراً من النقاد قد أخطأوا وغلطوا في أحكامهم؛ عندما رفضوا أبياتاً فيها مبالغات، وعلّل لأحكامهم بأنهم لم يدركوا الفرق بين الوصف الذي لا يخرج عن حد الإمكان، وإن لم يثبت وقوعه، وبين الخارج إلى حيّز الاستحالة. ويمثل للأبيات التي خفيت عليهم فظنّوا أنّها من الممتنعة أو المستحيلة بقول المتنبي يذكر رسول صاحب الروم:

وأنّى اهتدى هذا الرسولُ بأرضِهِ ... وما سكنتْ مُذْ سِرْتَ فيها القساطلُ
ومن أيّ ماءٍ كان يسقي جواده ... ولم تصفُ من مَزْجِ الدماءِ المناهلُ[3]

ويبدو أن حازماً كان معجباً بالمبالغة في بيتي المتنبي، حيث اعتبر المبالغة فيهما مستساغة مقبولة، لأنّه يمكن أن تُتصور لها حقيقة، وإن لم تكن واقعة، إذ كانت كثرة الجيوش لا حدّ لها. ولذا وضّح المقصود بالبيت الأول بقوله: فجائز أن يغزو أرض الروم من الجيوش ما يُصَيِّر حَزْنها سهلاً، وصخرها رهجاً، وترابها إهباً، فيثور نقعها بأقل حركة أو نفس فلا تسكن القساطل فيها مدة. ويسترسل لتوضيح المقصود بالبيت الثاني بقوله: «وكذلك سفك الدماء ليس له حد يُنْتهى إليه، ومتى قدّرت الزيادة في مقدار منه أمكنت، فجائز في حق ممدوحه أن يريق من دماء أعدائه ما تُكَدّر منه المياه مدة، فأراد المبالغة في ما أراق هذا الممدوح من دماء الروم فجعله بالغاً إلى ذلك المقدار»[4].

---

(١) انظر: عيار الشعر، ص٤٦، والموشح: ص٢٢١.

(٢) انظر: منهاج البلغاء: ص١٣٤.

(٣) البيتان في: منهاج البلغاء، ص١٣٥، وفي الوساطة: ص١١٤. والقساطل: جمع قسطل وهو الغبار الذي تثيره الخيل بحوافرها.

(٤) منهاج البلغاء: ص١٣٦.

وفي رأينا: إنَّ المبالغة بأنواعها ينبغي ألاّ تُرفض جملة، وإنّما ينبغي أن يترك ذلك لما يقتضيه الموقفُ وتُحَتِّمه الأغراض، ففي بيتي المتنبي – اللذين استوقفا حازماً- تصوير أعان الشاعر في الوصول إلى غرضه من وصف ممدوحه وجيشه بالشجاعة والقوّة والبلوغ فيه أعلى منازله. وإذا كان المتنبي قد بالغ في بيتيه، فإن زهيراً من قبل قد سبق إلى مثل هذه المبالغة حيث قال:

لَوْ كانَ يقعدُ فوقَ الشّمسِ مِنْ كرمٍ قومٌ بأوّلهم أو مَجْدِهِم قَعَدوا

وإذا كان حازم قد قبل مبالغة المتنبي وعدّها من «المبالغات التي يمكن أن يتصور لها حقيقة، وأن تُصرف إلى جهة الإمكان، وإن كان يندر وقوع ذلك»[1] فإن ابن رشيق، من قبل، رأى أن زهيراً في بيته «قد بلغ ما أراد من الإفراط، وبنى كلامه على صحة»[2]. وإلى مثل هذا كان قد ذهب قدامة بن جعفر[3].

وإذا كنّا نوافق نقادنا على ما ذهبوا إليه في بيت زهير وبيتي المتنبي فإننا نرفض ونردّ قول المنفتل في أبياته التي ذكرناها، والتي رفضها ابن بسّام من قبل[4]، كما أننا نرفض ونرد قول أبي نواس:

وأخَفْتَ أهْلَ الشِّركِ حتى أنه لَتخافُكَ النُّطَفُ التي لم تخلق[5]

فأبو نواس والمنفتل لم يصدرا عن شعور صادق، ولم يُبْرزا انفعالاً حقيقياً أَحَسّا به، وإنّما أتيا بكلامهما ليُبهر ويدهش، ولذا فإننا نعتبر هذه الأبيات وأمثالها من الغلو المردود.

ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ حازماً القرطاجنّي كان واضح الرؤية في تناوُله لقضية المبالغة في الشعر، ووضوحه يعود إلى أنه قد تَوَسّع في هذا الموضوع مما مكّنه من التعبير عن آرائه بجلاء، كما أنه، كما ذكر، أفاد من دراسات السابقين وآرائهم في هذا الصدد من أمثال قدامة بن جعفر، وابن سنان الخفاجي، وغيرهما من النقاد ممن سمّاهم «العلماء بصناعة البلاغة» حيناً، و«البصراء بصناعة البلاغة» حيناً آخر[6]. وقد

(١) منهاج البلغاء: ص١٣٥.
(٢) العمدة: ٢/ ٦١.
(٣) انظر: نقد الشعر، ص٣٤٣.
(٤) الذخيرة: ق١م٢ ص٧٦٥، وانظر ص٢٠٤ من دراستنا هذه.
(٥) عدّ ابن طباطبا هذا البيت في الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها، وإلى مثل ذلك ذهب المرزباني، انظر: عيار الشعر، ص٤٨، والموشح: ص٢٤٦.
(٦) انظر: منهاج البلغاء: ص١٣٣- ١٣٦.

يكون موقفه من مسألة الصدق والكذب في الشعر من أسباب وضوح الرؤية لديه «لأن صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب، إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل، وإن كان الممتنع فيها أيضاً في حسن الموقع من النفوس»[1].

والنقاد الأندلسيون، في هذا العصر، يلتقون في كرههم للغلو الذي يصل إلى حد الإحالة مع هوراس الذي يقول: «فَلْتكُنْ القصص التي أريد بها الإمتاع قريبةً من الواقع قَدْرَ المستطاع»[2]، ومن شعاراته التي كان يرددها: «إني لأَبغض كل ما تجاوز حدّ التصور، والتفكير الحكيم هو أسّ الكتابة وينبوعها»[3]. وهو ينصح الفنّان بأن يتَّخِذَ من الحياة وعاداتها أُنموذَجه الذي يحتذي به، ويصوغ منه صُوَراً حيّة ناطقة[4].

(١) منهاج البلغاء: ص١٣٦.
(٢) هوراس: فن الشعر، ص٨٨.
(٣) المصدر السابق: ص٨٦.
(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.

ثالثاً: التعقيد والغموض

من مقاييس جودة الشعر عند النّقاد العرب وضوح معناه. فقد جعل هؤلاء النقاد – على اختلاف عصورهم- وضوح العبارة شرطاً لجودتها؛ لأن الكلام إذا وضح استطاع أن يصل إلى المتلقي، ويُحْدِثُ فيه الأثر المطلوب. أمّا التعقيد والغموض فإنهما ينقصان من قيمة الشعر، ويحطانّ من شأنه، والاتجاه العام للنقاد العرب أنّهم يذّمون التعقيد، وقد أكدّ هذا الاتجاه بشر بن المعتمر(ت : ٢١٠هـ) في صحيفته المشهورة، إذ يقول: «إيّاك والتوعُّر، فإن التوعُّر يُسْلِمُك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويَشِينُ ألفاظك»[١].

ولكنّ النقاد العرب، وإنْ آمنوا بالوضوح، ودعوا إليه، فإنّهم لا يعنون بالوضوح الإسفاف والابتذال، ولم يقصدوا استعمال العبارات التي يفهمها كلّ الناس بمجرد سماعهم لها، فهم يؤمنون بوجوب وجود قدر من الغموض في الأثر الفني، يثير التأمل ويجعل المتلقي يشارك في عملية الكشف، شريطة ألاّ يصل هذا الغموض إلى الحد الذي يصبح فيه العمل الأدبي مجموعة رموز ومعرضاً للألغاز والطلاسم. ويؤكد هذا الاتجاه أبو هلال العسكري الذي يرى أنّ «ما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً فهو من جملة الرديء»[٢]. ويذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أنّه «من المركوز في الطّبْع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزيّة أوْلى، فكأن موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنّ وأشغف»[٣].

وقد فرّق النقاد بين الغموض الفني المحمود وبين التعقيد، وهو مذموم معيب، فعبد القاهر الجرجاني يقرّر أن الأدب الجيد هو الذي «يتجلّى لك بعد أن يُحْوِجَك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، والهِمَّة في طلبه... وأمّا التعقيد فإنه يتعبك، ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك»[٤].

وكان وضوح المعاني وغموضها من الموضوعات التي عُني بها النقاد الأندلسيون، وأشاروا إليها في تأصيلهم للمعاني «فقول ابن حصن الإشبيلي:

---

(١) البيان والتبيين: ١/ ص٩٥، وانظر: العمدة، ١/ ص٢١٣.

(٢) الصناعتين: ص٦٤.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨) ص١٢٦.

(٤) أسرار البلاغة(ط. المنار ١٣٧٢هـ) ص٣٠.

فقلتُ صِلي قد ضِقْتُ ذرْعاً بهجركم فقالتْ صهٍ قد ضِقْت ذرعاً بدُمْلُج

معنى مشهور، وهو في شعرهم كثير، إلا أنّه غوّره وأبعده، وأوعر لفظه وعقّدَه، والذي إليه أشار، وحوالِيه دار قول أبي تمام:

يعيّرني أنْ ضِقْـت ذرْعـاً ببيْـنِه ويجزعُ أنْ ضاقتْ عليه خلاخِلُه»[1]

وابن بسام الشنتريني من أنصار الوضوح في الشعر؛ ولذا فإنه – كما أشرنا- يثور على الاستعارات البعيدة، ويأخذ على الشعراء العلماء من أمثال خلف الأحمر وقطرب وسيبويه والفراء، وغيرهم تكلّفهم وإكثارهم من الغريب[2]، وهاهو يمتدح شعر عبد الوهاب بن نصر المالكي؛ «لأن معانيه أجلى من الصبح»[3].

وانتصاراً من ابن خيرة المواعيني للوضوح فقد دعا الأديب إلى تجنُّب المعاظلة، وأن يضع الألفاظ في مواضعها دون تقديم وتأخير يؤديان إلى فساد الكلام أو اضطراب الإعراب. ولكنه في الوقت نفسه يرى أنّ الغموض قد يقصد به تحريك الذهن وإثارته، فيقول متسائلاً:«ولا أدري فائدة لغامض المعاني والألفاظ، إلاّ لمعنى سَبْر أفهام الناس، أو أن يدل الشاعر على اتساع مواده، واحتفال حفظه لكلام العرب ولغاتها: شهيرها وغريبها».[4]

أمّا ابن عبد الغفور الكلاعي فإنّه من أنصار الوضوح والبيان والبسط، ولكنّه يرى أنّ استبهام المعنى، وتعقيد اللفظ قد يُتعَمَّد، إذا قُصِد به امتحان الخواطر وانتهاء البصائر[5].

وابن سعيد الأندلسي، وإن ذمّ الغموض الذي يحدث بسبب غرابة بعض الألفاظ، أو بسبب التواء العبارة، فإنه دعا إلى طرافة المعاني وجِدّتها، تلك المعاني التي تُحَرِّك الذهن وتثيره. وقد اهتم في كتابه «المرقصات والمطربات» بالمعاني المولّدة المخترعة التي تقوم على الغوص وكثرة التخييل، وأورد في كتابه «رايات المبرزين» الأشعار التي تشتمل على معانٍ غريبة، ولذلك لم يذكر بعض أعلام الشعراء؛ لأنه لم يجد لهم من المعاني الغريبة ما يشفع لهم في إثبات أسمائهم في كتابه[6].

(١)الذخيرة: ق٢م١ ص١٧٠.

(٢)المصدر نفسه: ق١م٢ ص٨٢٤- ٨٢٦.

(٣)المصدر نفسه: ق٤م٢ ص٥١٥.

(٤)الريحان والريعان: ورقة ٤٩.

(٥)انظر: إحكام صنعة الكلام، ص٢٢٥.

(٦) رايات المبرزين: ص٦٢.

وصاحب «منهاج البلغاء» أفاض في حديثه عن المعاني[1]، وتفرّع عن الحديث في المعنى، عنده، حديثه عن الغموض والوضوح في الشعر، وهو في جملة موقفة يميل إلى الوضوح، ويقرّر «أنّ الأصل في المعاني هو الإبانة عن مفهومها، إلاّ أنه قد يُقْصَدُ في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها. وكذلك أيضاً قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين: إحداهما واضحة الدلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد»[2].

والغموض، عند حازم، على ثلاثة أنواع[3]:

النوع الأول: غموض ناجم عن طبيعة المعنى، كأن يكون المعنى في نفسه دقيقاً، أو أن يحتاج في فهمه إلى مقدّمات إذا تصُوِّرتْ بُني ذلك المعنى عليها، وإذا لم تكن تلك المقدمات حصلت للمخاطب، فلا يقع له فهم المعنى عليه، أو أن يكون المعنى مضمّناً إشارة إلى مَثَل أو بيت أو كلام سلف على وجه الإجمال يجعل بعض ذلك المَثَل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى.

والنوع الثاني: غموض يرجع إلى الألفاظ والعبارات، فمن ذلك أن يكون اللفظ حوشيّاً، أو غريباً، أو مشتركاً، ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوباً، أو أنْ تُفرط العبارة في الطول، فيتراخى بعض أجزائها عما يستند إليه وما هو منه بسبب، ومن ذلك فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف.

أمّا النوع الثالث: فهو الغموض الذي يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً.

وانتصاراً من حازم للوضوح في الشعر فإنّه، وبعد أن رصد عوامل الغموض وأسبابه، يذكر للشاعر حيلاً يستطيع أن يخفّف بها من درجة الإغماض والاشتكال في شعره. فإذا كان المعنى دقيقاً وجب على الشاعر أن يعبّر عنه بأبسط عبارة، أو أن يقرن به ما يوضحه، «ويجب أيضاً على الشاعر فيما لم يمكنه أن يبين عنه حقّ الإبانة أن يقرن ذلك المعنى بما يناسبه، ويقرب منه من المعاني الجليّة؛ ليكون في ذلك دليل على ما

(١) انظر تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء، ص١٣٧- ١٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ص١٧٢.

(٣) تفصيل هذه الأنواع في: منهاج البلغاء، ص ١٧٢- ١٧٥.

انْبَهَم من ذلك المعنى، إذ قد يُستدل على المعنى بما يجاوره من المعاني، وينبّه بعضها على بعض»[1]. وأمّا إذا كان الغموض يرجع إلى اللفظ كأن يكون حوشياً أو غريباً «فالواجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما توغل في الحوشية والغرابة ما استطاع حتى تكون دلالته على المعاني واضحة وعبارته مستعذبة. ومتى لزّه إلى شيء من ذلك اضطرارٌ وأمكنه أن يقرن باللفظة ما يُهتدى به إلى معناها من غير أن يكون ذلك حشواً كان الأمر في ذلك أشبه»[2].

وإذا كان الغموض بسبب استخدام لفظة، أو ألفاظ مشتركة تدل على معنيين أو أكثر «فيجب للناظم أن ينوط باللفظة أو الألفاظ التي بهذه الصفة من القرائن ما يُخلّص معناها إلى المفهوم الذي قصده، حتى يكون المعنى مستبيناً»[3].

وأمّا الغموض الذي يحدث بسبب التقديم والتأخير فيمثّل له بقول الفرزدق.

وما مِثله في الناسِ إلاّ مُمَلّكـاً أبو أمّه حيّ أبوه يقاربـه

«يريد وما مِثْلُه في الناس حي يقاربه إلاّ مملكاً أبو أمّه أبوه، يعني بالمملّك هشاماً والممدوح خاله فأبوه أبو أمه، فقد أساء العبارة عمّا أراد. وكان همّام بن غالب الفرزدق يكثر من هذا النوع، كأنه كان يقصده»[4].

وفي إطار انتصاره للوضوح فإنّ صاحب «منهاج البلغاء» ينصح الشاعر أن يبتعد عن استخدام العبارات المتعلقة بصنائع أهل المهن، والعبارات الدالة على المعاني العلمية؛ لأن «المعاني التي يتوقف فهمها على المعرفة بصناعة ما لا يحسن إيرادها في الشعر، إذا وجد عنها مندوحة... وأمّا المعاني أو العبارات المتعلقة بصنائع أهل المهن فينبغي ألاّ يستعمل شيء منها؛ لأن استعمالها في الشعر أشدّ قبحاً من استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة»[5].

---

(١) منهاج البلغاء: ص١٧٨.

(٢) منهاج البلغاء: ص١٨٥.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٤) المصدر نفسه: ص١٨٧.

(٥) المصدر نفسه: ص١٨٨.

وهذا لا يعني أنّ حازماً يحظر استخدام الألفاظ الخاصة بالعلوم أو الصنائع في الشعر، وإنّما هو ينهى عن استخدامها «إذا كان الغرض مبنيّاً على ما هو خارج عن تلك العلوم والصنائع، فأمّا إذا كان غرض الشعر مبنياً على وصف أشياء علمية أو صناعية فإنّ إيراد تلك المعاني والعبارات غير معيب في ذلك الغرض»[1].

ويضرب حازم أمثلة على أبيات الشعر المعيبة المبنيّة على المعاني الكلامية والنحوية، منها قول أبي العلاء المعري:

ثلاثٍ تفرّى عن فِراقٍ ثلاثُه ... مآقٍ، وتكسيرُ الصحائح في الجمعِ

وقول أبي تمام في ما يرجع إلى صناعة النحو:

خَرقاءُ يلعبُ بالعقول حَبابُها ... كَتَلاعُبِ الأفعالِ بالأسماءِ[2]

ويزيد حازم الأمر وضوحاً، فيقول: «فكل ما انتسب إلى صناعة من الصنائع، انتساب ما ذكر من حيث هو معنى راجع إليها أو عبارة مستعملة فيها، فليس يحسن استعماله في الشعر، إذ الواجب أن يُقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألاّ يخلط فن بفن بل يستعمل في كل صناعة ما يخصّها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها»[3].

ومن أجل تحقق الوضوح في الأسلوب تحدَّث النقاد الأندلسيون عمّا ينبغي توافره في المفردات والتراكيب من شروط تحقّق وضوحه، وتبعده عمّا يؤدي إلى التعقيد. وقد تناول النّقاد السابقون ذلك وأشاروا إليه، ولكنّ حازماً القِرطاجنّي عمّق هذه الدراسة ووسّع من دائرتها عندما تطلّب الوضوح في الألفاظ والتراكيب والأساليب.

وينبغي أن نشير في هذا الصدد إلى أنّ نقاد هذه الحقبة بعامة، وحازماً القرطاجني بخاصة، يلتقون في استحسان الغموض الناجم عن طرافة المعاني واختراعها، مع النقاد المعاصرين، الذين يرون أنّ «الإيحاء ميّزة الفنون جميعاً، وأنّها تثير الحلم، وتترك لمتذوقها مجال التفكير والاستنتاج»[4]. فيرى بلا كمور[5] أنّ الغموض في الشعر هو

(١) منهاج البلغاء: ص١٩٠.

(٢) لمزيد من الأمثلة، انظر: منهاج البلغاء ص١٩١.

(٣) المصدر نفسه: ص١٩٢.

(٤) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢، ص٩٧.

(٥) كاتب روائي إنجليزي(١٨٢٥- ١٩٠٠م).

سرّ تأثيره شريطة أن يكون غموضاً محدّداً منضبطاً[١]. ويفرّق وليم إمبسون[٢] بين الغموض الجيّد، والغموض الرديء بقوله: «يكون الغموض محترماً ما دام يسند لطافة الفكرة او اكتنازها، ثم هو لا يستحق الاحترام إن كان وليد ضعفٍ أو ضحالة في الفكر، ويُبهم الأمر دون داع»[٣]. وكان ارسطو، من قبل، قد قرّر أن العبارة الأدبية تسمو حين يكون فيها شيء من الغرابة، والبعد عن الطريق المألوفة، بشرط ألا تُغرق في هذه الغرابة، حتى لا تكون لغزاً أو رطانة أعجميّة»[٤]. و«خواص الناس يجدون لذّة من وصولهم إلى المعنى المراد بشيء من التأمل، حتى يسمو الأسلوب فوق مستوى العامة، ومستوى الابتذال[٥]».

وحازم، وهو متأثر بآراء أرسطو، يُرجع تأثُّر الناس بالخيال إلى عامل الغرابة والألفة، فما كان الخيال فيه غريباً غير مُتداول بين الناس كان ميل النفوس إليه أكثر، وانفعالها به أشد، «فالتشبيه المتداول بين الناس أقل تأثيراً في النفوس؛ لأنها أنست بالمعتاد فربّما قلّ تأثيرها له... أمّا التشبيه الذي يُقال فيه إنّه مُخترع فهذا أشد تحريكاً للنفوس؛ لأن غير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط»[٦].

وقضيّة الوضوح والغموض من القضايا التي شغلت النقد الحديث، وتباينت فيها المذاهب الأدبية، فمنها من يسرف في الغموض كالمذهب الرمزي، الذي يقوم على الإبهام، ومهمة الشاعر – عند أنصار هذا المذهبُ – أن يوحي ويثير لا أن يخبر، وأن يخلق الجوَّ لا أن يسمّي أشياء[٧]. في حين نجد أنصار المذهب البرناسي يسرفون في الكشف والإيضاح[٨].

وفي رأينا: إنّ خير مذهب هو التوسط الذي يرتفع به الكلام عن مرتبة الإسفاف والابتذال، ويهبط عن المرتبة التي يتعقد بها الكلام ويتعذّر إدراكه إلاّ بعد جهد كبير.

---

(١) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة الدكتور إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ج٢/ ص٣٠.

(٢) من النقاد الإنجليز المعدودين في القرن العشرين.

(٣) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ٢/ ص٥٦.

(٤) بدوي طبانة: النقد الأدبي عند اليونان، ١٣٦.

(٥) المرجع نفسه: ص٢٠١.

(٦) منهاج البلغاء: ص٩٦.

(٧) د. محمود السمرة: مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت (؟)، ص٢٥.

(٨) المرجع نفسه: ص٦٤، ولمزيد من التفصيل، أنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٤١٦ وما بعدها.

رابعاً: الشعر والفلسفة

يؤكد لنا تاريخ الأدب، أنّ العرب قد فصلوا بين الشعر والفلسفة، وذلك عندما قرنوا الشعر، والأدب عامة، بالسحر والكهانة والجنون[١].

والفصل بين الشعر والفلسفة هو ما عليه النقاد العرب: فابن رشيق يرى أنّ «الفلسفة وجرّ الأخبار باب آخر غير الشعر، فإن وقع فيه شيء منهما فبِقَدْر، ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة»[٢]، والمتنبي نفسه أدرك الفرق بين الشعر والفلسفة حين سئل عن نفسه وعن أبي تمام والبحتري، فقال: «أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري»[٣]، وجعل الثعالبي (ت: ٤٢٩هـ) الخروج عن طريق الشعر إلى الفلسفة عنواناً في كتابه «يتيمة الدهر» عند حديثه عن المتنبي[٤].

لقد أشرنا في تمهيدنا لهذا البحث إلى ازدهار النشاط الفلسفي ونضجه في الأندلس، في هذا العصر الذي ندرسه، حيث نبغ فيه أعلام كبار قدّموا للفكر الإسلامي الفلسفي آثاراً ضخمة عن طريق التأليف والترجمة كابن باجة وابن طفيل وابن رشد، وكان من بين هؤلاء الفلاسفة من ينظم الشعر. ولكننا نجد من الباحثين من يذهب إلى أنّ المقطوعات والقصائد الأندلسية التي تَنْضَمُّ إلى الشعر الفلسفي قليلة، وحتى شعر الحكمة والتأمل خلال عصر المرابطين والموحدين يتصف بالسطحية، على الرغم من الحركة الفكرية التي شاعت في هذا العصر[٥].

وإذا كنّا نوافق هؤلاء الباحثين على قلة الشعر الفلسفي الأندلسي، مقارنة بالشعر الفلسفي في المشرق، فإننا لا نوافق الدكتور جودت الركابي في قوله: «ولقد ظلت معاني الشعر الأندلسي سطحية، ليس فيها إكثار من الحِكَم وطرق المعاني

---

(١) القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ص١٧٢.

(٢) العمدة: ١/ ص ١٢٨.

(٣) البديعي، يوسف: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣، ص١٧٨.

(٤) الثعالبي: يتيمة الدهر ١/ ص١٨٨.

(٥) من هؤلاء الباحثين:

مصطفى عوض الكريم: الأدب الأندلسي في عهد المرابطين، ص١٤٢ وما بعدها.

جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص٥٩ وما بعدها.

الفلسفية، وذلك لعدم إقبال الشعراء والأدباء على الفلسفة العقلية، وَلانْصِرافِهم إلى اللهو والحياة السهلة»[1]، كما أننا لا نوافق الدكتور شوقي ضيف في قوله: «إنَّ الأندلس لم تعرف التفكير العميق الدقيق، أو على الأقل لم يعرفه شعراؤها، ولذلك استمروا عند المحاكاة والتقليد، ولعلّه من أجل ذلك لا تجد عندهم كتاباً يعرض لشاعر بتحليل فنه وبيان منهجه، وأنت أيضاً قلّما وجدت عندهم شاعراً متفلسفاً يتخذ له منهجاً واضحاً في عمله»[2].

ويبدو لنا أن هذه الآراء وأمثالها متأثرة بآراء المستشرقين فهاهو غارسيا غومس يقول: «إنّ الشعر الأندلسي عامة – فيما خلا بضع شواذ – فقير جداً من الناحية الذهنية التفكيرية. ومن دلائل ذلك أن الناحية التي تأثروا بها من المتنبي كانت ناحية البراعة لا ناحية التفكير»[3]. ويقول بلنثيا: «تجد هذا الشعر مرتبطاً في الغالب أشد الارتباط بحياة الشاعر نفسه، فهو صادر عن وحي إحساس اللحظة التي قيل فيها، وهو إنّما كان يُرْسَلُ ارتجالاً على المألوف من صُوَر الشعر السامي القديم»[4].

وما من باحث يستطيع القول: إنّ أشعار الأندلسيين امتلأت بالحكم، كما امتلأت أشعار بعض الشعراء العباسيين الذين اتصلوا بالثقافات الأجنبية، وبخاصة من قلّدهم الأندلسيون من أمثال المتنبي وأبي العلاء المعري، ولكن هذا لا ينفي وجود شعراء أندلسيين أخضعوا الشعر للفكرة الفلسفية، ومنهم في فترة دراستنا: أبو طالب عبد الجبار[5]، الذي كان «راسخ القدم في مطالعة أنواع العلم، وكان يُعْرَفُ بالمتنبي[6]»، وله أرجوزة في التاريخ «تدل بوضوح على تعمقّه في الثقافات الكلامية والفلسفية والإسلامية[7]».

---

(١) في الأدب الأندلسي: ص٥٩.

(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ص٤٥٥. وإلى مثل هذا ذهب الدكتور مصطفى عوض الكريم في كتابه: الأدب الأندلسي في عهد المرابطين، ص١٤٣.

(٣) غارسيا غومس: الشعر الأندلسي، ص٢٥.

(٤) بالنثيا، آنخل: تاريخ الفكر الأندلسي، نقله عن الإسبانية حسين مؤنس، نشر مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، ١٩٩٥م، ص٤٩.

(٥) ترجم له ابن بسام في: الذخيرة ق١م٢ ص ٩١٦- ٩٤٤، وابن سعيد في: المغرب ٢/ ص٣٧١.

(٦) الذخيرة: ق١م٢ ص٩١٦.

(٧) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي(عصر الدول والإمارات في الأندلس) ص٢٤٩.

وفي رأينا أن العمق والأصالة قد يتوافران في الشعر نتيجة للتجارب والخبرات الذاتية دون أي ثقافة فلسفية، وليس بالضرورة أن يكون الشعر الفلسفي أَجْوَدَ وأعمق من الشعر غير الفلسفي، فقد تكون الجودة والأصالة في الشعر نتيجة صدق التجربة، وسعة الخيال، وروعة الأسلوب. يضاف إلى ذلك أنّنا لو قَصَرنا الجودةَ والعمق على الشعر الفلسفي فقط، فهذا يعني أنّ الشعر العربي العميق الأصيل سيكون نادراً على مدى عصور الأدب العربي، وأنّ الشعراء الذين يتصف شعرهم بالأصالة سيكونون معدودين.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنَّ لنقاد هذا العصر دوراً بارزاً في تجنُّب الشعر المعاني الفلسفية، والنظرات التأملية العميقة. فابن بسام في كتابه «الذخيرة» ينتقص من تناول الشعراء آراء ومعاني الفلاسفة في شعرهم، ويَعُدُّ ذلك هذياناً وبدعة لجأ إليها الشعراء المحدثون لعجزهم وقصورهم عن الفصاحة واللحاق بذوي البيان من القدماء، فقد أورد أبياتاً فلسفية لأبي عامر الشنتريني، منها:

يا لَقومي دَفَنوني ومَضَوا ... وبَنَوْا في الطين فوقي ما بَنَوْا
لَيْتَ شعري إذ رأوني ميّتاً ... وبَكَوني أيَّ جُزأيَّ بكَوْا
أنَعَوْا جسمي فقد صار إلى ... مركز التعفين أم نفسي نَعَوْا
كيف يَنعَوْن نفوساً لم تزلْ ... قائماتٍ بحضيض وبجوّ
ما أراهم نَدَبوا فِيَّ سِوى ... فُرقةَ التأليف إن كانوا دَرَوْا

وعقّب عليها بقوله: «وهذا معنى فلسفي، قلّما عرّج عليه عربي، وإنّما فزع إليه المحدثون من الشعراء، حين ضاق عنهم منهج الصواب، وعدموا رونق كلام الأعراب، فاستراحوا إلى هذا الهذيان استراحة الجبان إلى تنقُّص أقرانه، واستجارة سيفه وَسِنانِه»[1].

وابن بسام يظهر سُخْطَه على الآراء الفلسفية، وبخاصة إذا اقترنت بنزعة إلحادية، ولذا فإنّ السُّمَيْسر في قوله:

(١) الذخيرة: ق٢ م١ ص٤٧٩-٤٨٠.

مَنْ كان مخلوقاً من الأرض إذ ... رُكّبَ لَمْ يطلُعْ على السِّرّ
حتى تُرى الجثّةُ مطروحةً ... والنفس في عالمها تسري
هذا على مذهبنا ثُمّ قَدْ ... قيلتْ مقالاتٌ ولا أدري
لقد نَشَبْنا في الحياة التي ... تورِدُنا في ظُلمةِ القبرِ
يا ليتنا لم نكُ من آدمٍ ... أورطنا في شَبَه الأسرِ
إنْ كان قد أخرَجَه ذَنْبُه ... فما لنا نُشرِكُ في الأمرِ؟!

«أخذ الغلو بالتقليد، ونادى الحكمة من مكان بعيد، صرّح عن عمى بصيرته، ونشر مطويّ سريرته، في غير معنى بديع، ولا لفظ مطبوع، ولعلّه أراد أن يتّبع أبا العلاء، فيما كان ينظمه من سخيف الآراء، ويا بُعد ما بين النجوم والحصباء، وَهَبْه ساواهُ في قصر باعه، وضيق ذراعه، أين هو من حسن إبداعه، ولطفِ اختراعه؟»[1].

وقد حاول أحَد دارسي كتاب «الذخيرة» أن يُرجِع موقف ابن بسام النقدي من الاتجاه الفلسفي في الشعر إلى سببين[2].

الأول: هو أن النظرة الأندلسية في هذا العصر ظلّت قائمة على التشكّك في الفلسفة، والتنكّر لها، وبخاصة أن التيار الديني في عصر المرابطين وقف في وجه اتجاه الفلسفة.

والسبب الثاني: يعتمد على ثقافة ابن بسام، ذات الأصول المشرقية، فقد كان الاتجاه المعارض للفلسفة في الشعر في مبتدئه مشرقياً.

ويتّضح لنا مما ذكره ابن بسّام، أنّه في موقفه المعارض للاتجاه الفلسفي في الشعر متأثر ببعض النقاد المشارقة، ممن وقفوا مثل هذا الموقف، فيقول: «وقد قال بعض أهل النقد: إنه عجيب في الشعر والنثر أن يأتي الشاعر أو الكاتب، بكلام الأطباء، أو بألفاظ الفلاسفة القدماء، وإني لأعجب من أبي الطيب، على سعة نفسه، وذكاء قبسه، فإنه أطال قرع هذا الباب، والتَّمرُّس بهذه الأسباب، وكذلك المعري: كثر به انتزاعه، وطال إليه ايضاعه، حتى قال فيه أعداؤه وأشياعه، وحسبك من شر سماعه، وإلى الله مآله، وعليه سؤاله»[3]. ولَعلَّ ابن بسام في قوله: «بعض أهل النقد» يُلْمح إلى

(١)انظر الأبيات وتعقيب ابن بسام عليها في: الذخيرة ق١م٢ ص٨٩٠.
(٢)حسين خريوش: ابن بسام وكتاب الذخيرة، ص٢٣٢.
(٣)الذخيرة: ق٢ م١ ص٤٨٠.

الآمدي الذي قال – من قبل – : «وإذا كانت طريقة الشاعر هذه الطريقة، أي طريقة الفلسفة، وكانت عبارته مقصّرة عنها، ولسانه غير مدرك لها، حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان، أو حكمة الهند، أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة، ونهج مضطرب، – وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر–، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة، ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سمّيناك فيلسوفاً، ولكن لا نُسَمّيكَ شَاعراً، ولا ندعوك بليغاً؛ لأنّ طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذهبهم»[1].

فالشعر الفلسفي عند الآمدي، ليس على طريقة العرب وأساليبهم الموروثة، وهذا هو رأي ابن بسام في الشعر الفلسفي، فيه خروج عن رونق كلام الأعراب ومذاهبهم. وقد يكون ابن بسام أيضاً، في موقفه من الشعر الفلسفي، متأثراً بالثعالبي، فصاحب «اليتيمة» – وقد ائتسى به ابن بسام– عدّ خروج المتنبي في شعره إلى طريق الفلسفة من عيوب شعره[2].

ولنا أن نتساءل: هل يرفض ابن بسام ورود الأفكار العقلية، والمعاني الفلسفية في الشعر؟

يبدو لنا أنّ الأمر ليس كذلك، فقد أورد ابن بسام أبيات الوزير أبي العلاء زهر ابن عبد الملك بن زُهْر:

يا راشقي بسهامٍ ما لها غرضٌ ... إلاّ فؤادي وما منها له غَرضُ
وممرضي بجفونٍ لحظها غَنِجٌ ... صحّت وفي صُنعها التمريض والمرضُ
امنُنْ ولو بخيالٍ منك يؤنسني ... فقدْ يَسُدّ مَسَدّ الجوهَرِ العَرَضُ

وعقّب عليها بقوله: «وهو ممّا طبّق المفصل في الغرض، واستوفى معنى لم أرَ أحداً يستوفيه، وجمعه من ألفاظ أدبية، ومعان فلسفية، وأبرزه في صورة من الحسن يوسفية».[3] وقد أورد ابن بسام أشعاراً كثيرة في الحِكَم والطب وألوان العلوم

(١) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ١/ ص ٤٠١ وما بعدها.

(٢) صرّح ابن بسام باقتدائه بالثعالبي في غير موضع من " ذخيرته "، انظر: الذخيرة ق١م١ ص٣٢، ق٤م١ ص٨.
وللتعرف إلى موقف الثعالبي من الشعر الفلسفي عند المتنبي، انظر: يتيمة الدهر: ١/ ص١٨٨ وما بعدها.

(٣) الذخيرة: ق٢م١ ص٢٣١.

المختلفة[1]، وعقّب على بعضها بأنه «من مليح المنظوم»[2]، فهو لا يرفض الأفكار الفلسفية في الشعر مطلقاً، وإنما يرفضها عندما لا تُعرَض بشكل فني، فأبيات السُّمَيْسر، التي ذكرناها، رفضها ابن بسام؛ لأن السَّمَيْسر «نَشَر مَطويّ سريرته في غير معنى بديع، ولا لفظ مطبوع»[3].

وفي الأغلب أنّ ابن بسّام وغيره من النقاد ممن دَعَوا إلى الفصل بين الشعر والفلسفة لا يَعْنون بذلك خلوّ الشعر من أي أثر للفكر، فلا يمكن أن يكون الشعر كلّه مجرد تصوير للعواطف والانفعالات الفردية، ولا يعنون أيضاً خلوّ الشِّعْر خلواً تاماً من اللمحات الفلسفية، ولكنها تأتي في الشعر في قالب فنّي «فالشعر لا يخلو من الحقائق والآراء السديدة والمذاهب الاجتماعية، فتلك سند العاطفة وعمادها، وأساس قوّتها وَصِدْقِها، ولكن الشعر يعرض هذه المسائل عرضاً فنياً مغموراً بالشعور القوي لا سرداً وتقريراً، وتشبُّثاً بطرائق البرهنة العلمية والتدليل المنطقي الصريح[4]».

ومهما كانت محاولة بعضهم لتنحية الفلسفة عن عالم الشعر، فإنّ بينهما من وثيق الصلات، وقويّ الروابط ما يجعل الفصل بينهما عسيراً، فالشعر لا يخلد إلاّ بما يتضمن من فكر. ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى «أنّ بين الفلسفة والأدب من وشائج القربى ما يمكن معه الزعم بأنّ تأثير الفلسفة والمنطق في الشعر العباسي كان واسعاً وعميقاً... ولئن كان اهتمام العرب بالفلسفة والمنطق عن اليونان أكثر من اهتمامهم بالشعر وفنونه، فإنّ إفادتهم من ذلك لم تكن هينة، فقد دعم المنطق تفكيرهم، ووسّعت الفلسفة دوائره، فانصبغ عقل الشعراء بأصباغ من العمق والدقة والتحليل، وطرافة التقسيم، والبعد في الخيال، والتجريد فيه»[5].

أمّا حازم القَرطاجنّي فهو من نقاد هذه الفترة، الذين لا يحظرون استخدام ألفاظ الفلاسفة والمتكلّمين في الشعر، ولكنه ينتقد الإكثار منها إذا كان ذلك يؤدي إلى تعقيد الشعر وغموضه، من مثل قول أبي تمام:

---

(١) انظر على سبيل المثال: الذخيرة: ق١م٢ ص٨٨٩، وأيضاً: ص٨٩٢.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) المصدر نفسه: ق١م٢ ص٨٩٠.

(٤) أصول النقد الأدبي، ص٣٠٣.

(٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٣٥.

مَوَدَّةٌ ذَهَبٌ أثمارها شَبَهٌ وهِمَّةٌ جوهرٌ معروفها عَرَضُ

«لأن الجوهر والعرض من ألفاظ المتكلمين الخاصة بصناعتهم»[1].

ونختم حديثنا في قضية الشعر والفلسفة بما يراه أستاذنا الدكتور محمود السمرة إذ يقول: «وليس هناك من شك في أنّ الشعر غير الفلسفة، فالشعر مصدره الوجدان أوّلاً وقبل كل شيء، والفلسفة نتاج الفكر المتعمق في الأشياء، الباحث عن الحقيقة، وإذا استعمل الشاعر شيئاً من الفلسفة في شعره، فيجب أن يكون ذلك بقدر، كما قال ابن رشيق، بحيث لا يفقد الشعر طبيعته، ويخرجه عن حدوده».[2] والشعر إذا أصبح مَعرضاً للمصطلحات العلمية، والمفاهيم الفلسفية «ذهب رواؤه، وقلّ بهاؤه، ولم تَعُد له تلك الميزة التي تفصل بينه وبين النثر؛ لأنَّ الشعر لغة الانفعال»[3].

خامساً: التأثير النفسي للشعر:

لجأ الكثيرون من النقاد العرب إلى وزن الشعر بمقدار ما يحدثه في النفس من أثر، وما يوحي به من شعور وانفعال. فيرى ابن رشيق أنّ «الشعر ما أطرب وهزّ النفوس، وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وُضِعَ له، وبُني عليه لا ما سواه»[4]. وقبل ابن رشيق تَحدَثَ ابن طباطبا عن التأثير النفسي للشعر، وذهب إلى أنّ الشعر يُحدِث في النفس فعل السحر، فقال: «فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشدّ إطراباً من الغناء، فسلّ السخائم، وحلّل العقد، وسخّى الشّحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه، وإلهائه وَهَزِّه وإثارته»[5].

أما من النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحدين فإننا نجد ابن خيرة المواعيني يتحدث عن التلاؤم بين موضوع القصيدة ونفسيّة السامع، كالمدح في حال المفاخرة والمنافرة، والهجاء في حال المنابذة، والنسيب في حال شكوى العاشق واهتياج

(١) منهاج البلغاء: ص١٩١.

(٢) القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ص١٧٢.

(٣) د. عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ٢/ ص٣٠٩.

(٤) العمدة: ١/ ١٢٨.

(٥) عيار الشعر: ص١٦.

شوقه ولوعته، «فإذا وقعت هذه المعاني في هذه الحالات تَضاعَفَ حُسْنُ موقعها عند مستمعها، ومن ثمّ يكون الشعر سبباً في تحريك المشاعر المتشابهة وإثارتها، فيحترقُ العاشق، ويشرف الجواد، ويمرح المسرور، ويترح الحزين»[١].

وينقل المواعيني عن ابن طباطبا ربطه بين الشعر وما يلذّ من الأشياء لذّة حسيّة كالغناء بالنسبة لحاسة السمع، وكالأراييح الطيّبة بالنسبة لحاسة الشمّ، وكالنقوش الملونة بالنسبة للعين، وكالملامس اللذيذة الشهيّة بالنسبة للحس[٢]. ويستشهد، كما استشهد ابن طباطبا من قبله، بقول بعض الحكماء: «إنّ للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها»[٣]. وعنده أنّ الشعر إذا اشتمل على طلاوة الألفاظ وحلاوتها، واتفق له المعنى الرايق الفايق كان أنفذ من نفث السحر وأطرب من الغناء والرّاح في هزها للنفوس ولذاتها عند شرابها[٤].

وينقل ابن عبد الغفور الكلاعي في كتابه «إحكام صنعة الكلام» عن أبي العلاء المعري قوله: «لا تجهلوا فضيلة الشعر، فإنه يذكّر الناسي، ويَحُلُّ عزمة الفاتك، ويعطف مودة الكاشح، وَيشَجِّع الجبان»[٥]. وفي الفصل الذي عقده للترجيح بين المنظوم والمنثور، يرى أنّ الشعر: «أبردُ أصْلاً، وأشْردُ مثلاً، وأهزّ لعطف الكريم، وأفلّ لغرب اللئيم»[٦].

أمّا السَّرَقُسْطي فإنّه يفاضل بين الشعر والنثر، ويتحدث عن أثر الشعر في النفس، فيقول: «به تستمال الأهواء العصيّة، وتُستدنى الآمال القَصِيّة، وتُحلّل الأحقاد والإحن، وتتوقى الحوادث والمحن، وتُسَلْسَل النفوس الجوامد، وتُبعث الهمم الهوامد، ينفذ نفوذ السهام، ويجري مع الخواطر والأوهام»[٧]. ويرى أنّ الشعر «أبعث للطرب، وأذهب للكُرَب، باعث الهمم والأفراح، وطارد الأحزان والأتراح»[٨].

---

(١) الريحان والريعان: ورقة ٤٦.

(٢) انظر: الريحان والريعان، ورقة ٥٠، قابل: عيار الشعر ص١٥، ١٦.

(٣) انظر: الريحان والريعان، ورقة ٥١، وقابل عيار الشعر ص١٦.

(٤) الريحان والريعان، ورقة٥١، وقابل عيار الشعر، ص١٦.

(٥) إحكام صنعة الكلام، ص٣٨.

(٦) المصدر نفسه: ص٣.

(٧) المقامات اللزومية: ص٥٥٠.

(٨) المصدر نفسه: ص٥٤٩.

وابن سعيد الأندلسي في تقسيمه الشعر إلى: مرقص ومطرب ومقبول ومسموع ومتروك، إنّما نظر إلى الشعر من ناحية التأثير وحسب، أي نظر إلى فِعل الشعر في نفس المتلقّي، وإلى ردّ الفعل لديه حين يتلقّى الشعر، وقصر النظر على هذه الناحية دون سواها[1]. وقد أولى ابن سعيد دور الشعر في التأثير وإثارة المعاني أهميّة كبيرة؛ لذلك نفر من المعاني المتداولة المبتذلة، التي تداولها الشعراء، وشاعت على الألسنة، مما جعلها تفقد قدرتها على التأثير.

وحازم القَرطاجنّي ركّز على التأثير النفسي للشعر في كل قسم من أقسام كتابه «منهاج البلغاء»، فقد ألَحّ على ناحية التأثير، وقدرة الشعر على إحداث الانفعال النفسي في تعريفه للشعر، وفي حديثه عن الألفاظ، والمعاني والأساليب.

وحازم - في حديثه عن العبارة الأدبية، وحسن التعبير- يبدأ ببيان أثر العبارة الأدبية في النفس قائلاً: «وإنّه لمّا كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حُسْن الموقع الذي يُرتاحُ له ما لا يكون لها عند قيام المعنى في عبارة مستقبحة... ولهذا نجد الإنسان قد يلقى إليه المعنى بعبارة مستقبحة فلا يُرتاح له في واحد من هذه الأحوال، فإذا تلقّاه في عبارة بديعة اهتزّ له، وتحرّك لمقتضاه»[2].

ويربط حازم بين أثر العبارة الفنية في الشعر وما يلذّ من الأشياء لذّة حسيّة فيقول: «كما أنَّ العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشفّ عنها كالزجاج والبلّور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية من الحنتم. وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس».[3] فهو يشبّه تلذذ السمع بجمال العبارة الشعرية بلذة العين حين ترى الشراب في إناء من الزجاج والبلور.

ووقف حازم طويلاً أمام الخيال ليكشف، في عمق، دوره في التعبير الأدبي، وأنه هو السرّ فيما للأثر الفني من تأثير في النفوس، وتحريك لها[4]. وقرّر ما سبق أن قال به ابن رشيق وعبد القاهر وغيرهما من أعلام النقد العربي من أنّ الكلام المشتمل

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص٥٣٧.

(٢) منهاج البلغاء: ص١١٨.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه. والحنتم: الجرة الخضراء من الفخار.

(٤) المصدر نفسه: ٧١.

على الخيال أروع تأثيراً في النفوس من الكلام الذي يكون كلّه حقيقة، خالياً من عنصر الخيال[1]. وحازم يرى أن الأدب لن يؤثر في المتلقي إلاّ إذا كان جديداً مبتكراً، ولهذا حارب التكرار، إيثاراً للاختصار، ومنعاً للملالة؛ ولأن التكرار يعطّل التأثير[2]. ويطلب من الأديب أن يفتَنَّ في ضروب الإبداعات؛ «لأن الاقتصار على فن واحد من الإبلاغات يؤدي إلى سآمة النفس، فإن شيمتها الضجر مما يتردد والولع بما يتجدّد»[3].

ولعل صاحب «منهاج البلغاء» أوّل ناقد يُلحُّ هذا الإلحاح على تأثير الشعر في النفس، ودوره في إثارة الانفعالات النفسية، ومن أجل ذلك فقد دعا حازم إلى التنويع في الأسلوب «لأنه لا يَحْسُنُ في الكلام أن يكون مستمراً على نمط واحد، لما فيه من التكلّف، ولما في الطبع من الملل عليه؛ ولأن الافتنان في ضروب الفصاحة أعلى من الاستمرار على ضرب واحد، فلهذا وردت بعض آي القرآن متماثلة المقاطع وبعضها غير متماثلة»[4].

وعندما يقول حازم إنَّ المقصود بالشعر «إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده.»[5]،أو يقول: «إنّ الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس؛ لأنها أشد إفصاحاً عمّا به عُلقة الأغراض الإنسانية»[6]أو يقول: «إنّ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بِمَحَلِّ القَبول بما فيه من حُسْن المحاكاة والهيئة»،[7]فإن هذه الأقوال جميعها تؤكّد إدراكه أن للشعر قدرة تأثيرية في المتلقي.

ونقّاد هذه الحقبة لم يكونوا سبّاقين إلى الحديث عن تأثير الشعر في النفس، فقد التفت إلى ذلك النقاد العرب القدامى، وأوّلهم ابن أبي عتيق الذي ذُكِرَ عنده شعر عمر بن أبي ربيعة فقال: «لشعر عمر نوطة في القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة

(١) انظر: منهاج البلغاء، ص١١٨.
(٢) المصدر نفسه: ص٣٣، وأيضاً ص٤٦.
(٣) المصدر نفسه: ص٦١.
(٤) انظر تفصيل ذلك في: منهاج البلغاء ، ص ٣٨٨- ٣٨٩.
(٥) المصدر نفسه: ص١٠٦.
(٦) منهاج البلغاء: ص١١٨.
(٧) المصدر نفسه: ص٢٩٤.

ليست لشعر»[١]. وكان الجاحظ يرى أنّ الأدب متى استكمل شرائط الحسن «صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[٢]. ولكن حازماً القرطاجنّي، وإن كان مسبوقاً إلى إدراك تأثير الشعر في النفس، فإنه كان سبّاقاً إلى التوسع والإفاضة في الحديث عن الأثر النفسي، الذي يتركه تحدّي النص الأدبي للمشاعر التي تكون متصلة في نفوس الناس فتحول بينهم وبين تذوق الجمال الفني فيه.

هذا الاتجاه في تفهُّم دور الشعر وتأثيره النفسي، ولو أنّه بشكل مبسّط، فإنه يتمشّى مع نظرية التأثرية في النقد المعاصر، وقد أصبحت هذه النظرية سائدة في النقد الحديث، وهي تقتضي – كما يقول جوته[٣]- : «أنْ تصحب الشاعر أو الكاتب، وتسمح له أن يؤثر فيك، وتخضع نفسك لتأثيره إخضاعاً تاماً، ثم نصل من هذا الطريق إلى الحكم الصحيح عليه»[٤]. ويقول جون لمتر[٥]، وهو من زعماء مذهب التأثّرية: «عندما أقلب آخر صفحة من كتاب أقرأه أشعر أنّي ثملٌ بما قرأت، وأجدني أحياناً متأثراً بانفعالات كثيرة، شديدة محزنة، فأجد قلبي مفعماً بنوع من الشفقة المبهمة، وتارة أجدني مضطرباً من شدة السرور، وكأنّما يجري ذلك في لحمي ودمي»[٦]. ويقول أيضاً: «إنّ النقد مهما يكن منهجه لا يعدو أن يكون تحديد الأثر الذي يُحْدثه النص في نفوسنا، وتسجيل اللحظة التي سجل فيها الفنّان انفعاله بما أثاره فيه عالمه الواقعي أو الخيالي، ولهذا فنحن نحب الكتب التي تُمتِعنا»[٧].

(١) الأغاني (طبعة دار الثقافة): ١/ ص١٣١.

(٢)البيان والتبيين: ١/ ص٥٧.

(٣) شاعر وكاتب مسرحي ألماني (١٧٤٩ – ١٨٣٢م).

(٤) محمد مندور: في الميزان الجديد، ط١، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤، ص١٢٦.

(٥) أحد النقاد المعروفين في فرنسا، وهو زعيم مذهب التأثير والانفعال توفي سنة ١٩١٤.

(٦) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور بمصر، ١٩٢١م، ص١٥١.

(٧) حسن جاد الله: على هامش النقد الأدبي الحديث، ص١٦٠.

سادساً: أثر البيئة في الأدب

يختلف مفهوم البيئة لدى الباحثين باختلاف الجوانب التي يتعرضون لها في دراساتهم، ولكننا نستطيع أن نحدد مفهومها في ميدان دراسة الأدب ونقده تحديداً واسعاً يشمل «مجموع العوامل المكانية والزمانية الأصيلة أو الطارئة، التي تتوافر في بقعة ما، ويتكون منها مزاج هو ما يسمّى بالبيئة أو الهيئة الاجتماعية التي تطبع كل ما يتصل بها بطابعها»[١].

ويذهب كثير من النقاد إلى أنّ الأدب صورة تعكس آثار هذه العوامل والظروف البيئية المختلفة، فاتجهوا في نقدهم إلى تقصّي آثارها في الأدب والأدباء، أثناء دراستهم لهم، وتقديرهم لأعمالهم[٢]. وكان الناقد الفرنسي هيبولت تين (١٨٢٨- ١٨٩٣) من أكثرهم حماساً لهذا الاتجاه النقدي فهو يرى أنّ اختلاف الآداب والأدباء يرجع إلى ثلاثة عوامل، هي:

الجنس أو العرق، والعصر أو الزمن، والبيئة، وعلى ذلك فإن دراسة الأدب لا يمكن أن تتحقق إلاّ بدراسة شخصية الأديب، ودراسة هذه الشخصية ليست في الواقع سوى دراسة لهذه العوامل والظروف التي أسهمت في تكوينها[٣].

وقد أثارت هذه المفاهيم النقدية، في حينها، ضجة أدبيّة كبيرة، كان لها أثر كبير في تطوير حركة النقد الأدبي الحديث، وإخضاعه لروح علمية، وتلوينه بصبغة واقعية، وتركت آثارها في الاتجاهات الاجتماعية للنقد، وبحث أنصارها في مسألة تأثير الوسط الاجتماعي والتاريخي على مضمون الأثر الأدبي أثناء تفسيرهم له[٤].

وفي النقد الأدبي عند العرب نلمح في أوائل الكتب المُؤلّفة في موضوع النقد الأدبي اتجاهات بيئية واضحة، تؤكد تنبُّه أولئك النقاد على علاقة البيئة بالشعر، ومدى تأثيرها فيه. فابن سلاّم أفرد شعراء القرى العربية بقسم خاص في كتابه «طبقات فحول الشعراء» وقسّمهم حسب أماكنهم إلى شعراء المدينة ومكة والطائف

---

(١) أصول النقد الأدبي، ص٨٣.

(٢) أحمد أمين: النقد الأدبي، ط٤، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٣٧٥ .

(٣) لمزيد من التفصيل، انظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٢٣٩. وانظر في نظرية تين: د. محمود السمرة: مدخل إلى النقد الأدبي، ص٢٩١- ٢٩٤.

(٤) انظر: محمد مندور: الأدب وفنونه، ص١٥٠.

والبحرين[1]، والجاحظ جعل كثرة الشعر وقلّته تعتمد على ما قَسَمَ الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق[2]. أمّا منهج أبي الفرج الأصفهاني (ت: ٣٥٦هـ) في موسوعته (الأغاني) فلم يكن مُؤسَّساً على قواعد بيئية؛ إذ لم يخضع مجموع شعرائه، ولم يرتبهم ترتيباً تاريخياً أو إقليمياً، ولكنه تقصّى أثر العوامل البيئية المختلفة في الشعر والشعراء، وتلمّس أثر المكان في شخصيات شعرائه وأشعارهم، وتتبّع مؤثرات الزمان فيهم، إضافة إلى الأنساب باعتبارها حصيلة عدد من العوامل البيئية المختلفة[3].

وكتاب «العمدة» الذي وجدت فيه الأندلس أكثر زادها النقدي[4]، وكان منهل نقادها ومتكأهم يورد ما أثاره عبد الكريم النهشلي من أثر اختلاف البيئات عامة في الشعر والذوق، وذلك في قوله: «قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد، فيحسن في وقت ما لا يحسن في وقت آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره... وربّما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيراً في غيره كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ونوادر حكاياتهم»[5].

ونجد لدى بعض النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحدين ملاحظات وإشارات إلى أثر بعض البيئات في الأدب، وانعكاس هذا الأثر على أشعار الشعراء، ولا بدّ لنا من أن ننظر في ملاحظاتهم؛ لنتبين موقفهم من هذه القضية:

فابن دِحيَة في كتابه «المطرب» يشير إلى أثر البيئة المكانية في شعر الشاعر، من رِقّة أو جزالة، وعذوبة أو جفاء، فقد استهلّ حديثه عن الشاعر أبي إسحق بن خفاجة بقوله: «من فحول شعراء الأندلس، مالك أزمّة القريض، وماسك راية التصريح والتعريض، شعره أرقّ من النسيم، وآنق من المحيا الوسيم، من أعيان مدينة شُقْر، وهي جزيرة قد أحدق النهر بها، كما أحدق بحدقة شفر، وحسبك من ماء سائح، وطائر صادح، وبطاح عريضة، ورياض أريضة، فلا ترى إلاّ انسجام الغمام، ولا تسمع إلا ترنم البلبل والحمام»[6]. ونفهم من هذه العبارة أن ابن دِحْيَة قد أدرك أثر بيئة ابن خفاجة في فنّه، فقد نشأ في بلد جميل مشاهد الطبيعة، فجاء شعره جميلاً رقيقاً.

(١) طبقات فحول الشعراء: ص٢٠٤- ٢٢٧.
(٢) الحيوان: ٤/ ص٣٨١.
(٣) لمزيد من التفصيل، انظر: محمد خير الشيخ موسى: فصول في النقد العربي، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٤ ص٢٣٣- ٢٣٩.
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص٤٩٧.
(٥) العمدة: ١/ ص٥٨.
(٦) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص١١١.

ويبدو أن ابن خفاجة كان يدرك شدة إلحاحه على الطبيعة في شعره، واستغلاله لها في فنّه، وكان يدرك أيضاً أنّ ذلك راجع إلى تأثير البيئة الطبيعية، وهي جزيرة شُقْر، التي نشأ فيها واستقرّ. نستدل ذلك من حديثه عن نفسه مستخدماً ضمير الغائب، حيث يقول: «إكثار هذا الرجل في شعره من وَصْف زهرة، ونَعْت شجرة، وجَرْية ماء، ورنّة طائر ما هو إلاّ لأنه كان جانحاً إلى هذه الموصوفات، لطبيعة فُطر عليها وَجِبلة، وإمّا لأنّ الجزيرة كانت داره ومنشأ قراره... فلم يعدم هنالك، من ذلك، ما يبعث مع الساعات أنسه، ويحرّك إلى القول نفسه، حتى غلب عليه حب ذلك الأمر وصار قوله فيه عن كلف، لا تكلف»[1].

وبتأثير العوامل البيئية نجد السَّرَقُسْطِي يَعُدّ الفحولة مقياساً للحكم على الشعراء، ولهذا يعيب عمر بن أبي ربيعة؛ لأنه «قصّر عن مدى الفحول»[2]. وقد ارتبط مصطلح الفحولة ومعناها لدى الأصمعي (ت: ٢١٦هـ) بمفهوم بيئي يقوم على أساس تقسيم الشعراء إلى فحول وغير فحول، وصفة البداوة هي التي تُكْسب الشاعر الفحل فصاحة اللغة وجزالة الأسلوب وخشونة الطبع[3].

ويربط ابن سعيد الأندلسي بين الحضارة وقلة الشعر، ففي حديثه عن الشعراء في مدينة بَلّيش الأندلسيّة، يقول: «مدينة في شرقي مالقة، عامرة آهلة، ضخمة الأسواق، الحضارة أغلب عليها من البادية، وليس في قواعد أعمال مالقة مثلها في الحضارة، وحولها ضياع كثيرة. وقد مَرَرْتُ بها مع والدي وسألْت: هل فيها من له نظم؟ فلم نجد من يُؤبَه له»[4].

ونجد حازماً القَرْطاجنّي يتحدث عن أثر البيئة في الأدب في غير موضع من «منهاج البلغاء» فهو يرى أن الأديب، ابن بيئته، وابن مجتمعه، يتفاعل معهما وفيهما؛ ليصبح قادراً على الإبداع. ففي حديثه عن مُهَيِّئات الشعر، يذكر أنّها تحصل من جهتين: **أولاهما**، النشء في بقعة معتدلة الهواء، طيبة المطاعم، أنيقة المظاهر. **والثانية:**

(١) ديوان ابن خفاجة، ص٢٩٠.

(٢) المقامات اللزومية: ص٣٦٥.

(٣) الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٢.

(٤) المغرب في حلى المغرب: ١/ ص٤٤٢.

النشأة بين الفصحاء الذين دُرّبوا على الإحساس بالإيقاع، وحفظ الكلام الفصيح[١]. وهذا يدل على إدراكه التام لربط الأدب ببيئتيهِ الزمانية والمكانية، فلكل عصر أدبه، ولكل زمان اتجاهاته، كما أنه ربط الأدب ببيئته المكانية، ووضّح تأثره بمعالم هذه البيئة.

ويتوسع حازم في مفهوم البيئة فلا يقصرها على البيئة الطبيعية، وإنّما يُدخل في ذلك الاعتبارات الخاصة بالوراثة والبيئة، والتفاعل معها. ولم يقتصر في حديثه عن المهيئات على ذكر البيئة الطبيعية والثقافية، ولكنه يُعمّق هذه المؤثرات بالربط بينها، وبين طبع الأديب وصقل موهبته، فالبيئة الطبيعية بعناصرها المختلفة، لها تأثير في طبع الناشئ، وتوجه الأديب بطبعه إلى «الكمال في صحة اعتبار الكلام، وحُسن الرويّة في تفصيله وتقديره، ومطابقة ما خارَجَ الذهن به، وإيقاع كل جزء منه في كلٍّ نحو ينحى به أحسن مواقعه وأعدلها، حتى يكون حُسنُ نشء الكلام مُشْبِهاً حُسن نشء المتكلم به »[٢].

وقد ذكرنا أنّ مُهيّئات الشعر عند حازم القرطاجني تتمثل في البيئة المعتدلة جغرافياً، والبيئة الفصيحة ثقافياً. والبيئة الأولى تنمّي الاستعداد، بينما الثانية تمدّ بالمعلومات، وتصحّح اللغة، وتُشرب الفكر بالمعاني والأوزان[٣]. ومما يُسجّل لحازم تنبُّهه إلى أن البيئة الطبيعية إذا لم تتوافر مكوناتها كلّها فإنه من الممكن الانتقال بالنشء إلى البيئات التي ترقّ بها طباعهم، كما كان العرب يفعلون في تنشئة أبنائهم، وبذلك راق إنتاجهم وبلغ حدّ الكمال[٤].

ويرى حازم أن الشعر «يختلف بحسب اختلاف الأمكنة، وما يوجد فيها مِمّا شأنه أن يوصف... ولذا نجد بعض الشعراء يُحسن في وصف الوحش، وبعضهم يُحسن في وصف الروض... على قدْر قوّة ارتسام نعوت الشيء في خيالاتهم بكثرة ما أَلِفُوه وما تَأَمَّلوه»[٥]. وهذه العبارة بالإضافة إلى العبارات السابقة تدل على إدراك حازم ووعيه على ربط الأدب ببيئته المكانية، وتأثُّره الكبير بمعالم تلك البيئة.

(١)انظر تفصيل ذلك في منهاج البلغاء، ص٤٠ – ٤٢.
(٢)منهاج البلغاء: ص٤٠.
(٣)المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٤)المصدر نفسه: ص٤١.
(٥)المصدر نفسه: ص٣٧٥.

ويمكننا القول: إنّ مراعاة عامل البيئة، واعتباره من العوامل الرئيسة المؤثرة في الأدب، أمرٌ تنبّه له النقاد العرب القدامى، وفصّلوا فيه القول، وكان لهم فضل السبق في بحث جوانبه، حيث أدرك بعضهم ما للبيئة من أثر في صقل الشاعرية، ومدّها بالصور والأفكار. ولكننا لا نجد، في حدود ما نعلم، من بين النّقاد العرب من درس البيئة وأثرها في الإنتاج الأدبي، وأفرد لذلك فصلاً خاصاً تحت عنوان خاص قبل حازم القَرطاجنّي.

وعامل الوراثة من العوامل البيئية التي أشار إليها النّقاد، وقد تنبه الناقد العربي القديم إلى أثر هذا العامل في الشعر. ويبدو أن العرب كانوا يعتقدون بإمكانية وراثة الشعر، ويؤيد هذا نصوص أوردها ابن سلاّم في كتابه «طبقات الشعراء»[1]. وقد تقصّى أبو الفرج الأصفهاني هذا الجانب لدى شعرائه، فوجد أنّ ابن ميّادة قد «أتاه الشعر عن أعمامه من قِبَل جدّهم زهير»،[2] ومروان بن أبي حفصة أتاه الشعر من جهة خاله النابغة الجعدي[3]. وفي تقصّيه لهذا الجانب الهام لدى شعرائه نجده يتحدث عن بيوتات الشعر فيقول: «وكان لزهير في الشعر ما لم يكن لغيره فكان أبوه شاعراً، وخاله شاعراً، وأخته سلمى شاعرة، وابنه كعب بن زهير شاعراً، وابن ابنه المضرب بن كعب بن زهير شاعراً...»[4].

وابن بسام الشنتريني يَعُدّ الوراثة عاملاً في جودة الإنتاج الأدبي، وقد أوضح هذا العامل في ترجمته للوزير الكاتب يوسف بن محمد بن الجد، فقال: «قدّمت ذكر بني الجدّ، وذكرتُ أنهم كانوا صدور رتب، وبحور أدب، توارثوه نجيباً عن نجيب، كالرمح أنبوباً عن أنبوب مع اشتهارهم بصحبة السلطان، وشرفهم على وجه الزمان»[5]. ويترجم للوزير الكاتب عبد العزيز بن سعيد البَطَلْيوسي فيقول: «أحد فرسان الكلام، وحملة السيوف والأقلام، من أسرة أصالة، وبيت جلالة، أخذوا العلم أوّلاً عن آخر، ورووه كابراً عن كابر، ولله درّه، فإنه وأخويه أبا محمد طلحة، وأبا الحسن محمداً، منتهى قول القائل، وأعجوبة الأواخر والأوائل...»[6]. وفي تقصّيه لجانب الوراثة لدى

(١) طبقات فحول الشعراء: ١/ ص٢٤١.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، نشرة دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٥م، ٢/ ص٢٣٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٠/ ص٧٥.

(٤) المصدر نفسه ١٠/ ص ٣٢٢.

(٥) الذخيرة: ق٢م٢ ص٥٥٦.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

بعض من يترجم لهم من الأدباء نجده يذكر الأدباء والكتّاب من آبائهم وأبنائهم وشيئاً من أشعارهم، كقوله في ترجمته لأبي عمر بن الباجي: «وكان أبو عمر يوسف بن جعفر المعروف بابن الباجي من بلغاء الكتّاب، وأغرب شأو جدّه الباجي في الولادة كل الإغراب، في صلة حبل البلاغة على جميع كتّاب الإسلام؛ لأنه أنسل أربعة من حملة الأقلام وفرسان الكلام: أوّلهم جدّه يوسف، وابنه جعفر بن يوسف، وعبد الله ويوسف ابنا ابنه جعفر، ويوسف هذا المكني بأبي عمر... ونقلت ما أثبتُّ في هذا المجموع من رسائل بني الباجي قراطيس تعاليق وبطائق وَقَعَتْ إليّ تفاريق، منسوبة لهم في الجملة، وربما اختلطت رسائل الابن والأب لهذا السبب».[1] ويذكر مثل ذلك عن الأديب عبد الملك بن زيادة الله الطبني، فيقول: «كان أبو مروان هذا أحد حماة سرح الكلام، وحَمَلَة ألوية الأقلام، من أهل بيت اشتهروا بالشعر اشتهار المنازل بالبدر، وأبو مضر زيادة الله الطبني هو أوّل من بنى بيت شرفهم، ورفع بالأندلس صوته بنباهة سلفهم»[2].

وحاول ابن بسام أنْ يُعلّل بعض الظواهر التي لاحظها بإرجاعها إلى أصول السكان وأنسابهم، فقد علّل تكاثر أهل البحث والطلب لأنواع العلم والأدب في مدينة قرطبة بأنّ «أكثر أهل بلاد هذا الأفق من أشراف عرب المشرق افتتحوها، وسادات أجناد الشام والعراق نزلوها، فبقي النسل فيهم بكل إقليم على عرق كريم، فلا يكاد بلد منها يخلو من كاتب ماهر، وشاعر قاهر».[3] وإلى مثل ذلك يذهب في حديثه عن إشبيلية، وإن كان رأيه هنا أقل وضوحاً، فنجده يقول: «وبهذا الأفق نزل جيش حمص من المشرق، فسميّت حمص، ولّما كانت دار الأعزة والأكابر، ثابت فيها الخواطر، وصارت مجمَّعاً لصوب العقول، وذوب العلوم، وميدائي فرسان المنثور والمنظوم»[4].

وابن بسام، في اهتمامه بمسألة الجنس أو العِرق، يلتقي مع الكثيرين من النقاد في عصورنا الحديثة، ممن استأثرت مسألة العِرق بجانب كبير من اهتماماتهم ودراساتهم من أمثال (هيبولت تين) الذي حدّد مفهوم العِرق بقوله: «هو مجموعة الاستعدادات

(١) الذخيرة: ق٢م١ ص١٨٦- ١٨٧.
(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص٥٣٥.
(٣) المصدر نفسه: ق١م١ ص٣٣.
(٤) المصدر نفسه: ق٢م١ ص١١.

السيكولوجية الفطرية والموروثة لدى الإنسان»[1]. ويرى بعض الباحثين أنّ دراسة نَسَب الأديب لها صلة بشخصيته، ونتاجه؛ لأن فهم آثار شاعر كشوقي مثلاً لا يمكن أن يكون موضوعياً وسليماً قبل دراسة نسبه، لصلته القوية بشعره وشخصيته الفكرية[2].

وفي القرون الحديثة بدأ اهتمام الفلاسفة والنقاد الغربيين بدراسة أثر البيئة في الفن، وكان أول من جاء بفكرة تأثير البيئة مونتسكيو في القرن الثامن عشر، في كتابه «روح القوانين». وعلى الرغم من أنه لم يهتم في دراسته بالآداب والفنون، كما اهتم بالنواحي التاريخية والتشريعية والاقتصادية، إلاّ أنّ نظريته في تأثير الوسط يمكن أن تفيدنا في دراسة تأثير البيئة في الفن[3]. وقد استفادت مدام دي ستيل من هذه النظرية، وعليها بَنَتْ نظريتها في النقد الأدبي في القرن التاسع عشر، وهي نظرية تقرّر أن الأدب الذي يتأثر بالفن وبقواعده... يمكن أن يتأثر أيضاً باعتبارات ليست فنيّة، ولكنها مؤثرة في الفن...، وهذه الاعتبارات تُدرس في البيئة نفسها»[4]. وفي القرن العشرين انكبّ جون ديوي على تفسير وإثبات أنّ الفن سِجِلّ لكل حضارة، وعلى هذا فليس في وسعنا أن نفصل الفن عن بيئته[5].

(١) كارلوني، جان كلود: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، ط٢، بيروت، ١٩٨٤، ص٥٣.

(٢) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص١٠٠.

(٣) القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ص١٤١. ولمزيد من التفصيل في نظرية مونتسكيو انظر: د. إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب ٢٦١- ٢٦٩.

(٤) تيارات أدبية بين الشرق والغرب: ص٢٧.

(٥) انظر القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ص١٤٢.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

اتجاهات النقد الأدبي في عصر المرابطين والموحدين

أولاً: النقد المنهجي (الدفاع عن أدباء الأندلس)

أ. التراجم الأدبية.

ب. المفاضلات الشعرية.

ج. المعارضات الشعرية.

ثانياً: النقد الثقافي أو المعرفي.

ثالثاً: النقد اللغوي.

رابعاً: النقد العروضي.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

أولاً: النقد المنهجي (الدفاع عن أدباء الأندلس)

لقد ظَهَرَت نزعَة الدّفاع عن الأندلس وأدبها عند النقّاد الأندلسيين، قبل فترة دراستنا، ذلك أنّ ابن حزم الأندلسي (ت: ٤٥٦هـ)ألّف رسالةً في فضل الأندلس وذِكْر رجالها[١]، وضع فيها بعض شعراء الأندلس في مَصافّ الشعراء المشارقة، حيث فاخَرَ بهم قائلاً: «ونحن إذا ذكَرْنا أبا الأجرب جَعونة بن الصمّة الكلابي في الشعر، لم نُباهِ به إلاّ جريراً والفرزدق لكونه في عصرهما، ولو أنْصِفَ لاسْتُشْهِد بِشِعره، فهو جار على مذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين... ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلاّ أحمد بن درّاج القسطلي لما تأخّر عن شأو بشار بن بُرْد وحبيبٍ والمتنبي، فكيف ولنا معه جعفر بن عثمان الحاجب، وأحمد بن عبد الملك بن مروان، وأغلب بن شُعَيب، ومحمد بن شخيص، وأحمد بن فرج، وعبد الملك بن سعيد المرادي، وكلّ هؤلاء فحْلٌ يُهاب جانبه، وحِصانٌ ممسوح العُرّة»[٢].

وفي هذا العصر الذي نَدْرُسُه استَقْوت النزعة الدّفاعية عن الأندلس وأدبها، كما قَويَ إحساس النقّاد ومؤرخي الأدب بالفوارق القائمة بين الشعر الأندلسي، والشعر في الأقطار الأخرى، فهم من هذه الناحية استمرار للتيّار الذي بدأه ابن حزم[٣]. وبَرَزَت نزعةُ المفاخرة والمباهاة بالأدباء الأندلسيين، وأخذت تظهر واضحةً جليّة عند عدد من النقّاد الأندلسيين من أمثال: ابن بسّام الشنتريني، وأبي الوليد الشّقُنْدي، وابن دِحْيَة الكلبي، وابن سعيد الأندلسي، وغيرهم.

فابن ابن بسّام- كما ذكر في مقدّمة «الذخيرة »- ألف كتابه بدافعٍ من غيرته الشديدة على بلاده، وعدم رضاه لما يلاقيه أدباؤها فيها من إعراض مواطنيهم، وعدم الاهتمام بما ينظمون من شعر، وما يكتبون من نثر؛ لِتَعلُّقهم الشديد بكل ما يأتيهم من المشرق، وانصرافهم الكامل إليه، وانشغالهم به عن كل ما تَعِجُّ به بلادهم من النّظم

(١) انظر: نفح الطيب، ٣/ ص١٥٦- ١٧٩.

(٢) المصدر نفسه: ٣/ ص١٧٧، وانظر أيضاً صلاح الدين المنجد: مجموعة رسائل فضائل الأندلس وأهلها، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٨، ص٢٠. والشعراء الأندلسيون الذين ذُكرت أسماؤهم عرّف بهم ابن سعيد في كتابه: المغرب في حلى المغرب.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري) ص٥٣٠.

الرائع والنثر الرفيع، ولذلك يقول مُحتدّاً: «إلاّ أنّ أهْل هذا الأفُق، أبَوا إلاّ متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نَعَقَ بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لَجَثوا على هذا صَنَماً، وتلوا ذلك كتاباً محكماً، وأخبارهم الباهرة، وأشعارهم السائرة، مرمى القصيّة، ومُناخ الرذيّة».[1] ويقول: «وما زال في أفقنا هذا الأندلسيّ القَصِيّ إلى وقتنا هذا من فرسان الفنَيْن، وأئمة النَّوْعَيْن، قوم هم ما هم طيب مكاسر، وصفاءَ جواهر، وعذوبةَ موارد ومصادر، لَعبوا بأطراف الكلام المشقَّق، لعِب الدجى بجفون المؤرَّق، وحَدَوا بفنون السحر المنمَّق، حداء الأعشى ببنات المخَلَّق، فصبّوا على قوالب النجوم، غرائب المنثور والمنظوم، وباهوا غُدَر الضّحى والأصائل، بعجائب الأشعار والرسائل: نثر لو رآه البديع لَنَسيَ اسمه، أو اجتلاه ابن هلال لولاّه حكمه، ونظمٌ لو سَمِعَه كُثَيِّر ما نَسَبَ ولا مَدَح...».[2]

ويتحدث ابن بسام عمّا بذله من جهد في جمع مادة «ذخيرته»، ويصرّح بهدفه من هذا الجمع والتأليف، فيقول: «على أنّ عامة ما ذكرتُه في هذا الديوان، لم أجدْ له أخباراً موضوعة، ولا أشعاراً مجموعة،... ولكنّي مارَسْتُ هناك البحث الطويل، والزمان المستحيل، حتى ضمّنت كتابي هذا من أخبار هذا الأفق، ما لَعَلّي سأربي به على أهل المشرق»[3].

وقد عرف لابن بسام نزعته الدّفاعية هذه من ترجموا له من مؤرخي الأدب الأندلسيين، فهذا ابن سعيد الأندلسي يُترجم له في كتاب «المُغرب«ويقول: «ولم ينشأ بحضرة قرطبة، ولا بحضرة إشبيلية، ولا غيرهما من الحواضر العظام من يَمْتَعِض امتعاضه لأعلام عصره، ويجهد في جمع حسنات نَظْمِه ونَثْره»[4].

وقد تكفّل الفَتْحُ بن خاقان بالتعريف بمحاسن أدباء الأندلس، ممّا دفعه إلى الاختيار من توليد الأندلسيين واختراعهم وتضمين ذلك في ديوان؛ ليُعلَمَ أنّ بالأندلس أدباً أحالت دونه العوائق التي وارَتْه ولَفّعَتْه[5]، وهو بعد ذلك يستحق أن يُساجَلَ به أهل العراق[6].

(١) الذخيرة: ق١م١ ص١٢. والرذيّة: الناقة حسرها السّفر حتى لا تستطيع براحاً ولا تنبعث، والجمع رذايا.
(٢) المصدر نفسه: ق١م١ ص١١.
(٣) المصدر نفسه: ق١م١ ص١٦.
(٤) المغرب: ١/ ص٤١٨.
(٥) قلائد العقيان: ص٤٤.
(٦) الفتح بن خاقان: مطمح الأنفس، تحقيق محمد علي شوابكة، ص١٤٩.

أمّا أبو الوليد الشّقُنْديّ فقد كتب رسالةً في فضل الأندلس، يَرُدّ بها على تفضيل ابن المعَلّم الطّنجي للمغرب، وأخَذَ الشّقُنْدي يفتخر بعلماء الأندلس وأدبائها المبرّزين في الفلسفة والطب والتاريخ والشعر والبلاغة، كما أشاد بمدن الأندلس، وما تشتهر به من محاسن. والذي يهمنا من هذه الرسالة هو العبارات التي تحمل دِفاعَه عن الأدب الأندلسي، ومفاخرته بأدباء الأندلس، أثناء حديثه عن بعض الشعراء الذين ذَكَرهم[1].

ونجد ابن دِحْيَة في كتابه «المطرب» قويّ الشعور بأندلسيته، يعتزّ بالشعراء الأندلسيين، ويندّد بالمشارقة، وبخاصة أهل العراق، حيث ينتقصون من أقدار أهل الأندلس، ولذا فهو ينتصر لشعراء وطنه. وَيَتبدّى موقفه الدفاعي، ونزعة المفاخرة لديه في قوله: - بعد أن أورد أبياتاً للغزال[2]- «وهذا الشعر لو روي لعمر بن أبي ربيعة، أو لبشّار بن بُرد، أو لعباس بن الأحنف، ومن سلك هذا المسلك من الشعراء المحسنين، لاستُغرب له. وإنّما أوجب أن يكون ذِكْرُه مَنْسياً، إنْ كان أندلسياً؛ وإلاّ فماله أخْمِل، وما حقُّ مثله أن يُهمل. هل وصْفُه إلاّ الدُّرّ المنتظم، وهل نحن إلاّ أن نُظْلَم في حقّنا ونُهتَضَم؟»[3]. ويضيف ابن دِحية قائلاً: «يا للّه لأهل المشرق! قولةَ غاصٍّ بها شرِق، ألا نظروا إلى الإحسان بعين الاستحسان وَأَقْصَروا عن استهجان الكريم الهِجان؛ ولم يخرِجهم الإزراء بالمكان عن حدّ الإمكان؛ لئن أرهَفَتْ بصائرهم البصرة، وأرّقتها الرّقّتان، فقد دَرَجْنا نحن بحيث مرج البحرين يلتقيان، فإنّ منهما مَخْرج اللؤلؤ والمرجان»[4]. وفي إطار هذا الموقف الدّفاعي يمكننا أن نفسّر اهتمامه بالمفاضلة بين أدباء الأندلس، وبين أدباء المشرق في مواضع كثيرة من كتابه[5].

أَمّا ابن خيرة المواعيني فإنّه أخفّ حدّة، في نزعته الدفاعيّة، فبعْد أنْ أورد نماذج كثيرة من خُطب المتقدّمين[6]، أتْبعها بمجموعة من رسائل الأدباء المشارقة، من أمثال: بديع الزمان وأبي بكر الخوارزمي، وإبراهيم بن هلال الصابي، وغيرهم[7]، ثم أردف

(١) انظر تفصيل هذه الرسالة في: نفح الطيب ٣/ ص١٨٦- ٢٠٩.
(٢) هو يحيى بن الحكم البكري الجيّاني (١٥٦هـ- ٢٥٠ هـ) له ديوان شعر مطبوع.
(٣) المطرب: ١٤٥.
(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٥) انظر على سبيل المثال: المطرب، ص١٠٠، ص١٢٤، ص١٥٧، ص١٦٥، ص١٧٨.
(٦) الريحان والريعان: ورقة ٢٥- ٢٧.
(٧) المصدر نفسه: ورقة ٢٨- ٣٢.

ذلك بنماذج من رسائل الأندلسيين؛ «ليقابل أهل المشرق بنور مُشْرق، ويطلع من المغرب طالع مبدع مغرب»[1]. وساق في هذا الإطار مجموعة من الرسائل لأبي عبد الله بن أبي الخصال(ت: ٥٤٠هـ)، ورسالة لأبي مروان بن أبي الخصال (ت:٥٣٩هـ) ورسالة أخرى للفتح بن خاقان (ت: ٥٢٩هـ)[2]. واكتفى ابن خيرة بإيراد هذه النماذج للمشارقة والأندلسيين دونما تحليل أو موازنة.

ويتبنى ابن سعيد الأندلسي الموقف الدفاعي مثل سابقيه، وإن كان «أقلّ منهم حدّة، وأكثر مجاملة للمشارقة، وأكثر قدرةً على استيضاح الفروق القائمة بين المشرق والمغرب في العادات والتقاليد والأخلاق؛ لطول تمرُّسه بالرحلة والتنقل»[3].

هذا الموقف الدفاعي عند الكثيرين من النّقاد ومؤرخي الأدب الأندلسيين، في فترة دراستنا، أبرزَ اتّجاهاً نقدياً منهجياً، يقوم أساساً على الدفاع عن الأدب الأندلسي، والمفاخرة بأصحابه. وقد اختار النقاد الأندلسيون ثلاث وسائل فنيّة؛ لإبراز الأدب الأندلسي في ثوبه اللائق به، والدفاع عنه، وهذه الوسائل هي:

أ. التراجم الأدبية.

ب. المفاضلات الشعرية.

ج. المعارضات الشعرية.

وهذه الوسائل الثلاث يربط بينها خط واضح من المقارنة، ووضع النظير إلى جانب نظيره، كما سنبينه في الصفحات الآتية:

أ. التراجم الأدبية:

إنّ التأليف في تراجم الأدباء وطبقاتهم ظاهرة شاعت في الأندلس في هذه الفترة التي ندرُسها. ففي هذا العصر ألّف ابن بسام الشّنتريني موسوعته «الذخيرة»، ترجم فيها لشعراء عصر أمراء الطوائف وأوائل عصر المرابطين وكُتّابهما ترجمات ضافية، وألّف معاصره الفتح بن خاقان كتابيه: «مطمح الأنفس» و«قلائد العقيان»، وألّف

(١) الريحان والريعان:ورقة ٣٢.

(٢) الريحان والريعان: ورقة ٣٢- ٣٧.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري): ص٥٣٢.

صفوان بن إدريس(ت: ٥٩٨هـ) كتابه «زاد المسافر» ترجم فيه لمعاصريه من الأندلسيين. ومن كُتُب تراجم الأدباء أيضاً «تحفة القادم»لابن الأبّار القضاعي الأندلسي (ت: ٦٥٨هـ)، و«المطرب من أشعار أهل المغرب«لابن دِحْية الكلبي، و«المغرب في حلى المغرب» و«رايات المبرزين» و«الغصون اليانعة في شعراء المائة السابعة» وغيرها من الكتب لابن سعيد الأندلسي، و «أدباء مالقة»لابن خميس المالقي[١] .

وليس من غايتنا هنا أن نتحدث عن أهمية هذه الكتب، ومناهج تأليفها، فهذا قد لا يستوفيه بحث متخصّص، ولكننا نريد أن نُبيّن – بإيجاز- ملامح النزعة الدفاعية عن الأدب والأدباء الأندلسيين، كما تظهر عند النّقاد الأندلسيين من خلال تناولهم للتراجم الأدبية:

فابن بسام – كما أشرنا- مُعجَبٌ بالأدب الأندلسي، نَثْرِه وشِعْره، ولذا فهو يُطلق عليه، وعلى أصحابه من الأوصاف ما يجعله في قمة الفن، فيقول: «وقد أَودعتُ هذا الديوان (يعني الذخيرة) من عجائب عِلْمهم، وغرائب نثرهم ونظمهم...؛ لأن أهل هذه الجزيرة قد كانوا رؤساء خطابة، ورؤوس شِعرٍ وكتابة»[٢]. وهذا المنهج الدفاعي الذي سلكه ابن بسام في «الذخيرة»دفعه إلى توزيع الثناء على معظم الأعلام الذين ترجم لهم، حتى كأنّ هذا المديح والثناء أصبح منهجيّة، اعتمدها ابن بسام، وسار عليها في تعريفه بالأدباء: فأبو محمد بن مالك القرطبي «فَردٌ من أفراد الشعراء الكتاب، وبحر من بحور المعارف والآداب، شقّ كمام الكلام من أفانين النّور والزّهر، ورفل من النثر والنظام بين الآصال والبُكر»[٣]، وأبو مروان عبد الملك بن زيادة الطبني «أحد حُماة سَرْح الكلام، وحَمَلة ألوية الأقلام»[٤]، وأبو بكر بن عبادة بن ماء السماء «كان في هذا العصر شيخ الصناعة، وإمام الجماعة، سلك إلى الشعر مسْلكاً سهلاً، فقالت له غرائبه مرحباً وأهلاً»[٥]. وأبو بكر محمد بن عمّار «شِعْره غرَّب

(١) هذه الكتب التي ذكرناها جميعها مطبوعة.
(٢) الذخيرة: ق١م١ ص١٤.
(٣) المصدر نفسه: ق١م٢، ص٧٣٩.
(٤) المصدر نفسه: ق١م١ ص٥٣٥.
(٥) الذخيرة: ق١م١ ص٤٦٨.

وشرّق، وأشأمَ في نغَم الحُداة وعلى ألسنة الرواة وأعْرَق، لا جرَمَ فإنّه كان شاعراً لا يُجارى، وساحراً لا يُبارى، إذا مَدَح استنزل العُصْم، وإن هجا أسمعَ الصُّم»[1].

ولسنا بصدد استقصاء هذه العبارات والصيغ الفضفاضة، فقد بلغ ابن بسّام ومعاصره الفتْح بن خاقان الغاية، في الوقوف عندها، والإكثار منها، حتى إنّ خصائص المترجَم له تضيع – أحياناً- بسبب الصياغة اللفظية، التي صبغ بها ابن بسّام أسلوبه، كقوله في أبي الحسن غلام البكري: «وأبو الحسن في وقتنا بحر من بحور الكلام، قَذَف بِدُرِّ النظام فقلّده أعناق الأيام، أسْحَرَ من أطواق الحمائم، وأبْهر من النجوم العواتم، من شعراء الدولة العبّادية، لم يكن له رحلة لسواها، ولا قَدَمٌ في غير دُراها، وكان أخيراً هو وعبد الجليل وأبو بكر الداني هقعة جوزائها، ونسر سمائها، وطبقتها التي قال بتفضيلها الإجماع، وشهد لها الأعيان والأسماع»[2].

فهذه العبارات الطويلة المسجوعة لا نجد فيها غير أنّ أبا الحَسَن من شعراء الدولة العبّادية، وأنه من طبقة عبد الجليل بن وهبون، وأبي بكر الداني. وأمّا ترجمته لأبي عبيد البكري فهي قوله: «... وكان بأفقنا آخر علماء الجزيرة بالزمان، وأوّلهم بالبراعة والإحسان، وأبعدهم في العلوم طَلَقا، وأنصعهم في المنثور والمنظوم أفُقا، كأنَّ العرب استخلَفَتْه على لسانها، أو الأيام وَلّتْه زمام حدثانها...دَرَبَ لسان، وبراعة إتقان، لا يجمع الزمان حبّه، إلا كما يؤلف كُتُبه...»[3]. وهذه العبارة، كسابقتها، لا تفيد إلاّ أنّ أبا عبيد البكري عاش في أواخر القرن الخامس، وأنه برع في النثر والنظم.

والمنهج الدفاعي، ونزعة المفاخرة، عند ابن بسام، كانت تقوده إلى المبالغة في كثير من الأحيان، ففي ترجمته للشاعر عبد المجيد بن عبدون، يقول: «وأبو محمد في وقتنا سرُّ الدّهر المكتوم، وشرفُ فِهْر الحديث والقديم، لسان صِدقها في الآخرين، وقمر أفقها الذي ملأ الصدور والعيون، وديوان عِلْمها المُذال والمَصون، ومُسْتَرَقُّ كلمها المنثور

(١) الذخيرة: ق٢م٢ ص٣٦٩.

(٢) المصدر نفسه: ق٢م٢ ص٥٦٣. والهقعة: ثلاثة نجوم قريب بعضها من بعض، وهي منزل من منازل القمر.

(٣) المصدر نفسه: ق٢م١ ص٢٣٢.

والموزون، أعجوبة الليالي، وذروة المعالي، ذو لسان يفري ظبّة السيف، وصدر يسع رحلة الشتاء والصيف، أفْصحُ من صمتَ ونَطَقَ، وأجْمحُ من صلّى وسَبق»[١].

وهذه المبالغة تأثّر بها آخرون، ممن نقلوا عن «الذخيرة»، فأفرطوا في الإطراء على تراجمهم، كما أفرط ابن بسام، ولذلك فابن شهيد، كما ينقل ابن سعيد، «شيخ الحضرة وفتاها، ونادرة الفلك الدوّار، وأعجوبة الليل والنهار»[٢].

ولكنّ مبالغة ابن بسام، في ترجمته لبعض المشاهير من الشعراء والكتاب، لا تعني خُلُوَّ تراجم «الذخيرة«من المعايير والمقاييس النقدية، فإننا في كثير منها نجد أحكاماً نقدية، أقرب ما تكون إلى الخصائص الفنيّة المميزة لشعر الشاعر، ونثر الناثر. فمحمد ابن مسعود الغسّاني «شاعر مُجوّد، جزل المقاطع، جيّد الابتداع، لطيف الاختراع، كثير الغوص على دقيق المعاني، حسَن الاستخراج للألفاظ الرائقة، والتصريف لمستعمل الكلام».[٣] والأعمى التُّطيلي«له أدب بارع، ونظر في غامضه واسع، وَفَهْم لا يُجارى، وذهن لا يُبارى، ونظْم كالسّحر الحلال، ونثر كالماء الزلال، جاء في ذلك كله بالنادر المعجز، في الطويل والموجز، نَظَمَ أخبار الأمم في لبّة القريض، وأسمع فيه ما هو أطرف من نغم معبد والغريض»[٤].

وبعد التأمل في بعض التراجم الأدبية في كتابه «الذخيرة» فإننا نلحظ أمراً آخر بالإضافة إلى نزعة الدفاع والمفاخرة لدى ابن بسام، ذلك أنه يعتني بأسلوبه النثري عناية فائقة، حتى غَدَت مقدمات التراجم في كتابه قِطَعاً أدبية، تعكس موهبة بلاغيّة واضحة. ولعلّه أراد بذلك أن يفاخر بأسلوبه، الذي يقوم على الوصف البديع، والعبارات الأدبية المصنوعة في الثناء على من يترجم لهم، وهذا لا يبتعد عن الإطار العام لمنهجه الدفاعي. ولا تقتصر عناية ابن بسام بأسلوبه النثري على مقدّمات تراجمه، وإنّما سلك الأسلوب نفسه في الملاحظات والتعليقات، التي أبداها حول بمعاني الشعراء والكُتّاب وألفاظهم، سواء منها ما كان مُستمداً من معانٍ مشرقية أو أندلسية.

---

(١) الذخيرة: ق٢م٢ ص٦٦٨.

(٢) انظر: المغرب: ١/ ٧٨، وقابل: الذخيرة: ق١م١ ص٦١.

(٣) الذخيرة: ق١م١ ص٥٦٢، وانظر: المغرب: ٢/ ١٩١.

(٤) الذخيرة: ق٢م٢ ص٧٢٨.

ولم يكن ابن بسام بدعاً بين النقاد ومُؤرخي الأدب الأندلسيين، الذين أفاضوا في عبارات الثناء والمديح لمن ترجموا لهم، وفاخروا بشعرهم ونثرهم، فقد كان أبو الوليد الشّقُندي أشدّ حِدّة في مفاضلته بين الأندلس والمغرب، ومفاخرته بأدباء الأندلس، فقد فاخر بمقدرة ابن خفاجة الفنيّة، وبراعته في أوصاف الرياض والمياه، كما أنّه فاخر ببديهة الشاعر ابن وهبون، وبرِقّة النَّسيب في شعر ابن زيدون، واستشهد بِقِطع مُتَميّزة للأندلسيين في ذِكْر الغُربة، وجمال التشبيه، ووصف الرياض والغزل، وافتخر ببعض النساء الشّواعر[1].

أمّا الفتح بن خاقان فإنّ طريقته، في تراجمه، تقوم على الإفراط في التقريظ لمن يترجم لهم، ففي ترجمته لأبي القاسم بن الجدّ يقول: «راضعُ ثدي المعالي، المتواضع العالي، آية الإعجاز، في الصّدور والأعجاز، جَمَع طَبْع العراق وصنعة الحجاز، وأقْطَع استعارته جانبي الحقيقة والمجاز... له أدبٌ لو تُصوّر شخصياً لكان بالقلوب مختصاً، ولو كان نوراً لكان له السماك نجداً أو المجرة غَوْراً»[2]. وعلى هذه الطريقة من الثناء المسجوع يترجم للأدباء الأندلسيين؛ «ليظهر ما خفيَ من آثارهم، وليدُلّ على مراتبهم وأقدارهم»[3].

وابن دِحْية في كتابة «المُطرب»- كابن بسام- يفيض على من يترجم لهم بعبارات الثناء والمدح، فابن أبي الخصال «ذو الوزارتين، النّاظم الناثر، الكثير المعالي والمآثر، أَكْتَبُ أهل زمانه على الإطلاق، وآدبُ أهل الأندلس بالإجماع والاتفاق»[4]. وابن الزقاق البلنسي[5] «من شعراء الأندلس، الذين فاخرت بهم شعراء العراق، وأجلب به المَغرب على المَشْرق... وسارت أشعاره سير الأمثال في الآفاق»[6]. وأبو جعفر أحمد بن محمد البتّي «من شعراء الأندلس الذين أنجَدَت بأقوالهم الحُداة وأتْهمتْ، وأعرقتْ بهم الرواة وأشأمت»[7]. ويحيى بن الحكم الغزال«القاعد على كيوان، شاعر

(١) انظر تفصيل رسالته في: نفح الطيب٣ / ص١٨٦- ٢٠٩.
(٢) قلائد العقيان: ١/ ص١٠٩.
(٣) المصدر نفسه: ١/ ص٤٤.
(٤) المطرب: ص١٨٧.
(٥) أبو الحسن عليّ بن عطية بن الزقاق (ت: ٥٣٠ هـ)، وله ديوان شعر مطبوع.
(٦) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص١٠٠.
(٧) المصدر نفسه: ص١٢٤. وأبو جعفر البتّي نسبة إلى بتّة قرية من قرى بلنسية (ت: ٤٧٨هـ).

ذلك الأوان، وقد أثبتُّ له من قوله ما يشهد بإبداعه، وحُسْن تصرُّفه في المعاني واختراعه، وطول يده في الأدب وامتداد باعه»[1]. وأبو بكر يحيى بن سهل «ممن اشتهر عندنا بالشعر والأدب، ونظم منه مثل الدرّ، وصاغ شبيه الذهب»[2].

وينزع ابن سعيد كسابقيه إلى المبالغة في المفاخرة بجودة الأدب الأندلسي، إذ نجده يعقب على أبيات أبي جعفر أحمد بن عتيق الذهبي:

أيّها الفاضل الذي قد هداني ... نحْوَ مَنْ قد حَمَدْتُه باختباري
شكرَ اللهُ ما أتيتَ وجازا ... ك ولا زِلْتَ نجمَ هَدْيٍ لساري
أيّ برقٍ أفاد أيّ غمام ... وصباحٍ أدّى لضوءٍ نهار
وإذا ما غدا النسيم دليلي ... لم يُحِلْني إلاّ على الأزهار

بقوله:«وأنت إذا بَحَثتَ جهدك فيما قاله المشارقة والمغاربة في فاضلٍ دلّ على صحبة فاضل، لم تجد مثل هذه الأبيات»[3].

وقد ظل النّقاد الأندلسيون يقرنون كثيراً من شعرائهم بأسماء كثير من الشعراء المشارقة، فابن زيدون بحتريّ الزمان[4]، وأبو بكر يحيى بن سهل «هو ابن روميّ عصرنا، وحطيئة دهرنا، لا تُجيد قريحته إلاّ في الهجاء»[5]، وأبو الحسن علي بن إسماعيل «نَظَم الدرّ المفَصَّل في الزهد، لذلك كانوا يُشَبّهونه بأبي العتاهية في زمانه»[6]، وأبو عبد الله محمد بن الحداد «كان شمس ظهيرة، وبحر خبر وسيرة، وديوان تعاليم مشورة، وضح في طريق المعارف وضوح الصبح المتهلّل، وضرب فيها بقدح ابن مقبل»[7].

وحاول النّقاد الأندلسيون أن يجدوا للشاعر الأندلسي الذي يترجمون له نظيراً في دفاعهم عن أدبه؛ ولذلك نجدهم يُطلقون ألقاب شعراء المشرق على شعرائهم،

(١) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص١٣٣. وابن الحكم الغزال سبق أن عرفنا به (ت: ٢٥٠هـ).
(٢) المصدر نفسه: ص١٣٢.
(٣) انظر الأبيات والتعقيب عليها في: ابن سعيد: الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، تحقيق إبراهيم الأبياري، ط٢، دار المعارف بمصر، ص٣٧. وأبو جعفر الذهبي أديب أندلسي توفي سنة ٦٠٨ هـ.
(٤) الذخيرة: ق١م١ ص٣٢٦.
(٥) المغرب في حلى المغرب: ٢/ ص٢٦٦.
(٦) الذخيرة: ق٢م٢ ص٧٩٧.
(٧) الذخيرة: ق١م٢ ص٦٩٢. وابن مقبل: هو تميم بن أبيّ بن مقبل، من الشعراء المخضرمين في الجاهلية والإسلام، وله ديوان شعر مطبوع.

فَحَمْدة بنت زياد لُقّبت بالخنساء، أو صنوبريّة المغرب[1]، وابن اللّبّانة شُبِّهَ بالسموءل[2]، والرصافي البلنسي ابن روميّ الأندلس[3]، وابن هانئ الأندلسي متنبّي الأندلس[4]، ومروان الطليق شُبّه بابن المعتز[5]، والأعمى التُّطيلي مَعَريّ الأندلس[6]، وابن مرج الكحل شُبّه بالوأواء[7]، وأبو بكر الأعمى المخزومي بشّار الأندلس[8]، ومؤمن بن سعيد عُرف بدعبل الأندلس[9]، وأبو محمد عبد الله بن إبراهيم الحجاري جاحظ المغرب[10].

وخلاصة القول: إنّ النقد المنهجي في التراجم الأدبية، وإن اتّصف بالمبالغة، وغلبة نزعة الدفاع والمفاخرة أحياناً، وبالتكرار والإيجاز أحياناً أخرى، إلا أنه اشتمل على بعض النظرات النقدية الصائبة، فَنَثْر ابن زيدون أكسَبَه الاقتباس والسجع نغمة شعرية، لذلك وصفه ابن بسام بأنه «غريب المباني، شِعْريّ الألفاظ والمعاني[11]». والسُّميسر له «تَصَرُّف مُسْتَحسَن في مقطوعات الأبيات إذا هجا أو قَدح، ولكنّه إذا طوّل ومدح فقلّما أفلح ونجح»[12]، وكان أبو عبد الله محمد بن مسعود «طريفاً في أمره، كثير الهزل في نظمه ونثره»،[13] أمّا اليَحْصبي فكان بالأندلس «شاعراً ضعيف الشعر، مشهوراً يُتَضاحك من شعره، إلاّ أنّه كان يقع له في أثنائه البيت النادر، والمثل المستحسن»[14]. ولكن هذا النقد كان يتخلله بعض الشّطحات التي جاءت نتيجة تعصب الأندلسيين، ورغبتهم القوية في إيجاد مكانة لأدبهم عند المشارقة، فابن بسام يترجم لابن السيّد البطليوسي، ويُفَضّله على الجاحظ قائلا: «إمام هذا الأوان، وحامل لواء الإحسان وهو بالأندلس كالجاحظ، بل أرفع درجة، وأنفع لمن شام بَرْقَه، أو شمّ أرجه».[15] أمّا

(١) المغرب: ٢/ ص١٤٥.
(٢) المصدر نفسه: ٢/ ص٤١١، وانظر: المعجب: ص١٦٩.
(٣) المغرب: ٢/ ص٣٤٢.
(٤)المصدر نفسه: ٢/ ٣٧١.
(٥) المصدر نفسه: ١/ ص١٩١.
(٦) رايات المبرزين: ص١٢٤.
(٧) المغرب: ٢/ ص٣٧٣.
(٨) المصدر نفسه: ١/ ٢٢٨.
(٩) المصدر نفسه: ١/ ص١٣٣.
(١٠) المصدر نفسه: ٢/ ص٣٥.
(١١) الذخيرة: ق١م١ ص٣٣٦.
(١٢) المصدر نفسه: ق٢م٢ ص٨٨٣.
(١٣) المصدر نفسه: ق١م١ ص٥٤٩.
(١٤) بغية الملتمس: ص٥٤٢، ترجمة رقم١٥٨٢.
(١٥) الذخيرة: ق٣م٢ ص٨٩١.

ابن شهيد «فلا يُشْبهه أحد في زمانه، ولا ينسق ما نسق من درّ البيان وجمانه، لا يقاومه عمرو بن بحر...».[1] وابن هانئ «زَهَتْ به الأندلس وتاهتْ، فَحَسَد المغربَ فيه المشرق، وغصَّ به مَنْ بالعراق وشَرِق»[2].

وإذا كان النقاد الأندلسيون قد بذلوا جهودا في دفاعهم عن أدبهم، وكان مقصدهم وغايتهم أن يحصلوا على اعتراف بشاعريّتهم، فإنّهم تميّزوا بالموضوعيّة، حين لم يقصدوا الإعابة على غيرهم، فتعصُّب ابن بسام لأندلسيته لم يُخْف عنه محاسن أدب المشارقة، فلم ينكرها، ولم يحاول طمسها، بل نجده يعترف لهم بالتفوُّق في الميادين التي قصّر عنهم فيها الأندلسيون، وقد تجلّى ذلك عندما أظهر بعض الأشعار المشرقية، التي نُظِمَتْ بديهةً وارتجالاً، ثمّ أعقبَها بما يُشْبِهها من أشعار الأندلسيين، وعقب عليها بقوله: «والبديّة والارتجال في هذه الأشعار الأندلسية وإنْ لم تلحق بالأشعار المشرقية، ولا فيها كبير طائل، ولا تقرب مما ألصَقْتُه إليها من أشعار الأوائل[3]». وفي ترجمته للشاعر محمد بن مسعود، يقول: «كان ظريفاً في أمره، كثير الهزل في نظمه ونثره، وأراه فيما انتحاه، تقيّل منهاج سَمِيّه وكَنيّه محمد بن حجّاج بالعراق، فضاقت ساحته، وقَصَرت راحته، وأعياه الصريح فمذق، ولم يُحسن فَنَهَق...»[4].

ولكنّ هذه الوقفات الموضوعية قليلة جداً عند صاحب «الذخيرة» في حين نجد نزعة الدفاع والمفاخرة تُسيطر على «ذخيرته» من مقدمتها حتى خاتمتها، وتظهر هذه النزعة في عبارات كثيرة متناثرة في مواضع متعددة من كتابه، من مثل قوله مفاخراً الثعالبي: «ولو قرع سمع أبي منصور في تضاعيف هذا التصنيف من شذور، لما كان عنده ابن وشْمَكير بمذكور، ولا أغرب بغرائب الصاحب، ولا ببديع البديع»[5].

(١) الفتح بن خاقان: مطمح الأنفس، ص٨٩.
(٢) المصدر نفسه: ص٢٧٩.
(٣) الذخيرة: ق٤م١ ص٤٤.
(٤) المصدر نفسه: ق١م١ ص٥٤٩، وانظر: المغرب: ١/ ص١٣٤.
(٥) المصدر نفسه: ق١م١ ص٣٧٢.

ب. المفاضلات الشعرية:

الموازنات بين الشعراء قديمة في النقد العربي، فقد وُجدت في العصر الجاهلي، وكانت «موازنات بسيطة تتَلخّص بالإعجاب العام لدى المتذوّقين لشاعر دون آخر».[١] وفي عصر صدر الإسلام لم تختلف الموازنات عما كانت عليه في العصر الجاهلي، «وكانت الموازنات في الأغراض التي طرقوها قلّة وكثرة، وفي قصيدتين اتحدتا في الموضوع والوزن والرويّ، وفي بيْتين قيلا في غرض واحد، وفي نوعيْن متميّزين من القول كالرجز والقصيد، وفي منزلة شاعرين أين يوضعان[٢]». أما في العصر العباسي فقد نشطت الموازنات على يد فئتين: الأولى، هم أئمة اللغة والنحو، فقد كانوا كالذين من قبلهم يستحسنون أبياتاً في معنى خاص، أو يستجيدون مطلع قصيدة، أو قصيدة كاملة، أو يوازنون بين شعر وشعر[٣]. أمّا الفئة الثانية فهم الأدباء الذين وازنوا بين بشّار بن بُرد، ومروان بن أبي حفصة، وبين مسلم بن الوليد وأبي العتاهية وأبي نواس، ثم بين أبي تمام والبحتري[٤]. واتّسع باب القول في الموازنات في القرن الثالث وألّفت فيها رسائل[٥]. وفي القرن الرابع الهجري ارتفعت الموازنات عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة دون تعليل واضح، وكانت جودة الشعر وكثرته المقياس الذي أقيمت عليه طبقات الشعراء المحدثين والمقياس الذي أقام عليه الآمدي موازنته بين أبي تمام والبحتري[٦].

والنقاد الأندلسيون، كما أشرنا، حرصوا على مقارنة شعرائهم بالفحول من الشعراء المشارقة، وقد كانت المقارنات الشعرية وسيلة لتعريف المشارقة بالشعر الأندلسي، كما أنّها تمثل ركيزة مهمة في موقفهم الدفاعي عن أدبهم، شعراً ونثراً. وكأنهم أرادوا بهذه المقارنات أن يُبَيِّنوا للأندلسيين أنفسهم أنّ أدبهم لا يقل في شيء عن أدب المشارقة.

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري) ص٨٧.

(٢) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري) ص٤٣.

(٣) المرجع نفسه: ص٥٧.

(٤) أصول النقد الأدبي: ص٢٨.

(٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري) ص٨٧.

(٦) تاريخ النقد الأدبي عند العرب إلى القرن الرابع الهجري: ص٦٦.

وقد سلك النقاد الأندلسيون في مقارناتهم الشعرية عدّة اتجاهات، منها:

١. قد يفضّلون القصيدة لشاعرٍ أندلسي دونما تعليل أو تبرير، فقصيدة الوزير الكاتب أبي محمد عبد المجيد بن عبدون التي أوّلها:

ساروا ومسك الدياجي غير منهوب وطُرّةُ الشرق غفل دون تذهيب

«قصيدة فريدة فضح بها الأوائل، وصرّح فيها عن كل طائل»[١]، وقصيدة ابن زيدون التي مطلعها:

أضحى التّنائي بديلاً من تدانينا ونابَ عن طيب لُقيانا تجافينا

«من قصائده التي ضربت في الإبداع بسهم، وطلعت في كل خاطرٍ ووهم، ونزعتْ منزعاً قصّر عنه حبيبٌ وابن الجهم»[٢].

٢. وقد يفضلون البيت الشعري الأندلسي على البيت الشعري لفحول المشارقة، لاشتماله على زيادة في المعنى، فبيت ابن زيدون:

تِهْ أحتملْ واستَطِلْ أصبرْ وعزّ اهُن وَوَلّ أقبِلْ وقُلْ أسمعْ ومُرْ أطِعْ

أفضل من بيت المتنبي:

أقِلْ أنِلْ أقْطعْ احمِلْ عَلّ سَلّ أعدْ زِدْ هَشْ بَشْ تفضّلْ أذنْ سُرّ صِلْ

وبيت ابن زيدون، عند ابن دِحْية، «أحسن ما قيل في هذا الباب، لما فيه من ذكر الجواب لكل حرف من حروف الأمر»[٣]، وقد أعجب ابن بسام، من قبل، ببيت ابن زيدون، وفضّله على بيت المتنبي[٤]، وإلى مثل ذلك ذهب ابن سعيد في كتابه «رايات المبرزين»[٥].

وقول ابن هانئ في المديح:

وَجَنَيْتُم ثمر الوقائع يانعاً بالنّصر من ورق الحديد الأخضر

بيت بديع؛ زاد فيه على قول البحتري:

حَمَلَتْ حمائله القديمةُ ثِقْله من عهد عادٍ غضّة لم تذبل[٦]»

---

(١) الذخيرة: ق٢م٢ ص٦٩٨.

(٢) المطرب: ص١٦٤، والمغرب: ١/ ٦٦. وابن الجهم هو علي بن الجهم توفي سنة ٢٤٨ هـ، له ديوان شعر مطبوع.

(٣) المطرب: ص١١٥.

(٤) الذخيرة: ق١م١ ص٣٧٢.

(٥) رايات المبرزين: ص٧١.

(٦) المطرب: ص١٩٢.

وقول ابن خفاجة:

رَحَلْتُ عنكم ولي فؤاد ... تَنقَضُّ أضلاعُه حَنيناً

مأخوذ من قول ابن المعتز:

أقيمُ وترحَلُ ذا لا يكون ... لئِنْ صحّ هذا ستُدمى عيون
وإنّي وإيّاكَ مثل اليدين ... ولكنْ لك الفضل أنتَ اليمين

ولكنّ الشاعر الأندلسي ابن خفاجة «محا بِشْره، وأبْطَلَ سِحْرَه»[1].

٣. وفي إطار المقارنات يُعنى ابن بسام بتَتَبُّع المعنى الواحد عند أكثر من شاعر، ومن ثم يحكم بالتفوّق للشاعر الأندلسي، فقول أبي بكر بن بقيّ:

الدهرُ أخونُ من أن يستقيمَ لكم ... وإنّما جادَ عن كَرْهٍ ولم يكد
ومَنْ تصنّعَ يرجعْ بعد آونةٍ ... إلى الطباع رجوعَ العيرِ للوتد

معنى مشهور، ومنه قول ذي الإصْبَع العدواني:

كل امرئٍ راجعٌ يوماً لشيمته ... وإن تخلّق أخلاقاً إلى حين

ويورد ابن بسام أبياتاً أخرى في المعنى نفسه لكثيّر عزّة، والشريف الرضيّ، ولكن أبا بكر بن بقيّ «استولى على الأمد، ونفث السحر في العُقد، بقوله: «رجوع العيرِ للوتد»[2].

٤. وقد يقصدون من هذه المفاضلات إلى الإشادة ببراعة الشاعر الأندلسي في فنون البلاغة، فالشريف الطليق أبو عبد الملك مروان بن عبد الرحمن كان في بني أميّة كابن المعتز في بني العباس، ملاحة شعر وحسن تشبيه[3].

وفي مجال استخدام الشعراء للفنون البديعية أورد ابن دِحْية قول ابن اللّبانة في مدح صاحب ميورقة:

وَعَمَرْتَ بالإحسان أفْقَ مَيورْقَة ... وبَنَيْتَ فيها ما بنى الإسكندَرُ
فكأنّها بغدادُ أنتَ رشيدُها ... ووَزيرُها – وَلَهُ السّلامةُ جَعْفَر

---

(١) الذخيرة: ق٣م٢ ص٥٧٤.

(٢) المصدر نفسه: ق٢م٢ ص٦٢٣.

(٣) المغرب: ١/ ص١٩١. ورايات المبرزين: ص٨٨.

وقوله في البيت الثاني (وله السلامة) في باب الحشو أملح وأوضح من قول المتنبي في كافور:

وتحتقرُ الدنيا احتقار مُجَرِّبٍ ترى كلّ ما فيها -وحاشاك- فانيا[1]

ويَعُدّ ابن بسام «المعاقدة» من ألوان البديع، وهي أن يشترط الشاعر شروطاً في معانٍ يريد التوفيق بينها فيعقد لكل صنفٍ منها ما يشاكله ويماثله، ومثّل لهذا اللون البديعي بأبيات للمجنون، والعباس بن الأحنف، ثم قال: «ومن مليح هذا لبعض أهل أفقنا قول يحيى بن هذيل القرطبي:

لَمّا وضعْتُ على قلبي يدي بيدي وصِحْتُ في الليلة الظلماء واكبدي
ضَجّتْ كواكبُ ليلى في مطالعها وذابت الصّخرةُ الصمّاءُ من جَلَدي

فعاقد بين قوله: «يدي بيدي»و«ذابت الصخرة الصماء من جلدي». واستأنس ابن بسام في استحسانه لهذين البيتين بما يُروى أن المتنبي حين أنْشِد هذين البيتَيْن، قال: «هذا أشعر القوم[2]».

٥. وقد يقصدون في مقارناتهم الإشادة بمقدرة الشعراء الأندلسيين في إبداع المعاني وتوليدها، فعبد الجليل بن وهبون في قوله:

وسواء أن تُجلى اللّحاظُ من القذى أو تُنتَضى من شَخْصِها الحوباءُ

تابَع قول التهامي:

واستَلّ من أترابه وَلِداته كالمُقلة استُلّت من الأشفار

«إلا أن عبد الجليل قد نفخ فيه روحاً، وسَلَكَ به مسلَكاً مليحاً، وولّد له إحساناً صريحاً»[3].

وأمّا قول ابن الملح:

لو كانت الشمسُ من خُدّام دولتكم والعدلُ ما العدلُ لم تبرحْ من الحَمَلِ

فَلَم يسمع ابن بسام «بمثله لمن سبق، فإنْ كان اتّباعاً فما أحسَنْ ما أرقّ، وإن يكن اختراعاً فما أولى وأخلق»[4].

---

(١) انظر الأبيات والتعقيب عليها في: المطرب ص١٧٨. وميورقة: جزيرة في شرق الأندلس (معجم البلدان).

(٢) انظر التفصيل وأمثلة أخرى في: الذخيرة ق٢م١ ص٥١٥.

(٣) المصدر نفسه: ق٢م١ ص٤٨٦. والحوباء: النفس والجمع حوبات.

(٤) المصدر نفسه: ق٢م١ ص٤٦٢.

٦. وقد يفضلون الشاعر الأندلسي على الشعراء المشارقة في تناوُله لفنّ من فنون الشعر، فابن سارة الشّنتريني[١] «له مُلَحٌ في شكوى زمانه، دلّ بها على عُلُوّ شأنه، حتّى لو أنّ أبا منصور الثعالبي رآه، أو سمع شيئاً ممّا نحاه، لأضْرَب عن ذِكْر كثير ممن به أَغْرَب كابن سُكّرة وابن لَنْكَك، ومَن سلك ذلك المسلَك»[٢]. ويقارن ابن بسّام بين الشعراء الأندلسيين وشعراء المشارقة في تناولهم للأغراض الشعرية، وتشتد نزعة المفاخرة عنده، فيرى أنّ ابن خفاجة، في مديحه، يتفوّق على مديح الأعشى للمحلّق، ومديح حسان بن ثابت لأهل جلّق»[٣]. والمرواني الطليق رائق الألفاظ، رقيق المعاني يجاري ويباري في الخمريّات الحسن بن هانئ[٤]. ومهجة بنت التيّاني القرطبيّة قالت أشعاراً في الهجاء نقص عنها ابن الروميّ[٥].

ويفاخر الشّقنديّ بمقدرة ابن درّاج، وتفوّقه في المديح، ويورد له أبياتاً من قصيدته التي مطلعها:

ألم تعلمي أنّ الثواء هو التّوى وأنّ بيوت العاجزين قبور

ويعقّب عليها مفاخراً فيقول: «وأنا أُقسِمُ بما حازَتْه هذه الأبيات، من غرائب الآيات، لو سمع هذا المديح سيّد بني حمدان لسلا به عن مدْح شاعره الذي ساد كل شاعر، وأرى أنّ هذه الطريقة أولى بمدْح الملوك من كلْ ما تَفَنّن فيه كلُّ ناظِمٍ وشاعر»[٦].

وإذا كان الثّعالبي قد جعل ابن درّاج في منزلة المتنبي، عندما قال: «هو بصُقْع الأندلس كالمتنبي بصُقع الشام»[٧]، فإنّ الشّقُندي ذهب إلى أبعد من ذلك فجعل ابن

(١) هو عبد الله محمد بن سارة الشنتريني الأصل، سكن إشبيلية والمرية وغرناطة، وكانت وفاته سنة ٥١٧هـ. لمزيد من التفصيل في ترجمته، انظر: المطرب ص٧٨، والمغرب ١/ ص٤١٩.

(٢) الذخيرة: ق٢م٢ ص٨٣٤. ابن سكرة وابن لنكك من شعراء القرن الرابع الهجري، ترجم لهما الثعالبي في " يتيمة الدهر "، وأورد لهما شعراً، أكثره في الملح والطرف، وشكوى الزمان.

(٣) الذخيرة: ق٣م٢ ص٥٤١. جلّق: دمشق، ويقصد بأهلها الغساسنة ممدوحي حسان بن ثابت.
والمحلق: هو عبد العُزى بن الحتتم الكلابي مدحه الأعشى بقصيدة رفعت من قدره، وأنبهت ذكره.

(٤) المطرب: ص٧٢. والمرواني الطليق هو الشاعر الأندلسي مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الرحمن الناصر، مات قريباً من الأربعمائة للهجرة. انظر ترجمته في: المغرب ١/ ص١٨٦.

(٥) المغرب: ١/ ص١٤٣.

(٦) نفح الطيب: ٣/ ١٩٥. التّوى: الهلاك.

(٧) يتيمة الدهر: ٤/ ص١١٤.

درّاج متفوقاً على المتنبي، بل إنه – في نظره- أحسن الشعراء، وأكثرهم تفوقاً في طريقة مدح الملوك[1].

وسلك الشّقُنْدي مثل ذلك في تفضيله أبياتاً لابن شهيد، منها قوله[2]:

ولمـّـا تَمَـلأ مـن سُكْـره ... ونـامَ ونامَـتْ عيـونُ الحـرسْ
دَنَـوْتُ إليـه علـى رِقْبَـةٍ ... دُنُـوّ رفيـقٍ دَرَى مـا التَمَـسْ
أدُبُّ إليـه دَبيـبَ الكـرى ... وأسمـو إليـه سُمُـوّ النَّـفَسْ

على بيت عمر بن أبي ربيعة:

ونَفَضْتُ عنّي العيْنَ أقبَلْتُ مِشيَةَ الـ ... ـحُباب وركني خيفَةَ القوم أزور[3]

فكلاهما – كما يقول الشّقُنْدي- تناول معنى بيت امرئ القيس:

سَمَوْتُ إليها بَعْدَما نام أهلُها ... سُمُوّ حباب الماء حالاً على حال

ولكنّ ابن شهيد «اختَلَسه اختلاس النّسيم لنفحة الأزهار، وسَلَبه بلُطف استلاب الشّمس لرضاب طلّ الأشجار. فلَطّفه تلطيفاً يمتزج بالأرواح. وابن أبي ربيعة – على عظيم قدْره وتَقدُّمه- عارض الصّهيل بالنُّهاق، وقابل العذبَ بالزُّعاق، وأنا أُقْسِمُ لو زار جَمَلٌ محبوبةً له لكان ألطَفَ في الزيارة من هذا الأزْوَرَ الركن المَنفّض للعيون»[4].

ومع إقرارنا بأنّ أبيات ابن شهيد الأندلسي أَجملُ وأَلطَفُ من بيت عمر بن أبي ربيعة، فإنّنا لا نستغرب من الشّقُندي إذا اشتطّ في أحكامه، وبالغ في ادّعائه، ما دام قد طال كبار أدباء المشارقة في الشعر والنثر، وفضّل الأندلسيين عليهم.

وقد تكون المفاضَلَة بين الفنّ الشعري لدى شعراء المشرق عامة، وشعراء المغرب الأقصى والأندلس. فابن سعيد يُفرّق بين شعر كلٍّ من الفريقين، ويذهب إلى أنّ أشعار المشارقة تتّسم بالرّقة، بينما تتميّز معاني المغاربة بالدّقة، فشعراء مصر والشام

(١) نفح الطيب: ٣/ ص١٩٥.

(٢) انظر الأبيات في: نفح الطيب ٣/ ١٩٥. والذخيرة: ق١ك١ ص٢٨٧، مع اختلاف في بعض كلمات الأبيات.

(٣) انظر البيت في: نفح الطيب ٣/ ١٥٩، والذخيرة: ق١م١ ص٢٨٦، وفي ديوان عمر:

وخُفّضَ عنّي الصّوت أقبَلتُ مِشيَةَ الـ ـحُباب وشخْصي خَشْيَة الحيّ أزور

الحُباب: الحية. أزور: مائل، منحرف. ومعنى البيت: أنّه لا يسير بادياً ظاهراً مخافة أن يراه أحد.

(٤) نفح الطيب: ٣/ ص١٩٨.

والعراق كانوا أكثر اهتماماً بديباجة الشّعر وألفاظه وبديعه، بينما كان شعراء المغرب والأندلس أمْيَلَ إلى المعاني والغَوْص على الفِكرة[1].

ويقارن النّقاد الأندلسيون الشاعر الأندلسي بمن احتذاه وسار على نهجه، أو شابَهه في صنْعة الشعر من الشعراء المشارقة، فينقل ابن بسام عن بعض أدباء الأندلس «أنّ ابن زيدون بُحْتُريّ زماننا، وصدقوا لأنه حذا حذو الوليد»[2]. أمّا ابن خفاجة الأندلسيّ، الذي أعْجب بشعر المتنبي، وحذا حذوه في طريقته لفّ الغزل بالحماسة،[3] فإنه في قوله:

فَلَوَيْتُ أعناقَ المطيّ مُعَرّجاً ونَزَلتُ أعْتَنِقُ الأراكَ مُسَلّماً

ينظر، كما صرّح، إلى قول المتنبي:

نزلْنا على الأكوار نمشي كرامةً لِمَنْ بان عنه أن نُلِم به رَكبا

ولكنّه يعقّب على بيت المتنبي بما يُستشف منه أنه يفضّل بيته على بيت المتنبي، فيقول: «وفي بيت المتنبي لفظة تغض من شرفه، وهي لفظة (مَنْ) وهي ههُنا مُستَجفاة لا مُستحلاة، ولو أنه قال:

نزَلنا على الأكوار نمشي كرامةً لأهْليه أن نغشى رسومهم رَكْبا

لجاء البيت أتمّ جلالة وجزالة، لكنّ أبا الطيب، إنّما كان يَهْتَبِل بالمعاني ولا يبالي بالألفاظ»[4]. ويستدرك ابن خفاجة على نفسه قائلاً: «وربّما حَمَلَ حامل، فقال: إنّ هذا الرجل يتعاطى رُتبة في الشعر فوق رُتبة المتنبي، وليس الأمر بمُسْتَنكَر ولا بمُسْتَكبَر»[5].

هذه هي المفاضلات الشعرية عند بعض نقّاد هذا العصر، وهي ليست مقارنات أدبية نقديّة، تعتمد تحليل النماذج تحليلاً كاملاً، يكشف عن دقائق المعنى ودقّة التعبير، وإنّما هي مقارنات بسيطة قامت – مع كلّ أسف- على إشارات موجزة، ونظرات جزئية عابرة، تهدف – في الأغلب- إلى بيان مقدرة الشاعر الأندلسي ووصفه بالإبداع والتفوّق.

(١) الغصون اليانعة: ص١٢٠.
(٢) الذخيرة: ق١م١ ص٣٧٩.
(٣) ديوان ابن خفاجة: ص١٥.
(٤) المصدر نفسه: ص٢٨٤.
(٥) المصدر نفسه: ص٢٨٥.

وإذا جاز لنا أنّ نعُدّ هذه المفاضلات نقداً أدبياً، فإنّه ، كما يرى الدكتور محمد مندور، ليس له قيمة كبيرة؛ لأن الأحكام فيه مُقتَضَبَة، غير مفصّلة، وليستْ صادرة عن مناهج مستقيمة[1].

أمّا حازم القَرطاجنّي فلا نجد عنده مثل هذه النزعة الدفاعية التي وجدناها عند ابن بسام والشّقندي وابن دِحْية، بل إنّه«أقرب إلى الواقع من أيْ ناقد آخر في فهمه لمبدأ المفاضلة؛ لأنه أدرك مجموعة من الحقائق لا بدّ أن تُراعى في المفاضلات الشعرية»[2]، وهي:

١. إنّ الشعر يختلف باختلاف أنماطه وَطُرُقِه، ولذا قد نجد شاعراً يُحْسِن في النمط الذي يُقصد فيه الجزالة والمتانة، وآخر يُحْسِن في النمط الذي يُقصد به اللطافة والرقّة. ونجد بعض الشعراء يُحسِن في طريقة النسيب، ولا يُحْسِن في طريقة أخرى كالهجاء.

٢. إنّ الشعر يختلف باختلاف الأزمنة، فنجد أهل زمان يُعْنَون بوصف الحروب والغارات وما ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمان آخر يُعْنَون بوصف القيان والخمر...

٣. إنّ الشعر يختلف باختلاف الأمكنة وما يوجد فيها مما شأنه أن يوصف، فنجد بعض الشعراءِ يُحْسِن في وصف الوحش، وبعضهم يُحسِن في وصف الزمن.

٤. إنّ الشعر يختلف باختلاف أحوال القائلين، وباختلاف موضوعات القول، وبحسب اختلافهم في ما يستعملونه من اللغات، فنجد واحداً يُحْسِن في الفخر ولا يُحسِن في المدح، ونجد واحداً يُحسِن في المدح ولا يُحسِن في الفخر.

ومن أجل اختلاف الشعر في الأمور السّابقة فإن المفاضلة بين الشعراء أمر تقريبي ترجيحي، ولا يجوز أن تؤخذ على سبيل القطع والجزم. ويَذْهَبُ حازم إلى أكثر من ذلك حين يطلب التقدير للشاعر، الذي يُجيد في تصوير ما لم يألف، بل ويفضّله على شاعر آخر يحسن تصوير ما هو مألوف لديه، وكأنه يريد أن يقول: إنَّ المفاضلة الصحيحة هي تلك التي تكون بين شاعرين أو شعراء بينهم تناسُب وتماثُل في توافر الأسباب المهيّئة والباعثة على قول الشعر[3].

---

(١) النقد المنهجي عند العرب: ص٣٤٣.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني الهجري إلى القرن الثامن) ص٥٦٧.

(٣) لمزيد من التفصيل في المفاضلات الشعرية عند حازم انظر: منهاج البلغاء ص٣٧٤- ٣٨٠.

جـ. المعارضات:

لعل أفضل تحديد لمفهوم المعارضة ما ذكره الأستاذ أحمد الشايب عندما قال: «والمعارضة في الشعر أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما، من أي بحر وقافية، فيأتي شاعر آخر فيُعجَب بهذه القصيدة لجانبها الفنّي، وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة في بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها، أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصاً على أن يتعلّق بالأول في درجته الفنية وتفوُّقه، فيأتي بمعانٍ أو صُوَر بإزاء الأولى، تبلغها في الجمال الفني، أو تسمو عليها بالعمق، أو حسن التعليل، وجمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة»[1].

وقد حظيت المعارضات، عند الأندلسيين، باهتمام واضح كوسيلة منهجية في النقد، وبخاصة أنّ النقاد عدّوها مِحَكّاً للجودة، ووسيلة للإحسان والتفوّق. وقد عبّر الدكتور أحمد هيكل عن دواعي المعارضات الأندلسية، وأجمَلَها في «محاولة الأندلسيين التفوّق على سابقيهم؛ لتأكيد ذواتهم الأندلسية،وإثبات عدم تخلُّفهم عن المشارقة».[2] ومن أجل ذلك قام ابن شهيد(ت:٤٢٦ هـ) في رحلته المتخيّلة بمعارضته لامرئ القيس، وطرفة، وقيس بن الخطيم، والبحتري، وغيرهم من الشعراء ممّن أجازوا قصائده المعارضة لشعرهم استحساناً لها[3].

وتعدّدت ضروب المعارضة وأنماطها عند الأندلسيين، وقد صرح ابن خفاجة بإعجابه بالمتنبي، وحدّد موضوع الإعجاب بقوله: «مِنْ لَفِّ الغزل بالحماسة»[4]، وأورد على ذلك مُقطّعات من شعره مما لَفّ فيه الغزل بالحماسة على طريقة المتنبي، منها قوله:

ورُبّ ليالٍ بالغميم أرِقْتُها ... لمرضى جفون بالفراتِ نيام
فقضّيتُها ما بين رشفة لوعة ... وأنّة شكوى واعتناق غرام
وأحسنُ ما التَفّتْ عليه دُجُنّةٌ ... عناقُ حبيبٍ عن عناق حُسام[5]

---

(١) أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤، ص٧.

(٢) الأدب الأندلسي (من الفتح إلى سقوط الخلافة) ص٢٢٩.

(٣) الذخيرة: ق١م١ ص٢٤٦، وما بعدها، ورسالة التوابع والزوابع: ص٩١- ٩٧.

(٤) ديوان ابن خفاجة: ص١٥.

(٥) المصدر نفسه: ص٥٢.

ونجد ابن خفاجة في قصائد أخرى، لا يصرّح بمعارضته لأحد من الشعراء، بل أشار إلى أنه يقتفي طريقة مهيار الديلمي، وينسج على منوال قصائده، فينظم عدّة قصائد ومقطّعات، ويقدم لها بقوله: «وذلك بعض ما نقتفيه من طريقة مهيار ونحتذيه»[1]. ويُلمّ - كما يقول- بطريقة عبد المحسن الصّوري، فينظم عدّة قصائد ومقطّعات متشبّهاً به[2].

وابن خفاجة في قصيدته التي مطلعها:

كفاني شكوى أن أرى المجدَ شاكياً وحَسْبُ الرزايا أن تراني باكيا

يعارض بها قصيدة المتنبي المشهورة

كفى بك داءً أن ترى الموتَ شافياً وحَسْبُ المنايا أنْ يكنّ أمانيا[3]

وقد احتفظ لنا ابن بسّام في موسوعته «الذخيرة» بعدد وافر من معارضات الأندلسيين للشعراء المشارقة[4]، ويذكر من ذلك أبياتاً للخليفة المستعين بالله أبي أيوب سليمان بن الحكم، منها قوله:

عَجَباً يهابُ الليثُ حدَّ سناني وأهابُ لَحظَ فَواتِرِ الأجفانِ
وتَمَلّكتْ نفسي ثلاثٌ كالدمى زُهرُ الوجوه نواعمُ الأبدانِ
هذي الهِلالُ وتلك بنتُ المشتري حُسْناً وهذي أختُ غُصنِ البانِ
فَابْحَثْ من قلبي الحِمى وتَرَكْتني في عِزّ مُلكي كالأسير العاني
لا تعذِلوا مَلِكاً تذلّلَ للهوى ذُلُّ الهوى عِزٌّ ومُلْكٌ ثاني

يعارض بها أبياتاً لهارون الرشيد، منها قوله:

---

(١) ديوان ابن خفاجة: ص١٤.
(٢) المصدر نفسه: ص١٢.
(٣) المصدر نفسه: ص١٩٨.
(٤) انظر: الذخيرة: ق٢م٢ ص٨١٥، ق٢م٢ ص٦٩٧، ق٤م١ ص٧٣ وغيرها.

مَلَكَ الثلاثُ الآنساتُ عناني ... وحَلَلْن من قلبي بكلِّ مكان
مالي تُطاوعني البَريـّة كلُّها ... وأُطيعُهُنّ وهُنَّ في عِصْياني
ما ذاك إلاّ أنّ سلطان الهوى ... - وبه قوين- أعزُّ من سلطاني

ولا يتناول ابن بسام هذه الأبيات بالتحليل من حيث المعنى أو المبنى، ولكنّه عقّب عليها تعقيباً، يُستَشَفُّ منه أنّه يُفضِّل أبيات الشاعر الأندلسي، فيقول: «عارَضَ بها هارون الرشيد، فَشَعْشَعَتْ بها الكؤوس، وتَهادتْها الأنفاس والنفوس، وقد أثبتُّ القطعتين معاً؛ ليُرى الفرق ويُعْرَف الحقّ»[1].

وإذا كان النقاد القدامى، كما أشَرْنا، قد قرنوا ابن دراج بالمتنبي، فإنهم لاحظوا أيضاً أنه كان ينظم بعض قصائده على نسق قصائد المتنبي، فهو في قصيدته التي يمدح بها صاعداً البغدادي، ومنها قوله:

لَبيْك أسْمِعنا نِداك ودوننا ... نوءُ الكواكب مُخوياً أو مُمطِرا
للّه أيّ أهلّةٍ بلغتْ بنا ... يُمناك يا بدْرَ السماء المقْمِرا
فأصبتُ في سبإٍ موّرث ملكها ... يسبي الملوك ولا يدِبُّ لها الضرا
فكأنّما تابعتُ تُبّع رافعاً ... أعلامه مَلِكاً يدين له الورى
وحَطَطْتُ رحلي بين ناريَ حاتم ... أيام يَقري موسراً أو مُعسِرا

يحتذي، كما يذكر ابن بسام، حذو أبي الطيب في ابن العميد، حيث يقول:

مَنْ مُبْلِغُ الأعراب أنّي بَعْدَها ... جالَسْتُ رسطاليسَ والإسكندرا
ولقيتُ بطليموسَ دارسَ كُتْبِه ... مُتَبَدّياً في مُلْكه مُتحَضِّرا
ولقيتُ كلّ الفاضلين كأنّما ... ردّ الإلهُ نفوسَهُم والأعصُرا[2]

ولعل رغبة ابن دراج بمعارضة المتنبي هي التي جعلته مولعاً بِتَتبُّعه في شعره والإغارة على معانيه، وقد لاحظ ذلك صاحب كتاب «الذخيرة »، وأشار إليه في غير بيت من شعره[3].

ولم يكتفِ ابن دراج بتقليد المتنبي واحتذائه، فقد قلّد غيره من الشعراء المشارقة مثل الشريف الرّضي وأبي نواس[4]. وعارض قصيدة أبي نواس التي مطلعها:

(١) انظر الأبيات والتعقيب عليها في: الذخيرة، ق١م١ ص٤٧.
(٢) انظر أبيات المتنبي وابن دراج في: الذخيرة، ق١م١ ص٧٤.
(٣) انظر على سبيل المثال: الذخيرة، ق١م١ ص٧٩- ٨١.
(٤) انظر المصدر نفسه: ق١م١ ص٨٩.

أجـــارة بَيْتَينـــا أبـــوك غيـــور ... وميسور ما يُرجى لَدَيْكِ عسير

بقصيدة في مدح المنصور بن أبي عامر مطلعها:

دَعي عزمـات المستـضام تـسير ... فَتَنْجِد في عُرض الفلا وتغور[1]

كما أنّه في قصيدته التي يقول فيها:

لعلّك يا شمسُ عنـد الأصيـل ... شَجيْتِ لِشَجْو الغريـب الذليـل
فكوني شفيعي إلى ابن الـشفيع ... وكوني رسولي إلى ابن الرسول
فإمّـا شـهدتِ فأزكـى شهيـد ... وإمّـا دَلَلـتِ فـأهـدى دليـل

يعارض السيّد الحميري في قصيدته، التي منها:

هل عند مـن أحبَبْـتَ تنويـل ... أمْ لا فـإنّ اللـوم تـضليـلُ
أمْ في الحشى منك جوىً باطن ... ليـس تـداويـه الأبـاطيـلُ
أقـسـمُ باللـــه وآلائـــه ... والمرء عمـّا قـال مـسؤولُ
إنّ علـيّ بـن أبـي طـالب ... على التّقى والبر مجبـول[2]

ويعقّب ابن بسام على أبيات ابن درّاج، فيقول: «هذه القصيدة طويلة، وهي من الهاشميّات الغُرّ، بناها من المسك والدرّ، لا من الجصّ والآجرّ، لا بل خلّدها حديثاً على الدهر، وسرَّ بها مطالع النجوم الزُّهر»[3]. ويفضّل ابن بسام الشاعر الأندلسي فيضيف قائلاً: «وإنّما وَقَعَتْ فيها بعض الألفاظ لو قرعتْ سمْعَ دِعْبل بن علي الخزاعي، والكميت بن زيد الأسدي، لأمسكا عن القول، وبرئا إليها من القوة والحَوْل، بل لو رآها السيّد الحميري، وكثيّر الخزاعي، لأقاماها بيّنة على الدعوى، ولَتَلَقيّاها بِشارةً على زعمهما بخروج الخيل من رَضْوى؛ وقد أثْبتُّ أكثرها إعلاناً بجلالة قدْرها، واستحساناً لعَجُزها وصدرها»[4].

(١) انظر أبياتاً من القصيدتين في: الذخيرة ق١م١ ص٨٢. ولمزيد من التفصيل في دراسة القصيدتين والمقارنة بينهما، انظر: د. محمد محمود قاسم: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣، ص١١٢-١١٤. وانظر أيضاً: د. منجد مصطفى: الأدب الأندلسي (من الفتح حتى سقوط غرناطة)، نشر جامعة الموصل، ١٩٨٨، ص ٢٨٥- ٢٨٩.

(٢) انظر أبيات ابن دراج في: الذخيرة ق١م١ ص٨٨، وأبيات السيّد الحميري في: الأغاني: ٧/ ص٢٤٠. والسيد الحميري من شعراء الشيعة في العصر العباسي (١٠٥هـ- ١٧٣هـ)، أكثر شعره في مدح عليّ وبنيه، وفي رثاء الحسين بن علي، ولمزيد من أخباره، انظر: (طبعه دار الثقافة) ٧/ ص٢٢٤-٢٦٧.

(٣) انظر: الذخيرة ق١م١ ص٨٨.

(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.

والقصيدتان من الهاشميات، وتُعدّان من أجود ما أنتجه الأدب الشيّعي. ولكنّ ابن بسام لا يوازن بين القصيدتين موازنة تكشف لنا عن دُرر الألفاظ ومسكها في قصيدة ابن درّاج، ولذا فإن حكمه يفتقر إلى التبرير وإقامة الدليل، وبخاصة أن قصيدة السيّد الحميري اللّامية، التي عارضها ابن دراج، من القصائد التي تَداولَتْها كتب الأدب، وعدّها النقاد من الشِعْر الذي يَهْجُم على القلب بلا حجاب[1].

وأبو حفص أحمد بن بُرد الأصغر من شعراء«الذخيرة «الذين أشاد بهم ابن بسام حيث يقول: «كان أبو حفص بن برد الأصغر في وقته فلك البلاغة الدائر، ومَثَلها السائر، نفث فيها بسحره، وأقام من أودها بناصع نظمه وبارع نثره...»[2]. وقد أورد له ابن بسام أبياتاً ومقطوعات شعرية يحتذي فيها على مثال الشعراء العباسيّين كأبي نواس وابن الرومي وابن المعتز والمتنبي وغيرهم[3]، وهو في قوله:

بأبي أنتَ وأمّي ... لمَ تطبّعتَ بظلمي؟
أبداً تأتي بعَتْبٍ ... دون أن آتي بجُرْمِ
بيننا في الحُبّ قربى ... سُقْمُ عينيك وجسمي

يحتذي قول ابن الرومي:

يا عليلاً جَعَلَ العِلّة مِفتاحاً لِسُقْمي
ليس في الأرض عليلٌ ... غيرُ جَفْنَيْكَ وجِسْمي[4]

ويتخذ ابن دِحية في كتابه «المطرب» من معارضات الأندلسيين للمشارقة مقاييس نقدية، يحكم بها على جودة الشعر الأندلسي، وتفوُّق قائليه، وهو يُفضّل الشاعر الأندلسي دونما تعليل أو تفسير، فالشاعر أحمد بن الحسين بن محمد المهدوي في قصيدته، التي مطلعها:

متى طَلَعَتْ تلك الأهلةُ في الخُمْرِ ... ونابت لنا تلك العيونُ عن الخمرِ

(١) الأغاني(طبعة دار الثقافة): ٧/ ص١٨.
(٢) الذخيرة: ق١م١ ص٥٨٦.
(٣) انظر المصدر نفسه: ق١م١ ص٥٠٥- ٥١٢.
(٤) انظر الأبيات في الذخيرة: ق١م١ ص٥٠٨.

يعارض علياً بن الجهم في قصيدته التي مطلعها:

عيونُ المها بَيْن الرُّصافةِ والجَسْرِ جَلَبْنَ الهوى من حيثُ أدري ولا أدري

وقصيدة الشاعر الأندلسي، كما يذكر ابن دحية، أحسنُ من رائية علي بن الجهم[1]. وليس من السهل قبول حكم ابن دحية؛ ذلك أنه لا يبحث في القصيدتين، ولا يوازن بينهما، وبخاصة أنّ قصيدة ابن الجهم المشهورة التي تدعى «الرصافيّة» قد لاقت إعجاب النقّاد واستحسانهم[2].

ويبدو أن معارضة الأندلسيين للشعراء المشارقة كانت مما يشغل الأندلسيين في مجالس الأنس والأدب، يدلّنا على ذلك بعض الروايات المتناثرة في كتب الأدب، والتي نستشفُّ منها أنّ الولاة كانوا يطلبون من الشعراء، أحياناً، أن يعارضوا ارتجالاً قصيدة مُعَيّنة لشاعر من فحول المشارقة، كأبي نواس وأبي تمام، وأبي الطيّب المتنبي[3]. ومن تلك الروايات ما نقله ابن بسام في «ذخيرته» من أنّ الوزير أبا عامر بن مسلمة كان يوماً في مجلس أُنسٍ مع أبي جعفر بن الأبار، فغُنّي بأبيات من شعر الأشتر في التحريض على معاوية، منها:

بقّيْتُ وَفْري وانحرَفْتُ عن العُلا وَلَقيتُ أضيافي بوجهِ عبوس
إنْ لم أشُنَّ على ابن هندٍ غارةً لم تخْلُ يوماً من نهابِ نفوسِ

فسأل أبو عامر ابن الأبار الرد عليه؛ فقال على الارتجال أبياتاً منها:

غادَرْتُ عِرْضي عُرْضَةً وابْحتُه وتُرِكْتُ نهبَ نفائسٍ ونُفوس
وقذفتُ أمّ المؤمنين تمرُّداً وكفرتُ من حربٍ بكلّ رئيسِ
إنْ لم نُصَبّحكم بكل مصمّمٍ وبكلّ ذِمْرٍ في اللبوس عبوس

وفي إطار معارضات الأندلسيين للشعراء المشارقة يورد ابن بسام بيتي أبي جعفر ابن جرج[4]:

---

(١) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص٤٥.

(٢) انظر: ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، لجنة التراث العربي، بيروت، ١٩٥٩، ص١٤٢.

(٣) انظر: رايات المبرزين، ص٧٢، والذخيرة: ق٢م٢ ص٦٤١، ق٤م١ ص٢٤.

(٤) هو أبو جعفر بن جرج، ترجم له ابن سعيد في: المغرب٢/ ص٣٠٥، وأورد له ابن بسام في " الذخيرة " فصولاً من نثره ومختارات من شعره، (الذخيرة: ق٣م١ ص٤٤٨).

وعـــائبٍ للبـيضِ ذي إفـــكٍ مُعـــارضِ الكافـورِ بالمسْكِ
دَعْ عنكَ هذا وانقلـبْ خاسـئاً مـا النّورُ مثلُ الظُّلَـمِ الحُلْـكِ

يعارض فيهما عليّ بن الجهم في تفضيله السواد على البياض:

وعائـبٍ للسُّمْـرِ مـن جَهْلـِه مُفَضّـلٍ للبيـض ذي مَحْـكِ
قولوا له عنّي: أما تستحي؟ مَنْ جَعَلَ الكـافور كالمِسْـكِ؟[1]

ويورد ابن بسام، أيضاً، قصيدة طويلة لأبي بكر بن اللبانة الدّاني، مطلعها:

في الطّيف لو سَمَحَ الكرى بَعْليلُ يكفي المحبَّ من الوفاء قليـلُ

يعارض بها أبا المظّفر البغدادي في قصيدته التي مطلعها:

هو طَيْفُهـا وطروقُـه بَعليـل فمتى يفي لك والوفاء قليـل[2]

ويبدو أنّ إعجاب الأندلسيين بشعر المتنبي دَفَعَهم إلى معارضته، ولذلك نجد ابـن بسام يستطرد بذكر من حاولوا معارضة المتنبي، كما أنه يذكر عدداً من الشعراء الـذين تهيبوا معارضته، ووقفتْ بهم شجاعتهم دون المعارضة؛ لأنهم كانوا يخشون الإخفاق في ذلك[3]. ومن تلك المعارضات أبيات لأبي محمد عبد الغفور الكلاعي في معارضته المتنبي ومداخلته، حيث يقول[4]:

سِرْ حيثُ شِئْتَ تَحُلُّـه النُّـوارُ وأرادَ فيـكَ مُـرادَكَ المِقـدارُ
وإذا ارتَحَلْتَ فَشَيِّعتكَ سلامـةٌ وغمامـةٌ بـل ديمـةٌ مِـدْرارُ
وقَضى الإلهُ بـأن تعـودَ مُظَفّـراً وَقَضَتْ بسَيْفكَ نَحْبَهـا الكُفّـارُ

وإذا كانت المعارضة – في نظر الأندلسيين – وسيلة تفوّق وإبداع، فإنها أصبحتْ مذهباً أدبياً، وسِمةً تُميّز بعض الشعراء، فأبو مروان بن عـامر «كـان يتـصف بـالأدب والذكاء والمعارضة والتّحكك بالشعراء».[5] وأبو الحسن ابن الإستجي «لـه قِطـعٌ مـن

(١) انظر الأبيات في: الذخيرة ق١م١ ص١٤٧.
(٢) انظر القصيدتين في: الذخيرة ق٣م٢ ص٦٨٩- ٦٩٢، وقد اوردهما ابن بسام دونما تعقيب أو موازنة.
(٣) انظر الذخيرة: ق٤م١ ص٢٣- ٢٥.
(٤) الأبيات في: المغرب ١/ ص ٢٤٠. والبيت الأول مطلع قصيدة للمتنبي في مدح سيف الدولة. انظر ديوان المتنبي، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي نشر دار الكتاب العربي، بيروت، ج١ ص١٩١.
(٥) المغرب: ١/ ص٩٤.

الشّعر بارى بالمعارضة فيها صدور الرُّتب وأفراد أهل الأدب»[1]، وأورد له ابن بسام قِطعاً من شعره، عارض بها بعض معاصريه من الشعراء الأندلسيين[2].

ولم تقتصر معارضات الأندلسيين للأدباء المشارقة على الشعر، بل تجاوزت ذلك إلى النثر، فابن عبد الغفور الكلاعي أورد ثَبَتاً بأسماء ما كان يتداوله الأندلسيون من كُتُب أبي العلاء المعري[3]، ويُحدّثنا عن تجربته الخاصة في هذا الصدد، وكيف «سوّلتْ له نفسه -كما يقول – مناهضة أبي العلاء، وزيّنت له مضاهاته ومعارضته».[4] فهو في رسالته «الساجعة والغربيب» يعارض رسالة أبي العلاء «الصاهل والشاحج» ثم عارضه بتأليف سمّاه «ثمرة الألباب«مضاهياً بذلك «سقط الزند»وألّف كتاباً على مثال: «السّجع السلطاني» لأبي العلاء.

وليس من غايتنا هنا أن نستقصي جميع معارضات الشعراء الأندلسيين للشعراء المشارقة. وإنما نهدف إلى إيراد نماذج من معارضات الشعراء الأندلسيين، وتعقيب النقاد الأندلسيين عليها في إطار توضيح النزعة الدفاعية عند النقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموّحدين. والغريب أنّ أولئك النقاد، وهم في معرض مفاخرتهم بالأدب الأندلسي، قد أوردوا هذه المعارضات دونما تحليل أدبي، أو تعليق نقدي. وكان جديراً بهم أن يُحلّلوا تلك النصوص ويوازنوها بمثيلاتها من أشعار المشارقة؛ ليكشفوا عناصر الجمال فيها؛ إشباعاً لرغبتهم في الدّفاع والمفاخرة، فابن بسام، كما يقول: «جرّد كتابه «الذخيرة» في محاسن أهل بلده بذكر مَنْ هنالك من شاعر مشهور، واجتلاب ما يتعلق بذلك من خبر مأثور»[5]. ولعل أولئك النقاد كانوا يرون أنّ مجرد معارضة الأندلسيين للشعراء المشارقة تعدّ نهجاً في التحدّي، ومقياس إجادةٍ وتفوُّق.

(١) الذخيرة: ق٢م١ ص٢٠٢.
(٢) الذخيرة: ق٢م١ ص٢٠٢- ٢٠٦.
(٣) إحكام صنعة الكلام: ص٣٣.
(٤) المصدر نفسه: ص٣٤.
(٥) الذخيرة: ق٤م٢ ص٥٢٩.

ثانياً: النقد المعرفي[1]

ويتمثّل هذا اللون من النقد فيما سجله نقاد هذه الفترة من مآخذ على الشعراء، لا تتعلّق بالنحو أو اللغة، وإنّما تَتعلّق بأمور أخرى، تتّصل بالمعرفة العامة للشّاعر، ودرايته بنا يُحيط به من الأشياء التي يَعرض لها في شعره. من ذلك ما يؤاخذ به الشاعر من عدم توفيقه في فَهْم المعنى، بنَقله إلى جهة غير التي عُرِف عَلَيْها، كالمثل الذي أتى به الشاعر ابن رزين[2] (لا حُرَّ بوادي عوف) في قوله:

هذا يغوثٌ بل أضَلّ وذا يعوقُ وذاك نَسْر
ذاك المحل كوادِ عوفٍ فيه ليس يُلقى فيه حُر

فقد نقده ابن بسام بقوله: «وهذا من طرق تلك الزيزاء التي تعَسّفها وحده، وبعض الشؤون التي عَوّل فيها على ما عنده؛ إذ هذا المثل يُضرب للسيّد المنيع الذي غلب الناس على السيادة، أو قسرهم على ما تعيّن منهم وأراده».[3] وقد عُنِيَ ابن بسام بهذا النوع من النّقد، وذكَر منه جملة موفورة في كتابه «سرّ الذخيرة»[4].

ومن النقد المعرفي تَتَبُّع النقاد أخطاء الشعراء في استعمالهم لبعض المعاني، وانحرافهم بها عمّا دَرَجَتْ عليه، وشاعتْ فيه، فقول ابن شرف:

وأنتَ زيدُ الخيلِ أمْ عامرٌ ومالكُ بن الريب أمْ ذو الخمار

---

(١) أطلق الدكتور محمد زغلول سلاّم على هذا اللون من النقد اسم: النقد الفقهي، في كتابه: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ص١٠٢. وسمّاه الدكتور داود سلوم: النقد العلمي، في كتابه. تاريخ النقد العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث، ص١٢٩. ونميل إلى أنّ التسميتين غير دقيقتين لما لكلمتي (الفقه والعلم) من دلالة وإيحاءات خاصة، والتسمية الأكثر دقة – في رأينا- هي: النقد المعرفي .

(٢) أبو مروان عبد الملك بن رزين(٤٣٦هـ - ٤٩٦هـ)، انظر ترجمته في: المطرب، ص٣٩، والمغرب: ٢/ ٤٢٨.

(٣) الذخيرة: ق٣م١ ص١١٦. الزيزاء: ما ارتفع من الأرض.

والمثل: (لا حُرَّ بوادي عوف) أورده الميداني في كتابه: " مجمع الأمثال" وذكر له أكثر من قصة، ولكنها في مجملها تفيد أن هذا الوادي نسبة إلى عوف بن مُحَلّم بن ذهل بن شيبان، الذي كان يمنع من يستجير به ولا يسلمه، فقيل: لا حُرّ بوادي عوف، أي كلّ من فيه كالعبد له لطاعتهم إيّاه.

انظر: مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧، ص٣/ ص٩٤.

(٤) الذخيرة: ق٣م١ ص١١٧.

«مما وهم فيه، وذو الخمار فرس مالك بن نويرة، حكاه المبرّد»[1]. ومما تجدر الإشارة إليه أنّ محقق كتاب «الذخيرة» قد خطّأ ابن بسام في تعليقه على هذا البيت؛ لأن الإشارة هنا إلى فارس لا إلى فرس[2].

ومن أخطاء الشعراء الناجمة عن قلب المعنى، واستعماله في غير ما جَرَتْ عليه عادة الشعراء قول أبي بكر بن بقيّ:

كيفَ صَبْري على الكؤوس إذا ما عثَر الرّوضُ في ذيول النّسيم

ويُعقّبُ ابن بسام على هذا البيت بقوله: «وهذا من المقلوب، إنّما يعثر النّسيم في ذيول الروض».[3]

أما قول ابن حصن الإشبيلي في المديح:

جزيل التّقى يمشي الهُوَيْنا تواضعاً ويهتزّ إعظاماً له كلّ خُنْبج

«فمعناه مما ركب فيه ابن حصن رأسه وحكّم هواه، والمعنى مشهور في من وُصِفَ بالنُّسك ومُدح بالانسلاخ عن أبّهة الملك»[4].

ومن أخطاء الشعراء التي تتعلّق بالمعارف العامة، قول أبي تمام:

وقائع أشرقتْ منهن جَمْعٌ إلى خَيْفَي مِنى فالموقفَيْن

«فثنّى الخَيْف، وإنّما يجيء عنهم: خَيْف منى، والخَيْف من مِنَى على التوحيد لا على التثنية»[5]. وقد عُني ابن عبد الغفور الكلاعي، كما ذكر، بالتنبيه على مثل هذه الأخطاء في كتاب عَنْوَن له بـ «الانتصار»[6].

ومما يؤاخذ به الشاعر عدم إلمامه بصفات الأشياء التي يتناولها، ومن ذلك قول ابن بقيّ في وصف قصائده:

---

(١) الذخيرة: ق٢م٢ ص٦٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ق٢م٢ ص٦٤٢. وذو الخمار: لقب عوف بن الربيع ذي الرمحين (معجم تاج العروس: مادة خمر).

(٣) المصدر نفسه: ق٢م٢ ص٦٣٠.

(٤) المصدر نفسه: ق٢م١ ص١٧٠. والخُنْبج: الضخم.

(٥) إحكام صنعة الكلام: ص٢٣٣.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

عليـك أبـا عبـد الإلـه خَلَعْتُهـا ... لها البـدر طـوقٌ والنجـومُ دلائـلُ
وما هي إلاّ الدّهرُ في طولِ عُمْرِهـا ... وإن لم يكنْ فيها الضحى والأصـائل

ويعقّب ابن بسام على البيت الثاني، فيقول: «ويا لهذا البيت ما أحسَن مذهبه، وأبدع مثواه ومنقلبه، إلاّ أنه أتى بالدّهر مسلوب الضحى والأصائل، فلم يزد على أنْ جلاّه في زي عاطل، لا بل أبرزه في مُسوح شوهاء ثاكل، وليت شعري أيّ شيء أبقى للدهر المظلوم بعد ضحاه الناصعة الأديم؟ وآصاله المعْتَلّة النّسيم؟ هل بقي إلاّ ليْلُه الأسود الجِلْباب، وهجيرُه السائل اللّعاب؟! ولو قال لممدوحه: «وتلك العُلا فيها الضحى والأصائل لأبرز قصيدته رفّافة البرود، شفّافة العقود، ولأفاد مَمْدوحه بهذه الكلمة مدْحاً لا يَسَعُه المقال، ولا تفي به القصائد الطِوال»[1].

وتتبُّع معاني الشعراء ورَصْد تطوّرها واستعمالها، يدخل ضمن النقد المعرفي لدى النقاد، وقد تميّز بهذا الاتجاه ابن بسام في «ذخيرته»، وابن دحية في كتابه «المطرب» فقد جرى كلٌّ منهما إلى تحديد المعنى الأسبق، والكشف عن علاقة المعاني التالية به، مما يدُلُّ على سعة الثقافة والمعرفة. ففي تَناوُل ابن شهيد للمعنى المشهور وهو أنّ الجوارح من الطير تَلْحَقُ جيش الممدوح لثقتها بالنصر، وأنّ جُثَثَ الأعداء ستكون طعاماً لها، حيث يقول:

وتذري سباعُ الطيرِ أنّ كُماتَهُ ... إذا لقيَتْ صيدَ الكُماة سباعُ
تطيرُ جياعاً فوقَه وتردُّها ... ظُباه إلى الأوكارِ وهي شِباع

وقد تتبّع ابن دِحْية هذا المعنى لدى عدد من الشعراء، منهم: أبو نواس، وأبو تمام وأورد ما نظموه من شعر في هذا المعنى وجميعهم – في رأيه- قصّر عن النابغة في قوله:

إذا ما غزوا بالجيش حَلّقَ فوقهم ... عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ
جَوانحَ قد أيْقَنّ أنّ قبيلةً ... إذا ما التقى الجمعان أوّلُ غالبِ[2]

أمّا ابن بسّام فلا يقف عند أخذ الشعراء الأندلسيين من شاعر معين، بل يعود بالمعاني إلى أصولها وأصحابها من الشعراء المشارقة، جاهليين وأمويّين وعباسيين.

(١) الذخيرة: ق٢م٢ ص٦٣٥.

(٢) انظر بيتي النابغة، والأبيات الأخرى في هذا المعنى في: المطرب، ص١٦٣، والذخيرة: ق١م١ ص٢٨٤.

ومن المعاني التي تتبعها، وعاد بها إلى أصحابها، قول الشعراء في الثريا[1]، وأشار إلى أنّ أوّل من سُمع له في ذلك الملك الضليل حيث يقول:

إذا ما الثُريّا في السماء تعرّضتْ تعرّض أثناء الوشاح المفَصّل

ونبّه ابن بسام على وهمِ امرئ القيس، فقال: «إنّ الثريّا لا تَتَعرّض، وإنّما تَتَعرّض الجوزاء، ولم تتّزن له أو وَهِم»[2].

ويسوقُ ابن بسام الشواهد على أوهام الشعراء، التي تتعلّق بالمعارف العامة ومواقع الأمكنة، كقول أبي زيد الأشبوني في منذر بن يحيى صاحب سَرَقُسْطة:

إليكَ ابنَ مُنْذرِالمنتقى قَرَعْتُ يدَ الخطب قرعَ العصا
فقال مُناديك لي مرحباً وقالت أياديك لي حبّذا
دَعَوتَ فأسمعت بالمرهفات صُمّ الأعادي وصمّ الصفا
وَشِمْتَ سُيوفك في جَلّقٍ فَشَامَتْ خراسان منها الحيا

ويعقّب ابن بسام على البيت الأخير بقوله: «جلّق وادٍ بشرق الأندلس، فكذبة أبي زيد في هذا البيت أشنع من كذبة مهلهل في قوله:

فلولا الريحُ أسمعَ أهلُ حجرٍ صليل البيض تُقْرَعُ بالذكور[3]

ومن النقد المعرفي ما يؤخذ على الشاعر من عدم معرفته الصحيحة بعلم السِّيَر والأخبار، ومن ذلك ما أثاره ابن بسام في «ذخيرته» حول اتّهام حسّان بن ثابت رضيّ الله عنه بالجبن، وذلك في قول الشاعر حسان بن المصيصي[4] من قصيدة له في مدح المعتمد بن عبّاد، ويعتذر عن عدم مشاركته في المعركة:

---

(١) الذخيرة: ق٢م٢ ص٧٩٤.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) الذخيرة: ق٢م٢ ص٧٩٠.

(٤) الوزير الكاتب أبو الوليد حسّان بن المصيصي. انظر ترجمته في: المغرب: ١/ ٣٨٥، وترجم له ابن بسام في الذخيرة، وأورد مختارات من نثره وشعره.

لعلّ عُذري في ذا الغزو قدْ عُرِفَتْ أسـراره بلسانٍ صادقٍ مَـذِلِ
وما الحروب ومثلي أن يشاهدها وإنما أنا حسّانٌ وأنت عليّ[1]

ويحتد ابن بسام على الشاعر المصيصي، فيقول: «وأظنّ حساناً هذا لم يكن له علم بالسِّير، ولا تَصَرُّف بِعِلْم الخَبَر، وقد رأيتُ جماعة من أهل الأدب ينسبون حسّان ابن ثابت رضي الله عنه إلى الجبن، ويُخرجونه من أهل الضّرْب والطّعْن، يحْتَجّون في ذلك بقعوده عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، في مغازيه وسراياه، وينشدون له في ذلك شعراً أظنّهم نحلوه إياه[2]». وينتقل ابن بسام إلى طرح القضية، وشرح التهمة الملصقة بحسّان بن ثابت، ويورد شواهده وأدلّته على إنكارها، وعدم صحتها، مما لا يعنينا بحثه واستقصاؤه في هذا المقام[3]. ويضيف ابن بسام قائلاً: «وقد أولع حسّان المصيصي بهذا المعنى، فأعاده وأبداه، وأعجبه ما اتفق له منه، حتى أخرجه إلى ما كان في مندوحةٍ عنه، فقال من قصيدة يمدح بها المعتمد، وذكر نفسه وأبا بكر بن عمار فقال:

كأنّ أبا بكر أبو بكر الرضى وحسّان حسّان وأنتَ محمدُ

فأراد أن يُعْرِب فأعْجَم، وأحبَّ أن يضيء فَأَظْلَم، ونعوذُ بالله من الخَطل في القول، ونبرأ إليه من القوّة والحَوْل»[4].

ومن النقد المعرفي ما يؤاخذ به الشاعر من وضعه الجائز موضع الممتنع، أو الممتنع موضع الجائز[5]، أو ما سمّاه قدامة بن جعفر مخالفة العُرف[6]. ويسوق حازم القرطاجني عدّة أمثلة على ذلك، منها قول الشاعر:

فإنْ صورةٌ راقَتْكَ فاخبُرْ فربَّما أمَرُّ مذاقُ العُودِ والعود أخضرُ

فالشاعر بنى كلامه على «أنّ مرارة العود أكثر ما تكون عن اليبوسة، وأنها في الأخضر على سبيل القلّة، والأمر بخلاف ذلك؛ لأنّ وجود المرارة مع الخضرة هو

(١) الذخيرة: ق٢م١ ص٤٤٠. والمذل: الحديد يسهل كسره.
(٢) الذخيرة: ق٢م١ ص٤٤٠.
(٣) انظر تفصيل ذلك في: المصدر نفسه: ق٢م١ ص٤٤١.
(٤) الذخيرة: ق٢م١ ص٤٤١.
(٥) انظر: منهاج البلغاء، ص١٤٦.
(٦) نقد الشعر: ص٨٥.

الأكثر، فكأنّه وضع الواجب في الأكثر موضع الجائز الأقل»[1]. ومِثلُ هذا – عند حازم القَرطاجنّي- «غَلَطٌ مُستَقبح في المعاني مُؤَدٍّ إلى انعكاس حقائق المقاصد، فليُتحَفّظ من مثله»[2].

ومما يعيبه حازم ويؤاخذ به الشاعر «وَضْعُ الشيء موضع ما يُضادّه ومن ذلك ما وقع لكُثيّر من تَمَنّي البؤس حيث يجب تَمَنّي النعيم في قوله:

وددتُ وبيتِ اللّه أنّك بكْرةٌ ... هجانٌ وأنّي مُصنعبٌ ثم نهزُبُ
كلانا به عُرٌّ فَمَنْ يَرَنا يقُلْ ... على حُسْنها جرباءُ تعدي وأجربُ
إذا ما وردْنا منهَلاً صاح أهلُهُ ... عَلَيْنا فلا نُنْفَكّ نُرمى ونُضرَبُ

فقالت له عزّة: لقد أردت بنا الشقاء! أما وجدت أمنيّة أوطأ من هذه؟»[3] وقد أشار حازم إلى أنّ النقاد، قبله، تناولوا هذه الأبيات، ورموها بسهام نقدهم[4]. ولكنّنا نرى أنّ صاحب «منهاج البلغاء» كان سبّاقاً في التعليل النفسي لنقد هذه الأبيات وردّها؛ لأنّ «وضع ما لا يليق موضع ما يليق وضعٌ غير مؤثّر، وإنّما الوضع المؤثّر وضع الشيء الموضع اللائق به»[5].

وفي إطار هذا الاتجاه النقدي عاب النقاد الأندلسيون الشعر الذي لم تراعَ فيه مطابقته لمقتضى الحال التي يُعَدّ من أجلها، ولم تُراع فيه مطابقته لأحوال المخاطبين وطبقاتهم. والكثيرون من النقاد في عصر المرابطين والموحّدين، يعدون مطابقة الشعر للحال التي يَعدّ لها عياراً لجودته، وسبباً لقبوله[6]. فالرندي يفرّق في المدح بين مدح الملك والوزير والقاضي وغيره، كما أنّه يفرق في الرثاء بين الرجال والنساء والأطفال[7]، ويسوق أمثلة كثيرة عابها لعدم مراعاة قائليها المقام الذي قيلت فيه، كقول المتنبي في رثاء أم سيف الدولة الحمداني:

(١)انظر: منهاج البلغاء، ص١٤٦.
(٢) المصدر نفسه: ص١٤٧.
(٣) منهاج البلغاء: ص١٥٣.
(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه. وممّن نقد هذه الأبيات: ابن طباطبا حيث عدّها من الأبيات التي زادت قريحة قائليها على عقولهم.
(٥) منهاج البلغاء: ص١٥٣.
(٦) انظر: الكلاعي: إحكام صنعة الكلام ص٧٥، وحازم القرطاجني في: منهاج البلغاء ص١٥٣، ٢٤١.
(٧) انظر الوافي في نظم القوافي: ورقة ٢٠- ٢٩.

ولـو كـان النـساء كَمَـنْ فَقَـدْنا لَفُـضّلَت النّـساء علـى الرجـال

«فهو كما ترى في عمومه ما لا يخفى، وقد عيب عليه ذكر جمالها[1]».

وكقوله أيضاً:

حَـصانٌ مثـل مـاء المـزْن كَتـوم الـسرّ صـادقة المقـال

«وهذا سيئ، كأنه كانت بينهما أسرار ومواعد[2]».

وكقول الأخطل:

إذا مِتُّ ماتَ العُرف وانقطع النّدى فلم يبـقَ إلاّ مـن قليـلٍ مُـصَرّدِ
وَرُدّت أكفُّ السائليـنَ وأمسَكـوا عن الخيرِ والـدنيا بخلـدٍ مُجـرَّد

«وهذا من الأخطل غاية الخطل، أي شيء يكون أسوأ من مواجهة ملك بموته، ثم بيأسه من حسن خلفه من بعده»[3].

وقد أشرنا إلى أنّ مِنْ نقّاد هذا العصر مَنْ حذّروا الشاعر من استخدام ألفاظ المدح في موضع الذم، أو ألفاظ الذم في موضع المدح[4]. ويسوق حازم القرطاجنّي أمثلة كثيرة عابها القدماء؛ لأن عبارتها جاءت في صورة ما يضاد الغرض، من ذلك أنّ بعض الشعراء أنشد الداعي في يوم المهرجان:

لا تقُـلْ بُـشرى ولكـن بُـشريانْ غُـرّةُ الـداعي ويـومُ المهرجـانْ

«فأمر بضربه خمسين عصاً وقال: هذا أبلغ في إصلاح أدبه»[5].

(١) الوافي في نظم القوافي: ورقة ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) المصدر نفسه: ورقة ٢٠

(٤) انظر ص١٢٥-١٢٩ من هذه الدراسة.

(٥) منهاج البلغاء، ص١٤٩. وانظر أمثلة أخرى في: الريحان والريعان: ورقة ٢٣.

ثالثاً: النقد اللغوي

نشطت الحركة اللغوية في الأندلس نشاطاً ملحوظاً في هذا العصر، وكان النحو أحد الفروع اللغوية، التي تكثفت فيها جهود الأندلسيين، حتى وصفهم صاحب «نفح الطيب» بقوله «والنحو عندهم في علوّ الطبقة»[1]. وقد أشرنا في تمهيدنا لهذا البحث إلى بعض النحويين الذين ظهروا في فترة دراستنا[2].

اتّخذ النقاد في هذا العصر صحة اللغة وسلامتها معياراً للحُكم على الشعر وتقويمه، فابن بسام الشنتريني، وإن لم يوجّه جهوده إلى لغة الشعر وشرح أبياته، إلاّ أنّه يتشدّد في محاسبة الشعراء، ويأبى أن يسمح لهم بأن يخلّوا بشيء من الشائع أو المألوف من قواعد اللغة، نستدِلّ على ذلك من توقُّفه عند أبيات مُعاصِره أبي مروان بن عبد الملك بن شمّاخ:

بلى قد حَلَبْتُ الدهرَ في كلّ وجهةٍ ... فلم يَبْقَ خلْفٌ يُستَدَرُّ ولا شَطْرُ
وقُدِّر لي استيطانُ لَكَّ وقلّما ... يكون لمنْ كانت لـه وطناً قذرُ
مؤهّلة مِنْ أهلها غيرَ أنّها ... من الكَرَمِ الموجود في غيرها قَفْرُ
فإنْ كَسَدَت أعلاقُ عِلْمي لديهم ... فلا غَرْوَ أن يكسدْ لدى النّعم الشّذْرُ

ويعقّب ابن بسام على البيت الأخير قائلاً: «جزم بحرف النصب، وأراه وَهِمَ فيه، على أنّ أبا الحَسَن اللحياني حكى في نوادره أنّ بني صباح من ضبّة يجزمون بعوامل النصب، وليس العمل به، ولا لمحدث أن يتعلّق بسببه»[3].

ويورد ابن بسّام أبياتاً، تُغُنِّيَ بها في مجلس العالي بالله إدريس بن يحيى بن حمّود، ومطلعها:

إذا بلّغتني يا نا ... قتي المسْمِيّ إدريسا

---

(١) نفح الطيب: ١/ ص٢٢١.

(٢) انظر: ص١٥ من هذه الدراسة.

(٣) الذخيرة: ق١م٢ ص٨٤٤. ولُكّ: مدينة بالأندلس، ولُكّة في أقصى شمال الأندلس (معجم البلدان : ٥/ ص٢٢).
الأعلاق: جمع عِلْق وهو النفيس من كل شيء. والشّذر: قطع الذّهب. أو قطع اللؤلؤ الصغار (لسان العرب مادة شذر).

ويعقّب ابن بسام على هذا البيت فيقول: «فكأنّ العالي لم يرضَ قوله «المسْمي»، وإنّما هو المُسَمَّى أو المُسْمى من سَمّيت وأسْمَيْت، ولا يقال من التسمية سَمَوت، ولو قال: المُسْمى بإدريساً لصحّ الوزن والكلام»[1].

ويأخذ ابن بسام على الأديب أبي حاتم الحجاري[2] ما وَهِمَه في استعمال كلمة (قهرماني) في قوله:

أقمتُ بأرض قرطبة كأنّي ... أميرُ جبايةٍ أو قَهْرماني
فما لي ضَيْعةٌ إلاّ ضَياعي ... وتصريفي لهاوون الهوان

يقول ابن بسام: وقوله «(قهرماني) أراه مما وَهِم فيه حين خاله منسوباً، إنّما هو قهرمان، يقال للوكيل، وهو يجري بوجوه الإعراب»[3].

أما ابن دِحْية في كتابه «المطرب» فإنّه يغالي في اهتمامه باللغة والنحو، ولعلنا لا نستغرب ذلك، إذا عرفنا أنّه كان عالماً لغوياً[4] قبل أن يكون أديباً ناقداً؛ ولذا فإنه يتوقف كثيراً عند قضايا اللغة والنحو في الشعر، يَشرح غريبه، ويبيّن ما غمض من معانيه. وقد أورد أبياتاً شعرية كثيرة عابها؛ لخروج قائليها على قواعد اللغة، وعَمِل على تصويب الأخطاء فيها، ومن أمثلة ذلك قول المرواني الطليق يصف كأس الخمر:

فإذا ما غَرْبَتْ في فمه ... أطْلَعَتْ في الخدّ منه شَفَقا

يقول ابن دِحْية: «وأمّا جَمْعه في (الفم) بين هاء الضمير والميم فلا يَصِحّ في الوزن المستقيم، فقد قال النحويون: والفم إذا أفرد كان بالميم. فإن أضفته لم تجمع بين الميم والإضافة، تقول: هذا فوك، ولا يَحْسُن فمك إلا في الشعر»[5].

ويقف ابن دِحْية طويلاً أمام الألفاظ في الشعر يشرحها ويفسّرها، حتى إنّه ليمكننا القول: إنّ هذا الكتاب في بعض صفحاته أشبه بمعجم لغوي يتناول الألفاظ في الشعر بالشرح والتفسير، ومن ذلك وقْفته عند أبيات ابن عمار في المديح:

(١) الذخيرة: ق١م٢ ص٨٦٤.
(٢) من أدباء الأندلس في القرن الخامس الهجري، ترجم له ابن بسام في الخيرة وأورد مختارات من نثره وشعره: ق٣م٢ ص٦٥٢، وترجم له ابن سعيد في المغرب: ٢/ ص٣٦.
(٣) الذخيرة: ق٣م٢ ص٦٥٤.
(٤) وصفه المقرّي، فقال: "كان عارفاً بالنحو واللغة وأيام العرب وأشعارها" نفح الطيب: ١/ ٩٣. وقال فيه ابن الأبار: " كان فصيح المعرفة بالنحو واللغة" التكملة: ٢/ ٦٩٥.
(٥) انظر البيت وتعقيب ابن دِحْيَة عليه في: المطرب ص٧٣.

وألبستني النّعمى أغَضَّ من النّدى ... وأجملَ من وَشْي الربيعِ وأحْسَنا
وكم ليلةٍ أحظَيْتني بحضورها ... فَبِتُّ سميراً للسّناء وللسّنا
أعلّل نفسي بالمكارم والعلا ... وأُدْني وكَفّي بالغِنى وبالغِنى

«قوله: للسّناء وللسّنا: السناء بالمد المجد والشرف، والسنا مقصور الضوء، قال الله العظيم: { يكاد سنا برقه يذهب بالأبصار} والغناء بالمد الصوت... والغنى: ضد الفقر، ومنه قوله صلى الله عليه وسلّم: «ليس الغنى عن كثرة العَرَض«بفتح العين والراء يعني كثرة المال والمتاع، وسُمّي عَرَضاً؛ لأنه عارِضٌ يعرض وقتاً ثم يزول ويفنى»[1].

وفي الحقيقة إنّ ألفاظ: السّناء والسّنا، والغِناء والغنى، وهي الألفاظ التي توقّف عندها ابن دِحْية، واضحة المعاني، ولا تستحق مثل هذا الشرح والتفسير، ولكنّ رغبة ابن دِحْية بإظهار معرفته اللغوية، جَعَلَتْه يتوقّف كثيراً ليشرح ما لا يحتاج إلى شرح.

والشرح اللغوي لنصّ من النصوص شعراً كان أم نثراً، يكشف عن مقاصد قائله، عن طريق إزالة العقبات التي تمنع الفهم التام، ويكون ذلك بشرح الألفاظ والتراكيب اللغوية. ويرى بعضُ الباحثين أنّ عملية شرح النص وتفسير مفرداته، تتضمن كثيراً من عمليات التقييم، ومن هنا كان الشرح والتفسير نوعاً من النّقد الأدبي، ولذا فإن هؤلاء الباحثين يَعُدّون الشروح الأدبية مُصنَّفاتٍ نقدية، لا تقلّ أهمية عن تلك التي جعلت من النقد عنواناً لها، يقول أحدهم: «وإني أعُدُّ هذه المصنّفات شكلاً من أشكال العملية النقدية، أو هي من جهة أخرى مرحلة من أطوار الاهتمام النّقدي...»[2].

وتُعدّ مراعاة قواعد اللغة من المقاييس النّقدية لدى حازم القرطاجني ولذا فهو يدعو الأدباء إلى التحرّز من الانحراف عن الاستعمال اللّغوي العربي، من مثل ما «يقع لكثير من أهل هذا الزمان من استعمالهم الباء في مثل قولهم: استبدل كذا بكذا، أو أبدل كذا بكذا في غير موضعها، فإنّ الناس يدخلون الباء على الشيء الذي هو بدل من الآخر، والعرب ليست تدخُل الباء في مثل هذا إلاّ على المبدل منه لا على البدل؛ نحو قوله:

(١) المطرب: ص٤٠.

(٢) فايز الداية: علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٥م، ص١٩٨.

تَبَـدّلَ بـالأنس صـوتَ الـصّدا وسـجع الحمامـة تـدعو هـديلا

وعلى مثل هذا استعمله فحول المحدثين، كقول أبي تمام:

فاسْـلَمْ أميرَ المـؤمنين لأمّـةٍ أبْـدَلْتها الإمـراع بالإمحـال

ومن تَتَبَّع مثل هذا الاستعمال مما انحرف فيه الناس عن الاستعمال العربي وجده، فَلْيتحرّزْ من ذلك»[1].

ونحن لا نستغرب موقف حازم في دعوته إلى التحرُّز من مخالفة قواعد اللغة، فقد كان أبرز أساتذته إماماً من أئمة النحو المعدودين، وهو أبو علي الشّلوبين[2]. وقد تضلّع حازم في الدّراسات النحوية، وصار معدوداً من النحويين الذين يشار إليهم في كتب طبقات النحاة[3]، ويُستشهد بأبيات من منظومته التي تحدّث فيها عن صناعة النحو ومسائله[4].

واللحنُ مُسْتَكْرَهٌ، عند النّقاد الأندلسيين، فقد كرهوا من الشعراء أنْ يلحنوا في أشعارهم، وأن يستعملوا ما ليس من كلام العرب، فابن بُرد في قوله:

أعَنْبَـرٌ فـي فَمِـه فُتّـا أم صـارمٌ مـن لَحْظِـهِ أصْـلِتا
يـا شاربـاً ألْـثَمَني شاربـاً قـد هـمّ فيـه الآسُ أن يَنْبُتـا
انظـر إلى الـذاهبِ مـن ليلِنـا وامْـزجْ بمـاء الـذّهب المَنْبَتـا

«استخدم المَنْبَت، يعني بذلك الفضّة، والمَنْبت ليس من كلام العرب»[5].

وإذا كان اللحن معيباً مكروهاً في الشعر، فقد عابه النّقاد في النثر أيضاً، فابن عبد الغفور الكلاعي يدعو الكاتب إلى التحرّز من اللّحن والتحريف، وينقل عن القدماء

(١) منهاج البلغاء: ص٣٧٠.

(٢) أشرنا إليه في تقديمنا لهذا البحث، انظر ص١٥.

(٣) ترجم له السيوطي في: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩، ١/ ص٤٩١.

(٤) لحازم القرطاجني منظومة في النحو عرفت باسم " المقصورة"؛ لأنّ أبياتها تنتهي بالألف المقصورة، وقد شرحت مراراً، وبين أيدينا من شروحها شرح الغرناطي (ت: ٧٦٠هـ)، ويعرف هذا الشرح باسم " رَفْع الحُجُب المستورة عن محاسن المقصورة" وهذا الشرح مطبوع.

(٥) الذخيرة: ق١م١ ص٥١١.

قولهم: «اللحن في الكلام كالجدري في الوجه»، وقولهم: «النحو في الكلام كالملح في الطّعام[١]»، ويَصِفُ أحد الكُتّاب المقَصّرين بأنّ ألفاظه ملحونة[٢].

وقد أشرنا، في حديثنا عن الموشحات، أنّ النقاد أسموها الشعر الملحون؛ لخروجها عن قواعد اللغة، في حين أطلقوا على الشعر الذي يَتَقيّد بقواعد الإعراب اسم (الشعر المعْرَب)[٣].

ويتّصل بالجانب اللغوي للنقد الأدبي ما يُعرفُ بالضرورة الشعرية، ويُقصد بها: «الاستعمال الذي يلجأ إليه الشاعر، ويكون مخالفاً لمقاييس وأصول النحو الجارية»[٤]. وقضية الضرورات الشعرية ظهرت في النقد الأدبي منذ أنْ وُجِدَت الطبقة الأولى من علماء اللغة من أمثال: يونس بن حبيب، والأصمعي، وأبي عمرو ابن العلاء، وغيرهم من أئمة اللغة ممّن عُنوا بتتبّع سقطات الشعراء في اللغة والنحو. كما أنّ موضوع الضرورات الشعرية من موضوعات اللغة والنحو الهامة التي عرض لها مجموعة من العلماء منذ القِدم، وأوّل من تَناوَله في بحث مستقل هو المبرد، فقد ألّف كتاباً سمّاه «ضرورة الشعر»[٥]، وألّف القزّاز القيرواني (ت: ٤١٢هـ) كتابه «ضرائر الشعر»[٦]، وألّف فيه من المحدثين محمود شكري الآلوسي (ت: ١٩٢٤م) الذي ألّف كتاباً اسماه «الضرائر»[٧] وبالإضافة إلى تلك الكُتُب المخصصة في موضوع الضرورات فقد تحدّثت عنها كتب أخرى، وأفردتْ لها أبواباً وفصولاً[٨].

والنقّاد واللغويون باعتبار مواقفهم من الضرورة ثلاث فئات:

---

(١) إحكام صنعة الكلام: ص٢٤٥.

(٢) المصدر نفسه: ص٥٤.

(٣) انظر ص١١٣-١١٥ من دراستنا هذه.

(٤) المنجي الكعبي: القزاز القيرواني (حياته وآثاره) الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦م، ص١١٨.

(٥) ابن النديم: الفهرست، تحقيق رضا تجدّد، طهران، ١٩٧١، ص٦٥.

(٦) الكتاب مطبوع (الإسكندرية ١٩٧٣م).

(٧) وهو مطبوع (بغداد، ١٣٤١هـ).

(٨) انظر: العمدة ٢/ ص٢٦٩، فقد عقد ابن رشيق باباً للضرورات وسمّاها الرُخص الشعرية. والوافي في نظم القوافي: ورقة ٩٣- ٩٨.

الفئة الأولى: وتضمّ النقّاد الذين أجازوا الضرورة، وأجازوا في لغة الشعر ما لا يجوز في لغة النثر، ومن هؤلاء: الخليل بن أحمد (ت: ١٧٩)، وأبو علي الفارسي (ت:٣٧٧هـ) وابن جني (ت: ٣٩٢هـ)، وحازم القرطاجني (ت: ٦٨٤هـ).

الفئة الثانية: وتضم النّقاد الذين تشددوا في محاسبة الشعراء، مثل قدامة بن جعفر، وابن فارس (ت: ٣٩٥هـ).

الفئة الثالثة: وتضم النّقاد واللغويين الذين قبلوا ما حُمل على الضرورات من أقوال القدماء، ولم يُجيزوا للمحدثين أن يجاروا تلك الأقوال، ومنهم: أبو هلال العسكري [١].

وابن عصفور الإشبيلي (ت: ٥٧٧هـ) من اللغويين النقّاد الأندلسيين في فترة دراستنا، وهو ممن اهتموا بموضوع الضرائر الشعرية، كما أنه يُعَدّ من أنصار الفئة الأولى؛ لأنه يرى «أنّ الشعر يسوغ فيه ما لا يسوغ في الكلام، وإنْ لم يضطر إلى ذلك الشاعر»[٢]. ويفتتح كتابه «ضرائر الشعر» بقوله: «اعلمْ أنّ الشعر لّما كان كلاماً موزوناً يُخْرجُه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويُحيلُه عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه؛ لأنه موضع أُلِفتْ فيه الضرائر»[٣].

ويتحدّث ابن عصفور عن أنواع الضرائر، ويحصرها في: الزّيادة، والنّقص، والتأخير، والبدل، وقد أفرد فصلاً مستقِلاً لكل نوع من هذه الأنواع، أكثر فيه من إيراد الشواهد الشعرية، وضرب أمثلة على مآخذ بعض العلماء على الشعراء، مما يدخل تحت هذه الضرورة.

وممّا عُدّ مُسْتقبحاً في الشعر الفصْلُ بين المتضايفين، ويورد ابن عصفور أمثلة كثيرة عابها؛ لأن أصحابها فصلوا فيها بين المضاف والمضاف إليه، من ذلك قول ذي الرمّة[٤]:

---

(١) لمزيد من التفصيل في موقف علماء اللغة من الضرورات الشعرية، انظر: نعمة رحيم الغراوي: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص١٥٥ وما بعدها، وبناء القصيدة العربية: ص١٣٨- ١٤٤.

(٢) ابن عصفور: ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، ط١، دار الأندلس، القاهرة، ١٩٨٠، ص٢٥.

(٣) المصدر نفسه: ص١٣.

(٤) شاعر إسلامي معاصر لجرير والفرزدق، له ديوان شعر مطبوع.
الإيغال: الإبعاد. الميس: شجر تُتَّخذ منه الرِحال.

كأنّ أصوات من إيغالهن بنا أواخر الميْس أصوات الفراريج

يريد: «كأنّ أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغالهنّ بنا»، فالشاعر فَصَل بين المضاف (أصوات) والمضاف إليه (أواخر الميس) بالجارّين والمجرورين (من إيغالهنّ بنا)[1].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ أمثلة ابن عصفور كان النقاد وعلماء اللغة قد تناولوها من قبله[2]. كما أنّ مسألة الفصل بين المضاف والمضاف إليه هي إحدى مسائل الخلاف بين نحاة الكوفة ونحاة البصرة[3].

ولنا على بحث ابن عصفور في الضرورات الشعرية عدّة ملاحظات:

الأولى: أنّه مُتسامح في قضيّة الضرورات الشعرية، لذا فهو يدافع عن الشعراء، ويحاول أن يبرّر لهم ما وَقَع في أشعارهم، ويحاول أن يتأوّل للشاعر مَخْرجاً، ولذلك نراه يأخذ بآراء الكوفيين، ويرجحها في مواطن كثيرة من كتابه[4]، كما أنّه يجيز القياس على ما كثر استعماله[5].

الثانية: إنّ الأمثلة التي أوردها مما ذَكَرَه القدماء قبله من لغويين ونقاد، ولكننا نسجّل له استقصاءه لمسألة الضرورات وأنواعها، وكثرة الشواهد الشعرية التي أتى بها. كما أنّ أمثلته، في الأكثر، من شعر القدماء، ولعلّه بذلك أراد أن يدافع عن شعراء عصره من المحدثين، ويحاول أن يبرّر ما وقع في أشعارهم، مُبيّناً أنّها واقعة لغيرهم من القدماء.

الثالثة: إنّه وسّع من دائرة الضرورات الشعرية، ذلك أنّه لم يقْصرها على الشعر، وإنّما أجاز وقوعها في النثر المسجوع أيضاً، ويجعل الضرورة في النثر المسجوع كضرورة النّظم، وفي ذلك يقول: «اعلَمْ أنّه يجوز في الشعر وما أشْبَهه من الكلام المسجوع ما لا يجوز في الكلام غير المسجوع»[6].

---

(١) ضرائر الشعر: ص١٩٢.

(٢) انظر: عيار الشعر، ص٤٠- ٤٥، والموشح: ص١٩٠ وما بعدها.

(٣) انظر تفصيل الخلاف في هذه المسألة: الإنصاف في مسائل الخلاف ص٤٢٧- ٤٣٦.

(٤) انظر: ضرائر الشعر، ص١٠٤، ص١٠٧.

(٥) ابن عصفور: المقرّب، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، ط١، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧١، ص٢٨٥، ص٣٠٠.

(٦) ضرائر الشعر: (مقدمة المؤلف) ص١٣.

والرندي يهتم بموضوع الضرائر الشعرية، ويُفْرِدُ لها فَصْلاً في كتابه «الوافي في نظم القوافي»[1]. ولَسْنا في حاجة لأن نعرض موقفه من الضرائر الشعرية، فهو قريب من كلام سابقيه ممن عرضوا لهذا الموضوع من اللغويين والنقاد، ولكنّ موقفه يتلخّص في أنّه يَعُدّ الضرورة من «عيوب الشعر وإن كان بعضها أخفّ من بعض»[2].

وقد أشار المواعيني، بإيجاز، إلى موضوع الضرائر، وهو يتشدّد في هذا الموضوع، فيقول: «ومثل هذه الضرائر لا يجوز لنا القياس عليها فالكلام السليم واسع»[3].

أمّا حازم القَرطاجنّي فيقف من قضيّة الضرائر موقفاً وسطاً، فهو، وإنْ كان يقبل الضرائر ويجيزها، إلاّ أنّه لا يقبل منها «إلاّ ما وُجد في ما اجتمعت عليه الروايات الصحيحة من كلام عِليّة الفصحاء منهم ما تُحقّق بَراعَتُه انتِسابَه إليهم كقصائد امرئ القيس والنابغة وزهيرَ ومَنْ جرى مجراهم»[4]. وهو يسير على مذهب الخليل بن أحمد في التّساهل مع الشعراء، وبخاصة القدماء، فهو يورد أبياتاً حُمِلتْ على التناقض من قُدامة بن جعفر، وابن سنان الخفاجي، ويحاول أن يجد لها تأويلاً وتخريجاً لأنه «كلّما أمكن حَمْل بعض كلام هذه الحلبة المجلّية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حَمْله على الإحالة والاختلال... لأنهم يُحْتَجّ بهم ولا يُحتَج عليهم»[5].

وقد لا يكون من قبيل المصادفة أن نجد لآراء حازم القرطاجني هذه في موضوع الضرورة صدىً عند بعض نقّادنا المعاصرين، فها هو الدكتور محمد مندور، يقول: «... ولعلّه يكون من الخير التّزمُّت النحوي عند نقدنا للكتّاب الناشئين، حتى لا يخفوا جهلهم خلف بلاغة مدّعاة، وإنّما يُباح الخروج على القواعد لكبار الكتّاب الذين لا يعدلون عنها إلاّ عن قصد وبيّنة، وذلك لأن أمثال هؤلاء من المفروض أن يُحْتَجّ بهم على اللغة، ولا يُحتَجّ باللغة عليهم، مادامت اللغة كائناً حيّاً وعقلية من يتكلّمون»[6].

(١) انظر الوافي في نظم القوافي: ورقة ٩٣- ٩٥.
(٢) المصدر نفسه: ورقة٩٣.
(٣) الريحان والريعان: ورقة ٢٣.
(٤) منهاج البلغاء: ص١٨٠.
(٥) المصدر نفسه: ص١٤٤.
(٦) محمد مندور: في الأدب والنقد، ص٢٠.

ونحن لا نعدم أن نجد بين نقادنا المعاصرين من يرفض فكرة الضرورات، ويتشدد فيها، كما تشدّد بعض النقاد الأندلسيين، من أمثال ابن خيرة المواعيني، فها هي نازك الملائكة تقول: «نحن نرفض بقوّة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد اللغة والنحو، لمجرد أنّ قافية تُضايقه، أو تَفْعيلة تَضغط عليه، وإنّه لسُخْفٌ عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أيّة حرية لغوية لا يملكها الناثر... إنّ كلّ خروج على القواعد المُعْتبرة، ينقص من تعبيريّة الشّعر، ويُبْعده عن روحيّة العصر»[1].

وفي رأينا أنّ مخالفة قواعد اللغة والنحو مظهر من مظاهر ضعف الشاعر، وعدم تمكُّنه من فنّه، ومن المادة التي يصوغ بها أفكاره وأحاسيسه، وهذا بالتالي يُؤدي إلى اضطراب الفكرة نتيجة للخروج على ما اعتادت الأذن أن تسمعه. ولذا فإن «الشعر المثالي هو ما خلا من الضرائر، التي تبتعد بالكلام عن أن يكون مُتّسقاً مع الشائع المألوف من كلام الناس».[2] ولكننا في الوقت ذاته نرى أنّ النقاد الذين تشددوا في مراعاة العُرف اللغوي، حاولوا أن يفرضوا على الشعر نظاماً لُغوياً صارماً، لا يسمح بأي تجديد أو تغيير، فلم ينتبهوا إلى أنّ اللغة في الشعر إنّما هي «لغة انفعال مرنة، بل أمْيز ما فيها هو هذه المرونة، التي تجعلها مُتَجدّدة دائماً بتجدّد الانفعالات»[3]. ولعل الذي دفعهم إلى هذا الموقف المتشدّد هو أنّ دور الكلمات في الشعر – عندهم- لا يختلف عن دورها في النثر[4]، وأن طبيعة استخدامها في كلا الفنين واحدة، وتجاهلوا طبيعة الشعر بوصفه نشاطاً تخيّليّاً من حقه أن يستخدم اللغة على الوجه الذي يَستدعيه هذا اللون من النشاط. فهم قد نظروا إلى تلك الشواهد الشعرية في ضوء العُرف اللُّغوي، ولم ينظروا إليها في ضوء تجربة الشاعر؛ ولذا فقد عدّوا أي خروج عن العُرف اللغوي خطأً يجب أن يلام عليه الشاعر.

وخلاصة موقف نقّاد هذا العصر في نقدهم اللغوي، أنّهم لم يوجّهوا اهتمامهم إلى لغة الشعر، وما يَصحّ أن يُستشهد به منها، وما لا يصحّ، ولم يكونوا مولعين بتتبُّع

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢، ص٢٦٩.

(٢) منصور عبد الرحمن: مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، ص١٦٩.

(٣) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٣٤٠.

(٤) لقد عبر ابن طباطبا عن ذلك في غير موضع من كتابه عيار الشعر، انظر: ص٧٨، ١٢٦.

أخطاء الشعراء اللغوية كَوَلع سابقيهم ومعاصريهم، كما أن حِرْصهم على مراعاة العُرف اللغوي لم يوجههم إلى متابعة ما في أشعار الشعراء من مواطن الخطأ والصواب، التي تشير إلى خروج واضح على قواعد اللغة السليمة، بل إنّ اهتمامهم بالصّحة والخطأ من منظور لغوي، لم يُشكّل لديهم قضايا نقدية، نستدل على ذلك من مواقفهم التي عرضْنا لها.

رابعاً: النقد العروضي

اهتمّ النقاد والبلاغيون في هذا العصر بالعَروض كثيراً، وقد انعكس ذلك في آثارهم ومؤلّفاتهم، فمنهم من خصّ العَروض بدراسة مُسْتفيضة، قَصَرَها على البحث في الأوزان والقوافي، كما نجد عند ابن السراج الشنتريني في كتابيْه: «المعيار في أوزان الأشعار»و«الكافي في نظم القوافي»[١]، ومنهم من أفرد للعَروض ومباحثه فَصْلاً خاصاً، كالرُّندي في كتابه «الوافي في نظم القوافي»[٢]، وابن خيرة المواعيني في كتابه «ريحان الألباب وريعان الشباب»،[٣] وحازم القرطاجنّي في كتابه «منهاج البلغاء»[٤]، وهناك كتب أخرى أُلِّفَتْ في العروض، ولم تصلنا، منها: كتاب في صناعة العَروض لحازم القرطاجنّي[٥]، وكتاب في القوافي له أيضاً[٦]، وكتاب في العَروض لأبي العباس أحمد بن عبد المؤمن الشّريشِيّ، شارح «مقامات الحريري»[٧].

وفي بحثنا هذا لن نتناول بالدّرس والمناقشة والتقويم ما لم نفرغ له من مسائل العَروض، فلذلك موضعه من البحث المتَخَصّص، مما لا يتّسع له نطاق هذا البحث، ولكننا سنتناول بإيجاز، بعض المسائل التي هي أقرب إلى النّقد الأدبي منها إلى دَرْس العَروض.

أمّا القضايا التي تناولها النقاد في نقدهم العَروضي، فَبَعضها يَتَعَلّق بالقافية، ويتعلّق بعضها الآخر بالوزن. والقافية عند نقاد هذا العصر، كما هي الحال عند النقاد العرب القدامى، ركنٌ هام من الأركان التي يقوم عليها الشعر.

---

(١) الكتابان مطبوعان في سفر واحد، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، ط١، دار الأنوار،بيروت، ١٩٦٨م.

(٢) الكتاب مخطوط منه نسخة خطية بخط مغربي على ميكروفيلم رقم ٩٦٥ بمركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنية.

(٣)الكتاب مخطوط منه نسخة خطية بخط مغربي على ميكروفيلم رقم ٦٧١ بمركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنية.

(٤) انظر: منهاج البلغاء، ص٢٠٤- ٢٨١.

(٥) انظر: بغية الوعاة: ١/ ٣٣١، ومنهاج البلغاء: ص٢٥٩.

(٦) انظر: نفح الطيب: ٧/ ٤٠١، ومنهاج البلغاء: (مقدمة المحقق) ص١٩.

(٧) انظر، الشريشي: شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ١/ ص١٧.

يبدأ ابن السرّاج الشنتريني حديثه عن قوافي الشعر بتحديد القافية وتعريفها، فيقول: «هي كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة»[١]، وينقل تعريفات أخرى عن الخليل والأخفش والفراء[٢]. والرُّندي ينقل عدة تعريفات للقافية عمّن سبقوه، ويختار ما استَحْسنه ابن رشيق للقافية من أنّها «ما يلزم إعادته في كلّ بيت من حرف وحركة»[٣].

تحدّث النّقاد الأندلسيون عن أنواع القافية، كما تحدّثوا عن أقسامها من حيث الحركات والسكنات[٤]. ولكنّ الأهم من ذلك أننا نجد للقافية عندهم مفهوماً وظيفياً جمالياً، في أنْ تحلَّ القافية مَحَلَّها غير قلقة، ولا نافرة. لقد أشار النقّاد القدامى إلى تَمكُّن القافية، وعدّوا ذلك من مقاييس عمود الشعر العربي[٥]، ولكننا لا نجد أحداً منهم، يفيض إفاضة حازم في حديثه عن تمكُّن القافية، ووجوه التكلُّف التي قد تقع فيها. والمقياس العام، عنده، لتمكن القافية أن تكون خاضعة للمعنى، وتابعة له، فإذا كان العكس كان مظهر قلقها وتكلُّفها.

ولا يتناول حازم القافية من جهة التمكُّن، بألا تكون قلقة أو زائدة فقط، وإنّما يتناولها من جهات أخرى، منها:

الأولى: جهة صحة الوَضْع، أي التأليف، ويستند النظر في ذلك إلى المعرفة بِعِلْم القوافي.

الثانية: جهة كونها تامّة أو غير تامة.

الثالثة: جهة اعتناء النّفس بما وقع في النهاية لكونها مَظَنّة اشتهار الإحسان أو الإساءة. ويمثل صاحب «المطرب» للقوافي المتمكّنة بقول المعتضد بن عبّاد في أبيه يسترضيه:

مولاي أشكو إليك داءً ... أصبح قلبي به قريحاً
سُخطُك قد زادني سقاماً ... فابْعث إليّ الرضا مسيحا

(١) المعيار في أوزان الأشعار: ص٨٩.

(٢) المصدر نفسه: ص٩٠.

(٣) الوافي في نظم القوافي: ورقة ١١٠، وانظر أيضاً: العمدة: ١/ ص١٢٩.

(٤) انظر: المعيار في أوزان الأشعار: ص٩١ وما بعدها، ومنهاج البلغاء: ص٢٧٥.

(٥) انظر: ص ١٠٧ من هذه الدراسة.

ويعقّب على القافية في البيت الثاني بقوله «مسيحا: من القوافي التي يُتحَدّى بها؛ لصعوبتها على من رامها، وأدخلها هو في بابها، إذ كان المسيح بن مريم يشفي من العلل وأوصابها»[1].

وقد اتّخذ ابن بسام الشنتريني تمكُّن القافية مقياساً للمفاضلة بين الشعراء، ولذا فهو يمتدح الشاعر أبا حفص بن بُرْد لتَمَكنّ قوافيه، ويُفَضّله على مُعاصره عبد الرحمن ابن فتوح؛ لأن قوافيه قلقة، موضوعة في غير مكانها[2].

وينقل المواعيني عن أبي الحسن بن طباطبا رأيه في الأشعار المحْكمة، وهي التي تكون قوافيها كالقوالب لمعانيها[3]، والقوافي المتمَكّنة عنده، هي التي «تَرى ما قبلها مَسوقاً إليها، وهي غير مسوقة إليه، ولا مجلوبة عليه»[4].

لقد استحوذ الحديث عن عيوب القافية على اهتمام النقّاد والبلاغيين في هذا العصر، وهم وإن كانوا مسبوقين في حديثهم عن عيوب القافية من إقواء وإكفاء وإيطاء وغيرها[5]، فإنّ صاحب «منهاج البلغاء»–في حدود ما نعلم- أوّل من ركّز على التأثير النفسي للقافية من جهة اعتناء النّفس بها، لوقوعها في نهاية البيت، ولذا فإنه «يجب ألا يوقع فيها إلاّ ما يكون له موقع من النّفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة، ولا سيّما ما يقبح من جهة ما يُتفاءل به. فإنّ ما يُكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطّي عليه، ويشغل النّفس عن الالتفات إليه؛ وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع، وأشدّه تَلبُّساً بعناية النّفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته، والاشتغال به، ولم يَعُقها عنه شاغل»[6].

---

(١) المطرب: ص١٦.

(٢) انظر: الذخيرة: ق١م٢ ص٧٧١.

(٣) انظر: الريحان والريعان: ورقة ٥٠، وقابل: عيار الشعر، ص٥.

(٤) المصدر نفسه: ورقة ٥٠.

(٥) الإقواء: اختلاف إعراب القوافي، كأن تكون واحدة مرفوعة والأخرى منصوبة.
الإكفاء: الاختلاف في تصريف القوافي.
الإيطاء: إعادة القافية لغير معنى جديد.
ولمزيد من التفصيل والشواهد في عيوب القافية عند نقاد هذا العصر انظر:
الوافي في نظم القوافي: ورقة ١١٣- ١١٤. والمعيار في أوزان الأشعار: ص٩٩- ١٠٦.

(٦) منهاج البلغاء: ص٢٧٦.

وفي ضوء مقياس تأثير القافية في نَفس المتلقي يعيب حازم قول الصّاحب في عضد الدولة:

ضَمَمْتَ على أبناء ثَعْلِب تاءها فَتَعْلِبُ ما كرّ الجديدان ثُعْلَبُ

ومما أكدّ القُبْح في هذه اللفظة، التي هي قوله: «ثُعْلَب» وقوعها قافية؛ لأنها دلّت بحسب العُرْف والاستعمال على أمر قبيح في حق الممدوح، ولذلك قال له عضد الدولة: «يقي الله»[1].

وفي الحقيقة إنّ تناول النقاد الأندلسيين، ولا سيما حازم القرطاجني، لقوافي الشعر بالدراسة والتحليل يدلُّ على معرفة واسعة بالعروض من خلال توضيح المسائل والمصطلحات العَروضية، كما يدل على إدراكهم لأهمية القافية ووظيفتها، فهي موطن الإجادة، ومعرِض الشاعريّة، وإليها يعود الحكم على الشاعر بالجودة أو الإخفاق؛ لأنها «مقطع الكلام، وموضع تخلّي السّامع وتفرُّغه لتفقُّد ما مرّ على سمعِه ممّا وقع فيها، فالسّمع أقرب عهداً به، وهو أشدّ ارتساماً فيه»[2].

هذه النظرة للقافية لا تختلف عن نظرة المعاصرين، الذين يعتبرون القافية جزءاً أساسياً ومُهمّاً في بناء القصيدة، فهي ليْسَت إلاّ عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات في القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً مهماً في الموسيقى الشعرية[3]. وكأن حازماً قد أدرك – على الرغم من تباعد الزمن- ما يراه المعاصرون من أنّ للقافية في الشعر دوراً في تثبيت المعنى، ولذّة موسيقية خاصة، يقول جويو[4]: «فالمهمة الأساسية التي تضطلع بها القافية، إنّما هي في تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة، أي أنّها نواس ينظم خطوات الشعر».[5] ويقول: «إنّ القافية هي التي تهب اليوم للبيت وَحْدَته، فهي تنظيم للأبيات، ويمكن أن نشبهها بمطرقة الآلة التي تصك النقود... وهي تشد الأبيات بعضها إلى بعض، وتجعلها تدور جميعاً في فلك واحد».[6] وهذا

(١) انظر منهاج البلغاء: ص١٥٠، ص٢٧٦.

(٢) منهاج البلغاء: ص١٥١.

(٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط٣، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢٤٢.

(٤) شاعر وفيلسوف فرنسي، ولد عام ١٨٤٥م، له ديوان شعر، وكُتُب في الفلسفة.

(٥) جويو، ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربي، دمشق، ١٩٦٥، ص١٧٨.

(٦) المرجع نفسه: ص١٧٧.

سانت بيف[1] يخاطب القافية قائلا: «أيتها القافية، لأنْتِ الانسجام الوحيد في الشعر».[2] ويرى جوتيه[3] أنّ القافية جوهر الشعر، فيقول: «إنّ الشعر فن يُتَعَلَّم، وإنّ جوهر هذا الفن هو القافية الغنيّة»[4].

امّا الوزن فقد أشرنا، في الفصل الأول من هذا البحث، إلى أنّ النقّاد الأندلسيين يُعلون من شأنه في الشعر، ويجعلونه وسيلة لتمييز الشعر من النثر. فالوزن هو الذي يُكْسِبُ الكلام هوية الشعر. ونحن نجد للدراسات العَروضيّة التي تتعلّق بالأوزان الشعرية ومصطلحاتها حظاً وافراً عند النّقاد الأندلسيين، وغالباً ما كانت آراؤهم النظرية وملاحظاتهم التطبيقية، تصدر عن آراء الخليل بشكل خاص، وغيره من العَروضيين النقاد.

وإذا كانت طبيعة البحث لا تتيح لنا أن نتناول بالتفصيل آراء نقاد وبلاغيّي هذا العصر فيما يتعلّق بالأوزان العَروضية؛ لأن ذلك من شأن البحوث العَروضية الخالصة، فإننا سنتناول بعض المسائل العَروضية، التي تدخل ضمن دائرة النقد الأدبي.

والوزن، عند نقّاد هذا العصر، مصطلح عَروضي يرتبط في تفكيرهم بمعنَيَين، **الأول**: معنى الإيقاع الموسيقي في الشعر، **والثاني**: معنى البحر الشعري، والنّظام الموسيقي لكل بحر من البحور. وكلمة «عَروض»و«أعاريض» وَرَدت عندهم للدلالة على بحور الشعر وأوزانه، أمّا بحور الشعر نَفْسها فقد توقفوا عندها، وفصّلوا القول في المصطلحات الخاصة بالوزن.

فابن السرّاج الشنتريني خصّص كتابه «المعيار في أوزان الأشعار» للحديث عن البحور الشعرية؛ «لأن الجهل بوزن الشعر يؤدي إلى تغيير اللفظ بتحريك ساكن، أو إسْكان مُتَحرك، أو تخفيف مُشدّد، أو تشديد مخفّف، وذلك يبطل الثقة بكلماته، ويمنع الاستشهاد بلغاته، لتعرّضها للاحتمال عند من يجهل الوزن»[5].وهو في هذا الكتاب يتحدث عن الأوزان المستعملة والمهملة، كما أنه تحدث عما يطرأ على الأوزان من زيادة ونقص،وسمّى كل ذلك بأسمائه وألقابه العروضية[6]،

(١) ناقد فرنسي (ت: ١٨٦٩م).
(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص١٨١.
(٣) تيوفيل جوتيه شاعر وناقد فرنسي.
(٤) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص١٨١.
(٥) المعيار في أوزان الأشعار: ص١١.
(٦) المصدر نفسه: ص١٥- ٢٨.

ثم انتقل إلى البحور الشعرية فحلل الخمسة عشر بحراً المعروفة عن الخليل واستشهد لها[1].

أمّا ابن خيرة المواعيني فقد تَحَدَّث عن الأوزان العَروضية حديثاً موجزاً، فَعَدّد الخمسة عشر بحراً التي نُقلت عن العرب[2]، كما أنه أشار إلى وزن «المتدارك» الذي ولّده المولدون[3].

وعلى الرغم من اهتمام ابن بسام الشنتريني بالشعر ونقده، إلاّ أننا لا نجد للدراسات العروضية، التي تتعلّق بالوزن حظاً وافراً في موسوعته «الذخيرة»، فلا نجد، عنده، كلاماً نظرياً مُفصّلاً في الوزن وجوازاته، كما أننا لا نجد شواهد تطبيقية على عيوب الوزن ومحاسنه، ولكنّه يعد مخالفة أجزاء البناء الموسيقي المعروف عند العرب والمطّرد في أشعارهم من عيوب الشعر، «فعروض بَيْتَي الحضرمي:

قالتْ وقد خُلِطَتْ في عارضي مِسْكُ الشّبابِ بكافور المشيبْ
يا ليت ذا المِسْك لم يُخلَطْ فما عند الغواني لذا الكافور طيبْ

معروفة، وإنْ لم تكن مألوفة، وهي من مجزوء البسيط، التي أنشد الخليل في مِثْلها قولَ بعض العرب:

يا بنْتَ غَيْلانَ ما أصْبَرَني على خُطوبٍ كنحتِ بالقَدوم»[4]

فابن بسام ينبّه إلى أنّ هذه العروض، وهي مجزوء البسيط، غير مألوفة، ولكنه خشي أن يُفهم من كلامه أنّها قد تكون مما استُنبط أو اختُرع في العصور المتأخّرة، فَحَرَصَ على أن يرفع هذا اللّبس بذكر معرفة الخليل بن أحمد لها.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ توقف ابن بسام عند الوزن في هذين البيتين يتّفق وموقفه من أوزان الموشحات، فهو – كما ذكرنا- يَحْرِص على استعمال الأوزان

(١) انظر المعيار في أوزان الأشعار: ص٢٩- ص٨٥، وهذه البحور هي: الطويل – المديد – البسيط – الوافر- الكامل- الهزج – الرجز- الرمل- السريع- المنسرح- الخفيف- المضارع- المقتضب- المجتث- المتقارب.

(٢) انظر: الريحان والريعان، ورقة ٦٠.

(٣) المصدر نفسه: ورقة ٦١.

(٤) الذخيرة: ق١م٢ ص٩١٥. والبيت الذي استشهد به ابن بسام ونسبه إلى بعض العرب ورد في " المفضليات" منسوباً إلى الشاعر الجاهلي المرقش الأصغر. انظر المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٣، دار المعارف ١٩٦٤، ص٢٤٨.

المستعملة، وينفر من الأعاريض المهملة، وهذا النفور هو أحد الأسباب التي دَعَته إلى إقصاء الموشحات وعدم تَقْييدها في «ذخيرته»[١].

وانكسار الوزن العَروضي مما يُفْسد الشعر ويُهجّنه، فأبو عثمان سعيد بن حكم القرشي[٢]، في قوله:

حان قدومي على القديم ... ويَحْسُن الظن بالكريم
إنْ كان ذنبي عظيماً أضحى ... فأين منه عفو العظيم
حسبي أني أرجو لديه ... فضل غَنِيّ على عديم

«أفسد في صدر البيت الثاني والثالث من حيث الوزن، وقد وقع فيه جمهور الشّعراء»[٣].

والرُّنْديّ يخصّ أوزان الشعر بالجزء الرابع من كتابه «الوافي في نظم القوافي». وهو كسابقيه من النّقاد الأندلسيين عدّد الخمسة عشر بحراً الأصلية، ثم استخرج البحور المهملة، ومثّل لها بما يناسب الطريقة التعليمية التي سار عليها في كتابه[٤].

أمّا حازم القَرْطاجَنّي فإنه يتناول بناء القصيدة من حيث الأوزان محلّلاً مقومات الوزن تحليلاً يَتميّز به عن تحليل السّابقين من النقاد والعَروضيين، ممّا مكنه من إيراد آراءٍ لها قيمتها، وأثرها في موسيقى الشعر العربي. ومن الواضح أنّ حازماً نظر إلى العَروض نظرة تختلف عن نظرة العروضيين، الذين تصوّروه مجموعة قواعد ومصطلحات، فنظرته نظرة جمالية صِرفة، أو كما يقول هو «الاعتبارات البلاغية في تناسب المسموعات»[٥]. فهو يَعُدّ الوزن وسيلة من الوسائل التي توقع تأثير الشعر في المتلّقي؛ لذا عدّه جزءاً هاماً في عملية تلقّي الشعر، يستوجب من أجل ذلك سَعْي المبدع إلى العناية به، ليُحدث عبره المطلوب في تلقّي الشعر، ومن ثمّ ينبغي أن تُوفّر له الصفات الجماليّة التي تمكنه من تحقيق هذه الغاية.

---

(١) فصّلنا القول في هذا الموضوع في الفصل الثاني من دراستنا هذه.

(٢) حَكَم ميورقة من سنة ٦٣١هـ، وسار فيها سيرة عادلة، له مطارحات ومراسلات مع أدباء عصره، توفيّ سنة ٦٨٠هـ، انظر ترجمته في: المغرب في حلى المغرب: ٢/ ص٤٦٩.

(٣) تحفة القادم. ص٨٥.

(٤) انظر الوافي في نظم القوافي: ورقة ١٠٠ – ١١٠.

(٥) منهاج البلغاء: ص٢٢٦.

ويفيض حازم في تحليل أوزان الشعر على أساس موسيقي[1]، ولذا فإننا نجد عنده نظرة متميزة لموسيقى الشعر وعروضه تُعَدّ أكثر تطوراً من نظرة سابقيه، وقد أعانه على ذلك إفادته من نظرات الفلاسفة المسلمين إلى الوزن، وبخاصة الفارابي الذي يُعد من كبار الموسيقيين في عصره، وله كتاب ضخم يدعى «الموسيقى الكبير»[2].

وتحليل حازم للأوزان العروضية على أساس موسيقي اقتضاه في كثير من الأحيان أن يعْدل عمّا قرّره العروضيون، الذين وصفهم بأنهم قد جهلوا قانون التناسب والتنافر، كما اتّهمهم بالوضع والتغيير في الشعر؛ ليخضعوه إلى قوانينهم، فهم، مثلاً، جزأوا بعض الأوزان بما يتّفق مع تفعيلاتهم حتى خرجوا بها من الوضع المتناسب إلى الوضع المتَنافِر، كما يرى[3].

ويخلص حازم من دراسته للأوزان العروضية إلى أنّ الأوزان التي ثبت وضعها عن العرب أربعة عشر وزناً[4]. ويلاحظ قلة استعمالهم للمقتضب والمجتث، ويشكُّ في وضعهم للخبب[5]، كما أنه يعجب بالأوزان المسْتحدثة التي اخترعها المحدثون، والتي لم تتطور عن الأوزان العربية كوزن (الدّبيتي)، الذي يقرر حازم أنّه لم يثبت عن العرب أصلاً، ومع ذلك فلا بأس بالعمل به، فإنّه مُستطرف ووضعُه مُتناسب[6].

وعلى أساس من تناسب الإيقاع في الوزن يُظهر حازم فساد بعض الأوزان، التي قال بها علماء العروض، كالوزن الذي سمّوه (المضارع)، ويرى أنّ هذا الوزن مُخْتَلَقٌ على العرب؛ لأنّ طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها، فإنّه «أسخفُ وزن سُمع، فلا سبيل إلى قبوله، ولا العمل عليه أصلاً»[7].

(١) انظر منهاج البلغاء: ص٢٢٧- ٢٦٤.

(٢) الفهرست: ص٣٢١، وانظر أيضاً: إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين في أسماء المؤلفين والمصنّفين، طبع دار الفكر، بيروت، ١٩٩٠، ٦/ ص٤٠.

(٣) منهاج البلغاء: ص٢٣١.

(٤) المصدر نفسه: ص٢٤٣.

(٥) المصدر نفسه: ص٢٤٣.

(٦) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٧) المصدر نفسه: المكان نفسه.

ولعل هذا السخف والاستثقال الذي قال به حازم، هو السبب الذي جعل الشعراء يتحاشون وزن (المضارع)، حتى إن الدكتور إبراهيم أنيس قد استعرض جميع ما روي في كتاب «الأغاني» من أشعار، فلم يظفر بأمثلة لهذا الوزن إلاّ مقطوعة واحدة. وليس يكفي – كما يقول- ورود بيت أو بيتين حتى يُعَدّ الوزن مما تَسْتَسيغه الأذن، وترتاح إليه كنسج للشعر، بل لا بد من شيوع الوزن وكثرة تداوله وتردده على الأسماع، حتى يمكن أنْ يُعدّ وزناً مُعْترفاً به[1].

وما قال به حازم القرطاجني بالنسبة لأوزان المضارع والمقتضب والمجتث كان قد لاحظه أبو العلاء المعري من قبل، فقد ذكر المعريّ أنّ هذه الأوزان الثلاثة «قلّ ما توجد في أشعار المتقدمين» ويؤكّد المعرّي أنّ المضارع مفقود من شعر العرب، وأنّ الخليل وضع له البيت.

إنْ تَدْنُ منه شبراً يُقَرّبْك منه باعا[2]

ولا نستبعد أن يكون حازم قد أفاد من ملاحظات أبي العلاء المعريّ، حول أوزان هذه البحور الشعرية، وبخاصة أنّ أبا العلاء، كما ذكرنا، كانت له ولآرائه منزلة كبيرة عند النقاد والأدباء الأندلسيين.

وثمّة قضيّة توقّف عندها حازم في تناوله للأوزان الشعرية، هي قضية الربط بين الأوزان والأغراض الشعرية، فقد عقد فصلاً بيّن فيه أنّ الأوزان تَتَقسّمها الأغراض والمعاني بحسب ما يحصل من التجانس بينها، وما تقتضيه طبيعة الإيحاء الشعري. وهو في هذا متأثر بشعراء اليونان، الذين كانوا يلتزمون، كما يقول، لكل غرض وزناً يليق به، ولا يتعدّوه إلى غيره[3]. وهو يذكر أيضاً أنّ ارتباط الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا، في غير موضع من كتبه[4].

وموقف حازم من قضية الربط بين الوزن والغرض الشعري موقف مميّز بين نقّاد العرب القدامى، حيث ذكر صراحة «أنّ الأغراض تُخَيّل بالأوزان»[5]، وإنّ على الشاعر أن يتّخذ من الأوزان ما ينسجم مع عاطفته، فيقول: ولمّا كانت أغراض الشعر

(١) موسيقى الشعر: ص٤٩.

(٢) أبو العلاء المعري: الفصول والغايات، ط١، مطبعة حجازي بالقاهرة، ١٩٣٨، ص١٣٢.

(٣) انظر: منهاج البلغاء: ص٢٦٦.

(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٥) المصدر نفسه: ص٢٦٦.

شتى، وكان منها ما يُقصَد به الجِدّ والرّصانة، وما يُقصَد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يُقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصّغار والتحقير، وجب أنْ تُحاكى تلك المقاصد بما يُناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة. وإذا قصد في موضع قصداً هزْلياً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد»[1].

وأخذ حازم بعد ذلك يصف طبائع الأوزان الشعرية، ويربطها بما يليق بها من الأغراض «فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوّة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحُسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا اليق بالرثاء، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر...»[2].

وقضية الربط بين الأوزان والمعاني لم يَعْرِض لها أكثر النّقاد القدامى، وإنّما تنبّه لها الفلاسفة المسلمون، سواء في شروحهم لكتاب أرسطو، أو في مؤلفاتهم المتأثرة بكتابه، فقال ابن رشد «ومن تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض، فرُبّ وزن يناسب غرضاً، ولا يناسب غرضاً آخر»[3]. وحازم في هذه القضية مقتدٍ إمّا بأرسطو واليونانيين، وإماّ بابن سينا وغيره، فيما نَسْتدل عليه من أقوال حازم نفسه[4].

وحاول النقاد الغربيون أن يربطوا بين العاطفة والوزن، حيث عقدوا صلة بين عاطفة الشاعر وما تخيّره من أوزان لشعره. فيرى هازلت[5] أنّ ثمّة علاقة قريبة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشعر[6]، ويرى ريتشاردز استحالة فصل الإيقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية[7].

أما النقاد العرب المعاصرون فمنهم من يربط ربطاً وثيقاً بين الوزن والموضوع من أمثال: سليمان البستاني[8]، وأحمد أمين،[9] وعبد الله الطيّب المجذوب، وهو أكثر

(١) منهاج البلغاء: ص٢٦٦.
(٢) المصدر نفسه: ص٢٦٩.
(٣) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر؛ تحقيق الدكتور محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١م، ص٨٣.
(٤) منهاج البلغاء: ص٢٦٦.
(٥) كاتب وناقد إنجليزي (١٧٧٨- ١٨٣٠م).
(٦) بناء القصيدة العربي: ص٢١٨.
(٧) مبادئ النقد الأدبي: (ترجمة مصطفى بدوي) ص١٩٧.
(٨) انظر: مقدمة الأليادة (مطبعة الهلال بمصر ١٩٥٤) ص٩١- ٩٤.
(٩) أحمد أمين: النقد الأدبي، ص٩٠.

المتحمّسين للربط بين الوزن والموضوع، حيث يرى أنّ اختلاف الأوزان يعني بالضرورة اختلاف الموضوعات، وإلاّ فقد أغنى بحرٌ واحد ووَزْن واحد[١]. ومنهم من يرفض فكرة الربط على أساس استقراء موضوعات الشعر أم بعضها، ومن هؤلاء: إبراهيم أنيس[٢]، ومحمد غنيمي هلال[٣]، وشوقي ضيف[٤]، ومحمد مندور[٥]، وأستاذنا الدكتور محمود السمرة[٦].

وموقف حازم القَرْطاجنّي من هذه القضية يثير في الذهن مجموعة من التساؤلات: هل اختيار الوزن والقافية مما يَدخل في اختيار الشاعر، أو أنّ ذلك مما ينطِق به لسانه؟ وهل يستطيع الشاعر أن يختار الوزن والقافية؟ أم أنّ التجربة الصادقة تقع على القافية والوزن المناسبين؟ وللإجابة على هذه التساؤلات نقول: وفقاً لما تقرّره أحدث النظريات النّقدية، فإن الشاعر لا يضع نصب عينيه القافية والوزن، ولكن التجربة والانفعال هما اللّذان يفْرضان الأوزان والقوافي المناسبة المعبّرة عن المعنى أحسن تعبير، فالشاعر لا يختار اختياراً إرادياً، وإنّما يكون الأمر تلقائياً، إذ إنّ نفس الشاعر تستحضر الوزن الذي يتفق وحركتها من بين مجموعات الأوزان التي تناسب ألوان الانفعال المختلفة[٧]. أمّا أن يحاول الشاعر البحث عن وزن وقافية، أو شكل يصبّ فيه أفكاره ليخرج بقصيدة ما فليس من الشعر في شيء؛ لأن القصيدة الحقة أو المشروعة – فيما يقول كولردج- : «هي التأليف الذي يكون فيه للقافية والوزن صلة عضويّة بالعمل كلّه، هي عمل تتآزر أجزاؤه، ويفسّر أحدها الآخر، وينسجم كلّ منها، ويتساند في نطاق التناسب مع أهداف التّنسيق العَروضي وآثاره المعروفة»[٨].

(١) عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط٢، دار الفكر، بيروت١٩٧٠، ١/ ص٧٤.
(٢) موسيقى الشعر: ص١٧٧.
(٣) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٥٣٩.
(٤) في النقد الأدبي: ص١٥٢.
(٥) الأدب وفنونه: ص١٥٧.
(٦) عبر الدكتور محمود السمرة عن موقفه هذا في محاضرة ألقيت بتاريخ ٥/ ١٠/ ١٩٩٣.
(٧) لمزيد من التفصيل في هذا الموضوع، انظر:
عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص٥٩ وما بعدها.
مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص٢١٤ وما بعدها.
يوسف بكار: بناء القصيدة العربية، ص٢١٩.
(٨) ديتشس: مناهج النقد الأدبي: (ترجمة محمد يوسف نجم) ص١٥٩.

وفي الحديث عن الاتجاهات النقدية، عند النّقاد الأندلسيين في عصر المرابطين والموحدّين، تستوقفنا بعض الإشارات والنصوص النقدية، التي تدل على وعي بعض أولئك النقاد على ما يطلق عليه المنهج التاريخي في النقد «وهو منهج يُعنى بإلقاء الضوء على الأثر الفنّي بما يُعَرّفه ويُوضحه، فيعين على فَهْمه بتناول الملابسات التي تمخضّ عنها العصر، أو عاشت خلاله، مع عناية بالظروف التي اكتنفت حياة الأديب، وتدقيق بتحقيق المعاني الأدبية، والعناية بأصولها وتقييمها بإصدار الأحكام عليها»[1].

وقد أشار ابن بسام في مقدمة «ذخيرته»إلى عنايته بعناصر هذا النقد والتنبيه عليه بقوله: «وتَخَلّلتُ ما ضَمَمْتُه من الرسائل والأشعار، بما اتّصلتْ به أو قيلتْ فيه من الوقائع والأخبار، واعْتَمدتُ المائة الخامسة من الهجرة فَشَرَحْتُ بعضَ مِحَنِها، وجَلَوْتُ وجوه فتنها، وأحصيْتُ عِلَل استيلاء طوائف الروم على هذا الإقليم، وألمعتُ بالأسباب التي دعت ملوكها إلى خلعهم، واجتثاث أصلهم وفرعهم...»[2].

ويدخل في إطار هذا المنهج ما قد يلجأ إليه النقاد أحياناً من تعريف بالشاعر، وذِكر بعض الأخبار والأحداث التاريخية من خلال إشارات الشعر إليها، وقد لجأ إلى هذا صاحب «الذخيرة»لأنه رأى «أكثر ما ذكر الثعالبي من ذلك في «اليتيمة» محذوفاً من أخبار قائليه، مبتوراً من الأسباب التي وُصِلَت به وقيلت فيه، فأمَلّ قارئ كتابه منحاه، وأحوجه إلى طلب ما أغفله من ذلك في سواه»[3]. وقد أكد اهتمامه بالخَبَر والحدث الذي يتعلّق بالشعر أو الشاعر في غير موضع من «ذخيرته» فقال: «وقد وعَدْتُ في صدر هذا الكتاب بأن أتخلّل أشعار الشعراء، ورسائل الكتّاب والوزراء، بما عسى أن يتعلّق بأذيالها، ويُساير أفياء ظلالها... ليجمع هذا المجموع بين الشّعر والخبر، جمع الروضة بين الماء والزّهر، والزمان بين الأصائل والبُكر»[4].

وابن بسام في عمله هذا يحقق مبدأ دقيقاً من مبادئ النقد الحديث الذي يجعل وضوح التفسير، ودقة التقويم رهناً بمعرفة الدوافع والحوافز، التي أحاطت بميلاد النص، وكذلك الظروف التي صاحَبَتْه، وإن كان هناك في النّقاد المحدثين من يَرون أن الحكم على النّص إنّما يكون بالنّظر فيه بمعزل عن قائله وظروفه[5].

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ١٩٧٥، ص٤٢٥.
(٢) الذخيرة: ق١م١ ص١٧.
(٣) المصدر نفسه: ق١م١ ص٣٤.
(٤) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٥) ممن يروي هذا الرأي أنصار المذهب الجمالي في النقد، الذي تبلور على يد المؤرخ والفيلسوف الإيطالي كروتشه (١٨٦٦م- ١٩٥٢م) وأنصار هذا المذهب يرون أن الفن مكتفٍ بذاته، ولذا فهم يفصلون بين الفنّان والأثر الفني.

وفي الحقيقة إن تَتَبُّع ابن بسام لمعاني الشعراء، على النحو الذي أشرنا إليه، إنّما هو أخْذٌ بعناصر هذا النقد، وتنبيهٌ على بعض أصوله، وقد عبّر عن ذلك في مقدمة كتابه، فقال: «وإذا ظفرتُ بمعنى حسن، أو وقفت على لفظ مُسْتَحسن، ذكرتُ من سبق إليه، وأشرتُ إلى من نقص عنه أو زاد عليه».[1] فقد تعرّض، كما أوضحنا، لأخذ الشعراء من القرآن الكريم، ونصَّ على اقتباساتهم من الحديث الشريف، ووقف متأنياً عند تناولهم معاني الشعراء المشارقة، من جاهليين وأمويين وعباسيين، فكان يتتبّع المعنى الواحد عند عدّة شعراء، ويعود به إلى أصوله الأولى لدى شعراء الجاهلية، وفي صنيعه هذا تأصيل للمعاني الشعرية وعودة بها إلى جذورها الأولى قبل أن تشيع وتتداولها الألسنة.

أمّا التأكّد من صحة التأريخ للأحداث، ومن صحة نِسْبة النصوص إلى قائليها، فإنه يُعدّ خطوة أساسية في منهج النقد التاريخي التوثيقي. ومن أمثلة ذلك ما نقله ابن بسام عن الحميدي[2] من أنّ وفاة أبي بكر عبادة القزاز كانت سنة تسع عشرة وأربعمائة في رواية لابن شهيد، وأن تلك الوفاة كانت سنة إحدى وعشرين وأربعمائة في رواية الفقيه أبي محمد بن حزم، ويعقّب ابن بسام على ذلك فيقول: «ولا أدري من وَهِم منهما، وأبو محمد بن حزم أعلَمُ بالتواريخ وأحفَظُ للتقييد والله أعْلَم»[3].

ويستند ابن بسام في التحقق من نسبة الأبيات إلى قائلها، إلى أسلوب الشاعر، وفي ضوء ذلك شكّ في نسبة هذه الأبيات إلى أبي جعفر أحمد بن الأبار:

لم تُذرِ ما خلّدتْ عيناك في خَلَدي ... من الغرام ولا ما كابدتْ كبدي
أفديك من زائرٍ رامَ الدنوّ فلم ... يَسْطَعهُ من غرقٍ في الدّمْعِ مُتّقد
بَدْرٌ ألَمّ وبَدْرُ التّم مُمْتَحقٌ ... والأفقُ مُخْلَوْلِكٌ الأرجاء من حَسَدِ

قال ابن بسام: «وقد رأيتُ من يروي هذه القطعةَ لإدريس بن اليماني، وهو الأشبه بما له من الألفاظ والمعاني»[4].

---

(١) الذخيرة: ق١م١ ص١٨، وقد سبق الاستشهاد بهذا النص في مكان آخر من هذا البحث ولا تكرار؛ لأن موضع الاستشهاد في كل يختلف، انظر ص١٧٣ من هذه الدراسة.

(٢) هو أبو عبد الله محمد بن أبي نصر الحميدي (٤١٨هـ- ٤٨٨هـ)، كان من أئمة الحديث، ومتبحّراً في العربية، ومن تصانيفه المطبوعة: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس.

(٣) الذخيرة: ق١م١ ص٤٧١.

(٤) الذخيرة : ق٢م١ ص١٣٦، وانظر أمثلة أخرى في: تحفة القادم، ص٨١.

وفي هذا الإطار أيضاً يرفض ابن بسام ما نُسب من شعر إلى حسّان بن ثابت يصف فيه نفسه بالجبن وهو قوله:

أيُها الفارس المشيحُ المُطيرُ ... إنّ قلبي من السلاح يطيرُ
ليس لي قوةٌ على رَهَج الخيـ ... ـلِ إذا ثوّر الغبارَ مثيرُ
أنا في ذا وعند ذاك بليدٌ ... ولبيبٌ في غيره نِحْريرُ

ومن خلال الواقع الاجتماعي يرفض ابن بسام الأبيات السابقة المنسوبة إلى حسّان بن ثابت، ويحتدّ قائلاً: ولا أمتري أنّها منحولة إليه، ومُفتعلة عليه، وبلغ من حججهم على ذلك حديثه في شأن اليهودي يوم الأحزاب المطيف بالأطم الذي كان النبي صلى الله عليه وسلّم، أحرز فيه النساء والأبناء، وإنّ حسّاناً حضّ صفيّة بنت عبد المطلب على قتله وأخذ سلاحه، ويقولون لم تكن به قوّة على سلبه، فضلاً عن حربه... وقد هاجى في الجاهلية والإسلام أكثر من ثمانين شاعراً، لم يصفه أحدٌ بالجبن ولا عيّره به، ولم يكن شيء يتعايرون به أشد. ولحسّان أيام مشهورة، ومواطن في الحرب مذكورة، وكان ممّن له كنيتان في السّلم والحرب، كما كانت الأبطال تفْعل على عهده، كان يُكنّى في السلم بأبي الوليد، وفي الحرب بأبي نعامة»[1].

ومن هذا المنهج أيضاً ما يقوم به الناقد من استنطاق لشعر الشاعر؛ للتعرف على مذهبه ومُعتقده، فقد أورد ابن بسام الأبيات التالية لعبادة بن ماء السماء في علي بن حمود الحسَنّي:

أطاعَتْكَ القلوبُ ومَنْ عَصيٌّ ... وحزبُ اللهِ حزبُك يا عليّ
فكُلُّ من ادّعى معك المعالي ... كذوبٌ مثل ما كذب الدّعيّ
وما سمّيتَ باسْم أبيك إلاّ ... ليحيا بالسّميّ له السّميّ
فإن قال الفخورُ أبي فلان ... فحسبك أن تقول أبي النّبي

واستَدَلّ منها، ومن أبيات أخرى على أنّ عبادة بن ماء السماء كان يُظْهِر التشيُّع في شعره[2].

ونَعُدّ في إطار هذا المنهج النقدي ما قام به ابن بسّام وابن دِحْيَة من تمهيد للنص أو المقطّعات الشعرية، بما يحيط بملابساتها، ويعمل على توضيحها، كقول ابن بسام في تَقديمه

(١) الذخيرة: ق٢م١ ص٤٤٠.
(٢) انظر مزيداً من الأمثلة الشعرية في: الذخيرة، ق١م١ ص٤٧٨.

لقصيدة من شعر ابن شرف القيرواني: «وكثيراً ما يذكر ابن شرف في شعره أحياء الأعراب التي أخرَجَتهم من القيروان كبني هلال وقُرّة وزُغبة وهم الذين تَوَلّوا حرب بلده»[١].

ولا يفوتنا، ونحن بصدد الحديث عن اتجاهات النقد الأدبي والبلاغة في عصر المرابطين والموحدين، أن نشير إلى ذلك الاتجاه المتأثر بآراء أرسطو ونظريّاته في الشعر والخطابة. ويتمثل هذا الاتجاه في فترة دراستنا لدى ابن رشد (ت: ٥٩٥هـ) في كتابه «تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر»،[٢] وحازم القَرْطاجنّي في كتابه «منهاج البلغاء» وغيرهما ممّن اتّجهوا اتّجاهاً جديداً في التأليف البلاغي، في جَمْعهم بين المأثور البلاغي العربي، والتراث اليوناني الأرسْطي، والذين تصفهم كتب التراجم بأنهم كانوا يضربون بسهم في العلوم العقلية[٣].

فأبو الوليد بن رشد لخّص كتاب الشعر لأرسطو، وطبّق قواعده على الشعر العربي، على نحو لا نجده عند من لخّصوا كتاب أرسطو كالفارابي (ت: ٣٣٩هـ) وابن سينا (ت: ٤٢٨هـ) وغيرهما، فقد «حاول أن يجعل لكتاب الشعر فائدة عملية للشاعر والناقد»،[٤] ولكنّ الكثير من الباحثين يذهبون إلى أنّ ابن رشد لم يكن موفقاً في فهمه لآراء أرسطو في المحاكاة، ومحاولته التوفيق بينها وبين البلاغة العربية[٥].

أمّا حازم القرطاجنّي فهو أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرّض لتطبيقها في كتب البلاغة العربية الخالصة، وذلك في كتابه «منهاج البلغاء»[٦]، والجديد في كتابه أنّه عقد فصلاً طويلاً تحدّث فيه عن نظرية أرسطو في الشعر والبلاغة، وبذلك نقل حازم القرطاجني البلاغة العربية إلى جو جديد[٧].

---

(١) الذخيرة: ق٤م١ ص٢٣٦.

(٢) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق د. محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١م.

(٣) انظر السيوطي: بغية الوعاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩م، ١/ ص٤٩١.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص٥٣٠.

(٥) من هؤلاء الباحثين والدارسين:

د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٢٢.

د. محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري، ص١٨٨.

د. عبد الرحمن بدوي: مقدمة كتاب فن الشعر، القاهرة، ١٩٥٣، ص٥٦.

(٦) عبد الرحمن بدوي: إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص٨٧.

(٧) أحمد مطلوب: القزويني وشروح التلخيص، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٧، ص٤٨.

ولا نريد أن نخوض في هذا الاتجاه النقدي البلاغي الذي يتناول تأثر حازم القَرطاجنّي بنظريات أرسطو وآرائه؛ ذلك أنّ الموضوع ظفر من عناية الباحثين والدارسين بحظ غير قليل، فخصّه بعضهم ببحوث ورسائل جامعية[1]، وأفرد له آخرون فصولاً في مؤلّفاتهم[2]، حتى أنّه ليمكننا القول: إنّ تأثر حازم بنظريات أرسطو في الشعر، ولا سيما نظريته في المحاكاة والتخييل من الموضوعات التي أشْبِعَت بحثاً ودراسة، وإنّ تناول هذا الموضوع قد يكون من المعاد المكرور.

(١) انظر: سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠م.
سلمى عكو: النقد الجمالي في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء (رسالة ماجستير مضروبة على الآلة الكاتبة بمكتبة الجامعة الأردنية).
منصور عبد الرحمن: مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، الأنجلو المصرية، القاهرة، (؟).
صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٣.

(٢) انظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٣٩- ٥٧٤، ومحمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي من القرن السخامس إلى العاشر الهجري ص١٩٤- ص٢٠٩، وأحمد مطلوب: مناهج بلاغية، ص٢٦٠- ٢٦٦، وغيرهم.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية

ثانياً: المراجع العربية

ثالثاً: المراجع المترجمة

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر العربية:

- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ط٢، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.
- ابن الأبّار، أبو عبد الله محمد، **تحفة القادم**، ط١، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
- ابن الأبار، **التكملة لكتاب الصلة**، تحقيق: عزت العطار الحسني، مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى، القاهرة وبغداد، ١٩٥٥م.
- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،ط٢، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٠. وتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة، ١٩٣٩م (وفقاً لما ذكر في الهامش).
- ابن الأثير، **الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور**، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، نشر المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٦م.
- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٥.
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب، **فحولة الشعراء**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزين، المطبعة المنيرية، القاهرة، ١٩٥٣.
- ابن أبي صبيعة، أبو العباس أحمد بن القاسم، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، تحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.
- الأوسي المراكشي، أبو عبد الله محمد بن عبد الملك، **الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة**، بقية السفر الرابع، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.السفر الخامس، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥.
- البديعي، الشيخ يوسف، **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م.

- البيذق، أبو بكر الصنهاجي، **أخبار المهدي بن تومرت**، نشر بعناية: بروفنسال، باريس، ١٩٢٨.
- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩. وتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٢. (وفقاً لما ذكر في الهامش).
- ثعلب، أحمد بن يحيى، **قواعد الشعر**، ط١، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ١٣٦٧هـ.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨.
- الجاحظ، **الحيوان**، ط١، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ١٩٣٨.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، ط٦، مكتبة القاهرة، ١٩٥٩م.
- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ط١، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٦٦.
- الجمحي، محمد بن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة، ١٩٧٤.
- الحاتمي، محمد بن الحسن، **حلية المحاضرة**:
  الجزء الأول: تحقيق هلال ناجي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٨.
  الجزء الثاني: تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
- ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد، **رسائل ابن حزم الأندلسي**، تحقيق: إحسان عبّاس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- الحلي، صفي الدين أبو الفضل عبدالعزيز، **العاطل الحالي والمرخّص الغالي**، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- ابن حمديس، أبو محمد عبد الجبار، **ديوان ابن حمديس**، تصحيح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م.
- الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥.

- الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح، **جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس**، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٥٣.
- ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، ط١، تحقيق: حسين خريوش، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ١٩٨٩.
- ابن خاقان، **مطمح الأنفس ومسرح التأنس في مُلح أهل الأندلس**، ط١، تحقيق: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣.
- ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم، **ديوان ابن خفاجة**، تحقيق: السيّد مصطفى غازي.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، **مقدمة ابن خلدون**، ط١، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، ١٩٦٢.
- ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢.
- ابن خميس، أبو بكر محمد بن محمد ، **أدباء مالقة** ، ط١ ، تحقيق ، د.صلاح جرار، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع ، ١٩٩٩ .
- ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن الحسن، **المطرب من أشعار أهل المغرب**، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، دار العلم للجميع، سوريا، (؟).
- ابن خميس ،
- ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، تحقيق: محمد سليم أحمد، القاهرة، ١٩٧١.
- ابن رشيق، أبو الحسن بن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ط٣، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣.
- ابن رشيق، **قراضة الذهب**، ط١، تحقيق: منيف موسى، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩١.
- الرندي، صالح بن يزيد، **الوافي في نظم القوافي**، نسخة خطية بخط مغربي قديم على ميكروفيلم، مركز الوثائق بمكتبة الجامعة الأردنية، شريط رقم: ٩٦٥.
- ابن الزبير، أبو جعفر بن أحمد، **صلة الصلة**، تحقيق: بروفنسال، الرباط، ١٩٣٧.

- ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله، **ديوان ابن زيدون**، تحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٧.
- ابن السراج الشنتريني، أبو بكر محمد بن عبد الملك، **المعيار في أوزان الأشعار، ومعه الكافي في علم القوافي**، تحقيق: محمد رضوان الداية، طبعة دار الملاح بدمشق.
- السّرقسطي، أبو الطاهر محمد بن يوسف، **المقامات اللزومية**، تحقيق: بدر أحمد ضيف، القاهرة، ١٩٨٢.
- ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى، **رايات المبرزين وغايات المميزين**، تحقيق: عبد المتعال القاضي، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٣م.
- ابن سعيد، **القدح المعلى في التاريخ المحلى**، تحقيق: إبراهيم الأبياري، القاهرة، ١٩٥٩.
- ابن سعيد، **الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة**، ط٢، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار المعارف بمصر(؟).
- ابن سعيد، **المرقصات والمطربات**، نشر دار حمد ومحيو، ١٩٧٣.
- ابن سعيد، **المقتطف من أزاهر الطرف**، تحقيق: سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
- ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٤.
- ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله جعفر، **دار الطراز في عمل الموشحات**، تحقيق: جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧.
- ابن سنان الخفاجي، أبو عبد الله محمد بن سعيد، **سر الفصاحة**، تصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة صبيح، القاهرة، ١٩٥٣.
- السهيلي، أبو القاسم عبدالرحمن، **الروض الأنف**، مطبعة الجمالية بمصر، ١٩١٤م.
- السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن، **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، ط٢، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩م.
- ابن شرف القيرواني، **أعلام الكلام**، ط١، مطبعة النهضة، القاهرة، ١٩٢٦م.

- الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن، **شرح مقامات الحريري**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (؟).
- الشنتريني، أبو الحسن علي بن بسام، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨.
- ابن شهيد، أبو عامر أحمد بن أبي مروان، **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق: بطرس البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥١.
- ابن صاحب الصلاة، عبد الملك بن محمد بن أحمد، **المن بالإمامة على المستضعفين بأن جعلهم أئمة وجعلهم الوارثين**، تحقيق:عبد الهادي التازي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٦٤.
- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، **توشيع التوشيح**، ط١، تحقيق: ألبير مطلق، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.
- صفوان بن إدريس، أبو بحر، **زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السّافر**، تحقيق: عبد القادر محداد، بيروت، ١٩٧٠.
- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل عسكر ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧.
- الضبي، أحمد بن يحيى، بغية **الملتمس في تاريخ رجال الأندلس**، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلاّم، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦.
- العباسي، عبد الرحيم بن أحمد، **معاهد التنصيص على شرح شواهد التلخيص**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٤٧.
- العسكري، أبو هلال الحس بن عبد الله، **كتاب الصناعتين**، ط٢، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مصطفى عيسى البابي الحلبي، القاهرة، (؟).
- ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن، **ضرائر الشعر**، ط١، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، القاهرة، ١٩٨٠.

- ابن عصفور، **المقرب**، تحقيق: أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، بغداد، ١٩٧١.
- ابن عميرة، أبو المطرف أحمد، **التنبيهات على ما فيه التبيان من التمويهات**، تحقيق: محمد ابن شريفة، الدار البيضاء، ١٩٩١.
- الغبريني، أحمد بن أحمد بن عبدالله، **عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء من المائة السابعة ببجاية**، تحقيق: عادل نويهض، لدنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٦٩م.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، ط١، دار إحياء العلوم بيروت، ١٩٨٤.
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج، **نقد الشعر**، تحقيق: بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، (؟).
- القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط٣، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
- ابن قزمان، أبو بكر محمد بن عيسى، **ديوان ابن قزمان**، تحقيق: ف. كورنيطي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد، ١٩٨٠.
- القزويني، محمد بن عبد الرحمن، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط٢، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٣.
- الكتبي، محمد بن شاكر، **فوات الوفيات**، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مكتبة النهضة بمصر، ١٩٥١م.
- الكلاعي، محمد بن عبد الغفور، **إحكام صنعة الكلام**، ط٢، تحقيق: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، مكتبة المعارف، بيروت، (؟).
- المتنبي، أحمد بن الحسين، **ديوان المتنبي**، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر.
- المراكشي، عبد الواحد، **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، تحقيق: محمد سعيد العريان، القاهرة، ١٩٦٣.

- المرزباني، ابو عبد الله محمد بن عمران، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، طبعة محب الدين الخطيب، القاهرة، ١٩٦٥.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، **شرح ديوان الحماسة**، ط١، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٥١.
- ابن مضاء القرطبي، أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن، **الرد على النحاة**، تحقيق: شوقي ضيف، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧.
- ابن المعتز، عبد الله بن المعتز، **البديع**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٥.
- ابن المعتز، **طبقات الشعراء المحدثين**، تحقيق: عبد الستار فرّاج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦.
- المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، ط١، مطبعة حجازي بالقاهرة، ١٩٣٨.
- المقرّي، أحمد بن محمد، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ١٩٦٨.
- المواعيني، أبو القاسم محمد بن إبراهيم، **ريحان الألباب وريعان الشباب**، نسخة خطية بخط مغربي قديم، ميكروفيلم بمركز الوثائق بمكتبة الجامعة الأردنية، شريط رقم: ٦٧١.
- الناصري، ابو العباس، **الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى**، الدار البيضاء، مطبعة دار الكتاب، ١٩٥٦.
- ابن وكيع التّنيسي، أبو الحسن علي بن وكيع، **المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي**، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، ١٩٧٥.
- ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحق بن إبراهيم، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، ١٩٦٧.

ثانياً: المراجع العربية:

- إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط٣، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٥م.
- إبراهيم سلامة، **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢.
- إبراهيم سلامة، **تيارات أدبية بين الشرق والغرب**، ط١،مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢.
- إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين**، ط٧، دار الثقافة، بيروت، (؟).
- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**: نقد الشعر من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري، ط٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٢.
- أحمد أمين، **ظهر الإسلام**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣- ١٩٥٥م.
- أحمد أمين، **النقد الأدبي**، ط٤، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م.
- أحمد تيمور، **أوهام شعراء العرب**، ط١، دار الكتاب العربي بمصر، ١٩٥٠.
- أحمد الشايب، **الأسلوب**، ط٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.
- أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، ط٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠.
- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي القديم، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م.
- أحمد ضيف، **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**، ط١، مطبعة السفور، القاهرة، ١٩٢١م.
- أحمد مطلوب، **البلاغة عند السكاكي**، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٤م.
- أحمد مطلوب، القزيني وشروح التلخيص، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٧.
- أحمد هيكل، **الأدب الأندلسي (من الفتح إلى سقوط الخلافة)**، دار المعارف بمصر، ١٩٧٩.
- أنيس المقدسي، **تطوّر الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨.
- بدوي طبانة، **البيان العربي**، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨م.
- بدوي طبانة، **قضايا النقد الأدبي**، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧١.

- بدوي طبانة، **النقد الأدبي عند اليونان**، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٧م.
- توفيق أبو الفيل، من قضايا النقد والبلاغة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٧٩م.
- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨٨.
- جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.
- جودت الركابي، **في الأدب الأندلسي**، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦.
- حسن إبراهيم حسن، **تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٧م.
- حسن أحمد محمود، **قيام دولة المرابطين**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٧م.
- حسن جاد حسن، **على هامش النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، ١٩٧٨.
- حسين خريوش، ابن بسام وكتاب الذخيرة، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٤م.
- حفني شرف، **النقد الأدبي عند العرب**، مكتبة الشباب، القاهرة، (؟).
- حكمة الأوسي، **الأدب الأندلسي في عصر الموحدين**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦م.
- خير الدين الزركلي، الأعلام، ط٣، بيروت، ١٩٦٩م.
- داود سلوم، تاريخ النقد العربي: من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٦٦.
- رضا عبد الجليل الطيّار، **الدراسات اللغوية في الأندلس** (عصر المرابطين والموحدين)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٠.
- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م.
- سليمان البستاني، **مقدمة الألياذة**، مطبعة الهلال بمصرن ١٩٤٥م.
- سمير سرحان، **النقد الموضوعي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٤٦م.

- سنية أحمد محمود، **النقد عند اللغويين في القرن الثاني الهجري**، دار الرشيد للطباعة، بغدادن ١٩٧٧م.
- سهير القلماوي، **النقد الأدبي**، دار المعرفة، القاهرة (؟).
- سيد غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩م.
- سيد قطب، **النقد الأدبي**: أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧.
- شفيق جبري، أنا والشعر، منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩م.
- شفيق محمد الرقب، **شعر الجهاد في عصر الموحدين**، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٤.
- شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥.
- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات بالأندلس**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٨٩.
- شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط٨، دار المعارف بمصر (؟).
- شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠.
- شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦.
- صفوت الخطيب، **نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية**، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٣.
- طه أحمد إبراهيم، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**: من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، (؟).
- طه حسين، **حافظ وشوقي**، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٦٣.
- طه حسين **حديث الأربعاء**، نشرة دار المعارف، القاهرة، (؟).
- طه حسين وآخرون، التوجيه الأدبي، مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٥٤م.
- عبد الحكيم بلبع، **النثر الفني وأثر الجاحظ فيه**، ط٢، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٩.
- عبد الحميد يونس، **الأسس الفنية للنقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.

- عبد العزيز الأهواني، **الزجل في الأندلس**، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٧.
- عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١.
- عبد الفتاح عثمان، **نظرية الشعر في النقد العربي القديم**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠.
- عبد القادر حسين، **فن البديع**، ط١، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٣.
- عبده عبد العزيز قلقيلة، **النقد الأدبي في العصر المملوكي**، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢.
- عبده عبد العزيز قلقيلة، **النقد الأدبي في المغرب العربي**، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٨.
- عبد الله الطيب المجذوب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠.
- عبد الواحد علام، **البديع: المصطلح والقيمة**، مكتبة الشباب، ١٩٩٢.
- عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط١٧، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤.
- عصام قصبجي، **نظرية المحاكة في النقد العربي القديم**، دار الفكر العربي، ١٩٨٠.
- علي الجندي، **فن التشبيه**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،(؟).
- علي بن محمد، **ابن بسام وكتاب الذخيرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩.
- عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦.
- عمر الدقاق، **أعلام الشعر والأدب في الأندلس**، دار المعارف بمصر، (؟).
- فايز الداية، **علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق**، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٥.
- فوزي سعد، **الشعر الأندلسي في عصر الموحدين**، ط١، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٩.
- ماهر حسن فهمي، **المذاهب النقدية**، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢.

- محمد بركات أبو علي، **التصور الأدبي في كتاب معاهد التنصيص**، دار الفكر، عمان، ١٩٨٤.
- محمد بركات أبو علي، **الصورة البلاغية عند بهاء الدين السبكي**، مكتبة الرسالة، عمان، ١٩٧٩.
- محمد بركات أبو علي، **نظرات وآراء**، مكتبة الرسالة، عمان، ١٩٧٦.
- محمد خير الشيخ موسى، **فصول في النقد العربي**، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٤.
- محمد رضوان الداية، **أبو البقاء الرندي: شاعر رثاء الأندلس**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٦.
- محمد رضوان الداية، **تاريخ النقد الادبي في الأندلس**، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١.
- محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري**، دار المعارف بمصر، (؟).
- محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ١٩٧٥.
- محمد عبد الله عنان، **عصر المرابطين والموحدين**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.
- محمد عبد المطلب مصطفى،**اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين**، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤.
- محمد عوض محمد، **دراسات في الأدب الأمريكي**، دار النهضة المصرية، (؟).
- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر(؟).
- محمد كرد علي، **غابر الأندلس وحاضرها**، المكتبة الأهلية، القاهرة، ١٩٢٣.
- محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.
- محمد مندور، **الأدب وفنونه**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠
- محمد مندور، **في الأدب والنقد**، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩.

- محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٤٨.
- محمد مصطفى بدوي، **كولردج**، دار المعارف مصر، ١٩٥٨م.
- محمد مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م.
- محمد مصطفى هدارة، **مقالات في النقد الأدبي**، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٤.
- محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٢.
- محمود السمرة، **القاضي الجرجاني الأديب الناقد**، ط١، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٦٦.
- محمود السمرة، **مدخل إلى النقد الأدبي**، ط١، عُمان، ١٩٨٥.
- محمود السمرة، **مقالات في النقد الأدبي**، دار الثقافة، بيروت(؟).
- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩.
- مصطفى عليان، **تيارات النقد الأدبي في الأندلس**: في القرن الخامس الهجري، ط١، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤.
- مصطفى عوض الكريم، **الأدب الأندلسي في عهد المرابطين**، ١٩٦٨.
- مصطفى عوض الكريم، **فن التوشيح**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩.
- مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، مطابع دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥.
- المنجي الكعبي، **القزاز القيرواني: حياته وآثاره**، الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨.
- منصور عبد الرحمن، **مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني**، مكتبة الأنجلو المصرية، (؟).
- نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢.
- نازك الملائكة، **محاضرات في شعر علي محمود طه**، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٥.

- يوسف بكار، **بناء القصيدة العربية**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.
- يوسف مراد، **مبادئ علم النفس العام**، ط٦، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩.

المصادر والمراجع

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- آبركرومبي، لاسل، **قواعد النقد الأدبي**، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٤.
- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م.
- أولمان، ستيفن، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة كمال محمد بشر، القاهرة، ١٩٦٢م.
- بالنثيا، آنخل، **تاريخ الفكر الأندلسي**، نقله عن الإسبانية حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، ١٩٥٥.
- تشارلتون، هـ. ب، **فنون الأدب**، ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م.
- جاريت. أزف: **فلسفة الجمال**، ترجمة عبد الحميد يونس وآخرون، دار الفكر العربي، القاهرة، (؟).
- جان بول سارتر، **ما الأدب**، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، (؟).
- جويو، ماري، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ١٩٦٥م.
- ديتشس، دافيد، **مناهج النقد الأدبي**(بين النظرية والتطبيق)، ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.
- ريتشاردز، أ، أ، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
- غرسية غومس، **الشعر الأندلسي**، ط٣، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٩.
- كارلوني وفيللو، **النقد الأدبي**، ترجمة كيتي سالم، بيروت، ١٩٧٣.
- كروتشه، بندتو، **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨م.

- كولردج صموئيل، **سيرة أدبية(النظرية الرومانطيقية في الشعر)**، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.
- مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت ١٩٦٣م.
- هايمن،ستانلي، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتورمحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨م.
- هوراس، فن الشعر، **ترجمة لويس عوض**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٧م.
- وردزورث، وليم، **مقدمة ديوان الحكايات الغنائية**، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان في ترجمة لـ " سيرة أدبية " لكولردج.
- وارين أوستن ورينيه ويلك، **نظرية الادب**، ترجمة يحيى محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٢.
- يوسف أشباخ، **تاريخ الأندلس في عصر المرابطين والموحدين**، ترجمة محمد عبد الله عنان، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٠.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

www.moswarat.com

الدكتور شريف علاونه

النقد الأدبي في الأندلس

(عصر المرابطين والموحّدين)

٤٧٩-٦٤٦هـ

صـــدر للمـــؤلف :

- الحصين بن الحمام المُرّي (سيرته وشعره) .
- شعر ابن طباطبا العلوي الأصبهاني (جمع وتحقيق ودراسة) .
- قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب « عيار الشعر » في ضوء النقد الحديث .
- ابن طباطبا العلوي : شاعر الوصف والغزل.
  (دراسة في مضامين شعره وخصائصه الفنية) .
- شعر مالك بن أسماء الفزاري (جمع وتحقيق ودراسة) .
- عقيل بن عُلفة المُرّي (سيرته وشعره) .
- شعر الصحابي عديّ بن حاتم الطائي (جمع وتحقيق ودراسة) .
- عَمْرو بن برّاقة الهَمْداني (سيرته وشعره) .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

Designed By Yousef
SARAYA