الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي

جامعة مولود معمري، تيزي- وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

التخصص: لغة وأدب عربي

الفـــــرع: أدبي

إعداد الطالبة: لعيب ويزة

الموضـــوع:

تلقي خطاب ابن رشيق النقدي بين المشارقة والمغاربة

لجنة المناقشة:

أ.د. أمينة بلعلى، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو .....رئيسا

أ.د.سالم سعدون، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة.....مشرفا وقررا

أ.د.أحمد حيدوش، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة..... ممتحنا

د. علي حمدوش، أستاذ محاضر "أ"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو ..... ممتحنا

د. فتيحة بوسنة، أستاذة محاضر "أ"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو ..... ممتحنا

د. كاهنة دحمون، أستاذة محاضر "أ"، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة..... ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2019/05/23

إهداء

إلى روح والديّ..... عرفانا

وإلى الزوج الرفيق "عزيز".....تقديرا

وإلى نور عيني وروحي "يحيى".....محبة

وإلى إخوتي وأخواتي.....مودة

مقدمة:

تَطَورت الحركة النقدية العربية وعرفت عدة مراحل، فبعدما كانت عبارة عن آراء وأحكام تعتمد الذوق والذاتية أساسا للحكم على العمل وصاحبه، أصبحت بعد ذلك تتسم بالموضوعية والدقة في طرح الأفكار وتحليلها ومناقشة وجهات النظر والآراء النقدية، خاصة مع ظهور الدراسات القرآنية التي أسهمت في تعميق مفاهيم البلاغة والفصاحة، وهو ما أفضى إلى ظهور دراسات علمية منهجية وموضوعية مؤسسة على رؤى نقدية أصيلة.

وقد شهد النقد العربي فترة نضوج في جميع المستويات، حيث شهد المغرب الإسلامي في أواخر القرن الثالث إلى بدايات القرن الثامن للهجرة حركة نقدية وفكرية واسعة وديناميكية ثقافية جديدة، حيث تنوعت قضايا النقد والبلاغة واستمرت حركة التأليف فيها، وتعددت الآراء واختلفت المناهج، فكانت تلتقي أحيانا وتفترق أحيانا أخرى، والمتتبع لهذه الآراء يعتقد بأن النقد المغاربي القديم يعد امتدادا للآراء النقدية السائدة في المشرق، لكن هذا لا يعني أنه لا وجود لحركة نقدية في هذا القطر من العالم الإسلامي، بل على العكس من ذلك فإن تاريخ الأدب العربي يشهد على انتشار حركة نقدية وعلمية تحفظها مؤلفات عدة يقودها رواد ما زالت آراؤهم خالدة ومتداولة إلى اليوم، فهذه الدراسات مرتبطة بما سبقها، بحيث أفادت منها وقدم فيها أصحابها نظرتهم الخاصة. ويمكن أن نجزم بأنه لا تقتصر مباحث النقاد المغاربة على ترديد تلك القضايا النقدية التي كانت معروفة لدى المشارقة، فقد عرف المغرب تطورا ملحوظا في مختلف الميادين، وبرز نقاد لهم وعي نقدي ورؤية حداثية أمثال عبد الرحمان ابن خلدون، وابن رشيق قديما أو في العصر الحديث مثل أحمد يزن، عبد الله شريط، بشير خلدون، محمد الحبيب ابن الخوجة وغيرهم.

وعلى أساس هذا الموقف الذي مفاده أن النقد المغاربي ليس مجرد اجترار لنظيره المشرقي وإنما نقد قائم بذاته فيه جهد واجتهاد وإن استفاد بشكل أو بآخر من النقد المشرقي، وقد ارتأينا أن يدور موضوع رسالتنا حول النقد المغاربي، تحت عنوان" "تلقي الخطاب النقدي لابن رشيق بين النقاد المشارقة والمغاربة" نظرا لما يمكن أن تفتحه من آفاق وتساؤلات لا تقل أهمية عن تلك التي عرفت قديما، بحيث أردنا البحث في التراث المغاربي وإحيائه في مجال الفكر

المعاصر، حتى يتسنى للقارئ الوقوف على أصالة المغرب الكبير وعراقته في الفكر والنقد والبلاغة، إذ من المعروف أنهم أسهموا بقسط وافر في الحركة النقدية وليس كما يظن البعض هذا من جهة ومن جهة أخرى فمن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع شغفنا بالنقد القديم وما تحويه مصنفات ابن رشيق من خطابات مهمة ومنها ازدهار الحركة النقدية وظهور الشخصيات النقدية في المغرب العربي، حيث تعتبر هذه المنطقة أقل حظا في عناية الباحثين والدارسين، إذ لم يظفر فيها النقد بدراسة علمية واسعة، ورغبتنا في تصحيح تهمة التبعية والتقليد التي وجهت للنقد المغربي فملكة العلوم النظرية غير قاصرة على المشرق فقط، بل يجب الغوص والتعمق للبحث في حقيقة فعالية الحركة النقدية وتكاملها القومي عبر العصور. وابن رشيق يمثل واحدا من أهم النقاد البلاغيين القدامى، بل إن أفكاره وأحكامه النقدية خاصة في صناعة الشعر جعل من مؤلفاته "قراضة الذهب" والأنموذج" وكتابه "العمدة" نظرية نقدية قائمة بذاتها لابد من التنقيب فيها، مما يتطلب من الباحث العودة إلى استقراء آراء النقاد المحدثين المشارقة والمغاربة على حد سواء الذين تناولوا هذا الناقد الفذ بالبحث والنظر.

ويتعلق مشروع هذا البحث بإشكالية ترتبط من جهة بنقد النقد المغاربي القديم، ومن جهة أخرى بنظرية التلقي، ففي ما يخص النقد المغاربي القديم، فإننا سنتناول إشكالية مواقف النقاد المغاربة والمشارقة من ناقد متميز هو ابن رشيق المسيلي القيرواني، ما هي طبيعة هذه المواقف وما هي ظروف إنتاجها؟ هل الاهتمام بابن رشيق تحقيقا ودراسة ونقدا عند المشارقة هو اعتراف بجهود هذا الناقد وإضافاته المتعددة في مجال نقد الشعر والتنظير له، أم هو مجرد ذر الرماد في العيون لكي يزيح النقد المشرقي نفسه من تهمة إقصاء النقد المغاربي القديم واعتباره تابعا له. ثم ما هي طبيعة الاهتمام المغاربي بابن رشيق وظروف إعادة قراءته، هل كانت رد فعل على إقصاء المشارقة للنقد المغاربي القديم، أم هي محاولة لدفع أطروحة مركزية النقد المشرقي وتعويضها بمركزية مغايرة جغرافيا هي مركزية النقد المغاربي، والبحث عن الخصوصية والتميز في أي ظروف كان هذا التلقي وما هي نتائجه العلمية والإيديولوجية. وهل فعلا استطاع كلا الفريقين أن يقدم قراءة موضوعية لابن رشيق والكشف عن دوره الفعال في النقد العربي القديم؟

وترتبط إشكالية البحث كذلك بعلاقة النقد المغاربي بنظرية التلقي، التي هي بالدرجة الأولى المنهج الذي سوف نستفيد منه ونتبعه في تحليل مفاهيم الشعرية والقضايا النقدية التي استوقفت قراءه مستفيدين من نظرية ياوس وإيزر في جمالية التلقي والتأويل، فاستعنا بمفاهيم أساسية مثل أفق الانتظار، المسافة الجمالية والتفاعل مع القارئ وغيرها.

ونفترض أننا سوف نفاجأ بنظرة إيديولوجية علمية تحفل بها أراء ابن رشيق وفي الوقت نفسه سوف نبررها بتحليل آراء النقاد المغاربة والمشارقة في إطار التنافس الفكري بين المشرق والمغرب.

كما يشتغل البحث في إطار نظرية التلقي من خلال متابعة الأفكار والتصورات النظرية والنقدية ومقارنتها بالجديد والقديم منها، من اجل فهم خصوصية النظرية التي قدمها ابن رشيق القيرواني ومعاصروه.

لقد استفدنا أيضا من مفاهيم نقد النقد لأن الفكرة النقدية يجب مناقشتها بدل التسليم اليقيني بها، وهذا ما يقوم به ميدان ومنهج نقد النقد. كما كانت آليات المقارنة والموازنة تشغل في القضايا الشعرية والبلاغية التي قدمها ابن رشيق.

وقد قسمنا البحث إلى مدخل وثلاثة فصول، حاولنا في المدخل إضاءة بعض الجوانب من حياة ابن رشيق التاريخية ورؤية بنيوية، بالإضافة إلى التعريف بمؤلفاته النقدية سواء المشهورة منها كا"لعمدة في صناعة الشعر" و"قراضة الذهب" أو تلك التي لم يصلنا منها الكثير بسبب فقدان بعض أجزائها، وقد ابتغينا في **الفصل الاول** الموسوم: آراء ابن رشيق في ضوء نظرية التلقي الوصول إلى فهم كيف كان قارئا ومقروءا، ففي **المبحث الأول:** أجهزة التلقي وآفاق الانتظار. عمدنا فيه إلى ربط ما أمكن من خطابات ابن رشيق بنظرية التلقي، ومقارنة المصطلحات القديمة مع المصطلحات الجديدة في نظرية التلقي ليس قصد استبيان الأسبقية في ذلك، بل الكشف عن مواطن التشابه. مع المنظرين الغربيين لمفهوم التلقي ونسعى إلى استكشاف الاهتمام بالمتلقي في التراث النقدي المغاربي، وهل أسس لفاعلية نقدية؟ لأن الاهتمام

بالمتلقي ليس حكرا على الدراسات الغربية فقط، حيث نستشف أن كل القضايا النقدية والبلاغية التي تطرق إليها ابن رشيق نجد فيها حضورا للمتلقي، بل يعتبر بؤرتها ومركزها.

فالبحث في التراث النقدي عند ابن رشيق يطلعنا على معرفة آليات الفهم والتلقي لعملية الخلق الشعري في خطاباته، ونجاح عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، فدرسنا الخلفية المعرفية وجهاز التلقي بوصفهما الآليتين اللتين من خلالهما قرأ ابن رشيق سابقيه، ومن خلالهما قرأ المعاصرون ابن رشيق. أما **المبحث الثاني** الموسوم: ابن رشيق متلقيا بين التقليد والتجديد فأردنا فيه تبيان مدى تأثر ابن رشيق بسابقيه والكشف عن القضايا التي كان فيها مقلدا ومجددا فالتلقي النقدي والبلاغي لابن رشيق عند البلاغين المعاصرين أخذ منحى بديعيا، فكان البديع مدخلا إلى فهم بلاغة ابن رشيق، وكانت تقسيمات البديع مدار اختلاف بين من يجعلها ثلاثة وبين من يزيد على ذلك.أما **المبحث الثالث** الموسوم: النقاد المغاربة والأطروحة المركزية المشرقية فقد تطرقنا فيه إلى نظرة النقاد المغاربة إلى كتابات المشارقة وتعاملهم مع كتب ابن رشيق، محاولين الإجابة على السؤال هل نظروا إليه كناقد عربي مثله مثل غيره من النقاد العرب القدامى، على الرغم من نسبه إلى المغرب الإسلامي هذا من جهة، ومن جهة ثانية كيف تعامل هؤلاء مع نقده؟ هل رأوا فيه تجديدا وتجاوزا للنقاد المشارقة أم اعتبروه مقلدا للفكر النقدي المشرقي؟ وبذلك يكرسون مقولة "بضاعتنا ردت إلينا"، وهنا تظهر المركزية الثقافية حيث كل شيء آت من عندهم ويعود إليهم، لأن المواد الأولية التي أنتجت الخطابات تنتمي لها، وهل هذا الانتماء كاف لإضفاء المحلية على الخطاب النقدي؟

لذا حاولنا إبراز نظرة هؤلاء النقاد المغاربة إلى خطابات ابن رشيق النقدية هل اتهم بالتقليد والتبعية للمشرق؟ أم بالرغم من ذلك أسهم في تطوير الحركة النقدية المغاربية؟ وهو أحد أبناء المغرب الإسلامي، وهو شاعر وناقد يتميز بآرائه ونظراته وذوقه الأدبي الواسع سنجد له بالطبع مناصرين ومعارضين وهذا ما سنراه من خلال عرض أرائهم المختلفة حول هذا الناقد الفذ، الذي استطاع أن يفكك الأطروحة المركزية المشرقية في النقد والأدب.

أما **الفصل الثاني الموسوم:** القضايا التي استوقفت النقاد في خطاب ابن رشيق فقد خصصنا **المبحث الأول:** القراءات الثانية للثنائيات وتبيان قراءات النقاد للائتلاف والاختلاف في ثنائية اللفظ والمعنى وتفكيك ثنائية الطبع والصنعة، وقد تطرقنا فيه إلى صناعة الشعر وتشكيله وما يتطلبه من طبع وقدرة على إبداع الصورة وبنائها، والعلاقة التفاعلية بين الشعر وباقي الخطابات، انطلاقا من قضية السرقات في علاقتها بالتناص. **والمبحث الثاني** الموسوم: بقضايا الشعرية عند ابن رشيق، خصصناه لمفهوم الشعر وما يتعلق بالشاعر أثناء مغامراته الشعرية وعملية الإبداع الشعري، أما **المبحث الثالث:** فخصصناه لقضايا الفهم والخلق الشعري، الفهم بين القديم والمحدث وعملية تشكيل الشعر، وكذلك العدول التركيبي واستثماره في بناء الصورة الفنية وبالإضافة إلى المستوى التركيبي وتجلياته في النظم والتأليف واستراتيجية الخلق الشعري.

أما **الفصل الثالث** الموسوم: مكانة ابن رشيق في تاريخ النقد والأدب العربيين فقد تناولناه في ثلاث مباحث.

المبحث الأول: مكانة ابن رشيق في النقد العربي وقمنا باستجلاء قراءات النقاد لآراء ابن رشيق في تاريخ الأدب والنقد العربيين، فقد ترك مدونة تراثية تزاوج بين فهم العملية الأدبية نقديا وممارستها نقديا وإبداعيا.

أما المبحث الثاني الموسوم: منهج ابن رشيق بين القصور والتفوق فكان هذا المبحث قائما على فكرة وقضية إشكالية تتعلق بالقصور والتفوق، فقد كانت المعاينة قائمة على مستوى المنهج بين من يحاول إيجاد خيوطه النسقية ومفاهيمه وآلياته، وبين من يقول بغياب المنهج وبالتالي إثبات سمة القصور في كل من منهجه وكتاباته.

أما المبحث الثالث: الموسوم الاعتناء بشعر ابن رشيق بوصفه ناقدا شاعرا فقد حاولنا فيه أن نرى وندرس كيف يكون الشاعر ناقدا، وكيف يكون الناقد شاعرا، أي التبادل النظري بين حالتين مختلفتين حالة التطبيق والتنظير، فحين يقول الشعر فهو يطبق أفكاره النظرية المتعلقة بكتابة الشعر وآلياته.

ومن أجل إنجاز هذا البحث والإجابة على الإشكالية بطريقة منهجية، والإلمام بجوانب الموضوع تحليلا ونقدا اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع، منها مدونات البحث المتمثلة في كتب: العمدة، قراضة الذهب، أنموذج الزمان، إلى جانب الكتب التراثية ككتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، الموازنة، الوساطة، البيان والتبيين، بالإضافة إلى الكتب الحديثة: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ابن رشيق الناقد والشاعر، نوابغ الفكر العربي البحث البلاغي والنقدي، وكتب في نظرية التلقي، نظرية الأدب، الفكر النقدي المعاصر الشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخ، مدخل إلى جامع النص لجيرار جينت، التفكير البلاغي عند العرب لحمادي صمود، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب لحميد الحميداني، الخبرة الجمالية في فلسفة أعمال الظاهراتية لتوفيق سعيد، وذلك قصد استجلاء قراءات النقاد وآراء ابن رشيق، وتبين موقعها في خارطة المباحث النقدية التراثية والحداثية.

صعوبات البحث:

لا يخلو أي بحث من الصعوبات والمشاكل، ومن أكبر الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث ندرة المصادر التي تقارن بين ابن رشيق وقرائه المغاربة والمشارقة، وقد اعترضتنا ونحن بصدد إنجاز هذا البحث بعض المتاعب الصحية التي حالت دون المواظبة على سيرورة المذكرة. إلا أن الله عز وجل أعاننا بفضله وجلاله، وأحاطنا برعاية وتشجيع الأساتذة الذين لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير لهم أخص بالذكر الأستاذ المشرف على مساعداته لنا وعلى دعمه لهذا البحث، فلم يبخل علينا بتقديم المادة العلمية فله مني وافر الامتنان والشكر والأستاذة الكريمة آمنة بلعلى، التي نتوجه إليها بعظيم التقدير والامتنان لتشجيعها ودعمها لنا ولم تبخل علينا بالنصيحة والتوجيه المنهجي والمعرفي، من أجل إتمام هذا البحث، دون أن ننسى الأستاذ صلاح يوسف عبد القادر، والأستاذة فتيحة بوسنة، ونبيل محمد صغير الذين لم يبخلوا علينا بالمراجع والتوجيه وكل من قدم لنا يد العون والمساعدة لإخراج هذا العمل في شكله النهائي.

مدخل
ابن رشيق وجهوده النقدية: رؤية تاريخية وبنيوية

عرفت الأمة العربية الإسلامية حركة نقدية واسعة منذ القدم، واكبت تطور الأدب عبر العصور بهدف رصد خطواته في شتى المراحل، مما جعل النقد العربي خلال القرن الرابع والخامس للهجرة يصل أوجه ويبلغ ذروته من الاكتمال والنضج، والدليل على ذلك توسع الحركة النقدية وتطورها في بلاد المغرب، التي كانت امتدادا للآراء النقدية السائدة في المشرق من جهة ووليدة الحركة الأدبية التي كانت سائدة في المغرب من جهة أخرى، بقدر ما كانت الحركة النقدية المغاربية انعكاسا لبعض آراء المشارقة، غير أنها أسست لنفسها نهجا نقديا له خصوصياته حيث نبغ في المشرق كبار النقاد والبلاغيين، وتعددت الكتب المؤلفة في المجالين النقدي والبلاغي حيث نتج عن ذلك ثلاثية الأديب والشاعر والناقد. فالناقد هو الحاكم الفيصل بينهما إذ يعمل على التصويب والتصحيح وتحسين عملية الإبداع، ومن أبرز النقاد الذين عرفوا في المغرب العربي ابن رشيق القيرواني الذي استطاع أن يحقق إنجازات مهمة من خلال كتبه التي أسهمت في إثراء النقد المغربي القديم، فضلا عن اسهامه في تعميق الوعي النقدي، كما أسهمت آراؤه وأحكامه النقدية في تعميق الرؤية النقدية حيال الخطاب الأدبي معرفة واستقبالا. وفيما يلي لمحة عن حياته وأهم أعماله الأدبية، وفيها نظرة بنيوية إلى المفاهيم التي اشتغل من خلالها في كتبه.

1- ابن رشيق القيرواني

أ–حياته ومؤلفاته:

يصنف ابن رشيق ضمن أبرز النقاد في المغرب العربي فهو "أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي"، شاعر وناقد ومصنف وأديب فاضل، ولد سنة 390 هـ الموافق 999م بالمسيلة، فكان يعرف بالمسيلى وبالمحمدي، كان أبوه روميا من موالي الأزد فنسب إليهم، قرأ ابن رشيق القرآن والشعر وبعض علوم عصره في مدارس وكتاتيب المحمدية، وتعلم الصياغة من أبيه وهو صغير ولما رغب في التزود من الأدب هرع إلى ملاقاة أهل العلم والفن، فرحل إلى القيروان

وكانت حاضرة العلم والأدب في عصره، فمدح ملكها المعز بن باديس[1]، وتعلم حرفة الصياغة ودرس علوم اللغة وتعلم القرآن، قال الشعر قبل الحلم، وهاجر إلى القيروان، ومكث فيها إلى أن هاجمها العرب من بني هلال فانتقل إلى جزيرة صقلية وأقام بها حتى وفاته سنة 450 هـ.

ب-شيوخه:

تتلمذ ابن رشيق على عدد من شيوخ عصره وتلقى منهم وهم: أبو عبد الله محمد بن جعفر القزاز (ت322هـ) وهو أول من أخذ عنهم، وأبو عبد الله القزاز إمام في اللغة والنحو والبلاغة والنقد صاحب "الجامع في اللغة" وهو كتاب كبير حسن متقن يقارب كتاب التهذيب لأبي منصور الأزهري. ومنهم أبو محمد عبد العزيز بن أبي سهل الخنيشي الضرير وأبو عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين، وأبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري الحصري وأبو محمد عبد الكريم النهشلي الذين نقل عنهم كثيرا من آرائهم في كتابه العمدة[2]، فكان عبد الكريم النهشلي المصدر المعرفي الذي استقى منه ابن رشيق كثيرا من المفاهيم .

ج-مؤلفاته العلمية:

ابن رشيق عالم وأديب، واسع الإطلاع ليس على المصادر العربية وثقافتها المتعددة وحسب وإنما ألم بمصادر وثقافات الأمم الأخرى خاصة في مجال الشعر، بحيث اطلع على الكثير من أثار السابقين في علوم اللغة والأدب، والبلاغة والنقد وأكثر من القراءة والنظر في كتب ومصنفات المشارقة في البلاغة والنقد بوجه خاص، فنقل عنهم وتأثر بهم، فترك أثارا أدبية غنية في اللغة والأدب والنقد والشعر أهمها:

- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب.
- أنموذج الزمان في شعراء القيروان.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.

1- ينظر: أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، تحقيق: صلاح الدين الهواري وهالة عودة، ط1، دار الهلال، لبنان، 1996، ص9.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص17.

-نسخ الملح وفسخ اللمح، وهذا الكتاب ذكره صاحب معجم الأدباء وقال إن من شعره الذي ورد فيه قوله

المَرْءُ فِي فُسْحَةٍ كَمَا عَلِمُوا حَتى يُرَى شِـــعْرُهُ وَتَأْلِيـفُهْ

فَوَاحِدٌ مِنْهُمَا صَفَحــتْ لَهُ عَنْهُ وَجَازَتْ لَهُ زَخَـــارِيفُهْ

وَآخَرُ نَحْنُ مِنْهُ فِـــي غَرَرٍ إِنْ لَمْ يُوَافِقْ رِضَاكَ تَثْقِيفُهْ

وَقَدْ بَعَثْنَا كِيسَيْنِ مِلْؤُهُمَا نَقْدُ اَمْرِئ حَاذِقٍ وَتَــزْيِيفُهْ

فَانْظُرْ وَمَازِلْتَ أَهْلَ مَعْرفَةٍ يَا مَنْ لَنَا عِلْمُهْ وَمَعْرُوفَهْ[1].

قال هذه الأبيات في نسخ الملح، وموضوعها هو ترفعه عن ذوي الجاه، وقد أعجب ابن رشيق بأبي علي بن أبي الرجال، فهو الذي يستأثر بإعجاب ابن رشيق حيث يجد ابن رشيق حاجته عنده ومنه:

مُعَتقَهُ يَعْلُو الحَبَابُ مُتُونَهَا فَتَحْسَبُهُ فِيهَا نَثِيرُ جُمَـــانِ

رَأَتْ مِنْ لَجُيْنٍ رَاحَةً لِمُدِيرِهَا فَطَافَتْ لَهُ مِنْ عَسْجَدٍ بِبَنَانِ[2].

هذه الأبيات تمثل صورة بديعية في وصف الخمر ومن يتعاطاها ويدمن عليها ساقيا كان أم شاربا لها.

- **الشذوذ في اللغة.**

جمع ابن رشيق في هذا الكتاب كل كلمة شاذة في بابها، فقد ذكره ابن خلكان في ترجمته كما أثبت له كذلك: «كتاب طراز الأدب، وكتاب المادح والمذام، وكتاب متفق التصحيف وكتاب تحرير الموازنة، وكتاب الاتصال، وكتاب المن والفداء، وكتاب غريب الأوصاف ولطائف التشبيهات لما انفرد به المحدثون، وكتاب أرواح الكتب، شعراء الكتاب، وكتاب المعونة في الرخص والضرورات، وكتاب الرياحين، وكتاب صدق المدائح، الأسماء المعربة، وكتاب إثبات

1-عبد الرؤوف مخلوف: **ابن رشيق الناقد والشاعر**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ط.2، مصر د.ت ص78.

2-المرجع نفسه، ص78.

المنازعات وكتاب معالم التاريخ، وكتاب التوسع في مضايق القول، وكتاب الحيلة والاحتراس»[1].

بالإضافة إلى ديوان شعري جمعه عبد العزيز الميمني وبعض أشعاره التي جمعها عبد الرحمان ياغي في ديوان شعري، وهكذا تعددت جوانب ابن رشيق الأدبية والعلمية، فهو شاعر وناقد ومؤرخ لغوي ولكن غلب عليه جانب الشعر والنقد، وهو ما يظهر بجلاء في مصنفه النقدي (العمدة في محاسن الشعر وآدابه).

- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:

كتاب في النقد يتضمن دراسة نقدية مقارنة، ترتكز على التحليل والموازنة في تطوير الخلق والإبداع الشعري، وتتبع المعاني في شعر الشعراء والصور الفنية من العصر الجاهلي حتى عصر ابن رشيق، ومدى سهر هؤلاء الشعراء على هذه المعاني المخترعة وإحسانهم في أدائها[2] وهذا دليل على فهم ووعي ابن رشيق لعملية الإبداع الشعري وآلياته، من حيث الزيادة في المعاني وحسن صياغتها، والموازنة بين الشعراء في عملية أخذ الألفاظ والمعاني وحسن الإجادة، كذلك يعتبر كتاب قراضة الذهب كرد على من اتهمه بالسرقات الشعرية، فهو عبارة عن رسالة موجهة إلى أبي الحسن على ابن القاسم اللواتي، الذي اتهمه بأنه أخذ من أستاذه عبد الكريم النهشلي فتصدى لذلك دفاعا عن نفسه من هذه التهمة. والمطلع على كتاب قراضة الذهب سيفند هذه التهمة ويسقط هذا الحكم لان قراضة الذهب: «إنما هي لمن أمعن فيها النظر بالدرس والتأمل، تتبع المعاني الشعرية ووجود البديع في شعر الشعراء منذ أن اخترعها»[3] إنها دراسة في تطور الخلق الشعري، حيث اعتمد فيها ابن رشيق على أشعار العرب، يقوم بتحليلها وانتقادها ومقارنتها عند الشعراء، مستخلصا ما تتضمنه من جماليات التلقي وما فيها من ابتكارات. فكانت ثمرة للمعارك النقدية والأدبية في القيروان فاستعملت السرقات كسلاح للنيل من

1- ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، المجلد الثاني، تحقيق إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت، 1969، ص88-89.

2-ينظر: ابن رشيق: **قراضة الذهب**، تحقيق الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1976، ص6-7.

3- المصدر نفسه، ص6.

مكانة الشعراء، وتهجين ابتكاراتهم وتقليل قيمتها[1] فأصبحت السرقات الأدبية تهمة تضرب بالنصوص وتقلل من مكانة أصحابها، عكس المفهوم المعاصر المسمى بالتناص الذي أصبح مزية في النصوص فيزيدها جمالية.

إن موضوع الكتاب هو النقد الأدبي الذي برز فيه ابن رشيق، فلابد أن نقف عنده هو الآخر وقفة تعرف به، فقد ألفه بعد العمدة وأشار إلى ذلك حين قال في العمدة على أن المحدثين شاركوا القدماء في كل ما ذكرته أيضا ... كما خالطوهم في صفات النجوم، وكثير مما لا يتسع له الباب ولكني أفرد له كتابا قائما بنفسه أذكر فيه ما انفرد به المحدثون، وما شاركهم فيه المتقدمون[2] وذلك الذي يشير إليه موضوع قراضة الذهب.

وفي الكتاب يتحدث عن ابتداعات الشعراء، وأخذ المتأخرين عن المتقدمين مع الزيادة والتفوق أو العجز والتقصير، ويشير ابن رشيق في العمدة أيضا إلى ابن الرومي وانه أكثر الشعراء اختراعا، ثم يقول « وسيأتي ببرهان في ذلك الكتاب الذي شرعت تأليفه إن شاء الله سبحانه »[3] ويستأثر ابن الرومي فعلا في القراضة بنصيب كبير يصدق ما وعد به الرجل في العمدة فيقوم ذلك دليلا آخر على أن القراضة كتاب آخر. حيث ضمنه جملة من الأمثلة الشعرية التي يوضح من خلالها مواقفه وآراءه في مسائل نقدية، كرأيه في امرئ القيس في وصف الفرس:

مِكَر مِفَر مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَهُ السيْلُ مِنْ عَلِ[4].

حيث تظهر قوة اللفظ في هذا التشبيه واتساع المعنى، وهذا كله مبالغة في السرعة، حيث جعله كارا فارا مقبلا مدبرا في حال واحد ثم شبهه تشبيه عيان بالحجر.

1- ينظر: عمر محمد عبد الواحد: **دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس**، ط1، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، 1998، ص104.

2- ينظر: ابن رشيق: **انموذج الزمان في شعراء القيروان**، تحقيق محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر، د.ط، تونس، 1986، ص14.

3- ينظر: عبد الرؤوف، **ابن رشيق الناقد والشاعر**، ص98.

4-أبو عبد الله الحسين بن احمد الزوزني: **المعلقات السبع**، طبعة منقحة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 2011، ص24.

ويجعل ابن رشيق طرق التعبير تتجسد في الفنون البديعية موطنا للسرقة حيث يعتبر امرأ القيس في طليعة المبدعين «وهو أول من طرق باب الإبداع في المعاني وتوليد الأفكار وله اختراعات كثيرة يضيق عنها الموضع، وهو أول الناس اختراعا في الشعر وأكثرهم توليدا»[1] حيث إن امرأ القيس هو الوحيد الذي تناول هذا البيت على هذه الطريقة، (قول في المطابقة) أراد السرعة فجعله كارا فارا مقبلا مدبرا في حال واحدة على سبيل المبالغة وان استحال ذلك ثم شبهه عيانا بالحجر.

ونجد ابن رشيق تطرق في كتاب" قراضة الذهب " إلى البديع موطن السرقة، حيث يرى أن السرقة تقع في الأساليب وطرق التعبير التي يصنعها الشعراء في أداء المعاني، ومن أهمها الاستعارة والتشبيه والمطابقة والتجنيس...فجعل كما سلف الذكر امرأ القيس في طليعة المتقدمين حيث أضاف للشعر رصيدا من الصور التي بهرت معظم الشعراء «لأنه المقدم لا محالة، وان وقع في ذلك بعض الخلاف، فالمميز الحاذق بطرق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه ما لا يجد لغيره من كلام الشعراء، والبحث والتفتيش يزيدانه جلالة ويجلبان له على ما سواه مزية ويشهد الطبع وذوق الفطرة ذلك شهادة بينة واضحة لا تدركها شبهة إذا قصد الإنسان العدل وترك التعصب»[2] فأول ما بدأ به من ذلك ما كان من جهة الاستعارة كقوله:

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوَابِدَ هَيْكَلِ[3]

فيصف الفرس الضخم الذي ما إن ينطلق وراء الوحوش الأوابد حتى يقيدها فلا تستطيع الإفلات منه، انه أول من قيدها وسبق إلى الاستعارة البديعية فاتبعه الناس فقال بعضهم:

قَيْدَ الأَوَابِدَ فِي الرهَانِ جَوَادِ[4]

1- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص415.

2- ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص20.

3- المصدر نفسه، ص22.

4- نفسه، ص21.

فزاد زيادة كانت بالنقص أشبه، لأن الرهان لا يقيد، وإن استعير لها ذلك فبعيد واستغراق كقول ابن المعتز:

كَأن مَا يَفِرُ مِنْهُ يَطْلُبُهْ [1]

وإن كان غايةً لكون القيدِ أَلْزَم ليد المطلوب وهما فيه أحصل.

وهذا أبو الطيب وهو خاتم الفحول من المولدين يقول:

أَجَلِ الظلِيمِ وَرِبْقَةِ السرْحَانِ[2]

فأتى بالمعنى في غير اللفظ وزاد زيادة جيدة وان لم يبلغ صاحب الاختراع.

ورغم ما أضافه هؤلاء الشعراء، فإنهم لم يلحقوا بامرئ القيس، لان ابن المعتز وإن بالغ في وصف فرسه بالسرعة حتى لكأن الوحش يعدو وراءه طالبا، فان في ذلك تقصيرا عن الغاية المتوخاه من وراء ذلك، وهي التمكن من الصيد الذي وفق امرؤ القيس حين جعل فرسه قيدا للوحش، كما أن المتنبي جعل فرسه نهاية محتومة للظليم وربقة السرحان، حيث نجده حصر المعنى الذي سمعه امرؤ القيس وعممه حين جعل حصانه قيدا لكل الوحوش النافرة[3]، فازدادت الصورة الشعرية جمالا وأدبية.

إن ابن رشيق من خلال هذه المقارنة كان يطبق ما تعرض له في باب الاشتراك، حيث تحدث عن النوع الثالث منه «إن الألفاظ التي تدخلها استعارة أو تصحبها قرينة تحدث فيها معنى، أو تفيد فائدة فهنالك يتميز الناس، يسقط اسم الاشتراك الذي يقوم به العذر، ولو غيرت اللفظ وأتى بما يقوم مقامها» [4]، فلكل لفظ سماته المركزية والثانوية.

1- ينظر: ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص 21.

2- المصدر نفسه، ص22.

3- ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، مكتبة المعارف الجديدة للنشر والتوزيع، د.ط، ، الرباط، 1985 ،ص248.

4- ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص48.

وقوله في السحاب:

كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبيٍ مُكَلَلِ[1]

أي من السحاب الذي يعترض اعتراض الجبل قبل أن يطيق السماء، فابن رشيق يجعل طرق التعبير التي تتجسد في الفنون البديعية موطنا للسرقة.

وقوله في وصف الليل:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَا تَمَطى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ[2]

فاستعار لليل صلبا وأعجازا وجعله كالجمل البارك، فأتى بالمعنى في غير اللفظ وزاد زيادة جيدة، ومن ثمة أخذ زهير:

وَعُرِيَ أَفْرَاسُ الصبِى وَرَوَاحِلُهُ[3]

وهو من محاسن زهير المشهورة ومفاخره المعدودة، غير أن أصله من حيث رأيت، وتناوله منصور النمري فقال:

وَأَهْدَتْ لَهُ الأَيامُ عَنْهُن سَلْوَةً وَعُرِيَ مِنْ رَحْلِ الصبَابَةِ غَارِبُهُ [4]

فانقلب المعنى عليه والتبس، لأنه أوهم السامع انه كان مطية للصبابة، وإن كان مراده إضافة الغارب إلى الرحل أو إلى مركوب محذوف.

يذهب ابن رشيق في ضروب الأخذ إلى «أن الكلام مأخوذ وبه متعلق والحذق في الأخذ على ضروب، أنا ذاكر منها ما أمكن وتيسر، إذ لبست هذه الرسالة وضع استقصاء لا سيما وقد فرغت في كتاب "العمدة" مما يراد كثره، والمعاني التي يقال إنها اختراعات وأخذها سرقات إنما هي المقاصد وترتيباتها والطرق إليها هي التي يسمى أخذها سرقة»[5]، حيث يرى أن ليس لأحد من القائلين غنى عن تناول معاني السابقين، وبالرغم من أن هذه المعاني مخترعة انفرد

1- ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص15.

2- المصدر نفسه، ص22.

3- نفسه، ص22.

4- نفسه، ص24.

5- نفسه، ص55.

بها الشعراء فإنهم يلجأون إلى ضروب الأخذ بالزيادة أو الإيجاز أو العكس أو الانتقال من موضوع إلى موضوع وهذا ما ذكره في كتاب "العمدة".

قال أبو نواس:

بَنَيْنَا عَلَى كِسْرَى سَمَاءَ مُـــــدَامَةٍ مُكَلَلَـــةً حَافَاتُهَا بِنُجُـــومِ

فَلَوْ رُد فِي كِسْرَى بَنِ سَاسَانَ رُوحُهُ إِذًا لَاَصْطَفَانِي دُونَ كُل نَدِيمِ [1]

ومما وقعت فيه زيادة وأثرت الفضيلة في المتلقي قول طرفة:

بِكَتَـــائِبَ تـــرُدِي كَمَا يُرْدِي إِلَى الجَيَفِ النســـوُرِ

يَهُزُ الجَيْشُ حَوْلَكَ جَانِبَيْهِ كَمَا نَفَضَتْ جِنَاحَيْهَا العُقَابُ [2]

فطار في السماء مع العقاب وترك طرفة في الأرض على التراب، فهنا نرى المتنبي يصور سيف الدولة وهو يتقدم للمعركة وسط جيشه وتلك العقاب التي تحلق بجناحيها في السماء والنجاح حليفها، هنا تظهر الزيادة، وهذا تشبيه تمثيلي، فقد شبه صورة الجيش حول سيف الدولة بصورة العقاب الذي يحرك جناحيه، بينما نجد العكس عند طرفة إذ يصور الجيوش التي تردي كما تفعل النسور فوق الجيف. وهذا ما أثار إعجاب ابن رشيق ومثل له بقول بشار:

شَرِبْنَا مِنْ فُؤَادِ الْدن حَتى تَرَكْنَا الْدن لَيْسَ لَهُ فُؤَادُ

فأخذه النظام فقال:

مَازِلْتُ آخُذُ رُوحَ الزق فِي لَطْـــــفٍ وَأَستَمِيحُ دَمًا مِنْ غَيْرِ مَجرُوحِ

حَتَى انْثَنَيْتُ وَلِي رُوحَانْ فِي جَسَدِي وَالزّقُ مُطّرِحٌ جِسْـمُ بِلَا رُوحِ [3]

1- ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص54.

2- المصدر نفسه، ص60.

3- نفسه، ص61.

فزاد أيضا زيادة ظاهرة، إلا انه في بيتين، ولاتساع ما أورد من المعاني اعتبر الشاعران الخمر سر الحياة وروحها، حيث تظهر زيادة وتشخيص النظام حين اتحدت ذاته بالخمرة وأصبحت كأنها روحه، وهذا ما يسمى في الشعر الصوفي حلولا، أي حلول الأنا في الآخر وانتفاء الثنائيات.

كذلك من أنواع الأخذ عند ابن رشيق نقل المعنى والصفة.

يقول عنترة في وصف الذباب:

هَزِجًا يَحُك ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ قَدْحَ المُكِبّ عَلَى الزّنَادِ الأَجْذَمِ

فلم يجسر عليه أحد، غير أن ذا الرمة نقل معنى الصفة إلى الجندب فقال:

كَأَن رِجْلَيْهِ رِجْلًا مُقْطِفٍ عَجِلٍ إِذَا تَجَاوَبَ مِنْ بُرْدَيْهِ تَرْنِيمُ

المقطف راكب الدابة القطوف، وقد نقل صفة يدي الذباب إلى رجلي الجندب، فأحسن الأخذ وكأنه لم يعرض لعنترة في معناه[1]. إن علماء الشعر يرون أن قول عنترة فذ لم يسبق إليه أحد فوصف الذباب إذا كان واقعا ثم حك إحدى يديه بالأخرى حيث شبهه برجل مقطوع اليدين.

نستشف أن ابن رشيق قد تفوق على كل من بحث في قضية السرقات، حيث تناول ضروب السرقات وأنواعها في نصوص مختارة، فقارنها وحللها بعمق وأصالة، ويظهر ذلك في كتابه "قراضة الذهب" حيث درسها بشمولية وعمق، معتمدا على الطريقة التحليلية في نقد أشعار العرب من حيث المعاني والكشف عن مواطن الجمال والقبح فيها، وكذلك تناولها بوصفها أحد الموضوعات في كتابه "العمدة".

-أنموذج الزمان في شعراء القيروان:

يتضمن نماذج من النصوص الشعرية مختارة لشعراء القيروان، أثبتها في ترجماته المائة حيث يطلعنا على الحياة الثقافية، في القيروان و تعرض فيها إلى أحوال أهلها، ومذاهبهم الفنية

1- ينظر: ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص69.

«وقد شرطت في هذا الكتاب أن كل ما جئت به من الأشعار أرويه على وجه الاختصار»[1] فكانت قراءته موسوعية وناقدة لعدة نماذج متنوعة فهي شعرية ثقافية.

وقد تجلت في ثنايا هذا الكتاب الثقافة الواسعة لابن رشيق ومعرفته بالتقاليد الأدبية السائدة في المغرب، لذا ألف هذا الكتاب، فاعتمد مقياس الجودة والمفاضلة بين الشعراء المترجم لهم بحيث نستشف أن ابن رشيق اعتمد عليه في تصنيف شعراء الأنموذج، على أن الشعراء طبقات مختلفة في هذه الجودة نفسها، والمقدمون هم الذين بلغوا الأوج فيها، ونسبتهم في الأوج قليلة وعلى رأسهم عبد الكريم النهشلي[2]، وهنا اعتراف كبير من ابن رشيق بفضل أستاذه وناقده الأكبر النهشلي.

كان عبد الكريم النهشلي من الشعراء المقدمين والبارزين في تشكيل الشعر حيث يحتل الصدارة في كتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان " وقد انتقى له ابن رشيق نماذج كثيرة من قصائده وهذا دليل على جودة شعره.

وَدُهْمٍ كَأن اللّيْـلَ أَلقَـــى رِداءَه عَليها فمرفوع النواحِـــي وَمُنْجَرُّ

وَبُلْقٍ تقاسمنَ الدجْنَة وَالضّـــحَى فمن هذه شطر ومن هذه شطر

وَشُهْبٍ مِنَ اللجّ اسْتُعِيرَتْ مُتُونُها ومن صُوَرِ القِمَار أَوْجُهُهَا قُمْرُ [3]

فوصف الخيل السوداء السريعة وعدد أنواعها، حيث شبه ألوانها بالألوان التقليدية الشائعة في الشعر القديم، واستعمل النهشلي عبارات جزلة ذات جرس قوي، وهذا راجع إلى سعة ثقافته ونهله من ينابيع الشعراء.

1-ابن رشيق: **أنموذج الزمان في شعراء القيروان**، ص46.

2-ينظر: المصدر نفسه، ص 418.

3- نفسه، ص173.

نجد إلى جانب النهشلى الشاعر معد حسين بن خيارة الفارسي وهو شاعر فصيح اللسان متدفق الطبع لقي الملوك ودخل الأمصار، وسلك طريق الشعراء في طي البلاد وقصد الأجواد حيث يسوق له ابن رشيق أبياتا يراها من ملح كلامه:

بِمَا تُغَذّى النفُوسَ مِنْ نِعَمِكْ وَمَا يَرُوقُ العُيُونَ مِنْ شَيْمِكْ
وَبالمَعالي التي شَرُفَتْ بها حتى حسبتُ النّجُومَ من هِمَمِكْ
أُنْظُرْ إِلَى عَبْدِكَ الذِي لَعِبَتْ به صُروفُ الزَمَانِ فِي حَرَمِكْ
قَدْ حَكّمَتْ فِيهِ كُل دَاهِيَةٍ حُكْمَ الذي قد جَرَى عَلى قَلَمِكْ [1]

هذه الأبيات في منتهى الرشاقة والحلاوة، فابن رشيق وصف أحوال هذا الشاعر وترحاله حيث أورد له شعرا يعكس هذه الحياة، فسرت الرقة والليونة في كلامه، وأمثال هؤلاء الشعراء شهد لهم ابن رشيق بالتقدم.

وقد تطرق ابن رشيق إلى ذكر طائفة من الكتاب والشعراء في كتابه" أنموذج وهي "طائفة كبيرة من الكتاب طغت عليهم صنعة الكتابة، حيث صنفوا مختلف الكتب في التاريخ والأدب والأخبار، يصنعون الشعر تخيرا واستظرافا، ومن بين هؤلاء ابن الزنجي الكاتب «كان شاعرا بارعا يتعب في صنعته ويجيدها، قليل الاختراع والتوليد، حسن الابتداءات وثابا في أكثر شعره»[2]. ومن جيد ما سمع له في الرثاء:

لَوْلَا الحَيَاءُ وان أجـــيءَ بفعلة تنضى علي بها سُيُوف مَلَامِ
وأكونَ متبعا لأشْنَـــعِ ســـــنّةٍ قد سنهَا قَبْلِـــــــي أبُو تَمام
للبستُ لبسَ الثاكلات وكنتُ في سُودِ الوجوه كأنني من حامِ

حيث يرى ابن رشيق أن الشاعر يشير إلى ما صنعه أبو تمام يوم نعي محمد بن حميد[3] حيث غمس طرف ردائه في مداد ثم ضرب به كتفيه وصدره فأنشد:

1- ينظر: ابن رشيق: **انموذج الزمان في شعراء القيروان**، ص418.
2- المصدر نفسه، ص110.
3- ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص307.

كَذَا فليجل الخَطْبُ وَلْيَقْدَحِ الأَمْرُ فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ ماؤها عُذْرَ[1]

نلاحظ في هذه الأبيات عيبا يقال له التضمين إلا انه أخف قليلا لكون اللفظة المتعلقة بالبيت الأخير بعيدة من القافية، فابن رشيق لم يحاكمه على ذلك، حيث لا يحاسب الكاتب كما يحاكم الشاعر المبرز[2].

ومن الكتاب الشعراء الذين تحدث عنهم ابن رشيق أبو الحسن الكاتب قال عنه بأنه كان "من بيت شعر وكتابة، وكان أبوه من جلة أهل زمانه في الرياسة والكتابة وعلم الدواوين وأسرار الشعر وكذلك ولده المذكور كان شاعرا جيد الخاطر، ذلق اللسان، مبرزا حسن البصر بصناعة الشعر[3] ومن هذا الشاعر استفاد ابن رشيق في كتابته الشعرية واختيار إجراءاته ومفاهيمه النقدية.

وأشار كذلك ابن رشيق إلى ابن عطية وابن غانم وإلى غيرهما من مشاهير الكتاب الذين مارسوا صناعتي النظم والنثر، وان غلبت عليهم صناعة الكتابة.

وقد تحدث ابن رشيق في كتابه" الأنموذج "عن شعراء الطبع والصنعة، فالشعراء عادة يعيشون متفاعلين مع المذاهب الفنية السابقة والمستحدثة والمتطورة التي يموج بها عصرهم حيث تغلب على بعضهم نزعة فنية دون أخرى، فيكون تأثيرها في إنتاجهم أقوى من غيرها فمن الشعر مطبوع ومصنوع كما أشار إليه ابن رشيق في كتابه "العمدة، فمن الطبيعي أن يحدثنا عن شعراء الطبع والصنعة في كتابه الأنموذج ،ويتبين من خلال فصول هذا الكتاب طائفة من شعراء القيروان تترسم خطى الأقدمين وتستجيب لمشاعرها وفق السليقة دون تكلف أو عناء في الصوغ أو سعي وراء الصبغ البديعي، وان جاء في أشعارها شيء من آثار هذه الصنعة يأتي عفوا واستدعي من طرف المعنى[4]. في هذا الصدد نجد ابن رشيق يرى أن الحسن بن علي

1- ابن رشيق: **انموذج الزمان في شعراء القيروان**، ص110.
2- ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص307.
3- ينظر: ابن رشيق: **انموذج الزمان في شعراء القيروان** ص119 .
4- ينظر: احمد يزن **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص311.

الصيرفي «شاعر حلو الألفاظ سلس الطبع طيار الشعر، خفيف أرواح الكلام»[1] وشبيه به الشاعر بن خلوف المسلمي وهو شاعر مطبوع، عذب الألفاظ، واضح المعاني، سهل الطريق حسن التلويح[2] حيث يختار له ابن رشيق هذه الأبيات الغزلية التي لا تخلو من تجنيس وطباق يستوجبهما المعنى والتجربة الشعورية التي عاناها الشاعر فقال :

لي حَبِيبٌ لَمْ أَصْغِ فيه لِلـوْمٍ ... غَابَ عَني فما انتفعتُ بـــــنومِ
لَمْ أَخُنْ عَهْدَهُ وَخَانَ عُهُودِي ... يَا لِقَوْمـــــيَ لِقَاتِلِي يَا لِقَــوْمِي
كُل يَوْمٍ وِدَادُهُ فِي انْتِقــاصٍ ... وَوِدَادِي يَزِيدُ فِي كُــل يـــــوْمِ
كِدْتُ وَاللهِ أَنْ أَكُــونَ غَرِيقًا ... فِي دُمُوعِي لَوْلَا احْتِيَالِي وَعَوْمِي[3]

في نظر ابن رشيق هذه الأبيات كلام عربي صريح قلما يتأتى مثله للمتقدمين المحسنين فضلا عن المتأخرين، لا سيما في هذه القافية. كذلك ممن انتهج طريقة الأوائل علي بن احمد بن الصفار السوسي، وهو شاعر متسع القافية سالم الطبع، عالم باللغة، قال عنه ابن رشيق بأن شعره مليح، ويظهر ذلك في قصيدة ذكر فيها الشباب والشيب:

أَرَى البَيْضَ لاَ يَمْنَحْنَ ذَا البَيْضِ مِنْحَةً ... سِوَى مِنْحَةِ تُهْدَي الْكَآبـــــــــةَ وَالثكْلَا
كَأَن لِأَيَامِ الشبَابِ بَسَـــــــــــالَةً ... طَلَبْنَ لأَيَامِ المشيبِ بـــــــها ذَحْـلَا
وَلَمْ تَرَ عَيْنِـــــــي كالشبَابِ وَحُسْنِهِ ... أَقَر لأَجْفَانِ القِيـــــانِ وَلَا أَحْـــــــلَى
وَلَا كَبَيَاضِ الشيْبِ فِي أَعْيُنِ الدمَـى ... قَذًى بِئْسَمَا يَغْشَى القَذَى الأَعْيُنَ النجْلاَ
فَلَا غَرَوَ أَنْ أَرْعَى الشبَابَ وَعَصـرْهُ ... وَلَا لَوْمَ أَنْ أَنْعَى المَشِيبَ وَلَا عَـــــذْلَا[4]

يمثل الشباب الجمال والحب، بينما الشيب يجسد الكآبة، ويمثل فقدان الحياة التي كان من قبل ينعم بها ويرعاها، فهذه الأبيات متلاحمة فيما بينها، ومعانيها تناسب الموضوع حيث تمثل الواقع، وقد اختار الشاعر فيها السمات المركزية، فتشاكلت فيما بينها في لحمة واحدة.

1- ابن رشيق: **انموذج الزمان في شعراء القيروان**، ص 90.
2- ينظر: المصدر نفسه، ص 378.
3- نفسه، ص 379.
4- ينظر: نفسه، ص268

ويرى ابن رشيق أن القزاز فضح المتقدمين وقطع ألسنة المتأخرين فله شعر مطبوع مصنوع ربما جاء به مفاكهة من غير تحفيز ولا تحفل يبلغ بالرفق والدعة على الرحب والسعة وأقصى ما يحاوله أهل القدرة على الشعر من توليد المعاني وتوكيد المباني علما بمفاصل الكلام وقد استشهد له ابن رشيق:

فَلِيَ نَفْسٌ تَجرّعُ كُل يَـــــوْمٍ عَلَيْكَ بِهِن كَاسَاتِ المَنُونِ

إِذَا أَمِنْتَ قُلُوبَ الناسِ خَافَتْ عَلَيْكِ خِفيّ ألحاظِ العُيُونِ

فَكَيْفَ وأَنْتِ دُنْيَـــــايَ وَلَوْلاَ عِقَابُ اللهِ فِيكِ لَقُلْتُ دِينِي [1]

كما أعجب كذلك ابن رشيق بشعر ابن أبي الحديد حيث قال عنه إنه شاعر لطيف، فكه الشعر رائق التشبيه، مولع به، قليل التكلف، قوي المنهج والظرف، ممن رفض المدح والهجاء ويفضل التصنيع ولا يستعمله إلا في الأماكن التي تصلح له فأورد له هذه الأبيات:

هُـــــن البـــدورُ النيّرَاتُ سوافِرُ تهتز فِي كُثُبٍ بِهِن غصونُ

البُرْءُ مَا أَهْدَتْ لهـــن مباســـمُ والسقْمُ ما بعثَتْ لهن عُيُونُ

وَلَقَد حَمَى عَنْ مُقْلَتيّ كـــراهما وُرْقٌ لَهُن عن الأَرَاكِ حَنِينُ

قَدْ رَصَعَتْ زُهْرُ النجُومِ سَمَاءَهاَ فكأنما هي لُؤْلُؤٌ مَوْضُونُ

وَكَأَنهَا خَلَـــــلَ الظَلاَمِ روانيًا أَحْدَاقُ رُومٍ ما لهن جُفوُنُ

وَكَأنما الفَلَكُ المَدَارُ عَلَى الدجَى بَحْرٌ أَحَاطَ بها وهُن سَفِينُ[2]

يظهر لنا من هذه الأبيات أن ابن أبي الحديد يرى أن التشبيه من أنواع البديع في شعره حيث أخذ يطرز به هذه الأبيات وهذا راجع إلى قدراته على تصوير الأشياء وتشبيهه بعضها بالبعض، ضف إلى ذلك خصوبة ذهنه وإحساسه بالجمال وإيثاره لمذهب الصنعة[3]. وبما أن

1-ينظر: ابن رشيق: **أنموذج الزمان في شعراء القيروان**، ص367.

2-ينظر: المصدر نفسه، ص74.

3- ينظر: احمد يزن **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص315.

ابن رشيق شاعر وناقد لشعر شعراء عصره فإننا نستشف أنه استساغ منه ما اكتسى بأثواب الصنعة التي يمازجها شيء من الطبع القوي الواضح استجابة لروح العصر، فكان تجديديا من الناحية الجمالية والمضمونية للشعر.

وتتمثل أهمية كتاب "الأنموذج" في نقد النصوص الشعرية حيث اتخذ منها ابن رشيق موضوعا ليطبق مذهبه في النقد فوقف عند شعراء عصره مواقف متميزة، ولم يقدم أحدهم على الأخر، بل اعتمد على التجويد الفني في تقديم النصوص والحكم على صاحبها فحدثنا عن الأغراض الشعرية التي برز فيها والتي شاعت في تلك البيئة، وعمل على الكشف عن جمالها الفني. ويحتل الكتاب في هذا المجال مكانة بارزة، والدليل على ذلك تلك القصيدة التي بعث بها عبد الرزاق النحوي إلى ابن رشيق وهي:

يَا مُبْرِزًا إبريزَ خيْـــرِ سَبِـــيكَةٍ وَمُكَلَلًا إِكْلِيلَ خَيْرِ مُتـــــوَجِ
وَمُطَرزَا حُلَلْ البَلَاغَـــةِ مُعْجِـــزًا كُل الوَرَى بِبَلَاغَةِ الأَنَـــمُوذَجِ
فَكَأَنهُ للسمـــــعِ لَفْـــظٌ أَحِبةٍ وَكَأَنهُ لِلْعَيْنِ رَوْضُ بَنَفْســـــجِ
وَكَأَنهُ لِلْقَلْبِ سِحْرُ عَـــــلَاقَةٍ فِي مُهْجَةٍ تَخْشَى الصدود وتَرْتَجِي
خَصصَتْ أَهْلُ الأَرْضِ مِنْهُ بِمَشْرِقٍ باقرُ مِن شمسِ النـــــهارِ وَأَبْهَجِ
رَتبَتْ بَيْنَ ذَوِي الفَصَاحَةِ مِنْـــهُمْ وَفَصَلَتْ بَيْنَ مُرَتبٍ وَمُـــــثَبجِ
وَكَشَفْتُ عَنْ شِعْرِي لِتُلْحِـــــقَهُ بِه فَاسْتُر عَلَى خَل لِسَـــتْرِكَ مُحْوَجِ[1]

فهذا دليل على مدى اهتمام شعراء العصر بهذا الكتاب وحرصهم عليه والرجوع إليه للاطلاع على الحياة الأدبية بإفريقية، فابن رشيق أحسن اختيار النصوص المعبرة عن أحكامه واكتشاف مواطن الجمال فيها وتبيان فضل القيروان والإشادة بأدائها.

1- ابن رشيق: **انموذج الزمان في شعراء القيروان**، ص34.

- **رسالة كشف المساوئ:**

يدور موضوع هذه الرسالة حول نقد بعض معاصريه كما يدل على ذلك العنوان، ويقال إنها كتبت قبل قراضة الذهب، وذلك بدليل قوله: «ومما لا يعد سرقة أن تتفق قصة تقتضي صفة بعينها كالذي وقع لنا في رثاء السيدة الجليلة من ذكر حلق الشعور، ولبس المسوح، وفي رثاء ابن زمام الدولة من موافقة الكسوف، وقد بينت ذلك في رسالة كشف المساوئ»[1].

- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:**

يعد هذا المصنف من أشهر مؤلفات ابن رشيق القيرواني، التي تقترب من ثلاثين كتابا وهو الكتاب الذي خلد اسمه، حيث جعله موسوعة في الشعر ومحاسنه ولغته وعلومه ونقده وأغراضه والبلاغة وفنونها، وما على الأديب معرفته من أصول علم الأنساب، وأيام العرب وملوكها وبلدانها يحتوي على تسعة وخمسين بابا في فصول الشعر وأبوابه، وتسعة وثلاثين بابا في البلاغة وعلومها وتسعة أبواب في فنون مختلفة[2]، فكان كتابا شاملا وموسوعيا بعيدا عن الاختصاص الواحد.

ومن أبوابه باب سرقة الشعر وأنواعها. وهي بالمجموع مائة وتسعة أبواب، جاءت هذه الأبواب تتويجا لجهود الآدباء والعلماء والنقاد في المشرق والمغرب على حد سواء، ذلك أن الشعر وما يتصل به من قضايا نقدية، وفنون عامة، كان ميدان دراسة، ومثار مناقشة وخلاف بين الشعراء من جهة وبين النقاد وعلماء اللغة والأدباء من جهة أخرى. و«هو الكتاب الذي افرد بهذه الصناعة وأعطاها حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله»[3] بحيث يقر ابن خلدون بأن هذا الكتاب رائد في صناعة ونقد الشعر.

ويعتبر ابن رشيق من أبرز النقاد الذين استوعبوا التراث النقدي السابق عليهم وقاموا باستثماره، فكتابه "العمدة" يستوعب أبواب البحث في كل القضايا المتعلقة بالشعر ومنزلته

1- ابن رشيق: **قراضة الذهب**، 99.

2- عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، ترجمة، درويش الجويدي، المكتبة العصرية، ط2، بيروت، 2000، ص12.

3- المصدر نفسه، ص493

والدفاع عنه وأثره في الحياة العربية، وأكبر مشاهير الشعراء ومن برز منهم، عرف الشعر وأنواعه ومذاهبه الجمالية المختلفة، وتطرق إلى أهم القضايا وما ورد فيها.

وقد برز التحول البنيوي لدى ابن رشيق من اهتمامه بالنص الشعري الواحد من منظور نسقي إلى اهتمامه بالنصوص المتعددة ومقارنتها في كتابه قراضة الذهب، وقد جاءت هذه الإستراتيجية القائمة على المقارنة من اجل الرد على من اتهمه بالسرقة الشعرية، وقد كان هذا الكتاب من المنعرجات الحاسمة في تاريخ النقد العربي الذي أعاد النظر في مفهوم السرقة وأنواعها، وأزاح عنها سلبيتها.

إن التحول البنيوي أيضا برز في اعتماد ابن رشيق على كل شعراء العرب من خلال نصوص مختلفة ومتوازنة ومتفاوتة الجودة لإقامة موازنة شعرية قائمة على تفحص بنية النص الشعري وخصوصياته، فكشف من خلال منجزه من منظور الشعر العربي وإضافات المتأخرين على المتقدمين من ناحية الصور الشعرية والبناء الفني لها.

وقد ارتبط البعد النقدي بالبعد البلاغي في طريقة شكلانية معرفية ونقدية وبلاغية، فكان الشعر المدروس محاطا بعدة معرفية تكشف عن جمالياته واختلافه عن النصوص الشعرية الأخرى.

الفصل الأول

آراء ابن رشيق في ضوء نظرية التلقي قارئا ومقروءا

لعل من أهم القضايا التي تناولها النقاد بالدرس والتحليل والتي أثارت الجدل في الأوساط النقدية، قضية إحياء التراث النقدي التي تعود جذورها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر حين شهدت الأمة العربية إبان نهضتها حركة إحياء التراث العربي. بعد أن أهمل وساده الركود، حيث حاول النقاد والأدباء العودة بالناس إلى أمهات الكتب التي ألفت في عهد الازدهار حيث نشأت حركة نقدية جديدة قراءة وتلقيا وتطورت الحركة النقدية، وأصبح إحياء التراث وتحقيقه ضرورة علمية لكل أمة.

وقد أخضع التراث النقدي والفكري العربي للبحث العلمي الدقيق في ثنايا الكتب التراثية لخلق بذور التجديد التي تكون تطورا للقديم. فتعيد قراءة التراث نفسه وتحاوره حوارا معمقا يفضي إلى ما يستحق القبول والرفض والتجديد والعرض عرضا معاصرا[1]. انطلاقا من هذا تكون قراءة أعمال القدامى إضاءة للنقد الجديد واختزالا للوقت حيث يختار الباحث النصوص القديمة لكي ينطلق من مخطوطاته وتكون بمثابة معايير وإطلاع واسع للغوص في ثناياها.

إن الناقد العربي يتكئ على الغرب كثيرا ويشتغل بنظرياته، ومفاهيمه مفصولة عن سياقاتها وهوية أصحابها، حديثة أو قديمة بتحقيق الآثار اليونانية والرومانية قبل أن ينقل المستشرقون عنه صناعة التحقيق إلى تراثنا ويتعدوها قبلها[2]، ويؤكد ذلك قول مصطفى ناصف:« بقدر ما كانت قراءة عصر الإحياء حريصة على استعادة الماضي الأدبي النقدي فإنها كانت تتآسى بها الماضي وتباهى الآخر، الغرب (المتقدم) الذي كان قد أخذ يجثم بجيوشه وثقافته على حاضر الإحياء»[3] حيث تعتبر قراءة هؤلاء النقاد إضاءة وربحا للوقت، وتضع بين أيادي الباحث النصوص التي سينطلق منها في عملية البحث. بالرغم من ذلك فإن النقد العربي كذلك اهتم بهذه القضية وأعطاها حقها أمثال المرصفى، وجابر عصفور، ومصطفى ناصف وشوقي ضيف، أما في المغرب فنجد عبد الرحمان ياغي، بشير خلدون...و غيرهم، الذين

---

[1]– ينظر: أحمد درويش، ابن دريد راشد، **فن القصة العربية**، دار غريب، القاهرة، 2004، ص135–136.

[2]– ينظر: يوسف بكار، **حوارات إحسان عباس**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص95.

[3]–مصطفى ناصف: **قراءة التراث النقدي**، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 1994، ص29.

حاولوا إحياء التراث العربي ونفض الغبار عن ما تكتنزه المكتبة العربية من كنوز دفينة تحفظ الهوية العربية وكل مقوماتها الشخصية والثقافية. يقول مصطفى صادق الرافعي: «إن الأمة لا تحيا إذا ماتت لغتها، ولن تموت لغة أمة حية، وما دامت العربية على أصلها فأدبها ما أخرجه لنا السلف لا ينقص منه ولكن يزاد عليه لما تمثله الأيام وتبتدعه الأفهام وتستأنفه القرائح وتتدبره العقول ويمحصه التحقيق وتبدعه مذاهب النقد»[1]. فهو مـــن دعاة التمسك بالعربية وبتاريخها، حيث يعتبر ماضيا مسترسلا في الحاضر بواسطة اللغة التي تكون منعشة ووسيلة للخـلق الفني، فلابد من التمسك بها والاشتغال به.

ويجب مد جسور التواصل بين القديم والجديد وتكون لنا نظرة إلى الآداب العالمية ونكتسب تجارب جديدة أدبية ونقدية ذات قيمة، حيث يقول محمد زكي العشماوي «إن تراثنا العربي القديم سيظل يشغل الباحثين المحققين فترة طويلة، ذلك أن قدرا كبيرا من هذا التراث لا يزال بحاجة إلى أن تتضافر من أجله الجهود لتخليصه من التحريف والتصحيف، وتنظيمه تنظيما يضمن سلامته من العبث والفوضى، ويوفر الثقة للباحث وينأى به عن الريبة والشك»[2]. هناك علاقة وطيدة ومتزامنة بين إحياء النقد القديم وإثرائه بالحاضر ليسود الاعتدال يقول طه حسين «بأن القصد أساس الخير في كل شيء. ولسنا أبناء القرن الخامس للهجرة وإنما نحن أبناء القرن الرابع عشر للهجرة. بيننا وبين الماضي أسباب متصلة، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستتصل، فما لنا لا نحتفظ بهذه المكانة التي وضعتنا فيها الطبيعة، فلا نسرف في التقدم، ولا نسرف في التأخر، لا أمقت القديم وآنف من الحديث، وإنما أرى أني وسط بين القديم والحديث، وأرى أن لغتي يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسي، ولن تكون لغتي مرآة صادقة لنفسي إذا كانت قديمة جدا أو حديثة جدا، وإنما هي مرآة صادقة لنفسي إذا كانت مثلي وسطا بين القديم والحديث»[3].

---

[1]–مصطفى صادق الرافعي، **تحت راية القرآن، مطبعة الإستقامة**، ط4، 1956، ص75.

[2]–محمد زكي العشماوي، **الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد**، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، 1983، ص49.

[3]–طه حسين، **حديث الأربعاء**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، القاهرة، 1965، ص581.

ويوضح مصطفى ناصف نظرته لقراءة التراث، فيرى أن هناك من أساء قراءته والغوص في كنهه، إذ يقول «ولم يعد الهدف من قراءة التراث–في النمط الجديد–استعادة الماضي بكل ما يقترن به من قيم جمالية أدبية، فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعي مرفوع، صار التمرد عليه قرين التحرر الفردي الذي ينطلق من إطار مرجعي مضاد، هذا الإطار الجديد يعلو فيه الوجدان على الفكر، والخيال على العقل، والحدس على النظر، والروح على الجسد، والمثال على المادة، والفرد على الجماعة، والإبداع على الإتباع، والأصالة على التقليد، والطبع على الصنعة والفن على العلم، والشعر على النثر، وتسقط فيه محاكاة العالم الداخلي للفرد (الفذ) الذي أصبح حضوره المطلق رمزا للعصر بكامله»[1]، فالقراءة العقلانية هي الوسيلة الأنجع لفهم التراث.

إن إعادة قراءة التراث العربي ومحاورة نصوصه فهما يتواءم مع مرجعياته التاريخية والثقافية وحتى السياسية ضرورة ملحة، تستدعي العودة إلى أمهات الكتب التراثية. وهو ما سنعمد إلى دراسته وطرحه للمناقشة والتحليل، وذلك من خلال الوقوف عند آراء بعض النقاد واستجلاء قراءتهم النقدية لعلم من أعلام النقد المغاربي، هو ابن رشيق.

[1] – مصطفى ناصف، **قراءة التراث النقدي**، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 1994، ص33.

المبحث الأول: أجهزة التلقي وأفق التوقعات:

1-الخلفية المعرفية وجهاز التلقي

تتوافق أفكار النقد العربي القديم مع بعض أفكار نظرية التلقي في مسألة أهمية الخلفية المعرفية للقراء والمؤولين في تشكيل جهاز التلقي ومستويات الاستجابة في التعامل مع النص، وقد تبني ابن رشيق هذا الجانب واشتغل عليه.

ظهرت نظرية جمالية التلقي في العصر الحديث وركزت على القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي قصد تأويله « نشأت من حوار عميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية والبنيوية والسيموطيقا ونظرية التواصل والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب مع الخلفيات الايستمولوجية والفلسفية والايدولوجية التي وراء تلك المناهج ومعلوم أن الشكلانية والبنيوية والسيموطيقا ركزت على إبراز آليات اشتغال النص وتوالد معناه بصرف النظر عن إحالاته ودلالته، وأن المقاربة الماركسية وما استوحي منها حاولت أن تبين العرى الوثيقة بين النصوص الأدبية وبين الطبقات الاجتماعية التي أنتجتها وصارت سندا لها»[1]. فنظرية التلقي عبارة عن محاولة توفيق بين المفاهيم الموجودة سابقا في المناهج المختلفة والتفاعل معها حول التأريخ للأدب وتحديد تأويلات النص وحدوده، وإدراك أبعاده الجمالية التي ترتكز على إشارة المتلقي وجذب اهتمامه للغوص في ثنايا النص والكشف عن قيمته الجمالية استنادا إلى الوعي والحدس وحسن التأمل في العمل الأدبي الذي ينتج بعد عملية التحليل والذوق.

فنظرية التلقي بوصفها نظرية تجاوزت الطرح البنيوي هي« ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية، والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية من خلال الستينات المتأخرة [2]. فهي إذن مرتبطة بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي والنقدي.

---

[1]– نظرية التلقي: **إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، ندوات ومناظرات رقم 24، مطبعة الجريدة دار البيضاء، 1993، ص 7.

[2]– روبرت هولب: **نظرية التلقي، مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل، د.ط المكتبة الأكاديمية، مصر 2000، ص9.

إلا أن« القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا، وما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية وممارسات تطبيقية، هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية، بل وفرضت نفسها في تاريخ الفكر النظري الأدبي والنقدي المعاصر، وفي تاريخ المناهج النقدية المعاصرة» [1]، وعلى هذا فإن نظرية التلقي استمدت من طروحات هوسرل الذي انتقل من البحث من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم وطرح مجموعة من الأفكار استفاد منه معاصره[2] وعلى هذا فإن نظرية التلقي لا تختص بها ألمانيا وحدها بل كل الآداب الإنسانية عامة: بل جاءت كرد فعل عكسي للاتجاهات النقدية بحيث ركز بعضها على مبدع العمل الأدبي وبعضها الآخر على النص، وبذلك أهملوا القارئ والمتلقي.

فإذا كانت المناهج السياقية نظرت إلى العمل الأدبي من زاوية امتثاله للمعطيات التاريخية والثقافية المتعاقبة، فإن نظرية التلقي ركزت اهتمامها على القارئ، ونادى رائدها روبرت ياوس Hans Robert Jaunss وفولفجانج وايزر Wolfgang Iser إلى ضرورة الانتقال من دراسة علاقة الكاتب بنصه إلى علاقة القارئ بالنص، ومن هنا أضحي تقويم المتلقي للإبداع الأدبي أهم من الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي، فكثيرا من الأعمال لم تلق اهتماما لدى متلقي عصر الكاتب وأصبحت مهمة لدى متلقين آخرين من عصور أخرى.

إن تقويم الأدب من قبل المتلقي مهم ورئيس للدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي، فالعلاقة يجب أن تكون جدلية بين المتلقي والإنتاج الأدبي. وياوس الناقد الألماني قدم مقترحات جديدة في فهم الأدب وتفسيره، فيرى أن « الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور » [3]، فالقراءة فعل تحاور وجدل بين النص ومتلقيه فلا وجود

---

[1]– احمد بوحسن: **نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات**، ص 11.

[2]– ينظر: فتحي انفرو، **هوسرل ومعاصروه، من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2006، ص 9–10.

[3]– صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة، 1997، ص151.

للمعنى النهائي في النص، بل إن معناه المرتقب ناتج عن فعل القراءة وفعاليتها والبقاء والاستمرارية يكمن في وجود الجمهور، فالتاريخ الأدبي إنما هو جمهور القراء أكثر من تاريخ العمل الأدبي ذاته. إذ «إن النصوص الأدبية تفهم فهما ناقصا إن ركز المرء –وحسب –على كيفية إنتاجها دون أي حساب لتلقيها الأصلي، ويدعو إلى نمط جديد من التاريخ الأدبي يتمثل فيه دور الناقد في التوسط بين كيفية إدراك النص في الماضي وكيف يدرك الآن»[1]. فالتواصل الأدبي بين النص والمتلقي أضحى الأساس، لذلك سعى إلى موضعة الأعمال الأدبية ومجموع التلقيات معا في آفاقها التاريخية وسياقاتها الثقافية، فالموضوع الأساس لدى ياوس هو التلقي بوصفه حدثا يجري في الزمان ويتحرك في سياقاته التاريخية والاجتماعية ويتطور من خلال تأسيس تاريخ أدبي جديد يقوم على أخذ مجمل عناصر التواصل الأدبي بين النص والمتلقي فتاريخية الأدب تستلزم علاقة متبادلة بين العمل والجمهور والعمل الجديد، فالتلقي تجربة لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي.

كما يعد أفق الانتظار مفهوما مركزيا في نظرية التلقي، حيث يشير هذا المصطلح إلى «منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ في لحظة معينة، يتم انطلاقا منها قراءة عمل وتقويمه جماليا، ويمتلك هذا العمل أيضا أفقه للتوقع»[2] فهو مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ أثناء قراءة النص، ويستند إليها في تأويلاته المختلفة.

ويرى ياوس أن أفق الانتظار هو المفهوم المركزي الذي سعى من خلاله إلى تجديد تاريخ الأدب الذي لم يكن يستند إلى الوقائع الأدبية نفسها بقدر ما كان يستند إلى ما تكون حولها من آراء وأحكام قد تكون ناتجة لاعن المتلقي المعتاد للعمل الأدبي ولا عن بنيتة الحقيقة، وإنما عما ورثه الخلف عن السلف، كما يرى أن أفق الانتظار هو عبارة عن مجموعة المعايير والخبرات والأعراف الأدبية والجمالية وقواعد النوع الأدبي التي يتمثلها القارئ في تناوله للنص وقراءته

---

[1]–ك.م. نيوتن: **نظرية الأدب في القرن العشرين**، ترجمة عيسى علي العاكوب، ط.1، عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1988، ص230.

[2]– دانييل هنري باجو: **الأدب العام والمقارن**، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط.، دمشق، 1997، ص77.

فإذا كان كل نص ينتمي إلى نوع أدبي، فإنه بالضرورة: «يفترض أفق الانتظار، بمعنى مجموعة القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ وتمكينه من تقبل تقييمي»[1] نستشف من ذلك أن أفق الانتظار يكون عبارة عن مجموعة من كفاءات وخبرات يختارها القارئ عندما يتناول نصا من النصوص، بل إن هذا القارئ يكون قارئا قادرا وذا معرفة كبيرة مكتسبة من طول فحصه وتحليله للنصوص. هو الوحيد الذي يستطيع رصد مغزى في بنية الأفق العامة «إن هذا المنهج يقتضي ممن يطبقه أن يكون في مستوى معرفة المؤرخ الفقيه في اللغة المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغييرات. إنها فيما يبدو الصعوبة التي يواجهها عالم تفشى فيه زهو المعرفة الناقصة، فجمالية التلقي ليست مبحثا مباحا للمبتدئين المتعجلين»[2] فالمتلقي يجب أن تصاحبه خلفية معرفية وأدبية.

والشاعر يجب أن تكون له موسوعة ثقافية واجتماعية، فيأخذ بكل علم، ويطلب كل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو، ولغة، وفقه، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته، مستغن عما سواه، ولأنه قيد للأخبار، وتجديد للآثار[3]، هنا يظهر دور الثقافة لأن الشاعر بحاجة للثقافة الفنية، حيث تتيح له الفرصة للغوص في نفسية المبدع ومعرفة حركة الشعر، والعلاقة القائمة بين الألفاظ والمعاني، أي وظيفة الإقناع والإفادة بعد الإمتاع والتأثير في المتلقي، وبالتالي يتحقق نجاح عملية التلقي.

فلا بد من المعرفة الواسعة والفهم القبلي للنصوص بكل معاييره المقررة، فعلاقة النصوص في سيرورة دائمة ومتوالية في إقامة الأفق، وتاريخ التواصل الأدبي قائم على تتبع مسار الأفق ومفهوم أفق الانتظار هو الذي «يسعف على بناء تاريخ الأدب في نظرية ياوس»[4] ويعتبر أفق الانتظار وسيلة منهجية مكنت هذه النظرية من بث رؤيتها وتصورها الجديد في فهم النص

---

[1]– هانس روبرت ياوس: أدب **العصور الوسطى ونظريات الأجناس الأدبية**، ترجمة عبد العزيز سبيل، النادي الثقافي، ط1، الرباط، 1994، ص 55.

[2]– جان ستارو بانسكي: **نحو جمالية التلقي**، ترجمة. محمد العمري، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، ط2، الرباط، 2005، ص148

[3]– ينظر: ابن رشيق، **العمدة ج. 1**، ص 328.

[4]– أحمد بوحسن: **نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات**، ص 30.

وظيفيا وجماليا وتاريخيا من خلال تلقيه المستمر. وهذا المصطلح كان مألوفا في الأوساط الألمانية، واستقاه ياوس من مجموعة الفلاسفة أمثال هوسرل، حيث سبقه في توظيفه في علم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الفن، إلا أن تعريف ياوس لهذا المصطلح كان غامضا ولم يحدده بصفة في كل ما كتب، وقد استخدمه ضمن جملة من عبارات مركبة منها أفق تجربه الحياة بنية الأفق، التعبير في الأفق[1] فظهر مصطلح أفق التوقعات لكي يبرز لنا نظام العلاقات فبين ياوس هذا المفهوم للمتلقي الأول للنص الذي يكون على إدراك كبير بسيرورة النصوص وتعاقبها عبر الزمن، حيث لهذا التعاقب أثر في الجماليات القائمة، التي قد تخرج إلى مضامين ورؤى أخرى. وبالتالي تتعدى آفاق الانتظار القديمة والمعاصرة[2] وخلق آفاق جديدة ينفتح وفقها النص على آفاق أخرى افتراضية ومحتملة فينتج عن اندماج أفق النص مع أفق القارئ أفق جديد.و قبل هوسرل كان نيتشه يؤكد على تعدد الدلالات ،فلا وجود للمعنى المباشر، فالمعاني كلها استعارية[3].

ويتحقق مفهوم القارئ «بشكل عفوي في متعة التوقعات المستجاب لها وفي التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول عما كان مقدما، أو بشكل أعم في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل»[4] حيث لا نستطع فصل النص الذي نقرأه عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه لأول مرة، فهو وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثله، وعن طريق مزج الآفاق بعضها مع بعض تنمو لدى متلقي النص الجديد قدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني، ولكن هذا التوقع ليس بالضرورة نفس ما يوجد في النص من جماليات، فقد يحدث للمتلقي شيء من الدهشة والمخالفة لما قد توقعه، أو قد يكون النص مطابقا لما توقعه، فيحدث

---

[1]– ينظر: فتيحة سريدي، **نظرية جمالية التلقي في النقد العربي الحديث**، مجلة التواصل في اللغة والآداب، ع 37، جامعة عنابة، الجزائر، مارس 2013، ص 123.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 123.

[3]– ينظر: تزيفيتان تودوروف: **الرمزية والتأويل**، ترجمة وتقديم: إسماعيل الكفري، دار نينوى، ط1، دمشق، 2017، ص 38.

[4]– هانس روبرت ياوس: **جمالة التلقي**، ترجمة رشيد بن حدو والمجلس الأدبي للثقافة، ط1، القاهرة، 2004، ص136.

لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه[1] فأفق التوقعات يتشكل من ثلاثة عوامل رئيسة:

1- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.

3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العمل التخييلي والواقع اليومي.[2]

الشيء الذي يسمح بمزاولة مقارنات أثناء القراءة بالنسبة للقارئ المتأمل العنصر الأخير يسعف القارئ على إدراك العمل الجديد تبعا للأفق المحدود لتوقعه الأدبي، وتبعا كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية[3]، فالحياة تكون معينا على التأويل الجمالي للنصوص الأدبية.

ويفترض ياوس في القارئ اكتساب المعرفة، التي يكتسبها عن طريق الدربة والممارسة من خلال قراءة النصوص ومعرفة مميزاتها الفنية التي تميزها بين الأجناس الأدبية. فأفق التوقعات هو جملة من الافتراضات التي من الممكن ان يصادفها القارئ في نصه حين يقوم بفعل التأويل فيتم تثبت الافتراضات الاولية او نفيها، فلا قارئ بدون خلفية معرفية وحياتية.

نستشف من ذلك أن أفق التوقعات عبارة عن نظام من المرجعيات المشكلة بطريقة موضوعية في مواجهة عمل أدبي في لحظة تاريخه. فالمعايير النقدية هي التي تتمثل في التجربة السابقة واللحظة التاريخية والتصور التي يتم فيها فعل التلقي ومنها يتم التعرف على المسافة الزمنية بين عملية التلقي والقراءة عبر الأجيال المتعاقبة من القراء، وتتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق التوقعات، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي ويظهر لنا أن التطور الذي يمس النوع الأدبي يتم خلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع في شكله وموضوعاته وأسلوب لغته في «الأعمال المؤسسة إنما تطور في

---

[1]- ينظر: إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة لطباعة والنشر، ط 4، عمان، 2014، ص 122.

[2]- أحمد بوحسن: **نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات**، ص 29.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

نوعها من خلال تراكم (الفهم) والقراءات المتعددة، حيث يكون النوع عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة»[1] وهذه التفسيرات محملة بطابع شخصيي للفهم وتجعل النوع الأدبي مستعدا للتطور كما تطورت الملحمة إلى الرواية. «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم الــعروض ليكون ميزانا له على قوله والنحو ليصلح لسانه وليقيم به إعرابه، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم»[2] فنجاح العملية التواصلية تستدعي الاستعداد والفهم بين المبدع والمتلقي والتفطن إلى أسرار الشعر والغوص في أعماقه.

كذلك فإن مقياس تطور النوع الأدبي يكمن في المتلقي، حيث تكون مجموعة المعايير التي يحملها إبان تجاربه في قراءة الأعمال السابقة هي التي تسهم في تطويرها في اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة. وهذه اللحظة هي لحظة "الخيبة" حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد[3]، نستشف حسب ياوس أن المتلقي تكون لديه مواصفات تتمثل في المعرفة المستفيضة بدخائل النصوص، والتنبه للخصوصيات الفنية التي تميز النصوص من غيرها وسعي القارئ إلى اكتساب المعرفة، والجدة في قراءة النصوص وخصائصها الزمنية وما يطرأ على لغتها من تغييرات واختلالات، مقارنة بما هو كائن في التقاليد الأدبية القديمة، فإنتاج النص وميلاده لما يعتبر إنتاجا جديدا ينفصل عن سابقه «فاستقبال نص ما ليس عملية اعتباطية بل إنه يسير وفق مخطط دال محدد، فهو إذن رؤية موجهة وهكذا، فالنص الجديد يستعيد لدى القارئ أفق انتظاره، قد يتغير أو يصحح أو يعاد إنتاجه ببساطة»[4] فهذه العوامل التي اقترحها ياوس لإنشاء هذا الأفق تجعل النص الأدبي في تفاعل واحتكاك ومواجهة مع

---

[1]– ناظم عودة: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط.1، الأردن، 1997، ص 139.

[2]– ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص 329.

[3]– ينظر: ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ص 140.

[4]–غسان لطفي: **استثمار مفاهيم القراءة في النقد الفرنسي والعربي**، دراسة أعلام ونصوص نقدية مختارة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006، ص 9.

القارئ. وهذه التحديدات هي التي تسمح بقياس المسافة الجمالية في الأعمال الأدبية بين النص وعالم القراءة، بل بين أفق الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد الذي قد يؤديه تلقيه إلى تغيير الأفق.

وهذا ما نجده في النقد القديم «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه الرواية ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى»[1]، فلا يقوم البيت إلا على الدربة في الكتابة ودربة أخرى في الفهم والتأويل لدى القارئ.

هذه صفات المتلقي الخبير وهي لا تختلف عن صفات القارئ المبدع الذي دعا إليه أعلام النظريات الحديثة «أن يكون ذا حظ كبير من الوعي الجمالي والأدبي واللغوي، وأن يكون واسع الاطلاع على الثقافة والعلوم الإنسانية، ملما بها، مفيدا منها، فالمعارف الأولية بالعلوم الاجتماعية، والاقتصادية والنفسية، والبيولوجية تساعد كثيرا في فهم النص، كما أن اطلاع المتلقي على الآداب الأجنبية يساعده على فهم الظواهر الأدبية، ومقارنة الأدباء ومعرفة تأثيرهم بعضهم البعض»[2].

إن عملية التحليل للتجربة الأدبية تخضع لمجموعة القوانين والمعايير التي تجعل من عملية القراءة قائمة على تصور منهجي ناتج عن دراسة واسعة بالمعايير والشروط والقيم الفنية والأدبية التي توضع في إطار الجنس الأدبي الذي يؤطر التجربة الأدبية ويرسم معالمها في حدود المعرفة المشكلة عن وضعية الكتابة الأدبية بشقيها الداخلي والخارجي، وينتج تمييز واضح أو تعارض بين أساليب الكتابة وتقنياتها الكامنة بين العوالم الخيالية التي تنسجها اللغة الشعرية، فاستخدام مفهوم أفق الانتظار أثار اعتراضات حيث يتضمن عودة جديدة للنقد الحكمي الذي تلعب فيه المعايير دورا كبيرا في تحديد جماليات النص، فقياس هذه المسافات صعب وتحديدها شاق بين العمل والأفق بكل دقة، كذلك فإن خرق الأفق وكسره لا يعتبر مقياسا كافيا، فإذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشامبانزي على الآلة الكاتبة ونشرت على

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة ج1**، ص 212.

[2]– محمد عزام: **سلطة القارئ في الأدب**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، ع.377، دمشق، 2002، ص50.

أنها رواية مثلا فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء، وبعبارة أخرى فإن المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معيارا غير كاف لتحديد القيمة الأدبية[1]، ولكن بعد تلقي العمل الأدبي تتهدم تلك المسافة وقد تحدث الجمالية وقد تنتفي.

فهذا العمل لن يصطفي إلا تلك الأعمال التي كان خرق الأفق مطلبا أساسيا لها، فعلى الناقد أن يتعامل مع هذا الأدب بجدية، ويماثل عن قرب المعايير الأدبية.

فمثلا المقدمة الطللية في القصيدة العربية القديمة تعود الجمهور المستمع (المتلقي) على نظام خاص في مقدمة القصيدة، كالبكاء على الطلل وذكر الحبيبة، وعندما جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المستمع بالخيبة (خيبة الانتظار) ذلك لأن معاييره قد انتهكت، ولم تعد القصيدة تبدأ بالطلل ولا بذكر الحبيبة، ويظهر ذلك خاصة في شعر أبي نواس، حيث يظهر هناك تطور في النوع الأدبي تجاوز النظام السابق، فكلما شملت الخيبة الشكل والموضوع واللغة زادت حدة التوتر في النوع الأدبي، وزادت من خيبة الانتظار لدى المتلقي.

إن التلقي مرتبط بالزمن والثقافة السائدة فيه «قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمن بما استجد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد ان لا يخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال، وجود الصنعة»[2].

كقول أبي نواس:

كالدهر فيه شَرَاسَةٌ وَلِيَانُ

أردت معناه فشمس علىّ حتى أمكن الله فصنعت

شَرَسْتُ، بَل لنتَ، بل قانيتَ ذاك بِذَا فأنتَ لا شك فيك السهل والجبل[3]

---

[1]– ينظر: روبرت سي هولب: **نظرية الاستقبال**، ترجمة، رعد عبد الجليل جواد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورا، 2007، ص 80.

[2]– ابن رشيق: **العمدة ج1**، ص 163

[3]– المصدر نفسه، ص 343.

ف «النص المكتوب يقع بين يدي القارئ مقطوعا عن وسطه المكاني بعيدا عن محيطه الزماني وليس يشترك القارئ والكاتب في شبكة واحدة من المرجعية. فما يخيل إلى أحدهما يجهله الآخر، وعليه فان القارئ يتكئ على بنية النص، أي على نسيج علاقاته الداخلية، كي يخلق السياق العام الضروري لفهم النص المقروء»[1]، ذلك أن المبدع يصيب أحيانا ويخطئ أحيانا أخرى إثر اصطدامه بنصوص مراوغة فيحدث الخروج عن المألوف ويحدث خرق أفق التوقعات، وهذا ما نلاحظه في النقد القديم عندما يحدث تجاوز لبنود عمود الشعر المتعارف عليها وهي الإجادة في التشبيه وشرف المعنى وصحته "عد عمود الشعر" معيارا جماليا للتشكيل الشعري المقبول، والخروج عنه انحراف أو "انزياح" في التأليف الشعري لا يتخذ سمة القبول عند متلقيه[2]، فالقارئ يحب الانزياحات اللغوية والفكرية.

فعمود الشعر هو مصطلح قديم يقابل أفق التوقعات بلغة العصر الحديث، ونستشف أن عمود الشعر هو مجموع المعايير الجمالية التي تشكلت على ضوء تراكمات النصوص لمدة زمنية فحددت معايير إنتاجه، وعبدت الطريق نحو معانيه المختلفة ولكن عندما يحدث خرق هذا الأفق يحدث توتر العلاقة بين المبدع والقارئ. ممثلا لذلك المعايير في أفق الانتظار:

ينتج

معيار الجودة جذب ⇐ والحرص للمتلقي عن طريق الاستحسان والإصغاء

ينتج

معيار الرداءة ⇐ انصراف الأسماع وانشغال المتلقي = زهد المتلقي

يوضح هذا الرسم تأثير المتلقي على الإبداع وأهمية الصناعة الأدبية.

انتبه ياوس إلى ما قد يحدثه القارئ أثناء قراءته للنص وقد يحدث اختلاف وتعارض معه وذلك ناتج عن اختلاف في ثقافته ومرجعيته المعرفية إلى إحداث مصطلح، إن قابلية إعادة

---

[1]– حسن مصطفى سحلول، **نظريات القراءة والتأويل الادبي وقضاياها"دراسة"**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2001، ص22.

[2]–ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، **أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2001، ص 71.

تشكيل أفق التوقع أثر أدبي ما، معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصية الفنية للأثر الأدبي حسب نوعية الواقع ودرجة تأثيره على جمهور بعينه.

وإذا أطلقنا مفهوم العدول الجمالي Ecart esthétique على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد، الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تحول الأفق سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب أخرى غير مسبوقة تنفذ إلى الوعي، فإن هذا العدول الجمالي الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد نجاح فوري ورفض أو إحداث صدمة استحسان من قبل فئة محددة، وفهم سريع أو متأخر يمكنه أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي[1]، ولكن يمكن لهذا المقياس أن يتغير إذا تغيرت آليات التلقي وظروفه.

نستشف من هذا أن هناك مسافة جمالية تخيب توقع القارئ، حيث يصبح خائبا نتيجة الانحراف الذي يسمو في الأعمال الأدبية ويجعلها خالدة.

يتم إذن بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية مع فعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ تتحدد سلسلة تاريخية خاصة بالتلقي، تقوم بقياس تطور النوع الأدبي وتؤدي لحظات الخيبة دورا مهما في هذا التأسيس التاريخي، وتعد اللحظات التي تتمثل في تجاوزات أفق النص للمعايير التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي حيث يحدث (انتهاك أفق انتظار المتلقي) ويحدث تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتم التطور في الفن الأدبي عبر استبعاد الأفق المتجاوزة[2]. فوراء كل استبعاد لأفق انتظار يتشكل أفق انتظار جديد وهذه الفكرة هي وليدة الفكر الشكلاني بشكل بارز في مفهوم التغريب أو كسر التوقعات، ولهذا كان روبرت هوليب يذهب إلى أن أساس المأزق الذي وقع فيه ياوس يرجع إلى اعتماده الكبير على الشكلانيين الروس، وذلك فيما يتصل بمفهوم "الإغراب" الذي يسند اليه مسؤولية تأسيس القيمة الجمالية للعمل، ويرى كذلك أن ليس ثمة ما

---

[1]– ينظر: هانس روبرت ياوس: **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة، رشيد بن حدو، دار الأمان، ط1، الرباط، 2016، ص 59.

[2]– ينظر: بشرى موسى صالح: **نظرية التلقي، أصول وتطبيقات**، ص 47.

يبرر هذا الاعتماد عند ياوس، ويوجز روبرت هوليب العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي في خمس مؤثرات هي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظواهرية رومان انجاردن، هيرمينوطيقا غدامير، وسيسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر[1]، فكل هذه النظريات والفلسفات تفاعلت لتنتج فكرة أن المتلقي هو من يخلق العمل الفني.

إن خرق الأفق وجدة العمل الأدبي واختلاقه لم يعد المطلب الأساسي في كل أدب وفي كل عصر، بل إن بعض العصور والمجتمعات كانت تتحدد عندها جمالية الأدب بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء «إنه ليس من الصعب العثور على إرهاصات لهذه النظرية في كتاب فن الشعر لأرسطو باشتماله له على نظرية التطهير التي تعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي، كما وجد في التراث البلاغي كله وعلاقته بنظرية الشعر إرهاصا للنظرية أيضا بفضل تركيزه على أثر اتصال القارئ»[2]، فيتضح أن جذور نظرية التلقي موجودة منذ القديم.

نستشف أن أفق الانتظار لدى ياوس يتجسم في تلك العلامات والإشارات التي تفرض استعداد الجمهور لتلقي الأثر، وأفق الانتظار على هذا التحديد يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير. ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضى انتظار القراء فيسايرهم فيما ينظرون مثلما يختار أن يجعل الانتظار يخيب[3]، وكثير من حالات الخيبة تحمل طابعا ايجابيا، فهي تخلخل التصور الأول الذي افترضه القارئ.

إن العمل الأدبي قد يراعي أفق انتظار القارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والاجناسية، عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الأجناس والأنواع الأدبية التي نعرفها في نظرية الأدب، بل قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجهه نص حداثي جديد لم ينسجم

---

[1]– ينظر: محمد علي الشوابكة: **الشرد المؤطر في رواية النهايات** لعبد الرحمان منيف، البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2006، ص 166.

[2]– المرجع نفسه، 166.

[3]– ينظر: حسين الواد، **مناهج الدراسات الأدبية، منشورات النجاح الجديدة، ط.4، الدار البيضاء**، 1988، ص 79.

مع القواعد، فعندما نقرأ الرواية الكلاسيكية فإنها تراعي أفق انتظار القارئ الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات معروفة.

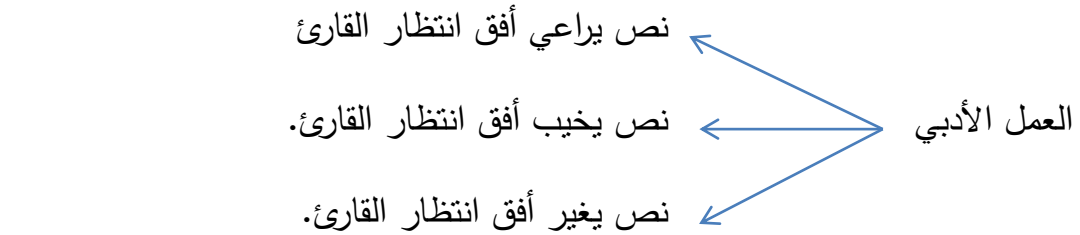
ولو أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي رواية حديثة فإنها تصدمه بطرق فنية جديدة غير التي ألفها من مفاهيم القراءة التقليدية، بسبب الخروج عن المعايير والطريقة المألوفة في السرد المعاصر، حيث هناك مسافة جمالية تربك القارئ وتجعل انتظاره خائبا بفعل هذا الانزياح.

وهذا ما نلاحظه في تواريخ الأدب التي تزخر بكثرة الآثار التي خيب فيها أصحابها انتظار القراء وخروجهم على المعايير الأدبية السائدة. وهذا ما يظهر مثلا في رواية "دونكيشوط" حيث يخيب انتظار الجمهور ويحدث الانحراف عن المعايير الأدبية السائدة، ويحدث التطور في قيم التعبير والتقويم، ويخلق حاجات جديدة، وانتظارا جديدا وبالتالي مؤلفات جديدة[1] وذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وأنه ليمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه. فأكد ياوس على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة فالآثار الأخرى التي ترضي أفق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا تكتفي عادة باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء، حيث يعتبر الأثر من هذا النوع هي أثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليه البلى أما الآثار التي تخيب أفق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها أثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة إلى الفن، أو هي آثار ترفض إلى حين تخلق جمهورها خلقا[2] حيث هناك نصوص تغير أفق انتظار القارئ الذي يجمع بين الذكاء والفطنة، وقد يتعلم بسرعة كل ما هو جديد ويتكيف مع النصوص فنجد في:

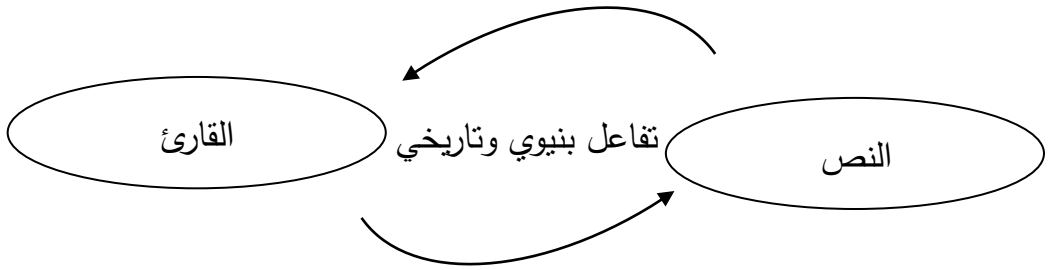
---

[1]– ينظر: حسين الواد: **مناهج الدراسات الأدبية** ، ص79.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 79.



وهنا تظهر العلاقة بين الأدب والقارئ، فعملية التأريخ للأدب هي عملية رصد التطورات والتغيرات التي تصيب البنى الشكلية للأعمال الأدبية، وهذا ما يساعد في الحكم عليها والكشف عن القيم التعبيرية والجمالية، وانتظار الآفاق الجديدة والإبداع الأدبي في سيرورة القراءة، وهذا حدث من خلال علاقات التفاعل والتلاقي بين النص والقارئ حيث تكون هناك حركة دورانية تحدها عملية القراءة إثر ضمان البقاء للنص والانتقاد للقارئ «إن القراءة نشاط مكثف وفعل متحرك كما أنها توليد يحاول معه القارئ استكشاف أغوار النص، وبذلك فالقراءة وفقا لهذا المنظور الجديد لا تسير في اتجاه واحد، كما هو متعارف عليه في الاتجاهات النقدية السائدة (الاتجاه البنيوي، الاجتماعي الدلالي) ولكنها تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.



السهم يشير إلى سيرورة القراءة وتفاعلها الدينامي بين الذات والموضوع، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وبتلقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث أن النص قد استقبل، بل من حيث أنه قد أثار في القارئ وأثر به على حد سواء»[1]، فالتفاعل يحدث أساسا بين الذات

[1]– حافظ علوي: **مدخل إلى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد**، النادي الأدبي الثقافي، ج34، مج 09، الرباط، 1999، ص 96.

والموضوع، فسيرورة النص ترتكز على عملية التأثير والاتصال، بل هي مرآة عاكسة لعملية القراءة. وكلما تعددت القراءات وتنوعت كان النص أكثر انفتاحا.

ويتشكل أفق الانتظار عند ياوس من تاريخ الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، كما في وعي القراءة وموضوعات الأعمال السابقة وشكلها، مع معرفة الفارق بين الواقع والعالم التخييلي، أي التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، ويعتبر ياوس أن خيبة الانتظار قد تحدث من خلال حصول تعارض بين المعايير السابقة للعمل الأدبي كما هو في وعي المتلقي ومعايير العمل الجديد التي تخرج عن المألوف « تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقراءته، وإن لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد وأن التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد» [1]، وكلما تأسست آفاق تأويلات جديدة ازداد جمال النص.

كما اهتم فولفغانغ إيزر على غرار ياوس بالمتلقي، حيث يرى أن «القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ [2] فهو عمل لبلورة مفهوم جديد يتناول علاقة القارئ بالنصوص الأدبية، حيث تكون هذه الأخيرة متبادلة في اتجاهين ترتكز على التأثير والتواصل وبذلك يتحقق تفاعل القارئ مع النص.

وتستند نظرية التلقي إلى المناهج النصية، حيث تؤمن بالنص وكيفية ارتباط القراء به ضف إلى ذلك لم يستبعد ايزر العوامل الاجتماعية والتاريخية في بناء النص. فنلاحظ التفاعل بين البنية النصية والقارئ، وبين البنية النصية ومهام المؤول، حيث شيد إيزار معظم الإشكاليات

---

[1]– بشرى موسى صالح: **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات**، ص 47.

[2]– سعد البازعي وميجان الرويلى: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت 2005، ص 285.

المطروحة في طريق تأسيس جمالية تجاوب تعالج الدور الأساسي لعملية تمثل القراءة للبنى النصية[1] وهذه البنى النصية يقوم المتلقي بتأويلها.

فالنص الأدبي يستحيل أن يكتسب مدلولا ما من دون إدخاله في نسق قراءة القراء. حيث يشير ايزر إلى أهمية القراءة، فبناء المعنى ناتج عن تداخل القارئ وتفاعله مع النص المقروء.

ولكي يصف إيزر التفاعل بين النص والقارئ أدلى بمفهوم القارئ الضمني، وهو «المصطلح الذي يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة » [2]، إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص فالنص يجب أن يضبط مسيرة القارئ.

ويشدد ايزر على أهمية المتلقي من خلال المفاهيم التي اعتمدها في نظرية التلقي فالشيء الأساس في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص. « فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال التحقق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ» [3]، فكل قارئ ينجز نصه الخاص.

ومن هذا التوجه يميز ايزر بين بنيتين: هما بنية النص وبنية الفعل، ويرى أن العلاقة بينهما علاقة لزومية، فالحديث عن جمالية النص قرين فعل القراءة التي تصدر عن المتلقي. وهذا ما ذهب إليه حبيب مونسي في قوله: «ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل

---

[1]– ينظر: حميد لحميداني: **الفكر النقدي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف**، مطبعة أنفو–برانت، ط3، الرباط، 2014، ص 169.

[2]– روبرت هولب: **نظرية التلقي**، عز الدين إسماعيل، ص 136.

[3]– فولنفانغ ايرز: **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب**، ترجمة حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د ط، الرباط، 1998، ص 12.

الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف مكان العلامة الدالة، ونص القارئ مكان التحقق الجمالي لها. أما قيمة العمل الأدبي فتتموقع بينهما مادام العمل ذاته هو نتيجة تحقيق التفاعل بين القطبين فلا يمكن اختزاله في واقع النص ولا في ذاتية القارئ» [1]. والنص وحده- بعيدا عن المتلقي -لا ينتج عنه شيء ويظل عملا جامدا، يبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج إلى الوجود، ولا يتحقق ذلك إلا بعملية القراءة.

أعادت نظرية التلقي إذن الاهتمام بالقارئ بعد أن كان مغيبا في المناهج السابقة واعتبرته محورا أساسيا في العملية الإبداعية، من منطلق انه المعني الأول بالخطاب الأدبي، والطرف المباشر في صياغة معناه، وهذا ما جعلنا نتساءل.

هل حظي القارئ في تراثنا النقدي بهذه المكانة؟ وهل ثمة مصطلحات ارتبطت بها نظرية التلقي في التراث النقدي العربي؟

عم الحديث في الأوساط النقدية عن المتلقي وتحديد ماهيته ومكانته إبان العملية الإبداعية والدور الذي يلعبه في عملية التواصل، حيث أصبح بؤرة اهتمام معظم النقاد. فيا ترى ما هي مكانته في تراثنا النقدي العربي وهل اهتم به نقادنا القدامى بدون إيراز أو إثبات السبق التاريخي؟ أو يتحدد هدفه أساسا في ربط الماضي بالحاضر وقراءة التراث برؤى حديثة. وهل هناك مصطلحات عربية تتلاءم مع هذه المصطلحات الجديدة؟ وكيف يمكن أن نجد ملامح لمفاهيم نظرية التلقي داخل التراث العربي النقدي؟

هناك مصطلحات تتلاءم مع مصطلح (التلقي) كالسامع والجمهور كذلك أركان الإبداع (المرسل، النص، والمرسل إليه). حيث يبدو سباقا إلى ما جاءت به النظرية الألمانية في القرن العشرين ويظهر ذلك في نظرية التلقي لبشرى موسى صالح، و"جمالية الألفة" لشكري المبخوث ومحمد المبارك في كتابه "استقبال النص عند العرب"...الخ، ولكن لا توجد هذه المفاهيم على الشاكلة المعاصرة في النقدية الألمانية.

---

[1]- حبيب مونسي: **في القراءة والتأويل**، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع.440، كانون الأول، 2007، ص 60.

إن المتتبع للألفاظ « المستعملة للتلقي في نظرية النقد العربي القديم يجد أسماء وصفات كثيرة، وربما لا تقل عددا عن تلك التي وجدناها في النقد الغربي المعاصر»[1]، كالمتلقي والسامع والمؤول، ومراعاة ثقافة القارئ. فهو اعتنى بالمتلقي سامعا وقارئا، واعتبر المتلقي ركنا أساسا في عملية الإبداع فالنصوص الأدبية ناتجة عن ملكة الأديب وملكة القارئ.

إن الحديث عن نظرية التلقي في المنظومة النقدية العربية يظهر في استقراء النصوص الدينية والبلاغية والنقدية، بل تؤكد وجود المتلقي منه وهو الركن الأساس في النقد الأدبي.

2-فاعلية التلقي والشفاهية

لقد ازدهرت مفاهيم التلقي في المرحلة الشفاهية للشعر، فكان الشعر المسموع يقرأ قراءات عديدة ومتنوعة ويؤول باختلاف الموسوعات الثقافية للمتلقين، وكان الشاعر يدرك هذه الحيثيات فينتج خطابه الشعري مراعيا أقدار المستمعين وثقافتهم.

كانت عملية التلقي في النقد العربي القديم عبارة عن أفكار مبعثرة في المرحلة الشفاهية« وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من تلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدارا المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[2] فالمتلقي يأخذ بعين الاعتبار طبيعة المقام السماعي الشفهي الذي يفرض شكلا معينا من العلاقة بين الأديب والمتلقي السامع، فتطفو على السطح المعاني الآتية والتركيز على الذاكرة وضرورة المباشرة وتلاقي الغموض، فلا بد للأديب أن يراعي هذه العوامل ويتفادى الغموض لجذب أكبر عدد من الجماهير.

---

[1]– محمد علي رضا المبارك: **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والشر، ط1، بيروت، 1999، ص32.

[2]– الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، قدم له وبوابه علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، د.ط، بيروت، 2007، ص131.

وبالرغم من أن علماء الغرب هم الذين وضعوا أسس هذه النظرية، إلا أن العرب اهتموا بأهمية تلقي النصوص وتأويلها معتمدين على عملية التأثير والتأثر في المتلقي، إما بإقناعه عقليا أو استمالته عاطفيا إثر الإلقاء الشعري أو أثناء التخاطب. فالنظرة الموضوعية إلى ما كتبه علماؤنا عن تعرضهم بالبحث والدراسة للشعر العربي والخطاب القرآني يثبت ذلك، ولكن المفاهيم والمصطلحات تختلف عن تلك الموجودة في نظرية التلقي الألمانية.وليست بنفس الخلفية الفلسفية والنقدية التي ارتكزت عليها. فنالت نظرية التلقي ترحيبا واسعا في أوساط النقد العربي بواسطة الترجمة التي لديها الدور الفعال في التأثير والتأثر، ولاسيما الترجمات الفرنسية لمؤلفات ياوس، نظرا لانفتاح العرب ونقل المعارف إلى اللغة العربية، ويمكن القول إن التلقي العربي لنظرية التلقي لم يختلف كثيرا عن تلقي النظرية البنيوية.

فإذا نظرنا الى البلاغة من منظور التلقي نجد أن البلاغة العربية قد حوت عدة مصطلحات ومفاهيم تؤكد عاى أهمية المتلقي أو السامع للخطاب، وقد قامت على ثنائية الفهم والإفهام، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، فجاءت مبادئ الشعرية القديمة مواصلة لقضية التلقي في النقد القديم.

والمتأمل في النقد العربي القديم يستشف العناية التي أولاها النقاد للمتلقي، ويظهر ذلك في أقوالهم المبثوثة في مؤلفات النقد والبلاغة القديمة، كالبيان والتبيين للجاحظ، وعيار الشعر لابن طباطبا والعمدة لابن رشق ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجي. وقد تنبه هؤلاء إلى عدة قضايا تتعلق بالمتلقي وعالجتها نظرية التلقي الحديثة كقضية الأثر النفسي الذي يتركه النص في المتلقي وعملية الخلق الشعري.

إن المتأمل في تاريخ النقد الأدبي، والتاريخ الفكري يكشف أنه يستحيل لأي نظرية معرفية نقدية أن تتخلق مستقلة عن ذلك التاريخ، حيث ان هذه النظرية استقت ونهلت من تاريخ النقد ومن بعض مدارسه أهم مصطلحاتها وآلياتها[1] إذن لنظرية التلقي جذور وتأصيلات قديمة بدأت

[1]– ينظر: مراد حسن فطوم: **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، دمشق 2013، ص 18.

بالفكر النقدي اليوناني وظهرت في ثنايا الدراسات الحديثة. فالتلقي فعل إنساني قديم قدم الإبداع، يوجد بوجوده وينعدم بانعدامه، وكل عمل أدبي لا تكتمل حركته الإبداعية إلا عن طريق متلق يستقبله. فأفلاطون يرى أن المحاكاة هي انعكاس للانعكاس، ونظرية الكهف والظل تدلى برأيها في عملية التلقي. والحقيقة بعيدة عن المتلقي بمقدار ما يبتعد المنتج عن عالم المثل[1] حيث تلقي المصطلحات الأدبية والفنية والفلسفية، ويخلق التصور في ذهن المتلقي حول تلك المفاهيم وتفاعل العلاقات التي تولد عملية التلقي. ولذلك حين يرى الناس الاشياء الجميلة، فإنهم غير قادرين على ادراك الجمال بحد ذاته في الموضوع، فهم لا يرون الجمال الا في ذالك الشبح المجرد الهزيل الذي يسمونه بالجمال في ذاته، وقد يكون ذلك الجمال في ذاته مقنعا للعقل، ولكن ليس جميلا بأي معنى من المعاني، لان الجمال يدركه الانسان داخل الموضوع، ولولا حضور الانسان لما وجد الجمال[2] فالقضية التي يطرحها أفلاطون فينومينولوجية أي بين الذات والموضوع ففي نظره أن الذات هي التي تدرك الموضوع لا العكس.

إن فكرة أفلاطون قائمة على فكرة الإبداع الكائنة على المحاكاة، والعلاقة بين المتلقي والمعرفة بعيدة عن الحقيقة التي يتصورونها، لأن عالم المثل ميتافزيقي بعيد عن الإنسان. وهذا ما يخلق أثرا سيئا في نفسية المتلقي. فتلقي الأعمال الفنية يستند إلى وعي واستعمال الذهن الذي يدرك التصورات حيث يعتبر التلقي عمليةً ذهنيةً وعقليةً تقوم على مبدأ المحاكاة.

كذلك نجد أرسطو يرى أن الفن يقوم على المحاكاة، ويؤدي إلى التأثير المباشر في المتلقي حيث يظهر ذلك في عملية التطهير، وهذا يكون له انعكاس مباشر على متلقي التراجيديا، فهي محاكاة فعل جليل كامل، له عظم ما في الكلام، وممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسيس فيه، وهي محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد القصص، وتتضمن الرحمة

---

[1]– ينظر: مراد حسن فطوم: **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري**، ص 18.

[2]– ينظر: **جمهورية أفلاطون**: ترجمة ودراسة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 2004، ص177.

والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات [1] فالفن يصور الواقع ويتجه إلى النفس البشرية فيطهرها من مشاعر الخوف والرحمة. هذا ما ذهب إليه ابن رشيق «وإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع»[2]، فالشعر هو الذي يخلق البهجة والسرور لدى المتلقي .

لقد وجد الشعر في الأصل ليطرب ويحقق الامتاع الجمالي، ولا يتآتى هذا الأثر إلا إذا كان حائزا على درجات الكمال النوعي، ومنظوما في سلك الوزن المعجب، المطرب، معبرا في الوقت ذاته عن المتلقي ونفسيته، ومسبوكا سبكا متينا كأنما أفرغ إفراغا واحدا، ولعل المدخل الرئيس الذي يجعل ما يبدعه الشاعر يحظى بمباركة النقاد ويلقي قبولا لدى المتلقي هو التزامه بالشروط التي وضعت والحدود التي رسمت سواء منها النصية أو الخارجية [3]، إذن الشعر الجيد في عرف النقاد هو الذي يحدث أثرا في المتلقي حيث تختلف أشكاله من متقبل لآخر وتختلف درجات التلقي باختلاف معايير صناعة الشعر.

وهذا يقترب من أفق الانتظار والمسافة الجمالية عند "ياوس" فالمحاكاة ليست لعمل كامل وحسب، بل لأمور تحدث الخوف والشفقة. «إن الطعام الطيب، والشراب الطيب، وسماع الغناء مما يرقّ الطبع، ويصفي المزاج، ويعين على الشعر»[4] فالشعر الجيد هو ما تجد له الروح الخفة والارتياح والاستحسان فهو كلام جميل ذو إيقاع يؤثر في النفس ويحقق الإمتاع الجماعي لحظة تلقيه.

فالحديث عن المتلقي موجود في الكتب النقدية التراثية ولكنه مبعثر في المرحلة الشفاهية نجده عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، يقول «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها، وبين أقدار السامعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلام ولكل حالة من تلك مقامات حتى يقسم أقدار الكلم على قدر أقدار المعاني، ويقسم أقدار

---

[1]– ينظر: أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تحقيق، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص 18.

[2]– ابن رشيق: **العمدة ج1**، ص223.

[3]– ينظر: سعيد باكور، **النص الشعري القديم**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، ص 91.

[4]– ابن رشيق، **العمدة ج1**، ص 345.

المعاني على أقدار المقامات، وأقدار السامعين على أقدار تلك الحالات »[1]، فاخذ المتلقي بعين الاعتبار حين التطرق لقضية تدرجات المعنى.

فالمتلقي يكون حسب طبيعة المقام السماعي والشفاهي الذي ينتج علاقة بين الأديب والمتلقي السامع، ويرتكز على عوامل الذاكرة والمباشرة وتفادي الغموض لجذب المتلقي وعدم استفزازه ونفوره وعلى الخطيب التقاط أدق الانفعالات الشعورية ورصد ذبذبات كلامه في صدى السامعين للمحافظة على التواصل «فعلى المبدع أن يتحرك في مفتتح قصائده حركة حذرة، فلا يقدم بناءا تعبيريا يتطير منه، أو يبعث الجفوة فيمن يواجهه، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشتت الألاّف ونعي الشباب، وذم الزمان، وخاصة إذا كانت هناك منافرة داخلية بين المطلع والبناء الأصلي، كأن يرد ما سبق من دلالات في إطار للمديح أو التهاني، لأن الخطاب الأدبي إذا كان مؤسسا على هذا وجد حائلا بينه وبين المتلقي، حتى ولو كان هذا المتلقي على وعي بأن هذا المدخل الشعري هو نوع من محاورة الشاعر لذاته» [2] نفهم من هذا أن للمتلقي مكانة مهمة ومتميزة خلال الفترة الشفهية، حيث تكون له القدرة والتمكن في تقييم النص والشاعر. «أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية وطئ الأكناف، فإن ذلك مما يحببه إلى الناس، ويزينه في عيونهم، ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس،..»[3]

فشخصية الشاعر في عصر المشافهة أضحت كمدخل لعملية التلقي، حيث يرى قبل أن يسمع وهو ملتزم بالسلوك والأخلاق الحسنة وهذا يعتبر من صفات عصر الشفاهي، وأثناء إلقاء الخطاب الشعري «ينبغي للشاعر أن لا يكون شرسا شديدا ولا حرجا عريضا لما يدل به من

---

[1]- الجاحظ: **البيان والتبيين: ج1**، ص 131.

[2]- محمد عبد المطلب: **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر 1995، ص 239.

[3]- ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص 327.

طول لسانه وتوقف الناس عن مخاشنته»[1]، فالشاعر أولى من كفّ منطقه وأقال عثرات اللسان لما رزق من القدرة على الكلام والعفو من القادر أحسن وبه أليق.

إن الشاعر في اعتقادنا ما كان يلتزم بهذه الصفات لو لم يكن شاعرا، حيث يعتبر من مقتضيات عملية التلقي التي هو طرف فيها، وهي صفات يفرضها عصر المشافهة ولا يلغيها عصر الكتابة لجملة من الاعتبارات أقلها أن الشاعر كائن اجتماعي أيضا[2].

وبالرغم من تنوع هذه الصفات وتعددها نجد ما يهم المظهر والخلق والسلوك ولكنها تخدم عملية التلقي ومهمة الإبلاغ، حيث يعترف الشاعر في حكمه أنه هو صاحب رسالة يسعى إلى إقناع غيره ويعبر عن ما يشعر به هو، هنا يحدث الإجماع على شخصية الشاعر وخطابه في عملية استدراك القيمة التأثيرية.

كذلك نجد الاهتمام بالحالة النفسية للقارئ لدى الجاحظ «وليس هذا الباب مما يدخل في البيان والتبيين، وقد يجري السبب فيجري معه بقدر ما يكون تنشيطا لقارئ الكتاب، لأن خروجه من الباب إذا طال لبعض العلم، كان ذلك أروح على قلبه، وأزيد في نشاطه إن شاء الله»[3] هنا نرى مراعاة الكاتب راحة المتلقي والسعي وراءه لمتابعة القراءة، خاصة إذا طال الكلام في الموضوع فيحاول جذب القارئ بسلاسة. ويحقق الترويح عنه. فالنص يتأثر بالمبدع وبتجاربه وثقافته من جهة ومن جهة أخرى بالمتلقي والظروف المحيطة به اجتماعية أو دينية أو تاريخية فالمبدع ملزم بمراعاة أحوال وظروف المتلقي من أجل إقناعه « أما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته» [4] فمقتضى الحال هذا هو مراعاة المبدع للناس ومخاطبتهم على قدر عقولهم وأفهامهم، ويراعى في كل عمل أدبي المناسبة بين أحوال المخاطب المتنوعة وموضوع الخطاب ويختار الألفاظ الفصيحة والسهلة، لكي يحرك قلب المتلقي ويتفاعل معه.

---

[1]- ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص 135.

[2]- ينظر: محمد عبد العظيم، **التلقي: منزلته وأبعاده في نظرية الشعر عند العرب**، مج العلوم الإنسانية، ع. 171، جامعة تونس، 1995، ص 45.

[3]- الجاحظ :**البيان والتبيين** ج1، ص165.

[4]- الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003 ص20.

إن نظرية الجاحظ البيانية التي يمتاز بها كتابه تزاوج في توجهاتها بين مؤلف النص ومتلقيه «مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم. وكلما كان اللسان أبين كان أحمد كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد. والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل» [1] هنا نلاحظ بين الأديب والمتلقي علاقة جدلية بين البيان والإفهام واللسان والمفهم هذا ما يتعلق بصفات الأديب، أما المتلقي فنجد التبيين والتفهم والقلب والمتفهم «يكفي من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء افهم الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع» [2] فيؤكد الجاحظ أن البلاغة التي أسس لها ليست ببلاغة متسلطة في امتلاك النص، بل يعتبر كبلاغة المتلقي إلى جانب النص فأغلب المدونات العربية اعتمدت على بلاغة الجاحظ.

اعتنت المدونة النقدية والبلاغية عناية كبيرة بالبلاغة العربية، وها هو ذا أبو هلال العسكري من خلال كتابه " الصناعتين الكتابة والشعر" يتحدث فيه عن أهمية علم البلاغة لعملية الخلق الشعري والأدبي والاطلاع عليه «نلاحظ أسلوبا جديدا في النظر إلى العملية الأدبية الموزعة بين المبدع والنص والقارئ، فإذا كان اهتمام النقاد في ذلك العصر بالمتلقي نتيجة رغبتهم في تجويد العمل الأدبي مما جعلهم يضعونه في خانة المراقب الخارجي الحكم»[3]، فأبو هلال العسكري يضع المتلقي في مواجهة المبدع والنص، لأن البلاغة هي من أهم أدوات المتلقي الثقافية التي تدفع القارئ إلى فهم النص وإصدار الأحكام من خلال الغوص في ثناياه، فهي عملية إبداعية، كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن [4] فوظيفة البلاغة هي فهم المعنى واستجابة متلقيها ووصول المعنى إلى القلب ليؤثر فيه واستمالة للنفس، ولا يتحقق ذلك إلا بالكلام البليغ وفصاحة الألفاظ تؤثر في أذهان السامع، وهنا تتحدد وظيفة البلاغة لكونها أداة التواصل وتبليغ

---

[1]– الجاحظ: **البيان والتبيين، ج1**، ص34.

[2]– المصدر نفسه، ص90.

[3]– حسن مراد فطوم: التلقي **في النقد العربي**، ص 123.

[4]– ينظر: أبو هلال العسكري: **كتاب الصناعتين للكتابة والشعر**، تحقيق، علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص 16.

الرسالة للمتلقي.

يقترح أبو هلال العسكري دمجا لمفاهيم التلقي بالبلاغة فيقول «وإنما جعلنا حسن العرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم إلينا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى» [1]، وكل الأساليب البلاغية مسخرة لتوصل الرسالة والإبانة عن المعنى وتقديمه إلى المتلقي في أحسن صورة، إن جماليات الكلام في البلاغة العربية تدل جميعها على الاتصال والإبانة والانكشاف، كالفصاحة والبيان والبلاغة، لأن الكلام البليغ يؤثر في المتلقي.

لقد أسهم ابن رشيق القيرواني بإنتاجاته الشعرية والنقدية، خاصة عمدته في محاسن الشعر وآدابه ونقده فكان كتابا شاملا لمعظم القضايا النقدية والبلاغية، ويعتبر الشعر جوهر كتبه خاصة " قراضة الذهب" و" الانموذج" حيث يظهر ذلك جليا في تلك المصنفات. « وكان الكلام كله منثورا فاحتجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة وفرسانها الانجاد وسمحائها الأجواد لتهز أنفاسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض، جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا لأنهم شعروا به أي فطنوا » [2] هنا يظهر تحديد ابن رشيق لمفهوم الشعر في العملية الإبداعية والتركيز عليه وتظهر إشاراته إلى موضوع التلقي بشكل واضح. حيث تظهر ملامحه واهتمامه به في عملية الخلق الشعري، ونستشف من خلال الذوق والإحساس إثارة المتلقي، باحتجاج العرب وغنائها بمكارم أخلاقها من خلال الشعر الموزون والتفطن له الذي حصل عليه عن طريق السمع حيث يكون متعلقا بطريقة وثيقة بمتلقي الشعر.

فمعيار الجودة يكمن كذلك في اهتزاز النفس وانشغال القلوب أثناء عملية الإصغاء للشعر أو النثر وما يحدث أثرا في استجابة السامع (المبدع/ المتلقي) فليس «الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض الأشياء بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة » [3] فلابد من

---

[1]– أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص 17.

[2]– ابن رشيق: **العمدة**، **ج1**، ص 31.

[3]– جون بول سارتر: **ما الأدب**، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، القاهرة د.ت ص 23.

عملية التأثير والتأثر بين المبدع والمتلقي، ليحدث الاحتكاك والانفعال والتلذذ في النفس المتلقية.

إن مصطلح التلقي يتطابق مع مصطلح السامع لدى ابن رشيق، ونجده يتداخل كذلك بمصطلح الجمهور« كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج » [1] فللشاعر علاقة خاصة مع قبيلته حيث فرض عليه عقد فني يجعل من لسانه لسان القبيلة، والمبدع الجاهلي ملزم بنظم كل ما يتصل بقبيلته ويهتم بمجتمعه حيث يصبح مرآة عاكسة لقبيلته يتغنى بها ويفتخر بها، وهذا منطلق واع بذوق المتلقي وملء مسامعه بالحماسة.

وَرِثْنَا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَد نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتـــــى يَبِينَا

وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَي خَرتْ عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا

نَجُد رُؤُوسَهُم فِي غَيْرِ بِـــر فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَقُـــــونَا

كَأَن سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهـــــمِ مَخَارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعِـــــبِينا

كَأَن ثِيَابَنَا مِنا وَمِنْهـــــمُ خُصِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَو طُلَيـــتا

إِذَا مَا عَيَ بِالاسْنَاف حَـــي مِنَ الهَوْلِ المُشَبه أَنْ يَكُـــونا

نَصَبْنا مِثْل رَهْوَةَ ذَاتَ حـد مُحَافَظَة وَكُنا السابِقـــــــينَا

بِشُبان يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْـــدًا وَشِيبٍ فِي الحُرُوبِ مُجَربِينَا[2]

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة ج1**، ص 109.

[2]– أبو عبد الله الحسين بن احمد الزوزني: **المعلقات السبع**، ص106.

نلاحظ في هذه المعلقة لعمرو ابن كلثوم مدى تأثر الشاعر بالنزعة القبلية التي سيطرت على معظم المعلقة، وكذلك شعر المدح فينبع من مشاعر الشاعر الصادقة التي يكنها للمتلقي فالمتلقي يحب أبيات المدح والافتخار، فيحاول دائما حفظها لأنها تشحذ همته وتقوي عزيمته.

يرى ابن رشيق أن التعريض في شعر الهجاء « أهجى من التصريح لا تساع الظن في التعريض وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته وطلب حقيقته فإذا كان الهجاء تصريحا أحاطت به النفس علما، وقبلته يقينا في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان أو ملل يعرض» [1] .

فعملية تلقي شعر الهجاء في الشعر القديم كانت منتشرة عند الشعراء استخدمته في الاستطراد الشعري، لأن هذا الأخير كان له التأثير على المتلقي ويظهر في قول ابن رشيق أهمية تتبع ذوق المتلقي، تترك الفجوات التي عليه أن يملأها عن طريق التعريض الذي يعتبر من متطلبات المتلقي لقد« وضع النص الشعري العربي القديم استجابة لدواعي التلقي التي كانت حاضرة في وعي الشاعر، فضمن شعره رموزا تحمل على معان متعددة، واتجاهات شتى، وجاء النص حافلا بالقصص عن الحياة الجاهلية بإيجاز وإلماح »[2] فارتباط شعر الهجاء بالمتلقي يفوق غيره من الموضوعات حيث يتضمن أساليب التهكم والسخرية مما يثير أحاسيس المتلقي الذي انسجم مع هذه الأساليب.

كذلك نجد في باب الاتساع إشارات إلى دور المتلقي في توجيه المعنى، وتتبين رؤى المتلقين للنص الواحد، وذلك أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى، فالاتساع عند ابن رشيق حدث استثنائي يستلزم القول بوجوده والتعاطي معه، إن القارئ المؤول الذي يستدعيه ابن رشيق هو قارئ موجه من قبل النص نفسه ونكتشف أن المتلقي لا يزال رغم هذه المساحة التي يتحرك فيها مدينُ لسلطة المؤلف. ومن ذلك قول امرئ القيس:

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص 120.

[2]– محمد المبارك: **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1999، ص 117.

مِكَر مِفَر مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطهُ السيْلُ مِن عَلِ[1]

يتحدث هنا ابن رشيق لنا عن شدة سرعة فرسه في الشطر الأول، أما الشطر الثاني فيصفه بصلابة الصخر، إنما قال احد المحدثين: « أراد الإفراط فزعم أنه يرى مقبلا ومدبرا في حال واحد عند الكر والفر لشدة سرعته » [2] لعل هذه القراءة الأخيرة التي ينسبها ابن رشيق إلى بعض المحدثين ترقب البيت بمنظور تأويلي، وتحاول أن تتخطى القراءات السابقة لها، ولعل هذا البيت قد تم تأويله بعدة منظورات تأويلية مما جعله خالدا في تاريخ الشعر العربي.

ففي عملية صناعة الشعر التي ترتكز على عملية النظم وتشكيل القوافي وتأليف المعنى وإثارة المتلقي (القارئ) بالدرجة الأولى يقول ابن رشيق: « لقد طار اسمك واشتهر، فقال لأني أقللت الحر (أي قطعت)، وطبقت المفصل (إصابة حكمة)، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست (الهدف) نكتا للأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء، وقد صدق لأن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح ولطافة الخروج إلى....المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقي في السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها» [3] أي إن حضور المتلقي في الخطاب النقدي والبلاغي لا بن رشيق يشير إلى صناعة الشعر، حيث يعتبره فعلا يمارسه أهل الاختصاص الواعون ذوو الخبرة المحكمة لإصابة الهدف في استعمال عملية النظم وتشكيل القوافي وتأليف المعاني واستحسان الفكرة بحسن الفواتح والخواتم إن « المتقبل الضمني يساهم من داخل النص في تحديد مفاصله الكبرى وآليات صنعه بدءا وختاما» [4] فهي أول شيء يطرق ذهن المتلقي. لأن حسن الافتتاح يجذب المتلقي فهو داعية الانشراح ومطية النجاح وخاتمة الكلام يبقى يثير في أذهان السامع، فعملية إبداع الشعر تقوم بعد النية على أربعة أشياء هي: اللفظ، والوزن

---

[1]– ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص 45.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

[3]– نفسه، **ج1**، ص 355.

[4]– شكرى المبخوت: **جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي**، المجمع التونسي للعلوم والآداب (بيت الحكمة)، د.ط، تونس 1993، ص 25.

والمعنى، والقافية[1] فالوزن والقافية عنصران أساسيان في تعريف الشعر حيث يتممان الموسيقى التي تعتبر من أهم مكونات الإيحاء والإلهام إضافة إلى عنصر النية، فالألفاظ تكون موجبة ومستطرقة والألفاظ مبتدعة مولدة، حيث تهز النفوس وهنا نلاحظ إثارة السامع أو المتلقي، ويرى أن الغاية من قول الشعر هي وظيفة تسهم في جسر التواصل بين المبدع القارئ، ونستشف أن الشعرية العربية اعتنت بالمتلقي.

إن عملية الخلق الشعري مرتبطة بالمتلقي فإذا « أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، ...ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتيجة فكرته، يستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ويبدل بكل{ لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ....، ويكون كالنساج الحاذق»[2] فالشعر الذي تجتمع فيه هذه الشروط أي حسن نظم الألفاظ، والقوافي والوزن فهي تسهم في معيار الجودة وتترك أثرا في ذهن السامع ،حيث يكون الفهم الثاقب، هو الكفيل بالغوص في عمق المعاني، فلا بد للعمل الأدبي أن يستوفي شروط الجمال الفني لتفادي الكراهية والرفض من قبل المتلقي وفك شفراته وملء فجواته والغوص في أعماقه ومعرفة جوهره، إن النص «وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، وهذا الجانب الموضوعي في النص، وهو الجانب المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وفي مقابل ذلك هناك الجانب الذاتي للمؤلف، والذي يتجلى في استخدامه الخاص للغة، ومن خلال العلاقة الجدلية بين الجانب الذاتي والموضوعي يحاول القارئ إعادة بناء النص. من أجل فهمه كما أراد له مؤلفه أن يفهم» [3] فالمتلقي هو صاحب الدراية الفنية والمتمكن من شروط الإبداع الجمالية وحسن الفهم والثقب والنقد الجيد

---

[1]–ينظر: ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص 209.

[2]– أبو الحسن محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيزي بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، د.ط، الرياض، 1985، ص8.

[3]– توفيق سعيد: **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، هيدجر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين إنجاردن)، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1992 ص 120.

إذن فهو يدرك المعيار السليم الذي يمكنه من التميز بين الجيد والرديء من الشعر. وهذا يعني أن الكتابة مرتبطة في ذهن منشئه بمن يتلقاه مدونا أو مسموعا، فالسمع يعد من أهم قنوات التلقي في إيصال النصوص وفهم النص كما أراده مؤلفه وإدراك المتلقي لمغزاه. فالشعر الممتع: هو ما «لذ سماعه وخف محتمله وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه»[1] فالشعر الممتع يثير أحاسيس القارئ ويروقها لتحقيق اللذة والمتعة.

يصور ابن رشيق لنا أجزاء النص ويكشف عن تلاحمها «إن الشعر قفل أوله، مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول من يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة وليجتنب " ألا" و"خليلي" و"قد" فلا يستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان إلا للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلا وفخما جزلا »[2] لقد ذهب إلى مراعاة أحوال المستمعين النفسية وجذب المتلقي إلى سماع النص والتفاعل معه. ففي نظره لا بد أن يكون القارئ (المتلقي) حاضرا في ثنايا النص ويسهم في بنيته التي تشكل الخطاب الشعري. حيث يطلب من المبدع التحلي بالضوابط والأحكام الشعرية ومراعاتها لربط جسور التواصل مع المتلقي (النص/ المتلقي).

كما نظر ابن رشيق إلى دور النصوص الشعرية في إقامة التواصل بين السامع والقارئ وعلاقة السمع بالإفهام، سئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليسمع منها قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ عنها. قال: وقال الخليل بن احمد، يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير والحارث بن حلزة، ومن شاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع والطوال للمواقف المشهورات [3]. نستشف من خلال هذا القول أن للطول مواطن يصلح فيها، وللقصر أماكن يستجاد فيها، فالحجم يختلف باختلاف الوظائف التي من أجلها كانت القصيدة «فإن التأثير النفسي في المتلقي يجب أن يراعى فيه المقال والمقام. ولكي

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص 257.

[2]– المصدر نفسه **ج1**، ص 356.

[3]–ينظر: نفسه، **ج2**، ص 311.

يبلغ الشاعر شأوه يلزمه أن يحدد الغرض من كلامه والهدف من استدراج المتلقي وجعله مقبلا وضامنا لاستماعه»[1] فالطول في القصيدة يستجيب لمواقف الإعذار والإنذار والترهيب والإصلاح، وهي أمور تستوجب الوسائل اللغوية من أجل لم جوانب الموضوع، سعيا لتحقيق الغاية من قول الشعر. وفي مقابل ذلك يكون القصر عاملا من عوامل الانتشار.

فالشاعر يحتاج إلى «القطع حاجته إلى الطول بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح أحوج إليه منه إلى الطول»[2] والشاعر يكتسب شاعريته بقدرته على التطويل أو براعته في التقصير، وهذا يعني أن الطول نوع من التأثير النفسي في المتلقي، وعادة ما تكون الرسالة التي مصدرها شخص مهيب ذات وقع في النفوس، وارتباط الطول بهيبة الشاعر يجعل مكانة الرسالة الشعرية متحصلة من مصدرين متضافرين هما: الشاعر والقصيدة فإذا كان الشاعر هو مصدر القصيدة فإنها في الآن نفسه تعلن عن صاحبها لدى المتلقي، انطلاقا من حجمها فيكون بها مهيبا في النفوس وبواسطتها مؤثرا، انطلاقا مما تبعثه من شعور باقتدار صاحبها على التصرف في الكلام فيكون بذلك وقع القصيدة محايثا لهيبة الشاعر[3].

كذلك في القصائد القصيرة فالحديث يركز على قيمة اللمحة الدالة وسرعة حفظ الكلام فقد قيل «لابن الزبعرى، إنك تقصر أشعارك فقال : لأن القصار أولج في المسامع وأجول في المحافل»[4] وتتمثل الوظيفة الجمالية للمطالع في قدرتها على منح القصائد مرتبة الأفضلية حيث تعتبر محورا مهما في عملية البناء الهيكلي ،و ترتكز القصيدة العربية على مطالعها لأن المطلع هو المفتاح التأويلي للقارئ.

---

[1]– أحمد قادم: **وظائف القصيدة من خلال كتاب العمدة لابن رشيق والمنهاج لحازم القرطاجني**، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي، العدد 14، مراكش 1998، ص 20.

[2]– ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص 312.

[3]– ينظر: أحمد قادم : **وظائف القصيدة**، ص 20.

[4]– ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص 312.

وتأخذ النصوص الأدبية حقيقتها من كونها تقرأ، فهي يجب أن تحتوي مسبقا على بعض شروط التحسين التي ستسمح لمعناها أن يجتمع في الذهن المتجاوب بالمتلقي[1] فهذا الأخير هو من يسهم في تشكيل وصناعة النص، حيث يرى أن معنى النص من إنشاء القارئ.

ويشترك منظرى التلقي في الاهتمام بسمات القارئ حيث لخصها إدريس بلمليح في أربعة أنماط من القراء:

1- القارئ النموذجي الذي استعمله المفكر الأسلوبي مكاييل ريفاتير ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تتطلب متمرسا في نظام لغة الشعر وإدراك الاختلاف بين هذه اللغة واللغة اليومية.

2- القارئ الخبير ويكون فعله بالسعي الدائم إلى إخصاب مضامين النصوص التي تعتبر وثائق وأفكارا وأحاسيس تنقلها اللغة.

3- القارئ المقصود وهو من توجه إلى النص حين ظهوره المبدئي أي الذات الجماعية التي عاشت أوضاع المبدع، ثم الذات التي تشكل استمرارا مباشرا للنص، وتقمصا جديدا لفعله في إطار نوع من التكامل بينهما.

4- القارئ الضمني وهو كما يرى إدريس بلمليح أن امبرتو ايكو هو أول باحث حدد هوية هذا القارئ، حيث يمثل المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى استخراج ما يفترضه النص ويعدنا به لا الى ما يقوله النص في حد ذاته، إضافة إلى ملئه الفضاءات الفارغة وربطه ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه[2] ولكن هذا القارئ الضمني شغل مساحة مهمة في فكر منظري التلقي، لاسيما ايزار الذي فصل في مفهومه حيث يرى انه" مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة ليست موسومة من قبل واقع خارجي وتجريبي بل من طرف

---

[1]- ينظر: فولفغانغ أيرز: **فعل القراءة (نظرية جدلية التجاوب في الأدب)**، ص 30.

[2]- ينظر: إدريس بلمليح: **قراءة القصيدة التقليدية**، منشورات زاوية، الرباط، 2009، ص 4.

النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذوره متأصلة في بنية النص[1]. فهو نسخ مفهوم القارئ الضمني عن مفهوم المؤلف الضمني.

إن القارئ الضمني أضحى كسلطة المبدع ويظهر ذلك في قول ابن رشيق «وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريقة الإفصاح، والإشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويتجنب مع ذلك التقعير، والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجرا ربما عاب من أجلها من لا يعاب، وحرم من لا يريد حرمانه، وقد رأيت عمل البحتري إذ مدح الخليفة كيف يقل الأبيات، ويبرز وجوه المعاني، فإذا مدح الكتاب، عمل طاقته وبلغ مراده » [2] يبين ابن رشيق لنا اختلاف طريقة مخاطبة الجمهور الواعي المتفطن والملوك وعامة الناس باحترام شروط الإلقاء التي يقدمها القارئ الضمني على المبدع، فالمتلقي متعدد ومختلف الطبقات وكل طبقة وما يشاكلها.

أصبح المتلقي يمثل سلطة نقدية مهمة بوصفه متلقيا ناقدا له سعة ثقافية في علم الشعر والقدرة على تلقيه والحكم عليه، وهذا ما يتطلب مراعاة الشاعر لعواطفه ومقاماته لإحداث الانفعال « فمعرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليد خل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس وبه تفاضلوا»[3] فالشاعر يسعى وراء الغاية، مرتكزا على حسن التأني، وعلم مقاصد القول، وتخصص العناية بالمتلقي فهو ملزم بهذه الإستراتيجية لمراعاة الوظيفة التواصلية« أن يكون المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر، شأن كل إستراتيجية»[4] فضرورة التفات الشاعر إلى أحوال المتلقي الذي يفرض وجوده داخل البيئة النصية حاضر، فلابد للمبدع من مراعاة رغباته وأحواله «والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكالها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه

1- ينظر: فولفغانغ: **ايراز فعل القراءة**، ص 30.

2- ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص 77.

3- المصدر نفسه، **ج1**، ص 331.

4- أمبرتو ايكو: القارئ في **الحكاية**، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 1996 ص 67.

فيجتنب ذكره »[1] وهذا يدل على أن الناقد القديم تفطن إلى أهمية مراعاة الأحوال النفسية والمزاجية للمتلقي كونها تؤثر وتتأثر في عملية التواصل (النص/ المبدع) وإصدار الأحكام.

ويظهر هذا الجانب الخاص بالمتلقي عند عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابه أسرار البلاغة إذ يقول «فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق ،وحسن أنيق وعذب سائغ ،وخلوب رائع فاعلم انه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف والى ظاهر الوضع اللغوي ،بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل من زناده»[2]، فيظهر اهتمام الجرجاني في نقده البلاغي للخطاب الأدبي بالمتلقي في بداية نصه من خلال كلمة البصير، فالمتلقي الذي يستطيع إدراك أدبية النص يجب أن يكون نبيها وبصيرا عقلانيا يدرك أسرار الجمال ودرجات المعنى داخل النصوص، ودور الصوت والتركيب في تشكيل جمالية النص الأدبي.

لقد ربط ابن رشيق الأثر الجمالي في الشعر بالفهم العقلي وحضور لسلطة اللوغوس في التأويل، حيث يقول « والفلسفة وجر الأخبار باب أخر غير الشعر فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعل نصب العين فيكون متكأ واستراحة، وإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا باب الشعر الذي وضع له وبني عليه، لا سواه »[3] حاول ابن رشيق ربط الشعر بالفلسفة لأن غايته تتمثل في قوة ربط جسور التواصل، استنادا إلى الفهم والحكم المنطقي العقلي الكفيل بالغوص في عمق المعاني وربطها بجمالية التلقي، كون العمل الأدبي مستوفيا لشروط الجمال الفني من خلال توظيف الآليات المنطقية الملائمة، حيث يجعل العقل ملازما لتلقي الحواس للأشياء الخارجية.

كذلك نلاحظ الحضور النفسي للمتلقي في الخطاب البلاغي حيث يعتبر جوهر وأساس العملية الإبداعية بينهما ما البلاغة ؟ قال تقصير الطويل وتطويل القصير يعني بذلك القدرة

---

[1]– ابن رشيق :**العمدة، ج1**، ص 362.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، رشيد رضا، مطبعة عيسى الحلبي، ط3، القاهرة 1939، ص 3.

[3]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 223.

على الكلام [1] البلاغة هي القدرة على اللعب بالألفاظ وتركيبها بما يلائم مقتضى الحال، فهي تضمن نجاح عملية التواصل بين المبدع والمتلقي « إن البلاغة وضع الكلام موضعه من طول وإيجاز مع حسن العبارة ومن جيد ما حفظته قول بعضهم البلاغة شد الكلام معانيه وإن قصر وحسن التأليف وإن طال»[2] إذن يكون الاستحسان أثناء الاستماع والقبول العقلي لما يتلقى والاستجابة بشكل سريع لما يريده المرسل إليه... نستشف من أراء ابن رشيق في البلاغة مدى التركيز على المتلقي وهو يظهر في استحسان الكلام والمعاني وتزيينها، والجزالة والإطالة هي بلاغة النص التي تسعى إلى إيصال النص للمتلقي، فهي تعتبر « ثقافة للأديب والنص والمتلقي يعتد بها المتلقي في قراءة النص وفهمه وتذوقه كاعتماد الأديب عليها في الأبداع » [3]. نستشف أن هذه النظرة تجعل المتلقي شريكا للمبدع في العمل الأدبي حيث تجعل القارئ مثقفا ذا قدرة لامتلاك الأدوات البلاغية وإصدار الأحكام.

فالبلاغة بوصفها فهما للنصوص وإفهاما لها، تسعى إلى « استلاب المرسل إليه من نفسه بعض الوقت والتأثير فيه بما يجعله مستقبلا خاصا، فالشاعر يشكل كلامه لتحقيق غاية فوق الإفهام» [4] فالغاية في تحقيق الوظيفة الجمالية يتم بإثارة المتلقي اثر استعمال الشاعر مختلف الفنون البلاغية.

يقول امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمنْزِلِ بِسَقْطِ اللوَى بَيْنَ الدخوُلِ فَحَوْمَلِ[5]

فهو أفضل ابتداء صنعه الشاعر امرؤ القيس حيث وقف واستوقف وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في نفس الوقت. يقول ابن رشيق: «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 390.

2- المصدر نفسه، ص 396.

3- مراد حسن فطوم: **التلقي في النقد العربي**، ص 105.

4- عز الدين إسماعيل: " **دراسة البلاغة العربية في ضوء النص الأدبي**، مقالة في مجلة الأربعاء، ج15، العدد26، أم الفري لعلوم الشريعة واللغة الرياض، ماي 2000، ص 3.

5- أبو عبد الله الحسين بن احمد الزوزني: **شرح المعلقات السبع**، ص 5.

بالنسيب لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع»[1] فمقاصد الناس تختلف أي هناك من يتغزل بالمرأة وهناك من يصف الإبل، ومن يمدح الملك...، والمتلقي قد يختار المقصدية التي يحبها ويتخيلها.

كذلك يظهر في الانتهاء مدى تأثر المتلقي: «وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه»[2]. فوظيفة التأثيرية في المتلقي تظهر في حسن الابتداء والختم. «لما كانت المقاطع خواتم للقصائد فإن أثرها في المتلقي يكون باقيا نظرا لقرب السماع»[3]. فالوظيفة التأثيرية من حيث اتباع رغبة المتلقي في إتمام أجزاء القصيدة دون الإحساس بالملل «والنفس بها متعلقة وفيها راغبة مشتهية»[4] فالسعي وراء العناية بالمقاطع وخواتم القصائد ضرورية، والشاعر ملزم بإتمام كلامه واستيفاء معانيه، كذلك لا يختم الشاعر قصيدته بالغث البارد والتكلف، كالدعاء الذي هو من عمل أهل الضعف[5]، فنهاية القصيدة تترك أثرا بالغا في نفس المتلقي وخير مثال لروعة الاختتام قول امرئ القيس.

يقول امرؤ القيس:

كَأَن السبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيسُ عُنْصُلِ[6]

يصف امرؤ القيس هنا السيل من شدة المطر، حيث ختمها بدون قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات وهي أفضلها.

كما أن للوزن دورا حاسما في التمييز بين الشعر والنثر حيث يكتسي الشعر به صيغة جمالية تلعب دورا في العملية التأثيرية لدى المتلقي، نستشف أن عملية التأثير تكاد تطغى على

---

[1]- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 364.

[2]- المصدر نفسه، ص 381.

[3]- أحمد قادم: **وظائف القصيدة من خلال كتاب العمدة**، ص 24.

[4]- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 382.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص383.

[6]- أبو عبد الله الحسين بن احمد الزوزني: **شرح المعلقات السبع**، ص 33.

التنظيرات النقدية في طرقها للأوزان الشعرية حيث تتضافر الوظيفة الجمالية والتأثيرية لخدمة المتلقي وإرضاء الذوق الفني لدى سماعه له، فالتنغيم الموسيقي يخلق إثارة في مشاعر المتلقي وهذا ما يسميه أرسطو بالباتوس.

إن الإنسان يدرك الموسيقى الخاصة باللفظ قبل معناه عن طريق «سلك الوزن، وعقد القافية تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده وبناته، واتخذه اللابس جمالا والمدخر مالا، فصار قراطة الآذان وقلائد الأعناق، وأماني النفوس، وأكاليل الرؤوس يقلب بالألسن ويخبأ في القلوب، مصونا باللب، ممنوعا من السرقة والغصب»[1]. فللوزن وظيفة جمالية وتأثيرية في نفس الوقت، حيث: ينقل القول من مرتبة المواضعة إلى دارج الرفعة ويجعله في مأمن من السرقة والنصب[2]. وهذا ما يتيح فرصة تأثير المتلقي ورواج الشعر، كذلك الوزن يحدث انسجاما داخل القصيدة يمكن من ائتلاف أشتاتها على شاكلة تسر اللب وتحفظها القلوب، فمكانة الوزن داخل النص يخدم التركيب، وكل تغيير في هذا الأخير يتطلب تغييرا في المعنى، إذن فالشاعر ملزم بإخضاع المعنى لمتطلبات الوزن، استنادا إلى تقنيات توفرها عملية إبداع الشعر، فالشاعر في سيرورة إثارة مشاعر المتلقي. والمتلقي هو المتحكم في عملية الخلق الشعري منذ بدايتها، وبلوغ الأهداف عند ذلك المتلقي هي الغاية الأساسية التي يستعد لها الشاعر بكل إمكاناته الشخصية والعلمية الممكنة، فالمتلقي هو كاتب النص.

إن هذا المتلقي مثالي، وهو عبارة عن جملة من القيم التي تسلط على الخطاب «ضغطا مسلطا على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب إلا وقد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يزل عن المتقبل حرية ردود الفعل»[3] ويعتبر الأسلوب الضاغط هو المفتاح الذي ييسر لمبدع النص فتح الأبواب الموصلة إلى إحساس المتلقي وإبلاغ الرسالة ويتفاعل معها، فالشعر صناعة والشاعر صانع يشكل نصه حسب ما يرتضيه متلقيه، لقد تفطن ابن رشيق إلى ما يخرج الخطاب الشعري من حيز السيرورة إلى حيز الوجود «إن الملفوظ يظل موجودا بالقوة سواء

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 30.

[2]– ينظر: عبد الرحمان الراضي: **مكونات القصيدة ووظائفها**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الرباط، ص 119.

[3]– عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 1982، ص 81.

أفرزته الذات المنشأة له أم دفنته في بواطن اللاملفوظ ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه، وهذا التلقي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة إلى حيث يستهلك، فقراءته دفن لصيرورته من حيث إنها تبشير بولادته»[1]، فالمتلقي هو الصانع الثاني للنص.

إن التكلف في الشعر لا يحقق استجابة القارئ ويظهر في النقد القديم حيث يرى ابن رشيق أن أبا تمام والبحتري « يطلبان الصنعة ويولعان بها، فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، ويملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعا وكرها، يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها بالكلفة، ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعا وأحسن مذهبا في الكلام ،يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»[2].

والشاعر كذلك في القديم يسعى إلى عدم إثقال كاهل المتلقي بالمعاني الغريبة والألفاظ الصعبة والعبارات المعقدة، وعلى الشاعر أن يصل بالشعر إلى القلوب المرجوة وتطلع النفس وتشوقها لتلقيه عن طريق السماع، والحصول على اللذة المبتغاة، فإن انعدم معيار الجودة الذي هو الأساس يصبح المتلقي متعبا، حيث يحدث الرفض والملل، لأن مرحلة التواصل الأدبي تعتمد على آلة السمع ثم تواصل هذه الأخيرة إلى أعماق المتلقي قصد تحقيق الفهم والراحة.

النص ⇐ السمع ⇐ الفكر ⇐ القلب ⇐ اللذة

من خلال ما رأيناه فإن صورة المتلقي كانت حاضرة في تراثنا القديم والدليل على ذلك ما نجده عند نقادنا في المغرب أو المشرق، فعملية التلقي ليست حكرا على الغرب فقط، بل وجد ما يغنينا من أراقة ماء لوجه على عتبات الغرب. فلم تكن غائبة عن عقول أسلافنا الذين تصدوا للممارسة الأدبية من جميع وجوهها، فنظروا إليها من جهة المبدع والمتلقي، كما ركزوا اهتمامهم على النص ذاته، إن الاهتمام بالمتلقي لم يكن غائباً في ا لدراسات القديمة فهو مرمى النص ومبتغاه، لذلك لا يكفي بالمثول له في النص من جهة بنيته وحسب، بل يحدد للقول برنامجه ويضبط له أهدافه، فهناك وشائج قوية قائمة بين الشاعر /المبدع ، والسامع/الناقد الذي يحاول

---

[1]– عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، ص 87.

[2]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 228

بحنكته وتبصره بصناعة الشعر أن يبين عن السقطات والهفوات التي من الممكن أن تعثر طريق الشاعر[1] فالمتلقي شريك الشاعر في توليد الصور الشعرية، لكن التأويل مقرون فقط بالمتلقي الذي يمارسه مع النص بمعزل عن الكاتب.

[1]– ينظر: احمد طايعي، **جهاز القراءة عند الأعلم الشنتمري من خلال شروحه للشعر العربي القديم**، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1999، ص15.

المبحث الثاني: ابن رشيق باعتباره متلقيا بين التقليد والتجديد

لاقت فكرة تأثر ابن رشيق بالنهشلي رواجا نقديا كبيرا، فتبناها العديد من النقاد وبنوا عليها أحكامهم وقراءاتهم فقد أدلى عبده عبد العزيز قلقيلة برأيه في كون أن ابن رشيق تأثر بكتاب الممتع لعبد الكريم النهشلي الذي أخذ منه ابن رشيق واستشهد بآرائه في كتاب العمدة، ولكن هذا الأخذ ليس تقليدا بالمفهوم السلبي للكلمة، بل هو بمعنى القراءة الذكية.

وإذا كان ابن رشيق في قراءته النقدية قد اقتصر في باب فضل الشعر على ذكر عبد الكريم النهشلي في قصة كعب، فإنه استمد منه واستلهمه بل يكاد أن يكون قد نقل عنه وهو يتكلم عن أسبقية النثر،فكان كلام العرب كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها ،وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها، فأصل الكلام للنهشلي الذي يذهب الى ان الكلام كله كان منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وذكر مناقبها ووقائعها وتضمين مآثرها [1]، ويعتبر هذا دليلا على أخذ ابن رشيق من عبد الكريم النهشلي، فهو أشد في الدلالة من النص الأول.فأولوية الشعر لا تدرك حقيقتها مادام أن الشعر فطرة وموهبة خاصة، يهبها الله من يشاء.

وهذا ربط للإيقاع الشعري بالأفكار والمضامين التي من خلالها ظهرت الموسيقى الشعرية، يعني أن الأخلاق والإشادة بها هي من جعلت الكلام النثري شعرا، وهذا يختلف مع الفكرة النقدية القائلة إن الشعر قد نشا عبر صوت حوافر الإبل.

هذه القراءة النقدية الذكية لم تمنع ابن رشيق من سهام النقد، فقد اتهم منجي الكعبي ابن رشيق باستشهاده بنصوص عبد الكريم النهشلي التي هي ستة وثلاثون نصا، وكلها من الممتع أخذها ابن رشيق وأضاف إليها وقد عارضها عبده عبد العزيز قلقيلة ورفضها بحيث يرى أن معظمها من الأخبار الأدبية والأقوال العامة[2]. وهنا يظهر تأثر ابن رشيق بعبد الكريم النهشلي والاعتماد على نصوصه والاستشهاد بها، بالرغم من ذلك فإن ابن رشيق استفاد من هذه

---

[1]– ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج 1**، ص30.

[2]–ينظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: **المقنع**، دار الرياض للنشر، ط1، بيروت، 1984، ص197.

النصوص وحللها وعلق عليها في مواضعها، فلم يكن ذلك الأخذ سرقة بقدر ما كان إبداعا فكريا ونقديا.

ويرى ابن خلدون أن ابن رشيق تأثر بالمنطق الفلسفي عند اليونان، ويظهر ذلك في كتابه العمدة، المدرسة الفلسفية المغربية في النقد والبلاغة، فالمنطق يدعو إلى ربط النتائج بمقدماتها وإرهاصاتها[1]، ويظهر هذا العقل المنطقي جليا في كتاب العمدة في تناوله عملية الخلق الشعري إذ يسعى ابن رشيق إلى مزج عدة مقاربات أثناء تناوله للمادة النقدية، حيث يجمع أراء مختلفة، ويفسر الوقائع الشعرية ويؤولها معتمدا على لائحة المفاهيم، وقد بذل جهدا كبيرا في فهم الأدب اليوناني بخاصة، ويظهر تأثره باليونان من خلال بعض النصوص التي أوردها في فضل الشعر «ومن فضائله أن الكذب– الذي اجمع الناس على قبحه – حسن فيه» [2] وهذا التصور نجد رديفه عند فلاسفة اليونان بقولهم عن الشعر« أعذب الشعر أكذبه» [3] هذا الأمر يستدعي فهم الكذب وذلك ما أشار إليه ابن رشيق، ولكن الكذب هنا ليس نقيض الصدق وإنما هو التخييل والخيال.

إن رواج شعر المتنبي راجع إلى كمية الخيالات الشعرية التي تحتويها بنياته النصية ولهذا يرى عبد الروؤف مخلوف أن ابن رشيق أعجب بشعر المتنبي، وهذا ما جعله يرى نفسه في المغرب كما كان المتنبي في المشرق، وإذا كان هو لا يصرح بذلك، فإن مساق حديثه في مواضع من كتاب العمدة يشير إلى هذا، حتى وان لم يكشف عن ذلك وقد أكد على ذلك ابن بسام في الذخيرة، وقد حدث أن أبا علي ابن رشيق ناجى نفسه بمعارضة أبي الطيب في بعض أشعاره، وراطن شيطانه بالدخول في مضماره. فأطال الفكرة، واعمل النظرة بعد النظرة فاختار من شعره ما لم يطر ذكره ولا انحطّ قدره، فأداه جهده، وذهب به نقده إلى قوله: أمن ازديارك في الدجى الرقباء فبث عيونه، واستمد ملائكته وشياطينه، لم يدع ثنية إلا طلعها، ولا

---

[1]– ينظر: علال الغازي: **مناهج النقد الأدبي في المغرب**، ج2، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999 ص537.

[2]–ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص33.

[3]– امجد الطرابلسي: **نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة**، ترجمة ايدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط، 1993، ص87.

خبيئة إلا أطلعها[1] من خلال هذا التصريح نفهم أن ابن رشيق كان منبهرا بالمتنبي، ويظهر ذلك من خلال مواضع كتاب العمدة وهذا ما أكده ابن بسام ، ولعل سبب هذا الانبهار راجع كما قلنا إلى سطوة الخيال وقدراته في صنع تخييلات جديدة .

هذه السطوة الخيالية راجعة حسب عبد الرؤوف مخلوف إلى أن ابن رشيق هو ثمرة تأثره بالنقاد السابقين وليس فقط بالشعراء، ويقف عند اثنين من هؤلاء يكثر عنهما من النقد والأخذ برأيهما أو المناقضة لهما أحيانا وهما ابن قتيبة وقدامة بن جعفر.

فأما عن ابن قتيبة فإنه تحدث في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء" عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم، وقبائلهم وأسمائهم وأسماء أبائهم، ثم تحدث عن المتقدمين منهم وما سبقوا إليه فأخذه عنهم المتأخرون، وعن أقسام الشعر وطبقاته، ويعتذر الرجل بمخافة الإطالة حين لا يذكر صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقوما كثيرا من حملة العلم ومن الخلفاء والأشراف[2] والعلاقة تظهر في ما قاله ابن قتيبة ب« الأخبار عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره وعن من رفعه الله بالمديح وعمن وضعه بالهجاء، وعما أودعته العرب من الأخبار النافعة والأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة والعلوم في الخيل والنجوم وأنواعها والاهتداء بها، والرياح وما كان منها مبشرا أو حائلا، والبروق وما كان منها خلبا أو صادقا، والسحاب وما كان منها جهاما أو ماطرا ،وعما يبعث منه البخيل على السماح، والجبان على اللقاء، والدنئ على السمو »[3].

يأتي ابن رشيق ويقرأ هذه المقدمة ويأخذها، فيجعل منها في عمومها منهجا لكتابه العمدة بان يجعل من كل فقرة بابا أو محورا لباب يدير حوله الحديث، ونلاحظ ذلك حين نقارن بين كثير من أبواب الكتاب وبين فقرة مقدمة الشعر والشعراء، وفضله على صاحبه أنه هو يعرض البحث ويعمقه ولا يدعه تلميحا خاطفا، وإنما يوفي كل موضوع حقه، أعانته على ذلك روية

---

[1]–ينظر: ابن بسام : **الذخيرة**، ق4، م1، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، دط، تونس ، 1981، ص24.

[2]– ينظر: عبد الروؤف مخلوف: **الناقد والشاعر**، ص222

[3]– ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة : **الشعر والشعراء**، دار احياء العلوم ، ط 1، بيروت، 1984، ص24.

واسعة ومعرفة لا حدود لها، واطلاع على أكثر الذي تقدم في هذا الباب، فإذا أشار ابن قتيبة إلى أنه سيكتب عن جلالة قدر الشعر رأينا ابن رشيق يضع في عمدته بابين، أولهما في فضل الشعر والثاني في الرد على من يكرهه، ويودع البابين حديثا مستفيضا عن أهمية الشعر وهو موضوع الكتاب[1]، وإذا كنا قد تحدثنا عن السرقات ،فإن ابن رشيق يظهر هنا سارقا لروح الفكرة النقدية ومطورا لها عبر تفكيكها والتوسع والتعمق فيها .

وفي سياق الاستفادة نأخذ مثلا تأكيد ابن قتيبة على أن للشعر دواعي تحث البطئ وتبعث المتكلف، منها يوم الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع... أما ابن رشيق فيعقد بابا بعنوان" عمل الشعر وشحذ القريحة له" ويظهر ذلك حين ينقل عن صاحبه مصرحا باسمه فيقول: قال ابن قتيبة «وللشاعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمح فيها أبيه: منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها شراب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المترسل»[2]، فشحذ القريحة عند ابن رشيق مأخوذ من فكرة أوقات كتابة الشعر لدى ابن قتيبة، وهذا ناتج عن استعمال ابن رشيق للعقل المنطقي الرابط بين المتباعدات.

لقد اتبع ابن رشيق ابن قتيبة فيما ذهب إليه، أن الشعراء بالطبع مختلفون، فمنهم من يسهل عليه المديح ويتعذر عليه الهجاء، ومنهم من تسهل عليه المراثي ويتعذر عليه الغزل فيكتب صاحب العمدة بابا هو باب التصرف ونقد الشعر، ويذكر انه يحب للشاعر أن يكون متصرفا في أنواع القول مما يتماشى مع قريحته وطبعه، ومثل هذا التوافق في الرأي والتأثر واضحا في غير كتاب "الشعر والشعراء"، أوكد أنه قرأ له" كتاب المعارف" وتأثر به ونقل منه وهو يصرح بذلك في غير موطن[3]، ولكن هل كان مقلدا لابن قتيبة؟

1– ينظر: عبد الروؤف مخلوف: **الناقد والشاعر**، ص223

2– ابن رشيق :**العمدة، ج1**، ص341.

3– ينظر: عبد الروؤف مخلوف: **الناقد والشاعر**، ص224

يبدو أن ابن رشيق لا يقلد السابقين بقدر ما يستفيد من روح قضاياهم النقدية ليعطيها قراءة ورؤية أخرى تتسم بالعقلانية والمنطقية حين يربطها بالقضايا.

إذا كان إبداع ابن رشيق واستفادته من ابن قتيبة مرتبطا بالشعر ونقده فإنه مع قدامة يحاول أن يربط النقد الشعري بالبلاغة، فينقل كثيرا من الأبواب المتصلة بالنقد والبلاغة وقد نقل الكثير حيث لا يمكن الإتيان بجميع ما أخذ عنه، ولذلك نجتزئ بالإشارة إلى مواطن اتصاله به إما اتصال نقل عنه أو معارض له، فمثلا نرى تعريفه للشعر يشبه تعريف قدامه، فإذ قارنا التعريفين يتبين ذلك، كما نجد تشابها في تعريف المطابقة، وكذا تعريف ابن رشيق للرثاء هو تعريف قدامة ، وإن لم يشر إلى ذلك فقد نقل عنه فصولا كاملة أو تكاد تكون كاملة يعقب عليها أحيانا بالشرح والتوضيح[1] وقد جعل ابن رشيق من قدامة بن جعفر إماما في كثير مما عرض له خاصة ما يتعلق بالشعر في كتابه العمدة، وهكذا يكون قدامة بن جعفر مصدرا أساسيا اطلع عليه ابن رشيق وحلل آراءه ، ولعل أهم رأي بارز أعاد ابن رشيق قراءته هو رأي قدامة حول الشعر ،حيث أضاف له ابن رشيق عنصري القصد والنية.

وكذلك اتصل ابن رشيق بالقاضي الجرجاني عن طريق كتابه "الوساطة " فنقل عنه أنه قال «الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه»[2].

ولم تفت ابن رشيق قراءة كتب الجاحظ، وهو قد نقل عنه في الحديث عن البلاغة وفي باب النظم وأعجبه قوله «طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الاخفش، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبى عبيدة، فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب: كالحسن بن ذهب ومحمد بن عبد الملك الزيات»[3] وينقل عنه في باب النظم أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم

1– ينظر: عبد الرؤوف مخلوف: **نوابغ الفكر العربي**، ابن رشيق القيرواني، دار المعارف، د.ط، مصر، 1964 ص56.

2– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص212

3–المصدر نفسه، ص55.

الأجزاء، سهل المخارج»[1] وكأنما ارتضى هذا الرأي فقال « وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ، لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه»[2] ويحمله الإعجاب بكلمة الجاحظ على أن يعقد في كتابه العمدة بابا يختار فيه من أشعار الكتاب مؤكدا بذلك رأي الجاحظ فيما ذهب إليه من تفضيل أشعار الكتاب، فأكثر من الرواية عنه وله في نفسه المنزلة الكبرى، ولكتبه الأثر الواضح في تأليفه وإنتاجه، حتى لرجحت أن يكون ابن رشيق قد نهج منهجه وجرى في أثره[3]. إن ابن رشيق لم ينكر ذلك، بل يعترف له كثيرا بفضل السبق ونقل عنه خاصة في باب النظم.

لقد جمع ابن رشيق بين البلاغة والنقد وفق المفهوم الأصيل الذي يتماشى مع فهم العلماء والنقاد القدامى ونظرتهم إليهما على أنهما فن واحد يكمل كل منهما الأخر، حيث يظهر ذلك في مصنفاتهم فتجمع موضوعاتها بين قضايا النقد والبلاغة، ويظهر ذلك من خلال كتاب العمدة لابن رشيق، فهو كتاب بلاغي ونقدي محكم المنهج، شامل الموضوع، نظرته فيه عميقة إلى هذين الفنين على أنهما شيء واحد ومما يؤكد أصالة هذه النظرة عند ابن رشيق انه تحدث عن هذه الموضوعات وعلق على نصوصها بروح شعرية متذوقة[4].

وممن أخذ عنهم كثيرا الرماني، فإنه ينقل عنه أبواب الإيجاز والبيان والاستعارة، وأنها استعمال العبارة على غير ما وضعت فيه في أصل اللغة، حيث يقول ابن رشيق وإن الاستعارة الحسنة ما أوجب بلاغة، ببيان لا تنوب منابه الحقيقة [5] كذلك يتابعه في باب التشبيه، ويعقب عليه حين يقول: «وأما ما شرط في التشبيه فهو الحق الذي لا يدفع، إلا أنه قد حمل على الشاعر فيما أخذ عليه يريد عيب الرماني على من قال:

صُدْغُهُ ضِد خَدِهِ مِثْلُ مَا الوَعْدُ إذا ما اعتبرت ضد الوعيد[6]

1- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص407.

2- المصدر نفسه، ص409.

3-ينظر: عبد الرؤوف مخلوف، **نوابغ الفكر العربي**، ص457.

4-ينظر: المرجع نفسه، ص548.

5-ينظر: نفسه، ص 431.

6-ينظر: ابن شيق، **العمدة، ج1**، ص457

فشبه الأوضح بالأغمض وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه، ويوجه ابن رشيق ذلك التشبيه فيقول: «قصد الشاعر أن يشبه ما يقوم في النفس دليله بأكثر مما هو عليه في الحقيقة كأنه أراد المبالغة، ولعله يقول أو يقول المحتج له: معرفة النفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة، لا سيما وقد جاء مثل هذا في القرآن وفي الشعر الفصيح، قال الله عز وجل: ﴿طلعها كأنه رءوس الشياطين...﴾ (سورة الصافات، الآية 65)، فقال قوم: إن شجرة الزقوم لها صورة منكرة وثمرة قبيحة بقال لها رؤوس الشياطين، وقال قوم الشياطين: الحيات في غير هذا المكان والأجود الأعرف أنه بما لا يشك أنه منكر قبيح، لما جعل الله عز وجل في قلوب الناس من بشاعة صور الجن والشياطين فخوفنا تعالى بما أعده للعقوبة، وشبهه بما نخاف أن نراه، ثم راح الرجل يحتج للمذهب الصحيح بقول امرؤ القيس:

أَيَقْتُلُنِي وَالْمَشْرَفِي مَضَاجِعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ[1]

وأنه شبه نصال النبل بأنياب الأغوال لما في النفس منها، إن ربط الوضوح بالغموض هو كسر لثنائية واضح/غامض، فقد يكون الواضح من شدة وضوحه فاقدا القيمة الجمالية، وقد يكون الغامض كذلك إذا أسرف في الغموض والضبابية الدلالية.

كذلك تأثر ابن رشيق بابن المعتز، ونقل عنه في أبواب التجنيس والالتفات والاستثناء وفي باب المذهب الكلامي، ولكنه كما ينقل عن عبد الكريم النهشلي وعن الحاتمى وعن الأصمعي ولكنه كما تقدم نقل يتحكم فيه البصر في النقد وأصوله، ومعرفة مذاهب القول وفنونها فإذا هو يناقش ويرد ويرفض مثلما يقبل أو يرتضى عن البيت الشعري بالإقناع.

كما قرأ لابن وكيع كتابه (المنصف) وأبدى فيه رأيه لما قال: « وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه على أبى الطيب مقدمة لا يصح معها لأحد شعر، إلا الصدر الأول، إن سلم ذلك لهم، وسمى كتابه "المنصف"، مثلما سمي اللديغ سليما وما أبعد الإنصاف منه» [2] إن مفاهيم

---

[1]–ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج1** ، ص457

[2]– المصدر نفسه، ص217.

الالتفات هي من تصنع ذلك الربط بين المتباعدات ولقد وجد ابن رشيق في أثار ابن المعتز وابن وكيع مدونة كبيرة من الآليات البلاغية التي تحقق ذلك الربط .

وهذا الربط نتج عن طريق توظيفه لمفهوم الموازنة بما يحتويه هذا المفهوم منطقيا من ربط للعلاقات والحدود بعضها ببعض، فقد قرأ للآمدي كتابه (الموازنة بين الطائيين) قراءة الدارس الذي يتمثل ما يقرأ فتراه يقول: «وكان أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي يفضل ابتداءات البحتري جدا، وهو الذي وضع كتاب (الموازنة والترجيح بين الطائيين) ونوه فيه بالبحتري أعظم تنويه»[1].

وكذلك قرأ للرماني أبي الحسن ونقل عنه في كثير من المواطن، وأكثر ما يكون ذلك حينما يتعرض للحديث عن البلاغة وفصولها[2]، فكثيرا ما يقول ابن رشيق، يذهب الرماني يقول الرماني، يقصد الرماني.

أما عن ابن سلام الجمحي فما أكثر ما نرى أثره عند ابن رشيق، يصرح بذلك في أكثر ما يأخذ عنه كأن يقول «إن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم» [3] وهذه الفكرة القائلة بأسرار الشعر وصناعته موجودة لدى ابن سلام الجمحي.

كذلك نجده قرأ كتاب (الكامل) للمبرد ونقل عنه في مواضع من كتابه، وأن أكثر ما يأخذ عنه، يتعلق باللغة أكثر مما يتعلق بالشعر ونقده. كما لم يفته أن يقرأ كتاب البديع لابن المعتز وتأثره به واضح جدا في أبواب البلاغة[4].

ساق عبد الرؤوف مخلوف هذه الأمثلة ليبلغ غايتين هادفتين، هما بيان وإبراز مختلف الآراء والتصورات النقدية التراثية التي استعمل فيها ابن رشيق تحليلا وتعقيبا هذا من جهة ومن جهة أخرى إعادة قراءة التراث من وجهة حداثية، للكشف عن مدى تأثر النقاد فيما بينهم. واتصال ابن رشيق بسابقيه ومعاصريه ليرى القارئ كيف كان هذا الرجل بناقش الآراء ويجنح

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص375.

[2]–ينظر: عبد الرؤوف مخلوف، **نوابغ الفكر العربي**، ص45.

[3]–محمد بن سلام الجمحي: **طبقات الشعراء**، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، 2001، ص26.

[4] ينظر: عبد الرؤوف: **ابن رشيق ونقد الشعر**، د.ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1973، ص119–120.

لما يعتقد أنه الصواب، الأمر الذي يدل على شخصية تحتكم إلى المنطق السليم قبل أن تصدر الحكم فيما تتعرض له، ومن ثم جاءت آراؤه وأكثرها مما يقتدي به الخالفون ويستشهد بها الذين يكتبون في النقد الفني، حتى قل أن تجد كتابا في هذا الفن لم يكن العمدة بعض مراجعه.

ومن الواضح أن عبد الرؤف مخلوف وقف مطولا على مصادر ثقافة ابن رشيق الذي اطلع على مؤلفات نقدية وأدبية عديدة شكلت شخصيته وأسست لكتابته.

وبالجملة نستشف أن ابن رشيق قرأ لكثيرين غير هؤلاء مما لا يستعصى على الناظر في كتابه العمدة، أن يرى أثرهم فيه، ففي كتاب إعجاز القرآن للباقلاني رغم أنه يتفق معه في اشتراط النية والقصد في الكلام ليكون شعرا، إلا أنه لم يشر إليه، ولا أدعي أن ذلك من توارد الخواطر، ولا أنه قرأه ولم يعلم بذكره، وإنما ذهب إلى أنهما أخذا ذلك عن الجاحظ، فابن رشيق عالم وأديب موهوب، واسع الاطلاع على مصادر اللغة العربية وثقافاتها المتعددة، فلم يقتصر أمر معرفته على مصادر العلم والثقافة واللغة، ولكن تعدى ذلك للإلمام بماعند الأمم الأخرى وخاصة في مجال الثقافة الشعرية، وساعده كذلك احتكاكه بشيوخه، وله ذوق فني أصيل يقول الشعر وينقده بتنقيح فكري حيث كان مولعا به.

فاستعداده الفطري كان مصدرا لثقافته، حيث كان له أثر واضح في إنتاجه، فلم يكن متلقيا عن شيوخه وحسب، ولا مجرد قارئ مقلد لما كتب قبله، وإنما كان يسلط على ذلك كله من عقله وذهنه فيحيله شيئا جديدا برأيه الثاقب يرضى عما يتلقى أحيانا، ويرفض أحيانا ويناقش ويعارض فيذهب غير المذهب، مما يؤكد انه كانت له الشخصية الواضحة فيما خلف من آثار ولم يكن مجرد وساطة في نقل أثار المتقدمين، وإنما كان فوق ذلك بكثير، كان بوتقة تصهر فيما يلقى فيها، ثم تخرجه للناس شيئا جديدا كل الجدة، كان يسلط على ذلك كله من عقله وذهنه فيحيله خلقا أخر، برأيه وثقوبه[1]، وليس كما زعم محمد مندور حين قال عنه : «وتلا عبد القاهر مؤلفون، بل وعاصره مؤلفون كأبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني صاحب العمدة الذي جمع في كتابه الكثير من أخبار الأدب العربي والنقد العربي وعلوم اللغة، دون أن يتضح

[1]–ينظر: عبد الرؤوف مخلوف: **نوابغ الفكر العربي**، ابن رشيق القيرواني، ص47.

للمؤلف منهج خاص وشخصية متميزة»[1]، ولا يعني عدم اتضاح منهج خاص غياب الإبداع النقدي بقدر ما يعني الفكر الموسوعي المتقبل لكل الأفكار.

تأثر ابن رشيق بقدامة بن جعفر إلى حد كبير في حديثه عن أغراض الشعر، فقد تبعه وتأثر به في رسم شروط هذه الأغراض الشعرية ومواصفاتها، حيث لم تظهر شخصيته المستقلة وإضافته الجزئية إلا في بعض المواقف والآراء فهي محدودة في هذا المجال[2].

ولم يكتف ابن رشيق بالحكم بتفوق المقتدي على صاحب الابتداع فقط، حيث تجاوز ذلك إلى خلع العمل المبتكر كله على ذلك المبتكر حتى يكون أولى به من مبتدعه، إذا حقق معنى هذا العمل صورة من صور الإجادة التي تؤهله للتفوق على صاحب الابتداع[3] هنا يظهر وعي وتفهم ابن رشيق للطبيعة الفنية وتمتاز نظرته بالمرونة والوضوح.

كما عقد محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل مقارنة بين كتاب "العمدة في محاسن الشعر" لابن رشيق وكتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري فيرى أن كلا منهما في كتابه اختص بهذه الصناعة من بلاغة وشعر ونقد وان تميز أبو هلال بالنثر أيضا فكل منهما أشار إلى مناهج السابقين ونظر فيها، وقرر أن يفي بحق هذه الصناعة، فنستنتج أن ابن رشيق كان أطول نفسا في التحليل وأدق في الدرس البلاغي، حيث أقام طريقته وأسلوبه في ذلك على أساس طريقة النقاد والأدباء، فاهتم بحسن العرض والتحليل الأدبي، وتحكيم الذوق حتى في النصوص الشعرية الواردة في فنون البلاغة، وأننا لا نقف عند أبي هلال على شيء من ذلك إلا بعد وقفات قصيرة لا تفي بالغرض التحليلي والدرس البلاغي التذوقي، لكن يكتفي بسرد الشواهد سردا مجردا من دون تعقيب[4]. هنا يبرز الاختلاف وتظهر قدرة ابن رشيق وذكاؤه في

---

[1]–محمد منذور: **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة**، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1996. ص339.

[2]– ينظر: محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل: **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة**، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، الرياض، 2004 ص556.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص547.

[4]–ينظر: نفسه، ص550.

التحليل والتعليق.

وإذا كان أبو هلال أضاف بعض الفنون البديعية التي احتسبت في جديد بحثه البلاغي فإن ابن رشيق قد أضاف أيضا بعض الفنون البلاغية، كما توسع في بعض تقسيمات الفنون مما عد فيما بعد وبحث على أنها فنون مستقلة، كما انه توسع في بحث بعض الفنون فبحثها ودرسها على وجه لم تكن عند سابقيه والدليل على ذلك إضافته لفن التفرع الذي تفرع عنه فن الاستطراد وإضافته لفن الاستطراد، الاتساع والتغاير[1] إذن ابن رشيق كان سباقا في إضافة هذه الفنون وتسميتها فله جهد الاستقراء والاستنباط.

وقد اعتمد أبو هلال العسكري أثناء بحثه في كثير من موضوعات كتابه على خاله أبي احمد العسكري، فقد اخذ عنه كثيرا بلفظ: حدثني أو اخبرني حيث أراد شوقي ضيف أن يرد الفنون البديعية التي درسها أبو هلال العسكري إلى أصولها عند السابقين وهي خمسة وثلاثون فنا منها سبعة فنون مجهولة النسبة، ففي نظر محمد بن سليمان بن ناصر كان أبو هلال العسكري مقلدا حيث نقل عن سابقيه واعتمد على خاله كثيرا، أما ابن رشيق فهو يصفه بالأمانة والتواضع العليمين يصرح بما نقل واخذ عن الآخرين، بينما لا نجد أبا هلال إلا نادرا يسند الأقوال إلى أصحابها أو يشير إلى ذلك في كتابه، سواء كان ذلك في المصطلحات الفنية أو الأحكام والشواهد، فأين هذا من فعل ابن رشيق الذي يشهد عمله في خطاباته بأمانته ونزاهته وتواضعه ودلك واضح في كل صفحات كتبه[2].

وهذا التواضع لابن رشيق زاد من قدرته واحترامه وأفضى له المهابة، ففي نظر سليمان الصيقل تظهر أمانة ووفاء ابن رشيق أمام أبي هلال العسكري.

و قد أورد ابن رشيق تعريفه للبلاغة بعد أن ساق مجموعة من أراء الآخرين وأقوالهم فيها، وهو تعريف أصيل انطلق من نظرة عميقة شاملة إذ يرى أن البلاغة حسن العبارة، وأنها تكون

---

[1]–ينظر: محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل: **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق**، ص554.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص551.

في الإطالة كما تكون في الإيجاز حسب المقام ومراعاة مقتضى الحال[1]، ففي موضوع البلاغة يرى محمد سليمان بن ناصر الصيقل ان ابن رشيق مجدد.

ومن الصعب على أي أديب أو ناقد أن يبدع أو يصدر أحكاما ويناقشها دون أن تكون لديه خلفية معرفية وثقافية تؤهله لذلك، إلا أن هذا الأمر يتأتى عن طريق القراءات المتعددة لنصوص وأعمال أدباء ونقاد آخرين، وهو ما يفضي إلى القول إن هذه الأعمال تؤثر في قرائها وتترسخ في أذهانهم، لتظهر فيما بعد وتطفو على سطح أعمالهم، ومن هنا فإن ابن رشيق القيرواني قد تأثر بجهود غيرة ممن سبقه، وذلك في عدد من القضايا النقدية التي درسها في قراضة الذهب وفي مقدمتها السرقات، وكذلك في عدد من المسائل البلاغية التي درسها في كتابه العمدة أيضا.

ويظهر تأثر ابن رشيق بسابقيه من النقاد جليا في كتابه "قراضة الذهب" بدراسة عدد من المسائل البلاغية، حيث أفاد من أراء أبى العباس أحمد بن يحيي المعروف بثعلب في مناقشة الفنون البلاغية التي وردت في قواعد الشعر، فالتشبيه مثلا عند أبى العباس أحمد بن يحي هو فن من فنون الشعر، ولأن قواعد الشعر عنده أربعة أمر ونهي وخبر واستخبار، وهذه القواعد الأربع أصول تتفرغ إلى مدح وهجاء ومراث واعتذار وتشبيب وتشبيه واقتصاص أخبار[2].

لقد سار ابن رشيق في" قراضة الذهب" على نفس اتجاه السابقين حيث جعل من فن التشبيه ما يمكن أن يقوم به البيت من الشعر في ضوء الحسن والقبح والجودة والرداءة. وإن لم يفصح عن هذا الاتجاه، ولكن تعرضه للتشبيه في عدد من الأبيات التي درسها لامرئ القيس وغيره من الشعراء تدل على الإفادة من طريقة أبى العباس أحمد بن يحيي الذي عد التشبيه

---

[1]– ينظر: محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل: **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق**، ص553.

[2]– ينظر: محمد بن سعد الدبل، المقايس **البلاغية والنقدية في قراضة الذهب في نقد أشعار العرب لابن رشيق القيرواني**، مكتبة فهد الوطنية، ط2، الرياض، 2010، ص185.

فرعا من أصل في حسن البيت وقبحه وجودته ورداءته[1]. ويورد محمد بن سعد الدبل نماذج فيما أخذه ابن رشيق يقول:

كَأَن قُلُوبَ الطيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العُنابُ وَالحَشَفُ البَالِي[2].

وهو قول تقدم فيه جميع الناس، ونازعه فيه جماعة لم يصنعوا شيئا حتى أتى بشار وهو من المولدين مثل امرئ القيس في الجاهلية فقال، يعني بشارا.

كَأَن مُثَارُ النقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنا وَأَسْيَافَنَا لَيْلُ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ.

وقال أيضا:

لَهُ أَيْطَلاَ ظَبْيٍ وَسَاقا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتقْرِيبُ تَتْفُلِ [3]

فجمع هذه من أربعة حيوانات لم يجتمع مثلها لأحد قبلها.

وساق ابن رشيق شواهد كثيرة في فن التشبيه، وباعد هو أيضا كما باعد المتنبي أولا، وإن كان الحذو واحد إلا في المقابلة غير أنه أجاد.

قال: ومن مليح التشبيه قوله- يعني امرأ القيس- يصف الدبيب:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُو حَبَابِ المَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ[4]

فلم يقدم عليه أحد غير انه فتح الباب لوضاح اليمن وقيل إنه ابن ربيعة فقال:

وَاسْقَطَ عَلَينَا كَسُقُوطِ الندَي لَيْلَةَ لاَ نَـــــــــــاهٍ وَلاَ زَاجِرُ

إلى غير ذلك من الشواهد التي ساقها ابن رشيق على فن التشبيه، وحكم لأصحابها في

1- ينظر: محمد بن سعد الدبل، **المقايس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص186.

2- ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص24.

3- المصدر نفسه، ص25.

4- نفسه، ص28.

ضوئه متبعا منهج أبى العباس أحمد بن يحيي ونظرته إلى أثر التشبيه في أقوال الشعراء، ما بين مجيد ومقصر، ومحسن ومسيء[1].

ويورد أيضا طائفة من الشواهد لأبى العباس أحمد بن يحي منوها بها، كحسن الاستعارة وتأثيرها في جلاء المعنى عند الشاعر، كقوله في هذا الباب:" وأول ما أبدأ به من ذلك ما كان من جهة الاستعارة كقول امرئ القيس:

بِمُنْجَرِدِ قَيْدَ الأوَابِدِ هَيْكَلِ.

فإنه أول من قيدها، حيث سبق إلى الاستعارة البديعة فاتبعه الناس، ويمضي ابن رشيق في سرد شواهد الاستعارة فيذكر كذلك قول امرئ القيس الذي استشهد به ثعلب في صفة الليل من قوله السابق:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَا تَمطَى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكَلْكَلِ[2]

فاستعار لليل صلبا وأعجازا، وجعله كالجمل البارك، لم يذكر من أفاد منهم من البلاغيين والنقاد سواء من سبقه أو من عاصره في قراضة الذهب.

ويتفق ابن رشيق مع أبى العباس أحمد بن يحي في مسائل بلاغية أخرى كفن "المبالغة" الذي سماه " الإفراط في الإغراق" ودرسه ابن رشيق في قراضة الذهب تحت اسم "المبالغة" والتتبع والتتميم والاحتراس.

فقال: ومن باب المبالغة قول امرئ القيس في وصف حلي امرأة:

كَأَن عَلَى لَباتِهَا جَمْرَ مُصْطَلِ أَصَابَ غَضا جَزْلًا وَكُف بِأَجْزَالِ[3]

---

[1]–ينظر : محمد بن سعد الدبل: **المقايس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص187.

[2]– ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص 22.

[3]– المصدر نفسه، ص31.

فذكر الجمر وشبه به الحلي ثم جعله جمرا غضا، ثم جعله جزيلا ليكون أشد لوقوده وأعظم لنوره، وان كان أراد به الكثرة من قولهم "عطاء جزيل فجعله مختارا لأن من وجد شيئا كثيرا اختار أفضله، ثم جعله مكفوفا بالأجزال حوله وهي الشجرة.

ومن مبالغاته قوله في التتميم والاحتراس:

كَأَن عُيُونَ الوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِنَا وَأَرْحُلِنَا الجِزَعُ الذِي لَمْ يثْقَبِ

قال فتناوله زهير قائلا:

كَأَن فُتَاتَ العِهْنِ فِي كُل مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حُبّ القَنَا لَمْ يُحْطَّمِ[1]

وهو كثير في شعر امرئ القيس ويسمي أصحاب البديع ما كان مخصوصا من هذا النوع بالقافية "الإيغال والتتبيع" وما كان من أضعاف البيت " المبالغة والتتميم" إلى أخر ما ذكره حول هذا الفن متأثرا بنظر أبى العباس أحمد بن يحي وموردا بعض شواهده[2].

ويلاحظ سعد الدبل أن ما بين ابن رشيق والإمام أبى العباس أحمد بن يحي تشابها كبيرا في تناول هذه الفنون ودراستها واستخلاص أسرار الجمال في التعابير الأدبية، فمن خلالها يظهر تأثر ابن رشيق بأبى العباس أحمد بن يحي في المنهج أكثر من توجيه الشواهد ومناقشتها، والغالب على منهج ابن رشيق في قراضة الذهب تتبعه أسرار الجمال في النص الأدبي من خلال فنون البلاغة، والغالب على منهج أبى العباس أحمد بن يحيي دراسة الفنون البلاغية دراسة قاعدية تعنى بحصر الأقسام وتعريف الفن البلاغي.

كما يصرح بن سعد الدبل بمن أفاد منه ابن رشيق في موضوعات قراضته، سواء في البلاغة أو في النقد أو فيهما معا، ومن هذه الكتب: "عيار الشعر" لابن طباطبا وقد تكلم فيه عن " فن الشعر وأدواته التي يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، وما فرق به الشعر عن المنثور وعن صناعة الشعر، وما يسلكه الشاعر في تأليفه، وعن المعاني والألفاظ ووجوب

---

[1]– ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص33.

[2]– ينظر: محمد بن سعد الدبل: **المقايس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص190.

العناية بهما، وعن أشعار المولدين وما يستحسن فيها، وعن طبيعة الشعر الجاهلي والمثل الأخلاقية التي بني عليها العرب أهاجيهم ومدائحهم، وعن العلة في استحسان الشعر، ومن أهم المباحث البيانية عند ابن طباطبا كلامه في التشبيهات وضروبها وذكر الابتداء والتعريض والاختصار، الإغراق، وذكر التخلص إلى المعاني[1].

لقد أفاد ابن رشيق من تلك الجهود في كثير من الشواهد، واستنار بطائفة من الآراء النقدية السديدة مما أفاض فيه ابن طباطبا، وبخاصة ما أورده من شواهد التشبيه وغيره من الفنون البلاغية التي درسها، فاستقصاء خصائص الألفاظ والمعاني في دراسة ابن طباطبا أشمل وأرحب من طريقة ابن رشيق الذي تناول بإيجاز شديد هذه الخصائص فلم يزد على قوله حسن اللفظ ولطف المعنى والزيادة فيه[2]، فالزيادة أساس تحقق جمالية اللفظ.

فمن جملة ما تأثر به ابن رشيق من مباحث النقد عند ابن طباطبا الكلام في مسألة الطبع والذوق الفطري والقوافي، وأثر ذلك في حسن البيت من الشعر وقبحه وجودته ورداءته. يقول في قراضة الذهب في معرض الحديث عن هذه المقاييس «الشعر أسعدك الله، كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الاسماع، وفسد الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطراب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه. وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلفه نظمه منها.التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الأدب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم»[3] فالمعرفة الموسوعية مهمة في قراءة الشعر وتحليل بنيته الداخلية.

---

[1]– ينظر: بدوي طبانة: **البيان العربي**، دارالمنارة للنشروالتوزيع، ط.7، جدة، 1988، ص124 .

[2]– ينظر: محمد بن سعد الدبل: **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص192

[3]– ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص 6.

وفي معرض الحديث عن هذه المقاييس في قراضة الذهب يقول ابن رشيق: « وأنا أقتصر من جميع الشعراء في أكثر ما أورده على امرئ القيس لأنه المقدم لا محالة، والمميز الحاذق بطريق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه مالا يجد لغيره من كلام الشعراء، والبحث والتفتيش يزيدانه جلالة، ويوجبان له على ما سواه مزية، ويشهد الطبع وذوق الفطرة لذلك شهادة بينة واضحة لا تدركها شبهة إذا قصد الإنسان العدل وترك التعصب» [1].

فذكر الطبع وذوق الفطرة وأثر ذلك على تمييز الشعر الجيد من الردئ، وطريقة نظم الشاعر بيته. فيحدث احيانا أن يلتقي شاعران متعاصران في نفس طريقة بناء البيت الشعري او في صياغة المضمون

و يتحدث ابن رشيق عن التاريخ وما تقيده الأزمنة، وتلك نظرة ابن طباطبا الذي جعل من أدوات الشعر «معرفة أيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، وأن هذه المعرفة هي معرفة التاريخ لأنه يرصد حركات البشر في سلمهم وحربهم وصلات بعضهم ببعض، ويسجل مآثرهم وما يحمد لهم وما يمدحون به، ويسجل مثالبهم وما يكره منهم ويرى أعماقها ويتعرف على وجهي السجايا والطباع فإذا وصف لم يحظ الوصف وإذا نسب لم يحظ النسبة » [2].

ونجد ابن رشيق في قراضة الذهب يحذو حذو ابن طباطبا فيعقد موضوعا يتحدث فيه عن الأوزان والقوافي، ويحمل تحت هذا الموضوع كلاما عن القسيم من البيت والقسيمين، والأبيات المشطورة، وأن نظم البيت أو القصيدة إنما ذلك صناعة تضطر الشاعر لأن يعبر معناه ضمن هذا الوزن في هذا النوع من القافية والبحر، ولذلك لا يرى الشاعر إذا أخذ أو اتفق مع شاعر أخر في الوزن والقافية والشطر بما فيه من لفظ لا يعد هذا سرقة، بل هو من قبيل توارد الخواطر، لأن قافية البيت ووزنه وعروضه وضربه وقافيته، كل ذلك يظن انه اخترعه ولكنه قد

1- ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص 20-21

2- محمد السعدي فرهود: **نصوص نقدية لإعلام النقاد**، دار الطباعة المحمدية درب الأتراك، ط2، القاهرة، 1975 ص43.

سبق إليه[1].

وبذلك تتضح الرؤية بين ابن رشيق وابن طباطبا الذي يعد الأوزان والقوافي من أدوات حسن الشعر والدلالة على جودته أو رداءته، فلا شعر دون وزن وقافية، وإلا تحول الكلام إلى مجرد نثر رغم ما قد يحتويه من مجازية

وتأثر ابن رشيق في قراضة الذهب كما تأثر بها غيره من النقاد والباحثين في البلاغة ووجه تأثر ابن رشيق ما ذكره من أوصاف اللفظة، فكثيرا ما يصف " بالحلاوة والخفة" وهذا مفهوم سماحة اللفظ وسهولة مخارج الحروف عند قدامة، وكثيرا ما يفاضل بين الألفاظ في شعر شاعرين أو أكثر كقوله:

«وأبو الطيب أحسن لفظا لقوله: كأنا عَاكِفَانِ عَلَى حَرَامِ»[2]، والحرام هنا ليس إلا تزاوجا بين الألفاظ والمعاني.

ولم يبعد ابن رشيق في نظرته إلى خصائص الألفاظ الشعرية عن نظرة قدامة وغيره من النقاد ولم يزد عليهم شيئا، وهنا قد تظهر بعض سمات التقليد.

وفي الجانب الأخر نرى ابن رشيق يلتقي مع قدامة في مفهوم الألوان البديعية، من مبالغة وغلو وإيغال وتتميم واحتراس، غير أن ابن رشيق فرع فن المبالغة إلى أكثر مما ذهب إليه قدامة، وهنا تظهر سمات التجديد.

ويلتقيان في مفهوم الالتفات والتجنيس والمطابقة، وعيوب التشبيه ويبدو ابن رشيق متأثرا بكثير من أراء قدامة في دراسة هذه المقاييس[3].

والرأي ما يراه عبد القاهر الجرجاني الذي يذهب إلى أن ألوان البديع لا تحلو لمجرد الآتيان بها، وإنما إذا كان المعنى هو الذي يطلبها على حد قوله: «ولن تجد أيمن طائرا

---

[1]– ينظر: محمد بن سعد الدبل، **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص195.

[2]– ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص 89.

[3]– ينظر: محمد بن سعد الدبل، **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص202

وأحسن أولا وأخرا، وأهدى إلى إحسان، وأجلب للاستحسان، من أن ترسل المعاني على سجيتها وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها، فأما أن تضع في نفسك أنه لابد من أن تجنس أو تسجع بلفظين مخصوصين فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه، وعلى خطر من الوقوع في الخطأ والذم»[1] فاللفظ هو الذي يفرض وجود البديع حتى لا يقع الكاتب في الصنعة المتكلفة.

ولذلك نجد تأثره واضحا في كثير من مقاييس النقد حول موضوع السرقات بما ذهب إليه صاحب الوساطة.

والدليل على ذلك احتذاؤه بمقاييس الجرجاني فيما يلي:

1- المشاركة في المعاني المتداولة

2- الاحتذاء والإتباع

3- الأخذ والنقل

غير أن شواهد القراضة على هذه المقاييس تختلف عن شواهد الوساطة[2].

وهذه المقاييس تجتمع على نقطة مركزية، وجود نص مأخوذ منه سمة أو مجموعة من السمات سواء على مستوي الألفاظ أو المعاني، وهي في الوقت نفسه مستويات ودرجات.

وتظهر بعض مظاهر التقليد عند ابن رشيق في حديثه عن السرقات وقد ألف العلماء والنقاد في سرقات الشعراء كتبا عدة وصنفوا تصانيف كثيرة اختلفت فيها آراؤهم، وتباعدت طرائقهم غير أن أهل التحصيل مجمعون من ذلك على أن السرقة إنما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة، وذلك في العبارات التي هي الألفاظ كقول أبي عبادة البحتري يصف سيفا:

حَمَلَتْ حَمَائِلُهُ القَدِيمَةُ بَقْلَةً مِنْ عَهْدِ عَادٍ غَضّةٌ لَمْ تَذْبُلُ[3]

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص10.

[2]– ينظر: محمد بن سعد الدبل، **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص205.

[3]– ينظر: ابن رشيق : **قراضة الذهب**، ص20.

أفاد ابن رشيق في قراضة الذهب من موضوع المأخذ على الشعراء في كتاب الموازنة وهذا الشأن من أجود ألوان الموازنة التي سلكها الآمدي في موازنته واحتذاها ابن رشيق في قراضته، وهذا أيضا مظهر من مظاهر التقليد.

يقول الآمدي أخذ على امرئ القيس قوله في وصف الفرس:

فللِسطوطِ أُلْهُوبُ وللساق درّةُ وللزجر منه وقعُ أخرج مُهذبِ

وقالوا: هذه فرس بطيئة، ولأنها تحوج إلى السوط وإلى أن تركض بالرجل والزجر[1]، وهذه طريقة في صياغة الأحكام النقدية عن طريق ما يعيشه الناقد والشاعر.

وكثيرة هذه الشواهد التي أوردها الآمدي في الموازنة ووضعها تحت مجهر النقد من خلال أراء النقاد واللغويين وأرباب البلاغة والفصاحة.

ومثل هذا المنهج نجده في قراضة الذهب عند ابن رشيق كقوله:" وأول ما بدأ به من ذلك قول امرئ القيس من جهة الاستعارة" " بمنجرد قيد الأوابد هيكل".

فزاد زيادة كانت بالنقص أشبه، لأن الرهان لا يقيد، وإن استعير لها ذلك فبعيد واستغراق قول ابن المعتز:" كأن ما يفر منه يطلبه".

وهذا من محاسن زهير المشهورة، ومفاخره المعدودة، وقد تناوله منصور النمري فقال:

وَأَهْدَتْ لَهُ الأَيامُ عَنْهُن سَلْوَةٌ وُعُرِيَ مِنْ رَحْلِ الصبَابَةِ غَارِبُهْ [2]

فانقلب المعنى عليه والتبس، لأنه أوهم السامع أنه كان مطية للصبابة، وإن كان مراده إضافة الغارب إلى الرحل أو إلى مركوب محذوف، كأنه قال:" غارب راحلة" أو جعله كناية عن المركوب

---

[1]– بنظر: محمد علي أبو حمدة أبو القاسم اللآمدي: **الموازنة**، مكتبة الجامع الحسيني، د.ط، الأردن، 1969، ص51.

[2]– ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص24.

ومن مثل هذا النقد في قراضة الذهب قول ابن رشيق عن بيت أبي عمرو واحمد ابن دراج القسطلي:

إِذَا غَرَبَ الحَادِي بِهِمْ شَرَقَتْ بِنَا نَوَى يَوْمُهَا يَوْمَانَ وَالحِينُ أَحْيَانُ

ففيه عيب ظاهر، وذلك أنه قال: يومان: وقال: أحيان وكان يلزمه أن يقول: حينان اللهم إلا أن يريد تفاوت السير في الريث والعجل[1]

إن تأثر ابن رشيق واضح جلي فيما حواه كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري من موضوعات في النقد والبلاغة، وخاصة ما يتعلق بالبديع، فقد أفاض أبو هلال العسكري في شرح البديع وحصر ألوانه وتعريف كل فن منه مع ذكر الشواهد والأمثلة عليه من القرآن الكريم والحديث الشريف وجيد المنظوم والمنثور من كلام العرب، فالعرب تصل إلى المعايير النقدية والبلاغية انطلاقا من خطاب القرآن والحديث النبوي.

وقد درس أبو هلال هذه الألوان البديعية في طريقة العرض والاحتجاج والبرهنة واختيار الشواهد مستنيرا بآراء من سبقه مبتكرا سبعة فنون هي:

1- المجاورة
2- الاستشهاد والاحتجاج
3- التعطف
4- المضاعفة
5- التطريز
6- التلطف
7- المشتق

ونلاحظ أوجه الشبه والتأثر بهذه الدراسة في كتاب قراضة الذهب لابن رشيق الذي أورد عددا من ألوان البديع هي بعينها الفنون التي درسها أبو هلال في الصناعتين من ذلك:

[1]– ينظر: ابن رشيق: **قراضة الذهب** ، ص51.

1- المبالغة

2- الإيغال

3- المطابقة

4- التجنيس

5- التتميم

6- الالتفات

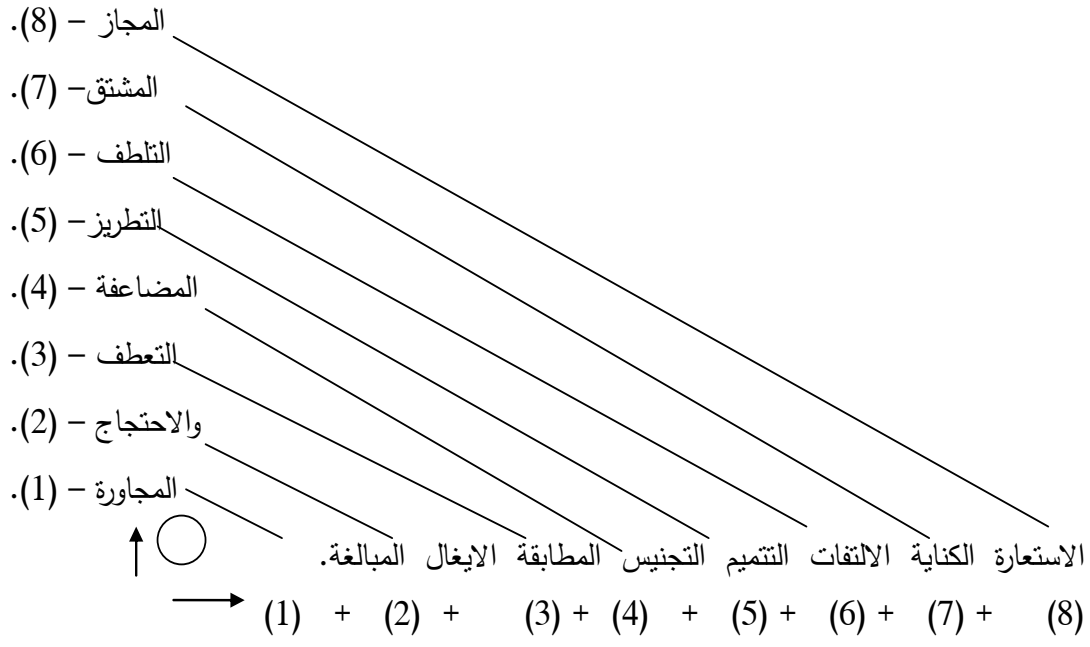
7- الكناية

8- الاستعارة

9- التشبيه

10-الإشارة[1]

ويقترب هذا الطرح من تحليل محمد مفتاح لثنائية المشابهة والاختلاف للنص والعالم وهو كالأتي:



[1]– ينظر: ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص427 وما بعدها.

تشتغل ثنائية المبالغة والمجاورة في التراث النقدي والبلاغي العربي أثناء مقاربة النصوص الشعرية ،فتعدد المصطلحات في المدونة النقدية لم يكن اعتباطيا، أو في سبيل المترادفات حسب رؤية محمد مفتاح ، فالمبالغة يمكن أن تصل إلى الاستعارة، وهي ارقى درجات المبالغة في المجاز أما درجات المجاورة في المعنى فتصل إلى درجة المجاز وهي والدرجة الثامنة وغير أن أبا هلال العسكري درس هذه الفنون وغيرها دراسة قاعدية تعنى بحصر الأقسام وتعريفها وشواهدها كقوله في المبالغة «المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله، وأقرب مراتبه »[1]، فالمبالغة هي التي تخلق غرابة النص الأدبي وتحقيق التواصل اللساني البليغ بين النص والمتلقي عبر آليات لسانية متنوعة.

ومقالها من القرآن الكريم قول الله تعالى: ﴿يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى﴾ **(سورة الحج، الآية 2)**. والذهول قريب من الدهشة التي تصيب الإنسان في مواقف معينة.

ولو قال تذهل كل امرأة عن ولدها لكان بيانا حسنا وبلاغة كاملة، وإنما خص المرضعة للمبالغة لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها، وأشغف به لقربه منها ولزومها له، ولا يفارقها ليلا ولا نهارا، وعلى حسب القرب تكون المحبة والألفة، ولهذا قال امرؤ القيس:

فَمِثْلُكَ حُبْلَي قد طَوَقْتُ وَمُرْضِعٍ فألهيتها عن ذي تَمَائِمِ مُحوِلِ

لما أراد المبالغة في وصف محبة المرأة قال: إني ألهيتها عن ولدها الذي ترضعه لمعرفته بشغفها به، وشفقتها عليه في حال إرضاعها إياه[2]، فمحبة المرأة لرضيعها محبة بيولوجية بينما محبتها للحبيب وضعية مكتسبة، والمبالغة تقع عند ربط الأقل دارجة بالأرفع درجة.

وما بين الآية الكريمة وبيت امرئ القيس على الرغم من وجود المبالغة في ذاك وهذا يتمثل في أن الآية الكريمة من كلام الله الذي لا يأتيه الغيْبُ ولا يلحقه النقص كما قال تعالى:

1-أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص365.

2-ينظر: المصدر نفسه، ص 365.

﴿لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد﴾ (سورة فصلت، الآية42). وكلام امرئ القيس من فاحش المعنى وسيئه، وقد كان الغرض من شرح المبالغة توجيهها في الشاهدين إنما هو إيضاح الأسرار الجمالية وتبيين الخصائص الفنية التي ازدان بها التعبير في الآية الكريمة وبيت امرئ القيس من خلال فن المبالغة، ففن المبالغة إكساب للنص مجموعة من الخصائص الجمالية المستعارة من نص أخر.

ونجد شاهد المبالغة في قراضة ابن رشيق' في قوله أيضا:

كَأَن عَلَى لُباتِهَا جَمْرَ مُصْطَلِ أَصَابَ غَضا جَزْلًا وَكُف بِأَجْزَالِ

فذكر الجمر وشبه به الحلي ثم ما كفاه إلا أن جعله جمر غضا وهو أبقى، ثم جعله جزلا ليكون أشد لوقوده وأعظم لنوره، وإن كان أراد به الكثرة من قولهم " عطاء جزل" فقد جعلته مختارا، لأن من وجد شيئا كثيرا اختار أفضله، ثم جعله مكفوفا بالإجزال حوله وهي أصول الشجر زيادة في المبالغة، وقوله: جمر مصطل لأنه يقلب الجمر فتظهر حمرته وهذا نهاية[1] ونهاية الشيء تعني حده الأقصى الذي يبلغه، وهو يعني التمام والاكتمال.

ومن هنا تجد نظرة ابن رشيق إلى فن المبالغة هي نظرة أبي هلال من حيث تخير الشواهد وتحليلها وبيان أثر المبالغة في عبارتها ومعانيها.

ومن جملة القضايا المشتركة نقدا وبلاغة وهي (المطابقة، والتجنيس، والمبالغة، ..)، التي يمكن القول فيها بأن ابن رشيق كان له أثر في منهج من درسوا هذه القضايا ممن عاصروه أو توفي بعده بفترة زمنية قريبة، كابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني، ولا يبعد أن يكون لهذين العاملين أثر في منهج ابن رشيق فكلاهما معاصر له، ولعلهما معا أو احدهما سبق ابن رشيق إلى دراسة هذه القضايا، فتقع أراء الجميع موقع المشاركة في التساوي في الرأي أو في النقض على حسب ما سنعرض له في هذا الموضع. ويمكن أن نجد هذه القضايا المشتركة بينه

[1]–ينظر: ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص31.

وبين من توفي بعده بفترة طويلة كأسامة بن منقذ[1]. وهذه الاشتراكات هي إنسانية، لأنها مفاهيم بلاغية سرت لدى العرب وتسربت إلى العقل البلاغي العربي

ونجد شواهد على فن المبالغة التتبيع من قول ابن سنان:

ومن نعوت البلاغة والفصاحة، أن تراد الدلالة على المعنى فلا يستعمل اللفظ الخاص الموضوع له في اللغة، بل يؤتى بلفظ يتبع ذلك المعنى ضرورة، فيكون في ذكر التابع دلالته على المتبوع وهذا يسمى "الإرداف والتتبيع " ولأنه يؤتى فيه بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه، والأصل في حسن هذا انه يقع فيه من المبالغة في الوصف ما لا يكون في نفس اللفظ المخصوص بذلك المعنى، ومنه قول امرئ القيس:

وَتُضْحَي فَتيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَؤُومَ الضحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضلِ

وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْر شثن كَأَنـــــه أساريع ظَبي أَوْ مَسَاوِيكُ اِسْحـــــلِ

تُضِيءُ الظلاَمَ بِالعَشاءِ كَأنهَا مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتلِ[2]

والخاصية الأساسية الكائنة في الراهب هي التبتل والانقطاع طول الليل للعبادة والصلاة، والمنارة تساوي قيمة الراهب المتبتل. ولكن الشاعر جعل المبالغة بينهما حينما جعل الراهب يمتلك صفة (السهر/والإضاءة) أكثر من المنارة.

فإنه لما أراد أن يصف ترف هذه المرأة ونعمتها قال: نؤوم الضحى، يبقى فتيت المسك فوف فراشها لم تنتطق لتخدم نفسها، فعبر بذلك عن غناها وترفها وخفض عيشها، وأتى بألفاظ تدل على ذلك أبلغ مما يدل عليه قوله إنها غنية مرفهة.

وكذلك قوله:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِـــدِ هَيْكـــــــلِ

1– ينظر: محمد بن سعد الدبل: **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب** ، ص 236.

2– ينظر: أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: **المعلقات السبع**، ص 19.

مِكَر مِفَر مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَـــــعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطهُ السيْلُ مِن عَلِ[1]

وفي هذا من المبالغة ما ليس في وصف الفرس بأنه سريع.. وقد استحسن الناس قوله: "قيد الأوابد" حتى قالوا: هو أول من قيدها.[2] وهذا دليل على أن المبالغة صنيعة البيئة والثقافة والقارئ هو من يحددها.

إن هذه النظرة إلى هذه الفنون وأثرها في حسن اللفظ والمعنى في الأسلوب الأدبي هي بعينها نظرة ابن رشيق. فقال في قراضة الذهب " وأول ما بدأ به من فن الاستعارة قول امرئ القيس:

بمنجرد قيد الأوابد هيكل فإنه أول من قيدها، فاتبعه الناس ولا فرق في الرؤية بين ابن سنان الخفاجي وبين ابن رشيق إلا أن ابن رشيق استخلص المبالغة من خلال الاستعارة في البيت، واستخلصها ابن سنان الخفاجي من خلال " الإرداف". ونجد اتفاقهما في الإرداف الكائن في بيت امرئ القيس من قوله:

وَتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَؤُومُ الضحَى لَمْ تَنْتَطِق عَنْ تَفَضلِ

ويتفق ابن سنان مع ابن رشيق في إيراد طائفة كثيرة من الشواهد على فن التشبيه وبيان أثره في أداء المعنى وتوكيده، وتوافقهما هذا دليل على ارتباطهما بالمجاز العربي وتقنياته في تحليل الخطاب والكشف عن جمالياته.

ولا يبعد أن تكون فضيلة السبق إلى دراسة مثل هذه الفنون لابن رشيق وان ابن سنان الخفاجي قد تأثر بمنهجه وأفاد منه[3]، فيكون ابن رشيق هو المبدع وابن سنان هو المقلد والمتلقي لعقل ابن رشيق.

1– ينظر: أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: **المعلقات السبع** ، ص 24.

2– ينظر: محمد بن سعد الدبل، **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص 238

3– ينظر: المرجع نفسه، ص ص239

ومن الآثار البلاغية والنقدية التي بان التأثير في منهجها بمنهج ابن رشيق كتاب "البديع في نقد الشعر" لأبي المظفر بن مرشد ابن علي بن منقذ. فقد طوف فيه بألوان كثيرة في فن البديع، ودرس عددا من الموضوعات النقدية، وعلى الرغم من أن المادة العلمية لهذا الكتاب خلاصة لجهود عدد من العلماء الذين سبقوا أسامة وعبد الله بن المعتز، وقدامة بن جعفر وأبا هلال العسكري وغيرهم من ذوي الآثار في البديع، على الرغم من ذلك فقد زخر الكتاب بشواهد كثيرة من جيد المنظوم إلى جانب ما نقله مؤلفه من شواهد الذين سبقوه.[1]

وتنحصر الإفادة من كتاب أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ في إمكان الوقوف على المصادر التي أفاد منها هذا الأديب والإطلاع على شواهد من سبقه، والاستنارة بآراء من درس البديع قبله والخروج بمادة علمية أدبية من خلال ما جمعه من المصادر الأصلية في هذا الجانب.

ويعترف بهذا النقل والجمع الذي أحصاه من جهود غيره قائلا في خطبة كتابه: «هذا كتاب جمعت فيه ما تفرق من كتب العلماء المتقدمين المصنفة في نقد الشعر وذكر محاسنه وعيوبه فلهم فضيلة الابتداع، ولي فضيلة الإتباع، والذي وقفت عليه، كتاب البديع لابن المعتز وكتاب الحالي والعاطل للحاتمي، وكتاب الصناعتين للعسكري، وكتاب نقد الشعر لقدامة ابن جعفر، وكتاب العمدة لابن رشيق فجمعت من ذلك أحسن أبوابه وذكرت منه مثالاته، ليكون كتابي مغنيا عن هذه الكتب لتضمنه أحسن ما فيها»[2].

وعلى الجملة فإن ابن منقذ قد أفاد من آثار ابن رشيق في العمدة أو القراضة، وأحيانا تكون الإفادة ضمنية على شكل آليات ومفاهيم عقلية.

وإذا تصفحنا كتاب المثل لابن الأثير ألفينا شبها كبيرا بين منهجه ومنهج ابن رشيق وبخاصة في دراسة عدد من ألوان البديع منها :

1– ينظر: محمد بن سعد الدبل، **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب** ، ص240

2– أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ: **البديع في البديع في نقد الشعر**، تحقيق عبد آ–علي مهنا، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1987، ص10.

1- السجع

2- والاستطراد

3- والعكس

4- والمطابقة

وألوان أخرى من البيان فيها:

1- الاستعارة

2- والتشبيه[1]

وحسب محمد سعد الدبل فان ابن منقذ يلتقي مع ابن رشيق في كثير من الآراء والمصطلحات التي أوردها في المثل السائر، فإنها لا تكاد تخرج عما أخذ عنه في قراضة الذهب. ومن ذلك حديث ابن الأثير عن صنوف الأخذ، فقد حصرها كما صنع ابن رشيق غير أن ابن الأثير توسع في ذكر فروع وأقسام من أنواع السرقات الشعرية، وإن قد سبق إلى كثير منها، سواء مما ذكره ابن رشيق أو غيره ممن تقدمه كابن طباطبا وقدامة بن جعفر، وعلي الجرجاني والامدي وأبي هلال وغيرهم[2]، وإذا أردنا أن نقف على أوجه الشبه بين ابن الأثير وابن رشيق لنتبين إفادة اللاحق من السابق فإن في مبحث السرقات ما يوضح هذا التلاقي وهذا التأثير.

يقول ابن رشيق في القراضة: « والمطابقة والتجنيس أفضح سرقة من غيرهما، لأن التشبيه وما شاكله يتسع فيه القول والمجانسة والتطبيق يضيق فيهما تناول اللفظ» [3] فكلما تقاربت سمات الوحدات اللغوية بين النصوص كلما كانت المطابقة ، وقلت إبداعية النص الثاني الذي يستعير سماته الفنية من نصوص أخرى.

وفي موضع أخر يقول امرؤ القيس:

يُضيءُ الفِرَاشَ وَجْهَهَا لِضَجِيعِهَا كَمِصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيلِ ذُبَالِ

1– محمد بن سعد الدبل، **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص 245

2– ينظر: المرجع نفسه، ص 246.

3– ابن رشيق : **قراضة الذهب** ص، 31.

فتناوله الناس إلى أن بلغ إلى عبد الله بن المعتز فقال وصرفه إلى الثغر:

أَلْثِمُهُ فِي الدجَى وَبَرْقُ ثَـــــنَا يَاهُ يُرِينِي مَوَاضِـــــــــعَ اللثْمِ [1]

فما قصر في حسن الإتباع وتلطيف الأخذ والتصرف في القول.

إن أعلام النقاد والبلاغيين الذين أفاد منهم ابن رشيق في دراسة موضوعات القراضة وكذلك الأعلام من النقاد والبلاغيين الذين تأثروا بمنهج ابن رشيق في القراضة والتقوا معه إلى حد كبير في دراسة بعض الفنون البلاغية والقضايا النقدية هم:

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: فيما يتعلق بمفهوم البلاغة وفن التضمين
2- الحاتمي: في موضوعات تتعلق بالاستعارة والإيغال والسرقات
3- الرماني: في موضوعات التشبيه
4- قدامة بن جعفر: في موضوع التشبيه والألفاظ، والإيغال
5- الامدي: في طريقة عرض السرقات الشعرية وشواهدها
6- علي بن عبد العزيز الجرجاني، التشبيه، والتجنيس، والسرقات الشعرية
7- وأبو هلال العسكري: في الإيغال والتكرار وكثير من صنوف البديع

ابن طباطبا: في دراسة التشبيه وشواهده، ومسألة تذوق الفطري وما يتعلق بموضوع اللفظ والمعنى والأوزان والقوافي.[2] فابن رشيق متأخر عن أصحاب هذا الرأي لذا نجده متأثرا بهم في ذلك، ولكن تأثره بهم ليس في استعمال الأبيات الشعرية وتحليلها بقدر ماهر تأثر في بناء المعايير والمفاهيم العقلية البلاغية.

والنقاد الذين أفادوا من جهوده هم:

1- أسامة بن منفذ: في دراسة عدد من ألوان البديع وبخاصة فن الجناس الذي أوصله إلى ثمانية فنون، وإن كانت هذه الفنون مكررة معادة لا تختلف عن ما ذكره السابقون قبل ابن منقذ إلا في المصطلح والتسمية.

---

[1]– ينظر: ابن رشيق : **قراضة الذهب** ، ص، 31.

[2]– ينظر: محمد بن سعد الدبل، **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص253

2- ابن الأثير: في عدد من ألوان البديع وفي دراسة السرقات الشعرية

3- حازم القرطاجني: في كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" فقد تأثر بمنهج ابن رشيق في القراضة فيما يتعلق بالمعاني وطرق الإبانة عنها، وكذلك فيما يتعلق بالإبانة عن طوق الشعر والإبانة عن المنازع الشعرية وطرق المفاضلة بين الشعراء. [1] وإذا كان في حق العالم الدؤوب أن يسجل له جهده من خلال أعماله العلمية فإن ابن رشيق في كتابه القراضة قد خص موضوع السرقات الشعرية بتحليل مفصل يعتمد على الذوق وأسلوب المفاضلة في طائفة من جيد المنظوم في كلام العرب وفي مقدمتهم امرؤ القيس، حيث احتل شعره في القراضة نصيبا كبيرا من هذه الشواهد التي تصل إلى سبعين وثلاثمائة بيت من الشعر، وإلى أسطر قليلة من النثر، ومن خلال مقاييسه النقدية يقضي بين هؤلاء الشعراء بذوقه ورأيه، واتخذ ابن رشيق في قراضة الذهب من خلال الفنون البلاغية منهجا آخر في النقد يحتكم فيه إلى جمال الفن البلاغي وأثره في أسلوب الشاعر ومعناه.

قراضة الذهب نص ثري، فنحن نجد موضوعات أخرى إضافة إلى موضوع السرقات، فيه إيضاح عن المعاني الأدبية وبيان مفهوم الإبداع والاختراع والإتباع وتوارد الخواطر وأثر العامل الزمني وما يحصيه التاريخ من الآثار والنصوص الأدبية. وعلى هذا لم تكن قراضة الذهب كتابا خاصا بمبحث السرقات، وإنما هو علاوة على ذلك بحث مستفيض في تذوق الأعمال الأدبية والمفاضلة بين الشعراء وبين فضل السابق على اللاحق.

ولو لم يكن لابن رشيق في قراضة الذهب سوى هذه الأشعار التي ساق وفاضل بين جيدها ورديئها لكفاه ذلك مكانة علمية ونقدية وأدبية[2]، فهو كمبدع وصل إلى أرقى درجات الكتابة يعرف معايير النقد.

إن جهود ابن رشيق العلمية والأدبية والنقدية لم تحظ، بعد بنصيب من الدراسة والتحقيق إلا ما كان من دراسات حول كتابه " العمدة" أما جهوده وأثاره العلمية الأخرى تلك التي تزيد

1– ينظر: محمد بن سعد الدبل، **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب** ، ص 254

2– ينظر: المرجع نفسه، ص238.

على ثلاثة مؤلفات بين كتاب مفصل ورسالة موجزة فإن هذا العطاء العلمي لم يزل بحاجة إلى مزيد من الدراسة والعناية.

ويضع بن سعد الدبل في دراسته تحليلا وتوصيفا لما حواه كتاب ابن رشيق القيرواني "قراضة الذهب" في نقد أشعار العرب من مقاييس نقدية تضمن آراء ابن رشيق في ميدان النقد الأدبي من خلال اختياراته لأشعار العرب من الجاهليين القدامى والمحدثين إبان عصره، والتي تخيرها ابن رشيق مادة لمقاييسه البلاغية في "قراضة الذهب " وقد تناول ابن رشيق في كتابه هذا موضوع السرقات الشعرية وكذا عددا من الفنون البلاغية.

وتركز عمل بن سعد الدبل ونهجه في دراسة كتاب ابن رشيق "قراضة الذهب " في رصد الموضوعات والمباحث البلاغية والمقاييس النقدية في الكتاب ومناقشة ذلك في ضوء ميزان النقد.

واتبع منهج الموازنة بين أعمال ابن رشيق وأعمال غيره ممن سبقه وممن عاصره وممن جاء بعده لإمكان الخروج بما يحدد مسار البحث البلاغي والنقدي في "القراضة"، فتلقي سعد الدبل قائم على مقارنة خطابات ابن رشيق مع من سبقه في موضوعات النقد والبلاغة. كما قيد الكاتب مصادر دراسته والمراجع التي عاد إليها واستنار بها في آخر دراسته.

وبين فيها أهم المستخلصات التي حظيت بها تلك الدراسة، حيث يرى أن جهود ابن رشيق العلمية والأدبية والنقدية لم تحظ بعد بنصيب من الدراسة والتحقيق إلا ما كان من دراسات حول كتابه "العمدة" أما جهوده وآثاره العلمية الأخرى تلك التي تزيد على ثلاثة مؤلفات بين كتاب مفصل ورسالة موجزة فإن هذا العطاء العلمي لم يزل بحاجة إلى مزيد من الدراسة والعناية.

ويعد ابن الخوجة أحد الذين تناولوا حازم القرطاجني بالدرس، ويرى أنه اعتمد وتأثر بكتاب العمدة لابن رشيق، حيث يقول: «وما من شك في كون حازم قد عرف معرفة دقيقة عمدة ابن رشيق...وإن لم يسمها أو أغفل ذكر صاحبها، فقد كانت أفخم وأتم ما صنف في علم الشعر لذلك العهد...» [1]. فقد أفاد حازم من خطاب ابن رشيق في العمدة في تناول بعض

[1]–حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1989، ص115.

الموضوعات وأشار إلى مباحثها. فمحمد الحبيب ابن خوجة يتلقى كتاب العمدة بالمنزلة الرفيعة بحيث هو رفيع القيمة البلاغية والنقدية. وقد وقف حازم على عمدة ابن رشيق لأنه أفخم وأتم ما صنف في علم الشعر حتى ذلك العهد[1] فحازم القرطاجني تأثر بكتاب العمدة حيث أفاد منه في تناول بعض الموضوعات لاسيما عملية الخلق الشعري.

لكن بالرغم من ذلك يرى أن كتاب حازم القرطاجني: «يتميز إلى جانب ذلك بعدة خصائص ناتجة عن طبيعة المؤلف نفسه. وعن صور تفكيره. ففي أسلوبه اتساق، وفي طريقة الشرح والبيان لكثير من المعضلات ميل إلى التفصيل والتحليل، لا تجد في المنصف أثرا للتزويق أو التشويق كما في عمدة ابن رشيق، بل هو كما اختار حازم علمي يرشح بالجد والبساطة، ويعتمد في الأكثر الجمل القصيرة»[2]. هنا عقد محمد الحبيب بن خوجة مقارنة بين كتاب العمدة لابن رشيق وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، حيث يتهم ابن رشيق بالتزويق فأدلى بذلك في البداية أن أسلوب ابن رشيق أسلوب فني جميل يثير مشاعر المتلقي، ويتضح ذلك من خلال الإطلاع على خطابه النقدي في الكتاب، بحيث يتميز بالصدق، والذوق الفني واللماح والإحساس الشعوري الصادق وشمول النظرة والخبرة.

إن التلقي النقدي والبلاغي لابن رشيق عند البلاغيين المعاصرين له أخذ منحى بديعيا فكان البديع مدخلا إلى فهم بلاغة ابن رشيق، وكانت تقسيمات البديع مدار اختلاف وائتلاف بين من يجعلها ثلاثة وبين من يزيد على ذلك.

---

[1]– ينظر: محمد بن سليمان بن ناصر الصقيل: **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة**، ص681.

[2]– حازم القرطاجني: **منهاج البلغاءوسراج الأدباء**، ص116.

المبحث الثالث: النقاد المغاربة وأطروحة المركزية المشرقية

إن عدم عناية واهتمام المغاربة بنتاجاتهم الأدبية والنقدية أدى إلى نقص واضح وكبير في الكتب التي تناولتها بالدراسة والتحليل، فانصب انشغالهم على دراسة النقد والأدب المشرقي الذي يرون فيه النموذج الأعلى، وكانت نظرتهم قاصرة، فالنقص واضح وكبير ويظهر ذلك في الكتب القليلة التي تتناول قضايا النقد والأدب، وتطاول كتاب المشارقة في مؤلفاتهم، على فضل المغاربة وذلك لفترة طويلة فإذا استدلوا بالشعر ذكروا امرأ القيس والمتنبي وغيرهم، من شعراء المشرق، وإذا تناولوا القضايا النقدية ذكروا الجاحظ وأبا هلال العسكري فكان نقدهم ذا صبغة مشرقية عمها التقليد حيث صدق قول الصاحب بن عباد حين قال "بضاعتنا ردت إلينا " إذ كان يتوقع أن يجد في كتاب "العقد الفريد" شعرا وأدبا مغربيا إلا انه وجد العكس، فالمغاربة مولعون بالمشارقة وانتاجاتهم "نعم نحن لا نجد لدى صاحب "المنزع البديع" ولا لدى مؤلف" الروض المريع" ولا لدى غيرهما أي عناية بالشعر المغربي، ولم يورد النقاد المغاربة شعرا للمغاربة فيما ألفوه في باب النقد لا على سبيل الاستشهاد ولا على سبيل التمثيل أو الإيضاح، إن إهمال الشعر المغربي القديم من لدن النقاد والشراح المغاربة أمر ببعث على الدهشة حقا[1] ويظهر لنا أن النقاد المغاربة أهملوا الشعر المغربي ولم يذكروه إلا قليلا، فالدراسات والأبحاث القائمة حول الأدب والنقد المغاربي القديم لا يعكس أبدا قيمة وعظمة هذا الموروث الفكري لهذه المنطقة.

إن البحث في مجال النقد والدراسات التي كتبت تعد على الأصابع، وما كان منها فهو من المغرب وتونس، أما في الجزائر فما يزال هذا الموضوع بكرا [2] فالأدب والنقد المغاربي لم يحظيا بما حظي به النقد العربي في المشرق حيث استطاع المشارقة إلى حد كبير تدوين نتاجاتهم الأدبية والنقدية في منطقتهم، وأهملوا ما كان متصلا بالمغرب الإسلامي و«ستظل الخزانة الأدبية العربية غير كاملة بفقدانها لجانب مهم من تراثنا الحضاري الفكري والأدبي»[3]

---

[1]– ينظر: شقور عبد السلام: **حدود المنهج والمصطلح في نقد الشعر المغربي القديم**، مقال، مجلة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية الرباط، ع3، ماي وجوان، 1998، ص64.

[2]– ينظر: محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي**، –دراسة وتطبيق–اتحاد الكتاب العرب، د.ط، بيروت، 2000، ص5.

[3]– بشير خلدون: **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق**، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص5.

وهذا ما انتبه إليه بشير خلدون واستدرك أن هناك إهمالا وتقصيرا من المغاربة تجاه موروثهم الأدبي والنقدي والفكري، فالدراسات النقدية في المغرب بحاجة إلى المزيد من الدراسة والبحث « وقد يصاب المرء بحسرة وهو يقلب برامجنا الجامعية فلا يلقى إلا صورة باهتة لهذا الأدب ونقده » [1] وفي رأي محمد مرتاض فإن الجامعات المغاربية تكاد تكون خالية من هذه الدراسات والبحوث، وهذا ما جعله يتحسر بمرارة شديدة إزاء النقد المغاربي .

وبالرغم من ذلك فهناك دراسات لبعض المغاربة ولو قليلة ظهرت في العصر الحديث تناولت الأدب والنقد المغربي خدمة لموروثهم وأمتهم، أمثال منجي الكعبي في تحقيقه لكتاب الممتع لعبد الكريم النهشلي وكتاب الضرائر للقزاز، وكتاب العمدة لابن رشيق القيرواني، وكتاب عبد الله أركون النبوغ المغربي في الأدب العربي، الذي يقول عن الغاية من تأليف كتابه « إنما كان مقصودي الأهم من تأليفه هو بيان اللبنة التي وضعها المغرب في صرح الأدب العربي الذي تعاونت على بنائه أقطار العروبة كلها»[2] فعبد الله كنون عندما ألف كتابه لم يهدف إلى تميز أدب المغرب الإسلامي عن الآداب العربية، بل رأى أن الأدب المغربي ظل متجاهلا لدي طائفة كبيرة من المهتمين بتاريخ الأدب العربي سواء من المشارقة أو غيرهم.

كما نجد ابن خلدون كذلك قصر في الحكم على الأدب المغاربي بالرغم من انتمائه إلى هذا القطر واتهمهم بالتقليد للمشرق « فأهل إفريقيا والمغرب لما كانوا اعرق في العجمة وابعد عن اللسان الأول، كان لهم قصور تام في تحصيل ملكته بالتعليم .....وكذلك أشعارهم كانت بعيدة عن الملكة نازلة عن الطبقة، ولم تزل إلى هذا العهد، ولهذا ما كان بافريقية من مشاهير الشعراء إلا ابن رشيق وابن شرف وأكثر ما يكون فيها الشعراء طارئين عليها، ولم تزل طبقتهم في البلاغة حتى الآن مائلة إلى القصور» [3] فهذه المقارنة نجدها عند ابن خلدون بكثرة في كتابه" المقدمة" وهو يرى أن الملكة اللسانية تكتسب بالتعليم، فمن كان أبعد عن اللسان العربي يصعب عليها الحصول لها فالأدب المغاربي ضعيف واقل من الأدب المشرقي سواء في الذوق

---

[1]– محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي** ، ص5.

[2]– كنون عبد الله: **النبوغ المغربي في الأدب العربي ج1**، دار الكتاب، ط2، بيروت، 1961، ص7.

[3]– عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، ص584.

أو الشعر أو النقد، وفي رأيه فإن إفريقيا ليس لديها الكثير من العلماء، وهو دائما يفضل المشارقة لأنهم أوفر عمرانا. فيا ترى ما هي نظرة هؤلاء النقاد المغاربة إلى خطابات ابن رشيق النقدية هل اتهم بالتقليد والتبعية للمشرق أم بالرغم من ذلك أسهم في تطوير الحركة النقدية المغربية، وهو أحد أبناء المغرب الإسلامي، وهو شاعر وناقد يتميز بآرائه ونظراته وذوقه الأدبي الواسع، سنجد له بالطبع مناصرين ومعارضين وهذا ما سنراه من خلال عرض أرائهم المختلفة حول هذا الناقد الفذ.

لنستنتج أن العنصر المهم هو الإجابة عن سؤال كيف تشكلت هذه المركزية النقدية المشرقية؟ وكيف يمكن استغلال أطروحة ابن رشيق لتفكيك هذه المركزية المشرقية ورد الاعتبار للنقد المغاربي.

الفصل الثاني
القضايا التي استوقفت النقاد في خطاب ابن رشيق

عرف النقد الأدبي في العصر الحديث مجموعة من التحولات، من أهمها ظهور خطاب نقدي يجعل من النقد نفسه موضوعا للتفكير والتحليل، بالرغم من أن هذا النشاط قديم في الممارسة النقدية العربية، إلا أن التنظيرات الحديثة سعت إلى الارتقاء به، وتكمن وظيفة النقد الأدبي في إضاءة جوانب النص الأدبي والكشف عنها من وجوه متعددة، أهمها جمالية معرفية في حين تكمن مهمة نقد النقد في بحث معرفي موضوعه النقد الأدبي، ويتقاطع في مباحثه مع جملة من السياقات المتصلة بالبحث في ميدان الإبداع بصورة عامة، مثل النظرية والتنظير النقدي حيث « يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته، فحصه وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنيته المنطقية ومبادئه الأساسية وفرضيته التفسيرية وأدواته الإجرائية»[1]فممارسة الأدب والفن أسبق من الوعي بمصطلحاته ومفهوماته، فالإحساس بمراجعة الأدباء الأدب قد رافق عملية إنتاج الأدب حيث «يمكن إرجاع البدايات الأولى لنقد النقد إلى زمن بواكر التشكيل الأول للنقد نفسه»[2] فحقيقة القول في نشأة نقد النقد تعود إلى زمن أو أدب معين، فالعلوم تتخذ تطورها من خلال التراكم المعرفي بغض النظر عن المنظومة المنشأة لها، ولهذا فالمراجعة المستمرة للمفاهيم هي من تؤدي إلى تطور العلم والمنهج.

و تعتبر « نظرية أرسطو في المحاكاة البذرة الجنينية الأولى التي وصلتنا مما يمكن عده نوعا من نقد النقد النظري غير المباشر على نظرية أفلاطون في المثل، التي وردت في كتابه الجمهورية إذ يجعل الصفتين النظري والتطبيقي بين قوسين، لأن الفكر النقدي في تلك المرحلة التاريخية المبكرة لم يكن قد عرف نقد النقد، ناهيك عن تصنيفه إلى نظري وتطبيقي»[3] فتحديد نشأة مفهوم نقد النقد تعود بوادره الأولى إلى القرن الرابع قبل الميلاد، حيث نجدها في كتابات أفلاطون وأرسطو.

---

[1]– جابر عصفور، **قراءة في نقاد نجيب محفوظ**، مجلة فصول، م1، ع1، ص164.

[2]– باقر جاسم محمد : **نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم**، مجلة علم الفكر، ع3، م37، 2009، ص107.

[3]– المرجع نفسه، ص107.

وبواسطة نقد النقد يمكننا استكشاف الأسس القارة التي يستند إليها التراث بما أننا بحاجة إلى إعادة قراءته «نقد النقد هو فعل تحقيق، واختيار، وإعادة تنظيم المادة النقدية بعيدا عن أي ادعاء بممارسة النقد الأدبي، إنه يقوم فعلا بنقد آخر وصلته بالأدب غير مباشرة»[1] وتتم عملية إعادة المادة النقدية، ويتم مناقشتها من حيث منطلقاتها الفكرية وأسسها المنهجية لكي يحدث الانسجام بين النتائج المحققة للنص ومنطلقات الناقد لذاته.

فنقد النقد « قول آخر في النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته وفحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنيته التفسيرية وأدواته الإجرائية»[2] ومن الضروري مراجعة النصوص النقدية التراثية وتجديد أدوات مقاربتها، للاطلاع على مصطلح نقد النقد وغايته والمجال الذي يغوص فيه،ومعرفة فلسفة النقد وآلياته هي محور وركيزة نقد النقد« تتحول قراءة نقد النقد إلى عملية كشف عن المكونات العقلية التي تتبني بها رؤية الناقد إلى العالم، محددة نظرته النوعية إلى الأعمال الأدبية وقضاياها التطبيقية على السواء»[3]، ويظهر بذلك مواطن القوة والتنبه لمواطن القصور في الخطاب النقدي، إلى جانب التحليل الذي يوضح لنا العناصر التكوينية والمؤسسة لذلك الخطاب، وقدرة الكشف عن رؤيته للعالم فـ «أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية: وتوضيح الخلفيات التي تستمد منها مرجعياته:على المستويين المعرفي والمنهجي جميعا»[4] فوظيفة نقد النقد تؤكد جانب الوصول المعرفي بين التأويل الذي هو أساس فعل الجدل بين الماضي والحاضر، هذا التأويل الذي يكشف عن «الأنساق الإيديولوجية بوصفها منتوجات خيال »[5].

ومصطلح نقد النقد عربيا لم يكن جديدا حيث يعتبر «نشاطا فكريا ونوعيا، فهو قديم في مادته حديث في مصطلحاته له علاقة بكثير مما دارت حوله مناظرات العرب القدامى

---

[1]– محمد الدغمومي، **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، منشورات كلية الأدب، د ط، الدار البيضاء، 1999، ص166.

[2]– جابر عصفور، **قراءة في نقاد نجيب محفوظ**، ص164.

[3]– جابر عصفور، **قراءة النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة، ط1، مصر، 2002، ص21.

[4]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2006، ص231.

[5]– رولان بارت: **لذة النص**، ترجمة: فؤاد صفا، منشورات الجميل، ط1، بيروت 2017، ص36.

ومساجلاتهم، من قضايا أدبية بلاغية ونقدية نظرية وتطبيقية لم تشك في دلالتها[1] فعملية نقد النقد عند العرب ليست جديدة بل قديمة، بما أن النقد ملازم للأدب فهو غير سابق عليه، حيث يعتبر ضربا من المعرفة وتعليق الحكم للعمل الأدبي. والأدب عملية إبداعية خلاقة أما النقد ففعالية وقراءة له، نشأ عند العرب بداية في شكل «ملاحظات على الشعر والشعراء، قوامها الذوق الطبيعي الساذج»[2] ونذكر على سبيل المثال سوق عكاظ الذي يعتبر مرحلة تأسيسية لهذا النقد. وفي النقد العربي نجد مدونات لا تقل أهمية عن تلك الموجودة في الغرب، ومنها البيان والتبيين للجاحظ، الصناعتين لأبي هلال العسكري، مفتاح العلوم للسكاكي، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر عيار الشعر لابن طباطبا والعمدة في محاسن الشعر لابن رشيق... فهذه المؤلفات النقدية الكبرى جاءت على نحو موثق بعد مرحلة سابقة من النقد الشفهي الذي رافق مهرجانات عكاظ « بهدف تجويد الشعر أو تجريح الشعراء اعتمادا على الانفعال والتأثر دون أن تكون هناك قواعد مدونة يرجع إليها النقاد في الشرح أو التعليل»[3] إذن فجذور عملية النقد كانت موجودة في أذهان القدامى « كان شيء من كل هذا مبثوثا بين طيات الكتب في الماضي»[4] إن عملية نقد النقد مبثوثة في ثنايا كتب القدامى بالرغم من افتقاره للأسس النظرية والتطبيقية وانعدام الرؤية التاريخية لإرهاصات نقد النقد والوعي بالمصطلح.

إن عملية النقد التي تعد إبداعا عن الإبداع الأول تتميز بالصعوبة نفسها لأنها كلام على كلام والكلام على الكلام صعب لأنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض.[5] نستشف صعوبة عملية الإبداع وتعسرها على الشاعر مما يؤدي إلى صعوبة العملية النقدية، والمزالق التي يقع فيها الناقد كذلك إضافة إلى احتياجه بأن يفقه ما قاله المبدع ويلم بظروف عملية

---

[1]– نجوى الرياحي القسطنطيني، **في الوعي بمستوى نقد النقد وعوامل ظهوره**، مجلة علم الفكر، ع1، م38، 2009، ص51.

[2]– أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1994، ص109.

[3]– المرجع نفسه، ص109.

[4]– عبد السلام المسدي، **مفهوم النقد في آليات النقد الأدبي**، دار الجنوب للنشر، د ط، تونس، 1994، ص76.

[5]– ينظر:أحمد العلوي العبدلاوي، **مقال من تجليات نقد النقد في الأدب العربي القديم**، مجلة فكر ونقد، ع101، 2009، ص79.

الإنتاج. فنقد النقد «عبارة عن متابعة تصحيحية لمتابعة تقويمية لنص أدبي أو بعبارة أخرى هو لغة واصفة للغة واصفة»[1]، فالوصف هو ما يحقق الفهم لدى المتلقي.

وسنحاول من خلال هذا أن نبين بعض تجليات نقد النقد في خطابات النقاد في تناولهم لخطاب ابن رشيق القيرواني للنقد، علما بأنه لم يمنع الناقد من تتبع بعض النقاد مصححا آراءهم تارة، ومشاركا إياهم فيما ذهبوا إليه تارة أخرى.

[1]– أحمد العلوي العبدلاوي: **من تجليات نقد النقد في الأدب العربي القديم**، ص79.

المبحث الاول: القراءة الثانية للثنائيات:

1-الائتلاف والاختلاف في الشكل والمضمون

عالج النقد القديم عدة مباحث متنوعة تتعلق ببنية النص الشعري وجمالياته وتعد قضية الشكل والمضمون من الموضوعات المهمة التي تناولها النقاد والبلاغيون. حيث يعتبر الشكل والمضمون قوام كل عمل فني جميل كما أنها تعتبر من القضايا القديمة التي تمتد إلى الطروحات الفلسفية الأولى، إذ أثارها اليونانيون «فالشكل هو الصورة الخارجية أو هو الفن الخالص المجرد من المضمون والذي تتمثل فيه الشروط الفنية، أما المضمون فهو ما يشمّل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق »[1]، ولطالما طرحت هذه الثنائية للمعالجة، ولم يستقر رأي باحثيها على اتفاق حول الحد الذي يجب التركيز عليه، عكس الثنائيات الإنسانية الشهيرة.

وقد انقسم النقاد التراثيون إلى مذاهب منهم من أثار اللفظ واعتبره أساس العمل الأدبي ومنهم من ذهب عكس ذلك فرأى أن الأولوية للمعنى في الحكم على الكلام وفريق ثان مزج بينهما وأقر بعدم الفصل.

إن الصلة وثيقة بين الشكل والمضمون فهما وجهان لأمر واحد، ولا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الأخر وهو حديث مباشر في الشكل والمضمون، وفي بعده الفلسفي هو حديث عن الجسد والروح « إن العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون عاطفة جوفاء»[2] وبالرغم من انقسام الفلاسفة إلى من يفضل الشكل أو المضمون إلا أنه لا يمكن لأحدهما أن يستقل بنفسه فالفكرة غير قادرة على القيام بدون الصورة تبرز من خلالها، فالشكل لا قيمة له بدون المعنى ولا يمكن للمعنى أن يسكن الفراغ، بل يبحث دائما عن شكل يحمله ولفظة تحتويه، والاحتواء لا يعني الانحصار والحصار، بل قد يفيض منها بعدة معانٍ أخرى.

1- محمد زاكي العشماوي: **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة العربية، د.ط، القاهرة، 1980، ص 152.

2- زكريا إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مكتبة مصر للمطبوعات، ط.1، القاهرة، 1988، ص 50.

من هذا المنطلق التآلفي يكون الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة، إذ إن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها، فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات، فلا بد أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني[1] ونلاحظ هنا تحول المضمون إلى موضوع، وهذا التشكيل يتعين أن يظهر المضمون في صورة هذه المادة، فمن خلال هذه الأطروحات يظهر أن اليونانيين مولعون بجمال الأسلوب والزخرفة التي تتضمن روعة الإطار الخارجي. كما أثارها الشكلانيون الروس عندما انطلقوا من فكرة الفصل بين الشكل والمضمون التي كانت سائدة في أوروبا، فـ «شكل الأثر الأدبي يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي، وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء. فليس يوجد تعادل فيما بين مختلف مكونات الكلمة، كما أن الشكل الدينامكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها ولكن نتيجة تفاعلها، وبالتالي نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى»[2] ويوضح تودوروف في كتابه "الأدب في خطر" كيف انتقل من أوروبا الشرقية إلى فرنسا، وانتقل بذلك نقديا داخل هذه الثنائية، من الطرح الأيديولوجي الذي يبحث في معنى النص الأدبي إلى الطرح البنيوي الذي يركز على الشكل، دون النظر إلى الأفكار والمعاني الأيديولوجية[3].

وقد اهتم العرب كذلك بهذه القضية (الشكل/المضمون) أو(اللفظ/ المعنى)، فنجد تعدد مواقفهم وكثرة الحديث عن المعاني والألفاظ في الشعر، فاعتبر الجاحظ الألفاظ أساسًاوركيزة معيارية لتقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي، فاهتم بجمال الأسلوب والصياغة، و يذهب إلى التأكيد على أن «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه... فإذا

1-محمد علي أبو ريان: **فلسفة الجمال**، ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، د.ط، القاهرة، 1989 ص 43.

2-نصوص الشكلايين الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، بيروت، 1982، ص77-78.

3- ينظر: تزفيطان تودوروف، **الأدب في خطر**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007، ص 9، 10.

كان المعنى شريفًا واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطبع، بعيدًا من الاستكراه»[1]، كما يرى، أن أحسن الكلام ينشأ من خلال المزاوجة بين المعنى الشريف واللفظ البليغ، فهو لم ينف قيمة المعنى والتدقيق في آرائه يبرز اهتمامه بالعنصرين لتحقيق الانسجام والاتساق داخل النص **فبلاغة** الكلمات هي من تصنع أدبية النص من منظور الجاحظ.

لكن المدقق في نص الجاحظ، يجد أنه لا يعزل اللفظ البليغ عن المعنى الشريف، والمعنى الشريف هو الذي يستطيع إثارة دهشة المتلقي حين يتساند مع جمالية اللفظ، وقد جاء هذا العزل والتفضيل للفظ دون المعنى نتيجة التلقي العشوائي لعبارة الجاحظ الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق"، والجاحظ لم يكن في أفقه التأويلي إلغاء المعنى[2]، لكن التلقي العربي دائما يأخذ القضايا مجزأة، وليس كبنية واحدة متناسقة.

وكذلك يعتبر بشر بن المعتمر من الذين تطرقوا إلى ثنائية الشكل/المضمون، وهو يؤكد على شرف المعنى وجمال اللفظ، «فمن أراد معنى كريما فليتمس لفظا كريما، فان حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن يصونهما عما يفسدهما ويهجنهما»[3]، فهذا التحليل يقر بالفصل بين الدال والمدلول (الشكل /المضمون) مع أنه يدعوا إلى حسن التلاؤم بينهما، إلا أن هذه الصفة لا تتحقق إلا إذا راع صانع النص فكرة المنفعة والصواب، منفعة المتلقي واستحسانه لما يلقي إليه من كلام[4]. إذن المدار في شرف المعنى واللفظ كامن في الائتلاف بينهما ومن خلال سياقه التركيبي فالصحيفة كلها تعالج الكيفية التي يحب أن يكون عليها النص الأدبي وائتلاف وحداته وتلاحم أجزائه.

---

[1]–الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ص83.

[2]– ينظر: عبد العاطي الزياني، **التراث النقدي والتأويل، ظواهر وقضايا**، مجلة الثقافة الجنوبية، الرباط، 2007، ص18.

[3]–ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص347.

[4]–ينظر: إبراهيم صدقة، **النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2010، ص242.

ولا يختلف "أبو هلال العسكري" عما ذهب إليه "الجاحظ" في تصوره للعمل الفني، وفي اهتمامه بجانب اللفظ والعناية بالشكل الخارجي للشعر، و في رأيه أن مجال الحكم وميدان الجودة والبراعة في الفن يتمثل في «إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأن المدار بعد على إصابة المعنى، ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة»[1]، فالألفاظ هي التي تجعل المعنى راقيا وجماليا حسب أبي هلال العسكري، فيمكن أن يستعمل الشاعر ألفاظا بلاغية وفصيحة في موضوع أقل قيمة لكنه يكتسب قيمة راقية، كما كان يفعل السوفسطائيون.

لقد أثارت هذه القضية اهتمام نقاد العرب، ولم تكن حكرًا على نقاد المشرق بل حظيت باهتمام نقاد المغرب الإسلامي، وكان ابن رشيق من أبرز النقاد الذين خاضوا في الحديث عنها، فقد تطرق لقضية اللفظ والمعنى باعتبارها أهم ثنائية في النقد العربي، أعطى رأيه حول هذه القضية النقدية، وتقدير مدى الارتباط بين اللفظ والمعنى ومنزلة كل منهما وتأثيره في الأخر،فلم يمل إلى طرف مفضلا إياه على الطرف الآخر، بل أكد على التآلف والتشاكل بينهمافرأى أن: «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم... وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأننا لا نجد روحًا في غير جسم البتة»[2]. في هذا النص يقر ابن رشيق بضرورة عدم الفصل بين اللفظ والمعنى في العمل الفني لأن «مفهوم الخلق الأدبي بوصفه كلا لا يتجزأ لا ينفصل فيه لفظ عن معنى، كما لا يسبق فيه المعنى اللفظ وإنما هما عنصران متلاحمان يولدان في وقت واحد»[3].

إن الشعر عند ابن رشيق كالإنسان تمامًا، جسمه هو اللفظ وروحه هو المعنى، والعلاقة بينهما قوية مثل ارتباط الروح بالجسد، بحيث إذا اختل أحدهما ضعف الشعر وأصبح خاليا من

1- أبوهلال العسكري: **الصناعتين**، ص69.

2-ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص217-218.

3- محمد زكي العشماوي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، دط، بيروت د.ت، ص270.

القيم الفنية والجمالية، فالعملية مشتركة في إثارة ابن رشيق إلى ضرورة ارتباط اللفظ بالمعنى واستحالة تفضيل طرف على الطرف الأخر راجع بالأساس إلى «النص الشعري الذي لا يتجلّى شعريا إلا بتمثيل دوّاله لصوتها أو لأصواتها بالأحرى. فحين يكون الدّال مكتفيا بما يمثله نصيا أي بتمثيل المضمون فهو يحجب ذاته ويحجب معناه»[1]، فالدال (اللفظ) الشعري يجب أن يتجاوز مدلوله (معناه) الحرفي إلى معانٍ مجازية كي يحقق جمالية النص الشعري وهذا صلب رأي ابن رشيق، وكأنه هنا يفكك هذه الثنائية باثبات تداخلها.

وفي السياق نفسه، يؤكد أبو حيان التوحيدي على ضرورة التلاحم والتآلف بين اللفظ والمعنى « وينبغي أن يكون الغرض الأول في صحة المعنى والغرض الثاني في تخير الألفاظ والغرض الثالث في تسهيل النظم وحلاوة التأليف واجتلاب الرونق والاقتصاد في المؤاخاة واستدامة/الحال الثاني على الأول والثالث على الثاني »[2] فهذه الشروط هي التي توفر التلاحم بين الدال والمدلول ويتحقق انسجام النص وسياقه. ومن خلال هذا التحليل التعقيبي تبقى الدراسات العربية القديمة في هذا المجال رائدة.

أما في الطرح اللساني الغربي للقضية، فيعتبر دي سوسير رائد الاتجاه البنيوي الذي درس اللغة باعتبارها نظاما يجمع عناصر ترتبط فيما بينها ضمن علاقات معينة فهو يشبه الدال والمدلول بجسم إنسان ،فلا يتصور وجود الكيان اللساني إلا باجتماع الدال والمدلول وترابطهما فإذا تناول عنصرا واحدا من هذه العناصر اختفى الكيان وتلاشى ،وبدل أن نحصل على شيء مشخص لم نجد أمامنا إلا تجزيئا خالصا، ولذلك فنحن نخشى في كل وقت ألا ندرك غير جزء واحد من هذا الكيان ،بعد أن سبق إلى وهمنا أننا أحطنا به كلية [3]، فعناصر التركيب إذا انفصلت عن بعضها لا تعود تعبر عن خصائص المركب ويشير إلى عدم الفصل بين الدال والمدلول (اللفظ/المعنى).

---

[1]– صلاح بوسريف: **مضايــق الكتابة مقدمات لما بعد القصيدة**، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2002، ص40–41.

[2]– أبو حيان التوحيدي: **مثالب الوزير، تحقيق إبراهيم الكيلاني**، دار الفكر، ط2، دمشق، 1998، ص114.

[3]–ينظر: احمد نعيم الكراعين، **علم الدلالة بين النظرية والتطبيق**، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993، ص89.

وبالعودة إلى التلقي العربي لفكرة ابن رشيق وطرحه للتآلف اللفظي المعنوي، يذهب"إحسان عباس" إلى أن ابن رشيق اعتمد على آراء سابقيه وأفاد منها، بالرغم من أنه لم يصرح إلى أي فريق ينتمي، هل لأنصار اللفظ أم لأنصار المعنى فاتهمه النقاد بالغموض وعدم الوضوح[1] ولعل إحسان عباس لم يدرك العلة المعرفية التي جعلت ابن رشيق لا يميل إلى طرف دون الآخر، فالمزواجة لهذين الطرفين تفكيك لهما.

هذه المزاوجة أمـر طبيعي بالنظر إلى أن ابن رشيق يري أن اللفظ والمعنى متكاملان لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر، «فالوحدات الحقيقية للغة ليست الأصوات ولا طريقة الكتابة أو المعنى، ولكنها العلاقات التي تمثلها هذه الأصوات والأساليب والمعاني، أي العلاقات المتبادلة أو المشتركة داخل السلسلة الكلامية والصيغ الصرفية والنحوية»[2].

إن الوصول إلى معنى جملة وإدراكه إدراكا دقيقا يرتبط بمعرفة الجملة والسياق التنسيقي لها «لأن التفكير في اللفظ والمعنى تفكير جمالي يفكر فيه الأديب مرة واحدة وبحركة عقلية واحدة،فإذا ترتبت المعاني في الذهن ترتيبا منطقيا، وإذا تحددت في الفكر تحديدا يجمعه ترابط المعاني وتداعيها، هذا الترابط وهذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حسن الأديب انحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة وشعرا من غير تهذيب واختيار لهذه الألفاظ»[3] فالصورة لا تكون واضحة الرؤية إلا من خلال عنايتها باللفظ لتجعله الوسيط الدال على المعنى فلا يمكننا تمثـل العالم دون علامات حاملة له ولمعانيـه.

إلا أن"عبد الرحمان ياغي" من خلال قراءته وتلقيه النقدي يرى أن ابن رشيق تعرض لهذه القضية كما تناولها النقاد قبله، أمثال "الجاحظ" و"ابن قتيبة" و"قدامة ابن جعفر "و"الآمدي" وغيرهم، بحيث أشار ابن رشيق إلى الاتصال الوثيق بين اللفظ والمعنى، ولكن في نظر "ياغي" فإن تناول "عبد القاهر" لهذه

---

[1]–ينظر: إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن هجري**، ط1، دار الشروق، الأردن، 1993، ص449.

[2]–أحمد نعيم الكراعين، **علم الدلالة بين التنظير والتطبيـق**، ص91.

[3]–إبراهيم سلامة: **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، مطبعة مخيمر، ط2، القاهرة، 1952، ص102.

القضية أكثر دقة حين بين أن اللغة ليست إلا مجموعة علاقات[1] فقد تحكمت في جهاز التلقي عند عبد الرحمان ياغي آليـة المقارنة المعرفية بين رؤية ابن رشيق ورؤية عبد القاهر الجرجاني، هذا الذي أسس الركن الأول من نظرية النظم على ما أسماه ترتيب المعاني في النفس موضحًا أن النظم لا يقوم على اللفظ وإنما على ترتيب المعاني في النفس، «لو كان القصد بالنظم إلى نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه، لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسًا واحدًا، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئا يجهله الآخر»[2]. وهكذا يضع "عبد القاهر الجرجاني" حدا لإشكالية طالما شغلت الفكر النقدي والبلاغي قبله، وهي المتعلقة بأسبقية اللفظ على المعنى أو العكس، وإلى أيهما ترجع مزية النظم هل إلى اللفظ أم إلى المعنى، وقد رفض "عبد القاهر" أن يكون للألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة من حيث أصواتها أو معانيها مدخل في الإعجاز، لأن ذلك يفضي إلى أن تكون الألفاظ معجزة بأصل الوضع اللغوي فيبطل إعجاز القرآن. يقول "عبد القاهر" في هذا الصدد « وإذا كان كذلك فقد وجب أن يعلم أنه لا يجوز أن يكون في الكلم المفردة، لأن تقدير كونه فيها يؤدي إلى المحال، وهو أن تكون الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، قد حدث في حذاقة حروفها وأصدائها أوصاف لم تكن لتكون تلك الأوصاف فيها قبل نزول القرآن، وتكون قد اختصت في أنفسها بهيئات وصفات يسمعها السامعون عليها إذا كانت متلوة في القرآن لا يجدون لها تلك الهيئات والصفات خارج القرآن، ولا يجوز أن يكون في معاني الكلم المفردة التي هي لها بوضع اللغة، لأنه يؤدي إلى أن يكون قد تجدد في معنى الحمد والرب ومعنى العالمين والملك واليوم والدين، وهكذا وصف لم يكن قبل نزول القرآن، وهذا لو كان ها هنا شيء أبعد من المحال وأشنع لكان إياه»[3]. وينفي عبد القاهر الجرجاني إذن أن تكون مزية الكلام راجعة إلى اللفظة المفردة وإنما بضم بعضها إلى بعض في سياق معين، لأن القول إن المزية واقعة في اللفظة يعني أن الإعجاز غير موجود، لأن ألفاظ القرآن هي عربية الأصل، لكن القول

---

[1]–ينظر: عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان**، دار المعارف للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2009، ص397.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تعليق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 2005. ص51.

[3]– المصدر نفسه، ص253.

بالإعجاز هو قول بسحر وجمالية قرن الألفاظ ونسجها في نظم بلاغي يجعل المتلقي يشعر بروعتها وبهائها وأيضا ذكاء نظمها.

ويصل جهاز التلقي عند عبد الرحمان ياغي عبر آليتي المقارنة والبحث عن المرجعيتين اللتين تحكمتا في العقل التأويلي لابن رشيق إلى أن ابن رشيق أولى المخاطب عناية كبيرة كغيره من النقاد المرجعيين في هذه القضية «نرى الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني والعسكري وابن رشيق وغيرهم يولون المخاطب عنايتهم الكبيرة ويتناولون ما يروق المخاطب في افتتاح المديح وافتتاح النسب وغيره من سائر الفنون»[1]، وهذا الاهتمام الذي يحظى به المتلقي من قبل هؤلاء النقاد والبلاغيين راجع بالأساس إلى إدراكهم أسرار الكتابة الأدبية وخصائصها وأهدافها واستراتيجياتها وخرائطها القرائية.

فابن رشيق استفاد من كل هؤلاء وأجهزة قراءاتهم المتنوعة، ولهذا لم يرد أن يقف مع المعنى أو مع اللفظ، واختار إقامة التآلف بينهما ففككهما.

إن هذه النظرة التي تولي للمتلقي أهمية استراتيجية لدى معظم نقاد العرب، ترجع إلى الحياة الأدبية العربية، فالظروف السائدة آنذاك دفعت بالشاعر أو الخطيب إلى العناية بالمخاطب، إذ يجد ابن رشيق يعلل افتتاح القصائد بالنسيب «لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده»[2]. ففي نظره يلتقي ابن رشيق في هذا التعليل مع أبي هلال العسكري «وإذا كان الابتداء حسنا بديعا ومليحا رشيقا كان داعية إلى الاستماع لما يجئ بعده من الكلام»[3]. ويرى عبد الرحمان ياغي أن هذا الرأي نجده كذلك عند ابن قتيبة في إلقائه قصائد النسيب، حيث يرى أن الشاعر يبدأ قصائده «ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل

---

[1]– عبد الرحمان ياغي: **حياة القيروان**، ص404.

[2]–ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص364.

[3]–أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص437.

الله في تركيب العباد من محبة الغزل وألفْ النساء، فليس يكاد احد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام»[1]. في رأي "ياغي" تتمحور العناية الكبيرة بالمخاطب لدى افتتاح النسيب، وهنا تلتقي الآراء وتتشابه فيما بينها وتتأثر.

وقد صنف ابن رشيق الشعراء بحسب تفضيلهم للفظ والمعنى إذ «من الناس من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده»[2] وهم ثلاث فرق. فريق يرى فخامة الكلام وجزالته طبعًا من غير تصنع وجعل على رأس هؤلاء بشار في مثل قوله:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو فطرت دما

إذا ما أعرنا سيدا من قبيـــلة ذرى منبر صلى عليـــــنا وسلمـا[3]

يظهر جليًا أن بشار من المولعين باستخدام البديع وتحسين اللفظ باعتباره أساس الحكم على جودة الشعر أو رداءته «وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى سمعت بعض الحذاق يقول: قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمنًا، وأعظم قيمة وأعز مطلبًا، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك وصحة التأليف»[4]. وأما من يؤثر المعنى علي اللفظ فيقصد صواب المعنى ولا يبالي بصورته اللفظية فمنهم «مطبوعون كابن الرومي والمتنبي، ومنهم متصنعون وهذا التصنيف لا يعني تجاهل أحد قطبي الدلالة إنما يقوم على التنويه بالخاصية التي تميز كل فئة وتلفت النظر إلى طريقة بنائها الكلام، فبشار الذي عدّ من اللفظيين زاد أصحابه معاني مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبدًا تتردد وتتولد والكلام يفتح بعضه بعضًا»[5]. فالشاعر المطبوع يركز على المعنى أما المتصنع فيركز على اللفظ.

---

[1]– أبو محمدعبد الله بن مسلم ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص31 .

[2]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص218.

[3]– المصدر نفسه، 218.

[4]– نفسه، ص221.

[5]– أحمد أخضر جمعي: **اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب**، دراسة إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص119.

أما موقف النقاد من قضية اللفظ والمعنى فيذكر أن أكثرهم على تفضيل اللفظ على المعنى، ومن هؤلاء "عبد الكريم النهشلي وهو أستاذ ابن رشيق الذي تأثر به تأثرا شديدا " وكان يؤثر اللفظ على المعنى كثيرًا في شعره وتأليفه، وآخرون من النقاد على المساواة بينهما «فالمعنى كالصورة واللفظ كسوتها، ولابد أن تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها من اللباس وإلا بخست حقها»[1]. وإنما ما يتم قرن ثنائية المعنى/اللفظ بثنائية الإنسان وملبسه.

وهو ما ذهب إليه قديما "أرسطو" حين عرف الشعر بأنه محاكاة عن طريق اللغة إلا أنه «علي الرغم من أن مادة التعبير الأدبي هي الجمل مما تشتمل عليه من ألفاظ منظومة أو منثورة يستعان بها على محاكاة الأشياء والأفعال»[2]. فاللغة حاملة للعالم وأحداثه ومعانيه.يبدو أن عبد الرحمان ياغي لم يستطيع أن يصل إلى لب العملية التفكيكية التي قام بها ابن رشيق لهذا يرى في سياق تحليلاته أن ابن رشيق لم يستطع أن يسلم هو نفسه من هذه القسمة. كما لم يتمكن من تحديد الوحدة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة لطبيعة الألفاظ، أو من تصور ناضج لطبيعة اللغة في الشعر.ولذلك يجد بعض المحدثين يحكمون عليه بالتذبذب لعدم وضوح طرحه فبشير خلدون يرى أن ابن رشيق قدم وجهة نظره بوضوح حين تحدث عن هذه القضية "اللفظ جسم وروحه المعنى" وهنا قد فهم أن ابن رشيق أراد التسوية بين اللفظ والمعنى بحيث منذ البداية شبه وجهي القضية بالروح والجسد اللذين لا حياة لأي منهما بدون الأخر، بل نراه يتراجع عن هذا الرأي فيرى أن ابن رشيق يميل إلى جانب اللفظ ويعطيه الأولوية وقد قضى له بهذا الحكم ويظهر ذلك في قوله، حيث يرى أن الخلل والفساد لا يدركان المعنى إلا من جهة اللفظ، وهذا معنى العبارة كما «أنه كلما كانت الألفاظ جميلة مختارة كان المعنى جميلاً جيدًا فإن اختلت الألفاظ اختل المعنى، فالعلاقة بين الفظ والمعنى تكاد تكون علاقة جدلية»[3]، وما لم يستطع ياغي إدراكه هو عملية التفكيك التي قادت إلى الائتلاف عكس بشير خلدون الذي فهم آليات الائتلاف داخل ثنائية اللفظ والمعنى.

---

[1]–ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص222.

[2]– محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص246.

[3]– بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق**، ص 175.

ويؤكد بشير خلدون فهم ابن رشيق لأهمية المعنى بالنسبة للألفاظ فيرى أن ابن رشيق يعتبر أن «الألفاظ قد تبقى مواتا لا قيمة لها إذا اختلت معانيها»[1]. وقد اتخذ "بشير خلدون" ذلك منطلقًا لتراجعه مرة آخرى عن حكمه والحكم بتذبذب ابن رشيق، إذ أراد أن يقف موقفًا توافقيًا بين القائلين بتقديم اللفظ وبين أنصار المعنى، ولكن في نفسه شيء من الميل إلى الألفاظ على غرار عبد الكريم النهشلي الذي يستند إليه في كثير من الآراء لكن على الرغم من ذلك فابن رشيق حاول أن يقف موقفًا معتدلاً هو الآخر في قضية اللفظ والمعنى، غير أنه لم يستطيع أن يخفي ميله إلى تفضيل الألفاظ حين صرح بأن أكثر الناس يميلون إلى العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف، أما المعاني فهي موجودة في طباع الناس يستوي فيها الجاهل والحاذق. وهو ما ذهب إليه الجاحظ في مقولته المشهورة (المعاني مطروحة في الطريق) ويختم بشير خلدون القول في موقف ابن رشيق في اللفظ والمعنى بقوله «إننا نستطع بعد هذه الجولة أن نختم القول في ابن رشيق بأنه كان يفضل الاعتناء بالألفاظ مع تجويد المعنى»[2]، هذه هي قراءة"بشير خلدون" في قضية اللفظ والمعنى عند ابن رشيق، وهو كما رأينا متأرجح الموقف في تقريره فقد اتخذ من عبارات ابن رشيق منطلقًا لهذا التأرجح المتدرج إلى أن استقر على أن ابن رشيق وإن حاول أن يقف توفيقيًا في القضية فإنه يميل إلى تفضيل اللفظ. وإذا وافقنا هذا الرأي جعلنا ابن رشيق يلتقي مع الشكلانيين الروس الذين يرون أن الشعر تشكيل لغوي، وعلى هذا الأساس سعوا إلى إنشاء علم خاص بالأدب يقوم على البحث عن القوانين الشكلية التي تجعل من الأدب أدبًا. لقد جاء هذا التراجع في الرأي نتيجة سيطرة فكرة أن ابن رشيق قد تأثر بالنهشلي ومال إلى الألفاظ، ومن ثم فعلى الرغم من وصول النقاد المعاصرين إلى نتائجهم الخاصة تبقى النتائج السابقة تسيطر على عقولهم.

ويخالف عبد الرؤوف مخلوف تماما ما رآه بشير خلدون، إذ يذهب إلي أن ابن رشيق أقرب إلى المعنى منه إلى اللفظ، لكنه لا ينكر في الوقت نفسه أنه يهتم أيضًا بالألفاظ ويجعل

1– بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق**، ص 175

2– المرجع نفسه، ص178

العلاقة بين اللفظ والمعنى متكاملة اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد[1].

إلا أننا نلاحظ تراجعًا في رأي عبد الرؤوف مخلوف حيث يحكم أن ابن رشيق من أنصار المعنى دون اللفظ «إنه يكبر المعنى كما يكبر اللفظ أو يزيد»[2]. ف ابن رشيق أقرب إلى المعنى منه إلى اللفظ، ولا يستطيع فصل الروح عن الجسم، فهي علاقة وطيدة، حيث لا يمكن فصل الروح عن الجسد، وعند ابن رشيق يكبر المعنى على اللفظ ويظهر ذلك في أبيات ابن هاني:

أَصَاخَتْ فقالت: وَقْعُ أَجْرَدِ شَيْظَمِ وَشَامَتْ فقالت: لَمْعُ أَبْيض مُخْذَمِ

وَمَا ذُعِرَتْ إلا لِجَرَسِ حُلِيـــــهَا وَلاَ رَمَقَتْ إلا يُرى فِي مُخَـــــــذمِ[3]

وهنا يظهر تفضيل ابن رشيق المعنى على اللفظ، وقد سبقه إلى ذلك أرسطو «ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة، إنما يبلغه حقًا بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال. أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للمأساة إنما هو في أجزاء الخرافة، أعني التحولات»[4] وحسب أرسطو فإن براعة الشاعر لا تظهر إلا بتوافق فخامة العبارة والأخلاق وذلك أن القطعة الفنية تمثل تركيبا تخييليا قصد تحقيق المضمون المنشود وإثارة المتلقي. إن المعضلة لا تكمن في معرفة موضوع الأدب الذي هو التماس الأدبية، ولكن في كيفية تحديد ما هو أدبي في النص ولذلك فالأدبية في نظر عبد المالك مرتاض هي معرفة الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من النص أدبا رفيعا،أي عملا إبداعيا مشهودا

1- ينظر: عبد الرؤوف مخلوف: **ابن رشيق ونقد الشعر**، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1983، ص191.

2- المرجع نفسه، ص194.

3- نفسه، ص219.

4- أرسطو: **فن الشعر**، ص 21.

بأدبيته[1] فالعمل الأدبي يعتبر كإحساس جمالي يغوص في ذوق القارئ ويجعله يستمتع بتلقيه جماليا من حيث شكله ومضمونه.

و هذا المفهوم الخاص بالأدبية نجده عند ابن رشيق قائما على المعنى واللفظ وليس مثل النظرة الأحادية التي قدمها الشكلانيون فيرجع ابن رشيق الميزة في الأثر الفني إلى المعنى على ألا ينال ذلك من منزله الألفاظ فإنه حين يفاضل بين القدماء والمحدثين ويفضل شعراء الإسلام على شعراء الجاهلية يرجع ذلك الفضل إلى المعاني، وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة.[2]

قال يزيد بن الطثرية:

فأصبح رأسى كالصخرةٍ أَشْرَفتْ عليها عقابٌ ثمّ طارت عُقَابُهَا

وقول بشار:

يا قومُ أذنى لبعض الحي عاشقةٌ والأذنُ تعشقُ قبل العين أحيانا

قالوا بمن لا ترى تهذى؟ فقلتُ لهم الأذنُ كالعين تُوفِي القلبَ ماكانا.[3]

أعجب ابن رشيق بهذه الأبيات ولما تتضمنه من حسن التصوير والتعليل، حيث تظهر في بيتي بشار القدرة في التصوير وخلق المعاني والتخييل في خلق الصورة.

وقد ربط المحدثون كذلك بين قضية اللفظ والمعنى، حتى يخيّل إليك أنهما شيء واحد وسعوا إلى تطوير نظرتهم هذه وصعدوا بها إلى مستوى الحقائق الثابتة من خلال إشباع البحوث واستدلالها، ونسجا على منوالها، حتى أخذت طريقها إلى مستوى النظريات والصيغ النهائية. يري الناقد الفرنسي دي جورمون «أن الأسلوب والفكر شيء واحد وإن من الخطأ محاولة فصل

1- ينظر: عبد المالك مرتاض: **نظرية النص الأدبي** ، دار هومة للطباعة والنشر، ط2، الجزائر، 2010، ص59.

2- ينظر: ابن رشيق، **العمدة، ج2**، ص 172.

3- المصدر نفسه، ص 176.

الشكل عن المادة»[1]. إذن من الطبيعي أنه ينظر إلى الألفاظ بأنها أساليب وإلى المعاني بأنها أفكار، ثم يخطئ القائلين بفضل تلك الألفاظ على هذه المعاني.

ويرى محمد حسين الصغير أن الشكل والمحتوى شخصية واحدة لا يمكن أن ينظر إلى أجزائها في استيعابها وتحديد النظرة الفاحصة إليها إذ «ان القصيدة تتمتع بشخصية متماسكة حية، وأنها وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة، وهي متماسكة ومتوازنة من حيث الشكل والمحتوى، بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حدة»[2]. ويدعم رأيه هذا بقول الناقد الأمريكي كلينيث بروكس الذي يرى استحالة فصل المادة عن الشكل أو العكس في أي حال من الأحوال، لأن تركيبها قد اتحد فلا يبرز إلا كلا موحدًا يقول: «إن جوهر القصيدة لا يبرز إلا كلا موحدًا، أي يستحيل علينا تجريد الجوهر وصياغته في شكل آخر، لن ينفصل عن موسيقاه، والصور والدلالات المتشابكة والمواقف المعينة، أي القصيدة ذاتها»[3]. هذا دليل قائم على التلازم الجدلي المنطقي بين طرفي القضية صحيح مقنع، ذلك لأنه قام على التلازم المنطقي المتوازن الذي لا يطغى فيه طرف على الآخر، ولأن هذا الرأي هو الذي يستقيم مع النظرة والقيمة الفنية الصحيحة التي تنظر إلى اللفظ والمعنى على أنهما ركنا الفصاحة والبلاغة، وإن تجويدهما معا قوة وتمكن وظفر بالعمل الفني الجميل وأن الإخلال بهما أو بواحد منهما على حساب الآخر كله ضعف وتشويه ونقص في العمل الأدبي.

وموقف ابن رشيق يظل مشدودًا إلى فكرة الائتلاف بين الشكل والمضمون، فمعالجة النص عنده تخضع لهذا الحكم الذي يمكن أن يتعمق ويتبلور بتفاعل عناصره معاني وألفاظا، ويكون من شأن ذلك تولد الدلالة العميقة والإقرار بغزارتها. فرغم تنوع النقاد واهتمامهم بهذه القضية إلا أنهم ظلوا يتمحورون حول ضرورة الاعتناء بالطرفين لتحقيق تكاملهما وتآلفهما في

1– وليم فان أوكونور: **النقد الأدبي**، ترجمة: صلاح إبراهيم، دار صادر، دط، بيروت، 1960، ص102.

2– محمد حسين الصغير: **نظرية النقد العربي، رؤية معاصرة**، ط1، العراق، د.ت، ص34.

3– المرجع نفسه، ص34.

النص، وهي العلاقة الأبدية بين الدال والمدلول حيث لا يمكن تصور أحدهما بدون الأخر. مثلما تؤكد الدراسات اللسانية والسميائية الحديثة.

إن ابن رشيق في نظر النقاد الذين تم ذكرهم لا يفرق بين اللفظ والمعنى، لأنهما متلاحمان في العمل الفني، بحيث تكون العلاقة بينهما وطيدة قوية كالعلاقة بين الروح والجسد ولا يمكن الفصل بينهما لأن القيمة الجمالية والفنية لعملية الإبداع الشعري، تكمن في تلاؤم هذا الاتحاد «فهي علاقة تلازمية وإن كان بعض النقاد قد اعتبروا هذا التشبيه بمثابة دليل على تفضيله للمعنى»[1]. إذ يصرح عبد الرؤوف مخلوف بأن موقف ابن رشيق في هذه القضية معتدل، حيث استقام في نفسه نظريًا رؤية النص الشعري إبان هذه الثنائية، فالشاعر المبدع في نظره هو الذي يختار لمعانيه ما يتلاءم معها من ألفاظ، ويحدث الاحتكاك ليتحقق التكامل الفني، وهنا يكمن سر صناعة الشعر، ومن خلال هذه الطروحات نستدرك مدى اهتمام النقاد بقضية الشكل والمضمون وكيفية جلب ابن رشيق للقارئ الضمني.

وقد سببت العلاقة المضطربة بين اللفظ والمعنى في ذهن النقاد تلك المواقف المضطربة من دور كل منهما في البنية الفنية للنص الشعري، فلم يتوصلوا للعلاقة التفاعلية بينهما بشكل يقضي على مظاهر الاضطراب السابقة.

إن بعض النتائج المتناقضة والمختلفة التي لمحناها عند النقاد حول موقف ابن رشيق من قضية اللفظ والمعنى راجعة بالأساس إلى القراءات التجزيئية لنصوص ابن رشيق، فالكثير يحكم في القضية بمجرد العثور على نص واحد يميل فيه إلى طرف معين، وهذا ما يفسر ندرة كتب قائمة بذاتها مخصصة لابن رشيق.

كما يعكس الخلاف أيضا عدم وجود نص حاسم لابن رشيق يدمج فيه اللفظ والمعنى في تآلف واضح حديثه عن الروح والجسد، فأغلبية نصوصه إضمار لأفضلية المعنى أحيانا وأحيانا أخرى أفضلية اللفظ، وهذه الأفضلية للطرفين دليل على أنهما وحيدان متآلفان.

---

[1]–عبد الرؤوف مخلوف، **ابن رشيق الناقد والشاعر**، ط2، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر د.ت، ص.103.

وهناك من النقاد من يميل إلى تأكيد فكرة الاختلاف بين اللفظ والمعنى، لدى ابن رشيق وذلك لأنهم يفهمون عند حد معين من هذه الثنائية، أما دعاة التآلف فهم يفككون الثنائية لصالح حدوث التآلف، وبذلك حكموا عليه بأنه من أنصار الائتلاف بين اللفظ والمعنى.

والملاحظ على هؤلاء النقاد وخاصة المعاصرين منهم لم يحاولوا أن يدرسوا هذه القضية لدى ابن رشيق في ضوء مفاهيم الشعرية المعاصرة التي حسمت الأمر فهذا المجال.

2-تفكيك ثنائية الطبع والصنعة

إن مصطلح الطبع والصنعة، من المفاهيم النقدية والبلاغية، التي رافقت عملية الإبداع الشعري، وحاولت تحديد معالمها وضبط أسسها، وأصبح هذا المصطلح وسيلة النقد وغايته، في الحكم على الشعر، من حيث جودته أو رداءته. بذلك فإن الطبع والصنعة يشيران معاً إلى المذهب الجمالي في الكتابة . علماً أن النقد في أول نشأته احتضنه الشعراء والمتذوقون من عامة الناس، فلم يتحول هذا المفهوم إلى مصطلح نقدي، وهذا المذهب يؤطر الإبداع، الا بما يتضمنه من قواعد وإجراءات وشروط وأحكام، تعبر جميعها عن نوعية التذوق والفهم، وفقاً لثقافة الناقد ومدركات جهازه المعرفي والأدبي.

إن التراث النقدي العربي غني، فيه من الخصوبة والثراء ما مكنه من معالجة الكثير من القضايا النقدية الكبيرة، التي لا تزال تشغل البحوث والاهتمامات النقدية الحديثة، وتعد قضية الطبع والصنعة من القضايا التي استحوذت على اهتمام النقاد والبلاغيين القدامى، ولا يكاد أي كتاب تراثي نقدي يخلو من هذه القضية، ومن أبرز الذين أولوا هذه الثنائية الاهتمام ابن رشيق الذي جعل منها ميزانا لعملية الإبداع الشعري.

لقد نالت هذه القضية من اهتمامه الشيء الكثير فأفرد لها بابا عنوانه" المطبوع والمصنوع إذ يرى أن الشاعر لا يخرج عن طبيعته الفنية «فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين»[1]. وأوضح أن الصنعة نوعان، مذهب صنعة يعتمد الطبع العفوي مع التنقيح والتهذيب ومذهب صنعة يعتمد القصد والتكلف، فاعتبر المطبوع هو الأصل في كل نص أدبي نثري أو شعري، بحيث يكون

[1]-ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص225.

قيامه على أساس الطبع الذي يولد المعاني المرادة اعتمادًا على القوة الذهنية للشاعر، بحيث تكون الألفاظ والصورة واضحة، وحينئذ بوصف النص الشعري بالصنعة التي تقوم بنفي صفاته السلبية وهي التكلف، إذ «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع، وسمكه الرواية ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في البيت غير مسكون، وصارت الأعاريض، والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي، والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكن لا ستغنى عنها»[1]. يحدد ابن رشيق سمات النص الشعري وهي الطبع والرواية والدربة، فالطبع هو الأساس الذي تتبني عليه العناصر الأخرى فهو الأصل «الطبع هو المستقر والثابت والأصل والنهاية، لذلك هو أساس الشعر»[2]. أما الدربة والرواية فتمنح للشاعر الثقافة التي تمكنه من اختيار الكلمات وتوزيعها وعقد علاقات بينها وإنشاء الصور التي تؤسس للمعنى الجيد والمعرفة والذوق، بحيث تتيحان للشاعر الوقوع على المعنى الشعري ويكون الطبع قائما بذاته، ولا قيمة للشعر الذي يخلو من المعنى الجيد، وقد أراد ابن رشيق من هذه المشابهة «التي تدل على أهمية الرواية التي تناظر الحوائط والجدران إلى تحقيق الحماية والأمن لمن يأوى إليها، والطبع الذي يمثل أرض المسكن وعقد هذه المقابلة بين عناصر الشعر ومقومات المسكن لتؤكد على ضرورة مثول تلك العناصر في ذهن الشاعر عند ما يقوم ببناء النص الشعري»[3]. فالبيت الشعري عند ابن رشيق متشابه منطقيًا مع البيت من البناء، والبيت من الشعر يساوي البيت من البناء، فهو بمثابة تقريب الفن الشعري إلى المتلقي بحيث يخاطبه بما يفهم حين يعبر عن البيئة التي يعيش فيها، وهي بيئة الحضر والمدر عبر آليات التلقي معا كالتالي:

الطبع ← الرواية ← العلم ← الدربة ← المعنى

قراره ← سمكه ← دعائمه ← بابه ← ساكنه

---

[1]– ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص.212.

[2]– درواش مصطفى: **خطاب الطبع والصنعة**، رؤية نقدية في المنهج والاصول، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، 2005، ص.43.

[3]–حسين البنداري، **الصنعة الفنية في التراث النقدي**، مركز الحضارة ط1، 2000، ص74.

والشاعر بحاجة إلى توظيف هذه الطاقة في تنقيح النص وتثقيفه لتفادي الخلل مثلما فعل زهير حين صنع الحوليات، بحيث كان يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقيب وذكر ابن رشيق من شعراء هذا المذهب (الصنعة) غير المتكلف الحطيئة، حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض في قوله:

فلا وأبيك ما ظلمت قَرِيـــعٌ بأن يبنوا المكارم حيث شاؤوا
ولا وأبيك ما ظلمـــت قَرِيعٌ ولا برموا لذاك ولا أســـاؤوا
بِعَثْرَةِ جَارِهِمْ أَنْ يَنْعِشُـــوهَا فَيَغْبُرَ حَوْلَـــهُ نـعَمُ وَشَـــاءُ
فيبنى مجدهم ويقيـــم فيها ويمشي إن أريد به المُشـــاءُ
وإن الجَارَ مِثْلُ الضيْفِ يغدو لِوِجْهَتِهِ وإن طال الثـــوَاءُ
وَإني قَدْ عَلِقْتُ بِحَبْلِ قَـــوْمٍ أَعَانَهُمْ عَلَى الحَسَبِ الثرَاءُ [1].

يقسم ابن رشيق حس الناقد الخبير إلى قسمين: قسم مطبوع وقسم مصنوع ثم يعرف المطبوع بأنه هو الأصل الأول للشعر، والأمر جلي لأن كل فن يأتي طبيعيًا متسلسلاً، أما المصنوع فهو الذي يأتي في المرحلة الثانية من الإنتاج، حين يلم الشاعر أو الأديب بمختلف القواعد إلمامًا شاملاً، ويحيط بالصناعة إحاطة واسعة، فيغدو متمكنًا من فنه، مدققًا لصنعته منزاحًا عن الطبع، ليصبح الطبع بمثابة المألوف والصنعة بمثابة غير المألوف أو الغريب.المطبوع هو ما يقوله الشاعر مباشرة دون أن يعيد النظر فيه لفترة زمنية طويلة ،عكس الصنعة التي تقتضي تنقيحات وتصويبات عديدة.

اقتدى ابن رشيق بسابقيه إلا أن له الفضل في تمحيص هذه المذاهب وبسط القول فيها واعتبر هذه المدارس الشعرية بمثابة القواعد والأركان التي بني عليها حديثه حين استفتح بها الباب ودخل منه إلى البحث المستفيض، ومن خلال الآراء النقدية، وحكمه فيها بالاعتماد على موقفه الناضج من قضية مذهب الصنعة عند الطائيين وحسمه بالقول في ذلك إلى جانب أرائه القيمة التي جمعت أراء سابقيه في هذه القضية، وهو هنا يلتقي مع الشعرية المعاصرة وخاصة

[1]–ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص.226.

شعرية الانزياح التي تقر الانزياح (الصنعة) كمبدأ، لكنه لا يجب أن ينتهي إلى اللغة اللامعقولة كما أكد جون كوهن بأن «الشعر ليس لغة جميلة، ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى»[1]. ومن خلال ذلك يتحقق القبض على النسق الشعري واليات حدوث التغريب.

ويرى شوقي ضيف من خلال قراءاته أن ابن رشيق بوب كتابه وقام بعملية جمع آراء سابقيه وجعله في جزأين، بحيث تحدث عن عملية صناعة الشعر والإبداع الشعري كقضية فضل الشعر ومنزلة الشاعر ومنافع الشعر ومضاره والتكسب به، مبينا في ذلك إلى أي حد تأثر بمن سبقه، ففي نظره أن ابن رشيق ناقد متسرع لم يتعمق في بحثه عن صناعة الشعر، والدليل على ذلك حكمه بأن مذهب أبي تمام والبحتري مذهب واحد وهو مذهب الصنعة التي ترتكز على البديع والزخرفة[2].

صحيح أن جمع ابن رشيق الطائيين في مذهب شعري واحد خطأ، لكنه مع جمعهما في مذهب واحد يمايز ويفرق بينهما بدقة محكمة، فمذهب الصنعة التي يجمع بينهما يلتقي فيه مذهبان ويتفرع منه نوعان من الصنعة فالذم متعلق بالتكلف في الصنعة، وليس لاستكمالهما العقلاني[3]، حيث طبيعة كل شاعر ومذهبه الخاص. إن كلا منهما شاعر صنعته أقرب إلى الطبع مولعا بها ولكنها صنعة دون صنعة، صنعة أقرب إلى التكلف والتعقيد وصنعة أقرب إلى الطبع والسهولة والوضوح[4] فالصنعة لا تعني دائما التكلف المبالغ فيه، فقد تكون رديفة الإبداع الموزون والقائم على معايير كتابية واضحة.

إن أبا تمام مولع بالبديع ومتكلف في طلبه، حيث تكسو ألفاظه الغرابة والتعقيد أما البحتري فهو بعيد في طلب الصنعة، «كان أبو تمام ينصب القافية للبيت، ليعلق الأعجاز

---

[1]–جون كوهن: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر**، اللغة العليا، ص185.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 147.

[3]– ينظر: توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع**، منشورات عيون، ط2، الدار البيضاء، 1987، ص 83.

[4]– ينظر: محمد بن سليمان بن ناصر الصقيل، **البحث البلاغي**، ص577.

بالصدور وذلك هو التصدير في الشعر، ولا يأتي به كثيرًا إلا شاعر متصنع كحبيب ونظرائه والصواب أن لا يضع الشاعر بيتًا لا يعرف قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه، بل أصنع القسيم الأول علي ما أريده، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فآتى عليه بالقسم الثاني: أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية ولم أر ذلك بمخل علي، ولا يزيحني عن مرادي، ولا يغير علي شيئًا من لفظ القسيم الأول، إلا في الندرة التي لا يعتد بها أو على جهة التنقيح المفرط»[1]. ففي تحليل شوقي ضيف صناعة البحتري أقرب إلى الطبع والسماح والسهولة وقرب المأخذ، وأبعد عن التكلف. فمعظم النقاد أجمعوا على أن البحتري «هو إمام أهل الطبع من المحدثين وحامل لواء الشعر المطبوع»[2]. فـ البحتري يظهر على شعره الصنعة الخفيفة ولم يبالغ في استخدامها، فهو بهذا شاعر يدمج الطبع بالتصنيع غير متكلف.

أما صنعة أبى تمام فهي أبعد عن الطبع المواتي، وأقرب إلى التكلف والولع بوعورة الألفاظ مع التصنيع المحكم طوعًا وكرهًا و« ليس يتجه البتة أن يأتي من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها: فأما حبيب فيذهب إلى حزونة (الغلظة) اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعًا وكرهًا، يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها يكلفه ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهبًا في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»[3]. فأبو تمام أثرى كتابته للقصيدة يطلب الصنعة بكلفة، ويأخذ بقوة، أما البحتري فهو أملح لا تظهر عليه الكلفة والمشاقة فصنعته خفيفة. وكلاهما مولع بالصنعة والتفاوت بينهما في كيفية الأخذ بها، ولا يحبذ التغريب في الألفاظ وعقد علاقات غير معقولة بين الكلمات، فيؤكد على وضع الألفاظ في مواضعها فلا يذهب بعيدا. وهذا ما سماه جون كوهن باللغة اللامعقولة، بحيث يرى أن «العبارة الشعرية

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص344.

[2]–محمود الريداوي، **الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام**، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص390.

[3]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص228.

والعبارة اللامعقولة يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة، في العبارة الأولى قابل للتخفيض وغير قابل لها في العبارة الثانية، وإذن فالتشابه بينهما من الناحية البدائية ليس إلا من الزاوية السلبية مع أنهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوي، لكن هذا الانتهاك ليس إلا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية، تفتقر العبارة اللامعقولة إلى خطوتها الثانية، والفرق يكمن بالتحديد هنا وهو فرق كبير فالمجاوزة بالنسبة للشعر ليست إلا خطأ مقصودًا للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر»[1]. ولكن العبارة الشعرية تكون أكثر بلاغية وجمالية، عكس العبارة اللامعقولة التي قد تخترق اللغة في أفكارها وليس في قواعدها وبنيتها البلاغية والنحوية، ففي نظر النقاد ابن رشيق تعرض لقضية الطبع والصنعة من خلال المقارنة بين أبي تمام والبحتري باعتبارهما ممثلين لطرف القضية، ما يحي أنه نحا نحو القدامى في الصراع الذي كان بينهم حول أبي تمام والبحتري مثلما نجده في كتاب الموازنة بين الطائين.

ومن هذا المنطلق التحليلي يرى مصطفى درواش كذلك أن ابن رشيق «يخلط بين الصنعة والتكلف، كما يبدو عدم الفصل بين الصنعة والبديع وبين الصنعة والتصنع على نحو ما هو الأمر في الفرق بين صنعة البحتري وأبى تمام، وابن رشيق أضطرب فعلا في تعريف الصنعة فهو مرة يقصرها على قلة توظيفها، وأخرى يبين عن إعجابه بشاعر كل عمله –في رأيه صنعة– ويعود ابن رشيق ثانية، ليفرق بين المطبوع والمتكلف باعتماد مقياس المطبوع فيه يسمح بالمصنوع الذي يتحرر من التعمل والتكلف والمعاناة الشاقة»[2]. وهناك إدراك ذكي لفهم ابن رشيق لهذه الثنائية التي لم يتقيد بها في قراءاته للأشعار العربية، ولعل هذا التذبذب أو الخلط راجع إلى انكسار الثنائية في عقل ابن رشيق.

أما محمد زغلول فيرى أن ابن رشيق «يفرق بين الصنعة والتكلف، بينما يربط بين التصنيع والتكلف، فأما الصنعة فلا غنى للشعراء عنها سواء في القدماء أو المحدثين، أما التصنيع فهو تكلف الصنعة، وهو التكلف دون حاجة أو زيادة على الحاجة وما يتطلبه المقام

[1]–جون كوين، **النظرية الشعرية، بناء الشعر**، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر، القاهرة، 2000، ص199.

[2]–درواش مصطفى: **خطاب الطبع والصنعة**، ص38.

ولكل شاعر مذهبه في الصنعة والطبع، ويتصل القول بالطبع والصنعة بالبحث في عملية الخلق الشعري نفسها، وكيف تتم وما خطواتهاأماأ»[1]. ولا يدرك محمد زغلول هذا الانكسار في فهم ابن رشيق للثنائيات، عكس مصطفى درواش وهذا راجع إلى غياب الضبط المفاهيمي عند محمد زغلول.

إذن نحن أمام مدرسة في الشعر أستاذها زهير وتلامذتها جماعة، تارة يكونون من أهل بيته، وتارة لا يكونون وهي مدرسة كانت تعتمد على الأناة والروية، وتمام الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية فكثر عندها التشبيه، والمجاز والاستعارة، واتكأت في وصفها على التصوير المادي، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف، وقد يقول قائل: وأين امرؤ القيس وما موضعه من هذه المدرسة وقد عرفناه يكثر من هذه التشبيهات كما نرى في معلقته، فهو إذن رأس المدرسة أو أحد أفرادها[2]. وشوقي ضيف يرى أن عملية الإبداع الشعري تعتبر من أبرز المعايير في نظر ابن رشيق ومدرسة زهير وتلامذتها تتصدى للطبع في قول الشعر وترتكز على الصور، والتصوير بما فيها المجاز والاستعارة وعلى رأس هذه المدرسة امرؤ القيس، بما يمثله من قدرات على التصوير الذكي دون أن يشعر المتلقي برتابة أو لامعقولية في القول الشعري.

كذلك انتقد شوقي ضيف ابن رشيق باهتمامه بتضييق الباب أمام الشعراء والكتاب في ألفاظهم وأساليبهم حين قال «بأن للشعراء ألفاظًا معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها»[3]. حيث يرى شوقي ضيف أن ذلك يصور مدى ما أصاب أساليب الشعر والنثر من تحجر كذلك في أذهان نقاد البلاغة ولو أنهم فتحوا الباب واسعًا أمام الشعراء والكتاب، وجعلوا المجال أمامهم مطلقًا فسيحًا لكان أجمل وأليق وادعى للتعليق والإبداع.

---

[1]–محمد زغلول، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، حتى آخر القرن الرابع الهجري**، الناشر منشأة المعارف، ط3، مصر، 1996، ص62.

[2]– ينظر: شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، ط11، القاهرة، 1960، ص25.

[3]–شوقي ضيف: **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، ط9، القاهرة، 1965، ص147.

غير أننا يمكن دفع هذا الرأي بالقول ان ابن رشيق لم يقصد التضييق على الشعراء بهذا المفهوم الذي فهمه "شوقي ضيف" بما أن ابن رشيق كان مرنا مع شعراء الصنعة وغايته هي المرونة، بالرغم من اقتصار الشعراء على ألفاظ معروفة بعيدة عن التغريب والانزياح، وأمثلة ذلك مألوفة.

ويؤيد قول شوقي ضيف ابن رشيق في تفسير مفهوم الطبع ما ذكره الجاحظ من قبله إذ كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه الهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، وإنما هو أن يصرف همه إلى الكلام، فتأتيه المعاني إرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا[1].

ومن هذا التحليل فإن العملية الشعرية مرهونة العقل والوجدان معا فالشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، يتخذ أصوله من عاطفة تستذكر في هدوء،ويتأمل الشاعر تلك العاطفة بنوع من الانفعال حتى يتلاشى الهدوء تدريجيا، وتتولد بالتدريج عاطفة عليا تلك التي كانت قبل التأمل ،وهذه العاطفة الثانية هي نفسها ماثلة في الذهن، وفي هذه الحالة يبدأ النظم متواليا، وفي حال مشابهة لها، لكن مهما يكن نوع العاطفة ودرجتها فان المسرات المتنوعة الناشئة من عدة أسباب تعدلها، حتى إن الذهن إذ يضيف أية مشاعر، ويكون وصفا إراديا، إنما يكون على الجملة في حال ابتهاج[2] فالإلهام بحاجة مسه للعقل الذي يضفي ثمرة تفاعل بين ذات القارئ والموضوع والمتلقي إلى هذا ذهب ابن قتيبة في القرن الثالث للهجرة حين قال عن الشاعر المطبوع بأنه «من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة»[3] فالطبع هو إنتاج خطاب شعري يتسم بجمالية دون اللجوء إلى التكرارية والآلية، وإنما عبر الملكة الشعرية التي تستطيع أن تنظم العالم في قالب شعري جمالي.

---

[1]– ينظر: الجاحظ، **البيان والتبيين، ج2**، ص10–11.

[2]–ينظر: عيد بلبع: **قضية الطبع والتكلف في التراث النقدي والبلاغي قراءة جديدة**، دار الوفاء، ط1، القاهرة، 1995، ص71.

[3]–ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ص41.

ومن هذا التحليل التعقيبي يعتبر أحمد يزن أن ابن رشيق يشير إلى أن الشعر المصنوع ما قام به زهير من تنقيح للشعر، حتى سميت قصائده بالحوليات، وهو بذلك قد نظر إلى الصنعة بمنظار جديد إذ طور مدلولها تطويرًا يتضح بمقارنتها إياه بابن قتيبة الذي أطلق على زهير وأمثاله اسم الشعراء المتكلفين، لأنهم قوموا شعرهم بالثقاف، ونقحوه بطول التفتيش، وأعادوا فيه النظر بعد النظر[1].

ومما تجدر الإشارة إليه، أن حديث ابن رشيق عن طريق العرب في الشعر، نلمس فيه بعض عناصر عمود الشعر التي حام حولها الآمدي ووضحها القاضي الجرجاني بقوله «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوا رد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[2].

وزاد عليها المرزوقي «التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»[3]. وهذه الإضافة لم تراع تفكيك ثنائية الطبع والصنعة بقدر ما راعت مسألة الموازنة بين المستعار منه والمستعار له واللفظ والمعنى.

ثم تحدث عن عيار كل عنصر منها مما استخلصه من جماع آراء الآمدي وقدامة والجرجاني وابن طباطبا، وبذلك صاغ نظرية عمود الشعر في قالب متكامل لم يتعده ابن رشيق أو سواه. ولم تكن قضية الطبع والصنعة قائمة في عمود الشعر لأنها صعبة الحصر.

وهناك نقطة حساسة لدى ابن رشيق أثارت حوله كثيرًا من الردود، وهي قوله سابقًا بأن أبا

---

[1]- ينظر : ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة : **الشعر والشعراء** ، ص33.

[2]– علي بن عبد العزيز الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الباب الحلبي، دط، بيروت، 1966، ص34.

[3]– أبو احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، **شرح ديوان لأبي تمام**، دار الكتب العلمية، ط.1، بيروت 2003، ص10.

تمام والبحتري «كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها...»[1].

وقد رماه البعض بالغلو والضعف في هذا الحكم، لكونه اعتبرهما من طائفة الصنعة على حد سواء[2]، ولكن الواقع أن ابن رشيق وإن جعلهما من أصحاب الصنعة، فقد ميز بينهما على أساس أن أبا تمام صاحب تصنيع محكم وحزونة في اللفظ، بينما البحتري صاحب صنعة مليحة وسهولة في اللفظ. ففي حديث ابن رشيق عن صنعة أبي تمام، نقل نقد ابن الرومي لقول أبي تمام:[3]

بحوافر حفرٍ وصلبٍ صُلبِ

فذكر أن الحافز (الوأب) والحافر (المقعب) ونحوهما أشرف في اللفظ من الحافر الأحفر إلا أن الطائي عنده كان يطلب المعنى ولا يبالي باللفظ، حتى لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها، فـ "ابن الرومي" أبصر بشعر حبيب وغيره لقربه منه. إلا أن هذا لا يمنعه من أن يبدي رأيه بأن المعنى الذي أراده وأشار إليه من جهة الطائي، إنما هو معنى الصنعة كالتطبيق والتجنيس وما أشبههما، لا معنى الكلام الذي هو روحه، وأن اللفظ الذي ذكر إنه لا يبالي به إنما هو فصيح الكلام ومستعمله[4]. والصنعة قرينة التطبيق والانجاز ف «القدرة على الانجاز هي التي تحدد حقا البراعة الجملية وهي التي تحدد عناصر الجملة، بما يشبه المهارة الفائقة المكتسبة غالبا»[5]. ويمكن ربطه بالصنعة وهي القدرة على صناعة جمل شعرية جديدة غير مألوفة فالشاعر المتصنع قادر على انجاز القول الشعري لسانيا.

ويؤكد ابن رشيق هذا التفسير المبني على التمييز بين الاستعمالات اللغوية وعلى صحة ما ادعي على ابن الرومي قوله «أن الحافر الوأب والمقعب أشرف في اللفظ من الحافر

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص228.

[2]– ينظر شوقي ضيف: **في الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1960، ص193.

[3]–ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 228.

[4]–ينظر: المصدر نفسه، ص 231.

[5]–رولان بارت: **لذة النص**، ترجمة محمد خير البقاعي، تقديم الغذامي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1998، ص94.

الأحفر»[1].

إلا أن جابر عصفور يعارض ابن رشيق في بعض الأمور ويظهر ذلك عندما تحدث عن فكرة الطبع، حيث يرى أن من لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعر[2]، إذ يرى أن قدر الجهد المبذول في عملية الإنتاج الشعري ليس «بدلا من أن يقدر الناقد أو البلاغي دور الانفعال الإنساني في الشعر نجده يقدر الجهد الحرفي المبذول»[3]. فبعدما كان الطبع فطريًا في الإنسان تحول إلى عملية استكمال في عملية الإنتاج الشعري، ويعارض جابر عصفور ذلك بحيث يرى أن الحساسية الفطرية والجوانب الذاتية للشعر غائبة عند الناقد، وأهملت الانفعالات في عملية تشكيل الشعر. و«ليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته: كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة»[4]. فالشاعر الذي يملك موهبة القول لابد له من معارف متنوعة تكون محفزة لإظهار الملكة الراسخة في ذاته وإبراز قدراته الفنية لان صناعة الشعر بحاجة للثقافة لإتمام عملية التواصل.

ويرى أحمد يزن أن ابن رشيق أدرك أن الطبع وحده غير كاف، إذ لابد للشاعر من ثقافة تهيئه لأداء رسالته، فيعد العلم والرواية عنصرين أساسيين لتوثيق آلات الشعر، لأن من شأن معرفة الأخبار والأيام إن تفيد الشاعر في شعره، فيذكر المحامد والآثار، كما أن من شأن التلمذة والرواية أن تبصره بطرق الكلام ومذاهب العرب في تأسيس الشعر. فالموهبة الفنية والأمور المسعفة على قول الشعر، موضوع قديم، أثاره "بشر بن المعتمر" في صحيفته ووضحه

---

[1]– رولان بارت: **لذة النص**، ص231.

[2]– بنظر: جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص 97.

[3]–المرجع نفسه، ص97.

[4]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص328.

ابن قتيبة فيما بعد، فتنبه قبل ابن رشيق إلى بعض الحالات النفسية في الشعر، كتوقفه لدوافع خاصة وتأثره بما يعرض على الغريزة فيجعلها فياضة في قوله ومنها الطمع والشوق والشراب والطرب والغضب[1] أو يجعلها عصية فتمتنع عن التدفق «وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الاديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب إلا ان يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو من خاطر غم...»[2].

ففي نظره أن ابن رشيق لا يزيد شيئا كثيرًا على نصيحة أبي تمام للبحتري وهي «يا أبا عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، وأعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك إن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم ... وإذا عارضك الضجر، فأرح نفسك، ولا تعمل شعرك إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه...»[3]. فكل منهما يؤكد على ضرورة اختيار السحر بوصفه وقتا مناسبا للنظم، لأن القريحة تكون قد نالت حظها من الراحة إلا أن أبا تمام يجعل التأليف والحفظ مشتركين في وقت السحر، بينما ابن رشيق يفرق بينهما فيجعل «السحر لمن أراد أن يصنع، وأما لمن أراد الحفظ والدراسة وما شابه ذلك فالليل»[4] ودائما كان الليل المعين الذي ينهل منه الشعراء في تجربتهم الشعورية.

فالمبدع غير مستعد للإبداع في كل لحظة وعليه أن يتصيد الفرصة الملائمة للخلق الشعري فالجانب النفسي دور كبير في إنجاح عملية التواصل، والوصول به إلى درجة راقية يستوجب مراقبة «حالته النفسية مراقبة حذرة ويقظة، فإذا أدرك ميل نفسه إلى المعنى الذي اختاره لعمله اغتنم الفرصة هذا الميل، وبدأ سريعا في بنائه، لأنه نفسه حينئذ تكون أشد قربا من

---

[1]- ينظر: ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ص34.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص63.

[4]- المصدر نفسه، ص342.

المعنى المختار وأكثر التصاقا به»[1] فجودة الشعر رهينة الحالة النفسية، وكثيرا ما كانت العرب تقول بشيطان الشعر الذي يزور الشاعر في أوقات نفسية عصيبة.

وممن سبق كذلك ابن رشيق إلى الحديث عن الطبع أو الموهبة الفنية، عبد العزيز الجرجاني، ويكفي دليلا على ذلك استشهاد ابن رشيق ببعض أقواله، كما تحدث العسكري قبله إن «أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وأول آلات البلاغة جودة القريحة، وطلاقة اللسان، وذلك من فعل الله تعالى، لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه واجتلابه لها»[2].

وهنا يقدم احمد يزن الفرق الموجود بين الناقدين، وإذا قارن بينهما يجد أن أبا هلال العسكري يتحدث عن الطبع بالنسبة لبلاغة فن الشعر والكتابة، بينما ابن رشيق يجري حديثه حول الشعر فقط، ثم إن العسكري يحدد لنا مصدر هذه الموهبة بأنها فيض من الله لابد فيها للإنسان، في حين أغفل ابن رشيق هذه الناحية التي لا يزال العلماء قبله وبعده في حيرة من أمرها.وهذا الكائن السحري الخفي تقمص في الواقع، بكل بساطة مظهرا آخر وشخصية أخرى له قسمات شخص متسلط يتحكم في كل خطاب شعري أو نثري شفوي أو مكتوب[3].

ويرى كذلك أن ابن رشيق قد أدرك أن الطبع وحده غير كاف، إذ لابد للشاعر من ثقافة واسعة تسند هذا الطبع، فإنه ليس في ذلك متفردًا، فقد سبقه القاضي الجرجاني حين استشهد برأيه قائلا: «الشعر علم من علوم العرب يشترك فيها الطبع والرواية والذكاء، ثم كون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه...»[4]. كما دعا ابن طباطبا من قبل إلى تربية الذوق عن طريق الاتصال بالنصوص الأدبية، فأوجب على الشاعر أن « يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه»[5] ونص بدوره على أدوات الشعر التي يتطلب من الشاعر إعدادها قبل أن يتمرس بالنظم «فمنها التوسع في علم اللغة، والبراعة

---

[1]– حسين البنداري: **الخطاب النفسي في النقد العربي القديم**، مكتبة الأدب، د.ط، القاهرة، 2001، ص20.

[2]– ابو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص20.

[3]–ينظر: عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والارتياب**، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 2013، ص7.

[4]–ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص212

[5]– محمد احمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص14.

في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها»[1].

ووراء هذه الخلفية المعرفية يستدل إحسان عباس كذلك على أخذ ابن رشيق عندما تحدث عن أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك... وقد يميز الشعر من لا يقوله، كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه...، هذا القول يوحي بأن الأحكام فيها لابن رشيق، ولكنك تقرأ في مواضيع متباعدة بعض الشيء من مقدمة المرزوقي على شرح ديوان الحماسة[2]. فالشاعر لو كانت لديه قدرة نقد الشعر لأنتج أجود الشعر وكان من أبرز الشعراء يميز جيده من رديئه وليس غير الشاعر، فالعارف الفذ يميز ويختار أحسن الشعر كالبزاز الذي يختار للباس من أجوده، ولكن رغم ذلك فإن إحسان عباس يرى أن «ابن رشيق رغم ذلك ناقد قدير، لم تضع شخصيته بين آراء عبد الكريم النهشلي والجمحى والمبرد والجاحظ وابن وكيع والرماني والجرجاني والمرزوقي وغيرهم- سواء صرح بأسمائهم أو لم يصرح- ولعل ابن رشيق أبرز مثل على الناقد الذي يملك الإعجاب عن طريق الشخصية لا عن الجدة والرأي»[3]. فإحسان عباس يؤكد قوة شخصية ابن رشيق النقدية واستقلالها وعدم ضياعها بين النقاد.

فهذا كله لا يقلل من شأن ابن رشيق، فقد جمع وعرض آراء النقاد بأسلوب جذاب وطريقة منظمة، لم تنعدم معها شخصيته، لا سيما أنه ألح دون سواه على ضرورة جمع الشاعر المعاصر من معين القديم والجديد على السواء.

نستنتج من كل هذا أن قضية الطبع والصنعة كانت من القضايا الأساسية التي استوقفت ابن رشيق فاعتماد الجدل الذي كان موجودا من قبل النقاد والبلاغين، وقارن ووازان بين الشعراء

1- محمد احمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص6.

2- ينظر: إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي**، ص452.

3-المرجع نفسه، ص453.

الذين اعتقدوا أنهم يمثلون هذه القضية.

-ابن رشيق أكثر ثراء في رؤيته للنماذج الشعرية من خلال مفهومه القضية والتمييز بين بعض الشعراء.فالطبع والصنعة يعدان حقيقة نقدية عرفية، تحولت بفعل إخضاع النصوص للمعالجة، إلى رموز استدلالية، أضحى فيها التناظر المتوازي في ثناياها دلاليا.

أن ابن رشيق لاقى اهتماما من مؤرخي الأدب والنقد قديما وحديثا، واعتبروه علامة فارقة في النقد العربي عامة والمغربي خاصة. غير أن أحكامهم تراوحت بين الموضوعية والذاتية والنظرة التجزيئية.

3- كيمياء الشعر وتفاعلات النصوص

إن الشعر يتفاعل عبر وحداته اللغوية لينتج عالما جماليا وغرائبيا، وكثيرا ما تكون هذه الغرائبية نتيجة كيمياء تفاعل النصوص المتنوعة وأشكال هذا التفاعل قديما انحصرت تقريبا في السرقات الشعرية التي كان يستثمرها الشاعر لتوليد معان جديدة وكيمياء جديدة ومن ثم، تعد هذه القضية كذلك من أبرز القضايا النقدية التي شغلت الفكر النقدي، بحيث نالت قسطا وافرا من اهتمام النقاد قديما وحديثا قصد تقصي أصالة الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الإبداعية ومدى اقتباس المحدثين من القدامى، والأخذ منهم بالتقليد والإبداع، بحيث يعتبر الإبداع الفني كمعيار يقاس عليه الشاعر من حيث جدة الألفاظ والتراكيب والكشف عن الأسرار الكامنة لدى كل شاعر مبدع وإبراز قدرته وسعته في اختراع المعاني والأفكار، بل اعتبر الشعراء السرقات كمنبع للإبداع وتوارد الخواطر أمر مشروع تظهر أثاره في اجتلاب المتلقي وتشوق الخواطر، بل إن هناك من يرى أن الشعر أساسه تلك السرقات التي تعيد فهم النصوص وإبداع فهم جديد لها.

فأولوا هذه القضية الاهتمام الكبير ومن بينهم ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" وعبد الله ابن المعتز في "سرقات الشعراء" والآمدى في "الموازنة" والحاتمي في "الرسالة" الموضحة في السرقات وابن رشيق في العمدة وقراضة الذهب وغيرهم.

أما باعث هذه المشكلة في قضية السرقات فهو الاتجاه لتحديد الموقف من هذا الخلق الفني المبدع، فهل هو مقصور على مبدعه الأول أو يتجاوزه؟ وإلى أي مدى يكون هذا التجاوز؟ هل يكون في اللفظ أو في المعنى أو في الاثنين معا؟ ومن هو الأجمل والأكثر

إبداعية؟

هذه التساؤلات يطرحها ابن رشيق في متابعته الدقيقة للأعمال الشعرية المبتدعة وقد تناولها في كتبه "العمدة" "وقراضة الذهب" وحدد طبيعتها ووضع الأسماء والمصطلحات بأنواعها وضروبها، كما صرح بآراء النقاد في هذه المشكلة التي «أصبحت عند ابن الأثير في المثل السائر نزعة تعليمية، حيث يرشد الشعراء والنقاد إلى ما يدق منها ويخفي فيحمد، في مقابل ما يظهر منها فيقبح ويشين»[1]، فلم يتناول ابن رشيق السرقات من منظور النقد الأخلاقي، بقدر تناوله القضية من منظور فني جمالي، هذا المنظور الذي لا يهتم بالسرقة كفعل أخلاقي.

لكن الشعراء رغم اختلاف عصرهم فهم يستعينون بخواطر بعضهم، ويأخذ المتأخر منهم من المتقدم عن طرق الرواية والمحاكاة أو التأثير والمطالعة قال حسان ابن ثابت:

«لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري»[2].

ينفي عنه تهمة السرقة فبرأ نفسه، بل يقول إن شعره متميز عن شعر غيره، فحين تعاد عملية الكتابة، فإن الدلالات تختلف والمعاني تتشتت لدرجة يصعب حصرها في المعنى الموجود في البيت الأصل.

يرى القاضي الجرجاني بأن «السرق داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه»[3]، ولذلك فإدراك هذه السرقة يدل علي ثاقب نظر ودقة ملاحظة وحصافة عقل، وهي مهمة صعبة لا يستطيع القيام بها سوى الحاذق حيث يصعب تميز الدخيل من الأصيل من الكلام، فجذور هذه القضية قديمة ومعيبة، والشاعر في سيرورة دائمة مع التراث والتاريخ من حيث الاقتباس والأخذ من القدماء فلا وجود للجديد بدون سابق. وقد اهتم أبو هلال العسكري بهذه القضية بحيث فصل في حسن الأخذ يقول: «عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من

---

[1]– سعيد أبو الرضى: **معالجة في كتب الموازنات التراثية، منهج وتطبيق**، د.ط، منشأة المعارف، القاهرة، 1989، ص28.

[2]– بدوى طبانة: **السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها**، دار الثقافة، طبعة مزيدة ومنقحة، بيروت، 1986، ص41.

[3]– القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص185.

تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الاولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها»[1]. فهو يرى بأن ابتكار المعنى والسبق إليه ليس فضيلة ترجع إلى المعاني، بل إليه ويستشهد بقول الإمام علي رضي الله عنه «لو لا أن الكلام يعاد لنفد»[2]، فلا يهتم بمسألة الأسبقية ،بقدر اهتمامه بمسألة الأدبية.

ولا شيئ يبدأ من العدم، فلكل مسألة جدديها وقديمها مثل «الحياة تصل قديمها بحديثها وتصل ظواهرها القابلة للاتصال بعضها ببعض. وقد ينشأ من هذا الوصل ما يبدو جديدا أمام الناس»[3]، فالإبداع والابتكار الفني مرتبط ارتباطا وثيقا بإنشاء علاقات جديدة بين الأفكار والمعاني القديمة. والاختراع والإبداع الفني يكون في المعني الشعري «والمعني الشعري هو الذي يصح فيه الإبداع والاختراع، لان الناس لن تخترع معنى جديدا في الحياة، وإنما يخترع هيئة جديدة للتعبير فالناس لا يخترعون الحب ولا الشجاعة ولا الإقدام ولا الحزن، وإنما تخترعون هيئة الإحساس بذلك كله، فالناس جميعا يدعون منذ القدم أنهم يحبون المحبوب على نحو لم يسبقهم إليه سابق ولن يلحقهم فيه لاحق»[4]، لأن الإنسان القديم قد تطرق إلى كل القضايا العقلية والعاطفية التي يعيشها الإنسان، لكن الجدة تكمن في إقامة علاقات معقدة وجديدة بين المفاهيم القديمة.

لهذا دعا النقاد إلى البحث في قضية السرقات الشعرية بوصفها تفاعلا جديدا ورؤية فعالة للمسائل القديمة، كما دعوا إلى البحث في مختلف القضايا النقدية والبلاغية، والكشف عن الأسرار وطرائق البناء والطاقات الكامنة في الإبداع الفني، وإبراز قدرة كل شاعر في ابتداعه للشعر شكلا ومضمونا، ومدى تأثره بمن سبقه.

وقد تحدث ابن رشيق عن هذه القضية وأولاها اهتماما بالغا في كتابيه "العمدة" "وقراضة الذهب"، حيث يرى أن السرقات باب متسع جدا، وأنه لا يمكن للشاعر أن يسلم منه، وفيه أشياء

---

[1]– أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص196.

[2]– المصدر نفسه، ص196.

[3]– بدوى طبانة: **السرقات الأدبية**، ص86.

[4]– حلمي مرزوق: **النقد والدراسة الأدبية**، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2004، ص127.

غامضة خفية لا يراها سوى الحاذق البصير بصناعة الشعر، كما أن فيها أشياء فاصلة لا تخفى على الجاهل، ثم عرج مشيرا إلى هؤلاء، فذكر الحاتمي في "حلية المحاضرة" بألقاب محدثه كالاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتدام والإغارة والموافدة، لكنها ألقاب لا محصول لها عند النظر والتدبر، بحيث يحدد السرقة في ثلاث صور هي أخذ المعنى واللفظ وهو السرقة المحضة وأخذ المعنى مع تغيير بعض اللفظ وهو السلخ، وتغيير بعض المعنى بإخفائه وقلبه عن وجهه وهو الصرف[1] ومن هذه الأنواع الثلاثة تتولد مصطلحات جديدة للسرقات تبين طرق إبداع الشاعر، هذه المصطلحات شرحها ابن رشيق وعدد أنواعها، وحدد معالمها، ودقق في جوانبها، «اجتهد في التوصل إلى مصطلحات لم يسبق لها، ونقل بعضها عن الحاتمي في حلية المحاضرة» [2] وقد وصل بها إلى ستة عشر مصطلحا نقديا، بحيث أصبحت مقتربة إلى علم البديع في مفهومها، وهنا تكمن خصوصيته، وهو يلتقي فيها مع كثير من المفاهيم التي جاءت بها نظرية التناص وهي:

- **الاصطراف:** صرف الشاعر بيتا أعجب به لنفسه.
- **الاجتلاب أو الاستلحاق:** أن يصرف بيت الشعر على وجهة المثل.
- **الانتحال:** أن يدعى الشاعر البيت جملة ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعر غيره وهو يقول الشعر.
- **الإغارة:** أن يضع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا أو أبعد صوتا، فيروى له دون قائله.
- **الغصب:** إذا كان الشعر لشاعر حي، أخذ منه غصبا مثل اغتصاب الفرزدق لبيت اليربوعي حيث قال الفرزدق: "والله لتدعنه، أو لتدعن عرضك" فقال اليربوعي: "خذه لا بارك الله لك فيه".
- **المرافدة أو الاسترفاد:** أخذه على سبيل الهبة والهدية.

---

[1]–ينظر: ابن رشيق: **العمدة**، ج2، ص216.

[2]–محمد مرتاض: **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي**، ص.104.

- **الاهتدام أو النسخ:** السرقة فيما دون البيت.
- **النظر والملاحظة أو الإلمام:** فهي تساوي المعنيين دون اللفظ مع خفي الأخذ ومنه تضاد المعنيين مع دلالة أحدهما على الآخر، (الإيحاء).
- **الاختلاس أو النقل:** تحويل المعنى ونقله من غرض إلى غرض، كان يصرف من النسيب إلى المديح.
- **الموازنة:** اخذ لفظ الكلام دون معناه.
- **العكس:** هو الموازنة إلا أنه يجعل مكان كل لفظة ضدها.
- **المواردة:** اتفاق الشاعرين في المعنى وتواردهما في اللفظ، وقد جمعهما عصر واحد لم يسمع أحدهما شعر الأخر.

الالتقاط والتلفيق أو الاجتذاب والتركيب: تأليف الشاعر البيت من أبيات غيره على وجه التلفيق والتركيب[1] ويظهر أن ابن رشيق يهتم بالمصطلحات اهتماما عظيما إلا أن هناك ما لا يدخل في هذا الباب ومن هذا القبيل اشتراك في اللفظ المتعارف عليه كقول عنترة.

«وخيل قد دلفت لها بخيل عليها الأسد تهتصر اهتصارا»[2].

كما تدل هذه التقسيمات البنيوية على حصافة ذهنية يتمتع بها ابن رشيق.

فكل هذه المصطلحات مرتبطة بما يفعله الكاتب ليصبح كل فعل منسجما بصفة معينة نشبه السلوك الذي يقوم به الإنسان في الواقع، وهو يرتفع بهذه المصطلحات بالشاعر من مجرد سارق إلى صاحب وظيفة، يقوم بها ليخرجه من ضيق السرقة إلى رحاب الإبداع من خلال تفاعل النصوص التي سبقته. ف «النص الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما انه لا يفضي إلى فراغ»[3] فهناك وعي في التداخل والتفاعل الذي تعيشه النصوص اثر تلاقحها وتزاوجها بالموروث الأدبي. فتداخل النصوص أمر حتمي، ولا يمكن أن نتحدث عن نشوء نص من الصفر، فلابد من تلاقح النصوص

---

[1]– ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص217.

[2]– المصدر نفسه، ص227.

[3]– عبد الله محمد الغذامي: **ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية**، دار سعاد الصباح، ط2، 1993، ص111.

ودخولها في سجال وعلاقات تأثر وتأثير، وهو أمر يفرضه قانون الإبداع منذ الأزل ذلك «أن كل كتابة أو نقش امتداد لسابقتها تثبر سجالا معها، وتنتظّر ردود فعل نشطه في الفهم تتجاوزها وتستبقها»[1] فالنص بؤرة تتفاعل فيها النصوص، وهذا التفاعل حتمي ينتقي النصوص الجمالية ويستعملها ويتجنب القبيحة، وأحيانا يدمج بينها ليصل إلى نص جديد أجمل.

ويذهب إحسان عباس إلى أن ابن رشيق لم يول باب السرقات اهتماما كبيرا، وذلك لإيمانه بأن السرقة قد أصبحت قاعدة عامة في الحياة الشعرية لعصره[2]. بل إن الشاعر لا يستطيع أن يسلم من السرقة سواء بشكل مباشر واع أو بشكل غير مباشر بحيث يعتمد الشاعر على الترسبات والخلفية المعرفية والثقافية له، فعقل الشاعر لا يمكنه أن يقصي فسيفساء النصوص السابقة التي قرأها.

وقد ذكر إحسان عباس في مقدمة كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب أن ابن رشيق ذهب إلى أن الناس قد بوبوا الكلام في الشعر أبوابا مبهمة، فجمع أحسن ما قيل لتفادي التكرار ورجاء الاقتصار، بحيث نفهم أن تعويله على نتيجة خاطره وقريحة نفسه لا يعني الابتكار بل يعني التصرف في النقل، أما ما لا يجوز التصرف به فينقل بنصه. [3].

إن هذه الطريقة لا تخلو من الإيهام إلى حد أنها جعلت بعض النقاد يظن أن هذه الآراء من ابتكاره ما دام أنه لم يصرح بها ولم يسندها إلى مصادر أخرى، من خلال قراءات احسان عباس يعتبر هذا خطأ حيث «جعلت بعض الدارسين يظن أن الآراء التي لا تستند إلى مصدر فهي من ابتكار ابن رشيق، وذلك خطأ لا يتبين إلا بعرض كتابه على ما سبق من كتب وآراء وقد دلّت هذه المعارضة على أن حظ ابن رشيق من الأصالة ضئيل»[4]، وقد صرح ابن رشيق نفسه بذلك في مقدمة كتابه، فالضرورة دعته لأن يستشهد بآراء سابقيه، لأن طبيعة بحثه يتطلب

---

[1]–ميخائيل باختين: **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص96.

[2]– ينظر: إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص463.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص452.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا، ضف إلى ذلك سعة عمله وتجربته تفرضان عليه طريقة دمج الآراء، ونحله لبعض الآراء من أهل الأدب دون الإشارة إلى ذلك، ولهذا فإن دارس العمدة معذور إذا هو لم يستطع رد كل رأي إلى صاحبه، لأن ابن رشيق ساق الكلام متصلا أحيانا، بحيث يخفي على القارئ أن خيوط النسيج مأخوذة من مواضيع مختلفة[1]. فصهر ابن رشيق لآراء الآخرين يخفى أخذه لها. وهذا ما جعل خطابه النقدي في كتاب العمدة يمتاز عن باقي الخطابات، كما أن آراءه النقدية تمتاز بالدقة والعلمية، وهو ما يعترف به النقاد المحدثون أمثال إحسان عباس إذ «ان ابن رشيق صادق وصريح مع نفسه ومتواضع وأمين غاية في الأمانة العلمية، الأمر الذي دعاه لأن يستشهد ويفيد من آراء غيره»[2]. وهذه الاستفادة لا تكون سرقة بقدر ما تكون نحتا لمعان جديدة.

ولا يكتفي بذكر ما قاله السابقون بل يشير إلى الأثر الذي يجب أن تبلغه النفس ويسود الارتياح والسكينة فالشعر «تنظيم وجداني مركب من عدة استعدادات انفعالية»[3]. فالوجدان يتأسس على عدة استعدادات تتدفق خلالها بواعث الإبداع الفني المؤسس على التفاعل بين النصوص والمتحكم في بناء النص الأدبي، والقارئ الذكي يصل عبر النص إلى الجوانب النفسية التي لازمت الشاعر.

وعلى الرغم من ذلك يظل ابن رشيق متميزا يستثير القارئ بآرائه القيمة[4]، ويعود ذلك إلى عدة مزايا منها روايته تجاربه في صناعة الشعر، والجرأة الشخصية المتمثلة في مخالفته الآراء المألوفة المروية أو الجهر بالأحكام الخاصة، وطرافة الرأي (المتمثلة في الصلة بين الفقر والشعر)، وتأثره بالنزعة الإقليمية رغم ثورته عليها، واتساع نطاق الفهم النفسي لوظيفة الشعر وشدة إيمانه بالتجربة الحسية ومبدأ سياسة القول[5].

---

[1]– ينظر: إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، ص452.

[2]– محمد بن سليمان بن ناصر الصقيل، **البحث البلاغي والنقدي**، ص628.

[3]–شكري عزيز الماضي: **في نظرية الأدب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، 1984، ص116.

[4]– ينظر: إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي**، ص458.

[5]–ينظر: المرجع نفسه، ص459 –461.

هذه الصفات كلها أسهمت في شهرة كتابات ابن رشيق، بحيث كانت أفكاره مشوقة في عرض الآراء وجلب المتلقي لها، فجعلته هذه المميزات ناقدا منفردا، وبما أنه شاعر وناقد وبلاغي فقد ركز على النصوص ولم يكن مجرد ناقل للخلاف الاصطلاحي، وإنما لكل مصطلح يقدمه مفهومه الخاص، فقد قسم السرقات إلى بنيات مختلفة ومندرجة.

ويرى ابن رشيق أن الشاعر المقلد قد يكون أولى بالمعنى من مخترعه ومبتدعه بشرط أن يجيد في هذا المعنى بصورة من الصور «بأن يختصره إذا كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا أو يبينه إذا كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن، إن كان جافا»[1]، إنه أولى به فقد قلبه أو صرفه عن وجهه الذي هو عليه إلى وجه آخر، أما إذا ساوى المبتدع بالمتبع فضل حسن الاقتداء لا غير، فإن قصر دونه كان عليه درك التقصير دليلا على سوء طبعه وسقوط همته وضعف قدراته، من خلال هذا الاندماج يحدث نوع من التبادل والحوار بين النصوص فالحقيقة تكمن في وظائفها النقدية وآلياتها المختلفة التي قد تسعف الدارس في التميز بين النصوص المتفاعلة [2] فيتم إعادة إنتاج النصوص المقتبسة وتحويلها ويتضح لنا أن السرقة تكون واضحة في الإبداع الفني ومرتبطة به ولم يقف ابن رشيق عند إتاحة التقليد والاحتذاء في توليد المعنى فقط، بل هو كما تقدم يخلع المعنى المخترع على المقلد المتبع، ويرى أنه أحق به من صاحبه المبتدع الأول، شريطة أن يجيد هذا المتبع في ذلك المعنى وفق صورة من الصور التي ذكرها، بحيث هذا يعد حرية وعمق إدراك لطبيعة هذه الفنون، وأبعاد هذه المشكلة، حيث يكتفي ابن رشيق في السرقات في كتاب العمدة أن يسجل فيه مثل هذه النظرة الحرة الواعية والرأي الجرئ أن السرقة الشعرية تعتمد على المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني ،فاللاحق هو السارق والأصل هو المبدع والنموذج الأجواد [3]، يعني أن الإبداع يتجاوز البعد الزمني ،فيستطيع اللاحق أن يتفوق على السابق . أما المقلد فهو متلق

1–ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص226.

2–ينظر: عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، تقديم محمد العمري، إفريقيا الشرق، د.ط، الدار البيضاء، 2007، ص23.

3–ينظر: المرجع نفسه، ص49.

لنص شاعر ما، وكثيرا ما يكون التلقي الثاني باعثا على الإبداع والتميز، فالمتلقي يخلق دلالات جديدة عند قراءة النص المقروء.

ويرى عبد العزيز قلقيلة أن ابن رشيق اتهم بالأخذ والسرق مما دفعه لكتابة كتاب قراضة الذهب، فهاج هائجه وماج مائجه ونهض فكتب هذه الرسالة أو هذا الكتيب، وهو بعد أن يحيي صديقه يقول له: بلغني– أعزك الله– أنك استحسنت معنى البيتين من مرئية الأمير سيدنا أبي المنصور، وهما الأخيران من هذه الأربعة الأبيات،[1] ذكرت ما قبلهما لتعلقه بهما:

أَلَمْ تَرَهُمْ كَيْف اسْتَقَلوا بِهِ ضُحًى إِلَى كَنْفِ مِنْ رَحْمَةِ اللهِ وَاسِعِ

أَمَامَ خَمِيسٍ مَاجَ فِي البَر بَحْرُهُ يَسِيرُ كَمَتْنِ اللجـــةِ المُتَدَافِـعِ

إِذَا ضُرِبَتْ فِيهِ الطبُولُ تَتَابَعَتْ بِهِ عَذَبُ تَحْكِي اَرْتِعَاد الأَصَابِعِ

تَجَاوُبَ نَوْحِ بَاتَ يُنْدَبُ شَجْوُهُ وَأَيْدِيَ ثَكَالَى فُوجِئَتْ بِالفَوَاجِـــعِ[2]

ويرى عبد العزيز قلقيلة أن ابن رشيق اتهم بالسرقة لأن المعنى المأخوذ من عبد الكريم النهشلي، وهو يصف ما يحدث عند اندفاع الجدول في الماء، من تلك الرغوة والنفاخات:

وَقَدْ صَاغَ فِيهِ الغَمَامُ أَدْمُعَهُ دُرا وَرَوَاهُ جَدْوَلٌ غَمْرُ

يَجِيشُ فِيهِ كَأَنمَا رَعَشَتْ إِلَيْكَ مِنْهُ أَنَامِلُ عَشْرُ [3]

فإن كان المعترض أراد ذكر هذا الارتعاد والارتعاش وذكر الأصابع والأنامل، فصدق. إلا أن هذا لا يعد سرقة في السرق لعلل شتى منها أن القصد غير واحد، وهذه السرقة كانت في المعنى. الارتعاد والارتعاش وذكر الأصابع والأنامل.

وفي اللفظ اخذ المرادف من اللفظ، فالسرقة هنا بطريقة غير مباشرة وفي نظر قلقيلة هذا لا يعد سرقة وذلك لأسباب مختلفة من بينها أن القصد يختلف[4]، فيمكن للشاعر أن يعتمد على

1– ينظر: ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص12.

2– المصدر نفسه، ص13.

3– نفسه، ص14.

4– ينظر: عبده العزيز قلقيلة: **النقد الأدبي في المغرب**، ص13.

ألفاظ شاعر سبقه لكن الدلالة تكون بعيدة.

ويرى عبده عبد العزيز قلقيلة أن ابن رشيق يدافع عن نفسه من تهمة السرقات فهو دائما «مشمرا عن ساعد الجد والاجتهاد في دفع اتهامه بالسرقة حتى إذا ابلى في ذلك البلاء الحسن»[1] ابن رشيق صامد أمام كل الاتهامات التي وجهت إليه حيث يحدث ذلك إما نسيانا يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه ويأتي عليه الزمان الطويل فينسى انه قد سمعه قديما. فأما إذا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه متى تساويا في الرقة والإجادة، وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخد من الأخر، كقول صريع الغوالي في داود بن يزيد ابن المهلب:

يَجُودُ بِالنفْسِ إِنْ ضَن الجَوَادُ بِهَا وَالجَوَدُ بِالنفْسِ أَقْصَى غَايَةِ الجُودِ

وقول أبي الشيص في يعقوب بن داوود:

أَمْسَى يَقِيكَ بِنَفْسِ قَدْ حَبَاكَ بِهَا وَالجُودُ بِالنفْسِ أَقْصَى غَايَةِ الجُودِ[2]

إن الكلام من الكلام مأخوذ وبه متعلق والحذق في الأخذ على ضروب، أنا ذاكر هنا ما أمكن وتيسر، إذ ليست هذه الرسالة موضع استقصاء، لاسيما وقد فرغت في كتاب العمدة مما يراد أو أكثره، والمعاني التي يقال إنها اختراعات وأخذها سرقات إنما هي المقاصد وترتيبها والطرق إليها، وهي التي يسمى أخذها سرقة لا محالة.

يقول أبو نواس:

بَنَيْنَا عَلَى كِسْرَى سَمَاءَ مُدَامَةٍ مُكَلَلَةٍ حَافَاتُـــــــــهَا بِنُجُومِ

فَلَوْ رُد فِي كِسْرَى بَنِ سَاسَانَ رُوحُهُ إِذَا لاَصْطَفَانِي دُونَ كُل نَدِيمِ[3]

فإن هذا وأشباهه مما انفرد به كل واحد من الشعراء وإن كان ذلك قليلا جدا لا يكاد يتناوله حاذق إلا ويزيد فيه زيادة تحسنه أو ينقص من لفظه ويستوفي معناه، فيكون له أيضا

---

[1]– ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص 145.

[2]– المصدر نفسه، ص84.

[3]– ينظر: نفسه، ص 55.

فضيلة الإيجاز حيث يميز بين السرقة والأخذ، فالشاعر يأخذ المعنى ويتصرف في صياغته بطريقته الخاصة، وهذا لا يعد سرقة لان المعنى العام مشاع بين الناس، إلا إذا ثبتت أن اتفقت المقاصد والدلالات.

ويذكر ابن رشيق كذلك من اتفاق الشاعرين المعاصرين ابن سعيد الرستمى وابن القاسم بن هانئ على بعد ما بينهما من الزمن إذا اتّفق موصوفهما أو تقاربا، وهو بذلك يجمع بين مشرق العالم العربي ومغربه في موازنات أدبية شيقة كقول ابن سعيد الرستمى في دار بناها الصاحب بن عباد.

مَتَى ثَرهَا خِلْتَ السمَاءَ سُرَادِقًا عَلَيْهَا وَأَعْلَامَ النجُومِ تَمَاثِلَا

وقول ابن القاسم بن هانئ في جعفر بن علي أمير المسيلة:

فَكَأَنمَا ضَرَبَ السمَاءَ سُرَادِقًا بِالزابِ أَوْ رَفَعَ النجـــُومَ قِبَابَا[1].

فهنا يظهر اتفاق الشاعرين بالرغم من الفرق الزمني الموجود بينهما لأنهما متعاصران فالفرق الزمني في إلقاء القصيدة هو من يحدد الأسبقية لكن لا يحدد الأجواد.

ويذهب سليمان الصيقل كذلك في قراءاته إلى أن تأثر ابن رشيق بسابقيه في قضية السرقات حين نقل ألقابها وتحديدها، وان كان أكثر دقة في تحديدها، وضرب النماذج في هذه القضية حيث يظهر ذلك بتفوق المقلد على المبدع إذا زاد المقلد على عمل المبدع صورة من الصور الفنية التي تستحق بموجبها التفوق عليه، بل خلع هذا العمل عليه وسلبه من مبدعه لان مقلده أصبح أولى به[2]، هذه النظرة عميقة لا نجدها إلا عند مفكر ومبدع أصيل، وهي نظرة تتعلق بحتمية التأثير في الفنون، فلا فن صافيا، وإنما كل فن يستلهم من الفنون الأخرى.

إن نظرة محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل لابن رشيق نظرة ايجابية، حيث أقر واعترف بجهوده البلاغية والنقدية في خطاباته، ففي رأيه أن ابن رشيق يمتاز بروح العلم المتعمق، وهو الناقد البصير، والأديب الذواق والشاعر الخبير، وجهود ابن رشيق أسهمت في

---

[1]– ينظر: ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص100.

[2]–ينظر: محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل: **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق**، ص558.

ازدهار وتقدم الحركة النقدية في المغرب الإسلامي. وبالرغم من ذلك الموقف إلا أن تلك الجهود بحاجة إلى التمحيص، فالبحث في السرقات الأدبية له علاقة بالطرح السياسي فكثيرا ما كان الشعراء منحازين سياسيا ومتعاركين أدبيا.

ولعل من الجيد في هذا الموضوع أن نعود إلى قضية نقدية كبرى سبق أبو هلال ابن رشيق إلى دراستها، لتكون أول القضايا المشتركة لقرب التشابه في العناية بها ودراستها عند ابن رشيق، فتلتقي أراؤه مع أبي هلال العسكري في قضية السرقات وتكاد أن تكون مستوحاة منه.

يرى أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين أنه « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردها في غير حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع، لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد إسماعه من البالغين »[1] ومثل هذا التقديم للكلام عن السرقات في الصناعتين نجده في قراضة الذهب لابن رشيق، حيث يقول عن تداول المعاني« وما كثر هذه الكثرة وتصرف الناس فيه هذا التصرف لم يسم آخذه سارقا لأن المعنى يكون قليلا فيحصر ويدعى صاحبه سارقا مبتدعا، فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراء إلا المجيد فإن له فضله، أو المقصر فإن عليه درك تقصيره، إلا أن يزيد فيه شاعر زيادة بارعة مستحسنة يستوجبه بها ويستحقه على مبتدعه ومخترعه»[2] بل يقسم أبو هلال العسكري السرقة إلى أنواع منها:

1- حسن الأخذ وحل المنظوم

2- تداول المعاني

3- السرق

---

[1]– أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص 196.

[2]– ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص 19.

4- من أخفى الأخذ

5- نقل المعنى من صفة إلى صفة

6- حسن الإتباع

7- المحلول من الشعر

8- من النظم ما لا يمكن حله

9- قبيح الأخذ

10- ما أخذ بلفظه ومعناه

11- الأخذ المستهين

12- الاتفاق في المعنى

13- التساوي في الإجادة[1]

ونجد هذه الأصناف من أصناف السرقة الأدبية لا تختلف عما عدده ابن رشيق في قراضة الذهب فقد صنف السرقات إلى أنواع منها:

1- الإتباع وما يزيد فيه الشاعر

2- نقل المعنى والصفة

3- نقل المعنى

4- نقل اللفظ بعينه إلى معنى موصوف آخر

5- نقل بعض لفظ البيت ومعناه المشتهر المعتاد

6- لطف الأخذ وخفيه

7- الاتفاق في الأخذ

8- الإبداع والاختراع

9- نظم النثور

10-حل المنظوم[2]

---

[1]- ينظر: أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص 197 وما بعدها.

[2]- ينظر: **العمدة، ج2**، ص 216 وما بعدها في باب السرقات.

ولولا اختلاف في الشواهد الشعرية التي ساقها ابن رشيق لكانت هذه المقاييس النقدية هي بعينها مقاييس النقد عند أبي هلال العسكري. [1]

ويتطرق بشير خلدون إلى اتهامات المشارقة فيرى أن زكي مبارك اتهم ابن رشيق بأنه سقط في الزلة عندما قال «الألفاظ صنوا للدار قبل أن تكون كلاما، فهذا نعم، وأقول هذا مع تحفظ لأن الدر يبقى دائما درا على كل حال، أما بعد أن تصبح كلاما فإن الكلام يشمل الموزون (أي الشعر) والمنثور أي (النثر الفني)، بشهادة ابن رشيق نفسه، كيف ينظر إليه فقط في حلل الأوزان والقوافي، فمن المنثور ما هو رائع جميل، في ألفاظه وجمله وعباراته وتركيبه وأسلوبه وأخيلته وبلاغته وبديعه»[2].

ويذهب زكى مبارك معلقا على هذا القول: «وهذا كلام ضعيف لا يتناسب مع عقل مثقف كعقل ابن رشيق لأنه إذا صح أن يشبه الشعر بالعقد المنظوم، فإنه لا يصح أن يشبه النثر بالدر المنثور لأن النثر منظوم أيضا والكاتب يؤلف بين الكلمات ويزاوج بين الألفاظ بنفس الدقة التي بعني بها ناظم العقد واللؤلؤ المنثور له قيمته دائما»[3]. فجمالية اللفظة وقيمتها تبرزان داخل النص وتراكيبه دون الفرق بين المنظوم والمنثور، لان التراكيب بين نظم الألفاظ هو المحقق للجمالية حسب ابن رشيق وكذلك الجرجاني.

ويشر بشير خلدون كذلك قائلا «ولم يكن دور ابن رشيق وهو يعرض لنا هذه الآراء المختلفة رواية ناقلا، وإنما كان في كل مرة يتدخل ويعطي رأيه هو كناقد حصيف متزن وأديب متميز ذواقة، وكشاعر فنان يحس»[4]. بحيث كانت تأويلاته لهذه الآراء متنوعة فجذب منها ابن رشيق معارف كثيرة وتعمق فيها استنادا في ذلك إلى قدراته العقلية والفكرية، بحيث ساعده كذلك على ذلك كسبه للثقافة اليونانية إثر احتكاكه بالمشارقة، كما تأثر ابن رشيق بالمنطق اليوناني

---

[1]– ينظر: محمد سعد الدبل **المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب**، ص 224.

[2] – بشير خلدون: **الحركة النقدية**، ص110.

[3]–زكى مبارك، **النثر الفني في القرن الرابع**، مؤسسة هنداوي للتعليم والنشر والثقافة، د.ط، القاهرة، 2013، ص22.

[4]–بشير خلدون، **الحركة النقدية**، ص107.

وفلسفة العرب خاصة في قضية الشعر[1]، وبالإضافة إلى هذه المصادر نجد استعداده الفطري لتقبل كل هذه المعارف وتمثلها، وهذا الاستعداد يبدو أثره واضحا في كتاباته، فلم يكن مجرد آلة تعيد كل ما تسمعه حرفيا كما أنه لم يكن مجرد قارئ يقرأ كل كتب غيره دون شرح أو تعليل، ولم يكن مجرد جسر تعبر عليه آثار المتقدمين إلينا، إنما هو يفوق كل هذا، بل كان قارئا متميزا وبوتقة تصهر ما يلقى فيها ثم تخرج للمتلقين في ثوب جديد[2]، فالشعر يقوم على إثارة ذاكرة المتلقي وجعله يقارن بين الشعر الذي يقرؤه وبين نسق الشعر المحفوظ .

وإذا ما أتى ابن رشيق بآراء غير منسوبة إلى أصحابها فإنها هي من الآراء العامة التي تواردت على ألسنة النقاد واشتهرت بينهم، لا يختص بها أحد منهم دون الآخر. وذلك ما تصوره ابن رشيق، وصرح به في مقدمته[3]، حيث كان ابن رشيق صريحا في ذكر من أفاد منهم واستشهد بآرائهم، فهو هنا يصرف عنه تهمة السرقة والتكرار وينفي ما ذهب إليه زكي مبارك. فابن رشيق يوجه القارئ الضمني نحو فهم معين، ويبعده عن فهم آخر.

ويرى عبد المالك مرتاض أن ابن رشيق القيرواني أفرد جانبا مهما لقضية السرقات وما شاكلها في كتابه "العمدة"، وأهم ما يميز عمل ابن رشيق أنه عرض لنا بعض المصطلحات التفصيلية ومنها الإصطراف، والإنتحال، والإغارة، والغصب، والفرق بينهما، والمرافدة، والاهتدام والنظر والملاحظة والإلمام والاختلاس، والموازنة، والعكس والمواردة والالتقاط والتلفيق.[4] فحذق ابن رشيق وتفطنه إلى « أن المثاقفة الشعرية هي التي كانت وراء تشابه أشعار الشعراء، لا أن الواحد منهم كان ينظر طويلا في أشعار غيره ثم يضمنها قصائد بتبلد وقصور»[5]، وفهم عبد المالك مرتاض لابن رشيق يتم عبر مفهوم معاصر وهو مفهوم المثاقفة، أي التفاعل الشعري والأخذ من السابقين.

---

[1]–ينظر: إحسان عباس، **تاريخ النقد العربي**، ص189.

[2]– ينظر: فريدة مقلاتي، **نظرية الشعر عند ابن رشيق**، رسالة ماجستير في الأدب المغربي القديم، جامعة باتنة، 2009، ص29.

[3]–ينظر: ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص26.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، **ج2**، ص216 وما بعدها

[5]– عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، ط2، الجزائر، 2010، ص237.

إن ابن رشيق يعتبر من أنصار السرقة التي قدمها تحت هذه المفاهيم، ولا سيما إذا كان الآخذ ذكيا، يتلطف في الأخذ فإنه إن كان كذلك يكون أولى، كذلك تفرد في تفصيل أنواع التناص أو السرقة وهي كما يعرضها مرتاض:

1- أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلا.
2- أن يبسطه إن كان كزا منقبضا.
3- أن يبينه إن كان غامضا.
4- أن يختار له الكلام الحسن إن كان سفسافا.
5- أن يختار له الإيقاع الرشيق إن كان جافيا.
6- أن يقلبه عن وجهه الأصلي إلى وجه آخر
7- إن تساوي المتناص مع النص لا يكون له حينئذ إلا حسن الاقتداء.
8- إذا ركب شاعران اثنان معا معنى واحدا كان أولاهما به أقدمهما موتا، وأعلمهما سنا فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولاهما بالإحسان، وإن كان في مرتبة واحدة روي لهما جميعا.[1]

هذه هي المبادئ الثمانية التي ساقها عبد المالك مرتاض وعليها بني ابن رشيق بابه في السرقات، ففي قراءة عبد المالك مرتاض لم يأت ابن رشيق بجديد، بل أفاد من جهود علي بن عبد العزيز الجرجاني، وابن طباطبا العلوي[2]، وبالرغم من ذلك فهو تفرد بتأسيس أصناف السرقات ونجده يقرر في كل ما أخذه من سابقيه، ونلاحظ أن عبد الملك مرتاض ركز على قضية السرقات لما لها من أهمية، ففي رأيه هذه القضية تحتاج لصياغة جديدة وقراءتها عبر آليات معرفية نسقية جديدة، فهي « تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة»[3]. إنه يدعو إلى

1- ينظر: عبد المالك مرتاض: **نظرية النص**، ص238.

2- ينظر: المرجع نفسه، **ص239**.

3- عبد عبد المالك مرتاض، **فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص**، علامات في النقد العربي، النادي الثقافي السعودي، عدد 1، ماي 1991، ص69.

ضرورة إقامة قالب جديد في دراسة السرقات وترقيتها إلى نظرية نقدية قائمة بذاتها، وهذا ما قام به كذلك عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المقعرة، حين جعل السرقات أساسا من أسس النظرية النقدية العربية.

ومن خلال قراءة محمد مرتاض تعد أصول باب السرقة الأدبية، وأسسها التي حاول ناقدنا ابن رشيق أن يكون مثلا يحتذى، ودلائل تاريخية تؤكد حصولها في مختلف العصور الأدبية،فتحدث عنها على وجه التفصيل والتطبيق، حيث يعتبر البحث في السرقات متسعا جدا وانه لا يسلم لشاعر ادعاءه السلامة منه، هكذا نلفي ابن رشيق لا يترك نقطة تتعلق بقضية السرقة إلا تعرض لها وبحث فيها لأنه كان على بينة من كل الجوانب التي تخصها، فأجاب عن سؤال ضمنه، وقد يطرحه أحد على نفسه، وهو يستكشف آراء ابن رشيق، ولذلك افترض عدة افتراضات مطبقا منها مناهج عدة أيضا، فالمنهج المتبع في الحديث عن السرقات هو المنهج الاستدلالي للوصول إلى المتهم بالسرقة، فيكون الأول هو الأصل والأحق بالمعنى من الطارئ، وقد وضع لذلك منهجا آخر هو المنهج التاريخي الذي يعتمد على الوفاة في الأقدمية أو على الأكبر سنا، ثم يقترح منهجا جديدا هو ما يمكن أن نطلق عليه التفسير الجمالي الذي يرتكز على الاتفاق في الخطاب الأدبي أو الشعري في صورة ما، إذ جمعهما عصر واحد، وهذا المنهج يظل صالحا لو تساويا معا في الدرجة الفنية، حيث إن الرواية تصح عنهما غير اللجوء إلى حيثيات أخرى، لكنه –وبسبب تجربته ينبه على استثناء لهذه القواعد أحيانا، فيضرب لذلك مثلا بتفوق النابغة على الأعشى وإن كان الأول هو الطارئ والثاني هو الأصل، لأن النقد قد يدخل اعتبارات أخرى في حكمه. ومراعاته لهذه الاعتبارات هي التي دعته إلى أن يعرض بعض الآراء التي تجعل الشاعر سارقا لو وظف مقولة نثرية، والناثر سارقا لو تحايل على نثر بيت شعري ونسب معناه إليه. لذلك يبرز الناقد مهارته ويؤكد أن هذا خلط في النقد، وتجوز في التقدير مبينا بجلاء أن ليس ما ذكر في هذا الباب من صنف السرق في شيء[1].

[1]– ينظر: محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره**، ص 108

يذهب أبو عثمان الجاحظ إلى أن «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[1].

ورأي ابن رشيق يتضح أجمل في تعليقه على ما قاله الجاحظ حيث عقب عليه «وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه»[2].

وفي نظر محمد مرتاض ابن رشيق يؤكد مقولة الجاحظ السابقة ويشير إلى أثر ذلك في «نفس المتلقي الذي يلذ له السماع ويحلو له الإصغاء لما يتوفر عليه كلام الباث من خفة المحتمل وقرب فهمه، ذلك أن الخطاب الشعري كي يتسم بمتعة الجمال فإنه لابد من أن تتوفر فيه عناصر تكون هذه المسحة الجمالية، منها:

- تلاحم الأجزاء،
- سهولة المخارج،

وهذان العنصران يفضيان بدورهما إلى نتيجتين واضحتين في الأسلوب الشعري تتمثلان في إفراغ هذا الشعر إفراغا واحدا، وسبكه سبكا واحدا ليغدو أسهل على اللسان مثل الدهان»[3] ، فالفصاحة تلعب دورا مهما في فهم قواعد الجودة الشعرية وهذا ما ذهب إليه ابن سينان الخفاجي.

فابن رشيق تجاوب مع مقولة الجاحظ وثبتها بالتعليق « لأنه ينظر إلى الخطاب الشعري نظرة فيها الاحتزاز الكثير، وحتى يرقى الشعر إلى هذه الصفة لا مندوحة له من شرائط، وفي طليعة ما يشترطه ضرورة إيلاء البنية الإفرادية أهمية خاصة حتى إنه عدها أساس تأليفه وضبطه ضبطا دقيقا إن اختار لها موطنها، هكذا يولي ابن رشيق البنية الإفرادية أهمية بالغة

---

[1]- الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص 18.

[2]- ابن رشيق **العمدة، ج1**، ص 407.

[3]- محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره**، ص 132.

لأنه لا يفرق بين اللفظة وشقيقتها في تأسيس البنية التركيبية لاحقا، فالإفرادية هي السبيل الأمثل المفضي إلى بناء سوي تباعا»[1] ويبدي ابن رشيق رأيه معتمدا على حاسته ودقة حكمه في مسايرة قواعد النقد.

ويبدو جليا أن ابن رشيق من خلال تحليله للنصوص يحلل الشعر بناء على مقاييس جمالية غير التي ينظر إليها البغدادي القاصر في حكمه، فيرى أن كل معنى لابد له من أن يكون متساوقا مع المعنى الثاني، وهو يعيب مثل هؤلاء الدارسين الذين يحكمون منطقهم النقدي فينظرون دائما إلى المعنى على أنه يشترط فيه أن يقترن بغيره، وهو في الآن ذاته يومئ بأنه لا يرفض هذا التزاوج بين المعاني، لكنه يلاحظ على القوم أنه قد فاته أمر مهم وهو أن الجمال يكون في هذا التباعد وفي الغموض، لا في التقريرية والمباشرة، ويحصل على الإيجاز الواضح لا في الحشو المفصل المفضي إلى الضجر والسأم في بنية الخطاب[2]، فالمتلقي الضمني والمقصود على حد سواء يرفض التكرار والحشو الذي يحيله إلى السأم والضجر، فيقتل محفزات القراءة.

وبفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي ظهرت مصطلحات نقدية أكثر دقة عوضت السرقات الأدبية، من جملتها التناص Intertextualité، الذي يعتبر من الأدوات الرئيسية في الدراسات الأدبية، ووظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى، وهو يعني «تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها»[3]. وهذا المصطلح ينقل القضية من المبدع إلى النص، لكنه يبقى مرتبطا بعمل المبدع والطرق التي يعمد بها إلى الأخذ عن الآخرين، لقد أثار مفهوم التناص كثيرا من الجدل، ولم يفرض وجوده مؤخرا إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التحديد من قبل الباحثين الغربيين والعرب على السواء، أمثال

---

[1]– محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره** ، ص134.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 138.

[3]– جمال مباركي: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، مطبعة دار هومة، دط، الجزائر، 2003، ص38.

باختين، كريستيفا، ولورانت وريفاتير وتودوروف وجيرار جينت، كما نجد من العرب محمد مفتاح وعبد الله الغذامي وسعيد بن كراد.

والتناص الأدبي هو «تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة، أو حديثة شعرا أو نثرا مع النص أو القصيدة الأصلية بحيث تكون منسحبة ودالة – قدر الإمكان– على الفكرة التي يطرحها الشاعر»[1]. فحسب مفهوم التناص تكون النصوص نتيجة تزاوج وانصهار داخلي، فلا نص صاف ولا معنى متعال.

وعليه، فالتناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وهذه النصوص تكون قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت ما، بحيث يقوم الشاعر باستحضار التجارب الشعرية السابقة والمتزامنة ثم يدمجها في تجربته الخاصة، ليغني نصه ويصبح متعدد الدلالات، ويرى الغذامي أن الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص، يتم اكتشافها بوساطة القراءة، حيث يعمل القارئ على التأويل[2]. كما بين لنا ذلك ابن رشيق في حديثه عن السرقات بأنها باب متسع وفيه أشياء غامضة خافية لا يراها سوى الحاذق البصير بصناعة الشعر، فهو« مفتاح لقراءة النص، لفهمه لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه ولمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»[3]، فالتناص لا يرتبط فقط ببنية النص بقدر ارتباطه بقارئ ذكي يستطيع إدراك خيوط الاستعارة والأخذ.

إن المثقف الذي لديه سعة الاطلاع على الموروث النقدي والأدبي يستطيع أن يكتشف نصوصا داخل نص جديد، والعكس صحيح، فالذي لا يملك القدرة على الكشف ضعيف الثقافة والاحتكاك، ولا يمكن له أن يستدعي تلك النصوص لعدم المعرفة بحقيقتها وموضوعاتها. وهذا الموروث الثقافي يحفز الشعراء إلى كتابته في نصوصهم وفق كفاءات ومستويات فنية متفاوتة بل ويجعل النص الأدبي حقلا معرفيا ونسيجا ثقافيا يصعب تفكيكه ولكنه يسهم في تكوين البنية

---

[1]– أحمد الزعبي: **التناص نظريا وتطبيقيا**، مؤسسة عمان للنشر، ط2، عمان، 2000، ص50.

[2]– ينظر: عبد الله محمد الغذامي: **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985، ص339.

[3]– تودوروف، رولان بارت: **في أصول النقدي الجديدة**، ترجمة احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، العراق، 1989، ص98.

الدلالية لنص جديد. فالشاعر يجب أن يكون مثقفا، كذلك الأديب عليه التبحر والتوسع في العلوم كما أكد عليه ابن رشيق و«الشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل: من نحو، ولغة وفقه وخبر»[1]، فالشاعر يجب أن يكون موسوعيا كي يستطيع تضمين ثمرة ثقافة عصره وما قبله. والناقد يكون موسوعيا كي يكشف عن وجود التناص ومستوياته.

وظاهرة استعادة النصوص السابقة في إبداع الشعراء اللاحقين حقيقة تناصية، بحيث لا يصبح الشاعر شاعرا حتى يطلع على أشعار الآخرين ويطلع على الأخبار ويختار الألفاظ، بل يستوعب نصوص الذين سبقوه بكيفية تمكنه من إنتاج نص جديد بصور ذات دلالة فنية، وهذا مرتبط بمعرفة ثقافة العرب وحياتهم قديما، إضافة إلى الإطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور[2]. ولكن استرجاع النصوص الشعرية مرهون بنسيانها وإعادة تمثل روحها فقط.

وهذه العوامل تذكي الفطنة وتشحذ القريحة، خاصة إذا كان صاحبها عارفا بها، يأخذ ما أراد، ويترك ما أراد تركه[3]، وحسب القدامى فإن المبدع الخبير هو الذي يستوعب الأعمال الإبداعية المختلفة السالفة، فيتفاعل بها ليوظفها في نصوصه من خلال الانفتاح على النصوص عامة والشعرية منها خاصة.

ولم يحدث استقرار في النقد الغربي أو العربي على مفهوم التناص، فلكل باحث وجهة نظره في ما يمكن اعتباره تناصا، يذهب جاك دريدا إلى أن كل النصوص هي تناصات لنصوص سابقة، فالنص لا يملك أبا واحدا وليس له جذر واحد، بل هو نسق من الجذور، وهو ما يؤدي في النهاية إلى محو مفهومي النسق والجذر على حد سواء[4].

1– ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص328.

2– ينظر: ضياء الدين ابن الأثير: **المثل السائر**، **المثل السائر**، ج1، تحقيق: أحمد الحوفي ويدوى طبانة، ط2، دار الرفاعي، الرياض، 1983، ص82.

3– ينظر: المصدر نفسه، ص82.

4– ينظر: صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، ع164، الكويت، 1992، ص252.

وتذهب جوليا كريستيفا KRISTIVA إلى القول ان التناص «قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[1]، وحسب رأيها فإن النص الشعري هو بؤرة تجتمع فيها النصوص القديمة مع النصوص الجديدة وينتج نص لاحق بدلالات هادفة، تقوم على مبدأ الانزياح واستحضار الماضي الغائب، ويحدث التفاعل النصي بحيث يولد النص اللاحق من النص السابق. إلى جانب هذا تذهب إلى أن «التفاعل يحدث داخل نص واحد ويسوغ تناول مختلف المتتاليات والرموز المأخوذة من نصوص أخرى»[2]. إن التناص يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا، ومهما كان النص فإنه يدخل في علاقات مع النصوص السابقة له، بحيث يتم رفض الانغلاق باعتبار النص يشتغل منفتحا على النصوص السابقة له والتناص من منظور ريفاتير هو ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه ثم يرى أن التناص إنما هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، فالقارئ المدرك للتناص هو قارئ ذكي وغير سطحي[3]، وهذا التفاعل أو التداخل بين النصوص هو الذي ذهب إليه ابن رشيق، حيث يعتبر هذا التداخل ضمن قضية شاملة هي قضية السرقات الشعرية التي لا يتصدى لها إلا الناقد البصير، ويرى أن يتم الاقتباس من النصوص القديمة مثل الحكم أو الأمثال أو القصص، إذ لم «يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة»[4]، وهو ما ذهب إليه حازم القرطاجني في باب الإحالة التي قسمها إلى «إحالة تذكرة، إحالة محاكاة ومفاضلة وإضافة»[5] وكان حازم هنا متفطنا إلى الإحالة مثلا فيما تزيد في جمالية التداخل النصي، خاصة إذا كانت مشهورة ولها صلة متينة بالواقع، وتوفر قدرا دلاليا بين المتلقي

---

[1]– جوليا كريستيفا: **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1997، ص79.

[2]– صابر حافظ: "**مقالات التناص وإرشادات العمل الأدبي**"، مجلة ألف، ع4، القاهرة، 1984، ص23.

[3]– ينظر: ب.م. دوبيازي: **نظرية التناص**، تعريب: المختار حسين، فكر ونقد، دار النشر المغربية، ع28، الدار البيضاء، ابريل 2000، ص115.

[4]– ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص236.

[5]– حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص221.

والشاعر، وتكون الدلالة بدون اعوجاج، ما يحقق غاية أخلاقية واجتماعية للشعر. ثم ميزت جوليا كريستيفا ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية هي «النفي الكلي وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا والنفي المتوازي، بحيث يبقى المعنى ذاته، بل يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدا والنفسي الجزئي بحيث يكون فقط جزء واحد منفيا فقط في النص المرجعي»[1]، فهي تعطي الإجراءات الممكنة في تداخل النصوص التي تسمح باستخدام المعنى وصبه في قوالب جديدة تستمر من خلالها عملية الخلق الأدبي، إن ما يذهب إليه ابن رشيق من خلال حديثه عن السرقات وخاصة مفهوم النظر والملاحظة أو الإلمام والذي «يعني تساوي المعنيين دون اللفظ وخفي الأخذ، فذلك هو النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا، ودل أحدهما على الآخر»[2]. ينم عن عمق فكر ابن رشيق ووعيه بالعملية الإبداعية، فالشاعر قد يأخذ المعاني فيضعها في قالب جديد خاص به يدخل في إطار الخلق والإبداع الأدبي، وهو يأخذها بوعي أو بدون وعي، نظرا لما يكتنف ذاكرته من معارف يوظفها عندما يتأتى له موضعها.

وقد نجد في كتابات الشاعر تداخلا بين عدة معارف وتفاعلا بين كثير من النصوص وهو ما يؤكده جيرار جينت Gérard GENETTE في حديثه عن تداخل النصوص الذي عبر عنه بمصطلح «التعالي النصي أو نظرية التفاعل النصي والتدليل به على ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص»[3]، حيث يتضمن هذا التداخل النصي بكل مستوياته ويكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة، وقد تكون موظفة بشكل نسبي أو كامل، أو بالاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص المقروء، حيث تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التداخلات النصية كالمعارضة والمحاكاة الساخرة «فالشاعر وهو ينظم نصه يضع نفسه في مواجهة مع أسلافه من الشعراء، فيصوغ نصه حسب معجمه، وكل كلمة من هذا المعجم لها ارتدادات تاريخية متنوعة، لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن

---

[1]– جوليا كريستيفا: **علم النص**، ص78.

[2]– ابن رشيق: **العمدة، ج**2، ص423.

[3]– جيرار جينيت: **مدخل إلى جامع النص**، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1986، ص90.

المبدع»[1]. وهذا ما يجعله نصا مفتوحا، يتفاعل مع نصوص قبلية في علاقات مع نصوص غير متناهية لابد من فك شفراته «لان الخطاب الأدبي ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع خطابات أخرى» [2].

من هنا نستنتج أن التناص يسهم في تشكيل هوية النص، انطلاقا من النصوص التراثية والتاريخية للإنسان، ويساعد على استحضار الماضي في عملية الإبداع الفني، حيث أصبح الخطاب النقدي نتاج تفاعل العديد من الخطابات الأدبية السابقة، فالشاعر يحاور ويتفاعل مع هذه النصوص التي تخضع للانزياح الدلالي والإحلال، حيث تصبح بعد كتابتها ذات دلالة جديدة تكون نتاج هذا التوالد النصي.

ويتم هذا بواسطة التفاعل والاحتكاك والتحاور بين نصين في الاكتمال والمعارضة، وفي النهاية يتشكل نص جديد على أساس أن النص اللاحق لا يمكن أن يتأسس إلا على علاقة مع النص السابق[3]، حيث يستعين النص اللاحق بالسابق لكي يستنسخ نصا جديدا بدلالة أخرى.

وقد حدد" جيرار جينت" خمسة أنماط في التعالي النصي هي التناص Intertextualité وهو حضور النص في آخر كالاستشهاد Citation والسرق، plagiat والمناص Paratexte الذي نجده في العناوين الفرعية والمقدمات، والميتانص Métatextualité وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر، ثم النص اللاحق ويكمن في العلاقة التي تجمع نص "ب" كنص لاحق بنص "أ" كنص سابق وتعتبر هذه علاقة محاكاة أو تحويل، وأخيرا معمارية النص وهو الأكثر تجريدا وتضمينا[4] وتربط بين هذه الأنماط علاقة وطيدة، فمثلا التناص والميتناص يستخدمهما المبدع في الخطاب وهما مرادفان لما كان يعرف في النقد القديم بالتضمين والاقتباس

---

[1]– جمال مباركي: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، ص134.

[2]– نور الدين السد: **الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص102.

[3]– ينظر: سعيد يقطين: **في الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع**، ط1، القاهرة، 2006، ص27.

[4]– ينظر: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001، ص97.

والاستشهاد على حد قول جرار جينيت إنه بنية نصية متضمنة في النص كما هي[1]. وعلى الرغم من عدم تطرق ابن رشيق لظاهرة المناص لأن العرب لم تكن تهتم بالعناوين والمقدمات فإنه يلتقي معهم من خلال المنظومة المصطلحية التي وضعها والتي اشرنا إليها سابقا في كثير من الحالات التناصية، وهو ما ذهب إليه في معالجته للسرقات الشعرية وتركيزه على ضرورة الخلق الأدبي من خلال إلحاحه على الصياغة اللفظية وصب المعنى في قالب جديد يظهر فيه حضور المبدع وقدراته على اجتلاب المعنى والتصرف فيه بطريقة تحكم له بالإبداع، بغض النظر عن العامل الزمني، ويمثل لذلك بقول عمرو ذو الطوق:

صَدَدْتِ الكَأْسِ عَنا أَم عمرِو وكان الكأسُ مجراها اليمينا

وما شَر الثلاثِة أم عَمْـــرٍو بصاحبك الذي لا تَصبَحِينَا. [2]

فاستلحقهما عمرو بن كلثوم التغلبى، فهما في قصيدته، وكان أبو عمرو بن العلاء وغيره لا يرون ذلك عيبا، وقد يصنع المحدثون مثل هذا قال زياد الأعجم:

أَشَم إذا ما جئتَ للعُرْفِ طالبًا حَبَاكَ بما تحوي عليه أناملُهْ

ولو لم يكنْ في كفهِ غير روحه لَجْاد بها فليتق الله ســـائِلُـهْ

ويروى هذا الشعر لأخت يزيد بن الطثرية، فاستلحق البيت الأخير أبو تمام، وهو في شعره[3].

ولا يمكن اعتبار الشعر مجرد نظام يسير نفسه بنفسه « فإذا كان النص نظاما أساسه بنية الكلام الأدبي، فان ذلك لا يجعله منعزلا عن أنظمة الظواهر الإنسانية بموجب قانون التفاعل»[4]، فكلما كان النص يشكل نظاما داخليا منسقا فان تفاعله مع الأنظمة الأخرى وارد.

ويذهب عبد الفتاح كليطو في كتابه الكتابة والتناسخ إلى انه في كثير من الأحيان «يحدث التردد كان يحصل، بصدد نسبة بيت من قصيدة بين قائلين، بيد أن هذا البيت لم يكن

1– ينظر: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي، النص والسياق** ، ص51.

2– ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص218.

3–ينظر: المصدر نفسه، ص218.

4– توفيق الزايدي: **مفهوم الأدبية في التراث النقدي والبلاغي**، ص164.

ليعتبر نصا ما لم يكن القائلان معترفا بهما كاسمين في استطاعتهما أن يرفعا الأقوال إلى مستوى النصوص»[1] فلا يكتسب النص نصيته إلا بناص (كاتب) معين يتبناه، وكما أن تداخل النصوص يمكن أن يجعل القارئ محتارا في نسبة النص إلى صاحبه.

ونظرية التناص تستبعد النظرة المثالية في خلق النصوص، وليس النص الأدبي وحيا أو إلهاما لشعراء وأدباء ينفردون به، أو تأليفا لغويا أوحت به ربات الفن والشياطين كما هو معروف ومتداول في الثقافة الشفاهية، بل هو نسيج لغوي مختمر بشتى الثقافات وراءه خلفية نصية متعددة إنها تفاعل نصي أخلاقي يقيم علاقات تناصية، مع الرموز التاريخية والثقافية والمجتمع والأقوال المأثورة والصور والموسيقى، فهو مبثوث فيها ويتفاعل معه الشعراء والنقاد.

فالتناص والسرقة كلاهما مدخلان للحكم على أدبية النص، ولكن لكل مفهوم بيئته الثقافية التي نبت فيها، والتناص يربط على الدوام بالجانب الإبداعي، أما السرقات فتحمل حمولة أخلاقية واجتماعية.

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو: **الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية**، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، الدار البيضاء، 1985، ص14.

المبحث الثاني: قضايا الشعرية عند ابن رشيق

1- مفهوم الشعر

حظي الشعر في التراث العربي باهتمام بالغ، فهو ديوان العرب ومنتهي حكمتها، ولا شك أن مبعث هذا الاهتمام راجع إلى ما يثيره في الذات المتلقية من إحساس جمالي يتوج بإشباع الحاجات الروحية والفكرية والمعرفية للمتلقي، كما يعد الوسيلة اللغوية الأولى التي استعملها الإنسان في التعبير الجمالي عن تأملاته الكونية منذ فجر التاريخ.

وبالنظر إلى أهمية الشعر في حياة العربي، انصب اهتمام النقاد على تحديد مفهومه وضبط معالمه، إلا أن ذلك لا يتأتى بمعزل عن تحديد وظيفته، أن الشعر ليس تعبيرا جميلا وحسب، بل هو ذو دلالة تؤثر في المتلقي[1]، فالمتلقي يستمتع بالشعرية الموجودة داخل الشعر ويكتشفها.

وقد حاول جل النقاد تقديم تصورات نظرية مهمة للهاجس الشعري الذي صدرت عنه مختلف المباحث النقدية، بحيث أصبح الاهتمام به واضحا ومن أبرز هؤلاء ابن رشيق، فالشعر عنده لم يكن مجرد ألفاظ موزونة ومقفاة أو أقوال تدل على معنى، وإنما الشعر عنده « يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، هذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزونا ومقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن، وكلام النبي (ﷺ) وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر»[2]. ومن خلال هذا الكلام يتضح أن ابن رشيق لم يخرج عما قاله القدامى في حد الشعر فهو مقلد لسابقيه باعتبار الشعر كلاما موزونا ومقفى إنما يتكئ على تعريف قدامة،لأنه ذكر كل عناصر تعريفه بمكوناتها الأربعة (أي اللفظ ويطلق عليه قدامة في تعريفه قول موزون مقفى، والدلالة على معنى) دون إضافة إليه أو حتى حذف منه مع إهماله أثناء الإحالة على قدامة[3]، ولكن ابن رشيق أضاف عنصر النية والقصد للتمييز

---

[1]–ينظر: فاتح علاق، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص276.

[2]–ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص. 209.

[3]–ينظر: عبد المالك مرتاض: **قضايا الشعريات**، متابعة وتحليل لأهم القضايا الشعرية المعاصرة، منشورات كلية العلوم، الجزائر، د.ت، ص36.

في تعريفه للشعر، فالقصد يعتبر أساسا في تحقيق العملية الشعرية،إضافة إلى الوزن والقافية فأراد أن يفرق بين الكلام الموزون المقفى بالنية والقصد والكلام الموزون والمقفى بدون نية وقصد فالموهبة ضرورية لقول الشعر، لذا فالشاعر يسخر كل قدراته اللغوية والشعرية، بحيث يكون الكلام منظوما وموزونا يدل على معنى ولا يعبر عن الإحساس، والشعر النفسي الذي لا يحدث إثارة في المتلقي لم يعد في الشعر، ويجب أن تكون هناك خاصية تميزه إبان الإحساس بالصدق في الشعر لإثارة المتلقي، بحيث يعطي للإحساس بالشعر قيمة، ويظهر ذلك في أن الشعر «ما أطرب، وهز النفوس وحرك الطباع فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لاما سواه»[1]، فالشعر يثير مشاعر المتلقي ويرتكز عليها (المشاعر)، بحيث يكون الشعر نابعا من إحساس صادق، فان لم يكن صادق التعبير لم يفعل ذلك، لان كذب المقال لا يسعد باكيا ولا يحرك ساكنا، وكلما كان الكلام صادقا كان اشد وقعا وابلغ تأثيرا في هز النفوس وتحريك المشاعر.

إن ابن رشيق الناقد والشاعر لم يقف في مفهومه للشعر عند حدود ضيقة مكتفيا بالشكل وحده دون المضمون، فحدد حد للشعر بوعي وثقافة، وعمق في الفهم وأصالة، لأنه يرى في الشعر فنا وإبداعا. ويستحيل فصل الشكل عن المضمون، إذا تضافرت عناصره بمقوماتها لتصنع كيان الشعر، إن هذه العناصر والمقومات كل متكامل لا يتجزأ، فهو لا يقوم إلا بها مجتمعة، ولا يستطيع أن يؤدي وظيفته الشعرية بمعزل عن وظيفته النفسية، فقد حدد عناصر وأجزاء الشعر بالوزن والقافية والمعنى واللفظ وهذا هو الحد العلمي والعروضي للشعر،«ويسهم بناء الألفاظ والعناية بنظمها التركيبي في شحن النظام الكلي للخطاب ،الذي يحقق له تضافر هذه المستويات جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية والانفعالية والشعرية»[2] فحكم النقاد على النصوص بالجودة والروعة الفنية يظهر في أدبياتها الفنية وانبهار المتلقي بها، والمتلقي لا يركز على حد واحد من ثنائية اللفظ والمعني بل يقوم بإدماجها في الغالب، ويذهب بشير

---

[1]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 128.

[2]– نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب** (دراسة في النقد العربي الحديث–تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، ص 95.

خلدون إلى أن ابن رشيق كان فنانا قبل أن يكون ناقدا حيث يستعمل ذوقه كأديب، وحسه كفنان، وعقله كمثقف ومن هنا كانت نظرته متكاملة ،بل هي نظرة ناقد متذوق يدرك عناصر الجمال وأسراره وخباياه[1].

فالشعر عند ابن رشيق ممارسة لغوية خاصة، لا يحيط بطرائقها إلا المتمرن الحاذق ومن ثمة فإن القصد إلى التجويد والتنقيح ظاهر بين من خلال الامتثال إلى قواعد البراعة والإتقان مع الحرص على تجنب التكرار، وهذا لا يتأتى إلا بمعرفة قوانين العروض والحذف فيها بغية تطويع المادة اللغوية وفق النسق الوزني المحدد الذي يراد تنظيم الشعر وفقه[2] فالشاعر ملزم بإتقان ومعرفة قوانين الخلق الشعري، إضافة إلى القدرة والذكاء والذوق السليم لكي ينظم ويثير مشاعر المتلقي، من هذه العملية القصدية أن القافية والوزن تحققان جماليات النص وحسن التأليف. إن الشعر فن أدواته اللغة واللغة منظومة تواضعية، ومتى افتقدت هذه السمة في الخطاب حدثت القطيعة، وتعسر أو تعذر التواصل بين المبدع والمتلقي[3]، نلاحظ وجود القاسم المشترك من المعاني والتقاليد الأدبية حيث تعتبر ضرورية لنجاح عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، فالشعر يستمد من التاريخ والثقافة الأدبية، والمعنى تحدده الأعراف التي تحيط بالمتلقي[4]، وهذا الطرح تبنته النظرية التداولية.

والشاعر لا يستعمل الكلمات من خلال طرحها المعجمي ودلالاتها القاموسية، بل يضع دلالات جديدة مقترنة بسياقات مختلفة، فاللغة وعاء يفرغه من الدلالات الماضية، ويضع فيه دلالات جديدة.

---

[1]–ينظر: بشير خلدون: **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق**، ص 136.

[2]–ينظر: عبد القادر الغزالي: **الشعرية العربية التاريخية والرهانات**، دار الحوار للنشر، ط1، دمشق، 2010، ص 51.

[3]–ينظر: محمد عبدو فلفل: **في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، دمشق، 2013، ص23.

[4]–ينظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العرب، ط2، الدار البيضاء، 1985، ص 135.

ويذهب إدريس بلمليح إلى أن «بعض الفلاسفة وعلماء الشعرية قد أدركوا بأشكال مختلفة أن زمن الشعر مناقض لزمن الكلام مناقضة جذرية»[1] فالكلام العادي يختفي زمنيا وماديا بمجرد تحقيق التواصل وحدوث الفهم،لكن النص الشعري يوقف الزمن والعبارة الشعرية (المادة) ليجعلها غائرة في التاريخ بتلقيات عديدة لها .

ويؤكد أن «الشاعر يحطم الاستمرار البسيط للزمن المتسلسل، كي يؤسس لحظة متشابكة يربط بها تزامنات متعددة»[2]، وهذا يحدث على المستوى التركيبي والاستبدالي.

ومن ثم فإن الشعر بكسر مقولة الخطية التي قدمتها اللسانيات السوسيرية وتبناها العديد من النظريات اللسانية والشعرية، «فزمن الشعر زمن ذاكري ومتوقف يتجه إلى العمق بدلا من أن يكون سطريا ومتسلسلا»[3] وقارئ الشعر لا يصل إلى الفهم مباشرة وإنما زمنيا مع كل دال ليصل إلى مدلوله عبر عمليات تأويلية عقلية معقدة ،لهذا هو يوقف الزمن ويكسر التسلسل الخطي للكلام.

وتطرح دائما في النظرية الشعرية فكرة التفريق بين اللغة الشعرية واللغة العادية «والفروق الجوهرية التي من الممكن أن نلاحظها بين التواصل التفاعلي عبر اللغة اليومية، والتواصل التفاعلي عبر النص الفني، تكمن في أن العناصر التي تستند إليها عملية التأثير والتأثر بين الباث والمتلقي عناصر مختلفة بشكل جذري في هذين النوعين من التواصل»[4] فالتواصل اليومي أساسه الحجاج والإقناع والإفهام ، أما التواصل الفني فأسسه التخييل والدهشة والإمتاع.

ويرى أحمد يزن من خلال قراءته أن ابن رشيق قيد حرية الشاعر وحصرها من حيث لغة الشعر، وقد أدرك برأيه الثاقب أن للشعر لغة خاصة، لابد للشاعر أن يسلك فيها مسلكا خاصا ليستطيع أن يؤدي المعاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول، وذلك بأن يتفقد شعره فيطرح اللفظ الركيك، ويختار الجميل المناسب الذي يطرب النفوس ويضع الكلام

---

[1]- إدريس بلمليح: **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب**، منشورات كلية الأدب ، ط.1، الرباط، 1995، ص134.

[2]- المرجع نفسه، ص134.

[3]- نفسه، ص 135.

[4]- نفسه، ص 272.

موضعه في عبارة حسنة[1] حيث ينادي بوجوب الاحتذاء بالقوالب المألوفة لدى المتقدمين، وعدم الخروج عليها ولذلك قيد حرية الشاعر وحصر موهبته ضمن نطاق لا مجال فيه للحركة والإبداع، بل نسي الجانب الشخصي للفرد واختلاف الزمان والمكان، وطبيعة اللغة الشعرية التي تعتبر خلقا فنيا في ذاتها[2]، حيث لا يمكن أن تكون كذلك إلا إذا تجاوزت الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل شاعر بهذه اللغة.ضف إلى ذلك نظرته الضيقة عندما تحدث عن الضرورات الشعرية فجعلها عيبا مذموما، إذ على الشاعر ولاسيما للمحدث أن يجتنب ارتكاب الضرورة باعتبارها عيبا يخل بالجمال الشعري.[3]

وقد عقد أحمد يزن مقارنة بين ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني عندما جعل للشعراء ألفاظا متداولة لا ينبغي تجاوزها، حيث لابد للشاعر أن يتجنب الضرورة لاعتبارها عيبا يخل بجمال الشعر، بينما عبد القاهر الجرجاني يرى العكس فيطالعنا بنظرة جديدة في كتابه "دلائل الإعجاز" انطلاقا من فكرة النظم حيث يقول: «ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم، وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش»[4]، فالألفاظ في نظر الجرجاني لا تستحق المزية في حد ذاتها، إلا وهي في سياق الجملة مع أخواتها فتحمل دلالات أوسع، وهذا ما لم يدركه ابن رشيق فأدركه معاصره .

ويرى أحمد يزن أن ابن رشيق عند حديثه عن قضية المفاضلة بين النظم والنثر يكاد يكون تابعا لرأى النهشلي في فضل الشعر حينما وقف في صف من يؤثرون الشعر، ويرونه خير بيان العرب[5] بينما يرى أن عبد القاهر الجرجاني كان أكثر تفصيلا من ابن رشيق، وقد تعرض لهذا الموضوع بشيء من التفصيل والعمق أكثر من ابن رشيق، فعقد فصلا في كتابه

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص223.

[2]– ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص149.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص150.

[4]– عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص83.

[5]– ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص154.

(دلائل الإعجاز) يقول فيه :«في الكلام على من زهد في رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعمله وتتبعه»[1] فصنف المناهضين للشعر. وصنف معهم أدلتهم التي يتكئون عليها، فرأى أن هذا من شأنه إما أن يكون كره الشعر لما فيه من هزل وسخف وهجاء وكذب وباطل، أو لوزنه وتقفيته، أو لأن أحوال الشعراء غير جميلة في الغالب وقد ذموا في التنزيل، ثم أخذ يرد على كل فئة بالتوالي: فمن كره الشعر لما فيه من سخف وكذب وباطل، قيل له: إن الشعر ليس أحق بهذا من الكلام المنثور، فلو جمع ما قيل منه نثرا في عصر واحد، لزاد على جميع ما قاله الشعراء نظما في الأوزان الكثيرة، ثم إنه إذا كان في الشعر سخيف فإن فيه أيضا الحق والصدق والحكمة، وهو مرشد ومعلم وواعظ ومثقف يعلم مكارم الأخلاق، وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى، فقد قال قولا لا معنى له، وخالف العلماء في قولهم [2].

وأما التعلق بأحوال الشعراء بأنهم قد ذموا في القرآن، فما نرى عاقلا يجعله حجة في ذم الشعر، والمنع من حفظه وروايته، لأنه يلزم على قائل هذا القول أن يعيب العلماء في استشهادهم بأشعار الجاهلية في تفسير القرآن وغريب الحديث، وكذلك يلزمه أن يدفع ما أمر به النبي من قول الشعر وإصغائه إليه واستحسانه له[3].

نرى أن شخصية عبد القاهر واضحة، تفوق شخصية ابن رشيق سواء في الطريقة المنهجية التي اتبعها في معالجة الموضوع، أو في طبيعة الردود التي رد بها على هذه الفئات الثلاث، إذ إن معظمها ينصب على الشعر في ذاته ولا يبتعد عنه، أو في نقاشه الذي يعكس لنا فيه ثقافة عقلية ودينية واسعة، ذلك لأنه لا يستعمل عقله ومنطقه بعيدا عن ساحة الدين الذي يؤمن به، ولذلك نراه يقرن أدلته العقلية بالأدلة الدينية، وكأنه يريد أن يعلن بذلك أن لا تعارض بين الدين والعقل، والجرجاني إنما سخف آراء الذين زهدوا في رواية الشعر وحفظه، لأنهم كانوا على جهالة وعلى خلاف ما يوجبه القياس، وعلى ضد مما جاء به الأثر وصح به الخير[4]

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص25.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 25–26.

[3]– ينظر: نفسه، ص20–21.

[4]– ينظر احمد يزن : **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص155.

فالقياس حكم منطقي ونشاط عقلي، والاستناد إلى الخبر والأثر أمر ديني وتاريخي. فأحمد يزن يرفع من قيمة من سبقه.

ومما تجدر الإشارة إليه أن حديث ابن رشيق عن مكانة الشعر السامية، بذل المفكرون الغربيون بدورهم في سبيل تفسيره جهودا ما بين مناهض للشعر ومدافع عنه، فمنذ القرن الرابع قبل الميلاد نجد أفلاطون يهاجم الشعر والشعراء، وينادي بإبعادهم عن جمهوريته الفاضلة على أساس فكر فلسفي، لأنهم لا يقدرون على فهم الحقيقة، فهم بالتالي بعيدون عن المثل الأخلاقية[1].

وهذا الموقف لا يخرج عن الموقف العام الذي اتخذه الإسلام لإدانة شعراء الوثنية، في تلك الآية ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون...**﴾ (سورة الشعراء، آية 224). اتخذها مناهضو الشعر بسوء تأويلهم حجة في تأييد وجهة نظرهم، كما فعل ابن رشيق من قبل. فاستطاع إلى حد كبير أن يوفق في عملية الإبداع الشعري وجمع الآراء المبعثرة في الكتب النقدية السابقة فتحدث في باب آداب الشاعر وعمل الشعر وشحذ القريحة له فاستطاع أن يجمع هذه الآراء وينسقها في هذين البابين حتى كاد يماثل فيه النظريات السيكولوجيا الحديثة[2]، استنادا إلى عقليته المنظمة والموهبة الفنية، حيث نجده استشهد برسالة بشر بن المعتمر في عملية الخلق الشعري، كذا صرح بأن «الشعر احد علوم العرب التي يشترك فيها الطبع»[3]، وهذا خير دليل على أن ابن رشيق يمتاز بالموهبة الفنية إضافة إلى سعة ثقافته عن علوم العرب وجمع آرائهم «والشاعر مأخوذ بكل علم»[4]، فالشاعر يجب أن يكون موسوعيا مخالطا للناس عارفا بطبائعهم وأخلاقهم حتى يستطيع أن يؤثر فيهم بشعره.

وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوي بقوة طباعهم، فقد

---

[1]– ينظر: أميرة حلمي مطر: **الفلسفة عند اليونان**، دار النهضة العربية، د.ط، القاهرة، 1968، ص237.

[2]– ينظر: أحمد يزن : **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص157.

[3]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص122.

[4]–المصدر نفسه، ص328.

وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه، لضعف آلته: كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة[1].

ففي تعريف الشعر يتفق مع قدامة، إلا انه يزيد عليه اشتراط النية بوصفها أحد أجزاء الشعر، ثم يؤكد أن الوزن أكثر اختصاصا بالشعر[2]. ولا يقف عند هذا الحد بل يتجاوز ذلك إلى اعتبار الشعر شعورا وتصويرا يستهدف التأثير لا التلقين، وبذلك يرى أن الفلسفة غير الشعر[3]، وهو رأي يصلح أن يكون عودة إلى التفسير الوجداني الذي يجب أن يقاس به العمل الشعري، فابن رشيق عرف الشعر محاولا إدراك أسراره وجاء النقاد فيما بعد ورأوا فيه بعض القصور مما دفع بهم لإعطاء تعريفات أخرى حيث من الصعب أن يأتي بتعريف يتفق عليه جميع النقاد نظرا لاختلاف نظرتهم.

إن دفاع ابن رشيق عن الشعر ورده على أولئك الذين حاولوا النيل منه، فناقش آراءهم وأبطل حججهم، وفسر النصوص التي أساءوا تأويلها[4] وألح ابن رشيق أيضا على كمال الإطار الثقافي لدى الشاعر، بأن يطلع على تراث القدماء وإنتاج المعاصرين[5]، فلا شعر خارجا عن إطار ثقافي يحتضنه ،وإلا كان شعرا سوريراليا غامضا يصعب تأويله وفهمه ،وابن رشيق كان يصر على أهمية الوصول إلى الفهم ،من خلال تأكيده على المقاربة في التشبيه.

كما كان هدف ابن رشيق من خلال تعريفه للشعر أقرب إلى وضع نظرية، سبق إليها النقاد وهذا راجع إلى أنه كان شاعرا وفنانا قبل أن يكون ناقدا له ذوق الأديب والفنان، وسعة

---

[1]– ينظر: ابن رشيق :**العمدة، ج1**، ص160.

[2]–ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص145 فما بعدها.

[3]–ينظر: المرجع نفسه ص147.

[4]–ينظر: نفسه، 153.

[5]– ينظر: نفسه، ص160.

الثقافة والعقل، بحيث نستنتج أن نظرته إلى الشعر نظرة متكاملة، بل هي نظرة ناقد متذوق للشعر يدرك قيمته الجمالية وأسراره وفهمه للعملية الإبداعية، بحيث جمع كل خصائص الإبداع الشعري "الطبع، الرواية، الدربة" دون أن يغفل عنصر الوزن والقافية.

2-اللغة الشعرية:

اللغة وسيلة لأداء الفن الشعري، بحيث تلعب دورا مهما في وظيفة التواصل بين الشاعر والمتلقي ونقل التجارب والاستفادة منها وتصويرها، فيمنح لها مساحة أوسع من دلالتها المعجمية الصوتية لتتولد فيها المعاني، فالكلمة في الشعر«تحمل دلالة مختلفة عن دلالتها وفق النظام النحوي والمعجمي، وقد لا يكون المعنى المعجمي إلا أحد هذه الدلالات للكلمة الشعرية. فالكلمة في القصيدة تتخذ معناها ودلالتها من السياق، والموضوع، وترتيبها ضمن الإيقاعات الصوتية في الجملة»[1]. ما يجعل الشاعر متمكنا أثناء عملية الإبداع الشعري سواء من حيث المعاني أو الأساليب المتعددة، بل للغة الشعر جمالية خاصة تثير مشاعر وإحساساً بالجمال لدى المتلقي بحيث يكون النص الشعري نتاج دلالات لغوية بديعية، واتحاد بين الشكل والمضمون.

يعتبر الاهتمام باللغة الشعرية من نتائج الوعي برمزية الإنسان البدائي، حيث شكل الشعر مصدرا أصيلا من مصادر التفكير الفطري التي تنهج بالممكن في صراع مع ما هو كائن، ومن مفيد القول إن هذا الوعي لم يفقد يقينه بقدر ما تجَذَرَ بفعل ارتقاء الدرس النقدي الحديث الذي عمد إلى تمثل لغة الشعر «والذي يجب أن يثير الاهتمام أثناء أية دراسة أدبية وهو هذا الشكل اللغوي الموظف توظيفا خاصا حيث تكون اللغة آنذاك في وظيفتها الجمالية»[2]، فالمهم في الأدب ليس ما يقوله بل طريقة تقديم الأفكار ووظيفتها في النسيج الشعري.

إن الشعرية علم يسعى إلى «معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل. ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب

---

[1]-رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، مصر، 1997، ص138.

[2]- خالد سليكي: **من النقد المعياري إلى التحليل اللساني** (الشعرية نموذجا)، مجلة عالم الفكر، العدد 1-2، الكويت، يوليو، 1994، ص 379.

ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[1] وتهتم الشعرية بدراسة خصائص الأعمال الأدبية ومختلف خطاباتها، وفنونها «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة لكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[2]، نستشف من ذلك أن الشعرية تدرس الأدب من حيث خصائصه والغوص في ثناياه للكشف عن قوانينه فتسعى لتحقيق أهدافها بواسطة العلم، حيث تريد الابتعاد عن الآراء الانطباعية والأحكام الجاهزة. ومن أهم التيارات النقدية التي أسست لفكرة أدبية الأدب، والبحث عن خصائصه انطلاقا من لغته كبنية مكتفية بذاتها هي الشكلانية الروسية.

فالشكلانية تشدد على الوحدة العضوية للغة الشعرية، ومفهوم الخاصية المهيمنة أو المنظمة، ولا يعتبر النظم مجرد أمور زخرفية طارئة مثل الوزن والقافية والجناس، حيث هو نمط تام من الخطاب مختلف كيفيا عن النثر، ويشمل سلما خاصا من العناصر والقوانين التي تنتظمه[3]، ومن بين أهم هذه القوانين نذكر العامل الأساس في تشكيل البيت الشعري يتمثل في الإيقاع الصوتي في الشعر يغير المعنى في حين تغير الدلالة الصوت في النثر[4]، فالإيقاع هو العنصر المسيطر في لغة الشعر «لقد أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر يحدد بحمل عناصره السمعية أو غير السمعية»[5]، فالنص الشعري دينامي بصورة

---

[1]– تزفيتان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكر المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص23.

[2]–المرجع نفسه، ص23.

[3]– ينظر: ايرليخ فيكتور: **الشكلانية الروسية**، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، 2000، ص71.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص72.

[5]– رينه ويليك، أوستين وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1985، ص53.

جوهرية وهو نظام تتفاعل أجزاؤه ببعضها البعض.

لقد ركز نقاد المغرب العربي على هذا المقوم الأساس للشعر العربي بقسميه الداخلي والخارجي بيد أن التركيز كان أكثر على النوع الثاني لأن هؤلاء كانوا يهدفون إلى تثبيت قضية كبيرة، هي قضية ما يعرف في فن الشعر العربي بالوزن. ومن هذا المنطلق اهتم ابن رشيق به بصفة أخص حيث أفسح له جزءا من عمدته، فتحدث عن الوزن وعما ألف في الموازين الشعرية والقافية، والعيوب التي تطرأ على الشعر من مثل الإقواء والإكفاء والزحاف والخرم والإقعاء، كما تعرض إلى مصطلحات أخرى تظهر كلها على الإيقاع الخارجي مثلما هو الشأن في الإسراف والإسناد والإيطاء والتضمين... وقد أورد ابن رشيق هذه المصطلحات لأنه كان من الذين أولوا الإيقاع اهتماما بصفته المقوم الأصلب والركن الأمتن لإنشاد الشعر العربي[1] وهو الذي يقود الى تشكيل اللغة الشعرية وجماليتها.

وتعتبر اللغة الشعرية انزياحا عن لغة النثر، باعتبار أن لغة النثر توصف بأنها «درجة الصفر في الكتابة»[2] والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة عادية، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد، وهكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة.[3] أي أن الشعر نشاط لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي والإمساك بما يتضمنه من قوانين «توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة»[4]، وهذه الذرى التعبيرية يعيد المتلقي ضبطها وتنسيقها. كما أن هناك اتجاها آخر موازيا ومخالفا لما تراه الشكلانية، وهو علاقة اللغة الشعرية بالشاعر والأداء على حد سواء كأساس لإنتاج إيحاءات وتشكلات دلالية تمثل شعرية اللغة. إذ إن الشعر لا يتلقى اللغة بوصفها مادة تكون في تصرفه لكي يعمل آليته فيها، بل الشعر هو الذي يبدأ ويبادر إلى جعل اللغة ممكنة...إذن يجب خلافا لما قد يتوهم، أن نفهم ماهية اللغة من خلال ماهية

---

[1]– ينظر: محمد مرتاض: **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي** المرجع نفسه، ص 138.

[2]– جون كوين، **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر**، ترجمة احمد درويش، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 1999، ص57.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص35.

[4]– محمد لطفي اليوسفي: **في بنية الشعر العربي المعاصر**، سراسن للنشر، د.ط، تونس، 1985، ص24.

الشعر[1]، فالدراسات الحديثة تؤكد أن للشعر لغة ومنطقا، حيث يوجد ترابط بين الشاعر واللغة الشعرية، فالشاعر هو من يملك مفاتيح ومغاليق اللغة الشعرية وهو القادر على صناعة الانزياحات عبر اللغة ومن خلالها.

ويؤثر الشاعر بالصورة في الآخرين بأسلوب فني رفيع، وقد تأتي« مصطلحات الشعر وتروح وتتحول طرز موسيقاه، وتتغير أنماط البناء فيه، وتختلف مواده من بيئة إلى أخرى، ومن فنان إلى غيره، ولكن وساطة التعبير فيه، ومبدأ خلقه ...الصورة ... تبقى أداته الأولى والرئيسة تفرق عصرا من عصر، وتيارا من تيار، وشاعرا من شاعر، وتظهر أصالة الخالق، وتدل على قيمة فنه، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته، لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته، ولا يمكن للشاعر أن يستعيرها من سواه»[2] والصورة هي الخيال، ولا يمكن للشاعر أن يبدع إلا من خلالها. والصورة «وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات، الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، والأنا والعالم يتناسج ويتشابك ليؤلف أداة الشعر الرئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيته»[3]، فالشعر ليس مجرد فعالية جمالية فقط وإنما فعالية دلالية. فهناك علاقة بين اللغة والفكر التي هي انعكاس للعلاقات بين الكلمات الذهنية. فالشعر يكمن في أن اللغة في نوع معين من أنواع علاقة الوعي بالذات مع نفسها فالأداء الشعري للغة يعزز العلاقات الانفعالية، إنها تعمل على نقل مبدأ التماثل من محور الاختيار إلى محور التوفيق[4] فهذه المتوالية ناتجة من هذا الإسقاط وهي العنصر الضروري لتمييز الأثر الشعري «إن وزن المتواليات عبارة عن وسيلة لا تجد تطبيقا لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية، لقد أعطيت في الشعر ليس غير»[5]، فالشعرية تقتضي النظر في البناء العروضي للخطاب الشعري.

---

[1]– ينظر: إبراهيم احمد: **انطولوجيا اللغة**، مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2008، ص101.

[2]– نعيم اليافي: **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، د.ط، دمشق، 1986، ص40.

[3]– نعيم اليافي: **أوهاج الحداثة**، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، 1993، ص174.

[4]– ينظر: رومان ياكوبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة : محمد الوالي، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط، 1988، ص33.

[5]– المرجع نفسه، ص34.

فالألفاظ في لغة النثر تتطابق دلالاتها ولا تقبل تأويلا ما، بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالاتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق، فاللغة الشعرية هي تلك التي تتفجر من تمرد النثر. وهدف اللغة الشعرية لا يكمن في دراسة النصوص الفريدة المفتوحة، ولكن يكمن في دراسة المجموع المحدود من الطرق التي تولدها، فالكلمات ليست دلالات فقط وإنما هي نسيج من المشاعر والصور بحيث تعتبر «أعظم عنصر في بنائية القصيدة، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري»[1]. إن الشاعر المبدع هو الذي يتخير لمعانيه ما يناسبها من الألفاظ، فطريقة توظيف الألفاظ والمعاني يحقق التميز والتكامل الفني، بحيث يحدث المتعة والإثارة في المتلقي ويظهر ذلك في قول ابن رشيق «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه»[2] ويجب أن يكون تلازم بين اللفظ والمعنى، وينعكس سلبا إذا اختل أحدهما، فإذا جاء اللفظ مبتذلا أو جزلا أو رديئا ينعكس على المعنى والعكس صحيح، فللغة الشعر خصوصية لابد للشاعر من مراعاتها ليبرز المعاني بطريقة تختلف عن الفنون الأخرى. «إن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، إذن فهو يستلزم قبل أي شيء استعمالا خاصا للغة»[3]، وهذا الاستعمال الخاص يتجاوز حدود الشعر. إن الانزياح يتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، وأن الشعر طبقا لنظرية الانزياح ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب تماما، أو كما لو كان نوعا من أمراض اللغة «إذ المنهج المتبع في مسألة تمييزية لا يمكن أن يكون إلا منهجا مقارنا، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه»[4]. إن الانزياح هو الانحراف عن التقليد الشعري، والدليل على ذلك يظهر في تشخيص الأسلوب النثري الخالي من الانزياح

---

[1]–قاسم عدنان: **لغة الشعر العربي**، دار النشر، ليبيا، د.ط ، 1997، ص6.

[2]–ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص217.

[3]– رومان ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ص77.

[4]– جون كوين: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، د.ط، الرباط، 1986، ص15.

والخطاب الشعري عكس ذلك، تعتبر اللغة تنقل لما كتب حتى من تمرد النثر، والشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية «إن الشعر يمكنه أن يستعمل مفاهيم اللغة الانفعالية ولكن دائما لأغراض خاصة به. إن التشابه فيما بين النظامين اللسانيين، وكذلك استعمال اللغة الشعرية للوسائل الخاصة باللغة الانفعالية، ينتج عنه المطابقة بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية، هذه المطابقة خاطئة لأنها لا تضع في اعتبارها الفرق الوظيفي الأساسي بين النظامين اللسانيين»[1] وهنا يظهر اختلاف نظام اللغة اليومية واللغة الشعرية، وهذا يحدث انطلاقا من وظيفة كل منهما حيث يكون نظام اللغة العملية محايدا ويهدف للفائدة، أما اللغة الشعرية فنظامها كثيف يحقق أثرا جماليا.

إن الأدب فن لغوي تجدر دراسته انطلاقا من خصائصه اللسانية، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة [2]. هنا يظهر انفتاح دراسة الشعرية على علوم إنسانية متعددة في مقدمتها اللسانيات والتأويل «تتحدد من حيث هي علم بالأدب وهي في ذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية وفي الوقت نفسه مغايرة للعلوم الأخرى»[3] فالشعرية تقوم بدراسة خصائص الأعمال الأدبية، ولم تقتصر هذه الدراسة على الأدب والشعر، بل يتعدى ذلك إلى الاهتمام بالفنون الأخرى وفرز طبقاتها المتعددة ومستويات تفاعلها وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات. كذلك يظهر اهتمام المغاربة باللغة الشعرية في «أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني»[4]، فاللغة تحمل أنواعا مختلفة الاستعمال، إن اللغة الشعرية تلعب دورا في بلورة الفكر «إن العمل الإبداعي بعد أن يتم تصور المعنى في الذهن، ينحصر في اكتشاف الألفاظ التي تلائمه ملائمة جيدة، ومهما كانت طبيعة الموضوع

---

[1]– نصوص الشكلانيين الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط، 1982، ص57.

[2] – ينظر: تزفيتان تودوروف: **الشعرية** ، ص23.

[3]– المرجع نفسه، ص84.

[4]– عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 1982، ص117.

فهو يصبح رهين اللغة ورهين كل إسهام في استثمار الفكر بالكلمات»[1]. فالتركيب اللغوي للنص الشعري يراعي فيه المبدع اختيار الألفاظ السليمة مما يناسب اللغة الفنية والتصويرية، حيث تربط بعضها ببعض للتأليف. «إن الانتقال من لغة الوقائع إلى اللغة المغايرة، أو من لغة الظواهر ولغة الإيضاح إلى لغة الإشارة»[2]، حيث تعتبر اللغة الركيزة الأساسية في العدول البلاغي والدلالي للغة داخل الخطاب الشعري « إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله[3]، هنا يظهر الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية من حيث الإيضاح والإشارة فاللغة العادية واضحة لا تتعدى المعنى المعجمي، بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن المعنى الواضح إلى معان أخرى غير مألوفة.

واللغة الشعرية أساس من أسس دراسة الأدب العربي، حيث نرى مفهوم العرب للغة الشعرية ينطلق من فهمهم للشعر، فالشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي «اللفظ، والوزن، والمعنى والقافية»[4] فهذا هو حد الشعر، ونجده أيضا في مبتدأ الشعر «كلام العرب نوعان منظوم ومنثور، وكان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفاسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به أي فطنوا»[5] فالشعر في معناه سماع وشعور ثم معرفة مسموعه

---

[1]– جمال الدين بن الشيخ: **الشعرية العربية**، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص161.

[2]– محمد بنيس: **الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ج3**، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 1990، ص87.

[3]– ينظر: محمد سعيد أدو نيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، ط 3، بيروت، 1979، ص125.

[4]– ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص209.

[5]– المصدر نفسه، ص30.

وهو الذي يشعر بما لا يشعر غيره من الناس وهذا ما نجده في لغة الشعر عند القدامى.

فاللغة الشعرية أساس من أسس دراسة الأدب العربي، حيث تعتبر من أهم الآليات التي تجعل من الأدب أدبا فتظهر الإجراءات التحليلية في تحديد بؤرة الشعرية ولغتها عند ابن رشيق.

المبحث الثالث: قضايا الفهم والخلق الشعري

1-الفهم بين القديم والحديث:

إن ثنائية القديم والحديث من أهم الثنائيات في الفكر البشري، لأنها محفوفة دائما بالصراع ومحاولة التغلب على الجانب الأخر، وهي من أكبر القضايا النقدية التي مر بها تاريخ النقد الأدبي قضية القدماء والمحدثين، لذلك عقد لها ابن رشيق بابا في كتابه العمدة. يستهل بالعبارة الآتية: «كل قديم من الشعراء، فهو محدث في زمانه بالإضافة إلي من كان قبله» [1]. ما يعني أن كل شاعر نابغ في زمانه لابد أن يدور عليه الزمان وينطبق عليه حكم القديم لأن الزمان يمر والعلم والأدب يتطور ولا يبقيان على حال، لان فكرة القديم تأصلت في ذهن المبدع، وهذا ما يوضح موقفه، فمن هنا كان عنترة يعد نفسه محدثاً حين قال:

هَلْ غَادَرَ الشعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدارَ بَعْدَ تَوَهمِ[2]

فأدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادر له شيئا يبين حداثته للشعر حين أحس بان معانيه طرقت ولا جديد عنده. فقصيدة عنترة ضمت من الصناعة الفنية والصور ما يجعلها رائعة. لذا فإن معيار الجديد يكمن في الإبداع، وبهذا تنصرف دلالة التجديد في الشعر إلى «طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده»[3] . أتى عنترة في القصيدة بما لم

1-ابن رشيق القيرواني، **العمدة، ج1**، ص159.

2- المصدر نفسه، ص160

3- محمد سعيد أدونيس :**مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، ط.3، بيروت، 1979، ص 99

يسبق إليه متقدم ولا نازعه إياه متأخر «إن العبسي مجيد في أشعاره، ومعلقته، لقد انفرد بها انفراد سهيل، وغير في وجوه الخيل، وجمع فيها بين الحلاوة والجزالة»[1].

وخَلا الذبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارحِ غرِداً كَفِعْلِ الشارِبِ المُتَرَنِم

هَزِجًا يحُكُ ذِراعِه بذرَاعِه قَدْحَ المُكِب على الزنادِ الأجْذَمِ[2]

ويظهر من خلال البيتين أن عنترة ما نزع في معنى البيتين لكونهما يمتازان بالجودة فانطلاقا من مقولة كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه «لقد أحسن هذا المولّد حتى هممت أن آمرا صبياننا بروايته»[3]،والشعر الجيد يكرم بالحفظ والرواية في الموروث النقدي العربي.

إن مقياس الشاعرية بين القديم والحديث يرتكز على قدرة الإبداع والخلق الشعري، حيث يجمع صحة المعاني وعذوبتها التي توفرت عند القدامى أو المحدثين على حد سواء، لأن العملية النقدية قائمة على الموضوعية. إن ابن رشيق لم يتشبب بالمعاني السابقة بل فتح المجال أمام التطور الزمني الذي يعود إليه الفضل في إلحاق المعاني التي تصلح لكل عصر دون الآخر «لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص قوما دون قوم بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثا في عصره»[4] فحكمه مبني على المنطق فالله لم يخص أمة دون الأخرى بهذا الإنتاج ولم يقصره على زمن وهو ما ينطبق على الفن، فلكل الشعوب فنونها وآدابها ومعاييرها قد تشترك.

وهنا يظهر تواصل عملية الإبداع وسيرورتها عبر الزمن والعصور. إن الأديب القديم يفاضل بنفسه، وينقد الأخير من أثره على ضوء السابق من أعماله، والأديب الجديد يقارن بالأديب القديم وينقد عمله على ضوء أعمال من فتحوا له باب النوع الذي يعالجه والفرع الذي

1- أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني: **مسائل الانتقاد**، تحقيق: النبوي عبد الواحد، مطبعة المدني، د.ط، القاهرة، د.ت، ص94.

2- **ديوان عنترة بن شداد**: تحقيق خليل تشرف، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، 1997، ص12.

3- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص159.

4- المصدر نفسه، ص160.

يثمر فيه، وكل أديب قديم كان يوما جديدا، وكل أديب جديد سيكون يوما قديما[1]. نستشف من خلال هذا أنه ليس من الضروري أن يكون عمل كل أديب كله جديدا غير مسبوق، بل الجديد يكون في القدرة على إبداع المعاني المستظرفة تميزه عن الآخرين «إن الخواص في معرفتها كالعوام»[2]. يظهر ذلك في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وابرازه، واتفاق بنية الشعر وأحكامه عند القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض[3]. والشعر صناعة وتشكيل للصورة في أبهى حللها، فهي مبنية عند ابن رشيق على الجدة التي يبعثها الشاعر المحدث للمعاني القديمة المندثرة التي لبسها الثوب الجديد، فقد « تختلف المقامات والأزمنة والبلاد، فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء، وحد الاعتدال، وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره»[4]. نستشف من هذا القول أن البيئة والواقع هما اللذان يحددان جودة الشعر من خلال التعبير عنها، فكان حصر الجودة في القديم والرداءة في الحديث إجحافا في حق كثير من النتاج النقدي، حيث لا يعتبر كل قديم بالجيد، ولا كل حديث بالردئ، فمعاني هذه النصوص وطرق التعبير عن الدلالة فيها هي التي تحدد الآراء والأحكام.

وبالرغم من أن الشعر ينحدر والشعراء تقل منزلتهم، وأنه جاء في أخريات الزمان، حيث مضى الأوائل وسبقوا إلى كل فضل، ولم يتركوا للمتأخرين سوى القليل، إلا أنه يشيد بالمحدثين ويرى أن التطور أمر ضروري في الحياة، وهو كذلك في الشعر، فينبغي أن يساير الحياة وينتصر لأمثال أبي نواس وأبي تمام لأنهم لاءموا بين عصرهم وشعرهم وحياة الحضر، وينتقد

---

[1]- ينظر: عباس محمود العقاد، **ساعات بين الكتب**، منشورات المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، 1989، ص205.

[2]- ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص162.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص226.

[4]- نفسه، ص263.

القدامى أمثال أبي العلاء والأصمعي، لاستنكارهم شعر المحدثين والمولدين واستخفافهم[1]، فمن الطبيعة الإنسانية المحافظة على التقاليد في الكتابة الشعرية والخوف من التجديد.

وهو في ذلك يساند محمد زغلول وطائفة النقاد الذين يقفون موقف الاعتدال بين القديم والحديث، ومؤيدا أولئك الذين ساروا نفس المنهج ومالوا نفس الميل فيقول: «مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن»[2]. فما يتركه الأول من الشعر الحسن للآخر يعتبر شيئا أساسا في عملية الإبداع، فالشاعر القديم يبنى شعره مثل البناء الذي يتقن بناء القصور الصلبة والصامدة، أما الشاعر المحدث فمثله مثل الصائغ الذي يسبك قطعة الذهب التي أقامها سالفه ويضع اللمسات الأخيرة، فابن رشيق يؤمن بقدرة وسعة ثقافة الشعراء القدامى وفطرتهم عكس المحدثين الذين يعتمدون الكلفة والتصنيع لمسايرة أحوال العصر. فالبناء يأخذ صورته التامة من اختراع المستوى الجمالي الذي يعتمد النقش والزخرفة، فالقديم هو أحكم البناء أما المحدث فهو أرقى لفظا وفكرا منه مما أسهم في تبلور المعاني الشعرية والصور البيانية.

ويري سليمان الصيقل من خلال قراءته أن ابن رشيق كان مقلدا ومتأثرا في قضية القدماء والمحدثين فقد تأثر بالرواة والنقاد الذين أورد أقوالهم وآراءهم، والدليل على ذلك تأثره بعبد الكريم النهشلي فأيده وذهب إلى ما ذهب إليه بان الشاعر عليه أن يتصرف كثيرا ويختار اعم الألفاظ وأسيرها، وان يكون مولدا في معانيه وألفاظه بعيدا عن السفساف الساقط كما يكون بعيدا عن الخشن[3] ففي نظره ابن رشيق هنا كان معتدلا، فالقدماء والمحدثون عنده سواء ما داموا قد ساروا في الصنعة على مذهب الطبع والفصاحة.

---

[1]–ينظر: محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري**، ج2، دار المعارف، مصر، 1998، ص140.

[2]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص161.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص557.

ويرى عبد الرؤوف مخلوف أن ابن رشيق ينقل عن القاضي الجرجاني رأيه في قضية القديم والحديث حيث يقول «ولست أفضل في هذه القصيدة بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد، إلا أنى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، فإذا استكشفت عن هذه الحال ووجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العربي إلا رواية ولا طريق إلى الرواية إلا السمع، وملاك السمع الحفظ »[1] فأكثر من الاستشهاد بآرائه ونقل الكثير خاصة في باب السرقات.

ويوفر ابن رشيق على هذا النحو لكل فن مكانته سواء كان قديما أو محدثا، فالخصومة في نظره لها أهمية كبيرة فالاهتمام يجب أن ينصب على الفن، لان كل فن جيد يلبي بالضرورة دلالات هادفة، فالصراع بين القديم والحديث يعبر عن نفسه بالفن الشعري حينما يرتكز على الصحة الفنية والأداء النفسي الصادق ويمنح الحاضر إمكانات العطاء ويهب المستقبل الامتداد والحضور الفني الراقي.

فالقديم له السبق والريادة، والمحدث له التحسين والتجديد المستمران، والقديم له جلاله ومكانته والحديث له جماله. ثم القديم يصبح تراثا ومصدرا ثرا بالجماليات والإيحاءات ومن عراقته تتداعى معاني الأصالة والصدق والخبرة الفنية الناضجة، والجديد سيصبح قديما موحيا وشاملا لإبداع الماضي وقدرة التأثير في الحاضر. ومنها تتحد ملامح الحركة الفنية الدائبة وهذا سر تعبيره[2]، وتكمن مهمة القديم والحديث في التواصل والتكامل الفنيين، وكثيرا ما تزاوجت المعايير الشعرية القديمة بالحديثة لتكون كلا متكاملا فتخلق مفاهيم جديدة.

وأهم مقاييس ابن رشيق هو الحداثة والمعاصرة، وعلاقة القديم بالحديث، فيوفر لكل فن حقيقي مكانته سواء كان فنا شعريا قديما أو حديثا، بل انه يرى انعدام الخصومة بين القدماء والمحدثين على اعتبار من انتهى دورهم رحلوا عن الحياة الفنية، وهؤلاء يعايشون الحاضر

---

[1]– ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص212.

[2]– ينظر: أبو السعد عبد الرءوف، **مفهوم الشعر في ضوء نظرية النقد** العربي، دارالمعارف، ط1، القاهرة، د.ت، ص302.

ويعاصرون اتجاهاته الفنية فيجب أن تكون الخصومة حول الفن الشعري نفسه وعلاقته بالشاعرية المحضة وليس على الأشخاص

إن نظرة ابن رشيق إلى قضية القديم والجديد نظرة عادلة، بحيث لا يميل إلى القدماء ولا إلى المحدثين، بل ساوى ووازن بينهما، وهذا ما جعل منه ناقدا متميزا، بحيث يعد من الذين ينادون بالتجديد ولكن بالتركيز على السليقة القديمة، والمحافظة على الأصل التليد ومسايرة العصر بدون التخلي عن مرجعيته النقدية، بحيث هي لبنة الانطلاق لأي مبدع.

فالقديم والجديد مفهوم فكري قد يخص الحياة الأدبية أو الثقافية، وقد يعم فيشمل كل شيء في الحياة المادية والروحية للإنسان، فيكون مفهوما حضاريا شاملا، وإمكانية الوصول إلى معيار ثابت للفصل بين هذه الثنائية أمر صعب، فكثيرا ما كانت المفاهيم القديمة لا تصلح إلا لعصرها ،ويتطلب العصر الجديد مفاهيم جديدة ،كما يجب الإشارة إلى متلقي هذه المفاهيم ،فهم الذين يحددون أهميتها وجدارتها بالتواجد والاشتغال.

2-النظم

إن فكرة النظم مركزية في النقد البلاغي التراثي، وهي فكرة أخذت انتشارا معرفيا في مجال النقد المعاصر لأنها قريبة من الطرح البنيوي في مفهوم النسق والنظام، إن النقد التراثي ارتكز كليا على فكرة النظم في كون الشعر يحاول التأليف بين الكلام المنظوم المجازي والوزن والقافية، فلا يعتبر الكلام شعرا إذا كان يحتوي مجازات وأوزانا ولا يحتوي على قافية، ومن ثم ترتكز مقولة النظم حسب قدامة ابن جعفر واستعارها منه ابن رشيق على ثلاثة مرتكزات :

-الكلام المنظوم (المجازي)

-الوزن

-القافية

وقد أضاف لها قدامة أيضا، مفهوم المقصدية لتصبح أربعة مرتكزات.

ووصل ابن رشيق في استثماره ضمن الرؤية البلاغية إلى أن هذه المرتكزات يمكن لبعضها أن تتوفر في الكلام العادي ولكنه لا يصبح شعرا، ويمكن أن يكون الكلام مجازيا، أو موزونا لكنه يعوزه المقصدية الشعرية والقافية فلا صح تسميته شعرا.

وقد عرف العرب منذ الجاهلية بأنهم أمة شعر وأهل بيان وبلاغة، وقد حظي الشعر بقدر عظيم في الحياة العربية وكان للشاعر منزلة مرموقة بين أفراد القبيلة، وكانت العرب تحتفل بنبوغ شاعر فيها لما كان لهذا الفن القولي من مكانة في حياة العربي، فهو دليل بيانهم ومنتهى بلاغتهم، وكانت الأسواق آنذاك بمثابة مجالس أدبية يتوافد إليها الشعراء من كل حدْبٍ وصوب لعرض أروع ما جادت به قرائحهم، كما كانت مسرحا للمنافسة الشعرية وإصدار الأحكام التي كان الطبع مصدرها، مما يدل على أن للشعر سلطة على العربي الذي جبل على قول الشعر فكان هذا الأخير دليل أي باحث في حياة العربي اجتماعية كانت أم ثقافية.

يقول أبو هلال العسكري: «وكذلك لا نعرف انساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها»[1]، والشعر قوامه النظم الذي نسج عليه وبدون ذلك النظم لم تكن العرب لتسميه ديوان العرب.

إلا أن مكانة الشعر ستهتز وستعرف تراجعا ملحوظا مع بزوغ شمس الإسلام ونزول القرآن الكريم الذي ضرب العرب في صميم عنفوانهم، وتحداهم في أكثر الأمور اتصالا بشخصيتهم وهو البيان، فقد« احتوت هذه الرسالة السماوية من الخصائص ما يميزها على كل ما سبقها وهيأها لتلعب دورا حضاريا لم تقم بمثله الكتب المنزلة الأخرى، ومن أكبر خصائصها بالإضافة إلى جمعها بين البعد الروحي العقائدي والبعد الدنيوي المدني، أنها اتخذت من شكلها اللغوي حجة لنبوة الرسول الذي اصطفاه الخالق ليبلغ عنه فكانت معجزته من خصائص اللغة في الرسالة وجودتها»[2]. وهكذا تحدى القرآن الكريم العرب وهم من هم، قدرة بيان لسان أن يأتوا

---

[1]– أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص138.

[2]– حمادي الصمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، منشورات كليّة الآداب، منوبة، ط1، تونس، 1994، ص 34.

بشيء من مثله في علو أسلوبه وبالغ حكمته وما جاء في الذكر الحكيم لخير دليل على ذلك يقول تعالى: ﴿**أم يقولون افتراه قل فاتوا بسورة مثله وادعوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صادقين**﴾ (يونس، الآية 38)، وقوله: ﴿**وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فاتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين (23) فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين (24)**﴾ (سورة البقرة، الآية 23-24).

فالتحدي هذا صريح وواضح العبارة، مما يمتاز به القرآن الكريم من خصائص لغوية إضافة إلى ما يحتويه من أخبار عن الغيب وقصص عن الأمم الغابرة وهذا لدليل ساطع وبرهان قاطع على صدق النبوة، وما كان للعرب إلا أن يقروا ويذعنوا لهذه الحجة التي بلسانهم وهكذا تزحزح الشعر عن المنزلة التي كان يحتلها في المجتمع العربي، لا بل وأصبح وسيلة لفهم ما استعصى في القرآن الكريم، يقول ابن عباس « إذا قرأتم شيئا من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب فإن الشعر ديوان العرب، وكان إذا سئل عن شيء من القرآن انشد فيه شعرا» [1]، وهذا تأكيد لفكرة ارتباط البلاغة عامة والنظم خاصة بالدراسات القرآنية والعقائدية.

ولقد غدا القرآن القطب الذي تدور حوله مختلف المجهودات الفكرية والعقائدية للمسلمين ومنطلق تلك المجهودات وغايتها في نفس الوقت[2] حيث بدأ الاهتمام باللغة العربية فظهرت الحاجة إلى تقنيتها وضبطها خدمة للقرآن الكريم وخوفا من أن يصيبه الفساد واللحن بمفعول اتساع الرقعة الجغرافية للدولة الإسلامية، فضلا عن أسباب الحضارة والاتصال بثقافات أخرى. فكان الدفاع عن القرآن الكريم ومبادئه أمرا ملحا لدى العرب.

وقد وجدت أسباب هذا في بيئة المتملكين خاصة المعتزلة الذين رفعوا على كاهلهم مسؤولية الدفاع عن القرآن وبيان معجزة الرسول الكريم، فكان هذا نواة لطرح قضايا دينية ولغوية ومسرحا لتضارب الآراء واختلاف وجهات النظر، خاصة فيما يتعلق بإعجاز القرآن فظهر اتجاهان: الأول وهو القائل بمبدأ الصرفة وقد تزعمه إبراهيم النظام الذي يرى أن القرآن الكريم

1- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 46.

2- ينظر: حمادي الصمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، ص 34

في متناول العرب وفي مقدورهم لولا أن الله قد صرفهم عن هذا[1] وهو ما يدعمه قول ابن سنان الخفاجي من «أن وجه الإعجاز في القرآن صرف العرب عن المعارضة، مع أن فصاحة القرآن كانت في مقدورهم لولا الصرف» [2] وسيكون هذا الاتجاه الدافع لقيام دراسات ومباحث لغوية وبلاغية فيما بعد ردا على رأي النظام الذي دفع علماء المسلمين على اختلاف مللهم ونحلهم إلى تخصيص مسائل تنصب على خصائص النص القرآني لغة وتراكيب، مما سيكون عظيم الفائدة بالنسبة للمباحث البلاغية، وسيخلق نهجا في التأليف يكون رافدا من روافدها الكبيرة «وليس من المبالغة في شيء أن نقول إن الدراسات التي تحركت من هذا المنطلق العقائدي ستثمر أهم نظرية –بإجماع الباحثين– في تراثنا البلاغي: نظرية النظم»[3]. وكل القضايا البلاغية لها جانب عقائدي كقضية الحقيقة والمجاز.

وتتمحور آراء الاتجاه الثاني والتي تعتبر في مجملها ردا على قول النظام القائل بمبدأ الصرفة حول أسلوب القرآن ونظمه الذي جعل كلام الله يعلو ولا يعلى عليه، ففاق كل أسلوب وتجاوز كل نظم. فكانت بلاغة القرآن وسحر بيانه مدار دراسات عدة جعلت من إعجاز القرآن محورا تدور حوله وموضوعا للتأمل البلاغي وحقلا خصبا لطرح قضايا بلاغية ونقدية فيما بعد. ويعتبر كتاب أبي عبيدة معمر بن المثنى المعنون بـ "مجاز القرآن" (210هـ) « أقدم وأوسع محاولة لمد الجسور بين النص القرآني والعربية» [4].

وقد جاء معنى المجاز عند أبي عبيدة «بمعنى الطرق التي يسلكها القرآن في تعبيراته»[5] وقد توالت الدراسات وكثر التأليف في سر إعجاز القرآن وسحر بيانه الذي عزاه الاتجاه الثاني إلى طريقة نظمه وتأليفه.

فتعددت المؤلفات التي تشير عناوينها إلى النظم والتأليف وصلتها بالإعجاز، نذكر منها

1– ينظر: حمادي الصمود: **التفكير البلاغي عند العرب** ص 34.

2–أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1982، ص 14.

3– حمادي الصمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، ص 38

4– محمد العمري: **البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها**، إفريقيا الشرق، د.ط، بيروت، 1999، ص 92.

5– المرجع نفسه، ص 93.

كتاب "نظم القرآن" للجاحظ ، كتاب الحسن بن علي بن نصر الطوسي (308هـ) وعبد الله ابن أبي داوود السجستاني (316هـ) وأبي زيد البلخي (322هـ) وأحمد علي الأخشيد (326هـ) أما الكتب التي جمعت في عناوينها بين الإعجاز والنظم فيذكرون منها بالخصوص "إعجاز القرآن في نظمه وتأليفه [1]، ومن هنا يتبين أن مصطلح "النظم" ترعرع ونما في أحضان دراسات إعجاز القرآن، إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو عن دلالة هذا المصطلح، كيف حددت هذه الدراسات ذات المنطلق العقائدي معالم هذا المصطلح الذي صار به القرآن معجزا ؟ وهل أعطته مضمونا ملموسا يتبين به أثره في بلاغة هذا النص الكريم؟ وعلاقته بالشعر في مقابل خطاب آخر هو النثر.

وجه الدارسون إذن دائرة اهتمامهم نحو مصطلح "النظم" باعتباره إعجاز القرآن وسر تفوقه على غيره من الكلام، وقد عرف هذا المصطلح رواجا كبيرا في أوساط المتكلمين في القرن الرابع على اختلاف دلالته من مؤلف إلى آخر، وتضاربت الآراء حول ما يجعل نظم القرآن وتأليفه ينأى عن كلام العرب، ولكثرة هذه المؤلفات سأقصر الحديث هنا حول بعض المؤلفات التي لاقت شهرة وذاع صيتها في الأوساط الأدبية.

وقد ذهب أبو سليمان الخطابي في كتابه "بيان إعجاز القرآن إلى أن سر إعجاز كلام الله وسحر بيانه راجع إلى حسن نظمه وتأليفه، يقول «واعلم أن القرآن إنما صار معجزا لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعاني»[2] فاعتبر النظم أحد الأركان الثلاثة التي يقوم عليها الإعجاز إلى جانب الألفاظ والمعاني، ولم يجعله الركن الوحيد لإعجاز القرآن، وذلك أن الكلام عنده يقوم على ثلاثة أشياء: «لفظ حامل، ومعنى به قائم ورباط لهما ناظم، وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة، حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظما أحسن تأليفا واشد تلاؤما وتشاكلا من نظمه. وأما المعاني فلا خفاء على ذي عقل أنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدم

1–ينظر: حمادي الصمود، **التفكير البلاغي عند العرب**، ص 491/490

2– **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني**، تحقيق: محمد خلف الله احمد ومحمد زغلول، دار المعارف، ط3، مصر، 1976، ص.14.

في أبوابها، والترقي إلى أعلى درجات الفضل من نعوتها وصفاتها»[1].

فمصطلح النظم عند الخطابي لا يخرج عن معنى الربط بين الكلمات وترتيبها، بحيث تأخذ كل كلمة موقعها الذي يناسبها للدلالة على المعنى الذي وضعت له، إذ يعرف بلاغة النظم أنها: «وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عيها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه: إما بتبديل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة» [2]، فسقوط البلاغة عن الكلام الشعري هو سقوط لأدبيته.

فحدود النظم عند الخطابي ترتسم وفق ترتيب الألفاظ وموقع كل لفظة في الكلام، ولو حاول الخطابي أن يتعمق أكثر في المسألة محاولا أن يفسر سبب فساد الكلام الذي يكون بتبديل مواضع الألفاظ، ويشرح طبيعة ذلك الرباط الذي ينتظم وفقا له الألفاظ والمعاني لوسع من دلالة مصطلح النظم وحدد أسسه التي تجعل كلام الله يمتاز ويعلو على كلام العرب، وما جعل القرآن بهذا النظم المحكم، هو الإعجاز البلاغي، الذي نقرأه في رسالة الرماني الذي رده إلى ما تضمنه من وجوه البلاغة يقول: « أما البلاغة فهي على ثلاث طبقات: منها ما هو في أعلى طبقة ومنها ما هو في أدنى طبقة ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القرآن، وما كان دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس»[3].

كما لخص حمادي صمود وهو بصدد جهود الباحثين في حقل الدراسات القرآنية– وبالأخص المهتمين بالكشف عن سر إعجاز القرآن وسحر بيانه– التي انطوت على فكرة النظم لخص علة لهذا الإعجاز في أن« معاني هذه الكلمة تجمع بين القائلين بها عدة خصائص: منها أنهم تعرضوا للمصطلح في صور مجملة، ولم يعطوه مضمونا مضبوطا ملموسا، ولم يحللوه تحليلا لغويا يكشف عن طاقات اللغة، وما توفره للمستعمل من إمكانات التركيب

1– 1– **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني** ، ص 27.

2– المصدر نفسه، ص29.

3– نفسه، ص 75.

والتأليف، ومحاولات الوصف والتعريف التي قد يصادفها الباحث في مؤلفاتهم لا تخرج عن أحد الأمرين: فهي إما تفسير بالترادف يقترن بموجبه لفظ "النظم" بألفاظ قريبة من معناه كالضم والتركيب والترتيب، وهذه الطريقة تساعد على فهم مجمل ولكنها لا تشير إلى محتوى معلوم وإما تفسير من زاوية ضيقة يضعف ثراء المصطلح ويحدد مجاله»[1]، إلى جانب هذا فان إشكالية النظم لم تفت ابن رشيق، حيث أفرد لها بابا في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تطرق فيه إلى إشكالية النظم التي تعتبر من أهم القضايا في البلاغة العربية وقد أفاد فيه من الجاحظ وتأثر باتجاهه وفهمه لها.

وقد افتتح هذا الباب بقوله: «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه افرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[2] وأعقبه بالتعليق عليه: «وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء»[3].

ويفصل ابن رشيق القول في هذا الشأن، بإيراد بعض ما أورده الجاحظ في ذلك من الأمثلة والشواهد منوها ومتأثرا بمذهبه في النظم، وذلك بأن يكون البيت مثلا كأنه لفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة منه كأنها حرف واحد كقول الثقفي:

من كان ذا عَضُدٍ يُدْرِكْ ظُلاَمَتَهُ إن الذلِيلَ الذي لَيْسَتْ لَهُ عَضُدُ

تَنْبُو يَدَاهُ إِذَا مَا قَل نَاصِـــــرُهُ وَيَأْنَفُ الضيْمَ إن أَثرى له عَدَدُ[4].

إن مفهوم النظم لدى ابن رشيق، يعني الإصابة والإجادة في وضع الكلام موضعه سواء في حروف الكلام أو أجزاء البيت، بأن يكون متلاحم الأجزاء، مزاوج الألفاظ واضحا سهل وتقع

1- حمادي الصمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، ص 494.

2- ابن رشيق: **العمدة، ج**1، ص407.

3- المصدر نفسه، ص407.

4- نفسه، ص408.

كل كلمة إلى جانب أختها في تماسك وتفاعل كما يقول الجاحظ: «متفقة ملساء ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»[1].

ومن هذا المفهوم البلاغي الأصيل للنظم انطلق ابن رشيق في تفصيل الحديث فيه فذكر مذاهب أرباب القول في مزاوجة الألفاظ واختلافهم في ذلك بين من يجعل الكلمة وأختها، وتلك تكاد تكون سمة الكتاب وبعض الشعراء كالبحتري في قوله:

تَطِيبُ بِمَسْرَاهَا البِلاَدُ إِذَا سَرَتْ فَيَفْغَمُ رَيَاهَا وَيَصْفُو نَسِيمُهَا [2].

وبين من يقابل لفظتين بلفظتين بتناسب بينهما أو انفصال، ويذكر من المزاوجة نوعا ينقله عن الجاحظ وهو ما جرت العادة في اجتماعه في الخطاب، كألفاظ لا تكاد تفترق وقعت في القرآن الكريم كالصلاة والزكاة، والجنة والنار، والإنس والجن، إلى غير ذلك[3].

كما يعرض لمذاهب الشعراء وأحوالهم في النظم، وأنهم بين من يضع الكلمة موضعها فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل، وبين مقدم ومؤخر، إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر، وإما ليدل على علمه ومقدرته بتصريف الكلام وتعقيده، وهذا هو العي بعينه، وكذلك استعمال الغرائب والشذوذ التي يقل مثلها في الكلام. ويضرب مثالا بالفرزدق الذي لم يسلم من هذا التكلف والتعقيد بالتقديم والتأخير، فقد عيب عليه قوله:

عَلَى حالَة لَوْ أَن فِي البَحْرِ حاتمًا عَلَى جُودِه ما جَادَ بالمَاءِ حاتم.

فخفض حاتما على البدل من الهاء التي في جوده حتى رأى قوم من العلماء أن الإقواء في هذا الموضع خير من سلامة الإعراب مع الكلفة[1].

1- الجاحظ: **البيان والتبيين، ج**1، ص77.

2- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص408.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص410.

وقد كان الكثير من آراء الرماني في إعجاز القرآن محل انتقاد الباقلاني (403) الذي كرس جل جهده في كتابه (إعجاز القرآن) للدفاع عن كتاب الله والذود عن آية رسوله الكريم واعتبر هذه المهمة مسؤولية ملقاة على كاهل المسلمين وأولوية من أولوياتهم، يجب أن تحظى بالعناية والاهتمام يقول: «أهم ما يجب على أهل دين الله كشفه، وأولى ما يلزم بحثه ما كان لأصل دينهم قواما، ولقاعدة توحيدهم عمادا ونظاما، وعلى صدق نبيهم برهانا، ولمعجزته ثبتا وحجة، لاسيما والجهل ممدود الرواق شديد النفاق، مستول على الآفاق» [2].

وقد بدأ موقف الباقلاني واضحا وهو يعارض الرماني تفسيره لإعجاز القرآن بما تضمنه من وجوه البلاغة وصور البديع، «وقد قدر مقدرون أنه يمكن استفادة إعجاز القرآن من هذه الأبواب التي نقلناها، وأن ذلك مما يمكن الاستدلال به عليه، وليس كذلك عندنا لأن هذه الوجوه إذا وقع التنبيه عليها أمكن التوصل إليها بالتدريب والتعود والتصنع لها، وذلك كالشعر الذي إذا عرف الإنسان طريقه صح منه التعمل له وأمكنه نظمه، والوجوه التي نقول إن إعجاز القرآن يمكن أن يعلم منها، فليس مما يقدر البشر على التصنع له، والتوصل بحال»[3].

فهذه الوجوه البلاغية التي ذكرها الرماني لا اعتبار لها في الحكم على إعجاز القرآن أو دعمه، فالباقلاني لا يرى في هذا الفن طريقا لإثبات الإعجاز «لأنه ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف بل يمكن استدراكه بالتعلم»[4]، ثم لو كان مرد إعجاز القرآن الكريم إلى هذه الوجوه البلاغية فهذا يعني مساواة كلام الله بكلام العرب أصحاب الفصاحة والبلاغة.

لقد كان ابن رشيق في مبحث النظم أصيلا متعمقا، حين بحث فيه عدة جوانب وقضايا بلاغية مختلفة، منها ما يمكن إدراجه تحت فنون البديع، ومنها ما هو من بحوث علم المعاني ككلامه عن التقديم والتأخير، وحديثه عن عيوب النظم، كالتكرار في الحروف، ونقل الألفاظ[5]

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج1** ص 410.

2- القاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني: **إعجاز القرآن**، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 52.

3- القاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني: **إعجاز القرآن**، ص 162.

4- المصدر نفسه، ص 159.

5-ينظر: نفسه، ص554.

فهناك ارتباط لفكرة النظم برؤيته للبلاغة العامة، بلاغة الشعر وبلاغة النثر، باعتبارهما متجاورين.

إن حديث ابن رشيق عن النظم بهذه الصورة الشاملة والعميقة التي تجمع قضايا مهمة منها البلاغي ومنها النقدي، أيا كان منتهى التقسيم والتصنيف عند المتأخرين، دليل على أصالة البحث البلاغي وعمقه عنده وهو البحث الذي لا يرى فرقا بين عناصر البلاغة وأوجهها، أو بينها وبين النقد، ففكرة النظم عنده، تعنى التلاؤم بين الألفاظ والحروف وأجزاء الشعر وفق ترتيب معين وصور وأحوال مختلفة، ينتج عن هذا الترتيب اتفاق أو اختلاف في طبيعة الأصوات، فإذا اختلف كان التنافر وإذا اتفق كان التلاؤم والائتلاف.

3-إستراتيجية الخلق الشعري

ترسخت ثنائية البديع والمعاني في الفكر البلاغي والشعري، وذهب النقاد مذهبين في عملية الخلق الشعري بين من يرى أن الخلق الشعري قوامه البديع والزخرفة الشكلية، وبين من يرى أن قوام الشعر هو المعاني التي تسلب عقل المتلقي

المذهب الأول شكلاني يؤمن أن التغريب حاصل على مستوى الحسي/المرئي، فالمعنى زائد وعرضي، لان الحامل له هو الذي يجب أن يكون جماليا. أما المذهب الثاني فهو كذهب الروح الذي يؤمن بأفضلية المحمول على الحامل، أي أن جمالية المعنى وغرائبيته هي التي تجعل المتلقي يكتشف فنية النص، إذن فالخلق الشعري هو نتيجة تزاوج جانبين أو خاصيتين

-خاصية معنوية.

-خاصية صوتية.

وإذا كانت الخاصية الأولى مشتركة بين الكلام الأدبي والكلام العادي، فان الثانية لا تشتمل إلا على الكلام الأدبي[1]، فالبديع كمقوم صوتي يضفي على الوزن والقافية بعدا

1- ينظر: توفيق الزايدي، **مفهوم الأدبية**، ص 96.

صوتي له أثره في إثارة المتلقي وجعله يفهم أسرار الخلق الشعري ،لكن هذا لا يعني أن المعنى يغيب، فهو ملازم للمقصدية.

وقد حاول ابن رشيق من خلال باب المخترع والبديع أن يرسم الحدود الفاصلة بينهما، حيث يخص البديع باللفظ، ويخص المخترع بالمعنى ف «الفرق بين الاختراع والإبداع- وإن كان معناهما في العربية واحدا- أن الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعني المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع، وإن كثر وتكرر فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق»[1].

والبديع عنده يعني فنون البلاغة كلها، لكن ليس تلك الفنون الخاصة التي عرفت عند المتأخرين واستقلت بالمحسنات اللفظية والمعنوية وحسب، بل البديع في مفهومه يعني البلاغة بسائر فنونها، وتصنيفاتها الثلاثة التي عرفت لدى متأخري البلاغة، وهي البيان، والمعاني والبديع. فإذا استعمل لفظ البديع فإنما يريد معناه العام الذي يشمل سائر أقسام البلاغة الثلاثة بجميع فنونها، وعلى هذا النحو درس ابن رشيق فنون البديع وأوضح أنها كانت تضم في عصره الصور البيانية[2].

ويذهب بدوي طبانة إلى أن البديع عند ابن رشيق- كما هو عند الذين سبقوه- شامل لعناصر الحسن في العمل الأدبي، من غير تفريق أو محاولة لتوزيعها على علوم البلاغة الثلاثة[3]. وإذا كان النقد عملية فنية تقويمية تعني التوجيه للأفضل في العمل الأدبي مبنى ومعنى بالتنويه بمواطن الحسن والجمال لتحتذى، والكشف عن مكامن الضعف والعيب لتجتنب فإن الأدب على هذا الأساس ميدان النقد الذي يؤدي فيه رسالته ويصل فيه إلى غايته. وقد أفرد

1- ابن رشيق: **العمدة، ج**1، ص419.

2- ينظر: شوقي ضيف: **البلاغة تطور وتاريخ**، ص151.

3- ينظر: بدوي طبانة: **البيان العربي**، دار المنارة للنشر والتوزيع، ط7، جدة، 1988، ص168.

ابن رشيق لقضية المخترع والبديع بابا[1]، تطرق فيه إلى طبيعته ومفهومه فالاختراع والإبداع وان كان معناهما في العربية واحدا هو كما يقول ابن رشيق، يدور حول المعنى البكر والمستظرف، إلا أن البديع يكثر ويتكرر حتى يستقل بالألفاظ، ويبقى الاختراع كما هو في المعاني، وعليه يدخل في الاختراع وجوه البلاغة المختصة في المعاني، ويدخل تحت الإبداع أو البديع سائر الوجوه البديعية المختصة بالجانب اللفظي، وقد افتتح الباب ببيان حد المخترع من الشعر بأنه: «ما لم يسبق إليه قائله ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقارب منه»[2]. ويمثل له بقول امرئ القيس:

سموْتُ إِلَيْها بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُو حَبَابِ المَاءِ حَالاً عَلَى حالِ[3].

ويعد أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم إليه الشعراء ذلك فلم ينازعوه فيه، وامرؤ القيس كذلك أول الشعراء اختراعا وأكثرهم توليدا، ثم يذكر ممن اخترع طرفة والنابغة الذبياني أما من المولدين فأكثرهم اختراعا وتوليدا في رأيه ورأي حذاق النقاد فأبو تمام وابن الرومي[4] وتوليد المعنى هنا حاصل في الوصول إلى المحبوبة دون علم أهلها.

والاختراع والتوليد ليسا وقفا على ذوي المواهب والملكات، كما أنهما لا يحدهما زمن يقفان عنده، فلا يزال الشعراء يخترعون ويولدون، وإن حكم ابن رشيق بقلة ذلك في عصره، وهذا الحكم ليس عاما، فدائما هناك استثناءات.

والتوليد فرع من أصل وهو الاختراع، وفي الموازنة وبيان الفرق بين الاختراع والتوليد والسرقة أن «التوليد هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة فلذلك يسمى التوليد، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضا سرقة إذا كان

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص415.

2- المصدر نفسه، ص415.

3- نفسه، ص415 .

4- ينظر: نفسه، ص417.

ليس آخذا على وجهه»[1] يعني أن الاختراع من جهة اللفظ والمعنى على حين أن التوليد من جهة المعنى دون اللفظ، و لعل توليد المعاني يمكن أن يحدث بالألفاظ نفسها لكن ربط الألفاظ الجديدة أمر راجع إلى قدرات الشاعر المعجمية.

وقد تناول جابر عصفور التراث النقدي العربي بالدرس والتحليل فقد أنتج الكثير من الدراسات وأدلى بآراء نقدية خلال إعادة قراءة التراث، ومن بين هذه الكتب نجد آراءه حول كتاب العمدة. حيث يتعرض في كتابه "الصورة الفنية" للآراء النقدية لابن رشيق ويوافقه في بعض القضايا مثل أزمة توليد المعاني لدى الشاعر المحدث، بحيث يضيق المجال أمامه و«قد حصر نفسه في أغراض أسلافه وموضوعاتهم، وفرض عليه أن يلتزم بأساليبهم في التعبير وطرائقهم في التناول»[2]. وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في توليد المعاني في عملية الإبداع الشعري «يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة»[3]. فالشاعر ملتزم بما قدمه أسلافه فينحو هذا الاتجاه لخلق معان شعرية جديدة تثير المتلقي بواسطة حفظ واستيعاب الشعر القديم، فيجد الشاعر نفسه في دائرة مغلقة يصعب التحرك فيها، واستثمار طاقاته في عملية الخلق الأدبي، ولكن كسر وانتهاك الدائرة المغلقة تجعله يسهم في عملية الخلق.

ويعتبر جابر عصفور التشبيه من أبرز الوسائل في نبوغ العملية الشعرية، بحيث يعتبره مقياسا للجودة «والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه»[4]. يصرح جابر عصفور بأن التشبيه قديم تناوله النقاد القدامى، وابن رشيق من بين هؤلاء له القدرة الشعرية كما انه تفطن إلى الصور التي تثير انتباه المتلقي عند الإتيان بالمعاني المخترعة في إبداع الصورة الفنية، بحيث يعتبر التشبيه القوة الفاعلة في عملية خلق الخطاب الشعري والأداء اللغوي، ومن خلاله نستطيع أن نبين معطيات

1- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص417.

2-جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص91.

3-ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص417.

4- جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص104.

هذه الصورة ومجراها في تحقيق جمالية التلقي التي تضفي على النص رونقا وجمالا، وتؤثر في النفوس فتتفاعل معها.

لقد وفق ابن رشيق في الحديث عن التشبيه عندما وصل إلى تشبيه أربعة بأربعة عند الشاعر امرئ القيس مع حذف أداة التشبيه، وهي صورة لم تجتمع لأحد مثلها «فجمع هذه الأربعة من أربعة حيوانات لم يجتمع مثلها لأحد قبله»[1]، وفي نظر ابن رشيق لم يبدع امرؤ القيس فقط في الجمع بين أربعة تشبيهات في واحد، بل أبدع أيضا في اختصار التشبيه مثل قول ذي الرمة:

ومِوْشِية سحم الصياصي كأَنهَا مجللَةُ حُوٌ عَلَيْهَا البراقِع
حزُونية الأنْسَابِ أَوْ أَعْوَجِيةُ عَلَيْهَا مِنْ القَهْزِ المَلاء النوَاصعُ
تَكَشَفْنَ منْهَا عن خدُودٍ وشُمِرَتْ أَسَافِلُهَا من حَيْثُ بَان الأكارع[2].

وقد جاء امرؤ القيس بهذا المعنى بعينه في بيت واحد على عين هذا النمط فقال:

فَعنَ لنا سِرْبٌ كَأَن نِعَاجَهُ عذارى دُوَارٍ في ملاَءٍ مذَيلِ[3].

فاختصر ابن رشيق التشبيه في كلمة "مذيل".

فقدرة امرئ القيس على التشبيه بهذه الطريقة دليل على إبداعه، وهذا ما تفطن له ابن رشيق بحيث أدرك أن التشبيه مرتبط بجوهر العمل الشعري[4]، كذلك هو مرتبط بصميم العقل الشعري القادر على إيجاد علاقات بين المتباعدات.

---

[1]–ابن رشيق، **قراضة الذهب**، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص28.

[3]– نفسه، ص29.

[4]–ينظر: عبد النور إبراهيم، رسالة ماجستير، **طبيعة الإبداع الشعري في قراضة الذهب لابن رشيق**، جامعة وهران الجزائر، 2004، ص102.

وعد ابن رشيق المجاز فخرا للعرب، من حيث هو دليل الفصاحة ورأس البلاغة، به بانت لغتها عن سائر اللغات[1]، وهذا الفخر راجع إلى كون المجاز أداة للخلق والإبداع، وممكناتها عديدة في اللسان العربي.

كما عالج ابن رشيق العلاقة التفاعلية في الصورة الشعرية لاسيما في كتابه قراضة الذهب عندما قام بالتحليل البلاغي للصورة وميز بين أنواعها، وركز على بعض الشعراء من بينهم امرؤ القيس والمتنبي وأبو نواس، لأن التخييل الشعري فعل شامل يسهم في حركته على مستوى التلقي في تحقيق كل عناصر الشعر، مما يؤكد أن هذه العناصر نفسها نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع قبل أن يتحقق على مستوى التلقي، وتتحقق فاعلية التخييل في المتلقي من خلال القصيدة التي تحدث تأثيرها بخصائصها التخييلية، والخصائص التخييلية تجعل القصيدة مؤثرة فيمن يتلقاها، لا بالأقوال المباشرة، أو بالنقل الحرفي للأشياء وإنما بالأقاويل المحاكية أو الخيالية[2].

إن هذه النصوص دليل على البراعة وسعة القدرة على التشبيه وتشكيل العلاقة التفاعلية بين العملية الشعرية وصناعتها، يقول جابر عصفور «وقد واكب هذا الربط بين الشاعرية والقدرة على التشبيه ربط آخر بين الشاعرية والابتكار، مصطلح يشير إلى قدرة الشاعر على التوصل إلى شيء جديد لم يسبق إليه. وهو يعني –في جانب من جوانبه–قدرة الشاعر على تكوين تشبيهات أو مجازات جديدة، أو ما يسمونه بالمعنى المبتكر أو المخترع، أو النادر، أو الغريب أو المبتدع فبراعة الشاعر ترد أساسا إلى قدرته على الإتيان بمعنى جديد مبتكر»[3]. وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق حيث يرى أن براعة الشاعر على الإبداع ترجع أساسا إلى السبق، في عملية ابتكار وتوليد المعاني في عملية الخلق الشعري.

وفي نظر عبد الرؤوف مخلوف كان ابن رشيق رجلا موهوبا منذ نعومة أظفاره، الأمر

---

[1] – ينظر: ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص421.

[2] –ينظر: جابر عصفور: **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، ط5، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص194.

[3] –جابر عصفور: **الصورة الفنية**، ص106.

الذي ولد فيه الرغبة في إشباع نهمته إلى الأدب فالفطرة دفعت به إلى مركز الشعر والشعراء والأدب والأدباء[1] وهي التي ألحت عليه ودفعت به إلى البحث في مركز الشعر والشعراء والأدب والأدباء منذ الطفولة. لذلك ركز على ضرورة البديهة والارتجال في عملية الخلق الفني وهي نفس الفكرة التي أكد عليها مصطفى سويف حين جعل الباب الثاني من كتابه الأسس النفسية للإبداع الفني عند الشاعر بابا عنوانه محاولة تفسير ديناميات الإبداع في الشعر على أساس النهج التجريبي الموجه إن « المشكلة التي نريد أن نعالجها في هذا الباب هي كيف ينشئ الشاعر قصائده أو بعبارة أخرى، ما هي خطوات الشاعر التي يتخذها في عملية الإبداع وكيف تتحدد به، وما هي العوامل التي تساهم في تحديدها، وكيف يمضي هذا التحديد » [2] وهذه الأسئلة التي تضمنتها مدونة ابن رشيق النقدية دليل على تجاوزها النظرة السحرية التي تؤمن أن الشيطان هو من يملي الشعر للشاعر.

ففي قراءة عبد الرؤوف هذه المشكلة هي التي عرض لها ابن رشيق وتحدث عنها، وحاول جاهدا أن يصورها في ضوء تجربته كشاعر، وفي ضوء ملاحظاته على معاصريه، وعلى الروايات التي عرضت لذلك على المدى الطويل في تاريخ الشعراء. وكل ما بين ابن رشيق ومصطفي سويف إنما هو ما بين العصرين من اتساع أفق المعرفة، وتفتح صور ومناهج الدراسات التي لم تكن معروفة على عهد ابن رشيق، ولكنه لمح لها ووضع بذورها في حديثه هذا المستفيض عن الروية والبديهة والارتجال، فكثير ما تتجاوز البديهة الصنعة والتكلف خصوصا في ابتكار الصور الشعرية، فلا معيار يحكمها أو يحكم جماليتها.

ويعتبر مصطفى ناصف من أهم نقاد العرب الذين اشتغلوا على التراث العربي القديم والحديث من زاوية منهجية مختلفة، تتراوح بين الدراسة البلاغية والأسلوبية والتفكيكية، والتأويلية بحيث كان هدفه من مقارباته النقدية التأصيل والتأسيس لنقد عربي جديد وقراءة واعية للتراث. فيا ترى ما حكمه في الخطاب النقدي في كتاب العمدة لابن رشيق.

---

[1]– ينظر: عبد الرؤوف: **ابن رشيق الناقد**، ص 236.

[2]– مصطفى سويف: **الأسس النفسية للإبداع الفني**، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، ط4، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص113.

يرى مصطفى ناصف أن النقد العربي ينعدم فيه الاحتفال بالقوى النفسية في إنتاج الشعر وخلقه، معلقا على قول ابن رشيق من القرائن الواضحة اعتبار الشعر الأعلى ما لم يحجبه عن القلب شيء[1]، فقد نافس التأثير العاطفي روعة الخيال إن لم يكن استبعده، فالقوة النفسية مستبعدة تماما، وهذه القرائن تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي يقول ابن رشيق في وصف بيت امرئ القيس:

وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أساريع ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْحَلِ[2]

فالأساريع أحسن البنان لينا وبياضا، وطولا واستواء، ودقة وحمرة رأس، كأنه ظفر قد أصابته الحناء وربما كان رأسه أسود[3].

وقد أهمل النقاد القدامى الخيال في عملية الخلق الشعري بحيث يعتمد عندهم الذكاء والطبع والفطنة والشاعر يكون موهوبا بالفطرة أو ما يسمى "إلهام الشياطين"[4].

ويعتبر مصطفى ناصف ابن رشيق من ذوي القدرة على تذوق الكلمات، حيث يظهر ذلك في فيض لا نهائي من أوصاف الشاعر للكلمات التي تثير النفور فيفر لنفسه، حيث تلقاه من الوجهة النفسية ليعتبره من النقاد الذين لديهم القدرة على إنتاج الصور الشعرية.

يعد ابن خلدون من النقاد الذين يتميزون بمؤلفاتهم في مجالات معرفية عديدة، حيث أسهمت سعة معرفته في أن يكون مؤسسا لعلم التاريخ وعلم الاجتماع، متعمقا في دراسة العلوم العقلية والفلسفة، بقدر ما هو متميز في عالم النقد والمعرفة، كما يمتلك قدرة فائقة على تناول قضايا نقدية وبلاغية، خاصة في مجال إحياء التراث العربي حيث قام بجمع شتى الآراء في مختلف القضايا النقدية، وقد ورث الكثير من النقاد القدامى، فقد جمع الأفكار وأعاد صياغتها بشكل يضفى على آرائه وتصوراته النقدية إثر تلقيه للخطابات النقدية مثل الخطاب النقدي لابن رشيق بطريقة منهجية، ويصرح في كتابه "المقدمة" «وبالجملة فالمشارقة على هذا الفن أقوم من المغاربة، وسببه والله أعلم أنه كمالي في العلوم اللسانية والصنائع الكمالية توجد في وفور

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، **العمدة، ج1**، ص215.

[2]–المصدر نفسه، ص473.

[3]–ينظر: مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، بيروت، ص51.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، ص10.

العمران. والمشرق أوفر عمرانا من المغرب، كما ذكرناه. أو نقول لعناية العجم وهم معظم أهل المشرق، كتفسير الزمخشري، وهو كله مبنى على هذا الفن وهو أصله، وإنما اختص بأهل المغرب من أصنافه علم البديع خاصة، وجعلوه من جملة علوم الأدب الشعرية، وفرعوا له ألقابا وعددوا أبوابا، ونوعوا أنواعا، وزعموا أنهم أحصوها من لسان العرب، وإنما حملهم على ذلك الولوع بتزيين الألفاظ، وأن علم البديع سهل المأخذ وصعبت عليهم مآخذ البلاغة والبيان نظر لغموض معانيهما، فتجافوا عنهما، وممن ألف في البديع من أهل أفريقية، ابن رشيق، وكتاب العمدة له مشهور»[1]. وبقوله هذا يقرر أن المشارقة أقوم في هذا الفن من المغاربة، وفي نظره أن المشارقة تتوفر فيهم صفة الكمال للقيام بعملية الشعر، فهو يقيم عمرانا معجميا يجعل الحياة البشرية قائمة كلها على "البيان" و"الهدم" بحيث يرى أن بناء العلاقات الاجتماعية يقوم على بناء المجتمع وخلق التاريخ فهو على وعي بهذه الجدلية، بحيث وصف عملية بناء الشعر والإبداع فيها بالبناء العمراني المتكامل، فهذه الصفة متوفرة لدى المشارقة، لكن ابن خلدون تناقض مع نفسه حيث يقول: «وبقيت افريقية للأغالبة ومن إليهم من العرب، فكان لهم من الحضارة بعض الشيء، بما حصل لهم من ترف الملك ونعيمه، وكثرة عمران القيروان»[2]، إذ تعتبر القيروان من بين الحواضر التي شهد لها بوفرة العمران، حيث هذه العلوم والصنائع رائجة بين الشعراء والأدباء والنقاد وتنظيم عملية التلقي وتداولها، كما أن ملكة النقد تعتمد على الدربة والممارسة، كما اعتقد أن ابن رشيق دون غيره من المشارقة في قدرته على استيعاب المسائل العلمية والمحاورة فيها بشكل مباشر وغير مباشر[3] حيث يحلل آراء النقاد ويعلق عليها مبينا قيمتها الدلالية، ويظهر ذلك من خلال كتاب العمدة الذي اعتمد فيه على أقوال سابقيه ولكن يحللها ويعلق عليها، فملكة النقد أسهم المغاربة في ازدهارها بقسط وافر «ولعل أكبر معركة نقدية في تاريخ الأدب العربي القديم هي تلك التي قامت حول المتنبي، وقد انتقلت إلى بلدان المغرب والأندلس فكان القرار من منتقدي المتنبي فيما يبدو وكأن بقية أدباء القيروان ونقادها

---

[1]– عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، ص475.

[2]– المصدر نفسه، ص292.

[3]– ينظر: ابن رشيق: **أنموذج**، ص340.

كعبد الكريم النهشلي وإبراهيم الحصري وابن رشيق وابن شرف وأبي الطاهر التنجيبي من أنصار أبي الطيب على العموم»[1]، ويشهد للقيروان بأن لها ملكة في النقد والصناعة وفضاء واسعا للتنافس بين النقاد والأدباء في عملية الخلق والإبداع الشعري فالكفاءة النقدية تنتج بكثرة الاطلاع على النصوص الشعرية.

إن الاطلاع على النصوص الشعرية تعلم الشاعر كيفية اختراع وابتكار الصور والخيالات الشعرية، وتعلم الناقد المعايير الضمنية في جماليات الاستعارات والتشبيهات التي تؤسس للخيال.

كما ذهب ابن خلدون إلى ما ذهب إليه ابن رشيق في عملية الخلق الشعري «وليكن بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجه بعضها، ويبنى الكلام عليها إلى آخره، لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها في محلها»[2]، وهنا يظهر تأثر ابن خلدون بابن رشيق الذي سبقه في ذلك والبيت من الشعر...أي قول ابن رشيق، وجهوده أسهمت بقسط في بلورة عملية الإبداع الشعري، ونهج لهم الطريق وسار كثير من أهل إفريقيا والأندلس على منحاه، وهذا دليل على وجود توجه إقليمي خاص بافريقية والأندلس .

كما ركز ابن خلدون في عملية الإبداع للخطاب الشعري على ثنائية الطبع والصنعة متأثرا بابن رشيق في بيان المطبوع من الكلام والمصنوع وكيفية جودة المصنوع أو قصوره حيث يعتبر هذه الثنائية عنصر أساسيا في التميز في عملية إبداع الخطاب الشعري الجيد من الرديء، محاولا الكشف عن أوجه الاختلاف بينهما وعن تميز خصائص الصنعة وشروطها بحيث تقع من غير تكلف. ويظهر تأثر ابن خلدون كذلك في بواعث الخلق الشعري التي ذكر منها الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من الأزهار والمياه، وكذا المسموع لاستثارة القريحة واستجماعهما لإثارة السرور، كذا أوقات البكر ونشاط الفكر كما فعل ابن رشيق في كتابه العمدة، وهو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة، وأعطاها حقها، ولم يكتب أحد مثله ولا بعده

[1]– محمد بن شريفة: **أبو تمام وأبو طيب في آداب المغاربة**، د.ط، دار المغرب الإسلامي، 1986، ص128.

[2]– عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، ص493.

مثله[1]. فمن خلال هذا يظهر لنا أن ابن خلدون يعترف بالأهمية التي يكتسبها كتاب العمدة لابن رشيق، خاصة فيما يتعلق بالخصائص النوعية التي تميز الصناعة الشعرية.

وقد حاول احمد يزن أن يلاحظ ما يجري في نفسه أثناء إبداعه للشعر، فقد أدلى عن تجربته الذاتية، موازنا بينها وبين تجارب الآخرين، وهذا منهج استبطاني يستحق التقدير، على أن الشيء الذي لاحظه عند ابن رشيق أثناء حديثه عن عملية الخلق الشعري، أنه عرض طرق بعض الشعراء في النظم، مقتصرا في ذلك على القافية باعتبارها منطلقا لصنع الشعر، فلم يذكر الجوانب الأخرى من العملية مما جعله يحس في كلامه بشيء من النقص وانعدام التسلسل،لا سيما إذا قارناه بابن طباطبا الذي اشبع هذه الناحية بحثا، إذ صب تجربته الفنية بالحديث عن مراحل الخلق الشعري حيث يرى أن الشاعر اذا أراد ر بناء قصيدة فانه يمر بالمراحل الاتية: ابتكار المعنى في فكره نثرا، واستحضار الألفاظ والقوافي والاوزان التي تشاكل المعنى، واستبدال اللفظة المستكرهة بلفظة سهلة ناقية[2]، والتشاكل هو أساس بناء النص الشعري الذي يسير متدرجا بين إحداث التشاكل وكسره .

وقد اعتمد احمد يزن على مبد المقارنة بين ابن رشيق وابن طباطبا الذي وضع تجربته الخاصة أمام الشعراء وبين ابن رشيق الذي عرض علينا تجربته بجانب تجارب الآخرين، إلا أن ابن طباطبا فاقه حينما تتبع بدقة خطوات عملية الخلق الشعري عبر مراحلها، من الفكرة التي تكون عبارة عن معان منثورة في الفكر، إلى مرحلة الصياغة، حيث تبرز هذه الفكرة ومعانيها في صورة شعرية، بواسطة ألفاظ مختارة منظومة على الوزن المناسب دون تنسيق، ثم تأتي مرحلة التثقيف، وفيها يجمع بين الأبيات المتفرقة فيهذب ألفاظها، ويجري تعديلا في جهاتها ويوافق بين القوافي والمعاني حتى يتم للقصيدة شكلها النهائي.

ونستنتج من خلال هذه القراءة أن ابن رشيق اهتم مثل ابن طباطبا بمرحلة التثقيف، بل انه أعطى الشاعر سلطة على القافية أكثر مما أعطاه لها ابن رشيق، ذلك أن ابن طباطبا مكن

---

[1]–ينظر: عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، ص493.

[2]– ينظر: محمد احمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص8.

الشاعر من أن ينزع القافية من موضعها ليحلها في موضع آخر أكثر مناسبة، وان يطلب للمعنى الأول قافية أخرى تليق به.

ومن هنا يستشف أن ابن رشيق قد أدرك حوافز الفن إدراكا قريبا مما وصل إليه النقاد في العصر الحاضر، فالموهبة وحدها لا تكفي، ما لم تصاحبها جهود ذاتية من المدارسة والمران ويذهب ابن رشيق إلى أن من شأن الراحة والاستجمام أن يساعدا على مواصلة التفكير وانبثاق الإلهام، حين حدثنا عن بعض تجاربه بوصفه شاعرا، وأنه «إذا أجم طبعه أياما –وربما زمانا طويلا– ثم صنع الشعر جاء بكل آبدة، وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو رامه من قبل لا ستغلق عليه»[1].

كما يرى أنه «بالمذاكرة مرة فإنها تقدح زناد الخاطر، وتفجر عيون المعاني، وتوقظ أبصار الفطنة، وبمطالعة الأشعار كرة، فإنها تبعث الجد، وتولد الشهوة»[2] فابن رشيق يتفق مع الدراسات النفسية التي ترجح أن الإلهام ينبثق نوره بعد فترة تحصيل وإشباع تليها فترة راحة وكمون.

وإلى جانب هذه الخاصية التي تمثل إحدى مراحل النقد المنهجي المستقيم، امتاز النقد الأدبي في القيروان بالناحية الموضوعية التي تستند إلى المبادئ والقواعد المنظمة التي تحد من طغيان الذوق الشخصي، فحاول نقاد هذه الحركة خلال دراستهم، أن يعمقوا نظراتهم اعتمادا على التحليل والإكثار من الشواهد وتنويعها، والمقارنة واستنباط الخصائص من النصوص، غير أن هذه الموضوعية شقت لنفسها طرقا مختلفة لاختلاف اتجاهات نقادها، فرأينا النقد التوضيحي متمثلا في "انموذج الزمان" لابن رشيق، الذي تعقب شعراء القيروان في قصائدهم، وقام بتحليلها وبيان مقوماتها وخصائصها، وتدبر قيمة ألفاظها ومعانيها وصورها. وتمثل هذا الجانب أيضا

[1]–ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص339.

[2]– المصدر نفسه، ص339.

في كتابه "قراضة الذهب" وكتاب الرائق" للتجيبي، حيث اهتم كل منهما على الخصوص بالكشف عن أوجه الشبه والخلاف بين النصوص، لمعرفة مدى أصالة الشاعر أو تقليده.[1]

ويرى أن ابن رشيق حدد آلات الشاعر في بابين من كتابه «آداب الشاعر» و«عمل الشعر وشحذ القريحة له». فقد وصف الخصائص التي يحتاجها الشاعر الناجح يقول «أما أولا فإننا نتطلب في الشاعر – أو الصانع– استواء في القريحة الطبيعية. إن الصناعات الأخرى تقوم على المبادئ والمقررات إلا الشعر فعلى صاحبه أن يكون قادرا بقوة الطبع والغريزة على أن يسكب كنوز فكره...، فتضاف لشاعرنا إلى جانب هذا الكمال في الطبع، أن يحرز الدربة في الأمور الأخرى وأن يكثر المران. فإذا عجزت قريحته عن أن تبلغ منزلة الأقدمين بلوغا مفاجئا فليس له أن ينشب في خلاف أو نزاع معها، أو يستفزه الغضب الجديد، ليصرفها عن الإجهاد في ظرف ودعابة، وليعد إليها حين يسمح أتيّ التأمل، وليجرب أن يختار الوقت الملائم، دون أن يتخلى عن الجهد والتنقيح»[2]، والتنقيح يسهم في صقل تجربة الخلق الشعري، فالإضافات تجعل الشاعر يدرك أسرار المعاني وجمالياتها.

ومن جوانب التجديد في النقد القيرواني ظهور بعض المصطلحات الجمالية والنقدية كالتصدير والتشكيك والخروج والنهاية وغيرها. وحاول ابن رشيق تحديد مفهوم بعض المصطلحات التي كانت تتردد في كتابات النقاد السابقين دون تحديد واضح، كالاستطراد والبداهة والارتجال والترديد والمخترع والبدع وغير ذلك. ويميز الشعر بين المخترع والتوليد والبديع، فيرى أن المخترع هو «ما لم يسبق إليه قائله»[3]. والتوليد هو «أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة»[4]. أما البديع فهو «إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله ثم يذهب إلى انه وإن كان معنى الاختراع والإبداع في

---

[1]– ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص441

[2]– تقيد ديتشس: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، د.ط، بيروت، 1967 ص276.

[3]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص415

[4]– المصدر نفسه، ص417.

العربية واحدا، فهناك فرق بينهما، ذلك أن الاختراع للمعنى والإبداع للفظ»[1]. نلاحظ من خلال هذا التقسيم الثلاثي للشعر، مخترع ومولد وبديع، أن الشعراء ما زالوا يخترعون إلى عصرنا هذا ويولدون «وأن المعاني أبدا تتردد وتتولد والكلام يفتح بعضه بعضا»[2]. وفي ذلك كله إشارة إلى أن العهد الصنهاجي الذي عاش فيه ابن رشيق، ما زال شعراؤه قادرين على إعطاء مزيد من المعاني الجديدة، لاتساع الحياة المتحضرة في القيروان، وهو ما يشهد بصدق على إيمان ابن رشيق العميق باستحالة نضوب المعاني الشعرية، وإيمانه المتفائل كذلك بمستقبل الفن، حتى انه ألح على هذه المسألة في باب خاص سماه "باب في المعاني المحدثة"[3]. ونادى الشعراء في موضع أخر بان يستجيبوا في شعرهم لمتطلبات العصر، من حيث القول في النعوت والأوصاف التي تمثل مظاهر الحياة الجديدة في القرن الخامس للهجرة، فطريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله[4]، فالمجتمع هو الذي يفرض وجود مجموعة من التشبيهات والمجازات ،فيقتنفها الشاعر ليبتكرها من جديد.

هذه بعض ملامح التجديد التي نقع عليها في كتاب "العمدة "الذي نقل فيه صاحبه فن النقد –كما يقول أحمد أمين بحق «من نقد شاعر خاص أو شعراء معينين– كما فعل صاحب الموازنة والوساطة– إلى نقد للشعر عامة»[5]، وهذا يجعل مدونة ابن رشيق شمولية ،تبتعد عن التجزئ، فالخلق الشعري يراهن على الكشف الكلي لبنيات الشعر.

---

[1]– ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص419

[2]– المصدر نفسه، **ج2** ، ص172.

[3]– ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص176.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص200.

[5]– احمد أمين: **ظهر الإسلام، ج2**، ص218.

وكذاك نجد كتاب "قراضة الذهب" وهو على صغر حجمه «كثيف العلم، لطيف العبارة، متين الإشارة، صادق القصد، هني الورد»[1]. ويمكن أن يعد دراسة لتطور الخلق الشعري، كما انه يمثل نظرة ابن رشيق للصناعة الشعرية، وتفكيره الشخصي.

ونضيف هنا أن ابن رشيق وصل في ذلك الكتاب إلى حقيقة مهمة تلقي بعض الضوء على إحدى الطرق العديدة التي تلهم الشاعر، فقال «والشاعر يورد لفظا لمعنى فيفتح به لصاحبه معنى سواه لولا هو لم ينفتح»[2]. فقد يمر الشاعر في قراءاته بألفاظ ذات معان خاصة، فتثير فيه دوافع الخيال، وتحفزه على إبداع صور جديدة. فالذي يقرأ قول أبي تمام في بكاء الديار:

دارٌ أُجِل الهَوَى عَنْ أَنْ أُلِم بهَا فِي الركْبِ إلا وَعَيْنِي مِن مَنَائِحِهَا[3]

يدرك أن قوله "ألم بها في الركب" هو الذي فتح لأبي الطيب قوله:

نَزَلْنَا عَنْ الأكْوَارِ نَمْشِي كَرَامةً لِمَنْ بَانَ عَنْهُ أَنْ نُلِم بِه رَكْبـــاً[4].

إلا أننا نحس بتغيير قد طرأ على الجو الشعري، ذلك أن أبا تمام يجل الحب عن أن ينزل بدار الحبيب إلا وهو يبكي، بينما المتنبي يذكر انه لما أتى الربع الذي كان فيه حبيبه، نزل عن راحاته وترجل، كرامة لذلك الحبيب، وإجلالا له أن ينزل بربعه راكبا. وبعد أن تتبع ابن رشيق هذا النوع من الأخذ من خلال أمثلة عديدة أصدر حكمه النقدي.

ومن إنتاجه كذلك كتاب «أنموذج الزمان»، الذي حفظ لنا فيه أولئك الشعراء الذين نهضوا بالحياة الأدبية في القيروان، فدرس حياتهم وتناول أخبارهم وإنتاجهم، وحلل مناهج الشعرية بدراية وذوق. وكأنه في كتابه هذا إنما يطبق خلاصة تجاربه في النقد. ومن هذه الناحية يمكن أن نعتبره أقرب إلى النقد الحق، وأدل على أصالة النقد القيرواني.

---

[1]– جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي: **أنباه الرواة على أنباء النحاة ج1**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، القاهرة، 1955، ص339.

[2]– ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص43.

[3]- المصدر نفسه، ص44.

[4]– نفسه، ص45.

وينبغي ألا ننسى رسالة ابن شرف "مسائل الانتقاد" فهي لا تخلو من لمحات في النقد، نبه فيها صاحبها إلى قيمة الملكة النقدية، وضرورة تعهدها بالثقافة والدربة، وقاوم التيار اللفظي داعيا إلى المساواة بين اللفظ والمعنى. كما حاول أن يدافع عن المعاصرين بالحجج والأمثلة ويناقش الآراء التقليدية السابقة. وإذا كان يعول في معظم آرائه على النقل من المتقدمين، فقد كان له في الجمع والتلخيص، وفي إضافة بعض اللمحات الشخصية فضل لا ينكر، وخاصة إذا علمنا أننا أمام مقامة نقدية يغلب عليها القصد الفني، وبذلك تعد لونا جديدا في هذه الحركة النقدية القيروانية.

ويرى بشير خلدون أن ابن رشيق أبعد نظرة وأكثر وعيا في فهمه لقضية الإبداع والخلق الفني و«ذلك أنه كان شاعرا فنانا قبل أن يكون ناقدا يستعمل ذوقه كأديب وحسه كفنان وعقله كمثقف، ومن هنا كانت نظرته إلى الشعر نظرة متكاملة، بل هي نظرة ناقد متذوق يدرك عناصر الجمال ويعرف أسراره وخفاياه»[1]. فقد تمتع ابن رشيق بموهبتي الإبداع الشعري والنقد فهو شاعر قبل أن يكون ناقدا.

كما أدرك بشير خلدون التناقض الذي وقع فيه ابن رشيق عندما تحدث عن قضية التكسب بالشعر، فتطرق لزعزعة المكانة الاجتماعية للشاعر والحط من قيمته والنيل من سمعته وكرامته بذكر النابغة كنموذج، ثم تراجع عن موقفه ليتصدى للدفاع عنه لأنه لم يمدح إلا ملكا جبارا تخضع له الرقاب[2]، يقول ابن رشيق «فإن من صنع الشعر فصاحة ولسانا، وافتخارا بنفسه وحسبه وتخليدا لمآثر قومه، ولم يضعه رغبة ولا رهبة، ولا مدحا ولا هجاء فلا نقص عليه في ذلك، بل هو رائد في أدبه»[3]. وهذا يعني أن ابن رشيق يحذر من أن يتحول الشعر عن وظيفته الأساسية الجمالية، وبهذا يمكن تفسير تناقض ابن رشيق في هذه القضية وتراجعه عن موقفه منها، الذي تبينه بشير خلدون، فالمراد من الشعر هو الإبداع الفني للخطاب الشعري بحيث تحدد بمقدار تأثيره على المتلقي «كل حكمة لم ينزل فيها كتاب، ولم يبعث بها نبي

1- بشير خلدون: **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق**، ص135.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص117.

3- نفسه، ص118.

ذخرها الله حتى تنطق بها ألسن الشعراء»[1]. بحيث يرتكز قول الشعر على المقاييس الفنية الصادقة ويكون فيها الشاعر قادرا على تحقيق اللذة والمتعة لدى المتلقي، فلا يكون مجرد راصف للألفاظ دون وعي منه بآثار تلك الألفاظ في ذهن المتلقي.

لقد ركز نقاد المغرب العربي على هذا المقوم الأساس للشعر العربي بقسميه الداخلي والخارجي، بيد أن التركيز كان أكثر على النوع الثاني لأن هؤلاء كانوا يهدفون إلى تثبيت قضية كبيرة، هي قضية ما يعرف في فن الشعر العربي بالوزن. وقد عني ابن رشيق به بصفة أخص حيث أفسح له جزءا من عمدته، فتحدث عن الوزن وعما ألف في الموازين الشعرية، والقافية والعيوب التي تطرأ على الشعر من مثل الإقواء والإكفاء والزحاف والخرم والإقعاء، كما تعرض إلى مصطلحات أخرى تظهر كلها على الإيقاع الخارجي مثلما هو الشأن في الإسراف، والإسناد والإيطاء والتضمين... وقد أورد ابن رشيق هذه المصطلحات لأنه كان من الذين أولوا الإيقاع اهتماما بصفته المقوم الأصلب والركن الأمتن لإنشاد الشعر العربي[2]، وهذا الإيقاع هو الذي يجعل المتلقي يجنس الكلام على أنه شعر، وهو من يكسب النص فنية.

فمن خلال قراءات محمد مرتاض كان ابن رشيق بحق مقننا ومؤسسا« للأغراض الشعرية ولم يكن مجرد معجب بهذا الغرض أو ذلك، فهو قد استعرض معظم الأغراض التي شاعت قبله وفي زمنه وأتى بكثير من الآراء التي تمثلها»[3] فهو بارع في كل الأغراض الشعرية، إن ابن رشيق في نظرته إلى أركان الشعر وقواعده لا يبدي رأيه ولا يبحث عن الابتكار ولكنه يثبت بعض المفاهيم الشائعة وكأنه يكررها لكي لا تنسى، كما أنه ينقل هذه الآراء من غير كشف عن أسماء أصحابها .

ويرى محمد مرتاض ابن رشيق حين ينتقل إلى استعراض أغراض الشعر يكشف عن اسم شائع عني بالنقد الأدبي وبإعجاز القرآن، أمثال عبد الكريم النهشلي، وعبد العزيز الجرجاني

---

[1]–عبد البر القرطبي، **بهجة المجالس وأنس المجالس**، ج1، تحقيق: محمد مرسي الخولى، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1962، ص38.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 138.

[3]– نفسه، ص 164.

وابن المعتز الذي به ينهي مختلف الآراء التي قالوا بها[1] ولم يعلق ابن رشيق على ذلك، وإنما اقتصر على إيراد هذه الأقوال والآراء، وكان هدفه يتلخص في نشرها ونقلها بحذافيرها للمتلقي.

وكذا في انتصاره للشعر عندما يرد على المحتجين للنثر «بأن القرآن لم يجيء منظوما وكأنه يضع نصب عينه حديث المرزوقي»[2]. ضف إلى ذلك عندما تحدث عن الكذب في الشعر فزاد حججا من عنده عندما فضل الشعر وحدد معنى الكذب باجتماع الناس على قبح الكذب ولكنهم وجدوا حسنا في الشعر، ففي نظر عباس هذه مغالطة لا تخفى، ولكن الموقف الجدلي اضطر ابن رشيق إليه[3]. إن الدفاع عن الشعر بتلك الحيوية والجدية أثبت به ابن رشيق قدرته الفذة، وفند كل ما جاء به المرزوقي والآخرون على مراحل، مع الإدلاء بالأمثلة دون ذكر الأسماء.

إن الخلق الشعري يقوم على مزاواجة الطروحات الخارج نصية، التي تؤمن بوجود قوى غيبية تقدم للشاعر غرابة الشعر، وفي الوقت نفسه تقوم على اعتبار النص أساس غرابة الشعر، والمتلقي هو من يكشف هذه القضايا والجماليات، ولهذا كان الاختراع دائما مصاحبا للبديع في الكتابة الشعرية التراثية.

نستنتج الآتي:

-كانت قراءة جابر عصفور لابن رشيق تركز على فهمه للبلاغة والمجاز فقام بفهم حفري لسبب افتتان العرب بالتشبيه وارجعه الى العمليات العقلية التي يستلذ بها القارئ والمتلقي فقراءته كانت بلاغية بنيوية، حتى وان استفاد من معطيات تاريخية.

اما النقد المغاربي فيمكن القول انه من السياقية التي شكلت عقل ابن رشيق النقدي، وإن حاول بشير خلدون في بعض المواضع تحليل بعض القضايا بعمق كاللفظ والمعنى والطبع والصنعة.

---

[1]- ينظر: محمد مرتاض: **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره**، ص165.

[2]- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي**، ص254.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص254.

ويعود هذا الفرق الى وصول الفكر البنيوي التحليلي الى النقد المشرقي اسبق من المغاربي الذي كان في الغالب يلتزم الطرح السياقي والتاريخي لاعلام البلاغة والنقد المغاربي.

لكن دخول الفكر النسقي، الى النقد الجزائري جعل محمد مرتاض يعيد قراءة ابن رشيق قراءة نفسية نسقية لكن لم تبتعد عن قراءة بشير خلدون كثيرا، وقد كانت معظم الكتابات النقدية المغاربية تصر على استحضار شيوخ ابن رشيق كالنهشلي في حين أن القراءة المشرقية المتمثلة في جابر عصفور ومصطفى ناصف تؤكد على آليات توليد المعنى في خطاب ابن رشيق النقدي ولم تهتم بجوانب تاريخية منه.

الفصل الثالث
مكانة ابن رشيق في تاريخ الأدب والنقد العربيين

لم يعد الماضي فترة زمنية توجد خلف الحاضر، ولكنه أصبح جزءا من التعدد الذي يشكل الحاضر فأصبح النص، ثمرة تفاعل بناء بين ذات القارئ والموضوع، والحس التاريخي وذات المتلقي، حاضرا في الرؤية النقدية للعرب القدامى، من خلال اعتمادهم على جملة من معطيات التاريخ والسياق النفسي في معالجة القضايا النقدية من قبيل «الزمان، المكان، علاقة الأدب بكل من الأديب ونفسيته وبيئته وجنسه».[1] ولذلك نلاحظ إقرار القاضي الجرجاني بأن الأدب تمثيل لنفسية صاحبه وتصوير لخلفيته المعرفية عندما حلل اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فهذا الحس ظل تلقائيا ولم يرتكز على تصور نظري مضبوط، فكان اعتمادهم عبارة عن ملاحظات متفرقة، وعلى الرغم من خلوها من التحليل والشرح إلا أنها تنم عن مدى وعي القدامى بفاعلية التاريخ في تفسير الأدب وتحليل قضاياه، ولا يعني وجود أفكار للرؤية النفسية مثلما أشار القاضي الجرجاني الى أن الناقد العربي كان ناقدا نفسانيا بالرؤية المعاصرة، فقد نعثر على أفكار أخرى لنظريات نقدية متنوعة كمفاهيم التلقي والسيميائيات، وحتى طروحات التفكيك، فالتراث الفكري العربي خزان معرفي غزير.

وإذا ركزنا على علاقة هذا الوعي المنهجي بفاعلية التاريخ وأبجديات القراءة السياقية نجدُ أنه تبلور في العشرينات من القرن الماضي على أثر احتكاك العرب بالغرب، إذ يذهب محمد مندور إلى اعتبار «أن تاريخ الأدب جزء من الحضارة، لأن الأدب يضم في سجله كل التيارات والأفكار والمشاعر التي امتدت إلى الأحداث السياسية والاجتماعية»[2]، فمنهجية لانسون تسعى إلى إقامة تاريخ للأدب، ذي بعد حضاري وثقافي وتاريخي يشمل تاريخ الفنون الأدبية وتاريخ الأفكار والتيارات العقلية والأخلاقية والذوقية وتطورها عبر العصور.

و من الناحية التاريخية للموضوع يمكن القول، إن أول من قام بالعمل التأسيسي لتاريخ الأدب العربي والقراءة السياقية له، هو كارل بروكلمان Carl Broklman (1956)، ولهذا يشير رجيس بلاشير إلى أهمية محاولة بروكلمان في عملية تأريخ الأدب العربي، إذ «تكاد تكون

---

[1]– القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، ط4، 1966، بيروت، ص 17.

[2]– محمد مندور: **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة**، ص396.

مستحيلة تماما لولا وجود كتاب ضخم عن تاريخ الآداب العربية لبروكلمان الذي يقدم لنا إحصاء تاما وأمينا لمعظم ما كتب في اللغة العربية، وسرني أن أشيد بعظمة هذا العمل ثمرة الأدب المتواصل حول الآداب العربية»[1] حيث قدم عملا متأنيا وقيما للتأسيس الأول في تاريخ الأدب العربي، ينطلق من رؤية خاصة للأدب العربي حيث يعتبره مفهوما شاملا لجميع مظاهر التعبير الأدبي والشعر أو غيره من المعارف الأخرى، ذلك أن الشعر العربي كما يقول بروكلمان« ليس له من الدلالة في نمو الثقافة الإنسانية مثل ما لتأثير العلماء الكاتبين بالعربية من دلالة في بناء صرح العلم. لأن اللغة العربية لم تبق مقيدة بحدود أمة واحدة، بل صارت أداة كل ثقافة وحضارة في المحيط الواسع الذي نفذ إليه الإسلام دينا»[2]. فالأدب مرادف للثقافة حيث كان تاريخ الأدب هو تاريخ الثقافة العربية أو تاريخ لأثر العقل العربي في كل تجلياته وعصوره.

لقد استفاد العرب إثر احتكاكهم بالغرب من الإنجازات التي حققها الغربيون أمثال تين .H TAINE وسانت بيف Sainte Beuve ولانسون Lanson ... وغيرهم ممن كانوا يدرسون الأدب في علاقته بالبيئة، والكشف عن العلل الكامنة وراء الوقائع الأدبية.

فطه حسين مثلا ركز في كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء" «على الصلة الحتمية التي تنشأ بن الأدب والبيئة التي ظهر فيها، فبنى منهجه على مفهوم الجبر التاريخي، وهو مفهوم ينظر إلى الحياة الاجتماعية باعتبارها تتشكل تحت تأثير مجموعة من العلل والأسباب التي تلغي فعالية الفرد وتعتبره خاضعا لها»[3]. حيث هذه المؤثرات كلها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبي لأبي العلاء، كذلك كتاب "في الأدب الجاهلي"، كذلك يعيد طه حسين في هذا الكتاب النظر في المقاييس المعتمدة في مجال تاريخ الأدب، بطريقة عقلانية.

ويظهر التلقي العقلاني والتحقيبي للأدب كذلك في قراءات جورجي زيدان الحصيفة في كتابه "تاريخ الآداب العربية" إذ يقول: «قسمنا هذا الكتاب إلى تاريخ آداب اللغة العربية قبل

---

[1]– بلاشير: **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة نجيب الكيلالي، الدار التونسية للنشر، ط1، تونس، 1986، ص 10.

[2]– بروكلمان: **تاريخ الأدب العربي، ج1**، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1974، ص 4.

[3]– طه حسين: **تجديد ذكرى أبي العلاء**، دار المعارف، ط7، مصر، 1968، ص 17.

الإسلام، وتاريخها بعده، وقسمناها في الإسلام إلى عصور حسب الانقلابات السياسية لبيان ما يكون من تأثير تلك الانقلابات فيها، فبدأنا بعصر صدر الإسلام، فالعصر الأموي فالعباسي فالمغولي، فالعثماني، فالعصر الحديث»[1]، وهذه الانقلابات كانت عاملا حاسما في خلق حركة الأدب بمختلف أنواعه،بل كانت عاملا مركزيا في تلقي الأدب وصناعة الأحكام النقدية والتحقيبية للأدب العربي. منذ أن صنف ابن خلدون العلوم الواقعة في العمران إلى «صنف طبيعي للإنسان يهتدي إليه بفكره، وصنفٍ نقلي يأخذه عمن وضعه، والأول هي العلوم الحكيمية الفلسفية... والثاني هي العلوم النقلية الوضعية: وهي كلها مستندة إلى الخبر عن الوضع الشرعي، ولا مجال فيها للعقل إلا في إلحاق الفروع من مسائلها بالأصول»[2] فالعقل أساس ابتكار الإنسان لمجاله وفضائه العمراني والثقافي.

وقد أراد التوفيق بين العقل والنقل وارتكـز على هذه الثنائية في تصنيف العلوم في التراث وبقيت أصداؤها تتردد في تواريخ الثقافة العربية، وهذه الثنائية استمرت مع عدة نقاد ومؤرخين للأدب في تلقيهم للنصوص الأدبية والنقدية.

وهذا ما ذهب إليه جورجي زيدان حيث قسم آداب اللغة العربية إلى علوم أصيلة: «اقتضتها اللغة العربية وأساليبها بقرائح أهلها وتسميتها: العلوم العربية وعلوم رياضية وأخرى طبيعية وأكثرها دخيل»[3]، فالعقل المتلقي لتاريخ الأدب العربي يحتاج إلى معرفة دقيقة لآليات التلقي وصناعة الأصناف والأنماط. وبالتالي، فإن دراسة «تاريخ الأدب في الديار المصرية وفي غيرها من الأقطار العربية، قد أخذت تنتشر وتتسع وتتعمق، فمناهجه تنقح وتعدل ومباحثه تحقق وتحلل، ومدرسوه يتقصون في تفصيله، ودارسوه يتبارون في تحصيله».[4] ولذلك فتاريخ الأدب ينم عن أحوال اللغة وما أنتج من النظم والنثر في مختلف العصور، وآليات تلقي النقاد للأدب بطريقة ضمنية وهو، كذلك «يعنى بتاريخ النابهين من أهل الكتابة واللسن ونقد مؤلفاتهم

---

[1]– جورجي زيدان: **تاريخ آداب اللغة العربية، ج1**، دار مكتبة الحياة، ط3، لبنان، 1983، ص 10.

[2]– عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2000، ص 345.

[3]– جورجي زيدان: **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج1، ص 36.

[4]– أحمد حسين الزيات: **تاريخ الأدب العربي**، ص08.

وبيان تأثير بعضهم في بعض بالفكرة والصناعة والأسلوب»[1] حيث يعتبر كتاريخ مسلسل للمدونات والكتب ويبرز نبوغ العلماء والمؤلفين، وكذا مكانتهم في ميدان الفنون، وكل مؤرخ للأدب نجده يستعرض مجموعة من القراءات الوصفية التي يقدمها مؤرخون سابقون، فتأريخ الأدب يتحول في بعض أشكاله إلى تأريخ لفهم/ شرح الأدب وتلقيه، ولهذا السبب، يملك: «تاريخ الأدب الأثرَ البالغَ في حياة الأمة، فإن المحافظة على اللغة وما فيها من ثمار العقل والقلب أحد الأسس التي يبني عليها الشعب وحدته ومجده»[2] وبواسطة التأريخ يطلع الشعب على علومه الموروثة وتقاليده القومية، ويكتشف الباحثون في النقد الثقافة التأويلية التي حركت مؤرخي الأدب، فمهما ادعى مؤرخ الأدب أنه ينقل النصوص بأمانة، فإنه يمارس حولها نوعا من الاختيار والتأويل الذي يكشف عن بيئتها ومحيطها الثقافي والسياسي التي قيلت فيه.

إن تاريخ الأدب وآليات تلقيه وثيق الصلة بالتاريخ السياسي والاجتماعي لكل أمة، حيث إن كلا منهما لازم للآخر «فكل ثورة سياسية أو نهضة اجتماعية إنما تعدها وتمدها ثورة فكرية تظهر أولا على ألسنة الشعراء وأقلام العلماء بقوة الحس فيهم، وصفاء النفس منهم، ثم ينتقل تأثيرهم وتطورهم إلى سائر الناس بالخطابة والكتابة فتكون الثورة أو النهضة»[3]، وهذا الربط الإنساني للأدب بالسياسة والتاريخ منذ القديم جعل الأدب نافذة تأويلية للعالم، ينظر من خلالها الناقد والمؤرخ الأدبي للنص بوصفه عالمًا هو بدوره.

كما أن تاريخ الأدب هو تاريخ لحياة اللغة العربية وعوالمها المختلفة، وهو أيضا « نوع من التاريخ الخاص بين أحوال اللغة العربية واستعمالاتها وأطوارها المختلفة من بدء نشأتها إلى الآن. ويدخل في ذلك وصف الكلام من شعر ونثر في كل عصر من عصور التاريخ وذكر نوابغ الشعراء والخطباء والكتاب والمؤلفين وبيان تأثير كلامهم في من بعدهم وتأثرهم بمن قبلهم وما حولهم والموازنة بينهم والإلمام بمؤلفاتهم».[4] ويسعى التأريخ للأدب إلى الوقوف على كيفية نمو اللغة العربية وازدهارها في شتى المجالات عامة والنقد والشعر والنثر بصفة خاصة.

1- أحمد حسين الزيات: **تاريخ الأدب العربي**، ص 08.

2- المصدر نفسه، ص8.

3- نفسه، ص 09.

4- حفني ناصف: **حياة اللغة العربية**، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، مصر، 2002، ص 06.

ومعرفة أحوالها في كل عصر، وبيان أسباب ازدهارها أو انحطاطها. ومن خلال نصوص كل مؤرخ وناقد يمكننا أيضا معرفة آليات اشتغال عقله التأويلي للنصوص.

والسؤال النقدي والمعرفي الذي يفرض نفسه في هذه الرسالة بعامة، وفي هذا الفصل بخاصة، هو كيف كان تلقي النقاد ومؤرخي الأدب كتابات ابن رشيق من خلال قضاياه النقدية؟ وهذا ما سنجيب عليه في ما يأتي من مباحث.

المبحث الأول: مكانة ابن رشيق في النقد العربي

تكتنز المكتبة العربية التراثية بمؤلفات أدبية، بلاغية نقدية تحتفظ بمخزون علمي ومعرفي وثقافي يسترعي الانتباه، ويستوجب التوقف عنده مطولا لسبر أغواره. لهذا سنحاول استجلاء آراء بعض النقاد لواحد من أعلام النقد الأدبي العربي، ألا وهو ابن رشيق القيرواني، بوصفه هو أيضا قارئا للتراث النقدي والبلاغي (الجاحظ، الرماني، قدامة بن جعفر، الآمـدي، الجرجاني ابن قتيبة، ابن طباطبا، الثعالبي...)، فقراءتنا مركبة بالضرورة.

نقاد وقراء ابن رشيق	فعل القراءة المركبة	ابن رشيق قارئا الجاحظ، الرماني، الآمدي، قدامة،...

الرسم التوضيحي

ظهرت حركة النقد الأدبي في المغرب الكبير متناثرة في كتب الأدب والأخبار، التي حفظت بين طياتها تراثا نقديا، ومن الذي قرأوا الخطاب النقدي لا بن رشيق أحمد أمين في كتابيه "ظهر الإسلام"، و"النقد الأدبي"، ويحاول من خلالهما الكشف عن موقفه في تلقي خطاب ابن رشيق النقدي، إذ يقول عنه «وظهرت في المغرب حركة جيدة في النقد الأدبي، ووردت أول الأمر نتفًا في كتب الأدب عندهم...ثم ارتقى هذا حتى صار موضوعًا قائمًا بنفسه، وتوجت هذه الحركة بكتاب العمدة لابن رشيق ، و(أعلام الكلام) لابن شرف ، وهما من خير الكتب في النقد الأدبي».[1] وهذا الحكم لم يطلقه أحمد أمين جزافا، وإنما تركب وتشكل نتيجة قراءاته المتنوعة لكتب النقد التراثية، عبر آلية التلقي والمقارنة العقلية بين المتون النقدية.

فكتاب "العمدة" الذي يعد أهم مؤلفات ابن رشيق يراه أحمد أمين خير ما كتب في النقد الأدبي، ويعد رحلة جديدة ونقطة تحول في تاريخ النقد الأدبي، فقد «نقل ابن رشيق في كتابه العمدة فن النقد من نقد شاعر خاص أو شعراء معينين-كما فعل صاحب الموازنة والوساطة- إلى نقد للشعر عامة»[2]. حيث يرى أنه بحث في ثنايا الآراء، ونقل فن النقد من نقد شاعر خاص إلى نقد للشعر عامة واحتذى بسابقيه كما فعل النقاد القدامى، وهو بهذه الاستراتيجية

1- أحمد أمين: **ظهر الإسلام، ج1**، شركة نوابغ الفكر، ط1، القاهرة، 2009، ص217.

2- المرجع نفسه، ص218.

النقدية يحاول القبض على النسق الشعري الجمالي الذي يحكم الشعر العربي، وهو بذلك استمرار في سلسلة النقد العربي، في فهم النقد ودوره في العملية الإبداعية وإسهاما في بلورة شعرية عربية مخصوصة.

ومن هذا المنطلق التحليلي الذي يفهم فيه أحمد أمين أن العمدة كتابُ في فهم نسق الشعرية العربية بعامة، وأغراضه الكبرى بخاصة، يذهب للقول فـ «كتاب العمدة وعنوانه (العمدة في صناعة الشعر ونقده) وقد تعرض فيه لعناصر الشعر وفضله ودواعيه. وإن لم يتكلم عن العواطف التي تبعث الشعر وإن لم يسمها عواطف، وذكر المشاهير من الشعراء والمقلين منهم والمولدين، والأوزان والقوافي، وأدب الشاعر وأراجيف الشعراء والرواة، وذكر كل نوع من الشعر كالنسيب والهجاء والوصف وذكر شروط جودته...»[1]، فعمله يعد عملا تصنيفيا لتجارب شعرية وأغراض شعرية، و بحثا عن القوانين التي تجعل من الشعر كلاما جيدا في كل غرض.

ولأهمية ووزن هذا المؤلّف يعتبر: «الصورة الواضحة لامتزاج النقد مع البلاغة مع غلبة البحث النقدي عند "ابن رشيق في كتابه "العمدة"، وكما كانت البداية بالجاحظ، فالنهاية بابن رشيق وأولهما في الجناح المشرقي العربي بينما ابن رشيق في الجناح المغربي» [2]، بحيث يمتاز هذا الكتاب بالعمق والشمولية في مجال النقد الأدبي، كما يشكل مع كتب الجاحظ نسقا واحدا لارتباط النقد العربي بالبلاغة، وهي علاقة وسمت النقد بنوع من الانفتاح الذي جعله يلتقي مع التاريخ والبلاغة.

ومن هذا المنطلق النسقي الجامع بين معيارية النقد وموسوعية البلاغة وحقبية التاريخ يمكن القول إن كتاب "العمدة" لابن رشيق القيرواني أضاف إلى خزانة الأدب العربي، موسوعة في الشعر ومحاسنه ونقده وأغراضه، وموسوعة أخرى في البلاغة وفنونها المختلفة، وقد توج هذا الكتاب بجهود الأدباء والعلماء والنقاد في المغرب والمشرق على حد سواء، حتى أصبح من الضروري لأي باحث أو ناقد في كتب التراث البلاغي، أن يتخذه عونا لسبر أغواره، وفهم

---

[1]– أحمد أمين: **النقد الأدبي، ج1 و2**، مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة، 1963، ص402.

[2]–مصطفى الصاوي الجويفي: **معالم في انقد الأدبي**، منشأة المعارف، د.ط، القاهرة، د.ت، ص08.

معانيه وما جاء فيه وكشف كنوزه الثمينة، ويعد هذا الكتاب بحق عمدة دراسة الشعر بعد القرن الخامس للهجرة، وهو ما سمح للنقاد ومؤرخي الأدب بان يروا فيه عملا نقديا متكاملا مثل إحسان عباس الذي يرى أن الخطاب النقدي في كتاب "العمدة" يعد عملا نقديا متكاملا فقد جعل من كتاب "أنموذج الزمان" تطبيقا لما حشده في كتاب العمدة من حيث النظريات والقواعد النقدية وتوسع في باب السرقات الذي أورده في العمدة كذا تحدث عن "كتاب قراضة الذهب" وأبان طبيعة الإبداع الشعري وقضية السرقات[1]، ولا يخفى علينا أن إحسان عباس ناقد أكثر من كونه بلاغيا، لهذا لم يربط مباشرة الجانب النقدي في العمدة بالطروحات البلاغية التي يحتويها، بل ركز على القضايا النقدية، لايمانه بأن النقد كان نقدا بلاغيا وعدت البلاغة آلية أساسية من آليات النقد الأدبي الذي جعله اقرب إلى النظرية الشعرية.

ومن هذا المنطلق التحليلي يكون كتاب العمدة حسب إحسان عباس على درجة كبيرة من الأهمية المعرفية، نظرا لاشتماله على أهم القضايا والإشكالات النقدية التي تدور في فلك الشعرية العربية، فهو كتاب جامع من حيث انه معرض للآراء النقدية التي ظهرت في المشرق حتى عصر ابن رشيق[2] وهذا ما أشار إليه من خلال قراءته لكتاب العمدة، إذ يقول عنه «نال كتاب العمدة حظوة واسعة بعد القرن الخامس، وأصبح مثالا يحتذيه من يكتبون في علم الشعر ومنهلا لطلاب النقد الأدبي، يدرسه الدارسون ويلخصه الملخصون حتى نال ثناء عريضًا من ابن خلدون، لأن المثقف الذي كان يحرص على شيء من المعرفة النقدية لم يعد إذا قرأه بحاجة إلى أن يقرأ قدامة والآمدي والحاتمي والجرجاني، إذ استخرج "ابن رشيق خير ما عندهم وأودعه كتابه، وهؤلاء هم أئمة النقد، فما ظنك إذ وجد فيه القارئ خلاصة لخير ما عند غيرهم أيضا»[3].فلهذا الكتاب حسب إحسان عباس أهمية كبيرة نظرا لاشتماله على أهم الآراء النقدية ولكن يجب أن نتساءل: لماذا لم يلتفت إحسان عباس إلى القضايا البلاغية الموجودة في كتاب العمدة؟ يبدو أن الإجابة تتعلق باستراتيجيات التلقي العربي التجزيئية للمعارف.

1–ينظر: إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص451.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص451.

3– نفسه، ص453.

وفي القراءة النقدية لعبد الرحمان ياغي في كتابه حياة القيروان يرى أن كتاب العمدة قد توج حركة النقد الأدبي التي ظهرت في المغرب إذ «نقل به صاحبنا فن النقد–كما يقول الأستاذ أحمد أمين–من ناقد خاص لشعراء معينين–كما فعل صاحب الموازنة والوساطة، إلى نقد للشعر عامة، كذلك قال فيه ابن خلدون وهو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وأعطاها حقها ولم يكتب أحد قبله ولا بعد مثله»[1]، يقرر بأن كتاب العمدة كتاب منظر لتتويج الحركة النقدية المغربية أسهم بقسط في ازدهارها، وأشاد به النقاد من حيث استيفائه لكل ما يشغل الحياة الأدبية والشعرية، فنقاد عصره يمكن تسميتهم بالقراء المقصودين، أما قراؤه المعاصرون حاليا فيمكن تسميتهم بالقراء الضمنيين حسب طرح إدريس بلمليح[2]، والملاحظ أن القراء المقصودين يتفقون كثيرا في عدة قضايا مع القراء الضمنيين، لكن تطور آليات القراء الضمنيين جعلتهم يستفيدون من فهم وتأويل القراء المقصودين لطروحات ابن رشيق النقدية.

ويعتبرابن خلدون من أهم القراء المقصودين وقد وسم كتاب" العمدة" بالشهرة، واعتبره قدوة يقتدى به ومنارا يهتدي به السالكون من أهل إفريقيا والأندلس، ويصفه بأنه الكتاب المشهور والمنفرد فيقول «إن كتاب العمدة هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وإعطائها حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله»[3]. إذن مؤلف ابن رشيق عند ابن خلدون ينفرد في عملية صناعة الشعر وابتداعه فلم يكتب فيه أحد قبله ولا بعده. وكل شروط صناعة الشعر وابتداعه مستوفاة فيه، وهذا الحكم النقدي دقيق، على الرغم مما يمكن أن يحمله من ميول أيديولوجية وإقليمية، فهو دقيق لأن ابن خلدون قارئ مقصود عاصر طروحات ابن رشيق زمنيا.

ويرى عبد الرحمان ياغي أن ابن رشيق يمتاز بسعة الإطلاع على كل ما له صلة بموضوعه من قريب أو من بعيد، بل كان في معظم موضوعاته يقع على اختيار ينفرد به يقول ابن خلكان أثناء ترجمته لابن هانئ «ومازلت أتطلب تاريخ وفاة ابن هانئ المذكور من التواريخ والمظان التي يطلب منها فلا أجده، وسألت عنه خلقا كثيرا من مشايخ هذا الشأن فلم أجده حتى

---

[1]–عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها**، ص310.

[2]-ينظر: إدريس بلمليح، **القصيدة التقليدية وقراءتها**، ص 40.

[3]– عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، ص493.

ظفرت به في كتاب لطيف لأبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني سماه قراضة الذهب»[1] وهذا الحكم النقدي نتج من قارئ ضمني في كتابات ابن رشيق، ولعل عبد الرحمن ياغي قد استفاد من قراءات المتلقين المقصودين، ومن ثم نفهم أن القارئ الضمني يبني تصوراته على المادة النقدية الأولى التي يتلقاها، إضافة إلى القراء المقصودين الذين اقتربوا من ابن رشيق زمنيا.

ويرى كذلك أن كتب ابن رشيق تتوافر على دراسة مستوفاة وأخبار دقيقة حول الشعر والشعراء والأدب وأهمية كتبه تقوم على أساسين «الأساس الأول قيمتها في الباب الذي ألفت فيه والثاني أنها حفظت لنا كثيرًا من آثار من عاصروا ابن رشيق أو سبقوه ولم نعثر على كتبهم»[2] بحيث تعتبر كتبه خاصة "كتاب العمدة" الذي يركز على حفظ الآراء وعرضها في ثناياه، لذلك يشيد عبد الرحمان ياغي بقيمة "كتاب العمدة" وغاية الناس به، قراءةً وإفادةً واختصارًا وذلك في حياة مؤلفه وبعد وفاته فيذكر قراءة ابن رشيق وعمدته على صاحب صقلية[3]. ولعل المكانة التي اعتلاها ابن رشيق قد أثرت كثيرا في آليات التلقي لدى القراء الضمنيين، فكانت القراءة الاندهاشية تميزهم، فيحدث الاعتماد على مفاهيم ابن رشيق في تحليل الأبيات الشعرية بلاغيا ولعل الباحثين يتساءلون باستمرار عن أسباب هذه الدهشة، وعن الطاقة الجمالية التي أثارتها[4].

ونجد من خلال قراءته كذلك بأن لابن رشيق القدرة والبراعة في خلق الصور والمعاني وتظهر «براعته في التصنيع والاستعارة والمجازات والتشبيهات الحضارية لكننا مع ذلك لا نستطيع أن نستجلى له ملامح شخصية منفردة في الشعر أو روحا مميزة أو منهجا خاصا به»[5]، فابن رشيق صاحب عقل بلاغي حصيف، وشخصية تستطيع كتابة الشعر وتحليله

---

[1]– عبد الرحمان ابن خلدون: **المقدمة**، ص312.

[2]–المصدر نفسه، ص311.

[3]–ينظر: نفسه، ص313.

[4]–ينظر: ادريس بلمليح: **القصيدة التقليدية وقراءتها**، ص 59.

[5]– عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان**، ص334.

بآليات نقدية حصيفة ويصرح بأن لابن رشيق أسلوب شاعر وناقد فذ، بحيث يمتاز أسلوبه بالالتماس والغوص بأفكاره في المعاني التي يكسوها بأصناف الحلي والمحسنات البديعية واللفظية المختلفة مما يساعد على بلورة الصناعة وتمكن الصياغة لإثارة المتلقي. وذكر أبو علي الحسن ابن رشيق، شاعر المغرب، الهدية التي قدمها في قصيدته التي مدحه بها، وهنأه بعقد الإمارة لولده الأمير أبي منصور نزار، في سنة اثنتين وعشرين وأربعمائة،[1] وأولها:

عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِقُ الشعَرَاءُ وَبِمِثْلِ فَخْرِكَ تَفْخَرُ الأُمَرَاءُ

يقول فيها، وقد أحسن في صفة الزرافة:

وَأَرَى الثرَى وَالمَاءَ حَولَكَ حُمـــلا مَا لاَ يَقُومُ لَهُ الثَرَى وَالمَــاءُ
لَمْ يَبْقَ مِنْ طُرَفِ العِرَاقِ وَغَيْــرِهِ شَيْءٌ يَرُوقُ العَيْنَ مِنْهُ رُوَاءُ
حَتى كَأَن الشــــرْقَ أَعْمَلَ فِكْرَهُ فِي أَنْ حَوَتْهُ يَمِينُكَ البَيْضَاءُ
وَأَتَتْكَ مِنْ كَسْبِ المُلُوكِ زَرَافَـــةٌ شَتَى الصفَاتِ لِكَوْنِهَا أَنْبَــاءُ
جَمَعَتْ مَحَاسِنْ مَا حَكَتْ فَتَنَافَسَتْ فِي خَلْقِهَا وَتَنَافَتِ الأَعْضَاءُ
تَحْتَثها بَيْـــــنَ الحَوَانِي مِشْيَةٌ بَادَ عَلَيْهَا الكِبْرُ وَالغُلــوَاءُ
وَتُمُد جِيدًا فِي الهَـــــوَاءِ يَزِينُهَا فَكَأَنهُ تَحْتَ اللوَاءِ لِـــوَاءُ
حُطتْ مَآخِرُها وَأَشْرَفَ صَدْرُهَا حَتى كَأَن وُقُوفَـــهَا إِقْعَاءُ
وَكَأَن فِهْرَ الطيبِ مَا رَجَمَتْ بِهِ وَجْهَ الثرَى لَوْ لُمتِ الأَجْزَاءُ[2]

ومن هذا المنطلق القرائي يقر عبد الرحمان ياغي بأن ابن رشيق له أسلوب خاص في الكتابة وفي بحوثه الفكرية، إذ يوسع فيها ما يلتمس لها في التعبير أقرب السبل، أما موضوعاته الأدبية فإنه يكسو أسلوبه بمختلف أصناف الحلي والمحسنات البديعية وخير دليل على ذلك رسائله

[1]– ينظر: عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان** ، ص334.

[2]– ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص233.

ومساجلته التي كانت تقوم بينه وبين "ابن شرف"[1]، فالمساجلات المعرفية تكشف عن قدرة كبيرة في فهم الآخر وتأويل آرائه وأفكاره تأويلا منطقيا عقلانيا.

وهذا التأويل العقلاني للآخر وللنصوص جعل ابن رشيق يفرق بين كتابة الأبحاث العلمية وبين الكتابة الأدبية، ويلتزم الفكرة ويعتمد على الفكر العقلي، ويبتعد عن التزويق، ويظهر ذلك في باب منافع الشعر ومضاره يقول: «قد أكثر الناس في هذا الفن، ولابد مع ذلك من أن أتى منه بنبذ يقتضيها ترسيم الكتاب وحق التأليف، وليست علي مطالبة، ولا قبلي حجة، في ذكر مضاره بعد منافعه أو معها، إذ كانت الرغبة في تحسين الحسن ليتزيد منه، وتقبيح القبيح لينتهي عنه».[2]

فابن رشيق إذن حريص في بحثه، يلتزم الفكرة الواحدة ويعرض لجميع الصور بالاعتماد على العقل والتصور المنطقي، ويختار أقرب الوسائل لبلوغ أفكاره ونجاعة عملية التوصل مع القارئ. أما عن صناعة الشعر، فهو يعتمد على تشاكل صناعة الصورة وبداع المختلف وفي غرض مدح الملوك يستعمل أجمل الصور «وإنما سمي الشاعر شاعرا، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»[3]، فقدرة الشاعر على فهم العالم هي ما تمكنه من تجاوز الكلام العادي لبقية الناس، فالمسألة الشعرية وجودية قبل أن تكون لغوية ، لأنها مرتبطة بابتداع معان جديدة لم يسبق إليها.

ويحرص ابن رشيق على أن يُحْسِن الشاعر اختيار الألفاظ وتوليد واختراع المعاني لنجاعة عملية الخلق الشعري ولإثارة المتلقي لأن «الكتابة تقربه إلى النفس، وهي تلك البسطة

1–ينظر: عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان**، ص345.

2– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص119.

3– المصدر نفسه، ص204.

في العبارة والتوسعة في الأداء والبراعة في الموازنة وتعديل الأقسام»[1]، فهذه المعايير راسخة في ذهن المتلقي، وهذا دليل على إيلاء ابن رشيق أهمية لمتلقيه سواء المقصودين أو الضمنيين، لأنهم يسهمون في بناء النص معرفيا.

ومن خلال هذه الطروحات يعتبر عبد الرحمان ياغي ابن رشيق بارعًا، حيث نجح وخرج بالتقسيم إلى الاستقصاء الحي الجميل عبر آليات التلقي العقلاني، ويظهر ذلك في باب من رفعه الشعـر، وقدرة الشعر على فهم الوجود، فالناقد من خلال آرائه السابقة حاول أن يظهر مزية ابن رشيق الإبداعية في قدراته على بناء العبارة سواء في الشعر أو النقد ولذلك نجده يصفه بجملة من الأوصاف كالبراعة والناقد والشاعر الفذ.

كذلك نجد من الذين قصدوا خطاب ابن رشيق النقدي عبد الرؤوف مخلوف من خلال كتبه "ابن رشيق الناقد والشاعر" و"نوابغ الفكر العربي ابن رشيق القيرواني" ابن رشيق ونقد الشعر" إذ يرى أن « ابن رشيق وإن لم يكن شاعرًا فهو عالم حين يخوض في حديث النقد والأدب»[2] ويعده شخصية فذة في الشعر والنقد بما له من غزارة العلم والثقافة والآداب، ساعده على ذلك تأثره وتفاعله بسابقيه « إن علماء المغرب وأدباءه كانوا ينظرون إلى المشرق ورجاله على أنهم الأب الروحي لهم»[3] فأسس الطبيعة وقوانينها تقتضي بأن يأخذ الأدنى من الأعلى وظاهرة التقليد للمشرق واضحة جليا في كتب المغاربة « إن ابن رشيق لم يختلف عن أهل عصره، ولم يخرج عن قوانين الحياة، وأن يكون تأثر بالمشارقة في تناوله للأدب ناقدًا ومؤرخًا وبلاغيا، ويكون هو نفسه بذلك دليلاً على أن المعارف الإنسانية تتشابه إلى حد كبير برغم اختلاف البيئات، وفي هذا دليل كذلك على أن اللغة حين تسود في جهات كثيرة لا تختلف عن قواعدها وقوانينها وإن اختلفت في مجالاتها وموضوعاتها»[4] نستشف من هذا التحليل التعقيبي تأثر ابن رشيق بالمشارقة ونقل عنهم فيما قرأه في مؤلفاتهم إيمانًا منه بفضلهم وعرفانا بمزيتهم

1- عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان**، ص352.

2- عبد الرؤوف مخلوف: **نوابغ الفكر العربي**، ص6.

3- المرجع نفسه، ص6.

4- نفسه، ص9.

إنه ذو أخلاق علمية، وأمين متواضع ينقل الرأي عن غيره فيصرح بذلك، كذلك متواضع في علمه لا يتيه به، ولا يدل بشعره، ولا يسمو بنظره إلى فوق مرتبته.

وفي هذه القراءة النقدية يرى عبد الرؤف مخلوف أن العناية بكتاب "العمدة" لدى المحدثين تتجلى في أنه لا يكاد كاتب يكتب في النقد والبلاغة إلا وهو يرجع إليه ليستفيد منه مستشهدا أو ناقلا أو ناقدا[1] وهذا دليل على مكانته، حيث وضعه موضع الاعتبار، ورفع ابن رشيق « السيد الأمجد والفذ الأوحد حسنة الدنيا وعلم العليا وباني المكارم، وأبى المظالم، رجل الخطب وفارس الكتب، أبو الحسن علي ابن أبي الرجال الكاتب، زعيم الكرم وواحد الفصم الذي نال الرياسة وحاز الكياسة»[2]، فذكاء الرجل وسرعة بديهته في فهم العالم والخطاب رفعتا من قيمته النقدية وجعلته ينتج خطابا مركبا.

نلاحظ من خلال هذه القراءة أن هذا الكتاب خلد ورفع من مكانة ابن رشيق وشخصيته الفذة، حيث تظهر قيمته الفنية والأدبية عامة والنقد والبلاغة خاصة، فكل باحث أو ناقد محدث لا يكاد يكتب في النقد والبلاغة إلا ورجع إلى العمدة يستفيد منه مستشهدا أو ناقلا أو ناقدا"[3] فهذا المنطلق النسقي وحد بين قيمة الكتاب وموضعه لدى هؤلاء النقاد.

ويعد عبده عبد العزيز قلقيلة من بين النقاد الذين تلقوا خطاب ابن رشيق في النقد ووصفه بالعبقري.لقد عرض له دراسته التاريخية النقدية التي ضمنها كتابه "البلاط الأدبي للمعز بن باديس". ترجم فيه لأشهر العلماء والأدباء في أزهى العصور الفكرية في الحضارة الإسلامية في حياة القيروان.

1- ينظر: عبد الرؤوف: **ابن رشيق: الناقد والشاعر**، ص 91.

2- المرجع نفسه، ص 86.

3- ينظر: نفسه، ص 91.

ويرى عبده عبد العزيز قلقيلة أن ابن رشيق «ربوة لا يبلغها الماء وغاية لا تنالها الوجناء إن نقد سمي الطبع الصقيل، أو كتب سجد القلم الضئيل، شعاع القمر وحديث السمر»[1]، من خلال هذه الخلفية المعرفية نستشف أن لـ ابن رشيق صفة راقية لا تبلغ بالسهولة وغاية لا تنال فمثله بالضوء في قارعة النهار، وهذه التعابير التي استعملها هذا الناقد وهي عبارة عن تشبيهات حيث شبه ابن رشيق بالربوة، ونقده بشعاع القمر وكلها تعكس الموقف الذاتي، والطابع المجازي الذي تم وصف ابن رشيق به.

ومن هذا المنطلق التحليلي يصرح قلقيلة بقدرة ابن رشيق وذكائه النقدي «أما ما بينها وهو مضمون هذه الحياة، فكثير كثير كثير، وعظيم عظيم أجل فلم يكن ابن رشيق شخصًا عاديًا وإنما كان عبقريًا تحول ذاتيًا من فتى رومي صبي لصائغ في مدينة مغمورة إلى أن يكون زعيم البلاط الأدبي في القيروان، وعلى عهد المعز بن باديس، هذا الذي كان لا يسمع بعالم جليل أو شاعر فصيح إلا ويدينه من حضرته، يضمه لخاصته حتى سار يذكره الركبان وانتجعه الأدباء على بعد الدار»[2]. فهذا الحكم أتي نتيجة القراءة للنسق الشعري الجميل والقراءات المختلفة لمدونة النقد التراثي عبر آليات التواصل المعرفي الذي انتهجه ابن رشيق في خطاباته وقد وردت كما لاحظنا بأسلوب شعري أيضا.

إلى جانب هذا يقارن المجهودات النقدية والأدبية لابن رشيق بنظرائه المشارقة الذين نالوا الثناء إذ «لقد حصل ابن رشيق في المغرب على الشهرة التي حصل عليها المتنبي في المشرق بفارق مهم، هو أن المتنبي برع في الشعر وحده. أما ابن رشيق فقد برع في الشعر والنقد جميعًا، وإذا كان المتنبي قد ملأ الدنيا وشغل الناس بشعره، فإن ابن رشيق قد فعل الشيء نفسه ولكن في مجالات الدراسات الأدبية واللغوية والدينية والتاريخية»[3]. من هذا المنطلق التحليلي

---

[1]– قلقيلة عبده عبد العزيز: **النقد الأدبي في المغرب العربي**، ط2، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، الرياض، 1988 ص143.

[2]– قلقيلة عبده عبد العزيز: **البلاط الأدبي للمعز بن باديس**، دراسة تاريخية أدبية نقدية، دارالفكر العربي، ط2، القاهرة، 1993، ص132.

[3]– المرجع نفسه، ص133.

الذي يفهم فيه قلقيلة أن ابن رشيق فذ في النقد وهو صبي صائغ، فخطابه النقدي أثرى كتبه وخاصة كتابه "العمدة" فجذب له الشهرة والثناء، مثله مثل المتنبي الذي امتاز شعره بالشهرة في المشرق، فهذا ما يشكل نسقا مع رأي ابن خلدون عن ابن رشيق «وأنا لا أضفي عليه أكثر مما يستحق، وانظروا إلى ما قاله ابن خلدون عن كتابه "العمدة" إنه قد أحله القمة على مستوى العالم العربي زمانا ومكانا»[1]. فيورد قلقيلة مقولة ابن خلدون ويدلل على ذلك شهرة كتاب "العمدة" في العالم العربي بحيث نال الثناء الكبير لدى النقاد «وإطراء هؤلاء العلماء لكتاب العمدة يجلب إلى الذهن ثناء غيرهم عليه وعلى صحبه وعلى سائر كتبه»[2]. فشهرة ابن رشيق تشغل أذهان العلماء والنقاد بجودة ما تكتنفه كتبه من خطابات نقدية بعامة وكتاب العمدة بخاصة، كما قال عنه ابن خلكان بأنه «أحد الأفاضل البلغاء، له التصانيف المليحة منها كتاب "العمدة" في محاسن الشعر، وكتاب الأنموذج، وكتاب "قراضة الذهب"، وكتاب "الشذوذ في اللغة"، والرسائل الفائقة والنظم الجيد»[3]. فالمكانة التي امتازت بها خطابات ابن رشيق قد أثرت في آليات التلقي لدى القراء الضمنيين.

وفي صدد تأسيس هذا الطرح، تحدث عبده عبد العزيز قلقيلة عن شهرة ابن رشيق والغوص في قلب صقلية، واحتفاء أمير "مازر" به، ولما أقام بصقلية أصبح زعيم البلاط الأدبي بخطاباته النقدية التي يتوفر عليها كتاب "العمدة"، والتي جازت وراء البحار إلى صقليه حيث أصبح زعيم البلاط الأدبي بصقلية، كما كان يتزعمه بالقيروان[4]. فعنده ابن رشيق نال الشهرة وانبهر به الأمراء في صقلية، حيث أصبح زعيما بخطاباته النقدية.

وقسم عبده عبد العزيز قلقيلة كتاب "العمدة" إلى أربعة أقسام وهي علم الشعر وعمله وأدواته، ثقافة الشاعر، نقد الشعر، بلاغة الأدب، وهذه المحاور في نظره استجابت لأبواب العمدة ووفت بموضوعات الشعر حقه، بل يعتبرها كافية، بحيث كان ابن رشيق متلقيًا واعيًا ولم

---

[1]– قلقيلة عبده عبد العزيز: **البلاط الأدبي للمعز بن باديس** ، ص133.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، م2، تحقيق إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت، 1969، ص85.

[4]–ينظر: عبده عبد العزيز قليلة: **البلاط الأدبي للمعز بن باديس**، ص136

يكن له رأي مسبق ولا سلوك محدد[1]. ولم تقتصر قراءات عبد العزيز قلقيلة على كتاب "العمدة"، بل إن آراءه النقدية مست أيضا كتاب" قراضة الذهب" إذ يرى أن هذا الكتاب رفيع الشأن وله أهمية علمية وأدبية كبيرة «مثل نثار الذهب»[2] حيث يحتوي على كلام ثمين فشبهه بالذهب لقيمته ونفاسته، والكتاب عبارة عن رسالة من ابن رشيق إلى صديقه أبي الحسن علي ابن القاسم اللواتي.

ويذهب أحمد يزن إلى الدافع الذي دفع بابن رشيق لتأليف كتاب "العمدة" قوله «قد وجدت الشعر أكبر علوم العرب، وأوفر حظوظ الأدب، وأحرى أن تقبل شهادته وتتمثل إرادته ... ووجدت الناس مختلفين فيه، متخلفين عن كثير منه: يقدمون ويؤخرون، ويقلون ويكثرون، قد بوبوه أبوابا مبهمة ولقبوه ألقابا متهمة، وكل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه، وشاهد دعواه، فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتاب، ليكون العمدة في محاسن الشعر وآدابه»[3]. فأحمد يزن من خلال هذا المنطلق يؤكد تميز الخطاب النقدي لابن رشيق وعلو كعبه بين الخطابات النقدية، ولكن أحمد يزن لم يصل إلى هذه النتيجة اعتباطيا بل وصل إليها بمجموعة استدلالات وتأويلات ومقارنات، فانطلق من قضاء الاختلاف الاجتماعي حول شعرية الشعر نحو الآليات التي يمكن للباحث أن يحصرها ويستعملها في البحث عن جماليات شعر العرب.

يرى ابن رشيق أن الشعر أكبر علوم العرب حيث اختلف الناس في أمره، ووقف كل منهم موقفا خاصا صرح فيه برأيه حيث بوبوا الشعر تبويبا مبهما، ولم يحددوا الاصطلاحات تحديدا دقيقا وإزاء هذه الفوضى التي سادت الكتب السابقة، لم يجد ابن رشيق بدا من أن يعيد النظر فيها، فأحسن التنظيم والتبويب، وعني بتحديد المصطلحات والدلالات، وجمع تلك الآراء ونسقها، واستخلص ما قاله كل واحد في كتابه" العمدة "فكان ثمرة ذلك المؤلف الجامع الذي نال

---

[1]- ينظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: **المقنع**، ص56.

[2]- عبده عبد العزيز قلقيلة: **النقد الأدبي في المغرب العربي**، ص144.

[3]- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص25.

حظا وافرًا لدى الباحثين[1]. ويذهب احمد يزن إلى أن ابن رشيق أراد أن يسد الثغرات فيما كتبه المشارقة إذ أحسن التنظيم والتبويب، وحدد المصطلحات وجمع الآراء في كتابه، فعمل ابن رشيق من هذا المنظور تكميلي وتنسيقي لطروحات النقاد المشارقة.

ويستشهد أحمد يزن بقول ابن رشيق في امتداحه لنفسه لتفادي التكرار «عولت في أكثره على قريحة نفسي، ونتيجة خاطري خوف التكرار، ورجاء الاختصار، إلا ما تعلق بالخبر وضبطته الرواية، فإنه لا سبيل إلى تغيير شيء من لفظه ولا معناه، ليؤتى بالأمر على وجهه»[2]، ففي نظره لكي يتجنب ابن رشيق التكرار الممل اعتمد على قريحته وملكته وقدراته العقلية الصانعة للنسق الفكري، حيث عرض الفكرة بأسلوبه الخاص المضبوط بالرواية، فيحتفظ به على شاكلته، ثم نبه إلى أن كل خبر لا يستند إلى صاحبه أو يحال فيه إلى مصدر معين فهو خلاصة استيعابه الخاص، وأما بعض أفكاره الخاصة فسينحلها لبعض أهل الأدب تسترا إذ يجمع الآراء المتماثلة ويحللها وينسقها تنسيقا حسنا بحيث تجعل من خطابه يمتاز عن باقي الخطابات، إذ لأول مرة يقف أمام ناقد يضع خلاصة ما قيل من أحكام سابقيه في قضايا النقد فيناقشها،ويعمق النظر فيها ويضيف الجديد إليها ثم يبوب كل ذلك تبويبا حسنا، وبذلك كانت محاولته فريدة لإرساء أصول نظرية متكاملة في نقد الشعر على أسس سليمة[3] ويشكل ابن رشيق الحلقة المركزية في عملية التأصيل ولذلك ركز "أحمد يزن" على الدور الذي لعبه في إعادة تنظيم وتنسيق ما جاء به المشارقة السابقون من قضايا نقدية.

ويعتبر محمد طاهر الجبلاوي من نقاد النهضة الأدبية الذين اهتموا بقضية إحياء التراث حيث ألف "كتاب المختار من كتاب العمدة" الذي راجعه عباس محمود العقاد، وقد صرح محمد طاهر الجبلاوي أن اهتمامه بكتاب "العمدة" يعود إلى سن العشرين من عمره «وكنت أعود إلى

1– ينظر: أحمد يزن، **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص142.

2– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص26.

3– ينظر: أحمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، ص144.

قراءته من آن لأخر كلما احتجت إلى البحث في طرق النقد»[1] فصحبة كتاب "العمدة" كانت في العشرين من عمره، وكان يعود لقراءته كلما احتاج إليه، كما قام بتلخيص الكتاب وتقريبه للقارئ، وأن هذه الفكرة تحققت أثناء اطلاعه على الكتاب، فرجع إلى الكتاب وهو من أعرف الناس به، وعاد إلى قراءته كما يعود الغريب إلى وطنه[2]، ولعل هذا البعد عن الكتاب ثم العودة إليه مرة أخرى تأتي من أجل صنع مسافة معرفية تصنع الحياد في كل علميات القراءة والتلقي التي تحدث في كل مرة يطلع على الكتاب ويعيد تنقيحه.

لقد قدم محمد طاهر الجبلاوي خلاصة جهود ابن رشيق في كتاب "العمدة" يقول «وها أنذا أقدم للقارئ خلاصة من طيبه، بنص عبارة المؤلف وأسلوبه بعد أن نفيت عنه المكرر والمتشابه، ولم أترك فكرة من أفكار المؤلف إلا أثبتها، ولا رأيا إلا استعرضته، وقمت بشرح بعض الألفاظ الغريبة حتى لا يجد القارئ صعوبة في تناوله»[3]. ولخص الكتاب وقدمه للمتلقي بشكل لا يثير الغموض، حيث كان الأسلوب فيه سهلا وتراكيبه بسيطة وأزاح الغموض فيه وشرح الألفاظ الغريبة لكي لا يجد القارئ صعوبة في تناوله، وهذا التسهيل في الأسلوب دليل إضافي إلى اهتمام ابن رشيق بقرائه، فلا يعمد إلى التعقيد في أفكاره أو أسلوبه.

ويرى الجبلاوي كيفية عنايةابن رشيق بكلام العرب ومحاسن بدائعه، حيث يقول «كان العرب حريصين على جمع كلامهم، واستخراج محاسنه وبدائعه وقد وضعوا أصولا وقواعد لكل شاردة وواردة من روائع النظم والنثر، مما انفرد به الأدب العربي، وقد ألم ابن رشيق بكل هذا في كتابه "العمدة" وعني كثيرا بصناعة الشعر ونقده، وضرب الأمثال من كلام الشعراء والبلغاء وآي الذكر الحكيم ومأثور الأحاديث»[4]. نفهم من خلال قراءته أن العرب يعتنون بكلامهم ولغة قرائهم، والتركيز على محاسن وبدائع لغتهم، وضعوا قواعد وأصولا لعلومهم عامة والنقد والبلاغة

---

[1]– محمد طاهر الجبلاوي، **المختار من كتاب العمدة لابن رشيق**، مراجعة عباس محمود العقاد، د.ط، وزارة الثقافة، مصر، دت، ص4.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص4.

[3]– نفسه، ص5.

[4]– نفسه، ص4.

خاصة، مبرزا مكانة ابن رشيق البارزة في ذلك الجهود وانفراده بالشرح والتحليل في كتاب "العمدة".

فإذا كان قدامة بن جعفر قد وضع "نقد الشعر"، وصنف ابن طباطبا قواعد الشعر وميزانه واختص عبد القاهر الجرجاني في البلاغة من خلال كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" وابن المعتز بـ "البديع"، وكتب ابن سلام الجمحي في "طبقات فحول الشعراء"، وزاوج ابن قتيبة بين الشعر والشعراء، فإن ابن رشيق صهر كل هذه الأعمال النقدية والبلاغية في بوتقة واحدة ليخرج عمدة كل تلك الدراسات، وهذا أساس العقل النقدي المركب الذي ميز ابن رشيق عن سابقيه ولاحقيه.

وقد قام محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل بدراسة الخطاب النقدي لابن رشيق في كتابه البحث البلاغي والنقدي لابن رشيق القيرواني إذ يقول « شرعت في الكتابة وقرأت ما كتبه الدارسون المحدثون حوله، حتى هالني ما رأيت من بعضهم من أحكام تقويمية عامة، هي دون المستوى الحقيقي للعمدة وصاحبه. بل إن بعض هذه الأحكام قد تمادت أكثر حين زعم كثير منهم بأنه مجرد ناقل وجامع، ولقد كانت هذه النظرة مع المتخصصين. ليس ذلك وحده، بل لقد تجاوز بعض هؤلاء الدارسين المحدثين الحد في الحكم، حتى ليخيل أن بينهم عداوة، وقد سبقهم بألف عام وسيجد القارئ ذلك في مظانه، ولقد حاولت جهدي لإنصاف الرجل بكلمة الحق ووضع كتابه في المنزلة التي يستحقها بين كتب البلاغة والنقد الأدبي» [1] فاختلف الدارسون حول كتب ابن رشيق بل تجاوز الأمر مع بعضهم النقد العلمي القائم على الموضوعية والحجاج والتدليل، وهذا ما أدركه محمد بن سليمان بن ناصرالصيقل.

ففي نظر هذا الناقد كل ما قيل ويقال عن الحركة الأدبية والنقدية في المغرب أنها قائمة على تلك الحركة الموجودة في المشرق، وأن الشعراء والأدباء مقلدون لإخوانهم المشارقة ولا جديد لديهم، صحيح أن بعضهم يصبو بنفسه إلى شيء من ذلك وتأثروا بالمشارقة لأنهم يرون

[1]– محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل: **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق**، ص8.

فيهم المثل الأعلى، لكن لا ينبغي أن يكون هذا حكمًا قاطعًا فليس كل المغاربة مقلدين حيث تبقى شخصية المبدع محتفظة بطابعها الشخصي وإضافاتها الذاتية.[1]

نستشف من خلال ما ذهب إليه هذا الناقد أن الكثير من هذه الأحكام عامة غير صحيحة، لأن هناك حركة علمية بلاغية نقدية نشيطة تعج بالعلماء والنقاد، والدليل على ذلك وجود كتب ذات قيمة ككتاب "الممتع" للنهشلي، وزهر الآداب، وشرح "كتاب البلاغة"، "ضرائر الشعر" للقزاز القيرواني فهذه الكتب تعتبر من أهم الجهود البلاغية والنقدية بالمغرب.

ويعتبر ابن رشيق علما من أعلام البلاغيين والنقاد الأدباء والذين يقدمون أحكامهم وآراءهم ونظراتهم البلاغية والنقدية في ثوب أدبي جميل، يزينه الذوق والأسلوب الرفيع، إذ إن هذا الكتاب يمثل مرحلة النضج في التأليف البلاغي والنقدي[2] هو الكتاب الجامع المحكم في موضوعه ومنهجه، يفيد منه الدارسون والباحثون لما يحويه من أراء ونصوص السابقين، وهذه الآراء مقدمة في نمط أسلوبي رفيع.

وقد حاول محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل"الدفاع عن كتاب" العمدة " لابن رشيق أمام رؤية المحدثين حين زعم كثير منهم بأنه مجرد ناقل وجامع، حيث تجاوز بعض هؤلاء الدارسين المحدثين الحد[3] ،فالصيقل وضع كتاب" العمدة " لابن رشيق في منزلته التي يستحقها بين الكتب النقدية والبلاغية وبيان موافقته للسابقين وتأثر اللاحقين به، فقدرة ابن رشيق على التنسيق جعلت مادته المعرفية معينا يأخذ منه الكثير من بلاغيي القرون اللاحقة.

ولهذا السبب المعرفي يرى الصيقل أن ابن رشيق قد اطلع على كثير من أراء السابقين في علوم اللغة والأدب والبلاغة والنقد، وأكثر من القراءة والنظر في كتب المشارقة ومصنفاتهم في النقد والبلاغة بوجه خاص، فأثر وتأثر بهم لكن بعد نظر وتمحيص وتدقيق، حيث كان واعيًا

---

[1]–ينظر: محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل: **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق**، ص11.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص7.

[3]–ينظر: نفسه، ص 8.

في تمثله واستشهاده[1] هنا يظهر لنا ذكاء وفطنة ابن رشيق كان عميقا في روايته وتأييده لرأي أو تفنيده، فشخصيته علمية مستقلة يدعم آراءه بالحجج والأدلة. ومن عوامل نبوغ ابن رشيق معرفته وسعة اطلاعه في اللغة والرواية والشعر، ويظهر ذلك من خلال خطاباته النقدية ويعتبره من عوامل ازدهار شخصية ابن رشيق حيث أورد في باب المشاهير من الشعراء أربعين رواية قيلت حول هؤلاء المشاهير[2]. يمتاز بالاستعداد الفطري والعبقرية والموهبة الأدبية والشعرية وحب الاطلاع وله القدرة العقلية على الحفظ والاكتساب وقوة الذاكرة، والدليل على ذلك إتمامه للأسماء الواردة في أبيات الفقيه عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود في امرأة من هذيل:

احبكِ حبا لو علمتِ ببعضِه لجدتِ ولم يصعب عليك شديدُ
وحبك يا أم الوليد مُوَلهِي شهيدي أبو بكر فنعم شهـــيِدُ
ويعلم وجدي قاسمُ بن محمد وعروة ما أخفى بكم وسعـــيد
ويعلم ما ألقى سليمان علمه وخارجة يبدي بنا ويعـــــــيد
متى تسالي عما أقول تُخَبرِي فلله عندي طارفٌ وتليـــــد[3]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن ابن رشيق ألم في ذكر هؤلاء الأسماء الستة "أبو بكر بن عبد الرحمان بن الحارث بن هشام"، و"قاسم بن محمد بن أبي بكر الصديق"، و"عروة بن الزبير بن العوام"، و"سعيد بن المسيب"، و"سليمان بن يسار"، و"خارجة بن زيد بن ثابت" و"عبيد الله صاحب الشعر" وهو سابعهم، وهم فقهاء المدينة وأصحاب الرأي الذين هم عليهم المدار.[4] فهذه المرأة قدمت إلى المدينة ففتن الناس بها ورغبوا فيها. وكون ابن رشيق شاعرا ساعده على قراءة الشعر وحفظه وهذه وسيلة عدها النقاد من لوازم ثقافة الناقد وتدعيم شخصيته، فالشعر يجعل الشاعر قريبا إلى قلب المرأة، لأن تكوينه أساسا نابع من القلب

1- ينظر: محمد بن سليمان بن ناصر الصيقل: **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق**، ص50.

2- ينظر: المرجع نفسه ، ص51.

3- ابن رشيق القيرواني: **العمدة، ج1**، ص61

4- ينظر: المصدر نفسه، ص61.

«فالشاعر يبحث عن هيكل جاهز يصب فيه فكرته»[1]، ولكنه يسعى دائما إلى تجديد الهياكل الشعرية حتى لا يقع في النمطية.

يعد بشير خلدون من النقاد الذين اتكأ على كتاب "العمدة" لابن رشيق، حيث تحدث عنه في أكثر من موضع في كتابه (الحركة النقدية على أيام ابن رشيق). فيقر بقيمته العلمية والفنية، ويرى فيه تتويجا لجهود العلماء في المشرق والمغرب، بحيث يعتبر بداية حركة النضج في المغرب العربي التي تمتاز بالشمولية والعمق والأصالة «ويأتي كتاب "العمدة" في صناعة الشعر ونقده، أو في محاسن الشعر وآدابه تتويجا لجهود الأدباء والعلماء والنقاد في المغرب والمشرق على حد سواء»[2]، فابن رشيق اتكأ على المنتوج الشعري والطروحات البلاغية والنقدية كي يؤسس لنظريته وفهمه للمعرفة العربية.

كما أشاد به غيره من النقاد الذين رفعوا من قيمته الفنية والأدبية من حديث النقد والبلاغة فقد وجدنا فيه العلم الرفيع وقد اهتم به العلماء على مر الأيام[3].

ويعزى تطور الحركة النقدية إلى ابن رشيق إذ «كان لابد إذن أن تتقدم حركة النقد وتتطور وتظهر بصورة أشمل، وأعمق عند شخص آخر يكون أكثر ثقافة وأبعد نظرة وأوسع أفقا وأعمق تفكيرا، وفعلا كان هذا الشخص هو ابن رشيق المسيلي الذي طلع علينا بكتابات عديدة وعلى الخصوص كتابه القيم العمدة في محاسن الشعر وآدابه»[4]. ويعترف أن ابن رشيق يعتبر ناقدا يستعمل ذوقه كأديب، وحسه كفنان، وعقله كمثقف، ومن هنا كانت نظرته في الخطاب الشعري نظرة متكاملة، بل نظرة ناقد متذوق يدرك عناصر الجمال ويعرف أسراره وخفاياه. بل يدل على تفهم ابن رشيق لعملية الخطاب الشعري التي لا ترتبط فقط بالاهتمام أو الراحة

---

[1]- عبد الله العشي: **أسئلة الشعرية**، بحث في آلية الإبداع الشعري، ط.1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص55.

[2]–بشير خلدون، **الحركة النقدية، على أيام ابن رشيق**، ص105.

[3]–ينظر: كامل محمد حمد عويضة، **ابن رشيق القيرواني الشاعر البليغ**، دار الكتاب العلمية، ط01، بيروت، 1993، ص46.

[4]–بشير خلدون، **الحركة النقدية**، ص106.

النفسية، بل تعتمد على القدرة في التشكيل والصناعة والتنقيح القائم على الاختيار وتوزيع الألفاظ، أو ما سماه "جاكبسون" بإسقاط مبدأ التوزيع حيث يذهب إلى أن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف[1]. فينفي عن ابن رشيق أن يكون مقلدا مكررا للمشارقة.

و قد تحقق العقل النقدي وتجسدت المكانة العالية نتيجة استفادة ابن رشيق مما قاله النقاد السابقون ولكن لا يمكن أن نتهمه بالتكرار، بل لزم عليه ذلك باستعراض أقوال السابقين[2]، فهو اعتمد على آراء سابقيه مثله مثل النقاد الآخرين فلم يكرر أقوالهم بل جمع أحسن ما فيها من أقوال، طبقا لما يفرضه المنهج العلمي ولكن بالتعليق والتحليل والعمق، وبالرغم من هذا فإن ابن رشيق ناقد متميز في عصره، فكتاب "العمدة" قدوة يرجع إليها النقاد وطلاب النقد والآداب العربية والغوص في أكنانها، «كان ثقة في كل ما كتب، على أن سعة ثقافته وقدرته على الكتابة والتأليف تنأى به عن أن يكون مجرد ناقل أو راو، فلقد كان شاعرًا فحلًا وأديبًا متضلعًا وناقدًا فذًا»[3]. فمن خلال تصريحات بشير خلدون نستنتج أن ابن رشيق يتمتع بثقافة عالية وذكاء حاذق وحسن تأليف بحيث تكون إبداعاته في الخطاب الشعري متنوعة، فقد جاز مرحلة النقل أو الرواية بحيث اجتمعت فيه كل الملامح الشعرية والأدبية التي أسهمت في إنتاجه. وهذا ما أدى إلى أن يعتبر النقاد «كتاب العمدة من أهم الكتب النقدية التي ظهرت حتى عصر المؤلف وأغناها سواء في المشرق أو في المغرب»[4].

ويرى محمد مرتاض أن ابن رشيق فرض نفسه في الساحة النقدية والأدبية حيث تستقى منه النظريات التي تخدم الأدب والنقد وهي متعددة الجوانب متكاملة المقاصد، وتخصيص دراسة مستقلة لها تكون أكثر نجاعة وأكثر منهجا «يجدر الذكر أن ابن رشيق المسيلي قد فرض نفسه على كل ناقد وأثبت قيمته عند كل أديب، فهو ليس شاعرا وحسب، وليس ناقدا فقط ولكنه

---

[1]–ينظر: رمان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ص33.

[2]–ينظر: ابن رشيق، **العمدة، ج**1، ص14.

[3]–بشير خلدون، **الحركة النقدية**، ص202.

[4]–المرجع نفسه، ص235.

كل ذلك، وحسبه شرفا أنه أول ناقد من المغرب العربي خصص كتابًا كاملاً لهذا الفن، وهو أكبر ناقد عرفه المغرب العربي القديم، بل والعالم العربي حتى حقبة متأخرة. فقد ظل كتاب "العمدة" ولا يزال يدرس في الجامعات العربية، وتستقى منه النظريات التي قدمت خدمة جلية للأدب العربي في هذا الإقليم وفي العالم العربي قاطبة، فكأننا حين ندرسه ضمن نقاد المغرب العربي فإننا نريد أن ننقص من قيمته، ونحد من شهرته، لأن أفكاره ملك للأمة العربية بأسرها بيد أن تخصيص جزء من هذا الكتاب لهو في الوقت نفسه تأكيد لقيمته، وإثراء للآراء التي لا يستغني عنها الدارس الشغوف بالبحث في عصر الشاعر على الخصوص»[1]، فابن رشيق يتجاوز الحصر الجغرافي بالمغرب العربي، لأنه ناقد عربي وعالمي بامتياز، بل «له إسهامات مختلفة بشعره في شتى حقول المعرفة والموضوعات، فوصف ومدح وافتخر ورثى»[2]، وهذه القدرة اللغوية في قرض الشعر تآلفت مع القدرة العقلية في فهم الخطابات الشعرية المتنوعة.

ويرى سعيد باكور أن تأخر ابن رشيق الزمني جعله يحظى بمادة نقدية هي ما في الكثرة والوفرة والغنى والتنوع، مما جعل رؤيته النقدية تتسم بكثير من الوضوح، فسار على طريق نقدي لاحب وهو يستقصي ويجمع آراء سابقيه شأنه شأن أي ناقد كان يقبل آراء ويرفض أخرى مع إعطاء تبريرات بين الفينة والفينة[3]، فذخيرة ابن رشيق النقدية لم تنشأ من عدم، وإنما جاءت نتيجة القراءات المركبة للمدونات النقدية والبلاغية والتفسيرية

وكان النقد العربي دائما تابعا للمدونات الشعرية التراثية، لكن البلاغة العربية نشأت في مناخ الصراع الفكري بين المعتزلة والأشاعرة، وحول قضايا الحقيقة والمجاز وحول التأويل والفهم الحرفي لكلام الله عز وجل.

إن ابن رشيق حاول أن يستوعب تلك الآراء المختلفة دون أن يدخل في حد من حدودها المختلفة، فكانت رؤيته شاملة.

---

[1]– محمد مرتاض: **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره**، ص 82.

[2]– محمد مرتاض، **الشعر الجزائري القديم من القرن الثالث هجري إلى مطلع العصر الحديث**، مقاربة تحليلية لمضامينه وموضوعاته وأشكاله، دار كنوز ومنشورات وزارة الثقافة الجزائرية، تلمسان، 2015، ص38

[3]– ينظر: سعيد باكور: **النص الشعري القديم**، ص 42.

لا يمكن أن يبني الناقد العربي رؤية رصينة بأحكام قطعية أو تجزيئية، لهذا العقل المركب ركيزة الناقد العربي التراثي والمعاصر، ولعل الناقد المعاصر هو قارئ ضمني لكتابات التراثيين، فيضيف ما يمكنه إضافته، وينقح ما يمكنه تنقيحه.

يرى أن ابن رشيق عرض آراء واجتهادات جملة من النقاد والرواد، والنحاة واللغويين مكتفيا تارة بإيراد الرواية ومتجاوزا إياها إلى الحكم والتعليل تارة أخرى. والملاحظ أن ابن رشيق «كان واسع الاطلاع على أقوال وآراء من سبقوه إذ لم يقتصر على النقاد بل تجاوزهم إلى النحاة واللغويين، ما يعني أنه كان يحرص على الدقة في البحث عن مواطن النقد الصائب حتى ولو كانت في أراضي النحاة واللغويين، والملاحظ أيضا أنه في تتبعه يميل إلى آراء ويعرض ضعن أخرى، فقد كان معجبا بآراء الجاحظ وعبد الكريم النهشلي والقاضي عبد العزيز الجرجاني ومتحاملا في أحيان كثيرة على الحاتمي وغيره»[1]

ونتج عن تتبعه لآراء من سبق ذكرهم نقده لكثير من النقاد كـ"الآمدي" الذي نقده مرة واحدة، وابن سلام الجمحي الذي نقده مرتين، وقدامة مرتين، والقاضي الجرجاني الذي نقده خمس مرات كما نقد ابن وكيع مرتين والحاتمي خمس مرات[2]، فكل نقد هو في الحقيقة معرفة مركبة بحقائق الخطابات وكنه العقل الذي ينتجها.ولعل ابن رشيق قد خاض في كل هذه العقول النقدية التراثية ليخرج بلبها وأسرارها

نستشف من خلال ما ذهب إليه سعيد باكور أن ابن رشيق كان واسع الاطلاع فسيح المعرفة بآراء من سبقوه، وهذا الاطلاع جعله يمحص هذه الآراء ويتبين صالحها من فاسدها.

إن امتلاك الناقد قدرة سليمة على الحكم والتمييز، يمر أساسا عبر امتلاك رؤية نقدية ومنظوم سليم، والرؤية النقدية في أساسها تمر عبر التمكن من آراء السابقين والإتيان بالاجتهادات تؤكد صحة المذهب الذي يذهبه الناقد، لذلك كان لازما على كل ناقد يتناول دراسة لغة واصفة أن يمتلك ويتسلح برؤية تحفظه من الزلل.

---

[1]– سعيد باكور: **النص الشعري القديم** ، ص 42.

[2]–ينظر: احمد العلوي العبدلاوي: **من تجليات نقد النقد في الأدب العربي القديم**، مجلة فكر ونقد، العدد 101، 2009، ص 81.

إن المتتبع لآراء ابن رشيق في كثير من المواطن، يجد أنه يقبل جملة من الآراء دون تمحيصها وتعليل سبب قبولها، ويدخل فعله هذا حيز نقد النقد حتى ولو لم يبرز سبب قبوله أو اختياره، ذلك أن إيراد رأي ما أو مذهب معين دون التعليق عليه، يعني بالضرورة قبوله واصطفاءه، ويتضح ذلك في نقوله عن القاضي الجرجاني، إذ كثيرا ما يقبل آراءه. [1] هنا يلاحظ تأثر ابن رشيق بالقاضي الجرجاني والأخذ بآرائه، ومن ثم يمكننا القول، إن ابن رشيق مارس نقد النقد في معظم مؤلفاته النقدية.

ويصرح سعيد باكور بنقدابن رشيق، ويتضح هذا الأمر في قبوله لرأي الجاحظ الذي تعرض فيه لمتعاطي الشعر[2]، فهو يستحسن ما ذهب إليه الجاحظ في اختياره للشعراء مع التدليل على هذا الاستحسان بالأشعار.

و يقول أيضا «اختارابن رشيق سلوك طريق آخر في الحكم على كلام النقاد مخطئا إياهم أو مبينا إغفالهم، واضعا يده على قصورهم وعدم تحقيقهم وهو في كل ذلك لا يتحامل على سابقيه بل يعرض آراءهم بموضوعية ويناقشهم بهدوء»[3] ويلاحظ كيف أن ابن رشيق يناقش كلا من الشاعر والناقد في هدوء وتركيز ويبين خطأهما دون أن يتحامل على أحدهما.

ويرى من تعقيباته على آراء النقاد رفضه لما ذهب إليه الرماني في شرح الصورة الشعرية في بيت من الأبيات وأنشد الرماني لذي الرمة:

كأنه كوكب في إثر عفريت مسوم في سواد الليل منقصب[4]

ثم قال قد اجتمع الثور والكوكب في السرعة، إلا أن انقضاض الكوكب أسرع واستدل بهذا على جودة التشبيه، فهو يرى أن فيه دركا على الشاعر وإغفالا من الشيخ المفسر، ذلك أن الثور مطلوب والكوكب طالب، فشبهه به في السرعة والبياض، وشبهه بالعفريت وشبه الكلب وراءه بالكوكب لكان أحسن وأوضح لكنه لم يكتمل له المعنى الذي أراده من فوت الثور الذي

1- ينظر: سعيد باكور: **النص الشعري القديم**، ص 43.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص44.

3- نفسه، ص45.

4- نفسه، ص 46.

شبه به راحلته، وأما ما أغفله الشيخ فإن الشاعر إنما رغب بتشبيه الثور بالكوكب، واحتمل عكس التشبيه[1]

إن تجليات نقد النقد في كتب النقد العربي القديم كـ "العمدة"، و"المثل السائر" و"منهج البلغاء" تسعفنا إلى حد كبير لتبيين مدى سعي نقادنا القدامى إلى دراسة النقد وعدم الاقتصار على الإبداع الأول الذي ينتجه الشاعر، وفي نظره ما صنعه ابن رشيق في" العمدة "من نقد لآراء واجتهادات النقاد السابقين يتبين له أن الرجل كان على وعي تام بدور نقد النقد في الوصول إلى خطاب نقدي سليم، قوي يمشي على رجلين، وقد اتبعه في هذا الطريق الذي سلكه والخط الذي اختطه ابن الأثير وحازم القرطاجني على التوالي. [2]

فأراء النقاد تمحورت على أن الكتاب بمثابة الموسوعة لأنه أجمل فيه كل ما وراد عند الأولين، وعن صاحبه أنه ناقد مميز، فرض نفسه على الساحة الأدبية، فلم تضع شخصيته بين سابقيه، وإنما ممارسته نقد النقد بحصافة جعلته يظهر متماسكا في طروحاته وأفكاره حول رهانات الشعرية التراثية التي يمكن استغلالها حاليا.

ويشير ابن بسام في كتابه "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" إلى الخطاب النقدي لابن رشيق حيث يقول عنه «أبو علي ربوة لا يبلغها الماء، وغاية لا ينالها الشد والإرخاء ».[3] يظهر من خلال هذا القول مدى قوة فكر ومعارف ابن رشيق القيرواني التي يصعب على الناقد الإمساك بها إلا بعد شدة وعناء طويل، فابن رشيق «شعاع القمر، وحديث السمر، ومعجزة الخبر، فات الأواخر والأوائل »[4] فابن بسام يعتبر ابن رشيق كضوء القمر، ومعجزة بما له من قدرات وذكاء فائق في النقد والأدب حيث فاق الأوائل والأواخر، يقول كذلك «ولم يكن لأهل إفريقيا قديما في الأدب نبع ولا غرب، ولا من لسان العرب ورد ولا قرب»[5] وهذا دليل على نبوغ

1- ينظر: سعيد باكور: **النص الشعري القديم** ، ص 46.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 46.

3- ابن بسام: **الذخيرة: ق4 م1**، ، ص 597.

4- المصدر نفسه، ص 598.

5- نفسه، ص 597.

ورفعة ابن رشيق ففي نظر ابن بسام يحتل ابن رشيق المرتبة الأولى بين أقرانهم من النقاد والأدباء، وهذا على الرغم من أنه كان يأخذ عنهم ويناقشهم.

ويتجلى الوعي النصي البنيوي لدى ابن رشيق في إدراكه أهمية الأسلوب في القول الشعري فبالنسبة إليه، يعد الأسلوبُ هو أساسٌ حيوي يفاضل به الشعراء، لذلك نجد ابن بسام يعقد مقارنة بين ابن رشيق و أبي عامر ابن دراج يقول أن: «أبا عامر مطبوع النظام، شديد أسر الكلام»[1] أما ابن رشيق: «كان أبو علي أوسعهما نفسا. وأقربهما ملتمسا، ولابن شرف أصالة منزعه، وجلالة مقطعه، ومتانة لفظه، وسعة حفظه، فتسمع بشعره ملآن من وعوعة وجعجعة»[2] فقدعقد ابن بسام مقارنة بينهما بالرغم من أن ابن شرف في طليعة شعراء القيروان إلا أن لابن رشيق سعة النفس وقوة الالتماس في أسلوبه، والدليل على ذلك الإصابة في الوصف: قول أبي الحسن علي

كَأَنمَا الخَيْرِي مُسْتَهْتَـــر بِالحُب قد أنحله العشقُ
صُفْرَتُه تَنطقُ عن حــاله ورب حال دُونَهَا النطـقُ
أعاره المزن رداء النـــدى وصُفرَةُ المتشج البــرقُ
مَا أوْجُهُ اللذَات مَحْجُوبَةً إِذَا تَبَدى وَجْهُه الطــلقُ[3]

فأبو الحسن ألم بصفات الموصوف، حيث يقول ابن دراج:

أَعَارَه النرْجِسُ من لَوْنِــهِ تَفَضلاً وَازْدَاد مِن طِيــبِهِ
ونَاسَبَ النمَامَ لِمَا انْتَمَى إِلَى اسْمِهِ الأَدْنَى وَتَرْكِيبِهِ
وما يُجَاري وَاحِدًا مِنْهُما إلاَ كبَـــا فِي رِيحِ تَقْرِيبِهِ[4]

إذن فعلي أبو الحسن ألم بصفات الموصوف وتناوله من حيث رقة عوده ولونه وشكله وهيأته وجماله عن طريق الصورة المشبهة، ولكن نموذج ابن دراج افتقد هذه الصفات، بل لم

1- ابن بسام: **الذخيرة: ق1 م1**، ص 61.

2- المصدر نفسه، ق4، م1، ص 170.

3- نفسه، ص 285.

4- محمود علي مكي: **ديوان ابن دراج القسطلي**، منشورات المكتب الاسلامي، ط1، دمشق، 1961، ص40.

يتجاوز اللون «وعيار الإصابة في الوصف الذكاء، وحسن التمييز فما وجداه صادقا في العلوق مازجا في اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه فذاك سيماء الإصابة»[1] فالدقة والإحاطة والامتزاج بالخلجات النفسية وصدق التعبير تثير مشاعر المتلقي.

من الملاحظ أن عبد الله شريط ركز في قراءته لابن رشيق على شخصيته كانسان أكثر من اهتمامه بنقد أفكاره وغربلة أرائه النقدية، وهو ما يدل عليه أحكامه التي تبدو في معظم الأحيان ذاتية وغير موضوعية وكثرة تركيزه على نبل أخلاق ابن رشيق مثلا، وهذا من عيوب النقد العربي وتعامله الذاتي مع التراث، وابتعاده عن الأحكام الموضوعية، فلا يمكن أن نقرأ ابن رشيق من خلاله تاريخه، بل يجب أن نحفر في نصوصه وخطاباته لفهم مفاهيمه.

ويرى أن ابن رشيق اشتهر بكتب أخرى، فكتاب "العمدة" الذي انفرد به بالشهرة والانتشار تعرض فيه لمختلف القضايا في جزئين وفي كل مسألة يكثر من الاستشهاد والتحليل ويأتي إلى جانب الأحكام ويذكر أراء غيره في كل قضية، ويعلق عليها تاركا للقارئ مجالا مفتوحا للتأهل والنظر[2]، فابن رشيق يعتمد في إثراء هذه الاستشهادات على الذوق الرفيع في بناء نقده وكذلك على القوانين والقواعد التي يصعب طبعها لتدخّل الذوق الشخصي فيها مع القواعد الموضوعية، فأصول النقد عند ابن رشيق حسب رأي عبد الله شريط تتمثل في التحليل فـ « قبل أن ينتقد القطعة ويقرضها يحاول أن يحللها، وهي صفة لم تكن موجودة في النقد العربي القديم الذي كان يبادر بإعطاء الحكم بالجودة أو الرداءة قبل تحليل النص»[3]، يظهر من هذا التحليل أن لابن رشيق أفضلية السبق ، ولكن ليست كل تحليلات عبد الله شريط قائمة على الانطباعات بل أحيانا يدرك أهمية التحليل لدى ابن رشيق وممارساته النصية نحو فهم الشعر.

وندرك هنا أهمية الممارسة النصية التي تنحو إلى فهم الشعر تركيبيا وبنيويا، انطلاقا من رؤية كمال أبو ديب الذي دائما يدعو إلى فهم تراثنا النقدي فهما بنيويا، ويؤكد أيضا أن فهم

1– المرزوقي أبو علي احمد بن محمد الحسين: **مقدمة شرح الحماسة**، ص 8.

2– ينظر: عبد الله شريط: **تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب**، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، الجزائر، 1983، ص315.

3– المرجع نفسه، ص317.

الشعر بنيويا يفتح آفاقا جديدة، إذ يجب «تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، الى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية والشمولية والجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة»[1]، ويبدو أن ابن رشيق لم يكن تجزيئيا في فهمه للعالم والشعر، ولكن قراءه كانوا ينظرون إليه تجزيئيا، ويتجاوزون في كثير من الأحيان، كونه ناقدا فذا جامعا للعديد من المعارف المتنوعة.

ويرى عبد الله شريط أن لابن رشيق صفات الناقد الفذ، وهذا ناتج عن تأثره بشيوخه ومحاكاتهم فكان ذكاؤه شديدا، وحزمه في طلب العلم والمعرفة واسعا، والدليل على ذلك عندما طلبه المعز بن باديس، حيث كان من أحسن من عرفهم من رجال العلم في عصره[2].

وابن رشيق نبيل وذو نزعة وطنية ويظهر ذلك في إصراره على البقاء في القيروان بعد خرابها حيث قال في ذلك.

لاَ تَعْجَبَنَّ لِرَأْسِي كيف شَابَ أسىً وَاعْجَب لأَسْوَدِ عَيْنِي كيف لم يَشِبِ

البَحْرُ للرومِ لا يَجْرِي السفِينُ بِه إلا عَلَى غَـــــــرَرٍ، والبَر للْعَربِ[3].

فعاطفة ابن رشيق ووفاؤه دفعه الى البقاء والحزن والتألم على القيروان.

وإلى جانب الأخلاق العالية والنبيلة التي يمتاز بها ابن رشيق نجده «ذا شخصية ثقافية من الطراز الأول، جديرة بأن تضعه في صف الخالدين من الأدباء العرب، أمثال الجاحظ والمتنبي وأبي العلاء وابن خلدون»[4]. كما يرى عبد الله شريط أن ابن رشيق يستحق مكانة الخلد بما يمتاز به من الأخلاق العالية، حيث كانت قوته راسخة في شتى المجالات بأوسع معانيها، ولكن الرؤية الأخلاقية تنحل وتختفي حين تحضر القراءة النسقية.

---

[1]– كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر**، ط.3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص8.

[2]– ينظر: عبد الله شريط: **تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب**، ص 312.

[3]– المرجع نفسه، ص213.

[4]– نفسه، ص 314.

وقد ترك ابن رشيق ثروة عظيمة من الكتب في مختلف فنون الأدب كاللغة، والنقد والتراجم لمشاهير الأدباء، وإلى جانب هذا الأدب الموضوعي ترك ابن رشيق ثروة من الأدب الإنشائي تتمثل في أشعاره ورسائله الأدبية ومن كتبه «قراضة الذهب في نقد أشعار العرب وقد اعتنى فيه بالخصوص بسرقات الشعراء، وكتاب الشذوذ وهما في اللغة، وكتاب أنموذج الزمان في شعراء القيروان، وهو كتاب يبدو أن له قيمة أدبية خاصة، لأن عددا كبيرا من مؤلفي كتب الأدب القدماء قد اقتبسوا منه وأشار إليه ولكنه مفقود»[1]، وتطرح مسألة ضياع الكتب النقدية التراثية قضية مهمة، فجزء كبير من تراثنا النقدي والبلاغي ضائع، والرهان أمام القراء المعاصرين هو الكشف عن الأنساق المعرفية التي لم نعثر عليها في الكتب التي وصلتنا.

ولا يعطي ابن رشيق أحكاما مسبقة بل يقوم في البدء بالتحليل حيث يوضح جوانب الجمال والقبح إن وجد أو الخطأ والصواب داخل النص، حيث يوضح ذلك كناقد، وهذه الصفة نادرة تساعد في عملية التلقي لدى القارئ وتكوين فكرة شخصية في الحكم، فالتحليل واسطة في الحكم على النصوص بالجودة أو الرداءة.

ويكثر ابن رشيق من الشواهد وبنوعها وهذا ما يساعد على وضوح المعاني والأفكار التي يصدرها الناقد حتى تكون صالحة لأن تطبق، فابن رشيق يمزج بين القراءة النظرية للمفاهيم النقدية وبين القراءة التطبيقية للنصوص الشعرية.

ويرى عبد الله شريط أن ابن رشيق يذكر أحكام النقاد الآخرين وهذا ما يدل على سعة الاطلاع من ناحية، ويمكن القارئ من ناحية أخرى من الاطلاع على أراء مختلفة ويظهر لنا حرص ابن رشيق في ذكر أراء سابقيه على تشبعه بالنزاهة العقلية التي هي أصل من أصول النقد الحديث، حيث طبق هذا المبدأ على كل موضوعاته[2] وفي فهم الشعر من خلال فهم المقالات النقدية لسابقيه وتحيينها عقليا، «فالشعر إذن صناعة على حد تعبير ابن سلام، أي أن

---

[1]– عبد الله شريط: **تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب**، ص314.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص318.

فهم هذا الشعر أو الحكم عليه، أو له، كان في نظر عميد النقاد العرب صناعة وبراعة»[1] وهذه الصناعة والبراعة لم تتأت لابن رشيق بوصفه ناقدا إلا من خلال قراءته للموروث الشعري ومزاوجته بالموروث النقدي والبلاغي العربي.

كذلك اعتمد ابن رشيق مبدأ المقاربة، حيث يعتبر عنصرا أساسيا يقوم عليه النقد والمفاضلة في المعاني والأفكار «ومن الشعراء من لا يجيد ولا يسلم إليه»[2]، ومبدأ المقاربة في التشبيه من أهم أركان عمود الشعر العربي.

ويرى عبد الله شريط أن «نقد ابن رشيق يعتمد على الذوق الشخصي، لأنه أمر ضروري لابد منه سواء في النقد الأدبي القديم أو الحديث، فالنقد الأدبي عند العرب، يعتمد على الذوق الشخصي»[3]، والنقد الشخصي بارز في نقد ابن رشيق، ويظهر في اختياره النصوص ومقارنته بينها، ومهما ادعت المناهج المعاصرة ميلها إلى الموضوعية والعلمية، إلا أن الذوق دائما يلعب دوره أثناء التحليل، أو على الأقل في اختيار النصوص المقروءة.

وبما أن شخصية ابن رشيق قوية فقد قدم بوصية للشعراء خاصة والأدباء بوجه عام، بعد أن ذكر ما للمحدثين من معان مبتكرة اعترف لهم فيها بفضلهم على من تقدمهم، فقال «وهذا على أني ذممت إلى المحدثين أنفسهم في أماكن في هذا الكتاب، وكشفت لهم عوارهم، ونعيت لهم أشعارهم، وليس هذا جهلا بالحق، ولا ميلا إلى ثنيات الطرق، ولكن غضا من الجاهل المتعاطي والمتحامل الجافي، الذي إذا أعطى حقه تعاطي فوقه وادعى على الناس الحسد وقال: أنا ولا أحد! وإلى كم أعيش لكم، وأي علم بين جنبي لو وجدت مستودعا، فإذا عرض في شعره بسؤال عن معنى فاسد ومتهم، أو طولب بحجة في لحنة أو شاذ أو نوظر في كلمة من

1- عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها**، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، 2005، ص 35.

2- عبد الله شريط: **تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب**، ص318.

3- المرجع نفسه، ص319.

ألفاظ العرب مصحفة أو نادرة، قال: هكذا اعرف!... وكأنما أعطي جوامع الكلم. حاشا لله وأستغفر. بل هو العمى الأكبر والموت الأصغر».[1]

والناقد الجيد هو من ينقد النصوص ويوازن بين آرائه وآراء من سبقوه إلى النص المنقود ومن أمثلة المقارنة بين الشعراء وذكر أحكام النقاد الآخرين مع ذكر أحكامه هو، قول ابن رشيق «ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء، ولا يتكلف له، ثم يجيد باقي القصيدة وأكثرهم فعلا لذلك البحتري: كان يضع الابتداء سهلا، ويأتي به عفوا، وكلما تمادى قوي كلامه، وله من جيد الابتداءات كثير، لكثرة شعره، والغالب عليه ما قدمت، غير أن القاضي الجرجاني فضله بجودة الاستهلال–وهو الابتداء– على أبي تمام وأبي الطيب، وفضلهما عليه بالخروج والخاتمة، ولست أرى لذلك وجها، إلا كثرة شعره كما قدمت، فأما الحاتمي فإنه يغض من أبي عبادة غضا شديدا ويجور عليه جورا بينا لا يقبل منه ولا يسلم إليه»[2].

وتعتبر المقارنة عند ابن رشيق عنصرًا أساسيًا بل يقوم عليه النقد للتميز والمفاضلة في المعاني والأفكار وفي الأسلوب ما يزيد في عناصر الجمال وإثارة المتلقي، هذا المتلقي و«القارئ للإبداع الأدبي في رأي فرويد شخص متواطئ مع المبدع»[3]، وهذا المتلقي هو من يعمد في عملياته التأويلية إلى المقارنة والتحليل الحصيف.

هكذا يكون ابن رشيق ناقدا تحليليا للأدب والنقد، ومقدما مساحات وفضاءات للقارئ كي يضيف لمسته الفنية.

ثم يدعم ابن رشيق حكمه بأمثلة متعددة من مطالع شعر أبي تمام، ويقول وكان أبو تمام فخم الابتداء له روعة وعليه أبهة كقوله:

الحَق أَبْلَج والسيُوفُ عَوَارٍ فَحَذَار مِن أَسْدِ العَرِين حَذَارِ

1– عبد الله شريط: **تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب**، ص 320.

2– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 373.

3– حميد لحمداني: **القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2007، ص147.

وقوله:

السيْف أَصْدَق إنْبَاءَ مِنَ الكُتبِ فِي حَدهِ الحَد بَيْنَ الجِد واللعِبِ. [1]

فإن "كتاب العمدة" يعد أهم ما بلغنا من تأليف ابن رشيق الأدبية، وكذلك يعتبر أهم كتاب في النقد وضعه النقاد العرب القدماء، لما بلغه المؤلف في هذا الكتاب من كمال في البحث ودقة في عرض الحجة، وترتيب الأدلة، واستخراج الأفكار وتقريع الأبواب والحكم على الجيد والرديء من الأدب، والتفنن في التحليل.

ولعل العقل النقدي المركب عند ابن رشيق جعله يتعامل مع الخطابات الشعرية بطريقة حصيفة مفارقة لطبيعة القراءات النقدية السابقة، ولكن هذا العقل المركب جعل متلقيه يعجبون به وبالقضايا التي تطرق إليها، وهذه المكانة كانت لها أهمية بالغة في مرحلة قبل القراءة وأثناءها، فالناقد المعجب بابن رشيق كثيرا ما يصل إلى نتائج لا تخرج عن إطار القضايا التي أثارها ابن رشيق كالتشبيه والاستعارة.

والقراءة الاعجابية الاندهاشية رفقتها قراءة تجزيئية لا تتفاعل مع الكل بقدر تعاملها مع النصوص والشذرات، والمكانة كانت موجها للنقاد نحو تلق اعجابي.

[1]– ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 373.

المبحث الثاني: منهج ابن رشيق بين القصور والتفوق

تعد مسألة المنهج في التراث قضية إشكالية صعبة الفهم، فهناك من يقر بغياب الرؤية المنهجية في تراثنا الفكري والنقدي، وهناك في المقابل من يؤكد على أن المنهج موجود في الكتب التراثية لكن لا يتسنى لجميع القراء الكشف عنه. والمسألة المنهجية نعثر عليها بارزة لدى قراء وباحثي ابن رشيق، إذ ذهب العديد من النقاد إلى القول إن ابن رشيق يكتب انطباعيا دون منهج نسقي يؤطر فكره وينظم قراءاته النقدية للمؤلفات التي سبقته واستفاد منها، فحين نجد بعض النقاد يرون العكس إذ يؤكدون أن منهج ابن رشيق وقراءته النسقية مضمرة في كتاباته تحتاج إلى قارئ حصيف وذكي يكشف عنها. ويسعى هذا العنصر لتدارس هذين الرأيين/التوجيهين وتبيان حججهما في قراءة كتابات ابن رشيق، وطبيعة المميزات التي احتكموا إليها لتأكيد تفوق ابن رشيق المنهجي أو قصوره.

من القراءات التي توجهت إلى كتابات ابن رشيق قراءة شوقي ضيف الذي يرى غياب الرؤية المنهجية التي تتحكم في عملية الكتابة لدى ابن رشيق، وبالخصوص في كتابه (العمدة) وغيره من الكتب التراثية، إذ- حسبه- «ليس في كتاب العمدة منهج في دراسة الشعر العربي»[1]، على أن ذلك يجب أن يفهم في سياقه الخاص وما تقتضيه عملية تقييم كتاب نقدي في ضوء موازنات بينه وبين كتب سابقه، ويقول أيضا «لم ينظر في صناعة الشعر ونقده نظرة عامة شاملة، وإنما هي نظرات جزئية»[2]. انطلق شوقي ضيف من قراءاته الموازنة للكتب التراثية ومقارناته بينها، وأصر أن الناقد المنهجي هو من يتعامل مع النصوص الشعرية تعاملا شاملا فلا يجزئها أو يفضل بعضها على البعض.

ركز شوقي ضيف على عدم وجود منهج في خطابات ابن رشيق، ثم أعاد النظر فأجرى تعديلا على حكمه حين سجل رأيه في أسباب ذيوع كتاب العمدة وانتشاره في الآفاق المعرفية فهناك «دقة المنهج الذي اتبعه ابن رشيق في تأليفه لهذا الكتاب»[3]. نلاحظ وراء هذه الخلفية

1- شوقي ضيف، **النقد**، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1984، ص123.

2- المرجع نفسه، ص122.

3- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص187.

تناقض شوقي ضيف فمرة يحكم بغياب المنهج وتارة أخرى يقيم تعديلا، ويقدم صورة ممتعة لمؤلف ابن رشيق بالنظر لما يتمتع به من ترتيب وتبويب، وبالنظر إلى المنهج الدقيق الذي اتبعه في عرض أرائه وأحكامه النقدية. ونلاحظ من خلال أرائه تذبذبا في الحكم على خطابات ابن رشيق فتارة يلومه على تثبت المنهج وتارة أخرى يشيد به وبالمنهج الذي اعتمده.

ولكن نظر شوقي ضيف إلى مسألة المنهج في كتابات ابن رشيق مكن تقسيمها إلى نظرتين، النظرة الأولى متعلقة بالمدونة الشعرية التي درسها، ووصفها شوقي ضيف بأنها غير منهجية لعدم شموليتها، أما النظرة الثانية فهي تتعلق بالمنهج التأليفي وتبويب الكتاب حسب قضاياه النقدية والبلاغية.

يعتبر شوقي ضيف كتاب العمدة من القراءات النقدية الملخصة للآراء النقدية التي سبقته، بحيث عرض فيه ابن رشيق نحو مائة باب، ولم ينظر في صناعة الشعر ونقده نظرة عامة بل كانت نظريات جزئية[1]، فكتاب العمدة عبارة عن جمع للآراء النقدية السابقة له، بحيث لم يأت ابن رشيق بالجديد فيها، وقام بعملية إجمال لما ورد في أهم القضايا، كالشعر ووظيفته ومكانته الاجتماعية، وقضية الطبع والصنعة، والسرقات بحيث نقل عن القدامى أمثال الحاتمي وغيرهم ،ولكن يمكن لتلك الآراء الجزئية أن تشكل نسقا شاملا وعاملا مركزيا في تلقي العملية الشعرية وتجلياتها في ذهن القارئ الضمني، الذي لا ينظر إلى تلك القضايا النقدية على أساس أنها مبعثرة،بل يتحكم نسق معين في تكوينها. هنا نلاحظ تردد شوقي ضيف في تقديم حكم دقيق على منهجية ابن رشيق، حيث يصفه بالتجزيئية وعدم التبويب وغياب النسق ليعود ويؤكد على الرغم من ذلك أن فيه نسقا معينا.

وإذا كان شوقي ضيف وقع في تردد فإن عبد الرحمان ياغي يرى أن ابن رشيق صاحب منهج متماسك، حيث قسم الحديث حول موضوع الشعر والشعراء إلى فصول وأبواب متصل بعضها ببعض، إضافة إلى انه لا يتجاوز الحدود التي يفرضها عليه المنهج، فمسائله مرتبة وموضوعاته مبوبة، فهو يبحث في الشعر ويبرز فضله ويدافع عنه، بل تراه في بعض الأحيان

[1]–ينظر: شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي** ، ص188.

يخشى أن يتجاوز به البحث حدود المنهج فيثنى نفسه عن المضي ويعود إلى الالتزام به[1] وقد كان ابن رشيق يستعمل الإحالات القبلية في موضوعاته، فيقول مثلا عد إلى الموضوع الفلاني إنه «ملتزم منهجا لا يتجافاه إلى تيار فرعي أو مسرب جانبي وإنما هو يريد أن يمضي مع النهر الكبير ويتابع مجرى البحث الرئيسي»[2]. هنا تظهر صفات القارئ الخبير لدى ياغي الذي يسعي باستمرار في الحكم على ابن رشيق فيقر بفضل ابن رشيق المنهجي.

ومن هذا الجهاز القرائي يصرح عبد الرحمان ياغي بتفوق منهج بحث ابن رشيق في كتاب العمدة مقارنة بكتاب زهر الآداب للحصري أبى إسحاق، حيث يري أن كتاب زهر الآداب للحصري إذا وضع إلى جانب العمدة يبرز ابن رشيق وفتنته بالتبويب، وميله إلى الترتيب وعنايته بالتنظيم والتزامه نهج البحث، غير أن كتاب العمدة كتاب بحث ودرس بلاغي فني تقريري لموضوعات فكرية نقدية، أما كتاب زهر الآداب وهو متنوع الموضوعات بحيث ينتقل صاحبه من قضية إلى أخرى[3]. وعملية المقارنة هي من أطرت العقل النقدي والجهاز القرائي لعبد الرحمان ياغي، فصرح بأن" العمدة" متفوق على" زهر الآداب" من حيث القدرة على التعامل منهجيا مع مواضيع الشعر وأغراضه.

إلى جانب ذلك يعترف عبد الرحمان ياغي أن ابن رشيق أولى المخاطب عناية كبيرة كغيره من النقاد فأشتغل على استثمار الاراء النقدية السابقة له وتطويرها منهجيا وفكريا مثلما يفعل الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني والعسكري وابن رشيق ،الذين يولون المخاطب عنايتهم الكبيرة ويتناولون ما يروق المخاطب في افتتاح المديح وافتتاح النسيب وغيره من سائر الفنون[4] فالناقد التراثي يكتب انطلاقا من معياريين هما إمتاع المتلقي وجعله يقوم بمنهجة الكتاب، وهذا الحكم يؤكد البعد التداولي في منهجية ابن رشيق حيث وضع المتلقي في مركز الاهتمام وكان جزءا مهما من منهجيته.

---

[1]–ينظر: عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان**، ص352 و353.

[2]-المرجع نفسه، ص 353.

[3]–ينظر: نفسه، ص359.

[4]– ينظر: نفسه، ص404.

وهذه النظرة موجودة لدى معظم نقاد العرب، وهذا يرجع إلى الحياة الأدبية العربية فالظروف السائدة آنذاك دفعت بالشاعر أو الخطيب إلى العناية بالمخاطب، وقد أشار قبلهم أرسطو إلى وجوب مراعاة الخطيب لثلاثة معايير، هي اللوغس الذي يجب أن يكون داخل الخطاب (النص) والايتوس الذي يجب أن يتقيد به الخطيب ويتعلق بالأخلاقيات التي يجب أن يتسم بها لإثارة إعجاب المتلقي. ولكن يبدو أن ابن رشيق يولي كل عنايته المعيار الثالث في طرح أرسطو وهو الياتوس، وهو ما يرتبط بأهواء المتلقي ورغباته، لهذا السبب يجد ابن رشيق يعلل افتتاح القصائد بالنسيب «لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده»[1] وهذا العطف على القلوب يأتي لمراعاة شروط حضور الباتوس داخل الخطاب .

ويلتقي ابن رشيق في هذا الطرح المتعلق الباتوس مع أبي هلال العسكري الذي يؤكد على أهمية إثارة عواطف المتلقي، فإذا «كان الابتداء حسنا بديعا ومليحا رشيقا كان داعية إلى الاستماع لما يجئ بعده من الكلام»[2]. يرى عبد الرحمان ياغي أن هذا الرأي نجده كذلك عند ابن قتيبة في إلقائه قصائد النسيب، حيث يرى أن الشاعر يبدأ قصائده «ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد احد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام»[3] وفي التركيز على العواطف تظهر العناية الكبيرة بالمخاطب لدى افتتاح النسيب، وهنا تلتقي الآراء وتتشابه فيما بينها وتتأثر. إن كل نص تراثي أو نقدي ينطوي بالضرورة على عملية تشاركية في بناء المعنى ومن خلالها يستحضر المقصد الضمني أو المتعة الجمالية، ويحدث التفاعل الحيوي في عملية الخطاب الشعري وتلقيه ،ولكن لكي يقبض النص على قارئه يجب أن يسيطر على عقله و قلبه و« بالتالي فإن المقاربة القائمة على عملية القراءة توضح أهمية النظرية الأدبية ...، ومن ثم

---

[1]–ابن رشيق، **العمدة، ج**1، ص364.

[2]–أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص437.

[3]– ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ص31.

فإنها محاولة للكشف عن المعارف والعمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء »[1]، فكل قراءة لنص معين لا تكشف عن معاني القصيدة النص فقط، بقدر ما تكشف عن المعارف التي يمتلكها عقل المتلقي وقلبه.

ويذهب عبد الرؤوف إلى القول إن ابن رشيق يبوب القضايا المتعلقة بالشعر تبويبا لم أر أكثره لأحد قبله، وما ورده منه لسابقيه كان عبارات أخذها هو، وجعل منها أبوابا[2]. ويبدو أن عبد الرؤوف مخلوف معجب بالطرح التجميعي التنسيقي للقضايا الشعرية في كتاب العمدة حيث يقر بقدرة ابن رشيق على التنظيم والتبويب وهو مطلب علمي في التراث العربي.

ومن خلال التحليل لهذه الآراء يظهر تتبع ابن رشيق منهج سابقيه، بحيث يعرض لأقوالهم واختلافهم، ثم ينبه إلى ذلك ويستخلص منها ما يراه صوابا، إذ يحرص على تحديد المقصود معتمدا في ذلك على شواهد شعرية عموما و القرآنية خصوصا لاسيما في باب البيان[3]. فينهج منهج القدامى ويأخذ منهم ويحلل الشواهد كناقد متذوق في تحليله، بالرغم من أن هذه الأبواب داخلة في أبحاث البلاغة، إلا أن سمات النقد غالبة على طريقة تناولها وبذلك يكون ابن رشيق تناول القصيدة العربية ودرسها دراسة تفصيلية، وأخضعها لأصول منهجية وعرض لأجزائها من زوايا متعددة، فنية وتاريخية ونفسية[4]، وقد أدرك ابن رشيق عمله للشعر، ودرس القصيدة العربية دراسة تفصيلية متأنية، وأعطى لها كلمة قصيدة بذاتها وأخضعها لأصول المنهج، ولإن النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي فإنه يستحضر المبدع مخاطبا غائما غير واضح المعالم ليخلق سياقا متخيلا تتم من خلاله عملية التواصل الفني[5] إذ ينتج عوامل التفاعل بين المبدع والمتلقي فتتحقق جمالية النص،عبر تلك القراءات التي يمنحها القارئ للنص.

---

[1] –جوناثان كلر: **مطاردة العلامات**، علم العلامات والأدب والتفكيك، تر: خيري دومة، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2018، ص166.

[2]– ينظر: عبد الرؤوف مخلوف، **ابن رشيق ونقد الشعر**، ص499.

[3]–ينظر: عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان**، ص410.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، ص407.

[5]– ينظر: ادريس بلمليح، **القصيدة التقليدية**، ص44.

عقد عبد الرؤوف مخلوف من خلال قراءته مقارنة بين منهج ابن رشيق ومنهج أبي هلال العسكري فوجد تشابها، إلا أنه يختلف معه في تتبع النصوص والوقوف عندها ويبحث في المصطلح ويحلل تحليلا أدبيا. ففي باب الاستعارة يورد أبو هلال العسكري الشواهد ولا يحللها ولا يتناولها بالنقد الأدبي، وإنما يشير إلى قدراتها على الوفاء بالغرض البلاغي، والدلالة على الاستعارة وان لها من الموقع ما ليس بالحقيقة، بينما ابن رشيق يقف موقف الناقد المتذوق والمحلل[1]. فهذا النسق التحليلي جعل منه أثرا خالدا وإبداعا فنيا يكشف عن نظام دلالي يجاوز بنياته المركزية ويتجاوز أيضا القراءات الشذرية التجزيئية.

يقول أبو هلال العسكري «لا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة كقول امرئ القيس

وَقَد اغْتَدَى وَالطيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْد الأَوَابِدِ هَيْكَلِ»[2].

والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة ابلغ لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع فلست تشك فيه.

وحين يقف عند نفس المثال، فوقفته من تلك الوقفات المعنية بالقاعدة البلاغية وتطبيق الأجزاء الشكلية للشاهد عليها.

بينما يقف ابن رشيق من الشاهد موقف الناقد المتذوق المحلل، فحين يتعرض لبيت لبيد مثلا:

وغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ وَزَعْتُ وَقِرَةٍ إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشمَالِ زِمَامُهَا[3].

استعار للريح الشمال يدا، وللغداة زماما، وجعل زمام الغداة لليد الشمال إذا كانت الغالبة عليها وليست اليد من الشمال، والزمام من الغداة.

أَقَامَتْ بِهِ حَتَى ذَوَى العُودُ وَالْتَوَى وَسَاقَ الثريا فِي مُلَاءَتِهِ الفَجْرُ[4].

---

[1]– ينظر: عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان**، ص412.

[2] – أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص270–271.

[3] – ابن رشيق، **العمدة**، **ج**1، ص427.

[4] – المصدر نفسه، ص428.

فاستعار للفجر ملاءة واخرج لفظه مخرج التشبيه.

هذه الوقفات عند النصوص، وهذه المقابلة بينها، وهذا التحكم في الذوق الأدبي، وهذا الانفعال بوقع بعض العبارات، كل ذلك من سلطة القواعد والتقنين، وعدم التقيد بشكليات القاعدة والرضوخ لها كما يفعل أبو هلال العسكري[1] فمن هذه القراءات تظهر الخلفية النسقية والمعرفة المقننة التي يمتاز بها ابن رشيق ورؤيته النطامية للنص والعالم.

ويذهب كذلك عبد الرحمان ياغي إلى أن ابن رشيق جعل النقد مستقلا قائما بذاته يتخذ الإنتاج الشعري موضوعا له وبحثا يشمل الشعر بصياغته ومعانيه وأغراضه، ولديه القديم والحديث من النقد موضوعا للدرس، حيث يمثل القديم الصور القديمة بينما الحديث يصور لنا الصور الحديثة[2]. فمن خلال ما أشار إليه عبد الرحمان ياغي أصبح لدى ابن رشيق النقد القديم والحديث سويا يخضعان للدرس، وأصبح النقد يشمل كل الشعر وما يتصل به من بعيد أو قريب، فالنقد استوفى شروطه مع ابن رشيق، حيث جمع كل النظريات وتبع منهجا علميا، فجمع كل آراء النقاد الذين سبقوه في بحثه مجتمعة، محللا إياها لينتفع بها القارئ الضمني، ويلم بخصائص الأدب والفروق النوعية التي تميزه. ويذهب إلى أن أسس النقد الموضوعي تبدو بشكل أوضح في كتاب "العمدة" الذي حاول فيه ابن رشيق أن يدرس صنعة الشعر ونقده، دراسة موضوعية هادفة شاملة، فاستقصى في سبيل ذلك جميع المراجع، ووضع لنفسه منهجا حاول أن يتمسك به. وطابعه في ذلك إقرار العدل في قضايا نقدية طالما تجادل فيها النقاد، ومحاولة فهم النصوص والتماس التحليل العقلي لها، والسعي نحو إبراز المقاييس التي يمكن الرجوع إليها لتكون فصلا في الحكم. وإذا كانت قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقا لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تماشيا مع الروح العلمية، بإقرارنا بوجود التأثيرية في دراستنا، وتنظيم الدور الذي تلعبه فيها[3].

---

[1] – ينظر: عبد الرحمان ياغي، **حياة القيروان**، ص 414.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص437.

[3]–ينظر: محمد مندور: **النقد المنهجي** عند العرب، ص404.

وإذا عرفنا هذا فإننا لا ننكر العنصر الشخصي، الذي تسلل إلى عمل نقاد القيروان في آثارهم النقدية، معتمدين فيه على أذواقهم وإحساساتهم بوصفهم شعراء ونقاد. ويتضح هذا الجانب بشكل بارز في اختيار النصوص الشعرية، ولا سيما عند الحصري في "زهر الآداب" وابن رشيق في "أنموذج الزمان" والتجيبي في "الرائق بأزهار الحدائق"، وتقوم هذه الناحية الذاتية عند نقاد القيروان على أسس تأثيرية وفنية ونفسية، ويتجلى الجانب التأثري مثلا في انفعال ابن رشيق أمام أبيات ابن عبدون السوسي التي يصور فيها حنينه إلى الوطن:

بِاللهِ يَا جَبَلَ المُعَسْكـــــرِ دَعْ ... رِيحَ الجَنُوبِ لَعَلهَا تَسْـــرِي

كَيْمَا أسَائِلَهَا فَتُخـــــــبْرُنِي ... مَا يَفْعَلُ الجِيرَانُ بِالصـــــقْرِ

يَا قَصْرَ طَارِقٍ الذي طَـرَقَتْ ... أَحْشَايَ فِيهِ بَلَابِلُ الصـــدْرِ

واللهِ مَا قَصرْتُ عَنْ قَلَـــــقٍ ... لَكِنني قَصَرْتُ بِالقَـــــسْرِ

فَسَقَاكَ مِنْهَلُ الحيا وَسَقَـــــى ... عَصْرًا تَقَضى فِيكَ مِنْ عَصْرِ

لَوْ اَسْتَطِيعُ سَبَحْتُ مِنْ طَرَبٍ ... شَوْقًا إِلَيْكَ سَوَادً ذَا البَحْـــرِ

حَتى أُقَبلَ جَانِبَيْكَ كَمَـــــــا ... قَبلْتُ فِيكَ مَرَاشِفَ البَـــــدْرِ[1].

وقوله في أبيات أبي نواس في النسيب:

حَلتْ سُعَادُ وأهلها سَرَفًا ... قَوْمَا عِدَى ومحلة قَذَفَا

وكأن سُعْدَى إِذْ تُوَدعُنَا ... اشْرَأَب الدمع أن يَكِفَا

رَشَأ تَوَاصَيْنَ القِيَانُ بِه ... حَتى عَقَدْنَ بِأُذْنِهِ شَنَفَا

إن هذا في غاية الجودة ونهاية الإحسان»[2] واعتبار البحتري أرق الناس نسيبيا وأملحهم طريقة:

---

[1]– ينظر: احمد يزن: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي** ص318.

[2]–ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص67.

إني وَإِنْ جَانَبْتُ بَعْضَ بَطَالَتِي وَتَوَهمَ الواشونَ أَنى مُقْصِرُ

لِيَشُوقُنِى سِحْرُ العُيُونِ المُجْتَلَى وَيَرُوقُنِى وَرْدُ الخُدُودِ الأَحْمَرُ [1]

أما الجانب الفني فيظهر عند ابن رشيق في تعديلات فنية على العبارات الشعرية وما كان يتلمسه في النصوص من أسرار الجمال وعناصر الإثارة والتأثير في المتلقي، كموقفه من رثاء جليلة: «فانظر قول جليلة بنت مرة ترثي زوجها كليبا حين قتله أخوها جساس، ما أشجى لفظها وأظهر الفجيعة فيه، وكيف يثير كوامن الأشجان ويقدح شرر النيران، لان الشاعر الذي يكون في سياق الحزن ينتج خطابا حزينا لا فرحا.

يَابْنَة الأَقْوَام إِنْ لُمْتِ فَـــــلَا تَعْجَلِي بِاللوْمِ حَتى تَسْأَلِـي

فَإِذَا أَنت تَبَيْنْتِ التـــــــــي عِنْدَهَا اللوْمُ فَلُومِى وَاعـذَلِى

إِنْ تَكُنْ أُخْتُ امْرئ لَيمَتْ عَلَى جَزَع مِنْهَا عَلَيْهِ فَافْعـــلِى

فِعْلُ جَساسِ عَلَى وَجْـــدِى به قَاطِعٌ ظهرى وَمُدُنِ أَجلِـي

لَوْ بِعَيْنٍ فُدِيَتْ عينى سِـــوَى أُخْتِهَا وانفقــأتْ لم أَحْفِـلِ

تَحملُ العَيْنُ قَذَى العَيْنِ كَــمَا تَحْمِلُ الأُم قَذَى مَا تَفْتــلِي

اننى قاتِلُهُ مَقْتُـــــــــولَةٌ ولَعَل الله أَنْ يَرْتَـــاح لِـي

يَا قَتِيلاً قَوضـــــــــَ اللهُ به سَقْفَ بيتيَّ جَمِيعًا مـن عَـلِ

ورماني فقدُه مـــــــن كَثَبٍ رَمْيَةَ المُصْمَى به المُسْتَأْصَلِ

هَدَمَ البَيْتَ الذي اسْتَـــحْدَثْتُهُ وَسَعَـــى في هدْمِ بَيْتِى الأولِ

مَسنِى فَقْدُ كُلَيْب بلظـــي من ورائى ولظى مُسْتَقَـــبْلِى

ليس من يبكى ليومين كَمَنْ إنما يبكى ليوم يَنْجَـــــلِى

[1]– ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج2** ، ص68.

دَرَكُ الثائرِ شافيه وفي دَرَكى ثأْرَى تُكْلُ المُثْكـــــلِ

ليته كان دمى فَاحْتَلَبُوا دَرَكًا مِنْهُ دَمَى من أكْحَلِى[1]

وهناك الجانب النفسي الحزين الذي يبحث عن أثر العمل الفني في متلقيه، كحديث ابن رشيق عن الأثر النفسي والنسقي الذي يحدثه استهلال الشعراء قصائدهم بالنسيب، وتفضيله التعريض على التصريح في الهجاء اذ «أرى أن التعريض أهجى من التصريح، لاتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به والبحث عن معرفته وطلب حقيقته، فإذا كان الهجاء تصريحا أحاطت به النفس علما، وقبلته يقينا في أول وهلة، فكان في كل يوم في نقصان لنسيان أو ملل يعرض»[2]. وهذه العواطف يحاول الشاعر إنتاجها في خطابه ويصلها إلى المتلقي لكي يشعر بها هو أيضا.

وفي حديث إحسان عباس عن ابن رشيق وأحكامه النقدية يعقد مقارنة بينه وبين أبى هلال العسكري «ولو قارنا بينه وبين العسكري صاحب الصناعتين وهما متشابهان في بناء مؤلفيهما من كتب الإيراد والاقتصاص للخبر والرأي معا. ولهذا فيما أعتقد نال الكتاب حظوة واسعة بعد القرن الخامس، وأصبح مثالا يحتذي به من يكتبون في علم الشعر، ومنهلا لطلاب النقد الأدبي..»[3]. إن قرأنا كتاب الآخرين وآراءهم لوجدنا العسكري مصنفا وحسب، باهت الشخصية لا سبيل إلى عده ناقدًا، بينما يقف ابن رشيق بحيويته وقفة بارزة بين نقاد القرن الخامس، هذا على الرغم من أن كتاب "الصناعتين" أدق تبويبا من كتاب "العمدة"، غير أن العمدة يمتاز بين كتب النقد الأدبي بأنه احتوى على أكثر ما يريده المتأدب من حديث عن الشعر ومن حديث في الشعر نفسه، فكل فصل فيه مستعين بنفسه حسن، و"العمدة" من وجهة نظر إحسان عباس يعد أحسن من كتاب "الصناعتين"، وإن كان يرى أنه أدق تبويبًا من العمدة وأن ابن رشيق يقف وقفة بارزة بين نقاد القرن الخامس، ويبرز مزايا "العمدة"، التي استحق بها ابن رشيق الشهرة واهتمام الدارسين وطلاب النقد حتى نال الثناء العريض من ابن خلدون

---

[1]- ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص103.

[2]-المصدر نفسه، ص120.

[3]- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص453.

فخطابه النقدي وجد فيه القارئ خلاصة الآراء النقدية السابقة له «فما ظنك إذا وجد فيه القارئ خلاصة لخير ما عند ابن رشيق رأيا وفكرا وتجربة وذوقا»[1] فبالرغم من مركزية مقولة الذوق في أراء ابن رشيق إلا أن المنهج حاضر في كتاباته.

يقسم إحسان عباس منهجيا ما تبقى من كتاب العمدة إلى ثلاثة أقسام « فصول في أنواع البديع، ثم في أغراض الشعر، فصول نافعة في ثقافة الشاعر، مثل الحديث عن الأنساب والوقائع والأيام وسلوك العرب ومنازل القمر، مع بعض فصول في الشعر نفسه، كالمعانى المحدثة والسرقات، وليس لبعض فصول القسم الثالث علاقة بالنقد، أما القسمان الأولان فقد كان دوران الحديث عنهما في كتب النقد السابقة قد سهل من مهمة ابن رشيق، ولذلك فإن حديثه عن أنواع البديع لا يعدو الترتيب والتمثيل وإيراد ما اختلف فيه النقاد في المصطلح، وهو يتكئ هنا على الحاتمي، (في العاطل وفي حيلة المحاضرة) وعلى الرماني وقدامة بن جعفر، وفي موضوعات الشعر نجده لجأ إلى نظرية قدامة بن جعفر في قيام المدح على الفضائل، ثم على ما يتفرع من تلك النظرية»[2]. إن جهود ابن رشيق في قراءات إحسان عباس لا تقف عند مجرد الترتيب والتمثيل ونقل مختلف آراء النقاد في المصطلح البلاغي لكن مع التمثيل، ونجد ابن رشيق أضاف إلى الترتيب فنون البلاغة الجديدة كالبديع، بل انه بالتمثيل أحسن عرض الاستشهادات والتعليل لمعرفة ما وراء النصوص والغوص في ثنايا أسرار البلاغة. إن ابن رشيق بلاغي أديب لم يستبد باهتمامه القاعدة البلاغية على حساب النص الأدبي، حيث ركز على النص واستمر ناقدا حتى في الأبواب البلاغية، ولم يكن مجرد ناقل للخلاف الاصطلاحي بل مؤرخا له ومحققا[3].

نستشف من دراسة ابن رشيق لفن الشعر في "العمدة" اتجاها يميزه عن اتجاه النقاد السابقين، إذ لأول مرة نجد أنفسنا أمام ناقد يضع بين أيدينا خلاصة ما قبل من أحكام سابقة في قضايا النقد، فيناقشها ويعمق النظر فيها، ويضيف الجديد إليها، ثم يبوب كل ذلك تبويبا حسنا

---

[1]– محمد بن سليمان بن ناصر الصقيل، **البحث البلاغي والنقدي**، ص631.

[2]– المرجع نفسه، ص458.

[3]– ينظر: نفسه، ص632.

ومنهجيا، وبذلك كانت محاولته فريدة لإرساء أصول نظرية متكاملة في نقد الشعر على أسس سليمة.

فمن خلال هذه القراءات نستنتج أن ابن رشيق في نظر النقاد ومؤرخي الأدب طفرة نقدية وإبداعية في تاريخ النقد والأدب العربي، وهمزة وصل بين المشرق والمغرب، ولذلك تراوحت الآراء بين اعتباره عبقري زمانه، أتى بما لم يأت به الأولون من نقاد وبلاغيي المشرق والمغرب سواء في النقد أو في الإبداع، ولذلك وجدنا أنهم وصفوه بعدة أوصاف اغلبها ترتبط بأحكام انطباعية ذاتية من قبيل الحدس والتخييل في حين يرى آخرون بأنه لا يكاد يختلف عن القدامى، فهو امتداد لهم.

وما نسجله هو أن مكانة ابن رشيق فرضت نفسها بالكتب التي ألقاها، كالعمدة وقراضة الذهب والأنموذج، وهي ظلت في تاريخ الأدب والنقد العربيين معالم تؤكد على تطور الرؤية النقدية عند العرب.

المبحث الثالث: الاعتناء بشعر ابن رشيق:

لم ينظر النقد العربي إلى ابن رشيق باعتباره ناقدا فقط، بل حاول فهم خطابه الشعري الذي أنتجه، فقارنه النقاد بقضايا النقد التي عالجها. إذ يعتبر الميمني شعر ابن رشيق من النمط العالي حيث نجده في كتيب "النتف" الذي جمع ما تفرق من شعر ابن رشيق في بطون كتبه وكتب غيره والذي قال في تقديمه «هذه نتف من شعر ابن رشيق القيرواني أبي علي الحسن، مبثوثة في مطاوي دواوين الأدب ودفاتره اقتطفنا من أزاهرها، وانتقينا من أخايرها لتكون نموذجا من شعره ينوه بذكره»[1]، فالقراءة المقارنة للشاعر الناقد تقدم تفصيلا مهما لخطابه النقدي وكذلك استغلاله له في كتابة الشعر، ولعل هذه الأبيات خير دليل على جمال الشعر حين يصف البحر :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ فِي السفِينَةِ وَالردَى مُتَوَقعُ بِتَلَاطُمِ الأَمْوَاجِ
وَالجَو يَهْطَلُ وَالرياَحُ عَوَاصِفٌ وَاللَيْلُ مُسْوَد الذوَائِبِ دَاجِ
وَعَلَى السوَاحِلِ لِلْأَعَادِي عَسْكَرُهُ يَتَوَقعُونَ لِغَارَةٍ وَهَيَـــاجِ
وَعَلَتْ لِأَصْحَابِ السفِينَةِ ضَجَةٌ وَأَنَا وَذِكْرَكِ فِي أَلَذ نِتَاجِ[2]

وقد انشد ابن رشيق هذه الأبيات لما ركب السفينة لمناجاة افريقية، وقد اعتمد على أهم خاصية من خصائص عمود الشعر، وهي المقاربة في التشبيه.

ويصرح ابن بسام في كتابه الذخيرة بأن ابن رشيق يعرف أين هو من سلم الشعراء، فيضع نفسه منهم حيث يعتقد، فلا يتطاول على أمثال المتنبي والبحتري، ففي نظره أن أبا علي ابن رشيق ناجى نفسه بمعارضه أبي الطيب في بعض أشعاره، وراطن شيطانه بالدخول في مضماره، فأطال الفكرة وأعمل النظرة، فأداه جهده وذهب به نقده إلى معارضة قوله:

أمن ازديارك في الدجى الرقباء

---

[1]– عبد العزيز الميمني: **النتف من شعر ابن رشيق القيرواني وزميله ابن شرف**، المطبعة السلفية، د.ط، القاهرة، 1925، ص18.

[2]– عبد الرحمان ياغي: **ديوان ابن رشيق**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ط، بيروت، 1989، ص49.

فبث عيونه، واستمد ملائكته وشياطينه، ثم صنع قصيدة فيما بلغني رأى أنها مادة طبعه ومنتهى طاقة وسعه، ثم حكم نقده، ورضي بما عنده، فرأى أن قصرت يداه، وقصر مداه، وعلم أن الإحسان كنز لا يوجد بالطلب، وميدان لا يستولي عليه التعصب كذا، وصان نفسه عن أن يتحدث عنه، بأن تكون الهرة أحزم منه[1]، فعلى الرغم من مكانة ابن رشيق النقدية إلا أنه لا يتفاخر بشعره ليجعله متجاوزا قامات الشعر العربي.

كذلك عمم ابن رشيق الكلام في البلاغة حتى شمل الشعر والنثر، بل هذه تكاد تكون صفة عامة عند نقاد العرب، فهذا أبو هلال العسكري يجعل الباب الثاني من كتابه في تمييز الكلام، جيده من رديئه ونادره، إذ «الكلام أيدك الله يحسن بسلاسته، وسهولته ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه إعجازه بهواديه... فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه»[2]، فابن رشيق درس بلاغة التخييل وبلاغة التداول فأسس لبلاغة عامة.

يقول قدامة ابن جعفر «وقد ذكرنا المعاني التي يصير بها الشعر حسنا وبالجودة موصوفا، والمعاني التي يصير بها قبيحا مرذولا. وقلنا: إن الشعر كلام مؤلف، فما حسن فيه فهو في الكلام حسن، وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح، فكل ما ذكرناه هناك من أوصاف الشعر، فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معايبه فتجنبه هنا»[3]، فالشعر تقاس جودته من خلال وحداته اللغوية ومعانيها وليس من خارج النص.

وهذا القاضي الجرجاني يقول «بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك... وليس ما رسمته لك في هذا الباب بمقصور على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر

---

[1]– ينظر: ابن بسام: **الذخيرة، ق4، م1**، ص24.

[2]– أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص45.

[3]– قدامة ابن جعفر: **نقد النثر**، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980، ص94.

بل يجب أن يكون كتابك في الفتح، والوعيد خلاف كتابك في التشوق والتهنئة واقتضاء المواصلة وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنيت»[1] وهكذا يرى أكثرهم يعممون فلا يفرقون بين شعر ونثر. على أنه قبلهم صنع أرسطو مثل ذلك حين عني بدراسة لغة الشعر وخصائصها، وأنواع المجاز في الفصل، وحين دخل في تفاصيل لغوية، وحين ختم البحث في الفصل عن الزينة والوضوح «وهذا الشطر من كتاب الشعر أقرب إلى البحث في اللغة والبلاغة»[2]، وهو بحث في بلاغة الشعر واقناعية الكلام العادي .

وإذا كان بوسعنا أن نقول مثل ذلك في حق ابن رشيق أنه أسس للبلاغة حين تحدث عن البلاغة المتصلة بالنثر كاتصالها بالشعر، فإنا لا نجد شيئا نقوله دفاعا عنه حين تحدث عن مثل عتاق الخيل، ومنازل القمر، وأماكن البلدان إلا أن يكون أراد التشبيه بمثل الجاحظ لما رآه يجمع في كتبه من كل فج، فأراد هو أن ينسج على منواله ويحتذي طريقته، وإن لم يبلغ شأوه في هذا المضمار. فأراد أن يصنع مثله ليكون جاحظ المغرب، أو انه رأى الإلمام بمثل هذه الأبواب مما تقتضيه ثقافة الأديب الذي يتعرض للشعر ونقده، ولمأثور كلام العرب، فرأى أن يضمنها كتابه حتى يستغني قارئه به عما سواه[3]، فالقارئ دائما مشارك في صناعة المعنى وتجنيس النص.

ولابن رشيق موهبة فطرية جعلته يتمثل كل ما وصلت إليه يده وتبلغه معرفته حتى أخرجه شيئا جديدا من النقد والبلاغة، فيه قوة ووضوح وجلاء في أكثر الأحيان وفيه ضعف وغموض أحيانا.

وكما تحدث ابن قتيبة عن أن للشعر دواعي تحث البطئ، وتبعث المتكلف، منها الشراب ومنها الطرب، ومنها الطمع، ومنها الغضب ومنها الشوق، تحدث ابن رشيق في باب طويل جعل عنوانه (باب عمل الشعر وشحذ القريحة له) عن مثل ما أشار إليه ابن قتيبة متخذا منه

1- القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**: احمد غارف الزين، مطبعة العرفان، د.ط، مصر، 1331هـ، ص، 27.

2- عبد الرؤوف: **ابن رشيق ونقد الشعر**، ص179.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص179

محور بابه، بل انه يصرح بذلك حين ينقل عبارته كما وردت في الشعر والشعراء فيقول، قال ابن قتيبة وللشاعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشي الكرى ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير[1].

وحين يقرر ابن قتيبة إن « الشعراء ايضا في الطبع مختلفون، منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر عليه المراثي ويتعذر عليه الغزل »[2] نرى صاحب العمدة يذكر فصلا يجعل عنوانه "باب في التصرف ونقد الشعر" يقول فيه «يجب للشاعر أن يكون متصرفا في أنواع الشعر في جد وهزل، وحلو وجزل.. » [3]. إن ابن رشيق أخذ الفكرة عنه في إنجازه فجعل منها بابه على سعته وطوله.

وكما تحدث ابن قتيبة عن المتقدمين والمتأخرين من الشعراء وقرر في بعض ما قاله «ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه والى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حقه، ووفرت عليه حقه»[4] تحدث عنهم ابن رشيق في الباب الذي سماه (باب القدماء والمحدثين) وقال فيه مثل مقالة صاحبه وذكر «إن كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»[5] ونقل من أراء العلماء والنقاد في ذلك ورد ما رد، وقبل ما قبل، ثم قص رأي ابن قتيبة وأيده حين قال: فأما ابن قتيبة فقال «لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره»[6].

بل حين يناقض ابن قتيبة نفسه في قضية القدماء والمحدثين، ويذكر أنه لا فضل لمتقدم على متأخر، ثم يذكر في مكان أخر «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب

1- ينظر: ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص341.

2- ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: **الشعر والشعراء** ص 33.

3- ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص، 54.

4- ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ص 23

5- ابن رشيق: **العمدة، ج1**، ص 159.

6- المصدر نفسه، ص 160.

المتقدمين»[1] نجد ابن رشيق يقع في نفس الخطأ فيتناقض في ما يقرر، فبينما يقول «لو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم ووصف المهامه والقفاز، وذكر الوحوش والحشرات، وما رويت»[2] فهل أخذ ابن رشيق على نفسه العهد أن يصنع صنيع ابن قتيبة فإذا تحدث عن فكرة تحدث عنها، وإذا ناقض ابن قتيبة نفسه، ناقض هو أيضا نفسه أم أن غفلة أوقعته فيما وقع فيه صاحبه.

وهكذا نظر ابن رشيق في كتاب ابن قتيبة وأخذ منه كما يأخذ التلميذ عن شيخه وكان موقف صاحبه منه موقف الأستاذ يضع المنهج للتلميذ في إبحار وإيماء، وتلويح وإشارة وعلى التلميذ بعد، أن يجمع الآراء حول الفكرة ثم يناقشها، ويقابل بينها ويختار منها، ويرد فيها، ويقبل ويرفض حتى يطلع على الناس بجديد تتضح فيه الأصالة وتمحي معه سمات الأخذ والسرق.

وهو نفس الصنيع الذي اتبعه مع قدامة، مثلا إذا عرف قدامة الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى «رأينا ابن رشيق يعرف بنفس التعريف، وإن زاد اشتراط القصد والنية فيقول وفي باب قائم بنفسه عنوانه (باب حد الشعر) الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء...»[3] وكما يناقش قدامة التعريف على رسم مناقشات المناطقة وعلى طريقتهم، نرى ابن رشيق يناقش تعريفه، وإن غلبه ذوق الأديب الشاعر.

وإذا راح قدامة يتحدث عن مفردات التعريف رأينا ابن رشيق أيضا يتحدث عنها جاعلا للفظ والمعنى بابا، وللأوزان أبوابا، والشأن مثل ذلك في القافية والمعنى.

وهناك فرق بين ابن رشيق وبين قدامة بن جعفر ذلك أنه زاد أغراضا جعلها قائمة بنفسها على حين أدمجها قدامة بن جعفر وأدخلها تحت الأبواب التي سماها، من ذلك باب الاتقاء وباب الافتخار، وباب العتاب وباب الوعيد والإنذار.[4]

---

[1]– ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: **الشعر والشعراء** ص32.

[2]– ابن رشيق: **العمدة، ج1** ص، 161.

[3]– المصدر نفسه، ص 209.

[4]– ينظر: عبد الرؤوف: **ابن رشيق ونقد الشعر**، ص177–178.

كذلك نجد كثرة الاستشهاد بالشعر عند ابن رشيق، يظهر فيها ذوق الأديب الذي يحسن الاختيار لجميل النماذج، ويحاول جهد المستطيع أن يضع يد القارئ على مواطن الجمال فيها إلى ما له من قوة في التعبير، وجزالة في الألفاظ ينصح بهما كتاباه الباقيان، وليس قدامة من ذلك في شيء إذا قيس إليه.

وإذا تحدث قدامة في تحديد كل غرض وبيان ما ينبغي له من الألفاظ، وما يقصد إليه فيه من المعاني، رأينا ابن رشيق ينقل في عمدته العبارة التي جاءت في نقده، وكأنما ارتضاها في جملتها فهو يقول مثلا في باب المديح، ومما قدم به زهير قوله:

لَوْ كَانَ يَقْعُدُ فَوْقَ الشمْسِ مَنْ كَرَمَ قَومُ بِأَوّلِهِم أَو مَجْدِهِم قَعَدُوا
قَوْمٌ سِنَانٌ أبوهُم حين تَنْسُبُهُمْ طَابُوا وَطَابَ من الأبناء ما ولدوا
إنْسُ إِذَا أمِنُوا جِن إِذَا فَزِعُوا مُرَزؤُون بَهَالِيلٌ إِذَا جَهَدُوا
مُحَسدُونَ عَلَى مَا كَانَ مِنْ نِعَمِ لاَ يَنْزِعُ اللهُ منْهم مَالهُ حَسِدُوا[1]

وقدمه قدامة بن جعفر في حديثه عنه في كتابه نقد الشعر لما كانت فضائل الناس من حيث أنهم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا، والمادح بغيرها مخطئا، قال زهير:

أخي ثقة لا تهلك الخمر ماله ولكنه قد يهلك المال نائله

فوصفه في هذا البيت بالعفة لقلة إمعانه في اللذات وانه لا ينفد ماله فيها، وبالسخاء لإهلاكه ماله في النوال وانحرافه إلى ذلك عن اللذات وذلك هو العدل[2].

أما في السرقات فيصرح ابن رشيق في صدر حديثه عنها بأنه «قد أتى الحاتمي في حلية المحاضرة بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت: كالاصطراف والاجتلاب

[1]– ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص80.

[2]– ينظر: قدامة ابن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، د.ت، ص 96.

والانتحال، والاهتدام والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق، وكلها قريب من قريب، قد استعمل بعضها في مكان بعض، غير أنى ذاكرهما على ما خيلت فيما بعد. وقال الجرجاني وهو أصح مذهبا وأكثر تحقيقا من كثير ممن نظر في هذا الشأن»[1]، ولعل ابن رشيق يعتبر الجرجاني استاذا له في الكثيرمن القضايا النقدية.

تلك أهم المصادر القريبة التي اعتمد عليها ابن رشيق في حديثه عن الشعر ونقده إلى جانب كتب أخرى، على أن اعتماده على واحدة منها لا يجاوز النتف، والعبارات التي نستطيع أن نسمي أخذها أخذا، لقد كان هذا الاعتناء بالشعر عند ابن رشيق نتيجة كتابته الشعر وتمكنه من النقد، فكثيرا ما كان يستعمل المفاهيم البلاغية والنقدية حين يكتب الشعر.

[1]–ابن رشيق: **العمدة، ج2**، ص 216.

خاتمة

من الصعب القول إننا ألممنا بما فيه الكفاية بفكر ابن رشيق وخطاباته النقدية وما يميز آراءه التحليلية، لأن مصنفاته (العمدة في محاسن الشعر وآدابه، قراضة الذهب، الأنموذج..) تعد بمثابة موسوعة نقدية، خاصة "كتاب العمدة "بالنظر إلى المادة الغزيرة التي يتوفر عليها والتي كلما تنبهت إلى شيء منها غابت عنك أشياء أخرى، فهي موسوعة نقدية وشعرية.

وبعد هذه النظرة التحليلية المتواضعة، التي ألقيناها على مصنفات ابن رشيق، نرى من الضروري تقديم عرض ختامي، كخلاصة لأهم ما ورد في ثنايا هذا البحث.

إن الخطاب النقدي عند ابن رشيق يتميز بنظرة تتوخى المزج بين الرؤية الغرضية والتحليل البلاغي، حيث يبدو أن ابن رشيق عند صياغته لها كان أكثر ارتباطا بالأصول النقدية والبلاغية القديمة، وتبرز أصالة النقد القيرواني في خطاباته، وقد وصل هذا النقد إلى مرحلة النضج والاكتمال على يديه وأيدي أمثاله الذين كانت جهودهم خلاصة لتجارب النقاد السابقين خاصة في عملية صناعة الشعر.

وقد لاحظنا حضور المتلقي في النقد التراثي، فسعينا إلى الكشف عن وجوده في النقد العربي بعامة والنقد المغاربي بخاصة، والكشف عن المصطلحات وجذورها في أذهان النقاد ومساهمته في تشكيل عملية الشعر وإبراز أسسه، بالرغم من أن الإشارات إليه قليلة، إذ إنه يشكل قطبا في خطابات ابن رشيق، ونلاحظ ذلك موجودا في ذهن الشاعر لحظة قيامه بعملية الإبداع في الشعر حيث نرى أن العلاقة قائمة بين المبدع والمتلقي. ونستشف من خلال ما تطرقنا إليه أن هناك وجودا حقيقيا لارتباط خطاب ابن رشيق النقدي بصاحب النص، وهيمنته وتحكمه في عملية سماع الشعر ومجريات تلقيه، واللجوء إلى طرق بلاغية وقولية مختلفة في إثارة المتلقي وتحديد نوع الاستجابة وهو ما يعرف بنظرية التمكين في البلاغة العربية.

والمتأمل في النقد العربي القديم وبلاغته يستشف العناية التي أولاها النقاد والبلاغيون للمتلقي ويظهر ذلك في أقوالهم المبثوثة في مؤلفات النقد والبلاغة القديمة كالبيان والتبيين للجاحظ، وعيار الشعر لابن طباطبا والعمدة لابن رشق ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجي. وقد تنبه هؤلاء إلى عدة قضايا تتعلق بالمتلقي، وعالجتها

نظرية التلقي الحديثة، كقضية الأثر النفسي الذي يتركه النص في المتلقي وعملية الخلق الشعري.

كما تناولنا التركيز وهيمنة المتلقي (السامع) في خطاباته، فاستحضار كلمة السامع في مدوناته يثبت وجود المتلقي القارئ في نصوصه وقد اتسم في أغلب الأحيان بالإشارة والتلميح فنتج عن ذلك ما يلي:

مراعاة مقام التلقي للنص الأدبي والاهتمام بأمر المتلقي ومراعاة أحواله النفسية أثناء عملية السماع، والحرص على تحقيق عملية التواصل من خلال التأثير والإقناع، حيث بحث في آليات التفاعل بين النص والمتلقي والالتزام بالمعطيات النصية، وهي تعتبر من شروط نجاح عملية التواصل، ولهذا أكد ابن رشيق على دور المتلقي في خلق شعرية النص عبر عمليات التأويل التي يمارسها، ففي التأويل شعرية وجمالية توازي شعرية الشعر وجمالياته.

إن الصورة الشعرية عند ابن رشيق تسهم بشكل كبير في خلق نسيج دلالي جديد مما يجعل الشعر كثيفا وأكثر إيحاء أو عمقا وهذه الصورة ترقى بالشعر وتثري الخيال والأسلوب وتجسد أفكاره، فيبتعد الشعر عن كونه مجرد نظم.

ويعد الشعر عند ابن رشيق شكلا من أشكال اللغة له أسسه، وتتمثل في الأسلوب والتراكيب واللغة والإيقاع والصورة، وهي معطيات جمالية لابد من توظيفها بحذق حتى تخرج النصوص مثيرة للمتلقي.

لقد تطرق ابن رشيق إلى بنية الشعر وأساسه وحدّه، حيث يقوم بعد النية على أربعة أشياء هي: اللفظ، الوزن، المعنى، القافية، ويفرق بين الكلام الموزون المقفى بنية وبدون نية. ويظهر تأثر ابن رشيق بصيغ المناطقة وعباراتهم ، خاصة في كلمة (حد) التي بدأ بها عنوان الباب (حد الشعر)، أما إضافة (النية) في تعريفه للشعر فقد جاء بعد ملاحظته لكثير من الآيات الموزونة المقفاة التي لا تدخل في باب الشعر فاشترط ابن رشيق النية والقصد في ذلك فالنية واستعمال الخيالات هما ما يميزان الشعر عن النظم.

أما في باب (اللفظ والمعنى) فيتحدث فيه عن الارتباط الوثيق بين المعنى واللفظ كارتباط الروح والجسد، والآراء المتباينة في من يؤثر اللفظ على المعنى ويؤثر المعنى على اللفظ، وبين أن المطبوعين هم الذين يهتمون بالمعنى دون غيره، فأما المتصنعون فهم الذين يؤثرون اللفظ والصياغة على المعنى، وحجتهم بأن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي فيها الجاهل والحاذق، وليس المقصود هنا باللفظة الكلمة المفردة في ذاتها، بل هي مجموعة من العلاقات بين الألفاظ وليس مجموعة الألفاظ.

أما المعنى فيقصد به المضمون الذي تحويه العبارة، والأفكار التي يقدمها المنشئ في أدبه مستعينا على ذلك باللغة.

وقد سببت العلاقة المضطربة بين اللفظ والمعنى في ذهن النقاد تلك المواقف المضطربة من دور كل منهما في البنية الفنية للنص الشعري، فلم يتوصلوا للعلاقة التفاعلية بينهما بشكل يقضي على مظاهر الاضطراب السابقة.

إن بعض النتائج المتناقضة والمختلفة التي لمحناها عند النقاد حول موقف ابن رشيق من قضية اللفظ والمعنى راجعة بالأساس إلى القراءات التجزيئية لنصوص ابن رشيق، فالكثير يحكم في القضية بمجرد العثور على نص واحد يميل فيه إلى طرف معين، وهذا ما يفسر ندرة الكتب القائمة بذاتها والمخصصة لابن رشيق.

كما يعكس الخلاف أيضا عدم وجود نص حاسم لابن رشيق يدمج فيه اللفظ والمعنى في تآلف واضح حديثه عن الروح والجسد، فأغلبية نصوصه إضمار لأفضلية المعنى أحيانا وأحيانا أخرى أفضلية اللفظ، وهذه الأفضلية للطرفين دليل على أنهما وحدة متآلفة.

وهناك من النقاد من يميل إلى تأكيد فكرة الاختلاف بين اللفظ والمعنى، لدى ابن رشيق وذلك لأنهم يفهمون عند حد معين من هذه الثنائية، أما دعاة التآلف فهم يفككون الثنائية لصالح حدوث التآلف، ولذلك حكموا عليه بأنه من أنصار الائتلاف بين اللفظ والمعنى.

والملاحظ على هؤلاء النقاد وخاصة المعاصرين منهم لم يحاولوا أن يدرسوا هذه القضية لدى ابن رشيق في ضوء مفاهيم الشعرية المعاصرة التي حسمت الأمر في ذلك المجال.

وقد صنف ابن رشيق في باب (المطبوع والمصنوع) من الشعر ما هو مطبوع وهو الأصل ونوعا ثانيا سماه المصنوع، أما المصنوع فجعله على ضربين: أولهما: ما كان فيه قصد إلى التجويد ومحاولة من الشاعر تبرئة شعره من الضعف، وثانيهما ذلك النوع الذي لم يفعله المتقدمون وإنما فعله المولدون وكثر في أشعارهم، ويريد بذلك ما سماه البلاغيون باسم البديع وفي حديثه عن زحمة الشعر بصور البديع يرفض هذه الصور، ولكنه في الوقت ذاته يبدو أنه متأثر بنظرية الوسط، فلا كثرة الصور البديعة ترضيه، ولا خلوه منها مما يستحسنه.فعملية الإبداع في الخطابات النقدية تنطلق من الطبع والموهبة والفطنة في صياغاتها، فوقف موقفا معتدلا حيث لم يقدم أحدهما على الآخر.

نستنتج من كل هذا أن قضية الطبع والصنعة كانت من القضايا الأساسية التي استوقفت ابن رشيق فاعتمد الجدل الذي كان موجودا لدى النقاد والبلاغيين، وقارن ووازان بين الشعراء الذين اعتقدوا أنهم يمثلون هذه القضية.

-ابن رشيق أكثر ثراء في رؤيته للنماذج الشعرية من خلال فهمه القضية والتمييز بين بعض الشعراء. فالطبع والصنعة يعدان حقيقة نقدية عرفية، تحولت بفعل إخضاع النصوص إلى المعالجة، وإلى رموز استدلالية، أضحى فيها التناظر المتوازي في ثناياها دلاليا.

وقد لاقى ابن رشيق اهتماما من مؤرخي الأدب والنقد قديما وحديثا، واعتبروه علامة فارقة في النقد العربي والمغاربي خاصة. غير أن أحكامهم تراوحت بين الموضوعية والذاتية والنظرة التجزيئية.

ولم يفوت ابن رشيق كذلك الحديث عن قضية القديم والجديد، فاتخذ موقف الاعتدال حيث يعتبر القدماء والمحدثين عنده سواء، ماداموا قد ساروا في خطاباتهم على مذهب الفصاحة والطبع، فالمدار على الجودة والإتقان في الشعر، وهو يرى أن الشعر يعكس الحياة التي يحياها الشعراء والنظر إلى العمل الشعري نفسه لاستدراك أسرار الجمال الفني فيه، فالحكم يكون بين الشاعرين لا بين العصرين، لأن مسألة القديم والجديد نسبية تكون من حيث الجودة والإتقان في صناعة النص الشعري.

وأهم مقاييس ابن رشيق هو الحداثة والجدة وعلاقة القديم بالحديث إذ يعطى كل فن حقيقي مكانته سواء كان فنا شعريا قديما أو حديثا، بل انه يرى انعدام الخصومة بين القدماء والمحدثين، على اعتبار أن من انتهى دورهم رحلوا عن الحياة الفنية، وهؤلاء يعايشون الحاضر ويعاصرون اتجاهاته الفنية فيجب أن تكون الخصومة حول الفن الشعري نفسه وعلاقته بالشاعرية المحضة وليس بين الأشخاص

إن نظرة ابن رشيق إلى قضية القديم والجديد نظرة حصيفة، بحيث لا يميل إلى القدماء ولا إلى المحدثين، بل ساوى ووازن بينهما، وهذا ما جعل منه ناقدا متميزا، بحيث يعد من الذين ينادون بالتجديد ولكن بالتركيز على السليقة القديمة، والمحافظة على الأصل التليد ومسايرة العصر، بدون التخلي عن مرجعيته النقدية، بحيث هي لبنة الانطلاق لأي مبدع.

ولم يفت ابن رشيق الحديث عن ما يخص الإبداع الشعري من مصطلحات نقدية تفسر العملية الإبداعية وهي التوليد، الاختراع، الإبداع، فالتوليد هو أن يخرج الشاعر من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة أما الاختراع فهو خلق المعاني التي لم يسبق إليها والإتيان بجديد، ما يمنح المبدع حرية الإبداع، ليساير الواقع، ويحقق ذاته الفنية ويسمو عن التقليد والثبات.

فعملية الخلق الشعري تقوم على أسس نظرية وأخرى مكتسبة حيث تتمثل الأسس الفطرية عند ابن رشيق في الطبع والموهبة التي تتسم في حدوث الاكتمال في نسيج عملية الخلق في الخطاب الشعري، ضف إلى ذلك عملية الحواس التي تلعب دورا في عملية إنتاج الخطابات، كذلك فإن الطبع وحده لا يكفي، ولابد من أسس مكتسبة كالدربة والرواية والثقافة حيث لا يستطيع المبدع في الخطاب الشعري أن يبلغ الإجادة إلا إذا اجتمعت هذه الأسس.

إن الخلق الشعري يقوم على مزاواجة الطروحات الخارج نصية، التي تؤمن بوجود قوى غيبية تقدم للشاعر غرابة الشعر، في الوقت نفسه تقوم على اعتبار الغرابة أساس الشعر والمتلقي هو من يكشف هذه القضايا والجماليات، ولهذا كان الاختراع دائما مصاحبا للبديع في الكتابة الشعرية التراثية.

كذلك تحدث ابن رشيق عن قضية النظم التي تعد من أهم القضايا في البلاغة العربية فتعني عنده التلاؤم بين الألفاظ والحروف وأجزاء الشعر وفق ترتيب معين، حيث ينتج عن هذا الترتيب اتفاق أو اختلاف في طبيعة الأصوات، فإذا حدث خلل حدث التنافر والعكس صحيح فمفهوم النظم عند ابن رشيق عميق، ويعني الإجادة والإصابة في وضع الكلام موافقا لمفهوم النقاد والبلاغيين، حيث أفاد وتأثر بآراء الجاحظ.

إن حديث ابن رشيق عن النظم بهذه الصورة الشاملة والعميقة التي تجمع قضايا مهمة منها البلاغي ومنها النقدي، أيا كان منتهى التقسيم والتصنيف عند المتأخرين، دليل على أصالة البحث البلاغي وعمقه عنده وهو البحث الذي لا يرى فرقا بين عناصر البلاغة وأوجهها، أو بينها وبين النقد، ففكرة النظم عنده، تعنى التلاؤم بين الألفاظ والحروف وأجزاء الشعر وفق ترتيب معين وصور وأحوال مختلفة، ينتج عن هذا الترتيب اتفاق أو اختلاف في طبيعة الأصوات، فإذا اختلف كان التنافر وإذا اتفق كان التلاؤم والائتلاف.

وقد وعى ابن رشيق التفاعل الحاصل بين النصوص الأدبية، لذلك نجده يتناول موضوع السرقات الشعرية، مبينا أن هذا الباب لا يسلم منه أحد، وذكر أنها كانت منذ القديم مع التنويع في المنظومة الاصطلاحية لها، فالسرقات الشعرية ارتبطت عند ابن رشيق بالإبداع الشعري بحسن الابتداع نتيجة حفظ ديوان العرب والأخذ منه بما يحرك الطاقة الكامنة في الذات المبدعة أو عن طريق التميز الفطري في اختراع المعاني، وقد انتهى ابن رشيق في هذه القضية إلى ما انتهى إليه الأمدي والجرجاني وعبد الكريم النهشلي، ذلك أن السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع الذي اختص به شاعر بعينه وقد كان من المعتدلين في هذه القضية، ولعل ما يشاكل السرقات هو ما نسميه اليوم في النقد المعاصر "بالتناص" هذا المفهوم الحديث القادم من الغرب لم يكن بمنأى عن اهتمام النقد العربي القديم، ولكن تناوله تحت مسمى "السرقات بما انطوى عليه من تقسيمات وأنواع ذات طبيعة أدبية نقدية كما وردت عند ابن رشيق.

ففي كتاب "قراضة الذهب "اعتمد الآراء القديمة وتعداها إلى تقديم مفاهيم الخلق الشعري حيث أتى في خطاباته بالشواهد وحللها وقرانها بعضها ببعض بغية توضيح مواطن الخلق الشعري، والأخذ والتأثر على أساس المقارنة بين الشعراء، وفي البداية اتبع خطة الدفاع

عن النفس ضد من اتهمه بالسرقة، ثم تحول بعد ذلك إلى التتبع التاريخي لكثير من المعاني الشعرية التي تداولها الشعراء فيما بينهم، فمارس هنا ما يشبه التتبع التاريخي للافكار والخيالات الشعرية، وهذا قريب لما يسميه (ياوس) تاريخية النص.

ولهذا تطرق ابن رشيق في كتابه" قراضة الذهب " إلى موضوع السرقات الشعرية، حيث حاول الدفاع عن نفسه من التهمة التي وجهت إليه، بأنه اخذ صورة ارتعاد الأصابع من النهشلي فراح يبين أن هذا الاشتراك لا يعد سرقة، مستشهدا بتكرار هذه الصورة في الشعر العربي القديم من عهد امرئ القيس إلى عهده. فتحدث عن أنواع المعاني المخترعة عن غيره من الشعراء.

ونظرية التناص تستبعد النظرة المثالية في خلق النصوص، فليس النص الأدبي وحيا أو إلهاما لشعراء وأدباء ينفردون به، أو تأليفا لغويا أوحت به ربات الفن والشياطين كما هو معروف ومتداول في الثقافة الشفاهية، بل هو نسيج لغوي مختمر بشتى الثقافات وراءه خلفية نصية متعددة، إنها تفاعل نصي أخلاقي يقيم علاقات تناصية، مع الرموز التاريخية والثقافية والمجتمع والأقوال المأثورة والصور والموسيقى، فهو مبثوث فيها ويتفاعل معه الشعراء والنقاد.

فالتناص والسرقة كلاهما مدخلان للحكم على أدبية النص، ولكن لكل مفهوم بيئته الثقافية التي نبت فيها، والتناص يربط على الدوام بالجانب الإبداعي، أما السرقات فتحمل حمولة أخلاقية واجتماعية.

ومن خلال تتبعنا للخطابات النقدية في مصنفات ابن رشيق يمكن الوصول إلى تحديد قواعد عامة اعتمدها ابن رشيق في دراسة الشعر ذوقا ومعرفة، ويمكن اعتبارها أصولا للنقد عنده هي:

- التحليل: فابن رشيق يحاول التحليل قبل النقد وهي صفة لم تكن موجودة في النقد ويدعم أحكامه بشواهد حتى تكون صالحة لأن تطبق على ما يشبهها من الموضوعات.

- ذكر أحكام النقاد الآخرين: ومن خلال هذا يتمكن القارئ من الاطلاع على آراء مختلفة يكون له فيها مجال الخيار واسعا، وقد طبق ابن رشيق هذا المبدأ على كل موضوعات كتبه.
- المقارنة: يفاضل ابن رشيق في المعاني والأفكار وفي الأسلوب والعبارة مما يزيد عناصر الجمال والصواب وضوحا وبروزا في ذهن القارئ.
- تحديد البنيات الكبرى للنصوص واتخاذها كقاعدة لاصطفاف العديد من التحقيقات النصية.
- حاولنا في مواضع عدة من البحث الإشارة إلى تلقي النقاد خطابات ابن رشيق، فتبين لنا أنهم يلتقون في كثير من التعقيبات ويختلفون في البعض، خاصة في فهم الشعر وطرق تشكيله، وطبيعته العدولية التي هي جوهره، سواء في الشعر العربي أو في غيره، فقضايا التشكيل والتناص والإيقاع والاستعارة هي من أهم القضايا التي تعكس قوانين الشعر الثابتة عبر العصور.
- هناك اتجاه معتدل أشاد بجهود ابن رشيق في تشكيل عملية الشعر وإبداعه، بالرغم من اعتماده أراء سابقيه، ونستشف انه أضاف لها ما يليق بها وحللها بتحكم وذوق، فأقام ذلك على طريقة النقاد، حيث أضاف بعض الفنون البلاغية وتوسع في بعض التقسيمات الفرعية لبعض الفنون ودرسها، وهذا ما لا نجده عند سابقيه مع الجرأة في إبداء الرأي وتسديد الأحكام.
- الاتجاه الثاني يعتبر ابن رشيق مجرد مقلد لأفكار النقاد المشارقة وأحكامهم النقدية ولم يأت بأي جديد يذكر وهذا، كما نرى إجحافا في حق هذا الناقد، وقلة فهم ووعي لأرائه.
- إن العقل النقدي المركب عند ابن رشيق جعله يتعامل مع الخطابات الشعرية بطريقة حصيفة مفارقة لطبيعة القراءات النقدية السابقة، ولكن هذا العقل المركب جعل متلقيه يعجبون به وبالقضايا التي تطرق إليها، وهذه المكانة كانت لها أهمية بالغة في مرحلة ما قبل القراءة وأثناءها، فالناقد المعجب بابن رشيق كثيرا ما يصل إلى نتائج لا تخرج عن إطار القضايا التي أثارها ابن رشيق كالتشبيه والاستعارة.

- القراءة الاعجابية الاندهاشية رافقتها قراءة تجزيئية لا تتفاعل مع الكل بقدر تعاملها مع النصوص والشذرات، فمكانته كانت موجها للنقاد نحو تلق إعجابي.

إن ابن رشيق في نظر النقاد ومؤرخي الأدب طفرة نقدية وإبداعية في تاريخ النقد والأدب العربي، وهمزة وصل بين المشرق والمغرب، ولذلك تراوحت الآراء بين اعتباره عبقري النقد، أتى بما لم يأت به الأولون من نقاد وبلاغيي المشرق والمغرب سواء في النقد أو الإبداع، ولذلك وجدنا أنهم وصفوه بعدة أوصاف اغلبها ترتبط بأحكام انطباعية ذاتية، في حين يرى آخرون بأنه لا يكاد يختلف عن القدامى، فهو امتداد لهم.

- وما نسجله هو أن مكانة ابن رشيق فرضت نفسها عبر الكتب التي ألفها، كالعمدة وقراضة الذهب والأنموذج، وقد ظلت في تاريخ الأدب والنقد العربيين معالم تؤكد على تطور الرؤية النقدية عند العرب.

لقد حاولنا استقراء أراء ابن رشيق حول التلقي من خلال أراء النقاد في خطاباته النقدية فهي تحتاج إلى المزيد من الإضاءة والبحث، حيث تشكل لبنة في نظرية تلقي النقد المغاربي القديم الذي يتطلب المزيد من التحليل والغوص فيه، قصد تأسيس نظرية مغربية في التلقي .فالنقد المغاربي لا يزال في حاجة ماسة إلى البحث والدراسة والتحليل، ذلك لان ما كتب عنه حتى الآن لا يعكس الصورة الحقيقية لهذا الموروث النقدي والأدبي والفكري، ولا يعطي انطباعا صحيحا وصادقا عن الحركة النقدية في ربوع المغرب الإسلامي، ولعل مؤلفات ابن رشيق خير منطلق معرفي لتأسيس هذه النظرية النقدية المغاربية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1-الكتب العربية:

1. إبراهيم سلامة: **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، مطبعة مخيمر، ط2، القاهرة 1952.
2. إبراهيم صدقة، **النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2010.
3. ابن الأثير ضياء الدين: **المثل السائر**، ج1، ج2، ج3، تحقيق: أحمد الحوفي ويدوى طبانة، ط2، دار الرفاعى، الرياض، 1983.
4. ابن الحسن الحاتمي محمد: **حلية المحاضرة**، ج1، تحقيق: هلال ناجي، دار الرشيد للنشر، دط، بغداد، 1978.
5. ابن المعتز أبي العباس عبد الله: **كتاب البديع**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط1، بيروت، 1990.
6. ابن بسام أبو الحسن علي: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1**، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، دط، تونس، 1981.
7. ـــــــــــــــــــ: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4، م1**، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، دط، تونس، 1981.
8. ابن جعفر قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، القاهرة، 1978.
9. ابن خلدون عبد الرحمان: **المقدمة**، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993.

10. ابن خلكان: وفيات الأعيان، المجلد الثاني، تحقيق إحسان عباس، د.ط، دار صادر بيروت، 1969.

11. ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج1، تحقيق: صلاح الدين الهواري وأ.هدى عود، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت 1996.

12. ـــــــــــــــــــــــــــ: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،** ج2 تحقيق: صلاح الدين الهواري وأ.هدى عود، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 1996.

13. ـــــــــــــــــــــــــــ: **انموذج الزمان في شعراء القيروان،** تحقيق محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر، د.ط، تونس، 1986.

14. ـــــــــــــــــــــــــــ: **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب،** تحقيق: الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

15. ابن طباطبا أبي محمد بن أحمد العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيزي بن ناصر المانع، منشأة دار العلوم للطباعة والنشر، د.ط، الرياض،1985.

16. ابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم: **الشعر والشعراء**، ط1، دار احياء العلوم بيروت،1984.

17. ـــــــــــــــــــــــــــ: **تأويل مشكل القرآن،** تحقيق: أحمد صقر دار التراث، ط2، القاهرة، 1973.

18. أبو الرضى سعيد: **معالجة في كتب الموازنات التراثية، منهج وتطبيق**، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1989.

19. أبو حيان التوحيدي: **مثالب الوزير**، تحقيق، إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، ط2 دمشق، 1998.

20. أبو ديب كمال: **في الشعرية:** مؤسسة الأبحاث العربية، دط، بيروت، 1987.

21. -------: **جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر**، ط.3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.

22.

23. أبو ريان محمد علي: **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، دار المعرفة الجامعية د.ط، البلد، 1991.

24. أبو عبد الله الحسين بن احمد الزوزني: **المعلقات السبع**، طبعة منقحة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 2011.

25. أحمد أمين: **النقد الأدبي**، ج01 و02، مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة 1963.

26. ــــــــــ: **ظهر الإسلام**، ج01، شركة نوابغ الفكر، ط1، القاهرة، 2009.

27. أحمد نعيم الكراعين، **علم الدلالة بين التنظير والتطبيق**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط، بيروت،1993.

28. إدريس بلمليح: **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب**، منشورات كلية الأدب ط.1، الرباط، 1995.

29. ــــــــــ: **القصيدة التقليدية وقراءتها**، منشورات زاوية، الرباط، 2009.

30. أدو نيس أحمد سعيد: **الشعرية العربية**، دار الآداب، ط02، بيروت، 1989.

31. ــــــــــــــــ: **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، ط 3، بيروت، 1979.

32. الباقلاني القاضي أبي بكر محمد بن الطيب: **إعجاز القرآن**، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991 .

33. البستاني صبحي: **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع**، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1986.

34. البنداري حسين: **الصنعة الفنية في التراث النقدي**، ط1، مركز الحضارة العربية 2000.

35. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998.

36. ـــــــــــــــــــــــ: **البيان والتبيين**، ج1، ج2، تحقيق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، دط، بيروت، 2007.

37. الجبلاوي محمد طاهر، **المختار من كتاب العمدة لابن رشيق**، مراجعة عباس محمود العقاد، دط، وزارة الثقافة، مصر، دت.

38. الجويفي مصطفى الصاوي: **معالم في انقد الأدبي**، منشأة المعارف، د.ط الإسكندرية، د.ت.

39. الحاتمي محمد ابن الحسن: **خلية المحاضرة**، ج1، تحقيق: هلال ناجي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1878.

40. الدغمومي محمد، **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، منشورات كلية الأدب د.ط، الدار البيضاء، 1999.

41. الرافعي مصطفى صادق، **تحت راية القرآن، مطبعة الإستقامة**، ط4، 1956.

42. الرويلى سعد البازو ميجان: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت 2005.

43. الريداوي محمود: **الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام**، دار الفكر للطباعة والنشر بيروت، د.ت.

44. الزعبي أحمد: **التناص نظريا وتطبيقيا**، مؤسسة عمان للنشر، ط2، الأردن، 2000.

45. السامرائي إبراهيم: **في لغة الشعر**، دار الفكر لنشر والتوزيع، ذ.ط، عمان، 2004.

46. السد نور الدين: **الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث**، ج1، دار هوامة للطباعة والنشر، دط، الجزائر، دت.

47. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت 1983

48. السيد شفيع: **التعبير البياني، رؤية بلاغية**، دار الفكر العربي، ط4، القاهرة، 1990.

49. الشايب أحمد، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر 1994.

50. الشوابكة محمد علي: **الشرد المؤطر في رواية النهايات** لعبد الرحمان منيف، البنية والدلالة، مشورات أمانة عمان الكبرى، 2006.

51. الصباغ رمضان: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، مصر، 1997

52. الصغير محمد حسين: **نظرية النقد العربي، رؤية معاصرة**، ط1، العراق، د.ت.

53. الصمود حمادي: **التفكير البلاغي عند العرب**، منشورات كليّة الآداب، منوبة، ط1 ونس، 1994.

54. الصيقل محمد بن سليمان بن ناصر: البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، الرياض 2004.

55. العسكري أبو هلال: **كتاب الصناعتين للكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1986.

56. العشماوي محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

57. ـــــــــــــــ، **الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد**، دار النهضة العربية، د.ط بيروت، 1983.

58. العشي عبد الله: **أسئلة الشعرية**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.

59. العقاد عباس محمود، **سعات بين الكتب**، منشورات المكتبة العصرية، د.ط، بيروت 1989.

60. الغازي علال: **مناهج النقد الأدبي في المغرب**، ج2، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999.

61. الغذامي عبد الله محمد: **الخطيئة والتفكير**، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة 1985.

62. القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006.

63. القرطاجني حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، محمد الحبيب بن خوجة، بيروت 1989.

64. القرطبي عبد البر: **بهجة المجالس وأنس المجالس**، ج01، تحقيق محمد مرسي الخولى، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1962.

65. القزويني الخطيب: **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003.

66. القفطي جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف: أنباه الرواة على أنباه النحاة، ج1 تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، دط، القاهرة، 1955.

67. الآمدي أبي القاسم الحسن بن بشير يحيي: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ج2 تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار النشر منيل الروضة، 1944.

68. المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: **شرح ديوان الحماسة**، ج1، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991.

69. المسدي عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس 1982.

70. ـــــــــــــــــــ: **مفهوم النقد في آليات النقد الأدبي**، دار الجنوب للنشر، د ط، تونس، 1994.

71. النهشلي عبد الكريم: **اختيار الممتع في علم الشعر وعمله**، تحقيق: منجي الكعبي دار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1977.

72. الواد حسين: **مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، ط2، 1985.

73. اليافي نعيم: **أوهاج الحداثة**، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، 1993.

74. ـــــــــ: **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، د.ط دمشق، 1986.

75. اليوسفي محمد لطفي: **الشعر والشعرية**، شركة أوربيس للطباعة والنشر، د.ط تونس، 1992.

76. انفرو فتحي: هوسرل ومعاصروه، **من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2006

77. باكور سعيد: **النص الشعري القديم**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1 الأردن، 2013.

78. بكار يوسف، **حوارات إحسان عباس**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004.

79. بكرى شيخ أمين: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان**، دار الملايين، ط2 بيروت، 1984.

80. بن الشيخ جمال الدين: **الشعرية العربية**، ترجمة: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996.

81. بن حبيب الحميري اسماعيل: البديع في وصف الربيع، تحقيق هنري بيريس، دط الجزائر، 1941.

82. بن سعد الدبل محمد: **المقايس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب في نقد أشعار العرب لابن رشيق القيراوني**، مكتبة فهد الوطنية، ط2 الرياض، 2010.

83. بن شريفة محمد: **أبو تمام وأبو طيب في آداب المغاربة**، د.ط، دار المغرب الإسلامي، 1986.

84. بن عاشور محمد الطاهر، **شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام تحقيق ياسر بن حامد المطري، مكتبة دار المنهج، ط 1** الرياض، 2011 .

85. بن منقذ أسامة بن مرشد بن علي: **البديع في البديع في نقد الشعر**، تحقيق عبد آ- علي مهنا، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1987.

86. بنيس محمد: **الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ج3**، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 1990.

87. بوحسن أحمد: **نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث من نظريات تلقي إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24 الرباط، 1993.

88. بيكيس أحمد: **الأدبية في النقد العربي القديم**، علم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2010.

89. توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع**، منشورات عيون، ط2، الدار البيضاء،1987.

90. توفيق سعيد: **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة أعمال الظاهراتية، هيدجر، سارتر ميرلوبونتي، دوفرين إنجاردن)**، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1992.

91. **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني**، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1976.

92. جابر عصفور: **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، د.ط، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982.

93. ـــــــــــ، **قراءة النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة، ط1، مصر، 2002.

94. جمعي أحمد أخضر: **اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب**، دراسة إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006.

95. حفني ناصف: **حياة اللغة العربية**، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، مصر، 2002.

96. حلمي مرزوق: **النقد والدراسة الأدبية**، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، ط1 القاهرة، 2004.

97. حلمي مطر أميرة: **الفلسفة عند اليونان**، دار النهضة العربية، د.ط، القاهرة 1968.

98. حمودة سعد سليمان: **البلاغة العربية**، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1999.

99. حمودة عبد العزيز: **المرايا المقعرة**، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

100. حميد لحمداني: **القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط.2 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2007.

101. ـــــــــــ: **الفكر النقدي المعاصر**: مناهج ونظريات ومواقف مطبعة أنفوبرانت ط3، الرباط، 2014.

102. خالد سليكي: **من النقد المعياري إلى التحليل اللساني** (الشعرية نموذجا)، مجلة عالم الفكر، العدد 1-2، الكويت، يوليو، 1994.

103. خلدون بشير: **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسلي**، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

104. خليل إبراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، ط5، عمان، 2015.

105. درابسة محمود: **مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم**، مؤسسة حمادة، الأردن، 2003.

106. درواش مصطفى: **خطاب الطبع والصنعة**، منشورات إتحاد الكتب العرب، د.ط دمشق، 2005.

107. ــــــــــــــ، **تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي**، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، الجزائر، 2008.

108. درويش أحمد: ابن دريد راشد، **فن القصة العربية**، دار غريب، القاهرة، 2004.

109. ذخائر العرب: **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري**، تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، ط5، مصر، 1969.

110. راضي عبد الحكيم: **نظرية اللغة في النقد العربي**، مكتبة الخانجي، دط، القاهرة 1980.

111. رجاء عيد: **البحث الأسلوبي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993.

112. زغلول محمد، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، حتى آخر القرن الرابع الهجري** الناشر منشأة المعارف، ط03، مصر، 1996.

113. زيدان جورجي: **تاريخ آداب اللغة العربية، ج1**، دار مكتبة الحياة، ط3، لبنان 1983

114. سحلول حسين مصطفى: **نظرية القراءة والتأويل** "**دراسة**"، مكتبة الأسد، د.ط دمشق، 2001.

115. سعيد أبو الرضى: **معالجة في كتب الموازنات التراثية، منهج وتطبيق**، ب.ط منشأة المعارف، القاهرة، 1989.

116. سلام سعيد: **التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجا**، عالم الكتب الحديث، ط1 الأردن، 2010.

117. سويف مصطفى: **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، ط4، القاهرة، 1981.

118. شريط عبد الله: **تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب**، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، الجزائر، 1983.

119. شريفي عبد اللطيف: **الإحاطة في علوم البلاغة**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 2004.

120. شكرى المبخوت: **جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي**، بيت المجمع العلوم والآداب بيت الحكمة، د.ط، تونس 1993.

121. شكري عياد: **اللغة والإبداع، مبادئ في علم الأسلوب العربي**، ط1، انترناشيونال برس، القاهرة، 1988.

122. صلاح بوسريف: **مضايـق الكتابة مقدمات لما بعد القصيدة**، دار الثقافة، ط1 الدار البيضاء، 2002.

123. صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

124. صمود حمادى، **التفكير البلاغي عند العرب**، منشورات كلية الأدب منوبة، ط1 تونس، 1994.

125. ضيف شوقي: **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، ط9، القاهرة، 1995.

126. ـــــــــــ: **في الأدب والنقد النقد**، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1984.

127. ـــــــــــ: **في الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، ط1، القاهرة 1960.

128. طبانة بدوى: البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب، دار المنارة لنشر والتوزيع، ط.7، جدة،1988.

129. ـــــــــــ: **السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها**، دار الثقافة، طبعة مزيدة ومنقحة، بيروت، 1986.

130. طه حسين: **تجديد ذكرى أبي العلاء**، دار المعارف، ط7، مصر، 1968.

131. ـــــــــــ، **حديث الأربعاء**، مؤسسة هندوي للتعليم والثقافة، د.ط، القاهرة، 1965.

132. عباس إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري**، دراسة الشروق للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 1993.

133. عبد الرؤوف مخلوف: **ابن رشيق الناقد والشاعر**، ط2، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر د.ت.

134. ـــــــــــــــ: **ابن رشيق ونقد الشعر**، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت 1983.

135. ـــــــــــــــ: **نوابغ الفكر العربي**، ابن رشيق القيرواني، دار المعارف، د.ط مصر، 1964.

136. عبد العزيز عبده: المقنع، دار **الرياض للنشر**، ط01، بيروت، 1984.

137. عبد العظيم محمد: **في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1994.

138. عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والارتياب**، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء،2013.

139. عبد القادر الغزالي: **الشعرية العربية التاريخية والرهانات**، دار الحوار للنشر، ط1 دمشق،2010.

140. عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، تقديم محمد العمري إفريقيا الشرق، د.ط، الدار البيضاء،2007.

141. عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد شيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.

142. ـــــــــــــــ: **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمد التنجي، دار الكتاب العربي ط1، بيروت، 2005.

143. عبد الواحد عمر محمد: **دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس** ط1، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، 1998.

144. عدنان قاسم، **لغة الشعر العربي**، د.ط، دار النشر ليبيا، 1997.

145. علاق فاتح: **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، اتحاد كتاب العرب، دمشق 2005.

146. علوي الهاشمي: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2006.

147. علي أحمد سعيد أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الأدب، ط2، بيروت، 1989.

148. عودة ناظم: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، د.ط، الأردن، 1997.

149. عويضة كامل محمد حمد، **ابن رشيق القيرواني الشاعر البليغ**، دار الكتاب العلمية ط01، بيروت، 1993.

150. عيد بلبع: **قضية الطبع والتكلف في التراث النقدي والبلاغي قراءة جديدة**، دار الوفاء، ط1، القاهرة ،1995.

151. فرهود محمد السعدي: **نصوص نقدية لإعلام النقاد**، دار الطباعة المحمدية درب الأتراك، ط2، القاهرة، 1975.

152. فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة، 1997.

153. فيصل الأحمر ونبيل دادوة: **الموسوعة الأدبية**، ج2، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

154. قلقيلة عبده عبد العزيز: **البلاط الأدبي للمعز بن باديس، دراسة تاريخية أدبية نقدية**، دار الفكر العربي، ط02، القاهرة، 1993.

155. ـــــــــــــــــــ: **النقد الأدبي في المغرب العربي، ط2، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، الرياض، 1988.**

156. كنون عبد الله: النبوغ المغربي في الأدب العربي ج1، دار الكتاب، ط2، بيروت 1961.

157. مباركي جمال: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، مطبعة دار هوامة الجزائر، 2003.

158. محمد بن سلام الجمحي: **طبقات الشعراء**، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت،2001.

159. ـــــــــــــــــــ: **نقد النثر**، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980.

160. محمد بن شرف القيرواني أبو عبد الله: **مسائل الانتقاد**، تحقيق: النبوي عبد الواحد مطبعة المدني، د.ط، القاهرة، د ت.

161. محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري**، ج2، دار المعارف، مصر، 1998

162. محمد عبد المطلب: **قضايا الحداثة عن الجرجاني**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر 1995.

163. محمد عبدو فلفل: **في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق** منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،د.ط، دمشق،2013.

164. محمد علي رضا المبارك: **استقبال النص عند العرب،** المؤسسة العربية للدراسات والشر، ط1، بيروت، 1999.

165. مراد حسن فطوم: **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري،** منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، دمشق 2013.

166. مرتاض عبد المالك: **في نظرية النقد،** المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2006.

167. ـــــــــــــــ: **نظرية النص الأدبي،** دار هومة، ط2، الجزائر، 2010.

168. مرتاض محمد، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره –دراسة وتطبيق**– اتحاد الكتاب العرب، د.ط، بيروت، 2000.

169. منذور محمد: **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة،** د.ط دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1996.

170. موسى صالح بشرى: **نظرية التلقي، أصول وتطبيقات،** المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2001.

171. ناصف مصطفى: **الصورة الأدبية،** دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، بيروت 1981.

172. ـــــــــــــــ: **قراءة التراث النقدي،** عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 1994.

173. ـــــــــــــــ: **نظرية المعنى في النقد العربي،** دار الأندلس للطباعة والنشر ط2، بيروت، 1981.

174. ناظم حسن: **مفاهيم الشعرية،** المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

175. نظرية التلقي: **إشكالات وتطبيقات** منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية الأوساط ندوات ومناظرات رقم 24، مطبعة الجريدة دار البيضاء، 1993.

176. هدارة محمد مصطفي: **مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي**، د.ط الإسكندرية، 1959.

177. هلال محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة 2001.

178. ياغي عبد الرحمان، **حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها**، دار المعارف للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2009.

179. يزن أحمد: **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**، مكتبة المعارف لنشر والتوزيع، د.ط، 1977.

180. يقطين سعيد: **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، ط2 الدار البيضاء، 2001.

181. ـــــــــــ: **في الرواية والتراث السردي**، ط1، القاهرة، 2006.

2-الكتب المترجمة:

1. ابراهيم احمد: انطولوجيا اللغة، مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت 2008.

2. أفلاطون : الجمهورية : ترجمة حنا خباز، ط1، دار القلم، بيروت، .1969

3. الطرابلسي أمجد: **نقد الشعر عند العرب**، ترجمة ادريس بلمليح، دار توبقال للنشر ط1، الدار البيضاء، 1993.

4. أوكونور وليم فان: **النقد الأدبي**، ترجمة: صلاح إبراهيم، دار صادر، دط، بيروت 1960.

5. أولمان ستيفين: **دور كلمة في اللغة**، تحقيق وتعليق: كمال برا، القاهرة، 1962.

6. ايرلنج فيكتور: **الشكلانية الروسية**: ترجمة: محمد الولي، ط1، المركز الثقافي العربي ط1، دار البيضاء 2000.

7. ايكو أمبرتو: **القارئ في الحكاية**، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1 الرباط 1996.

8. باجو دانيل هنري: **الأدب العام والمقارن**، تر. غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط.، دمشق، 1997.

9. بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج1، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، ط3 القاهرة، 1974.

10. بلاشير: **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة نجيب الكيلالي، الدار التونسية للنشر، ط1 تونس، 1986.

11. تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987.

12. ـــــــــــــــ: **الأدب في خطر**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007.

13. ـــــــــــــــ: الرمزية والتأويل، ترجمة وتقديم: إسماعيل الكفري، دار نينوى ط1، دمشق، 2017

14. تودوروف، رولان بارت: **في أصول النقدي الجديدة** ترجمة احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، العراق، 1989.

15. جوناثان كلر: **مطاردة العلامات**، علم العلامات والأدب والتفكيك، تر: خيري دومة المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2018.

16. جينيت جيرار: **مدخل إلى جامع النص**، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

17. ديتشس تقيد: **مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة محمد يوسف نجم دارصادر، د.ط، بيروت، 1967.

18. رولان بارت: **لذة النص**، ترجمة: فؤاد صفا، منشورات الجميل، ط1، بيروت ،2017.

19. سارتر جون بول: **ما الأدب**، ترجمة محمد عنيمي هلال، مكتبة النهضة المصرية د.ط، القاهرة د.ت.

20. ستارو بانسكي جان: **نحو جمالية التلقي**، ترجمة. محمد العمري، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، ط2، الرباط، 2005.

21. سي هولب روبرت: **نظرية الاستقبال**، تر: رعد عبد الجليل جواد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورا، 2007.

22. طاليس أرسطو: **فن الشعر**، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973.

23. عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر:عبد السلام بن عبد العالي،دار التنوير للطباعة والنشر ،ط1،الدار البيضاء،1985.

24. فولفغانج ايزر: **فعل القراءة**: ترجمة حميد الحمداني والجلالي الكندية، منشورات مكتبة المناهل، د.ط، الرباط 1998.

25. كريستيفا جوليا: **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997.

26. كوين جون: **اللغة العليا**، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ط1، الدار البيضاء، 1986.

27. ـــــــــــ: **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا**، ترجمة: أحمد درويش دار غريب للنشر، القاهرة، 2000.

28. لايكوف جورج وجونسن مارك: **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة: عبد المجبد جحفة دار تزبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996.

29. لوتمان يوري: **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، كلية دار العلوم، دار المعارف، دط، القاهرة، 1995.

30. ميخائيل باختين: **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1986،1.

31. ميشال شريم جوزيف: **دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1987.

32. نصوص الشكلانين الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982.

33. نيوتن ك.م.: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، ط.1 عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1988.

34. هانس روبرت ياوس، **جمالة التلقي**، ترجمة رشيد بن حدو والمجلس الأدبي للثقافة ط1، القاهرة، 2004.

35. هنري باجو دانييل: **الأدب العام والمقارن**، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط.، دمشق، 1997.

36. هولب روبرت: **نظرية التلقي، مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل، د.ط المكتبة الأكاديمية، مصر 2000.

37. وارين أوستين ويليك رينه، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1985.

38. ياكبسون رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988.

39. ياوس هانس روبرت: **أدب العصور الوسطى ونظريات الأجناس الأدبية**، ترجمة عبد العزيز سبيل، النادي الثقافي، ط1، الرباط، 1994.

3-الرسائل الجامعية :

- الاطروحات:

1. الراضي عبد الرحمان، مكونات القصيدة ووظائفها، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب الرباط، دت.

2. عبد النور إبراهيم: **اتجاهات النقد في المغرب العربي بين القرن الرابع والثامن للهجرة**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2008-2009.

-الرسائل:

احمد طايعي: **جهاز القراءة عند الأعلم الشنتمري من خلال شروحه للشعر العربي القديم**، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1999.

1. عبد النور إبراهيم، رسالة ماجستير، طبيعة الإبداع الشعري في قراضة الذهب لابن رشيق، جامعة وهران الجزائر، 2004.

2. غسان لطفي، **استثمار مفاهيم القراءة في النقد الفرنسي والعربي**، دراسة أعلام ونصوص نقدية مختارة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006.

3. مقلاتي فريدة، **نظرية الشعر عند ابن رشيق**، رسالة ماجستير في الأدب المغربي القديم، جامعة باتنة، 2009.

4-الدواوين:

1. بن شداد عنترة: ديوان، تحقيق خليل تشرف، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر بيروت، 1997.

2. ديوان ابن دراج القسطلي: تحقيق محمود علي مكي، منشورات المكتب الاسلامي ط1، دمشق،1961.

3. ديوان ابن رشيق القيرواني: تحقيق عبد الرحمان ياغي، دار الثقافة للنشر والتوزيع د.ط، بيروت، 1989.

4. شكري عبد الرحمان: ديوان **أناشيد الصبا**، ج3، حققه وقدمه: نقولا يوسف، منشاة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1960.

5-المجلات:

1. إسماعيل عز الدين: "**دراسة البلاغة العربية في ضوء النص الأدبي**" مقالة في مجلة الأربعاء، ج15، العدد 26 أم القرى لعلوم الشريعة واللغة، 17 ماي 2000.

2. الرياحي القسطنطيني نجوى، **في الوعي بمستوى نقد النقد وعوامل ظهوره**، مجلة علم الفكر، ع1، م38، 2009.

3. العبدلاوي أحمد العلوي، مقال **من تجليات نقد النقد في الأدب العربي القديم**، مجلة فكر ونقد، ع101، 2009.

4. درواش مصطفي: "**شعرية التأصيل في الروية النقدية التراثية**" مجلة تصدر عن وزارة الثقافة، عدد 20، الجزائر 2009.

5. سريدي فتيحة: مقال **نظرة جمالية التلقي في النقد العربي الحديث**، مجلة التواصل في اللغة والآداب، عدد 37، جامعة عنابة، الجزائر، 2013.

6. سليكي خالد: **من النقد المعياري إلى التحليل اللساني (الشعرية نموذجا)**، مجلة عالم الفكر، العدد 1-2، الكويت، يوليو، 1994.

7. شقور عبد السلام: **حدود المنهج والمصطلح في نقد الشعر المغربي القديم**، مقال مجلة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية الرباط، ع3، ماي وجوان، 1998

8. صابر حافظ: "**مقالات التناص وإرشادات العمل الأدبي**" مجلة ألف، ع4، 1984.

9. عبد العاطي الزياني، **التراث النقدي والتأويل، ظواهر وقضايا**، مجلة الثقافة الجنوبية، الرباط،2007،

10. عبد العظيم محمد: **التلقي منزلته وأبعاده في نظرية الشعر عند العرب**، مج العلوم الإنسانية، ع. 171، جامعة تونس، 1995.

11. عزام محمد: **سلطة القارئ في الأدب**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب ع.377، دمشق، 2002

12. عصفور جابر، **قراءة في نقاد نجيب محفوظ**، مجلة فصول، م1، ع1.

13. علوي حافظ: **مدخل إلى نظرة التلقي**، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، ج34، مج 09، الرباط، 1999.

14. قادم أحمد: **وظائف القصيدة من خلال كتاب العمدة لابن رشيق والمنهاج لحازم القرطاجني** أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي، العدد 14، مراكش 1998.

15. محمد جاسم نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة علم الفكر ع3، م37، 2009.

16. موكاروفسكي: "**اللغة المعيارية واللغة الشعرية**"، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مج5، العدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

17. مونسي حبيب: في القراءة والتأويل مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد كتاب العرب بدمشق، ع 440، كانون الأول 2007.

6- المعاجم:

1. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب، ج2**، ج8، ج10 دار صادر، بيروت، 1994.

2. بن إسماعيل أبي الحسن علي: **قاموس المحكم والمحيط الأعظم**، ج2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2000.

3. ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج18، الطبعة الأخيرة، دار المؤمن، مصر، د.ت

فهرس الموضوعات

مقدمة:..... 1

مدخل: ابن رشيق وجهوده النقدية: رؤية تاريخية وبنيوية..... 7

الفصل الأول:

آراء ابن رشيق في ضوء نظرية التلقي قارئا ومقروءا

المبحث الأول: أجهزة التلقي وأفق التوقعات:.....30

1-الخلفية المعرفية وجهاز التلقي.....30

2-فاعلية التلقي والشفاهية 47

المبحث الثاني: ابن رشيق باعتباره متلقيا بين التقليد والتجديد.....69

المبحث الثالث: النقاد المغاربة والأطروحة المركزية المشرقية 101

الفصل الثاني:

القضايا التي استوقفت النقاد في خطاب ابن رشيق

المبحث الاول: القراءة الثانية للثنائيات 109

1-الائتلاف والاختلاف في الشكل والمضمون 109

2-تفكيك ثنائية الطبع والصنعة 124

3- كيمياء الشعر وتفاعلات النصوص..... 138

المبحث الثاني: قضايا الشعرية عند ابن رشيق 164

1- مفهوم الشعر 164

2-اللغة الشعرية 172

المبحث الثالث: قضايا الفهم والخلق الشعري 179

1-الفهم بين القديم والحديث..... 179

2-النظم 184

3-إستراتيجية الخلق الشعري 193

الفصل الثالث:

مكانة ابن رشيق في تاريخ الأدب والنقد العربيين

المبحث الأول: مكانة ابن رشيق في النقد العربي 218

المبحث الثاني: منهج ابن رشيق بين القصور والتفوق..... 248

المبحث الثالث: الاعتناء بشعر ابن رشيق..... 260

خاتمة 268

قائمة المصادر والمراجع..... 278

فهرس الموضوعات 302

ملخص:

يمزج البحث بين مفاهيم ياوس في نظرية التلقي وطروحات نقد النقد فنحن نسعى إلى فهم تلقي النقاد لخطاب ابن رشيق القيرواني النقدي والبلاغي.

الجديد هو مقاربة الخطاب النقدي من منظور تاريخية المفاهيم وتلقيها عند عدة نقاد مغاربة ومشارقة، وتلقي النقاد فكر ابن رشيق على اختلاف خلفياتهم المعرفية ومرجعياتهم الثقافية فهناك من قرأه من منظور بلاغي وأخر من جهة النقد، لذلك سعى هذا البحث إلى الوقوف على مختلف هذه القراءات ومحاولة محاورتها ومساءلتها، بهدف مراجعة فكر ابن رشيق ومختلف القضايا النقدية والمعرفية التي تضمنها، سعيا إلى إعادة قراءة التراث العربي من خلال مفاهيم نظرية التلقي.

كلمات مفاتيح: الخطاب –النقد– التلقي – التأويل.

Résumé:

La recherche combine les concepts de Yaus dans la théorie de la perception et les critiques de la critique. Nous cherchons à comprendre la perception des critiques du discours d'Ibn Rachik El-Kairouani, critique et critique.

La nouvelle approche consiste à aborder le discours critique d'un point de vue historique et à le recevoir de plusieurs critiques Magrébins et Orientaux.

Il y a ceux qui le lisent d'un point de vue rhétorique et l'autre du point de vue de la critique. Cette recherche a cherché à identifier les différentes lectures et à tester leurs axes et responsabilités afin de revoir les pensées d’IbnRachik El-Kairouani et Lire l'héritage arabe à travers les concepts de réception de la théorie.

Mots-clés: Discours - critique – perception - interprétation