الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة –
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

بناء القصيدة في النّقد المغربي القديم

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللّغة و الأدب العربي

تخصص : نقد مغربي قديم

إعداد الطالب :
حسين الأقرع

إشراف الأستاذ الدكتور :
مشري بن خليفة

السنة الجامعية
1440 – 1441 هـ / 2019 – 2020 م

الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمى
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة –
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

بناء القصيدة في النّقد المغربي القديم

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللّغة و الأدب العربي

تخصص : نقد مغربي قديم

إعداد الطالب :
حسين الأقرع

إشراف الأستاذ الدكتور :
مشري بن خليفة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ .د : عمار حلاسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
أ .د : مشري بن خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقرّرا
أ .د : بلقاسم مالكية	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا	مناقشا
أ .د : يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشا
أ .د : عمر بن طرية	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
د : فائزة زيتوني	أستاذ محاضر أ	جامعة ورقلة	مناقشا

السنة الجامعية

1440 – 1441 هـ / 2019 – 2020 م

بسم الله الرحمن الرحيم

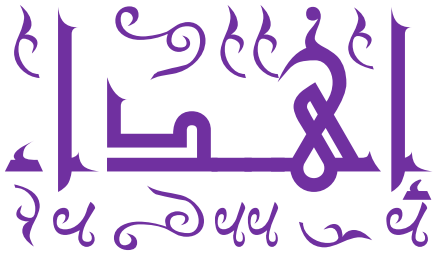
المجادلة (11)

صدق الله العظيم

كلمة بين يدي البحث

يقول عماد الدين الأصفهاني – رحمه الله –

إنّي رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه ؛ إلا وقال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن ، ولو زيد هذا لكان يستحسن ، ولو قُدّم هذا لكان أفضل ، ولو تُرك هذا لكان أجمل ، وهذا من أعظم العبر ، وهو دليل على استيلاء النقص على جُملة البشر .



إلى الأبيّ البهيّ التّقيّ النّقيّ؛ أبي، عليه رحمة الله

اللهُ يا رَحْمَنُ فَيْضُ كَلاَمِي *** في السِّرِّ والإعْلاَنِ بَلْ ومَنَامِي

اِرْحَمْ أَبِي وَسِّعْ لَهُ في قَبْرِهِ *** واجْعَلْ لَهُ الفِرْدَوْسَ دَارَ مقَامِ

شكر وعرفان

قال تعالى :﴿لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ سورة إبراهيم، الآية: 7. وقال سيد الخلق صلى الله عليه وسلم ((**يا عائشة، أفلا أكون عبدًا شكورًا**)) أخرجه مسلم في كتاب صفة القيامة، باب: إكثار الأعمال والاجتهاد في العبادة. فالحمد والشّكر لله رب العالمين .

ثم الشكر لأهل الفضل بدءا بالمشرف الأستاذ الدكتور مشري بن خليفة الذي كان ناصحا أمينا، والمُوجّه الأريب اللّبيب، فجزاه الله عنّي خير الجزاء...ولا أنسى فضيلة الأستاذ الدكتور مالكية بلقاسم صاحب الرؤية الثاقبة والموسوعة المعرفية التي قلّما تجتمع في شخص، فبارك الله فيه. وكذلك معلّمي الأستاذ الدكتور عادل محلو الذي ذلل الصعاب بجلب أندر الكتب التي تتناول بعضا من مسائل النقد المغربي القديم. كما يشرفني أن أذكر أستاذي وصديقي الدكتور وحيد عتيق زيد والشكر له على ما قدّمه، ... فكلّما طلبته وجدته وهذه من شيم الكرام الكبار.

ومن المحال أن أنسى فضل صديقي الدكتور لطفي حمدان، البهيّ البشوش، حفظه الله وسدّد خطاه.

والشكر موصول وموفور لمن تحملت صخبي وغضبي؛ زوجتي الرائعة .

مقدمة

مقدمة :

بسم الله الرّحمن الرّحيم، والصّلاة و السّلام على من لا نبيّ بعده، أمّا بعد:

الشعر يحتاج إلى خبير يُدرك فلسفته ويعي لغته ويغوص في خياله فيجلب صور البيان والبديع بلمسة مدهشة تأخذ الأسماع والألباب، ودون هذا فالبناء في حيّز الاتهام.

فهندسة الشعر معقدة بحسب ثقل هذا البناء، وحقيقة الأمر لو وضعنا كلّ ما يقال على كفّة الميزان ونظرنا بعين الإتقان لنسفنا بالكثير؛ لأن طبيعة البناء لا تقف على رصف الكلمات والتلاعب بالألفاظ وحفظ العروض، فالواقع أكبر من هذا وأشرس في افتراس المدلول من المدلول ليصل بالبناء إلى أيقونة المعلوم المجهول.

من الصعب أن أحدد طريقة البناء فهي تأتي إثر تراكمات معرفية يصعب تفسيرها لغير الشاعر إلا إذا سار المسار نفسه، وهناك من الطرائق يملكها صاحب البناء ولكن يعجز عن تفسيرها لعدم اكتسابها ملامح واضحة يستطيع من خلالها وضع خارطة طريق لغيره.

وحقيقة الأمر أن الإمساك بجوهر البناء وتوضيحه لمن لا يملكه ليس بنفس السهولة كما يمارسه الشاعر مع نفسه، وقد يكتفي في كثير من الأحيان بالتعبير عن الشيء بحركة تتبعها حيرة بادية على قسمات الوجه ليفهم غيره في لحظة عجزت لغة البيان عن تفسيره، ولو حاول وضع ما شعر به في جمل ستشوه حقيقة ما يشعر به وهنا تكمن صعوبة الرصد للجوهر؛ لأن كثيرا من الباحثين الذين حاولوا إعطاء صورة حقيقية للبناء كانت مشوهة في الواقع؛ لأن السائل يبحث عن لحظة التفكير وكيفية التفكير مع ربطه باللغة وقنص الصورة من الخيال أو الواقع فيكتفي المحلل بإعطاء الظاهر ظنا منه أنه الجوهر فيجد السائل نفسه أمام وابل من الأسئلة تحيد به عن السؤال الجوهر.

وبما أنني أحاول توضيح الرؤية وشرحها في بناء القصيدة في النقد المغربي القديم سأحاول أن أضيّق دائرة البحث ليسهل الرصد، وما سأرصده قد يمثل جانبا من جوانب البناء في القصيدة المغاربية القديمة، ولكن سأفتح بابا من أبواب الفكر المغربي عسى يأتي بعدي من هو أحسن مني فيصوب ما أخطأت فيه ويزيد معرفة وشرحا وتفصيلا لمعالم هذا البناء.

ممّا لا شكّ فيه أنّ الأدب المغربي امتداد للأدب المشرقي في جُلّ أجناسه، وهذا لا يعني أنّه صورة طبق الأصل، فلكلّ أدب خصائصه ومميّزاته برغم الشّبه الكبير، لاختلاف البيئة، والمقام، والزّمان، والبون الشّاسع في اللّهجات، رغم أنّه في مجال الشّعر يبدو أنّه أكثر عسرة عند محاولة تحديد الفرق، فالأمر يحتاج إلى البحث عن ذرّات الجُزَيْئات في الجُزْئيات بحكم افتقار السّاحة المغاربية لهكذا دراسات، واكتفاء معظمها بالعموميات دون تخصيص وتدقيق، مع أن هناك دراسات جادّة حول القصيدة المغاربية في المغرب الشّقيق، بحكم اهتمامهم بالأدب المغاربي بشكل كبير مقارنة بغيرهم .

من أجل هذا تسعى هذه الأطروحة إلى تحقيق عدة أهداف منها:

- تحديد المفاهيم والمعايير التي أضافها النقاد والشعراء المغاربة للقصيدة العربية.
- البحث عن إمكانية تطبيق نظرية شعرية خاصة بالشعر المغربي.
- تسليط الضوء على اللهجات الخاصة لبعض القبائل المغاربية ومعرفة دورها في التأثير على بناء القصيدة العربية.
- اتهام الأدب المغربي بالتقليد والذوبان التّام في الأدبين المشرقي والغربي.
- إثبات الأدب المغربي تميزه في كثير من المحافل.
- الكشف عن دور تعدد القراءات القرآنية ومدى تأثيرها في بناء القصيدة.
- محاولة تحديد حدود القصيدة المغاربية بين الاتباع والإبداع.
- محاولة إعطاء قيمة أكثر للأدب المغربي في برامجنا التعليمية.
- العمل على تقمص شخصية الشاعر أثناء البناء لمعرفة طرائق تفكيره وتنظيره للوصول إلى جوهر البناء.
- استحضار أبرز القيم الشعورية والقيم التعبيرية التي قام عليها البناء الشعري المغاربي.

أما العوامل والأسباب التي أدت إلى اختياري هذا الموضوع فكثيرة وسأذكر منها:

- الشعر المغربي له بصمته الخاصة رغم مضارعته للمشرقي في شكله وبنيته.
- محاولة الاستقلال بالشخصية النّقدية المغاربية؛ وهذا ما ظهر جليا عند ابن رشيق وغيره كحازم ...
- اهتمام الفكر المغربي قديما وحديثا في معظمه بالمشرقي دراسة وتحليلا.
- الإقصاء والتهميش لكثير من روّاد الأدب المغربي القديم.

- الاهتمام بالشعر والشعراء المغاربة في زمن التفت فيه أكثر وأكبر نقادنا إلى غيرهم ...
- الفكر النقدي المغاربي استطاع تجسيد نظرية نقدية أصبحت مرجعية لأغلب النّقّاد.
- ضياع كثير من مؤلفات العلماء المغاربة في مجال نقد الشعر وآدابه بشكل خاص والعلوم الأخرى بشكل عام ، وهذه دعوة ليلتفت الباحثون لهذه الكنوز.
- تسليط الضوء على مكانة النّقد المغربي القديم في دول المغرب العربي وخارجها.

ومن المعلوم أن النّقد المغربي القديم قد عرف حركة فريدة ما بين القرنين الثّالث والخامس هجريين، خاصّة في مجال نقد الشّعر، لاهتمام النّقّاد به، فالتّاريخ أرّخ سيرهم ومؤلفاتهم شاهدة على ذلك، وعلى أساس النقد يكون الإبداع، فمن خلال تفكيرهم وتنظيرهم تجسد لهم بناء خاص للقصيدة المغاربية يحدد طابعها برغم مضارعتها للقصيدة المشرقية في حدّها وبنيتها، كل هذا وما نتج عنه من تساؤلات، جعلني أبحث في جوهر بناء القصيدة في النقد المغربي القديم.

وللوصول إلى معايير البناء وتحقيق أهداف الدراسة قمت بوصف الإشكالية والتي تتمثل في: (ما هي المفاهيم والمعايير التي أضافها النقاد والشعراء المغاربة للقصيدة العربية حتى اكتست طابعا مغاربيا؟)

وقد تناولت فوق هذا بعض الإشكالات التي تصب في صلب الموضوع للإحاطة به؛ ومنها :

- ما هي الخصائص الفنية للقصيدة المغاربية ؟
- هل تشترك القصيدة المغاربية مع المشرقية في حد الوزن والقافية، أم تتجاوز ذلك ؟
- هل اختلاف اللهجات له تأثير على بناء القصيدة ؟
- هل يمكن تطبيق نظرية شعرية خاصة بالشعر المغربي ؟
- ما تأثير الفلسفة على الفكر الشعري المغربي؟
- هل الضرورة الشعرية عند النقاد الشعراء المغاربة تخضع لنفس الرؤية المشرقية؟
- ما مدى تأثير القراءات القرآنية في بناء القصيدة المغاربية؟

وغيرها من الإشكالات التي كانت سببا في اختياري للموضوع.

وقد اعتمدت في دراستي على كتب الشعراء النقاد الذين كانت لهم البصمة الأوضح في تشكيل النقد المغربي والتمثيل الأفضل في إعطاء معالم البناء للقصيدة المغاربية، وقد أضفت لهم

شاعرا أنموذجا يمثل البدايات الأولى للشعر المغاربي ألا وهو بكر بن حماد التاهرتي ليأخذ القارئ صورة واضحة ؛... وهذه الكتب:

- **إبراهيم الحصري**: زهر الآداب وثمر الألباب.
- **ابن رشيق القيرواني**:

أ- العمدة.

ب- أنموذج الزمان في شعراء القيروان.

ت-ديوان ابن رشيق القيرواني.

ث-قراضة الذهب في نقد أشعار العرب.

- **ابن شرف القيرواني**:

أ- أعلام الكلام.

ب-ديوان ابن شرف القيرواني.

أ- رسائل الانتقاد في نقد الشّعر والشّعراء.

- **بكر بن حماد التاهرتي**: الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي.
- **عبد الكريم النهشلي**: الممتع في صنعة الشعر.
- **القزاز القيرواني، أبو عبد الله محمد بن جعفر**: ما يجوز للشاعر في الضرورة.
- **ابن هانئ الأندلسي**: الديوان.

ونظرا لطبيعة الدراسة فقد جاء بحثي في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة .

تناولت في المدخل مفهوم الشعر في النّقد المغربي القديم، وقد قسّمت المدخل إلى مطلبين: أ- مفهوم الشعر عند النّقّاد المغاربة: وحاولت ذكر النقّاد الشّعراء الأبرز في هذه المرحلة بحكم أنهم يُجيدون الصناعتين ويفقهون في أصول النّقد الأدبي ومناهجه. ب - روافد الإبداع الشعري المغاربي: وهنا اجتهدت في اختيار اللَّبِنَات الأكبر والأكثر حلقات في ربط شوارد هذا البناء حتى كوّن قاعدة صلبة يرتكز عليها.

أما في الفصل الأول شملت الدراسة على بناء القصيدة في النقد المغربي القديم، وقُسّم إلى مبحثين؛ المبحث الأول بعنوان: مراحل بناء القصيدة وقضاياها عند نقاد المغرب العربي القدامى، أما الثاني بعنوان: هيكل القصيدة وأنواعها. وبهذا الفصل تحديدا حاولت الغوص إلى أغوار بناء القصيدة للكشف عن طبيعته وجوهره من خلال التّمثيل ومحاولة الكشف عن التفكير الذي راود الشاعر أثناء البناء في الشعر المغربي القديم.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان: التركيب البلاغي ومواضع الضرورة في النّقد المغربي القديم، وجاء في مبحثين، حمل الأول عنوان: مقومات البناء في الشعر المغربي القديم، والثاني: مواضع الضرورة نحويا ولغويا، من خلال الزيادة والنقصان والتقديم والتأخير والقلب والإبدال مع ما يجوز في القوافي؛ وقد اعتمدت طريقة الألوسي في تبويب عناوين هذا المبحث من خلال كتابه ضرائر الشعر.

ثم كانت خاتمة البحث التي لخصت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة الاستعانة بالمنهجين؛ التاريخي والمقارن، فالتاريخي يُحتم تتبع الضرورة وعيوب القافية عند الشعراء ثم إعادة بلورتها ومقارنتها بما توصلت إليه المعارف الحديثة، زيادة على ذلك معرفة مدى تطابق فلسفة البناء المشرقية مع المغاربية للوقوف على أدق التفاصيل، وهذا ما حتّم جلب المنهج المقارن الذي يحدّد أوجه الشّبه والاختلاف بين البناءين، مع أن من العسير معرفة بعض الفروق رغم شعور القارئ بها؛ فكأن اللغة عاجزة عن البوح بالجوهر الذي يفرق بين البناءين.

وفي الحقيقة قد تعددت الدراسات التي تناولت بناء القصيدة إما بصفة مباشرة أو غير مباشرة، ومن أبرزها:

- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، للدكتور يوسف حسين بكار. وهذا من أجمل وأدق الكتب في الحديث عن بناء القصيدة لولا الاتساع الذي جعل المحتوى يكتفي في الغالب بالعموميات دون تخصيص وفحص وتمحيص بحكم أنه تناول القصيدة العربية والأعجمية، والعربية في حد ذاتها بحر ما له ساحل خاصة في الحديث عن البناء لأنه في ذات الشاعر يختلف من وقت إلى آخر فما بالك بعصور ممتدة ومختلفة، زيادة على ذلك أنه قدم لآراء دون تمثيل مما يلغز الأمر لدى المتلقي، وحتى حازم القرطاجني الذي استشهد به في البناء يعاب عليه عدم التطبيق الذي يقدّم صورة تفاعلية للمتعلم ليدرك حقيقة البناء فيسهل التقليد ثم يأتي الإبداع.

- أسس النقد الأدبي عند العرب، للدكتور أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، 1996. وقد تناول بناء القصيدة في الفصل الخامس بداية من الصفحة 296 إلى الصفحة 345 بحيث قسم فصله إلى:

1-مطلع القصيدة.

2-حسن التخلص.

3- حسن المطلع.

4-وحدة البيت.

5- وحدة القصيدة.

6-الوزن.

7-القافية .

وحقيقة بعد اطلاعي على كتابه وجدته قد رسم خطوطا عريضة لبعض جوانب بناء القصيدة، وهي في مجملها مفاهيم عامة يغلب عليها الانطباع بحيث يعجز القارئ على مناقشة أفكاره وتحديد معايير البناء بدقة، رغم أنه في مستهل حديثه عن بناء القصيدة قال: " ولعلّ هذه الدراسة

التي أقدّمها اليوم تبدد كثيرا من الأوهام التي علقت بالنّفوس من ناحية نظرة العرب إلى تكوين القصيدة." ص 296. ثم يبدأ كلامه بالحديث عن القصيدة العربية عند شعراء الجاهلية وكيف أنها مقسمة أقساما، فهي تبدأ بذكر الديار والدمن والآثار، يشكو فيها الشاعر ...إلخ (ينظر المرجع نفسه ص 296) وكل حديثه عن البناء بهذا الشكل ثم يستشهد بأبيات لبعض الشعراء. وأصل البناء أن يتكلم كيف تم ذكر الديار ووو وكيف استحضر الشاعر الصورة واختار المعنى وبنى اللفظ من خلال محاولة معايشة حالة الشاعر في ذلك الزمن؛ وهذه كبداية لدخول عالم البناء الحقيقي للقصيدة. وكل كلام أحمد بدوي رحمة الله بهذا الأسلوب فأرى أن العنوان لا يعكس المحتوى، رغم أنه فتح أبوابا مؤصدة أمام الباحثين ليكشفوا عن حقيقة البناء من خلال ما بدأ به للغوص في العمق لاستخراج الجوهر.

- النقد الأدبي في المغرب العربي، لـ: عبده عبد العزيز قلقيلة.
- لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، لـ: محمد حماسة عبد اللطيف .
- الحركة النّقديّة على أيّام ابن رشيق المسيلي، لـ:بشير خلدون.
- النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، لـ: محمد مرتاض.

ولا أنكر أنّ عُسر البحث يتمثل في صورة بناء القصيدة في النقد المغربي القديم؛ مع وجود تضاربات حول إمكانية وجود طابع مغربي خالص يمكن من خلاله التمييز وتحديد الخصائص؛ لكن من الظلم إنكار أن هناك تميزا، فالتأثر حصل وهذا لا يعني الذوبان الكلي في أساليب ومناهج غيرهم. ومن بين الصعوبات قلّة المصادر والمراجع المتخصصة في النقد المغربي القديم بصفة عامة، والقصيدة المغاربية بصفة خاصة؛ لأن أغلب المغاربة أنفسهم انصب اهتمامهم على الأدب المشرقي مما أثر سلبا على نتاجهم المغربي الخالص، واعتُبر ما أنجزوه تقليدا لا أكثر رغم التّميز الظاهر.

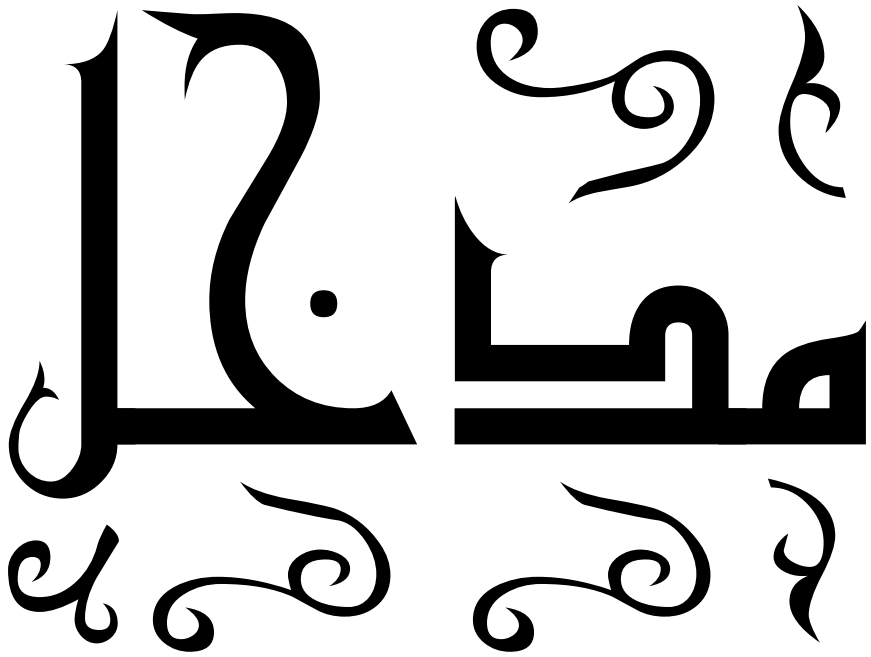
وفي الختام أردت أن أشير إلى صور عملي في تحديد طرائق البناء للقصيدة المغاربية؛ فمرة تقوم على التحليل والتفسير والتقويم لقصيدة أو بيت من قصيدة، ومرة أعمل على تحديد القيم الشعورية والتعبيرية للشاعر والشعر فأتقمّص شخصيّته وأعمل على إسقاط تجربتي على تجربته للخروج لأصل إلى جوهر البناء من خلال الاستدلال.

ولعلنا بهذا الجهد المتواضع قد ساهمنا في إعطاء ملامح القصيدة المغاربية القديمة وصنّاعها، فإن أصبنا فذلك توفيق من الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ويكفي شرف المحاولة وإنارة الطريق لمن يأتي بعدنا .

ويبقى حق الشكر و الثناء لأهل الفضل ابتداء بالأستاذ الدكتور مشري بن خليفة الذي شرفني بإشرافه، وتوجيهه ونصحه، والشكر موصول وموفور للجنة المناقشة التي اعتكفت لقراءة البحث وتوجتني بشرف المناقشة .

حسين الأقرع

في: 2020/01/01



مفهوم الشّعر عند النّقّاد المغاربة القدامى:

تمهيد:

ممّا لا شكّ فيه أنّ القدامى يُعرِّفون الشّعر كما عرّفه قدامه بن جعفر بقوله: " إنّه قول موزون مقفى يدل على معنى ..."[1] ولا يختلف المشارقة والمغاربة القدامى في هذا الحدّ على حدّ سواء؛ وهذا الكلام يرسم الخطوط العريضة للشعر، ومن خرج عن هذا الحدّ فما قال شعرا حسب تصورهم؛ والمعلوم " أنّ المطبوعين من النقاد والشعراء لا يختلفون في أحكامهم، ولا تحدث بينهم حرب في المفاهيم والشكليات العامة،"[2] وهذا المفهوم المشترك بين القدماء خلاف المفهوم الذي يقرّه شعراء العصر الحديث والمعاصر، ورغم ذلك فالمفهوم يحتاج إلى تفصيل، فالرؤى تختلف، والمقامات والأزمنة كذلك، والتأويل يحتاج إلى تأويل، فهناك بون شاسع بين النظريّة والتّطبيق؛ ولهذا وجب الوقوف على أدقّ التفاصيل في بناء القصيدة عند الشعراء النقّاد المغاربة، فشعور الإنسان مع نفسه يختلف من ساعة إلى ساعة، فما بالك بجمع يختلف في بيئته وتركيبه وبيانه.

- **إبراهيم الحصري:**

نجد "إبراهيم بن عليّ بن تميم، المتوفَّى سنة 453 هجرية،"[3] المعروف بأبي إسحاق الحصري القيرواني، لم يقدّم مفهوما مفصّلا مباشرا واضحا عن الشعر، لكن المطلع على كتابه " زهر الآداب وثمر الألباب " يرتشف بعض الإشارات حول مفهومه، فهو كتاب اختار "فيه قطعة كاملة من البلاغات؛ في الشّعر والخبر، والفصول والفِقَر، ممّا حسن لفظه ومعناه، واستدِلَّ بفحواه على مغزاه، ولم يكن شاردا حوشيّا، ولا ساقطا سوقيّا"[4]، وهذا يحيلنا إلى دور آخر يمتهنه الحصري بخلاف كونه مؤلفا، ألا وهو المنتج الثالث للنصوص الأدبية، أو ما يُعرف عند العامة بالمتلقي؛ فالتحليل العميق والاستنطاق العلمي للنصوص الشّعريّة يكشف دور المتلقي في ولادة النص الأدبي،[5] وهذا ما سلكه مع نفسه في كتابه، وترجم ثلاثية الحصري: المؤلف، النّاقد، والمتلقي في نفس الوقت. بالإضافة إلى طريقة بنائه لبعض نتفه ومقطوعاته ترسم بعض الملامح لمعرفة تفكيره، لأنّ " الألفاظ الّتي يختارها

---

[1] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت (د.ت)، ص 64.

[2] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، دار هومة، (د.ط)، الجزائر، 2015، ص 88.

[3] . إبراهيم الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، تح : زكي مبارك، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، دمشق، سوريا، 2012، ج1، ص 14 .

[4] . المصدر نفسه،ج1، ص 37 .

[5] . ينظر محمد المبارك: استقبال النصّ عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1999، ص 9 .

الأديب، والنّسق الذي يرتبها فيه، عنصران أصيلان في تعبيره، وفي قيمة عمله الأدبي، لأنّهما هما وحدهما اللّذان ينقلان إلينا كامل شعوره،"[1] فما ترك الحصري شاردة أو واردة تتعلق بالشعر وصنعته إلا أوردها، فقد تكلّم عنه "وما يتصل به : أغراضه، وفنونه، اللّفظ والمعنى، الطّبع والصّنعة، واهتمّ بصفة خاصة بموضوع السرقات الأدبيّة، وبذل جهودا كبيرة في تقصي المعاني وتتبعها من شاعر لآخر حتّى يصل بها إلى مصدرها الأوّل،"[2] وهذا عمل جبّار، يحتاج إلى رواية سليمة، ودربة للإحاطة بكلام العرب.

بداية قبل الولوج إلى مفهوم الإبداع ونظرية الشّعر عند الحصري يجب معرفة حد القصيدة وبنيتها حسب فلسفته، فالحد يكاد يتفق حوله القدامى في مفهومه العام، ألا وهو : اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، ولم يخرج الحصري عن هذا، وما يتعلق بالبنية يتضح من خلال ما أورده من كلام الحاتمي؛ قوله: " مثلُ القصيدة مثل الإنسان في اتِّصال بعض أعضائه ببعض؛ فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر وباينهُ في صحَّة التركيب، غادر الجسمَ ذا عاهة تتخوَّن محاسنَه، وتعفّي معالمه."[3] ولا يمكن المرور على كلام الحاتمي دون الوقوف على نسج ناقله، ليتضح المقال؛ ومن ذلك ما أورده ابن رشيق من شعر الحصري في كتابه (أنموذج الزمان في شعراء القيروان) قوله : (البسيط)

إنِّـي أحِبُّـك حُـبّا ليْـسَ يبلـغُـهُ * فَـهْمٌ ولا ينـتـهي وصـفٌ إلَـى صِفَتِـهْ**

أقْـصى نـهايـة عِـلْمي فِيهِ مَعْرفَتِـي * بِـالـعَـجْـز مِـنِّـيَ عـن إدراك مَـعْرِفَتِـهْ**[4]

وقد عرضت مثالا والأمثلة متشابهة، والقصد من معنى متشابهة : أي تمتاز بالوحدة العضويّة، وهذا ما درج عليه الحصري، " فالقصيدة عند الحصري ينبغي أن تكون كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء،"[5] ولا تحمل تناقضا يربك المعنى فيُذهب التأثير؛ وهذا ما يسمى التناسق والتناسب.

---

[1] . سيد قطب : النّقد الأدبي . أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، القاهرة، 2003، ص 52 .

[2] . بشير خلدون: الحركة النّقديّة على أيّام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، الجزائر،1981، ص 87 .

[3] . إبراهيم الحصري : زهر الآداب وثمر الألباب، ج3، ص 21 .

[4] . حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنّشر، (د.ط)، تونس، 1986، ص 47 .

[5] - بشير خلدون: الحركة النّقديّة على أيّام ابن رشيق المسيلي، ص 93 .

والملاحظ في البيتين كذلك " هو الانتقال باللغة من الوظيفة الذهنيّة أو العقليّة أو التّمثيليّة إلى الوظيفة العاطفيّة الانفعاليّة، من وظيفة المطابقة إلى وظيفة الإيحاء، ومن وظيفة التّوصيل إلى وظيفة التّأثير والخلق، والخروج بالكلمة من مجرّد وعاء بديل إلى كونها ذات مستقلّة لها كيانها البديع وقيمتها الجماليّة والإبداعيّة المميزة، ثمّ الخروج بالصّورة من مجرّد أداة للشّرح والتقريب والتّوضيح إلى عنصر تحويل ومفاجأة وإدهاش بالغريب الممتع و الممتنع،"[1] بحيث يرى المتلقي نشوة في إعادة القراءة مرات، ويشعر بأنّ الكمال احتوى البيتين، فيحاول جاهدا استبدال كلام بكلام فلا يستطيع، فيرى غير هذا التركيب ركاكة، وخلاف هذه الصورة تشويها، وهذا هو الإدهاش في أجمل صوره.

كما أسلفنا الذّكر أنّ الحصري لم يقدم مفهوما مباشرا للشعر، لكن هناك إشارات دالة توضح مقصده واتجاهه؛ ومن أمثلة ذلك قوله:" قيل لابن الزّبَعرى: لم تقصر أشعارك ؟ فقال: لأنّها أعلق بالمسامع، وأجول في المحافل."[2] وهذه خاصية من أهم خصائص الشعر المغربي ألا وهي قصر النفس، وما كان لعجز، بل لحلم وعلم؛ " فقد قال الجاحظ : وليس كما قال، بل للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن مقدار الاحتمال، ودعا إلى الاستثقال والكلال؛ فذلك هو الفضال والهذر والخطل ..."[3] وهذا ما سار عليه الحصري في شعره ونثره، فالإيجاز ديدنه، وهذا خلاف البعض في نسج القصيد، كابن هانئ ومن حذا حذوه في إطالة النفس، ولكن يبقى الأغلبية يمتازون بهذه الخاصية؛ فطبيعة النشأة والتكوين حتّمت ذلك، بحكم اهتمامهم بعلوم اللغة وعلوم الدّين، والنّظر في أحوال العامة، وما يكتبون الشّعر إلا لحكمة، فالغوص في جلّ أغراضه بلا هدف مذمّة ومنقصة، وقد استوقفني كلام الشافعي عليه رحمة الله، حين قال : (الوافر)

وَلَـوْلاَ الشِّـعْـرُ بِالعُلَـمَـاءِ يُـزْرِي * لَـكُـنْـتُ اليَـوْمَ أَشْـعَـرَ مِـنْ لَبِـيـد**

وأشجـعَ في الوغَـى مِـنْ كُـلِّ لَيْـثٍ * وَآل مُـهَـلَّـبٍ وَبَـنِـي يَـزِيـد**[4]

ونفس السؤال الذي طُرح على ابن الزّبَعرى طُرح على " عقيل بن علّفة في أهاجيه، فقال: يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق."[1] فلا حشو ولا إطناب، ولا إيجاز مخلّ بالمعنى.

---

[1] . أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا بين المنظور المعجمي والنّحو العربي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز. الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 12، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2004، ص 239 .

[2] – إبراهيم الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج3، ص64 .

[3] – المصدر نفسه، ج1، ص 200 .

[4] . محمد بن إدريس الشافعي: ديوان الإمام الشافعي، شرح وضبط: عمر الطبّاع، دار الأرقم، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 60 .

وقد "قال الخليل بن أحمد: العرب تطوِّلُ الكلام وتكثر لِتُفْهِم، وتوجز وتختصر ليحفظ."[2] والشعراء المغاربة يميلون إلى الاختصار بحكم طبعهم، وليس بهدف الحفظ فقط، ولكن يفعلون ذلك في نثرهم، وغلب الاختزال حتى على تصرفاتهم، فأصبح الدخول في صلب الموضوع ديدنهم في كلّ شيء دون مقدّمات.

ومما أورده الحصري حول عروض الشعر قوله: " قد مدح الجاحظ العروض وذمّها، فقال في مدحها: العروض ميزان ومعراض، بها يعرف الصحيح من السقيم ، والعليل من السليم، وعليها مدار الشعر، وبها يسلم من الأود والكسر. وقال في ذمّه: هو علم مولّد، وأدب مستبرد، ومذهب مرفوض، وكلام مجهول، يستنكر العقل بمستفعلن وفعول، من غير فائدة ولا محصول."[3] ولو تأمّلنا في هذا القول لوجدناه يحمل تناقضا على ظاهره، لكن في باطنه يحمل رؤية خبير لتفاصيل البناء وصناعة القريض، فمن جهل الميزان يجهل صناعة الشّعر، فالعروض يرمم اللسان، وهو المفتاح لباب البيان، فمعرفته واجبة، بحكم فساد الذوق واندثار السليقة، وأصحاب الصناعة يدركون أنّه جالب للصورة حافظ للمعنى.

وذمّ الجاحظ مدح؛ ومعرفة القصد يتطلب ربط الكلام أوّله بآخره، ومعرفة هذا العلم يأتي من خلال الاشتغال بغيره دون الاعتكاف عليه، فالعلوم آخذة بعضها برقاب بعض، وعلم العروض ليس بالتعقيد الذي يصوره بعض أهل النظر، فصنّاع الكلام يدركون حقيقة ما أقول، والتلميح يغني عن التفصيل، فهو علم مولّد جاء لتقويم القريض بعد دخول اللحن وضوضاء الموسيقى، فهو مرفوض لمن أحاط بعلوم اللغة، ولم يفسد لسانه، والرفض هنا يحمل معنى التفرغ، محبب لغيرهم.

لا أنكر أنّ بعض كلام الجاحظ يصلح في زمن غير زماننا، وأنّ اللسان غير اللّسان، والفكر غير الفكر، ويردّ عليه قوله:" ... وكلام مجهول، يستنكر العقل بمستفعلن وفعول، من غير فائدة ولا محصول." بحكم هذا الزمن؛ لأنّ المطّلع على حال لغة الضاد وهجر أهلها وتنكرهم لها بقصد أو غير قصد، يجعل هذا العلم في الصدارة، وتعلّمه ضرورة، فقد أثبتت الأيام نفعه، وأعاد للضاد بعض بريقها وبمستفعلن وفعول تفتّحت العقول .

---

[1] – إبراهيم الحصري : زهر الآداب وثمر الألباب،ج3، ص 64 .

[2] . ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 2000،ج1، ص 298 .

[3] – إبراهيم الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج3، ص 65 .

وخلاصة القول في حديثنا عن علم العروض "- وهو يختص بالأوزان والقوافي - إلاّ أنّ التّمكّن منّه لا يمكن بأيّ حال أن يؤمّن اختيارا جيّدا في الشّعر، إذ أنّ الإنتاج الرديء قد يوافق موافقة تامة قواعد العروض. ومن جهة أخرى يدقّق قدامة أنّ الشّعراء ليسوا في حاجة إلى معرفة العروض لكتابة أبيات جيّدة."[1]

فالرّداءة والجودة لا يرتبطان بنحو أو عروض، وقد أقول: أو دلالة؛ ولهذا سيأتي التفصيل لمعرفة تفكير المغاربة القدامى ونظرتهم للشعر والشعراء، وتصورهم لبناء القصيدة عند الحديث عن بناء القصيدة في النّقد المغربي القديم.

حقيقة" يصعب العثور على نظريّة متميّزة للحصري من خلال اللمحات النّقديّة الّتي وصلت إلينا عنه، والّتي كانت بمثابة إيحاءات عابرة."[2] فمنها ما حوى المعنى ومنها ما حوى اللّفظ، ومنها ما خصّص للأسلوب واختيار الغرض، ودرس طبيعة المتلقي، فقدّم للقارئ ما يناسب مقامه، وما يبعده عن الشرود بالفكر بكلام سوقيّ أو وحشي غريب، ومن هذا يظهر أثر البيئة واضحا والدّين أوضح؛ "يقول عن راشد بن أرشد: وله مذهب استفرغ فيه أكثر شعره، وصنت الكتاب عن ذكره."[3] فالحرص على الأخلاق، وتأثير الأيديولوجية ضيّع كثيرا ممّا يخدم الأدب، وقد ورد في كتابه من المجون الصريح ما يعاف اللّسان ذكره، وهذا ما يؤثر على التفكير العام، والمواهب تُصقل بالمرّ والحلوّ[4] وهذه خاصية تدخل فيما يسمى اللاشعور، وتكشف حقيقة الإنسان، فلطّين نصيبه، كما للروح نصيبها، لكن الإنسان يسعى إلى الفضيلة، وهذا ما سلكه الحصري، ولابد من تأويل الكلام بحسن نيّة، فما قرأته رذيلة يقرأه غيري فضيلة، والعكس صحيح، وهذا لتنوع البشر وتعدد المشارب.

ولو بحثنا عمّا يميّز الحصري في نظرته للإبداع؛ فهو يمقت التقليد، ويبحث عن المعنى المبتكر، ويسعى ليعيد ما قيل من معان إلى قائلها الأوّل، ودليل ذلك أنه يصف القول الذي تشابه معناه مع معنى من سبقه بأنّه مأخوذ ....، وهذا إجحاف في حقّ المتأخر، وكأنّه ما سمع كلام الجاحظ : " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك؛ فإنّما الشعر صناعة وضرب

[1] - جمال الدين بن الشّيخ: الشّعريّة العربيّة، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 24 .

[2] . محمّد مرتاض: النّقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 299 .

[3] - إبراهيم الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب،ج1، ص 18 .

[4] . ينظر المصدر نفسه، ج1، ص 18 .

من النسج وجنس من التصوير."[1] وهنا الجاحظ يحيلنا إلى الصورة الذهنية عند العامة، ولكن الشعراء يتميزون بتحويلها إلى صورة حيّة.

والأخذ تهذيب لكلمة سرقة، وهو مبدأ مرفوض، بحكم موقعها في نفس المتهم، فقد يتشابه اللفظ أو المعنى في بعض الحالات بين شاعرين ولم يقرأ أحدهم للآخر؛ وقد لا يسمع به أصلا .

ومما أورده الحصري في هذا الباب "قول أبي الطيب: (الكامل)

فدعاك حُسَّـــدُكَ الرَّئيـــسَ وأمســكوا * ودعـــاك خالـــقُـــكَ الرّئيـــسَ الأكْبَرَا**

خَلَـفَـتْ صفاتُـــك في العيـــون كلامَـهُ * كَـالخطِّ يَمْلأُ مِسْـمَـعَيْ مَـــنْ أبْـــصَرَا [2]**

أخذه من قول الطائيِّ يصف قصائده: (الطويل)

بقُـــربٍ يَـــرَاهَا مَـــنْ يَـــرَاها بِسَمْعِـهِ * ويَـدْنُو إليها ذُو الحِجا وَهْـوَ شاسِـعُ[3]. [4]**

وهذا هو منهج الحصري في الاستدلال على الأخذ...، ويحيلنا إلى تفكيره وتنظيره في بناء القصيدة، فمع الوحدة العضوية يكون التناسب، ومع المعنى المبتكر والإيجاز يكون الإبداع، واختيار الألفاظ الجزلة تحبّب القارئ، وتجنب الحوشيّ والسوقيّ يورثان الخلود والاستمرارية.

والأخذ من هذا النوع لا يُدركه إلا لبيب أريب وهو يُحدد رؤية الحصري للمعنى في الشعر؛ فهو يدعو للتجديد وعدم التقليد وإلا عُدَّت سرقة وتُنقص من الشاعر وشعره وتطعن في أدبه.

ما ورد في كتاب الحصري من مُلح وطُرف تعكس قبوله لكل جميل سوى من ناحية البيان أو البرهان، وقد يكون بيان بلا برهان والعكس صحيح، والظاهر أنه متأثر بالأدب المشرقي كثيرا وهذا ما يُترجمه كتابه.

من الواضح أنّ مفهوم الشعر عند الحصري لا يختلف كثيرا عمّن سبقه ...، فنجده يستعرض لأفكارهم وآرائهم دون رفض وهذا ما يعني القبول، وقد وقع الاختلاف في بعض الجزئيات والتي نراها معالم مهمة للنّسق اللّفظي والإيقاعي له في بناء القصيدة.

---

[1] - الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط2، مصر 1965، ج3، ص 131، 132 .

[2] - البيتان في مدح أبي الفضل، وهما لأبي الطيب المتنبي: الديوان، تح: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة، (د.ت) ص540.

[3] - إبراهيم الحصري : زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، ص 188 .

[4] - الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، قدم له: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1994،ج2، ص 454. في الديوان بدل (بقرب)، (بغُرّ).

عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي (ت : 405 هـ):[1]

يقول عبد الكريم النهشلي: " لما رأت العرب المنثور يند عليهم ويتفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستويا، ورأوه باقيا على مرّ الأيّام ، فألفوا ذلك وسموه شعرا ."[2]

وبحسب هذا المفهوم لم يفضل النهشلي الشعر عن النثر كما فهمه البعض، وإنّما بحكم غياب التدوين، وأن العرب كانوا يعتمدون الحفظ، فما قل ودلّ، وأمتع وأطرب فهو الأبقى، ورغم ذلك يبقى لكل محاسنه، فلكل جنس ما يميزه، فالنثر يعتمد التفصيل والتحليل، ويتسم الشعر بالإيحاء والتكثيف، ورغم تناسق الأول وأكثر تناسب من الشعر، إلا أن الشعر بموسيقاه وقافيته واختزال الأحداث، أقرب للنفس وأعلق بالأذهان؛ فيمكن اختصار كتاب نثر من مئتي صفحة في قصيدة من خمسين بيت، ورغم هذه الميزة إلا أن النثر يُزيل التأويل ويُعطي الخبر حدوده.

فعندما مال النهشلي في بعض كلامه للشعر بخلاف النثر لم يكن يقصد التفضيل، وإنّما المقام حتّم المقال، أما بخصوص قول النهشلي:" الشعر أبلغ البيانين، وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور؛"[3] يحيلنا إلى كلام عمر ـ رضي الله عنه ـ والذي أورده النهشلي في كتابه؛ قوله:" الشّعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه."[4] ونحن نعلم حاجة العرب قديما لِمَ يحفظ مآثرهم وأخبارهم، ولم يجدوا غير الشعر لاختصاره الأخبار وأسهل في الحفظ، لاستحالة التدوين وإن وُجد فعسير.

وزيـادة على ما سبق لتأكيد القراءة؛ وهذا ما استشهد به في كتابه من رأي أهل المشورة قوله: " لا ينبغي أن يتوسع في الخطب الطوال الّتي يقام بها في المحافل بشيء من الشّعر. وأجازوا في الخطب القصار، وفي المواعظ والرسائل، إلاّ أن تكون الرسالة إلى خليفة، فإنّ محلّه يرتفع عن التمثيل بالشعر، بل بما في كتاب الله."[5] من هنا يتبيّن أن للشعر مجاله، وللنثر مجاله، وتفضيل هذا على هذا

---

[1] . (توفي بالقيروان أو المهدية، وهذا بحسب المصادر التي نقلت سيرته كالوافي وعيون التواريخ، ومنشؤه بالمحمّديّة ـ المسيلة ـ من أرض الزاب)، ينظر حسن بن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 170 .

[2] ـ عبد الكريم النهشلي: الممتع في صنعة الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، الإسكندرية، (د.ت)، ص 6 .

[3] . المصدر نفسه، ص 19 .

[4] . نفسه، ص 23 .

[5] . نفسه، ص 30 .

من قبيل العبث، وما على القارئ إلا النظر بعين ناقد، وربط الكلام بما سبقه، وإعادة التأويل لبعض المفاهيم العامة، ... وليبدأ الإنسان بنفسه؛ فقد يعجبه اليوم شيئا ويستقبحه غدا، فالمقام غير المقام، والزمان غير الزمان. فاعتماد الوسطية في هكذا أمور هو الصواب.

فعبد الكريم يعي جيدا اختلاف الزمان والمكان، وبهما يختلف المقام؛ فقد قال:" الشّاعر عند العرب أفضل من الخطيب، وكانت تهنأ بالشّاعر إذا نبغ، إلاّ أنّ المحدثين أخرجوه عن جده، وجعلوه مكتسبا حتّى قالوا: الشّعر أدنى مروة السرى، وأسرى مروة الدنى. وكانت العرب تأنف عن الطلب بالشعر؛ قال شاعرهم : (الطويل)

وإنّي امـــرؤ لا أســـأل النّـاس مالَـــهم * بشعـــري لا تعـــيي علـــيَّ المكاسبُ"[1].[2]**

أما التفضيل عند عبد الكريم فوقع بين اللفظ والمعنى؛ "وكان يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتأليفه؛"[3] فهو يرى: أن" الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل."[4] وسأحاول عرض بعض نسيجه للوقوف على مدى تطابق الكلام النظري مع التطبيق، مع أن الغالب في أغلب نصوصه الوسطية بين المعنى واللفظ؛ كيف لا والروية ديدنه كما سبق الحديث عن رؤيته للشعر...

" فمن شعره : (الطويل)

أواجدة وجـــدي حمامـــة أيْـــكَـــةٍ * تَميلُ بما ميـــلَ النـــزيف غصـونُـــها**

نشـــاوى وما مـــالت بـــخمر رقابـــها * بواكٍ ومـــا فـــاضت بـدمـع عيـــونُـها**

أعيدي حـــمامـات اللّـــوى إنّ عنـــدنا * لشجـــوك أمثـــالا يعـــود حنينُـــها**

وكـــلّ غـــريب الـــدّار يـــدعو همـــومه * غرائب محـــســـود عليـــها شجـونُـــها"[5]**

... مع أنّ المعنى مكرور، إلاّ أنّ صدق التجربة والطّبع في البناء خلقا فلسفة مغايرة لدى القارئ في فهم خبايا النص، فعبقرية الشاعر هي التي تخلق بعدا آخر، يتميز عن غيره في حدّ الشعر وبنيته.

---

[1] . عبد الكريم النهشلي: الممتع في صنعة الشعر، ص 161.

[2] - البيت لمسكين الدارمي: الديوان، تح: عبد الله الجبوري، خليل إبراهيم العطية، دار البصري، ط1، بغداد، 1970،ص 24.

[3] . ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 204 .

[4] . المصدر نفسه، ج1، ص 204 .

[5] . حسن بن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 176 .

قد تكلّم كثير من الشّعراء عن الغربة والحنين للأوطان، إلاّ أنّ ترجمة التجربة الشّعورية بما يتوافق مع التعبيرية بقيت محلّ أخذ وردّ، وهذا الأمر يحتاج شعورا متمرّسا، وفطنة تتجنب الوقوع في المتناقضات، وهذا ما قصده النّهشلي.

لا أنكر أنّ النهشلي يؤثر اللفظ عن المعنى كما قال عنه تلميذه ابن رشيق، فهو يرى أنّ " المعاني موجودة في طباع النّاس، يستوي فيها الجاهل والحاذق، ولكنّ العمل على جودة الألفاظ، وحسن السّبك، وصحّة التّأليف."[1] وأنا هنا أتكلم عن التطبيق بخلاف المجال النظري، فالمعنى بحدّ ذاته يمتاز بالبساطة والعمق، ومن المستحيل أن يدرك الجاهل المعنى العميق إلا عرضا.

فالملاحظ أنّ حدّ " الشّعر عنده لم يكن مجرد ألفاظ موزونة مقفاة أو أقوال تدل على معنى، وإنّما هو الفطنة، والشعور، أي هو عاطفة وأحاسيس، ووجدان متمثلا بقول العرب: ليت شعري بمعنى ليت فطنتي"[2]؛ ويقول عبد الكريم النهشلي في تعريفه للشعر: ((... والشعر عندهم الفطنة. ومعنى قولهم : ليت شعري . أي ليت فطنتي.)[3] وكأن الفطنة تحمل معنى الفهم عنده عكس الغباوة [4] والبلاهة، وتأخذ بعدا آخر غير هذا المعنى؛ إذ يقول عن نفسه : " أمّا أنا فرجل فكريّ مقصِّد "[5]؛ " أي لا يقول الشعر بديهة وارتجالا"[6]، والفطنة تستدعي الروية، والتأمل والتأني، لوضع كل كلمة مكانها، واختيار الصورة المناسبة، ليتناسب اللفظ مع المعنى، لتجنب الزلل .

فعندما فسّر النهشلي قول العرب ((ليت شعري)) بـ: ((ليت فطنتي)) فكأنّه يعني" الإصابة في القول والفعل " [7] وهذا يحيلنا إلى الحكمة؛ والتي تتطلب حنكة وعلما ومعرفة، فيجمع النتائج بالمقدمات في كلمات جامعة مانعة، يكتب لها الخلود مهما اختلفت الأزمنة، شديدة السّبك فريدة الحبك، تنير اللبّ، وتزيل الخطب.

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 204 .

[2] – بشير خلدون : الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 57 .

[3] - عبد الكريم النهشلي: الممتع في صنعة الشعر، ص 6 .

[4] - ينظر ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط6، لبنان 2008،مج11، ص 199 . (مادة فطن) .

[5] - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 172 .

[6] . المصدر نفسه، ص 172 .

[7] - أبو حيان الاندلسي: تفسير البحر المحيط، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت– لبنان، 1993، ج2، ص 334 .

الحكمة مفتاح الأريب لأبواب الفطنة، وكنز العارف بقيمة الكلمة؛ يقول الله تعالى : ﴿ يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ ۚ وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ 269 ﴾[1]؛ "وهناك تسعة وعشرون مقالة لأهل العلم حول تفسير لفظ ((الحكمة))"[2]...

" ومن هنا يتبيّن أنّ عبد الكريم استطاع أن يفهم مبنى الشعر كما لو كان يعيش معنا اليوم، فتحديده لمعنى الشعر بالفطنة إشارة إلى عنصر الوحي والإلهام الذي هو مصدر للإبداع الفني الخالد، وهي قضية تنال اهتمام كبار النقاد والباحثين اليوم بما في ذلك الغربيون أنفسهم، فالشعر عندهم هو التّعبير عن التّجربة الشّعرية، أي الفطنة والشّعور، كما عبّر عنها عبد الكريم النهشلي".[3] والتجربة الشعرية الصادقة من أهم خصائص الشعر الغربي القديم والحديث والشعر العربي الحديث والمعاصر، لكن نظرة عبد الكريم لهذه التجربة تختلف عمَّن سبقه بحكم أن اللفظ هو الذي يُترجم هذه التجربة؛ ومادام اللفظ هو الكفيل بإيصال المعنى لهذه التجربة يبقى عاجزا عن الإحاطة بدهاليز الفكر البشري وتخرج الصورة اللفظية مشوهة مقارنة بحقيقة الشعور الداخلي للفرد، ولهذا نرى النهشلي يمقت الارتجال والبديهة، فهما يعبران عن الترجمة الفورية لخلجات النفس، وهما لا ينقلان حقيقة صاحبهما، والسلامة تتطلب الروية؛ وهذا ما سار عليه النهشلي وتبناه.

في حقيقة الأمر لا تقف الروية عند النهشلي على الترجمة الحقيقة لشعور الإنسان، بل تتجاوز ذلك لتمرر النسيج على مصفاة الأخلاق بحكم معيار الدين والمجتمع، لهذا نجده قد قسّم الشّعر إلى أربعة أصناف؛ فقال:" الشعر أربعة: المديح، والهجاء، والحكمة، واللّهو، ثمّ يتفرغ من كلّ صنف من ذلك فنون، فيكون من المديح المراثي، والافتخار، والشّكر، ويكون من الهجاء الذّمّ والعتب، والاستبطاء، ومن الحكمة الأمثال، والتّزهيد، والمواعظ، ويكون من اللهو الغزل، والطّرد، وصفة الخمر والمخمور."[4]

فتصنيف أغراض الشعر يختلف من شاعر إلى شاعر، ومن ناقد إلى ناقد، بحسب ثقافة وتكوين كلّ شخص. لكن الغالب على النهشلي النّقد الأخلاقي، ويكاد يكون سمة خاصة عند أغلب النّقّاد الشعراء المغاربة.

---

[1] - البقرة، الآية 269 .

[2] - ينظر أبو حيان الاندلسي: تفسير البحر المحيط،ج2، ص 334 .

[3] - بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 58 .

[4] . ابن رشيق: العمدة، ج1، 195 .

• القزاز القيرواني (ت : 412 هـ)[1]

كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة للقزاز القيرواني" وإن تعلّق بالجوازات الشّعرية، فإنّه تعرّض إلى ما يمت بصلة إلى مفهوم الشعر والروابط التي تربط بين الصناعتين كما يطلق عليها أبو هلال العسكري، لأنّ معظم التآليف القديمة كانت تنصبّ حول ماهية الخطاب الأدبي شعره ونثره، والفرق ما بينهما، وأيّهما أصلح للتداول وأبقى وأخلد... إلى غير ذلك من الوقفات ..."[2].

ولعل ما صنع أيقونة القزاز حبه للتجديد ونظرته المثالية للإبداع وتتمثل في رفضه التقيد التام بالقديم بحكم أن الزمان غير الزمان والبيئة غير البيئة، ومن خلال كتابه " ما يجوز للشاعر في الضّرورة" نرى سؤالا يحتوي سؤلا في سؤال ليخلق رؤية تمثل فكرا جديدا؛ " لأن ثقافة التحديث والتجاوز تقوم على منطق السؤال، والسؤال تلو السؤال على العكس من ذلك فإن الثقافة العربية قامت على منطق القبول والامتثال، وقد رأينا سابقا كيف نصب النقاد أنفسهم قضاة يتوسلون بالقياس، ويحاكمون الآثار الفنية بمقتضى التشريعات الموروثة، ولهذه الاعتبارات كانوا يعملون على إقصاء كل كتابة أدبية لا تستوفي هذه القوانين والتشريعات، وكأنها أزلية ولا زمان لها، "[3] وهذا ما واجه المحدثين، وكان القزاز المحامي الأريب، وقد دافع ببيان وبرهان عن كل بناء في نظر بعض النقاد بني على خطإ.

---

[1] . هو أبو عبد الله محمد بن جعفر التّميمي النّحوي المعروف بالقزّاز القيرواني، كان الغالب عليه علم النّحو واللّغة والافتنان في التواليف"[1]، وقد جاء في كتاب هدية العارفين أنّه ولد سنة 342 هـ[2] أمّا بقية المصادر التي اعتمدت عليها لا تذكر متى ولد، ويذكر ياقوت [3] والسّيوطي [4] أنّه قارب التّسعين، ممّا يعني أنّه وُلد في حدود 322 هـ، بحكم أنّها تجمع على تاريخ وفاته سنة 412 هـ بالقيروان؛ وحقّق كتاب ((ما يجوز للشاعر في الضرورة)) المنجي الكعبي يقرّ بهذا ويؤكّده.[5]

"والقزّاز: بفتح القاف وزايين بينهما ألف والأولى منهما مشدّدة، هذه النّسبة إلى عمل القز وبيعه، وقد اشتهر به جماعة" [6] .

[1] - ابن خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د.ت)، مج 4، ص 374 .

[2] - ينظر إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، وكالة المعارف الجليلة في مطبعتها البهية، (د.ط)، استانبول 1955، مج2، ص 61 .

[3] - ينظر ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح: أحمد فريد رفاعي، مطبوعات دار مأمون بالقاهرة، 1936، ج 18، ص 105 .

[4] – ينظر السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط2، بيروت، 1989، ج1، ص 71.

[5] - ينظر القزاز القيرواني، أبو عبد الله محمد بن جعفر: ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح: المنجي الكعبي، الدار التونسية للنّشر، ط1، تونس، 1971، ص 10 .

[6] - ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج4، ص 386 .

.....

[2] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 72 .

[3] - محمود ميري: أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، الفضاء الثقافي والبناء المنهجي، دار الأمان،(د.ط)، الرباط، 2015، ص 114.

ومن تمعّن في هذا الكتاب "ما يجوز للشّاعر في الضّرورة" سيدرك حقيقة وصورة مفهوم الشّعر عند القزاز بحكم احتوائه على مفاتيح الإبداع وطرائق الإقناع بالنقد الموضوعي، فالقزاز ليس الشاعر وفقط، فهو النّحوي والفقيه والفيلسوف والمدرك لأغلب لهجات العرب والمحيط بأشهر القراءات القرآنية، ولهذا ستكون رؤيته مختلفة عن غيره بسبب تعدد مشاربه وتفتحه على مختلف المعارف ليستنبط الدليل.

وفي حقيقة الأمر راعى القزاز تمايز الأجيال ووضوح الفروق بينهم "ولم يغفل القزاز عامل الزمان والمكان وهو يدافع عن الشعراء المحدثين مقارنة بالقدامى، ذلك أن"[1] " الشاعر القديم لم يكن يعاني محنة تشبه محنة الشاعر المحدث "[2] ولهذا وجب مراعاة صناعة حديثة للشعر تجمع بين الفريقين، مراعاة للفروق الفكرية والمعرفية واختلاف التجارب، وهذه نظرة للتجديد في بناء القصيدة؛ ومن هنا تبدأ التجربة الحقيقية للشاعر خلاف تجارب التقليد.

"وقد رسم القزاز منهجا يدافع من خلاله عن المحدثين والترخيص لهم فيما وقعوا فيه من أخطاء، ومن خلال دفاعه حدّد حدّ الشّعر وبنيته؛"[3] يقول القزاز: ((... وإنّما قصدنا إلى ضرب من عيوب الشعر، أردنا أن نقدّمه أمام ما نحن ذاكروه. ومما يجوز للشاعر في شعره من غامض العربية ومستنكرها في المنثور، ليكون فيما أخبرنا حجّة لهذا وأمثاله، إذ كانت عيوبه أكثر من أن يتضمنها كتاب أو يحيط بها خطاب: من الفساد في المعاني والخطإ في اللغة واللّحن في دقائق العربية وفساد التّشبيه والتّقديم والتّأخير ووضع الشيء غير موضعه واختلاف القوافي، وما يجوز فيها من الإكفاء والإقواء وغير ذلك "[4]. فهنا لم يخرج عن الحد الذي حدده قدامة بن جعفر وغيره من النقاد العرب.

وما يُميز القزاز عن غيره أنه لم يكن صاحب فكر أيديولوجي بل الموضوعية ديدنه، ودليل ذلك أنه استشهد ببعض البناء لو أخضعه الناقد للمعيار الأخلاقي لرفضه، والحقيقة أن هذه النظرة تقتل الأدب لاختلاف المشارب والتوجهات للمبدعين، ورفض البناء وقبوله على أساس الانتماء وعلى أساس الصدق والكذب يقتله "قد قيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره؛ فقالوا: يراد من

[1] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني (رسالة ماجستير)، إشراف: مشري بن خليفة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015، ص 28.

[2] - جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة، 1995، ص 44 .

[3] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 28.

[4] - القزاز القيرواني، أبو عبد الله محمد بن جعفر: ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح: المنجي الكعبي، الدار التونسية للنّشر، ط1، تونس 1971، ص 55 .

الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء".[1] وهنا رسالة واضحة المعالم للقارئ العادي والقارئ الناقد ليفرقا بين حقيقة الفن الذي لا يمكن إخضاعه لميزان الصدق والكذب وحقيقة الدعوة التي تقف على حقائق معرفية تعتمد البرهان لإخراج البشرية من الظلمات إلى النور.

ومن أجل تحديد مفهوم الشعر بدقة عند القزاز القيرواني لابد أن نُشير إلى شيء يميزه عن غيره في عصره وهو أنه: يسعى لقراءة ثانية للنحو في ظلّ الشّعر والشواهد في كتابه التي تؤكد ذلك كثيرة؛ وعلى سبيل المثال ما أورده من قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه حين قال: " من لانت كلمته، وجبت محبّته؛ وأنشد:[2] (الخفيف)

كَيْفَ أَصْبَحْتَ كَيْفَ أَمْسَيْتَ ممَّا *** يُثْبِتُ الوُدَّ في فُؤادِ الكَريمِ

مع العلم أن ما جاء في الديوان فيما يتعلق بعجز البيت كالآتي:

يُنْبِتُ الوُدَّ في الفُؤادِ الكَريمِ

والشاهد في البيت حذف واو العطف وهو جائز عند بعض النحويين كما قال القزاز،[3] والمثال الذي ورد في النثر من حذف واو العطف كقولهم: "((رأيتُ زيدًا عمرًا)) على غير البدل، ولكن معنى: ((رأيتُ زيدًا وعمرًا))"[4]، يختلف في البناء عن الشعر بحكم أنك لا تحس بالثقل والخلل بحذف الواو في الشعر بخلاف النثر، ولهذا فرؤية وبناء معايير النحو على الشعر تختلف عن النثر.

والمتصفح لكتاب القزاز يرى بعين اليقين أنه يُنبّه ويُحذر من الخطإ في الإعراب بحكم أن الشاعر يُمكنه استبدال التركيب، ومن أكثر العيوب التي يقع فيها الشعراء اختلاف إعراب الأبيات (وأقصد بالتحديد حرف الروي)، وقد عدّها القزاز من أقبح العيوب، لأنّها جاءت في شعر العرب على الغلط، فمن الفحول دون قصد ومن غيرهم قلّة معرفة، لأنها تؤدي لاختلاف الصوت الذي يُربك الإيقاع[5]. فمن كثر عنده اختلاف الإعراب ضعف نسجه وخرج من دائرة أهل الصناعة، فالشاعر حارس اللغة وصانع البيان فلا يجب أن ينزل إلى منزلة العوام.

---

[1] - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952، ص 137 .

[2] - علي بن أبي طالب: ديوان الإمام علي، جمع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1985، ص 190. وينظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 129.

[3] - وينظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 129.

[4] - المصدر نفسه، ص 129.

[5] - ينظر نفسه، ص 55، 56 .

وقد عرض القزاز بعض الأمثلة حول اختلاف الإعراب، "كقول النّابغة:[1] (الكامل)

أَمِـــنْ آل مَيَّـــة رائـــح أوْ مـغتـــد *** عـجـــلان ذَا زَاد وَغـــيـــر مُـــــزوّدِ

زَعَـــمَ البَـــوَارحُ أنَّ رحلـــتـــنا غَـــدا *** وَبِـــذَاكَ خَـبَّـــرَنَـــا الغُـــدَافُ الأسودُ[2]

وعرضنا لبيت النابغة لأنّه الأشهر مع أن النابغة له قصائد أخرى قد دخلها الإقواء ولم يتفطن لها رغم براعته، ومع ضياع أغلب دواوين الشعراء المغاربة قديما تعذر العثور على ما دخله الإقواء لأن ما اختاره ابن رشيق من عيون الشعر ولم يرو جل الشعر من الشعراء الذين اتصل بهم وسمع منهم، وحتى ما ورد في ديوان ابن شرف عبارة عن نتف لضياع أغلب نتاجه، .. فكما أسلفنا الذكر فالقزاز قد نبّه الشعراء وحذرهم من اختلاف الإعراب وقد عدّه من أقبح العيوب، ورغم براعة النابغة وفطنته، إلا أن الذي صدر منه تجاوز طبعه ولم يشعر بزلته، وفطن ورجع عنه لما غنّي له فأدرك اختلاف الصوت بالخفض والرفع.[3] ولهذا نرى التغني بالشعر يصنع تركيزا للدماغ أكثر من القراءة العادية. وقد قال القزاز: ((ألا ترى أنّ النابغة غنيّ له، فلما سمع اختلاف الصّوت بالخفض والرفع، فطن له ورجع عنه.))[4]؛ ... فالترنم بالشعر يخلق لذة أثناء البناء " لأنّ الدعوة إلى الترنم والغناء في خلال النظم قديمة عند العرب، والشعراء منهم خاصة، وقول حسان بن ثابت التالي ذائع مشهور:[5] (البسيط)

تَـــغَـــنَّ بِالشِّـــعـــر إمّـــا كُـنْـت قَائِلـه *** إنّ الغِنَـــاءَ لـهـــذا الشِّـــعْـــرِ مِضْـــمَارُ

فكما أورد ابن رشيق في كتابه العمدة قول العرب: "وقيل مقود الشعر الغناء به، وذُكر عن أبي الطيب أن متشرفا تشرف عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها: (الكامل)

*جَلَا كَمَا بِي فَلْيَكُ التَّبْرِيحُ *[6]

وهو يتغنى ويصنع فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها"[7].

---

[1] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 55 .

[2] - النابغة الذبياني: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط2، القاهرة، ص 246. ورد في الديوان: " وبذاك تنعابُ الغرابِ الأسودِ".

[3] - ينظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56 .

[4] - المصدر نفسه، ص 56 .

[5] - يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، ط2، بيروت، لبنان، 1982، ص 76 .

[6] - هذا صدر بيت في مدح مساور بن محمد وتتمته: **جَلَا كَمَا بِي فَلْيَكُ التَّبْرِيحُ** ** أغذاء ذا الرّشَإِ الأغنّ الشيِّحُ؟ ينظر أبو الطيب المتنبي: الديوان، تح: عبد الوهاب عزام، ص 59.

[7] - ابن رشيق القيرواني : العمدة، ج1، ص 340 .

"فعندما يترنم الشاعر بشعره من خلال بحر القصيدة الذي اختاره، يستقيم وزنه وقافيته ويصلح إعرابه.

والتجربة أثبتت أن الترنم بالشعر أثناء صنعته يساعد على اختيار اللفظ المناسب والقافية المناسبة ويساهم في خلق صور شعرية ما كان الشاعر أدركها أثناء البناء، هذا زيادة على استقامة الوزن وصحة الإعراب."[1]

وبناء القصيدة يكون على وعي ودراية، فعندما تحدث القزاز عن الضرورة الشعرية في مقدمة كتابه قوله: ((وهو باب من العلم لا يسع الشاعر جهله، ولا يستغني عن معرفته؛ ليكون له حجة لما يقع في شعره مما يضطر إليه))[2]؛ فالحجة تستلزم الوعي عند التأليف فليس كما قال أفلاطون: ((إنه ضرب من الهذيان))[3].

والوعي والدراية لا ينفعان في البناء دون طبع أصيل وموهبة، والقزاز قد أشار إلى الطبع والموهبة من خلال دراسته للضرورة الشّعرية، وهما يجسدان مفهوم الإبداع بطريقة عملية، فالإبداع عنده طبع وموهبة والاكتساب والصنعة يصقلانه.

الأكيد أنّ "النقد العربي القديم لم يكن سباقا إلى القول بالموهبة والطبع في الشعر "[4] فقديما قال أرسطو: ((... ولهذا فإنّ الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة وذوي العواطف الجياشة))[5]. لكن العواطف الجياشة تتشوه دون موهبة في كلمات لا معنى لها تأتي بعد تكلف. [6]

يقول بشر بن المعتمر: ((فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، فلا تعجل ولا تضجر ... وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنّك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة، أو جريت من الصناعة على عرق.))[7].

ويقول القاضي الجرجاني (ت 392 هـ): ((إنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال

---

[1] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 32.

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 23 .

[3] - يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ص 83 .

[4] - المرجع نفسه، ص 53 .

[5] - أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، القاهرة، 1953، ص 49 .

[6] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 33.

[7] - الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح : عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة 1948، ج1، ص 138.

فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان))[1]. ولا يكاد يختلف في هذه الرؤية اثنان، فهذا أصل الإبداع.

ونستنتج من خلال ما سبق" أن الشاعر مهما توفر لديه من أدوات فلا مندوحة له عن طبع أصيل "[2]؛ لأننا نرى أشهر النحاة يعجزون عن بناء بيت.

والمتمعن في كتاب القزاز يرى بوضوح نظرته المختلفة للضرورة وكأنه يقول ضمنيا لا توجد ضرورة، وما كان يدخل في صميم البناء ولا مناص للشاعر.

" قال زهير بن أبي سلمى: (الكامل)

نِعْـــمَ الفَـــتَى المُـرِّيُّ أنْتَ إِذَا هُـــمُ * حَضَرُوا لَدَى الحُجُـرَاتِ نَارَ المَوْقِدِ**[3]

فـ ((المرّيّ)) من نعت الفتى جاء به اضطرارا."[4] ففي هذا التركيب لا يصلح إضافة النعت " فالعرب لا تقول: ((نعم الرجلُ الظريفُ زيدٌ))."[5] وفي ديوان زهير بن أبي سلمى جاء لفظ (المُوقد) بدل (المَوْقد).

وهذا البيت من قصيدة مدح بها **هرم بن سنان المرّيّ** ومطلعها:

لِمَـــنِ الدِّيَـــارُ غَشِيتُـــهَا بِالفَـــدْفَـــدِ * كَالوَحْيِ في حَجَرِ المَسِيلِ المُخْلِدِ**[6]

ويحيلنا القزاز القيرواني في دراسته للضرورة الشّعرية إلى الاهتمام بأدوات الشعر، ولعل أهم هذه الأدوات عنده هو الأخذ بناصية النحو مع أنّه لم يغفل الأدوات الأخرى وهي موجودة بين طيات كتابه كالبلاغة وعلم العروض والقافية ومعرفة آداب العرب قديمها وحديثها، وهي تقريبا ونفس الأدوات التي أشار إليها ابن طباطبا؛ وتتمثل في: ((التّوسع في علم اللغة، والبراعة في الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيّام النّاس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر".[7]

---

[1] - القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط3، القاهر، (د.ت)، ص 15 .

[2] - ابن وهب الكاتب : البرهان في وجوه البيان، تح : حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، (د.ط)، القاهرة، 1969، ص 138 .

[3] - زهير بن أبي سلمى: الديوان، تح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1988، ص 47.

[4] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 109 .

[5] - المصدر نفسه، ص 109.

[6] - زهير بن أبي سلمى: الديوان، ضبط: عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، بيروت، 2006، ص27.

[7] - ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص 10 .

والملاحظ من استشهادات القزاز في التنوع الشعري للقدامى والمحدثين مع المعرفة بمقاصد العرب في شعرهم دقّة الاختيار، وبهذا يُدرك القارئ تماما مدى تفوقه وتميزه؛ ببساطة لأنه حفظ وفَقِه. ولأهل الصناعة نعيد القول المأثور: "ملكة الشعر تنشأ عن طريق حفظ أشعار السابقين وعلى منوالها يستطيع الإنسان أن ينسج شعرا "[1]، وما أفلح من أهمل الحفظ وما خبر مسالكه، ولا يتعلق الحفظ بحفظ الشعر بل يتجاوزه إلى النثر والقرآن.

أما أهل النقد فالمطلوب منهم الأخذ من كل علم، وإعادة النظر في كلّ رأي، والسماع لكل صوت، والتريث في أيّ حكم، وهنا أردت أن أشير إلى مسألة مهمة في البناء ذكرها القزاز تتعلق بحركية الزمن النحوي في الشعر، وهذه الحركة موجودة في القرآن بكثرة، لكن كثيرا من النقاد يعتبرون في غير القرآن خطأ؛ كقول جرول بن أوس: (الكامل)

شَهِـدَ الحُطَيْئَـــةُ حِينَ يَلْـــقَى رَبَّـــهُ *** أنَّ الوَلِيـــــدَ أحَـــــقُّ بِالعُـــــذْرِ[2]

فقال: ((شهدَ)) فجاء بالماضي في موضع المستقبل."[3] وقصد بهذا للجزم ويقين وقوع الشيء وقد يلجأ الشاعر للحركية لإحداث معنى لا يتوقعه القارئ.

ومن جميل القرآن قوله تعالى: ﴿أَتَىٰ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ ۚ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ عَمَّا يُشْرِكُونَ (1)﴾ . النحل .. هذا ما يسمى حركية الزمن النحوي، فالشاعر عندما يحدث الحركية فهو لا يضطر بل يخلق الدهشة التي تطلبها الشعرية.

وممّا يترجم نظرة البناء للقصيد كذلك لدى القزاز قول **الشاعر المرّار العدويّ**[4] وهو يصف النخل: (الوافر)

كَـــأَنَّ فُـــرُوعَـــهَا فِـــي ظِـــلِّ رِيـــحٍ *** جَـــوَارٍ بِـــالـــذَّوَائِـــبِ يَنْتَـــضِيـــنَا[5]

---

[1] - ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: مقدمة ابن خلدون، تح: علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط1، القاهرة 1962، ج4، ص 1296 .

[2] - الحطيئة: الديوان، برواية وشرح ابن السكيت، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993، ص 110.

[3] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 134.

[4] - " المرّار بن منقذ العدويّ شاعر أموي ابن عبد بن عمرو بن صديّ بن مالك بن حنظلة من زيد مناة بن تميم. و أمّ صديّ هي الحرام بنت خزيمة ابن تميم بن الدّؤل بن جلّ بن عديّ؛ و لذلك يقال لصديّ و لأولاده بنو العدويّة. كانت وفاته سنة 110 هـ(718 م) أو بعد ذلك بقليل .* ينظر عمر فروخ: المرار بن منقذ العدوي، المرجع الإلكتروني، تم الاطلاع، 2019/12/29.
https://almerja.net/reading.php?i=2&ida=575&id=556&idm=30828

[5] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة،، ص 45 .

وقد عاب القزاز على الشاعر معناه، بحكم أنه من أهل بيئة تدرك طابع النخيل وما يحتاج؛ وحجته[1] " أنّ النخل إذا تباعد كان أجود وأصح لثمره. والعرب تقول: ((قالت نخلة لأخرى: أبعدي ظلي من ظلك أحمد حملي وحملك))[2].

والملاحظ من خلال البيت أنّه لا عيب فيه رغم أنّ القزاز صحيح في قوله، لأنّ بديهة الشاعر نسجت صورة شعرية محاكاة لصورة واقعية، فالاختلاف وقع بين المعنى البعيد للقارئ والقريب للشاعر.

حقيقة النّخل إذا تـقارب نقص ثمره وهزل عوده، ومن المعلوم أن الفلاح عند غراسته للنخل" يجعل ما بين كل نخلة وأخرى أقله عشرة أمتار؛"[3] " لأن النّخل إذا تباعد كان أجود له، وأصحّ لثمره " [4] ومن خلال التجارب تبين" أن النّخل المتقارب لا يطرح إلا شيئا زهيدا."[5]

وفي الحقيقة أردت أن أشير إلى شيء مهم في هذا الجانب ربما قصده القزاز القيرواني في نظرته لتباعد النخيل أثناء غراسته لحكمة وهي مدى تأثير الحرارة المنخفضة على نخلة التمر بحيث " تؤثر الحرارة المنخفضة على نمو الطلع مما يؤخر موسم الأزهار، وفي موسم التلقيح لها تأثيرات سلبية على نسبة العقد لذا يفضل عدم إجراء التلقيح في الصباح الباكر أو آخر النهار والاستفادة من ساعات النهار مرتفعة الحرارة عند إجراء عملية التلقيح، فلدرجة الحرارة علاقة وثيقة بنجاح عملية التلقيح وسرعة إنبات حبة اللقاح ووصولها إلى البويضة ونجاح عملية الإخصاب."[6] ولابد من درجة حرارة مثلى لنجاح عملية التلقيح، فالدرجة المثالية " 25 ـ 30 م° وتعتبر درجة الحرارة 08 م° هي الدرجة الدنيا لحدوث عملية التلقيح، 40 م° هي درجة الحرارة القصوى، وخارج هذه الحدود تفشل عملية التلقيح."[7] ولهذا نرى القزاز يؤكد على التباعد لخلق هذا الجو المثالي للنخلة...

---

[1] ـ ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 35.

[2] ـ القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 58 .

[3] ـ عباس العزاوي : النخل في تاريخ العراق، مطبعة أسعد، (د.ط)، بغداد 1962، ص 134 .

[4] ـ القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 45 .

[5] ـ عباس العزاوي: النخل في تاريخ العراق، ص 134 .

[6] ـ عبد الباسط عودة إبراهيم: زراعة النخيل وجودة التمور بين عوامل البيئة وبرامج الخدمة والرعاية، إشراف: عبد الوهاب زايد، جائزة خليفة الدولية لنخيل التمر والابتكار الزراعي، أبو ظبي، 2019، ص 54.

[7] ـ المرجع نفسه، ص 54.

وبالعودة إلى البيت الذي انتقده القزاز نرى الجمع بين جمال الصورة الفنيّة مع المعرفة العلمية حتميّة عند القزاز، وقد يغلب البرهان على البيان في بعض الأحيان؛ فتلمس جفاف اللفظ، ولكنّ المعنى كثيف، وهذا يعود إلى تأثير الفلسفة لا محالة.

أمّا فيما يتعلق بأغراض الشّعر فقد " نظر القدامى إليها نظرات مختلفة كل حسب ميوله"[1]، ولم يكن القزاز مختلفا عنهم ولم يعمد إلى تصنيف الشعر مع أن هناك بعض الإشارات لبعض الأغراض التي تناولها في كتابه، وقد تكون فصلها في كتبه الضائعة؛ "فمن بين الأغراض التي أشار إليها القزاز في كتابه ((الفخر))؛"[2] "وهذا في قول طرفة بن العبد: (الرمل)

أُسْـــدُ غَـــابٍ فـــإذا مـا شـربـــوا *** وهـبـــوا كـــلّ أمُـــونٍ وَطِـمِـــــرْ

قالوا: والبخيل، في مثل هذه الحال، يفعل ما افتخر هذا به، فلا فضل له ولا فخر في هذا البيت."[3] ولنقف عند هذا البيت ولنقرأه من زاوية مختلفة، فالبخيل في الأصل لا يشرب خمرا لأنه سيستهلك كل ما يملك، ولو افترضنا أنه شربه سيكون بمعزل عن ماله بل بمال غيره، وصاحب البيت أشار إلى أنهم يهبون كل ما يملكون بخلاف صحوهم قد ينفقون بحسب حاجة المحتاج، ولم يقل أنه سيبخلون، ولهذا أرى البيت في تمام الفخر وقد وُفّق صاحبه. وحقيقة أحسست أن الصدر والعجز ليسا من بيت واحد مما شدني الفضول للبحث عن القصيدة التي ورد فيها هذا البيت، وكان ظني في محله، وأصل البيت كما ورد في ديوان طرفة بن العبد وهو من قصيدة طويلة جميلة مطلعها: (الرمل)

أَصَحَـــوْتَ اليَـوْمَ أَمْ شَاقَتْـكَ هِرْ *** وَمِـــنَ الحُـبِّ جنـونٌ مسْتَعِـرْ[4]

أما البيت الذي استشهد به القزاز فأصله:

أُسْـــدُ غَـــابٍ فَـــإِذا ما فـزعـوا *** غيْـرُ أنكـاسٍ ولا هُـوجٍ هُـذُرْ[5]

والعجز أصل بيته:

فـــإذا ما شَـــرِبُـــوهَا وَانْتَـــشَوا *** وهبـوا كـــلَّ أمُـــونٍ وَطِـمِرْ [6]

---

[1] - ينظر محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي (نشأته وتطوره)، ص 42 .

[2] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 37.

[3] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 36 .

[4] - طرفة بن العبد: الديوان، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2002، ص 39.

[5] - المرجع نفسه، ص 42.

[6] - نفسه، ص 43.

والبيت الذي يسبق هذا البيت:

لا تَعِــزُّ الخمرُ، إنْ طافُــوا بــها *** بِسِبَاء الشَّــوْلِ، والكُومِ البُكُــرْ [1]

ولهذا فالشاعر مصيب في قوله.

أمّا ((الهجاء)) كقول الأخطل، يهجو زفر بن الحارث:[2] (البسيط)

بَــنِي أميّــة إنّــي نــاصح لــكم *** فــلا تــبيتــنّ فــيكم آمنا زُفَــرُ

مُــرْتَبِــئًا كَــارْتِياء اللّيــث منتــظــرٌ *** لِــوَقْعَــةٍ كَائــنٍ فيــها لــه جَــزَرُ

"وهذه الأبيات تحمل في طياتها ((المدح)) وهذا ما أشار إليه القزاز، وقد أورد قصتها حين قال"[3]: ((ذكر أنّ الأخطل مرّ بقوم يتذاكرون الشعر والشّعراء. فقال: ما كنت أظنّ أنّي أعيش حتّى أرى قوما يتذاكرون الشعر والشعراء ولا يذكرونني، ولا شيئا من شعري. ثم أقبل عليهم، فقال: عرفتموني ؟ قالوا: نعم. قال: فلمَ أغفلتم ذكري وذكر شعري؟ قالوا: وبمَ استحققت أن تذكر؟ قال: وبمَ استحققت أن أغفل؟ قالوا: لأنّك أردت أن تهجو، فمدحت، قلت: لما هجوت زفر بن الحارث، وذكروا البيتين، ثمّ قالوا: وأيّ مدح أكثر من هذا، تهددت به بني أمية، وهم الخلفاء، وجعلته مما يكون له وقعة. ولا تكون الوقعة إلاّ لمن يُتّقى، ولم ترض حتى جعلته ممن يكون له جزر إذا أوقع وهذا غاية المدح."[4] وإني أرى خلاف ما يرون وإنه لَلهجاء بعينه بحكم أنه قصد الأفعال من سوء خُلق وغدر وأشار إلى قسوة قلب عندما ذكر الجزر وبأنه متعطش للدماء؛ هذا إن أخذنا بظاهر البيتين، فعند الرجوع إلى القصيدة الكاملة للحطيئة نجد أن البيت الأول موجودا في مقطع مستقل عن البيت الثاني، فقبل أن يقول البيت الثاني قال: (البسيط)

فَهْــوَ فِــــدَاءُ أمِيــــرِ المؤمنينَ إذَا *** أبْــــدَى النَّوَاجِذَ يَــــوْمٌ بَاسِــــلٌ ذَكَرُ

مُــفْتَرِشٌ كَــافْتِــراشِ اللّيــث كَلْكَلَهُ *** لِــوَقْــعَــةٍ كَائنٍ فيــها لــه جَــزَرُ[5]

---

[1] - طرفة بن العبد: الديوان، ص 43.

[2] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 49 .

[3] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 37.

[4] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 49، 50 .

[5] - الأخطل: ديوان الأخطل، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1994، ص 104.

فهذا الموطن موطن مدح ولا علاقة له بالبيت الأول الذي ينتمي إلى مقطع ثان يحمل الهجاء، فعندما قال الأخطل:[1] (البسيط)

بَـنِي أميّـــة إنّـــي نـاصح لـــــكم *** فـــلا تـــبيتـــنّ فـــيكم آمنا زُفَـــــــرُ

أردفه بقوله:

وأَتْخِـــــذُوه عـــــدُوًّا إنَّ شَاهِـــــدَه *** وَمَـــا تَغَيَّبَ مِنْ أخْـــــلَاقِـــــهِ دَعَرُ

ثم يقول:

إنَّ الضَّغِيـــــنَةَ تَلْقَـــــاهَا وَإِنْ قَدُمَتْ *** كَالعِرِّ يَكْمُـــــنُ حِيـــــنًا ثُمَّ يَنْتَشِرُ

وهذا ما يضع الرواية التي نقلها القزاز في حيز الاتهام! فبحسب القصيدة حجة الأخطل قوية ولم نَرَ ردّه، ولا عيب فشا فيما ذكره القوم، هذا إن صح أن هناك قوما يتذاكرون الشعر والشعراء ومرّ بهم الأخطل...!!، ثانيا: وحدة البيت في مثل هذه القصائد لا تقبل التقديم والتأخير، إلا في نظام مقطعها، وإلا لحل الخطأ كما رأينا وما هو بخطإ.

والغرض الرابع الذي أشار إليه القزاز ويتفق فيه مع عبد الكريم النهشلي، لكن ليس بنفس التصريح حين قال: ((وشعر هو ظرف كلّه)): "وهو القول في الأصناف والنّعوت والتّشبيه وما يفتن به من النّعوت، والمعاني والآداب "[2]؛ وهو كما قال الشاعر:[3] (البسيط)

وَأَنْـــتَ سيّـــدها المذكورُ قـــد عَلمتْ *** ذَاكَ العَمَائـــمُ يَـــومَ الخنـــدق السُّـــودُ[4]

"يريد: أصحاب العمائم، فجاء بها وبصفتها وهو يريدها، وكذا هذا جاء بالاسم، وهو يريد النعت".[5]

فاختيار الغرض قد يُربكه بناء المعنى واختيار اللفظ بسبب كثافة الانتاج وسرعة النشر دون النظر في سقيمه ومعالجته. ولهذا فالحكمة في النوعية وليس بعدد ما ألفه الشاعر؛ لأن هناك من الشعراء من خلدته قصيدة، بل هناك من خلده بيت يتيم بسبب حسن السبك وروعة الإخراج.

---

[1] - ينظر الأخطل: ديوان الأخطل، ص 106.

[2] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي (نشأته وتطوره)، ص 43 .

[3] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 44 .

[4] . البيت مجهول قائله.

[5] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 44 .

وخلاصة القول أن مفهوم الشعر عند القزاز يتجاوز المفاهيم السابقة مع أن القارئ يرى تقليدا وهو خلاف ذلك، فالقزاز أراد أن يبيّن الفرق بين الشعر والنثر ومن خلال التفريق بينهما أشار إلى مواطن الخلاف؛ وموطن الخلاف بالتحديد إسقاط المعايير النحوية على الشعر مثل النثر، والشعر يتجاوز نظرة النحاة ونظرة اللغويين ونظرة العروضيين، فهو يعتمد بناء غير مألوف لغة وتركيبا ويخضع لإيقاع يتجاوز صورة الوزن المعروفة.

الشعر عند القزاز هو الموزون المقفى غير المألوف في تركيبه وصوره، الشارب من لهجات العرب معروفها وشاذها، القائم على الإيحاء والتكثيف، المجدد للنحو من خلال المعنى، والمعلم للتربية اللغوية، والمدهش في اختيار ألفاظه وصناعة معناه.

• ابن شرف القيرواني (ت : 460 هـ)[1].

لا يوجد "تعريف صريح لابن شرف يحدّد فيه ماهية الشّعر ومفهومه"[2]؛ ولكن هناك عبارات ترسم لنا ملامح الشّعر عنده؛ كقوله:" إنّ أملح الشّعر ما قلّت عبارته وفهمت إشارته ولمحت لمحة، وملحت ملحة، ورقّقت حقائقه، وحقّقت رقائقه واستغنى فيه باللمحة الدّالة عن الدلائل المتطاولة"[3]

فالشّعر عنده موضع اختصار وإيحاء، باللفظ الجزل الخالي من التعقيد والألغاز، المشبع بالبيان، شديد البرهان، لا يُملُّ سماعه ولا يتخلل إيقاعه هنّة.

فقد قال: " يكره النُّقّاد تعقيد الكلام في الشّعر، وتقديم آخره وتأخير أوّله؛ كقول الفرزدق: (الطويل)

وَمَـا مثلـــه فـــي النّـــاس إلاّ ممـــلّـــكٌ * أبـو أمّـــه حـــيّ أبـــوه يُـــقَـــاربـــــــه**[4]

يمدح به إبراهيم بن هشام المخزومي وهو خال هشام بن عبد الملك. فمعنى هذا الكلام، أن إبراهيم بن هشام ما مثله في الناس حي إلا مملك يعني هشاما أبو أمه أي جد هشام لأمه أبو إبراهيم هذا الممدوح؛ فهو خاله أخو أمّه فهو يشبهه في النّاس لا غير."[5] وهذا التعقيد أخرج البيت من دائرة الفصاحة وأثقل القارئ قراءته وتعسر فهمه لفصله بين البدل والمبدل منه، والمبتدأ والخبر، ورفض هذا النوع من التعقيد من أهم مميزات الشعراء المغاربة؛ فهم يجنحون إلى اتباع نظام الجملة العربية دون فصل مخل يُربك سامعه؛ لأن اهتمام المغاربة بالنحو طغى على اهتمامهم بأغلب العلوم العربية الأخرى ويفضلون البسيط الجزل المباشر خاصة في المدح والغزل والإرشاد ليصل كلامهم إلى عامة النّاس، فهم في واقع الأمر دعاة؛ لأن إقبال المغاربة على احتضان الدين الإسلامي أدهش من عرفهم ولن تجد شاعرا لا يحفظ من كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، فمجالس الفقه وتحفيظ القرآن وتعليم اللغة العربية وآدابها يكاد لا يغيب عنها حضري أو بدوي وانعكس ذلك بشكل جلي

---

[1] ـ ابن شرف القيرواني: رسائل الانتقاد في نقد الشّعر والشّعراء، تح: حسن حسني عبد الوهّاب، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 1983، (غلاف الكتاب).

[2] . بشير خلدون، الحركة النّقديّة على أيّام ابن رشيق المسيلي، ص 153.

[3] . ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام، تصحيح وضبط: عبد العزيز أمين الخانجي، مطبعة الخانجي، ط1، مصر، 1926، ص37 .

[4] ـ في كتالب القزاز " ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح: المنجي الكعبي " وردت مملّك في بيت الفرزدق مملكا. ينظر: ص 157.

[5] ـ ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام، ص 38.

على عاداتهم وتقاليدهم فهم بذلك أكثر محافظة من غيرهم وتمسكا بدينهم والواقع يكشف هذا لحدّ الساعة رغم الهجمات الإعلامية والاستدمارية التي رسمتها قوى الشر الغربي لطمس هوية الرجل المغربي وسلخه من لغته ودينه.

ومن اللحن الذي يمقته ابن شرف كما ورد في بيت جرير: (الوافر)

ولـو ولـــدت لعنـــزة جـــــرو كـلب * لـــســبّ بـــذلك الجـــرو الكـــلابا**[1]

فنصب الكلاب بغير ناصب وقد تحيّل له بعض النحويين بكلام كالضريع لا يسمن ولا يغني من جوع."[2] بحكم أن تأويلاتهم النحوية لهذا النصب غير مقنعة كما يرى ابن شرف، وأرى أن هناك حذفا أدى إلى نصب الكلاب والحذف شمل الفاعل؛ فيمكن تقدير الكلام: لسب الناسُ الكلابَا بذلك الجرو لسوء خُلقه، وقد حدث تقديم وتأخير بسبب الوزن والحذف بسبب أن الكلام مُدرك المعنى ولا حاجة لذكره.

ومن اللحن الذي رفضه ابن شرف مع أن له تأويل بسيط ومقنع؛ كقول الفرزدق: (الطويل)

وعَـــضُ زَمَـــانٍ يَاابـــنَ مَـــرْوَانَ لـــم يَدَعْ * مِنَ المَـــالِ إلاّ مُسْـــحَـــتًا أَوْ مُجَلَّـــفُ**[3]

فرفع مجلفا وحقه النصب وقد تحيّل بعض النحويين أيضا للفرزدق على وجه الاقواء أحسن منه فاحذر مثله."[4] وقد وردت كلمة مجلّف محرّف في ديوان الفرزدق[5] " المُسْحَتُ: المال المتلف، والذي دخله الغش والحرام. والمجرَّف: الذي بقيت منه بقيّة."[6] وكأن بابن شرف يرفض حمل الإعراب على المعنى، "ومن حمله على المعنى فرفعه وقال: إذا لم يدع إلا مسحتا فقد بقي المسحت وبقي أيضا المجلف."[7] وبهذا تكون فاعلا لفعل محذوف، ولا أظن ابن شرف يغفل عن هذا ولكن من باب سد الذرائع على الشعراء المحدثين حتى لا يقعوا في فساد المعنى، والظاهر أنه يخاطب من يعلم علمهم وأدبهم.

---

[1] - البيت لجرير ولم أجده في ديوانه.

[2] - ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام، ص 37.

[3] -الفرزدق: الديوان، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت،1987، ص 386. (مجلّف) في الديوان وردت: (مجرّف)

[4] - ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام ، ص 37.

[5] - ينظر الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص 386.

[6] - المرجع نفسه، ص 386.

[7] - ابن جني: المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: علي النجدي ناصف، عبد الحليم النجار، عبد الفتاح إسماعيل شلبي، ط2، دار سركيس للطباعة والنشر، 1986، ج1، ص 180.

ومن بين العيوب التي يمقتها النقاد وابن شرف واحد منهم خشونة حروف الكلمة كقول جرير: (الكامل)

و تقــولُ بَوْزَعُ: قــدْ دببتَ عــلى العصا * هَــــلاّ هَــزِئْتِ بغَــيرنَا يا بَــــوْزَعُ**[1]

وما ثقلت عند النقاد لفظ بَوْزع؛ فلو كان اسما حقيقيا لامرأة فلا أرى خشونة ولو كان صفة لها فهو ثقيل؛ لأن الصفة يُمكن للشاعر تبديلها والاسم فلا إلا بترخيمه وهو بذلك يُصبح أكثر تعقيدا. قد أورد ابن شرف مفهوما للشعر يميز من خلاله الشاعر من غيره وهذا في قوله:" وأحسن الحسن منه ما اعتدل مبناه، وأغرب معناه، وزاد في محمودات الشعر على ما سواه."[2]

فبهذا المفهوم حدد بنية الشّعر رغم غموض فحواه؛ فهو قدّم مفهوما عاما دون تفصيل، لكن قراءات كثيفة في كتابيه (ديوانه + كتاب أعلام الكلام) تجعلنا نحلل مغزاه ونحدد مبتغاه. فلو رجعنا إلى مفهومه للشعر نرى ثلاث مزايا وهي:

- اعتدال المبنى.
- غرابة المعنى.
- الزيادة في محمودات الشعر.

فاعتدال المبنى هو التركيب غير المخل؛ فلا فصل بين المضاف والمضاف إليه والصفة والموصوف والبدل والمبدل منه أو حذف يحجب الرؤية حتى يتأول لها النحاة ألف تأويل فنسقط في كلام يُربك المعنى ويُخرج الجملة عن نظامها المعروف أو حشو يجلب الملل، ولابد للجملة أن تكون خالية من الكلمة الخشنة الغريبة فهي ثقيلة في السمع عسيرة الهضم للفكر.

وغرابة المعنى : الصورة الشعرية غير المكرورة، المدهشة في نحتها، تخلق الإعجاب لقارئها فيعيد القراءة مرات ومرات دون كلل أو ملل، قد كتبت "بأسلوب قويم في الشعر فهو الذي يرتكز على دال معتدل في بنيته، لم تسئ إليه تلك الألفاظ الغريبة الشاذة التي قد يحسب موظفها أنه بذلك يكبر في أعين النقاد، ويهاب جانبه من لدن الأقران؛"[3] وهذا لعمري ما طغى في المحدثين فيكتبون ما لا يفهمون

[1] - جرير: الديوان، دار بيروت، (د.ط)، بيروت، 1986، ص 268.

[2] - ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام، ص 46.

[3] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 89.

ويطلبون من القارئ التأويل!!، فهم يعتقدون أن الشاعر الحقيقي من غاص في الغموض وهذا عند النقاد مرفوض.

أما الزيادة في محمودات الشعر فهنا يقصد بناء الجملة الشعرية بعيدا عن التكلف والغموض موفقا بين اللفظ والمعنى بعيدا عن الضرورة خالية من عيوب القوافي لا يجتاحها غلط .

وجودة الشعر عنده لا تقف على الزمان والمكان بل في براعة قريحة الشاعر؛ وهو بهذا غير متعصب لقديم أو حديث، فمن قوله: (الخفيف)

قـلْ لِمَـنْ لا يـرى المُـعَاصِرَ شَيْـئا *** وَيَـرَى للأوائِـل التَّـقْدِيـمَا

إنَّ ذاك القـديمَ كـان جـديدا *** وَسَيَغْـدُو هـذا الجـديد قـديما[1]

وقوله: (الخفيف)

أُغْـرِيَ النَّـاسُ بامتـداح القـديمِ *** وبِـذَمِّ الحَدِيـثِ غَيْـرِ الذَّمِيـمِ

ليـسَ إلاَّ لأنَّـهُم حَـسَدوا الـحَيَّ *** يَ وَرَقّـوا عَـلَى الـعِظَام الـرَّميمِ[2]

والظاهر أن ابن شرف ممن تعرض للانتقاص من شعره كغيره، لا لشيء إلا أنه حديث، وهذه هي مصيبتنا لحد الساعة والحسد سيد الموقف واسم الشاعر يحدد منهج الانتقاد.

إن المطلع على ديوان ابن شرف يُدرك مدى عبقريته في الشعر وفنونه: فالرجل عاش في القيروان معظم أيام حياته وامتزجت ثقافته بثقافة أهل الأندلس، فقد سافر إليها وعاصر أفضل أدبائها وتبادل معهم الرسائل وسمع منهم وسمعوا له، فأي دربة كهذه الدربة تسقل صاحبها وتشحذ ذوقه وطبعه.[3]

وقد تحدثت في قبلا على أن ابن شرف يرفض الملغز المبهم لا لهدف الإلغاز ولكن للتعمية وإرباك القارئ حتى يُقال: هذا هو الشعر وما أوسع خيال الشاعر وهو بهذا وقع في المحظور والممقوت وقتل نفسه بيده وشوه بصمته.

فمن مميزات شعر ابن شرف أنه كان له "اهتمام خاص بشعر الإلغاز، وهو من شعر الإخوانيات وبعض المطارحات الشعرية، التي يمكن أن نعدها لونا من الرياضة العقلية، التي وجد فيها المعز شيئا

[1] . ابن شرف القيرواني: ديوان ابن شرف القيرواني، تح: حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية (دار مصر للطباعة)، (د.ت)، ص 97.

[2] - المصدر نفسه، ص 97.

[3] - ينظر نفسه، ص 27.

من المتعة والتسلية، وتزجية لأوقات فراغه، وهذه الإلغازات ذات صلة قوية بما شاع عن ابن شرف من اهتمام بفنون البديع المختلفة، ممثلة في مقاماته، وفي حبه للبديع بشتى ألوانه."[1]

يعتبر البديع باب من أبواب البلاغة والشعراء المغاربة يميلون إليه بكثرة لتعويض جفاف بعض الكلام؛ لأن أغلب الكلام يحتوي فلسفة تحاول إثبات المنطق بعيدا عن البيان .

[1] - ابن شرف القيرواني: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 31.

ابن رشيق القيرواني (ت : 456 هـ)[1].

يقول ابن رشيق:" الشّعر يقوم بعد النّيّة من أربعة أشياء، وهي: اللّفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، هذا هو حدّ الشّعر؛ لأنّ في الكلام موزونا مقفّى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنيّة، كأشياء اتّزنتْ من القرآن، ومن كلام النّبيّ صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنّه شعر."[2] ومثال ما وافق ذلك قوله تعالى: ﴿يُرِيدُ أَن يُخْرِجَكُم مِّنْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِ.. (35) ﴾ . الشعراء. فالآية تطابق مجزوء الرّمل؛ وكقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((أَنَا النَّبِيُّ لَا كَذِبْ ، أَنَا ابْنُ عَبْدِ الْمُطَّلِبْ[3])) . رواه مسلم . وهو كذلك من مجزوء الرجز، وقد اشترط ابن رشيق القصد والنية عند كتابة الشعر وأثر الدين في هذا المفهوم واضح وله مقاصده وقد أثبتت الدراسات الحديثة أن النيّة تُحدث برمجة عصبية حسب القصد الذي قصده الإنسان، وفي مجال الإبداع بحكم التجربة تجعلنا نخلق فضاء لغويا ذاتيا في أنفسنا قبل نسج الكلام.

الكاتب المتمكن هو الذي له القدرة على مداعبة القلم من خلال الإدراك والتعلم والسيطرة على مهارات الاتصال الداخلي ... عليك أن تبدأ البحث في الداخل؛[4] والشاعر هو المقصود بالدرجة الأولى؛ لأن المطلوب منه بيان وحكمة، وقد يسبقه حدث يُلزمه الارتجال أو البديهة، فقد كان يُعتبر الشاعر نبيا في قومه وهو أفضلهم وله الرأي الأول والأخير؛ " يقول((كونفوشيوس)): إن الشيء الذي يبحث عنه الإنسان الفاضل موجود في ذاته، أما الشيء الذي يبحث عنه الأستاذ العادي فهو موجود عند الآخرين."[5] ولهذا وجبت النيّة لأن هناك من سيتلقف ما يخطه بنان الشاعر أو يُسمعه.

فالنية تُحدد القصد وتوجهه سلبا أو إيجابا، والنيّة تبني عتبات حسب أيديولوجية الشاعر، فلو طلبنا من الشعراء كتابة قصيدة حول حدث تاريخي ما فسيكتبونها بلمح البصر، ولو طلبنا منهم

---

[1] - ويروى أنه توفي سنة 463هـ. ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، (غلاف الكتاب).

[2] . ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 193.

[3] - الدرر السنية: الراوي : أبو إسحاق السبيعي عمرو بن عبدالله | المحدث : مسلم | المصدر : صحيح مسلم، الصفحة أو الرقم: 1776، وتمام الكلام ((جَاءَ رَجُلٌ إلى البَرَاءِ، فَقالَ: أَكُنْتُمْ وَلَّيْتُمْ يَومَ حُنَيْنٍ يا أَبَا عُمَارَةَ؟ فَقالَ: أَشْهَدُ علَى نَبِيِّ اللهِ صَلَّى اللَّهُ عليه وسلَّمَ ما وَلَّى، وَلَكِنَّهُ انْطَلَقَ أَخِفَّاءُ مِنَ النَّاسِ، وَحُسَّرٌ إلى هذا الحَيِّ مِن هَوَازِنَ، وَهُمْ قَوْمٌ رُمَاةٌ، فَرَمَوْهُمْ برِشْقٍ مِن نَبْلٍ كَأَنَّهَا رِجْلٌ مِن جَرَادٍ، فَانْكَشَفُوا، فأقْبَلَ القَوْمُ إلى رَسولِ اللهِ صَلَّى اللَّهُ عليه وسلَّمَ، وَأَبُو سُفْيَانَ بنُ الحَارِثِ يَقُودُ به بَغْلَتَهُ، فَنَزَلَ وَدَعَا وَاسْتَنْصَرَ، وَهو يقولُ: أَنَا النبيُّ لا كَذِبْ... أَنَا ابنُ عبدِ المطَّلِبْ اللَّهُمَّ نَزِّلْ نَصْرَكَ قالَ البَرَاءُ: كُنَّا وَاللَّهِ إذَا احْمَرَّ البَأْسُ نَتَّقِي به، وإنَّ الشُّجَاعَ مِنَّا لَلَّذِي يُحَاذِي به، يَعْنِي النبيَّ صَلَّى اللَّهُ عليه وسلَّمَ.))، الرابط: https://dorar.net/hadith/sharh/15510

[4] - ينظر إبراهيم الفقي: البرمجة اللغوية العصبية، إبداع للإعلام والنشر،(د.ط)، القاهرة، 2007، ص 31.

[5] - المرجع نفسه، ص 31.

كتابتها حول حالة شعورية مرّوا بها فسيتريثون قليلا ويركنون إلى أنفسهم ويُحاولون اختيار الألفاظ والمعاني التي تتناسب مع حالتهم بدقة وقد تأخذ منهم أياما، ولو طلبنا منهم كتابتها حول عظيم كمحمد صلى الله عليه وسلم ستتجدد النيّة في كلّ لفظ ومعنى وتتوقف كل الحواس عظمة لهذا البناء وقد تأخذ منهم شهورا ليكتب الشاعر منهم عشرين بيتا.

فالنيّة بمثابة المهندس المعماري للبناء، فهي واضعة القياسات والمرشدة لاختيار الغرض وصفة التعامل معه بعيدا عن أي مشوشات داخلية، فعند فقدان النيّة يخرج الكلام فوضيا لا معنى له ينقصه الطبع وهو أقرب للنثر منه للشعر، بل قل إنه نثر موزون، والنثر منه براء.

وعجبا لمن يعتقد وجود النيّة هذيان بحكم أنّ الشاعر إذا كتب فقد نوى، وهو بهذا بعيد عن الحقيقة قد اختلطت عنده المفاهيم ولا يُدرك" أنّ النية بمنزلة الرّوح، والعمل بمنزلة الجسد والأعضاء، الذي إذا فارق الرّوح فموات، وكذلك العمل إذا لم تصحبه النية فحركة عابث."[1] وقد قال ابن قيم الجوزية:" لا يتحقق الكلام في المسألة إلا بعد معرفة النية."[2] فهي التي ترسم معلما متعامدا متجانسا لدماغ الشاعر وتحدد نقاط خطواته وأهدافه.

لا بد للمبدع أن يعي أن هناك فرقا بين القصد والنية: " فالقصد يتعلق بفعل الفاعل نفسه، وبفعل غيره، والنية لا تتعلق إلا بفعله نفسه، فلا يتصور أن ينوي الرجل فعل غيره، ويتصور أن يقصده ويريده."[3]

"الفرق الثاني: أن القصد لا يكون إلا لفعل مقدور يقصده الفاعل، وأما النية فينوي الإنسان ما يقدر عليه وما يعجز عنه."[4] فالنية تتعلق بالمستحيل كذلك، وهل كان الشعر مطية لكل الناس؟.

حقيقة "يعد ابن رشيق من النقاد الأفذاذ الذين جعلوا الساحة النقدية والبلاغية تزخر بالمدونات النادرة التي تخطى صداها المغرب العربي،"[5] ولعل كتاب العمدة من أشهرها وأكثرها مقروئية لِمَا حوى من رؤى نقدية تقوم على الحجة والدليل ودقة في الوصف والتحليل ومفاهيم مبتكرة جزلة لبعض المصطلحات النقدية، فهو لا يأخذ الرأي إلا بحجة الدامغة أو من ثقة فلا ينقل النصوص كما هي

[1] - ابن قيم الجوزية: بدائع الفوائد: تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد، جدة، السعودية، (د.ت)، مج3، ص 1140.

[2] - المرجع نفسه، مج3، ص 1140.

[3] - نفسه، مج3، ص 1143.

[4] - نفسه، مج3، ص 1143

[5] - حكيم بوغازي: اتجاهات الأدب المغاربي القديم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2018، ص 45.

دون تقويم فهو " يعول على فهمها لها والتعبير عنها بعباراته، مبديا رأيه بعد ذلك بالموافقة أو المخالفة، ولم يلجأ إلى ذكر كلام بنصه إلا إذا كان خبرا ضبطته الرواية، فإنه كما يقول: لا سبيل إلى تغيير شيء من لفظه ولا معناه ليؤتى بالأمر على وجهه."[1] وهو بهذا قد تجاوز أقرانه وذاع صيته.

لا أنكر أن ابن رشيق شديد السبك حكيم الحبك، لا ينطق شعرا عن جهالة ولا يذهب مذهب الضرورة إلا لحكمة، وأغلب الضرورة عنده لها وجه في العربية أو مصطلح غير مألوف في بيئة غير بيئته، صحيح القصد يفيد قارئه ويطلق عنان فكره ليسبح في أمواج المعنى على قواميس اختلطت بعضها ببعض فمن شعره: (الكامل)

يـــا رب لا أقـْـوى عـــلى دفـــع الأذَى *** وبك استعنت عـــلى الضعيـــــف المُوذِي

مـــالي بعثـــتَ إليَّ ألـــــفَ بعـــــوضة *** وبعثـــــتَ واحـــــــدة إلـــى النمـــروذ[2]

قد يقول قائل: كان الأصل أن يقول: مؤذي بإثبات الهمزة؛ فلماذا حذف الهمزة على الواو؟، ويظن أن ذلك ضرورة وهو ليس بضرورة، ولهذا وجب معرفة القائل وبيئته والإحاطة بثقافته والتبيّن من لهجته قبل الحكم. فالمعلوم أن في رواية ورش (والقرآن أصل من أصول الاحتجاج) تبدل الهمزة المفردة إذا كان قبلها ضم واوا؛ كما في قوله تعالى: ﴿مِّنَ الْمُومِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ ...﴾[3] فأبدل المومنين بالمؤمنين، وحتى في لهجتنا العامية نحذف الهمزة ليسهل النطق وتتجانس القوافي. وقد تُستعمل في غير القافية مثل: كأس = كاس، وبئر = بير ... وهكذا، وهناك جدلية أخرى بين القطع والوصل إذا اعتمدنا كل الروايات القرآنية للاحتجاج .

أما القافية في البيت الثاني: " النمروذ " وبالتحديد حرف الروي ذال، ويعتقد أن الصواب نمرود بالدال (بحكم أنه اسم ملك من الجبابرة معروف) وهو على حق مع أن إبدال الذال بالدال ليس خطأ؛ وحجة ذلك ما " نظمه الفارابيّ فرقا بين الدال والذال في لغة الفرس حيث قال: (الخفيف)

احْفَـــظِ الـــفَـــرْقَ بَيْـــــنَ دَالٍ وذَالٍ *** فَهْـــوَ رُكْـــنٌ في الفارِسِيَّـــةِ مُعْظَـــــمْ

كـــلُّ مـــا قبله سكـــــونٌ بـــــلا وَا *** وٍ فَـــدالٌ ومـــا سِـــواه فـمعـــجمْ

[1] - شفيع السيد: فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب، ط1، القاهرة، 2006، ص 166.

[2] . حسن بن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، جمعه: عبد الرحمن باغي، دار الثقافة، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1989، ص 62 .

[3] - الأحزاب، الآية 23.

وفي أمالي ثعلب: نمروذ، بالذال المعجمة، وأهل البصرة يقولون: نمرود، بالدال المهملة، وعلى هذا عوّل الكثيرون فجوزا الوجهين.[1] ومن هذا المنطق يخرج اللفظ من حيز الضرورة بحكم أن له حجته.

ونرى أن ابن رشيق ضمن كتابه العمدة مفهوم الشعر عند علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه حيث قال: " الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان." [2] لكن ما يشدني في ابن رشيق أن التطبيق عنده أوسع من النظري في كل ما نظّر إليه، وهو بهذا يتميز عن غيره، بل لم يكن متناقضا بين تنظيره وتطبيقه بخلاف الآخرين؛ يرفضون شيئا ثم تجده في نسيجهم لضرورة المقام.

وقال أيضا: " ولست أفضّل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرِم، والأعرابي والمولَّد؛ إلا أنني أرى حاجة المحْدَث الى الرواية أمَسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحال وجدت سببها، والعلة فيها أن المطبوع الذكيّ لا يمكنه تناول ألفاظ العربي إلا رواية، ولا طريق إلى الرواية إلا السمع، وملاك السمع الحفظ."[3]

هنا يطرح ابن رشيق قضية مهمة حببت شعر القدماء ونبذت كل محدث عند المحدثين أنفسهم وقرائهم ألا وهي قضية الحفظ، فالبيئة غير البيئة والزمان غير الزمان ولو وطّن القارئ نفسه على حفظ ما طالعه لزادت لذته ونما ذوقه وعلم علم اليقين أن السر يكمن في الرواية ولا رواية دون حفظ كما قال ابن رشيق.

هذه خلاصة مفهوم الشعر عند أبرز النقاد الشعراء المغاربة، وهم لا يختلفون في الغالب عن إخوانهم المشارقة، لكن كما أسلفنا الذكر: النظرية تختلف عن التطبيق، والآراء المتشابهة مختلفة عن الأداء، وكما اختلف بنان الإنسان وبصمة عينه في ذاته ومشاعره بين الحين والحين، فكيف لا تختلف مشاعرهم، وباختلاف المشاعر تختف الرؤى، وهذا ما ينقلنا إلى معرفة أسباب هذا الاختلاف، فهناك روافد غير الروافد بين القطبين ساهمت بشكل كبير في تسطير الفكر المغربي شعرا ونثرا.

---

[1] - محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1971، ج9 ، ص 240. مادة (نمرد).

[2] . علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، الناشر: عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1966، ص 15 . وينظر: ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 196.

[3] - علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 15، 16. وينظر: ابن رشيق: العمدة، ص 196.

روافد الإبداع الشعري المغاربي:

لا يذهب القارئ بعيدا عندما أتحدث عن روافد الإبداع الشعري المغاربي، ببساطة لأنني لم أخرج عن الأقاليم الثلاثة التي حددها المؤرخون العرب: المغرب الأدنى والأوسط والأقصى، وهذه الأقاليم قد بسط المسلمون عليها سلطانهم، وشكلت حضارة إسلامية عربية خلقت روافد إبداع في جميع المجالات. وهذه المناطق" غنية بآفاقها المفتوحة نحو المستقبل وباتصالاتها الحضارية، فهي ملتقى التيارات الآتية من الشرق ومن إسبانيا وصقلية والعالم العربي الذي يسيطر عليه البرابرة، السودان من جهة، وبين العالم المتحضر والعالم الجديد من جهة أخرى."[1]

مركز ملتقى التيارات يخلق مراكز ثقافية متنوعة تعمل بدورها على تذليل سبل التواصل وهي بدورها تعمل على فهم الآخر لغة وسلوكا وهذا ما خلق لبلاد المغرب فلسفة تحيط بجميع المفاهيم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية.

- **رافد محلي ثقافي:**

عندما نتحدث عن الرافد المحلي فإنه "يتمثل خاصة في الحركات الفكرية التي شهدتها المراكز الثقافية في المغرب، والتي شهدت جوانب من قضايا تتعلق بالشعر والنثر، وبالعلوم الدينية، وغيرها."[2] فبتأسيس الأغالبة لبيت الحكمة القيرواني الذي يشبه بيت الحكمة العباسي وجلب نفائس الكتب من الشرق الإسلامي[3] جعلها قبلة طلاب العلم من شتى بقاع الأرض، " فالحياة الفكرية في القيروان نرى أنها كغيرها من الحياة الفكرية التي نشأت في غيرها من مراكز الفكر في العالم."[4] والقيروان امتداد لبقية دول المغرب العربي تشرب من بئرها وتأكل من حقلها والعكس صحيح. " والحق أن مدرسة القيروان قد حظيت بمكانة مرموقة في العصر الأغلبي بشقيها الفقهي والأدبي حيث أصبحت أعظم مركز حضاري وثقافي ببلاد المغرب،[...] إلى أن دمرها الأعراب

---

[1] - موريس لومبار: الإسلام في مجده الأول، تر: إسماعيل العربي، دار الآفاق الجديدة، ط3، المغرب، 1990، ص 89.

[2] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 41.

[3] - ينظر الدرديري حسن أسماعيل البيلي: الحياة الفكرية في بلاد المغرب في عصر الأغالبة (رسالة دكتوراه)، إشراف: محمد صالح محي الدين، الجامعة الإسلامية أم درمان، كلية الآداب، قسم التاريخ، 1996، ص 383.

[4] - محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، دار المنار، ط1، القاهرة، 1988، ص 465.

الهلاليون سنة 1051م وشردوا علماءها الذين اتجه أكثرهم إلى مدينة فاس بالمغرب الأقصى، وتلك التي ورثت مدينة القيروان علميا،[1] وأضحت هي بدورها قبلة لطلاب العلم.

الحركة الفكرية وخلق قطب معرفي يحتاج ثقافة، واسعة والثقافة تحتاج إلى نقد لتخرج في أبهى صورة لها ويتقبلها القادم من هنا وهناك، وعند دخول النقد يتفرد صاحبه بطبعه ويصبح له قالبه الخاص.

النقد لا يخضع لقوالب ثابتة وإلا لأصبح كل قارئ ناقد، فهو متجدد مبتكر في كل زاوية من زوايا النص ويخضع لعبقرية الناقد، وما يتعلق بالنحو والإملاء لا يدخل ضمن النقد إلا ما جاء من باب الضرورة أو إثبات قاعدة شاذة، ومن أخطأ نحوا وإملاء في الأمور العادية فلا يُلتفت إليه في الأصل.

عندما يتعلق الأمر بالشعر فلا مجال فيه للتشابه؛ لأنه يخضع لموهبة تصقلها دربة، فهو كبصمات اليد، لكل يد صورتها وما تشابه في الشكل لا في المضمون ولا أنكر أن البيئة تلعب دورا في تقارب المضامين "مع إيماني بتأثير البيئة في إنتاج الأديب من شعر ونثر، فإني أرى أن ذلك التأثير لا يتضح في العلوم التي يستوي أمامها الناس، والتي لا تختلف كثيرا باختلاف البيئات والأزمان، وإنما يتضح في الفنون إذ هذه تنطبع فيها فوق شخصية الفني صورة المكان والزمان بخواصهما."[2] فالفن الواحد يختلف بين توأمين في نفس البيئة وزاولا نفس التعليم، فما بالك بمن فصلت بينهم المسافات وتنوعت مشارب التعليم عندهم فكانت حتى العلوم بحد ذاتها فيها تفاوت كبير، وجلب أقلام المؤرخين ودليل ذلك:" قد قامت القيروان بتأثير قوي في مجال الأوائل وخاصة الطب والصيدلة. وكان بيت الحكمة القيرواني من العوامل الدافعة إلى قوة تأثير القيروان في ذلك فقد ذهب خريجوه إلى كثير من الأماكن في المغرب والأندلس لمعالجة المرضى."[3] ولم يتوقف

[1] - الدرديري حسن إسماعيل البيلي: الحياة الفكرية في بلاد المغرب في عصر الأغالبة، ص 385.

[2] - عبد الرؤوف مخلوف: ابن رشيق القيرواني، دار المعارف، (د.ط)، مصر، 1964، ص 02.

[3] - حسن حسني: ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، مكتبة المنار، تونس، 1965، ص 209. نقلا عن محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، ص 461.

الأمر عند العلوم بل شمل الأدب وفنونه فها هو عبد الرحمن بن بكر بن حماد قد " قدم الأندلس، حدث عن أبيه، وكتب عنه غير واحد من شعر أبيه، ومن حديثه."[1] وليس الأمر متعلق بعالم واحد بل بعلماء كثر ولكن " المصادر لم تمدنا بأسماء أولئك العلماء."[2]

ما وصل إليه المغاربة من علوم وفنون ميزهم عن غيرهم ولم يكن وليد اللحظة بل تراكم معارف صقلت عقولهم وأفكارهم وجعلت منهم قطبا من أقطاب العلم والمعرفة يشار لهم بالبنان ويشد إليهم الترحال، فهم لا يأخذون العلم دون حب وتمكن، فتدبرهم وفقههم خلق جسورا تتجاوز الأقطاب الأخرى، وهم يعرفون بأهل الفقه والاختزال وكثرة البرهان.

" ليس ثمة من شك في أنّ النقد في الأقطار المغربية قد أفاد من مختلف العلوم الإنسانية، وارتكز في ظهوره وتطوره على أسس صلبة مكّنته لاحقا من الاستقلال بنفسه."[3] ومن خلاله كان البناء المغاربي مختلفا في صوته وصورته.

الحضارة لا تبنى دون وجود متناقضات، ودون تمازج ومعرفة ثقافة الآخر، ودون مزاحمة المبدعين والمفكرين والأخذ عنهم والترجمة لهم وتبادل المعارف معهم. وما مكن المغاربة من تحقيق هذا التطور في رقم قياسي الموقع الجغرافي الفريد لبلادهم الذي أسال لعاب كثير من الأمم المستدمرة المستعمرة، فزيادة على الموقع روعة وشساعة الأرض وغناها بثروات قلّ نظيرها.

إن الوضع الجغرافي لبلاد المغرب جعلها مركز عبور للوافدين من الأندلس للمشرق أو النازحين من المشرق للأندلس وكثير من هؤلاء وهؤلاء حطوا رحالهم في القيروان مدينة العلم والأدب وبغداد المغرب.[4] ولمعرفة الأعلام الذين استهوتهم أرض المغرب والقيروان بشكل خاص يمكن الرجوع إلى كتب الكتاب: أ. محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، وابن الفرضي (أبو الوليد): تاريخ علماء الأندلس، ... وغيرهم كثير.

---

[1] - ابن الفرضي أبو الوليد: تاريخ علماء الأندلس، تح: بار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، تونس، 2008، ج1، ص 357.

[2] - محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، ص 460.

[3] - محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 41.

[4] - ينظر عبد الرؤوف مخلوف: ابن رشيق القيرواني، ص 05.

ومن المعلوم" أن إفريقية وحافات الصحراء في المغرب، وهما منطقتان تملكان مراكز حضارية قديمة ؛ فنيقية رومانية، وتشكلان ممرا إلى إيطاليا وإسبانيا فقد انتشر الإسلام واللغة العربية فيهما بسرعة."[1] وهذا دليل على وجود حضارة بُنيت على أسس فكرية ومعرفية وهي تبحث دائما عن الأفضل مما أدى إلى احتضان الإسلام واللغة العربية بسرعة لأنهما يحملان مشروعا حضاريا يفوق حضارة من قبلهم.

أصبحت الثقافة العربية مشابهة نوعا ما للثقافة المشرقية رغم أن العادات والتقاليد بقي بينها بون شاسع من الفروق ولكن عامل اللغة أذاب بعضا من الجليد، لأن اللغة ليست للتواصل فقط؛ فهي للخلق والصناعة، ولن تعرف الأمم النور إذا لم تهتم بلغتها الأم وتسيّر أمورها في كل صغيرة وكبيرة بها، والمغاربة وجدوا في لغة الضاد عالما خاصا ينفرد عن جميع لغات العالم، فهي اللغة الغنية اللفظ الواسعة البيان السهلة التعلم، وفوق هذا اللغة التي نزل بها القرآن وأمة هذه اللغة خرج منها خير من وطئ الثرى صلى الله عليه وسلم من أجل هذا نلاحظ:" أن المغاربة رغم فارق اللغة الأم التي كانت سليقة عندهم تمكنوا في اللغة الثانية؛ وهي العربية، فخبروها وتبحروا في علومها حتى أصبحوا مفتين، ومفسرين، ومعلمين كبارا، فخدموها على اعتبار أنها اللغة العالمة،..."[2] ونظرا لتشابه الثقافات بين دول المغرب العربي والرقعة الجغرافية الواحدة مكنها من صنع جسر تواصلي تبادلي في جميع المجالات فجمع بينهم وبدت الخريطة المغاربية واحدة، بل الإنسان المغربي واحد، ولا يمكن أن ننفي الأشعار التي بُنيت بهذه اللهجات فهي بدورها قد ساهمت في تطوير القصيدة المغاربية العربية مما تحمله من صور تشرئب لها الأعناق، وحتى بعد تمكن المغاربة من اللغة العربية أصبحت هناك لهجات عامية عربية خلقت الإدهاش عند بناء القصيد لأنها طوعت اللغة ولم تخضعها لقيد علمي النحو والصرف.

[1] - موريس لومبار: الإسلام في مجده الأول، ص 87.

[2] - صالح بالعيد: موقف الأمازيغ من الفتح الإسلامي، محاضرة ألقاها في الملتقى الثالث بالبويرة الموسوم بـ : " أعلام البويرة " والذي جرت فعالياته في تاريخ: 30، 31 ماي 2007، تنظيم نظارة الشؤون الدينية بولاية البويرة. نقلا عن: صافية كساس: الرحلات العلمية من وإلى المغرب العربي ودورها في تنشيط الحركة العلمية التعليمية بالمغرب العربي، مجلة الممارسات اللغوية: العدد 08، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2012، ص 179.

- **رافد ديني:**

جعل الدين من الشاعر المغربي أنموذجا قلّ نظيره، فرغبتهم في التبحر في علوم الدين لا نظير لها ـ وهذه رغبة أغلبهم ـ لم تمنعهم من التبحر في علوم اللغة العربية وآدابها، وهذا التزاوج والتمازج انعكس على أدبهم فلا يوجد نَفَس شعري أو نثري إلا ورائحة الدين تلفه " وهذا ما تمثّل في نظرياتهم النّقدية؛ فقد عزفوا عن النصوص التي تمثل الهجاء والغزل الإباحي، كما وقفوا موقف الرفض من المبالغة، والغلو في الآراء والأحكام."[1] ولعلّ من أمثلة ذلك ما تجسّد في نقد ابن شرف لشعر ابن هانئ وهو يدخل ضمن النقد الخلقي وأثر الدين يظهر فيه جليا؛ فقال في شعره:" له غزل قفري لا عذري لا يقنع فيه بالطيف، ولا يشفع فيه لغير السيف. وقد نوه به ملك الزّاب. وعظم شأنه بأجزل الثواب، وكان سيف دولته في إعلاء منزلته، من رجل يستعين على صلاح دنياه بفساد أخراه، لرداءة عقله، ورقة دينه، وضعف يقينه، ولو عقل لم تضق عليه معاني الشعر، حتى يستعين عليها بالكفر."[2] فمكانة الدين مقدسة فعلا وقولا، وتخلل الفقه إلى كل صغيرة وكبيرة من أمور دنياهم وهذا ما يبدو في تفاصيل حياتهم، فالباحث في الأدب المغربي يُدرك هذه الحقيقة؛ والحقيقة تقول: "لقد غلب على الأدب المغربي طابع الفقه، فكان معظم الشعراء والأدباء الذين احتفظ بهم التاريخ أدباء فقهاء، حتى غدا من العسير على أيّ باحث أن يفصل بين هذه الصفة وتلك، بل لقد أثبتت الاستنتاجات بأن معظم الملوك والأمراء في المغرب العربي كانوا فقهاء شعراء."[3] ولعل إبراهيم الحصري والقزاز القيرواني وعبد الكريم النهشلي والقاضي عياض وابن شرف وابن رشيق وغيرهم من الشعراء اللغويين النحويين الفقهاء ذاع صيتهم لعلمهم وأخلاقهم، فالدين كلّ شيء بالنسبة لهم، صنع منهم منارات يستضيء العالم منها لحد الساعة، ولعل مرثية ابن رشيق للقيروان (وهو يدخل ضمن رثاء المدن) أوضح صورة في وصف هؤلاء العلماء الفقهاء، بل قل: لا عالم عندهم بلا فقه، لأنهم ببساطة لم يمنعهم تبحرهم

[1] ـ محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 43.

[2] ـ ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام، ص 26.

[3] ـ محمد مرتاض: شعر الفقهاء في المغرب العربي (رسالة دكتوراه)، إشراف: عبد الله بن حلي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، السنة الجامعية 1994، ص (ز)، مقدمة الرسالة.(pdf)

في الأدب وفنونه والطب وعلومه من التفقه في الدين والعمل به، وهذه بعض الأبيات ترسم واقع علماء القيروان يوم هجوم قبائل بني هلال على القيروان سنة 1057م. ونظرا لطول القصيدة سأكتفي بما يوضح القصد. يقول ابن رشيق وهو "يرثي القيروان:[1] (الكامل)

كَـمْ كَـانَ فيها مِـنْ كِـرامٍ سادة *** بِيضِ الْوُجـوهِ شَوامِـخِ الإِيمانِ

مُتَـعاوِنِيـنَ عـلى الدِّيانةِ والتُّـقى *** لله فـي الإِسْـرارِ وَالإِعْـلانِ

وَمُـهَذَّبٍ جَـمِّ الفَـضائِـلِ باذِلٍ *** لِنَـوَالِـهِ وَلِعـرْضِهِ صَـوَّانِ

وَأَئِمَّـةٍ جَمَعُـوا العُلـومَ وَهَذَّبُوا *** سُنَنَ الحَـديثِ وَمُشـكِلَ القُـرآنِ

علَماءَ إِنْ سَاءَلْتَهُـمْ كشَفُـوا الْعَـمَى *** بِفَقاهَـةٍ وَفَصاحَـةٍ وَبَيـانِ

وَإِذا الأُمُـورُ اسْتَبْهَمَـتْ وَاسْتَغْلَقَـتْ *** أَبْوابُـها وَتَنـازَعَ الْخَصْمانِ

حَلُّـوا غَوامِـضَ كُـلَّ أَمرٍ مُشـكِلٍ *** بِدليلِ حَـقٍّ واضِـحِ البُـرْهانِ

هَجَـروا المَضـاجِعَ قانِتيـنَ لِرَبِّهِمْ *** طَلَباً لِخَيْرِ مُعَـرَّسٍ وَمغـانِ

وَإِذا دَجـا اللَّيْـلُ البَهيمُ رَأَيتَـهُمْ *** مُتَبَتِّليـنَ تَبَتُّـلَ الرُّهبـانِ

في جَنَّـةِ الْفِرْدَوْسِ أَكْـرَمِ مَنْزِلٍ *** بَيْنَ الْحِسـانِ الْحُـورِ وَالْغِلْمـانِ

تَجِـرُوا بِها الفِردوسَ مِنْ أَربـاحِهم *** نِعْـمَ التِّـجارَةُ طاعَـةُ الرَّحْمَانِ

المُتَّقيـنَ اللهَ حَـقَّ تُـقاتِـهِ *** وَالعـارِفيـنَ مَكايـدَ الشَّيـطانِ

[1] - ابن رشيق: ديوان ابن رشيق القيواني، ص 204، 205، 206.

بهذه القصيدة نلمح الوجه العام لإفريقية، فمجالس العلم والذكر لا تخلو من الأدب والشعر، فهم يرون الشعر أصل من أصول الاحتجاج والواجب حفظه وقرضه، ولا باع لعالم نحوي إذا لم يقرض الشعر ولو نظما أو يحفظه، والمعروف عن المغاربة تقديسهم لعلماء الدين منذ القدم؛ ولحد الساعة لو ذكرت غير ذلك ما انتفض الحضور انتفاضتهم لعالم الدين.

ومن أهم العوامل في بناء اللسان العربي المغربي الحفظ، فأكثرهم حفظا أكثرهم حضورا عند الناس؛ ويُقاس العالم بمدى حفظه؛ "لأن تاريخ العرب إنما امتاز بسعة مادة المحفوظ وتنوعها، وبالأسباب الدينية التي بعثتهم على الحفظ، [...] وأن كل شيء للعرب إذا تعلق به سبب من الدين جاءوا فيه بالمعجزات التي يبزّون فيها الأمم كافة ويجعلونها من أنفسهم طبقة التاريخ وحدها، ولم نر هذه القاعدة تخلّفت في أمر من أمورهم؛ وهي بعض ما خصّ به هذا الدّين الحنيف الذي وجد العالم في كتابه الكريم معجزته الخالدة.[1]

الحفظ يسبق الفقه، فزيادة على حفظ القرآن الكريم وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، حَفظَ العرب مشارقة ومغاربة أشعار العرب القدامى، بل جاء في الأثر أن هناك من الرواة من يحفظ الشعر الذي نسيه الشاعر نفسه، فحتى أشباه النقاد الذين تحدث عنهم القزاز في كتابه "ما يجوز للشاعر في الضرورة" كانوا يحفظون من كلام العرب ما جعلهم ينتقدون أقرانهم بالحجة رغم ضعفها لأن كلام العرب أوسع من أن يُحاط به؛ ففي هذا الباب قال الشافعي:" لسان العرب أوسع الألسنة مذهبا، وأكثرها ألفاظا، ولا نعلمه يحيط بجميع علمه إنسان غير نبي، ولكنه لا يذهب منه شيء على عامتها، حتى لا يكون موجودا فيها من يعرفه."[2]

فقد صدق الشافعي؛ لا يُحيط باللغة إلا نبي،[3] بحكم الوحي وما دون ذلك فقاصر، والحفظ محدود والبشر يتفاوتون في هذه المزية.

---

[1] - مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الجوزي، ط1، القاهرة، 2010، ج1، ص 210.

[2] - الإمام الشافعي: الرسالة، تح: أحمد محمد شاكر، الناشر مصطفى البابي الحلبي، ط1، مصر، 1938، ص 42.

[3] . ينظر جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد، السعودية، 1426، ج3، ص 936.

وهناك مزية عند المغاربة كالمزية التي يمتاز بها غير العرب الآن في حفظهم لأدق التفاصيل حتى من كلام العرب في شتى العلوم والفنون كالفلسفة وشروح الشراح والعلوم الدقيقة والطب والصيدلة والهندسة؛ فالمتعطش لشيء وشبه فاقده ليس كالمتشبع به بحكم أنه في محيطه فلا داع لإرهاق الذاكرة حسب مفهومه!.

ويقول ابن خلدون في هذا المقام: " أمّا أهل المغرب فمذهبهم في الولدان الاقتصار على تعليم القرآن فقط، وأخذهم أثناء المدارسة بالرسم ومسائله واختلاف حملة القرآن فيه، لا يخلطون ذلك بسواه في شيء من مجالس تعليمهم، لا من حديث ولا من فقه ولا من شعر ولا من كلام العرب، إلى أن يحذق فيه أو ينقطع دونه."[1] وهذا ديدنهم لحد الساعة فلا ينشغل حافظ القرآن بغيره إلى أن يبرع فيه ترتيلا وتجويدا، فإن حذق التفت إلى العلوم والفنون الأخرى فيجد نفسه مهيأ لحفظها واستيعابها في وقت وجيز؛ لأن الذاكرة تعودت الحفظ والتكرار، ولهذا نجدهم يحفظون آلاف الأبيات زيادة على حفظ الشعر التعليمي، والتفرغ لحفظ القرآن الكريم " مذهب أهل الأمصار بالمغرب ، ومن تبعهم من قرى البربر أمم المغرب في ولدانهم إلى أن يجاوزوا حد البلوغ إلى الشبيبة. وكذا في الكبير إذا راجع مدارسة القرآن بعد طائفة من عمره. فهم لذلك أقوم على رسم القرآن وحفظه من سواهم."[2] ومن المعلوم أن حُفّاظ كتاب الله يتفاوتون في مدة حفظه؛ فهناك من حفظه في أقل من سنة وهناك في سنة وهناك من وصل به الأمر إلى أكثر من عشر سنين، فكل حسب قوة الذاكرة التي تتدخل فيها عوامل كثيرة كالوراثة والبيئة وسبل العيش لكل فرد. وما دام أن وقت الحفظ لكتاب الله لا يأخذ وقتا فيجد القارئ نفسه متعطشا للمزيد فينكب على العلوم الأخرى، ولو أخذنا القيروان كمثال فهي خزان العلوم ومن وطئت قدماه أرضها أخذ من كل روض زهرة، وأهل القرآن لا يكتفون ببعض الزهر من الحقول الأخرى خاصة

[1] - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، ط1، دمشق، 2004، ج2، ص 353.

[2] - المرجع نفسه، ص 353.

إذا تعلق الأمر باللغة العربية وآدابها، فهم يأخذون منها كأخذهم للفقه والحديث، فالنحو والصرف والبلاغة سلاح الحافظ، والشعر أصل من أصول الاحتجاج وتركه ثلمة.

وعندما تحدث ابن خلدون عن أهل إفريقية قال: " أما أهل إفريقية فيخلطون في تعليمهم للولدان القرآن بالحديث في الغالب، ومدارسة قوانين العلوم وتلقين بعض مسائلها. إلا أن عنايتهم بالقرآن واستظهار الولدان إياه ووقوفهم على اختلاف رواياته وقراءاته، أكثر مما سواه."[1] وهو أمر مشابه لأهل المغرب، والخلط سببه التنظيم المحكم لحلقات العلم كما هو الحال في التدريس النظامي.

ويردف ابن خلدون قولا في غاية الأهمية حين قال: " أما أهل إفريقية والمغرب فأفادهم الاقتصار على القرآن القصور عن ملكة اللسان جملة، وذلك أن القرآن لا ينشأ عنه في الغالب ملكة، لما أن البشر مصروفون عن الإتيان بمثله [...] وربما كان أهل إفريقية في ذلك أخف من أهل المغرب لما يخلطون في تعليمهم القرآن بعبارات العلوم في قوانينها كما قلناه[2]." وما خبره ابن خلدون يظهر عند العامة ولو ذهبنا إلى الخاصة بحكم مهامهم فالقرآن مرتبط بالتفسير والتفسير يجر معه الحديث والتراجم والسير والتاريخ والنحو والبلاغة والشعر، وقد صدق ابن خلدون في وصف أهل إفريقية بأنهم أخف من أهل المغرب، والواقع الحالي يُثبت ذلك مع استثناء بعض المناطق التي تأثرت بإفريقية والمشرق.

وخلاصة القول إن الدين خلق حضارة فكرية ومعرفية للعرب عامة والمغاربة خاصة مع تمازج حضارتهم بحضارة المشرق والأندلس وهذه الأخيرة تعتبر بوابة العالم الأعجمي ورافد من روافد الإبداع، واللبيب يعلم أن الروافد تصاحبها الحركة لا السكون، وبالحركة تكون البركة ويحل النعيم على أهل البلاد فالعلوم والفنون آخذ بعضها برقاب بعض.

[1] - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص 354.

[2] - المرجع نفسه، ص 354.

- **رافد مشرقي:**

لا ينكر فضل المشرق إلا لئيم، ولحد الساعة يفتخر كلُّ طالب عِلْم درس بالمشرق أو سافر والتقى بأحد علمائها بما أنجزه لأنها في حقيقة الأمر المنهل الذي ورده أغلب كبار علماء المغرب، ولو نظرنا إلى مؤلفات ابن رشيق وغيره لوجدنا التقليد للمشرق واضحا والتأثر بآثارهم جليا، حتى من وفد من الأندلس إلى المغرب كان تكوينه مشرقيا، فالأندلس في حد ذاتها كانت منارة للمغرب العربي ولكن المزوّد مشرقي، " ثم علماء المغرب وأدباؤه كانوا ينظرون إلى المشرق ورجاله على أنهم الأب الروحي لهم، [...] فلا عجب أن يتمنى المغربيون لو كان في المشرق مقرهم ومطلعهم."[1]

وها هو الباحث محمد محمد زيتونة في كتابه ((القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية)) يؤكد هذا التوجه في قوله: " لا مراء في أن الحياة الفكرية في القيروان بدأت بتلك البذور القادمة من المشرق ثم نمت في القيروان .[...] فكان الطلاب والعلماء من أبناء القيروان يرحلون إلى مكة والمدينة والكوفة والبصرة وبغداد والشام والفسطاط، وكانوا يتلقون الحديث والفقه والتفسير وغيرها من العلوم الشرعية، وكذلك الأدب واللغة والنحو وما يتعلق بذلك من قوانين اللغة العربية وآدابها."[2]

وعندما نتحدث عن القيروان فإننا نتحدث عن بغداد المغرب التي جاءها طلاب العلم من كل حدب وصوب وكانت قبلة للمشارقة والمغاربة على حد سواء وقد مزجت بين حضارتين عظيمتين؛ حضارة المشرق وحضارة الأندلس.

والمتأمل في أدب القيروان يرى أنها" حظيت[...] ببعض الشعراء البلغاء ورواة الأدب الذين حملوا إليها أشعار الجاهليين والمخضرمين وأيام العرب وأخبارها ووقائعها ومن هؤلاء:"[3]

ربيعة بن ثابت الرقي الأسدي، وعامر بن المعمر بن سنان التيمي، والمسهر التميمي.[4]

---

[1] - عبد الرؤوف مخلوف: ابن رشيق القيرواني، ص 06.

[2] - محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، ص 449.

[3] - المرجع نفسه، ص 221.

[4] - ينظر المرجع نفسه، ص 222، 223، 224.

وعندما يتكلم ابن خلدون عن البيان يقول:" المشارقة على هذا الفن أقوم من المغاربة، وسببه ـ والله أعلم ـ أنه كماليّ في العلوم اللّسانية."[1] فابن خلدون يتكلم عن الكثرة وهو صادق في قوله، فقد خبر هؤلاء وهؤلاء ومثله يعلم أن في المغرب أقطابا في العلم لا يقلون رزانة ومتانة عن أشقائهم بالمشرق في البيان والتبحر في أركانه.

ولسنا هنا في مقام تفضيل بل تبجيل لعمالقة اللغة والأدب، قطبان يكملان بعضهما بعضا بيانا وبرهانا.

وحديثنا عن الشعر يسوقنا إلى النحو فَبِهِ أُخِذ الشاعر، وبمدى تمكنه من النحو حسن شعره وبرع في التقديم والتأخير والقلب والإبدال والنقص والزيادة بما يُبهر القارئ.

إن الكلام عن النحو مرتبط بالمعنى، فباب المعنى النحو، فبه يعرف القصد والمرام، وبدون النحو يحل اللحن، واللحن يؤدي إلى فساد اللغة ، فلا لغة بلا معنى، ولذلك يعتبر النحو أول أداة من أدوات الإمساك بناصية اللغة.

والنحو: "علم يعرف به كيفية التركيب العربي صحة وسقاما، وكيفية ما يتعلق بالألفاظ من حيث وقوعها فيه، من حيث هو هو أوْ لا وقوعها فيه"[2]؛ وبما أن النحو يبحث في مستوى صحة التركيب وسلامته "[3] فإنه أكثر تعقيدا في الشعر بخلاف النثر، بحكم أنه " يتناول ضرورة الشعر، لأنّها أيضا تبحث من حيث الصحة والسقام "[4] ولمعرفة الصحيح من الخطأ عند دراسة الضرورة الشعرية وجب الإحاطة بلهجات العرب المختلفة، لأنّ " عدم إطلاع النحاة على بعض اللهجات، كان – كذلك – من أسباب الحكم على بعض الاستعمالات بالشذوذ "[5] أو رمي صاحب الإبداع باللحن.

ومن بين السلبيات " عدم إطلاع النحاة على بعض اللهجات أو سماعهم لها، وانفراد أحدهم برواية شيء لم يروه غيره، جعل بعضهم يتأول ما لم يسمعه أو ينسبه إلى الشذوذ."[6]

---

[1] - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج2، ص 375.

[2] - محمد علي التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص 23 .

[3] - محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر – دراسة في الضرورة الشعرية–،دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996، ص 90 .

[4] - محمد علي التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص 23 .

[5] - محمد حماسة عبد اللطيف : لغة الشعر – دراسة في الضرورة الشعرية –، ص 84 .

[6] - المرجع نفسه، ص 84 .

وقد كان احتكاك المغاربة بالمشارقة من أجل تعلم النحو وتعليمه ملفتا للأنظار، والشواهد على مزايا المشرق في هذا المجال كثيرة، وذِكْر علمائهم لا يسعه المقام ولا يحتويه المقال وفضلهم خالد لا يمحوه الدهر. لكننا سنسعى لذكر بعض الأعلام ودورهم في نشر العلوم والفنون وكانت بصمتهم ناصعة في كل حلقة علم بعد وفاتهم. ومن هؤلاء: عياض بن عوانة بن الحكم[1]، ويونس بن حبيب الضبي [2]؛ وكانت له حلقات علم لأبناء القيروان كما في البصرة، وقتيبة الجعفي النحوي[3] ؛ وقد تتلمذ على أيدي هؤلاء (أمان بن الصمصامة[4]) وأخذ عنه أبناء القيروان علما غزيرا في النحو واللغة والأدب.[5]

ولو خضت في سير النحويين الأولين من أهل المغرب لطال المقال، وكلهم كان له من المشرق وردا، وحظهم من الشعر والعروض كحظهم من النحو والأدب.

ولو خضنا في رصد المختصين الأوائل في علم النحو سنجد منهم عددا كان لهم رأيهم على غرار المدرسة الكوفية والبصرية، وهناك من المشارقة من يستشهد بهم؛ فيذكروا الشاهد وحكمه ويقولون: قد أجاز المغاربة هذا، أو لم يجيزوا في مسائل كثيرة، ومن باب الذكر لا الحصر ما ورد في كتاب السيوطي (همع الهوامع)، وبالتحديد في مسألة " جواز تعدد الخبر لمبتدأ واحد، "[6] وفي المسألة أقوال ومن بين الأقوال: " المنع، واختاره ابن عصفور، وكثير من المغاربة."[7] ولو لم يكن لهم حجة ما ورد ذكرهم، فمزايا علماء المشرق تضيء كل سبيل واعتماد أهل المغرب عليهم سنينا دليل تصدرهم، وحقيقة الأمر أنه " لم يظهر رجل من أهل القيروان نحويا إلا في أواخر القرن الثالث الهجري، فهذا نتيجة الاعتماد الكلي على الوافدين من المشرق الإسلامي إلى إفريقية في

[1] - ينظر محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، ص 228.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص 228.

[3] - ينظر نفسه، ص 229.

[4] - " هو أمان بن الصمصامة بن الطرماح بن حكيم، وكان شاعرا عالما باللغة حافظا لشعر جده."* *- الزبيدي، محمد بن الحسن: طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط2، مصر، 1984،ص 225.

[5] - ينظر محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، ص 230.

[6] - السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ج1،ص 346.

[7] - المرجع نفسه، ص 346.

أول الأمر وخاصة القادمين من البصرة والكوفة. ومع أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجريين بدأ ظهور نجم مدرسة القيروان النحوية في بلاد إفريقية والمغرب، فمن أشهر النحويين الأفارقة أو القرويين: اللؤلؤي[1] وحمدون النعجة[2] والسبخي[3]."[4] وعندما نذكر القيروان فهي بوابة المغاربة علما ومعرفة، ومنها ولج علماء المشرق المغرب الأوسط والأقصى.

[1] - "اللؤلؤي القيروانيّ: أحمد بن إبراهيم بن أبي عاصم، أبو بكر اللؤلؤي القيرواني النحوي اللغوي الشاعر، إمام بارع في الحديث والفقه والعربية، مات كهلا سنة ثماني عشرة وثلاث مائة، وكان كثير الملازمة لأبي محمد المكفوف وعنه أخذ، وله كتاب في ((الظاء والضاد))."* كانت ولادته بالقيروان سنة 272هـ**. *. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك: الوافي بالوفيات، تح: أبو عبد الله جلال الأسيوطي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2010،ج5، ص 88. **. تاريخ الميلاد مأخوذ من المرجع الإلكتروني للمعلوماتية ؛ الرابط:
http://almerja.net/reading.php?i=1&ida=575&id=556&idm=39337

[2] - حمدون النحوي: "هو النحوي المغربي محمد بن إسماعيل، نشأ بالقيروان، وتلقى عن المهري، ثم بلغ الغاية في النحو والغريب، وهو أول من عرف بحفظ كتاب سيبويه، وطبعا أن الكتاب كان في المغرب، ولا يعرف على التعيين أول من جلبه، ولحمدون كتب في النحو، وتوفى بعد سنة 300 هـ."*
*. أحمد الطنطاوي: نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995، ص 226.

[3] - "السبخي (265 - 342 هـ) (878 - 953 م)؛ الحسن بن علي السبخي، أبو علي، وكأنه نسب إلى السبخة، التي قرب القيروان، النحوي اللغوي الشاعر. ولد أعمى، وأدرك رجال سحنون وأخذ عنهم، ولازم أبا محمد عبد الله الأموي النحوي المكفوف، وتخرج عليه في العربية والنحو، واشتهر بذلك بين معاصريه، وفتح مكتبا قصده صغار الطلبة وكبارهم ودرسوا عليه وتخرج عليه أجيال، وقد طال عمره. قال المالكي في «رياض النفوس»: «كان عالما باختلاف العلماء واتفاقهم، مع المعرفة الواسعة بالنحو واللغة وعلوم القرآن، وانتفع به خلق من الناس». توفي يوم الاثنين 18 ربيع الأول وقيل ربيع الثاني (4 أغسطس) ودفن بمقبرة باب سلم. له كتاب أقيسة الأفعال، وهو على طريقة الأمالي جمعه بعض تلامذته."* *. محمد محفوظ: تراجم المؤلفين التونسيين، مكتبة الفكر، الاثنين 12 أغسطس 2019 ميلادى - 10 ذو الحجة 1440 هجري، الرابط: http://www.maktabatalfeker.com/book.php?id=9005، وينظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 235.

[4] - محمد زينهم محمد عزب: الإمام سحنون، تقديم: حسين مؤنس، دار الفرجاني،(د.ط)، القاهرة، 1992، ص 167.

- **رافد فلسفي ومعرفي:**

عندما ترتبط الفلسفة بالأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص فإنك ستجد نفسك مجبرا على تفسير المعرفة تفسيرا عقليا مرتبطا بالمنطق غير منفصل عن علم الجمال، لأن في مثل هكذا مقامات لا تستطيع فصل علم من العلوم عن الفلسفة، أما الفلسفة المطلقة فالاعتقاد السائد عند أغلب الباحثين أن " حال الفلسفة في المشرق واضح، وحالها في المغرب ليس واضحا، لعدم عناية المصادر التاريخية بهذا العلم المهجور أو المذموم كما يدعى"[1]؛ وهذا إشكال يحتاج إلى بحث خاص، رغم تشابه الفكر الفلسفي الأندلسي قبل القرن الخامس هجرية مع المغاربي في التحليل والتنظير وبدأ يتميز بعد القرن السادس هجرية مما يُفسر أن للفلسفة المغاربية آثارا تحتاج إلى تنقيب.

يقول أمجد الطرابلسي في تقديم له لكتاب المنزع البديع لمؤلفه أبي محمد القاسم السجلماسي وقد حققه وقدم له علال الغازي : " عرف القرن الهجري السابع ومطلع الذي يليه مدرسة بلاغية عربية مغربية تستحق أن يوليها المهتمون بالدراسات النقدية والبلاغية المقارنة عنايتهم، ويخصوها بتتبعاتهم، وهي مدرسة يبدو واضحا من خلال الآثار التي تركها لنا أعلامها ـ أنهم كانوا جميعا مع تمكنهم حق التمكن من اللغة العربية وآدابها بعامة، ومن الدراسات النقدية والبلاغية العربية بخاصة ـ أحسن اطلاعا على منطق أرسطو ، وأعمق فهما لمضمون كتابيه (الشعر) و(الخطابة)، من النقاد والبلاغيين الذين عرفتهم القرون السابقة في مشرق الوطن العربي ومغربه، [...] ولقد استطاع رجال هذه المدرسة بفضل ثقافتهم العربية العميقة والمتفتحة على التفكير الأرسطي أن يفيدوا الدرس البلاغي العربي."[2] وهنا تظهر عبقرية البرهان لدى المغاربة، ولم يتوقف الأمر عند البرهان بل سبقه التمكن من اللغة العربية

[1] ـ محمد إبراهيم الفيّومي: تاريخ الفلسفة الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الجيل، ط1، بيروت، 1997، ص 436.

[2] ـ السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1980،ص 12.

وآدابها وقد أشاد الطرابلسي بالثلاثة الذين كان لهم السبق في تأسيس مدرسة مغاربية خاصة لها معاييرها ونظرياتها في قراءة النصوص ونقدها وهم:

- " حازم القرطاجني: (ت 684 هـ)، صاحب كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، وعني بالمنطق والخطابة والشعر ومصنفات الفلاسفة المسلمين.
- ابن بناء المراكشي: (ت 721 هـ)، صاحب كتاب (الروض المريع في صناعة البديع)، وكان أعلم أهل عصره بالمعقول والمنقول.
- أبو محمد القاسم السجلماسي: (ت 704 هـ)، صاحب كتاب (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) والذي أظهر فيه السجلماسي عبقريته النقدية الفلسفية."[1]

هنا يسعنا المقام لنتحدث عن نظرية نقدية مغربية رسمت طريقها الخاص بها وتجاوزت المفاهيم القديمة بتنظير وتطبيق مدهش.

والظاهر أن ما أتى به حازم وغيره ليس وليد اللحظة بل تراكم معارف وفحص وتمحيص تاريخ من سبقهم، فهذه الأمور لا تأتي من فراغ، ومن قرأ للحصري والقزاز القيرواني والقاضي عياض وعبد الكريم النهشلي وابن رشيق وغيرهم ... سيدرك البعد الفلسفي والمعرفي لهم ولمن جاء بعدهم، ولو وقفنا مثلا على عناوين الكتب الضائعة للقزاز القيرواني والتي يفوق عددها ستة عشر كتابا سنعرف أن المدرسة لها إرهاصات قديمة، ولها نظرياتها الخاصة، ولكن عدم الاهتمام وضياع أغلب مؤلفات العلماء المغاربة هو الذي جعل هذه الفجوة تتسع ولكن لحسن الحظ تم استدراك بعض هذا الكنز بداية من نهاية القرن السادس هجرية.

وللعلم فقط: فقد أشار المنجي الكعبي إلى عدد مؤلفات القزاز حين قال: " لقد قسّمنا الكتب التّي ألّفها القزّاز، والتي وصلتنا أسماؤها وعددها 19 كتابا، قُسِّمت إلى كتب في النّحو، وأخرى في اللّغة، وثالثة في الأدب عامة، وهي كتب تختلف في أحجامها، ويقع بعضها في أجزاء "[2].

[1] - ينظر السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع، ص 13.

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 11 .

ومن هذه المؤلفات العديدة ما ظلّ غير ثلاثة كتب ، والباقية يُجهل مصيرها ... أمّا الكتب المتوفرة التي تحتفظ بها فهارس المكتبات :[1]

1 – كتاب فيه ذكر شيء من الحلى ، للقزاز القيرواني، طبع صيدا، 1922./1341

2 – كتاب العشرات ، للقزاز القيرواني، طبع صيدا، 1925/1344 .

3 – كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة، تونس، 1971."

أما الكتب الضائعة حسب ما وردت في بعض المصادر وقد جمعها الباحثان: الدكتور رمضان عبد التواب والدكتور صلاح الدين هادي عند تحقيقهما لكتاب القزاز ما يجوز للشاعر في الضرورة، الصادر عند دار العروبة بالكويت ودار الفصحى بالقاهرة، 1981.[2] وهو ثاني تحقيق بعد التحقيق الأول من طرف المنجي الكعبي، 1971 :

- "كتاب أدَبِ السّلطان والتّأدب له (عشر مجلدات).
- كتاب التّعريض والتصريح.
- كتاب إعراب الدّريدية.
- كتاب شرح رسالة البلاغة.
- كتاب أبيات معانٍ في شعر المتنبي .
- كتاب ما أُخذ على المتنبي من اللّحن والغلط .
- كتاب الضاد والظّاء ".[3]
- " تفسير غريب البخاري .
- الجامع في اللغة" .[4]
- " الحروف " .[5]

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 11 .

[2] - ينظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح: رمضان عبد التواب وصلاح الدين هادي، دار العروبة بالمويت ودار الفصحى بالقاهرة، 1981، ص 19، 20، 21.

[3] - ينظر ياقوت الحموي : معجم الأدباء، ج 18، ص 109 .

[4] - ينظر الفيروز أبادي : البلغة في تراجم أئمّة النّحو واللّغة، تح: محمد المصري، دار سعد الدّين، ط1، دمشق، 2000 ، ص 259

[5] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 69 .

- "شرح رسالة الشيخ أبي جعفر العدوي" .[1]
- "شرح مثلثات قطرب .
- شرح مقصورة ابن دريد .
- المعترض .
- المفترق في النحو ".[2]
- " شرح المثلث في اللغة" .[3].

فمن خلال عناوين الكتب ندرك البعد الفلسفي لهذه الكتب؛ لأن العنوان عتبة يشرح ما بين الدفتين إذا برع صاحبه في اختياره.

زيادة على ذلك فالعالم عند المناظرة يحتاج إلى فلسفة تُلجم مناظريه كما كان الحال مع الإمام أحمد بن حنبل وعلماء الكلام، وقد كان القزاز من بين المناظرين للشيعة، والمنجي الكعبي في تحقيقه لكتابه يورد إشارة توحي بذلك وتتمثل في عودة القزاز إلى القيروان في مرحلة " اصطخب غضب الناس في القيروان على الشيعة والشيعيين ." [4] والمناظرة ديدن أغلب فحول شعراء المغرب.

وفي مجال الأدب وخاصة الشعر نرى ابن رشيق في كتابه ((قراضة الذهب في نقد أشعار العرب)) يكشف وجوه السرقة من عدمها ويطرح مسألة تتعلق ببناء القصيدة، وهذه الأخيرة تحتاج إلى فلسفة. بل إن التنوع في المعارف يخلق فلسفة؛ فلا انتقال من علم إلى علم دون فلسفة.

ولهذا يجد طالب العلم أن الفكر المغربي أكثر تعقيدا في مجال الفلسفة مقارنة بغيرهم، بل إن من احتك بهم تغيرت نظرته للفلسفة وأصبحت أكثر عمقا.

---

[1] - ينظر القفطي، الوزير جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف: انباه الرواة على أنباه النّحاة، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1986،ج3، ص 87 .

[2] - ينظر إسماعيل باشا البغدادي : هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، مج2، ص 61 .

[3] - ينظر حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله :كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تح : محمد شرف الدين يالتقايا، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان (د.ت)، مج2، ص 1987 .

[4] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 10 .

- **رافد ذاتي:**

إدراك الشخص لذاته منبه قوي ليتميز عن غيره، ولو استمر في كشف أغوار ذاته سيصل إلى ترجمة الوجود بفكر فلسفي منتج بعيدا عن الغوغائية، وسيكون هو دون شبيه له في إبداعاته ولو تشابهت شكلا، هذا سيحصل لكل من خبر ذاته، فما بالك بالشاعر الذي يهيم في كل واد وتطلب ذاته نوعا مختلفا من التعمق والتدبر، لأن الفن مخاضه عسير، والذات في مثل هكذا حالة تحمل في طياتها العقل الباطن وتستعمله بشكل يطغى على الظاهر، فهو الذي تنبجس منه القصيدة في لحظات يظن صاحبها أن به جنّ وما كتبه يصدر عن اللاشعور نظرا لثقل هذا البناء، هي الذات تجعل صاحبها يبوح بأسرار لفها النسيان ولا غرابة في ذلك، والواقع يكشف المستور، فهناك "من الشعراء من جعل قصائده أشبه بالاعترافات الشخصية العاكسة لحياته بما فيها من لحظات سعيدة هادئة، حين كان ينعم بالحياة ويرفل في نعيمها أو من تجارب مريرة اكتوى بنيرانها."[1] ولعل الشعر المغربي القديم به من هذا البوح عن الأفراح والمواجع ما حقق رافدا متينا لشعرهم، فهناك أحداث تأتي دون توقع ورغم آلامها إلا أنها تصنع الدربة للذات وتخلق منها ذاتا مبدعة بعيدة عن التقليد، ومن أكثر الأغراض صدقا وذاتية نجد الرثاء فهو المحرك الأكثر نجاحا لتصوير الذات المبدعة ووسمها بوسم خاص منفرد عن بقية الأغراض، ولعل من أقدم الأشعار المغاربية تترجم هذا الواقع قصيدة **بكر بن حماد التاهرتي**؛[2] التي قالها في " رثاء ابنه عبد الرحمن[3] ... بعد قتله[4]: (الوافر)

---

[1] - رضوان جنيدي: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، دار الأيام، ط1، عمان، الأردن، 2015، ص 07.

[2] . بكر بن حماد (200 . 296 هـ)، هو أبو عبد الرحمن بكر بن حماد بن سهل (وقيل بن سهر) بن إسماعيل الزناتي، أصلا التاهرتي نشأة ودارا ووفاة."* * - بكر بن حماد التاهرتي: الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، جمع وشرح: محمد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية بمستغانم، ط1، مستغانم، 1966، ص 43.

[3] - "الشاعر لما كان عائدا من إفريقية إلى مسقط رأسه تاهرت مصحوبا بولده عبد الرحمن تعرض لهما لصوص في الطريق بقعلة ابن حمة فجرحوه وقتلوا ولده عام 295 هـ."* *- بكر بن حماد التاهرتي: الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص 87.

[4] - بكر بن حماد التاهرتي: الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص 87 - 88 .

بـكيـت عـلى الأحبـــة إذ تـــولـــوا *** و لـو أنـي هـلكت بـكـوا علـــيًّا

فـــيا نـــسلي بـقـاؤك كان ذخـــــرا *** وفـقـدك قـد كـوى الأكـباد كـــيّا

كـفى حـــزنا بـــأنـني منك خـــــلو *** و أنـــك ميـــت وبقيـــت حـــــيا

دعوتـــك بابنـــيَّ فلـــم تجبـــني *** فكانـــت دعـــوتي يأسًـــا عـــليًّا

ولـــــم أكُ آيسًـــا فيئســـــت لمَّا *** رميـــت التـــرب فوقـــك مـــن يـــديًّا

فليـــــت الخلـــق إذ خلقـــوا أطالوا *** و ليتك لـــم تـــكُ يا بـــــكر شيًّا

تســـــرُّ بأشهرٍ تمـــضي ســـراعًا *** و تطـــــوي فـي ليـــاليـــــهن طيًّا

فـــــلا تـــفرح بـــدنيا ليـس تبـــقى *** و لا تأســـف عليـــها يـــا بنـــــيًّا

فقد قطـــــع البقـــاء غـــروب شمس *** و مطلعـــها علـــيَّ يـــا أخـــــيًّا

وليـــس الهـــم يجلـــوه نهـــــار *** تـــــدور لـــه الفـــراقد والثـــريًّا

وهذه القصيدة رغم الوجع إلا أنها من عيون الشعر في الرثاء لجزالتها وحبكتها وقدرة التصوير الرائعة الخالدة، فهي من بحر الوافر الخفيف الإيقاع المحبب عند الشعراء لسهولة النسج عليه، وما زاد القصيدة رونقا حرف الروي الياء الذي رسم صورة حزينة وترجم التأوه في أوضح صوره، فهنا تبرز (الأنا) وعلاقتها بالآخر والموضوع في تركيب ساحر جذاب، وعندما نتكلم عن الأنا في القصيدة فهي ليست بمعزل عن مفهومها في علم النفس أو علم الاجتماع، ففي علم النفس "تتوسط[...] عناصر الجهاز النفسي وتقع بين الهو والأنا الأعلى، مشكلة حلقة اتصال بين الحاجات الغريزية والعالم الخارجي،[...] ويحصر (فرويد) حدودها في الشخصية وما تحويه من ميول وعواطف، وما تحققه من

اتصال مباشر بعالم الواقع."[1] من هنا يبرز الفرق ويتحقق المقصد من عدم التشابه واستقلالية العواطف مما ينتج عنه استقلالية الفكر خاصة في الفنون والشعر بشكل أدق، وما عرف عن المغاربة حبهم للتميز والتفرد في شتى العلوم، فكتبهم شاهدة وآراؤهم لا يعتريها تأويل، ومن قرأ كتب النقاد الشعراء الذين اعتمدنا عليهم سيدرك حقيقة ما نقول.

ولذا يصبح" لكل نص أناه الأدبية التي تحدد من خلال تفاعل مجموعة الضمائر، ويتشكل بذلك مفهوما كليا للأنا الأدبية داخل النص، فلا يوصف بأنه الضمير الأدبي الذي يبرز محققا الوعي الذاتي، ويتموضع في العمل الأدبي بضمير المتكلم والمخاطب والغائب، وإنّما يوصف بكونه مجموعة الضمائر التي تنشد الوحدة."[2] وبين مستتر وظاهر يُترجم النص ذات الكاتب ويحدد شخصيته.

إن النصوص التي تصف الذات كثيرة لدى الشعراء المغاربة ومنها:

قول ابن شرف: (المجتث)

شكـــــوتُ حُـــزْني وبـــثّـي *** إلـــــى القـــريبِ المُجيـــــبِ

فكـــــان عُقـــبـــايَ عُقْبَـــى *** نَبِـيِّـــــهِ يَعْقـــــــوبِ[3]

فالذات الحزينة المليئة بالإيمان ترى أمامها إلا طريق الله وتعلم يقينا أنه لن يردها خائبة، ودائما تأمل الخير؛ فحسن الظن بالله موقف ثابت لا تزعزعه السنون .

وكذلك قول القزاز القيرواني: (الطويل)

إذَا كَان حظي منك لحظـــة ناظـــر *** على رقبة لا أستديـــم لـــــها لحظا

رَضيت بـــها في مدّة الـــدّهر مـــرّة *** وأعظمْ بها من حسـن وجهك لي حظّا[4]

[1] - رضوان جنيدي: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، ص 22 .

[2] - المرجع نفسه، ص 23.

[3] - ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 40.

[4] - ابن رشيق القيرواني : أنموذج الزّمان في شعراء القيروان، ص 367 .

وله أيضا : (الوافر)

أحين علمـــت أنّـــك نور عيْـــني *** وأنّـــــي لا أرى حـــــــتّى أراكا

جعلت مغيـــب شخصك عن عياني *** يغيّـــــــبُ كلَّ مخلـــوق سواكا[1]

الثقة بالذات من أفضل روافد الإبداع إذا صحبها علم وعمل، ولقد أثبتت التجارب ذلك، فقد تكون هناك موهبة ولكن الوضع العام يكبتها سواء كلام المجتمع المثبط أو استحقار الذات مقارنة بمن هي فوقها ولا تنظر لنفسها في حيز مختلف عن المقارنة بأن لها لونا وطعما مختلفا، وبإنشاء المراكز الثقافية أو ما يصطلح عليه حاليا الورشات ظهرت عدة مواهب لا تقل روعة في الإبداع عن مواهب بلغت الثريا.

وفي حقيقة الأمر أحببت أن أشير إلى شيء اعتبره بعض النقاد نقمة على الأدب وهو في نظري نعمة؛ ألا وهي النصوص الرديئة واكتساحها الساحة الأدبية، وهذه نعمة لمن أدرك حقيقة البناء، فالرداءة موجودة في أي زمن وفي كل مكان، ولولا الرداءة ما ظهر الجيد وما تشجع أصحابه على الظهور، والتاريخ مصفاة ولا يدوم إلا المتين الصحيح وقد يظل بعض الرديء عالقا للعبرة.

من خلال ما تقدم يظهر أن مفهوم الشعر عند النّقّاد المغاربة يمتاز بخصوصية بحكم طبيعة التكوين المعرفي وتعدد اللهجات والموقع الجغرافي الذي لعب دورا في مزج الثقافات المختلفة، فإن كان المفهوم في ظاهره متشابه ففي تطبيقه اختلاف.

[1] - "البيتان للقزاز القيرواني"، ابن رشيق القيرواني : أنموذج الزّمان في شعراء القيروان، ص 368 .

الفصل الأول

بناء القصيدة في النقد المغربي القديم

المبحث الأول

مراحل بناء القصيدة وقضاياها عند نقاد المغرب العربي القديم:

بناء القصيدة:

لبناء القصيدة أوقات تأتي في أغلبها فجأة دون تخطيط من الشاعر، وإن أكره الشاعر نفسه على البناء سيكون النّظم ركيكا وما يحمل من سمات الشعر سوى الوزن، وقد تكون القصيدة القائمة على الإكراه بديعة ولكنّ الأمر شاذّ.

الحق أقول: إنّه من العسير وضع خارطة واحدة يتفق عليها الشعراء في البناء لاختلاف الأحاسيس ودربتها في الحياة، فمن أحب شيئا أبدع فيه، فالحب يأتي بالعجب مع المبادرة.

ومن العسير الجزم بأن هذه هي سبل القدماء ولو صرّح أصحابها بذلك؛ لأن بين القول والفعل إرهاصات ترشدهم وهي غير خاضعة في الغالب لقانون.

يقول " الجاحظ: طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب: كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات.

قال الصاحب على أثر هذه الحكاية: فلله أبو عثمان!، فلقد غاص على سر الشعر، واستخرج أرق من السحر."[1] وهذه رسالة لمن يجعل الخبر اليقين عند عالم بعينه وقد يكون يفتقد لأدقّ التّفاصيل أو يهتم بالعويص وينفر من الجزل، وينقل عن أصحاب الجاه من حوتهم القصور، ويترك أهل البادية لبساطة عيشهم، أو يسمع من أمير ويترك عالما.

والأخذ يكون عمن خبر الشعر و" يجب للشاعر أن يكون متصرفاً في أنواع الشعر: من جد وهزل، وحلو وجزل، وأن لا يكون في النسيب أبرع منه في الرثاء، ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار، ولا في واحد مما ذكرت أبعد منه صوتاً في سائرها؛ فإنه متى كان كذلك حكم له بالتقدم، وحاز قصب السبق، كما حازها بشار بن برد، وأبو نواس بعده."[2]

من أجل هذا سأسعى إلى تصوير طبيعة الإبداع أو ما يسمى بطقوس القول الشعري قبل أن أغوص في طريقة كيف فهم هؤلاء النّقّاد طبيعة بناء الشعر عند الشّعراء وكيف تشكل القصيدة في بنائها.

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 755

[2] - المصدر نفسه، ج2، ص 753.

ومن المعلوم والمشاع أن أجزاء القصيدة تتكون من: مطلع ومقدمة وتخلص وموضوع وخاتمة. لكن سأسير على خطى ابن رشيق؛ فقد قسمها إلى: مبدأ وخروج ونهاية.

أما فيما يتعلق بالبناء الداخلي للقصيدة فقد تناولته في مطلبين: أ ـ دراسة اللغة الشعرية والألفاظ والمعاني والوزن والموسيقى ضمن القضايا النقدية في الفصل الأول، والبناء الأسلوبي الذي يتضمن الغرض والصورة الشعرية والاختيار والاستبدال في الفصل الثاني.

/ مراحل البناء:

- **مرحلة المثير والتصوّر:**

من أصعب مراحل بناء القصيدة مرحلة المثير والتصوّر؛ فهي تخضع للتركيز والاقتناص، فهي مرحلة تفرز المطبوع من المصنوع وترسم ميزان القصيدة في ذوق القارئ، وهذه المرحلة قد تغيب عند حضور الفكرة " فلا بد للشّاعرِ وإن كان حاذقا مُبرِّزا، وفحلا مُقدَماً ـ من فترة تعرض له في بعض الأوقات، إمَّا لشغل سرٍّ، أو موت قريحة، أو نبُوٍّ طبعٍ في تلك الساعة، أو ذلك الحين."[1]

وهذه أوقات يمرّ بها كلّ مُبدع فلا يجد سبيلا يُثير ملكة الإبداع عنده حتى يظنّ أن به مرضا وتراه يُحدِّث أصحابه عن الداء ويسألهم عن الدواء؛ وها هو الفرزدق يقول: " تمرّ عليّ ساعة وقلع ضرس من أضراسي أهونُ عليَّ من عمل بيت من الشِّعر."[2] ولعلاج هذا النوع من الاقفال هناك عدّة علاجات جرّبها كبار الشّعراء وأفادت معهم؛ وهي ما تبعث على قول الشعر.

بواعث قول الشعر:

- اعتزال النّاس والذّهاب إلى الأماكن الخالية: فقد روي " أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشّعر ركب ناقته، وطاف منفردا وحده في شعاب الجبال، وبطون الأودية، والأماكن الخربة / الخالية، فيعطيه الكلام قيادة، حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية: (الطويل)

عَزَفْتَ بأعشاش وما كِدْتَ تَعْزِفُ."[3]

أما إبراهيم الحصري فيجد مع نجوم الليل مبتغاه حين " يقول: (الطويل)

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 329.

[2] - المصدر نفسه، ج1، ص 329.

[3] - نفسه، ص 333. وينظر الفرزدق: الديوان، ص 383. وعجز البيت: و"**أنكرت من حدْرَاءَ ما كنت تعزف**"

فكمْ طــول ليل بــتُّ أرعى نجــــومَه *** طــويل الأسى فيـــــه قصير التّصبّر
إذا هــي غابــت أوحشـــــتني كأنّني *** أنســت بســمَّاري فهـــوَّمَ سُمرَّي
وتنصــبُّ من بين الثّغـــــور إذا انفرى *** لــها كثغـــور الأقحـــــوان المنوَّرِ
إلى أن أرى أولــى الصّبـــاح كـــأنّه *** وشائـــع في أطــراف بُـــرْدٍ محبَّرِ" [1]

- ذكر الأحباب: البعيد والقريب، وأكثرهم جلبا للقريحة الفقيد، فقد " سئل ذو الرمة: كيف تعمل إذا انقفل دونك الشّعر؟، فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه؟ قيل له: وعنه سألناك، ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب."[2]

وهذا ما حصل لكثير من أهل القريض عندما حُبِست المعاني في جُبّ النِسيان، وطرقوا اللفظ بيمين الحفظ ويسار الحظ ولكن عويص البناء أحال بينهم وبين الإنشاء، وما أثارها إلا فراق الأحبة؛ فها هو الحصري " يرثي الفقيه أبا علي بن خلدون: (البسيط)

مضــرّج بدم الإســـلام مهجــته *** من بيـــن أحشـــاءِ دينِ الله تنتزع"[3]

ولو وقفنا على أبيات "**لإبراهيم بن القاسم الكاتب المعروف بالرّقيق النّديم**"[4] في الرثاء سنجد الفقد يُفجّر البيان تفجيرا، ولا يحجبه قحط اللفظ والمعنى؛ فها هو يقول: (الطويل)

أهــوّن ما ألقــى وليـــس بهــيّن *** بأنّ المنـــــايا للنّفـــوس بمــرصد
وإنّي وإنْ لـــم ألقَـــك اليوم رائحا *** لصـــــرف رزاياها لقيتـــك فـــي غد
فـــلا يبعدنْك الله ميـــتا بقفــرة *** معفّر خدّ فـــي الثّـــــرى لم يوسّد
تـــردّى نجيعا حيـــن بزَّت ثيابه *** كـــأنّ على أعطافه فضـــل مُجْسد
مضـــاء سنـــان في سنـــان مذلّق *** وفتـــك حســـام في حسام مهنّد"[1]

[1] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 48.
[2] - المصدر نفسه، ص 331.
[3] - نفسه، ص 49.
[4] - نفسه، ص 55.

ورغم أن الأبيات احتوت صورا مكرورة إلا أن الحدث أروى جفاف القريحة وأتى بالقريض في لحظة ظن صاحبه أن الخواء الشعري قد غشيه.

- العشق: فمهما كان الحال فللعشق جنون يعلم أسراره الشعراء، ويتدفق البيان كالشلال؛ ومن ذلك قول ابن شرف القيرواني: (السريع)

شَتَّـــانَ في النُّطْقَيْـــنِ ما بَيْنَـــنَا * وبينـــــنا في المَنْظَرَيْنِ اشْـــــتِبَاهْ**

يا عجبا من حُرُقَـــاتِ الهـــــوى * تَصْعَدُ نيـــــرانا وتَجْـــرِي مياهْ"[2]**

وما يصعد نيرانا يُذيب جليد اللفظ ويطلق عنان المعنى. "وقال بعضهم: من أراد أن يقول الشعر فليعشق؛ فإنّه يَرِقُّ، ويَرْوِ، فإنّه يدل، وليطمع فإنه يصنع.[3]" وأكاد أجزم أن أول بدايات الشعراء في الغزل.

- الرّوض والماء الجاري: فابن رشيق يقول: " حدثني بعض أصحابنا من أهل المهدية ـ وقد مررنا بموضع بها يعرف الكدية، هو أشرفها أرضا وهواء ـ قال: جئت هذا الموضع مرّة، فإذا عبد الكريم على سطح برج هناك، قد كشف الّدنيا، فقلت: أبو محمد؟ قال: نعم، قلت: ما تصنع ها هنا؟ قال: ألقّح خاطري، وأجلو ناظري، قلت: فهل نتج لك شيء؟ قال: ما تقرّ به عيني وعينك إن شاء الله تعالى، وأنشدني شعرا يدخل مسامَّ الجلد رقّةً، قلت: أهذا اختيار منك اخترعته؟ قال: بل برأي الأصمعي."[4] ولم أقف على ما أنشده ولكن اخترت أبياتا له من الأنموذج؛ قوله: (الكامل)

يشكـــو هـــواك إلى الدّمـــوع متيَّمٌ * لـــــم يبـــــق فيه للعـــــزاء نَسِيسُ**

لـــولا الدّموع تحـــرَّقت مـــن شوقـــه * يـــــوم الوداع قبابـكم والعِيـــــسُ**

دَرَكُ الـــزَّمان وحـــبّك ابنة مـــــالكٍ * في الصَّـــدر لا خَلَـــقٌ ولا مدروسُ**

فـــكأنّه ما شـــــاده المنصـــــورُ من * رُتَـــــبِ العُلى واختـــاره باديسُ"[5]**

---

[1] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 63.

[2] - ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 108.

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 340.

[4] - المصدر نفسه، ج1، ص 332.

[5] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 176.

فالروض والماء يبعثان للإنشاد بعثا. وقال الأصمعي: ما استدعي شارد الشعر بمثل الماء الجاري، للشرف العالي، والمكان الخالي، وقيل: الحالي، يعني الرَّوض."[1]

- الإجازة: من أحسن المبادرات لإثارة القريحة الشعرية، فلو كنت مقفلا ولم يزرك شيطان الشعر فعليك بدخول سباق الإجازة، فبيت من شاعر آخر يُحرّك بحور الشعر لديك؛ لأنه يجلب الفكرة تلو الفكرة، فأغلب الشعراء عند البناء يكتبون بيتا أو صدر بيت ويقولون: من يُجيز؟ وفي هذا تحريك لرياح القصيد.

وممّا ورد في الأنموذج من قصة "**أحمد بن القاسم بن أبي الليث المعروف بابن حديدة**[2]. يقول: " جلست إليه يوما وأنا نزيف فسألني عن المكان الذي خرجت منه فوصفته. وأفضى بي الحديث إلى ذكر غلام كان ساقي مدام فقلت في درج الكلام [ولم أرد الوزن]: (مجزوء الكامل)

وشربتـــــها مـــــن راحَتَـــــيْـ * ـهِ كـــأنها مـــن وجْـــنَتَيْهِ**

وكأنَّـــها فـــي فعلـــها * تحـــكي الـــذي في ناظريهِ**

وقلت له: أجز يا أبا العباس، فقال: ألوقتك البيتان؟ قلت: نعم، فقال بنشاط:

وشـــممـــت وردة خـــــدّه * نظـــراً ونرجـــسَ مُقـــلتيهِ"**[3]

- مشاهد جميلة أو غريبة: كأن يرى حيوانا لأول مرة أو بناء أو لباسا أو نباتا أو يُبهره مظهر فيأخذ بأنفاسه أخذا...، وهذا يجلب القريض، ومن بين الشعراء الذين وضعوا بصمتهم ابن رشيق في قوله وهو يصف "شقيق النّعمان: (الوافر)

رأيـــت شَقِيقَـــةً حمـــراءَ بـــادٍ * على أطرافـــها لطْـــخُ السَّـــواد**

يلـــوح بـــها كأحســـن ما تراه * على شفـــة الصَّـــبيِّ من المِداد"**[4]

---

[1] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 332.

[2] - يعرف كذلك بأبي العباس ابن حديدة اللّخمي، شاعر فكه الشعر رائق التشبيه.* *. ينظر ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 71.

[3] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 71، 72.

[4] - ابن رشيق: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص 56.

- الفكاهة: تجعل صاحبها مبتكرا ضاحكا مستبشرا، ومن ذلك قول ابن رشيق "في الباذنجال:

(مجزوء الكامل)

وإذا صنعت غداءنا *** فاجْعَلْهُ غيرَ مُبَذْنَج

إيَّاك هامة أسود *** عُريان أصلع كَوْسَج"[1]

- إكراه النفس على العمل: " فقد كان أبو تمام يُكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره."[2] وهذا دليل ضد من يرى العمل يكبح القريض، فالقريض يؤنس النفس ويزيل التعب بعد جهد العمل.

- المشاركة في المناظرات والمسابقات: في الغالب تكون جوائز المسابقات دافعا للشعراء أن ينسجوا ولو في لحظات جفت فيها ينابيع البيان، فمثلا ابن رشيق وابن شرف كانت لهما مناظرات من أجل التقرب للحاكم وطمعا في الجائزة.

- السَّمَر: يجلب فيه الشعراء أطراف البديع والبيان فيجد الشاعر جزالة اللفظ تسيل على شفتيه.

- الاغتراب: الغربة بجميع أنواعها تجعل الشاعر يُبدع ليخرج من وحدته، وهناك رثاء المدن الذي شاع في الشعر المغربي القديم، ولعل رثاء القيروان بعد تدميرها من أشهر ما ذاع.

- بديع الطعام والشراب: يُثير غريزة الكتاب. وتحضرني أبيات لابن رشيق قالها في الموز:

(المجتث)

للّه موزٌ لذيذٌ *** يعيذُهُ المستَعيذُ

فواكهٌ وشرابٌ *** به يُفيقُ الوقيذُ

ترى القذَى العينُ فيه *** كما يُريها النّبيذُ"[1]

[1] - ابن رشيق: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص 36.

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص335.

وهناك من يأتيه الشعر مع المصائب فإن غابت غاب؛ فالصدمات تأتي بالعجائب.

- **"مرحلة التفكير والإعداد"[2]:**

مرحلة التفكير تأتي بعد المثير أو التصور وقد سبق ذكرهما، والتفكير يحتاج إلى إحاطة بالمشهد المراد بناء القصيدة عليه، والتفكير أوسع من البناء؛ فالشاعر يعلم علم اليقين أن مرحلة البناء لقصيدة ما جزء من التفكير، وهذا ليس عجز منه فالخيال رحب يصعب احتواءه.

إضافة على ذلك التفكير المغربي القديم يختلف عن غيره (المشرقي) فهو يغرف من حوضين: حوض التقليد وحوض التميز والإبداع.

أما الإعداد فتسبقه مهام" كما قال بعض أهل الأدب: حسْب الشَّاعر عونا على صناعته أن يجمع خاطره بعد أن يُخلَى قلبه من فضول الأشغال، ويدع الامتلاء من الطعام والشّراب، ثم يأخذ فيما يريد."[3]

والإعداد يحتاج إلى:

- التحديد النهائي لموضوع القصيدة.
- جمع ما يُحيط بالموضوع نثرا.

"قال حبيب يذكر انتظام الشرف في الشعر وعقد القوافي بالمجد: (الكامل)

إنَّ القــوافيَ والمســاعِيَ لــــم تزلْ * مثـــل النّـــظام إذا أصـــاب فريدا**

هي جوهـــر نثـــرٌ فإن ألّفتـــــه * بالشعـــر صـــار قـــلائدًا وعقودا**

وتَنِـــدُّ عندهم العُلـــى إلا عُلـــى * جُعلـــتْ لها مُـــرَرُ القصيد عقودا"[4]**

فقد ذكر أن النّثر كالجوهر، فإن حوله صاحبه إلى الشعر أصبح كالقلائد والعقود.

- محاولة رصد الصور أثناء الجمع، لأن هناك صورا جميلة تخطر على بال الشاعر دون جهد/ ـ تأتي كالعارض ـ.

---

[1] - ابن رشيق: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص 61.

[2] - يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النُقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)، ص 90.

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 344.

[4] - عبد الكريم النّهشلي: الممتع في صنعة الشّعر، ص 30.

- تحديد القافية: لأن من الشعراء من ينصب القافية قبل بناء صدر البيت.
- طبيعة الموضوع هي التي تحدد نوع البحر، رغم أن هناك من الشعراء من يُحدد البحر أولا ثم يختار اللفظ الذي يناسبه.

"وقال الأصمعي: لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتّى يرويَ أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدورَ في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض؛ ليكون ميزانا له على قوله، والنحو؛ ليصلح به لسانه، ويقيم به إعرابه، والنسبَ وأيّام النّاس؛ ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم."[1]

بمجرد أن يضع الشاعر موضوع القصيدة في رأسه يتكفل العقل بترتيب الأحاسيس دون لغة، ويتم استدعاء اللغة عند حضور الصورة، وقد يحدث للشعراء أن تأتيهم الصور بعد سنوات من التفكير في الموضوع لحدوث تراكمات تتعلق بالموضوع فيتفجر الإبداع في هذه اللحظة.

لا أريد أن أغوص في تفاصيل التفكير والإعداد عند الشعراء المغاربة؛ لأن التفكير فيه بحدّ ذاته ضرب من الخيال، وما محاولتي البسيطة إلا إسقاط لتجربتي الذاتية على تجارب أشهرهم.

ومن أجل حصر التفكير والإعداد أجدني ألجأ إلى مفهوم العملية الإبداعية عند بعضهم لتقريب منهجهم في البناء بصفة عامة دون تخصيص شاعر بعينه قد يكون فريدا في تفكيره.

أ- مفهوم العملية الإبداعية عند الحصري:

لا يوجد مفهوم محدد عند الحصري للعملية الإبداعية، لكن القارئ لكتابه يستطيع بناء مفهوم خاص حسب تفكيره؛ ومن بين الإشارات التي ذكرها الحصري في كتابه زهر الآداب قوله: " قد قال أبو الدرداء رحمه الله تعالى: إنّي لأَسْتَجِمُّ نفسي ببعض الباطل، ليكون أقوى لها على الحقِّ."[2] وهنا يقصد الطّرائف؛ " وقال ابن مسعود رحمه الله: القلوب تملُّ كما تملُّ الأبدان، فاطلبوا لها طرائف الحكمة."[3]

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 318.

[2] - الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، ص 203.

[3] - المصدر نفسه، ج1، ص 203.

خلق الطرفة يتطلب قدرة على حصر مشاهد من الحياة السابقة ضيقة اللفظ واسعة المعنى مع ربطها بمشاهد سريعة الحركة في الحياة اللاحقة ورصدها، ففي النثر الأمر صعب فما بالك بالشعر؛ ومن السهل أن تُبكي الناس، ومن الصعب إضحاكهم.

"قال بعضُ الرواة: كنّا مع أبي نصر رَاوية الأصمعي في رياضٍ من المذاكرة نَجْتَني ثمارَها، ونَجتَلي أنوارَها، إلى أن أفَضْنَا في ذكر أبي سعيد عبد الملك بن قرَيب الأصمعي؛ فقال: رحم اللَهُ الأصمعي! إنه لمِعدِنُ حِكم، وبَحرُ عِلْم، غيرَ أنه لم نر قط مثلَ أعرابي وقف بنا فسلم، فقال: أيكم الأصمعي؟ فقال: أنا ذاك، فقال: أتأذنون بالجلوس؟ فأذِنا له، وعجبنا من حُسن أدبه مع جفاء أدب الأعراب.

قال: يا أصمعي، أنتَ الذي يزعمُ هؤلاء النَفر أنك أثقبهُم معرفة بالشعر والعربية، وحكايات الأعراب؟ قال الأصمعي: فيهم مَنْ هو أعلم مني، ومَنْ هُوَ دوني، قال: تنشدونني من بعض شعر أهل الحضر حتى أقيسَهُ على شعر أصحابنا؟ فأنشده شعراً لرجل امتدح به مسلمة بن عبدَ الملك: (الطويل)

أمَســـلمَ، أنـــتَ البحرُ إن جـاءَ واردٌ *** وليث إذا مـــا الحـــربُ طارَ عُـــقابُها

وأنت كسيـــف الهنْدُوَانِـــيّ إن غدَت *** حـــوادثُ من حـــربٍ يعـــبُّ عُبابها

وما خُلِقـــت أُكْرومَـــةٌ في امـــرئٍ له *** ولا غايـــــــة إلاّ إليـــك مَآبُـــها

كأنَّـــك ديَّانٌ عليـــها مُوَكَّـــلٌ *** بها، وعلـــى كفيك يَجـــرِي حِسابُها

إليك رحلْنَا العِيسَ إذ لـــم نجـــد لها *** أخـــا ثقة يرجَـــى لديـــــه ثوابُهَا

قال: فتبسَّم الأعرابي، وهزَّ رأسه، فظننا أن ذلك لاستحِسانه الشعر، ثم قال: يا أصمعيّ، هذا شعرٌ مهَلهل خَلَق النسج، خطْؤه أكثر من صوابه، يغطي عيوبَه حسن الرَوِيِّ، ورواية المنشد؛ يشبّهون الملك إذا امتُدح بالأسد، والأسد أبْخَر شَتيم المنظَر، وربما طرده شِرْذِمَة من إمائِنَا، وتلاعَب به صبياننا، ويشبّهونه بالبحر، والبحرُ صَعْبٌ على مَن رَكبه، مُرّ على من شربه، وبالسيف وربما خان في الحقيقة، ونَبَا عند الضِّريبة! ألا أنشدتني كما قال صبيّ من حيّنا! قال الأصمعي: وماذا قال صاحبكم؟ فأنشده: (البسيط)

إذا سألـــت الـــوَرَى عن كـــل مكـــــرمة *** لم يُعْزَ إكرامـــها إلاّ إلـــى الهـــولِ

فتًـــى جَـــوادٌ أذابَ المـــالَ نَائِلـــــهُ *** فالنّيلُ يشكـــرُ منه كثْـــــرَةَ النَّيْلِ
الموتُ يكـــــره أن يَلـــــــقَى مَنِيّتَهُ *** في كرّهِ عنـــــد لفِّ الخيـــل بالخيلِ
وزاحـــــم الشمسَ أبقى الشمسَ كاسِفة *** أو زاحـــم الصُّمَّ ألْجَـاها إلى الميْل
أمـــــضَى من النَّـــجم إن نابَتْه نائبـــةٌ *** وعنـــد أعدائه أجْـــرَى من السَّيْلِ
لا يستـــــريح إلى الدنـــــــيا وزينتها *** ولا تـــراه إليها ساحـــــــبَ الذيْلِ
يقصِّرُ المجـــــدُ عنـــــــه في مكارمِهِ *** كما يقصّـــــر عـــــن أفعاله قَوْلي!

قال أبو نصر: فأَبْهَتَنا والله ما سمعنا من قوله ."[1]

قد أشار الأعرابي إلى ظاهرتين يعتمدهما الشعراء في العصر الحديث؛ ألا وهما حسن الروي ورواية المنشد وهذان يحجبان العيب عند السامع في الغالب، والشعر بمكتوبه يبلغ الثريا أو يُضرب به على الثرى، وعلى الشاعر أن يعيش أحاسيس الآخرين دون التصنع، وهذا ما يُحيلنا إلى ميل الحصري إلى الطبع المتمكن، وقد اختار الحصري لقصة الأصمعي مع الأعرابي لمكانة الأصمعي عند الرواة ودهاء الأعرابي الذي أبدى رقة في شعره ونقده تختلف عمّا يعتقده النّقاد.

فالإبداع موطنه النّفس وما الألفاظ إلا ترجمة لمعانيها، والنّاقد الحقيقي لا يتأثر بالزخرفة الخارجية.

ب- مفهوم العملية الإبداعية عند عبد الكريم النّهشلي:

في حقيقة الأمر قد عالج عبد الكريم النهشلي العملية الإبداعية بمفهوم مختلف حيث قال: "قالوا: السّرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية؛ فقال أحدهما وتحمل، وقال الآخر وتجلد ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر، وهم قليل"[2].

فأخذ المعنى سرقة ؛ " والنّهشلي ليس متعصّبا إلى درجة خنق التّأثّر الذي قد يتمّ بقصد أو من دونه، ولا في المعنى المشترك الذي ليس لأحد أن يدّعي اختصاصه به أو اقتصاره عليه، وإنّما هو يروم المعنى المبتكر الذي يشحذ أحد الشّعراء ذهنه من أجل إبداعه، فيأتي الآخر ويسجّله بحذافيره دون تحرّج ولا

[1] - الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، ص 445، 446.
[2] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1072، 1073.

تردّد."[1] ولقد وضح ابن رشيق ما يعدّ سرقة من عدمها في كتابه قراضة الذهب ... ومن ذلك قوله: " قال بعض المتقدّمين: (الطويل)

ولو كنتُ يومـــا كنـــــتُ يومـــا بِأَسْعُد * تُرَى شَمْسُــهُ والمُزْنُ يَهْطِـــلُ بِالقَطْرِ**[2]

فأخذه أبو الطيّب فأبرزه إبرازًا عجيبا بقوله: (الكامل)

وتَـــرى الفضيلـــةَ لا تَـــرُدُّ فضيـــــلةً * والشَّمْسَ تُشـرقُ والسَّحَـابَ كَنَهْوَرَا"**[3]

وهذا ليس من السّرقات بحكم أنه ليس بمخترع بديع، وأن المتنبّي برع في التصوير أحسن ممن سبقه.

" قال بعض الحذّاق من المتأخّرين: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقاً، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه."[4] ومن ذلك قول " الفرزدق: (البسيط)

كِلْتَا يَدَيْـــهِ يَمِيـــنٌ غيرُ مُـخْلِفَـــــــة * تُزْجِي المنَايَا وتسـقي المـجْدِبَ المطرا**[5]

أخذه ابنُ المعتزِّ أخذ الحذّاق فقال في عليّ والعبّاس رضي الله عنهما: (مجزوء الرمل)

مثْـــلُ عبّـــاس عـــــليٌّ * كَيَـــد أخـــت يـــــد**

لا تقـــلْ يُمـــنَى ويُسْـــرَى * فهـــما مـــن أحـــــمد**

فزاد هذه الزّيادة الصحيحةَ المليحةَ."[6]

فمفهوم النهشلي واضح وقد سبق الإشارة إليه على أنه يعمل بالرويّة ينتقي الألفاظ المناسبة ويسقطها على معانيه، وعلى الشّاعر أن يتجنّب البديع المخترع حتّى يتجنّب الاتهام ويكون له السّبقُ.

---

[1] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 145.

[2] - تعذر وجود مرجعه.

[3] - ابن رشيق: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تح: الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع، (د.ط)، تونس، 1972، ص 65، 66. وينظر المتنبي: الديوان، تح: عبد الوهاب عزام ، ص 541.

[4] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1073.

[5] - الفرزدق: الديوان، ص 196.

[6] - ابن رشيق: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 59، 60.

ج- مفهوم العملية الإبداعية عند ابن رشيق القيرواني:

عندما يتحدّث ابن رشيق عن أنواع الأخذ ويبيّن المسروق منه فهو يجسّد نظرية في بناء الشّعر كَحَدِيثه عن الاصطراف إذ قال: " والاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو (اجتلاب) و(استلحاق)، وإن ادعاه جملة فهو (انتحال)، ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعراً لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو (مدع) غير (منتحل)، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة فتلك (الإغارة والغصب)، وبينهما فرق أذكره في موضعه إن شاء الله تعالى، فإن أخذه هبة فتلك (المرافدة)، ويقال: الاسترفاد، فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو (الاهتدام)، ويسمى أيضاً (النسخ)، فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا ودل أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا الإلمام، فإن حول المعنى من نسيب إلى مديح فذلك (الاختلاس)، ويسمى أيضاً نقل المعنى، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك (الموازنة)، فإن جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك هو (العكس)، فان صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر وكانا في عصر واحد فتلك (الموارد)، وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو (الالتقاط والتلفيق)، وبعضهم يسميه (الاجتذاب والتركيب)، ومن هذا الباب كشف المعنى والمحدود من الشعر، وسوء الاتباع، وتقصير الآخذ عن المأخوذ منه."[1]

فالعملية الإبداعية تبدأ بمعرفة ما لك وما عليك، وهذا لن يكون سوى بقراءة أشعار المتقدمين ومعرفة أخبارهم حتى يخرج الشاعر بلباس خاص به بعيدا عن التقليد والتكرار.

والحديث عن مفهوم الإبداع عند ابن رشيق لا يتوقف عند هذه الجزئية، بل من خلال كتابيه العمدة وقراضة الذّهب يستطيع القارئ أن يُخرج مفاهيم تتعلق بالبناء.

وخلاصة القول " أن يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر [...] وأن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكملة له."[2]

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1073، 1074.

[2] - يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النُقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)، ص 94.

- **"مرحلة الشُّروع في النَّظم"[1]:**

سأتجاوز القرن الخامس بحكم أن هناك من المغاربة من رسم الحدود لهذه المرحلة بدقة ألا وهو حازم القرطاجني، فقد استطاع حازم أن يحصر هذه المرحلة في نقاط، لكن ما يُعاب عليه عدم التّمثيل ممّا يعسّر عملية البناء بالنسبة للباحثين عن طريقة البناء، ولحسن الحظ فإن الشعراء المغاربة والمشارقة يكملون هذا الجانب من خلال تآليفهم، ومن يستطيع نسج الشعر يستطيع فهم ما أراد حازم.

حازم يمثل ثمرة اجتهادات سابقة ولكن كان له الفضل في استخراج الجوهر وتنظيمه في خيط الحكمة، وما قام به حازم يمثل نظرية حقيقية كاملة الأركان من أجل بناء قصيدة غير مشوهة ترتكز على الرويّة، يقول حازم :

- **"الموطن الأول:** فالغناء فيه لقوّة التّخيل."[2]

هنا تكمن القوة والقدرة على استحضار الصور من الواقع أو الخيال أو ما يسمّى: " آلية استشعار الأشياء الغائبة عن مجال إدراكنا"[3]، وهي من أصعب خطوات البناء، وهناك من يعتقد أن الموهبة هي التي تتحكم في قوّة التخييل، مع أني لا أؤمن بالحكم المطلق للموهبة في هذه المرحلة، فالعملية تحتاج إلى وعي بطريقة اللاوعي حتى يصل الناظم إلى مبتغاه؛ وهي تقوم على ركائز:

- " التفكير بالهدف وجدانيا؛ أي الشّعور به وليس فقط التّفكير به ."[4]

- " توجيه الانتباه ذهابا وإيابا في عملية سبر"[5] للخيال، ومن بين الأماكن التي يتجسد فيها التوجيه الأماكن الخالية كالصحراء أو مكان منعزل ألفه المؤلف حتى لا تشوش الصور مجال البصر فيحدث ارتباك للخيال.

وأثناء هذا الموطن يتم استحضار الموضوع وما يحيط به ومحاولة ربط المتناقضات بعضها ببعض حتى يحدث الإدهاش.

---

[1] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986، ص 214.

[2] - المرجع نفسه، ص 214.

[3] - علاء الحلبي: البحث البايو راداري. حاسة البحث والتّوجّه، دار رسلان، (د.ط)، سوريا، دمشق، 2015، ص 164.

[4] - المرجع نفسه، ص 165.

[5] - نفسه، ص 165.

- "**الموطن الثاني:** الغناء فيه للغة النّاظمة، ويعينها حفظ اللغة وحسن التّصرّف."[1]

هذا موطن تجريب وعلى الشاعر أن يكتب كل شيء ولو نثرا ثم يُخضعه للنظم، ويسبقها حفظ أشعار بعض من سبقوه، وأن تكون له القدرة على التقديم والتأخير، والنقص والزيادة، والقلب والإبدال، وهذا يتطلب علما بالنحو والبلاغة.

- "**الموطن الثالث:** الغناء فيه لقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء التي يمكن أن يتغيّر الكلام إليها."[2]

في هذا الموطن سأعرض لحادثة وقعت بين ابن رشيق و"**يَعْلي بن إبراهيم الأرْبُسي**"[3] ومن خلالها يمكن للقارئ أن يتقصى قوة الملاحظة وتغير الكلام رغم علاقة أجزاء بعض الموطن بمرحلة التنقيح. يقول ابن رشيق: " اجتمعت به مرة وأنا حديث السن ـ ولم أكن قبلها رأيتُه ـ فأخذ في ذكر الشعراء وغضَّ من عبد الكريم وقال: هو مؤلف كلام غير مخترع. فأغلظت له في الجواب، فالتفتَ إليَّ مُنْكِرًا عليّ، وقال: وأنت وما دخولُك بين الشيوخ يا بُنَيّ؟

فقلت: ومن يكون الشيخ أبقاه الله ؟

فعرفني بنفسه ثم أخرج رقعة بخطه فيها من شعره: (البسيط)

إيَاةُ شمـــس حـــواها جسـم لـؤلـــؤة * يغيـــب من لَطَـــفٍ فيـها ولـــم تَغِبِ**

صفراء مثل النُّضـــارِ السَّكْبِ لابســـة * درعاً مكلَّلَـــة دراً مـــن الحَـــبَبِ**

لم يترك الدّهـــرُ منـــها غيـــــر رائحةٍ * تضوعـــت وسناً ينْســاحُ كاللَّـــهَبِ**

إذا النّـــديم تلقَّـــاها ليشـــربـــــها * صاغت لـــه الرَّاحُ أطرافاً مـــن الذَّهب**

فقال: كيف رأيت؟ فقلت – وأردت الاشتطاط عليه: أما البيت الأول فناقص الصنعة، مسروق المعنى، فيه تنافرٌ، قال: وكيف ذلك؟ قلت: لو كان ذكر الياقوتة مع اللؤلؤة كما قال أبو تمام: (الكامل)

---

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

[2] ـ المرجع نفسه، ص 214.

[3] . يَعْلي بن إبراهيم بن عبد الخالق الأرْبُسي، أصله من مدينة الأربس وتأدّبه بالقيروان. كان شاعرا مجوّدا، مليح الكلام، يذهب إلى الفلسفة في شعره، ويُغْرب غي عباراته. توفي يعلي بمصر سنة ثمانية عشر وأربعمائة وقد أربى على الستين .* * . ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 433.

أو درّةٌ بيضـــاء بكـــرٌ أُطْبِقَـــــتْ * حبـــلا عـــلى ياقوتـــة حمـــــــراء**[1]

لكان أتمّ تصنيعا، وأحسن ترصيعا، ولو ذكرت روح الخمر مع ذكرك حبَّ اللؤلؤ ـ يعني الكأس ـ لكان أوفى للمعنى، ولو قلت مع قولك: ((إياة شمسٍ)) حواها نهار... وعنيت به الكأس كما قال ابن المعتز، ويروى للقاضي التنوخي: (المتقارب)

وراحٍ مـــن الشّـمس مخلـــوقـــــةٍ * بـــــدت لك فـــي قـــدحٍ من نـــــهار**[2]

لكنت قد ذهبت إلى شيءٍ عجيبٍ غريبٍ؛ أما قولك: يغيب من لطف فيها ولم يغب، فمن قول البحتري: (الكامل)

يخـفي الزجاجـة لونـــها فكأنـــــها * في الكـــف قائمـــةٌ بغيـــر إنـــــاء**[3]

وأما البيت الثاني فأكثر من أن ينبه عليك فيه، وأما الثالث فمن قول ابن المعتز: (البسيط)

أبقى الجديدان من موجـــودها عـــدماً * لوناً ورائحـــةً فـــــي غيـــر تجســـيم**[4]

وأما البيت الأخير، فمن قول مسلم بن الوليد: (الطويل)

أغارت على كـــف المديـــر بلونـــها * فصاغـــت له منـــها أنامـــلَ مـــن ذَبْلِ**[5]

وقوله أيضاً: (الطويل)

إذا مســـها الســـاقي أعـــارت بنانَـــه * جلابيبَ كالجـــاديِّ من لونـــها صُفْرا**[6]

وفيه عيب يقال له التوكؤ، وهو تكريرك ذكر الراح، وأنت مستغنٍ عنه، قال: فماذا كنت أنت تسد مكان الراح، قلت: كنت أقول: صاغت ليمناه أطرافاً من الذهب."[7]

الحقيقة من أراد عيبا وجده، وخاصة عند المناظرة أو الدّفاع عن عزيز، فالرؤية تجلب الرؤيا ويتم التركيز والإحاطة بالمعنى القريب والبعيد، والتدريب يخلق البيان والبرهان.

---

[1] ـ الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ص28.

[2] ـ ينظر الصفدي، صلاح الديد خليل بن أيبك، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، 2000، ج 29، ص 15.

[3] ـ البحتري: الديوان، دار المعارف، مصر، ص 7. وهذا بيت من قصيدة يمدح فيها أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري الطائي، ومطلعها: " **زعم الغراب مُنبئ الأنباء ** أن الأحبة آذنوا بتناء.**"

[4] ـ ينظر المرجع نفسه، ص 16.

[5] ـ الصفدي: الوافي بالوفيات، ص16.هذا البيت من قصيدة مشهورة لمسلم بن الوليد ومطلعها: **أَديرا عَليَّ الراحَ لا تَشرَبا قَبلي**وَلا تَطلُبا مِن عِندِ قاتِلَتي ذَحلي.**

[6] ـ فؤاد حنا ترزي: مسلم بن الوليد، صريع الغواني، دار الكتاب، بيروت، 1961، ص 189.

[7] ـ ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 428.

- "**الموطن الرابع:** الغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة، ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف."[1]

ليس (أكمل) ك(أتمّ) و (نظر) ك (رَنا) ومن أخلط بينها سيخلط في غيرها وهكذا هو الحال في بقية المعاني، ومن لم يُحط علما بأخبار البلدان وصنائع العلماء في مجالات شتى وحكم أصحاب التجارب وأحداث الزمان ولو بقدر يسير سيركب شعره الحشو ويغشاه الملل وفراغ القصد، ولن يكون مخترعا بل مقلدا مكررا.

هذا الموطن موطن عقل لا موطن مشاعر وأحاسيس وللعلم فـ "الدماغ خلافا للكمبيوتر، يكيّف نفسه باستمرار."[2]

يقول ابن رشيق: " كان أبو تمام ينصب القافية للبيت؛ ليعلق الأعجاز بالصدور، وذلك هو التّصدير في الشّعر، ولا يأتي به كثيرا إلا شاعر مصنَّع كحبيب ونظرائه."[3] ونصب القافية في الغالب يُحتمه الروي إذا قصد الشاعر رويا صعبا ليميزه عن غيره من الشعراء كالغين والواو والظاء.

ويقول ابن رشيق عن نفسه:" والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعلم قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه بتّةً، بل أصنع القسم الأول على ما أريده، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسيم الثاني، أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كلَّه على القافية، ولم أرَ ذلك ينحلُّ عليَّ، ولا يزيحني عن مرادي، ولا يغيّر عليّ شيئا من لفظ القسيم الأول، إلا في الندرة التي لا يعتدّ بها، أو على جهة التّنقيح المفرط."[4]

اللغة العربية أوسع من أن يُعجزها فكرٌ، وعلى حسب الاكتساب يكون التعبير.

ومن حُسن الصّناعة " ينبغي للشاعر أن يتجنّب الإشارات البعيدة، والحكايات الغَلِقَةِ، والإيماء المشكل، ويتعمَّد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يُقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها."[5]

---

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

[2] - نورمان دويدج: الدماغ وكيف يطور بنيته وأداءه، تر: رفيف غدار، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2009، ص 61.

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 337.

[4] - المصدر نفسه، ج1، ص 337.

[5] - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 123.

ولهذا وجب التنبّه لتجارب العصر الحديث والمعاصر فهي تختلف في رؤياها، وما يحسبه القارئ من التعقيد والغلو ليس كذلك لعدم مجاراته هذا النمط من الكتابة. " لأنّ الكتابة بمفهومها الحقيقيّ ليست تقليدا لما هو كائن، وإنّما هي بحث مستمرّ في تطوير شكل القصيدة، وفتح آفاق جديدة للشّعر حتّى تظلّ الكتابة استجابة فنيّة، وبذلك يصبح هاجس التّجديد والتّفرّد ظاهرة ثقافيّة في ساحتنا الأدبيّة، ومن ذلك نخرج من الشّكليّة والإيديولوجيّة إلى الكتابة الشّعريّة، الّتي تؤسس باللّغة والرّؤيا."[1] ومصطلح (رؤيا) هنا لا يخلق جدارا عازلا بينه وبين مصطلح (رؤية)[2]؛ "لأنّ الشعر يدمج الدلالتين معا ويعتمد عليهما في لحظة من الصعب التفكير فيهما بالفارق بينهما."[3] وهنا تظهر عبقرية الشاعر في المزج بين الرؤيتين؛ فتسارع الأحداث وتنوعها ومحاولة مواكبتها في مفاهيم مختزلة تحتم لغة غير عادية، تُنظِّم فوضى الحواس في عقد لغوي خال من التكلُّف.

[1]. مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص 24 ـ 25 .

[2]. ينظر محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة. مفهومات قصيدة النثر نموذجا. اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2006، ص 151 .

[3]. المرجع نفسه، ص 151.

- **"مرحلة التّأليف والتّنسيق"[1]:**

مرحلة التأليف والتنسيق من أعقد المراحل عند الشعراء، فهي تحتاج إلى تخطيط وبناء في نفس الوقت؛ ولهذا " .. ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة من أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟، فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه. وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له فيسمعون على جهة ويؤدونه على غيرها سهواً، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه، كقول امرئ القيس: (الطويل)

كأنّي لـــم أركب جـــواداً للـــــذّة * ولـــــم أتبطن كاعـــباً ذات خلـــخال**

ولـــم أسبأ الزّقَّ الـــروي ولـــم أقـــــل * لخيلي كـــــري كـــــرة بعـــــــد إجفال**

هكذا الرواية وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسج."[2]

وبيتا امرئ القيس يقودانا إلى القصة الشهيرة بين المتنبي وسيف الدولة عندما أنشده الميمية المشهورة والتي مطلعها: **على قدر أهل العزم تأتي العزائم** .."فلمّا أنشد المتنبي سيف الدولة قوله فيه: (الطويل)

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَـــــوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ * كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهـــــــوَ نَائِمُ**

تَمُـرُّ بِـــــــكَ الأَبْـطَالُ كَلْمَى هَزِيـمَةً * وَوَجْهُـــــــــكَ وَضَّـــاحٌ وَثَغْـرُكَ بَاسِمُ[3]**

أنكر عليه سيف الدولة تطبيق عجزي البيتين على صدريهما، وقال له ينبغي أن تقول: (الطويل)

وَقَفْتَ وَمَا فِـــي المَوْتِ شَـــكٌّ لِوَاقِفٍ * وَوَجْهُـــــــــكَ وَضَّـاحٌ وَثَغْـــرُكَ بَاسِـمُ**

---

[1] - يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 97.

[2] - محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة . مفهومات قصيدة النثر نموذجا، ص 129.

[3] - المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر،(د.ط)، بيروت، 1983، ص 387. وينظر: المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، صححها وقارن نسخها وجمع تعليقاتها: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر،(د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص 377.

تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَـلْمَى هَزِيمَـــــةً *** كَأَنَّكَ فِي جَفْـنِ الرَّدَى وَهـوَ نَائِمُ

قال وأنت في هذا مثل امرئ القيس في قوله: (الطويل)

كَـأَنِّيَ لَـــــمْ أَرْكَـبْ جَـوَادًا لِلَـذَّةٍ *** وَلَـمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِـبًا ذَاتَ خَلْخَالِ

وَلَمْ أَسْبَأْ الزِّقَّ الرَّوِيَّ وَلَـــــمْ أَقُــلْ *** لِخَيْـلِيَ كُـرِّي كَـرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ[1]

وقال وجه الكلام في البيتين على ما قاله العلماء بالشعر: أن يكون عجز البيت الأول مع الثاني وعجز الثاني مع الأول ليستقيم الكلام فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر ويكون سباء الخمر مع تبطن الكاعب."[2]

قد أصاب سيف الدولة في نقده وقرأ ما قد يجول في خاطر كل مدقق ومتابع أريب، غير أنه قرأ الظاهر ولم يتفطن للباطن الذي هو نوع من التوازي يخلقه التنافر في الصور؛ والصورة التنافرية هي: " نوع من الخطاب الذي يجمع بين المتنافرات، أو هي بصورة أكثر جلاء تربط الكلمات المتضادة والمعاني الضدية أيضا لإحداث تأثيرات خاصة كما في قولنا: إنّه لص أمين."[3]

لهذا نجد ردّ المتنبي على سيف دولة قوله: " مولانا يعرف أن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف جملته وتفصيله، لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية. وإنما قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت أتبعته بذكر الردى ليجانسه، ولما كان وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوسا وعينه من أن تكون باكية؛ قلت: ووجهك وضاح وثغرك باسم لأجمع بين الأضداد في المعنى. فأعجب سيف الدولة بقوله ووصله بخمسين دينارا من دنانير الصلات."[4]

ولهذا نرى أن ذم التنافر حسب رؤية القارئ قاصرة إن لم يقرأ بعين شاعر ناقد، ومن المخجل أن نرى ناقدا يذم على الشعراء مثل هذا البناء وهو أجلب للانتباه والتدبر، ويحرك الفكر بخلاف الصور البسيطة المسلّمة.

---

[1] - امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984، ص 35.

[2] - المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، صححها وقارن نسخها وجمع تعليقاتها: ص 377.

[3] .J.A. Cuddon. The Penguing Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Third Edition; Penguing Books ltd. 1991. p. 669. نقلا عن يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2004، ص 319.

[4] - المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، صححها وقارن نسخها وجمع تعليقاتها: عبد الوهاب عزام، ص 377، 378.

لا يفهم القارئ من عبارة الصور البسيطة المسلمة جلب التعقيد والغموض، وإنما الخروج من مجال التقرير إلى مجال التكثيف والإيحاء.

وليعلم أرباب البيان وصنّاع الكلام أن للنسيج وقته وليس إرغامه حسب الطلب؛ إلا لمن يتنفس شعرا، ولا يخضع للإبهام وإرباك ذوي الأفهام؛ فقد " قال الوليد بن عبيد البحتري: كنت في حداثتي أروم الشعر، وكنت أرجع فيه إلى طبع، ولم أكن أقف على تسهيل مآخذه، ووجوه اقتضابه، حتى قصدت أبا تمام، وانقطعت إليه، واتكلت في تعريفه عليه، فكان أول ما قال لي: يا أبا عبادة، تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم، صفرٌ من الغموم."[1] فالهم يعمل على تشتيت الفكر ويرجم المثير فيصيب البناء بعاهة الصياغة ويخلع منه بهاء البلاغة، ويُركب القبيح عليه؛ فيموت قبل موت صاحبه.

ولم يتوقف أبو تمام عند هذه النصيحة فأضاف: " واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السَّحر؛ وذلك إن النّفس قد أخذت حظها من الرّاحة، وقسطها من النّوم."[2] وقد صدق أبو تمام؛ فهذه عادة الحفّاظ وسبيل المبدعين، غير أن وقت تأليف الشعر يأتي في الغالب دون تحديد، وقد ينهال مع التعب ويسمو مع الوجع ويبلغ الثريا مع شدة الغم.

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 771.

[2] - المصدر نفسه، ج2، ص 771.

- **"مرحلة التّنقيح"[1]:**

ما يقتل القصيدة في الغالب سرعة نشرها وإشهارها، وقد تكون بها من الأخطاء ما قد تسيء لصاحبها، من أجل هذا " لا يكون الشاعر حاذقا مُجوّدا حتّى يتفقد شعره، ويُعيد فيه نظره، فيسقط رديّه، ويُثبت جيّده، ويكون سمحا بالرّكيك منه، مطّرحا له، راغبا عنه؛ فإنّ بيتا جيدا مقام ألفي بيت رديء."[2]

والتنقيح يأتي لاستبدال صورة بصورة أو حركة بحركة، أو حرف بحرف أو تأتي كلمة مكان كلمة أو جملة مكان جملة، أو تقديم وتأخير أو لتصحيح إعراب أو وزن، وسيأتي تفصيل هذا في الحديث عن التركيب البلاغي ومواضع الضرورة في النقد المغربي القديم في الفصل الثاني.

وللتنقيح سبل وهي:

- **نقد الجماهير[3]:**

في هذا النّوع من أنواع التنقيح يُسمع الشاعر قصيدة لأكبر قدر ممكن من النّاس فلعلّ هناك من يُعيب عليه بعض كلامه فيعدله، أو ترده إشارة فيضيفها، أو ينبّه لخلل في الوزن أو الإعراب فيصحّحه، أو يرشده متذوّق لتركيب مخالف وأجمل أو يقترح عليه صورة أبلغ. "ففي أخبار الأعشى أنّه كان يُنشد شعره على آلة موسيقية هي الصَّنْج، وكان يطوف بها بين أحياء العرب، وكانت الأحياء وشيوخها يحتفلون به ويقبلون عليه لسماعه ويهيئون له الهدايا والصلات."[4]

وفي العصر الحالي أصبح نقد الجماهير هو الطاغي من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، فلا يكاد يطبع شاعر ديوانه حتى تمر قصائده عبر المدققين فيزيد وينقص.

---

[1] - يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 98.

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 321.

[3] - ينظر شوقي ضيف: النّقد، دار المعرف، ط5، القاهرة، (د.ت)، ص 21.

[4] - المرجع نفسه، ص 21.

ومن بين المشهورين في هذا النّوع من النقد عند المغاربة نجد " **عبد الرحمان بن محمد الفراسي**، من قرية تعرف ببني فراس جوار تونس"[1]، وقال عنه ابن رشيق: إنّه كان شاعرًا خليعاً ماجناً شريراً كثيرَ المهاجاة، قليل المداراة، خبيثَ اللّسان، من تلاميذ الصرائري، توفيّ بمدينة سوسة؛ سقط من سطح وهو سكران... سنة ثمان وأربعمائة وقد نيّف على الثلاثين."[2] ومن شعره: " لما وليَ القاضي عبد الرحمان بن محمد النحوي قضاء تونس كتب الفراسي في ((الجبل المعشوق)) حيث يتنزه النّاس ويتفرّجون: (المتقارب)

يقـــــول فراسيُّ هـــــذا الزمـــان * ومـــــا زال فـــــي قـــــوله يعـــدلُ**

متـــــى يمـــــلك الأرضَ دجَّـــــالُها * فقـــــد صـــــار قاضيـــــنا أحولُ**[3]

- **نقد ذاتي:**

لا يكاد شاعر مجيد لا يقف على قصيدته أكثر من مرة فينظر في لفظها ومعناها ووزنها ليرى الضرير منها فيعالجه، ويختلف النقد الذاتي من شاعر إلى شاعر؛ فهناك من يأخذ منه الزمن في التنقيح لقصيدة واحدة اليوم واليومين والشّهر والشّهرين وقد يصل إلى السّنة كما كان زهير بن أبي سلمى، ومن المغاربة الذين عرفوا بهذا **الزَّبُنِّي**[4] "كان شاعرا مشهورا[...] فخم الكلام وربّما ركب الحلاوة أحيانا فجوّد. وكان مقصّرا عن نفسه لا يتعاطى الدخول بين الحذّاق على أنه مجوّد، تواضعا وبُعْدَ هِمَّة في الشّعر لا يكاد يرضى عن جيّد نفسه، ولم تكن له بديهة بل كان شديد التعب والمعالجة إذا أراد الصّنعة."[5]

فمن شعر الزَّبُنِّي: (الطويل)

جنـــــاحُ سلـــــوِّي عن هـــــواكِ مهيضُ * ومـــــالي بما حُمِّـــــلت منك نُهُوضُ**

---

[1] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 146.

[2] - المصدر نفسه، ص 146.

[3] - نفسه، ص 147.

[4] . " عبد الخالق بن أبي حاتم محمد بن أبي المنهال الزَّبُنِّي، كان أبوه قاضيا بقرية زُبُنّة من كورة رُصْفة من الساحل، وله نسب في الأزد، ... توفي سنة عشرين وأربعمائة."* * . ينظر ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 138، 139، 140.

[5] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 139.

وكيف وبي في القرب ما بيَ في النّـوى *** وجسمي من اللحظِ المـريضِ مريضُ
يغيض اصطباري عنك، والنّفس كلّــما *** تذكرتُ أشجـــــاني تكاد تفيضُ[1]

ومن الشعراء الذين يقفون على كل حرف في قصائدهم قبل أن تشيع بين النّاس نجد " **عبد الرزاق بن علي النّحوي، أبو القاسم**" وقد ذكره ابن رشيق في كتابه أنموذج الزمان في شعراء القيروان؛ وقال عنه: " شاعر قادر، يطلب الطّباق والتجنيسَ طلبا شديدا بالتصريف وتبديل الحروف، ويستعمل القوافي العويصة، ويُبْعد المرامي تحلُّقًا على المعاني، ولا يكاد يهمل من التصنيع إلاّ ما أفلته. والغالب عليه علم الشرائع والقرآن."[2] وقد اخترت من شعره قصيدة كتبها عن كتاب الأنموذج ونقلها ابن رشيق في كتابه أنموذج الزمان ... : (الكامل)

يا مبرزًا إبريــزَ خيــــر سبيــكة *** ومكلّــــــلا إكليــلَ خيرِ متـــوَّجِ
ومميِّزًا جنسَـــيْ مقدّمـــة النّــهى *** إن أشكـــلا من عاقـــــر أو منتــجِ
ومطرّزًا حللَ البلاغـــة معجِـــــزًا *** كـــلَّ الورى ببلاغـــة ((الأنموذجِ))
فكأنّـــه للسّمـــــع لفظُ أحبَّـــة *** وكـــأنّـــه للعيـــن روضُ بنفـــــسجِ
وكأنّه للقلـــب سحـــرُ علاقـــة *** في مهجـــة تخشى الصّـدود وترتجي
خصّصت أهلَ الغرب منـــه بمشـرق *** بأقـرّ من شمـــس النّهـــار وأبهـــجِ
رجّحت بين ذوي الفصاحـــة منـــهم *** وفصلـــــت بيـن مرتّـب ومثبّـــجِ
وكشفـتَ عـن شعري لتلحِقَـهُ بـــه *** فاستـر على خلّ لستـــرك محْـــوجِ[3]

- **النقد الخاص:** هو عرض عمل على أهل الصّناعة للنظر فيه والحكم عليه، ولا يكون هذا إلا لمن وثق الشعراء في ذوقه وسعة علمه، وقد كان بعضهم يُسمع ابن رشيق لينظر في نسيجه وقد ذكر بعضهم في كتابه أنموذج الزمان ومنهم من يلجأ لهم الشعراء وقد ذكرهم كذلك ابن

[1] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 139.
[2] - المصدر نفسه، ص 155.
[3] - نفسه، ص 156.

رشيق في كتابه وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر " **ابن البقّال الضّرير**"[1] الذي "كان شاعرا مطبوعا يُلقي الكلام إلقاء، ويسلك طريق أبي العتاهية، في سهولةِ الطبع ولُطف التركيب، وقرب مآخذ الكلام، ولا غنى لأحد من الشّعراء الحذَّاق عن العرض عليه والجلوس بين يديه أخذًا للعلم عنه، واقتباسًا للفائدة منه."[2] ومن شعر **ابن البقّال**؛ قوله: (السريع)

العين مـــن وجهـــك فـــي لهْـوِ * والقلـــبُ من صـــدِّك في شجْـوِ**

تناصَـــفَ الحســـنُ الـذي حـزتَهُ * لم يفتقِرْ عضـــــوٌ إلى عـــضْوِ**

ولم يُفِـدْ منـــك محـــبٌّ ســوى * قلـــــب شـج في جسد نِضْوِ[3]**

وعن نفسي أرى من يعمد للتنقيح من خلال الجمهور أو إرساله لمن يظن أنه أبرع منه ليقومه ضعيف بناء، فالبارعون لهم أدواتهم الخاصة في التنقيح، والشاعر المجيد من يشهد له أهل الصناعة بالبراعة من أول مشهد لقصيدته.

[1] - " عبد العزيز بن أبي سهل الخشني، المعروف بابن البقال الضرير، توفي رحمه الله سنة ست وأربعمائة."* * . ينظر ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 158، 159.

[2] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 159.

[3] - المصدر نفسه، ص 160.

القضايا النقدية:

• اللفظ والمعنى:

صلاح هذا بهذا وسقوط أحدهما سقوط الآخر؛ لكن بحكم اختلاف الأذواق يختلف البناء باختلاف مواده ومهندسيه، ففي أي جنس أدبي يُحددان حدَّي القراءة والتّلقي وبهما يتم الرفض والقبول، ويبقى الأخذ والردّ بحسب النّباهة والتزام النزاهة لأنّ جدلية اللفظ والمعنى قديمة جدا، ومن الأرجح أن يكون الاحتدام أشد في الشعر بحكم موقعه في نفسية العربي، فهو الأكثر انتشارا والأسهل حفظا والأمتع للخاطر، ولذلك كان التركيز عليه كبيرا خاصة من ناحية اللفظ والمعنى، وتختلف أهمية كل منهما (اللفظ والمعنى) من شاعر إلى شاعر، ومن ناقد إلى ناقد، ومن قارئ إلى قارئ، والأمر في أغلبه لا يخرج عن الانطباعية، إن لم نقل مزاجية، فالصراع قائم ولم ينته وسيظل، وهذا ما يجعلنا ندور في حلقة مفرغة لعدة أسباب منها: قد تجد الشاعر يتحدّث عن أهمية اللفظ نظريا وما ينسجه يختلف تماما وقد يكون العكس، وهكذا الأمر مع المعنى، فلا غنى للفظ عن المعنى ولا غنى للمعنى عن اللفظ، فالتكامل يحدث بمراعاة الأمرين معا[1]،" فاللفظ يشمل الكلمة والجملة والأسلوب، والمعنى يشمل الخاطرة والفكرة والعاطفة. "[2] وهذا يجعلهما كالجسم والروح[3] كما قال ابن رشيق القيرواني:" اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهُجْنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور – وما أشبه ذلك – من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب ..."[4] وهذه الرؤية مشتركة عند جميع النقاد مغاربة ومشارقة عمليا وإن كان نظريا من يميل إلى اللفظ على حساب المعنى أو العكس، فمبدأ الوسطية هو الغالب، بحكم أنهم لم يغلبوا المعنى على اللفظ ولا اللفظ على المعنى، فلكل

[1] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 39.

[2] – عبده عبد العزيز قلقيلة : النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة 1988، ج1، ص 367 .

[3] - ينظر ابن رشيق القيرواني : العمدة،ج1، ص 200.

[4] - المصدر نفسه،ج1، ص 200 .

أهميته، وما يصيب هذا يصيب ذاك من ضعف أو قوة، والجدال في مثل هذه المسائل لا يفيد؛ لأن الشاعر يبحث عن الكمال ولا كمال في التفضيل بين ركيزتين مهمتين في بناء القصيدة.

وللوقوف أكثر عند رأي النقاد الشعراء المغاربة لابد من وضع أشعارهم تحت مجهر النقد مقابلة لأقوالهم ومن ضاع جلّ شعره وأقواله بسبب ضياع مؤلفاته كالقزاز سأعرض ما أورده من أمثلة لشعراء آخرين حول قضية المعنى واللفظ في كتابه ما يجوز للشاعر في الضرورة.

أ – المعنى :

من نقد المعنى عند ابن شرف نقده لبيت زهير في قوله: (الطويل)

رأيتُ المَنَايا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ * تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ**[1]

فكان نقد ابن شرف قوله:" قد غلط في وصفها بخبط العشواء على أنّنا لا نطالبه بحكم ديننا لأنّه لم يكن على شرعنا بل نطلبه بحكم العقل؛ فنقول: إنما يصح قوله: لو كان بعض النّاس يموت وبعضم ينجو."[2] وقد أصاب وأخطأ ابن شرف في مقاله، فلو كان على شرعنا لَحَاسَبْناه حساب غير المتأدب ولوجد من يطالبه بالتوبة والرجوع عن ردّته، وبميزان العقل لنجا من أَخْطَأَتْهُ، ولكن العقل لا يقف على زاوية واحدة عند النقد، فهو يرى من زوايا عديدة، وزهير قال: "يُعمَّر فيهرم" وهذه نتيجة طبيعية ولم يقل: ينجو!.

" وقال زهير أيضا في مذهبته: (الطويل)

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ * يُهَدَّمْ، ومَنْ لا يَظلم النّاس يُظْلَمِ**[3]

وقد تجاوز في هذا الحق الباطل وبنى قولا ينقضه جريان العادة، وشهادة المشاهدة؛ وذلك أن الظلم وعرة مراكبه، مذمومة عواقبه في جاهليته وإسلامنا، فحرض في شعره عليه."[4]

وأرى أن لفظ يظلم يحمل تضادا لغويا وهنا بمعنى ينصف، ولو أخذنا الظلم كما فهمه بعض الشارحين على أنه الظلم بعينه فالقصيدة تُشير إلى علاماته وهي للترهيب وليس فعله.

" وممّا سقط فيه عبد الكريم من جهة المقابلة، وإن كان تمثيلا وتشبيها قوله يمدح **نزار بن معد**[1] صاحب مصر:

---

[1] - زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص 110.

[2] - ابن شرف: أعلام الكلام، ص 33.

[3] - زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص 111.

[4] -- ابن شرف: أعلام الكلام، ص 34.

إِلَـــى مَلَـــكٍ بَيْـــنَ المُلُـــوكِ وَبَيْنَـــــهُ *** مَسَـــافَةُ مَا بَيْـــنَ الكَـــوَاكِبِ والتُّرْبِ

لأنّه لما أتى بالملوك أوّلا، وبضمير الممدوح ـ وهو الهاء التي في بينه ـ بعد ذلك، ثمّ أتى بالكواكب، وهي جماعة، تقابل الملوك، وبالترب، وهو واحد، يقابل الضّمير باتّحاده، أوجب له بهذا الترتيب ان يكون هو التّرب، ويكون الملوك هم الكواكب، ولم يرد إلاّ أن يجعله موضع الكواكب، ويجعلهم موضع التّرب ..."[2] وأرى أن ابن رشيق ذهب إلى أصل الشيء (الكواكب والتراب)، ونسي المسافة؛ فالظاهر أن الشاعر كان يرى القمر وبحكم القافية لم يقل: أرض، فجاء بلفظ ترب بحكم أنه جزء من الأرض (جزء من كل) وهو عنى المسافة، فالأرض كوكب واختارها الله لعباده ففيها من الخير ما يميزها عن الكواكب الأخرى.

وما أورده القزاز في كتابه ما يجوز للشاعر في الضرورة؛ " كأخذهم على امرئ القيس، قوله: [3]

أغـرّك مـــــنّي أنّ حبّـــك قاتـــــلي *** وأنّك مهـــــما تأمـــري القلب يفعـل

وإن تك قـــد ساءَتْك مـــنّي خليقـــةٌ *** فَسُـــــلِّي ثـــيابي من ثيابك تَنْسُـــل[4]

" فقد ناقض في البيتين : فادّعى في أحدهما التّجلد ، وفي الثاني الاستسلام والطاعة " [5]

"وهذه رؤية عرضها القزاز لبعض النقاد ولم يعقب، وترك قراءة ما يصبو إليه للقارئ، والملاحظ في كلا البيتين الاستسلام والطاعة ولا تناقض بينهما."[6] وهنا لا أطعن في رؤية القزاز لأن المسألة تخضع للزاوية التي نظر إليها الناقد والتجربة هي التي ترسم الصورة النهائية للبيت من حيث الصحة والسقام، مع أن مسألة الصحيح والخطأ نسبية في مثل هكذا مسائل والخطأ هو الجزم.

وبالعودة للمعاني المعيبات التي أخذت على بعض الشعراء كأخذهم على " النابغة:[7] (الطويل)

وإنَّكَ كَاللَّيْـــلِ الذِي هُـــو مُـدْرِكِي *** وإنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ[8]

---

[1] . "هو نزار بن معدّ (المعز) بن إسماعيل العبيدي المهدوي المغربي، يكنّى أبا منصور، كان كريما شجاعا صفوحا، أسمر اللون، حسن الأخلاق، قريبا من الرّعيّة، ويقال: إنّ نسب أسرتهم مجهول، وفي ذلك حكايات كثيرة، ت386 هـ".ينظر ابن رشيق القيراني، العمدة، ج1، ص 591 . (هامش المحقّق).

[2] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 591 .

[3] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 36 .

[4] . امرؤ القيس: الديوان، رواية الأصمعي من نسخة الأعلم، ص 13.

[5] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 36 .

[6] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 40.

[7] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 38 .

[8] . النابغة الذبياني: الديوان، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 1996، ص 56.

" إن هذا ليس بغاية في التّبالغ، لأنّه جاء بما لا قسيم يفعل مثل فعله؛ وهو أن النهار يدرك ما يدرك الليل. وإنّما كان يتمّ له ما قصد لو أتى بشيء لا قسيم له. وذكر أن قوله: (البسيط)

كأنَّهُ الـدَّهرُ فـــي إدراك غَايَتِـهِ * أوِ المنـايا إذا جـــاءت على عَجَلِ**[1]

أبلغ منه لأنه جاء بما لا قسيم له."[2] ولو رجعنا إلى بيت النابغة الذي نُسج على الطويل لرأيناه بغاية في التّبالغ لأن الشاعر حدد القدرة على الإدراك لليل بحكم أن الإنسان يركن فيه للسبات ومكانه معلوم غالبا، وأي حركة فيه ستجلب الأنظار.

والملاحظ في كلّ بناء المتانة والمهانة بحسب الزاوية التي يرى منها الناقد، وإذا قصد الناقد أن يضع من الشعر القوي المتين سيضع، ولهذا يجب إعادة قراءة النص أكثر من مرة وفي أزمنة مختلفة باختلاف الحال، فلو مثلا قرأت قصيدة رثاء ورغم ضعفها ولكن صادفت وفاة عزيز ستعجب بها لا محالة لأنك ترى الحالة العامة للقصيدة ولم تركز على عناصر البناء، ولو قرأت القصيدة بعيدا عن الحزن ستدرك تهلهل البناء.

ثم بدأ القزاز في تقليص دائرة عيوب المعاني بارتباطها بالألفاظ وهذا يظهر في قول نابغة بني ذبيان، "وقد أنشده حسّان قوله:[3] (الطويل)

لنا الجفنات الغـــرّ يلمعـن بالضـــحى * وأسيافنا يقطـــرن مـــن نجـــدة دما**[4]

ما صنعت شيئا: قلّلت أمركم، فقلت: ((لنا الجفنات))، والجفان أكثر، ((والغرّ)) والبيض أحسن، ((ويلمعن)) ويشرقن أجود، ((وبالضحى))، والدجى أبلغ، وقلت: ((أسيافنا)) والسيوف أكثر، وقلت: ((يقطرن)) ويسكبن أجود.[5] وكان بإمكان القزاز تبرير ما قيل، لكنه هنا بصدد الدفاع عن المحدثين وتبيين ما أخذ على القدامى برغم وجود تبرير لقول حسان – رضي الله عنه –، ومما يبدو " فإن النابغة على ما حكى عنه لم يرد من حسان إلا الإفراط والغلو، بتصيير مكان

---

[1] - عبد الله بن محمد الناشئ الأنباري أبو العباس، والملقب بالناشئ الأكبر، شاعر عباسي، توفي عام 293 للهجرة، ينظر الموسوعة الشعرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poet/2096

[2] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 38 .

[3] - المصدر نفسه، ص 37 .

[4] - حسان بن ثابت: الديوان، تح: عبدأ مهنّا، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1994، ص 219. وهذا بيت من قصيدة مشهورة مطلعها: **أَلَم تَسأَلِ الرَبعَ الجَديدَ التَكَلُّما*** بِمَدفَعِ أَشداخٍ فَبُرقَةِ أَظلَما.

[5] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 37 .

كل معنى وضعه ما هو فوقه وزائد عليه "[1]؛ وهذا ما يوضح أن القزاز يميل للإفراط والغلو بحجة أنه يعقب على كل بيت يجد له دليلا وقد ترك هذا البيت بالذات كما جاء على لسان النابغة دون زيادة أو نقصان، فقد ترك مسألة التأويل للقارئ ليدرك المغزى، ولا يفهم من هذا أنه يرفض تصوير المشهد على حقيقته كما أورده حسان بن ثابت في بيته، لأن القزاز متسامح مع الشعراء ما دام شعرهم يقف على حجة؛ فهو بهذا يرفض حجر الرأي الآخر، وما ورد هنا من استبدال لفظ بلفظ جاء باب التفضيل فقط حسب رؤية الناقد.[2]

فمن هذا الباب أجدني أستحضر بيت "ابن هاني المغربي: (الكامل)

فلتأخـــذنَّ من الزّمـــان حمامةً * ولتدفعـــنَّ إلى الزَّمــان غرابا**[3]

وقد قال عنه ابن رشيق: فيه ضعف؛ لاعتقاده أن الحمامة بيضاء، كما أن الغراب أسود، وليس الأمر كما يعتقد، ففي الحمام ما هو أسود خلقة.[4] فمن الخطإ قراءة معنى اللفظ من خلال المتداول بين العامة؛ والظاهر أن الشاعر لم يقصد اللون وإنما قصد ثنائية الإصلاح والإفساد.

وبالرجوع إلى بيت حسان رضي الله عنه كما أورده قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) وشرح الألفاظ برؤية مغايرة ... وسأكتفي بأخذ لفظين فقط للتوضيح:

" فمن ذلك أن حسانا لم يرد بقوله ((الغر)) أن يجعل الجفان بيضا، فإذا قصر عن تصيير جميعها بيضا نقص ما أراده لكنه أراد بقوله ((الغر)) المشهورات، كما يقال: ((يوم أغر))، ((ويد غراء)) وليس يراد البياض في شيء من ذلك، بل يراد الشهرة والنباهة "[5]. وهذا ما أردت الإشارة إليه.

" وأما قول النابغة في ((يلمعن بالضحى)) وأنّه لو قال ((بالدجى)) لكان أحسن من قوله ((بالضحى)) إذ كل شيء يلمع بالضحى، فهذا خلاف الحق وعكس الواجب، لأنه ليس يكاد يلمع بالنهار من الأشياء إلا الساطع النور الشديد الضياء فأما الليل فأكثر الأشياء مما له أدنى نور وأيسر بصيص يلمع فيه ... "[6]؛ ولا أظن هذا المعنى يغيب على من طلب الروية ولم يستعجل.

---

[1] - قدامه بن جعفر: نقد الشعر، ص 93 .

[2] - ينظر حسين الأقرع : مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 41 .

[3] - ابن رشيق القيرواني: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 47.وينظر ابن هانئ الأندلسي: الديوان، دار بيروت، بيروت، 1980، ص 50.

[4] - المصدر نفسه، ص 47.

[5] - قدامه بن جعفر : نقد الشعر، ص 93 .

[6] - المرجع نفسه، ص 93 .

ولعل أهل تفسير الشعر يُعملون الجنوح بالتأويل في كثير من القريض رغم بساطة أغلب معانيه، وكأن عدوى الغلو التي أصابت ابن جعفر أصابتهم حين يقول:" إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: حسن الشعر أكذبه. " [1] مع أن المغاربة في أغلبهم يميلون إلى الاقتصار برغم تنوع المعارف وتداخلها؛ الأمر الذي يُحتّم تفصيلا لكل لفظ. وعلى القارئ أن يفهم الاقتصار بمعنييه الإبداعي والتفسيري حتى لا تختلط عليه المفاهيم؛ ففي الإبداعي كبيت جرير حين " قصّر في قوله: (البسيط)

إنّ العيون التي في طرفها مرض * قتلننا ثم لم يحيينا قتلانا** [2]

فقال: ((في طرفها)) فأضاف الجمع إلى الواحد " [3] وهذا ما يدخل تحت باب " إفراد الضمير على معنى الجمع أو الجنس:... يعود الضمير في هذه الحالة على الجمع مفردا: إمّا لأن الجمع بمعنى المفرد، وإمّا لأنّ الضمير يعود على الجنس."[4] ولو نظرنا في كلام العرب نثرا لوجدنا هذا الاقتصار وما هو بعيب، بل هو من جماليات اللغة.

أما ما يؤخذ في الغلو من ناحية المعنى كقول ابن هانئ الأندلسي: (الطويل)

إمام رأيتُ الدّينَ مُرتبطاً به * فطاعته فوز وعصيانه خُسْرُ**

أَرَى مدحه كالمدح لله إنّه * قنوتٌ وتسبيحٌ يُحطّ به الوزرُ** [5]

وقد عرضت لبيتين من قصيدة يمدح فيها الخليفة المعز لدين الله، والتي مطلعها: (الطويل)

تقولُ بنو العباس هل فُتحتْ مصرُ؟ * فقل لبني العباس قد قُضي الأمرُ** [6]

فهذا المدح منبوذ مردود، لما فيه من التطاول، فعلى صاحب البناء أن يعرف قيمة الممدوح وقدر الموصف به حتى لا يقع في المحظور، وللأسف قد وقفت على بعض من هذا الغلو لابن هانئ . غفر الله له . في غير هذا الموضع كقوله كذلك في مدح المعز: (الكامل)

---

[1] - قدامه بن جعفر : نقد الشعر، ص 94 .

[2] - جرير: الديوان، ص 492.

[3] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 37 .

[4] - علي عبد الله حسين العنبكي : الحمل على المعنى في العربية، ديوان الوقف السني، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ط1، بغداد 2012 م، ص 272 .

[5] - ابن هانئ الأندلسي: الديوان، ص 134.135.

[6] - المرجع نفسه: ص 131.

ما شئت لا ما شـــاءت الأقـــــدارُ * فاحكـــمْ فأنت الواحـــــد القهّارُ**[1]

وهذا من العيوب الظاهرة، أما عصية الاستنتاج مع أنها صافية الإخراج كالذي ذكره القزاز حين قال:"وما هو في هذه العيوب إلاّ كما حدّثنا أبو عليّ الحسين بن إبراهيم الآمدي، قال: حدّثنا أبو الحسن علي بن سليمان الأخفش، قال: أخبرنا محمد بن يزيد المبرّد، قال: تلاحم مسلم بن الوليد وأبو نواس، فقال مسلم: ما أعلم لك بيتا يخلو من سقطٍ. فقال أبو نواس: اذكر شيئا من ذلك . قال: بل انشد أنت أيّ بيت شئت. فأنشده: (الكامل)

ذكر الصبـــوح بســـــحـــرة فارتـــاحا * وأملّـــه ديـــك الصّبـــاح صيـاحا**[2]

فقال مسلم: قف عند هذا . لم أملّه ديك الصّباح، وهو يبشّره بالصّبوح، وهو الذي ارتاح إليه ؟ قال أبو نواس: فأنشدني أنت. فأنشده: (الكامل)

عاصى الشباب فـــراح غير مفنّـــد * وأقـــــام بين عزيمـــة وتجلّـــد**[3]

فقال أبو نواس: ناقضت، ذكرت أنّه راح، والرواح لا يكون إلاّ بالانتقال من مكان إلى مكان، ثم قلت: ((وأقام بين عزيمة وتجلّد))، فجعلته منتقلا مقيما في حال وهذا منتقض."[4]

والملاحظ من خلال نقد الشاعرين أنهما قدما معان خاطئة حسب ناقد متربص[5]، يختار الزاوية الأضعف ويرتكز عليها في نقده، مع أن التركيب صحيح المعنى واللفظ في البيتين وقراءتهما من زاوية أخرى يدعو للإعجاب وبراعة البناء.

قال أبو عباس: وكلا البيتين صحيح، ولكن من طلب عيبا وجده، ومن طلب مخرجا لم يفته."[6] ولهذا يجب " الحذر من التفسيرات الخاطئة المرتبطة بمرور الزمن "[7] ويقف هذا المبدأ على ركيزتين هما: " قراءة النص في سياق العصر الثقافي، ثم قراءته بالشكل الذي نقدر عليه في أيامنا بفضل المعارف المكتسبة آنذاك ."[8] فالزمن غير الزمن، بل الرؤية غير الرؤية والرؤيا غير الرؤيا.

---

[1] - ابن هانئ الأندلسي: الديوان، ص 146.

[2] - أبو نواس: الديوان، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010، ص 78.

[3] - مسلم بن الوليد، صريع الغواني، الموسوعة الشعرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/12099

[4] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ، ص 38، 39 .

[5] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 43.

[6] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 39 .

[7] - ينظر مارك أوجيه: الأنثربولوجيا، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان 2008، ص 84 .

[8] - المرجع نفسه، ص 84 .

وكما أخذ على رؤبة بن العجاج، قوله: (الرجز)

أَوْ فِضَـــــــةٌ أوْ ذَهَـــــبُ كِبْرِيتُ *** مِنْهُمْ وَمِنْ خَيْـــــل لَهَا صَتِيتُ[1]

" قالوا: سمع بالكبريت الأحمر ، فظن أنّه ذهب !"[2]. وهذا لعمري لنظرة قاصرة، فالشاعر لم يقل: ذهب الكبريت" ولكنه جعل الكبريت صفة للذهب؛ وهذا ما يُحيلنا إلى لونه، حتى ولو أخذنا بأخذهم فوجب التريث وإعطاء البرهان بما يتناسب مع بيئته وزمنه، "لأنّ عدم قراءة النص في سياق عصره الثقافي ترك بعض النقاد يرمون شطر البيت بالخطأ، مع عدم محاولة إيجاد مخرج لغياب المعارف المكتسبة للناقد مما يفقده الأهلية في ولوج العملية النقدية،"[3]" وليس كل من طلب مخرجا وجده "[4] كما ادعى أبو العباس، فالمخرج يحتاج إلى دليل دون اعتراض، ولو كان الاعتراض أقوى حجة فالأولى أن يتبع، وهذا ما سار عليه القزاز، وفي تعقيبه حول هذا البيت قال: " وهذا أيضا له وجه، وذلك أن العرب تقول: ((هو أعز من الكبريت الأحمر، فتصفه بالحمرة وتصف الذهب بالحمرة، / فتقول: هو ذهب أحمر. فأراد بقوله: ((أو ذهب كبريت))، أي أحمر، فجعله قوله: كبريت، يؤدي عن أحمر؛"[5] وهذا الصورة موجودة عند العرب في كثير من كلامهم، فيشبهون شيئا بشيء من خلال صفة في المشبه به ولو كانت ثانوية؛ كما كان يُسمى الملح بالذهب الأبيض.

وما يؤخذ على ابن هانئ الأندلسي، قوله : (البسيط)

حَلَفْتُ بالسَّابغـــــاتِ البِيضِ وَاليَلَـبِ *** وبِالأسِنَّـــــــــــةِ وَالهِنْدِيَّةِ القُضُبِ[6]

هذا الكلام خطير؛ لأن الحلف بغير الله منهيّ عنه، وهو يُفسد البناء وينفر القارئ عنه، ففي حديث ابن عمر . رضي الله عنه . عن النبيَ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، قال : «إِنَّ اللَّهَ يَنْهَاكُمْ أَنْ تَحْلِفُوا بِآبَائِكُمْ، فمَنْ كَانَ حَالِفًا فَلْيَحْلِفْ بِاللَّهِ أَوْ لِيَصْمُتْ» متفق عليه[7]. فما بالك بمن يحلف بجماد! وهذا المطب وقع فيه بعض الشعراء غفر الله لهم، ومثل هذا البناء لا يقبل تأويلا يُبرئ

---

[1] - رؤبة بن العجاج: الديوان، تح: وليم بن الورد البروسي، دار بن قتيبة، الكويت، (د.ت)، ص 26.

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 44 .

[3] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 44.

[4] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 39 .

[5] - المصدر نفسه، ص 44 .

[6] - ابن هانئ الأندلسي: الديوان، ص 54.

[7] - الإمام النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تح: ماهر ياسين الفحل، دار ابن كثير، ط1، دمشق، 2007، باب النهي عن الحلف، حديث رقم: 1707، ص 476.

صاحبه، فاللغة واسعة، والبيان رحب، ونفس ما وقع فيه ابن هانئ وقع فيه شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا ـ عليه رحمة الله ـ حين قال: (الرمل)

قَسَـــمًا بِالنَّـــازِلَات المَاحِقَـــاتْ *** والدّمـــاء الزّاكيـــات الطَّاهِرَاتْ [1]

ومن باب حُسن الظن فقد وقع البناء سهوا، أما تأويل أن لفظ القسم محذوفا فمربك!

ومن سوء المعنى تخلقه بذاءة الكلمة رغم جمال الصورة، لكن الروح تسمو بسمو اللفظ؛ فلو كان السمو على حساب الأخلاق فلا بارك الله فيه، وكثير من الشعراء يتساهل في هذا النسيج من باب الدعابة، وهو يحط من قدرهم ولا يشعرون، وقد يكون هذا القريض على حساب روائعه؛ فمن هذا المقام مقال لابن شرف يهجو فيه حمَّاماً: (السريع)

كَأَنَّـــما حَمّامُـــــنا فَقحَـــــــةٌ *** النَتـــــنُ وَالظُلمَـــــــــةُ وَالضيـقُ

كَأَنَّـــــني في وَسطِـــــــــهِ فَيشَةٌ *** أَلوطُـــــها وَالعَـــــــــــرَقُ الريقُ [2]

ومن الشعراء: "من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ، وقبحه، وخشونته،: كابن الرومي، ..."[3] وقد اطلعت على ديوان ابن الرومي وكانت قراءة ابن رشيق صادقة ثاقبة؛ فمن ذلك هجاؤه "لعراب البين؛ قوله: (السريع)

هـــل تعـــرفُ الدار بـــــذي الأَثْـــأَب *** والمُنحـــــنَى والسفـــــح من كَبْكَبِ

بكـــى بها الغيـــــثُ على أهلـــــها *** بكـــــلِّ عيـــــنٍ ثَـــرَّةِ المَسكَبِ

وحـــــال مـــــن بعدهـــــمُ قَـــــطْرُهُ *** مـــلْحاً أجـــاجاً غيـــر مُستعـــذَبِ

مـــــن ذاقَـــــهُ لم يختلـــــج رأيُـــــهُ *** فـــي أنه دمـــــعٌ ولـــم يَرْتَـــبِ"[4]

والقصيدة طويلة ولكني اخترت مطلعها، وهي تحتوي من هجنة اللفظ وخشونته ما يُقرف السامع، وهنا عدة قصائد له بهذا الشكل، يسعى إلى المعنى على حساب اللفظ، وقد قتل المعنى بإهمال اللفظ.

" ومن مليح الكلام على اللفظ والمعنى ما حكاه أبو منصور عبد الملك ابن إسماعيل الثعالبي، فقال: البليغ من يحوك الكلام على حسب الأماني، ويخيط الألفاظ على قدود المعاني. وقال غيره: الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار."[1]

---

[1] - مفدي زكريا: النشيد الوطني الجزائري، الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/142598

[2] - ابن شرف القيرواني: الديوان، ص 80.

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 203.

[4] - ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 2002، ج1، ص 198.

وقد وجدت من مليح الكلام عند الشعراء المغاربة ما يشدك شدا، وذكرهم يطول ولا يسعه المقام والمقال، ولكن سأكتفي ببعض الفحول الذين شهد لهم ابن رشيق وغيره بذلك؛ ومنهم:

الشاعر التاهرتي ابن الربيب القاضي[2]؛ قوله: (الطويل)

ولما التقى الجمعان واستمطر الأسى * مداميعَ منا تمطر الدمع والدَّما**

لدى مأتم للبين غَنَّى به الهوى * يشجو وحنَّ والشَّوقُ فيه فأَرْزما**

تصدَّتْ فأَشْجَتْ ثم صدَّتْ فأسلمت * ضميرك للبلوى عقيلة أسلما."**[3]

[قال مؤلف الكتاب]: كفى بهذا الشعر شاهدا بالحذق."[4]

ومن بين الشعراء المجيدين أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري المعروف بالحصري؛ قوله: (الكامل)

ولقد تنسَّمت الرياح لعلّني * أرتاح أن يبعثن منك نسيما**

فأثرن من حُرَقِ الصبابة كامنا * وأذَعْن من سرِّ الهوى مكتوما**

وكذا الرياح إذا مَرَرْنَ على لظى * نارٍ حبتْ ضرَّمنها تضريما."**[5]

فلا يعتقد أحدهم أن في عجز البيت الثاني حشوا ألزمته القافية، فيقول: السر هو بطبيعة الحال مكتوم، وهذا ليس بدقيق، وموضع الشاهد يُفرّق بينهما؛ فالسر قد يكون بينه وبين نفسه أو بينه وبين أشخاص معينين يحفظون السر، أما "مكتوما" هنا وردت على أساس أنه هو نفسه لا يعلمه، لُفَّ بلحاف اللاشعور، أظهره العقل الباطن في لحظة لم تكن متوقعة.

ب – اللفظ :

هناك من الشعراء المغاربة من كان يؤثر اللفظ على المعنى لفظا!، فلو عرَّجت إلى نسيجهم لرأيت خطين متوازيين لكليهما؛ فقد قال عبد الكريم النهشلي: " الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 206.

[2] - الحسن بن محمد التميمي القاضي التاهرتي المعروف بابن الربيب. أصله من مدينة تاهرت. وطلب العلم بالقيروان. وكان أبو عبد الله محمد بن جعفر النحوي معْنيًّا به محبًّا له فبلغ به النهاية في الأدب وعلم الخبر والنسب. وله في ذلك تأليف مشهور. توفي بالقيروان سنة عشرين وأربعمائة [وقد جاوز الخمسين]"* *. ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 111، 112.

[3] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 112.

[4] - المصدر نفسه، ص 113.

[5] - نفسه، ص 48.

المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل."[1] لأن ما أورده ابن رشيق في كتابه العمدة عن عبد الكريم قوله:" قال بعض الحُذَّاق: المعنى مثال، واللفظ حذوٌ، والحذو يتبع المثال، فيتغير بتغيره، ويثبت بثباته."[2] ومن خلال كلامه يكون المعنى هو القائد واللفظ المقود فعلى حسب مقاس المعنى يكون اللفظ، وبحكم أن المعنى هو القالب للفظ فالمعنى المقدم، لكننا نراه يُخالف مقالته في موضع آخر كما قال ابن رشيق؛ " حكى عبد الكريم، وهو الذي يقتضيه شرط كلامه، ثم خالف في موضع آخر فقال: ألفاظه قوالب لمعانيه، وقوافيه مُعدَّة لمبانيه، والسجع يشهد بهذه الرواية الأخرى، وهي التي أعرف."[3] فعند دخول السجع يبدأ تزيين اللفظ فيتأثر المعنى في غالب الأمر، أما عند البارع في الصناعة لا يؤخذ هذا المأخذ ولو أسجع.

وقد ذكر ابن رشيق من الشعراء "من يؤثر اللفظ على المعنى، فيجعله غايته ويؤكده؛[...] كقول أبي القاسم ابن هانئ، ومن جرى مجراه ...(الطويل)

أصاخَت فقــالت: وقْعُ أجــردَ شَيظـمِ * وشامَتْ فقالتْ: لَمــعُ أبيضَ مِخــــذَمِ**

وما ذُعِــــــرَتْ إلاّ لَجْــرسِ حُلِيِّهَا * ولا رَمَقَــتْ إلاّ بُــرىً من مُخــــدَّم"[4]**

فهذه "جلبة وقعقعة بلا طائل معنى، ... وليس تحت هذا كله إلا الفساد، وخلاف المراد،"[5] وهذا النوع من الجلبة طاغ على الشعر الحديث والشواهد كثير، فترى قصيدة طويلة وأكثر أبياتها بنفس المعنى سوى قعقعة الألفاظ توهم القارئ خلاف ذلك ثم يخرج كما دخل، ومثل هذا الشعر لن يُكتب له الخلود.

" ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ وعني بها، واغتفر له فيها الركاكة واللين المفرط: كأبي العتاهية."[6] فالأشعار الحكمية والإرشادية تتطلب البساطة؛ لأنها موجّهة للعامة بالدرجة الأولى، لإرشاده وتوجيهه. ويدخل ضمن هذا الشعر الموجه للأطفال؛ فرغم بساطته لكن له مكانته ووهجه الخاص الذي يخلّد ضياءه.

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 204.

[2] - المصدر نفسه، ج1، ص 205.

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 205.

[4] - المصدر نفسه، ج1، ص 200، 201. وينظر ابن هانئ الأندلسي: الديوان، ص 313.

[5] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 201.

[6] - المصدر نفسه، ج1، ص 202.

والملاحظ في كتاب القزاز أنه درس اللفظ من وجهين:

1 – من خلال استعماله ضمن بيئته:

تلعب اللهجات دورا مهما في تحديد معنى اللفظ، فيكون للمعنى مشترك لفظي بخلاف اعتماد قاعدة المطرد؛ "وهذا الجانب متعلق بالمعاني، فهو يدرس المصطلح من الناحية البلاغية؛ ويراد باللفظ في هذا السياق"[1] " المدلولات الإفرادية أو ((المعاني المعجمية)) للألفاظ." [2] ولنضرب أمثلة على ذلك: "فقد عيب على أبي ذؤيب قوله –: (الطويل)

فَجاءَ بها ما شِئْـــــــــتَ من لَطَمِيَّةٍ * يَدُومُ الفُــراتُ فَوْقَـــــــها ويَمُوجُ**[3]

قالوا : الدرّة لا تكون في الماء الفرات، وإنّما في الماء المالح."[4] وربما قد رأى أبو ذؤيب ما لم يره غيره، وقد يكون استعمل المجاز، وفي هذا المقام يجب معرفة الشاعر وبيئته، والحكم بالخطإ والصواب يحتاج إلى دليل علمي، وهذا ما يجعلنا نقف أمام آيتين عظيمتين ونسأل أهل العلم في تفسيرهما؛ فالظاهر أن أبي ذؤيب ما أخطأ! فمصداقا لقوله تعالى: ﴿ وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَٰذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَٰذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ ۖ وَمِن كُلٍّ تَأْكُلُونَ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُونَ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا ۖ وَتَرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ لِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (12) ﴾[5] وقوله تعالى: ﴿يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللُّؤْلُؤُ وَالْمَرْجَانُ (22) ﴾[6]، والظاهر من الآيتين أنه يخرج من المالح والعذب، بدليل قوله تعالى: ﴿يَخْرُجُ مِنْهُمَا ...﴾، ففي تفسير هذه الآية يقول الرازي: "اللؤلؤ لا يخرج إلا من المالح فكيف قال: منهما؟ نقول الجواب عنه من وجهين أحدهما: أن ظاهر كلام الله تعالى أولى بالاعتبار من كلام بعض الناس الذي لا يوثق بقوله، ومن علم أن اللؤلؤ لا يخرج من الماء العذب وهب أن الغواصين ما أخرجوه إلا من المالح وما وجدوه إلا فيه، لكن لا يلزم من هذا أن لا يوجد في الغير سلمنا لم قلتم: أن الصدف يخرج بأمر الله من الماء العذب إلى الماء المالح وكيف يمكن الجزم والأمور الأرضية الظاهرة خفيت عن التجار الذين قطعوا المفاوز وداروا البلاد فكيف لا يخفى أمر ما في قعر البحر ..."[7] مع

---

[1] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 45.

[2] - ينظر حسن طبل: علم المعاني في الموروث البلاغي، ص 7 .

[3] - أبو ذؤيب: ديوان الهذليين، أحمد الزين ومحمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، 1965،القسم الأول، ص 57.

[4] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 48 .

[5] - فاطر، الآية 12.

[6] . الرحمن، الآية 22.

[7] - فخر الدين الرازي: تفسير الفخر الرازي، دار الفكر، ط1، بيروت، 1981، ج 29، ص 102.

أن زغلول النجار يرى أن البحرين مالحان، مع إمكانية استخراج اللؤلؤ من المياه العذبة بحكم نجاح استزراعه فيها؛ والشاهد في قوله: "وكل من اللؤلؤ والمرجان لا يحيا إلا في الماء المالح، وإن كانت بعض أصداف اللؤلؤ قد استزرعت صناعياً في الماء العذاب، وعلى ذلك فإن جمع اللؤلؤ والمرجان معاً في الآية رقم (22) من سورة الرحمن يؤكد على أن المقصود بالبحرين هنا هما البحر الملح، والبحر الملح، وهو أمر أكبر إعجازاً من التقاء النهر العذب بالبحر المالح، على أهمية ذلك العظمى، وضرورته القصوى لاستقامة الحياة على سطح الأرض، وعلى ما فيه من إعجاز في الخلق يعجز البيان عن تصويره."[1] ومن هنا يظهر البناء لا لبس فيه رغم قوة الحجة في ذاك الزمن، فأبو ذؤيب ظهرت صحة قوله بعد زمن، مما يظهر أن النقد نسبي، ورغم هذا يجب أن يجمع الشاعر بين المعرفة العلمية والجمال الأدبي في النسيج ليكون الشعر مصدر جمال ومصدر معرفة، ومن هنا تُبنى الحضارة.

ومن عجائب البناء أن الشاعر كلما تعلق ببيئته ووظف في نسيجه ما عايشه أبدع وأبهر، وهذا الكلام يأخذنا إلى الفكرة التي اعتمدها البلاغيون[2] وهي: ((مطابقة الكلام لمقتضى الحال))[3]، وهنا يجسد الإبداع ويصبح: أعذب الشعر أصدقه، وتغييره لقارئه رهيب، وكأنه السحر.

وفي هذا المقام أتذكر بيتين لابن هانئ حين يقارن بين حاله وحال شمعة؛ فيبدع في الوصف، وهذا ما يجعلنا نقف قليلا لنتمعن ونقارن بين البناء الطويل والقصير عند الشعراء عامة وابن هانئ خاصة، فالنتف أجمل وأشمل، وهي قناصة للحكمة، بعيدة الحشو، جامعة للكلم، بخلاف النفس الطويل، الذي يملّ سماعه فما بالك بقراءته، مهما برع ناسجه؛ وفي أشعار الفحول عبرة.

وبالعودة إلى حديثنا عن بيتي ابن هانئ حين يقول: (الطويل)

لقد أشبَهَتْنـــــــي شَمْعَةٌ في صَبابَةٍ * وفي هَوْلِ مـــــا ألقى وما أتَوَقّعُ**

نُحولٌ وحُـــــزْنٌ في فَنـــاءٍ ووحْدَةٍ * وتسْهِيدُ عينٍ واصْفـــــرارٌ وأدمُعُ[4]**

نرى روعة الصورة، وجمال الأسلوب وصفاء اللفظ.

ومما "أخذ على حميد بن ثور قوله: (الكامل)

لما تَخَايلـــت الحُمُـــولُ حَسِبْتُـــها * دَوماً بأيلةَ ناعِـــــماً مَكْمُـــومَا[1]**

---

[1] - زغلول النجار: مدخل إلى دراسة الإعجاز العلمي في القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، دار المعرفة، ط1، بيروت، 2009م، ص 205.

[2] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 46.

[3] - حسن طبل : علم المعاني في الموروث البلاغي، ص 12 .

[4] - ابن هانئ الأندلسي: الديوان، ص 201.

قالوا : فأخطأ لأنّ الدّوم: شجر المقل، وهو لا يكمّ وإنّما يكمّ النّخل؛ ومن يحتجّ لهذا يرويه ((نخلا)) "[2]. ولنقف قليلا عند مشكلة الرواية والتي كانت الواجهة الأبرز لظهور ((نقد النقد))، ومن هنا وجب على الناقد الإلمام بثقافة المنقود ولو نسبيا؛ لكي يكون للنقد حجة، فالرواية الثانية ((نخلا)) أصلح وأصدق في النقل من فيه الشاعر بحكم بيئته وثقافته[3]؛ لأني عندما رجعت لديوان حميد وجدت بيتا يشبهه وقد نبّه إليه محقق الديوان؛ وهو قوله: (الطويل)

فَآنَست أَدبارَ الحمـــــــــولِ كأَنَّها * مَخارِفُ نَخلٍ لَم تُكمَّمْ حَوامِلُهْ[4]**

كما " عيب على أبي النجم قوله: [5] (الرجز)

صُلْبُ العَصا جافٍ عن التَّغَزُّلِ

قال الأصمعي: إنّما يوصف الرّعاة بضعف العصا."[6] وهذا حجر للرؤية! فقد يكون عنى (بصلب العصا) نفسه، أي صلب الظهر،[7] وقد يكون قصد راع بعينه، شذّ عن المعهود.

ومن وحشي اللفظ وغريبه ما عُرف به ابن هانئ وعليه يؤخذ؛ كقوله: (الكامل)

فيــه المذاكي كــــلُّ أجْرَدَ صِلــدِمٍ * يَدمَى نَساً منـــــــه ويَشْخُبُ فائل**

فكأنّما عَشَمَــتْ لهـــــــــنّ مرافِقٌ * وكأنّـــــما زَفَرَتْ لهُـــــــنَّ مَراكِل[8]**

فالمعنى العام للبيتين مربك وعسير الفهم، فما بالك بالمفردات، ويلجأ صاحب البناء في الغالب إلى هذا النوع من النسيج عندما يُطيل النفس، فيذكر قافية غريبة لتجنب التكرار، ويقتنص صورا يمقتها أهل النظر، فاللبيب الأريب من يرسم شعره بما يهواه قومه، والهوى هنا الفهم.

---

[1] - حميد بن ثور الهلالي: الديوان، تح: محمد شفيق البيطار، دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010، ص 343، 387. وهناك من ينسبه لليلى الأخيلية؛ ينظر ليلى الأخيلية: الديوان، تح: خليل إبراهيم العطية، وجليل العطية، دار الجمهورية، بغداد، 1967، ص 108.

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 47 .

[3] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 47.

[4] - حميد بن ثور الهذلي: الديوان، ص 343.

[5] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 49 .

[6] - أبو النجم العجلي: الديوان، تح: محمد أديب، مجمع اللغة العربية، دمشق، 2006، ص 359.

[7] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 49 .

[8] - ابن هانئ الأندلسي: الديوان، ص 298.

2 – اللفظ من خلال البناء النحوي للجملة :

بسبب الوزن وحركة القافية يصعب البناء ولو كان نظما؛ فالشاعر المبتدئ عليه بأيسر البحور وأسهل القوافي ليسهل التركيب، والبحور الصافية أسهل، والقوافي المستهلكة أيسر؛ فمن الخطإ أن يبدأ الشاعر بالطويل رغم شيوعه بين الشعراء، ولا بالمنسرح الذي عجز حتى أغلب كبار الشعراء في النسج عليه، ولا أن يوطن نفسه على قافية صعبه النحت يكون رويها واوا أو ظاء أو غينا ... هذا قبل أن يصل إلى " النظر في الأسلوب الفني من حيث بنائه النحوي، أي من حيث ترتيب عناصره، والعلاقات الخاصة الماثلة بينها في هذا الترتيب، والكيفيات أو الأحوال (النحوية) التي تتعاورها: من تعريف أو تنكير، أو ذكر أو حذف، أو فصل أو وصل، أو تقييد أو إطلاق، أو ما إلى ذلك من أحوال وكيفيات ينظر إليها هذا العلم بوصفها تمثيلا لغويا لأدق خلجات النفس ومواجيد الشعور لدى الشاعر أو الأديب المبدع."[1] ولا يأخذ صاحب البناء على أن النسيج العمودي صعب، فهو لمن خبر طرائقه سهل المعترك، وهو الذي يُعطي للجملة بعدا آخر في الجمال والفلسفة.

يقول زهير: (البسيط)

تَعَلَّمَن ها ـ لَعَمرُ اللَهِ ـ ذا قَسَـــماً * فَاقصد بِذَرعِكَ وَانظُر أَينَ تَنسَلِكُ**[2]

وإنما أراد: ((تعلّمن لعمر الله هذا ما أقسم به))، ففصل الهاء من ((هذا))"؛[3] وهذا يجوز في البناء ولم يقتصر شاهده على زهير، فحتى فحل الشعر **لبيد بن ربيعة العامري** صنع مثل هذا البناء في قوله: (الطويل)

ونحن اقتســـمنا المال نصفيـــن بينـــنا * فقلـــت لهم هذا لـــها ، ها وذا ليا** [4]

والشاهد هنا هو " تقديم ((ها)) التنبيه على واو العطف؛ والتقدير: ((فقلت لها هذا وهذا ليا))، ففصل الهاء من ((هذا)) وحال بينها وبين ((ذا)) بالواو التي هي للعطف."[5] والشواهد على فصل (الهاء) من (هذا) كثيرة في الشعر وغيره؛ ومن ذاك قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه: (المنسرح)

كُن اِبنَ مَن شِئتَ واِكتَسِـــب أَدَباً * يُغنيـــــكَ مَحمُودُهُ عَنِ النَسَبِ**

---

[1] - حسن طبل : علم المعاني في الموروث البلاغي، ص 7 .

[2] - زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص 81. في الديوان بدل: "**فَاقصد بِذَرعِكَ**"، " **فَاقدرْ بِذَرعِكَ**".

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 169

[4] - المرجع نفسه، ص 169 . وينظر لبيد بن ربيعة العامري: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/2377

[5] - نفسه، ص 169 .

فَلَيسَ يُغنـــــي الحَسيبُ نِسبَتَهُ *** بِـلا لِســـــــــانٍ لَهُ وَلا أَدَبِ

إِنَّ الفَتى مَن يُقـــــــولُ ها أَنا ذا *** لَيسَ الفَتى مَن يُقـــولُ كانَ أَبي [1]

والشاهد (ها أنا ذا)، ويقع الفصل في جواب عن سؤال، ولا يقع إن كان تعريفا عن ذات فتقول: هذا أنا .

أما فيما يتعلق بأفعال المقاربة وبالتحديد (كاد) والمعلوم أن "خبرها يكون جملة فعلية مضارعية مجردة من (أن) غالبا ويمتنع تقديمه عليه اتفاقا"،[2] وهذا حسب مجمع اللغة العربية بمصر، فدخولها ليس خطأ بل أقل فصاحة إن صح التعبير، فكما جاء على لسان الراجز: (الرجز)

رَسْمٌ عَفا مِنْ بَعْـــــدِ ما قَـــدِ امَّحَى *** قَدْ كـادَ مِنْ طُولِ البِلَى أَنْ يَمْصَحا[3]

والشاهد في شطر البيت السابق الذكر هو دخول "((أن)) في جواب ((كاد)) والوجه أن لا تدخل إذا قلت: ((كاد زيد يقوم)) لأنّها وضعت للمقاربة، وقد أجازوا إدخال ((أن)) معها وشبّهوها بـ ((عسى))؛"[4] كما في قوله تعالى: ﴿ عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يَرْحَمَكُمْ ﴾ [الإسراء: 8].

ولذلك أدخل أن في الجواب / وحقّها الحذف"،[5] فإن قبلت تغييرها بعسى صح الدخول.

ومن الغلط في الألفاظ، كما أخذ على ذي الرّمة: [6] (الطويل)

وَأَنّي مَتى أُشــرِفْ عَلى الجانِبِ الَّذي *** بِهِ أَنتِ مِن بَينِ الجَوانِـــــــبِ ناظِرُ

وتقديره عند أبي العباس على حذف الفاء، ويرى سيبويه خلاف ذلك؛ والتقدير: (وإني ناظر متى أشرفْ)، وهذا ما لا يقبل أبو العباس بحكم أن الجواب في موضعه، فلا ينوي به التقديم والتأخير،[7]

---

[1] - علي بن أبي طالب: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/22142

[2] - محمد شوقي أمين و مصطفى حجازي: كتاب الألفاظ والأساليب، ما نظرت فيه لجنة الأصول ولجنة الألفاظ والأساليب، وعرض على مجلس المجمع ومؤتمره من الدورة الخامسة والثلاثين إلى الدورة الحادية والأربعين، مجمع اللغة العربية، مصر (د. ت)، ص 185 .

[3] - رؤبة بن العجاج: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/25384، وهناك من ينسبه إلى فتيان الشاغوري.

[4] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 156 .

[5] - المصدر نفسه، ص 156 .

[6] - نفسه، ص 120 .

[7] - ينظر نفسه، ص 156 .

ولأن حذف الفاء مع الحاجة إليها من ضرورة الشعر،[1] وهنا يصح الحذف بحكم أنها مضمرة لضرورة الوزن.

من أجل هذا يبقى نسيج الشاعر في تطويع اللفظ والمعنى حسب براعته يقول الجاحظ: " العربي يعاف الشيء ويهجو به غيره، فإذا ابتليَ به فخر به، ولكنه لا يفخر به لنفسه من جهة ما هجا به صاحبه. فافهم هذه؛ فإن الناس يَغلطون على العرب ويزعمون أنهم قد يمدحون الشيء الذي قد يهجون به، وهذا باطل، فإنه ليس شيء إلا وله وجهان [وطرفان] وطريقان؛ فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين."[2] فالعربي لا تُعجزه اللغة حين يضع التفكير على منصة المدح والهجاء، وهناك من الأبيات لو قرأتها على أنها هجاء فهي كذلك، وعلى أساس أنها مدح فهي كذلك، فالتنغيم والنّبر والنّية لها مسالكها في تحديد القصد.[3]

وهناك باب ذكره ابن رشيق يسمى " باب الاتساع: وذلك أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوّته، واتساع المعنى، من ذلك قول امرئ القيس: (الطويل)

مِكــرٍّ مِفَــرٍّ مُقبِــلٍ مُدْبِــرٍ مــعًا * كجُلمودِ صخرٍ حطّه السيـلُ من علِ"[4].**

فذهب ابن رشيق إلى تفسير كجلمود صخر "بشديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه؟!."[5] وقال عبد الكريم النهشلي: " إنما هو الصلابة؛ لأن الصخر عندهم كلما كان أظهر للشمس والريح كان أصلب."[6]

فإذا أخذنا بتفسير ابن رشيق على أنها السرعة وتزيد كلما دفعها الماء وهذا يكون عند الكر، فماذا عند الفر والماء يعاكسه؟؟، ولو أخذنا برأي عبد الكريم بمعنى الصلابة، ونعرف أن الماء يصيب الصخر بالهشاشة ويُفتته بعد ذلك فأي فخر في ذلك؟؟، ولكني أرى خلاف ذلك وأظنه قصد الصوت وقعقعة الجلمود كقعقعة الرعد، فهو في الأصل يمدح نفسه لا فرسه.

---

[1] - ينظر السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله : ما يحتمل الشعر من الضرورة، تح : عوض بن حمد القوزي، دار المعارف، ط2، مدينة نصر، القاهرة 1991، ص 135 – 136 .

[2] - الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: الحيوان، ج 5، ص174، 175.

[3] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 49.

[4] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 734.

[5] - المصدر نفسه، ج2، ص 734.

[6] - نفسه، ج2، ص 734.

وقال ابن شرف: " وأما البحتري فلفظه ماء ثجاج، ودرّ رجراج، ومعناه سراج وهاج، على أهدى منهاج."[1] ومن خلال يظهر أنه يُفضل مبدأ الوسطية في التفضيل، وشعره يعكس ذلك.

القديم والمحدث :

من أهم القضايا التي تثير جدلا في كل زمان ومكان قضية القديم والمحدث، "لأن بروز هاتين القضيتين عند نقاد المغرب العربي لم يكن من قبيل المصادفة ولا البدعة، وإنّما كان نابعا عن ذلك الاتصال الفكري الذي كان يتم عن طريق المعايشة أو التلاقي أحيانا"[2].

فما خاض فيه المغاربة كان صراع أهل المشرق من قبلهم، بل هو صراع المبدعين في أي زمن وبأي لغة، وتصاهر الحضارات ينقل الصراعات كما نقل الصناعات، وما مسألة القديم والجديد كمسألة البدوي والحضري ...، وقضايا أخرى في جميع العلوم أخذت من نزيف الأقلام ما أخذت.

ونحن الآن نعالج مسألة القديم والحديث في الشعر عند المغاربة؛ قال ابن رشيق: " كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله."[3] وقال أيضا: " قوم يرون تَقْدِمَةَ الشعر لليمن في الجاهلية بامرئ القيس، وفي الإسلام بحسّان بن ثابت، وفي المولّدين بالحسن بن هانئ..."[4].

وهذا التقسيم وإن كان انطباعيا فهو يُحدد موقف القوم الذين حكى عنهم، فالعبرة ببراعة الشاعر وليس بزمنه.

وأضاف: " وإنّما مثل القدماء والمحدثين مثل رجلين، ابتدأ هذا بناء فأحكمه، وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذاك ولو خشن."[5] وأغلب المحللين يذهبون مذهب الترتيب في الوصف فيتعسر فهم منطق ابن رشيق، والظاهر أنه قصد بالكلفة وحسن التصوير المحدثين، وبالقدرة وغريب اللفظ القدماء؛ فالمحدثون من المتكلفين بحكم البيئة واختلاطهم بالأعاجم أو العرب الذين اختلطوا وعاشوا مع الأعاجم وأصبحوا لا يبالون بلحن اللسان، أو الذين غلبت عليهم شقوتهم وهم خلف حطام الدنيا يركضون، فلا مجالس علم يحضرون، ولا كتابا يقرأون، وبمرور الزمن يُصبح العربي أعجمي كما هو حال العرب في هذا الزمان، أما القدماء

---

[1] . ابن شرف: أعلام الكلام، ص 24.

[2] - محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 68 .

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 137.

[4] - المصدر نفسه، ج1، ص 134.

[5] - نفسه، ج1، ص 139.

فلهم القدرة بحكم صفاء البيئة وثروة اللغة فنجد الآن كلامه خشن وهو حسن في زمنه ولو استعمل المحدث مصطلحات القديم لدخل في حيز الوحشي والغريب من اللفظ ولخرج من دائرة الفصاحة والبلاغة.

ومما أورده ابن رشيق من قول علي بن طالب رضي الله عنه: "((لولا أن الكلام يُعاد لنفد))، فليس أحد أحق بالكلام من أحد، وإنما السبق والشرف في المعنى."[1] ولا يذهب القارئ إلى أن ابن رشيق من أنصار المعنى، فهو وسطي، لا يُفضل هذا على ذاك، وقد فصلنا هذا في حديثنا عن اللفظ المعنى.

وقال ابن قتيبة: " لم يقصُرِ اللهُ العلمَ والشعرَ والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره."[2] وأوردنا قول ابن قتيبة لأنه القول الذي تبناه ابن رشيق في كتابه (العمدة). وتحضرني قصة لناقد يكتفي بالنظر إلى اسم الشاعر، فإن كان من القدماء فلديه ديباجة واحدة، وإن كان من المحدثين فسكاكين الطعن بين الكلمة والكلمة، والقدماء عنده من مات فقط والمحدثين هم الأحياء.

أما القارئ لإبراهيم الحصري سيجد أنه مولع بجمع كل طريف ظريف، فقد جمع من ملح الكلام ما جعله مذكورا بين أهل الأدب قرونا، وهو لا ينظر لقديم أو محدث بل لبراعة المعنى وحسن السبك، " فهو ميال إلى التجديد، تائق إلى التطوير، يرغب في أن يكون الشاعر أفضل كلما جدّد وأبدع."[3]

فما فائدة الطُرف والمُلح إن كانت مكرورة خاصة في مجال الشعر، ولا يأتي الطعن في التفضيل بين القديم والمحدث إلا من مستهلك حاسد غير منتج ولو لتمتمات شبه نظمية، أو من لديه خلفية غير سوية بينه وبين شاعر من شعراء عصره. لكن هناك من تصدى لأشباه هؤلاء النقاد بالحجة والدليل، ومن هؤلاء القزاز القيرواني.

والقزاز القيرواني من بين هؤلاء الذين كانت لهم صولات وجولات في الحديث عن قضية القديم والجديد لما رأى من تطاول على الشعراء المولدين، لأن" النحاة وغيرهم من العلماء، يتعصبون على شعر من سموهم بالمولدين، ويفضلون القدماء عليهم، لغير سبب، إلا لقدمهم " [4].

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 183.

[2] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006، ج1، ص 64. ينظر ابن شيق: العمدة، ج1، ص 138.

[3] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 108.

[4] - محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر – دراسة في الضرورة الشعرية –، ص 43 .

ولهذا جاء كتاب القزاز ((ما يجوز للشاعر في الضرورة)) مدافعا عنهم، مبينا فضلهم من حيث النحو والصرف أو البلاغة بالحجة التي لا تقبل تفنيدا، وهذا ما يثبت أن القزاز كان ناقدا متخصصا بارعا في مجاله؛ وما الحكم الذي أطلقه (محمد مرتاض) في كتابه ((النقد الأدبي في المغرب العربي)) على أن القزاز "لم يكن ناقدا متخصصا على غرار كل من ابن شرف وابن رشيق والنهشلي، ولكنه كان نحويا بلاغيا فوجّه اهتمامه كلّه إلى ذينك اللونين ".[1] ليس حكما قاطعا وهذا مجرد رأي؛ فيكفيه أنه كان نحويا بلاغيا بالإضافة إلى أنّه شاعر متمكن؛ أليس العمود الفقري للنقد النحو والبلاغة ؟ فمن خلال النحو ندرس التركيب ومن خلال البلاغة الأسلوب وبحكم أنه شاعر فهو بارع في خلق الصورة الشعرية وتوظيفها، وبهذا يكون قد أحاط بعناصر الإبداع؛ وكذلك لا يمكن إطلاق حكم نهائي بحكم أن أغلب مؤلفاته قد ضاعت مع أننا نستطيع أن نرتشف بعض معاييره النقدية من خلال كتابه.

وبالرجوع إلى موقف القزاز من قضية القديم والجديد فيظهر أنه " بعيد عن التعصب أو الذوبان في اتجاه معين "[2] فهو يدرك قيمة القديم وما دفاعه عن المحدثين إلا بسبب الهجوم الشرس الذي شنه" خصومهم الذين لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث في اللغة، والتّبحر في خصائصها؛ لأنّ شانئ هؤلاء الشعراء "[3] لو نظر بعين الحق لعلم أنّ ذلك لا يخرج إلا من وجهين: إما أن يكون ذلك جائزا لعلل تغيبت عنه، لم يبلغ النهاية من علمها، وهو كذلك، وإمّا وهمه الذي لعله أن ينبه عليه، أعاد نظره عنه إلى الصواب، تخطاه إلى ما لا مطعن فيه من الكلام، إذ كان غير معصوم من الخطإ، ولا ممنوع من الزلل".[4]

نفهم من خلال ما تقدم أن القزاز كان وسطيا في توجهه بحيث " لم يكن متعصبا للقديم ولم يكن ضد النزعة الجديدة في الشعر مادامت تقوم على حجة "[5] وما دفاعه عن المولدين أو المحدثين إلا لظلم قد طالهم من أشباه النّقاد لأسباب منها:

---

[1] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 78 .

[2] – المرجع نفسه، ص 79 .

[3] - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 78.

[4] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 23 . 24 .

[5] - ينظر بشير خلدون : الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 188 .

- " أن علماء اللغة والنحو والصرف على الخصوص كانوا متعصبين كثيرا للقديم وللقدماء لأنهم كانوا في حاجة إلى الشاهد الذي يساعدهم على تقنين قواعدهم النحوية والصرفية "[1] ولهذا نجدهم يرفضون كل مولد.
- "جهل بعضهم معايير نقد الشعر فيسقطون آليات نقد النثر عليه.
- التعصب إلى قواعد نحوية محددة دون الإحاطة بأوجه الاختلاف.
- استحقار بعض النقاد شعراء زمانهم مهما بلغ إبداعهم لمرض في نفوسهم.
- ظهور عدد ممن يدعون النقد لا علاقة لهم باللغة العربية وآدابها."[2]

ومن أجل هذا كان القزاز " يقف من المحدثين موقف رجل عالم متزن يزن الأمور بحكمة ويتكلم بخبرة ومعرفة."[3] فهو يدرك حقيقة أنها " قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره "[4]؛ ولهذا نجده يذود عن المولدين " فهم لم يرتكبوا أخطاء و أغلاطا وإنما هي ضرورات مسموحة لهم فهي في نظره بمثابة رخص جائزة لهم "[5].

كأن بالقزاز يقول لنا: " واجبنا اليوم أن نعيد بناء أنفسنا على ما بنيت عليه حضارتنا من دقة ((التذوق))، وأن يكون التذوق أساس عملنا الأدبي "[6]، ولا يمكن الحكم على أي عمل أدبي على أساس زمنه فكما أجاد القدامى أجاد المحدثون، ولا يجب تخطئة أي شاعر دون البحث في المعنى القريب والبعيد للنسيج الشعري أو دون الإحاطة بلهجات العرب، كما يجب الوقوف على أصح الروايات وأسندها."[7]

ومن مضارب المثل في مشكلة الرواية ما روي عن حذف الإلزاق، وهو ما أجازه الكوفيون كما "في قولهم: ((مررت بزيد)) فأجازوا ((مررت زيدا))، وأنشدوا: (الوافر)

تمـــــرّون الدّيار ولـــــمْ تعـــــوجوا * كلامـــــكم عـــــليّ إذا حـــــــرام**

---

[1] - بشير خلدون : الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 189 .

[2] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 51.

[3] - بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 189 .

[4] - ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج1، ص 82 . (وهذا القول لعبد الكريم النهشلي – ت405 هـ –)

[5] - بشير خلدون : الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 188 .

[6] - محمود محمد شاكر : قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة (د.ت)، ص 59 .

[7] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 51، 52.

يريدون: ((تمرّون بالديار)) وأنكر هذا سائر البصريين، وقالوا: لا يجوز في كلام ولا شعر؛ وقال محمد بن يزيد: قال عمارة بن بلال بن جرير: إنّما قال جدي: (الوافر)

مررتـــم بالدّيـــار ولـــــمْ تعـــوجوا *** كلامـــــكم عـــــليّ إذا حـــــــرام

فعلى هذا، ليس فيه اضطرار، ويصح ما قال البصريون، لأنّ الفعل لا يصل إلى اسم إلاّ بالباء، ولا يوجد في كلام العرب بغير ذلك".[1]

لهذا أراد القزاز من النقاد عند قراءة أي كلمة " تسمّع الرّكز الخفيّ في جرسها ونبرها، ثم تولج الحسّ إلى كنهِ كلّ حرف في بنائها وتركيبها، بلمح متيقظ متلقّط بصير، حتى تنشأ في النفس صورة واضحة "[2]، فلا مكان للشكّ فيها، ويجب إسقاط هذا على الشعر قديمه وحديثه "فكل قديم حديث في زمانه وكل حديث سيصبح قديما عند مرور الزمن، ولا فضل لأحدهما على الآخر إلا بالجودة والرداءة ، وحسن التصوير والسبك لترك أثر في قارئه، فكم من قديم مبتذل، وكم من حديث تشرئب له الأعناق لروعته.[3]

أما ابن شرف فقد لخص مسألة القديم والجديد عنده في شعره؛ حين قال: (الخفيف)

قـــلْ لِمَـــنْ لا يـــرى المُـعَاصِرَ شَيْـــئا *** وَيَـــرَى للأوائِـــل التَّـــــقْدِيـــــمَا

إنَّ ذاك القـــديمَ كـــــان جـــــديدا *** وَسَيَغْـــدُو هـــذا الجـــديد قـــديما[4]

وقوله: (الخفيف)

أُغْـــرِيَ النَّـــاسُ بامتـــداح القـــديمِ *** وبِـــذَمِّ الحَدِيـــثِ غَيْـــرِ الذَّمِيـــمِ

ليـــسَ إلاَّ لأنَّـــهُم حَـــسَدوا الـــحَيَّ *** يَ وَرَقّـــوا عَـــلَى الـــعِظَام الـــرَّميمِ[5]

وكما قلنا من قبل فالحسد من أكبر أسباب التجني، ولحد الساعة يبقى سيد الأسباب في الرجم دون دليل، فما كان عند القدماء فهو بحلية جديدة الآن، والسؤال الذي يطرح نفسه: هل الأذواق واحدة؟، وهل ترى كما يرى غيرك؟، وما هي المعايير التي اعتمدتها في الحط من هذا المنتوج؟.

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 102 . 103 .

[2] - محمود محمد شاكر : قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، ص 59 .

[3] - ينظر بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 187 .

[4] . ابن شرف القيرواني: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 97.

[5] - المصدر نفسه، ص 97.

لغة الشعر:

نعم للشعر لغة خاصة تختلف عن النثر، وليس الوزن ما يميزها؛ فالنظم التعليمي موزون وليس بشعر، والعرب اتهمت الرسول صلى الله عليه وسلم بالشعر عندما سمعوا كلام الله عز وجل، وهم العالمون بالشعر وضروبه، ولم يلتفتوا للأوزان والقوافي، فهناك شيء أكبر من هذا التحديد الشكلي يتخلل إلى النفس ويسكرها، وهذا ما يجعل من الصعب تحديد لغة الشعر بمفهوم واحد، فالبناء تحدده الموهبة ومدى التحكم في الأدوات، خاصة مع وجود تضارب في كثير من الإبداع بين الشعرية والنظم.

لقد كان ابن رشيق من بين النقاد الشعراء المغاربة الأبرع في تحديد لغة الشعر، فلم يُحددها بمفهوم عام تترك المتعلم في حيرة أثناء البناء. ولكي يُصبح الشاعر أكثر فنيّة في بناء القصيدة رسم له خريطة لغوية ترشده إلى أن يكون شاعرا بحق؛ وتتجسد معايير لغة الشعر عند ابن رشيق في:

- المزاوجة بين اللفظ والمعنى وقد تم تحديد مفهومهما عند النقاد المغاربة في حديثنا عن قضية اللفظ والمعنى.

- معيار البلاغة[1]: " رُوي أنَّ أعرابيًّا تكلَّم عند رسول الله صلى الله عليه وسلّم وطوّل، فقال النبيُّ صلى الله عليه وسل: ((كمْ دونَ لسانك من حجاب؟)) فقال: شَفَتَايَ وأسناني، قال: ((فإنَّ الله عزَّ وجلَّ يكرهُ الانبعاقَ[2] في الكلام، فنضَّر اللهُ وجْهَ امرئٍ أوجز في كلامه، واقتصر على حاجته)).[3]"

وبلاغة الشعر لا تقبل التوسّع بل تحتاج الإيحاء والتكثيف ولو كان في القصص وإلا سيُعتبر نثرا موزونا.

[1] - ينظر ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 372.

[2] - الانبعاق: التّوسّع في الكلام والتّكثر منه.

[3] - الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب: أدب الدّين والدنيا، دار المنهاج، ط1، بيروت، 2013، ص 446. (رواه ابن وهب في جامعه). وينظر ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 372.

"وقال بعض المحدثين: البلاغة إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ."[1] والمعنى تصقله القراءة واللفظ التأليف.

" ومن كتاب عبد الكريم قالوا: أحسن البلاغة أن تصورَ الحقَّ في صورة الباطل، والباطل في صورة الحقِّ."[2] ولهذا قيل : أعذب الشّعر أكذبه.

" البلاغة علم له قواعده، وفن له أصوله وأدواته، كما لكل علم فن."[3]

يقول الجاحظ: " وكلام الناس في طبقات كما أنّ الناس أنفسهم في طبقات. فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيف والثقيل، وكله عربي، وبكل قد تكلّموا، وبكلّ قد تمادحوا وتعايبوا."[4]

وتحضرني من بلاغة الشعر بيتان **لأبي القاسم عبد الخالق بن إبراهيم القرشي**؛ الذي قال فيه ابن رشيق: إنه " شاعر بارع ذكي الخاطر، حسن الطريقة، حلو في جزالة، وحِذق بالصنعة، روضة آداب، وداعية إطراب، يضرب في كل علم بقدح، ويرجع من كلّ طريق بربح."[5]

وذلك في قوله: (الطويل)

وقالوا: ظلام اللّيــل ستْــرٌ لــذي الهوى * إذا قــاده الشَّــوقُ المبــرّح عاشي**

فمــالي إذا ما جــنَّ أيقــظ للسّرى * كــأنّ عليَّ اللّيــل مقلــة واشِي"[6]**

إيجاز وقدرة رهيبة على التصوير، يتكلم بسلاسة، اختار جسد المعنى وألبسه حرير اللفظ.

- الإيجاز: "هو العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف."[7] ويدخل ضمنه الحذف، وليس في الشعر فضلة على إقامة الوزن.[8] وتدخل الفضلة ضمن الحشو الذي يضطر لها الشاعر من أجل الوزن؛ وسيأتي ذكر الحذف في مبحث الضرائر النحوية والصرفية في الفصل الثاني.

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 392.

[2] - المصدر نفسه، ج1، ص 394.

[3] - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 2003، ص 4.

[4] - الجاحظ، عمرو بن بحر : البيان والتبيين، تح : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998، مج 1، ص 144 .

[5] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 136.

[6] - المصدر نفسه، ص 163، 137.

[7] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 400.

[8] - ينظر المصدر نفسه،ج1، ص 400، 401.

- "البيان: وهو إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك." [1] ويحضرني بيت **لبكر بن حماد التاهرتي** حين يقول: (السريع)

نفـــرح بالشّمـــــس إذا مـــا بدت * كفـــرحة الذمـــــيّ بالســـبت"** [2]

والظاهر أن البيت سهل ولكنه ممتنع، والامتناع عندما تُقرن الصدر بالعجز وتتدبر مع كلفة وقدرة بناء التشبيه.

وما يدخل ضمن البيان؛ المجاز، والمعلوم أنه صرف اللفظ عن معناه الظاهر، وتحضرني قصة حوله مع أستاذ من باكستان عندما نشر أحدهم البيت المشهور: (البسيط)

كُنْ كَالنَّخِيلِ عَنِ الأَحْقَـــادِ مُرْتَفِـــعًا * يُـــرْمَى بصَخْرٍ فَيَـــرْمِي أَطْيَبَ الثَّـــمَرِ**

فالناشر كتبه (بِحَجَرٍ)، فقلت له: الصحيح (بصخر)؛ لأن البيت من بحر البسيط وبحجر أكسرت الوزن، فقال لي أحد المتدخلين من باكستان: كان الأصوب أن يقول: (بِحَجَرٍ)، وقد قادته الضرورة إلى (بصخر)، والصخرة عظيمة فكيف تُرمى؟ فلو كان الرمي من الأعلى إلى الأسفل لكان هذا منطقيا، أما العكس فلا يتقبله المنطق. وهو في هذا على صواب، ولكنه نسي المجاز واللفظ لم يأت للضرورة بل جاء لحكمة؛ فقلت له: هناك نوع من المجاز المفرد المرسل ومن أنواعه الكليّة والجزئية: فقد نذكر الكل ونعني به الجزء والعكس صحيح كما في قوله تعالى: ﴿وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا (7)﴾ . سورة نوح . ولو أهملنا المجاز فالشاعر لم يقع في الضرورة، لأن لفظ صخر جاء للتمثيل وقد شُبّه بالعيب، وقصد الشاعر بالصخر حجم العيب وأعطى أكبر صورة للمبتلى ولم يأت بها كصورة شكلية تترجم حرفيا عند التفسير.

- "البديع: وهو الجديد"[3]، " ويقع الجديد على ضربين : ضرب معنوي وضرب لفظي:

– الضرب المعنوي: " يرجع إلى تحسين المعنى أولا وبالذات، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ أيضا."[1]

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 407.

[2] بكر بن حماد التاهرتي: الدر الوقاد، ص 61.

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 427.

- الضرب اللفظي: " يرجع إلى تحسين اللفظ أصلا، وإن تبع ذلك تحسين المعنى."[2]

ومن البديع الاستعارة والتجنيس والطباق والمقابلة، ويدخل ضمنه من محاسن الكلام الالتفات والرجوع وحسن الخروج.[3]

وعندما يتمكن الشاعر من اللغة يأتي دوره في الأسلوب الذي يُترجم مدى تمكنه، لأن الأسلوب هو الذي يبهر القارئ وما على الشاعر إلا أن يُظهر مدى براعته في خلق الصورة الشعرية، بطريقة تتركه منجذبا إليه، حتى ولو كان ناقما معارضا لفكرة المبدع. " ولو سألنا أنفسنا لماذا تنقاد اللّغة للشّاعر أكثر ممّا تنقاد لسواه ؟ لأجبنا بأنّ كنوز اللغة أشبه بدهاليز خفيّة دفينة تراكمت فوقها أتربة السّنين والقرون، فلن يستطيع العقل الإنساني أن يعثر على خفاياها بمبادرة واعية، وإنّما لا بد له من الاستبطان والإدراك باللمح الموهوب خلال نوع من الطفرة الشعرية، والشاعر هو الذي يقوم بتلك الطفرة، لأنّه يصبح حين تعتريه لجج الحالة الشّعرية مشحون الذهن بالموسيقى، غائصا في أعماق عدم الوعي بحيث تندفع اللّغة في عقله غير الواعي، فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء ممّا رقد قرونا في الذهن الجماعي للأمّة وبعثته الصورة المائجة المتلاطمة للحالة الشعرية ."[4] ولهذا يجد الشاعر نفسه في حالة شرود فكري يتخيل للآخر بأنه مجنون؛ وهنا تخرج لغة الشعر بثوب سحري.

وحقيقة الأمر " إن لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو: بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله."[5] وهذا الكلام يحيلنا إلى براعة الشاعر في سلخ الصورة الشعرية واستحضارها من الواقع أو الخيال، وتزيد روعة عندما يعمد إلى ربط المتناقضات بأسلوب بديع يجعل القارئ يشعر بمتعة القراءة، ويتقمص شخصية الشاعر ويعيش أجواء كتابته للقصيدة.

---

[1] - عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، (د.ط)، بيروت، (د.ت)، ص 76.

[2] - المرجع نفسه، ص 76.

[3] - ينظر ابن معتز: كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، بيروت، 2012، ص 15، 36، 48، 73، 74، 75.

[4] - نازك الملائكة: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة،(د.ط)، القاهرة 2000، ص 11 .

[5] - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979، ص 125، 126.

" هذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"؛[1] فبها تُبنى الرؤية والرؤيا، ومن خلالهما يكون للعالم حضارة.

" في الشعر، يتعلق الأمر بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جلية وبإعادة بناء معدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات "[2] لكن هذا الجسد يختلف في بنائه عن جسد النثر، بناء تفرضه الصورة الشعرية ووزن وموسيقى الشعر، وقد نلاحظ من خلال " الشواهد الشعرية أن الشعراء يخرجون على مستوى الاستعمال المطرد في اللغة دون أن تدعوهم إلى ذلك حاجة الوزن الشعري. بل يظهر من هذه الشواهد أنه لا علاقة – البتة – بين الضرورة الشعرية والوزن الشعري،"[3] وهذا ما سنحاول أن نتناوله في دراسة لغة الشعر عند القزاز.

من بين السلبيات التي نستنتجها من كتاب القزاز ما يجوز للشاعر في الضرورة " عدم إطلاع النحاة على بعض اللهجات أو سماعهم لها، وانفراد أحدهم برواية شيء لم يروه غيره، جعل بعضهم يتأول ما لم يسمعه أو ينسبه إلى الشذوذ."[4] ولغة الشعر لا تقف على هذا المعيار، فالمعايير في لغة الشعر متعددة.

يقول **أوس بن حجر**: (الطويل)

تواهق رجـــــــلاها يـــــداها ورأسُه * لها قتـــــب خـــــلف الحقيبة رادف**[5]

والشاهد هنا ((يداها)) والأصل أن يأتي ((يديها)) لأنه مفعول به، لكن يجوز في الشعر رفع الفاعل والمفعول به بحجة أنّ "كل واحد في المعنى فاعل بصاحبه "[6] وهذا جائز في الشعر كما أجازه البعض في غيره؛ ونظرة القزاز لا تختلف عن سيبويه في مثل هكذا حالات وهو الإعراب بالمعنى لا باللفظ؛ وهذا مثال على ما أورده سيبويه في كتابه (الكتاب) .

قال امرؤ القيس:[7] (الطويل)

---

[1] - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 126 .

[2] - جون كوين :بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، كتابات نقدية (سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة، 15أكتوبر 1990، ص 34 .

[3] - السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية – دراسة أسلوبية –، دار الأندلس، ط3، بيروت، لبنان 1983، ص 61 .

[4] - محمد حماسة عبد اللطيف : لغة الشعر – دراسة في الضرورة الشعرية –، ص 84 .

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 80 .

[6] - المصدر نفسه، ص 80 .

[7] - سيبويه : الكتاب، تح : عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1988، ج1، ص 79.

فــلو أنّ ما أســـــعى لأدنى معيـــــشة * كفـــــاني ولم أطلب قليـــــــلٌ من المال**

فإنّما رفع لأنّه لم يجعل القليل مطلوبا، وإنّما كان المطلوب عنده الملك وجعل القليل كافيا، ولو لم يرد ذلك ونصب فسد المعنى."[1]

وبالرجوع إلى المثال الأول الذي أورده القزاز في كتابه، "فقد زعم قوم أن هذا لا يجوز، قالوا: هو فساد الإعراب، وقلب ما عليه الأصول، وقالوا: الرواية: ((تواهق رجلاها يديها)) ولا ضرورة ههنا تمنع من هذا الإعراب "[2]، ولكن كما سلف الذكر أن الشعراء قد يخرجون عن قواعد النحو الصرف دون أن تكون هناك ضرورة لذلك" [3]. وفي الحقيقة أرى أن هذا الزعم مردود ولم يقم على حجة؛ لأننا نرى في الشعر وغير الشعر ما جاء على هذا البناء؛ كقوله تعالى: ﴿قَالُوا إِنْ هَٰذَانِ لَسَاحِرَانِ يُرِيدَانِ أَن يُخْرِجَاكُم مِّنْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِمَا وَيَذْهَبَا بِطَرِيقَتِكُمُ الْمُثْلَىٰ (63) ﴾ . طه . " ولا شك أنّ للرواية الأولى للبيت أصلا من الحقيقة وإلّا لما كان هناك ما يحمل على وضعها وروايتها خصوصا وأنها خارجة خروجا صريحا عن قواعد النحو، وأيضا فإن كبار النّحاة لم يجرؤوا على ردّ هذه الرواية"[4] بل برره القزاز كما برره سيبويه، والظاهر "أن أغلب ما هو في حكم الضرورة نجده يتّخذ شكل اختلاف في القراءات عند القرّاء أو هو ممّا يُجمع القراء عليه ولكنّه يخالف القياس كما أشرنا،"[5] وهو ما عليه الآية سابقة الذكر. وقد " قرأ الزهري والخليل بن أحمد والمفضل وأبان وابن محيصن وابن كثير وعاصم في رواية حفص عنه ﴿إِنْ هَٰذَانِ﴾ بتخفيف إن على أنها نافية، وهذه القراءة موافقة لرسم المصحف وللإعراب، وقرأ ابن كثير مثل قراءتهم إلا أنه يشدّد النون من هذان، وقرأ المدنيون والكوفيون وابن عامر ﴿إِنَّ هَٰذَانِ﴾ بتشديد إن وبالألف، فوافقوا الرسم وخالفوا الإعراب الظاهر."[6] وقد أجاز بعض

---

[1] - سيبويه : الكتاب، ج1، ص 79 .

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 80 .

[3] – ينظر السيد إبراهيم محمد : الضرورة الشعرية – دراسة أسلوبية –، ص 61 .

[4] . المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، مطبعة تونس قرطاج، ط2، تونس، 2009، ص 199.

[5] . المرجع نفسه، ص 199.

[6] . الشوكاني، الإمام محمد بن علي بن محمد: فتح القدير الجامع بين فنّي الرّواية والدّراية من علم التفسير، ضبطه وصححه: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003، ج2، ص 87.

النحاة هذا في الكلام بحكم وجوده في القرآن وهو لغة من لغات "بني الحارث بن كعب، وخثعم وكنانة يجعلون رفع المثنى ونصبه وجره بالألف وهو قول الشاعر:[1] (الرجز)

إن أبـــــاها وأبَـــا أبـــاها *** قد بَلغَا في الـمَجْـدِ غَايَتَـاهَا

" وقال قطرب: هؤلاء يقولون: رأيت رجلانِ، واشتريت ثَوْبَانِ، قال: وقال رجل من بني ضبّة جاهليّ:[2] (الرجز)

أعْـرِفُ منـها الأنـفَ والعيـْنَانا *** وَمَـنْخِـرَيْنِ أَشْبَـهَا ظَبْيَـانَا

الأكيد أن ما جاء من رفع المثنى ونصبه وجره بالألف في الشعر في أغلبه يتجاوز طبيعة ما عليه القبائل التي اعتادت على هذا النطق، ويتجاوز رؤية النحاة واللغويين على أن لا ضرورة تستدعي الشاعر للرفع، ويتجاوز منطق العروضيين على أن الوزن يبقى كما هو لو حافظ الشاعر على الشكل الإعرابي الصحيح، " لأن الشاعر أدرى منهم بالوزن[...]ولذلك راعى الشاعر الإيفاء بشرط الإيقاع في البيت "[3] الذي بناه، فاستعمل حرف مد ليشبع به حركة الحرف المشبع بدل قطع إمكانية امتداد هذه الحركة بساكن[4] ولو قطعها سيثقل البيت وهذا "ما يجعل الكلمة الصوتية لا تفي بمقدار الإيقاع."[5]

ومما يجوز رفع الاسم بتأويل معنى في الكلام، مثل قول **لبيد بن ربيعة**:[6]

لِيُبْكَ يَزِيـــــدُ ضـــــارِعٌ لخصـــــومه *** ومختبـــــط ممّا تطيـــــح الطّوائـــــح

" لما قال: ليُبْك يزيدُ، كان فيه معنى ليَبْك يزيدَ [7]، " علم أن له باكيا، فكأنّه قال: ((يبكيه ضارعٌ لخصومه ومختبطٌ))[1].

---

[1] . الشوكاني، الإمام محمد بن علي بن محمد: فتح القدير الجامع بين فنّي الرّواية والدّراية من علم التفسير، ص 87.

[2] . أبو حفص عمر بن علي الدمشقي الحنبلي: اللّباب في علوم الكتاب، تح: عادل أحمد عبد الموجود و علي محمد معوّض، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998، ج13،ص 300.

[3] . المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 201.

[4] . ينظر المرجع نفسه، ص 201.

[5] . نفسه، ص 201.

[6] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 144 .

[7] – سيبويه : الكتاب، ج1، ص 288 .

" وقد زعم قوم أنّ هذا جائز في الكلام، وأنّ منه قوله جلّ وعز: ﴿وَكَذَٰلِكَ زُيِّنَ لِكَثِيرٍ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ قَتْلَ أَوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ ﴾[2]، قالوا: ((فالشركاء)) مرفوعون بالمعنى، أي زيّنه شركاؤهم."[3] وهناك قراءات عديدة لهذه الآية ومنها " قراءة ابن عامر وهو من السبعة: ﴿وَكَذَٰلِكَ زُيِّنَ لِكَثِيرٍ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ قَتْلُ أَوْلَادَهُمْ شُرَكَائِهِمْ ﴾ فأصبح لفظ ((قتلُ على قراءة ابن عامر مصدر مضاف وشركائهم مضافة إلى ((قتل)) من إضافة المصدر إلى فاعله، وأولادهم مفعوله، وفصل به بين المضاف والمضاف إليه "[4]، والفصل بين المضاف والمضاف جائز لأن هذا الفصل وقع حتى في الحديث ودليل ذلك ما نتج عن الحادثة التي وقعت بين أبي بكر وعمر رضي الله عنهما، وقد أخرج الحديث البخاري عن أبي الدرداء قال: قال النبي صلى الله عليه وسلم: ((إِنَّ اللَّهَ بَعَثَنِي إِلَيْكُمْ فَقُلْتُمْ كَذَبْتَ، وَقَالَ أَبُو بَكْرٍ صَدَقَ، وَوَاسَانِي بِنَفْسِهِ وَمَالِهِ، فَهَلْ أَنْتُمْ تَارِكُوا لِي صَاحِبِي (مَرَّتَيْنِ)، فَمَا أُوذِيَ بَعْدَهَا))[5]، وقد كان هنا الفصل بشبه الظرف[6]، وقد "أجاز النحاة الفصل بين المضاف والمضاف إليه بشبه جملة، والقسم وبنعت المضاف والنّداء."[7] ومثال القسم ما " حكى الكسائي : ((هذا غلامُ والله زيدٍ))"[8]. ولتوضيح المسألة أكثر يجب عرض قول المصنف لتحديد الحكم بدقة؛

يقول ابن مالك: (الرجز)

فَصْلَ مُضافٍ شِبْـــهِ فِعْلٍ ما نَصَب *** مَفعولاً او ظَـرْفاً أَجِــزْ ولم يُعَــبْ

فَصْــلُ يَمِيـــنٍ .واضطـرارًا وُجِــدَا *** بأجنـــبــيٍّ، أوْ بنعــتٍ، أوْ نِــدَا[9]

---

[1] – القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 144 . وانظر الكتاب، سيبويه، ج1، ص 288 .

[2] – الأنعام، الآية 137 .

[3] – القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 144

[4] – محي الدين الدرويش: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دار الإرشاد، حمص، ط3، سورية، 1992، ص 239 .

[5] . محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري (كتاب فضائل الصحابة)، ضبط: محمد صدقي العطار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 2016، ص 895. (الحديث 3661)

[6] . ينظر ابن عقيل الهمداني: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل لمحمد محي الدين عبد المجيد، دار الطلائع، ط2، القاهرة، 2004، ج3، ص 39.

[7] . باسم مفضي المعايطة: تعضيد شاهد الحديث النبوي في كتاب " شواهد التوضيح" لابن مالك، دار الحامد، ط1، عمان، الأردن، 2012، ص 100. وينظر ابن عقيل الهمداني: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل لمحمد محي الدين عبد المجيد، ج3، ص 39.

[8] . المرجع نفسه، ج3، ص 39.

[9] . نفسه، ج3، ص 38.

في الواقع قد تم ذكر بعض الأمثلة التي تتعلق بفصل المضاف عن المضاف إليه في القرآن والحديث والشعر، وسأضيف بيتا ذكره شارح الألفية ليستدل بالنعت وهو يُنسب **لمعاوية بن أبي سفيان** رضي الله تعالى عنهما قوله: (الطويل)

نَجَــوْتُ وَقَــدْ بَلَّ الـمُــرادِيُّ سَيْفَــهُ * من ابْنِ أبي ـ شَيْخِ الأباطِحِ ـ طَالبِ**[1]

إنّ اعتبار " اللغة كلها على اختلاف لهجاتها وحدة واحدة، دون التفريق بين لهجة وأخرى أثناء وضع القواعد، والاعتماد على القياس بشكل كبير في النحو في ظل لغة واحدة متعددة المشارب، أدى إلى خلط مستويات الكلام"[2]، مما صعب العملية النقدية للشعر وأربك النقاد المحدثين.

والملاحظ " أنّ الخلط بين مستويات اللغة في التقعيد دون النظر إلى الشعر على أنّه مستوى معين ينفرد بخصائص تركيبية مميزة، لاختلاف ظروف صياغته، ونسقه، هي التي تجعل الضرورة الشعرية مظهرا من مظاهر معيارية القاعدة".[3]

وممّا ورد في كتاب سيبويه من حمل الإعراب على المعنى؛ – وهو ما يوافق ما أورده القزاز من أمثلة في كتابه –؛ قول الشاعر " عبد العزيز الكلاّبي:

جـــــــدنا الصالحين لهـــــــم جزاءٌ * جنّـــــــات وعيـــــــــــناً سلسبيلا**

لأنّ الوِجدان مشتمل في المعنى على الجزاء، فحمل الآخِرَ على المعنى. ولو نصب الجزاء لجاز"[4]

"وممّا يجوز على قول قوم من النحويين، حذف الإعراب إذا احتاج الشاعر إلى ذلك ؛ وهذا لا يكاد يجوز عند أكثرهم في كلام ولا شعر."[5] وأنشد من أجازه: (الرجز)

إذا اعـــــوججن قـــــلت صاحـــبْ قوم * بالـــــــدَّوِّ أمثـــــالَ السّفين العـــوّمِ**

فقال: ((صاحبْ)) ولم يعرب.[6] وهذا جائز عند القزاز وهو من أقبحها بحكم أنه أردف جملة ((وهذا لا يكاد يجوز عند أكثرهم في كلام ولا شعر))، لكن لا يمكن تخطئة الشاعر بحكم أن له

---

[1] . ابن عقيل الهمداني: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج3، ص 39.

[2] – ينظر محمد حماسة عبد اللطيف : لغة الشعر – دراسة في الضرورة الشعرية –، ص 85 . 86 .

[3] – المرجع نفسه، ص 86 .

[4] - سيبويه : الكتاب، ج1، ص 288 .

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 104 .

[6] - المصدر نفسه، ص105 .

سند من كلام العرب "رغم أنه من أقبح الضرورة، ومن لا يرى هذا جائزا ينشد: ((قلت صاح قوم)) على الترخيم ".[1]

وبالرغم من "انفراد الشعر بخصائص معينة في التركيب "[2] إلا أن المتزمتين من أنصاف النقاد يتجاهلون هذه الخاصية لجهلهم أو تعصبهم أو لعداء يضمرونه لأسباب ينأى عنها الأدب.

من أجل هذا بادر القزاز إلى الدفاع عن المولدين من الشعراء بالحجة والدليل، خاصة في مجال النحو الذي كثر اللغط والغلط فيه دون الإحاطة بفروع اللغة.

ويقول القزاز: " كلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض "[3]، نقرأ من خلال كلامه أنّ هناك امتدادا طبيعيا للفظ والمعنى ، رغم اختلاف البيئة واندثار كم هائل من الألفاظ التي كانت مستعملة في زمن مضى بفعل دخول الأعاجم أو بفعل عدم الاهتمام باللغة أو لأسباب أخرى ... لكن تبقى العبرة في خلق الصورة في هاته الألفاظ وإعطاء معنى مبتكر أو معنى تم التطرق إليه لكن بأسلوب مختلف أروع وأمتع.

وحديثنا عن لغة الشعر عند القزاز يقودنا إلى سمات المعاني؛ ومن سمات علم المعاني: التقديم والتّأخير وأثرهما في المعنى كقوله تعالى: ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ [4]﴾، "وتقديم المعمول على العامل في قوله: ﴿**إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعِين**﴾: لئلاَّ يتقدَّم ذِكر العبد والعبادة على المعبود بحقٍّ . سبحانه وتعالى .، وفي تقديم المعبود والمستعان على الفعلين: أدبُهُم مع الله، بتقديم اسمه على فعلهم (نعبد، نستعين)، ولمزيد اهتمامهم وشدَّة العناية به، مع ما يفيده . زيادةً على ما ذُكِر . مِن الإيذان بالاختصاص المسمَّى بالحصر، فهو في قوَّة.[5] أمّا التّقديم الذي لا يحمل فائدة بلاغية فهو لا يجوز في غير الشّعر، ويأتي في الشّعر من باب صحّة الوزن والقافية، مثل قول الشّاعر:(الطويل)

جمعت وفحشا غيبة ونميمة * خصالا ثلاثا لست عنها بمرعوي[6]**

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 105 .

[2] - محمد حماسة عبد اللطيف : دراسة في الضرورة الشعرية، ص 86 .

[3] - القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 190 .

[4] - الفاتحة، الآية 5.

[5] - نجيب جلواح: فلاح المؤمنين في تحقيق: ﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾، مجلة الإصلاح، عدد 14، دار الفضيلة، باب الزوار، الجزائر، ماي، جوان 2009، ص 09 .

[6] - القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 170.

والشّاهد هنا تقديم واو العطف على المعطوف، وإنّما يجوز هذا عند أكثرهم في المنصوب، ولا يجوز في المجرور عند جميعهم، ويقبح عندهم في المرفوع إذا قلنا: قام وزيدٌ عمرو.[1]

أما لغة الشعر عند ابن شرف القيرواني فيمكن أن نستشفها من خلال كتابيه: (أعلام الكلام، وديوانه) رغم أن حكمه يغلب عليه السجع مما يُذهب جوهر النقد، ولم يأخذني السجع أخذ الرفض بل إطلاق الأحكام العامة دون تفصيل وكأن به قرأ قصيدة من مئات القصائد للشاعر أو بيتا من قصيدة، ورغم لك شدني بعض نقده لبعض الأبيات لكبار الشعراء تدل على حذقه وحسن قراءته وتضلعه في النقد وأصوله؛ ومن ذلك: أخذه في سوء المعنى عن قول أبي الطيب المتنبي وهو يرثي أخت سيف الدولة وهذا في قوله: (البسيط)

"يا أخـــت خيـــر أخ يا بنـــت خيـــر أب * كنـــاية بهـــما عن أشـرف النســـب"**[2]

ومما شد ابن شرف لفظة (كناية) التي بها فسد المعنى وحول الفخر إلى هجاء؛ وبرر حكمه بقوله: " الكناية لا تكون إلا لعلل تتسع فيها التهم؛ لأن الكناية ستر وتعمية، فما بال شرف النسب يورى عنه تورية المعائب، ويكنى عنه والتصريح به من المفاخر والمناقب. وقد غفل عن إصلاح هذا بلفظ فصيح، ومعنى صحيح قد يبرز من الجنان، إلى طرف اللسان، لو فطن إليه."[3]

وقد أبدل ابن شرف لفظ (غنى) بلفظ (كناية) ليستقيم الكلام ويَحسن اللفظ والمعنى.[4]

وقال عبد الكريم النهشلي: " .. وأفضل بيان العرب وأفصحه ما أداه عنها الشعر الجاري على ألسنتها بالبلاغة المحكمة، والحكمة المتقنة الباقية، مضمنا حكمها وسائر أمثالها، شاهدا على أحسابها وكريم أفعالها، مخبرا عن مروءاتهم في سالف أيامهم."[5]

فلغة الشعر غير لغة النثر، فالنفس تكشف أسرار هذه اللغة حتى ولو لم يكن القارئ شاعرا، وليس الوزن ما يحدده رغم أنه ركن أساسي عند الشعراء القدماء وبدونه يخرج الكلام عن دائرة الشعر، وهذا لا يعني أن في حالة خلو الوزن تصبح اللغة غير شعرية.

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 170 .

[2] - ابن شرف: أعلام الكلام، ص 45.

[3] - المصدر نفسه، ص 45.

[4] . ينظر ابن شرف: أعلام الكلام، ص 45.

[5] - عبد الكريم النهشلي: الممتع في صنعة الشعر، ص 6.

الطبع والصنعة:

سأبدأ كلامي هذا بمقولة العبقري المغربي ابن رشيق حين قال: " والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها، وعللها؛ لنُبُوِّ ذوقه عن المزاحَفِ منها والمستكره."[1]

وهذا ما نؤكده لكلّ موهوب؛ أن لا يركض خلف الأوزان فهي تحصيل حاصل، وعليه أن يدرك غيرها كالنحو والبلاغة.

وَلِتَّمَكُّنِ من الوزن يَلزم المبتدئ شروطا وهي:

- تحديد بحر من البحور الشعر الصافية؛ وحسب التجربة وما وجدته عند غيري حسب الترتيب:

  - بحر المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن.
  - بحر الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن.
  - بحر الرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.
  - بحر الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن.
  - بحر المتدارك: فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ.
  - بحر الهزج: مفاعيلن مفاعيلن.

وعلى الذي يُريد اختصار الطريق أخذ بحر واحد فقط والتركيز عليه.

- حفظ قصائد بُنيت على هذا البحر، ولا يلتفت لغيره.
- وضع تلحين واحد خاص به لما حفظه ثم اعتماد الغناء كوسيلة للتشويق وتثبيت اللحن.
- محاولة بناء قصائد على هذا البحر.

[1] - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 218 .

- النظر في قصائد الآخرين وتحديد ما بُني على البحر الذي اختاره(تمييزه من غيره).

بهذه العملية ستأتي البحور الأخرى دون جُهد وبشكل عجيب، فلا يُعجزه المستعمل من المهمل. وهناك ضعيف البناء تغلب عليه الصنعة ويظهر التكلف، وهو يحتاج إلى اعتكاف تام، وليس إلى شيء من ذلك كما قال ابن رشيق: " والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك؛ يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن."[1] فابن رشيق ذكر الطبقة المتوسطة وأهمل الأضعف؛ هذا الأخير تجده يقوم بتقطيع كل بيت كتبه ليرى أوافق البحر أم لا، فهو لم يصل إلى مرحلة التحكم بالأذن، ويجد صعوبة مهما حاول فهو أقل موهبة من غيره، فكما قال ابن رشيق: هو " محتاج إلى معرفة شيء من ذلك".[2] ويقول ابن رشيق: " وكانت عند أبي القاسم مع طبعه صنعة، فإذا أخذ فى الحلاوة والرقة، وعمل بطبعه، وعلى سجيَّته، أشبه النّاس، ودخل ودخل في جملة الفضلاء، وإذا تكلّف الفخامة، أو سلك طريق الصنعة أضرّ بنفسه، وأتعب سامع شعره. ويقع له من الكلام المصنّع والمطبوع في الأحايين أشياء جيدة، كقوله في المطبوع يصف شجاعا: (الكامل)

لا يأكـــــل السِّرْحَانُ شِلْوَ عَقِيـــــرِهِمْ * مِـــــمَّا عَلَيْهِ مِنَ القَنَا الـمُتَـــــكَسِّرِ"**[3]

ومن قول أبي القاسم "في المصنوع: (الكامل)

وَجَنَيْتُـــــمُ ثَمَـــــرَ الوَقَائِـــــعِ يَانِعًا * بِالنَّصْـــــرِ مِنْ وَرَقِ الحَدِيدِ الأَخْضَرِ."**[4]

والفرق بين المطبوع والمصنوع في البيتين يظهر من خلال انسيابية الكلام في البيت الأول فلا صدمة في البناء تُخرج الشاعر من حيز الطبع، فقد أتى به بعفوية كأنه ينثر لولا براعة الصورة في الفخر.

أما البيت الثاني فقد أدخل المتباعدات في البناء من كناية واستعارة وهذا يحتاج من الشاعر وقتا لينسجه، ويلزمه أن يتلاعب بالكلمات والصور، فصورة ورق الحديد جاءت بعد صورة جني ثمر الوقائع؛ فالصعوبة تكمن في خلق الصورة الأولى، أما الثانية فهي تابعة ويسهل بناؤها.

---

[1] - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص218.

[2] - المصدر نفسه، ص 218.

[3] - نفسه، ص 201، 202.

[4] - نفسه، 202.

البناء الشعري الحقيقي يقول: إنَّ" ولادة النَّص عملية معقَّدة جدا تشترك فيها قوى خارجية وأخرى داخلية باطنية تعمل مجتمعة على إخراج النص، والعملية الإبداعية إذا افتقدت إلى طبع سليم شاعري وصنعة عجيبة موجهة افتقدنا وجود نص إبداعي أصلا."[1]

والسؤال الذي يطرح نفسه؛ ما هي القوى الداخلية والخارجية التي تعمل على إخراج النّص مطبوعا أو مصنوعا؟.

يقول آدم إيسون: " إننا آلات تتعلم بشكل مدهش ، ونحن نتعلم السلوكيات والعادات ثم يقوم عقلنا الباطن ببرمجتها ووضعها على نظام التشغيل الآلي حتى إننا لا نفكر ونحن نفعل هذه الأشياء "[2]

في الحقيقة يمكن بناء القوى الداخلي والخارجية من خلال:

- "التفكير الإيجابي (من خلال التفكير في ما لا نريد): ركز فقط ... أو تخيَل فقط ما ترغب في عمله (باستحضار مشاهد أو أصوات أو أحاسيس ...)."[3]

هذه العملية تتم عن وعي تام؛ ويأتي الوعي التام من خلال تقسيم المشاهد والأصوات ... إلى جزئيات ومحاولة معرفة كلّ جزئية بدقة، فاستحضار كل شيء يُتلف كلّ شيء، حتى استحضار بعض ما تنوي استحضاره يُشتت الانتباه فيفقد الدماغ التركيز.

- تنفيذ خطوة واحدة وإعطائها حقّها من الوقت،[4] " ركز أولا على الهدف نفسه بدلا من وسائل تحقيقه."[5]

فبناء القصيدة يحتاج إلى استحضار صورة واحدة ومحاولة ربطها بما يُناسبها من صور أو مشاهد أخرى، والمهمة الأصعب عند ربط المتناقضات مع بعضها بعضا، وقد حاولت بناء هذا النوع من القصيد؛ وقد قلت عن الخائن الغدّار : (البسيط)

"قـدْ عَلَّمَتْنِي صُـرُوفُ الـدَّهْر أنَّ لـهَا * أفْكـار لِـصّ و تَـطْبِيـــل البَـــرَاكِين**

---

[1] . منصوري عبد الوهاب: الطبع والصنعة في النقد العربي القديم، مجلة مقاليد، العدد 08، جامعة قاصدي مرباح . ورقلة، جوان 2015، ص 153.

[2] - آدم إيسون: أسرار التنويم المغناطيسي الذاتي، تر: مجموعة من المترجمين ، مكتبة جرير، ط1، المملكة العربية السعودية، 2010، ص 18 .

[3] - هاري ألدروبيريل هيذر: البرمجة اللغوية العصبية في 21 يوما، مكتبة جرير، ط3، السعودية، 2003، ص 34.

[4] - ينظر هاري ألدروبيريل هيذر: البرمجة اللغوية العصبية في 21 يوما، ص 34.

[5] - المرجع نفسه، ص 34.

هـذا جَناحِي بفخّ الغَدْر مُنــكَسِر *** وَالسَّيْرُ يُتْــعِبُ مَخْلــوقًا مِـنَ الـطّين

لــوْ كــانَ وُدُّكَ مـوْصُولاً بــأَوْرِدَتِي *** مَا شدَّنِي الشَّــكُّ مِنْ سُــوءِ العَنَاوين

حــلَّ الـغُرُوبُ بـأجفانِي فـمَعْــذِرَة *** يا شارب التّيه مــن كــأس المجـانين[1]

- التدريب: هنا محاولاتك في البناء، فلا يأتي النجاح دون محاولة.

لتبسيط الأمر سأضع أمامك كلمة مكررة في بحر صاف ألا وهو بحر المتقارب، وما عليك سوى تغيير بعض الكلمات المكررة لتحصل على بيت صحيح وجملة مفيدة، وهذه صنعة وستلد نظما لا محالة، لكن بالدربة ستصل إلى الطبع وطرق أبواب الشعرية إن كنت ذا موهبة.

الكلمة المكررة عبارة عن اسم: (المتقارب)

سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ * سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ**

فَعُــولُنْ فَعُــولُنْ فَعُولُــنْ فَـعُولُنْ * فَعُــولُنْ فَعُــولُنْ فَعُولُــنْ فَـعُولُنْ**

ومن المعلوم عند الكتابة العروضية نكتب ((**سَلِيْــمٌ**)) **سَلِيْــمُنْ** //0/0 (فَعُولُنْ)، ويدخل فعولن عند البناء القبض: وهو حذف الخامس الساكن فتصبح: (فعولُ)؛ هذا في الحشو، أما العروض والضرب فتتحول فعولن إلى: فعولن و (فَعُو) و(فَعْ).

سأحاول أن أعطيك نموذجا تحويليا بسيطا:

سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ * سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ سَلِيْــمٌ**

سَلِيْــمٌ قَــوِيٌّ ذَكِــيٌّ أَبِــيٌّ * رَحِيــمٌ حَلِــيمٌ بَــهِيٌّ سَــخِيٌّ**

أرأيت؛ غيرنا كلمة بكلمة، بنفس الإيقاع، وتحصلنا على جملة مفيدة وهذه صنعة. ومع التدريب سيكون البناء أروع وأمتع.

- الاستبدال: عملية تأتي بعد البناء الركيك للبيت إن كان ركيكا؛ فتستبدل اسما باسم، أو فعلا بفعل، أو صورة بصورة ....

- " خداع ذهنك بصور غامضة أو مشوّشة"[1] عند البناء: وهذا يأتي مع التدبر والعزلة.

[1] - حسين الأقرع: عطشى أنامل يقظتي (الديوان)، دار سامي، ط1، الوادي، الجزائر، 2016، ص 51.

وقد حدّد حازم عشرة قوى ليغلب الطبعة على الصنعة:

1 . "القوّة على التّشبيه ...

2 . القوّة على تصوّر كلّيات الشّعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ...

3 . القوّة على تصور صورة القصيدة "من مبدأ ونهاية".

4 . القوّة على تخيّل المعاني ..

5 . القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التّناسب بين المعاني..

6 . القوّة على التّهدّي إلى العبارات الحسنة ...

7 . القوّة على التحيّل في تسيير تلك العبارات متّزنة ...

8 . القوّة على الالتفات من حيّز إلى حيّز ...

9 . القوّة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات ببعض وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النّفوس عنها نبوة.

10 . القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام."[2]

الطبع والصنعة أثناء البناء يصعب التفرقة بينهما لفارق عملي:" إذا كان الطبع هو القوة الفطرية التي خلق بها الإنسان، أو هو تلك الموهبة التي تمكن المبدع من إبداع نصوصه بطريقة لا فتة، فإن الصنعة هي المهارة العملية والمقدرة العجيبة على الدقة والإتقان."[3]

فبين الفطرة والاكتساب يُخلق الإبداع، ولو تحدثنا عن الصنعة فكل موزون مصنوع، بحكم أن الوزن يفرض لفظا مخالفا في الواقع لما أراده صاحبه، لكن النّقاد لا ينظرون هذه النظرة القاصرة للصنعة.

" إنّ الصنعة [...] مهارة علمية ، موجهة بإرادة ذهنية."[4] فهي تحتاج ذكاء وفطنة، وأن يقف الشاعر وقفة فنان أمام لوحته.

---

[1] - هاري ألدروبيريل هيذر: البرمجة اللغوية العصبية في 21 يوما، ص 36.

[2] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 200، 201.

[3] - منصوري عبد الوهاب: الطبع والصنعة في النقد العربي القديم، ص 154.

[4] - حسن البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2000، ص 15.

ويقول المظفّر العلوي: " إنَّ الصَّنعة في الشّعر عبارة عن النّظم الذي خلّصه من النّثر وجمع شتاته بعد التبدّد والصدع، وإنّ المصنوع هو الشّعر الذي عنصره الكلام المنثور. والمصنوع لا يُسمّى مصنوعا حتّى يخرج من العدم إلى الوجود."[1]

ولكن من الشعر المصنوع[2] ما أذهل سامعه لبراعة صانعه والقصائد كثيرة ومنها:

قول **ابن زنجي الكاتب**:[3] (الطويل)

وكـــنّا نظنّ الكفـــر في جاهلـــيّة *** فتعسا لكفـــر جاهـــليّ مخضْرم
يقولـــون: مولاهم عـــليٌّ وإنّهـــم *** لأعظم بغضا فيـــه من آل ملجـــم
سببتـــم عتيـــقا والإمـــامين بعده *** فلم تعتقوا يوم الحـــريق المضـــرّم
وسؤتـــم نبيَّ الله في خيـــر أهله *** وأفضل بِكْر فـــي النّســـاء وأيّم
فكم عاثر منكـــم إذا صافـــح الثَّرى *** من الذُّعر قلـــنا: لليـدين وللفم"[4]

ومن المطبوع قول **عبد الوهاب بن محمد الأزدي المثقال**:[5] (السريع)

أُنْـظُـرْ إلى الشَّـامَةِ في خَـــدِّ مَنْ *** أجْفَانُـــهُ بِاللَّحْـــظِ جَـــرَّاحَهْ
كَأَنَّـهَا مِـنْ حُسْنِـــهَا إذْ بَـــدَتْ *** حبَّـــة مســـك فـــوق تُفَّاحَهْ"[6]

"والطبع : هو استكمال للنّفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرّف في مذاهبه وأنحائه إنّما يكونان بقوى فكريّة واهتداءات خاطرية / تتفاوت فيها أفكار الشّعراء."[7]

---

[1] - أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2001، ص 276.

[2] - من أراد أن يطّلع أكثر فعليه بكتاب أنموذج الزمان في شعراء القيروان لابن رشيق القيرواني...

[3] - الحسن بن علي الكاتب المعروف بابن زنجي، من بيت كتابة ورئاسة وعلم. وكان شاعرا بارعا يتعب في صنعته ويجيدها، قليل الاختراع والتوليد."* * . ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 107.

[4] - المصدر نفسه، ص 109.

[5] - جاء في الأنموذج أنه : شاعر مطبوع قليل التكلف سهل القافية، خبيث اللسان في الهجاء، ماجن لا يمح أحدا"* * . ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 235.

[6] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 236.

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

حقيقة تشدني نظرة الجاحظ حيث " يرى ضرورة توظيف طاقة الذهن الواعي لمساندة قوة الطبع الكامنة التي تخلق فيها المعنى الشعري، وذلك حال الشروع في بناء النص وعقب الفراغ منه."[1]

فالجاحظ هنا يدفعنا إلى ابتكار المعنى الشعري ولن يأتي إلا بالتشبيه والاستعارة " واختيار وبناء المجاز وإيصاله بطريقة ملائمة."[2]

الوزن والموسيقى:

قال ابن رشيق القيرواني: ((الوزن أعظم أركان حد الشّعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أنت تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن،))[3] وبلا وزن تضطرب الأذن عند السماع ويقل حفظها وينقطع حبل الإغراء الذي يصنعه.

أما الكلام الذي نقله ابن رشيق عن أول من ألف الأوزان وجمع الأعاريض والضروب (الخليل بن أحمد) فهو موجود في أغلب الكتب التي تناولت علم العروض، ولا أريد أن يكون كلامي مكرورا، ولا أن يكون كلامي حشوا بمعلومات هي موجودة في الأصل وأصبحت من الأدب المشاع، ولكن أبحث عن الجديد عند ابن رشيق في قراءته لعلم العروض وتحديد مفاهيمه ونظرته الخاصة لبعض البناء الذي أشكل أمره عند الشعراء بشكل خاص والنقاد بشكل عام.

وقبل أن أغوص في نظرة ابن رشيق أحبذ أن أشير في هذا الباب إلى حقيقة أباح بها **محمد حماسة عبد اللطيف** في تعليق له عن رأي قال به حازم؛ قوله: " إذا كان شكوى حازم القرطاجني من اشتباه الشعر الجيد بالشعر الرديء مع اتفاق النوعين في الوزن والقافية؛ فإن شكوانا الآن قد زادت على شكواه فقدان الوزن نفسه عند بعض (الشعراء) وضعف تمييزهم بين الصحيح والسقيم، وبدعوى الحداثة ارتكبت مفاسد كثيرة في هذا الباب."[4] وأزيد على شكواهما شكوى فقدان التركيب السليم لجملة بسيطة، ولا أتكلم عن النحو الذي ذُبح من الوريد إلى الوريد.

ومن أجل تفادي هذه النتيجة البعدية نقل لنا ابن رشيق وغيره من قبل نظرة الجوهري في المفردات والمركبات الخاصة بمفاتيح بحور الشعر وذلك في قوله: ((وجعل الجوهري هذه الأجناس اثني عشر بابا، على أن فيها ((المتدارك)): سبعة منها مفردات، وخمسة مركّبات، وقال: فأولها المتقارب، ثم

---

[1] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 23.

[2] - هاري ألدروبيريل هيذر: البرمجة اللغوية العصبية في 21 يوما، ص 224.

[3] - ابن رشيق القيرواني : العمدة، ج1، ص 218 .

[4] - محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، دار غريب، ط1، القاهرة، 1992، ص 250.

الهزج، والطويل بينهما مركّب منهما، ثم بعد الهزج الرمل، والمضارع بينهما، ثم بعد الرمل الرجز، والخفيف بينهما، ثم بعد الرجز المتدارك، والبسيط بينهما، ثم بعد المتدارك المديد، مركب منه ومن الرمل، قال: ثم الوافر، والكامل، لم يتركب بينهما بحر؛ لما فيهما من الفاصلة."[1] فمن خلال هذا حدد المفردة والمركبة، مع أن هناك بحورا مركبة مهملة لم يُلتفت إليها لقلة الاستعمال. وقد يسأل سائل ما المقصود بالفاصلة؟: فالفاصلة يُقصد بها الفاصلة الصغرى الموجودة في الكامل والوافر، فالوافر أخو الكامل فقد تم اعتماد القلب فقط بين الفاصلة الصغرى ووتد المجموع.

وبالحديث عن الكامل أذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور: **أحمد محمد عبد الدايم عبد الله** في مقال له نشره بموقع الألوكة بعنوان: "متفاعلن أصل التفاعيل العروضية" وشدني تساؤله حين قال: " وأنا أسأل :ما الفارِق بيْن" مستفعلن "المضمرة من" متفاعلن "التي يتركَّب منها الكامل أحيانًا، و"مستفعلن "التي يتركَّب منها الرجَز؟.

في الحقيقة لا فرْق بينهما إلا في ذِهن الخليل – يرحمه الله – وفي باطِن دائرته، ومِن ثَم رأيت أنَّ كل التفاعيل بدون استثناء، وليس" مستفعلن "فقط، تعود في أصل استخدامها إلى" متفاعلن"، وأقصد مِن هذا أنَّ" متفاعلن "هي" التفعيلة الأم "لكل التفاعيل الأخرى."[2]

وقد اعتمد طريقتين في إثبات ما ذهب إليه: 1 . توليد التفاعيل عن طريق الزحافات والعلل. 2 . الخروج عن نظام الدوائر وربط البحور المتجانسة بعضها ببعض.[3]

قد كان أحمد محمد أكثر إقناعا مقارنة بما ذهب إليه غيره، وبحديثنا عن البحور المتجانسة بعيدا عن الدوائر العروضية يحضرني مقال بعنوان: " بعيدا عن العروض "، كتبه الشاعر الفلسطيني **"جواد يونس أبو هليل"**[4] وهو من علماء الرياضيات الذين يشهد لهم بتميزهم وتفوقهم في هذا المجال حيث يقول: "... موسيقيا، وبعيدا عن الرياضيات والعروض، أحس – وبعض الإحساس وهم – أن هناك

[1] - ابن رشيق القيرواني : العمدة،ج1، ص 221.

[2] - أحمد محمد عبد الدايم عبد الله: متفاعلن أصل التفاعيل العروضية، الألوكة، 2012/01/03، الرابط: https://www.alukah.net/literature_language/0/37253/

[3] . ينظر المرجع نفسه .

[4] - جواد يونس أبو هليل: أستاذ جامعي فلسطيني حاصل على الدكتوراه في ألمانيا عام 2003. يكتب الشعر منذ 1990، له قصائد في عدة دواوين مشتركة...

"دوائر موسيقية" يمكن تقسيم البحور إليها وقد تضم كل دائرة موسيقية بحورا من دوائر عروضية مختلفة. أظن – وليس كل الظن إثما – أنه يمكن تقسيم بحور الشعر العربي إلى الدوائر الموسيقية التالية:

-الكامل، الطويل، البسيط، الرجز، السريع.

-الرمل، المديد، الخفيف، المجتث، المضارع.

-المتقارب، الوافر، الهزج.

-المنسرح، المقتضب.

-المتدارك.

-الخبب.

* ما هو الدليل؟

قد يصعب على من لا يكتب الشعر أن يرى الدليل، ولكن من ينشدون الشعر "سماعيا" دون اللجوء إلى التأكد من الوزن عروضيا يدركون أكثر من غيرهم أن حرفا واحدا أو حركة أو تغييرا يسيرا ينقلهم من بحر إلى بحر آخر ضمن نفس "الدائرة الموسيقية"، ويدركون أن معظم البحور في الدوائر العروضية متباعدة "موسيقيا" وإن كانت متقاربة رياضيا[1]." وبتمثيل بسيط عند كتابة بيت من بحر الكامل وتكون التفعيلة الأولى والثانية مضمرة مع زيادة حرف قبل الصدر والعجز في البيت يتحول البيت إلى بحر الطويل. وهذا ما يقع فيه من يكتب سماعيا.

ويقع الأمر كذلك بين البسيط والكامل فالموسيقى متقاربة، وكثيرا من القصائد كُتبت حديثا لشعراء كبار، موجود فيها هذا الخلط.

وتكلم ابن رشيق عن جزئية مهمة في الوزن حين قال:" وليس في جميع الأوزان ساكنان في حشو بيت إلا في عروض المتقارب، فإن الجوهري أنشد، وأنشده المبرد قبله: (المتقارب)

فَـرُمْـــنَا القِصَـــاصَ وكَـــانَ التَّـــقَاصْ * ـصُ عَـــدْلاً وحَـقًّا عـــــلى المُسْلِمِـــــينَا**

[1] - جواد يونس أبو هليل: بعيدا عن العروض، محكمة النقد، في: 06 سبتمبر 2019، الرابط:
https://mahkmatannakd.blogspot.com/2019/09/blog-post.html

قال الجوهري: كأنه نوى الوقوف على الجزء، وإلا فالجمع بين ساكنين لم يُسمع به في حشو بيت."[1] وعندنا في بناء القصيدة في الشعر الحديث قصائد التقى ساكنان فيها في حشو البيت والنشيد الوطني الجزائري (قسما) دليل على ذلك.

وعندما تحدث ابن رشيق عن الزحافات بدأ بالقبض في بحر الطويل؛ و" مثال ذلك قول خالد بن زهير الهذلي لخاله أبي ذؤيب: (الطويل)

لَعَلَّـــكَ إِمَّـــا أُمُّ عَمْـــرٍو تَبَـــــدَّلَتْ * سِـــــوَاكَ خَـــلِيلاً شَاتِمِي تَسْتَخِيـــــرُها**

فنقص ساكنا بعد كاف ((سواك))، وهو نون ((فعولن))، وهذا هو القبض/ ومن رواه ((خليلا سواك)) قبض الياء من ((مَفَاعِيْلُنْ))، وهو أشد قليلا."[2] والملاحظ أن القبض وقع في التفعيلة الأولى لصدر البيت كذلك، ولو اطلعنا على قصائد القدماء والمحدثين التي بُنيت على بحر الطويل تخللها القبض بكثرة، "وابن رشيق لا يستحسن كثيرة ويراه عيبا"[3] وهو خلاف ما ترصعت به أروع القصائد.

وفي كلامه حول معلقة عبيد بن الأبرص ضمنها ضمن الكلام "القبيح المردود، لا تقبل النفس عليه، كقبح الخلق، واختلاف الأعضاء في الناس، وسوء التركيب[...] فإنها كادت تكون كلاما غير موزون بعلّة ولا غيرها، حتى قال بعض الناس: إنها خطبة ارتجلها، فاتزن له أكثرها."[4]

ملاحظة: محقق كتاب العمدة لابن رشيق **الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان** أورد صدر البيت الأول من معلقة عبيد وأشار إليه أنه من بحر المنسرح، والظاهر أن الزحافات التي وُجدت بمعلقة عَبيد أربكت كثيرا من العروضيين وجعلتهم يُنسبونها إلى بحر المنسرح، والظاهر أن النبوي من الذين يعتبرون مخلع البسيط يتبع المنسرح، ولو تأملنا قليلا سنجد أنها من مخلع البسيط وتفعيلاته: مستفعلن فاعلن (مُتَفْعلْ) فعولن؛ وأرى أنه يتبع البسيط لعدم تغير تفعيلات البسيط عليه، مع أن تفعيلة المنسرح الثانية (مفعولات) يدخلها الطي وهو حذف الرابع الساكن فتصبح أثناء البناء (مفعلات) مما تجعل بعضهم يميلون إلى أنه يتبع المنسرح.

" وقد أشار أبو العلاء المعري إلى اختلال بائيته بقوله: (الطويل)

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 222.

[2] - المصدر نفسه، ج1، ص 224.

[3] . نفسه، ج1، ص 224.

[4] - نفسه، ج1، ص 225.

وقــد يُخــطئ الرأي امــرؤ وهو حـــازم * كـما اختـل في وزن القريــض عـبيد"[1]**

ولا أظن عَبيد أخطأ لسببين:

- هناك من عَدَّهُ من فحول شعراء الجاهلية، والفحل لن يرتكب ما جاء في القصيدة، وأظن أن السبب يرجع إلى الرواة في تشويههم لها بحكم غريب لفظها وصعوبة بحرها (اختلط الأمر لديهم بين تفعيلات المنسرح ومخلع البسيط) وطول نفسها.
- عندما نقول معلّقة فهي تخضع لمقاييس دقيقة وصارمة، ومن عدّها وقتها من المعلّقات إلا أنها تستحق، فهل غابت عيوبها عن فحول شعراء زمانه وعُدّت معلّقة مجاملة له؟؟. هذا إن كانت القصيدة معلقة في الحقيقة وليست صناعة صانع محدث.

يقول عبيد بن الأبرص: (مخلع البسيط) [2]

أَقفَـــــرَ مِـــن أَهـلِهِ مَلْحـــــوبُ * فالقُـــطبيَّـــــــات فـــــالذَّنـوبُ**

فَـــــــراكِسٌ فثُعَيـــــــــلِبـاتٌ * فَـــــذاتَ فَرقَيـــــنِ فالقَلِيـــــبُ**

القصيدة تتكون من خمسة وأربعين بيتا، وسأكتفي بالبيتين للاستدلال. ولو تأملنا في وزنيهما فهما ينتميان لمخلع البسيط ولكن لفظ (مَلْحُوبُ) أربك الوزن والقصد وقال الشارح: " ماء لبني أسد بن خزيمة، وقيل قرية باليمامة لبني عبد الله ..."[3] حسب تأويلي اللفظ الصحيح (لُحُوبُ[4]) بمعنى وضّح الطّريق وبيّنه ويذهب خلل الوزن ويتحقق معنى البيت.

ولو تفحصنا القصيدة سنرى أن كل بيت يحتاج لحرف زائد أو زيادة حرف أو استبدال حركة بحركة ليستقيم اللفظ والمعنى والوزن.

" ويقول الأصمعي: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه."[5] الرخصة في الفقه تعني الكمال؛ " قال رسول الله صلي الله عليه وسلم : (إن الله تعالى يحب أن تؤتى رخصه، كما يكره أن تؤتى معصيته) رواه أحمد وصححه ابن خزيمة وابن حبان."[6]

---

[1] - أحمد بن الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها، مؤسسة هنداوي،(د.ط)، المملكة المتحدة، 2017، ص 70.

[2] - المرجع نفسه، ص 154.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص 154.

[4] - ينظر ابن منظور: لسان العرب، ج13، ص 175. (مادة لحب)

[5] - ابن رشيق: العمد، ج1، ص 226.

[6] - محمد بن إسماعيل اليمني الصنعاني: سبل السلام، شرح بلوغ المرام...، تقديم: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط4، بيروت، 2012، ج2، ص 84.

الزحاف يُخرج القصيدة من الرتابة ويضعها في جو وزني موسيقي متجدد فلا يصاب السامع بالملل.

" أنشد أبو سعيد الحسن بن الحسين السكرى لامرئ القيس : (الطويل)

لَقَـــــدْ أَنْكَـــرَتْـــنِي بَعْلَبَكُّ وَأَهْلُـــهَا *** وَابْـــنُ جُرَيْـــجٍ كَانَ فِي حِمْـــصَ أَنْكَـــرَا

هكذا روايته ورواية غيره: ((وَلَابْنُ جريج)) بغير خرم."[1]

تبقى دائما مشكلة الرواية تصنع الضرورات وما هي بضرورات، ورواية غير أبي سعيد جلبت الصواب وهي الأقرب للتصديق بحكم صحتها ولم يتغير اللفظ إلا بزيادة حرف صَحَّحَ الوزن ولم يغير المعنى.

" وقال كعب بن مالك الأنصاري يرثي عثمان بن عفان رضي الله عنه: (الطويل)

لَقَـــدْ عَجِبْتُ لِقَوْمٍ أسْلَمُـوا بَعْـــدَ عِزِّهِمْ *** إِمَامَـــــــهُمُ لِلْمُنْـــــكَرَاتِ وَلِلْغَـــدْرِ

فزاد ((لقد)) على الوزن، وهكذا أنشدوه."[2]

هذا النوع مرَّ بي كثيرا عند سماعي للشعراء ويعتقد السامع أنه زاد وهو لم يزد وفي الغالب تكون إجابة عن سؤال قبل أن يُنشد الشاعر البيت؛ وهذا كما " أنشد الزجاج ـ وزعم أصحاب الحديث أنَّ الجنَّ قالته ـ : (الهزج)

نحـــــن قتلـــــنا سيـــد الخَـــــزْرَ *** جِ / سَعْـــــــدَ بْـــــنَ عُـــــبَادَهْ

رَمَـــــــــــيْنَاهُ بِسَـــــــــــهْمَيْنِ *** فَلَـــــــمْ نُخْـــــــطِ فُـــــؤَادَهْ

فزاد على الوزن ((نحن))."[3]

ونحن هذه تكون جوابا لسؤال؛ عندما سأل سائل من قتل سعد؟ سيكون جواب الجن (نحن)، ويتم الإنشاد بعدها، فلا علاقة للضمير بالبيت من حيث البناء.

" وقالت الخنساء: (البسيط)

أقَـــذَى بِعَيْنَيْـــــكَ أمْ بِالعَيْنِ عُـــــوَّارُ *** أمْ أوْحَشَتْ وَخَلَـــــتْ مِنْ أَهْلِـــهَا الـــدَّارُ؟

فزادت ألف الاستفهام، ولو أسقطتها لم يضر المعنى ولا الوزن شيئا."[4]

---

[1] ـ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 226.

[2] ـ المصدر نفسه، ج1، ص 228.

[3] ـ نفسه، ج1، ص 228.

[4] ـ نفسه، ج1، ص 229، 230.

وهذا النوع من الزيادة لا يدخل ضمن الضرورة أو يطعن في شاعرية الشاعرة وقد يكون الراوي من أضافه سهوا، وإن لم يُضفه يُنبَّه الشاعر له ليحذفه، مع أني أعتقد أن إضافة ألف الاستفهام أُخذت سماعا خطأ ولو كُتبت من طرف الشاعرة نفسها لَحذفتها مع أن هناك من رواها دون ألف استفهام.

" وروى النّحّاس أن أبا الحسن بن كيسان كان ينشد قول امرئ القيس: (الطويل)

كَـــأَنَّ ثَبِـــيـــــرًا فِي عَـــــرَانِيـــــنِ وَبْلِـــهِ

فما بعد ذلك بالواو، فيقول:

وكَـــــأنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِـــــرِ غُـــــــدْوَةً

وكأنَّ السِّـــــــبَاعَ فِيهِ غَـــــــرْقَى عَشِـــيَّةً

معطوفا هكذا؛ ليكون الكلام نسقا بعضه على بعض."[1]

وأرى في هذا المقام حذف الكاف؛ لأن المعنى يدلّ عليها ((وأنّ ذُرى ....))، ((وأنّ السّباع ...))، فالشطر الذي قبل البيت يُرشد السامع إلى المراد.

ولعبد الكريم النهشلي قراءة في هذا ومن قوله: " مذهبهم في الخزم أنه / إذا كان البيت يتعلق بما بعده وصلوه بتلك الزيادة، بحروف العطف التي تعطف الاسم على الاسم، والفعل على الفعل، والجملة على الجملة."[2] مع أن للشاعر وقتا ليُعيد تركيب البيت إلا إذا كان ارتجالا أو بديهة.

وأشار ابن رشيق إلى القطع الذي يدخل "عروض الضرب الثاني من الكامل، وتسكن اللام فيصير عروضه كضربه ((فعلاتن))، أو ((مفعولن))، / كما قال الشاعر: (الكامل)

أفَـبَعْدَ مَقْتَـــلِ مَـــالِكِ بْـــــنِ زُهَـــيْرٍ *** تَـــــرْجُو النِّسَـــــاءَ عَوَاقِـــبَ الأَطْـــهَارِ

فجاء هذا على معنى التصريع، وليس به، فهو عيب."[3] قال: عيب وليس خطأ كما يروّج له بعض النُّقّاد، فيرفضون قصائد جميلة بسبب دخول القطع في عروض الضرب الثاني، ومن المعلوم أن التصرف في الأسماء يُلغزها؛ كأن يحوّل ((زهير)) إلى ((زهيرة)) أو يذهب إلى الجد أو جد الجد ليُقيم الوزن، فأنا أقبل القطع على أن يكتنف البيت الغموض، مع ان القطع ليس بثقيل في هكذا موقع.

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 230، 231.

[2] - المصدر نفسه، ج1، ص 231.

[3] - نفسه، ج1، ص 213.

"يقول النّقّاد إنّ العروض يقيس (الموسيقى الخارجية) للشعر، أمّا هذه (الموسيقى الداخلية) فإنّه يفشل في قياسها لأنها (قيم صوتية خفيّة) لا يمكنه ضبطها "[1] والحقيقة أنّ النّقاد المغاربة لا يجهلون الموسيقى الداخلية للكلام مع أن هناك اختلافا في الأصوات اللغوية بحكم نوعية اللغة واللهجات المختلفة لنفس اللغة، والمعروف عن المغرب العربي ومن بينهم القزاز كانوا يهتمون ويحفظون ويدرسون القراءات القرآنية بحكم التّخصّص وهذا على أساس التخصيص وليس التّعميم، "ومن المعلوم أنّ لكلّ كلام صوته الخاص الذي لا يتّحد مع صوت كلام آخر والذي يفضي بنا إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب. "[2]

بالرغم أنّ العروض لا يقيس الموسيقى الدّاخلية لكنه يساهم في ضبطها ضبطا دقيقا من خلال جعل الكلمات تؤثر في بعضها بعضا، وفي هذا السياق يقول ريتشاردز: ((الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثّر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن .ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التّوقّع زيادة كبرى. وعلاوة على ذلك فإنّ وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقّع حدوثه)).[3]

فعندما نتكلم عن الوزن نتكلم عن خفايا لا يدركها إلا الشّاعر نفسه ولو طلبت منه التعبير عنها لعبّر تعبيرا بعيدا عن المنطق، لأن الوزن عند الشاعر كالروح يستحيل ترجمتها وحتى لو حاول ستبقى مجرد أضغاث أحلام لكن في اليقظة؛ وهنا لا نتكلّم عن الشّكل الخارجي للوزن وما يحمله من أوتاد وأسباب تحيلنا إلى بحور ندرك حقيقتها؛ يقول ابن رشيق: ((والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره))[4]؛ وهذا المبدأ الذي سار عليه القزاز؛ ولكن ما قصدنا إليه تلك الحركية الداخلية التي تتولد عند الشاعر أثناء بناء القصيدة وفي لحظة تفجّر بركان اللغة داخله وهو نفسه يجهل منبعه! فتنشأ سلسلة تقيّد ما يبوح به ضمن نظام إيقاعي دقيق وهو ما نسميه الوزن، وهذا التّساؤل يتداخل مع تساؤل آخر وهو: عندما يريد الشاعر معالجة موضوع ما، هل الموضوع هو الذي يفرض الوزن أم الوزن هو الذي يسيّر الموضوع حسب إيقاعاته ؟.

---

[1] - شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشّعر العربي، دار المعارف، ط11، القاهرة 1987، ص 78 .

[2] - المرجع نفسه، ص 78 .

[3] - أ. أ ريتشاردز: مبادئ النّقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة 1963، ص 194 .

[4] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص 121.

حقيقة لا تختلف نظرة ابن رشيق عن نظرة العسكري حول هذا الموضوع فهم يرون أن الشاعر مستغن عن معرفة العروض والقافية، والشعراء يدركون حقيقة أنهم لا حول لهم ولا قوّة في اختيار الوزن وأنّ الشعر يصنع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة وتختمر تجربتها، وعندما نتحدث عن الوزن وموضوع القصيدة فإنّنا نتحدّث عن أعقد القضايا النّقديّة التي بقيت بين مدّ وجزر، وهذا التجاذب بسبب اختلاف الرؤى لدى النّقاد والشعراء حسب التجربة وطبيعة كلّ فرد واختلاف المقامات والأزمنة. [1]

أمّا ابن طباطبا يدعو إلى اختيار الوزن وهذا في قوله: ((...والوزن الذي يسلس له القول عليه))[2]؛ فنجد القزاز يذكر الوزن ضمن عملية البناء، ولكن يهمله من جانب الاختيار بخلاف ابن طباطبا، باعتبار أن موضوع القصيدة هو الذي يحدد الوزن وليس الشاعر الذي يفرض الوزن على الموضوع، مع أنه يمكن فرض الوزن، لكن سيكتنف القصيدة التكلف، وقد يعتبر البعض هذا الكلام غريبا لكن من يخوض بحور الشعر ويطلع على أسرارها، ويكون له باع كبير في صناعة الشعر سيدرك حقيقة هذا القول.

لا غنى للمحدثين عن علم العروض " فالعروض هو العلم الذي يماز به مستقيم الشعر من منكسره ... أما موضوعه فالتفاعيل العروضية التي تتخذ مقياسا لمعرفة البحور والتمييز بين الأوزان وما يعرض لها من عوارض "[3]. لكن الوزن يخرج من دائرة الاختيار للمتمكن وصاحب الطبع والموهبة.

الأكيد أنّ طبيعة الإنسان تميل إلى الوزن في الكلام، وصاحب الذوق الرفيع يمكنه التمييز رغم تراكم وتنوع الأصوات، "فمنذ وجد الشعر وجدت معه الأوزان، فالشاعر لا ينطق كلامه في لغة عادية، وإنّما ينطقه موزونا، وكأنّه يلبي فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات".[4]

ويقول ابن رشيق: ((الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو: المخمسات وما شاكلها. والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها؛

[1] - ينظر يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ص 160، 161 .

[2] - ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 11 .

[3] - جلال الحنفي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني،(د.ط)، بغداد 1978، ص 22 .

[4] - شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط7، القاهرة، 2004،ص 99 .

لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن))[1].

وبخصوص المخمسات وما شاكلها سواء كان اختلاف القوافي والأوزان عيبا فيها أم لا، فهي ليست محل جدل بحكم أنها "خارجة عن دوائر الشعر الحقيقية فقد ظلت القصيدة تحتفظ بنظامها القديم في وحدة أوزانها وقوافيها." [2]

وقد تناول القزاز علم العروض من خلال حديثه عن الضرورة الشعرية من الزيادة والنقصان أو التقديم والتأخير أو القلب والإبدال، وهذا من أجل أن يكون للشاعر حجة مما يضطر إليه؛ ليستقيم الوزن والقافية [3].

قال الشاعر: (الكامل)

حنّت نوار ولات هنّا حنّت * وبدا الذي كانت نوار أجنّت**

لمّا رأت ماء السّلى مشروبا * والفرثَ يعصر في الإناء أرنّت**

فنقص من قوله: ((لما رأت ماء السّلى مشروبا)) عن العروض الأولى،[4] لأنّ البيتين على بحر الكامل وجاءت العروض في البيت الثاني مقطوعة مضمرة؛ " والقطع هو حذف ساكن الوتد المجموع المتأخر وتسكين الحرف الذي قبله ويلحق مستفعلن ومتفاعلن وفاعلن فتصير مستفعلْ ومتفاعلْ وفاعلْ وتنقل إلى مفعولن وفَعِلاتن وفِعْلنْ."[5] وهذا ما تطرقنا إليه في حديثنا عن القطع عند ابن رشيق وعده عيبا.

والإضمار هو إسكان الحرف الثاني المتحرّك من الجزء المبدوء بسبب ثقيل ولا يدخل إلا متفاعلن.[6] ومن المعلوم أن بحر الكامل له ثلاث أعاريض وليس ما ذكره القزاز يدخل ضمن هذه الأعاريض ولكنه جاز بحكم أنّ علل الوزن تختلف في تأثيرها عن خلل الإعراب، ولذلك نجد القزاز غير متشدد في قضية الوزن وهي دعوة إلى التجديد؛ و هذا التساهل يشمل العروض والضرب فقط،

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 121 .

[2] - شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص 103 .

[3] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 23 .

[4] - المصدر نفسه، ص 56 .

[5] - محمّد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار فليتس،(د.ط)، الجزائر، المدية 2009، ص 19 .

[6] - المرجع نفسه، ص 14 .

فالعلل التي شملت الضرب تشمل العروض بحكم وجود ما يقابلها في أشعار العرب القدامى؛ وهو بعكس ما جرت عليه العادة عند المنظرين.

وفي باب صرف ما لا ينصرف، كقول الشاعر: (الكامل)

فليأتينـــــك قصائـــــدٌ وليركبـــــــن * جيـــــش إليك قـــــوادمَ الأكـــواد** [1]

وقد ورد في كتاب ((ما يحتمل الشعر من الضرورة)) للسيرافي: ((**قوادمَ الأكوار**))[2]. والبيت من بحر الكامل وجاء لفظ ((قصائد)) منصرف وحقه أن لا يصرف لأنّه "اجتمعت فيه علّتان"[3] وفي حال عدم صرفه يحدث خلل في الوزن وهو حذف السابع الساكن في متفاعلن فتصبح متفاعل و" الكف هو الزحاف الذي يتعلق بحذف الحرف السابع ويدخل مفاعيلن وفاعلاتن ومفاعلتن ومستفع لن وفاع لا تن [4] ولا يدخل متفاعلن وهذا عيب من عيوب الوزن، لكن الشاعر إذا اضطر صرف ما لا ينصرف، فيقبل عيب النحو ولا يقبل عيب الوزن لأهمية الوزن في بناء القصيدة، وهناك من يصرفه لتمكن الأسماء في الإعراب ، فيكون قد ردّه إلى أصله "[5].

مع العلم كما سبق ذكره فإن هذا البيت كما ورد في كتاب السيرافي بقافية مختلفة فهو موجود في ديوان النابغة الذبياني بهذه الصيغة كذلك: (الكامل)

فَلْيَـأْتِيَـنْـــكَ قَصَائِدٌ وَلـيَـدْفَعَنْ * جَيْـــشًا إِلَيْـــكَ قَوَادِمُ الأَكْـــوَار**[6]

وهو الصحيح بحكم أن البيت ضمن قصيدة رائية طويلة في هجاء زرعة بن عمرو بن خويلد؛ مطلعها: (الكامل)

طَالَ الثَـــوَاءُ عَـــلَى رُسُوم ديَـــار * قفرٍ أسائلـــها ومـــا اسْتخْـبَاري**[7]

والشاهد في بيت النابغة أنه "صرف (قصائد) وهو جمع ثالث حروفه ألف، وبعد الألف حرفان؛ وهذا المثال لا ينصرف في معرفة أو نكرة؛ لأنّ الجمع أثقل من الواحد، لأنّ هذا الجمع غاية الجموع،

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 60 .

[2] - ينظر السيرافي : ما يحتمل الشعر من الضرورة، ص 41 .

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 60 .

[4] - ينظر تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، محمّد بن أبي شنب، ص 15 .

[5] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 60 .

[6] . النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، شرح وتعليق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، (د.ط)، تونس، 1976، ص 105.

[7] . المرجع نفسه، ص 103.

فاجتمعت فيه علّتان، فامتنع من الصرف لذلك، ولكن أصله أن ينصرف لتمكّن الأسماء في الإعراب. فكأنّ الشّاعر لما صرفه ردّ إلى أصله."[1]

" وقال الكسائي والفرّاء: يجوز صرف كلّ مالا ينصرف إلاّ ((أفعل منك)) نحو ((أفضل منك)) فإنّهما لا يجيزان صرفه في الشعر، وزعما أنّ ((من)) هي التي منعت من صرفه، وأبى أصحابنا البصريون ذلك ، فأجازوا صرفه، وذكروا أنّ العلة المانعة لصرف ((أفضل منك)) وزن الفعل، وأنّه صفة، فيصير بمنزلة ((أحمر)) فكما جاز صرف ((أحمر)) في الضرورة جاز صرفه [2].

والملاحظ في هذا البيت أنّه يجوز صرف ما لا ينصرف في الشعر إذا اضطرّ الشاعر لذلك لاستقامة وزن أو قافية، مع أنّنا نلاحظ صرف ما لا ينصرف في غير الشعر، وهنا تجدني أتكلم عن اعتماد القراءات القرآنية الأخرى خلاف رواية حفص للاحتجاج كرواية ورش مثلا، فلو نظرنا إلى قوله عزّ وجل : ﴿إِنَّآ أَعْتَدْنَا لِلْكَٰفِرِينَ سَلَٰسِلَا وَأَغْلَٰلًا وَسَعِيرًا ۝4﴾[3] ، والمعلوم أن ما جاء على وزن مفاعل لا يُنوّن، وقد نُوّن هنا، وكذلك في قوله تعالى: ﴿وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِـَٔانِيَةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا۠ (15) قَوَارِيرَا۠ مِن فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا (16)﴾[4] فقوارير على وزن مفاعيل تمنع من الصرف وقد صُرفت، وأردت أن أشير إلى أن النحو أضيق من أن يُحيط بكلام العرب والمعيار المعتمد في النقد يحتاج إلى توسّع أكثر ليشمل كلّ القراءات في اعتمادها أصل من أصول الاحتجاج، فمن صرف ومن لا يصرف له حجته نثرا وشعرا.

ولهذا فإن الرّدّ إلى الأصل يُخرج صرف ما لا ينصرف من الضرورة؛ لأنّ وقوعه في غير الشعر حجة لمن صرفه في الشعر، لأجل هذا " خصص ابن رشيق لهذا المعنى آخر الباب الذي ذكر فيه الرخص، فعدد أشياء ليست على رأيه من الضرورة في الشعر، لسبب واحد هو أنها جاءت في القرآن."[5] ولا يكاد القزاز يختلف عن تلميذه ابن رشيق في هذا بحكم أنه استشهد في كتابه بروايات عدة ليثبت وجها من وجوه العربية غابت على كثير من أهل النقد في نقدهم لأشعار المحدثين.

---

[1] . القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 60.

[2] - السيرافي : ما يحتمل الشعر من الضرورة، ص 43 .

[3] - الإنسان: الآية 4 .

[4] - الإنسان: الآية 15، 16 .

[5] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 171.

وقد ذهب أهل العلم إلى أن هذا وشبهه وقع في القرآن للتناسب.[1] والقرآن أصل من أصول الاحتجاج، ولهذا " لم يغب عن الذين يقولون بالتناسب في القرآن أنهم سيسألون عن الفرق بينه وبين الضرورة إذ أمرهما في الظاهر واحد؟"[2] والواضح أن حصر لغة الشعر في بعض المعايير النحوية الموضوعة أصابها بعجز، ولغة الشعر أوسع، ويجوز للشاعر من باب إحكام الصنعة أن يصرف ما لا ينصرف بردّه لأصله؛ يقول الحريري: (الرجز)

"وَجَائِـزٌ في صَنْعَـة الشِّعـرِ الصَّلِفْ *** أنْ يَصْـرِفَ الشَّاعِرُ مَـا لاَ يَنْصَرِفْ

الأصل في الأسماء الصرف، وإنّما تُرِك صرف شيءٍ منها؛ لسبب وجد فيه، فإذا اضطرَّ الشَّاعر لأجل إقامة الوزن إلى صرف ما لا ينصرف جاز."[3] مع العلم أن صرف ما لا ينصرف ظاهر في أغلب أشعار القدماء وكان بإمكانهم تعديل ما وقعت فيه الضرورة وقد تُركت، وهذا ما يؤكد اتساع اللغة.

وهناك عملية عكسية في الشعر من خلال الأسس الخلافية في التقعيد بين البصريين والكوفيين في ما يتعلق بمسألة ترك صرف ما ينصرف؛ كما هو في قول عبّاس بن مرداس السّلميّ:

وَما كـــــــان حصـــنٌ ولا حابـسٌ *** يفـــــوقان مـــــرداسَ في مجمـــــع [4]

والشاهد هنا "ترك صرف ((مرداس)) ومثله ينصرف .ومن أنكر هذا رواه: ((يفوقان شيخي))[5]، "وقد أجاز الكوفيّون والأخفش ترك صرف ما ينصرف وأباه سيبويه وأكثر البصريين، لأنّه ليس لمنع صرف ما ينصرف أصل يردّ إليه الاسم، وأنشد في ذلك أبياتا كلّها قد تخرَّجُ على غير ما تأوَّلوه وتنشد على غير ما أنشدوه" [6] .

وعلى خطى سيبويه والبصريين يسير القزاز حين قال: ((... ومن أجاز صرف ما لا ينصرف زعم أنّ أصل الأسماء كلّها أن يترك صرفها، ولكن خفّفت منها أسماء صرفت، فإذا ترك صرفها ردّت

---

[1] . ينظر المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره، ص 168.

[2] . المرجع نفسه، ص 168.

[3] . الحريري البصري، أبو محمد القاسم بن علي: شرح مُلحة الإعراب، تع: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط4، بيروت، 2016، ص 118.

[4] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 84 . وانظر ما يحتمل الشعر من الضرورة، للسيرافي، ص 47 .

[5] - المصدر نفسه، ص 84 .

[6] - السيرافي : ما يحتمل الشعر من الضرورة، ص 46 – 47 .

إلى أصلها. والوجه غير هذا، لأنّ أصل الأسماء التّمكن من التسمية والإعراب، وترك صرف ما لا ينصرف منها لعلل ذُكرت في غير هذا الموضع.))[1]

وممّا ورد في كتاب القزاز من جهة الحفاظ على الوزن ((إسكان المفتوح)) ..." وإن كان ذلك لا يجوز في الكلام، لأنّ العرب تسكن المضموم والمكسور، وتأبى إسكان المفتوح، إذا كان الفتح غير مستثقل، فيقولون في ((عضُد)) عضْد . وفي ((فخِذ)) فخْذ ؛ ولا يقولون في ((جمَل)) جمْل. وقد جاء في الشّعر إسكان المفتوح، وهو قول الشاعر ":[2]

وقـــالوا ترابـــيّ فقلت : صدقتـــمُ * أبـــي من تـــراب، خلْقـــــه اللهُ، آدمُ**

"والبيت من بحر الطويل وجاءت فتحة لام ((خلقه)) مسكونة ليستقيم الوزن وزيادة على ذلك قام بتأخير لفظ ((آدم)) لسببين وهما:

- تصريع البيت: والهدف من التصريع إعطاء بعد جمالي لصدارة القصيدة وإحداث نغم موسيقي بالتقفية المتشابهة مما يؤنس السمع وتتشوق له النفس.

- التقديم والتأخير: وهذا من أجل الحفاظ على الوزن الذي بنيت عليه القصيدة كما لا يخفى أنّ لهذا التقديم والتأخير بعدا بلاغيا ويكفيك متعة أن تقف عند خلقه الله وبعد برهة تقول ((آدم)) لتدرك المغزى؛ وهذا يخضع للذوق."[3]

ولم يلزم القزاز الشاعر بمعرفة الوزن بخلاف ما ألزمه به من معرفة النحو، لأن سبيل الوزن النظم والنظم يخضع للذوق، ومبدأ النحو التعلم الذي تتم به معرفة علم القوافي، فلا يقع الشاعر في عيب من عيوبها، ويستطيع اختيار الحروف والحركات اللازمة لها. وهي نفس نظرة التي توجد عند ابن سينان (ت 466 هـ) وهذا في قوله: ((ولست أوجب عليه – أي على الشاعر – المعرفة بها – أي الأوزان – لينظم بعلمه، فإنّ النظم مبني على الذوق ... وإنّما أريد له ما ذكرته من العروض، لأنّ الذوق ينبو عن بعض الزحافات، وهو جائز في العروض، وقد ورد للعرب مثله، فلولا علم العروض لم يفرق بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز، ويفتقر أيضا من العلم بالقوافي إلى معرفة الحروف والحركات

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 86 .

[2] - المصدر نفسه، ص 82 .

[3] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 65 .

التي يلزم إعادتها وما يصلح أن يكون رويا أو ردفا مما لا يصلح)).[1] غير أن ما يميز القزاز عن غيره أنّه متسامح مع الشعراء المحدثين لكن بعلمية تنبجس عن عبقرية فذة في بناء الشعر ونقده.

وخلاصة القول أنّ طبيعة التقطيع الصوتي طبيعي بحيث توصل كثير من المبتدئين إلى وزن الشعر وهبيا لا كسبيا[2]، لأن دماغ الإنسان معدّ لبرمجة الإيقاع والموسيقي بشكل طبيعي دون تعلم، حتى وإن كان لا يدرك حقيقة الإشارات والرموز التي وضعت لتيسيير هذا العلم، فتبقى الأذن المدرسة الأولى لناظم الشعر، ولذلك توجه القزاز توجها علميا لم هو أهم من علم العروض ألا وهو علم النحو، بحكم أن الموهبة هي الكفيل الأكبر لكسب هذا العلم، مع أنّ تعلمه يزيد من متانة النسيج وإدراك الزحافات والعلل.

ونستنتج من خلال ما استقصيناه من خلال كتاب القزّاز أنّ نظرته للوزن والموسيقى لا تختلف عن نظرة تلميذه ابن رشيق، ولو صرّح بخلاف هذا لتكلّم عنه تلامذته أو بان وظهر من خلال مؤلّفه لكن القزاز شاعر متمكّن تجاوز هذا الموضوع كما تجاوزه غيره من كبار الشّعراء لأنّه ليس بيت القصيد، فهناك ما هو أهم وقد سبق ذكره.[3]

أما الوزن عند ابن شرف فهو شرف البناء والمطلع على ديوانه سيدرك ذلك فهو نوّع في البناء بحسب الأوزان؛ فمن ذلك قوله: (المنسرح التام)

إنَّـــا إلـــى الله رَاجعُـــونَ لَقَـــدْ *** هَـــان على الله أهْـــلُ ذَا البَلَدِ
أَفَسْـــوَةُ الكَلْبِ صَـــارَ يَمْلِكُـــنَا *** فَكَيْـفَ لو كَانَ ضَرْطَـةَ الأَسَـدِ"[4]

"وقال ملغزا في المرآة: (مجزوء الرمل)

ما يقـــولُ الشَّيْـــخُ في شَـــيْ *** ءٍ تَـــــرَاهُ وَيَـــــرَاكا
ثُـــــمَّ لا تلقـــــاهُ إلاَّ *** حيـــــنَ لا يَلْـــقَى سِوَاكَا"[5]

[1] - ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، (د.ط)، القاهرة 1952م، ص 342 .
[2] - عز الدين التنوخي: إحياء العروض، المطبعة الهاشمية بدمشق، (د.ط)، دمشق، 1946، ص 19 .
[3] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 65، 66 .
[4] - ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 116.
[5] - المصدر نفسه، ص 116.

ولو تتبعت تنوع الأوزان عند ابن شرف لوجدته قد طرق أغلبها ولم يترك بحرا إلا ونسج على منواله، مع أن هناك بحورا لم ترد ضمن ديوانه بسبب ضياع دواوينه، وما هو موجود نتف جُمعت من هنا وهناك.

تتبع الوزن وعدم الوقوع في الكسر نجده محكما عند ابن شرف، قد يكون بسبب النتف، وقد يكون بسبب تمكنه من ناصية علم العروض.

والموسيقى الداخلية من نبر وتنغيم متجسدة لمن يُتقن فن الشعر بناء وإلقاء، وتكرار الأصوات واستعمال البديع طاغ على البناء عند جلّ الشعراء.

المبحث الثاني

هيكل القصيدة وأنواعها :

منطق الشاعر يختلف عن الناقد إلا إذا كان شاعرا، وهما يختلفان عن القارئ، ومن هنا يأتي اللبس والخلط في تحديد وتمييز الوحدة، وفي الغالب يتأثر الشاعر والقارئ بالناقد، لكن القارئ للبناء المغاربي سيكتشف بعض أسرار الوحدة بحكم البيئة والتكوين، فما مرّ به الإنسان المغاربي من خشونة العيش وافتقاره للبذخ وعالم الرومانسية التي عُرفت عند غيرهم، واختلاطه بالعجم واختلافه في لهجته مع ابن جلدته صوتا وصورة، خلق نوعا من الاختزال والاختصار لديه في الفكر والشعور، فتجسد ذلك في أعماله وأقواله، ومهما طال أو قصر نفسه فالوحدة متجسدة، إلا إذا كان مقلّدا!

- **الوحدة العضوية:**

في النقد الحديث" يقصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بنية حية تامة الخلق والتكوين، فهي بناء تام كامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتا، لكن كل بيت خاضع لما قبله، لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات."[1]

وخضوع البيت لما قبله يُشين البناء إن لم يكن من القصص أو في بناء القصيدة الرثائية عند كثير من الشعراء بحكم أنها تخضع لسلم مشترك، والوحدة العضوية لم ترد بهذا المصطلح وبهذا المفهوم عند القدماء، فعندما نرى ونتمعن في حديث ابن رشيق عن المعنى واللفظ وهو مما أورده العتابي في قوله: " الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح؛ وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدّما أفسدت الصورة وغيّرت المعنى؛ كما لو حُوّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحوَّلت الخِلقة، وتغيّرت الحِلْيَة."[2]

وأجدني هنا ألجأ إلى **سيد قطب** في ترجمة مثل هكذا مفهوم، ويتبين هذا في قوله: " من هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصر: لفظ ومعنى، أو شعور وتعبير؛ فالقيم الشعورية والقيم التّعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره، وأن تنقله

[1] - بشرى عبد المجيد تاكفراست: النقد الأدبي القديم في تقويم النقاد المحدثين، مؤسسة آفاق، ط2، مراكش، 2013، ص 199.

[2] - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 161.

إلى مشاعر الآخرين."[1] والشعور كترتيب الأعضاء في ذات قائله حتى ولو ظهر لنا خلاف ذلك ما دام صاحب الشعور فنان في نسج القصيد.

دعنا نقف على عتبات بعض الكلام المنظوم لحصر المقصود:

كقول **الحصري أبي إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم**: (مجزوء الكامل)

يا هـــلْ بكيـــت كـــما بكتْ *** وُرْق الحمائـــم فـــي الغصونْ

هتفـــتْ سُحيـــرًا والـــرُّبى *** للقطـــر رافعـــة الجفـــونْ

فـــكأنّها صـــاغت عـــلى *** شجـــوى شـــجى تلك اللّحـــونْ

ذكّـــرننـــي عهـــدا مـــضى *** للأنـــس منقطـــع القـــرينْ

فتصرّمـــتْ أيّامـــه *** وكأنّـــها رجـــع الجفونْ"[2]

ما يشد الانتباه الحالة الشعورية التي انتابت كاتبها والتي يمكنك مخالفته في تقديم بيت أو تأخيره بخلاف البيت الأول فذاك موضعه، هل تستطيع أن تقول: إن الأبيات خالية من الوحدة العضوية بحكم أنك تُخالفه ترتيب الأبيات؟؟ ستقول: لا؛ هذا ما شعرت به، وقد أعبّر بألفاظ غير هذه. أنت الآن ترى ترتيبا غير هذا وألفاظا غير هذه، هنا الأعضاء مكانها ولكن تختلف أحجامها. فالقيم الشعورية تتجسد لفظا بحسب رؤية وعبقرية الشاعر.

وعند النظر في القصيدة نرى أن القافية مقيّدة وقلّما تجد قصيدة بقافية مقيدة، إلا في مواضع يفرضها الموضوع كموضوع هذه الأبيات؛ فهي مؤنسة عند الصباح أو مراقصة الزهر الفوّاح والطّير الصدّاح، ولهذا التقييد أولى، فالتلحين والغناء يفرضان السَّكت عند الأداء.

وقد يتم تقييد القافية إذا فرض الشاعر بحرا معينا كالسريع التام وسيأتي ذكره عند الاستشهاد بأبيات لابن شرف، وغالبا ما تأتي عندما يريد الشاعر أن يتخلص من حركات الإعراب المختلفة في القافية.

ويقول عبد الكريم النهشلي: (الطويل)

" أواجـــدة وجـــدي حمامـــة أيْكَـــةٍ *** تميـــلُ بما ميلَ النّزيـــف غصـــونُها

نَشَاوى وما مـــالت بخمـــر رقابـــها *** بواكٍ وما فاضـــت بدمـــع عيـــونُها

أعيـــدي حمامات اللّـــوى إن عندنا *** لشجـــوك أمثالا يعـــود حنينُها

[1] - سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، القاهرة، 2003، ص 25.

[2] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 46، 47.

وكـــلّ غـــريب الـــدّار يدعو همـــومه *** غـــرائب محســـود عليها شجونُـــها"[1]

قد اخترت الأحاسيس نفسها ليرى القارئ تعبير الحصري والنهشلي والفرق بينهما في البناء، ليصل إلى حقيقة الوحدة العضوية في القصيدة.

"ويقول القزاز القيرواني: (الوافر)

أما ومحـــلّ حبّـــك في فـــؤادي *** وقـــدر مكـــانه فيـــه المـــكين

لو انبسطـــت ليَ الآمـــالُ حـــتَّى *** تصيّرَ لـــي عنانـــك في يمـــيني

لصنتـــك في مكان ســـواد عيني *** وخِطْـــتُ عليك من حَـــذَرٍ جفـــوني

فأبلـــغ منـــك غايات الأمـــاني *** وآمـــن فيـــك آفـــاتِ الظنـــون

فلـــي نفـــس تجرّع كـــلّ حين *** عليـــك بهـــنَّ كاســـات المنون

إذا أمنت قلـــوبُ النَّـــاس خـــافتْ *** عليـــك خفـــيَّ ألحـــاظ العيون

فكيـــف وأنـــت دنيـــايَ ولـــولا *** عقـــاب الله فيـــك لقلـــت: ديني"[2]

أما ابن شرف فقد اخترت له هذه الأبيات من قصيدة طويلة وهي " في مدح ابن الأفطس، ويعرض بسائر الملوك: (السريع)

زار وقـــد شمَّـــر فضـــل الإزارْ *** جنـــح ظلام جانـــح للفـــرارْ

وروضـــة الأنجم قد صـــوَّحتْ *** والفجـــر قد فجَّـــر نهْر النَّـــهارْ

قلت لـــه أهـــلا بطيـــف دنا *** من نـــازح الـــدَّار بعيـــد المزارْ

كيـــف خطوْتَ الشَّرَّ ثـــمَّ الشَّرى *** وابنى هـــلال والقـــنا والشّـــفارْ

أصهـــوة الغبـــراء أم داحـسا *** رَكِبْـــتَ حتَّى خُضْـــتَ ذاك الغِمارْ

وجئْـــتَ بالخـــطَّار أم أعـــوج *** جنيبـــة معتـــدّة للخـــطارْ"[3]

والقصيدة ثقيلة نوعا ما وتفتقد إلى البيان رغم وحدة الشعور والتعبير، وعند التركيز يجد القارئ قوة الصنعة وظهور التكلف ولكنه يفقد المتعة ولذة الصورة والإيقاع.

أما ابن رشيق فيقول "في البرق: (الطويل)

[1] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 176.

[2] - المصدر نفسه، ص 366، 367.

[3] - ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 58.

أرى بـــارقاً بالأبْـــــرَقِ الفَـــرْدِ يُومِـضُ *** يُذهِّبُ ما بَيْـــــنَ الدُّجـى وَيُفضِّـــضُ
كـــأنَّ سُلَيْـــــمى منْ أعاليـــهِ أشْرَفَتْ *** تَمُدُّ لنا كـــــفًّا خضيـــــــباً وتقبِـــضُ
إذا مـــا تَوالى وَمْـــضُه نَـــفَضَ الدُّجَى *** لـــــه صَبْغَـــةُ المُسْـوَدِّ أو كاد يَنْفُضُ
أَرِقْـــتُ لـــــه والقلـــب يهفـو هُفُـوَّة *** عـــلى أنَّـــهُ منْهُ أحَـــرُّ وأوْمَـضُ"[1]

الملاحظ في هذه المقاطع المختلفة أنها أخذت أصحابها من الجانب الحسي إلى التعبيري إلى ضفة أخرى هي ضفة التجسيد؛ ومن هنا تُخلق الحضارة، "فالأديب الكبير رائد من رواد البشرية، يسبق خطاها، ولكنه ينير لها الطريق، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق، وهو رسول من رسل الحياة إلى الآخرين الذين لم يمنحوا حق الاتصال كما منحه ذلك الرسول، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابسات الوقتية، والحدود الزمنية؛ يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الأصيل، وكما تدفقت غير متقطعة في مجراها الواسع الطويل."[2] هذه هي الوحدة العضوية في أوضح صورها وأتقن بنائها وفي أروع تسلسل لها.

فالأعضاء عند هؤلاء بالأحجام والألوان لا باختلاف أماكنها فيذهب القارئ مذهب العلوم الدقيقة في الأمر فيتحجر المفهوم ويغيب الذوق وتنفر النفس منه.

" وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوّه وطابعه وسماته، ولكن تختلف آفاق هذا العالم سعة وضيقا وارتفاعا وانخفاضا، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه ومميزاته."[3]

وأجد نفسي مرة أخرى أميل إلى عبقرية حازم في تفصيل هذه الوحدة وهي لا تختلف عن مفهوم قطب ولكنها أكثر تفصيلا عنده إذ يقول: " يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقا به من باقي معاني الفصل مثل أن يكون مقابلا له على جهة من جهات التقابل أو بعضه مقابلا لبعضه، أو يكون مقتضى له مثل أن يكون مسبّبا عنه، أو تفسيرا له، أو محاكي بعضُ ما فيه ببعض ما في الآخر، أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر."[4]

---

[1] - ابن رشيق: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص 90.

[2] - سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 31، 32.

[3] - المرجع نفسه، ص 30.

[4] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 290.

والمسبب أو التفسير يخضعان لشعور الشاعر، وتأويلات القراء في الغالب تقريبية، ومن هنا يكون الحكم بالوحدة من عدمها خطأ؛ فقد تكون الوحدة متجسّدة حسب إحساس الشاعر، ولكن حسب القارئ مفكّكة.

إن تسارع الأحداث وتنوعها ومحاولة مواكبتها في مفاهيم مختزلة تحتم لغة غير عادية، تُنظِّم فوضى الحواس في عقد لغوي خال من التكلُّف، وغير مقيّد بوزن وقافية؛ إذْ بهما يفرضان في بعض الأحيان ألفاظا لا تتناسب والمعنى المراد، فيفقد الشّعر بريقه ويغيَّب القصد ـ وهذا ليس طعنا، فالشعر العمودي هو الأساس الذي انطلقت منه هذه المفاهيم، ولكن الحركة السريعة للفكر البشري تجعلنا لا ننفي سواه من الأشكال التي أثبتت وجودها وخلقت سحرا خاصا بها، ودخلت "غمار الحياة مع الإنسان لاكتشاف المستجدات الطارئة؛"[1] فالوحدة العضوية غالبا تكمن في ربط الرؤية والرؤيا بتفكير فلسفي يكون أكبر من تفكير القارئ العادي.

[1] ـ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، (د.ط)، دمشق،(د.ت)، ص 79.

- **الوحدة الموضوعية:**

لا يفهم القارئ للوحدة الموضوعية على أنها تخص موضوعا واحدا فلا يخرج عنه، أو تسير وفق غرض واحد فلا يلتفت لغيره، وهذا مناف لحقيقة الوحدة الموضوعية.

فلو تغزل شاعر بحبيبته سيذكر بين فينة وأخرى نفسه وهذا يدخل ضمن غرض المدح، وقد يتوصل الأمر إلى أن يهجو من ينافسه بالفوز بها؛ فهل هذا خروج عن الوحدة الموضوعية؟

لنتأمل في قصيدة **ابن البغدادي**[1]: (الكامل)

ما كـــلُّ من عـــرف التغـــزّلَ باسمِهِ *** يَجِدُ الـــذي أدْنَى إلـــيَّ خَلُـــوبا
أعطيت فضْـــلَ زمام قلْـــبِي أحمرَ الـــ *** خدّيـــن مكحـــولَ الجفـــون ربيبَا
ويطيـــب لي حـــلّ الغدائر عـــابثًا *** بيـــدي وحـــلِّي بينهـــنَّ الطِّـــيبا
وإذا العيـــون أردْنَ قتـــل متيّـــم *** كسَّبْـــنَهُ بجفونهـــنَّ ذنـــوبَا
ولكـــم جريت مع الزمـــان كما جرى *** ومشيـــت فـــي حلق الكُبُـــول دبيبا
ورأيـــتُ ماءَ المـــزن بيـــن شُبا القنا *** والبيـــض في قعـــب الوليـــد حليبا
وإذا أرابَنـــيَ الزَّمـــان بصـــرفه *** أخـــرجت مـــتن أخلاقـــه التَّأديبا
والسّيـــف أجمـــل ما تـــراه مضرّجا *** والمـــرء أخيب ما يكـــون هَيُـــوبا
والليل صاحـــب كـــلّ لبث باســـل *** ولقد أكـــون لـــه وكنـــتُ صَحُـــوبا"[2]

ولقد بدأ بالغزل وانتقل إلى وصف الزمان وصروفه ثم تخلّص إلى وصف الليل بأسلوب بديع لا يشعر القارئ فيه بالهوة بين المعنى والمعنى وكأنهما شيء واحد، والشّاعر لم يتوقف عند هذا الوصف بل " أخذ يتمادى في صفات الليل والكواكب، فقال وقد ذكر حلول المرّيخ ودوران النّجوم المتحدّرة إلى طالعه:

وكأنّـــهُ سيـــفُ الزَّمـــان مجـــرَّدًا *** للنائبـــات فـــلا يـــزال خضيبَا
وكأنّـــني لتـــلاعب الأيّـــام بـــي *** رِجْـــلٌ لبســـت ثيابَـــها مقلـــوبا"[3]

[1] - عبد الله من محمد، من أهل قفصة.* * . ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 204.
[2] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 205.
[3] - المصدر نفسه، ص 206.

والملاحظ في القصيدة أنها خاضعة لحوادث شعورية يجد العقل نفسه في حيرة لتوظيف المنطق، وهنا يكمن المنطق، وهنا تتجسد الوحدة الموضوعية بشكل مختلف بوحدة الشعور لا بوحدة الغرض.

في الغالب نجد وحدة الموضوع متجسدة بوحدة الغرض خاصة في النتف؛ كقول ابن رشيق: (السريع)

شكـــوتُ بالحـــبِّ إلـــى ظالـمي *** فقـــال لي مستهـــزئًا: ما هـــو؟

قلتُ: غـــرام ثابـــت قال لـــي: *** إقـــرأ[1] عليـــه: ((قل هو الله))[2]

فلو أخذت أي قصيدة سترى أن كل بيت له معنى يسعى لتحقيقه، وقد تجد من الأبيات في نفس القصيدة تحمل سمة التنافرية فتحكم بعدم وجود وحدة موضوعية؛ والتنافر لا يعني عدم الانتماء لحقل موضوعي واحد؛ لأن صعوبة ترجمة شعور الشاعر لحظة البناء يُصعب الحكم اليقيني، ولهذا أرى أن الحكم على الوحدة الموضوعية لأي قصيدة يخضع إلى معرفة زمن القائل وسبب البناء والأحداث المحيطة بالبناء؛ ويتحكم في هذا حجم البناء، فليس المقطع كالقصيدة، والقصيرة كالطويلة، والشعور الصباحي كالمسائي، بل يتغير بين ساعة وساعة.

لنعرض لمقطع من قصيدة لابن هانئ في "مدح جعفر بن علي ويتوجع من علّة عرضت له: (البسيط)

يا خَيرَ مُلتَحِفٍ بالمجدِ والكَـــــرَمِ *** وأفضَلَ النّاسِ من عُرْبٍ ومن عجَمِ

يا ابنَ السَّدَى والنّدى والمعْلُواتِ مَعاً *** والحِلمِ والعلـــمِ والآدابِ والحِكَمِ

لو كُنْتُ أُعْطَى المُنـــــى فيما أُؤمّلُهُ *** حَمَلْتُ عنك الذي حُمّلتَ من ألم

وكنْتُ أعْتَدُّهُ يَـــــــداً ظفِـرْتَ بَها *** من الأيادي وقِسْـــماً أوفر القِسَم

حتى تَرُوحَ مُعافَى الجســـمِ سالِمَهُ *** وتسْتَبِلَّ إلى العَلْيـــاءِ والكـــــرم

اللّهُ يَعْلَمُ أنـــــي مُذْ سمِـعتُ بما *** عَراكَ لم أغْتمِضْ وجْـداً ولم أنَم[3]

أُنظر إلى مطلع القصيدة والبيت الذي يليه ستعتقد أنهما مفصولان عن بقية الأبيات! بحكم أنهما يتناولان مدح جعفر والبقية يتوجع من علّته، ولو دققت النظر وأعدت القراءة سينتابك شعور الشاعر لحظة البناء فتدرك الحبال السحرية التي تربط أبيات القصيدة بعضها ببعض، وإن الموضوع واحد.

---

[1] - ألف اقرأ بالوصل وقد جاءت بالقطع من أجل الوقف في الجار والمجرور الذي قبلها ليستقيم الوزن ولتمام الإيقاع بالسكت.

[2] - البيتان لابن رشيق القيرواني، عبد العزيز الميمني الراجكوتي: النتف من شعر ابن رشيق و زميله ابن شرف القيروانيين، المطبعة السلفية بالقاهرة، 1343هـ، ص 83.

[3] - ابن هانئ الأندلسي: الديوان، ص 335.

- **وحدة البيت:**

يقول ابن رشيق:" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات، وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هناك من جهة السرد، ولم أستحسن الأول على أن فيه بعدا ولا تنافرا؛ لأنه وإن كان كذلك فهو الذي كرهت من التَّثبيج[1]."[2] ومن بين البناء الذي يكسر قاعدة وحدة البيت هي النتف، فالنتف غالبا ما تسير على شاكلة الحكايات والقصص ولا يمكن التقديم فيها والتأخير، والمعنى يكتمل في البيت الثاني أو الثالث مهما حوى البيت الأول من تكثيف، ولو خُلع البت على أساس أنه مستقل بذاته سيكون كذلك ولكن بمعنى مختلف عن قصده وهو مع غيره؛ وهذا الحكم ليس مطلقا. ولو عدنا إلى كلام ابن رشيق لوجدناه ذكر أن كل بيت قائم بذاته ولم يقل يمكن التقديم والتأخير.

وللتنبيه فقط: فوحدة البيت ليست بمعناها الدقيق تدل على وحدته فهي تخضع لتصور القارئ، ولو تم التركيز على البيت والذي يليه لوجدنا خيوطا نسجها شعور الشاعر ولو تقدم البيت أكثر أو تقدم أصاب المعنى خلل.

ولو تأملنا في قول ابن وهب حين قال: " واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريده، أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك في بيتين."[3] وهذه رؤيته وأتفق معه وأختلف؛ لأن نوع الغرض وطبيعة البناء هما اللذان يرسمان الشاعرية للشاعر. فلو تأملنا في بيتي ابن هانئ: (المتقارب)

خُلِقْتَ شِهــاباً يُضيءُ الخُطـوبَ *** ولستَ شِهاباً يُضـــــيءُ الظُّلَمْ

فلو كنتَ حيثُ نجـــومُ السمـاء *** لما كانَ في الأرض رزقٌ قســمْ[4]

ستقول: إن كل بيت منفرد بذاته، ولو أعدت القراءة وتوغلت أكثر ستكتشف أن البيت الثاني تفسير لصورة البيت الأول، وتقديم أحدهما عن الآخر خطأ، مع أن هناك أبياتا يرسمها الشعراء تقبل أي موضع ولا توقع خللا.

---

[1] - أما التثبيج فهو طول الكلام واضطرابه، ولا يقال: ((كلام مُثبَّج)) حتى يكون هكذا"* *. ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1039.

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 419، 420.

[3] - ابن وهب الكاتب : البرهان في وجوه البيان، ص 146.

[4] - ابن هانئ الأندلسي: الديوان، ص 329.

ومن أجل توضيح القصد أكثر سأعرض مطلع دالية أبي الحسن الحصري الضرير القيرواني، وهو " ابن خالة أبي إسحاق الحصري صاحب ((زهر الآداب))، وفي هذه القرابة ما يدعو للتنويه به في هذا المقام."[1] (المتدارك)

يا ليـــل الصَّـبِّ متـى غـــدُهُ *** أقيـــامُ السّـــاعةِ مـوعـــدُهُ؟
رَقَـــدَ السُّـــمَّـــارُ وأرّقَـــهُ *** أَسَـــفٌ للبَيـــنِ يُـــردِّدُّهُ
فَبَكَـــاهُ النّجْـــمُ ورقَّ لـــهُ *** ممـــا يرعـــاه ويَرْصُـــدُهُ
كَلِـــفٌ بغـــزالٍ ذي هَيَـفٍ *** خَوْفُ الواشيـــنَ يُشَـــرِّدُهُ
نَصَبَـــتْ عيـــنايَ لـهُ شَرَكاً *** في النّـــوم فَعَـــزَّ تَصَيُّـــدُهُ
وكفـــى عجـــباً أني قَنِـــصٌ *** للسِّـــرْب سَبَـــاني أغْيَـــدُهُ
يَنْضُـــو من مُقْلَتِـــه سيـــفاً *** وكـــأنّ نُعـــاساً يُغْمِـــدُهُ
فَيُريـــقُ دَمَ العُشَّـــاق بـــه *** والويـــلُ لمـــن يَتَقلَّـــدُهُ
كلَّا لا ذنـــبَ لمـــن قَتَلـــتْ *** عينـــاه ولـــم تَقْتـــل يـــدُهُ
يا من جَحَـــدَتْ عينـــاه دمي *** وعـــلى خدَّيـــهِ تُـــوَرِّدُهُ
خدَّاك قَـــدِ اعتـــرفا بدمـــي *** فعلامَ جُفونُـــك تجحـــدُهُ؟!
إنّي لأُعيـــذك من قَتْـــلِي *** وأظنـــك لا تتعمَّـــدُهُ
باللهِ هَـبِ المشتـــاق كـــرًى *** فلعـــلَّ خيـــالَك يُسْعِـــدُهُ
ما ضـــرَّك لا دَاوَيْتَ ضَنَـى *** صـــبٍّ يُدْنِيـــك وتُبْعِـــدُهُ

ولو تأملنا الأبيات لوجدناها آخذ بعضها برقاب بعض ويمكن أن نرى استقلال بعض الأبيات ولكن القارئ يدرك يقينا إن هناك ممهدا لها أو واصلا لها، وأغلب ما يستقل البيت بذاته عند بناء الحكمة أو إعطاء مثل.

وأرى أن الشاعر كي يرسم وحدة البيت غالبا عند البناء يلجأ إلى الرمز وقد تصل القصيدة إلى غموض يصعب فهمها فتخلق الأبيات نوعا من التفرد.

[1] - إبراهيم الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، ص 11، 14.

إن قيام كل بيت بذاته لا يعني شاعرية صاحبه، لأني أعتقد يقينا أن البناء الذي يصل بعضه بعضا أشد عسرة وأكثر تعقيدا؛ لأن القصيدة التي لا تخلق تنافرا بين أبياتها تحتاج من كاتبها الإحاطة بالأجناس الأخرى ليصل إلى تمام البناء.

ثانيا: أنواع بناء القصيدة حسب الزمن: الارتجال والبديهة والروية:

1 ـ الارتجال:

الارتجال يقوم على أسس لو أدركها صاحبها سيرتجل كل شيء سواء لغة أو سلوكا، وهي ما يُطلق عليها: "اختلاط الاحتمالات"[1]، وهي عبارة عن تمارين يتم من خلالها إطلاق العصف الذهني فيحدث ما يسمى بثورة تداخل الصور الشعرية عند الشاعر خاصة؛ وهي ترتكز على:

- كثرة القراءة.
- حل الألغاز؛ الشعرية، والنثرية، والرياضية.
- وضع الفرضيات.
- التجريب.
- المناظرة والمساجلة.
- معاقرة الفلسفة: دوام حضورها في تحليله وتقييمه وتقويمه.
- الحفظ: وهو من يكوّن ثروة لغوية وإيقاعية للمرتجل.

فلو مثلا طلبت من شاعر ارتجال بيت في وصف الرسول صلى الله عليه وسلم؛ فيحدث لديه تدفق كم هائل من المواصفات وعليه أن يُحدد الوصف الأسرع الذي اقتنصته مخيلته، فباختلاط الاحتمالات يختار الدماغ الصورة الأسهل في اللفظ والتركيب بحكم الوقت؛ فيتبادر إلى ذهنه شكل الرسول صلى الله عليه وسلم وفي الغالب يذهب إلى الوصف العام (تأثيره في الآخر) بحكم اتساع

[1] - روبرت لوي: الارتجال، تر: عبد الإله الملاح، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 2001،ص45.

اللغة في هذا المجال، ولن يحدث هذا إلا باعتماد الأسس السابقة الذكر، ونقول هذا على دراية وتجربة للارتجال ومقاماته.

تعريف الارتجال:

لغة: "التهذيب: ارتجلَ الرَّجُل ارتجالا إذا ركب رجليه في حاجته ومضى. وارتجال الخطبة والشّعر: ابتداؤه من غير تهيئة. وارتجل الكلام ارتجالا إذا اقتضبه اقتضابا وتكلم به من غير أن يُهيئه قبل ذلك. وارتجل برأيه: انفرد به ولم يشاور أحدا فيه؛ والعرب تقول: أمْرُكَ ما ارتجلت، معناه ما استبددت برأيك فيه؛ قال الجعدي: (البسيط)

وَمَـــا عَصَيْـــتُ أَمِيـــرا غير مُتَّهَـــمٍ * عندي، ولكنَّ أَمْرَ المرء ما ارْتَجَلا"[1].[2]**

اصطلاحا: "هو أن ينظم الشاعر ما ينظم في أوحى من خطف البارق واختطاف السارق، وأسرع من الْتِماح العاشق ونفوذ السهم المارق، حتّى يُخال ما يَعمل محفوظا أو مرئيا ملحوظا من غير حاجة إلى كتابة ولا تعلّل بتقفية."[3]

فالارتجال يحتاج مراسا وغراسا، فمن غير الممكن أن يرتجل قليل الحفظ وعديم الدربة، فهو شديد العراك صعب الإدراك، ولا يحسب سامعه من قائله أنه نسجه لثرثرته؛ فالارتجال يتطلب ثقافة واسعة، مع أن الثرثرة للشاعر لها من هذا الباب فضيلة.

ومهما يكن الارتجال فالنقص فيه طاغ على الكمال، لأن صاحبه لم يهيئه لينقحه، فالوقت يفضحه؛ يقول حازم القرطاجني: إن "مآخذ القول في الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد المذهب في ذلك. ولا يخلو الارتجال من أن يكون مستقصى فيه ما كان من صفات الشيء المقول فيه لائقا بغرض القول، أو غير مستقصى، وكلاهما لا يخلو من أن يكون مقرونا فيه بين المعاني المتعلقة بالشيء الموصوف وبين معانٍ أخر يكون لها به علقة ولها إليه نسبة على سبيل تشبيه أو إحالة أو تعطيل أو تتميم، أو غير ذلك مما يكون به بعض المعاني بسبب من بعض، أو تكون المعاني متعلقة بالشيء الموصوف غير مقترن بها شيء من المعاني."[4]

---

[1] - النابغة الجعدي: الديوان، تح: واضح الصمد، دار صادر، ط1، بيروت، 1998، ص 140.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، ط7، دار صادر، بيروت، 2011، ج6، ص 113، 114. مادة (رجل)

[3] - أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 59.

[4] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 213.

لهذا إن طلبت العيب وجدته بيسر، فالتشبيه قد يكون بعيدا والأسلوب ركيكا، والشاعر قد يُحضر من الصور ما قد قيلت قبله لطبيعة المقام وسرعة المقال، ودقة الاستقصاء تُربك البناء، لأن الشاعر يبحث في بضع ثواني عن المباني والمعاني والإيقاع والقافية، فيتدفق الشعر منه دون تركيز فيتشابه اللفظ ويقع الكسر، فسرعة الصوت تفرض الاختلاس، وسرعة التفكير الإفلاس؛ فتجد مخارج الحروف المتقاربة موضوعة في قوافي بعض نفس القصيد؛ كقول الشاعر:

والله لـــولا شيخـــنا عبّـــــاد * لكامـــرونا عنـــــــــدها أو كادوا**

فـــرشط لمـــا كره الفـــــرشاط * بفيشـــــــة كـــأنّها ملـــطاط [1]**

وحدث هنا ما يُسمى بالإجازة وهي من عيوب القوافي.

وقد كان حازم القرطاجني بارعا في وصف المآخذ على الارتجال خاصة في حديثه عن التعطيل والتتميم؛ ويدخل هذا ضمن خاصية الحذف أو الزيادة ، أو تكون المعاني متشابهة والألفاظ مختلفة، أو وصف شيء بمعنى ويكون بعيد المعنى؛ وفي هذا الباب أورد ابن رشيق حالات تعكس حقيقة الارتجال عند الشعراء، وسأحاول أن أقدم بعض الأمثلة التي تترجم ذلك مع البرهان؛ " فمن الشعراء من يضمّن قسيما نحو قول بعضهم، أظنّه "الصولي"[2]: (الطويل)

خُلقـــت على باب الأميـر كأنّـــــني * قـــفا نبك من ذكـــرى حبيب ومنزل"[3]**

والملاحظ في هذا البيت تضمين عجز البيت وهو مطلع معلقة امرئ القيس، وهذا أسهل الأنواع لمن أراد أن يرتجل بحكم أن عجز البيت حدّد البحر والقافية وسبَّق القصد المراد في الصدر.

والنوع الثاني الذي يطلق قريحة الشُعراء في الارتجال "كقول الرشيد للشعراء أجيزوا: (المجتث)

المُلْـــــكُ لله وحْـــدَهْ

فقال الجمّاز[4]:

وللخَلِيفَـــــةِ بَعْـــــــدَهْ

---

[1] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 58 . لم أقف على قائله.

[2] - أبو إسحاق إبراهيم بن العباس بن محمد الصولي، (176هـ- شعبان 243هـ)، شاعر عباسي. ينظر ابن سراج، محمد بن عبد الملك: جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، تح: قزقزان، محمد حسن، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2008، ج1، ص 521.

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 722. البيت لإبراهيم بن العباس بن محمد الصولي، ينظر ابن سراج، محمد بن عبد الملك: جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، ص 521، 522.

[4] - محمد بن عمرو بن حماد بن عطاء ابن ريان، أبو عبد الله الجماز، ويقال ابن يسار؛ ينظر الموسوعة الشعرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poet/8185

وَلِلْمُحِـــــــــــبِّ إذَا مَـــــــا * حَبِـــــيـــــبُـــهُ بَـــاتَ عِنْـــدَهْ"[1]**

نصف البيت الذي ألقاه الرشيد ينتمي إلى بحر المجتث وهو قصير العبارة سهل الإثارة، وللإشارة فقط؛ حتى من لا علاقة له بالشعر يستطيع أن يُجيز ولو نظما على هذا البحر، فما عليه سوى التغني بنصف البيت الذي هو مجال الإجازة وسيسهل بعده إكمال العجز. (وهذا لا يكون إلا لصاحب أذن موسيقية).

" وقال ابن رشيق: سألني بعض أصحابي أن أضمّن له قول الشاعر: (البسيط)

فإن فخـــرت بآباء لهـــــم شرف * قلنا صدقـــت، ولكن بئـــس ما ولدوا[2]**

ولا أزيد على بيت واحد، فقلت: (البسيط)

أصبحت من جملة الأشـراف إن ذكروا * كـــواحد الآس لا يـــزُكُـــو له عـدد"[3]**

والملاحظ في بيت ابن رشيق أنه توسّع في المعنى من خلال تشابه المعنيين في البيتين؛ وهذا النوع يشتغل عليه من يرتجل من الشعراء، فكأن البيت المضمن جواب عن الأول ومن خلاله تم رصد الصورة الشعرية، والقافية وبحر البيت محددان مسبقا؛ وهذا نوع من التضمين[4].

اعلمْ يقينا " أن التضمين أحد مظاهر الاختصار ووسائله ويرتبطان بعلاقة عضوية."[5] وعند الارتجال يختصر الطريق للشاعر فيفجر معنى من معنى يشابهه، ويعمل على تذليل البناء من خلال إحضار الصورة الشعرية، وتبسيط التركيب.

وهناك باب من أبواب الارتجال وهو باب "الاطراد: وهو من حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كُلفة، ولا حشو فارغ،"[6] فتُذهل سامعك حتى يشك في نسيجك، والظاهر أن الوزن هو الذي أخذ منه هذا الإدهاش، فالعارف بالوزن يعرف الحيلة ولكن يُثني على ذكاء الشاعر؛ ومن هذا الباب

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 729.

[2] - ابن الرومي : الديوان، ص 525. في الديوان صدر البيت: **"فإن فخـــرت بآباء ذوي حسب"**

[3] - عبد العزيز الميمني الراجكوتي: النتف من شعر ابن رشيق و زميله ابن شرف القيروانيين، ص 23، 24. وينظر أحمد بن عبد المؤمن بن موسى القيسي الشّريشي: شرح مقامات الحريري، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998، ج3،، ص 28.

[4] . للتضمين تعريفات كثيرة ومنها: اشراب اللفظ معنى لفظ آخر واعطاؤه حكمه لتصير الكلمة تؤدي مؤدى كلمتين."* *- محمد بن علي الصبان الشافعي: حاشية الصبان، ضبط: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1417 هـ، ج2، ص 138.

[5] - عبد الله أحمد جاد الكريم حسن: التضمين في اللغة العربية، موقع الألوكة، تاريخ الإضافة: 2015/10/08، الرابط: https://www.alukah.net/literature_language/0/92875/

[6] . ابن رشيق، العمدة، ج2، ص715.

قول ابن شرف وهو " يمدح المعز بن باديس: (الخفيف)

شـــرفُ الدولـــةِ المعـــزُّ بـنُ باديـ *** ـسَ النَّصيـــرُ المُظفَّـــرُ المِقْـــدَامُ

مَـــنْ له في العـــلا ثلاثـــةُ آبَـــا *** ءٍ : نصيـــرٌ وَعُـــدَّةٌ وحُـــسَامُ"[1]

وما نقله ابن رشيق عن "الأعشى قوله: (الطويل)

أَقَيْـسَ بْنَ مَسْعُودِ بْنِ قَيْـسِ بْنِ خَالِـدٍ *** وأنـــتَ امْـــرُؤٌ ترجو شَبَابَـــك وَائِلُ"[2][3]

فذكر الشخص وأباه وجدّه وجد أبيه. ومن حيل الارتجال يفرضه الوزن أن ينسب الشخص لأمه بدل أبيه؛ ومن ذلك "قول دريد بن الصِّمة : (الطويل)

قتلـــــنا بِعَبْـــدِ الله خيْرَ لِدَاتِـــــهِ *** ذُؤَابَ بْنَ أَسْـمَاءَ بْنِ زَيْدِ بْـنِ قَارِبِ"[4][5]

ومن حيل الارتجال التكرار "كقول محمد بن مناذر في معنى التكثير: (الرمل)

كـمْ وكـــمْ كمْ كمْ وكمْ كـــمْ كـمْ وكمْ *** قـــال لي: أنْجـــزَ حُـــرٌّ ما وعـــدْ"[6]

ولو تقصينا أبواب الارتجال لطال الكلام، وخلاصة القول أنه يحتاج لدربة وتوطين اللسان على الغناء بشعر البلغاء ثم محاكاة المعنى دون تقليد مخل.

وهناك من الارتجال ما يدخل ضمن البديهة ويتحكم فيه عامل الوقت والسماع؛ ومن ذلك ما ذكر ابن رشيق حين قال: " خرج أبو العباس بن حديدة القيرواني في جماعة من رفقائه طالبا للتنزه، فحلوا بروضة قد سفرت عن وجنات الشقيق، وأطلعت في زبرجد الأرض الخضراء نجوما من عقيق، والجو قد أفرط في تعبيسه، ونثر لغيظه جميع ما كان من لؤلؤ القطر في كيسه، فقال ابن أبي حديدة: (الكامل)

أو مـــا تـــرى الغيـــث المعـــرس باكيا *** يـــذري الدمـــوع على ريـــاض شقيق

فـــكأن قـــطر دموعه من فـــوقها *** در تبـــدد فـــي بساط عـــقيق[7]

---

[1] . ابن شرف: ديوان ابن شرف، ص 76.

[2] - الأعشى الكبير، ميمون بن قيس: الديوان، تح: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، ط1، مصر، (د.ت)، ص 183.

[3] . ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 715.

[4] - دريد بن الصمّة: الديوان، تح: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 36.

[5] - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 715.

[6] . نفسه، ج2، ص 700. والبيت لمحمد بن مناذر (ت 198هـ)، الموسوعة الشعرية:
https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/139326

[7] - ابن أبي حديدة، أحمد بن القاسم بن أبي الليث، من شعراء القيروان، عاش في القرن الخامس الهجري، ينظر الموسوعة الشعرية:
https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/111529

قال: وأنشدنيهما فأجزتهما بأن قلت: (الكامل)

فاجمـــع إلى شكليـــــهـــــما بـــــزجاجة * شكليـــــن من حبـــب وصفـــــو رحيق**

فـــكأنما انتصـــــــرا لعبـــــــرة عاشق * مهـــراقة في وجنـــــــتي معشوق"[1]**

وحكم الارتجال أو البديهة على الأبيات صعب فبحر الأبيات سهل (بحر الكامل)، ومكان الإبداع لحظي، لكن الصور مدهشة، والأسلوب بارع، والمعنى عميق، وعامل الوقت هو الفيصل.

ومن الارتجال الذي يثيره مشهد معين بحكم المقارنة بين مختلفين في شكل أو صوت ما نسجه **محمد بن أبي معتوج**: وهو من أهل باجة الزيت بالساحل، من كورة رُصفة. وبها نشأ وتأدب.[...] قُتل سنة سبع وأربعمائة بسبب الروافض."[2]

" كان من خاصة ابن أبي الكتامي ينادمه ويؤدب بنيه، فقال له يوما: صف لنا لحية هذا ... وأشار إلى سُناط (أمرد) بحضرته يسمّى ميمونا؛ قال: على أن آخذ كذا وكذا، قال: نعم، فقال ارتجالا: (السريع)

لحيـــــة ميمـــــون إذا حصـــــــلت * لم تبلـــــغ المعشـــــار مـــــــن ذرَّهْ**

وسكت. فقال ابن أبي الكتامي: إنما أمرتك أن تقرن ذلك بالهجاء، فقال: لا أفعل إلا بزيادة في شرطي، فأجابه إلى ذلك، فقال من ساعته: (السريع)

تطلعـــــت فاستقبحـــــت وجهـــــــه * فأقسمـــــــت لا أنبتـــت شعـــــــرهْ"[3]**

فالارتجال التهكمي من أسهل أنواع الارتجال؛ فأعين الشعراء ترى العيب قبل الحسن وهو عندهم أسرع إلا من وطَّن نفسه للفضيلة.

---

[1] - جمال الدين الأزدي: بدائع البدائه، ضبط: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2007، ص 86. البيتان لابن رشيق القيرواني: ينظر الموسوعة الشعرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/47491

[2] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 351، 352.

[3] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 352.

2 ـ البديهة:

ما يتم تجسيده في أغلب المسابقات الشعرية يدخل ضمن البديهة وليس ارتجالا؛ لأن الارتجال لا يُكتب ووقته لا يُمنح! وقائله كأنه يحفظه. أما البديهة فتشبهه لكن تمتاز ببعض التفكير وأخذ التدبير، وصاحبها يأخذ وقته لكن لا يبرح مقعده ولها وقت معلوم.

تعريف البديهة:

لغة: "البَدْه والبُدْه والبَدِيهة والبُداهة: أوّل كلّ شيء ، وما يفجأُ. وتقول: بَادَهني مُبَادهة أي باغتني مباغتة. وفلان صاحب بديهة: يصيب الرأي في أوّل ما يفاجأ به. والبديهة: أي لك أن تبدأ؛ قال ابن سيده: وأُرى الهاء في جميع ذلك بدلا من الهمزة. الجوهري: هما يَتَبَادَهانِ بالشِّعْر أي يتجاريان، ورجل مِبْدَهٌ؛ قال رؤبة: (الرجز)

بِالـــــدَّرْءِ عَنِّـــي دَرْءِ كُلِّ عَنْجُـــــــهِي * وَكَيْـــدِ مَـــطَّالٍ وخَصْـــــــمٍ مِبْدَهِ"[1].[2]**

اصطلاحا:" البديهة بعد أن يفكر الشاعر يسيرا، ويكتب سريعا إن حضرت آلة، إلا أنه غير بطيء ولا متراخ، فإن أطال حتّى يُفرط، أو قام من مجلسه لم يُعدْ بديها."[3] و" البديهة تقع في المرئي والمسموع"[4] "روي أن المقرئ أبا عبد الله محمد بن الفراء إمام النحو واللغة في زمانه ـ وكانت فيه فطنة ولوذعيّة ـ أبطأ خروجه يوما إلى تلامذته، فطال بهم الكلام في المذاكرة فقال أحدهم نصف بيت، وكان فيهم وسيم من أبناء الأعيان، وكان ابن الفراء كثير الميل إليه، فلما خرج قال له: يا أستاذ، عملت نصف بيت، وأريد أن تتمّه؛ فقال: ما هو؟ فقال: (المتقارب)

ألا بأبي شادنٌ أوطفُ

فقال الأستاذ **ابن الفراء**[5] بديها:

---

[1] ـ رؤبة بن العجاج: الديوان، ص 166. البيت في الديوان بهذا الشكل: " **بالدَّفع عَنِّي دَرْءِ كُلِّ عنجهِي * من الغُواة والعُداةِ الشّوّهِ**"

[2] ـ ابن منظور: لسان العرب، ج2، ص 41. مادة (بده)

[3] ـ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 308.

[4] ـ مضر نوري شاكر الآلوسي: البديهة والارتجال في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار غيداء، ط1، الأردن، 2014، ص 25.

[5] ـ "محمد بن عبد الله بن الفراء الأندلسي، أبو عبد الله، الخطيب الأديب الشاعر، كان ضريرا، نعته المقري بإمام النحو واللغة في زمانه قال: وهو من فضلاء المائة السادسة." ينظر الموسوعة الشعرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poet/8238

إذا كـــــان وردك لا يُـقـطـــــف *** وثغـــرُ ثَـــنـاياك لا يُـــــــرشفُ

فـــأيّ اضطـــــرار بنـــــــا أن نقول: *** ألا بـــأبي شـــــادنٌ أوطـــفُ[1]

وهذا النوع من البديهة له قرائن تُسهل على الشاعر قوله ومنها:

- الوزن: البيتان من بحر المتقارب وهو سهل البناء، لمن خبر الشعر، والتجربة علمتنا ذلك وأغلب الشعراء المغاربة نسجوا عليه وخاصة شعراء الجزائر حاليا، بل يلقب عندهم حمار الشعراء.

- الصورة الشعرية: الصور كانت حاضرة أصلا في ذهن الشاعر فقط تحتاج إلى تقديم وتأخير وقلب وإبدال ليتم النسج وفق الطلب (لأنّ ابن الفراء كثير الميل إليه).

- القافية المتوقعة: الفتى حدد القافية ولم يُحددها في نفس الوقت مما يترك حرّية الاختيار للشاعر، فنصف البيت الذي عمله كما سبق الذكر من بحر المتقارب ويصح أن يكون في المطلع أو غير المطلع وأن يكون صدرا أو عجزا، لأن المتقارب لا يفرض الإشباع في العروض. فعندما ذكر (الورد) سيقفز إلى ذهن السامع القطف بحكم أن نصف البيت من البناء للفتى قافيته تنتهي بحرف فاء، وهكذا في العجز.

- البناء المتشابه: البيت الأول نرى عجزه معطوفا على صدره، لفظا وتركيبا والمعنى قريب جدا.

- كثرة الحفظ: حفظ الشاعر للعديد من قصائد غيره يولد لديه ثروة لغوية وإيقاعية يستطيع من خلالها سلخ أيّ صورة من الواقع أو الخيال تتماشى مع الموضوع المطروح.

- الممارسة: أو كما يطلق عليها القدامى الدربة تُبرمج الشاعر برمجة عصبية لمثل هكذا مواقف، فمن عوّد نفسه على مجاراة غيره لن يجد صعوبة في الرد.

[1] . أحمد بن محمد التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ت)، مج3،ص 382.

ومن البديهة ما حكاه ابن شرف القيرواني قوله:" أمرني المعزّ بن باديس وأمر الحسن بن رشيق في وقت واحد أن نعمل شعرا في ((الموز)) على قافية الغين، فصنعنا للوقت، ولم يقف أحدنا على صنعة الآخر؛ فقلت:(السريع التام)

يا حَبَّـذَا المـــوْزُ وإسعـــــاده *** مـــن قبل أن يَمْضُغَـهُ الماضِـــغُ
لان إلـــى أنْ لا مَجَـسَّ لـــه *** فالفـــمُ مـــلآن بـــه فـــارغُ
سَيّـَـانَ قُلْـنا: مـــأكلٌ طيّـــبٌ *** فيـــه وإلاّ مَشْـــرَبٌ ســـائغُ
أحْـــلَى مَـذَاقًا من دِمَـــاء العِدَا *** مُكـّـــنَ مِنْـــهَا أَسَـــدٌ وَالِـــغُ[1]

وقال ابن رشيق: (مجزوء الرجز)

مـــوزٌ سريـــع سوغُـــه *** مـــن قبل مضـــغ الماضِـــغِ
مَـــأكلَـــهُ لآكـــل *** ومشـــرب لســـائغِ
فالفـــمُ مـــن ليـــنٍ بـــه *** مـــلآن مثـــل فـــارِغِ[2]
يُخـــال وهـــو بـــالغ *** للحلـــق غيـــر بـــالغ[3]

ويقول ابن رشيق عن نفسه: " من قصيدة صنعتها بديهة بالمهدية ساعة وصولي إليه أدام الله عزّه عن اقتراح شعراء وقتنا هذا: (الوافر)

وَذَيَّالٍ لَـــهُ رِجْـــلٌ طَحُـــونٌ *** لِما نَزَلـــتْ بِهِ وَيَـــدٌ زَجُـــوجُ
يَطيـــرُ بأَربَعٍ لا عَيـــبَ فيها *** لِظُهْـــرانِ الصَّـــفا مِنْها عَجيجُ
خَـــرَجْتُ بِـــهِ عَنْ الأَوْهـــامِ سَبْقاً *** وَقَـــلَّ لَهُ عَنْ الوَهْـــمِ الخُـــرُوجُ
إلـــى المَـــلِك المُعِـــزِّ أَبي تَميمِ *** أَمُـــرُّ بِمَنْ سِـــواهُ فَلا أَعِيجُ[4]

فاختيار بحر القصيدة يُفيد جدا عند البديهة، فالأصل أن الموضوع هو الذي يفرض البحر، ولكن في بعض المواقف يكون العكس، فالوزن يأتي بالفكرة إذا حددته ولكن يفقد الشعر بريقه

[1] - هذا البيت لا يوجد في القصة المدرجة في كتاب (المطرب من أشعار أهل المغرب)، بل وجدته في ديوانه؛ (ديوان ابن شرف القيرواني) ص 73.
[2] - عمر بن حسن بن دحية أبو الخطاب: المطرب من أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الإبياري – حامد عبد المجيد – أحمد أحمد بدوي، دار العلم للجميع، بيروت، (د.ت)، ص 67، 68.
[3] - هذا البيت لا يوجد في القصة المدرجة في كتاب (المطرب من أشعار أهل المغرب)، بل وجدته في ديوانه؛ (ديوان ابن رشيق القيرواني)، ص 112.
وصدر البيت الأول جاء لفظ (أكله) مكان (سوغه)؛ (مـــوزٌ سريـــع أكلـــه).
[4] - عبد العزيز الميمني الراجكوتي: النتف من شعر ابن رشيق وزميله ابن شرف القيروانيين، ص 17.

ويكون أقرب للنظم منه إلى الشعر، وكأني أسمع ابن رشيق قد بدأ بآخر بيت بديهة ثم أكمل البقية؛ ففي المدح غالبا يتصدر اسم الممدوح أولا وعليه يتم البناء، وبعد ذلك تأتي اللواحق من وصف للخصال أو طلب قربى، وتقديم بيت أو تأخيره لا يضر بالقصيدة، وأغلب البديه يتميز بهذا البناء.

وهناك من البناء من يُعتقد أنه ارتجال أو بديهة وهو بعيد عنهما، وهو أقرب للروية إن لم يكن صنيعة صانع ولا حق لمن نُسبت إليه فيها. بل أن بعض البناء لو كان بديهة أو ارتجالا فهو من أكاذيب العرب، ولا يحتاج الحكم إلى دليل بحكم أن التهم واضحة وضوح الشمس، ومن ذلك ما ورد في كتاب بدائع البدائه؛ قيل: " لقى عبيد بن الأبرص امرأ القيس، فقال له عبيد: كيف معرفتك بالأوابد؟؛ فقال: ألق ما أحببت، فقال عبيد: (البسيط)

مـا حبـــة ميتــة أحيــت بميتـــها * دردداء مـــا أنبتـــت سـنا وأضـــراسا**

فقال امرؤ القيس:

تلك الشعيـــرة تُســـقى في سنابلـــها * فأخـرجت بعـد طول المكـث أكداسا**

فقال عبيد:

ما الســـود والبيض والأسمـــاء واحـدة * لا يستطيـــع لهـــن النّاس تـــــمساسا**

فقال امرؤ القيس:

تلك السحـــاب إذا الرحمـــن أرسلـــها * روى بـــها من محـــول الأرض أيباسا"[1]**

لنقف قليلا عند هذا السجال ... هل هو حقيقة من البديهة؟؟.

حقيقة لا أرى ذلك فهو أقرب إلى الروية إن لم تكن القصة مصطنعة. وهناك قضايا تجعلني أشك في نسبتها ومنها:

- الألغاز الشعرية تأخذ من الشاعر تفكيرا في الحل قبل بناء البيت في حد ذاته، وقد يقول قائل: أنه يعرف حل اللغز من قبل!. والجواب : وهذا يُخرجه من البديهة، وإن كان يجهل الحل فصعب التصديق فالبديهة قد تكون في بيت أو بيتين لكن في عدة أبيات ملغزة تفوق العشرة فضرب من الخيال.

[1] - جمال الدين الأزدي: بدائع البدائه، ص 11.

- جواب اللغز الذي يليه يشع إيمانا ووحدانية، و الظاهر أن البيت منتحل، فلفظ الرحمن يدعو للشك ...

" وقال عبيد:

ما مرتجاة على هول مراكبها * يقطعن طول المدى سيرا وإمراسا**

فقال امرؤ القيس:

تلك النجوم إذا حانت مطالعها * شبهتها في سواد الليل أقباسا"**[1]

هذا اللغز في حد ذاته يُربك صاحبه ويأخذ منه وقتا لحله، فما بالك ببناء البيت بعد ذلك.

للأسف صناعة العبقريات الوهمية في الأدب العربي كثيرة ويطلبون منا تصديقها وتقليدها؛ وهنا أتحدث عن الخوارق اللغوية التي امتلأت بها بطون الكتب كالقصيدة المنصوبة للأصمعي (صوت صفير البلبل) وغيرها كثير؛ فلا الأصمعي بناها ولا المنصور سمعها، فالأخطاء النحوية التي بها كثيرة وهناك هنات عروضية لا تغتفر، وموضوع القصيدة تافه لا تصلح أن تسند لعلامة كالأصمعي، ولا سيقبلها المنصور؛ فهو ذواقة للشعر عالم بأسراره، زيادة على ذلك فهي سهلة الحفظ لمن امتلك أذنا موسيقية، والقصيدة قد بنيت على مجزوء الرجز سهل الإيقاع .

وللمطلع على القصيدة في بدائع البدائه سيدرك مدى دقة الوصف، وهذا لن يكون بديهة لألغاز متنوعة، وما أخذنا لهذا الرأي كثرة الانتحال ووصف الكمال لكل ما ينسب لامرئ القيس وهذا محال، وما يرويه الرواة لا يؤخذ به كدليل قاطع على صحة الانتساب، وقد علمتني الحياة إنه مهما بالغ الناس في مدح شخص ستحذف الثلثين من المدح عند مقابلته شخصيا، فصناعة الوهم في زمن غياب الصورة والصوت بلغت منتهاها.

فلا يخال أحدكم أن البديهة سهلة الإدراك فهي تحتاج تنمية مهارات، ولن يعيها الذكي دون تكوين، وفي الشعر أشد وأثقل ولمن أراد اكتسابها من الشعراء فعليه بصقل تفكيره وصقل التفكير يحتاج إلى :

- " الإحساس: الوعي عن طريق الحواس، لما حول الإنسان من شواهد وأحداث."[1] فعديم الإحساس لن يكون شاعرا أصلا، ولا نعني بالإحساس العام الذي يمتلكه الجميع، بل إحساس يُحول الجماد إلى كائن حي.

[1] - جمال الدين الأزدي: بدائع البدائه، ص 11.

- " الفهم: التفسير لما يتم استقباله من رسائل عن طريق الحواس؛" [2] وهنا يستشعر الشيء وكأنه هو، فيخضع جميع حواسه في أدق التفاصيل.

- " التقويم: إعطاء قيمة سريعة لما يتم فهمه من الرسائل الخارجية وبيان أهميتها."[3] فإن عدم قياس المعنى واللفظ وأبعادهما عند البديهة يُخرجهما من عالم البديهة إلى عموم الكلام.

وغالبا ما تحتاج البديهة من صاحبها تفكيرا نوعيا؛ " والتفكير النوعي: هو القدرة على إعطاء آراء قليلة وغير متشابهة ولكنها مفيدة جدا وذات قيمة."[4] وفي الشعر تخضع لعدم تكرار المعنى ولو بجمل متشابهة في اللفظ، فيصيب القصد بأقل جهد لفظي وفي أقل وقت ممكن.

ويحضرني هنا قول ابن شرف: (السريع التام)

إنْ تَرْمِـــكَ الغُـــرْبةُ فـــي مَعْـــــشَرٍ * قـــد جُبِلَ الطبـــعُ على بُغْضِـــــــهِمْ**

فَـــدَارِهِمْ ما دمـــت فـــي دَارِهِـــــمْ * وأَرْضِهِـــمْ ما دمـــــت في أرضهم"[5]**

فلفظة دارهم الأولى من المداراة وتعني الملاطفة والملاينة والرفق، والثانية هي الدار (المنزل)، وكذلك في العجز فلفظة أرضهم الأولى من الرضى وهي بمعنى طيب الخاطر والإحسان حتى يقبل الآخر بطيبة نفس ... ولفظة أرضهم الثانية هي المحيط الذي أنت فيه وهنا بمعنى منازلهم.

ومن قول ابن شرف بديهة "في رجل عجز عن افتضاض عروسه ليلة زفافه: (مخلع البسيط).

كَمْ ذَكَـــرٍ في الـــورى وأنـــــــثى * أولـــــــى من اثنيـــــن باثنتـــــين**

إنّ الليـــــــالي أتَـــــتْ بِلَـحْـــنٍ * لجمعـــــها بيـــــن ساكـــــنين"[6]**

لقد كان لابن شرف وابن رشيق صولات وجولات، وقد أذكى المعز هذا الصراع الأدبي، وكان هدفه إذكاء روح الابتكار والإبداع، واكتشاف الجديد من المعاني والأفكار، فاجتنت القيروان ثمار نهضة أدبية، ولم يكن إذكاء الصراع الأدبي خاص بهما فقط، فقد طال غيرهما ولكنهما الحال الأبرز في

---

[1] - محمد هاشم ريان: مهارات التفكير وسرعة البديهة، دار حنين، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص 111.

[2] - المرجع نفسه، ص 111.

[3] - نفسه، ص 111.

[4] - نفسه، ص 113.

[5] . ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني: ص 99.

[6] . المصدر نفسه: ص 101.

البديهة، ونتيجة ذلك وضع ابن رشيق في زميله ابن شرف عدة رسائل، يهجوه، ويذكر أغلاطه؛ منها رسالة (ساجور الكلب)، ورسالة (قطع الأنفاس) ... وغيرها، وقد رد عليه ابن شرف بما يفند بها انتقاداته، ويكشف عن أخطائه، ومنها كتابه (لمح الملح)؛ وللأسف قد ضاعت كل هذه المؤلفات ولم تصل إلا عناوينها.[1]

3 . الرّويّة:

الروية تجعل صاحبها من شعراء الطبقات الأولى، ترفع مكانته الأدبية والاجتماعية، فهي تقوم على رزانة وحكمة، وفحص وتمحيص، يغير اللفظ حتى يعتدل في مكانه ويحور المعنى حتى يُدهش سامعة؛ فلا حشو مخل، ولا غريب ممل.

تعريف الرّويّة:

لغة: "الرَّوِيَّة في الأمر: أن تنْظُر ولا تَعْجَل. وروّى في الأمر: لغة في روَّأَ نظر فيه وتعقبه وتفكّر."[2]

اصطلاحا: أن ينظم الشاعر في سعة من الوقت، ويعيد التفكير مرات ومرات، ويُغير اللفظ باللفظ والمعنى بالمعنى حتى يستوي المقال، فلا نشاز في الدلالة، ولا خلل في التركيب، ولا حشو بائن أو إقحام سافر عن قبحه، يجلب الإدهاش بصور بُنيت بملاط الحكمة.

يقول حازم القرطاجني: " إضاءة: فإما الرّوية فإن المباحث فيها كثيرة والمذاهب فيها بعيدة لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعاني وإبداع النظم والتأنق في إحكام الأسلوب. والذي يدخل في الروية من تلك الأنماط ثلاثة وهي: المستقصى المقترن والمقترن غير المستقصى والمستقصى غير المقترن. والنمط الأول هو العريق في طريق الروية."[3]

والواضح أن تقسيم حازم لأنماط الروية تقسيم فلسفيّ، وقد اختار النمط الأول (المستقصى المقترن) لكمال الروية في بناء القصيدة، وكأن حازم يضع الشعر الأصيل بين دفتي التخييل والمحاكاة.

ويُعرّف حازم التخييل فيقول: " التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيِّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها

---

[1] - ينظر ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 21، 22.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص 272. مادة (روي)

[3] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 214.

انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض."[1] فهنا يُشرك حازم خيال الشاعر بخيال المتلقي؛ فعلى الشاعر أن يعيش الحالات النفسية والانفعالية للمتلقي، ويحول الصور الذهنية التي يحسبها المتلقي غير قابلة للقياس إلى صور محسوسة فيشده النص ويعيش أدق تفاصيله وتراه نشوانا بغير سكر، ويخضع التخييل عند حازم إلى حبال أربعة؛ ويتمثل هذا في قوله: " والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظام والوزن."[2]

لو كان بناء القصيدة في أي غرض كغرض الرثاء لوصل الشعر إلى الكمال، وانكب الناس عليه انكبابهم على الطعام، ذلك أن الشاعر يتوغل في الشعور واللاشعور لفقيده ويخاطبه كأنه حي، وبعملية عكسية المستمع يحتاج من يُخاطبه كمخاطبة الشاعر للميت. فالميت الحي في القصيدة نموذج مذهل عن قوة التخييل والمحاكاة. ولكي يصل الشاعر إلى نشوة المتلقي ونشوته في آن واحد عليه بالروية ومعاقرة الجنون التصويري من خلال الذوبان الكلي في الشيء المراد القول فيه.

ولنضرب أمثلة تبين القصد، وعلى المستمع أن يقيس مدى شرود حواسه من عدمها، والأكيد أنه سيقول عند قراءة كل بيت: (مذهل)، أو تظهر بعض الحالات النفسية التي تنعكس على سلوكياته ويدركها من بقربه وهو في عالم آخر، أو يرنو ببصره وكأن الموت حل به، وأنفاسه تنطلق وتنقبض.

وللعلم لا يكاد يختلف الرثاء عن الغزل في التخييل والمحاكاة مع أن الرثاء للصدق أقرب مع أن لوعة الحب لا تقل حرارة عن لوعة الرثاء لمن داس جمر الجوى ولم يظفر بمن هوى؛ ففي شعر الشاعرة "**خدوج الرصفيّة**"[3] ما يدل على رويّتها وحسن سبكها؛ " ومن شعرها: (الخفيف)

جمعـــوا بيْنَنَا فلـــما اجتمعـــــنا * فـــرقـــونا بـــالـــــزور والبهـــتان**

مـــا أرى فـــعلهم بنا اليـــــوم إلا * مثـــلَ فعـــل الشيـــــطان بالإنسان**

لهف نفـــسي عليَّ يا لهـــف نفسي * منـــك إن بِنْـــتَ يـــا أبا مـــــروان**

---

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

[2] - المرجع نفسه، ص 89.

[3] - خديجة بنت أحمد بن كلثوم المعافري:،شاعرة حاذقة مشهورة، وهي من أهل رصفة؛ قرية ساحلية تقع جنوب المهدية "* * . ينظر ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 123.

كان أبو مروان هذا رجلا شاعرا من أهل الأندلس وكان يودّها، وظهر له تشبّب بها، فغار لذلك إخوتُها، وفرّقوا بينهما. واشتهر أبو مروان هذا فقتله إخوتها."[1] وهل اشتهر غير الشعراء في العشق؟؟، لا ولكنهم الأبرع فيه وفي تصويره فيأخذون بشغاف القلوب أخذا فيذكرهم البعيد قبل القريب.

وكتبت مرة الشاعرة خدوج الرّصفية رقعة فوجدها أحد إخوتها فهمّ بأخذها،" فكتبت إليه: (الكامل)

أأخـــي الكبيـــرَ وسيّدي ورئيـــسي *** مـــا بـــال حظّي منكَ حـــظُّ نحيسِ
أبغـــي رضـــاك بطاعـــة مقرونـــة *** عنـــدي بطاعـــة ربّـــيَ القـــدُّوسِ
فإذا زللـــتُ وجـــدتُ حلمَك ضيّـــقا *** عن زلّـــتي أبـــدا لـــفرط نُـــحوسي
ولقـــد رجـــوتُ بأن أعيـــش كـــريمةً *** في ظـــلِّ طـــوْدٍ دائِـــم التَّعْـــريسِ
ببقاء عـــزك لا عـــدِمْتُ بقـــاءه *** فـــإذا أنا أُصـــلَى بحـــرِّ شُـــموسِ
يا سيـــدي! ما هكـــذا حكم النُّـــهى *** حـــقُّ الـــرّئيس الـــرّفقُ بالمـــرؤوس
فإذا رضيـــتَ لي الهـــوانَ رضيتُـــه *** وجعلْـــتُ ثوبَ الذّلِّ خيـــرَ لَبُوسي"[2]

سينية مُزجت بِعصارة غضب وكرب في محاولة لكسر قيد صنعته غِيرة إخوة يرون العار في حركة كلّ أنثى، فتدفق شعر السجينة سينا تهمس في أذن كل أخ غيور غيرة عمياء، ما هكذا تعالج أمور الحب. هذا البناء الذي يسعى إليه الحذّاق من اختيار المعنى السَّبَّاق واللفظ الخلّاق والأسلوب الجذّاب الجميل والنظم الرصين والوزن الخفيف الظريف. ففي الأصل " يعتمد الشعر على القوة الخلاقة لدى الشاعر، وهي الخيال الابتكاري. والمؤكد أن القارئ كالناقد قد لا يرى هذه القوة، ولكنه يتحسسها ـ مستمعا أو قارئا ـ في العمل الشعري نفسه."[3] وهنا تدخل الموهبة في الفصل بين الشاعر والقارئ، فقد يُدرك القارئ ما ادركه الشاعر ولكن الفيصل في البناء، فعندما يكتب الشاعر البيت الذي سلخ صوره من الواقع أو الخيال وهي نفس الصور التي تبادرت إلى ذهن غير الشاعر(القارئ) يقول القارئ أن أعي جيدا الصورة وكانت تدور في مخيلتي؛ طبعا تدور ولكن أن توقف عجلة المخيلة وتغزل اللفظ وتُرَكِّب المعنى وتنظم الوزن فلا، فمن هنا تنبجس الحكمة؛ وقد يتجاوز الشاعر طبقات القراء

[1] ـ ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 123.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 124، 125.
[3] ـ نوال الإبراهيم: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد6، العدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985، ص 87.

بمسافات ضوئية في البناء وهذا ما يُسمى البيان، وإن اخترق أفق الإدهاش فهذا هو البرهان، وإن جمع شتات المتناقضات وجعل من اللاوعي الوعي فهذه هي الرويّة وهذا هو الشعر في أبهى حلّة.

يقول حازم: " فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفى كذبه، وقامت غرابته. وإن كان قد يعدّ حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الرويّة في ما هو عيه."[1]

والمحاكاة ليست التشبيه عند حازم، بل التشبيه يدخل ضمن المحاكاة فهو جزء من كل؛ يقول حازم: " كثير من الناس يغلط فيظن أن التشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشعر، وليس كذلك.[...] فقد تبيّن أن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب فيهما إلا بالإفراط وترك الاقتصاد."[2] والظاهر أن المحاكاة عنده تجمع بين الوصف والتشبيه؛ فالوصف محاكاة للذات ويكون دون واسطة والتشبيه محاكاة لغيره ويكون بواسطة، وقد فصل حازم هذا بقوله: " وتنقسم المحاكاة من جهة ما تخيّل الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيّل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيّل لك الشيء في غيره."[3] ويظهر أن البعد الفلسفي لحازم عسر التمثيل الشعري وسنحاول قنص بعض الأبيات ممن سبقه لتترجم حقيقة الروية التي قصدها من خلال ازدواجية التخييل والمحاكاة.

يقول " **عتيق بن مفرج العَتَقي**، وهو شاعر معروف من أبناء تونس، سيّال الكلام، سريع البديهة، قريب المأخذ، لا تظهر عليه مؤنة النظم، ولا تكلف الصنعة؛ فمن شعره: (المنسرح)

لا جعـــل الله منـــك لي فـــــرجا	***	دعـــوةَ مَن فـــي هواك قد نضـــجا
ولا أرانيـــــك فـــي الهـــوى أبـــــدا	***	إلا كـــذا مقبـــلا ومنعـــــرجا
يعذُبُ لـــــي فيك ما لقيـــــتُ وإن	***	كـــان عذابا ومسلـــكا رهـــجا
أيّة نفـــــسٍ مـــن الأسى ســـــلمت	***	وأيّ قلـــــبٍ مـــن الغرام نـــجا
يا حَسَنَ الوجـــــه ما يضيـــرك لـــــو	***	حسَّنت مـــن فعل الـــذي سمجا
يا قاتلـــــي في الهـــوى بـــلا سبب	***	تـــراك أحللـــت قتلـــتي همـــجا
إن كـــان يرضيـــك أن أموت كـــذا	***	فيـــك غـــراما إذن فـــلا حرجا

[1] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71، 72.

[2] - المرجع نفسه، ص 75.

[3] - نفسه، ص 94.

قد فـــاض دمـــعي وغـــــاض مصطبري *** قــد انقضى عمــر زاجـــــري لججا
إنا إلـــــى الله راجعـــــــون فقـــــــد *** عـــــزّ عـــزاء المحـــــبّ وانبلجا
يا خـــــارجا عن صفـــات واصفـــــه *** رفــقا فقـــلبي عليـــك قد خرجا"[1]

فقد تجسدت الروية في القصيدة من خلال بحر المنسرح الذي قليل من خاض فيه من الشعراء، ودقة الوصف التي تحاكي خلجات النفس ببراعة.

وقال ابن شرف" يصف زرافة أهديت إلى المعز بن باديس: (الطويل)

غريبـــــة أشكـــــال غريبـــــــةُ دار *** لها لـــون خَـــطَّـــيْ فضة ونُـــضَارِ
فلـــون لها لـــون البياض وصفـــــرةٍ *** كما مزجـــت بالـــماء كأس عُـــــقَار
وآخـــر ما بيـــن اسوداد وحمـــــرة *** كـــما احمرَّ مسوَدُّ الدخان بنـــار"[2]

فالتشبيه هنا بليغ، والشاعر كان موفقا في اختيار الصور، ومحاكاته أحاطت بالمشبه والمشبه به.

فالروية من الشعر تقوم على التدبر واختيار الجزل من الألفاظ والمدهش من المعاني، وهناك ما يحسبه الناس من الروية لشروع صاحبه في الإلغاز والغموض، أو تقارب مخارج الحروف أو تكرارها فيلتبس الأمر على القارئ فهما ونطقا، وهذا من النظم الممقوت المتكلف ولا شاعرية فيه ويأخذه بعضهم للتسلية لقياس الفصاحة وهي أبعد من ذلك؛ فالفصاحة لا تقاس بحروف متقاربة مكرورة، فأفصح الفصحاء يتلعثم عند قراءتها، وهي تحتاج إلى تدريب، ولا يتدرب إلا خاوي الذهن مفلس الوقت؛ ومن ذلك " قول ابن يسير[3]: (الخفيف)

لمْ يضِـــــرْها والحمـــــــد لله شيءٌ *** وانْثَنَـتْ نحو عزْفِ نَفْـسٍ ذَهُـولِ[4]

فإن القسيم الآخر من هذا البيت ثقيل؛ لقرب الحاء من العين، وقرب الزاي من السين."[5]

---

[1] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 256، 257.

[2] - ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 53.

[3] . محمد بن يسير الرياشي، يكنى أبا جعفر، [...] شاعر ظريف من الشعراء المحدثين، لم يفارق البصرة كان ماجنا هجاء** .ينظر ابن رشيق: العمدة، ص 418. (حاشية المحقق)

[4] - محمد بن يسير الرياشي: الديوان، تح: مظهر بن الحجي، دار الذاكرة، ط1، حمص، سورية، 1996، ص 110.

[5] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 418.

وتقارب الحروف يُخرج الشعر من دائرة الفصاحة والبيان؛ لأنها تتيه بفكر القارئ إلى فكّ لغز اللفظ لا المعنى .

" وقال آخر: (الرجز)

وَقَبْـرُ حَـرْبٍ بِمَـكَـــانٍ قَـفْـــــرُ *** وليـــسَ قُـــرْبَ قَبْرِ حـرْبٍ قَبْرُ[1]

فتكررت الألفاظ، وترددت الحروف، حتى صار ألقية تختبر به الناس، فلا يقدر أحد ينشده ثلاث مرات إلا عثر لسانه، وغلط."[2]

وهناك من يرى حوشي الكلام وعويص اللغة فصاحة وقوة، وذكر ابن رشيق في أنموذج الزمان الشاعر **عمار بن علي بن جميل** الذي سلك هذا المسلك.[3]

ومن الشعراء الذين كانت لهم روية وفطنة "**عمران بن سليمان بن محمد بن عمران التميمي الدارمي المسيلي**، نشأ بالمسيلة وتأدب بالمنصورية."[4]

قال عنه ابن رشيق: " كان شاعرا مطبوعا، سريع الصنعة، جسورا على الكلام والمعاني الأبكار من غير براعة في العلم ولا تقدّم في الطب. خالطني سنة ثمان وأربعمائة وليس قبله كبير معرفة، فكنت أناوله المعاني وأفتح له أبواب الكلام إلى أن دخل الجملة وأنشد في المحافل، ومدح الأشراف، ثم لم يزل حتى نابش الشعراء وتصرّف كيف شاء في القطع والقصائد."[5]

ومن سلك هذا المسلك وخالط عظماء البيان سيكتب بروية، ولن يُنشد في المحافل إلا بإجازة شيخ ماهر في الكلام وخبير بالشعر وضروبه. وأردف ابن رشيق كلامه بقوله:" توفي سنة خمس عشرة وأربعمائة ولم يبلغ الثلاثين، أنشدني له: (الوافر)

سأشكـــر ما حييـــتُ أبا عـــــليٍّ *** ولســـــــتُ بحـــقٍّ واجبـــه أقـــومُ

أرى بصـــري الطريـــق وكنـــت أعـــمى *** فسرتُ عـــلى المحَجَّـــــةِ لا أريمُ

ولو لـــم يهدنـــي لضللـــت وجـــها *** ولم أبـــــرح عـــلى وجهي أهيـــمُ

أسرّك أمس كيـــف مـــــضى رجالٌ *** وفي أكبـــاد أكثـــرهم كلـــــومُ

---

[1] - لم أقف على قائله.

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 419.

[3] - ينظر ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 305.

[4] - المصدر نفسه، ص 311.

[5] - نفسه، ص 311.

فـــلا تنـــكر فخـــاري من مقـــامٍ *** فإنّي عنـــــك مفتخـــراً أقـــــوم

فكتبت إليه الجواب: (الوافر)

أبا مـــوسى شهـــدت وكنـــت عـدلا *** مُـزكًّى حيث تشتـجـــر الخـــصوم

فإنّك أفـــحل الشّـــعراء طبـــــعا *** إذا نفخـــت شقـــاشِقَها القُـــــروم

صـــراطك مستقيـــم وهـو صعـــب *** كـــما صعب الصـــراط المستقيم"[1]

فابن رشيق يُحدثنا عن شاب عصاميّ التكوين عاشق للبيان والبديع، آمن بقدراته فوصل إلى ما وصل إليه وقد أعجب ابن رشيق بعزيمته وحنكته لأن " قانون الحياة هو قانون الاعتقاد والإيمان"[2] ، لقد سار هذا الشاب على درب أملاه اجتهاده وكأن به ترجمة لعالم النفس الأمريكي ويليام جيمس حين قال: " ... إن عقلك الباطن يتسم بذكاء مطلق وحكمة لا حدود لها، وهو يتغذى على ينابيع خفية ويسمى قانون الحياة. وأي شيء تطبعه في عقلك الباطن فإنه سيبذل جهودا جبارة لتحقيق هذا الانطباع في الواقع العملي ولذا يتعين عليك أن تطبع في عقلك أفكارا صحيحة وبناءة."[3]

فالرويّة من التروي خلاف العجلة وكل من وصل بنجاح سلك درب الروية، وما من شِعْر يُتلى على المنابر إلا كانت الروية منبعه، ولن تعلق في قلوب الرواة إلا الروية، لأنها عصارة فكر رزين وقلم متين.

وأردت أن أنبّه على شيء مهم عند تدافع قوى الارتجال والبديهة والروية والتي يظنها بعض النقاد صناعة ملكة فطرية توهب للبعض خلاف بعض وهذا غير صحيح ولا أساس له لمن وطن نفسه على الكفاح لكسب المعرفة؛ لأن الملكة أو " الملكات لا تحصل إلّا بتكرار الأفعال ... ثم يزيد التكرار فتكون ملكة أي صفة راسخة. كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلقنها أولا، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها بعد ذلك، ثم لا يزال سماعه لذلك يتجدد ..."[4] وما يصنع هذا غالبا الفضول وحب الشيء والتعلق به ومزاحمة أهل الصناعة وتفعيل العقل.

---

[1] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 312.

[2] - جوزيف ميرفي: قوة عقلك الباطن، مراجعة: إيان ماكماهان، مكتبة جرير، ط3، الرياض، 2007، ص 23 .

[3] - المرجع نفسه، ص 50.

[4] - محمد الأوراغي: اكتساب اللغة في الفكر العربي القديم، دار الكلام، (د.ط)، المغرب، الرباط، 1990، ص 112.

الفصل الثاني

التركيب البلاغي ومواضع الضرورة في النقد المغربي القديم

المبحث الأول

مقومات البناء في الشعر المغربي القديم :

مقومات البناء في الشعر المغربي القديم

الأصعب في اللغة العربية هو الأسلوب؛ فهو يرسم طريقة المتكلم في كلامه، يختار الأنسب والأبلغ، ويرتبط بركائز تقومه وتحدد ملامحه، وهو يوازي عملا إبداعيا في تحديد المبدإ والنهاية، ليكون العمل متكاملا دون حشو، أو لفظ دون معنى.

أولا/ البناء الأسلوبي:

1- الغرض:

لا يكاد يختلف المشارقة والمغاربة في أصناف الشعر، غير أن ابن رشيق فصل فيها تفصيلا، وقد عرض لأقوال المغاربة والمشارقة في هذا الباب؛ حيث قال:" قال بعض العلماء ...: بُنِيَ الشّعر على أربعة أركان، وهي: المدح، والهجاء، والنسيب، والرّثاء."[1] وكذلك يُدرج رأيا لعبد الكريم قوله: " يجمع أصناف الشّعر أربعة: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو، ثم يتفرع من كلّ صنف من ذلك فنون، فيكون من المديح المراثي، والافتخار، والشكر، ويكون من الهجاء الذّمّ والعتْب، والاستبطاء، ومن الحكمة الأمثال، والتّزهيد، والمواعظ، ويكون من اللهو الغزل، والطّرد، وصفة الخمر والمخمور."[2] وهناك من يعتبر الشعر نوعين: مدح وهجاء، ولو أخذنا بهذا التصنيف فأين يندرج العتاب ...؟[3].

وقد شدتني إشارة لـ (عبد الصمد بن المعذل) نقلها ابن رشيق عنه وهي ترسم حقيقة البناء في بعض الأغراض؛ وذلك بقوله: " الشعر كلّه في ثلاثة لفظات ـ وليس كلّ إنسان يحسن تأليفها ـ : فإذا مدحت قلت: ((أنت))، وإذا هجوت قلت: ((لست))، وإذا رثيت قلت ((كنت))، "[4] وقد يدخل المدح مع الرثاء فيمتزج لفظ أنت مع كنت ولو كان الشاعر بارعا فيوظف لست كما وظف كنت في مدح أو رثاء.

ففي باب المدح يقول الشاعر: " **علي بن أحمد بن الصفّار السوسي**" في مدح مجاهد بن عبد الله العامري: (الطويل)

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 193.

[2] . المصدر نفسه، ج1، ص 195.

[3] - ينظر نفسه، ج1، ص 195.

[4] - نفسه، ج1، ص 197.

وأنــت بحمـــد اللّه فـــذُّ زمـــانِـــه *** وأوحـــدُ عصرٍ مـــا أرى لـــك ثانـيا[1]

ومن غرائب المدح إذا تجاوز المنطق يصبح هجاء في بعض الأحيان وخاصة إذا كان الممدوح من ذوي النفوذ أو صاحب مال أو جاه.

أما في باب الهجاء فنقلت بيتين لـ "**بكر بن علي الصابوني**" [2]: (المنسرح)

أذاب والٍ بســـــوســـــة مـــــخي *** يعـــــرف بيـــــن الأنـــــام بالفَـــــرْخِ

يزعـــم عبـــــد العـــــزيز والـــــده *** وأيـــر عبـــد العزيـــــز مستـــــرْخِي[3]

أراد إخباره بقوله: أنك لست ابن أبيك ...

وفي باب الرثاء تحضرني أبيات "**لإسماعيل بن إبراهيم، أبو الطاهر بن الخازن**: موطنه الزويلة، رملة المهدية. (الطويل)

سقـــى الله ذاك الرّمـــس جُـــودًا كجـــوده *** وســـحَّ عـــلى ظمـــأى معاهـــدِه العهـــدُ

تبـــوّأ خوفَ المـــوت أحصـــنَ قلعـــــةٍ *** ممنّعـــة كالسّـــدّ أو دونـــها السّدُّ[4]

فأخذ يذكر للميت ما كان من جوده ووفائه بالعهد ...

وقد قال عبد الكريم النهشلي :" الشعر أربعة أصناف:

- فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزّهد والمواعظ الحسنة، والمثل العائد على من تمثّل به بالخير وما أشبه ذلك.
- وشعر هو ظرف كلّه، وذلك القول في الأوصاف، والنّعوت والتّشبيه، وما يفتن من المعاني والآداب.
- وشعر هو شر كلّه، وذلك الهجاء، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض النّاس.

[1] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 265، 267.

[2] - بكر بن علي الصابوني: كان شيخا معمرا، شاعرا مطبوعا حلوا، صاحب نوادر ومقالعة وهجاء خبيث، توفي سنة تسع وأربعمائة وقد زاحم المائة."*

* . ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 94، 98.

[3] . المصدر نفسه، ص 98.

[4] . نفسه، ص 81، 85.

- وشعر يتكسّب به، وذلك أن يحمل إلى كلّ سوق ما ينفق فيها، ويخاطب كلّ إنسان من حيث هو، ويأتي إليه من جهة فهمه."[1]

أما ابن رشيق ففصل في الأصناف فذكر: "النسيب، والمديح، والافتخار، والرثاء، والاقتضاء[2] والاستنجاز، والعتاب، والوعيد والإنذار، والهجاء، والاعتذار."[3]

2- الصورة الشّعريّة:

ليعلم صنّاع القريض أن " الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر."[4] ولو تأملنا في أبيات **لابن رشيق** عندما أمره أحدهم بركوب البحر؛ فرفض، وقال: (البسيط)

أَمَرْتَنِي بركـــوب البحـــر مجتهـــدا * وقــدْ عصيتــك فاخْتــرْ غيــرَ ذا الــدّاءِ**

ما أنـــت نـــوحٌ فتُنْجِيــني سفينتُــه * ولا المسيــح أنا أمْـــشي على الماء[5]**

نرى خلق الصورة ارتبطت بالتشبيه من خلال حادثتين واقعتين، فأثار هيجان البحر وتلاطم أمواجه مركزَ استحضار الصور القديمة التي حوت قصصا نجا أصحابها من هول مثل هذا، وروعة التشبيه تكون بالأمثل فالأمثل؛ فاختار معجزتين خالدتين يبعثان على الإدهاش (سفينة نوح عليه السلام ومشي عيسى عليه السلام على الماء)، ورغم تداول المعجزتين في كثير من الكتب إلا أنها هنا خلقت رؤية خاصة كأن بالقارئ يسمعها لأوّل مرة. وكأن بالصورة الشعرية هي القدرة على استحضار علوم البلاغة إلى أرض الخيال بخطام الفلسفة لإدهاش القارئ.

---

[1] . أبو العلاء صاعد بن الحسن الرّبعي البغدادي: كتاب الفصوص ـ في الملح والنّوادر والعلوم والآداب ـ، تح: محمد السيّد عثمان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2011، ج1، ص 22، 23.

[2] - يقول ابن رشيق: " وقوم يدرجون العتاب في الاقتضاء، والاقتضاء في العتاب، وأنا أرى غير هذا المذهب أصوب؛ فالاقتضاء طلب حاجة، وباب التلطف فيه أجود، فإن بلغ الأمر العتاب، فإنما هو طلب الإبقاء على المودة والمراعاة، وفيه توبيخ ومضاضة، لا يجوز معها بعدُ اقتضاء، إلّا أنّ النّاس خلطوا هذين البابين، وساووا بينهما."* * . ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 848.

[3] - ينظر ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 774، 796، 824، 831، 848، 863، 867، 877.

[4] - إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، ط3، بيروت، (د.ت)، ص 230.

[5] - ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص 24.

وعند حديثنا عن الصورة الشّعرية وطريقة خلقها من طرف الشاعر نجد أنفسنا نقف أمام سؤال أوسع وأكثر شمولا من هذه الجزئية وهو: "ما مصادر الإبداع الشعري؟ والعوامل المؤثرة فيه؟."[1] وقد تقدم البحث في محاولة لتحديد بعض مصادر الإبداع في النقد المغربي القديم، أما ما تعلق بالصورة وبحكم التجربة أرى أن الصورة تخضع لثلاثة مستويات: مستوى اللغة ومستوى الخيال ومستوى الفلسفة.

وقبل الولوج إلى عالم الصورة وطرائق بنائها في النقد المغربي القديم لا بد أن ندرك "الأسباب التي أدّت بالنّاقد القديم إلى الإلحاح على ضرورة التّناسب المنطقي الصارم بين عناصر الصورة، ونفوره اللافت من الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء، وحرصه الشديد على الوضوح وإدراك التميز بين العناصر، والانفصال الكامل بين المدركات؛ مما ترتّب عليه تفضيل التّشبيه على الاستعارة، وحصر الاستعارة ـ لو فضلت ـ في علاقة واحدة جامدة هي علاقة التّشابه المنطقي."[2] .فالتشبيه خلاف الاستعارة؛ فهو لا يخضع للتأويل المخرج عن القصد الذي رسمه الشاعر بدقة.

- **مستوى اللغة:**

طبيعة اللغة تحدّد طبيعة البلاغة لتلك اللغة، والصورة هي عبارة عن " أنواع بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجوّز في الدّلالة لعلاقة مشابهة ـ كما يحدث في التّشبيه والاستعارة بأنواعهما ـ أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان ـ كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل."[3] ومن يجهل علوم البلاغة ستغيب عنه حقيقة الصورة الشّعريّة، حتى نظام الجملة في اللغة العربية في الشعر يخضع إلى توتر لذيذ من أجل خلق الصورة.

- **مستوى الخيال:**

الخيال كأنه محراث أرض اللغة وبه تتفجر إن برع صاحبه في الاستنباط وربط المتناقضات بعضها ببعض، ومن هنا تُخلق صور الإدهاش؛ لأنّ " الصورة تقديم حسّيّ للمعنى. ولقد لاحظ النّقّاد علاقة

[1] ـ بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 43.

[2] ـ جابر عصفور: الصورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص 10.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 10.

الصورة بمدركات الحس، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقي، وإثارة ((صورة ذهنيّة)) في مخيّلته."[1] فالشاعر من يعكس شعور المتلقي في قصيدته فيدهشه.

" حدّد كولردج الخيال بأنّه: الملكة التي تحيل الكثرة إلى الوحدة وميّزه من التوهّم وهو القدرة التي تمكّننا من الجمع والتكديس."[2] والخيال لا يفصله عن الرؤية سوى التجسيد؛ فعالم الخيال وعالم الإدراك يكملان بعضهما بعضا وما يحسبه القارئ تنافرا هو حقيقة الالتحام، فالرؤيا هي التي أوصلت الإنسان إلى الحضارة.

"وقسم (كولردج) الخيال نوعين: أولي وثانوي، أما الخيال الأول فهو من العوامل الرئيسية في عمليات الإدراك كلها، في حين أن الخيال الثانوي هو الخيال الفني أو الشعري على نحو خاص، وهو صدى للأول إلا أنه أسمى منه، إنه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد، ومهمته أن يضفي على اضطراب الحياة وتشتتها وما تقدمه من تجربة ناقصة مجزّأة شكلا موحدا منسجما يمنحها حيوية تديم بقاءها وتأثيرها."[3]

ولإطلاق عنان الخيال يتطلب من المبدع كثرة التدبر في المستحيلات والمتناقضات، وتجسيد صور ذهنية لواقع افتراضي يشعر يقينا بالقدرة على تحقيقه مستقبلا وهذا يكون على مستوى المواد التي تخضع للتجريب غالبا، أما على مستوى الشعر خاصة فيحاول أن يتجنب المباشرة لكي لا يكون أقرب للنثر منه للشعر، وكي لا يكون نسيجه مكرورا، مع أن الشعر في الغالب يبحث عن الجانب الجمالي في الأدب ويسعى إلى تجسيده مع أن هناك قصائد حملت رؤى علمية كانت مجرد وهم من قبل لسامعها.

- **مستوى الفلسفة:**

لنقف قليلا عند القول المشاع: " النقد مهمة الفلسفة"[4]، وبدون فلسفة لا روح للنّقد؛ فبها تحدد القضايا وتجسّد الحجج، وعندما نقف على مفهوم الفلسفة نجده ليس " فقط حاملا للمعنى

[1] - جابر عصفور: الصورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص 10.

[2] - ينظر محمد مصطفى بدوي: كولردج، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 59. نقلا عن بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 45.

[3] - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 45.

[4] - فريد لمريني: الفلسفة والنقد، مراصد إبستمولوجيه، دار التنوير، ط1، لبنان، 2016، ص 12.

ومستودعا للفكرة، بل كذلك موجه له وفاعل فيه باستمرار، فهو بذلك فعالية منهجية ووظيفية وإدراكية أكثر مما هو معنى قائم، لأن المفهوم الفلسفي كلغة ليس معنى سطحيا، بل معنى مجرد مركب وتحوم حوله كثافة من المعنى لا حدّ لها، ولهذا الأمر بالضبط يرتبط المفهوم الفلسفي ارتباطا حميما بثقافة صاحبه وبمعتقداته الفكريّة وتوجُّهاته المنهجيّة، إضافة إلى انتماءاته الاجتماعية والسياسية. كما يتمتع بقدرات هائلة على التّجدُّد والتّنوّع، بل وعلى الترحال من موقع معرفي إلى آخر ومن قطاع علمي إلى سواه."[1] ولهذا نجدها تتجدّد، والشاعر يحتاج لها للتجدّد وتنويع معارفه وقنص الأفكار والمعاني الجديدة، زيادة على ذلك نرى أن الفلسفة مهمتها التوضيح، وتستطيع دمج الدلالتين (الرؤيا والرؤية) في الشعر بشكل رهيب يصعب التفريق بينهما،[2] وإذا وصل الشاعر إلى هذا المستوى فهو فحل من الفحول.

وقد طرق "جابر عصور " بابا مهما في الفلسفة يُجسد بشكل واضح دورها في رسم الصورة عندما اعتبرها تقديما حسيا للمعنى، حين قال: " لقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقي، وإثارة ((صورة ذهنية)) في مخيلته. ولقد دعمت المعارف الفلسفية المترجمة فهم هذا الجانب من الصورة، كما أنها شجعت الميل إلى حصر الصورة الفنية في النمط البصري وحده، فكان أفضل الوصف ما قلب السمع بصرا. بالإضافة إلى أن المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كانت تؤكّد ذلك الميل وتدعمه."[3] وقد تتجاوز الفلسفة هذا النمط فتخلق صورة من صورة وهمية فتحوّل الإحساس إلى إحساس أعمق، والسمع إلى إنصات.

3- الاختيار والاستبدال:

أجدني عند التكلم عن الاختيار والاستبدال أدخل باب البلاغة؛ فقد "قال أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: أصل البلاغة الطبع، ولها مع ذلك آلات تعين عليها، وتوصل إلى القوّة فيها، وتكون ميزانا لها، وفاصلة بينها وبين غيرها، وهي ثمانية أضرب: الإيجاز، والاستعارة، والتّشبيه،

[1] - فريد لمريني: الفلسفة والنقد، مراصد إبستمولوجيه، ص 25، 26.

[2] - ينظر عبد الحكيم حسّان: النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولريدج، دار المعارف،(د.ط)، مصر، 1971، ص 247.

[3] - جابر عصفور: الصورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص 10.

والبيان، والنّظم، والتّصرّف، والمشاكلة، والمثل."[1] وذكرت البلاغة بحكم أنها تصنع فضاء أوسع لمحور الاستبدال وتمنح الشاعر رخصا على مستوى محور النظم الذي يتقيد غالبا بمحور الوزن على مستوى القصيدة العمودية وشعر التفعيلة...

وللتمثيل سنقف على بيت يترجم محور الاختيار والاستبدال مع محوري النظم والوزن ليعرف الدارس طريقة البناء.

يقول الشاعر ابن هرمة: (المنسرح)

وَلَا أرَاهَا تَـــــزَالُ ظَالِـــــمَةً * تُحْـدِثُ لِـي نَكْبَـةً وَتَنْكَـؤُهَا**[2]

محور التركيب

ألاحظها

أبصرها

أرمقها

ألمحها

أشاهدها

أنظر لها

أراقبها

أتأملها

أعاينها

أتطلّع لها

أرنو لها

محور الاستبدال

الشاهد في البيت هو " تقديم الجحد من آخر الكلمة إلى أوّلها [...] وهو يريد ((وأراها لا تزال))، فقدّم"[1] اللام، وأصبحت "((أراها)) اعتراضا بين ((لا)) و((تزال))، والمعنى: ولا تزال ظالمة فيما أرى."[2]

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 385

[2] - إبراهيم بن هرمة: الديوان، تح: محمد جبار المعيبد، مكتبة الأندلس، بغداد، 1969، ص 48. وينظر القزاز القيرزاني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 154.

وفي حقيقة الأمر الفعل ((أرى)) أبلغ في هذا المقام من المرادفات التي تم عرضها على محور الاستبدال مما حتّم على الشاعر التقديم لـ (لا) حفاظا على الوزن مع أن للشاعر القدرة على إعادة التركيب ويحافظ على صحة الوزن والتركيب ولا تستدعيه الضرورة لذلك؛ كأن يقول:

فيما أرَى لَا تَـــــزَالُ ظَالِـــمَةً * تُحْـدِثُ لِـي نَكْبَـــةً وَتَنْكَـؤُهَا**

ثانيا: قواعد نظمية وبنائية:

إن الابتداء والخروج والنهاية تسبقهم أمور، وعلى الشاعر أن يحيط بها قبل البناء؛ ألا وهي:

- حفظ بعض الأشعار؛ قديما وحديثا.
- قراءة الكتب بأنواعها ليكسب ثروة لغوية ويتعرف أكثر على أساليب الشعر والنثر.
- محاولة الغوص في جميع الأغراض.
- مجاراة أهل القريض.
- الإحاطة بعلوم اللغة نحوا وصرفا وبلاغة.
- التدريب على الارتجال والبديهة.
- عرض ما يكتبه على أهل الاختصاص.

/ المبدأ:

أول اللفظ يحدد بقية البناء رغم أن هذه النظرة خاطئة ولكن يعمل بها أغلب النقاد، فقد يسيء الشاعر الابتداء ويبرع في الخروج والنهاية، لأنّ الابتداء مرحلةٌ تَوَتُّرِيَّةٌ، ويكون غالبا آخر ما ينسجه الشاعر فيحدث الارتباك ويشوه القصيدة دون قصد، ومن مزالقه إخضاع البيت الأول للتصريع، فيكون هم الشاعر اللفظ على حساب المعنى؛ لأنّ " الشعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشّاعر أن

---

[1] - القزاز القيرزاني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 154.

[2] . ابن عصفور الإشبيلي: شرح جمل الزجاجي، تقديم: فواز الشعّار، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ج1، ص 372.

يجوّد ابتداء شعره؛ فإنّه أوّل ما يقرع السّمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة."[1] والابتداء عند الشعراء المغاربة قديما لا يقف عندهم على شيء بعينه، ولكنه يعتمد التصريع، بخلاف النتف، وهناك من القصائد شبه الطويلة لا تعتمد التصريع.

ومن القصائد التي كانت حسنة المبدأ وقد بدأت بالتصريع قصيدة مدح قالها "**الحروريّ النّحويّ**"[2]؛ وقد اخترت منها مبدأها: (الكامل)

أبلحـــظ طـــرف هـــذه الأنضـــاء * شقيـــت إذَنْ بالأعيـــن الأعضـــاء**

تتمثـــل الغيـــد الحســـان ببعض ما * جرّت عليـــه الغـــادةُ الحســناءُ**

الصبر من خُلُـــق الرجـــالِ وطبعِـها * والحـــزن أكثـــر صابـــريه نساءُ**

حـــتّى إذا زرت هـــوادجهـــم ولي * في بعضـــها لو يعلمـــون شـــفاء"[3]**

لقد كان المطلع رائعا حدّ الإدهاش، ويشد القارئ شدا ليُكمل ما بعده، وهذه مقدمة غزلية مختلفة البناء رغم كثرة المقدمات الغزلية في قصائد من سبقوه، وهذا الغزل لم يتوقف لهذا الحد، ولكني اخترت بعضه، وفي ثنايا هذه القصيدة يدخل الشاعر في غرض المدح بطريقة تُحس فيها بعدم انفصال في الأغراض مما يُثبت عبقريته، ومنه: (الكامل)

"لو يستطيـــعُ لأدخـــل الأمـــوات من * نعمـــاه فيـــما نـــالت الأحـــيـــاءُ**

سوّت رعـــاياه يَـــدًا إنصـــــافِهِ * حتّـــى الشـــوامخُ والوهـــادُ سواءُ"[4]**

والمبدأ المقلّد دليل ضعف صاحبه كما قال ابن رشيق: " ليجتنب ((ألا)) و ((خليلي))، و((قد)) فلا يستكثر منها في ابتدائه؛ إنَّها من علامات الضعف والتُّكلان،[...] وليجعله حلوا سهلا، وفخما جزلا."[5]

فقد اشترط في المطلع الحلو السهل؛ أي الكلمات الرنانة المتداولة، وفخمة جزلة: أي جامعة بليغة؛ كما بنى امرؤ القيس مطلع معلقته: "(الطويل)

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 350.

[2] - " عبد العزيز بن خلوف الحروريّ النّحوي، شاعر مفلق ذو ألفاظ حسنة ومعانٍ متمكنة، مثقف لنواحي الكلام رطْبُها، حلوُ مذاقه الطبع عذبُها."* *
. ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 162.

[3] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 163.

[4] - المصدر نفسه، ص 163.

[5] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 350.

قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبِيبٍ ومنزِلِ

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

ومما قاله "**عبد الله بن الحسين الصَّدفي** (من مدينة صدف على خمسة فراسخ من مدينة القيروان)، وهو يشكر ابن مروان القفصي: (البسيط)[2]

لا أستكيـــــــنُ إلى الأيّـــــام أعــذلُها * ولا عن النّــاس والحـــاجات أسـألُها**

ولـــــي أخٌ من بنـــــــي الآداب همّـــتُهُ * بين السّمـــــاكِ وبين النّســـــر منـزلُها**

ولَـــــوْ أرادت علـــوًّا فـــوق ذا لَعَلَتْ * لكنّـــــــها اقتـــــربتْ ممَّـــن يؤمِّلُها"**

فلا تعقيد ولا حشو، لأن مع التعقيد يحصل الحشو وسوء التشبيه وثقل التصريع الذي يُفسد المعنى، فكما قال ابن رشيق:" ليرغبْ عن التعقيد في الابتداء، فإنّه أوّل العيِّ ودليلُ الفهّة."[3]

كثير من الشعراء من يستدعي في المطلع الغريب والوحشي، ويوغل في السريالية من أجل قرع سمع سامعه وهو لا يُدرك أنّه قتل قصيدته به وأنفر سامعه.

" ومن الشعراء من يقطع المصراع الثاني من الأول إذا ابتدأ شعرا،"[4] وهذا يقع في حالتين:

- حالة تدل على عبقرية الشاعر؛ فهو يريد تكثيفًا في المعنى، بحكم أن البيت يمثّل خلاصة القصيدة بطريقة إيحائية متقدّمة.

- حالة تدلّ على تخبّطه وعدم قدرته، وهدفه التّصريع، أو خاضع للتّقليد.

" دخل جرير على عبد الملك بن مروان، فابتدأ ينشده: (الوافر)

أتصحو أم فُؤادُكَ غيرُ صاحٍ؟[5]

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 351.

[2] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 189.

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 352.

[4] - المصدر نفسه، ج1، ص 355.

[5] - جرير: الديوان، ص 76. وعجز البيت: " **عشيّة همّ صحبك بالرّواح**".

فقال له عبد الملك: بل فؤادك يا ابن الفاعلة، كأنّه استثقل هذه المواجهة، وإلاّ فقد علم أنّ الشّاعرَ إنّما يُخاطب نَفْسَه."[1]

فخيال الشّاعر لا يُدركه إلاّ شاعر مثله، ولهذا وجب الابتداء في المدح بحسب فهم الممدوح حتّى يتجنّب الشّاعر سوء التّأويل.

والشاعر الحكيم لا يذكر عاهة في ممدوحه أو في قريب من ممدوحه "كما فعل ابن هشام بأبي النجم، وقد أنشده في أرجوزة: (الرجز)

والشَّمـــــس قـــد كادت ولـّما تَفْعَلِ * كأنّـــها في الأفْقِ عيـــنُ الأحْـــوَلِ**[2]

وكان هشام أحول، فأمر به فحجب عنه مدّة وكان قبل ذلك من خاصّته، يسمر عنده، ويمازحه."[3]

وما تعلق بالمدح يلحق أي غرض.

وليعلم الشّاعر أن الابتداء المقلّد ممقوت، وخطاب المتكلم بالمخاطب يجلب الشكّ ويزرع الوسوسة، وبدأ الكلام بالموت لشخص حي يُضعف القصد ولو في موعظة؛ فالابتداء لا يبدأ بالترهيب ولو مع عدو؛ فغاية الأدب تهذيب الذوق قبل تغيير الطبع.

/ الخروج:

براعة الخروج تقع في قليل لفظ وكثير معنى، فإن لجأ الشاعر للحشو من أجل الخروج من معنى إلى معنى فقد أرهق القصيدة وأثقلها في سمع قارئها مع أن الخروج قد يتّخذ أشكالا مختلفة؛ كالاستطراد والتّخلّص.

فقد قيل: إنّ " الخروج [...] شبيه "بالاستطراد"[4]، وليس به؛ لأنّ الخروج إنّما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح، أو غيره بلطف تحيّل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه."[5] فمن برع في النسيج يُحسن

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 356.

[2] - أبو النجم العجلي: الديوان، ص 359. في الديوان الصدر مكان العجز والعكس صحيح، وكان الصدر: "**صغواء قد كادت ولما تَفْعَلِ**"

[3] - المصدر نفسه، ج1، ص 357.

[4] - الاستطراد:" أن تكون في غرض من أغراض الشعر توهم أنك مستمر فيه، ثم تخرج منه إلى غيره، لمناسبة بينهما، ولا بد من التصريح باسم المستطرد به آخر كلامك."* * . ابن حجة الحموي، تقي الدين أبي بكر بن علي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2008، ج1، ص 95.

[5] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 372..

الخروج، فالتجربة كفيلة بصقل هذه الموهبة؛ فمن ذلك قول الشاعر **محمد بن إبراهيم بن عمران القفصي**: (الرمل)

لائمـــي في اللهـــوِ دعـــني فالذي *** قـــدّر الله تعـــالى قـــد فـــرغْ
لا تلمـــــني إنَّ شيـــــطان الصـــبى *** والهـــوى أفســـد قلـــبي ونـــزغْ
إنـــما الدنيا ددٌ فاشـــف بـــه *** لدغة الحـــب إذا الحـــب لدغْ
واغنـــم الأيـــام لذاتٍ فـــما *** هُـــنَّ إلا فاغتنمهُـــنَّ بـــلغْ
لا أزال الدهـــر أغـــدو جـــذلاً *** بالـــذي فيـــه من العيـــشِ رفغْ
كلـــما خفـــت بأن يَدْمَغَـــني *** ماطـــه يوســـفُ عـــني فانـــدمغ
الأميـــر الباســـل البـــأس الذي *** دبغتـــه الحـــرب عـــركا فانـــدبغْ
ملـــك قـــد صبغـــت وجنـــتَه *** صبغـــة الله الـــتي كـــان صبغْ"[1]

وقلما تجد شاعرا لا يتقن فن الخروج، فالحالة الشعورية تتحكم في القيم التعبيرية، وخروج الشاعر من غرض إلى غرض قد يكون مربكا عند القارئ في بعض القصائد ولكن عند الشاعر خلاف ذلك.

" ومن النّاس من يسمّي الخروج تخلّصا، وتوصّلا وينشدون أبياتا منها: (الطويل)

إذا مـــا اتـــقى اللهَ الفـــتى وأطاعَـــه *** فليس بـــه بأسٌ ولـــو كـــان مـــن جرْمِ
ولو أنَّ جَـــرْمًا أُطْعِمُـــوا رَأْسَ حَفْـــرَة *** لَبَاتوا بِطانًا يَضْـــرُطُون مِـــنَ الشَّحْمِ"[2]

وقد وجدت البيتين في الديوان بهذه الصيغة؛ وهما لزياد الأعجم:

إذا مـــا اتـــقى اللهَ امـــرؤ وأطاعَـــه *** فليس بـــه بأسٌ وإن كـــان مـــن جرْمِ
ولو جُمعتْ جَـــرْمٌ عـــلى رَأْس نملة *** لَبَاتوا شباعا يَضْـــرُطُون مِـــنَ الشَّحْمِ"[3]

وعلى القارئ أن يعي جيدا أن هناك اختلافا بين الاستطراد والتّخلّص " فالاستطراد يُشترط فيه الرّجوع إلى الكلام الأول، وقطع الكلام بعد المستطرد به، والأمران معدومان في المخلص، فإنّه لا يرجع إلى الأوّل، ولا يقطع الكلام، بل يستمرّ إلى ما يخلص إليه."[4]

---

[1] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 339.

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 375 .

[3] - زياد الأعجم: الديوان، تح: يوسف حسين بكار، دار المسيرة، ط1، الأردن، 1983، ص 99، 100.

[4] - ابن حجة الحموي، تقي الدين أبي بكر بن علي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، ص 95.

لكن عند ابن رشيق يتشابه عنده التخلّص والاستطراد حسب الفرق الفارط الذكر، فهو يرى: " أولى الشعر بأن يسمى تخلّصا ما تخلّص فيه الشّاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأوّل، وأخذ في غيره، ثمّ رجع إلى ما كان فيه، كقول النابغة الذبياني آخر نسيب قصيدة اعتذر بها إلى النّعمان بن المنذر: (الطويل)

فَكَفْكَفْـــتُ مِـــنِّي عَبْـــرَةً فَرَدَدْتُـــهَا *** على النَّحْرِ منـــها مستهـــلٌّ وَدَامِـــعُ
على حِيـــنَ عَاتَبْتُ المشِيبَ على الصِّبَا *** وقلـــت: أَلَمَّا أَصْـــحُ والشَّيْـــبُ وازِعُ؟!

ثمّ تخلّص إلى الاعتذار، فقال:

وَلَكِـــنَّ هَـــمًّا دُونَ ذلك شـــــاغلٌ *** مَكَـــانَ الشِّغَـــافِ تَبْتَغِيـــهِ الأَصَـــابِعُ
وعِيـــدُ أبي قابُوسَ فـــــي غير كُنْـــهِهِ *** أتَانِـــي وَدُونِي رَاكِـــسٌ فالضَّـــــوَاجِعُ

ثم وصف حاله عندما سمع من ذلك، فقال:

فَبِـــتُّ كَـــأَنِّي سَاوَرَتْـــــنِي ضَئِيـــــلَةٌ *** من الرُّقْـــشِ في أنْيَابِـــها السُّـــمُّ ناقعُ
يُسهَّـــــدُ في ليـــــلِ التَّمـــام سَلِيمُـــها *** لِحَلْي النِّســـــاء فـــي يَدَيْـــهِ قعاقـعُ
تَنَـــاذَرَهَا الرَّاقُونَ من سُـــوءِ سُمِّـــهَا *** فَتُطْلِقُـــهُ طَـــوْرًا وطـــــورًا تُـــراجعُ

فوصف الحيّة والسّليم الذي شبّه به نفسه ما شاء، ثمّ تخلّص إلى الاعتذار الذي كان فيه، فقال:

أتـــاني ـ أَبَيْتَ اللَّعْـــنَ ـ أنّـــكَ لُمْتَـــني *** وتِـــلْكَ الَّتي تَسْتَـــكُّ منها المسامعُ"[1][2]

هناك حالات عند البناء تُلزم التّخلّص والاستطراد وهي متعلقة بالحالة الشعورية للشاعر وقد أصبحت كَلَازمة رغم اختلاف اللفظ، فيجد الشاعر نفسه يكررها حتى يُرضي هوى في نفسه.

ولو تأملنا أبياتا لابن شرف قالها وهو " يصف ليلة قمرية سعد فيها بلقاء المحب"[3]، سنرى نوعا مختلفا من الاستطراد: (البسيط)

"لله لَيْلَتُـــــنا إذْ صَاحِـــــــبَايَ بـــها *** بَـــــدْرٌ وَبَـــــدْرٌ سَمَـــائِيٌّ وَأَرْضِـــيُّ
إذ الهـــــوى والهـــوى طلقٌ ومُعْتَـــدِلٌ *** هـــــذا وهـــــذا رَبِيـــــعِيٌّ طَبِيعـــيُّ
بِتْنَا جَمِيعـــًا وكُـــــلٌّ في السَّـــــمَاعِ وفي *** شُرْبِ المُـــــدام حِـــجَازِيٌّ عِـــــرَاقِيُّ

[1] - النابغة الذبياني: الديوان، ص 53، 54.
[2] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 376، 377.
[3] - ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 109.

أُسْـــقَى وَأَسْـــقِي نديما غـــاب ثالثُهُ *** والـــــدّور مـــنّا شمـالِيٌّ يميـنيّ"[1]

بالقوافي قد استطرد؛ وهذا ما يُعرف بالاستطراد القريب غير أنه يختلف في صورته عن القريب المعروف بحكم أنه قدم لفظا ومعنى يتبادر إلى ذهن القارئ ولم يوضح مبهما؛ فلو قلت: ليل و ... سيقول القارئ : نهار ، وإن قلت: سماء و ... يقول: أرض ؛ فاللفظ الأول يستلزم الثاني بحكم شيوعه بين العامة بهذا التركيب، لكن في الشعر يخلق نوعا من اللذة رغم تداوله .

/النّهاية:

من المعلوم أن لكل بداية نهاية، ونهاية الكلام تحدد القصد بالتمام أو بالنقصان وما في الأمر بأس، فالبأس عندما يكتنف النّهاية التشويه؛ لأنّ " من العرب من يختم القصيدة، فيقطعها، والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا، كأنّه لم يتعمّد جعله خاتمة، كلّ ذلك رغبة في أخذ العفو، وإسقاط الكلفة."[2]

فأغلب الختام يحتاج لمثل سائر أو حكمة ساحرة، وهذا ما يقف عتبة أمام المبتدئين، فنجد القصيدة بلا نهاية أو بنهاية ليست نهاية؛ شوهت النص وأحرقت ملامحه.

وفي براعة الابتداء والخروج والنهاية أجدني أستحضر فائية **عبد الله بن محمد التنّوخي المعروف بابن قاضي ميلة** [...] صحب أباه إلى جزيرة صقلية. وكان مفخّما حاذقا فعرف ثقة الدولة بسببه واتصل لاتصاله به فأوطن البلد وصنع فيه قصيدته الفائية: (الطويل)[3]

يُذِيـلُ الهـوى دمـــعي وقلـــبي المعنّفُ *** وتجـــني جفـوني الوجـدَ وهو المكلّفُ

وإنـــي ليدعـــوني إلـــى مـــا شنفتُـــهُ *** وفارقـــت مغنـــاه الأغـــن المشـنّفُ

وأحورُ ســـاجي الطـــرف أمـــا وشَاحُه *** فصفـــــر وأمـــا وقفـــه فمـــوقَّفُ

يطيـــــب أجاج المـــاء من نحو أرضه *** يحـــيي وينـــدي ريحه وهو حرجف

وأيأســـني من وصلـــــه أن دونـــه *** مَتَالِفَ تَسْرِي الريـــح فيـــها فتتلف

وغيـــران يجـــفو النّوم كي لا يرى لنا *** إذا نـــام شـــملا في الكـــرى يتألَّفُ

يظـــل على ما كـــان من قـــرب دارنا *** وغفلتـــه عمّا مـــضى يتـــأسف

---

[1] . ابن شرف: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 109.

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 380.

[3] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 209، 210، 211.

وجـــون بمـــــزن الرعـــــــد يَسْتَنُّ وَدْقُهُ *** يرى برقــه كالحية الصـــــلّ تطرفُ"[1]

فقد كان الابتداء مدهشا والخروج أكثر إدهاشا حين يقول:

ولـــما التقيـــــنا محرميـــــــن وسيـــرنا *** بلبيـــــك ربّا والـــــركائـــــب تعسفُ

نظـــــرت إليـــــها والمطـــــــيُّ كأنّمـا *** غـــــواربُـــها منها معـــــاطِسُ رُعَّفُ

فقالت: أمـــــا مِنْكُنَّ مـــــن يعرف الـــفتى *** فقـــد رابـــني من طـــول ما يتشوَّفُ

أراه إذا ســـــــــرنا يسيـــــر حـــــذاءنا *** ونـــــوقف أخفافَ المـــطي فيوقف"[2]

القصيدة طويلة وهي من عيون الشّعر، ولو كان كاتبها في زمن النابغة لَعُدَّتْ معلقة من المعلقات، ولتناقلها الرواة ولحفظها أهل الأدب واللبيب والأريب.

وفي حديثنا عن النهاية نرى أن كل شاعر له نهايته بحسب فحولته؛ فمنهم من يجعلها انتقاما، ومنهم عفوا، ومنهم مثلا، وآخر حكمة، ومنهم من يترك النهاية مفتوحة، ومنهم من يختمها بسؤال؛ كقول **الجُراوي**[3]: (الكامل)

"قتلـــــوه لا لخيـــــانة عُـــرفت له *** إلاّ لفضـــــل بـــــراعـــة الشّـــــعراء

أمـــــروا به من غيـــــر ذنـــــب واجب *** أكـــــــذا تـــــكون صنـــائعُ الأمراء"[4]

" وقد كره الحُذَّاقُ من الشُّعراء ختم القصيدة بالدّعاء؛ لأنّه من عمل أهل الضعف، إلا للملوك؛ فإنّهم يشتهون ذلك[5]"، وأرى الرثاء لا يعيبه الدعاء بل يزيده حسنا، رغم أنّ من الشّعراء ومن بينهم ابن رشيق في مراثيه لا يدعو ويكتفي بذكر محاسن الميت.

"وقال يرثي قاضي بلدة المحمدية طاهر بن عبد الله وقد بلغه وفاته بالقيروان، ومنها: (البسيط)

العَفْرُ فـــــي فمِ ذاك الصَّـــــارخ النَّـــاعي *** ولا أُجِيبَتْ بخيـــــــر دعـــــوةُ الـــدَّاعي

فقـــــدْ نعـــــى مِـــــلْءَ أفـــواه وأفئـــدة *** وقـــــد نَـــــعى مِلْءَ أبْـــــصار وأسماع

أمّـــــا لئـــــنْ صحَّ ما جـــاء البريدُ به *** لَيَكْثُـــــرنَّ مـــــن البـــاكينَ أشـياعي

---

[1] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 210.

[2] - المصدر نفسه، ص 211.

[3] - عبد الله بن محمد الجُرَاوي، تأدّب بجُرَاوة داخل المغرب،[...] كان شاعرا قويا وصَّافا دربا،... توفيّ سنة خمس وأربع مائة وقد بلغت سنّه نيفا وأربعين سنة."* * . ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 216، 219.

[4] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 220.

[5] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 380.

يا شـــــؤم طائـــــر أخبـــــار مبـــرّحـة *** يطيـــر قلبـــي لها من بيـــن أضـلاعي
ما زلـــتُ أفـــزع من يـــأس إلى طمع *** حـــــتّى تربّـــع يأسي فـــوق أطمـاعي
فاليـــوم أُنفق كنزَ العمـــــر أجمَعَـــهُ *** لـــمّا مضـــى واحدُ الدُّنـــيا بإجمـــاع
تُوفّـــيَ الطّاهـــرُ القـــاضي فـــواأسفا *** إنْ لـــــمْ يوفَّ تباريـــحي وأوجـــاعي
فللدِّيـــانةِ فيـــه لُبْـــسُ ثاكلـــة *** وللقضـــاء عليه قلْـــبُ مُلْتـــاعِ"[1]

و"قال من قصيدة في قاضي جعفر بن عبد الله الكوفي: (الطويل)

أرى النّاس من ضدَّيْن صيغتْ طِباعـــهم *** فظاهـــرهم مـــاءٌ وباطنـــهم نـــارُ
وإنَّ ابنَ عبـــدِ الله قاضـــيَ عصـــرِهِ *** لأفضـــلُ من يُثْنَـــى عليـــه ويُختارُ
كـــريمٌ أراد الله إتمـــــام فضـــله *** فأخلاقـــه أرض وجـــدواهُ أمـــطارُ
له بَدَهـــاتٌ حيـــن لا ينطق الورى *** ورأيٌ إذا ما استعْجـــز السّيـــفُ بتّارُ
ولـــمْ أَرَ بحْـــرًا قط يُدْعى بجعفر *** سِـــوَاهُ وإلاّ فالجعـــافِرُ أَنْهَـــارُ"[2]

ومن حكم النهاية كما جاء في قول **ابن الغطّاس**[3]: (الطويل)

إلـــى أن نَـــبَا من بَعْـــدِ لِين جنابُـــهُ *** ففـــوَّقَ سَهْـــمَ الغـدْرِ عنْ وتَرِ الصَّرْفِ
((ومـن يَأْمَنِ الدّنـــيا يكـــن مثل قابـض *** على الماءِ خَانَتْهُ)) الفـــروجُ من الكفِّ"[4]

وقد تكون النهاية بخروج لطيف يدل على عبقرية ناسجه كما هو في قول **ابن أبي النّوق الطّيّب**[5]: (السريع)

هـــذا عـــليٌّ واحـــدٌ للعـــلا *** أوحـــده في عصـــره الـــواحدُ
أنا الفتـــى الشّاكـــرُ إحْســـانَهُ *** والله والله أبـــدًا شـــاكدُ"[6]

مدح ممدوحه وشكر نفسه.

---

[1] - ابن رشيق: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص 106، 107.

[2] - المصدر نفسه، ص 89، 90.

[3] - عبد الوهاب بن خلف بن القاسم بن محمد المعروف بابن الغطاس، هو من أبناء سوسة ومستوطنيها."* *. ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 231.

[4] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 232.

[5] - أبو بكر عتيق بن تمام، ابن أبي النّوق الأزديّ الطّيّب، غلب عليه اسم الطّب فعرف به."**. ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 241.

[6] - ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 244.

ولو تأملنا قصائد الشعراء المغاربة لوجدناها بنهايات مختلفة لاختلاف الشعور، وربط النهاية بمفهوم واحد يُحجّر الإبداع بل يقتله ويجعله مكرورا، وأحسن النّهاية ما يتميز بها الشّاعر ويحسن الخروج بها وتحدّد مقصده، وتُنسب له ولو كانت قليلة الشّاعرية، والأفضل عندي ما تضمنت حكمة أو مثلا، أو رسمت رأيا أو وضعت موقفا، صريحة العبارة قوية الإشارة، سهلة اللفظ كثيفة المعنى؛ ولهذا تشدني قصيدة "**عبد المؤمن بن علي** وهو يستنفر العرب من بني هلال للغزو بجزيرة الأندلس؛ والتي يقول في مطلعها:[1] (الطويل)

أقيموا إلى العليـــاء هُوجَ الرَّواحـــــل	***	وقودوا إلى الهيجاء جُرْدَ الصَّـــوَاهل
وقومُوا لنصر الدِّيـــــن قومــة ثائر	***	وشدُّوا على الأعـــــداء شَدَّةَ صَائل
فما العزُّ إلا ظهْـــرُ أجْرَدَ سَابِـــحٍ	***	يَفُوتُ الصَّبَا في شَـــــدِّهِ المُتَوَاصل
وأبيضُ مأثـــورٌ كـــــــــأنَّ فِرِنْدَهُ	***	على الماء منســـــوجٌ وليس بسائل

ويختمها بما يُثير الهمم، وقد أفلح حين قال:

فما همنا إلا صـــــــلاح جميعكم	***	وتسريحكم في ظل أخضـــــر هاطل
وَتَسْوِيغُكـــــــم نُعْمَى ترفُّ ظلالُها	***	عليكم بخير عاجـــــل غَيْرِ آجل
فلا تتوانَـــــــوْا فالبِـــدَارُ غَنِيمَةٌ	***	ولِلْمُدْلِجِ السَّـــارِي صفاءُ المناهل[2]

حكمة بالغة: نعم ففي البكور صفاء المناهل، وأبدع: ففي قفل القصيدة روعة البناء، وبمثل هذا البناء تكون النهاية، وهي للقارئ بداية البداية.

[1] - ينظر عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي، الشركة العالمية للكتاب، (د.ت)، ج3، ص 641، 642.

[2] - عبد المؤمن بن علي ابن علوي الكومي، سلطان المغرب.

المبحث الثاني

مواضع الضرورة لغويا ونحويا :

تمهيد :

ترتبط الضرورة بأصل من أصول الاحتجاج ألا وهو الشعر، وقد كثر الحديث حول ماهيتها؛ هل هي خطأ لغوي ؟ أم مزية من مزايا الشعر؟ أم تتجاوز ذلك لتأخذ شكل الشذوذ أم القاعدة ؟ ... من أجل هذا عالج أغلب نقاد المغرب العربي هذه المسألة بعد أن كثر الطعن في إبداع المحدثين، لِيُبَيِّنوا ما يجوز للشاعر في الضرورة من تقديم وتأخير أو حذف وزيادة أو قلب وإبدال .

- **مفهوم الضرورة الشعرية لغة واصطلاحا :**

الضرورة لغة :

"الضّرورة اسم لمصدر الاضطرار، تقول :حملتني الضّرورة على كذا وكذا. وقد اضطُرَّ فلان إلى كذا وكذا ."[1] وقد جاءت الضرورة في لسان العرب بمعنى ((أُلْجِئَ)) و ((ضُيِّقَ عليه)).[2]

والاضطرار: الاحتياج إلى الشيء. واضطرَّهُ إليه: أحوجه وألْجأه، فاضطُرَّ، بضم الطاء، والاسمُ : الضُّرَّةُ، والضّرورة: الحاجة، كالضّارُورَةِ والضّارورِ و الضّارُورَاء.[3]

الضرورة اصطلاحا :

" هي رخص منحت للشّعراء كي يخرجوا بها عن بعض قواعد اللغة ، لا قواعد الوزن والقافية، عندما تَعْرِضُ لهم كلمة لا يؤدِّي معناها في موقعها سواها".[4]

وبمفهوم آخر: " الضرورة في الشعر هي الاستعمال الذي يلجأ إليه الشاعر ويكون مخالفا لمقاييس اللغة وأصول النحو الجارية، وجمعها أيضا ضرورات. ولم نجد قبل القرن الخامس من جمعها على "ضرائر". والضرائر جمع ضرّة وهي إحدى زوجات الرجل."[5] فمن خلال تعريفه يظهر أن الضرورة أوسع من أن نحددها ببعض قواعد اللغة، فالشعراء لهم عالمهم الخاص بعيدا عن قيود بعض

---

[1] - ابن منظور : لسان العرب، مج9، ص 33 .(مادة ضرر)

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص 33.

[3] – الفيروز آبادي : القاموس المحيط، تح : مجدي فتحي السّيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة – مصر (د . ت)، ج2، ص 84 .

[4] – مجدي وهبه و كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984، ص 230 .

[5] - ـ المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 124.

النحويين الذين يقيدون بناءهم بقواعد تصلح للغة النثر لا الشعر؛ بحكم أن ما وصلنا من كلام العرب يتجاوز ما رسمه النحاة من معالم وقوفا عند مبدإ المطرد والشاذ.

وأردت أن أشير إلى وجود الضرورة في الوزن بحكم تجسيد الصورة التي تتحكم في الشاعر فيلجأ إلى استعمال التفعيلة بغير ما جرت عليه التآليف؛ وهو كما أشار إليه القزاز : "((نقصان حرف من فاصلة البيت)) وهو مثل قول الشّاعر **شبيب بن جعيل التغلبي**[1]: (الكامل)

حنّـت نَـوَارُ ولات هَـنَّا حَـنَّـتِ * وبـــدا الذي كانت نوار أجـنَّتِ**

لمَّا رأتْ مـــاء السَّـــلى مشـــــروبا * والفرثَ يعصـــر في الإناء أرنّتِ**[2]

وسيأتي ذكر هذا البيت ضمن دراسة ما يجوز في القوافي وهو الإقواء.

أو كما ورد في بيت الشاعر الجزائري: **ميداني بن عمر**؛ قوله: (البسيط)

أنـا الـذي ضيـع الأقصى بسيجارةٍ * أطفأتُها و دُخَـانُ الحرب مبلولُ**[3]

فجاءت العروض غير مخبونة خلاف البناء المعهود لهذا البحر؛ بحكم أن الصورة حتمت وضع التفعيلة تامة، وفي نظري إنه على صواب ما دام أنه اعتمد نفس التفعيلة من البحر. وهذا البيت من قصيدة جميلة بعنوان: **على بردة المحبوب**؛ ومطلعها: (البسيط)

غـابت سعادُ وحبلُ الحُبِّ مفتـولُ * وخَـاتَمُ العُرس في عينـيَّ مذهولُ**

غـابت فـما أذَّنتْ فجرا جوامعُنا * ولا اسـتراح عـلى قبرين مقتـول**[4]

ولا أريد استعجال القول قبل الاستدلال له وأقول ما قاله منجي الكعبي: " "إن مبحث الضرورة يُلقي ضوءا كاشفا على كثير من تكلّف النحاة واللغويين وأصحاب العروض، ويصوّر ما اصطنعوه لتقرير أصولهم وقواعدهم أو النظر للضرورات الشعرية على أنها مظهر من مظاهر التّحدّي بين الشّعراء واللّغويين، يغيض بها أولئك هؤلاء أو غيرهم من أصحاب العروض، وأنا لم أجد في

---

[1] - شبيب بن جعل بن عمرو بن مالك بن الحارث التغلبي، وهو من شعراء تغلب في الجاهلية، الموسوعة الشعرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poet/1543

[2] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56 .

[3] - ميداني بن عمر: منتديات الشروق، الرابط: https://montada.echoroukonline.com/showthread.php?s=8c02700350424f433db60f4c491d6145&t=387625

[4] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56 .

دراستي ما يثبت هذه الاتهامات بل الذي قادني إليه البحث هو أنّ الضرورات ـ من خلال المجموعة الكبيرة التي درستها ـ تدور كلّها ـ أو تكاد ـ على الإيقاع والوزن والقافية، بعبارة مختصرة هي ضرورات عروضية. ولابد لإدراك ذلك من التّعاطف مع الشّاعر وتذوّق الشّعر ودرس جوانب من علم القراءات والإلمام بأصول علم الموسيقى وقوانين علم الصوتيات."[1] والتجربة علمتني أن أغلب الضرورات سببها عجلة الشاعر، ولو راجع البناء وعدّله ما وقع فيها.

- **مواضع الضرورة لغويا ونحويا:**

قبل الولوج إلى عالم الضرورة يلزمنا الإحاطة بعلم القافية، فهو يُمثل الجانب الصوري للبناء، وعلى الناظم معرفة ما يجوز وما لا يجوز في القوافي.

أ – القافية:

عندما تكلم ابن رشيق عن القافية وصفها بأنها شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.[2]

- **تعريف القافية:**

لغة :

" القافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأنّ بعضها يتبع أثر بعض "[3] ويقال: قفوت فلانا، إذا تبعته. وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصّه. وقافية الرّأس مؤخّره "[4] بمعنى مؤخر العنق.

اصطلاحا:

يقول الخليل (170هـ): " أنها الساكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما "[5]. ومفهوم الخليل ينقلنا إلى معنيين في تحديد القافية بحكم آخر ساكن في ضرب البيت والساكن الذي قبله؛ فهذا يعني أن القافية قد تتكون من كلمتين مثل قول ابن شرف: (البسيط)

---

[1] . المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 202.

[2] - ينظر ابن رشيق : العمدة، ج1، ص 243.

[3] - ابن منظور : لسان العرب، مج 11، ص 166 . (مادة قفا)

[4] - التنوخي، أبو يعلى عبد الباقي عبد الله :كتاب القوافي، تح : عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، مصر، 1978، ص 59 .

[5] - المرجع نفسه، ص 68 .

ما لي أُجـــاذِبُ ذي الدُنيّا مُوَلِّيَةً * فَكُلُّ ثَوبٍ عَلَيـــها قُدَّ مِنْ دُبُرِ**[1]

فآخر ساكن هي الياء من ((دُبُرِيْ)) والساكن الذي قبله من كلمة أخرى هي النون من ((منْ)). وقد تكون من كلمة واحدة كمثل قول ابن شرف: (الوافر)

أَراكِ كَـــما يَرى المُحتـــــاجُ مالاً * وَقَد مَلَكَـــــت عَلَيهِ يَدُ البَخيلِ**[2]

فالقافية محصورة في كلمة واحدة هي ((البَخِيلِ))، وعند الكتابة العروضية تصبح ((لْبَخِيْلِيْ))؛ فالقافية هي الياء التي قبل اللام والياء التي بعدها.

و"عرفها الأخفش بأنّها آخر كلمة في البيت، وقال الفرّاء هي حرف الروي، أما ابن السراج الشنتريني فيعرف القافية بأنّها ((كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة "[3] وهو بهذا يحصرها في حرف الروي مثل الأخفش.

ويعرفها أبو الحسن حازم القرطاجني (ت 684 هـ): " إنّ القافية في اصطلاح المحققين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وضعت؛ الحركات والسكنات والحروف الهوائية فيها وضعا متحاذيَ المراتب لتتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا، ويطرد اطرادا متناسبا. وهي مقطع البيت الذي طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن، أو الذي جملته ساكنان "[4]. ومفهوم حازم هذا يأخذنا إلى منحى آخر في البناء عند وضع القافية؛ فما كانت على المتراكب تبقى عليه لآخر بيت في القصيدة، وهكذا، فإن خالف بناء القافية الصورة الأولى لأول بيت أصابها اضطراب في الموسيقى، مع العلم أن هذا النوع من البناء صعب في بعض البحور، وهو يسير في بعضها.

صورها :

- "**المتكاوس**[5]: أربعة متحركات بين ساكنين؛ وهو قليل في الشعر العربي، وأغلبه أحدث خللا في وزن البيت إلا إذا أبدل حركة بحركة كما في قول **الحطيئة**: (الرجز)

---

[1] - ابن شرف القيرواني: الديوان، ص 54.

[2] - المصدر نفسه، ص 88.

[3] - فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1998، ص 89 .

[4] - حازم القرطاجني :الباقي من كتاب القوافي، تح : علي لغزيوي، دار الأحمدية، ط1، الدار البيضاء 1417 هـ، ص 36. وينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 90.

[5] - المتكاوس : تكاوس الشيء إذا تراكم، فكأنّ الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت . ينظر التنوخي:كتاب القوافي، ص 69 .

زَلَّت بِهِ إِلى الحَضيضِ قَدَمُهْ[1]

فجاءت القافية بأربع حركات بين ساكنين (ضيْضِ قَدَمُهْ /0////0). ولكي تتوافق مع الرجز يلزم تغيير فتحة الدال سكونا؛ فتصبح قَدَمُهْ (قَدْمُهْ).

- **المتراكب**[2]: ثلاثة متحركات بين ساكنين؛ وهذا كقول الحصري الضرير:"[3] (المتدارك)

يا ليـــل الصَّـبِّ متـى غـــدُهُ *** أقيـــامُ السّـــاعةِ مَـوْعِـــدُهُ؟

فجاءت القافية بثلاث حركات بين ساكنين (مَوْعِدُهُوْ /0///0).

- **المتدارك** [4]: متحركان بين ساكنين؛ وهذا كقول **أبي الطالب الدلائي**: (الكامل)

أوْدَعْتُـــهُ بَـطْنَ الثَّـــــرَى وَتركتُهُ *** في رَمْسِـــهِ والمَـوْتُ ما لا يُنْكَرُ[5]

فجاءت القافية بمتحركين بين ساكنين (يُنْكَرُوْ /0//0).

- **المتواتر** [6]: متحرك بين ساكنين؛ وهذا كقول **خلف بن أحمد السعدي**[7]: (مجزوء الرمل)

إنّ مَـــرْزُوقًا يُغَـنِّي *** طالَ شَـــوْقِي للشَّعِيرِ

قوتُهُ أكـــلُ حِبَـالِي *** وقِفافي وحَصِيـــرِي[8]

فجاءت القافية بمتحرك بين ساكنين (شْشَعِيْرِيْ 0//0/0)، و(حَصِيْرِيْ //0/0).

- **المترادف** [9]: ساكنان ليس بينهما فاصل؛"[10] وهذا كقول **ابن شرف القيرواني**: (السريع)

مِنْ لفظهم تعرفُ مَا هُـمْ وَفِي *** جَحْفَلَةِ العاثر يَبْـدُو العثارْ[11]

فجاءت القافية بساكنين ليس بينهما فاصل؛ (لْعِثَارْ 0//00).

---

[1] - الحطيئة: الديوان، ص 185.

[2] - المتراكب : مأخوذ من تراكب الشيء، إذا ركب بعضه بعضا . ينظر التنوخي :كتاب القوافي، ص 70 .

[3] - إبراهيم الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، ص 11.

[4] - المتدارك :كأنّ الحركتين تداركتا فيه . ينظر التنوخي :كتاب القوافي، ص 70 .

[5] - أبو الطالب الدلائي هو حسن بن محمد بن هيثمون الجهني، وقيل ينتمي إلى قرية تسمى الجهنيين قرب القيروان، ينظر ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 117، 118.

[6] - المتواتر : وهو مأخوذ من الوتر وهو الفرد . ينظر التنوخي:كتاب القوافي، ص 70 .

[7] - خلف بن أحمد السعدي، من قرية تعرف بالسعديين، جوار مدينة المهدية، (ت 414 هـ). ينظر ابن رشيق: أنموذج الزمان ...، ص 126.

[8] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 127. مرزوق اسم حماره. ينظر نفس المصدر، 126.

[9] - المترادف : لأنّه ترادف فيه ساكنان. ينظر التنوخي:كتاب القوافي، ص 71 .

[10] - حازم القرطاجني : الباقي من كتاب القوافي، ص 37 . وينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 91.

[11] - ابن شرف القيرواني: الديوان، ص 60.

وقد ذكر ابن رشيق مما يلزم القافية من حروف وحركات فقال: " إنّ الشعر كله مطلقٌ، ومقيَّدٌ، فالمقيد: ما كان حرف الرّوي فيه ساكنا، وحرفُ الروي الحرف الذي يقع عليه الإعراب، وتبنى عليه القصيدة، فيتكرر في كل بيت، وإن لم يظهر فيه الإعراب لسكونه."[1] واختلاف إعراب المقيد باعتماد تسكين حرف الروي ليس عيبا.[2]

والعيوب تظهر في صور مغايرة كما ذكر بعضها القزاز إذ يقول: ((والأخذ على الشعراء كثير، لمن طلب مثل هذا، وإنّما قصدنا إلى ضرب من عيوب الشعر، أردنا أن نقدّمه أمام ما نحن ذاكروه. ومما يجوز للشّاعر في شعره من غامض العربية ومستنكرها في المنثور، ليكون فيما أخبرنا حجَّة لهذا وأمثاله، إذ كانت عيوبه أكثر من أن يتضمّنها كتاب أو يحيط بها خطاب: من الفساد في المعاني و الخطإ في اللغة واللّحن في دقائق العربية وفساد التّشبيه والتقديم والتّأخير ووضع شيء غير موضعه واختلاف القوافي، وما يجوز فيها من الإكفاء والإقواء وغير ذلك))[3] والشاعر المتمكن من أدواته لا يقع في مثل هذا إلا سهوا، وما وقع سهوا يصححه في مرحلة التنقيح ولا يتركه كما هو، وللتذكير فإن ما أشار إليه القزاز وعده من العيوب هو "موضع اختلاف القوافي ورغم أنّ القزاز أجازها إلاّ أنّه عاب بعضها وعدّها من أقبح العيوب بل ذهب إلى أكثر من ذلك حين تكلّم عن اختلاف إعراب الأبيات (القوافي)"[4] وهذا في قوله: ((ولا يجوز لمن كان مولّديّا هذا، لأنّه جاء في شعر العرب على الغلط))[5]، وهذا عندما تحدّث عن الإكفاء"[6]، مع أن من البناء ما يبدو إكفاء في نظر القراء ولو نظروا بعين الشاعر لأدركوا إنه ليس إكفاء بحكم الحذف أو التقديم والتأخير، وقد يدخل الإعراب بالمعنى فيخلط البنَّاء المفاهيم النحوية لدى القراء بحكم أنهم لم يألفوا هذا النحو من النحو.

قال ابن رشيق: " ومما يجب أن يراعى في هذا الباب: ((الإقواء))، و((الإكفاء))، و((الإيطاء))، و((السناد))، و((التضمين))، فإنّها من عيوب الشعر."[7]

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 247.

[2] - ينظر المصدر نفسه، ج1، ص 247.

[3] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 55 .

[4] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 91.

[5] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56

[6] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 91.

[7] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 262.

أولا: ما يجوز في القوافي:

يختلف أهل الرأي في تحديد عيوب القافية؛" فقد قال يونس: ((عيوب الشعر أربعة الزحاف والسناد والإيطاء والإكفاء هو الإقواء))؛"[1] أما ما ذكره الزمخشري وأكده أحمد الهاشمي: السناد، والإكفاء والإقواء والإيطاء، والإجازة والتضمين والإصراف.[2] وعلى هذا سأسير.

- **الإيطاء:**

" هو إعادة كلمة الرّوي بلفظها ومعناها بعد بيتين أو ثلاثة إلى سبعة أبيات. وهذا يدل على قلة إلمام الشاعر بمفردات اللغة، إذ عليه ألا يكرر ألفاظ القافية. فما يُستحسن في الشعر ألا يُكرّر الشاعر اللفظ بعينه في مسافة متقاربة، وكلما بعُدت المسافة كان أفضل."[3]

فكما سلف الذكر أن الإيطاء "هو إعادة القافية "[4] ففي كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة نرى القزاز تركه هكذا تعريفا دون تفسير، فقد يشترك اللفظ ويختلف المعنى " وليست المعرفة مع النكرة إيطاءً [5] وقد ورد تعريف الإيطاء في كتاب العروض العربي للدكتور فوزي سعد عيسى: " هو تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها في بيتين لم يفصل بينما سبعة أبيات "[6]وهذا التفسير لا يغيب عن القزاز بحكم أنّه شاعر ناقد، وقد قصد القافية المعادة بنفس اللفظ والمعنى والتنكير والتعريف ولهذا نجده قد ترك المسألة مبهمة بحكم الاختلاف في الرأي عند كبار العلماء والاختلاف يعني الجواز ... والله أعلم..

وهناك نوع من القوافي المكررة في كل بيت، وهذا النوع صعب البناء ولا يدخل ضمن العيوب ولا يُعتبر إيطاء؛ كقول الإمام الشافعي عليه رحمة الله: (البسيط)

يا صاحبَ الهمِّ إنَّ الهمَّ مُنْفَرِجٌ * أَبْشِرْ بخيرٍ فإنَّ الفارجَ اللهُ**

اليأسُ يَقْطَعُ أحيانًا بصاحِبِهِ * لا تَيْئَسَنَّ فإنَّ الكافيَ اللهُ**

اللهُ يُحْدِثُ بعدَ العُسرِ مَيْسَرَةً * لا تَجْزَعَنَّ فإنَّ القاسمَ اللهُ**

---

[1] - ابن سلاّم الجمحي، أبوعبد الله محمد : طبقات الشعراء، تح : عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص 63.

[2] - ينظر أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: علاء الدين عطية، دارالبيروتي، ط3، 2006، ص 139.

[3] - عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية،(د.ط)، بيروت، 1987، ص 167.

[4] - المصدر نفسه، ص 57 .

[5] - محمّد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، ص 112 .

[6] - فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 94 .

إذا بُلِيـــتَ فثـــقْ باللهِ، وارْضَ بـــــهِ *** إنَّ الـــــذي يَكْشِفُ البَلْوَى هـــو اللهُ
واللهِ مَـــا لَـــكَ غيرُ اللهِ مِـــن أحـــدٍ *** فحَسْبُك اللهُ فـــي كـــلٍّ لكَ اللهُ[1]

- **التضمين:**

التضمين كما عرفه ابن رشيق: " فهو قصدك إلى بيت من الشعر، أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثل به، كقول **محمود بن الحسين كشاجم الكاتب**:[2] (البسيط)

يا خاضـــبَ الشَّيْـــب والأيّام تُظهِـــرُهُ *** هذا شبـــابٌ لَعَمْـــرُ الله مَصْنـــــوُعُ
أَذْكَرْتَـــنِي قـــولَ ذي لُبّ وتَجْـــرِبَة *** في مثلـــــه لك تأديـــب وتقـــريعُ
((إنّ الجديـــدَ إذا ما زِيـــدَ في خَلَـــق *** تبيَّنَ النَّاسُ أنَّ الثَّـــوْبَ مرقـــوعُ))

ومن التضمين كذلك ما يكون إجازة لشاعر آخر كما فعل "علي بن الجهم وهو يُعرِّضُ بفضل الشاعرة جارية المتوكل وبُنَان المغني، وكان يتعاشقان، فإذا غنّى: (مجزوء الرمل)

اِسْمـــــــعي أو خبِّـــــــرينا *** يا ديـــــار الظّاعنـــــــــينا

غنّت هي كالمجاوبة له عمّا يقول: (الوافر)

ألا حُيِّيـــــتِ عَـــنَّا يا مَدِيـــنَا *** وهـــل بأسٌ بقـــــولِ مُسَلَّمِينَا

فقال علي منبّها عليهما في ذلك: (مجزوء الرمل)[3]

كُلَّـــمَا غَـــنَّى بُـــــنَانٌ *** اِسْمَعـــــــي أَوْ خَبِّـــــرِينَا
أَنْشَـــــدَتْ فَضْـــلٌ أَلاَ حُـــيْ *** يِيـــــتِ عَـــنَّا يَا مَـــدِينَا
عَارَضَـــتْ مَعْـــنَى بِمَعْـــنَى *** والنَّـــدَامَـــى غَـــافِلُـــونَا
أَحْسَنَـــتْ إِذْ لَـــمْ تُجَـــاوِبْ *** هُـــمْ دِيَـــارُ الظَّاعِنِيـــنَا

وقد "ورد التضمين في قسمين رئيسين من أقسام البلاغة العربية هما: البيان والبديع، وقد أخذ في كلّ منهما معنى خاصا، ولذلك فنحن بصدد مفهومين للتضمين البلاغي هما: التضمين البياني، والتضمين

---

[1] - هذه الأبيات لم ترد في ديوان الشافعي الذي اعتمدت عليه (الذي شرحه وضبط نصوصه الدكتور عمر الطباع)، وقد وجدت الأستاذ: عبد المجيد بن محمد مباركي قد نشرها في موقع الألوكة ونسبها للشافعي رحمة الله عليه بتاريخ: 2017/03/12. وأغلب من شاركها ينسبونها للشافعي، ولست أدري أهو كاتبها أم نُسبت إليه: https://www.alukah.net/sharia/0/113553/

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 719. محمود بن الحسين بن السندي بن شاهك أبو الفتح الرملي، شاعر عباسي (ت 360هـ)، الموسوعة الشعرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poet/1142

[3] - المصدر نفسه، ج2، ص 724.

البديعي، ويختص الأول بتضمين لفظ معنى آخر، ويختص الثاني بأخذ شاعر من شاعر آخر بيتا أو بعض بيت من شعر، وقد تناول علماء البلاغة التضمين البياني من زوايا متعددة من حيث مفهومه، وعلاقته بالحقيقة والمجاز والكناية ثمَّ من حيث كونه سماعيا أو قياسيًا." [1] ومن البديع في البناء التشبيه الضمني الذي يصعب رصده.

الإكفاء :

مصطلح الإكفاء عند النّقّاد المغاربة يأخذ مفهوما مرادفا للإقواء مرة ومخالفا له مرّة أخرى بحسب الرؤية النّقدية لهذا العيب؛ "فالإكفاء عند القزاز هو: ((اختلاف إعراب الأبيات))[2] و ما جاء في التعريف يختلف عمَّا ورد في بعض المصادر والمراجع الأخرى، وكأنّ بالإكفاء أخذ مفهوم الإقواء."[3]

وهذا ما يذهب إليه ابن رشيق في قوله: " وأما الإكفاء فهو الإقواء بعينه عند جِلَّة العلماء، كأبي عمرو بن العلاء ..."[4] وغيره.

فما ورد عن أحمد الهاشمي قوله:" هو أن يؤتى في البيتين من القصيدة بروي متجانس في المخرج لا في اللفظ، نحو (شارح، شارخ) أو (فارس، قارص). أما ما ذكره محمد بن أبي شنب حول الإكفاء قوله: ((اختلاف الرّوي بحروف متقاربة المخارج))[5]... كقول الشّاعر: (الطويل)

إذا زُمَّ أجمـــــــالٌ وفارق جيـــــــرةٌ * وصاح غـــــــراب البَيْنِ أنتَ حـــــزينُ**

تنادَوْا بأعلى صخـــــــرة وتجاوبـــــتْ * هَوَادِرُ فـــــي حَافَاتِهـــــــمْ وَصَهِيلُ** [6]

قد نجد الحروف المتقاربة المخارج والتي تُوقع أهل البناء في الإكفاء غالبا (السين والصاد والزاي) و(الظاء والضاد)، مع أني أرى البيتين محكمين البناء وزنا وصورة وربما الرواية هي سبب هذا الغلط؛ فعند البحث وجدت أن هناك من ينسب البيت الأول **للحسين بن الضَحّاك بن ياسر**

---

[1] - أحمد حسن حامد: التضمين في اللغة العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص 05.

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 55 .

[3] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 91.

[4] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 263.

[5] - محمّد بن أبي شنب : تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، ص 114 .

[6] - المرجع نفسه، ص 114 . البيت الثاني لم أقف على قائله.

الباهلي؛ (ت 250 هـ)،[1] دون ذكر البيت الثاني، ويقيني إنه **لكثير عزة** من قصيدة نونية مطلعها: (الطويل)

أَبائِنَةٌ سُعــدى؟ نَعَــم سَتَبيـــــــنُ *** كما اِنبَتَّ مِن حَبـــــلِ القَرينِ قَرينُ[2]

ثم يلي مطلع القصيدة قوله:

أَإِن زُمَّ أَجمـــالٌ وَفـــــــارَقَ جيرَةٌ *** وَصاحَ غُـــــرابُ البَينِ أَنتَ حَزينُ [3]

أما في مسألة اختلاف إعراب الأبيات سأعرض لأشهر الأبيات وقد عرض القزاز القيرواني بعضا منها في كتابه (ما يجوز للشاعر في الضرورة)، كقول النابغة: (الكامل)

أمـــــن آل ميّة رائـــــح أو مغتـــد *** عجـــــــلان ذا زاد وغيـــر مـــزوّدِ

زعم البـــــوارح أنّ رحلتـــنا غـــدا *** وبذاك خبّـــرنا الغـــداف الأسودُ [4]

"فقد خفض ورفع ورغم عبقرية النابغة في الشعر إلاّ أنّه " كان يُقْوي في شعره، فعيب ذلك عليه "[5] وقال القـزاز: ((هذا من أقبح العيوب، ولا يجـوز))[6] وأردف كلامـه بقولـه: " ألا ترى أنّ النّابغة غُنّي له، فلمّا سمع اختلاف الصّوت بالخفض والرّفع، فطن له ورجع عنه؛"[7] حيث قال:

وبذاك تنعاب الغراب الأسودِ[8]

فاختلاف الإعراب يُربك الإيقاع، وما كان من قبل بعض الشعراء الفحول " فقد جاء على الغلط "[9]؛ والإكفاء من أصعب الأمور عند الشعراء المحدثين لتجاوزه فهو مرتبط بمحور الاستبدال والتركيب والوزن، والشاعر غير المتمكن سيقع في الإخلال بمحور منها لو حاول التعديل.

والنابغة نفسه قد وقع في الاكفاء خلاف البناء الذي ذكرنا وذلك في قوله: (البسيط)

---

[1] - ينظر الموسوعة الشعرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/34554

[2] - كثير عزة: الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص 170 .

[3] - المرجع نفسه، ص 170 .

[4] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 55 .

[5] - ابن قتيبة : الشّعر والشّعراء، ج1، ص 156 .

[6] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56

[7] - المصدر نفسه، ص 56 .

[8] - امرؤ القيس: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/96760

[9] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56 .

قَـــالَتْ بَنُـــو عامـــرٍ خَالُـــوا بَنِي أَسَدٍ *** يَا بُـــؤْسَ لِلْجَهْـــلِ ضَـــرَّارًا لأقْـــوَامِ
تَبْـــدُو كَوَاكِبُـــهُ والشَّمْـــسُ طَالِعَـــةٌ *** لا النُّـــورُ نُورٌ ولا الإظْـــلامُ إظْلامُ[1]

فخفض ورفع كذلك.

والملاحظ في بناء القصيدة عند الشعراء المغاربة القدامى تجاوز هذا النوع من العيوب بسبب اعتكافهم على النحو أولا ثم الاستفادة من أخطاء من سبقهم ثانيا؛ مع أننا لا ننفي وجوده بحكم اندثار كثير من أشعارهم، وهناك من طُمست أسماؤهم أيضا.

- **الإقواء:**

" الإقواء هو المخالفة بين حركة الروي في القصيدة الواحدة بين كسر وضم. وهو عيب من عيوب الشعر يتصل بالقافية."[2] والإقواء كما ورد في كتاب القزّاز وكما ذكره أبو عبيدة هو: "((نقصان حرف من فاصلة البيت))[3] وهو مثل قول الشّاعر **شبيب بن جعيل التغلبي**: (الكامل)

حنّت نَـــــوَارُ ولات هَـــــنَّا حَنَّـــــتِ *** وبدا الـــذي كانـــــت نـــــوار أجنَّتِ
لمَّا رأتْ مـــــاء السَّـــــلى مشـــــروبا *** والفرثَ يعصـــر فـــي الإنـــاء أرنّتِ [4]

"فنقص من قوله: ((لما رأت ماء السّلى مشروبا)) عن العروض الأولى "[5]، فقد لحقها القطع والإضمار. وكذلك قول الشاعر: "**الربيع بن زياد**: (الكامل)

أَفَبَعْـــدَ مَقْتَـــلِ مَالِـــك بن زُهَيْـــرٍ *** ترجُـــو النّساءُ عَواقـــبَ الأطهار[6]

وكذلك عروض هذا البيت لحقه القطع والإضمار، والقطع من علل النقص و" هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، ويقع في التفعيلات الآتية: (فاعلن – مستفعلن – متفاعلن) "[7]

---

[1] - امرؤ القيس: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/10635 . وينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 55.

[2] - مزيد إسماعيل نعيم: الإقواء في الشعر العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2018، ص08.

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56 . وينظر ابن منظور: لسان العرب، ج12، ص 229. (مادة قوا)

[4] - شبيب بن جعل التغلبي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/83094 . وينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56 .

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56 .

[6] - الربيع بن زياد العبسي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/20803 . وينظر ابن منظور: لسان العرب، ج12، ص 229. (مادة قوا)

[7] - غازي يموت : بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت 1992، ص 31 .

أمّا الإضمار فهو زحاف ويكون" بتسكين الثاني المتحرك، وهو خاص بالبحر الكامل "[1] فتحولت مُتَفَاعِلُنْ إلى مُتْفَاعِلْ، وهذا يقلل من قوّة ومتانة الشعر، وقد عبّر عنه القزاز بقوله: ((كأنّه مثل الذي أُذهبت قوّة من حبله))[2]، مع أن القارئ لا يتفطن في الغالب لها بحكم أنها تشبه وقع التصريع، وهذا يجوز رغم الضعف الذي يكتنفه ولم يقبّحه كما قبّح الإكفاء، فنقصان حرف من العروض ليس بنفس الشّدة التي تكون في اختلاف حركة حرف الروي، بحكم أن كثافة الصوت تقبل الأول بسهولة وترفض الثاني لثقله، فبالمختصر المفيد الأذن الموسيقية تتقبل الإقواء ولا تتقبل الإكفاء .[3] وما شدّ انتباهي قول الأخفش عندما تحدث عن الإقواء "فقال: هو رفع بيت وجر آخر نحو قول الشاعر: (البسيط)

لا بَأْسَ بِالقــوْم مِنْ طُولٍ ومــن عِظَـمٍ * جِسْـمُ البِغَـــال وأحْـلامُ العَصَـافِيرِ**

ثم قال:

كَأَنَّــهُــمْ قَصَــبٌ جُــوفٌ أَسَافِلُــهُ * مُثَقَّـــبٌ نَفَخَـــتْ فِيــه الأعاصيرُ[4]**

فخفض في الأول ورفع في الثاني. وأردف كلامه بعد استعراض البيتين بقوله: " وقد سمعت هذا من العرب كثيرا لا أحصي، وقلّت قصيدة ينشدونها إلا وفيها إقواء ثم لا يستنكرونه لأنَّه لا يكسر الشعر، وأيضا فإن كل بيت منها كأنّه شعر على حياله."[5] وكأنّ بالأخفش لا يستقبحه بحكم أنه رأى أهل الصناعة لا يستقبحونه مع أنه لم يهضم اختلاف الحركات وتوقف عندها واعتبر أن كلّ بيت مستقل بذاته وما هذه بحجة لمن أدرك الإيقاع وغاص في علوم أخرى كالموسيقى وعلم الصوتيات، وكثرة الإقواء عند الشعراء القدامى لا يبيح ارتكابه عند المحدثين لأنّه عيب؛ وقد "قال ابن جني: وفي الجملة إنَّ الإقواء وإن كان عيبا لاختلاف الصوت به فإنّه قد كثر."[6] والصوت يصنع الإيقاع ويُحدد نوتاته وباختلاف الصوت تتفطن الأذن.

ففي حقيقة الأمر ما ورد في الديوان خلاف ما شاع بين الدارسين؛ فقد كان البناء:

---

[1] - غازي يموت : بحور الشعر العربي، ص 28 .

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 56.

[3] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 93.

[4] - حسان بن ثابت: الديوان، ص 129. وينظر ابن منظور: لسان العرب، ج12، ص 229. (مادة قوا)

[5] - ابن منظور: لسان العرب، ج12، ص 229. (مادة قوا)

[6] - نفسه، ج12، ص 230. (مادة قوا)

كَأَنَّــهُــمْ خشـبٌ جُــوفٌ أَسَافِلُــهُ *** مُثَقَّـــبٌ فِيــه أرواح الأعاصيـرِ[1]

فمن خلال ما تم عرضه يمكن للمبتدئ تعلم البناء؛ فبمجرد تقديم وتأخير واستبدال لفظ بلفظ غاب الخطأ وصلح النسيج.

- **السناد:**

السناد "هو: مجموعة عيوب تطرأ على الحروف والحركات التي تسبق الرّوي"[2] و" عرّفه القزاز وغيره من نقاد المشرق العربي ومغربه: " هو أن تختلف أرداف القوافي "[3] بمعنى " اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات وهو خمسة أقسام (سناد الردف والتّأسيس والإشباع والحذو والتوجيه)،"[4] وللعلم فإن السناد ينقسم إلى قسمين:

- اثنان من الخمسة متعلقان بالحروف.
- ثلاثة بالحركات[5]

- الردف: "هو حرف المد (ألف – واو – ياء) الذي يكون قبل الروي مباشرة "[6] كقول الشاعر **طرفة بن العبد**: (المتقارب)

إذا كُنــتَ فــي حاجــةٍ مُرســلا *** فأرســلْ حكيــما ولا تُــوْصِهِ

وإنْ بــابُ أمــرٍ عليــك التــوى *** فشــاورْ حكيمـًا ولا تعْــصِهِ[7]

فالردف لحق البيت الأول ولم يلحق الثاني؛ وهذا من عيوب البناء، ورغم ذلك ليس ثقيلا ثقل ما روي عن **محمد بن أحمد الصرائري التونسي** قوله: (المنسرح)

ولا تَخَفْنِــي فإنّ عينــي مــا *** تــراك إلا كــما ترى أخـتي

أو لا فجرِّبْ فــإن كذبتُ فــلا *** تَرْحَمْ خضــوعي ولا أنــاتي[8]

---

[1] - حسان بن ثابت: الديوان، ص 129.

[2] - إبراهيم محمد أبو طيب: في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 147.

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 57 .

[4] - محمّد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، ص 115 .

[5] - ينظر أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 142.

[6] - فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 92 .

[7] - طرفة بن العبد: الديوان، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 2002، ص 51. ففي الديوان: "فشاور لبيبا"؛ وينظر بحمّد بن أبي شنب : تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، ص 115 .

[8] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 357.

فلحق الردف البيت الثاني وأقله بخلاف بناء طرفة.

- التّأسيس: " هو الألف التي يكون بينها وبين الروي حرف " يجوز تغييره، فذلك الحرف يسمى الدخيل، وحركته تسمى الإشباع؛"[1]كقول "عبد الله بن محمد الأزدي المعروف بالعطار: (الكامل)

مَلِكٌ لـــه في كـــلّ يـــوم سيـــرةٌ *** مـــلء النّـواحي مـــن عُلًى ومكـــارم

يلـــقى الزّمـــان بمثلـــه في فعلـه *** لقـــيا سنان الرّمـــح حـــدَّ الصـارم[2]

وكقول علي بن عبد الكريم بن غالب: (الطويل)

يذكـرني أهـل الحـمى كـــل ليلةٍ *** خيال لهم تحـــــت الدُّجنَّة طارقُ

ولي بعد نومات الخلي من الهـــوى *** حقـــوق سجاياها الدّمـوع الدوافق [3]

فإن كان بيت مؤسسا وآخر لا عُدَّ عيبا؛ كأن يُقال في البيتين السابقين:

يذكـرني أهـل الحـمى كـــل ليلةٍ *** خيال لهم تحـــــت الدُّجنَّة (يطْرِقُ)

ولي بعد نومات الخلي من الهـــوى *** حقـــوق سجاياها الدّمـوع الـدوافق

- الإشباع: " هو اختلاف الإشباع بالحركات مطلقا أي اختلاف حركة الدخيل المسماة إشباعا."[4] أو بمعنى أبسط اختلاف حركات الدخيل؛ كفتحة الميم قبل الروي في (مطمَع)، وكسرة الجيم في (شجِّع)؛ وهذ متمثل في قول الشاعر: (الطويل)

صَرَفتَ رَجائي عَن لَعَـــلَّ وَعَن عَسى *** وَأَبعَدتَني بِاليَـــأسِ مِن كُلِّ مَطمَعِ

أَعَنّي بِإطماعِ الوِصـالِ عَـــلى النَوى *** إِذا لَم تُقاتِـــل يا جَبانُ فَشَجِّعِ[5]

- " وقد أجازوا الجمع بين الكسرة والضمة"[6]؛ كقول الشاعر " **عبد الملك بن محمد التميمي المعروف بالدركادو**: (الكامل)

يُـزْهَى بوجـهٍ لا أحـاول وصفَـهُ *** حسْنًا ولـو حاولتـه لـم أقـدِرِ

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 257.

[2] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 198، 199، 200.

[3] - المصدر نفسه، ص 289، 290.

[4] - فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ، ص 116 .

[5] - ابن شرف القيرواني: الديوان، ص 71.

[6] - أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 143.

مــن أحمــرٍ متنشِّــر فــي أبيــضٍ *** أو أبيــض متنظِّــمٍ فــي أحمَرِ[1]

ويسبق البيتين بيت له جاء بالضمة قوله:

يثني معاطفَــهُ الشبــابُ بنخــوةٍ *** فيظــل يمــزج ذلَّــةً بتكبُّرِ[2]

وللعلم فإن البناء في مثل هذه القافية صعبة التقيّد بشكل واحد، وحتى قصائد مشهورة لفحول الشعراء تجد فيها هذا المزيج.

- الحذو: "هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الردف المسماة حذوا،"[3] وهناك بعض المراجع تُخلط بين الحذو والإشباع ومن بينها ما جاء في ميزان الذهب؛ بمعنى: " هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المطلق، مثل فتحة النون وكسرة الكاف في قولك: ((سنَد وكِد))، وقد أجازوا الجمع بين الكسرة والضمة."[4] ، والصواب "أن الحذو هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الردف."[5] سواءا كان مطلقا أو مقيّدا؛ وهذا كقول الشاعر: (الكامل)

لَو كـانَ خُـلقُكَ لَليــالِيَ لَــم يَزَل *** جِسمَ الثَــــرى وَعَليهِ ثَوبُ رَبيعِ

سَلَكَ الوَرى آثارَ فَضلِــكَ فانثَنى *** مُتَكَلِّفٌ عَن مَسلَــكٍ مَطبوعِ[6]

والحذو في البيت الأول الكسر لحرف الباء في لفظ (ربيع)، وفي البيت الثاني الرفع لحرف الباء في لفظ (مطبوع).

- التوجيه: " هو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيّد "[7] (الساكن)، ومثال ذلك قول "**محمد بن إسماعيل الكاتب**:[8] (السريع)

أُنظــرْ إلــى البحــر وأمواجِــهِ *** فقــد علاهــا زَبَــدٌ مُتَّسِــقْ

مــا بالــه تركــض أحشــاؤه *** ويظهــر الرّعــبُ بِه والفَــرَقْ

---

[1] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 221، 224..

[2] - المصدر نفسه، ص 224.

[3] - فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 116 .

[4] - السّيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1997، ص 121.

[5] - السّيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 121.

[6] - ابن شرف القيرواني: الديوان، ص 70.

[7] - فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 117.

[8] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 363.

أظنّـــه خـــاف وحُـــقَّ لـــه *** من سيف عبد الله ضَـرْب العُنُقْ

وعندما تحدث القزاز القيرواني عن السناد قال: " وهو كثير " [1] وهذا ما يقرّه أهل الصناعة، والكثرة تعني الجواز."[2] فمن العسير أن يتحكم الشاعر في التوجه عند النظم طويل النفس.

- **الإصراف:**

قيل إن "الإقواء: اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة، وهو أن يجيء بيتٌ مرفوعا وآخر مجرورا.[...] فإذا كان مع المرفوع أو المجرور منصوبٌ سُمي إصرافا، هكذا ذكره أبو العلاء [...] وقال: الإصراف إقواء بالنصب؛ كما أنشد **ابن الأعرابي**: "[3] (البسيط)

أَطْعَمْـــتُ جَابَانَ حَـــتَّى اشْتَـــدَّ مَغْرِضُهُ *** وَكَـــــادَ يَنْقَدُّ لَـــــوْلَا أَنَّـــهُ طَافَا

فَقُـــلْ لِجَـــابَانَ يَتْرُكْـــــــنَا لِطَيَّـتِهِ *** نَوْمُ الضُّحَى بَعْدَ نَـوْمِ اللَّيْـلِ إِسْرَافُ[4]

وذكر أحمد الهاشمي كذلك اجتماع الفتحة والكسرة في قولك (رداءَ وبناءِ)[5]، والإصراف قليل في شعر العرب بسبب دخول النصب مع الجر أو الرفع؛ فأُذن الشاعر تتفطن له في حينه بخلاف الرفع مع الجر، إلا ما أتى ارتجالا قد يفلت من لسانه.

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 57 .

[2] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 95.

[3] - الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994، ص 160، 161.

[4] -

[5] - ينظر السّيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 140.

- **الإجازة:**

ذكر ابن رشيق قولا حول الإجازة حيث قال: " قال شيخنا أبو عبد الله: الإجازة ـ بالزاي معجمة ـ اختلاف حركات ما قبل الروي، وهو مأخوذ من إجازة الحبل، وهو تراكب قواه بعضها على بعض، فكأن هذا اختلفت قوى حركاته، وقد حكى ابن قتيبة عن ابن الأعرابي مثل قول أبي عبد الله، وقال هو من إجازة الحبل والوتَر."[1] ففي هذا أنشدوا: (المتقارب)

أحارِ بْنَ عَمْرو كأنِّي خَمِرْ

وفي القصيدة:

وَكِنْدَةُ حَوْلي جَمِيعًا صُبُرْ

وفيها:

تحرَّقت الأرضُ واليومُ قَرْ[2]

فاختلف التوجيه بالكسر، والضم، والفتح."[3] وهذا ما سماه ابن قتيبة وأبو عبيدة إجازة.[4]

ويقول القزاز القيرواني:" هي اختلاف حركات الرّدف في الشعر المقيّد؛ وقال قوم: اختلاف القوافي في الحروف التي تتقارب مخارجها "[5] كقول الشاعر: (الرجز)

والله لـــــولا شيخـــــنا عبّـــــاد * لَكَمَـــــرُونا عنـــــدها أو كـــــادوا**

فرْشـــــط لمّا كره الفرشـــــاط * بفيشـــــة كأنّـــــها ملـــــطاط**

فجاء هذا بالدّال والطّاء. وهذه الحروف تتقارب مخارجها "[6] "ولكن نلاحظ أن هذين البيتين اللذين استشهد بهما القزاز ينتميان إلى بحر الرجز، رغم أن (لكمرونا) أخلّت بالوزن وكأنّني أقرؤها (لأكمرونا)، وهذا البحر يسمى قديما حمار الشعراء"[7] " والرجز يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء "[8]

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 249.

[2] - امرؤ القيس: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/1940

[3] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 248.

[4] - ينظر المصدر نفسه، ج1، ص 248.

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 57 – 58 .

[6] - المصدر نفسه، ص 59 .

[7] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 96.

[8] - الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 77 .

ويقال:" ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء، فلمّا كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزا "[1]، وعلى ما يبدو أن الشاعر قالها مرتجلا، والمعلوم في بحر الرجز أن روي الصدر يكون مثل روي العجز في الأغلب وهذا ما نلاحظه في الشعر التعليمي، وألفية ابن مالك كمثال على ذلك"[2]، دون أن ننسى ألفية **ابن معطي الزواوي**؛ وكقوله في النّدبة: (الرجز)

وإن نـــدبـــت مـــن تنـــادي قلـــتا * وازيـــــــد واعمـــــرو وإن أردتا**

جئـــت بـــيا فقلـــت: يـــا سعيـــداه * وفـــي المضاف يا عبيـــد اللاهاه[3]**

وقد ذكرت ابن معطي للإشارة إلى علم منسي من أعلام الأمة المغاربية، وإلى ما انفرد به بعض النحاة المغاربة من خلال نظرتهم للنحو.

ولتوضيح الرؤية فيما يتعلق ببحر الرجز؛ فهو لا يعني أنّه يسير على هذا النمط دائما، فهذا النمط مجرد شكل من أشكال الرجز؛ ولكن هذا الأنموذج الذي قدّمه القزاز الذي يرسم حالة من حالات الارتجال التي تبني القريض على الرجز غالبا، وما عُرف بالأراجيز يكاد يكون الغالب على النظم خاصة في عصرنا الحالي، وبسبب التفات الشعراء بشكل كبير للبحور الأخرى أفقد هذا البحر مكانته نوعا ما بين البحور، ويكاد يكون منحصرا إلا في الشعر التعليمي.[4]

"ورغم اختلاف القوافي وما أثير حولها من جدل، وهي تدخل ضمن حيّز العيوب والقزاز يعتبرها كذلك، إلاّ أنه أجازها باستثناء الإكفاء"[5] وهو الإقواء عند بعض النّقّاد ((لأنّه جاء في شعر العرب على الغلط))[6]. "ومنهم من جعل الإجازة اختلاف حركة الروي فيما كان وصله هاءً ساكنة؛ وأنشدوا: (مجزوء الكامل).

---

[1] - الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 77 .

[2] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 96.

[3] - علي موسى الشوملي: شرح ألفية ابن معطي، مكتبة الخريجي، ط1، الرياض، 1985، ج1، ص 44.

[4] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 96.

[5] - المرجع نفسه، ص 96.

[6] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 56 .

الحمـــــــــــــد لله الـــــــــذي *** يعفـــــــو ويشتـــــــــدُّ انتقـــــامُهْ
في كُرْهِهِـــــــــــمْ ورضاهُـــــــــمُ *** لا يستطيعـــــــــون اهْتِضَـــامَهْ[1].[2]

والظاهر أنها تشبه الإقواء بحسب هذه الصورة إذا كانت تأخذ صورة اختلاف حركة الروي فيما كان وصله هاء ساكنة، وتصبح مرفوضة لو عمد الشاعر إلى روي واحد في كامل القصيدة ثم نجده قد لطم أسماعنا بروي مختلف يتقارب في المخرج مع الروي الأصلي، ولأنّ الشاعر يأتي بأبيات تتقارب مخارجها في حرف الروي غالبا في البيت والبيتين وقد تزيد إذا نسج على الرجز بحكم الارتجال وسهولة هذا البحر، إلاّ أنّ ذلك لا تتقبله الأذن الموسيقية وأذن الشاعر بشكل خاص، وخاصة من أدرك الإيقاع إدراكا فقهيا.

[1] - البيتان لعمران بن حطان بن ظبيان (ت 84 هـ)، الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/34959

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 248.

ثانيا: الضرورات النحوية والصرفيّة:

قد" جاء بالتقريرات التي بهامش كتاب سيبويه وهي شروح أبي سعيد السيرافي(م 386هـ) أن أبا سعيد استقصى الضرورات الشعرية كما لم يستقصها سيبويه، وأنه أوردها في شرحه للكتاب على سبعة أوجه: الزيادة والنقصان والحذف، والتقديم والتأخير، والإبدال، وتغيير وجه الإعراب إلى وجه آخر على طريقة التشبيه وتأنيث المذكر وتذكير المؤنث."[1] وعلى هذه الأوجه سنحاول رسم معالم الضرورات في النقد المغربي القديم.

وللعلم فإنّ ابن رشيق لا يرى " خيرا في الضرورة غير أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يُسمع عن العرب ولا يُعمل به، لأنّهم أتوا به على جِبلَّتهم، والمولَّد المحدث قد عرف أنّه عيب، ودخوله على العيب يُلزمه إياه."[2] وهذا ما هو الخلاف عليه عند القزاز؛ فهو يرى أن الضرورة ليس عيبا في مُجملها، بل هناك ما قصده الشاعر لحكمة.

وقبل أن ألج عالم الضرورة لابد أن أنبّه إلى أن أغلب الدراسات تحصر الضرورة في حالة الزيادة أو الحذف أو التقديم والتأخير أو القلب والإبدال في الحركة والحرف والكلمة وقليل من تكلّم عن الجملة.

ولنحيط القارئ بمواضع الضرورة كما صنّفها منجي الكعبي في كتابه (القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ)، مع العلم أن الزيادة تكون بزيادة حركة أو حرف أو كلمة؛ حيث يقول: " يشتمل منهل الزيادة على ثلاثة وأربعين ضربا وهي :.

1- تحريك ساكن"[3]؛ كأن تقول بدل (بَحْر) (بَحَر).
2- "إظهار المدغم"[4]، كأن تقول بدل (الأجلّ) (الأجلَل).
3- "تحريك المعتل فيما يكون حقه أن يلفظ به على السكون.
4- قطع ألف الوصل"[5]؛ كـ (إقرأ) بدلا من (اقرأ).

---

[1] ـ المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره، ص 126.
[2] ـ ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1050.
[3] ـ المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 136.
[4] ـ المرجع نفسه، ص 136.
[5] ـ نفسه، ص 136.

5- "ارتفاع المضارع بـ ((لم))

6- الإشباع في القوافي

7- الإشباع في الحشو؛"[1] كأن تقول: (أنتي) بدلا من (أنتِ).

8- "إثبات حرف مدّ ولين قبل الآخر في جمع الرباعي

9- إثبات صلة الضمير المضمور والمكسور في الوقف

10- إثبات الألف مع "ما" الاستفهامية."[2]؛ "سأل أحدهم نحْويًا فقال له: بما توصيني؟ قال: بتقوى الله وبإسقاط الألف."[3]

11- "إثبات الألف في "أنا" في الوصل

12- التنوين الغالي؛"[4] " ويسمى المتغالي أيضا، وهو اللاحق للقوافي المقيدة والأعاريض المصرعة زيادة على الوزن؛[...] كقول **رؤبة**: (الرجز)

قَالَـتْ بَنَـاتُ العَمِّ يَا سَلْـمَى وَإِنْ * كَـانَ فَقِيـرًا مُعْـدِمًا قَـالَتْ وَإِنْ**[5]

فلحق العروض والقافية زيادة على حد الوزن."[6] والظاهر أن الرواية غير سليمة وما هذه النون الساكنة سوى نغم وُضع أثناء الغناء توهمه السامع.

13- "صرف ما لا ينصرف

14- مجيء "سبحان" منوّنا مفردًا

15- إدخال التّنوين على المنادى المعيّن وهو قسمان؛"[7] بمعنى أن يُنَوِّنه اضطرارا بالرفع، ويعدّ بمنزلة ما لا ينصرف من الأسماء، فإذا انصرف تُرك على ما كان عليه من الإعراب ونوّن؛ أو ينون وينصب برده إلى أصل المنادى.[8]

---

[1] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 136.

[2] - نفسه، ص 136.

[3] - فاروق مواسي: حذف الألف من (ما) الاستفهامية، ديوان العرب، https://www.diwanalarab.com/حذف-الألف-من-ما-الاستفهامية

[4] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 136.

[5] - رؤبة بن العجاج: الموسوعة الشعرية ، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/25455

[6] - محمد بن محمد بن أبي اللطف العشائر: الموضح المبين لأقسام التنوين، تح: محمد عامر أحمد حسن، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2012، ص 82.

[7] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 137.

[8] - ينظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 60، 61.

16- "إدخال التنوين على العلم الموصوف بابن مضافا إلى علم

17- تشديد المخفف

18- "إجراء الوصل مجرى الوقف"[1]؛ وهذا واقع في النثر.

19- "زيادة النون المشددة في آخر الاسم؛"[2] "كقول الراجز:

أحِب منـك مَوْضِـع الوشـــحن *** ومـوضـــــع الإزار والقَـــفن[3]

يريد: (الوشح) و(القفا) فزاد نونا مشددة تشبيها بالنون المشددة في نحو: (أتفعلن)."[4]

20- "إثبات نون الجمع في اسم الفاعل من اتّصاله بضمير المفعول

21- النون المؤكدة في غير موضعها

22- إثبات الهاء في الندبة في الوصل"[5]؛ كقول المتنبي: (البسيط)

وَاحَـــرَّ قَلْبَاهُ مِمَّـــنْ قَلْبُـــهُ شَبِمُ *** وَمَن بِجِسْمـــي وَحَالِي عِنْدَهُ سقَمُ[6]

23- "إضافة نيّف إلى عشرة بدون إضافتها

24- "منون" في الوصل في الحكاية

25- إجراء الحركة العارضة مجرى الحركة اللازمة"[7]؛ والحركة العارضة هي حركة التقاء الساكنين وهي ليست حركة إعراب أو بناء؛ كقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلُ (1) قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا (2)﴾ ـ المزمل ـ، بخلاف كيفَ وأمسِ فهذه حركات بناء وهي حركات أصلية بُنيت عليها من أول الأمر وهي حركات لازمة.[8]

26- "مدّ المقصور"[9]؛ كقول شعبان بن محمد بن داود الموصلي، المعروف بالآثاري: (الرجز)

---

[1] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 137.

[2] - المرجع نفسه، ص 137.

[3] - شبيب بن ثعلبة: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/book/395/page/286

[4] - محمد خليل مراد الحربي: الوقف في العربية، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2006، ص 171.

[5] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 137.

[6] - المتنبي: الديوان، تح: عبد وهاب عزام،ص 322.

[7] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 137.

[8] - ينظر مهذب الدين مهلب بن حسن المهلبي: نظم الفرائد وحصر الشرائد، تح: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان،ط1، الرياض، 2000، ص 146.

[9] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 137.

يالك مِـــن تَمْرٍ ومِـــن شِيـــشاءِ *** يَنْشَبُ فـي المَسْعَـــلِ واللِّهاءِ[1]

والشاهد ((اللهاء)) فمده وهو جمع لهاة.[2]

27- إثبات الهمزة في مضارع "رأيت"[3]؛ لأن مضارع (رأى) (يرى)، فيرجعه إلى أصله دون تخفيف (يرأى).

28- "إجراء المعتل مجرى الصحيح

29- دخول "أل" على الأعلام؛"[4] فهي لم تغير شيئا فصارت زائدة.

30- "دخول "أل" على التّمييز"[5]؛ وهي زائدة كذلك.

31- "دخول الواو على الحال المضارع المثبت"[6]؛ ففي هذا يقول **ابن مالك**: (الرجز)

وذاتُ بَـدْءٍ بِمُضـــارِعٍ ثَبَـــتْ *** حَوَتْ ضَمِيرًا ومِـــن الواوِ خَلَتْ

فمعنى هذا أن الجملةُ الواقعةُ حالاً إنْ صُدِّرَتْ بمضارعٍ مُثْبَتٍ، لم يَجُزْ أنْ تَقْتَرِنَ بالواوِ، بل لا تُرْبَطُ إلا بالضميرِ، نحوُ: (جاءَ زيدٌ يَضْحَكُ)، فإن اضطر الشاعر أدخل الواو؛ فيكون القول: (جاءَ زيدٌ ويَضْحَكُ).[7]

32- دخول الواو من حروف العطف على سائر حروف العطف

33- إقحام اللام بين المتضايفين

34- دخول "اللام" في خبر غير "إنّ"

35- زيادة حرف الجر على المفعول المتعدي لواحد

36- زيادة الباء الجارة للضرورة

37- زيادة "على" للضرورة

38- زيادة "من" للضرورة

---

[1] - شعبان بن محمد الآثاري: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/84510

[2] - ينظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 99.

[3] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 137.

[4] - المرجع نفسه، ص 137.

[5] - نفسه، ص 137.

[6] - نفسه، ص 137.

[7] . ينظر محمد بن مصطفى بن حسن/الخضري الشافعي: حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: تركي فرحات المصطفى، دار الكتب العلمية، بيروت،2017، ج1، ص 501، 502.

39- زيادة "أن" للضرورة

40- إثبات "أن" في خبر "كاد" و"كرب"

41- التذنيب"[1]؛" وهو عكس العيب المتقدم، وذلك أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض فيضطر إلى الزيادة فيها، مثل ما قال الكميت: (الخفيف)

لا كَعَبــد المليــك أو كَيَــزيد * أو سليــمان بعــد أو كَهِشــام**[2]

فالملك والمليك إسمان لله عز وجل، وليس إذا سمي إنسان بالتعبد لأحدهما وجب أن يكون مسمى بالآخر، كما أنه ليس من سمى عبد الرحمن هو كمن سمى عبد الله."[3] فالصفة ليس كالاسم ودخول التذنيب يغير القصد فمثلا عند كتابتك بيتا تمدح فيه شخصا يسمى الحسن ولكن وزن البيت توافق مع اسم الحسين وليس الحسن، فهل تقول في نفسك الحسين نفسها الحسن؟ فهذا غير مقبول.

42- إثبات اسم "أن" المخففة المفتوحة

43- ضمير النصب في العامل الأول في باب الإعمال إذا أعملت الثاني."[4]

ونظرا لأهمية ما أورده المنجي الكعبي حول منهل الزيادة وبرغم طوله آثرنا اقتباسه كاملا لفائدته الكبيرة لصنّاع القصيد.

وللعلم فقط فإن دخول "أل" على الفعل من أقبح الضرورات وأثقلها ولم يذكر عند أهل الصناعة كضرورة مستحسنة لأنّه جاء على الغلط رغم أن هناك بعض الشواهد في شعر العرب قديمه وحديثه.

وأما المنهل الثاني فهو منهل النقصان والحذف، ويشتمل على سبعة وخمسين ضربا: " وهو إمّا نقصان حركة أو حرف أو كلمة:

1- إسكان المتحرك

2- حذف الفتحة من عين "فعل"

---

[1] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 137.

[2] - الكميت بن زيد الأسدي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/51523

[3] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 207.

[4] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 136، 137، 138.

3- إسكان عين "مع"

4- إسكان الياء مع "هي"

5- حذف الفتحة في محل نصب

6- حذف الضمة والكسرة مع الإعراب

7- دخول الجزم على الجزم"[1]؛ كَبَيْت **قيس بن الخطيم**: (الطويل)

"إذا قَصُرَتْ أَسْيَافُـــنَا كَـانَ وَصْلُهَا * خُـطَانَا إِلى أَعْـــدَائِنَا فَضَـــارِبُ**

فجزم ((يضارب)) بعطفه على موضع ((كان)) المجزوم بالجواب [...] بـ ((إذا)) التي أعملها عمل ((إنْ)) للضرورة الشعرية."[2] وللعلم فهذا البيت من قصيدة كلها مجرورة. مع أن هناك نقص في تفعيلة فعولن الثانية في العجز وكأن كلمة محذوفة.

8- "إجراء "ها" التأنيث في الوصل مجراها في الوقف

9- تخفيف المشدّد في القوافي الموقوفة

10- تخفيف المشدّد

11- تخفيف المشدّد مع حذف حرف بعده

12- الترخيم في غير النّداء

13- الترخيم في القوافي

14- التثليم"[3]؛ "وهو أن يأتي الشاعر بأشياء يقصر عنها العروض فيضطر إلى ثلمها والنقص منها، كما قال علقمة بن عبدة: (البسيط)

كأنَّ إبريقَـــهم ظَـبيٌ عَـــلى شرف * مفـــدَّمٌ بِسَـــبَا الكـــتَّان ملثوم[4]**

أراد بسبائب الكتّان فحذف للعروض."[5] وهذا موضع اختصار وهو موجود في غير الشعر بحكم أن المضاف إليه يفكّ الإلغاز.

---

[1] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني، حياته وأثاره، ص 138.

[2] - ابن كَيْكَلْدي الدمشقي، صلاح الدين أبي سعيد خليل: تلقيح الفهوم في تنقيح صيغ العموم، تح: علي معوض وعادل عبد الموجود، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، بيروت،1997، ص 360، 361.

[3] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني، حياته وأثاره، ص 138.

[4] - علقمة بن عَبدة بن ناشرة (ت 20 ق هـ): الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/12039

[5] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص 206، 207.

15- "حذف الواو والياء اجتزاء بالضمة والكسرة عنهما

16- حذف الياء من مثل " عواوير"

17- حذف الياء من المنقوص في الإضافة ومع الألف واللام

18- ترك إشباع الهاء الضمير

19- حذف الواو من "هو" والياء من "هي"

20- حذف الألف من معلّى

21- قصر الممدود

22- حذف النّون من "لكن"

23- حذف نون "من"

24- حذف النّون من "يكن"[1]؛ وحذفها ورد في النثر والقرآن، وهذا ما يُخرجها من دائرة الضرورة.

25- "حذف نون الثنية والجمع

26- حذف نون الوقاية

27- حذف نوني التأكيد

28- ترك صرف المنصرف"[2]؛ كما ورد في قول الشاعر: (الوافر)

أيَجْعَـــلُ صَالِحَ الغَنَـويِّ دُونِـــي *** وَرَحْلِي دُونَ رَحْلِكَ فِي الرِّحَال[3]

فلم يُنوّن ((صالحاً))؛ لالتقاء الساكنين.[4]

29- "حذف التنوين من "ثمان"[5]؛ " لَفْظُ ثَمَانٍ وَإِنْ كَانَ كَلَفْظِ جَوَارٍ فِي أَنَّ ثَالِثَ حُرُوفِهِ أَلِفٌ بَعْدَهَا حَرْفَانِ ثَانِيهُمَا يَاءٌ فَهُوَ يُخَالِفُهُ فِي أَنَّ جَوَارِيَ جَمْعٌ وَثَمَانِيَةٌ لَيْسَ بِجَمْعٍ وَاللَّفْظُ بِهِمَا فِي الرَّفْعِ وَالْجَرِّ سَوَاءٌ وَلَكِنَّ تَنْوِينَ ثَمَانٍ تَنْوِينُ صَرْفٍ وَتَنْوِينَ جَوَارٍ تَنْوِينُ عِوَضٍ وَإِنَّمَا يَفْتَرِقَانِ بِالنَّصْبِ بِلَا تَنْوِينٍ[...](ولحذف التنوين) ثَلَاثَةُ أَوْجُهٍ أَجْوَدُهَا أَنْ يَكُونَ حَذَفَ

[1] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني، حياته وأثاره، ص 139.

[2] - المرجع نفسه، ص 139.

[3] - يُنسب إلى بشر بن مروان (ت 74 هـ).

[4] - ينظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 127.

[5] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني، حياته وأثاره، ص 139.

الْمُضَافَ إِلَيْهِ وَأَبْقَى الْمُضَافَ عَلَى مَا كَانَ عَلَيْهِ قَبْلَ الْحَذْفِ وَمِثْلُهُ قَوْلُ الشَّاعِرِ: (الخفيف)

خَمْسُ ذُودٍ أَوْ سِتُّ عوّضتُ مِنْهَا * مـــئة غيرَ أبـــكـــرٍ وإفـــال**

والْوَجْهُ الثَّانِي أَنْ يَكُونَ الْمَنْصُوبُ كُتِبَ بِغَيْرِ أَلِفٍ عَلَى لُغَةِ رَبِيعَةَ."[1] وهذا ما يفتح الطريق للشعراء بالاستعانة بالشاذ في البناء مما يخرج خلق القصيدة عن طبيعة صناعة النثر.

30- "حذف التنوين لالتقاء الساكنين

31- حذف الهمزة من "أم"

32- حذف همزة الاستفهام

33- حذف التاء من مصدر "فعّل" تفعلة

34- حذف حرف النفي في "ما زال" وأخواتها

35- حذف حرف النداء ضرورة

36- حذف "أن" من خبر "عسى" و"أوشك"

37- حذف الجار

38- حذف اللام الجازمة

39- حذف الفاء من جواب الشرط، ويتلوه عدم انجزام الجواب مع أن الشرط منجزم

40- حذف الفاء من جواب "أمّا"[2]؛ " مثل: ((أما الكسل احذر.)) والتقدير: فاحذر."[3]

41- "العطف على الضمير المجرور من غير إعادة الجار

42- حذف الواو من قولهم" إيّاك والأسد"

43- حذف الموصوف وإقامة الصفة مكانه

44- حذف المنادى الموصوف بالمعرّف باللام

45- حذف الاسم في باب "إنّ"

---

[1] - أبو الشيخ الأصبهاني، أبو محمد عبد الله بن محمد بن جعفر: كتاب العظمة، تح: محمد فارس، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1994، ص 471.

[2] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني، حياته وأثاره، ص 139.

[3] - عزيزة فوال بابتي: المعجم المفصل في النحو العربي، ج1، ص 432..

46- حذف الضمير في الخبر

47- حذف العائد إلى الموصول؛"[1] "كقول كعب بن زهير: (البسيط)

لا تَـركَنَّنَ إلى الأمـرِ الـذي ركَنَتْ * أبناءُ يعصرَ حين اضطـرَّها القَدَرُ**[2]

والموصول في هذا لم يجرَّ لفظه بـ ((إلى)) وإنما الجر للفظ ((الأمر)) الذي هو موصوف بالموصول، واغتفر هذا لأن الموصوف هو الموصول في المعنى.[...] حيث حذف العائد من جملة الصلة إلى الموصول."[3]

48- "حذف عائد الألف واللام

49- حذف ضمير النصب في العامل الثاني في باب الإعمال إذا أعملت الأوّل

50- بناء الفعل للمفعول ضرورة

51- العطف على الضمير المتصل المرفوع من غير فصل

52- التأكيد اللفظي في الحرف"[4]؛ كقولك: لا لا أريد.

53- "عدم تكرار "لا" مع المعرفة"[5]؛ والواجب تكرارها.

54- العطف على ضمير الخبر في باب "إنّ" بدون الفصل

55- حذف المجزوم بـ "لم"

56- حذف خبر "ليس"[6]؛ وهذا كقول **حارثة بن بدر بن حصين التميمي**: (الكامل)

لَهْـفِي عليْـكَ للَهْفَةٍ مِنْ خَائِبٍ * يَبْقَى جِـوَارَكَ حِينَ لَيْـسَ مُجِيرُ**[7]

فقد حذف خبر ليس.

57- حذف المتعجّب منه."[8] مع إنه يجوز في النثر مع صيغة أفعل عند العطف.

---

[1] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني، حياته وأثاره، ص 139.

[2] - البيت منسوب إليه.

[3] - شمس الدين محمد الحنبلي الفارضي: شرح الإمام الفارضي على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2018، ج1، ص 270، 271.

[4] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 140.

[5] - المرجع نفسه، ص 140.

[6] - نفسه، ص 140.

[7] - حارثة بن بدر التميمي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/115210

[8] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 138، 139، 140.

ورغم محاولة حصر المنجي الكعبي لمنهل الزيادة والنقصان في شعر العرب إلا أنه أهمل منهل زيادة ونقصان الجملة، مع أنه أشار إليها في تحقيقه لكتاب القزاز ما يجوز للشاعر في الضرورة.

أ – النقص والزيادة:

- **نقص حركة:**

نقص الحركة إن كان في الإعراب فيعد ثلمة في البناء؛ هذا إن لم يكن هناك تأويل، وإن كان في بقية الكلمة فغالبا يأتي لاستقامة الوزن، وفي حقيقة الأمر فإن أغلب النحاة غير الشعراء يرون خلاف ما يرى صنّاع الكلام، فإخضاع بناء الشعر لرغبة النحويين خطأ؛ فهم يُسقطون أحكام النثر على الشعر ، والشعر عالم رحب لا يُمكن للنّحو الحالي أن يحتويه، وإن احتواه بحسب اخضاعه لرغبة النحويين فقد ضُرب في مقتل، ولهذا ظهرت رؤى مجدّدة للنّحو في ضوء الشّعر، وبالعودة إلى أول الكلام نرى القزاز من القلة الذين أجازوا مثل هذا مادام وجد ما يقابله من شعر العرب. ويتبيّن هذا من قوله: ((وممّا يجوز له، على قول قوم من النحويين، حذف الإعراب إذا احتاج إلى ذلك؛ وهذا لا يكاد يجوز عند أكثرهم في كلام ولا شعر))[1]؛ لأنّ الحركة بوابة المعنى ومن دونها يقع اللّبس ويفقد الكلام جوهره. وقد " أنشد من أجاز حذف الإعراب: (السريع)

فاليــومَ أشربْ غيــر مستحقــــــب * إثــــما مـــن الله ولا واغـــــل**[2]

حذف الإعراب من (أشربُ)، وهو فعل مستقبل حقّه أن يكون مرفوعا وفعل هذا فيه ما يفعل في الحركات التي تحذف استثقالا وليس بإعراب، ومن أنكره رواه ((فآشربْ)) على الأمر لنفسه))"[3]؛ " وزعم قوم أن الرواية الصحيحة في قول امرئ القيس: " اليوم أسقى"[4] ، فتبقى مشكلة الرواية هي الفيصل بين اللحن وضده، رغم أن " الشاعر قد يحيد عن الحركة الإعرابية التي يتطلّبها الوضع الإعرابي، ويضحي بها في نظير الالتزام بالنظام الشعري وموسيقاه"[5]، ومن فعل ذلك مع الروية فهو ضعيف بناء، لأن الضرورة تخلقها العجلة في الغالب، وفي بعض الصور هي ضرب من الوهم.

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 104 .

[2] - امرؤ القيس: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/1927

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 105 .

[4] - ابن رشيق : العمدة، ج2، ص 276 .

[5] - نائل محمد إسماعيل : حركات الإعراب بين الوظيفة والجمال، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة العدد الأول، يناير، 2012، مج 20، ص 288 .

وزيادة فهذا البيت قدّم وجهين للبناء ضمن محور الاستبدال، ومن خلالهما يستطيع الناسج البناء وفق منهجهما.

ومنه كذلك: " حذفهم الفتحة من آخر الفعل الماضي تخفيفا؛ نحو قول **وضّاح اليماني**:[1] (مجزوء الرمل)

عَجِـــبَ النّـــــاسُ وَقَـــالُوا *** شِعْـــــــرُ وضَّـــــــاحِ اليَمَاني

إنّـــــمَا شِعْـــــريَ قَنْـــــدٌ *** قَـــــدْ خُلِـــطْ بالجُلْجُـــــلان

"فأسكن الفعل في قوله ((خُلطْ))." مع أن ما ورد في الديوان خلاف الرواية الأولى؛ حيث قال:

إنّـــــمَا شِعْـــــريَ قَنْـــــدٌ *** خُلِـــطَتْ بالجُلْجُـــــــــلان[2]

فلا ضرورة! وهنا يكمن سر الروية في البناء.

ومنه قول بشر بن أبي حازم الأسدي:[3] (الوافر)

كَـــفَى بالنَّأْيِ مِنْ أسْمَـــاءَ كَـــافِي *** وليس لسُقْمِـــهِ إنْ طَـــالَ شافِ[4]

"فأسكن الياء في موضع النّصب والوجه ((كافيا))[5]؛ وقد لا يعرب الشاعر ويكتفي بالتسكين، والقصد في ذلك "إجراء للمتصل مجرى المنفصل، أو إجراء للوصل مجرى الوقف "[6]، وما يتعلق بإسكان الياء كثيرة في الشعر، فالتسكين يُفيد التخفيف زيادة على صحة الوزن.

وقال ابن شرف القيرواني يصف عودا:- (البسيط).

ياعـــودُ من أيّـــةِ الأشجـــارِ أنت فـــلا *** جـــفا ثـــراها ولا أعْضـــاءَها المـــاءُ

غنّى القيـــــانُ عليـــها وَهْيَ يابـــسةٌ *** بعد الحمـــــام زمانا وَهْـــــيَ خضراءُ[7]

---

[1] - ابن عصفورٍ الإشبيلي: ضرائر الشعر، تح : السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1980، ص 87 . وينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 105 .

[2] - وضاح اليمن: الديوان، تح: محمد خير البقاعي، دار صادر، ط1، بيروت، 1996، ص 89.

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 106 .

[4] - بشر بن أبي حازم الأسدي: الديوان، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 103. وما ورد في الديوان فيما يتعلق بعجز البيت: "**وليس لحبِّها إن طال شافي**"

[5] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 106 .

[6] - ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، ص 98 .

[7] - ابن شرف القيرواني: ديوان ابن شرف القيرواني، ص 37.

فقد تم إسكان المتحرّك مع (هي) في صدر البيت وعجزه بسبب الوزن.

ومن مواطن حذف الحركة حذف التنوين لالتقاء الساكنين كما جاء في قول الشاعرة: (الرجز)

حيدةُ خـــالي ولقيـــطٌ وعـــــلي * وحـــــاتمُ الطائيُّ وهَّـابُ المِئي**[1]

فلم ينون (حاتماً)"[2]؛ وهذا ليس من الضرورة .

- **زيادة حركة:**

قال ابن شرف يصف خراب القيروان على يد الأعراب: (الطويل)

كـأنّ الدّيـــارَ الخاليـاتِ عرائـسٌ * كـواسدُ قد أزرتْ بهـنَّ الضّـــرائـــرُ**

من الزيادة صرف ما لا ينصرف، وقد جاء لفظ (عرائس) منصرفا وهو على وزن مفاعل وحقه أن لا ينصرف.

وقد وردت زيادة الحركة كذلك عند القزاز تحت عنوان " تحريك الساكن "[3] و " تحريك المدغم؛"[4]

وعند ابن شرف كما جاء في قوله: (المتقارب)

رياضٌ غَلاَئِلُـــــــــــهَا سُنْدُسٌ * تَوَشّتْ مَعَاطِفُـــهَا بالـــزّهَرْ**[5]

" وإنّما هو ((الخفْق)) فحرّك لما اضطرَ إلى ذلك "[6]

ومن حالات زيادة الحركة ما يحدث من خلال " المخالفة للقواعد بأن تكون الكلمة على خلاف قانون مفردات الألفاظ الموضوعة كالفك فيما يجب إدغامه وعكسه نحو قول أبي النجم: (الرجز)

الحَمْـــدُ لله العَـلِـــيِّ الأَجْـــلَلِ * الواحـــد الفـرد القديـم الأوَّل**

والقياس الأجل باجتماع مثلين مع تحريك الثاني."[7]

---

[1] - يُنشد لامرأة من بني عامر وقيل من بني عقيل، ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 102 .(هامش المحقق).

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 127 .

[3] - المصدر نفسه، ص 90 .

[4] – نفسه، ص 132 .

[5] - ابن شرف القيرواني: الديوان، ص 55 .

[6] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 90 .

[7] - شهاب الدين أحمد بن عبد المنعم الدمنهوري: حلية اللب المصون بشرح الجوهر المكنون في الثلاثة فنون (المعاني والبيان والبديع) للأخضري، تح: إلياس قبلان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2015، ص 129، 130. وينظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 133.

وقول أحدهم: [1] (الرجز)

إنَّ بَنِـــــــيَّ لَلِئَـــامٌ زَهَدهْ *** مَالِيَ في صُدُورهم مِنْ مودِدَهْ

يريد: ((المودّة)) فردّ الحركة على الدال الأولى، وأظهر التضعيف،"[2] وفي الأغلب تظهر زيادة الحركة في القافية لأجل استقامتها ونادرا ما نجدها في غير القافية، وهذا يجوز للشاعر " لأن هناك من يُظهر في غير الضرورة، ولقد ربط ابن جني بين هذا الأمر والاتساع في الدرس الصوتي، أو ما يدرسه المحدثون تحت مصطلح Expansion."[3] لأن كثافة الصوت بفك التضعيف أصح من الإدغام؛ فالعروض تساهم في ضبط الصوت لا الوزن فقط.

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 132 .

[2] - نفسه، ص 132 .

[3] - فايز صبحي عبد السلام تركي: مستويات التحليل اللغوي، رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2010، ص 75.

- **نقص حرف:**

النقص هو "إسقاط حرف من الأصول فاء أو عين أو لام"[1] ويلحق الأسماء والأفعال والحروف.

ومن الحذف ما ذكره ابن رشيق "حذف النون من تثنية الذي وجمعه، كما قال الأخطل: (الكامل)[2]

أبنـــــي كُلَيْـــــب إنَّ عمَّـــيَّ اللَّذا * قَتـــلاَ المُلُـــوكَ وفكَّـــكا الأغْلاَلاَ[3]**

ومن مواطن حذف حرف كما ورد في بيت أبي طالب الدلائي (وهو من شعراء القيروان):(الطويل)

ولـــو أنّني أسْطِيعُ شـــوقًا لزرتُكُـــم * عـــلى الـــرّأس إن لـــم تُسْعِدِ القدمان[4]**

فحذف حرف التاء من أستطيع من أجل الوزن.

ونقص الحرف من الضرورات التي تكلّم عنها القزاز كثيرا، فالشواهد التي وردت في كتابه حول هاته المسألة تثبت ذلك، ومنه:

قد يحذف الشاعر بعض حروف الكلمة ؛ كما قال الشاعر: [5] (الرجز)

قواطناً مكَّةَ من وُرْقِ الحَمِي[6]

قالوا: يريد ((الحمام))، فحذف الميم الآخرة، فبقي ((الحما)) فأبدل الألف ياء للقافية، فقال: ((الحمي))، وقيل: أراد ((الحمام)) فحذف الألف الزائدة، فبقي ((الحمم))، فاجتمع حرفان من لفظ واحد، فأبدل أحدهما ياءً "[7]. وفي حقيقة الأمر أخالف هذا التفسير؛ فإني أرى (الحمي) بمعنى الموضع الذي يُحمى ويُدافع عنه.

وقد يحذف الشاعر "حرفين، كقول علقمة بن عبدة: (البسيط)

مُفَدَّمٌ بِسَبَا الكتَّانِ مَلْثُومُ

يريد ((بسبائب الكتَّان))."[8] وهذا مُلغز وأكثر قبحا من حذف حرف.

يقول ابن مالك: (الرجز)

---

[1] - أحمد بن محمد الميداني : نزهة الطرف في علم الصرف، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينية، 1299 هـ، ص 27 .

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1055.

[3] - الأخطل: الديوان، ص 246.

[4] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 119.

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 95 .

[6] - رؤبة بن العجاج: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/26355

[7] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 95 .96.

[8] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1052.

ولاضطـــــرار رخّمـــــــوا دون نـــدا * مـــــا للنّدا يصلـــــحُ نحـــوُ أحمدا**[1]

وهذا ما أشار له القزاز بل ذهب أبعد من ذلك فقد لا يصلح للنّداء ويرخّم في الاضطرار من أجل استقامة قافية وتخفيف اللفظ لتسهيل النطق.

وقد أشار القزاز إلى مواطن أخرى يحذف فيها الحرف مثل: " حذف النون الخفيفة لالتقاء الساكنين؛ كقول الشاعر [2]: (الطويل)

فلســـــــتُ بآتيـــــه ولا أستطيعـــــه * ولكِ اسقـــني إنْ كـــان مـــاؤك ذا فضلِ**[3]

فأسقط النون من ((لكن))[4]، ويشبه هذا الحذف قولهم: ((لم يكن زيد عاقلا))[5] فتصبح ((لم يكُ)) وقد أجاز القزاز هذا رغم عدم وجود جازم، ورغم دخول الألف واللام على الاسم الذي يأتي بعد الفعل؛ وهو يأخذنا إلى أبعد من ذلك "كحذف النون الخفيفة الداخلة على الفعل المضارع للتأكيد، من غير أن يلقاها ساكن "[6]، وكذلك " حذف النون الذي هو علامة للرفع في الفعل المضارع، لغير ناصب ولا جازم.[7]

ومن الحذف كذلك "حذف الفاء من جواب الجزاء، كما قال الشاعر: (الرجز)

يَا أَقْـــرَعُ بْـــنُ حَـــابِـــس يَا أَقْـــرَعُ * إنَّكَ إنْ يُصْرَعْ أخـــــوكَ تُصْـــرَعُ**[8]

قال سيبويه: تقديره: إنّك إن يصرع أخوك فتصرع."[9] وحذف الفاء لا يُعتبر ضرورة إذا اعتمدنا خاصية التقديم والتأخير فيأتي لفظ ((تُصرعُ)) بعد ((إنّكَ)).

---

[1] - ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله الهمذاني : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، تأليف: محمد محي الدين عبد الحميد : دار الطلائع، القاهرة 2004، ج3، ص 133 .

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 92 – 93 .

[3] - النجاشي الحارثي، قيس بن عمرو بن مالك: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/67406

[4] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 93 .

[5] - المصدر نفسه، ص 93 .

[6] - ابن عصفورً الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 111 .

[7] - المرجع نفسه، ص 109 .

[8] - شعبان بن محمد الآثاري: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/84510

[9] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1054.

- **زيادة حرف :**

" الزيادة إدخال حرف ليس من الأصول "[1]وهذا ما يقع في الشعر اضطرارا بحيث يجوز للشّاعر زيادة حرف وهاته الزيادة ليست مطلقة بل تقتصر على ما يردّ إلى أصله أو تكون عوضا عن محذوف ولو كان هذا توهّما، وقد لا يكون ردّا إلى الأصل بل الإيقاع وحجم الصوت يفرضان طبيعة البناء؛ كقول الشاعر: (البسيط)

وأنَّني حَيْثُ مَا يَثْنِي الهَوى بَصَـرِي * مِنْ حَيْثُ مَا سَلَكُوا أدنو فَـأنْظُـورُ**[2]

يريد ((أنظر)) فأشبع حركة الظاء.[3]

عندما ننظر في لهجتنا نرى أنفسنا نستعمل مثل هذا الإشباع للتأكيد أو للمبالغة في الشيء أو لإعلام السامع ما وراء الإشباع (خير أم شر)؛ مثل قولنا: الحمد لله، فعندما يسألنا أحدهم عن حالنا فنقولها: (الحمْدُو للّه) فنبر الحرف مع تنغيم الكلمة يُعطياني معنى مختلفا، ولهذا أرى لا ضرورة رغم الصورة.

وكقول **عنترة العبسي**: (الكامل)

يَنْبَاعُ من ذِفْـرَى غَضُـوبٍ جسْـرَةٍ * زَيَّـــافَـةٍ مِثْلِ الفَنِيـــــقِ المُكْدَمِ**

فقال ((ينباع)) يريد ((ينبع))."[4] وقد تكون للتهويل.

ومن صور الزيادة ما يتعلق بالأسماء المنقوصة؛ كقول الشاعر:[5] (الرجز)

يا ليتها قــد خرجــت مــن فمِّـــــــهِ * ريـــــح تنــال الأنف قبـــــل شمّهِ** [6]

والشاهد هنا هو تشديد الميم في ((فمّه))، " كأنّهم توهّموا أنّ زيادة الميم عوض من المحذوف".[7] مع أن تشديد الميم لم يكن من أجل الوزن لأن دون التّشديد الوزن صحيح، ولكن التّناسب الصوتي بين العروض والضرب هما من فرضا التشديد.

ومن مواضع الزيادة كذلك " إدخال الباء في خبر ما "[8]؛ كقول الشاعر: [1] (الوافر)

---

[1] - أحمد بن محمد الميداني : نزهة الطرف في علم الصرف، ص 27 .

[2] - إبراهيم بن هرمة: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/46250

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 69، 97.

[4] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 97 .

[5] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 102.

[6] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 177 .

[7] - المصدر نفسه، ص 177 .

[8] - نفسه، ص 153 .

أمـــــا والله أن لـــــو كنـــت حـــــرّا *** ومـــــا بالحـــرّ أنـــت ولا العتيـــق

والشاهد هنا ((وما بالحر)) " وسواء كانت ((ما)) حجازية أو تميمية فالباء داخلة في خبرها زائدة "[2] بخلاف ما ورد في القرآن فالباء لا تعتبر زائدة، ودخول الباء على خبر ما يجوز في الشعر وغير الشعر، والأدلة على هذا كثيرة ...؛ منها في غير الشعر كقوله تعالى: ﴿ وَمَا رَبُّكَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ 46 ﴾[3] فالباء هنا لتأكيد عدم الظلم، وقد جاء في كتاب معجزة القرآن لمحمد متولي الشعراوي قوله: " ولذلك استخدم الله سبحانه وتعالى هنا صفة المبالغة ... لماذا؟ لأن متعلقات الصفة مجموع هائل من البشر ... ولكن قوله سبحانه وتعالى: ﴿وَوَجَدُوا مَا عَمِلُوا حَاضِرًا ۗ وَلَا يَظْلِمُ رَبُّكَ أَحَدًا (49)﴾[4] .. هنا جاءت بصيغة الفرد"[5]، وهذا من بلاغة القرآن، فالله هو العدل الذي لا يُظلم عنده أحد.

"أما الذي لا يجوز في النثر ويجوز في الشعر هو أن تلي الباء ((ما))، وهذا ما وقع في هذا البيت لما اضطرّ الشاعر لذلك"[6] وقد قال القزاز: ((فأدخل الباء تلي ((ما))، وهذا ما لا يجوز في الكلام، وإنّما جاز لاضطرار الشعر.))[7]

ومن مواطن الزيادة " الزيادة في الجموع، نحو قول الشّاعر: (البسيط)

تَنْـفِـي الحَـصَى يَدَاهَا فِـي كُلِّ هَاجِرَةٍ *** نَفْـيَ الدَّرَاهِيـمِ تَنْقَادُ الصَّـيَارِيفِ

فزاد ياء في ((الدّراهم))، وياء في ((الصّيارف)) إن لم تكن الرواية تختلف، أن ((الدراهم)) لا يُضطرّ فيها إلى زيادة الياء؛ إذ كان الوزن يقوم دونها،"[8] فتكون تفعيلة ((فاعلن)) ((فعلن)).

ومن الزيادة " إدخال النون الثقيلة أو الخفيفة في الواجب، وإنّما تدخل فيما ليس بواجب، نحو الأمر، والنهي، والاستفهام، قال **القطامي**: (الكامل)[1]

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 154 .

[2] - أحمد بن عبد النور المالقي : رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح :أحمد محمد الخراط، دار القلم، ط3، دمشق 2002 م، ص 226 .

[3] - فصلت، الآية 46 .

[4] - سورة الكهف، الآية 49.

[5] - محمد متولي الشعراوي: معجزة القرآن، شركة كتاب، (د.ط)، مصر، 1993، الجزء الخامس، ص 75.

[6] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 102.

[7] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 154 .

[8] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1064.

وَهُـــمُ الرّجـــالُ وكُـــلُّ ذلكَ مِنهُـــمُ *** يَحْـــزَنَّ فـــي رَحْب وفـــي مُتضَيَّقِ

- **نقص كلمة :**

الشعر العمودي يفرض الوزن فيه بنية التوازي ولهذا نجده عند أغلب الناظمين يعتمدون الرمز للهروب من المعنى الحقيقي بمعنى أن المعنى الجزل أشد وأصعب في البناء، وهناك من يخونه التركيب فيعمد إلى حذف بعض الكلام، وقد يكون قد حذف لحكمة، فحتى النثر لحقه الحذف وليس به موضع اضطرار، وللإشارة فإن الشاعر عندما يحذف إما "لاستقامة الوزن أو للتخفيف باعتبار أن في الكلام ما يدل عليها، وقد لا يكون هذا اضطرارا بحكم أنّه واقع في غير الشعر وسيأتي الكلام عن ذلك."[2]

ومن أمثلة نقص كلمة، كما قال الشاعر:[3] (الطويل)

فظلّـــوا ومنهـــم دمعه غـــالب له *** وآخر يجـــري دمعة العيـن بالمهـل[4]

" يريد: ((ومنهم من دمعه غالب له)) ، فحذف ((مَن)) مع ((مِنْ))، لأنّ في الكلام دليلا عليها.[5]

أمّا في غير الشعر كقوله تعالى: ﴿ وَمَا مِنَّا إِلاّ لَهُ مَقَامٌ مَعْلُوم 164﴾[6]، والمعنى: وما منّا إلاّ من له مقام معلوم ، فحذف ((من)) لما كان سياق الكلام يدلّ على حذفها" [7] ومادام أنّ الحذف موجود في غير الشعر فهو ليس محلّ اضطرار وهذا ليس حكما مطلقا فلكلّ مقام مقال.

ومن أمثلة حذف الفعل لدلالة الحال عليه قوله تعالى: ﴿وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ ۖ فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ ۚ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِين ﴾ [8] ولـم يذكر مرسلا لأنّ هناك ما يـدل عليه وهو قوله تعالى: ﴿ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ ۚ ﴾ [1].

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1062.

[2] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 102.

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 166 .

[4] - ذو الرمة: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/12333

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 166 .

[6] - الصافات، الآية 164 .

[7] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 167 .

[8] - النمل، الآية 12 .

- **زيادة كلمة:**

من المعلوم أنّ زيادة اللفظ من زيادة المعنى، لكن في الشّعر قد لا تفيد هذه الزّيادة بحكم أنّها لا تتعلق بالمعنى بل بالوزن والقافية؛ كقول بكر بن علي الصابوني: (المتقارب)

سألتُـــكَ بالقمـــــرِ الأزهـــــــرِ * وبالعيـــن والحاجِـــب الأنـــور**

وبالسّيّـــــد الماجـــد المرتـــجَى * لدفـــع المظالـــمِ والمنكـــرِ**

حســـام الخلافة وابن الحســـام * ومنصـــــورها جـــوهرُ الجوهرِ**[2]

فالظاهر أن القافية كلها مقحمة وهناك زيادة كلمات غير القافية سبب حشوا لا فائدة منه.

وكذلك قول الشاعر: [3] (الرجز)

وما عليـــــك أن تقـــولي كلّـــما * سبّحـــت أو هلّلـــت يـــا اللّهمما**

"فأدخل حرف النّداء على اللّهمّ، ولا يجوز ذلك في الكلام، لأنّ الميم المشدّدة عوض منه، والجمع بين العوض والمعوض منه لا يجوز إلاّ في ضرورة."[4]

وقد أجاز الكوفيون إدخال ((يا)) على اللّهم، بخلاف البصريين الذين يرون أنّ الميم بدلا من ((يا))، وحجة الكوفيين أنّ الميم من ((أمّ))، إذا قلت أقصد، ومعنى ((اللّهمّ)) عندهم ((يا الله أمّنا بخير))، وقد حذفت الهمزة، ووصلت الميم باسم الله عز وجل.[5]

وقد أجاز القزاز هذا على رواية الكوفيين، فالخلاف عنده الجواز.

---

[1] - ينظر الأنباري، أبو البركات عبد الرحمان بن محمّد بن عبد الله: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين – البصريين والكوفيين –، ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف، تأليف: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2009، ج2، ص 328، 329.

[2] - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 96.

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 114 .

[4] - ابن عصفورٍ الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 56 .

[5] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 114 .

ومن مواضع الزّيادة في الكلمة زيادة ((من)) في الشّعر، كقول الشّاعر:[1] (الكامل)

يا شـــاة مَن قنــص لمــن حلّـــت له * حرمت علــيّ وليتـــها لم تحـــرم**[2]

والشاهد في البيت هو زيادة ((من)) والمعنى: يا شاة قنص، والزيادة لغير معنى مرفوضة عند النّحويين، ولذلك وجدوا لها تأويلا آخر، فمعنى الرواية بـ ((من)) عندهم: ((يا شاة من يقتنص))، فكأنّه قال: ((يا شاة مقتنص))[3]، " ولم تزد العرب من الأسماء شيئا إلاّ الضّمير" [4] لكن عند البلاغيين تتجاوز هذا المفهوم من أجل الحفاظ على الفضيلة الوزنيّة، مع أنّ ((مقتنص)) أبلغ وحافظت على الوزن، لكن هذا ما خطر في ذهن الشّاعر والله أعلم.

- **نقص جملة:**

من مميزات اللغة العربية قد " تكتفي بما ظهر في أوّل الكلام ممّا ينبغي أن يظهر"[5] وهذا ما سار عليه العرب للتخفيف " فقد يحذفون جملة اكتفاء بدلالة ما قبلها عليها "[6] " فيقولون: خذ ما شئت "[7]والمعنى: خذ ما شئت أن تأخذه"[8] وهذا في النثر فما بالك بالشعر الذي هو موضع اختصار وإيحاء.

يقول **عمرو بن الأهتم**: (الوافر)

فإنْ قَصَـــدُوا لِمُـــرِّ الحَقِّ فَاقْصِـــدْ * وإنْ جَـــارُوا فَجُرْ حـــــتّى يَصِيرُوا**

وقَـــوْمٌ ينظـــرونَ إلَـــيَّ شَـــزْرًا * عُيُونُهُـــــمُ من البغـــضاء عُورُ"**[9]

فقال: ((حتّى يصيروا...)) والقارئ يدرك تماما أن هناك جملة ناقصة كأنه يقول: حتى يصيروا إلى الحق، أو حتى يصيروا عبرة لغيرهم...

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 167 .

[2] - عنترة بن شداد: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/9850

[3] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 167 .

[4] - ابن عصفورٍ الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 80 .

[5] - الفراء، أبو زكريا يحي بن زياد : معاني القرآن، تح : أحمد يوسف نجاتي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر 1982، ج1،ص 204 .

[6] - خديجة أحمد مفتي: نحو القراء الكوفيين (رسالة ماجستير)، إشراف : عبد الفتاح إسماعيل شلبي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 1401- 1402 هـ، ص 278 .

[7] - الفراء : معاني القرآن، ج1،ص 204 .

[8] - خديجة أحمد مفتي : نحو القراء الكوفيين، ص 278 .

[9] - عمرو بن الأهتم: الديوان، تح: سعود محمد عبد الجابر، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1984، ص 85.

فمن مواضع نقص الجملة؛ قول **ابن هرمة**: (الكامل)

وعليـــــك عهـــــد الله إنّ ببـــابـــــه * أهـــل السيـــــــالة إن فعلـــــت وإن لم**

يريد: وإن لم تفعل، فحذف جملة الفعل والفاعل، واكتفى منها بالجازم وهو ((لم)).[1]

وكذلك قول **الشمّاخ**: [2] (الطويل)

وداويّـــة قـــــفر تـــمـــشّى نعـــــامـــها * كمشي النّصـــارى في خفـــــاف اليرندج**

والشاهد هنا "حذف جواب ((ربّ))، لأنّه عرف المعنى؛ يريد قطعتها [3]؛ وفي البيت قد تم إضمار ((ربّ)) كذلك لوقوعها في صدر الكلام فقد شبّهوها بالفعل، ولم يتم إظهار الفعل الذي تتعلق به إيجازا واختصارا وحذف جواب ربّ جائز في غير الشعر، لأنّ الحذف على سبيل الوجوب والجواز لدلالة الحال كثير في الكلام.

وقد أورد القزاز المثال على سبيل الاختصار وما تعلق بحذف الجملة سواء كانت جملة الشرط أو جملة القسم ....وغيرها لا يدخل ضمن الضرورة مادام قد ورد في غير الشعر وهو جائز في كلام العرب " والحذف الذي يلزم النّحويّ فيه هو ما اقتضته الصناعة، وذلك بأن يجد خبرا بدون مبتدأ أو بالعكس، أو شرطا بدون جزاء أو بالعكس، أو معطوفا بدون معطوف عليه، أو معمولا بدون عامل، نحو قوله تعالى: ﴿ **ليقولنّ الله** ﴾[4]."[5]

ومن مظاهر نقص الجملة: الإضمار على شريطة التفسير: وهو أن يحذف من صدر الكلام ما يؤتى به في آخره، فيكون الآخر دليلا على الأوّل."[6]

والإضمار يأتي على ثلاثة أوجه:

---

[1] - ابن عصفور الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 183 .

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 181 ، 182 .

[3] - ينظر المصدر نفسه، ص 181، 182 .

[4] - الزخرف، الآية 87.

[5] - الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص 306.

[6] - ضياء الدّين بن الأثير : المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تقديم : أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، ط2، مصر، (د.ت)، ص 275 .

- **على طريق الاستفهام**: فتذكر الجملة الأولى دون الثانية، كقوله تعالى: ﴿أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَىٰ نُورٍ مِنْ رَبِّهِ ۚ فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ مِنْ ذِكْرِ اللَّهِ ۚ أُولَٰئِكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾[1]. تقدير الآية: أفمن شرح الله صدره للإسلام كمن أقسى قلبه. ويدلّ على المحذوف قوله تعالى: ﴿فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ﴾."[2] وهذا موجود في الشعر ويستعمل على أساس التكثيف والإيحاء.

- **يردّ على حدّ النّفي والإثبات**: كقوله تعالى: ﴿ لَا يَسْتَوِي مِنْكُمْ مَنْ أَنْفَقَ مِنْ قَبْلِ الْفَتْحِ وَقَاتَلَ ۚ أُولَٰئِكَ أَعْظَمُ دَرَجَةً مِنَ الَّذِينَ أَنْفَقُوا مِنْ بَعْدُ وَقَاتَلُوا ۚ وَكُلًّا وَعَدَ اللَّهُ الْحُسْنَىٰ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾[3] تقديره: لا يستوي منكم من أنفق من قبل الفتح وقاتل، ومن انفق من بعده وقاتل، ويدلّ على المحذوف قوله تعالى: ﴿ أُولَٰئِكَ أَعْظَمُ دَرَجَةً مِنَ الَّذِينَ أَنْفَقُوا مِنْ بَعْدُ وَقَاتَلُوا ﴾."[4]

- **أن يردّ على غير هذين الوجهين**: وهو كما ورد في قول أبي تمّام:[5] (الكامل)

يتجنّب الآثام ثمّ يخافها *** فكأنّما حسناته آثام

وقوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ يُؤْتُونَ مَا آتَوْا وَقُلُوبُهُمْ وَجِلَةٌ أَنَّهُمْ إِلَىٰ رَبِّهِمْ رَاجِعُونَ﴾ [6]؛ وفي صدر البيت إضمار مفسّر في عجزه، وأنّ بالحسنات آثام وهو على طباق الآية سواء."[7]

ومن الإضمار على شريطة التّفسير قول أبي نواس:[8] (المديد)

سنّة العشّاق واحدة *** فإذا أحببت فاسكن

فحذف لفظة الاستكانة في الأول، وزيادة على ذلك لم يبيّن ويشرح سنّة العشّاق"[9]، وعدم شرحها يرجع إلى سهولة فهمها؛ فآثر عدم ذكرها.

---

[1] - الزمر، الآية 22 .

[2] - ضياء الدّين بن الأثير : المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ص 275.

[3] - الحديد، الآية 10 .

[4] - ضياء الدّين بن الأثير : المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 275.

[5] - المرجع نفسه، ص 276 .

[6] - المؤمنون، الآية 60 .

[7] - ضياء الدّين بن الأثير : المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 276.

[8] - المرجع نفسه، ص 276.

[9] - ضياء الدّين بن الأثير : المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ص 276.

- **زيادة جملة:**

من مواضع زيادة الجملة عند القزاز كقول **المرار الفقعسي**:[1] (الطويل)

صددت فأطـــولت الصّـــدود وقلّـــما * وصـــال على طول الصّـــدود يـــــــدوم**

والشّاهد هنا زيادة ((أطولت الصدود)) لأّن هناك ما يدلّ عليها في عجز البيت وهو ((طول الصّدود)) وأصل الكلام ((صددت وقلّما يدوم وصال على طول الصّدود)) وهذا من حشو الكلام ويستعمله أغلب الشّعراء من أجل صحّة الوزن وتوافق القافية، ومن ذلك قول **حسّان بن ثابت:** (الكامل)

وتكاد تكســـل أن تجـــيء فراشـــها * في جســـــم خرعبة وليـــن قـــوام [2]**

يريد : وتكسل أن تجيء فراشها ، لأنّ المرأة إنّما توصف بالكسل لا بمقاربته [3].

ومن مواضع زيادة الجملة الاعتراض: ومن سنن العرب أن يعترض بين الكلام وتمامه كلام، ولا يكون هذا المعترض إلاّ مفيدا. كقول **الشّمّاخ**: [4] (البسيط)

لولا ابن عفّـــان والسّلـــطان مرتقـــــب * أوردت فـــجّا من اللعـــــباء جلمودي**

قوله: ((والسلطان مرتقب)) معترض بين قوله: ((لولا ابن عفّان)) وقوله: ((أوردت)).[5]

ويعتبر الاعتراض من محاسن الكلام أيضا و الشّعر فيعترض كلام في كلام ولا يتم المعنى ويعود إليه فيتمّمه في نفس البيت.[6] ولو تجاوز نفس البيت فقد أخلّ بوحدة البيت وهو قبيح.

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 157 .

[2] - ابن عصفورً الإشبيلي: ضرائر الشعر، ص 79 .

[3] - المرجع نفسه، ص 79 .

[4] - ابن فارس، أبو الحسين أحمد: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق : أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص 190 .

[5] - المرجع نفسه، ص 190 .

[6] - ينظر ابن المعتز : كتاب البديع، ص 108 .

ب – التقديم والتّأخير:

قال ابن فارس: "من سنن العرب تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر، وتأخيرُه وهو في المعنى مقدّم. كقول **ذي الرُّمة**: (البسيط)

ما بال عينِكَ منها الماءُ ينسكبُ

أراد: ما بالك عينك ينسكب منها الماء."[1] وفي الغالب يقدم الكلام ويؤخر في النثر والقرآن لحكمة، كقوله تعالى: ﴿وَلَوْلَا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِن رَّبِّكَ لَكَانَ لِزَامًا وَأَجَلٌ مُّسَمًّى (129)﴾[2]، "ف (أجلٌ) معطوف على (كلمةٌ)."[3]

أما في الشعر فغالبا ما يفرضه الوزن أو تحتّمه القافية، فكما قيل:" إنّ الشّاعر ربّما يضطرّ حتّى يضع الكلام في غير موضعه الذي ينبغي أن يوضع فيه، ويزيله عن قصده الذي لا يحسن في الكلام غيره، ويعكس الإعراب، فيجعل الفاعل مفعولا، والمفعول فاعلا، وأكثر ذلك فيما يشكل معناه،"[4] ودون تشكيل سيجد القارئ نفسه يلحن دون قصد ولو كان متمكنا من النّحو.

ولمعرفة مواضع التقديم والتأخير في الشعر كما جاء بها أهل الصّناعة يلزمنا عرض مواطنها كما أوردها المنجي الكعبي في كتابه: "القزاز القيرواني، حياته وآثاره" وهي في ستة وعشرين موضعا:

1- "وضع الكلام في غير موضعه

2- استعمال الكلمة الخاصة للنداء في غير النداء

3- جعل النكرة اسما والمعرفة خبرا."[5] ولتوضيح الأمر نستعرض بيت **حسّان بن ثابت** حين يقول: (الوافر)

كـــأنّ سَبِيئَـــةَ من بيتِ رأسٍ * يكـــون مِزَاجَـــهَا عســـلٌ وماءُ**

---

[1] - ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية، تعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص 189.

[2] - سورة طه، الآية، 129.

[3] - ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية، ص 190.

[4] - السيرافي: ما يحتمل الشعر من الضرورة ، ص 209 .

[5] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 141.

فجعل ((العسل)) اسم كان و((الماء)) معطوفا عليه، ونصب ((المزاجَ)) وهو معرفة فجعله الخبر وقدّمه."[1] وكما يرى أهل النظر أن الشاعر بإمكانه تجنب الضرورة ببساطة لو رفع (مزاجها) ونصب (عسل) ورفع (ماء) على الاستئناف[2]

4- "القلب

5- تقديم الفاعل على المسند

6- تقديم المفعول على العامل

7- تقديم المفعول على الفاعل"[3]؛ كقول **قيس بن الملوح**: (الطويل)

"تَـزَوَّدْتُ مِنْ لَيْـلَى بِتَكْلِيـمِ سَاعَةٍ * فَمَا زَادَ إِلَّا ضعْـفَ مَا بِي كَـــلَامُهَا**

حيث قدّم المفعول به (ضعفَ) على الفاعل (كلامُها) رغم أن المفعول به محصور بـ (إلّا)."[4] رغم أن هذا غير جائز.

8- "تأخير المفعول عن الفاعل

9- تأخير المفعول فيما يجب تقديمه

10- تقديم معمول خبر كان غير الظرف والجار والمجرور على اسمها

11- تقديم الاسم على الفعل بعد أداة الشرط والاستفهام

12- تقديم "من" مع مجرورها على أفعل التفصيل

13- تقديم التمييز على عامله

14- تقديم الحال فيما يجب تأخيره

15- تقديم الخبر المقرون بـ "إلا" لفظا

16- تقديم النعت على المنعوت"[5]؛ كقول **الفرزدق**: (الكامل)

متقلـــــدا لأبيـــه كانـــت عنده * أربـــاقَ صاحبَ ثَـــلَّةٍ وبِـــهام**

يريد: متقلدا أرباق، صاحب ثلة وبهام."[1]

---

[1] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 68.

[2] - ينظر المصدر نفسه، ص 69.

[3] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 141.

[4] - عزيزة فوّال بابتي: المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1992، ج2، ص 754.

[5] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني ـ حياته وآثاره ـ، ص 141.

17- "تقديم البدل على متبوعه
18- تقديم المعطوف على متبوعه
19- الفصل بين المتضايفين
20- الفصل بين النعت والمنعوت
21- الفصل بين حرف العطف وتاليه
22- الفصل بين الحروف النواصب وبين منصوبها
23- الفصل بين "لم" ومجزومها
24- الفصل بين العدد والتمييز
25- الفصل بين "كم" الخبرية ومميزها المجرور
26- توسط حرف العطف بين هاء التنبيه وبين "ذا"."[2]

- **تقديم الحركة:**

يعلم أهل الصناعة أن التقديم للحركة يكون غالبا في القافية المقيّدة وقد يظهر في غير ذلك بسبب الوزن كفكّ التضعيف أو تحريك ساكن أو تسكين متحرك حسب الحاجة، "وقد ذكر ابن عصفور في كتابه ضرائر الشّعر أنّ " تقديم الحركة لأجل الضرورة فقليل. والذي جاء من ذلك نقل حركة الضّمير في نحو: ((ضربَهُ)) إلى الحرف المتحرك قبله في حال الوقف، نحو قوله، أنشده الجوهري: [3] (الرجز)

مـــــا زال شيبان شديــدا هبـــصُهْ * حـــــتّى أتـــــاه قرنه فـــــــوقصُهْ**

يريد: فوقصَهُ، فنقل حركة الهاء إلى الصّاد.[4]

وقد ذكر تقديم الحركة عند القزاز في باب ((الحذف والتغيير))[5] وباب ((تحريك السّاكن))[1] وهو في قول **زياد الأعجم**: (الرجز)

---

[1] - أبو عبيدة، معمر بن المثنى: كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، تح: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998، ج1، ص 197.

[2] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 141، 142.

[3] - ابن عصفورً الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 187 .

[4] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 109.

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 143 .

عجبْـــــت والدّهـــــر كثيـــــر عجبُهْ * من عنزيّ سبّنـــــــي لـــــم أضربُهْ** [2]

كان الوجه: ((لم أضربْهُ))، ثمّ ردّ حركة الهاء على الباء الساكنة وسكّن الهاء.[3] والملاحظ أنّ تقديم الحركة يكون غالبا في القافية المقيّدة كما أسلفنا الذكر، وما سوى ذلك إلى ما ندر للحفاظ على الوزن.[4] وتجنبا لالتقاء الساكنين.

ومن أمثلة تحريك الساكن قول **زهير بن أبي سلمى**: (البسيط)

ثُمَّ استمـرُّوا وقالـــوا إنّ مَشْـــرَبَكم * ماءٌ بِشـــرقيِّ سلـــمى فِيدُ أو رَكَكُ**

وإنّما اسم الموضع ((رَكٌّ)) فلما اضطرّ حرّك الكاف السّاكنة، فأظهر التضعيف."[5] مع أنّ مسألة إظهار التضعيف تتجاوز مسألة الحفاظ على الوزن لتدخل قاموس الحفاظ على الصوت الذي يصنع الإيقاع.

ومن تقديم حركة قول " **رؤبة بن العجاج**: (الرجز)

وشفَّها اللّوْحُ بِـمَأْزُولٍ ضَيَقْ

يريد: ((ضَيْقًا)) فحرّك."[6] وليعلم الشّعراء أن بناء القصيدة يتجاوز نظرة النحّاة واللغوين، والعروضيين أحيانا، وقد لا يقفون على حجة تأخذ بنتاجهم إلى الصواب رغم أنه صواب لعلل قد تغيب عنهم.

تقديم الحرف:

من غرائب البناء في الشعر تقديم الحرف بحكم افتقاره للمعنى في الغالب إلا إذا رُبط بالمحذوف، وقد يتعذر إحضار المحذوف بالنسبة للقارئ العادي، مع أن هناك من التقديم ما يُحدث ركاكة في البناء ولا أرى مانعا إذا الإيقاع فرض البناء وكذلك الصورة، ومن ذلك كما قال الشّاعر: [7] (الطويل)

جمعـــــت وفحـــــشا غيبـــــة ونميـــــمة * خصالا ثلاثا لســـت عنـها بمرعوي** [8]

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 90 – 91 .

[2] - المصدر نفسه، ص 143 .

[3] - نفسه، ص 143.

[4] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 109.

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 90.

[6] - المصدر نفسه، ص 91 .

[7] - نفسه، ص 170 .

[8] - يزيد بن الحكم الثقفي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/45357

فقدّم واو العطف على المعطوف في قوله: ((جمعت وفحشا غيبة)) وإنّما يجوز هذا عند أكثر النحويين في المنصوب ولا يجوز في المجرور ويقبح في المرفوع إذا قلت: ((قام وزيدٌ عمرو)).[1] مع أن البصريين لم يجيزوه في شعر ولا غيره خلاف الكوفيين.[2]

ومن التقديم (فصل الهاء من هذا) وتقديمها "كقول **زهير بن أبي سلمى**:(البسيط)

تَعَلَّمَــنْ هَــا ـ لَعَمْــرُ اللهِ ـ ذا قَسَــما * فاقْصِــدْ بِذَرْعِــكَ وانْظُـرْ أيْنَ تَنْسَلِكُ**

وإنّما أراد: ((تعلّمن لعمر الله هذا ما أقسم به.))"[3] وتقديم الهاء أحدثا نغما جميلا مع أن تقديمها لم يكن لضرورة بل لهدف بلاغي قصد به التنبيه، فحتى في لهجاتنا العامية تجدنا نستعمل مثل هذا التركيب للتنبيه والتحذير فنسبق (ها) لتصل الرسالة إلى المعني بأقل لفظ وأبسط معنى.

ومن مواضع تقديم الحرف في الشعر قول الشاعر: [4] (البسيط)

حتّــى استفأنا نساء الحــــيّ ضاحية * وأصبـــــح المرء عمرو مثبـــتا كاعي**

والشاهد في هذا البيت لفظ ((كاعي)) وهو مقلوب ((كائع)) [5]. فالدارس للصرف العربي سيدرك أن هناك كثيرا من الكلمات حدث لها قلب فتأخذ معنى ليس بعيدا عن المعنى الأول.

وكذلك قول الشاعر:[6] (الرجز)

عجبـــت من ليـــلاك وانتيـــــابها * من حيـــث زارتني ولـــــم أورا بها**

"والشّاهد هنا لفظ ((أورا)) وأصل اللفظ ((أوأر)) بمعنى: أشعر فقدّم الشاعر الرّاء وأخّر الهمزة وقد قلبت ألفا للتخفيف، ولم تحذف الألف للجزم و أبقاها على لفظها؛" ولا علاقة بصحة الوزن هنا؛ ففي الرجز يمكن حذف الرابع الساكن، ولكن الراجز جره كثافة الصوت.

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 170 .

[2] - ينظر نفسه، ص 170 .

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 169.

[4] - ابن عصفورً الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 189 .

[5] - المرجع نفسه، 189 .

[6] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 183 .

- **تقديم بعض الكلام على بعض:**

قال ابن رشيق: " يجوز له (الشاعر) التقديم والتّأخير، كما قال العجير السلولي: (الطويل)

وما ذاك أن كـــان ابــن عمّـي ولا أخي * ولكنْ مـــتى ما أمــلكِ الضُّـــرَّ أنفعُ**[1]

بالرفع، أراد: ولكن أنفعُ متى ما أملك الضر."[2] ونرى في صدر البيت ثقلا رغم صحة الوزن؛ بسبب بإقحام (أن) وتقديم (ذاك) على (كان)؛ لأن رواية الصدر حسب الديوان:

وَلَستُ بِمَولاهُ وَلا بابنِ عمِّهِ

ومن التقديم والتأخير:" الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالظرف والمجرور ، نحو قول ذي الرّمّة: (البسيط)

كأنّ أصـــوات مـــن إيغالهـــنّ بنا * أواخر الميـــس أصـــوات الفراريج**[3] [4]

يريد: ((كأنّ أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج)) ففرّق بين الجار والمجرور."[5]

أما ما جاء في تقديم الظرف وفصل به بين المضاف والمضاف إليه، كما قال الشّاعر:[6] (الوافر)

كـــما خـــطّ الكـــتاب بكـــفّ يـــــوما * يهـــــوديّ يقـــــارب أو يزيـــل**[7]

"يريد: بكفّ يهوديّ يوما، فقدّم الظرف وفصل به بين المضاف والمضاف إليه." [8] ولنتوقف قليلا عند مسألة الفصل بين المضاف والمضاف إليه، "فالبصريون يذهبون إلى أنه لا يُفصل بين المضاف والمضاف إليه لأنهما بمنزلة الشيء الواحد، فالمضاف إليه منزّل من المضاف منزلة الجزء منه؛ لأنه يقع موقع تنوينه، ولكن يجيزون الفصل في الشعر خاصة."[9] بحكم ما تحتّمه الضرورة.

---

[1] - العجير بن عبد الله بن عبيدة السلولي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/103221

[2] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1064، 1065.

[3] - ذو الرمة : الديوان، تح: أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1995 ص 42.

[4] - ابن عصفورٍ الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 191 . وانظر القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 74 .

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 74 .

[6] - المصدر نفسه، ص 35 .

[7] - أبو حية النميري (ت 183 هـ): الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/102431

[8] - ابن عصفورٍ الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 192 .

[9] - إبراهيم إبراهيم بركات: النحو العربي، دار النشر للجامعات، ط1، مصر، (د.ت)، ج4، ص 397.

" أما الكوفيون فإنّهم يذهبون إلى جواز الفصل بين المتضايفين في سبعة مواضع منها ثلاثة عامة"[1]، وسأكتفي بالإشارة للأربعة التي تتعلق بالشعر:

" *الفصلُ بالأجنبيّ، ونعني به معمولَ غيرِ المضافِ. * الفصلُ بفاعلِ المضافِ. * الفصلُ بنعتِ المضافِ. * الفصلُ بالنّداءِ." [2]

ومن أمثلة التّقديم والتّأخير " تقديم المفعول به على الفعل، إلاّ أنّه لم يكن ها هنا للاختصاص، وإنّما هو للفضيلة السّجعيّة، كقوله تعالى: ﴿خُذُوهُ فَغُلُّوهُ (30) ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ (31) ﴾[3]، ولا مراء في أنّ هذا النّظم على هذه الصّورة أحسن من أن لو قيل: خذوه فغلّوه ثمّ صلّوه الجحيم ".[4]

- **ما يكثر فيه التّقديم والتّأخير وإخراج الكلام عن وضعه :**

وكذلك من أمثلة التقديم والتّأخير في الشعر ((وضع الكلام في غير موضعه))، "وذلك مثل قول الشاعر: (الطويل)

وما مثلـــه في النّـــاس إلاّ مملّـــكا * أبـــو أمّه حـــيٌّ أبـــوه يقـــاربُهْ**

يريد: ((وما مثله حيّ يقاربه إلاّ مملّك، أبو أمّ ذلك المملّك أبوه)) فدلّ بهذا على أنّه خاله، ونصب ((مملّكا)) لأنّه استثناء مقدّم."[5] فألغز بتقديمه وتأخيره.

وكذلك كما " قال الشاعر: (الطويل)

صددت فأطـــولت الصّـــدود وقلّما * وصـــال على طول الصّدود يدوم**[6]

أي، قلّما يدوم وصال على طول الصّدود "،[7] ورغم التقديم والتّأخير المخلّ ببلاغة المعنى في الثاني، إلاّ أنّه ليس أكثر تعقيدا وإلغازا من الأوّل.

---

[1] - إبراهيم إبراهيم بركات: النحو العربي، ص 397.

[2] . ينظر محمد تبركان: هل يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه: الألوكة، تاريخ الإضافة: 2015/03/12، https://www.alukah.net/literature_language/0/84068/

[3] - الحاقة، الآيتان 30 – 31 .

[4] - ابن الأثير، ضياء الدّين: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ص 213.

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 157 .

[6] - المرّار بن سعيد بن خالد الفقعسي الأسدي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/28884

[7] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 157 .

ج – القلب والإبدال:

عندما نبحث عن القلب والإبدال في الشعر نجد أنّهما اصطلاحان مترادفان، حتّى في بعض الكتب نجد بعض الأمثلة وضعت في باب الإبدال ونفسها بنفس الشرح في كتب أخرى في باب القلب، فهناك تداخل بينهما؛ وممّا ذكر عند القزاز في باب القلب؛"كما قال الشاعر:[1] (الكامل)

كانـــت فريضـــة ما أتيـــت كـــــما * كـــان الـــزّناءُ فريضـــــةَ الرّجم**[2]

فالملاحظ أنّ هناك قلبا، والوجه أن يقول: ((كما كان الرّجمُ فريضة الزّناء))، ويصحّ هذا في الشعر إذا عُلم معناه وكان مشاعا."[3] أو كالقلب بين الحروف؛ كقول الشاعر: (الطويل)

سنُثني عليـــه بالذي هـــو أهلُه * و إن شَحَطتْ دارٌ ونـــــاءَ مَزارُها**

فقلب بتقديم الألف وتأخير الهمزة في (ناء) وأصلها (نأى)،[4] وحجة هذا قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَنْعَمْنَا عَلَى الْإِنسَانِ أَعْرَضَ وَنَأَىٰ بِجَانِبِهِ وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ فَذُو دُعَاءٍ عَرِيضٍ (51) ﴾.فصلت.

ومن المعلوم أن منهل الإبدال يتمثل في:

1- " الوقف بنقل حركة إلى متحرك قبلها
2- كسر نون الجمع
3- عمل "إذن" في الحشو
4- تمييز المائة بمفرد منصوب
5- إبدال الألف همزة
6- إبدال الألف هاء
7- إبدال الهمزة المفتوحة مفتوحا ما قبلها
8- قلب الهمزة ياء
9- إبدال الألف من ياء المتكلم
10- الإكفاء

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 150 .

[2] - النابغة الجعدي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/17309

[3] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 151 .

[4] - ينظر المصدر نفسه، ص 189.

11- إبدال الأسماء الأعلام

12- وضع الاسم مكان الاسم على سبيل الاستعارة

13- جعل الكاف في موضع "مثل" اسما

14- دخول الكاف على المضمر

15- دخول "حتى" على المضمر؛"[1] " وقد أجاز المبرد دخولها تمسكا بقول الشاعر:[2] (الوافر)

فـــلا والله لا يُلْـــفَى أنـــاس * فتًى حتّاك يا ابن أبـــي يزيـــد**

16- "وضع "مهما" في موضع استفهام

17- وضع فعل الأمر في موضع الاسم

18- دخول "أل" المضارع

19- دخول "أل" على الجملة الاسمية والظرف

20- إضافة ثلاثة إلى عشرة إلى مائتين

21- الضمير المنفصل في موضع المتصل

22- الضمير المتصل في موضع المنفصل

23- نداء ضمير المخاطب

24- إضافة "كلا" إلى كلمتين متفرقتين"[3] بمعنى: " (كلا) للمذكرين، (و (كلتا) للمؤنثتين، يلزم إضافتهما إلى مثنّى معرفة مظهر أو مضمر ، ويكون ما أضيفتا إليه اسما واحدا، أي: مثنى لفظا ومعنى؛ فلا يضافان إلى كلمتين متفرقتين؛ فتقول: كلا الرجلين مؤمن، والرجلان كلاهما مؤمنان."[4]

25- "جعل الظرف بمنزلة غيره

26- وصف "أي" باسم الاشارة في النداء

27- إضافة الفاعل إلى نكرة في باب "نعم"

---

[1] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره ،، ص 140.

[2] - جمال الدين الحسين بن بدر ابن إياز النحوي: قواعد المطارحة في النحو، تح: عبد الله عبد القادر الطويل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2013، ص 202.

[3] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره ،، ص 140.

[4] - إبراهيم إبراهيم بركات: النحو العربي، ص 342.

28- مجيء اسم "إن" المكسورة المخففة مضمرا

29- إفراد خبر المتعاطفين

30- العطف في موضع التثنية والجمع."[1]

ومن مواضع القلب التي تطرق إليها القزاز ((قلب المعنى))، وذلك إذا كان الكلام لا يشكّل؛ كما قال الشّاعر:[2] (الطويل)

ترَى الثّـــــورَ فيــها مُدخلَ الظلّ رأسَهُ * وسائـــره باد إلى الشّمـــــس أجمع**

فجعل ((الظلّ)) يدخل الرّأس، وإنّما يجوز أن يقال: ((مدخل رأسه الظلّ))، وقد أجاز هذا الشّأن النّاس في الكلام فضلا عن الشّعر إذا كان الكلام لا يشكل، فأمّا ما يؤدي إلى الغموض واللّبس فلا يجوز في غير الشّعر مع أن هناك من يرفضه في الشعر بحدّ ذاته، ونرى القزاز أكثر تسامحا في مثل هذا، لأنّه تكلّم من منطلق أنّه شاعر.

أمّا ما تعلق بالإبدال عند القزاز وغيره من نقاد المغرب العربي فقد ورد في مواضع عدّة، كإبدال حركة بحركة وحرف بحرف وكلمة بكلمة واسم مفرد باسم مفرد وحكم بحكم.

إنّ القارئ للشّعر يرى في بعض المواضع تبديل حركة مكان حركة، أو"حرف مكان حرف في الموضع الذي لا يبدل مثله في الكلام لمعنى يحاولونه، من تحريك ساكن أو تسكين متحرّك ليستوي وزن الشّعر به، أو ردّ شيء إلى أصله او تشبيه بنظيره."[3]

- **إبدال الحركة من الحركة:**

إبدال حركة بحركة جائز في الشعر وغير الشعر ومن ذلك حال ظن وأخواتها؛ فقد " ذهب البصريون إلى أنّه إذا وقعت ((ظننت وأخواتها)) بين الفعل ومرفوعه نحو: قام ظننت زيد، يجوز الإلغاء والإعمال، (وينشد بالنصب والرفع كقول الشاعر: (الوافر)

شـــــجاك أظـــــنُّ ربـــــعُ الظّاعنيـــــنا * ولـــــم تعـــــبأ بعـــــذل العاذليـــنا"[4]**

وللأسف فهذه من المسائل التي تغيب عن أغلب أهل النّقد حديثا.

---

[1] - المنجي الكعبي: القزاز القيرواني . حياته وآثاره .، ص 140، 141.

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 77 .

[3] - السيرافي : ما يحتمل الشعر من الضرورة ، ص 155 .

[4] - حسين رفعت حسين: الإجماع في الدراسات النحوية، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 2010، ص 131.

وكقول **أبي نخيلة** الراجز: (الرجز)

إذا اعوججـــن قلـــــت صاحبْ قوّم * بالـــــدوّ أمثـــــــال السّفين العوّم**[1]

فقال: ((صاحبْ)) ولم يعرب.[2] مع أن الملاحظ في تسكينها غلط بحكم إنّه يمكن ترخيم اللفظ فيصبح ((صاح)) فأصل اللفظ ((يا صاحب)).

وقال: الحطيئة:[3] (البسيط)

يا دار هنـــدٍ عفت إلاَّ أثافيـها * بين الطَّوِيِّ فصاراتٍ فواديـها**[4]

" فخفّف ((الأثافيّ)) وأسكن الياء في النصب لأنّه استثناء، فحقّ الياء أن تكون منصوبة ولكن قائلَ هذا يفعل به ما يفعل في الجرّ والرفع من حذف الحركات."[5] وللإشارة فإن مثل هذا البيت والاستشهاد به يدخل كذلك ضمن باب حذف حركة الذي سبق ذكره عند حديثنا عن الزيادة والنقصان.

وفي هذا الباب ما " أنشده أبو علي:[6] (الوافر)

أتنْـــسى لا هـــداك الله ســـلْمى * وعهـــد شبابها الحسـنُ الجميلُ**

كـــأنَّ وقـــد أتى حـولٌ جديـــدٌ * أثـــافيـــها حمامـــاتٌ مُثُـــولُ**

و"قياسها ((أُثْفُوَّة)) إلا أنه قلب الواو إلى الياء تخفيفا، كما قالوا: أدحيٌّ، وقياسه ((أُدْحُوٌّ)) لأنه من ((دَحَوْتُ))، كأنّ النعامة تدحوه بصدرها، أي تدفعه وتعتمد عليه."[7] وهناك من اللغات من ينطقها ((أثفيّة))،[8] ولهذا يخرج اللفظ من الضرورة .

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 105 .

[2] - المصدر نفسه، ص 105 .

[3] - الحطيئة: ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993، ص 197. وينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 106 .

[4] - الحطيئة : الديوان، ص 197.

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 106 .

[6] - ابن جني: المنصف، شرح لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2013، ص 440

[7] - المرجع نفسه، ص 440.

[8] - ينظر نفسه، ص 440.

"إنّ الملاحظ في الضرورة الشّعر على العموم من خلال كتب أهل النظر أنّ فضيلة الوزن عند الشّعراء تفضل على اللّحن في اللغة، حتّى المواضع التي يمكن فيها التغيير وإعادة البناء بسهولة لم يتم تغييرها لغرض في أنفسهم، أو لشذوذ استحسنوه، أو قاعدة غابت على النّقاد، أو لهجات لا علم لنا بها، ورغم ما قيل تبقى أسرار بناء القصيدة مستترة في غياهب أنفس الشّعراء، وما قالوه سوى نفس من ملايير الأنفاس المحجوبة."[1]

- **إبدال الحرف من الحرف:**

هناك من الحروف ما يبدل بعضها بعضا بحسب لهجة كل قوم وهي: الواو والألف والياء، " تقول: أتيتك من علا ومن عَلُو ومن علي، قال الراجز:[2]

فهْيَ تنــوشُ الحوضَ نــوشًا من عَلا * نوْشًا به تقْطــعُ أجــوازَ الفــلا**[3]

وقال آخر:[4] (الطويل)

كَــأَنَّ مِحَـطًّا فِي يَــدَيْ حَارِثِيَّــةٍ * صَنَاعٍ عَلَتْ مِنِّي بِهِ الْجِلْدَ مِنْ عَلُو**[5]

وفي بعض المراجع ورد العجز بهذا البناء:

صَنَاعٍ عَلَتْ مِنِّي بِهِ الْجِسْمَ مِنْ عَلِ

أما من باب تسهيل النطق وتحقيق الإيقاع كم جاء في كتاب ضرائر الشعر للإشبيلي: "فإنّهم قد يفعلون ذلك في الشعر في الموضع الذي لا يجوز فيه مثله في الكلام، ليتوصلوا به إلى ما اضطروا إليه من تحرك ساكن وتسكين متحرّك"[6] "أو فرض نغم أراده بتغيير الصوت من خلال إبدال الحرف لفضيلة الموسيقى أو بسبب ثقله لتسهيل نطقه. ومن أمثلة ذلك بدل الهمزة حرف لين؛"[7] من ذلك قول الشّاعر:[8] (الطويل)

---

[1] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 113.

[2] - الزجاجي، الإمام أبي القاسم عبد الرحمن: الإبدال والمعاقبة والنظائر،تح: عز الدين التنوخي، المجمع العلمي العربي، ط1، دمشق، 1963، ص03.

[3] - أبو النجم العجلي: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/18463

[4] - الزجاجي، الإمام أبي القاسم عبد الرحمن: الإبدال والمعاقبة والنظائر، ص 04.

[5] - النمر بن تولب بن زهير بن أقيش : الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/20460

[6] - ابن عصفورً الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 221 .

[7] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 113.

[8] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 183 .

جريء مـــــتى يُظلـــمْ يعاقبْ بظلمه *** ســـــريعا وإلاّ يُبْدَ بالظّلـــــم يظلم[1]

والشّاهد في هذا البيت حذف همزة ((يبدأ)) فجاءت ((يبدَ)) وقد وقعت الهزة ساكنة بالشرط، وقبلها فتحة فأبدلها ألفا كما يقال في: ((رأس راس)) فلمّا صارت ألفا حذفها للجزم وأبقى الفتحة تدلّ على حذفها؛ وهذا من أجل استقامة الوزن وتسهيل النّطق.[2] والملاحظ كذلك تفادي الوقف الذي يُنقص من كثافة الصوت.

وكذلك من علامات إبدال الحرف بالحرف إبدال ياء ألفا، ويقال "هي لغة لطيء، فإذا اضطر الشاعر أجرى كلامه عليها، كقول الشاعر: (الطويل)

ألا آذَنتْ أهْـــلَ اليَمَـــامَةِ طيِّـــئٌ *** بِحَرْبٍ كَنَاصَـاةِ الأغـــرِّ المشَهَّـــرِ

فقال: كـ ((ناصاة)) وهو يريد كـ ((ناصية)) فأبدل الياء ألفا."[3]

" ومثله: (الكامل)

لَزَجَرْتَ قَلْـــبًا لاَ يَـــرِيعُ إلى الصِّـــبا *** إنَّ الغـــويَّ إذا نُـــهَى لم يُعْتِبِ[4]

يريد: ((إذا نُهِيَ)).[5]" وجاء بها للتخفيف وإقامة الوزن.

وما دام هذه لغة من لغات العرب فهي تجوز في سائر الكلام وتخرج من دائرة الضرورة، لأن الشاعر بإمكانه تبديلها أو إعادة التركيب فتخرج صحيحة خلاف من يرى أنها ركبت ضرورة، ولكنها أصل في لسان عربي فصيح.

وهناك وجه آخر من وجوه إبدال الحروف في الشّعر ذكرها القزاز وهي تجوز للشعراء، وهذا كما قال الشاعر: (البسيط)

لها أشـــاريـــــر مـــن لحـــم تتمّـــره *** مـــن الثّعـــالي ووخـــز مـــن أرانيـــها

والشّاهد هنا ((الثعالي)) و((أراني)) وأصل اللفظ ((ثعالب)) و((وأرانب)) وقد علّل القزاز ذلك بقوله: أنّه لما احتاج إلى تسكين الباء في ((الثعالب)) و((الأرانب)) ليعتدل له الوزن أبدل

---

[1] - زهير بن أبي سلمى: الديوان، تح: علي حسن فاعور، ص 109.

[2] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 183 .

[3] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 128.

[4] - لبيد بن ربيعة: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/2289

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 128.

منهما حرفا لا يكون في موضعهما من الإعراب إلاّ ساكنا."[1] وأرى أن ((أرانيها)) أبدلها لاعتدال الصوت في القافية وليس الوزن، وبهذا أرى أنها تخرج من حيز الضرورة كما جاء في القصيدة التي تُنسب إلى علي كرم الله وجهه: (البسيط)

إنَّ المكـــارمَ أخـــلاقٌ مُطهَّـــرةٌ *** فالـــدِّين أوّلـها والعقـــلُ ثانِيها

والعلـــم ثالثُـــها والحِلْـــم رابعـــها *** والجودُ خامسها والفضْلُ سَادِيها[2]

فقال: ساديها ولم يقل سادسها. وساديها أمتع في النطق وأسهل من سادسها بعيدا عن الوزن الذي لم يفرض استبدالها بل طبيعة الصوت وشكل القافية.

وقال الشاعر علباء بن أرقم :[3] (الرجز)

ألا لحا الله بني السّعلات

عمـــرو بـــن ميمـــون لئـــام النّات *** ليســـوا بأعفـــاف ولا أكيـــات [4]

والشّاهد هنا: ((لئام النّات)) وأصلها لئام الناس، و((ولا أكيات)) وأصلها ولا أكياس، وقد أبدلت السين تاء، لأنّ العرب قد وجدت ذلك في بعض الحروف لتقاربها.[5]

ووردت في كتاب مجموعة الشافية أنه " أنشد أحمد بن يحي:

يَا قَاتلَ الله بني السّعلات

عمـــرو بـــن يَرْبـــوع شِرار النّات *** غيـــرَ أعـــفَّـــاءٍ ولا أكيـــات [6]

وقد ذكر ابن رشيق أن هناك "من يُبدل من الياء همزةً، وهو قليل، فيقول: القاضئ، والغازئ، وأنشدوا: (الرجز)

يَا دَارَ سَلْـــمَى بِدَكَاديـــكِ البُـــرَقْ *** سَقْيًا وَإِنْ هيَّجْـــتِ وَجْـدَ المُشْتَئِـــقْ

---

[1] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 137 .

[2] - علي بن أبي طالب: ديوان الإمام علي، ص 207.

[3] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 114.

[4] - - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 126 .

[5] - ينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 126 .

[6] - ابن الحاجب، جمال الدين أبي عمرو: مجموعة الشافية في علمي التصريف والخط، تح: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2014، ج2، ص 396 .

فهَمَزَ الياء، وليس أصلُها الهمزة."[1] والظاهر أنه أبدل الألف همزة.

وللإشارة فقط؛ فإنّ أبا الطيب اللغوي يقول: " ليس المراد بالإبدال أن العرب تتعمّد تعويض حرف من حرف، وإنّما هي لغات مختلفة لمعان متفقة، تتقارب اللفظتان في لغتين لمعنى واحد حتى لا يختلفا إلا في حرف واحد."[2]

وإبدال حرف بحرف كثير في كلام العرب لتعدد اللهجات وهي صحيحة إذا ما اعتمد الشاعر حرفا حسب بيئته؛ فلا ضير في قول: صراط أو سراط أو زراط وما شابه هذا بزيادة أو نقصان.

- **إبدال الكلمة من الكلمة:**

الدقة في النسيج تتطلب الإحاطة بمعاني الكلمات وإن تقاربت، فلا مبرر للشاعر في استبدال كلمة بكلمة بحكم حتمية الوزن، "لأن الفرق بين الشعر والنثر ليس القالب الموسيقي بوزنه وقافيته فحسب، إنما هو تلك الأنساق التعبيرية المجسدة في اللغة، ومن هنا كان كل شاعر نسقه اللغوي."[3] ونجد مصطفى ناصف في كتابه: ((مسئولية التأويل))، وهو يتحدث عن حال اللغة والبلاغة وجدلية التأويل في خضم القراءة السطحية والقراءة العميقة، وما شدني فيه أكثر استفتاحية الفصل السابع؛ كلمة العلم بـ : الكلمة القرآنية، اعتبارات ووجوه؛ ففي قوله: " الكلمة في القرآن ليست وحدة بسيطة متميزة تضم إلى كلمة أخرى بطريقة سطحية؛ الكلمة خلاصة سياق قريب وسياق بعيد، سياق ملفوظ وآخر غير ملفوظ."[4] والكلمة سواء بالمعنى العام للجملة أو المفردة كمصطلح دقيق يتطلب تفسيرها الوقوف بثبات على قارب المعنى فوق لفظ لُجّي، فمثلا في قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ ۖ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ۚ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَلَّا تَعُولُوا (3)**﴾ - النساء - قد يسأل سائل: ما علاقة الإقساط في اليتامى بتعدد الزوجات؟؟، وهذا السؤال أصبح من الأسئلة المشاعة قديما وحديثا، وسبب نزول هذه الآية يظهر العلاقة رغم أن هناك تأويلات كثيرة قديمة وحديثة لإيجاد

---

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 1061.

[2] - مراجع عبد القادر بالقاسم الطلحي: الجواز النحوي ودلالة الإعراب على المعنى، مشورات جامعة قار يونس،(د.ط)، بنغازي، ليبيا، (د.ت)، ص 402.

[3] - طارق ثابت: النسق الشعري وبنياته :منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، عمان، الأردن، 2018، ص 104.

[4] - مصطفى ناصف: مسئولية التأويل، دار السلام، ط1، الاسكندرية، مصر، 2004، ص 189.

علاقة. وفي الجانب المصطلحي كقوله تعالى: ﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا ۚ فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِّإِثْمٍ ۙ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ (3)) ﴾ . المائدة ـ؛ نعيد السؤال المشاع: ما الفرق بين أكملت وأتممت؟. وبحكم طبيعة العنوان: هل يمكن أن نعتبر أتم كأكمل وبهذا يصح استبدال كلمة بكلمة؟؛ الجواب: لا؛ " فاللفظتان وإن تقاربتا وتوازنتا فبينهما فرق لطيف يظهر عند التأمل، فإن الكمال أخص بالصفات والمعاني ويطلق على الأعيان والذوات وذلك باعتبار صفاتها وخواصها [...] وأما التمام فيكون في الأعيان والمعاني ونعمة الله أعيان وأوصاف ومعان."[1] ولعل هذا البيان لابن القيم يحتاج إلى تبيُّن ليتضح القصد فقد قدم فرقا ميسرا حين قال: " فقال: " تأمل كيف وصف الدين الذي اختاره لهم بالكمال؛ والنعمة التي أسبغها عليهم بالتمام، إيذاناً في الدين بأنه لا نقص فيه ولا عيب ولا خلل ولا شيء خارجا عن الحكمة بوجه، بل هو الكمال في حسنه وجلالته، ووصف النعمة بالتمام؛ إيذاناً بدوامها واتصالها، وأنه لا يسلبهم إياها بعد إذ أعطاهموها، بل يتمها لهم بالدوام في هذه الدار، وفي دار القرار."[2] وما ورد في كتاب الجمالين للجلالين للملّا علي الهروي قوله: " أقول ولعل الفرق بين الآيتين أن الأولى لتمام الدعوة وظهور النصرة والثانية لكمال أمور الشريعة."[3] فهنا خلط في الترتيب بين الاول والثاني. ولو عرضنا لبعض الآيات التي تتكلم عن التمام والكمال سيتجسد الفرق بحكم أن القرآن في كثير من المواضع يفسر بعضه بعضا:

- **الكمال**: كقوله تعالى: ﴿... يُرِيدُ اللَّهُ بِكُمُ الْيُسْرَ وَلَا يُرِيدُ بِكُمُ الْعُسْرَ وَلِتُكْمِلُوا الْعِدَّةَ وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَىٰ مَا هَدَاكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (185))﴾ ـ البقرة ـ
- **التّمام**: كقوله تعالى: ﴿ ... وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ۖ ثُمَّ أَتِمُّوا الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ ۚ ...(187)) ﴾ ـ البقرة ـ، وقوله تعالى: ﴿وَأَتِمُّوا الْحَجَّ وَالْعُمْرَةَ لِلَّهِ ۚ فَإِنْ أُحْصِرْتُمْ فَمَا اسْتَيْسَرَ مِنَ الْهَدْيِ ۖ ..(196)) ﴾ ـ البقرة ـ،

---

[1] ـ ابن قيم الجوزية: اجتماع الجيوش الإسلامية على غزو المعطلة والجهمية، تح: عواد عبد الله المعتق، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، الرياض، 1988، ج2، ص 34، 35.

[2] ـ عبد العزيز بن ناصر الجليل: وما قدروا الله حق قدره، دار العبيكان، ط1، الرياض، 2017، ص 119.

[3] . نور الدين علي بن محمد الهروي، الملّا علي القاري: الجمالين للجلالين، وهي حاشية الملا علي القاري على تفسير الجلالين ومعه متن التفسير كاملاً، تح: محمد عبد القادر شاهين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2018، ج2، ص 553.

وقال سبحانه وتعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَىٰ آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَىٰ أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ ۚ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ (6)﴾ ـ يوسف ـ، فيظهر أن الكمال يأتي بعد نقص بالمفهوم اللغوي والتمام يأتي قبل كمال فهو مستمر غير منقطع... والله أعلم ...

ففي هذا المقام أردت أن أشير إلى أهمية استبدال كلمة بكلمة، وما جاء في الشعر غير يخرج المعنى عن حقيقته، فالوزن في الغالب يفرض الاستبدال ولكن ليحاول الشاعر إعادة التركيب عسى يهتدي للصواب دون استبدال، ولنأخذ من أوجه إبدال الكلمة من الكلمة ما ذكره القزاز: إجراء ((سوى)) مجرى ((غير))، وهذا يجوز للشاعر فيعمد إلى[1] " إجراء ما لا يكون إلاّ ظرفا مجرى غيره من الأسماء، من ذلك أن ((سواك))لا يكون إلاّ ظرفا، تقول: ((جاءني رجل سواك))، أي يقوم مقامك؛ ((وزيد سواك)) مثلا منصوب على الظرف لأنّه لم يتمكن في الأسماء، فإذا جعلته بمعنى ((غير)) أدخلته في الأسماء وأدخلت عليه حروف الجر، كما قال الشّاعر: [2] (الطويل)

تجانــف عــن جــوّ اليمامـة ناقــتي * وما قصــدت من أهلــها لسوائكا**[3]

والشاهد هو ((لسوائكا)) " فأدخل لام الجر عليها ، وجعلها بمعنى ((غير))"[4]، مع أن سوى مثل غير غالبا وقد تستعمل خلاف غير وباختلاف البناء قد يختلف المعنى، أما ما جاء من غير بمعنى سوى كقول مجنون ليلى: (الطويل)

أَأَتْرُكُ لَيْلَــى لَيْسَ بَيْنِــي وَبَيْنَهَا * سِــوَى لَيْلَــةٍ إِنِّــي إِذَنْ لَصَبُــورُ**[65]

وفي حديثنا عن (سوى) أنها "لا تستعمل إلا ظرفا لا تقول في السعة هذا لسواك ولا على سواك وإنما تقول: بمن سواك وبرجل سواك. [...] وذهب الكوفيون إلى أنه كما يستعمل ظرفا يستعمل اسما بمعنى غير فيعرب كغير متمسكين بالبيت الحماسي وهو لِـ (الفِند الزِمّاني:)[1] (مجزوء الوافر)

---

[1] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 115.

[2] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 178 .

[3] - الأعشى، ميمون بن قيس: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/10562

[4] - المصدر نفسه، ص 178 .

[5] - قيس بن الملوح: الديوان، تح: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1999، ص 91.

[6] - محمد بن عبد الله الجياني، ابن مالك الأندلسي: شرح التسهيل، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد عبد القادر عطا وطارق فتحي السيد، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2009، ج2، ص 233.

وَلَـــمْ يَبْقَ سِوَى العدْوَا *** نِ دَنَّـــاهُمْ كَـمَا دَانُوا[2]

ومن هنا يتبين أن إبدال كلمة بكلمة جائز إذا أدى نفس المعنى وقد يلجأ الشاعر إلى استبدال اسم باسم كما سيأتي الحديث عنه إلا أنه لا يدرك الفرق الجوهري فيوقعه في الغلط؛ فليس رأى كلاحظ أو شاهد أو رنا ... وكلها تختلف عن بعضها رغم أن الظاهر تبدو من مشكاة واحد وبمعنى واحد.

وقد يدخل إبدال كلمة من كلمة بين الفصيح والعامي، وهنا في الغالب يتم معرفة بيئة القائل .

- **إبدال اسم مفرد من اسم مفرد:**

إبدال اسم مفرد من اسم مفرد يأتي على ضربين: ضرب جاز في الشعر دون الكلام وضرب جائز في كليهما فيخرج القول من دائرة الضّرورة.[3] كقول **الصلتان العبدي**: (الطويل)

أَرَى الخَطَـفَى بَذَّ الفَـرَزْدَقَ شِعْـرُهُ *** ولكـــنَّ خَيْـــراً من كُلَيْب مُجاشعُ[4]

أراد: ((أرى جريرا)) فتركه وجاء باسم أبيه."[5] وذكر الأب جائز بحكم أنه أصل الفخر والابن سر أبيه، وأرى أنه يجوز في الصناعتين.

ومثله "قول ذي الرمة: (الطويل)

عشيَّـــةَ فـــرَّ الحارثيّـــــون بعـــدما *** قضى نَحْبَهُ في مُلتقى القوم هَوْبَرُ[6]

قالوا: وإنما يريد: ((يزيد بن هوبر))."[7] وقد يكون هوبر الاسم الأشهر بين الناس فيقولون: ابن هوبر بدل يزيد.

ومن أمثلة ما يجوز في الشعر دون الكلام مثل قول الشاعر:[8] (الرجز)

صبّحـــن من كاظمـــةَ الخـــصّ الخربْ *** يحْملـــن عبّاس بـــن عبـــد المطّلبْ

---

[1] - علاء الدين عبد العزيز البخاري: كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، تح: عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2009، ج2، ص 287.

[2] - الفند الزماني، شهل بن شيبان بن ربيعة، الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/20375

[3] - ينظر ابن عصفورً الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 239 .

[4] - الصَّلتان العبدي (80 ه): الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/206108

[5] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 165.

[6] - ذو الرمة: الديوان، تح: أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1995، ص 112.

[7] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 165 .

[8] - المصدر نفسه، ص 165 .

يريد: ((عبد الله بن عبّاس))، فذكر أباه مكانه اضطرارا.[1] مع أن الشاعر يمكنه ذكر المعني مع ذكر جده ليذهب اللّبس وهذا شائع في كلام العرب كأن يقول:

يحْملـــن عبدَ الله ... عبـــدِ المطّلبْ

فيستعمل خاصية الحذف للحفاظ على الوزن مع تشكيل الكلمات لإيصال المعنى.

ومن كلام العرب "ما من شأنهم أن يغيروا الاسم من صيغته، يقولون في سليمان: سليم وسلام وسالم"[2]، وإمكان الناظم " أن يشتق للمسمى من اسمه اسما آخر، ويوقعه عليه بدل اسمه "[3] كما قال النابغة: (الطويل)

وكـــــلّ صمـــوت نَثْلـــة تبعيـــة * ونسـج سُليـم كلَّ قـضّاءَ ذائل[4].** [5]

"يريد بقوله: ((سليم)) / ((سليمان))، وبقوله: ((قضّاء)) أي محكمة، وهي التي فرع من عملها، يريد: درعا."[6]

وكذلك قول الحطيئة: (البسيط)

فيـــه الرّمـــاح وفيه كـــلّ سابـــغةٍ * جـــدلاء محكمة من نسج سلّام[7].** [8]

يريد أيضا: ((سليمان))، وهما يريدان بذكر سليمان أباه لأنّه أوّل من عمل الدّروع، فغيّر الاسم هذا التّغيير، وأراد ((داود)) فذكر ((سليمان)).[9] وقد ورد في كتاب ((ضرائر الشعر)) للإشبيلي أنّ " كون سليمان وسلام المشتق منه يرجعان إلى معنى السّلامة"[10]؛ ومن هنا تُخلق زاوية التأويل لكل ناقد وعلى أصحاب البناء اكتساب زوايا التأويل كما هي عند النّقّاد.

---

[1] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 165 .

[2] - محمود بن عمر الزمخشري: ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تح: عبد الأمير مهنا، مؤسسة الأعلمي، ط1، بيروت، 1992، ج2، ص 478.

[3] - ابن عصفورً الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 239 .

[4] - النابغة الذبياني: الديوان، تح: أبو الفضل إبراهيم، ص 146.

[5] - محمود بن عمر الزمخشري: ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، ص 478. وينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 166 .

[6] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ، ص 166 .

[7] - الحطيئة: الديوان، ص 174. في الديوان: **جدلاء مبهمة من صنع سلام**.

[8] - محمود بن عمر الزمخشري: ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، ص 478. وينظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 166. وينظر ابن عصفورً الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 239 .

[9] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 166 .

[10] - ابن عصفورً الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 239 .

لإزالة الغموض يُستحن الأخذ بصفة معلومة أو كنية للمذكور لتجنب اللّبس؛ ومن ذلك "قول **الفرزدق**: (البسيط)

مَا زلت أَفْتَــحُ أبــوابا وأغلقُــــها * حَـــتَّى أتيـــتُ أبا عمرو بنَ عمَّار**

وهذ البيت تقدمت فيه الكنية. والبيت يمدح به عمار بن عريان من بن مازن بن مالك."[1]

أما الملغز في إبدال اسم من اسم كإنشاد " أبي سعيد السّكّريّ لبعض بني فزارة:[2] (الكامل)

وحللـــت من مضـر بأمنع ذروة * منعـــت بحـــدّ الشّوك والأحجار**

يريد بالشوك أخواله، وهم قتادة وطلحة وعوسجة، وبالأحجار أعمامه: وهم صفوان وفهر وجندل وصخر."[3] والأحجار هم بنو نهشل ولم يطلقه الشاعر اعتباطا بل يسمون عند الناس بالأحجار.[4]

- **إبدال الحكم من الحكم:**

"وهو قلب الإعراب أو غيره من الأحكام لأنّ اللّفظ إذا قلب حكمه أعطى بدله حكم غيره"[5] وإذا علم الشاعر أن القلب مفهوم وأَمِنَ اللّبس جاز له ذلك ليحدث الدهشة في القارئ ويجلب انتباهه؛ وهذا "كقول ذي الرمة: (الطويل)

وَتَكْسُو الْمِجَنَّ الرَّخْـوَ خَصْـراً كَأَنَّـهُ * إهانٌ ذوى عـن صفرةٍ فهو أخلقُ[6]**

وكان الوجه أن يقول: ((وتكسو الخصر مجنّا)) فقلب..."[7] ومثل هذا القلب موجود بين الناس.

وكما قال النابغة الجعدي:[8] (الكامل)

كـــانت فريضـــةَ ما أتيـــتَ كـــــما * كـــان الزّناءُ فريضـــةَ الرّجـــم[9]**

---

[1] - ابن سيد البطليوسي، أبو محمد عبد الله: إصلاح الخلل الواقع في الجمل للزجاجي، تح: حمزة عبد الله النشرتي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003، ص 295

[2] - السخاوي، علم الدين أبي الحسن علي بن محمد: سفر السعادة وسفير الإفادة، تح: محمد أحمد الدالي، دار صادر، ط2، بيروت، 1995، ج2، ص 1046.

[3] - محمود بن عمر الزمخشري: ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، ص 478.

[4] - السخاوي، علم الدين أبي الحسن علي بن محمد: سفر السعادة وسفير الإفادة، ص 1046.

[5] - ابن عصفورٍ الإشبيلي : ضرائر الشعر، ص 266 .

[6] - ذو الرمة: الديوان، ص 180.

[7] - القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 151 .

[8] - المصدر نفسه، ص 150 .

[9] - النابغة الجعدي: الديوان، ص 169.

فقد قلب حكم الزّناء مع الرجم وحلّ كلّ منهما محلّ الآخر وقد سبق الحديث عنه في موضوع القلب.[1]

ومن القلب "قول خداش بن زهير:[2] (الطويل)

وتَرْكَــبُ خيــلاً لا هــوادة بينـــــها * وتشــقى الرّماحُ بِالضياطــرة الحُمْرِ**[3]

ففي بعض المراجع (وتُرْكَبُ خَيْلٌ)."قال بن سيده: يجوز أن يكون عنى أن الرماح تشقى بهم، أي لا يحسنون حملها ولا الطعن بها، ويجوز أن يكون على القلب؛ أي: تشقى الضياطرة الحمر بالرماح، يعني: أنهم يقتلون بها."[4]

والملاحظ كذلك في عجز البيت تحوّل التفعيلة الثانية مفاعيلن إلى مفاعلن، بمعنى دخلها القبض وهو حذف الخامس الساكن ونادرا ما نجد القبض يدخل في تفعيلة الطويل الثانية.

وعندما نتحدّث عن إبدال حكم بحكم نجده في غير الشّعر وهو كثير، حتّى أنّ هناك ما أشكل إعرابه وأخذه النّحاة على ما هو مادام قد أَمنَ اللّبس؛ وفي غير الشّعر حين نقول: ((لا حول ولا قوّة إلاّ باللّه)) وقد أبدل الحكم فيها، فهي تعرب على خمس أوجه... وكذلك الحال بالنسبة لـ ((بسم الله الرحمن الرحيم)) فهي تعرب على تسعة أوجه، وكثير من كلام العرب له أكثر من وجهين في الحكم.

قال أبو النجم العجلي: (الرجز)

قــدْ أصبحــتْ أمُّ الخيــارِ تــــدّعي * علـــيّ ذَنـــباً كُلَّــهُ لَــمْ أَصْنَعِ**[5]

الشاهد نصب (كلّه)؛ فـ " الشاعر لم يرفع (كلّه) اضطرارا، فلا فرق بين النصب والرفع ما دام الوزن قائما صحيحا، فأين الضرورة إذن؟"[6] الجواب: لا ضرورة. وليس هذا كسرا للقاعدة النحوية و"الشاعر ذهب إلى النصب اختيار وليس اضطرارا،"[7] ومن هنا يجب إعادة النظر في مفهوم الضرورة وقد أشار

---

[1] - ينظر حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 117.

[2] - ابن عبد الغفار الفارسي النّحوي: الحجة في علل القراءات السّبع، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوّض وأحمد عيسى حسن المعصراوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2007، ج1،ص 207.

[3] - خداش بن زهير العامري (ت 6 هـ): الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/10479

[4] - ابن عبد الغفار الفارسي النّحوي: الحجة في علل القراءات السّبع، ص 207.

[5] - أبو النجم العجلي: الديوان، ص 256 .

[6] - مجاهد عبد المنعم أحمد سامي الدبوني: المتبقي من كتاب سيبويه، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2018، ص 109

[7] - المرجع نفسه، ص109.

القزاز إلى ذلك بوضوح، ولو بحثنا في بطون الكتب لوجدنا الكثير الكتاب أوردوا حركات غير متوقعة بالنسبة للقارئ وقد بُنيت لقصد ولم تكن لضرورة، ولو نظرنا بعين اليقين في الشعر والنثر والقرآن لوجدنا ما يصب في هذا المعنى؛ فمثلا ما جاء في القرآن وقد قرئ بالنصب والرفع قوله تعالى: ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَعَلَىٰ سَمْعِهِمْ ۖ وَعَلَىٰ أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ ۖ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ (7) ﴾[1]، والشاهد هنا لفظ ((غشاوة)) " فقد قرأ المفضل بن محمد الضبّيّ رواية عن عاصم بالنصب، وقرأ العامة بالرفع. والنصب على تقدير فعل؛ أي: جعل على أبصارهم غشاوة، وقراءة النصب أصوب عند الفرّاء. ويرجّح الزجاج وغيره قراءة الرفع على الابتداء."[2]

وفي باب الإبدال ذكر القزاز بيتين لعمر بن أبي ربيعة، وجاء في البيت الثاني تغيير للحركة وصاحبها بعد ذلك تبديل للحرف كما ذكر أهل النظر، ففي قوله: (البسيط)

كَمْ قَـدْ ذَكَـرْتُكِ لَـوْ أُجْزَى بِتذكـرةٍ *** يا أَشْبَهَ النَّـاسِ كُـلِّ النَّاسِ بِالقَمَرِ

إنِّـــي لأجْـــذَلُ أنْ أُمْســـي مُقَابِـلَهُ. *** حُبًّا لِرُؤيَةِ مَنْ أَشْبَهْـتِ في الصُّوَرِ[3]

فقال: ((أمسي مقابله))."[4] فأسكنها وأصلها (أنْ أمسيَ). مع أن في بعض المراجع: (أنْ أَمشِي) بدل (أنْ أُمسي). ولا ضرورة هنا لمن عرف البناء؛ لأنّ الشاعر " شبه الياء بالألف فكما لا تصل الحركة إلى الألف فكذلك لم تصل هنا إلى الياء، [...] وقرأ الحسن: ((ما بقى)) بالألف، وهي لغة طيِّئٍ، يقولون للجارية: جاراة، وللناصية: ناصاة؛ وقال الشاعر:[5] (الطويل)

لعمـرك مَا أخْشى التَّصَعْلُـكَ ما بقى *** على الأرض قَيْسِيٌّ يســوق الأباعـرا[6]

"وبهذا يكون إبدال حكم بحكم جائزا في الشعر وغير الشعر، مع أنّه يخرج في غير الشعر من الضرورة، وقد يخرج كذلك في مواضع من الشعر إذا كان الشاعر ماهرا في البناء وعالما بأدوات الشعر."[7]

---

[1] - سورة البقرة، الآية 7.

[2] - هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل، ط1، الأردن،2007، ص 119، 120.

[3] - عمر بن أبي ربيعة: الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/6084

[4] - القزاز القيرواني: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 106.

[5] - القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد: الجامع لأحكام القرآن والمبيِّنُ لما تضمّنه من السّنّة وآي الفرقان، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 2006، ج4، ص 413.

[6] - زيد الخيل الطائي (ت 9 هـ): الموسوعة الشعرية، https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/poem/18728

[7] - حسين الأقرع: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، ص 118.

ومن صور الإبدال " أن يكون الاسم مذكّرا فيحكم له بحكم المؤنّث، أو العكس حملا على المعنى."[1] وهذا يأتي حتى في غير الشعر بسبب اختلاف اللهجات.

وقد يأتي الإبدال بصورة " العطف على التّوهّم من نحو قول زهير: (الطويل)

بـدا ليَ أنـــي لســـتُ مـدركَ ما مـــضى * ولا سابـقٍ شيـــئًا ولـو كـــان جائـــيا**[2]

فسابق في البيت خفض على توهّم الباء في مدرك."[3] وهذا النوع من التوهّم فتح باب التّأويل في كثير من المسائل القديمة شعرا ونثرا.

وعليه يتبيّن لصنّاع الكلام" أنّ امتداد السّماع امتدادا واسعا مكانا وزمانا قد أثّر في القاعدة النّحويّة المعيارية وفي اطرادها، فجاءت قاعدة تصطدم بالاستعمالات الموثقة، وهي استعمالات قبل النحاة بعضها فأدخلوها ضمن صلب القاعدة المعيارية، ورفضوا الاعتداد ببعضها الآخر، مع أنها استعمالات موثقة وتعود إلى بيئات فصيحة.[4] وفي كتاب سيبويه أساليب كثيرة أسند سماعها إلى العرب، مع أنه لم يحدد بيئات هؤلاء العرب؛ هل هم من القبائل المأخوذ عنهم أم لا؟ مع أن هناك استشهادات لشعراء من غير القبائل المحددة الاستشهاد.[5] ولهذا نرى حصر بناء القصيد في زاوية رؤية النحاة بمعايير لم تكتمل بعد خطأ، ومن الحيف رجم البناء دون دراية بلهجات العرب التي تلعب دورا في تحديد المعنى ودلالة الإعراب على المعنى.

مرونة اللغة العربية تتيح للشاعر استبدال لفظ بلفظ دون أن يتغير المعنى حتى ولو كان اللفظ ضد المعنى الحقيقي للفظ المستعمل؛ وهنا تظهر براعة الشاعر في البناء، وإذا نظرنا بعين ناقد أريب لأدركنا أن الضرورات في أغلبها وهْم لا أصل لها في اللغة.

---

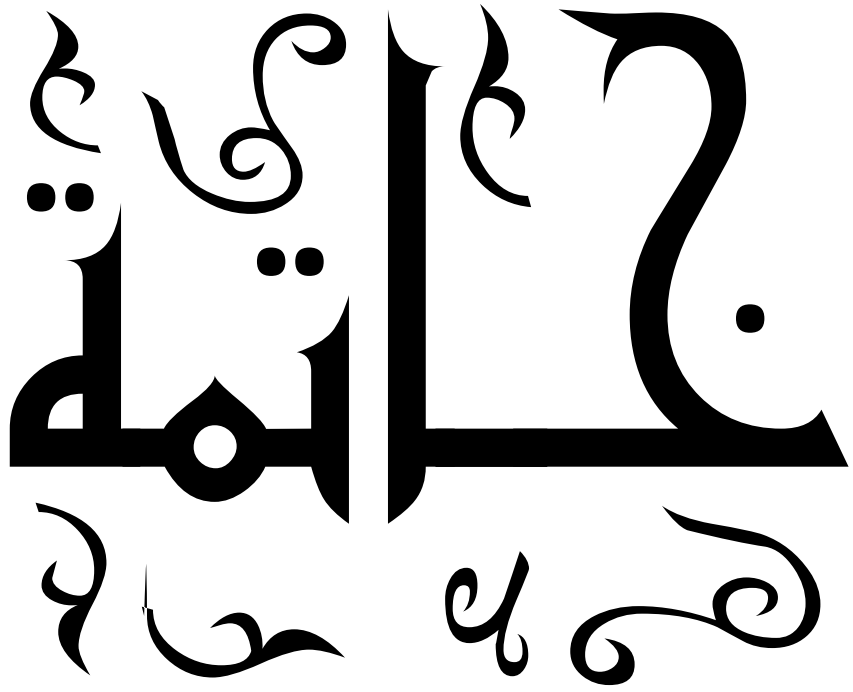
[1] - عطية نايف الغول: الاتساع اللغوي بين القديم والحديث، دار البيروني،(د.ط)، عمان، الأردن، 2008، ص 40.

[2] - زهير بن أبي سلمى : الديوان، ص 140.

[3] - عطية نايف الغول: الاتساع اللغوي بين القديم والحديث، ص 40.

[4] - مراجع عبد القادر بالقاسم الطلحي: الجواز النحوي، ص310.

[5] - ينظر المرجع نفسه، ص 310.


خاتمة

خاتمة :

خلاصة الكلام في بناء القصيدة في النقد المغربي عسير الشرح لاندثار أغلبه وامتزاج ما بقي بغيره من إبداع أهل المشرق، وقد يجد القارئ شرودا في بعض المسائل تتحكم فيها طبيعة الموضوع لشروده في البناء أصلا، ولا أنكر أن البحث متشعب وصعب الحصر وكل جزئية منه تحتاج إلى جهد خاص وبحث خاص، وحديثي عن البناء ليس حديثا عن مسألة علمية دقيقة فالمسألة هنا نسبيّة، ولولا التجربة والرغبة في إحياء تراث ظل حبيس القلوب تعتصره أوهام الحدود ما خضته، ولولا البداية لأخذت كل شاعر على حدة وركبت كلّ ما سطر من مبدإ ونهاية فأصل إلى جوهر القصد.

وبعد هذه الرّحلة في رحاب النقد المغربي القديم والوقوف على آراء أبرز النقاد الشعراء لتبيين تفكيرهم وتنظيرهم في بناء القصيدة عندهم، وصلنا إلى مجموعة من النتائج، عسى تحقق ما نصبو إليه، وتتمثل في:

- تمتاز القصيدة المغاربية في الغالب بقصر النفس، وما كان لعجز، بل لحلم وعلم.
- علم العروض ليس بالتعقيد الذي يصوره البعض، فصنّاع الكلام يدركون حقيقة ما أقول، والتلميح يغني عن التفصيل، فهو علم مولّد جاء لتقويم القريض بعد دخول اللحن وضوضاء الموسيقى، فهو مرفوض لمن أحاط بعلوم اللغة، ولم يفسد لسانه، والرفض هنا يحمل معنى التفرغ، محبب لغيرهم.
- الحصري في نظرته للإبداع: فهو يمقت التقليد، ويبحث عن المعنى المبتكر، ويسعى ليعيد ما قيل من معان إلى قائلها الأوّل، ودليل ذلك أنه يصف القول الذي تشابه معناه مع معنى من سبقه بأنّه مأخوذ .
- ما ورد في كتاب الحصري من مُلح وطُرف تعكس قبوله لكل جميل سوى من ناحية البيان أو البرهان، وقد يكون بيان بلا برهان والعكس صحيح، والظاهر أنه متأثر بالأدب المشرقي كثيرا وهذا ما يُترجمه كتابه.
- " القصيدة عندهم تجمع بين بلاغة الرسالة وإيجاز الكلمة، ولا تحمل تناقضا يربك المعنى فيُذهب التأثير؛ وهذا ما يسمى التناسق والتناسب.

- الانتقال باللغة من جزالة اللفظ وبلاغة المعنى إلى التجسيد الواقعي في حركية الإنسان.
- أبيات القصيدة كأعضاء الجسد؛ لكل موقعه ومهامه، وأي خلل في الترتيب أو التركيب يوهن البناء.
- "الشاعر القديم لم يكن يعاني محنة تشبه محنة الشاعر المحدث"، ولذلك وجب مراعاة صناعة حديثة للشعر تجمع بين الفريقين، وهذه نظرة للتجديد في بناء القصيدة.
- ميلهم للشعر دون النثر لم يكن بقصد التفضيل، وإنّما المقام حتّم المقال.
- لا تقف الروية عندهم على الترجمة الحقيقة لشعور الإنسان، بل تتجاوز ذلك لتمرر النسيج على مصفاة الأخلاق بحكم معيار الدين والمجتمع.
- فلسفة البناء بين مصطلحي الفن والصنعة عندهم يرسمان عالمين مختلفين في الرؤية والرؤيا.
- تصور الظاهرة والإحاطة بأبعادها، واختيار الألفاظ التي تناسبها بما يخدم غرض الشاعر.
- موضوع القصيدة هو الذي يحدد الوزن وليس الشاعر الذي يفرض الوزن على الموضوع.
- القصيدة عند الشعراء النقاد المغاربة كيان واحد متكامل الأعضاء وأي خلل على أي مستوى سواء كان عروضيا أو نحويا أو بلاغيا سوف يصيب القصيدة بعاهة تعكر صفو هذا الكيان.
- يجب على الشاعر اختيار قافيته قبل البناء.
- الترنم والغناء خلال نظم القصيدة فهي دعوة قديمة عند العرب فبها يعرف اللحن ويدرك الإيقاع.
- مهما تتوفر للشاعر من أدوات فلا غناء له عن طبع أصيل وهو شرط أساسي لا ينكره النقاد المغاربة، بل أقرّوه كمبدأ حتمي ومن دونه لا وجود للفظ شاعر في قاموسهم، والطبع الأصيل يحمل معنى الموهبة هنا.

- التزود بالمعرفة والإحاطة بسائر العلوم من واجب كل شاعر أو أديب، ليقف إبداعه على معنى مفيد وقاعدة صحيحة من الجانب اللغوي والعلمي.

- الشاعر الفطن لا يحتاج إلى الاعتكاف على علم العروض فهو علم يأتي تلقائيا من خلال الممارسة.

- الإبداع يبدأ بتوفر الطبع والموهبة ويتم صقله بالصنعة والاكتساب من خلال الحفظ والتدرب على التعبير.

- على الشاعر أن يبدأ بمراعاة المعاني المميزة من كل غرض من خلال مراعاة مقتضى حال المخاطب و مناسبة اللفظ والمعنى للغرض .

- الشعراء النقاد المغاربة يستحسنون كل بيت قائم بنفسه فلا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، إلا في الحكايات وما شاكلها فقيام كل بيت بنفسه يضعف السبك ولذلك وجب ارتباط الأبيات ببعضها البعض وهذا في الغالب متفق عليه عند جميع الشعراء والنقاد.

- لم يكونوا من أنصار المعنى ولا من أنصار اللفظ، بل الوسطية ديدنهم.

- الشّعر عندهم موضع اختصار وإيحاء، باللفظ الجزل الخالي من التعقيد والألغاز، المشبع بالبيان، شديد البرهان، لا يُملُّ سماعه ولا يتخلل إيقاعه هنّة.
- من بين العيوب عيوب البناء غرابة اللفظ وخشونته.

- يهتمون بشعر الإلغاز، فهو رياضة عقلية يساهم في صناعة فلسفة الشعر.

- موقف النقاد المغاربة من القديم و المحدث هو نفس الموقف الذي لزمه الكثير، بمعنى كانوا بعيدا عن التعصب أو الذوبان في اتجاه معين، وليس القديم لقدمه والمحدث لحداثته، بل الحكمة في الجودة والأثر الفني .

- الضرورة الشعرية عندهم تتجاوز قواعد اللغة إلى قواعد الوزن والقافية.

- الضرورة تتجاوز الشعر إلى النثر، وهنا تخرج الضرورة من حيز الرخصة إلى حيز الشذوذ أو القاعدة .

- إنّ عدم الإحاطة بجميع فروع اللغة تجعل من الناقد يرى كل غير مألوف عنده ضرورة، إما لجهل بالسبب أو توهمه أو تعصّبه لرأي معين.

- النقاد المغاربة يسعون لقراءة ثانية للنحو في ظلّ الشّعر، باعتبار أنّ الشّعر بصفة عامة والضّرورة بصفة خاصة مخالفة لسنن الكلام التي جرت عليها ألسن العامة، وذلك باعتماد خاصية التّأويل التي تعدد قراءة النّص الواحد من ناحية التراكيب النحوية والصرفية من جهة والدلالية من جهة أخرى .

- البلاغة عندهم هي مراعاة مقتضى الحال ، بمعنى أنّ لكلّ مقام مقال.

- يعتبر البديع باب من أبواب البلاغة والشعراء المغاربة يميلون إليه بكثرة لتعويض شفاف بعض الكلام؛ لأن أغلب الكلام يحتوي فلسفة تحاول إثبات المنطق بعيدا عن البيان .
- النيّة بمثابة المهندس المعماري للبناء، فهي واضعة القياسات والمرشدة لاختيار الغرض وصفة التعامل معه بعيدا عن أي مشوشات داخلية، فعند فقدان النيّة يخرج الكلام فوضيا لا معنى له ينقصه الطبع وهو أقرب للنثر منه للشعر، بل قل إنه نثر موزون.

- النقد لا يخضع لقوالب ثابتة وإلا لأصبح كل قارئ ناقدا، فهو متجدد مبتكر في كل زاوية من زوايا النص ويخضع لعبقرية الناقد، وما يتعلق بالنحو والإملاء لا يدخل ضمن النقد إلا ما جاء من باب الضرورة أو إثبات قاعدة شاذة، ومن أخطأ نحوا وإملاء في الأمور العادية فلا يُلتفت إليه في الأصل.

- النّقد الأخلاقي يكاد يكون سمة خاصة عند أغلب النّقّاد الشعراء المغاربة.

- يعرفون بأهل الفقه والاختزال وكثرة البرهان.

- أغلبهم يجمع بين الفقه والأدب، ومن العسير الفصل بينهما.

- هناك مزية عند المغاربة كالمزية التي يمتاز بها غير العرب الآن في حفظهم لأدق التفاصيل حتى من كلام العرب في شتى العلوم والفنون كالفلسفة وشروح الشراح والعلوم الدقيقة والطب والصيدلة والهندسة؛ فالمتعطش لشيء وشبه فاقده ليس كالمتشبع به بحكم أنه في محيطه فلا داع لإرهاق الذاكرة حسب مفهومه!.

- ومن أهم العوامل في بناء اللسان العربي المغربي الحفظ، فأكثرهم حفظا أكثرهم حضورا عند الناس.

- ما وصل إليه المغاربة من علوم وفنون ميزهم عن غيرهم ولم يكن وليد اللحظة بل تراكم معارف صقلت عقولهم وأفكارهم وجعلت منهم قطبا من أقطاب العلم والمعرفة يشار لهم بالبنان ويشد إليهم الترحال.

- من يعمد للتنقيح من خلال الجمهور أو إرساله لمن يظن أنه أبرع منه ليقومه ضعيف بناء، فالبارعون لهم أدواتهم الخاصة في التنقيح، والشاعر المجيد من يشهد له أهل الصناعة بالبراعة من أول مشهد لقصيدته.
- خضوع البيت لما قبله يُشين البناء إن لم يكن من القصص أو في بناء القصيدة الرثائية عند كثير من الشعراء بحكم أنها تخضع لسلم مشترك.

- الارتجال يحتاج مراسا وغراسا، فمن غير الممكن أن يرتجل قليل الحفظ وعديم الدربة، فهو شديد العراك صعب الإدراك، ولا يحسب سامعه من قائله أنه نسجه لثرثرته؛ فالارتجال يتطلب ثقافة واسعة، مع أن الثرثرة للشاعر لها من هذا الباب فضيلة.

- ما يتم تجسيده في أغلب المسابقات الشعرية يدخل ضمن البديهة وليس ارتجالا؛ لأن الارتجال لا يُكتب ووقته لا يُمنح! وقائله كأنه يحفظه. أما البديهة فتشبهه لكن تمتاز ببعض التفكير وأخذ التدبير، وصاحبها يأخذ وقته لكن لا يبرح مقعده ولها وقت معلوم.

- الرويّة تقوم على رزانة وحكمة، وفحص وتمحيص، يغير اللفظ حتى يعتدل في مكانه ويحور المعنى حتى يُدهش سامعة؛ فلا حشو مخل، ولا غريب ممل.
- الصورة الشعرية هي القدرة على استحضار علوم البلاغة إلى أرض الخيال بخطام الفلسفة لإدهاش القارئ.
- أغلب الختام يحتاج لمثل سائر أو حكمة ساحرة، وهذا ما يقف عتبة أمام المبتدئين، فنجد القصيدة بلا نهاية أو بنهاية ليست نهاية؛ شوهت النص وأحرقت ملامحه.
- نظرة المغاربة للضرورة الشعرية مختلف فيها؛ فهناك يرى من لا خير فيها، وهناك من يرى أن الضرورة ليس عيبا في مُحملها.
- تفصيل البناء في كثير من أجزاء البحث يصعب رصدها هنا في جمل قصيرة، ولهذا يتحتّم على الدّارس قراءة كلّ مسألة من البداية إلى النّهاية ليصل إلى القصد، وهناك مسائل تعجز اللغة عن شرح طريقة البناء فيها فهي كالسحر يُدرك تأثره ولا يعرف تشكّله.
- قبل معرفة البناء يجب حفظ ووعي أكثره قبل السؤال عن مفصله، فمصيبة النّقد تكمن في جهلنا بالأدب.

وفي الأخير لا ندعي أنّنا استوفينا البحث حقه، فالنقص من سمة الإنسان، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين .

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**: بروايتي ورش وحفص .

قائمة المصادر والمراجع :

المصادر :

1- **إبراهيم الحصري**: زهر الآداب وثمر الألباب، تح: زكي مبارك، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، دمشق، سوريا، 2012.

2- **ابن رشيق القيرواني**:

أ- العمدة، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 2000.

ب- أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنّشر، (د.ط)، تونس، 1986.

ت-ديوان ابن رشيق القيرواني، جمعه: عبد الرحمن باغي، دار الثقافة، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1989.

ث-قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تح: الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع، (د.ط)، تونس، 1972.

3- **ابن شرف القيرواني**:

أ- أعلام الكلام، تصحيح وضبط: عبد العزيز أمين الخانجي، مطبعة الخانجي، ط1، مصر، 1926.

ب- ديوان ابن شرف القيرواني، تح: حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية (دار مصر للطباعة)، (د.ت).

ت- رسائل الانتقاد في نقد الشّعر والشّعراء، تح: حسن حسني عبد الوهّاب،. دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 1983.

4- **ابن هانئ الأندلسي**: الديوان، دار بيروت، بيروت، 1980.

5- **بكر بن حماد التاهرتي**: الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، جمع وشرح: محمد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية بمستغانم، ط1، مستغانم، 1966.

6- **عبد الكريم النهشلي**: الممتع في صنعة الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، الإسكندرية، (د.ت).

7- **القزاز القيرواني، أبو عبد الله محمد بن جعفر**: ما يجوز للشاعر في الضرورة،

أ - تح: المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، ط1، تونس، 1971.

ب - تح: رمضان عبد التواب وصلاح الدين هادي، دار العروبة بالمويت ودار الفصحى بالقاهرة، 1981.

المراجع بالعربية :

8- **إبراهيم إبراهيم بركات**: النحو العربي، دار النشر للجامعات، ط1، مصر، (د.ت)، ج4.

9- **إبراهيم بن هرمة**: الديوان، تح: محمد جبار المعيبد، مكتبة الأندلس، بغداد، 1969.

10- **إبراهيم الفقي**: البرمجة اللغوية العصبية، إبداع للإعلام والنشر،(د.ط)، القاهرة، 2007.

11- **إبراهيم محمد أبو طيب**: في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

12- **ابن الحاجب، جمال الدين أبي عمرو**: مجموعة الشافية في علمي التصريف والخط، تح: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2014.

13- **ابن حجة الحموي، تقي الدين أبي بكر بن علي**: خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2008.

14- **ابن الرومي**: ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 2002.

15- **ابن الفرضي أبو الوليد**: تاريخ علماء الأندلس، تح: بار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، تونس، 2008.

16- **ابن جني**:

أ- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: علي النجدي ناصف، عبد الحليم النجار، عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار سركيس للطباعة والنشر، ط2، 1986.

ب- شرح لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2013.

17- **ابن حجة الحموي، تقي الدين أبي بكر بن علي:** خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: محمد ناجي بن عمر، دار لكتب العلمية، ط1، بيروت، 2008.

18- **ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد:** مقدمة ابن خلدون، تح: علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط1، القاهرة 1962.

19- **ابن خلكان:** وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د.ت).

20- **ابن سلاّم الجمحي، أبوعبد الله محمد** : طبقات الشعراء، تح : عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

21- **ابن سنان الخفاجي:** سر الفصاحة، تح:عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، (د.ط)، القاهرة 1952م.

22- **ابن سيد البطليوسي، أبو محمد عبد الله:** إصلاح الخلل الواقع في الجمل للزجاجي، تح: حمزة عبد الله النشرتي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003.

23- **ابن طباطبا:** عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

24- **ابن عصفورً الإشبيلي:**

أ- شرح جمل الزجاجي، تقديم: فواز الشعّار، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

ب-ضرائر الشعر، تح: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1980.

25- **ابن عقيل الهمداني**: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل لمحمد محي الدين عبد المجيد، دار الطلائع، ط2، القاهرة، 2004.

26- **ابن فارس، أبو الحسين أحمد**: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق : أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

27- **ابن قتيبة**: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006.

28- **ابن قيم الجوزية**:

أ- بدائع الفوائد: تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد، جدة، السعودية، (د.ت).

ب-اجتماع الجيوش الإسلامية على غزو المعطلة والجهمية، تح: عواد عبد الله المعتق، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، الرياض، 1988.

29- **ابن كَيْكَلْدي الدمشقي، صلاح الدين أبي سعيد خليل**: تلقيح الفهوم في تنقيح صيغ العموم، تح: علي معوض وعادل عبد الموجود، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، بيروت،1997.

30- **ابن معتز**: كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، بيروت، 2012.

31- **ابن منظور**: لسان العرب، دار صادر بيروت، ط6، لبنان 2008.

32- **ابن وهب الكاتب** : البرهان في وجوه البيان، تح: حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، (د.ط)، القاهرة، 1969.

33- **أبو الشيخ الأصبهاني، أبو محمد عبد الله بن محمد بن جعفر**: كتاب العظمة، تح: محمد فارس، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1994.

34- **أبو العلاء صاعد بن الحسن الرّبعي البغدادي**: كتاب الفصوص ـ في الملح والنّوادر والعلوم والآداب ـ، تح: محمد السيّد عثمان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2011.

35- **أبو العلاء صاعد بن الحسن الرّبعي البغدادي**: كتاب الفصوص ـ في الملح والنّوادر والعلوم والآداب ـ، تح: محمد السيّد عثمان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2011.

36- **أبو حفص عمر بن علي الدمشقي الحنبلي**: اللّباب في علوم الكتاب، تح: عادل أحمد عبد الموجود و علي محمد معوّض، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998.

37- **أبو حيان الاندلسي**: تفسير البحر المحيط، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان، 1993.

38- **أبو عبيدة، معمر بن المثنى**: كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، تح: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998.

39- **أبو هلال العسكري**: كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952، ، 2006.

40- **أبو النجم العجلي**: الديوان، تح: محمد أديب، مجمع اللغة العربية، دمشق، 2006.

41- **أبو نواس**: الديوان، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010.

42- **إحسان عباس**: فن الشعر، دار الثقافة، ط3، بيروت، (د.ت).

43- **أحمد أحمد بدوي**: أسس النقد الأدبي عند العرب، ، دار نهضة مصر، 1996.

44- **أحمد الطنطاوي**: نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995.

45- **أحمد بن الأمين الشنقيطي**: المعلقات العشر وأخبار شعرائها، مؤسسة هنداوي،(د.ط)، المملكة المتحدة، 2017.

46- **أحمد بن عبد المؤمن بن موسى القيسي الشّريشي**: شرح مقامات الحريري، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998.

47- **أحمد بن عبد النور المالقي**: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح :أحمد محمد الخراط، دار القلم، ط3، دمشق 2002 م.

48- **أحمد بن محمد التلمساني**: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ت).

49- **أحمد بن محمد الميداني**: نزهة الطرف في علم الصرف، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينية، 1299 هـ.

50- **أحمد حسن حامد:** التضمين في اللغة العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2001.

51- **أحمد مطلوب:** معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2001.

52- **أحمد الهاشمي:** ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: علاء الدين عطية، دارالبيروتي، ط3، 2006.

53- **الأخطل:** ديوان الأخطل، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1994.

54- **أدونيس** : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979.

55- **إسماعيل باشا البغدادي:** هدية العارفين، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، وكالة المعارف الجليلة في مطبعتها البهية، (د.ط)، استانبول، 1955.

56- **الأعشى الكبير، ميمون بن قيس:** الديوان، تح: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، ط1، مصر، (د.ت).

57- **الإمام الشافعي:** الرسالة، تح: أحمد محمد شاكر، الناشر مصطفى البابي الحلبي، ط1، مصر، 1938.

58- **الإمام النووي:** رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تح: ماهر ياسين الفحل، دار ابن كثير، ط1، دمشق، 2007.

59- **امرؤ القيس**: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984.

60- **إميل بديع يعقوب**: موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2006.

61- **الأنباري، أبو البركات عبد الرحمان بن محمّد بن عبد الله**: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين – البصريين والكوفيين –، ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف، تأليف: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2009.

62- **باسم مفضي المعايطة**: تعضيد شاهد الحديث النبوي في كتاب " شواهد التوضيح" لابن مالك، دار الحامد، ط1، عمان، الأردن، 2012.

63- **البحتري**: الديوان، دار المعارف، مصر.

64- **بشرى عبد المجيد تاكفراست**: النقد الأدبي القديم في تقويم النقاد المحدثين، مؤسسة آفاق، ط2، مراكش، 2013.

65- **بشرى موسى صالح**: الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

66- **بشر بن أبي حازم الأسدي**: الديوان، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1994.

67- **بشير خلدون:** الحركة النّقديّة على أيّام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، الجزائر، 1981.

68- **التنوخي، أبو يعلى عبد الباقي عبد الله:** كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، مصر، 1978.

69- **جابر عصفور:**

أ- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة، 1995.

ب- الصورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.

70- **الجاحظ، عمرو بن بحر:**

أ- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط2، مصر، 1965.

ب- البيان والتبيين، تح : عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة 1948.

ت- **جرير:** الديوان، دار بيروت، (د.ط)، بيروت، 1986.

71- **جلال الحنفي:** العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني، (د.ط)، بغداد، 1978.

72- **جلال الدين السيوطي:**

أ- الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد، السعودية، 1426.

ب- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

ت- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط2، بيروت، 1989.

73- **جمال الدين الأزدي:** بدائع البدائه، ضبط: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2007.

74- **جمال الدين بن الشّيخ:** الشّعريّة العربيّة، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

75- **جمال الدين الحسين بن بدر، ابن إياز النحوي:** قواعد المطارحة في النحو، تح: عبد الله عبد القادر الطويل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2013.

76- **جوزيف ميرفي:** قوة عقلك الباطن، مراجعة: إيان ماكماهان، مكتبة جرير، ط3، الرياض، 2007.

77- **حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله** : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تح : محمد شرف الدين يالتقايا، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان (د.ت).

78- **حازم القرطاجني**:

أ- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986.

ب- الباقي من كتاب القوافي، تح : علي لغزيوي، دار الأحمدية، ط1، الدار البيضاء 1417 هـ.

79- **الحريري البصري، أبو محمد القاسم بن علي**: شرح مُلحة الإعراب، تع: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط4، بيروت، 2016.

80- **حسان بن ثابت**: الديوان، تح: عبدأ مهنّا، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1994.

81- **حسن البنداري**: الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2000.

82- **حسن حسني**: ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، مكتبة المنار، تونس، 1965.

83- **حسن طبل**: علم المعاني في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، ط2، المنصورة، مصر 2004.

84- **حسين رفعت حسين**: الإجماع في الدراسات النحوية، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 2010.

85- **الحطيئة**: ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993.

86- **حكيم بوغازي**: اتجاهات الأدب المغاربي القديم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2018.

87- **حميد بن ثور الهلالي**: الديوان، تح: محمد شفيق البيطار، دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010.

88- **الخطيب التبريزي**:

أ - الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994.

ب - شرح ديوان أبي تمام، قدم له: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1994.

89- **الخطيب القزويني**: الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 2003.

90- **دريد بن الصمّة**: الديوان، تح: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، 1985.

91- **ذو الرمة**: الديوان، تح: أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1995.

92- **رؤبة بن العجاج**: الديوان، تح: وليم بن الورد البروسي، دار بن قتيبة، الكويت، (د.ت).

93- **الرازي، فخر الدين محمد بن عمر بن حسين**: المحصول في علم أصول الفقه، تح: طه جابر فياض العلواني، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، (د.ت).

94- **رضوان جنيدي**: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، دار الأيام، ط1، عمان، الأردن، 2015.

95- **الزبيدي، محمد بن الحسن**: طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط2، مصر، 1984.

96- **الزجاجي، الإمام أبي القاسم عبد الرحمن**: الإبدال والمعاقبة والنظائر ،تح: عز الدين التنوخي، المجمع العلمي العربي، ط1، دمشق، 1963.

97- **زغلول النجار**: مدخل إلى دراسة الإعجاز العلمي في القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، دار المعرفة، ط1، بيروت، 2009.

98- **زهير بن أبي سلمى**: الديوان،

أ – ضبط: عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، بيروت، 2006.

ب – تح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1988.

99- **زياد الأعجم**: الديوان، تح: يوسف حسين بكار، دار المسيرة، ط1، الأردن، 1983.

100- **السجلماسي، أبو محمد القاسم:** المنزع البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1980.

101- **السخاوي، علم الدين أبي الحسن علي بن محمد:** سفر السعادة وسفير الإفادة، تح: محمد أحمد الدالي، دار صادر، ط2، بيروت، 1995.

102- **سيبويه:** الكتاب، تح : عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1988.

103- **السيد إبراهيم محمد:** الضرورة الشعرية – دراسة أسلوبية –، دار الأندلس، ط3، بيروت، لبنان 1983.

104- **السّيد أحمد الهاشمي:** ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1997.

105- **سيد قطب** : النّقد الأدبي . أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، القاهرة، 2003.

106- **السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله:** ما يحتمل الشعر من الضرورة، تح : عوض بن حمد القوزي، دار المعارف، ط2، مدينة نصر، القاهرة 1991.

107- **شفيع السيد:** فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب، ط1، القاهرة، 2006.

108- **شمس الدين محمد الحنبلي الفارضي**: شرح الإمام الفارضي على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2018.

109- **شهاب الدين أحمد بن عبد المنعم الدمنهوري**: حلية اللب المصون بشرح الجوهر المكنون في الثلاثة فنون (المعاني والبيان والبديع) للأخضري، تح: إلياس قبلان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2015.

110- **شوقي ضيف**:

أ- النّقد، دار المعرف، ط5، القاهرة، (د.ت).

ب- الفن ومذاهبه في الشّعر العربي، دار المعارف، ط11، القاهرة، 1987.

ت-في النقد الأدبي، دار المعارف، ط7، القاهرة، 2004.

111- **الشوكاني، الإمام محمد بن علي بن محمد**: فتح القدير الجامع بين فنّي الرّواية والدّراية من علم التفسير، ضبطه وصححه: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003.

112- **الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك**: الوافي بالوفيات،

أ - تح: أبو عبد الله جلال الأسيوطي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2010.

ب - تح: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، 2000.

113- **ضياء الدّين بن الأثير**: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تقديم : أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، ط2، مصر، (د.ت).

114- **طارق ثابت**: النسق الشعري وبنياته :منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، عمان، الأردن، 2018.

115-**طرفة بن العبد**: الديوان، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 2002.

116- **عباس العزاوي**: النخل في تاريخ العراق، مطبعة أسعد، (د.ط)، بغداد 1962.

117- **عبد الباسط عودة إبراهيم**: زراعة النخيل وجودة التمور بين عوامل البيئة وبرامج الخدمة والرعاية، إشراف: عبد الوهاب زايد، جائزة خليفة الدولية لنخيل التمر والابتكار الزراعي، أبو ظبي، 2019.

118- **عبد الحكيم حسّان**: النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولريدج، دار المعارف،(د.ط)، مصر، 1971.

119- **عبد الرؤوف مخلوف**: ابن رشيق القيرواني، دار المعارف، (د.ط)، مصر، 1964.

120- **عبد العزيز بن ناصر الجليل**: وما قدروا الله حق قدره، دار العبيكان، ط1، الرياض، 2017، ص 119.

121- **عبد العزيز الميمني الراجكوتي**: النتف من شعر ابن رشيق وزميله ابن شرف القيروانيين، المطبعة السلفية بالقاهرة، 1343هـ .

122- **عبد العزيز عتيق**:

أ- علم البديع، دار النهضة العربية، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

ب- علم العروض والقافية، دار النهضة العربية،(د.ط)، بيروت، 1987.

123- **عبد الله كنون**: النبوغ المغربي في الأدب العربي، الشركة العالمية للكتاب، (د.ت).

124- **عبده عبد العزيز قلقيلة**: النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة 1988.

125- **عز الدين التنوخي**: إحياء العروض، المطبعة الهاشمية بدمشق، (د.ط)، دمشق، 1946.

126- **عزيزة فوّال بابتي**: المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1992.

127- **عطية نايف الغول**: الاتساع اللغوي بين القديم والحديث، دار البيروني،(د.ط)، عمان، الأردن، 2008.

128- **علاء الحلبي**: البحث البايو راداري، حاسة البحث والتّوجّه، دار رسلان، (د.ط)، سوريا، دمشق، 2015.

129- **علاء الدين عبد العزيز البخاري:** كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، تح: عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2009.

130- **علي بن أبي طالب:** ديوان الإمام علي، جمع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1985.

131- **علي بن عبد العزيز الجرجاني:** الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، الناشر: عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1966.

132- **علي عبد الله حسين العنبكي** : الحمل على المعنى في العربية، ديوان الوقف السني، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ط1، بغداد 2012 م.

133- **علي موسى الشوملي:** شرح ألفية ابن معطي، مكتبة الخريجي، ط1، الرياض، 1985.

134- **عمر بن حسن بن دحية أبو الخطاب:** المطرب من أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الإبياري، حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، دار العلم للجميع، بيروت، (د.ت).

135- **عمرو بن الأهتم:** الديوان، تح: سعود محمد عبد الجابر، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1984.

136- **غازي يموت:** بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1992.

137- **فايز صبحي عبد السلام تركي**: مستويات التحليل اللغوي، رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2010.

138- **فؤاد حنا ترزي**: مسلم بن الوليد، صريع الغواني، دار الكتاب، بيروت، 1961.

139-**فخر الدين الرازي**: تفسير الفخر الرازي، دار الفكر، ط1، بيروت، 1981.

140- **الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد**: معاني القرآن، تح : أحمد يوسف نجاتى، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر 1982.

141- **الفرزدق**: ديوان الفرزدق، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1987.

142- **فريد لمريني**: الفلسفة والنقد، مراصد إبستمولوجيه، دار التنوير، ط1، لبنان، 2016.

143- **فوزي سعد عيسى**: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1998.

144- **الفيروز أبادي** :

أ- البلغة في تراجم أئمّة النّحو واللّغة، تح: محمد المصري، دار سعد الدّين، ط1، دمشق، 2000 .

ب- القاموس المحيط، تح : مجدي فتحي السّيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر (د.ت).

145- **القاضي الجرجاني**: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط3، القاهر، (د.ت).

146- **قدامة بن جعفر**: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت (د.ت).

147- **القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد**: الجامع لأحكام القرآن والمبيِّنُ لما تضمّنه من السّنّة وآي الفرقان، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 2006.

148- **القفطي، الوزير جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف**: انباه الرواة على أنباه النّحاة، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1986.

149- **قيس بن الملوح**: الديوان، تح: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1999.

150- **طرفة بن العبد**: الديوان، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2002.

151- **حسين الأقرع**: عطشى أنامل يقظتي (الديوان)، دار سامي، ط1، الوادي، الجزائر، 2016.

152- **كثير عزة**: الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.

153-**ليلى الأخيلية**: الديوان، تح: خليل إبراهيم العطية، وجليل العطية، دار الجمهورية، بغداد، 1967.

154- **مارك أوجيه**: الأنثربولوجيا، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان 2008.

155- **الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب**: أدب الدّين والدنيا، دار المنهاج، ط1، بيروت، 2013.

156- **المتنبي**: ديوان أبي الطيب المتنبي، صححها وقارن نسخها وجمع تعليقاتها: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر،(د.ط)، القاهرة، (د.ت).

157- **المتنبي**: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر،(د.ط)، بيروت، 1983.

158- **مجدي وهبه و كامل المهندس**: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984.

159- **محمد إبراهيم الفيّومي**: تاريخ الفلسفة الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الجيل، ط1، بيروت، 1997.

160-**محمد الأوراغي**: اكتساب اللغة في الفكر العربي القديم، دار الكلام، (د.ط)، المغرب، الرباط، 1990.

161- **محمد المبارك**: استقبال النصّ عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1999.

162- **محمّد بن أبي شنب:** تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار فليتس،(د.ط)، الجزائر، المدية 2009.

163- **محمد بن إدريس الشافعي:** ديوان الإمام الشافعي، شرح وضبط: عمر الطبّاع، دار الأرقم، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د.ت).

164- **محمد بن إسماعيل البخاري:** صحيح البخاري (كتاب فضائل الصحابة)، ضبط: محمد صدقي العطار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 2016.

165- **محمد بن إسماعيل اليمني الصنعاني:** سبل السلام، شرح بلوغ المرام، تقديم: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط4، بيروت، 2012.

166- **محمد بن علي الصبان الشافعي:** حاشية الصبان، ضبط: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1417 هـ.

167- **محمد بن محمد بن أبي اللطف العشائر:** الموضح المبين لأقسام التنوين، تح: محمد عامر أحمد حسن، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2012.

168- **محمد بن مصطفى بن حسن/الخضري الشافعي:** حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: تركي فرحات المصطفى، دار الكتب العلمية، بيروت،2017.

169-**محمد بن يسير الرياشي:** الديوان، تح: مظهر بن الحجي، دار الذاكرة، ط1، حمص، سورية، 1996.

170- **محمد حماسة عبد اللطيف:**

أ- لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996.

ب- اللغة وبناء الشعر، دار غريب، ط1، القاهرة، 1992.

171- **محمد خليل مراد الحربي:** الوقف في العربية، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2006.

172- **محمد زينهم محمد عزب:** الإمام سحنون، تقديم: حسين مؤنس، دار الفرجاني، (د.ط)، القاهرة، 1992.

173- **محمد شوقي أمين و مصطفى حجازي:** كتاب الألفاظ والأساليب، ما نظرت فيه لجنة الأصول ولجنة الألفاظ والأساليب، وعرض على مجلس المجمع ومؤتمره من الدورة الخامسة والثلاثين إلى الدورة الحادية والأربعين، مجمع اللغة العربية، مصر (د.ت).

174- **محمد علاء الدين عبد المولى:** وهم الحداثة . مفهومات قصيدة النثر نموذجا. اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2006.

175- **محمد علي التهانوي** : كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1996.

176- **محمد محمد زيتون:** القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، دار المنار، ط1، القاهرة، 1988.

177- **محمد مرتاض**: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، دار هومة، (د.ط)، الجزائر، 2015.

178- **محمد مرتضى الزبيدي**: تاج العروس، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1971.

179- **محمد متولي الشعراوي**: معجزة القرآن، شركة كتاب، (د.ط)، مصر، 1993.

180- **محمد مصطفى بدوي**: كولردج، القاهرة، دار المعارف، 1985.

181- **محمد هاشم ريان**: مهارات التفكير وسرعة البديهة، دار حنين، ط1، عمان، الأردن، 2006.

182- **محمود بن عمر الزمخشري**: ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تح: عبد الأمير مهنا، مؤسسة الأعلمي، ط1، بيروت، 1992.

183- **محمود محمد شاكر**: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة (د.ت).

184- **محمود ميري**: أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، الفضاء الثقافي والبناء المنهجي، دار الأمان،(د.ط)، الرباط، 2015.

185- **محي الدين الدرويش**: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دار الإرشاد، حمص، ط3، سورية، 1992.

186- **مجاهد عبد المنعم أحمد سامي الدبوني**: المتبقي من كتاب سيبويه، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2018.

187- **مراجع عبد القادر بالقاسم الطلحي**: الجواز النحوي ودلالة الإعراب على المعنى، منشورات جامعة قار يونس، (د.ط)، بنغازي، ليبيا، (د.ت).

188- **مزيد إسماعيل نعيم**: الإقواء في الشعر العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2018.

189- **مسكين الدارمي**: الديوان، تح: عبد الله الجبوري، خليل إبراهيم العطية، دار البصري، ط1، بغداد، 1970.

190- **مشري بن خليفة**: سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.

191- **مصطفى صادق الرافعي**: تاريخ آداب العرب، دار الجوزي، ط1، القاهرة، 2010.

192- **مصطفى ناصف**: مسئولية التأويل، دار السلام، ط1، الاسكندرية، مصر، 2004.

193- **مضر نوري شاكر الآلوسي**: البديهة والارتجال في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار غيداء، ط1، الأردن، 2014.

194- **المنجي الكعبي**: القزاز القيرواني، حياته وآثاره، مطبعة تونس قرطاج، ط2، تونس، 2009.

195- **مهذب الدين مهلب بن حسن المهلبي**: نظم الفرائد وحصر الشرائد، تح: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان،ط1، الرياض، 2000.

196- **موريس لومبار**: الإسلام في مجده الأول، تر: إسماعيل العربي، دار الآفاق الجديدة، ط3، المغرب، 1990.

197-**النابغة الجعدي**: الديوان، تح: واضح الصمد، دار صادر، ط1، بيروت، 1998.

198- **النابغة الذبياني**: ديوان النابغة الذبياني،

أ – شرح وتعليق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، (د.ط)، تونس، 1976.

ب – تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 1996.

ج – تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط2، القاهرة.

199- **نازك الملائكة**: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، القاهرة 2000.

200- **نور الدين علي بن محمد الهروي، الملّا علي القاري**: الجمالين للجلالين، وهي حاشية الملا علي القاري على تفسير الجلالين ومعه متن التفسير كاملاً، تح: محمد عبد القادر شاهين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2018.

201- **نورمان دويدج**: الدماغ وكيف يطور بنيته وأداءه، تر: رفيف غدار، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2009.

202- **هادي نهر**: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل، ط1، الأردن،2007.

203- **هاري ألدروبيريل هيذر**: البرمجة اللغوية العصبية في 21 يوما، مكتبة جرير، ط3، السعودية، 2003.

204-**وضاح اليمن**: الديوان، تح: محمد خير البقاعي، دار صادر، ط1، بيروت، 1996.

205- **ياقوت الحموي**: معجم الأدباء، تح: أحمد فريد رفاعي، مطبوعات دار مأمون بالقاهرة، 1936.

206- **يوسف حامد جابر**: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، (د.ط)، دمشق،(د.ت).

207- **يوسف حسين بكار**: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، ط2، بيروت، لبنان، 1982.

208- **يوسف عليمات**: جماليات التحليل الثقافي، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2004، ص 319.

المراجع المترجمة:

209- أ. أ **ريتشاردز**: مبادئ النّقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة 1963.

210- **آدم إيسون**: أسرار التنويم المغناطيسي الذاتي، تر: مجموعة من المترجمين ، مكتبة جرير، ط1، المملكة العربية السعودية، 2010.

211- **أرسطو**: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، القاهرة، 1953.

212- **روبرت لوي**: الارتجال، تر: عبد الإله الملاح، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 2001.

المراجع باللغة الأجنبية :

213- J.A. Cuddon. The Penguing Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Third Edition; Penguing Books ltd. 1991.

المجلات :

214-**أحمد محمد المعتوق**: اللغة العليا بين المنظور المعجمي والنّحو العربي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 12، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2004.

215-**جون كوين**: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، كتابات نقدية (سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة، 15أكتوبر 1990.

216-**صافية كساس**: الرحلات العلمية من وإلى المغرب العربي ودورها في تنشيط الحركة العلمية التعليمية بالمغرب العربي، مجلة الممارسات اللغوية: العدد 08، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2012.

217-**منصوري عبد الوهاب**: الطبع والصنعة في النقد العربي القديم، مجلة مقاليد، العدد 08 جامعة قاصدي مرباح . ورقلة، جوان 2015.

218-**نائل محمد إسماعيل**: حركات الإعراب بين الوظيفة والجمال، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة العدد الأول، يناير 2012.

219-**نجيب جلواح**: فلاح المؤمنين في تحقيق: ﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾، مجلة الإصلاح، عدد 14، دار الفضيلة، باب الزوار، الجزائر، ماي، جوان 2009.

220-**نوال الإبراهيم**: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد6، العدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985.

الرسائل الجامعية:

221- **حسين الأقرع**: مفهوم الشعر عند القزاز القيرواني، (رسالة ماجستير)، إشراف: مشري بن خليفة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2014، 2015.

222-**خديجة أحمد مفتي**: نحو القراء الكوفيين، (رسالة ماجستير)، إشراف : عبد الفتاح إسماعيل شلبي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 1401- 1402 هـ.

223-**الدرديري حسن أسماعيل البيلي**: الحياة الفكرية في بلاد المغرب في عصر الأغالبة، (رسالة دكتوراه)، إشراف: محمد صالح محي الدين، الجامعة الإسلامية أم درمان، كلية الآداب، قسم التاريخ، 1996.

224-**محمد مرتاض**: شعر الفقهاء في المغرب العربي، (رسالة دكتوراه)، إشراف: عبد الله بن حلي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، السنة الجامعية 1994.

الأنترنيت:

225-**أحمد محمد عبد الدايم عبد الله**: متفاعلن أصل التفاعيل العروضية، الألوكة، 2012/01/03، الرابط: https://www.alukah.net/literature_language/0/37253/

226-**جواد يونس أبو هليل**: بعيدا عن العروض، محكمة النقد، في: 06 سبتمبر 2019، الرابط: https://mahkmatannakd.blogspot.com/2019/09/blog-post.html

227-**عبد الله أحمد جاد الكريم حسن**: التضمين في اللغة العربية، موقع الألوكة، تاريخ الإضافة: 2015/10/08، الرابط:
https://www.alukah.net/literature_language/0/92875/

228-**محمد تبركان**: هل يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه: الألوكة، تاريخ الإضافة: 2015/03/12، الرابط:
https://www.alukah.net/literature_language/0/84068

229- **فاروق مواسي**: حذف الألف من (ما) الاستفهامية، ديوان العرب، https://www.diwanalarab.com/حذف-الألف-من-ما-الاستفهامية

230- **محمد محفوظ**:تراجم المؤلفين التونسيين، مكتبة الفكر، الاثنين 12 أغسطس 2019 ميلادي - 10 ذو الحجة 1440 هجري، الرابط:
http://www.maktabatalfeker.com/book.php?id=9005

231- **المرجع الإلكتروني للمعلوماتية**؛ الرابط:
http://almerja.net/reading.php?i=1&ida=575&id=556&idm=39337

232- **الموسوعة الشعرية**؛ الرابط:
https://poetry.dctabudhabi.ae/#/diwan/classic/search

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
كلمة بين يدي البحث . إهداء. شكر وعرفان. مقدّمة.	أ – ح
مدخل : مفهوم الشعر في النقد المغربي القديم	08
أولا – مفهوم الشعر عند النقاد المغاربة	09
1 – عند إبراهيم الحصري	09
2 – عند عبد الكريم النّهشلي.	15
3 – عند القزاز القيرواني	19
4 – عند ابن شرف القيرواني	31
5 – عند ابن رشيق القيرواني	36
ثانيا – روافد الإبداع الشعري المغاربي	40
1 – رافد محلي ثقافي	40
2 – رافد ديني	44
3 – رافد مشرقي	49
4 – رافد فلسفي ومعرفي .	53
5 – رافد ذاتي	57

الفصل الأول : بناء القصيدة في النقد المغربي القديم	61
المبحث الأوّل : مراحل بناء القصيدة وقضاياها عند نقاد المغرب العربي القدامى	62
أولا – مراحل البناء.	63
1 – مرحلة المثير والتصور	64
2 – مرحلة التفكير والإعداد	69
3 – مرحلة الشروع في النّظم	75
4 – مرحلة التّأليف والتّنسيق	80
5 – مرحلة التّنقيح	83
ثانيا – القضايا النّقديّة	87
1 – اللفظ والمعنى	87
2 – القديم والمحدث.	104
3 – لغة الشعر	109
2 – الطبع والصنعة	120
3 – الوزن والموسيقى	126
المبحث الثاني : هيكل القصيدة وأنواعها	142
أولا – الوحدة في القصيدة.	143
1 – الوحدة العضوية	143
2 – الوحدة الموضوعية	148
3 – وحدة البيت	150
ثانيا – أنواع بناء القصيدة حسب الزمن .	152
1 – الارتجال.	152
2 – البديهة .	158
3 – الروية .	164

الفصل الثاني : التركيب البلاغي ومواضع الضرورة في النقد المغربي القديم	171
المبحث الأول : مقومات البناء في الشعر المغربي القديم	172
أولا– البناء الأسلوبي	173
1 – الغرض .	173
2 – الصورة الشعرية .	175
3 – الاختيار والاستبدال .	178
ثانيا – قواعد نظمية وبنائية	180
1 – المبدأ .	180
2 – الخروج	183
3 – النهاية	186
المبحث الثاني : مواضع الضرورة لغويا ونحويا	190
أوّلا – ما يجوز في القوافي	197
1 – الإيطاء	197
2 – التضمين	198
3 – الإكفاء	199
4 – الإقواء	201
5 – السناد	203
6 – الإصراف	206
7 – الإجازة	207
ثانيا – الضرورات النحوية والصّرفيّة	210
1 – النقص والزيادة	219
2 – التقديم والتّأخير	233
3 – القلب والإبدال	240

خاتمة	256
المصادر والمراجع	263
فهرس الموضوعات	295

الملخص باللغة العربية :

بناء القصيدة في النقد المغربي القديم

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز ملامح القصيدة المغاربية القديمة من خلال رصد المفاهيم والمعايير التي أضافها النّقّاد والشعراء المغاربة القدماء لبنائها حتى اكتست القصيدة طابعا مغاربيا. وزيادة على هذا محاولة تطبيق نظرية شعرية خاصة بالشعر المغربي.

وجاءت الدراسة في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة؛ تناولت في المدخل مفهوم الشعر في النّقد المغربي القديم، وقد قسّمت المدخل إلى مطلبين: أ- مفهوم الشعر عند النّقّاد المغاربة: وحاولت ذكر النقّاد الشّعراء الأبرز في هذه المرحلة بحكم أنهم يُجيدون الصناعتين ويفقهون في أصول النّقد الأدبي ومناهجه. ب ـ روافد الإبداع الشعري المغاربي: وهنا اجتهدت في اختيار اللَّبِنَات الأكبر والأكثر حلقات في ربط شوارد هذا البناء حتى كوّن قاعدة صلبة يرتكز عليها.

أما في الفصل الأول شملت الدراسة على بناء القصيدة في النقد المغربي القديم، وقُسّم إلى مبحثين؛ المبحث الأول بعنوان: مراحل بناء القصيدة وقضاياها عند نقاد المغرب العربي القدامى، أما الثاني بعنوان: هيكل القصيدة وأنواعها. وبهذا الفصل تحديدا حاولت الغوص إلى أغوار البناء للقصيدة المغاربية للكشف عن طبيعته وجوهره من خلال التّمثيل ومحاولة الكشف عن التفكير الذي راود الشاعر أثناء البناء.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان: التركيب البلاغي ومواضع الضرورة في النّقد المغربي القديم، وجاء في مبحثين، حمل الأول عنوان: مقومات البناء في الشعر المغربي القديم، والثاني: مواضع الضرورة نحويا ولغويا، من خلال الزيادة والنقصان والتقديم والتأخير والقلب والإبدال مع ما يجوز في القوافي. ثم كانت خاتمة البحث التي لخصت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

Abstract:

The Construction of the Poem in Classical Maghreb Criticism

This study aims to highlight the features of the classic Maghreb poem by observing the concepts and standards that ancient Maghreb critics and poets added to construct it until the poem assumed a Maghreb character. Moreover, it is an attempt to apply a specific poetic theory to Moroccan poetry. The structure of this study consisted of a preamble, an introduction, two chapters and a conclusion. In the Introduction, I dealt with the concept of poetry in ancient Moroccan criticism, and divided it into two sections: a) *The concept of Poetry among Maghreb Critics*, where I have tried to mention the most eminent critical poets at this stage as they have mastered both arts and understood the origins of literary criticism and its methods; and b) *The Tributaries of Maghreb poetic Creativity*, wherein I have made a great effort to choose the largest and most lasting principles to bind the strays of this construction to have a solid base which can be built upon. The First Chapter discussed the structure of the poem in classical Maghreb criticism, and it was divided into two sections: the first section is entitled *The stages of the Construction of the Poem and its Challenges in Classical Arab Critics*, and the second is entitled: *The Structure of the Poem and its Types*. In this chapter in particular, I tried to delve into the depths of the construction of the Maghreb poem to reveal its nature and its essence by means of representation and trying to reveal the thought that the poet had during the construction. The Second Chapter, entitled *Rhetorical Composition and Spots of Necessity in Classical Maghreb Criticism*, was divided into two sections: a) *The Building Blocks of Classic Maghreb Poem,* and b) *The Grammatical and Linguistic Spots of Necessity, through Increase and Decrease, Moving forward and backward, Inversion and Substitution with what is Allowed in Rhymes*. This was followed by the Conclusion which summarized the most important results of the study.

Résumé:

La formulation du poème dans la critique maghrébine classique

Cette étude vise à mettre en évidence les caractéristiques du poème maghrébin classique, en observant les concepts et les normes que les anciens critiques et poètes maghrébins ont ajoutés pour la formuler, jusqu'à ce que le poème prenne un caractère maghrébin. De plus, une tentative d'appliquer une théorie poétique spécifique à la poésie maghrébin.

Cette étude se composait d'une introduction, d'une présentation, de deux chapitres et d'une conclusion, dans l'entrée, j'ai abordé le concept de la poésie dans la critique maghrébin classique, et j'ai divisé l'entrée en deux exigences: A/ Le concept de poésie chez les critiques maghrébins: j'ai essayé de mentionner les poètes critiques les plus éminents à ce stade en raison du fait qu'ils sont maîtrisé les deux arts et comprennent les origines de la critique littéraire et ses méthodes. B/ Les affluents de la créativité poétique maghrébine: Ici, j'ai fait un grand effort pour choisir les principes les plus grands et les plus durables pour lier les Strays de cette formulation jusqu'à ce que vous ayez une base solide sur laquelle vous baser.

Dans le premier chapitre, l'étude comprenait la structure du poème dans la critique maghrébine classique, et elle était divisée en deux sujets; Le premier sujet intitulé: Les étapes de la formulation du poème et ses enjeux chez les critiques arabes classiques, Le second est intitulé: La structure du poème et ses types. Et dans ce chapitre en particulier, J'ai essayé de pénétrer dans les profondeurs de la formulation du poème maghrébin pour révéler sa nature et son essence par la représentation en essayant de révéler la pensée que le poète a rencontrée pendant la formulation.

Le deuxième chapitre s'intitulait: composition rhétorique et lieux de nécessité dans la critique maghrébine classique, et se déclinait en deux sujets, Le premier est intitulé: Eléments constitutifs de poème maghrébin classique, Et la seconde: Lieux de nécessité grammaticalement et linguistiquement, Par l'augmentation et la diminution et la présentation et le retard et l’inversement et la substitution Avec ce qui est permis dans les rimes.

Ensuite, ce fut la conclusion de la recherche, qui résumait les résultats les plus importants.