الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

الموضوع:

دراسة وصفية تحليلية لكتاب التفكير النقدي عند العرب لعلي عيسى العاكوب

إعداد الطالب (ة) :
هوارية خوالف

إشراف:
أ.د / بن عزة عبد القادر

لجنة المناقشة		
أ.ت.ع	دكار أحمد	رئيسا
أ.محاضر	بلعيدوني محمد	ممتحنا
أ.ت.ع	بن عزة عبد القادر	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 1438-1439/2016-2017

إهـــــــــداء

أهدي باكورة هذا العمل إلى روح والديّ الكريمين،

إلـى زوجي وأولادي حبيـب، أنــس، آمــنة،

وكــلّ من ســاهم في إثــراء هـذا البـحـث.

مـقـدّمـــة

مــقدّمــة:

إذا كان المراد بالنقد تلك العملية الوصفية الجمالية التي تأتي غِبّ العملية الإبداعية، فهذا يعني أنّه يسير مع الأدب قدما، يلتمس طرق المعرفة، والتمييز بين جيّده ورديئه.

والنّقد الأدبي متّصل اتصالا وثيقا بجملة من العلوم والفنون، فهو متّصل بالإبداع، لكنّه يفسح المجال الرحب للأدب ومن تمّ يبقى تابعا له، ليصدر الحكم عليه بالحسن أو القبح والنّقد موجود منذ القدم، فلقد عرفته الأمم السّابقة كاليونان والرّومان، وفي التراث العربي حيث ظهرت ارهاصاته الأولى منذ العصر الجاهلي، حيث كانت أحكامه تلقائية تماشيا مع طبيعة المرحلة الفطرية الأولى، وامتدت الحركة النقدية إلى العصر الإسلامي، الذي هو بمثابة امتداد لحركة النّقد الجاهلي، ولم يعرف النّقد بمناهجه إلّا في القرن الثالث الهجري نتيجة للتطوّر في مختلف مناحي الحياة السّياسية والاجتماعية والعلمية، إضافة إلى احتكاك العرب بغيرهم من العجم.

وأحسن العصور التي شهد فيها النّقد رواجا وازدهارا العصر العباسي الذي برزت فيه مختلف القواعد اللّغوية والبلاغية والفنية، وبعد انقضاء العصر الذهبي كُتِب للنقد الجمود تماشيا والعقم الفكري، والانحطاط الذي شهدته السّاحة الأدبية العربية.

ولا يكتب للنقد الصّمود والمُضِيّ قُدُمًا إلّا بوجود حركة أدبية مزدهرة ولقد عمل النّقد جنبا إلى جنب الأدب على إحداث الرقيّ في الفكر الإنساني والاجتماعي، والبحث المنوط بالأدب من خلال ترقّب عثراته، والوقوف على هفواته بغية تقويمها وتصويبها وفكّ الخيوط البيضاء من السّوداء.

فهما في علاقة تكامل دائمة حتّى يكون الأديب على وعي واطّلاع على الأحداث والوقائع، وعليه يبقى النّقد يتبع خطا المسار الأدبي واتجاهاته انطلاقا من المدارس والمناهج النقدية الأوربية الحديثة من الشكلانية والبنيوية والسيميائية وما بعد البنيوية.

كما شهدت الحركة الأدبية العديد من التغيرات حيث ظهر ما يسمّى بالنقد الحداثي، والنقد ما بعد الحداثي، فهاتين الحركتين تحصيل حاصل للتطوّر الذي شهده المجتمع في أوجّ حضارته.

ولقد برزت العديد من الكتب العربية التي تطرّقت إلى تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، منها كتاب التّفكير النّقدي عند العرب لعيسى علي العاكوب، وبعد اطّلاعي على فحواه، أثارت حفيظتي العديد من الفكر النّقدية المتنوعة بتنوّع الحقب والأحداث التاريخية.

فهل حذا الكتاب حذو الكتب النّقدية السّالفة، ككتاب تاريخ النّقد الأدبي عند العرب لعبد العزيز عتيق، وتاريخ النّقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم، وغيرهم من الكتب النقدية، أم اختلف عنهم وما هي أهمّ الإضافات التي ميّزته عن غيره؟

وتعود بواعث اختياري لهذا البحث إلى دافعين:

أ/- دافع ذاتي: يتمثل هذا الدّافع في كوني شغوفة بالدراسات النّقدية عموما ولا سيما المعاصرة منها، التي تحمل في طيّاتها العديد من التّساؤلات التي تستدعي فكّ خيوطها، وإعجابي بمحتوى الكتاب الذّي اعتمد فيه صاحبه على الدّقة في التحليل والاستنباط مع التمثيل.

ب/-دافع موضوعي: ويكمن في مسار تخصّص " نقد أدبي حديث ومعاصر" يحتّم عليّ الغوص في حيثيات هذا الكتاب، الذي ارتأيت فيه العديد من الفكر النقدية التي تخدم مجال تخصصي، ضف إلى ذلك قلّة الدّراسات حول هذا الكتاب وما يحتويه.

ولمعالجة هذا الموضوع استعنت بآليات الوصف والتحليل والمنهج التاريخي وآلياته لدراسة الفِكَر النّقدية التي ينطوي عليها موضوع بحثي، ولقد اعتمدت في بناء حلقات هذا الموضوع على المرجع الأساسي "التفكير النّقدي عند العرب للعاكوب، ومراجع أخرى استفدت منها للغوص في أغوار هذا البحث، فقمت بعرضه وفق المنهجية التّالية:

الفصل الأوّل: وعنونته بـ "التفكير النقدي عند العرب، الفهم والرواية" وتناولت فيه مفهوم الشّعر عند قدامى بن جعفر، والسرقات الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ثم مفهوم الشّعرية عند حازم القرطاجنيّ.

أمّا الفصل الثاني فوسمته بـ "التفكير النّقدي عند العرب وآلياته الحديثة" وحاولت فيه التطرّق إلى تداول المعاني بين الانتحال والتناص عند كلّ من جوليا كريستيفا ورولان بارث، ثمّ من وحدة الموضوع إلى الوحدة العضوية عند محمود العقّاد، وكذا بين الشّعر والشّعرية عند الرّابطة القلمية، ولقد ختمت بحثي بخاتمة وقفت من خلالها على أهمّ النتائج المتوصّل إليها.

وليكن ختام هذه السّطور الشّكر الجزيل إلى الأستاذ الدّكتور "عبد القادر بن عزّة" الذي تجشّم معي عناء هذا البحث الذي اقتطع من وقته الثمين لكي يظهر في أحسن حلّة، وكان نعم الأستاذ الذي لم يبخل عليّ قطّ بملاحظاته وتوجيهاته الصّائبة وإرشاداته الحكيمة، فله منّي جزيل الشّكر والامتنان.

تلمسان في: /2017/04

خوالف هوارية

المـدخــل

النّقد القديم، النّشأة والتطوّر

- العصر الجاهلي.
- العصر الإسلامي.
- العصر الأموي.
- العصر العباسي.

مدخل:

المقصود بالنقد تقويم الشيء والحكم عليه بالحسن أو القبح، ومنه استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها. أما في اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية ومعرفته قيمتها ودرجتها في الفن سواء كانت القطعة أدبا أو تصويرا أو حفرا أو موسيقى.[1]

العصر الجاهلي:

لقد تطرق الدارسون والنقاد منذ القدم إلى البحث والتنقيب عن نشأة النقد العربي ومراحل تطوره، حيث توصلوا إلى أن بداياته الأولى فقدت بفقدان الشعر.

«....وإذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عنّا، فإنّ طفولة النقد الأدبي غابت معها، وإذا كنا لا نعرف الشعر العربي إلا متقنا محكما قبل الإسلام. فإننا لا نعرف النقد إلا في ذلك العهد ».[2]

ولقد تزامن تاريخ النقد في أواخر العصر الجاهلي مع بزوغ الشعر العربي المتقن، وفي هذا الصدد يقول طه إبراهيم:« في أواخر العصر الجاهلي كثرت أسواق العرب التي يجتمع فيها الناس من قبائل عدة، وكثرت المجالس الأدبية التي يتذاكرون فيها الشعر وكثر تلاقي الشعراء بأفنية الملوك في الحيرة وغسان، فجعل بعضهم ينقد بعضا، وهذه الأحاديث والأحكام والمآخذ هي نواة النقد العربي الأولى».[3]

فلقد كانت تلك الأسواق وجهة كل شاعر وناقد في ذلك العصر ليعرض ما جادت به قريحته.

ومن جملة ما وصل إلينا من أخبار نقدية عن هذه الفترة ضئيل إذا قورن بما كانت تشهده الساحة الأدبية من ثراء شعري حيث يقول عبد القادر هنّي:«...أنّ الملاحظة التي نخرج بها من خلال تنقيبنا عن نقد هذه المرحلة هي أن جزءا قليلا منه هو الذي وصلنا مع أن كل الأدلة تشهد أن هذه الفترة عرفت نشاطا نقديا في أماكن مشهورة..»[4].

---

[1] – أحمد أمين: النقد الأدبي، الأنيس السلسلة الأدبية، موفم للنشر، ط 1992، ص7-8.

[2] – طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص17-18.

[3] - المرجع نفسه، ص20.

[4] – عبد القادر هنّي: دراسات في النقد الأدبي عند العرب.مرجع سابق.ص20.

وهذا ماشهدته أسواق العرب ومجالسهم الأدبية « ولا سيما سوق عكاظ، ففي موسم هذه السوق خاصة من كلّ عام، كان شعراء القبائل يجتمعون فيها يتناشدون أشعارهم ويفاخرون بأمجادهم»[1].

فسوق عكاظ« كانت أشبه بمؤتمر كبير للعرب يجتمعون وينظرون في خصوماتهم ومنازعاتهم، وكل ما يتصل بهم من شؤون وفوق ذلك كله كانت سوقا أدبية تلقى فيها الخطب وتنشد فيها الأشعار»[2].

لذا كان طبيعيا أن ينقد الشعراء بعضهم البعض. كما كان لهم حكام لهم دراية بالشعر، على غرار النابغة الذبياني المعروف بتذوقه للشعر.

يذكر أبو الفرج في الأغاني مسترسلا: أخبرني حبيب بن نصر وأحمد بن عبد العزيز قائلا: حدثنا أبو بكر العليمي، قال: حدثني عبد الملك بن قريب الأصمعي قال: « كان يُضرَبُ للنابغة قبة من أدم* بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء، فتعرض عليه أشعارها»، قال: وأوّل من أنشده الأعشى ثم حسان بن ثابت، ثم أنشدته الشعراء، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو بن الشريد: قولها في رثاء أخيها صخرا:

وإنّ صَخْرًا لتأتّم الهداة به كـــأنّه علمٌ في رأسه نـــارٌ

وإن صَخْرًا لمولانا وسيدنا وإنّ صَخْرًا إذا نَشْتُو لنحّارٌ

فقال: "والله لولا أن بصير – الأعشى– أنشدني آنفا لقلت إنك أشعر الجن والإنس"، فقام حسان فقال: "والله لأنا أشعر منك ومن أبيك".[3]

ويتضح من خلال ما سبق أن النقد في هذه المرحلة في هذه الفترة كان يتسم بالطابع التأثري، وكان قائما على الذوق الفطري، حيث تقول نجوى صابر: "وظلت أحكامه نابعة من الوجدان الخاص

[1] – عبد العزيز عتيق :تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ص28.

[2] – عبد القادر هنّي: دراسات في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص18.

*– الأدم: الجلد

[3]– أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني، ج11، دار الثقافة، بيروت لبنان، ص06.

للناقد وهي معظمها ذوقية بحتة"[1].

ففي حالة اندفاع الناقد يعمم الحكم دون الاحتكام إلى ضوابط ومعايير معينة، فيحكم على شاعر بالتفوق من خلال بيت أو قصيدة.

وعلى الرغم من إجادته في قول الشعر وفي نقده للشعراء لم يسلم شعره هو الآخر من العيوب، فقد عيب عليه الإقواء* وذلك في قوله:

أمن آل مية رائح أو معتدي عجلان ذا زاد وغير مزود.

زعم البوارح أن موعدنا غدا وبذلك خبرنا الغراب الأسود.

...قالوا للجارية إذا صِرْتِ إلى القافية فرتّلي، فلما قالت الغرابُ الأسودُ ، فطِن لذلك وجعله: "وبذلك تنْعَاب الغراب الأسود"، فقال: " قدمتُ الحجاز وفي شعري ضَعَةٌ، ورحلتُ عنها وأنا أشْعَرُ الناسِ".[2]

ويعدّ ظهور الإسلام في جزيرة العرب منعرجا خطيرا وحدثا غير مسبوق غيّر مجرى حياة العرب في مختلف النواحي، حيث انبهر العرب بهذا الوافد الجديد والتفوا حوله، كما شهدت هذه الفترة «انقلابا كبيرا في المفاهيم والقيم والتصورات».[3]

فلقد تغيرت مقومات الحياة والكثير من المفاهيم وأنماط التفكير وفق الظرف الجديد.

فلم يستقر موقف الإسلام على موقف واحد. "فقد استبقى بعض ما كان يتماشى مع روحه، وهذب ما أمكن تهذيبه، وألغى كثيرا مما كان متنافيا مع الصورة المثلى التي أرادها الله عزّ وجل للمجتمع."[4]

---

[1] – نجوى صابر: الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس هجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2006، الإسكندرية، مصر، ص41.

*– الإقواء: اختلاف حركة الروي في القصيدة.

[2] – المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص29.

[3] – عبد القادر هنّي: دراسات في النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص40.

[4] – عبد القادر هنّي، مرجع سابق، ص41.

- **العصر الإسلامي:**

لقد تميز النقد في هذه الفترة عن النقد في العصر الجاهلي، ويظهر ذلك جليا من خلال توجيه النبي عليه الصلاة والسلام لمسار الشعر لخدمة الدعوة الإسلامية.

ويعد حسان بن ثابت من أوائل الشعراء تأثرا برأي الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ القائل: "بأن أحسن الشعراء هو ما وافق الحق والصدق". ويبدو ذلك جليا في شعره:

إنما الشِّعْرُ لُبُّ المرْءِ يَعرِضُه على المجالس إنْ كيْـسًا وإن حُمُـقًا.

وإن أشْعرَ بيْتٍ أنت قـائله بيتٌ يُقالُ – إذا أنْشَدْتَه – صَدَقَا.[1]

ولقد اتخذ الرسول عليه الصلاة والسلام معيار الصدق لتقدير جيّد الشعر من رديئه، لقوله عليه الصلاة والسلام: « إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، ومالم يوافق منه فلا خير فيه».[2]

فميزان الشعر عنده يكمن في مدى مطابقته الحق للحق أو عكس ذلك، حيث استمدّ ميزانه من تعاليم الإسلام السمحاء[3]، التي ترمي إلى تجسيد القيم النبيلة والسامية في نفوس المسلمين كالعفو والإيثار والتسامح، ومحاولة إبعادهم عن الفخر والهجاء والاعتزاز بالآباء والأسلاف والعصبية الجاهلية، كما وظف النبي عليه الصلاة والسلام الشعر في نصرة الدين والمناقحة عنه، فقد دعا – عليه الصلاة والسلام– شعراء الإسلام إلى هجاء المشركين والرد على شعرائهم، وعدّ ذلك ضربا من الجهاد[4].

فلقد أيّد النبي الكريم الهجاء ضد المشركين، وذلك بغية اجتثاث الشرك من النفوس، وتأثير الهجاء كان أشد وقعا من القتال.

كان عمر بن الخطاب على دراية كبيرة بمنزلة الشعر عند العرب باعتباره مصدرا من مصادر المعرفة

---

[1] – عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص50.

[2] – المرجع نفسه، ص50.

[3] – المرجع نفسه، ص52.

[4] – علي عيسى العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص51.

لديهم، إذ كان يقول: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم عِلم أصحُّ منه»[1].

كما بنى الخليفة موقفه النقدي من الشعر على أساس مبدأ الصدق، إضافة إلى تركيزه على المعاني المحكمة القوية، والفكر السامية بسمو الدين الإسلامي، فعندما سُئِل عن أشعر الشعراء في رأيه، وقع اختياره على زهير بن أبي سلمى لأنه "لا يُعاظِل في الكلام، ولا يتَّبِع مُوشِيَهُ، ولا يمدح الرّجُل إلا بما فيه"[2].

ونستشفّ من خلال موقف عمر النقدي من الشعر، وقوفه عند اللبنات الأولى للنقد، من خلال تفضيله للألفاظ السهلة المألوفة، والعبارات الدالة على صدق التجربة.

ومن تم الانتقال من عهد الأحكام غير المعللة التي لا تستند إلى قواعد وضوابط محكمة إلى عهد جديد من الأحكام المعللة القائمة على أساس الصدق وقوة المعاني، "من خلال مراقبته للشعر مراقبة يقظة صارمة، فهو يستجيد منه ما يعو إلى مكارم الأخلاق، ويشجعه ويثيب عليه، كما يحاسب ويعاقب كل شعر يؤدي إلى إحياء ما أماته الإسلام من نزعات الجاهلية"[3].

فما يلحظ على موقف عمر رضي الله عنه تأثره الكبير برأي الرسول عليه الصلاة والسلام القائل: « بأن أحسن الشعر ما وافق الحق، وما لم يوافق الحق فلا خير فيه». وذلك من خلال قوله رضي الله عنه: " علّموا أولادكم العوم والفروسية، وارْوُهُم ما سار من الأمثال وحسُن من الشعر"[4].

ولقد عدّ عمر رضي الله عنه الشعر مرجعا أساسيا من المرجعيات المعرفية عن العرب بقوله: "تحفّظُوا الأشعار، وطالعوا الأخبار، فإن الشعر يدعو إلى مكارم الأخلاق، ويعلم محاسن الأعمال، ويبعث على

---

[1] – علي عيسى العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص154.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1934، ص98.

[3] – عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص98.

[4] – المرجع نفسه، ص96.

ميل الأفعال، ويفتُقُ الفِطْنة ويشحذ القريحة... وينهى عن الأخلاق النيئة ويزجرُ مواقعه الريب، ويحضّ على معالي الرتب"[1] .

فأحسن الشعر في رأيه ما دعا إلى تجسيد القيم السامية، وحثّ على خير الأعمال والأفعال، ونهى عن الاخلاق السيئة التي تحيل بصاحبها إلى الرذيلة كما يحكى عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه كتب إلى أبي موسى الأشعري: « مُرْ مِنْ قِبَلِك بتعلم الشِّعر، فإنه يدل على معاني الأخلاق، وصواب الرأي ومعرفة الأنساب»[2].

إن أفضل الشعر عنده ما دلّ على نبل الأخلاق، وسداد الرأي ومعرفة الأنساب، وما دام الشعر "وسيلة من وسائل التهذيب الخلقي والسمو بالنفس لا يجوز أن يقوم على الكذب والهوى والتملق، وإلا كان ضرره أكثر من نفعه مهما علت درجته من البلاغة"[3].

فالصدق هو معيار جودة الشعر وجماله وتألقه عند عمر رضي الله عنه ومرجعا أساسيا لإصدار الأحكام النقدية، وانعكاسا واضحا لروحه الإسلامية التي دأب على ترجمتها إلى الواقع من خلال الأدب والنقد.

ونلمس موقف علي كرم الله وجهه الذي يشير إلى ذوقه الأدبي أن أعرابيا وقف على علي بن أبي طالب رضي الله عنه فقال: "إنّ لي إليك حاجة رفعتها إلى الله قبل أن أرفعها إليك، فإن قضيتها حمدت الله تعالى وعذرتك"، فقال له علي: "خطّ حاجتك في الأرض، فإني أرى الضرّ عليك"، فكتب الأعرابي على الأرض "إني فقير" فقال علي: "يا قَنْبَر، ادفع إليه حُلَيّ الفلانية"، فلما أخذها مثل بين يديه فقال:

كَسَوتَني حُـــلَّة تَبـْلَى مَـحَاسِنُها ... فسوف أكسوك من حسن الثنا حللا

إن الثّناء لَـيُحْيِ ذِكْـرَ صاحِـبِه ... كالغَـيْثِ يُـحْيِ نَـداهُ السَّهْل والجبَلا

لا تَزْهَدِ الدَّهْر في عُرُفٍ بَدَأْتَ به ... فَكُلُّ عـبد سيُـجْـزَى بالّـذي فَـعَـلَا

[1] – علي عيسى العاكوب : التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص56.

[2] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، مصدر سابق، ص20.

[3] – عبد العزيز عتيق : تاريخ الفقه الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص78.

وأمّا الدّنانيرُ فَلِأَدَبِكَ، سمعت رسول الله عليه الصلاة والسلام يقول: «أنزلوا الناس منازلهم»[1]، إن موقف سيدنا علي كرم الله وجهه موقف المشجع والمعجب والمقدّر لما يكتنف شعر هذا الأخير من صدق ظاهر وبيان واضح.

ولقد عبر علي كرم الله وجهه عن رأيه في السابق من الشعراء المتقدمين فيروي ابن الرشيق في العمدة قائلا: «لو أن الشعراء المتقدمين ضَمَّهُم زمان واحد ونصبت لهم راية فَجَرَوْا معا عَلِمْنا من السابق منهم، وإن لم يكن فالذي لم يقل لرغبة ولا لرهبة»، فقيل: «ومن هو؟» فقال: «الكندي»، قيل: «ولم»؟ قال: «لأني رأيته أحسنهم نادرة، وأسبقهم بادرة»[2].

فالإمام علي كرم الله وجهه يقف عند جزئية في غاية الأهمية وذلك من خلال وقوفه على بواعث الشعر الحقيقية، فإذا كان قول الشعر بغية تحقيق رغبة معينة أو دفع رهبة ما وليس تعبيرا عن المشاعر والأحاسيس الصادقة، فأكيد أن الشاعر سيقع لا محالة في مَطَب الكذب.

والملاحظ من موقف علي كرم الله وجهه تأثره الواضح برأي الرسول عليه الصلاة والسلام القائم على معيار الصدق.

العصر الأموي:

إذا كان معيار الشعر الذي استوحاه الرسول عليه الصلاة والسلام من تعاليم الإسلام السمحاء وعمل به الخلفاء الراشدون من بعده يتمثل في مدى مطابقته للحق أو عدم مطابقته، فإن أحسن الشعر عند ابن أبي عتيق الناقد أو عند مجتمعه الحجازي يكمن في الشعر الذي يدعوا إلى عصيان الله، وبالتالي صار الفسوق والخروج عن تعاليم الإسلام مقياسا جديدا من مقاييس النقد الأدبي، معتمدا في ذلك على أسلوب الدعابة والفكاهة، للكشف عن مواطن الضعف، حيث يقول عبد العزيز عتيق: «... وقد

[1] – ابن رشيق القيرواني : العمدة، مصدر سابق، ص21.

[2] – المصدر نفسه، ص29.

اعتمد الدعابة والفكاهة أسلوبا له في النقد الأدبي إنما أراد أن يمثل الروح الحجازية بما فيها من رقة وظرف، وأن يجازي روح الشعر المعبر عن الحجاز المرحة اللاهية».[1]

كما يشهد العصر الأموي للسيدة سكينة بتفوقها واهتمامها بالشعر ونقده. وهي بنت الحسين بن علي بن أبي طالب، «كانت سيدة نساء عصرها ومن أجمل النساء وأظرفهنّ وأحسنهن أخلاقا، وقد عرفت بذوقها الأدبي، ونقد الشعر والغناء، وكان الشعراء والأدباء والمغنون ورواة الشعر يختلفون إلى مجالسها ويتحاكمون إليها، فتنتقدهم وتجيز الشعراء على ما تراه حسنا من قولهم».[2] وبالتالي كانت تصدر أحكامها النقدية بناء على محتوى الشعر لا على شكله.

أما في بيئة الشام فنجد من بين جميع الخلفاء الأمويين ثلاثة شغلوا أنفسهم بنقد الشعر وتوجيهه، وهؤلاء عبد الملك بن مروان وهشام بن عبد الملك، وعمر بن عبد العزيز.

«فأما عبد الملك بن مروان فيُعَدّ الناقد الأول في بيئة الشاعر، ولا عجب في ذلك لأنه كان يحب الشعر ويتذوّقه، ويتمثل به وينقد، ولقد أسهم في نقد الشعر، ويمكن حصر صور النقد التي صدرت عنه في المفاضلات بين الشعراء والمفاضلات بين المعاني، ومآخذه على الشعراء، لكن أساس هذه المفاضلات لم يكن موضوعيا.[3]

ولقد اتبع هشام بن عبد الملك نهج والده من حيث "حبه للشعر، ورعايته للشعراء، ومن صور نقده أنه كان يذكر نصف بيت من الشعر، ثم يطلب من بعض الشعراء أن يتموه، كما يريد ثمّ يفاضل بينهم، وكذلك كان يفاضل بين الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ولقد التفت إلى عنصر الصدق كإحدى الأسس التي بني عليها الأحكام الأدبية"[4].

---

[1] – عبد العزيز عتيق : تاريخ النقد الأدبي، المرجع نفسه، ص120.

[2] – المرجع نفسه، ص142.

[3] – عبد العزيز عتيق : تاريخ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص258-259.

[4] – عبد العزيز عتيق: مرجع نفسه، ص261.

أما "موقف عمر بن عبد العزيز من الشعر لم يكن موقف الناقد فحسب، وإنما كان موقف الناقد الموجه الذي يحاول أن يردّه إسلامي الروح والمثل، ويرده إلى ميزان الرسول عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين القائل بأن أحسن الشعر ما وافق الحق، ومالم يوافق الحق فلا خير فيه"[1].

لقد حاول عمر بن عبد العزيز أن يَصْبِغ الشِّعْرَ بصبغة إسلامية محضة استنادا إلى ميزان الصدق الذي دعا إليه الرسول عليه الصلاة والسلام.

كما أسهم في نقد الشعر الرواة والأدباء والنحاة، فلقد كانت تعقد حلقات النقد في الأسواق الأدبية، وقصور الخلفاء، ودور الأمراء، والمساجد ومجالس الأدباء والعلماء، «فالعرب قد أقاموا فيها أسواقا أدبية للمناشدة والمفاخرة والمفاضلة على غرار أسواقهم في الجاهلية، ومن أشهر هذه الأسواق "مربد البصرة" الذي كان يدعى في الدولة الأموية "عكاظ الإسلام"[2].

فلقد كان سوق "المِرْبَدُ" ملتقى الشعراء والرواة، تعقد فيه المجالس الأدبية والعلمية، وحلقات المناشدة للمفاضلة بين فحول الشعراء. والملاحظ أن حركة النقد في العراق قامت على أساس المفاضلة بين الشعراء ككُثير وذو الرّمّة، فيذكر أن جديرا سُئِلَ عن شعر ذي الرمة فقال: «نُقَطُ عروس وأبعار ظباء، ومع هذا فقد قدر على التشبيه على مالم يقدر عليه غيره»[3].

ومما لا شك فيه أن جريرا يحاول الجمع بين نُقَط العروس وأبعار الظِّباء من حيث سرعة الزوال والاضمحلال، فالنقط التي تنمق بها العروس خدّها هي سريعة الزوال، وبالتالي يكون الجمال عرضي، ونفس الشأن بالنسبة لأبعار الظِّباء التي ترعى النباتات الزكية، فتنبعث منها رائحة طيبة للوهلة الأولى، سرعان ما تزول عندما تجفّ وتيبس، ومن تم فشِعر ذي الرمة يداعب الحسّ بنغمه، لكنه يفتقر إلى التجربة العميقة والمعاني الموحية القوية.

---

[1] – عبد العزيز عتيق: مرجع سابق، ص263-264.

[2] – عبد العزيز عتيق : المرجع نفسه، ص156.

[3] – المرزباني محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصدر سابق، ص205.

والفرزدق رأيه هو الآخر قول شعر ذي الرمة بقوله: "أرى شعر مثل بعر الصّيران*، إن شَمِمْت شَمِمْت رائحة طيبة، وإن فتتّ فتتّ عن نتن"[1].

فهنا يشبه الفرزدق شعر ذي الرمة ببعر الصيران الذي له رائحة زكية فسرعان ما تيبس وتنبعث منها رائحة كريهة، ومن ثم فكلاهما يشتركان في الحكم على شعر ذي الرُّمَّة بالزوال وكذلك بين الفحول الثلاثة الفرزدق وجرير والأخطل «فهؤلاء الثلاثة الكبار قد شغلوا أذهان الناس في عصرهم، وأعطوا النقد بشعرهم مادة وفيرة يدور حولها الخلاف والجدل في الأندية العامة والمجالس الخاصة»[2].

فيرى الفرزدق أنه وجرير يستمدان شعرهما من مصدر واحد، وأن شعره أشد سبكا من شعر جرير بقوله: " إني وإياه – جريرا – لنغترف من بحر واحد، وتضطرب دِلاؤُه عند طول النهر"[3].

فهنا يرجح الفرزدق كفة شعره عن كفة جرير من منطلق أن شعره يتسم بالقوة، في حين شعر جرير أقل صلابة وسبكا من شعره.

أما الأخطل في نظر الفرزدق هو أمدح الناس، حيث ذكر صاحب الأغاني أن الفرزدق دخل الكوفة، فلقيه ضوء بن اللجلاج، فقال له:« من أمدح أهل الإسلام؟»، فقال له:« وما تريد إلى ذلك؟»، فقال: «تُمارينا فيه»، فقال: « الأخطل أمدح العرب»[4].

والملاحظ على هذا الاتجاه من النقد القائم على المفاضلة بين الشعراء منه ما هو مستند إلى أحكام معللة، ومنه ما هو غير معلل، مبني على الذوق والانطباع الآني.

العصر العباسي:

لقد شهد النقد في القرن الثالث مخاضا عسيرا كلّل ببزوغ أوّل باكورة للنقد المؤسس القائم على

---

*– الصيران: جمع صيرة وهي حظيرة الغنم والبقر.

[1] – المرزباني محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصدر سابق، ص205.

[2] – عبد العزيز عتيق : مرجع سابق، ص161.

[3] - المرجع نفسه، ص166.

[4] –المرجع نفسه، ص166.

ضوابط وأسـس منهجية، ويـعد ابن سلام الجمحي (ت.231هـ) من أبرز النـقاد على الساحة النقدية «لقد كانت الأفكار في النقد مبعثرة لا يربطها رابط ولا يجمعها مؤلف جامع حتى وصل ابن سلّام، فضم أشتاتها، وألف بين المتشابه منها»[1].

ومن تم فهو أول من أسس النقد المنهجي عند العرب، « وحسب ابن سلّام أنه يعتبر أول من حاول في تاريخ النقد العربي أن يدرس الشعر والشعراء العرب، هذه الدراسة المنهجية، وحسب كتابه "طبقات الشعراء" أنه قد شكّل اللبنات الأولى للنقد المنهجي الذي يقوم على أسس علمية من حيث دراسة طبيعة الشعر، ومن حيث توجهه إلى تحرير النصوص الأدبية وتحقيقها وإخراج الأصيل من الزائف الدخيل.»[2].

كما أولى اهتماما بفكرة الانتحال أو فكرة الشعر المصنوع المنسوب إلى الجاهلين وهو ليس لهم«وابن سلام كان خير من عرض لفكرة الانتحال أو الشعر الموضوع في عصره، وخير من برهن عليها وطبقها على درسهم من الشعراء، مستأنسا بما عرف عنها لدى العلماء»[3].

كما تمكن ابن قُتَيْبَه (276هـ) من بناء أحكامه النقدية على أساس الحسن والجودة، فقال: «فكلّ من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنّه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[4].

لقد اتجه ابن قتيبة بالنقد العربي اتجاها موضوعيا، وقد اطلع ابن قتيبة على القرن الثالث بمقياس جديد في النقد الأدبي خالف به مقياس دعاة القديم ممن يحكمون بين العصرين لا الشعرين، ويستجيدون الشعر

[1] – حسن عبد الله شرف: النقد في العصر الوسيط، والمصطلح في طبقات ابن سلّام الجمحي، دار الحداثة، للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1984، ص163.

[2] – حسن عبد الله شرف: مرجع نفسه، ص 164-165.

[3] – عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي، ص285.

[4] – علي عيسى العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص154.

السخيف لتقدم صاحبه ويضعونه في متحيرهم، ويرذلون الشعر الرصين، ولا عيب له عندهم إلا أنه قيل في زمانهم أو رأوا قائله»[1]. فلقد بنى مقياسه على أساس فنيّ وهو الحكم على الشعر بما فيه من قيم شعورية وتعبيرية بغضّ النظر عن القدم والحداثة، ويرى الآمدي (371م) "أن المعرفة النقدية تعتمد أساسا على الطبع والدّربة مما ينمي الذوق الجمالي، ويضاعف قدرته على استشعار مظاهر الجمال في الفن الشعري"[2]، ونجد عند الآمدي مذهبين شعريين، يتبع المذهب الأول طريقة الأوائل، أو ما يسمى بعمود الشعر، والمذهب الثاني فيتمثل في طريقة المحدثين أو ما يسمى "بالبديع" أو شعر الحَضَر.

لذا وجد الآمدي في شعر البحتري خير ممثل للنموذج الشعري الممتاز حين "سُئِل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: هو أغوص على المعاني منّي وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[3].

والملاحظ ميل الآمدي للبحتري وتفضيله على أبي تمام، وإن تجنب التصريح بذلك، إلا أنه قدّم كل الأدلة على انتصار مذهبه الشعري وانصرافه عن مذهب أبي تمام، الذي حاد عن اتّباع مذهب القدامى.

يعد حازم القرطاجي (684هـ) من أهم المرجعيات الأكيدة في الدراسات النقدية، فهو ينطلق في قراءاته النقدية من خلال تصوره بأن الشعر مجرد وسيلة للتأثير في النفوس وتحريكها نحو أمر من الأمور قبولا أو رفضا. «المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفوس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والثمرة في كثير من المواقع».[4]

لكن التصور الذي قدمه حازم القرطاجني للشعر لا ينطبق بالضرورة على الكثير من أغراض الشعر العربي كالفخر والحماسة والنسب والرثاء...

فالشعر الحقيقي في نظر حازم القرطاجني ما يثير الغرابة ويحدث التعجب عند المتلقي، وأن يكون وليد

---

[1] – عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص378.

[2]– علي عيسى العاكوب: مرجع سابق، ص242.

[3]– علي عيسى العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص263.

[4]– أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ص294.

حركات النفس من صدق الإحساس بالتجربة الواقعية، فكل شعر يفتقر إلى عنصر الغرابة والتعجب، ويفتقد إلى الإحساس الصادق لا يعد شعرا في نظر حازم[1]، كما يعد التخييل أساس الأقاويل الشعرية حيث يقول: «الشعر كلام موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر– غير التخييل»[2].

ومن ثم يمثل "المنهاج" إنجازا نقديا كبيرا شمل القدر الأكبر من كليات الصنعة الشعرية وجزئياتها، حيث يقول ابن القوْبَع وهو تلميذ حازم عن كتاب المنهاج: «ولما وقفت على قوانين هذا الكتاب ووعيْتُها، وإن كان ترك التمثيل لها، صار كل ما أقرأه وأنظر فيه من كلام بليغ أو بديع، يصير كله لي أمثلة لتلك القوانين»[3].

وبالتالي تعد تلك الفترة المجال الخصب والرحب الذي ساهم في نمو وارتقاء النقد الأدبي بمختلف ضروبه وأشكاله.

[1]– إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2006، ص565.

[2]– إحسان عباس: المصدر نفسه، ص89.

[3]– علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص351–352.

الفصل الأول:

التّفكير النّقدي عند العرب الرواية – الفهم

- مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر.
- السرقات الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني.
- العمود الشعري عند حازم القرطاجنّي.

– مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر:

إن الشعر من منظور قدامة بن جعفر (337هـ): « قول موزون مقفى يدل على معنى»، ويرى أيضا أن الشعر قد يكون جيّدا أو رديئا أو بين الأمرين، وأنه صنعة ككل الصناعات يقصد إلى طرفها الأعلى[1].

ومن تم يعد قدامة أول من عرّف الشعر، وحدد عناصره أو مكوناته الرئيسية من قول ووزن وقافية ومعنى، وجعل لهذه المكونات صور جودة، وصور رداءة التي من خلالها يتم تمييز جيد الشِّعر من رديئه وما يتوسطهما.

كما يرى أن «الشعر صناعة كغيرها من الصناعات له صورة ومادة، فللنجارة صورة تكمن في الأشكال التي تعطيها الصناعة للخشب، والمادة هي الخشب القابلة لأخذ الصور، وللصياغة صورة هي الأشكال التي تعطيها الصناعة للفضة، ومادة هي الفضة القابلة لأخذ الصور، ومن تم للشعر صورة هي الأشكال التي تعطيها الصناعة للمعاني، ومادة هي المعاني القابلة لأخذ الصور»[2].

فهو يركز في صناعة الشعرية على الصورة، أو الشكل الخارجي، وهذا ما يؤكده محمد زكي العشماوي: «...اهتمام قدامه بالشكل الخارجي وبالتزويق، والتنميق الذين هما عنده عماد البلاغة وسرّ الفصاحة»[3].

كما حاول النظر إلى موضوع الجودة والرداءة في الشعر، فذكر أن في الشعر ما هو جيد، وما هو رديء، ومنه ما هو وسط»[4]. لكنه عندما أراد البحث عن أسباب الجودة والرداءة عاد مجددا إلى التقسيمات الشكلية، التي رأى فيها ائتلاف بين عناصرها، فأخرج منها أربعة ائتلافات أخرى هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى.

---

[1] – أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي.ط1، مكتبة الكليات الأزهرية،القاهرة، ص53.

[2] – عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص205.

[3] – محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ص289.

[4] – المرجع نفسه، ص286.

1- ائتلاف المعنى مع الوزن.

2- ائتلاف اللفظ مع الوزن

3- ائتلاف المعنى مع القافية.[1]

والملاحظ أن لكلّ ائتلاف قيمته المستقلة عن الائتلاف الآخر، أما صفات اللفظ الجيد عنده فهي سماحة الفظ، سهولة مخارج الحروف، الخلو من البشاعة والفظاعة[2]، كقول كثّير:

ولمّا قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الحديث بيننا وسالت بأعناقنا المطي الأباطح[3]

أما صفات الوزن الجيد فهي: سهولة العروض، والترصيع*، ومما جاء وزنه لما فيه من "الترصيع" قول أبي صخر الهذليّ:

وتلك هيكلة، خود مبتلة صفراء رعبلة، في منصب سنم

عذب مقبلها، جدل مخلخلها كالدعص أسفلها، محصورة القدم

سود ذوائبها، بيض ترائبها محض ضرائبها، صيغت على الكرم[4]

وأما صفات القوافي الجيدة، فهي عذوبة حروف القافية، وسهولة مخرجها، ومنه قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللِّوى بين الدخول فحَوْمَلِ[5]

أما صفات المعنى الجيد عنده فهي الوفاء بالغرض المقصود، أما الغلو في المعنى فيُؤْثره قدامة على

[1] – محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ص289.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد االشعر، مصدر سابق، ص53.

[3] – علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص218.

*– أن يُتَوَخّى فيه تصيير الأجزاء في البيت على سجع.

[4] – المرجع نفسه، ص219.

[5] – المرجع نفسه، ص 219.

الاقتصار على الحد الوسط[1]. فالملاحظ هنا أن صفات المعنى عند قدامة تكمن في مدى تأديتها للغرض المنوط بها. كما أنه يقدم الإفراط في المعنى عن الاختصار.

ومن تم جودة المعاني تتوزع على اتجاهين:

أ/ جودة المعاني من جهة صلتها بالأغراض الشعرية.

ب/ جودة المعاني من جهة التقديم الأمثل لها.[2]

ويضم الاتجاه الأول عدة أغراض منها:

1- جودة المدح: فالمدح الجيد عنده يمثل الصدق، ويقسم الفضائل الإنسانية إلى أربع: العفة والشجاعة والعدل والعقل، حيث يقول: «إن المدح المصيب يكون بهذه الصفات أو ببعضها، وإن كان غير ذلك يعد قصوراً»[3]. ومن أمثلة المدح الجيد قول محمد بن زياد الحارثي:

تَخَالُهُم للحِلْمِ صُمًّا عن الخَنا وخُرْسًا عن الفحشاء عند التّهاجُر[4]

فما يلحظ على قدامة وقوفه على جزئية مهمة ألا وهي مدح الإنسان بما يكون له وفيه دون زيادة أو مغالاة.

2- جودة الهجاء: فالهجاء ضد المديح. وكلما كثرت فيه أضداد الفضائل السابقة في المدح كان أحسن.[5]

ومنه قول الحطيئة وقد قصر هجاءه على البخل وحده:

كَدِدْت بأظْفَارِي وأعمَلْتُ معْولي فصادفت جُلمودًا من الصّخر أمْلسَا

تشاغل لما جئت في وجه حاجتي وأطْرَق حتّى قلت قد مات أو عسى

[1] – علي عيسى العاكوب، التفكير النّقدي عند العرب، مرجع سابق، ص219.

[2] – علي عيسى العاكوب، المرجع نفسه، ص208.

[3] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص55.

[4] – المرجع نفسه، ص220.

[5] – المرجع نفسه، ص 209.

وأجمعت أن أنعاه حين رأيته يفوق فُوَاق الموت حتى تنفّسا[1]

وتكمن جودة الهجاء في كثرة الأضداد المنافية للفضائل الموجودة في المدح.

2- جودة المراثي: لا يرى قدامة اختلافا بين الرثاء والمدح سوى ما يدل به في المرثية على أن الشعر في هالك مثل قولهم "كان" و" تولى"، "قضى نحبه". وذلك لأن تأبين الميت إنما هو الوقوف على الفضائل التي كان يمدح بها في حياته[2].

ومن ذلك قول كعب بن سعد الغنوي يرثي أخاه:

لَعَمْري لئن كانت أصابت منية أخي، والمنايا للرجال شعوب

لقد كان أما حِلْمُه فَمُروّح علينا، وأما جهله فغريب

أخي ما أخي، لا فاحش عند بيته ولا ورع عند اللقاء هَبوب[3]

فالرثاء أو المدح من وجهة نظر قدامة سيان، فكلاهما يقف على الفضائل سواء تعلق الأمر بالأحياء أو الأموات.

3- جودة التشبيه: يمثل التشبيه بالنسبة لقدامة أحد أهم الأغراض التي تمّ التطرق إليها بكثرة من قِبَل الشعراء، فهو يرى "أن التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها"[4]، ما دلّ على اشتراك شيئين في صفة أو أكثر.

4- جودة الوصف: يعرّف قدامة الوصف بأنه «ذكر الشيء بما فيه، من الأحوال والهيئات»[5] ومن أمثلة ذلك قول ذي الرمة:

ترى الخُود يَكْرَهْنَ الرياح إذا جرت وَمَيَّ بها لولا التحَرُّج تَفْرَحُ

[1] – علي عيسى العاكوب : التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص221.

[2] – قدامة بن جعفر : نقد الشعر، مصدر سابق، ص100.

[3] – علي عيسى العاكوب : التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص222.

[4] – المرجع نفسه، ص109.

[5] – المصدر نفسه، ص118.

إذا ضَرَبَتْها الرّيح في المِرْطِ أسْرَفَت رواذِفُها وانضمّ منها المَوَشّح[1]

ومن تمّ يكون الوصف مطابقا لواقعه وموصوفه دون زيادة أو نقصان، فيعمد إلى تجسيد ما يسمى بالموضوعية.

5- جودة النسيب: فالنسيب عند قدامة هو "ذكر الشاعر خلْق النساء وأخلاقهن، وتَصَرُّف أحوال الهوى به معهنّ"[2].

وخير النسيب ما أعرب فيه الشاعر عن شوقه وهيامه بمحبوبته، أما الفرق بينه وبين الغزل، فلقدامة رأيه في ذلك: «الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجله، فكأّن النسيب ذكر الغزل، والغزل المعنى نفسه، والغزل إنما هو التصابي والاستهتار [الاهتمام الشديد] بمودّات النساء»[3]، ومن النسيب الجيد قول أبي صخر الهذلي:

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمرُه الأمرُ

لقد كنت آتيها وفي النفس هجرها بتاتا لأُخوى الدهر ما طلع الفجر[4]

الملاحظ هنا محاولة جمع قامة بن جعفر بين النسيب والغزل من حيث اشتراكهما في نفس الغرض.

وأما جودة المعاني من ناحية التقديم الأمثل لها:

1- صحة التقسيم: ويعني استيفاء أقسام الشيء أو الأمر، ومن أمثلتها قول نُصَيْب وقد أتى على أقسام جوانب المجيب عن الاستخبار:

فقال فريق القوم: لا، وفريقهم: نعم، وفريقٌ قال: ويْحَك ما نَدْري[5]

2- صحة المقابلات: وتعني إتيان الشاعر بمعنيين أو أكثر ثمّ الاتيان بما يوافق كلاّ منهما، وذلك

[1] – علي عيسى العاكوب : مصدر سابق، ص223.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص123.

[3] – مصدر نفسه، ص123.

[4] – علي عيسى العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مرجع نفسه، ص224.

[5] – المرجع نفسه، ص225.

كقول بعضهم:

فوا عجبا كيف اتفقنا فناصح وفِيٌّ، ومطويّ على الغِلّ غادر[1].

ومعنى ذلك قدرة الشاعر على خلق معان مقابلة لمعان أخرى لتأدية مقاصد معينة.

3- صحة التفسير: وهي قدرة الشاعر على الاتيان بمعان تستدعي التفسير، فيأتي بمعان تفسرها تفسيرا صحيحا دون زيادة أو نقصان، ومنه قول الفرزدق:

لقد خنت قوما لو لجأت إليهم طريد دم أو حاملا ثقل مَغْرَم[2]

4- التتميم: وهو أن يذكر الشاعر مع المعنى كلّ أحواله التي تجعله كامل الصحة والجودة، ومنه قول حسان بن ثابت:

لم يفقها شمس النهار بشيء غير أنّ الشباب ليس يدوم[3]

ويقصد به محاولة الشاعر إتمام المعنى بحيث لا يدع شيئا يُتِمّ به حُسنُه إلا أضافه من باب الاحتياط من التقصير.

5- المبالغة: وهي أن يتزيّد الشاعر في معنى حال من الأحوال، على نحو يجعل كلامه أبلغ فيما قصد إليه، ومن صورها قول عمير بن الأيهم التّغلْبيّ:

ونكرم جارنا ما دام فينا ونُتْبِعه الكرامة حيث مالا.

6- التكافؤ: وهو أن يأتي الشاعر في وصفه شيئا من الأشياء بمعنيين متضادين، ومنه قول دِعْبل بن علي الخُزاعي:

لا تعجبي يا سَلْمُ من رجل ضَحِك المشيب برأسه فَبَكى.

[1] – علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص225.

[2] – المرجع نفسه، ص225.

[3] – نفس المرجع، ص211.

7- الالتفات أو الاستدراك: وهو أن يأخذ الشاعر في معنى من المعاني، فيعِنُّ له خاطر، فيعود إليه مؤكدا أو معللا أو موضحا، ومنه قول الرِّمّاح بن ميّادة:

فلا صَرْمُهُ يَبْدُو، وفي اليَأْسِ رَاحَة ولا وصْلَه يصْفُو لنا فَنُكارِمُه.

فكثيرا ما يقف الشاعر عند معنى من المعاني، موقف الموضح والمؤكد والمعلل بغية تقريب المعنى وتوضيحه أكثر.

8- الاستغراب والطرافة: وهو أن يكون المعنى ممّا لم يُسْبق الشاعر إليه.[1]

وبعد ذلك تطرق قدامة بن جعفر إلى نعوت الجوة التي وزّعها على عناصر الشعر على النحو التالي:

1/- جودة ائتلاف اللفظ مع المعنى وصوره:

-أ- المساواة: وهو أن يكون اللفظ مساويا للمعنى، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا، فقال: «كانت ألفاظه قوالب لمعانيه»[2].

ومثالها قول زهير بن أبي سلمى:

ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تَخْفى على الناس تُعْلَمُ[3]

حيث نلمس تساوي اللفظ وفق المعنى دون إحداث خلل.

-ب- الإشارة: وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بالإيماء إليها أو لمحة تدلّ عليها، كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة فقال: "هي لمحة دالة"[4]، ومنه قول امرؤ القيس:

[1] – علي عيسى العاكوب، مرجع سابق، ص226.
[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص153.
[3] – علي عيسى العاكوب، نفس المرجع، ص226.
[4] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص154.

بعزّهم عززت وإن يَذِلّوا فَذُلُّهُم أنالك ما أنالا[1]

فكثيرا ما نجد اللفظ القليل يشتمل على عدة معان، يهتدى إليها عن طريق التلميح دون التصريح.

–ج– الإرداف: وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانين فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدلّ على معنى هو ردفه وتابع له[2]، ويسمى البلاغيون هذا "الكناية"[3]، وذلك كقول عمر بن أبي ربيعة المخزومي (93هـ):

بعيدة مهْوى القُرْطِ إما لنوْفَل أبوها، وإما عبد شمس وهاشم

–د– التمثيل: وهو أن يقدّم الشاعر معناه بطريقة "ضرب المثل"[4]، ومثله قول ابن ميّادة:

أَلَم تَكُ في يُمْنَى يَدَيْكَ جعلَتْنِي فلا تجْعَلَنِّي بَعْدَها في شِمَالِكا[5]

فتقديم الأمثلة يقرّب المعنى أكثر إلى ذهن القارئ، وييسر عملية الفهم والاستيعاب للمعنى المقصود.

–هـ– المطابق والمجانس: أن يأتي الشاعر بلفظين متطابقين صورة ومختلفين دلالة، وأما المجانس فأن يأتي الشاعر بمعانٍ تنتمي ألفاظها إلى اشتقاق واحد[6]، ومثال الأول قول زياد الأعجم:

ونُبِّئتُهُم يستنصرون بِكاهِل وللُّؤم فيهم كاهل وسِنام[7]

ومثال المجانس قول الفرزدق:

خَفافٌ أَخَفّ الله منه سَحَابَه وأوسَعَه منِّي كلّ سَافٍ وحاصبٍ[8]

---

[1] – علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص227.

[2] – المرجع نفسه، ص212.

[3] – المرجع نفسه، ص227.

[4] – المرجع نفسه، ص212.

[5] – المرجع نفسه، ص227.

[6] – المرجع نفسه، ص212.

[7] – المرجع نفسه، ص227.

[8] – المرجع نفسه، ص227.

2/– جودة ائتلاف اللفظ والوزن: ومن صور هذه الجودة:

–أ– أن يستخدم الشاعر الأسماء والأفعال تامة مستقيمة لا زيادة فيها ولا نقصان.

–ب– ألّا يدفع الوزنُ الشاعرَ إلى تقديم ما حقّه التأخير أو تأخير ما حقّه التقديم.

–ج– ألّا يدفع الوزنُ الشاعر إلى إدخال معنى ليس بالكلام حاجة إليه، ولا إلى اسقاط معنى لا يتم الغرض من دونه.[1]

فمظاهر جودة ائتلاف اللفظ مع الوزن عند قدامة تكمن في الاعتدال في توظيف الأسماء والأفعال، والحرص على عدم التقديم والتأخير إلا للضرورة الشعرية، وانتقاء الألفاظ وفق الغرض المقصود.

3/– جودة ائتلاف المعنى والوزن: وتتحقق هذه الجودة بما يأتي:

–أ– أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تدفع الضرورة إلى نقصها أو زيادتها.

–ب– أن تكون المعاني في صميم الغرض الذي أراده الشاعر ولم تجتلبها الضرورة[2].

وتجسيد الجودة يتوقف على الاختيار الصائب للمعاني المستوفاة التي تفي حقّا الغرض.

4– جودة ائتلاف المعنى مع القافية: وأساس الجودة هنا أن معنى البيت هو الذي استدعى القافية وتطلَّبَها ومن صورة الجودة هنا:

أ– التوشيح: وهو أن يكون البيت شاهدا بقافيته ومعناها متعلقا به[3]، ومثاله قول الرّاعي:

وإن وُزِنَ الحَصَى فَوَزَنْتُ قَوْمِي وَجَدت حَصَى ضَرِيبَتَهم رَزِينا[4]

وبالتالي وجوب وجود تجانس بين قافية البيت والمعنى المراد منه.

---

[1] – علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص212.

[2] – علي عيسى العاكوب، المرجع نفسه، ص212–213.

[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص55.

[4] – المرجع نفسه، ص227.

ب– الإيغال: هو أن يأتي الشاعر في البيت معنى تاما من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع ثمّ يأتي بها لحاجة، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت[1]، والمقصود أن يتم الشاعر المعنى الذي يبتغيه، قبل بلوغ القافية، ثمّ يأتي بالقافية وقد زاد معناها في جودة معنى البيت وهو ضرب من المبالغة، ومن صور الإيغال قول امرئ القيس يصف جري فرسه.

إذا ما جرى شأْوَين وَابْتَلَ عَطْفُه تَقُول هَزِيزُ الرّيحِ مَرَّت بِأَثْأَبِ[2]

وإلى جانب صفات الجودة هناك ما يسمى بصفات الرّداءة، وتكمن في:

– رداءة اللفظ: أن يكون اللفظ ملحونا منافيا لما يقتضيه الإعراب واللعنة، وأن يكون وحشيا قليل الاستعمال، كما نجد في كلام الشاعر معاضلة، وذلك بأن يدخل الشاعر الكلام فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به[3].

– رداءة الوزن: وهو أن تكثر الزّحافات في القصيدة كلها إلى حدّ يفقدها جمالها ورَوْنقها، وهذا ما يسمىّ "بالتخليع".

– رداءة القوافي: ومن صور الرداءة:

أ– التجميع: وهو أن تكون قافية الصدر في البيت الأول على رويّ ينبئ بأن تكون قافية العجز موافقة له، فتأتي مخالفة له.

ب– الإقواء: وهو أن تأتي قافية بيت مرفوعة وأخرى مخفوضة أو منصوبة في القصيدة نفسها.

ج– الإيطاء: وهو أن تتفق قافيتان في قصيدة واحدة، لفظا ومعنا.

د– السّناد: وهو عند قدامة أن يختلف تصريف القافية.[4]

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مصدر سابق، ص55.

[2] – علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص228.

[3] – المرجع نفسه، ص228.

[4] – المرجع نفسه ص214.

– رداءة المعاني: ويمكن ملاحظتها في مجالين:

أ– في الأغراض الشعرية.

ب– في تقديم المعنى.

إن صفات الرداءة تلحق تغييرا جليا باللفظ والمعنى، تماما مما يفقدهما رونقهما وجمالهما.

أ/– رداءة المعاني من جهة صلتها بالأغراض الشعرية:

1/– رداءة المدح: وأظهر صورها المدح بغير الفضائل النفسية التي هي من خاصيات الإنسان[1].

2/– رداءة الهجاء: وأظهر صورها سلب المهجور أمورا لا تجانس الفضائل النفسية نحو: صغير الحجم، قبيح الهيئة وغيرها من الاوصاف، «إذا كانت أفعاله في نفسه جميلة، وخصاله كريمة نبيلة، أو أن يكون أبواه مخطئين إذا كان مصيبا، أو غويّين* إذا وجد رشيدا، أو بِقِلّة العدد إذا كان كريما...»[2]

3/– رداءة المراثي: إن صفات الرداءة تتناقض وصفات الجوة.

4/– رداءة التشبيه: يدلّ عليها ما جاء في صفات الجودة.

5/– رداءة الوصف: وتكون بالمضادة لما جاء في صفات جودته.

6/– رداءة النسيب: وتكون بالمضادة لما جاء من صفات الجودة[3].

ب/– رداءة المعاني من جهة تقديمها:

1/– فساد القسم: ومن صوره:

– أن يأتي الشاعر بأقسام مكرّرة، والتكرار أحيانا يفسد جمال المعنى.

---

[1] – علي عيسى العاكوب، مرجع سابق، ص214.

*– ضاليّن.

[2] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص192.

[3] – علي عيسى العاكوب، مرجع نفسه، ص215.

– أن يأتي بقسمين يدخل أحدهما تحت الآخر الآن أو فيما بعد.

– أن يذكر عدا من الأقسام، وعند التفضيل يدع بعضها.[1]

مفهوم السرقة

لغة: سرق الشيء يسرقه سرقا استراقه، وفي المثل سُرق السارقُ فانتحر، والسارق عند العرب ما جاء مستترا إلى حرز يأخذ منه ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومنتهب ومحترس، وإن منع مما في يديه فهو غاصب، وسرق الشيء سرقا خفي، والمسارقة والاستراق والتسرق: اختلاس النظر والسمع.[2]

أدبيا: يرى القاضي الجرجاني أن: " السّرق داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه ".[3]

إن التوصل إلى السرقة ليس بالأمر الهين، بل يستدعي الأمر الملاحظة المتمعنة، ونوعا من التّمحيص من قبل ناقد كيّس وفطن للفصل بين أصيل الكلام من دخيله.

ولقد لفتت هذه الظاهرة اهتمام العديد من الشّعراء والنّقاد في العصر الجاهلي، وأول من ذمّ السّرقة من الشّعراء طرفة بن العبد في قوله:

ولَا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشرُّ النّاس مَن سَرَقا

وإن أحسن بيت أنت قائلُه بيت يقال إذا أنْشَدْتَهُ صدقا[4]

كما كان حسان بن ثابت يعتزّ بكلامه، وينفي عن معانيه الأخذ والإغارة* فيقول:

---

[1]– علي عيسى العاكوب، مرجع سابق، ص215.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مادة سرق، دار صادر، ج7، بيروت، لبنان، ص174– ص175.

[3]– القاضي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص185.

[4]– طرفة بن العبد: ديوانه، دار صادر، بيروت، لبنان، ص11.

*– هي سرقة صريحة تحطّ من قدر وقيمة الشاعر.

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري[1]

فهو ينفي عن نفسه الأخذ من غيره، كما يشير إلى تميز وتفرد شعره عن شعر غيره.

ولازالت السرقات تشغل بال وتفكير الكثيرين باعتبارها اعتداء على ملكية الغير.

" فالمفكرون رأس مالهم في الحياة هو أفكارهم التي اهتدوا إليها بعقلهم وبصيرتهم النافذة، وتجاربهم الكثيرة، لينفعوا بها الإنسانية وتخلد أسماءهم بعد موتهم".[2]

فالملكية الفكرية لا تقل أهمية عن الملكية المادية، باعتبارها نتاج فكري وتجربة تعود بالفائدة على الإنسانية، وتكتب لصاحبها البقاء والخلود حتى بعد وفاته.

السرقات الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني

تعد السرقات من الموضوعات الحساسة التي أولاها النقاد اهتماما كبيرا وعناية بالغة، وذلك بالوقوف على مدى صحة إحالة الأعمال إلى ذويها.

" السرقة قديمة قدم تاريخ الفكر الإنساني، حيث وجدت عند اليونان والرومان منذ عهد بعيد، ولقد أشار أرسطو إلى نوع منه حيث ذُكر أن هناك صورا تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلا عن نظرائهم الأقدمين".[3]

وبالتالي لا يمكن الجزم بوجود بداية محددة للسرقات، فكل الدلائل تشير إلى وجودها عند اليونان والرومان وغيرهم من الشعوب.

ولقد كان عبد القاهر الجرجاني (471هـ) من أكثر النقاد استيعابا لهذه القضية النقدية بقوله:" إن من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به...".[4]

[1]– حسان بن ثابت: ديوانه، دار صادر، بيروت، لبنان، ص97.

[2]– بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص32.

[3]– فيصل الأحمر، ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، مرجع سابق، ص359.

[4]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص309.

فلقد حاول الجرجاني تبرئة الشاعر من السرقة وذلك من خلال نعته بالمبدع الذي يملك القدرة الإبداعية من خلال إضفاء صبغة جديدة على النص وتقديمه للمتلقي في حلة مختلفة.

فلا يمكن أن يكون المعنى ذاته في أحد الكلامين، أو البيتين مثل صورته في الآخر.

ومثل ذلك قول الحطيئة:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطّاعم الكاسي

ذر المفاخر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس[1]

ومن ثم " فعبد القاهر الجُرجاني مثّل تغيرا وتطورا نوعيا في فهم السّرقات، حيث فصل الاتفاق في المعاني وبين السّرقة التي أطلق عليها أكثر من مُسمّى منها الأخذ، الاستمداد، الاستعانة."[2]

ويقسم عبد القادر الجرجاني المعاني إلى قسمين: عقلي وتخيلي، "... وأولها عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة،والبيان الخطابة، مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي عليه الصلاة والسلام، وكلام الصحابة رضي الله عنهم منقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء. فقوله:

وما الحسب الموروث لادَرْدَرَه بمحتسب إلا بآخر مكتسب

ونظائره كقوله:

إني ولو كنت ابن سيد عامر وفي السر منها والصريح المهذب

فما سَوَدَتْني عامر عن وراثة أبى الله أن أسمو بأم ولا أب[3]

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، مصدر سابق، ص308.

[2]– أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص293.

[3]– المصدر نفسه، ص228.

إن اشتراك صاحب البيت الأول وصاحب البيتين في المعنى الصريح لكونه يحتكم إلى العقل والصدق.

" أما القسم التخيلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي، وهو كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا قريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه وأُستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أُعطى شبها من الحق، وغشي رونقا من الصدق باحتجاج يخيّل، وقياس يُصنع فيه ويُعمل..."[1]

فدراسة السرقات عنده مرتبطة بدراسة المعاني الشعرية، والخيال، ومدى انتفاع الشاعر منهما.

ومن ثم فالسرقات موضوع شائك فهي " باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله".[2]

وبالتالي فموضوع السرقات يحتاج إلى ناقد متمرس خلاق حتى يتمكن من الغوص في أغواره، ويدرك حيثياته، ومن ثم يحسن فك شفراته.

مفهوم العمود

لغة: العمود والعماد: الخشبة التي يقوم عليها البيت، وأعمَد الشيء جعل تحته عمَدا، وعميد القوم وعمودهم سيدهم، وفلان عمدة قومه إذا كانوا يعتمدونه سيد القوم.[3]

اصطلاحا: المقصود بعمود الشعر تلك التقاليد المتوارثة، والمبادئ التي سبق إليها الشعراء الأولين، واقتفاها من جاء بعدهم حتى صارت سنة متبعة، وعرفا متوارثا[4]،" وهو طريقة العرب الأوائل ومذهبهم في الشعر"[5]، فمن اتبع هذه السنن وراعى تلك التقاليد حُكم عليه بالالتزام والوفاء لمذهب القدامى، وأما من حاد عنها فعُدَّ مخالفا لطريقة الأولين.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، مصدر سابق، ص229.

[2]– القاضي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، ص161.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ص3097.

[4]– فيصل أحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج2، دار المعرفة، ص93.

[5]– يوسف حسين بكار: قضايا الشعر في النّقد والشّعر، دار الأندلس، ط1، بيروت، لبنان، ص10.

مفهوم الشعر:

لغة: شَعَر به وشَعُر يَشْعُر شِعْرا وشَعْرا وشِعْرَةً ومَشْعُوَرَة وشَعُورا وشِعْرى ومَشْعُوراء ومَشْعُورًا كله: عَلم. وليت شعري أي ليت علمي، أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك.

والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع.[1]

أدبيا: يعرف العسكري الشعر قائلا: " الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسُن لفظه ولم يهجن".[2]

فخير ما انسجم ظاهره مع باطنه، أي الشكل والمضمون، ويتم ذلك من خلال قدرة الشاعر على الخلق والإبداع.

عمود الشعر عند حازم القرطاجني

لقد أجمع الكثير من الباحثين المعاصرين على أن المرزوقي (421هـ) هو المنظر الأول لعمود الشعر، لكن البعض من المتتبعين لحركة النقد القديم يرجحون بدايات هذا المصطلح إلى نصف قرن قبل المرزوقي، إذ أورده الآمدي أول مرة ثلاث مرات في " الموازنة "[3]حيث قال: "... إن البُحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف".[4]

وقال على لسان البحتري: " سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: "هو أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه".[5]

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ص2273.

[2]– خديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، أفريقيا الشرق، المغرب، ص176.

[3]– يوسف حسين بكار: قضايا الشعر في النقد والشعر، مرجع سابق، ص10.

[4]– الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص19.

[5]– مصدر نفسه، ص24.

وقال على لسان صاحب البحتري: "وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر، وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيرا في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة".[1]

إنّ المتتبع لحركة تطور عمود الشعر يتضح له أن الفضل يرجع للآمدي (371هـ) الذي رصّ لبناته الأولى، لكن ذلك لا يُنكِر أبدا على المرزوقي مجهوداته في جمع شتات تلك القواعد والمعايير، وضبطها في قالب يوحي بنضج فكره النقدي، على الرغم من أنه لم يشر إلى من تطرقوا إلى هذه المعايير قبله مكتفيا بقوله: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثُرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ المعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار".[2]

ومن ثمّ تُعدّ هذه الصياغة التنظيرية التي عمل بها الشعراء لفترات زمنية، مازالت سارية المفعول لحد الآن.

ومن أهم جهابذة النقد العربي عناية واهتماما بعمود الشعر حازم القرطاجنّي (684هـ) الذي تأثر بآراء أرسطو من خلال مطالعته لكتابه "فن الشعر"، حيث تكونت لديه فكرة فنّ النظم، فأخذ يبحث في قوانينه وأصول صناعته".[3]

ويحدد حازم هذه القوانين بعشر قوى:

1) القوة على التشبيه: فيما لا يجري على السجية، ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية، ويصدر عن قريحة، بمعنى قدرة الناظم على نظم خال من التّكلّف والافتعال.

2) القدرة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بها إلى اختيار ما يجب لها من القوافي ولبناء فصول القصائد على ما يجب نحو ما أشرنا وما نشير إليه.

[1]– الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ص28.

[2]– المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط2، 1967، القاهرة، ص09.

[3]– أبو الحسن حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص25.

فعلى الشاعر انتقاء القوافي المناسبة للمعنى المقصود بغية خلق نوع من التجانس بين اللفظ والمعنى.

3) القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدحٍ، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك. والمقصود قدرة الشاعر على وضع تصور وتصميم للقصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

4) القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها، وذلك من خلال مطابقة المعنى لما يختلج نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر.

5) القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وارتفاع تلك النسب بينها. الحرص على إيجاد تناسب وتناسق بين المعاني حتى لا تنعطف إلى غير مقصدها.

6) القوة على التّهدّي إلى العبارات حسنة الوضع والدلالات على تلك المعاني ويتضح ذلك من خلال الربط بين قوة العبارات ودلالتها.

7) القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات متّزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها. وذلك من خلال محاولات التنسيق بين بداية الأمور وخاتمتها.

8) القوة على الالتفات من حيّز إلى حيّز والخروج منه، والخروج منه والتوصل به إليه، ويقصد هنا التخلص والانتقال من غرض إلى غرض والتوصل به إليه، وهناك تكمن قدرة وبراعة الشاعر على الانتقال من غرض إلى الآخر بسلاسة دون إحداث خلل بالمعنى.[1]

9) القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض، والأبيات بعضها ببعض، وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس نبوة، أي على نحو ترتاح له أنفس المتلقِّين. فعلى الشاعر أن يحسن الوصل بين الأبيات كبنية واحدة، تستسيغ وتطرب لها أُذن السّامع.

[1]- أبو الحسن حازم القرطجاني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص200.

10) القوة الجائزة حسن الكلام من قبيحه إلى نفس الكلام، وبالنسبة إلى الموضوع الموقّع عنه الكلام، وذلك من خلال التمييز بين جيد الكلام من قبيحه، وبالتالي لا يمكن للشعر أن يحقق مبتغاه أو غايته من وجهة نظر حازم، إلا إذا أثار إغرابا أو أحدث إعجابا عند السّامع، حيث يقول: "وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[1]. وعليه فرؤية حازم فيما يخص نظم الشعر قائم بالدرجة الأولى على تحقيق ما يسمى بإحداث التّحبيب أو التكريه والتنفير. ويتسم التفكير النقدي عند حازم بالعمق والشمول وذلك من خلال إلمامه بأصول الحكمة والمنطق، وهو نفسه يصف صيغه في المنهاج ب "البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية"[2]. وعليه يمثل المنهاج سبقاً نقديا متميزاً شمل النصيب الأوفر من قوانين الصنعة الشعرية.

[1]– أبو حازم القرطجاني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص245.

[2]– عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص251.

الفـصل الثـــاني:

التفكير النقدي عند العرب

والآليات النقدية الحديثة

- تـداول المعـاني بـين الانتـحال والتنـــاص:

- جوليا كريستيفا

- رولان بـــارث

- من وحدة الموضوع إلى الوحدة العضوية: نظرة العقاد.

- بـــين الشـــعر والشـــعرية: الرابـطة القـلمية.

– مفهوم الانتحال:

لغة: انتحل الشيء: اِدّعاه لنفسه وهو لغيره.

يقال اِنتحل فلان هذا الشِّعر وهذا الرأي.

تنحّل الشيء: اِنتحله.[1]

أدبيا: يقول بن سلّام الجمحي: «في الشعر مصنوع مُفْتَعَلٌ موضوع لا خير فيه، ولا حجّة في عربية، ولا أدب يسْتفاد، ولا معنى يُسْتَخْرَج، ولا مَثَل يُضْرَبُ، ولا مَديحٌ رائع، ولا هجاء مُقْذَعٌ، ولا فَخْرٌ مُعْجَبٌ، ولا نسيبٌ مسْتَطرفٌ».[2]

فالشّعر المصنوع هو الذي يفتقد لجماليات الشّعر، ولا قيمة له، ولا هدف أو غاية ترجى من خلاله.

– تداول المعاني بين الانتحال والتناص: (جوليا كريستيفيا–رولان بارث)

لقد أثارت قضية الانتحال إشكالا كبيرا على الساحة الأدبية العربية، وذلك من خلال تشكيك الكثير من المؤرخين في صحّة جزء لا يستهان به من التراث العربي، إن لم يكن مجمله.

«وكان ابن سلّام الجمحي خير من تعرّض لفكرة الانتحال أو الشّعر المصنوع في عصره، وخير من برهن عليها، وطبّقها على درسهم من الشّعراء، مستأنسا بما عُرِفَ عنها لدى العلماء».[3]

لم يكن ابن سلّام السباق إلى فكرة الانتحال، ولكنّه كان مهتما بها أشد اهتمام لما لها من انعكاسات سلبية على الموروث الأدبي العربي.

ومن أهمّ البواعث التي أدت إلى انتحال الشعر وذلك من خلال نسبه لغير قائله « العصبية بين العشائر التي أحيت الصراعات القبلية، فأخذت القبائل تبحث عن أمجاد غابرة لها تصلها بأمجاد الحاضر، وإن لم تجدها اصطنعتها بحيث أنّ القبائل التي استقلت شعر شعرائها، وذكر أيامها ومآثرها، ووقائعها

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة [نحل] ج6، دار صادر، بيروت لبنان، ص154.

[2] – علي عيسى العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص:111.

[3] – عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص285.

أرادت أن تفوز بأمجاد الماضي، وتلحق بمن ذكرت لهم الوقائع والأيام والأشعار، فقالت الشعر ووضعته على ألسن من عرف من شعرائها وافتعلت الأيام والوقائع».

إنّ العصبية القبلية هي التي كانت تدفع الشعراء إلى الزيادة في الأشعار، فتنحّل شعراؤها شعرا ليس لهم، وتُنسب إليهم أشعارا لغيرهم، ولقد ذكر ابن سلّام أنّ قريشا كانت أقلّ القبائل العربية شعرا في الجاهلية، فاضطرّها ذلك إلى أن تكون أكثر العرب نحلا للشّعر في الإسلام، حين قال: «وقريش تزيد في أشعارها تريد بذلك الأنصار والردّ على حسان».[1]

المعروف أنّ قريشا كانت أقل القبائل شعرا، الأمر الذي جعلها تفتعل شعرا للردّ على حسان بن ثابت والأنصار في العصر الإسلامي، كما أدرك ابن سلّام أن الشعر العربي القديم المتداول على لسان الروّاة، والمدوّن في كتب الأخبار والأنساب «وصحف القبائل» أغلبه مفتعل وموضوع من قبل الرواة، على لسان الشعراء ... كما أدرك أنّ الشّعر المنحول هذا لا قيمة فنية او تاريخية له، ذلك أنّه لا يغنينا في علم أو أدب ولا معنى أو أدلّة، وجعله في موضع الشّك لأنه لم يؤخذ عن أهل البادية بالمشافهة وإنما تناقله بعض المنتفعين بالأخبار والقصص، من كتب السّير والاخبار، لذلك رفضه وأسقطه من حساب الشّعر العربي الأصيل.[2]

فالشعر حسبه المنقول على لسان الرّواة والمدوّن في كتب الأخبار غالبه مصنوع ومنحول، كما يجرّده من كلّ القيم التي يرمي إليها الشّعر لأنه يفتقد إلى تأكيد العلماء له والاجماع عليه، ومن ثمّ تندرج ظاهرة الانتحال ضمن السّرقات لكونها تنسب القول لغير قائله، وهذا تعدّ صريح على الملكية الفردية والفكرية.

ويرجع الفضل إلى ابن سلّام الذي يعتبر أول من حاول في تاريخ النقد العربي أن يدرس الشّعر والشعراء العرب هذه الدراسة المنهجية، ولقد شكّل كتابه "طبقات الشّعراء" اللبنات الأولى للنقد المنهجي الذي يقوم على أسس علمية من حيث دراسة طبيعة الشّعر، ومن حيث توجّهه إلى تحرير النصوص

[1] –حسن عبد الله شرف : النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلّام، مرجع سابق، ص97

[2] –المرجع نفسه،ص96.

الأدبية وتحقيقها، وإخراج الأصيل من الزّائف الدّخيل[1]، وعليه فلقد كانت الزيادة لابن سلّام من خلال محاولته الجادّة والهادفة إلى جمع آراء سابقيه ومعاصريه وتصنيفها وترتيبها وفق منهج علمي واضح المعالم.

-مفهوم التناص: Intertextualité

لغة: تناصّ القوم: ازدحموا.

ناص غريمه: استقصى عليه وناقشه، نصّص المتاع: نصّه، وانتصّ الشيء: ارتفع واستوى واستقام. [2]

اصطلاحا : مصطلح التّناصّ Intertextualité هي كلمة مركبة من Inter وtextualité، وترجمت إلى العربية بالتّناصّ والتداخل النصّي أو التفاعل النصّي.[3]

فالمقصود بالتّناصّ حسبه تلك العلاقة التفاعلية التي تربط النصّ الأصلي بالنصوص الأخرى.

لقد شغل التناص حيّزا هاما في الحقل النقدي المعاصر، واستثار اهتمام العديد من النقاد والباحثين، إلّا أنهم لم يتمكنوا من وضع حدّ جامع شامل للمصطلح، سواء تعلّق الأمر بالباحثين الغربيين أو من جهة النقاد العرب المتأثرين بالغرب، كما أنهم أقروا في دراساتهم حقيقة مفادها أنّ "النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله اللذين يمنحانه الخصوبة، وينتشلانه من العقم"[4]، فالنصّ رهين الماضي والمستقبل على حد السّواء ولا يمكنه الانفصال عنهما فكلّ نص مرتبط بنصّ أو نصوص أخرى سابقة.

وتعدّ الكاتبة والناقدة البلغارية "جوليا كريستيفيا"* أول من استعمل مصطلح التناصّ في الستينات من هذا القرن والسباقة إلى إدخاله عالم الدّراسات النقدية الحديثة، ولقد استلهمت جوليا التناص من

---

[1] -حسن عبد الله شرف، مرجع سابق، ص164.

[2] -معجم اللغة العربية،إبراهيم أنيس، عطية الصّوالحي،عبد الحليم منتصر،محمد خلف الله، المعجم الوسيط،دار الفكر،ج2، القاهرة، مصر،ص926.

[3] - عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النّقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2007 ، ص16.

[4] - فيصل الأحمر ونبيل دادوة:الموسوعة الأدبية، مرجع سابق، ص120.

*-جوليا كريستيفيا: أديبة وعالمة لسانيات، ومحللة نفسية، وفيلسوفة، من مواليد 24 يونيو 1941م ببلغاريا.

موروث ميخائيل باختين (1895م-1975م) [1]Mikhael Bakhtines.

وقامت بتدوينه في أبحاثها التي كتبتها مابين 1966م و1967م، وأصدرتها في مجلتي تل كيل Tel Quel، وكريتيك Critique، وأعادت نشرها في كتابها سيميوتيك Sémiotique، ونصّ الرواية Le texte du Roman، وفي مقدمة كتاب دستوفسكي لباختين[2].

وبالتالي تعد كريستيفا المنظرة الأولى لمصطلح التناص، "بحيث تمكنت من تحويل مفهوم الحوارية* إلى نظرية متماسكة تحدد آليات التناص"[3].

فهي ترى أن التناص هو "ذلك التداخل النصي الذي ينتج داخل النّص الواحد"[4].

وحسبها أن التداخل النصي ناجم عن تفاعل انصهار النصوص فيما بينها كما أنها ترى أن "كل نص يتشكّل من لوحة فسيفسائية* من الاستشهادات" بل أضافت أنّ: "كلّ نصٍّ هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى"[5].

ومن ثم تستبعد كريستيفا وجود نص من العدم، فالنص حسبها مجرد تركيب لنصوص أخرى سابقة أو معاصرة، بل هو خلاصة وعُصارة نصوص سابقة، والجدير بالذكر أيضا رفض علني للإبداع وإنكار تام لملكية المؤلف.

ولقد حظي هذا المفهوم اهتمام النّقاد لأنه أزاح عن النص كونه عملا أصيلا، وعن الكاتب كونه متعالياً عن زمانه وظرفه التاريخي[6].

---

[1]- نبيل علي حسن: التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائص، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان الأردن، ص34.

[2]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، 2007، المغرب، ص 18.

*- الحوارية: مصطلح وضعه الناقد الروسي ميخائيل باختين، ويقصد به تشارك النصوص في نوع خاص من العلاقات السيميائية.

[3]- نبيل علي حسنين: التناص: دراسة تطبيقية في شعر النقائض، مصدر سابق، ص 120.

[4]- فيصل الأحمر، ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، الأردن، عمان، ط1، 2010، ص33 .

*- الفسيفساء: قطع صغيرة من الأحجار والمعادن الكريمة، تُنسّق في لوحة فنية.

[5]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص 24.

[6]- خديجة غفيري: سلطة اللّغة بين عقلي التأليف والتّلقّي، أفريقيا الشّرق، المغرب، ص 21.

فجوليا تؤكد بل تجزم بعدم وجود نصٍّ منفردٍ أو بمعزل عن نصوص أخرى، فكل نص متداخل ضمن نصوص أخرى، ويشترك معها حتى في الملفوظات.

ولقد وضعت كريستيفا ثلاثة أنماط من التّناص وهي: النفي الكلي، النفي المتوازي، النفي الجزئي. فالنمط الأول: "النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا ليعود الدور في الكشف عن التناص في النصوص للقارئ، فهذا الأخير المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة، ويُعيدها إلى منابعها الأصلية"[1]، فهذا النمط يكون على مستوى قيام المبدع بنفي التناص عن نصوصه نفيا كليا، ويفسح بذلك المجال الرّحب للقارئ لفكّ شفرات النّصوص ونسبها إلى النص المرجعي.

أما النمط الثاني: فقد وسمته بالنفي المتوازي، فيكون باعتماد توظيف النّصوص الغائبة عن طريق التضمين en chassement والاقتباس[2]، حيث يبقى المعنى نفسه في النصين لا يتغيّر.

والنمط الثالث هو النفي الجزئي، حيث يكون جزءا واحدا من النص المرجعي منفيا، هذا النوع الذي يأخذ فيه الأديب بُنية جزئية من نص أصلي، أو يوظفها داخل خطابه مع نفي بعض الأجزاء منه[3].

ويقتصر الأديب على أخذ جزء واحد من النص المرجعي ويقوم بتوظيفه في خطابه الأدبي.

وتُركز "كريستيفا" في بحوثها على أن التّناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور بعد الاستهلاك لتُبدي عمل النص، وهو "نص منتج"[4].

فكريستيفا تسلط الضوء على الكيفية التي يتشكل من خلالها النص، فالنص حسبها نتيجة حتمية لعملية إنتاج من نصوص مختلفة. ولم تستقر جوليا على نظريتها "البينصية" بل تحول اهتمامها بعد ملاحظتها بعض الاستعمالات الخاطئة للتناص من التأثر والتأثير، والبحث عن المصدرية والمرجعية،

[1]- فيصل الأحمر، ونبيل دادوة: مرجع سابق، ص 124.

[2]- المرجع نفسه، ص 124.

[3]- المرجع نفسه، ص 37.

[4]- نبيل علي حسنين: التناص: دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، مرجع سابق، ص 35.

ووجود النص وحضوره الفعلي داخل النص وتخلت عن المصطلح، وأحلت محله مصطلح التحويل أو التَّنقّلية transposition[1].

لقد فضلت كريستيفا مصطلح التنقلية أو التحويل عن التّناص نتيجة انصرافها عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب.

"كما أن التناص يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل أدبي يكتب ما يحقّقه من معنى بقوّة ما كتب قبله من النصوص".[2]

يبدو أنّ فكرة استقلالية النص غير واردة، فهناك ارتباط وثيق بين النصوص، بل لا يتأكد معنى أي نصّ إلا من خلال النصوص السابقة، وعليه فالتّناصّ مهم بالنسبة للكاتب والشاعر على حدّ السواء، لأنه من المستحيل أن يوجد نص شعري كان أو نثري يبدأ من درجة الصّفر، بل إنّ هذا النص يتعرّض لنوع من الصلات والعلاقات والتفاعلات الظاهرة والخفيفة مع مجموعة من النصوص واهتمام النّقاد بهذه التفاعلات وهذه التّداخلات –أي التّناصّ– تؤدي إلى فوائد جمة وكثيرة خاصة وأن التّناصّ: "يبحث في جدول النصّ المقروء والنصوص التي ساهمت في تشكيله لتحديد هويته المعرفية والثقافية التي ينتسب إليها"[3]، فمن غير الممكن وجود نص لا تربطه علاقة تفاعلية مع بقية النصوص الأخرى.

التناص عند رولان بارث Roland Barthes

لا يقل دور الناقد الفرنسي رولان بارث 1915م–1980م أهمية عن الدور الذي قامت به جوليا فقد أثرى هذا المصطلح "التّناص" في دراسات عديدة، إلا أن شرف السّبق والشهرة على ما يبدو كانا لها. فهو يعرف المصطلح بقوله: "إنّ كلّ نصٍّ هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه

[1]– محمد زبير عباسي: التناص: مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة، الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان، إسلام أباد، 2014، ص 48.

[2]–عبد العالي بشير، تحليل الخطاب السردي والشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر، الجزائر، ص92.

[3]– فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، مصدر سابق، ص125.

لغات ثقافية قديمة وحديثة، وكلّ نصٍّ –الذي هو تناص مع نص آخر– ينتمي إلى التّناص"[1]. فالنّص حسبه مركّب من جملة اقتباسات ونُصُوص أخرى سواء كانت قديمة أو حديثة، وينظر بارث بعيدا عن ما ذكر من شرحه لمفهوم التّناص وطريقة عمله –إلى التّناص– وفقا لنظرية التلقي، فهو يوسع من مفهوم التّناص وفقا لهذه الرؤية، فيركّز على أنّه إلى جانب التّناص الذي يستخدمه أو يستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ، وهنا تتعقد المسألة وتتشعب وتزداد غموضا فالقارئ سيستحضر نصوصا من مخزونه الثقافي والذي قد يختلف عموما عمّا لدى الكاتب في أثناء كتابته، ويُصبح النّص هنا تناصا في تناص وهكذا، أو "جيولوجيا كتابات" حسب تعبير بارث، وهذا يرتبط على الأرجح بنظريات أو دراسات "بارث" عن القارئ كمنتج أخر للنص يُلغي الملكيّة الفردية الخاصة بموت المؤلف"[2].

فرؤية "رولان بارث" للتّناص مزدوجة، فإلى جانب التّناص الذي يوظفه الكاتب، هناك تناص يقوم القارئ على استحضاره بناء على موروثه الثقافي، وكثيرا ما يكون مغايرا عن رؤية الكاتب، ومن ثم يتداخل التّناص في التّناص، وبالتالي يصير القارئ بمثابة منتج للنص وتنفلت سُلطة المؤلف لِمُؤَلَّفِهِ بمجرد صدور النّص. وعلى الرغم من كثرة الذين كتبوا حول مفهوم التناص إلا أن ما كتبه "بارث" عن هذا المفهوم، وعلى ما فيه من تكثيف شديد، قد يكون من أفضل ما كُتِب عنه حتّى الآن، لكنّه وكريستيفا يستعملان هذا المصطلح في ساقٍ نظري عام متَّصل بالكتابة النّصيّة[3].

ومن ثمّ يرجع الفضل إلى كلّ من جوليا ورولان بارث في إثراء مفهوم التّناص، وتوضيح معالمه.

مفهوم الرابطة القلمية:

الرابطة القلمية مدرسة أدبية قائمة بخصائصها في التفكير والتعبير، تأسست عام 1920، وكان عدد أعضائها عشرة وهم جبران خليل جبران عميدها، وميخائيل نُعيمة مستشارها، وليم كاتسفليس خازنها،

[1]– نبيل علي حسنين: التّناص: دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، مرجع سابق، ص 39.

[2]– المرجع نفسه، ص 41.

[3]– المرجع نفسه، ص 42.

ثم نسيب عُريضة، وإيليا أبو ماضي، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب، وندرة حداد، ثم وديع باحوط، وإلياس عطا الله[1]. هذه الجماعة تضم أبرز أدباء المهجر الذين تميزوا بخصوبة إنتاجهم الأدبي العالمي.

ولمدرسة المهجر يد في تحريك الأدب العربي نحو الرّقي، فهؤلاء تذوقوا الأدب الغربي، وأشربوا الرّوح الرومانتيكية، فرفعوا لواء الثورة، وهاجموا المحافظين هجوما عنيفا، وهاك على سبيل التمثيل بعض من أقوال جبران ونُعيمة، قال الأول على طريقته الشعرية أو الخطابية من مقال: "لكم لغتكم ولي لغتي"، "لكم منه القواميس والمعجمات والمطوّلات، ولي منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة"، "لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب، ودمعة في جفن المشتاق وابتسامة على ثغر المؤمن وإشارة في يد السّموح الحكيم...لكم منها القلائد الفضية ولي منها قطر الندى، ورجع الصدى، وتلاعب النسيم بأوراق الحور والصّفصاف"[2].

إنّ الثقافة الغربية التي تشبّع بها هؤلاء، جعلتهم يتمرّدون على كلّ القيود والأغلال، ولا يؤمنون إلا بالحرية، التي يتوقون من خلالها إلى عالم المثل.

مصطلح الشّعرية في التّراث العربي:

يعرف حازم القرطاجنّي ، "684م" الشعرية قائلا: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظمُ أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينُه أيّ غرضٍ اِتّفق على أيّ صفةٍ اِتّفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[3].

إنّ حازم القرطاجنّي يبحث عن قانون للشّعريّة حتى يجعل من النصّ اللّغوي نصا شعريا. كما أنه يستبعد أن تكون الشّعريّة في الشّعر مجرّد نظم للألفاظ والأغراض بطريقة ارتجالية.

أما الشّعريّة عند بول فاليري Paul Valery هي " عملية تحرّك داخلي في الخطاب الأدبي،

[1]- سيب الشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص178.

[2]- المرجع نفسه، ص179.

[3]- حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص 28.

تتحسّس خيوطه التي تذهب طولا وعرضاً فتكون شبكة "كاملة" من العلاقات ذات فعالية متميزة أطلق عليها فاليري اسم الشّعريّة"[1]. إنّ الشّعريّة حسبه تكمن في ذلك التواصل الوثيق المنسجم داخل الخطاب الأدبي.

من الشعر إلى الشعرية عند الرابطة القلمية

إنّ الشعر عند الرابطة القلمية "ليس الذي يقال في أغراض قديمة مملولة تأباها النفس المتحررة، وتعرض عنها الأفكار المستنيرة، وليس بغريب عن قوم عاشوا ببلاد تُدِين بالحرية ، وتنادي بالمساواة بين البشر، ولا تعترف بالقيود والأغلال مهما كانت..."[2].

إنّ طبيعة المجتمع المتحرر، والمناخ الثقافي المتميز الذي عاش فيه شعراء المهجر جعلهم ينفرون من كلّ القيود المفروضة على الشعر بمختلف أنواعها.

والشعر حسب ميخائيل نُعيمة: "لغة النفس والشاعر هو تُرجمان النّفس"[3]، فالشعر حسبه كل ما يُعبر عن خلجات النفس، والشاعر له القدرة على ترجمة وفك شفرات ومكنونات النفس.

ومن المبادئ التي نادت بها الرابطة القلمية:

أ- الثورة على الموضوعات: ويقصد بموضوعات الشعر التقليدي بدليل أنها "أوّل مدرسة في الأدب الحديث استطاع أعضاؤه أن يخرجوا دواوين من الشعر الصّادق والمعبّر عن نفوس أصحابه، وما يصدر عنها من خواطر وأفكار وتأملات في الحياة والطبيعة، وما يحيط بهم من أحداث، وما تنبض به قلوبهم من آمال وآلام، فها هو ذا جبران خليل جبران طوال حياته الفنية والأدبية لا نعرف له قطعة في مدح رئيس أو رثاء صديق، فلقد عاش لنفسه ولتأملاته، فأخرج لنا صورة حية لتلك النّفس بكل ما انفعلت به

[1]- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النّظرية الشّعريّة، دار رسلان للطباعة والنشر،ط1، سوريا، دمشق، ص38.

[2]- نادرة جميل سراج: شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، مصر، 1964، ص117.

[3]- المرجع نفسه، ص116.

في حياتها، وما جال فيها من خواطر وأفكار في موضوعات فلسفية واجتماعية ونفسية"[1]. فالملاحظ هنا إعلان شعراء الرابطة الثورة على مختلف التقاليد المتوارثة لكونها تمثّل عائقا أمام حركتهم التجديدية. كما ظهرت بوادر ثورة نُعيمة على الجمود والتقليد من خلال قصيدته "النّهر المتجمّد" حيث يقول:

أيا نهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير

أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسـير

ما هذه الأكـفـان؟ أم هـذي قـيود من جليد

قـد كبـلـتك وذللتك بـها يـد البرد الشـديـد[2]

فمن خلال هذه القصيدة يبدي الشاعر حبه وإعجابه اللامتناهي بالطبيعة حيث يخاطب النهر راجيا منه البوح بسرّ انقطاع خريره في فصل الشتاء، وفي نفس الوقت يجري مقارنة بين حالة النهر وقلبه الذي تملكه اليأس وكبلته الآلام والمحن.

والأمر نفسه بالنسبة لشاعر الحيرة والقلق نسيب عريضة الذي أمطرته الأيام بالنوائب، وفُجِعَ لفراق أخيه وأخته، فأصبح كالغريق في لُجّة الأحزان، وغرق بعد ذلك في حيرة، لم يستطع شاعر مهجري تجسيدها كما جسّدها بقوله:

يا نفس مالك والأنين تتألـمين وتأملـين؟

عذبت نفسي بالحنين وكتمته ما تقصدين؟[3]

لقد قضى الشاعر عُريضة وقتا مديدا في صراعٍ مريرٍ بين الروح والجسد وظلّ مولوعًا بالحبّ والجمال والأشواق والصّبابة والتّوق إلى العالم الرّوحي.

[1]- نادرة جميل سراج: شعراء الرابطة القلمية، مرجع سابق، ص115.

[2]- سيب الشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص186.

[3]- المرجع نفسه، ص192.

وللشاعر أيضا ما يقوله عن الفتاة الحِمصية التي فتنته:

فتـحت لقـلبي قصره وعلالـيَه

فوق المجرّة بنت حِمص* الغالـية

وهواك لا أنساك قرب الساقـية

أو في المروج وفي الرياض الزاهية

وأحـب حمـــص لأنـها محـياك[1]

وهنا يظهر الشاعر مدى افتتانه وإعجابه بالفتاة الحِمصية السورية وأيضا شوقه الشديد لحِمص.

وعلى الرغم من ابتعاد شعراء الرابطة القلمية عن موطنهم الأصلي إلا أنهم ظلوا مُتَشبّثِين به لعوامل عديدة، منها ما يتعلق بطبيعة بلدانهم البهية، وحنينهم إليها، ومن أمثلة ذلك قول إيليا أبو ماضي:

الأرضُ سُوريَّا أَحَـبُّ رُبُوعِـتهَا عِـنْدي ولُبنان أَعَزُّ جِبَالَـهَا

والنَّاسُ، أَكْرَمُهُمْ عَليَّ عَشِيُرهـا رُوحي الفِداءُ لِرَهْطِهَا ولآلـها

والشُّهُبُ، أسطعُها التي في أُفْقها ليس الجلال الحَقُّ غيرَ جلالها

وأَحَبُّ غَيْثٍ ما هَمى في أرضِـها حتى الحَيَا الباكِي على أطلالها[2]

فمن خلال هذه الأبيات يظهر حنين وشوق إيليا أبو ماضي إلى موطنه جليا، كما أنه يظهر شجاعة وبسالة أهلها ضدّ المستدمر، فهو لا يرى شهبا أجمل من تلك التي تضيء فوق سماء لبنان، وأسخى المطر ما جادت به السحب فوق جبال لبنان.

*- مدينة سورية.

[1]- نادرة جميل سرّاج: شعراء الرابطة القلمية، مرجع سابق، ص212.

[2]- المرجع نفسه، ص207.

كما أن المتمعّن لبعض قصائدهم يلحظ فيها الروح العربية الشرقية الحقّة. "فمن الشعراء العرب الذين نستشف روحهم الشعرية في قصائد شعراء الرّابطة: أبو الطّيّب المتنبي، وأبو العلاء المعرّي، وأبو فراس الحمداني، وأبو نوّاس، وغيرهم. ومن الفلاسفة الذين تأثر شعراء الرّابطة بأفكارهم وآرائهم، وصاغوها في شعرهم ونثرهم: ابن سينا، وابن القارض من العرب، وعمر الخيام من الفرس..."[1].

إنّ تأثر هؤلاء الشّعراء بالروح العربية جليّ من خلال قصائدهم التي تنمّ عن الانتماء العربي الأصيل رغم روح التجديد التي نادوا بها.

ب- التجديد في الصياغة: لقد عكف شعراء الرّابطة القلمية على التّجديد أيضا من الناحية الشّكليّة من خلال ما يلي:

1) التجديد في الأوزان:

لقد عبر العديد من شعراء الرّابطة القلمية عن استيائهم في العديد من المناسبات من الأوزان الشّعريّة القديمة، ولاسيما الأوزان ذات البحور الشعرية الطويلة.

"ونلاحظ أنهم لم يرضوا عن جميع الأوزان الشعرية القديمة المطروقة وخاصة تلك الأوزان ذات البحور الطويلة التي أكثر منها شعراء العرب قبلهم كالبسيط والمديد والطويل، وبالتالي نلاحظ عندهم ميلا إلى استعمال البحور القصيرة المجزوءة التّفاعل في معظم الأحيان"[2].

إنّ شعراء الرّابطة استمالتهم الأوزان ذات البحور القصيرة، فأبدوا عزوفهم عن الأوزان ذات البحور الطويلة، "ولعلّ جميع شعراء الرابطة القلمية مشتركون في إعجابهم بالتوشيح من أوزان الشعر. والموشّحات قديمة لم يوجدها شعراء المهجر ولا شعراء الرّابطة القلمية منهم خاصة، فقد وُجدت منذ وجد الأدب العربي في بلاد الأندلس ونظر شعراء الرّابطة في هذه الموشّحات فوجدوها طريقة بين الأوزان الشعرية مستحدثة بالنسبة لتلك البحور القديمة الشائعة. فمالوا إلى استعمالها والإكثار منها، ومن ذلك قطعة لجبران بعنوان "بالله يا قلبي" يقول فيها:

[1]- نادرة جميل سرّاج: شعراء الرابطة القلمية، مرجع سابق ، ص209.

[2]- المرجع نفسه، ص250.

باللهِ يا قلبي أُكْتُم هَوَاكْ

واخْفِ الذي تَشْكُوه عمن تراك تَغْنَمْ

مَنْ بَاحَ بِالأَسْرَارِ

يُشَابِهُ الأَحْمَقْ

فَالصَّمْتُ وَالكِتْمَانْ

أَحْرَى بِمَنْ يَعْشَقْ

باللهِ يَا قَلْبِي إِذَا أَتَـــــــاكَ

مُسْتَعْلَمْ يَسْأَلْ عَمَّا دَهَاكْ فَاكْتُمْ[1]

لقد جنح شعراء الرّابطة إلى الموّشحات بعدما وجدوا فيها نوعا من السّلاسة والسّهولة للتّعبير عما يختلج في صدورهم من حنين وشوق. "وإذا كان شعراء الرّابطة القلمية قد مالوا بطبيعة أذواقهم المثقفة وتأثرهم بأشعار الغربيين إلى الموشّحات، فليس معنى هذا أنهم قد استغنوا عن بحور الشّعر العربي القديم المعروفة جملة وتفصيلا، فهم لازالوا ينظمون على تلك البحور التي نظم على أوزانها أمثال أبي نوّاس والمعرّي والمتنبي وشوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم"[2].

إنّ اهتمام شعراء الرابطة بالموشّحات لا ينفي أبدا إعراضهم عن البحور الشّعريّة القديمة إعراضا تاما.

2) التجديد في الموسيقى الشّعرية:

لقد عمل شعراء الرابطة على التخلص من القافية، وحرصوا على التنويع فيها، ولم يكشف هؤلاء الشعراء المجددون بالتنويع في أوزان الأبيات وبحورها فحسب، بل نراهم يشنّون حملة شعواء على ذلك

[1]- نادرة جميل سرّاج: شعراء الرّابطة القلمية، مرجع سابق، ص250.

[2]- المرجع نفسه، ص253.

القيد الذي رضي به الشّعراء العرب على مر العصور، وكبلوا به قصائدهم وأشعارهم وهو "القافية"[1].

لقد نظر هؤلاء الشّعراء إلى القافية على أنها قيد يكبّل قصائدهم " ومن مظاهر التّجديد في أوزان الشّعر بحوره أنهم كثيرا ما يجمعون بين شطري البيت الواحد في وحدةٍ متماسكةٍ تزيد من جمال أدائه واتّفاق كلماته"[2].

ومن ذلك ابتهالات نُعيمة التي يقول في أولها:

كَحِّلِ اللّهُمَّ عَيْنِي

بِشُعَاعٍ مِنْ ضِيَاكَ

كَـــيْ تـــــرَاكْ

ثم يستمر في القصيدة فيقول:

فِي جميع الخَلْق فِي دودِ القُبُورْ

فِي نُسور الجوّ فِي مَوْجِ البِحَارِ

في صهاريج البراري في الزهور

في الكلا، في التبر في رمل القفار[3]

فلقد اتسم شعر هؤلاء المرابطين بموسيقى داخلية تنبثق من خلال أبياته، فتنجذب لها النفوس بكل سلاسة.

3) النثر الشعري، والشعر المنثور:

لقد ذاع هذا النوع من الشعر في المشرق العربي، ويسمى أيضا بالشعر الحر أو المطلق.

---

[1]- نادرة جميل سراج: شعراء الرابطة القلمية، مرجع سابق ، ص256.

[2]- المرجع نفسه، ص261.

[3]- المرجع نفسه، ص263-262.

"ويُعدّ الكاتب والفيلسوف "أمين ريحان" أول من كتب بهذه الطريقة الشعرية الجديدة، والتي أخذها عن الشاعر الأمريكي "ولت وتمان" يضع حدًّا لتعريف هذا الشعر وأن له أوزانا خاصة ومميزات معينة"[1]، فلا يمكن أن يصنف أي كلام نثري تعتريه بعض العواطف ضمن الشّعر المنثور.

وفي هذا الصدد يذكر أبي المقديس في كتابه " الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث" مسترسلا: "وهنا لابد لنا من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور، فالأوّل أسلوب من أساليب النثر، تغلب فيه الرّوح الشعرية من قوّة في العاطفة وبُعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفّر على المجاز، وقد عرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم جبران، حتى صاروا يقولون "الطريقة الجُبرانية" ثُم يُعَرّف الشعر المنثور بقوله والشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي، وإنما هو محاولة جديدة، قام بها البعض محاكاة للشّعر الإفرنجي، وممن فتحوا هذا الباب: أمين الرّيحاني"[2].

ومن نماذج الشعر المنثور قصيدة لنسيب عُريضة بقوله:

كَفِّنُوهُ

وادْفِنُوهُ

أسْكِنُوهُ

هوّة اللّحْدِ العَمِيقْ

واذْهَبُوا، لا تَنْدُبُوهُ، فَهُوَ شَعْبٌ

مَيّتٌ لَيْسَ يَفِيقْ[3]

[1]- نادرة جميل سّراج: شعراء الرابطة القلمية، مرجع سابق، ص266.

[2]- المرجع نفسه، ص267.

[3]- المرجع نفسه، ص269.

وهكذا توقفت موجة الشّعر المنثور بانتهاء حياة صاحبها "أمين الرّيحاني" وصديقه "جبران خليل جبران"، ولم يُقدّر لها أن تعيش لتنافس الشعر المنظوم إلى غايةٍ أبعد من تلك التي وصلتها[1].

لقد كُتب للشعر المنثور الزّوال بزوال رائده "أمين الرّيحاني" وصديقه جبران خليل جبران، إضافة إلى ذلك منافسة الشعر المنظوم الموزون له.

4) التجديد في الألفاظ:

إنّ معظم الموضوعات التي تطرق إليها شعراء الرّابطة متعلقة بالحنين إلى الوطن، ووصف المناظر الطبيعية، وكلّ ما له صلة بالأهل والأحبّاء. ومن ثم أُلزموا بانتقاء الكلمات التي تعبر عما يتوقون إليه. "ومن هنا فإن الكلمات التي سيعبّر بها عن الحالات الشعرية لا بُدّ أن تكون شرقية، مستوحاة من صميم الموضوع، ولكن من الجدير بالذكر أيضا أنهم كانوا يتَوخون استخدام الكلمات الخفيفة الموحية والألفاظ الشائعة السهلة مُراعين في ذلك شيوع الكلمات وقُربها إلى النفوس"[2]، لقد استخدموا الألفاظ العربية الفصيحة الموحية التي تعكس حالاتهم النّفسية.

كما وظف شعراء الرابطة بعض الألفاظ الأجنبية في شكل كلمات معرّبة ومن أمثلة ذلك، قول رشيد أيّوب:

فإذا سمعت الرّاديو يا أُخْتَ رُوحي في المساءْ

فاصْغِي إلى نَغَمَاتِها فِي طَي مَوْجَات الهَوَاءْ[3]

فالملاحظ هنا توظيف الشاعر لكلمة "الراديو" غير مُكترثٍ بما يُرَادِفُها في اللّغة العربيّة "المذياع".

أما من حيث الأساليب الشّعريّة فنجد عند شعراء الرابطة ميلا إلى استخدام الأسلوب القصصي في بعض قصائدهم ومقطوعاتهم، وهم أحيانا يستخدمون الأسلوب الحواري في شعرهم القصصي وغير

[1]- نادرة جميل سرّاج: شعراء الرابطة القلمية، مرجع سابق، ص280.

[2]- المرجع نفسه، ص270.

[3]- المرجع نفسه، ص272.

القصصي، ويكون الحوار عندهم عادة "بين شخصين أو ثلاث حسب موضوع القصيدة"[1]. كما أنّهم " جدّدوا أساليب التعبير ونوّعوها، وأبْدَعوا الصور الفنية الجديدة، وسَخّروا اللّغة الشّعريّة لتصوير الشّحنات العاطفيّة المتدفّقة في نفوسهم"[2].

لقد أبدع شعراء الرابطة في تجديد الأساليب وتنويعها، وعملوا على توظيف اللّغة الشعرية للتعبير كما تكتنفه أحاسيسهم بصدق.

***من وحدة الموضوع إلى الوحدة الموضوعية (نظرة العقاد):**

إذا كان المقصود بوحدة الموضوع تناول الشاعر في قصيدته موضوعا واحدا مخالفا بذلك طريقة القدامى، بحيث لا يستهل قصيدته بالوقوف والبكاء على الأطلال أو التغزّل بالحبيبة وإبداء صبابته لها، ثمّ التنقّل إلى أغراض أخرى كالمدح والوصف والهجاء...

فالوحدة العضوية تطلق عل ذلك الاتشاق والتجانس والانسجام والالتحام الحاصل بين أجزاء القصيدة، وتضفي إلى تشكيل نسيج ملتحم الأجزاء، وفي حالة حذف بيت ما، أو تقديمه أو تأخيره يختلّ المعنى، ومن تمّ تفقد القصيدة لذّتها ورونقها.

ينتمي العقاد إلى المدرسة التجديدية أو مدرسة الدّيوان: "التي لا تريد للشّعر العربي أن يظلّ منكمشا في إطاره التقليدي المحدود، بل تريد له أن يتطوّر، وأن يسعى إلى احتلال المكانة التي يحتلّها الشّعر العربي وهذا ما جعلها تهتمّ كذلك بالشّعر الغربي، اهتماما بالشعر الغربي، ومن هنا جاءت هذه الازدواجية في موقف جماعة الدّيوان من الشّعر العربي الحديث وقضاياه: فمن جهة تريده أن يعبّر عن الرّوح العربية الصّحيحة غير المزيّفة ومن جهة ثانية تودّ له أن يكون فنّانا إنسانيا عالميا يتمتّع بنفس الشّهرة والخلود اللّذين يتمتّع بهما الشّعر الأجنبي الرّفيع".[3]

---

[1]- نادرة جميل سرّاج: شعراء الرابطة القلمية، مرجع سابق، ص275.

[2]- سيب الشاوي: المدارس الأدبية، مرجع سابق، ص163.

[3]- محمد مصايف: جماعة الدّيوان في النقد، نشر البعث، قسنطينة، الجزئر، ص212.

ومن أهداف مدرسة الدّيوان أنّها جعلت من الشّعر رسالة إنسانية سامية تعبّر عن مختلف المواقف ومناحي الحياة، داعية إلى الثّورة على التّقاليد القديمة.

«ولا عجب فعباس العقاد كان من الأعين إلى هذه النّزعة الجدية ومن المفكّرين فيها، ومن النّاعين على أمير الشّعراء أحمد شوقي لتشبّته بالقديم».[1]

ومن تمّ يبرز موقف العقّاد التجديدي الثّائر على التقليد الأعمى القيمة للمبادئ القديمة. وفي هذا الصّدد يقول العقّاد: "لو حسب بعض الشّعراء اليوم 1917م أنّه ليس على أحدهم إن أراد أن يكون شاعرا عصريا إلّا أن يرجع إلى شعر العرب بالتحدّي والمعارضة، فإن كانت العرب تصف الإبل والخيام والبقاع، وصف هو البخار والأمصار، وإن كانوا يشبهون في أشعارهم بدعد ولبنى والرّباب ذكر هو أسماء نساء اليوم، ثمّ يحور في تشبيهاتهم ويغير من مجازاتهم بما يناسب هذا التحدّي، فيقال حينئذ أنّ الشاعر مبتدع عصري، وليس بمقلّد قديم، وهذا حسبان خطأ، فما أبعد هذا الشّعر عن الابتداع والأخلق به أن يسمّى الابتداع التقليدي لأنه ضرب من ضروب التقليد، فلو أنّ شاعرا سبق هؤلاء الشّعراء لما استطاعوا أن يعارضوه، وإن شئت فارفع النّماذج من أمام أعينهم تقف الأقلام في أيديهم، ولا يَخْطُون خُطًا".[2]

فعلى الشّاعر أن يعبّد لشعره طريقا مغايرا عن تلك التبعية للقديم، حتّى لا يجعل من شعره أسيرا للقيود المفروضة، كما عبّر العقّاد عن الصّلة التي تربط بين الأبيات بأنها خاطر أو خواطر متجانسة، فالوحدة العضوية في نظر جماعة الدّيوان تقوم على هذا الخاطر العام.[3]

فالوحدة العضوية تكمن في ذلك التّجانس القائم بين الأبيات الشّعرية والحالة النّفسية للشّاعر الذي يجعل منها لُحْمَة واحدة متداخلة فيما بينها كما هو الشّأن بالنسبة لتداخل أعضاء الجسم الواحد.

كما حاولت جماعة الدّيوان تحديد هذه الوحدة من ناحية المضمون فقرّرت ضرورة اتحاد الخاطر الذي يشكّل الفكرة الرئيسية في القصيدة، كما طالبت بنوع من التطوّر في تنسيق أجزاء هذا الخاطر العامّ،

[1]- ناذرة جميل سرّاج: شعراء الرّابطة القلمية، مرجع سابق، ص95.

[2]- سيب الشاوي: المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص216.

[3]- محمد مصايف: جماعة الدّيوان في النّقد، مرجع سابق، ص291.

وهذا شيء وإن كان لا يحقّق كلّ ما نَبْغِيه اليوم من الوحدة العضوية، فإنه ينقل القصيدة العربية نقلا كاملا من عهد التفكّك إلى عهد الوحدة والتجانس اللّذين لا يمكن للجمال الفنّي أن يتحقق بدونهما.[1]

لقد جعلت جماعة الدّيوان ولا سيما العقّاد الخاطر عنصرا أساسيا في بناء القصيدة الحديثة، وفي هذا الصّدد يقول المازني: "أنا أعتقد أنّ طول النّفس وهو أحد مظاهر توفّر الوحدة العضوية في نظر العقّاد راجع في أساسه إلى شخص الشّاعر، فمن النّاس من رُزِق نفسا لا تقنع بظواهر الأشياء، بل لا تستريح إلّا للتفكير المتّصل في أصل الإنسان وفي مصيره وفي أخلاق النّاس وتصرّفاتهم، وهذا التّفكير المتّصل العميق الهادف هو الذّي يخلق لدى الشّاعر نفسا طويلا، ويعود بالتالي الصّبر على البحث والاستقصاء في الماضي، وهذا ما جعل قصائده ذات نفس طويل، ومتوفرة الوحدة في رأي العقّاد".[2]

لقد ركّز العقاد على الجانب النّفسي، وجعله محورا أساسيا وعاملا مهما في نسج ما يسمىّ بالوحدة العضوية.

لكن الأغراض الشّعرية التي طرقها العقّاد لا تختلف عن الأغراض التقليدية، ففي شعره كثير من موضوعات الوصف والغزل والتأمل والهجاء والرّثاء.[3]

لقد تعرّض العقّاد لمختلف الأغراض الشّعرية التي تطرّق إليها القدامى من وصف وغزل وهجاء ورثاء...

فآراء العقّاد كانت كلّها مناهضة للشعر الاتباعي التقليدي، فأوّل بيت من أبيات ديوانه "هدية الكروان" يقول فيها:

هل يسمعون سوى صدى الكروان صوتا يرفرف في الهزيع الثّاني

ثمّ يتابع في وصف الطّائر "الكروان" في ديوان كامل، ويتعصّب لكروانه حتّى يبلغ حدّ الزّيغ إذ يدعو

[1]- محمد مصايف، مرجع سابق ، ص292.

[2]- المرجع نفسه،ص295.

[3]- سيب الشاوي، المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص218.

الشّعراء إلى الإنصات لتغريد الطّير".[1]

يبدو التقليد جليّا من خلال هذا البيت بالرّغم من ادّعاء العقاد الثورة على تقاليد الأوّلين، فالجاهلي انبهر بفرسه ووصفه أحسن وصف كما فعل امرؤ القيس وغيرهم من الشعراء، الأمر نفسه تكرّر مع العقاد الذي أعجب بطائره وغالى في وصفه، والحافز واحد ألا وهو الاعجاب والافتتان بالموصوف.

"ولم يكن يستطع العقاد أن يطبّق على نفسه مبادئه التي نادى بها وحين خاض بحر القريض عَلِم أنّ التجربة العملية تختلف عن التجربة النظرية، فكان شعره ضعيفا مفتقرا إلى كثير من العناصر الجمالية التي ازدانت بها أشعار أحمد شوقي ومحمود البارودي، وحافظ إبراهيم..."[2]

فالمعلوم أنّ شعره لم يكتب له البقاء والبروز بدليل أنّ الكثيرين لا يعلمون ما إذا كان العقّاد شاعرا.

[1]- سيب الشاوي، المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص220.

[2]- المرجع نفسه، ص220.

الـخـــاتمـة

خاتمة:

وبعد هذا المسار المنهجي المتّبع في هذا البحث المتمثّل في بلورة الأفكار النّقدية المتعددة عند العرب، فقد وقفت على بعض النتائج أسجّلها كالآتي:

-يمثّل التفكير النقدي عند العرب عصارة من الفِكَر النّقدية النيّرة التي بدّدت العديد من الإبهامات، ومهّدت الطّريق للعديد من النظريات العربية والغربية.

-التعرّف على أهمّ المراحل التي مرّ بها النّقد العربي انطلاقا من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي.

-التطرّق إلى أهم العناصر التي تبنّاها قدامة بن جعفر في تشكيل وبناء الشّعر.

-نظرة عبد القاهر الجرجاني إلى قضية السّرقات على أنّها احتذاء واستعانة.

-الوقوف على أهمّ القوى العشر التي جاء بها القرطاجنّي والتي تمثّل في نظره أهمّ مبادئ وأصول عمود الشّعر.

-تصوّر كلّ من كريستيفا ورولان بارث التناصّ، ومدى علاقته بالانتحال من حيث تداول المعاني.

-رؤية العقّاد لوحدة الموضوع والوحدة العضوية وذلك من خلال ربطهما بالعامل النّفسي.

-موقف شعراء الرابطة القلمية من الشّعر وإسهاماتهم في وضع تقليد جديد لما يسمّى بالشعرية العربية من خلال إخراج الشّعر من بوتقة التقليد الأعمى.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

2- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل الطبقة الرابعة، بيروت، لبنان، 1934.

3- ابن منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان.

4- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: /دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

/أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

5- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان.

6- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الثقافة، ج11، بيروت، لبنان.

7- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر.

8- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق 2006.

9- أحمد أمين: النقد الأدبي، الأنيس السلسلة الأدبية، موفم للنشر، الجزائر 1992.

10- القاضي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، لبنان 2006.

11- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

12- المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد أمين مكتبة التأليف والترجمة والنشر، ط2، القاهرة، مصر 1967.

13- بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

14- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا.

15- حسان بن ثابت، ديوانه، دار صادر، بيروت، لبنان.

16- حسن عبد الله شرق: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام الجُمحي، دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان 1984.

17- خديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، أفريقيا الشرق، المغرب.

18- سيب الشاوي: المدارى الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984.

19- طرفة بن العبد: ديوانه، دار صادر، بيروت، لبنان.

20- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

21- عبد العالي بشير: تحليل الخطاب السردي والشعري: منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشجي بالجزائر، دار الغرب للنشر، الجزائر.

22- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب االنقدي والبلاغي "دراسة نظرية وتطبيقية" أفريقيا الشرق، المغرب 2007.

23- عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار القلم للطباعة والنشر بيروت، لبنان.

24- عبد القادر هيار: دراسات في النقد الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.

25- عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، لبنان.

27- فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، ج1، ج2، الجزائر.

28- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

29- محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، نشر البعث، قسنطينة، الجزائر.

30- نادرة جميل سراج: شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، مصر 1964.

31- نبيل علي حسين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، دار كنوز المعرفة، ط1، الأردن عمان.

32- نجوى صابر: الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الوفاء، ط1، الاسكندرية، مصر.

33- يوسف حسنين بكار: قضايا الشعر في النقد والشعر، دار الأندلس، ط1، بيروت لبنان.

الرسائل الجامعية:

- محمد زبير عباسي: التناص، مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة، الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان، إسلام أباد.

فهرس الموضوعات:

فهرس الموضوعات:

الرقم	المـــوضـــوعـــــات	الصفحة
	إهداء	
1	فهرس الموضوعات	
2	مقدّمة	أ
3	المدخل	01
4	النّقد القديم النشأة والتطوّر	01
5	العصر الجاهلي	02
6	العصر الإسلامي	05
7	العصر الأموي	08
8	العصر العباسي	11
9	الفصل الأوّل	15
10	مفهوم الشّعر عند قدامة بن جعفر	16
11	جودة ائتلاف اللفظ مع المعنى وصوره	22
12	جودة ائتلاف اللّفظ والوزن وصوره	24
13	مفهوم السّرقة	27
14	مفهوم العمود	30
15	مفهوم الشّعر	31
16	عمود الشّعر عند حازم القرطاجنّي	31
17	الفصل الثّاني	35
18	الانتحال	36
19	تداول المعاني بين الانتحال والتناص	36
20	مفهوم التناصّ	38
21	التناصّ عند رولان بارث	41
22	مفهوم الرابطة القلمية	42
23	مصطلح الشعرية في التراث العربي	43

24	من الشّعر إلى الشعرية عند الرابطة القلمية	44
25	النثر الشعري والشّعر المنثور	49
26	من وحدة الموضوع إلى الوحدة الموضوعية (نظرة العقاد)	52
27	الخاتمة	57
28	قائمة المصادر والمراجع	58

الملخّص:

تتحدّث هذه المذكّرة عن عصارة الأفكار النّقدية عند العرب –من القرن الثّالث الهجري إلى القرن السّابع الهجري– وهي فِكَرٌ متباينة بتنوّع الحِقب والأحداث التاريخية والدّينية والفكرية والسّياسية، انطلاقا من الأحكام النقدية التلقائية الذّوقية إلى الأحكام المعلّلة المبنية على أسس منطقية عقلية، وكذلك التطرّق إلى مختلف الفِكر النقدية خلال العصر الحديث والمعاصر.

الكلمات المفتاحية:

الفِكر النقدية – العرب – التلقائية – الأحكام المعللة.

Le résumé :

Cette thèse a pour thème les idées critiques globales chez les arabes -du troisième siècle hédgire au septième siècle hédgire- se sont des idées variables selon, les périodes et les événements historiques, religieux intellectuels et politiques, commençant par des notions critiques, spontanées et dégustatives et arrivant jusqu'aux notions justifiées basées sur des notions logiques et raisonnables. Ainsi que l'abordage des différentes idées critiques durant l'époque moderne et contemporaine.

❋ Mots clés :

Les idées critiques – Les Arabes – La spontanéité – Les notions justifiées.

Summary :

This memory talks about the global critical ideas of arabs -From the 3rd of the Hegira century to the 7th of the Hegira one- they are various ideas according to the variety of historical, religious, intellectual and political periods and events. Starting from tastful and spontaneous critical notions to the justified notions based on logical and reasonable rules. In addition to talking about different critical ideas during the modern and contemporaneous epock.

❋ Key words :

Critical ideas – Arabs – spontaneity – justified notions.