العناصر البانية لجمالية القصيد في النقد الموريتاني القديم

شيخنا إدوم
مدرسة الدكتوراه: النص والمناهج
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة نواكشوط العصرية

مقدمة

تكاد تجمع مراجع الثقافة الموريتانية المكتوبة والمروية على أن النقد لم يكن موضع احتفاء من لدن الثقافة التي سيطرت على المجال الموريتاني طيلة القرون الأربعة الماضية، بعد أن صنفته ضمن مثالب اللسان ومساوئ الأفعال.[1] لكن ذلك لم يكن- فيما يبدو- كافيا لمنع النقد من النشوء والانتشار، حيث تؤكد المصادر التي وصلتنا من خلال دواوين الشعر وتقاريظ الشعراء وشروح القصائد، والمساجلات اللغوية، والمراسلات الإخوانية، ومن خلال المفاضل اتبين شاعر وشاعر، أو قصيدة وقصيدة، أو بيت وبيت، أو صورة شعرية وأخرى، أن الحديث عن طبيعة الشعر وحدوده وقواعد بنائه وشروط إجادته قد بدأ، في وقت مبكر، منذ النصف الأول من القرن الثاني عشر الهجري مع جيل الرواد خاصة ابن رازقة واليدالي، وأن النقاد الموريتانيين القدامى قد اطلعوا على معظم المسائل النقدية التي شكلت مادة النقد العربي في مختلف عصوره، وتمثلوها، وتبنوا منها أراء مختلفة، أثْرت مادتهم النقدية، ومنحتهم أدوات عمل ناجزة، عالجوا من خلالها قضايا شعرية وإبداعية ونقدية كانت لها أهمية معتبرة في تنشيط الحياة الثقافية، في إبانها، خاصة في مجالات الشعر واللغة العربية وتعميق الصلة بهما.

وما نتغياه في هذا العمل يتجه نحو الاقتراب من تلك الحصيلة النقدية وتعميق الصلة بقضاياها وأسئلتها وحصائد بحثها، محاولين رسم ملامح قصيدة الشعر على الوجه الذي صاغها فيه نقد الأدب في موريتانيا، مستكشفين عناصرها الأساسية البانية، وقواعدها الناظمة لهيئتها وقوانينها الناسجة لجماليتها.

1. نقدية الشعر وإشكال التصنيف

ويطرح استعمال النقاد الشعر وسيلة للتعبير النقدي، من جهة، ومن جهة أخرى، موضوعا للنقد، عدة قضايا:

---

[1]. أحمد حبيب الله، تاريخ الأدب الموريتاني، ص 753

1. منها صعوبة التصنيف العائدة إلى التدافع بين خصوصية التجربة الفنية الذاتية لصاحبه، وبين تقاليد النقد وأساليبه المتبعة، وهو تدافع أثار السؤال عن مدى ملاءمة طبيعة الخطاب الشعري القائمة على التكثيف والترميز والتوهيم والانزياح والتطريب والتحام الواقعي بالأسطوري والعقلي بالحدسي والعاطفي بالسحري.. إلخ، للتعبير النقدي كخطاب موضوعي واصف لظاهرة لسانية محددة، يعتمد على جهد تأملي ويتبع سبيله بالمنطق، يعاين ويحلل ويصف أو يحكم،
2. ومنها درجة موضوعية أطروحات الشعراء النقدية، في مواجهة تأثير أسلوبهم الشعري.

فالناقد الشاعر، في جل ذلك، مفروق بين مقتضيين، مقتضى طرائق الناقد الفنية في إنجازه للعملية الشعرية، ومقتضى تأثير تجربته الإبداعية في رأيه النقدي، وما تجليه من خبرة تشيبها أدواته الإجرائية وحدود وعيه بخصوصيات الممارسة النقدية.

وتكشف مدونة الشعر الموريتاني القديم أن معظم الشعراء قد انخرطوا في الأعمال النقدية فتصدوا لماهية الشعر وتاريخه وشروط إجادته، ومقاييسه ومعايير نقده وإبراز صعوبته، واقتحم بعضهم من خلال الدرس النقد النظري، فتحدث عن قواعد النظم والوزن، وعن بلاغة الصورة الشعرية بمختلف مستوياتها، واتخذ بعضهم منزلة الداعي إلى إجادة القول الشعري، وإقامة أسباب نهوضه، والانتقال به من مستوى التكرار والاجترار والتقليد، إلى مستوى البراعة والإبداع".[1]

وشكلت جماليات قصيدة الشعر أهم قضايا نقدهم، وأساس المشاغل التي وفرت حوافز بحثهم ومدار تأملهم ومعارج تنظيراتهم، وأسهبوا في الحديث عنها، إما باعتبارها نصا منجزا قائما بذاته، وإما باعتبارها كيانا مفترضا له صفات مطلقة وبناء مشترك وشروط عامة، فحللوا عناصرها وعددوا مصادر إجادتها وأسباب خشونتها ورعونتها، وعرضوا مختلف أجزائها تحليلا وتفكيكا وبناء وتصنيفا، معتمدين، في أغلب ذلك، على سنن الأولين وقليل من ابتداع المتأخرين، واستقدموا مصطلحات ومفاهيم إجرائية عديدة طالت معظم مشاغل النقد ومجاري فروعه.

3. مدار النظر إلى القصيدة

سبق أن أشرنا إلى أن الممارسة النقدية بدأت مبكرا مع ابن رازكة إلى جانب شريكه في الريادتين الشعرية والنقدية محمد بن اليدالي الذي يعد أول من شرح الشعر في موريتانيا[2] من

---

[1]. محمد المختار ولد اباه، الشعر والشعراء في موريتانيا

[2]. أحمد بن الحسن، الشعر الشنقيطي في القرنين 12 و13، م س، ص 67.

خلال شرحه قصيدته" صلاة ربي" في كتابه" المربي على صلاة ربي" وهو نص نثري، يعد من أقدم الآثار النقدية القديمة التي أنجزها الموريتانيون، وبذلك اكتسب أحد أسباب أهميته.

حيث نلاحظ أن النموذج الشعري الذي أُنجز بناؤه على فترات، قد انطلق من الصورة النمطية التي كرسها جيل هذين الرائدين المولعين" بهاجس التلميع القولي والزخرفة اللفظية، والانتماء إلى موروث ثقافي انحاز للبلاغة نهجا في القول"[1]، ورأيا في النقد.

وقد وصف محمد المختار بن اباه هذا الجيل، الذي عد من أعضائه، علاوة على ابن رازكه وابن اليدالي، الذئب الكبير ويوفمين، بأنه يمثل "مدرسة البلاغة والبديع"، في أسلوبه واختياراته النقدية الجمالية.

وحين أطنب ابن اليدالي في تعداده محاسن قصيدته لم يكن . في نظرنا . يقدم صفات يخالها موجودة في القصيدة، بقدر ما كان يعدد الصفات الجمالية للقصيدة النموذج، وينظر لها، وهو تنظير قاسمه إياه ابن رازقه وجاراه، حين سئل" عن أشعر زوايا أهل القبلة أجاب" لا أدري، إلا أن قول القائل:

آيات طه ليست تباهى ولا تناهى على الدوام

لا يباهى هو أيضا ولا قيل مثله قط في القبلة"[2]، والبيت من قصيدة ابن اليدالي، ثم عمم له الحكم بالإجادة في مختلف قصائد شعره (المجتث):

وجاء شعرك سلكا فيه حسان اللآلي

روض سقاه غمام في الورد لا من سيال

واستكمل رأيه فيمصادر فرادة القصيدة ومورد جمالها في داليته[3] (الطويل)

أُمكِّنُه من بكر شِعرٍ خريدةٍ نتيجةَ فكـرٍ سَلْسَلِ الطبعِ جيّدِ

عروبٌ عروسُ الزيِ أندلسيةٌ من الأدب الغَضِّ الذي روضه ندي

ترقَّتْ لما فاقت وراقت تبرجا على معتلى برج البديع المشيدي

وجانستها لفظا ومعنى كما اكتست نِقَى السِّيراء البضّـةُ المتجردِ

تمنى العذارى لو تقلدن سمطها مكان عقود الزَّبْرَجِ المُزَبْرَجَدِ.[4]

---

[1]. محمد محمود الزبير، الخطاب النقدي عند الشعراء الشناقطة في القرنين 12 و13، بحث لنيل شهادة الماستر من جامعة شنقيط العصرية، سنة 2008، ص 43.

[2]– احمد أمين الشنقيطي، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ص 74.

[3] . ابن رازقه، الديوان، ص 93.

[4]. محمد المختار بن اباه، الشعر والشعراء في موريتانيا، ص 265.

وليس ابن رازقة وابن اليدالي وحدهما من عبر عن رأيه النقدي في محاسن شعرهما وبما تنال القصيدة مزيتها الجمالية، بل إن كثيرا من شعراء المرحلة الأولى ساروا على النهج ذاته في استظهار مفاتن قصائدهم، يقول ابن الشيخ سيديا:

خذها إليك ربيع بنت ليلتها زهراء شادية من زهرك الشذوي
عذراء معربة عن عذر صاحبها بالحل إن لم تفه بالنطق الشفوي
ما اسطاع حاكة صنعاء صنعتها ولم يحكها رباطي ولا سلوي[1]

وستساهم هذه الرؤية في تقريب الصورة النمطية للقصيدة النموذج كما بناها الشعراء وصورها النقاد الموريتانيون، تقيم ركائز أساسية تشكل عمود الشعر وجوهره، يتكامل فيها الشكل مع المضمون لتوفير مواردهما الفنية، وهذه العناصر البانية لمقومات جمالية الخطاب الشعري، ذات بعدين، أحدهما ينظّر للقصيدة في مجموع مكوناتها، بغض النظر عن صفات أفرادها الجزئية، فيصفها بما يمنحها خصائصها الجمالية النموذجية، والبعد الثاني يتدخل لتفكيك عناصر الجسد النصي مُفرِدا لكل طرف منه صفات مناسبة لتمكينه من أهلية الاستحسان والاختيار، وسنقف على أهم مكونات البعدين وما أعطى النقاد لكل واحد منهما من وظيفة ومزية.

4. جريان النقد مصطلحا وإجرائية مفهومه

تشير المعطيات المتوفرة لدينا إلى أن كلمة " نقد " دخلت قائمة المصطلحات في وقت مبكر جدا من تاريخ الآداب العربية في موريتانيا، فقد استخدمها الجيل الأول من نقاد القرن الثاني عشر الهجري، وترددت في كثير من نصوص النقاد المتعاقبة في القرون: 12 و13 و14، إلى جانب مصطلحات أخرى محاذية ظل يتبادل معها الاستخدام والدلالة، بدرجة كادت تصيبه بتذبذب وغموض وتداخل في الحقول والاختصاصات.

وربما تسمح تلك المعطيات بالقول إن أول استعمال مكتوب،[2] في السياق الثقافي الموريتاني، لكلمة" نقد" جاء، بصيغة اسم فاعل (ناقد)، في بيتين من الشعر للشيخ محمد سعيد اليدالي (1096/ 1166):

نعم فليصحح ناقد ذو بصيرة أخو ثقة ثبت ذكي أخو الفهم
وأخشى عليه ناقدا أو محرفا له لم يكن في الرأس منه سوى العظم

واختلفت الصفة في الكلمتين بين الإيجاب والسلب، بما يفيد إمكانية تعدد أوجه استعمال عملية النقد دون أن يتضح منها تعدد دلالة المصدر المباشرة ، فعمل الناقد وفق دلالة الكلمة في

[1]. محمد محمود الزبير، م س، ص 42

[2] الشيخ بن سيدي عبد الله، نقد الشعر الفصيح عند الشناقطة، 2013، ص 54.

البيت الأول هو نفسه وفق دلالتها في البيت الثاني، ففي الحالين ناقدان كلاهما يقوم بإنجاز تصور أو تفسير أو حكم، نظري أو عملي، على نص ما، لكنهما يختلفان في طريقة إنجاز عملهما، وفي كفاءتهما ومنهجهما في العمل، ونظرتهما إليه، تماما مثل بنّاءين يقومان ببناء جدارين مختلفين، فصفتهما المشتقة من المصدر باسم الفاعل واحدة، لكن صفة عملهما قد تكون مختلفة، وطبيعة البناء قد تكون مختلفة.

ثم يتوالى الاستعمال ويتسع نطاقه مترددا بين صيغ المصدر واسم الفاعل جمعا وإفرادا، من ذلك قول أعمر مولود بن شيبة الانتابي (ت1222 هـ):

أمن شانك التلحين لا حبذا اللحن تلحنني طعنا ولم تدر ما اللحن

تأمل صنيع الشعر واضبط شروطه ليمكنك التلحين والنقد والطعن

وينجلي من هذا التحديد أن النقد غير التلحين وغير الطعن، وإن جريا مجراه، فقوام النقد تأمل في الشعر، ومن شروطه معرفة صناعة الشعر وضبط حدوده، وفي ذلك إشارتان يحسن الالتفات إلى دلالتهما، الأولى أن لنقد الشعر أدوات يتعين اصطحابها وإلا لزم التوقف، والثانية أن حساسية الانتقاد تذكي اعتبار النقد مذمة.

واستعمل سيدي عبد الله بن الحاج إبراهيم (ت 1233 هـ) النقد بصيغتي اسم الفاعل والمصدر، ومنحهما دلالة يقتصر الاختلاف فيها على الفرق بين اسم الفاعل ومصدر اشتقاقه، فعرف النقد بأنه . في الأصل . تمييز الجيد من الرديء،[1] ووصف الناقد بأنه من يقوم بذلك، مع تقييد الاستعمال الاصطلاحي بالبصيرة بالفن.[2]

ثم استعمله الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا (ت1285 هـ)، بقصد الصفة السلبية لدلالة الكلمة" في قوله:" وعلمت أنه يبطن النقد ولو كان يظهر الضد".[3]

وعلى هذا المعنى نفسه أورده أحمد فال بن باب العلوي (1265 - 1349 هـ) في قوله:

وإن طعن النقاد فيهم نقل لهم هنيئا مريئا غير داء مخامر

ثم وسع من دلالته ليشمل وجهي المدح والذم حين يقول:

وكم متعالم يسطو بجهل يرى أن يسبق النقاد أيدا

على العلماء ينقد وهو غمر فما يدري قبيلا من بعيدا

---

[1] سيدي عبد الله الحاج إبراهيم، فيض الفتاح، نقلا عن محمد محمود الزبير في مرجع سابق

[2] سيدي عبد الله الحاج إبراهيم، نشر البنود على مراقي السعود، نقلا عن الشيخ بن سيدي عبد الله م س، ص 234

[3]. انظر حلقات للشيخ إبراهيم بن يوسف ابن الشيخ سيديا، حول المآخذ اللغوية على ابن الشيخ سيديا موقع (أقلام حرة)

وأعطاه الشيخ محمد المامي دلالة المأخذ بما يفيد السلب، في قوله" قال العلماء: الاستشكال علم، لا نقدا عليه" وربما جرى تصحيف في الكلمة نقلها من نقض إلى نقد، فالمقام بالنقض أولى.

ويربط محمدو النانه بن المعلى بين النقد والشعر في عبارة لا تخلو من استدعاء مصدر نقدي قديم (نقد الشعر) حين أفرغه من الشحنة السلبية الملتصقة به مع المفهوم السائد في النقد الموريتاني، وأعطاه صفة الصنعة والحياكة حيث يحسن صنيعهما أو يسوء:

وما حاكه الشيخ الجليل ابن حنبل فقط، قد نقد الشعر والله أعلم

ولست بالمغلوب فأكذب عامدا على الله إن الله أعلى وأعظم

وقسمه المختار بن حامدون (1315 . 1414هـ) إلى أنقاد بتعدد مواضيعه" أنا أبصر أهل العصر بالشعر ونقده...ولو ذهبت أعدد ما في البيتين، من النقد النحوي، والبياني، والتصريفي لملأت كراريس"[1].

وعلى ضوء تلك الأمثلة، وغيرها نستطيع أن نخرج بملاحظة مؤداها أن مصطلح النقد قد دخل المجال الموريتاني متزامنا مع بداية نشأة الشعر العربي الفصيح في البلاد، وأنه استعمل على الوجوه التي استعملته له مصادر النقد العربي القديم، سواء على الوجه الفني الدقيق أو على المعنى الأخلاقي السلبي المذموم أو على الجمع بينهما.

وتجاوز النقد الأدبي الموريتاني مسألة الاستعمال الاصطلاحي لكلمة (نقد) إلى أتون الممارسة النقدية باعتبارها حالة قرائية تتطلب أدوات فنية ومعرفية واختيارات منهجية.

5. القراءة النقدية ذوق وتمرن

وإذا كان النقاد العرب اعتبروا أن عبقرية قرض الشعر مركبة من جناحين، هما الملكة والدربة، فإن ابن اليدالي اعتبر أن قراءة الشعر تقوم على جناحين، أيضا، هما الذوق والتمرن، ولئن كانت الدربة، بالنسبة للشعر، تقوم على حفظ الشعر ثم نسيانه، وعلى محاكاة القصائد واحتذائها ومعارضتها، فإن التمرن على القراءة النقدية – بالنسبة لابن اليدالي – مضماره علمي المعاني والبديع، بما يتيحان من أدوات الفحص، والكشف والمقارنة، والقياس والحكم، وهو بهذا التوجيه يظهر تأثره بالنقد في عصوره التي تحول فيها إلى بلاغة، ويكشف مستوى تأثره بشروح

[1]. الشيخ بن سيدي عبد الله، نقد الشعر الفصيح عند الشناقطة، م س، ص 351.

البديعيات التي انتشرت في هذه المرحلة[1]، بما عبر عنه هو نفسه بقوله:" ومدحتها- يعني قصيدته- لأن فيها من أنواع البديع ما سترى كثرته"[2].

وربما يجد مذهب ابن اباه في تصنيف شعر هذا الجيل عضدا مما ذهب إليه بن اليدالي في تعليل ما امتاز به إيقاع قصيدته وبناء صورها الشعرية، واختيارات أبنية ألفاظها ومعانيها، بدرجة تربط سمع من يقرأها بأجراس الحياة الأدبية في الأندلس، والحان ناشدي الشعر وقارضيه، إبان زهرتها.

وهو مناخ اصطناعي يدفع بنا إلى الاعتقاد بأن الشعر الموريتاني بدأ أندلسيا قبل أن يتجه شطر العصور الأدبية الأخرى، بدرجة بدا معها كأنه، كلما خطا الزمن الفزيائي نحو المستقبل، غَدَّ زَمَنُ الشعر الموريتاني السَّيْرَ صوب الماضي في عصريه الجاهلي وصدر الإسلام، وقد يعزز ذلك مصداقية إثارة السؤال عن أي الاتجاهين كان الشعر فيهما أبلغ في التعبير عن الحياة الموريتانية، وأكثر ارتباطا بزمنها، نعني اتجاه الذي يعبر عن البيئة الجاهلية، والاتجاه الذي يعبر عن البيئة الأندلسية.

وقد تأتي الإجابة مؤكدة رأي الباحثين الذين اعتبروا أن الشعر الموصوف باحتذاء الشعر الجاهلي لم يكن إلا معبرا عن ذاته منسجما مع واقع معيش وحياة جارية، وإن كان له شبه بشعر العصرين المذكورين، فمن باب تشابه ظروفهما بمختلف الجوانب.

وثاني القضايا أن تفسير ابن اليدالي لم يكن تفسيرا محضا لنص شعري، بل كان، أيضا، تنظيرا اجتاز حدود النص ليستعرض ويناقش قضايا أدبية عامة، نقدية وبلاغية ولغوية وعروضية وإيقاعية، وجمع، في ذلك، بين النقد النظري والتطبيقي.

وإن ظل جل اهتمامه مركزا على إبراز خصائص قصيدته الفنية ودلالاتها اللغوية وطاقاتها الجمالية وفرادة بنيتها، فإنه غالبا ما يجنح إلى تعميم تلك الصفات لتصبح عناصر بانية لجمالية النص الأدبي عامة.

وقد كان اعتماده على البلاغة كبيرا، على حساب النحو والمعجم اللغوي، معتبرا إياها ألصق منهما بطبيعة الأدب، لما لديها من موارد فاعلة في توفير أدوات بناء أدبية النص، من جهة، ومن جهة أخرى، فيما تتيحه للناقد، من الوسائل التقنية لقياس الظواهر اللغوية والأدبية والحكم عليها انطلاقا من بنية الألفاظ والتراكيب.

---

[1]. فاطمة بنت محمد محمود، الوعي النقدي في الأدب الموريتاني، م س، ص 30.

[2] . محمد ابن اليدالي، المربي على صلاة ربي، ص 6.

ويمكننا، على ضوء هذا العمل النقدي الرائد في زمانه ، وفي درجة تمكنه من مادة اشتغاله، ومستوى وعيه بها، أن نخلص إلى الشك في مصداقية الآراء النقدية التي اعتبرت أن ما كان لدينا من نقد قديم لم يكن مستقلا في متون نقدية خاصة ولم يكن في جانب آخر متوفرا على المعايير المطلوبة للحصول على صفة النقد الكاملة، وما اجتمع منه لم يكن يمثل في حجمه ظاهرة مطردة لها موقعها ومساحتها المعتبرة، وهي آراء رغم وجاهتها فإنها تغمط ما لهذا التراث النقدي من قيمة، وما له من مكانة في قراءة الشعر بالوسائل النقدية التي كانت معتمدة في فترات من تاريخ الأدب العربي، أعني النقد الانطباعي واللغوي والدلالي القائم على التخطئة والتصحيح والتنويه وتوجيه الشعراء بتحديد مزية النص وتقريبه للقراء.

ولم تقتصر القراءة النقدية في هذه الفترة على جانب معين أو مستوى محدد إنما طالت جميع مستويات النّص الأدبي، وأوشكت أن تتعرّض لجميع جزئياته وكلياته، لتقيم عليه مفهومها للشعر على أسس معلومة وموازين مرسومة.

6. مفهوم الشعر

توطدت صلة الموريتانيين بالشعر، وكانت لهم به ارتباطات واسعة وخبرة عملية متينة، فألفوا فيه الكتب التعليمية والأنظام، وتداولوا تعريفه ومفهومه وطبيعته ووظيفته ومكانته، ومصادره ومحاسنه وعيوبه، وانقسموا في تعريفه بين اتجاهين رئيسين:

1.6. اتجاه يعرف الشعر من مدخل الشكل الخارجي الصرف، فيصفه بأنه كلام موزون مقفى، وزاد بعضهم إليه شرطا رابعا بكون الكلام " دالا على معنى"، وضيق بعضهم دائرة التعريف بشرط خامس ربطه بالقصد، بمعنى أن الكلام لا يوصف بالشعر، إلا إذا قصد به الشعر عند الوضع، فإذا تصادف أن وجد كلام موزون مقفى دال على معنى، لن يكون شعرا ما لم يقصد، ومرجع اشتراط القصدية عقدي تحرزا من اشتمال النص القرءاني – وما هو بشعر– على كلام موزون مقفى دال على معنى.

ولا يخفى ما يثيره هذا القيد من عسف، ذلك أن تعليق ماهية الشيء بنية صاحبه أمر لا يخلو من مجازفة، لأن ماهية الشيء ذاتية ملازمة له، وإلا لقبلت التردد بين ماهية وأخرى، تبعا لتبدل نيات القائل أو قصده أو رغباته، وللزم اصطحاب القول لقائله، حتى يعلن، في كل حين، مقصده، وهو لزوم يكاد يكون مستحيلا، ويدل على وهنبيّن في التعريف، وكان أولى تنزيه القرءان باستثنائه حصرا من صفة الشعر.

وربما استقى تعريفهم للشعر أسباب ضعفه من إجرائهم له على سنة تعريف النحاة للكلام، حين اشترطوا في وصفية الكلام عندهم اشتماله على قصد الإفادة، بيد أنهم في ذينك الأمرين يأخذون بشكل صريح، من التراث النقدي العربي ما أصابه فيهما من قصور.

2.6. اتجاه ينطلق من رؤية نقدية تلامس النص في بنيته ودلالتها، ويستقي تعريفه من زاويتين متباينتين لكن لهما جذعا مشتركا مع التعريف السابق يعودان به إلى شرطية الوزن والقافية، يرى أحدهما أن الشعر طبع كله، وما سواه لواحق ومكملات:

هو الشعر لا صعب يسهله الجهد ولكنه طبع يهيجه الوجد[1]

ويكاد هذا التحديد يقصي أحد طرفي المعادلة اللذين أقام الوجه النقدي الآخر عليهما جناحي العملية الشعرية، وهما الطبع والصنعة، وكلاهما يستقي مصدر رؤيته من مرجعية نقدية قديمة.

وما الشعر عند العرب إلا قريحة تقود أبيات المعاني وتقسر
تصاغ كصوغ الدر أحكم صنعه تحلى به الأسماع أو هي أنضر
إذا أقرعت سمع البليغ تشوقه وتغوي به بث الذي كان يضمر
وإن رامها من جاءها متشاعرا ليقتادها تأبى عليه وتعسر[2]

أما وظيفة الشعر، فقد لخصها أحدهم في ثلاث:

1. يهش له القلب الشجي المعذب
2. تلذ به الأسماع وتطرب
3. يحلو به حسن المعاني ويطرب

ومما يستقى من هذا التحديد أن مدار الشعر الإمتاع، وهو به غافل عن الجوانب الأخلاقية والتعليمية والبيانية، لحساب استراتيجية توسيع دائرة التأثير على المتلقي، أو رفع مستوى التأثر بالتلقي، وهو توجه لا ينسجم عمليا مع الحدود الصارمة التي حدت بموجبها المنظومة الفقهية شرعية الشعر ووظيفته، وربما كان ذلك سببا من أسباب الحكم الفقهي، ولا يغني عن إغفال مطالب تلك المنظومة، الإشادة بحسن المعنى، لأن في ذلك أوجها عديدة لا تركن في تحديدها إلا إلى الحسن الموصوف به المعنى، بغض النظر عن ماهيته ووجهته، حتى وإن أخذنا بأن حسن المعنى مقتضاه صحته، فإن الصحة لا تستوجب اعتبار بعد أخلاقي محدد، ولو كان نقيضها الفساد عندهم.

---

[1]. محمذن بن عبد الرحمن الحسني

[2]. محمدي ولد سيدينا

وتتداخل عند الشيخ سيدي محمد غاية الشعر مع وظيفته، حيث يؤكد أن غايته التطريب، ولا شيء سوى التطريب (الكامل التام):

والشعر للتطريب أول وضعه فلغير ذلك قبلنا لم يوضع

وإليه ترتاح النفوس غلبة فيميلها طبعا بغير تطبع

ورغم ما ينطوي عليه هذا الحصر من مبالغة ربما استدرجها مقتضى النظم، فإن مساق القول يفيد برغبة الناقد في التأكيد على المكانة الغنائية أو الإيقاعية في بنية القول الشعري، وهذا الاعتبار يمكن فهمه على ضوء السياق التاريخي الذي يندرج فيه النص حيث يبدو زحف الأنظام التعليمية، وما يعتروها من جفاف في المبنى وافتقار في المعنى[1]، إلى جانب ما سوف يعبر عنه لاحقا بالتنوع المدرسي بالفرش الشعري لتلك المرحلة، حيث اعتمد التصنيف لها على مقاييس تتخذ من الإيقاع والغنائية والعذوبة والتطريب واللين وغيرها معايير لافتة.

ولن يتوانى ابن الشيخ سيديا عن وصف من تجافي شعره عن الإتيان بما يطرب بأن قدميه قد زلت به عن مراقي الصعود إلى الشعر، وهو الأمر الحاصل في أشعار زمانه، على حد تعبيره:

واليوم صار منكّدا ووسيلة قد كان مقصدها انتفى لم تشرع

7. ببنية القصيدة

ورغم ما أصاب تعريفهم للشعر ووظيفته من تذبذب في الصورة وقلق في المفاهيم وتداخل في الحقول وتردد بين آراء مختلفة إلى درجة التباين أحيانا، فإن ذلك لم يمنعهم من تحصيل معرفة نظرية وعملية حول طبيعة العناصر البانية للخصيصة الشعرية ومكانتها، ولم يشغلهم عن الانتباه إلى ما للشكل والمضمون من تداخل وتكامل في بناء النص الشعري، فتناولوهما في جميع أحوالهما، بما يعتريهما من انسجام أو ينالهما من انفصام، ووقفوا عند وحداتهما الصغرى التي يستقي منها هيكل القصيدة هيئته الخارجية، وتتغذى منه شرايين دمائه الداخلية ونبض حياته الجارية.

وتوسعوا في ذلك، ومروا فيه بمختلف معالم جغرافيا النص وبمعظم مفرداته، وفق ما درج عليه تاريخ النقد العربي القديم، وما اشتقه من مصطلحات واستخدمه من أدوات، فتحدثوا عن المطلع والمختم، ومكانتهما من القصيدة، وعن الوزن والقافية وموارد إجادتهما، وعن وحدة البيت ومنزلته وعلاقته بانسجام مختلف أجزاء النص، وعن اللفظ وصفاته والمعنى ومعارجه، إلى جانب قائمة طويلة من المصطلحات الفرعية اللاحمة ولواحقها المكلمة.

---

[1] . فاطمة بنت عبد الوهاب، م س، ص 43

ويدل تنوع الكلمات المرتبطة بحقل النقد وكثافتها في آثارهم النقدية وطريقتهم، وإبرازهم ما لها من قيم بنائية ووظيفة فنية، وتنبههم لما يمكن أن يسبب للنص الشعري من اختلال فني حين ترد تلك الألفاظ موردا غير موردها، أو تظهر في غير حليتها، على أن الموريتانيين اطلعوا، في وقت مبكر، بخلاف ما ذهب إليه بعض الباحثين[1]، على التراث النقدي العربي واستوعبوا معظم منجزاته، خاصة في مجالات نقد الشعر، وتمكنوا من استخدام أدواته النقدية ومقاييسه الفنية في ممارساتهم العملية، وفي تشريح بنية القصيدة وتحديد مصادر جماليات مختلف مفاصلها وأجزائها التي تحدثوا عن كل عنصر منها منفردا او مندرجا ضمن مساق عام، فتحدثوا عن المطلع والمتن والمختم وحسن السبك وعذرية المعنى تناغم الوزن والقافية.

1.7. المطلع:

دخل **المطلع** أو **المبتدأ** مجال الاستخدام النقدي مبكرا مع ابن اليدالي في شرحه (المربي)، وتحدث عنه النقاد من بعد ذلك، وزاوجوا في حديثهم بين التعليم الممارسة والتنظير، من جهة، وبين الممارسة التطبيقية، من جهة أخرى، فعرفوا المطلع تعريفا موضعيا ووظيفيا وبلاغيا، وأشادوا بأهميته، ودوره في إصباغ لون من الجمال على القصيدة، وتوسعوا في تعداد شروط جودته، معتبرين أنه باب القصيدة أو مفتاحها.

ووصف ابن اليدالي مطلع قصيدته (صلاة ربي)[2] بحسن المبتدأ في براعة الاستهلال، وربط به أهم أوجه جمالها، وأسباب تأثيرها على السامع، باعتبار المطلع أول ما يقرع الأذن، وبه ينقاد المتلقي إلى النص فيتقبله ويعيه، أو منه يشرد ويعرض عن البقية، حتى لو كانت في منتهى الحسن، وامتدت هيمنة مطلع القصيدة وأهميته وأصبحت إجادته مقياسا للإبداع، ومؤشرا اعتمده ابن الشيخ سيديا على أزمة إبداع حاقت بشعراء زمانه بعجزهم عن ابتداع مطلع بكر(الكامل):

إني هممت بأن أقول قصيدة بكرا فأعياني وجود المطلع

وإن بدا من قوله تردد بين مفهوم المطلع كما هو عند ابن اليدالي، وبين مفهوم المقدمة كما هي في القصيدة العربية التقليدية، بما تشغله في هيكلها من حيز وتطرحه من قضايا وحدة عرضها وغرضها، وما تلعبه من دور في توجيه جمالية التلقي، وتوفير موجدات الإبداع.

---

[1]– ذهب الشيخ سيدي عبد الله، في بحثه نقد الشعر، إلى أن العلوم البلاغية والعروض ونقد الأدب بصفة خاصة، قد تأخر دخولها وتأثيرها المجال الموريتاني، بيد أن الباحث لاحظ أن ابن رازقه ألف في البلاغة، وأن نقد ابن اليدالي مستمد من النقد العربي القديم الذي تغذى على البلاغة وعلومها المختلفة.

[2]. بادي الشفوف داني القطوف بر عطوف ليث همام

وأدرجوا في معايير جودة المطلع "تضمن لفظ الابتداء، لما يهيئ السامع نفسيا في اتجاه النص والإبحار في عالمه، ولم يشترطوا أن يكون اللفظ دالا على الابتداء حقيقة، بل يكفي حصول الإيهام به، باستعمال يرتبط صوتيا أو ذهنيا أو سياقيا به، فيوقع السامع في وهم بين دلالة الابتداء وحقيقة غيره.

ومن أدوات تحسين المطلع وزيادة تأثيره جودة التحرير حيث تبرز قدرة الشاعر على اختيار أدواته اللغوية، مع مراعاة جودة اللفظ والمعنى وبالابتعاد عن التعقيد، وبحسن التخلص.

2.7. عمود القصيدة

لم يشغل عمود القصيدة من حيث بنية أجزائها وعلاقة بعضها ببعض، حيزا كبيرا من اهتمام النقاد الموريتانيين القدامى، فلم يتحدثوا بشكل موسع عن وحدة القصيدة، لا من حيث وحدة الغرض ولا العرض، مع أنهم أعطوهما مساحة من الاهتمام مكنت من تحديد بعض الصفات المحمودة وبعض الصفات المذمومة، وكانوا في كل ذلك معتمدين على ما درج عليه النقاد القدامى، وبدا لديهم أن الوحدة الأساسية للقصيدة تقوم على البيت، واعتبروه وحدة مستقلة تتجاور مع وحدات أخرى مشابهة، فـ" إذا انفرد منها البيت قام بنفسه واستقل معنى بلفظه"[1]، وتقوم العلاقة بينه وبين جيرانه على أساس الانسجام والالتحام وحسن التخلص، بحيث يتم الانتقال من وحدة إلى أخرى، بشكل انسيابي لطيف لا يشعر فيه السامع بهزة الانتقال ولا بوعورة المجرى، وهي خاصية يشارك فيها المطلع بقية أجزاء متن القصيدة وعمودها.

وقد شيد بعض الشعراء قصائدهم على هيئة تقبل القراءة على عدة بحور عروضية تبعا لزاوية القراءة أو مُنحناها أو اتجاهه، نزولا أو صعودا أفقا أو عمودا، وهي بذلك تبني شكلا من أشكال وحدة القصيدة تشترط في أبياتها الثبات والترتيب حيث تستقي منهما قواعد صحتها، وقد لفتت تلك الجدارية انتباه النقاد والقراء، ونالت استحسانهم، وعدوها من دلائل المكنة والتحكم في صناعة الشعر، بيد أنهم لم ينظروا إليها من زاوية وحدة النص في شكليته الثابتة، ولا من جهة تضامن أبياته والتزامها بمكان محدد لا حراك فيه، ولم يعنوا بما قد يسببه غياب أحد الأبيات أو تبدل موقعه من انكسار الميزان وهدم البنيان وبطلان المزية.

[1]. محمد اليدالي: م س، ص 12.

3.7. المختم

وبقدر اهتمامهم بمطلع القصيدة اهتموا أيضا بمختمها واعتبروه أحد مفاصل القصيدة وعتبة تفضي إلى نهاية الرحلة،" وطالبوا إتيانه على وجه حسن يتلقاه الطبع ويستلذه، ويجبر ما وقع فيما سبقه من تقصير، وحسبوا أن "أحسن مختم ما أذن بانتهاء الكلام".

4.7. عذرية النص

من صفات القصيدة المنتقاة كونها أرضا بكرا لم يسبق أن وطأتها مطي شاعر من قبل، وهذه الصفة العذرية ترددت كثيرا على ألسنة النقاد، وكادوا ينيطون بها مفاتيح الإبداع الشعري ويعيدون إلى غيابها أو ضعفها أسباب الوهن الفني والاجترار وغالبا ما لا يتم تبيين الأوجه التي تحفظ للقصيدة عذريتها، هل ترجع إلى شكل المبنى الذي اختمرت به، ولم يبن أحد على منواله، أم إلى جدة المعاني التي عبرت بها حتى لو كانت عرضة في الطريق، أم إلى غرضها وسياقه، أم إلى جماع ذلك كله.

وإذا أمعنا النظر في أبيات ابن رازقه السابقة فلن نجد ما يرجح أحد تلك الوجوه، ولا ما يمنحنا مؤشرات يمكن أن نهتدي بها إلى الوجه المقصود، حيث أن العبارة قابلة بأن تقلب دلالة العذرية على عدة أوجه.

الوجه الأول: خاص بمعنى التأكيد على منتهى الجهد الذي بذله الشاعر لتأتي مديحيته على سمت لم تسبق إليه، أو بمعنى الإخبار والفخر بأن صاحبها لم يمدح أحدا من قبل، أو لم يمدح بمثلها أحدا، إمعانا منه في اعتبار ممدوحه وإكبارا له، أو على وجه المبالغة في إبراز محاسن قصيدته، وفي اعتداده بنفسه ومكانة شعره.

الوجه الثاني: عام متعلق باعتبار عذرية القصيدة معيارا نقديا يركن إليه قوام الإبداع، ولها خصائص مميزة تعود إلى مستوى التحكم في منزلقات حدود الاتصال والانفصال بين القصيدة ورعايا جنسها، من جهة، ومن جهة أخرى، بين صفاتها الشرطية الموجدة لشخصيتها الذاتية وفرادتها المحددة لخصوصيتها ضمن نسق الصفات المشتركة المميزة للخطاب الشعري من حيث هو جنس لغوي قائم على جمالية الإبداع.

ويفيد هذا الاعتبار أن ابن رازقه، ينفي عن نفسه خاصية الاجترار والتكرار، التي تبدو سمة سلبية بالنسبة إليه، وبهذه السمة أيضا وصف ابن اليدالي قصيدته: "فأتيت على ذلك الأسلوب بقصيدة عربية أعجوبة، على نوع من التجديد غريب".

وهو وعي مبكر بهذه المسالة المتعلقة بقضايا الإبداع والإتباع، والتي سنجد الوعي بها حاضرا في الخطاب النقدي على مدى القرون التالية.

وفي كلا الوجهين، فإن عذرية القصيدة معدودة من أهم شروطها ومحاسنها، وتطرح عنها عبء التزين باحتذاء السابقين ومجاراتهم، بخلاف النهج الذي سيتبعه ابن الطلبه في شعره، ويفتخر بمبارزة الأقدمين وبالتفوق عليهم فيه، مع أن معارضاته، واحتذاء غيره من شعراء زمانه، لا تعني بشكل تلقائي أنه تكرار واجترار فاقد لصفة الإبداع والعذرية؛ إذ ليس الأمر على تلك الحال؛ فالمعارضة والاحتذاء لا تتعارضان مع الإبداع والابتكار.

وقد تردد الوصف بالعذرية أو بما في معناها في نصوص نقدية عديدة، على امتداد القرون الثلاثة اللاحقة، وصف بها ناقدون شعراء قصائدهم أو قصائد غيرهم، نجدها لدى محمد اليدالي في قصيدته (صلاة ربي)، حيث يكثر من ترديد عبارة " لم تسبق" أو" لم يصل إليها قول"، ونجدها بشكل طاغ لدى الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا في النصف الثاني من القرن 13 الهجري، حيث كانت الركيزة التي أقام عليها مظاهر الأزمة الإبداعية الحادة، حين اشتكى من غيابها بين ثيبات أشعار زمانه[1]، وعبر بافتقادها عما أسماه جمال ولد الحسن أزمة إبداع حادة[2]كان يعيشها شعراء عصره، واعتبره أحمد ولد حبيب الله[3] تعزية المبدع الموريتاني الذي استنفد جهده تقليد الشاعر القديم مبنى ومعنى.

وإن بدا أن أزمة الإبداع التي عبر عنها ابن الشيخ سيديا تتجاوز دائرة أزمة القصيد العربية، وأزمة الإبداع عامة، إلى التعبير عن أزمة فكر عامة، يعيشها عصره، وأزمة نظام اجتماعي يتقلب فيها مجتمعه، وعن شعور ممض بمرحلة غائم مستقبلها، استوجبت منه الدعوة إلى مراجعات أشمل وإصلاحات أعمق.

5.7. سلاسة الطبع

وهي من معايير الإجادة في النقد العربي القديم، وعدها أغلب النقاد الموريتانيون القدماء، ممن اطلعنا على نصوصهم، من محاسن القول الشعري، وهي عبارة مركبة من عنصرين اثنين، لكل منهما دلالته الخاصة وصفته المميزة، وفي بعض النصوص النقدية يردان منفصلين، وقد تأتي السلاسة، تارة، صفة للفظ، وتارة للقول، وتارة أخرى للتركيب.

---

[1]. كما يدل عليه قوله: إني هممت أن قول قصيدة بكرا فأعياني وجود المطلع.

[2] . أحمد ولد الحسن، الشعر الشنقيطي في القرنين 12 و13 هـ، م س ص 89.

[3] . أحمد حبيب الله، تاريخ الأدب الموريتاني، م س، ص 743.

وتعني، من حيث دلالتها الاصطلاحية، جريان الكلام العذب في حُدُورٍ واتصال بعيدا من التقعر والتعقيد، أما الطبع فهو من السجية، وعكسه التطبع، ومأتاه اختيار لألفاظ والتراكيب في تلقائية وعفوية تعبر عن درجة من الصدق ومجانبة التكلف.

ويفتح هذا المكون باب النظر إلى مسألة عرضت للنقد الأدبي العربي، وتداولها النقاد الموريتانيون، بالنقاش والتنظير والحكم، يتعلق الأمر بثنائية الملكة والدربة، في صناعة الشعر، باعتبار الأولى توفيقية، والأخرى كسبية، ولئن بدت الأخيرة أمكن من ناصية الشعر، فإن الأولى تبدو أدخل في خاصيته، ويشي الربط بين الموردين باعتبارهما جناحي القصيد ومنصة إطلاق عنان شعريته.

وسنلاحظ، في مراحل لاحقة، أن فنيات صناعية صرف قد دخلت بنية القصيدة الموريتانية[1]، وجرى استقبالها بحفاوة تشي بأن حدة هيمنة جانبها الصناعي لم تفقدها أسباب الاستحسان والإشادة بها كدرجة، من الإبداع الشعري، لافتة.

6.7. جودة السبك

وهو من الظواهر الفنية الدالة على حسن بناء النص الأدبي، وترشح منه معاني حسن السباكة والصياغة وغيرهما، من أنواع صناعات الذهب والفضة، وتبدو هذه الخاصية الفنية كأنها تناقض الصفتين السابقتين، أي صفتي السلاسة وجودة الطبع، ولكن امعان النظر يزيح عنها مظنة التناقض، إذ لا تعارض بين حسن السبك وصفة السلاسة، بل التوفيق بينهما هو مقياس المُكْنَةِ، ومصدر الجودة والتفوق.

7.7. بيانية النص

ينبئ اعتبار هذا المعيار من بين مقومات القصيدة، عن وعي صاحبه، بمشاغل الإحالة والمعنى الذي ينقله النص الشعري، وعن حسم موقفه في شأنهما، إنه مضمون فكري بالدرجة الأولى، وبصفته الفكرية يتسم بصفات أخرى مصاحبة للفكر عادة، مثل العقلانية والموضوعية، والجدية والمعيارية، وهي من خصائص البيانية الكلاسيكية، سبق بها ابنُ رازقه، بالتنويه بها، نقادَ النهضة العربية وشعراءها، وليس غريبا أن تكون تلك رؤيته، فهو مثقف واسع الاطلاع، وفقيه محافظ وعالم متمكن، لديه وعيه النقدي القائم على زاد معرفي مكين من التراث النقدي، ورؤيته عن الحياة والكون، بما في ذلك الشعر بوصفه رسالة تتغيا اجتياح المتقبل والتحكم فيه، وإن لم يحمله ذلك على أن يجعل من الفكر البرهاني، أساس الجمال الأدبي، بل الانسجام بين المعنى وألفاظه.

---

[1]. من ذلك احتفاء النقاد ببعض بنيات القصائد التي تقبل القراءة على عدة اتجاهات، بحيث يتغير بحر القصيدة من قراءة إلى أخرى.

8.7. اتباع النموذج الأندلسي

وأختص ابن رازكه، بالإشادة تصريحا بهذه الخصيصة الجمالية، من خلال افتخاره بتزيين نصه الشعري بحلية أندلسية، يتداخل في نسجها لحمة الصوت وسدى الدلالة، وأصباغ الإيقاع، وخياطة البديع والبيان، وتشي عبارته بأن البنية الفنية للقصيدة على تلازم المعنى والمبنى القائمين على الطبع وزخرف القول.

وعلى غير عادة الشعراء لم يخف ابن رازكه مثاله المرتضى وانتماءه المدرسي، وإن اكتفى فيه بالإحالة، بإضفاء الصفة الأندلسية على قصيدته، معولا على المستوى الثقافي لجمهوره المخاطب، في فهم دلالة الإحالة على النموذج الأندلسي كمنظومة فنية وثقافية مختارة.

وبهذه الصفات الست التي أسبغها على شعرية القصيدة المختارة في عصره، يقدم ابن رازقه تصوره للنموذج الجمالي الذي يستقي منه النص الشعري مشروعية تقبله بين الناس، وبذلك يكون ابن رازقه من شعراء الجيل الأول الذين قد ساهموا في بناء تقاليد الشعرية الموريتانية، بإرساء أولى لبنات قواعدها الأولى، لكنه لم يكن هو الوحيد من جيله، بل إن لدينا ناقدا آخرا هو محمد اليدالي لا يقصر إسهامه الشعري عن دور صاحبه، بل إن إسهامه النقدي أوسع وأوضح وأكمل، كما سنرى في السطور التالية.

9.7. الوزن والقافية

كما عني النقاد الموريتانيون بقافية القصيدة وبحرها وخصائصه، وتتبعوا عيوبه وعددوا أسماءها وصفاتها، وناقشوا علاقة الوزن بالمعنى، وانتبهوا إلى ما يضعه الوزن من ضرورات لفظية تقذي مجرى المعنى أو تخنق أنفاسه، بدرجة تكشف عمق درايتهم بعلم العروض وتعزز المعطيات المتعددة الدالة على أن الموريتانيين اطلعوا عليه في وقت مبكر من تلك الفترة، وربما كانت سعة اطلاعهم عليه وعلو مستواها أوسع وأعلى من اطلاعهم على البلاغة وعلومها، من حيث الترتيب الزمني، والاهتمام المعرفي، وربما يعزز صحة هذا السبق أن أول تأليف تعليمي في مجال الشعر وفنونه كان نظما في العروض.

وربما سبقوا المتأخرين إلى إثارة قضايا تعدد البحر والقافية في القصيدة والخروج عن الوزن الخليلي، وإجازتهم الخروج إن أجاد الشاعر في خروجه، وهي إجازة استقت منطلقها من قصيدة ابن اليدالي (صلاة ربي) التي شكلت ظاهرة عروضية وإيقاعية لافتة، وجرى تقبلها

لاعتبارات عديدة منها مكانة صاحبها، وقداسة موضوعها وجمالية إيقاعها، وتناغمها مع اللحن المعتاد لدى الذائقة المتقبلة، وان كانت لم تراكم إنتاجا شعريا مشابها، ولم ترسم مسارا متبعا.

بل إن عمود الشعر الموريتاني استقر به المقام في دائرة البحور الخليلية، ولم يجنح إلى الخروج عنها إلا في حالات فردية معزولة، كتلك التي رأيناها في قصيدة ابن اليدالي (صلاة ربي)، رغم أن النقاد استشعروا ثقل إكراهات ضيق مسالكه وقصر أنفاسه، وعبروا عن ذلك بطرائق قددا، أكثرها وضوحا اعتبارهم الوزن قاطعا أعناق الشعراء، ووصفهم لشاعر" هو شاعر مجيد شديد متون القوافي كأنما ينحت من صخر[1]" (يعني ابن محمود العلوي).

ولم يغير من تلك الحقيقة وجود قصائد يمكن أن تستخرج منها عدة بحور، على الوجه الذي وصفه أحمد بن الأمين الشنقيطي بقوله "وكان شاعرهم[2]المشهور المختار بن المعلى قال قصيدة يمدح العلويين تحتمل ثلاثة بحور، فأجابها شاعر العلويين ابن سيدي أحمد بقصيدة تحتمل عشرة بحور، فأجابها ابن المعلى بأربعة أبيات تقرأ في كل البحور تقريبا، فرد عليه بده ببيتين يقرءان في كل البحور[3]"؛ لأن الشاعر في كل ذلك لم يبرح البحور الخليلية، ولم يسع إلي الخروج منها، بل على العكس أحاط نفسه بأحزمة حلزونية، كلما خرج من سياج تصدى له سياج، فكان، في كل مرة يتسع الميزان ليسع بحرا إضافيا، تضيق القيود ويتضاعف عددها، ويتكاثف الجهد المطلوب للوفاء لكل بحر بوزنه، على طريقة الرقص برمي الاسطوانات في الهواء ومسكها، وفق إيقاع معلوم ونظام متقن، حيث يبدأ بالرقص بواحدة ثم بمثنى وثلاث ورباع أو يزيد، وفي كل زيادة تزداد الصعوبة ويثقل العبء، ويضيق الزمن ويتعدد المكان، وتتكاثر أسباب الخطأ؛ ولذلك اعتبروا سعة تلك الإمكانات التحويلية دلالة على التمكن من القول الشعري والتحكم في تحديد بحوره، ولم ينظروا إليه على أنه وجه من وجوه التكلف والتلاعب الواضحة.

ولن نكون بحاجة إلى توضيح الأسباب التي تدعونا إلى إمعان النظر فيما لهذا النوع من البناء الشعري من علاقة بشعر عصور الانحطاط العربي حين أنهكه مثل هذا التلاعب والتقعر، في البناء العمودي والأفقي والشاقولي..إلخ، وقد ينقلب إلينا البصر حسيرا ببعض أسئلته التي تسعى إلى إماطة الرين عن الدوافع التي حدت بالشعراء الموريتانيين إلى اتباع هذه النماذج، وعن خلفياتها الثقافية ومصادرها الفنية، وعن أسباب احتفاء النقاد باعتبار النقاد لها من مظاهر التفوق

1- أحمد بن الأمين الشنقيطي، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، م س، ص 215.

2. يعني الحسنيين

3. أحمد بن الأمين الشنقيطي، م س، ص 78

في الشعر، والتمكن من ناصية الوزن، وعن مسوغات استحسانه لدى الذائقة القرائية التي تقوم على الشفهية بالدرجة الأولى، في حين أن هذا النمط مداره القراءة البصرية لما هو مكتوب على الورق، مما يطرح إمكانية الظن بأن هناك ارتباطا ما بين هذا النمط من البناء الشعري، وبين بنية جداول الرقيا والسحر التي كان لها تأثير قوي في النظام الثقافي والاجتماعي الموريتاني، ومن ثَم يكون هذا النمط قد اتكأ في شرعيته وجماليته على سلطة تلك البنيات الشكلية التي هي أقرب إلى الألعاب الذهنية، منها إلى بناء نص شعري.

10.7. انسجام المعنى والمبنى

وهي قاعدة عامة درج عليها أغلب نقاد العرب القدامى، تقوم على اختبار درجة تلاحمهما، باعتبارهما وجهين متلازمين، لا يستقيم أحدهما في غياب الآخر، وإن كانت المعاني مطروحة في الطريق، فإن إجادة التقاط أصدافها، ودقة التَّخَيُّر في أفرادها، وحسن ابتداع حِلْيَةٍ تجمع أطرافها وتحبك شتاتها، تقتضي دقة مكاييل المطابقة بين القول ودلالته، حتى لا يضيق وعاء اللفظ، ولا يفيض منه معناه. وقد تناول النقاد الموريتانيون، كذلك، اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما تناولا صريحا وتعرضوا لمختلف حالاتهما وأوجهها، وعدوا الإجادة فيهما من مقومات الإجادة الفنية، ويصنف محمد سعيد اليدالي أول من تحدث عنهما، في شرح قصيدته حين عدد من بين أسباب جودتهما اشتملت عليه من "ألفاظ رقيقة ومعان دقيقة".

وخص بعضهم اللفظ، دون المعنى، بالمزية الجمالية، حيث عد من مصادر الجمال في القصيدة" ألفاظها اللطيفة"، ذلك أن" أحسن الكلام أسلسه لفظا"، و" أجود اللفظ ارقه"، وبذلك أشيد بجودة شعر العم ابن أحمد فال العلوي لما في ألفاظه من رقة، واستحسن شعر محمد ابن السالم الحسني لكونه" رقيق الألفاظ سلسها[1]"، وهو توجه اختاره ابن اليدالي ووضعه كقاعدة جمالية عامة مؤداها أن" الأثر الجيد هو ما ضم من المحسنات اللفظية والمعنوية أبدع حلل"، وإتيانه في عبارته هذه . بكلمتي (المحسنات) و(الحلل) ذواتا الصلة البادية بالقاموس البلاغي القديم يفيدنا بأن ابن اليدالي كان في نقده يمتاح من مشكاة النقد البلاغي المتأخر نسبيا، وأنه بذلك ورد معاطن معظم أزمنة النقد العربي القديم.

ومنهم من خص المعنى دون اللفظ بالمزية حين تناولوا المعنى ومنحوه الأهمية معتبرين أن حسن اللفظ بإيفائه المعنى، وأن "المحافظة على المعنى أولى من المحافظة على اللفظ"،

---

[1]– أحمد الامين الشنقيطي، م س، ص 11

وبذلك أُخِذ على بيت **الأحول** أنه" على سلاسة ألفاظه ليس فيه كبير معنى[1]"، و" أحسن الكلام أصحه معنى"[2]، وصحة المعنى تعني ما يمكن، لا ما هو كائن بالفعل، وهو توجيه متصل بشرط معقولية الخبر وحدها من المبالغة، لا بمنطق صدق الخبر وكذبه.

ومنهم من جمع اللفظ بالمعنى وشد وثاق العلاقة بينهما، وطلب ملاءمة المبنى لمعناه، وانسجامه معه، مثل وصف اللفظ بالرقة والسلاسة واللطافة والعذوبة...، إلخ، ووصف المعنى بالصحة والإجادة والإيفاء والابتكار ..إلخ[3]، وبانسجام اللفظ والمعنى نالت قصيدة صلاة ربي محاسنها في رأي شارحها "لما اشتملت عليه من "ألفاظ رقيقة ومعان دقيقة"، و" بجودة معانيه وسلاسة ألفاظه «فاز شعر الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا، برأي أحمد الأمين[4]، وكثرت لديهم إشارات متواترة ذات صلة باللفظ والمعنى متصلين أو منفصلين، لكنهم اختلفوا في أوجه استحسانهما، وإن كان المعنى لدى بعضهم مقدما على اللفظ في حال لزوم الرجحان، مع عدم إغفالهم إمكانية أن يكون شاعر مجيدا في المعنى دون اللفظ، وآخر مجيدا في عكس ذلك، على الوجه الذي استدلوا عليه بأن بعض الناس فضل شعر **بده** العلوي على **الأحول** لسلاسة ألفاظ الأول، وبعضهم عكس ذلك[5]".

واتسع النظر ليشمل الحكم على الشاعر نفسه أو على شعره أو بيت منه أو أكثر؛ من أمثلة ذلك قول أحدهم "ولعمري إن بيته أحسن من بيت ابن العباس (يعني بيتا لابن رازكه)"، وقول آخر" هو اشعر تجكانت" (يعني الإمام ابن محمذن)، وقول آخر" له قصيدة بديعية" (يعني الشيخ سيديا)، ومثله قول صاحب فتح الشكور متحدثا عن ابن رازكه:" فقد كان الكلام طوع لسانه وكان اشعر زمانه وفارس ميدانه، يورد في شعره من محاسن البديع ما تعجز عنه افهام البلغاء والسنة الشعراء، كأنه شعر العرب المولدين"[6].

---

[1] ابن الأمين، م س، ص 95

[2]. أحمد بن الأمين الشنقيطي، م س، ص 92.

[3]– محمد سعيد اليدالي، المربي على صلاة ربي، م س ص 9.

[4]. عندما ينقل إلينا أحمد بن الأمين عبارات من قبيل: وكانوا قد فعلوا كذا.. أو فضلوا.. أو استحسنوا..أو أخذوا على... إلخ.، فإننا نعتمدها نصوصا نقدية نقلها إلينا ابن الأمين، ما لم يكن لدينا ما يغني عن ذلك، أو يخالفه.

[5]. نفسه، ص 92.

[6]. فتح الشكور، ص 163

وإلى جانب نقد بلاغة المبنى والمعنى بما اتسعت له من قضايا الإحالة والأسلوب والصورة، اهتم النقد أيضا بجماليات المعجم والنحو والصرف والحرف، من خلال وقوفهم على أوجه استعمالها المختلفة، وإبراز طاقاتها، وترتيب مفرداتها وتصحيح ما اشتملت عليه من قصور وأخطاء.

وقد شكل هذا البعد المجال الأكثر استفزازا لردود الأفعال، وتحول، أحيانا، إلى شكل من أشكال السجال والمناظرة الشعرية والعلمية، بل إلى الطعن والشتم، والمقاذعة والهجاء، بدلا من مواجهة النقد بالنقد.

وإلى جانب البلاغة بما اتسعت له من قضايا المعنى والأسلوب والصورة، اهتم النقد بالجانب اللغوي في أوجهه المعجمية والنحوية والصرفية، من خلال وقوفهم على أوجه الاستعمال المختلفة وإبراز قواعده وضبط مفرداته وتصحيح ما اشتمل عليه من أخطاء، وقد شكل هذا البعد المجال الأكثر احتضانا لردود الأفعال المتبادلة السجالية، وتحول إلى شكل من أشكال المناظرة الشعرية والعلمية، وإلى الطعن والشتم، والمقاذعة والهجاء، بدلا من مواجهة النقد بالنقد، وقد يتسع المأخذ أو التنويه إلى بلاغة مبنى القول ومعناه.

خاتمة

واللافت للنظر في هذا النوع من النقد من حيث موضوعه وحيوية تأثيره وقواعد اشتغاله أنه كان بمثابة المقدمة المضيئة على طريق نهضة النقد العربي الحديث، حيث أنه انطلق من نفس القواعد التي بني عليها النقد الموريتاني أساسه، وعلى نهجه سار أيضا، وربما أغفل الباحثون هذه المكانة النقدية للأدب الموريتاني، واكتفوا بالإشادة بتمزيق الشعر صورة انحطاط الأدب العربي خلال القرنيين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين.

ولم يكتف النقاد في اختياراتهم على تلك الأدوات الفنية بل اجتازوها إلى ظواهر بنائية عديدة شغلتهم، وتبنوا منها أراء مختلفة عبروا عنها، في تداولهم لدراسة بنيات القصيدة، بمصطلحات عديدة، وأعطوها دلالات محددة، شملت وحدة النسيج وقوة السبك، وسهولة الحركة، وسلامة التركيب النحوي والبناء الصرفي، وسعة المعاني المعجمية والسياقية والدلالات الراشحة والحافة، وكان في معظم ذلك يغرفون من إناء النقد العربي القديم، رغم اختلاف أزمنته التي أفادوا منها في إرساء قواعد بنيانهم النقدي وجهازهم التطبيقي، فعكسوا بذلك غزارة في مادتهم النقدية وكفاءة في أدواتهم الفنية.

لم يكتف الباحثون بإهمال العلاقة بين النقد الأدبي الموريتاني من حيوية وعطاء وازدهار في القرنين 12 و13 الهجريين، وبينما كان يعيشه مشرقنا العربي في تلك الإبان من تخلف في

ميدان الأدب عامة والنقد خاصة، بل إنهم اغفلوا ما اتسمت به حركة النقد الأدبي في بواكير النهضة العربية الحديثة من تشابه مع الأساليب النقدية التي كانت متبعة من قبل ذلك لدى النقاد الموريتانيين.

فإذا كان اليازجي أقام المخطط الثلاثي كسلم ترتقي به العملية النقدية، فإن نقد مرحلته لم يتجاوز الحديث عن اللغويات ومعاني الكلمات، وكان ذلك أيضا من سمات النقد عند الشيخ حمزة فتح الله وحسين المرصفي وطه حسين، قبل أن يتخلى عن النقد اللغوي وينكره[1].

واللافت للنظر في هذا النوع من النقد من حيث موضوعه وحيوية تأثيره وقواعد اشتغاله أنه كان بمثابة المقدمة المضيئة على طريق نهضة النقد العربي الحديث، حيث أنه انطلق من نفس القواعد التي بنى عليها النقد الموريتاني أساسه، وعلى نهجه سار أيضا، وربما أغفل الباحثون هذه المكانة النقدية للأدب الموريتاني، واكتفوا بالإشادة بكسر شعره صورة انحطاط الأدب العربي خلال القرنيين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين.

فإذا كان اليازجي أقام مخططه الثلاثي كسلم ترتقي به العملية النقدية، فإن نقد مرحلته لم يتجاوز الحديث عن اللغويات ومعاني الكلمات، وكان ذلك أيضا من سمات النقد عند رواد النقد العربي الحديث، مثل الشيخ حمزة فتح الله وحسين المرصفي وطه حسين، قبل أن يتخلى عن النقد اللغوي وينكره[2].

المصادر والمراجع

- ابن أباه، محمد المختار، الشعر والشعراء في موريتانيا، ط 2، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط 2003.
- ابن أحمد دام، سيدي عبد الله ديوان، جمعه وحققه محمد رضوان الله، المدرسة العليا للتعليم، السنة الجامعية 1982- 1983.
- ابن أحمد سالم، سيدي احمد، تأثيرات اللهجة الحسانية على الشعر الموريتاني
- أحمد يورة محمد، الديوان، تحقيق محمد سيدي محمد، المدرسة العليا للأساتذة 1982
- ابن الأمين الشنقيطي، أحمد، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ط 4، مكتبة الخانجي ومؤسسة المنير/ نواكشوط . القاهرة.
- ابن الحاج أبراهيم سيدي عبد الله، نزهة المعاني في علمي البيان والمعاني، مخطوط
- ابن الحاج إبراهيم سيدي عبد الله: فيض الفتاح على نور الأقاح، ط 2، 1999.

[1]. الجندي أنور، المعارك الأدبية في مصر منذ 1914 –1939

[2]. الجندي أنور، المعارك الأدبية في مصر منذ 1914 –1939

- ابن الجيلاني، المختار، الخطاب الشعري الحداثي في موريتانيا/ دراسة في آجرومية النص
- ابن الحسن، أحمد، الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر: مساهمة في وصف الأساليب، جمعية الدعوة الإسلامية، ليبيا، ط 1، 1995.
- ابن امبوجة سيدي محمد، الديوان، تحقيق احمد الحسن، الاسسكو، الرباط 1998
- ابن السعد، محمد المختار، حرب شربة، أو أزمة القرن السابع عشر، المعهد الموريتاني للبحث العلمي، 1994.
- ابن السيد، عبد الله، الشعر الشنقيطي في القرنين 12 و 13 الهجري / دراسة في المرجع والبنية والقراءة.
- ابن السيد، عبد الله، المعارضة في الشعر الموريتاني: مدخل لدراسة الاحتذاء عند شعراء القرن الثالث عشر، المعهد التربوي الوطني، ط-1، 1995.
- ابن الشيخ سيديا الشيخ سيدي محمد، ديوان تحقيق عبد الله بن سيديا والناجي فال بن سيدي، المدرسة العليا للتعليم، 1983
- ابن باباه محمذن: اليدالى حياته وأثاره، بيت الحكمة قرطاج، ط1، سنة 1990.
- ابن بيه، المحجوب، مساهمة في تاريخ الأدب الموريتاني، السربون، 1989
- ابن حامدون المختار، موسوعة حياة موريتانيا ط1، 1990/ الدار العربية للكتاب / تونس.
- ابن حميدة عبد الله، الشعر العربي الفصيح في بلاد شنقيط / مبحث في النشأة والأصول/جمعية الدعوة الإسلامية/ ليبيا 2009.
- ابن حنبل الشيخ أحمد، الديوان تحقيق أحمد بن أحمد ولد بيات، المدرسة العليا، 1984.
- ابن محمد المصطفى، محمد الحسن، الشعر العربي الحديث في موريتانيا ط1، 2004، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.
- ابن مولاي إبراهيم، محمد الأمين، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 1999م
- ابن مولاي إبراهيم، محمد الأمين، الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، دار الأمين، القاهرة 2001.
- ابن عبدي، محمد، ما بعد المليون شاعر مدخل لقراءة الشعر الموريتاني المعاصر
- ابن عبدي، محمد، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية، دار نينوى ط1، 2009
- ابن عبدي، محمد، تحقيق، عمدة الأديب في صنعة القريض والنسيب، جامعة نواكشوط، 1986.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء / تحقيق أحمد محمد شاكر/ دار المعارف بمصر 1966

- ابن رازكة، سيدي عبد الله، ديوان، شرح وتحقيق ودراسة محمد سعيد بن دهاه، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 1986م.
- ابن سيدي عبد الله، الشيخ، نقد الشعر
- ابن سيدينا محمدي، الديوان تحقيق محمد الأمين بن بدي، المدرسة العليا، 1984.
- ابراهيما جلو، الشعر العربي في شنقيط، رسالة ماجستير بالأزهر، مطبعة الأطلس، موريتانيا
- إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ط / دار الحكمة، بيروت، لبنان، 1990.
- الحلو، سليم: الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها/ منشورات دار مكتبة الحياة/ بيروت/ لبنان. (دون تاريخ).
- الجندي أنور، المعارك الأدبية في مصر منذ 1914 –1939
- الجراري، عباس، شعر الصحراء، سلسلة الدروس الافتتاحية (4)، كلية الآداب، أكادير، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1997.
- الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريتر، /ط3 دار المسيرة بيروت
- الزبير، محمد محمود، الوعي النقد لدى الشناقطة، بحث لنيل شهادة الماستر من جامعة شنقيط العصرية،2009.
- النحوي، الخليل، بلاد شنقيط المنارة والرباط، ط1، 1987 المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة.
- القرطاجني حازم: منهاج البلغاء// تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة/ تونس 1966
- القيرواني، ابن رشيق: العمدة// تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة دائر الجميل، ج /2 ط4/ 1974
- اليدالي، محمد، ديوان، تحقيق الأمير بن آكاه سنة 1980، بالمدرسة العليا.
- اليدالي، محمد سعيد، المربي على صلاة ربي، تحقيق وتعليق محمد بن أحمد بن الطالب عيسى، ط1، 2003
- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر/ ط1/1978 مكتبة الانجلو مصرية
- إي. فينو غرادوف: المضمون والشكل في العمل الأدبي، ت. هشام الدجاني/ الدار الوطنية للتوزيع/ دمشق.
- بنت البرا، باته، الشعر الموريتاني الحديث، دراسة نقدية تحليلية، اتحاد الكتاب العرب، دمش 1998.
- بنت محمد محمود، فاطمة، الوعي النقدي في موريتانيا "من خلال كتابي المربي والوسيط، بحث لنيل الإجازة من المدرسة العليا للأساتذة 1985

- بنت محمد محمود، فاطمة، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث / قراءة في نصوص موريتانية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.
- بوصباط، ماهر، أدب الشروح عند العرب / مقاربة نسقية، ط1، 2017،
- مقلد يوسف، شعراء موريتانيا القدامى والمحدثون، ط1 بيروت، 1967.
- محمد ابن الطلبة، الديوان، تحقيق محمد عبد الله ولد شبيه، دار الرضوان للنشر ط1، بدون تاريخ.
- عبد الحي محمد: الإبداع الشعري والممارسة النقدية، اتحاد الجمعيات الفلسفية، الإسكندرية 2003