

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون - تيارت -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأب العربي



أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD تخصص: دراسات نقدية

موسومة بـ:

المنجز النقدي الأدبي الجزائري المعاصر

"قراءة في أعمال مصطفى درواش"

إشراف:

أ.د/ ميلود عزوز

إعداد الطالب:

علي سي مرابط

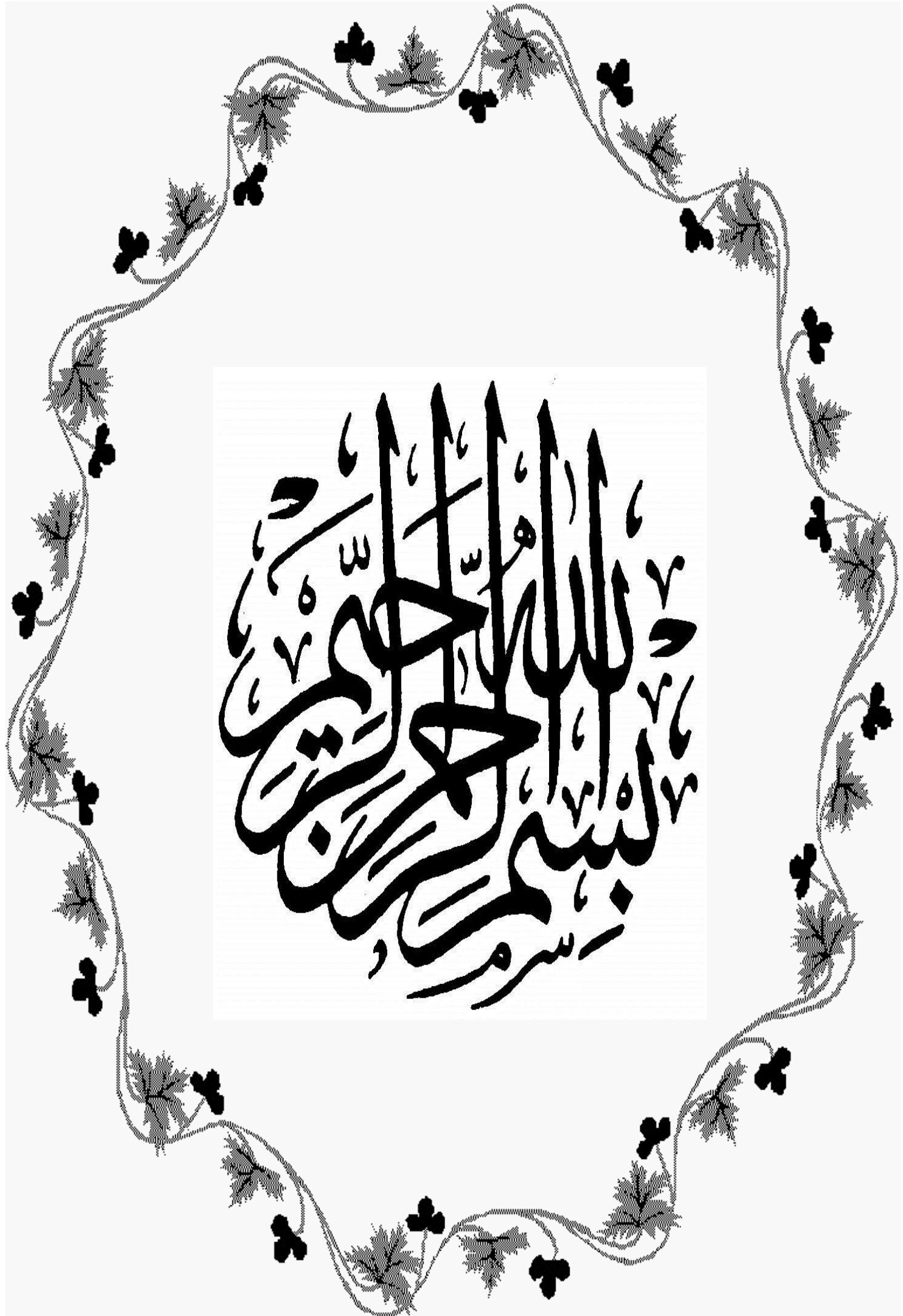
أعضاء لجنة المناقشة

الجامعة	الصفة	الرتبة	الاسم واللقب	الرقم
جامعة تيارت	رئيساً	أستاذ التعليم العالي	زروقي عبد القادر	1
جامعة تيارت	مشرفاً ومقرراً	أستاذ التعليم العالي	عزوز ميلود	2
جامعة تيارت	مساعد مشرف	أستاذ محاضر أ	غانم حنجار	3
جامعة تيارت	ممتحناً	أستاذ التعليم العالي	داود امحمد	4
جامعة تيارت	ممتحناً	أستاذ محاضر أ	مرضي مصطفى	5
جامعة تيسمسيلت	ممتحناً	أستاذ التعليم العالي	فايد محمد	6

السنة الجامعية:

1444هـ / 1445هـ - 2023م / 2024م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَأَنْ لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى (39) وَأَنْ سَعِيهِ سَوْفَ

يُرَى (40) ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الْأَوْفَى (41)﴾

[سورة النجم: الآية (38، 41)]

# شُكْرٌ وَعِرْفَانٌ

وَلَوْ أَنِّي أُوتِيتُ كُلَّ بِلَاغَةٍ      وَأَفْتَيْتُ بَحْرَ التُّطْقِ فِي التَّظْمِ وَالنَّثْرِ  
لَمَا كُنْتُ بَعْدَ الْقَوْلِ إِلَّا مُقْصِرًا      مُعْتَرِفًا بِالْعَجْزِ عَنِ وَاجِبِ الشُّكْرِ

نشكر الله -عز وجل- أولاً وآخراً أن وفقنا لإتمام هذا البحث، فهو المستحق لكل شكر  
جلّ في علاه، ثم أتقدم بخالص الشكر ووافر الامتنان إلى جميع أساتذة كلية الآداب واللغات  
وأخص بالذكر فضيلة الأستاذ الدكتور "ميلود عزوز" وفضيلة الدكتور "حنجار غانم" اللذين  
أشرفا على هذه الأطروحة منذ أن كانت بذرة.

سي مرابط علي

# الإهداء

أهدي ثمرات هذا البحث:

➤ إلى من خصّهم الحقّ - سبحانه وتعالى - في محكم آياته بالدعاء ﴿وَإِخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ

الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ إِرْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيْنِي صَغِيرًا﴾ الإسراء: 23.

➤ إلى روح والدي رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

➤ إلى والدتي الكريمة حفظها الله ورعاها.

➤ إلى إخوتي وأخواتي جميعا حفظهم الله.

➤ إلى زوجتي التي رافقت هذه الرحلة العلمية وكانت سنداً لي وعوناً.

➤ إلى فلذات كبدي "بشرى، يوسف، إلياس دعاء، أيمن" حفظهم الله.

وإلى من رعى هذه الثمرة منذ أن كانت بذرة فضيلة الأستاذ الدكتور "ميلود عزوز"،

وفضيلة الدكتور "الحاج حنجار غانم".

أسمى مشاعر المحبة والتقدير والاحترام

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والعاقبة الطيبة للمتقين ولا عدوان إلا على الظالمين وصلّى اللّهم  
وسلّم على الرّحمة المهداة وبعد:

يتّسم الأدب الجزائري المعاصر بميزات تجعله متميزا عن بعض الآداب القطرية، وهذا ناتج  
عن الظروف والسياقات التي نشأ فيها، وكانت الثمار إنجازا كبيرا متمثلا في أدب جزائري مختلف  
الأصول، متباين المشارب، سرد أحداثه وصاغ متونه فئة من العلماء والأدباء الأفذاذ، صقلتهم  
قداسة الطبيعة، وعبقريّة المكان، والتعطّش للحرية، حفاظا على الهوية والتشبث بالانتماء.

فأدبنا أدب أدب ثوري إصلاحى إبداعي، يعكس كل منه مرحلة تاريخية ما، فهو وليد  
همة عرفانية فحرت فيه الإبداع إنتاجا وقراءة، رغم قلة الجهد النقدي المعترف.

فرغم أن موضوع النقد الأدبي الجزائري من أهم الموضوعات التي حازت مكانة هامة في  
الدرس الأكاديمي الجزائري، إلا أنه لم يزل مثار نقاش بين خبراء النقد الأدبي.

فالواقع الثقافي الراهن جعل الفصل في العديد من القضايا النقدية أمرا مؤجّلا، وأدى إلى  
استمرارية الاختلاف بين الدارسين الجزائريين.

مع أنّه سنح الفرصة لبعضهم بوضع بصماتهم في الدرس النقدي تأريخا وتحليلا، نذكر  
منهم: عبد المالك مرتاض، محمد مصايف والأستاذ "مصطفى درواش" من خلال بحوثهم لأجل  
النهوض بحركة الأدب والنقد في البيئة الجزائرية، وإذا أردنا التخصيص فقد نقصد به أستاذنا المعني  
بهذه الدراسة: مصطفى درواش بوصفه من بين ألمع النقاد الذين خدموا هذا الفن على مستوى  
المنهج والمصطلح واللغة، ولعل مؤلفاته تظل شاهدة له كما هو الحال مع مؤلفه: "خطاب الطبع  
والصنعة - رؤية نقدية في المنهج والأصول- " سنة 2005-، " ومؤلفه: "تشكل الذات واللغة في  
مفاهيم النقد المنهجي" سنة 2008، وآخرها: "وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية" سنة 2014،  
وهو منجز نقدي يتناص مع مرایا الدكتور: "عبد العزيز حمودة" في الكثير من القضايا النقدية.

ولعلّ هذه الجهود العلمية للناقد "مصطفى درواش" تستطيع أن تشكل مدوّنة مهمّة ومتكاملة للاشتغال عليها من قبل الأجيال المنتسبة إلى حقل الدراسات النقدية. وبما أن الدراسة اقتضت توحي هذا "المنجز" بعينه، فلقيمته المعرفية، وحقائقه الاستنباطية، وطبيعة لغته المرنة الشفافة.

فنحن في هذا البحث رأينا أن نقف عند أعمال الناقد "مصطفى درواش" في النقد الأدبي؛ للاطلاع والاستكشاف والإفادة من الحس النقدي الأصيل، والقراءة المثمرة الواعية، وقدرته على الربط بين ما هو أصيل وما هو وافد غريب، بحكم انفتاحه الثقافي على أدب ونقد الآخر. وإذا نظرنا بمنظار بعض النقاد، في اعتباره النقد المنهجي ذلك النقد القائم على منهج تدعمه معايير نظرية وتطبيقية عامّة ويتناول بالدرس مذاهب أدبية أو شعراء أو خصومات، يتعمّق فيها وييسّط عناصرها ويحللها ويبيّن مواضع الجمالية والقبح فيها، فإننا نجد ذلك كله في أعمال أستاذنا الذي استحق منا هذه الباكورة من الدراسات بحق. فكان مناسباً لتكون قراءة في "أعماله النقدية التراثية".

فحظي الاختيار بالقبول من قبل الأستاذين المشرفين لأتشرف بالانتساب لهذا الناقد من خلال التعاطي مع ثقافته النقدية والمعرفية، بحكم أنني أول من يغامر بهذه الدراسة سائلاً الله الإعانة والفتح، ومن ثم استجمعت ما يستوجبه البحث من العدة الثقافية في هذا الباب.

إن العديد من الإشكالات تتجلى من خلال الولوج في البحث والغوص فيه، فكلما زدنا معرفة في موضوع ما، فتح لنا السبيل أمام مبهمات جديدة، ومعينات كثيرة، هي بمثابة حلجات واستفسارات، تحتاج إلى قراءات النقاد والمفكرين، فلا عجب إذا وجدنا هذا البحث متشابكاً ويحمل الكثير من الإشكاليات المتداخلة بين مكوناته والتي تنوّعت من حيث المفاهيم والأفكار والمناهج...، فإلى أي مدى استطاع الناقد درواش إضافة ما يفيد النقد العربي بعامة والجزائري بخاصة؟

ما هي المحمولات المعرفية المنهجية التي تحوزها مؤلفاته؟ كذخيرة ثقافية؟



وهل عكست هذه المؤلفات القدرات النقدية للأستاذ مصطفى على مستوى اللغة

الموظفة؟

كيف نحقق إجراءات الإفادة من أطاريجه الفكرية واللغوية داخل مدرجات الجامعة

الجزائرية؟

من الصّعب العسير أن يرصد الباحث كل الدوافع الممكنة من اختيار موضوعه ومجال

بمّثه، لتشابكها وتداخلها من جهة، وتأرجحها بين الذاتية والموضوعية من جهة أخرى، وغفلة

الباحث عن بعضها من جهة ثالثة، نذكر منها:

1. التعريف بالمستوى النقدي لبعض أعلامنا المسكوت عنهم.

2. الإفادة من القضايا البحثية التراثية بنظرة أكاديمية تجمع بين الأصالة والمعاصرة.

3. القيم النقدية والمعرفية على مستوى القراءة الاحترافية بعيدا عن التعصب.

إنّ المتصفح والمتتبع لمختلف الكتب والمؤلفات والرسائل التي تخص النقد العربي عموما،

والنقد الجزائري بخاصة، يدرك أن موضوع البحث متنوع تنوعت بتنوعه الدراسات السابقة، في

ميدان النقد الجزائري المعاصر، فهي نادرة في جانبي المنهج والتحقيق عند الأستاذ "مصطفى

درواش" وتكاد تنعدم حول مؤلفه "وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية" وهذا ما حتمّ عليّ

استعمال أكثر من منهج، لتعدد الفصول والمكونات.

اشتمل هذا البحث على مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة وفهارس واختتم بقائمة

من المصادر والمراجع، أما المقدمة فقد عنيت باستجلاء دوافع البحث وإشكالاته وممكن الجدة

فيه، وسبب اختيار هذا الموضوع والدراسات السابقة حوله، وبيان خطته، ومناهجه المختارة

والمتبعة في حقل الدرس والتقويم، والصعوبات التي واجهتني، وأما المدخل فقد وسم بعنوان: "واقع

النقد الأدبي الجزائري المعاصر، إرهاصات ومسارات" وشمل العناصر الآتية:

1- النهضة الأدبية في الجزائر وبوادرها.

2- الأصول النفسية والاجتماعية للنهضة الحديثة في الجزائر.

3- رواد النهضة الجزائرية الحديثة.

4- عوامل النهضة.

5- المشهد النقدي الجزائري قبل الاستقلال.

6- المشهد النقدي الجزائري بعد الاستقلال.

7- بدايات النقد الجزائري المعاصر وأسس.

أما الفصل الأول فحمل عنوان: "مصطلحات ومفاهيم في السياق النقدي" وضمّ العناصر

الآتية:

1- الدلالات اللغوية والاصطلاحية.

2- جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي.

وأما الفصل الثاني فقد حمل عنوان "تجليات المصطلح النقدي في المسار الدراسي للنص

الأدبي" وفيه العناصر الآتية:

1- المصطلح والضوابط.

2- أصول النقد الأدبي ونشأته.

3- حضور المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

4- مساءلة المصطلحات النقدية.

وحمل الفصل الثالث عنوان: "روافد الفعل النقدي عند مصطفى درواش"، وتضمن

العناصر الآتية:

1- المصادر النقدية لمصطفى درواش.

2- مفهوم الخطاب النقدي عند مصطفى درواش.

وجاء الفصل الرابع بعنوان: "مصطفى درواش" بين المساءلة المنهجية والتجربة النقدية.

وتضمن العناصر الآتية:

1- قراءة في العنوان: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية.

2- المتلقي في الكتابة الشعرية.

3- شفاهية الإلقاء وتجربة الكتابة/ الطبع والصنعة.

وخلصت في الأخير إلى خاتمة سجلت فيها نتائج البحث التي توصلت إليها ولعلّ بحثي هذا يكون مفيدا لقارئه فائدة تمكنه من الرجوع إليه، خاصة ما تعلق بأدينا الناقد "مصطفى درواش".

تعددت المناهج المعتمدة في هذا البحث لتنوع عناصره ومن هذه المناهج:

أ- المنهج التاريخي: عنصر ضروري ومهم، يكشف الغطاء ويذهب اللبس ويبين الكثير من

القضايا في الحياة الاجتماعية والسياسية والأدبية وغيرها.

ب- المنهج الفني: لزمي في بعض القضايا النقدية من شعر ونثر والتي تطرقت لها في

مضامين البحث.

صعوبة هذا البحث تكمن في كونه يتجه إلى موضوع دقيق له وقعه وأثره في النقد الأدبي،

وهو موضوع ممتع وصعب لما يمليه من إشكاليات معرفية ومنهجية، فاستخرت الله تعالى أن يشرح لي صدري، ويسر لي أمري، فما خاب من استخار وما ندم من استشار، ومن ثم توكلت على

الرحمن ورسمت خطة بحثي وشرعت فيه، لكن أعاق طريقي صعوبات شتى منها:

1- لا أعتقد أنّ أي بحث ذا قيمة يخلو منها فالمعاناة قد نالت مني وأنا بصدد التنقيب عن

المصادر والمراجع والضبط والتوثيق ووضع المعلومة في موضعها الملائم.

2- عامل الزمن والارتباطات المهنية والأسرية جعلت الجهد يأخذ مني مأخذا والسامة تثبطني

وتبقيني عاجزا... إلاّ أنّه سرعان ما تحوّل الجهد إلى بهجة، والسامة إلى سرور، فرحت

مستمتعا بهذا البحث، شغوبا بالكتابة حول هذا الناقد.

ولا يفوتني في هذا المقام إلا أن أتوجّه بالشكر الجزيل لفضيلة الأستاذ الدكتور سيدي

"غانم حنجار" وفضيلة الأستاذ الدكتور سيدي "ميلود عزوز" المشرفين على هذا البحث،

فحفظهما الله وبارك فيهما وجزاهما خيرا على كل ما بذلاه معي من جهد بغية إنجاز هذا البحث،

وما خصّاني به من وقت وتوجيه وتصحيح وصبر بصدر رحب، وتواضع كبير وجميل لا أنساه،

وإلى السادة الدكاترة أعضاء لجنة المناقشة الذين عانوا معي قراءة ما كتبت كلمة كلمة، فعدّلوا ونقحوا، وناقشوا ووجهوا، وإلى جميع الأساتذة الذين تولّوا تكويني في ما بعد التدرج، وغيرهم أساتذة وزملاء ممّن قدّم لي يد العون والتشجيع، سائلا المولى في عليائه أن يجزيهم جميعا أحسن الجزاء وأن يجعل عملهم ذاك في ميزان حسناتهم يوم لا ينفع مال ولا بنون إلاّ من أتى الله بقلب سليم.

والله ولي التوفيق.

علي سي مرابط

تيارت يوم الإثنين 18 ديسمبر 2023م

# مدخل

واقع النقد الأدبي الجزائري

المعاصر، إرهاصات ومسارات

## 1) النهضة الأدبية في الجزائر وبوادرها:

حتى نتحدث عن النهضة الأدبية الجزائرية في العصر الحديث، وجب علينا أن ندنو من كلمة "النهضة" حتى نستخرج خباياها ومكوناتها لفهم معناها بدقة، وندرك مدلولاتها اللغوية وردت هذه اللفظة في المعاجم بعدة معان منها:

نحس: النهوض: البراح من الموضع والقيام عنه، نحس ينهض نحضا ونهوضا، وانتهض أي قام، وأنشد ابن الأعرابي لرويشد:

ودون جدو وانتهاض وربوة كأنكما بالريق مختنقان<sup>1</sup>.

وأنشد الأصمعي لبعض الأغفال:

تنتهض الرعدة في ظهيري من لدن الظهر إلى العصير<sup>2</sup>

وأنهضته أنا فانتهض وانتهض القوم وتناهضوا: نهضوا للقتال، وأنهضه حركة للنهوض واستنهضته لأمر كذا إذا أمرته بالنهوض له، وناهضته أي قاومته.

والنهضة: الطاقة والقوة، وأنهضه بالشيء قواه على النهوض به، والناهض: الفرخ الذي استقل للنهوض وقيل: هو الذي وفر جناحه ونهض للطيران، وقيل هو الذي نشر جناحه ليطير، والجمع نواهض ونهض الطائر: بسط جناحيه ليطير، والناهض: فرخ العقاب، قال امرؤ القيس:

راشه من ريش ناهضة ثم أمهاه على حجره<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - ابن منظور: لسان العرب، مج6، باب النون، ج48، دار صادر، بيروت، 1955-1956، ص 4560.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، 4561.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، 4561.

وناهضة الرجل: قومه الذين ينهض بهم فيما يحزنه من الأمور وقيل ناهضة الرجل بنو أبيه الذين يغضبون بغضبه فينهضون لنصره. والناهض: رأس المنكب وقيل هو اللحم المجتمع في ظاهر العضد من أعلاها إلى أسفلها وكذلك هو من الفرس وقد يكون من البصير والنهضة بسكون الهاء العتبة من الأرض تبهر فيها الدابة أو الانسان يصعد فيها من غمض والجمع نهاض.

قال الأزهري: النهض العتب<sup>1</sup>.

وجاء في الرائد نقلا عن المنجد في اللغة: نهض بمعنى قام والنهضة: التجدد والانبعاث بعد تأخر وركود وناهض مناهضة: قاوم<sup>2</sup>.

ومن خلال المعنى اللغوي تتضح حركية النهوض وفعليته في الأشياء سواء على الصعيد الفكري والنفسي أو المادي، وفي كلا المعنيين هناك انتقال من حال إلى حال وتغيير في الهيئة والموضع وتحرك الحواس عند المرء واستحضار لطاقاته وقواه، نجد أن النهوض يرادف القيام وهو ما أورده القرآن بنفس المعنى في الآية: ﴿قُلْ إِنَّمَا أَعْظَمُ بِوَجْهِ اللَّهِ أَنْ تَقُومُوا لِلَّهِ مِثْلِيَ وَفَرْدِي ثُمَّ نَنْفَكُوا مَا بَصَحِكُمْ مِنْ جَنَّةٍ إِنَّهُ هُوَ إِلَّا نَذِيرٌ لَكُمْ بَيْنَ يَدَيْ عَذَابٍ شَدِيدٍ﴾<sup>3</sup>.

هذا بالنسبة لمفهوم عبارة النهضة لغويا فماذا تعني هذه اللفظة في المصطلح النقدي خاصة

والأدبي عامة؟

توحي النهضة في الذهن إلى نقيضة لها دلالتها وما تعني، فالنهضة تعني التغيير كالقيام بعد القعود؛ فالناهض بعكس القاعد، والنهضة تعني الحركة في مقابل الجمود وهذا بالفعل ما حصل، بل هو السبب الرئيس في كل نهضة، فنهضة أوروبا قامت ضد جهود الكنيسة الكاثوليكية، والنهضة

<sup>1</sup> - ابن منظور: لسان العرب، مج6، ص4561.

<sup>2</sup> - جبران مسعد، الرائد دار العلم للملايين، ط5، 1986، مج2، ص163.

<sup>3</sup> - سورة سبأ، 46.

العربية ضد تفشي الجهل وتخلف العقل، وجمود الفكر وركوده، وسوء الإدارة العثمانية وضعفها والدعوة إلى إضعاف اللغة العربية واستبدالها بلغات أخرى.

فالنهضة إذن جاءت رد فعل على الجهل والتخلف وفساد اللسان العربي من جهة، وعلى سلب ثقافة الأمة العربية ومحو لغتها وتشيت الشعوب العربية والإسلامية وإبعادها عن بعضها البعض، فالنهضة عائدة إلى تمسك العرب بماضيهم، وسعيهم إلى إحيائه أصالة وتراثا عربيا وإسلاميا، والعمل قدما على بناء مستقبل زاهر.

فحياة الأمم تطراً عليها تغيرات تنقلها من حال إلى حال، فإذا كان هذا التغيير من سيئ إلى حسن ومن ضعف إلى قوة سمي ذلك نهضة، وعكسه الانحطاط والنهضة الأدبية هي ارتقاء فنون الأدب أو بعضها شكلا ومضمونا.

بدأت هذه النهضة في أواخر القرن التاسع عشر في مصر والشام، خصوصا لبنان وسوريا، ثم انتقلت بعد ذلك إلى كافة أنحاء الوطن العربي، وتعتبر في كثير من الأحيان فترة من التحديث الفكري والإصلاحي، تمثلت في ظهور الجمعيات والأحزاب السياسية وحركات الإصلاح، ونشاط حركة الترجمة والتأليف وانتشار التعليم الحديث والبعثات العلمية، والطباعة والصحافة، وإحياء التراث ودور الاستشراق... فتحقق للأدب ما يلي:

- إثراء اللغة بمصطلحات علمية.
- العناية بالأسلوب ورقة اللفظ وسلاسته.
- ظهور الشعر التاريخي والقصصي.
- ظهور الفن المسرحي بنوعيه الشعري والنثري.

## 2) الأصول النفسية والاجتماعية للنهضة الحديثة في الجزائر:

لا يمكن أن تدرك أبعاد النهضة الأدبية في الجزائر قبل معرفة الأصول النفسية والاجتماعية للنهضة الحديثة في المغرب الإسلامي بعامة والجزائر بخاصة.



تعتبر محاولة الأمير عبد القادر الجزائري الفكرية من أهم المحاولات الجزائرية الحديثة في ميدان النهضة، وهذا ما حمل جرجي زيدان على أن يجعله في كتابه "بناة النهضة"<sup>1</sup> من القادة والساسنة، بل كان أول شخصية تحدث عنها في كتابه هذا، وإن كان من رواد الحركة الأدبية الحديثة في المشرق العربي، محمود سامي البارودي (1838م-1904م) فإن الأمير عبد القادر الجزائري يعتبر من روادها في المغرب العربي عموماً وفي الجزائر خصوصاً، فهما معا يمثلان مدرسة الإحياء والتجديد، وقد اشتركا في صفات البطولة في الشعر وفي الحرب، فكل منهما خاض المعارك في ميدان القتال كما عانى كلاهما المنفى والغربة، ففضى البارودي سبع عشرة سنة منفيًا في جزيرة (سرنديب) لاشتراكه في الثورة العرابية، وعانى الأمير المنفى في فرنسا والغربة في بروسة ثم دمشق بعد الغدر به على إثر استسلامه عندما فقد الساعد والمعاضد، والواقع أن الأمير عبد القادر أول من أثار الضمير الشعبي الجزائري، وبذر بذورًا بقيت تنمو في القلوب، وتمتد جذورها في الأرض الطاهرة التي يجدر بالعالم الإسلامي الافتخار بها ويسميها بحق "أرض الشهداء" وقد أضاف الأمير ثورة فكرية، تتمثل في تلك الأبحاث الدينية والتاريخية والفلسفية والكلامية والصوفية التي قام بها. فقد ألف كتابه "ذكرى العاقل وتنبية الغافل سنة 1217هـ".\* وكتاب "المواقف في التصوف" نحا فيه منحى ابن عربي يقف عند آيات قرآنية معينة، ويفسرها تفسيراً رمزياً صوفياً فيه نزعة أفلاطونية محدثة على غرار الموقف للنفري.

كما أدرج الأستاذ "حسن السندوي" اسم الأمير عبد القادر الجزائري -كاتباً وشاعراً- ضمن كتابه "أعيان البيان في القرن الثالث عشر الهجري"\* وقرنه بأسماء أعلام النهضة الفكرية الحديثة في المشرق أمثال: بطرس البستاني، وناصر اليازجي ورفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق.

<sup>1</sup> - ينظر: جرجي زيدان بناة النهضة، دار الهلال، القاهرة، د.ت، ص 12-22.

\* طبع المرة الأولى بدمشق، بدون تاريخ، وجاء في 132 صفحة.

\* أعيان البيان: كتاب ألفه السندوي 1914، وطبعه بالقاهرة.

وهذا ما جعل بعض النقاد الجزائريين، يسيرون نفس المسار، ويجعلون الأمير عبد القادر رائد النهضة الأدبية في الجزائر على غرار الناقد صالح خرفي الذي يقول: «... أنه لا نزاع في جدارة الأمير بأن يكون بداية نهضة أدبية في الجزائر، إن لم يكن بأسلوبه الخالي من رونق التجويد فمضمونه البطولي الذي ينفرد في تلك الفترة»<sup>1</sup>.

وحتى بعد إخفاقه في معاركه ضد المستعمر ونفيه من الوطن، فإنه كان يقوم بنشاط في سبيل الإصلاح والنهضة، بدليل انتسابه إلى الجمعية السرية السياسية التي أسسها جمال الدين الأفغاني (1839م-1897م) والتي تسمى بالعروة الوثقى\*، وهو نفس اسم الجريدة المعبرة عن آرائها يقول صالح خرفي: «وقد كان بين أعضائها الأمير عبد القادر الجزائري ومن اختار من أبنائه ورجاله»<sup>2</sup>.

منذ أن وضع المستعمر الفرنسي رجله بأرض الجزائر، راح يمحو القيم الروحية، ويصد الشعب الجزائري عن ثقافته العربية، ويفرض ثقافته حتى يقتل اللغة العربية لأنها تهدد بقاءه في الجزائر ولأنها مقوم أساسي من مقومات القومية، فقد نجح في نشر اللسان الفرنسي، ولكنه لم يقدر على أن يميت اللغة العربية التي ظلت حية تدعو أهلها إلى الاستمرار في الكفاح والذود عن الكيان، مما زاد من تمسك الشعب بلغته، والدفاع عنها<sup>3</sup>.

### 3) رواد النهضة الجزائرية الحديثة:

إن النهضة الجزائرية لم تكن وليدة الصدفة بل جاءت كنهضة لجهود علماء جزائريين ومثقفين، حاولوا إنقاذ المجتمع الجزائري من حالة التعفن والجهل التي وصل إليها من جراء كثرة

<sup>1</sup> - صالح خرفي: شعراء من الجزائر، الحلقة الأولى، معهد البحوث والدراسات الأدبية، 1969، ص 25.

\* صدر العدد الأول منها في 05 جمادى الأولى، سنة 1301هـ، 13 مارس 1884م، صدر 18 عددا، آخرها: 1884/10/10م

<sup>2</sup> - صالح خرفي: المرجع السابق، ص 25.

<sup>3</sup> - ينظر، محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 387.

البدع والخرافات والانحرافات ولقد تولى مهمة محاربة هذه البدع وأحداث الانبعاث الثقافي في الجزائر مجموعة كبيرة من المصلحين والعلماء والمثقفين فمن الذين حاربوا البدع وحاولوا تحريك المجتمع: الشيخ صالح بن مهنا والأستاذ الشيخ عبد القادر المجاوي، المولود سنة 1848م، بتلمسان ولقب بالمجاوي نسبة إلى قبيلة مجاوة التي تقطن ناحية تازة بالمغرب الأقصى، كان والده قاضيا في تلمسان مدة خمس وعشرين سنة.

أنج المجاوي مصلحين وعلماء واصلوا عمله الإصلاحية مثل: السعيد بن زكري، الشيخ عمر بن دراجي قاضي الحنفية بالجزائر وأبرز تلامذته: محمد المولود بن الموهوب، وبالموازاة مع نشاطه التعليمي فقد ساهم المجاوي في الحركة الصحفية، حيث ساهم في كل من المنتخب جريدة المغرب 1903م، جريدة كوكب إفريقيا ما بين (1908م - 1909م). ومن أهم القضايا التي نالت القسط الأوفر من اهتمامات الشيخ المجاوي هي التربية فقد برزت شخصيته كمرتب في هذا المجال، فحاول أن يعطي منهجا للتربية، قائما على أسس علمية حديثة، ألف كثيرا من الكتب المدرسية والتربوية "إرشاد المعلمين" و"المرصاد في الاقتصاد" وشرح منظومه في إنكار الفساد الاجتماعي، وقدم لشرحه مقدمة ذات أهمية في بيان ضرر البدع، وضرورة النهضة العلمية وقرر أن العلم هو السبب الرئيسي في النهضة، ومن أهم رسائله رسالة في علم الكلام تسمى "القواعد الكلامية"<sup>1</sup>.

ومن الأعلام الذين ساهموا في النهضة الأدبية في الجزائر الشيخ محمد بن مصطفى بن الخوجة، درس على يد الشيخ محمد بن السعيد بن زكري، وكان شديدا على أهل البدع وكان يرى أن العودة والتمسك بالدين الإسلامي كفيل بإنقاذ الجزائريين من الفرق في المدينة الغربية... ولكن هذا لا يعني أن بن خوجة قد انغلق على نفسه ولم يقبل الحضارة بل كانت نظرتة عقلانية لمسائل العصر وكرس حياته لخدمة الإسلام والوطن. وهو أحد تلامذة محمد عبده لذلك نجده مهتما بكل

<sup>1</sup> - أبو القاسم الحفناوي: تعريف الخلف برجال السلف، ج2، مطبعة فوتنانا الشرقية الجزائر، 1906، ص 446.

ما كان يصدر عن المشاركة من جرائد ومجلات مثل: المؤيد، والمصباح، والمنار وغيرها من المنشورات التي تصل إلى الجزائر، وكانت هذه الأفكار عمله الإصلاحية والقاعدة التي يعتمد عليها في ذلك.

وله مصنفات كثيرة قال عنه المرحوم عمر راسم: «الشيخ محمد بن المصطفى شاعر الجزائر في وقته وأفصح علمائها وأعلمهم بتراجم علماء الجزائر كثير الاطلاع ولوع بالكتب العصرية... يعرف الشرق كأنه عاشره مائة سنة حلو الكلام، كان إذا خطب يستبدل بالآيات والأحاديث كأن القرآن وكتب الأحاديث مرآة أمام عينيه»<sup>1</sup>.

وقد كان من الأوائل الذين نادوا بإصلاح شؤون المرأة الجزائرية وتحريرها من الجهل فألف كتابا بعنوان: "الاكتراث في حقوق الإناث"، وكتاب "اللباب في أحكام الزينة واللباس والاحتجاب" وكتاب "إقامة البراهين العظام على نفي التعصب الديني في الإسلام" كما حقق ونشر تفسير عبد الرحمن الثعالبي المسمى بـ"الجواهر الحسان" مقابلا له على سبع نسخ وله رسائل أخرى مفيدة في مختلف الموضوعات الاجتماعية والأخلاقية والصحية ولما اطلع ملك المغرب، عبد العزيز العلوي في زيارة له للجزائر\*. على كتب محمد بن المصطفى بن الخوجة، أهدى له ساعة ذهبية فكتب رسالة: "عقود الجواهر في حلول الوفد المغربي بالجزائر".\*

كما كتب ابن الخوجة قصيدة في رثاء محمد عبده تعتبر نموذجا جيدا لشعره، فهذه المرثية تعبر عن معرفة صاحبها بمحمد عبده وخبرته به خبرة من لازمه، ودرس آثاره وكتبه ومصنفاته وتتبع نشاطه تتبع المعجب بمن أعجب في خصائص فن الكتابة ومعالجة القضايا العقلية والشرعية وحل المشكلات وطريقة التدريس والتفسير وفقا للحياة العلمية والثقافية المعاصرة، والحقيقة أن هذه

<sup>1</sup> - دبور محمد علي: أعلام الإصلاح في الجزائر، ج3، مطبعة البعث، قسنطينة، ط1، 1978، ص132، نقلا عن مخطوط في تراجم علماء الجزائر لشيخ عمر راسم موجود عند الشيخ النعيمي بقسنطينة.

\* كانت زيارة عبد العزيز العلوي الحسني سلطان مراكش، يوم الثلاثاء 29 شعبان 1319هـ في باخرة حربية فرنسية قدمت من مدينة طنجة.

\* كتبها بتاريخ: 18 رمضان 1319هـ، ونشرها في 17 شوال سنة 1319هـ، قرظها عبد القادر المجاوي وحمو بن أحمد الدراجي الحنفية بالجزائر.

القصيدة أكبر برهان على أن محمد عبده له مدرسة في الجزائر وعلى رأسها محمد بن المصطفى بن الخوجة وهذا عنصر من أهم العناصر في النهضة الإسلامية الحديثة في الجزائر.

ومن الذين وضعوا بصمتهم في النهضة الأدبية بالجزائر خاصة والمغرب العربي عامة الصحفي عمر بن قدور (1886م-1932م) الذي نفي من مسقط رأسه بالجزائر العاصمة إلى قرية (عين ماضي) بالجنوب الجزائري التابعة إداريا حاليا لولاية الأغواط ونفي إليها ماشيا، ثم أطلق سراحه سنة 1919م، يقول عنه الدكتور صالح خرفي: "... أنه كان صحافيا رائدا وكاتبا ذائع الصيت وشاعرا تلقفت قصائده دوريات المشرق والمغرب، حتى قال عنه (فيليب دي طرازي) في تاريخ الصحافة العربية: «يعد هذا الأديب من أكتب الصحافيين في المغرب والأوسط وأرقاهم»<sup>1</sup>.

وكان ينشر مقالاته الإصلاحية في عدة صحف جزائرية وأخرى عربية لنشر الوعي واليقظة في نفوس الجزائريين من جهة والوقوف مع الشعوب الإسلامية المضطهدة من طرف الاستعمار من جهة أخرى فكتب يؤازرها شعرا ونثرا.

وقد كتب مقالات في جريدة الظروف، التي صدر العدد الأول منها يوم الجمعة 22 ربيع الأول سنة 1331هـ الموافق لـ28 فبراير 1913م، واستمرت حتى شهر جانفي 1915م.

ويعتبر الشيخ عبد الحليم بن سماية أحد رواد الإصلاح في الجزائر ومن المثقفين الذين كرسوا حياتهم لخدمة العلم والتعليم ولد بالجزائر سنة 1242هـ الموافق لـ1866م، والمتوفى في 07 رمضان 1351هـ، الموافق لـ04 جانفي 1933م، والمدفون بمقبرة سيدي عبد الرحمن الثعالبي، وتتلذذ على شيوخ كبار أمثال الشيخ بن عيسى الجزائري والمكي بن عزوز وأبي القاسم الحفناوي، والسعيد بن زكري، وتعلم في المدرسة الكائنة بشارع السفراء بباب الوادي سنة 1896م مع الشيخ عبد القادر الجاوي وهي مدرسة خاصة بتعليم اللغة العربية، وقد كان بن سماية متأثرا بأفكار الجاوي في

<sup>1</sup> - صالح خرفي: في رحاب المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص 62.

طرحه نظريات تربوية واقتراح تعديلات دقيقة في البرامج المدرسية ووصف الحالة التعليمية المؤسسة وبين أسلوب عقلاي قيمة العلم ووجوبه للإنسان<sup>1</sup>.

كان يعتمد الكتب الأصلية في الدين والعربية في تدريسه وهو أول من درس كتابي "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني وهذان الكتابان اهتم بهما محمد عبده لأنهما يمثلان الدراسات الأدبية النقدية التي من شأنها تربية الملكات، وتكوين الأذواق لطلاب الفصحى في الأزهر وغيره وألف بعض الكتب منها كتاب فلسفة الإسلام "وقد قرأ الفصل الأول منه في مؤتمر المستشرقين الدولي الرابع عشر الذي انعقد بالجزائر سنة 1905م وحضره عبد العزيز جاويش ومحمد بن أبي شنب والمستشرق الألماني كارل فولرس، وله عدة مقالات كتبها في الصحافة العربية الجزائرية خصوصا جريدة "كوكب إفريقيا" للشيخ محمود كحول 1936م، ولما زار ملك المغرب عبد العزيز الجزائر سنة 1319هـ، استدعى الشيخ عبد الحليم بن سماية للغداء مع الوفد وكان حينها مدرسا بالجامع الجديد، وأستاذا بالمدرسة الثعالبية فاعتذر وكتب أبياتا من الشعر بعث بها للسلطان منها:

وأجدر من يجري اللبيب ثناءه

أمولاي شمس الفضل والعلم والنهي

كمسك ذكا بل لا يكون بواءه

سلام عليكم عاطر متضرع

يقيمون للقدر العظيم وفاءه

وأفضل تكريم وأزكى تحية

بغيبته عم إليه دعاءه

ويرأب كل منهما نأي عبدكم

إليكم ولكن لي اعتذار وراءه\*

علمت بأن المشي عن جفني واجب

<sup>1</sup> - محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية نشأتها، تطورها وإعلامها من 1903 إلى 1931م، مج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978، ص 16.

\* وهي 24 مثبتة في رسالة، عقود الجواهر في حلول الوفد المغربي للجزائر، التي طبعت سنة 1319هـ، 1902م بمطبعة فونتان الجزائر وبها 16 صفحة.

وأغلب الظن أنه لم يرد أن ينضم للسلطة الفرنسية التي كانت تمثل الجزائر وأن يحضر معهم في موقف رسمي<sup>1</sup>.

وقد عرفت الجزائر نهضة أدبية وفكرية رائدة خلال هذه الفترة، يقول الدكتور صالح خرفي: «... في سنة 1926م صدر الجزء الأول من كتاب "شعراء الجزائر في العصر الحاضر" للهادي السنوسي، وبعده بستة أشهر صدر الجزء الثاني والجزءان يضمنان ما يزيد على خمسة وعشرين شاعرا معاصرا...»، وقد قال مبارك الميلي في مقدمة الجزء الثاني: «أحس شعراؤنا بحياة جديدة، فنفضوا أيديهم من الأدب البالي المزري بلغة التأليف، ونسجوا من الأدب الفض واستشهدوا من حقيقته الشعور، وعلى هؤلاء الشباب نعقد الأمل في تحديد الأدب الجزائري»<sup>2</sup>.

وفي سنة 1928م صدر كتاب "بذور الحياة" للناقد الشاعر رمضان حمود ويعتبر هذا الكتاب معلما بارزا في الحياة الفكرية والأدبية في الجزائر والعالم العربي بما يطرحه من آراء نقدية رائدة في فلسفة الشعر وحقيقته ومواقف جريئة من النهضة الأدبية الحديثة، يقول رمضان حمود في سنة 1927م: «الشعر تيار كهربائي مركزه الروح وخيال لطيف تقذفه النفس لا دخل للوزن ولا القافية في ماهيته وغاية أمرهما أنهما تحسينان لقضية اقتفاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى»<sup>3</sup>.

ثم يقول صالح خرفي عن هذا الكلام وغيره: "لا أطرح هنا أفكار رمضان حمود للمناقشة وإنما فقط أريد أن أؤكد بعض الحقائق، هذا الناقد والأديب الفقيده ولد سنة 1906م، واختطفته المنية سنة 1929م أسبق من مجلة "أبولو" بسنوات ومعاصر لكتابي "الديوان" و"الغريال".

<sup>1</sup> - سعد الدين بن أبي شنب، مقال بعنوان: النهضة العربية في الجزائر، في النصف الأول من القرن الرابع عشر للهجرة، مجلة كلية الآداب، العدد الأول، 1964، ص 41 وما بعدها.

<sup>2</sup> - ينظر، صالح خرفي: في رحاب المغرب العربي، ص 220-229 بتصرف.

<sup>3</sup> - صالح خرفي، في رحاب المغرب العربي، ص 220 وما بعدها.

كما لا يمكن أن ننسى من رواد النهضة الفكرية والثقافية محمد المولود بن الموهوب الذي يعتبر من أبرز من مهد لظهور الحركة الإصلاحية في الجزائر بداية من العشرينات يعتبره أبو القاسم سعد الله بمثابة مقدمة لحركة ابن باديس الإصلاحية فيما بعد.

#### 4) عوامل النهضة:

عوامل النهضة الأدبية في الجزائر عديدة، ويمكن حصرها في ثلاثة عوامل رئيسية قامت عليها هذه النهضة وهي العامل التربوي والعامل الإعلامي والعامل السياسي.

إن التربية عامل هام في كل نهضة يراد لها القيام والمناعة، إذ أنها تلعب دورا قياديا في إعداد الإنسان وتهيئته لتحمل مسؤولياته بوعي وكفاءة، لقد كان الوجود الفرنسي في الجزائر كلها نشرا للجهل، ومحاربة للعلم، واضطهادا للعلماء، فقد صرح أحد المعمرين عن تخوفات أمثاله من المسلم المتعلم بقوله: «إن المسلمين إذا تعلموا طالبونا بحقوقهم وجابهنونا بمناقشاتهم وغدوا أقل طواعية وطاعة لنا مما هم عليه الآن»<sup>1</sup>.

ويؤيد هذا ما رواه المفكر الكبير الأستاذ مالك بن نبي في كتابه "في مهبط المعركة" وهو أن سكان مدينة تبسة يروون قصة جزائري طلب عملا في الإدارة الخاصة بالشؤون الأهلية "indigènes Affaires" فاستدعي للمثول أمام المسؤول الفرنسي كي يختبره وبعد انتهاء المقابلة، كتب الفرنسي على ورقة الطلب هذه الملاحظة: «فكر خطير إنه يعرف الحساب إلى العشرة»<sup>2</sup>، ولكنه رغم التخلف الكبير للتعليم المحلي الممثل في المساجد والزوايا بسبب الضربات التي كانت توجه له من طرف المستعمر، حتى أوشكت أن تقضي عليه، إلا أنه أفاد اللغة العربية وحافظ عليها، ينقل محمد الطمار قولاً عن البشير الإبراهيمي يقول فيه «اللغة العربية في القطر الجزائري ليست غريبة ولا دخيلة بل هي في دارها، وبين حمائها وأنصارها وهي ممتدة الجذور مع

<sup>1</sup> - عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 18، 19.

<sup>2</sup> - محمد الهادي الحسني: من وحي البصائر، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2010، ص 113.



الماضي مشتدة الأواصر مع الحاضر، طويلة الأفنان في المستقبل، ممتدة مع الماضي لأنها دخلت هذا الوطن مع الإسلام على ألسنة الفاتحين ترحل برحيلهم وتقيم بإقامتهم فلما أقام الإسلام في هذا الشمال الإفريقي إقامة الأبد، وضرب بجرانه فيه، أقامت معه العربية لا تريم ولا تبرح ما دام الإسلام مقيما لا يتزحزح ومن ذلك الحين بدأت تتغلغل في النفوس وتنساغ في الألسنة واللهاوت، وتنساب بين الشفاه والأفواه يزيد لها طيبا وعدوية أن القرآن بها يتلى وأن الصلوات بها تبدأ وتختتم»<sup>1</sup>.

أما العامل السياسي فقد تمثل في انتشار الوعي السياسي بالجزائر بعد الحرب العالمية الأولى والأحداث التي وقفت في العالم العربي والإسلامي متجسدا في:

#### أ- التجنيد الإجباري ودوره في بروز النهضة الجزائرية:

بعد أن استغل الاستعمار الفرنسي ممتلكات الشعب الجزائري أبشع استغلال، فصادر أراضيه وجزّده من أبسط الملكيات، لجأ إلى أسلوب آخر، وهو وضعه في الصفوف الأمامية لجيشه كدرع واق، يحميه من وصول ضربات العدو إليه، فموت الجزائري يعتبر أقل خسارة من موت الفرنسي على حد تعبيرهم.

«إن فكرة تجنيد الشعب الجزائري في صفوف الجيش الفرنسي لم تكن وليدة تداعيات الحرب العالمية الأولى، فهي لا تعود إلى سنة 1970»<sup>2</sup>، «وهي السنة التي انطلقت فيها مناقشات قضية التجنيد، وإنما تعود إلى سنوات سابقة لهذا التاريخ إلى أن تم صدوره كقانون قابل للتطبيق سنة 1912»<sup>3</sup>.

ففي عهد الجمهورية الثالثة (1848-1851) كان عدد القناصين الجزائريين المجندين في صفوف الجيش الفرنسي حوالي 7000 مسلم جزائري، لكن ليس إجباريا وإنما تطوعا ومن باب الاستزاق لا غير والحصول على بعض المنافع.

<sup>1</sup> - محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 387.

<sup>2</sup> - مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، دار القصبية للنشر، دط، الجزائر، 2007، ص 322-324.

<sup>3</sup> - Charles Robet Agnon, Les algérienne Musulmans et la franàe, edition, paris, 1968, P1050.

وقد عرض على وزير الحربية الفرنسي سنة 1855 إنشاء جيش قوامه 70 ألف من المسلمين، لكن رفض العرض لغياب سجلات الحالة المدنية بالنسبة للجزائريين، أما سنة (1857) فقد قدم الجنرال Estersshazy مشروعا يقضي باختيار من كل قبيلة عددا محددًا من القناصين ويتم تجنيدهم بالقوة إن هم عصوا الأمر.

«لقد رأى الاستعمار الفرنسي التجنيد الوسيلة المثلى لدمج الأهالي والسيطرة عليهم وفي هذا الصدد نشرت جريدة Le temps في أبريل سنة 1903، دراسة للكابتن Passols حول الخدمة العسكرية بعنوان "أفضل السبل لدمج الأهالي، واقترح تجنيد الشباب من 18 إلى 21 سنة، أما بالنسبة للتعويضات فقد اقترح Passols بأن المتخرجين من الأهالي يكون لهم الحق في التجنس مع المحافظة على شرائهم، ولكن دون الحصول على حق الانتخاب، ويبقى هؤلاء كاحتياطيين من تاريخ التخرج»<sup>1</sup>.

إن هدف هذه الدراسة هو سلخ الشباب الجزائري عن دينه ولقبه وتقاليده، وجعله مغتربا عن العقلية الأوروبية ومن ثم يصبح معارضا محليا للشعب الجزائري، أما بالنسبة لحق التجنس فهو الأكذوبة التي يستدرج بها هذا الشباب وإلا كيف يكون التجنس دون الحصول على حق الانتخاب؟

وقد اعتبرت المجلة الإفريقية: «أن قانون التجنيد الإجباري إجراء سابق لأوانه وإنه من الخطير تطبيقه في الظروف الجارية خلال تلك الحقبة»<sup>2</sup>.

غير أنه ما لبثت فرنسا أن غيرت رأيها بعد أربع سنوات أي في سنة 1912م وهذا يعود إلى العوامل التالية:

أولا: الإحساس الشديد بالخطر بعد الظهور الواضح لإرهابات الحرب العالمية الأولى، ففرنسا كانت تحتاج إلى قوة إضافية لرفع عدد جنودها.

<sup>1</sup> - Edition, p 1060.

<sup>2</sup> - La Guerre Afriquaine, Op-Cit, p 145.

ثانيا: إبعاد فئة الشباب عن تغذية وتطعيم الثورات الشعبية، واستعمالهم كرهائن في حالة الثورة حسب تقرير الجنرال ماتميري سنة 1964م.

ثالثا: استمالة وتدجين جيل من الجزائريين إلى السياسة الاستعمارية الفرنسية في الجزائر، وسلخ هذه الفئة عن مقوماتها الوطنية، فيتصارع الجزائري المفرنس مع الجزائري المتأصل، وهذا ما عبرت عنه إحدى المقالات بقولها: "إن من الأهالي لما تمضي فترة تجنيده في فرنسا سيرجع إلى محيطه الاجتماعي بعد أن يصبح نوعا من البورجوازية، مقاوما ومعارضاً لكل حركة تقلق سكينته وراحته، فالجزائري العائد من فرنسا سيكون ضمنا لها بمقاومة لكل حركة أو تمرد أو عصيان، قد يضر ذلك الجزائري، وبالتالي يسعى الاستعمار لضرب الجزائري بأخيه الجزائري، فياله من مشروع خطير.

### ب- رد فعل الشعب الجزائري من التجنيد الإجباري 1912م:

إن سن قانون التجنيد الإجباري تجاه الشعب الجزائري، قد أدى بطبيعة الحال إلى استياء شديد عم سائر الطبقات الإسلامية الجزائرية، وذلك لأن هذا القانون لا يراعي مشاعرهم الدينية، فهم كمسلمين لا يمكن أن يكونوا ملزمين بأن يعملوا تحت علم فرنسا التي ستأخذهم لمحاربة إخوانهم في الدين بالمغرب.

ولقد أثارت هذه المسألة عند الشعب الجزائري قضية ضمير حقيقية، إذ كيف يمكن قبول الخدمة في صفوف قوات غريبة، ليست مسلمة وهي الخدمة التي تؤدي بالجنود إلى أن يقتل في سبيل ماذا؟ ولأجل من يقتل؟ من أجل قضية لم تكن قضيتهم ولا تعينهم في شيء.

وقد كان المبتغى الذي يسعى إليه نقاد ما بعد الاستقلال واحدا هو الاستغلال الثقافي بعدما تحقق الاستغلال السياسي، من خلال لمّ ما هو مشتت من تراث الجزائر في الصحف والمجلات والمخطوطات ومحاولة ضبطه وتحقيقه فكثر الاهتمام بكتب سير الأدباء ودراسة دواوين الشعراء مثل دراسة محمد الهادي السنوسي (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) (1926م-1927م)، ودراسة أبي القاسم سعد الله (ديوان محمد العيد آل خليفة) سنة (1961م)، كما انتشرت الدراسات التاريخية التي تجمع وتؤرخ الأدب الجزائري المهمل طوال حقبة الاستعمار

الفرنسي وتواصلت إلى غاية الثمانينات وحتى التسعينات من القرن العشرين، حيث نجد كتاب صالح خرفي (الشعر الجزائري الحديث) سنة (1984م)، وموسوعة سعد الله الفكرية والتاريخية والثقافية الأدبية منذ العهد العثماني تحت عنوان (تاريخ الجزائر الثقافي) سنة (1989م)، ونجده يصرح فيها بوضوح عن الغاية التي لم تختلف عن أقرانه من النقاد لتأليف أعمالهم النقدية بعد الاستقلال فيقول: «كان هديني في البحث هو إنتاج عمل يكشف عن مساهمة الجزائر في الثقافة العربية الإسلامية والإنسانية عبر العصور»<sup>1</sup>.

### (5) المشهد النقدي في الجزائر قبل الاستقلال:

إن الحركة النقدية الجزائرية الحديثة ما فتئت تبحث عن كيانها ووجودها وتغير في اتجاهاتها ونظرياتها ووسائلها وإجراءاتها ومصطلحاتها النقدية مواكبة الراهن الثقافي والحضاري، لأن النقد الأدبي يتأثر بفعل المتغيرات الثقافية والحضارية التي تسود البيئة والمجتمع.

يقول الدكتور مخلوف عامر: «إذا كان النقد حلقة في السلسلة الثقافية التي تسود المجتمع في ظروف معينة، فإنه - من غير شك - يتأثر بالوضع الثقافي العام في الوقت الذي يمارس فيه - هو الآخر - تأثيره في البنية الثقافية»<sup>2</sup>.

لقد كان المشهد الثقافي الجزائري - في بداية القرن العشرين - نذير خطر هيت ريجه على الأدب والنقد، ذلك لأن الفكر الثقافي الاستعماري في تلك الفترة كان يسعى إلى مسح الثقافة المحلية الأصيلة واقتلاعها من جذورها ونشر ثقافة استعمارية بديلة ذات طابع كولونيالي دوره طمس المعالم الثقافية والوطنية والتاريخية، بما فيها الموروث الثقافي النقدي العربي الأدبي والنقدي، في ظل هذه الظروف القائمة القاتلة كان من العسير الحديث عن حركة نقدية جزائرية ناضجة مكتملة،

<sup>1</sup> - أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، دار الغرب الإسلامي، الجزائر، 2007، ص 13.

<sup>2</sup> - مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص 205.

وهذا طبيعي له مبرراته، هو أن الحركة النقدية الأدبية في الجزائر في النصف الأول من القرن العشرين اتسمت بالضعف والهوان والاضمحلال والركود على عكس ما شهدته خلال النصف الثاني منه<sup>1</sup>.

لقد شهدت الساحة الأدبية الجزائرية قبل الاستقلال بعض المحاولات النقدية احتضنتها مجموعة من الصحف والمجلات، كان من أهمها المنتقد، الشهاب والبصائر (جمعية العلماء المسلمين)، وكان أبرز كتابها نقادا وأدباء أمثال: محمد البشير الإبراهيمي، وأحمد رضا حوحو وأبي القاسم سعد الله، وعبد الوهاب بن منصور<sup>2</sup>.

لقد كانت أعمال جمعية العلماء المسلمين تسير في الاتجاه التقليدي التراثي، وذلك بإحيائها للأصول التراثية، فراحت تهتم بعلوم اللغة العربية وآدابها ضمن توجهها الإصلاحية الديني والوطني.

فدور جمعية العلماء المسلمين كان يكمن في التركيز على عناصر الهوية الوطنية (الدين، اللغة، الوطن)، إلا أنها كانت بعيدة كل البعد عن الممارسة النقدية العالمية والعربية<sup>3</sup>.

إن المشهد الثقافي والنقدي الجزائري - في هذه الفترة - لم يخرج عن حيز الدائرة التقليدية، حيث أصبح من المستحيل - قبل الاستقلال - الحديث عن عمل نقدي متميز إلا نادرا بدا جليا في بعض الانطباعات النقدية الصحفية الموسومة من قبل الأوائل، فقد «كانت النظرة التقليدية إلى الأدب والفن عندنا لا تهتم بالمنطق والعقل والعاطفة، بل تركز على الموروث الديني لحماية النفس من الضياع والهلاك في عالم الكولون الاستعماري».

<sup>1</sup> - ينظر، عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 7، 8.

<sup>2</sup> - ينظر، محمد مصاييف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص17.

<sup>3</sup> - ينظر، مخلوف عامر: مميزات الممارسة النقدية في الجزائر، ضمن كتاب أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق: جعفر يايوش، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 71.

فقد كانت أفكارهم محصورة ومقصورة بين الأخلاق العامة والعادات المحلية ومحاولة محاكاة القدماء لفظاً ومعنى»<sup>1</sup>.

في ظل هذه الأثناء المهيمنة صدرت بعض المحاولات النقدية المحددة، والرافضة للتقاليد والعادات الموروثة، يتعلق الأمر بتلك المحاولات التي قدمها رمضان حمود وأحمد رضا حوحو اللذان كانت لهما آراء تجديدية لمفهوم النقد والأدب تنفتح على الثقافات الأخرى، يقول أحمد رضا حوحو، «ومن التعصب الذميمة أن ننكر النافع الجيد من مذاهب الغير في الأدب والفنون لأن أصحاب هذا المذهب أو ذلك لا يمت إلينا بصلة»<sup>2</sup>.

وعلى حد تعبير عبد الله الركيبي فالنقد حتى الاستقلال لم يركز على النص بقدر ما ركز على أسباب الركود و الجمود<sup>3</sup>، ولم يتم الانفتاح على الثقافات الأجنبية العالمية بل وحتى العربية التي عرفت نشاطا نقديا كبيرا لا سيما مجهودات مدرسة الديوان وأبولو والمهجر.

وبإجماع الدراسات\* التي تتبع مسار الحركة النقدية حتى الاستقلال لا يمكن الحديث عن خطاب نقدي جزائري يمكن أن يكون له نصيب من العناية والدراسة - قبل سنة 1961م- رغم وجود بعض المجهودات المتناثرة في بعض الصحف والمجلات تمثلها بعض الكتاب أمثال: رمضان حمود ومحمد السعيد الزاهري ومحمد البشير الإبراهيمي وابن باديس وحمزة بو كوشة وأحمد بن

<sup>1</sup> - قرين عبد الله: النقد الأدبي الحديث في الجزائر: (مخطوط ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، سوريا، 1987، ص 31.

<sup>2</sup> - مخلوف عامر: مميزات الممارسة النقدية في الجزائر، ضمن كتاب: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق: جعفر يايوش، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 210.

<sup>3</sup> - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 79-83، عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط02، سنة 1983م، ص 239-260.

\* من بين الدراسات التي تناولت ذلك تشير إلى: أبي القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 79-83، عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري الحديث، ص 239-260.

ذياب وعبد الوهاب بن منصور وأحمد رضا حوحو... وغيرهم من الأدباء الذين لم يجعلوا النقد ضمن اهتماماتهم المتخصصة.

## 6) المشهد النقدي الجزائري بعد الاستقلال:

تميزت هذه المرحلة بظروف جديدة محفزة للحركة الفكرية والأدبية والنقدية، حيث زال الاضطهاد والضغط الذي كانت تعانيه المؤسسات التعليمية والعلمية والصحف والأدباء، وبخاصة ما كان يعانيه التيار الوطني والإصلاحي كما انتشر تعليم اللغة العربية فظهرت بعض المجالات الثقافية بفضل الطلبة الجزائريين الذين كانوا يدرسون بالشرق والمغرب في بلدان الغرب عامة، مما أدى إلى بروز حركة أدبية، ونقدية نمت وتطورت مع الزمن، وقد نشطها هؤلاء الطلبة منهم (أبو القاسم سعد الله وعبد الله الركيبي، وصالح خرفي، ومحمد مصايف، وعبد المالك مرتاض...) وكرد فعل على السياسة الاستعمارية المستبدة المنتهجة من طرف الاستعمار لطمس الثقافة الجزائرية والهوية العربية الإسلامية، فقد توحد جميع أدباء ونقاد هذه المرحلة، في توجهه إيديولوجي ثوري واحد وقضايا تكاد تكون واحدة ومساع مشتركة، هي إعادة رسم ملامح الهوية الوطنية العربية الإسلامية، فالتفوا حو المرجعية التراثية والقومية لمحاربة كل أصناف الغزو بنظرة واقعية تاريخية فكان نتاج ذلك أدبا ثوريا ذا هدف إيديولوجي وطني وقومي، والذين أحيوا أدب ونقد هذه الفترة وبالأخص فترة العشرينية الأولى بعد الاستقلال هم أولئك الذين كانوا يكتبون محاولاتهم أثناء الثورة الجزائرية داخل الوطن وخارجه، مما جعل الطابع الثوري لأعمالهم يبرز في فترة قصيرة، فكان هذا دافعا لإنصاف أدب ونقد ما بعد الاستقلال «بالنضال والالتزام والتضحية من أجل هذا الوطن وشعبه»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياها واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 134.

## 7) بدايات النقد الجزائري المعاصر وأساسه:

يسعى النقد الأدبي في ذاته إلى معرفة الصور الجمالية للقطعة الأدبية وتقدير الصفات الأساسية التي يجب توفرها ليكون النص أثرا فنيا خالدا، حيث ترتبط بدايته الأولى وبواكيره باليونان من خلال أطروحات "أفلاطون" وتلميذه "أرسطو" فيما اتصل منها بـ"نظرية المحاكاة" التي حاولت تفسير ما ينظمه الشعراء، إنما هو تشويه لما هو كائن في الطبيعة، في حين رأى "أرسطو" أن هذه "المحاكاة" لا تقف عند حدود ما هو كائن، بل تتجاوزه لما يلزم أن يكون، فوجب الاهتمام بتلك الأعمال والمنجزات وتحليلها لاستنباط قيم الجمال فيها، وقد أعطى "أرسطو" أولوية كبرى للشعر والإبداع فيما أسماه "نظرية التطهير" التي تناقش فكرة التأثير الذي يحدثه العمل الإبداعي في نفسية المتلقي أو القارئ.

بينما ارتبط النقد عند النقاد العرب "القدماء" أو "الأوائل": شديد الارتباط بالبحث عن سر الجمال والإعجاز في القرآن الكريم، وقد تناولت أغلب الدراسات هذا الأخير في كل جوانبه: التركيبية والدلالية واللفظية والنحوية والنظمية ومن ثم وضعت مفاهيم وأسس ومبادئ لتحليل وتفسير وتقييم هذا العمل الإبداعي.

فبدايات النقد العربي كانت في أغلبها أحكاما انطباعية، ذوقية، ناجمة عن التأثير بالنص، وقد بدأت ملامح النقد العربي تظهر جلية مع ظهور كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي\* وبلغ ذروته مع أعمال "عبد القاهر الجرجاني" وبولوج النقد الأدبي الحديث والمعاصر تاريخ النقد الأدبي، سدت هذه الثغرة وتم التأسيس للأفكار النقدية القديمة فبرزت علوم ومعارف مختلفة، وأجناس أدبية جديدة تزامنت مع ظهور مناهج نقدية متعددة تسلحت بمبادئ ومفاهيم علمية وفلسفية لإيجاد نقد موسوم بالموضوعية في تحليلاته، فنجم عن ذلك رؤى كثيرة للإبداع وبرز في الساحة النقدية ما يسمى بـ"المناهج السياقية" كالمناهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج

\* صاحب كتاب "طبقات فحول الشعراء".



النفسي التي تعالج النص من الخارج، وأخرى بـ"المناهج النسقية" والتي تسعى لقراءة النص من الداخل "بنية النص الإبداعي"؛ كاللغة، البنية، العلامة، النظام، الرمز، الأيقونة، فتجلت وجوه لها باع في الأدب تحاول الاستفادة من النقد التقليدي وتجاوزه في الآن ذاته.

وبما أن لكل عصر تياراته المسيطرة فإن الدارس لن يستغني عن استيعابه بالامتداد التاريخي وبالأصول المتحولة، من هنا يكون الربط بين القديم والحديث، والحداثي، في النقد الأدبي مهمة عسيرة، كما أن أغلب الأعمال النقدية في الجزائر، بدأت بأسلوب أكاديمي كلاسيكي، كأعمال "محمد مصايف" و"عبد الله الركيبي".

ولكنها مرحلة طبيعية تقدر جهود الذين أسهموا فيها، هذه الجهود التأسيسية للنقد الأدبي الجزائري «ظلت ركاما متناثرا تعوزه القراءة اللاحقة التي تلم شتاته وتقولبه ضمن الإطار الشامل لمناهج النقد الأدبي ونظرياته وما وجد منها إنما كان لا يتجاوز طقوس القراءة الأكاديمية النمطية التجميعية الجامدة، التي قصارها الظفر بشهادة جامعة عليا، كما فعل الأستاذة: محمد مصايف، عمار بن زايد، عبد قرين وحتى محمد ساري في دراسته لتجربة المرحوم مصايف وعلي خفيف في دراسته لتجربة مرتاض ورايح طبحون في دراسته لتجربة عبد الله الركيبي»<sup>1</sup>، أما محاولات الجيل الجديد فتتجه في أحيان كثيرة اتجاها نظريا مهتما بأحدث المناهج النقدية كالبنيوية مثلا، إلا أن العلاقة بالمناهج المعاصرة بقيت على صعيد التنظير و اجتراره.

وسيظل العمل الأدبي، بوابة لنقد أي عمل إبداعي (ذلك لأن المادة الأدبية هي المنفذ الرئيسي الخاص بالمرور إلى فضاءات الإنتاج الأدبي والقائم على تبيان ما يحفل به هذا الإنتاج من عمق فكري وفني وروحي، وبالتالي الوقوف على أبعاده ومدى قواه التواصلية.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللأنسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2002، ص 09.

فالأعمال الأدبية في حد ذاتها تمثل النبع الذي تنبع منه المناهج النقدية والبوابة التي تمكن من النفاذ إلى جوهرها، وحسب ما يرى لن يستطيع أي منهج نقدي منفرداً أن يوفي أي عمل إبداعى حقه من النقد السليم، لأن الناقد سينظر من خلاله إلى الأثر الأدبي المنقود نظرة جزئية، في حين سيهمل الجوانب الأخرى خاصة إذا استحضرننا في أذهاننا ونفوسنا، خصوصيات كل عمل إبداعى وماله من امتداد في الزمن، وسعة في المكان وواقع في اللغة.

إن منتهى الفصل في هذا الباب هو أن مهمة الناقد تكمن في اجتهاده ما وسعه الاجتهاد في نقد العمل الأدبي بأقصى ما يمكن من الإحاطة العميقة به، دون الاستسلام السطحي، وذلك بالاعتماد والاستفادة مما سبق في مختلف المناهج من تكامل على مستوى الأدوات الإجرائية ومما انتهت إليه من نتائج علمية، وما توصلت إليه من حقائق، وواجب علينا معرفة الأزمة التي نعاني منها وتشخيصها بغية الوقوف عليها والخروج بالنقد والإنتاج الأدبي عامة من دائرة الاجترار والتقليد الميت، والتطبيع اللاعقلاني، إلى دائرة التصنيف العالمي ومراتب أسمى وأرقى، ومن ثمة إلى نقد بناء يسعى إلى معالجة الآثار الأدبية علاجاً منظماً، يكشف عن أفكارها وقيمها وآفاقها، ويزيل الستار عن مختلف الأسئلة التي تدور حول العلاقة بين الأدب وحياة الأديب وارتباطه بالمجتمع.

في الوقت الذي نبده قد أفاد واستفاد من خلال الانفتاح على قيم الآخر، وأفكاره وتطلعاته وتثقفه إلى حد التطبيع الفكري، والتقليد للمنتج العربي الذي يمثل معايير وأسس النقد العالمي، والذي لا يتمثل في شيء من موروثنا الثقافي أو حتى واقعنا الذي يعج بالتناقضات مع التأصل بالثقافة الغربية، أو حتى مراعاة الصراع الذي نتخبط فيه؛ بين موروث يحاول أن يفرض وجوده، وجديد مرغوب فيه، ويتجلى هذا الصراع في التنوع والتعدد في المفاهيم بين مصطلحات مستمدة من الموروث الشرقي وأخرى مستوردة من المفهوم الغربي، وثالثة وليدة المنطقة، كما هو بين في الدراسات النقدية الأكاديمية، والتي تمثل أكبر منتج للعملية النقدية في الجزائر.

وقد تكون المشكلة عندنا ذات طبيعة أخرى، متجسدة في قلة المهتمين بالمجال النقدي مقارنة بحركة الكتابة الإبداعية والتأليف، وبغض النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم تر النور بعد، فإن وجوها قليلة جدا يمكن أن يعول عليها مستقبلا، إذ أن الأدبيين لا يقبلون على المحاولات النقدية وإن هموا بها في بداياتهم، فسرعان ما يقدمون على كتابة القصة أو الرواية أو الشعر، كما انقطع "محمد ساري" إلى وضع بصمة في الكتابة الروائية، ويعود المشكل إلى طبيعة الممارسة النقدية، إذ تعتمد إلى فرض منهج نقدي على عمل أو إنتاج أدبي لا يتماشى وإياه دون فحص أو تمحيص فالضبط المنهجي يقوم على الوعي النقدي الذي يتأمل نتيجة الوعي بالذات، فهو أساس مقومات الشخصية الناضجة والكاملة.

وهناك من ينظر للقضية من زاوية أخرى على سبيل المثال الأستاذ "محمد بشير بويجرة" جامعة وهران حيث يرى أن الإشكال في المسار النقدي والأدبي في الساحة الجزائرية إنما هو إشكال لغة لكونها عرفت أوضاعا خاصة لم تعرفها بقية البلدان العربية الأخرى.

ومن هذا المنطلق نعتقد أن فرض منهج نقدي هو عمل غير سليم وخطوة لا تندرج ضمن المفاهيم العلمية الصائبة، فما نراه اليوم هو مجرد تجريب زخم من الأفكار أو الرؤى أو الوسائل النقدية التي ولدت من رحم المناهج الغربية وأفرزتها على نتاج الأدب العربي الإسلامي.

إن فرض أي منهج عنفا على أي عمل أدبي عربي، كفيل بتكريس عملية ممارساتية نقدية منحرفة، وينجم عن ذلك لغة واصفة عقيمة، وأي عمل أدبي نابع من عمق البيئة العربية يظل مغتربا، ويتم طمسه ومحو أسئلة الذات الكاتبة والمنتجة له، عندما يصير افتخار الناقد العربي بالمناهج النظرية الغربية غشاوة سميكة، تعوق اهتمامه بالعمل الإبداعي، والإنصات إلى الأصوات والأصداغ المترددة فيه مما يجعله بعيدا كل البعد عن تقديره حق قدره.

ما يشهده الواقع الأدبي أن النقاد والمحللين يعمدون إلى إفراغ كل ما لديهم من معلومات وما تم الاطلاع عليه من نظريات دون مراعاة لمتطلبات الواقع الفكري، ومستوى الثقف أو التخلف في المجتمع، مما يجعلهم ينجحون في أفاق نائية.

ومن الملاحظات الجلية على معظم الممارسات النقدية الجزائرية غياب التخصص وإيلاج النقد الجامع مكانه، ويرى الناقد محمد مصاييف أن أول ما يجب طرده هو «عدم الفهم الصحيح لوظيفة النقد، واتعدام المنهج المناسب لدى بعض الدارسين، واعتماد بعض المناهج التبريرية»<sup>1</sup>

فنحن بحاجة إلى ممارسات نقدية، لا إلى نظريات في النقد وعظية لنكتب نقدا، وإلى منهج أو مناهج تراعي مبادئ الفن وتواكب النهضة الأدبية.

لا ننكر قيمة النظرية والتنظير، ولا وظيفتها في العملية النقدية، فالممارسة بدونها كفيغة لا تهتدي إلى الصراط القويم ولكن النظرية هي الأخرى في انعدام الممارسة تبقى عرجاء، فلا بد من إدراك وفهم ما نقرأ ومعرفة ماذا نكتب وكيف نكتب فالخطر كل الخطر في الولوع بما هو نظري أن يتحول إلى لعبة ذهنية تصبح متكأ للتلذذ والمباهاة والاستعلاء وقد تصبح في أفضل الأحيان مطية لتلقين دروس للمتلقى بشكل تعليمي مفضوح، وقد يعزى ذلك إلى الاندهاش بالمفاهيم والنظريات المستجدة على الساحة الأدبية عربيا وعالميا.

إذ لا يفترض بالناقد العلمي، أن يعالج النصوص الإبداعية، إلا بعد أن يتثقف ثقافة نظرية جامعة وصائبة، أن يكون بصيرا بفنون الأدب وأغراضه وتطوره ودرابته باللغة وكلماتها والبلاغة وفنونها والكلام وأساليبه، وأن يطلع على بعض المعارف والعلوم، كالفلسفة ومفاهيمها وعلم النفس وكل ما يخالج الشعور الباطني، فيعرف الأجناس الأدبية وميزات كل جنس ومضامينه وتاريخه ونشأته ويعرف دوافع الفن ودوره، وأدوات تأثيره وإدراك علاقة الفن بالحياة، والواقع عبر العصور والحضارات وخصوصية اللغة المناسبة لكل نوع أدبي.

<sup>1</sup> - محمد مصاييف، فصول في النقد الجزائري الحديث، المؤسسة الطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1981، ص18.

إن ما نلاحظه من تفاوت بين النقد في المشرق العربي وفي المغرب سواء على مستوى الوعي الأدبي الفكري أو على مستوى الجانب التطبيقي الذي لم يكن مبنيا في جله على الفكر النقدي القادر على التمثل والفهم، ومصدره هذا هو انعدام نظريات نقدية فلسفية، تستند إلى المدارس النقدية الحديثة فرغم الدراسات والأبحاث التي كتبت بقصد تبين أصول أزمة النقد الأدبي في الجزائر، فإن الحاجة مازالت ماسة وملحة لإعادة النظر في المسلمات والمبادئ التي تتأسس عليها مفاهيمنا الثقافية ومنطلقاتنا الفكرية المسؤولة عن هذا المأزق الذي تتحسسه في كل مجالات الإبداع و الممارسة النقدية.

إذ يمكن القول أن النقد اليوم إنما يقوم على مرجعية معرفية متنوعة يعسر الخوض فيها، من دون زاد مسبق يتجسد في امتلاك ناصية اللغة الجمالية الفنية مع الاستيعاب الدقيق واقتناء مناسب وسليم للمفاهيم والمصطلحات النقدية واختبار مطول للمناهج النقدية للوقوف على كفياتها.

وهذا ما سنراه في الفصل الأول من هذا البحث والذي وسم عنوانه ب: "مصطلحات ومفاهيم في السياق النقدي".

# الفصل الأول

مصطلحات ومفاهيم في السياق

النقدي

أولاً- الدلالات اللغوية والاصطلاحية:

1-1- المنهج اصطلاحاً:

يعرّف عبد الرحمن بدوي المنهج بقوله: «الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحديد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة».<sup>1</sup>

فضلاً عن أنه «الترتيب الصائب للعمليات العقلية التي تقوم بها بصدد الكشف عن الحقيقة والبرهنة عليها»، أو هو "طريقة يصل بها الإنسان إلى الحقيقة، (...) لقد وجد الإنسان في المنهج أنه ييسر عليه طريقة المعرفة، ويوفر له الجهد والعناء، وكلما تقدمت الحضارة وازدهرت، وكلما كان العلم، كانت الحاجة إلى المنهج أشد».<sup>2</sup>

إن علاقة المنهج بالعلم علاقة تلازمية، فلا يمكن تصوّر ظاهرة علمية أو دراستها من دون منهج، لأنّ غياب المنهج سيؤدي حتماً إلى الفوضى والانتقاص من قيمته، باعتباره -أي- المنهج يشمل المعايير والقوانين التي يسير عليها البحث العلمي، ومن ثمّ لا مناص من استحضاره في كل خطوة من مسار الدّراسة «إن المعرفة الواعية بمنهج البحث العلمي تمكن العلماء من إتقان البحث، وتلاقي كثيراً من الخطوات المتعثرة أو التي لا تفيد شيئاً».<sup>3</sup>

لأنّه في المنتهى نجد المنظومة المنهجية تستدعي ثلاثية النظرية والمنهج والمصطلح على سبيل التعالق العضوي لما بينها من تفاعل وتأثير. فالنظرية تقتضي المنهج لحظة الإسقاط الإجرائي، والمصطلح يضبط المفهوم في إطار التخصص المعرفي للحقل.

<sup>1</sup> - عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص 52.

<sup>2</sup> - شاكر عبد القدر: مناهج البحث اللغوي الحديث والمعاصر، مجلة الخلدونية في العلوم الانسانية، 2005، ص 105.

<sup>3</sup> - عبد الرحمن بدوي: مناهج البحث العلمي، ص 7.

### 1-1-1- المنهج والعلم:

قبل التطرق إلى العلاقة الموجودة بين المنهج والعلم، يجدر بنا وضع تعريف للعلم، هذه اللفظة حملت دلالات كثيرة عبر الزمن «فأرسطو يؤكد أن العلم يخص الضروري الخالد، وأفلاطون يرى فيه أرقى درجات المعرفة، وفي العصر الوسيط كانت المعرفة الحقيقة العظمى ذات طبيعة دينية، فكلمة "علم" كانت تعني في اللغة اللاهوتية حسب لالاند (Lalande) المعرفة التي يمتلكها الله في الكون»<sup>1</sup>، وسرعان ما تغيرت هذه المفاهيم انطلاقاً من التطور الذي حصل في الحياة منذ القرن السابع عشر، أين ارتبط العلم بالثورة الصناعية فأخذ مفهومه يتغير انطلاقاً من وظيفته التي أصبحت تهتم بفهم وتفسير هذا التطور الحاصل واكتشاف القوانين التي تتحكم في هذا العالم الذي يعيش فيه، ومن هنا يمكن القول: «إنّ العلم يضم كل بحث عن الحقيقة، يجري منزهاً عن الأهواء، والأغراض، يعرض الحقيقة صادقة بمنهج يرتكز على دعائم أساسية»<sup>2</sup>.

لأنّ البحث عن الحقيقة لا يستقيم إلا بالمنهج له قوانينه الأساسية التي تمكن من الوصول إلى نتائج سليمة، وبهذا يصبح المنهج ملازماً للعلم ومرافقاً له في كل خطوة يخطوها.

#### - المنهج العلمي:

المنهج العلمي: "Scientifique Méthode" «هو تحليل منسق وتنظيم للمبادئ العقلية والتجريبية التي توجه بالضرورة البحث العلمي، أو ما تؤلفه بنية العلوم الخاصة»<sup>3</sup>، وهذا يعني أن المنهج العلمي هو منهج عام يخص جميع العلوم وهو محل لجوء أي باحث عن الحقيقة، أو

<sup>1</sup> - مادلين عزوايتز: مناهج العلوم الاجتماعية، ت: بسام عمار، ج1، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، د.ط، دمشق، 1993، ص 43.

<sup>2</sup> - وحيد دويدري: البحث العلمي أساسياته النظرية وممارسته العلمية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2002، ص 23.

<sup>3</sup> - محمد محمد قاسم: المدخل إلى منهج البحث العلمي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص



يمكن القول: «إنّه يأخذ طابع العمومية عندما يسير إلى مجموعة من القواعد العامة التي تعمل طبقا لها كل العلوم»<sup>1</sup>.

أمّا المنهج الخاص: «فهو الذي يتعلق بعلم دون غيره، "فالرياضيات" التي تقوم على المنهج العام وهو المنهج العلمي، تقوم كذلك على منهج خاص بها يستلهم مفاهيمه وأساسه من الرياضيات، والذي يعتمد على العقل والمنطق، وهذا انطلاقاً من قول الباحثين الاستمولوجيين المهتمين بمناهج العلوم، بأن طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج»<sup>2</sup>.

مما يعني أنّ المنهج آلية مسبقة بالظاهرة العلمية ولا عكس لذلك، ومن ثمّ إن فسحت الظواهر والقضايا فكان طبيعياً أن تتعدد المناهج وتتوسع بحسب القضايا، ومنها قضايا الإنسان في علوم الاجتماع والنفوس واللسان والأدب، وهذا الذي رافقه المنهج منذ بدايات العصر العباسي حيث انكب فيه العرب على مدارس الفلسفة اليونانية، فكان المنهج الأرسطي الذي يعتبر أول المناهج المعروفة في ذلك العصر حاضراً في مؤلفاتهم سواء ما تعلق بالأدب أو اللغة أو العلوم الشرعية، وقد يعد ابن سلام الجمحي رائد هذا الاتجاه في مصنفه النقدي «طبقات فحول الشعراء» الذي اعتمد فيه منهج الجدل العقلي والمنطقي متقصباً وجه الحقيقة من أجل تحديد مفهوم الشعر»<sup>3</sup>، وكذلك الجاحظ الذي «أخذ على نفسه أن يضع مرجعاً عربياً وافياً في (الحيوان) كان جديراً به أن يسلك منهجاً علمياً من الجهود التي سبقته في هذا المضمار، ومن هنا جاءت إفادته من أرسطو على منهجيته العلمية»<sup>4</sup>، والحال نفسه عند الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز في علم المعاني" «إذ دعى إلى اكتشاف القوانين التي يخضع لها النظام اللغوي بالاستناد إلى منهج

<sup>1</sup> - محمد محمد قاسم: المدخل إلى منهاج البحث العلمي، ص 53 .

<sup>2</sup> - عبد الله العروي وآخرون: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توتبال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001، ص 71

<sup>3</sup> - مسلك ميمون: التأصيل الإجرائي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي، مجلة عالم الفكر، مجلد: 30، عدد: 2، أكتوبر، ديسمبر 2001، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 139.

<sup>4</sup> - محمد محمود الدروبي: التهم الموجهة إلى الجاحظ ... نظر نقدي، مجلة عالم الفكر، مجلد: 35، عدد: 4، أبريل، يونيو، 2007، ص 246.

علمي في البحث يقوم على تعميم ما يتم ثبوته في كثير من الحالات في ظاهرة معينة على بقية الحالات المماثلة»<sup>1</sup>، وقد ظل المنهج الأرسطي حاضرا إلى غاية عصر النهضة الذي صاحبه العديد من المتغيرات التي انسحبت على الميادين جميعا بما فيها العلوم الإنسانية، ففي مجال الأدب والنقد تمكن النقاد العرب بعد احتكاكهم بالغرب أن يفيدوا مما اجتهد الغربيون في إنتاجه في السياقات النقدية والمنهجية.

لا شك أن أول منهج نقدي تمت ممارسته قديما على النص الأدبي هو المنهج التاريخي الذي عاد به "محمد مندور" من فرنسا وأسس قوانينه "لانسون"، «وهو المنهج الذي استقر الباحثون على جدواه منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم، وبفضله جددت الإنسانية من معرفتها بتراثنا الروحي وزادته خصوبة»<sup>2</sup>، وقد تزامن مع هذا ظهور مناهج أخرى في أوروبا بإمكانها أن تثير النص الأدبي أكثر كالمناهج النفسي، والاجتماعي، والانطباعي، كلها مجتمعة تعمل على جانب من جوانب النص الأدبي، مرة لصالح النص، وأخرى لمجتمعه، متجاهلة النص الأدبي، لأن طبيعته المنهجية تهتم بالسياق والمناسبة والمقام وكلها أمور محددة خارج البنية النصية، مما أدى بالمجتمعات إلى الانقلاب على السياق والبحث عن بديل إجرائي يمنح البنية الداخلية - بوصفها نسفاً - اهتماما وعناية فكان ذلك مشخصا في "البنوية، والأسلوبية، والتفكيكية، والتلقي...". مما أغرى رواد النقد الحديث في الساحة العربية الأخذ بها من باب التأثر بمقولاتها، وملاحمها في الفعل النقدي الإجرائي.

### - المنهج النقدي:

نقصد بالمنهج النقدي تلك الآلية القرائية التي نقارب بها الظاهرة النصية الأدبية في أحد جوانبها بعرض فهم للعلاقات بين عناصر بنائها ضمن معمار البنية. ومن ثمّ الولوج إلى الأسرار

<sup>1</sup> - علي جعفر دل الباب: الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة الجليل، دمشق، ط1، 1980، ص 33.

<sup>2</sup> - محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ط، 1972، ص 11.

التي تنطوي عليها الدلالات العميقة «فتحليل النص، كشف حقل الدلالات فيه، إظهار قوانينه الداخلية، إنارة هيكل البنية، والوصول إلى ما تحمله البنية من مضمون ورؤية العلاقة بين هذا المضمون وما هو "خارج النص"<sup>1</sup>، وهذا يعني أن الناقد الأدبي «ينتمي إلى الإيديولوجيات والثقافات والاتجاهات الفكرية، والنظريات المعرفية»<sup>2</sup>، التي من شأنها أن تعينه في إضاءة النص الأدبي مادام النقد الأدبي يتضمن النظريات المعرفية فإن كل نظرية تقوم على أسس وقواعد يجب إتباعها للوصول إلى الهدف، فالبنوية تقوم على أسس إبستمولوجية يلزم التعرف عليها في عملية التحليل، من خلال توظيف المنهج الذي يسعى إلى تطبيق هذه الأسس بالشكل الذي تقتضيه هذه النظرية المعرفية في واقع الاستعمال.

فكان لابد على الدارس للنصوص الأدبية «أن ينطلق من مبادئ فكرية، ومنطلقات معرفية يرتكز عليها، ولا يمكن أن تتضح المنطلقات المعرفية للمنهج النقدي إلا بتحديد الخطابات الأدبية»<sup>3</sup>، ولكن هل المنهج النقدي يتوقف عند منطلقات يسعى إلى تأكيدها في النص الأدبي مثله مثل المعادلة الرياضية؟ أم أن هناك عناصر أخرى تساعده في ذلك؟ رهن عبد الله إبراهيم القراءة النقدية بدعامتين هما: "الرؤيا"، و"المنهج النقدي"، حيث يقول: «تقوم أي قراءة نقدية بوصفها فعالية منشطة للنصوص الأدبية على ركيزتين أساسيتين هما: "الرؤيا" التي يصدر عنها الناقد و"المنهج" الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءته»<sup>4</sup>، "فالرؤيا" عنده هي «خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية»<sup>5</sup>، أما المنهج فهو «سلسلة العمليات المنظمة التي

<sup>1</sup> - يحيى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985، ص 125، 126.

<sup>2</sup> - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2005، ص 30.

<sup>3</sup> - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1997، ص 55.

<sup>4</sup> - عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، المملكة المغربية، 2017، ص54.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يهتدي بها الناقد، وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها، واستنطاقها ويشترط أن يكون المنهج مستخلصا من آفاق تلك الرؤيا»<sup>1</sup>.

فحضور هذين الشرطين في التأدية القرائية إجرائيا تصبح مطلبا استلزamia وإلا صارت «فاقدة لشرطها النقدي لأنها لم تتوفر على الثوابت الأساسية التي تقتضيها الممارسة النقدية الواعية»<sup>2</sup>، ويتفق عبد الله إبراهيم إلى حد بعيد مع عباس الجراري حينما أشار في كتابه "خطاب المنهج" على أن المنهج قائم على مبدئين هما مرئي، ولا مرئي، فأما المرئي في المنهج «هو أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة، وقواعد تنير السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة»<sup>3</sup>، أما اللامرئي وهو بمثابة الرؤيا فيرى المنهج «منظومة متكاملة تبدأ بالوعي، والرؤية، المشكلتين لروح المنهج وكنهه اللامرئي، وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا، وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات والنفى»<sup>4</sup>.

وانطلاقا من الرؤيا، أو الجانب اللامرئي للمنهج النقدي يمكننا القول أن المنهج النقدي ليس واحدا وإنما متعدد تعدد الرؤى، لأننا نتحدث عن رؤى جديدة تمكننا من قراءة النص الأدبي فرؤى البنيوية، والسيمائية، والتفكيكية... وغيرها من المناهج النقدية التي يعمل النقاد من خلالها إلى مقارنة النص الأدبي سواء بالقراءة الأحادية التي تعتمد المنهج النقدي الواحد، أم القراءة المتعددة التي تعتمد أكثر من منهج نقدي.

يعلل مصطفى درواش هذه القضية فيقول: «إنّ النقد المنهجي العربي إذن، يكون بتزواج الفكر والحس في الشعر، وهو يقيس أيضا النص الشعري على هذا القياس»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، ص 54 .

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 54.

<sup>3</sup> - محمد الدغمومي: نقد النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 142، (نقلا عن عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات النادي الجزائري، ط2، 1995، ص 40، 41) .

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>5</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2008، ص 85.

أي إنّه يربط الجودة واتصاف الأديب بما يتضمنه عمله الأدبي من ميزات الفكر والتجربة الناضجة الواعية.

### - المنهج عند الغرب "Méthode":

يقابل مصطلح "المنهج" في اللغة الفرنسية "Méthode" وفي اللغة الإنجليزية "Méthode" ويرجع أصل هذه الكلمة إلى اليونان "Méthodes" وتعني الطريق أو التقنية المستخدمة لعمل شيء محدد أو هو الإجراء المتبع للحصول على شيء ما أو موضوع ما. تعرف موسوعة "لاروس" مصطلح المنهج بـ: «طريقة في القول والعمل، والتعليم في شيء ما وفقا لمبادئ معينة (...)، تقنية متبعة للوصول إلى نتيجة (...)، مجموعة من القواعد أو الأساليب لتحقيق الحقيقة»<sup>1</sup>، أما في المعاجم الإنجليزية فيعرف المنهج بأنه: «وسيلة أو طريقة للإجراء، طريقة منظمة ومنهجية لتحقيق شيء (...)، الترتيب المنظم للأجزاء، أو الخطوات لتحقيق غاية، الجهود العشوائية التي تفتقر إلى منهج»<sup>2</sup>.

لقد عرف الغرب تطورا كبيرا في المناهج منذ العصر الهيليني (اليونان)، «فمع أفلاطون عرف منهج "الحوار الديالكتيكي"»<sup>3</sup>، «ومع أرسطو عرف منهج "الاستقراء induction"»<sup>4</sup>، وقد ظل مسيطرا إلى غاية القرن السادس عشر، إلى أن جاء فرنسيس بيكون مؤسس المنطق الحديث، وبعده ديكرت الذي يعتبر أول من أبان قضية المنهج، حيث عمل على إقامة المنهج العلمي على أساس العقل وليس التجربة التي تعني اليقين، وأن أفكار ذلك العقل تبلغ مبلغها من الإيضاح والإبانة، وقد قضى حياته كلها مبعثرا للعقل، وذلك في خطابه "خطاب المنهج"، «ومع قدوم

<sup>1</sup> - Dictionnaire encyclopédique Larousse, Librairie Larousse, Paris, edition 1979, p: 909.

<sup>2</sup> - The american heritage ; ditionary of english language, Houghton mifflin company, Boston, Newyork, Eourth edition 2000, p: 1105.

<sup>3</sup> - هاني يحي نصري، دعوة للدخول في تاريخ الفلسفة "أفلاطون"، مجلة المعرفة، عدد: 452، أيار، 2001، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 10.

<sup>4</sup> - أرسطو: منطق أرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ج1، مكتبة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط1، 1980، ص 275.

القرن التاسع عشر سيطر المنهج العلمي على جميع العلوم بما فيها العلوم الإنسانية، حيث تم تطبيق المنهج العلمي على النصوص الأدبية من طرف (سانت بييف) الداعي إلى دراسة الحياة الشخصية (...)، وآرائه الشخصية، و كل ما يصب فيما يسميه "وعاء الكاتب" الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه، ونقده<sup>1</sup>، ثم تلميذه (هبوليت تين) الذي بذل جهودا لإيجاد قوانين للأدب كما هو موجود في العلوم الطبيعية، حيث «وضع الظاهرة الأدبية رهن عوامل محددة، لأنّ الأديب ثمرة طبيعية لعوامل ثلاث:

- الجنس.

- المكان.

- الزمان<sup>2</sup>.

لم يستطع المنهج العلمي احتواء الظاهرة الأدبية، أو إيجاد قانون عام ونهائي لها انطلاقا من اعتباره ظاهرة تامة ونهائية، وعلى النقيض من ذلك فالأدب تجربة فردية ذاتية تختلف من شخص لآخر ومن زمن إلى آخر، ومن هذا المنطلق «لا يمكن الإدعاء بوجود قانون عام يحقق غرض الدراسة الأدبية، فكلما كان القانون أكثر شمولاً كان أكثر تجريداً، وبالتالي بدا حاوياً، أفلت من أيدينا الموضوع العيني للعمل الفني<sup>3</sup>. ولا زال الغرب إلى اليوم وأمام هذا الوضع المنهجي في حالة حراك وتطور دائمين في المناهج النقدية بغية الوصول إلى صيغة منهجية بوسعها مساءلة النص الأدبي، وكشف أسرارهِ، حتّى وإن كان النص الأدبي يثبت عقوقه لهذه المناهج النقدية ويأبى الانصياع لوسائلها الإجرائية.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 17.

<sup>2</sup> - كمال نشأت، النقد الأدبي الحديث في مصر نشأته واتجاهاته، معهد البحوث والدراسات، بغداد، د.ط، 1983، ص 52.

<sup>3</sup> - رونييه ويليك: أوستين وارين: نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1987، ص 16.

## 1-1-2- المنهج والمنهجية " Méthode – Methodologie ":

قد سبقت الإشارة إلى المفهوم الاصطلاحي للمنهج عند العرب والغرب، وستطرق لمفهوم المنهجية عند تلك الأمتين، مما سيساعدنا على معرفة الفوارق بينهما.

### - المنهجية عند العرب:

أشارت المعاجم العربية الحديثة، وبالضبط "معجم المصطلحات العلمية والفنية" إلى مصطلح "مناهج البحث" عوض مصطلح المنهجية، والذي يقابله بالأجنبية *Methodologie* وهي عبارة عن «كلمة مركبة من *Méthode* أي منهج ومن *logie* وهي كلمة مأخوذة من الكلمة الإغريقية *logos* علم، ويقصد بها الدراسة التي تحدد المناهج العامة والخاصة المختلفة للعلوم، ومن هنا فإن تعريف الكلمة يؤخذ من تركيبها وهو علم مناهج البحث».<sup>1</sup>

أما في معجم مصطلحات الأدب استعمل كذلك نفس المصطلح وهو "مناهج البحث" ويقصد به «فرع من المنطق ينصب على دراسة المنهج بوجه عام، وعلى دراسة المناهج الخاصة بالعلوم المختلفة».<sup>2</sup>

يعرف عبد الله العروي المنهجية بقوله هي: «علم قائم بذاته يأخذ الطرائق المتبعة في دراسة الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النفس... الخ، لينظر في أسسها العامة. المنهجية دراسة استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة»<sup>3</sup>، ويتفق هذا التعريف مع التعريفين السابقين في أن المنهجية علم يدرس مناهج البحث المتبعة وقيمها، في حين يرى أحمد علي في تصوره أن المنهجية «من استعمالاتنا الحديثة والرائدة للمصدر الصناعي، كأن تقول مثلاً: سلك سلوكاً ومسلماً، ومنها

<sup>1</sup> - يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية الفنية، معجم المصطلحات العلمية الفنية، دار لسان العرب، دط، بيروت، لبنان، دت، ص 253.

<sup>2</sup> - مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1984، ص 318.

<sup>3</sup> - عبد الله العروي: المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية، ص 09.

السلوكية والمسلكية»<sup>1</sup>، وانطلاقاً من هذا المبدأ صاغ تعريفه للمنهج والمنهجية «بمعناها المحدث في ميدان الدراسة العلمية بأتهما الطريق الواضح الذي نسلكه متسلحين بجملة من المبادئ والتقنيات، وذلك لبلوغ الحقيقة التي نتطلع لتبناها والوصول إليها»<sup>2</sup>.

يتضح أن أحمد العلي لا يفرق بين المصطلحين (المنهج والمنهجية)، وقد أشار إلى ذلك صراحة بقوله «لا فرق بين المصطلحين، فكلاهما يؤدي معنى واحداً ثم إنهما يشتملان على جانب نظري، وآخر علمي، وهما في جانبين مترابطين: فأنت لا تقدم على دراسة نص أدبي، ولا عدة لك إلا القواعد العلمية، فأنت محتاج بلا ريب إلى مقارنة النص أيضاً من منظور فكري ووجهة ثقافية، والمنهجية تتضمن في جوهرها هذين الجانبين اللذين ينهضان بك للقيام بمهمة البحث العلمي، وفي غياب المضمون النظري تغدو المنهجية جسداً بلا روح لأنها تقتصر من أمرها عندئذ على قواعد وشكليات»<sup>3</sup>.

### - المنهجية عند الغرب "Méthodologie":

ورد مصطلح المنهجية في المعاجم الأجنبية بنفس المصطلح، هي الفرنسية نجد "Méthodologie" أما في الإنجليزية نجد "Methodology" ويقصد بها «قسم من علم المنطق يدرس مناهج العلوم المختلفة»<sup>4</sup> في المعجم الفرنسي المعجم، أما في المعجم الإنجليزي هي «مجموعة أو سلسلة من المناهج المستخدمة، أو علم دراسة المناهج»<sup>5</sup>.

يلاحظ التقارب المفهومي بين الطرحين رغم اختلاف الثقافات والحاصل أن المنهجية هي تحليل المناهج في مبادئها، واتساقها وتقنياتها، فيصبح المنهج هو الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة من خلال جملة من القوانين التي يعتمدها الباحث في دراسته، أما المنهجية فهي علم

<sup>1</sup> - أحمد العلي: منهجية في البحث الأدبي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999، ص 21.

<sup>2</sup> - المرجع السابق، ص 21.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 20، 21.

<sup>4</sup> - Dictionnaire de la langue française, encyclopédie et noms propres/nouvelles edition revue et corrigé, Paris, 1994, page 821.

<sup>5</sup> - Oxford advanced learners, encyclopédic dictionary, oxford university press, Newyork, Oxford 1998, p 564.



يدرس التقنيات المتعارف عليها لدى المناهج بحيث تسعى إلى تقييمها وتقويمها من أجل الحصول على نتائج أكثر عملية وأكثر دقة.

### 1-1-3- المنهج والنظرية "Méthode : ,Théorie"

يعد مصطلح "النظرية" من المصطلحات الحديثة المشتركة بين العلوم المختلفة، التي ارتبطت بالمنهج في العصر الحديث، وقبل تحديد مفاهيمها الحديثة، وجب التطرق إليها عند العرب قديما إن وجدت، وإن لم توجد فما هي المصطلحات التي وردت في مؤلفاتنا المعجمية القديمة التي تحمل بعض دلالات مصطلح "النظرية" الحديث؟

#### - النظرية عند العرب:

#### النظرية اصطلاحا:

النظرية مصطلح حديث ارتبط بالعلوم المختلفة، وهذا يعني خلوّ معاجمنا العربية القديمة منه والذي تم إيجاده هو مصطلح "النظر" بمعنى «تأمل الشيء أو معاينته»<sup>1</sup>، أو نظرت إذا رأيته وتدبرته، ونظرت في كذا تأملته، والنظر محرّكة: «الفكر في الشيء تقدره وتقيسه، ونظرت في الأمر، احتمال أن يكون تفكرا وتدبرا، النظر: البحث وهو أعم من القياس، لأن كل قياس نظر وليس كل نظر قياس»<sup>2</sup>.

إن كلا المفهومين اللغويين لمصطلح "النظر" لم يخرجوا عن إطار دلالة التدبر والتأمل والتفكر والتبصر في الشيء، إضافة إلى تقديره وقياسه، استنجادا لفهمه وإزاحة الغموض عنه، وتبيينه. وقد ورد مصطلحا "النظر" و"النظري" في كتابات العرب القدامى الأوائل مثل أبي عثمان الجاحظ والشريف الجرجاني، فما هي دلالة هذين المصطلحين؟ وماذا يمكن أن يضيفا إلى المفهوم اللغوي؟

<sup>1</sup> - ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ت شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص 1034.

<sup>2</sup> - الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ت علي شيري، مجلد: 7، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 538، 539.

- مفهوم "النظر" عند الجاحظ:

لقد استعمل الجاحظ مصطلح "النظر" في نصوص كثيرة من بينها رسالة "المسائل والجوابات في المعرفة" التي كان يبحث فيها عن أجناس العلم، حيث ذكر البعض بأنها ثمانية والبعض الآخر أنها عشرة وما يهمنا هم القائلون بثمانية حيث قسموا هذه الأجناس إلى قسمين: هناك من العلم ما هو اختيار، فأما الاختيار مثل «العلم بالله ورسله والمستنبط من علم الفتيا وأحكامه، وكل ما كان فيه للاختلاف والمنازعة، وكان سبيل علمه النظر والفكرة»<sup>1</sup>، فهذا النوع من العلم لا يأتي بسهولة لأن علم الإفتاء مثلاً يحتاج إلى تدبر وتفكير وتأمل واستبصار حتى تكون الأحكام صحيحة لا تنافي ما جاء في الكتاب والسنة، ويقول في موضع آخر «وهل رأيتم أحدا اكتسب علماً قط أو نظر في شيء إلا وأول نظره إنما هو على أصل الاضطراب لأن المفكر لا يبلغ من جهله أن يستشهد الخفي، بل من شأن الناس أن يستدلوا بالظاهر على الباطن إذا أرادوا النظر والقياس، ثم هم بعد ذلك يخطئون ويصيبون»<sup>2</sup>.

- نظرية الأدب:

نظرية الأدب هي «دراسة تجريدية ترمي إلى استخلاص القواعد العامة وفلسفة المفاهيم والأصول الجمالية التي يبني عليها النقد من ناحية وتكون الأساس النظري لدراسة الأدب عامة من ناحية أخرى، ولعل أول مؤلف في هذا النوع، "فن الشعر"، لأرسطو»<sup>3</sup>، بمعنى أن نظرية الأدب تعمل على إيجاد القواعد التي يقوم عليها النقد من جهة، وهذه القواعد هي قوانين لها خلفية ثانية تجعل هذه القوانين مجالاً ندرس من خلاله النصوص الأدبية. إن نظرية الأدب كغيرها من نظريات المعرفة لها خلفية معرفية أو مرجعية فلسفية تشتغل في إطارها، فهي مثل المنهج النقدي الذي رأيناه أنه ينطلق من رؤية (بنوية أو سيميائية أو

<sup>1</sup> - الجاحظ: رسائل الجاحظ، ت عبد السلام هارون، ج4، مكتبة الخافجي، القاهرة، ط1، 1979، ص 51.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 54، 55.

<sup>3</sup> - مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 291.

تفككية... في قراءته للنص الأدبي، وهذا ما يؤكد شكري عزيز الماضي أثناء تعريفه للنظرية الأدبية بأنها «مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره».<sup>1</sup>

إن من الاهتمامات الأولى للنظرية الأدبية هو البحث في نشأة الأدب، وهذا يعني أنها تبحث في تاريخ الأدب وطبيعته، ووظائفه، بحيث تسعى في بحثها من أجل وضع قوانين يحتكم أو يسير عليها الأدب. من خلال إثارة استفهامات محددة، مقصودة إزاء الظواهر المعنية بالدراسة، كسؤال الماهية والغائية والكيفية، لإيجاد فهم يؤسس لقوانين ثابتة يطلق عليها حتما النظرية التي لم تكن في منطلقها سوى فرضيات واحتمالات.

مازالت النظرية الأدبية في تطور دائم، خاصة وأن القواعد أو العمليات الإجرائية المنهجية التي تسعى إلى تأكيد استمراريتها وفعاليتها في قراءة وتلقي النص الأدبي لم تتمكن حتى الآن من فك رموزه وكشف أسرارها كلها فنجم التحلي التام في كل مرة عن هذه الإجراءات المنهجية، والعمل على البحث عن إجراءات أخرى من شأنها إضاءة عتمة النص الأدبي.

### - النظرية عند الغرب " Théorie ":

ورد مصطلح "النظرية" في المعاجم الغربية وتحديدًا الفرنسية تحت لفظ "Théorie" ويقصد به «مجموعة من الآراء والأفكار حول موضوع معين».<sup>2</sup>

وفي معجم "لاروس" النظرية هي: «مجموعة من المفاهيم المنهجية المنظمة حول موضوع محدد في العلوم التجريبية»<sup>3</sup>، أو هي «مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة، والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التجريبي، وتكون غايتها وضع حقيقة النظام العلمي»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993، ص 12.

<sup>2</sup> - Dictionnaire de la langue française, encyclopédie et noms propres, p 1263 .

<sup>3</sup> Dictionnaire encyclopédique Larousse, Librairie Larousse, Paris , édition 1981, p 6873.

<sup>4</sup> - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص 35.

وفي معجم أكسفورد الإنجليزي فقد ورد مصطلح "نظرية" تحت اسم "Theory" ويقصد به: «مجموعة من الأفكار العقلية تهدف إلى توضيح وقائع وأحداث مثل (نظرية التطور عند داروين)<sup>1</sup>».

يقترّب المعجمان الفرنسي والإنجليزي من الاتفاق في تحديد المفهوم اللغوي لمصطلح "النظرية"، حيث مد كل منهما دلالة تكون مشتركة، وهي اعتبار النظرية جملة من الآراء والأفكار التي تتناول دراسة موضوع أو ظاهرة ما، معتمدة في ذلك على البرهان.

وعليه فقد اجتهد جوناثان كولر في تعريف مصطلح النظرية في مقال له بعنوان "ما النظرية؟"، حيث يرى أنه ينبغي «أن تكون أكثر من مجرد فرضية، ولا يمكن لها أن تكون واضحة، فهي تنطوي على علاقات معقدة من الصنف المنظوم بين عدد من العوامل، ولا يمكن تأكيدها أو إثباتها بسهولة، وإذا أبقينا على هذه العوامل في الذهن سيغدو فهم ما يعرف باسم "النظرية" أمراً يسيراً»<sup>2</sup>.

أبدى كولر مجموعة من الصفات المتعلقة بالنظرية لعل أهمها هو غموضها وعدم وضوحها ومتى تقبلها الباحث بهذه الخصيصة ييسر العمل بها ويتسع نطاقها لأنها أصبحت أكثر من مجرد فرضية فهي تتضمن علاقات معقدة بين الكثير من العوامل وهذا يجعلها تقوم على جانبين:

الجانب الأول يتمثل في الفرضيات وأما الجانب الثاني يتمثل في الخلفية أو المرجعية التي تنطلق منها هذه الفرضيات، وتعرفنا لهذه الخلفية سيبسر علينا العمل في الوصول إلى ما نريده.

إن نظرية الأدب عند كولر «ليست وصفا لطبيعة الأدب أو لمناهج دراسته، إنما لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده إلى أبعد حد»<sup>3</sup>، إلا أن تخصيص النظرية في مجال الأدب قد يستوعب الكثير من العلوم المختلفة إلى جانب الأدب في نظرية الأدب في حد ذاتها إذ يقول:

<sup>1</sup> - Oxford advanced learners, encyclopédic dictionary, p 945.

<sup>2</sup> - جوناثان كولر: ما النظرية؟، ت رشاد عبد القادر، مجلة الموقف الأدبي، عدد: 370، شباط، 2002، ص 12.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 12.

«يشمل النوع الأدبي "النظرية" على الأعمال الأنثروبولوجية وتاريخ الفن والدراسات السيميائية، والدراسات العلمية، والتاريخ لفكري والاجتماعي وعلم الاجتماع»<sup>1</sup>.

يبدو الاختلاف واضحاً بين المنهج والنظرية، حيث تشمل النظرية المنهج، بمعنى أن المنهج لا يتحرك إلا في إطار نظرية أو يمكن القول: إن «كل منهج لا بد له من نظرية»<sup>2</sup>، «وكل نظرية تسفر عن مجموعة من السبل التي ينبغي أن نسلكها للبرهنة على تحقيقها بميادين مختلفة، من السبل التي ينبغي أن نسلكها للبرهنة على تحقيقها بميادين مختلفة، هذه الإجراءات التي يتخذها أصحاب أية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية، وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها، وهي التي يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية»<sup>3</sup>.

لقد أصبح المنهج الأداة التي تستعملها النظرية للتيقن من صلاحية مفاهيمها، ومتى استبان صحة هذه المفاهيم يتم تعميمها لتصبح نظرية مسلماً بها «إن المفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ويمارس فاعليته، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحي يشمل قنوات تصورات، ويضمن كيفية انطباقها قريبا - أو بعدا - مع الواقع الإبداعي»<sup>4</sup>.

إن الأدب يدور في فلك العلوم الإنسانية التي يصعب إسنادها إلى الاختبار أو وضعها كعينات في المخابر، مما يجعل النظرية بعيدة عن أن تكون قانوناً، يقول حسين جمعة: «لا نظرية في الأدب لأن الأدب كثير التفاوت بين الذاتية والموضوعية، ولهذا لا يخضع للقوانين العلمية (...) وإطلاق مصطلح نظرية الأدب (...) هو على سبيل المجاز لا على الحقيقة»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - جوناثان كولر: ما النظرية؟، ت رشاد عبد القادر، ص 20.

<sup>2</sup> - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفق العربية، القاهرة، د.ط، 1996، ص 10.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 10، 11.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 11.

<sup>5</sup> - حسين جمعة: المنهج والنظرية في نقد الأدب، مجلة المعرفة، عدد 461، شباط، 2002، ص 106.

فالنظريات الأدبية لن تعرف الاستقرار هي ووسائلها الإجرائية التي تتمثل في المنهج النقدي بسبب النمو الدائم لهذه الوسائل، والمفاهيم المتعلقة بها.

### 1-1-4- المنهج والمذهب: "Doctrine/ Méthode"

#### - المذهب اصطلاحاً:

ضبط للمفهوم اللغوي مصطلح "المذهب" بوجه عام، لذا لا بد أن نركز الحديث حول المذهب في مجال العلوم الإنسانية وتحديدًا الفلسفة والأدب، «فأما المذهب الفلسفي فهو وجهة نظر تنطوي على رسم نموذج أو إطار لأصناف الأشياء الموجودة في العالم، وطريقة ترتيبها وارتباط بعضها ببعض، ووجوه تميز بعضها عن بعض (...)»، وبعبارة أخرى ينطوي على تصنيف الموجودات من المقولات، تضم كل مقولة نوعاً متميزاً من أنواع الموجودات، كما يرسم هذا التصنيف العلاقات بينها وصلتها بمعتقدات الرجل العادي الراسخة ومعطيات العلم المتطورة»<sup>1</sup>.

إن ما يهمنا أساساً في هذا القول هو اعتبار المذهب الفلسفي وجهة نظر مما يجعلها تحتل الصواب أو الخطأ، وتعني وجهة النظر هنا إعطاء تفسيرات للإنسان متعلقة بالأشياء الموجودة في العالم المحيط به، وكذلك ما يدور في ذهنه من «تساؤلات وتطلعات ومخاوف ومخاطرات، ولما يحدث أمامه من أشياء وحوادث»<sup>2</sup>، ومن أمثلة المذاهب الفلسفية نجد مذهب أرسطو ومذهب كانت ومذهب ديكارت... الخ، حيث «كان أرسطو أكثر اهتماماً بالوجود وطبيعته منه بوجود الإنسان، بينما كان كانت أكثر اهتماماً بالإنسان ويمكنه معرفته من ذلك الوجود، كان الوجود الإلهي مركزياً في مذهب ديكارت...»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - محمود زيدان، مناهج البحث الفلسفي، تصدير محمد فتحي عبد الله، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص 24.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>3</sup> - محمود زيدان، مناهج البحث الفلسفي، ص 26، 27.

إن المذهب الفلسفي كغيره من المذاهب يتوقف نجاحه على شيوعه ومقدار اقتناع الناس به وهذا الاقتناع متوقف على ثلاثة شروط هي «البساطة والوضوح والشمول»<sup>1</sup>.

أما المذهب الأدبي فهو عبارة عن «حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ، وملابس الحياة في عصور مختلفة، فجاء الشعراء والكتاب والنقاد، فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولاً وقواعد، يتكون من مجموعها المذهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرروا منها، وبذلك خلقوا مذهباً جديداً»<sup>2</sup>. ومن بين المذاهب الأدبية نجد: المذهب الكلاسيكي، والمذهب الرومانسي، والمذهب الواقعي... الخ.

يتحدث محمد مندور عن المذهب الأدبي أنّ له خلفية مرتبطة بحياة الكاتب أو الناقد وبواقعه وتاريخه، وفي أثناء هذه الظروف يخلق المذهب الأدبي وتوضع له جملة من القوانين والأصول، إلا أن هذه القوانين قابلة للرفض متى ما أصبحت لا تعبر عن الظروف المحيطة بالكاتب أو بالناقد فكانت الثورة عليها والتحرر منها هو الحل الأمثل لخلق مذهب جديد يعبر عن الواقع الجديد.

ويرى صلاح فضل أن المذهب «لم يكن مجرد طريقة في التفكير أو إجراء في التحليل ولكنه منظومة من المبادئ التي تعطي صورة كلية، وإجابة تامة عن السؤالين الأساسيين عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعددة، يؤمن بها الأديب مبدعاً وناقداً ويمارسها دون أية فرصة للتساؤل حولها أو التشكيك فيها أو إخضاعها للمراجعة وإعادة النظر»<sup>3</sup>.

فالمذهب هو عبارة عن أفكار وآراء توضح علاقة الإنسان بزمه وواقعه الذي يعيشه، إنه جملة من المعتقدات التي يتبناها الفرد سعياً منه إلى تغيير نمط حياته، فهو «أقرب إلى أن يكون

<sup>1</sup> - محمود زيدان، مناهج البحث الفلسفي، ص 27.

<sup>2</sup> - ساعد العلوي: المختار في الأدب والنصوص، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، د.ط، 2000-2001، ص 26.

<sup>3</sup> - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 14.

إيديولوجيا»<sup>1</sup>، هذه الأخيرة التي «لا تقتصر على الأدب، ولكنها تتجاوز ذلك لتشمل موقف الإنسان في الحياة وعلاقته بالمجتمع ووضعه في التاريخ والعقائد التي يدين بها»<sup>2</sup>.

### الاستنتاج:

نستخلص من كل ما تقدم أن هناك اختلافا كبيرا بين المصطلحات الأربعة التي تم دراستها عند العرب والغرب وهي «المنهج-المنهجية-النظرية-المذهب» فنحن الآن بحاجة "إلى فض الاشتباك الحاصل بين مصطلح المنهج وبقية المفاهيم والمصطلحات المتاخمة أو المقاربة"<sup>3</sup>، حيث اتضح من خلال ما تقدم أن لكل مصطلح دلالاته الخاصة، وحقله الذي يصول ويجول فيه، فالعلاقة الموجودة بين المنهج والمنهجية هي أن المنهج هو موضوع دراسة المنهجية، حيث تتبعه وتقييمه وربما يصل الأمر إلى التغيير فيه، بينما العلاقة الموجودة بين النظرية والمنهج فهي تختلف إذا تختبر النظرية مفاهيمها ومبادئها عن طريق استخدامها للمنهج، ومن هنا يصبح وجود المنهج ضروريا بالنسبة للنظرية والعكس صحيح.

وأما المذهب فيختلف عن المنهج خاصة فيما يتعلق بمناقشة المبادئ لأن المذهب يعسر تغيير مبادئه بينما الأمر بالنسبة للمنهج فيختلف، فهو قابل للتطوير، ومنه نجد أن حقل المنهج مرتبط بالحقول الأخرى مثل "المنهجية-النظرية" بينما "المذهب" لا يرتبط بها، ولنا أن نحدد كل مصطلح على حدى:

- 1-**المنهج:** هو جملة من العمليات الإجرائية المنظمة التي يعتمدها الباحث في عملية البحث عن الحقيقة، أما المنهج النقدي فهو متعدد تعدد الرؤية فإن كان الناقد يريد قراءة النص الأدبي قراءة بنيوية يختار المنهج البنيوي وإن كانت سيميائية فالمنهج النقدي المختار هو السيميائية... الخ.
- 2-**المنهجية:** هي علم من العلوم يقوم على دراسة المناهج وتقييمها، وتتبع تطوراتها عبر الزمن.

<sup>1</sup> - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 14.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>3</sup> - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 220، 221.



**3- النظرية:** أوسع من المنهج وتشمله في نفس الوقت لأن المنهج عبارة عن أداة في يد النظرية تختبر من خلاله الفرضيات التي وضعتها.

**4- المذهب:** هو أقرب إلى الإيديولوجيا مما يجعل تحريك مبادئه من أصعب الأمور فهي أشبه بالمعتقد الذي لا يمكن العدول عنه.

ثانيا - جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي:

2-1- النص في الثقافة العربية:

- النص اصطلاحا:

تطرق الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات لكلمة "نص" بقوله: «ما ازداد وضوحا على الظاهر بمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، كما يقال أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحتي، ويغم بغمي، كان نصا في بيان محبته، النص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، قيل ما لا يحتمل التأويل»<sup>1</sup>.

يحمل الجرجاني كلمة النص بالعديد من الدلالات التي من بينها شدة الوضوح، والتأكيد على المراد، إضافة إلى عدم احتمال التأويل، وما لا يحتمل التأويل هو نص الكتاب والسنة وقد انتقل مصطلح "النص" في تعريفات الجرجاني من حقل الكلام العادي إلى حقل جديد هو "علم الأصول" ليكتسب دلالة جديدة وهي "لا يقبل التأويل" حيث إنّ كلام الله وكلام الرسول صلى الله عليه وسلم المشخصين في القرآن الكريم والحديث الشريف لا يمكن التصرف فيهما أو في مضمونهما، لأن هذا الحقل يتطلب أهل دراية يتحملون مسؤولية تفسير القرآن والحديث لاعتبار واحد هو أنهما يحملان معنى واحدا لا يقبل الأخذ والرد أو النقاش فيه، وهذا ما يؤكد المعجم الوسيط بالقول: «النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم لا اجتهاد مع النص، وعن الأصوليين: النص هو الكتاب والسنة»<sup>2</sup>.

إن مصطلح "النص" في الثقافة العربية وفي التعريفات التي قدمها كل من ابن منظور وابن فارس والزحخشري، وحتى البستاني لم تخرج عن إطار الدلالة اللغوية للمصطلح، ما عدا تعريف الجرجاني الذي ربطه بنص الكتاب والسنة، وهذا يدفعنا إلى البحث عن دلالة مصطلح "النص" في الثقافة

<sup>1</sup> - الشريف الجرجاني: التعريفات، ص 260.

<sup>2</sup> - فاضل تامر: اللغة الثانية، ص 72.

الغربية واصطلاحا خاصة وأن هذا المصطلح عرف مفاهيم عدة مع الحقول المعرفية في الساحة النقدية، والتي ارتبطت بالمنهج النقدية التي ظهرت في القرن العشرين عند الغرب، حيث حملت على عاتقها العناية بالنص الأدبي والسعي وراء عناصره الداخلية والخارجية وذلك من أجل الكشف عن أسراره، ونظرا لتعدد عناصر هذا النص، ولكن لن نتحدث عن كل هذه الرؤى أو التصورات لأن ما يهمنا هو المنهج النقدية التي ركزت على النص الأدبي فقط دون الحديث عن العناصر الأخرى وما سيأتي من عناصر سيتكفل بتوضيح مفهوم النص الأدبي في المنهج النقدية.

## 2-2- النص الأدبي من منظور المنهج النقدية السياقية:

### - النص الأدبي والمنهج التاريخي:

يعد المنهج التاريخي أول المنهج النقدية في العصر الحديث وذلك لأنه يرتبط برقي الفكر الإنساني وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث وبهذا التقدم ظهر الوعي التاريخي الذي يمثل الميزة المثالية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة

### أ- مفهوم المنهج التاريخي

منهج يقوم على استرداد وقائع وأحداث الماضي ووضعها وتسجيلها وتحليلها وتفسيرها على أسس منهجية علمية دقيقة بغية التوصل إلى حقائق وتعميمات تساعدنا في فهم الحاضر والتنبؤ بالمستقبل وقد تأخر ظهور النقد التاريخي في الوطن العربي ككل لتكون "نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدایات النقد التاريخي في الوطن العربي مع طه حسين الذي طبق بعض ملامح ثلاثية تبين بعض النماذج العربية (المعري المتنبئ...)"<sup>1</sup> حيث يعتمد منهجا يبين تفسيرات المؤثرات الثلاثة الكبرى في الآثار الأدبية وعلت صيحة تدعو إلى تطبيق المنهج التاريخ الطبيعي وما يقره علماءه من تأثير الجنس والزمان والمكان في الكائن الحي.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، دت، ص 21.

ب- تجلياته الفكرية عند الغرب:

عند الغرب نتج بفضل العلوم التجريبية في أوروبا في القرن التاسع عشر نتائج ثقافية ولم يكن النقد الأدبي بمنأى عن التأثير بالنهضة العلمية بل سعى إلى اقتناص مناهج العلم والإفادة منها أيما إفادة في الارتقاء بمناهج الدراسة النقدية.

ولعل أهم النظريات العلمية التي طبقت على الكائنات العضوية نظرية (تشارلز داروين) في النشوء والارتقاء وهي النظرية التي فصلها في كتابه (أصل الأنواع)، ذاهبة إلى تطور الكائنات الحية من نشأتها البسيطة إلى كائنات أخرى أكثر تطورا وتعقيدا يقف على قممها الكائن البشري. لقد كان لهذه القفزة العلمية صداها الكبير على مختلف مجالات العلم والفكر والأدب والثقافة، إذ ذهب مجموعة من علماء الاجتماع وعلماء النفس والأخلاق إلى توظيف تلك النظريات في مناهج دراساتهم، مثل ما قام به العالم الإنجليزي (سبنسر) في ميدان الاجتماع والأخلاق وعلم النفس و(أوكست كانط) في فلسفته الوضعية التي يتجلى تأثيرها العلمي واضحا في علم الاجتماع.

ولم يكن الأدب وصنوه النقد الأدبي بعيدين عن هذا التأثير بعد أن خطف بريق الرقي العلمي أبصار أهله، فقد يلتمسون العلاقات التي تؤولهم لاصطناع مناهج العلم. وقد تعرض الناقد (برونثير) لدراسة الأدب من خلال كتابة تاريخ طبيعي للأدب أو لفنونه. إن حجر الزاوية في منهج (بوف) النقدي الهادف لدراسة أدب عصره يتمثل في ميله نحو دراسة شخصيات الأدباء أنفسهم، وصولا إلى تفسير نتائجهم وفهمه. «وتبدو الشخصية عنده مفتاحا لفهم هذا النتاج وتذوقه، فبدونها يعسر إدراك هذا الأدب، فكما تكون الشجرة يكون ثمرها»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر، 2006، ص 43.

لا ريب في أن هذا المنهج ينطوي على التسليم بحقيقة بارزة، مفادها أن الأدب لا يعتبر في الأخير كونه نتاجا لشخصية الفرد المبدع أما الناقد الثاني الحامل للواء الدعوة إلى المنهج التاريخي الجديد، فهو الناقد الفرنسي (تين) (1828-1893) الذي يتفق مع أستاذه (بوف) في الرؤيا العامة.

فإذا كان (بوف) يرى الأدب أشبه ما يكون بالثمرة المتكونة من شجرتها (شخصية الأديب)، فإن (تين) «كان شديد اليقين أن الإنسان ليس سوى إنسان من نوع أسمى، ينتج الأدب والأشعار والفلسفات بطريقة طبيعة تشبه تماما إفراز دودة القز خيوط الحرير ليكون بذلك الناقد الأكثر حماسا والأشد رغبة في تأسيس علم وضعي للأدب»<sup>1</sup>.

أي أن الأديب مثل باقي الكائنات الحية يعيش ضمن منظومة تحكمها قوانين طبيعية، ينتج أعمالا وينشئ آثارا فيها.

### ج- عند العرب القدامى:

«إن النقد العربي القديم لم يكن ليخلو من آراء صائبة مبكرة يمكن ردها إلى عموم الرؤيا التاريخية التي تقيس الأدب في ضوء عوامله التاريخية التي أثرت فيه وطبقته»<sup>2</sup>.

- حيث لم تكن أعمالا ممنهجة، وإنما متفرقة في كتب النقد القديمة ومن بينها:
- ابن سلام الجمحي وقد أشار في كتابه (طبقات فحول الشعراء) إلى مدى أهميته.
- الزمان حيث صنف الشعراء في فئتين شعراء الجاهلية، وشعراء الإسلام.
- المكان حيث وضع شعراء القرى في باب واحد (مكة، المدينة، الطائف، اليمامة، اليمن).
- الجنس حيث أرجع سبب ندرة الشعر في بعض القرى إلى البيئة كالتائف وعمان.
- ابن قتيبة في كتاب (الشعر والشعراء) عن أخبار الشعراء وتراجهم

<sup>1</sup> - صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياها ومناهجه، ص 74.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 75.

● الأصفهاني في مؤلفه (الأغاني) الذي يعد من أبرز المؤلفات التي اهتمت بأخبار الشعراء لأنه اعتنى بدراسة الظروف المحيطة بالشعراء وأثرها في شعرهم.

● عند المحدثين قد سائر النقد العربي لتحديث اتجاه النقد التاريخي، كما ظهر في الأدب الغربي على يد (تين)، و(بوف)، فدعا بعض النقاد إلى دراسة بعض مظاهر الأدب العربي ونصوصه وفق تلك المناهج ومن هؤلاء النقاد؛ عباس محمود العقاد، الذي تأثر بالمنهج التاريخي مع العلم أنه صاحب منهج نفسي عندما كان يعرض للأحداث التاريخية، وأثرها في الشخصيات في كتابه "شعراء مصر، وبيئاتهم في الجيل الماضي"<sup>1</sup>.

إضافة إلى طه حسين حيث باءت ملامح هذا المنهج في جملة من كتبه وأبحاثه ككتابه؛ (مع المتنبي)، "حديث الأربعاء"، "في الأدب الجاهلي"، ففي كتابه "حديث الأربعاء" مثلاً تناول الناقد ظاهرة شعر الغزل بنوعيه الصريح والعذري، ساعياً إلى دراسة البيئة الحجازية وبيئة البادية لإبراز الظروف السياسية والعوامل الاقتصادية في نشأة هذين الفنين في عصر بني أمية.

ومحمد مندور (1907-1965) الذي يمكن عدّه الجسر التاريخي المباشر بين النقادين الفرنسي والعربي، إذ أصدر كتابه "النقد المنهجي عند العرب"، دون أن ننسى أحمد أمين في كتبه "فجر الإسلام"، "ضحى الإسلام"، "ظهر الإسلام"<sup>2</sup>.

وخلاصة القول، يمكن أن نصل إلى حقيقة مفادها: أننا إذا تعمقنا بجد في اتجاهات النقد العربي الحديث، فإننا سنجد حتماً بأن جميع المظاهر الفاعلة لهذا لا تخرج عما أنتجه العقل الغربي من رؤى ومناهج ومفاهيم.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها، وروادها، وتطبيقاتها، ص 18.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 19.

د- تجلياته الفكرية في النقد الجزائري:

حتى يحفظ الإنتاج الأدبي لأي أمة من الأمم لابد من التأريخ له، كما أن التأريخ للأدب ملازم لنقده، فالنقد فن أدبي يرتقي ويسمو، وقد اعتنى الأدباء الجزائريون بالتأريخ لموروثهم الأدبي فراحوا يعددون مصنفاتهم ومن بين الذين كان لهم صيت في هذا المجال نذكر:

● **عبد المالك مرتاض:** صاحب كتاب "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر"، وهو عمل نقدي حاول الكاتب من خلاله رصد الإرهاصات الأولى لنهضة الأدب في الجزائر، فاتخذ المنهج التاريخي منهجا لسرد أفكاره حيث ساعد في وضع الأدب الجزائري مكانته من تاريخ النهضة الفكرية والثقافية في الجزائر.

● **الناقد عبد الله ركيبي:** من خلال كتابه "تطور النثر الجزائري"، والذي انتهج المنهج التاريخي، في حديثه عن الأنواع الأدبية التقليدية وكيف تطورت بعد أن طرأت عوامل جديدة أثرت في الأدب وفي الحياة بوجه عام، وحديثه عن الأشكال النثرية الجديدة التي تجلت وتطورت بعد ذلك.

● **أبو القاسم سعد الله:** في كتابه "دراسات في الأدب الجزائري الحديث"، الذي صدر سنة (1965)، «حيث تتبع الأدب الجزائري تتبعاً تاريخياً»<sup>1</sup>، من خلال تطرقه إلى نشأة العمل الأدبي وإلى العراقيل التي كانت تعارض الأدباء الجزائريين... فوجد أن المنهج التاريخي هو المنهج المناسب الذي يجب اعتماده في دراسته هاته.

● **مصطفى درواش:** في كتابه "وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية"، حيث بين كل العلاقات الموجودة بين مستويات اللغة في النقد العربي متتبعا المنهج التاريخي ومدى تطبيقه في أبحاثه.

- النص الأدبي والمنهج النفسي

العنصر النفسي أصل جلي في "العمل الأدبي"، وإذا عدنا إلى التعريف به فهو «التعبير عن التجربة الشعورية في صورة موحية»<sup>2</sup>، إن التجربة الشعورية ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر

<sup>1</sup> - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، بيروت، ط1، سنة 1966.

<sup>2</sup> - الأمراض العصبية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الأعصاب بدون أن يظهر مرض عضوي في الأعصاب ذاتها.

النفسي في مرحلة التأثير الداعية إلى التعبير والصورة الموحية شارحة كذلك لأصالة العنصر نفسه في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير إن العمل الذي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا عمل ناتج عن مجموعة القوى النفسية وحركة مجسدة للحياة النفسية.

والمنهج النفسي كفيل بالإجابة على جملة التساؤلات الآتية

- كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟

- ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟

قد بين فرويد في بعض أبحاثه الآليات التي تشارك في عملية الإبداع الفني، وقرر أن الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكمن وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر، كالأحلام، والنكته "الأمراض العصبية".\*

بمعنى أن اللاشعور أو اللاوعي هو الأساس الذي تقوم عليه هذه الظواهر والإبداع الفني على سواء، إلا يعمل بشكل خاص في كل منها ونذكر هنا بعضاً من دراسته "ليوناردو دافنشي" والأسس التي قام عليها.

يذهب فرويد إلى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آراؤه السيكولوجية وهي الكتب والرغبة الجنسية، ومرحلة الطفولة، فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر ما نسميه بالبحث الجنسي الطفولي مدفوعين إلى ذلك بولادة أخ جديد (سيأخذ مكانتهم التي تمثل في اهتمام الأم بهم) أو بالخوف من مثل هذا الحدث أو حينئذ يعمدون إلى التفكير في كيفية مجيء الأطفال فلا يدركون مهمة الأب ولكنهم يكونون مفاهيم خاصة بهم وهم على يقين من أن الطفل موجود في رحم الأم، إلا أنهم يفكرون في أنه يولد من خلال الأمعاء مثلاً... وهم يوجهون سيلاً من الأسئلة لا تنقطع لأنهم في الواقع يحومون حول سؤال وحيد لا يعقلونه وهذا يقودنا إلى أن ندخل في حسابنا الظروف المحيطة بالطفل، ومن هذه الظروف مثلاً ما كان من طفولة (ليوناردو دافنشي) فهو ابن غير شرعي أمضى طفولته الأولى مع أمه دون أبيه.

\* الأمراض العصبية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الأعصاب بدون أن يظهر مرض عضوي في الأعصاب ذاتها.



وقد فطن إلى قدم الملاحظة النفسية في الأدب العربي الأستاذ أمين الخولي حيث نشر فصلا في المجلد الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب سنة 1939 بعنوان "البلاغة وعلم النفس"، والباحث محمد خلف الله، وقد نشر فصلين في الموضوع ذاته أولهما عن التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب في المجلد الأول بتاريخ مايو سنة 1943 من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية والثاني من المجلة نفسها سنة 1944.

وقد جنح مصطفى درواش أثناء تطبيقه للمنهج النفسي «بالتمثيل لأنموذجين متميزين لتأسيس البحث النفسي في ضوء ثنائية الطبع والصنعة وهما العقاد والمازني»<sup>1</sup>، أي أن منطلقهما كان مناسبة المناهج الأخرى بحجة احتواء الدراسة النفسية لقواعدها العامة.

فبحوثهما كانت أداة لدراسة الشخصيات الشعرية واستنباط صورة لحياة الشاعر من شعره من مبدأ حضورهما النقدي الذي يركز على الشعر الوجداني، والتي تتخذ من حالات النفس في سكونها واضطرابها واختلاف طبائعها وسيلة فعالة لتحليل الشعر وتقويمه.

يعرض درواش دراسة العقاد لأبي نواس فنجسيتها مرضية وليست طبيعية، فهو شخصية مثالية «اجتمعت فيها دلالات التكوين ودلالات النشأة البيئية ودلالات المجتمع ودلالات العصر بخدافيره حيث فترة بين البصرة والكوفة وبغداد أو حيث عاش فترة من عمره في الديار المصرية»<sup>2</sup>.

وفي دراسته ابن الرومي ذكر أوصافه البدنية وهيئاته الحركية من شعره وأخباره، حيث إن تمرد الشاعر على الحياة والمجتمع راجع إلى عدم تمكنه من التأقلم وتوهم اضطهاد الناس والطبيعة له مما وسم أعصابه بطابع التوتر والاضطراب.

وقد تكلم المازني عن ظاهرة السخرية عند ابن الرومي في فصلين من مؤلفه "حصاد الهشيم"، وأكد أن عوامل السخرية ترجع إلى حدة طبعه وشدة غضبه، وإلى المجتمع الذي يمكن الشاعر من أن يفحش في القول.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصفة، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2006، ص 181.

<sup>2</sup> - عباس محمود العقاد: أبو نواس الحسن بن هانئ، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1968، ص 88.

## - النص الأدبي والمنهج الاجتماعي

المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية "وقد تولد هذا المنهج من المنهج التاريخي بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان"<sup>1</sup>.

وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب ممثلاً للحياة على مستوى الجماعي لا الفردي، باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية فالمتلقي حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن واحد.

ويتفق أغلب الباحثين على أن الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب وصنوه النقد بدأت منهجياً منذ أن أصدرت "مدام دي ستايل" سنة 1800م كتابها «الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية فقد أثبتت مبدأ أن الأدب تعبير عن المجتمع»<sup>2</sup>.

ويمكن القول أن المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في آخر المطاف من المنهج التاريخي. وانصبت فيه كل الدراسات التي كانت في الوهلة الأولى مرتبطة بفكرة الوعي التاريخي، فسرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي يتصل بطبيعة المستويات العديدة للمجتمع تشير إلى الدراسة التطبيقية التي قام بها علماء الاجتماع العرب، في الثقافة العربية التي استخدمت منهج التوليدية في تحليل ظواهر الأدب العربي، وقد درسوا ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي من ناحية تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية.

وأما الشعراء العذريون، فقد حاولوا إقامة علاقة بين ظاهرة متميزة في تاريخ الشعر العربي في العصر الأموي من جهة، وطبيعة الآنية الاجتماعية، والاقتصادية لهؤلاء الشعراء من جهة أخرى. إن التغير الذي حدث في المناهج النقدية الحديثة في العقود الأخيرة منذ السبعينات قد أدى إلى ولادة تيار جديد في سوسيولوجيا الأدب، وقد أفاد هذا التطور من نشأة علم جديد

<sup>1</sup> - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1417هـ، ص 44.

<sup>2</sup> - صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث، قضاياها ومناهجها، منشورات جامعة السبع من أبريل، ط1، 1426هـ، ص 95.

أطلق عليه اسم "علم النص" أو ما يسمى بـ "علم الاجتماع النصي" الذي جعل المقاربة السوسيوولوجية أكثر ارتباطا بالوسيط الحقيقي الفعلي بين الأدب والحياة، وهذا الوسيط هو اللغة، فهي مادة الأدب ومادة التواصل في الحياة ومن منظور علم اجتماع النص الأدبي فهي الجسر الحقيقي الذي يمكن من الربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى، فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدي في علم اجتماع النص الأدبي هو الأداة الوحيدة لتفادي الهوة النوعية بين الظواهر المتنوعة.

ويقدر درواش إن القارئ في المنهج الاجتماعي «لم تتح له فرصة القراءة المتأنية خارج الفكر الماركسي، وكأن نشاطه قراءاتي لا يمكن أن يتحد خارج هذا الاجتماعي والنص الشعري ليس واحدا من الإبلاغ والمتاع»<sup>1</sup>.

فلما يكون النص الشعري إخبارا وإبلاغا يكون لفظه حتما أداة ووسيلة ولما يصير إبداعا فإن لغته تصبح خبرة للذي ينقله وبالتالي يصير هو أداتها.

يخبر درواش أن الشعر عند محمد مندور على وجه الخصوص هو طبع وصنعة وقد أبان عنه بقوله: «وأنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية، وإنما أعرف التشيف وإبداع الصناعة ونقد المكاتب، والجهد وطول المران»<sup>2</sup>.

إن المصطلحات التي ذكرها حجة على النظر إلى الشعر على أنه طبع ليست منسجمة أولها دلالة واحدة، فالوحي لا يعني الإلهام، فهو فوق العقل، يسعى للتوجيه، بينما الإلهام كالحرفي يضل، وهو مناف للمعرفة الإنسانية، والعقل يركز بالوحي، حتى لا يتأثر سلبا بالإلهام والحرفي اللذين يقيدان الصناعة.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصناعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 204.

<sup>2</sup> - محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة نخضة مصر، ط2، القاهرة، د.ت، ص 70.

يسلم النقاد الاجتماعيون بأن النص الأدبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمحيطه الناشئ أو المترعرع فيه لذا فهم يعرفونه بأنه: «بنية دلالية تنتجها ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية»<sup>1</sup>.

أما "فان ديك" فيرى أن النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة وأساس لأفعال وعمليات تلقى واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أخرى، وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيو ثقافية وتاريخية تحدد الممارسات (النصانية) النصية وتحدد بواسطتها<sup>2</sup>.

ويفسر درواش الصنعة بما علله جابر عصفور أنها لا تشكل في نقده «ذلك المعنى السائد الذي يلغي الانفعال والتوتر الإنساني، إنما هي مرادفة لسيطرة الشاعر على تجاربه وتملكه لوسائله التعبيرية، ومن هنا كان التركيز على الصياغة من منظور يلمح العلاقة المتبادلة بينها وبين التجربة»<sup>3</sup>.

إن تفوق لغة قصيدة في مدى تباينهما للتوازن بين الذات وبين الانفعالات والفكر، تحقيقاً لهدف سام هو كشف التجربة كممارسة لموقفها من الحياة.

من مظاهر الانتماء إلى مجتمع أو طبقة اجتماعية في الموروث الشعري العربي، تدني الإبداع عند الصعاليك بحكم عدم الاستقرار، الذي يمنع الطبع من التطور والاتساع واكتساب وعي متميز، فكيف لمغير بني حياته على المباغثة والكر والفر أن يستقر، وأن يفكر في صقل طبعه؟ ف شعر الصعاليك هو نتاج قطيعة مع مجتمع القبيلة، أو القبائل أكثر تنظيمًا.

<sup>1</sup> - محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 14.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 15-16.

<sup>3</sup> - جابر عصفور: نقد الشعر عند مندور، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع11، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1988، ص 99.

من خلال عرض لنبذة وجيزة عن المناهج النقدية السياقية، نرى أن درواش متأثر إلى حد بعيد بالتراث النقدي العربي حيث تبين ذلك في سرده لكم هائل من المصطلحات النقدية كالطبع والصنعة.

### - الآلية المنهجية وعلاقتها بالنص:

لقد سبقت الإشارة إلى مفهوم "المنهج النقدي" عند العرب، والغرب وقد ركزنا أكثر على مفهوم "المنهج النقدي" عند مجموعة من النقاد البارزين أمثال عباس الجراري، وصلاح فاضل، وعبد الله إبراهيم... الخ، وهذا ما يحتم علينا الخوض مباشرة في طبيعة العلاقة الموجودة بين النص الأدبي والمنهج النقدي، هل هي علاقة قائمة على الحوار أم أنها علاقة قائمة على الصراع؟

لقد سعت الدراسات الحديثة إلى قراءة النص الأدبي، وكشف أسرارها العديدة، إلا أن هذه القراءات كانت في كل مرة تستنطق النص الأدبي في جانب دون آخر، فكلما انهمكت القراءة بعنصر من عناصر النص إلا وظهر لها عناصر فرعية تحت العنصر الأساسي تبحث لها عن أجوبة، «فالنص الأدبي يبدو لأول وهلة عالما صغيرا بسيطا غير معقد ولا متشعب الطرق، ولكن بالتسلح الألسني المعمق يمكن أن نستكشف من خلاله عوالم ضخمة قد لا يكون لها حدود، ولا تتصدى لها آفاق: كلما انتهينا إلى أفق بدلنا أفق ثان أبعد مسلكا وأعرض حيزا، فكأن النص الأدبي ينطبق عليه هذا المفهوم بدقة وجدارة وعمق يضارع في خصائصه العنقودية والمتشجرة الذرة التي كلما انقسمت إلى جزئيات صغيرة فإنها قابلة لانقسام أصغر إلى مالا نهاية»<sup>1</sup>، وهذا يجعل النص الأدبي شبكة غامضة ومعقدة من العناصر يعسر اختزالها في عنصر واحد دون الاعتناء ببقية العناصر، «فمع كل قراءة سنكشف بعدا مجهولا من أبعاد النص، أو نكشف النقاب عن طبقة من طبقاته الدلالية»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983، ص 52، 53.

<sup>2</sup> - علي حرب: النص والحقيقة (2) نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1995، ص9.

إن قراءة النص الأدبي في ضوء المناهج النقدية، بات حبيسا لهذه القراءات والرؤى التي تسعى كل مرة إلى تحقيق مبتغاها ليصير النص بذلك حقل تجريب فعالية وحيوية الوسائل الإجرائية لهذه المناهج ومدى صلاحيتها، وفي وسط هذا الإسقاط التعسفي لقوانين المناهج النقدية فقدت النصوص الأدبية «كثيرا من وهجها وروحها الخالدة، في ظل هذه النزعة التقنية السائدة، صار مبلغ الدراسة النقدية هو فهم عناصر البنية الكلية لدلالاتها، ورؤاها بعيدا عن روح العصر ومقتضيات المكان والزمان والثقافة والتاريخ»<sup>1</sup>، ومن هنا فإن السؤال الذي يطرح نفسه: هل المنهج هو الذي يقود النص الأدبي أم أن طبيعة النص الأدبي هي التي تقتضي منهجا معينا؟.

وضمن هذا السياق يمكننا القول إن أي منهج نقدي لا يمكنه ممارسة سيطرة على النص الأدبي حيث يقضي على خصوصيته، واستقلالته عن باقي النصوص، إن لكل نص أدبي بنيته الداخلية والخارجية، له قواعده وأنظمتها التي يتحرك في إطارها، «إنه عمل مستقل نسبيا لا يفشي بأسراره لكل ضبط وتصنيف، هو دوما يخفي ويضمر أكثر مما يبوح ويصرح»<sup>2</sup>.

إن سلطة المقاربات البنيوية والسيمائية والتفكيكية لفترة طويلة من الزمن على النص الأدبي وعلى بنيته، أنجر عنه إحالة الكلمة إلى النظريات التي يضعها النقاد، وليس للنص الأدبي، يقول "تودوروف" «فقد بدا واضحا أن المقولات النظرية أضحت غاية في ذاتها، وما النصوص سوى حقول تجريب فعالية هذه النظريات، هاهنا يكمن الخطر»<sup>3</sup>، لقد أيقن "تودوروف" الخطر المحدق بالنصوص الأدبية والتي بحاجة إلى إعادة نظر في الفكر النقدي الأوروبي وفي الفكر العربي، وقد استدل "تودوروف" هنا برواية "كافكا Kafka"، المحاكمة "le prsces" الذي يتساءل فيها عن الخطاب الذي تنتمي إليه حيث يقول: «كافكا لا يفهم في سياق الفكر الأوروبي، في المدرسة تستحضر وظائف جاكبسون وعوامل غريماس ... ولكن الحصيلة ما هي؟، لقد تحولت المقاربة

<sup>1</sup> - عبد الوهاب شعلان: النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص، قراءة في كتاب الأدب في خطر لتودوروف، مجلة فصول، عدد: 73، 2008، ص 278.

<sup>2</sup> - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليديّة ج1، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص 102.

<sup>3</sup> - عبد الوهاب شعلان: النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص، ص 279.

البنوية إلى غاية، وفقدت بذلك صفة الأداة، لم يعد هناك تساؤل عن معاني النصوص ومقاصدها، تم تغييب الأدب باعتباره فهما للإنسان والعالم وتعمقا للحياة والوجود»<sup>1</sup>.

يتمتع كل من النص الأدبي والمنهج بسلمة يعسر تجاوزها، مما يمكننا من القيام بحوار جدلي بينهما يستنطق المنهج فيه النص، ومن جانب آخر، يقوم النص بتوجيه عملية القراءة من خلال توضيح استجابة لتلك الفرضيات أو رفضها أو تحليلها انطلاقا من أفقه الخاص.

### 2-3- النص الأدبي من منظور المناهج النقدية النسقية:

- المنهج البنيوي:

- البنيوية اصطلاحا:

يعرف "ليني ستراوس" البنيوية بأنها: «تحمّل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر»<sup>2</sup>. ويقول عنها "جان بياجيه": «وتبدو البنية بتقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى تعني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة، تتألف البنية من مميزات ثلاث: الجملة، التحويلات والضبط الذاتي»<sup>3</sup>.

ويذهب درواش إلى أن «البنية كاتجاه نقدي في وصف الإبداع الأدبي قد ولدت ولادة طبيعية، حاملة في ثناياها وأعماق مؤسسيها بذور الأثر الشكلائي (اللساني) في بحث اللغة والكتابة»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - عبد الوهاب شعلان: النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص، الصفحة نفسها.

<sup>2</sup> - زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 31.

<sup>3</sup> - جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عبيدات، بيروت، باريس، ط4، 1985، ص 08.

<sup>4</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 226.

استطاعت البنية اقتحام حقوق معرفية وعلمية كعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ، ومن ثم تم إخضاعها للدراسة العلمية، فالتقدم الحضاري الحاصل قلب الموازين من حيث الأدوات والأفكار والقيم التي تؤمن بالسياق النفسي والاجتماعي والثقافي والحضاري، وذلك بالاتجاه إلى النص الأدبي لا غير.

ونخلص أنّ البنية لا تحتاج إلى عناصر خارجية، بمعنى أنها تكتفي بذاتها، وكذا التحويلات فالبنية ليست ثابتة وهي تنظم ذاتها للمحافظة على ديمومتها.

### - النشأة والتعريف:

تميز القرن 20م، بكونه عصر النقد، لأنه ارتقى فيه إلى منزلة سامية وعالمية من الوعي بالذات ودرجة أعظم في المجتمع، فجاء في العقود الأخيرة بنظريات جديدة وبأحكام مستحدثة"، فراح النقد يغزو البلدان الأخرى، حيث كان العالم ينحو نحو التوحيد والعمولة، فقد شهد العالم العربي مع مطلع الستينات، ظاهرة الامتزاج بالآخر والتي تسمى بالثقافة فظهرت الترجمة والاطلاع على المناهج النقدية اللغوية الحديثة، التي برزت عند الغرب، كالشكلائية، والبنوية، والتكوينية، السيميوطيقية والتفكيكية والتأويلية... وغيرها.

أما البنيوية فهي اتجاه نقدي نشأ في فرنسا منذ منتصف الستينات من القرن العشرين، وقد نتج عن تراكمات الممارسات النقدية الغربية عبر الزمن، والتي لا يمكن عدّها، يعرفها "يوسف وغليسي" بأنها: «منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل، يعالجها معالجة شمولية، تحول النص إلى جملة طويلة تجزئها إلى وحدات دالة كبرى وصغرى، وتقتضي مدلولاتها في تضمن الدوال لها (يمثلها دوسوسير بوجهي الورقة الواحدة)، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا عن شتى سياقاته بما فيه مؤلفه (وهنا تدخل نظرية موت المؤلف "لرولان بارت" وتكتفي بتفسيره تفسيراً داخلياً وصفيّاً، مع الاستعانة بما يتيسر من إجراءات علمية منهجية كالإحصاء مثلاً»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص 120.



ويقول "عبد السلام المسدي" بأن المنهج البنيوي: «يعتزم الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية»<sup>1</sup>، فالبنوية تكشف أسرار النص وتبين دلالاته بجعل البنيات التركيبية تبوح لها بذلك.

يفسر الحاج صالح كيف نشأت البنيوية، ولماذا؟ فهي من إبداعات النصف الأول من القرن العشرين للميلاد، وظهرت كرد فعل للتفسيرات التاريخية التي سادت منذ القرن التاسع عشر ميلادي، بفضل دوسوسير في دراساته عن اللغة الإنسانية، باعتبارها أنظمة لها خصوصيتها.

يعلل درواش ذلك بقوله: «أن البنيوية انطلقت في تشييد صرحها النقدي والمعرفي من تصحيح مبدئه وتأسيسه لما انطبع في ذهن المتلقي من أحكام قيمة ثابتة»<sup>2</sup>.

فقد تأسست على تقييد القارئ لتصير قراءته بديلا منهجيا لدور المؤلف وحياته ونشاطه، فالاجتماعي يبني تصوره على القارئ لأنه يريد أن يغيره بواسطة المدلول، أما البنيوية لا تريد تغييره، بل تزيده مسؤولية أعظم هي وصف النص الأدبي وتحليل مستوياته التي تكونه.

يهاجم بارت معيار القيمة الذي قيد الخطاب الشعري بقوة «لقد رأى المجتمع الكلاسيكي خلال حقبة طويلة، أداة أو وسيلة زخرفة، بينما نرى فيه الآن علامة وحقيقة»<sup>3</sup>.

يعلل درواش هذا الكلام بأن منطق الشعر يختلف كل اختلاف عن معيارية القيمة التي سعت إلى فرض ذاتها عنوة مثلما فرض المعجم القديم نفسه بقوة على حساب مكتسبات التطور الحضاري، التي لم يصبح الطبع فيها يشير إشكالية في تلقي الشعر.

إن البنيوية لا علاقة لها بالطبع ولا تحاور حقيقته ومظاهره ومرجعياته، وهي لا تهتم بتفسير المشاعر والميول والأمزجة، يتم من خلال هذا الحكم على الشاعر بأنه مطبوع صادق، أو متكلف

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص 117.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصناعة، ص 226.

<sup>3</sup> - رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرون المتحدنين، ط1، الدار البيضاء، 1985، ص 63.

كاذب، والبنية هنا لا تخضع للتحليل، والكل فيها لا يبرح الجزء أو يناقضه وقد عدّ سلدن البنيوية نقلة نوعية في الفكر النقدي الحديث، كما كانت الصنعة نقلة نوعية في الفكر النقدي التراثي.

إن الانتقال نحو اللغة في تصويرها الفني هو ما بنى عليه دوسوسير نظريته اللسانية التي أثرت في النقد البنيوي فقد أعطى السياقية إلى اللغة السابقة في حضورها بالكلمة هي التي خلقت النص بداية... وعض القول التقليدي بأن لغة المؤلف تعكس الواقع يصرح القول البنيوي بأن اللغة تنتج الواقع رغم التباهي المفرط بما أنجزته البنيوية من حيث علميتها وموضوعيتها وحرصها على وصف الأبنية في قراءة النص، دون أدنى اعتبار لذات المؤلف وعمله، إلا أن رفضها لاجتماعية الأدب زاد من حدة خصومها الذين قالوا إن اللغة واقع مادي واجتماعي تشارك في ديناميكية المجتمع، لأنها تابعة لطبيعة الطبقة للإبداع الأدبي.

يعترض فاضل ثامر على إجراءات البنيوية التي تعطي للنص والملقي سلطة كاملة، وهي بالمقابل تنفي عمل المؤلف والإنسان كذات حيوية في التاريخ وفي تعبيره .

إن هذا المسعى «أحادي قاصر عن فهم الظاهرة الأدبية فهما شاملا»<sup>1</sup>.

يشرح مصطفى درواش هذا القول بأن موت المؤلف مغالطة ومقولة نمطية عابرة، فلكل نص متفوق تجربته المتأنية من الذات ومجموع العوامل الخارجية المؤثرة، وهي معقدة، لا يمكن التغاضي عنها.

إن غياب المؤلف لا علاقة له بنجاح النص، فهو قائم بذاته من خلال نفسية المتلقي المتلهفة لاستخراج الأسرار الكامنة في هذه البنية (النص).

<sup>1</sup> - فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 131.

- مدرسة جنيف:

«وهي التي أعطت الشرارة الأولى للبنيوية والفكر الألسني عموماً»<sup>1</sup>. بزعامة العالم اللغوي السويسري الكبير فرديناند دي سوسير (1913-1957) (Ferdinand De Saussur) مؤسس اللسانيات الحديثة التي صارت تسمى linguistique عبر محاضراته الشهيرة، والتي جمعها تلميذاه "شارل بالي" (CH.bally) وألبير سيشهاي (A.Sechehaye) في كتاب (Cours de linguistique générales)، والذي هو في الأصل عبارة عن ملاحظات ونقاط سجلها بعض تلامذته، وهي تتضمن الكثير من دروسه .

- مدرسة الشكلايين الروس:

برزت أبحاثهم ما بين 1915م - 1930م، وقد أعاد الناقد المجري "تزفتان تودوروف" لفت الانتباه إليها من خلال ترجمته لدراساتهم إلى اللغة الفرنسية سنة 1965م، تعامل الشكلايون مع هذه النصوص على أنها مشبعة بالقيم الشكلية الفنية للغة، وهذا ما سموه بـ "أدبية الأدب"، ومن أبرزهم نجد توماتشفسكي وشكلوفسكس، وبروب، وباختين... إلخ<sup>2</sup>. وقد تأثر النقاد الفرنسيون بأفكار الشكلايين أمثال رولان بارت، وجيرار جنيت وتودوروف، وامتد إلى مختلف تيارات النقد الجديد من أسلوبية وتفككية وغيرها، مما دفعهم إلى الكشف عن أنظمة الأدب وأنساقه، فتم تطبيق هذا المنهج على نصوص عديدة متنوعة، كتحليل القصة، والأنثروبولوجية وعلم الاجتماع، وعلم النفس... إلخ. وبهذا تكون البنيوية قد حملت مشعل العلمية والموضوعية لاعتمادها على علوم دقيقة كاللسانيات، والمسماة بالألسنية البنيوية وكذا البنيوية السردية، التي كان لها باع في ممارسة نقد علمي سردي في ميادين عديدة كالقصص، الأساطير، والشعر.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 36.

<sup>2</sup> - تزفتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 1986، ص 32.

ولما حصرت البنيوية الشكلية دورها في دراسة وتحليل النص وحده، دون الرجوع إلى السياقات التي تحيط به، كنفسية المبدع الذي أنتجه أو لظروفه الاجتماعية، وجدت نفسها أمام طريق مسدود، فجاءت البنيوية التكوينية منفتحة على الآفاق الثقافية والاجتماعية والتاريخية، وقد تجلت البنيوية التكوينية على يد الفيلسوف المجري "جورج لوكاتش" من خلال كتابه "نظرية الرواية" الذي كان له الأثر العميق في بروز هذا الاتجاه، حيث ربط بين التطور الاجتماعي والتطور الأدبي في مضامينه وأشكاله، ثم ظهر كل من "جون بياجي" الذي يرى أن البنية توجد عندما تتمثل العناصر المجتمعة كلاً موحداً وشاملاً فأعطى صورة نظرية متكاملة عن البنية في كتابه "البنيوية"، ونجد أيضاً، "لوسيان غولدمان" الذي أرسى أسس البنيوية التكوينية. حيث قدم منذ سنة 1977م فرضية أصبحت أساس منهجه، وهي أن الأدب والفلسفة تعبران عن رؤية للعالم، وأن البنيوية التكوينية ليست وقائع فردية بل هي اجتماعية تعبر عن وجهة نظر، ومنظومة فكر مجموعة بشرية تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة ومتناسقة يعبر عنها الكاتب بصفة فنية جميلة.

### - أعلام المنهج البنيوي:

فردينا ندي سوسير Ferdinand De Saussur (1857 – 1913) يعتبر الأب الروحي، مؤسس اللسانيات الحديثة من خلال محاضراته التي نشرها تلميذاه شارل بالي (Ch. Bally) وألبير سيشهاي (A. Sechehay) تحت عنوان (Cours de linguistique générales)، حيث ميز سوسير بين ثلاث مستويات للنشاط اللغوي (اللغة، اللسان، الكلام)، وقامت أبحاثه على مجموعة من الثنائيات.<sup>1</sup>

### أ- اللغة والكلام:

لا يمكن فصل واحد عن الآخر إلا من أجل الدراسة العلمية توطينها رابطة الكل بالجزء، فاللغة هي الكل والكلام هو الجزء، تمثل اللغة مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تتحكم في إنتاج الكلام، أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القواعد العامة.

<sup>1</sup> - بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 128-130.

ب- الدال والمدلول:

الدال هو الصورة الصوتية للمدلول والمدلول هو الجانب الذهني للدال، أما العلاقة فهي اجتماع الصورة الصوتية مع التصور الذهني، وعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، إلا أن امتزاجهما يحقق بنية الدلالة.

ج- التزامن والتعاقب:

التزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد وهو زمن نظامها ضمن البنية، أما التعاقب فيمثل الزمن الذي يعبر به أحيانا بانفتاح البنية على الزمن، فدراسة لغة في نظامها في لحظة زمنية معينة يندرج تحت التزامن، أما دراسة المتغيرات المتحققة في اللغة ومتابعتها خلال الزمن فيندرج تحت التعاقب.

رومان جاكسون: Roman kson (1896 – 1983) يرى: «أن اللغة وسيلة للتواصل الإنساني الذي لا يتحقق إلا بتوفر العناصر التالية:<sup>1</sup>

- المرسل: يقوم بأداء الرسالة .
- المرسل إليه (المتلقي): يستقبل الرسالة.
- إقامة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه: ويتحقق هذا الاتصال وفق قناة التحويل التي تبقية قائما.
- لغة مشتركة يتكلمها المرسل والمتلقي معا: وهو ما ييسر عملية التواصل.
- رسالة لغوية: وهي للمحتوى الكلامي الذي نشير إليه ويفهمه المتلقي في الوقت ذاته.
- محتوى لغوي ترمز إليه الرسالة».

<sup>1</sup> - جون ليشتة: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر، فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 138.

دارت دراسة حول أربعة مجالات هي<sup>1</sup>:

- الفونولوجيا.

- نمو الطفل اللغوي وأمراض الكلام منها الحبسة\*.

- الوظيفة الشعرية\*\* أو الاستثنائية.

- منهجية تحليل النصوص.

- كلود ليفي ستراوس (Claude Levistrauss): «من أهم إنجازاته كتابه (الأبنية الأولية للقرابة) سنة 1948 بباريس، حيث حدد أن الهدف من دراسته هذه ليس معرفة المجتمعات في نفسها، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض فمحورها إذن مثال على اللغة هو القيم الأخلاقية»<sup>2</sup>.

ركز ستراوس على فكرة تقابل الكلام وتحويل كلام دي سوسير من نظام اللغة إلى المجال الاجتماعي الأنثروبولوجي، «وقد كانت مساهمة ستراوس المهمة في الدراسات اللاحقة في نظريته على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعة من الثنائيات التي تبدو متعارضة ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التناقض والحياة مبنية على أساس هذا التكامل، ومن خلال هذه النظرية ينطلق إلى تحليل النص الأدبي بواسطة الثنائيات المتعارضة المتكاملة، مثل (الموت والحياة، النقص والكمال، الهرم والشباب، النور والظلام)، إلى موقف الإنسان من هذه الثنائيات وصراعه معها»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - نعمان بوقرة: المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب القاهرة، د.ط، د.ت، ص 99.

\*الحبسة: من عيوب النطق، تكون في اللسان بحيث تحبس عن النطق، فلا ينطق في أداء الكلام أو إخراج الأصوات، ينظر: رشيد عبد الرحمن العبيدي، في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، ط1، 2002، ص 322.

\*\*الوظيفة الشعرية: (Fonction Poétique): هي إحدى الوظائف الأساسية للغة لما تدخله من ديناميكية في حياتها، وبدونها تصبح اللغة ميتة سكونية، ينظر: نعمان بوقرة: المدارس اللسانية المعاصرة، ص 100.

<sup>2</sup> - صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 214.

<sup>3</sup> - نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة، د.ط، د.ت، ص 44.

- المنهج الأسلوبي:

- الأسلوب اصطلاحاً:

يعرفه عبد القاهر الجرجاني في مؤلفه "دلائل الإعجاز" بأنه: «طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه»<sup>1</sup>.

ويعرفه معجم أكسفورد بأنه: «طريقة التعبير المميز لكاتب معين (أو خطيب أو متحدث) أو لجماعة أدبية أو حقبة أدبية من حيث الوضوح والفعالية والجمال وما إلى ذلك»<sup>2</sup>.

كما يعرفه جون بيفون: «الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذلك لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يهدم»<sup>3</sup>.

ويؤكد "مصطفى درواش" أنه الفيصل الرئيس في التأليف وأداة الصورة للظهور والتفوق. كما أنه قسم الجمالي والموضوعي في صنعة الشاعر وخلق متعة التلقي وبذلك فالعمل الشعري لا يقبل بدونه، لأنه البديع الفني للمستوى المعجمي.

إن طلاقات اللغة الشعرية الكامنة يتم استغلالها بأسلوب في استيعابها للأشياء و الأفكار فهو بؤرة التقاء الكتابة من حيث تأكيد شروط التأثير والتواصل أو تعديلها لأن الأساس في الأسلوب هو القدرة على إتقان اللغة في ترسيخ خبرات الشاعر وتجاربه.

إن الأسلوب مثير تنتج عنه استجابة ولب التعبير الشعري هو الجمال المتوخى من نص الخطاب.

<sup>1</sup> - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 361.

<sup>2</sup> - بنظر: بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 104.

<sup>3</sup> - بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص 94.

– الأسلوبية:

يجمع أغلب المتهمين بالدراسات الأدبية أن للسانيات "دي سوسير" أثرا بالغاني ظهور الاتجاهات النقدية النسقية وما لها من وقع في مقارنة النصوص الأدبية.

برزت هذه القفزة الفريدة في النظريات النقدية المعاصرة مع بداية القرن العشرين، عندما نرجع إلى مصطلح "أسلوب" Style" نجده قد سبق مصطلح الأسلوبية (Stylistique) في الجلاء، فالأول موطود بالبلاغة الغربية القديمة أما الثاني فمرتبط بالثورة التي أقامت لسانيات "دي سوسير" في بداية القرن العشرين.

إذا فمفهوم "الأسلوبية" الحديث النشأة قد انتقل من مفهوم الأسلوب المرتبط بالدراسات البلاغية إلى مفهوم مرتبط بالدراسات اللغوية.

تتعمق الأسلوبية لتبحث عن الخصائص الفنية والجمالية المميزة لنص عن آخر، أو كاتب عن آخر، وذلك بتحليل اللغة للتمكن من ولوج عالم النص أو الخطاب الأدبي الذي ندرسه، فهي من المناهج التي نسبت لنفسها الطرح النسقي من خلال مؤسسها "شارل بالي" كما يشير إليه المسدي: «...فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه، "دي سوسير" أصول اللسانيات الحديثة...»<sup>1</sup>، فوضع أسسها، وهذا ما أدى إلى تغيير طريقة تعامل الدراسات النقدية مع النصوص الأدبية من حيث نمطها، وذلك بالاعتماد على النسق المغلق الذي يظهر في النص نفسه وعرضه للدراسة والتحليل والاستقراء ضمن منهج علمي موضوعي دقيق، دون إصدار الأحكام المعيارية عليه أو على مبدعه، ويعرفها حسن غزالة بقوله: «...إن الأسلوبية بشكل عام منهج يدرس النص ويفحصه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحوية، ولفظية، وصوتية، وشكلية، وما تفرده من

<sup>1</sup> – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م، ص 20.



وظائف ومضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية لا يمت المؤلف بصلة مباشرة لها على أقل تقدير...»<sup>1</sup>.

فهي تبحث في النص عن نقاط الإبداع والجمال المؤثرة في نفسية القارئ أو المتلقي، وبما أن الأسلوبية تدرس أساليب الكتابة اللغوية للمبدع، فإنها تميز بين مهارات كل كاتب وتميزه عن غيره سواء في توظيفه المعجمي للغة بطريقة فنية أو في نسبة تأثيره على المتلقي بواسطة لغته التي يمارس عليها مختلف الإنزياحات المعجمية أو الدلالية أو النحوية أو الصوتية... الخ. فالأسلوبية محور درسها الأسلوب، كظاهرة لغوية فنية، مبتغاها الوقوف على نسبة اختلافها من كاتب إلى كاتب، وانطلاقاً مما سبق فهي تعتبر منهجاً نقدياً يسعى لدراسة النصوص من خلال سياقها اللغوي والمتمثل في النص الأدبي وكذا دراسة مدى وكيفية تأثيره على المتلقي.

وقد ركز بعض الدارسين اهتمامهم على دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، إذ يهتمون بمدى استجابة القارئ لتلك النصوص وانسجامه معها، لأن المتلقي يعتبر منطلقاً لدراسة ذلك النص الذي تحمله اللغة. ونجد فريقاً آخر قد أقصى المبدع والمتلقي في دراساته للنصوص الأدبية وأبقى على النص وحده. فالنص هو الوحيد الذي يقدر على كشف الدلالة من خلال خواصه اللغوية وتراكيبه التي تميزه عن نص آخر، أو يتصف بها كاتب عن كاتب آخر.

فقد ميز "دي سوسير" بين الكلام "Parole" واللغة "Langage" واللسان "Langue" واستثمر "شارل بالي" هذا التمييز ليخلص إلى أسلوبية خاصة: أسلوبية وصفية (Stylistique) descriptive تركز على العلاقة التي تصل من جهة الكلام الذي هو خاص باللغة التي هي عامة ومشاعة عند كافة الناس بالإضافة إلى ظاهرة الاختيار عند المؤلف، والتي تواجه الدارس إلى دراسة الأدب، وقد اعتمدت هذه الأسلوبية على مفهوم "الانزياح" كأساس لكشف شعرية الأدب وبالتالي تمييز المبدعين ومستوى نتائجهم في درجات متفاوتة تبعاً للغة المستعملة وكيفيات تظهيرها

<sup>1</sup> - حسن غزالة: لمن النص اليوم، للكاتب أم للقارئ؟، مجلة علامات، عدد 392، مج10، مارس 2001م، ص ص 130-132.

في الخطاب<sup>1</sup>، وقد أكد هذا "ميخائيل ريفاتير" بقوله: «... وبحكم القرابة بين اللغة والأسلوب فإنه من الممكن، استخدام المناهج اللسانية في الوصف الدقيق الموضوعي لمسألة الاستعمال الأدبي للغة، ولا يمكن لهذا الاستعمال، باعتباره الوظيفة اللسانية الأكثر تخصصا وتعقيدا، أن يهمل من قبل اللسانيين...»<sup>2</sup>.

وقد ميز الباحثون بين أسلوبيات عديدة، فمنها ما تعطي للمؤلف قيمة تبرز من خلال أسلوبه الفردي، ومنها ما يمزج بين أسلوب المؤلف والسياق، مع تقييم دور المتلقي ووظيفته وهذه الأخيرة هي التي يشتهر بها "ريفاتير"، لأنه كان يعتقد أن الاختلاف بين الأسلوبيات اللسانية والأسلوبيات الأدبية هو اختلاف سطحي، فالأسلوبيات اللسانية تتمثل في الجانب النظري لها، والأسلوبيات الأدبية تمثل الجانب التطبيقي في نقد الأسلوب.

قد تجلت إلى الأفق دعوى كل من (ديكور، وبورس، وغريماس وجنيت، وتودوروف وكريستيفيا، وإيكو) التي تقول أن تحليل أشكال أخرى غير لغوية ضروري مثل: الشكل البصري والإشاري<sup>3</sup>. والدوقى والبحث في دلالات هذه الأشكال، وبذلك اتسع مجال البحث والتحليل من أسلوبية اللغة التي كانت مسيطرة إلى أسلوبية العلامات على اختلافها أي في كل رسالة (Message) تحدث تواملا (Communication).

أما عن الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، فهي مثل الأسلوبية الغربية، لأن النقاد والباحثين العرب تماشوا مع هذا التغيير وهذه القفزة النوعية التي كان لها وقع عند الغرب في مجال الدراسات اللغوية بصفة عامة، والأسلوبية بصفة خاصة.

<sup>1</sup> - ترفتان تودوروف: ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة: الشعرية، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990م، ص 23.

<sup>2</sup> - ميكائيل ريفاتير، ترجمة/ تقديم وتعليقات: د. حميد لحداني، معايير تحليل الأسلوب، دراسات سال، المغرب، ط 1993م، ص 16.

<sup>3</sup> - حسن مسكين، الشكل البصري في الشعر الحديث، مجلة فكر ونقد المغربية، ع37، السنة الرابعة، 2001.

يقول عنها درواش «إنها تكشف عن صنعة الشعر كاختيار وحضور، وتتجاوز الوقوف عن الحدود البيت الواحد أو الجملة الشعرية الواحدة، ذلك الوقوف الذي كثيرا مرتبط بالطبع وتحدد به»<sup>1</sup>.

إن الأسلوبية تبرهن بجدارة عن شخصية الشاعر الحاضرة بقوة في صنع الشعر، وهي لا تقف عند أطراف البيت الواحد أو الجملة الشعرية الواحدة بل تتعداهما إلى أبعد من ذلك. يتعرض المسدي إلى الفرق بين الأسلوبية والبلاغة فيقول «إن البلاغة علم معياري يرسل أحكاما تقييمية، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معاييرها وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح والتهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوضعية والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياتها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الأدبية بعد أن يتقرر وجودها»<sup>2</sup>.

إذن فالبلاغة تترسخ أسسها في البلوغ جمالية الشيء، والفصل بين الدال والمدلول بينما الأسلوبية لا تعترف بذلك، وهكذا يكون الذوق هو الحلقة التي تبني عليها أحكام البلاغة من حيث التصور والتشكل والحكم على النص الشعري من حيث الطبع أو الصنعة أو التكلف، في حين أن الأسلوبية محاصرة بمنهج علمي تقوم عليه وتصفه وتعلله.

ومرة أخرى يتبين تأثير درواش بالتراث النقدي في نقده لكلام المسدي لما قلل من شأن البلاغة العربية القديمة، وأرجع كل فضل للأسلوبية الحديثة دون أن يعطي فارق الزمن كبعد.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة، "رؤية نقدية في الأصول والمناهج"، ص 272.

<sup>2</sup> - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1982، ص 52-53.

- المنهج السيميائي:

أ- السيميائيات الغربية:

عرف النقد الأدبي تطورات عديدة مع عصر النهضة والحداثة، سواء على مستوى المواضيع، أو على مستوى المناهج والإجراءات، وقد تجلى ذلك في ظهور اهتمام شديد بموضوع النظريات النقدية الجديدة، كبديل عن النقد الأدبي القديم، فتعددت هذه النظريات النقدية التي تمزج بين النظرية والتطبيق، فنجد منها الشكلانية والبنوية واللسانية التكوينية، والسيميائية، والتفكيكية، ونظرية التلقي والتأويل... وغيرها.

وإذا رجعنا إلى مصطلح "السيميائية" في الدرس النقدي المعاصر، نرى تعدد المفاهيم والمصطلحات التي تحيط بهذا المصطلح ذاته، فهذه التسمية تتبدل من ناقد لآخر عند الغربيين أو عند العرب.

وقد أطلق جون لوك [1632-1704] مصطلح "السيميوطيقا Somiotica" حيث يقول الناقد محمد عناني في ذلك: «...يفضلون استخدام جون لوك لها أول الأمر عن طريق استعارتها مباشرة من اليونانية [Semistike]، كما أن دارسي الأدب الإنجليزي يألفون قوله في دراسته الشهيرة عن "طبيعة الفهم" أنها تعني مذهب العلامات [Doct of Signs]، الذي يعرفه بأنه النشاط الذي يختص بالبحث في طبيعة العلامات التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو في توصيل معارفه إلى الآخرين...»<sup>1</sup>.

كما نجد النقاد الفرنسيين يستخدمون مصطلح "السميولوجيا" [Semiology] على وجه الخصوص. وآخرين يحاولون التوفيق بين المصطلحين، فيستعملونهما معا، اعتمادا على القرار

<sup>1</sup> - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، 1996، ص ص 153، 154.

الذي اتخذته الجمعية العامة للسميوطيقا (Semistica) بتاريخ فبراير عام 1969، بباريس وقررت تبني مصطلح السيميوطيقا وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السيميوطيقية<sup>1</sup>.

ومن أشهر رواد هذه النظرية الفيلسوف الأمريكي "شارل ساندرس بيرس C.S.Peires" [1914-1839] واللغوي السويسري "فيردينادي سوسير Ferdinand de saussure" [1914-1857] والناقد الفرنسي "رولان بارث R.barthes" [1980-1915].  
فركز "بيرس" على الوظيفة المنطقية للعلامة اللغوية، فعرّفها بأنها تمثيل [Representation] لشيء ما، بحيث تكون له مقدرة على توصيل بعض أجزائه أو مهاراته وطاقاته إلى شخص ما<sup>2</sup>، وبالتالي "فيرس" قد حدد ماهية العلامة ودرس مقوماتها، وكذا طبيعة العلاقة التي تشدها بأخرى، و نجده قد قسم العلامة اللغوية إلى: أيقونة [Icon]، ومؤشر [Index]، ورمز [Symol] فأشار إلى أن:

- الأيقونة [Icon]: علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه، بخصلة تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر، سواء أكان هذا الشيء صفة، أم كائناً، أم فرداً، أو قانوناً بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له<sup>3</sup>.
- المؤشر (Index): وهو على حد قول "بيرس" علامة تحيل الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع<sup>4</sup>.

والمؤشرات بهذا المفهوم عند "بيرس" هي علامات طبيعية مثلاً كسكب الدموع من العيون مؤشر على البكاء والحزن، أو الضحك مؤشر على البهجة والسرور، أو على حد رأي بيرس

<sup>1</sup> - جابر عصفور: في ترجمته لكتاب النظرية الأدبية المعاصرة لرامان سلدن، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1990م.  
<sup>2</sup> - محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 155.  
<sup>3</sup> - سيزار قاسم، بحث السيميوطيقا، - حول بعض المفاهيم والأبعاد- ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس، القاهرة 1986، ص 31.  
<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 33.

نفسه، أن العلامة هي علامة مجاورة بين الإشارة والشيء المشار إليه، مثل الغيوم مؤشر المطر، والدخان مؤشر للنار... إلخ<sup>1</sup>.

ويشير "بيرس" كذلك إلى أن مفهوم المؤشر لا يكتمل إلا بتضافر العلامات الطبيعية والعرفية معا، حيث يؤكد أن أسماء الإشارة (هذا، ذلك) مؤشرات لأنها تتطلب على المستمع أن يركز انتباهه، وأن يوطد علاقة صحيحة بينه وبين الشيء الذي تحيل عليه الأسماء، وتتضح فاعليه أسماء الإشارة في أنها تحفز المستمع إلى هذا السلوك ولا يفهم معناها في حال فشلها، وإن أدت أسماء الإشارة بهذه الوظيفة، فإنها تصير في واقع الأمر مؤشرات<sup>2</sup>.

● **الرمز (Symbol):** ويعتبر الرمز عند "بيرس" «...علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل القانون -غالبا ما- يعتمد على التداعي بين أفكاره العامة وتحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء»<sup>3</sup>، والعلامة في هذه الحالة تكون عرفية محضة لأن الرمز يصل بين الدال والمدلول الإيحائي فيكون علامة عرفية أكثر منها طبيعية مثل ما يرمز الميزان إلى العدل... إلخ.

● **فردناند دي سوسير Ferdinand de saussur:**

بين "دي سوسير" فاعلية العلامة ووظيفتها في الحياة العملية والاتصال ونقل المعلومات، حيث اهتم بالمستوى البراغماتي للسميولوجيا، فيقول أن اللغة نظام اجتماعي إشاري [سميولوجي] يعبر عن المعاني والأفكار الموجودة في ذهن الإنسان وأنها جزء من علم الإشارة العام [السميولوجيا] الذي يبحث في الأنظمة الإشارية المختلفة.

يشير "دي سوسير" إلى أن اللغة نظام من العلامات، يعبر عن الأفكار، بمعنى أنها شبيهة لنظام الكتابة الأبجدية للصم البكم، للطقوس والمذاهب الرمزية، والإشارات العسكرية، ... إلخ،

<sup>1</sup> - سيزار قاسم، بحث السيميوطيقا، - حول بعض المفاهيم والأبعاد- ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، ص 33.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 34.

<sup>3</sup> - نفسه، ص 34.

ويعترف "دي سوسير" بإمكانية وجود علم يدرس حياة هذه العلامات داخل المجتمع، وذلك يربطه بعلم النفس الاجتماعي وبعلم النفس العام، ولذلك سماه بـ "السميولوجيا".  
ويمكن القول إن "دي سوسير" قد تمكن من علمنة هذا المنهج الجديد في دراسة الأعمال الأدبية، فأعطى مفهوما متطورا للسميولوجيا بنقلها من الإطار الفلسفي عند "بيرس" إلى الإطار اللغوي.

أما الدراسات السميائية عند رولان بارث: (1915 – 1980): فقد حاول من خلال أعماله تجاوز البعد الفلسفي للسميولوجيا، الذي قدمه "بيرس"، وكذلك البعد اللغوي لهذا العلم كما تناوله "دي سوسير" "فبارث" يرى أن "السميولوجيا" هي: «...هي علم الدلائل استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، إلا أن اللسانيات ذاتها شأنها شأن الاقتصاد تقريبا في طريقها إلى الانفجار بفعل التمزق الذي ينجزها... فاللسان المجتمعي ذاته على حد تعبير "بنفنيست" (Benveniste) ...وخلاصة القول فإن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم بشدة الشبع أو بشدة الجوع مدا أو جزرا، وهذا التفويض للسانيات هو ما أدعوه من جهتي "سميولوجيا"»<sup>1</sup>.  
يرى بارث أن السميائيات جزء من اللسانيات، لأن اللسان حسب رأيه يحوي كل الأبنية الاجتماعية، أي أن "سوسير" اشتغل على توسيع دائرة السميائية بحيث تكون الأنظمة اللغوية جزءا منها، بينما "بارث" عمد إلى العكس؛ حيث بين أن اللسانيات تشمل كل الأنظمة الاجتماعية، فتكون السميائية، جزءا من هذا النظام الكلي.

حرص "بارث" في دراسته السميائية على مجموعة من المواضيع والقضايا المختلفة وخاصة النقد السميائي للأدب، فهو يعتبره نظاما من العلامات التي تستند في بنائها إلى نظام اللغة، لأنها هي التي تحتوي على مختلف التراكيب والرموز الأدبية ومختلف المعايير النقدية، لذلك كان جل اهتمامه بالنقد السميائي للأدب، فيربط بين مفهوم اللغة والخطاب قائلا: «...اعتقد أن اللغة من وجهة

<sup>1</sup> - رولان بارث: درس السميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م، ص 20، 21.

النظر هي التي ننظر من خلالها نحن الآن، لا تنفصل عن الخطاب...والشيء اللغوي لا يمن أن يقوم عند حدود الجملة ولا أن ينحصر فيها، فليست الفونيمات والكلمات والعلاقات الصرفية هي التي تخضع وحدها لنظام حرية مضبوطة ما دمنا لا نستطيع التركيب بينهما كما اتفق أن الخطاب في مجموعة هو الذي يخضع لشبكة من القواعد والإكراهات والضغوط التي تكون كثيفة ضبابية على المستوى البلاغي، دقيقة حادة على المستوى النحوي، فبين اللسان والخطاب مد وجزر...<sup>1</sup>، ويضيف «...السميولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفى اللسان ويظهر اللسانيات، وينقي الخطاب مما يعلق به، أي من الرغبات والمخاوف والعواطف والاحتجاجات والإغراءات والاعتذارات والاعتداءات والنعومات والانفعالات وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية...»<sup>2</sup>.

وبهذا يكون "بارث" قد تجاوز في أبحاثه السيميائية النص الأدبي ليتضمن مسائل وقضايا كثيرة طبق عليها التحليل السيميائي فاهتم بالإعلان والدعاية، والسينما، والجرائم، والإذاعة والمسرح، والسيارات والأطعمة والمصارعة... وغيرها، فاعتبرها نماذج أسطورية حاول تفكيك رموزها في كتابه "أساطير" (Mythodologies 1957)، وكتابه عن اليابان بعنوان "إمبراطورية العلامات" (compire des signes) حيث حاول عرض المجتمع الياباني، وعاداته وسلوكه ومختلف الألوان، والأطعمة، والأواني وطريقة الحياة بصفة عامة، بطريقة تحليلية سيميائية، اعتماداً على الدلالة الأسطورية لها.

### ب- الدراسات السيميائية عند العرب:

عرف العرب المنهج السيميائي الحديث في الدراسات النقدية، وبالنسبة لمفهوم السيميائية: فقد تشعبت المصطلحات وتعددت واختلفت تسمياتها عند النقاد العرب ومنهم محمد مفتاح، وسامي سويدان، وعبد الملك مرتاض، وعبد لعالي بوطيب ورضوان ظاظا، وجوزيف ميشال شرم، وعادل فاخوري، وحسن بحراري وغيرهم.

<sup>1</sup> - رولان بارث: درس السميولوجيا، ص 22.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 23.



وفريق آخر يستخدم مصطلح "علم العلامات"، أو "العلاماتية" أو "الدلالية" ومنهم: مجدي وهبة، وزكريا إبراهيم، وعز الدين إسماعيل... وغيرهم.

وفريق ثالث يستخدم مصطلح "السميولوجيا" ومنهم صلاح فضل، وسعيد حسن بحيري وحميد لحداني، ولطيف زيتوني... وغيرهم<sup>1</sup>.

وهناك فريق رابع يستخدم مصطلح: السميوطيقا: ومنهم محمد عناني، وأمينة رثيد ومحمد الماكري، وعبد المنعم تليمة وغيرهم.

وفريق خامس يوظف المصطلحات في آن واحد، دون تفضيل مصطلح على الآخر ومن بينهم: سيزر قاسم، وسامي حنا، وحامد أبو زيد... وفرق عديدة أخرى في ساحتنا النقدية العربية تستخدم تارة علم الدلالات، وتارة أخرى علم الإشارة، وأخرى علم الأدلة، أو علم الدلائل... وغيرها<sup>2</sup>.

يفسر محمد عبد الرحمن مبروك" استخدامه لمصطلح "سميائية"، فيقول: «... وإذا كان الدرس النقدي الإنجليزي يفضل مصطلح "السميوطيقا" والدرس النقدي الفرنسي يفضل "السميولوجيا" فمن الممكن في درسنا النقدي العربي استخدام مصطلح السميائية وترسيخه لوجود عشرات الدراسات النقدية العربية التي استخدمت هذا المصطلح في درسنا النقدي العربي المعاصر هذا فضلا عن تطلعنا إلى توحيد المصطلح في نقدنا العربي...»<sup>3</sup>.

ويبين مصطفى درواش أهمية المنهج السيميائي في الأثر الأدبي من خلال حديثه عن أصوات حيث يقول «إن الصوت أنواع ومراتب، منها الصاخب ومنها المهموس والشجي، والصوت الذي يسحبه أثر سمعي ستقبله الأذن دليل الحياة وعلامة على وجود والحركة

<sup>1</sup> - محمد عبد الرحمن مبروك: السميائية في الدرس النقدي المعاصر، مقال إلكتروني.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه.

<sup>3</sup> - نفسه.

والاستمرار»<sup>1</sup>. إنه بهذه الميزات ذو قيمة إيجابية، إلى جانب فعله في تعزيز الدلالة، لذلك يذهب الشاعر إلى الأصوات لتختبر قدراته اللغوية.

يفسر إخوان الصفاء البعد الفيزيائي للصوت فيربطون الصوت بالهواء الذي هو جوهره وأصل حركته «إن كل صوت صفة روحانية تختص به خلاف صوت آخر، فإن الهواء من شرف جوهره ولطافة عنصره، يحمل كل صوت بهيئته وصيغته ويحفظها لأن لا تختلط بعضها فيفسد هيأتها إلى أن يبلغها إلى أقصى غايتها عند القوة السامعة لتأديتها إلى القوة المفكرة»<sup>2</sup>.

قد جمع إخوان الصفا بين تعاليم الدين الإسلامي والفلسفة اليونانية، ولا سيما ما أنجزه العالم الرياضي فيثاغورس، قد عمدوا إلى أصول الأشياء ومنازلها فالله أصل كل شيء وعنه يكون العقل والنفس والمادة الأولى والطبيعة والأجسام والأفلاك وأخير العناصر.

مما جعل جعلهم يصرحون إن الإنسان عالم صغير إن أول ما خضعت له الدراسات الصوتية في بداياتها هو المشاهدة وتوصل القابلية على الابتكار والتعمق في الدراسة الصوت دراسة علمية قادمة على الملاحظة والتجربة المخبرية ولا يقل الصوت المنطوق أهمية عن الصوت المكتوب الذي يدل فيه الحرف على الصوت دراسة علمية قائمة على الملاحظة والتجربة المخبرية، ولا يقل الصوت المنطوق أهمية عن الصوت المكتوب الذي يدل فيه الحرف على الصوت ولا سيما في البحوث اللسانية الحديثة.

قد تحدث دي سوسير عن القيمة اللغوية من حيث مفهومها الصوتي وبين أن الرمز الكتابي يتميز بالاعتباطية والسلبية والتخالفية فلا علاقة عضوية بين صورة الحرف والصوت الذي تدل عليه.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار هيم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص 17.

<sup>2</sup> - إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، مركز النشر، مكتب الإعلام الإسلامي، دط، طهران، 1405هـ، ص 305.

ويعتبر الفونيم أصغر وحدة صوتية في إنتاج المعنى أو تغييره ففي تغييره هذا تتأثر الدلالة وتبدل جذريا ويرى يكسن أنه «يؤدي وظيفة إذن هو موجود»<sup>1</sup>.

إن دلالة الفونيم في تركيبية في كلمات أو جمل، وهو في الوقت عينه جوهر تحليل التراكيب، إلى جانب التأثير في السماع وما ينتج عنه من تبدل في دلالة.

ويعد اللسان الأداة الألسنية لدراسة الصوت وفهمه، وفي الحين ذاته يمثل أفضل أعضاء جهاز النطق وبه تتحدد محاسن الكلام وعيوبه.

وقد عبر الجاحظ عن ذلك فقال: «وكلما كان اللسان أبين كان أحمد»<sup>2</sup>، فباللسان يتم إصدار الأصوات وأصنافها وهو يتعرض لمجموعة من الآفات تنقص فصاحته ومهمته في الإفهام، وقد ذكر الجاحظ جملة من هذه العيوب التي تعتريه وهي الحبسة والعقلة واللكنة والحكلة وبالنسبة للشاعر، فإن إلقاء القصائد والمقطوعات والأبيات، مع عيب من هذه العيوب، يؤثر في شاعريته ونجاحه فيصبح متكلفا متصنعا، فالابتعاد عن هذه النواقص اللسانية معناه أن الشاعر مطبوع مكتمل، وطبعه في سلامته يفسر درواش مصطلح الطبع من المنظور الديني فيقول «هو علامة التي يعرف بها الشيء ويتحدد وهي علامة تتصف بالثبات، لا بالتحول، وفي معجم لسان العرب، فإن صيغة (ط ب ع) مساوية للعلامة وردف لها»<sup>3</sup>.

أي أن كلمة (طبع) تأخذ معنى الفطرة التي فطر الناس عليها يقول الله تعالى: ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا بَدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - ياكسون: ست محاضرات في الصوت والمعنى، ص 101.

<sup>2</sup> - الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 11.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة، "رؤية نقدية في المنهج والأصول"، ص 12.

<sup>4</sup> - سورة الروم، الآية: 30.

وهي ميزة تتعلق بتصرف الإنسان وخلقه، وطبعه الله على الأمر فطرة، وتأخذ معنى البدء في عمل الشيء وتشكله، فهو «ابتداء صنعة الشيء، تقول طبعت اللبن طبعا، وطبع الدراهم والسيف وغيرهما يطبعهما طبقا، صاغه»<sup>1</sup>، إنه الختم والسمة التي تميز شيئا من آخر دون التعرض إلى إتقانه.

وهذه دعوة صريحة للاهتمام بعلم المصطلحات في النقد العربي المعاصر من قبل الناقد، وهي لاشك التفاتة حسنة ومثيرة للاهتمام، خاصة في ميدان النقد الأدبي المعاصر، الذي يعرف حركية متواصلة، ودينامية مثيرة في ابتكار مصطلحات نقدية وعلمية جديدة.

<sup>1</sup> - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج 8، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص 232.

# الفصل الثاني

تجليات المصطلح النقدي في  
المسار الدراسي للنص الأدبي

أولاً- المصطلح والضوابط:

1-1- مفهوم المصطلح اصطلاحاً:

المصطلحات مفاتيح العلوم، فكل علم له منظومة مصطلحاتية، ولا يمكن الولوج في خبايا العلوم وأسرارها إلا بالتوسل إلى رصيد مصطلحاتها، حيث تعتبر مجموعة الدوال المكونة لدلولاتها، فالمصطلح يفوق العديد في شحناته اللفظية العادية البسيطة، إذ لا يمكن لعلم أو فن أن يرقى ما لم يضبط مصطلحاته ويدققها، فهي التي توضح مفاهيمه. ومن ثمّ نعتقد أن أي ظاهرة علمية تستحق الدراسة إلا ويقتضي منهجها مفاتيح معرفية تخص ذلك الحقل العلمي بوصفها ألفاظاً اتفق عليها في السياق المعرفي تسمى المصطلحات.

ويعرف الجرجاني المصطلح بقوله: «الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما، وقيل: الإصطلاح إخراج الشيء من معنى لغوي إلى معنى آخر، لبيان المراد، وقيل الإصطلاح لفظ معين بين قوم معينين»<sup>1</sup>.

ويعرفه أحمد أبو حسن: «عبارة عن كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تطورات فكرية وتسميتها في إطار معين تقوي على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما تفي للحظات معينة فالمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي»<sup>2</sup>.

فالمصطلح لفظ خاص يعبر عن معنى مخصوص حاصل بالاتفاق بين جماعة مخصوصة وهو ملزم على مستوى الإجراء والاستعمال.

وقد تحدث "عز الدين إسماعيل" عن حركية المصطلح وعن ضرورة تحديد طبيعته المجاوزة، وترتيب خواصه المتغيرة مهما ثبتت حول نواة صلبة، وقال: «بأن السياق الحضاري الميتالغوي هو الذي يضمني على المصطلح أقصى درجات الدينامية الفعالة، وكما وصف المصطلح بأنه أداة

<sup>1</sup> - الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998، ص 44.

<sup>2</sup> - أحمد أبو الحسن: مدخل إلى علم المصطلح "مجلة الفكر العربي المعاصر، ع61/60-1989، ص 84.

للتفكير قبل أن يكون أداة للتحليل»<sup>1</sup>، هذا عن ماهية المصطلح، أما عن مكوناته فإنه يتكون من: شكل، مفهوم، وميدان.

أ- الشكل: هو الوعاء اللغوي؛ أي اللفظ، وهو الذي يحمل المفهوم، ويدعى المصطلح المتكون من كلمة مصطلحا بسيطا ولما يتكون من أكثر من كلمة يسمى مصطلحا مركبا، وتمثل ذلك بمصطلح "البنية".

ب- المفهوم: هو الدلالة الذهنية التي يقصدها المصطلح، فالبنية تعرف بأنها: «كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداها، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداها»<sup>2</sup>.

ج- الميدان: وهو مجال النشاط الذي يستخدم فيه، فالمصطلح الواحد يختلف باختلاف المجالات التي يستعمل فيها، فمجال مصطلح البنية على سبيل المثال هو: النقد البيوي. ولا تتبين قيمته الحقيقية إلا ب:

1- التوحد: كل مفهوم اصطلاحي له شكل يتصف به، ولكل شكل اصطلاحي مفهوم واحد لا يتعداه.

2- الشبوع: انتشار المصطلح في ميدان استخدامه كي يكون بمنأى عن الذاتية.

إن الهدف من كل هذه التحديات ضبط المصطلح ونشاطه في منهج الدراسة وفي تطور العلم، إلا أن جينات البيئة التي ولد فيها تبقى على اتصال به مهما تبدل عنها وانتقل إلى بيئات أخرى.

### 1-2- المصطلح عند القدامى:

قضية المصطلح قديمة قدم العلوم والمعارف الإنسانية، فأينما وجد العلم وجد المصطلح، والعرب الأوائل احترفوا النقد الأدبي في القرن الثاني للهجرة، لذلك نجد أكثر المصطلحات النقدية

<sup>1</sup> - محمد بالقاسم: "المصطلح النقدي الأدبي المعاصر - الإشكالية والتطبيق"، ص 14.

<sup>2</sup> - صلاح فضل: -نظرية البنائية في النقد الأدبي- مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 1992، ص 176.

ظهرت آنذاك، حيث كان النقاد يشتغلون بجملة من المصطلحات الموحدة فيما بينهم، إلا أن بعض المصطلحات لم تسلم من التعرض لشيء من الازدواجية في الاستخدام، فهذا قدامة بن جعفر يأخذ على ابن المعتز مخالفته لبعض المصطلحات القديمة للفنون البلاغية فيقول: «فإنه وإن كان اللقب يصح لموافقة معنى الملقبات، وكانت الألقاب غير محضرة فإني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها وقد سبقوا إلى التلقيب وكفوه المؤونة»<sup>1</sup>.

ويعد ابن خلدون المصطلح آلية تبتكر لتحقيق مساع في اكتساب المعارف، وأن كل علم له مصطلحاته المناسبة لطبيعته و«أن المصطلحات ليست غاية في حد ذاتها لأنها تختلف من علم لآخر ومن صناعة لأخرى، وهدفها تقريب العلوم من طلابها»<sup>2</sup>.

لأنه يؤكد على مدى الاهتمام بغاية المصطلح أكثر من الاهتمام بمهايته وتحديداته، وهو يظهر تحوفه - في المقدمة - من امتزاج المصطلحات بالعلوم «والاصطلاحات في تعليم العلوم مخلطة على المتعلم حتى لقد يظن كثير منهم أنها جزء من العلم»<sup>3</sup>.

وإذا تتبعنا تاريخ اللغة نجد الدين الإسلامي أحدث وقعا له أثر بليغ في تعديله بعض معاني الكلمات وفي خلق بعض المفردات التي لم تكن في الجاهلية، فيقول الجاحظ (255هـ): «وأسماء حدثت ولم تكن، وإنما اشتقت لهم من أسماء متقدمة على التشبيه مثل قولهم لمن أدرك الجاهلية والإسلام مخضرم... ومن المحدث المشتق اسم منافق لمن رآى بالإسلام واستتر بالكفر...»<sup>4</sup>.

إن التبدل شبه الجذري استدعى هذه الاصطلاحات الجديدة على مستوى الثقافة، من الجاهلية إلى الإسلام، فتغيرت العادات والتقاليد والمعتقدات والطقوس والمفاهيم الدينية يورث تحولا

<sup>1</sup> - أبو القاسم الآمدي - الموازنة بين أبي تمام والبحري - وزارة الثقافة والإعلام - العراق 1980، ص 45.

<sup>2</sup> - عبد الرحمن ابن خلدون - المقدمة - تح: عبد الواحد واني - ج3 - دار النهضة، مصر، ط3، 1979، ص 1240.

<sup>3</sup> - ينظر المرجع نفسه، ص 1240.

<sup>4</sup> - أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج1، مطبعة مصطفى الباجي الحلبي، القاهرة، مصر، ط2، 1965، ص 331-339.



واستحدثا على مستوى المصطلح وذلك كي يساير الجديد الذي طرأ على ساحة الحياة بجميع شؤونها وميادينها.

وسنذكر بعض عناوين الكتب التي تناولت قضية المصطلح ولو بشكل مبسط<sup>1</sup>.

1- رسالة الحدود لجابر بن حيان (200هـ) عالج فيها خمسة وأربعين مصطلحا.  
2- رسالة الحدود والرسوم للفيلسوف الكندي (252هـ) عالج فيها مائة وتسعة مصطلحات فلسفية منها تسعة وخمسون استدرکها على جابر بن حيان وتعد الرسالتان أولى المحاولات في الجانب الاصطلاحي الفلسفي.

3- كتاب البديع لعبد الله بن المعتز (296هـ) تناول فيه العديد من المصطلحات البلاغية.

4- كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية العربية الذي ألفه أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي (322هـ) وتناول فيه دلالات الألفاظ وحركيتها والأسماء التي اصطلحها المسلمون بمدلولات جديدة ومعان غير معلومة من ذي قبل وقد عالج فيه ما يقارب الأربع مائة (400) لفظة.

إن العرب القدامى كانوا حريصين على قضية المصطلح لأن العلوم الوافدة التي كانوا يتعاطونها فرضت عليهم ضبط مصطلحات خاصة سواء من جهة النشأة أو من جهة الوفاة، وأن حرصهم الشديد بالمصطلح جعلهم يجتهدون في تيسير طرائق إنتاجه وتداوله.

### 1-3- علم المصطلحات Terminologie:

استفاد البحث اللغوي من اللسانيات العامة فوائدها من ناحية المنهجية بتزويده بمصطلحات لها قيمة راقية تفرع عنها لسانيات أخرى تسمى اللسانيات التطبيقية والتي كانت غايتها تجسيد مبادئ اللسانيات العامة ميدانيا وقد كان لهذه الأخيرة دور كبير في ظهور علم المصطلح ( La terminologie).

<sup>1</sup> - محمد بالقاسم: "المصطلح في النقد العربي المعاصر - الإشكالية والتطبيق"، دط، دت، ص 19.

يعد هذا العلم من العلوم الحديثة الظهور، حيث برز في نهايات القرن الثامن عشر في ألمانيا، أما مصطلح «Terminologie» في فرنسا فقد كان سنة 1801م ويعتبر النمساوي "أوغين فوستر" مؤسس علم المصطلح المعاصر<sup>1</sup>.

علم المصطلح هو العلم الذي يهتم بدراسة الأسس العلمية في وضع المصطلح وهو كما يصفه فوستر «يدرس طبيعة المفاهيم وخصائصها وعلاقاتها بعضها ببعض ونظمها ووصفها وطبيعة المصطلحات، ومكوناتها، وعلاقاتها الممكنة، واختصاراتها والعلامات والرموز الدالة عليها..وتوحيد المفاهيم والمصطلحات ووضع معجماتها ومدخلها الفكرية من حيث تتبعها وتوسيعها»<sup>2</sup>.

إذن فهو بحث علمي وتقني يهتم بدراسة المصطلحات العلمية والتقنية دراسة علمية دقيقة ومفصلة من حيث المفاهيم وتسمياتها وتقييمها، وهو فرع من فروع علم اللسانيات يهدف إلى ترتيب التصورات والمفاهيم في شكل منظومات ونقل المعرفة والمهارات التقنية الخاصة وصياغة المعلومات التقنية والمهنية وترجمة النصوص الخاصة إلى اللغات الأخرى وتخزين المعلومات واسترجاعها<sup>3</sup>.

ويتكلم علي قاسمي عن علم المصطلح بأنه ليس علما مستقلا بذاته «لأنه يرتكز في مبناه ومحتواه على علوم عدة أبرزها علوم اللغة والمنطق والإعلامية وعلم الوجود وعلم المعرفة وحقول التخصص العلمي المختلفة»<sup>4</sup>.

وقد وضع عبد السلام المسدي ثلاث مرتكزات أساسية لعلم المصطلح وهي: الثوابت المعرفية، والنواميس اللغوية، والمسالك النوعية.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: -إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد - منشورات الاختلاف - الدار العربية للعلوم - الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص ص 28، 29.

<sup>2</sup> - محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (ت ط)، ص 19، 20.

<sup>3</sup> - محمد حسن عبد العزيز: "المصطلح العلمي المبادئ والآليات" مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة النقد الأدبي علمية محكمة، العدد 65، خريف 2004، شتاء 2005، ص 61.

<sup>4</sup> - علي قاسمي: -مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، مصر، القاهرة، ط 2، 1987، ص 06.

أما الثوابت اللغوية فيقصد بها طبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية وهي شبيهة بعلاقة الدال بمدلوله، ووجه الدرهم بظهره.

ويقصد بالنواميس اللغوية ضرورة ضبط نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها وما تتميز به من فروق تنعكس على آليات صياغة الألفاظ داخلها، فاللغة العربية مثلا ليست كاللغة الفرنسية في آليات إنتاج مصطلحاتها.

أما المسالك النوعية: «فالمقصود بها مجال الاختصاص المعرفي، فلكل حقل معرفي خصوصيته في إنتاج جهازه المصطلحي، فليس النقد كالطب ولا كالهندسة وهلم جر...»<sup>1</sup>.

#### 1-4- تقنيات وضوابط وضع المصطلح:

معروف عند اللسانيين أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتبارية إلى حد ما ولهذا وجد الاختلاف في اللغات وكذا لهجات اللغة الواحدة.

إن المتكلمين في مجتمع معين يستعملون الكلمات عينها للإشارة إلى الأشياء عينها، ويستعملون أنماطا من التراكيب للتعامل بها في مواقف مضاهية، والتحول اللغوي مرهون بالتغيير الاجتماعي، ويلحق عناصر اللغة المختلفة: الأصوات، الأبنية، الدلالات، وأسرعها التغيير الدلالي لذلك قال عبد الكريم جبل: «التغيير الدلالي Semantic change هو الزمن، وتبدل الحياة الإنسانية فينقلها من طور إلى طور آخر، ولقد غدا من البداهة في علم اللغة الحديث أن اللغة - شأنها شأن الكائن الحي والظواهر الاجتماعية - تخضع لناموس التطور والتغير»<sup>2</sup>.

فما هي الضوابط التي ترعى المصطلح حتى لا يعدل عن اللغة العلمية التي تأخذ في الاعتبار الشروط الموضوعية الآتية:

1- أن يكون لفظا لا عبارة حتى يسهل تداوله.

2- أن يكون محدد المعنى تحديدا تاما.

3- أن تكون الألفاظ بطبيعتها قابلة للتنسيق العلمي.

<sup>1</sup> - عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص 10.

<sup>2</sup> - عبد الكريم محمد حسن جبل: في علم الدلالة، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997، ص 33.

4- أن تكون قابلة للنمو والزيادة.<sup>1</sup>

و يراعى كذلك:

- 1- البحث عن اصطلاح عربي قديم مطابق للمفهوم الجديد.
- 2- الحث عن لفظ قديم قريب من المعنى الحديث فيبدل معناه قليلا ويطلق على المعنى الحديث.<sup>2</sup>
- 3- تجنب تعدد دلالات المصطلح الواحد داخل الحقل الواحد وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.
- 4- تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعربة.
- 5- تفضيل الصيغة الجزلة الواضحة وتجنب النافر المحذور من الألفاظ.
- 6- مراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم معربة كانت أم مترجمة.

وعند التعريب يراعى ما يلي:

- أ- يرجع ما يسهل نطقه في رسم الألفاظ المعربة عند اختلاف نطقها في اللغات الأجنبية.
- ب- التغيير في شكل اللفظ حتى يصبح موافقا للصيغة العربية الفصيحة.<sup>3</sup>

و يراعى كذلك ما يلي:

- 1- يستحسن وجود مناسبة بين المدلول والمصطلح من الوجهة التأويلية.
- 2- تفضيل الشائع على الشاذ والعالمي على المحلي أو الجهوي...<sup>4</sup>

و يراعى كذلك مايلي:

- 1- مراعاة الأفراد اللفظي بمثله، أي ترجمة المصطلح المفرد بمفرد مثله (مصطلح الصمات) ترجمة Aphasia بدل (احتباس الكلام).

<sup>1</sup> - محمد حسن عبد العزيز: "المصطلح العلمي العربي: المبادئ والآليات"، ص 60.

<sup>2</sup> - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، ص 12.

<sup>3</sup> - فاضل تامر: -اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994، ص ص 172، 173.

<sup>4</sup> - أحلام الجليلي: "نحو دليل تشريعي عربي لترجمة المصطلح العلمي"، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر العاصمة، ص 197.

- 2- توخي وضوح الدلالة وتجنب إبهامها.
  - 3- مقابلة التعدد اللفظي بمثله في الترجمة.
  - 4- الترخيص في التحلل من القديم إذا لم تتوافر صلاحيته للاستعمال الاصطلاحي الحديث.
  - 5- إثارة الألفاظ نادرة التداول والغرض من ذلك هو تخصيص الكلمة بمعناها العلمي.
  - 6- يعرف المصطلح تعريفاً بينا واضحاً<sup>1</sup>.
  - 7- تجنب الألفاظ العامية.
  - 8- تجنب استعمال السوابق واللواحق الأجنبية، لأن اللغة العربية لغة اشتقاقية وليست إصاقية<sup>2</sup>.
- و يراعى كذلك:

«استخدام الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة ومنها:

- أ- إحياء مصطلحات التراث وإعطائها صيغة حديثة.
- ب- الاشتقاق: هو أن تستخرج كلمة من كلمة وأن يكون هناك تناسب فيما بينهما في اللفظ والمعنى (سمع، سامع، سامعون)، وتشمل المشتقات الحروف الأصلية في الكلمة.
- ج- المجاز: لفظ يستعمل في غير ما وضع له، وكثير من المستحدثات توضع للحاجة إليه، ولكن بمرور الزمن هناك ما يندثر، ومنه المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.
- د- التعريب: ويشمل تلك المصطلحات الأجنبية التي تدخل اللغة العربية وتخضع للأبنية وللحروف وللموسيقى، حيث تصبح جزءاً من البناء العربي ولكنه كما يقول محمد عناني هذه ما تزال مثار جدل كبير<sup>3</sup>.

ضف إلى هذا هناك:

- أ- التوليد: كل لفظة تعطي معنى جديداً غير المعنى الذي كانت تعرف به في اللغة العربية قديماً (السيارة مثلاً).

<sup>1</sup> - محمد حسن عبد العزيز: "المصطلح العلمي العربي: المبادئ والآليات"، ص 63، 64.

<sup>2</sup> - أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2001، ص 43.

<sup>3</sup> - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية للنشر، لوجمانة الجيزة، ط3، 2003، ص 17.

ب- الدخيل: كل كلمة أجنبية لا تخضع للمقاييس العربية، وتبقى على حقيقتها مثل أسماء الأعلام الأجنبية والمستحضرات الكيميائية، وذلك لعدم إيجاد المقابل العربي لها (البترول (pétrole).

ج- النحت: نوع من الاشتقاق وهو دمج كلمتين أو أكثر للحصول على كلمة شرط أن يكون هناك تناسب (البسملة، الحوقلة...)، ولكن «العربية من أسرة طبيعتها التوالدية غير الطبيعية النحتية، وإنما محركها التكاثر وهو الاشتقاق كما أسلفنا لذلك كان النحت حدثاً عرضياً في اللسان العربي وتكييفاً طارئاً على جهازه»<sup>1</sup>.

هذه بعض الضوابط المقترحة لوضع المصطلح النقدي، وليست كل المصطلحات قابلة للإذعان لهذه الشروط بخلافها، وتبقى ذاتية الواضع راسمة بصماتها، فمن المبدعين من يمد الأولوية للاشتقاق عن غيره من الآليات، وهناك من يرغب في التعريب، وهناك من يفضل النحت، وهناك من لا يقتنع ببعض هذه الشروط ويستبدلها بغيرها، وتبقى نافذة الذاتية مفتوحة كما يمكن إحصاء ميزات ووظائف علم المصطلح في النقاط الآتية:

- 1- تنطلق المصطلحية (علم المصطلح) من المدليل للوصول إلى الدال عكس علم الألسنية.
- 2- تختص بالمفردات المحددة المكتوبة دون المستويات اللسانية الأخرى.
- 3- تتميز بالبحث الآني للتعبير عن مصطلحات حضارة العصر.
- 4- تتصف بالوجه المعياري في تصنيف المصطلحات وتوحيدها وتقييمها الدولي.
- 5- تقوم معالجتها المختصة على أساس التصنيف وفق مجالات الاختصاص<sup>2</sup>.

وقد سرد الدكتور يوسف وغليسي خمس وظائف للمصطلح هي:

- 1- الوظيفة اللسانية: تكشف عن حجم عبقرية اللغة واتساع جذورها المعجمية.
- 2- الوظيفة المعرفية: لا وجود لعلم دون مصطلح.

<sup>1</sup> - عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، ص 25.

<sup>2</sup> - أحلام الجليلي: "نحو دليل تشريعي عربي لترجمة المصطلح العلمي"، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر العاصمة، ص 191.

3- الوظيفة التواصلية.

4- الوظيفة الاقتصادية: من خلالها يمكننا تخزين كم هائل من المعرفة.

5- الوظيفة الحضارية: اقتراض اللغات بعضها من بعض، فهذه المصطلحات تظل شاهدا على

حضور لغة حضارة ما".

ثانيا- أصول النقد الأدبي ونشأته:

تناولنا مفهوم النقد الأدبي وعلاقته بالمناهج السياقية والنسقية ونرحل الآن للتعرف على أصول النقد ونشأته.

النقد قديم قدم الانسان عرفه منذ بدأ يميز ويدرك ما حوله، عرف الجمال ومال إليه، وأدرك القبح فنحى عنه ومن ثم نشأ النقد الأدبي مع الأدب ونما في أحضانه فأصبح مجاله الذي منه يستفي مادته.

عرفه قدماء الإغريق، حيث برز في أولى حالاته من خلال ما قدمه الشعراء المهتمون بأناشيدهم وملاحظهم تنقيحا وتمحيصا لتبلغ الإجادة والاتقان، وتعتبر الإلياذة والأوديسة لهوميروس منتصف القرن (9 ق.م) دليلا على ذلك، فقد مرت بكثير من التهذيات والتحسينات قبل أن تستوي إلى شكلها النهائي، دقق الرواة بعدها هذه الأشعار، وهذبوا ألفاظها وعباراتها، يزيدون عليها بعض المقطوعات ويبدون فيها الملاحظات ارتكازا على حسهم وذوقهم الأدبي، وما توصلوا إليه من صور البلاغة والفصاحة فكانت بذلك البداية الأولى في طريق النقد الحقيقي وبتدوين تلك الأشعار خلال القرن (6 ق.م) كانت المرحلة الثانية للنقد<sup>1</sup>، برقي الشعر نهاية القرن (6 ق.م) تجلى الشعر التمثيلي الذي رافقته منافسات عدت من صور النقد، إذ نبغ الشعراء الممثلون في آثارهم فتختار منها ثلاثة لأدائها أمام الجمهور، فمنها ما يتبدل ومنها ما يستهجن، ليتم تصنيفها حسب الأفضلية من قبل لجنة التحكيم.

وصولاً إلى القرن (5 ق.م) نما النقد وازدهر مع أرسطوفان من خلال الملهاة، حيث لم يعد مقتصرًا على الإصلاح والتهذيب، بل صار يهتم بمسائل الشعر يثيرها ويجيب عليها كمسألة القديم والجديد التي صورتها ملهاة "الضفادع"، بدأ النقد بعدها في التطور تدريجياً وانتهى ناضجاً عن أرسطو (الأب الروحي للنقد)، بإصداره لكتابي "الشعر" و"الخطابة".

<sup>1</sup> - ينظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1962، ص 09-10.



تعتبر موضوعة النقد الأدبي من أم الموضوعات التي يعالجها الدارسون لمسائل الحياة الأدبية والفكرية التي تزخر بها المجتمعات الإنسانية منذ تاريخ نشوئها وحتى اليوم، ولاغرو، فحيثما كانت ثمة حياة أدبية وفكرية تنمو وتتطور ولو بصورة جنينية في رحم العقل الإنساني، كانت هناك جهود نقدية حثيثة يقوم بها كثير من العلماء والنقاد، من أجل تنمية هذه الحياة الأدبية وتطويرها، وجعلها أكثر تقدماً وحادثة «فتحديث الأدب وتطويره، هو الغاية الأولى والأخيرة لكل هذه الأعمال النقدية التي اضطلع بها الأوائل وسار في إثرهم الآخرون، لذلك كان يجد الباحث في هذه المسائل كيف يكون الناقد الإبداعي، كان ينشق عنه الناقد من أجل التصويب والتصحيح والتطوير والتحديث»<sup>1</sup>.

فتتنا نرى في ملازمة الناقد للشاعر ظاهرة ملفتة، فكلاهما يعيش الحركة ذاتها من أجل إبداع الموازنة الفنية الجميلة إذ لا يمكن الوقوف على عمل فني راق، ما لم يكن وراءه رجلان: الشاعر والناقد.

و هذا ما جسده العرب، حيث ارتبط النقد عندهم بالشعر منذ نشأته وترعرعه فسار معه جنباً إلى جنب حتى اكتمل نضجه «وإذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عنا، فإن طفولة النقد غابت معها، وإذا كنا لا نعرف النقد إلا متقناً محكماً قبيل الإسلام، فإننا لا نعرف النقد في ذلك العصر»<sup>2</sup>.

حدث بعضهم قال: «تحاكم الزيرقان بن بدر وعمرو بن الأيهم وعبد بن الطيب والمخبل السعدي إلى ربيعة بن جدار الأسدي في الشعر، أيهم أشعر؟ فقال للزيرقان: أما أنت فشعرك كلحم أسخن، لا هو أنضج فأكل ولا ترك نيئا فينتفع به، وأما أنت يا عمرو، فإن شعرك كبرود حبر يتلأأ فيها البصر فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر، وأما أنت يا مخبل فإن شعرك قصر عن

<sup>1</sup> - قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، ص 2.

<sup>2</sup> - طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، د.ط، د.ت، ص 19.

شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم، وأما أنت يا عبدة فإن شعرك كمزادة أحكم فرزها فليس تقطر ولا تمطر»<sup>1</sup>.

يطرح هذا النص النقدي القديم، قضية اتصال العمل الإبداعي بالعمل النقدي، وذلك أن يصير لهذا النقد كيان بارز، فهو مجرد أقوال وآراء عفوية انطباعية، ذات طبيعة نقدية غايتها تصوير ما يخلج في نفس الناقد تجاه الشعر، وقد كان هذا النوع من النقد العفوي الانطباعي، هو السائد في المرحلة التأسيسية للنقد النموذجي ذي الطبيعة المدرسية، وقد كان لقساوة البيداء وعسر التأقلم مع ظروفها وطبيعتها، أن راح العربي يبحث عن كيفية توفير متطلباته.

كان كثير الترحال، يقطع المسافات الطوال في صحراء موحشة لا أنيس له سوى دابته، يروح عن نفسه وعنهما بالتغني «وهو في رحيله على مطيته وفي جلبه الماء من الحوض وفي تأبيره النخيل كان يغني ليروح عن نفسه، بعض الشيء عن ناقته اللاعبة ويحثها على المسير ويغني لأنه كان يعتقد أن لهذه الأغاني قوة سحرية تعينه في عمله وتنجز له هذا العمل»<sup>2</sup>، فكانت هاته بدايات الشعر التي أول ما نشأ منها الرجز «ومن هنا نشأ أول ما نشأ من الشعر الرجز الذي يساير نغمات سير الجمل وكان لهذا الرجز أثر سحري في نفس الشاعر وجمله إذ يجعلهما يسيران مسافة بعيدة دون أن يتعبا»<sup>3</sup>.

تطور الرجز إلى قصائد بلغ صيتها العرب كلهم بعد أن استوفت نقائصها ولا ريب أنه مرت به أدوار طويلة قبل أن يستوي من إقواء وبساطة معان وخطأ في التفاعيل ونحو ذلك، ثم ذهب على مر الزمان ونقد النقاد، ويورد الجاحظ (ت، 255): «أما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن أول من نَحَج سبله وسهل طريقا إليه امرؤ القيس بن حجر والمهلhel ابن ربيعة فإن

<sup>1</sup> - أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، مجموعة من المحققين بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة، 1371هـ 1952م، 125/7.

<sup>2</sup> - طه أحد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 15.

<sup>3</sup> - أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1952، ص 415.

استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فماتي عام»<sup>1</sup>.

و يؤكد هذا الرأي ابن سلام الجمحي (ت، 231) بقوله: «كان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة في قتل أخيه كليب وائل قتله بنو شيبان... كان امرؤ القيس بن حجر بعد المهلهل والمهلهل خاله»<sup>2</sup>.

ومن أقدم ما عرف منال الآراء النقدية في العصر الجاهلي، ما رشحت به حكومة أم جندب الطائية بين امرؤ القيس وعلقمة الفحل، إذ يروي لنا ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" فيقول: «إن علقمة احتكم مع امرؤ القيس إلى امرأته أم جندب لتحكم بينهما، فقالت: قولاً شعراً تصفان فيه الخيل على روي واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

خليلي مرا بي على أم جندب      لنقضي حاجات الفؤاد المعذب

وقال علقمة:

ذهبت من الهجران في كل مذهب      ولم يكن حقا كل هذا التجنب

ثم أنشدها جميعاً، فقالت لإمرئ القيس: علقمة أشعر منك، قال وكيف ذلك؟، قالت: لأنك قلت:

فللسوط ألهور وللساق دره      وللزجر منه وقع أخرج مهذب.

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك، وقال علقمة:

فأدر كهن ثانياً من عنانه      يمر كمر الرائح المتحلب.

<sup>1</sup> - الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، ج1، 1965، ص 74.

<sup>2</sup> - ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، ط2، ج1، 1980، ص39-41.

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولم يمره بساقه ولم يزجره، فقال لها: ما هو بأشعر مني ولكنك له عاشق، فطلقها وخلف عليها علقمة، فسمي "الفحل" لذلك<sup>1</sup>.  
تتابع هذه المآثورات النقدية التي أوردتها كتب التراث على ألسنة "المحكمين" الجاهليين، سواء كانوا من النساء أو الرجال من الصغار أو الكبار من الشعراء أو غيرهم، إنما نجد فيها أن فيهم من اشترك في نقد الأشعار، فكانت لهم أحكامهم العفوية والبسيطة والتي تدل على إلمامهم بالأدب والشعر واستحسان الشعراء لها أو الخوف منها.

يخبرنا مصطفى درواش في حديثه عن الشعر الجاهلي فيقول «إن معظمه، تشكل من أبيات متفرقات، عبرت عن مواقف وحالات اجتماعية وبيئية، أثرت فيما بعد في قراءات النقاد القدامى، الذين اعتقدوا أن الإطالة مجافية للطبع...»<sup>2</sup>.

لم يتمكن النقاد الأوائل من نقد الشعر الجاهلي لتفرقة أبياته و نشأتها، فقد اقتصر الشاعر الجاهلي، على التعبير عن حالات اجتماعية لها علاقة وطيدة ببيئته.

يواصل درواش كلامه «الشاعر العبقرى معانيه بناته من لحمه ودمه وأما الشاعر المقلد فمعانيه مرياته، فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه، ولا ينشر شعره هذا الشاعر مهما أتقن التقليد»<sup>3</sup>.

فلكل عصر معانيه التي يجب على الشاعر أن يوظفها، وله منحاه في التعبير عنها مرده إلى أحاسيس نفسه وبواطنها، ويكون الشاعر بمنأى عن الصدق والطبع إن استعمل معاني غيره، وقد ركز النقد المنهجي العربي كثيرا على مصطلح الطبع، ويعطيه اهتماما فائقا، فالقدامى «إذا قالوا الكلام المطبوع فإنهم يعنون به الكلام الذي كائنة طبيعته وسجيته، من إفادة مدلوله المقصود منه

<sup>1</sup> - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، 145/6 وما بعدها.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة "رؤية نقدية في المنهج والأصول"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 46.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص 8.

لأنه عبارة عن خطاب ليس المقصود منه النطق فقط، بل المتكلم يقصد به أن يفيد سامعه ما في ضميره إفادة تامة ويدل به عليه دلالة وثيقة...»<sup>1</sup>.

إن الذين يتبعون هذا المنهج يقولون إن الشعر المطبوع يعود إلى العصر الجاهلي وصادر الإسلام والعصر العباسي الأول، أما شعر التقليد الذي صنّفوا فيه شوقي وحافظا وآخرين فيعود إلى العصر العباسي الثاني أو إلى عصر الانحطاط.

يعود درواش ويذكر حسب فهم ابن رشيق أن العرب الجاهلين «كانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع لأخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازا، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر»<sup>2</sup>.

إن الأوائل مختلفون في رسم لوحاتهم الفنية عن المحدثين، إذ لم يكن أحدهم، كاذبا فيصف ما ليس عنده، والصدق صفة من صفات الشاعر الجاهلي فقصائده صورة حية لوضع العربي في قراره وترحاله، في سكونه وحركته، في ذكر صفاته وخصاله وما يجعله مشدودا إلى البيئة الصحراوية من معتقدات وطقوس وطوارئ .

إن القصيدة القديمة بدوية الروح والبنيات تستمد أصالتها واستمراريتها وبقائها من هذه الحياة.

فقد ذكر ابن قتيبة: «أن الشاعر طرفة بن العبد، كان قد نقد المتلمس وهو صبي عندما سمعه يقول:

وقد أتناسى الهم عند انتظاره بتاج عليه الصيغرية مكدم

والصيغرية سمة للنوق لا للفحول، فجعلها للفحل، فقال طرفة "استنوق الجمل" - أي جعله ناقة- فضحك الناس الحاضرون، وصارت مثلا»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص 09.

<sup>2</sup> - ابن رشيق، الجزء الأول، ص 226.

<sup>3</sup> - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ص 6-145 وما بعدها.

وفي رواية أخرى أن هذا البيت هو للمسيب بن علس، وهو الذي أنشده أمام طرفه، فرد عليه بقوله: «استنوق الجمل»<sup>1</sup>، لا شك أن تعدد الروايات الماثورة النقدية الواحدة، ونسبتها إلى أكثر من شخص، يجعل الباحث قليل الاطمئنان إلى صحتها وأنا النابغة الذبياني، وهو كبير شعراء الجاهلية، والذي كان يحكم في أسواق الشعر، لم يسلم هو نفسه من نقود الناس له، وقد ذكر بعضهم أن النابغة كان يقوي في شعره، فعيب عليه ذلك، وأسمعه في غناء:

أمن آل أمية رائح أو مفندي عجلان ذا زاد غير مزود.

فقد قدم النابغة يثرب، فعيب عليه هذا الإقواء في شعره، فلم يأبه له، فجعلوا يفهمونه ويحاولون أن يجعلوه يدرك هذا العيب في شعره، وهو لا يستطيع أن يفهم ما يريدون حتى جاؤوه بقينة، فجعلت تفنيه: "أمن آل أمية رائح أو مفندي"، وكانت تشبع حركة الدال، وتطيلها في "مفندي"، و"مزود"، ففطن النابغة بذلك لما يريدون، فغير عروضه.

ومن أجل هذا سمعه الناس يقول: «دخلت يثرب وفي شعري شيء، وخرجت، وأنا أشعر الناس»<sup>2</sup>.

يريد أنه تخلص من الإقواء في شعره، بسبب ما سمعه من نقد، ولكن الأمر لم يتم له صورة دقيقة، إذ ظهر إقراؤه في أبيات كثيرة، ولذلك كان النقاد القدامى يقولون «لم يقو\* أحد من الطبقة الأولى، ولا من أشباههم إلا النابغة»<sup>3</sup>.

وقد ذكرنا آنفا أن النابغة كان أحد المحكمين في سوق الشعر، وكان يقوم مقام القاضي الذي لا تدفع حكومته، وفي أخباره التي أوردها له أبو الفرج الأصفهاني، في كتاب الأغاني، أنه كانت تضرب له قبة حمراء من آدم، بسوق عكاظ، فيأتيه الشعراء فيعرضون عليه أشعارهم، فمن

<sup>1</sup> - المزرباني: الموشح، دار المعارف بمصر، 1980، ص 42.

<sup>2</sup> - قصي الحسن: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، ص 13.

\* الإقواء: هو اختلاف حركة الروي.

<sup>3</sup> - الأصفهاني: الأغاني، ص ص 9-340.

نوه وحكم له، صارت شهرته في الأفق وكان في أثناء ذلك، يبدي بعض الملاحظات على معاني الشعراء وأساليبهم.

أما مجالات النقد كانت في أربعة قضايا: المعاني، والعروض، والصياغة، والصورة الشعرية. فأما نقد المعاني:

فقد تناول فيه معاني ومدى تمكن الشاعر منها، نسوق على ذلك أبيات حسان بن ثابت التي أنشدتها النابغة<sup>1</sup>:

لنا الجففات الفر يلمعن بالضحي وأسيافنا يقطران من نجدة دما.  
ولدنا بني العنقاء وابن مجرق فأكرم بنا خلال وأكرم بنا أبتا.

فقال له النابغة: «أنت شاعر لكنك أقللت جفانك و أسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن أنجبك»<sup>2</sup>.

فحسان هنا يمدح قومه ويفخر بمحامدهم، فقد وظف المعاني التي تتماشى وهذا الغرض والموقف يستدعي منه المبالغة في الوصف باللجوء إلى الألفاظ ومعان تخدم الغاية التي يقصد إليها، فكان عليه أن يقول الجفان بدل الجففات السيوف والبيض بدل العز والإشراق بدل اللمعان والجريان بدل القطر لأن هذه الألفاظ أضخم معنى وأوسع مفهوماً وكان عليه وفقاً لقيم بيئته ومثلها العليا أن يفخر بأبائه وما كان لهم من سؤدد ومجد لا أن يقتصر فخره بمن ولد<sup>3</sup>.

#### - نقد الصياغة:

يتناول فيها جانب اللفظ ومدى قدرة الشاعر من دلالات الألفاظ وسياق تركيبها، ومن ذلك ما أنشده علقمة بن عبدة:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلها أن نأتك اليوم مصروف.

فقال قريش: هذا سمط الدهر، ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم:

<sup>1</sup> - حسان بن ثابت الأنصاري: شرح: عيدا علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص 219.

<sup>2</sup> - عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية، مصر، د.ط، 1929، ص 382.

<sup>3</sup> - مصطفى عبد الرحمن إبراهيم: في النقد الأدبي عند الغرب، مكتبة للطباعة، القاهرة، د.ط، 1998، ص 81.

طحاك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان مشيب.

فقالوا: «هاتان سمط الدهر»<sup>1</sup>.

#### - نقد العروض:

نورد في هذا السياق ما روي عن النابغة الذبياني أنه: «كان يقوي في شعره، فعيب ذلك عليه وأسمعوه في غناء:

زعم النوارح بأن رحلتنا غدا وبذلك حدثنا الغداف الأسود.  
ففطن فلم يعد»<sup>2</sup>.

#### - نقد الصورة الشعرية:

خير مثال على هذا النوع من النقد حكومة أم جندب عندما تحاكم إليها كل من امرؤ القيس وعلقمة في أيهما أشعر، فاشتطت عليهما أن يقولوا شعرا في نفس الغرض (وصف الفرس)، على روي ووزن واحد، ثم اقامت مفاضلتها بينهما بناء على ما استحسنته وما استهجنته من جماليات أو سليات من حيث الشكل والمعنى.<sup>3</sup>

نخلص إلى أن: «النقد في هذه المرحلة كان يستقي أحكامه من الصورة الجمالية ويرتكز على صفاء النية، وسحر الألفاظ، ودقة المعنى وكان النقاد يؤثرون شاعرا على الآخر بجمع من الجموع أو كلمة من الكلمات أحيانا، كما كانوا مبالين إلى الخطاب الشعري الذي يمجج جزالة ويسيل فخرا»<sup>4</sup>.

مما لا ريب فيه، أن نقاد أو حكام الشعر في العصر الجاهلي، كانوا قد جعلوا من موضوعي الصياغة والمعاني محورين أساسيين لنقدهم العفوي، فهم مثلا يتحدثون عن أن المتلمس

<sup>1</sup> - الأصفهاني: الأغاني، ص ص 21 - 207.

<sup>2</sup> - ابن قتيبة الدينوري: الشعور الشعراء، ص 158.

<sup>3</sup> - ينظر: المصدر نفسه، ص 218-219.

<sup>4</sup> - محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره، (دراسة وتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 16.



كان قد أفسد المعنى حين أسند صفة لغير ما تستند إليه، كما قالوا أن المهلهل كان يغالي في المعاني، فيجعلها بذلك تفسد، لأنها تخترق الواقع وتتجاوزها، بل إن شعراء الجاهلية أنفسهم، حين كانوا يمتدحون بأشعارهم، لا يجدون ما يصفونها به، إلا جودة السبك وقوة المعنى.

انجلى العصر الجاهلي ببزوغ الدعوة الإسلامية، وكان العصر آنذاك حافلا بالشعر فياضا به بسبب اشتعال الحرب بين النبي وقريش وانسحابها فيما بعد بين المسلمين وخصومهم من سائر القبائل العرب، إذ أن المعارك بين الإسلام وخصومه لم تقتصر على السيف السنان، بل امتدت إلى خطب الخطباء وشعر شعراء المدينة وشعراء مكة أو غيرها ممن حاربوا الإسلام وخصموه.

لقد تعرض النبي صلى الله عليه وسلم منذ العهد الأول للدعوة، لحملة عنيفة من شعراء قريش ومن والاهم فقد هجوه وهجوا أصحابه، وكان هجاءهم مقذعا ومؤلما، وقد رد شعراء النصارى عليهم ونقضوا هجاءهم.

ويعد ذلك أول عهد حقيقي للنقائض في الشعر العربي وكانت هذه المناقضات بين شعراء النبي وشعراء خصومه «تدعو إلى النقد وإلى الحكم، وإلى الإقرار والإذعان، وكان العرب يقدرّون هذه التهارجي، ويؤمنون بما فيه من قوة، ويفصحون عما فيه من لدع وإيلام»<sup>1</sup>.

وقد واجه الإسلام القوة السحرية للشعر، فأبطلها، «إذ غدا القرآن بديلا ثقافيا لهم عن الشعر، وقد رسخ النقاد المسلمون هذا المعيار الفني في نفوس القوم، لما أتاهم البرهان من القرآن عينه إذ ارتبط اسم الشاعر باسم المجنون والساحر والكاهن وباسم الشيطان أيضا، بينما قرن القرآن بالله عن طريق الوحي»<sup>2</sup>.

لقد أهر القرآن بروعة أساليبه وبلاغته ففضلوه على الشعر فها هو ذا الوليد ابن المغيرة وهو أعلم أهل زمانه بالشعر وأنفذهم فيه، يقول حين سمع القرآن الكريم يتلى: «والله ما يشبه هذا

<sup>1</sup> - إبراهيم أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند، ص 37.

<sup>2</sup> عبد العزيز عتيق: النقد الأدبي عند العرب، دار العلم للملايين، بيروت 1980، ص 180.

الكلام شيئاً مما نقول، إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق، وإنه ليعلو ولا يعلى عليه وأنه ليحطم ما دونه»<sup>1</sup>.

لقد نزه الله تعالى رسوله الكريم عن قول الشعر في قوله جل وعلا: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ﴾<sup>2</sup>.

والنبي صلى الله عليه وسلم أبلغ العرب وأفصحهم، غير أنه لم يقل الشعر، ونجده صلى الله عليه وسلم يقف منه موقفين فقد روي عنه صلى الله عليه وسلم أنه قال: «إنما الشعر كلام مؤلف فما وافقه الحق فهو منه فهو حسن وما لم يوافق الحق فلا خير فيه»<sup>3</sup>.

وفي موقف ثان نجده صلى الله عليه وسلم يحب الشعر وينشده لقوله صلى الله عليه وسلم: «إن من الشعر لحكمة»<sup>4</sup>.

إن ظهور فريق من الشعراء المسلمين وانتصارهم بشعرهم للإسلام وللنبي صلى الله عليه وسلم وتفنيدهم لدعاوى خصومهم، هو الذي مهد السبيل لمراجعة الموقف النقدي الإسلامي، من حركة الشعر التي كانت جارية في المجتمع العربي، والتي كانت تسير بطبيعة الحال مراحل تطور الصراع، بين أهل الدعوة الإسلامية وخصومهم.

وقد ذكر قصي الحسين في كتابه: «إذ لم يعد من الجائز إدانة الشعر والشعراء بالمطلق، ومن بينهم دعاة لإسلام ومحاربون له، ومدافعون، يستमितون في سبيل نصرته، إما عن طريق السيف، أو عن طريق الشعر، خصوصا وأن القرآن الكريم أمد هذا الموقف النقدي المستجد، بعد أن أصبح للإسلام شعراؤه»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - ينظر: نظمي عبد البديع: في النقد الأدبي، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية العربية، الاسكندرية، 1987، ص 22.

<sup>2</sup> - سورة يس، الآية 69.

<sup>3</sup> - ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 22.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص 29.

<sup>5</sup> - قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، دط، دب، 2008، ص 40.

فنزلت سورة الشعراء وفيها الآيات البينات: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾<sup>224</sup> أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ<sup>225</sup> وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ<sup>226</sup> إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ<sup>1</sup>.

وقد تناول مصطفى درواش قضية إثبات إعجاز القرآن الكريم، من حيث خصوصية لغته فيقول «ولا يمكن الاستدلال عليه وكشف بعض أسرارهِ وجواهرهِ، إلا إذا كان الباحث عالماً يكفيه صنعة الكلام بالزامية الثقافة باللغة والبلاغة والقراءة»<sup>2</sup>.

سعى علماء اللغة إلى تقييد شواردها، فالتعب الذي تتباهى به الثقافة الشفاهية ليس نهائياً مادام يعجز عن فهم سر جماليات النص القرآني، فالنص القرآني بحاجة إلى فهم ومعرفة وقراءة حقائقه.

تطرق الرماني إلى ذكر أوجه هذا الإعجاز الإلهي وضبطها في سبع جهات هي «ترك المعارضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة، والتحدي للكافة، والصرفة، والبلاغة، والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلية ونقض العادة، وقياسه بكل معجزة»<sup>3</sup>.

فهو يعدد أنواع طبقات الكلام (الأدنى، الأوسط، الأعلى) ويؤكد أن القرآن هو المستوى الأعلى للبلاغة، وسبب ذلك راجع إلى القصد من البلاغة، فهي لا تعني إفهاما في المعنى ولا في تحقيق اللفظ على المعنى، إنما هي «إيصال المعنى إلى القلب في حسن صورة من اللفظ فأعلاه طبقة في الحسن بلاغة القرآن، وأعلى طبقات البلاغة للقرآن خاصة، وأعلى طبقات البلاغة القرآن، وأعلى طبقات البلاغة معجز العرب والعجم كإعجاز الشعر المعجم فهذا معجز للمعجم خاصة كما أن ذلك معجز للكافة»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - سورة الشعراء: الآية: 224، 225، 226، 227.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص 292.

<sup>3</sup> - أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت، ص 69.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 69-70.

قد يبدع الشاعر ويزيد ببلاغة التركيب، ويرجع الرماني قدرة الشاعر على التخلص من منافر الحروف إلى النباهة والشعور، يعقب درواش على ذلك بأن الشعراء تتغير سليقاتهم كما تتغير سلوكياتهم ومظاهر أجسامهم ووجوههم.

جاء القرآن ليتجاوز العادة المألوفة في تأليف الشعر والنثر فكان مبالغاً ومذهلاً فجنساً الشعر والنثر، كانا يمثلان العبقرية وخرق عادات الخطاب اليومي عند عرب البادية. يقول أدونيس أن القرآن كان «انقطاعاً عن الجاهلية على صعيد النظر أو المضمون، واستمراراً للجاهلية على صعيد النظر أو المضمون، واستمراراً للجاهلية على صعيد الشكل أو التعبير»<sup>1</sup>.

يبرر ذلك بأن المعرفة الشمولية التي جاء بها الإسلام هي التي كانت سبباً أساسياً في تراجع الشعر فيقول «ومنذ حل الوحي الإلهي محل الوحي الشعري، دينياً ومعرفياً، طرد الوحي الشعر من ملكوته وطرد الشعراء من حيث أنه قدم نفسه مصدراً للمعرفة وحيداً»<sup>2</sup>.

فأصبح الشعر لا يقول الحقيقة كما كان يدعي الشعراء قبل الإسلام يعلل درواش ذلك بأن القرآن منذ الوهلة الأولى توجه نحو البحث والنظر العقلي لأنه ليس ممثلاً في شموليته لتلك الثقافة الشفاهية الجاهلية في بداوتها وجزئيتها في تفسير الأشياء ونقدها.

لقد بخر القرآن العرب لما سمعوه، وأحسوا بضعفهم على مجاراته أو معارضته، فبعد أن كان الشاعر هو المرسل والشعر هو الرسالة في تراكيبه المخصصة، أصبح المرسل هو الله تعالى والرسالة هي هذا النص المعجز الاستثنائي حقاً هو خطاب موجه إلى الناس جميعاً لا فئة معينة متذوقة للشعر.

<sup>1</sup> - أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص 233.

<sup>2</sup> - علي أحمد سعيد أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1994، ص 60.

لقد تحدى عادات العرب الذين كانوا يباهون بالفصاحة وبلاغة القول قد أريك القرآن بنظمه العرب وباغتهم، والله تعالى تحدى المشركين أن يأتوا بسورة واحدة من نسجه: ﴿وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ ۚ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِّن دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾<sup>1</sup>.

فالقرآن الكريم، ثبت الموقف النقدي الجديد الذي يفرز الشعراء إلى فئتين، فئة ضالة غاوية، وفئة مؤمنة صالحة، وقد حمل على الفئة الأولى لضلالتها ولمعادتها له، وميز شعر الفئة الثانية. بل أيدها لأنها مؤمنة، ومدافعة عن الدين الإسلامي، ورخص لها باستخدام سلاح الشعر لقتال أعداء الإسلام معنويًا، استعدادًا لقتالهم بالسيف، إذا لم يرتدعوا عن الضلال والغواية والغبي ومخاصمة الإسلام والمسلمين، وكذلك إن لم يلقوا سلاحهم الشعري وسلاحهم الحربي ويتخلوا نهائيًا عن وثنيتهم ويدخلوا في دين الله وينصروه ويؤيدوه قولًا وفعلاً.

«إن الموقف النقدي الإسلامي الجديد، الذي كان يواكب ظهور فريق من الشعراء المسلمين، لم يعد معاديا للشعر بالمطلق ولكنه كان يرفض بل يعادي لونا معينًا من الشعر، إنه شعر العصبية التي جهد الإسلام أن يكسر حدتها وشعر المنافات التي كانت تغني أمجاد القبيلة في الجاهلية، وشعر المهجاء، الذي كان يؤذي النفس ويورث الحقد ويبعث الضغائن، بل إنه الشعر الذي كان يهتك أعراض المسلمين، ويؤلب الناس، فريقًا على فريق، ويشتت القوم ويبعث فيهم روح العصبية والمنافات، بدل أن يجمعهم على التلاقي والتآخي والانصهار في بوتقة الدعوة الإسلامية»<sup>2</sup>.

وخلاصة القول إن الرسول صلى الله عليه وسلم لا يذم كل الشعر وإنما يذم الشعر الذي يجافي روح الإسلام، ويباعد بين الناس، أما الشعر المحب لديه فهو الذي يدعو إلى الأخلاق

<sup>1</sup> - سورة البقرة، الآية: 23.

<sup>2</sup> - عبد العزيز عتيق، النقد الأدبي عند العرب، ص 95.

الكرامة والحصل الحميدة، وعليه فمعيار النقد الذي كان يحكم إليه صلى الله عليه وسلم هو مدى مطابقة الشعر للحق أو عدم مطابقته له.

إن الحقبة الراشدية التي ورثت الدولة الإسلامية من الحقبة النبوية، كان عليها أن تتابع المسيرة الإسلامية فعلا وقولا كما أراد النبي نفسه، ولذلك نجد رجال الصحابة يتبنون موقف النبي من الشعر بعينه، إذ تمسك الصحابة بأسس النقد الأدبي التي رست في الحقبة النبوية واحتذوها ولم يعدلوا عنها، وكانوا يقيمون الشعر وأصحابه انطلاقا من موقف الشعراء أنفسهم من الدعوة، كما استحسنوا إنشاد بعض الشعر الجاهلي، انطلاقا من عدم تعارضه مع أهداف الرسالة الإسلامية من جانب، وتقاطعه مع المضمون الديني الأخلاقي لهذه الرسالة من جانب آخر.

فقد ورد ذكر ابن رشيقي لأبيات من الشعر نسبت إليهم من ذلك قول أبي بكر الصديق رضي الله عنه قالوا: اسمه عبد الله بن عثمان، ويقال عتيق لقب له في غزوة عبدة بن الحارث، برواية عن اسحاق وغيره.

أم طيف سلمى الدماث أرفت أوامر في العشيرة حارث؟؟

و من شعر عمر بن الخطاب رضي الله عنه:

والستر دون الفاحشات ولا يلقاك دون الخير من ستر.

ومن شعر عثمان رضي الله عنه:

غنى النفس حتى يكفيها وإن عضها حتى يضربها الفقر.

فهؤلاء الخلفاء الأربعة رضوان الله عليهم: ما منهم إلا من قال الشعر<sup>1</sup>.

لقد كان عمر رضي الله عنه أعلم أهل زمانه بالشعر، وأنفذهم فيه، يدرك مكانته عند

العرب، يقول رضي الله عنه: «الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه»<sup>2</sup>.

إن معيار النقد عند عمر بن الخطاب رضي الله عنه، هو المضمون الأخلاقي والديني،

فالشعر الذي يلتزم بهذا المضمون هو الشعر المقبول، فإذا ما خرج عن هذا المعيار أسقطه من

<sup>1</sup> - ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ص 09 - 11.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 22.

الشعر، ولذلك تراه يجذب من الشعر الجاهلي ما اتصل منه بالمضمون الأخلاقي كما يجذب من الشعر في الحقبة النبوية أو الراشدية، ما اتصل بالمضمون الديني.

وأبرز مقاييس عمر النقدية في الشعر قوله في رسالته لأبي موسى الأشعري: «مر من قبلك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق و صواب الرأي ومعرفة الأنساب»<sup>1</sup>.

إن للشعر وظيفته التعليمية في المجتمع، ولا بد من المحافظة على وظيفته هذه خصوصا في المجتمع الإسلامي، من أجل تربية القوم وتعليمهم وتنقيفهم من جهة، ومن أجل خدمة قضايا الدولة من جهة أخرى.

لقد وقف عمر بن الخطاب في وجه الشعراء الذين يعتدون على كرامة الأفراد، واقتص منهم، لأنهم يهددون أمن المجتمع الجديد، فهو يرسى قواعد النقد التطبيقي في محاسبه للشاعر، حتى لا يدعه يخرج أو يستسهل الخروج عن المضمون الديني والأخلاقي في نظم الشعر.

فقد سجن عمر بن الخطاب الشاعر المخضرم الحطيئة، حين شكاه الزبرقان بن بدر لقوله

فيه:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها      واجلس فأنت الطاعم الكاسي<sup>2</sup>.

وعليه فإن ميزان النقد في عصر الإسلام أبدى تماشيه مع جميع القيم الإسلامية التي يسعى لتحقيقها من خلال السلوك الفردي والجماعي في المجتمع.

وصولاً إلى العصر الأموي نجد النقد ازدهر في ثلاث بيئات (الحجاز، العراق، الشام)، حيث بدأت تلوح في سماء الأدب العربي، معالم مدرستين أدبيتين، واحدة في الحجاز والثانية في البصرة، وقد قامت الأولى على خلفية فن الغزل، متنقلة بين المدينة ومكة، بينما كانت مدرسة شعر الهجاء، متنقلة بين البصرة والكوفة، فاستقلت مدرسة الغزل عن سائر الشعر العربي، على يد عمر بن أبي ربيعة، واستقلت مدرسة الهجاء، على يد شعراء النقائض: جرير والفرزدق والأحطل

<sup>1</sup> - ابن رشيقي القيرواني: العمدة في صناعة الأدب ونقده، 1-11.

<sup>2</sup> - حسان بن ثابت: الديوان، دار المعرفة، بيروت، 1985، ص 20.

والراعي النميري وتوطنت كل مدرسة في بيئة شعرائها، الأولى في الحجاز لم تبرحه والثانية في الشام والعراق لم تبرحهما.

واشتهر في بيئة الحجاز نقاد غير شعراء كأبي عتيق «هو من أحفاد أبي بكر الصديق رضي الله عنه، وكان ذا بصر بالشعر وكلف بالغناء والطرب مولعا بشعر بن أبي ربيعة»<sup>1</sup>.

وأیضا السيدة سكينه "وأما السيدة سكينه بنت الحسين بن علي فكانت ذواقة للشعر وكانت كما يقول ابن خلكان: «سيدة نساء عصرها ومن أجمل النساء وأظرفهن وأحسنهن أخلاقا»<sup>2</sup>، وكانت تخاطب الشعراء من وراء حجاب.

أما في العراق فقد اتصلت بحركة الشعر، حركة نقدية واسعة، تمثلت فيما كان يروى من أخبار العلماء والأدباء والشعراء والنقاد، الذين كانوا يسمعون الشعر في القصور والدور والأسواق، ويعلقون عليه بآراء سريعة ذات طابع تأثري، تتصل بمفهوم الشعر وتقاليده وصفاته وأغراضه كما تتصل بألفاظه ومعانيه، والدرجة الفنية التي كان يشتمل عليها في موضوعه.

«نجد الشعر العراقي يشابه في أكثر أحواله الشعر الجاهلي في موضوعه وفحولته وأسلوبه حيث فيه العصبية القبلية على أشدها وأعنفها، وكان أغلب موضوعاته وقد استطاعت سوق المرید أن تساهم بفعالية قوية في نشوء حركة شعراء النقائض في العراق عصر ذلك، ذلك أن فن الهجاء القديم سرعان ما تحول على مسرح المرید إلى فن شعري جديد عرف بفن النقائض، لأنه صار على يد جرير والفرزدق منظرة واسعة في حقائق عشيرتي الشعارين وحقائق قيس وتميم، وكان يضاهيهما كثير من الشعراء، ويلتف حولهما الناس، يصفون كلما مر بهم بيت نافذ الطعنة، ويهتفون ويصيحون، فينحاز فريق إل هذا كما ينحاز فريق إلى ذلك، ويقف آخرون موقف الناقد الحصيف المحايد الذي يغار فقط على الشعر وعاداته العتيقة، فيساهم من خلال نقده بتطويره وإعلاء شأنه وقيمته.

<sup>1</sup> - نظمي عبد البديع محمد: في نقد الأدب العربي، ص 42.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص، ن.



يقول شوقي ضيف: «فالطابع العام الذي يغلب على حركة النقد في العراق، إنما يتمثل في التفضيل أو المفاضلة بين الشعراء بوجه عام، وبين شعراء النقائص، أو شعراء المثلث الأموي: جرير والفرزدق والأخطل، بوجه خاص، إذ شكل شعرهم مادة وفيرة للنقد الأدبي، فدار حولها الخلاف والجدل في الأندية العامة والمجالس، وكان النقاد إذا اتفقوا على أن شعراء المثلث الأموي هم أشعر العرب في عصرهم، فإنهم كانوا قد اختلفوا في تقديم أحدهم على الآخر»<sup>1</sup>.

وصولاً إلى الشام، شهد البلاط الأموي حراكاً أدبياً ونقدياً واسعاً، فقد حفز الخلفاء الشعراء وأجزلوا العطاء وفتحوا لهم القصور، فكان الشاعر الجيد الذي يتفنن في أساليب وصور المدح، وأصبح الشعر الذي يخدم السياسة الأموية، وبمجد خلفاءها هو الأفضل فقد كان الأخطل شاعر البلاط الأموي في المدح، وكثير عزة في الغزل، وإلى جانب أنهم كانوا خلفاء فقد احترفوا النقد «ومن أشهر الخلفاء النقاد عبد الملك بن مروان إلى جانب أنه خليفة عظيم فإنه ذو ذوق أدبي راق يقصده الشعراء بمدحهم فيقومه تقويماً حسناً يدقق في معانيه وينتقدونها بدوقه الطريف»<sup>2</sup>.

شهدت الحياة الأدبية والنقدية في العصر العباسي ازدهاراً ملحوظاً نظراً للرقى الفكري والحضاري الواسع الذي مس جميع نواحي الحياة «في هذه المرحلة نرى إمعاناً في الحضارة وإمعاناً في الترف ورأينا الشعر والأدب يتحولان إلى فن وصناعة بعد أن كانا يصدران عن طبع وسليقة ورأينا الثقافة تعظم وتتسع وتشمل فروع المعرفة كلها لا تقتصر على الثقافة الدينية والأدبية ورأينا الثقافات الأجنبية تتدفق على المملكة الإسلامية من فارسية وهندية ويونانية... فكان طبيعياً أن يتحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة وأن يتأثر النقد الأدبي بهذه الثورة العلمية والأدبية الواسعة»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 185.

<sup>2</sup> - أحمد أمين: النقد الأدبي، ص 421.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 435.

إن المتتبع لمسار النقد في هذا العصر يجده قد سار في اتجاهين<sup>1</sup>: الأول عمد من خلاله علماء اللغة والأدب أمثال: الخليل (ت، 170هـ)، الكسائي (ت، 189هـ)، الأصمعي (ت، 216هـ)، ابن الأعرابي (ت، 340هـ)، وغيرهم إلى أشعار الجاهليين والإسلاميين، يتذوقونها ويبدون رأيهم فيها.

- أما الثاني اتجه أصحابه مع مرحلة التدوين والتأليف إلى تأليف الكتب التي تتناول النقد دون سواه، كانت بدايتها "طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحي (ت، 231هـ) الذي وضع اللبنة الأولى في بناء النقد العربي وتوسعة آفاقه فقد كان يمثل الفكر النقدي السائد في مجتمعه وضمن مؤلفه تصنيف الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين تعرض فيه إلى مجموعة من القضايا التي شهدها عصره منها قضية الانتحال وفتح مؤلفه هذا باب التأليف على مصراعيه، فألف ابن قتيبة (ت، 276هـ)، "الشعراء والشعراء" وابن المعتز (ت، 296هـ) مؤلفه "البديع"، وقدامه بن جعفر (ت، 388هـ) مؤلفيه: "نقد الشعر" و"نقد النثر"، ولما اشتد الخصام بين أبي تمام والبحثري ألف الآمدي (ت، 371هـ)، "الموازنة" وألف الصولي (ت، 335هـ) "أبي تمام" وما إن خبت نار الخصام بينهما حتى اشتعلت بمجيء المنتبي فألف القاضي الجرجاني (ت، 392هـ) "الوساطة بين المنتبي وخصومه"، وألف الثعالبي (ت، 429هـ) "اليتيمة"، وأبو الفرج الأصفهاني (ت، 356هـ) "الأغاني"، أبو الهلال العسكري (ت، 395) "الصناعتين"، وعبد القاهر الجرجاني (ت، 471هـ) "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وألف ابن رشيق القيرواني (ت، 456هـ) "العمدة"، بعد أن تطور النقد وازدهر، عرف خمولا وجمودا خصوصا جراء النكسة التي عاشها الجزء الثاني من هذا العصر والانفاق الفكري والأدبي فلم يبق لهم إلا اجترار موروثهم النقدي واستمر النقد على هذه الحال إلى أن حدث التواصل بين الشرق والغرب خلال عصر النهضة «وبعدها عرف النقاد جهودا إلى أن حدث الاحتكاك في العصور الحديثة بين الشرق والغرب تحيي النقد من جديد»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - ينظر: أحمد أمين: النقد الأدبي، ص 436 - 452.

<sup>2</sup> - أحمد أمين: النقد الأدبي، ص 454.

في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أخذ النقد الأدبي صفة علمية بولوج العلوم التجريبية والإنسانية مجاله، كعلم الاجتماع وعلم النفس وكذا علم الأحياء، مطبقة مفاهيمها عليه، مما أدى إلى بروز اتجاهات نقدية كثيرة أضحت مرتكزا لدراسة النص الأدبي، تحلله وتفسره بموضوعية، منها التي تعتمد إلى النص تبحث في سياقاته الخارجية وتستفي مبهمات من كاتبه، بالتعرض إلى حياته وظروف نشأته كالمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والنفسي، ومنها التي تغوص داخل النص كي تتعرف على أسراره وتكشف دلالاته، منطلقة منه وعائدة عليه كالبنوية والأسلوبية والتفكيكية والسيمائية.

ثالثا- حضور المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر:

3-1- المصطلح والبيئة:

تعتبر البيئة فضاء قابلا لظهور عادات ومعتقدات والتزامات دينية ومبادئ وطقوس محددة، وإن المعرفة التي تنتجها هذه البيئة تصبغها وتشحنها بشحنات فلسفية وفكرية وغيرها، مما يجعلها لصيقة بها، إذ يعسر التعامل معها في بيئة أخرى غير مضاهية لها في الأفكار والمعتقدات. وحتى تقوم هذه المناهج لابد لها من ترسانة مصطلحية توضح غاياتها ومعانيها وجديدها، فانتقل المصطلح مع المنهج ووقع الاضطراب، حيث اختلف النقاد في استخدام المصطلح لمفهومه المبهم وفي استخدامه بعد تعريبه أو ترجمته، أم في استعماله مقابل أن يستعمل بلغته الأصلية...؟ والمبصر للثقافات أو الحضارات السالفة أو المعاصرة يجد أن هناك منفذا تنظر من خلاله هذه الثقافات على بعضها البعض فهي تتبادل نتائجها وتتراسل فيما بينها وتتواصل.

و الثقافة الغربية هي الغالبة حاليا، وثقافة العرب هي المغلوبة، والمغلوب مولع بتقليد الغالب، فأخذ الثقافة العربية من الثقافة الغربية -الآن- دون سخاء وعطاء من الأولى يعتبر طمسا وتبديلا للثقافة العربية لا مثاقفة وتلاحقا، الأمر الذي ندد به ذوو النقد المأثور فقد أدركوا أنه «يصعب عزل الظاهرة الأدبية عن وعائها التاريخي فلكل مصطلح نقدي تراث أدبي فلسفي خاص يعطيه معناه ويحدده، وعد الإمام بثقافة المصطلح أو بمراحل تطوره في ثقافته الأصلية بسبب إشكالات كثيرة في مجال القابلات الصحيحة لهذا المصطلح في النقد العربي»<sup>1</sup>.

3-2- المصطلح والترجمة:

إن للترجمة دورا كبيرا في نقل العلوم بين الشعوب والثقافات حيث تعد الجسر الذي تمر عبره هذه العلوم، ونظرا لفائدتها احتاج الإنسان إليها منذ القديم ليرقب ما بلغه الإنسان الآخر، فهي تشارك في توسيع الحوار بين الثقافات وتضييق الفجوة القائمة بينها.

<sup>1</sup> - حامد كساب عياط: "المصطلح النقدي العربي الحديث- المشكلات والحلول"، مجلة النص والناص، ع 04-05- منشورات جامعة جيجل- أبريل، جويلية 2005، ص33.

ويعرفها "عياط": «فعل ثقافي متطور يعبر عن إنجاز اجتماعي نشيط هادف وبناء، يرمي إلى توسيع دائرة الحوار والمعرفة في بيئته لشحذ فعاليته لاستيعابه لأكبر قدر من حصائد المعارف الإنسانية واكتساب خبرات الآخرين... وهي مفتاح الأمم لتلاقي الانغلاق الفكري من جهة والتخلص من التبعية المطلقة المفضية إلى الذوبان في الآخر من جهة أخرى»<sup>1</sup>.

ويشترط في الترجمة أن تكون بين لغتين مختلفتين وهذا مرهون بمدى خبرة المترجم وسعة اطلاعه على اللغتين.

وقد حدد الباحث "سالم العيسى" وظائف الترجمة في<sup>2</sup>:

1- المطلب والحاجة (مطلب ديني - علمي - سياسي - عمراي - تجاري).

2- التواصل.

3- خدمة المعرفة الإنسانية.

4- المواكبة والتغطية العلمية والأدبية والقانونية.

5- المتعة وصقل الذوق والخيال (ترجمة القصص البوليسية والغمزية).

6- الثقافة (انفتاح الشعوب على بعضها).

وقد ذكر أحمد حساني في مقال له أن هناك إجراءات شائعين للترجمة:<sup>3</sup>

1- الترجمة المباشرة: وهذا عندما يكون هناك تكافؤ بين اللغة المصدر واللغة الهدف أي أنها

من العائلة نفسها ولها عدة أساليب:

أ- الاقتراض (التعريب): وذلك عندما يعسر إيجاد مقابل في اللغة الأصل.

ب- النسخ أو المحاكاة: النقل الحرقي للمتصور الذهني للمصطلح الأجنبي.

<sup>1</sup> - محمد زرمطان: "الترجمة في الوطن العربي - إكراهات الواقع وتصورات المستقبل"، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2004، ص 21.

<sup>2</sup> - سالم العيسى: الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب "مرقون"، 1999، ص ص 09، 10، 11.

<sup>3</sup> - أحمد حساني: "إشكالية المصطلح في الترجمة اللسانية، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2004، ص 308.

ج- التضخيم: استخدام مقابل في اللغة الهدف بوحدات لسانية أكثر من وحدات المصطلح الأجنبي.

2- الترجمة غير المباشرة: وهي عكس الأولى.

أ- التكافؤ: يحاول إيجاد بديل في اللغة الهدف مطابق للمصطلح في اللغة المصدر.

ب- المؤالفة: استعمال مقابل خاص من اللغة الهدف للتعبير عن معنى خاص في اللغة المصدر.

ج- التحرير: استخدام وإبداع مصطلحات غير مألوفة في العرف الاصطلاحي للغة الهدف.

وتواجه الترجمة عدة مشاكل، منها المعرفية ومنها مشاكل خاصة بالمترجم وقد تصل إلى المشاكل الاجتماعية وخصوصية الثقافة المنتجة وكذا المستقبلية.

ذكر محمد زرمان بعضاً منها<sup>1</sup>:

1- غياب التخطيط والتنظيم.

2- قلة المترجمين المقتردين.

3- الاختلال في الأعمال المترجمة (أغلب الإنتاج المترجم تغلب عليه العلوم الاجتماعية والإنسانية وفي المرتبة التي بعدها كتب التسلية والكتب التعليمية التي تجلب الربح السريع بينما الترجمة العلمية هزيلة جداً).

4- وقوع الترجمة تحت سلطة الآخر شكلاً ومضموناً.

5- غياب القرار السياسي الذي يعطي الترجمة المكانة المركزية في المشروع الحضاري.

6- غياب الخطة الاستراتيجية حول وظيفة الترجمة.

7- ندرة المؤسسات المهتمة بعملية الترجمة.

وقد ذكر "السعيد بوطاجين" أسباباً أخرى في هذا السياق في كتابه "الترجمة والمصطلح"

منها:

<sup>1</sup> - محمد زرمان: "الترجمة في الوطن العربي - إكراهات الواقع وتصورات المستقبل"، ص 34-47.

- «تباين مستويات التلقي والتأصيل، ونقص تفاوت المدارك من باحث إلى آخر ومن بلد إلى آخر بسبب اللغة والتكوين»<sup>1</sup>.

- «عدم اتفاق المختصين حول السابقة الواحدة أو اللاحقة الواحدة لتباين الثقافة والمنطق واللغة أو لضغوط غير لسانية»<sup>2</sup>.

و يذكر أحمد حساني إشكالات أخرى تقف عائقا أمام ترجمة المصطلح.

1- «وقد يصبح اضطراب المصطلح عائقا معوقا لطرائق الترجمة بعامة والترجمة اللسانية بخاصة مما يعطل آليات الإبداع والمساهمة في إنتاج الخطاب العلمي.

2- التصور الأحادي للغة العلمية الاصطلاحية يوشك أن يكون منعما انعداما كليا وذلك راجع إلى غياب الوعي المنهجي في الفكر العربي المعاصر»<sup>3</sup>.

3- الاعتماد المطلق على رصيد اللغة الأخرى في اصطناع المصطلح، دون التفكير في تهيئة أرضية تتضمن وجود ثقافة اصطلاحية لسانية عربية، وقد استفاد الباحث ميلود عبيد منقور إلى إشكالات معرفية وقعت فيها الترجمة، الأمر الذي أحدث خلطا كبيرا في مسار بعض الكتابات النقدية ومن بينها<sup>4</sup>.

4- استمداد الباحث العربي من النقد الغربي في المفاهيم النقدية دفعة واحدة دون أن يعترف ويفهم مراحل الحركة النقدية الأجنبية وحيثياتها متجاهلا نشأتها الطبيعية ومهتما بما يلائم الإبداع الأدبي وقد عزى صاحب المرايا المقعرة المشكلة إلى الحداثة وما بعد الحداثة وما دار حولهما من مناهج نقدية معيدا المشكلة كلها إلى الغموض المتعمد في هذه المناهج<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009، ص 28.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 28.

<sup>3</sup> - أحمد حساني: "إشكالية المصطلح في الترجمة اللسانية"، ص ص 296-301.

<sup>4</sup> - ميلود عبيد منقور: "إشكالية المصطلح النقدي- مصطلحات السيميائية السردية نموذجاً"، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 104، كانون الأول، 2006، ص ص 1-3.

<sup>5</sup> - عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، أغسطس 2001، ص 117.

- 5- ترجمة النظريات النقدية خاصة الحدائية وما بعد الحدائية تمثل أعلى درجات التحدي لقدرات المترجم لغويا وذهنيا، فالمترجم يجد نفسه يتعامل مع مصطلحات لغوية مفردة أو مركبة، لم يحدث الاتفاق على دلالاتها بين أبناء الثقافة الواحدة، وأحيانا بين أبناء الثقافة التي أنتجتها.
- 6- ارتباط المدارس النقدية الحدائية وما بعد الحدائية بالفلسفة الأوروبية الحديثة خاصة الظاهرانية والهرمينوطيقية، هذا مما يصعب إدراك المعنى حتى على قارئ من داخل الثقافة ذاتها.
- 7- العنصر الحدائي وما بعد الحدائي القائم على تعمد الغموض والإبهام لتأكيد إبداعية النص النقدي وقيمه.



رابعاً- مساءلة المصطلحات النقدية:

4-1- مصطلح الشعر:

يعد ضبط مصطلح الشعر وتحديد مفهومه من أهم القضايا النقدية، حيث نال اهتماماً كبيراً من قبل النقاد قديماً وحديثاً، ومن بين هؤلاء ابن رشيق الذي يرى أن عملية إبداع الشعر: «تقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن، والمعنى، والقافية»<sup>1</sup> ومن الملاحظ أنه يتفق مع سابقه من النقاد في تحديد ماهية الشعر من حيث الشكل (كلام موزون ومقفى مثلما ورد عند قدامة بن جعفر، ومن المعروف أن الوزن والقافية هما عنصران محوريان لازمان في تعريف الشعر، لأنهما من تمام الموسيقى التي هي من أهم مكونات الإيحاء والإلهام في الشعر العربي، فالألفاظ عند ابن رشيق ترد مختارة مستطرفة ومبتدعة، أما المعاني فتكون مبتدعة بكرة لم يسبق إليها، و تكون مولدة وجميلة وهز النفوس، وهنا يأتي دور الخيال والعاطفة، فالخيال يبدع الصور البيانية ويقرب المعاني وهذا يعني أنه لا ينظر فقط إلى الجانب الشكلي من الشعر.

وأورد في الحد الفني للشعر قوله: «والفلسفة وجر الأخبار باب آخر غير الشعر: "فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلنا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة وإتاما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه، لا ما سواه»<sup>2</sup>، إنه يرى أن الغاية من قول الشعر هي الوظيفة التي يقوى بها لارتباطها بجمالية التلقي. وهو هنا ينظر إلى المقارنة التي وضعها أرسطو في كتابه فن الشعر بين الشعر وبين الفلسفة والتاريخ، حيث جعل الشعر أقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ إذ يرى أن: «الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»<sup>3</sup>، لكنه يربط الشعر بالجانب النفسي والأثر الذي يحدثه ليجعل منه جوهر الشعر، وذلك من خلال وظيفة التطهير النفسي، غير أن ابن رشيق يؤكد على طبيعة الشعر البنائية

<sup>1</sup> - ابن رشيق أبي علي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق: صلاح الدين الهوارى وأ. هدى عودة، دار ومكتبة، الهلال، ط1، بيروت، 1996، ص209.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ج1، ص223.

<sup>3</sup> - أرسطو طاليس فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص26.

لذلك نراه يعلل في موضع آخر في شأن تسمية الشاعر بهذا الاسم فيقول: «إنما الشاعر شاعرا، لأنه سمي يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر قدرة على توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير<sup>1</sup>.

إن رأي ابن رشيق هذا في الشاعر قريب جدا مما ذهب إليه جون كوين J. COHEN إذ يقر أن الشاعر لا يعد: «شاعرا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبّر، وهو ليس مبدع أفكار، بل مبدع كلمات وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة»<sup>2</sup>.

وقد فسرها عبد القادر هني بقوله: «وقد كان هذا المفهوم الجزئي للإبداع مرتبطا غالبا بإبداع المعاني، وهذا ما تجسده خصوصا قضية السرقات التي اتجه فيها النقاد إلى البحث عن المعاني المشتركة بين الناس وعن المعاني المخترعة»<sup>3</sup>.

إن ابن رشيق الناقد والشاعر لم يقف في مفهومه للشعر عند حدود ضيقة مكتفيا بالشكل وحده دون المضمون، بل حدّد الشعر بوعي وثقافة، وعمق في الفهم والأصالة، لأنه يرى في الشعر فنا وإبداعا، يستحيل فيه فصل الشكل عن المضمون، إذ تتضافر عناصره بمقوماتها لتصنع كيان الشعر، إنّ العناصر والمقومات كل متكامل لا يتجزأ، فهو لا يقوم إلا بها مجتمعة، ولا يستطيع أن يؤدي وظيفته الشعرية بمعزل عن وظيفته النفسية فقد حدّد عناصر الشعر وأجزائه بالوزن والقافية والمعنى واللفظ، وهذا هو التحديد العلمي والعروضي للشعر .

كذلك حدّد معالم مضمونه وأبعادها بتلك الخصائص الذاتية والمطالب الفنية، وذلك ما قرره بعبارة في الحد الفني المتضمن التعريف بطبيعة الشعر والشاعر، ومهمة كل منهما في المعطيات

<sup>1</sup> - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص204.

<sup>2</sup> - جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش دار غريب للنشر، دط، القاهرة، 2000، ص64

<sup>3</sup> - عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1999، ص15.

الفنية والشعورية، ولذلك يرى بشير خلدون أنّ ابن رشيق وإن اتفق مع القدامى في تحديد ماهية الشعر من حيث الشكل فإنه كان أبعد نظرة وأكثر تعمقا وفهما لمدلول الألفاظ والمعاني وطبيعة العلاقة بينهما، وبضيف: إن ابن رشيق قد تمكن بما يمكنه من بعد في النظرة، ومن علم ومن فقه وحس فني أن يجمع بين عنصري الشكل والمضمون في حده للشعر، فعنصر الشكل هو المتمثل في الموسيقى، وعنصر المضمون هو المتمثل في المعاني والأخيلة والعواطف ... ويواصل حديثه مؤكداً سبق النقاد ابن رشيق في ذلك استناداً إلى قوله إن الشعر هو موسيقى وخيال وعاطفة<sup>1</sup>.

هذا هدف ابن رشيق من خلال تعريفه للشعر، فهو أقرب إلى وضع نظرية سبق بها النقاد العرب وحتى الغربيين الذين ينادون بها حتى الآن، وهذا راجع إلى أنّ ابن رشيق كان شاعراً وفناناً قبل أن يكون ناقداً له ذوق الأديب والفنان، وبممتلك سعة في الثقافة والعقل بحيث نستنتج أن نظرتهم إلى الشعر نظرة متكاملة، بل هي نظرة ناقد متذوق يدرك قيمته الجمالية وأسراره الكامنة.

وهنا أيضاً يلتقي ابن رشيق مع قول أرسطو في وظيفة الشعر الجمالية والأخلاقية حيث ركز على مفهوم التطهير كما أشرنا سابقاً، وهو الجانب النفسي الذي ينشأ بفعل التخيل الناتج عن تجسيد المحاكاة، فيثير في نفس الذات المتلقية مشاعر الخوف أو الرحمة وهو ما يذهب إليه أرسطو بقوله: «تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»<sup>2</sup>.

إن التطهير بهذا المفهوم هو نوع من الفائدة النفسية التي تتمخض عن لغة الشعر بفعل تجسيد المحاكاة عن طريق التخيل، وعلى هذا يكون التطهير أيضاً من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة في المأساة كما يحدث لدى من يستمعون للأغاني والموسيقى المصاحبة لها والأغاني تعمل على تطهير النفس حيث تسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر<sup>3</sup> بحيث يكون الإنسان دائماً

<sup>1</sup> - ينظر: بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1981 ص134.

<sup>2</sup> - أرسطو طاليس: فن الشعر، ص18.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص18.

في حاجة مستمرة إلى التخلص من المشاعر القوية من خوف ورحمة وفي هذا تكمن القيمة الأخلاقية للانفعالات التي تثيرها فنيا المسرحيات والشعر والفن بعامه.

وإذا كان أرسطو قد جعل وظيفة الشعر تنحصر في إثارة مشاعر الخوف والرحمة فإن الاتجاه الرومانسي لا يبتعد كثيرا عن هذا المبدأ، وجماعة الديوان وعلى رأسها المازني تحصر الشعر ووظيفته في إثارة المشاعر وتهييج الوجدان، فالشعر حالة شعورية متعلقة بالذات الإنسانية بغض النظر عن خصائصه الشكلية، ويتضح ذلك من خلال «دعوتهم للصدق الفني الذي يمثل أصالة الشاعر في تعبيره عن أحاسيسه وحالته الشعورية دون الالتفات إلى صدقه الواقعي أو الأخلاقي أو النفعي»<sup>1</sup>.

ويذهب بشير خلدون إلى أن ابن رشيق يملك بعد النظر وقوة البصيرة في مدلول الألفاظ والمعاني ويرى أن الألفاظ هي التي تتركز عليها العملية الإبداعية إذ يختارها الشاعر بحذق فتكون جميلة مختارة وتعبر بدقة وسهولة عن الدلالة، أما المعاني فتتميز بالابتكار وتكون بكرا لم يسبق إليها أحد، وإن كانت مولدة لا بد أن تكون أكثر رقة وجمالا فتؤثر في المتلقي طربا، وتهز نفسه وتحرك طباعه بفعل الخيال الذي هو طاقة توليد المعاني وإبداع الصور البيانية إلى جانب العاطفة التي تثري الإحساس وتعمق الشعور، فتخصب المعاناة وتؤثر على الألفاظ، فالشعر كما يقول ابن رشيق (ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع فالشاعر سمي شاعرا لشعوره الفريد)<sup>2</sup>.

تمتع ابن رشيق بموهبتي الإبداع الشعري والنقد؛ فهو شاعر قبل أن يكون ناقدا يستعمل ذوقه كأديب وحسه كفنّان وعقله كمتقف، ومن هنا كانت نظريته إلى الشعر نظرة متكاملة، بل هي نظرة ناقد متذوق يدرك عناصر الجمال ويعرف أسراره وخفائيه.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، الجزائر، 2008، ص65.

<sup>2</sup> - ينظر: بشير خلدون: الحركة النقدية، ص134-135.

4-2- دواعي استدعاء الشعر:

تعدّ هذه القضية من القضايا المهمة المرتبطة بنقد الشعر، فهي وثيقة الاتصال بطرفي العملية الإبداعية (المبدع والمتلقي) وقد وعى ابن رشيق أهمية هذه القضية وخصص لها بابا في كتابه وسمه بعمل الشعر وشحذ القريحة له ولم يكن سباقا في هذا المضمار بل سبقه في ذلك الأصمعي الذي يعتبر من الأوائل الذين تحدثوا عن هذه القضية روى ابن رشيق عن أحد أصحابه أنه جاء يوما موضعا يعرف بالكدية يعتبر أجمل بلد المهديّة أرضا وهواء، فإذا عبد الكريم النهشلي على سطح برج فقال: «ماذا تصنع أبا محمد؟ قال ألقح خاطري وأجلو ناظري، قلت: فهل نتج لك شيء؟ قال: ما تقر به عيني وعينك إن شاء الله تعالى، وأنشدني شعرا يدخل مسام القلوب رقة، قلت: هذا اختيار منك اخترعته، قال: بل برأي الأصمعي، وإنما قصد قول الأصمعي: ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي»<sup>1</sup>.

ويأتي بعد الأصمعي بشر بن المعتمر بصحيفته المشهورة في البلاغة والنقد، ولهذه الصحيفة قيمة فنية كبيرة في التوجيه والتأصيل البلاغي والنقدي، ولما كان الحديث عن البلاغة والشعر وأسباب استدعائهما واستحلابهما كان ذكر ابن رشيق لهذه الصحيفة هنا خير دليل ومرشد لذلك، لما تحويه من التعليمات والتوجيهات ما يعد علما في بابهِ وخير هاد، ولا شك أن إيراد ابن رشيق لهذه الصحيفة بكاملها في باب عمل الشعر وشحذ القريحة هو أقوى دليل على سعة اطلاعه وعمق فهمه للصحيفة، ثم يورد وصية أبي تمام للبحثري، عندما وقف على طبيعة فنّ الشعر وطرق صنعه وقد تضمنت هذه الوصية النصائح والتوجيهات الخاصة بعمل الشعر سواء في تخير الأوقات، أو في التوجيه إلى معالم العمل الشعري فيما يتعلق بالألفاظ والمعاني وصلتها بأغراض الشعر، بحيث تعتبر من أفضل ما قيل في قضية الخلق والإبداع<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 340.

<sup>2</sup> - ينظر: ابن رشيق العمدة، ج1، ص 347-348.

دعا أبو تمام في وصيته للبحثري إلى تحير أوقات عمل الشعر، وأنسبها ما كان الشاعر فارغا من هم. وكما نوه بفضل وقت السحر، نصح بترك العمل في وقت الضجر والسأم وأن لا يعاود الشعر إلا ساعة النشاط والرغبة إليه. وهذا ما نص عليه ابن قتيبة حيث عدد أوقاتا فاضلة متخيّرة مخصوصة بنظم الشعر، فالأوقات التي اقترحها أبو تمام أملت على ابن قتيبة ذلك الاقتداء<sup>1</sup>. وليس في الأمر إعجاز ولا عبقرية بل هو عما يصح وقوعه لكل أهل الآداب من قبيل توارد الخواطر، فابن قتيبة يرى أن: «للشاعر أوقاتا يسرع فيها؛ أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الحلوة في الحبس والمسير، ولهذا العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المتراسل»<sup>2</sup>.

ومما لاشك أنّ ابن قتيبة قد اقتدى بأبي تمام في وصيته للبحثري ولأنّه عالم راوية بصير لا يستبعد منه بحكم عمله وخبرته تعدد مثل هذه الأوقات التي تسمح بعطاء العبقرية وتعود بنتاج القريحة، ولا يعرف مبلغ ذلك التأثير والاقتداء الذي جزم به ابن رشيق تلك هي صورة لجهود السابقين في قضية عمل الشعر وابن رشيق يعتبر من الذين أولوا هذه القضية أهمية على قدر كبير من الاستقصاء والإفاضة والإحاطة بجهود السابقين، كما حاول أن يضيف إلى هذه القضية فيما يخص التعليق والوقفات النقدية وثمره خبرته وتجربته الذاتية.

وقبل أن نبين جهد ابن رشيق في هذه القضية نود أن نشير إلى أنه قبل حديثه عن عمل الشعر قدّم القول في باين لهما علاقة بهذه القضية، أحدهما هو آداب الشاعر التي ينبغي أن يكون عليها ويأخذ نفسه بها والتي تتمثل في الآداب الخلقية، أي أن تكون أخلاقه حسنة، يضيف إلى ذلك الآداب العلمية بحيث يحفظ الشعر ويلم بالأخبار ومعرفة أنساب العرب وحياتهم وثقافتهم، ما يعنى أن الشعر بالدرجة الأولى ينشأ مما حفظه وتعلمه الشاعر من قبل من نصوص سبقتة، وهنا

<sup>1</sup> - ينظر: ابن رشيق العمدة، ج1، ص342.

<sup>2</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص341.

يلتقي مع الشكلايين الروس في مفهومهم للسلسلة الأدبية التي يرون من خلالها أن الشعر لا ينشأ إلا عن الشعر وهي نظرة تنم عن وعي بنيوي في فهم الشعر<sup>1</sup>.

أما الباب الثاني فيتمثل في البديهة والارتجال وهما مصطلحان فنيان في فن الإنشاد الشعري والقول، وقد أشار إلى اختلاط مفهوميهما على كثير ممن وسم بالعلم في عصره والبديهة عندهم تعني الارتجال، والحق أن بينهما فرقا كما يقول ابن رشيق فالارتجال أسرع من البديهة، وفيه انهماز وتدقق في الكلام والأفكار أما البديهة فتأتي بعد تفكير يسير وتكون قليلة متقطعة ولا يوقظها إلا إطراق وتفكير يسير، ومضى في التوسع في بحث هذين المصطلحين ضاربا لهما نماذج في أحوال الشعراء<sup>2</sup>.

أما فيما يخص هذه القضية ففي رأيه أنه: «لابد لكل شاعر مهما كان فحلا، حاذقا مبرزا مقدما - من فترة تعرض له في بعض الأوقات: إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين. وقد كان الفرزدق - وهو فحل مضر في زمانه- يقول: تمر علي الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر»<sup>3</sup>، ثم راح بالتدرج يذكر أحوال الشعراء في نضوب عين الشعر عندهم واضعا لكل حال مسمى يناسبها مما يقال: «وإذا ما تمادى ذلك على الشاعر قيل له أصفى وأفصى، كما يقال له أجبل كما يقال لحافر البئر إذا بلغ جبلا تحت الأرض لا يعمل فيه شيء ويقال أفحم الشاعر على أفعل، قالوا: وهو من فحم الصبي إذا انقطع صوته من شدة البكاء، فإن ساء لفظه وفسدت معانيه قيل له "لا" اهتر فهو "مهتر" فإذا لم يصب معنى قيل أحلى»<sup>4</sup>، وتحول بعد ذلك إلى ذكر وسائل الشعراء في استدعاء الشعر، التي تشدق قرائحهم وتتنبه خواطهم وكل شاعر في ذلك حسب تركيب طبعه وإطراد عاداته

<sup>1</sup> - ينظر: فيكتور: ايرليخ: الشكلاية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص130.

<sup>2</sup> - ينظر: ابن رشيق العمدة، ج1، ص 317.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 238.

<sup>4</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 237.

فيستشهد بقول بكر بن النطاح الحنفي: «الشعر مثل عين الماء: إن تركتها اندفنت، وأن استهنتها هنتت (انصب ماؤها) ويقف عند هذا القول وقفة الشاعر الخبير المحرب، فيفسر مراد بكر بهذا القول وليس مراد بكر أن تستهتن بالعمل وحده، لأننا نجد الشاعر تكل قريحته مع كثرة العمل مرارا، وتنزف مادته، وتنفذ معانيه، فإذا أجم (أراحه) طبعه أياما - وربما زمنا طويلا - ثم صنع الشعر جاء بكل آداة وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو رآه من قبل لاستغلق عليه، وأبهم دونه، ولكن بالمذاكرة مرة فإنها تقدح زناد الخاطر وتفجر عيون المعاني، وتوقظ أبصار الفطنة، ومطالعة الأشعار كرة، فإنها تبعث الجدد وتولد الشهوة»<sup>1</sup> وهذا التفسير لا يأتي به إلا شاعر خبير محرب عانى الشعر وكابده وينتقل إلى ذكر نماذج تصويرية يمثل بها للأحوال الشعرية الخاصة لبعض الشعراء وطرائقهم في قول الشعر ومعاناتهم في استدعائه فيذكر أن ذا الرمة سئل: «كيف تفعل إذا أنقفل دونك الشعر؟ فردّ وكيف ينقفل دوبي وعندي مفاتيحه، قيل له: وعنه سألتك، ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب»<sup>2</sup> ويعلق تعليق محرب فيقول: إن الشاعر إذا انفتح له نسيب القصيدة فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب، على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والمهجاء، وإنما واصف أطلال، ونادب، أظعان، وهو الذي أخرجته من طبقة الفحول»<sup>3</sup> نلمس هنا تركيزا على الظروف النفسية والزمنية التي يقال فيها الشعر الجيد وحالة استدعائه ما يعني اهتمام ابن رشيق بالمبدع والظروف المحيطة بقول الشعر. وقد اهتم النقد المعاصر بهذه المسائل وناقشها مجموعة من النقاد.<sup>4</sup>

وبعد ذلك يعرض علينا ابن رشيق قول الأصمعي وقصة عبد الكريم النهشلي حيث يقول:

«كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلا: يشعل سراجيه ويعتزل، وربما علا السطح وحده

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 339.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ج1، ص 339

<sup>3</sup> - نفسه، ج1، ص 339

<sup>4</sup> - ينظر: عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص 99، 112.



فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوّة بنفسه»<sup>1</sup>. أما الفرزدق فإنه إذا استعصت عليه: «صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده. حكى ذلك في قصيدته الفائية: عزفت بأعشاش وما كدت تعزف»<sup>2</sup>.

ويعضى ابن رشيق في سرد هذه الشواهد الطريفة لأحوال هؤلاء الشعراء ويأتي كذلك على ذكر أفضل أوقات صنعة الشعر ويذكر قول ابن قتيبة كما أشرنا سابقا ووصية أبي تمام وذكر صحيفة بشر بن المعتمر ذات التوجيهات السديدة في العمل الأدبي. كما لم يفت ابن رشيق أن يتحدث خلال هذه القضية عن الطرق الفعلية لأحوال الشعراء في نظمهم للشعر فيذكر أن من الشعراء من يسبق إليه في غير مكانها مع أن خاطره في غيرها وعلل ذلك بقوة طبع الشاعر وانبعث مادته، وهذا يعنى الأخذ بالاعتبار نفسية المبدع مثلما دعا إليه النقد الرومانسي التأثيري الغربي، أو نظرية التعبير التي تلح على دور الحالات النفسية في صناعة الشعر، غير أن ابن رشيق يربط ذلك بتقنيات صناعة الشعر، ويرى مثلا أن من الشعراء: «من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر مثل أن تكون الثالثة أو رابعة أو نحو ذلك لا يعدو بها ذلك الموضوع إلا انحل عنه نظم أبياته، وذلك عيب في الصنعة شديد، ونقص بين، لأنه أعني الشاعر - يصير محصورا على شيء واحد بعينه مضيقا عليه، وداخلا تحت حكم القافية»<sup>3</sup>.

وهناك طريقة ثالثة وهي أن يأخذ الشاعر في عمل الشعر ثم يكتب القوافي التي تناسب ذلك الوزن الذي هو فيه، ثم يأخذ مستعملها، وشريفها وما يساعد على معانيه، وما يوافقها، ويطرح ما سوى ذلك، إلا أنه لا بد أن يجمعها ليكرر النظر فيها، ويعيد عليها تحيّر في حين العمل، وهذه هي طريقة الحذاق، ومن الشعراء من إذا جاءه البيت عفوا أثبتته ثم رجع إليه فنقحه وصفاه من كدره، وذلك أسرع له وأحف عليه وأصح لنظره وأرعى لباله، أما الطريقة الخامسة فعلى

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 340.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ج1، ص 340.

<sup>3</sup> - نفسه، ج1، ص 345

العكس من سابقتها فلا يثبت البيت إلا بعد إحكامه في نفسه وثقيفه من جميع جهاته وذلك أشرف للهمة وأدل على القدرة وأظهر للكلفة وأبعد من السرقة<sup>1</sup>.

وهذا يدل على تفهم ابن رشيق لعملية قول الشعر التي لا ترتبط فقط بالاهتمام أو الراحة النفسية بل بالقدرة على التشكيل والصناعة والتنقيح القائم على الاختيار وتوزيع الألفاظ أو ما سماه جاكبسون JAKOBSON بإسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التوزيع حيث يذهب إلى أن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف<sup>2</sup>.

لقد خص ابن رشيق أبا تمام بحديث مفرد أبان فيه عن حاله وطريقته في عمل الشعر ونظمه، فهو يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره، وحكى عنه قصة طريقة تبين مدى إكراهه نفسه وتكلفه في شعره وطريقة أبي تمام في نظم الشعر ينصب القافية للبيت، ليعلق الأعجاز بالصدر على طريقة التصدير وقال بأن هذه طريقة الشعراء المتصنعين كأبي تمام ونظرائه<sup>3</sup>.

إن الغرض من استعراض ابن رشيق لآراء من سبقوه هو أن يبين لنا مذهبه وطريقته الخاصة في النظم، فيقول: «والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته غير أنني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه، بل أصنع القسم الأول على ما أريده، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسم الثاني: أفعل ذلك كما يفعل من يبني كله على القافية، ولم أر ذلك بمحل عليّ، لا يزيحني عن مرادي ولا يغير عليّ شيئاً من لفظ القسم الأول، إلا في الندرة التي يعتد بها أو على جهة التنقيح المفرط»<sup>4</sup>.

وقد تحدث ابن رشيق في ما سبق عن الوسائل الباعثة على العمل الشعري، ونراه يعود ثانية إلى الحديث في ذلك وكأنما أراد إشباع هذا الجانب المهم في هذه القضية، ومن جملة ما أورده سؤاله

<sup>1</sup> - ينظر: ابن رشيق العمدة، ج1، ص 345.

<sup>2</sup> - ينظر: رومان، جاكبسون قضايا الشعرية ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988، ص 33.

<sup>3</sup> - ينظر: ابن رشيق العمدة، ج1، ص 343.

<sup>4</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 344.

أحد شيوخ هذه الصنعة عن ما يعين على الشعر؟ فقال: «زهرة البستان وراحة الحمام من الوسائل التي رواها: "الوحدة، الراحة، الغربية، وفضل الغناء وفرط الطمع والاكتفاء بحال التوسط من الطعام والشراب»<sup>1</sup>.

أما فيما يخص رأيه الذي خرج به نتيجة تجربته الذاتية وثقافته الخاصة في هذه القضية فإننا نجده يرجح ويختار ما قيل من أن الحيلة لعلاج كلل القريحة: «ولأن السحر أطف هواء، وأرق نسيمًا، وأعدل ميزانًا بين الليل والنهار... فالسحر أحسن لمن أراد أن يصنع، وأما لمن أراد الحفظ والدراسة وما أشبه ذلك فالليل، قال تعالى وهو أصدق القائلين: ﴿إِنَّا سَأَلْنَاكَ فَلَا تَقِيلًا﴾<sup>2</sup> إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْأً وَأَقْوَمُ قِيلًا<sup>3</sup>، وهذا الكلام الذي لا مطعن فيه، ولا اعتراض عليه»<sup>3</sup>.

ويرى بشير خلدون أن ابن رشيق لم يأت فيها بجديد، وإنما تمثل آراء السابقين، وقام بإعادة صياغتها من جديد مفيدا من تجاربه الذاتية وتجارب الآخرين، لكنه يتراجع عن رأيه هذا ويؤكد أن فضل ابن رشيق يظهر في تمثله الجيد للقضية وعرضها الجميل. وفي ذلك دلالة كما يقول: «على تفهم قوي ووعي جاء بالقضايا الأدبية والنقدية التي كانت سائدة في عصر ابن رشيق، وهي طريقة لا يقدر عليها إلا من أوتي ثقافة واسعة وقدرة على التمثيل والاستيعاب وقد كان ابن رشيق الأديب الفذ توفرت فيه هذه الصفات»<sup>4</sup>.

لقد أضاف ابن رشيق إلى جهود السابقين خلاصة تجاربه الذاتية وآرائه وثقافته كما توج كتابه بملاحظاته ووقفاته النقدية، بحيث يتسم بسمات البحث العلمي والفني الذي يعالج قول الشعر، وفي هذا دليل على وعيه بأسرار العملية الإبداعية التي تستوجب الجانب النفسي من جهة، مثل صفاء الذهن والخاطر حتى تنهال المعاني على الشاعر انهيالا فيصوغها في القالب المناسب.

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص345.

<sup>2</sup> - سورة المزمل، الآية: 05 - 06.

<sup>3</sup> - نفسه، ج1، ص342.

<sup>4</sup> - بشير خلدون: الحركة النقدية، ص141.

ومن جهة أخرى تتطلب الجانب التشكيلي الذي يمثل القدرة على اختبار الكلمات والقوافي، وهذا أيضا دليل علي مدى صعوبة العملية الإبداعية، وهذا ما يؤكده عبد الله العشي في حديثه عن صعوبة التنظير لعملية الإبداع الشعري، التي يرجعها إلى غموض التجربة الشعرية والحالة الوجدانية التي تنتاب الشاعر إلى درجة أنهم (الشعراء) غير قادرين علي وصف هذه التجربة: «... فإذا كان الشعراء أنفسهم، وهم الذين يعانون ألم المخاض - لم يتمكنوا من استيعاب عملية الإبداع، فكيف نعتبرهم ممن لم تمسسه نار التجربة»<sup>1</sup>، وهنا نستنتج قضية مهمة مرتبطة بالعلاقة بين التنظير والممارسة ففي العصر الحالي نجد أن الشعراء المعاصرين يحاولون أن يدلوا بأرائهم في كتابة الشعر وأحاديث عن التجربة الشعرية إبداعا وأداة، فإن رأي ابن رشيق لا يكاد يختلف عنها ذلك أن منطق الإبداع لا يختلف من عصر إلى عصر، والناقد والشاعر الجيد يلتقيان مع غيرهما من النقاد والشعراء الذين يفهمون فعلا منطق الإبداع الشعري وأدواته من حيث الأصالة والعمق وهو بمثابة مرجع أساس للباحثين. وقد استطاع أن يلم شتات ما كان سائدا من آراء فيجعل الشعر يتشكل من خلال الحالة النفسية والقدرة الشعرية التي تميزه عن غيره، وفي رأي مصطفى سوييف أن الفنّ خبرة متميّزة لا ذاتية ولا موضوعية بل هي خبرة جمالية تتجاوز في جوهرها التعبير أو الوصف، ولكي نفهم حقيقة الفن علينا أن نفهم عنه الخبرة الجمالية و يبقى الوصف أو التعبير أو التقريب والمشابهة سبلا تخدم هذه الخبرة، وهذه الوسائل على أهميتها لا تستطيع أن تصطاد المتلقي حتى وإن استطاعت أن تؤثر في نفسية المبدع وتثير نفسية المتذوق<sup>2</sup>.

#### 4-3- الوظيفة الاجتماعية للشعر:

وفي موضع آخر نجد ابن رشيق يربط الوظيفة النفسية للشعر بالوظيفة الاجتماعية التي لازمت الشعر منذ الجاهلية ويتخذ منها موقفا مغايرا لموقف النقاد، حيث أشار إلى أن قضية التكسب بالشعر قضية مهمة لما لها من صلة وثيقة بالجانب الفني للشعر كما أنها ذات بعد

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص223.

<sup>2</sup> - ينظر: مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، منشورات جماعة علم النفس التكاملية، ط4، القاهرة، 1981. ص ك.

اجتماعي لما لها من صلة بحياة الناس وأخلاقهم، فهي قضية قديمة قدم الشعر العربي شغلت بال النقاد قديما وحديثا.

وقد أثار هذه القضية وعقد لها بابا هو باب التكسب بالشعر، وكانت افتتاحية هذا الباب حديث الرسول (ص): «وأنهاكم عن قيل وقال، وعن كثرة السؤال، وإضاعة المال وعقوق الأمهات، ووأد البنات، ومنع وهات»<sup>1</sup>.

كذلك أكد بأنّ العرب لا تتكسب بالشعر، وإنما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهاة أو مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاما لها»<sup>2</sup>. وأنهم لم يزالوا على ذلك حتى ظهر فيهم النابغة الذي مدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكان قادرا على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجرا يتجر به، إلى أن جاء صاحب هرم بن سنان زهير بن أبي سلمى الذي قال فيه عمر بن الخطاب رضي الله عنه لبعض ولد هرم: «... ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم»<sup>3</sup>.

إذن كان ابن رشيق في موقفه من التكسب بالشعر أقرب إلى الأنفة منه، لانسجامه مع ما توحى به هذه القضية، وقدم شواهد على ذلك من أقواله وأحاديثه، لكنه تراجع عن موقفه شيئا فشيئا وهذا التراجع يظهر في استشهاده بقول عمر بن الخطاب في زهير ثم قوله في الحطيئة إنّه قد ألحن حتى انحط همته في الشعر ونضبت قريحته إلا أنّه استثنى من ذلك قوله:

إِلَّا بَقَايَا مِنْ أُنَاسٍ بِهِمْ  
إِلَى سَبِيلِ الْمَكْرُمَاتِ يُهْتَدَى<sup>4</sup>

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص139.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ج1، ص139.

<sup>3</sup> - نفسه، ج1، ص141.

<sup>4</sup> - ينظر: ابن رشيق العمدة، ج1، ص141.

كذلك نرى ابن رشيق يروي قولهم في مفاضلة بين الخطيب والشاعر الذي كان في أرفع منزلة ثم انحط بانحطاط مكانة الشعر في المجتمع، ثم يستثني من هؤلاء الشعراء من «وقر نفسه، وقارها، وعرف لها مقدارها حتى قبض نقي العرض مصون الوجه، ما لم يكن به اضطرار تحل به الميتة، فأما من وجد البلاغة والكفاف فلا وجه لسؤاله بالشعر»<sup>1</sup>. ويكون بهذا ازدرى لشعر التكسب لكنه رجع وتدارك حين قال: «والشعراء في قبولها مال الملوك أعذر من المتورعين وأصحاب الفتيا»<sup>2</sup>.

نستشف هنا نوعاً من التناقض في رأي ابن رشيق حين قال: وعلى كل حال فإن الأخذ من الملوك كما فعل النابغة، ومن الرؤساء الجلة كما فعل زهير، سهل وخفيف»<sup>3</sup>. كذلك يقول عن الخطيئة: «فأما الخطيئة فقبح الله همته الساقطة على جلاله شعره وشرف بيته»<sup>4</sup>.

ولقد تحدث بشير خلدون عن القيمة الاجتماعية للشعر، بحيث تطرق لقضية التكسب بالشعر فأدرك تناقض ابن رشيق وتراجع موقفه في هذه القضية فبين ابن رشيق بأنّ التكسب بالشعر طريق لزعزعة المكانة الاجتماعية للشاعر، والحط من قيمته والنيل من سمعته وكرامته ويذكر النابغة كنموذج، ثم تراجع عن موقفه ليتصدى للدفاع عنه، لأنه ما مدح إلا ملكاً جبّاراً تخضع له الرقاب<sup>5</sup> يقول ابن رشيق: «إن من صنع الشعر فصاحة ولسانا، وافتخارا بنفسه وحسه، ولم يصنعه رغبة ولا رهبة ولا مدحا ولا هجاء فلا نقص عليه في ذلك، بل هو زيادة في أدبه»<sup>6</sup>، وهنا يعني أن ابن رشيق يضع محاذير أن يتحول الشعر عن وظيفته الأساسية الجمالية، وبهذا يمكن تفسير تناقض ابن رشيق في هذه القضية وتراجعه عن موقفه منها الذي تبينه بشير خلدون كما رأينا.

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 143

<sup>2</sup> - نفسه، ص144.

<sup>3</sup> - نفسه، ص146.

<sup>4</sup> - نفسه، ص 146

<sup>5</sup> - ينظر: بشير خلدون الحركة النقدية، ص117

<sup>6</sup> - المرجع نفسه، ص 118

إن قضية التكسب بالشعر قضية مهمة لما لها من صلة بالتراث الشعري وتحديد قيمته ومساره الفني الذي اتسعت دائرته وتشعبت اتجاهاته، ومقاصده، بل اتخذت دلالاته أشكالاً متعددة، لكن الشعر العربي لم يتحول عن وظيفته الجمالية بل بقي الشعر في الساحة محتفظاً بمكانته في ذلك، بحيث هو صاحب الامتياز الأول، على الرغم من أنه وظف للتكسب، فالشعر صناعة جمالية تهدف بالدرجة الأولى إلى هز النفس وتحريك المشاعر والوجدان وإثارة المتعة في الذات المتلقية. وهذا ما كان يهدف إليه ابن رشيق ما يعني أنه يرى أنّ الوظيفة الاجتماعية لا تتناقض مع طبيعة الشعر الجمالية، وإذا حصل العكس فلعله في قدرة الشاعر لا غير، وهو ما نعني به صناعة الشعر وتشكيله.

#### 4-4- الطبع والصناعة:

إن قضية الطبع والصناعة من القضايا التي استحوذت على اهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدماء، ولا يكاد أي كتاب تراثي نقدي وبلاغي يخلو من التعرض لهذه القضية بشكل أو بآخر، وإن تباينت الآراء واختلفت وجهات النظر في القضية، فيا ترى ما مفهوم الطبع والصناعة وما موقف النقاد منها وموقف ابن رشيق بالخصوص من هذه القضية؟ إنه لا يمكن البحث في دلالات أي مصطلح إلا بالرجوع إلى جميع السياقات المختلفة التي ورد فيها والتركيز على الفروق الدقيقة بين معنى كلمة و أخرى. إلا أن ما يهمنا هنا هو مفهوم هذه الثنائية في نقد ابن رشيق وما موقعها في تحديد العملية الإبداعية بعامة ومفهوم الشعر على وجه الخصوص: وتأخذ (طبع) معنى الفطرة التي فطر عليها الإنسان، فهي إذن صفة ترتبط بسلوك الإنسان وخلقته<sup>1</sup> فقد جاء في لسان العرب: «طبع الله على الأمر يطبعه طبعاً فطره وطبع الله الخلق على الطبائع التي خلقها فأنشأهم

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصناعة، منشورات إتحاد الكتب العرب، دط، دمشق، 2005، ص 12.

عليها وهي خلائقهم، يطبعهم طبعاً خلقهم، وهي طبيعته التي طبع عليها وطبعها والتي طبع عليها<sup>1</sup>، ما يعني أن الطبع صفة فطرية في الإنسان.

أما كلمة الصنعة فقد وردت في التنزيل الحكيم في قوله تعالى: ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنِعَ اللَّهُ لِذِي أَنْفٍ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَيْرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ﴾<sup>2</sup>، فهي كلمة تعني العمل بصفة مكتسبة بواسطة العقل، وتعتمد المعرفة والممارسة والفتنة والقدرة على الإبداع والتفكير.

والفرق بين الطبع والصنعة من الناحية اللغوية جلي، فالطبع يتوقف عند حد الفطرة في حين أن الصنعة أمر مكتسب عن طريق الممارسة والدربة، ويدعم هذا القول ما ذهب إليه ابن الأثير في حديثه عن الطبع باعتباره المتكأ الذي لا غنى عنه لصاحب الكتابة، ويقول بأنه: وكيف تتقيد المعاني المخترعة بقيد، أو يفتح إليها الطريق تسلك، وهي من فيض إلهي بغير تعليم ولهذا اختص بها بعض الناظرين والناظرين دون بعض، والذي يختص بها يكون فذا وحيدا يوجد في الزمان المتناول<sup>3</sup>. ويذهب أبو حيان التوحيدي رواية عن شيخه أبي سليمان أن: "الكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من الروية" ويواصل شارحا فيفرق بين البديهة والروية إذ يرى أن "فضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كد الروية أنه يكون أشفى... وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن تكون صورة الحسن فيه أقل"<sup>4</sup>.

لقد كانت فكرة الطبع والصنعة معيارا جوهريا في تميز النقاد والشعراء، كما كانت معيارا لدى الجاحظ في رده على الشعبوية في كتابه "البيان والتبيين" ذلك أنه كان يقدم اللفظ على المعنى وقيس الشعر بمقياس جودته في أسلوبه وصحة طبعه، بحيث يقول: «والمعاني مطروحة في الطريق

<sup>1</sup> - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور لسان العرب مادة طبع، ج8، دار صادر، بيروت، 1994، ص 232.

<sup>2</sup> - سورة النمل، الآية: 88.

<sup>3</sup> - ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط2، الرياض، 1983، ص58.

<sup>4</sup> - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، المجموعة الكاملة، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، 1953، ص132.



يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدن إنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإتّما الشعر صناعة»<sup>1</sup>.

فالجاحظ يفضل اللفظ على المعنى لأن المعاني مشتركة بين الناس وهي في متناول الجميع، وعلى الشاعر الحاذق اختيار الألفاظ والوزن والصياغة الجيدة. والطبع عند الجاحظ معناه البديهة، والارتجال، بحيث يقول: «وكل شيء للعرب فإتّما هو بديهة وارتجال، وكأته إلهام... وكانوا أميين لا يكتبون مطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر»<sup>2</sup>.

ويعرف ابن قتيبة المتكلف بأنه الذي يعيد النظر وينقح ويقوم شعره<sup>3</sup> أمّا المطبوع من الشعراء «من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحزح»<sup>4</sup>، وتترادف لفظة الطبع مع ما سماه الجاحظ "الغريزة" إذ يقول ابن قتيبة في تعليقه عسر قول الشعر: «إنّه قد ينشأ من عارض يعترض على الغريزة»<sup>5</sup> أي يؤثر في الطبع التي هي كلمة متعددة الدلالات، فقد تعني القوة الشعرية، يقول ابن قتيبة أنّ الشعراء مختلفون في الطبع فقد يسهل على البعض غرض كالمديح ويعسر غرض آخر وهكذا<sup>6</sup> يعدد طبقات المطبوعين، فالشاعر قد يكون قادرا على إنتاج في غرض غرض ما بجدية، في حين لا يتمكن من الإجابة في غرض آخر وعليه فدلالة هذا النص تعني: «القوة الشاعرية، وبما أن عملية الإبداع عملية معقدة تلتبس على الشاعر والناقد معا»<sup>7</sup>. جعل ابن

<sup>1</sup> - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ كتاب الحيوان، ج3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، القاهرة 1960، ص131-132.

<sup>2</sup> - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البيان والتبيين، ج3، تحقيق: عبد السلام ، هارون ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، ص 28.

<sup>3</sup> - ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الشعر والشعراء ، ج1، طبعة محققة ومفهرسة، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص22.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص34.

<sup>5</sup> - أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الشعر والشعراء، ج1، ص37.

<sup>6</sup> - ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الشعر والشعراء، ج1، ص 37.

<sup>7</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة، ص 36.

ابن قتيبة الشعراء في فئتين، مطبوع ومصنوع فالمتكلف عنده هو الذي يحرص على تقويم شعره وتنقيحه وطول التفتيش فيه كزهير والحطيئة<sup>1</sup>.

أما المطبوع فهو القادر بسهولة على القوافي ويوصف شعره بعذب الطبع وجمال غريزي<sup>2</sup>. لقد رفض ابن رشيقي التكلف الناشئ عن ضعف ملكة الشاعر وعدم إصابة الغرض المقصود والوفاء به، فيجب أن يكون الشاعر متفطنا وخبيراً لكي يكون صانعاً منقحاً ويمتاز بالمهارة والقدرة على تشكيل القوافي ويتجنب الشعر الرديئ. ولم يختلف الجرجاني عن ابن قتيبة، بحيث عاد إلى إحياء الموضوع الذي طرحه ابن قتيبة حين تحدث عن الطبع والصنعة في الشعر فقال: الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والروية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد أسبابه<sup>3</sup>.

ويعتبر الطبع عنده موهبة بحيث يرى أن الجزالة تغلب على شعر القدماء وهذا راجع للعادة والطبيعة الإنسانية، مضيفاً إلى ذلك التعمل والصنعة. ورغم اختلاف آراء النقاد وتفاوت المفاهيم حول هذه القضية لكن يتفق أغلبهم على أن المطبوع من الشعراء هو الذي يأتيه الشعر طوعاً دون التكلف وبذل الجهد وإجهاد الفكر والخيال. أما شعراء الصنعة والتكلف فهم يسعون إلى تثقيف أشعارهم وينقحون أقوالهم و يعيدون النظر في معانيهم بل كأنهم يصنعون شعرهم صناعة ويتكلفون فيه ضرباً من البيان والبديع ويغرقون في المعاني والصور، وهذا راجع لاختلافهم في الموهبة والطبع والثقافة والزمان والمكان.

لقد نالت هذه القضية من اهتمام ابن رشيقي الشيء الكثير فأفرد لها باباً بعنوان المطبوع والمصنوع يرى فيه أن الشاعر لا يخرج عن طبيعته الفنية «فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً،

<sup>1</sup> - ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص22

<sup>2</sup> - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص94.

<sup>3</sup> - القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم الجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006، ص 23.

وعليه المدار والمصنوع وإن وقع عليه الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين»<sup>1</sup>. وأوضح أنّ الصنعة نوعان مذهب صنعة يعتمد الطبع العفوي مع التنقيح والتهذيب، ومذهب صنعة يعتمد القصد والتكلف. فاعتبر المطبوع هو الأصل في كل نص أدبي نثري أو شعري، بحيث يكون قيامه على أساس الطبع الذي يولد المعاني المرادة اعتمادا على القوة الذهنية للشاعر، وبحيث تكون الألفاظ والصورة واضحة وحيث يوصف النص الشعري بالصنعة التي تقوم بنفي صفاته السلبية: وهي التكلف يقول: «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعارض والقوافي كالموازن والأمثلة للأبنية، أو كالأواحي والأوتاد للأحبية، فأما ما سوى من محاسن الشعر فإتّما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكن لاستغنى عنها»<sup>2</sup>.

يحدد ابن رشيق سمات النص الشعري وهي الطبع والرواية والدربة، والطبع هو الأساس الذي تنبني عليه العناصر الأخرى فهو الأصل: «الطبع هو المستقر والثابت والأصل والنهاية، لذلك هو أساس الشعر»<sup>3</sup>.

أما الدربة والرويّة فتمنحان للشاعر الثقافة التي تمكنه من اختيار الكلمات وتوزيعها وعقد علاقات بينها، وإنشاء الصور التي تؤسس للمعنى الجيد والمعرفة والذوق، بحيث تتيحان للشاعر الوقوع على المعنى الشعري ويكون الطبع قائما بذاته. ولا قيمة للشعر الذي يخلو من المعنى الجيد. وقد أراد ابن رشيق من هذه المشابهة التي تدل على أهمية الرواية التي تناظر الحوائط والجدران إلى تحقيق الحماية والأمن لمن يأوي إليها»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 225.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص212

<sup>3</sup> - مصطفى درواش خطاب الطبع والصنعة، ص 43.

<sup>4</sup> - حسين البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، ط1، دب، 2000، ص74.

فالبيت الشعري عند ابن رشيق متشابه منطقيًا وخياليًا مع البيت من البناء فالبيت من الشعر يساوي البيت من البناء فهو بمثابة تقريب الفن الشعري إلى المتلقي، بحيث يخاطبه بما يفهم حين يعبر عن البيئة التي يعيش فيها وهي كالتالي:

الطبع ← الرواية ← العلم ← الدربة ← المعنى.

قراره ← سمكه ← دعائمه ← بابه ← ساكنه.

والشاعر بحاجة إلى توظيف هذه الطاقة في تنقيح النص و تثقيفه لتفادي الفراغ مثلما فعل زهير حين صنع الحوليات، بحيث كان يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفًا من التعقيد . وذكر ابن رشيق من شعراء هذا المذهب (الصنعة) غير المتكلف الحطيئة، وقد مثل له بقوله:

فلا وأبيك ما ظلمت قُرَيْعُ      بأن بينوا المكارم حيث شد . أووا  
ولا وأبيك ما ظلمت قُرَيْعُ      ولا برُمُوا لذاك ولا أس . . أووا  
بعثرة جارهم أن يُنْعِشُواها      فَيَغْبِرَ حَوْلَهُ نَعْمٌ وَشَد ...<sup>1</sup>اء

كما استشهد بأبيات لأبي ذؤيب يصف فيها الحمار الوحشي والصائد:

فوردن والعُيُوقُ مَقْعَدُ رَابِيءِ الضِّ .      رباءَ خَلَفَ النجم لا يَنْتَلِعُ  
فَكَرَعْنَ فِي حَجَرَاتِ عَذْبٍ بَارِدٍ      حَصِبِ الْبِطَاحِ تَغِيْبُ فِيهِ الْأَكْرُعُ

وقد أشاد ابن رشيق بما اطرده للشاعر في هذه القصيدة من نسق بالفاء، دون أن ينحل عقد عقده أو يحتل، بناؤه، ورد هذا التمكن لثقافته ومراعاته لهذا الجانب بالتجويد والإيقان<sup>2</sup>.

ويعضى ابن رشيق في معالجة هذه القضية التي وصلت فيه مرحلة جيدة من النضج مستضيئًا في ذلك بآراء السابقين وأقوالهم، و قد كانت له ملاحظات خاصة فتراه يسجل ما جاء

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص226.

<sup>2</sup> - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص227.

من الصنعة في الشعر نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد يستدل بذلك علي جودة شعر الرجل، وصدق حسه وصفاء خاطره، بخلاف ما إذا كثرت وتكررت فإنه عيب ويسميه بالكلفة<sup>1</sup>.

فابن رشيق يريد بذلك القول إن الصنعة أو الإضافة التحسينية يجب أن تكون محددة ومنحصرة في البيت أو البيتين من القصيدة الواحدة «إن ابن رشيق نظر في بعدها الكمّي الذي يتركز على العدد، والإحصاء، وكأن صنعة البيت أو البيتين مجرد ضرب من التزيين المستحب الذي يلف القصيدة»<sup>2</sup>.

وكذلك نجد ابن رشيق يقر باستحالة أن يتأتى شعر الشاعر كله متصنعا، ومن ثمة فإن الشاعر إذا أصر على تصنيع القصيدة أو جعلها كلها مصنعة، فيقع في دائرة التكلفة المعيب المناقض للطبع، حيث يكون عمله غير في. ويطالعهما بحكمه في مذهب شاعرين من المولدين، البحري، وأبو تمام حيث كثر الحديث حول مذهبهما والخلاف العقيم حولهما حتى سطر الآمدي مجلدين في الموازنة بينهما.

وجاء ابن رشيق وقطع في مذهب أبي تمام والبحري على أنهما من مذهب واحد عنده يتمثل في الصنعة، التي تركز على البديع والزخرفة، لكنه مع جمعهما في مذهب واحد يمايز ويفرق بينهما بدقة محكمة، فمذهب الصنعة التي يجمع بينهما يلتقي فيه مذهبان ويتفرع منه نوعان من الصنعة حيث طبيعة كل شاعر ومذهبه الخاص «كان أبو تمام ينصب القافية للبيت، ليعلق الأعجاز بالصدور، وذلك هو التصدير في الشعر، ولا يأتي به كثيرا إلا شاعر متصنع كحبيب ونظرائه، والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا اقدر عليه، بل أصنع القسم الأول على ما أريده، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسم الثاني: أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية، ولم أر ذلك بمخل عليّ، ولا يزيحني عن مرادي، ولا يغير علي شيئا من لفظ القسم الأول، إلا في

<sup>1</sup> - ينظر: ابن رشيق العمدة، ج1، ص228.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة، ص38.

الندرة التي لا يعتد بها أو على جهة التنقيح المفرط<sup>1</sup>، فصناعة البحتري أقرب إلى الطبع والسماح والسهولة وقرب المأخذ، وأبعد عن التكلف، أما صنعة أبي تمام فهي أبعد عن الطبع الموالي وأقرب إلى التكلف والولع بوعورة الألفاظ، مع التصنع المحكم طوعا وكرها حيث يقول ابن رشيق وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب، والبحتري وغيرهما، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها فأما حبيب فيذهب إلى حزونة (الغلظة) اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعا وكرها، يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة وبأخذها بقوة. وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهبا في الكلام... مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة<sup>2</sup>.

ويذهب مصطفى درواش إلى أن ابن رشيق تداخلت عنده الصنعة والتكلف ولا يمكن الفصل بين الصنعة والبديع، ولا بين الصنعة والتصنيع خاصة في بحثه الفرق بين صنعة البحتري وصنعة أبي تمام، كما اضطرب تعريفه للصنعة فيذهب مذهب النافر منها مرة، ومرة أخرى يبدى إعجابه بشعر الصنعة، وعندما يفرق بين المصنوع والمتكلف يعتمد مقياس المطبوع ويميز المصنوع الذي يكون بدون تكلف ومشقة<sup>3</sup>.

هذا ما قاله ابن رشيق في مذهب البحتري وأبي تمام وما يلاحظ أن ما قاله عن البحتري لا يخرج عما قاله الآمدي من قبله، حيث يقول: «وجدت أكثر أصحاب أبي تمام: يدفعون البحتري عن حلو اللفظ، وجودة الوصف، وحسن الديباجة، وكثرة الماء وأنه أقرب مأخذا، وأسلم طريقا من أبي تمام ويحكمون مع هذا أن أبا تمام أشعر منه<sup>4</sup>». ويعقب على هذا الحكم الذي حكم به أنصار أبي تمام فيقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام،

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 344.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 228

<sup>3</sup> - ينظر: مصطفى درواش خطاب الطبع والصنعة، ص40.

<sup>4</sup> - أبو القاسم الحسن بن بشير يحيى الآمدي: الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ج2، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار النشر منيل الروضة ، دط، القاهرة ، 1944، ص 380.

ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف<sup>1</sup>، وهذا يعني أن ابن رشيق لا يجذب التغريب، أي عقد علاقات غير معقولة بين الكلمات لأنه يؤكد على الفهم ووضع الألفاظ مواضعها والاستعارة اللائقة، أي أنه لا يذهب بعيدا في الانزياح، وهذا ما سماه جون كوهن اللغة اللامعقولة إذ يرى أنّ: «العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة، لكن عدم الملاءمة في العبارة الأولى قابل للتخفيض، وغير قابل لها في العبارة الثانية، فالتشابه بينهما من الناحية البنائية إذن ليس إلا من الزاوية السلبية مع أنهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوي، لكن هذا الانتهاك ليس إلا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية، تفتقر العبارة اللامعقولة إلى خطوتها الثانية، والفرق يكمن بالتحديد هنا وهو فرق كبير، فاجاوزة بالنسبة للشعر ليست إلا خطأ مقصودا للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر»<sup>2</sup>.

يذهب ابن رشيق إلى أنّ بعض التكلف لا يضر ما لم يكثر منه صاحبه فيغلب على البيت كله ويؤكد ذلك بقوله: «ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما، إلا أنه إذا توالى ذلك وكثر لم يجز البتة أن يكون طبعا واتفاقا، إذ ليس في طباع البشر»<sup>3</sup>، إنّه يريد بذلك أن تفضل بيتا مصنوعا في القصيدة على بيت مطبوع فيها قد حمل معناه، وهذا راجع لانفراده وعدم تعدد نظيره، كما يوحي بأنّه قد وقع عفوا، فالجودة تظهر في البيت الواحد وإنما يحدث التزايد في الأبيات المصنوعة ولا يجب أن يكون طبعا واتفاقا، لأنّه غير موجود في طباع

<sup>1</sup> - أبو القاسم الحسن بن بشير يحيى الأمدي: الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ج2، ص 380.

<sup>2</sup> - جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص 225-226

<sup>3</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 230.

البشر، يعلق على ذلك مصطفى درواش فيقول: «إن الصنعة ليست فاعلية ثابتة في بيت أو بيتين، وإنما هي فاعلية متحركة محتملة في بناء النص الشعري يخلق إطارا فنيا يحس به المتلقي»<sup>1</sup>.

ويقسم ابن رشيق - بحس الناقد الحبير - الشعر قسمين: قسما مطبوعا وقسما مصنوعا، ثم يعرف المطبوع بأنه هو الأصل الأول للشعر، والأمر جلي لأن كل فن يأتي طبيعيا منسابا متسلسلا.

أما المصنوع فهو الذي يأتي في المرحلة الثانية من الإنتاج حين يلم الشاعر أو الأديب بمختلف القواعد إماما شاملا ويحيط بالصناعة إحاطة واسعة فيغدو متمكنا من فنه، مدققا لصنعتة منزاحا عن الطبع ليصبح الطبع بمثابة المؤلف والصنعة بمثابة غير المؤلف أو الغريب «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار، والمصنوع إن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل لكن بطباع القوم عفوا فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره»<sup>2</sup>، وقد بين بشير خلدون أن ابن رشيق عندما تحدث عن هذه المذاهب الشعرية الثلاثة قد سبقه إليها الأوائل أمثال شيخه أبي إسحاق الحصري الذي تحدث عنه من قبل، ونص على هذه المذاهب الشعرية، حيث يعدّ صاحب الفضل الأول في استقراء واستجلاء هذه المذاهب الشعرية ولا شك أن ابن رشيق اقتدى به وأفاد منه<sup>3</sup>.

ولا ننكر فضل ابن رشيق فقد مَحَّص هذه المذاهب وبسط القول فيها، بل اعتبر هذه المدارس الشعرية بمثابة القواعد والأركان التي بنى عليها حديثه حين استفتح بها الباب ودخل منها إلى البحث المستفيض في هذه القضية المهمة في النقد الأدبي، ونرى حكم ابن رشيق في مذهبي أبي تمام والبحثري يسلمه إلى إعطاء آراء أخرى في مذاهب صنعة بعض الشعراء، فيرى أنّ ابن المعتز

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة، ص 39.

<sup>2</sup> - ابن رشيق العمدة، ج 1، ص 225.

<sup>3</sup> - ينظر: بشير خلدون الحركة النقدية، ص 206.



أكمل وأعجب الشعراء المتصنعين لأنه صاحب صنعة خفيفة لطيفة حتى لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، وهو عنده أطف أصحابه شعرا، وأكثرهم بديعا وافتنانا، وأقربهم قوافي وأوزانا»<sup>1</sup>، كما نجد يعطى النصيحة لناشئي الشعراء وطالبي التصنيع بمطالعة شعر حبيب ومسلم بن الوليد لما في أشعارهما من الفضيلة ولأنهما طرقا إلى الصنعة طريقا سهلا، والطريق السهل هو عدم اللجوء إلى الأغرب واللامعقول في صناعة الشعر. فاضل ابن رشيق بين أبي تمام ومسلم إذ ينعته بسهولة الشعر ويخصه بالميزية والفضل: «على أن مسلما أسهل شعرا من حبيب، وأقل تكلفا، وهو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها، ولم يكن في الأشعار المحدثه قبل مسلم صريح الغواني إلا النبد اليسيرة»<sup>2</sup>، هذا الحديث عن منزلة مسلم وأوليته في البديع إلى أن يؤرخ لهذا الركن المهم في التصنيع، فيذكر أن بشارا وابن هرمة هما من فتق البديع من المحدثين واقتدى بهما كلثوم بن عمر العتابي وأصحابه مسلم بن الوليد وأبو نواس، ثم جاء حبيب والبحثري وابن المعتز الذي انتهى إليه علم البديع وصنعته، ويعقد بعد ذلك طرفا من موازناهم في الصنعة بين الشعراء المولدين والقدماء فإذا أبو نواس يشبه النابغة لما اجتمع له من الجزالة والرشاقة والمعرفة في مدح الملوك. أما بشار فإنه يشبه امرؤ القيس لتقدمه على المولدين ومن آرائه أن بشارا أبا المحدثين كذلك من آرائه الخاصة تفضيله بيت الصنعة علي بيت الطبع إذا وقع كل منهما نهاية في الحسن أو الجودة في معنى آخر، ولم تؤثر الكلفة في بيت الصنعة أو يظهر عليه العمل وليس من المستساغ المقبول عنده توالي أبيات الصنعة وكثرتها لأن باعثها حينئذ أقرب إلى العمل والتكلف وأبعد من الطبع والاتفاق<sup>3</sup>.

ولهذا يرى ابن رشيق أن على الشاعر إذا غلب عليه حبّ التصنع أن يترك للطبع مجالا يتسع فيه ويقول: «وإذا كان الشاعر مصنعا بان جيده من سائر شعره: كأبي تمام فصار محصورا معروفا بأعيانه، وإذا كان الطبع غالبا عليه لم يبن جيده كل البينونة وكان قريبا من قريب

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج 1، ص 228.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 229.

<sup>3</sup> - ينظر: نفسه، ج 1، ص 229.

كالبحتري»<sup>1</sup>، فتفضيل ابن رشيق بيت الصنعة بشرطه على بيت الطبع، ورأيه في توالي أبيات الصنعة كان منسجما مع ما يقول به الطبع الأصيل والذوق السليم.

واستشهد ابن رشيق بنص لابن الرومي في تصنيع أبي تمام حيث قال ابن الرومي أن أبا تمام كان يطلب المعنى ولا يبالي باللفظ، حتى لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها، والذي أراه أن ابن الرومي أبصر بحبيب وغيره منا، وأن التسليم والرجوع إليه أحزم، ثم نبه على أنه هنا سيعرض كلامه وبيّن مراده، لا أن يعترض عليه أو يخالفه فأوضح أن المعنى الذي أشار إليه ابن الرومي هو ما كان يطلبه الطائي إنما هو معنى الصنعة كالتطبيق والتجنيس وما أشبههما لا معنى الكلام الذي هو روحه، وأن اللفظ الذي ذكر أنه لا يبالي به إنما هو فصيح الكلام ومستعمله<sup>2</sup>.

ويتبع ذلك بأقوال ينقلها عن الجاحظ وغيره، فينقل عن الجاحظ قوله في الألفاظ المتخيرة: «أما الوسط لا الساقط المبتذل ولا الحوشي إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا كما ينقل عنه حكاية في إغراب بعض الشعراء ويورد عن غيره حكاية أبي تمام المشهورة وقد أنشد في محفل فسأله أحدهم «لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فرد عليه: لم لا تفهم ما يقال؟ ففضحه»<sup>3</sup>.

وكأن ابن رشيق إنما أراد أن يقنعنا بالقول إن صنعة التكلف قد تجرّ إلى الخفاء والتعقيد، مؤكداً بذلك حكمه السابق في مذهب أبي تمام فيطلب الصنعة طوعا وكرها، يأتي للأشياء من بعد فيطلبها بكلفة ويأخذها بقوة.

ويختم بحثه في هذه القضية فيذكر طائفة من قدماء المصنعين وينقل عن الأصمعي قوله: «إن من عبید الشعر: «زهيرا والنابعة وألحق بهما طفيل الغنوي والحطيئة والنمر بن توبل»<sup>4</sup>. ولا شك أنّ ما ذهب إليه ابن رشيق في هذه القضية يعد مهما إذا قورن بجهود السابقين في القول بمذهب صناعة الشعر، إلا أنّ له الفضل في تركيزه على هذا المذهب ومحاولته تطبيق آراء بعض

<sup>1</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 230

<sup>2</sup> - ينظر: نفسه، ج1، ص231.

<sup>3</sup> - نفسه، ج1، ص232

<sup>4</sup> - ابن رشيق العمدة، ج1، ص 233.

الشعراء عليها، إلى جانب محاولته الموفقة في إدارة القضية وبلورتها والنظر إليها من خلال الآراء النقدية، وحكمه فيها بالاعتماد على موقفه الناضج من قضية مذهب الصنعة عند الطائيين وحسمه القول في ذلك، إلى جانب آرائه القيمة التي جمعت آراء سابقيه في هذه القضية. وهو هنا يلتقي مع الشعرية المعاصرة خاصة شعرية الانزياح التي تقر الانزياح (الصنعة) كمبدأ، لكنه لا يجب أن ينتهي إلى اللغة اللامعقولة مثلما أكد جون كوهن بأن الشعر ليس لغة جميلة، ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى»<sup>1</sup>.

### - الطبع عند أهل اللغة:

ورد في لسان العرب: " (طبع) الطبع والطبيعة الخليقة والسجية التي جُبلَ عليها الإنسان، والطباع كالطبيعة مؤتة ... والطبع: الختم، وهو: التأثير في الطين ونحوه قال أبو إسحق النحوي: معنى طبع في اللغة وختم واحد، التغطية واحدة، وهو على الشيء والاستيثاق من أن يدخله شيء"<sup>2</sup>. وقد نقل الزبيدي في تاج العروس عن ابن الأثير معنى هذه اللفظة فقال: "قال ابن الأثير: كانوا يَرَوْنَ أَنَّ الطَّبعَ هو الدين"<sup>3</sup>، ثم قال صاحب التاج: "وقال عز وجل: ﴿كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾"<sup>4</sup>، معناه غَطَّى على قُلُوبِهِمْ ... قال مجاهد: الدين أيسر من الطبع، والطبع أيسر من الإقفال، والإقفال: أشدُّ من ذلك كله، قلت: والذي صرَّح به الرَّاغِبُ أَنَّ الطَّبعَ أعم من الختم"<sup>5</sup>. مما سبق يظهر أن معاني الطبع في اللغة تدور بين السجية، والطبيعة، والخليقة، والختم ويلحظ أن القاسم المشترك بينها هو: الثبات والاستمرار على حال واحدة، كما يلحظ أن تفسير ابن الأثير

<sup>1</sup> - جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص185.

<sup>2</sup> - لسان العرب: لابن منظور الأنصاري مادة (طبع). دار الحديث - القاهرة، د.ط، 2002م.

<sup>3</sup> - تاج العروس من جواهر القاموس، لمحمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، الملقب بمرتضى، الزبيدي، تح: مجموعة من المحققين مادة: (طبع)، دار الهداية، د.ط.

<sup>4</sup> - سورة المطففين، الآية: 14.

<sup>5</sup> - تاج العروس: الزبيدي، مادة: (طبع).

للطبع في هذا الموضوع تفسير لغوي محض، لا علاقة له بالمعنى الاصطلاحي، وسيتبين فيما يلي كيف أنه وظف هذا التفسير في التعريف الاصطلاحي.

يجدر بالذكر أنّ الباحث: مصطفى درواش وضع ملحوظات استخلصها من المعنى اللغوي للطبع عند ابن منظور، فقال: «(مادة) ط ب (ع) في معجم لسان العرب بصيغها المتعددة تشملها صفات يمكن حصرها فيما يلي:

(أ) ليس الطبع فعلا إنسانيا إراديا.

(ب) يدل على العقاب جراء سلوك منحرف.

(ج) يرمز إلى السلوك القويم والانضباط التام.

(د) يعني الفطرة التي جبل عليها الإنسان...<sup>1</sup>. ويبدو أن (أ) و (د) يخرجان من مشكاة واحدة، فالفطرة هي الخلق الذي جبل الإنسان على فعله، فهي كذلك ليست فعلا إنسانيا إراديا، والدليل ما ورد في حديث وفد عبد القيس عن زارع رضي الله عنه - قال: "لما قدمنا المدينة، فجعلنا نتبادر من رواحلنا فنقبل يد النبي - صلى الله عليه وسلم - ورجله - قال - وانتظر المُنذر الأشج عيبته فلبس ثوبيه، ثم أتى النبي صلى الله عليه وسلم - فقال له: «إِنَّ فِيكَ خَصْلَتَيْنِ يُجِبُهُمَا اللَّهُ: الْحِلْمُ، وَالْأَنَاءُ» (رواه مسلم) قال: يَا رَسُولَ اللَّهِ أأَنَا أَتَخَلَّقُ بِمَا أَمَّ اللَّهُ جَبَلَنِي عَلَيْهِمَا؟ قَالَ: بَلِ اللَّهُ جَبَلَكَ عَلَيْهِمَا. قَالَ: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي جَبَلَني عَلَى خَصْلَتَيْنِ يَجِبُهُمَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ»<sup>2</sup>. فالجبله والطبيعة والفطرة بمعنى واحد وتعني الفعل إذا جاء عفويا من غير تعب وإجهاد، فهي تختلف عن التخلق الذي فيه الجهد والمشقة.

<sup>1</sup> - خطاب الطبع والصنعة - رؤية نقدية في المنهج والأصول، مصطفى درواش، ص 16، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2005م.

<sup>2</sup> - سنن أبي داود أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني 4/525، دار الكتاب العربي - بيروت. قال الألباني: حسن دون ذكر الرجلين.

– الصنعة عند أهل اللغة:

وهو تحدث الجوهري في قاموسه عن مادة: (صنع)، فقال: "الصنع بالضم: مصدر قولك: صنع إليه معروفاً. وصنع به صنيعاً قبيحاً، أي فعل والصناعة: حرفة الصانع، وعمله الصنعة، وصنعة الفرس أيضاً حسن القيام عليه، تقول منه: صنعت فرسي صنعا وصنعة، فهو فرس صنيع...، وامرأة صناعُ اليدين، أي: حاذقةٌ ماهرةٌ بعمل اليدين.... والتصنع: تكلف حسن السميت"<sup>1</sup>.

ويلحظ أن المعنى اللغوي لهذه اللفظة يدل على إتقان صنعة ما؛ بسبب بذل الصانع الجهد والوقت للوصول إلى المهارة المطلوبة، فالمشقة والإتقان حاضران في الصنعة، فهي: حرفة الصانع، ويقال للمرأة صناع اليدين أي حاذقة ماهرة بعمل اليدين، ويبدو من المعنى اللغوي أنها لا تكون إلا في أعمال اليد أي: في الأشياء المحسوسة فقط.

ذكر درواش أن "الصنعة: هي تعلم، وتجربة، وحرفة، وممارسة منظمة وإتقان، وبراعة؛ لأنها لا تحصل إلا بالتعهد الذي يعد ركيزتها الأولى"<sup>2</sup>. وما قاله درواش خلاصة لما سبق من التعريفات اللغوية عند أهل المعاجم، ويظهر الفرق جلياً بين الطبع والصنعة في اللغة في حديث بني عبد القيس من قول أشج عبد قيس للنبي صلى الله عليه وسلم حينما أتى على خُلُقِه: "قَالَ يَا رَسُولَ اللَّهِ: أأَنَا أُنْخَلِقُ بِهِمَا أَمْ اللَّهُ جَبَلَنِي عَلَيْهِمَا قَالَ: «بَلِ اللَّهُ جَبَلَكَ عَلَيْهِمَا. قَالَ: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي جَبَلَنِي عَلَىٰ حَصَلَتَيْنِ يُجْبَهُمَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ»"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> – الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري مادة: (صنع)، دار العلم للملايين - بيروت، ط/4، 1990.

<sup>2</sup> – خطاب الطبع والصنعة - رؤية نقدية في المنهج والأصول-، ص 28.

<sup>3</sup> – سنن أبي داود، 4/525.

فلفظة (أخلق) تعني: التصنع، والصنعة، وهي قريبة من المعنى اللغوي لصاحب (الصباح):  
«والتصنع: تكلف حسن السميت»<sup>1</sup>، في حين نجد أن معنى قوله: "جبلي عليهما: طبعني، فالجبله  
بمعنى الطبيعة والطبع، أي أنه طبع عليهما.

### - الطبع والصنعة عند ابن الأثير:

تحدث ابن الأثير في كتابه المثل السائر عن قضية الطبع والصنعة، فأشار إلى أهمية الطبع في  
شعر الشاعر، أو نثر الكاتب على السواء، فهو يرى أن الشعر أو النثر يأتيان العربي بالطبع دون  
تعمل وتمحل، قال: «إن سلمت إليك أن الشعر والخطابة كانا للعرب بالطبع والفطرة...»<sup>2</sup>.

فابن الأثير هنا يرد على أحدهم فيسلم له بأن الشعر والخطابة للعرب إنما كانا بالبديهة  
والارتجال والفطرة، وهو أمر معروف عند النقاد منذ القرن الثالث الهجري، فابن قتيبة عرّف المطبوع  
وهو الموصوف بالطبع، فقال: «المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي وأراك في  
صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشيته، الغريزة، وإذا امتحن لم  
يتعلم ولم يتزحزح»<sup>3</sup>.

ويبدو أن العبارة الأخيرة لخصت الأمر "وإذا امتحن لم يتعلم ولم يتزحزح"، بمعنى: أنه إذا  
طلب منه الإنشاد كان حاضرًا جاهزًا لذلك، بشرط أن يكون دون تكلف أو تزحزح وقد وافق ابن  
الأثير ابن قتيبة في تعريفه للطبع، ورأى أنّ من علامات الطبع البديهة والعطاء عند الطلب،  
والإنشاد ساعة الإرادة من غير تعمل ولا تمحل، وقد جعل من قصة الحريري آية على ذلك.

وينقل ابن الأثير عن بعضهم القول بأن الطبع من صفات العربي البدوي، فكما أن لغيرهم  
من الشعوب طبائع يتسمون بها، ويتميزون بها فهم كذلك، فقال: «فإن قيل إن ذلك البدوي كان

<sup>1</sup> - الصباح تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري، مادة: (صنع).

<sup>2</sup> - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين محمد بن محمد بن عبد الكريم ابن الأثير الجزري، تح: أحمد الحوفي  
وبدوي طبانة، 2/4 دار نهضة مصر - الفجالة - القاهرة، ط/2، د.ت.ط.

<sup>3</sup> - الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء: ابن قتيبة تح: د. مفيد، قميحة وأ. نعيم زرزور، ص 37، المكتبة العلمية، د.ط.

له ذلك طبعاً وخلقاً، والله فطره عليه كما فطر ضروب نوع الآدمي على فطرٍ مختلفة، هي لهم في أصل الخلقة، فإنه فطر الترك على الإحسان في الرمي، والإصابة فيه من غير تعليم، وكذلك فطر أهل الصين على الإحسان في صنعة اليد فيما يباشرونه من مصوغ، أو خشب، أو فخار، أو غير ذلك، وكذلك فطر أهل المغرب على الشجاعة، وهذا لا نزاع فيه، فإنه مشاهد»<sup>1</sup>.

ويظهر أن ابن الأثير حين ذكر هذا الكلام لم يرد التسليم به، وإنما ساقه؛ لدحضه، وبيان خطئه، والدليل على ذلك أنه أتى بإيراد ينفي صحة هذا القول حين قال: «فماذا تقول فيمن جاء بعدهم من شاعر وخطيب تحضروا وسكنوا البلاد، ولم يروا البادية ولا خلّفوا بها، وقد أجادوا في تأليف النظم والشعر، وجاءوا بمعان كثيرة ما جاءت في شعر العرب، ولا نطقوا بها؟...»<sup>2</sup>.

فهو ينفي اقتصار الجودة في تأليف النظم والشعر على أهل البادية ممن يغلب عليهم الطبع في نظمه، فذكر أنّ ذلك مما يشترك معهم فيه غيرهم، فلا دخل للبداءة في ذلك، وإنما تلك جبلة يجعلها الله فيمن أراد، سواء في الحضر أو البادية، كما يفهم من كلامه هذا أنه لا يفضل القديم؛ لقدمه ولا يؤخر المحدث؛ لتأخره، وذلك لأنه جعل صفة الطبع التي هي صفة إبداع وتفوق صفة مشتركة بين القدامى والمحدثين، فلا فرق بينهم فيها إلا من حيث تفاوتهم في الحسن والإجادة.

### - الطبع/ الفعل المقضي:

يشرح الأستاذ "مصطفى درواش" مصطلح الطبع فيقول: «الطبع ذو دلالة دينية/ أخلاقية، مرتبطة بالفطرة والنشأة على الأخلاق الفاضلة، أمّا ما يخالف هذه الصّفة، فلا يصدق عليه مفهوم الطبع؛ إنّه هنا مخصوص، وليس عامّاً مشتركاً، ويأخذ الطبع معنى البدء في عمل الشّيء وتشكيله»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 4-2/3.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، وكذا المجلد والصفحة.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م، ص 15.

إذن فهو صفة فطرية في الإنسان لها موقعها في تحديد العملية الإبداعية بعامة، ومفهوم الشعر على وجه الخصوص.

وهو عند الجاحظ معناه البديهة، والارتجال؛ بحيث يقول: «وكلّ شيء للعرب فإمّا هو بديهة وارتجال، وكأنّهُ إلهام...، وكانوا أميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلّفون، وكان الكلام الجيّد عندهم أظهر وأكثر»<sup>1</sup>.

وقد وصف النقاد القدامى طبع الشاعر بأنّه يتدفّق باستمرار، ويتوالى دون انقطاع، ممّا يؤكّد الصلّة الوثقى بين الطّبع والماء، هذا الأخير الذي تقوم عليه الحياة وتكسب طاقتها وفعالها. لم يُشر "الزّخشي" إلى دلالة الطّبع الإبداعية، إلّا في قوله: «وهذا كلام عليه طبائع الفصاحة»<sup>2</sup>.

فالفصاحة سمة للطّبع، كما عدّها البلاغيون، والطّبائع سمة مميّزة للكلام البليغ السهل.

يؤكّد الناقد "درواش" هذا الكلام بقوله: «إنّ الطّبع هو خلاصة تجربة موقف الإنسان الاجتماعي، من العالم حوله؛ يظهر ذلك في جميع أنماط سلوكه وتصرفاته التي تيسّر التعرّف عليه وتحديدّه»<sup>3</sup>.

والطّبع هو الأصل الذي تنبني عليه عناصر النصّ الشعري؛ إذ يقول الناقد "مصطفى درواش": «الطّبع هو المستقرّ والثابت والأصل والنّهاية، لذلك هو أساس الشعر»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، ط05، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م، ص28.

<sup>2</sup> - أبو القاسم محمود بن عمر الزّخشي، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرّحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1979م، ص55575.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطّبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م، ص19.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص27.



إذن فهو صفات ثابتة، تميّز شخصا من سواه، وهذه الصفات المميّزة الدالة، ويتشخص فيها الأفراد والجماعات من حيث السلوك والشعور والملامح الدّاتية، وهو العلامة التي تعرف بها الأشياء وتضبط، فلا غنى عنه في تأليف الشعر، إنّه لا نهائي.

### - الصنعة/ خرق المقضي:

وردت كلمة الصنعة في محكم التنزيل في قوله تعالى: ﴿ وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ

السَّحَابِ صُنِعَ اللَّهُ لِدَيْهِ أَنْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَيْرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ <sup>1</sup> .

وقوله تعالى: ﴿ إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَن يَكْفُلُهُ ۖ فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا

تَحْزَنَ ۗ وَقَالَتِ نَفْسًا فَجَيْبَانِكَ مِنَ الْعَمْرِ ۖ فَفَتَاكَ فَنُونًا فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَىٰ قَدَرٍ يَمْوِي <sup>ص</sup> <sup>40</sup>

وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي <sup>2</sup> .

إنّ صيغة (ص ن ع) في الآيات القرآنية ارتبطت بالإرادة والإتيان والعمل والعلم، أمّا بقیة

الصيغ الواردة في الذكر الحكيم، فإنّ الإنسان فيها هو الصانع، يمضي الإرادة والقصد والتنفيذ

والاختراع، وذلك في قوله تعالى: ﴿ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ لَيْسَ لَهُمْ فِي الْآخِرَةِ إِلَّا النَّارُ وَحَبِطَ مَا صَنَعُوا فِيهَا <sup>ص</sup>

وَبَطُلَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ <sup>3</sup> ، وقوله تعالى: ﴿ أَفَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا فَإِن لَّمْ يَضِلُّ مَن

يُشَاءُ وَيَهْدِي مَن يُشَاءُ فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسْرَتٍ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِمَا يَصْنَعُونَ <sup>4</sup> .

<sup>1</sup> - سورة التمل، الآية: 88.

<sup>2</sup> - سورة طه، الآية: 40، 41.

<sup>3</sup> - سورة هود، الآية: 16

<sup>4</sup> - سورة فاطر، الآية: 08

يفسّر الناقد "مصطفى درواش" هذا الكلام قائلاً: «والدلالة الدّينية لصيقة (ص ن ع) ترمز إلى مسؤولية الإنسان فيما يعمل ويسلك وينتج وترتبط بشرط الإتيان والإحكام (البراعة)»<sup>1</sup>.

إنّ المتمعّن في النّقد العربي القديم يدرك وجود مصطلحات كثيرة تحوم في فلك مصطلح الصّنع، فقد وردت بصيغ عديدة في المؤلّفات النّقدية، ونذكر على سبيل المثال: النّسج، البناء، الحذف والمهارة، الكلام، النّسج، النّحت، السّبك، النّظم، النّسخ، الصّياعة، الحرفة، والممارسة، التّعهد والإعداد، التّصنّع والتّكلف.

وقد تناول حازم القرطاجيّ بدقّة قوانين الصّنع وأسرارها في قوله: «وقد سلكت عن التّكلم في جميع ذلك مسلّكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصّناعة لصعوبة مرامه وتوعّر سبيل التّوصّل إليه، هذا على أنّه روح الصّنع وعمدة البلاغة.. فإنّني رأيت النّاس لم يتكلّموا إلّا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصّناعة...»<sup>2</sup>.

وينطبق هذا القول على الشّعور الذي تضيء الصّنع فيه المهارة وبلاغة القول، فلا فرق بين براعة اليدين وبراعة الكلام والتّأليف بيّن الناقد "مصطفى درواش" أنّ: «مدلول الصّنع، يتجسّد إبداعيا في جودة النّسيج، وما يشبع فيه من ألوان جمالية متعلّقة بدرجة تحضر الشّاعر ونوعيته، انتظاما وتناغما»<sup>3</sup>.

يعدّ ابن طباطبا العلوي أوّل ناقد عربيّ خاض في خبايا العملية الإبداعية وكيفية حدوثها، والكشف عن أغلب المراحل التي تمرّ بها هذه العملية الإبداعية، وكيفية حدوثها، والكشف عن أغلب المراحل التي تمرّ بها هذه العملية قبل أن تُصاغ في ثوبها النّهائي.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطّبع والصّنع، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م، ص 23.

<sup>2</sup> - حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 199.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطّبع والصّنع، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م، ص 26.

وقد وضّح المراحل الثلاثة التي يتم فيها العمل الإبداعي، حيث كانت وجهته تعليمية بغية تمكين الشاعر بآليات تسهّل عليه الخوض في غمار هذا العمل، ممّا يوفرّ للشّعر جودة ورونقا. **أولاً: الفكرة؛** وهي مرحلة ما قبل التّجسيد، إذ تتخمّر الفكرة في ذهن المبدع، وذلك إثر انفعال معيّن.

**ثانياً: التّعبير؛** وهي محاولة تجسيد هذه الفكرة في الواقع، إذ يحاول أن يُلبسها حلّة من الألفاظ مبنية وفق وزن اختياره.

**ثالثاً: التّهذيب؛** وهي المرحلة الأخيرة وتتمثّل في محاولة الرّبط بين الأبيات، وإجراء تعديلات على العمل ليكون متناسقا على المستوى الشّكلي والمضموني.

فقد شبّه ابن طباطبا الشّاعر بالتّسّاج، كما وصف أبو هلال العسكري الشّعر بالكلام المنسوج والمنظوم، يرى عزّ الدين اسماعيل أنّ هذا الفهم قائم "على العناية بالشّكل دون المحتوى، وبهذا الشّكل يكون التّفاضل، ولعمل الشّكل الجميل طريقة خاصّة هي التي وصفها ابن طباطبا ويكفيها في هذه الطّريقة لحم الأبيات المفردة بعضها ببعض ونزع قوافي بعض الأبيات وتأليف أبيات لها تركب عليها، حتى يعرف إلى أيّ مدى كانت عناية الشّاعر بصناعة الشّكل"<sup>1</sup>. وهي نزعة تشكيلية توجيهية في الدّرجة الأولى.

ونجد ابن رشيق يقرّ باستحالة أن يتأتّى شعر الشّاعر كلّ متصنّعا، ومن ثمّة فإنّ الشّاعر إذا أصرّ على تصنيع القصيدة أو جعلها كلّها مصنّعة، فيقع في دائرة التّكلّف المعيب المناقض للطّبع. ويريد بذلك القول إنّ الصّنع أو الإضافة التّحسينية يجب أن تكون محدّدة ومحصورة في البيت أو البيتين من القصيدة الواحدة «إنّ ابن رشيق نظر إلى المسألة في بعدها الكميّ الذي

<sup>1</sup> - عزّ الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، 2000، ص 186.

يرتكز على العدد والإحصاء، وكأنّ صنعة البيت أو البيتين مجرد ضرب من التزيين المستحب الذي يلفّ القصيدة»<sup>1</sup>.

ويذهب الناقد "مصطفى درواش" إلى أنّ ابن رشيق تداخلت عنده الصنعة والتكلف ولا يمكن الفصل بين الصنعة والبديع ولا بين الصنعة والتصنيع خاصة في بحثه الفرق بين صنعة البحري وصنعة أبي تمام، كما اضطرب تعريفه للصنعة فيذهب مذهب النافر منها مرّة ومرّة أخرى يبيدي إعجابه بشعر الصنعة.

إنّ الجودة تظهر في البيت الواحد، وإنّما يحدث التزايد في الأبيات المصنوعة ولا يجب أن يكون طبعاً لأنّه غير موجود في طباع البشر، يعلّق الأستاذ "درواش" على ذلك فيقول: «إنّ الصنعة ليست فاعلية ثابتة في بيت أو بيتين، وإنّما هي فاعلية متحركة محتملة في بناء النصّ الشعري يخلق إطاراً فنياً يحسّ به المتلقي»<sup>2</sup>.

فالجودة أن تصنع بيتاً، فهو أعلى مقاما من أن تسائر سجيتك، والظاهر أنّ صنعة البيت الواحد مرجعها إلى ثناء النقاد على بيت فيه حكمة أو مثل، يتخلّل القصيدة.

### - الطبع والصنعة/ الولادة والتكوين:

يقول الناقد "مصطفى درواش": «إنّ الإنسان، وهو المخلوق الأفضل، وهو محمّل برصيد ثري من الاستعدادات التي تغذيها غرائزه، فتطبع تكوينه النفسي والسلوكي بما يجعل الشخصية الواحدة، مفارقة لغيرها في دقائق الأشياء...»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م، ص 38.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص 39.

<sup>3</sup> - نفسه، ص 31.

والمقصود من ذلك هو الشاعر الذي يجب أن يتمتع بقوة صانعة تسمح له من استغلال قوة الطبع الكامنة فيه، ولا تكتمل عملية إنتاج النص الشعري إلا بطبع وممارسة تصقله وتوجهه الوجهة الصائبة.

يثير ابن رشيقي قضية الصنعة والتكلف ويفرق بينهما، إذ يربط بين التكلف والتصنع قائلاً: «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه الاسم، فليس متكلفاً تكلف شعر المولدين، لكن وقع فيه النوع الذي يسمونه صنعة من غير قصد ولا تعمل»<sup>1</sup>.

كثيراً ما تحدث النقاد عن ثنائية الطبع والصنعة في مؤلفاتهم النقدية، إذ عدت هذه القضية من بين القضايا التي شغلت مساحة كبيرة من الفكر النقدي العربي قديمه أو حديثه، فهما (الطبع والصنعة) «يشيران إلى المذهب الجمالي في الكتابة»<sup>2</sup>. وعدّ الطبع منطلق العمل الإبداعي، إذ يشير إلى الجانب الفطري فيها الشيء الذي يجعل الشاعر ينظم شعره دون تكلف ولا تعمل، ودون إدراك لقواعده وأصوله، والطبع قوة فطرية تعبر عن المرحلة الأولى للعملية الإبداعية بينما تمثل الصناعة الطاقة الذهنية والقوة الثانية المكتملة للأولى والقائمة على أساسها «فالطبع لا يستغني عن الصفة الخفية»<sup>3</sup>.

إنّ الجمع بين القطبين (الطبع والصنعة) يعني الجمع بين دواعي الشعر وأدواته، وإقامة الفرق بين المطبوع والمصنوع، والقديم والحديث، ولا تستقيم الصنعة، إلا بوجود طبع يعطي المشروعية الإبداعية للشاعر، والواضح أنّ هذين المفهومين يوعّلان في القدم، وذلك منذ الجاهلية «إن لم نقل أنّ اللفظين كانا شائعين بدالتهما اللاحقة من هذه الفترة المبكرة، ومما يشجع على

<sup>1</sup> - ابن رشيقي القيرواني، العمدة، ج1، ط5، دار الجليل، 1981، ص 129.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م، ص 09.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 89.

هذا القول ظهور مدرسة في الشعر الجاهلي سميت بعبيد الشعر، تقوم على التجويد وإتقان صناعة القصيدة، واستغراق الزمن الطويل في إعدادها في مقابل الطريقة الشائعة التي تقوم على الطبع وحده»<sup>1</sup>، فالطبع والصنعة حالات الإنسان باختلاف أنواعها.

وهذا ما يشرحه ويفصّله أبو حيان التّوحّيدي: «إنّ الطّبيعة فوق الصّناعة، وأنّ الصناعة دون الطّبيعة وأنّ الصّناعة تتشبه بالطّبيعة ولا تكمل، والطّبيعة لا تتشبه بالصّناعة وتكمل، وأنّ الطّبيعة قوة إلهية سارية في الأشياء، واصلة إليها، عاملة فيها بقدر ما للأشياء من القبول والاستحالة والانفعال والمواتاة، إمّا على التّمام، وإمّا على النّقصان»<sup>2</sup>.

فكمال الطّبيعة وتماها يعود إلى قوّة الخالق وقدرته المطلقة، ونسبيتها راجعة إلى محدودية قدرة الإنسان في الممارسة.

إنّ الطّبع أصل ومطلق ولا نهائي، لأنّه من صنع الله الذي أتقن كلّ شيء وأحكمه، بينما الصّناعة هي فرع ونسبية ونهائية، لأنّها من صنع الإنسان الذي يعمل على تنفيذ ما شرّع الله.

### - المصطلح ومبدأ التعارض في الممارسة:

يصرّح النّاقّد "مصطفى درواش" قائلاً: «إنّ النّقد بتصوراته واتّجاهاته، قد حاول مع تفاوت في الدّرجة خرق دائرة الإبداع الشعري المغلقة لتأسيس نظرة متكاملة عن كيفيات تمظهر الفعل الشعري، والأسباب المولّدة له، ولا تكون هذه المحاولات مجدية، إلّا بتبادل الحوار مع النّص وقراءته لضبط حقيقته ووظيفته»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - مجد أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النّقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1993، ص 294.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطّبع والصّناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق، 2005م، ص 32.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطّبع والصّناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق، 2005م، ص 49.

يعدّ جابر عصفور، أبرز ناقد حاول تبيان مقوّمات الإبداع الشعري ومعايره في ضوء ثنائية الطبع/الصنعة التي رسّخت خلاف الثابت/المتحوّل.

وفي هذا دليل على وعيه بأسرار العملية الإبداعية التي تستوجب الجانب النفسي من جهة، مثل صفاء الذهن والخطر حتى تنهال المعاني على الشاعر انهيالا فيصوغها في قالب المناسب.

إنّ صعوبة التنظير لعملية الإبداع الشعري، مرجعها إلى غموض التجربة الشعرية والحالة الوجدانية التي تتاب الشاعر إلى درجة أنهم (الشعراء) غير قادرين على وصف هذه التجربة: «... فإذا كان الشعراء أنفسهم، وهم الذين يعانون ألم المخاض - لم يتمكنوا من استيعاب عملية الإبداع، فكيف يعتبرهم ممن لم تمسه نار التجربة»<sup>1</sup>، وهنا نستنتج قضية بارزة مرتبطة بالعلاقة بين التنظير والممارسة.

يوضّح الناقد "درواش" على لسان الجاحظ الذي يؤكّد أنّ الشعر صناعة والصناعة جهد إنسان يقع على مادّة هي المعاني المطروحة في الطّريق، فهو يعتقد بأنّ أساس الشعر هو الطّبع، وهو نفسه لا ينفي الممارسة جهدا وقصدا وحضورا.

أمّا مصطلح الصنعة لم يعد عبارة عن طريقة جديدة؛ تمارس بتقنياتها قطعة جمالية وفنية ومعرفية مع المتداول، إنّما هي اتّجاه منفرد: «وإذا كان مصطلح الصنعة يتحول إلى دال من دوال التّزعة الكتابية في هذا السّياق، فإنّ دلالاته تقترن بنوع متميّز من القيمة...»<sup>2</sup>.

إنّ المتلقّي الذي يفرض عليه هذا النمط من المعاني، يفقد الصّفة الواضحة لمفهوم الشعر من أنّه رؤية وكشف وبحث وغوص في أغوار الحياة العميقة، بأسلوب جمالي راق وخصوص.

<sup>1</sup> عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 223.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق، 2005م، ص 55.

وهذا ما فسره الناقد "عبد القادر هتي" بقوله: «وقد كان هذا المفهوم الجزئي للإبداع مرتبطا غالبا بإبداع المعاني، وهذا ما تجسده خصوصا قضية السرقات التي اتجه فيها النقاد إلى البحث عن المعاني المخترعة»<sup>1</sup>.

إنّ "ابن رشيق" الناقد والشاعر لم يقف في مفهومه للشعر عند حدود ضيقة مكتفيا بالشكل وحده دون المضمون، بل حدّد الشعر بوعي وثقافة وعمق في الفهم والأصالة، لأنّه يرى في الشعر فناً وإبداعاً، يستحيل فيه فصل الشكل عن المضمون، فعنصر الشكل هو المتمثل في المعاني والأحيلية والعواطف.

#### - علاقة الشعر بالوجدان:

يحصّر الاتجاه الرومانسي وجماعة الديوان وعلى رأسها المازني الشعر ووظيفته في إثارة المشاعر وتحييج الوجدان، وذلك من خلال ربط أغراض الشعر وموضوعاته بعواطف النفس ومعاناتها، ومن خلال «دعوتهم للصدق الفني الذي يمثل أصالة الشاعر في تعبيره عن أحاسيسه وحالته الشعورية دون الالتفات إلى صدقه الواقعي أو الأخلاقي أو التفعي، وتلك هي خاصية الشاعر الوجداني المطبوع وليس بشاعر الصنعة والتقليد»<sup>2</sup>.

وهو ما تعبّر عنه قصيدة عبد الرحمان شكري (عصفور الجنة) إذ يقول:

ألا يا طائر الفــــــــــــــــردو      س إنّ الشعر وجدان

وفي شدوك شعر النــــــــــــــــفــــــــــــــــس      س لا زور وبهت. —ان

فلا تعتــــــــــــــــد بالنــــــــــــــــســــــــــــــــاس      فما في الخلق إنسان

<sup>1</sup> - عبد القادر هتي: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1999، ص 15.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، تشكّل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008م، ص 55.



## وجد لي منك بالشعر فإنما فيه إخوان<sup>1</sup>.

إنّ هذه الأبيات تؤكد ارتباط الشعر بالذات الإنسانية فهو حالة شعورية ووسيلة الشاعر للتعبير عن خلجات نفسه ومكوناتها حيال الحياة والوجود، وهو صورة لجماع العواطف والمشاعر في بساطتها وتعقيداتها وعفويتها.

ويبيّن شكري تأثره بالنقد القديم في التفريق بين شعر الطبع وشعر الصنعة، يقول: «ولو قارنت بين شعر الشريف وشعر معاصريه لوجدت فرقا كبيرا في الأسلوب والدّوق، فإنّ الصنعة كانت قد انتشرت في عصره وغالى الشعراء فيها من إبعاد في التشبيه ومغلاة في المعنى من غير سبيل دافق من العاطفة والوجدان يلبسها لباس صدق الإحساس، ومن ألعيب لفظية ومعنوية...»<sup>2</sup>.

يجنح الناقد "مصطفى درواش" في هذه القضية إلى ما يملكه ابن رشيق من بعد النظر وقوة البصيرة في مدلول الألفاظ والمعاني، ويرى أنّ الألفاظ هي التي تتركز عليها العملية الإبداعية؛ إذ ينتقيها الشاعر بحذق ومهارة، أمّا المعاني فتتصف بالابتكار وتكون بكرة لم يسبق إليها أحد، فتؤثّر في المتلقي طربا، وتهزّ نفسه، وتحرك طباعه بفعل الخيال الذي هو طاقة توليد المعاني وإبداع الصور البيانية.

إنّ الشعر صناعة جمالية، تهدف بالدّرجة الأولى إلى هزّ النفس وتحريك المشاعر والوجدان وإثارة المتعة في الذات المتلقية؛ إنّ أول ما ينبثق عن الشعرية العربية القديمة ثنائية الشكل والمضمون بالتعبير المعاصر أو اللفظ والمعنى «والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي

<sup>1</sup> - عبد الرحمن شكري: ديوان أشكال الصبأ، ج3، حقه وقدم له: نقولا يوسف، منشأة المعارف، ط1، الاسكندرية، 1960، ص266.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، تشكّل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008م، ص 66.

والقروي والمدني، وإتّما الشّان في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّ الشّعر صناعة (أو صياغة) وضرب من النّسج وجنس من التّصوير»<sup>1</sup>.

ويذهب "الباقلائي" إلى ربط اللفظ بالمعنى، حيث يقول: «إنّ الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخيّر من اللفظ ما كان أقرب إلى الدّلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب...»<sup>2</sup>.

أمّا "قدامة" فالشّعر عنده صناعة عنوانها المعاني، إذ يقول: «المعاني كلّها معرضة للشّاعر، وله أن يتكلّم فيها فيما أحبّ وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه»<sup>3</sup>.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الصّدق الفنّي في الشّعر شكلا ومضمونا ويبرّره "قدامة" قائلاً: «إنّ الشّاعر ليس يوصف أن يكون صادقاً، بل إنّما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - أبو عمرو بن الجاحظ: الحيوان، ج1، شرح وتحقيق: يحيى الشّامي، د ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1992، ص328.

<sup>2</sup> - إعجاز القرآن للباقلاني، ص117.

<sup>3</sup> - قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق الدكتور: محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص19.

<sup>4</sup> - قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص17.

# الفصل الثالث

روافد الفعل النقدي عند مصطفى

درواش

تمهيد:

يتمحور فصلنا هذا حول المنهج النقدي الذي ركز عليه مصطفى درواش في مؤلفاته "خطاب الطبع والصنعة" - رؤية نقدية في المنهج والأصول، و"تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي" و"وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية" قصد التفرس في طبيعة المسلكية التي عالج بها قضاياها، وهي مسلكية إجرائية تشخصت في مدونته المذكورة أعلاه، وهي مدونة في عنوانها مقتبسة من الآثار النقدية التي شكلت الوعي بالكتابة النقدية لدى الأستاذ "مصطفى درواش" من قبيل التأثير بالناقد عبد العزيز حمودة مما يعطينا قناعة أن الأستاذ "مصطفى درواش" قد تمكن من محتويات هذا المنجز النقدي البارع، واستوعب خصائصه المنهجية، والمعرفية بقدر من التعمق والإلمام، وهذا دليل واقعي يمنحنا حق القول: إن ناقدنا شكّل قاعدته الدراسية في فن النقد مما طرحه الأستاذ عبد العزيز حمودة على مستوى القضايا والمقولات وحتى المنهج.

### أولاً- المصادر النقدية لمصطفى درواش:

ركز درواش في مؤلفاته على مصادر مختلفة احتوت الثقافتين العربية والغربية، القديمة منها والحداثيّة في قراءته للتراث.

#### 1- المصادر العربية:

#### 1-1- مدونات التراث العربي:

استفاد مصطفى درواش من كتب عديدة من التراث العربي منها ما يرتبط بالنقد الأدبي، وبالبلّاحة، والتراجم، ومنها ما يرتبط بمؤلفات إعجاز القرآن الكريم، ومعاجم الألفاظ، ومثيلاها من المصادر اللغوية والأدبيّة، والنقدية من الأثر القديم، ولعل هذا الركام المعرفي بمواصفاته الزمنية الأصيلة كاف لأن يحدد مرجعية الناقد، وهي مرجعية محافظة تسعى إلى التأسيس للظاهرة النقدية انطلاقاً من أصولها الحضارية والقومية، على اعتبار أن الأمة العربية في امتداداتها قد أثرت الثقافة

الإنسانية بطائل من الرؤى، والأفكار، والخيارات، ومن ثم لا بد للمهتم بالدرس النقدي أن يحدد معلم الحركة الذي لا يتنكر للقديم أو الماضي.

### 1-1-1- الحيوان والبيان والتبيين "الجاحظ":

استفاد الأستاذ "درواش" من هذا الكتاب في عديد من المواضع لعل أبرزها حديثه عن طبيعة الأصوات وقيمتها وماهيتها حيث يقول الجاحظ: «وأمر الصوت عجيب، وتصرفه في الوجوه عجب، فمن ذلك أن منه ما يقتل، كصوت الصاعقة، ومنه ما يسر النفوس حتى يفرط عليه السرور فتقلق حتى ترقص، وحتى يكمد، ومن ذلك ما يزمل حتى يغشى على صاحبه، كنحو هذه الأصوات الشجية والقراءات الملحنة... وبالأصوات ينومون الصبيان والأطفال»<sup>1</sup>. وازن الأستاذ "درواش" بين تعريف الجاحظ وتعريف إخوان الصفا وتعمق في مضامينها، حيث يربط إخوان الصفا الصوت بالهواء الذي هو جوهره وأصل حركته: «إنّ كل صوت صفة روحانية تختص به خلاف صوت آخر، فإن الهواء من شرف جوهره ولطافة عنصره، يحمل كل صوت بهيئته وصيغته، ويحفظها لئلا يختلط بعضها ببعض، فيفسد هيئاتها، إلى أن يبلغها إلى أقصى غاياتها عند القوّة السامعة لتؤديها إلى القوة المفكرة»<sup>2</sup>.

إلا أن الناقد درواش وجد أنّ تعريف الجاحظ أدق لاحتوائه على صبغات مختلفة ومعان دقيقة إذ يؤكد كلامه بقول آخر للجاحظ: «والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منشوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف»<sup>3</sup>. ومثل هذا القول يجعلنا نفهم أنه يشير إلى أن الطبيعة مصدر إبداعات الشاعر في اللغة والصورة وهي تطفح بالصوت، فلأنها تقابل الواقع بأصواتها التي لا تنتهي، فهناك صوت خرير الماء وصوت حفيف الرياح والعواصف...

<sup>1</sup> - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج4، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969، ص 191، 192.

<sup>2</sup> - إخوان الصفاء، ص305.

<sup>3</sup> - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، دار جيل، بيروت (د، ت)، ص79.

إن الصّوت أنواع ومراتب، منها الصاحب ومنها المهموس والشجي<sup>1</sup>.

يؤكد الأستاذ "درواش" أن اللسان هو الأداة الألسنية لدراسة الصّوت وفهمه وتربطه مع أصوات أخرى، وفي الحين ذاته يمثل أبرز أعضاء جهاز النطق وبه تضبط محاسن الكلام وعيوبه.

فهم الناقد من كتاب "البيان والتبيين" أن الشعر يتحقق في مرحلته الأولية بالمشافهة حيث له وقع في اختيار الصّوت بما يوائم الإنشاد والتلحين والاستحواذ على أحاسيس المتلقي وعقله، ومن ثم يصير الوعي ضرورة في تذوق الإيقاع الصّوتي للشعر العربي من حيث تعالق حرف بآخر واتصاله به. فقد لا تعطي بعض الأصوات لذة في النطق عند اجتماعها وينجم عنها فقدان الفصاحة والقابلية، يقول الجاحظ: «الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا العين بتقديم ولا بتأخير، والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال، بتقديم ولا بتأخير»<sup>2</sup>.

أما إذا حدث الاتصال بين الحروف فإنه يورث استعصاء في الكلام ونفورا في تلقيه، وهذا يخلّ بالفصاحة ويبعد الكلمة عن جمالياتها وفنياتها بل حتى عن تحقيق الغاية التواصلية التي عمادها الإعراب والوضوح، ولا نعجب حين نلاحظ أن كلمة الفصاحة وردت في محكم التنزيل على لسان النبيّ موسى عليه السلام: ﴿وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسَلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُونِ﴾<sup>3</sup>.

والمبتغى هو تصديق الفاسقين من قومه له، عندما يصطحب معه أخاه هارون حتى تكون الحجّة قوية، لما لأخيه من طلاقة اللسان، وبيان العبارة. وهذه ربما صفات كان يفتقدها سيدنا موسى لعله ما...

<sup>1</sup> - ينظر: مصطفى درواش وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص 17.

<sup>2</sup> - الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 69.

<sup>3</sup> - سورة القصص، الآية: 34.

استثمر الأستاذ درواش من كتاب "الحيوان" في موضع الشعر أنه لا يترجم بإيقاعية أسلوبه ونسيج صورته، إذ يقول الجاحظ: «والشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب»<sup>1</sup>، لسبب بسيط وهو خصائص اللغة التي أخرج بها فقد تنتفي جماليات العربية، وتغيب معها خصائصها المتوقفة عليها، ومن ثم يكون الشعر في الأصالة غير الشعر في النقل، ومن هنا يميز الجاحظ الشعر من الفلسفة وعلم الكلام، إذ عمدة الشاعر البيان، لا الغوص في جذور الأشياء<sup>2</sup>، لأن طبيعة الشعر الإمتاع بحسن التصوير، وجودة الصياغة، ومن ثم فهو أبعد عن الفلسفة وتوابعها الإقناعية. فالشعر والحكمة لا يتكافآن.

وقد استند إلى قول جعفر بن يحيى لما سئل: ما البيان؟ فرد بأنه الذي: «لا تستعين عليه بالفكرة والذي لا بدّ له منه، أن يكون سليماً من التكلف بعيداً من الصنعة، بريئاً من التعقد، غنياً عن التأويل»<sup>3</sup>.

يتابع الناقد درواش إفادته مرة أخرى من كتاب "البيان والتبيين" أن الشعر وسيلة لتقوية الرواية بالشاهد، فاللغويون الذين خبر الجاحظ أساليبهم في قراءة الشعر، كانوا أبعد عن مصطلح النقد كدراسة للإبداع الأدبي.

### 1-1-2- دلائل الإعجاز "عبد القاهر الجرجاني":

برز هذا المؤلف في دراسة الناقد درواش، حيث اعتمد عليه في العديد من المواضع لعل أهمها حديثه عن التركيب النحوي وأثره في ضبط القواعد التي بها يضحى الكلام الشعري صائباً، ودراية الشاعر بالإعراب مقوماً أساسياً في الأداء إذ يبين عبد القاهر الجرجاني أن دور الإعراب لا مناص منه في الإفصاح عن المعنى وجلالته: «إنّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب

<sup>1</sup> - الجاحظ: كتاب الحيوان، ج1، ص 75.

<sup>2</sup> - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، ص272.

<sup>3</sup> - الجاحظ: كتاب الحيوان، ج1، ص106.

هو الذي يفتحها»<sup>1</sup>، التزاماً بما قرره الأصوليون النحويون بقولهم: "الإعراب فرع المعنى"، ويعني هذا في اجتهادهم أن الدلالة أصل والإعراب فرع عليها. وصحة الدلالة من صحة الوجه الإعرابي.

فالتركيب هو الكاشف عن جلاء المهارة في تكوين الصورة ومعانيها المصبوغة بشعور الشاعر وانفعالاته النفسية، "لأن المرء مخبوء تحت لسانه"، وكل فصيح لذق ليس له أهلية التعبير الواصف في الكشف عن أغوار النفس في تقلباتها وأحوالها غير المستقرة.

ويعرفه عبد القادر الفاسي الفهري: «عبارة عن نسق من الأوليات والمسلمات والمبادئ العامة وهو مبيّن بشكل دقيق يعتمد على قواعد استدلالية تجعل منه بنية استنباطية مقيدة»<sup>2</sup>.

ولأجل هذا يبين الأستاذ درواش من خلال هذين التعريفين أن الإعراب لا يكفي بمفرده، فهو بمعزل عن الفنيات التركيبية ويدعم كلامه بقول ابن خلدون إنّ الأساس هو مطابقة الكلام للمقام، وليس الحركات الإعرابية: «... فالإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود وللمقتضى الحال من الوجود فيه، سواء كان الرفع دالاً على الفاعل والنصب دالاً على المفعول به أو العكس. وإنما يدلّ على ذلك قرائن الكلام...»<sup>3</sup>.

استفاد الناقد كذلك من موقفه في جودة الكتابة أو ما اصطلاح على تسميته باللفظة الفصيحة، يقول الجرجاني: «... إنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك ممّا لا تعلق له بصريح اللفظة»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 36.

<sup>2</sup> - الفهري، ص 43.

<sup>3</sup> - عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، م1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1992، ص 677.

<sup>4</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 46.



فعلى الشاعر أن يدرك تمام الإدراك تساوي الألفاظ وألا فرق بينها فهي حلقات تكمل بعضها البعض، فالعبرة بوضعها في موضعها الحسن، الذي لا يدعها قلقاً، ولا مقحمة، وإنما يكيف لها مقاما يمنحها المواءمة والانسجام فتبدو غير متنافرة.

كما ذكر الأستاذ درواش وظيفة اللغة في أتمها الأداة البارزة للتواصل وتبقى الكلمة مجرد وسيلة اصطلاحية.

وأن تعالق اللغة بالفكر مرهون بقوة التفكير أو ضعفه وهي التي (اللغة) تفرز مكوناتها الشاعر وتفصح عن أحاسيسه وأفكاره، لذلك ينكر الجرجاني تحقق الإبداع في ضم الألفاظ لبعضها البعض، حيث يقول: «أنه لا منحى للنظم غير توحي معاني النحو»<sup>1</sup>، والناقد هنا يقصد أن التركيب النحوي بحركته وديناميته فعل النظم حتى أصبح بديلاً نقدياً وجمالياً، لأن النظم الجيد يقوم بوظيفة جمالية استثنائية بارعة تنشط النفس وتجعل المعنى جلياً وتعين القارئ على فهم إبداع الجمال في الصياغة والتصوير بفضل ما يتمتع به علم النحو من ترتيب الكلام وفق نظام يراعي البعدين العقلي والشعوري.

ويؤكد الأستاذ "درواش" كلامه بقول الجرجاني: «إذا كان النظم سويًا والتأليف مستقيماً كان وصول المعنى إلى قلبك، تلو وصول اللفظ إلى سمعك، وإذا كان على خلاف ما ينبغي وصول اللفظ إلى السمع وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه، وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا إنه يستهلك المعنى»<sup>2</sup>.

يشير الجرجاني إلى مصطلحي الطبع والصنعة لأنهما يقاس الخطاب الشعري، والشاعر البارع العارف بصنعتة هو الذي يباغت المتلقي بأدائه لمشاعره وأفكاره، وفق ما تقول به نظرية القراءة من ترتيب المعاني ومقاصد الكلام على فكرة الإدهاش أو أفق التوقع والانتظار.

<sup>1</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 238

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 180.

يقول: «إنّ هذا النظم الذي يتواضعه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة، وإذا كانت ممّا يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالرؤيا فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس: أبلمعاني؟ أم بالألفاظ؟ فبأي شيء وجدته الذي تلبس به فكرك ونظملك وتصويرك. فمحال أن تفكر في شيء وأنت لا تصنع فيه شيئا وإنما تصنع في غيره»<sup>1</sup>، وهذه قرينة دالة على تفعيل القراءة بآلية العقل، والعقل الواعي المتجاوز لحدود الواقع الرتيب، لكن حين يصر الجرجاني على مقارنة النص القرآني انطلاقاً من حقيقة الإعجاز، فإنه يقر أن خصيصة الإعجاز تفارق الظاهرة الشعرية التي تحوز بعض نصوصها على عنصر الكفاءة العالية، والبلاغة الصادمة إلى حد التعجيز من خلال مبادئ القول ومنتهاتها على مستوى الإنشاء والتلقي.

فالعرب ذهلهم القرآن لما سمعوه، وأحسّوا بعجزهم على معارضته، فبعد أن كان المرسل هو الشاعر والرسالة هي الشعر، أصبح المرسل هو الله تعالى والرسالة هي هذا الخطاب المعجز الاستثنائي، فهو خطاب للأنام جميعهم وليس إلى فئة مخصوصة من الناس تتمتع بالشعر وتندوّقه، إن الذي أعجزهم من وجهة نظر عبد القادر الجرجاني: «مزايًا ظهرت في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آيه ومقاطعها، ومجاري ألفاظها ومواقعها... وبهرهم أنّهم تأملوه سورة سورة، وعشرا وعشرا وآية آية، فلم يجد في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة ينكر شأنها، أو يرى أنّ غيرها أصلح هناك أو أشبه... بل وجدوا اتساقا بهر العقول، وأعجز الجمهور ونظاما والتثامًا، وإيقانا وإحكاما...»<sup>2</sup>.

يتحدى الله تعالى المشركين أن يأتوا بسورة من مثله: ﴿وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ ۚ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِّنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ۝٣﴾، وأنه عز وجل قصد الجن أيضا في هذا العجز: ﴿قُلْ لَّيْنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ

<sup>1</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 49، 50.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 42.

<sup>3</sup> - سورة البقرة، الآية: 23.

بِمِثْلِهِ، وَلَوْ كَانَتْ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا<sup>1</sup>، من باب التحدي الأزلي الواسع لسائر المخلوقات المكلفة والتي تدعي مجارة القرآن لفظاً ومحتوى، وهي في واقع حالها تشهد على ذاتها بالتقصير والعجز والجمود، بأن الأمر لا يجري بين متكافئين من نفس الجنس، وإنما هو عناد توهم الجاهلون الوصول إلى نقطة الظهور وهم لا يعلمون بأنهم مستدرجون لفرض حمقهم وبعدهم عن الحق.

نفهم من هذا أن عجز البشر وضعفهم يحكّم مراجعة مصطلحي الطبع والصنعة، واللذين يعدان وسيلة ضرورية في البراعة والإبداع الفردي.

يبين الأستاذ "مصطفى درواش" هذا العجز البشري بقول الجرجاني في رسالته الشافية، التي تؤكد أن الشعر ليس معجزاً، لأن قدرة الشاعر محدودة «وليس ذلك من الإعجاز في شيء، إنما المعجز ما علم أنه فوق قوى البشر وقدرتهم، إن كان من جنس ما يقع التفاضل فيه من جهة القدر، أو فوق علومهم إن كان من قبيل ما يتفاضل الناس فيه بالعلم والفهم»<sup>2</sup>.

فالعجز أمام النص القرآني أبدي، وسمة الإعجاز فيه هي نظمه وأسلوبه الخصب، أما سمة إبداع الشعر ففي تأليفه أو في بلاغته، وشتان بين الخالق والمخلوق.

### 1-1-3- الوساطة بين المتنبي وخصومه "القاضي الجرجاني":

ذكر الأستاذ درواش هذا الكتاب أثناء مناقشة لإيقاع الصوت، أنه «أساس في الكلام والشعر، وهذا ما كشفه القاضي الجرجاني في قوله: «وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - سورة الإسراء، الآية: 88.

<sup>2</sup> - عبد القاهر الجرجاني: الرسالة الشافية، ضمن أن الرسائل في إعجاز القرآن، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر القاهر (د، ت)، ص 123.

<sup>3</sup> - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي المكتبة العصرية، بيروت، 1966، ص 412.

حيث تنبه ناقدنا أن للصوت وظيفة أساسية يؤديها وهي واجبة وضرورية في شروط السمع.

فقد ربط ذلك بما قاله ابن سنان الخفاجي: أن الحروف ليست واحدة من حيث إيقاعها وأثرها الجمالي في الكلام، ومنه الشعر الذي يسمع، والحروف التي تحسن لديه ستة: «النون الخفيفة التي تخرج من الخيشوم، والهمزة المخففة، وألف الإمالة، وألف التفخيم، ... والصاد التي كالزاي... والسّين التي كالجيم»<sup>1</sup>.

أما غير المستحسنة فهي: الكاف التي بين الجيم والكاف والجيم التي كالشين، والطاء التي كالتاء والضاد الضعيفة والصاد التي كالسين والطاء التي كالتاء والفاء التي كالباء<sup>2</sup>.

كما استفاد الناقد "مصطفى درواش" من هذا الكتاب في كلامه عن الفصاحة أنها قوام جمالية الألفاظ، وإثما لا تكون إلا في اللفظ والمعنى، وأنّ اقتناء الألفاظ لا يعد إلهاما، بل طبعا يحتاج إلى صنعة تتولد أولا من خبرة القراءة والسماع، وقد كان اقتناء اللفظ عند القاضي الجرجاني مدعاة إلى الفرق بين الشاعر المطبوع والمتكلف، يقول: «وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحثري في المتأخرين، وتتبع نسيب مtimi العرب، ومتغزلي أهل الحجاز، كعمر وكثير، وجميل، ونصيب، وأضراهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا، وأفصح لفظا وسبكا؛ ثم انظر واحكم وانصف... وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض العمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وأهم الفصل بين الرديء والجيد وتصور أمثلة الحسن والقبح»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - الخفاجي - أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعد بن سنان: سر الفصاحة، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1994، ص21.

<sup>2</sup> - ينظر: المرجع نفسه، ص22.

<sup>3</sup> - القاضي الجرجاني، ص24، 25.

يفسر الأستاذ درواش مصطلح (الرشيق) أنه مكون هامّ من مكونات لغة الطبع، فهو مقبول لارتباطه بالخفة والحسن واللفظ إذ يقي وقعا وأثرا لدى المتلقي وتؤديها لسامع الشعر وتدوقه.

وقد أفاد الناقد "درواش" من هذا الكتاب أيضا ما يتعلق بمصطلح عمود الشعر حيث أورد القاضي الجرجاني: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن يشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتحنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»<sup>1</sup>.

يعلل الأستاذ "درواش" كلام القاضي أنه يسمي طريقة الجاهليين في كتابة الشعر بـ(العمود).

لقد وازن بين قول الآمدي وقول القاضي الجرجاني في طرحهما لمصطلح (عمود الشعر).

فوجد أنّ عمود الشعر الآمدي أن يتجنب الشاعر المحدث التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام والاستعارات البعيدة والمعاني المولدة والمستحيلة وأن تكون العبارة حسنة ومفهومة، وعدم الإسراف في طلب الطباق والتحنيس، لأنّ ذلك يهجن الشعر ويفسده ويذهب برونق مائه.

أمّا القاضي الجرجاني فلم يضع الأسس النقدية والجمالية لكتابة الشعر، بل قام بتخليص أركانه التي جاءت موزعة في الموازنة، من خلال نقد النصوص والمقارنة بينها.

وقد أفاد منه أيضا في حديثه عن مصطلح الطبع وكيف يكون الشعر المطبوع: «والشعر لا يجيب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة، ولا يجلى في الصدور بالجدال والمقايسة؛ وإنما يعطفها عليه

<sup>1</sup> - القاضي الجرجاني، ص34.

القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة؛ وقد يكون الشيء متقنا محكما، ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدا وثيقا، وإن لم يكن لطيفا رشيقا»<sup>1</sup>.

استفاد "درواش" من هذا الكتاب في قضية خصوم الحداثة، بسبب التغيير الاجتماعي الذي ولدته فاعلية الإسلام وبعض الحضارات المادية والعقلية بما تحمله من طاقات إبداعية، إذ ظهر جماعة من اللغويين، وخاصة في القرن الثاني للهجرة، أحسوا بخطر اللحن الذي بدأ يسري على ألسنة المجتمع وعدل عن سنن اللغة الأصيلة.

ويتجلى ميل الشعراء إلى تحضر في قول القاضي الجرجاني أنهم: «تجاوزوا الحدّ في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق»<sup>2</sup>.

فاضل الناقد "مصطفى درواش" بين رأي الأصمعي ورأي القاضي الجرجاني في قضية فصل الشعر عن معيار القيمة حيث يقول الأصمعي: «الشعر نكد بابه الشر، فإذا أدخل في الخير ضعف، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره»<sup>3</sup>.

فالشعر من وجهة نظره وجدان وهو نفس وتسلط الذات على قيم العقل ومثله.

ويقول القاضي الجرجاني: «الدين بمعزل عن الشعر»<sup>4</sup>.

قد فصل الجرجاني الشعر عن الأخلاق أثناء دفاعه عن المتنبي الذي اتهم بضعف الاعتقاد وفساد المذهب في الديانة من خلال أشعاره التي كانت تشيع في المجالس والمقامات.

<sup>1</sup> - القاضي الجرجاني، ص 100.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 18.

<sup>3</sup> - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 224، وينظر: المرزباني، ص 90.

<sup>4</sup> - القاضي الجرجاني، ص 64.

يصرح صاحب الوساطة بأن لا علاقة بين الشعر والديانة، وبين سيرة الشاعر وما ينظمه، لأن الشعر وليد الكذب الفني، وتجاوز الواقع إلى المحال، فهو يهيج المشاعر، ويثير العصبية، ويدلس الحقائق، لأن منزعه التحرر من الضوابط القيمية.

يوصل الأستاذ "درواش" مفاضلته أنّ الشاعر يكون مطبوعاً إذا خرج عن العادة المألوفة وتصرف في ما ينتجه، فالشعر هو الشعر، إنه مستقل عن كل القيود التي تستهلك جوهره...

### 1-1-4- منهج البلغاء وسراج الأدباء "حازم القرطاجني":

حضور هذا المؤلف جلي في أبحاث درواش، إذ اعتمد عليه أثناء كلامه عن الشعر من حيث الوزن والإيقاع، إذ يدنو حازم القرطاجني من تهميش عبد القاهر الجرجاني لوزن الشعر وقافيته، فيؤكد أن الشعر ليس طبعا بالوزن والقافية، وأن القول إن كل كلام موزون مقفى يعارض حقيقة الشعر، التي ليست تعلمنا تلقينياً<sup>1</sup>.

يوازن "درواش" بين هذا القول وقول ابن طباطبا الذي يرى أن: «للشعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»<sup>2</sup>.

ويورد رأي ابن سينا في الشعر: «إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981، ص71، 72.

<sup>2</sup> - محمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، 1984، ابن طباطبا، ص15.

<sup>3</sup> - أرسطو - طاليس: فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الفن التاسع من الجملة الأولى من الكتاب (الشفاء) لأبي علي حسين بن عبد الله بن سينا، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص161.

فالشعر في اجتهاد ابن سينا كلام مَحْتَمِلٌ موزون ينطوي على إيقاع مخصوص بما ينتظم أجزاء وزنه من تناسب بين مقاطعه، لكن باحثنا يتخذ من الطبع معياراً في الاقتناء.

يذهب درواش إلى أن الطبع معيار لاقتناء الوزن في الأداء الطبيعي للمعاني العادية، ويصبح الأمر مغايراً إذا تجاوز الشاعر الطبيعي إلى المعقد والبعيد، على نحو ما جاء في قول القرطاجني: «ولا يعتاص الوزن الكلام على المطبوعين إلا حيث يريدون تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة، أو حين يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة يحتاج فيها إلى أسرار الفكر على ألفاظ التي يحس أن ذلك متأت فيها وإلى التنقيب عما يهيب الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات والوضع، فأما ما سوى ذلك فالوزن أيسر شيء على من له أدنى بزوغ في هذه الصناعة»<sup>1</sup>، لأنه من مقتضيات النص الشعري الذي تتحقق فيه الجمالية الإيقاعية ولاسيما في مقام الإنشاد أو الإلقاء، مما يهيب للقول: إن الوزن لا يعتبر عائقاً في نظم الشعر.

وعند "الأستاذ درواش" يعدّ هذا الكتاب مرجعاً عندما تعرض إلى موضوع اعتماد اليونانيين على الخرافات والأساطير في أشعارهم وهي عند القرطاجني لا تسائر التخيل ولا توافق الطبع: «وكان شعراء اليونانيين يختلفون أشياء بينون عليها تخايلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقوابيلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود، كالأمثلة لما وقع فيه، وبينون على ذلك قصصاً مخترعة»<sup>2</sup>.

يدعم حجته في الإقصاء بدم ابن سينا هذا النوع من الشعر لما قرر أنه: «لا يجب أن يحتاج في التخيل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة: التي هي قصص مخترعة»<sup>3</sup>، لأن في المنظور الإبداعي، وفي مراحل تشكيل النص أن الشاعر مضطر أحياناً ليطلع قصيدته بلون من ألوان الخيال تجاوزا للواقع، ومن ثم فهم يعمدون إلى الأساطير والخرافات حتى وإن كانت منافية للعقل.

<sup>1</sup> - القرطاجني، ص 209.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 77، 78.

<sup>3</sup> - القرطاجني، ص 78.



كما استفاد "الأستاذ درواش" من موقف الآمدي تجاه أبي تمام بأن الشعر غير الفلسفة. هذه الفلسفة التي هي بحاجة إلى تحوّل في الطبع بوساطة الثقافة، حيث يشترط حازم القرطاجني في توظيف المعاني الفلسفية أن يكون الشاعر فيها ماهرا: «فقد يمكن أن يتدرب إنسان في المناسبة بين بعض الأغراض المقولة في الشعر وبين بعض المعاني العلمية، وتحصل له بمزاولة ذلك والحنكة فيه درجة لا تكون له في تأليف معاني الشعر المحضة والمناسبة بين بعضها البعض»<sup>1</sup>، وهذا النوع الشعري حين يتغذى على العقل الصريح، وينزح إلى الأفكار المجردة الصارمة، فإنما يعود ذلك إلى صاحبه بوصفه منطقيًا، أو فيلسوفًا، ومن ثم يكون شعره أقرب إلى الحكمة، وهو في هذه الحال أجدر أن يسمى حكيما بدل شاعر، ولعل قصة الشعراء الثلاث خير تصديق على ما ذكرنا، فحين سئل أحدهم أي الثلاثة أشعر؟ أبو تمام أم البحتري أم المتنبي؟ فقال: أبو تمام والمتنبي حكيما، والشاعر البحتري.

للدلالة أن الشعر المطبوع لا يتلبس بالفلسفة ولا المنطقية، لأن مصدره القلب ينبوع المشاعر والأحاسيس.

يفهم "الأستاذ درواش" أن الشاعر المتمكن من صنعته، يلزمه أن يتخلص من سلطة قواعد الفلسفة في طريقة بحثها في الأشياء وما وراءها من علاقات، إلى استغلال قدراته في إخضاع الفلسفي للشعري ومن ثم يصون هذه الصلة من الانهيار.

### 1-1-5- النكت في إعجاز القرآن "الرماني":

استثمر "درواش" هذا الكتاب في عديد من المواضيع لعل أهمها تحديد أوجه الإعجاز الإلهي في سبع جهات هي:

<sup>1</sup> - القرطاجني، ص، ن.

«ترك المعارضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة؛ والتحدي للكافة؛ والصرفة والبلاغة؛ والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلية؛ ونقص العادة؛ وقياسه بكل معجزة»<sup>1</sup>.

فالقرآن هو المستوى الأفضل للبلاغة، فهي ليست في إفهام المعنى ولا تحقيق اللفظ على المعنى، بل هي: «إيصال المعنى إلى القلب في حسن الصورة من اللفظ، فأعلاها طبقة في الحسن بلاغة القرآن، وأعلى طبقات البلاغة للقرآن خاصة، وأعلى طبقات البلاغة معجز العرب والعجم كإعجاز الشعر المفحم، فهذا معجز للمفحم خاصة كما أن ذلك معجز للكافة»<sup>2</sup>.

فالقرآن فريد استثنائي بقدرته المعجزة على إظهار الدلالة بواسطة الإيجاز في تركيب الجملة، والعبارة التي تستوي فيها مع آية باعتبارها وحدة أساسية يتألف منها النص القرآني، لكن الشعر إبداع فني يحصل بالممارسة والتدرب، وحتى تحصل لصاحبه الملكة بفضل ما استقر فيه من التعود. وهنا نجد أن ناقدنا استغل هذا الكتاب في قضية العادة المستقرة في تعريف الشعر والنثر، حيث يقول الرماني: «وأما نقض العادة فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة منها: الشعر ومنها السجع ومنها الخطب ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة»<sup>3</sup>، لأنه ليس من جنس الشعر ولا النثر، ولكنه قرآن كما قال طه حسين بشأنه. ولما كان الأسلوب العربي بمركباته حاضرا في القرآن، توهم أهل الجاهلية أنهم مقتدرون على الإتيان بمثله، فطرحوا فكرة المعارضة والمجازة التي انتهت بهم إلى هزيمة منكرة. وهكذا يكون الإرباك حاصلًا لديهم بفضل النص القرآني بأسلوبه ومعانيه وألفاظه في مفهوم الطبع الذي تأصل في الثقافة الشفاهية لكل إبداع بشري.

<sup>1</sup> - أبو المحسن بن عيسى الرماني النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر القاهرة، (د، ت)، ص 69.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 69، 70.

<sup>3</sup> - نفسه، ص 102.

### 1-1-6- كتاب آراء أهل الفضلة "الفارابي":

استثمر الأستاذ "مصطفى درواش" من هذا الكتاب في الكثير من المواضيع لعل أهمها ما يدور في فلك الطبع والصنعة، حيث يجيء بقول "الفارابي" «أن يكون بالطبع جيد الفهم والتصور لكل ما يقال له، فيلقاه يفهمه على ما يقصده القائل وعلى حسب الأمر نفسه... ثم أن يكون حسن العبارة يواتيه لسانه على إبانة كل ما يضره إبانة تامة»<sup>1</sup>.

قد ذكر "الفارابي" خصالا لو اجتمعت في الإنسان أيًا كانت رتبته لأهله أن يسود أو يكون مثالا يُقتدى به.

وهذا يشير إلى أن الفرد اجتماعي بالطبع، أي مجبول على الاجتماع، مفطور به؛ والطبع المتلبس بالإلهام يتناقض مع دلالة التزام الشاعر بقضايا مجتمعه.

### 1-1-7- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر "ابن الأثير":

أفاد الأستاذ "درواش" من كتاب "المثل السائر" لـ "ابن الأثير" في تصوّره للطبع وبيان الأدوات الموصلة إلى الكلام في قوله: «وملاك هذا كله الطبع، فإنه إن لم يكن ثم طبع، فإنه لا تُعني تلك الأدوات شيئا، وكثيرا ما رأينا وسمعنا من غرائب الطباع في تعلم العلوم، حتى إن بعض الناس يكون له نفاذ في تعلم علم مشكل المسالك، صعب المآخذ فإن كلف تعلم من دونه من سهل العلوم نكص على عقبيه»<sup>2</sup>.

إن تجربة الشاعر اللصيقة بالممارسة في عالم التقدّم والإبداع هي في الحقيقة عند "ابن الأثير" الطبع ذاته، والصنعة ليست نقيضا للطبع بل تكمله، فلا يخلو شعر الشاعر من طبعه، فهي تأتي لتزيده رونقا وجمالا وبراعة في بناء القصيدة.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م، ص 22.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 83.

### 1-1-8- سرّ الفصاحة "ابن سنان الخفاجي":

استفاد الناقد "مصطفى درواش" من مؤلّف سرّ الفصاحة "ابن سنان الخفاجي" في مفهوم الطّبع أنّه دائماً أصل الكلام والتّأليف والإبداع، إذ يقول: «ووجب على من أراد أن يخرج من خير ذلك الصّامت النّاطق سلوك الطّريق الذي به توجد الفضيلة، وعنه تدرك الميزة باجتهاده إن كان لا درية له، وتكلّف إن كان لا طبع عنده»<sup>1</sup>.

فالطّبع بحاجة إلى الصّنعة، والتّعلّم ينشئ طبعاً، وتتمام الصّنعة يحتاج إلى ما يمكن تسميته الطّبع الأصلي.

### 1-1-9- المقدّمة لـ "ابن خلدون":

اعتمد الناقد "مصطفى درواش" على هذا المؤلّف في قضية هامّة وجليّة - ألا وهي السّحر- حيث عدّه "ابن خلدون" كفراً؛ لأنّه امتثال إلى عوالم علوية وشياطين وأفلاك، والابتعاد عن عبادة الله فالسّحر ممارسة القصد منها إبعاد المرء عن واقعه وحياته وبيئته ووجدانه الإنساني.

وأفاد منه أيضاً في أنّ النّقد المنهجي العربي يركّز كثيراً على الطّبع، ويولّيه اهتماماً فائقاً، فالشّاعر المطبوع صادق، بينما الشّاعر المقلّد صنّاع متكلّف، إذ يقول: «إذا قالوا الكلام المطبوع فإنّهم يعنون به الكلام الذي كانت طبيعته وسجيته، من إفادة مدلوله المقصود منه، لأنّه عبارة وخطاب ليس المقصود منه التّطرق فقط، بل المتكلّم يقصد به أن يفيد سامعه ما في ضميره إفادة تامّة ويدلّ به عليه دلالة وثيقة»<sup>2</sup>.

### 1-1-10- نقد الشّعر "قدامة بن جعفر":

ركّز الناقد "درواش" على قضايا عديدة وأفكار راقية من هذا الكتاب "نقد الشّعر" لعلّ أبرزها علاقة الشّعر بالوجدان، إذ يقول قدامة: «إنّ الشّاعر ليس يوصف أن يكون صادقاً، بل إنّما

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، تشكّل الذات واللّغة في مفاهيم النّقد المنهجي، ص 94.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 09.

يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر...»<sup>1</sup>.

يبين ناقدنا "مصطفى درواش" أن هذه العلاقة قائمة على المزاجية الحقيقية والصداقة بين المضمون النفسي والشكل الفني في العملية الشعرية الإبداعية دون اللجوء إلى ضروب المحسنات والبديع والبيان.

### 1-1-11- عيار الشعر "ابن طباطبا العلوي":

يبرز الأستاذ "مصطفى درواش" من هذا المؤلف "عيار الشعر" حسية الخيال في النقد القديم وعلاقة الشاعر المباشرة بالطبيعة والوجود، إذ يقول "ابن طباطبا": «إنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ومرّت به تجاربها»<sup>2</sup>.

إنّه إقرار صريح بالصلة القوية بين الذات والآخر.

### 1-1-12- مصادر أخرى:

أفاد "الأستاذ درواش" من كتاب "إعجاز القرآن" لمحمد بن طيب الباقلافي في العلاقة بين الشعر والنص القرآني، فالقرآن بديل لتوهم الإنسان بإمكانات الجرنّ، يقول: «ونظم القرآن جنس متميّز، وأسلوب متخصص وقبيل عن النظر متخلص»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، تشكّل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص 90.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 184.

<sup>3</sup> - أبو بكر محمد بن الطيب الباقلافي، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر دار المعارف بمصر، ط3، القاهرة، 1978، ص 159.

ولهذا السبب تحدى الله العرب، أن يأتوا بمثله، فالتحدي هو: «دلالة على صدقه ونبوته»<sup>1</sup>.

كما استثمر "الأستاذ درواش" من كتاب "بيان إعجاز القرآن" للخطابي في أن إعجاز القرآن من بلاغته حيث يقول: «قلت في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس، فإنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منشورا، إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس وتشرح له الصدور»<sup>2</sup>.

فسماع القرآن متعلق بخلقة البشر، ينشطها ويشدها ويرتقي بمتعتها، هذا ما جعل الخطابي يوظف مصطلحات ذات علاقة مباشرة بالتأثير السريع الذي يخاطب الطبع.

كما أفاد من كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي في قضية أخطار اللحن إذ «ورد ذكر قواعد العربية التي وضعها أبو الأسود الدؤلي حين اضطرب كلام العرب غلبت السليقة فكان الناس يلحنون، فوضع باب الفاعل والمفعول والمضاف والمجور والرفع والنصب والجزم»<sup>3</sup>.

يبين "الأستاذ درواش" هذا القول بأن اللحن هو مخالفة الفصيح والبليغ والغفلة عنه، وهو خروج سيء عن طباع العرب في تعابيرهم، وإن تعلق الأمر بشاعر جاهلي بارع.

<sup>1</sup> - أبو بكر محمد بن الطيب الباقلائي، إعجاز القرآن، ص20.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص22.

<sup>3</sup> - محمد بن سلام الجمحي طبقات الشعراء، تحقيق: اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، 1969، ص5.

واستفاد كذلك من كتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري في ما يتعلق بالفصاحة أنها قوام جمالية الألفاظ لما أورد قول العتايي: «كل من أفهمك حاجتك فهو بليغ. وإنما عنى: إن أفهمك بالألفاظ الحسنة، والعبارة والنيرة فهو بليغ»<sup>1</sup>.

فقد وجه أبو الهلال العسكري تركيزه نحو اللفظ الحسن الصافي النقي وقد فاضل درواش بين قول أبي هلال العسكري وقول ابن الأثير الذي صرح: «والبلاغة شاملة للألفاظ والمعاني، وهي أخص من الفصاحة ... كل الكلام بليغ فصيح، وليس كل كلام فصيح بليغاً ... إنها لا تكون إلا في اللفظ والمعنى بشرط التركيب»<sup>2</sup>.

إذن فالبلاغة عند كليهما عملية لها علاقة وطيدة بالنص.

يجنح الناقد إلى ذكر ما أطلق عليه أبو هلال العسكري مشتركات الألفاظ إذ الشاعر عنده أحياناً: «يريد الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدل عليه خاصة؛ بل تشترك معه فيها معانٍ أخرى، فلا يعرف السامع أيها أراد»<sup>3</sup>.

كما أفاد الناقد "مصطفى درواش" من كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة في قضية جودة الشعر وتفوق الشاعر حيث يصرح عن تصوره النقدي الجديد «... ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين»<sup>4</sup>.

إن قدرات المبدع محدودة لأنه لا يمكن أن يأتي بالكلام المعجز. وبراعة التأليف غير محصورة بجغرافية أو زمن، ومن الخطأ عدم التفرقة بين ما هو ممكن الحصول كقول البشر، وما هو محال كما

<sup>1</sup> - أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص11.

<sup>2</sup> - ابن الأثير، ج1، ص146، وقد سبقه كذلك ابن سنان الخفاجي (ص55، 56) في الفرق بينهما.

<sup>3</sup> - العسكري، الصناعتين، ص23.

<sup>4</sup> - ابن قتيبة الشعر والشعراء، ج1، ص10.

هي حالة القرآن، لأنه كلام المتكلم المعجز "وغالب الله مغلوب"، ومن هنا نُظر إلى الإبداع أنه هبة من الله وهبها بني البشر على اختلاف عصورهم وأمكناتهم وفق القول بنظرية الإلهام والوحي.

واستفاد من كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر في موضوع وظيفة التصريح الذي يعد عاملاً صوتياً مهماً في بناء الشعر: «إنّ الفحول والمجيدين من الشعراء القدامى والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الأوّل وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره، وأكثر من كان يستعمل ذلك أمرؤ القيس لمحله من الشعر»<sup>1</sup>.

فالتصريح يضيفي للشعر وزنه وقافيته إيقاعاً موسيقياً خاصاً.

كما استثمر من كتاب "العمدة" لابن رشيق أثناء الحديث عن ألفاظ الشعراء المخصوصة التي تتضمنها أشعارهم يقول: «... إلا أن يريد الشاعر أن يتطرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الخطرة، كما فعل الأعشى قديماً وأبو نواس حديثاً»<sup>2</sup>.

إنّ أخذ الألفاظ والأبنية من الأعجمي بمعايير العربية، مرجعه إلى تساوق الأصوات والحروف والتناسق بين الألفاظ وفي ذلك عهد الشاعر بالمحافظة على طبعه.

نخلص في الأخير إلى أن درواش استدعى التراث العربي عبر محطات عدة في قراءته للمنظومة النقدية التراثية محاولاً إظهار فاعلية الشعرية العربية القديمة لتفعيل الممارسة النصية والحديثة والمعاصرة.

## 1-2- المصادر العربية الحداثيّة:

لجأ الأستاذ "درواش" في مؤلفه "وجه مرايا المنظومة النقدية التراثية" إلى الشعرية العربية القديمة والشعرية العربية الحداثيّة، بحثاً عن استنطاق الممارسة النصية المتضمنة للتراث النقدي،

<sup>1</sup> - قدامة: نقد الشعر ص 86 لقد صرع امرؤ القيس ثلاثة مرات في معلقته ذكرها قدامة في الصيغة نفسها

<sup>2</sup> - أبو علي الحسن ابن رشيق: العمدة، ج 1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 4، بيروت، 1972، ص 128.



وعلى هذا الأساس سنركز على بعض الدراسات العربية الحديثة الهامة التي كان لها باع كبير في قراءة الناقد "مصطفى درواش" للمنظومة النقدية التراثية والكشف عن مكانها.

### 1-2-1- مدونة أدونيس:

هذه المدونة تتمثل في (الثابت والمتحول)، "الشعرية العربية"، "النص القرآني"، "فاتحة لنهاية القرن" وقد اعتمد الأستاذ "درواش" على هذه المدونة بشكل كبير لأنّ أدونيس يعدّ من كبار المثقفين الذين تحملوا هم الشعر في سياقات الإبداع والدراسات، حيث نالت أعماله الحظ الأوفر من التفرس والاستغلال.

استفاد من كتاب "الثابت والمتحول" في قضية إبقاء الصورة البديعية أثرها الطيب في المتلقي حيث يصرّح أدونيس: «إنّ جوهر الإبداع هو في التباين لا في التماثل...»<sup>1</sup>.

يبرّر "درواش" ذلك بأن يوظف الشاعر أسلوبه في الكتابة توظيفاً مميزاً، ولا يقع له إلاّ تجاوز حدود موهبته الأولى إلى العلم بأسرار هذه الكتابة.

كما أفاد منه في العلاقة بين الشعر والفكر حيث يرى أدونيس: «أن شرط الفكرة لكي تكون شعرية أن تتوحد مع الكلمات في كل بنيوي واحد، بحيث لا نشعر أنّها كانت موجودة سابقاً، بل نشعر على العكس أن الشاعر يبدعها شيئاً فشيئاً، ولا يتناولها من الكتاب، أو ممّا هو جاهز، شائع، مكثفياً بإعادة صياغتها»<sup>2</sup>.

إنّ تمكن الشاعر في التحكم في كيفية توظيف مصطلحاته العقلية والفلسفية هو معيار الالتقاء الطبيعي بين الشعري والفلسفي.

وأدونيس نفسه لا يضبط الشعر العربي ببدأوته، بل يؤكد أنّ الحضارة العربية قامت على مرتكزات مختلفة هي الدين والفلسفة والعقل والحداثة.

<sup>1</sup> - علي أحمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، دار العودة، ط4، بيروت، 1983، ص57.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ج3، ص289، 290.

وقد ذكر هذا الكتاب كذلك في قضية القرآن الكريم وما أبقاه من أثر في نفوس البشر.

فالقرآن كما يقول أدونيس كان: «انقطاعاً عن الجاهلية، على صعيد النظر أو المضمون واستمرار الجاهلية على صعيد الشكل أو التعبير»<sup>1</sup>.

يوضح الأستاذ "درواش" أن القرآن هجر الأوثان إلى التأكيد على إله واحد يخالف دستور عقائد العرب وخرافاتهم، لذلك كان له وقع في التاريخ بتصوراته، ومن باب التأثير اعتمد ناقدنا كتاب "الشعرية العربية" أثناء مناقشته لعنصر الشفاهية المستقاة من صحراء العرب حيث يقول أدونيس: «وهذا الفصل بين الشعر والفكر توكيد لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبداءة الصافية ضد المدنية المهجينة، وترسيخ لصورة معينة من الشعر هي الصورة الغنائية الإنشادية وربما نجد هذا كله ما قد يفسر دلالة الأهمية التي كان يوليها النقاد لمفهوم البداهة في الشعر مرادفاً للعفوية والفطرة ونقيضاً للتعبير والصنعة»<sup>2</sup>.

إنّ مصطلح البداهة كان سبباً في مواجهة الشفاهية للاستخدامات الفلسفية، والمصطلح تلقفه ناقدنا في سياق الموازنة بين أدونيس وأبي هلال العسكري الذي يقول في مصطلح البداهة: «إن الروية فيما قال بعضهم آخر النظر والبدئية أوله... وقال بعضهم: الروية طول التفكير في الشيء، وهو خلاف البدئية، وبدئية القول ما يكون من غير فكر، والروية إشباع الرأي والاستقصاء في تأمله»<sup>3</sup>.

إن المعجم العربي التراثي فصل فصلاً نهائياً بين الروية والبدئية، أما العسكري فلم يربط هذا الفصل بمصطلح الطبع والصنعة، لكن حين ينتقد الأستاذ "مصطفى" مصطلح الحدائثة والتقليد، فإنه يجد الفهم مبنياً على رؤى تخالف الفهم القديم بحكم أن الشاعر أدونيس يملك فهماً متقدماً، ولاسيما في كتاب "فاتحة لنهاية القرن" أثناء تناوله لعنصر الحدائثة وعلاقتها بالإبداع حيث

<sup>1</sup> - علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص233.

<sup>2</sup> - أدونيس، الشعرية العربية، ص23، 24.

<sup>3</sup> - العسكري، كتاب الفروق، تحقيق: مؤسسة النشر الإسلامي، دب، ط1، 1412هـ، ص80.

يقول عنها أدونيس: «نقول عن شاعر إنه تنميطي، أي مقلدا حين يكرر العلاقات ذاتها التي ابتكرها شاعر آخر...»<sup>1</sup>.

فقد عدّها فتحا جديدا في مقاومة التنميط، وكأن الفكر التراثي ظل أسير التبعية للنموذج المسبق السالف مما أوقعه في حتمية "الالتزام بعمود الشعر" التي ما هي إلا معيار للتنميط والنمطية.

ويقر أنّ: «الإبداع لا عمر له لا يشيخ. لذلك لا يقيّم الشعر بجدائته، بل بإبداعيته، إذ ليس كل حدثا إبداعا. أما الإبداع فهو أبدي، حديث»<sup>2</sup>.

فهو يؤكد ما قاله الكثيرون، أن الإبداع ليس محصورا بزمن، وهذا سبقه من القدامى ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" الذي ألغى عنصر الميقات بنوعيه الزماني والمكاني من فعل الإبداع.

### 1-2-2- الأصول دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب "تمام حسان":

حضور كتاب الأصول جلي في دراسة الأستاذ "درواش"، حيث تطرق إليه في عديد المواضيع لعل أهمها حديثه عن استخدام ألفاظ المعجم اللغوي ومفرداته من لدن الشعراء حيث قال تمام حسان: «ذلك أن المعنى المعجمي عام ويحتمل في معظم حالاته أكثر من وجهة»<sup>3</sup>.

يبين الناقد "درواش" أن المستوى المعجمي يرتكز على مهارة الشاعر وكفاءته على التنويع والاختيار والاستبدال.

فألفاظ المعجم التي جمعها اللغويون -قديما وحديثا- والتي قيّدت الشاعر غير موظفة كلها لأنها بحاجة إلى قدرات هائلة، لا يقدر أي مبدع على حملها.

<sup>1</sup> - علي أحمد سعيد أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980، ص319.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص340.

<sup>3</sup> - تمام حسان الأصول دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص122.

وأفاد منه في موضوع الإبداع الشعري حيث بيّن "درواش" أنّ الشاعر المبدع لا يمكن أن يستعمل إلا اللغة الإبداعية، ويعزف عن ممارسة العادي، لأنّ دوره كيفية اغتنام طاقات اللغة.

ويربط تمام هذا الأمر بالنحو فيقول: «إذا كان النّحو صناعة فهي بالضرورة بنية مجردة ذات علاقة داخلية عضوية وإذا كانت المعرفة تكتسب بمداومة الاطلاع، فإن الصناعة تكتسب بالتدريب حتى يصبح ملكة في النفس تتمكن بالتطبيق المستمر ولكنها لا تزول بعدمه فيما يبدو...»<sup>1</sup>.

فالنحو صناعة تحصل بالممارسة فتكون ملكة راسخة يعتمد عليها في بناء الكلام، كيف كان حاله ونوعه. وهذا الذي فهمه الجرجاني في قضية النظم حين حدد العلاقة بين البلاغة والنحو بتحديد المعاني، وهذا نفسه ما يذهب إليه حسان بالقول: «إذا كانت الشركة في دراسة الجملة قائمة بين علم النحو وعلم المعاني، فإنّ النّحو يبدأ للمفردات وينتهي إلى الجملة الواحدة، على حين يبدأ علم المعاني بالجملة الواحدة وقد يتخطاها إلى علاقاتها بالجملة الأخرى في السياق التي هي فيه»<sup>2</sup>.

إن وظيفة النحو البحث في المعنى الأصلي، بينما وظيفة علم المعاني تكمن فيما وراء المعنى الأصلي، كما أن علم المعاني تستدعيه الضرورة البلاغية للغرض الجمالي لأجل الامتاع والإطراب، والنحو من جهته يرتب عناصر الكلام في السلسلة التعبيرية على وجه ترضى به قوانينه المنطقية، ومن ثمّ نظر إليه على أنه صناعة عقلية.

### 1-2-3- الأسس الجمالية في النّقد العربي "لعز الدين إسماعيل":

ذكر الأستاذ "درواش" في هذا الكتاب الجزئية المتعلقة بالاختلاف بين البلاغة والنقد حيث يصرّح عز الدين إسماعيل: «هو ما يجيّر الباحث في النقد العربي فلا يستطيع أن يفصل بين ميدان

<sup>1</sup> - تمام حسان الأصول دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، ص 65.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 346.

النقد وميدان البلاغة، بل أكثر من هذا فإن ما سمي بالبديع لم يكن أكثر من عناصر أدبية تتحلى بها الصناعة، أي منذ وجدت مدرسة زهير في العصر الجاهلي»<sup>1</sup>.

تبرير ذلك أن الشعر مادام صنعة، فإنّ البيان هو تفسير لهذه الصناعة، ودور الناقد إبراز هذا الأمر والحكم عليه.

### 1-2-4- اللغة الثانية/ في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح "فاضل عامر":

استفاد الناقد "درواش" من هذا الكتاب أثناء حديثه عن تجاهل المستوى الدلالي للخطاب الشعري، إذ يقول فاضل عامر: «اكتفى بعضها بملامسة المستوى الدلالي ملامسة محدودة وجزئية، وشكلية أو لغوية في الغالب. فيما أحجمت مقاربات أخرى عن الاقتراب من تحليل المعنى والدلائل بشكل لافت للنظر، انطلاقاً من فكرة أنّ النصّ الأدبي، والشعري خاصة، هو بنية ألسنية (لغوية) مكتفية بذاتها، وليست بحاجة إلى إحالة وإلى أي مرجع خارجي، أو وقوف أمام دلالة أو معنى محدّد»<sup>2</sup>.

نفهم من هذا ضرورة اللجوء إلى دراسة المعنى الذي يعدّ جوهر الحياة ولبّها. فلا أثر لكلام لا يتضمن دلالة ولا يرمز إلى شيء، فهو الذي يعقد الصلة بين الشاعر والمتلقي ويوطدها.

### 1-2-5- علم الدلالة العربية، النظرية والتطبيق "فايز الداية":

حضور هذا الكتاب عند الأستاذ "درواش" واضح، حيث استفاد منه في قضية توسع النقاد الأوائل في إطلاق مصطلح المعنى، ويصرح فايز الداية أنه: «يدل على الفكرة العامة لنص شعري، وما تتفرع إليه من أفكار جزئية مكونة لها، ويدل على ما يشمل عليه بيت واحد من

<sup>1</sup> - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص128.

<sup>2</sup> - فاضل عامر: اللغة الثانية/ في إشكالية المنهج والنظرية المصطلح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1944، ص193.

أفكار عدة أو فكرة واحدة، ومن الوصف والتشبيه، والمصطلح يستعمل أحيانا مرادفا للأغراض الشعرية ولما تشعب إليه من صفات مواقف فرعية»<sup>1</sup>.

فالناقد عند تناوله (المعنى) يتبني مجموع دلالة سواء في جملة تركيبية أو في بيت شعري أو عدد من الأبيات يصل إلى حد المقطوعة أو القصيدة، لذا لا يمكن أن نرجع الحكم إلى اللفظة الواحدة لأنها اجتمعت وما يماثلها في كل ما يفني الغرض.

كما استفاد منه في استخدام المجاز في علاقته بالمعنى إذ يقول فايز الداية: «المبدع لا يقنع بالعلاقات الدلالية بين المفردات في التركيب اللغوي بإسناد الصفات والأفعال كما ألفت في المتعارف اللغوي للغة ما، بل إنه ينفذ إلى سمات خاصة يراها متأثرا بموقفه الانفعالي في الألفاظ وما بينها من ترابط فيعقد الوشائج بينها، ويصبها في قالب تعبيرى فيحدث هذا التغير في مساحات الدلالة في الألفاظ، وتداخلها في الهيئة الجديدة يحدث الدهشة ويجر القارئ -أو السامع- إلى الحيز الذي يقف عليه الشاعر أو يخلق فوقه»<sup>2</sup>.

يجنح "درواش" إلى أن المجاز يوسّع المعرفة عند المتلقي، فالشاعر تنطلق خبرته التي اكتسبها من مجتمعه.

### 1-2-6- الطبع والصنعة "جابر عصفور":

حضور هذا الكتاب عند الناقد "درواش" جلي حيث استفاد منه في إفهام المتلقي مصطلح الطبع، إذ يقول جابر عصفور: «فالطبع مبدأ الحركة من غير تعمد، وما يقع للإنسان من غير

<sup>1</sup>-فايز الداية: علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت، 1996، ص69، 70.

<sup>2</sup>- المرجع نفسه، ص393.

إرادة، وما يفعله الإنسان حين يطبع على قواعد ليست من صنعه أو يحذو على أمثلة يحتمها عليه طبعه»<sup>1</sup>.

إنّ الطّبع على نحو هذا القول هو النّسيج على غير تعمّق ونفاذ، فالشّفاهي هو الذي يتّضح به الطّبع، أي أنّ:

الجبر ← التقليد ← التّظم الشّفاهي ← الطّبع

وأحيانا يفقد الطّبع كلّ خصوصية بشرية، ويناقض الإرادة والوعي.

### 1-2-7- الفن ومذاهبه في الشّعر العربي "شوقي ضيف":

أفاد النّاقّد "مصطفى درواش" من هذا الكتاب في قضية مصطلح الشّعر مصنوعه ومطبوعه، إذ يصرّح قائلاً أنّ: «الشّعر الجاهلي ليس تعبيراً فنياً حرّاً، بل هو تعبير فنيّ مقيد، ليس تعبير الطّبيعة والطّبع، بل هو تعبير التّكلّف والصّنع»<sup>2</sup>.

أراد "شوقي ضيف" من خلال تفسير النّاقّد "درواش" أن يقنع المتلقّي بإبراز سبب تسمية الشّعر صنعة «كلّ نموذج فنيّ هو عمل متعدّد الصّفات قد شقى صاحبه في إخراجه، وبذل فيه كلّ ما يستطيعه من جهد»<sup>3</sup>. فالصّنع عنده أول مذهب يقابل النّاقّد في الشّعر العربي.

### 1-2-8- الشّعر ومزاياه "عبّاس محمود العقّاد":

تناول الأستاذ "درواش" من هذا الكتاب قضية صدق الشّاعر في شعره وسريرته وألّا يستعير أحاسيس غيره وعواطفه، وقد ذكر العقّاد: «ليس لشعر التّقليد فائدة قطّ، وقلّ أن يتجاوز

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطّبع والصّنع، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 2005م، ص 56.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 108.

<sup>3</sup> - نفسه، ص 108.

أثره القرطاس الذي يكتب فيه، أو المنبر الذي يلقي عليه، وشتان بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو رقعة من طرس»<sup>1</sup>.

ويحدّد الأستاذ "مصطفى درواش" القصديّة من مفهوم القدم والحداثة والتقليد والتّجديد من خلال التّعبير الصّادق عن الشّعور والإحساس، والمعيار الأوّل الذي طبّق على أغراض الشّعور العربي هو عنصر الصّدق الفنّي الذي ينبغي على الشّاعر أن يتحلّى به، ويعرّفه العقّاد بقوله: «إنّنا نستطيع أن نؤمن بصدق الشّاعر في فنّه دون أن يكلف صحّة الواقع، وصحّة الصّناعة، بل لعلّنا نرفعه إلى مقام الإمامة بين شركائه في الطّريقة، والمزاج، وهو تمحيص الخبر، أو تمحيص الصّناعة وراء هذا المقام»<sup>2</sup>.

### 1-2-9- مصادر أخرى:

أفاد "درواش" من مصادر أخرى في قراءته للتراث النقدي، نجد من بينها كتاب "قراءة المعنى الشعري" لمصطفى السعدني أثناء حديثه عن التشبيه إذا قورن بالاستعارة تنقص وظيفته ويضمحل فضله.

يقول مصطفى السعدني: «ففي التشبيه يعلي الشاعر من عنصر الإحساس على عنصر الفكر الداخلي أمّا في الاستعارة فإنه يشغلها على مستوى متكافئ غالباً»<sup>3</sup>.

لا يمكن النظر إلى التشبيه بعينه، بل على أنّه وسيلة أدائية تتجلى ميزاتها من خلال قوانين النّحو. يوازن "درواش" بين قول السّعدني وقول عبد القاهر الجرجاني حينما أظنّب في الحديث عن الكناية حيث يقول: «والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكر باللفظ

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، تشكّل الدّات واللّغة في مفاهيم النّقد المنهجي، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2008م، ص 08.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص، ن.

<sup>3</sup> - السعدني، قراءة المعنى الشعري ص56.



الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو ثانيه وردفه في الوجود فيومي به إليه، ويجعله دليلاً عليه»<sup>1</sup>.

إن الكناية أداة تصوير المعنى جمالياً وفتياً، والبحث العميق في إبداعيته.

فدورها عظيم وجليل في إيصال الصورة بشكلها الأصح بين "درواش" ذلك بأن كناية مثل (كثير الرماد) تفقد دلالتها البدوية (الكرم الصحراوي) في بيئة الصناعة والحضارة المادية.

كما أفاد الناقد من كتاب "في الأدب الجاهلي" لطفه حسين أثناء حديثه عن توظيف الغريب في الشعر حيث يصرح طه حسين: «فكلما كانت الألفاظ متينة أو غريبة نسبت إلى العنصر الجاهلي، وكلما لانت ورقت قيل أنها (مصنوعة) ألفت في عصور تالية، وألفاظ عدي بن زيد للدليل على ضعف هذه النظرة»<sup>2</sup>.

فالملاحظ أن طه حسين يخطئ ما فعله القدماء والمحدثون - وهم يعطون الغلبة للعنصر البيئي - فيما يتعلق بالشعر الجاهلي وتأكيد مدى صحته أو زيفته، فهو يستعمل (مصنوعه) للدلالة على الانتحال.

فالسمة معيار الفصاحة، لأن الأذن تسترخي للجميل الحسن وتنفر من الوحشي والغريب فلا تطبقهما لعدم انسجام الأصوات فيهما.

ذكر "درواش" كتاب "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة عندما تعرض للقصد من التكرار ووظيفته ووقعه في المتلقي، فهو لديها صفة من صفات القصيدة الجديدة، رغم وجوده في أشعار الأوائل. وهو أسلوب تعبيرى يثري المعنى ويغنيه.

ويشترط فيه تمكن الشاعر على توظيفه في مواضعه والتكرار مشدود إلى القيم الذوقية الجمالية والبيانية، إنَّ أغلب الشعراء المعاصرين في منظور نازك الملائكة «يعمدون إلى التكرار

<sup>1</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 57.

<sup>2</sup> - طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط9، القاهرة، 1968، ص 258.

ليستبدلوا به قصر شاعريتهم ونصيبهم في التعبير والكتابة -وتتناول الكلام في دلالات التكرار، بدءاً من عدم عناية رجال البلاغة والنقاد القدامى به، فهو أمر ثانوي من البديع»<sup>1</sup>.

نخلص في الأخير إلى أن إفادة "درواش" من الدراسات العربية الحديثة كانت متنوعة وهذا التنوع كان له أسبابه، ولعلّ أبرزها ارتباطه بالتراث النقدي الحديث وبأعلامه وبالظروف المحيطة بهذين العنصرين، وبالعلاقة الموجودة بين العناصر الثلاثة، "النص الأدبي، وصاحب النص، والسياق"، قصد الوصول إلى قراءة مقبولة.

إنّ هذه الأبحاث التي اعتمد عليها درواش في قراءته للتراث الأدبي النقدي لم تف بالغرض المتوخى لاستنطاق النص الأدبي وكشف أسرارها، هذا ما دفع الناقد إلى البحث عن مصادر أخرى عليها تضيء عتمات هذا النص التي لم تشملها الشعرية العربية القديمة منها والحديثة، فكانت الوجهة إلى الشعرية الغربية الحديثة التي لم تتفانَ كذلك في قراءتها للتراث الغربي والتنظير له.

## 2- المصادر الغربية:

### 1-2- فن الشعراء "أرسطو طاليس":

كانت إفادة الناقد "درواش" من هذا الكتاب أثناء تناوله عنصر الإيقاع في الشعر حيث بدت آراؤه جلية في فلسفة التخيل الشعري: «فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع (إذ من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات): كان أكثر الناس حظاً من هذه المواهب، في البدء هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً، فارتحلوا ومن ارتحلهم ولد الشعر»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، 1981، ص263-274.

<sup>2</sup> - أرسطو-طاليس: فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الفن التاسع من الحملة الأولى من كتاب (الشفاء) لأبي علي حسين بن عبد الله بن سينا، ص13.

يقر الناقد أن أرسطو كان له فضل السبق في التفريق بين الإيقاع والوزن، واعتبر الثاني جزءاً من الأول الذي هو أوسع وأعمّ، فلا يتحقق الإيداع الشعري بمجرد معرفة الأوزان.

يفاضل ناقدنا "درواش" بين قول أرسطو وقول ابن طباطبا الذي يصرح «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»<sup>1</sup>.

فهو يقر أن الشعر إيقاع وليس وزناً إذ يتفق مع عبد القاهر الجرجاني في أن الوزن لا يحقق الشعرية، وليس ضرورياً في الشعر يقول: «ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة... فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كلام خيراً من كلام»<sup>2</sup>.

يسرد الأستاذ "درواش" تعقيب مصطفى ناصف عن موقف الجرجاني السلمي من الوزن، باعتباره موقفاً غريباً، لأنه يجرد الإيقاع من المعنى، ويجعله غير دال عليه ولا مؤثراً فيه.

يفصل الناقد "درواش" في الأمر بتناوله رأي ابن سينا الذي يقول: «إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً»<sup>3</sup>.

فالشعر عنده كلام مخيّل موزون، والوزن هو صوت اللغة ونبضها، ينبه السامع المتذوّق ويبقي أثره فيه، فيزيد انفعاله.

<sup>1</sup> - محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، 1984، ابن طباطبا، ص15.

<sup>2</sup> - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط6، القاهرة، 1960، ص299.

<sup>3</sup> - أرسطو - طاليس: فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب (الشفاء) لأبي علي حسين بن عبد الله بن سينا، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص161.

كما استفاد أستاذنا "درواش" من هذا الكتاب أثناء حديثه عن توظيف الاستعارة في شعرية النص، فهو يذكر أن أرسطو كان سباقا إلى هذا لأنه ربطها بالتأثير، يقول: «وجود العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة، فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ولكنها مبتذلة... أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة، وأعني بالألفاظ غير المألوفة: الغريب والمستعار، والمحدود، وكل ما بعد عن الاستعمال، ولكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزا أو رطانة، فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزا وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة، فينبغي الجمع بين هذه الأنواع على نحو ما، فالغريب والاستعارة والزينة... تنأى بالعبارة عن السوقية والابتذال والاستعمال الأصلي يكسبها وضوحا»<sup>1</sup>.

يذهب الأستاذ "درواش" بتفسير هذا القول أن هناك مستويين:

المستوى الأول ← اللغة العادية.

المستوى الثاني ← (الهامشي) ← اللغة الشعرية. وهو يركز على حيوية الاستعارة بما تنتجه من دعابة وغرابة.

غير أنها معرضة للتحويل من المستوى الجمالي التأثري إلى مستوى التوظيف اللغوي العادي.

## 2-2- بنية اللغة الشعرية "كوهن جان":

كان لهذا الكتاب حضور كبير في عمل "مصطفى درواش" "وجه ومرايا - المنظومة النقدية التراثية" وأول ما أفاد منه هو المستوى الصوتي ومدى الاهتمام به، حيث يعلن جان كوهن: «أن اعتبارات الجمالية الصوتية، الجرس، التناغم ليست بالتأكيد غريبة عن الشاعر، إنَّ للنظم

<sup>1</sup> - أرسطو - طاليس: فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، ص 124.

(موسيقى) تطرب من تلقاء نفسها، كما تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجعلها»<sup>1</sup>.

يفسر الناقد "درواش" هذا القول بأن للصوت أهمية عظمى في القصيدة الشعرية الجمالية، من حيث دورانه فيها مما يجعل إيقاعيتها موزونة، والأمر شبيه باختيار ألفاظ متتابعة وذات إيقاع موسيقي واحد.

مما يؤكد على انسجام وحدات بناء القصيدة، يقارن درواش هذا الأمر بما قاله رينيه ويليك: «إن الإيقاع وثيق الصلة بالنغم»<sup>2</sup>.

إن كوهن ورينيه يشتركان في أن الجمالية الصوتية والإيقاع ينتجان نغما يزيد في قوام الشعر.

وقد استثمر الناقد هذا الكتاب في موضوع تحديد القافية من حيث وظيفتها في علاقتها بالمعنى إذ أسهب فيه كوهن مصرحاً: «وقد كنّا نقول إنّها تعتمد على فونيمات، أي على وحدات لغوية غير دالة، غير أنّ هذا ليس إلا مظهرًا أوليًا، فالقافية ليست في الواقع مجرد تشابه صوتي، إذ يوجد في اللغة صنفان من المماثلات الصوتية، مماثلات دالة، كالمماثلات النحوية مثل *facteur*، *acteur* وأخرى غير دالة، وهي المماثلات غير النحوية مثل: *douceur*, *sœur*، والحال أنّ القوافي (كما يقول ياكبسون) يجب أن تكون نحوية ومنافية للنحو، أمّا القافية اللانحوية التي لا تعبأ بالعلاقة بين الصوتية والبنية النحوية، فقد تتداخل مثلًا في ذلك مثل جميع أشكال اللانحوية في نطاق الأمراض العقلية، وعليه فالقافية تحدّد في علاقتها بالمدلول، وسواء أكانت هذه العلاقة

<sup>1</sup> - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص29.

<sup>2</sup> - ويليك، وإرين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي مطبعة خالد الطرايشي، بيروت، 1972، ص205، 206.

موجبة أو سالبة، فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة»<sup>1</sup>.

فهي تدل على تجربة الشاعر من انفعالات وعواطف وأفكار.

يبح الناقد "درواش" إلى قول رينية ويليك الذي يرى أن القافية لا تفصل عن البناء الشعري العام، يقول: «القافية ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الخاصة في التطريب أو ما يشبه الإعادة للأصوات»<sup>2</sup>.

فاختيار صوت القافية مرده إلى ذوق الشاعر وممارساته ووعيه بمدى أثر الصوت المكرر من تناغم في جذب المتلقي.

كما استفاد الأستاذ "درواش" من هذا الكتاب حين تناول طبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها التي عدّها كوهن تجاوزاً لقانون اللغة الذي يحقق للشعر شعريته، يقول: «يمكن أن نميز صنفين من الصور البلاغية ندعوها مع فونتاني صور إبداع وصور استعمال، ولفهم هذه المقابلة نفسها يجب أن نميز في الصور بين الشكل والمادة، فالشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات، والمادة هي الكلمات نفسها»<sup>3</sup>.

يوضح الناقد هذا القول بقول آخر لكوهن: «وعندما يخلق الشاعر، إذن، استعارة أصيلة فإنما يخلق الكلمات وليس العلاقة. إنّه يجسد شكلاً قديماً في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري، فقد أعطيت الطريقة وبقي أن تستعمل، ولاشك أن الفن الشعري لم يتوقف عبر تاريخه

<sup>1</sup> - كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ص31، 32.

<sup>2</sup> - ويليك، وارين، ص 205، 206.

<sup>3</sup> - كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص43.

عند إبداع صور أصلية، أي التقنيات المحددة... فهم يقنعون في أغلب الأحوال باستعمال المخزون من التقنيات المتوفرة»<sup>1</sup>.

فالاستعارة عنده هي مبتغى الصورة الشعرية، والاستعمال نقيض العدول، وهو عام بين الجماعات اللغوية، بينما العدول متعلق بمجموعة محددة ومعينة.

وهو في الآن نفسه ينمي الطبع ويرقيه، لأنه نتيجة وعي الصنعة واختياراتها.

يؤكد الأستاذ "درواش" أنه لا يمكن أن نقابل بين الشكل والمحتوى، لأنّ ميزة الشكل هي الصوت وحده، يقول كوهن: «والواقع أنه يجب أن نفرق بين جانبيين من الشكل أولهما في مستوى الصوت والثاني في مستوى المعنى. فللمعنى شكل أو بنية تتغير عندما تنتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية. فالترجمة تحتفظ بمادة المعنى ولكنها تضيع شكله»<sup>2</sup>.

فالأمر متعلق بالأسلوب، فمادام الشعر لغة، يعسر على الترجمة أن تقوم بوظيفتها، لأن الفرق بين الشعر والنثر يمكن في طريقة صوغ المدلول لا في المدلول ذاته.

### 2-3- ست محاضرات في الصوت والمعنى "ياكسون رومان":

يعتبر هذا الكتاب من أصناف الكتب المفيدة التي نجدها في أغلب الدراسات النقدية، ومن بينها دراسة الأستاذ درواش، التي أفادت منه كثيرا، فوجد مثلا إفادته من مفهوم الفونيم ووظيفته حيث يعد في منظور ياكسون أنه: «يؤدي وظيفة إذن هو موجود»<sup>3</sup>.

فالفونيم هو أصغر وحدة صوتية في تحقيق المعنى أو التغيير لأن تغييره تتأثر الدلالة وتبتدل جذريا.

<sup>1</sup> - كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 44.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 37.

<sup>3</sup> - ياكسون، ست محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 101.

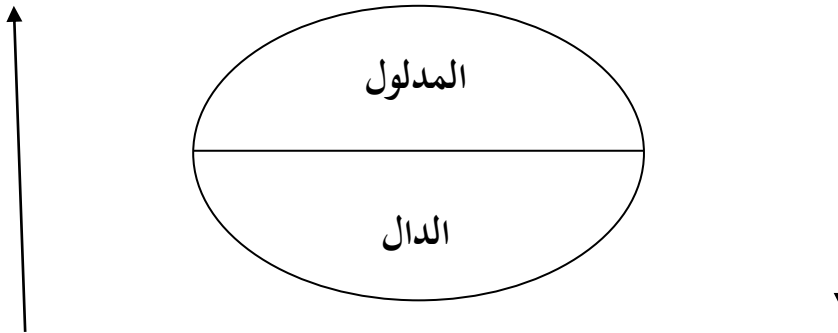
وازن الناقد "درواش" بين هذا القول وقول دي سو سير الذي يرى أن الفونيم: «جملة الانطباعات الأكوستيكية والحركات التقطعية للوحدة الصوتية المسموعة والوحدة الصوتية المنطوقة، وتكيف كل منها الأخرى»<sup>1</sup>.

بمعنى أن الفونيم أساس تحليل التراكيب اللغوية والكتابة الصوتية، ويعتبر أصغر عنصر صوتي، ولا يتضمن دلالة في حد ذاته، وتميز الكلمات به.

وتتجلى قيمة الفونيم عند ياكبسون عندما ربطه بالوظيفة الخاصة، يقول: «إنّ فونيمًا ما يدل على شيء ما مختلف عما يدل عليه فونيم آخر في الحالة نفسها»<sup>2</sup>.

أمّا الكلمة، فهي عنده: «تأليف من الصوت والمعنى، أو لنقل بطريقة أخرى، تأليف من الدال والمدلول»<sup>3</sup>.

ويمثل لهذه العلاقة بما يلي:



## 2-4- نظرية الأدب "وليليك رينيه، وارين أوستن":

استفاد الأستاذ "درواش" من هذا الكتاب عندما تحدث عن علاقة الشعر بالفلسفة حيث أقر كل من رينيه وأوستن بأدبية الأدب، وأكد أن العلاقة بين الشعر والفلسفة علاقة محدودة جدا

<sup>1</sup> - دي سو سير، ص 72.

<sup>2</sup> - ياكبسون: ست محاضرات في الصوت والمعنى، ص 98.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 31.



إذا قسناها بطبيعة الأدب ووظيفته: «إنّ الشعر الفلسفي مهما كان متماسكا ليس سوى نوع واحد من الشعر، وأنّ مركزه في الأدب ليس رئيسا بالضرورة ما لم يعتقد المرء بنظرية شعرية تقول إن الشعر فلسفة بديلة، إن له مقوماته وأهدافه. إن شعر الأفكار مثل سائر الشعر، لا يجوز أن يحكم بقيمة مادته بل بدرجة تماسكه وقوته الفنية»<sup>1</sup>.

علل الناقد "درواش" هذا القول بأن الفلسفة قائمة على الاعتقاد بصحة شيء أو عدم صحته.

في حين تتجلى وظيفة الشعر في التأثير جماليا في المتلقي.

## 2-5- مبادئ علم الأدلة "رولان بارت":

يبدو حضور هذا الكتاب واضحا عند درواش، وذلك أثناء تناوله لموضوع الدال والمدلول، إذ يعد عند بارت أنه يأخذ فعله من: «كونه وسيطا ماديا للمدلول»<sup>2</sup>. أي أنه ليس اعتباريا، إنما هو حتمي.

جنح الأستاذ "درواش" إلى رأي دي سو سير الذي يصرّح قائلا: «يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة. ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى»<sup>3</sup>.

فقد حدد الدليل بأنّه تمازج الدال والمدلول. إنّ النصّ الشعري لا يقدم قيمة جمالية ولا يستمر مقيدا بدال عند بارت.

<sup>1</sup> - ويليك، وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي.

<sup>2</sup> - رولان بارت: مبادئ علم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1986، ص 81.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 66.

## 2-6- الإبداع الفني "كاجان":

ذكر الناقد "درواش" هذا الكتاب عندما تعرض للموهبة الجمالية عند الشاعر حيث يحدد كاجان دلالتها بأنها: «قدرة التفكير المجازية المتطورة جدا، أي القوة التي تستخرج المعلومات الفنية»<sup>1</sup>.

فالشاعر لا يعتبر قدرة ذاتية واحدة، أي ليس مطبوعا بل هو كل معقد مبهم متشابك من المهارات تبرر وعيه وانتقائه (طبع + صنعة).

ومن هذه المهارات التمكن من التغيير المجازي الذي بواسطته يتجاوز الفضاءات الغامضة.

وحتى يرتقي الشاعر إلى مرتبة الفنان معناه: «أن يمتاز بما امتلكه منذ الولادة (وليس بما ورثه) من قدرة متميزة، على التفكير المجازي، على الاستقبال الشعري للعالم، وعلى تحقيق وعيه وتقييمه ضمن تركيب شمولي موحد للصور الفنية»<sup>2</sup>.

يمثل الناقد لذلك بطريقة تعلم بحور الشعر وقواعدها وتقنيات توظيفها بأنها لا تكون شاعرا.

## 2-7- دور الكلمة في اللغة "أولمان ستيفن":

كان لهذا الكتاب نصيب في دراسة "مصطفى درواش"، إذ بدا ذلك واضحا أثناء كلامه عن استخدام اللفظ الغريب في الشعر وتفضيله على اللفظ البليغ المتداول، وإن كان هذا اللفظ الغريب لا يحقق الشعر محدث جماليته وذوقه، فإنه يتعدّر أن يوصف انقرض وانتهى.

وهذا ما يؤكد قول ستيفن أولمان: «إنّه من الخطر أن نقول: إنّ كلمة ما (قد ماتت) إذ إنّ هناك دائما احتمال عودتها إلى الحياة. ولو كان بعد قرون عديدة من المجوع والاختفاء من

<sup>1</sup> - كاجان: الإبداع الفني ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، (د، ت)، ص 16.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 17.

الاستعمال»<sup>1</sup>. أخبرنا الأستاذ "درواش" من خلال ما جنح إليه أولمان أن أسباب علة اختفاء توظيف بعض الكلمات كثيرة منها الجانب الصوتي، ومنها التعاون الذي يكون بين الصوت والمعنى في اندثار لفظ ما وانقراضه.

وقد ذكر الناقد هذا الكتاب حينما تعرض لموضوع استعارة اللفظ الأجنبي حيث يصرح أولمان إن الدافع الذي يكمن وراء الاقتراض اللغوي هو النزعة إلى التفوق والامتياز.

هذا يعني أن الأمة التي يفترض منها تستحق الاتباع، ويذهب مذهبها آخر ويؤكد على مبدأ الاقتداء بالأقوى والأوسع لإبراز التفوق.

## 2-8- الخيال الرومنسي "موريس بارا":

يبين الناقد "درواش" أن الشعر في ظلّ الرومانتيكية طاقة كامنة ومكبوتات خفية، متوهجة في خيالات الشاعر وأعماقه التي تتصف باليقظة والتباهة. ويفصح ايليك قائلا: «أن ترى عالما في حبة رمل وسماء في زهرة برية وأن تمسك بالملق في راحة يدك والأبدية في ساعة زمن»<sup>2</sup>. تلك هي قوة الخيال التي تصنع الشاعر وتصلق شعره.

## 2-9- مصادر أخرى:

تطرق الأستاذ "درواش" إلى حقيقة الشعر من خلال الجهود التي قام بها نقاد نظرية الأدب، حيث كان أبرز لتودوروف: «إنه انحراف منظم عن معايير اللغة»<sup>3</sup>.

فهو يشير إلى أن الشعر ليس جملة من الألفاظ تجمع بمنأى عن أي دافع أو ذوق.

<sup>1</sup> - ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتقديم وتعليق: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط12، القاهرة 1997، ص 224.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، تشكّل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008م، ص 163.

<sup>3</sup> - ترفنان تودوروف: تطور النظرية الأدبية، ترجمة: علال أبو العلا مقالة في مجلة عيون المقالات، ع1، دار قرطبة، الدار البيضاء 1986، ص 22.

إنّما هو تجربة الكتابة ذاتها من حيث هي لغة مميزة.

كما يمكننا الإشارة إلى مصطلح "التداخل النصي" Intertextualité الذي ركز عليه "درواش" في دراساته حيث أفاد من جوليا كريستيفا ممّا «قدمته من مفاهيم، ومصطلحات نصية، ومن بينها "التناص" الذي يعود لها الفضل في صوغه، وضبط خصائصه، حيث جعله أحد الميزات الأربعة التي يشملها النص الأدبي وهي "الإنتاجية، الاختراق اللغوي، والتداخل النصي، والموضوع المتحرك»<sup>1</sup>.

لم تكن الاستفادة متوقفة على جوليا كريستيفا فحسب بل أفاد أيضا من جيرار جينيت أثناء حديثه عن موضوع الشعرية بأنه ليس هو النص: «بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدى، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير والأجناس الأدبية»<sup>2</sup>.

فالشعرية عنده هي ما يحويه النص من جملة الخصائص العامة، وقد ذكر مصطلح (التعالي النصي)، مصرحا: «لا يهمني النص حاليا إلا من حيث (تعالیه النصي) أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جليلة مع غيره من النصوص»<sup>3</sup>.

يفسر الناقد "درواش" مصطلح التعالي النصي على أنه امتلاك للنص الخفي وحزم بشرعية تداخل النصوص وتفاعليتها.

كما أفاد الناقد من وليم راي من خلال كتابه "المعنى الأدبي" أثناء حديثه عن دراسة المعنى، التي تحصل بتقنيات مختلفة.

<sup>1</sup> - محمد بنيس: التقليدية، ج 1، ص 77.

<sup>2</sup> - جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1986، ص 5.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 90.

فالبنيوية قد أبعدت معنى المؤلف من فكرتها النقدية، وهي تقترح كما يصرح وليم راي: «ميدانا يهتم بوصف بنية القواعد والأعراف التي تعتمد عليها النصوص المختلفة. ولما كانت مثل هذه الشفرات لا يمكن أن تكون فريدة تخص نصا واحدا، فإنّ هذا الميدان لابد أن يتخذ شكل صناعة فنية - أي وصف عام للطرق التي يصنع بها المعنى أعمالا أدبية من ضروب مختلفة وليس شكل تفسير للنصوص، ومع ذلك، فإن شأنا شأن جميع أنظمة الأعراف، تتغير مع الزمن»<sup>1</sup>.

إن النص الشعري بنية دلالية، تشمل معارف وسياقات ثقافية وإيديولوجية وسياقات فردية أو اجتماعية، وهو مجموع اتجاهات نقدية متنوعة تسعى بأدواتها الكثيرة إلى اتباع المعنى.

وقد استثمر درواش من جمهورية أفلاطون أثناء تناوله موضوع الوزن الشعري حيث سبق له أن أثنى عليه مع الانسجام: «...ذلك لأن الإيقاع والانسجام قادران على التغلغل في النفس بعمق...»<sup>2</sup>.

يفسر الناقد هذا القول بأن الوزن والقافية يشكلان معا بعدا إيقاعيا في ميزات الشعر وبيقيان أثرا ووقعا في النفس.

وخلاصة القول قد تمكن الناقد "درواش" من خلال قراءته للتراث النقدي أن يوظف كل الأدوات الإجرائية التي تنير عتمته، وتكشف مكوناته، خاصة وأنّ المتن المدرّس يأخذ حيزا مقبولا في فترة اكتسبتها تغيرات في أغلب المجالات الثقافية والاجتماعية، والسياسية التي شكلت سلطة أثرت بشكل كبير على مسار هذه النصوص.

<sup>1</sup>- وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987، ص 127.

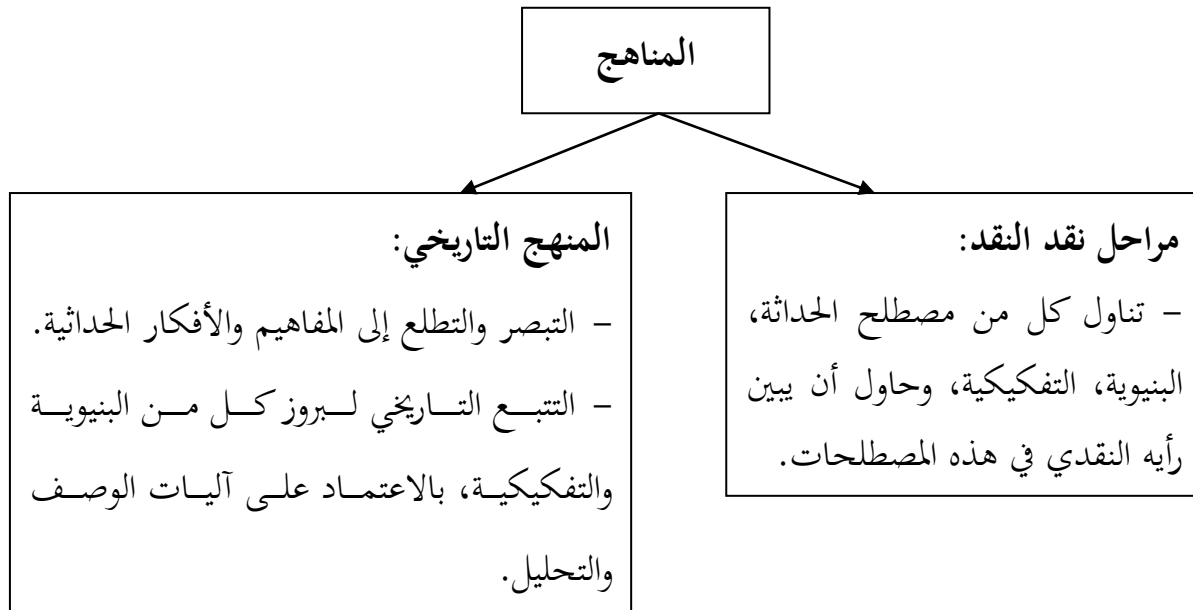
<sup>2</sup>- أفلاطون: الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (د، ت)، ص 97.

ثانيا- مفهوم الخطاب النقدي عند مصطفى درواش:

يقع كتاب "وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية في بابين" مستويات اشتغال الخطاب الشعري، وفضاءات القراءة النقدية التراثية"، يتناول الباب الأول أهم المستويات التي لها وقع في الخطاب الشعري منها المستوى الصوتي، المستوى المعجمي، المستوى النحوي، المستوى البلاغي، والمستوى الدلالي، أما الباب الثاني فقد تناول أبرز فضاءات القراءة النقدية التراثية، وهي فضاء المطابقة، فضاء الاختلاف، النص الاستثنائي، والفضاء اللغوي بين الرفض والاحتضان.

2-1- منهج مصطفى درواش النقدي:

يُجد الناقد "مصطفى درواش" في كتابه "وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية" قد زواج بين مراحل نقد النقد والمنهج التاريخي، كما اعتمد على آليات الوصف والتحليل.



يظهر المخطط أن الناقد قد وظف المنهج التاريخي في تتبع مسار الفكر الحدائثي من البنيوية إلى التفكيكية، إضافة إلى خطوات نقد النقد فنجده تطرق إلى مصطلحات هامة جعل منها مركز أعماله وهي: "الحدائثة" و"البنيوية" و"التفكيكية":

فيصف الفكر الحدائثي الغربي، ومدى تأثر العرب به أو محاولة تطبيقه على نصوص عربية.

ثم ينقد المناهج الحدائرية، ويعطي البديل، وهو حداثة عربية تختلف كل الاختلاف عن الحدائرية الغربية. رغم أن الناقد "مصطفى درواش" يصرح عن المنهج الذي اعتمده في كتابه غير أن تتبع خطوات سرده لأفكاره توضح أنه يقوم بالعودة إلى أصل الفكر الحدائري (غربي) فالبنوية والتفكيكية من الناحية التاريخية نشأتها غربية، ثم يعرض أهم المفاهيم والمقولات التي تركز عليها الدراسة ووصفها ثم تحليلها ونقدها ومحاولة إعطاء البديل.

سعى الناقد جاهداً أن يقدم عملاً نقدياً بالدرجة الأولى حول قضية رآها من أهم القضايا الفكرية التي تستحق الدراسة على أساس نظري، فالناقد يرى أن أساس أي منهج علمي هو النظرية، وهذا ما ذهب إليه الباحث "عمار ساسي" في تعريف المنهج حيث يقول: «هو جملة أفكار منتظمة وصلت إليها قناعة الباحث في رؤية الأشياء وصفاً وتحليلاً ونقداً ومنطلق المنهج العلمي هو النظرية»<sup>1</sup>.

يمكننا القول بأن الأستاذ "مصطفى درواش" تمكن من الإحاطة بجميع أركان موضوع كتابه وهذا هو الأساس المنهجي الذي اعتمده في تحليله لأغلب المقولات النظرية التي قيلت في مفهوم البنائية، والتفكيكية، والحدائرية، وقد استعمل الناقد المنهج التاريخي من خلال عرضه للأصول اللسانية والفلسفية ومحاولة تقديم مجموعة من الآراء النقدية الاحترافية التي تعبر عن رأيه.

## 2-2- فهم درواش للنص الأدبي:

قبل أن نقدم فهم الناقد "مصطفى درواش" للنص الأدبي نرى أنه لا مناص لنا من الإشارة إلى أن لكل نص أدبي عدة أضلاع يستحيل حصرها في حدود قارة ومطمئنة فقضايا هذه التجربة النصية أشمل من أن يحيط بها ما تم إنجازها إلى الآن<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - عمار ساسي: منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، دار عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2011.

<sup>2</sup> - ينظر: محمد بنيس: التقليديّة، ج1، ص 23.

إن عدم الإحاطة بقضايا النص الأدبي من طرف المناهج النقدية يرجع إلى سبب واحد هو سلطة النص اللامتناهية وفي هذا يقول الأستاذ "مصطفى درواش" «إن الاعتقاد بأن النص الشعري ليس مستقلا عن تجارب النصوص الأخرى، كان بديلا نقديا لبعض الأحكام التعسفية والآداءات الانطباعية التي تهرع مسرعة إلى القول بالسرقة والأخذ غير المستحب»<sup>1</sup>.

نرى أن كل نص له خصوصية، ينفرد بها على نص آخر حتى ولو كانت النصوص في غالبيتها لشاعر واحد، وأن لكل نص سلطته الخاصة به، وعالمه، وأسراره، ومعاييرته التي يسير في إطارها.

يتصور السيميولوجي الروسي "يوري لوتمان" أن النص الأدبي: «يتميز بعناصر ثلاثة هي التعبير، وتعيين الحدود والخصوصية الثقافية»<sup>2</sup>.

يؤكد "لوتمان" على أن النص الأدبي يقوم على الداخل النصي والخارج النصي كليهما، وقد اعتمد الناقد "مصطفى درواش" على علاقة النص الأدبي بالنصوص الأخرى لأن النص الأدبي لا يكتب نفسه بنفسه وإنما هناك نصوص أخرى خارجة عنه ساهمت في كتابته.

وهذا ما جعله ينهج "المنهج النصي" الذي يقارب النص بالغوص في أعماقه وفك شفراته مفيدا في ذلك من المناهج النقدية التي جعلها في خدمة النصوص الأدبية.

وهذا يتطلب منا عرض موقفه من الشعرية العربية القديمة التي يحاول إعادة بنائها من خلال أعماله وكذا المناهج النقدية الغربية.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص 360.

<sup>2</sup> - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص63.



2-3- موقف الدكتور درواش من الشعرية العربية القديمة:

حظيت الشعرية العربية القديمة بالنصيب الأوفر في كتابات الأستاذ "مصطفى درواش" حيث بُني هذا كله على أساس الممارسة النصية التي يعمل على قراءتها والتنظير لها، ويتجلى ذلك في ما سماه ناقدنا بـ"القصيدة المعمار" إذ يقول: «إن المقدمة الغزلية من القضايا الأدبية المهمة التي نالت عناية النقاد العرب-قديما وحديثا- مع اختلاف النظرة وتباينها في وجوب تقيد الشاعر بها في مفتح قصائده»<sup>1</sup>.

بمعنى أنها المسلك السليم الذي سلكه أغلب الشعراء القدامى وسار الخلف على آثارهم إلى حد بليغ، حتى رسخت وثبتت.

يدعم ناقدنا كلامه بقول العقاد: «قد كان الرجل من الجاهلية يقضي حياته على سفر: لا يقيم إلا على نية الرحيل ولا يزال العمر بين تخييم وتحميل، بين نوى تهيج ذكراه، ومعاهد صبوة تذكي هواه، هجيره، كلما راح أوغدا حبيبه يحن إلى لقائها أو صاحبة يترنم بموقف وداعها، فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ويحتمل المشقة، ثم تقدم بين يدي ذلك بالنسيب والتشبيب فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلط فيه ولا بهتان»<sup>2</sup>.

يفسر الأستاذ "درواش" هذا الكلام بأنه ترحال مستمر حتمته مرارة الحياة، من جري وراء الماء والعشب، وما شابه ذلك من الابتعاد عن الأهل والأحبة والديار، ولدت لدى الشاعر الجاهلي غراما وعشقا وذكرى، فبكى الأطلال ورثى أيام الرخاء التي جمعتها بصاحبته، فعد الغزل تعبيرا عن صباة وتنفيسا عن شكواه.

إذ هو الحلقة الرئيسة في حياة الشاعر، يثير عواطفه ويضرم نيران الشوق فيها ويشده دائما إلى الماضي السعيد.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، تيزي وزو، 2008، ص 47.

<sup>2</sup> - العقاد، الديوان، الجزء الأول، باب الخلق، ط2، مصر، 1921، ص 40.

وكل هذا يقودنا إلى الوقوف عند ماهية هذه الشعرية.

• شعرية الإيقاع:

تنبثق هذه الشعرية من خلال المآزق التي وقعت فيها المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة أثناء قراءتها للنص الأدبي وخاصة النص الشعري، حيث اعتمدت (الشعرية) على المعنى والذات الكاتبة التي أعلنت السيميائية والبنوية موتها بعد انتهاء عملية الكتابة مباشرة، هذا ما قصده "رولان بارت" في كتابه "الكتابة في درجة الصفر" حول موت المؤلف إذ يرى «أن نسبة النص إلى المؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة»<sup>1</sup>، فموت المؤلف هو تفجير لدلالة النص إلى مالا نهاية.

يقول الناقد "مصطفى درواش": «ومن بين الاتجاهات النقدية التي تأسست على محاصرة الخطاب الشعري تلك الدعوة البريئة، والأكثر تخصصاً إلى دراسة النص مجرداً وبمعزل عن مقاصد صاحبه - في نبلها أو خستها - ونواياه النفسية والفكرية، وذلك بالتركيز على طبيعته ووظيفته»<sup>2</sup>.

بمعنى أن النص بدأ يتحقق تحققاً عملياً على المستوى النقدي والمعرفي، وذلك بالاعتماد على طاقات اللغة في سياقها، بحكم أنها سلسلة من الروابط المتداخلة والمتشابكة، أي هي اجتماع مستويات نحوية وصرفية ودلالية لتأسيس بناء داعم تعطيه فاعليته الناتجة عن عنصرين هامين هما: الاختبار والتأليف.

<sup>1</sup> - بشير تاويرت: مفاتيح ومداخل النقد السيميائي، مجلة المعرفة، عدد: 526، تموز، 2007، ص71، (نقلاً عن عمر أوقان: النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط2، 1994، ص49).

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصناعة - رؤية نقدية في المنهج والأصول - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص217.

- مفهوم الإيقاع:

إن «الإيقاع أوسع من العروض... يوجد في الخطاب، وبالخطاب لا قبله ولا بعده... وهو الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبني الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته»<sup>1</sup>.

أي أن الالتزام بنظام القافية قيد صناعي يجب على المجددين فك حلقاته وتحطيم سلسله.

يخبرنا الأستاذ "مصطفى درواش" قائلا: «إن التزام الوزن الواحد سمة من سمات القصيدة العربية ودليل تطور فني فيها إذا افترضنا أن قصائد عصر ما قبل الإسلام لم تصل إلى هذا النضج الفني في توحيد الوزن إلا بعد محاولات عديدة»<sup>2</sup>.

فالوزن عنصر ضروري من العناصر التي تكون الشعر وتبنيه، لذا أولاه القدامى مكانة سامية وألزموا الشاعر بها.

وإذا كانت القافية أقل منه مكانة فإنها: «شريكه الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»<sup>3</sup>.

لا يمكن للشاعر أن يتقيد بوزن واحد، لا سيما في القصائد المطولة التي تتكون من عدد محدود من المقطوعات.

يجنح الناقد "مصطفى درواش" إلى القول: «إن تطور الوزن العربي وتنوعه طبقا لتطور الفكر العربي نفسه يعين الشاعر على توسيع معانيه وبسط تجربته والخروج إلى القراء بعمل متكامل

<sup>1</sup> - محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص69.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، تيزي وزو، 2008، ص 220.

<sup>3</sup> - ابن رشيق، ج1، ص151.

مبنى ومعنى، ومن ثم فإن التصرف القويم في الأوزان الشعرية ليس منكرا في العربية، إن هو حافظ على موسيقى هذه البحور، ولا يتجافى وأذواق القراء»<sup>1</sup>.

إن الوزن ذو بعد حضاري راق يعكس بقوة مراحل التطور الاجتماعي والثقافي والفني التي سار على دربها المجتمع العربي.

### - الشعر المرسل والقافية التراثية (الخروج على المألوف):

تعتبر الموسيقى عنصرا هاما في الشعر بعامة والشعر العربي منه بخاصة والركن الأساس إذا اشتركت مع اللغة في بناء الخطاب الشعري، وقد اهتم العرب بالعروض لأنه العلم المحدد لأساسيات الإيقاع الشعري، ويرى الخليل أن «الشعر هو الكلام المقفى الموزون على مقاييس العرب»<sup>2</sup>.

وذلك لأن الشعر العربي لا يكون شعرا إلا بالوزن الذي انتظمت على نسقه أشعار القدامى.

يقول أبو العلاء المعري: «الشعر كلام موزون، تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، تيزي وزو، 2008، ص 224.

<sup>2</sup> - محمد الدمهوري: الحاشية على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، مطبعة التقدم العلمية، د.ط، القاهرة، 1981، ص13.

<sup>3</sup> - ذخائر العرب: رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمان، دار المعارف ، ط5، القاهرة ، 1969، ص251.

أما ابن رشيق فيبين قيمة الوزن وعدّه «أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن»<sup>1</sup>.

وقد بارك "العقاد" هذا الخروج على المؤلف في حرارة، وعد الالتزام بنظام القافية قيدياً صناعياً وجب على المجددين تحطيم أغلاله: «فإن أوزاننا أضيق من أن تتفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالقة نفسه، وقرأ الشعر العربي، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر، ألا يرى القارئ كيف سهل على العامة نظم القصص المسهبة، والملاحم الصعبة في قوافيهم المطلقة؟ والبيت الشعري بما يفضل الشعر العالمي الفصيح إلا بمثل هذه الميزة»<sup>2</sup>.

يدعو "العقاد" إلى التحرر من قيود الوزن والقافية احتذاء بالشعر الغربي الذي لا يلتزم بهذا النظام.

فهذا النوع من الشعر (المرسل) لا يتقيد بمبادئ ولا بأسس ومعايير والقافية في الشعر العربي ليست كما في الشعر الغربي، فالغربيون: «إنما جعلوا شعرهم على قواف متعددة لأن لغتهم ضيقة، قليلة الألفاظ لا تتسع للالتزام بقافية واحدة في القصيدة الطويلة على خلاف الشعر العربي الذي له من اتساع لغته واستفاضة ألفاظها أكبر نصيب وأوفى مدد على تعدد قوافيه والتزام الحرف الواحد فيها»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 237.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2008، ص209.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص210.

وتؤكد إليزابيت درو Elisabeth Drou على أهمية الوزن فتقول: «سيظل الوزن دائما خادما للمعنى الذي قصد له الشاعر»<sup>1</sup>.

وتبقى القافية العنصر الذي يطعم شعرية الخطاب الشعري ويؤثر تأثيرا قويا في العملية الشعرية «فالقافية تكرر صوتي يؤدي دورا تنظيميا في القصيدة وينظم الإيقاع لأنها إشارة تعلم بنهاية البيت، وتربط الأبيات ببعضها حين تحقق الجناس اللفظي»<sup>2</sup>.

وقد برر "العقاد" دعوته إلى تعديل القافية بالتنوع في مواهب الشعراء ومهاراتهم: «فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل»<sup>3</sup>.

كما دعت "سهير القلماوي" إلى الشعر المرسل ووصفت الرافضين له بالركود فيه، وعللت ذلك بمرونة العربية وقبولها لكل تجديد: «ما بال طبيعة اللغة قبلت تغيير القافية في القصيدة الواحدة إذا غيرتها كل خمسة أبيات مثلا: ولا تقبلها إذا غيرتها في كل بيت" ثم ما بال طبيعة اللغة قبلت تغيير القافية في كل بيت إذا ما راعيت القافية بين شطري كل بيت على حدة ولا تقبل تغيير القافية دون مراعاة الموافقة بين الشطرين ثم ما بالها أخيرا قبلت تغيير البحور في القصيدة الواحدة ولا تقبل تغيير القافية ولزوم بحر واحد»<sup>4</sup>.

وهذا التغيير في نظام القافية يتجسد في الخماسية والموشحة وما تجلّى من محاولات التحرر في عصر ما قبل الإسلام والعصر العباسي. يقول: "العقاد" عن القصيدة المرسلّة إنها «لا تطربنا

<sup>1</sup> - إليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشويبي، مكتبة منيمنة، دط، بيروت، 1961، ص51 نقلا عن صالح أبو صبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من 1948 - دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، بيروت 1979، ص195.

<sup>2</sup> - عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، التكرار في قصيدة السياب رجل النهار، مجلة اللغة والآداب، الجزائر، دت، ص14.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2008، ص210.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص214.

بالموسيقى الشعرية ولا تطربنا بالبلاغة المنشورة التي نتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرير»<sup>1</sup>.

فلكل شعر ميزته، والشعر العربي سمته تكمن في صيانة نظام القافية الواحدة التي ألفها الذوق العربي ويذهب المازني إلى توطيد العلاقة بين الوزن في الشعر والعاطفة والوجدان: «ولم تزل العواطف العميقة الأجل - مذ كان الإنسان- تبغي لها مخرجاً وتتطلب لغة موزونة، وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع...»<sup>2</sup>.

وهذا ما أكده العقاد في كتابه (اللغة الشاعرة) إذ يقول: «... إن الشاعر المطبوع ينظم الأشعار في بحورها المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسه ويستهدي به غير سليقته الفنية، ولم تكن بالشاعر الجاهلي حاجة إلى دراسة العروض ولا إلى تعريف أسماء البحور وتقسيم ضروري للتفاعيل»<sup>3</sup>.

إن الوزن عند الشعراء لا يكون بالطبع، بل على تخير، فالمبدع هو من يختار وزن قصيدته، فجدلية الوزن والقافية والمعنى تبين مدى أهمية وقيمة القافية في البيت الشعري لأنها تهمز النفس وتحرك الوجدان.

#### 2-4- موقف الدكتور "مصطفى درواش" من النظرية اللغوية العربية:

إن الحل عند الأستاذ "مصطفى درواش"، هو البحث في التراث النقدي العربي للوقوف عند البديل الأفضل، فالحرص الجاد بالتراث العربي بإمكانه بلورة نظرية نقدية عربية معاصرة جذورها تراثنا النقدي القديم، وحاضرها متلق قادر على إخراجها نظرية متكاملة بمقدورها مجابهة النظرية النقدية الغربية التي بان فشلها في الغرب عينه والتساؤل الذي يمكن طرحه هو:

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص 216.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 221.

<sup>3</sup> - نفسه، ص 222.

هل كان لدينا فعلا نظرية لغوية ونقدية؟

وهل باستطاعتها قيادتنا إلى نظرية لغوية أو نقدية عربية؟

### – النظرية اللغوية العربية:

يقون الناقد "مصطفى درواش" أنه في التراث النقدي العربي لم تظهر نظرية لغوية بكل خصائصها، وهذا ما أدى بغالبيتنا إلى الاتجاه غربا، الغرب الذي استخلص هذه النظرية اللغوية العربية عن طريق مقارنة نظرية (سوسير SAUSSURE) اللغوية بجهود العرب القدامى اللغوية فلو تعمقنا في هذه الجهود وضمت مع بعضها لكانت نواة النظرية اللغوية العربية تماثل للنظرية اللغوية الغربية.

ويؤكد ناقدنا "مصطفى درواش" أن النحو العربي القديم يمثل أحد جوانب النظام اللغوي العربي: «إن النحو هو سند الثقافة الكتابية في ارتباطها بالطبع، الذي لا يخطئ من هذا المنظور، ولكن حاجة الحضري المحدث إلى معرفة أصول النحو، من شأنها أن تقوي أثره في قصده وإرادته. وبذلك فإن قراءة النحو هي بمثابة الثقافة ودورها في صقل التجربة الشعرية، بعد انقضاء عهد الفطرة الخالصة»<sup>1</sup>.

فما قدمه العرب القدامى يعتبر أساس تكوين نظرية لغوية عربية، فلا حاجة إلى توظيف المصطلح الغربي المستعار في وجود المصطلح العربي القديم.

وقد استشهد بآراء بعض علماء اللغة القدامى الذين عرفوا اللغة كنظام مثل: عبد القاهر الجرجاني والجاحظ وحازم القرطاجني.

<sup>1</sup> – مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص117.



# الفصل الرابع

مصطفى درواش بين المساءلة

المنهجية والتجربة النقدية

تمهيد:

إن ما يهمنا من المناهج النقدية العديدة هو المنهج النصي الذي يهتم بدراسة عتبات النص الأدبي، وتتمثل هذه العتبات في: العنوان، المقدمة، الإهداء، الغلاف، الرسوم، الحواشي... الخ، أي كل ما يحيط بالنص الأدبي من عتبات داخلية أو خارجية.

تندرج هذه العتبات النصية تحت ما يسمى النص الموازي "Paratexte" الذي يعتبر نمطا من الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية "Transtextualité" والتي تحدث عنها جيرار جينيت في كتابه "طروس Palimpsestes" ومعناها «كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني»<sup>1</sup>.

ولهذه المتعاليات النصية أنماط هي: «التناص، المناص، الميتانص (Metatexte)، النص اللاحق، ومعمارية النص»<sup>2</sup>. وما نحن بحاجة إليه هو النص الموازي أو المناص (Paratexte)، فما مفهومه عند جيرار جينيت؟ وما الطريقة التي تعامل بها مع هذا المصطلح خاصة إذا ارتبط الأمر بعلاقته بالنص الأدبي؟

يعرف جيرار جينيت النص الموازي "Paratexte" بقوله: «ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور»<sup>3</sup>، وهذا ما أكده الأستاذ مصطفى درواش بقوله: «وبما أن النص ليس مستقلا في تأسيسه عن النصوص الأخرى، بوجه عام، فقد ظهر في الدراسات النقدية الحديثة مصطلح التناص لتحليل النص الإبداعي-إضافة أخرى لخصوبة الإبداع وسعته- وليفوض أركان السرقة في محدوديتها، فالتناص جاء ليفتح المجال

<sup>1</sup> - سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2001، ص96، 97.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص97.

<sup>3</sup> - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص77، نقلا عن:

(G. Genette: Seuils, ed de Seuil coll poétique, Paris 1987, P: 7).

واسعا لثقافة الشاعر وخبراته التي لا يتعلق بها النص، بل إنه يتيح فرصة أكبر للفهم والتحليل المعلن<sup>1</sup>.

يتضمن هذا القول الكثير من الملاحظات المتعلقة بالنص الموازي لعل أبرزها هو ضبط عناصره المتمثلة في: «العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، التمهيد، الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، التزيينات، الرسوم... الشريطة، القميص وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية التي تخلق للنص بيئة متنوعة، وفي أحيان أخرى شرحا بليغا أو ما شابهه لا يقدر أكثر القراء نزوعا للصفاء، وأقلهم اهتماما بالمعرفة الخارجية أن يتصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك<sup>2</sup>، تتقاطع هذه العناصر مع النص الأدبي، إذ من خلالها يحصل النص على هوية تميزه عن باقي النصوص الأخرى.

انتقل النص الموازي من عنصر هامشي، أو باعتباره رونقا للنص الأدبي إلى عنصر أساسي له، إذ هو الشيء الذي يصادفه القارئ عند قراءته للنص الأدبي، فالعنوان مثلا قد يمد المتلقي انطبعا مسبقا على ما سيأتي من النص، وقد يتجسد هذا الانطباع مع عملية القراءة وقد لا يتجسد.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص367.

<sup>2</sup> - محمد خير البقاعي: دراسات في التناسق والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط2، 2004، ص127.

## أولاً - قراءة في العنوان: "وجه ومرآيا" المنظومة النقدية التراثية":

يعد العنوان عنصراً من عناصر النص الأدبي وهو بمثابة نص مواز له دور بارز في فك لغز النص، ويكمن هذا الدور في أنه أول ما نرقيه من الكتاب وأول ما يقابل المتلقي أثناء انتقائه له، فهو سمة بارزة تطبع الكتاب أو الديوان، ورغم أهميته إلا أن البحث في مجاله جاء متأخراً، لقد «أهملت الثقافة العربية القديمة مسألة العنوان في الشعر، في حين أكدت عليه في النصوص السردية والنقدية والعلمية»<sup>1</sup>.

إن سبب هذا التهميش للعنوان هو اعتباره عنصراً هامشياً لا يجب الوقوف عنده، فكان المتلقي ينتقل مباشرة إلى قراءة النص الأدبي دون إعطاء أي اعتبار له، إلا أنه سرعان ما تبدل الوضع حيث تم الانتباه لمكانة هذا العنصر في كشف خبايا النص، وبهذا «لم تبق عناوين الأعمال الأدبية مجرد أوعية ومؤشرات خارجية تخضع لوظائف "تعليمية" أو معلوماتية مبنية على رؤية مفككة للمعرفة والحياة والكون والإنسان، وإنما صارت تؤدي وظائف مهمة وأساسية في تفسير النص من الداخل، سواء كان قصيدة شعرية أو مسرحية (...). كما تؤدي وظائف مهمة وأساسية فيما يتعلق بالمحيط الخارجي الذي ينتمي إليه هذا النص أو ذلك»<sup>2</sup>.

تنبه النقاد الغربيون في العصر الحديث إلى العنوان الذي يبرز دلالات النص، ويأتي على رأس هؤلاء (ليوهوك Leohok) في كتابه سمة العنوان / *Lamarque du titre* الصادر سنة 1973م، الذي يرى أن أي دراسة للنص الأدبي يجب أن تكون البداية فيها تنطلق من العنوان لأنه «مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»<sup>3</sup>، ثم جيرار جينيت الذي أفاد في

<sup>1</sup> - رشيد يحيى: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، د ط، 1998، ص 107.

<sup>2</sup> - بدرى عثمان: وظيفة العناوين الروائية الواقعية لنحيب محفوظ بين السياق الخارجي والداخلي، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد: 1، 1992، ص 81-82.

<sup>3</sup> - رشيد يحيى: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص 115.

دراسته من (ليوهوك) من خلال كتاب عتبات "Seuils" الصادر سنة 1987م، ويعد هذا الكتاب من أهم الكتب التي عاجلت العتبات النصية ومن بينها العنوان.

### 1-1- العنوان عند جينيت:

يعد العنوان عند جينيت من أبرز المكونات التي يتركز عليها النص الموازي «وهو عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان التي تحمل مرافقات أخرى مثل راسم الكاتب أو دار النشر»<sup>1</sup>، وهو يرى أن العنوان لا يكون وحده وإنما بمرافق يسمى عنوانا فرعيا (Sans Titre) أو مؤشرا جنسيا، وهذا الأخير يحدد طبيعة الكتاب إن كان شعرا أو نثرا، أي أن العنوان يخضع للمعادلة الآتية:

«عنوان + عنوان فرعي:

عنوان + مؤشر جنسي»<sup>2</sup>.

أما المعادلة الأولى "عنوان + عنوان فرعي" نجدها في كتاب الأستاذ "مصطفى درواش" "تشكل الذات واللغة"، إن "تشكل اللغة" هو العنوان، أما "الذات" هو العنوان الفرعي لأن الذات لا يمكنها أن تتشكل وتكتمل في غياب اللغة.

أما المعادلة الثانية "عنوان+مؤشر جنسي" تنطبق على "مرايا عبد العزيز حمودة"، إن هذا العنوان يشمل العنوان وفي الوقت عينه يشمل المؤشر الجنسي، فكلمة مرايا عبارة عن مؤشر جنسي لأنها تعكس جنسا أو طبيعة الكتابة الموجودة داخل الكتاب، فحين سماع كلمة مرايا يتبادر في ذهن المتلقي مباشرة بأن الأمر متعلق بالدكتور "عبد العزيز حمودة".

<sup>1</sup> - عبد الحق بلعابد: عتبات، (نقلا عن: جيرار جينيت: من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص67، نقلا عن: G . Genette: Seuils, p: 60).

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص68.

إن للعنوان أطرافاً متمثلة في المرسل والمرسل إليه، فهو بمثابة اتفاق بين الكاتب وجمهوره، ولم يتغاض الناقد "مصطفى درواش" في الحديث عنها.

## 1-2- العنوان عند مصطفى درواش:

بدأ الأستاذ "مصطفى درواش" دراسته بطمأنة رواد المنظومة النقدية التراثية ومحبيها من خلال قراءة العنوان بتمعن، حيث يقول: «كشفت مباحث التراث ومقاربات الراهن عن مفارقة في الكتابة والنقد بين نمطين من الاشتغال هما: شفاهية السماع وكتابية المعرفة والتأصيل (أي بين معهود الذوق والقراءة المنتجة). إنها تصورات وخبرات بحثت في الكيان الشعري- يمكن تقديمها وصفا وتحليلاً- من حيث توجهاته ومستوياته المتداخلة، نحو البعد الصوتي ذي الطبيعة اللسانية، مكون اللغة وسماعها الكاشف عن حالة جماعية توجه التغيير والإبداع»<sup>1</sup>.

فالعنوان جزء من الأجزاء المهمة في النص الأدبي، لأنه يحمل دلالات عديدة مرتبطة به، وقد «يكون العنوان بكامله جملة أو كلمة من القصيدة ينتقيها الشاعر دون غيرها لكونه يراها بؤرة أو مرتكزا يشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص»<sup>2</sup>.

إن العناية بالعنوان يجب أن تماثل العناية بعناصر النص الأخرى، كما لا يفوتنا شكل العنوان، قد يحتوي كلمة واحدة، أو أكثر، هذه الكلمة أو الكلمات العديدة تدخر دلالات كثيرة متصلة بالنص، وذلك باللجوء إلى الرمز «فهو أول شيفرة رمزية "Symbolical code" يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصاً أولياً يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص07.

<sup>2</sup> - رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص112.

<sup>3</sup> - بسام موسى تطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، د ط، د ت، ص53.

إن العنوان له علاقاته التي ينسجها خلسة مع النص، سواء كانت هذه العلاقات خفية أم جلية، مع غيره من النصوص وهذا يقودنا إلى الحديث عن التعالي النصي.

يقول الناقد "مصطفى درواش": «إن التعالي النصي في حركيته هو امتلاك للنص الغائب وتأكيد على شرعية تفاعلية النصوص، ولذلك يمكن النظر إلى التناص على أنه محاولة الشعر تذكير القارئ- كذلك - بما كتب سابقا حتى لا ينساه أو يمحوه من ذاكرته، على الرغم من أن النسيان أساس في تفاعلية النصوص»<sup>1</sup>.

أي أن خلف العنوان والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وما تضمه بنيتة الداخلية وشكله الذي يزيده نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى نصوص وجمل أخرى.

قد فرضت فكرة المرايا نفسها على الناقد لأنها القضية الأساسية التي أراد تأكيدها في دراسته، فهناك أربعة أشكال معروفة للمرايا:

الأولى هي المرايا العادية، فهي تعكس كل ما يوجد أمامها في صدق ودون تزييف، أما المرآتان المتوازيتان فتنتقلان صورا غير منتهية لكل ما يقع بينهما في متاهة وهمية.

فالمرآة المقعرة تقوم بتصغير الأشياء بشكل يشوه حقيقتها.

لكن المرايا المحدبة تقوم بتكبير وتضخيم كل ما يقابلها وتزييفه حسب زاوية انعكاسه فوق سطح المرآة<sup>2</sup>.

فالناقد قد يلوم الحدائين لما وضعوا أنفسهم أمام المرايا المحدبة إذ كان هدفهم في البداية إنارة النص، إلا أن الهدف لم يتجسد وفشلوا في تحقيق المعنى.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص369.

<sup>2</sup> - ينظر، عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1998، ص06.

إن رؤيتهم للعالم بصورة مضخمة بدل صورة الحقيقة أدى إلى إخفاقهم في نهاية المطاف<sup>1</sup>.

تلك هي المرايا التي رغب الأستاذ "مصطفى درواش" أن يذكر الجميع بأزلية وجودها وبأن الوقوف أمامها قد طال.

### 1-3- وظائف العنوان:

لم يغادر الأستاذ "مصطفى درواش" عتبة العنوان دون أن يضع نصب عينيه تحديد وظائفه، حيث يحاول الإنصات إليه بغية الوصول إلى الوظائف التي يحتويها، والتي يمنحها للنص الأدبي، ورغم اطلاعه على وظائف العنوان التي توصل إليها جينيت في كتابه "عتبات" التي تتمثل في «الوظيفة التعينية (F. De désignation)، والوظيفة الوصفية (F. dexriptive)، والوظيفة الإيحائية (F.Connstative)، والوظيفة الإغرائية (F. Séductive)»<sup>2</sup>، إلا أنه تمكن من الوصول إلى وظائف أخرى في عناوين المصادر المعتمدة، وهنا نطرح السؤال: هل الوظائف التي ضبطها جينيت مرتبطة بالعنوان في النص الشعري والنص النثري معا؟ أم أن لكل واحد منهما وظائف على حدى؟

يبدو أن جينيت في حديثه عن وظائف العنوان في النص الأدبي لم يحدد نوع النص إن كان نثرا أو شعرا بالرغم من الاختلاف القائم بينهما، وإنما تحدّث بصفة عامة، ومن جهة أخرى لم يفتح الباب للقارئ بإمكانية وصوله إلى وظائف أخرى غير التي اقترحها، ومن خلال ما قدمه الناقد "مصطفى درواش" أثناء قراءته للعنوان في النص الشعري والنص النثري بدا جليا أن حصر وظائفه أمر في غاية الصعوبة، على خلاف النصوص الأخرى، إن تحديد وظائف العنوان يكون «ممكنا في الدراسات العلمية، أو الكتابات التاريخية، أو العلوم الإنسانية، كما في مألوف الأسامي في باب التاريخ والحضارة والعلوم الإنسانية، حيث لا يكفي أن يكون العنوان مجرد أداة تعيين، وإنما

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص05.

<sup>2</sup> - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 86، 87، 88، (نقلا عن): (G . Genette: Seuils, p: 95 .....97).



يكون اعتصارا للنص، وإعلاما بمضمونه حتى إذا ما قرئ شف عن الموضوع، ودل عليه رأسا، مثل تاريخ الخلفاء للسيوطي (...)، فإنه يعسر حصر وظائف العنوان في الأعمال المبدعة شعرا ورواية وقصة»<sup>1</sup>.

فالعنوان من العتبات النصية التي تحملنا إلى فضاءات النص الشعري وهو أول ما يستوقف القارئ قبل شروعه في عملية قراءة القصيدة «والعنوان في القصيدة -أية قصيدة- هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها، وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات، وهو بذلك عمل في الغالب عقلي وكثيرا ما يكون اقتباسا محرفا لإحدى جمل القصيدة، وعلى الرغم من (لا شاعرية) العنوان فإنه هو أول ما يداهم بصيرة القارئ»<sup>2</sup>، ونظرا لهذه المكانة التي يكتسبها العنوان في النص الشعري، لا يمكننا التغاضي عنه أو التعامل معه كحلية أو زينة للنص.

لا تستقيم قراءتنا للنص بعيدا عن الاطلاع على هذه العتبة النصية ومنحها حظها من التأويل مثلها مثل النص.

#### 1-4- العنوان الفرعي:

قبل ن نتحدث عن كيفية تعامل الأستاذ "مصطفى درواش" مع العنوان الفرعي نحاول إحاطته ببعض التوضيحات المتمثلة في التعريف، إن العناوين الفرعية أو الداخلية كما وردت في كتاب "عتبات" لجيرار جينيت "Intertitres" «هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه

<sup>1</sup> - بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص 49.

<sup>2</sup> - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، د ت، ص 263.

التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية»<sup>1</sup>.

ويمكن الاستغناء عن العنوان واستبداله بالعنوان الفرعي، وهذا ليس بعيدا عن النشر العربي والشعر العربي القديمين، حيث يغيب ويعوّض بصيغ بديلة تنهض بوظيفة مشابها، ومن بين هذه الصيغ نجد: التأكيد على حسن المطالع لما رأوه في ذلك من آثار تحدث في المتلقي وتكون بمثابة إغراء يشد لمتابعة القصيدة (...).، أو الجمل التي تسبق القصائد والمقاطع والأبيات المفردة والواردة إما في ثنايا دراسات نقدية أو تراجم أو مصنفات تدوينية.

إن تعامل الناقد "درواش" مع العنوان الفرعي في ضبط وظائفه بدأ أمرا عسيرا للغاية، حيث اضطر ناقدنا إلى تحويل العناوين الفرعية وإظهار العنصر الخفي فيها، قصد الوصول إلى الوظيفة الأساسية للعنوان الفرعي ومن هنا يمكن القول: «أن العناوين الفرعية التي تتكون من جمل قد تطول بحيث تصبح تقدما للقصيدة، وهذا الأخير يتحول إلى خطاب يمكن دراسته، على عكس العناوين الفرعية ذات المركب الإسمي التي لا يمكن اعتبارها خطابا إلا إذا تم تحويلها بتقدير العنصر الغائب فيها»<sup>2</sup>.

#### 1-4-1- وظائف العنوان الفرعي:

##### • الوظيفة الوصفية:

وهي الوظيفة التي بينها جيران جينيت التي يقول فيها العنوان شيئا عن النص، فلو نأخذ مثلا مطوّلة امرئ القيس حيث يصف طول الليل وثقل وطأته:

فيا لك من ليل كأن نجومه بكل مفار الفتل شدت إلى يذبل

<sup>1</sup> - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 124، 125، (نقلا عن: (G . Genette: Seuils, p301.....312).

<sup>2</sup> - محمد بنيس: التقليدية، ج 1، ص 110.

### كأن الشريا علقت في مصامها بأمراس كتان إلى صم جنـدل<sup>1</sup>.

يحتوي هذا العنوان على النص الذي يحاول فيه الشاعر وصف الليل، لقد كان العنوان بائنا حيث نفع القارئ بمضمون النص، وبالتالي يصبح العنوان تفسيراً لما سيأتي بعده، وهذا يجزنا إلى القول أن العنوان يختصر الدلالات الموجودة في النص، مما يجعل الوظيفة الوصفية أقرب إليه، وتسود الوظيفة الوصفية العناوين ذات "المركب الإسمي" "الشعر والشعراء"، "الإمتاع والمؤانسة"، "دلائل الإعجاز"، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وتنسحب من هذه الوظيفة وظيفتان هما: الوظيفة الأولى يتجه فيها العنوان "نحو تعيين مرجعية النص، وتعرف هذه الوظيفة" عند "كانتو روويس Kantorowis بالوظيفة المرجعية F. Referencielle المرتبطة بالسياق، وهنا يتم التواصل بين النص والقارئ الذي يقوم بتحديد مرجعية النص، وذلك بالإحالة على موضوع الرسالة ابتغاء التواصل الفوري مع السامع القارئ، واختزال الفرق التأسيسي بين دلالية اللغة الشعرية ومعنى الخطاب، وابتغاء تواصل كهذا يرجعنا للرؤيا الشعرية فيما هو يبرز ثانية مسألة التواصل في النص الشعري وقراءته"<sup>2</sup>. وتمثل الوظيفة الثانية في تعيين غرض النص الشعري، وما دام الشاعر امرؤ القيس يصف في قصيدته طول الليل، فهذا يعني أن الغرض هو الوصف، وعلى العموم فإن هاتين الوظيفتين ليستا الوحيدتين في هذا العنوان، وما يمكنني قوله إن الأستاذ "درواش" يوحى لنا أنهما يتكاملان مع وظيفة أخرى وهي الوظيفة الندائية التي تعمل أثناء عملية التواصل التي تتم بين القارئ والنص أو بين القارئ والعنوان، أين يسعى العنوان إلى التأثير في القارئ ولفت انتباهه حتى يقرأ العنوان ويحاول أن يستحضر جميع الإيحاءات والدلالات الخفية والظاهرة المرتبطة به، ويتخذ العنوان جملاً تحوي صيغة النداء سواء كانت صيغة النداء فيها ظاهرة أو مضمرة.

<sup>1</sup> - امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، 1984.

<sup>2</sup> - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 88-112.

## - الوظيفة الإيحائية:

هذه الوظيفة ملتصقة بالوظيفة الشعرية التي هي «النبرة المتصلة بالرسالة لحسابها الخاص»<sup>1</sup>، وهذا يعني أن العنوان جزء من النص، وما ينطوي على النص من حيث اللغة ينطوي عليه هو أيضا، فكما أن النص الأدبي هو مجموعة من الأدلة الحاملة لدلالات خفية فكذلك العنوان دال من الأدلة يخفي تحته العديد من الدلالات والإيحاءات التي تثير مخيلة القارئ وتذهب به إلى مجموعة من التأويلات نظرا للكثافة الدلالية التي يتضمنها العنوان والتي قد تشمل النص الشعري برمته.

يقول الناقد "مصطفى درواش": «كما أن التشكيل الشعري هو العلاقة المباشرة بين الشاعر والمتلقي وبين النص الشعري والمتلقي»<sup>2</sup>.

بمعنى أن عنصر العنوان لم تتوفر عليه قصائد الشعر العربي القديم، بينما قصائد الشعر العربي الحديث منحت أهمية لهذا العنصر «العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالاته أو كليهما في آن، وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته أو خاتمة القصة وحل العقدة فيها»<sup>3</sup>.

إذا كانت الرابطة الأولى محدودة الأثر، فإن الثانية هي الأصل، لأنها ذات صلة وطيدة بتصورات المتلقي وثقافته ومهاراته، فالمتلقي هو وحده القادر على تقدير جودة المستويات والإعراب عنها، حين يغوص في النص ويستوعب تحولاته، ويكشف النقاب عن المستحدث فيه أو المكرور منه.

<sup>1</sup> - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص113، نقلا عن:

(Roman Jacksbson: Essai de linguistique générale, op, cit, p: 218).

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص14.

<sup>3</sup> - بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص39.

ثانيا- المتلقي في الكتابة الشعرية:

## 2-1- التركيب وجودة الكتابة:

إن الكتابة الشعرية واقعة نصية غير ثابتة البنية، تواجه القارئ مواجهة مفتوحة وقد بقيت معضلة المعنى فيها، من أهم الإشكالات المثارة، وسعت مختلف المناهج إلى مقاربتها دون تحديد نهائي لها، وانصرف بعضها عن المقاربة السياقية، لتثير أسئلة تتجاوز المؤلف، واجتماعية النص.

يقول الناقد "مصطفى درواش": «إن هناك سؤالا مشروعا، يكون القصد منه إثبات قدرة الطبع على التحول بفعل أثر تركيب الشعر وترتيب جملة، وهو هل بقي النحو محافظا على نحويته، أم تحول بفعل لقائه بعلم المعاني إلى أسلوب من أساليب التعبير في حياكة اللغة وتفجير طاقاتها؟»<sup>1</sup>.

وحيث يكون للفكر قيم تجعل هذا النص الأدبي عصيا على الدراسة، نحاول تحديد عناصر ماهيته، كالطبيعة التمويهية التي يلتبس بها، فيعمد إلى كل أنواع التخفي والحجب، فتتكون طبقات باطنية كامنة كتومة للدلالة، تشير وترمز أكثر مما تعبر، وبها يتصف النص بوجود خلاق وثيري.

إن العلاقة بين التركيب والمعنى، هي علاقة عضوية كثافة واتساعا، فباختلافه يختلف المعنى، ولا سيما أن الشاعر هو صانع تراكيب وبان لها، ويبقى النص الشعري يفعل إبداعية الكشف عن أعماق الذات، فيكسر سمة الغموض التي «هي خاصة داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها وباختصار، فإنه ملمح لازم للشعر»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص 129.

<sup>2</sup> - رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 9.

خاصة عندما يحاول أن يتوجه إلى الكون الذي هو كله رموز، ويشغل على عالمين: عالم الذات الداخلي والكون في خفاياه فينشأ التخيل الشعري كمغامرة في المجاهيل، وتشكل الصورة الشعرية التي تفعل الكثافة الترميزية، فتتعدد الدلالات<sup>1</sup>.

ودعا الأستاذ "مصطفى درواش" إلى ضرورة حضور قول "عبد القاهر الجرجاني" إزاء ما اصطلح على تسميته باللفظة الفصيحة في أثناء إثبات أن إعجاز القرآن الكريم من نظمه المتسق لا من ألفاظه كأصوات مسموعة ومنفصلة: «... إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظة»<sup>2</sup>.

يعلل الأستاذ أن الشاعر عليه أن يدرك بطبعه ونظره أن الألفاظ تتساوى ولا تتفاضل فيقال إنها سلسلة سهلة، إلا بالترتيب والتنسيق (النظم)، وأن اختيار الألفاظ ليس عملاً أساسياً في شعره، لأن المحوري هو كيفية تركيب هذه الألفاظ وترتيبها والتنسيق بينها، وفق ما تمليه المعاني المنبثقة عن النفس الشاعرة.

إني أرى أنه عندما يكون الغموض وارداً، فهذا يتطلب قارئاً متميزاً، لا يطمئن إلى الجاهز والمكتمل، ويقدم نصوصاً عدائية لأنها تهاجم القارئ في كسله، واطمئنانه للأحكام الجاهزة، فتضطره إلى الاجتهاد، وتفعيل العدا إلى البحث عن المجاهدة والقدرة على القراءة الفاعلة، وأول ما يفعله أنه يغامر في البوابة التي من خلالها يعبر إلى غنى التخيل وخصبه، ليمسك الخيط الجامع لتداخل مستويات الإبداع.

<sup>1</sup> - ينظر: عبد العزيز بو مسهولي، الشعر والتأويل، ص9.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص130.

إذا كان الغموض طاقة الشعر في خلق صورته، وسمته الأولى بالنظر إلى طبيعته الفنية، إلا أنه مثار الجدل، فقد أثارت هذه النقطة إشكالات كثيرة، انقسم حولها الدرس النقدي العربي قديماً، وحديثاً<sup>\*\*</sup> بين مؤيدين ومعارضين.

وترى البلاغة العربية والشعرية القديمة أن التشبيه مركزي، وهو بؤرة استمولوجية في الخيال الشعري العربي<sup>1</sup>، وفي كيفية بناء النص الشعري عامله من خلاله، فيلجأ إليه الشعراء للتوضيح، وتقريب المعنى من ذهن المتلقي<sup>2</sup>، وكأنه فاعلية المشاركة والاتفاق، بين كل من الشاعر والمتلقي، ولا تقبل الاستعارة في الشعر، إلا من خلال علاقة المشابهة.

يذهب الناقد "مصطفى درواش" إلى: «أن الشاعر ليس قدرة ذاتية واحدة (طبع) إنما هو كل معقد متشابك من القدرات تفسر وعيه واختياره (طبع + صنعة)»<sup>3</sup>. ومنها القدرة على التغيير المجازي الذي به يخرق العوالم الغامضة -وما أكثرها وأعقدها- التي لم يكشف كوامنها الآخرون على اختلاف معارفهم ومداركهم.

فتعلم بحور الشعر وأسسها وطرق استعمالها لا يصنع شاعراً، خلافاً لنظم الاستعارات في ضوء الوعي بأثرها كأسلوب جمالي يتمثله الشاعر لأن الاستعارة قائمة على تصور آخر للأشياء. وقد بان لأدونيس الشاعر والناقد: «أن جوهر الإبداع في التباين لا في التماثل...»<sup>4</sup>.

\* يمكننا العودة إلى ما أثاره شعر أبي تمام من جدل نقدي بخصوص غموضه، ككتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري للآمدي، وأخبار أبي تمام للصولي.

\*\* يمكننا العودة إلى ما أثاره غموض شعر أدونيس، والكتب حول ذلك كثيرة منها: عبد الرحمن محمد القعود، الإجماع في شعر الحداثة، عالم المعرفة، دط، الكويت، 2002، ص 100-118.

<sup>1</sup> - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، د ط، القاهرة، د ت، ص 112 وما بعدها.

<sup>2</sup> - ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، بيروت، 1981، ص 287.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط 1، الجزائر، 2014، ص 145.

<sup>4</sup> - علي أحمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول، ج 3، دار العودة، ط 4، بيروت، 1983، ص 57.

قد يتخيل الشاعر صورة بديعة (هي بمثابة صورة مرئية) تؤثر فيه وينتظر أثرها الطيب في المتلقي.

وحرصت البلاغة العربية على أن لا يكون الإيغال، في البعد بين المشبه والمشبه به، حتى لا تتوسع المسافة الخيالية، فيفتح فضاء المبالغة، والدخول في الكذب<sup>1</sup>. ويبقى التخيل الشعري في التنظيرات النقدية (هي المدود)، ولا يمكنه أن يغامر في المستحيل، ويشغل ضمن حواجز الممكن رؤيته، أو تصوره بالعقل والذهن فيدمج بين ما هو واقعي وممثل للأعيان وبين ما هو في الأذهان. ثم توسعت آفاق الخيال الشعري في العصر الحديث، وأسست للإبداع الآخذ لمكان المحاكاة، واعتبرت الخيال إبداعا في جوهره.

فأعدت النظر في ثنائية "الواقعي والخيالي"، فالخيال عامل أساسي في بناء النص الشعري.

ولكي يختلف الشاعر، لا بد أن يوظف طريقته في الكتابة توظيفا مميزا (التفوق)، ولا يحصل له ذلك إلا إذا تخطى حدود طبعه (موهبته الأولى) إلى العلم بأسرار هذه الكتابة كلغة خاصة.

ويرى الناقد "مصطفى درواش": «أن الشعر كطبع وممارسة يختلف عن المهارات اليدوية ومصنوعات الديباج ونقشها، بحيث إذا دقت الصنعة لا نعثر على خلاف بين هذا وذاك هيئة وصورة، لأن المادة واحدة، وصنعتها تكاد تكون واحدة، أما الشعر فهو نسيج معلوم، ومعانيه تتغير بتغير ترتيبها وسبل أدائها (كيفية الصقل والإحكام)، فلا سبيل إلى المطابقة بين المعنى الأول والمعنى الثاني الذي يحكيه، لأن المعنى لا يظهر من دلالة اللفظ عليه إلا إذا أخذ التركيب كاملا ودون تغيير»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: رشيد رضا وأسامة صلاح منيمنة، دار إحياء العلوم، ط1، بيروت 1992، ص228 وص254.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص152.



إن أوليات التأليف عند الشاعر، المفاجأة، وتركيب استعارات مدهشة، لأنه يعتمد تعميق العدول إلى أقصى إمكاناته، ما يخرج عن الذوق العربي. فهو الذي يلح على اللغة الثانية، التي تأخذ الكلمات، الواحدة تلو الأخرى، من الاستعمال المتكرر والمعنى المعتاد، وإدخالها في نسيج جديد، يجيئها بشحنة جديدة، ودلالات مفتوحة لم يعهدها المتلقي، ويحتاج إلى خبرة وممارسة ليلج عوالمها<sup>1</sup>.

أكثر اجتهادات الشعراء تبرز في أسلوب الاستعارة، كشفها وربطها وإبداعها، فهي أسلوب بياني ووجه من وجوه التعبير عن وجدان الشاعر وثقافته ورؤيته للحياة.

ظهرت مع القصيدة الجاهلية خاصة في الأبيات التي عنى الشاعر بصقلها أكثر فذلك إقرار: «بنصية النص وواقعية العالم، لا نصية العالم وواقعية النص»<sup>2</sup>.

إن إبداع الاستعارة صنعة محكمة يختار الشاعر البارح طريقة تشكيلها، ولا يضطر إلى ذلك اضطرارا. وهي التي بدلت الأذواق ودلت على المعرفة والثقافة والارتقاء.

والشاعر الذي يكون حاضرا في منتوجه متصرفا فيه، فإنه في أثناء صناعته لشعره يصير أول متلق له، وعلى نحو ما يبدو في رأي محمد العمري في قوله: «إن الحديث عن الشعر كموضوع للتجويد يمثل المرحلة الأولى لنشأة النقد البلاغي والحاجة الداعية إليه، في حين سيضمحل البحث في الخصوصية وتسميتها اللبنة الأولى لتأسيس النظرية البلاغية»<sup>3</sup>.

يؤكد هذا القول على ذكاء الشاعر المبدع في إدراكه على أن مرتكز الشعر غرابته وصنوعته، فغرابة الغيبي هي مجرد توهم من الشعراء لإضفاء طابع التفوق، والادعاء بأن هناك صلة قوية بين الفعل الإبداعي وغرابة الآخر الخرافي، بمعنى أن المتلقي يتوجه إلى النص، فيصطدم بالاستعارات

<sup>1</sup> ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص156.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص153.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص155.

البعيدة التي مفتاحها الشيفرة الأسطورية، ويضطر إلى الخروج من النص إلى الأسطورة، ليفهم أصلها ثم يعود إلى النص ليرى كيف استثمرت، لعله يقبض على الخيط الأول لدلالة ليست نهائية، وكان الشاعر يقصد إرباك المنظومة البلاغية القديمة.

يقول الأستاذ "مصطفى درواش": «إن تركيب الشعر من جمل وصور ودلالات هو أساس هذا النمط من المستويات المؤلفة (متسع ومفتوح). والتركيب هو مرحلة تالية ورئيسة للمستوى المعجمي المحدود والمغلق على ذاته، إنه لا تركيب بدون لغة، فهي عمدة الصوت والكلمة والتأليف والدلالة»<sup>1</sup>.

إن التركيب في الإبداع الشعري، هو نتاج الانسجام بين الكلمات في تأليفها واتساقها لتحقيق أشكال كتابية مخصوصة. وطريقة تركيبه هي التي تبين وضوحه أو غموضه أو خطأه وردائه، لارتباطه باختيار الألفاظ (طبقاً وصفة).

ويتجلى هذا الإبداع الشعري في استعارات صغرى، يجمعها رابط، ويمكننا القول إنها استعارة كبرى، توحيدها المعاني، وتحتكم إلى قاعدة إيديولوجية، توضح علاقات التشابه والاختلاف التي تنشئها مع العالم الخارجي، تتجلى في اللغة، من خلال الحمولة المعرفية لأي نص، إلى جانب بنية المتخيل التي من خلالها يتحرك الشاعر، وقد وظف الناقد "مصطفى درواش" الإبداع الشعري في النصوص الشعرية الواردة في الكتاب.

## 2-2- الإعجاز القرآني وإشكال الكتابة:

إن القرآن الكريم هو أول كتاب علم العرب كيف يستنبطون الأحكام العقلية المبنية على مقدمات صحيحة، فدعاهم إلى استخدام عقولهم للتوصل إلى الظواهر، واعتبر استخدام العقل مبدأ أساسياً في الإيمان الصحيح.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص110.

وقبل المضي في دراسة الآليات الإعجازية في النص القرآني، كان لزاماً أن نركز على المعطيات الأساسية التي يبنى عليها الخطاب القرآني والتي جعلت منه خطاباً إقناعياً بدرجة عالية، فقد تميزت آيات القرآن الكريم بأساليب حجاجية تعتمد على إعمال العقل والتفكير والبرهان والحجة، وذلك لرد الرأي برأي أقوى منه والحجة بحجة أبلغ منها، وتمثل هذه المعطيات في:

أ- الخطاب القرآني يسعى إلى الإقناع، فيأخذ بعين الاعتبار كل ما يمكن أن يعتقده المتلقي منذ البداية.

ب- الخطاب القرآني الكريم هو خطاب موجه إلى مخاطب كوني، أي أنه لا يتوسل متلقياً معيناً في زمان أو مكان مخصوصين، وإنما هو خطاب موجه إلى البشرية جمعاء، فهو غير مقيد بزمان أو مكان، قال تعالى: ﴿قُلْ يَأَيُّهَا النَّاسُ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ جَمِيعًا الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ يُحْيِي وَيُمِيتُ فَأَمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ النَّبِيِّ الْأُمِّيِّ الَّذِي يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَكَلِمَاتِهِ وَاتَّبِعُوهُ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ<sup>1</sup>﴾.

وقد استطاع القرآن الكريم في هذا الإطار أن يؤثر على النفوس، ويستميل العقول من أجل التدبر في آياته ومعجزاته من أجل الاقتناع بمقاصده.

ت- كونية القرآن الكريم جعلته يقوم على توظيف أساليب متنوعة في التبليغ لا تتأسس على الفهم والإفهام فحسب بل تتعداه إلى التأثير واستمالة الآخرين، واستنهاض ملكتهم، وجعلهم ينخرطون في الحركة الفكرية الموجودة في الخطاب القرآني، وهذا ما يجعل النص القرآني يفترض في طرحه للقضايا الدينية وجود متلق مفترض أو فعلي، يستدعي حاجته وإقناعه.

<sup>1</sup> - سورة الأعراف، الآية: 158.

وهذا يقودنا إلى قول الأستاذ "مصطفى درواش": «أن الطبع الذي تفاخر به الثقافة الشفاهية ليس نهائيا ما دام عاجزا عن إدراك سر جماليات النص القرآني، فضلا عما يتضمنه من حقائق تحتاج إلى فهم ومعرفة وقراءة متبصرة»<sup>1</sup>.

إن البحث عن دلالات الإعجاز في الثقافة العربية الإسلامية هو القراءة الدقيقة للتراث العربي، وإن كانت البلاغة العربية تكشف عن أسس هذا الدرس، إلا أن البحث في الإعجاز إنتاجا وتنظيرا قد تعدى الدرس البلاغي إلى فروع أخرى من هذا الفكر وتتمثل في: علوم القرآن، وعلم التفسير، وعلم أصول الفقه، الفلسفة، وعلم الكلام...

## 2-2-1- الأساليب البلاغية:

تعد البلاغة آلية من آليات الإعجاز، وذلك لاعتمادها الاستمالة والتأثير بالصورة البيانية والأساليب الجمالية: أي إقناع المتلقي عن طريق استمالة تفكيره ومشاعره معا حتى تقبل قضية ما. «والأساليب البلاغية قد يتم عزلها عن سياقها البلاغي لتؤدي وظيفة لاجمالية، بل لتؤدي وظيفة إقناعية استدلالية، من هنا يتبين أن معظم الأساليب البلاغية تتوفر على خاصية التحول لأداء أغراض تواصلية ولإنجاز مقاصد حجاجية»<sup>2</sup>.

فالمتكلم له طريقتان لتبليغ مقاصده، طريق الحقيقة وطريق المجاز -حسب رأي الجرجاني- فيقول: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر زيدا مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت: خرج زيد... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص292.

<sup>2</sup> - صابر لحباشة: التداولية والحجاج ومدخل ونصوص، صفحات للطباعة والنشر، سورية، ط1، 2008، ص50.

ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر الكناية والاستعارة والتمثيل<sup>1</sup>.

القرآن معجز وبلاغة العرب لا تسمو إليه ولا تقدر بطبعها على مشاكلته ومضاهاته، فإن بلاغته لا يرقى إليها الشعر.

#### أ- الاستعارة:

إن الاستعارة من الأساليب البلاغية التي يمارس المتكلم من خلالها نوعاً من الضغط للإقناع والتأثير، يقول الجرجاني: «فقد حصل من هذا الباب أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه، كان موضعه من الكلام أضمن به، وأشد محاماة عليه، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر بالتشبيه فأمر التخييل فيه أقوى، ودعوى المتكلم له أظهر وأتم»<sup>2</sup>.

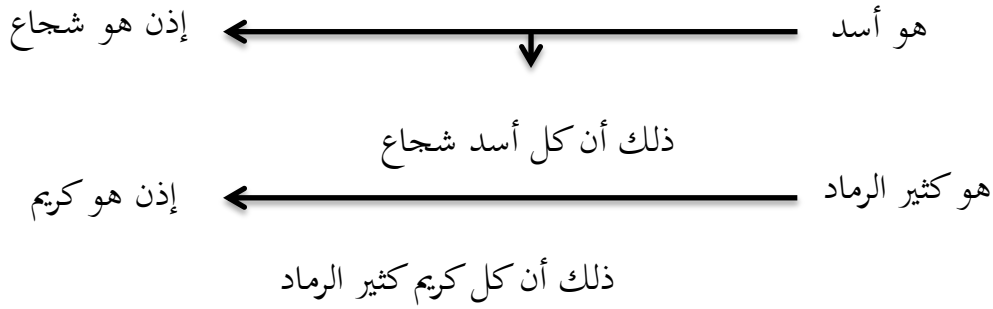
فالاستعارة عملية ذهنية قائمة على التقريب بين موضوعين وذلك بالنظر إلى أحدهما من خلال الآخر، وتكتسب الاستعارة تداويليتها من التأثير الذي تحدثه في المتلقي في سياق معين فتكون أكثر إثارة لانتباه المتلقي وأكثر قدرة على التأثير فيه بقدر ما تحققه من غرابة وانحراف عن العادي والمألوف.

فالاستعارة من «زاوية نظر حجاجية راجعة إلى أصل واحد، وهو أن يعدل عن "ب" التي هي معلومة جديدة إلى "أ" والتي هي معلومة قديمة إذا كانت "ب" تمثل إجمالاً حكماً هو موضوع اعتراض بطريقة أو بأخرى»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، ص 173.

<sup>2</sup> - الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 279.

<sup>3</sup> - حافظ اسماعيلي علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته، ج 1، ص 41.



وقد صرح الرماني على أن أسلوب الاستعارة أقوى وأبلغ من أسلوب الحقيقة حيث قال: «وكل استعارة حسنة فهي توجب بلاغة بيان لا تنوب منابة الحقيقة، وذلك أنه لو كانت تقوم مقام الحقيقة، لكانت أولى به، ولم تجر الاستعارة، وكل استعارة فلا بد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالية على المعنى في اللغة»<sup>1</sup>.

والشاهد على ذلك ما جاء في القرآن الكريم من الاستعارة على جهة البلاغة، وما تحدته من تأثير يتداعى إلى القلوب والنفوس عند سماع التعبير بالألفاظ التي دخلتها الاستعارة، ومن الأمثلة قوله تعالى: ﴿حَتَّمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشْوَةً وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾<sup>2</sup>. فكان هؤلاء الكفار من شدة الكفر والإعراض عن الحق ورفضه جعل على قلوبهم ختما وغطاء بحيث لا يصل إليها الإيمان.

قوله تعالى: ﴿وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا﴾<sup>3</sup>.

فالاستعارة في لفظ "قدمنا" قد حققت في الآية دلالة لا يمكن استيعابها في لفظ آخر «فالاستعارة في الآية هي التي كشفت أصالة ما يريد القرآن التعبير عنه، وكشف عن إيجابية جديدة

<sup>1</sup> - الرماني: الاستعارة في القرآن، الموقع الإلكتروني، [Http://WWW.BavaneIquran.Net](http://WWW.BavaneIquran.Net)

<sup>2</sup> - البقرة، الآية: 07.

<sup>3</sup> - الفرقان، الآية: 23.

في الآية، بحيث يصبح لفظ الاستعارة متميزا ولا يسد مسده لفظ آخر، لا يحس بها السامع في الاستعمال الحقيقي، وبذلك بلغت مرتبة الاستعارة في القرآن الكريم مرتبة الإعجاز»<sup>1</sup>.

يقول الأستاذ "مصطفى درواش": «إن إبداع الاستعارة صنعة محكمة يختار الشاعر المتفوق طريقة تشكيلها، ولا يضطر إلى ذلك اضطرارا، وهي التي غيرت الأذواق ودلت على المعرفة والثقافة والارتقاء، وفرضت الخلاف فيها. ولذلك امتدح فضلها البلاغيون والنقاد»<sup>2</sup>.

فالاستعارة أسلوب بياني ووجه من وجوه التعبير عن وجدان الشاعر وثقافته ورؤيته للحياة، وهي تبقى أثرها في النص الشعري وتصنع صنيعها في النفوس وتؤثر في القلوب من خلال ورودها في النص الاستثنائي (القرآن الكريم).

#### ب- التمثيل:

نجد أن "أبا هلال العسكري" يتحدث عنه ضمن الاستشهاد والاحتجاج: «وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكد بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد والحجة على صحته»<sup>3</sup>.

كما نجد "الجرجاني" يدرج التشبيه الضمني في وسائل الحجاج، ويجعله تحت مظلة التمثيل الذي هو -عنده- دون التشبيه، والتمثيل هو مقابلة جزء بجزء مع تعدد وجه الشبه -وهذا هو الفارق بينه وبين التشبيه العادي- فيقول: «واعلم أن مما اتفق العلماء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها وضاعف من قواها في تحريك النفوس لها،

<sup>1</sup> - حقان مليكة: الاستعارة في القرآن، Http://WWW.Bavane Iquran.Net

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص154.

<sup>3</sup> - العسكري: الصناعيين، ص416.

ودعا القلوب إليها... فإذا كان مدحا كان أبهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم... وإذا كان ذما أوجع... وإذا كان حججا كان برهانه أنور، وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر»<sup>1</sup>.

ويرى الناقد "مصطفى درواش": «أن التشبيه لا يمكن النظر إليه في حد ذاته، بل على أنه وسيلة أدائية تظهر خصوصياتها من خلال قوانين النحو»<sup>2</sup>، أي لا تشبيه من دون تركيب، فأطرافه تماسك وفق قوانين النحو الصارمة، في ظل تعالق المفردات في السلسلة الكلامية.

فالتشبيه أقوى من التمثيل من جهة وتنقص قوته إذا قورن بالاستعارة ويتراجع فضله وتتقلص وظيفته. ومن النماذج القرآنية التي اعتمدت آلية التمثيل:

قوله تعالى: ﴿ضَرَبَ لَكُمْ مَثَلًا مِّنْ أَنفُسِكُمْ هَلْ لَّكُمْ مِّنْ مَّا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ مِّنْ شُرَكَاءَ فِي مَا رَزَقْنَاكُمْ فَأَنْتُمْ فِيهِ سَوَاءٌ تَخَافُونَهُمْ كَخِيفَتِكُمْ أَنفُسَكُمْ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾<sup>3</sup>.

«ألا ترى أن الله عز وجل لو قال لعباده أني لا أشرك أحدا من خلقتني في ملكي لكان ذلك قولاً محتاجاً إلى أن يدل عليه فيه، ووجه الحكمة في استعماله فلما قال: ضرب لكم... كانت الحجة من تعارفهم مقرونة لما أراد أن يخبرهم به»<sup>4</sup>.

وقوله في موضع آخر: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذِّبِّ إِسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصِرُونَ﴾<sup>5</sup>.

«وتقدير هذا المثل أن الله سبحانه وتعالى شبههم في اشتراطهم الضلالة بالهدى وصيرورتهم بعد البصيرة إلى العمى، بمن استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله انتفع بها وأبصر بها ما على يمينه وشماله

<sup>1</sup> - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص88.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص 156.

<sup>3</sup> - سورة الروم، الآية: 28.

<sup>4</sup> - ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص42.

<sup>5</sup> - سورة البقرة، الآية: 17.



وتأنس بها فبينما هو كذلك طفئت ناره وصار في ظلام شديد لا يبصر ولا يهتدي... فهذا لا يرجع إلى ما كان عليه»<sup>1</sup>.

فغاية التمثيل هو الإبانة وتقريب المعاني البعيدة، وإيقاظ الحس التأملي للمتلقى حتى يقوى على إدراك الحقائق بسند يسمعه اسمه (المثل).

قال تعالى: ﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾<sup>2</sup>.

يقول جلا وعلا: ﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ﴾ في قدرة الله حيث خلقه من غير أب كمثل آدم خلقه من غير أب ولا أم بل ﴿خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ﴾ ثم قال له: ﴿كُنْ فَيَكُونُ﴾، فالذي خلق آدم من غير أب ولا أم قادر على أن يخلق عيسى بطريق الأولى والأخرى<sup>3</sup>، فلو انعدم إنكار المعنى الموجه للمستمع لما اضطر المتكلم ضرب المثل إلا إذا كان المقام يراد منه نافلة القول لأجل تعزيز فكرة، أو إمتاع حس.

**ج- الكناية:** تعد الكناية من وسائل التفنن في القول، والإبداع في إنبات المعنى والاحتجاج له، يقول "الجرجاني": «والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه»<sup>4</sup>.

فالكناية تعني السر وعدم التصريح ومرجعها كذلك إلى معاني النحو وحال تركيبها، ويكنى فيها بالمعنى عن المعنى لا باللفظ عن اللفظ.

<sup>1</sup> - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج1، ص51.

<sup>2</sup> - سورة آل عمران: الآية 59.

<sup>3</sup> - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج1، ص347.

<sup>4</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص57.

يقول الأستاذ "مصطفى درواش" في هذا الباب: «إن الكناية أداة تصوير المعنى جماليا والكشف عن إبداعيته، وبالتالي فإن دورها جليل وكبير في تحسين الصورة وتذوقها»<sup>1</sup>، من حيث إن كل محبوب مرغوب، فالمعنى الظاهر للعوام يفقد بريقه أمام المعنى العميق البعيد الذي لا يدركه إلا الخصوص.

فهي في جوهرها تؤدي دوري الرمز والتلويح أو الإشارة عن المعنى الأول، أي أنها أسلوب فني لإيحاء بالمعنى، وهذا الإيحاء يكتشفه الناقد بالذوق والإحساس والعقل.

تتجلى جمالية الكناية بصفة أعمق في القرآن الكريم حيث تقوم: «بدور بلاغي وأسلوبى، وتؤدي دورها كاملا وتصيها في أداء المعاني، فهي حينما راسمة مصورة موحية وحينما آخر مؤدبة مهذبة، وحينما موجزة تنقل المعنى وافيا في لفظ قليل ولا تستطيع الحقيقة أن تؤدي المعنى كما تؤديه الكناية في المواضع التي وردت فيها الكناية القرآنية»<sup>2</sup>.

والمتكلم أثناء لجوئه إلى الكناية فإنه لا يزيد في حجم المعنى، وإنما يزيد فيه من حيث إثباته، ولذلك فالكناية أبلغ من الحقيقة، وهذا ما ذهب إليه "الجرجاني" عندما عقد موازنة بين الحقيقة والمجاز: «أن الحقيقة أن يقر اللفظ على أصله في اللغة، والمجاز أن يزال عن موضعه ويستعمل في غير ما وضع له»<sup>3</sup>، ولذلك يعدّ ابن جني اللغة العربية جملها أو كلها مجازا وذلك عنده أمر خاص بتمييزها جعله يطلق على الظاهرة "شجاعة العربية".

وهذا مرده إلى تحكيم اللفظ على المعنى من جهة صفات اللفظ المجرد التي طغت على تقويم الشعر وضبط ما يقيه في النفوس<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص157.

<sup>2</sup> - رابع دوب: البلاغة عند المفسرين، حتى نهاية القرن الرابع هجري، دار فجر للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، 1999، ص335.

<sup>3</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص236.

<sup>4</sup> - ينظر: مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص158.



وفي قوامه بغيره وحاجته إلى ما يقيمه، دليل واضح على عجزه، والعاجز لا يكون إلا مربوبا لا ربا»<sup>1</sup>.

### 2-3- عمود الشعر / القاعدة الشفاهية:

إن عمود الشعر العربي يقصد به المحافظة على وزن الشعر العربي التقليدي الذي جاء عن العرب وأصل قواعده الخليل، بما عرف عنه بعلم العروض ومتابعة العرب في قول قصيدتهم، في الوقوف على الموضوعات نفسها بتقسيماتها الجمالية التي عرفت عنهم وهذا ما رفضه المحدثون من حيث الشكل الموسيقي، الإيقاعية في الوزن، فجاء عنهم أوزان غير معروفة عن العرب أو تكرار الأوزان لم يكن يتناولها الشاعر العربي بهذا النسق.

يقول الأستاذ "مصطفى درواش": «وفي موازنة الآمدي إشارات متفرقات لطريقة العرب في نظم الشعر، التي يلوذ بها الذوقيون، ويؤثرونها على سواها، وهي كذلك التي يتمايز فيها الشعراء وتباين مراتبهم وقد أورد مصطلح (العمود) ليدل على الطريقة التي كان يؤلف بها الشعر، والتي بفعل المعادة أصبحت مألوفة ومحكا لجودة الطبع»<sup>2</sup>، أي المراد من عمود الشعر تلك التقاليد الفنية التي انطبع عليها ذوق القدامى شكلا ومضمونا ولو غاب منها واحد اختل البناء الشعري، وانتقص من شاعرية الشاعر.

يشير المفهوم الاصطلاحي لعمود الشعر إلى الاتصال المباشر بدراسة أعماق النص، و يقر بأدوات صناعة النص وتقنياته، «ويعني في بعض تجلياته المعجمية قوام الشيء والسيد الشريف والعرق الذي يسقي الكبد وعمود القلب (رمز الحياة) والثبات والظهر (الاستقامة) والخط القائم»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - الطبري، جامع البيان، 138/26، نقلا عن: رابح دوح، البلاغة عند المفسرين، ص338.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص234.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، ص234.

## 2-3-1- الآمدي وعمود الشعر:

ألف الآمدي مؤلفه في فترة احتدم الصراع بين أبي تمام والبحثري، هذا الصراع الذي يحمل أصولا اجتماعية ثقافية، فقد كانت بيئة القرن الرابع الهجري بيئة احتدام الصراعات السياسية، في هذا الوسط انقسم الناس إلى أنصار البحتري وأنصار أبي تمام، أي أنصار الطبع وأنصار الصنعة، وعمود الشعر إما كامن في هذا أو ذاك و«الآمدي حين أقام موازنته بين أبي تمام والبحثري مثلا للمحافظين عليه، ومن أبي تمام مثلا للمفارقين له»<sup>1</sup>.

يبين الأستاذ "مصطفى درواش" أن: «الآمدي يتهم أبا تمام بالتكلف، ويخلط بين الصنعة والتكلف، في حين أنه كان ينبغي الفصل الاصطلاحي بينهما، بحيث لا يتحكم الذوق والانطباع في تعريف المصطلح وتحديد وظيفته. ولا سيما أن المصطلح في دقته يساعد على كيفية المعالجة ويكشف عن الحقائق والمشكلات ويفسرهما تفسيراً موضوعياً»<sup>2</sup>.

فقد أشار أنصار البحتري أن شعره صحيح السبك، حسن الديباجة ولا يحتوي على الرداءة، فمن فضل البحتري شرع ذلك بالنظر إلى وضوح عباراته، وقرب أخذه، وحسن التخلص وحلاوة اللفظ، وهذا مذهب الشعراء المطبوعين، أمّا من فضل أبا تمام فذلك لسماة شعره، من غموض ودقة في المعاني، وما تحتاجه من إعمال عقل وكّد لفهمها، وهذا مذهب أصحاب الصنعة الذين يتوجهون وجهة فلسفية متعمقة ودقيقة، فأبو تمام فارق صنيع أجداده، وخالفه ولذلك وُصف بصاحب الصنعة، والصنعة هاهنا تتخذ مفهوم الإغراب والإفراط في استخدام البديع والخروج عن مذهب الأولين في القول الشعري، بينما وصف البحتري بالمطبوع نظراً لالتزامه بمذهب القدامى من الشعراء، إذ حافظ على عمود الشعر المتطلب إخفاء الصنعة.

<sup>1</sup> - طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ط1، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، 1997، ص127.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، المرجع السابق، ص236.

ينبني عمود الشعر عند الأمدي وفق خمسة أسس وهي: حلاوة اللفظ، حسن التخلص، مواضع الكلم، صحة العبارة، وقرب المأثي، وما فارق هذا العمود عدّ خروجاً عن الشعر العربي المطبوع.

- **حلاوة اللفظ:** أي أن يحمل اللفظ في مكانه الحسن، ومن ذلك انسجامه مع الغرض الشعري المراد، فلا تستحسن ألفاظ الهجاء في الرثاء مثلاً، لذا يجب أن تكون الألفاظ ملائمة للمعنى المقصود وخادمة للغرض الشعري المنشود، ومن هذا يأتي القول بمطابقة الحال لمقتضى الحال، أي وضع الألفاظ في أماكنها الخاصة بها، وعليه يجب أن تكون الألفاظ والمعاني ومقتضى الحال متناسقة وذلك باستعمال مختلف الآليات من استعارة وكناية ومجاز، كما يجب أن يأتي النص على درجة راقية من التناغم في الألفاظ وتوافق بين الأصوات، ويتضح لنا أنّ الأمدي ينظر إلى النص الشعري باعتباره كلا متكاملًا، والحلاوة تبرز في تلك الأجزاء المتضامّة، ليجدها المبدع والمثقف في ذلك الكل المتآلف<sup>1</sup>.

- **حسن التخلص:** يقصد بحسن التخلص؛ القدرة على الانتقال معنى إلى آخر دون أن يحس القارئ بأي شرخ في المعنى، أو الانتقال من غرض إلى آخر دون أن يعرّض القصيدة لأي خلل «فالشاعر المطبوع يتخلص في بناء قصيدته من معنى إلى المعنى الذي يقتضيه وصولاً إلى الغرض أو القصد الذي بنيت لأجله القصيدة بطرائق شتى لا تكسر فكرة استواء النص أو توازنه القائم على طبيعة منهجه الإبداعي»<sup>2</sup>.

فذكاء الشاعر وفطنته وخبرته تظهر في حسن التخلص والانتقال من معنى إلى آخر دون إحداث أي زعزعة للقصيدة.

- **مواضع الكلم:** يتحدد هذا العنصر في حسن اختيار التراكيب النحوية للكلام ليؤدي المعنى المنشود، كما يفيد ملاءمة الكلام "للمواقف المعبر عنها وما يتطلبه المقام بمواضع الكلم،

<sup>1</sup> - ينظر: عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر، مواقفه، ووظائفه وأبوابه، ط1، دار النمير، دمشق، 2003، ص95-100.

<sup>2</sup> - عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر، مواقفه ووظائفه وأبوابه، ص101.

وهي «دلالة على العلامات النسبية بين الكلام والكلام، والكلام والنص، والكلام والأحوال النفسية والحسيّة الموجبة له»<sup>1</sup>.

- **صحة العبارة:** ترتبط صحة العبارة بالسياق الذي ترد فيه، فيجب أن تكون خالية من أي شائبة لغوية أو نحوية أو صرفية، من شأنها أن تؤدي إلى الإخلال بالمعنى المراد، «ولا يراد بصحة العبارة صيغتها دون معناها»<sup>2</sup>.

- **قرب المأثي:** هو أن يأخذ الشاعر وقت إبداع شعره ويستغل غزارة طبعه، فلا يقوم الشاعر بكّد خاطره والتعسف عليه، إنّما نسج شعره من غير تكلف ولا إرهاق للنفس، بمعنى أن يستغل قرب التجربة الشعرية من طبعه و«لعلّ قرب المأثي يتناول اتخاذ الشاعر مذهب الطبع مذهباً لأنّه أخذ بالأقرب إلى الموهبة التي هي في طاقتها الإبداعية استعداد فطري لقول الشعر يزيّجه من يزيّجه ويدسيه من يدسيه»<sup>3</sup>، وهذا المذهب يدعو لمواكبة الطبع وترك التكلف.

### 2-3-2- القاضي الجرجاني وعمود الشعر:

في ظل الصّراع الشديد بين أنصار القديم والحديث أنشأ القاضي الجرجاني كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه" حاول أن يقف موقفاً وسطاً بين المتنبي وخصومه، بين أنصار القديم والحديث، أودع فيه آراءه النقدية إزاء هذه القضية، إذ اعتبر الطبع أساس عمود الإبداع الشعري، وبعد أن أورد العديد من الأمثلة عن أشعار مدرسة الطبع وأخرى عن مدرسة الصنعة، فضل الشعر المطبوع على الشعر المصنوع.

وفي تقديمه للمؤلف يعرض رأيه حول أنصار المتنبي وخصومه إذ يقول: «ومازلت أرى أهل الأدب- منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم ووصلتني العناية بيني وبينهم- في أبي الطيّب أحمد بن الحسين المتنبي ففتين: من مطنب في تقريضه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يلقي مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويكرّر، ويميل على

<sup>1</sup> - عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر، مواقفه ووظائفه وأبوابه، ص 107.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 109.

<sup>3</sup> - نفسه، ص 112.

من عابه بالتقصير، ويتناول من يتقصه بالاستحقار والتجهيل، فإن عشر بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ قاصر عن التمام التزم من نصرة خطئه وتحسين زلله ما يزيله عن موقف المعتذر ويتجاوز به مقام المنتصر، أو عائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة بواه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معاييه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته، وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه»<sup>1</sup>.

يقر الجرجاني ويقول بمغالات كلا الطرفين في إصدار الأحكام، فلم يتجردوا من الذاتية في أحكامهم النقدية، وفي هذا الشأن عقد فصلا أطنب فيه عن شعر أبي تمام ونعته بالمحدث صاحب الصنعة إذ يقول: «لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد التكلف، وأتم تصنع مع التكلف المقت وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة حلاوة، وذهاب الرونق وأخلاق الديباجة وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن كالذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصل منه توعير اللفظ وتبحح في غير موضع»<sup>2</sup>.

انتهج الجرجاني في مؤلفه "الوساطة" معايير نقدية وجمالية تختلف عن التي وضعها "الأمدي" في مؤلفه "الموازنة" وهي نفسها التي يحتمي بها الذوقيون (المطبوعون) ويفضلونها على سواها، مما قد يتدع<sup>3</sup>.

أشار "القاضي الجرجاني" إلى تفاوت شعر أبي تمام فمنه ما ورد في حلة راقية ومنه ما ورد بمعنى بديع، كما قادته هذه المفاضلة إلى أفضلية الشعر المطبوع على الشعر المصنوع، وقد حدّد خمسة عناصر لعمود الشعر استنادا إلى هذه الموازنة:

- شرف المعنى وصحته.

- جزالة اللفظ واستقامته.

- الإصابة في الوصف.

<sup>1</sup> - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 11.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 22.

<sup>3</sup> - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1، 2014، ص 237.



– المقاربة في التشبيه.

– غزارة البديهة

### 2-3-3- المرزوقي وعمود الشعر:

يحدد أبو علي المرزوقي في كتابه "شرح ديوان الحماسة" عمود الشعر لتمييز تليد الصنعة من طرفها، وقديم نظام قرص الشعر من حديثه، ويضع أسس طريقة العرب في النظم وما تولده في الشاعر المحدث من أصالة وإبداع في تصور العمل الشعري، فإليه يرجع فضل تأصيل قواعد القصيدة الجاهلية<sup>1</sup>.

وقد استند إلى العناصر التي عدّها الآمدي ووضّحها الجرجاني وهي:

– شرف المعنى وصحته.

– جزالة اللفظ واستقامته.

– الأصالة في الوصف.

– المقاربة في التشبيه.

وأضاف ثلاثة عناصر أخرى وهي كالآتي:

– التحام أجزاء النظم والتتامها على تحيّر من لذيذ الوزن.

– مناسبة المستعار منه للمستعار له.

– مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها<sup>2</sup>.

وقد ذكر القصد من عمود الشعر: «فإن كان الأمر على هذا، فإن الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب لتمييز تليد الصنعة من الطريف، أو قديم نظام القريض من الحديث. ولتعرف مواطئ إقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيّفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع وفضيلة الآتي السمع على الأبيّ الصّعب، فنقول وبالله التوفيق:

<sup>1</sup> – ينظر: مصطفى درواش: وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، ص 246.

<sup>2</sup> – ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص 404، 405.

إنهم كانوا ينتقون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاث كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والثامها، على تحيّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها»<sup>1</sup>، فقد ثبتت صورة كاملة لعمود الشعر إذ ضبطها في سبعة مكونات تكون للنقاد الميزان الفيصل في الحكم على جودة ورداءة الشعر.

- **شرف المعنى وجودته:** يجب أن يعرض المعنى على العقل الراجح والفهم الثاقب.

- **جزالة اللفظ واستقامته:** تعني جزالة اللفظ في الموضع الذي سيق فيه، والجزل على طبقات «تتفرّق قوة وضعفاً وتوسطاً وفق الأغراض ومقتضى الأحوال»<sup>2</sup>، بينما تكون استقامة اللفظ من قوانين اللغة والنحو والبلاغة والفصاحة، ومطابقتها للأوزان المتعارف عليها.

- **الإصابة في الوصف:** لا تكون الإصابة في الوصف إلا بدكاء المبدع وذلك لمهارته في انتقاء الصفات الموافقة للموقف والحالة التي يريد وصفها والغرض الذي يجبّب الكتابة فيه، فالإصابة في الوصف: «عيار ذكاء الشاعر في اختياره الصفة التي تلصق، ولا تنفصل عمّا وضعت له، وأن معيارها عند المتلقي يكمن في ذكائه وحسن تمييزه الإصابة في الوصف أو ملاحظتها»<sup>3</sup>.

- **المقاربة في التشبيه:** قد يلتبس على المتلقي فيعتقد أن الإصابة في الوصف هي ذاتها المقاربة في التشبيه، وأن المرزوقي وقع في التكرار، إلا أننا بإمعان النظر وجدنا فرقا بسيطاً في المصطلحين فهما متباينان على شيء من الاشتراك، فقصده من الإصابة في الوصف

<sup>1</sup> - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م1، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجليل، ط1، بيروت، 1991، ص 8، 9.

<sup>2</sup> - عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه، ووظائفه وأبوابه، ص 157.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 163.

مناسبة المشبه للمشبه به أو العكس، في حين قصد من "المقاربة في التشبيه" دلالة التشبيه، فينبغي أن يشار إلى الصفة التي يقصدها التشبيه دون التصريح بها.<sup>1</sup>

– التحام أجزاء النظم والتتامها على تخبير من لذيذ الوزن: وهو ترتيب الكلام وفق نظام اللغة والتحو والصرف، ومراعاة السياق من مبدع ومخاطب ومتلق، إذ يبنى هذا النظام وفق وزن صرفي معيّن يساعد على صياغة الشعر وسبكه.

– مناسبة المستعار منه للمستعار له: تحدث المرزوقي عن الاستعارة باعتبارها عنصراً شعرياً ذا نفع لا باعتبارها محسناً بلاغياً، وأكد أن عيار المناسبة بين المستعار منه والمستعار له الذهن والفطنة، في حين أن الاستعارة هي نهج الشاعر في الحياة وفلسفته ورؤيته العمودية.<sup>2</sup>

– مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها: ولا يتأتى ذلك إلا بطول الدربة ودوام المدارس، فالمشاكلة بين اللفظ والمعنى تعني أن يكون اللفظ من جنس المعنى شريفها لشريفها وسخيفها لسخيفها، وإذا تمت المشاكلة بينهما جاءت القافية مكملة لتناسقها فطرة وسجية، وبذلك يحصل التناغم والتطابق، فنشعر بالقافية وقد جاءت طيبة اللفظ والمعنى كليهما.<sup>3</sup>

يرى الناقد "مصطفى درواش" إلى أنّ: «عمود الشعر يؤمن ضمناً بأن الشعر يختلف عن الخطاب العادي بل إنّه بنى صرحه بالاعتلاء عليه وعلى المتكلف، لذلك كانت الصنعة أبلغ أثراً وأرقى مستوى من العمود لأنها تنطلق من الطبع فتمحصه وتوسع في آفاقه لتجعله يقبل الحضارة ولا يحصر كيانه وحضوره ضمن خطاب التراث الشفاهي فقط»<sup>4</sup>، ومصطلح العمود لا بد من

<sup>1</sup> – ينظر: عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه، ووظائفه وأبوابه، ص 167، 168.

<sup>2</sup> – ينظر: أبو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م1، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجليل، ط1، ص 9-11.

<sup>3</sup> – ينظر: عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقفه ووظائفه وأبوابه، ص 183-189.

<sup>4</sup> – مصطفى درواش، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ص249.

قراءته قراءة دقيقة أصيلة تحصل بفعل الاستعارة والمشاهدة من واقع بدوي فيه مستلزمات الحياة: بيت شعر/ وتد الخيمة/ وتد الشعر/ عمود الخيمة/ عمود الشعر.

فعمود الشعر يبيّن الطريقة التي كان ينهجها الشاعر الجاهلي في وضع أشعاره، ثم بدأت تسيطر للاعتقاد بترائها الدلالي، إلاّ أنّها لم تكن واضحة مضبوطة، ذلك أن النقاد القدامى لم يتحدثوا عن (العمود) بل عن الطريقة<sup>1</sup>.

لقد بدا واضحا أن المرزوقي لم يطرح عناصر عمود الشعر من بنات أفكاره، إنّما هي خلاصة ما آل إليه النقد العربي في عصره، إذ حاول تمثل الإرث النقدي الذي سبقه مبلورا نظرية تجمل القول في عناصر الشعرية العربية ومعاييرها، وهذه العناصر لها ما يشبهها في التاريخ القديم عند العرب، ولها ما يمكن أن تشترك معه في التصور العام بأكثر من صلة، لارتباطها السابق بحضارة المكان (الأرض العربية) وحضارة الجنس (الأرض العربية - السامية). كما أنّ هناك ما تختلف عنه، وتتميّز منه، لاختلافه عنها وتميزه منها في حضارة المكان والجنس (الغرب - الإغريق/ اللاتين - الآرية).

<sup>1</sup> - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ص 249

## ثالثاً- شفاهية الإلقاء وتجربة الكتابة/ الطبع والصناعة:

فرضت بادية الجزيرة العربية أنماطاً اجتماعية واقتصادية ومعرفية محددة «فكل شيء في حياة العربي في الجاهلية راجع إلى الصحراء، هي التي جعلت العربي راحلاً لا يكاد ينزل، طاعناً لا يكاد يقيم، يبتغي العيش لما شئته، ويتحرى مساقت الماء في الصيف والربيع»<sup>1</sup>.

وبالتالي علاقته بالوجود علاقة صراع من أجل البقاء، وهذا ما عبّر عنه بمقولته (مالي أرى الناس يذهبون ولا يرجعون). وقد تبلورت هذه الأنماط جميعها في هيمنة الشفاهية على السياقات القائمة، فكان الإنسان الجاهلي مستسلماً لهذه البيئة، لأنه غير مالك لأدوات التغيير والحرق سوى تنظيم أبيات متفرقات، يضبط بها إحساساته وانفعالاته في أوقات حله وترحاله.

إنّ الآداب القديمة في مجملها شفاهية مسموعة لا تدوينية مقروءة: «الشفاهي إذن يمتلك عتاقته ليس على مستوى المعتقد فحسب، بل الآداب كذلك، فأول شهادة حول الآداب القديمة توضح أنّها في مجملها شفاهية مسموعة لا تدوينية مقروءة، وهو ما نجده لدى من برهنوا على أن الثقافات الخالصة يمكن أن تولد أشكالاً فنية للقول فيها حذق ومهارة، يمثل ما ذكره ألبرت لورد A.Lord في حديثه عن أعمال ذات شفاهية تقليدية، لم يكن للنصوص المكتوبة تأثير في تأليفها، كالحال في ملحمتي هوميروس»<sup>2</sup>.

لم يكن هذا البدوي يعرف غير الشعر، فالشعر الجاهلي نما في أحضان الثقافة الشفاهية، يؤكد ذلك أدونيس: «أستخدم عبارة الشفوية لأشير من ناحية إلى الأصل الشعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويًا ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلى أنه وصلنا مدونا في الذاكرة عبر الرواية»<sup>3</sup>، فلم ينشأ الشعر ولم يستمر إلاّ عبر آليات هذه الثقافة، التي ذكرها أدونيس وهي: الشفاهية أو

<sup>1</sup> - طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت (د.ت)، ص 15.

<sup>2</sup> - محمد حافظ دياب: إبداعية الشفاهي والكتابي، محاورة نص شعبي، مقالة في مجلة فصول، ع64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص 32، نقله عن:

ALBERT LORD, the singeroftals, cambridge, Havard university press, p 35.

<sup>3</sup> - أدونيس، الشعرية العربية، ص05.

الكلام مقابل غياب الكتابة، الإيقاع وعلاقته بإنشاد الشعر والسّماع والإيجاز في القول، والجزئية في التذوق والاستشهاد، والحفظ عبر التكرار والتدوين في الذاكرة، كوّنت هذه الآليات ميزات القصيدة العربية في مراحلها الأولى، وحاول اللغويون والنحاة صونها في العصور اللاحقة، إلا أن رياح التغيّر هبّت في العصر العباسي.

بل كل ثقافة العربي شفوية لبساطتها وخلوها من الصفة الخطية المكلفة، فاعتمد آلية الرواية والحمل والاستظهار لتلك الثقافة طلبا للخفة، فهي معبرة عن حالة اللامستقر، حالة المرتحل، فكل شيء عنده مرتجل بسيط خفيف لأن العربي كان مقتنعا بالنمط المعيشي الفطري في جميع مظاهر حياته.

تكلم جاك دريدا كثيرا عن الميتافيزيقية الغربية التي تمنح الكلام (الصوت) أسبقية على الكتابة، وهو ما اصطلح على تسميته بالتمركز حول الصّوت، وهو سمة من سمات التمرکز حول العقل: «فالصوت وحده يتمتع بعلاقة جوهرية مع الحياة المفردة للروح (هوسرل)، والكلام بعكس الكتابة هو وحده الذي يستطيع على الفور أن يتدارك ذاته ويصحّح نفسه، فهو لا يحتاج إلى مرجع آخر سواه ولا إلى إعانة خارجية مثلما يحتاج اللقيط إلى أب أو كما تحتاج إليه الكلمة: هذا اللقيط بامتياز (أفلاطون)»<sup>1</sup>.

«فالامتياز دائما يعقد (للمدلول) أي الكلمة في نظام معانيها على حساب (الدال) أي الكلمة في مادتها، وما يربطها بالكتابة، امتياز ينطلق منه سوسير كمسلّم أو أمر مفروغ منه...»<sup>2</sup>. لكن دريدا يعيد لهذا الملحق (الكتابة) قيمته بالاهتمام به ويجعله الأساس في استراتيجية التفكيكية.

يقول الناقد "مصطفى درواش": «إن الصّوت هو أداة الإنسان الحركية المحورية لإثبات الوجود والاتّصال بالآخر وبالعالم وما يحويه»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص 26.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 32.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ص 15.

فتفضيل الكلام على الكتابة ليس سمة للميتافيزيقية الغربية وحدها، بل إن الآداب العربية القديمة في مجملها شفاهية مسموعة، لم تعرف الكتابة والتدوين، لأن العرب «كانوا أميين لا يكتبون»<sup>1</sup>. وإذا سلمنا بالفرضية، التي تؤكد أن الشعر يرجع إلى الحداء، فالشعر أصوات ذات إيقاع، لذلك ارتبط بالغناء والإنشاد وكلاهما يكونان اللغة عند ابن وهب<sup>2</sup>.

إن صلة الشعر العربي الوثيقة بالإنشاد جعلته مسموعا أفضل منه مقروءا<sup>3</sup>.

وهذا ما يؤكد الأستاذ "مصطفى درواش": «فالشعر حين يخضع للإنشاد يجذب إليه تلقائيا عددا كبيرا من السامعين، إنه ذو وظائف متشابكة تتخلق حولها عناصر: الشاعر+ القصيدة+ المتلقي. وهو كذلك أداة وغاية: أداة لإيصال الخطاب، وغاية لأنه أساس في تشكيل القصيدة في أثناء تعرضها للتنقيح والاختيار، وهذا على الرغم من أنه لا يشكل جوهر الشعر»<sup>4</sup>.

يهتز العربي عند سماعه الشعر، مثيرا فيه النشوة والأريحية، وبخاصة إذا كان الشاعر منشدا جيدا لشعره، فيتذوقه ويتلذذ به دون أن يهتدي إلى سر جودته أو يستطيع تحليلها، لذلك شبه تأثيره في النفس كتأثير السحر فقد عجز العقل العربي في مرحلته الشفاهية البدوية عن التفكير المميز والتفسير\*

من هنا أرجع العربي مسائل الإبداع والاختراع إلى علل خفية باطنية، وغير طبيعية ذات تأثير في المتلقي.

<sup>1</sup> - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1947، ص 28.

<sup>2</sup> - ينظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، موفم للنشر، الجزائر، 1992، ص 519.

<sup>3</sup> - ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1997، ص 173.

<sup>4</sup> - مصطفى درواش، وجه مرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ص: 33.

\* قسم توفيق الزيدي مستويات التلقي في التراث العربي ثلاثة مستويات، هي: المستوى الانفعالي، ثم المستوى التفاضلي والمستوى التأصيلي، ويلعب السماع دورا بارزا في المستوى الانفعالي، فالمتلقي في هذا المستوى يطرب عند سماعه الشعر، دون أن يتخطى ذلك إلى التعليل أو النقد، فالسماع هنا مثله مثل الغناء يثير انفعالا معيناً في نفسية الإنسان، ينظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، 1987، ص 09.

«لقد خضعت دراسة الأصوات في نشأتها إلى المشافهة من خلال نطق الصّوت، وجاءت الكتابة تثري المشافهة، وتؤصل القابلية على الابتكار»<sup>1</sup>.

وبما أن الوسيلة الوحيدة لتداول الشعر العربي قديما هي الإسماع، كان لزاما على الشاعر أن يراعي ظروف السّامع، بتجنب التعقيد والميل إلى الوضوح والإيجاز في القول، لأن شعرنا في مجمله غنائي ولذلك يسمع للتلذذ والإطراب، بينما الشعر العربي فهو للقراءة لذلك يكتب ويدون. شاع في الثقافة الشفاهية العربية أنّ خير الكلام ما قلّ ودلّ.

«وأحسن الكلام ما كان قليلا يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه»<sup>2</sup>.

ويشترط في الإيجاز الوضوح والابتعاد عن اللبس والغموض «لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع، إنّما هي الفهم والإفهام»<sup>3</sup>، ومعنى الإيجاز الاكتفاء بالبيت والبيتين.

إنّ المتتبع لمؤلفات النقد القديم يجد زخما من الأحكام الجزئية التي تتحدث عن أشعر بيت وأجمل بيت وأهجى بيت، وينفي إحسان عباس أن يكون اعتماد العرب على الأبيات المفردة، رغبتهم في الحفاظ على الوحدة الشعرية، بل يرجع إلى ظروف البيئة البدوية في كنف الشفاهية التي تستند على الحفظ والاستشهاد والتمثل بالأبيات السائرة، لأن قدرة الحفظ وقوة الذاكرة لا تسمح باستظهار القصيدة برمتها<sup>4</sup>.

ومّا يعين على حفظ الشعر وبقائه في الذاكرة خصائصه الشكلية: أبرزها الإيقاع، وهو من ميزات الآداب المتداولة شفاهيا\*.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ص 20.

<sup>2</sup> - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 83.

<sup>3</sup> - الجاحظ، البيان والتبيين، ص 76.

<sup>4</sup> - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، ط1، عمان، 1993، ص34.

\* يفسر والتر أونج مقولة (أنت تعرف ما يمكنك تذكره: صيغ وأساليب تقوية الذاكرة)، بقوله إن في الثقافة الشفاهية لا تكون الكلمات سوى أصوات، ولا يؤدي ذلك إلى التحكم في العمليات الفكرية أيضا فالمرء لا يعرف إلا ما يمكن تذكره... ويميل إلى التفكير المطول والأساس الشفاهي عندما لا يكون في شكل شعري، إلى أن يكون إيقاعيا بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع=



ويؤكد الناقد "مصطفى درواش" ذلك بقوله: «أنّ الإيقاع هو قاعدة الحياة وسرّ انتظام حركاتها وسكناتها، وتعاقب عناصرها نحو تعاقب الليل والنهار، وهو أيضا ذاك التناغم بين الأصوات والكلمات»<sup>1</sup>.

والقصد أن الصوت اللغوي هو الشعور بالتناسق والانسجام في اللغة، والانسجام هو سمة للإيقاع الذي تنتظم فيه الأصوات، بضربيه؛ الخارجي الصوتي (الوزن والقافية، والتكرار)، والداخلي (الصوتي والنحوي والصّرفي والسياقي)، وهو انتظام النص الشعري بكل مكوناته في بناء متكامل. ومن بين أدوات تفعيل طاقة الحفظ والذاكرة التكرار، إذ إنّ للتكرار قدرة على ترسيخ المحفوظ في الذاكرة وصونه من الزوال، والتأكيد على المعنى حتى يمنحها البقاء.

إنّ له دلالة، متجسدة في تقنية النظم والتراكيب، وله سمة من سمات القصيدة الجديدة، رغم حضوره في أشعار القدامى<sup>2</sup>.

قد جاء معجزا في القرآن الكريم من سورة الرحمن: ﴿فبأي آلاء ربّكما تكذبان﴾ [الرحمن]، فتكرار هذه الآية لم يرق إليه الشعراء من حيث الكيف والكم، فقد تكررت إحدى وثلاثين مرّة (هي في كل تكرار تمثل آية مكتملة)، وفي كل مرّة تزيدنا هذه العبارة المعجزة متعة وتشويقا وانجذابا<sup>3</sup>.

### 3-1- الشعر الجاهلي بين الشفاهية والكتابية:

يتصف الشعر الجاهلي باستناده إلى الشفاهية والإلقاء، إذ يتم تناقله من جيل لآخر عن طريق الرواية، التي عدّها شوقي ضيق «الأداة الطيّعة لنشره وذيوعه، وكانت هناك طبقة تحترفها احترافا هي طبقة الشعراء أنفسهم»<sup>4</sup>.

=حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر، ينظر: والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1994، ص 94.

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص 41.

<sup>2</sup> - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص 44.

<sup>3</sup> - ينظر: المصدر نفسه، ص 46.

<sup>4</sup> - شوقي ضيق: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ط22، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص 142.

فكان بذلك شفويا نشأ في بيئة صوتية سماعية موثقة بالغناء ما جعله فنا مسموعا لا مكتوبا، فالشعر آنذاك كان يصوغ أحاسيس الشاعر وانفعالاته الوجدانية المتداخلة مع أحاسيس الجماعة، فقد «وضع النَّص الشعري العربي القديم استجابة لدواعي التلقي التي كانت حاضرة في وعي الشاعر»<sup>1</sup>، فأصبح الشاعر مهتما بالمتلقي حيث يحرص على تحسين إنشاده بغية التأثير في السامع وتطريبه، فالإنشاد أداة مؤثرة في تشكيل الشعر وتأسيسه<sup>2</sup>.

وقد كانت الموسيقى ركيزة أساسية في الشعرية العربية الشفوية، وفي هذا يقول أدونيس: «كان الإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي من جهة ويحفظه من ثانية»<sup>3</sup>. من هنا يتبين الدور الذي أدته القراءة الإنشادية في التلقي الشفوي وصونه في حين كان التدوين غائبا.

إنَّ النَّص الشعري العربي كان السَّجَل الحامل لأفراح العرب وأفراحهم منذ القديم، وقد واكب هذا الفعل الإبداعي إبداعا آخر وهو النقد الذي لم يكن في بداياته مرتكزا إلى أحكام وأسس جلية المعالم، إلا أنه كان في شكل أحكام فطرية انطباعية في عمومها تفتقد إلى التعليل فغالبا ما يقف الناقد عند الجزئيات فيكون حكمه: «متناه في البساطة يعكس طبيعة فهمه وإحساسه وإدراكه بما يوافق هواه ونفسه وعقله»<sup>4</sup>، ولن نقول أن هذا الذوق فطري جاء من العدم إنما تأتي من تشاكل عوامل عديدة أدت إلى وجوده، من قيم اجتماعية، دينية، وثقافية صاغت الذوق العام في تلك الفترة، أبقَت الكتابة في الشعر العربي أثرا كبيرا، فكان لظهور القرآن الكريم فضل في الانتقال من الشفوية إلى الكتابية، حيث فتح أبواب البحث على مصارعها لأته يمثل نقطة التحول في الرؤيا، فقد نظر إليه على أنه النموذج الأمثل الذي يحتذى به، فتغيّرت أسس الذوق والنقد، وصيغت مبادئ الشعرية الكتابية محاولة الارتقاء بالنص الإبداعي.

<sup>1</sup> - محمد مبارك، استقبال النَّص عند العرب، ط1، دار الفارس، بيروت، 1999، ص 121.

<sup>2</sup> - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص33.

<sup>3</sup> - أدونيس: الشعرية العربية، ط2، دار الأدب، بيروت، 1989، ص 07.

<sup>4</sup> - نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006، ص 35.

ويعتبر الخليل بن أحمد الفراهيدي أوّل المستقرئين للأدب الشفوي في الجانب الإيقاعي لغرض القياس عليه باستنباط القوانين العلمية الدقيقة إسعافاً لمن فقد الطبعة والسليقة خاصّة لما كان يتميز به الإبداع الشعري العربي في الجاهلية من موسيقى وإيقاع لم يكن يتوفر لغيرها من الأمم.

يعدّ حازم القرطاجني من بين النقاد الذين تناولوا مصطلحي الطبع والصنعة بالبحث والدراسة في ثنايا كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حيث تحدث عن صناعة الشعر، وربط هذه العملية بالطبع وأكد أنها لا تستقيم إلاّ بوجود قوى ضرورية لإنتاج الكلام فقد اعتبر «النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال النفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأنها الكلام الشعري أن ينحى به نحوها فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه وإتقاناً يكونان بقوى فكرية وإهداءات تتفاوت فيها أفكار الشعراء»<sup>1</sup>، فهو يقر بوجود عوامل مساعدة لنظم الشعر، فعلى الشاعر أن يتمتع بقوة صناعة تسمح له من استغلال قوة الطبع الكامنة فيه.

ويعقب الناقد "مصطفى درواش" عن ذلك فيقول: «أن الطبع هو مقياس اختيار الوزن في الأداء الطبيعي للمعاني العادية، ويختلف الأمر إذا تخطى الشاعر الطبيعي إلى المركب والبعيد»<sup>2</sup>. قد كانت فكرة الطبع معياراً جوهرياً بين يدي الجاحظ في ردّه على الشعوبية في كتابه "البيان والتبيين" ثم كانت محاولة ابن قتيبة التنظيرية لتحديد مفهوم للطبع، وظلت الفكرة تتناقل بين نقاد القرن الثالث حكماً تقييماً، حتى مجيء القرن الرابع فلم يلتفت ناقداه المنظران: ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، التفاتاً ذا قيمة للقضية، بيد أن مفهوم الشعر عند كل منهما أبان عن موقف من القضية، ولكن ما غفل عنه هذان الناقدان تنبه له الناقد "الأمدي" في كتابه "الموازنة" من خلال عرضه لنماذج من شعر أبي تمام والبحثري وهذا ما ذكره الأستاذ "مصطفى درواش" بشيء

<sup>1</sup> - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 199.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص 54.

من التفصيل في مؤلفه "وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية". وكثيرا ما نعثر على ثنائية الطبع والصنعة في الكتب النقدية، إذ عدّت هذه القضية من بين القضايا التي شغلت مساحة كبيرة من الفكر النقدي العربي سواء القديم منه أو الحديث فهما «يشيران معا إلى المذهب الجمالي في الكتابة»<sup>1</sup>، وعدّ الطبع أساس العملية الابداعية، إذ يشير إلى الجانب الفطري فيها، الذي يجعل الشاعر ينظم الشعر نظما جيّدا يمكنه من تأدية وظيفة جمالية متميزة تحرك النفس وتوضح المعنى وتمنح المتلقي مهارة استيعاب إبداع الجمال في الصياغة والتصوير<sup>2</sup>، بينما تمثل الصنعة القوة الثانية المكملة للأولى والمبنية على أساسها «فالتبع لا يستغني عن الصنعة الخفية»<sup>3</sup>، إن الطبع والصنعة عنصران مترابطان ومتفقان، فالشاعر الذي يندمج طبعه مع وعيه، تتكون عنده صنعة أصواته وحروفه قبل أن تصبح القصيدة متداولة.

ويمكن مقابلة الطبع والصنعة بعنصرين آخرين وهما الشعرية الشفاهية والشعرية الكتابية، وذلك من باب التوافق الناتج من امتزاج الثنائيتين، إذ تمثل الثنائية الأولى (الشعرية الشفاهية/ الطبع) الذاتي الانطباعي إذ يشير إلى الفطرة وملكة الإبداع، بينما تمثل الثنائية الثانية (الشعرية الكتابية/ الصنعة) الجماعي الموضوعي.

والجدول التالي يوضح التقابل الناتج بين أطراف الثنائيتين:

الشعرية الكتابية/ الصنعة	الشعرية الشفاهية/ الطبع
<p>– الشعرية الكتابية: محاولة تفسير العملية الإبداعية وتمثل مرحلة التأليف النقدي.</p> <p>– الصنعة: تتصف بالتروي.</p>	<p>– الشعرية الشفاهية (شفاهية الإلقاء): مرحلة ما قبل التدوين، مرحلة تفسير العمل الإبداعي بالعوامل النفسية،</p>

<sup>1</sup> - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية، في المنهج والأصول، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 09.

<sup>2</sup> - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص 149.

<sup>3</sup> - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 89.

<p>- الصنعة: تمثل وعي الممارسة الجماعية للإبداع.</p>	<p>وإرجاع الإبداع إلى قوى عينية. - الطبع: يشير إلى الفطرة وقوة البديهة. - الطبع: يوحي إلى الذاتية والانطباعية.</p>
--	--

إنّ هذا التقابل بين الشعرية الشفاهية/ الطبع، وبين الشعرية الكتابية/ الصنعة، أمر ممكن من ناحية أن النقد المؤسّس على ركائز الشفاهية كان نقدا جزئيا ذوقيا وانطباعيا تأثريا، بينما النقد القائم على معيار الكتابية يأتي نقدا شاملا ينظر إلى الكلّ، وهذا نفس وضع ثنائية الطبع والصنعة، فالصنعة مرحلة صقل وتنقيف وتنقية لكل معيب وذلك لتوجيه الطبع<sup>1</sup>. إن الثقافة العربية هي ثقافة شفاهية المنشأ، للذاكرة دور في إرساء ملامحها البنيوية ثم جاء طور المكتوب بعدئذ ليكمل الطور الثاني من ملامحها.

ومما لا بد من ذكره أن تتبع ما يشي به هذا الشعر من إشارات إلى عالم الكتابة ووسائطها يجب أن يؤخذ بجدية تامة ويدرس كعلامة دالة على وجود الكتابة أو التوق إليها في هذه الحقبة البعيدة في الزمان، لأن الشعر الجاهلي يتمثل العالم المحيط به ويحوّله بملكة الشعر إلى وثيقة دالة يمكن أن يستعملها المؤرّخ والباحث في هذا الشعر ولكنّ الرأي السائد أن رواية الشعر الجاهلي ظلّت منشدة إلى حقيقة تاريخية وهي نظرية النظم الشفوي، فقد ظلّ الشعر ينتقل بين الشعراء والحفظة عن طريق الرواية الشفوية دون أن يدوّن على عدّة توثيقية، وقد ارتبط توثيق الشعر بالقرآن الكريم عندما تحوّلت الثقافة العربية من حفظ القرآن في الذاكرة إلى تدوينه وقد صاحب ذلك تدوين الشعر<sup>2</sup>، ثمّ إنّ تدوين القرآن انعكس على الشعر من نواح عديدة واستنبطت علوم كثيرة استخدمت في مقارنة النصوص الشعرية وكان "من نتائج هذا الموقف الجديد أن انتقلت مسألة تجريح الرواة وتعديلهم من المجال الديني إلى مجال الأدب فأصبح من الأهمية بمكان التثبت من صحة نسبة المادة الشعرية إلى زمنها وإلى قائلها الحقيقي.

<sup>1</sup> - ينظر: مصطفى درواش: وجه مرايا المنظومة النقدية التراثية، ص 57.

<sup>2</sup> - ينظر: محمد بريري الخصومة بين الوعي الشفاهي والوعي الكتابي، مجلة الجسرة الثقافية عدد 1 جانفي 2010:

إن الثقافة السماعية والشفاهية التي ترعرعت جراء احتذاء النماذج الأولى للشعر العربي تبدو، في الغالب الأعم، موجهة نحو الجماهير، تُكتب لكي تلقى أو تروى عن كتبها، وصفة الشفوية التي يتسم الشعر العربي بها عبارة يشير بها أدونيس إلى أن منشأ الشعر العربي في الجاهلية، حيث "نشأ شفويًا ضمن ثقافة صوتية-سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظاً في كتاب جاهلي، بل وصل مدوناً في الذاكرة، عبر الرواية... ومن ثم فإن لخصائص الشفوية الجاهلية تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية على مر العصور اللاحقة، وبخاصة على جمالياتها<sup>1</sup>.

وهذا ما يؤكده الناقد "مصطفى درواش" أن الشفاهية المستقاة من صحراء العرب، يكون الفكر الفلسفي منافسا لها أو بديلا عن غنائيتها، إذ يقول: «وبذلك حافظت الشفاهية على طابعها السماعي لمحاصرة الكتاب»<sup>2</sup>.

وقد أكد أدونيس المؤمن بوعي الثقافة الكتابية إلى القول: «وهذا الفصل بين الشعر والفكر تأكيد لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبداوة الصافية ضد المدنية المهجينة، وترسيخ لصورة معينة من الشعر هي الصورة الغنائية الإنشادية، وربما نجد هذا كله ما قد يفسر دلالة الأهمية التي كان يوليها النقاد لمفهوم البداهة في الشعر - مرادفا للشفوية والطبع، ونقيضا للتعبير والصنعة»<sup>3</sup>.

فالإنشاد والغناء هما من مظاهر الشفاهية التي نشأ فيها الشعر العربي، وتكونت فيها الشعرية العربية وهما ينسبان إلى القول الشعري «وأسطع دليل على أن الشعر بالنسبة إلى العربي في القديم، إنشاد وغناء، كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الذي يقع في واحد وعشرين مجلداً، والذي صرف في تأليفه خمسين سنة»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992.

<sup>2</sup> - مصطفى درواش، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، المرجع السابق، ص 281.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

<sup>4</sup> - ضياء الدين ابن الأثير، الوشي المرقوم في حل المنظوم، مطبعة ثمرات الفنون، 1398هـ.

فالإنشاد وطيد الصلة بالشعر، فلقد كان كثير الورود في النصوص القديمة بلاغة ونقدا، مما يؤكد أنه أداة القصيدة الشعرية للانتشار<sup>1</sup>.

فنائية الكتابية والشفاهية بصيغة المصدر الصناعي، مفهوم بعيد عن مجرد المقابلة بين التدوين والمشاهدة، إن لهذه النظرية المرتكزة على تلك الثنائية تراكمات ثقافية وأبعاداً أنثروبولوجية، فهي تعبر عن تقابل بين نسقين من الثقافة تفضي إلى تغيير الرؤى والمواقف من تحولات الأدبية وأجناسها وصيغها.

ويجب علينا أن نذكر بأن سمة الشفهية لا ينبغي أن تجعلنا نتصور الجهل المطلق بالكتابة، أو عدم تدوين الآثار الأدبية وتسجيلها، إنما هي وصفٌ لمعايير فنية ترسخت بناءً على النماذج الأدبية الأولى، والتي كانت بداياتها شفاهية سماعية حيث علقت تلك المعايير و بقيت تلعب دوراً في تشكيل الأدب، وهي ما يطلق عليه والتر أونج "الديناميكيات النفسية للشفهية"<sup>2</sup> وما ينبغي أن نوليها العناية لفهم مختصر لهذه النظرية هو الانتباه إلى تلك التقاليد الفنية وما خلفته من معايير نقدية فكرية تركتها الشفهية ورسختها في المدونات الإبداعية والنقدية، وما أداه التحول إلى الثقافة الكتابية في القرنين الماضيين من تغير في مفهومات الأدب والشعر في جانب من الأطارح النقدية الحديثة منها، بالخصوص، يقول والتر أونج: «إن ثمة وعياً ممتداً في الزمن بالتقاليد الشفهية لدى الكتابيين، أي أصحاب الثقافة المستوعبة للكتابة، وقد برهن بعض الباحثين على أن الثقافات الشفهية الخالصة، يمكن أن تولد أشكالاً فنية للقول فيها حذق ومهارة»<sup>3</sup>.

إن دراسة تشكل الآداب تنتمي إلى التاريخ، لكنها تطرح تجانسها واستمراريتها وطبيعتها المشتركة، أي الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، هذا الانتقال الذي يجدد في أغلب الأحيان التطور الأدبي، مع بعض الاستثناءات الهامة، وهذا لا يمنع من أن يقوم أدب معلن ومطبوع

<sup>1</sup> - ينظر: مصطفى درواش، المرجع السابق، ص 33.

<sup>2</sup> - أوستن وارن ورينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.

<sup>3</sup> - بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: محمد برادة، عين للدراسات والبحوث الإنسان، ط1، 2001، القاهرة.

بعلاقات من الأولى... إن مصطلح الأدب الشفوي يبدو متناقضاً، لكن القول الصحيح ليس مرتبطاً بالضرورة بالجهل بالكتابة.

فالمقصود بالشفاهية هو تلك التقاليد الفنية التي بقيت عالقة منذ البدايات الأولى لتشكيل الأدب، حيث كان بث الرسالة الأدبية يقتصر عبر قناة المشافهة والسمع، ومع ذلك فعلى الرغم من الجذور الشفاهية لأي تعبير بالكلمات، فقد شردت الدراسة العلمية والأدبية للغة والأدب لقرون خلت بعيداً عن الشفاهية، وقد ظلت النصوص المكتوبة تلح على اهتمام الباحثين بصورة جعلتهم بشكل عام ينظرون إلى الإبداعات الشفاهية بوصفها تابعة للإنتاج المكتوب، أو إن لم تكن كذلك، فبوصفها غير جديرة بالبحث الجاد، ولم نضق ذرعاً ببلادتنا إلا أخيراً<sup>1</sup>.

لذا ينبغي أن نتجاوز النظر السطحي في كون الشفاهية منقصة تحط من شأن الأدب الذي ينتج في ظل ثقافة كتابية، فالتقاليد الفنية الشفوية التي تتبلور وسط إنتاج غزير، تجعل من مفهوم الأدب "الشفوي يفترض وجود متخصصين في اللغة، يضيفون المهارة الشخصية إلى احترام التقاليد والأساطير ومراعاة متطلبات الجماعة والقواعد الدينية والعلمانية"<sup>2</sup>.

فالأدب، والشعر منه بالخصوص، الذي نشأ شفويّاً في بداياته، يرى كثيرون بأنه كان الشعر الحقيقي بهذه التسمية، حينما كان شعراً حراً، بالمدلول الأصلي للكلمة، بعيداً عن المصطلح المعاصر من الممارسة الشعرية، أي أنه يصدر من تقاليد استمرت وترسخت حتى في أوج ازدهار الصنعة الفنية، وأوج صناعة الكتابة، أين نشأت معايير نقدية تدين بمرجعيتها إلى تلك الأولية الشفوية.

لقد أثبتت الدراسات الحديثة ارتباط الأبنية اللغوية، خاصة الصيغ الوسيط الذي يولدها، واختلافها الكبير في حالة الشفاهية عنها في حالة الكتابية، واستثمر بعض الباحثين هذه المعالم الفارقة في التحليل العلمي لأنماط الصيغ الشفوية في الفلكلور والآداب القديمة، ومنها العربية قبل

<sup>1</sup> - الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

<sup>2</sup> - جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1984.



مرحلة التدوين، من خصائص الكتابة، خاصة الأدبية والشعرية لأثر هذه المرحلة الشفوية فيها ويمكننا ببسرأن نرجع كثيراً تكوين الصيغ واتخاذ السبل المختلفة للاحتفاظ بها ماثلة في الذاكرة عن طريق الأبنية الصوتية والنحوية والدلالية<sup>1</sup>.

ثم إن تراث اليونان الذي ارتست على منواله كل المواضع والنظريات الأدبية في العصور الكلاسيكية الأوربية كان شفويّاً أو انبني على معايير وتقاليد شفوية كما قال رينيه ويليك، فقد "كانت الملحمة تقدم في عرض عام أو على الأقل، شفاهي وكان شعر هومروس ينشد بواسطة مرتل للملاحم يدعى أيون Ion وكان شعر الرثاء وشعر الهجاء يصاحبان بالعزف على الفلوت، أما شعر التراتيل فكان يصاحب بالقيثارة أما اليوم فإن القصائد والروايات يطالعها المرء بنفسه في أغلب الأحيان<sup>2</sup>.

ومن المعلوم كذلك أن الطباعة الحديثة منذ القرن التاسع عشر كان لها تأثير لم يسبقه مثيل في القرون السابقة في انتشار الكتاب والمطبوعات العربية على أنواعها حيث ازدادت سرعة الطبع وكمية المطبوعات كما ازداد انتشار المطبوعات على نطاق واسع، وساعد على هذا كذلك توفر الورق الخفيف رخيص الثمن بالمقارنة إلى ما كان سائداً من قبل حيث كان الورق عزيزاً مكلفاً، وكانت الكتب ثقيلة، تنسخ يدوياً ببطء شديد لا يجعلها تنتشر كما تنتشر الكتب في عصر الطباعة الحديثة. إن هذا التحول الصناعي للكتابة، لاشك له تأثيره البالغ في تحول النظر إلى النصوص الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً، وتغير مفهوم الشعر، وكيفية التعامل معه، إبداعاً وتلقياً، بتأثير من هذا التحول من الشفاهية إلى الكتابية، حيث بدأ النص المكتوب يأخذ استقلالته الدلالية عن النص المقروء أو المسموع.

<sup>1</sup> - جين بروجيس، العصر الجديد للإعلام، تر: هدى عمر السباعي، ط1، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، 2018.

<sup>2</sup> - حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

فقد أصبح للكتابة فعل له استقلالته وخصوصيته ودورها الفعال باعتبارها قناة لنقل الرسالة، لها تأثير على شفراتها ما تضاهي به الخطابية والمباشرة، حيث أصبح الباث المنتج للنص المكتوب يعي دور هذه القناة، وهو الحال نفسه لدى المتلقي، الذي أصبح يعي، بدوره، بأنه رقم في لعبة النص له مكانته التي قد لا تقل أهمية عن مكانة المؤلف الذي أصبح محجوباً من قبل النص.

وأصبح للشعر الذي يعبر إلينا عن طريق الكتابة كقناة تأثير يختلف عن تأثيره وهو ينشد على جمع من السامعين وهنا يقول جبرا إبراهيم جبرا: قلنا إن الشعر ليس صراخاً على المنابر، وإنما هو صراخ في الداخل. فالشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن، ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتي المحكم ومن التقفية، لكن عندما تصبح العلاقة مباشرة بين القارئ وديوان الشعر، فإن القارئ ينظر إلى صفحاته ويتفحصها متمماً أو بدون صوت، إذ لو أحس القارئ بهذا الصوت الجهر للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة في أذنه وفي نفسه، وهو يريد نوعاً من الإيقاع الهادئ الذي يهمس إليه، دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة<sup>1</sup>.

إنه من اللازم أن نقرر هنا حقيقة مفادها أن التحول الواسع من الشفاهية إلى الكتابية في الأدب العربي خلال الفترة المعاصرة، جعل الشعر يتراجع أمام الفنون النثرية الأخرى، القديمة أو المستجدة والوافدة، والتي تأتي انتشارها ورواجها بفضل سهولة الطباعة وتسويق الكتاب، مما أدى بالشعر إلى أن ينزل عن شيء من الهيمنة التي كرسها على فنون الأدب العربي قروناً طويلة كما أنه تخلى عن كثير من معايير المتواضع عليها طيلة تلك القرون، وانفتح بشكل واسع أمام كثير من التجارب الإبداعية التي دأبت على خرق هذه المعايير التي كانت تكسبه الميزة عن الفنون النثرية الأخرى، أو كما يخلو للبعض أن ينعته بفنون الأدب غير الشعرية. فقد تحولت الشعرية العربية

<sup>1</sup> - ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت.

المعاصرة، تحت تأثير اكتشاف الطباعة، إلى شعرية كتابية تقنع بالقراءة الصامتة بعيداً عن الشفهية الإنشادية، وهذا التحول ذو تأثير كبير على آليات، تعوض فقدان آليات الأداء الشفهي<sup>1</sup>.

ومن الأمور التي يجب أن لا نغفلها في الإشارة إلى التحولات الأجناسية فيما يأتي من سطور، هو غلبة الشعر على النثر في الأدب العربي قبل الفترة المعاصرة، ونستشهد لهذا بقول لابن الأثير، مفاده، «أما الشعر فإنه أكثر من الكلام المنثور... والكلام المنظوم هو الذي كان ديدن أهل الفصاحة في الزمن القديم، إذا عددت منهم شاعراً، لا يمكنك أن تعد خطيباً واحداً ثم استمر الأمر على هذه الصورة إلى زمننا هذا»<sup>2</sup>.

إننا لا نعني بما جاء في الفقرات السابقة القصد إلى التتبع التاريخي لتطور الأدب العربي بناء على هذا التحول فتفاصيله لا تعيننا في هذه الدراسة إنما الذي يعيننا هو التقاليد الفنية والمعايير النقدية تركتها الشفوية ورسختها في المدونة الإبداعية والنقدية العربية، وكذا التغيرات التي طرأت على تلك المعايير بعد التحول نحو الكتابية في القرنين الماضيين، وما يعيننا من كل هذا بالخصوص، هو إلقاء نظرة على التحول الذي طرأ إثر ذلك على نظرة النقد إلى الشعري، والنثري، وإلى تماهي الحدود والفواصل بينهما، بسبب انتشار الأدب المنجز كتابة والموجه من أجل أن يقرأ.

وبالرجوع إلى النصوص الشعرية في التراث العربي، نجد بأنها تتركن إلى الشفاهية والسماعية في بنائيتها، حتى وإن كانت، مدونة، أو دونت لاحقاً على الورق، فابن رشيق وهو يعدد ما يجب أن يتميز به الشعر الجميل، لا يأتي على ذكر صفة الكتابية فيه، في الوقت الذي يذكر الرواية، حين يقول بأن: "البيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره، الطبع، وسمكه الرواية، ودعائه العلم وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتار للأخبية"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبرى، ط2، القاهرة.

<sup>2</sup> - سعيد حسن منصور، الحركة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، دار القلم، الكويت، ط1، 1981.

<sup>3</sup> - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

وعرب الجاهلية قبل ذلك، لم يعرفوا الكتب مع معرفتهم للكتابة، ولو أنهم كان لهم كتابٌ جمعوا فيه أطرافاً من أشعارهم لما أطلق الله عز وجل على القرآن اسم الكتاب فلا كتاب لديهم لا في الدين ولا في غير الدين<sup>1</sup>.

والشعر الجاهلي كان شفويّاً والكتابة لم تنهض لتدوينه إلا في نطاق ضيق، فحتى الروايات التي تفيد بكتابة المعلقات، وتعليقها لم يعد لها قبول لدى كثير من الباحثين والدارسين، وليس أدل على ذلك، ما ذكره الصولي في شأن الخاتم عند العرب، أن عرب الجاهلية لنظرية الشفاهية في محاورات مصطفى ناصف للنشر العربي لم يكونوا يعرفونه، إلى أن جاء النبي عليه السلام فكان أول من ختم كتبه من العرب، حين علم أن الملوك لا تقبل الكتاب إلا أن يكون محتوماً.

وفي المقابل لا يعني ذلك كله أن العرب لم يعرفوا الكتابة مطلقاً، والأدلة والدراسة التي تسند هذا الرأي كثيرة، ولكن نكتفي بآيات الكتابة من سورة البقرة كدليل دون أن نغفل تسمية القرآن الكريم بالكتاب.

لقد كانت القبيلة العربية تمجد رواتها الذين كانوا يروون تحت الخيام بطولاتها وأمجادها وتاريخها... إن الأدب الشفوي ابن ذاكرة الجماعة، مرتبط بشكل واسع بعواطف السمع، الذي ألف ذلك الأدب من أجله... إن مفهوم الأصالة ثانوي في هذا الأدب والأخذ والتكرار هما اللذان يكونان وسائل الاختراع فيه... إن علماء الأجناس، يقصرون اليوم الأدب الشفوي على الآثار التي لم تدون ويخرجون منه حتى تلك التي نشأت وانتقلت بالمشافهة أولاً ثم ثانياً بالكتابة، وهذا الأدب لا يكاد يميز عن التقاليد الثقافية للجماعة، ويبدو لنا مشتركاً مع فولكلورها<sup>2</sup>.

ولاشك أن الشعر هو المقصود بالأدب في المقولة السابقة، لأنه كان «في نظر النقاد من العرب الفن، وأولى بالنقد والوزن والنثر مهما احتفل أصحابه بإتقانه وتجويده، وليس في اللغة

<sup>1</sup> - شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، ط1، مؤسسة عز الدين، بيروت، 1985.

<sup>2</sup> - عادل ضرغام في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2009.

العربية كتاب منشور شغل به النقاد غير القرآن<sup>1</sup>، فالشعر كانت له صبغة فنية تجلب الألباب، وكانت له ذلك صبغة اجتماعية، وقد تعود الأسباب لإبراز قيمة الشعر اجتماعياً لرقته لحناً واستساغة تذوقه وسحر بيانه وسهولة حفظه، وانتقاله البديهي على ألسنة الناس قبل انتشار وسائل الكتابة<sup>2</sup>، فقد كان الشعر في الجاهلية عند العرب، ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون<sup>3</sup>.

لقد ترسخت عيون الأشعار الجاهلية كنماذج، ليس في بنائها ومعمارها فحسب، بل حتى في ترسيخ قيم الثقافة الشفاهية، شملت الأشعار المكتوبة لاحقاً، حتى بعد رواج صناعة التدوين، بحيث غلبت قيم النشيد على طبيعة الشعر العربي وغلبت تبعاً لذلك معايير الشفوية الشعرية في تقويم الشعر<sup>4</sup>.

وتجذرت معايير القصيدة العمودية عبر القرون على الرغم من كل محاولات التجديد في شكلها ومضامينها، غير أنها بقيت تحتفظ بكونها القصيدة العمودية التي تتطلب إلقاء، وهذا الإلقاء يتطلب التأثير فيه موسيقى خاصة مجلجلة واضحة، الإيقاع، وقد أورد الغدامي في دراسة له مقابلة بين العمودية لدى المرزوقي وما أسماه النصوصية لدى الجرجاني، حيث سعى الأول إلى ترسيخ المعايير الذوقية للشعر القديم، تلك المعايير التي تسهل على الشاعر الذي يتبعها أن يقول شعراً منسوجاً على المنوال القديم، شعراً يأتي عفواً بلا جهد لأن قواله جاهزة بينما يرى الثاني أنه شعر لا يفعل سوى أنه "يسرد على السامع معاني معروفة وصوراً مشهورة ويتصرف في أصول هي

<sup>1</sup> - عبد الفتاح كليتو، من شرفة ابن رشد تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2009.

<sup>2</sup> - ضياء الدين ابن الأثير الوشي المرقوم في حل المنظوم، مطبعة ثمرات الفنون، 1398 هـ.

<sup>3</sup> - عبد الله بن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، 1967.

<sup>4</sup> - محمد بلوحي، الشعر الجاهلي ونظرية التأليف في النقد العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، ع 384، س 32، نيسان 2003.

وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة، التي لا تنمي ولا تزيد ولا تريح ولا تفيد وكالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لا تمتع بجني كريم<sup>1</sup>.

ومن سمات الإنشادية والسماعية التي طغت على الشعر العربي وجوب وحدة القافية، التي كانت عنصراً مهماً «بالنسبة للشعر العربي ذي الطبيعة الشفاهية، التي تتطلب الإنشاد والحفظ، فالإنشاد يحتاج إلى وقفة ضرورية تتناسب مع الطاقة النفسية للمنشد أي بعد نهاية كل بيت، والحفظ يحتاج إلى مفتاح إذا تذكره الإنسان تذكر بقية المحفوظ، ومن هنا عرفت القصائد باسم رؤيها»<sup>2</sup>.

إن هذه السمات الصوتية الخارجية التي يتشبث الكثيرون إلى وقتنا الراهن، من أجل المحافظة على الحدود بين الشعر والنثر تأتت بسبب تلك الإنشادية، والسماعية حيث كان النص الشعري العربي القديم يقوم على وحدة البيت واستقلاله وإذا فقد هذا الاستقلال وقع الشاعر في عيب التضمنين مثلاً، وثمة ضرورة موضوعية فرضت هذا الاستقلال في العصر الجاهلي، تتعلق بطاقة المنشد والحافظ، وأيضاً بكون الشعر حامل العلم والمعرفة التي يجب أن تصل في صورة موجزة ومكثفة، حتى يسهل حفظها، ولكن هذه الضرورة زالت مع زوال عصر المشافهة والتدوين وتغير مفهوم الشعر<sup>3</sup>.

ومن جهة أخرى فإن التقاليد الفنية المتسمة بالمشافهة تعتمد على ما يسمى بالصيغ المستقاة من النماذج، في الممارسة الفنية المنحصرة في الثقافة الشفاهية لكي تحل مشكل الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظياً واستعادته على نحو فعال أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة على التذكر صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفهي... ويميل التفكير المطول ذو الأساس الشفاهي، حتى عندما لا يكون في شكل شعري إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ لأن الإيقاع

<sup>1</sup> - محمد بنيس، كتابة الحو، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.

<sup>2</sup> - مصطفى ناصف محاورات مع النثر العربي، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998.

<sup>3</sup> - والترج أونغ الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين منشورات علم المعرفة، الكويت.

حتى من الناحية الفيسيولوجية، يساعد على التذكر. من هنا يترسخ تمجيد النماذج والوقوف عندها بسبب التفكير الشفاهي، بينما الكتابة كفعل فني، تساعد على التمرد على النموذج. إن المقولات السابقة تشير إلى الدور الذي تلعبه القوالب الشكلية المؤسسة على ثقافة الشفاهية في الشعر العربي القديم، وهو دور له فاعليته في تحريك الإبداعية العربية والتنظير لها، برغم سرعة اتهامه بالركون إلى التقليدية والتكرار الفني، ومع أن تلك المقولات تتوافق كثيراً مع طرح النظرية الشفاهية، إلا أنها لم تبد طموحاً للاندراس تحت نظرية كلية من قبيل هذه النظرية، ونجد والتر أونج يشير إلى صلاحية هذه الدراسة للتطبيق على الشعر الجاهلي، عندما يتطرق إلى بعض أعمال المستشرقين حوله، حيث يؤكد أن رؤية الشعر الجاهلي من خلال الشفاهية سوف تشرح كثيراً من ملامحه النموذجية، التكرارية أو التقليدية، تفسح مجالاً لتقدير هذه الملامح، بوصفها عاملاً جوهرياً في عملية الإنشاء.

مخاتمة



أحمد الله عز وجل على إنهائي لعملي هذا كما حمدته في ابتدائي، وأصلي وأسلم على سيد الخلق أجمعين -محمد صلى الله عليه وسلم-.

بما أن خاتمة الدراسة تنبئ بما انتهت إليه مجريات البحث والتحليل والاستخلاص، فإني أقدم مجتهدا جملة من التقييدات، بوصفها نتائج أثبتها النظر في ثنايا المصنفات المعتمدة للناقد الجزائري "مصطفى درواش" نسردها كالآتي:

- أدرك الجزائريون واقعهم المتخلف، فاجتهدوا لإحياء ماضيهم بما فيه من أصالة وتراث عربي وإسلامي، فبدلوا قصارى جهدهم لتجاوز التخلف والنهوض بالحركة الأدبية الجزائرية الحديثة والمعاصرة، فأعادوا للأدب حيويته ونشاطه، وأضحى فاعلا في تكوين الأمة ورافدا من روافد رقيها وتقدمها.

- إن الحركة الأدبية والنقدية هي حلقات مرتبطة، فما تم إنجازه من أدب ونقد في المرحلة الراهنة وما قبلها جعل الأدباء والنقاد مقتنعين بأن للنقد دورا بارزا في إثراء الحركة الأدبية، وبعث مستجداتها انطلاقا من المؤثرات الثقافية المعاصرة.

- إن الناقد "مصطفى درواش" أعاد قراءة بعض قضايا التراث النقدي بمنظار المثقف المطلع، مزوجا بين التراث والمعاصرة لأجل إضافة قيم معرفية للمكتبة النقدية الجزائرية.

- كان الأستاذ "درواش" ذا صلة بالثقافة النقدية التراثية للبناء عليها في ضوء الرؤى الحدائية بوصفه ناقدا قارئاً موسوعيا كشفت أعماله عن بعض مظاهر هذه الموسوعية: دراسات قرآنية/ بلاغة/ لغة.

- إن منهجية التدقيق والقراءة المنتجة للناقد "مصطفى درواش" أمكنته من تحديد العلاقات المعرفية بين ما هو تراثي وما هو حديثي في قراءة المفاهيم النقدية بأسلوبية موضوعية واقعية، الأصل فيها الإيضاح والإقناع.

- ساهم الناقد "مصطفى درواش" إلى حد بعيد في إثراء المنظومة النقدية في الجزائر على غرار من سبقوه ومن هم في عصره أمثال: محمد مصاييف، عبد المالك مرتاض.

- إن أعمال الأستاذ "مصطفى درواش" تدل على الحس النقدي الراقى من جهة، وعلى طموحه العلمي اللامتناهى للنهوض بالأدب والنقد الجزائريين.
- لقد اصطبغت الكتابة النقدية عند الأستاذ "مصطفى درواش" بصبغة النقد الرومانسي العربي المشرقي متأثراً ببعض نقاد مصر أمثال: عباس محمود العقاد.
- لا وجود لمنهج كامل شامل يمكن تطبيقه على جميع النصوص، فكل منهج ناقص والمعول عليه هو المنهج المتكامل.
- دعا إلى مناهضة كل ما هو غربي والاكتفاء باجتزاره ومسايرته، والسعي إلى نقده بموضوعية علمية، ما يفتح الباب إلى تأسيس مدرسة عربية نقدية.
- إن الناقد "مصطفى درواش" تظهر أعماله صفة الأصالة النقدية على مستوى التناول المنهجي، أو اللغة النقدية، ما يجعله من النقاد القليلين الأكثر تحكماً في المعرفة النقدية بنوعيتها التراثي والحداثي.
- إن صياغة العنونة في مصنفات الأستاذ الناقد مصطفى درواش تتركز على الإثارة والجدّة والسلامة انسجاماً مع ذوق المتلقي.

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
- الحديث النبوي الشريف.
- المصادر والمراجع:

- (1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، ط1، عمان، 1993.
- (2) أحمد العلي: منهجية في البحث الأدبي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999.
- (3) أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1952.
- (4) أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2001.
- (5) إخوان الصفاء: رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، مركز النشر، مكتب الإعلام الإسلامي، دط، طهران، 1405هـ.
- (6) أدونيس: الشعرية العربية، ط2، دار الأدب، بيروت، 1989.
- (7) أرسطو - طاليس: فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب (الشفاء) لأبي علي حسين بن عبد الله بن سينا، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.
- (8) أرسطو: منطق أرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ج1، مكتبة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط1، 1980.

- 9) أفلاطون: الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (د،ت).
- 10) أوستن وارن ورينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.
- 11) بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر، 2006.
- 12) بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، د ط، د ت.
- 13) بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1981.
- 14) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: د. عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.
- 15) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر دار المعارف بمصر، ط3، القاهرة، 1978.
- 16) بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: محمد برادة، عين للدراسات والبحوث الإنسان، ط1، 2001، القاهرة.

- (17) بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994.
- (18) تاج العروس من جواهر القاموس، لمحمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، الملقب بمرتضى، الزبيدي، تح: مجموعة من المحققين مادة: (طبع)، دار الهداية، د.ط.
- (19) تفتان تودروف: ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة: الشعرية، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990م.
- (20) تفتان تودروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 1986.
- (21) تمام حسان الأصول دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- (22) توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، 1987.
- (23) جابر عصفور: في ترجمته لكتاب النظرية الأدبية المعاصرة لرامان سلدن، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1990م.
- (24) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، د ط، القاهرة، د.ت.

- (25) الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، ج1، 1965.
- (26) الجاحظ: رسائل الجاحظ، ت عبد السلام هارون، ج4، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1979.
- (27) الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.
- (28) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1988.
- (29) جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عبيدات، بيروت، باريس، ط4، 1985.
- (30) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.
- (31) جبران مسعد، الرائد دار العلم للملايين، ط5، 1986، مج2.
- (32) جرجي زيدان بناء النهضة، دار الهلال، القاهرة، د.ت.
- (33) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.
- (34) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1984.

- (35) جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر ، ترجمة: أحمد درويش دار غريب للنشر ، دط، القاهرة، 2000.
- (36) جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر، فادن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- (37) جيار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1986.
- (38) جين بروجيس، العصر الجديد للإعلام، تر: هدى عمر السباعي، ط1، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، 2018.
- (39) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.
- (40) حافظ اسماعيلي علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1، عالم الكتب الحديث، دط، الأردن، 2010.
- (41) أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.
- (42) حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.



- (43) حسين البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، ط1،  
دب، 2000.
- (44) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، المجموعة الكاملة، المكتبة العصرية، د.ط،  
بيروت، 1953.
- (45) الخفاجي - أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعد بن سنان: سر الفصاحة، تحقيق:  
علي فودة، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1994.
- (46) دبور محمد علي: أعلام الإصلاح في الجزائر، ج3، مطبعة البعث، قسنطينة، ط1،  
1978.
- (47) ذخائر العرب: رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، تحقيق وشرح عائشة عبد  
الرحمان، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1969.
- (48) رابح دوب: البلاغة عند المفسرين، حتى نهاية القرن الرابع هجري، دار فجر للنشر  
والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، 1999.
- (49) رشيد عبد الرحمن العبيدي، في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون العامة، بغداد،  
العراق، ط1، 2002.
- (50) رشيد يجياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق،  
المغرب، لبنان، د ط، 1998.

- 51 رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرون المتحددين، ط1، الدار البيضاء، 1985.
- 52 رولان بارت: مبادئ علم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1986.
- 53 رولان بارت: درس السميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م.
- 54 رومان، جاكسون قضايا الشعرية ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988.
- 55 رونيه ويليك: أوستين وارين: نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1987.
- 56 ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت.
- 57 الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ت علي شيري، مجلد: 7، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- 58 زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
- 59 زكي مبارك، النشر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبرى، ط2، القاهرة.

- (60) ساعد العلوي: المختار في الأدب والنصوص، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، د.ط، 2000-2001.
- (61) سالم العيسى: الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب "مرقون"، 1999.
- (62) ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتقديم وتعليق: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط12، القاهرة 1997.
- (63) السعدني، قراءة المعنى الشعري.
- (64) السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009.
- (65) سعيد حسن منصور، الحركة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، دار القلم، الكويت، ط1، 1981.
- (66) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2001.
- (67) سنن أبي داود أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني 4/525 ، دار الكتاب العربي - بيروت. قال الألباني: حسن دون ذكر الرجلين.
- (68) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

- (69) سيزار قاسم، بحث السيميوطيقا، - حول بعض المفاهيم والأبعاد- ضمن كتاب  
مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس، القاهرة 1986.
- (70) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي،  
بيروت، ط4، 1998
- (71) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء: ابن قتيبة تح: د. مفيد ، قميحة وأ. نعيم  
زرزور، المكتبة العلمية، د.ط.
- (72) شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، ط 1 ، مؤسسة عز الدين،  
بيروت، 1985.
- (73) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1،  
1993.
- (74) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ط22، دار المعارف،  
القاهرة، د.ت.
- (75) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1962.
- (76) صابر لحباشة: التداولية والحجاج ومدخل ونصوص، صفحات للطباعة والنشر،  
سورية، ط1، 2008.
- (77) صالح أبو صبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من 1948 - دراسة نقدية،  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، بيروت 1979.

- (78) صالح خرفي: شعراء من الجزائر، الحلقة الأولى، معهد البحوث والدراسات الأدبية،  
1969.
- (79) صالح خرفي: في رحاب المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.
- (80) صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث، قضاياها ومناهجها، منشورات جامعة السابع  
من أبريل، ط1، 1426هـ.
- (81) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري مادة: (صنع)،  
دار العلم للملايين - بيروت، ط/4، 1990.
- (82) صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1،  
1998.
- (83) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، د.ط، 1996.
- (84) صلاح فضل: -نظرية البنائية في النقد الأدبي- مؤسسة مختار للنشر والتوزيع،  
القاهرة، مصر، 1992.
- (85) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني  
للثقافة والفنون، الكويت، 1992.
- (86) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية،  
الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1997، ص 173.

- (87) ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط2، الرياض، 1983.
- (88) ضياء الدين ابن الأثير، الوشي المرقوم في حل المنظوم، مطبعة ثمرات الفنون، 1398هـ.
- (89) طه أحمد ابراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، د.ط، بيروت، د.ت.
- (90) طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط9، القاهرة، 1968.
- (91) طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ط1، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، 1997.
- (92) عادل ضرغام في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2009.
- (93) عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات النادي الجزائري، ط2، 1995.
- (94) عباس محمود العقاد: أبو نواس الحسن بن هانئ، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1968.
- (95) عبد الحق بلعابد: عتبات، (نقلا عن): جيار جينيت: من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، الجزائر، 2008.
- (96) عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، م1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1992.

- 97) عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحدائث، عالم المعرف، دط، الكويت،  
2002.
- 98) عبد الرحمن ابن خلدون -النقدمة- تح: عبد الواحد وافي -ج3- دار النهضة،  
مصر، ط3، 1979.
- 99) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية،  
مصر، د.ط، 1929.
- 100) عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1،  
1999.
- 101) عبد الرحمن شكري، أناشيد الصبا، ج3، حققه وقدم له: نقولا يوسف، منشأة  
المعارف، ط1، الإسكندرية، 1960.
- 102) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس،  
1982
- 103) عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر  
والتوزيع، تونس، 1994.
- 104) عبد العزيز بو مسهولي، الشعر والتأويل.
- 105) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة  
والفنون والآداب، دط، الكويت، 1998.

106) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، أغسطس 2001.

107) عبد العزيز عتيق: النقد الأدبي عند العرب، دار العلم للملايين، بيروت 1980.

108) عبد الفتاح كليتو، من شرفة ابن رشد تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2009.

109) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1999.

110) عبد القاهر الجرجاني: الرسالة الشافية، ضمن أن الرسائل في إعجاز القرآن، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر القاهر (د، ت).

111) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط6، القاهرة، 1960.

112) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: رشيد رضا وأسامة صلاح منيمنة، دار إحياء العلوم، ط1، بيروت 1992.

113) عبد الكريم محمد حسن جبل: في علم الدلالة، دار المعرفة الجامعية، دط، مصر، 1997.

114) عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه وأبوابه، ط1، دار النمير، دمشق، 2003.



- (115) عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، المملكة المغربية، 2017.
- (116) عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، سنة 1983م.
- (117) عبد الله العروي وآخرون: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001.
- (118) عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.
- (119) عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، د ت.
- (120) عبد الله بن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، 1967.
- (121) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.
- (122) \_\_\_\_\_ في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2005.
- (123) \_\_\_\_\_ نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

- (124) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج1، مطبعة مصطفى الباجي الحلبي، القاهرة، مصر، ط2، 1965.
- (125) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البيان والتبيين، ج3، تحقيق: عبد السلام ، هارون ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985.
- (126) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ كتاب الحيوان، ج3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الباجي الحلبي وأولاده، ط2، القاهرة 1960.
- (127) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، دار جيل، بيروت (د، ت).
- (128) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج4، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969.
- (129) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1947.
- (130) عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، 2000.
- (131) العسكري، كتاب الفروق، تحقيق: مؤسسة النشر الإسلامي، دب، ط1، 1412هـ.

- (132) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م1، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991.
- (133) علي أحمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، دار العودة، ط4، بيروت، 1983.
- (134) علي أحمد سعيد أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1994.
- (135) علي أحمد سعيد أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980.
- (136) أبو علي الحسن ابن رشيق: العمدة، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت، 1972.
- (137) علي جعفر دل الباب: الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة الجليل، دمشق، ط1، 1980.
- (138) علي حرب: النص والحقيقة (2) نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1995.
- (139) علي قاسمي: -مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، مصر، القاهرة، ط2، 1987.
- (140) عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

- 141) عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياها واتجاهاتها، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2001.
- 142) عمار ساسي: منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، دار عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2011.
- 143) عمر أوقان: النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط2، 1994.
- 144) أبو عمرو بن الجاحظ: الحيوان، ج1، شرح وتحقيق: يحيى الشامي، د ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1992.
- 145) عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج03، تحقيق: عبد السلام هارون، ط05، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م.
- 146) فاضل عامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.
- 147) فايز الداية: علم الدلالة العربي، النظرية و التطبيق، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت، 1996.
- 148) أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، مجموعة من المحققين بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة، 1371هـ 1952م.
- 149) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور لسان العرب مادة طبع، ج8، دار صادر، بيروت، 1994.

- (150) فيكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي ، المركز الثقافي العربي، ط1،  
الدار البيضاء، 2000.
- (151) أبو القاسم الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، وزارة الثقافة والإعلام، العراق  
1980.
- (152) أبو القاسم الحسن بن بشير يحيى الآمدي: الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ج2،  
تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار النشر منيل الروضة ، دط، القاهرة ، 1944.
- (153) أبو القاسم الحفناوي: تعريف الخلف برجال السلف، ج2، مطبعة فوتنانا الشرقية  
الجزائر، 1906.
- (154) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، دار الغرب الإسلامي، الجزائر،  
2007.
- (155) \_\_\_\_\_ دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب،  
الجزائر، ط5، 2007.
- (156) \_\_\_\_\_ دراسات في الأدب الجزائري الحديث، بيروت، ط1، سنة  
1966.
- (157) أبو القاسم محمود بن عمر الزّخشي، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرّحيم محمود،  
دار المعرفة، بيروت، 1979م.

- 158) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006.
- 159) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق الدكتور: محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.
- 160) قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، دط، دب، 2008.
- 161) كاجان: الابداع الفني ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، (د، ت).
- 162) كمال نشأت، النقد الأدبي الحديث في مصر نشأته واتجاهاته، معهد البحوث والدراسات، بغداد، د.ط، 1983.
- 163) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986.
- 164) لسان العرب: لابن منظور الأنصاري مادة (طبع). دار الحديث - القاهرة، د.ط، 2002م.
- 165) مادلين عزاويتز: مناهج العلوم الاجتماعية، ت: بسام عمار، ج1، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، د.ط، دمشق، 1993.

- 166) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضيء الدين محمد بن محمد بن عبد الكريم  
ابن الأثير الجزري، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، 2/4 دار نهضة مصر - الفجالة -  
القاهرة ، ط/2، د.ت.ط.
- 167) مجد أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، 1993.
- 168) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان،  
ساحة رياض الصلح، بيروت، 1984.
- 169) محمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة  
المعارف، ط3، الإسكندرية، 1984
- 170) محمد الدغمومي: نقد النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، الدار  
البيضاء، ط1، 1999.
- 171) محمد الدمهوري: الحاشية على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، مطبعة  
التقدم العلمية، د.ط، القاهرة، 1981.
- 172) محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان  
المطبوعات الجامعية.
- 173) محمد الهادي الحسني: من وحي البصائر، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع،  
الجزائر، ط2010.

- (174) محمد بلقاسم: "المصطلح في النقد العربي المعاصر- الإشكالية والتطبيق"، دط، دت.
- (175) محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، 1984.
- (176) محمد بن سلام الجمحي طبقات الشعراء، تحقيق: اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، 1969.
- (177) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية ج1، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.
- (178) محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.
- (179) محمد خير البقاعي: دراسات في التناص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط2، 2004.
- (180) محمد عبد الرحمن مبروك: السيميائية في الدرس النقدي المعاصر، مقال إلكتروني.
- (181) أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الشعر والشعراء ، ج1، طبعة محققة ومفهرسة، دار الثقافة، بيروت، دت.
- (182) محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.



- (183) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية للنشر، لوانجمان الجيزة، ط3، 2003.
- (184) محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ط1، دار الفارس، بيروت، 1999.
- (185) محمد محمد قاسم: المدخل إلى منهج البحث العلمي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1999.
- (186) محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره، (دراسة وتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- (187) محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.
- (188) محمد مصايف، فصول في النقد الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1981.
- (189) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ط، 1972.
- (190) محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، ط2، القاهرة، د.ت.
- (191) محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية نشأتها، تطورها وإعلامها من 1903 إلى 1931م، مج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978.

- 192) محمود زيدان، مناهج البحث الفلسفي، تصدير محمد فتحي عبد الله، دار الوفاء  
لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.
- 193) محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح - دار غريب للطباعة والنشر  
والتوزيع، (ت ط).
- 194) مخطوط في تراجم علماء الجزائر لشيخ عمر راسم موجود عند الشيخ النعيمي  
بقسنطينة.
- 195) مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،  
الجزائر، ط1، 2002.
- 196) مخلوف عامر: مميزات الممارسة النقدية في الجزائر، ضمن كتاب أسئلة ورهانات  
الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق: جعفر يايوش، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران،  
2005.
- 197) المزراني: الموشح، دار المعارف بمصر، 1980.
- 198) مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، دار القصبه للنشر، دط، الجزائر،  
2007.
- 199) مصطفى درواش: تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل  
للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2008.

- 200) مصطفى درواش: وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014.
- 201) مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م.
- 202) مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، منشورات جماعة علم النفس التكاملية، ط4، القاهرة، 1981.
- 203) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم: في النقد الأدبي عند الغرب، مكتبة للطباعة، القاهرة، د.ط، 1998.
- 204) مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- 205) ميكائيل ريفايتر، ترجمة/ تقديم وتعليقات: د. حميد لحداني، معايير تحليل الأسلوب، دراسات سال، المغرب، ط 1993م.
- 206) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، 1981.
- 207) نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة، د.ط، د.ت.
- 208) نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006.

- (209) نظمي عبد البديع: في النقد الأدبي، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية العربية، الاسكندرية، 1987.
- (210) نعمان بوقرة: المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب القاهرة، د.ط، د.ت.
- (211) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1997.
- (212) أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية، بيروت، 1986.
- (213) والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1994.
- (214) وحيد دويدري: البحث العلمي أساسياته النظرية وممارسته العلمية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2002.
- (215) وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987.
- (216) ويليك، وإرين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت، 1972.
- (217) ياكسون: ست محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

218) اليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوني، مكتبة

منيمنة، دط، بيروت، 1961.

219) يعنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت،

1985.

220) يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية الفنية، دار لسان العرب، دط، بيروت،

لبنان، دت.

221) يوسف وغليسي: -إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد -

منشورات الاختلاف - الدار العربية للعلوم - الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008.

222) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من الألسونية إلى الألسنية، المؤسسة

الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2002.

223) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،

2007.

• المراجع باللغة الأجنبية:

- 1) ALBERT LORD, the singeroftals, cambridge, Havard university press.
- 2) Charles Robet Agnon, Les algérienne Musulmans et la franàe, edition, paris, 1968.
- 3) Dictionnaire de la langue française, encyclopédie et noms propres/nouvelles edition revue et corrigé, Paris, 1994.
- 4) Dictionnaire de la langue française, encyclopédie et noms propres .
- 5) Dictionnaire encyclopédique Larousse, Librairie Larousse, Paris , edition 1979.

- 6) Dictionnaire encyclopédique Larousse, Librairie Larousse, Paris ,  
edition 1981.
- 7) G. Genette: Seuils, ed de Seuil coll poétique, Paris 1987.
- 8) Oxford advanced learners, encyclopédic dictionary, oxford university  
press, Newyork, Oxford 1998.
- 9) Oxford advanced learners, encyclopédic dictionary.
- 10) The american heritage ; ditionary of english language, Houghton  
mifflin company, Boston, Newyork, Eourth edition 2000.

● المجلات:

- 1) أحلام الجليلي: "نحو دليل تشريعي عربي لترجمة المصطلح العلمي"، مجلة المجلس الأعلى  
للغة العربية، الجزائر العاصمة.
- 2) أحمد أبو الحسن: مدخل إلى علم المصطلح "مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60/61-  
1989.
- 3) أحمد حساني: "إشكالية المصطلح في الترجمة اللسانية، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية،  
الجزائر، 2004.
- 4) بدري عثمان: وظيفة العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ بين السياق الخارجي  
والداخلي، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد: 1، 1992.
- 5) بشير تاويرت: مفاتيح ومداخل النقد السيميائي، مجلة المعرفة، عدد: 526، تموز،  
2007.
- 6) تزفتان تودوروف: تطور النظرية الأدبية، ترجمة: علال أبو العلا مقالة في مجلة عيون  
المقالات، ع1، دار قرطبة، الدار البيضاء 1986.

- 7) جابر عصفور: نقد الشعر عند مندور، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع11، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1988.
- 8) جوناثان كولر: ما النظرية؟، ت رشاد عبد القادر، مجلة الموقف الأدبي، عدد: 370، شباط، 2002.
- 9) حامد كساب عياط: "المصطلح النقدي العربي الحديث - المشكلات والحلول"، مجلة النص والناص، ع 04-05- منشورات جامعة جيجل - أفريل، جويلية 2005.
- 10) حسن غزالة: لمن النص اليوم، للكاتب أم للقارئ؟، مجلة علامات، عدد 392، مج10، مارس 2001م.
- 11) حسن مسكين، الشكل البصري في الشعر الحديث، مجلة فكر ونقد المغربية، ع37، السنة الرابعة، 2001.
- 12) حسين جمعة: المنهج والنظرية في نقد الأدب، مجلة المعرفة، عدد 461، شباط، 2002.
- 13) سعد الدين بن أبي شنب، مقال بعنوان: النهضة العربية في الجزائر، في النصف الأول من القرن الرابع عشر للهجرة، مجلة كلية الآداب، العدد الأول، 1964.
- 14) شاكر عبد القدر: مناهج البحث اللغوي الحديث والمعاصر، مجلة الخلدونية في العلوم الانسانية، 2005.

- 15) عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، التكرار في قصيدة السياب رجل النهار، مجلة اللغة والآداب، الجزائر، دت.
- 16) عبد الوهاب شعلان: النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص، قراءة في كتاب الأدب في خطر لتودوروف، مجلة فصول، عدد: 73، 2008.
- 17) محمد بريري الخصومة بين الوعي الشفاهي والوعي الكتابي، مجلة الجسرة الثقافية عدد 1 جانفي 2010.
- 18) محمد بلوحي، الشعر الجاهلي ونظرية التأليف في النقد العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، ع 384، س 32، نيسان 2003.
- 19) محمد حافظ دياب: إبداعية الشفاهي والكتابي، محاوره نص شعبي، مقالة في مجلة فصول، ع64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
- 20) محمد حسن عبد العزيز: "المصطلح العلمي المبادئ والآليات"، مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة النقد الأدبي علمية محكمة، العدد 65، خريف 2004، شتاء 2005.
- 21) محمد زمرتان: "الترجمة في الوطن العربي - إكراهات الواقع وتصورات المستقبل"، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2004.
- 22) محمد محمود الدروي: التهم الموجهة إلى الجاحظ ... نظر نقدي، مجلة عالم الفكر، مجلد: 35، عدد: 4، أبريل، يونيو، 2007.



(23) مسلك ميمون: التأصيل الإجرائي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي، مجلة

عالم الفكر، مجلد: 30، عدد: 2، أكتوبر، ديسمبر 2001، المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب، الكويت.

(24) ميلود عبيد منقور: "إشكالية المصطلح النقدي- مصطلحات السيميائية السردية

نموذجاً"، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 104، كانون الأول،

2006.

(25) هاني يحيى نصري، دعوة للدخول في تاريخ الفلسفة "أفلاطون"، مجلة المعرفة، عدد:

452، أيار، 2001، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

● الرسائل الجامعة:

(224) قرين عبد الله: النقد الأدبي الحديث في الجزائر: (مخطوط ماجستير)، كلية الآداب

والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، سوريا، 1987.

● الدواوين:

(1) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف،

1984.

(2) حسان بن ثابت: الديوان، دار المعرفة، بيروت، 1985.

(3) حسان بن ثابت الأنصاري: شرح: عيدا علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،

ط2، 1994.

4) العقاد، الديوان، الجزء الأول، باب الخلق، ط2، مصر، 1921.

• المواقع الإلكترونية:

5) الرماني: الاستعارة في القرآن، الموقع الإلكتروني، [Http: //WWW.Bavane](http://WWW.Bavane)

[lquran.Net](http://WWW.Bavane)

6) حقان مليكة: الاستعارة في القرآن، [Http: //WWW.Bavane](http://WWW.Bavane)

[lquran.Net](http://WWW.Bavane)

# الفهارس الفنيّة

أولاً: فهرس الآيات القرآنيّة.

ثانيّاً: فهرس الأحاديث النبويّة.

ثالثاً: فهرس المصادر والمراجع.

رابعاً: فهرس الموضوعات.

# فهرس الآيات القرآنيّة

الصفحة	الآية	رقم الآية	السورة
240	﴿ خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غَشَاةً وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴾	07	البقرة
242	﴿ مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِينَ اسْتَوْفَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصِرُونَ ﴾	17	
-111 172	﴿ وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ ۚ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴾	23	
243	﴿ إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ ﴾	59	آل عمران
245	﴿ مَا الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ وَأُمُّهُ صِدِّيقَةٌ كَانَا يَاكُلَنِ الطَّعَامَ ۗ أَنْظِرْ كَيْفَ بَيَّنَّ لَهُمُ الْآيَاتِ ثُمَّ أَنْظِرْ أَبِي يُوفِكُونَ ﴾	75	المائدة
237	﴿ قُلْ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ جَمِيعًا ۗ الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۗ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ يُحْيِي وَيُمِيتُ ۗ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ النَّبِيِّ ۗ الْأَمِيِّ ۗ الَّذِي يَوْمُنُ بِاللَّهِ وَكَلِمَتِهِ ۗ وَاتَّبِعُوهُ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ ﴾	158	الأعراف
155	﴿ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ لَيْسَ لَهُمْ فِي الْآخِرَةِ إِلَّا النَّارُ وَحَبِطَ مَا صَنَعُوا فِيهَا وَبِطُلُّ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ ﴾	16	هود
244	﴿ وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَحْسُورًا ﴾	29	الإسراء

173	﴿ قُلْ لِّينِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَيَّ أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَتْ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴾	88	
155	﴿ إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَن يَكْفُلُهُ ۖ فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ ۚ وَقَلَّتَ نَفْسًا فَنَجَّيْنَاكَ مِنَ الْغَمِّ وَفَتَنَّاكَ فُتُونًا ۚ فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَيَّ قَدَرٍ يَمْوِئِي ﴿٤٠﴾ ۖ وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي ﴾	41-40	طه
240	﴿ وَقَدِمْنَا إِلَىٰ مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا ﴾	23	الفرقان
108	﴿ وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا ۗ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴾	-224 -225 -226 .227	الشعراء
155	﴿ وَتَرَىٰ الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنِعَ اللَّهُ لِذِي آئِنٍ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ ﴾	88	النمل
148	﴿ وَأَخِي هَٰكِرُونَ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسَلَهُ مَعِيَ رِدْآءًا يُصَدِّقُنِي ۖ إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُونِ ﴾	34	القصص
242	﴿ ضَرَبَ لَكُمْ مَثَلًا مِّنْ أَنفُسِكُمْ هَلْ لَكُمْ مِّنْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ مِّنْ شُرَكَاءَ فِي مَا رَزَقْنَاكُمْ فَأَنْتُمْ فِيهِ سَوَاءٌ تَخَافُونَهُمْ كَخِيفَتِكُمْ أَنفُسَكُمْ ۚ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ ﴾	28	الروم

85	﴿ فَأَقَمَّ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾	30	
09	﴿ قُلْ إِنَّمَا أَعِظُكُمْ بِوَحْدَةٍ أَنْ تَقُومُوا لِلَّهِ مَشِئًا وَفُرْدِي ثُمَّ تَنفَكُّرُوا مَا بِصَاحِبِكُمْ مِنْ جَنَّةٍ إِنَّ هُوَ إِلَّا نَذِيرٌ لَكُمْ بَيْنَ يَدَيْ عَذَابٍ شَدِيدٍ ﴾	46	سبأ
155	﴿ أَفَمَنْ زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسْرَتٍ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِمَا يَصْنَعُونَ ﴾	08	فاطر
108	﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ ﴾	69	يس
245	﴿ يٰٓأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلَا تَحْسَبُوا وَلَا يَغْتَبَ بَعْضُكُم بَعْضًا أَيُّحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ ﴾	12	الحجرات
133	﴿ إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا ﴿٥﴾ إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْأًا وَأَقْوَمُ قِيلًا ﴾	06-05	المزمل
149	﴿ كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا كَانُوا يَكْسِبُونَ ﴾	14	المطففين

فهرس الأءادفء

النّبوءة



ثانيًا - فهرس الأحاديث النبوية:

الصّفحة	الحديث
150	<p>«إِنَّ فِيكَ خَصَلَتَيْنِ يُجِبُّهُمَا اللَّهُ: الْحِلْمُ، وَالْأَنَاءُ» (رواه مسلم) قَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ أَنَا أَتَخَلَّقُ بِهِمَا أَمْ اللَّهُ جَبَلَنِي عَلَيْهِمَا؟ قَالَ: «بَلِ اللَّهُ جَبَلَكَ عَلَيْهِمَا. قَالَ: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي جَبَلَنِي عَلَى خَصَلَتَيْنِ يَجْبَهُمَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ»</p>

# فهرس الموضوعات

أ ..... مقدمة

08 ..... مدخل: واقع النقد الأدبي الجزائري المعاصر، إرهابات ومسارات

### الفصل الأول

#### مصطلحات ومفاهيم في السياق النقدي

33 ..... أولا- الدلالات اللغوية والاصطلاحية

52 ..... ثانيا - جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي

### الفصل الثاني

#### تجليات المصطلح النقدي في المسار الدراسي للنص الأدبي

88 ..... أولا- المصطلح والضوابط

98 ..... ثانيا- أصول النقد الأدبي ونشأته

118 ..... ثالثا- حضور المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر

123 ..... رابعا- مساءلة المصطلحات النقدية

### الفصل الثالث

#### روافد الفعل النقدي عند مصطفى درواش

166 ..... أولا- المصادر النقدية لمصطفى درواش

208 ..... ثانيا- مفهوم الخطاب النقدي عند مصطفى درواش

### الفصل الرابع

#### مصطفى درواش بين المساءلة المنهجية والتجربة النقدية

222 ..... أولا- قراءة في العنوان: "وجه ومرايا" المنظومة النقدية التراثية

231 ..... ثانيا- المتلقي في الكتابة الشعرية

255 ..... ثالثا- شفاهية الإلقاء وتجربة الكتابة/ الطبع والصناعة

275 ..... خاتمة

278..... قائمة المصادر والمراجع

317..... فهرس الموضوعات

## الملخص:

يعد "مصطفى درواش" من النقاد الجزائريين الفاعلين في الدرس النقدي المعاصر، بمحاولاته الجادة في تحرير المنظومة النقدية من سطحية التناول والارتقاء بها صوب آفاق القراءة الناضجة، وفق أصداء المستجدات الثقافية والمعرفية، بحس أكاديمي راقٍ وواعد، كشف عن جملة الأعمال المحققة في مساره القرائي للظواهر الأدبية والقضايا النقدية.

فما هي المحمولات المعرفية والمنهجية التي يجوزها مؤلف "المرايا"؟ كذخيرة ثقافية؟

وكيف أفاد من ثقافة عصره؟ وما هي خصائص القراءة النقدية عنده؟.

**الكلمات المفتاحية:** الدرس النقدي؛ المنظومة النقدية؛ القراءة الناضجة.

### Summary:

"Mustafa Darwache" is considered one of the Algerian critics active in the contemporary critical lesson, with his serious attempts to liberate the monetary system from the superficial approach and elevate it towards the horizons of mature reading, according to the echoes of cultural and cognitive developments, with a sophisticated and promising academic sense, he revealed the total works achieved in his reading path of phenomena Literary and monetary issues.

What are the cognitive and methodological predicates possessed by the author of "Mirrors"? As a cultural relic?

How did he benefit from the culture of his time? What are the characteristics of critical reading for him?

**Keywords:** critical lesson; monetary system; mature reading.

### Résumé:

"Mustafa Darwache" est considéré comme l'un des critiques algériens actifs dans la leçon critique contemporaine, avec ses tentatives sérieuses de libérer le système monétaire de l'approche superficielle et de l'élever vers les horizons de la lecture mature, selon les échos des développements culturels et cognitifs, avec un sens académique sophistiqué et prometteur, il a révélé l'ensemble des travaux réalisés dans son parcours de lecture des phénomènes Littéraires et monétaires.

Quels sont les prédicats cognitifs et méthodologiques possédés par l'auteur de "Miroirs"? Comme une relique culturelle?

Comment a-t-il bénéficié de la culture de son temps? Quelles sont les caractéristiques de la lecture critique pour lui?

**Mots clés:** leçon critique; système monétaire; lecture mature.