الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون تيارت
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة تخرج لنيل درجة الدكتوراه في إطار مشروع
الشعرية العربية بين التراث و الحداثة

اللغة الشعرية في الموروث النقدي العربي بين المعيار النحوي والتحول البلاغي حتى نهاية القرن الخامس

إعداد الطالب
بونوالة صحراوي

إشراف الدكتور
بن شريف محمد

أعضاء اللجنة المناقشة

أ-د . حرير محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا.
د بن شريف محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
أ-د. بوزيان أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
أ-د. عباس محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
أ-د. عبد الجليل مرتاض	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
أ-د. عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1436هـ-1437هـ/ 2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لله عظيم الشكر والحمد، وهو صاحب المن والفضل ، أتقدم بشكري الجزيل لورثة الأنبياء وحملة رسالة تنوير الأجيال الأساتذة الأفاضل وفي مقدمتهم الدكتور " بن شريف محمد" على ما بذله من جهد لتقديم النصائح والإرشادات كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه لقراءة هذا البحث سائلا المولى عز وجل أن يجعلني وإياهم من أهل القرآن وأن يرزقني وإياهم الفردوس

وصدق الله إذ يقول: "هل جزاء الإحسان إلا الإحسان"

الإهـــداء

* إلى روح الديّ رحمهما الله ...

رمزا الحب العظيم والتضحية.

* إلى من خصهم ربّ العزة بالدعاء في كتابه الكريم:

﴿وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾ من الذُّل من الرَّحْمَةِ

* إلى مثال الحب والآمان.
* إلى الوجه الطافح حبّا وحنانا .
* إلى زوجتي..

عربون وفاء وتقدير.

* إلى أبنائي الأعزاء إيمان وعائشة وعبد الرحمان ولجين
* إلى كلّ أستاذ علّمني حرفا، أو زودني علما، و إلى جميع الأصدقاء والأحباب.

إليهم جميعا أهدي هذا البحث

مقدمة

مقدمة

اهتم النقاد العرب بالكلمة الشعرية، وخصوها بكثير من العناية والدراسة والتفصيل. وذلك لأن اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري، وهي العلامة الدالة على انتمائه إلى دائرة الشعر. ولهذا وضع النقاد القدامى شروطا محددة للكلام الشعري، بحيث ليس الكلام كله يكون صالحا لينتمي إلى هذا الفن.بل لابد أن يتحرى الشاعر كثيرا في تعامله مع اللغة، حتى لا ينجرف مع لغات أخرى تبعد عمله من صفة الشعر. ولقد طالب النقاد باختيار الألفاظ وانتقائها حتى تتميز لغة الشعر عن غيرها من اللغات المستعملة في العلوم والصنائع وكلام العامة. فحين نتحدث عن اللغة في الشعر والأدب عامة نقصد اللغة في خصائصها الفنية التي من شأنها أن تثيرها بتعمق مدلولاتها، وتنظيم سياق ألفاظها وجملها بما يوسع نطاقاتها الصوتية والإيحائية، ويجدد قرائنها ويغني مجالاتها التعبيرية. و على هذا الاعتبار، لا يمكن أن تكون كل لغة مادة صالحة للشعر، لأن لغة الشعر متميزة وذات خصوصية، لأنها لغة إيحاءات، فهي تقف على نقيض اللغة العادية أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات ولغة الإيضاح.

ففي مجال النقد العربي القديم ، فإن الشعر العربي قد حظي بدراسات متنوعة وكثيرة ،تجلت عبر بنيات ، نقدية مختلفة اتجه معظمها إلى فحص التجربة اللغوية في القصيدة العربية ، فاهتم اللغويون القدامى بهذه اللغة معجما ونظما وتصويرا،و برز الاتجاه اللغوي في التراث النقدي بريادة النحاة وعلماء اللغة خاصة ؛ لذلك لم تحظ دراسة المعنى في الشعر عندهم بنفس الخطوة التي اختصت بها دراسة المبنى ،وربما يعزى ذلك إلى ارتباط اللغة العربية بالنص القرآني فانصبت الجهود النقدية على دراسة المبنى خوفا من ذيوع ظاهرة اللحن ، وكذلك يرجع هذا لطبيعة المتلقي تلك المرتبطة بالطابع الشفهي للشعر .

و على سبيل المثال لا الحصر، قرأ النقاد العرب الشعر الجاهلي قراءة تذوقية اعتمدت على مطابقة الواقع بينما قرأ المحدثون من النقاد الشعر الجاهلي نفسه قراءة جمالية بعد تجريده من البعد، الزماني والمكاني، وأبعاد بلاغة اللغة وإعراب المفردة عن ساحة النص... وكانت هذه العملية غاية قامت بذاتها ضمن غائيات النقد بعلاقاتها المتشابكة، والغاية هي إرادة أن يكون النقد عملاً معرفياً واعياً، ولكي تتحقق تلك الإرادة؛ لابد من أن يمتلك الناقد صفات تؤهله للدخول في تشعبات النفس الإنسانية و المنتجة للنص الأدبي ، ولهذا فالناقد يجب أن يكون شاعرا ، متمكنا من آداب لغته ، يستطيع أن يصور الجو الذي أحاط بالشاعر المنقود وبالتالي الانفتاح الكامل على المذاهب النقدية الأخرى على أسس تذوقية، ولغوية، ومعنوية، وبلاغية، تتطور بتطو ّ ر الحياة والعلاقات عَ بْ وَ تتالي العصور لتعطي للنقد أبعاداً فلسفية . نفسية، ضمن أطر معرفية مدهشة صادرة عن معرفة موسوعية بالعلوم والفنون، مستندة إلى نظريات مستقاة من مغامرة العقل في إبداع النص.

و من خلال هذا البحث الذي يعتبر كلبنة يهدف من خلاله الباحث إلى قراءة المنجز النقدي العربي القديم من خلال رصد تحولات أنساق اللغة الشعرية المساهمة وذلك خدمة لتراثنا النقدي العربي، حيث عنونته بما يلي:

" اللغة الشعرية في الموروث النقدي العربي بين المعيار النحوي والتحول البلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري"، ولعل الدافع لاختيار هذا الموضوع كان موضوعيا بغية التعرف على موروثنا النقدي العربي القديم ،كما يعود سبب الاختيار إلى ما يلي :

- يعتبر التراث العربي مادة للبحث والتنقيبأردت من خلاله سبر أغواره واستكشاف دُرره و إبراز قيمه.

- الكشف عن معالم المقاربة اللغوية في نقد الشعر القديم.

- قراءة مختلف إسهامات النقاد اللغويين القدامى في ظل الكشوفات اللسانية الحديثة.

- إبراز تجليات الشعرية كنظرية عامة للأدب في تلك الممارسات اللغوية النقدية.

ولقد اتبعت في هذا الموضوع المنهج الوصفي التحليلي لدراسة اللغة الشعرية في مستوياتها المعجمية والنحوية وكذلك البلاغية ، وما يرتبط بذلك من رصد المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي من خلال مبدأ التجاوز.

ومن هنا نجد مؤثرات كثيرة قد أسهمت في تشكيل تراثنا النقدي العربي ، منطلقة من المؤثرات الدينية، ومؤثرات الفلسفية والمؤثرات اللغوية وفي هذا المجال الأخير جاءت إشكالية هذا البحث الذي يسعى للإجابة على العديد من الإشكاليات.

هل تبنى نقادنا القدامى نظرة محافظة في التعاطي مع اللغة الشعرية، انطلاقا من قواعدها المعيارية معجما وتركيبا؟ أم أنهم كانوا أكثر مرونة في التعامل مع انزياحات الشعراء، أم أنهم نوعوا في طرائق إبداعاتهم؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات ، وغيرها تشكل هذا البحث من مدخل ، وخمسة فصول.

فالمدخل كان عنوانه**" اللغة الشعرية المصطلح والمفاهيم "**، حاولت فيه الوقوف على مصطلح الشعرية ومفاهيمه، واختلاف الرؤى عند النقاد حول هذا المصطلح، كما حاولت البحث عن تجلياته في مصنفات النقاد وأراء الأدباء قديما وحديثا ، عند اليونان الإغريق مع أرسطو تحديداً في كتابه " فن الشعر" .

أما **الفصل الأول**: فهو بعنوان **" الملمح النقدي في عصر الشفوية "** ففي هذا الفصل تناولت النقد الذي ظهر عند العرب منذ العصر الجاهلي في شكل أحكام انطباعية وذوقية وموازنات ذات أحكام تأثيرية مبنية على الاستنتاجات الذاتية كما نجد ذلك عند النابغة الذبياني في تقويمه لشعر الخنساء وحسان بن ثابت. وقد قامت الأسواق العربية وخاصة سوق المربد وعكاظ بدور هام في تنشيط الحركة الإبداعية والنقدية .كما كان الشعراء

المبدعون نقادا يمارسون التقويم الذاتي من خلال مراجعة نصوصهم الشعرية وتنقيحها واستشارة المتلقين وأهل الدراية بالشعر. كما تناولت قضية الطبع و الصنعة التي لا تقل أهمية عن سابقتها ، وكما كان اللّغويون ينتصرون للقديم ضد المحدث فإن نظرتهم إلى الصنعة كان فيها بعض الازدراء و الانتقاص ودليل على عدم الأهمية، مما يسهل عليهم الرفض، وقد تعامل نقادنا مع التداخل المعرفي ، الذي يتمثل في تأثر النقاد العرب القدامى بالنقد الإغريقي خاصة فن الشعر لأرسطو، حيث تداخل النقد مع المنطق والفلسفة وعلم الكلام...الخ.

كما حولت لبحث عن الملاحظات النقدية التي أثرت عن جماعة اللغويين والنحاة قبل القرن الرابع الهجري، حيث كان لهم دور كبير في تقنية اللغة، بالتعرض إلى لغة الشعر التي خلف فيها الشعراء القواعد والأصول العربية، ومن ثم شارك هؤلاء النقاد في إثراء الحركة النقدية بصفة عامة والنقد اللغوي بصفة خاصة ، حيث خاضوا غمار النقد فخطأوا وعابوا على الشعراء خروجهم عن المقاييس المألوفة التي وضعوها لضبط لغتهم العربية والمحافظة عليها.

أما في **الفصل الثاني** فقد خصصت الحديث عن **"الخطاب النقدي القديم وإشكالية التداخل المعرفي"** تناولت فيه أن المطّلع على الواقع النقدي القديم الذي لا يستطيع بأية حال من الأحوال أن ينكر ويتجاهل إشكالية المصطلحات والمفاهيم والمتقاطعة بين عدة علوم لغوية وبلاغية وفلسفية ودينية وغيرها المتداخلة، ومن ثمّ فإنّه من العسير ضبط نظرية نقدية عربية بحتة، ذلك أنّ النقل للموروث النّقدي الغربي سواء من خلال أعمال التعريب أو الترجمة يضع الناقد العربي أمام إشكالية تطبيق النظريات الغربية على الآداب العربية ، وربما تجاوز بعض النقاد ثقافتهم وحضارتهم بإقحام مناهج لا تمتُّ بصلة إلى الأدب العربي، ذلك أنّ لكل أدب خصائصه المتفردة والمميزة .وأورت في هذا الفصل مصطلح التّناص الذي كان يسمى بمفهوم السرقات الأدبية والأخذ وغيرهما فتجلى ذلك في دراسات القدماء ، واعتبروا ذلك ضربا من الاستلاء على أفكار الغير دون الإمعان في الدّواعي الدّافعة إلى ذلك. كما تناولت من جهة أخرى نظرية التداخل النصي الذي بحث فيه نقادنا واعترفوا به منذ العصر الجاهلي، فعنترة ابن شداد، قد لاحظ أن هناك شعراء سبقوا إلى نظم المقدمات الطللية، وأن جل شعراء هذه الفترة يسيرون نفس الخطوات في نظم قصائدهم، فتتفاعل وتتداخل نصوصهم فيما بينها.

إذن، وكما لاحظنا، فقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة التداخلات بين النصوص وبخاصة في الخطاب الشعري، حيث ظهرت مجموعة من المصطلحات تعالج جزئيات الظاهرة. وهو مؤشر على تعرف العرب على ظاهرة التناص وإن لم يسموها بهذا الوصف فقد ظهرت مصطلحات عديدة تقترب من معنى التناص من مثل: التلميح؛ التضمين؛ الاقتباس؛ والاحتذاء...الخ.

أما **الفصل الثالث** تناولت فيه **" آليات القراء النقدية للنص الشعري"** حيث تناول كثير من الباحثين موضوع القراءة الناقدة ومهاراتها ، فقد حدّد مهارات القراءة الناقدة في: معرفة طريقة الحكم على مدى حداثة الرأي المكتوب، إدراك الفرق بين إيراد الحقائق وإيراد الآراء، القدرة على تمييز الأدلّة الموضوعيّة، تكوين الاتجاه نحو المطالبة بإثبات المادّة المقروءة، معرفة مدى خلوّ المادّة المقروءة من

التناقض، الموازنة بين ما كتبه مؤلّفون مختلفون في موضوع واحد، والحكم على مدى إلمام الكاتب بما يكتب، وإذا كانت الدراسة النقدية تركز على الإشكالية النقدية ومظاهر القراءة النقدية عند القدماء فإنه يجدر الإشارة إلى أن القدماء أدركوا إلى أقصى حد وظيفة القارئ المستقل للنص، بل وصلوا إلى تحديد موقعه، وذلك في سياق تحديدهم لماهية الشعر وأركانه ،هذا وتجدر الإشارة إلى أن القارئ الذي تم تحديد هويته عند القدماء هو شبكة من الذوات، ذات منصتة سامعة وذات مشاهدة وذات قارئة وذات رابعة هي الذات المبدعة المؤولة وقد كان القدماء ينظرون إلى هذه الذوات بعين الاعتبار.

أما بالنسبة **للفصل الرابع**، فكان مضمونه يدور حول**"تجليات اللغة الشعرية في النشاط النقدي القديم"** ويتعلق البحث في هذا الجانب بعلاقات القرابة التي تنشأ بين الشعرية ومجموعة من العلوم أو المقاربات الأخرى وأبرز ما في ذلك، تلك العلاقة الواضحة بين اللسانيات كعلم محايد للغة عامة وبين الشعر كعلم محايد للشعر على وجه الخصوص، وإذا كانت الشعرية لن تصبح في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة فهناك من الباحثين من حاول البحث عن العلاقة بين الشعرية والبلاغة ولهذا وجدت أن البلاغة هي المعرفة بطرائق اللغة المميزة للأدب والشعرية هي المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر كنموذج مفضل للأدب، ولهذا عمل النقاد على استبدال الشعرية بالبلاغة أو إدماجها ضمن المشروع البلاغي العام الذي يتوخى تحليل تقنيات التحويل مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع، ومن هنا جاء افتراضها الوظيفة البلاغية تسمية بديلة عن الوظيفة الشعرية.

وكذلك خصصت هذا الفصل لدراسة ظاهرة الانزياح الدلالي، والتركيبي،التي تقوم على الفرادة في الاستعارة، وعدم التجانس والانسجام بين طرفي المسند والمسند إليه، أو بين الصفة والموصوف، أو المضاف والمضاف إليه، أو الخرق للقوانين المعيارية الصارمة لتركيب الجملة النحوية، بغية صياغة جملة شعرية ذات دلالات جديدة

وفي الأخير تناولت **الفصل الخامس** بالدراسة والتحليل ، حيث عنونته ب:**"أثر المنجز النقدي القديم في بناء الحس القرائي"** هنا حاولت الوقوف عل الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري ، والنفاذ من خلالها إلى إعادة قراءة موروثنا النقدي ، وكذلك معرفة فاعلية المناهج النصية محددة بالبنيوية وما بعدها، ومناقشة إشكالية التباين ضمن مسار التنظير والتطبيق ، ومعالم الفجوة الحاصلة في هذا السياق ، وطبيعة تلقي المنهج وتفعيله ، واصطناع الآليات النقدية لكل اتجاه، وأهم المعالم التي توصل إليها النقاد في جانب إضاءة النص الشعري، فاقتضى هذا الطرح محاورة القراءات النقدية في ضوء الفلسفة التي قامت عليها، إذ وقفت على بعض المفاهيم والمصطلحات، وحاورتها ضمن تلقي المنهج، وكذلك مهمة التعامل مع استراتيجية التفكيك وآلياته ، محاولا الوقوف عند جماليات النص ، وكذلك نظرية التلقي في معانيها ومفهومها، وبعد التلقي في النص فالقارئ منتجا ، والتلقي والتأويل، وكذا لسانية النص وانسجام الخطاب. أما القراءات التي أفدت منها الدراسة فقد تعددت، إذ تعلق جزء منها في الدراسة التنظيرية للمرجعيات النقدية على مستوى الاتجاهات النقدية.

ولهذا ركزت على تناول تلك التقاطعات التي يلتقي فيها النقاد القدامى مع الألسنيين ، فكانت محاولة تحديثية ومتعددة شرعت في تقديم خدمات واضحة للشعر منذ أن نادت بالتوجه نحو النص وهجرت القراءات الخارجية التي تمر من فوق النص أو القراءات التفسيرية التي تسعى لاستبدال عبارة بأخرى ، فالنقاد اللغويون قد اتبعوا نظاما نسقياً في معالجة اللغة الشعرية ، فعرفوا وجوها متعددة في البحث الأسلوبي ، لترقى دراساتهم ضمن نظريات أسلوبية عربية ، متبعين مظاهر الخرق الشعري ، كالتحول التركيبي ، والمجاز ، والصورة الشعرية ، وكذلك الضرورات الشعرية.

و لم تكن الدراسة لتصل إلى منتهاها إلا بوضع مجموعة من الرؤى والنتائج المستوحاة من رحلتنا مع كثير من القراءات النقدية التي ضمنتها في خاتمة الرسالة.

لقد قمت بتتبع المفاهيمالنقدية التي كان للغويين أثراً فيها، و من بينها التي أحدثت إشكاليات نقدية أدبية عند النقاد والشعراء و الأدباء وأردت أن أورد بعض أهم هذه المفاهيم في مجال الأدب والنقد تلك القضايا التي كان لزاما على النقاد إثارتها في مدوناتهم وفي ثنايا عملهم النقدي، وفي هذا البحث اتبعت المنهج التاريخي الذي تتبع مسار القضايا المدروسة عند اللغويين أو ّلاً ثم بعد ذلك عند نقادنا ،وكذلك اتبعت المنهج الوصفي خاصة فيما يتعلق بهذه المسائل،حيث حاولت الوصول إلى مواقف اللغويين والنقاد، فحاولت السعي إلى تحليل هذه المواقف بغية الوصول إلى مدى تأثر النّقاد باللغويين، وما هي الحالات التي دانوا فيها بالولاء للغويين، و كذلك الحالات التي كان لزاما عليهم أن يسلكوا فيها مسلكا مخالفا. ومن كل ذلك حاولت التطرق إلى دراسة المحاور التي تدور مواضيعها حول إشكالية اللغة الشعرية في الموروث النقدي العربي، فماذا عن الأصول والروافد المعرفية التي استمد منها النقاد العرب فكرهم وذلك في بلورة نظرية النظم؟ وما أهم القضايا اللغوية التي عالجوها، وما يمكن التقاطه من إشارات لغوية رائدة في بعض المتون النقدية القديمة ككتاب دلائل الإعجاز الذي كشف عن بعض جذور اللسانيات الحديثة.

إنّ ما أردت تحقيقه في هذا العمل هو بيان قيمة تراثنا النقدي اللغوي الذي كان يحمل في طياته بذور الدراسات الحديثة ، فحاولت الربط بين ما جاء به نقادنا اللغويون في القرون الأولى، وما توصل إليه علماء الغرب حديثا،كما أردت لفت انتباه القراء والباحثين إلى جهود علماء اللغة قديما وما توصلوا إليه لإثراء اللغة الشعرية ومحاولة ربطه بالمناهج الجديدة، ورغم ذلك فتراثنا اللغوي لا يزال في حاجة إليها ، ولكن مع ذلك لم أعط لهذا الموضوع ما يستحقه من الدراسة و الاكتشاف، وما علي ّ إلا أن أقر ّ بأن تراثنا يحتاج إلى نوع من الاهتمام لدراسته وسبر مكنوناته. ذلك أن موروثنا النقدي من الثراء و الخصوبة والغزارة ما ينوء عن الحمل ، ويعز على الحصر ومن ثم فهذه الر سالة مجرد إسهام متواضع في هذا

السياق . ولعل هذا ما يقودني في نهاية هذا التقديم إلى حصر بعض الصعوبات والعوائق التي اعترضت سبيل هذا البحث ، إذ تشعبت حقول القراءة فيه لتشمل المكتبة القديمة نحواً ولغة وبلاغة ونقداً ، والمكتبة الحديثة في مجالات متعددة كاللسانيات والأسلوبية والشعرية وغيرها.. لذلك كان من الصعوبة البالغة الإحاطة بكل هذه الحقول المتشعبة ، والإطلاع على مختلف متونها ومراجعها .

ولا نريد أن نختم كلامنا هنا دون الحديث عن بعض المراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا؛ البعض منها كان لها إسهام كبير في إضاءة جوانب الموضوع، وأخرى حامت حوله ولمست بعض جوانبه فقط، نذكر من هذه المراجع على سبيل المثال كتاب" معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني "لمؤلفه :محمد بركات حمدي أبوعلي، وهو كتاب تناول فيه صاحبه التعريف بالمنهج البلاغي وأهم روافده الأساسية عند عبد القاهر الجرجاني، وذلك من خلال المؤلفات التي تركها عبد القاهر وهي:
(الرسالة الشافية)، (دلائل الإعجاز)، (أسرار البلاغة)، وقد اعتمدنا على هذا الكتاب في الفصل الثالث خاصة أثناء عرضنا لمعالم المنهج النقدي عند عبد القاهر الجرجاني، وهو كتاب فريد في بابه .كما لا ننسى في هذا المقام أننذكر ببحثين أكاديميين آخرين تناولا النقد التطبيقي العربي القديم ولكن من جهتين مختلفتين، الأول تناول فيه صاحبه النقد التطبيقي في النقد العربي القديم لفترة تفوق القرن من الزمان، وهو بحث واسع جدا استقصى فيه صاحبه تقريبا معظم جوانب الموضوع المطروق، وربما العنوان يوحي بشيء من ذلك وهو موسوم ب " :النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري "لأحمد رحماني، والبحث الثاني محدد وليس فضفاضا كسابقه، وهو الموسوم ب" :النقد التطبيقي عند الجاحظ :كتاب الحيوان نموذجا "لصاحبتهز:كية بجة، نضيف إلى هذه المراجع السابقةالذكر مراجع أخرى مثل كتاب" النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية للدكتور شفيع السيد، ورغم أن العنوان قد لا يوحي بمحتوى تطبيقي، ورغم أنه يتحدث عن البلاغة العربية عموما، إلا أن صاحبه أورد فيه شواهد ونصوصا متنوعة لعبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز مع قليل من التحليل، وقد اعتمدنا على البعض منها في مقاربة بعض النصوص. ولا يمكن لنا أن ننسى ما قامت به هذه الدراسات وغيرها من إحياء لنظرية النظم، من خلال شرحها وتفسيرها ومقارنتها بنظريات غربية حديثة، وهي دراسات لا يمكن لأحد أن ينكر جانب الفضل فيها، وقد أبدعت إبداعا كبيرا وفعالا في بناء وتشييد صرح جديد لعلوم اللغة العربية كلها، وخاصة النحو والبلاغة والنقد، وتأتي هذه الدراسة مكملة ومتممة بناء هذا الصرح، ولو بالقليل اليسير.

وفي الأخير أعترف بأن هذا البحث مشروع قابل لإعادة النظر والقراءة، لأنه محاولة للإجابة على أسئلة ما تزال مطروحة، ولا أعتقد بأنني أجبت عنها بصفة قطعية ، لكن حاولت التقرب من إشكال الموضوع وهو من الصعوبة بمكان، لأن هناك صعوبات اعترضت طريقي منها :

- تفاوت وجهات النظر عند النقاد والدارسين للمصطلحات.

- عدم اتفاقهم على مفاهيم موحدة وخاصة في مجال الشعرية لأن جل المراجع المعتمدة غربية ومترجمة.

ومن هنا حاولت بذل مجهودات كبيرة لأن الموضوع واسع ومتشعب من أجل بناء تصور علمي يساهم في إثراء موضوع لا تزال المقاربات في ميدانه ضئيلة لا ترقى إلى المستوى الذي توصلت إليه الدراسات الأدبية في مجالات أخرى،و أسأل الله عز وجل أن يوفقني إلى ما كنت أصبو إليه، وأن يغفر زلاتي وأخطائي، والله المستعان.

صحراوي بونوالة

تيارت في يوم 24 أفريل 2016م

مدخل

مفهوم اللغة الشعرية:

إذا أردنا أن نحدد مفهوم الشعرية ، فإننا نجد صعوبة في تحديد هذا المفهوم ، فالشعر مصطلح ومفهوم أدبي يسهل تصوره أما الشعرية فهو مفهوم غامض وتجريدي وصعب التحديد، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكونهاونقصد بالشعرية خصائص العناصر التي تجعل من الشعر شعراً .فالشعرية إذاً هي العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل من الشعر شعراً وليس شيئاً آخر.

ولهذا نجد النقاد يحددون مفهوم الشعرية كل حسب قناعته العلمية ، وإن كانت التسمية متجذرة في القدم عند أرسطو في كتابه " فن الشعر" ، فهو يقول أن الشعر<< محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع، هذا والانسجام، واللغة.>>(1) فالشعر عند أرسطو هو محاكاة، والمحاكاة الأرسطية لا تعني تصوير الواقع بحذافره تصويرا فوتوغرافيا، ولا تعني أيضا تقيد الشاعر بالأحداث كما جاءت، ولكن عليه أن يقدّم رؤيا جمالية.

ولقد وردت الشعرية في كتابات القدامى بتسميات مختلفة منها " صناعة الشعر" ، وأرسطو هو أول من استخدم هذا المصطلح، وقد ركز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما الشكل والمضمون،وجعل <<الشعر صنعة فنية وأنّ فن الشاعر يتجلّى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية، مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر.>>(2) كما ورد أيضا مصطلح "الشعرية"، بمعنى نظم الكلام وعمود الشعر، وهذا ما جسدته الظروف التاريخية والحضارية التي عملت على وضع قوانين وشروط تشلّ في حركة الإبداع، وهذا ما يسمى ب" عمود الشعر"الذي حدّده المرزوقي في مبادئ سبع، كان قد عدها الآمدي ووضحها" القاضي الجرجاني" من قبل وهي:

شرف المعنى وصحته.

جزالة اللفظ واستقامته.

الإصابة في الوصف.

المقاربة في التشبيه.

التحام أجزاء النظم والتآمها على تخيير من لذيذ الوزن.

مناسبة المستعار منه للمستعار له.

مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها(3) ، لكن المرزوقي لم يكتف بوضع هذه المبادئ التي سطرها" المرزوقي"والمعايير المتنوعة المنسوبة لكلّ مبدأ هي بمثابة الخطوط الحمراء التي لايتجاوزها، لأنها تمثل سقوف سحر وجمال القصيدة العربية.

---

(1) أرسطو طاليس: فن الشعر، (ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة)، بيروت، لبنان، ط2 ، 1973، ص: 40.

(2) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر" دراسة جمالية"، دار الوفاء للطباعة والنشر ، مصر، ط1 ، 1998 ص: 25،26.

(3) المصدر السابق ، ص: 85.

من هنا فإن اللغة الشعرية لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل القصيدة وهي وظيفة مزدوجة في بعدها: ترمي من جهة إلى التواصل بحملها »مضمونا» ما، وتهدف من جهة ثانية إلى التأثير الجمالي والنفسي على المتلقي. فالعربي << يتوفر على لغة للكتابة والتفكير، على درجة عالية من الرقي، من حيث آلياتها الداخلية ولكن هذه اللغة ذاتها لا تسعفه بالكلمات الضروريه عندما يريد التعبير عن أشياء العالم المعاصر.>>(1)

وهكذا يمكن أن نميز داخل اللغة الشعرية بين مستويين :

مستوى إخباري تواصلي ، ومستوى رمزي إشاري، ولا فصل بين المستويين ، إذ العلاقة بينهما جدلية تنهض عل الإضاءة المتبادلة . فبدون المستوى الأول يتحول الشعر إلى الغاز وطلاسم ، وبدون المستوى الثاني، لا تتحقق الشعرية ، وينعدم الفرق بين الكلام العادي وبين الشعر، ونصبح آنذاك . في أحسن الأحوال أمام نثر موزون. ولما كان الكلام _ مثله مثل الكتابة – خلقا، فان هناك علاقة تفاعل بين الكلام و الكتابة . وهو ما أدى إلى تقليص المسافة بين الكتابة والكلام ، أو محوها ، في اللغات الأخرى، أما في اللغة العربية << فلا يتم هذا التفاعل إلا ببطء كثير، لأن لنا لغتين ، تطورت إحداهما عن الأخرى، واتسعت الهوة بينهما إلى حد الانفصال .>>(2)

إن اللغة ليست قالبا للأفكار بقدر ما هي تعبير عن رؤية مستعملها إلى العالم وهذا بالضبط ما فرض منطق التطور على اللغة ، فكما طرأ تحول في حياة الإنسان ، اشتدت حاجته إلى ابتكار أشكال جديدة ، بإمكانها أن تستوعب هذا التحول ..وهذا ما يفسر انقراض لغات ، وولادة لغات أخرى.ومن هذه الزاوية فإن للغة العربية وضعا خاصا، فنظرا لأسباب تاريخية ودينية ، احتفظت بنياتها الأساسية بقرون طويلة ، ولم تستطع رياح التغيير التي عصفت بالعالم العربي – سلبا وإيجابا -أن تنال منها – فكان أن تطورت المجتمعات العربية ، ولكن اللغة بقت كما كانت عليه. و من هنا حاول أحد الدارسين تعريف الشعر قائلا: <<إذن، سيمكننا حقيقة تعريف الشعر كعلاقة بين فاعل الكلام والوظيفة الشعرية للغة.>>(3) ومن هنا يصبح مبدأ التماثل الذي يجد صياغته المثلى في الاستعارة، المبدأ الجوهري في خصوصية هذا الاستعمال اللغو ي، ما دامت الوظيفة الشعرية هي التي تجعل الكلام الشعري يتسم باقتصاد لغته التي تتحدد في التناسق والانسجام. وبهذا يعتبر التماثل خاصية عامة تشمل جميع بنيات الشعرية، هذا ما أشار إليه فرانسيس فانوي حين حاول تحديد تجليات الوظيفة الشعرية في:<< الإيقاع والتلاعب الصوتي والصور.>>(4) هذه التجليات إن اختلف تحديدها بين التوسع و الاقتضاض عند النقاد، فهي توضح وبما لا يدع مجالا للشك، أن الوظيفة الشعرية يجب أن ينظر إليها من موقع شمولي كمكون من بنية مركبة تحول بالضرورة العناصر الأخرى وتحدد معها سلوك المجموع.

---

(1) محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي. دار الطليعة . الطبعة الأولى بيروت 1984 ص : 79.

(2) يوسف الخال : الحداثة في الشعر (م .س .) ص : 91.

(3) مجلة فصول، ج1، المجلد 5، ع1، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، 1984، ص: 41

(4) - Française VANOYE, Expression – communication, ARMAND COLIN, Paris, 1973, p133.

وقد ذهب الدكتور محمد لطفي اليوسفي إلى أن <<الفلاسفة العرب قد نظروا في النص من منظار بياني فنظروا لقول الشعر وانشغلوا به ،فجاءت مباحثهم تنظيرا للشعريات بعدّ ها صفة للشعر لا ماهية أي نظروا في النص القديم من حيث وظيفته التي تفي بحاجاتهم ووجودهم وانتمائهم.>>(1) ويلفت جابر عصفور الانتباه إلى ثراء التراث العربي الذي لم تكتشف كل جوانبه،نظرا لما ضاع منه،وهو يحدد-بنظره –الأصول النظرية لمفهوم الشعر الذي تأثر بمناخ عقلاني أشاعه الفلاسفة والمعتزلة،وتجاوز فيه النقد ما دعي بخصومه المحدثين والقدماء،كما استفاد من تجارب الأمم السابقة،ومن عدة إنجازات معرفية ،وقد <<ألمح إلى أن حركة التخيل الشعري متعددة الأبعاد تعتمد على المعنى والأسلوب واللفظ والوزن والنظم ،ووزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصر صوتية تتجاوب في النهاية مع تناسب المعنى،وهو سبب إلحاح القرطاجني على التناسب في تصوره الوزن والإيقاع.>>(2) الأمر الذي يجلي لدينا بعض الغموض، على مستوى المصطلح، الذي عرف بعض المرونة في التموقع بين المفاهيم الغربية الحداثية ، التي ولدت مع التقانة والحداثة الصناعية الغربية، والمفاهيم العربية القديمة فالعرب لما قالت (بعمود الشعر) ،كانت تعني به الخصائص التي بواسطتها يصبح الكلام العادي شعرا.

أما رؤية النقاد العرب الحديثة لمفهوم الشعرية أو الشعريات ، فمنهم من يرى في الشعرية خلاصة لرؤاه من العبودية،ككمال أبو ديب عندما يقول: هي<<الحلم الأسمى في عالم الإنسان وذاته،نزوعه الدائب إلى خلق بعد الممكن .. وهي قدرة عميقة قادرة على استبطان الإنسان والعالم والطبيعة، وآلهتها ،المجتمع وصراعاته،الحضارة وسموها ، وعظمتها ،الطبقات المسلوبة المستغلة و ملحمة صراعها،ضد طبقات .. تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع وكل ما في اللغة من قافات وقيافات .>>(3) وإذا كان إعجاب المتلقي-هذا الزمان- بشعرية نص ما ينعكس في إقباله عليه ،وحفظه ما استطاع منه ، للتغني به أو الاستشهاد به عند الحاجة، فإن وظيفة الشعر عند اليونانيين ،كانت ترمي إلى <<(التطهير)،وهو الغاية التي يتطلع إليها من خلال العمل الأدبي،وفق الفلسفة اليونانية، التي كانت تنزع إلى الأخلاق والمثل ولا يخفى أن أرسطو كان أول النقاد الذين جمعوا بين المتعة(وهي انفعال إيجابي) والفائدة، من خلال الدراسة الوصفية التي قام بها، وقد رأى بمعية أفلاطون أن التراجيديا . وهي أرقى أشكال الشعر. تثير وتنمي عاطفتي الخوف والشفقة،وتدعوا إلى التطهير.>>(4)

ومن ثم فإن الشعرية على مستوى السماع تعني الإطراب وشدة الوقع على القلب وإثارة المشاعر،أما على مستوى اللغة ،فهي التمرد على المعيار،والانحراف عن القاعدة،واللعب بحرية على وتر الدلالة،والتملص بمرونة من قبضة مقاصد الألفاظ المتواضع عليها.

---

(1) أحمد لطفي اليوسفي،الشعر والشعرية(الفلاسفة والمفكرون العرب)،الدار البيضاء 1992المغرب، ص :64 .

(2) جابر عصفور،مفهوم الشعر –دراسة في التراث العربي،دار التنوير،ط2،بيروت،1982، ص :9 .

(3) شكري عزيز الماضي ،في نظرية الأدب،ص : 41.

(4) أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي،شرح ديوان الحماسة،مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر،ط1،القاهرة،1951 1ج/ص: 7.

والمتمعن في مفهوم الشعرية يرى أنهاوإن كانت مصطلحاً حديث النشأة فما دام هناك شعر هناك شعرية، و هي بالمفهوم الذي حددناه سابقاً يمكن أن نبحث عن معالمها في كل المراحل التي مر بها تطور الشعر العربي. يجب أن نسلم منذ البداية أيضاً أن الشعر العربي وما رافقه من نظر نقدي قد مر بمراحل تطور مختلفة وبالتالي فإن البنية الذهنية في إدراك الشعرية في التراث النقدي قد تطورت أيضاً، وسأحاول الوقوف عند محطات هذا التطور وحصر العناصر الشعرية كما أدركها النقاد في كل مرحلة وإن لم يسموها باسمها.

أعود وأقول بأن مفهوم الشعرية قد تطور عبر العصور مستفيدا من التصورات الفكرية والنظريات النقدية السابقة ، ولهذا فالشعرية يتحدد مجالها في حقل الدراسات الأدبية انطلاقا من أصولها الأولى،أي منذ بدأ التنظير للشعر .ولقد شكلت الشعرية تحو ّ لا منهجيا موضوعيا في طبيعة الدراسات النقدية الأدبية، فبعد ما عانى النص الأدبي من قيد المعايير الخارجية (اجتماعية ، تاريخية، نفسية، أخلاقية.. .) وتعسفيتها التي فرضت عليه شروحا وتفسيرات حولته إلى امتدادات لغوية عاكسة للواقع، ومن ثم جاءت الشعرية برؤيتها المحايدة لتخلص النص الأدبي من سلطة ما هو خارجي ، وتثبت سلطته على ذاته هادفة إلى الكشف عن الأنساق اللغوية والتشكيلات العلائقية داخل الخطاب الأدبي ، وبالتالي صياغة نظرية عامة ومحايدة للأدب بوصفه خطابا لغويا فنيا.

وعلى الرغم من كون الشعرية صفة لموصوف هو الخطاب الأدبي بوجه عام، إلا أن اشتغالها المكثف على الشعر أبعد النثر عنها خاصة في جانبها الإجرائي وأثار إشكالية المفاضلة بين الشعر و النثر، ومن ثم نجد لغة الشعر تلامس الحقيقة ولكنها لا تحترفها، إنها لغة التساؤل الدائم فالشعر يقوم على<< الترابط بين الخلق والتعالي واللغة>>(1) فالشعر ينهض على مبدأ التحويل والتغيير والتجاوز وليس معيارا ثابتا، قارا،تصاغ قوانينه لتصبح مع مرور الزمن، قوالب جامدة وقواعد جاهزة تحدُّ من حركيته الإبداعية ، ومن هنا يمكننا القول بأن هذه الشعريات تبقى خاضعة لمرجعية واحدة تمثل مجال وموضوع عملها ودراستها وهي الخطاب الأدبي كواقعة لغوية.

رهينّ حركية تطو ّ ر وتجدد اللغة تبعا لطبيعة التجربة الإبداعية يقتضي أن تدرس اللغة في تنو ّ ع وظائفها وتعدّ د مستوياتها واختلاف أساليبها إذ أنّه من غير <<المعقول في شيء، بل ربما من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدةإنّ كل ّ تجربة لها لغتها، فالتجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة.>>(2) ولهذا نجد الاهتمام باللغة قد صاحب الشعر منذ القدم ، إذ إن الشعراء ومنذ القدم كلامهم يتميز عن كلام غيرهم، والشاعر يدرك أن الشعر صناعة وفن، وأن هذه الصناعة تقتضي التفنن والمهارة، وبالتالي هو يجمع في شعره كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير والتأثير.

---

(1)عادل ضافر، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس دار المدى للثقافة، سوريا ، ط/ 2000م، ص:16

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط. 3، 1981، ص: 174.

اللغة الشعرية من منظور تاريخي:

عند تحليلنا لعناصر الشعرية العربية من منظور تاريخي أن نأخذ في اعتبارنا جملة الأعراف والتقاليد المؤسسة للخطاب الثقافي العربي، التي أدت إلى كثير من التوتر والتناقض في المقولات البلاغية العربية، ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى وضع القرآن في خارطة الأجناس الأدبية العربية، فقد أدرج البلاغيون ـ تحرجاً وتقوى ـ في مجال النثر ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنه مفعم بعناصر الشعرية الحقة فقدموه في البلاغة على الشعر، وعلى اعترافهم بأن الشعر أبلغ من النثر، ولهذا فإن الحل الذي قدمه طه حسين في العصر الحديث يستجيب لشروط التقسيم العلمي لأنماط الخطاب، << ويحل بعض إشكالياته في الثقافة العربية، وذلك عندما رأى أن القرآن ليس بشعر وليس بنثر وإنما هو قرآن على أساس تخصيص، مرتبة متميزة، تخرج عن الثنائية المرهقة بين الشعر والنثر التي أدت إلى كثير من مظاهر الاضطراب في الأحكام والمعايير البلاغية.>>(1).هذا فيما يخص حديثنا عن تجلي مفهوم الشعرية في تراثنا النقدي العربي، أما فيما يخص كيفية استقبال النقد العربي الحديث والمعاصر لهذه الأخيرة، فإنّ أدونيس هو أول من استقبله، مع العلم أن جل أعماله تمحورت في الحديث عن مسألة التراث والحداثة.

أمّا كمال أبو ديب، فيرى أن كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية، ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم العلاقات "systéme des rapports". ومن ثم حدد الشعرية على <<أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي.... الخ، إذ إن أي من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدّى مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن تشكيلة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة إزاء بنية أخرى مغايرة لها.>>(2) وكدليل على هذا يقول أدونيس: <<أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا لستقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام العربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت عن شعريته وحداثته. وقراءة تمعنية هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية لفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني.>>(3) فمفهوم الشعرية في التراث العربي، تواترت عند كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد قديما.

---

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص مكتبة لبنان، ط1، القاهرة، 1996م، ص: 86.

(2) عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر، تونس 1994، ص: 87.

(3) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب ببيروت،ط1، 1985م،ص: 198.

ويعتبر الشعر فاعلية لغوية، و لا يمكن الوصول إليه إلا من جهة اللغة، فهو التعبير عن التجربة لأن الكلام هو الذي يبينها، بإظهار عوا طف الشاعر وأحاسيسه فيها، ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية، يكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا، ولهذا فاللغة هي أداة الشعر فلا يمكن معرفيا الفصل بينهما، لأن الشعر في جوهره هو اللغة ذاتها، فلا وجود للمعنى الشعري خارج نطاق النظم اللغوي. << فالشعر ظاهرة لغوية في وجودها ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان وتقوم بها ماهية الشعر.>>(1) ومن ثم كان النحو هو مرحلة متطورة لحركة النقد اللغوي ،وبه قويت شوكته حتى صار لأهل اللغة سلطان يخشاه الشعراء"قديمًا قال ابن جني: <<للإنسان أن يرتجل من المذاهب ما يدعو إليه القياس ما لم يُلْوِ بنص.>>(2)ومن هنا نقول أنّ الوظيفة الشعرية يجب أن ينظر إليها من موقع شمولي كمكون من بنية مركبة تحول بالضرورة العناصر الأخرى وتحدد معها سلوك المجموع، من هذا الموقع تتجلى هذه الوظيفة في لغة الشعر.من هنا يكون على الشعرية، كفرع من اللسانيات يتولى معالجة هذه الوظيفة في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة، تجسيد دورها بتحليل هذه التجليات أو من منظور يعتبر النص في النهاية بناء كليا ومتكاملا.

وقال: <<لو أن إنسانًا استعمل لغة قليلة عند العرب لم يكن مخطئا لكلام العرب، لكنه يكون مخطئا لأجود اللغتين.>> (3) ومنذ القدم، << لم يحاول ناقد قديم باستثناء أرسطو أن يشرح العلاقات الحيوية بين الفنان والفن ومتلقي الفن، وكان معظم النقد ينصب على العمل الفني نفسه .>>(4) أما كيف أنجز هذا العمل الفني ولماذا وما دلالته بالنسبة للمرسل والمتلقي فأسئلة لا نظفر لها بجواب والنقد العربي قبل عبد القاهر الجرجاني كان متعدد النظريات والتيارات ، فهناك نقد للمضمون ونقد للشكل ، ونقد للمعنى ، ونقد للفظ . وهناك نقد يتكيء على مذهب البديع، وآخر يرجع إلى عمود الشعر، وآخر يعتد بالنظم.فالتركيز في التجربة الشعرية على اللغة، وخصائصها بوصفها مادةبنائية ، وباعتبار أنّ اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية << فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة، وهو لغة الشعر>>(5) والمقصود بالأسلوب هنا جملة الوسائل المستعملة من قبل الشاعر من ألفاظ، وصورن وخيال وعاطفة، وموسيقى والتي بتضافرها وتكاملها تكون لنا نسيجا شعريا. و مما سبق نستنتج أن التركيز في التجربة الشعرية إنما يقوم على اللغة ومميزاتها بوصفها مادة بنائية وباعتبارها ظاهرة أسلوبية <<فأسلوب الصياغة الذي يستخدمها الشاعرهوالتجربة،وهولغة الشعر.>>(5) ونعني بالأسلوب هنا جملة المقومات الفنية المستعملة من طرف الشاعر من الألفاظ والصور و الخيال .

---

(1) لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب، ط1 القاهرة 1970 ص : 5.

(2) ابن جني، الخصائص ط1 _ص: 189.

(3) المصدر السابق ط2، ص: 12.

(4) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص: 19.

(5) السعيد الورقي ، لغة الشعر الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة ، والنشر بيروت ط1984م ، 3 ص: 67.

جماليات اللغة :

إنّ اللغة من حيث المستوى التركيبي أمر تحدث عنه القدماء منذ القديم،ولقد عبر عن هذا المفهوم بمصطلح. <<النظم هذا الذي تداوله النقاد جيلا بعد جيل.>>(1) ولقد ارتبط بعبد القاهر الجرجاني أكثر مما ارتبط بغيره، ثم إن هذا المصطلح وإن ارتبط في ابتداء أمره بالحديث عن إعجاز القرآن فإنه فيما بعدُ صار آليّة عامة يستخدمها النقاد في تحليلاتهم للكلام الأدبيّ ، ولم يكن أمامهم في الغالب إلا الشعر، فهو المحفوظ وهو ديوانهم، بل قد عدّوه مدخلاً لهم إلى فهم القرآن، وكيف لا وقد كان هذا الشعر كما يقول ابن سلام <<علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه.>>(2)

ولما أصبح الأمر بهذا الشكل ، ظل الشعر له مكانة مرموقة ، وربما يطول بالمرء المقام لو أنه أراد بيان منزلة الشعر عندهم. و لكن الإشارة هنا تغني عن التطويل وإذ ذاك نقول:إنّ النحاة الأوائل لما بدؤوا في بنيانهم النحويّة كان اعتمادهم فيه على الشعر في الغالب الأعم. >>(3) وثمة في هذا الشأن نص أراد فيه صاحبه ابن نباته أن يعزو للشعر كل فضل فقال: إن<<من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه؛ أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: قال الشاعر، وهذا كثير في الشعر، والشعر قد أتى به، و على هذا فالشاعرُ هو صاحب الحجة، والشعر هو الحجة.>>(4) ، فالشعر مع ما له من كبير المنزلة لم ينفرد بالمنزلة أو بالاختصاص. وهذا ربما عنه علي بن سليمان اليمنيّ **(ت 599هـ)** حين قال: <أنّ الشعر في نفسه فهو الدرجة العليا من الكلام كله بعد الكلام الإلهيّ والكلام النبويّ ، فهما فوق كل كلام، وفوق كل ذي فوق لبلاغتهما وشرف المتكلم بهما، وما سوى هذين من كلام العرب فيكون على مرتبتين:تعلو لياها النظم لما جمع من البلاغة والوزن والتقفية، وسفلاها النثر لتعريه من الوزن والقافية.>>(5) فالشعر هو المادة الأكثر غزارة وطبيعيّة إذاً أن يكون الاستشهاد به أكبر وأعظم، ومن ثم لابد أن نشير إلى أن الحديث عن خصائص الشعر التركيبية لا يتم في معزل عن الخصائص الدلالية،لأن التركيب هو الذي يولّد الدلالة، وكذلك فإن قسطاً غير هينّ من دلالات الشعر المتميِّزة له ارتباط وثيق بطريقة رصف الكلمات بعضها إلى بعض.

(1) طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة (د.ت) 1 ص:24 .

(2) ¨جلال الدين السيوطي: الاقتراح في علم أصول النحو، ضبط وتعليق: أحمد سليم الحمصي، ومحمد أحمد قاسم، ط1 ص :45 .

(3) التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة1939،ج2، ص 136 .

(4) كشف المشكل في النحو والتصريف، ص454نقلاً عن محمد العبد: الرواية والاستشهاد باللغة، عالم الكتب القاهرة 1972، ص :140.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3 دار الغرب الإسلامي بيروت 1986،ص:143 .

وبناء على ما سبق ذكره يظهر أن للغة تجليات جمالية، وأن ما يصطلح عليه اليوم بـ"الأدبية" ينبغي ألا يطمس الفروق التعبيرية بين مختلف الأجناس الأدبية. فعلى الرغم من اشتراكها في صفات توحد بينها، فإن الاختلاف بينها يظل <<جوهريا بدونه تخفق تلك الأجناس في أداء رسالتها الإنسانية التي تشترك فيها جميعا بتوافر الأداة اللغوية الخاصة بكل منها.>>(1)

إن النظر إلى الشعر بوصفه جملة من الثوابت والمتغيرات، أو المكونات والسمات النصية المتحققة، يجعله مكونا نصيا خاضعا للتحول المستمر.فهنا<<لا يوجد جنس أدبي يؤول إلى ما يمثل مجال عناصره الضرورية فقط؛ فهو لا يتحدد إذن بثوابته وحدها. إنه يمتلك حقلا هائلا من الإمكانات المتنوعة والمتغيرة والمتعارضة أحيانا.>>(2) ومع ذلك فالقول بماهية الشعر لا يتناقض مع التغيرات الهائلة التي خضع لها هذا الجنس من التعبير الأدبي، ذلك أن <<الشيء، أعني ماهيته الثابتة، لا يعرف إلا من خلال تغيراته" فالماهية يمكن تفسيرها بأنها مجموع أو مصدر الإمكانيات القائمة في الشيء، كما يمكن تفسير التغيرات (أو الحركات) بأنها تحقق الإمكانيات الكامنة في الماهية أو خروج هذه الإمكانيات إلى الفعل.>>(3) ويبدو للمرء أن ثمة من العلماء من أدرك ما للشعراء من امتياز. وقد يكفي أن نقرأ كلام الخليل الذي يرى فيه أنالشعراء أمراء الكلام، يصر ّفونه أنى ّ شاؤوا ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم.>>(4)وتصريف الكلام ههنا عنوان كبير تدخل فيه أشياء كثيرة لابد أن ّ حرية التركيب واحدة من أهمها.

فالشاعر يعي العالم جمالياً، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر <جنيةً لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم، أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا، وإذا كانت اللغة في النثر العادي، أو العلمي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى، وتخلق فناً .>>(5) والشاعر الحق هو الذي <<يدرك أن للغة قوانين ونظماً لا تكون اللغة إلا بها، ولا يتمكن من التواصل مع الآخر إلا من خلالها، ولكنه يفطن في الوقت نفسه إلى أن اللغة تسمح من حيث تشمس، وتبيح من حيث تحجر وتحرم فالنفاذ من الممنوع إلى المباح به يتميز الشاعر عن الشاعر.>>(6) لأن المتلقي يفهم هذه اللغة من خلال هذا النظم فيتم التواصل، والفهم في المقصود.

---

(1) محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، مكتبة النهضة، مصر، ط .1 .، القاهرة ص :17.

Les genres littéraires), In : La théorie littéraire, p87(2)

(3) Huit questions de poétique, p45 46-

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3 دار الغرب الإسلامي بيروت 198

(5) وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996 ص :25،26.

(6) حسين الواد، اللغة والشعر في ديوان أبي تمام، تونس، دار الجنوب للنشر، 1997،ص:78 .

إنّ علماء العرب لم يجمدوا اللغة في قوالب جاهزة بل قاموا باستقراء نصوصها، وذلك بوضع مفرداتها في الاستعمال، بما تقتضيه قواعد تراكيبها، فأغنوا اللغة بالمفردات والمصطلحات وأساليب التعبير، وأصلوا مهمة اللغة في خلق المعرفة اللغوية ونشرها، والتي تكشف عن سلامة النطق والتعبير وسهولة استخدام المصطلحات العلمية، وأثبتوا قدرتها على التعبير عن الفكر وما يطرحه من موضوعات، أو ما يبحثه من حقائق، <<فلو أن علماءنا المحدثين عمدوا إلى مثل هذا النهج لضمنا ثروة لغوية عربية تتناسب تماماً مع ما ينتجون من علم، أو يقدمون من فن.>>(1)

لقد كانت طائفة من اللغويين والنحويين يحترفون تعليم اللغة ومقاييسها في الاشتقاق والإعراب، مضيفين إلى ذلك رواية واسعة للشعر القديم، ولم يكونوا يكتفون بالرواية وحدها فقد عنوا أشد العناية بشرح ما يرونه ودرسه وتبين خصائصه التعبيرية والأسلوبية ، وحقا كانت عنايتهم القوية تنصب على استنباط أصول اللغة العربية من الوجهتين الاشتقاقية والنحوية ، غير أنهم مع ذلك كانوا يعنون بتلقين الناشئة شيئا من الخصائص البيانية، يأتي ذلك عرضا في ثنايا شرحهم وعرضهم للقواعد اللغوية والنحوية ، << ومن يرجع إلى كتاب البديع لابن المعتز يجده يذكر الخليل بن أحمد في صدر حديثه عن التجنيس والمطابقة، ولعل ابن المعتز إنما كان ينقل عن الخليل المعنى اللغوي الأصلي للمطابقة.>>(2)

ومن هنا نجد اللغويين والرواة قد تعاملوا مع الشعر لغويا في الأساس ، ذلك لأنه يعتد به في الاستشهاد اللغوي وما يستشهد به ينتمي إلى زمان ومكان محددين سلفا ، والشاعر الأصيل << الذي تجيء لغته في شعره سليقة وطبعا، وهو بذلك قريب من البدوي الذي تتدفق اللغة على لسانه بلا تكلف أو تعمل ، أما ذلك الذي يجوّد شعره ويصنعه فإن دافعه لذلك من وجهة نظرهم هو ضعف سليقته وبعده عن الفطرة السليمة.>>(3) ولهذا نجد طرائق الشعر ليست على وتيرة واحدة، ولا على نسق واحد ، لأنه ثمة شعريات متعددة ، بتعدد الأنفس، << لأنّ الشعر وليد فضاءات متغايرة، ولذلك يكون ناجما عن الحالة الشعرية في العصر والمكان ، ويتميز الشعر في بيئة ما بالخيال، ويتسم في بيئة أخرى بالوعي، فيكون تعريف الشعرية في هذا المكان غيره في المكان الآخر ، ولذلك إنّ مصطلح الشعرية مرتبط ارتباطا وثيقا بالشعر نفسه،والشعر مادة متحولة بين لحظة وأخرى.>>(4) وهو ما يجعل مفهوم الشعر متغير غير قار ، متحول غير ثابت.

---

(1) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعرفة بيروت، ط2 (د ت) ص: 28،29 .

(2) المرجع نفسه، ص: 29 .

(3) محمد عيد، تأويل مشكل القرآن، دار التراث، القاهرة 1973 ص: 13 .

(4) قدامة بن جعفر- نقد الشعر-تحقيق وتعليق د. عبد المنعم خفاجي- دار الكتاب العلمية- بيروت- لبنان-د-ط -د ت ص: 64 .

ومن جهة أخرى نجدان اللغة حددت في أصوات مرتبة معلومة تشير إلى مفاهيم عقلية وحُدَّ الكلام بأنه << مؤلف من صوت وحرف ومعان ، وكيفية حصوله بجذب الإنسان الهواء بالحركة الطبيعية ، وحصره في قصبة الرئة ودفعه ، ومحاكاته بالحركة الإرادية للهواء الخارج بحروف تجذبها آلة اللهوات ، وهذه مركبة دالة بحروف اتفاق واتساق مع معاني فكر النفس بالمنطقية بقدر الهواجس الطارئة والخواطر السانحة والصواب المؤيد من العقل ، والأثر الحاصل في القلب.>>(1)، هذه الأصول التنظيرية تنظر للغة من أضيق زواياها حيث تُغيِّب ما تشير إليه اللغة ، وترتِّبُ عليها تقرير فرضيات أساسيَّة منها عند **سوسير**<<أن الرمز شيء اعتباطي وهو كذلك من ناحيتين :فالدال شيء اعتباطي ؛ لأنه ليست هناك من علاقة طبيعية بينه وبين ما يدل عليه (وهو غير المدلول في هذه الحالة) بل هاك علاقة يقبلها الناس بحكم التقليد أو العرف إذاً اللغة ليست نظاماً من الأمور الجوهرية الثابتة ، بل من الأشكال غير المستقرة.>>(2) ومن المحتمل أن الوظائف الأساسية للغة تؤديها جميع اللغات ، مثل إعطاء المعلومات ونفيها ، وتوجيه الأسئلة ، وإصدار الأوامر ، وهكذا. كما يتفق البشر على مجموعة من البديهيات والمسلمات التي تحكم عملية التفكير ، ومنها على سبيل المثال ، أن أقصر مسافة بين نقطتين هي الخط المستقيم الواصل بينهما ، وأن الجزء أقل من الكل ، وأن القيمتين اللتين تساوي كل منهما قيمة ثالثة متساويتان ، وهكذا...

ولعل في إمكانية الترجمة بين اللغات ما يشير ضمنا إلى وجود معرفة عامة بالعالم يشترك فيها جميع البشر إن هذه المعرفة مستقلة عن لغاتهم الخاصة التي يعبرون بها عن تلك المعرفة. وكل ما في الأمر أنه قد يكون من الأسهل للمتحدثين ببعض اللغات أن يتكلموا أو يفكروا في أشياء معينة لأن لغتهم تسهل لهم ذلك. ويشير اللغوي الأمريكي تشارلز هوكيت Charle Hockett إلى<<أنّ اللغات تختلف فيما بينها ليس فيما يمكن قوله بها ، بقدر ما تختلف فيما هو سهل نسبيا قوله بها. إذن فالفروق بين اللغات ليست كامنة فيما هي قادرة على التعبير عنه ، بقدر ما هي كامنة فيما تعبر عنه عادة بالفعل ، وفيما هو مطلوب منها أن تعبر عنه.>>(3) ويعتبر التفكير ميزة أساسية ينفرد بها الإنسان عن باقي الكائنات الأخرى ومن منطلق أن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه فإنه يحتاج ولا شك إلى وسيلة إلى الاتصال والتواصل مع غيرك من الناس وللتعبير عن أفكاره وهذا ما يعرف في الفلسفة البالغة فإذا كنا أمام موقفين متعارضين أحد هما يرى أن العلاقة اللغة بالفكر انفصال والآخر يرى أنها علاقة اتصال فالمشكلة المطروحة هل العلاقة بين اللغة والفكر علاقة اتصال أم انفصال؟

---

(1) أبو حيان التوحيدي المقابسات بغداد: دار الشؤون الثقافية ص :309 – 310 .

(2) د. محمد علي أبو حمده البنيوية وما بعدها ، ، دار عمار ، عمان ، الأردن ، 2005م ص: 18،19 .

(3) John B. Carroll, Language and Thought, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1964, p. 76م

فاللغة ما دامت محتوية ، لكل ما تحمله الثقافة من عناصر بما هي علامات ضمن نظام مركزي هو نظام العلامات اللغوية ، أي أن اللغة بما هي نظام للعلامات الدالة على مدلولات (صور سمعية تحيل إلى صور ذهنية) لا إلى العلم الخارجي،فغنها تمثل مصدر الوعي الذي يدرك جيّدا إبعاد هذا الحكم والفهم حيث أن هذا الفهم هو على " مستوى العلامة" << فاللغة نظام من العلامات التي تدخل في علاقات أكثر تعقيدا على مستوى " نظام" النحو، وتزداد درجة التعقيد حدة حين تتجاوز حدود الجملة إلى النص>>(1) وإذا أمعنا النظر في الدرس اللغوي العربي القديم (وهو قيامه على دراسة اللغة أثناء الاستعمال منذ بدايته) ، علمنا أن اللغة تؤخذ استعمالا لا قاعدة، وهذا ما ذكره السيوطي في كتابه (الاقتراح في علم أصول النحو) مشيرا إلى أن ما نطقت به العرب يعتبر الأصل في كل ظاهرة لغوية؛ يقول: <<إذا أتاك القياس إلى شيء ما، ثم سمعت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياس غيره، فدع ما كنت عليه.>>(2) ويظهر من خلال ذلك قيمة الاستعمال وما تتداوله العرب في اللغة، وأهميته في تحديد أساليبها وطرق أدائها.

فالسليقة اللغوية مثلا تعني:أن العلاقة بين الكلمات تقوم على الطلب أو الاحتياج وعدم الاستغناء، وأن العربي يراعي منزلة المعنى وأهميته بين أجزاء الكلام ، فهو يقول وهو يفكر، ويفكر وهو يقول، فيرفع وينصب ويجر ويجزم بحضور الألفاظ، فعندما يحرك شفتيه، وينطق بالعبارة، فإنه يمارس اختيار على صعيد المعنى ، ثم تتوالى الكلمات محققة انسجام العلاقات المعنوية القائمة على مبدأ الطلب أو الاحتياج. وفي هذا الباب نجد هذا القول : << ألا ترى أنك إذا سمعت : أكرم سعيد أباه، وشكر سعيد أبوه، علمت برفع أحدهما ونصب الآخر، الفاعل من المفعول ولو كان الكلام شرجا واحدا لا استبهم أحدهما من صاحبه.>>(3) فالعربي القديم لما نشأ على الفصاحة، كانت ثقافته محدودة، ولهذا نجدها مرتبطة بالشعر،فإنه لم يكن يملك نزعة نقدية تؤهله للتمييز بين الحسن والقبيح غلا بعض ما حفظته كتب الأدب،والسبب في ذلك أن الدراسة النقدية لا تتأتى إلا في ظروف فكرية وثقافية.<< كان الفكر قبل عصر التدوين غير قادر على أسلوب منهجي سليم في المقارنة والموازنة لاستخلاص عناصر الجمال وعناصر القبح.>>(4)و هكذا يتم الفصل بين اللغة وبين الفكر، على أساس تنشئة فكر جديد ذي صول مبتدعة أو مجلوبة، وبقدر ما كانت هذه الغارة شديدة الوقع بقدر ما كانت مقاومتها وتحديها شديدي المراس. و بقدر ما كان الداعون المخلصون من أبناء الأمة العربية إلى مستوى التعبير عن المرحلة التاريخية والحضارية، واتخاذها أداة طيعة للبناء و التجديد.

---

(1) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص – دراسة في علوم القرآن، ص : 84 .

(2) ينظر السيوطي ، الاقتراح في علم أصول النحو، ص: 35

(3) أحمد ياقوت ، الكتاب بين المعيارية والوصفية، *دار* الكتب العلمية بيروت ط2. ص: 69 .

(4) محمد عبد المطلب، اتجاهات النقد ،عن: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ص: 79 .

علاقة اللغة والكلام بالنحو:

وقف علماء اللغة عند الجمل وعلاقاتها المختلفة وتلاحم المعاني بينها فكلما اشتد التعلق كان وصل الكلام أشد لزوماً وأكثر اتساعاً وأوفر حظاً وكلما قل التعلق كان قطع الكلام والاكتفاء به أشد لزوماً وأقرب مجالاً .

وعلى هذا الأساس يُنقد التراث النّحوي على أساس موقف يبدو لنا اليوم فيه خلط بين اللّغة والكلام. فما يدرسه النّحو هو من قبيل اللّغة و لا يمكن له أن يدرس إلاّ علاماتها ومختلف الطّرق المشتركة بين متكلّميها في استعمال العلامات والتّأليف بينها وتكون حصيلة ما يُتوصّل إليه استعراضاً شاملاً لمختلف الأشكال والأبنية والتراكيب الممكنة وتقديماً لدليلٍ (Code) من كلّ ميول المتكلّم واختياراته وبراعته، غير متضمّنٍ لما تفرضه عليه ظروف الكلام وملابسات الخطاب؛ أمّا الأدب فهو من قبيل الكلام وليس للنّحوي الأداة الكفيلة بضبط قواعده والإلمام بكيفية صنعه؛ ومطالبة النّحو بأن يفي بقواعده... معناه مطالبته بالخروج من الخاصّ إلى العامّ ومن المشترك القارّ إلى الخاصّ المتحوّل وهذه مهمّة تتجاوز طاقته وتحوّله عن وجهة نظره.>>(1) وقد بدا هذا الإحساس بوجوب التآخي بين الكلمات باكراً في تراثنا الشعري عند النقاد ، فقد تحدثوا عن الكلمة المتمكنة والكلمة القلقة النابية ، ومن ذلك ما يروى عن أنه اجتمع النصيب وذو الرمة والكميت « فأنشدهما الكميت قصيدته:هل (مَنْ سَأَلَ عَنْ طَلَلِ الأَقْدَمِ مُنْقَبِلُ) حتى بلغ قوله:

إنْ كانَ الأنسُ الشّنَبُ ظَعَنُوا لَمْ يَبْقَ لِعَيْنٍ نافعةٌ

عقد نصيب واحدة ، فقال له الكميت: ماذا تحصي؟ فقال: خطأك ، باعدت في القول، ما الأنس من الشنب؟ ألا قلت كما قال ذو الرمة:

لَمْياءُ في شفتيها حُوّةٌ لَعَسٌ وفي اللّثاتِ وفي أنيابِها شَنَبُ

فانكسر الكميت .>>(2) وقد تجاوزوا هذا الأمر - أعني تمكن الكلمات في الجملة - إلى ضرورة مراعاة التآخي بين الجمل السابقة والجمل اللاحقة ، لأن الكلام في تداعياته المختلفة يفضي من كلمة إلي جملة تتعلق بها لنلج إلى جملة أخرى ذات علاقة بسابقتها ، وهكذا يتفرع ويتداخل الكلام ويفضي بعضه إلى بعض ، وقد نظر البيانيون أيضاً إلى وجوب التآخي بين الجمل ذات الصلة فتلفق وتضم إلى بعضها في لحمة نسب تحقق المعاني التي يومئ إليها المتحدث ، فيدرك منها المتلقي العلاقات الكامنة بين أجزاء الكلام المختلفة من خلال هذا التلاحم والتآخي. كما ينظرون إلى وجوب المباعدة بين بعض الجمل وقطعها عن سابقاتها حرصاً منهم أيضاً على المعنى والإفادة المرتجاة من خلال هذه الجمل.

---

(1) سعد الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع ، ط/ دار الكتب العربية(بدون تاريخ) ص:151 .

(2) أبو الفرج الأصفهاني الأغاني ، ط/5 مطبعة دار الثقافة بيروت ، سنة:1981ج1،ص:328 .

وإذا كانت اللّغة كذلك، فإنّه يجب أن ننتبه إلى أنّها <<تحتوي على جوانب شديدة التّعقيد تتطلّب أكثر من منهجٍ وأكثر من وسيلةٍ لفكّ شفراتها وتحليل محتوياتها، وكشف مقاصدها، و لا يتسنى ّ لمنهجٍ واحدٍ أن يصف خصائص اللّغة وصفاتها أو يفسّر ظواهرها وتفسيراً يصيب كبدها، ومن ثمّ َ قسّم العلماء ُ اللّغةَ إلى عدّة مستويات تحليليةٍ ليتمكّنوا من كشف محتوياتها وإظهار أسرارها ومعرفة مضمونها. وقد سلكوا في ذلك مناهج متعدّدة يهدف كلّ منهجٍ منها إلى وضع تفسيرٍ دقيقٍ لظواهر اللّغة، والمقصد من هذا إماطة اللّثام عن أبعاد اللّغة الدّلالية ومقاصدها في التّواصل الاجتماعي .>>(1) وعلى هذا الأساس استطاع علماء اللغة إعادة الاعتبار للكلام أو الأسلوب كموضوع للدرس اللغوي.

لقد تناول البلاغيون مصطلحات تتعلق بالكلام ، لأن الكلام: إما أن يتصل بعضه ببعض أو ينقطع فيكون هناك حاجز بين أجزائه ، وهو ما عرف عندهم بقضية الفصل والوصل ، يقول السكاكي: <<اعلم أن تمييز مواضع العطف من غير موضعه في الجمل كنحو أن تذكر معطوفاً بعضها على بعض تارة ومتروكاً العطف بينها تارة أخرى هو الأصل في هذا الفن.>>(2) فهم ينظرون إلى القضية - إذن - من خلال العلاقات الآنفة الذكر حيث تشتد هذه العلاقة فيقتضي الأمر معها الوصل وتخف مما يقتضي الأمر معها الفصل ، غير أن الوصل عندهم في هذا الباب يتم بواسطة أداة تصل ما بين طرفي الكلام ولذلك نجدهم يعرفون الوصل بقولهم: <<الوصل هو عطف جملة على جملة أخرى ، والفصل ترك العطف .>>(3) ويقول القزويني: <<الوصل عطف بعض الجمل على بعض والفصل تركه .>>(4)

وإذا كانت الصلة بين جملة وجملة كأن تكون الجملة الثانية بالنسبة إلى الأولى مثل أحد هذه التوابع بالنسبة إلى متبوعه، فالأمر مختلف، ذلك لأن الجملة نوعان: جملة لها محل من الإعراب ، وأخرى ليس لها محل من الإعراب. أما التي لها محل من الإعراب فقد ألحقها البلاغيون بالمفرد ، لأن الجملة لا يكون لها محل من الإعراب إلا إذا وقعت موقع المفرد وعلى ذلك تكون علاقة الإعراب قائمة فيتسلط العامل عليها ، فإذا أردنا أن تدخل غيرها معها في الحكم عطفناها عليها فيكون تأثير العامل عليها كسابقتها ، يقول عبد القاهر الجرجاني: <<الجمل المعطوف بعضها على بعض على ضربين ، أحدهما:أن يكون للمعطوف عليها محل من الإعراب وإذا كانت كذلك كان حكمها حكم المفرد ، إذ لا يكون للجملة موضع من الإعراب حتى تكون واقعة موقع المفرد.>>(5)

---

(1) محمود عكّاشة، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، ص :12 .

(2) السكاكي مفتاح العلوم، ضبط وشرح: نعيم زرزور ، ط/ دار الكتب العلمية بيروت ، (بدون تاريخ) ، ص:249 .

(3) الجرجاني الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق: د. عبد القادر حسن ، ط/ دار مصر للطباعة (بدون تاريخ) ص: 121 .

(4) القزويني الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع ، ط/ دار الكتب العربية(بدون تاريخ) ، ص:151 .

(5) دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، ص:174 ، 175.

اللغة والنقد:

من المعروف أن اللغة منظومة للتعبير والتواصل اللفظي تتضمن أربعة أنظمة أو مستويات هي :النظام الصوتي والنظام الصرفي والنظام النحوي والنظام الدلالي.والنقد اللغوي هو النقد الذي يتخذ من هذه الأنظمة مرجعيته في التحليل والتقويم والحكم .فالجودة بمقتضى هذا النوع من النقد تعني :سلامة التركيب النحوي ،وصحة البناء الصرفي والصوتي وصواب الدلالة. لأنه <<تحليل القطع الأدبية وتقدير ما لها من قيمة فنية.>>(1)

إذن فالنص ليس مجرد أفكار يتم التعبير عنها وبالتالي إيصالها إلى المتلقي بأية طريقة كانت ،ولذلك كان التعامل النقدي مع النص من هذا الباب ، باب التحليل اللغوي في المذاهب النقدية ، التي أسست على علم اللغة فعبد الملك مرتاض يقول :<< إن النظرية النقدية لو تتهاون في تدبير هذه المسألة اللطيفة فإننا لا نأمن أن يدعي احتراف الأدب كل من لا يحسن إقامة جملة واحدة من النسيج اللغوي، زاعما أن المدار إنما يكون على الأفكار لا على الألفاظ، مع أن الأفكار العامة، البسيطة تقع لمعظم الناس لأنها شائعة بينهم جارية في تفكيرهم، أما النسج اللغوي فهو صناعة واحتراف، ويضاف إلى خاصية الاحترافية ضرورة الإلمام الواسع بمتن اللغة ودقائقها، والتمكن التام من لطائفها وموالها ونحوها وصرفها وبلاغتها .>>(2)

لذا نرى أن الخروج على قواعد اللغة وقوانينها الصرفية غير جائز وتحت أي مسمى إذا كان يمس القوانين والقواعد اللغوية الرئيسية،أو يخرج الأدب من وظيفته في الإبانة والإفصاح والتأثير، وينتقل به إلى اللَّبس والإبهام.كثرة الضرائر<< وقد تنبه إلى خطر ما يسمى بالضرائر الشعرية ابن قتيبة، إذ إن الشعرية إحدى آيات التكلف عنده .وقد جعلها من عيوب الشعر ناظرا في عيوب القافية، والعيب في الإعراب، وجاء حديثه عن الضرورة في ابتداء حديثه عن العيب في الإعراب.>>(3)ويعلّق على بيت امرئ القيس:

فاليومَ أشربْ غير مستحقب إثما من اللهِ ولا داغل

ولولا أنَّ النحويين يذكرون هذا البيت، ويحتجون به في تسكين المتحرك يقول:<< المتحرك لاجتماع الحركات، وأن كثيرا من الرواة يرددونه هكذا لظنته: اليومَ أسْقى غير مستحقب.>>(4) فالإعراب الذي جعله الله وشيا لكلامها، وحليةً لنظامها، وفارقا – في بعض الأحوال - بين الكلاميين المتكافئين والمعنيْين المختلفين ، هو الذي يفرق بين الخطأ النحوي ، والضرورة الشعرية.

---

(1) د .شوقي ضيف،في النقد الأدبي، الطبعة التاسعة دار المعارف القاهرة،2013 ص: 8 .

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 175 .

(3) د .عبد الكريم حسين - نقد الشعر عند ابن قتيبة، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، 1989، ص: 141 .

(4) المصدر السابق، ص: 141 .

اللغة والشعر:

إنّ الشعر يتخذ بعدا آخر غير نمط كتابته كفن شعري، وما يتميز به من و سائل تتعلق به كالوزن والقافية، وهذا البعد جعله ينهج نهجا جديدا في التفكير والرؤيا، لأن الشاعر بقدر ما يستخدم اللغة، فهو يخدم اللغة، إنه يخدم " سكنه" <<إنّ الشعر يعيد اللغة قدرتها على تسمية الأشياء، ودعوتها، لأن توجد، فاللغة بفضل الشعر تستعيد قوتها على تأسيس الوجود.>>(1) ولهذا يمكن أن نعتبر اللغة الشعرية هي اللغة الأصلية، << هي قراءة للعالم وأشيائه، وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها قراءة لأشياء مشحونة بالكلام ولكلام مشحون بالأشياء، وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، ولكي تقدر أن تسمى العالم وأشيائه أسماء جديدة أي تراها في ضوء رؤى جديدة.>>(2)

فالشاعر لا يخرج عن أصالة اللغة وإنما يعطيها جمالا، لأن شعره يعيد قدرة اللغة كما سبق الذكر إذن فخصوصية استعمال الشعر للغة ،وتميز لغة كل مبدع من سواه لا يعني أنه يهدمها لأن <<ها يتغير هو معجم اللغة نظراً لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أما نظام القواعد فلا يتغير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجدداً . من هنا فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص.>>(3) فإذا كانت اللغة تتميز بألفاظ وجدت قبل الشعر (كمواد أولية)، والشعر ينسقها وينظمها بطريقة التركيب ، وطبقا للسياق الذي تردد فيه فللغة الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله: << فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده.>>(4)

نظرا لِـمَـا للشعر من أهمية ودور بارز في الحضور الإنساني، بمختلف بيئاته، وأزمنته، وفكره، وتوجهاته، فقد أُولي عناية خاصة واهتماما كبيرا من لدن كثير من الحضارات، ومن أهمها الحضارة الإسلامية ولسانها العربي خاصة. ومما يدل على هذا الاهتمام، عنايتهم بمختلف توجهاتهم ومشاربهم وثقافاتهم - قديما وحديثا - في تعريف الشعر، فهنالك من نظر إليه من حيث ألفاظه ونظمه، والبعض من حيث جرسه وقافيته، وآخر أهتم بمعانيه وتراكيبه، و ركَّز البعض على تأثيره وسحره، وآخرون اهتموا ببيانه وقيمته، ومنهم من ربطه بالعاطفة والأحاسيس وخلجات النفس.. الخ .

---

(1) معزوز عبد العالي، فلسفة الفن عند نيتشه و ويدجر ، مجلة مدارات فلسفية، عدد 02، 208، ص: 60 .

(2) أدونيس ، الشعرية العربيةدار الآداب بيروت ط. 1. 1985،ص: 78.

(3) الأسعد، محمد1980م مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص: 40.

(4) فضل، صلاح،1978م ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ص : 316.

ومن هنا شعر علماء اللّغة بأهمية النّحو في الدراسات اللغوية، واعتبروه مقياسا أساسا للتفريق بين المعاني المتداخلة في مختلف التراكيب اللغوية، وبخاصة حينما يتعلق الأمر بالقرآن الكريم، فإن اختلاف الحركات الإعرابية التي تَعتورُ أواخر الكلمات يترتب عليها اختلاف في الدلالات، وإذا كان النّحو هو العلم الذي يحدد العلاقات بين الكلمات في التراكيب اللغوية، ويبين ّ وظائفها الدلالية، فإن الإعراب هو تلك الحركات التي تعدّ أعلاما لتبيان المعاني النّحوية، ويذكر الزجاجي (ت 333هـ)الفائدة من تعلّم النّحو بقوله : "فإن قال قائل :<< فما الفائدة في تعلّم النّحو، وأكثر النا يتكلمون على سجيّ تهم بغير إعراب، ولا معرفة منهم به، فيفهمون ويفهمون غيرهم مثل ذلك ؟ فالجواب في ذلك أن يقال له الفائدة فيه الوصول إلى التكلم بكلام العرب على الحقيقة صوابا غير مبدّ ل ولا مغيرٍّ وتقويم كتاب الله عزّ وجلّ الذي هو أصل الدين والدنيا والمعتمد ومعرفة أخبار النبي - صلى الله عليه وسلم-وإقامة معانيها على الحقيقة لأنه لا تفهم معانيها على صحة إلاّ بتوفيتها حقّها من الإعراب....>>(1)

يفهم من كلام الزجاجي هذا أن وظيفة النّحو تتجاوز الصناعة اللفظية التي بموجبها تتحدّ د الوظائف النّحوية للكلمات في التراكيب اللغوية، كمعرفة الفاعل والمفعول والمبتدإ والخبر إلى غير ذلك، إلى قوله "الوصول إلى التكلم بكلام العرب..وهذا يعني التعمّ ق في فهم طبيعة الكلام العربي لاكتساب السليقة العربية عن طريق المران والممارسة والتدرّ ب على النصوص المتواترة عن العرب، وفي قمتها القرآن الكريم الذي قال فيه عزّ وجلّ : ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآناً عَرَبِياً لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (2)وقال: ﴿عَرَبِيٍّ مُبِينٍ﴾(3)وقال: ﴿أَنْزَلْنَاهُ حُكْماً عَرَبِيّاً﴾ (4) فوصف القرآن بكونه عربيا مرفوقا بالدعوة إلى التأمل، ووصفه بكونه عربيا مبينا وعربيا مستقيما، كل ذلك إشارة إلى تأمله في حركاته وسكناته، أي في نحوه للنفاذ إلى معانيه ودقائق أسراره التي لا يتوصّ ل إليها إلاّ بمعرفة خصائص الكلام العربي، ولن يتأتّى ذلك إلاّ بمعرفة ضوابط هذا الكلام التي صاغها لنا النحاة في قواعد نحوية.ومازال المتأخرون من علماء اللّغة والبلاغة معا يشعرون بأهمية النّحو لمعرفة اللّغة والوقوف على دلالاتها المختلفة، إيمانا منهم بأن النص العربي الفصيح، وفي قمّ ته القرآن الكريم لا يتوصل إلى دقائق معانيه، وخواص تراكيبه، واستجلاء دلالاته،إلاّبالتعمّ ق في فهم النّحو، وتجاوز البنى السطحية التركيبية إلى الدلالات الباطنية التقديرية

(1)الإيضاح في علل النّحو لأبي القاسم الزجاجي، تح د. مازن المبارك، بيروت، دار النفائس، ط.4، 1982م، ص:95 .
(2) سورة يوسف/02.
(3) سورة الشعراء/195.
(4) سورة الرعد/37.

اللغة الشعرية والمبدع:

إن تعامل المبدع مع اللغة متميز عن تعامل الفرد العادي ، وهذا التميز يحققه بأسلوبه الخاص الذي يبرز من خلاله قدراته الإبداعية التي لا حدود لها. ويعتبر الأسلوب الذي يعبر به المبدع العمود الفقري ، والقالب التعبيري الذي يحمل المظهر الجمالي لعطاء اللغة منفردة الألفاظ، << فالأسلوب في جماليته وتناسقه وتفرده إنما هو ثمرة من ثمرات تعاطي اللغة وازدياتها وتفاعلها وما يقع بين ألفاظها من ملاعبة في نظام نشاطها الطبيعي الذي يمكن تشبيهه بحركة الصبي العشوائية التي لا تلبث أن تغتدي مفهومة بل ربما ذات دلالة بعيدة .>>(1) وإذا اعتبرنا أن اللغة ظاهرة اجتماعية ، فنجد هناك استعمالين مختلفين لهذه اللغة،<< استعمال جماعي واستعمال فني>>(2)، وبهذا الخير يختلف تعامل الفرد مع (المبدع) مع لغته التي ينتج بها إبداعه؛ إذ أن<<ماهية الشعر هي كيفية خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة ، وتتبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظيمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة الشعرية.>>(3)

إذن فاللغة بالنسبة للمبدع تعتبر مقصد الجمال والخلق اللغوي ، ولذلك فإنها ترتبط بين الأسلوب والمبدع ، وهذا الربط يكون على أساس<< أن الأديب هو المبدع الخلاق الذي يعشق الألفاظ ، ويحسن التعامل معها بجمالية راقية،أو قل إن شئت: إن الأديب متفنن يرسم بالألفاظ<<(4)

فالتجربة الإبداعية تتطلب وعيا لغويا، فنيا وجماليا كبيرا، كونها نابعة من موقف ذاتي، متمرد، ثائر، رافض، لما هو كائن؛ وموقف وجودي قلق وحائر ومتوتر، متسائل، وموقف إنساني منفتح على الذات والآخر، متحاورا معهما، ففي إطار التجربة الإبداعية الحداثية <<لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، إنّه يتجاوز لغة الكتابة، بحسب الكلام، إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة.>>(5)

ومن هنا نجد قبل الإبداع تأتي معرفة اللغة وقواعدها، وأسرار نظمها، ونظامها النحوي والصرفي، لكن هل يبقى المبدع أسيرا للغة لحظة إبداعه. بحيث يتقيد بنحوها وصرفها، ويقلد مقولات الأقدمين واستخداماتهم اللغوية؟ <<هذا أمر يصعب عليه كثيرا، فهو يترك للحظته الإبداعية خلق صورة لغوية جديدة، قد تكون غير مألوفة فيما سبق من أقوال. وقد يتخطى نظام اللغة بكل تفاصيله. وهو بذلك ليس ثائرا على اللغة، أو غير معترف بقواعدها، لكنه بالتأكيد متجاوز للمألوف منها، وهنا يكمن سر الإبداع.>>(6)

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد ، دار هومة، الجزائر 2002، ص: 164.

(2) نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي عند العرب، ط1 مطبعة المجمع العلمي العراقي 1421هـ-2001 ص:12 .

(3) عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال، عيون للنشر ، الدار البيضاء، ط2، 1987، ص: 17

(4) عبد الملك مرتاض،في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر. ., 2007 ص: 165.

(5) أدونيس، صدمة الحداثة، لجزء الرابع ط.4، دار العودة، بيروت، 1983 ص: 282.

(6) الصاوي، محمد وجيه الإبداع في كتابات نجيب محفوظ: دراسة تحليلية. مستقبل التربية العربية، 1 ، ص:155- 186.

وبناءً على ما سبق في سر الإبداع، إنه عمل أدبي يقول أحمد الشايب :<< وأما اختيار الأفكار وتنسيقها وإيثار الكلمات الدقيقة، والجمل الواضحة، فذلك عمل أسلوبي، لأنه طريقة يقوم بها الكاتب متأثراً بموضوعه من جهة، وبشخصيته من جهة أخرى.>>(1) وهذا ما توصل إليه كثير من الباحثين من أن<< اللغة قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير ، ومن ثم فإن الأسلوب اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة ، بغرض التعبير عن موقف معين ، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين تشكل أسلوبه الذي يمتاز به. >>(2)

إنّ المبدع -بطبعه- تواق إلى تجاوز المفاهيم الجاهزة والنماذج المعيارية رغبة منه في ابتكار ما من شأنه أن يحدث المفاجأة ويثير الدهشة والإعجاب، كما يحقق الإمتاع والإقناع، ويحرّك الثابت ويتجاوز المرجعية الأحادية مستعملا في كلّ هذا أداته الوحيدة؛ أي اللغة، فحين << أسمي(باللغة)شيئا، أهيمن عليه وأملكه، لأنني ّ أكون قد عرفته، فالمعرفة قوّة، قوّة امتلاك، وقوة تخيّل>>(3)وهذا ما يجعل اللغة في حركة محاورة وتفاعل وتجاوز إنّ قدر المبدع<< محكوم بالعمل على ملاحقة ما لم ينجز بعد، وبالتالي فهو يسهم، في رفد النظام اللغوي بطاقات جديدة في التعبير وطرقه.>>(4) فتوشك <<الألفاظ أن تتنفس معه، وأن تكون أبعادا وجدانية وإيحاء غامضا لا أدوات تقرير وتفسير.>>(5)

و نستنتج من هذا القول أن الشعر قد احتل مكانا بارزا في الإنتاج الأدبي الراهن يكاد يطغى على فنون الأدب الأخرى ،كالقصة القصيرة ، و الرواية ، و المسرحية و الدليل على ذلك ما تقدمه المجلات الأدبية ، وغير الأدبية ، و الصحف اليومية من أسماء و قصائد و من العوامل التي دفعت بالشعر العربي إلى التطور في اتجاهه وموسيقاه ما أحدثته الحرب العالمية الثانية من تحول جذري ، للأفكار و التصورات ، و ما وجد بين الشعب العربي وبين سائر الشعوب الأخرى من علائق واسعة في لثقافة و الاجتماع ،و السياسة و الاقتصار كما كان لهذه العلائق و التحول أثر كبير في اتجاه الشعراء العرب اتجاها جديدا في نضم الشعر، و تصوره قد حاول بعض النقاد تفسير ظاهرة التجديد بسهولة لانسياق شعرائنا وراء المفاهيم الغربية.

---

(1) أحمد الشايب-الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ط 8 ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، 1990م ، ص :13 .

(2) سعد مصلوح-الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ، ط1 ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، 1980م ، ص :23 .

(3) أدونيس، زمن الشعر ، دار الساقي، بيروت، 200 ص: 75.

(4) لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1992، ص: 94.

(5) جورج غريب، دراسات أدبية، دار الثقافة، بيروت، ط. 2، 1997، ص: 27.

كما أن الشعرية لا تتوخى التأويل الصحيح للأعمال الأدبية، كعلم للأدب، مع أنها تملك طموحا علميا في التناول <<لأن موضوع علم ما ليست هي الوقائع المعزولة وإنما القواعد التي تعمل على تفسيرها.>>(1) وعليه، فإن الشعرية تتخذ موضوعا لها الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الأعمال الأدبية باعتبارها خطابا أدبيا يؤسس المبدأ الذي يولد عددا لا يحصى من النصوص، إن الشعرية، إذن، مبحث نظري تغذيه الأبحاث التجريبية وتلقحه دون أن تؤسسه، كما تعد مقاربة للأدب <<مجردة وباطنية في الآن نفسه.>>(2)

وبهذا ستكون الشعرية في معناها العام << الدراسة المنهجية التي تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، فهدف الشعرية هو دراسة " الأدبية" أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص.>>(3) فهي تسعى إلى البحث عن قوانين الخطاب الأدبي وإلى وضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا<<إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي" بغية تأسيس علم الأدب، وقد تحقق ذلك نتيجة ازدهار الأبحاث الشكلانية، من جهة، والأبحاث اللسانية، التي قدمت الأدوات اللازمة القادرة على تجنيب التحليل الأدبي السقوط في الأحكام المعيارية، من جهة ثانية.>>(4)

فالشعرية تتجاوز الأعمال الأدبية سعيا وراء القبض على خصائص الخطاب الأدبي .<<بداية، ماتقوم الشعرية بدراسته ليس الشعر أو الأدب وإنما "الشاعرية" و"الأدبية". فليس العمل الفردي هدفا نهائيا في حد ذاته، وإذا ما توفقت عند هذا المؤلف أو ذاك، فما ذاك إلا لكونه يسمح بإظهار خصائص الخطاب الأدبي بشكل جلي. لهذا، فإن الشعرية مدعوة إلى أن لا تدرس الأشكال الأدبية الموجودة سلفا، ولكن أن تدرس مجموعة من الأشكال المفترضة، انطلاقا من الأولى: ما يمكن أن يكونه الأدب أكبر مما هو موجود. الشعرية هي في الآن ذاته أقل وأكثر إلحاحا من النقد: إنها لا تدعي تسمية معنى عمل ما، لأنها تريد أن تكون أكثر صرامة من التفكير النقدي.>>(5) وقد أصبح بوسع الدراسات الإنسانية المتنوعة، جراء ذلك، استثمار طرائق اللسانيات كي تحصل على زاوية نظر جديد: كمنطلق لمعالجة قضاياها الخاصة << ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات .>>(5)

---

(1) O.Ducrot / T.Todorov , Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ibid, P:106.

(2) تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص: 23.

(3) رامان سلدت ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور ،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ، ط 1 ،1991 ص :113

(4) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط الأولى سنة 1994 ص : 9

(5) المرجع السابق ص :15.

أما فيما يخص الظاهرة الشعرية، فإننا نلاحظ أن الشعر يقوم على كل منها وبقدر ما تكون جدلية الحضور والغياب قوية بقدر ما يكون النص الشعري قوياً ومعبراً،إذا أردنا أن نُنَزّل المصطلحين مدار الشعر فإننا نلاحظ أن الحضور يمثّل التشكيل والغياب يمثل الدّلالة. و على مدار هذه الثنائية يدور الكلام الشعري باعتباره احتراماً للقاعدة وخرقاً لها في نفس الوقت. فالتشكيل الشعري هو خرق لقاعدة اللغة، والقاعدة هي ذلك النمط المرجعي الذي يحترمه كل متداول للغة معينة حتى يضمن لكلامه سهولة التواصل وممارسة تأثير معين. وبقدر ما يكون التشكيل حاضراً بقوة فإن القاعدة تمثل غياباً .<< وعندما تصاغ هذه القضية اللغوية في إطار جمالي نقدي فإنه يترتب عليها التمييز بين نوعيين من العلاقات التي يمكن ملاحظتها في العمل الأدبي، علاقات تقوم بها العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة.>>(1)

وبما أنّ الشعر هو شكل من أشكال التواصل في نهاية الأمر فإن عملية الاتصال هنا تقع في نفس المدار الذي حدده رومان جاكسون في مخططه الأولي للتواصل والذي أصبح أشهر من نارٍ على علم. فعملية التواصل تفترض مرسلاً ومتقبّلاً ورسالة ومرجعاً وشفرة.<<وحضور أو غياب أحد هذه العناصر يحدّد أنماط التواصل الخاصة.>>(2) وهكذا يصبح الشعر تلك الصورة التي لها فضاء لا محدود تكون بدايته الحضور ونهايته الغياب وبين هذين القطبين يتكون فضاء شعري يتراوح بين الحسّ والمعنى بين الخفي والجلي، و من خلال هذه الثنائيات يكتسب الشعر كل قوته وشاعريته فيصبح حضوره هو اللغة والآلات الشكلية التي <<تحدّد معالم القصيدة كالوزن والعروض والتوزيع المعنوي والتركيب النحوي وتصبح العلاقات الأساسية على مستوى أعمق مشكل الرّؤيا الكلية للوجود... كذلك تكتسب النصوص علاقات أخرى تنتظم مع الإنشاء الشعري والنثري في بنية كلية للنص الجديد.>>(3) ومن هنا يمكننا القول أن النص الشعري دال لأنه مركب بشكل مغاير للمألوف الكلامي أي أنّ هناك الكثير من الجهد في تنظيم الوحدات الكلامية ، بداية من الحروف إلى الكلمات إلى الجمل إلى النص تنظيما تتجانس فيه الأصوات وتتحدد وتتشابك إلى أن تحقق في النهاية جملة من الأنساق البلاغية ، فالأسلوب هنا ليس حالة وجدانية في مداره الدلالي بل إجراءات لغوية نابعة من كيان اللغة. ولذلك فهي كفيلة بتبرير كيانات تعبيرية متعددة.وذلك ما تثبته النصوص الأدبية على اختلاف أحكامها وأجناسها ومستوياتها التعبيرية.

(1)حسن شرف: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام- دار الحداثة- بيروت 1984.ص: 20.
(2) P. guiraud: La sémiologie P48 P.U.F PARIS- 1983 ibid P49
(3)-اعتدال عثمان: الحضور والغياب- مجلة إبداع- عدد 1 سنة 1-القاهرة- يناير 1988. ص :84.

الفصل الأول

الملمح النقدي في عصر الشفوية

***النقد بين الشفوية والكتابية.**

***القضايا اللغوية في الخطاب النقدي.**

***بلاغة الشعر عند القدامى.**

***النقد العربي دراسة تطبيقية.**

***وظيفة الخطاب البلاغي:**

الملمح النقدي في عصر الشفوية:

اللغة الشفوية:

إنّ الكلام الذي يتحدث به الإنسان، عبارة عن صناعة، كبقية الصناعات الأخرى، ولهذا نجده ينتج بقوانين تنظمه، فالنص له درجة عليا من التأليف والإنتاج، لأن الكلام يحتكم بدوره إلى قواعد وقوانين، ومن هذا الباب نجد للنص جانبين: جانب نقديي ، وجانب إبداعي ، إذ يمكن اعتبار النقد نوعا من الإبداع. فالعلاقة بين الشفهية تتحدّد بشكل أوسع بعد ظهور الكتابة ، فالأدب الشفهي إذا تحول إلى مكتوب نجده يفقد العديد من سماته الجمالية، كالعناصر الخارجية للنص التي لايمكن أن تتجسد كتابةً ، ومن هنا لا يمكن بأي حال من الأحوال اتهام الشفهية بافتقارها إلى ما يضمن بقاءها واستمرارها، حيث يمكن أن تضعها << في سياق الصراع بإبقائها في عالم الحياة الإنسانية>>(1)

وإذا كان الشعر الجاهلي يعتمد على الشفهية والإلقاء، فهنا يتمّ تناقله من جيل إلى جيل ، وذلك عن طريق الرواية التي اعتبرها شوقي ضيف<<الأداة الطيّعة لنشره وذيوعه، وكانت هناك طبقة تحترفها احترافا هي طبقة الشعراء أنفسهم.>>(2) فالشعر آنذاك كان يصوغ مشاعر الشاعر وانفعالاته الوجدانية التي تتداخل مع مشاعر الجماعة، فقد << وضع النص الشعري القديم استجابة لدواعي التلقي التي كانت حاضرة في وعي الشاعر>>(3) ولهذا صار الشاعر مهتما بالمتلقي إذ يجتهد في قراءاته وذلك بغرض التأثير في السامع وجذبه ولذا كانت الموسيقى مقوما أساسيا في الشعرية العربية الشفوية، وفي هذا الصدد يقول أدونيس: <<كان الإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي، من جهة ويحفظه من ثانية.>>(4) ففي هذا الجانب نستنتج الدور الذي لعبه الإنشاد في نشر الأدب الشفهي وحفظه في فترة كان التدوين غائبا. وتظهر بوضوح لعبة الكتابة كممارسة إبداعية أساسية في تشكيل النص الشعري بجميع بنياته الجزئية والكليّة، وقد عجزت اللغة في كثير من الأحيان عن التعبير عن دواخل الشعراء المعاصرين ولم تسعفهم اللغة بمفردات عن البوح بما يختلج في عوالمهم الخاصة ذلك أنّ التطابق اللفظي مع الفكرة وحالات النفس أضحى عملية تحتاج إلى تجديد في البنية اللغوية، دون الاكتفاء بقيم تعبيرية متوارثة.

---

(1) ولتر ج.أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسين البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1994، ص: 107.

(2) شوقي ضيف ، تاريخ الدب العربي، الصر الجاهلي، ط الثانية والعشرون،دار المعارف، القاهرة، د ت ، ص: 142.

(3) محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ط1، دار الفارس ، بيروت ، 1999 ، ص: 121.

(4) أدونيس، الشعرية العربية، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت1989 ، ص: 06.

يرى فريق من الباحثين أن مرحلة العصر الجاهلي هي المرحلة التي تطور عنها النقد لينتهي إلى أن العرب عرفوا النقد انطلاقا من التلازم المفترض بين الشعر والنقد، فما دام لدينا شعر فلا بد أن يكون لدينا نقد، بل منهم من يذهب أبعد من ذلك حين يعتبر ن النقد أسبق إلى الوجود من تلك الفنون" <<وهل الأديب إلا ناقد قبل أن تأخذ أفكاره صبغتها الفنية، ويتخذ أسلوبها الجميل سبيله في الظهور شعرا ونثرا، لا أنكر أن فكرة تنشأ في نفس الأديب وقد تبقى مستقرة فيها، ولكن ما قيمتها وهي خواطر عامة في بحر خياله، قبل أن تأخذ شكلها في التأليف، بين سمو المعنى وجمال اللفظ.>>(1)ومن أشهر من حمل مشعل هذه الفئة: الأستاذ طه أحمد إبراهيم والأستاذ محمد زغلول سلام.

لقد قرأ النقاد العرب النقد العربي انطلاقا من مفاهيم نقدية مستمدة من الثقافة الغربية، وانتهى برفضه للبداية الأولية للنقد، لينص أنّ النقد لن يظهر إلا في القرن الرابع الهجري، وقبل هذه المرحلة لا يمكن أن يعتد به. و بذلك يكون قد أعاد قراءة النقد العربي القديم من خلال تصورات ومفاهيم جديدة حول النقد، يحكمه منهج مأخوذ من ثقافة الآخر.

كما نجد نقادا آخرين قد تحدثوا عن النقد الذي ظهر في رأيهم بظهور الفلسفة وقد توصل لهذه النتيجة من خلال استقراء تاريخي لتاريخ النقد الأدبي في أوربا و مادامت الفلسفة قد تأخر ظهورها في الثقافة العربية، فطبيعي أن يتأخر ظهور النقد، ولن يظهر إلا مع ظهور الفكر الفلسفي على يد المتكلمين

كما تحدث فريق آخر عن النقد من خلال تاريخ النقد نفسه، مصحوبا ببعض التصورات الأوروبية، مثله مؤرخ للنقد العربي وهو الدكتور إحسان عباس سنة 1971 في مؤلفه " تاريخ النقد الأدبي". هكذا نلاحظ <<أن هذا الاختلاف و التقارب بين هذه الآراء جعلها تخرج من إطار البحث عن نشأة النقد إلى البحث عن متى ينشأ النقد. هل مع الفلسفة؟ هل مع الكتابة و التدوين ؟ هل مع الشعر والأدب؟ بتعبير دقيق: هل النقد كظاهرة ثقافية يظهر بظهور ظاهرة ثقافية أخرى؟ وهل هذا التقارب بين وجهات النظر ظاهرة صحية أم ظاهرة مرضية ؟ ما هو السر الكامن من وراء هذا الاختلاف؟... >>(2) ثم انتقلت النظرة المعيارية إلى النص الشعري المكتوب ولم تفرّق بين نطق الشفوية وصوتها وبين رسم الكتابة وآثارهاليس معنى هذا أنّنا نلغي إلغاءً تاماً هذه النظرة النقدية التي قعدّت للشعر العربي القديم من زاوية الاحتكام إلى الأذن في إحساسها بالنبرةلطوتية التي تميّزها شعر العرب ديوانهم وسجلّ مفاخرهم عن كلام الأمم الأخرى.

(1) رشيد العبيدي، الأدب ومذاهب النقد فيه، ط الأولى، 1955. ص: 98.

(2) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي دار الثقافة، ط5، بيروت 1978م .ص: 29.

اللغة الكتابية:

النقد عند العرب نشأ عربيا، وظل عربيا صرفا، وذلك لأن أساس كل نقد هو الذوق الشخصي، تدعمه ملكة تحصل في النفس بدون ممارسة الآثار الأدبية. وهل من الخطأ أن يقال بأن النقد العربي ليس عربي النشأة فلقد وجد النقد الأدبي بصورته الأولى بعد أول مقطوعة شعرية قالها العرب، أي أنه كان ملازما للشعر، ونحن نعلم أن الشعر يثير بفضل خصائص صياغته أنواعا خاصة من الانفعالات ومن المؤكد أن تكون هناك استجابات لهذا الانفعال في بعديها السلبي والإيجابي، وعن هذه الاستجابات يصدر حكم، وهذا الحكم هو: النقد، والذي لا شك فيه أن الاستجابات لم تكن فاترة وفي أخلاقهم عنف البداوة، كما أن في شعرهم ما يحرك ضروبا من الانفعال الشخصي والقبلي.

فالشعر الجاهلي لم يعرف إلا ناضجا مكتملا متجاوزا مرحلة المقطعات إلى مرحلة القصيدة الكاملة ذات الروي الواحد و القافية الثابتة، <<إننا لا نعرف الشعر إلا ناضجا كاملا، منسجم التفاعيل مؤتلف النظم، كما نقرأه في المعلقات وفي شعر عشرات الجاهلين الذين أدركوا الإسلام أو كادوا يدركونه .>>(1)

و هي عملية يقوم بها الشعراء تجاه شعرهم عن طريق الزيادة و النقصان أو التقديم والتأخير. وقد عده طه أحمد إبراهيم مظهرا من مظاهر الحس النقدي عند شعراء الجاهلية، ومنهم رواد المدرسة الأوسية الذين نعتهم الأصمعي " عبيد الشعر"، وخاصة زهير صاحب الحوليات، فالشعراء من هذا المنظور يتوجهون إلى شعرهم، فيتدارسونه ويراجعونه ويحذفونه منه، ويضيفون إليه في تبصر وعمق. وكان كل هذا ضربا من الممارسة النقدية على نصوصهم الشعرية. وفي هذا الصدد يقول طه أحمد إبراهيم:<< إن هذا الشعر مر بضروب كثيرة من التهذيب حتى بلغ ذلك الإتقان الذي نجده عليه، أواخر العصر الجاهلي... فلم يكن طفرة أن يهتدي العربي لوحدة الروي في القصيدة، ولا لوحدة حركة الروي، ولا للتصريع في أولها و لا لافتتاحها بالنسب والوقوف بالأطلال، لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية في القصيدة، وكل تلك المواصفات في ابتدائه مثلا وإنما ذلك كله بعد تجارب، وبعد إصلاح وتهذيب. وهذا التهذيب هو النقد الأدبي.>>(2) ما يؤكد أن القدماء لم يقبلوا كل ما يرد على خواطرهم . بل ما يزالون ينقحون حتى يظفروا بأعمال جليلة، وهي أعمال كانوا يجيلون فيها الفكر متكلفين جهودا شاقة في التماس المعنى المصيب تارة، والتماس اللفظ المتخير تارة ثانية. يقودهم في ذلك بصر محكم يميزون به المعاني والألفاظ بعضها من بعض، بحيث يصونون كلامهم عما قد يفسده أو يهجنه .

---

(1)طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة – بيروت، لبنان. ص: 6.

(2) المرجع نفسه ص :25.

تثقيف الشعر:

لقد قام الشعراء بعملية التثقيف ،تجاه شعرهم عن طريق الزيادة و النقصان أو التقديم والتأخير. وقد عده طه أحمد إبراهيم مظهرا من مظاهر الحس النقدي عند شعراء الجاهلية، ومنهم رواد المدرسة الأوسية الذين نعتهم الأصمعي " عبيد الشعر"، وخاصة زهير صاحب الحوليات، فالشعراء من هذا المنظور يتوجهون إلى شعرهم، فيتدارسونه و يراجعونه ويحذفونه منه، ويضيفون إليه في تبصر وعمق. وكان كل هذا ضربا من الممارسة النقدية على نصوصهم الشعرية. وفي هذا الصدد يقول طه أحمد إبراهيم:<<إن هذا الشعر مر بضروب كثيرة من التهذيب حتى بلغ ذلك الإتقان الذي نجده عليه، أواخر العصر الجاهلي... فلم يكن طفرة أن يهتدي العربي لوحدة الروي في القصيدة، ولا لوحدة حركة الروي، ولا للتصريع في أولها و لا لافتتاحها بالنسب والوقوف بالأطلال، لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية في القصيدة، وكل تلك المواصفات في ابتداءاته مثلا وإنما ذلك كله بعد تجارب، وبعد إصلاح وتهذيب. وهذا التهذيب هو النقد الأدبي.>>(1) ما يؤكد أن القدماء لم يقبلوا كل ما يرد على خواطرهم بل ما يزالون ينقحون حتى يظفروا بأعمال جليلة، وهي أعمال كانوا يجيلون فيها الفكر متكلفين جهودا شاقة في التماس المعنى المصيب تارة، والتماس اللفظ المتخير تارة ثانية. يقودهم في ذلك بصر محكم يميزون به المعاني والألفاظ بعضها من بعض، بحيث يصونون كلامهم عما قد يفسده أو يهجنه ومن ذلك قول عدي بن الرقاع:

وَ قَصِيدَةٍ قد بتّ أجمعُ بينها حتى أُقَوِّم مَيْلها وسِنادَها
نظرَ المثقِّفِ في كُعوبِ قناتِه حتى يُقيم ثِقافُه مُنْآدها

وقد اعتبر ابن قتيبة هذا اللون ضربا من التكلف في الشعر << فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش. وأفاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة و كان الأصمعي يقول: زهير و الحطيئة وأشباهها(من الشعراء)عبيد الشعر لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين.>>(2) وكان سويد بن كراع يذكر تنقيح شعره بقوله:

أبِيتُ بِأبْوابِ القوافي كأنما أُصَادي بها سِرْبا من الوحشِ نُزَّعا
أُكالِئها حتى أعرِّس بعدما يكون سُحاراً وبُرْعَيْدٌ فأهْجعا

(1) طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجرين، دار الحكمة، بيروت لبنان ص: 10.
(2) ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، تحقيق أحمد شاكر، ص 84، ط 3.

النقد العربي بين الشفاهية والكتابية:

لقد كان النص الشعري العربي سجل حامل لأفراح العرب وأشجانهم منذ القدم، وقد ساير ذلك عملية إبداعية من نوع آخر وهو النقد و إن لم يكن في بداياته مستندا إلى أحكام وأسس واضحة المعالم لقد كان ذلك في شكل أحكام فطرية انطباعية في مجملها يغيب عنها التعليل، ومن هنا كان الناقد ما يقف الناقد عند الجزئيات فيكون حكمه << متناه في البساطة يعكس طبيعة فهمه وإحساسه وإدراكه بما يوافق هواه ونفسه وعقله.>>(1) وهذا الذوق الفطري لم يتأتى من العدم بل ناتج من تشاكل عدة عوامل أدت إلى وجوده، ومن بينها قيّم اجتماعية ، دينية، وثقافية نتجت من أواخر العصر الجاهلي بسبب كثرة أسواق العرب وتعدد مجالسهم الأدبية،والتي تعتبر النواة الأولى لنشأة النقد وكذا تلاقي الشعراء وإصدار الأحكام النقدية فيما بينهم، ونذكر على سبيل المثال المشهد الذي وقع << بين النابغة والشعراء في عكاظ، أنشده الأعشى مرة، وحسان بن ثابت، ثم شعراء بعده، ثم الخنساء(...) فأعجب بالقصيدة، وقال لها لولا أن أبا بصير- يعني الأعشى– أنشد لقلت أنك الجنّ والإنس، فالأعشى إذن أشعر الذين أنشدوا النابغة والخنساء تليه منزلة وجودة الشعر.>>(2)

هكذا وجد النقد في الجاهلية ، ولكنه كان مسايرا للبيئة العصرية في تلك الفترة ، إذن فمعرفة القيمة الجمالية عندهم إلى الطبع الذي نشأ عليه الناقد وإلى ذوقه المتكوّن من الطبيعة والبيئة العربية آنذاك،ومن ثمّ تنوع ذوق النقاد فمنهم من كان يركز في ذوقه على الجانب اللغوي، ومنهم من يركّز على الجانب المعنوي ،ومنهم من يركز على الجانب العروضي،ولكن<< النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلّي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة>>(3)فالطبع الشفوية للنص الجاهلي لم تسمح بالنظر النقدي المتأمل والمتأني، إذ أنّ التدوين(الكتابة)تخلق مجالاً خصباً وصالحا للنقدلكنّ الإشكال عندما اعتبر النقاد العرب أن النص الجاهلي نصا ثابتاً لا يجوز تجاوزه ، فلم ينظروا إلى المتغير والمتطور في الذوق العام، أو حتى في طبيعة الفن الشعري.ومن ثمّ فإن الكتابة في الشعر العربي أحدثت ثورة فكان لظهور القرآن الكريم الأثر الكبير في التحول من الشفوية إلى الكتابية حيث فتح باب البحث لأنه يمثل نقطة التحول في الرؤية ، فقد نُظر إليه على أنه النموذج الأمثل الذي يجب احتذاء به، فتغير تأسس الذوق والنقد، وفي هذا المجال صيغت مبادئ الشعرية الكتابية محاولة الارتقاء بالنص الإبداعي.

---

(1) محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 113.

(2) طه أحمد عبد الرحمان، تاريخ النقد العربي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص: 18

(3) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط2، لبنان 1978 ، ص: 14.

إن المتمعن في النقد العربي القديم، يجد ويدرك أن مصطلحات كثيرة تحوم في فلك مصطلح الصناعة لأنها وردت بصيغ متعددة في الكتب النقدية، ومنها : النسج، البناء ، الحذق والمهارة ، نظم الكلام...الخ فغالبا ما نجد النقاد القدامى يشبهون ويصفون الكلام بصناعة النسيج فالشعر عندهم: <<كلام منسوج ولفظ منظوم وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه، ولم يهجن.>>(1) ويعبر عن مصطلح التصنع في المؤلفات النقدية بمصطلح التكلف، فهذا الأخير يعد نقيضا لمصطلح الصناعة ففي الصناعة جمالا ورونقا وفي التكلف قبحا وقصوراً << فالكلام إذا جمع وطلب بتعب وجهد وتناولت من بعد، فهو متكلف.>> (2)والحديث عن هذه المصطلحات كثيراً ما نجدها في المؤلفات النقدية ، إذ عدت هذه القضية من بين القضايا التي شغلت مساحة كبيرة من الفكر النقدي العربي سواء القديم منه أو الحديث فهما (الطبع والصنعة).<< يشيران معا إلى المذهب الجمالي في الكتابة.>>(3) فهذه القضية قد تبلورت عند النقاد والبلاغيين في القرن الخامس الهجري، فجاءت نظرة المرزوقي- في مقدمة شرح"ديوان الحماسة"- أكثر عمقا ونفاذاً إلى جوهر القضية و التمييز بين بعض الشعراء، وقد تناثرت الإشارات إلى القضية في ثنايا كتابي عبد القاهر الجرجاني" أسرار البلاغة"و" دلائل الإعجاز".

فهذا ابن سلام الجمحي ، يعتبر مؤلف نقدي تناول الشعر بالتحليل والدراسة دراسة موضوعية تستند إلى قوانين واضحة ، كما يعد أول ناقد استعمل مصطلح الصنعة للحكم على النص الشعري وذلك في قوله: << وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان.>>(4) ومن أصحاب العلم النقاد كالجاحظ الذي تناول مصطلح الطبع والصنعة بالبحث والدراسة ، فالشعر بالنسبة له صناعة وضرب من النسج والتصوير، إذا كان على وعي من ضرورة غوص الشاعر في أعماق الخيال لكي يؤثر شعره في النفوس.والمن الملاحظ أن مصطلح الصناعة يأخذ أبعادا دلالية مختلفة من ناقد إلى آخر وذلك حسب الخلفية للمنطلقات المنهجية التي ينطلق منها لتأسيس لفكره وبناء نظرته.

وعلى هذا النحو ندرك أن الصنعة التي يراد بها التهذيب والتنقيح وامتحان القريحة، والاقتدار على النظم، ليست مذمومة، بل إنها لأمر لم يتحرج الشعراء من الاعتراف به.

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص:55.

(2) المصدر نفسه، ص:55.

(3) مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، دط، اتحاد كتاب العرب، دمشق 2005، ص: 09.

(4) محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، د ط، دار المدني، جدة السعودية، د ت، ص:05.

الصناعة والطبع:

لقد تأسست الشعرية العربية القديمة وفق مفهوم الصناعة، وأول شيء انبثق منها ثنائية الشكل والمضمون بالتعبير المعاصر أو اللفظ والمعنى بالتعبير القديم، فهذه القضية تعدّ من أهم القضايا التي تناولها النقد القديم، حيث تعددت آراء النقاد بخصوصها، وقد ظهر بالدرجة الأولى في هذه القضية الجاحظ إذ يقول: << والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّ الشعر صناعة(أو صياغة) وضرب من النسج وجنس من التصوير.>> (1)

وظاهرأنَّ الجاحظ في القول السابق ينتصر للفظ، ويجعل له الشأن في الشعر..لا ريبَ في أنَّ الجاحظ فهم المعنى كما فهمه المعتزلة، وهو المعنى العقلي المنطقي، غير أنَّه لم يقتنع بأنَّ هذا المعنى العقلي المنطقي يصنع شعرا، فكأنَّه قال لابدَّ من أن يكون الشعر في العنصر الآخر، وهو اللفظ. واللفظ عند الجاحظ لا يعني أصوات الحروف فقط،وإنمَّا يعني المعنى الشعري، الذي يقابل المعنى العقلي. ويرى الدكتور مصطفى ناصف أنَّ (اللفظ) . في مقولة الجاحظ . استعمل للدلالة على <<الصورة الدقيقة المعنى وما تنطوي عليه من تفصيلات تهمل غالبا في التعبير النثري.>>(2)

وذهب جماعةٌ من النقاد وفي مقدمتهم ابن قتيبة إلى القول بالجمع بين اللفظ والمعنى مقياسا في البلاغة وميزانا للقيمة الفنية ،فرأى إن الشعر يسمو بسموهما وينخفض تبعا لهما ، وقد قسم الشعر إلى أربعة أ ضرب:

1 ضرب حسن لفظه وجاد معنا .

2 ضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.

3ضرب منه جاد معناه ، وقصرت ألفاظه .

4 ضرب منه تأخر معناه ، وتأخر لفظه .(3)

فاللفظ والمعنى عند ابن قتيبه يتعرضانمعاً للجودة والقبح ، ولا مزية لأحدهما على الآخر ، ولا استئثار بالأولوية لأحد القسمين ، فقد يكون اللفظ حسناً وكذلك المعنى، وقد يتساويان في القبح ، وقد يفترقان. لقد لفت انتباهي في التراث الأدبي والنقدي القديم كثرةُ تناولالمنظّرينَ كُثَير المشهورة:

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج1، شرح وتحقيق يحي الشامي، د ط، مكتبة الهلال، بيروت، 1992م، ص: 328.

(2) مصطفى ناصف نظرية المعنى في النقد العربي، الناشر: دار الأندلس – بيروت ، ص:38.

(3)ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، تح : أحمد شاكر ط3، دار التراث العربي القاهرة 1977م ص :6، 9.

ولما قضينا من منى كل اجةٍ ومسَّح بالأركان من هو مسحُ
وشُدَّتْ علىَّ ُدْب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق طيّ الأباطح

لقد شغلتهم الأبيات، وأفرزت ما يشبه الجدل النقدي بينهم، لُمّهم مجمعون على جمالها، لكنهم يختلفون في تقويم هذا الجمال وفي مصدره أو سببه. بعبارة أخرى وربما أدق، بعضهم يرى أنها جميلة من ناحية الألفاظ في حين قصَّر معها عن درجة هذا الجمال اللفظي، بينما يرى بعض ثانٍ أن وراء جمال ألفاظها معاني جديرة بهذه الألفاظ الجميلة التي عبرت عنها، في حين يرى ثالث أن سر هذا الجمال إنما هو في ((النظم)) اللفظ والمعنى معاً، ملتحمين أحدهما بالآخر. فالقضية إذن تدور غير بعيدة عن إطار اللفظ والمعنى عند النقاد مفصولين أحدهما عن الآخر منتصراً لأحدهما على الآخر من ناحية، أو متلاحمين أحدهما مع الآخر من ناحية أخرى.

جمالية اللفظ:

تظهر أول إشارة نقدية لهذه الأبيات - حسب علمي - عند ابن قتيبة **(ت276ه)** في الجزء الأول من كتابه ((الشعر والشعراء)) والأبيات وردت شاهداً على أحد أضرب الشعر الأربعة التي اهتدى إليها بعد تدبر منه –كما يقول – لهذا الفن: <<تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب>>(1) وهذا النوع الذي استشهد عليه بهذه الأبيات (ولما قضينا) هو ما <<حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.>>(2) وبعد أن يورد الأبيات يعلق عليها أو ينقدها بقوله: <<هذه الألفاظ كما ترى، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعلينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس، لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطيُّ في الأبطح.>>(3)

(1) الأسلوبية.. والبيان العربي. د. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون – الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى 1412هـ - 1992م.
(2) عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة. دار المعرفة. بيروت – لبنان 1402هـ - 1982م. ص56
(3) أسس النقد الأدبي عند العرب. د. أحمد بدوي. مكتبة نهضة مصر الطبعة الثالثة 1964م.

فابن قتيبة يقر لهذه الأبيات بحسن اللفظ وحلاوته، وبأن هذا الحسن شمل حتى مخارج حروفها وحتى مطالعها ومقاطعها. بتعبير آخر، يرى ابن قتيبة أن هذه الأبيات بلغت ما يمكن أن نعبر عنه بالجمال المطلق للصياغة اللفظية، غير أن ذلك – في رأيه – لم يكتمل لسبب واحد هو أنها لا تشي له بأي معنى أو بمعنى واضح مفيد على الأقل. ومن هنا نقف مضطرين عند قضيتين نقديتين لا مفر من الوقوف عندهما والتحاور مع ابن قتيبة فيهما: أولاهما قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون بوصفهما عنصرين متكاملين ومتلاحمين في النص لا ينبغي الفصل بينهما عند تحليله ودراسته ونقده اللهم إلا في بعض الدراسات النقدية التي تهدف إلى تعرُّف ما بين هذين العنصرين من صلة أو ترابط تعبيري وشيج، أو توضيح خصائص أحدهما، أما خلاف هذا فإن قيمة النص الجمالية تقضي بأن تتداخل عناصره وألا تزيل لحساب قيمة أخرى ولو فكرية، وإلا انطمست شعريته .

وعلى هذا فابن طباطبا معجب بهذه الأبيات من حيث هي حسنة الألفاظ مستعذبة رائقة، لكن إعجابه لا يستمر ليشمل المعنى لأنه في رأيه واهٍ يفتقر إلى قوة الفائدة والمنفعة. ومن هنا حكمت على رؤيته النقدية لهذه الأبيات بأنها لا تخرج عن إطار رؤية سلفه ابن قتيبة، ولا أتفق مع محمد زغلول سلام فيما ذهب إليه من أن ابن طباطبا رفض ما ادعاه ابن قتيبة من أن قول الشاعر ((ولما قضينا...)) <<من الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى.>>(1) ذلك لأن ابن طباطبا حين أورد بعض الشواهد تحت قسم ((الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى)) علق عليها قائلاً :<< فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر وأحكامه.>>(2)وحين أورد أبيات كثير علق عليها قائلاً : <<هذا الشعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التي وصفها... فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر.>>(3)ويقول أيضاً : "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها... فهي تلائمه إذا وردت عليه – أعني الأشعار الحسنة للفهم – فيلتذها ويقبلها. وجمال التعبير لا يتأتّى من توالي الألفاظ أو العبارات، فمجرد السرد اللفظي لا يدل على جمال في ذاته، أو روعة في أدائه.. وإنما يتحقق ذلك من خلال التناسق في الدلالة، والتآلف في المعنى، والتناغم في النسق. فليست للألفاظ جماليات خاصة بها.. تلازمها كلما استخدمت، أو نُطق بها. فاللفظ لا تكمن فصاحته وبلاغته في ذاته، فقد يجمل، وقد يقبح حسب الأسلوب وطريقة الأداء. فليس للألفاظ حسن ذاتي منفرد، وإنما حسنها يكمن في تآلف الدلالة وانسجام المعنى، مع تلاؤم في الحروف وبُعد التنافر، وتمايز في الصورة، وتواصل في الإيقاع.

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء جـ1. مسلم تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر 1966م.

(2) إبراهيم العريض، الشعر والفنون الجميلة. ، دار المعارف بمصر.د.ت ص. 50

(3) جودت فخر الدين،شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري. دار الأدب، الطبعة الأولى نوفمبر 1984م.

جمالية البناء :

في التناولات النقدية التي مرت بنا حتى الآن، يبرز الفصل بين الشكل والمضمون أداةً أو وسيلة نقدية فهذا عبد القاهر الجرجاني (ت471 أو 474هـ) يرفض أساساً فكرة الفصل بين المعنى واللفظ ويتجسد رفضه في فكرة النظم التي بلورها خاصة في كتابه ((دلائل الإعجاز)) وفكرة النظم بإيجاز تُرجع سر جمال القول إلى النص بوصفه بناء فنياً متكامل الشكل والمضمون إن هذا الفصل – كما يرى – يزيل أدبية النص وشعريته. ولهذا فحق النص أن ينظر إليه شكلاً ومضموناً لا شكلاً فقط أو مضموناً فقط. يقول في هذا الصدد: <<واعلم أنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدباً وحكمة وكان غريباً نادراً فهو أشرف مما ليس كذلك، بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى في جنس من الأجناس بفضل أو نقص ألا يعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته وألا ينظر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل أو متصلاً به

اتصال مالا ينفك منه.>>(1)

وهذا ابن رشد يقر لأبيات كثير بالشعرية وبأن لها فعل الشعر وأنها من الأشعار المحركة <<وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال – يشير إلى حالة الأبيات التي استشهد بها، وأبيات كثير من ضمنها – وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط.>>(2) فمن أين اكتسبت ((ولما قضينا)) شعريتها؟؛ كما نلحظ من رؤية ابن رشد، لم تتلبس الشعرية هذه الأبيات بسبب معنى مفيد تحويه أو فكر ضمنه وهذا يلفت الانتباه، فابن رشد يحُسب من المفكرين الذين يُتوقع تَطلُّبهم في الشعر فكراً أو معنى مفيداً .

وإنما اكتسبت الأبيات شعريتها عنده بابتعادها عن المباشرة التعبيرية. نفهم هذا من تعليقه السابق: ((وإنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح، بدل قوله: تحدثنا ومشينا)) فالعبارة الأولى ((أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا)) ابتعدت عن المباشرة بإيحائيتها، وابتعدت الثانية باستعارتها.الأبيات عند ابن رشد لا تختزن معنى محدداً مفيداً ولكنها محركة تخلق انطباعات وأحاسيس مما يذكرنا بواحد من مبادئ الرمزيين في الشعر. ويعقد ابن رشيق باب اللفظ والمعنى، ليربط بينهما كما ربط بشر بن المعتمر، يقول ابن رشيق: أن الجمال لا يكون إلا في النظم، لا في اللفظ وحدِّه ولا في المعنى وحده، ويترتب على ذلك أن تكون الصورة الشعرية في العلاقة التي تتم بين الألفاظ وتكشف عن المعنى.>>(3)

علاقة اللفظ بالأسلوب:

إنّ الجاحظ (ت 255 هـ)هو أول من ألقح شرارة هذه المعركة ، تعلقاً منه بمذهب الصيغة ، وتعصباً للفظ ، ومشايعة للصياغة سواء فيما رآه وقرره ، أو بما نقله وأقحمه من آراء العلماء والأدباء والنقاد ، وهو في كل ذلك يضع الأناقة والجودة والجمال في الألفاظ ، فالمقياس عنده للقيمة الأدبية إنما يتقوم في جزالة اللفظ ، وجودة السبك ، وحسن التركيب لأن << المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي ، والبدوي والقروي ، إنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك >>(1) وتبعه على هذا الرأي أبو هلال العسكري ، فحذا حذوه ، وسلك منهجه حتى تقاربت الألفاظ ، وتشابهت العبارات ، فنراه في فصل يعقده لذلك ، وهو الفصل الأول من الباب الثاني من الصناعتين ، يقول :<<الكلام . أيدك الله . يحسن بسلاسته وسهولته ، ونصاعته ، وتخير ألفاظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، وليس مقاطعه ، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه ، وتشابه بواديه ، وموافقة أخيره فباديه ، حتى لا يكون في الألفاظ أثر ، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه ، وجودة مقطعه ، وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه ،فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقاً وبالتحفظ خليقاً .>>(2) فعيار سلامة الكلام عنده تنحصر في سلامة اللفظ وسهولته ونصاعته ، وجودة مطالعه ، ورقة مقاطعه ، وتشابه أطرافه ، وما نسجه على هذا المنوال وفي هذا الهدف ، أما إصابة المعنى << فليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا. >>(3) ثم عزز رأيه بشواهد وأمثلة يختارها تعنى بالصياغة اللفظيةتاركاً وراءه المعاني ، عازفاً عن قبولها قبولاً حسناً ، فهي مبتذلة يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي فيقول :<<وليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف .>>(4) فالعسكري معني بالهيكل وأناقته ، ومفتتن بالألفاظ وإطارها باعتبارها الوسائل التي يتفاضل بحسن اختيارها الأدباء ، وهو يحكي ما قرره الجاحظ ويتناوله بالكشف والإيضاح ، ولا جديد عنده عليه، فهما إذن يصدران عن قاعدة واحدة تشكل هذا الرأي الخاص،ولعل مرد هذا الرأي في تعصبهما الظاهر للفظ إنما يرجع إلى دوافع نفسية وسياسية وعصبية قبلية .

(1) الجاحظ ، الحيوان دار التقدم - المطبعة الحميد ية - مصر 1323هـ/1905م 3/ 131 ، 132.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين ص: 61.

(3) المصدر نفسه : ص: 62.

(4) المصدر نفسه، ص: 63، 64.

كما يعدُّ الجاحظ كما سبق الذكر على رأس هؤلاء، وقد فسر الجرجاني ما ذهب إليه الجاحظ في القول السابق (و المعاني مطروقة في الطريق...الخ) تفسيرا مفصلا ودقيقاً، فالجاحظ من منظوره لم ينحز إلى اللفظ يقول: << اعلم أنّك كلّما نظرت وجدت سبب الفساد واحد، وهو ظنهم الذي ظنوه في اللفظ وجعلهم الأوصاف التي تجري عليه كلها أوصافا له في نفسه، ومن حيث هو لفظ وتركهم أن يميزوا بين ما كان وصفا في نفسه، وبين ما كانوا قد أكسبوه إياه من أجل أمر عرض في معناه.>>(1)

وخلاصة القول كما اختصره صاحب كتاب بناء القصيدة في النقد العربي القديم<<ولما لم يكن فهم النّاس لما ذهب إليه الجاحظ دقيقا، كما كشف عبد القاهر كثر أنصار اللّفظ كثرة مفرطة.>>(2) وهكذا رسخت في فكر الكثيرين من الناس أن الصناعة تحدث على مستوى الألفاظ فالمعاني موجودة في طبائع الناس إذ يقول ابن رشيق الأندلسي: <<أكثر النّاس على تفضيل اللفظ على المعنى، سمعت بعض الحذاق يقول: قال العلماء اللفظ أغلى ثمنا وأعظم قيمة، وأعز مطلبا، فإنّ المعاني موجودة في طبائع النّاس ، يستوي الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة اللفظ، وحسن السبك وصحة التأليف>>(3) ومن هذا المنطلق نعود ونقول ، ونؤكد أن الجاحظ قصد من كلامه عن الألفاظ بالأخيلة الصياغية وكذا التصوير فقد أراد التعبير من قوله بتبعية المعاني للألفاظ أي الأسلوب بمفهومه الواسع.

ومن جهة أخرى نجد ابن خلدون يربط الصناعة القولية بالألفاظ<<اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثراً إنما هي الألفاظ لا في المعاني وإنّما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع لذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنّما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب، ليكثر استعماله وجريه على اللسان>>(4) فالمعاني بهذا المفهوم تابعة للألفاظ فالصناعة عند ابن خلدون تقع في الجانب اللفظي لا الجانب المعنوي.ومن هنا نجد أنّ مفهوم الأسلوب الجيد القائم على أصول فنية كالمطابقة بين اللفظ والمعنى ابتداءً والتوفيق بين القوافي والأبيات انتهاء قائم من اهتمام ابن طباطبة بخصائص نظم الشعر، لأن شأن الشاعر كشأن<<النساج الحاذق الذي يوفق وشيه بأحسن التوفيق ويسديه وينيره.>>(5)حتى يجلي نظمه في أحسن حلة، و لا يتأتى له ذلك إلا بالحذق في صناعة الأسلوب والتحكم في آلياته. ومن ثم نجد أن الأسلوب هو أساس صناعة الشعر، يجمع بين الرؤية التي يمتلكها الشاعر والاحتراف اللغوي والإيقاعي والجمالي، يتأمل المبدع من خلاله ما أداه إليه طبعه ونتجه إليه فكره.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز ، ص: 176.

(2) بكار يوسف، بناء القصيدة، الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص:115 .

(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده ، ص: 127.

(4) ابن خلدون، المقدمة، ص: 514.

(5) ابن طباطبا عيار الشعر،منشأة المعارف الإسكندرية ، مصر ، ص 11.

وهذا ابن رشيق (ت 456 هـ)قد اعتبر اللفظ والمعنى شيئاً واحداً متلازماً ملازمة الروح للجسد ، فلا يمكن الفصل بينهما بحال ، قال :<< اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعضاللفظ كان نقصاً للشعر فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه .>>(1) ويبدو لي أن هذا النوع من التعقيد والتقرير أقرب إلى القصد والاعتدال منه إلى التحميل والتعقيد ، فالصورة عند ابن رشيق لا تكون واضحة الرؤية خصبة التخطيط إلا من خلال عنايتها باللفظ لتجعله الوسيط الدال على المعنى المراد لأكيد الصلة ووشيج النسب بينهما <<لأن التفكير في اللفظ والمعنى تفكير جملي يفكر فيه الأديب مرة واحدة وبحركة عقلية واحدة ، فإذا رتبت المعاني في الذهن ترتيباً منطقياً ، وإذا تحددت في الفكر تحديداً يجمعه ترابط المعاني وتداعيها ، هذا الترابط وهذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حسن الأديب ، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظها الملائمة ، وانحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة وشعراً من غير تهذيب واختيار لهذه الألفاظ .>>(2)

وهذا المنهج الذي نهجه ابن رشيق تكاد تنجذب له نفوس قسم من النقاد القدامى والمعاصرين ، ففي طليعة القدماء ابن الأثير ، الذي يرى <<أن عناية العرب بألفاظها إنما هو عناية بمعانيها ، لأنها أركز عندها وأكرم عليها، وإن كان يسوغ بل يعترف أن عناية الشعراء منصبة على الجانب اللفظي ولكنها وسيلة لغاية محمودة وهي إبراز المعنى صقيلاً ، فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ، ورققوا حواشيها ، وصقلوا أطرافها ، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط ، بل هي خدمة منهم للمعاني ..>>(3) ولا تفسر هذه المحاولة من ابن الأثير بالاقتداء بخطوة ابن رشيق وهي وإن تصرح بمزج اللفظ والمعنى في قالب واحد ، ولكنها تشير إلى قيمة المضمون والشكل معاً في صقل الصورة ، وتلمح إلى طبيعة التلاؤم بينهما.وقد لاقى هذا الاتجاه انتشاراً عند كثير من النقاد المحدثين << وإن لم يثبت اطلاعهم عليه ، لأنهم لا يشيرون إلى مصدره وكأنهم مبتكرون . فربطوا بين اللفظ والمعنى حتى ليخيل إليك أنهما شيء واحد ، وحدبوا على تطوير نظرتهم هذه وصعدوا بها إلى مستوى الحقائق الثابتة من خلال إشباع البحوث استدلالاً لها ونسجاً على منوالها ، حتى أخذت طريقها إلى مستوى النظريات والصيغ النهائية.>>(4) ولهذا نجد بعض النقاد قد حشدوا اهتمامهم في دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، إذ يهتم بمدى استجابة القارئ للنصوص وأهميته في ذلك، حيث يعد المتلقي، من خلال ملاحظاته منطلقاً طبيعياً لفحص الرسالة اللغوي الحاملة للنص.

(1) الجرجاني ، أسرار البلاغة الناشر: مكتبة الخانجي; سنة النشر: 1991 ص: 22 ، 23.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده الناشر: مكتبة الخانجي الطبعة: الأولى - 1420هـ/2000 ص:124.

(3) إبراهيم سلامة ، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952. ص:151 ، 152.

(4) ابن الأثير ، المثل السائر :1/ 353.

المعنى في النقد القديم:

ظلم َ النقدُ العربي القديم "المعنى"؛ إذا لم يفهم من مصطلح المعنى سوى الفكرة العارية المجر ّدة، فمعنى الشعر، هو الغرض أو القصد أو الفكرة، ولم يُدخ ِل النقد القديم الصورةَ الفنية في صلب المعنى.برغم أنّ <<الصورة الفنية طريقةٌ خاصة من الطريق، أو وجهٌ من أوجه الدلالة، تنحصر ُ أهميتها فيما تحُدث في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير.>>(1)وذلك َ يحدث حين يتحقق في الصورة صدورها عن فكرة عقلية، أو شعور وجداني ثم تجس ّدها بلغة فنية عالية، ويُقد ّم معناها بطريقة تصويرية، وتجسيميةأحياناً : الأمر الذي يرفضه الموقف الإسلامي من الفن، حيث كر ّس الفصل بين الشكل والمضمون <<الشكل وعاء حيادي قائم بذاته موجود سلفاً، هو الشكل الجاهلي، والمضمون هو الإسلام بقيمه وموحياته.>>(2).

لقد كان توليد المعنى في الأدب كالبدعة في الشر،وأثار ّت هذه النظرة في نقد كل النقّاد، ولم تتجل ّ في سوء تقديرهم للمعنى فقط، بل في سوء تقديرهم للفظ أيضاً . فهاهو ذا ابن قتيبة يجعل للألفاظ دلالات مفردة أو أمستقلة للمعنى عنده فهو مجرد المحتوى المنطقي للكلام، كما يُقس ّم الشعر قسمةً حاد ّةً صارمة يتضح ُ فيها الفصل بين اللفظ والمعنى؛ فالشعر عنده أربعة أضرب ٍ<<حسن لفظُه وجاد معناه، وضرب ٌ حسُن لفظه وحلا ولا فائد َة في معناه، وضرب ٌ وقد ُمعنَاه ألفاظه عنه؛ وضرب ٌ تأخر ّ معناه وتأخر ّ لفظه.>>(3) ، ويُعر ّف ُ ابن قتيبة اللفظ والمعنى فاللفظ هو وقع الكلمات، والمعنى هو الأفكار الخُلقية والتصورات الغريبة والطرائق النادرة، يقول في أنحاء متفرقة من كتابه(الألفاظ، أحسن ُ شيء ٍ مخارج َ ومطالع َ ومقاطع..وقد يختُار الشعر ويحُفظ، لأنّه غريب ٌ في معناه، وهذا الشعر شريف بنفسه وبصاحبه...>>(4)هكذا فالشعر، يُنظر إليه من ناحية اللفظ والمعنى، في جودتهما، أو رداءتهما.التصوير الفني ونقل المشاعر، والأداء الإيقاعي، فلا يُقد ّمان للمعنى واللفظ شيئاً في النقد العربي القديم.كما اهتّم قدامة بن جعفر بمشكلة اللفظ والمعنى، فقد تحّدث َ عن أنواع المعاني، وأهمها صحة التفسير، وعن أنواع نعوت المعاني كالتتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات...الخ

(1) جابر عصفو، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير. للطباعة والنشر، بيروت، ط. 2، 1983، ص: 314.

(2) الشاعر أدونيس الثابت والمتحول 3 / 234.

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، الناشر: دار المعارف - الطبعة: 1/ 64، 66، 69.

(4) المصدر نفسه، 1/ 66، 68.

استعمل النقاد العرب القدامى ألفاظ الجمال للتعبير عن الأحكام النقدية إذ << هناك ألفاظ كثيرة متباينة تستخدم من أجل إضفاء قيمة على الموضوعات الفنية . صحيح إننا نستطيع استخدام الألفاظ الشائعة في كلامنا العادي عن القيم ، كقولنا (هذا العمل جيد) و (هو أفضل من ذاك العمل)... الخ . غير أن معظم الأوصاف التي نستخدمها يقتصر انطباقها على مجال تقدير الفن .وهي تختلف تبعاً لدلالتها على القيمة أو انعدام القيمة ك (الجميل) و (القبح) أو على درجة القيمة أو تبعاً لنوع القيمة التي تدل عليها هذه الألفاظ .>>(1)

حسن اللفظ:

الحسن : ضد القبح ونقيضه . حسنت الشيء : زينته ، والحسنة : ضد السيئة والإحسان : ضد الإساءة [2] وردت لفظة الحسن في الأحكام النقدية لدى القاد القدامى كثيراً وبصيغ مختلفة , ولكن مما يعوق إمكانية الإفادة من هذه الألفاظ الكثيرة إنها لم تكن مصحوبة بالتعليل أو التفسير في أكثر الأحكام النقدية لدى النقاد القدامى ، إلا انه يمكن أن نتلمس عددا من الأحكام المفسرة والمعللة للفظة الحسن . من دلالا ت (الحسن) الواردة في الإحكام النقدية حسن – أحسن – استحسن – أحسن منه وأجمل – حسن كل الإحسان – محاسن – الحسن والجودة والصحة . إن أول ما وضحه النقاد في لفظ (الحسن) ما ينطوي عليه من معنى واسع في الدلالة على الموضوعات ذات القيمة الجمالية ,إذ يرى ابن طبطبا العلو ي إن إطلاق لفظ الحسن على البيت الشعري أو العمل الأدبي لابد إن يحتوي على مقاييس وشروط ولما كان النقد العربي القديم نقداً بلاغياً؛ فقد أطلق لفظ الحسن على الفنون البلاغية في البيت الشعري التي تتوافر فيه المقاييس التي رآها أكثر النقاد والبلاغيين , اذ يرى ابن طبطبا العلوي إن أحسن التشبيهات الذي إذا <<عكس لم ينتقض , بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ويكون صاحبه مثله متشبها به صورة ومعنى وربما أشبه الشيء صورة وخالفه معنى وربما أشبهه معنى وخالفه صورة ،وربما قاربه .>>(3)

---

*آثر البلاغيون والنقاد استعمال مصطلح الحسن بدلا من مصطلح الجمال، بل يكاد مصطلح الجمال يكون غائبا في عدد من المصنفات البلاغية والنقدية ، إلى أن جاء الرازي في القرن السادس فلم يحتفظ باستخدام مصطلح الجمال رديفا لمصطلح الحسن ، بل إنه ردد مصطلح الجمال في ثنايا عباراته ، وكان بمعنى الكمال ، وهذا ما يؤكد صلته بالفلاسفة العرب وبمباحثهم إذ إنه كان رجلا موسوعيا يمتلك ، ضبط القواعد وسعة العبارة وصحة الذهن ودقة التقسيم ما يؤهله لأن يكون دقيقا في تخيره للمصطلح . ينظر فلسفة الجمال في البلاغة، عبد الرحيم محمد البل: 237 ، ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، الرازي: ص: 65، 81.

(1) ستولنتيز النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ص: 403 ،404.

(2) لسان العرب: 2/ ص: 449، 452.

(3) ابن طبطبا العلوي ، عيار الشعر ،: 11، ينظر الموشح ، المرزباني : 380 – 381 ، وحلية المحاضرة ،الحاتمي 2/ 214. والفتح على أبي الفتح ابن قورجة : 248 وشرح ديوان الحماسة : المرزوقي : ص:9 .

التمس الأستاذ طه أحمد إبراهيم دلائله من وجود الشعر،لكي يبرهن على وجود النقد ، انطلاقا من أن النقد هو تلك المدرسة التي تعمل على إنضاج الشعر، وتخليصه من الشوائب التي علقت به لحظة ولادته وتكوينه، محاولا بذلك الرفع من مستواه، وجعله قابلا للتدوين والإعجاب، خاصة إذا علمنا أن أولية الشعر ترتكز على تصور جمالي فني محدد: << في مثل هذا العهد نعد نقدا كل ماله مساس بالأدب بنية ومعنى، وإن لم يتصل بالبحث في الجمال الفني، فذم الإقواء نقد في الجاهلية، لأنه يعيب أمرا لعله من آثار طفولة الشعر.>>(1)

هكذا نلاحظ من خلال النص كيف يحدد ذ. طه أحمد إبراهيم النقد في العصر الجاهلي في:

1- أنه نقد ينصب على النصوص الحديثة و المعايشة.

2- أنه نقد يهتم بالجانب الفني والمعنوي أي بالشكل و المضمون.

ونلمس وصفه للنقد بدقة حين نقرأ النص التالي:<<وجد النقد الأدبي في الجاهلية ولكنه وجد هينا يسيرا، ملائما لروح العصر، ملائما للشعر العربي نفسه، فالشعر الجاهلي إحساس محض أو يكاد. والنقد كذلك كلاهما قائم على الانفعال والتأثر، فالشاعر مهتاج بما حوله من الأشياء والحوادث، و الناقد مهتاج بوقع الكلام في نفسه، وكل نقد في نشأته لا بد أن يكون قائما على الانفعال بأثر الكلام المنقود، والنقد العربي لا يشذ عن تلك القاعدة .>>(2) و بذلك يبقى نقد المرحلة غير خارج عن ما عهد في الأدب عامة و الشعر خاصة. إذ كان يعتمد على نفس الصفات والمقومات والركائز، ويتصف بنفس الميزات التي يتصف بها الشعر من سليقة وذوقية وعفوية وارتجال. ومن المعالم التي يركز عليها ذ.طه أحمد إبراهيم وجود النقد العربي على العهد الجاهلي:

أ - ما كان يدور في الأسواق حين كان الأدب سلعة من السلع التي تعرض فيه.

ب- المجالس الأدبية التي عرفت مساجلات ومناقشات بين الشعراء.<< و هذه الأحاديث والأحكام والمآخذ هي نواة النقد العربي الأولى. >>(3) فالناقد العربي يسعى جاهداً للكشف ما في هذا النقد من جمال، ولهذا نجد الشعراء ينظرون إلى نتاجهم، فكان أغلبهم يتناول شعره بالنظر والتأمل، فلا يزيده النظر والتأمل إلاحتفاءً به وحباً له، ورغبة في تثقيفه، ومحاولة دائبة لصقله، حتى يصل به إلى درجة يشعر معها أنه راض كل الرضا.

(1) ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، تحقيق أحمد محمد شاكر ص: 84 .

(2) طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت ، ص :16.

(3) المرجع نفسه، ص : 24 .

القضايا اللغوية في الخطاب الشعري:

لقد اهتم النقاد منذ القديم لقضية اللغة في الخطاب الشعري ، حيث أسالت حبرا كثيرا و استأثرت بقدر عظيم من الاهتمام، ومن بين هذه القضايا قضية اللفظ و المعنى و مدى مناسبة الألفاظ لمعانيها، فأولاها النقاد عناية خاصة حتى تجسدت من خلال ثلاث قواعد من عمود الشعر هي: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، و مشاكلة اللفظ للمعنى. <<فاللفظ و المعنى ركنان مهمان من أركان القصيدة، بل ركن واحد - بمفهومنا المعاصر - لارتباط الشكل والمضمون ارتباطا لا تنفصم عراه>>.(1)

و بالإضافة إلى قضية اللفظ والمعنى توقف النقاد عند عدد من المسائل اللغوية الأخرى؛ كاستخدام الألفاظ في غير ما وضعت له اجتماعيا أو استخدامها في تراكيب لا تحترم قواعد النحو، أو لا تراعي الفروق بين الصيغ الصرفية وما ينتج عنها من دلالات.... وعنصر اللفظ من حيث دلالته اللغوية أو صيغته الصرفية، أو من حيث هو عنصر في بنية تركيبية، أو من حيث خروجه عن قواعد التركيب النحوي. قد يمتد الأمر إلى التركيب من حيث هو نص يتجاوز بنية الجملة ليندرج في سياق أشمل.

الألفاظ وعلاقتها باللغة:

نعني بهذا العنصر أن النقد ينصب فيه على الألفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة، بغض النظر عن سبب هذا النقد؛ فقد يكون بسبب دلالة اللفظ أو بسبب صيغته أو غير ذلك من الأسباب التي سنراها .إن من المآخذ التي و قع فيها الشعراء و التي تعنى باللفظ دوما، ما يروى عن المسيب بن حلزة من أنه مر بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه فأنشدهم:

ألا انعم صباحا أيها الربع و اسلم نحيّ يك عن شحط و إن لم تكلم

فلما بلغ قوله **وقد أتناسى الهمّ عند ادكّاره بناج عليه الصّ يعرية مكدم**

إنّ من المتعارف عليه لديهم أن الصيّ عرية ميسم لإناث الإبل، ولذلك لاحظ طرفة عدم انسجام لفظة (الصيّ عرية) مع المتعارف عليه اجتماعيا.>>(2) نلاحظ كيف أن النقد قد اختص باللفظة المفردة دون سواها من بقية أجزاء البيت. فمن وجهة نظر الناقد طرفة، بيت المسيب فاسد المعنى لأنه أسند للفحل (الذكر) صفة ليست من صفاته، بل هي من صفات النوق (الإناث)، وهو معيار خارجي يتصل بعادات العرب في استعمالاتهم لهذه المفردة اللغوية التي استعملت، هنا، بكيفية لايقبلها السياق الاجتماعي المتعارف عليه .

(1) بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ط2. بيروت دار الأندلس، 1983م. ص 113.
(2). محمد بن عمران المرزباني ، الموشح، طبعه مصر سنه 1925 ص 99 ،98.

و من هنا تتبدى لنا أهمية الألفاظ في رسم الدلالات و المعاني فالأديب <<يختار المعاني ثم يختار لها الألفاظ الملائمة لها. فالتفكير في اللفظ و المعنى تفكير جمالي يفكر فيه الأديب مرة واحدة و بحركة عقلية واحدة. فإذا رتب المعاني في الذهن ترتيبا منطقيا، و إذا تحددت في الفكر تحديدا يجمعه ترابط المعاني و تداعيها، هذا الترابط و هذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حس الأديب، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظه الملائمة لها خطابة، و انحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة و شعرا >>(1) .فإذا انحدرت هذه المعاني عبر ألفاظ لا تناسبها وتقصر في نقلها يضيع المعنى فلا يصل إلى القارئ بالصورة التي يريدها المبدع أن تصل إليه.

المعاني وعلاقتها باللغة:

إن النقاد لم يعيبوا الألفاظ من حيث هي ألفاظ غير ملائمة كما رأينا في الفقرات السابقة ولم يعيبوا التركيب لأنه تضمن خللا وإنما عابوا المعنى من منطلق تداولي لأنه لم يأت ملائما للغرض الذي قيل فيه، ولم يأت منسجما مع متطلبات السياق، وبعبارة أخرى فهم، وإن اعترفوا بسلامة اللفظ واتساق التركيب، لا يرون فيه انسجاما كافيا مع السياق، ولذلك انتقدوا الشعر لفساد معناه .أو لضعفه أو لمخالفته للعرف السائد.كما عاب النقاد على الشعراء توظيفهم في أشعارهم ما يتطير منه، فقالوا:<<ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره و مفتتح أقواله مما يتطير منه أو يستجفي من الكلام والمخاطبات>>(2) مثل ابتداء الأعشى بقوله :

ما بكاء الكبير بالأطلال و سؤالي و هل ترد سؤالي

دمنة قفرة تعاورها الصيف بريحين من صبا و شمال

وهنا يمكننا القول أنّ الأعشى، لم يتجاوز عادة العرب في افتتاح قصائدهم بالوقوف على الأطلال إلا أنهم اعتبروا مطلعه هذا معيبا، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى الصورة الإجمالية لهذا الطلل الذي يبدو بائسا حزينا لا يكاد يوحي بشيء من الذكريات الجميلة، بل يوحي بالفناء والعدم، وقد تعود الشعراء في وقوفهم على الأطلال أن يتذكروا الأحبة الذين غادروها وأن يستمتعوا بتلك الذكريات التي تمثل إعادة خلق لكل ما كان جميلا قبل مغادرة القبيلة.

(1) سليم، عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية ـ مقاربة معرفية. ط1. الدار البيضاء، دار توبقال للنشر،2001م. ص165 .

(2) محمد بن عمران المرزباني ، الموشح، طبعه مصر سنه 1925 ص :209.

التراكيب اللغوية:

إن النقد لا يتناول اللفظة المفردة ولا يكتفي بالتوقف عند معناها في سياق ما، وإنما يتجاوزها إلى تناول التركيب من حيث هو جملة ركبت على غير وجهها، أو من حيث هو نص فقد انسجامه بعد أن فقد اتساقه. و من المسائل التي شغلت النقاد فتصدوا لها بالدرس و إصدار الأحكام مسألة التقديم و التأخير و ما تخلفه من أثر على المعنى، فعابوا على الشعراء تقديمهم و تأخيرهم لبعض الكلمات أو الجمل في البيت مما يؤدي، حسبهم، إلى فساد المعنى و اختلاله كما يؤدي إلى المساس بالقواعد النحوية، ومن أمثلته قول أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي:

<<من الأبيات المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج، القبيحة العبارة التي يجب الاحتراز من مثلها قول النابغة:

يصاحبنهم حتى يغرن مغارهم من الضاريات بالدماء الدوارب

يريد من الضاريات الدوارب بالدماء فقدم و أخر .و إنما يقبح مثل هذا إذا التبس بما قبله، لأن الدماء جمع و الدوارب جمع و لو كان من الضاريات بالدم الدوارب لم يلتبس و إن كانت هذه الكلمة حاجزة بين الكلمتين أعني بين الضاريات و الدوارب اللتين يجب أن تقرنا معا>>.(1) ويبدو لي أن ابن طباطبا لا يقصد من قوله :(المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج) إلا جانب النسج الذي يعني التركيب ونجد هذه الملاحظة تبريرها في المقصود من مفهوم البيان؛ الذي كان يعني عندهم الوضوح، كما عرفه (الجاحظ) حيث يقول:<< وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه .بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم>>.(2) كما عاب ابن يزيد النحوي على حسان بن ثابت هذا البيت الذي يرثي فيه مطعم بن عدي فقال: << و هذا البيت رديء عند أهل العربية، وذلك أنه قدم المكنى على الظاهر ومثله ربما جاز في الضرورة >>(3).

فلوكان مجد يخلد اليوم واحدا من الناس أبقى مجده اليوم ُطْعما

و يقصد بتقديم المكنى على الظاهر ما ورد في عبارة " أبقى مجده اليوم ُطعما " التي عاد فيها الضمير في(مجده) على متأخر لفظا ورتبة وهو(مطعما).

(1) محمد بن عمران المرزباني ، الموشح، طبعة مصر سنه 1925 ص 55.

(2) الجاحظ،، البيان و التبيين .تحقيق :عبد السلام محمد هارون.ط(3 القاهرة :مكتبة الخانجي .بيروت :مكتبة الهلال .ج .1 ص75 .

(3) المصدر،السابق، ص: 79.

بلاغة الشعر عند النقاد القدامى:

لقد انشغل نقادنا عل امتداد الزمن بالتنقيب والبحث عن النصوص الشعرية، وذلك من أجل الكشف عن جمالياتها وشعريتها المخبوءة و ذلك من خلال العودة بها لسياقات تاريخية و اجتماعية ونفسية، وغالباً ما كانوا يقيسون هذه الجماليات و يحكمون عليها انطلاقا من مدى وفائها لشروط محاكاة أشعار الأولين، أو استجابتها لنظريات الانعكاس على اعتبار أن الشعر مرآه عاكسة لأعراف المجتمع وتقاليده أو عاكسة لمتغيراته أو عاكسة لذات المبدع نفسهومن ثمّ فإنّ نقادنا القدامى،قدموا رؤى نقدية نافذة وعلى قدر كبير من الدقة في جماليات النصوص و أساليب التشكيل.

فأي شاعر لا يزيد ولا ينقص ، أو يأتي بأحسن منه فالموروث صار قانونيحُ ظر خروج المتأخرين عنه وهذا ما يؤكده ابن قتيبة في قوله:<<و ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين.>>(1) فمثلا الناقد القديم ، حسب الدكتور تامر سلوم، لا ينظر إلى التشبيه انطلاقا من سياقه الذي يؤثر فيه ويتأثر به، فهو يصدر أحكامه النقدية بعد أن يعزل الصورة البلاغية عن سياقها الذيورد دت فيه، الأمر الذي جعله << يتحدث عن المألوف والمعتاد و إهمال جوانب غير قليلة من النشاط اللغوي .و الناقد يخضع لهذا المنحى متأثرا بمبدأ المدلول الثابت، و الموقف المعزول .الموقف المعزول يقوم بوظيفة خطيرة هنا، لأنه أعان الناقد بطريقة لا شعورية على أن ينكر التشبيه من حيث هو قيمة أو نشاط تصويري خلاق للمعنى يؤثر في السياق و يتأثر به.>>(2)

وإذا رجعنا إلى الرؤية القديمة فإنّ الدكتور تامر سلوم يرى أنها قد أهملت<<كل مظاهر القلق و التوتر والنشاط الخيالي التي تواجهنا في الشعر .و تعرضت علاقاتنا العاطفية أو الوجدانية به للتمزق فضلا على الصدع و التفكك العميق في طريقة تفهمه، و الإحساس الأليم بالاغتراب عنه.>>(3)

و من المآخذ اللغوية الخاصة بابتعاد المجاز عن الحقيقة ما أنكره ابن طبطبا على المثقب العبدي في وصف الناقة:

تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا و ديني

أكلَّ الدهرحلٌّ و ارتحال أما يبقيعليَّ و لا يقيني

معللا اعتراضه بقوله إنَّ<<هذه الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، و إنما أراد (الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها).>>(4)

---

(1) ابن قتيبة، الشعر و الشعراء .تحقيق،الشيخ عبد المنعم العريان.ط .3 بيروت، دار إحياء العلوم،1987م ص: 32

(2)سلوم، تامر .نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي. الناشر : دار الحوار للتحميل (مكتبة الإسكندرية) ص:254.

(3) .المرجع نفسه .ص : 1.

(4) محمد بن عمران المرزباني ، الموشح، طبعة مصر سنه 1925 ص: 126.

لو تتبعنا درجة العلم بمقادير البلاغة أن يفضل العلم النظم، والتأليف التأليف ، والنسج النسج، والصياغة الصياغة ، ثم يعظم الفضل ، وتكثر المزية، حتى يفوق الشيء نظيره والمجانس له درجات كثيرة.>>(1) وعلى أساس هذا التفاوت يمكن تفعيل الحاجة إلى مقايسة مفيدة في تغيير بلاغة بشرية إلى ظلال بلاغة أخرى، واستجابة مغايرة من شأنها أن تثبت وجود البلاغتين متداخلتين ومتفاعلتين. إن <<آلية (بلاغة سامع) إعادة تقويم بلاغة نص مغاير بسيطة، فهي تركز انتباه مجموع السامعين ابتداءعلى استحسان خ ص حد بلاغي فارق.

وليس عجز السامع عن مثل آية واحدة من القرآن.>>(2) سوى مسار هذا الحد. ويشي هذا المسار ببداية تثبيت أسس تفاعل بين الخطابين بعيدا عن فكرة " المعارضة " لترسخها على مستوى الممارسة بعدم القدرة عليها، على الرغم من أن الشعر مسخر لهما مسهل عليهم، ولهم فيما <<علمت من التصرف العجيب، والاقتدار اللطيف.>>(3)

يعتبر العلم خاصية مميزة للنصوص الشعرية، وصورة إدراكها في نصوص التراث واضحة بشكل متميز. وتفترض نصوص التراث، ههنا، أن كل الخصائص البلاغية المتشابهة أو المتباينة تتضمنها ابتداء الطريقة التي تؤكد بها النصوص الشعرية الأنموذجية خصوصيتها الشكلية والمضمونية. ويتبنى المتلقي ضمن هذه الخصوصية، قول الزمخشري الذي<< يفيد أن كل قراءة شعرية لابد أن تمتلك قدرة فقه ثلاثة أنواع من العلاقات- :

العلاقة التي يجب أن تكون بين القصيدة الشعرية وشكلها التعبيري

العلاقة التي يجب أن تكون بين القصيدة الشعرية ومضمونها

-فقه التماسك بين العلاقتين السابقتين، وتوظيفه في الإبانة عن علاقة موازية بين ما له نظير وما لم يوجد له نظير>>(4) ومن هنا نستنتج أن النصوص الشعرية ، تفترض كل الخصائص البلاغية المتشابهة أو المتباينة ابتداءا من العلاقات السابقة والتي سبق ذكرها تمتلك الشعرية ميزتها الشكلية والمضمونية. ثم يتبنى المتلقي ضمن هذه الخصوصية.

---

(1) الجرجاني، الرسالة الشافية، القاهرة ، دار المعارف ، ط 3 ،ص:586.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار قتيبة، ص: 434 .

(3) المرجع السابق، ص: 577.

(4) الباقلاني، إعجاز القرآن الناشر: دار المعارف - مصر، ص: 24 .

إنّ الحديث عن الأصول التي تجمع البلاغة بالنقد القديم إنما هو الخيط الذي يصل البلاغة بالنقد ، أما سبب وجود هذا الحبل وعلّته يعتبر الطاقة الجمالية التي تفرزها البلاغة العربية، ثم اعتماد أسباب هذه الطاقة في الأحكام النقدية ، فالبلاغة عناصر جمالية والنقد بوجه عام إحكام تستند غلى هذه العناصر.

ولاستجلاء أصول العلاقة بين البلاغة والنقد وطبيعتها لابدّ من الخوض في رؤية كل منهما، والوقوف على موضوعه وامتداداته.

إنّ الإبداع الفني يقتضي مثلا جمالية، وأصولاً فنية، يأخذ من ينابيعها كل مبدع، ليصل من كل ذلك إلى مستوى الحسن والجودة والإتقان ، يعتقد به أنه سيترك أثراً في المتلقي، لأن الغاية من إتقان أي عمل فني عند العرب القدماء إنما هو الوصول إلى المستوى الأبلغ والأجود.

إن القول بتفرد البلاغة العربية بالمزية الجمالية لا ينفي اشتراك بقية العلوم، من لغة ونحو وصرف، في الإبداع الفني، فحاجة المبدع إلى اللغة كحاجة الصائغ إلى المعدن الثمين ، من ذهب وفضة، والشاعر فقير إلى التوسع فيها، والمعرفة بسهلها ووعورها، وحاجته إلى النحو كحاجة الصائغ إلى النظام والصنعة، وذلك<< ليحترز به من الخطأ والغلط في المركبات، وليحصل على صحته واستقامة أحواله.>>(1)

فعلم النحو – فوق ذلك- يوجب معرفة وجوه الإعراب، وتصريف الأفعال، والإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث، وكل ما يتصل بعلم الصرف وعلم المصادر ، فهو لأجل ذلك ميزان الألفاظ التي لا تصح إلاّ به. وأما حاجة المبدع إلى علم البلاغة فهي كحاجة ذلك الصائغ إلى اللمسات الفنية ، والقيم الجمالية التي تنتج عنها الصياغة. وهذا العلم يعطي للشاعر والناقد رؤية حصيفة ، فيستطيع كل منهما تمييز الجيد من الرديء والحسن من القبيح وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري(395هـ) << ولهذا العلم بعد ذلك فضائل مشهورة، ومناقب معروفة، منها:صاحب العربية إذا أخل ّ بطلبه، وعمى سائر فضائله، إذا لم يفرق بين كلام جيد وآخر رديء، ولفظ حسن وآخر قبيح ، وشعر نادر وآخر بارد ، بان جهله، وظهر نقصه.>>(2)

(1) يحيي بن حمزه بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغه -جـ 2طبعه مصر سنه 1914-ص: 96.
(2) المصدر السابق، ص: 2.

والأصل في النقد أن تبدأ من حيث انتهت البلاغة ، فقد كانت البلاغة، فناً دستوريا جمالياً فالنقد حكم، إذ البلاغة كما لوحظ تتم بالطريقة الصحيحة التي تكتسب العمل الأدبي الحسن الجودة ، أما النقد فيهتم بالحكم على هذه الطريقة ، ومدى تحقق نسبة الجودة فيها، من دون أن يغيب عن البال أن الحكم يقوم على المبادئ والمثل الجمالية نفسها التي استند إليها إبداع العمل الفني .

النقد وعلاقته بالإبداع:

إنّ النقد القديم لم يول للمبدع الاهتمام المطلوب و لم يؤكد على دوره في العملية الإبداعية، من خلال الربط بينه و بين عمله الأدبي و هذا ما يؤكده جابر عصفور في قوله :<<إن التراث النقدي والبلاغي، لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة، التي تدفعه إلى التعبير بالصورة، باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة و الفكر، و وسيلة للتحديد والكشف .>>(1)

ولقد تجلى المظهر البلاغي في كثير من كتب النقد ولاسيما تلك التي ظهرت في القرن الرابع الهجري، فنراه جلياً في (نقد الشعر) ، و(كتاب الصناعتين) ، وغيرها من كتب النقد فمن الأحكام النقدية التي استندت إلى هذا المظهر، قول أبي هلال العسكري: <<ومن الكناية قول بعض المتأخرين.>>(2)

أما بالنسبة للجاحظ في حديثه عن البلاغة نلمس تركيزه على جانب الحجة والإقناع بقوة تكاد توازي جانب الفن والتخييل؛ من ذلك قوله: <<فَمِظنّة اللّه، مضرَّةُ سلاطة اللسان عند المنازعة، وسَقَطات الخطب يوم إطالة الخُطبة، بأعظمَ مما يحدُث عن العيّ من اختلال الحجّة، وعن الحَصَر مِنْ فوت دَرَك الحاجة، والناس لا يعيرّون الخَلُومون ولاَن استولى على بيانه العجز، وهم يذمون الحَصِرَ ، ويؤنّبون العييّ ، فإن تكلّفا مع ذلك مقامالخطباء، وتعاطَيا مناظرة البلغاء، تضاعف عليهما الذمّ وترادَفَ عليهما التأنيب.>>(3)

كما نجده يتحد في جانب آخر عن شدة المعارضة في قوله: <<كانوا يمدحونَ شلاعَارضة، وظهورَ الحُجَّة، وثَباتَ الجَنانِ، وكَثرةَ الطِّنانِ، والعلُوَّ على الخَصْم؛ ويهْجُون بخلافِ ذلك.>>(4) ويتدرج الناس في البلاغة والقدرة على الحجاج حتى يكون بإمكان بعضهم "تصوير الباطل في صورة الحق" كما جاء في عبارة للجاحظ، وهو يبدو من حديثه عن هذه القضية معترفا لمن بلغ هذه المرتبة بالسبق والتفوق، والتمكن والاقتدار...

(1) عصفور، جابر الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ص329 .

(2) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ص: 380.

(3) الجاحظ ،البيان والتبيين ، الناشر: مكتبة الخانجي. 15/1

(4) المصدر، نفسه، 112/1

ومن أبرز الظواهر المتصلة بالبلاغة مبدأ مراعاة مقتضى الحال، وهو مبدأ هام لا ينفصل عن تعريف البلاغة نفسها، حيث استقر مفهومها لدى المتأخرين خاصة بأنها <<مطابقة الكلام لمقتضى الحال.>>(1) و مبدأ مراعاة المقام ومقتضى الحال قد عرف لدى البلاغيين منذ الجاحظ الذي يصرح قائلا:<<ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات.>>(2) فهذا النص يشير إلى التناسب المقامي، بين بنية الكلام وبين غرضه الذي يستهدف المتلقين.

وقد دعتهم فكرة مراعاة مقتضى الحال إلى أن جعلوا التناسب والاتساق أساسا قامت عليه كثير من المباحث البلاغية، لاسيّما في مجال علم المعاني، الذي يهتم بضبط التناسب الدقيق بين شكل التركيب وفحواه من جهة، وما يتطلبه المقام والغرض من جهة أخرى، ذلك أن مقامات الكلام متفاوتة؛<<فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في ذلك يباين مقام الهزل.>>(3)

هذا بالنسبة إلى الأغراض، وهي جانب واحد من جوانب المقام المتعددة، وهناك الجانب الآخر المتعلق بالمخاطَب وما يتعلق به، وهنا نجد أن <<مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يباين مقام البناء على الإنكار... وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر.>>(4)

ولاشك أن بنية التركيب . بناء على ذلك . ستختلف من حالة إلى أخرى، وهذا ما ركز عليه القزويني عندما ذكر أن <<مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة.>>(5) ونلاحظ هنا أن القزويني قد ركز على بنية النص، وهو يقصد المقام المرتبط به وهذا إن دل على شيء إنما يدل على اهتمام البلاغيين بالمتلقي وحرصهم على التأثير فيه من خلال صياغة ما يناسب حاله من التراكيب والأساليب، على الرغم من عائق التفاوت بين المتلقين.

(1 القزويني جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000م، ص :32 .

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، 92/1.

(3) المصدر ،نفسه، ص :168 .

(4) المصدر السابق، ص :168 .

(5) القزويني، الإيضاح الناشر : دار الكتب العلمية ، بيروت الطبعة الأولى : 1985م ، ص :32، 33.

العملية الإبداعية:

لقد تطرق النقاد والباحثون في التنقيب عن خبايا العملية الإبداعية وكيفية حدوثها، وذلك من أجل الكشف عن جل المراحل التي يمر بها العمل الإبداعي قبل أن يصاغ في حلة جديدة، وعلى الرُّغم من كون المسألة غير واضحة و<<هي مسألة يكتنفها الخفاء والإبهام.>>(1) ثمّ أدرك النقاد القدامى أن الأمر صعبٌ لكون العملية مرتبطة بالذات الإنسانية أولا، وبالنظر إلى تعقيد العملية ثانيا.

فهذا ابن طباطبا العلوي، أول ناقد عربي دخل غمار هذا الأمر، فراح ينهج خطوات العملية، روينا نصا مطولا له ، فكك فيه العملية الإبداعية إلى مراحل، إذ يقول: <<فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعدّ له مايلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه ثبوته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه؛ بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشت منها، ثمّ يلأمها قد أداه إليه طبعه ونتيجة فكرته، يستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهى منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأطل ذلك البيت أو نقص بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنّساج الحاذق الذي يفوّق وشيّه بأحسن التفويت>>(2) فهنا نجده قد وظف المراحل الثلاث والتي تتم بواسطتها العملية الإبداعية، فوجهة هذا الناقد وجهة تعليمية قصده من ذلك <<تمكين الشاعر بآليات تسهل له الخوض في غمار الإبداع ، مما يوفر للشعر تناسقا ورونقاً .

أولا : الفكرة مرحلة ما قبل التجسيد.

ثانيا : التعبير محاولة تجسيد هذه الفكرة في الواقع.

ثالثا: التهذيب وهي المرحلة الأخيرة وتتمثل في محاولة الربط بين الأبيات، وإجراء تعديلات على العمل>>(3). ومن خلال ذلك نجد ابن طباطبا يرتبط تصوره لصناعة الشعر بالجانب الكتابي، حيث صور وحلل العملية الإبداعية استنادا إلى العصر الذي وجد فيه، فلا يمكن إسقاط انجازات هذا الناقد على الشعر الجاهلي المتميز بشفاهيته، إذ إنّ الطبيعة الارتجالية والعفوية للشاعر الجاهلي لا تسمح له بتمرير بقطع كل هذه المسافة للوصول إلى العمل الإبداعي.

---

(1) يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، الناشر: دار الأندلس - بيروت - الطبعة الثانية ص: 72.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر دار. الجيل، بيروت. 1981. ، ط. 5. ، ص: 11.

(3) المرجع السابق ، ص: 20

النقد العربي دراسة تطبيقية:

إن التراث العربي غني بالنقد التطبيقي ، والسبب في ذلك أن<< النقد العربي القديم كان دائم الارتباط ببيئته، واعيا بوجوده، لذلك جاء في أغلبه نقدا تطبيقيا، وحتى ما يصاغ من قواعد ونظريات نقدية، كان لا يتم إلا بعد عرض تطبيقي وافي.>>(1) ولقد ظهرت ملامح هذا النقد في التراث العربي القديم منذ العصر الجاهلي ، وذلك من خلال الأحكام النقدية التي كان يطلقها <<السامعون نتيجة تأثرهم لما يسمعون من الشعر أو الخطب، ولم يكن ينطوي على التعليل والتحليل، فهما نتاج القرائح المستقرة الناضجة، والعرب في وطنهم كان ينقصهم الاستقرار والنضوج .>>(2)

ولكن رغم أن النقد الجاهلي كان يحكم على الأدب بالنظرة العجلى، والأثر السريع ،وأنه كان في أغلبه أحكاما انطباعية غير معللة تعتمد على ذوق عربي خالص، فإننا من جهة أخرى لا يمكننا أن نغفل الجانب التفسيري في النقد الجاهلي أو الجانب التعليلي التحليلي وإن كان قليلا، فهناك وقائع متصلة بهذا الموضوع جرت في العصر الجاهلي تدل دلالة واضحة على أن بعض متلقي الشعر في تلك الحقبة الزمنية كانوا يمارسون دور النقاد التطبيقيين، فليس عجيبا أن يتكلموا فيعربوا وأن ينظموا فيصححوا الوزن دون أن يكون لهم عهد بنحو أو عروض، وليس عجيبا كذلك أن يدركوا بعض عناصر الجمال أو بعض مظاهر الضعف في كلامهم دون أن يكونوا في حاجة إلى أصول علمية توقفهم على ذلك ، ففي الجانب الموسيقي للقصيدة مثلا<< تنبه المستمع أول الأمر إلى أن هناك نظاما يعتريه الخلل من حين لآخر، ولكنه لم يسم ذلك النظام، ولا سمى الخلل الذي يلحقه، بل كشفه بعملية تطبيقية :تنبيه الشاعر.>>(3)

إن أول قضية نقدية شغلت بال النقاد ولها علاقة مباشرة بنمو النقد التطبيقي وازدهاره هي قضية السرقات الشعرية<< فالجدل الذي انشغل به البلاغيون مبكرا حول سرقة المعاني وتداعيها، واقتباس الصور أو تقاربها كان البداية الحقيقية للنقد التطبيقي القائم على قراءة لصيقة للنص ،تضمن تذوق النص بعمق وتفحصه بدقة للكشف عن مدى جدته، ونسبة أخذه من نصوص مسبقة، والسرقات الأدبية بفضل ما تناولته من أمور، أصلت للممارسات التطبيقية تأصيلا .كاملا في الفكر العربي وثقافته.>>(4) فهذه السرقات كانت بمثابة الجسر الذي نصل بواسطته إلى الحقائق العلمية ن والجوهرية للشعر.

---

(1) بجة، زكية، النقد التطبيقي عند الجاحظ كتاب الحيوان نموذجا :دراسةتاريخية وصفية .ص :7

(2) سلام، محمد زغلول .تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري .ط .3 الإسكندرية :منشأة المعارف .ص :85

(3) إبراهيم، طه أحمد .تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري .ص :29

(4) بجةز كية .النقد التطبيقي عند الجاحظ ،كتاب الحيوان نموذجا :دراسة تاريخية وصفية .ص :39

إن النقد العربي القديم ، يشتمل على خصائص والتي كثيرا ما أثارت الهجوم على النقد التطبيقي العربي القديم، بوصفه بالقصور عن الإحاطة والشمولية، وخاصية تعدد صور أشكاله.

ومن بين هذه الخصائص ما يلي:

1-النظرة الجزئية:

وترجع هذه الخاصية في النقد العربي القديم إلى كون<< العربي لم ينظر إلى العالم نظرة عامة شاملة كما فعل اليوناني مثلا ...>>(1)، فأحمد أمين عندما قدم هذا التبرير لأنه جعل من هذه الخاصية سببا في تحقق الجمال، ف<<... هذه الخاصية في العقل العربي هي السر الذي يكشف لك ما ترى في أدب العرب- حتى في العصور الإسلامية- من نقص، وما ترى فيه من جمال>>(2) فإذا اعتبرنا هذه النظرة الجزئية في النقد توصف بالقصور، فما هو جانب الجمال فيها؟

إن الكل يتشكل من اتحاد الأجزاء، <<فالنظرة الكلية من الصواب أن يواكب فيها الجزء الكل، بل إن ذلك أعده أمرا لازما للتعرف على ما يوميء إلى شارة جمال أو لمحة فن في صورة داخلية جزئية>>(3)، هي بالضرورة أساس هذا الكل ، وما استكناه الجمال في الجزء إلا استكشاف للجمال في الكل أيضا .

إن هذه النظرة الجزئية في النقد التطبقي القديم ، تعتبر مزية جمالية ، ومن ثمّ فمحاولة الإتيان بالنقد الكلي، والنظرة الشمولية في الشعر الجاهلي بخاصة مما يعسر على الناقد بسبب حجم القصائد الجاهلية وقد قام بالمحاولة، الدكتور النويهي في كتابه عن الشعر الجاهلي؛ حيث شرح وحلل في كتابه بجزأيه تسع قصائد جاهلية فقط، ومن حجم الشرح وهو جزأين وعدد القصائد الذي نلمس هو تسع قصائد نستطيع أن نلتمس عذرا للنقاد القدماء ؛ إذ لم يرد في دراستهم النقدية التذوقية دراسات لمجموعات من القصائد؛<< فهذا طريق ليس من السهولة بمكان، ولا مجال هنا للانتقاص من العقل العربي آنذاك،في مقابل العقل اليوناني، ثم إنّ النقد ليس فلسفة.>>(4)

ففي هذا المجال يمكن أن نقول أن العربي كان ذو فطنة بفنيات علومه في تلك الفترة ، لأنه كان يتذوق الفن النقدي ، وخاصة في قصائده ، لأن النقد لا يعتبر فلسفة كما سبق الذكر.

(1) أحمد أمين ، فجر الإسلام، ص: 42.

(2) المرجع نفسه ، ص: 42

(3) طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة مصر، ط1، 1997، ص: 8.

(4) المرجع نفسه، ص: 9.

2-صور النقد :

لقد تعددت صور النقد التطبيقي عند العرب قديما، فهذا طه أبو كريشة يجملها في أربعة صور هي: << نقد البيت الشعري، نقد منهج القصيدة، نقد موضوع القصيدة، الموازنات الأدبية>>(1)

وكل صورة يمكن أن تتفرع بدورها إلى صور جزئية.

فهنا نستنتج أن أهم خاصيتين للنقد التطبيقي العربي القديم، هما<النظرة الجزئية المركزة للبيت أوللأبيات الشعرية، وتعدد أشكال وصور التعامل مع النص الإبداعي، مما يحيلنا-أيضا- على تعدد في مناهج واتجاهات النقد العربي التطبيقي القديم.>>(2)

وإذا رجعنا إلى الجرجاني و تتبعنا بناء الصور نفهم أن قصد الشاعر وإرادته لا ينصرفان دائما إلى المعنى المجرد أو الغرض بل ينصرفان إلى المعنى المبني عليه غيره. فما الذي أراده الشاعر بقوله:

سلبن ظباء ذي نفر طلاها ونجل الأعين البقر الصوارا

هل نقول إنه يمدح، أم نقول إنه يصور إعجابه، أن نقول إنه يصور الجمال؟ هذه أشياء ممكنة ولكنها تدخل في الفلسفة العامة للتمثيل. الذي أراده الشاعر في مستوى البناء وهو يقرأ موضوعه كما سيقرأ الناس شعره، الغرض هو التشبيه! فأنت تعلم، إذا نظرت، أنه يريد أن يقول: إن عيونها كعيون الظباء في الحسن والهيئة وفترة النظر". فـ<<أوهم أن ثم سرقة، وأن العيون منقولة إليها من الظباء>>(3). والغرض، في نهاية المطاف، هو التعجب:

أورد الجرجاني قول البحتري:

طلعت لهم وقت الشروق فعاينوا الشمس من أفق ووجهك من أفق

وما عاينوا شمسين قبلهما التقى ضياؤهما وفقا من الغرب والشرق

ثم علق بقوله فقال:

<<معلوم أن القصد أن يخرج السامعون إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تجر العادة به، ولن يتم للتعجب معناه، الذي عناه الذي عناه، ولا تظهر صورته على وضعها الخاص حتى يجترئ على الدعوى جراءة من لا يتوقف ولا يخشى إنكار منكر، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له، ويسوم النفس -شاءت أم أبت- تصور شمس ثابتة طلعت من حيث تغرب الشمس...>>(4)

---

(1) طه مصطفى أبو كريشة ، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1 1997 ص: 10 – 76.

(2) أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص: 30.

(3)الجرجاني دلائل الإعجاز ص: 261.

(4)الجرجاني ،أسرار البلاغة الناشر: مكتبة الخانجي; سنة النشر: 1991 ص:264.

يعتبر التراثَ النقدي والبلاغي العربي مثله مثل الحقول المعرفية الأخرى، <<حيث ساهم المؤلفين فيه؛ إذ أحاطوا بثقافات عصرهم؛ فأعمالهم عكست اهتماماتهم الاجتماعية والفكرية والسياسية ...فاستفاد من التنظيرات اليونانية والبلاغة الفارسية والحِكمة الهندية؛ مما عمق النظر، ووفر القواعد النظرية والتطبيقية لتقويم النصوص الأدبية، ومنها جانب مهم من قضايا التلقي>>(1)

فالنقد الأدبي القديم تربطه علاقة بالمتلقي، وإنَّ من يتأمل نصوص النقاد العرب القدامى وتصوراتهم للأدب - نشأة وبنية وتمَثلاً - يجد فيها "مادة مهمة لتدبر صلة الخطاب بمتقبله، فقد كان البحث في هذا الجانب مشغلاً من مشاغلِهم، سواء أكانوا بلاغيِّين، أم نقاداً، أم فلاسفة يتحركون في نطاق شعرية اليونان، ولما كانت كتاباتُهم دائرة على خصائص القول الأدبي نفسه؛ أي: جانب البنية، فإنَّ آراءهم في التقبُّل جاءت قليلة مَبثوثة في أعطاف حديثهم - كما أسماه الفلاسفة "الشعرية - "واقعة على هامش المباحث الكبرى التي شغلت النقد العربي القديم، مثل حدوث الشعرية، ومراتب الكلام، وصلة المباني بالمعاني... بل إنَّ تلك الآراء على ندرتها يعظم فيها حضور المتلقي أو يقل، بحسب المواطن والنصوص.>>(2) فالاهتمام بدأ يتحسن؛ إذ أصبحت القراءة النقدية في عصر ما قبل الإسلام محكومة بذائقة المتقبل وسليقته؛ مما أعلى من شأن هذا الأخير؛ بسبب إنشاد الشعر العربي وإلقائه شفهيًّا، <<وكون الشاعر كان يسعى إلى تحقيق الأثر في المتلقي... نتيجة الوظيفة الاجتماعية المباشرة للتجربة الشعرية آنذاك.>>(3) فهذه الفقرة تحاول أن تسلِّط الضوء على طبيعة التلقي العربي عبر نظرة انتقائية لفحص خصائص طبيعة التلقي، تلك المرتبطة بالطابع الشفهي للشعر، وما يتَّصل به من مقام سماعي يتلقى منه ويفضي إليه.

كما كان العربُ قديمًا يعتمدون على الرواية الشفهية، وكان غالبيتهم يحَفظون الشعر، ويروونه كلما دعتِ الضَّرورة، وكان الشعر يَسري بين القبائل سريانَ النار في الهشيم... ومن القنوات التي كانت تُؤسس قاعدة رواية الشعر بين الناس في العصر الجاهلي نجد<<الوفادة على المياه، والأسمار العربية، والضيافة العربية، والقوافل التجارية، والأسواق العربية والحروب، والوفادات على الملوك، ومواسم الحج.>>(4) فهنا نجد العرب كان شعرهم في غالبيته يحفظونه ويروونه كما سبق الذكر في ذلك.

---

(1) محمد مندور منهج البحث في تاريخ الآداب، ص: 21، وينظر: النقد المنهجي عند العرب ص: 14.

(2) شكري المبخوت: "جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي"، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، 1993م، ص: 8، 9.

(3) فاضل ثامر: "من سلطة النص إلى سلطة القراءة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 49/48، 1988م، بيروت، ص: 95.

(4) جهود الرواة العلماء في النقد خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين"، ص:1، 15 وينظر: "كيف تلقى العرب القدامى الشعر"، مجلة عالم الفكر، ص: 7.

ومن خلال ما سبق نجد أن الشعراء بسوق عكاظ كانوا يضربون لهم قبّة ومنهم النابغة والأعشى وغيرهم فتأتيه الشعراء، فتعرض عليه أشعارها، وأولُ من أنشده الأعشى، ثم حسان بن ثابت، ثم أنشدته الشعراء، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو بن الشريد:

خْر ًا لَتَأْتَمَّ الْاةُ بِه ِي ر َأْس ِه نَارُ (1)

فقال:والله لولا أنَّ أبا بصير أنشدني آنفًا، لقلت: إنك أشعر الجن والإنس، فقام حسان، فقال:والله، لأنا أشعرُ منك، ومن أبيك: فقال له النابغة: ابنَ أخي أنت لا تحسن أن تقول:

ِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ

نٌ فِي حِبَالٍ مَتِينَةٍ تَأَيْدٍ إِلَيْكَ انزِعُ (2)

كان العربي القديم إذا أعجبَ ببيت من الشعر أو بجزء من البيت، اتخَّذ إعجابه هذا تكأةً لإصدار حكم عام على الشِّعر أو الشاعر، ومن ثمَّ جاء نقدهم جزئيًّا، مسرفًا في التعميم، يحُس أحدُهم بجمال بيت من الشعر، وتنفعلُ به نفسه، فلا يرى غيره، ولا يذكر سواه، كدأبه في كل أمور حياته؛ إذ تجتمع نفسه في الحاضر الماثل أمامه.وهذا ما يفسر ما نجَده في كتب الأدب من أحكام مُسرفة، كقولهم" :هذا أجود ما قالت العرب، وهذا الرجل أشعر العرب، وما إلى ذلك.<< ومن هذا القبيلِ أم جندب على علقمة بن عبدة بأنه أشعرُ من امرئ القيس؛ وذلك بسبب إعجابها ببيت قاله علقمة في وصف فرسه، رأت أنَّه تفوَّق فيه على وصف امرئ القيس لحصانه.>>(3)

فالكلام يَقْوَى تأثيره في المتلقي بترابُطه وتأكيد معانيه؛ إذ كلما ازدادَ الكلام تأكيدًا كان أبلغ وأقوى تأثيرًا؛ لقُدرته على تثبيت المعنى، وطَمس التردُّد من أفق النص.>>(4) أنَّ التأكيد يُلغي كلَّ ما يعكر تقبُّل الجمال؛ لأنه يفتح المجال بصورة أكبر لتقبله بنفسٍ مُطمئنة، والجمال في الأصل لا يقوى بناؤه إلاَّ بالراحة واللذة والطمأنينة، أمَّا الشك والريب والتردُّد، فهي معاول تهَدِم الجمالَ في النفس؛ لهذا قال تعالى:﴿ ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾ (5) بداية القرآن؛ طردًا للشك والريب وترسيخًا للإيمان، وتهيئة لتلقي كلام الله الذي يخلق الانسجام في أنحاء الحياة وأنفُس البشر.فالكلام البليغ تهش له الأسماع، وترتاح له القلوب، ويصنع فيها صنيع الغَيْث في التربة، فاللَّذة الجمالية هي عين الإدراك الجمالي، وكلما كان الإدراك شموليًّا، كانت اللذة أعظم.

---

(1) ديوان الخنساء"، ص: 49.

(2) ديوان النابغة الذبياني"، صـ 38، والمنتأىالموضع الذي يُنتأَى به؛ أيُتباعَد، خطاطيف: جمع خطاف، وهو حديدة معوجة تستخرج بها الدلاء من البئر، حجن: جمع أحجن وهو المعوج.

(3) محمد مندور النقد المنهجي عند العرب"، ص: 17.

(4) القاضي الجرجاني الوساطة ، ص: 202.

(5) سورة البقرة الآية 2

المبدع والمتلقي:

لم يغفل النقاد العرب في دراستهم طبعة العلاقة بين المبدع والمتلقي وقد أكدوا على ضرورة تفاعل المتلقي مع النص ، فبن طبطبا العلوي مثلا فإنه يربط فغنه يبين قيمة العمل الأدبي : وهو الشعر وتحقيق الاستجابة والتأثير لدى المتلقي فيقول: << فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان المعتدل لوزن مازج الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى وأشد اضطرابا من الغناء .>>(1) كما يحدد ابن طبطبا عيار الشعر فيجعله متوقفا على العنصر المتلقي فيقول : <<وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجده ونفاه فهو ناقص>>(2) ومن ثم نجد أقدم وثيقة نقدية عربية هي صحيفة بشر بن المعتمر التي تُومئ إلى القول بتقريب الشقة بين الخطيب والشاعر؛ إذ <ينبغي للمتكلم أنْ يعرف أقدار المعاني، ويُوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلٍّ طبقة من ذلك كلاماً، ولكلٍّ حالة من ذلك مقاماً؛ حتىَّ يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات>>(3)، وكذلك يقول الجاحظ: <<للكلام غاية، ولنشاط السَّامعين نهاية.>>(4)وليس هناك من شك في أنَّ النقد الذي يركز على دور القارئ، ويصر على إبراز دوره - يعمد إلى أن يؤكد ما هو غير متوقع، فالمتوقع لا يثير، وكلما واجه القارئ تصادمات وتعارضات أو مفاجآت مع موقفه ووعيه وذوقه، فإنَّ ذلك يخلق لديه إمكانية الانفعال بالنص، وهذا الانفعال كفيلٌ بأن يخلق الحس الجمالي لدى القارئ، وبذلك يتحول العمل الأدبي إلى نشاط فاعلٍ في عقل القارئ ومع تقدم الزمن وتفاعل الثقافات والحضارات والنظريات الحديثة، وتطور المناهج النقدية تطورت من ثمَّ النظرةُ إلى القارئ عَبْرَ الدراسات التي قامت حول الأسلوبية، والألسنية، والشعرية، ونقد استجابة القارئ، ونظرية التلقي، صار الاهتمام بدور المتلقي كبيراً، فلم يَعد القارئ مرسَلاً إليه فقط، وإنَّما أصبح متلقياً ذا دور فعَّال في الكشف عن مكنون النص وتأويله بشكل يجُسد تفاعلاً خلاَّقاً بين النص والقارئ؛ أي تحَول الاهتمام من فكرة الإبداع إلى فكرة التأويل.

ومن هنا نجد أنَّه ليس من العسير خلقُ حالة من التواصُل بين المفهومات والتصورات النَّقدية، لا تقوم على القطيعة، فالمتلقي -لا شكَّ عنصر من عناصر البنية النقدية، وهو أوسعُ دائرةً من دوائر الأدب غير مشروطة بزمانٍ أو مكان، بدليل أنَّنا نقرأ المتنبي الآن، كما قرأه القُرَّاء قبل أكثر من ألف عام.

---

(1) محمد أحمد ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر تح : عباس عبد الستار ،دار الكتب العلمية بيروت بنان ط : 1 1982 ص : 20

(2) المرجع نفسه ص :22.

(3)روبار.هولب: نظرية نظرية التلقي، مقدمة نقدية دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 :1992 ص:157

(4) المصدر نفسه ص: 158.

وقد لاحظ النقاد العرب أن القصيدة العربي عند شعراء الجاهلية مقسمة أقساما فالشاعر <<ليبدأها بذكر الأطلال ويصل بذلك إلى النسيب، ثم يصف رحلته إلى الممدوح ويتبع ذلك بمدح الممدوح هذا هو نظام القصيدة في عمومه ولكل من أجزاء القصيدة نظام خاص وسنقف عند كل قسم من أقسام بنية القصيدة.>>(1)

اهتم النقاد العرب بمطلع القصيدة اهتماما كبيرا وطالبوا الشعراء بأن يبدلوا الجهر في إجادته وإتقانه لأنّه يدفع السامع إلى التنبه والإصغاء إذ كان جيدا وإذ كان جيدا وإلى الفتور والانصراف إن كان ضعيفا فاترا مثل قول ابن مروان:

ما بال عينك منها الدمع ينسكب كأنّه من كل مغرية سرب(2)

حسن التخلص:

ونعني به حسن الانتقال فالشاعر الجيد هو الذي يحسن الانتقال فيغادر موضوعه الأول إلى الذي يليه دون خلل أو انقطاع ويجعل معانيه تنساب إلى الموضوع الآخر انسيابا بحيث لا يشعر قارئه بالنقلة بل يجد نفسه في موضوع جديد هو استمرار للأول وامتداد له وبين الموضوعين تمازج والتئام وانسجام

وحدة البيت:

يرى معظم النقاد العرب أن البيت في القصيدة ينبغي أن يستقل بم عناه وأن لا يحتاج إلى غيره ليستكمل هذا المعنى وعدوا من العيوب في الشعر أن لا يستقل بمعناه وأن يحتاج البيت إلى غيره ليتم معناه ويرى النقاد في ذلك << استجابة للطبيعة العربية التي تؤثر الإيجاز وترى أن البيت الواحد أسير على الألسنة وتفضل لذلك أن يكون البيت الذي يدور على ألسنتها تمام المعنى الغير محتاج إلى سواه >>(3).

فدراسة موضوع "بنية القصيدة" يكشف عن التباين القائم بين مدلول هذا المصطلح في النقد القديم، ومدلوله في النقد الحديث، فقد كان هذا المصطلح في النقد القديم أقرب ما يكون إلى معنى البناء وضم الأجزاء إلى الأجزاء بغية الوصول إلى القصيدة الناجحة، ويشير هذا الفَهم إلى الجهد الصناعي الذي يترتب على الشاعر مزاولته قبل وأثناء بناء القصيدة، وقد بدا هذا واضحً ا لدى ابن طباطبا وغيره من النقاد القدامى الذين تحدّثوا عن بناء القصيدة وعما ينبغي أن تكون عليه، وبدا حديثهم وكأنه حديث عن وجود مفترض وسابق لقصيدة نمطية قائمة في أذهان هؤلاء النقاد.

(1) داود غطاشة قضايا النقد العربي قديما وحديثا ، دار المعارف،القاهرة، ط2،ص: 6.

(2) ديوان، الشاعر ابن مروان ص: 30

(3) المرجع السابق، ص: 15

وكذلك نرى بعض نقادنا يشير إلى أن تعدد موضوعات لقصيدة،وتنوع معانيها،يجدد النشاط الذهني للقار ئ، وينفى عنه الملل،ويجعله يتابع الاستماع للقصيدة بشوق ولهفة،وهم بذلك يؤيدون حازم القرطاجني حين يقول << إن الحذاق من الشعراء...، لما وجدوا النفوس،تسأم التمادي على حال واحدة،و تؤثر لانتقال من حال إلى حال،ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر،واستجداء الشيء بعد الشيء،ووجدوها تنفر من الشيء الذي يملهي في الكثرة،إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً،ولم يتخيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه،والافتنان في أنماء الاعتماد به،وتسكن إلى الشيء،وإن كان متناهيا في الكثرة،إذا أخذ من شتى مآخذه التي من شأنه أن يخرج الكلام بها في معارض مختلفة،اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول،ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد،ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول،والميل بالأقاويل فيها،إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة، واستجداد نشاط،بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض،وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد،فالراحة حاصلة بها،لافتنان الكلام،في شتى مذاهبه المعنوية.>>(1)

وكان نقادنا العرب يسعون لوجود مفهوم لوحدة القصيدة دون وضعهم لمصطلح الوحدة العضوية من خلال قراءاتهم المختلفة لقصائد متباينة ضمن معايير واضحة حيث تسعى الرؤية التراثية إلى إعطاء المكانة الحقيقية للشعر بالتأكيد على تلاحم أبيات قصائده لأن :<<أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا ، و سبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.>>(2) فقضية الالتحام و السبك من المسائل التي اهتم بها النقد الحديث في وجود الوحدة العضوية و النابع من وحدة المشاعر، و المعاني و ما يبرزه ابن رشيق تلاحم الأجزاء و تناغم الأصوات و سلاسة القراءة . و ربما يكون عنده تلاحما بنائيا أو شكليا فقط دون اتحاد المبنى بالمعنى فالوحدة : << تستلزم أن يفكر الشاعر تفكيرا طويلا في منهج القصيدة و في الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، و في الأجزاء التي تندرج في إحداث الأثر.....ثم في الأفكار و الصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها.>>(3)فالهدف المنشود و الغاية المطلوبة من توفرها الأثر الذي تخلفه في نفسية السامع و القارئ بعد تجانس أجزائها و تناسق أفكارها و صورها . فلحظة ولادة القصيدة الأولى، تكون بدايات التشكل والتلون والتنوع والتجدد والتغير والتحول، وفي خضم ذلك تصنع القصيدة قوانينها الخاصة بها.

(1)حازم القرطاجنى منهاج البلغاء ص 295، 296.

(2) ابن رشيق ، القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ، ط 4 ، 1972 ، ص: 414 .

(3) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،دار نهضة مصر، القاهرة ، 1979، ص 373 .

الوحدة العضوية:

لقد شكلت مرحلة التدوين نقطة تحول في الأدب العربي، بل في الفكر العربي عامة. إذ كان لخدمة القرآن الكريم واللغة العربية أثر في توجيه الأدباء والنحاة واللغويين في اتجاه الموروث الثقافي العربي، وعلى رأسه الشعر. ونظرا لنا لهذا الأخير من أثر في النفوس، فقد اعتنى به الأدباء أيما عناية، وعلى رأسهم ابن قتيبة، أبي محمد عبد الله بن مسلم (ت 276هـ) في كتاب الشعر والشعراء وابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) في كتاب "عيار الشعر"، وابن رشيق القيرواني الآزدي (ت 456هـ) في كتاب "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، وغيرهم الكثير. أما فيما يخص ابن طباطبا، فيرى في القصيدة الجاهلية <<ذلك البناء المنسجم والمتكامل والمرصع، أي المتآلف الأبيات، معنى ولفظا وأفكارا، حيث ينتقل الشاعر فيها من معنى إلى معنى في سهولة ويسر.فصفات الإتقان، والإحكام، وحسن الرصف، وسلاسة الألفاظ وخرجها وخروج النثر سهولة وانتظاما من صفات حسن الصياغة والنسج...>>(1)

عموما، فقد كان اهتمام ابن طباطبا بالقصيدة، كغيره من النقاد القدامى، منصبا على ما به تتحقق وحدة القصيدة التركيبية والدلالية، حيث يقول: <<... يجب أن تكون القصيدة ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ.>>(2) ونفس الشيء نجده مع عبد القاهر الجرجاني في قوله: <<لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض.>>(3) فدور الكلمة يتحدد بما قبلها أو ما بعدها، وانسجام النص يتم على قدر انسجام كلماته؛ فكلما كان الكلام تاما ووافق بعضه بعضا كان النص سليما في مبناه ومعناه، وكلما كان الكلام متنافرا اختل بناء النص، وضاعت معانيه فالقصيدة العربية تتميز بالوحدة العضوية ، التي تكون بنية وبناء متكاملاً ، وعملاً فكرياً وشعورياً متكاملاً ومتنامياً ، وليست خواطر مبعثرة أو أفكاراً متفرّقة. وهي تنقسم القصيدة في الوحدة العضوية إلى وحدات تسمى مقاطع :وتنقسم المقاطع إلى وحدات أصغر تسمى أبياتاًكلّ بيت يعدّ استكمالاً لما قبله، ومقدمة لما بعده و يشكل بناء القصيدة دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري بفنيته ودقته، ولعله يعكس لنا رؤية الشاعر وطريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه، كما أنه يدل في بعض جوانبه على الحياة العقلية والاجتماعية للعصر ولعل ما أورده ابن قتيبة في كتاب الشعر والشعراء ،يعد أول إشارة إلى بناء القصيدة العربية أو لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة في زمنه.

---

(1) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، الإسكندرية، ط 3، 1984م ص: 32.

(2) المرجع نفسه، ص: 32.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز.ص: 20.

وعلى الرغم من أن الدراسات السابقة اهتمت بوحدة القصيدة العربية إلا أنها لم تحلِّ بعمق الحقيقة التي أسست هذا الانسجام بين أجزاء القصيدة، ذلك لأن النقاد القدماء) << لم يحكموا التجربة الشعرية لدى الشاعر الجاهلي، فكانت الأبيات مجردة من المحتوى النفسي، والجو الانفعالي.>>(1) والحقيقة أن التنوع والتباين في الحياة الجاهلية لا يمكن أن يظل مستمرًا دون أن تصهره الذات، وتجمع أجزاء القصيدة على الرغم مما يوجد فيها من مقاومة وصراع، ولكن البناء المتكامل هو الذي يستطيع أن يبلغ بهذه المواد المتصارعة والمتباينة درجة عالية من التوازن .ولا يفزعنا أن نجد بعد ذلك تناقضًا بين أجزاء القصيدة الواحدة طالما كان التوازن قائما بين المتناقضات.(2) فيما حاولت بعض الدراسات الأنثروبولوجية أن تعطي تفسيرًا جديدًا يكشف الأبعاد الفنية وغير الفنية للقصيدة التي ما إلى تفسير S. Stetkevyc " تزال مخفية حتى الآن .لقد سعت << سوزان ستيكيفيتش، Van Gennp"قالب القصيدة العربية على ضوء نظرية طقس العبور " فان جنب ورأت أن قالب القصيدة ليس قيدًا شكليًا يقيد الخيال الشعري، بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر بأن يعبر عن تجربته الشعرية من خلال شكل ذي أبعاد نفسية وقبلية وأسطورية في نفس الوقت.>>(3) فالبناء المتناقض والمتجانس في القصيدة <<يشير إلى تنامي التطلع إلى مجتمع حضري متطور يتخلص من البداوة ومشكلاتها متأثرًا بما حوله وقربه ... من تطور وتقدم حضاريين مرتبطين بالاستقرار والإقامة.>>(4) إنها الرغبة في تحقيق الامتلاء النفسي بالنشوة واللذة والحبور وتجاوز الحرمان والإحباط والجذب والخلاء والفراغ.

فكل مشهد في القصيدة، من مشاهد الأطلال المؤلف لصور الوقوف والحزن والبكاء والأسى يتولد مشهد المرأة المثال رمز الجمال والحب والإخصاب ومنه ينبثق مشهد الرحلة رمز التجاوز ومنه تتولد صورة فعل الصيد المتحدي فمشهد المدح أو الفخر الذي تكتمل به الدائرة .إن تكرار هذه المشاهد هو حركة في المكان تجعل هذه الأجزاء تشاهد معًا في لحظة من الزمان، ومن هنا كانت بنية القصيدة بنية تجريدية لا عضوية. ومن هنا لا ننكر أن تكون العوامل أو بعضها أساسًا لنشوء ظاهرة الأطلال لكننا نشعر أن ثمة أمر أكثر عمقًا من هذه العوامل، <<فالكلام عن الطلل ليس لأجل الطلل، بل لأجل الدلالة :يأخذ منها أمثولة ويكشف عن سر، وهو في الوقت نفسه رمز يحتضنها، ويمكن أن يقال باستمرار الطلل ليس مجرد شيء إنما هو أشياء كثيرة، إنه طاقة انفتاح .لهذا يصبح الشاعر بحديثه عنها عاصرًا لأصوله الشخصية معاصرًا لماضيه.>>(5)

(1) اسطنبول، ناصر :(1985) تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، ص :183 .
(2) المرجع نفسه، ص:166 .
(3) السد نور الدين :(1995)الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 355 .
(4) سويدان، سامي (1999)، النص الشعري العربي مقارنة منهجية، ط2 ، دار الآداب، ص :266 .
(5) أدونيس (1989)، كلام البدايات، ط1 ، دار الآداب، ص :42، 43.

الاشتقاق:

الاشتقاق هو عملية استنباط وتوليد صيغة من صيغة أو لفظ من لفظ، بحيث تكون الصيغتان واللفظان متفقين في المعنى العام وفي الحروف الأصلية، فهو إذن تغيير في بنية الكلمة لغرض لفظي أو معنوي<<وهذا التعريف ينطبق على الصرف أيضا، وهذا ما اتضح من أن الاشتقاق من صميم الصرف يقول صاحب التصريح إن الصرف تغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي.>>(1) ، والتغيير اللفظي كتحويل(قول) من الأجوف و(غزو) من الناقص إلى (قال) و(غزا) مع أن هذا يمكن أن يفسر على أساس صوتي. والاشتقاق عند العرب المحدثين يقوم<< على مجرد العلاقة بين الكلمات واشتراكها في شيء معين.>> (2) ، وهذا يخرجنا من الخلافات حول الأصل والفرع الذي كان موضع خلاف بين مدرستي البصرة والكوفة أن الاسم مشتق من الفعل أو أن الفعل مشتق من الاسم.>>(3). وكانت مسائل الصرف في البداية متناثرة ضمن المسائل النحوية، وقد فرق علماؤنا القدماء بين اصطلاح النحويين و اصطلاح اللغويين، يقول ابن عقيل:<<وإنما قال المصنف"كلامنا"ليعلم أن التعريف إنما هو للكلام في اصطلاح النحويين؛ لا في اصطلاح اللغويين.>>(4) و الصرف بمعناه التقليدي الأفعال الجامدة لأنها لا تقبل التصريف والاشتقاق، نحو إبعادهم فعلي التعجب **"ما أفعله" و"أفعل به"** مع أن أصلها أفعال ثلاثية متصرفة.

ومما سبق نخلص إلىأنه بُدئ باستخدام لفظة (التصريف)عنوانًا لهذا العلم، ولم يكن اختيارهم لها اعتباطا، بل لذلك دلالة على المعنى الاصطلاحي الذي أرادوه وهو معنى: <<تغيير الأبنية من وضع إلى وضع، ومن مثال إلى مثال، والتصريف يفيد معنى التغيير أكثر من إفادة الصرف لهذا المعنى، وكذا يوحي معنى التصريف بالعمل والتدريب وكثرة التمارين.>>(5) ولهذا نجد التغيير يشمل الكلمات من قسم إلى آخر، إذ تقع على عملية إنتاج الأقسام المختلفة للكلم رئيسة وفرعية؛ فترد بها أقسام الكلم المختلفة: الأفعال والمشتقات ونحوها وتتحقق هذه التغيرات من خلال القالب الصرفي، وذلك باستثناء النسب الذي ينتقل به قسم الكلمة بزيادة صرفية لا بتغيير القالب. ونرى كذلك أن بعض التغيرات تتحقق بالقالب الصرفي كما في جموع التكسير وكما في البناء للمجهول الذي يعد وجها تصريفيا للفعل يقابل البناء للمعلوم، ويتحقق بعض ثان، وهو الأغلب، بالعلامة كما في التثنية وجموع التصحيح والتأنيث، وبعض ثالث بتغيير في البنية لا يقوم بزيادة علامة ولا بتغيير القالب .

---

(1) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الرابعة،2013 ص: 46 .

(2) الدناع ، دور الصرف في منهجي النحو والمعجم منشورات جامعة قاريونس 1991 ط 1، ص : 39.

(3) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة مكتبة الأنجلو المصرية، سنة النشر: 1990 ، ص181.

(4) الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، المسألة ص: 32.

(5) كمال بشر، دراسات في علم اللغة نشر دار غريب للطباعة القاهرة ، ص: 84.

ولقد نال المعجم اللغوي لألفاظ الشعراء اهتمام النقاد ، فراحوا يعالجون الألفاظ لبيان جيدها من رديئها ومدى انحراف الكلمات عن موضعها في الاستعمال المعجمي،<< الكلمة هي المادة الأساسية في المعجم اللغوي،فهي أساس اللغة التي تعتبر أصوات يعبر بها كل ّ قوم عن أغراضهم>>(1) على الر ّ غم من وضوح الكلمة ومفهومها في الذهن فإن الخلاف بين علماء اللغة، كان كبيرا جدا إذا نظرنا إلى الكلمة من جوانبها المتعددة الصوتي ّة أو الصرفي ّة أو النحوي ّةأو الدلالي ّة وقد حدد القدامى شروطا في مفهومالكلمة العربي ّة وهي:<<الصوت والمعنى أو الوضع ثم ّ الاستقلال بدلالة محددة.>>(2)

إن التغير الذي يصيب الكلمات،هو مصدر رئيسي من مصادر الدراسة الأسلوبية التعبيرية .>>(3) لكن إدراك الاستعمال المجازي لا يتأتى إلا بالرجوع إلى السياق رغم إنه لا يقوم إلا على تحوير معنى كلمة واحدة فالسياق وحده، هو الذي يمكن السامع من المقارنة والربط بين معنى الكلمة المعجمي وما طرأ عليه من تحوير.>>(4) وعلى هذا يجب دراسة الصور البيانية كالاستعارة والتشبيه والمجاز ضمن هذا المستوى، لكن لابد من وصف المبدأ الأساسي لهذه الصور،وإبراز عناصرها،التكوينية، وتحديد قيمتها وفاعليتها. وعلى العموم فإن المعجم يعد المرجع الذي يحتوي على ألفاظ اللغة ، ويصف أحوالها الدلالية والتراث المعجمي العربي هذه الخصيصة ، ولا يبعد عن أن الحالة المعجمية للألفاظ مثل الصورة الأساسية لمحيطها الدلالي ، وهي المعين، لنا في الفهم الخاص للمصطلح.

ولهذا نجد أن كلمة **قعد** في لسان العرب لها عدة دلالات."

<<أ _ **قعد** : القعود نقيض القيام... جلس.

ب _**أقعد** الرجل : لم يقدر على النهوض.

ج _ ورجل **مقعد**: إذا أزمنه داء في جسده حتى لا حراك به".>>(5)

لقد حاولت المعاجم القديمة في تعاملها مع مفردات اللغة أن تستقصي الدلالات، وتبحث في المعاني المختلفة للمفردة وأحوالها وطقوسها، واختلفت مواد المعاجم من معجم إلى آخر، فإذا كان"الصحاح" قد اشتمل على أربعين ألف مادة، فإن "القاموس" توسع فيها وجعلها ستين ألف مادة، بينما جعلها ابن منظور في "لسان العرب" ثمانين ألف مادة.

---

(1) ابن جني الخصائص ،دار الحديث،القاهرة2007، ج1 ص: 214

(2) الزمخشري، شرح المفصل المؤلف: موفق الدين أبو البقاء بن يعيش الموصلي 1/ 18

(3) جيرو بيير ، الأسلوبية الوصفية ترجمة منذر عياش. الطبعة, ط. 2. بيانات النشر, حلب، سوريا ؛ دمشق ص: 327.

(4) عبد القادر المهيري – البلاغة العامة ،حوليات الجامعة التونسية ، عدد 8 ، تونس ، 1971م ، ص: 207- 221.

(5) لسان العرب مادة(قعد)2/ص: 59.

إن البحث في علم المعجمية لم يأخذ بعد طريقه المستقل ضمن الدراسات اللغوية باستثناء دراسات باحثين عرب باللغات الأجنبية ، وهذا ما يطرح صعوبات جمة في وضع المصطلحات المرتبطة بهذا العلم، وفي إطار ارتباطه بعلم اللغة وبعلم المعلوماتية. يتحدد موضوع المعجمية من الواقع المعجمي، سواء على المستوى الأبنية (الرصيد اللغوي للمفردات)، أو على مستوى وحدات (المفردة والعرف اللغوي)،<< إن الأمر يمس مجموع المظاهر الاجتماعية الثقافية المنجزة في التطبيق اللغوي، وإنتاج الخطاب، وتكوين هذه النظرية يتعلق بعدة عوامل:

أ - بتحديد موضوع جزئي في اللسان أو في اللغة : الرصيد المعجمي.

ب - افتراضات تنتج من مختلف أنماط اللسان المتعلقة بتمفصل الرصيد.

ج - معرفة القوانين الداخلية للرصيد المعجمي >>(1)

وعلى العموم فإن المعجم يعد <<المرجع الذي يحتوي على ألفاظ اللغة ، ويصف أحوالها الدلالية لأنه المعين، لنا في الفهم الخاص للمصطلح والمبين في كثير من الأحيان تاريخ المفردة ، وتطور معانيها>> (2) فالمعاجم في عمومها فرع من فروع النظم المقالي ، ومسارات نظرية الحقول الدلالية لذا <<يعدّ المعجم جزءا من النظام اللغوي ، ومحتوياته كلمات مختزلة في ذهن المجتمع.>>(3) فالمعجم الشعري الفني للشاعر لا يتأتّى إلا بمنهجية إحصائية وتسهمُ هذه الأخيرة بدورٍ فعّالٍ في إظهار الترددات التي تُشكّلُ محاورَ معجميةً وإذا نظرنا إلى ألفاظ الشاعر، بشقيها الكمي والكيفي يُقصد بالشق الكمي كمّ الألفاظ التي تكوّنت في ذاكرة الشاعر من خلال قراءته وتجوبيئته والشقّ الكيفي يعني كيفية توظيف الشاعر لهذه الألفاظ وانتظامها في نسقٍ لغويٍّ له دلالته التي من أهمّها أسلوبيّة الشاعر ولمستُه الجمالية>>(4) مساوية الصيغة للمعنى وهي هنا ليست دلالةً صوتية وإنما إشارةً في اختصاص الأبنية ببعض الدلالات لتوافقَ ما بين الصيغة الصرفية (بجملتها) والمعنى الذي سُكبَ فيها، مثل<<كرر العين لتكرير الفعل، في مثل كسّر وفتّح وغلّق والعلّة في ذلك كما ذكر ابن جنيّ "<< أقوى اللفظ ينبغي أن يُقابل به قوةَ الفعل، والعين أقوى من الفاء واللام، وذلك لأنها واسطةٌ لهما، ولما كانت الأفعال دليلة المعاني كرّروا أقواها،وجعلوه دليلاً على قوّة المعنى المُحدّث به>>(5).

(1) Boujamaà EL-Akhdar, lexique, vers une grammaire dérivationnelle. Ed, Okad, P159 Rabat,1988.

(2) الداية فايز جماليات الأسلوب ، المرجع السابق ، ص:40_ 41 .

(3) تحليل الخطاب الشعري، عبد القادر معمري ص: 60.

(4) الخصائص، ابن جني :2/ ص157

(5) تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ط3 ، عالم الكتب ، 1418هـ 1968م ص :316 .

وإذا رجعنا إلى المعجم فإن من طبيعة المعنى التعدد والاحتمال، لأنه إذا تعدد معنى كلمة ، تعددت بالتالي القصد منها،وتعدد احتمالات القصد يؤدي إلى تعدد المعنى ،<< ذلك أن الكلمة في المعجم أو في حالة الإفراد لا تفهم معزولة عن السياق أو المقام ، ولهذا توصف الكلمات في المعجم بأنها مفردات>>(1) ولقد فطن اللغويون العرب القدامى إلى دور السياق في تحديد المعنى ،ذلك أن << ألفاظ المعجم طوائف ، كما إن المفردات في نظر النحو طوائف... ولا تكتمل الإفادة لمجرد أن يستقيم تركيب الكلام ، بل لا إفادة إلا بالمناسبة المعجمية بين عناصر الجملة>>(2) لأن هذه العناصر يستدعي بعضها بعضا لكي يصح المعنى أما إذا لم يتحقق هذا التلاؤم ، فإن صحة التركيب لوحدها لا تكون كافية لأداء المعنى. وهنا يفرق الدكتور تمام حسان بين اللغة والكلام بأن اللغة هي مجموعة من الأنظمة والعلاقات والكلام هو النطق أو الكتابة بحسب قواعد هذه الأنظمة والعلاقات ، ويرى أن المعجم ليس نظاما ولكنه جزء من اللغة <<فالمعجم على رغم كونه قائمة من الكلمات التي لا تنظم في نظام معين إنما يعتبر جزءا من اللغة من حيث يمد اللغة بمادة عملها وهي الكلمات المختزنة في ذاكرة المجتمع>>(3)

أما بالنسبة للفرد إذا تكلم يغترف من هذا المعين الصامت فيُصيّر الكلمات ألفاظا ويصوغها بحسب الأنظمة اللغوية ، وإذا كان معنى الكلمة في المعجم متعددا ومحتملا ، فإنه<< في السياق الواحد لا يتعدد لسببين>>(4) أولهما ما في السياق من قرائن تعين على التحديد ، وثانيهما ارتباط كل سياق بمقام معين يحدد في ضوء القرائن الحالية. إن طبيعة المعنى المعجمي و تعدده واحتماله والفرق بين المعنى الوظيفي والمعنى الدلالي <<يشرح المقصود بالكلمة ، ويشرح الدلالات الاستعمالية للكلمة ما بين الحقيقة والمجاز وبين لماذا كان المعنى المجازي معتبرا في المعجم ، ويتناول مباحث نظرية بيانية أخرى لا غنى للمعجم عنها>>(5).أما من الجانب العملي فإن المعاجم تهتم بدراسة المفردات والبحث فيها وفي دلالتها وعلاقتها باللغة التي يتكلمها المجتمع في شموليتها، ويعبر بها عن حاجياته، ولها طابع تركيبي يتجاوز مجال التحليل التقني الممنهج الخاص بمادة المعاجم، وتهتم بما هو حضاري لأي جماعة لغوية، وما تملك من وحدات معجمية مستقصيا كل حالات التوليد اللغوي المتناسقة، وتقدم مادة للتطبيق المعجمي وإذا نظرنا إلى المعجم الشعري الفني للشاعر نجد أنّه لا يتأتّى إلا بمنهجية إحصائية وتسهم هذه الأخيرة بدورٍ فعّال في إظهار الترددات التي تشكّل معجماً معجمياً ، أو حقولاً دلالياً تضمن انسجام النّص مع نفسه.

(1) دراسات في النقد والمعجم رجب عبد الجواد إبراهيم ،ص: 19 .

(2) تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة ، ص: 31.

(3) تمام حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د،ط) ن 1994 م ص: 315.

(4) المرجع السابق ، ص: 316 .

(5) المرجع نفسه ، ص: 317 .

لقد ارتبط ظهور المعاجم بعلم اللغة ،لأن هذه المعاجم حاولت التعامل مع مفردات اللغة لتستقصي الدلالات، وتبحث في المعاني المختلفة للمفردة وأحوالها وطقوسها، واختلفت مواد المعاجم من معجم إلى آخر، فإذا كان"الصحاح" قد اشتمل على أربعين ألف مادة، فإن "القاموس<< توسع فيها وجعلها ستين ألف مادة، بينما جعلها ابن منظور في "لسان العرب" ثمانين ألف مادة.>>(1)

و ما يهمنا هنا هو أسلوب التعامل مع المواد اللغوية في المعجم العربي القديم، وإذا أخذنا "القاموس المحيط" نموذجا، نجده موزعا بين ثلاث طرق:<< 1 - معالجة المادة المفسرة بالاسم، يبين معانيها المتعددة ويليه الفعل. 2- البدء بالفعل ثم الانتقال إلى الاسم مستقصيا معاني كل منهما. 3_اقتصار تفسيره للمادة على الفعل أو الاسم .. >>(2) وهو في كل ذلك يتعامل مع المفردة معجميا ودلاليا، ولاشك أن "لسان العرب" الذي يعتبر موسوعة لغوية، <<يؤكد الصورة المتداخلة للعمل المعجمي الذي يمس مجالات متعددة، معجمية ومعجماتية ودلالية ونحوية وصرفية وبلاغية، وهذا ما يوضح تجاوز تأليف المعاجم بأحجامها المختلفة إلى ما هو أبعد من الشرح اللغوي.>> (3) حيث كان الاهتمام ينصب على دلالات المفردة واشتقاقاتها، وتحديد مختلف معانيها وحقولها اللغوية،<< ففلسفة اللغة وما يتعلق بالمعنى كان المحور الأساسي الذي يدور حول "المفردة" وهذا ما عبر عنه ألان ري.>>(4) إن مصطلح اللغة يدل على نوع من الدراسة المنظمة بخاصة تلك التي تتصل بعمل المعاجم و تأليف الرسائل اللغوية ، و بصورة عامة كما أنه يدل على دراسة المفردات و معرفة الدلالات ، و هو بهذا يختلف عن مصطلح علم العربية ،كما يختلف عن مصطلح النحو أيضا.و استبدل هذا المصطلح فيما بعد وعرف علم اللغة الذي يشمل دراسة

الجوانب التالية :

1- العلاقة بين اللفظ و المعنى

2 - الأصوات أو الحروف التي تتألف منها المفردات .

3- الصيغ الصرفية.

4- الدلالة الوضعية للمفردات(5)

---

(1) الزبيدي ، تاج العروس ص: 23.

(2) اهتم التأليف اللغوي القديم بالألفاظ وحقولها، وتوجد في هذا الصدد رسائل لغوية تضم ذخيرة مهمة، ويمكن تصنيفها حسب المواضيع والحقول ، ونكتفي هنا بإعطاء عناوين لما هو مشهور منها :كتب الغريب، الأجناس، كتب الألفاظ، وحقول معانيها الخ .. انظر" معجم المعاجم" لأحمد إقبال الشرقاوي دار الغرب الإسلامي، بيروت /حسين نصار"المعجم العربي"جزءان، دار مصر للطباعة القاهرة 1950 /رياض زكي قاسم" المعجم العربي ".دار المعرفة بيروت، 1987م

(3) الفيروز ابادي، مقدمة " القاموس المحيط "مؤسسة الرسالة، ص:32 .

(4)Alain Rey, le lexique, images et modèles, du dictionnaire à la lexicologie, Armand colin; Paris, 1977,p 156

(5) حلمي خليل، مقدمة لدراسة اللغة، ص: 20.

اللغة والمعجم:

لقد أعطى العلماء عدة تعريفات ، لعلم اللغة وعلاقتها بالمعجم ، يمكن أن نفهم منها أن هذا العلم يشمل << البحث في الألفاظ المفردة ودلالتها ،وفي الحروف التي تتركب منها الكلمة بالإضافة إلى بعض الجوانب الصرفية المتصلة بذلك >>(1)، أما ابن خلدون فقد قصد بعلم اللغة تأليف المعاجم العربية التي استهدف بها جمع مفردات اللغة حفظا لها من الدخيل والمعرب بقوله : << هذا العلم هو بيان الموضوعات اللغوية ، ذلك أنه لما فسدت ملكة اللسان العربي في الحركات المسماة عند أهل النحو بالإعراب واستنبطت القوانين لحفظها ، ثم استمر ذلك الفساد بملابسة العجم ومخالطتهم حتى تأتى الفساد إلى موضوعات الألفاظ.

أطلق علماء اللغة على دراسة بنية اللغة من جوانبها الصوتية والصرفية والنحوية في التراث العربي اسمين اثنين هما النحو وعلم اللغة ، وهنا يقول ابن الأثير(ت367هـ) أن << موضوع النحو هو الألفاظ والمعاني والنحوي يسأل عن أحولهما في الدلالة من جهة الأوضاع اللغوية...وموضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة، وصاحبه يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية، والنحوي يشتركان في أن النحو ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة ، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة ،وهي دلالة خاصة والمراد بها أن يكون على هيئة مخصوصة من الحسن>>(2)لقد تمسّك أهل اللغة بما تؤديه الألفاظ من دلالات مستقرة، ولم ينظروا إلى البيت ومن ثمَّ إلى القصيدة من خلال تضافر المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والتصويرية، فجاءت شروحهم لقصائد بيتا بيتا، وعلى القارئ أن يلمَّ أشتات الأجزاء المشروحة (ألفاظ الأبيات)، ليصل إلى ما يتاح الوصول إليه من معانٍ على وفق هذه التجزئة. فمثلا، مع الثراء المعرفي لابن قتيبة (**276هـ**)، فإنَّ هذا المنهج اللغوي قد حال بينه وبين أن يتنبّه إلى ما في هذه الأبيات من إيحاء جميل: (الطويل)، إذ عدَّها من الأبيات التي لا تقدم معنى نافعا، مع حسن ألفاظها>>(3) وبالرجوع إلى المدونة النقدية المدونة النقدية سنجد إشكالية الفهم مطروحة في كثير من المواضع ، خاصة المتعلقة بفهم النصوص الشعرية، وكذا مواضع استعمال اللفظة، ومدى توفق الشاعر في استعمالها، واختلاف النقاد في الحكم بالخطأ والصواب على الجانب المعجمي للفظة.

---

(1) نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين ، ص: 24، 25.

(2) ابن الأثير ، المثل السائر ، ط1 ص: 37.

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر:1/ 66

فابن قتيبة الذي كان فقيها ومحدِّثا قبل أن يكون ناقدا أو أديبا <<لم يلتفت إلى ما يمكن أن يقدمه السياق من دلالات معرفية وجمالية، تسبغ على النص ما لا تؤديه الألفاظ بمعانيها المفردة، ذلك بأنَّ تجزئة معاني الأبيات الثلاثة تحيلها إلى جمل خبرية تقريرية لا تؤدي المعنى الذي أراده الشاعر منها، إذ عاد من الحج بفيضٍ من الحبور لأدائه العبادي، مشتاقا إلى مضارب قومه وأهله، في مشهد تصويري بلغ ذروته في البيت الثالث، بما فيه من أداء بياني، تحررت فيه الألفاظ من أرديتها المعجمية واكتست ألواناً زاهية من البلاغة الموحية المؤثرة. ومع هذا، فنحن لا ننفي أن يكون ابن قتيبة قد أدرك المعنى الشعري لهذه الأبيات وما فيها من جمال بياني، بيد أنَّه لم يستطع أن ينتصر لذوقه، في ضوء المنهج اللغوي الذي احتكم إليه، سواء أكان في النظر في هذه الأبيات أم في تقسيمه المنطقي للشعر.>>(1) ويلزم مما سبق، عند قصد التعبير وإلباس الداخلي جسم الأصوات اللغوية،<< إحداث التطابق والتحاذي بين بنية العبارة المجسدة للنطق الخارجي وبنية "المنطوق" الداخلي المجسد للمعاني النفسية، ذلك أنه <<لم يرد بين تركيب الألفاظ وبين تركيب المعقولات فرق.>>(2)

ومن هنا ينتج مايلي:<<المستوى الظاهري فيهما انبثاقاً من الباطن ومحاكاة له. وهذا بالقدر الذي يهيئ منطقياً ولغوياً لطرح معضلة اللفظ والمعنى، بقدر ما يمهد لترسيخ فكرة التشاكل بين بنية الدوال الخارجية وبنية المدلولات الداخلية.>>(3) ومن ثم أصبح لزاماً بأن <<في الألفاظ والآثار التي في النفس ما هو مفرد وفيها ما هو مركب. والأمر فيها متحاذ متطابق>>(4)، فتستحيل المسألة إلى إقرار مبدئي باستحالة تحقيق الكلام المنطوق مع تصور الانتفاء النفسي، ويصبح مبدأ المطابقة لزومياً لتحقيق حدث الكلام فلولا <<مطابقة الألفاظ اللسانية معانيها النفسانية لم يكن كلاماً أصلاً .>> (5).

ومن هنا يكون كل فكر مميز صحيح إنما يتيسر تحقيقه باللغة مراعاة لوظيفتها في الكشف عن هذا الفكر ذلك أن<<الأغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف.>>(6) فاللغة ليست رموزا ولا مواصفات فنية وحسب ، ولكنها إلى جانب ذلك وفي الأساس منهج فكر وطريقة نظر وأسلوب تصور ، هي رؤية متكاملة تمدها خبرة حضارية متفردة ويرفدها تكوين نفسي مميز ، فالذي يتكلم لغة هو في واقع الأمر يفكر بها ، فهي تحمل في كيانها تجارب أهلها وخبرتهم وحكمتهم وبصيرتهم وفلسفتهم.

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ص :50

(2) جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص:63.

(3) حازم القرطاجني، المنهاج:ص: 109-110.

(4) المصدر، نفسه: ص:204.

(5) شكري عياد، المؤثرات الفلسفية دار المعارف للطباعة والنشر ، سوسة ، تونس ، د.ت ..: ص: 11.

(6) حازم القرطاجني، المنهاج دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع بالأردن عام 2011: ص:341.

لو أمعنا النظر في طبيعة هذا النشاط النقدي لوجدناها مركبة من مجموعة من الثقافات و العلوم (علم النفس،علم اللغة،علم الاجتماع، و الفلسفة و الجمال...) تصقلها دقة في الحس و رهافة في الذوق و عمق في الرؤية. <<فالناقد مثقف حقيقي يمتلك مرونة فكرية تنأى به عن القوالب الجامدة و تجعله أكثر انفتاحا على الثقافات و أكثر قبولا للرأي المعارض و الذوق المختلف. >>(1)

يمكن تلخيص أهمية النقد و وظيفته و غايته في النقاط الآتية:

<<دراسة العمل الأدبي و تمثله و تفسيره و شرحه،و استظهار خصائصه الشعورية والتعبيرية،و تقويمه فنيا و موضوعيا>>(2) وكذلك << تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب،و تحديد مدى ما أضافه في التراث الأدبي في لغته و في العالم الأدبي كله.و معرفة مدى جدته من عدمها. >>(3) وكذلك نجد عنصرا آخر وهو:

*تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه،هذا من الناحية التاريخية،أما من الناحية الفنية،فإنه من المهم معرفة ماذا أخذ هذا العمل الأدبي ومدى استجابته للبيئة.

يفسر النقد الآثار الأدبية و يبين الأصول اللازمة لفهمها،و الوجوه التي تفهم عليها و هو بذلك<< ييسر قراءتها على الناس و يصل بينهم و بين الشعراء و الكتاب الذين ربما لا يعرفون لولا النقاد و لهذا تتمكن منزلتهم في النفوس،و يشتركون في بناء الحياة الاجتماعية،مؤثرين و متأثرين.>>(4)

<<لا يقف النقد الأدبي الخلاق عند بيان المساوئ و المحاسن، و إنما يتعدى ذلك إلى اقتراح ما ينهض بالأدب و يوسع من آفاقه إلى فنون جديدة و أساليب ممتعة... ولقد كانت التيارات النقدية سببا في تأليف الكتب و الفصل في الخصومات. >>(5) لهذا لا نستطيع أن نعد الكتابة النقدية كتابة لها علميتها و حياديتها،فالجانب الذاتي فيها أمر طبيعي،يستطيع أن يهب النص النقدي حيوية و جاذبية،خاصة إذا استطاع الناقد إقامة توازن بين انفعالاته و وجدانه و بين معارفه و الأسس النظرية التي ينطلق فيها العمل الفني،فلا يسقط ذاته على النص الأدبي ليمنع استقلاليته وقراءته من الداخل،فنقرأ أعماق الناقد و رؤاه أكثر مما نقرأ أعماق النص و رؤى الكاتب. و لذلك وجب أن يوضع للنقد قواعد ومقاييس علمية تستعين بجملة من العلوم المختلفة .

---

(1)ماجدة حمود،علاقة النقد بالإبداع الأدبي،منشورات وزارة الثقافة،سوريا:د ط،1997،ص:09.

(2) حسن جاد:دراسات في النقد الأدبي،1977،د ط،د ت،ص:21.

(3) ينظر سيد قطب:النقد الأدبي ،الناشر مكتبة النهضة المصرية مطبعة الاعتماد القاهرة الشروق،د ط،ص:12.

(4) أحمد الشايب :أصول النقد الأدبي،ص:171.

(5) المرجع نفسه ،ص:171.

إلّا الناقد إلى ذكائه و مشاركته العاطفية للعمل الأدبي،مقياسه الدقيق الخاص به الذي لا يصرفه عن سلامة الحكم و الإنصاف في التقدير،و هذا المقياس الخاص مزيج من الذوق السليم و المعرفة الشاملة،أو << هو المواهب النفسية التي تتلقى آثار الأدب مجتمعة فتتذوقها و تحكم عليها.و فائدة الذاتية أن تهب لآراء الناقد قوة العقيدة،و ثقة اليقين،و الابتكار و الجدة و الطرافة.>>(1)

و خلاصة القول أن خصوصية الطاقة النقدية خصوصية كاملة، و اكتسابها لا يحدث بالتلقين و التعلم. إنما تكتسب هذه الطاقة متى توافرت شروطها الذاتية.

والنقد على إطلاق معناه من أهم ما تقوم عليه الحياة،وترتقي به الحضارات، وترتكز عليه الأمم في تطورها،و تبني به الشعوب قواعدها الثابتة،و تقيمها على أسس سليمة،وتفاخر بها العالم،<<ذلك أننا بالنقد نعرف الصحيح من الخطأ،والجيد من الرديء والحسن من السيئ.>>(2) والأدب موضوع النقد و ميدانه الذي يعمل فيه، وأدب أي أمة هو المأثور من بليغ شعرها ونثرها،و الأدب عملية خلق و إبداع،ومنه ما يسمو صعدا إلى الكمال و منه ما يقصر دون ذلك.

إن ما في نفوس القراء من انفعالات، وما تؤثر في أذواقهم من آثار مقبولة أو منكرة،و هذه النفوس و الأذواق مختلفة باختلاف الأفراد،على أن <<هذه الأذواق تستحيل مع الأيام وسعة الثقافة،و استحالة الحياة الطبيعية والاجتماعية، فتصبح أحكامها معرضة للتناقض،و معنى ذلك تعدد الأحكام بتعدد النقاد،ثم تغيرها بتغير الأحوال،و ليس هذا من طبيعة العلم.>>(3) و لذلك وجب أن يوضع للنقد قواعد ومقاييس علمية تستعين بجملة من العلوم المختلفة و تضع لنفسها مناهج تسترشد بها في دراسة العمل الفني دراسة موضوعية بعيدا عن الذاتية و الأهواء الشخصيةعلى أنّ << هذه القواعد النقدية التي يسترشد بها النقاد حين ينهضون بوظيفتهم لا يمكن مطلقا أن تخلق الناقد البارع ما لم يكن من طبعه أساس خلقي و طبع و عبقرية موهوبة.>>(4) فالاتجاهات النقاللية تبنت الخوف والشفقة في تعاطيها النقدي لتصنع سعادةٍ ما عبر جماليات أُريد لها أن تكون كذلك عبر المقاربة الموضوعية والقرين الجمالي .

لأن الاتجاهات النقدية اتخذت من الوعي والبعد الفلسفي المثالي والمحاكاة مؤشرات رئيسية في تعاطيها النقدي وتحقيق المنفعة والمتعة من خلال سماتها الجمالية.

---

(1) ماجدة حمود:علاقة النقد بالإبداع الأدبي منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة دراسات نقدية عربية ، دمشق 1997 ،ص:11.

(2) هاشم صالح مناع:بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت،ط1، 1994،ص:83.

()أحمد الشايب :أصول النقد الأدبي، ص:124.

()المرجع نفسه،ص:166.

حركة التأليف:

ومن ثمّ بدأت حركة التأليف في النقد ترتبط بنشأة هذه الحركة وتطورها <<بنشأة اللحن وتطوره .وبداية ظهور اللحن مسألة لم تحسمها الجهود التي بذلها باحثون أرادوا الوصول إلى أول لحن،>>(1) إلا أن الإجماع شبه منعقد على إن ظهور الإسلام وسرعة انتشاره واختلاط العرب بغيرهم من الأمم نتيجة الفتوحات الإسلامية عوامل أدت إلى تفشي اللحن في الألسنة بدءاً بالناشئة والعامة وانتهاءً بالفصحاء من العرب ،حتى تنبه إليه الغيارى من حكام و ولاه وعلماء فشمروا عن ساعد الجد لصيانة هذه اللغة وحمايتها من التحريف والفساد ،جاعلين القران الكريم نصب أعينهم ،لان اللغة العربية هي اللسان الذي به نطق ،فصيانتها صيانة للقرآن الذي آمنوا به اصدق إيمان ومن أهم ما دعم العربية القران الكريم ،فكان الخروج عليه يعد مروقاً من الإسلام ومحاولة لنقضه .

كان هاجس إصلاح الألسنة وعصمتها من الانحراف في نطق القرآن وفهمه دافعاً <<لنشأة (النحو) الذي يعد مرحلة متطور لحركة النقد اللغوي ،وبه قويت شوكته حتى صار لأهل اللغة سلطان يخشاه الشعراء.>>(2)، وبهذا ظهرت رقابة لغوية حاولت جهدها إن تمنع ارتكاب اللحن وترشد إلى الصواب فيه مستهدية بتلك القواعد ،ولكن كل تلك الرقابة الشديدة الممزوجة باستهجان اللحن واستبشاعه << لم تأت أكلها فظل دبيب الفساد يسري إلى الألسنة التي فقدت كثيراً من سليفتها وصارت اللغة عندها صناعة مكتسبة لا تحصل إلا بالدربة والتعليم ،مما دفع إلى التفكير بأسلوب آخر من المعالجة ابعد من مجرد عرض القواعد العامة ،>>(3) وإنما يتجاوزها إلى مراقبة ألسنة العوام وتسجيل ما يسمع من لحونها بهدف دراستها وتقويمها وتصنيفها في مدونات خاصة توضع بين أيديهم ليعرفوها ويتقوها، وسميت (كتب لحن العامة) وما لبث أن تنبه رواد حركة تنقية اللغة إلى استشراء اللحن عند طبقة الخاصة من العلماء والأدباء والكتاب ،فأحصوا عليهم كثيراً من العثرات التي تكفي مسوغاً لوضع تصانيف خاصة. ومن ثم أولى النقاد العرب القدامى الجانب اللغوي اهتماما كبيرا، واتخذوا منه معيارا نقديا في قراءة الشعر والحكم له أو عليه؛ لأنهم اعتنوا بجانب الصحة والصواب؛ والسبب في ذلك أن النص الشعري لا يمكن أن يوصف بالجمال حتى تتحقق فيه الصحة الكاملة، وهو يعنى في الجانبين معا بأصوات النص ومقاطعه وصيغ كلماته، ومعاني مفرداته، وعلاقاتها في السياق، وتركيب الجملة وأسلوب الأداء، وتناسب العناصر و ملاءمة النص لظروف الاستعمال.

---

(1) عبد العزيز عبد الله محمد ، سلامة اللغة العربية ، ط1 -1985م ص:25

(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي (د.شوقي ضيف) ،مصر ،1969م ص: 121

(3) نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي عند العرب ص:62.

وإذا أردنا أن نتحدث عن النقد وعلاقته بالبلاغة فإننا نجد، أصولهما تشهد بامتزاجهما في طور النشأة والتكوين، بل تؤكد على وحدة هدفهما واشتراكهما في نقطة الانطلاق ومساحة العمل. وهذا الامتزاج جعل من العسير الفصل بينهما في مرحلة البدايات، فقد تداخلت المباحث البلاغية والنقدية تداخلاً يصعب معه وضع الفواصل والحدود بما يميز كل علم عن الآخر قبل مرحلة التقعيد. << ولعل من أسباب ذلك أن النقد لم يظهر – عند ظهوره علماً مستقلاً بنفسه، ولم تظهر البلاغة - عند ظهورها علماً مستقلاً بنفسه، وربما لم يظهر غيرهما علماً مستقلاً بنفسه أيضاً؛ وذلك يعود إلى طبيعة التأليف في العلوم في المرحلة الأولى التي تم فيها تثبيت المعالم الأولية لكل علم.>>(1) فكان النقد نقداً بلاغياً، والبلاغة بلاغة نقدية، بمعنى اعتماد النقد على مقولات البلاغة، واعتماد البلاغة على الحس النقدي، لذا كان النقد العربي القديم، في غالبه نقداً بلاغياً.

فالبلاغة نبات تمتد جذوره من رحم النقد الأدبي، وعلاقتها به علاقة الجزء بالكل، والفرع بالأصل، فـ" <<النقد .. .هو المنبع، وهو الأساس الذي استقت منه وقامت عليه قواعد البلاغة، وإذا كان هدف النقد البحث عن الجمال، ومحاولة إحصاء مظاهره، والإشادة به، وذكر القبح في معرض التنديد به والتحذير منه، فإن البلاغة هي ثمرة هذا البحث، ومجتمع مظاهر الجمال، صيغت في فصول وأصول وقواعد، لكنها ليست قواعد قد سنها الفكر أولاً؛ ليجري عليها الأدب، بل إن طبيعة الأدب موجودة من قبل.>>(2) وإذا كانت نشأة النقد الأدبي سابقة على نشأة البلاغة فإن طبيعة كل منهما توحي بأن هذه الأسبقية هي أسبقية في تأصيل القواعد، وليست أسبقية في الوجود الفعلي، فالحس الجمالي الذي تعبر عنه البلاغة هو من طبيعة الأدب، <<والحديث عن الأصول التي تجمع البلاغة بالنقد القديم إنما هو حديث عن الحبل السري الدقيق الذي يصل البلاغة بالنقد. أما سبب وجود هذا الحبل وعلته فهو الطاقة الجمالية التي تفرزها البلاغة العربية، ثم اعتماد أسباب هذه الطاقة في الأحكام النقدية، فالبلاغة عناصر جمالية، والنقد بوجه عام أحكام تستند إلى هذه العناصر .>>(3) البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية، بمعنى أنها تمد المتكلم بكل القواعد والعناصر التي تساعده على جودة التعبير عن أفكاره، أما النقد فيوضح النظريات والأصول التي تُقاس بها قيمة التعبير من الناحية الجمالية.

---

(1) محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد (المصطلح والنشأة والتجديد)، ص 200.

(2)بدوي طبانة، قدامة بن جعفر في النقد الأدبي، ص 18، 19.

(3) حسين الأسود، أصول العلاقة بين البلاغة والنقد القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجري (مقال)، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 81، ج 1، ص :115.

فالحديث عن وضع الأصول والتقعيد يخبرنا بأن النقد الأدبي باختلاف ألوانه ومناهجه وملاحظاته وآرائه كان << نواة علم جديد من علوم العربية، أو العلوم اللسانية هو علم البلاغة، فإن هذه الملاحظات، وتلك الآراء قد استحالت فيما بعد إلى قوانين علمية ترشد الكتاب والشعراء إلى ما يجب اتباعه في التعبير عن الفعل والشعور وهي قوانين البلاغة وأبواب المعاني والبيان والبديع.>>(1) ورغم انطلاق النقد والبلاغة من منطقة واحدة، هي (النص الأدبي) واشتراكهما فيها مساحة للعيش، وواحة للعمل، ومجالاً للتطبيق، بما يسمح بتجاورهما، بل تداخلهما وامتزاجهما، بالرغم من ذلك فإن لكل منهما دوره الذي يميزه .فدور النقد تال لظهور العمل الأدبي؛ لأن النقد يدرس ما هو كائن أمامه، فهو لا يتدخل في طريقة الكاتب في التأليف والصياغة، رغم أنه يفيد الأديب قبل الشروع في عمله، فكلما كانت ثقافة الأديب النقدية واسعة واعية تجنب الوقوع في الأخطاء، وكذلك يفيده بعد الانتهاء من صياغة النص، وذلك عند مراجعته، وتمحيصه.

أما البلاغة فهي تسبق دور الناقد لأنها تصحب الأديب قبل الكتابة وفي أثنائها، حيث إنها إحساسه الجمالي باللغة، وطريقة صياغته لها، وقدرته على تركيب العلاقات بين الجمل والكلمات، وأسلوبه المميز الذي يحمل مشاعره، وفكره، ورؤيته إلى المتلقي، وهي مع هذا أداة من أهم أدوات الناقد، ومعيار من أهم معاييره النقدية، وهي عين الناقد التي يرى بها، وأساس مقاييسه، ومناط ذوقه، ومجال حكمه على النص الأدبيلقد حملتْ البلاغة منذ نشأتها بذور العبقرية العربية اللغوية، وقدرتها على استكشاف مواطن النفس الإنسانية حين تعبرٍّ فتفصح فتجيد التعبير، وحين تتلقى فتحسن التلقي، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، وقد أدرك العرب قيمة الدرس البلاغي من حيث كشفه عن أسرار الإبداع الأدبي، وأثره في المتلقي، وقدرة الكلمة على التعبير والتأثير. فالبلاغي دوره إبداعي في المقام الأول؛ لأنه لا يكتفي باكتشاف الظواهر البلاغية، وتتبعها وتصنيفها، ولا يقتصر على وضع تعريفات بلاغية أو شرح المقصود منها، وإنما هو صاحب رؤية بلاغية <تحتاج منه أولاً معرفة أهداف الدرس البلاغي، كما تحتاج منه إلى معرفة واعية بالإجراءات، أي بكيفية توظيف الأدوات من أجل تحقيق النتائج والأهداف، والخروج إلى حيز التحليل الذي لا ينفصل عن النقد بوصفه تحليلاً للنتاج الأدبي ..>>(2) إن ارتباط البلاغة بالنقد ارتباط وثيق : يسبق النص الأدبي بالسبق إلى وعي الأديب.

(1) محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد (المصطلح والنشأة والتجديد)، ص: 25

(2) بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1969 ، ص :19، 209

إنّ الاستعارة كالتشبيه وهي من أهم أدوات الشعر الجمالية، فهي وسيلة من وسائل التعبير بالصورة، بل إن الاستعارة <<أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس من حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها.>>(1) وهي عندهم ليست بديلاً عن الحقيقة، بل هي أبلغ تعبيراً عنها، فالاستعارة الحسنة" ما أوجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة وفضلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة اشتراط المقاربة بين المستعار له والمستعار منه هو طلب للوضوح في الصورة مثلما اشترطوه في الصورة التشبيهية، لكن هل وضوح الصورة في الشعر مطلب نقدي جمالي ثابت في التراث النقدي العربي؟

إن جواب القاضي الجرجاني لا يعد الاستعارة من عمود الشعر، لا لكون القدماء أهملوها في أشعارهم، ولكن لعدم إفراطهم في استخدامها، أما المتأخرون فقد أفرطوا في استخدامها، حتى أضحت عندهم<< أحد أعمدة الكلام، وهي المعول عليها في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر.>>(2)، كما أن شرط الوضوح في الصورة لم يعد من الثوابت الجمالية في عصر القاضي الجرجاني والمرزوقي، <<وغدا الشعراء ولانقاد مختلفون حول القرب أو البعد في الاستعارة، بل وجدنا القاضي الجرجاني نفسه يميز بين الإفراط في الاستعارة، والمبالغة فيها، ويرى أن الأولى عيب، لأنه ا خروج عن حد الاستعمال والعادة، أما الثانية فهي من طبيعة الشعر العربي وتطوره.>>(3).

ويرد على من أعاب الشعر الغموض في الشعر <<وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة.>>(4) والحق أن الجرجاني يقول هذا الكلام في معرض دفاعه عن أبي الطيب المتنبي ضد من أعابوا عليه غموض شعره، ولولا ذلك لكان متميزاً بين نقاد عصره في تحسس جماليات الغموض في الشعر. ولعل ابن وكيع التنيسي من الأوائل الذين خرجوا على شرط المقاربة في الاستعارة إلى ضدها في قوله: <<خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس.>>(5)وإنّ كان يقصد بالمباعدة هنا، ألا يستعير للشيء صفة هي من صفاته حتى لا يحدث التباس. ويمكن القول بأن الجرجاني لم يتحدث عن عمود الشعر حديثًا واضحًا محددًا، وإنما أشار إليه إشارة عابرة سريعة، فحدد للشعر ستة عناصر يتعلق بعضها باللفظ الذي ينبغي أن تتوافر فيه الجزالة والاستقامة، و يتعلق بعضها بالمعنى الذي يشترط فيه الشرف والصحة.

(1) أبو هلال العسكري; كتاب الصناعتين. ص: 225 .
(2) القاضي الجرجاني الوساطة. ص: 373.
(3) المصدر نفسه، ص: 371 373.
(4) المصدر نفسه. ص: 373.
(5) ابن رشيق العمدة، الجزء الأول، ص: 270.

الخطاب البلاغي في الشعر:

لا شك أن التراث العربي يُضْمِرُ الكثيرَ من النَّصيرةِ للعديد من المُمارَسات النقدية .

ومن ثمرات هذا التلقي الخالص، استنباط عمود الشعر بالمرزوقي بعد أن كان القاضي الجُرجاني قد وضع عمود يختلف في كثير من جوانبه عن عمود الشعر عند المرزوقي المُسْتَنْبَطِ من حماسة أبي تمام بصورة خاصة .فقد احتك المرزوقي بهذه الحماسة، ومن خلال الاحتكاك بمتنها "من الاختيارات النقدية و"الروائية" السائرة في طريق الحماسة والمخالفة لها .اكتشف المرزوقي استراتيجية اختيار أبي تمام ووعاها وعبر عن وعيه في أسئلة صريحة حول شرائط الاختيار وعمود الشعر حتى وإن بقيت الأجوبة غامضة وملتبسة أحيانا وهذه الأسئلة الجوهرية هي نفسها التي تُطْرَحُ في كل عصر: ما الخصوصية الأدبية؟ ما الذي يميز الشعر عن غيره؟ لماذا يختلف الناس في تلقيهم للأدب؟ إنها أسئلة صريحة بما فيها من صراحة وعمق>>(2) .وستجد هذه الأسئلة صداها الكبير عند الكثير من النقاد العرب القدامى بدءاً بعبد القاهر الجرجاني في كتابَيْهِ "الدلائل والأسرار" وانتهاء بمن جاء بعده .نظرية التلقي في النقد العربي القديم.

فالموروث الشعري العربي، مستمدة من مقاييس صنعتها التجربة الأدبية لهؤلاء بغض النظر عن بواعث ومنطلقات الاختيار لدى أصحاب المختارات. فما هو مشترك بين هذه المختارات هو الأبعاد الفنية والقِيَمُ الأخلاقية والفكرية والثوابت الفنية المتعارَف عليها آنذاك. ويبقى إثبات كثير من القصائد والمقطوعات دون الإشارة إلى أصحابها دليلاً على انتصار القيم الفنية ودليلاً على درجة وعي المتلقي العربي بروعة هذا الإبداع.

ومن خلال طبيعة المتلقي الجاهلي، الذي تمثل بالمتلقي الخاص تارة، والمتلقي العام تارة أخرى فدور المتلقي في تحديد الموضوعات والأغراض الشعرية التي تضمنتها القصيدة الجاهلية، قد ساهم مساهمة مباشرة، في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية، وأغراضها المختلفة، فعلاقة الفنان الشاعر بالمجتمع المتلقي، تفرض عليه أن ينتج ما يناسب أفق توقع الأخير، وانتظاراته في مختلف النواحي المتعلقة بالعمل الأدبي.

و بالنظرة إلى الشاعر من خلال مكانته الكبيرة في المجتمع، ومن خلال طبيعة المتلقي الجاهلي، الذي تمثل بالمتلقي الخاص تارة، والمتلقي العام تارة أخرى، وتمثل الأول بالملوك، ورؤساء القبائل، وأصحاب الجاه والمكانة، ومثل الثاني عامة الناس من أبناء المجتمع الجاهلي. ومن خلال دور المتلقي في تحديد الموضوعات والأغراض الشعرية التي تضمنتها القصيدة الجاهلية، فتبين أن المتلقي قد ساهم مساهمة مباشرة، في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية.

---

(1) نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري. ص:148.

(2) محمد العمري.البلاغة العربية أصولها و امتداداتها. الصادر عن دار افريقيا الشرق، بيروت - الدار البيضاء ،ص:82.

ومن ثم نجد الدرس البلاغي قد اهتم منذ القدم ببيان العلاقة بين الخطاب القرآني ومتلقيه، وما تتميز به هذه العلاقة من إمتاع وإقناع، وتأثير وتأثر؛ وما تتطلبه من معرفة بلغة العرب، وبعلوم البلاغة والبيان، مما يجعل لحظة القراءة أو الاستماع لحظة تدبر وتفكر، ولحظة تقبل واستيعاب لأسراره الإعجازية. وبناء على ذلك عد كثير من العلماء كأبي هلال العسكري، والزمخشري، وابن حمزة العلوي << علم البلاغة في مقدمة العلوم التي تعين المتلقي على فهم كتاب الله، ومعرفة خصائص نظمه، وبدائع تأليفه.>>(1) يقول أبو هلال العسكري: <<إن أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله، جل شأنه، علم البلاغة؛ إذ به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى الناطق بالحق الهادي إلى الرشد. وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخل بمعرفة الفصاحة، لم يقم علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة، مع سهولة كلمه وجزالتها، وعذوبتها وسلاستها، إلى غير ذلك من محاسنه التي عجز الخلق عنها، وتحيرت عقولهم فيها.>>(2)

ومن هنا تزداد الحاجة إلى علم البلاغة كلما تباعد العهد عن الزمن الأول لمجيء الإسلام، وخاصة بعد أن كثر الأعاجم، وفشا اللحن، وضعفت السليقة العربية، يقول ابن خلدون: <<وهذا هو الإعجاز الذي تقصر الإفهام عن إدراكه، وإنما يدرك بعض الشيء منه من كان له ذوق بمخالطة اللسان العربي وحصول ملكته، فيدرك من إعجازه على قدر ذوقه. فلهذا كانت مدارك العرب الذين سمعوه من مبلغه أعلى مقاما في ذلك؛ لأنهم فرسان الكلام وجهابذته، والذوق عندهم موجود بأوفر ما يكون.>>(3)

يرى علماء البلاغة أن بلاغة الكلام ومطابقته لمقتضى الحال الذي يرد فيه تستلزم أن يتحقق بين المبدع ومتلقي النص تناسب لغوي وبياني يسمح بتحقيق التواصل والتفاهم بينهما. فالمبدع (المخاطِب) في التراث البلاغي العربي مطالب بأن يكون فصيحا بليغا، عارفا بمقامات الكلام، وأن يخضع كلامه لجملة من المقاييس اللغوية والبلاغية، بحيث يختار موضوعاته وعباراته وألفاظه ومعانيه وأساليب نظمه، اختيارا يتناسب مع مواطن الكلام ومقتضيات الأحوال، بغية استمالة متلقيه وإقناعه.

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، م، س، ص9. وينظر أيضا: جار الله محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الناشر: بيروت: دار الكتاب العربي، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، طبع سنة، 1407هـ، 1/1. وينظر أيضا: يحيى بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، بيروت: دار الكتب العلمية/لبنان، 1400)هـ/1980م)، 22/1.

(2) أبو محمد مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: أحمد صقر، القاهرة: دار التراث، طذ2، 1393هـ/1973م

(3) عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، المقدمة، بيروت: دار الجيل/لبنان، مؤسسة خليفة للطباعة، ص611.

الفصل الثاني

* إشكالية التداخل المعرفي في النقد القديم

* الفصل بين التراكيب النحوية

* النقد بين التطبيق و الإبداع

* النظرية النقدية وعمود الشعر

* مكونات الأسلوب عند النقاد القدامى

إشكالية التداخل المعرفي في النقد القديم :

النقد اللغوي القديم:

لقد كانت للدراسات اللغوية والنحوية، الأثر الكبير والهام في منح البلاغة من ينابيع الدراسات اللغوية وتراكيبها، وذلك من أجل البحث في الألفاظ والبيان وما يعتريها من ثقل وخفة وما يطرأ عليها من تنافر وتلاؤم، وقد ذكروا أسباب الخفة والثقل، وعوامل التنافر والتلاؤم التي تفضي إلى<< فصاحة الألفاظ أو غثاثتها، وقد أفادت بذلك كله الدراسات البلاغية، وهذا التفاوت في الألفاظ من حيث الحسن والقبح والتلاؤم والتنافر هو أساس فكرة البلاغة التي تصل بالتعبير إلى درجة خاصة في أداء المعنى أداءً متكاملا جميلا مشتملة على كل خصائصه ومميزاته>>(1) .

ومن ثم فإنَّ علماء البلاغة أفادوا من الدراسات اللغوية فائدة كبيرة، وخاصة حين يتعرضون إلى فصاحة اللفظ المفرد، أو في الكلمات مجتمعة من حيث تعادلها في الخفة والثقل، بالإضافة إلى ذلك فإن الدراسات اللغوية قد تعرضت للكلمة من حيث كونها مهجورة أو مألوفة، فإذا كانت الكلمة وحشية لا يظهر معناها إلا بالتنقيب عنها في كتب اللغة، أو كانت قليلة الاستعمال بين الناس فهي بعيدة عن الفصاحة، لأنَّ الكلام الفصيح هو الكلام الظاهر البين، وأعني بالظاهر البين أن تكون<< ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتب اللغة، وإنما كانت بهذه الصفة، لأنها تكون مألوفة الاستعمال بين أرباب النظم والنثر ودائرة في كلامهم، وإنما كانت مألوفة الاستعمال دائرة في الكلام دون غيرها من الألفاظ لمكان حسنها، وذلك أن أرباب النظم والنثر غربلوا اللغة باعتبار ألفاظها، وسيروا وقسموا فاختاروا الحسن منها فاستعملوه ونفوا القبيح عنها فلم يستعملوه، فحسن الاستعمال سبب استعمالها دون غيرها، واستعمالها دون غيرها سبب ظهورها وبيانها، فالفصيح من الألفاظ هو الحسن.>>(2)

إذنْ فالألفة وكثرة الاستعمال من المقاييس الهامة التي نحكم من خلالها على اللفظة من حيث قربها، أو بعدها عن الفصاحة، مثل قول رؤبة بن العجاج:

ومقلة وحاجبا مزججا * وفاحماً ومرسناً مسرجا.(3)

إنّ كلمة (مسرجا) تحتاج إلى تخريج على وجه بعيد، و هو كالسراج في البريق واللمعان، وهذا ما يشترطه البلاغيون في فصاحة المفرد بأن يكون <<خالصا من الغرابة، كما اشترطوا أن يكون خاليا من التنافر.>>(4)

---

(1) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص:224.

(2) حنا الفاخوري وآخرون: منتخبات الأدب العربي، المطبعة البوليسية، 1955، ص :426.

(3) صبح الأعشى - (ج 1 / ص 271)مسرجاً مختلفٌ في تخريجه، فقيل: من سرجه تسريجاً يهجه وحسنه، وقيل: من قولهم سيوف سريجية منسوبة إلى قين يقال له سريج، شبه بها الأنف في الدقة والاستواء، وقيل: من الهواجرِوب من قولهم سرِج وجهه، بكسر الراء، أي حَسُنَ وَالزَّجَجُ : دقة الحاجبين.

(4) عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، ص :30.

وإذا بحثنا عن مفهوم النقد من حيث دلالته اللغوية هو <<التمييز بين الجيد والرديء>>(1) والذي يتحقق في مجال الدراسات الأدبية من خلال طرائق إجرائية، تبتدئ بالاستجابة الذاتية والتذوق ثم التأمل والوصف والتحليل، لتنتهي بإظهار قيم النص الأدبي المعنوية والفنية والحكم عليها. و يبدو أنَّ النقد <لم يلقَ عبر العصور تعريفاً مطلقاً ولا منهجاً موحداً .>>(2) و لعل مرد ذلك طبيعة النظر إلى طرائقه وأدواته وقيمة كل منها، وما تقدمه من نتائج وأحكام. وعبر تقديم هذه الوسيلة أو تلك والتوقف عند طريقة أو قيمة معينة وإبرازها، وضعت مناهج وقدمت نظريات. و الشاعر، قد مارس العملية النقدية منذ أن وجد من يعني بهذه الصياغات اللفظية المتميزة التي تسمى الشعر.

إنّ المصطلح النقدي العربي القديم، الذي أنتج في إطار البيئة المعرفية العربية، وهو ما أسميناه المصطلحات النقدية التي جاءت في كتابات النقّاد القدماء، ما كان مؤصّلاً في اللغة المعرفية العربية ؛ فاحتفظ المصطلح النقدي بالتجاور بين الدلالتين المعجمية والمصطلحية، بالنظر إلى ذاتية إنتاجه. لأنه <<رمز لغوي وضع بكيفية اعتباطية أو اتفاقية بين فئة من المختصين في حقل معين من حقول العلم والمعرفة لضرورة البحث.>>(3)

كما نبه القدامى إلى ضرورة توفر الذوق لإدراك العمل الفني،و اكتشاف جوانبه الجمالية. يشير عبد القاهر الجرجاني **(ت471 هـ)**<<إن هذا الإحساس قليل في الناس، و لا تستطيع أن تقيم الشعر في نفس من لا ذوق له>>(4).لأنَّ كشف أسرار العمل الفني ، و تذوق الجمال فيه لا يكون إلا في من كان ملهب الطبع حاد القريحة والقريحة هنا تعني الذكاء.و قد ذهب المتخصصون في علم النفس إلى تحديد مفهوم الذوق بأنه:<< قوة يقدر بها الأثر الفني، أو هو ذلك الاستعداد الفطري و المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال و الاستمتاع به ومحاكاته بقدر ما نستطيع في أعمالنا وأفكارنا و أقوالنا. و قد قسم كثير من النقاد الذوق إلى ذوقين:خاص وعام.>>(5) و من هنا نجد القدامى قد ركزوا على ضرورة الذوق في العمل الأدبي وذلك من أجل دراسة العمل الفني دراسة وافية شاملة و إبراز الجوانب الجمالية فيه.و الحديث عن الجمال الفني يقودنا إلى الحديث عن اللغة والكتابة الشعرية إذْ ، لابد أن نشير إلى الجمال في اللغة الشعرية . فاللغة الشعرية كما هومعروف ، هي انزياح عن المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعود الغوص فيها وهنا يمكننا أن نتوقف عند حقيقة الخرق الذي يميز النظم الشعري الذي يتعلق بماهية الأشياء التي يستهدفها الناظم بنظمه، أي بخرقه وتأليفه ، كما يتعلق بالكيفية التي تتم بها عملية الخرق.

---

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة 1963، ص :13.

(2) الخوارزمي أبو عبد الله، مفاتيح العلوم، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1984 م.

(3) بوطيب عبد العاطي، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، عالم الفكر، ع1، 1998م.ص: 50

(4) عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر،مكتبة الخانجي،القاهرة،1984،ص:549.

(5) حامد عبد القادر:في علم النفس، القاهرة ،1963،ص:347.

فالنص الشعري، لا ينشأ من العدم بل في عالم مليء بالنصوص، لأنَّ العلاقة بين النص وصاحبه هي <<تلك الوشيجة الغائرة في النص التي تربط النص الشعري بذاكرة صاحبه التي تموج بطبقة من القراءات المنسية، والنمو المعرفي والنفسي المميت.>>(1) ولهذا نجد النص الشعري لا يقف وحيدا كنتاج فردي معزول ، بل هو يرتبط بالنصوص السابقة عليه والمتزامنة معه بعلاقة عميقة تجعل منها جزءا من حيوية النص الجديد ونسيجه وبنيته.

أثر نصوص السابقين في الشعر:

وإذا عدنا إلى التراث النقدي العربي القديم، نجد أن قضية تداخل النصوص قد استقطبت مكانة كبيرة من تفكير نقادنا القدامى، وشغلت حيزا من دراساتهم النقدية، خاصة لما لا حضوا من ظاهرة تداخل النصوص ، من خلال استفادة الشعراء للنصوص السابقة ، << بحيث تتولد من هذه العملية دلالات لا يمكن استكشافها في النص الأسبق وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز.>>(2) فالنقاد كان هدفهم من تلك الدراسات النقدية الوقوف على مدى هدف انتساب الأعمال الأدبية ، إلى أصحابها ، ومدى تأثرهم وتقليدهم للسابقين من الشعراء ، وبسبب ذلك أخذوا يسمون تداخل النصوص بمسميات مختلفة مثل الأخذ ، الاحتّذاء، التلميح، والإشارة..الخ إنّالنص اللاحق لما سبقه من نصوص استيعاباً فنياً شاملاً على جميع الأصعدة الأمر الذي يقود إلى الالتحام كنص واحد، ومن هنا ينظر التناص إلى النص القديم من داخل النص المستوعب له لا من خارجه مما لا يؤدي ذلك إلى حصول تمايز بين النصوص المتداخلة أو تناقض في تفاعلها الدلالي.

ومن هذا المنطلق لم يرَ النقاد العرب القدامى أن توظيف النص السابق عملية إبداعية بحتة يلزم المعنى بها آليات توظيفية تزيد من الحركية الإبداعية للنص اللاحق وإنما هي أشبه ما تكون بخواطر تلقي بظلالها على مخيلة المبدع ولهذا فإنّ <<وجود خطاب مفتوح بنيوياً، أي مبني على شكل انفتاح أو بحث أو إمكانية تصحيح، كي تجد تلك الإنتاجية سبيلاً لرؤية النور.>>(3) ومن خلال ذلك نقول أن النص الجديد يبين مدى جدارة المبدع ، على إخراج نص جديد مبنيا على نمط تعبيري له جمالياته الشعرية ، سواء في النطاق النحوي أو البلاغي. وبهذا التداخل النصي كذلك نجد نفي لاستمرار العلاقة الرابطة من الناحية الدلالية للنص (الرئيسي) بمرجعيته السابقة في الآن نفسه وهذا ما يقوم به الفعل الشعري بعد ذلك التفاعل النقدي بين أصحاب النصوص جميعاً قديماً وحديثاً .فجمالية النص الشعري تكون مباشرة مع منظومة الأطر التي تؤسس للنسق الجمالي لهذا النص، وهذه الأطر ليست نقاطاً وشروطاً تمثل بياناً ، ولكنها حالة من التنوع والمرونة تفرزها الذائقة الإبداعية، فما بين جيد ورديء مساحة شاسعة تسمح بقدر كبير من التباين، وهذا النسق الجمالي ممتد ومتسع أيضاً ولكنه على قدر من الثبات، فبعيداً عن المضمون، يمكن أن تجد نصاً شعرياً قديماً وآخر حديثاً يشتركان في معيار جمالي ما.

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة ، بيروت- لبنان- ط3، 1981 ص: 143.

(2) يوسف زيدان : الشعر الصوفي المعاصر ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 15 ، ع2 ، صيف1996 ، ص: 154.

(3) علم النص، جوليا كريستيفيا ، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل كاظم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، 1991: ص: 10.

فالتمازج الفكري ، يخلق تداخلا في النصوص فيما بينها بشكل ظاهر أو خفي عبر آلية ارتباط آراءها تكون ضمن حيز الوعي عند الشاعر المبدع ، والسبب في ذلك كما أراه ينتج عن كون اللغة بما لها من نظام تواصلي ينشأ عن الألفاظ التي هي علامات لغوية لا يمكن أن تكون ذات قيمة توصيلية أو وظيفية دلالية في حد ذاتها، وبهذا فإن لكل نص مُنتج نص ممتص ولهما على هذا الأساس مرجعية تحددهما وترسم أبعادهما الفكرية والنفسية في آن، حيث <<أنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته ، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع للوظائف والأدوار.>>(1)

ولهذا نجد توظيف النص واستخدامه على مستوى جديد ينبع عن وعي الشاعر حيث يصبح العمل الشعري هو في الوقت نفسه ضمن هذا المجال و(فعل نقدي) يخضع لآليات الشاعر الخاصة وهي آليات قد تنطبق بشكل تام مع آليات الناقد ، كون الأول متهما ينطلق من رؤىً وتصورات خاصة به لا تتجاوز عموميات آليات الناقد غيد الشاعر ولكنها تحتفظ بروح الشاعر وخصوصيته ، أما آليات الآخر الناقد غير الشاعر فهو ينطلق من عموميات تم الاتفاق عليها ضمن حيز النقاد وإن تمتعت بروح الشاعرية عند هذا أو ذاك إلا أنها في مجموعها قواعد قبلية يحاول الناقد فيها أن يخضع الشاعر وشعره كمعاييرها وإصدار الحكم عليها ومن خلال عمل الشاعر الناقد وتعامله مع النص تتخلق علاقات تحاورية بين ما ينتجه من إبداع بين النصوص الأخرى السابقة له ضمن بناء فني يعمل على إنتاج قيم دلالية تعمق من ارتباط ذات الشاعر بموضوعها وهذا يقود إلى << تعدد روافد القصيدة بنائياً، باستعارة الصوت الآخر واستدعائه؛ مما يمنح لنص الجديد صفة تركيبية ، تنعكس على بنائيته فنياً؛ وعلى قراءته أو استقباله جمالياً .>>(2)

وبناءً على ما تقدم يمكن أن نطرح سؤالا : هل الشعر عملية نقدية أو هو فعل نقدي يمكن الإجابة عن ذلك بأن الشعر في ذاته فعل نقدي ضمن حيز التناصية وهذا نابع من أن الشاعر حين تظهر في نصه نصوص أخرى إنما هو ناقد لتلك النصوص السابقة ومطلع على آليات تشكيلها وناقد لبعض صورها ومشكلٌ لها ضمن حيز التصور الذاتي له عبر فعله الشعري، وبذلك يخضع النص الجديد في تشكيله العام لنظام داخلي ناشئ عن التناغم بين النصوص المتجاورة داخله على وفق علاقات ترابطية تدفع بتلك النصوص لأن تنجذب نحو النص..

فإما صار النص الشعري بين يدي المتلقي نراه يخضع مرة أخرى للقراءات المتعددة، وعندما يصل النص إلى يد ناقد بصير يأخذنا إلى داخل النص في قراءة واعية؛ فهو يتفاعل معه، ويعيش التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر، أو يكون قريباً من ذلك. من هنا يبدو الناقد شريكاً للشاعر في نصه بصورة تفاعلية؛ حيث يتفق أو يختلف مع ما ذهب إليه الشاعر من صياغة، أو معنى، وحينئذٍ نجد هذا المتلقي النوعي يتدخل في تشكيل النص محاولاً تعديل تعبيرٍ ، أو مقترحاً لفظةً مكان أخرى بما يتوافق مع رؤيته، والمعنى الذي تبدَّى له من خلال فهمه النص.

---

(1) مشكلة التناص في النقد العربي المعاصر ، محمد الديوان ، مجلة الأقلام، العدد (6،4) ، سنة 1995: ص:44 .

(2) مرايا نرسيس ، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصقر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999:ص: 111.

لقد انطلق النقد القديم في الحكم على النصوص الشعرية سواء تعلق الأمر بالنقد اللغوي أو النقد البلاغي، حيث<< انصرف النقاد إلى العناية بلغة الشعر من جهة فصاحة الألفاظ و براعة التراكيب واختيار الكلمات التي تكون وسطا بين الغرابة و الابتذال، كما ذهبوا إلى التسوية بين اللفظ والمعنى .>>(1)، أو تفضيل أحدهما على الآخر .وقد نبه النقاد مند تعرضوا لنقد الشعر إلى هذه الأشياء في لغته، ونستطيع أن <<ننسبها إلى ما يتصل من اللغة بالمعنى، فالابتذال في معاني الألفاظ يهجنها ويخرج بها عن سبيلها السوي الذي أراده لها الشاعر إلى مدلولاتها العامية، ويهبط بالشعر إلى مستوى العامية، ويخرج بذلك عن عالمه الذي يرجع أكثر أثره النفسي إليه عالم السحر، والخيال، والغيبة، والغموض، كذلك الاشتراك والوحشية والغرابة،عيوب تدخل على لغة الشعر فتفقدها التناسق والتسلسل،وحسن التأني، والرونق لأنها تعوق تيار الفهم المتدفق،وتقف في طريقه عثرات فينقطع السيل المتصل،ويفقد الشعر عندئذ بعض بهجته ..>>(2) و قد كان هذا الأساس في نقد الألفاظ، هو المنطلق المشترك بين النقد اللغوي والنقد البلاغي للوصول إلى المعنى المقصود، ولذلك فقد تداخلا كليهما واشتركا في مجموعة من النقاط، عدت نقاط التقاء وتداخل بين النقديين وهي:

مستوى الألفاظ:

أ- **الجانب الصوتي :**

إذا التقى النقد البلاغي بالنقد اللغوي ، فثمة المحافظة على اللغة، وذلك بالمحافظة على ألفاظها ، فألفاظ الشعر ذات مواصفات قد تكون إيجابية جيدة، وقد تكون سلبية رديئة، فأما الألفاظ الجيدة في نظرهم، فهي<< تلك التي لا تخرج عن مقاييس اللغة، وتتسم بالفصاحة والانسجام الصوتي والوضوح الدلالي، حتى يستطيع الشاعر أن يعبر عن الصورة أو المعنى الذي يريد إيصاله بكل وضوح وبيان، وأما الألفاظ الرديئة في نظرهم فهي التي تتنافر حروفها وتتسم بالغرابة والابتذال، فتؤدي إلى غموض المعنى وبعده عن الفصاحة والبلاغة، وحتى تكون اللفظة مستحسنة وفصيحة بعيدة عن التنافر يجب أن تتألف من حروف متباعدة المخارج.>>(3) ومن ثم فالتباعد سمة من سمات جودة اللفظة، ولذلك رفض النقاد القدامى واستقبحوا كل تركيب تقاربت مخارج حروفه، ومثال ذلك تعليق الخطيب القزويني على بيت لأبي تمام تكررت فيه أصوات بعينها، كالحاء والهاء في أمدحه حين قال:

كريم متى أمدحه أمدحه والورى * معي، ومتى ما لمته لمته وحدي.

(1) حسين عبد القادر :فن البلاغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص: 45.

(2) محمد زغلول سلام :تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى أخر القرن الرابع الهجري، ط3 الإسكندرية، ص: 66.

(3) محمد بن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 1982 ص :54.

قال الخطيب :<< فإن في قوله :أمدحه ثقلا لما بين الحاء والهاء من تنافر>>(1)

إن السبب في هذا التنافر سبب صوتي يعود إلى استعمال الشاعر كلمة جمعت بين حرفين حلقيين متجاورين في (أمدحه)، وهما الهاء والحاء، وهناك تنافر في الاستعمال في بيت امرئ القيس في قوله (مستشزرات)

غَدائِرُهُا مُستَشزِراتٌ إِلى العُلا * تُضِلُّ العِقاصَ فيِّ مُرسَلِ

فلو تحدثنا عن كلمة(مستشزرات) نجدها متنافرة كل التنافر، لأنها صعبة النطق على اللسان، مستثقلة على السمع.ومما يتصل أيضا بالتنافر والكراهة في السمع ما أشار إليه بعض النقاد من كثرة استعمال الشعراء لهذه الألفاظ، حيث انتقد ابن سنان الخفاجي، استعمال المتنبي لكلمة (الجرشى) في قوله:

مبارك الاسمأغرُّ اللقب * كريملجِرِشُّى شريف النسب*

فعلق على هذا البيت بقوله: <<فإنك تجد في الجرشى تأليفا يكرهه السمع وينبو عنه>> كما عاب ابن سنان أيضا استعمال لفظة(الحقلد) في قوله:

تقي لم يكثرغنيمةً * بنكهة ذي قربى ولا بحقلد

فقال : << الحقلد كلمة توفي على قبح الجرشىوتزيد عليها >>(2)

إنّ أهم اشترطه النقاد القدامى في فنونهم النقدية سواء كانت اللغوية أو البلاغية ، هو أن تكون الألفاظ حسنة جيدة، وموقع هذا الحسن والجودة يكمن في أن تتكون الألفاظ من حروف متباعدة المخارج أولا، وثانيا أن تؤلف في السمع حسنا ومزية على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة.

وبنفس الدرجة التي انطلق منها بعض النقاد في ذم الشعر لورود الألفاظ العامية فيه، نراهم ينطلقون في ذم ما لا حظوه فيه من ألفاظ مولدة، حيث تنبهوا إلى أن الكثير من الشعراء قد استعلموا كلمات وألفاظ مولدة في أشعارهم يقول السيوطي: <<أن المولد هو كل ما أحدثه المولدون الذين لا يحتج بألفاظهم.>>(3) لأن الألفاظ المولدة كثيرا ما تكون قد تسربت إلى لغتنا نتيجة مخالطة العرب لغيرهم في العهود المتأخرة.

ومن هنا نجد النقاد والشعراء قد تنبهوا إاى نزول الشعر عند المقامات والمواقف التي ينظم فيها، فتكون الأغراض مناسبة لمقام الشاعر الذي هو فيه ، ولهذا تنوعت أصناف الشعر واختلفت وذلك لارتباط هذا الشعر بالمصدر الإنساني الوجداني، الذي يتميز بالتنوع والثراء من حيث الأحاسيس والعواطف المختلفة.

---

(1) الخطيب القزويني :الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العالمي، 1979 ، ج1 ص: 73.

الجرشى :النفس ، اللقب :ما ينبز به الرجل، والمعنى :يريد أن اسم سيف الدولة علا، وهو اسم مبارك يتبرك به لمكان علي-رضي الله عنه -وهو مشتق من العلو محبوب مطلوب، ويريد أنه مشهور اللقب بسيف الدولة، وقد اشتهر به في الآفاق فهو أعز.

(2) محمد بن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 1982، ص :56 .

(3) جلال الدين السيوطي :المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1 ، ص:304 .

ب-وضع الألفاظ موضعها:

إنّ النقاد القدامى، قد استنكروا التنافر الصوتي بين الألفاظ ، حيث اعتبروه عيبا في الشعر ولغته،ومن هنا نراهم يحرصون على خلو لغة الشعر من الألفاظ الوحشية الغريبة، والألفاظ المبتذلة العامية،وذلك<<بوضع اللفظ في موضعه اللائق به، لأن اللفظة التي لا توضع في مكانها المناسب فإنها تعد وحشية، أما إذا وضعت الألفاظ في موضعها الذي يقتضيه الاستعمال، فإن ذلك يؤدي إلى حسن الاستعارة وجودة المعنى المعبر عنه.>>(1)

ففي التشبيه مثلا ينبغي أن تتوفر المقاربة بين المشبه والمشبه به، وفي الاستعارة يجب أن تكون اللفظة المستعارة لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وينبغي أن يتحاشى فيها الشاعر البعد، وذلك حرصا على الوضوح.

ومن ثمّ فإن الكثير من الصور الاستعارية والصورة التشبيهية قد استقبحت من طرف النقاد القدامى ،لأنها في نظرهم خارجة عن حد العربية وجاوزت المعقول من قواعد اللغة وقوانين البلاغة، ولم تكن معروفة عن العرب الأوائل، حيث يولع الفنان أو الشاعر فيها إلى تحطيم الكثير من العلاقات السائدة بين التراكيب بحثا عن المعنى الجديد أو الصورة الفنية، ولكن هذا الأمر يهدد كيان اللغة، خاصة إذا ما أسرف الشعراء في استعاراتهم على نحو تختلط فيه الأشياء والكلمات، والغالب أن<< الناقد القديم كان يرد الاستعارات إلى مقابلات من الحقائق، ويخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات، ويتخذ على الدوام موقف الإيضاح الذي يبرر اتجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجا إليه كثيرا كي يقنع المتلقي بالمدلول.>>(2)

ومن خلال هذا الكلام نستنتج أنّ كلما كانت الألفاظ التي تستعمل في إطارها المعجمي وفق ما تقتضيه اللغة كلما كانت هذه الألفاظ فصيحة، وهذا ما يجعل الاستعارات والتشبيهات في غاية الحسن والجمال، على عكس ذلك، فاستعمال الشعراء للألفاظ المتنافرة المبتذلة ووضعها في غير مواضعها، وعدم الملائمة بين المستعار والمستعار منه أي (استعمال الألفاظ إلى غير ما وضعت له) ، فإن كل هذه الأمور مجتمعة أو منفردة كثيرا ما تؤدي إلى اختلال الصورة الفنية، ومن ثم إلى فساد المعنى، وذلك لأنّ<< الوظيفة الأساسية للصورة- في حقيقة الأمر -راجعة إلى أنها المحرك الرئيسي لدلالات النص، أو بالأحرى إنها نشاط لغوي خالق للمعنى، فهي لذلك جسر المبدع نحو عالم جديد يخلقه هو بواسطة اللغة.>>(3)فالمبدع هو الذي يستطيع أن يجعل لغة النص تأسرك كمتلقٍ لتذوب معها، والمبدع هو الذي يستطيع أن يوظف مفرداته بشكل جيد ويتعامل مع اللغة ككائن ينمو ويتطور ليمنح التركيبات اللغوية زخماً دلالياً يفوق بكثير معناها المعجمي الضيق، هذا المبدع يضيف لنصه ملامح جمالية هامة.

(1) محمد بن سنان الخفاجي :سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 1982 ، ص:108 .

(2) مسعودة صابة :النقد العربي القديم والإشكال الدلالي، رسالة ماجستير، ص : 192 .

(3) المرجع السابق ، ص: 92.

وإذا رجعنا للآمدي فإنه يعرف الاستعارة أنها: <<استعارة المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسباب فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه.>>(1)، والآمدي في شواهده الشعرية التي أوردها في الموازنة بالشرح والتحليل والناقد كان يختم حديثه عن كل بيت بقوله :هذه الاستعارة رديئة أو جيدة، والاستعارة عنده قسمين : الاستعارة الصحيحة الحسنة والرديئة، في تعليقه عن بيت أبي تمام:

إذا وعد أنْهلت يداه فاهدتا * لك النّجاح محمولا على كاهل الوعد

فيقول : << أهل الوعد إذا حمل النجاح فمن سبيله أن يكون صحيحا مسلما فهذه استعارة صحيحة في هذا البيت.>>(2) و الآمدي يرى أنها صحيحة وذلك لأنها خرجت عن نطاق التجسيد والتشخيص والتجسيم لأنه يستهجن هذا النوع من الاستعارات، وهذه الاستعارة تتناسب ومفهومه للاستعارة، وذلك في قوله لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه، و إذا أنه يشبه النجاح بشيء ملموس يحمل ويهدى ، واستعار لفظة الحمل للتعبير عن قيمته . كذلك في تعليقه عن قول إبراهيم بن هرمة:

يسبق بالفعل ظنَّ سائله *ويقتل الرَّيث عنده العجلُ

فيقول الآمدي: فهذه استعارة صحيحة أن يقتل العجل الإبطاء .ويأتي للاستعارة القبيحة الرديئة ومن ذلك قول أبي تمام:

فَلَو يْتَ بالمَوْعِد عَنْاق الوَرى *وحطمالإنجاز ظَهْرَ المَوْعِد

فيقول الآمدي معلقا على هذا البيت:" حطم ظهر الموعد بالإنجاز استعارة قبيحة جدا، والمعنى أيضا في غاية الرداءة لأن إنجاز الوعد هو تصحيحية و تحقيقيه وبذلك جرت العادة أن يقال <<قد صح فلان، وتحقق ما قال، وذلك أنجزه، فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطم ظهره، وهذا إذا أخلف الوعد وكذب>>(3) من خلال هذا البيت نرى أن الآمدي لم يوافق أبو تمام في قوله "حطمت بالإنجاز ظهر الوعد أي عندما أنجزت الوعد حطم ظهري أي مع إنجازك للوعد والو فاء به خذلتني وحطمتني " و نحن في الحياة العادية عندما نرى أن شخص وفى بوعده دليل على إخلاصه وأخلاقه فيزداد تقديرا واحتراما في مجتمعه.

(1) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تح :أحمد صقر دار المعارف، مصر ، 1961م، ط2، ج ،1 ص :266 .
(2) المرجع نفسه ، ص: 266.
(3) الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،2ج ، ص: 232 ،231.

إذن فالنقاد القدامى كانوا يلحون على الشعراء التمايز في معرفة الموضع الأنسب للكلمة، لذلك نجد الآمدي يرد الشاعر إلى ما تواضعت عليه العرب تجنبا للانحراف الدلالي، كما أن ابن سنان وابن الأثير يخرجان من لغة الأدب ما تطورت دلالته على ألسنة الناس، فحرية المبدع على هذا مقيدة بما تعارف عليه أصحاب اللغة، فحتى في الاستخدام المجازي لها، ليس له أن يقتلع الوحدات اللغوية من مدارها الدلالي المتعارف عليه.

إذن فحسن اختيار الشاعر للألفاظ المناسبة لمعانيه ووضعها في موضعها اللائق من الأمور التي نص عليها النقاد القدامى في نقدهم اللغوي والبلاغي- أيضا -للشعر، لأن ذلك يؤدي إلى حسن الاستعارة كما رأينا، كما يؤدي في الوقت نفسه إلى حسن التشبيه وصحته، ذلك أن اللفظة تكون أبلغ من أخرى في التشبيه ولهذا استحسن ابن طباطبا تشبيه النابغة في قوله:

إنَّك كالليل الذي هو مدركي * وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وسبب استحسان ابن طباطبا لهذا البيت هو أن الشاعر قال:

<<كالليل الذي هو مدركي ولم يقل كالصبح، لأنه وصفه في حال سخطه فشبهه بالليل وهوله، في كلمة جامعة لمعان كثيرة >>(1)، فتشبيه الممدوح بالليل أفضل من تشبيهه بالصبح، لأن الغرض هو تشبيه حالته النفسية الغاضبة التي لم يجد الشاعر وسيلة تجسمها للعيان غير هول الليل.

إذنْ فالنقد اللغوي هنا موجه إلى حسن اختيار الشاعر لفظة الليل التي كانت شديدة الإبانة عما يريد الشاعر التعبير عنه، وهذا ما جعل التشبيه قريب حسن الصورة وهو ضرب من النقد البلاغي.وكان أبو هلال العسكري من النقاد الذين اهتموا بالشعر وما يعتريه من عيوب، وفي نقده كان شديد الحرص على أن لا يستعمل الشاعر الألفاظ الوحشية في الشعر، لأن ذلك يؤدي إلى غموض المعنى وإبهامه، حيث أن الشاعر إذا ذهب هذا المذهب في شعره دل ذلك على عجزه وقصوره:<< فأما من أراد الإبانة في مديح أو غزل، أو صفة شيء، فأتى بإغلاق دل ذلك على عجزه عن الإبانة، وقصوره عن الإفصاح.>>(2) و لكن ليس معنى هذا أن ننصف أو نحكم على الشاعر الذي نهج هذا السبيل بالعجز وعدم القدرة عن الإبانة من خلال بيت أو بصيغة أبيات وردت غامضة وإذا كان في الموقف السالف يُفسح المجال للشاعر لِيَنتقي المعنى الذي يُريد، كأن يُصوِّر تجربة شخصيَّة لأن المجال المعنويِّ للشاعر لا يَعني الخروج عن المواصفات المحدودة للمعنى اللائق بحسب ما تتطلَّبه مقتضيات الوظيفة؛ << إنَّ مَا يحْتاج إليه في العبارة عن هذا الفنِّ معرفةُ حدِّ الشعر الحائز له عمَّا ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغُ ولا أوجزُ - مع تمام الدلالة- من أن يُقال إنه قولٌ موزون مقفًّى يدلُّ على معنى .>>(3)

(1) محمد أحمد بن طباطبا :عيار الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، الطبعة الثالثة، سنة: 1984م ص: 24.

(2) الحسن أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. بيانات النشر, بيروت ص :45.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر؛ ، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، بلا تاريخ، ص 64.

ج- عدم التجانس :

إنّ عدم التجانس بين الألفاظ والتي يطلق عليها عدم المعاضلة، تعتبر من الأحكام النقدية التي أطلقها النقاد القدامى على الشعراء وهي أن يدخل لفظة من أجل لفظة يقول الآمدي <<هي أن يدخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها وإن أخل بالمعنى بعض الإخلال>>(1)

أما قدامة بن جعفر فقد قال عنها:<< سألت أحمد بن يحي عن المعاضلة فقال : مداخلة الشيء في الشيء.>>(2)فهذه المعاضلة كثيرا ما تؤدي إلى الإخلال بالمعنى ومن ثمّ فساد الشعر وغموضه، ولهذا فقد ذمها أكثر من ناقد، ومن أفضل المعاضلة هي إدخال الشاعر في الكلام ما ليس من جنسه وهو أمر غير لائق به.

وقد مثل لها قدامة بن جعفر بقول أوس بن حجر:

وذاتُ هدمٍ عار نواشيرها *تصمت بالماءتَولبا جدعا*

فسمى الصبي : تولبا، وهو ولد الحمار، فاستعار الشاعر لفظًا سمى به الصبي وهو ليس من جنسه ومختلف عنه.ومثل قول الآخر:

وما رقد الولدان حتى رأيته *على البكر يمريه بساق وحافره

فسمى رجل الإنسان حافرا، فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه.

د-عدم تكرار الألفاظ لغير علة:

يعتبر التكرار من المصطلحات التي لها علاقة وثيقة بالمصطلحات البلاغية، ومصطلحات علم اللغة، وهو ظاهرة ترتبط بالسياق لتحدد لنا أهمية اللفظ داخله، ومثل ذلك قول أبي تمام:

إنا آتيناكم نصورمآربً ا * يستصغر الحدث العظيم عظيما

فقد استخدم الشاعر لفظ(عظيم) مرتين، ولم يكن استخدامه لها سيئا على الرغم من وقوع اللفظتين متجاورتين، والذي ساعد على ذلك التركيب النحوي لبيت الشاعر، فإن أبا تمام<< استخدم (العظيم) في المرة الأولى صفة، وفي الأخرى فاعلا مع الاختلاف في تعريفها، فالعظيم معرفة بالألف واللام، وعظيما معرفة بالإضافة.>>(3)

---

(1) الحسن بن بشر الآمدي :الموازنة ، ج1 ، ص :294 .

(2) قدامة بن جعفر :نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، بلا تاريخ ،ص : 176 .

ذات هدم :يعني امرأة ضعيفة، الهدم :الكساء الخرق الرث - النواشير:عرق ووصب باطن الذراع ، والمراد :ذراعها – تصمت :تسكت الصغير الجدع : السيء الغذاء، ومعنى البيت بكى ابنها، ولم تجد له لبنا، فأسكتته بالماء.

(3) محمود سليمان ياقوت :علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ، مصر ،. د ط 1995م. ، ص : 210.

فهذا هو التكرار الذي استحسنه النقاد لما له من مزايا جمالية، لأنه أفاد المعنى وأدى إلى المجانسة، ولكن في مثل هذه الحال ينبغي أن يكون التكرار مما يتسق مع السياق في معناه ومبناه، لأن مخالفة ذلك يؤدي إلى التناقض ويخالف الانسجام الذي هو أساس من أسس الجمال. إلا أن هناك من التكرار ما يفسد الشعر، ولهذا فقد ذمه النقاد، لأنه يؤدي إلى التجنيس الرديء، وبالتالي يفسد الشعر من جهة اللغة ومن جهة المعنى أيضا، والحاتمي في نقده للمتنبي علق على قوله :

وَ قَبّلَ كُمّاً قَبّلَ بَوّاكَ كُلّ لَكُمي * وَ اقِفٌ مُتَضائِلُ

فقال: <<فجانس ب(قبل وقبله) وب (كم وكمي)لم يصف لفظه، ولا مالأه على الإحسان ، وانقطعت دون الإصابة مادته>>(1) ، كما خطأ أيضا أبي الشيص في قوله:

ومنَازِلٍ لِلْقَرنِ يسحبفَاضةًعلقَ * النّجيعبثوبِها الفضفاض

ذلك لأن أبا الشيص على حد قول الحاتمي <<استعمل من لفظة (فاضة) ما لا أصل له، وليس يجوز ذلك في اللغة، وإنما اعتمد التجنيس فأسقط هذا الإسقاط ، والجناس لا يحسن إلاّ إذا كان واقعا للتناسب بين الألفاظ ، لما للمناسبة بين الألفاظ عن طريق الصيغة من تأثير في الفصاحة، حين يكون غير متكلف ولا مقصود في نفسه>>(2).

لقد نظر النقد العربي القديم، عن بعض خصائص اللفظة المفردة إلى الخاصية الصوتية، وتحدثوا عن انسجام الحروف داخل اللفظة الواحدة، نراهم يراعون نفس المقياس في حديثهم عن جودة تأليف الألفاظ داخل البيت الشعري، وهو مقياس مهم اعتمده النقاد في نقدهم اللغوي والبلاغي .فالجاحظ يرى أن الألفاظ عندما تدخل مستوى التأليف قد لا تكون منسجمة مع بعضها فذكر أن:<<من ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه.>>(3) إن عدم الانسجام الصوتي بين ألفاظ البيت الشعري يسبب استثقاله ويجعل العلاقة بين الألفاظ علاقة تنافر، يقول الجاحظ:«إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العائلات، و<<إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة.>>(4) يظهر لنا جليا مما سبق كيف أن الجاحظ يؤكد على مراعاة سلامته ألفاظ البيت الشعري من التنافر ويرى أن الانسجام والمماثلة بين الألفاظ من مقاييس جودته، ذلك أن الكلمة إذا كان موقعها غير مناسب لأختها المجاورة لها شكلت معها ثقلا في النطق بها، وكلفت اللسان مؤونة، فكلما كان الانسجام الصوتي

---

(1) محمد بن الحسين الحاتمي: الرسالة الموضحة الناشر : المكتبة التجارية - مصر ، ص: 74.

(2) محمد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص: 170.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص:565.

(4) المصدر نفسه، ج1، ص :66،67 .

بين ألفاظ البيت الشعري كان الشعر سلسا عذبا،وكلما كان التنافر بينهما أدى ذلك إلى استكراهها واستثقالها يقول الجاحظ:<<وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملْسا ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سلسة لينة ورطبة مواتية سلسلة النظام، خفيفة على اللسان حتى كأنَّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد. ومن المعروف أنَّ العرب عدلوا عن هذا التكرار للأصوات بحسهم اللغوي لأنه يتنافى مع الفصاحة والبلاغة .ونضيف إلحاح ابن سنان الخفاجي على مقياس الانسجام في التركيب اللغوي للشعر، لما في ذلك من تأثير على المتلقي ودعوته إلى أن <<يجتنب الناظم تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام>>(2) ويستشهد في هذا المقام بقول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر

وقد علق على هذا البيت بقوله:<< فمبني من حروف متقاربة ومكررة، ولهذا يثقل النطق به، حتى يزعم بعض الناس أنه من شعر الجن، ويختبر المتكلم بإنشاده ثلاث مرات من غير غلط ولا توقف.>>(3) والتكرار الذي احتوى عليه هذا البيت هو تكرار لأصوات القاف والباء والراء، وتبعه تكرار لبعض المفردات وهذا ما أدى إلى استثقاله وصعوبة اللسان النطق به .وهكذا يجمع معظم النقاد القدامى على أهمية الانسجام الصوتي بين ألفاظ البيت الشعري، ويعدون الإخلال به عيبا من عيوبه، ونستنتج من خلال آرائهم أن مقياس التلاؤم الصوتي بين الألفاظ يعتبر مقياسا موضوعيا، يظهر أثره في الصوت كما تظهر الصورة أو المنظر للعين.

أما القاضي الجرجاني فإنه يرى أن القواعد الجمالية والمقاييس الموضوعية ليست هي التي تعطي النفوس جمالها في العين ، وتعلقها في القلب ، فالجمال عندَه كامن في بواطن الأشياء لا يُدرك إلاّ بالتغلغل في الأعماق << والشعر لا يحُبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى في الصدور بالجدل والمُقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربها منه الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشيء متقناً محُكماً ، ولا يكون حُلواً مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً . وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة مرموقة.>>(4) وهو بهذا النص يؤكد علىالحس الجمالي ، لأنه يردّ الجمال إلى مفاهيم نفسية لا إلى خصائص موضوعية ، ولا يتأتى لغير الذوق أن يتمثل الجمال بهذه المفاهيم. فالقيمة الجمالية لا تتحقق في مضمار الفن الشعري تحديداً إلا بالمخيلة الإبداعية الخلاقة التي تنتج ما هو مغاير؛ وتمنح الأشياء خصوصية ما غير معهودة في شكلها الواقعي الحسي فالمبدع هو الأقدر على إكساب الصور المجردة أو التجريدية رؤية حسية جمالية.

(1) محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص: 144.

(2) محمد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 1982 ، ص: 487.

(3) المصدر نفسه، ص: 88.

(4) القاضي الجرجاني ،الوساطة المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، دت ،ص :100 .

الفصل بين التراكيب النحوية:

يعتبر الفصل بين التراكيب النحوية المتصلة بالدرس البلاغي، ونقصد بالفصل ما يقع في الشعر من فصل بين العناصر النحوية، كالفصل بين المضاف والمضاف إليه والجار والمجرور والصفة والموصوف...الخ، وهذا ما يؤدي إلى فساد النظم وصعوبة المعنى وغموضه، ولهذا فقد ذم النقاد القدامى هذه الظاهرة في الشعر لأنها تذهب طلاوته وتؤدي إلى فساد اللغة. وقد حكم البلاغيون واللغويون بالقبح على الفصل بين الجار والمجرور، وقد أورد ابن جني في الخصائص أمثلة على هذا الفصل مثل قول الشاعر:

لو كنت في خلقاء أو رأس شاهق * وليس إلى منها النزول سبيل

حيث فصل الشاعر في هذا البيت بين حرف الجر(إلى) و(الاسم المجرور) (النزول) بالجار والمجرور (منها) (1)

كما أورد المرزباني في الموشح أيضا بيتا للشاعرة درنا بنت عبعبة، وحدث فيه فصل بين المضاف والمضاف إليه بالجار والمجرور في قوله:

هما أخوا في الحرب من لا أخا له * إذا خاف يومًا نَبوةً فدعاهما

والتركيب الذي أصابه الفصل (هما أخوا من...) بواسطة الجار والمجرور في الحرب (2)، وهذا الفصل لا يجوز لأنه يخل بنظم البيت وقد استقبح سيبويه هذا النوع من الفصل بين المضاف والمضاف إليه.(3)

و يعتبر الحذف أيضا من الظواهر اللغوية المتعلقة بالتركيب النحوي للشعر، وفي القرن الرابع الهجري كانت الدراسات قد استقرت على أن للحذف مزايا بلاغية كالإيجاز والاختصار والاكتفاء بيسر القول إذا كان المخاطب عالما بمرادها فيه .ومن ثم كان للحذف في رأي النقاد مزايا جمالية وبلاغية إذا لم يؤدي إلى إبهام في المعنى، ومثل ذلك تعليق المرزوقي على البيت الثاني في البيتين التاليين من قول الشاعر:

ولما رأيت الخيل زورا كأنها * جداول زرع خليتفاسبطرَّت

فجاشت إلى النفس أو لمرة * وردت على مكروهما فاستقرت

قال: ويجوز أن يكون الفاء (فجاشت) زائدة في قول الكوفيين وأبي الحسن الأخفش،ويكون (جاشت) جوابا والمعنى لما رأيت الخيل هكذا خافت نفسي وثارت، وطريقة جل أصحابنا البصريين في مثله أن يكون الجواب محذوفا.

---

(1) عثمان بن جني :الخصائص، ج 2 ، ص: 395.

(2) محمد بن عمران المرزباني :الموشح، دار الفكر، القاهرة، ص : 292.

(3) سيبويه :الكتاب، ج2 ، ص : 280.

فبعد هذا العرض لأمثلة النقاد على الحذف نخلص أن من الحذف ما يكون سلبي فيؤدي إلى الإخلال بالمعنى، ومن الحذف ما يكون إيجابي لأنه يضفي على النص قيما جمالة، فليس الحذف إذن ظاهرة نحوية جامدة، ولكنه كما قال عبد القاهر<<باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا **إذا** لم تبن.>>(1)

وقد كشف عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة عن وجه جمالي آخر للحذف غير تكثيف المعنى وإيجاز اللفظ، وهو التحكم في الأحكام النحوية لأغراض بنائية،فقال:<<أن الحذف أو الزيادة قد تكون سببا لحدوث حكم في الكلمة تدخل من أجله في المجاز كنصب القرية في الآية (واسأل القرية)، وجر المثل في الأخرى ليس كمثله شيء.>>(2)

الأسرار البلاغية للحذف:

فالحذف ظاهرة لغوية معروفة منذ القدم <<الحذف من القضايا الهامة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفها انحرافا عن المستوى التعبيري العادي ، ويستمد الحذف أهميته من كونه لا يورد المنتظر من الألفاظ و إنما يذهب بالمتلقي مذاهب بعيدة ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه وتجعله يفكر في ما هو مقصود.>>(3) ، فالحذف لا يمكن تلقيه على أنه انحراف إلا بالإحالة إلى تركيبته التامة التي أحيل منها ، وهنا لا بد لنا من تحديد نقطة في غاية الأهمية تتعلق بمستوى التعبير العادي وذلك من خلال تعيين المستويات التركيبية والمعنوية التي يحصل فيها الحذف لمعرفة مستوى الإزاحة اللغوية والبحث عن دلالاتها وغاياتها ووظيفتها داخل التركيب وانعكاسها على مستوى النص بأكمله ،وهذا ما سنحاول التفصيل فيه لاحقا .

إنّ ما يعنينا في هذا المبحث، رصد بعض الإشارات النقدية القديمة للبلاغيين والنقاد العرب، إذ لم يغفل جهدهم وتحليلهم البلاغي من رصد هذه الظاهرة، بل إننا قد لا نبالغ إذا قلنا : إن ما توصلوا إليه يستحق الاعتبار لما فيه من رؤى نقدية تدل على مستواهم الرفيع في التلقي والتحليل والتأويل .

فهذا عبد القاهر الجرجاني يشير في (أسراره) إلى تلك اللمسات الجمالية والأثر الذي يحدثه الحذف في نفس المتلقي بقوله :<<ومن المركز في الطبع إن الشيء إذا قيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أحلى وألطف .>>(4) ولهذا نجد الحذف من القضايا الهامة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية، بوصفها انحرافا عن المستوى التعبيري.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز، ص:112 .

(2) عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة، تصحيح محمد عبده، دار المعرفة، بيروت ، 1982 ، ص:362 .

(3) فتح الله احمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري دراسة وتطبيق ، ، القاهرة ، مصر 1997، ص:139 .

(4) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ت محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط1 ، 1991ص: 139 .

وتأكيدا لشعرية الحذف في النظم، يتطرق عبد القاهر إلى تجليات أخرى، ولكن هذه المرة مع بعض النصوص الشعرية الحاملة لهذه الفكرة ومما أورده في ذلك:قول البحتري ": من الخفيف:"

شجو حساده وغيظ عداه أن يرى مبصر ويسمع واع.

فهذا البيت فيه حذف للمفعول به في الشطر الثاني والمعنى بلا شك هو << أن يرى مبصر محاسنه ويسمع واع أخباره وأوصافه. >>(1)، وحذف الشاعر آلا من" محاسنه وأوصافه"، وهما مفعولان لكل من الفعلين " يرى ويسمع"،<< ذاك أنه يمدح خليفة وهو المعتز ويعرض بخليفة وهو المستعين فأراد أن يقول : إن محاسن المعتز وفضائله، المحاسن والفضائل يكفي فيها أن يقع عليها بصر ويعيها سمع حتى يعلم انه المستحق للخلافة والفرد الوحيد الذي ليس لأحد أن ينازعه مرتبتها، فأنت ترى حساده وليس شيء أشجى لهم وأغيظ من علمهم بأن هاهنا مبصرا يرى وسامعا يعي حتى يتمنون أن لا يكون في الدنيا من له عين يبصر بها، وأذن يعي معها، آي يخفى مكان استحقاقه لشرف الإمامة، فيجدوا بذلك سبيلا إلى منازعته إياها.>>(2)

وبتعبير آخر فإن الشاعر لجأ هنا إلى أسلوب الحذف، لأنه هنا في مقام مدح الخليفة والحذف أنسب وأليق منالذ كر، فلو قال مثلا أن يرى مبصر محاسنه ويسمع واع أخباره، لذهبت الفائدة ولتبدل المعنى ولاختلفت حلاوة العبارة، فالشاعر يريد هنا أن يقر حقيقة وهي أن هذا الخليفة يكفيه من الناس أن تكون لهم حاسة البصر والسمع حتىيدر كوا لأول وهلة محاسنه وأوصافه، فالبصر والسمع يغنيانه عن كل تعريف ولذلك فإن حساده وأعداءه همهم الوحيد أن لا يكون على وجه الأرض من له عين يبصر بها وأذن يسمع بها حتى يحققوا مآربهم في انتزاع الخلافة منه، وهذا مما لا سبيل إليه.

فالشاعر إذن حقق الهدف والغرض من مدحه للخليفة وهو أحقيته لها وأنه الوحيد القادر عليها وهذا آله من خلال حذف المفعول به في سياق يوحي << بالرغبة في إثبات المضمون الذي يشف من غيتر كيز على ما يقع عليه هذا المضمون بمعنى أن يكون الغرض الفني الاقتصار على إثبات المعاني التي اشتقت منها للفاعلين من غير تعرضلذ كر المفعولين.>>(3) فشعرية النظم التي تقوم على الانزياح وخرق لأنظمة النحو التقليدية تتبدى بوضوح في معاني الشعر. فغرض الشاعر من هذا الحذف هو إثبات الإجرار للرماح وحبسها للألسن عن النطق، لا إثبات إجرارها له.و ينبني مبدأ النظام على أساس العلاقة بين اللغة وفاعل الكلام يتم مبدأ المزية وفق العلاقة القائمة بين الكلام كإنجاز نصي والمتلقي كطرف فاعل يمتلك من الإدراك ما يؤهله لتقدير صور المعنى عبر التدرج في قيم المدلول الشعورية، وهو الأمر الذي يستدعي ضرورة تجاوز الوظيفة الإبلاغية للغة؛ هذه الوظيفة التي يكتفي في ظلها القارئ.

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر .دلائل الإعجاز الناشر : مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص : 106.

(2) المصدر نفسه .ص: 107.

(3) عيد رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور منشأة المعرف بالإسكندرية، ط2، د. ت ص: 85.

السرقات الأدبية:

إن موضوع اللفظ والمعنى قد اقترب بموضوع السرقات ، وهو أوسع أبواب النقد ، شغل بها النقاد والشعراء على حد سواء. والسرقات الأدبية فن له أهميته في النقد العربي لأنه السبيل الذي يوصل الناقد لمعرفة إبداع الأديب ومقدرته على الابتكار ، ومقدار تأثره أو تأثيره بالآخرين .

ومن خلال استقراء آراء النقاد والقدامى في هذه القضية يتضح أنهم قد اختلفوا في القضية اختلافا كبيراً ، واختلفوا في مضمونها تبعاً للمراحل التي مرت بها . والقضية - في الحقيقة - في مبدأ ظهورها جاهلية ، لكن ظلت مفهوماً لم يتبلور في مصطلحات محددة ، حتى بدأ التأليف العلمي . فقد جاء في طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي أنه سأل يونس عن بيت فقال :<< هو للنابغة ، أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه لا مجتلباً له ويستطرد الجمحي معلقاً على كلام يونس"وقد تفعل ذلك العرب ، لا يريدون به السرقة ...>>(1) وما أورده ابن سلام من كلام يونس وكلامه <<واضح في ثبوت جاهلة الظاهرة ، وفي أنها لم تكن شيئاً معيباً .>>(2) و ولعلها بدت أكثر وضوحا حين قامت الخصومة حول أبي تمام وتبعتها الخصومة حول المتنبي . فالجاحظ في إشارة عابرة يرى<< أن الشعراء يحاولون الاستيلاء على ما يجدونه لغيرهم من تشبيه مصيب أو معنى غريب وبديع مخترع ولعل ابن قتيبة أول من جعلها فناً ، وقال بفكرةالسرقة المحمودة التي ألمّ بها الشعراء بمعاني القدماء وأحسنوا فيها بما زادوا عليها فألبسوها بذلك ثوباً جديداً غير ثوبها ...>>(3)

لقد وجدت هذه النظرية صدى لدى بعض النقاد بعده ، فحاولوا أن يبينوا المفاهيم الواردة في نظرية الآمدي ، فبعضهم وجد أن من المشترك ما يعبرّ عنه الشاعر تعبيراً أصيلاً فيمتلكه ، وعليه تكون السرقة ، والى ذلك فطن أبو هلال العسكري الذي يساير الجاحظ في رأيه بالنسبة للمعاني، فهي مشتركة بين العقلاء ، وإنما يتفاضل الناس بالألفاظ ، ومنها تكون السرقة ، فهي عنده مقصورة على أخذ ألفاظ السابق ونقلها ، يقول : <<ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممن تقدمهم ، والصبّ على قوالب من سبقهم لكن عليهم - إذا أخذوها -أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ، ويبرزوها في معارض تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن تأليفها ، وجودةتركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها ، فإن فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممن سبق إليها .>>(4) كما أظهرت الدراسات النقدية جوانب الاتفاق والاختلاف بين العمل الأصيل والعمل المبتدع وهذا احتاج من الدارسين فطنة ودراية عميقة وسعة معرفة بالأدب على مر العصور حتى يتسنى للدارس الحكم جوانب الإبداع والاحتذاء في العمل الأدبي.

---

(1) مجدي احمد : مفهوم الإبداع ، ص : 319 – 320.

(2)ابن سلاّم : طبقات فحول الشعراء ، ص : 58 .

(3) مجدي أحمد : مفهوم الإبداع ، ص: 322.

4) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص : 183.

وفي القرن الخمس حاول عبد القاهر الجرجاني في دراسته لقضية السرقات الأدبية أن يحددها تحديداً فلسفياً حيث عقد فصلين في كتابه (أسرار البلاغة) ، بحث فيهما عن معنى (العام المشترك) ومعنى (الخاص)سمّى الأول عقلياً وهو<<ما كان وليد التجربة اليومية ، وسمّى الثاني (تخْيلياً) وهو المعاني التي يولدها الشعراء دون أن تلاقي حقيقة أو تصوراً واقعياً ...فالعقلي عنده لا يكون فيه سرقة ، وإنما تكون في المعنى التخيلي.>>(1)وأخيراً فإن نظرية السرقات –كما يرى مندور – <<لم تتقدم شيئاً بعد أن وضع الآمدي والقاضي الجرجاني وأبو هلال العسكري و عبد القاهر الجرجاني أصولها .>>(2) ومهما يكن فإن هذا الفن كان من أهم العناصر الأساسية التي قامت عليها الحركة النقدية القديمة ، وتلاقي اهتماماً في الدراسات الحديثة أيضاً،إضافة إلى أنها تدخل في باب التأثير والتأثر بين الآداب موضوعاً من موضوعات الأدب المقارن.

ابتداءً نقول أنه ليس من الضروري أن تكون التجربة الشعرية واقعية وليس من واجب الشاعر أن يكون صادقاً . وقد قيل لبعض الفلاسفة :أن فلاناً يكذب كثيراً في شعره ، فقال :<<إنما يطلب من الشاعرِ الكلام الحسن اللذيذ وأما الصدق فإنه يطلب من الأنبياء.>>(3)والصدق و الكذب الفني عبارة أطلقها القدماء على المطابقة للواقع وعدمه ، لذا فالصدق والكذب إنما يقع في المعاني ولا يقع في الألفاظ . ولما كانت المعاني في العصر الجاهلي محدودة ، فصفة الاعتدال تكاد تكون صفة غالبة على الشعر الجاهلي وقليلاً ما يخرج الشاعر عن الاعتدال ، وإن أُثر عنهم بعض المبالغات والإغراق والغلو،لذا قالوا عن المهلهل أنه كان حيدّعي في شعره ويكثّر في قوله أكثر من فعله .>>(4) ثم أصبحت المقومات الدينية في عصر صدر الإسلام والمتمثلة في الأخلاق الحميدة والفضائل والعفة والمروءة ...الخ ، مقياساً للقبول أو الرفض ، وعلى هذا الأساس جاء إعجاب عمر بن الخطاب ببيت طرفة بن العبد ... بأنه من كلام النبوة :

سَتُبدي لك الأيامُ ما كنت جاهلاً ويأتيكَ بالأخبارِ من لم تُزَوَّدِ

ويقال أن الرسول عليه الصلاة والسلام أُنشد هذا البيت فقال : هذا من كلام النبوة (5) .

وقد عالج نقادنا القدامى قضية الصدق والكذب الفني معالجة تتناسب والظروف التاريخية والحضارية ، واهتموا ببحث الإغراق والمبالغة في الصورة الشعرية وارتباطها الوثيق بقضية الطبع والصنعة والتصنع لما في الأخير من مبالغة وابتعاد عن الواقع وهذا يتنافى مع الصدق الذي هو مطابقة الواقع .

---

(1) ا عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص: 315 ، 316 .

(2) محمد مندور : النقد المنهجي دار نهضة مصر للطباعة والنشر والقاهرة. ، ص : 374 .

(3) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص : 143 .

(4) المرزباني :الموشح دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م ،ص : 74 .

(5) الحسين أحمد الزوزني: شرح المعلقات ، و ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ج5 ص :271.

فابن سلاّم ينوه بقضية الصدق ويربطها بواقعية العاطفة في شعر الرثاء ويقصرها على الشاعر الذي خاض التجربة الشعورية ، بينما يميل الجاحظ إلى الواقعية الأدبية وعدم المبالغة والإفراط في الصورة الشعرية ، لكنه يدعو . صراحةً . إلى الصدق الفني وعدم التمسك بالصدق الواقعي ، ففي حديثه عن فن المديح يدعو الشاعر إلى صياغة الصفات العامة التي ينبغي تحققها في الموصوف لا الصفات الذاتية الخاصة به . إن الجاحظ وغيره من النقاد لم يلزموا الشاعر بالصدق الواقعي بل أكدوا على المهارة الفنية ، واقتداره على الصناعة والصياغة والتجويد فيهما . وابن طبطبا يجعل الصدق أهم عناصر الشعر وأكثر مزاياه ، ويحاول أن يقسم الصدق في الشعر إلى ضروب منها :

الصدق الفني (الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها التصريح بما يكتم منها .

صدق التجربة الإنسانية،ويتمثل في قبول الفهم للحكمة لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها

الصدق التاريخي ، وذلك يتمثل عند (اقتصاص خبر أو حكاية كلام) . وأجاز ابن طبطبا للشاعر إذا اضطر أن يزيد أو ينقص شرط أن تتلاءم وتتناسب الزيادة أو النقصان للخبر أو الكلام المنقول .

الصدق الأخلاقي ، وهو نقل للحقيقة كما هي ،مثل ثناء عمر بن الخطاب(ض) على زهير .

الصدق التصويري، ويسميه ابن طبطبا صدق التشبيه وهو أن يتعمد الشاعر الصدق في تشبيهاته.(1)

بل حتى عبد القاهر الجرجاني - صاحب الدراسات القرآنية – <<ينفي المعنى الأخلاقي عن مصطلحي الصدق والكذب ويرى أن الإبداع والإغراب مقدمان على الصدق ، فهو يعلي الجانب الفني في العملية الإبداعية على صدق التعبير.>>(2)

ويذهب قدامة بن جعفر أبعد من ذلك ليقرر أن فحاشة المعنى في نفسه لا تزيل جودة الشاعر فيه ، وإن الأخلاق يجب ألا تحدّ من حرية الشاعر في تناول المعاني والتعبير عنها ، وإن الشاعر غير مطالب بأن يكون قوله كلُّه صدقاً ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به . وهو بهذا يرى رأي من يقول (أن أحسن الشعر أكذبه) فغرض الأدب أن يصوّر ما يمكن أن يكون وليس هدفه تصوير ما هو كائن . فقدامة يرى أنه <<لا يريد من الشاعر الصدق الواقعي ، وإنما يطالبه بالصدق الفني . لأن الصدق الفني هو الأصل الذي يعمل على تطور الفنون لاسيما الشعر ، كما يعمل على التعرف على الصدق الواقعي ، لكونه الدعامة لكل عمل فني.>>(3) وقد تخلو القصيدة من الصدق الواقعى بمعنى أن لا تكون الأحداث والمواقف حقيقية وليس لها صدى فى الواقع ، ومع ذلك فإنها تمتاز بالكلمة الجميلة والأسلوب الفنى المعبر والصورة الموحية . فالقصيدة حينئذ تمتاز بالصدق الفنى وإن كانت كاذبة فى الواقع وهو لا يعنينا قدر عنايتنا بالصدق الفنى والقدرة على التعبير الجيد الذى هو قوام الفن وأداته.

(1) ابن طبطبا : عيار الشعر ، ص :55 ، 83.

(2) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص :358 .

(3) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص : 66،68.

مكونات الأسلوب عند النقاد القدامى:

لقد اهتم النقاد بالمكونات الأساسية ، التي بسببها يتم بناء الأسلوب وهي: المكون اللفظي، المكون المعنوي، المكون التركيبي، المكون التصويري- لدى تمظهرها في نص ما، تمظهرا <<يعطي الأسلوب صورته وهيأته وبناءه وشكله>> (1).وقد مثلت دراستهم لهذه المكونات <<الإجراءات القادرة على توصيف نظام الأسلوب في مختلف مظاهره اللغوية، في النصوص صوتية ودلالية وتركيبية وما يطرأ عليها من انحرافات وتجاوزات وما ينجم عنها من قيم جمالية .>>(2)

1- المكون اللفظي:

اهتم النقاد والبلاغيون أثناء دراستهم من هذا المكون، اعتبارا من أن مدخل التمايز عند بعضهم يعود إلى اللفظ أو الإطار الشكلي. وقد كشفت دراستهم له عن منهجية أسلوبية، حيث تجاوزوا فيها<< حدود الوصف اللساني العام إلى الوصف الأسلوبي>> (3) كما شملت المستويين:

- المستوى الإفرادي. - المستوى التركيبي

أ- المستوى الإفرادي:

كانت لهم رؤية خاصة للفظة قبل دخولها في النص، فبحثوا في المواصفات الصوتية والدلالية التي يقتضي وجودها وقوع الدال ضمن دائرة الاختيار، ومن ثم صلاحيته للحلول في الخطاب. ومن جملة المواصفات الصوتية والدلالية التي اشترطوها في اللفظ المفرد، الانسجام الصوتي، الاعتدال الصياغي، التداول بحيث لا تنقطع مرجعيته الدلالية لدى المتلقين، من دون أن يغفلوا السياق وما قد يتطلبه من كثافة صوتية، والبيئة والزمان وما قد يتطلبانه من غرابة ووحشية.

ومن هنا نقول أن الدرس النقدي، انصرف إلى العناية باللفظة المفردة <<فإن هذه العناية كانت عملية تمهيدية للغرض الفعلي وهو التركيب، إذ إن الفصاحة كما تتعلق بالمفردات من خلال مواصفات صوتية ودلالية فإنها تتعلق بالتركيب من خلال شروط...والواقع أن هذه الشروط تعد امتدادا لمواصفات البنية الإفرادية >>(4) وأول شرط من شروط الفصاحة التركيبية الخلوص من ضعف التأليف، ولا يتأتى ذلك إلا بحسن التأليف الذي يقتضي أن توضع الألفاظ مواضعها وتمكن أماكنها...وإن كان تحقق التأليف الجيد –كما يرون- ليس كافيا لدخول التر كيب دائرة الفصاحة، بل هو ملازم لشرط آخر، هو البعد عن التنافر، وهذا البعد يكاد ينحصر في المستوى الصوتي المتصل بتأليف الكلام وهو مستوى يعتمد على خواص اللفظ المفرد.

---

(1) محمد سامي عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي دار اليازوري –الأردن الطبعة الأولى 2007م ، ص: 115.

(2) المرجع السابق ، ص:332 .

(3) المرجع نفسه، ص: 135 .

(4) المرجع نفسه، ص :75.

ب- المستوى التركيبي:

درس النقاد اللفظة ضمن النص، وأثر التركيب اللغوي على دلالتها، وتعد دراسة عبد القاهر أفضل ما قدمت بهذا الشأن، حيث كشف فيها الدراسة -عن أثر العلاقات السياقية على دلالتها وقيمتها.

ويقوم السياق في أحيان كثيرة بتحديد الدلالة المقصودة من الكلمة في جملتها ومن قديم أشار العلماء إلى أهمية السياق أو المقام وتطلُّبِه مقالا مخصوصا يتلاءم معه، وقالوا عبارتهم الموجزة الدالة <<لكل مقامٍ مقال،فالسياق متضمن داخل التعبير المنطوق بطريقة ما>>(1)لذلك ركز النحاة على اللغة المنطوقة، فتعرّضوا للعلاقة بين المتكلم وما أراده من معنى والمخاطب وما فهمه من الرسالة،والأحوال المحيطة بالحدث الكلامي.

ويستفاد من ذلك أيضا أنه <<إذا تعدد معنى الكلمة، تعددت بالتالي احتمالات القصد منها. وتعدد احتمالات القصد يقود إلى تعدد المعنى. ويقوم السياق ووضع الكلمة في موقعها داخل التركيب اللغوي بتحديد دلالة الكلمة تحديدا دقيقا مهما تعددت معانيها ويصرف ما يُدّعَى من التباس أو إبهام أو غموض في الدلالة بسبب هذه الظواهر.>>(2)

وفي هذا المستوى للتراكيب أشار الدكتور محمد حماسة إلى أهمية السياق في الوصول إلى (المعنى النحوي الدلالي) فقال: << ولا تكون للعلاقة النحوية ميزة في ذاتها، ولا للكلمات المختارة ميزة في ذاتها، ولا لوضع الكلمات المختارة في موضعها الصحيح ميزة في ذاتها ما لم يكن ذلك كله في سياق ملائم .>>(3) كما أشار إلى التفاعل بين العناصر النحوية والدلالية، فكما يمد العنصر النحوي العنصر الدلالي بالمعنى الأساسيّ في الجملة يمدّ العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك ببعض الجوانب التي تساعد على تحديده وتمييزه، فبين الجانبين أخذ وعطاء وتبادل تأثير مستمر<< فلا يمكن بحال نكران تأثير دلالة سياق النص اللغوي وسياق الموقف الملابس له على العناصر النحوية من حيث الذكر والحذف، والتقديم والتأخيرولا يُنكر أن دلالة السياق تجعل الجملة ذات الهيئة التركيبية الواحدة بمفرداتها نفسها إذا قيلت بنصها في واقف مختلفة، تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه مهما كانت بساطة هذه الجملة وسذاجتها>>(4) أن الجملة تتشكل من ركنين أساسيين؛ المسند والمسند إليه، ولا يتضح معناه إلا إذا توفرت عليهما، فلا يصح في عقل أحد أن يتفكر في معنى دون أن يريد إعماله في اسم، ولا أن يفكر في معنى اسم دون أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلا له، أو مفعولا، أو يريد جعله مبتدأ.

(1) انظر: النحو والدلالة الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي) 98، ط 1 القاهرة سنة 1403هـ 1983م.

(2) المرجع نفسه، ص : 33 ، 36.

(3) محمد عبد اللطيف حماسة ،النحو والدلالة ،دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2000 ص: 98 .

(4) المرجع نفسه: ص: 113.

2-المكون المعنوي:

لقد تناول النقاد هذا المكون، حيث بينوا حقيقته وأنماطه، كما كان تعاملهم معه مبنيا على تفكير أسلوبي تمثل في نظرة بعضهم إلى المعنى لأن<< المعنى الشعري على أنه رؤية ذاتية ترتبط بتجربة الشاعر>>(1)ومن ثمّ تعددت تصوراتهم له، فهو عند الجاحظ التصور الذهني الذي لا يدخل حيز الوجود الفعلي إلا بواسطة اللفظ الذي ينقله من الذهن إلى الخارج،يقول الجاحظ: <<المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذاها نهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم... وإنما نحيا في ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها.>>(2) إن حازم لا يبتعد عن هذا التصور، أي في اعتبار المعنى الصورة المتولدة في الذهن بعد عملية إدراك لما هو موجود في العالم، إلا في كونه يقسم المعاني الذهنية إلى صنفين، فيقول :<<وإذا عرفنا كيفية التصرف في المعاني التي لها وجود في الذهن والتي جعلت بالفرض بمنزلة ماله وجود خارج الذهن، فيجب أيضا أن يشار إلى المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن أصلا.>>(3)

ومن هنا فاللفظ عند حازم لا يدل على الشيء خارج الذهن، وإنما يدل على صورته الحاصلة في الذهن بعد عملية الإدراك، كما أن الشيء الموجود خارج الذهن أو المرجع لا يرتبط باللفظ مباشرة، ولكن بالصورة الذهنية التي هي المعنى فيكون المعنى الصورة الذهنية الجامعة بين الشيء واللفظ.

أما التصور الآخر للمعنى– عندهم -وهو تصور تولد في سياق حديثهم عن المعنى الشعري أو الأدبي .فهو، الغرض أو الموضوع .والمعاني بهذا المفهوم تمثل القدر المشترك بين العامة والخاصة، لأنها كما قال الجاحظ"مطروحة في الطريق"، أو" جمهورية "على حد تعبير حازم القرطاجني. وفي المقابل أقر النقاد بوجود المعاني الخاصة المبتدعة التي لا ينسج فيها صاحبها على مثال سابق ومن ثم فهي << تشير إلى ذاتية الشاعر وتمنحه هوية فردية يتميز بها أسلوبه.>>(4)

إذن فقدرة الشاعر على اختيار الألفاظ وحسن التعامل معها دون خرق للقواعد اللغوية المتعارف عليها، هو المعيار الذي حدده النقاد القدامى للحكم على الشعر بالجودة، لأن سلامة اللغة من حيث الألفاظ والصيغ والتراكيب هو الذي يصل بالنص إلى مستوى من الفصاحة والبلاغة، وهذا الأمر يتداخل فيه النقد اللغوي مع النقد البلاغي، لأن كلاهما يشترط حسن اختيار الألفاظ وجودة التأليف والنظم، للابتعاد عن التعقيد والغموض المفسد للشعر. وبالعودة إلى الأصل اللغوي لكل من النقد والبلاغة نلاحظ وجود فرق بين النقد الذي يتعدد معناه، وبين البلاغة ، التي لا نجد لها إلا معنى لغويا واحدا فقط.

---

(1) سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، ص: 159.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ، ص : 42.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص : 15.

(4) المصدر نفسه، ص: 16.

النقد بين التطبيق والإبداع:

من خلال المدونات النقدية القديمة نلمس حدود النقد التطبيقي، فالمتأمل في هذا التراث سوف يلاحظ أنه غني بهذا النوع من النقد، وسبب ذلك أن << النقد العربي القديم كان دائم الارتباط ببيئته، واعيا بوجوده، لذلك جاء في أغلبه نقدا تطبيقيا، وحتى ما يصاغ من قواعد ونظريات نقدية، كان لا يتم إلا بعد عرض تطبيقي وافي.>>(1) تبرز ملامح النقد التطبيقي في التراث العربي القديم منذ العصر الجاهلي من خلال الأحكام النقدية التي كان يطلقها << السامعون نتيجة تأثرهم لما يسمعون من الشعر أو الخطب، ولم يكن ينطوي على التعليل والتحليل، فهما نتاج القرائح المستقرة الناضجة، والعرب في وطنهم كان ينقصهم الاستقرار والنضوج .>>(2)

فرغم أن النقد الجاهلي كان يحكم على الأدب بالنظرة العجلى، والأثر السريع، آما يقول طه أحمد إبراهيم (3)، وأنه كان في أغلبه أحكاما انطباعية غير معللة تعتمد على ذوق عربي خالص، فإننا من جهة أخرى لا يمكننا أن نغفل الجانب التفسيري في النقد الجاهلي أو الجانب التعليلي التحليلي وإن كان قليلا، فهناك وقائع متصلة بهذا الموضوع جرت في العصر الجاهلي تدل دلالة واضحة على أن بعض متلقي الشعر في تلك الحقبة الزمنية كانوا يمارسون دور النقاد التطبيقيين، فليس عجيبا أن يتكلموا فيعربوا وأن ينظموا فيصححوا الوزن دون أن يكون لهم عهد بنحو أو عروض، وليس عجيبا كذلك أن يدركوا بعض عناصر الجمال أو بعض مظاهر الضعف في كلامهم دون أن يكونوا في حاجة إلى أصول علمية توقفهم على ذلك ، ففي الجانب الموسيقي للقصيدة مثلا << تنبه المستمع أول الأمر إلى أن هناك نظاما يعتريه الخلل من حين لآخر، ولكنه لم يسم ذلك النظام، ولا سمى الخلل الذي يلحقه، بل كشفه بعملية تطبيقية.>>(4)

إنَّ أبا تمام في حماسته يعتبر ناقدا تطبيقيا، لأنه طبق مبدأ الاختيار والانتقاء، الذي هو حكم نقدي تطبيقي بالأساس، وهذا ما جعل أحد الباحثين المعاصرين يقول عنه<< لقد كانت له مقدرة خارقة على تمييز الشعر الجيد من الشعر غير الجيد، حتى إن بعضهم يحتكمون إليه، لقد كان من هذه الناحية ناقدا تطبيقيا .>>(5)

و من خلال هذه الأهمية التي اكتسبتها الاختيارات الشعرية، وجدنا بعض النقاد الذين جاءوا من بعد يحاولون شرحها وتبسيطها، هذا الشرح كان بمثابة إعادة قراءة لهذه المختارات، فهي إذن كذلك من النقد التطبيقي.

---

(1) بجة، زكية .النقد التطبيقي عند الجاحظ كتاب الحيوان نموذجا :دراسة تاريخية وصفية .ص: 7.

(2) .سلام، محمد زغلول .تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري .ط .3 الإسكندرية :منشأة المعارف .ص : 85 .

(3) إبراهيم، طه أحمد .تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري .ص : 29.

(4) العمري، محمد .البلاغة العربية أصولها وامتداداتها .ص: 58 ،59.

(5) المرجع نفسه، ص : 7.

وكل ما ذكرناه من مظاهر النقد التطبيقي، إلا أنه لم تظهر جليا وبوضوح إلا بعد أن أعطت دفعا قويا للشعرية العربية، وذلك على يد أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت370هـ)،في كتابه: <<الموازنة، الذي اعتنى فيه ببعض المسائل النحوية، أو اللغوية،و النظر في صحة معنى ما بالقياس إلى الواقع تارة، أو بالخضوع لسمات شكلية وموروثة، هذا بالإضافة إلى النقد الانطباعي طبعا،وقد كان مَعْلَمُهُ في إقامة الموازنة هو العمود الشعري ،ومادته شعر أبي تمام والبحتري،حيث أشار كثيرا إلى خروج أبي تمام عن تقاليد الشعر العربي(عمود الشعر)، من خلال ثلاث سمات:

إسرافه في استخدام البديع حد التصنع غير الفني.

توخيه أساليب المجاز، ولا سيما الاستعارة قصدا ،حد مخالفة العرف التقليدي.

اتصاف بعض معانيه بالغموض حد الاستعصاء على الفهم.>>(1)

والملاحظ أن أحكام الآمدي، لم تكن تراعي النص الشعري كاملا، بل كان يقتطع منه البيت أو البيتين،فيصدر حوله حكما مثل قول أبي تمام: (2)

يا دَهرُ قَوِّم مِن أَخدَعَيكَ فَقَد جَتَ هَذا الأَنامَ مِن خُرُقِك

تَعَوَّدَ مَّلتَ ما لَو حُمِّلَ الدَهرُ شَطرَ كَدَّرَ دَهراً أَيُّ عِبءٍ بِأَيهِ أَثقَلُ

أو قوله: **فَغَيَضَ بتَ الشِتاءَ في أَخدَعَيهِ غادَرَتهُ عَوداً رَكوبا**

فالبيت الأخير مثلا:قد انتقاه الآمدي،من بين خمسة وخمسين بيتا ،كلها ما بها من بأس،سوى هذا البيت الذي رأى فيه الآمدي،كما في أبيات أخرى على شاكلته،مفردة كل بيت من قصيدة أو مقطوعة،قبيح استعارة أبي تمام.ففي أول الموازنة ،يمنح الآمدي (السرقة في المعاني) اهتماما بالغا،ذلك لكونها كانت محل عناية أهل عصره ومنهجه كان المناقشة الجزئية للبيت الواحد ،ونادرا ما يعطي تصورا نظريا لمفهوم الاستعارة،أو المبالغة في (الخيال الشعري)أو (الصدق والكذب)ومن ذلك له مثلا تعليق حول بيت أبي تمام الذي يقول فيه:

الولَقُرُبِلِ وَلَكِن عُرِفَلأَبعَدِ الأَوطانِ دونَ الأَقرَبِ

فأبو تمَّام الذي نقَدَه الآمدي،أنه قد نقَصَ الممدوح برقة الفضل، وجعَلَ ودّه لذوي قرابته، ومنهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهَم" لمَ يفهم في زَعْم ناقديه -كلام أبي تمَّام، فأبو تمَّم أخرج أقاربه من المعروف؛ لأنهَّم في غِنىً وسعَة.

(1) الآمدي ،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تح:السيد أحمد الصقر،دار المعارف،ط2 مصر 1973،ج1ص: 245 .

(2) ديوان أبي تمام.

فيقول الآمدي في تعليقه:<<إنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل،وجعل ودّه لذي قرابته ومنهم عرفه،وجعلهم في الأبعدين دونهم،ولا أعرف له في هذا عذرا يتوجه.>> (1) كما أن (الآمدي) لم يعمد ،إلى الموازنة بين قصيدتين،من شعر أبي تمام،والبحتري،متفقتين في الوزن والقافية،ولكنه اكتفى بالمقارنة،بين معنى ومعنى في أبيات معينة،ومناقشة المعاني بينهما جاءت مرتبة،وفق المواضيع في القصيدة الطويلة عند العرب،وما اشتملت عليه من الوقوف على الطلل،والتجوال خلال الديار والغزل أو النسيب،ثم المدح أو الوصف،في ما لا يصح معها الحكم النقدي السليم أو الدقيق،إنّ النقد القديم قد أغفل كون النص إبداعا ، وإنما عدّه صناعة، لأن اهتمام النّقاد كان منصبا على الجانب الشكلي، إذ أفرغ الإبداع من سمة الابتكار و الخلق وتحوّل إلى مجرد إتباع واقتداء وتجلى ذلك فيما صيغ من مفاهيم وأسس توجه المبدع وتضيق عليه الخناق وتجبره على إتباع النموذج القديم والمتمثل في الشعر الجاهلي، وأكبر تمظهر لهذه الوجهة ما نجده من قوانين شكلية صارمة لدى النقاد أثناء حديثهم عن عمود الشعر فقد <<كان للصياغة الشكلية في الشعر أثر بارز في إغفال دور الخيال والصورة >>(2) فقد سيطرة الصناعة على الفكر النقدي العربي.

ومن ثمّ فإنَّ الدعوة إلى الالتزام بالذوق العام في الفكر النقدي العربي واردة بصورة صارخة ، وهذا الالتزام لا يتأتى إلا بإتباع النموذج الجاهلي، غير أنّ هذه النموذجية قيّده بالإبداع ، <<إذ أدّى التعلق بالنموذج إلى التعلق بالشكل . فالشعر ، من وجهة نظر العقلية السائدة ، لم يكن رؤيا بل صناعة ألفاظ . إنه، من هذه الناحية ، لا ينبع من كيفية رؤيا العالم وخلقه ، بل من كيفية رؤيته وصنعه>>(3) ومن هنا يذهب النقاد إلى أن للفن القولي صناعة يجب الإلمام بها ومن ثمّ ممارستها وقد حاول هؤلاء النقاد ضبط مبادئ وقوانين الصناعة الشعرية والتي تبدت في عمود الشعر ، وأرادوا أن تكون هناك مجموعة من القوانين التي لا يبرحها الشعراء وهذا راجع إلى البنية الاجتماعية للمجتمع العربي الذي كان يعيش في ظل قيم ثابتة النموذج.لأن الذوق هو أولى خطوات النقد، لأن الناقد يباشر عمله - حين يريد درس الأثر وتحليله- بعرضه على نفسه، ليرى مدى استجابته له، وتأثره به، وهي مرحلة التذوق، ثم يلتمس بعد ذلك أسباباً موضوعية لتلك الإثارة التي تركها العمل في نفسه. ويقودنا الحديث عن الذوق وبواعث الجمال إلى بيان العلاقة بين التذوق وتربية الإحساس الجمالي وتنميته: فإذا كان علم الجمال يدرس الأحكام الجمالية الصادرة عن الظواهر الجمالية. فإنه لابد من أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة لعنصل الثالث من عناصر التجربة الجمالية، أي عنصر التذوق وإذا كانت فلسفة الجمال تُعْنَى بنظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال.

(1) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تح:السيد أحمد الصقر،دار المعارف،ط2 مصر 1973،ج1 ص: 246.
(2) وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص: 87.
(3) المرجع نفسه، ص: 95.

إنَّ التراث النقدي العربي غني فيه من الخصوبة والثراء ما مكنه من معالجة الكثير من القضايا النقدية الكبيرة، يمت كثير منها بقضايا النقد الحديث، وما تزال تشغل المباحث والاهتمامات النقدية الحديثة.

صنعة الشعر عند النقاد:

ولعل ما استقر فيه النقد العربي من أن الشعر ضرب من ضروب الصناعات، اقتضى أن تكون لتلك الصناعات أدوات أو وسائل...ولو تتبعنا معنى الشعر، ومراد فيه: القريض والقصيد في المعاجم لوجدنا أن من معانيها:الصنعة و الاستعداد، والتهيؤ، وشحذ الآلاتوقد انتشرت فكرة الصنعة منذ وقت مبكر بين النقاد، وظلت تدور في كتبهم، فهذا ابن سلام يقول:<< للشعر صناعة وثقافة>>(1)، وإلى جانبه الجاحظ الذي يقول: << إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير.>>(2)، كما تشع فكرة الصناعة في حديث ابن طبطبا حين يعرض بنظام غريب خطوات كتابة الشعر، من مخض المعنى في الفكر نثرا، إلى إعداد الألفاظ وانتقاء الوزن والقوافي فإعادة النظر فيه بعد كتابته، ويجعل الشاعر مثل<<النساج الحاذق الذي يفوف وشيه.. والنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقسيم.. وناظر الجوهر..>>(3) ومبدأ تشبيه الشاعر بأرباب الصناعات: النساج والنقاش وناظم الجوهر يشير بقوة إلى إدراج الشاعر معهم في سلك واحد، ويتضح هذا الأمر بجلاء عند الآمدي وابن سنان الخفاجي، حيث يقول الأول:<<زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا توجد و لا تستحكم إلا بأربعة أشياء >>(4)، أما الثاني فيذهب إلى أن كل صناعة من الصناعات فكمالها بخمسة أشياء... وإذا كان لأمر على هذا، ولا تمكن المنازعة فيه، وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة، وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام (5)

و لعل هذه النصوص تشير إلى حقيقة أن النقد العربي قد أدرك جوهر هذه القضية إدراكا واضحا، وبين بما لا يقبل الشك أن الشعر لا يمكن أن يكون وليد الطبع لوحده، وإن كان هذا الطبع من مستلزمات علمية الإبداع. وتحت ضوء ما تقدم نرى أن هذه الصناعة التي قال بها النقاد العرب، بحاجة إلى أدوات بالإضافة إلى الموهبة وبتكاملهما قادران على المجيء بشاعر مجيد، وهو ما حرص النقد العربي عليه.

---

(1) ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ج 1، ، تحقيق محمود محمد شاكر. ص :5.

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون. ج3، ص: 132.

(3) ابن طباطبا ،عيار الشعر، دار الكتب العلمية. ، ص: 11.

(4) الآمدي ،الموازنة بين الطائيين ، ج 1، ص: 42.

(5) ابن سنان الخفاجي ،سر الفصاحة، ، ص: 82 -83.

وقد أجمع النقاد الذين تعرضوا لقضية الأدوات على شرط لم يجتمعوا على غيره يرونه لازما ضروريا للشاعر وهو ذلك الشيء الفطري الذي يولد مع الشاعر والاستعداد الطبيعي الذي ينبع منه بغير إرادة، واصطلحوا على تسميته بالطبع، وهو أكثر المصطلحات الذي أخد حيزا مهما من جهود النقاد فهذا بشر بن المعتمر المتوفى سنة

(210 هـ)يشير في صحيفته المشهورة التي أثبتها الجاحظ إلى قضية الطبع. ويطلب من متعاطي صنعة الكلام، شعرا كانت أم نثرا، أن لا يرهق نفسه، ولكن << إن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة فلا تعجل و لا تضجر>>(1)، فالطباع هنا الاستعداد لنظم، والقوة التي تعين عليه.

ويتعرض الجاحظ المتوفى سنة (255 هـ) للطبع والمطبوعين من الشعراء في مواضيع متعددة، من كتبه، وأهم نص يواجهنا هو الذي وقف فيه عند الشعر وأبان رأيه في قضية المعاني المطروحة في الطريق، إذ يرى الجاحظ أن الشعر هو في <<إقامة الوزن، وتخير للفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك>>(2)، ومعه النص الذي يتحدث فيه عن ثقيف إذ هم <<أهل دار ناهيك بها خصبا، وهم إن كان شعرهم أقل، فإن ذلك يدل على طبع في الشعر عجيب>> (3)، ومن الواضح أن الجاحظ في النصين يريد بالطبع تلك <<الغريزة في الإنسان، والاستعداد الجبلي الذي يودعه الله من عباده من يشاء>>(4).

وإذا وصلنا إلى القاضي الجرجاني المتوفى سنة (366 هـ)، نكون في مواجهة الناقد الذي أضاف لمصطلح الطبع إضافة مهمة، فهو يقول: <<إن الشعر علم من علون العرب يشترك فيه الطبع، والرواية، والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه..>> (5) ويقول أيضا:<< وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعامل والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد وتصور أمثلة الحسن و القبيح.>>(6) فكلأن القضية كل لا يتجزأ، أول المراحل: الطبع، ولكن لا يمكن الركون إليه إلى ما لانهاية، ولا بد من روافد تغذية وتغنيه، وهذه الروافد، من خلال التهذيب والصقل، تجعل منه شيئا آخر، إنه يبتعد عن أن يكون فطريا ساذجا، وينفصل عن مرحلته الأولى إلى مراحل أخرى فيها من النضج والتطور الشيء الكثير، فلم يعد الأمر مقتصرا على الطبع فحسب، بل طراز معين، مخصوص منه، حيث يكون أداة فاعلة بيد الشاعر، تجعله قادرا على القول الجيد، والانتقاء السليم للشعر.

---

(1) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 1ص: 138.

(2) الجاحظ ، الحيوان ج 3ص: 131-132..

(3) المصدر نفسه، ج 4، ص:380.

(4) حماد مود، التفكير البلاغي، ، ص: 221.

(5) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ، ص: 15.

(6) المصدر نفسه، ص: 25.

ونظفر بنظرة ثاقبة لموضوع الطبع عند ابن سنان المتوفى سنة(466 هـ)، وهو يتحدث عن كمال الصناعات، وهي خمس، الآلة واحدة منها، <<وأقرب ما قيل فيها أنها طبع الناظم، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك، ولهذا لا يمكن لأحد أن يعلم الشعر من لا طبع له، وإن جهد في ذلك لأنَّ الآلة التي يتوصل بها غير مقدوره لمخلوق.>>(1)، إن تأخير ابن سنان للعلوم المكتسبة، وتقديم الطبع يدل دلالة قوية على أن الاستعداد الشخصي، والموهبة هما العاملان الفعالان في خلق الشعر، وفيه تأكيد للجوانب الذاتية في الشاعر، وفسح المجال رحبا أمام إبداع الشاعر لينطلق ويحلق، ولذلك ينفي بصراحة مسألة تعليم الشعر، فهو غير قابل لأي صنف من صنوف التعليم أما تلك العلوم فمن الممكن تعلمها، واكتسابها، لتصلح لا لتوجد شاعرا، وهي لفتة مهمة أولاها ابن الأثير المتوفى سنة (637 هـ) عنايته في غير موضع من كتبه:<<..فصناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تفتقر إلى آلات كثيرة... وملاك هذا كله الطبع، فإنه إذا لم يكن تم طبع فإنه لا تغني تلك الآلات شيئا، ومثال ذلك كمثل النار الكامنة في الزناد، والحديدة التي يقدم بها . ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا تفيد تلك الحديدة شيئا>>(2)، أليست هذه النار هي نار العبقرية، وجوهر الإبداع؟ ولذلك كان أصحاب تلك النار قليلين، إذ نراه يقصر المعاني المخترعة على فئة نادرة من الشعراء والكتاب، لآن الذي يختص بها يكون فذا واحدا يوجد في الزمن المتطاول>> (3) ومن هنا يستبعد مقولة التعلم، لتحضره فكرة الموهبة حضورا قويا إذ <<لا تتقيد تلك المعاني المخترعة بقيد أو يفتح إليها طريق يسلك، وهي تأتي من فيض إلهي بغير تعلم.>>(4)، فكأنه قد حسم هذه القضية في عبارته الأخيرة خصوصا، وفرق بين من يتعلم الشعر وهو لا طبع له، وبين صاحب الطبع الأصيل المزود بالآلات، وشتان بين الاثنين. ولم يكن لحازم القرطاجني المتوفى سنة(684 هـ) أن يغفل الطبع، وهو يعالج قضايا ذات قد عال من الأهمية في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء << ولذلك عرض القضية وكأنها ذات مراحل، فالشعر صناعة آلتها الطبع >>(5) فقد قرر منذ البداية أنه لن يكون هناك شعر حقيقي ما لم يوجد الطبع، ولم يترك المصطلح هكذا بلا تحديد، بل حاول أنْ يتعمقه، ويحاول محاصرة جوانبه حتى خرج بالنتيجة الآتية:<< الطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا >> (6) و لاشك أنه يتحدث هنا عن الطبع المهذب المصقول الذي لمحنا ظلاله عند القاضي الجرجاني.

---

(1) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ، ص: 83، 84.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص: 38.

(3) المصدر نفسه، ج 2، ص: 56.

(4) المصدر نفسه، ج 2، ص: 55.

(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، ص: 199.

(6) المصدر نفسه، ص: 199.

كما أنَّ لفظة"الاستكمال" توحي بخطوات قبلها، وهذه الخطوات هي التي توصل إلى ذلك الطبع الذي يتطلبه حازم، ومما يقوي ما ذهبنا إليه هو أن حازما نفسه يؤكد أن الطبع وحده لا يمكن أن يصنع شاعرا لأن الطباع تضطرب، وتفسد مثل الألسنة التي يداخلها اللحن، فليس الطبع الذي يريده هو من جنس هذه الطباع، بل هو طبع سليم، يمتلك القدرة، و"القوى الفكرية: والاهتداءات الخاطرية، التي جعلها عشر قوي، وهذا لا يطبقه سوى طبع مدرب، ولهذا قال في مرحلة تالية بالتعليم، لأن << الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها في الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم.>>(1)

وهنا تبرز مرة أخرى فكرة التكامل بين الطبع والأدوات، فكأن << العلم بالشعر جانبين متداخلين: جانبا فطريا مرتبطا بالحساسية التلقائية التي يتميز بها الشاعر، والتي تمكنه من إدراك ما لا يدركه الآخرون، وجانبا آخر مرتبطا بالتعليم، وإتباع الأصول المتعارف عليها..>>(2) و لعل ما ذهب إليه حازم يكمل الصورة العامة عن هذه القضية من حيث الإلحاح على طراز معين من الطبع هو الكفيل، يخلق الشاعر مع الإطار والأدوات التي تدعمه وتقويه. وكان لابد للنقد العربي أن يكمل ما بدأه في قضية الأدوات بعد وقوفها الطويل عند الطبع. فليس في مقدور الطبع أن يقف وحيدا في مواجهة عملية معقدة كالإبداع الشعري، بل هو في حاجة إلى من يدعمه وقد تنبه النقد القديم إلى ذلك منذ وقت مبكر تجلى في مظاهر متعددة أولاها:

ما يسمى بالعائلة الشعرية أو المدرسة الشعرية، حيث يكون الشاعر حلقة من سلسلة يرث عنها الشعر، وينهل من الخيرات السابقة أو كما يقول حازم القرطاجني: << وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة وتعلم منه قوانين النظم واستفاد عنه الدربة في اتخاذ التصريف البلاغية.>>(3) وقد عقد ابن رشيق << بيوت الشعر، والمعرقين فيه>> (4)، بابا ضمنه، تلك البيوت، وأسماء الشعراء، تباعدت أزمانهم واختلفت بلدانهم بعد هذا ولكنهم ظلوا أوفياء لذلك الخيط الذي يربطهم، ولعل في قولة بشامة بن الغدير لزهير دلالة واضحة على التعلم، ذلك أنه يمتنع عن إعطائه مالا ويقول له: << لقد قسمت لك أفضل المال وأجزله. شعري ورثته. وقد رويته عني.>> (5) فكأن إشارة ابن رشيق إلى هذا النسب الشعري، تدل على أن له موقعا خاصا، ولم يأت هذا الموقع إلا من قبل التعلم، والتأثر.

---

(1) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، ص: 26.

(2) جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص: 206.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، ص: 27.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ، ج 2، تحقيق: د. محمد قرقزان، طبعة دار المعرفة، بيروت، لبنان. ص: 236.

(5) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ، ج 10 ، ص: 312.

وثاني هذه المظاهر أخذ الشعراء أنفسهم بالتعلم، ومحاولتهم الذاتية لاستكمال أدواتهم الثقافية، فكأنهم كانوا متيقنين أن هذا الطبع الذي امتلكوه بحاجة مستديمة لتلك الروافد التي أشرنا إليها لكي يجود شعرهم، وتقابلنا نصوص كثيرة تجلي هذه الظاهرة وتظهرها، فبالإضافة إلى تلمذة بعض الشعراء لبعض إذ<<كان و البة أستاذ أبي نواس وعنه أخذ، ومنه اقتبس>>(1)، و كان مسلم بن الوليد أستاذ دعبل، وعنه أخذ، ومن بحره استقى نقول بالإضافة إلى ما تقدم إن الشعراء أنفسهم كانوا ينهلون من الروافد أنى وجدوها، فهي ليست قاصرة على الشعراء الذين سبقوهم وحدهم، فالأعشى مثلا كانت تأتي في شعره أشياء تدل على قدرته.

وأخذ هذا<<من أساقفة نجران، وكان يزورهم ويسمع منهم، فكل شيء في شعره من هذا فمنهم أخذه>>(2)...وذو الرمة، كان يحسن الكتابة و القراءة (3)، و هما وسيلتان مهمتان للتعلم، أي أنه لم يقف عند حدود السماع وحده، فأضاف لنفسه أفاقا رحبة جديدة و تراه يوصف بالفصاحة و العلم بالغريب..."(4)...أما أبو نواس و أبو تمام فهما الغاية في التعلم و الإفادة من الآخرين، إذ لزم أبو نواس <<خلفا الأحمر فحمل عنه علما كثيرا و أدبا واسعا...كما روى دواوين ستين امرأة من العرب...وكان عالما فقيها، عارفا بالأحكام، بصيرا بالاختلاف صاحب حفظ و نظر و معرفة بطرق الحديث، و يعرف ناسخ القرآن و منسوخه و محكمه و متشابهه...>>(5) ومثله أبو تمام الذي اتسعت معارفه حتى شملت علوما وفنونا كثيرة.و لم نرد بهذا التتبع سوى الإشارة إلى أن هذه النصوص كانت البذور التي تعهدها النقاد المتخصصون في كتبهم و نظموا جملة المعارف التي يحتاجها الشاعر لتكوين أدواته و إنضاجها. وقد ترتب على ما سبق مظهر ثالث تمثل في أن النقاد والأدباء جعلوا واحدا من مقاييسهم في تقديم الشعراء أو تأخيرهم سعة ما اكتسبه الشاعر من المعارف، و وازنوا بين شاعر استكمل أدواته و آخر تخلف، فتحدثوا عن الشاعر الفحل و الخنذيذ (أي التام) في مقدمة الشعراء (الفحل هو الراوية للشعر، و الخنذيذ هو الراوية لشعره ولجيد شعر غيره) ويأتي المفلق في المرتبة الثانية <<و هو الذي لا رواية له>>(6) و نجد ابن رشيق يتحدث في هذا الموضوع حين يقول: فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين، المتقدمين بفضل أصحابه برواية الشعر، و معرفة الأخبار...فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الشعر، ولم يضف به المذهب.

---

(1) المصدر نفسه، ج 13، ص :118.
(2) المصدر نفسه، ج 12، ص: 3.
(3) المصدر نفسه، ج 18، ص: 30.
(4) المصدر نفسه، ج 18، ص: 33.
(5) ابن المعتز ، طبقات الشعراء المحدثين أحمد فراج الناشر: دار المعارف - القاهرة الطبعة:1 ، ص: 194 ، 201.
(6) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، دار الجيل، بيروت، 1972م ج 1 ص :236.

ولهذا أخذت على أبي العتاهية مآخذ كثيرة منها أنه كان <<يكثر عثاره، و تصاب سقطاته، وكان يلحن في شعره، وير كب جميع الأعاريض...>>(1)و تصدق هنا قولة ابن رشيق:<< وإذا كان الشاعر مطبوعا لا علم له و لا رواية ظل واهتدى من حيث لا يعلم، و ربما طلب المعنى، فلم يصل إليه و هو ماثل بين يديه لضعف آلته.>>(2)

وأكد النقاد على السماع كأداة ضرورية يجب أن يتوفر عليها الشاعر فيرى ابن قتيبة أن <<كل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر، لما فيه من الألفاظ الغريبة، و الكلام الوحشي .>>(3) ويلح القاضي الجرجاني على السماع هو الآخر و يذهب إلى أن حاجة المحدث إلى الرواية أمس، لأن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، و لا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ و من الواضح أنهما لم يبينا مقصدهما من السماع، أو الرواية، و لكنها تفهم ضمنا من حيث اشتمالها على الشعر و الأخبار و النوادر وما إليها، و هي تقدم زادا معرفيا للشاعر يوظفه في شعره، و كان ابن خلدون أكثر إيضاحا منهما حيث تحدث عن "المسموع" و قصره على الحفظ من جنس شعر العرب، و رتب على هذا الحفظ نتائج مهمة أشرنا إليها فيما تقدم، و خلص إلى أنه << على مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدها .>>(4) وكأن ابن خلدون يريد بالسماع الإطار الشعري وحده، و يراه كافيا للشاعر كي يقول و يجود. و ذهب القاضي الجرجاني و ابن خلدون أبعد من ذلك حين تحدثا عن الدربة كأداة فيقول الأول:<<إن الشعر علم...يشترك فيه الطبع و الرواية و الذكاء، ثم تكون الدربة مادة له ، و قوة لكل واحد من أسبابه.>> (5) ، و يقول ابن خلدون <<و الملكات اللسانية تكتسب بالصناعة في كلامهم، و يحتاج الشاعر إلى تلطف و محاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها و استعمالها .>> (6) فهذه الدربة تكسبه قوى جديدة، و قدرة على النفاذ في الصنعة، لا تتأتى للمبتدييء مثلا.

فالجر جاني يحرص على عنصر الذكاء في الشاعر و يشير إلى المطبوع الذكي، مما يوحي بأن هناك مطبوعا غير ذكي، و هو أن توفر في الشاعر مده بطاقة إضافية على قول الشعر.و لهذا نجد للشعراء رأيهم في وظيفة الشعر أو طبيعته أو عملية الإبداع مبثوثاً في القصيدة ذاتها أحياناً . كما يبدو هذا المفهوم للشعر من خلال اختياراتهم الشعرية العربية أو ففي اختيار أدونيس للشعر العربي القديم ما يكشف عن فهمه للشعر من حيث هو لغة شعرية أو مجاز ومن حيث هو خروج عن المألوف.

(1) الموشح، المرزباني، ص: 405.
(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج 1، ص: 362.
(3) الشعر والشعراء ابن قتيبة، ج 1، ص: 82.
(4) المرجع السابق ، ص: 578.
(5) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص: 16.

(6) المرجع السابق، ص: 570

النظرية النقدية وعمود الشعر:

يعتبر عمود الشعر من المفاهيم ، الذي لقي رواجا في الساحة النقدية العربية، لأنه يمثل جوهر النظرية النقدية العربية القديمة، فهو عبارة عن تقصي إبداع الشعر وقوامه ومادته، وقد تمثل عمود الشعر بصورة واضحة عند النقاد وهم الآمدي الموازنة، والقاضي الجرجاني في الوساطة ، والمرزوقي في شرحه لديوان الحماسة

لقد ورد هذا المصطلح لأول مرة مع الناقد الآمدي، لأنه يعتبر أول مؤسس هذا المصطلح ، حيث ظهر على لسان الآمدي قوله:<< البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، على مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام.>>(1) والملاحظ أن عمود الشعر قد استنبط من نموذج الشعر الجاهلي. إن مصطلح عمود الشعر يشير مفهومه إلى الاتصال المباشر بدراسة أعماق النص، لأنه يقر بآليات صناعة النص وأدواته، وقد استنبط هذا العمود من مفهوم الشعر الجاهلي، لذا يمكن القول أنه لم يكن قانونا تعسفيا على الإبداع إنما كانت بدايات استخراجه محاولة لهيكلة العملية الإبداعية، وهو حديث عن قوام الشعر وروابطه الداخلية التي جعلت منه شعراً .

لقد صرّح الآمدي بلفظ عمود الشعر أكثر من مرة بوصفه شيئاً معروفاً ومتداولاً بين الناس، ثم نص صراحةً على أن البحتري قد التزم هذا العمود ولم يخرج عليه وفي حين يرى الآمدي أن أبا تمام خرج عليه، ولم يقم به كما قال البحتري، حين قال على لسان البحتري الذي سُئل عن نفسه وعن أبي تمام فأجاب : <<كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه.>>(2) ومن الواضح أن الآمدي قد نسب هذا المصطلح إلى البحتري في ولهِ السابق حين سُئل عن نفسه وعن أبي تمام، فكان جوابه بأنه أقوم بعمود الشعر منه، وفي رأيي أنه لو ثبت أن البحتري قد قال ذلك حقاً لكان هو أقدم من استعمل هذا المصطلح في حدود ما وصل إلينا، ولكننا لا نجد هذا الخبر إلا في كتاب الموازنة، مما يجعلنعتقد تماماً أنَّ الآمدي يسوق معاني البحتري بألفاظه ومصطلحاته الخاصة.

وهذا يؤكد في رأيي بأن المصطلح قد جاء من الآمدي خدمةً للبحتري، أي تأييد الآمدي لشعر البحتري؛ لأنه أتهم أبا تمام بالخروج عليه، بيد أن المرزوقي والجرجاني كما سنرى لاحقاً تحدثا عن عمود الشعر ولكن لم يتهما أبا تمام بذلك. ويرد مصطلح عمود الشعر في موضع آخر من كتاب الموازنة على لسان البحتري يقول:<<وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعروفة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة.>>(3)

(1) الآمدي، الموازنة لأهلية للنشر والتوزيع ، مكتبة الجامع الحسيني ، عمّان ، ص: 11

(2) ابتسام الصفار و ناصر حلاوة، محاضرات في تاريخ النقد عن العرب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، د.ط، د.ت

(3) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971م ص:15.

يدل النص السابق على قبول الآمدي للصنعة في عمود الشعر، إذ لم تخرج إلى حيز الإفراط والمبالغة، وما نجده في طريقة البحتري التي هي (عمود الشعر)، إنها لم تكن خالية من الصنعة باعتراف الآمدي نفسه ويقول الآمدي في شأن ذلك : << وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في موضعها، وأن يورد المعاني باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلط طريقة البحتري.>> (1) فطريقة البحتري هذه -كما يتحدث عنها الآمدي لم تنفِ أن يكون فيها صنعة، كما أن البحتري كان يأخذ من فنون البديع وأشكاله، حتى كاد بعض النقاد أن يلحقه بأبي تمام في ذلك، ويجعلها طبقة واحدة، كما فعل ابن رشيق القيرواني حينما قال : <<وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، فقد كانا يطلبان الصنعة، ويولعان بها.>>(2)

إذن يمكن القول بأن عمود الشعر عند الآمدي لا يتجافى مع الصنعة، ما دامت فيحدودٍ مقبولة، لا تبلغ الإفراط الزائد، ولا تصل إلى التكلف المذموم، والشاعر الذي يحسن تناولها بهذه الصورة شاعر مطبوع، على مذهب العرب، ولم يفارق عمود الشعر العربي. ونودُّ أن نُشير إلى أن مصطلح (عمود الشعر) الذي ورد في كتاب الموازنة للآمدي، وذكره ثلاثة مرات، كان بمعنى قِوام الشعر وملاكه الذي لا ينهض إلا به حتى يُقال عنه أنه شعر، والمرجعُ في ذلك أشعار العرب القدماء في معانيها وصياغتها وصورها.

ونخلص مما سبق بأنَّ الآمدي هو أول من حام حول ما أسماه (عمود الشعر) وحدده بالصفات السلبية وأورد ما تورط فيه أبو تمام من تعقيد، وألفاظ مستكرهة، وكلام وحشي، وإبعاد في الاستعارة، واستكراه في المعاني، مما لو عكسنا تلك الصفات لأصبحت صفات البحتري في شعرهِ .وليس من شك في أن الآمدي كان يُؤثر طريقة البحتري، ومن أجل ذلك جعلها (عمود الشعر)نسبها إلى الأوائل، وصرّح لنا بأنه من هذا الفريق يقول : <<والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم، وإليه أذهب.>>(3)

(1) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1966م. ص: 100.

(2) صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1989م.

(3) إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2،عمان، 1986م

الشكل الفني للشعر:

إنّ الشكل مصطلح حديث، إلا أنّ النقد العربي القديم لم يحفل له كمصطلح نقدي . و المقابل له المبنى، المعنى، اللفظة، الصياغة وغيرها. يرى كثيرون من النقاد القدامى والدارسين المحدثين والمستشرقين أن الرجز أصل الشعر، وأنه تطور لسجع الكهان الذي عرف في الجاهليّة. يقول شكري عياد << نحن نفترض كما افترض بعض المستشرقين، أن النثر المسجوع سبق الشعر في الوجود، ومعنى ذلك أن اكتشاف القافية سبق اكتشاف الوزن، والأصل الديني لسجع الكهان يشعر بقدمه السحيق، ونحن نفترض أنه كان نموذجا أقدم من الشعر، وإن لم نفترض بالضرورة أنه كان أصل الشعر والتي نمت منها أغاني العمل وأهازيج الرقص لا السجع .>>(1) ويتفق ذلك الفرض مع ورود نماذج قديمة وكثيرة لأبيات قصيرة مقفاة من بحر الرجز، الذي يرجّح معظم الباحثين أيضا أنه كان أول الأوزان العربية ظهورا، والعروضيون يسمون مثل هذه الأبيات رجزا مشطورا . ويورد إبراهيم أنيس عن مؤرخي الأدب أن الرجز أقدم الأوزان، إلا أنه لا يوافق على ذلك، بل يرى أن الكامل قد يكون أقدم منه، ويربط أنيس الرجز بحداء الإبل، ويقول: <<إنما سمي رجزا لأنه توالي حركة وسكون، يشبّه بالرجز رجل الناقة ورعدتها، وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن.>>(2) كما ينقل عن مؤرخي الأدب :<<أنَّ الرجز كان ديوان العرب في الجاهليّة والإسلام، وكتاب لسانهم وخزانة أنسابهم وأحسابهم ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب من كلامهم، ولم تكن العرب في الجاهليّة تطيل الأراجيز، وإنما أطالها المخضرمون والإسلاميون. مثال أبو النجم ذو الرمة والعجاج و رؤبة>>(3) .

ولقد تكلم في جانب آخر عن الشكل في القصيدة العربية القديمة فقال: << إن الأراجيز" تمثل الشعبي عند الجاهليين، فالرجز فن مستقل من فنون القول، وهو القالب الذي آثره القدماء للآداب الحديثة>>(4)، ويحتمل أن الأراجيز كانت في الجاهلية تشتمل على صفات اللهجات العربية من كشكشة وعنعنة و عجعجة التي فرّقت بين لهجات العرب، كان تمثل أدب قبيلة لا أدب العربي جميعاً. إن أغلب ما تناقله الدارسون والمستشرقون ومؤرخو الأدب، مبثوث في كتب النقد العربي، وذلك في ما يتعلق بالقصيدة وأصل تسميتها وعلاقتها بالرجز. فابن رشيق مثلا، يربط نشأة العرب بالغناء إذ يقول: <<كان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وذكر أيامها وفرسانها وسمحائها وغير ذلك من الحاجات، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا لأنهم شعروا به: أي فطنوا>>(5)

(1) شكري عياد موسيقى الشعر العربي دار المعرفة، القاهرة، 1968، ص: 27.
(2)ابراهيم انيس موسيقى الشعر، دار النشر : مكتبة الأنجلو المصرية . سنة 2010 ، ص: 13.
(3) المرجع نفسه ، ص: 14.
(4) المرجع نفسه ، ص: 20.
(5) ابن رشيق ،العمدة في معرفة صناعة الشعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد). (ط5). (ج1). بيروت: دار الجيل.ص: 30.

ولقد بين الجاحظ في كلام الشعر من جيد المنثور فيقول:<< ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الوزن، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره>>(1)ثمّ تحدث ابن رشيق في جانب لآخر حيث أورد في كلامه عن الرجز وعلاقته بالقصيدة قال:<< قد خص الناس باسم الرجوز المشطور والمنهوك وما جرى مجراهما، وباسم القصيد ما طالت أبياته، والرجز ثلاثة أنواع :

1- المشطور : باكرني بسحرة عواذلي وعذلهن خبل من الخبل

يلمنني في حاجة ذكرتها في عصر أزمان ودهر قد نسل

2- المنهوك : القلب منها مستريح سالم والقلب مني جاهد مجهود

3- المقطّع : قد هاج قلبي منزل من أم عمرو مقفر

وليس يمتنع أيضا أن يسمى من كثرت أبياته من مشطور الرجز ومنهوكه قصيدة، لأن اشتقاق القصيد من (قصدت إلى الشيء) كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة، ومن المقصد ما ليس برجز وهم يسمونه رجزا لتصريع جميع أبياته.>>(2)

يضم الشعر عند ابن رشيق القصيد والرجز معا، إلا أن القصيدة أعم من الرجز، فالقصيد يطلق على كل الرجز، وليس الرجز مطلقا على كل قصيد أشبه الرجز في الشطر. وهذا غير موافق لما أورده بعد ذلك عن بعض الرواة حول القصيدة وأصل تسميتها بناء على عدد أبياتها وحول أسبقية الرجز إذ يقول: << إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد. كل ذلك ليدلّوا على قلة الكلفة، وإلقاء البال بالشعر.وزعم الرواة أن الشعر كله إنما كان رجزا وقطعا، وأنه إنما قصّد على عهد هاشم ابن عبد مناف، وكان أول من قصّده مهلهل وامرؤ القيسوأول من طوّل الرجز وجعله كالقصيد الأغلب العجليوكان على عهد النبي صلّى الله عليه وسلّم، ثم أتى العجّاج بعد فافتنّ فيه، ومن خلال ما تقدم، نتبين اضطرابا في ما قيل حول أصل تسمية القصيدة، وقد تصدى لهذه المسألة فؤاد ترزي.>>(3) إذ يستعرض ترزي أولا ما جاء في لسان العرب ليستخلص أن هنالك أربع صفات تنازعها التسمية و هي : القصد، التجويد، والشطر والإطالة فيقول :

(1) الجاحظ ، البيان والتبيين، ص: 20.

(2) ابن رشيق ،العمدة في معرفة صناعة الشعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد). (ط5). (ج1). بيروت: دار الجيل.ص:35 .

(3) المرجع نفسه ، ص:36.

أ- أمَّا اتخاذ الاعتماد والقصد فبعيد، إذ أي أثر أدبي لا يقصد إليه ولا يعتمد فيه خطة حين صوغه؟
ب-وأمَّا اتخاذ التجويد والتثقيف فمردود أيضا، وإلا لما أفرد النقاد القدامى زهيرا و الحطيئة وأمثالهما من الشعراء المجودين واعتبروهم عبيدا للشعر .

ب-وأما الشطر فيمكن قبوله إذا استطعنا التيقن من أن الرجز كان ينظم بشطر واحد. فيكون معنى قول ابن سلام بأن المهلهل كان أولمن قصّد القصائد، أنه أول من زواج بين الأشطر فجعل من كل بيت في القصيدة شطرين عوضا عن شطر واحد . غير أن اعتناق هذا الرأي يترتب عليه شمول القصيدة للمقطوعة، وهذا ليس <<يستبعد في عصر لم يعرف فيه العرب التحديد المنظم للأشياء، المشكلة الرئيسة هي أننا لا نستطيع الأخذ بهذا الرأي قبل التيقن من أن الرجز كان ينظم بشطر واحد، وليس لدينا من الدلائل ما يثبت ذلك إثباتا قاطعا، ويقال إن العدد الفردي لأشطر بعض الأراجيز يمكن أن يتخذ دليلا على ذلك، إلا أنه من الناحية الأخرى لدينا من الأراجيز ما أشطره زوجية العدد. >>(1)

ث- بقيت فكرة الإطالة، ويستبعد أن تكون أصل التسمية.

هكذا يرجح ترزي الشطر أصلا لتسمية القصيدة. فالتقصيد عنده هو المزاوجة بين الشطور، ويضيف معنى آخر وهو تضمين القصيدة أغراضا متعددة معتمدا بذلك على ابن خلدون إذ يقول: يسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني . يضيف ترزي معلقا: إن الذي يهمنا في هذا القول كلمة مقصود. فإذا علمنا أن معانيها مقصود أو مهدوف إليه، وأن(قصيد) نفسها يصح أن تكون جمعا لقصيدة (كسفين وسفينة)، كان من السهل الافتراض أن تقصد القصيد معناه الخروج بالقصائد من المرحلة التي تشمل فيها القصيدة غرضا واحدا من مرحلة أخرى تشمل فيها أغراضا متعددة يقصد إليها الشاعر وينتقل من غرض إلى غرض. ويعتمد ترزي في ذلك على ابن سلام إذ يقول: لم يحكل لأوائل العرب في الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة، وإنما قصّدت القصائد وطوّل الشعر على عهد ابن المطلب وهاشم بن عبد مناف.>>(2) يسعى إلى إثبات التحديد الأشمل للقصيدة عن طريق استعراض الآراء المتعددةوالتوفيق بينها، مفرقا بين التقصيد وأصل تسميته، وبين نتائجه كالإطالة أو تعدد الأغراض، ومهما كان الأمر فإن القصيدة بمفهومها القديم مجموعة أبيات شعريّة لا تقل عما يقرب من عشرة أبيات، تتحد في الوزن والقافية.

(1) فؤاد ترزي ، في أصول اللغة و النحو مطبعة دار الكتب - بيروت ، ص: 22.
(2) المرجع نفسه ، ص: 35.

لا بأس، من الإشارة إلى أن ترزي اعتمد في استنتاجاته وتحليله على آراء المستشرقين إلى حد بعيد،يقول بعضهم : إن من خصائص العقلية العربية أن لا تنظر إلى الأشياء نظرة شاملة، بل تعنى عادة بالنظر، إلى أجزاء الأشياء دون مجموعها، وهذا التعليل الذي يأخذ به ترزي يشير إلى البيت الذي كان العرب يعدّونه محور القصيدة أو غايتها إذ يسمونه (بيت القصيد) . كان النقاد العرب يجدون هذه المصطلحات (ما عدا عمود الشعر) مفارقة للمعنى، والمعنى لديهم مادة للشعر. لذلك فقد أخذ النقد العربي عامة بنظرية الجاحظ في المعاني المطروحة في الطريق . فالشعراء حسب هذه النظرية لا يتفاضلون بالمعاني، فهي مشتركة بينهم جميعا، وإنما يتفاضلون بتصويرها. وهكذا يكون الشعر مجرد توشية وتنميق .

ويسعنا القول هنا، إنه قد نظر إلى الشعر في النقد العربي، كتصوير للمعنى، يقوم على صياغة لغوية ضمن قوالب إيقاعيّة محددة هي بحور الخليل المعروفة. وإذا كانت المصطلحات كالصياغة أو الديباجة أو التزيين أو التنميق، التي توحي بالقصد إلى وصف للأسلوب، قد استعملت في النقد العربي دون تدقيق وبقدر كبير من العموميّة، فإنها أيضا لا تختص بالقصيدة كمجموعة من الأبيات، ذات بناء خاص، لذلك سنحصر كلامنا على المبنى (أولاً)، وعمود الشعر(ثانيا)، في محاولتنا للوقوف على ما يقابل الشكل(شكل القصيدة) أو يقاربه في النقد العربي. تبنى القصيدة على مستويين: لفظي وإيقاعي ويتحكم بهذا البناء ضرورتان: ضرورة التآلف بين الألفاظ، وضرورة تناسبها مع أزمان التلفظ بها (الوزن). هذا تلخيص لآلية التي تتألف القصيدة وفقا لها .

فالمبنى إذن، ألفاظ موزونة، أو بالأحرى، تراكيب لفظية وموزونة. ونظرا لتشديد النقاد على ضرورة استقلالية البيت الشعري معنويا ونحويا، فالكلام على المبنى أو البناء لديهم، كثيرا ما اقتصر على البيت الواحد من القصيدة. فدعوا إلى ضرورة توفر الانسجام أو الائتلاف بين الألفاظ من جهة، وبينها وبين المعاني من جهة ثانية. إلا أن حازم القرطاجني (ناقد) <<قدّم تصورا لمبنى القصيدة ككل، وتأثر بآراء الفلاسفة (كابن سينا والفارابي) الذين نقلوا عن اليونانيين آرائهم في الشعر.>>(1) لكن حازما فهم هذه الوحدة فهما آليا عندما جعلها تركيبا أو تأليفا لعناصر أو أجزاء منفصلة أساسا، مستقلة بعضها عن بعض، فالناظم عنده (يحضر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي<< عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده، ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن والروي بحسبها، لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها.>>(2)

---

(1) حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط/3، ، ص: 55 .

(2) المصدر نفسه، ص :82 .

يتمتع الوزن عند النقاد العرب، بوجود سابق للقصيدة، إنه تصور ذهني مجرد، يتخذ الشاعر منه قالبا إيقاعيا يملؤه بالألفاظ والمعاني. إضافة إلى ذلك، تتمايز الأوزان(أو البحور) وتتفاضل حيال المواقف الشعرية المختلفة، أو تبعا للأغراض والمقاصد. وهذا ما عبر عنه حازم بقوله: <<لا يخلو عروض الشعر من أن يكون طويلا أو قصيرا أو متوسطا: فأما الطويل فكثيرا ما يضيق عن المعاني ويقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار والحذف، وأما المتوسط فكثيرا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه. >>(1) لقد أدى الكلام على وحدة القصيدة عند حازم إلى تقسيمها إلى فصول وفقا لأغراضها، مما جعله يستكمل رؤيته لمبنى القصيدة، بالإبانة عما يجب توفره من تقدير للفصول وترتيبها ووصلها بعضها ببعض، إضافة إلى ما يتبع ذلك من ضرورة الاعتناء بالمطالع والانتهاءات والتخلصات والاستطرادات وغير ذلك،إنَّ النقاد عامة قد سوّغوا لأنفسهم الكلام على مبنى منفصل عن أي معنى، وذلك لاعتقادهم بوجود عناصر للشعر يتمتع كل منها باستقلاله عن الآخر، ويضمها الشاعر بعضها إلى بعض محاولا أن يوفر لها الانسجام والتآلف. وبهذا نستطيع القول أن المبنى في النقد العربي قالب لفظي- وزني،وإذا كانت للوزن قواعد عروضيّة وبحور محدودة، وللفظ مقتضيات معروفة تحكم عليه بالتناسب أو التنافر. فإن النظم (أو تأليف الشعر) يقوم على تخير لفظي- وزني محكوم بتلك القواعد والمقتضيات .

و بناء على ما تقدم، إذ نقول الشكل، لا نقصد المبنى بل نقصد به مبدئيا جميع مستويات القصيدة، فلا نستثني إذن المستوى الدلالي أو المعنوي إن نظرية الشكل المتمثلة في عمود الشعر كما أرساها المرزوقي والقاضي الجرجاني، تحديد للنموذج الشعري وذلك <<عن طريق وضع قواعد والعيارات التي يجب على الشاعر الالتزام بها إنها القانون الذي يحدد كيفية إضفاء المبنى على معنى سبقه في الوجود. إنها قانون تزيين المعنى، وبهذا يصبح الشعر معاني ثابتة، تكتسي حللا أو مظاهر تبدّلها عبر الزمن، إن الشكل في عمود الشعر يتحدد بهذه المعادلة .>>(2)

المبنى + المعنى = الشكل

يتبين لنا مما تقدّم، أن الشعر، أو القصيد، قد عدّ في النقد العربي نوعا أدبيا له تحديداته الخاصّة، وأن القصيدة(الواحدة من القصيد) وفقا لهذا النقد، عمل أدبي له مواصفات ما يتعلق بالمعنى (المادة الأولى للشعر) وما يتعلق بالمبنى (المادة اللفظية والوزنية)، وبالتالي فإن الشكل مصطلح يمكننا إطلاقه على مجموع مقومات القصيدة ومواصفاتها .

(1)حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص:65.

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط،د ت،ص:181.

وجوه التعلق بين البلاغة والشعر:

إنّ وجوه التعلق البلاغي القائم بين المرسل / النص والمرسل إليه النص، فإن النقاد العرب القدامى قد شرعوا في صياغة فرضياتهم للمقام استنادا إلى المؤشرات التي تشكل بنية الغرض الشعري، فلكل غرض شعري أسلوب تطابقُ بهيتُه ووظيفتُه .وفي حدود هذا التطابق يصبح الأسلوب خاصاً، بمعنى أنه أسلوب يحمل قصدا يشبه هذه المقاصد أو تلك الخاصة بغرض شعري معين، حيث إن التعرف على قصدية الغرض هو التعرف على العلاقة القائمة بين الصفة والموصوف وبين أساليب شعرية متداولة بناء على خاصية الاختصاص التي تميز أحد الأغراض عن آخر،وتميز كذلك الشعر عن النثر، فأساليب الشعر مثلا .<<تناسبها اللوذعية، وخلط الجد مثلا بالهزل والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال، وكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو لذلك كله ضرورة في الخطاب.>>(1)

وفي هذا السياق لا يمكننا أن نفكر في هذا الغرض إلا حينما تكون للغرض علاقات مع هذا النوع من الشعر أو ذاك وحينما تتوفر للمرسل والمرسل إليه المعرفة بهذه العلاقات وجب أن يقدم غرض النسيب بين يدي الأغراض الشعرية داخل القصيدة ولا يقدم داخل الرسالة أو الخطبة.ومن هنا نجد الخطيب المتكلم أن يتجنب <<ألفاظ المتكلمين، كما أنه إذا عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجيبا أو سائلا كان أولى به ألفاظ المتكلمين؛ إذا كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحن، وبها أشغف.>>(2) أي أن يحسن اختيار الألفاظ التي يتفق معناها مع قصيدهل ُ إدراكه من المرسل إليه.

ومن هنا ينبني تصور نقد بلاغة لتكون المعرفة بالمقام على فكرة صدور المعرفة بحدوده من ينبوع الممارسة التداولية للخطاب، وأنه يغتني بالعودة إلى تجارب نصية، يتم قياس نجاحها أو فشلها تبعا لدرجة تمثلها لمسلمة الحوارية <<ومقتضى هذه المسلمة أن لا كلام مفيد إلا بين اثنين، لكل منهما مقامان هما مقام المتكلم ومقام المستمع.>>(3) لأن متطلبات المقام والحال قد يتطلبها موقف تواصلي أعيدت صياغته بين المرسل والمرسل إليه.

و لهذا نجد أن البلاغة النقدية كانت تدور في المقام الأول حول أي تداول للنص يحتاجه الفهم الصحيح للجنس الأدبي الذي تم إنجازه في إطاره .وفي دراسة الشعر، مثلا، يظهر سؤال المقام محاطا بشبكة واسعة من العلاقات المتداخلة والمتفاعلة بين خصائص شكلية وخصائص مضمونية.

---

(1) ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، تحقيق عبد الواحد وافي، الطبعة الأولى، لجنة البيان العربي، القاهرة ، 1962 م ص:109 .

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ، ص :138 .

(3) عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1987م، ص: 97 .

إنَّ النص الشعري الذي ظهر منذ القدم في حياة العرب، يمتاز بجماليات ألقت بظلالها على النص القديم ، ولهذا يعتبر مدونة تاريخية وفكرية لايستهان بها . ومن هنا نجد الأشعار القديمة تتميز بهيكل خارجي من بحر وقافية وتصريع وتجنيس، فهذه المميزات أعطت موسيقى مؤثرة، فخلقت جوا وجدانيا نابعا من ذوق رفيع لدى الشعراء القدامى ، خالية من التكلف والتعقيد مرتبطة بنفسية الشاعر وتجربته الشعرية .

أثر الوزن والإيقاع في النص الشعري:

لقد كان اهتمام العرب بجماليات هذا النص مما دفعهم إلى صقل ألفاظه وتقوية عباراته وتجلية صوره لأنه مسلك وعر لا يقوى على خوض غماره إلا من أوتي موهبة قوية وطبعا سليما ، ولهذا كان لابن رشيق دورا كبيرا في الإشارة إلى هذه الصعوبة وتجلى ذلك في قوله: <<إنّ الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهون ما يكون على العالم...>>(1)لقد أكد نقاد الشعر العربي على أن أهم عنصر يعتمد عليه في صُنع الشعر هو " الوزن"؛ لأنه يُعد بمثابة الأرضية الخصبة التي تنغرس على أديمها << بقية العناصر الإيقاعية>>(2)، ومن ثم كان خلو الملفوظ الشعري منه << بطل أن يكون شعرا >>(3) فالنص الشعري يتميز بمميزات نذكر منها على سبيل المثال مايلي: الإيقاع، والوزن...الخ

كما يعتبر الإيقاع المحور الأساسي في القصيدة العربية القديمة ومن ثمّ فهو << القاسم المشترك بين الشعر والموسيقى، بل هو يتسع لأن يستحوذ على أنساق فنية متباينة تَعَرف عليها القدماء عبر مختلف الحضارات.>>(4) ومن هنا نقول أن الإيقاع ليس بالضرورة هو الوزن، إنما هو يتسع ليكون أشمل منه كون الوزن يشكل أحد عناصر الإيقاع، وتعدُّ الموسيقى بالنسبة للشعر من مقوماته الأساسية التي بفقدها يفقد الشعر موسيقاه ؛ فالعلماء العرب انتبهوا لهذه الحقيقة وذلك عند تحديدهم لمفهوم الشعر الذي ربطوه بخصائص صوتية بحتة ، فعرفوا الشعر بأنه <<كلام موزون مقفى دال على معنى>>(5) وهذا يعني ركزوا اهتمامهم على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية. و لهذا نقول أن الإيقاع يعدُّ بمثابة العنصر الحاسم في بناء القصيدة ويطرح معان وتفسيرات؛ فالإيقاع من أهم عناصر الشعر. ويجمع النقاد على أن الوزن والقافية يشكلان معلما أساسيا، وحدا فاصلا بين الشعر و النثر ، وما من ناقد تصدى لتعريف الشعر إلا وجعل من هذين الركنين جوهره وقوامه.

وهنا يمكن القول بأن للإيقاع مفهوم علمي موسيقي واضح ،وهذا المفهوم إذا فهمنا أبعاده نكون قد فرقنا به بين الإيقاع الشعري بانتظام حركاته وانتظام أزمانه وهو(الإيقاع الخارجي).

---

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ،بيروت ، ط: 5، 1981م،ص: 117.

(2) محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992م ، ص: 270.

(3)الفارابي، رسالته المنشورة في مجلة شعر البيروتية، محسن مهدي ، العدد 12 ، 1959م ، نقلا عن محمد لطفي اليوسفي ، المصدر نفسه، ص:217.

(4) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته (التقليدية)، الدار البيضاء للنشر، ج1،د.ط، د ت، ص: 119.

(5) الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعرفة ، بيروت، ط1 ، ص: 265 .

ولا يكاد الدرس العربي القديم كله يخرج عن هذا المفهوم الذي يطابق الإيقاع بالوزن ذلك أن العلماء القدامى لم يتعمقوا الإيقاع ولم يدركوا جوهره ، فأهملوا الحركة الإيقاعية وركزوا على ارتباطه بالزمن<< ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنه كان من أوضح فني العمارة والزخرفة الإسلاميين كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي >>(1). وقد كان الجاحظ يؤكد أن وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى وأن كتاب <<العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حد النفوس ، لا تحده الألسن بحد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن .>>(2)

وهنا يؤكد ابن فارس أن << أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أنَّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة.>> (3) وعلى الرغم من أن ً الإيقاع ظل مرتبطا بالموسيقى إلا أننا نلمح إحساسا به لدى ابن طباطبا دون أن يميزه تمييزا واضحا في معرض تعريفه للشعر بأنه << كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع ، وفسد على الذوق ، ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه ، وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به. >>(4) فهو يعرف الشعر على أساس بنيته اللغوية المنتظمة القائمة على التجانس والانسجام لا على أساس الوزن ، والتناسب الصوتي مثلما كان سائدا بين نقاد تلك الفترة لكنه لا يثبت ذلك إلا ليقر حقيقة أخرى ترتبط بشمولية الإيقاع و تتمثل في كون الشعر مرتبطا بالإيقاع أكثر مما هو مرتبط بالوزن .

وبصفة عامة فإن الدرس القديم للإيقاع الشعري ظل مرتبطا بالإيقاع الموسيقي لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون ، فهم لم يلحظوه إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب في زمن الحروف ، وتتابعها ، و ترتيبها ، وتكرارها بنسب محدودة ، فحصروا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق ، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى ولعل المحاولة التي تعد أكثر دقة ضمن المحاولات ذات الطابع التنظيري التي عرضت لدراسة الإيقاع في الدرس العربي القديم تلك التي قال بها حازم القرطاجني حين فرق بين التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشعر والملاحظ هنا أن حازما يفرق بين الوزن والنظم الذي يقيمه على جملة من الخصائص الصوتية و الإيقاعية المنتظمة.

---

(1) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1992م،ص: 221.

(2) الجاحظ : ثلاث رسائل للجاحظ ، رسالة القيان ، المكتبة السلفية ، القاهرة ، 1344 هـ ، نقلا عن: ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،دار القلم العربي،سورية ،ط1998م، 1 ص: 27.

(3) ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها – تحقيق السيد أحمد صقردار إحياء الكتب العربية ، بيروت م1977 م ص: 238.

(4) ابن طبطبا : عيار الشعر ، تحقيق : طه الحاجري ، ومحمد زغلول ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1956م ، ص: 03.

ومن ثمّ كان الوزن والقافية من أهم عناصر الشعر العربي القديم، إذ لا يكون الشعر شعرا إلا بهما؛ ولا يقبل من الأوزان غير ما عرف منها لدى العرب، كما استوت لدى مخترعها الخليل بن أحمد الفراهيدي **(ت174هـ)**، ويرى النقاد القدامى أنه <<لا بد من قصد الوزن.>>(1)الشيء الذي يعني أنه لا بد للشاعر من معرفة العروض، يقول ابن الأحمر**(ت807هـ)**: <<ولا بد له من معرفة العروض، وعلم القوافي، إذ بالعروض يقيم ضغا الأوزان الموجودة للعرب، ومن كان جاهلا به، والوزن في طبعه، ربما وقع في غير أوزان العرب، وخرج للأوزان الطبيعية من الدوائر وغيرها من أوزان الموشح وغيره.>>(2)

فالوزن والقافية هما الجانب الخارجي لموسيقى الشعر، منذ استواء مفهومه، يقول ابن خلدون(ت808هـ): <<الشعر الكلام موزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلُّها على روي واحد وهو القافية.>>(3) إلا أن مكانتهما في الشعر قد تراجعت أمام حضور عنصري المحاكاة والتخييل لدى بعضهم، يقول ابن الخطيب**(ت776هـ)**: <<الشعر أهم من أن يشمله الوزن المقفى، أو يختص به عروض يكمل وزنه فيه ويوفى، ضمن الشعر عندهم الصور الممثلة، واللعب المخيَّلة، وما تأسس على المحاكاة والتخييل مبناه.>>(4) فالجانب الموسيقي في الشعر ليس ذا قيمة إلا من خلال تعالقه بعناصر أخرى: اللغة والصور والتخييل والمحاكاة....

وهذا لا يعني أن الخروج عن الوزن فقط هو الذي يخرج الكلام على نطاق الشعر، بل كذلك التعديل الجزئي في تفعيلاته يؤدي إلى انكساره، وخروجه عن الشعر، ولهذا سعى النقاد إلى دعوة الشعراء إلى تجنب كسر الوزن من جهة، وإعادة قراءة الشعر مكسور الوزن بهدف إصلاح الكسر. وإذا اختار المبدع الوزن الذي يروم القول فيه، تبدأ عملية الصنعة في حسن توظيفه، وبناء الشعر على إيقاعه، وهذه القضية المتعلقة بصلة المبدع بالوزن وقصده إليه، من القضايا التي تناولها النقد الأدبي العربي القديم: فهناك من النقاد من يرى معرفة العروض ضرورة في إبداع الشعر، ومنهم من يؤكد على مسألة الشعور بالوزن وإن لم تكن المعرفة بالعروض.

---

(1) شرح أبي القاسم الفتوح بن عيسى بن أحمد الصنهاجي الزموري على الخزرجية، (مخطوط) توجد نسخة مصورة منه بخزانة كلية اللغة العربية بمراكش تحت رقم 213 ، الورقة الأولى.

(2) نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1396هـ/1976م، ص:52.

(3) ابن خلدون، المقدمة ، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس خليل شحاتة، دار الفكر، ط2، بيروت، 1408هـ/1988م، ص:781.

(4) لسان الدين بن الخطيب، كتاب السحر والشعر، ، حققه المستشرق الإسباني ج.م كونته بيرير، راجعه ودققه: محمد سعيد اسبر، بدايات للطبع والنشر والتوزيع، ط1، جبلة، سورية، 2006م، ص:12.

المحاكاة عند النقاد القدامى:

لقد تأثر النقاد العرب القدامى بآراء أفلاطون وأرسطو حول المحاكاة، حيث نجد الجاحظ <<أول ناقد عربي حاول إرساء أسس نظرية أدبية متكاملة، لكنها لا تزال بحاجة إلى الجمع والتصنيف.>>(1)

ففي هذا الجانب نجد الجاحظ يقول محاولا تقديم تفسير عام للمحاكاة: <<ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له : العالم الصغير سليل العالم الكبير، لأنه يصور بيديه كل صورة ويحكي بفمه كل حكاية، وإنما تهيأ وأمكن الحكاية لجميع مخارج الأمم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين ،وحين فضله على جميع الحيوان بالنطق والعقل والاستقامة .>>(2) وكان لفكرة الإلهام والوحي التي جاء بها أرسطو أثناء تحديده لمصدر الشعر.

ومن هنا نجد نقاد العرب القدامى قد تنبهوا إلى فكرة الخيال، خاصة عند ابن سينا ، وعبد القاهر الجرجاني الذي يوازي بين الخيال والكذب، إذ قسم المعاني الأدبية إلى قسمين : قسم عقلي: يصرح فيه الأديب بالمعنى بحقيقة مباشرة ويظهر في أدب المواعظ .والحكم وقسم تخييلي: وهو التعبير عن شيء لم يثبت أصلا فيقدم الأديب أمورا لا جدوى من حصولها، فيخدع نفسه.>> (3) وكثيرا ما تحدد <<الخيال من جهة المعنى واللفظ والوزن. وهو صورة حسية عند النقاد القدامى، تتخذها المخيلة وسيلة لها في نقل المعنى. وقسم بعضهم التخييل إلى تشبيه واستعارة، وهو صالح للشعر والخطابة، وإن كان لها حظ يسير منه مقارنة مع الشعر. وقد يتشارك الشعر والنثر باستخدام الخيال ضمن: اللغة و الإيقاع.>>(4)

ومن ثم تميزت طبيعة الشعر بفنية محضة تحوي إيقاعا ووزنا ولحنا .والشعر بذلك قدم وظيفة اجتماعية لأنه يؤثر على سلوك الأفراد، فغايته إصلاحية أخلاقية. يقول في ذلك:<< فلنطمئن صاحبتنا الجميلة ربة الشعر، والفنون الشقيقات اللواتي يعتمدن على التقليد، أنها لو استطاعت أن تثبت لنا جدارتها بالحياة في حرم دولة مرتبة التنظيم، فإننا نسعد باستقبالها. فنحن أشد ما نكون يقظة إلى سحرها.>>(5)

ومن هنا نجد النقاد قد اعتبروا الشعر إلهاما ، مبنيا على الخيال ، من حيث المعنى واللفظ والوزن، ولهذا كان صورة حسية ، يعبرون عن ما يختلج في نفوسهم من عواطف مختلفة تعبر عن الحزن أو الفرح ...الخ.ولهذا فالشاعر أجمل ما يعبر عنه في صدق تلك المشاعر التي تنبع من عمق الذات وتتسم بصدق العاطفة.

---

(1) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المرجع السابق ، ص :200.

(2) الجاحظ :" البيان والتبيين "، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة: مؤسسة الخانجي ، 18 ط3 ، ج1 ، ص :70.

(3) عبد القاهر الجرجاني:"أسرار البلاغة "، ص: 297،311 .

(4) عثمان موافي " في نظرية الأدب "من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم"، القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ج 1، ص: 173.

(5) أفلاطون:" الجمهورية"، الكتاب العاشر، نقلا عن: شكري عزيز الماضي ، المرجع السابق ، ص 27.

البناء الفني للقصيدة:

تتميز القصيدة ببناء فني، فهو دعامة أساسية في العمل الشعري، بفنيته ودقته، لأنه يعكس لنا رؤية الشاعر وطريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه، ولقد تحدث نقادنا القدماء عن بناء القصيدة العربية، وعرفت عندهم ببناء محدد التزم به الشعراء الجاهليون ونظموا فيه أشعارهم.فالشاعر حرص على ابتداء أشاعره بأجود ما عنده من صيغ؛ حتى تقبل دعوته إلى متابعة سائر الأبيات الشعرية، لأن المتلقي لا يلتفت إلى فحوى القصيدة إذا كان ابتداؤها قبيحا، << والشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، و به يستدل على ما عنده من أول وهلة...>>(1)

إنَّ براعة الاستهلال كما يسميها البلاغيون ، والذي يعتبر محسنا بديعيا متفرعا عن مصطلح آخر عندهم يطلق عليه حسن الابتداء ، وكلاهما يتصل بمطالع القصائد وبداية الكلام ، فإذا جاء مطلع القصيدة حسنا بديعيا، صار داعية للاستماع لما يجيء بعده وإذا جاء المطلع دالا على ما بنيت عليه شعرا بغرض الناثر أو الشاعر... من مدح أو تهنئة أو عتاب أو رثاء أو وصف ببراعة الاستهلال.>>(2)

لقد أشار القاضي الجرجاني في وساطته إلى حسن الاستهلال والتخلص والخاتمة في قوله: << والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء ...>>(3)ر بين ّ من أنّ رأي النقاد القدامى في حسن الابتداء ؛ يصدر من مشكاة واحدة ويعكس نظرة موحدة إلى بنية القصيدة جسدتها مقولات عمود الشعر العربي.

ومما استحسن من المطالع الفنية أول معلقة امرئ القيس، وهو قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللّوى بين الدخول فحومل.

<<وهو الذي قيل عندما سمعوه: حسبك، فإن قائل هذا الكلام أشعر الناس، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في شطر بيت ولم يستنشد العجز منه شغلا بحسن الصدر عنه.>>(4)

فالمطلع الجيد سبيل إلى تأمل العمل الشعري، ووعي جميع جوانب بنائه الفني والفكري ، فإن أساء الشاعر انتقاء مطلع القصيدة، ولم يتخير النظم الأجود، ولم يراع مقتضى الحال انصرف الناس عن عمله الأدبي، ولم تتحقق العلاقة بين المطالع والمضامين، وحسن المطالع سبيل إلى البناء الداخلي للقصيدة ومؤسس لوحتها حتى تتشكل جسدا واحدا وروحا واحدة.

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص: 218 .

(2) ينظر أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1983م ، ص: 388، 393 .

(3) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 48. ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح، ص: 594 وابن المعتز، كتاب البديع، ص: 75.

(4) القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:37.

ولقد اختلطت الآراء وتباينت في مفهوم الوحدة الموضوعية، فاختلطت وحدة القصيدة والوحدة البنائية بالوحدة العضوية لدى بعض النقاد ومن التعريفات المحددة لمفهوم الوحدة الموضوعية أنها ليست كل ما يعنيه التسلسل المنطقي بين أجزاء القصيدة ، ما لم نجد نمواً عضويا ،وتطور مطردا بين الأجزاء في وحدة عاطفية تربط أجزاء القصيدة برباط نفسي واحد،تصح فيه كل فكرة من فكرة القصيدة ذات صلة قوية بموضوعها،بل ينبغي أن يكون كل بيت كذلك. و لقد احتوى شعرنا العربي القديم على بعض القصائد ، التي تمثلت فيها الوحدة الموضوعية، ولتتضح هذه الحقيقة،رأينا أن نعرض لبعض الآراء سواء المؤيدة أو المنكرة للوحدة الموضوعية فى القصيدة العربية القديمة، أو موقفا وسطا.

وقد رأينا أن يمثلهم الدكتور محمد غنيمي هلال حيث يقول: <<نقصد بالوحدة العضوية فى القصيدة وحدة الموضوع،ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع. وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئا، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها،و يؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر .>>(1)

لذا كانت بداية القصيدة الجاهلية غالبا لا تتناول غرضا،أو موضوعا واحداً ، بل عدة موضوعات وأغراض، إلا أنه قد يكون بعضها بمثابة تمهيد للآخر، فقد تبدأ ببكاء الأطلال والنسيب،ثم وصف الرحلة،.

ويرجع ابن قتيبة تعدد الموضوعات إلى عوامل نفسية وبيئية،فيقول: <<وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنمَّا ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى و شكا ،وخاطب الربع،واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا، لذكر أهلها الظاعنين عنها.>>(2)

و لكي نستطيع الوصول إلى معرفة احتواء أو خلو القصيدة العربية القديمة من الوحدة الموضوعية علينا أن نتتبع نشأت وتطور القصيدة، فيذكر لنا ابن خلدون عن بداية القصيدة في مقدمته<< ويظهر لنا أن البداية كانت أبياتا قليلة يقولها الرجل منهم في خطب نزله أو ملمة ألمت به، ولم تقصد القصائد إلا في عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف،أي قبل الإسلام ، بقرن ونصف من الزمان على وجه التقريب.>>(3) وطالما أننا بصدد الحديث عن الوحدة الموضوعية في القصيدة العربية القديمة، فلا يمكن لنا أن نتجاهل البيئة والطبيعة الجغرافية،من حيث الحياة الاجتماعية والاقتصادية،وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم، هذه العوامل حددت شكل القصيدة العربية القديمة في بنائها وصياغتها وألوان التفكير.

---

(1) د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص : 273.

(2) ابن قتيبه الشعر والشعراء ص : 74.

(3) انظر: مقدمة ابن خلدون ص: 542.

الصورة الشعرية عند القدامى:

لقد كان أول من استعمل مصطلح الصورة في النقد العربي القديم هو الجاحظ، فيرى أن الشعر إنما هو<<صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.>>(1) إن مصطلح الصورة لم يتوار عن الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم، فقدامة بن جعفر المتوفي (337هـ)لقف هذا المصطلح قائلاً <<إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيه كالصورة.>>(2) وأشار صاحب الوساطة إلى الصورة في حديثه عن الاستعارة فقال <<فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف وبها يتوصل إلى تزين اللفظ وتحسين النظم والنثر.>>(3)

ويتضح مفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني الذي لم تقتصر جهوده على ما حدد به الصورة من دلالة، بل ترك لنا نظرات متميزة تشير إلى أنماط الصورة وطبيعتها وخصائصها، كما نجده يتحدث عن الوسائل التي يسلكها الأديب لتحقيق أنس النفس لدى المتلقي لهذا الأدب، منها اتباع خطوات المحسوسات والمركوز في الطباع، ثم استذكار المألوف، وبعث المعهود من الذكريات، فيقول :<<وإنّا نعلم أن المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر.>>(4)

وذهب حازم القرطاجني إلى بسط الكلام حول أثر الصورة الشعرية في السامع، فيرى أن وظيفة الشاعر ليست فقط إفهام السامع كما هو شأن المتكلم العادي، بل لا بد من تحقيق انفعال لديه، يقول: << والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط والانقباض.>>(5) وهكذا فإن الصورة الشعرية في تراثنا النقدي القديم تخلص إلى بحث كامل، وذلك ليس موضوعنا هنا، وعليه فالسؤال هو: ماذا في الدراسات النقدية العربية الحديثة من جديد فيها؟

و إذا ما حاولنا تتبع تلك الإشارات النقدية التي تتضمن هذه الآراء في تراثنا القديم وجدنا العرب الأوائل قد توقفوا كثيراً، وألمحوا إلى هذه الجوانب، بل وألموا بجوانب عدة في الحياة ومنها الحال النفسية للشاعر، وإن الفرق بينهم وبين المحدثين هو التخصص الدقيق الذي عنى به المحدثون. فالأوائل عند تأكيدهم مطابقة الكلام لمقتضى الحال، أظهروا ما يدل على إشارات نفسية في نقدهم، عندما ربط النقد بالذوق الصادر عن الإحساس بالجمال. ولهذا كانت الصورة الحسية واسعة الحضور لتضفي على الوجود قيمة جمالية وقد أثبت شعرهم من خلال الصورة بأنه يرتبط بعلاقات مباشرة ومتنوعة بالواقع.

---

(1) الجاحظ، الحيوان، ط1 ص: 131.

(2) قدامه بن جعفر، نقد الشعر الطبعة: دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت ، ص:14.

(3) القاضي الجرجاني، الوساطة المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، دت ، ص : 438.

(4) الجرجاني ،أسرار البلاغة ، الناشر: مكتبة الخانجي; سنة النشر: 1991 م، ص: 113 .

(5) حازم القرطاجني منهاج البلغاء دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع بالأردن، 2011 ، ص: 89.

أما أبو هلال العسكري" يقول: <<الألفاظ أجساد و المعاني أرواح.>>(1) ويرى الدكتور " فايز الداية " أن "السكّاكي" في كتابه (مفتاح العلوم) اهتم كثيرا بالتفريعات ، و أهمل الأصول وكذا النصوص الإبداعية ،فكانت جهود السكّاكي رغم أهميتها عبارة عن تقنين وتقعيد بعيدا عن جوهر البلاغة وروحها. وهذا ما يلاحظه كثير من علماء البلاغة الذين جاءوا من بعد " السكاكي " ، وكل دارس تعامل مع الكتب البلاغية القديمة <<وهذا مما أثر سلبا في الإنتاج الأدبي الذي لم يجد يقومه ويبين ّ ألقه.>>(2)

وضمن هذا الجو الذي اختلطت فيه القيم النقدية , وضاعت فيه المفاهيم البلاغية الجوهرية , وضع "عبد القاهر الجرجاني" القواعد الأساسية في البناء النقدي العربي من خلال فهمه لطبيعة الصورة ، التي هي عنده مرادفة للنظم أو الصياغةنظرية النظم عنده لا تعني رصف الألفاظ بعضها بجانب بعض بقدر ما تعني تَو َخِّي معاني النحو التي تخلق التفاعل والنماء داخل السياق.

فالصورة إذً ا حسب نظرية النظم مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصياغة ، وليس غريبا أن يراوح النقد العربي مكانه ويهتم بالشكليات والتفريعات و التقنين و التقعيد لمختلف العلوم وبخاصة البلاغية منها ،"فالجاحظ" يرى أن الشعر ضرب من التصوير بينما نجد "قدامة بن جعفر" قد فتح الباب واسعا أمام المنطق في الشعر ،وبالتالي صار مفهوم الصورة متأثرا بهذه الثقافة النقدية حيث أصبحت مقصودة لذاتها ، أي أنها غاية وليست وسيلة لفهم الشعر و إبراز جمالياته للمتلقي. فكانت الصورة عندهم (القدماء) جزئية لا كاملة ، فهي لا تتعدى كونها استعارة و تشبيها وكناية وغيرها من علوم البلاغة التي تهتم بتنميق المعنى ليس إلاّ .

وفي ظل هذا الموروث بادر "عبد القاهر الجرجاني" إلى تصحيح المفاهيم المغلوطة ووضع الأصول الصحيحة، لتغيير ما هو سائد عند سابقيه، <<لم يتعمَّق أحد من النقاد العرب القدماء ما تعمَّقه عبد القاهر الجرجاني في فهم الصورة معتمدا في كل ذلك أساسا على فكرته على عقد الصلة بين الشعر و الفنون النفعية و طرق النقش و التصوير.>>(3) وانطلاقا من هذه الاتجاهات – التي ذكرناها – نخلص إلى النظرة المتكاملة لمفهوم الصورة الشعرية على حد تعبير "علي البطل" أنها : <<تشكيل لغوي يكُو ّنهَ ا خيال الفنان من معطيات متعددة ،يقف العالمَ المحسوس في مقدِّمتها ،نلأأغلب الصور مستمَ دَّة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية .>>(4)

---

(1) أبو هلال العسكري : الصناعتين، الكتابة و الشعر –تحقيق مفيد قميحة - دار الكتب العلمية – بيروت ط2-1984 ص:167.

(2) الجاحظ : عمرو بن بحر – الحيوان –تحقيق عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي –القاهرة – د.ت – 3/ ص:131 -132.

(3) فايز الداية : جماليات الأسلوب ، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر ص:13.

(4) الولي محمد : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي- المركز الثقافي العربي-بيروت- ط1- 1990- ص:10 .

فالتعبير الشعري تعبير يتميز بأنه << تعبير تصويري لا تقريري، وأن التصوير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور، ويعتبر عموداً يقوم عليه ركن أساس من أركان الشعر، وهو ركن التعبير الذي يكون ديباجته.>>(1) فهذه اللغة المخصوصة ترتبط بعمق التجربة التي يعيشها الشاعر، فقد تأتي صريحة يرسم من خلالها الصور، وقد تتفاوت في مواقع البلاغة، فتختلف بين الإيجاز والإطناب مما يجلب للقارئ اللذة أحياناً، والسآمة أحياناً أخرى، وعلى هذا تتميز العبارة الخيالية من العبارة الصريحة، إذ <<إن الصور في العبارات الصريحة لا تهيج في نفس السمع هزة الطرب التي تثيرها العبارات الخيالية، فالعبارات الخيالية تشارك العبارات الصريحة في جودة نسبها واشتمالها على المعاني التي ترتقي بها في مدارج البلاغة، وتزيد عليها بإظهار المعنى في صورة تطرب لها النفس، وإذا كانت العبارة تقسم إلى أصلية وخيالية، فهل يفسر هذا إلا أن يكون ثقة بقدرة الخيال ودوره في الإبداع الفني؟،>>(2) وهل يخرج هذا عن كونه دليلاً على ازدواجية مصدر الخيال بين ما هو عائد إلى الفطرة، وبين ما هو مضاف إليها من مادة الحضارة، أو القوة النفسية التي تجعل الشاعر أقدر على استخدام الخيال؟ إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيداً من أي صورة فنية، ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمراً محفوفاً بكثير من الصعوبات، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها، لكنها تحتفظ بحقيقتها حية في ظلال كل تعريف، لأنها وقبل كل شيء <<تركيبة لغوية، تقوم أساساً على تنسيق فني حي لوسائل التصوير وأدواته.>>(3) تلك الأدوات المرتبطة بأداة الشاعر الرئيسة ارتباطاً وثيقاً، كارتباط فكره بعاطفته، فاللفظ يعانق الفكرة، والعاطفة تلتقي مع الخيال، فيتحقق تركيب الصورة الشعرية من اللغة بدلالاتها المعنوية والموسيقية، في مشهد قوامه الرسم بالكلمات.

ولهذا نجد الشعر في جوهر بنائه ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة، لا تتغلغل في روحها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري. ولأجل ذلك عرفها سي داي لويس بأنها <<رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة، قد تحدث من وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي، ومن ثم نقول بأن كل صورة شعرية هي إذن بدرجة ما إستعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها.>>(4) فحرص الناقد على الجهود التي قام بها نقادنا وبلاغيونا لم يدفعه إلى رفض المناهج والآراء الحديثة حول الصورة الشعرية وتقديس القديم.وإنما دفعه إلى الدعوة إلى النهوض بالجهود القديمة عن طريق تشخيص جوانب القصور والنقص فيها.

(1) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة مصر، ص: 66.

(2) عبد الحفيظ التطاوي، الصورة الفنية، ص: 24.

(3) المصدر نفسه ، ص: 26.

(4) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص: 23.

كما كان مصطلح الغموض يمتلك صفة الإشكالية عند النقاد، لأنه في إطار الشعر يمتلك في ذاته تناقضا وتعارضا.. إذ هو في الأصل تعبير عما في النفس.. إلا أن هذا التعبير جاء غامضا و مستغلقا.. فهو تفسير غير مفسر. <<والإشكال هو صفة تطلق على كل شيء يحتوي في داخل ذاته على تناقض وعلى تقابل في الاتجاهات وعلى تعارض عملي.>>(1) والغموض إشكال شعري تنازعه تياران متضادان للغموض، بين رفض وقبول.ولن يكون مستهجنا انتصار الوضوح الرافض للغموض، خاصة بعد مسايرة بعض السياق النقدي العربي للشعر .فالغموض ظاهرة غامضة البدايات << ولا بد لكل ظاهرة من بداية تحدد نشأتها، وطريق يبين تطورها الشعري في النهاية اتجاها أدبيا وفنيا متكاملا.>>(2)

الغموض في اللغة الشعرية:

إذا تحدثنا عن الغموض في اللغة الشعرية فغننا نجد سيبويه قد استخد هذا المصطلح وهو مصطلح اللبس للدلالة على الغموض الناشئ عن وجود لفظ يحتمل أكثر من معنى أو دلالة أو تركيب يؤدي إلى الغموض. يقول سيبويه: <<وينبغي لك أن تسأل عن خبر من هو معروف عنده (يقصد السامع) كما حدثته عن خبر من هو معروف عندك بالمعروف، وهو المبدو ء به.>>(3) ويقصد سيبويه هنا بأن الأصل في المبتدأ أن يكون معرفة لكي يصح السؤال عنه، وإذا لم يكن كذلك وقع الغموض في الكلام، وترتب عليه عدم فهم السامع، ولعل الآمدي (ت 370هـ) من أوائل النقاد العرب القدماء الذين استخدموا مصطلح الغموض في كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري، حيث وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغلاق في المعاني والصور مقابل وصفه لشعر البحتري الذي يتسم بوضوح المعنى وقربه. يقول الآمدي: << فإن كنت...ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. و إن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.>>(4) ويكشف هذا الفهم للآمدي عن إدراكه لأهمية الغموض ووظيفته في الشعر، كما حدد الآمدي أسباب الغموض وعناصره في شعر أبي تمام، وعبر كذلك عن دهشته إزاء الغموض ومفاجآته في شعر أبي تمام. وبذلك يكون الآمدي أول من وضع مصطلح الغموض الشعري أمام النقاد العرب القدماء. وفي ضوء ما سبق، فقد استقر مصطلح الغموض بتسمياته المختلفة عند عبد القاهر الجرجاني، وأصبح يجسد المستوى الفني للعمل الإبداعي، بوصفه جوهر الشعر وأساسه.

---

(1) سليمان، خالد: أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، جامعة اليرموك، اربد 1987، ص :9.

(2) السيد، شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربية، القاهرة 1986، ص: 82.

(3) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982، ج2/ ص:119 -120.

(4) الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، ص: 65 -66.

كما كان لعمود الشعر الذي أرسى قواعده المرزوقي (ت 421هـ) في شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام دور سلبي على الشعر العربي، ولا سيما في الحركة النقدية حول أبي تمام، الشاعر المبدع. فقد حدد المرزوقي أركان عمود الشعر التي تنفي صفة الغموض، وعمق الاستعارة عن الشعر الجيد وتحبذ وتلزم الشاعر بضرورة اتباع الوضوح، وقرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، يقول: <<إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات- والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما- فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر.>>(1)

ومن خلال هذا التصور عند المرزوقي، فقد لجأ إلى تفضيل النثر على الشعر، وقد عد سبب كثرة الشعراء إلى أن الشاعر يستطيع أن يؤدي شعره بكل ما فيه من غموض وخفاء وغرابة دون اهتمام بالوضوح في المعاني والألفاظ، وهذا يعد أمراً يحتاج إلى معاناة وجهد، ولذا فإن المترسلين يعانون في سبيل الوضوح في المعاني والألفاظ أكثر من الشعراء، وبهذا يكون الغموض سمة للضعف في الشعر. يقول:<<وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه. والأخذ من حواشيه، حتى يتسع اللفظ له، فيؤديه على غموضه وخفائه.>>(2)

ولعل تسمية الغموض بهذا الاسم قد ترك أثراً سلبياً عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء، مما جعلهم يستبدلونه بمرادفات أخرى لها نفس المضمون والمعنى، حيث أصبح الغموض ومرادفاته يجسد علامة للجودة وأساساً للشعرية الحقة. ولهذا فقد استخدم عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) مصطلح الغموض من خلال الإشارة إليه مباشرة أو من خلال تسميات تدل عليه مثل التوسع ،والغرابة، ومعنى المعنى، حيث بين عبد القاهر الجرجاني أن الغموض يكمن في المعنى الثاني أو المستوى الفني المتمثل في العمل الأدبي سواء أكان نثراً أو شعراً . يقول: <<الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد. وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق: وعلى هذا القياس. و ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.>>(3)

---

(1) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة (المقدمة)، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة 1951، ج9/1.

(2) المصدر نفسه، ج18/1.

(3) انظر: الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981، ص: 196.

وإذا رجعنا لأبي تمام نجده لاينزل عن إحسانه في عمق تفكيره ، كما لا يذهب بحسناته في دقة التصوير وله فيها آيات باهرات منها قوله: (1)

وم ُ ع َرٍّسلْغَ ي ْث تخفق فوقه ***رَ ايَ ات ُ كلٍّ ُ جنَّة و َ طْفاء

شحرَدَتئ ْقُهُ فص ر ْ نلآل فا ***طر َ ائف الأنوارِوالأنداء

فس َ قاهمُس ْك ُ الطَلَّكافور َ الندّ ي ***وأَلْحَ لَّقيهخَ ي ْطُكلِّ َ ماء

وهو في هذا يشير إلى ما يملأ الجو من عطر اثر المطر الخفيف، وما على أوراق الزهر من ندى كأنه الكافور، وإلى تساقط الأمطار كأنها خيوط السماء قد انحلت وفي مجموع هذا تصوير رائع لكنه يحتاج إلى تفكيرجدّ ي لتكشف عن إحسانه، وهذا التصوير قد يوصلنا إلى الغموض إن بعدت الصور، وربما حملنا التفكير على كثرة التأويل، فإنه قد جعل الذين يريدون أن يستمتعوا بالمعنى الرائع، هائئين بلذة جديدة من إعمال الفكر وبذلك ظهرت خاصة نراها في كثير من شعره، هي كثرة الاحتمالات ووفرة التأويلات، وأصبحت طائفة من شعره في حاجة إلى الشرح والإيضاح ولذلك أشار العلماء إلى المشكل من أبياته، فمن ذلك معنى بعيد في قوله:

و َ لِ هَ تفْأَظْلَم َ كلشُّيءٍ د ُ ونَها وأنار َ منهاكلشَّ َيءٍم ُ ظْلِم (2)

ومن هنا نجد المرزوقي يقول عنه:<< لمحزعت ُ لفراقها اشتد جزعها علي فأظلم كل شيء في عيني سواها ومن دونها، وبان لي ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودها لي ما كان مغيبا عنيمظلم ًعلي ّ ، ويجوز أن يكون المعنى: ارتاعت ْ لمحست ْ بالفراق وتولهت فألقت قناعها فأظلم كل شيء دونها لسواد شعرها فأنار كل شيء مظلم من بياض وجهها، والأول أوضح وأجود.>>(3)

لو ألقى الباحث نظرة فاحصة على الأشعار الغامضة ليجد أكثرها جميلة الغموض يمكن أن يغطي كلشيءٍ ذي أهمية أدبية، هذا الغموض ناتج عن المجاز والاستعارة والنعوت والإيقاع .و يمكن أن ينتج عنمعنيينِ أو أكثر في معنى واحد يكون الشاعر قد قصده .ويمكن أن ينتج عنمعنيينحِل ّ كل منهما مكان الآخر في الكلمة الواحدة دون أن يكون بين المعنيين ارتباط عدا كونهما متناسبين في النص والغموض يمكن أن يتولد منإتحّ ادعدّ ة معانٍ بفرض توضيح حالة ذهنية خفية أو معقدة أو حالة ذهنية غير ناضجة ومتكاملة في ذهن المؤلف .ويمكن أن يكون الغموض في قراءة القاريء فيذهب إلى عدة دلالات في تفسيراته لما يقرأ و للاطلاع على أسباب ظاهرة الغموض في الشعر العربي لابد من دراستها عند الشاعر و القارىء وفي النص. كثير من الباحثين يذهبون إلى أن الغموض إذا كان مصدالشاعر ُ فهو يعود إلى عجز في التعبير عن التجربة الشعرية أو عدم نضجها واكتمالها أو القصدية في التعقيد والإبهام.

(1) الحاوي، إيليا، شرح ديوان أبي تمام، بيروت، 1981م ص: 17.

(2) المرزوقي،شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة، 1987 م ص:2.

(3) التبريزي ،المصنفالخَط يب1 / 23.

إنّ أغلب النقد العربي القديم كان يرفع لواء الوضوح - دائما- لينطوي تحته الشعراء كما شاء لهم النقد. فلقد <<بحث العرب عن صدق العاطفة، ووضوح الفكرة، وبعدوا عن الرمزية، واللبس، والإبهام، والإغراق في الخيالات والأوهام.>>(1) ناقش النقاد العرب القدامى التجاوزات الشعرية من خلال الصور الفنية (التشابيه والاستعارات). ولكنهم لم يناقشوها من ناحية الغموض بمفهومه الحديث، لقد اتجهوا دائما إلى إبراز أهمية ترتيب الكلام في ضرب خاص يعطيه الانسجام المقبول، وفنية الصورة عندهم تنبع من استدعاء المعنى لها، لأن إضافتها تعليلية غالبا في نظرهم. ولا تجنيس مقبول، ولا سجع حسن حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتى لا تبتغي به بدلا ، فعبد القاهر الجرجاني أدرك بفكره الثاقب الجدلي...أنّ اللغة كائن حي متطور... فهو لهذا يترك لتطور الصورة فسحة فيقول: <<إنك تعلم أن قولنا لا يشق غباره. الآن في الابتذال كقولنا لا يلحق ولا يدرك... ونحو ذلك... إلا أننا ندرك إذا رجعنا إلى أنفسنا علمنا أنه لم يكن كذلك.>>وربما يكون هذا إدراكاً عميقاً لضرورة تطور اللغة الشعرية التي وصلت اليوم في مرحلة من مراحلها إلى الغموض بمعناه الاصطلاحي المتفق عليه. والجرجاني لا يرفض الصورة الذهنية أو العقلية في الشعر بل يعدها من شرف الاستعارة، إلا أنه يستدرك واضعا الحد أمام جموح الشاعر في صوره خشية أن يقع في فخ الغموض المرفوض <<ولم أرد بقولي: إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل.>>(2)وهو لهذا معجب بالشطر الشعري الشهير <<وسالتْعناق المطي ّ الأباطح.>>(3)

كما رأى ابن طباطبا واضع (عيار الشعر) أن << أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض>>(4) وإشكالية الغموض في الشعر القديم تتبدى على مستوى الشاعر في السؤال التالي :فكيف سيتجاوز الشاعر هذه العقبات ؟ وكيف سيصل إلى أعتاب الغموض ؟ وهو في إسار هذه المعادلة التي تضع الفهم الثاقب عيارا ليقبل الشعر أو يمجه... وهذا الفهم الثاقب ليس إلا تعبيراً عن رأي جماعي لا يستملح الخروج عن الضوابط والقوانين، ومنها الوضوح .لقد أحس النقاد والمحدثون بوطأة أغلب النقد العربي وقسوته في الغموض الشعري . ولعل أهم هذه الأنواع من الإزاحة هو الإزاحة الدلالية ، لأنها تتعلق بدلالة الكلمة المفردة الواحدة ، وهي الخلية الأولى للنسق ، السياق ومن الطبيعي أن أي تغيير في طبيعة الخلية سوف يؤدي – بالضرورة – إلى تغيير في طبيعة النسيج . وتلك المفردات (العلامات) تنتج أشكالا ،تحدث إزاحات متعددة .

---

(1) د. عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، ص: 68 .

(2) عبد القاهر الجرجاني في: أسرار البلاغة، ص: 166

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص :76 والبيتان هما فلما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 16 ، 17.

الفصل الثالث

* آليات القراءة النقدية للنص الشعري

* الشعر والقراءة النقدية

*نظرية النظم عند القدامى

*التقديم و التاخير في اللغة الشعرية

* معيار النص الشعري

*أقطاب بناء النص الشعري

* الوظيفة الجمالية للغة الشعرية

آليات القراءة النقدية للنص الشعري:

الشعر والقراءة النقدية:

الشعر وميضٌ من النبض الإنساني، مشترك بين الناس جميعاً، من مبدعين أو دارسين أو نقّادا، وعلى أيدي النُّقاد والدارسين تتألق جذوة الشعر، وتتضح خوافيه، وتتعطر مسيرته إلى جميع الناس، فإذا كان الشاعرُ هو صاحبَ قارورة العطرفإن الدارس والناقد هو الذي ينزع عن هذا العطر الغطاء، ويتيح لأريجه الانتشار.

الواقع أن الدراسة الأسلوبية تركّز على دراسة الظواهر اللغوية، وبيانِ ما تؤديه من معانٍ بلاغية، ومقاصدَ أسلوبية؛ وذلك من خلال المستويات الصوتية، والصرفية، والمعجمية، التي تهدف إلى إيضاح العلاقة بين اللفظة المفردة، وتأثيرها في الشعور النفسي للمتلقّي، مع سماحها بالوقوف على دراسة التركيب من خلال دراسة الأساليب الإنشائية، وما يُعاونها من أساليبَ تكشف براعةَ التركيب ودقةَ الأسلوب، ومن خلالها نُدرك الصِّلة الوثيقة بين النظرية والتطبيق.إن القراءة التي نأمل تحقيقها هنا هي القراءة الموضوعية التي لا تغفل المنطق الداخلي الخاص للتراث من جهة، ولا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعي المعاصر، ومن جهة أخرى هي قراءة لا تخلع عن ابن رشيق أزياءه ومفاهيمه، لكي تكسوه أزياء جديدة وتخلع عليه مفاهيم معاصرة.

إنَّ ابن رشيق الذي نقرؤه اليوم هو النص الذي كتبه بنفسه في كتاب العمدة، فهو جزء من ثقافتنا، وجزء من وعينا وتاريخنا. و لذلك نكون أقرب لروح ابن رشيق ولروح التراث الذي يمثله، والذي ما زال فينا يتفاعل معنا ونتفاعل به. << وليست رحلتنا التي ننوي القيام بها في نص ابن رشيق إلا تكراراً لرحلة قام بها هو نفسه في نصوص سابقيه ومعاصريه (قدامة بن جعفر، الجاحظ، أبو هلال العسكري، المرزوقي، النهشلي) وغيرهم.>>(1) مستهدفاً الكشف عن القواعد النقدية الشائعة في ذلك العصر بغية تمثلها وتطويرها؛ معولاً في كثير في الأحوال على نفسه وقريحته يقول: <<وعولت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري، خوف التكرار وجاء الاختصار، إلا ما يتعلق بالخبر، وضمنته الرواية، فإنه لا سبيل إلى تغيير شيء من لفظه، ولا معناه، فكلُّ ما لم أسنده إلى رجل معروف باسمه ولا أحلت فيه على كتاب بعينه فهو من ذلك.>>(2)

ويجب أن نفهم أن تعويله على نتيجة خاطره، وقريحة نفسه، هو البحث عن المغزى وراء عباراتهم وأقوالهم، فهو لم يشغل نفسه بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح، ولو فعل ذلك، لما قدّم لنا شيئاً يستحق اليوم أن نقف عنده، ولذلك لم يتردد في أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزاً وإيحاءات وإشارات خفية تحتاج منه إلى تفسير وإعادة صيغة في قالب جديد.

---

(1) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرمّاني وآخرَين/ تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1968، ط2. ص:30

(2) د. بشير خلدون الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي/ ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981. ص :25.

ولم يكن ابن رشيق في قراءته لنصوص سابقيه مفسراً فقط أو مردداً لها، بل كان في أحيان كثيرة يورد أقوال غيره وبصهرها في عبارات وصيغ يتعذر على القارئ العادي أن يرد كل رأي فيها إلى صاحبه، بحيث يخفي خيوط النسج المأخوذة من مواضع مختلفة من مثل قوله: <<وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك ...وقد يميز الشعر من لا يقوله، كالبزاز، يميز من الثياب ما لم ينسجه>>(1) هذه العبارة توحي أن الأحكام لابن رشيق ولكنك تقرأ في مواضع متباعدة بعض الشيء من مقدمة المرزوقي يتعمَّق ابنُ رشيق في هذه القضية أكثر، فيُشير إلى ظاهرة تعدُّد القراءات، وإلى غِنى النُّصوص الشعرية خاصة بالدلالة؛ يفتح الباب في تأويلها واسعاً، ويؤسِّس ثقافة التعدُّد، وبدلاً من الوحدانيَّة التي نَفيها "أبو ديب" عن التُّراث، ويجعلها من ينابيع الرؤيا الحديثة للعالَم.

يقول ابنُ رشيق في بابٍ يسمِّيه أصلاً باب الاتساع وهو أن يَقول الشاعر بيتاً يتَّسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى غير معنى صاحبه(2). ابنُ رشيق في العبارة السابقة نفسها أسباب هذا الاتِّساع، فيقول: <<وإنما وقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتِّساع المعنى .وتتجلى ملامحُ هذه القضيَّة بذلك كثيراً في أجيج الخُصومة النقديَّة، الَّتي شبَّتْ حول أبي تمَّام؛ إذ اتَّسع مجالُ القول في معاني الطَّائي بسبب ما اتَّسمتْ به من عُمْق وغموض؛ مما فتح باب التأويل فيها، وفهم دلالاتها، على مصْراعيه>>.(3) يقول التبريزي عن بعض أبيات أبي تمام :<<ربما احتمل بيتٌ معنيين، ويكون البيت معهما المعنيين أقوى من الآخر، فلا يمُيِّز بينهما إلاَّ من حَسُن فهْمُه، وصَفا ذِهنُه؛ لأنَّ نقد الشعر أصعب من نَظْمه.>>(4) ويمضي الباحثُ يستقصي ما وردَ في نقدنا العربي القديم من نصوص واضحة الدلالة حول وجود هذه الظَّاهرة "ظاهرة تعدُّد القراءات"، واتِّساع الدلالات في النصوص الأدبية لَمَلأ في ذلك الصَّفحات.

إنَّ هذه ظاهرةٌ متأصلة في التراث الأدبي والنَّقدي، ولم تكن في انتظار فُتوحات الحداثيين حتى إلى النُّور، وكم بُنِيَت كثيرٌ من خلافات اللغويين والنقاد والفقهاء والأصوليِّين على سبَب اختلاف التأويل، والاتِّساع في تغيرُّ النُّصوص، من مُنطلَق الإيمان بأنَّ النص العظيم لا ينضب دلالة، مكتَنِز بالمعاني، وقد قال علماؤنا عن القرآن الكريم - هذا الكتاب البلاغيِّ المعجز -: "إنَّ العجز في فهمه يرجع بذلك إلى الثَّراء اللُّغوي الذي يحمله نظْمُه، فيجعله منفتحاً على أفقٍ رَحْب من التَّفسير والتأويل على أيدي العالَم البصير الذي يستطيع استِنْباط ذلك، والوقوع عليه في ما تحتَمِله لغةُ النَّص قبل كلِّ شيء. فاللغويون في أول أمرهم معذورون لأن عملهم وبحثهم اللغوي كان من أجل النص القرآني، والشاهد الذي هم بحاجة إليه هو الشاهد الذي ينتمي إلى الأدب القديم لأنه اقرب إلى النص القرآني.

---

(1) شرح الحماسة للمرزوقي/ تحقيق أحمد أمين، عبد السلام هارون، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط2، 1967.ص: 15

(2) ابن رشيق ،العمدة" مكتبة الخانجي الطبعة: الأولى: 2/ 93.

(3) المرجع نفسه ص: 95.

(4) المرجع نفسه ص: 96.

يبدأ ابن رشيق القيرواني كتابه «العمدة» بباب في فضل الشعر، بعد أن قسم كلام العرب إلى نوعين: منظوم ومنثور، ثم يبدأ المفاضلة بينهما .ويظهر جلياً أنه من أنصار الشعر.يقول: <<كان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه، سموه شعراً . لأنهم قد شعروا به - أي فطنوا.>>(1) وقد وضّح في باب آخر حدّ الشعر وبنيته، فقال: «الشعر يقوم من بعد النية من أربعة أشياء، وهي : اللفظ والمعنى والوزن والقافية؛ فهذا هو حدُّ الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفّى، وليس بشعر، لعدم القصد والنيّة، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه بأنه شعر.و المتزن: ما عرض على الوزن فقبله، فكأن الفعل صار له.

نلاحظ مما سبق أن ابن رشيق قد اتفق مع قدامة بن جعفر في وضع حدّ للشعر، وهو: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى .وقد أضاف ابن رشيق إلى ذلك شرط النية، وذلك بأن يقصد الشاعر بكلامه هذا قول الشعر وقصده.ثم نراه يقسم الشعر إلى أربعة أقسام، هي: المدح والهجاء والنسيب والرثاء، ويذكر آراء العلماء في تقسيم أغراض الشعر.فمنهم من قسمه إلى: الرغبة والرهبة والطرب والغضب. أما الرماني فقد قسمه إلى خمسة أغراض، هي: النسيب والمديح والهجاء والفخر والوصف.أما عبد الكريم النهشلي فيقسم الشعر إلى أربعة أقسام: المديح والهجاء والحكمة واللهو، ثم تتفرع من كل صنف فنون أخرى.

كما يهتم ابن رشيق بالشرح اللغوي لكثير من الألفاظ، وينسب ما قد يورده من شروحات لأحد الشراح أو اللغويين، كشرح الأصمعي للفظتين في بيت لسويد بن كراع يصف كلابا وثورا فقال :

فهن عليه الموتُ دونه عليروقه منه مذاب ٌ وجامد

و قد يتوجه معنى الحمل على اللفظ لما يقابل المفهوم السابق للحمل على المعنى فيكون المقصود به إعطاء الشيء حكم ما أشبهه في لفظه. و هناك معنى آخر لكل من الحمل على المعنى والحمل على اللفظ، وهو أن يكون للشيء حكم من حيث ظاهر اللفظ وحكم آخر من حيث المعنى. ويتصل بحديث النحاة أيضا عن المعنى أننا نجد تقسيما مهما للدلالة عند ابن جني كذلك، << يرى فيه أن الدلالات ثلاث: لفظية كدلالة (قام) بلفظه على مصدره، وصناعية كدلالة (قام) أيضا بصيغته على الزمن الماضي، ومعنوية كدلالة معنى الفعل على ضرورة وجود فاعل له.>>(2)

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1988.ص:20

(2) ابن جني: الخصائص الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ص:36.

ها هو ذا عبد القاهر الجرجاني يؤكد في نص بالغ الدلالة أهمية مرجعية النص، وأن احتمالية ألفاظه هي الأساس في كلّ ما يذهب إليه المؤول، أو يعدل إليه،والمفهوم ينعي على قوم يفرطون في التأويل، والتكثير من التماس دلالات متعدّدة من النّص من غير سند لفظي في النّص يرشد هم إلى ذلك.

يقول عبد القاهر: <<الإفراط هو ما يتعاطاه قوم يحبون الإغراب في التأويل، ويحرصون على تكثير الموجود، وينسون أنّ احتمال اللفظ شرط في كل ما يعدل به عن الظاهر، فهم يستكرهون الألفاظ على ما لا تقلّه من المعاني.>>(1)

القراءة التأويلية للنص:

إن سلطان القارئ إذن أو سلطان المتلقي خلافًا لما يقوله التفكيكيون وأصحاب نظرية التلقي – منضبط بالنّص المقروء، محكوم بدلالة ألفاظه، ومعاني عباراته، وليس سلطانًا مطلقًا، يجعل هذا القارئ يؤوّل النصّ كما يشاء، أو يقرؤه على هواه، حتىّ ليقوّله ما لم يقل، أو ينطقه بما لم ينطق.

ها هو الآمدي يحيل على سلطان النّص، وما توجبه معاني ألفاظه، يحيل في شعر أبي تمام نفسه إلى هذا الخارج، ويوضّح أنّ التقاط معاني الألفاظ قد لا يتّضح إلا بمعرفة هذا الخارج.

يورد الآمدي بيت أبي تمام:

تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب

وهو بيت عابه بعض النقاد، ومنهم أبو العباس،استنكروا إيراد هاتين الفاكهتين ، فيقول الآمدي مدافعًا عن البيت، مبينا ارتباط اللفظ المعين بخارج معين :<<هذا البيت خبر لو انتهى إلى أبي العبّاس لما عابه.>>(2)

ومن الواضح أنّ هذا النقد التراثي - وهو يتحدث عن هذه الظاهرة، فيشير إلى وجودها ويؤصل لها لا يغفل عن أن يضبطها، فيضع لها قواعد دقيقة؛ حتىّ لا تكون فوضى أو مشاعا لكلّ قارئ.

كان ذلك كله مما لا يرجع منه إلى اللفظ شيء ، ومما لا يتصور أن يكون منه ومن صفته بأن بذلك أن الأمر على ما قلناه من أن اللفظ تبع للمعنى في النظم ، وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتًا وأصداء وحروف،لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم وأن يجعل لها أمكنة ومنازل. فاللفظ والمعنى علاقة اصطلاحية وليست وقفية من الله تعالى، وأثر ذلك أنها لو كانت وقفية فلا بد أن تكون العلاقة الذهنية ناشئة عن صلة حقيقية ما بين اللفظ والمعنى، وإنْ كانت اصطناعية فالعلاقة الذهنية تكون ناشئة عن عما تعارف الناس عليه واصطلحوا عليه، كالضوء الأحمر في إشارات المرور.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة الناشر: مكتبة الخانجي; سنة النشر: 1991 ،ص: 383.

(2) ابن المستوفي "النظام" الناشر: بغداد:دار الشؤون الثقافية; تاريخ النشر: 1992، 2/ 46.

تميّزت نظرة الجرجاني للغة برحابة وغنىً لم تتوافرا لنظرات النقّاد قبله، فلم تعد اللغة هي مجرد الألفاظ، وغدا النحو أكثر ارتباطاً بعلم المعاني والبلاغة بعد تصحيحه مفهوم النحو المغلوط فيه، الذي كان يرتبط بقواعد منطقية جامدة، فالنحو كما يراه الجرجاني هو العلم الذي يكشف لنا عن المعاني ا لتي يعتقد د.العشماوي أنّ المقصود بها الألوان النفسية المتباينة التي ندركها من علاقات للكلام بعضه ببعض، ومن استخدام الشاعر اللغة استخداماً يجعل من ارتباط بعضها ببعض نسيجاً حيّاً متشعِّباً من الصور والمشاعر.>>(1) وأصبح خطأ النظم أو صوابه يتأتى من معاني النحو وأحكامه، أي معاني التقديم والتأخير، والفصل، والوصل، والحذف والإخبار، والشرط والجزاء، والتعريف والتنكير، وطريقة استخدامها، وأصبح النحو هو اللغة باتساعها، لا المنطق بجموده وضيقه، فقد كان النحو قبل الجرجاني مجرّد منطق جامد.

ومن هذا انتقل الجرجاني إلى اللغةُ والفكرَ والفنَّ معاً، وتوحدت معهما، خاصةً حين فرَّق بين اللفظ المفرد، واللفظ المُستخدم في سياقٍ كلامي ّ ، وقد وصف د/ العشماوي هذا التفريق بأنه مُعبرّاً حين قال: << أوضح َ الجرجاني الفرق بين اللفظ وهو مجرّد إشارة باردة، أو مجرد أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما، وبينه وهو خليّة حيّة متفاعلة وعاملة ومشحونة بعناصر الفكر والشعور، وبعدَ أن أُفهمنا أنّ الكلمة وهي مفردة هي مجرد صوت غير محدد المعالم، وأنها وهي ملتح منة في نسيجٍ عضوي إنّما هي شحنةٌ من المشاعر، ونواة أساسية، ومحورك ويحُرّك ما حوله، يؤثر ويتأثر.>>(2) فالخلق الأدبي لفظٌ ومعنى، واللفظ في خدمة المعنى، والمعنى في خدمة اللفظ، واللفظ عند الجرجاني ليس صوتيّاً، وحسب، إنّه يتضمنُ إمكاناتٍ غير صوتية، أيضاً، إمكانات متصلة بالحروف ومخارجها، والمعنى عنده ليس عقلياً وحسب، بل هو إنساني، وعاطفي وذهني، ونفسي ٌ أيضاً، وصوتي <<المعنى عند الجرجاني ليس المثل، أو الحكمة، أو الفكرة الفلسفية، أو الأخلاقية؛ إنّما المعنى هو كلّ ما تولّد من ارتباط الكلام بعضه ببعض، هو الفكر والإحساس والصوت والصورة، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص و مزايا.>>(3) وكان ذلك كله مما لا يرجع منه إلى اللفظ شيء ، ومما لا يتصور أن يكون منه ومن صفته بأن بذلك أن الأمر على ما قلناه من أن اللفظ تبع للمعنى في النظم. و حدد الجرجاني مبدأ النظام الذي لا يقتصر على العلاقات الأفقية بين أجزاء الجملة الواحدة، فقال: << ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة في العقد أبهى في العين، وأملا بالتزين، منها إذا أفردت عن النظائر، وبدت فذة للناظر.>>(4)

---

(1) د/ محمد زكي العشماوي قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ص: 308.

(2) المصدر نفسه، ص:315.

(3) المصدر نفسه ، ص:328.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:179.

و لقد أنكر الجرجاني الثنائية التي بنى النقد العربي على أساسها دراسته للفظ والمعنى، وابتكر مفهوم الوحدة، فلم يبقَ المعنى لديه مصطلحاً يتضمن مرادف اللفظ، كما هو عند الجاحظوآخرين، بل أصبح يعني الدلالة الكليّة الم ُستمّدة من الوحدة، وقد وصل الجرجاني بذلك إلى "معنى المعنى"الذي يم ُثلّه المستوى الفني من الكناية، والاستعارة، والتشبيه، فالمعنى هو ما تفهمه من ظاهر اللفظ دون واسطة، و "معنى المعنى"ما ي ُفضي إليه المعنى الظاهر <<من مرحلة المعنى يتكون علم المعاني، ومن مرحلة "معنى المعنى" يتكون علم البيان.إنَ (دلائل الإعجاز) هو كتاب المعنى، وإنّ (أسرار البلاغة) هو كتاب معنى المعنى.>>(1)

وبذلك يكون الجرجاني قد رفع من قيمة الأفكار العقلية وعظم عنها من لذّة نفسية وجمالفني، ور ُغم أنّ نظرية النظم التي تراعي اللفظ والمعنى، وتؤلف بينهما بعلاقة قوية في إطار السياق الذي يمكننا من اكتشاف مزايا الألفاظ والمعاني، فإنّ هذه النظرة الشاملة لأهمية النظم، لم تمنع الجرجاني من التعويل الواضح على المعاني التي من أجلهاي ُراعى النظم، حين يربط اختيار الألفاظ بمعانيها، وبالفكر الذي ي ُولَد هذه المعاني. فحسب الجرجاني: المعاني، لا الألفاظ، هي المقصودة في إحداث النظم والتأليف، فلا نظم في الكلمات، ولا تأليف حتى يعلق بعضها ببعض، وي ُبنى بعضها على بعض.>>(2)

وهذا ما دفع الدكتور مصطفى ناصف في دارسته للمعنى إلى أن لا يستثنى الجرجاني من تخطئته نقاد العربية المتقدمين كافة -فحسب تعبيره - فلسفتهم الرديئة تفصل<< بين اللفظ والمعنىوتهمل ُ دراسة فكرة العلاقات من حيث هي مظهر لنشاط خلاّق، ودراسة هذا الخلق من الناحية الأنتروبولوجية أو السيكولوجية في الفكر العربي فهذا لم يحدث.>>(3) معنى ذلك أن عبد القاهر الجرجاني لا يرى التقابل أصوات الحروف بين كلمات الجمل في الجناس أو السجع أي دور يذكر في نظرية البيان ، بل يرى أن الاهتمام يمثل هذه الأمور إنما هو من قبيل الاهتمام بالقشور والبعد عن الجوهر الذي هو المعاني. يقول: <<فإن قال قائل :إني لا أجعل تلاؤم الحروفسعجز ً ا حتى يكون اللفظ مع ذلكدالاً . وذاك أنه إنما تصعب مراعاة التعادل بين الحروف ، إذا احتيج مع ذلك إلى مراعاة المعاني ، كما أنه إنما يصعب مراعاة السجع والوزن ويصعب كذلك التجنيس و الترصيع إذا روعي معه المعنى.>>(4) فالإدراك الجمالي، هو أن تعيين المزية يفترض ضرورة وجود هذا النوع من المتلقي القادر على تحديد الجهة التي تنبثق منها المزية وتعليل ذلك بما ينسجم وأسرار النظم في النص؛ إذ لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة.

---

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص:429، 430.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص:46.

(3) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي ص:47، 48.

(4) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص: 60.

يحُقّق الجرجاني القول في البلاغة والفصاحة، في المعنى واللفظ، ويربط بينهما، وإن بدا أكثر ميلاً إلى الاهتمام بالمعنى <<إنّ مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوهوالفروق التي من شأنها أن تكونَ فيه..ثم اعلم أنّ المزيّة ليست واجبة لهفسفيها، ولكن يُعْرَض بسبب المعاني والأغراض التي يُوضع لها الكلام>>(1) وقد خصّ في الدلائل فصلاً أكدّ فيه أنّ الفصاحة والبلاغة للمعاني في سياق النظم يقول: <<إنّ الفصاحة تكونُ في المعنى، والمزيّة التي من أجلها استحقّ اللفظ الوصفَ بأنّه فصيح عائدةٌ في الحقيقة إلى معناه. فاللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضعٍ ونراها بعينها لا يحُصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليلٌ ولا كثير، لأنّ المزيّة التي لها نصفُ اللفظ بأنّه فصيح مزيّةٌ تظهر في الكلم من بعدِ أن يدخلها النظم.>>(2)

و ينتمي نقد الجرجاني إلى منهج النقد اللغويالذي يفيد، أنّ اللغة ليست مجموعةً من الألفاظ،بل مجموعةً من العلاقات، وأنّ الألفاظ لا تفيد حتى تؤلّف ضرباً خاصاً من التأليف، وهذا ينطبق على الشعر والنثر معاً، ومع الجرجاني تطوّر مفهوم البلاغة، فلم نعدُعول على الألفاظ كما عند الجاحظ والقائلين برأيه، بل غُوّل على الروابط بينها، والتي تقوم بالأدوات اللغوية، فأساس هذه النظرية هو النحو الذي يشمل علم المعاني، ويتجاوز الصواب اللغوي إلى الصواب الفني، ويعدُّ ابتكار الجرجاني لنظرية النظم فيذلك الوقت المبكّر سبقاً لأحدث نظريات علم اللغة المعاصر وأهمها، وكشفاً لأسرار الجمال الفني، والفضائل البلاغية.

معيار العلاقة بين الشكل والمضمون:

ابتكرَ الجرجاني معياراً جديداً في تحديد ما هو فني، وغير فني، هو معيار العلاقة بين الشكل والمضمون، كما ابتكر معياراً آخر لوصف الأساليب هو الارتباط والتواؤم بين الكلمات،وبعدَ أن كان الأسلوب المثالي للنثر هو << طرح العبارات دون نظام ظاهر التعقيد كانمنظوراً إليه على أنّه (قمة الفن) كما عند الجاحظ، أصبح الأسلوب المثالي مع عبدالقاهر هو أسلوب تأليف العبارات تأليفاً أكثر تعقيداً .>>(3)

ولعبد القاهر رأيه في المعنى ومعنى المعنى. وهو نظرياً يتصل بتفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة. فالمعنى: <<هو المفهوم الظاهر في اللفظ. أما معنى المعنى، فمرحلة تتجاوز المعنى الظاهر، إلى المستوى الفني في الكتابة والاستعارة. وفي هذه المرحلة يكون التفاوت في الصورة والصياغة.>>(4)و لألفاظ عند عبد القاهر ليست إلا رموزا للمعاني المفردة التي تدل عليها أو مجرد علامات للإشارة إلى شيء ما وليست للدلالة على حقيقة ، والإنسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولا ثم يعرف هذا اللفظ الذي يدل عليه ثانيا والعبرة عنده في هذا الكلام بالمتكلم وليس السامع.

---

(1)د/ محمد زكي العشماوي ،قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ص: 328.

(2) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص :275.

(3) مصطفى ناصف، نظرة المعنى في النقد العربي ص :26.

(4) عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص: 366.

فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقلموقعاً حميداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمىبعيداً ، أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت فيه الظنون أمذهب أم مذهب

واستحسنت تجنيس القائل : **حتى نجا من خوفه ومانجا** ، وقول المحدث:

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعاني أمت بما أو دعاني

لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني؟ ورأيتك لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفاً مكررة ، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك ، وقد أحسن الزيادة ووفاها ، فهذه السريرة صار التجنيسوخصوصاً المستوفي منه المتفق في الصورة من حلي الشعرومذكوراً في أقسام البديع فقد تبين لك أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى.>>(1)

ولذلك يرى عبد القاهر أن السبب في ذم الاستكثار منه يعود إلى هذا السبب ، أي يعود إلى أن ميزته تعود إلى المعنى ، فإذا أكثر الشاعر منه دون إن يستدعيه سياق المعاني كانمتكلفاًولغواً .فالمعاني لا تطاوع الشاعردائماً في كل موضع يملأ فيه الشاعر أبياته بالجناس مما يجعلها كلمات فارغة من المعاني فتصبح رديئة .<< لأن الألفاظ – كما يقول – خدم المعاني والمصرفة في حكمها .وكانت المعاني هي المالكة سياستها والمستحقة طاعتها.>>(2) وهكذا يرى عبد القاهر أن التجنيس الحسن والسجع هو الذي لا يقود فيه المتكلم المعقيسراً إلى لفظ السجع أو لفظ التجنيس ، بل يجعل المعنى هو الذي يستدعيها ويتطلب الكلمات التي فيها فالأول تجنيس مستكره نافر يظهر فيه التكلف. وهكذا نلاحظ أن بيئة اللغويين لم تأل جهدا في دراسة طبيعة العلاقة بين الألفاظ ومعانيها، والكشف عن بعض جوانبها وقد حاولوا من خلال معالجة هذه العلاقة إبراز الوظائف الدلالية التي تلعبها قضايا كبرى في اللغة العربية، كالترادف والمشترك اللفظي والتضاد، باعتبارها خصائص فاعلة في تنويع وتوسيع مساحة التعبير في اللغة العربية، التي من خلالها نتمكن من الاستيعاب الكلي للدلالة الشاملة للألفاظ.و مهما يكن من أمر هذا الفصل الذي اتسمت به رؤية العلماء العرب القدامى لعلاقة اللفظ بمعناه، فإن القارئ المنصف للتراث العربي الإسلامي، لا يسعه إلا أن ينظر بإجلال إلى ما تركه هؤلاء العلماء، من دراسات لغوية تتصل بهذه الثنائية، فقد نظروا إلى الألفاظ والمعاني وطبيعة العلاقة القائمة بينهما من زوايا مختلفة، وأبعاد متنوعة،ومن هنا يقول ابن جني << إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها...فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأفخم قدرا في نفوسها >>(3)

---

(1) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ، ص:7 .

(2) المصدر، نفسه ، ص: 8.

(3) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز: ص: 62.

نظرية النظم عند القدامى:

لقد اهتم عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم القائمة على حسن الصياغة و توخي معاني النحو، و التي تنظر إلى العلاقة التي تنشأ بين اللفظ و المعنى من وجهة لغوية دقيقة نتيجة التحامها و شدة ارتباطها. حيث نظر إليهما نظرة المتفحص العارف بمقادير الكلام، لذلك عرف قيمة اللفظ في النظم، و عرف طريقة تصوير المعاني على حقيقتها، ثم جمع بين اللفظ و المعنى، و سوى بين خصائصهما، و رأى اللفظ جسدا و المعنى روحا يعتمد على حسن الصياغة و دقة التصوير التي نضجت في بحوثه، و بهذه الطريقة انتهى من فكرة الفصل بين اللفظ و المعنى. ولّما كان النظم - عند الجرجاني- لا يعدو أن يكون تمثيلاً للمعاني النحويّة، فإنّه من البديهي أن تكون الجملة هي محور عمل الناظم؛ لأنّها هي الوحدة الكلاميّة التي تظهر فيها العلاقات النحويّة الإسناديّة، كما هو الحال بين المبتدأ والخبر، وبين الفعل والفاعل والمفعول.. . الخ، <<وما قد يعتريها من تقديم وتأخير، وحذف، وإضمار وإظهار . . .ولكن النطاق قد يتّسع أحياناً ليضمّ جملتين أو أكثر، عندما تتّحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منها بأوّل.>>(1)ومن ذلك المزاوجةُ بين معنيين في الشرط والجزاء معاً؛ كقول البحتري : (2)

إذا ما نهى فلج بي الهوى أصاخت إلى الواشي فلجّ بها الهجر.

ومنه ما قد يضمّ عدّة أبيات؛ كقول بعضهم (3)

لو أنّ ما أنتم فيه يدوم لكم ظننت ما أنا فيه دائما أبداً
لكن رأيت الليالي غير تاركة ما سر من حادث أو ساء مطرداً
فقد سكنتُ إلى أنّي وأنكم سنستجد خلاف الحلتين غداً

وموضعُ المزيّة في هذه الأبيات كما يبيّنه الجرجاني- هو في قوله" سنستجدّ خلاف الحالتين غداً "؛ لأنّ فيه جمعاً لطيفاً لِما قسّمقبلُ ، بالإضافة إلى حسن بنائه، ولطف توصّله إليه.فاللغة التي حققت في صورة النظم ما كان يفتقده الواقع من وحدة على الصعيد السوسيو-سياسي. وبهذا ساهم الجرجاني في إحياء اللغة العربية بوصفها لغة الإعجاز القرآني الذي لا يمكن لأحد أن يدرك شيئا منها إذا فقد القدرة على معرفة أسرار نظمه.

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص :93.

(2) ديوان البحتري، انظر الحاشية 2 لمحقق دلائل الإعجاز، ص: 93.

(3) لم يقف المحقق على صاحب هذه الأبيات، انظر تعليقه عليها الحاشية ، 3 ص: 94.

المعاني النحوية:

ومذهب الجرجاني إلى أنّ المعاني النحويّة هي الأساس الذي تقوم عليه البلاغة، والمعيار الذي به يُفاضَل بين قول وقول، لا يعني أنّ الكلام متى استقام على قواعد النحو وسلم من الخطأ فقد صار له فضلُ شرف ومزيّة؛ فإنّ البحث في تقويم اللسان وعصمته من الزلل في الإعراب ليس ها هنا مجاله، وإنّما مجاله كتب النحو، أمّا في البلاغة فإنّ ما يُعتدّ به هو التصرّف في المعاني النحوية تصرّفاً فنيّاً إبداعيّاً يُسفر عن أمور تدرَك بالفِكَر اللطيفة، ودقائق يوصَل إليها بثاقب الفهم .>>(1) ذلك تجنّب الخطأ فليس هو من البلاغة حتى <<يحتاج في التحفّظ منه إلى لطفِ نظر، وفضلِ رويّة، وقوّة ذهن، وشدّة تيقّظ .>>(2) وهذا هو المعيار المعتمد عليه في الموازنة بين كلام وآخر.

ولهذا نجد مذهب الجرجاني إلى أنّ المعاني النحويّة هي الأساس الذي تقوم عليه البلاغة، والمعيار الذي به يُفاضَل بين قول وقول، لا يعني أنّ الكلام متى استقام على قواعد النحو وسلم من الخطأ فقد صار له فضلُ شرف ومزيّة؛ فإنّ البحث في تقويم اللسان وعصمته من الزلل في الإعراب ليس ها هنا مجاله، وإنّما مجاله كتب النحو، أمّا في البلاغة فإنّ ما يُعتدّ به هو التصرّف في المعاني النحوية تصرّفاً فنيّاً إبداعيّاً يُسفر عن أمور تدرَك بالفِكَر اللطيفة، ودقائق يوصَل إليها بثاقب الفهم.>>(1) ذلك تجنّب الخطأ فليس هو من البلاغة حتى <<يحتاج في التحفّظ منه إلى لطفِ نظر، وفضلِ رويّة، وقوّة ذهن، وشدّة تيقّظ .>>(2) وهذا هو المعيار المعتمد عليه في الموازنة بين كلام وآخر، فإنّ عبد القاهر، وإن كان يُقيم نظريّته في النظم على أساسٍ من علم النحو، فليس هو نحويّاً، ولا يعنيه أن يدرس المباحث النحويّة من تقديمٍ وتأخير، وإظهار وإضمار، وحذف. . . من حيث هي كذلك؛ وإنّما من حيث إمكانيّة توظيفها من أجل صناعة عبارات بليغة.فمثل قول الجاحظ مثلاً : "جنّبك الله الشُّبهة، وعصمك من الحَيْرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً، وبين الصدق سبباً، وحبّب إليك التثبُّت، وزيّن في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة، وأشعر قلبك عزّ الحقّ ، وأودع صدرك برْد اليقين... << ليس في نظمه وتأليفه أيّ فضل، وإن سلم من الخطأ، وجرى على قواعد النحو؛ لأنّه ليس فيه دقّة صناعة، ولا سبيل فيه إلى التخيّر .>>(3) كما أنّ النكت البلاغيّة قد تلتبس عند طائفة من الدارسين بمباحث النحو لارتكائها عليها، فإنّها قد تلتبس عند طائفة أخرى بالمحسّنات البديعيّة والاستخدامات المجازيّة للألفاظ، فيُظَنّ أنّ المزيّة للألفاظ حين تضمّنت جناساً أو طباقاً .

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص :98 .

(2) المصدر نفسه، ص :98 .

(3) المصدر نفسه، ص97-98 وقابل النصّ الذي اقتبسه من الجاحظ بفاتحة كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، ص: 3.

إذا كان الإمام عبد القاهر قد ذهب إلى أن مناط النظم هو مناط الفكر والتأمل والصنعة، وهو المعاني لا الألفاظ، وأن الألفاظ ما هي إلا تابعة في نظمها وترتيبها وتأليفها وتركيبها لمعانيها، وكان ذلك النظم الواقع أولا في المعاني المكنونة المنسوقة في الصدور، فإن الإمام يعمد إلى بيان هذا النظم وعياره الذي قد أجمع العلماء على أنه << لا فضل مع عدمه، ولا قدر للكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة معناه (أي أغراضه ومواده الأولية) ما بلغ. وبتهم الحكم بأنه الذي لا تمام دونه، ولا قوام إلا به، وأنه القطب الذي عليه المدار، والعمود الذي به الاستقلال>>(1) وهذا يجعله جديرا بأن يعنى بكشف جوهره وحقيقته وهويته، وأن يردد هذا ويكرر ويصرف البيان المصور له، وذلك ما كان من الإمام عبد القاهر. عمد إلى تحرير مفهوم النظم وتقريره بأنه << ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها.>>(2)

أما فيما يخص هذا النظم والذي سبق ذكره فإن عبد القاهر قد صرف لبيان في شأن مفهوم النظم عنده، حتى تتقرر حقيقته وأهميته، ويتبين مناطه ومعانيه، فلا يختلط في وهم أنه كمثل نظم الحروف في الكلمة، أو مجرد ضم كلمة إلى أخرى كيف جاء، أو هو النظم المقابل للنثر، أو هو النظم أي الطريقة التي اختص بها القرآن في تبويب بيانه على غير ما عهدت العرب من أجناس القول: القصيدة والرسالة والخطبة، وما يعرف في المصطلح النقدي العصري بالأجناس الأدبية.

ومن هنا وجدنا أن النظم عنده غير الذي عند الكثير، وأدرك أنه بالغ في هذا، فإنه يشكو حال الناس في هذا على الرغم من التكرير والترديد. يقول: <<واعلم أنه وإن كانت الصورة في الذي أعدنا وبدأنا فيه من أنه لا معنى للنظم غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، قد بلغت في الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية، وإلى أن تكون الزيادة عليه كالتكليف لما لا يحتاج إليه، فإن النفس تتنازع إلى تتبع كل ضرب من الشبهة، يرى أنه يعرض للمسلم نفسه عند اعتراض الشك.>>(3) ومن بعد ذلك البسط في تتبع مواقع بيان الإمام حقيقة النظم عنده، فإن بحاجة إلى النظر في تفسيره مفهوم النظم الذي حرره بقوله أولا :<<ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ...>>(4) يقرر الإمام أن النظم هو عمود نسج مفردات اللغة كلاما. فوضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو هو إخراج النسيج الكلامي من مواد اللغة إخراجا يقتضيه نهج ونحو الإيجاد الوظيفي للغة التي يرثها الخلف عن السلف.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ،الدلائل: ص :80 ، 74.

(2)المصدر، نفسه، ص :81 ، 75.

(3)المصدر، نفسه: ص :370، 442.

(4) المصدر، نفسه: ص :81 ، 75.

لقد كان لهذا المبدأ أثر نقدي بالغ القيمة في تحديد طبيعة الأسلوب ووظيفته، فصياغته قد اقتضت الوعي بمفهومين مترابطين نرى أن الجرجاني سبق بهما جل ما راكمته الشعرية الشكلانية-البنيوية من تصورات أدى تمثلها إلى تقدير الإرث النقدي-البلاغي عند عبد القاهر وغيره من صفوة نقادنا العرب. وهذان المفهومان هما: مفهوم الاختيار ومفهوم الموقع.

فمفهوم الاختيار ينبني على أساس العلاقة القائمة بين اللغة وفاعل الكلام، هذا الأخير الذي يتحول بمقتضى هذه العلاقة إلى مبدع حاذق مادامت أحوال اللغة ترجع <<إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده.>>(1) وهو الأمر الذي يعني أن النسق اللفظي صورة لنسق نفسي وراءه عقل انتظمه، و<<أن بناء الكلام هو بناء فكر ننتقل بموجبه من نظم اللفظ إلى نظم المعنى؛ أي من الألفاظ المرتبة في النطق إلى جذورها وأصولها وهي المعاني المرتبة في النفس على قضية العقل>>(2)، وفي هذا يقول الجرجاني بما نصه: <<وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق.>>(3)

و لهذا وغيره، نجد الجرجاني يستعمل مصطلح الكلام عوضا عن اللغة؛ لأن الكلام تعبير دال أو مفيد بناء على كونه اختيارا فرديا يحكم المتكلم بناءه في شكل تصبح في ظله اللغة تعبيرا أو أداء يمثل المعنى تمثيلا يوجب على حد قول الجرجاني: <<أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية.>>(4) ومن استعمال الجرجاني في هذا النص لمصطلحين دالين هما: الأداء (لتأديته) والاختيار (يختار له اللفظ...) فضلا عن قوله في أسرار البلاغة بأن <<الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب...>>(5) من هذا الأداء الناتج عن الاختيار بوصفه خصوصية فردية في التأليف، يمكن أن نتبين موقف الجرجاني الذي يقضي بأن الكلام تأليف فردي (أداء) قائم على الاختيار من بين إمكانات لغوية متاحة، وهو موقف بنيوي خالص انتظرناه قرونا طويلة حتى جاء جاكبسون وبلور في ضوئه مفهومه للوظيفة الشعرية الذي شكل منطلقا أساسيا للشعرية البنيوية عبر حلقة براغ اللسانية. ويترتب على هذا الموقف موقف بنيوي آخر حدد على أساسه ر.بارت مفهومه للكتابة بوصفها حلقة وظيفية وسطى بين الكلام واللغة.

---

(1)عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص :5 .

(2) محمد محمد أبو موسى ، الإعجاز البلاغى دراسة تحليلة لتراث أهل العلم، ص:62-63.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:48.

(4) المصدر نفسه، ص:44.

(5) المصدر السابق، ص :1.

إن النحو نظام اللغة وقانونها الصارم، وهو الواقي من الخطأ ويرى الجرجاني بأن النظم لا يحصل إلا بترتيب الألفاظ التي هي خدم للمعاني وخاضعة للنحو، وتوخي النحو يقصد به توخي تلك المعاني التي لا تخالف المنطق العقلي، ولا اللغوي ، وتوخي النحو يعني مراعاة الذوق الدقيقة في مراعاة التأليف، فينظر مثلا في الخبر وضروبه ووجوهه مثل القول: << زيد منطلق، زيد ينطلق، ينطلق زيد، منطلق زيد، المنطلق زيد، زيد هو المنطلق، زيد هو منطلق.>>(1) فيتم النظر في الخبر و الوجوه التي يقتضيها، والشرط وحالته، والحال و الوجوه التي تراها فيه مثل قولك: <<جاءني زيد مسرعاً ، وجاءني يسرع، وجاءني وهو مسرع، وجاءني وهو يسرع، وجاءني وقد أسرع.>>(2) و معرفة موضع كل منها ومتى يجوز استعماله وهكذا يتبين إن النظم يقوم أساسا على معاني النحو وبدونه فلا قيمة لنظم ولا استقامة له.

كما يرى الجرجاني أنه من عوامل مراعاة النحو؛ عامل التقديم والتأخير ويقول في ذلك: <<هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف جيد العناية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدِ م فيه شيء وحول اللفظ عن مكانه إلى مكان.>>(3) إن تدبر دلائل الإعجاز الذي وضع فيه عبد القاهر نظرية النظم، وفصلها واحتج لها، يجعلنا نخرج بخلاصة تقول: إن «النظم » عنده يعني: «معاني النحو وأحكامه» <<فالنحو إذاً يعد من أهم أسس منهجه وأخطرها، بل وأغمضها في أذهان الكثيرين، حتى صعب تصور ما يقصده عبد القاهر بهذا المصطلح، يقول في المدخل إلى « دلائل الإعجاز»: هذا كلام وجيز يطلع به الناظر على أصول النحو جملة، وكل ما به يكون النظم دفعة.>>(4) هذا هو مسوغ اختيار عنوان «سيبويه والجرجاني :من النحو إلى النظم».. فالعلاقة بين النحو والنظم، تصادفنا في عدد كثير من صفحات «دلائل الإعجاز»فقد استفاد عبد القاهر إذاً من النحو، وهو من شيوخه، في إرساء قواعد نظريته، واعتبره أصلا ضروريا في النظم، بل ويشدد النكير على من يزهد فيه، يقول: <<وأما زهدهم في النحو واحتقارهم له، وإصغارهم أمره، وتهاونهم به، فصنيعهم في ذلك أشنع من صنيعهم في الذي تقدم، وأشبه بأن يكون صدا عن كتاب اللّه، وعن معرفة معانيه، ذلك لأنهم لا يجدون بدا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه.>>(5) فالحكم على مدى الصواب والخطأ في نظرية النظم عليه أن يعالج قضايا التقديم والتأخير،والفصل والوصل،والإظهار والإضمار،والاستفهام ،والنفي،والحذف ،والتعريف والتنكير،وغيرها من مباحث علم المعاني.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 59-60.

(2) المصدر السابق.ص: 61

(3) المصدر السابق، ص: 76-77.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المدخل ص:3 .

(5) المصدر نفسه ص:28 .

إنّ من أبلغ المفاهيم والنظريات في الشعرية العربية نظرية النظم التي ما انفكت تثبت جدارتها وأصالتها كلما ضرب علم اللغة والنقد الأدبي في التطور بسهم. ويفيد القول بأن النظم يشكل نظرية في المتن الجرجاني، أنه يتجاوز حدود الاصطلاح الذي كان سائدا منذ القرن الثاني الهجري في بيئة النحاة على وجه الخصوص، ليتحول إلى عمل منهجي مدروس ومنظم بقدر ما يتوخى دراسة البلاغة في ضوء جديد يقوم على دعامة من النحو وأحكامه.

إن النظم في جوهره هو النحو في أحكامه، وليس المقصود بأحكام النحو مجرد مراعاة الإعراب والقواعد التي تقف بالنحو عند حدود الحكم بالصحة والفساد مما يعتبر من لوازم الكلام، ولكن المقصود أيضا هو مراعاة (صورة المعنى) في الكلام،<< أي مراعاة العلاقة البنيوية أو النظمية التي يمكن من خلالها أن نتبين ما للنظم من مزية أو فضل؛ وذلك بدرجات متباينة في الفهم والتأول. ولو كان المقصود بأحكام النحو الاكتفاء عند الحكم بالقواعد النحوية فحسب <<لكان البدوي الذي لم يسمع بالنحو قط ولم يعرف المبتدأ والخبر وشيئا مما يذكرونه لا يتأتى له نظم كلام، وإنا لنراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو.>>(1)

والحد الوصفي ينطلق من الحد الأول ليتجاوزه إلى تعليل المزية التي تجد نموذجها المفضل في اللغة بدلالاتها المجازية المتمثلة في ظواهر من قبيل الاستعارة والكناية والتمثيل والتقديم والتأخير والفصل والوصل إلى غير ذلك مما نجده في لغة الشعر ولغة الإعجاز القرآني. وعن طريق هذا التصور استطاع عبد القاهر ردم الهوة الفاصلة بين النحو والبلاغة بجعلهما أساسا واحدا لقيام الشعرية أو ما يسمى بعلم الأدب، وبهذا ارتكز النقد على منهج لغوي رصين <<هو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود التحكم بالصحة والفساد، بل يمتد في البحث عن العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات، و اجتلاء معانيها، وكشف غامضها، وبذلك اتسع أفق النحو وغنيت مادته، ودخل فيه كل ما يراعى في النظم من تقديم وتأخير وما إليه من أسباب الجودة وعدمها، مما استقر عليه العرف فيما بعد بجعلها من علم المعاني، ومن ثم فإن الأساس عنده هو النحو، على أن يشمل النحو علم المعاني، وأن يتجاوز القواعد النحوية إلى الجودة الفنية.>>(2) والمراد بتلك المعاني الروابط النظمية <<التي تعبر عنها. ومن ثم كانت أهميتها وما لها من صدارة على الألفاظ.>>(3) لهذا قاوم الجرجاني تيار اللفظية وحدد موقفه من البديع متجاوزا ثنائية اللفظ والمعنى إلى القول بالنظم الذي هو (صورة المعنى) في الكلام.

(1) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت.محمد رشيد رضا، 1960، ص: 67.
(2) عبد القادر حسين، (عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم)، مجلة الفكر العربي، ع46/يونيو 1967، ص: 149.
(3) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص: 325.

ولما كان الناس ليسوا على درجة واحدة من المعرفة والإحساس لإدراك مواطن الجمال في النصوص استبعد الجرجاني المتلقي الغافل ورأى أن هذا الأمر لا يتأتى إلا للمتلقي الحاذق الذي يمتلك من الذوق والإحساس الروحاني ما يمكنه من إدراك المزية في النظم والتدرج عبر أهداب المدلول الشعرية؛ وذلك <<لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها، أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علما بها، حتى يكون مهيأ لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء...>>(1). والسبب الذي يكمن وراء اشتراط المتلقي الحاذق في عملية الإدراك الجمالي، هو أن تعيين المزية يفترض ضرورة وجود هذا النوع من المتلقي القادر على تحديد الجهة التي تنبثق منها المزية وتعليل ذلك بما ينسجم وأسرار النظم في النص؛ إذ <<لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل، وهو باب من العلم، إذا أنت فتحته أطلعت منه على فوائد جليلة، ومعان شريفة، ورأيت له أثرا في الدين عظيما، وفائدة جسيمة..>>(2).

النظم محور الشعرية العربية:

لقد شكل النظم محورا غزيرا من محاور الشعرية العربية، بقدر ما يقضي بتجديد فعل القراءة كلما ظن المرء أنه شرع في تمثل بعض ملامحه، يقضي أيضا بأن <<العودة إلى الجرجاني هي عودة إلى نص لم يفقد جدته، نص يثير التساؤلات والمشاكل أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة، نص يفتح باب الاجتهاد و يتركه كذلك>>(3). ويفيد هذا القول أن المفكر الألمعي عبد القاهر الجرجاني حمل عبء الفكر الشقي الذي كان يسعى باستمرار دائم إلى ممارسة صراعه مع الواقع عبر اللغة التي حققت في صورة النظم ما كان يفتقده الواقع من وحدة على الصعيد سياسي. وبهذا ساهم الجرجاني في إحياء اللغة العربية بوصفها لغة الإعجاز القرآني الذي لا يمكن لأحد أن يدرك شيئا منها إذا فقد القدرة على معرفة أسرار نظمه. فالتصور الذي ينبني على أساس مفهومين مترابطين هما :الاختيار والموقع، حدد الجرجاني مبدأ النظام الذي لا يقتصر على العلاقات الأفقية بين أجزاء الجملة الواحدة، وإنما يتمثل العلاقات العمودية بين أجزاء الخطاب كما عبر عن ذلك في غير ما نص من الأسرار والدلائل. فالألفاظ من حيث هي أصوات مسموعة،إذ ليس للفظة قيمة ذاتية بمعزل عن السياق،ولكنها تحسن بمراعاتها للمعنى المراد وبمكانها مع أخواتها في الجملة الواحدة.وتوظيف المعاني النحوية في السياق لخدمة المعاني العامة للنص الأدبي بحيث لا يمكن الوقوف على معاني النص إلا عن طريق المعاني النحوية .

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص: 344.

(2) المصدر نفسه، ص: 43.

(3) محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 66.

ولما كان كلام العرب لا يستقيم، ولا يصل إلى درجة البلاغة إلا إذا تحكمت فيه جوانب ومستويات عدة منها المستوى النحوي، لأن كلما استقامت الجملة نحويا تجلّت دلالتها ومعناها وفي هذا الصدد يقول صاحب الاقتراح في علم أصول النحو أن النحو : <<صناعة علمية ينظر بها أصحابها في ألفاظ كلام العرب من جهة ما يتألف بحسب استعمالهم لتعريف النسبة بين صياغة النظم وصورة المعنى فيتوصل بإحداهما إلى الأخرى.>>(1)

فالدلالة المحصلة من استخدام الألفاظ أو الصور الكلامية في الجملة المكتوبة أو المنطوقة على المستوى التحليلي أو التركيبي ويطلق عليها أيضا (الوظائف النحوية المعاني النحوية) فلا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا مجردة من معاني النحو، ومن هنا يبرز دوره الإسهام في الإعراب عما في النفس والإبانة عن دلالة الكلام المنطوق حسب مقاييسه، كما أن معيار الفصاحة والفضل في الدلالة الواضحة يكمن في تأليف الكلمات وهي معاني الأبواب النحوية.

فإذا قلنا مثلا:(رصد علماء العربية القدامى الكثير من الظواهر الدلالية) فهذه جملة لها معنى خاص، فإذا تغيّر ترتيب الكلمات فيها فقلنا : (علماء رصد العربية للقدامى الدلالية من الكثير من الظواهر). <<أدّى ذلك إلى فساد المعنى، ولذا يشترط علماء النحو أن يجري ترتيب الكلمات بحسب ما رسموه من قواعد ،فلا يخلّ المتكلم بشيء منها حتى لا يؤدي إلى غموض عباراته أو فساد تراكيبه.>>(2) ولقد أشار الدكتور محمد حماسة حينما تكلم عن أهمية السياق الذي له علاقة بالنحو ودلالته المعنوية <<ولا تكون للعلاقة النحوية ميزة في ذاتها، ولا للكلمات المختارة ميزة في ذاتها، ولا لوضع الكلمات المختارة في موضعها الصحيح ميزة في ذاتها ما لم يكن ذلك كله في سياق ملائم.>>(3)فمدّ العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك ببعض الجوانب التي تساعد على تحديده وتمييزه، فبين الجانبين أخذ وعطاء وتبادل تأثير مستمر. فلا يمكن بحال نكران تأثير دلالة سياق النص اللغوي وسياق الموقف الملابس له على العناصر النحوية من حيث الذكر والحذف، والتقديم والتأخير ولا يُنكر أن دلالة السياق تجعل الجملة ذات الهيئة التركيبية الواحدة بمفرداتها نفسها إذا قيلت بنصها في مواقف مختلفة، تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه مهما كانت بساطة هذه الجملة وسذاجتها. فالبنية التركيبية تهتم بالعملية التواصلية لأن الشاعر يريد من خلال تراكيبه إيصال مجموعة من الأفكار والمعاني والدلالات التي تندرج ضمن ما يسمى بالبنية الدلالية للنص . إن التركيب يقدم ويبين طريقة التواصل و الوسيلة التعبيرية التي استعان بها الشاعر لإيصال مضامينه . هل هي طريقة واقعية مباشرة ، أم فنية انزياحية ؟ هل هي طريقة بسيطة تقرب الشعر من المألوف المعتاد ، أم طريقة غامضة تجعل منه مجرد طلاسم لا يفهمها القراء .

---

(1) جلال الدين السيوطي ،الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق محمد حسن الشافعي، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1 ، 1998 ،ص: 20.

(2) د / محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ط1، عالم الكتب لبنان 1423 هـ 2002م ص :254.

(3) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ت د. محمد رضوان الداية و د. فايز الداية، مكتبة سعد الدين ، دمشق، ط 2 /1407 هـ 1987 م.

التقديم والتأخير وأثره في اللغة الشعرية:

إن للجملة العربية إما فعلية وإما اسمية ، فإذا كانت فعلية فترتيب عناصرها واضح ، والفعل هو المقدم في الترتيب على الأصل . أما إذا كانت اسمية و استوى طرفا التركيب وكانا معرفين معا ، فقد اختلف في أيهما يمكن أن تصدر به الجملة ، وأيهما تجعله خبرا ، فأما النحويون فلم يتعرضوا للتحديد ، بل تركوا للمتكلم الخيار يقول الجرجاني<< والتقديم هنا أن ينتقل الشيء على حكم إلى حكم وتجعله بابا غير بابه وإعرابه وأظهر من هنا قولنا ضربت زيدا وزيد ضربته لم تقدم زيد على أن يكون مفعولا منصوبا كما كان ، ولكن أن ترفعه بالابتداء ، وتشغل الفعل بضميره وتجعله في موضع خبر له.>>(1) وكذلك نجده يقول <<وإذا عكس موقع زيد وضرب، لأعطى كل واحد منهما في التركيب الجديد دلالة نحوية الموجودة في التركيب الأول.>>(2)

فالتقديم والتأخير إنما هو لتحقيق بعض المعاني الظاهرة، فتزيدها تأكيداً وقوة ، ولأهميته اهتم به اللغويون والنحويون علاوة على البلاغيين فسيبويه مثلاً يرى أن : <<التقديم والتأخير يكون لغرض بلاغي، فتقديم ما الأصل فيه التأخير إنما يكون للعناية به، والاهتمام بشأنه.>>(3) ،أما عبد القاهر الجرجاني فقد خصص له باباً في دلائله ، وبخاصة في الشعر ، فتراه يقول: << ولا تزال ترى شعراً يروقك سمعه ، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد السبب أن راقك ولطف عندك ، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان .>>(4) والتقديم والتأخير يجيء للعناية والاهتمام ، كما أنه يؤدي وظائف جمالية وبلاغية، ولأنه لا يمكن النطق بالكلام دفعة واحدة فإنه يتطلب بعضه وتأخر بعضه الآخر. وأول ما نلاحظه في التقديم في القصيدة هو تقديم الفاعل على الفعل ، هذه الظاهرة التي اختلف فيها كثير من النحويين ، فالبصريون يمنعون ذلك ويقدرون فعلا ، كما يقدم الفاعل على الفعل لاعتبارات عدة لغوية وبلاغية، وهذا التقديم لا يخرج الكلام عن طبيعته لأن الجملة << التي يتقدم فيها الفاعل (الاسم) تبقى فعلية ، ولا فرق بين جملة تقدم فيها الفعل ، وأخرى تقدم فيها الفاعل إلا من حيث المستوى التعبيري لكل منها .>>(5)

يقول الشاعر بدر شاكر السياب :

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة.(6)

هنا تقديم عناية واهتمام لأن المقام يستدعي ذلك، فالشاعر يهمه أن المدينة أصبحت مظلمة وخيم عليها الليل كتقديم أولى لمظاهر الحرمان.

---

(1) الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، موفم للنشر ،ص: 117 – 118.

(2) عوض فريد حيدر ، نقلا عن : (كمال بشير ، علم اللغة العام(أصوات) ص :47.

(3) سيبويه ، الكتاب ص :24.

(4) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص : 137.

(5) لخضر بلخير ، في التركيب اللغوي، ص: 157.

(6) بدر شاكر السياب، الديوان ص: 509.

كما يوجه عبد القاهر ملاحظاته في هذا الباب إلى النحويين و اللغويين بصف عامة، فهو يرى أنهم مقصرون في مسائل عدة ، ولا يفهمونها على الوجه الصحيح الذي ينبغي أن تفهم عليه ، ففي باب التقديم و التأخير ، يرى عبد القاهر<< أن النحويين يذهبون إلى القول إن الشيء إذا قدم إنما قدم للعناية و الاختصاص ، و لأن ذكره أهم ، و يكتفون بهذا من غير أنيذ كروا من أين كانت تلك العناية ؟ و بما كان أهم ؟ ، و هذا الاعتقاد منهم أدى بهم إلى تهوين أمر التقديم و التأخير ، و تصغيره في نفوسهم ، حتى اعتبروه ضربا من التكلف ، فأصبحوا بذلك – في نظر عبد القاهر – من الجاهلين. لأصول البلاغة ، فغابت عنهم و لم يعرفوا أماكنها ، لأنهم لم يقدروها حق قدرها .>>(1) ومن ثم اعتبر مبحث التقديم والتأخير من أهم المباحث البلاغية، وقد أولاه عبد القاهر عناية كبيرة فهو<< باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة ، و يفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء ، و حول اللفظ عن مكان إلى مكان .>>(2) و لهذا كان لزاما علينا – فيما يرى عبد القاهر – أن لا نقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين : فنجعله مفيدا في بعض الكلام ، وغير مفيد في بعضه الآخر ، لأن ذلك مما تأباه فكرة النظم ، التي تقوم على رحابة الأساليب اللغوية ومرونتها ، لا على قوالب لغوية جامدة جاهزة ، نقيس عليها من بعد ذلك ، ونتخذها معيارا فنيا أصيلا<<فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفعل في كثير من الكلام ، أنه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير ، فقد وجب أن تكون تلك قضية في كل شيء وفي كل حال .>>(3)

ومن الشواهد الشعرية التي طبق عليها أثناء حديثه عن التقديم والتأخير قول المتنبي" :من السريع:"

مثلك يثني الحزن عن صوبه ويسترد الدمع عن غربه

ولم أقل مثلك أعني به سواك يا فردا بلا مشبه

وفي هذه الأبيات جاء فيها تقديم مثل وغير وهو مما يرى تقديم الاسم فيه كاللازم كما يقول عبد القاهر ففي البيت الأول بدا الشاعربذ كر الاسم ولم يقل << يثني الحزن عن صوبه مثلك>>(4) وأكيد أن المعنى يختلف بين العبارتين ومعنى البيت أنك تقدر على دفع الحزن عن قصده وتغلبه بالصبر وترد الدمع إلى قراره ومجراه بأن تصرفه عن المجرى كيف لا تفعل هذا وأنت لا شبه لك كما جاء في البيت الثاني ولذلك قدم الاسم في مثل هذه الحالة وذلك حتى لا ينصرف المعنى إلى غير المخاطب ولإشر كه احد فيه فهو مقصور عليه لا يتعداه إلى ما سواه.

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر دلائل الإعجاز، ص : 77 ، 78.

(2) االمصدر نفسه، ص: 76 -77.

(3) المصدر نفسه ،ص : 79.

(4) المصدر نفسه ،ص: 95.

ومن الأساليب التي تحدث عنها عبد القاهر حيث عقد فصلا تحدث فيه عن<< النظم الذي يتحد في الوضع، ويدق فيه الصنع، أي النظم الشديد التماسك في بنيته، بحيث يصبح كأنه كلام واحد يصعب فصل أجزائه عن بعضها البعض، ووجوه هذا النوع من أنواع النظم كثيرة ومتنوعة ولا يحدها حد، ولا يوجد سبيل لحصرها.>>(1) ومن الوجوه التيذ كرها أسلوب الشرط الذي يعد << أحد أساليب نظم الجملة، قوم على تعليق عبارتين غالبا ما تكون الأولى سببا للثانية، أو مرتبطة بها على معنى .من المعاني.>>(2) ولايذ كر عبد القاهر كل الوجوه المحتملة التي يمكن أن تأتي في أسلوب الشرط، بل يقصر حديثه على الوجه الذي يكون فيه تزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء معا،ومن الأمثلة على ذلك قول البحتري" :من الطويل:"

إذا ما نهى الناهي فلج بي الهوى أصاخت إلى الواشي فلج بها الهجر

و قوله" : من الطويل:"

إذا احتر بت يوما ففاضت دماؤها تذ كرت القربى ففاضت دموعها

هذان البيتان للبحتري وقد أوردهما عبد القاهر الجرجاني لأنهما يمثلان نموذجا للأسلوب الأدبي الرفيع الدقيق في صنعه المتحد والمتداخل في أجزائه حتى لتبدو أنها شديدة الارتباط ببعضها البعض.وهذا الأسلوب هو<< أن تأتي بأسلوب شرط وجزاء معا وتزاوج فيه بين معنيين اثنين المعنى الأول في الجزء الأول من البيت الشعري والمعنى الثاني في الجزء الآخر .من البيت أي أنهما متقابلان.>>(3) ففعل الشرط " إذا ما نهى الناهي " رتب عليه إلحاح الهوى عليه ورتب على فعل الجزاء " أصاخت إلى الواشي " إمعان صاحبته في الهجر وهما أمران متقابلان فعلى حين يتأجج شوقه ويزداد إقبالا على حبيبته اثر نهى الناهي له عن الاستمرار في حبه تستجيب هي لقول الواشي الذي يسعى بالوقيعة بينها وبين صاحبها فتمعن في هجره والبعد عنه << ونفس الشيء ينطبق على البيت الثاني فهو يبدو >>(4) بنية واحدة متماسكة أداة الشرط" إذا<< هي أساس بنائه ومنها يمتد فعلا الشرط والجزاء ليبني الشاعر عليهما معنيين متقابلين فيض الدماء وفيض الدموع فيض الدموع فيض الدماء بالقتل بعد أن اتقدت نار الحرب بينهم وفيض الدموع إشفاقاوتذ كرا لما بينهم من وشائج القربى وأواصر .الرحم .>>(5) فإذا تأملنا هذا الإحساس الجميل والرائع للغة فإننا لا نجد مجالا للغض من قيمة هذا المنهج اللغوي ما دمنا حريصين آل الحرص على أن نقرأ النص الشعري أو أي نص أدبي آخر قراءة دقيقة فيها ما فيها من الذوق العالي والإحساس الرفيع بجمال العبارة.

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر .دلائل الإعجاز .ص : 68 .

(2) البياتي، سناء حميد قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص: 351.

(3) الجرجاني، عبد القاهر المصدر السابق ص : 68.

(4) السيد، شفيع .النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية .ص:18 .

(5) المرجع نفسه ،ص: 18

الاتساق النصي للغة الشعرية:

يعد الإمام" عبد القاهر الجرجاني "من علمائنا الذين قدموا إسهاما علميا ناضجا في مجال التنظير والتطبيق النصي في نظرية النظم التي قدمها في كتابه دلائل الإعجاز، وتبرز قيمته في أنه جمع بين علوم كثيرة كالنحو وعلم المعاني وعلم البيان والتفسير ودلالة الألفاظ والمعجمية والمنطق...، وألّف بين أشتاتها في تناغم عجيب واتخذ منها أدوات معرفية متضافرة لتحقيق هدف واحد هو :خدمة النص الشعري وقد كانت فكرة الانسجام النصي واضحة في ذهن" عبد القاهر "وضوحا متميزا حتى إنه يعبر <<واعلم مثلَ واضعِ الكلامِ مثلُ من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها فيبعض حتى تصير قطعة واحدة...>>(1) وهذا يدل على أن بنية النص في تصور" عبد القاهر الجرجاني"تصل إلى مرتبة الصهر الذي هو أعلى درجات التشكيل.

ورغم أن" الجاحظ "و"الرماني "سبقا إلى تناول نظرية النظم إلا أن" الجرجاني "يعود إليه حسن تشكيلها وصياغتها وتوضيح فكرة تضافر الوحدات وتلاحمها، حيث لم تتوقف جهوده اللغوية عند قضايا البلاغة المرتبطة بجودة النص وأثره في المتلقي كالحقيقة والمجاز والاستعارة والكناية، وإنما كان له الفضل في دراسة موضوعات تتعلق بنحو النص وآليات انسجامه، وكانت ذات أثر فاعل في تحديد مفهوم النص ذاته وكيفية بنائه وقوانين إنشائه.

ولعل من أهم النقاط التي كان البلاغيون العرب معنيين بها في باب الدراسات البلاغية ، قضية اللفظ و المعنى، وقضية النظم ؛ وتلك النظرة صائبة جدا إذ أن الكلام لن يكون أبدا مؤديا ما يريده المبدع أو المتحدث ، ولن يصل فيه الدارس أو السامع إلى دراسة اللفظ أو دراسة المعنى أو دراسة النظم لم يكن موافقا النسقَ المطلوبَ في اللغة ، <<فالتركيب الذي يفهم منه المقصود الأعظم هو ناتج عن التفاعل بين اللفظ الحامل ، والمعنى القائم والعلاقات التي تربط أجزاء هذا التركيب.>>(2) و الاتساق ، <<لن يكون موجودا في النص إلا إذا توافر على الآليات التي تجمع النص عموما والتي يقسمها (فان دايك) إلى مجموعتين ، إحداها مجموعة الروابط المنطقية ، وبعضها طبيعي ينبع من طبيعة التركيب اللغوي.>>(3) وهذا الطبيعي المتعلق بطبيعة التركيب اللغوي هو الذي يعنينا نحن في دراستنا للاتساق ، ذلك لأن الاتساق إنما يكون في خطية النص وتركيبه ، والذي ينشئه هو الكلمات المتراصة بعضها إلى جانب الأخرى والتي يأخذ بعضها بعنق البعض الآخر.والجدير بالملاحظة في هذا المقام أن مصطلح الاتساق يعاني أيضا شيئا من عدم الضبط في تحديد المفهوم ، لأن بعضا من الباحثين قد يعطيه من الدلالة ما لا يحتمل، أو يعطيه معنى غير دقيق، فقد يطلقه بعضهم على التماسك النحوي كما يفعل إبراهيم خليل في كتابه في اللسانيات ونحو النص .

---

(1) الجرجاني دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، مصر، 2004 ،ص: 190 .

(2) السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن ، تحقيق ، علي محمد البجاوي ، طبعة 1973 ، دار الفكر العربي مصر ص :123.

(3) أحمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي دار غريب القاهرة طبعة 2001 ص: 20 .

ولا يوجد هناك نص إلا داخل وبواسطة القراءة والتأويل، يبدأ مع اقتحام القارئ النص الذي يتشكل من خلال هذا الاقتحام نص القراءة ونص القارئ، وهذا ما أشار إليه الناقد رولان بارت: <<هذا الأنا الذي يقترب من النص، إنه الآن هو نفسه جمع من نصوص أخرى، من سنن لا متناهية أو بالضبط ضائعة.>>(1) ويبقى التأويل سلطان القراءات، <<فأي قراءة إلى يومنا هذا يجوز لهاأن تند عن الخضوع لسلطان التأويل، وإلا فلا كانت قراءة>>(2) .إذ تبرز الخصوصية التأويلية التي لا ترتبط بما حدث كإطار مرجعي ثابت وإنما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة لما يحدث لاستكشاف البعد التأملي وإشارتنا إلى مسألة القراءة المتصلة بالنص الشعري المعاصر والتركيز عليها ينطوي على دلالة أساسية تشكل التجربة النقدية الحداثية التي تضع النص مقابلا للقارئ للكشف عن طبيعة المقاربة الجمالية بواسطة طرق التأويل التي أضحت فلسفة للقراءة المعاصرة حتى وإن سايرت القراءة التأويلية النص منذ نشأته بدءا بالنص المقدس. إذ أن <<التأويل أزلي عرفه الإغريق منذ زهاء خمسة وعشرين قرنا وعرفه العرب منذ أربعة عشر قرنا.>>(3) وبهذه الرؤية لا يتحقق السؤال خارج النص بقدر ما يعدو النص أمام التأويل إثارة للسؤال عن طريق تحريك التراكم المعرفي والباطني فيه وأيضا يخلق الجديد في فهم القارئ بإزاحة الثوابت في لحظات الكشف عن الرؤيا.

تجسيد اللغة للشعر:

فاللغة التي تجسد فيها هيكل الشعر هي اللغة التي نتكلم والتي هي <<لغة مجاز بامتياز، مفتاح ذواتنا على الحقيقة>>(4) تحددت بها هويتنا نحن العرب ومهما نظرنا إليها بوصفها معتقدا، أو إيديولوجيا، أو عصبية، غير أنها تبقى في المقام الأول لغة، تمثل أخص خصوصيات كينونتنا، تؤكد على حضور ذواتنا فينا، وبها نتميز عن غيرنا. فهي الذاكرة والحلم وهي أهم عنصر في حياتنا وتاريخنا، إذ بها نزل الوحي الذي خلع عليها من قداسته شيئا ساهم في تعزيزها. وبدأت أول رحلة مع النص، الرحلة التي افتتحها التأويل في محاولته إدراك سر النص، بدءا بالنص القرآني الذي اكتسب مصداقيته عند الفصحاء الجاهليين من كونه معجزة البلاغة العربية، إعجاز بلاغي ولغوي قبل أن يكون إعجازا معرفيا. فهو خطاب قوامه المجاز، وكما يقول الجرجاني <<المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة ."المجاز اجتياز دلالي، اجتياز من الشاهد إلى الغائب ومن الواقعي إلى الرمزي ومن الدال إلى المدلول، هجرة من << الغفل إلى المرسوم ومن المرسوم إلى المعلوم.>>(5) إذ أن لغة النص مجازية يجوز استخدام اللفظ لغير ما وضح له أصلا، فإن التأويل يستعيد الدلالة المفقودة وبالتالي لن ينتج سوى التعدد والاختلاف.

---

(1) عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، ص: 26.

(2) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، د. م. ج. ص: 30.

(3) فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص: 46.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، 1981، ص: 55.

(5) علي حرب، الحقيقة والمجاز، نظرة لغوية في العقل والدولة، ص: 7.

فعن طريق التحليل يتم الوصول إلى العناصر المكونة لهذا النظام كالكلمات والجمل، ويتحدد النظام من النواحي الشكلية والتركيبية الموجودة في النص وليس في الجملة، والجملة حسب دي سوسير<<هي مجال لسانيات الكلام وليس لسانيات اللغة، فهي تعبر عن القواعد المفترضة في اللغة وتسمح بصياغة أنماط أخرى من الجمل>>(1) لقد عكف التحليل اللساني بعدها على اعتبار الجملة نموذج التركيب الأمثل، وعلى دراستها تحت تأثير مفهوم البنية الذي جاء به" دي سوسير"، وتم إسقاط هذا المفهوم على أجزاء الجملة فشمل .

فالأصوات والصرف والنحو والدلالة وهكذا لم يحض النص بأي اهتمام من قبل المدارس التي جاءت بعد" دي سوسير"،<< ولعل الاستثناء قد حصل مع حركة الشكلانيين الروس، ثم بعدها فيما عرف باللسانيات المنظوماتية التي تعتبر ضمنيا النص بوصفه معطى منذ بداية التحليل .>>(2)، وبالإضافة إلى انتمائهم اللساني البارز فقد: أعطوا أهمية خاصة للتصنيف والنمذجة وللوصف الدقيق المفصل للأعمال الأدبية، و وضع المصطلح وهكذا تم تحوير القواعد الأساسية للنحو التقليدي حتى تصبح قادرة على إبراز بعض الظواهر التي لا يسمح الوقوف بتفسيرها عند حدود الجملة كالضمائر العائدة وبعض مظاهر اللبس التي تتطلب خروجا عن حدود الجملة، وتصبح آلية التوليد القاعدية متجاوزة للمركب الاسمي والمركب الفعلي إلى تتابع جمل بسيطة أو مركبة بعدد غير محدود.كما تبين أن الخطاب الملائم هو أكبر وحدة بنائية للغة، يحتوي على سمات مميزة تضمن له النجاح على مستوى التواصل، ويختلف شكليا عن اللانص ومجموعة الجمل غير المترابطة. ويشكل هذا التصور منعطفا هاما في تاريخ تحليل اللغة في المستوى الأكبر من الجملة، ولئن بقي توجه هذه المحاولة بنيويا، فإن هذا لا يقلل من أهميته من حيث كونه أدرج موضوع دراسة النص ضمن الأسئلة اللسانية المعاصرة.

وتبين من جهود هؤلاء اللغويينأنّ << النص يستوعب تغيرات لا يمكن أن تكون في الجملة مثل .الحذف والفصل والإحالة، لذا يجب أن ننظر إليه بوصفهضرباً من الجملة المضاعفة .>>(3) ومن ثم فإكثير ً ا من الظواهر التيتعالجَ في إطار النص كوحدة كبرى هي في حقيقة الأمر كانت محور كثير من البحوث النحوية التي كانت تعتبر الجملة أكبر وحدة في التحليل، غير أن نحو النص يراعي في وصفه وتحليلاته عناصر أخرى لم توضع في الاعتبار من قبل، ويلجأ في تفسيراته إلى قواعد دلالية ومنطقية إلى جوار القواعد التركيبية، ويحاول أن يقدم صياغات كلية دقيقة للأبنية النصية وقواعد ترابطها. قدم علماء العرب القدامى مفاهيم عدة لها علاقة وطيدة بما يعرف اليوم بلسانيات النص باعتباره حقل معرفي جديد يجعل من النص محور الدراسة، وخصوصاً من خلال ما كتبوه في النقد والبلاغة والنحو.

---

(1) صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص،ص :329 .

(2) عبده الراجحي :النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 2008 ، 1،ص: 117.

(3) سعيد حسن بحري: علم اللغة النصي المفاهيم والاتجاهات،ص:17.

إذن فالسياق فضل تحديد دلالة النص وفهم معناه، وإنتاج نوع من الفهم له نابع من القناعات المنهجية التي تؤطر عمله النقدي. فالناقد الاجتماعي يولي عناية أولية بالظروف الاجتماعية و السياسية التي أثرت في توجيه المعنى. فيبحث في هذه الظروف عن الأصول الاجتماعية الكامنة وراء المعاني و عن الدلالات السياسية الكامنة فيها .أما الناقد النفساني فيهتم بالسياق الشخصي لمنتج النص من حيث المؤثرات النفسية و العقلية التي أثرت في كتابته ، فوراء كل معنى تقبع مجموعة من الرواسب النفسية و العصبية التي لا تكون دائما وليدة لحظة كتابة النص. بل قد تمتد بعيدا إلى مراحل متقدمة من عمر منتجه ، كالطفولة مثلا، التي يولي لها هذا المنهج أهمية بالغة.

أما الناقد البنيوي ، فيرى أن سياق النص لا يخرج عن إطار بنيته المغلقة، وبالتالي ففهمه يستدعي أولا فهم دلالات السياق اللغوي بما ينطوي عليه من تعقيد وتداخل بين مكوناته التركيبية و البلاغية و الصوتية الجزئية ، ثم تفكيك هذه المكونات و إدراك دلالاتها في سياق بنية النص الكبرى و النهائية .هكذا نلاحظ أن السياق و دلالاته يخضعان لتلوينات المنهج النقدي الذي يتبناه قارئ النص، لكن الذي نسجله هنا هو عدم استقرار دلالة السياق على منحى تعريفي واحد ، فهو تارة ، الإطار الحاضن لولادة المعنى، وهو تارة أخرى مجموع العوامل الاجتماعية و النفسية واللغوية التي أدت إلى بروز نوع من المعاني الدالة على فكرة ما، دون أخرى، ف...<<السياق هو الذي يكشف عن الرؤية من خلال منهج معين ، فالناقد يستطيع من خلال تبنيه منهجا اجتماعيا أو نفسيا أو تاريخيا ؟ أن يتتبع درجات تشكل الفكرة ، من خلال السياق ، فنمو الفكرة رهن بما يضيفه السياق إليها بحيث يصبح هذا السياق نشاطا من نشاطات الفكرة أو إفرازا لها ، وفي الوقت نفسه مشكلا لها.>>(1)

ومن هنا نقول لابد للناقد أن يطهر نفسه من ميولاته الخاصة، وأن ينظر إلى النص بعيدا عن عاطفته بحيث يستطيع إعادة إنتاجه بأكبر ما يمكن من الدقة وعدم التميز، << فإن القارئ يضع من ضمن اهتمامه أن يصدر أحكام قيمة على هذه النظرة الخاصة للعالم، بل أن وضع ما كان يعنيه للكاتب أن « يعيش» هذه النظرة..>>(2)فهل يمكن القول تبعا لذلك أن المنهج الظاهري يتأسس وفق نظرة استبطانية للنص- ما دام أنه يستبعد كل المعطيات الملتفة حوله وحول صاحبه- الحقيقة أن فرضية استبعاد التوصيف الاستنباطي وحتى التجريبي تظل قائمة ما دام أن النزعتين تظلان في موقع بعيد جدا عن أي مقاربة ظاهرية. فتحول كلمة عن مكانها إلى مكان آخر، هو الذي وسع مجال التأويل و التفسير، حتى صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر، و يفسرون البيت الواحد عدة تفاسير، و هو على ذلك الطريق المذلة التي ور ط كثيرا من الناس في الهلكة، و هو مما يعلم به العاقل شدة الحاجة إلى هذا العلم.

(1) د/كتور: محمود محمد عيسى السياق الأدبي: دراسة نقدية تطبيقية/ ط1 / 2004م ص :41/40

(2) تيري ايجلتون ،مقدمة في نظرية الأدب ص:55.

التذوق الفني للغة الشعرية :

لا شكّ أنّ عبد القاهر فتح باب التذوّق البلاغيّ على مصراعيه، وأنّه انطلق بالنّحو نحو مفهومٍ جديدٍ ، إذ امتزج لديه مع البلاغة العربيّة من خلال علاقة النّحو بالنّظم،فالنّحو عنده كما أشرنا، بعيدٌ عن المفهوم القديم الشكليّ الّذي يخضع لقواعد شكليّة لاتتجاوز الرّفع والنّصب والجرّ والجزم وغيرها، بل إنّه ذلك النّحو الّذي بفكرةٍ عظيمةٍ وهي فكرة النّظم، وهي فكرةٌ ترتبط بالدّلالات النّفسيّة العميقة، فتنطلق فكرة النّحو عنده بذلك نحو التّذوّق والخلق الفنيّ ، وتغدو بلاغةً نحويّةً أو نحوًا بلاغيًّا، بعد أنكانت قواعد منطقيّة جافّة.<<إنّه لا ينظر بنظرةٍ جديدة إلى شيء من هذا، ولكنّه يقصد إلى النّحو البلاغيّ ، أو البلاغة النّحويّة، وبذلك يكون أوّل خروجٍ للنّحو من نطاق شكليّته وجفافه، وسما به فوق الخلافات وبعث فيه دفء اللّذّة الشعوريّة والعقليّة معًا، وأخضعه للنّظم وأخضع فكرة النّظم إليه، وأصبح النّظم الّذي يرتبط بالنّحو أو النّحو الذي يعود إليه النّظم حثَ في الأسرار البلاغيّة، والنّكاتِ الفنيّةِ التي تدقّ في جاذبيتها وتحلّق في تصويرها حتىّ تصل إلى أرفع مراقي البيان.>>(1) وكان عبد القاهر الجرجاني (ت: 471 هـ) قد كشف العلاقة بين اللغة والاصطلاح في اشتقاق لفظ المجاز، فالمجاز عنده: << مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما نوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكان الذي وضع به أولا.>>(2)

وهو لايكتفي بذلك حتى يحدد العلاقة بين الأصل والفرع في عملية العدول عن أصل اللغة، أو النقل الذي يثبت إرادة المجاز لهذا اللفظ أو ذاك دون الاستعمال الحقيقي فيقول: <<ثم اعلم بعد: إن في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطا؛ وهو أن الاسم يقع لما تقول أنه مجاز فيه بسبب بينه وبين الذي تجعله فيه.>>(3) وهذا يعني مضافا لما سبق: مجانسة المعنى المنقول له اللفظ إلى معناه الأولي حيث توافر المناسبة في وجه النقل كتسمية الاعتدال غصنا، والقوام بانا، والحلم طودا، لافتراع الغصن استقامة، ورشاقة البان طولا، ورسوخ الطود ثباتا. فجاء النقل متساوقا في مناسبته مع المعاني الجديدة دون النبو عنها في شيء.وفي سبيل كشف الغطاء عن النص، وتجلية خصائصه وتحليل مكوناته، تتشعب المناهج، وتتعدد الطرق، وتختلف وجهات النظر، ولكن تبقى لنحو النص جاذبيته، تلك الجاذبية التي أبهرت كثيرًا من الباحثين، فراحوا يتبعون كل جديد في مؤلفاته ومناهجه، وألهاهم ذلك عن العودة إلى التراث العربي واستخراج ما فيه من علوم مخفية.

---

(1) د. عامر، فتحي أحمد:فكرة النّظم بين وجوه الإعجاز، ص :81.

(2) الجرجانيّ ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، المنار، ط6 ، ص :255.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم: ص: 170.

معيار النص في اللغة الشعرية عند القدامى:

لقد اتجَّهَ توْ بعضُ الدراسات النقديَّة الجادَّة إلى وضْع معِيار حاسم للنصِّ الجديد في شِعرنا العربي يتجاوَز مَسألة التجريب والرِّيادة التاريخيَّة إلى الرِّيادة الفنيَّة، وعلى اختلاف صيغ هذا المعيار إلا أنَّ مسألة البناء العروضي والإيقاعي ليست حاسمة ونهائيَّة في هذا التجديد، وإذا كان هذا المعيار قد ورد في إطارٍ إنشائي غائم عند أدونيس، فإنَّه عند الدكتور إحسان عباس أكثر وضوحًا حين يحُدِّد مفهومَه للتجديد الذي يُؤرخ له بدءًا من التجارب الشعرية في الثلاثينيَّات والأربعينيَّات، وانتهاء بالبواكير الأولى للسيَّاب ونازك، فهو يرى أنَّ هذا الشعر <<لم يعد تلبيةً لرغبة في التجديد الشكلي - كما بدأ -وإنما أصبح مع الزمن طريقةً في التعبير عن نفسيَّة الإنسان المعاصر وقضاياه ونزوعاته، فهو يتطوَّرذاته كلَّما تطوَّرت المداخل لفهْم تلك النفسيَّة والمبادئ المطروحة لحلِّ تلك القَضايا والوسائل الجديدة للكشف عن ضُروب اللقاء والصِّراع في مثل تلك النزوعات.>>(1) ولهذا نجدُه يبدأ بالالتفات إلى النصوص التي يعدُّها تمثيلاً للريادة الفنيَّة .

ومن ثم نجدقد تخلَّف الإنجاز الشعري عن الوعي النقدي المتقدِّم الذي يتَّصل بثورة الشكل في القصيدة الجديدة، ولم يتمكَّن الشاعر من تخطِّي المفهوم العروضي للشكل إلى الجوهر المتَّصل بالتصوُّر والرؤيا والموقف في إطار العصر، وربما أدركنا الهوَّة بوضوح لو وضعنا النصَّالمشار إليه إلى جوار قَصائد الشعر الجديد التي عبرَّت عن هذا الموقف وما تلاهأمل دنقل مثلاً وربما كانت طاقة الشعريَّة لا ترقى إلى قامته الروائية والمسرحية والفكرية عامَّة، ولو كان حظُّ هذه الطاقة يَرقَى إلى طاقته الفكرية والروائية؛ لأصبح رائدًا حقيقيًّا للمسرحية الشعرية والشعر الحر أيضًا، ولكنَّ آراءه الجديدة لم يدعمها شعرٌ عالٍ فتشيع بشُهرة صاحبها وترسخ رِيادته في النظريَّة والتطبيق.>>(2)

ولهذا نجدشاعر المرسل كان إنجازًا تاريخيًّا قد أشاع الوعي والتساؤل حول مستقبل الشعر العربي... بنائه، تحديثه العقود الأولى من القرن العشرين، ولقد قصر الشعر عن حمل القضايا الفكرية الكبيرة التي يَنُوء بها ديبالأفي هذه الأمَّة، فرأى النثر أكثرَ استجابةً ؛ فكانت كتاباته الروائية والمسرحية، ولكنَّه لم يُدرِك ارتباط التغييرات الإيقاعية والبنائية في اتِّصالها بالرؤيةالتصوُّر الجديد للحياة والكون والتاريخ، وهذا التصوُّر يتطلَّب وسائل وأدوات شعريَّة ملائمة، ولم تسعفه طاقته الفنيَّة لتحويل رُؤاه إلى شعر باستيعاب عناصر التشكيل واستجابتها لهذي الرُّؤَى.

---

(1) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1978م، ص: 32.

(2) جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد 1982م، ص: 101.

ومن ثمّ نجد المقاربة التأويلية التي تسعى إلى تجاوز الظاهر المعلن إلى الباطن القابع في مطاوي النص، ففي كل نص ما لم يقل الذي يمكن استخراجه مما قيل، وهذا يعني أن وظيفة التأويل هي <<كشف الدلالة العميقة التي تعيش تحت السطح.>>(1) ففي كل نص ما قاله وما لم يقله، وما كان يود أن يقوله ولم يقله لاعتبارات اجتماعية وعقدية...الخ. وكل قراءة تنطلق من الحاضر الذي يلتقي فيه الزمان: الماضي والمستقبل، ولكن قراءة كهذه ينبغي أن تحذر الانتقاء، وهي لذلك مطالبة بأن تحيط بالسياقين: التاريخي والاجتماعي اللذين نما في رحابهما النص التراثي مثلما هي منبثقة من حاضرها وأسئلته، فأسوأ ما في الانتقاء أنه يخلط على نحو كبير المعرفي بالأيديولوجي، كما أن التراث لا يقرأ أبدا قراءة متعالية، ولكن يقرأ ضمن سياقه التاريخي والاجتماعي ومن ثم يمكننا التمييز بين مستوى «المعنى» السياقي التاريخي، ومستوى »المغزى» الكلي العام<< فالتأويل إذن لا يتعامل مع شيء محدد سلفاً، أو مع شيء له وجود محايد عن المتلقي، فبين المتلقي والنص توجد تجربة الحياة، هذه التجربة ذاتية عند المتلقي، ولكنها تحدد له الشروط المعرفية التي لا يملك تجاوزها .>>(2)

وهذه التجربة - من جانب آخر - <<موضوعية في العمل الأدبي، وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب من خلال الوسيط المشترك.>>(3) وفي هذا الضوء تبدو العلاقة قوية بين «التأويل» و«نقد النقد»، فالأخير يمكننا من وضع الخطاب النقدي موضع المساءلة، وبذلك نعي مواطن القوة في هذا الخطاب والتنبه لمواطن ضعفه وقصوره، هذا إلى جانب التحليل الذي يضع أيدينا على العناصر التكوينية المؤسِّسة، بوصفها في التحليل الأخير تمتلك القدرة على الكشف عن رؤية هذا الخطاب للعالم، وفي هذه النقطة تحديداً يكمن اللقاء بين «التأويل» و«نقد النقد»؛ حيث <<تتحول قراءة نقد النقد إلى عملية كشف عن المكونات العقلية التي تنبني بها رؤية الناقد إلى العالم، محددة نظرته النوعية إلى الأعمال الأدبية وقضاياها التطبيقية على السواء.>>(4) وإذا كانت وظيفة «نقد النقد» هي الكشف عن <<أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية، وتوضيح الخلفيات التي تستمد منها مرجعياته :على المستويين المعرفي والمنهجي جميعا.>>(5) إذا كانت هذه وظيفة «نقد النقد» أمكننا تأكيد جانب الوصل المعرفي بين التأويل، الذي هو في الأساس فعل من أفعال المساءلة والحوار والجدل بين آفاق ماضية منحدرة إلينا في الوقت الحاضر .

---

(1) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص: 34.

(2) نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، ط (3) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2008م ص :186.

(3) حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، سابق، ص :27

(4) جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، ط (1) الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002م ص: 21 .

(5) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ط (1) المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2006م ص :231.

و في ضوء ما سبق، نرى ضرورة مراجعة موقفنا من التراث، وتحديد أدوات مقاربتنا له، ويمكن إنجاز ذلك - من وجهة نظرنا- بحركتين متزامنتين، الأولى: «نقد» القراءات التي أنجزت في العقود الماضية، والأخرى: تقديم قراءات جديدة أكثر وعيا وانفتاحا على نحو ما أظهرنا أعلاه،نحن بذلك نروم توظيف علمي ّ «التأويل» و«نقد النقد»، فالتأويل – كما هو معروف-معنيٌّ بمشكل تفسير النص بشكل عام، وهو في سبيل ذلك يبحث في أسئلة مركبة مثل :<<طبيعة النص وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة، وعلاقته بمؤلفه من جهة أخرى.>>(1) وقد أوجب هذا النظر المركب على التأويل توظيف اختصاصات عدة، مثل: علم الاجتماع والتاريخ والفلكلور والأنثربولوجيا والنقد الأدبي، وأهمية التأويل تأتي من تركيزه على <<علاقة المفسر(أو الناقد في حالة النص الأدبي) بالنص. هذا التركيز على علاقة المفسر بالنص هو نقطة البدء والقضية الملحة عند فلاسفة الهرمنيوطيقا.>>(2) وانفتاح التأويل على المؤول هو، في الحقيقة، وضعٌ للنص في قلب الانشغال المعاصر، وهذا يعني من زاوية أخرى إعادة إنتاج التراث واستمرارية ذلك، ولا يعني هذا – بأي حال أنَّ التأويل عملٌ ذاتي غير مقنن. إنه – في النهاية - مشروط بإمكانات اللغة وقدرتها على تحمل الدلالات المستجدة، إنه يدفعنا دفعا إلى الغوص في مثاني النصوص، ففي كل نص دائما ما لم يقل، أو ما يمكن قوله بوضوح أكبر. <<وإذا وضعنا نصب العين أن القراءة ليست تنويعا على المقروء بقدر ما هي إعادة كتابة له، أدركنا أن المسألة في جوهرها تتعلق بالحاضر، ولا تمسُّ الماضي إلا في حدود كونه عنصراً من عناصر تشكيل هذا الحاضر.>>(3)

فالتأويل في جوهره فعل حواري، ولا يخلو حوار من تفاعل، وحين ينصب الحوار على التراث فهذا بالضرورة <<إدخال للتراث في قالب جدلي متحرك يصحح نفسه».>>(4) وهذا القالب الجدلي يستمد أهميته وقيمته من اشتراطات الحاضر واحتياجاته، فالحاضر أو قراءة التراث في ضوء الحاضر اشتراط أوليٌّ لا يمكن التخلي عنه أو الهروب منه حتى لو أراد القارئ ذلك، وهذا يعني أن القراءة التأويلية تنطلق من الحاضر ومن أجله، بكل ما تعنيه كلمة الحاضر من << وجود ثقافي تاريخي وإيديولوجي ومن أفق معرفي وخبرة محددين .ومعنى ذلك أنَّ أي قراءة لا تبدأ من فراغ، بل هي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث لها عن إجابات، وسواء كانت هذه الأسئلة التي تتضمنها عملية القراءة صريحة أم مضمرة، فالمحصلة في الحالتين واحدة، وهي أن طبيعة الأسئلة تحدد للقراءة آلياتها.>>(5)

---

(1) د. نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط (7) المركز الثقافي العربي، المغرب 2005م ص : 13.

(2) المرجع السابق الصفحة نفسها.

(3) حسين مخافي: آليات التأويل في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، مجلة دفاتر الإلكترونية ص30

(5) د. مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص: 14.

(5) د. نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة مرجع سابق، ص: 6 .

و اهتم ابن جني اهتماماً ظاهراً بأمر التعليل النحوي، وأظهر حماسة لا نظير لها إلى دفاع عنه، فقد وقف أمام علل النحو وقفة طويلة يدرس ويصف، ويحلل ويصنف فأتى من ذلك بما لم يسبق إليه من قبل وما لم يلحق فيه من بعد .فهو ذروة القياس وفلسفته، وأعلى علماء العربية كعباً في جميع عصورها، وأغوصهم عامة على أسرار العربية، وأنجحهم في الاهتداء إلى النظريات العامة فيها .لقد كان ابن جني يعطي كل موضوع حقه من البحث والجهد وقد أعطى موضوع التعليل النحوي من كتاب، الخصائص، ومن اهتمامه قسطاوافراً وحظاً كبيراً، فله في ذلك ما يقرب من عشرين باباً تحت هذا العنوان عدا الفقرات الكثيرة التي بثها في ثنايا كتابه ضمن أبواب أخرى.

نهج ابن جني في تحليل النحو:

لقد انتهج ابن جني منهج الفقهاء في استنباط العلل إذ وقع في استقرائه النحو العربي على إشارات متناثرة في كتب النحاة جمع بعضها إلى بعض بما أوتي من دقة النظر النحوي وثقافة كلامية فقهية فقال عقب تحريرهفصولاً في العلّة النحوية<< وأعلم أن هذه المواضع التي ضممتها، وعقدت العلة على مجموعها، قد أرادها أصحابنا وعنوها، وإن لم يكونوا جاءوا بها مقدمة محروسة فإنهم لها أرادوا، وإياها نووا ...فهذا الذي يرجعون إليهمتفرقاً قدمناه نحن مجتمعاً >>(1) فغاية ابن جني <<بيان حكمة العرب في لغتهم ويرد على من أراد الإطاحة بعللهم أو أدعى ضعفها، ووضع ذلك باباً خاصاً عنوانه" باب في الرد على من أعتقد فساد علل النحويين بضعفه)هو في نفسه عن إحكام العلة.>>(2)

ويرى ابن جني أن علل النحو أقرب إلى علل المتكلمين لأنها تبرهن عقلياً فهي مستنبطة من ملاحظة كلام العرب في اطراده وسياقه وتركيبه<< واعلم أن علل النحويين وأعني بذلك حذقهم المتقنين، لأتٌ قاهم المستضعفين أقرب إلى علل المتكلمين، منها إلى علل المتفقهين وذلك أنهم إنما يحيلون على الحس، ويحتجو ن فيه بثقل الحال أو خفتها على النفس، وليس كذلك حديث علل الفقه.>>(3) وهو لا يرى بأن علل النحويين في نفس المرتبة مع علل المتكلمين . لأن لثانية تتميز خاصة بأنها لا قدرة لك على جواز شيء منها فهي موجبة ليس في مقدورك أن تتصرف فيها سواء بمشقة أو بيسر .فهو يقول:>>وليست كذلك علل المتكلمين، لأنها لا قدرة لى غيرها، ألا ترى أن اجتماع السواد والبياض في محل واحد ممتنع لا مستكره، وكون الجسممتحركاً ساكناً في حال واحدة فاسد .لا طريق إلى ظهوره، ولا إلى تصوره .وكذلك ما كان من هذا القبيل.>> (4) وقد صرح ابن جني بأن النحاة كانو ا يلجأون إلى كتب الفقه لاستنباط العلل باللطف والمداراة حتى تصلح لهم وهذا ما ينم عن الصلة الوثيقة التي كانت بين العلمين .

---

(1) الخصائص ، لابن جني ، 1/ ص :215 / 216 .

(2) المصدر نفسه، / ص :242 .

(3) المصدر نفسه، ص:97.

(4) المصدر نفسه ص: 95 .

تلاقي اللغة عند ابن جني:

ولقد توارد مصطلح تلاقي اللغة عند ابن جني والذي يعني به يعني ورود لفظين تشابهت حروفهما أو أوزانهما فتلاقت <<في عرض اللغة من غير قصد لجمعها ولا إيثار لتقودهما.>>(1)عزا ابن جني التنبّه لهذا اللون من الألفاظ إلى شيخه أبي علي الفارسي، فنقل عنه قوله: << في باب أجمع وجمعاء، وما يتبع ذلك من أكتع وكتعاء، وبقيته: إن هذا اتفاق وتوارد وقع في اللغة على غير ما كان في وزنه منها". وقصد أبو علي الفارسي بذلك أن "باب أفعل وفعلاء، إنما هو للصفات، وجميعها تجيء على هذا الوضع نكرات، نحو: أحمر وحمراء، وأصفر وصفراء... وأخرق وخرقاء. هذا كله صفات نكرات، فأما أجمع وجمعاء فاسمان معرفتان، وليسا بصفتين". وخلص الفارسي إلى حقيقة أن هذا إنما هو "اتفاق وقع بين هذه الكلم المؤكد بها.>>(2)

إن الطابع الغالب على تمثيل ابن جني هو اعتماده على الأمثلة الموضوعة؛ لأنه في مجال التعليم وشرح القواعد، وأقرب الطرق لبيان القاعدة هو طريق الأمثلة.<< ولم يستدل ابن جني في كتابه هذا بأدلة القرآن الكريم، ولا بالأحاديث الشريفة>>(3) ، ولا بمأثور كلام العرب،وليس في الكتاب من الشواهد الشعرية سوى شاهدين استشهد بهما على فتح نون المثنى والقياس كسرها. والبيتين هما:

عَلى أَحوذيَينَ استَقَلَّت عليهما فَما هيَ إِلا لمحةٌ فتَغيبُ (4)

والشاهد فتح نون المثنى فَأَحوذيَينَ) ، وهو لغة لبني زياد بن فقعس كما زعم الكسائي، ولبعض بني أسد كما قال الفراء:

وفتحها بعضهم مع الألف فقال:

أَعْرِفُ مِنْها الأنفَ وَ العَيْنانَا وَ مَنْخِرَيْنِ أَشْبَهَا ظَبْيَانا

والشاهد فتح نون التثنية في العينانا(5)

ولم ينسب ابن جني الشاهدين لقائلهما، عله خشي نسبة البيتين لغير قائلهما. وخالفوا الحركة للفرق بين التثنية والجمع، وكانت نون التثنية أولى بالكسر من نون الجمع، لأنها قبلها ألفٌ ، وهي خفيفة والكسرة ثقيلة فاعتدلا. وقبل نون الجمع واو، وهي ثقيلة، ففتحوا النون ليعتدل الأمر.

---

(1) الخصائص، 2/ ص: 473 -474، وانظر: ابن مجاهد: السبعة في القراءات، ص :189، وقرأ حمزة والكسائي: "قال اعلم، موصولة الألف ساكنة الميم".

(2) المصدر نفسه، 1/ص: 321 .

(3) المصدر نفسه، 3/ ص : 75 ، وما بعدها، وانظر: سر صناعة الإعراب، 1/ص: 36 .

(4) ولم يستشهد بالحديث كباقي القدماء النحويين الذين لا يحتجون بالحديث ولا يستشهدون به ، وذلك لأنهم يرون بأن الحديث قد نقل بالمعنى وليس باللفظ،فوقع الكثير من اللحن لأن في الرواة من ليس عربياً بالطبع ولا علم له بصناعة النحو.ينظر: ابن جني النحوي، ص: 131.

(5) ديوان حميد بن ثور، جمع: الميمي (القاهرة، دار المعارف،ص: 55.

اتجّه بعضُ البلاغيِّين في رصدهم للقيمة الجمالية للالتفات العدول، إلى النظر إلى الصيغة وما تحويه من إمكانات لُغوية مجاوزة تخرق المألوف، وتكسر آلية اللغة المعتادة >>(1). من خلال العدول عن صيغة إلى أخرى مختلفة في الظاهر، وهذا العدول يُعدُّ تفنُّنًا في الكلام وتصرفًا فيه، يُكسب النص قيمةً جمالية، وينبه إلى أسرار بلاغية كثيرة يتعمدها المبدِع، أو منشئ الخطاب.

وقد جلَّى ابنُ جني أبعادَ هذا المقصد الفني حين صرَّح بأن انحراف الشاعر عن أعراف لغته لا يرجع إلى قصوره أو عجزه عن السَّير في مسارها الممهد؛ بل لأنَّه يحس بأنَّ المسار الآخر الذي يسلكه (الأسلوب العدولي) هو رغم ما يحفُّ به من نتوء ومنحنيات- تصويرًا لرؤاه المتفرِّدة، وتبليغًا لغاياته ومراميه البعيدة، فيقول: << فمتى رأيت الشاعر قد تمثَّل هذه الضرورات على قُبْحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أنَّ ذلك على ما شامَهُ منه وإن دلَّ من وجه على جَوْره وتعسُّفه؛ وليس دليلاً على ضعْف لغته، ولا قصورًا عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته؛ بل مَثَلُه في ذلك عندي مَثَلُ مجْري الجَمُوح بلا لجام وارْب الضَّروس حاسرًا من غير احتشام، فهو وإن كان ملومًا في عنفه وتهالكه، فإنَّه مشهود له بشجاعته، وفيْض مِنَّته.>>(2) ولاشكَّ أنَّ الأسلوبي يحُدِث إثارةً لدى المتلقي نتيجةَ التضاد الناجم عن الاختلاف الحادث من كَسْر النِّظام؛ لأنَّ كسر النظام النسق اللغوي المثالي يحُدِث لونًا من <<المفاجأة الأسلوبية.>>(3) التي يتعمَّدها منشئ الخطاب، وبالتالي فليس من المعقول أن ينكشفَ المعنى في الأسلوب العدولي لكلِّ متأمل بصورة واحدة لا تتغيرَّ ؛ لأنَّ من طبيعة التأمل أن تتنوعَ فيه زوايا النظر، وأن يتنوَّع ما يبدو للمتأمِّلين، لا سيما أنَّ تأمُّل العدول في حاجة من صاحبه إلى خبرة واسعة لإدراك التوفيق بين الصِّيَغ أو الأساليب، وبخاصة في النص القرآني. والأسلوب العدولي في النص القرآني قادرٌ على أن يَستثير العقولَ في مختلف العصور، وهو في حالة إرسال مستمرّ ، برغم اختلاف الزمان والمكان والظروف.

وبذلك نستطيع أن نقول بأنَّ "الأسلوب العدولي حيلةً من حِيَل جذْب اهتمام المتلقي وتشويقه فحسبُ ؛ لأنَّ ما يحدث من انحراف للنسق ليس من قبيل التطرية والترويح عن المتلقي، وإنَّما ينحصر الأمرُ في بيان معنىً على قدْر كبير من الرهافة والخفاء.

---

(1) من النقاد المعاصرين من سمّاه كسر النظام وقرنه بالانحراف، يُنظر: "نظرية البنائية" (ص: 375، وما بعدها)، و"علم الأسلوب" (ص: 236،

(2) ابن جني ،الخصائص2/ ص:394.

(3) Wellek ،Rene / Warren ،Austin ،Theory of Literature ،Penguin Books ،Great Britain (1982) p. 175 وينظر" :اللغة والإبداع الأدبي" ص: 20 .

أقطاب بناء النص:

أ - قطب الوضوح:

إن وضوح مقاصد المعاني لا يعفي، في نظر الجرجاني، من بناء المعنى الشعري، يقول: <<هذا، وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفا، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق. أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: "كالبدر أفرط في العلو" إلى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه ووجه المجاز في كونه دائما شاسعا وترقم ذلك في قلبك ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك، وتنظر إليه كيف شرط في العلوم الإفراط ليشكل قوله "شاسع" لأن الشيوع هو الشديد من البعد ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال "جد قريب". فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله.>>(1) إن الأبعاد التي فقدتها البلاغة بعد عبد القاهر الجرجاني التفاعل بين "مغزى" الخطاب وبين بنيته اللغوية، وليس ذلك في مستوى ما قنن ضمن ملائمة الخطاب للمقاصد، بل فيما يمكن إدخاله في باب القرائن والمؤشرات. فالمعاني تستكمل ويتبين وجه التأويل فيها بالنظر فيما قبلها وما بعدها.

قال الجرجاني مقلصا المسافة بين الوصف وبين استعمال الحافر، أو مؤنسا "الحافر" حسب لفظه: <<فإذا جعله أشعث مسترخي العلابي فقد قرب المسافة بينه وبين أن يجعل قدمه حافرا ليعطيه من الصلابة وشدة الوقع على جنب البكر حظا وافرا.>>(2)

وتقع منطقة إمكانيات القراءة بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني بين قطبين: القطب الأول هو قطب الكلام الواضح المنعوت باللطافة لبناء بعضه على بعض بناء غير ظاهر للعيان ولا متاح للجميع. <<وما دون ذلك خارج حدود الأدب لا يوجد مبرر لبذل الجهد فيه، والقطب الآخر هو قطب الغموض الدال المجزي أو المتضمن ما يبرر بذل الجهد. (ودونه الغموض غير الدال الذي يكد القارئ بدون طائل، لأنه لا يتيح له أدنى مشاركة، إما لانغلاقه الميئس أو لعدم إجرائية مسببات غموضه أصلا، لكونه ناتجا عن خلل في التركيب>>(3) .فالوقوع خارج هذين القطبين يحيد القارئ أو يضعه خارج اللعبة.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة،ص: 123.

(2)المصدر نفسه،ص: 29.

(3) يقول: "وذلك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ، وذهابه به في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمى الإعراب في طريقه، ويضل في تعريفه" (أسرار البلاغة،ص: 121.

ب- قطب الغموض:

إن مهمة القارئ تكبر مع تعقد العلاقات حتى نكون أمام نصوص أو صور تقتضي الانتقال من مستوى إلى مستوى ثان وثالث حسب كفاءة القارئ المؤول قبل الوصول إلى منطقة المكونات أو جهات النظر. ولهذا قيل:<<بيان ذلك أنه احتيج أن يراعى من الحمار فعل مخصوص وهو الحمل وأن يكون المحمول شيئا مخصوصا وهو الأسفار التي فيها أمارات تدل على العلوم، وأن يثلث ذلك بجهل الحمار ما فيها حتى يحصل الشبه المقصود. ثم إنه لا يحصل من كل واحد من هذه الأمور على الانفراد ولا يتصور أن يقال إنه تشبيه بعد تشبيه من غير أن يقف الأول على الثاني ويدخل الثاني في الأول، لأن الشبه لا يتعلق بالحمل حتى يكون من الحمار، ثم لا يتعلق أيضا بحمل الحمار حتى يكون المحمول الأسفار، ثم لا يتعلق بهذا كله حتى يقترن به جهل الحمار بالأسفار المحمولة على ظهره، فما لم يجعله كالخيط الممدود ولم يمزج حتى يكون القياس قياس أشياء يبالغ في مزاجها حتى تتحد وتخرج عن أن تعرف صورة كل واحد منها على الانفراد بل تبطل صورها المفردة التي كانت قبل المزاج وتحدث صورة خاصة غير اللواتي عهدت ويحصل مذاقها حتى لو فرضت حصولها لك من تلك الأشياء من غير امتزاج فرضت مالا - لم يتم المقصود ولم تحصل النتيجة المطلوبة وهي الذم بالشقاء في شيء يتعلق به غرض جليل وفائدة شريفة مع حرمان ذلك الغرض وعدم الوصول إلى تلك الفائدة واستصحاب ما يتضمن المنافع والنعم الخطيرة من غير أن يكون ذلك الاستصحاب سببا إلى نيل شيء من تلك المنافع والنعم.>>(1) يحتاج القارئ إلى عمليات رقن ومحو ذهني منتقلا من المحصل إلى المتوقع في حوار بين العناصر والتراكيب مستفزا بالمفارقات. إذ تكمن المفارقة النصية هنا في تحصيل السبب وإضاعة المسبب. ويتم المزج عن طريق إبطال صورة المفرد وتعويضها بالمزيج. ولكن هل الإبطال ممكن أصلا، أم إنه أمر غير إرادي؟ يذكر هذا المسلسل بمفهوم وجهة النظر المتنقلة داخل النص عند آيزر كما يذكر بجماع الرؤى، أو تقاطع العناصر.

وعموما فإن موقف الجرجاني في تحديد منطقة التفاعل -وقد برر بلاغيا بجدوى الجهد المبذول في العمل المبني بين القطبين المحددين لتخوم منطقة التأويل -ينسجم مذهبيا مع الموقف السني بين غلاة المؤولين وغلاة الظاهريين بل يستهدي به. يقول بصدد موقف الفرق الدينية من المجاز: <<فمن مغرور مغرى بنفيه (أي المجاز) دفعة؛ والبراءة منه جملة، يشمئز من ذكره، وينبو عن اسمه، يرى أن لزوم الظواهر فرض لازم، وضرب الخيام حولها حتم واجب، وآخر يغلو فيه ويفرط، ويتجاوز حده ويخبط، فيعدل عن الظاهر والمعنى عليه، ويسوم نفسه التعمق في التأويل، ولا سبب يدعو إليه.>>(2) ولهذا فالشاعر القديم قد استعمل الوسائل السمعية الترصيعية داخل البيت، وهي قائمة على توازنات شتى تشعر بحركية النظم، كما تشعر العلاقات النحوية والمنطقية بحركة الدلالة.

---

(1) تحليل الخطاب الشعري، ص :233 . و Jakobson.R.Essais de linguistique générale,p.231

(2) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، ص: 264.

وإذا كان تلقي العمل السردي ينظر إلى بناء الحدث ومكوناته الاجتماعية والدلالية وغيرها ليتحدث عن مستويات تبنين النص من خلال القراءة فإن من الطبيعي أن ينصرف البحث حين يتعلق الأمر بالشعر العربي، وبالشعر القديم خاصة، إلى عملية التأويل الإنشادي أو الأداء في المقام الأول، (وإلى المكونات الاستعارية والمجازية في المقام الثاني. إن مما يريحني اليوم في مسعاي لتأمل الشعر العربي والبلاغة العربية من زاوية عملية التلقي أني وصلت إلى كثير من النتائج، التي سأعرض بعضها هنا -فيما يخص الأداء -وأحيل على أكثرها، انطلاقا من المؤشرات النصية في عمل ذي طابع بنيوي. لقد أحسست حين إنجاز كتاب تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في إطار بنيوي لساني على العموم أن لا كمال لتلك الدراسة بدون الخوض في القضايا القرائية، فاستعنت بمفاهيم علم القراءات، ممهدا بحاشية توجيهية تحصن المنطلق البنائي، جاء فيها: <<وقد تثار في هذا الفصل قضية القراءة والإنشاد، وسنعرض لبعض قضايا الوقف وأثر المقاصد فيه، غير أننا نعتبر المشكل مشكل تأويل للنص، ونحن إنما نرصد المعطيات اللغوية والمؤشرات النصية التي تسمح بتعدد القراءة.>>(1)

ولا نود أن نصل إلى الجزم بقراءة واحدة، ولا تزكية أية قراءة حتى ولو كانت قراءة المؤلف نفسه. وقد عرض ياكبسون لهذه المعضلة فقال: <<إن وصف الأبيات كما نطقت في الواقع" أمر قليل الأهمية بالنسبة للتحليل التزامني والتاريخي، سواء بالنسبة للشعر نفسه أو بالنسبة لإنشاده في الماضي والحاضر، والأمر بسيط وواضح،"إذ توجد إنشادات متعددة ممكنة للقصيدة الواحدة يختلف بعضها عن بعض من جهات عدة، إن الإنشاد حدث، أما القصيدة نفسها فيجب أن تكون بوجه أو بآخر شيئا يدوم بمجرد ما يتفق على القول بأن لها وجودا خاصا.>>(2) و نظرا للطابع الخطابي المذكور فإن العنصرين، عنصر النثرية وعنصر النظم يعملان، في الشعر القديم، لا باعتبار أحدهما نفيا للآخر، بل باعتباره محركا لقوى التعارض فيه. فليس من الممكن في الشعر القديم مقابلة الجملة بالنظم مقابلة تناف، بل المقابلة مقابلة تعارض واستحضار. إنه يعطي إمكانيات هائلة لانفتاح النص وتعدديته.

فالنص الشعري الجيد الذي يستثمر المعطيين استثمارا جيدا يقبل التأويل المتعددومن ثمّ يحدث الانزياح و هو انزياح عما يقتضيه عنصر آخر من عناصر البناء. ومن هنا يكتسي حديث يوري لوتمان <<عن المنسق والمخلخل أهمية كبيرة، إذا ما عمم ليشمل كل صور الاختلاف بين مقومين أو مادتين شعريتين تلعب إحداهما دور المعارضة بالنسبة للأخرى.>>(3) ومن ثم فإن العنصرين يعملان معا حضورا وغيابا. فتغليب التقطيع الفونيمي الحافظ لدلالة الكلمات أو الوحدات المعجمية.

---

(1) استثمر ما عرف في هذا المجال بـ"المدى البصري-الصوتي أو فضاء الإدراك، وهو امتداد النص الذي يمكن تبينه في كل لحظة من لحظات القراءة"، هذه اللحظة التي نستطيع، اعتمادا عليها، توقع اللحظة الموالية" (L'acte de langage, p.20).

(2) المرجع، نفسه، ص: 203.

(3) تحليل الخطاب الشعري، ص: 230. و Jakobson.R.Essais de linguistique générale,p.231

وإذا تجاوزنا التفريق بين الغموض والإبهام وأثر ذلك في عدم فهم النص الشعري عند القارئ فإن هناك عائقاً في بناء القصيدة العربية الحديث عما ألفته أذن المتلقي يحول دون فهم الشعر لأنها تمتلك وحدة في البناء أو الموضوع في حين أن القصيدة العربية القديمة تقوم على تعدد الأغراض واستقلالية البيت الشعري وينعكس ذلك على طبيعة فهم الشعر ذاته عند الجمهور المتلقي ناهيك عن إيقاع البيت في القصيدة القديمة وبالتالي فإن الشعر في نظرة المعاصرين <<تجربة وفي نظرة القدماء صناعة. وهو فرق بالغ في القيمة من حيث أن جماليات التجربة تختلف اختلافاً شنيعاً عن جماليات الصنعة.>>(1) وهذا يعني أن (النظرة الحديثة توحد الأساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية وتمزج بينهما، وتنظر إلى اللغة من حيث هي كائن له شخصيته، في حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالباً عن التجربة، بل لم يكن هناك اعتباراً لهذه التجربة). ولهذا يلجأ الشاعر الحديث في تصوير تجربته من خلال التعبير الدرامي معتمداً في ذلك على الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يعتمده الشاعر من خلال السرد حيث يكون الشاعر راوياً وكأنه يغرينا بصوت جديد أو يضمن شعره بأسطورة أو حكاية .

إنّ الاهتمام بالمتلقي وتحميله عبء فهم النص يتضح في الاتجاهات التي عرفت بما بعد البنيوية حيث يكون (دور المتلقي في بناء المعنى وإنتاجه وتغذية التحليل اللساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم)أمراً لابدَّ منه (فكان الاهتمام بالقراء والقارئ شاغلاً للكثير من الدراسات المبكرة لفرجينا وولف عن القارئ العادي، ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ ودراسات الاتجاه البنيوي التي اهتمت بعملية القراءة ولاسيما حتى إن دعاة الحداثة قسّموا العصر الأدبي الحديث وصار التلقي مشكلة <<هي مشكلة قراءات متعددة كانت قد جرت على عمل أدبي.>>(2) [illegible]ر إلى التلقي على أنه امتلاك فعّال لشكل يبقى ديناميكياً "حركوماً "شكّلاً على الرغم من كونه مُشكلاً يتطلب ليس استبدال مفهوم بمفهوم آخر، ولكن نقل التفكير نحو أفق آخر مثل الأفق الذي يعتبر الفعل النقدي (القراءة) حواراً بين شعورين، وهذا ما يؤدي إلى طرح مسألة قراءة نص ومسألة موقف القارئ الناقد في مواجهة هذا النص) دون أن ننسى دور المتلقي الذي اعتبره (جاكوبسون) <<عنصراً مهماً في كل حدث لغوي من حيث علاقته بالرسالة (فهو يرى أن كلَّ حدث لغوي يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة به.>>(3) فالغموض الذي يستدعيه الفن هو ذلك الستر الشفَّاف الذي ينسجه عمق في الفكرة، أو طرافة في المعنى، أو ابتكار في الصُّور، أو رموز خلاَّبة، وإيثار للإيحاء على التصريح و... وإن هذه كلها <<وجوهاً أخرى غيرها - تغمِّض النص من غير شكٍّ ، ولكنها لا تحجبه حتى يصير لغزاً غير قابل للحلِّ . يوجد.

(1) بدوي طبانة ،معجم البلاغة العربية دار الرفاعي الرياض 1983م/ 2/ ص:251.

(2) ريمون طحان الأدب العام والمقارن تاريخ النشر: 1983/01/01.. الناشر: دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ،ص:80 .

(3) المصدر نفسه/ ص:251 .

والإبداع الشعري يعتبر نتاج صراع، يتنازعه الجانب الجمعي في الشاعر والجانب الفردي فيه،بين الوظيفة الشعرية وبقية الوظائف الأخرى ومحاولة السيطرة عليها في النص الشعري ،ومهما طغت الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى،فإنها لن تستطع تغييبها كليا،ومن هنا فالنص الشعري إنما يقوم على هذه العلاقة الموجودة بين الوظائف المختلفة فيه،لهذا يقول جاكوبسون:<<لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة،وذلك في نظام هرمي متنوع.>>(1) وفي هذا بيان أن الشعرية متصلة بجذرها اللساني الذي بلورها وأسس لها،بوصفها بنية نصية بإمكانها تحقيق المعاني ومعاني المعاني،أو الانحرافات الدلالية .

الوظيفة الجمالية للغة الشعرية:

إن الدراسات اللسانية أكسبت الشعرية شرعيتها في القراءات الأدبية ،لاسيما التحليل البنيوي والأسلوبي للنصوص ،من حيث تركيبتها ودلالتها،وبالتالي فالشعر عند جاكوبسون لغة ذات وظيفة جمالية،أما الشعرية فهي الأدبية،وموضوعها علم الأدب ،الذي يعنى بآليات وطرائق الصياغة والتركيب، أي ما يجعل من كلام ما عملا أدبيا،ومن منطلق أن الشعر تشكيل فني للكلمة في سياقاتها التعبيرية، فإن الشعرية يمكنها أن تعرف على أنها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق رسالة لفظية أو خطاب شعري،تلك الوظيفة التي تنظم العمل الشعري ،وتحكمه دون أن تسترعي انتباهنا<<فالأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموعة القيم الاجتماعية ،ولا تكون له الحظوة على باقي القيم ،ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسي للأيديولوجية، الموجه دوما نحو غايته.>>(2)

و من خلال ما ذهب إليه جاكوبسون في مفهوم الشعرية نستطيع القول أن ذلك ينطبق على "الأدبية" ،إذا ما تصورنا أن الأدبية أوسع مجالا وأشمل من الشعرية،أي أن الشعرية جزء من الأدبية،وذلك باعتبار أن الشعرية مشتقة من جنس الشعر الذي ينتمي إلى حقل الأدب الواسع،ولكن لموقف جاكوبسون هذا ما يبرره من منطلق أن جمهور المثقفين أصبح يرى أن الشعر هو كل إحساس جمالي أو عاطفة أو انفعال إيجابي يسببه مؤثر فني أو طبيعة ساحرة وخلابة، ولم تعد <<الشعرية علم موضوعه الشعر حيث كان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه،فقد كانت تعني جنسا أدبيا أي القصيدة التي تتميز بالنظم.>>(3)أما وقد وسّعت كلمة شعر أكثر مما يلزم،فقد اعتراها لبس كبير ،انعكس على مفهوم الشعرية.فالمستوى الصوتي في الشعر يعد أعلى مقوماته،وعن طريقه يتم الإنشاد، لأن الشعر وضع للإنشاد لذلك <<فالقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائما كما لو كانت شعرا أبتر، فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية، وبهذه الصفة يجب أن ندرسه.>>(4) لأنه لا يوجد سوى كعلاقة بين الصوت والمعنى.

---

(1) جون كوهن ،بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال ،المغرب ،1986ص: 9.

(2) المرجع نفسه ، ص :10.

(3) المرجع السابق ،ص: 11.

(4) عثماني ميلود،شعرية تودوروف، المرجع السابق ،ص: 29.

إنّ علاقة المقروء، في نسقه، بغيره من الأنساق المعاصرة أو السابقة أو اللاحقة بما فيها أنساق القارئ نفسه . وهذه المستويات تشي بما يرومه جابر عصفور ويسعى إليه في قراءته للتراث قراءة نسقية، وينطلق في ذلك من مبدأ مؤداه أن كل نص من نصوص التراث النقدي والبلاغي لا يمكن أن قرأ ٌ ي بمعزل عن غيره من النصوص، ويعتبر التراث النقدي وحدة سياقية داخل وحدة سياقية أوسع وهي التراث كله، كما لا يمكن عزل هذه النصوص النقدية عن باقي المعارف والعلوم، << فالتراث ليس مجموعة من الجزر المعرفية المنفصلة، التي لا يلتقي فيها النقد الأدبي والفلسفة، أو الفلسفة والتفسير، إن الحال على الضد من ذلك تماما، حين نتأمل الحضور التاريخي للتراث النقدي داخل التراث العام، أو حتى الحضور التاريخي لأي حقل آخر، داخل شبكة الحقول الأوسع التي يتكون منها التراث. صحيح أنها حقول مستقلة نسبيا، داخل مجالاتها التاريخية، ولكن نسبيتها قرينة حضورها العلائقي المشتبك بحضور غيرها. على نحو يغدو معه حضور التراث النقدي داخل التراث العام أشبه بحضور عروق الرخام التي تتسرب في المسطح كله، فلا يمكن فصلها عنه أو انتزاعها منه إلا بتحطيم اللوح أو تشويه هذه العروق، والتراث النقدي لا ينفصل عن غيره من الحقول المعرفية من ناحية، وعن التيارات الفكرية الكبرى التي يدور في فلكها هو وغيره من الحقول المعرفية من ناحية ثانية.>>(1) ، يعتبر جابر عصفور في هذا النص أنه من الضروري النظر إلى النصوص المقروءة داخل علاقاتها وسياقاتها.

لقد ذهب جابر عصفور إلى أن كل قراءة للتراث النقدي تتغافل تلك الأنساق والحقول المعرفية التي تتأثر به ويتأثر بها، هي قراءة ناقصة غير ناجعة، تؤدي إلى نظرة جزئية، وتحرم القراءة من زاوية كبرى تسع معها حدقتا العينين في الرؤية، << ومن يستطيع أن يفصل النقد الأدبي – في تراثنا – عن (علوم الأوائل) خاصة الفلسفة ابتداء من المنطق ومرورا بالسياسة المدنية والأخلاق وانتهاء بما بعد الطبيعة، أو يفصل هذا النقد عن العلوم العربية الخالصة في المجالات اللغوية التي تتضمن النحو والدلالة والعروض، أو يفصل هذا النقد نفسه عن علم الكلام أو العلوم الدينية، حيث تفسير القرآن وشروح الأحاديث والمقدمات الأصولية للفقه. وهناك فضلا عما لم أذكره من علوم الرواية والدراية ما يرد من نقد أدبي، أو يدخل ضمن تصنيفه في الآداب الشعبية أو الرسمية، أو في التأصيل النظري للفنون الموازية، حيث علاقة الأدب بالموسيقى والغناء (السماع) والنسج والرسم والعمارة، أضف إلى ذلك التفاعل بين النقد الأدبي القديم والتيارات الفكرية الكبرى.>>(2) لقد ربطت الموسيقى العربية بين الإيقاع والمقياس من البداية(حتى قبل اختراع التدوين الموسيقي) مع الإيقاع في الشعر. ثمّة علاقة قوية من الناحية النحوية بين صيغة الفعل والإيقاع. ويثبت ذلك حقيقة أن الغناء (الشعر المغنى) وحده كان يعتبر أرقى شكل فني.

(1) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1994 ،1، ص: 70.
(2) المصدر نفسه، ص: 50.

ويتحدد لدينا بعد ذلك سؤال الحقل النقدي القديم نفسه الذي كان مرتهناً إلى المؤلف، لنتجاوزه إلى الحقل موضوع التناول الذي يمكن وصفه بأنه مختلف، فبينما كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه المفاهيم القديمة من سرقات ومعارضات وغيرهما، كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص الأول ويتنافسون في الكشف عنه بطريقتي الحفظ أو السماع بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفاعل في حركة الثقافة آنذاك، إذ تزخر كتب الأدب العربي بالترويج لهاتين الطريقتين، فهذا << ابن الأثير يسعد بتنبيه جمهور المتلقين حول شعر ابن الخياط معتمداً على حفظه لشعر المتنبي "وكنت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسمائة، ودخلت مدينة دمشق؛ فوجدت جماعة من أدبائها يلهجون ببيت من شعر ابن الخياط في قصيد له أولها: خذا من صبا نجد أماناً لقلبه، ويزعمون أنه من المعاني الغريبة، وهو:

أغار إذا آنست في الحي أنه حذار عليه أن تكون لحبه
فقلت لهم :هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيّب المتنبي في قوله :
لو قلت للدنف المشوق فديته مما به لأغرته بفدائه

وقول أبي الطيب أدق معنى، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً، ثم إني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخياط قد أخذها من شعر المتنبي.>>(1) إن التركيز على دو ر المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضاً، وقد ساعدت القصيدة العربية لكو نها أبياتاً شعرية على هذه التجزئة. ويرى بعض الباحثين العرب قد أولوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصي وهي أن يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد. وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن ينظر إليها من خلال النص في كليته. كان البحث عن الشاهد أساسيا في نمط تفكيرهم. وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين في ممارساتهم في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين من النص وعد ذلك من القراءة التناصية. ما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزيئية وخاصة جداً، لذلك كان هم الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية فيجد له علاقة بسابقة ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحاً .

(1) ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990م . ج2، ص346-347.

إن ّ ما حدث للشعر العربي من تطور وتغير، منذ العصر الجاهلي في أنظمة بناء قصائده، من حيث مقدماتها، وموضوع رحلاتها المختلفة، وما يربط بين موضوع وآخر في رحابها، وكذلك في أنظمة عناصر لغتها وإيقاعها، بياناً وبديعاً ومعنى وبحراً عروضياً وقافية ورويّ اً كل ذلك أدّى فعلاً إلى<< خلق أشكال وصور جديدة، في وقائع الشعر وأحداثه وظواهره، ثم إلى تشكل بنيات تصورية جديدة؛ ولكن كل ذلك تم في إطار النموذج الشعري الأصيل، وليس في إطار آخر مخالف. فما حدث للشعر خاصة أثناء الصراع المرير بين أصحاب عمود الشعر وأنصار المحدثين، مما أدى إلى ظهور نقد الموازنات>>(1) ثم بين المتنبي وبين المناوئين له، مما <<أدى إلى ظهور نقد الوساطات.>>(2) ثم ما حدث من صراعات أخرى حول الشعر، في العصر العباسي نفسه والعصر الأندلس، وما دار حول القصيدة الصوفية بصفة خاصة - كل ذلك أدى إلى ظهور نماذج شعرية، تغيرت بنياتها التصورية، ولكن من غير أن تخرج هذه النماذج بنياتها التجريدية المختلفة، عن الإطار العام للنموذج الشعري العربي المتوارث. لكن هذه النماذج جميعها ظلت تدور في فلك النموذج الكبير والأصيل. فهي لم تستطع - على الرغم من التغير الذي حدث فيها للظواهر الشعرية والبنيات التصورية - أن تكون بديلة عن النموذج الكبير، الذي توارثه الشعراء عبر الحقب الأدبية المختلفة، إلى حدود منتصف القرن العشرين. ومعنى هذا أن ما خضع له الشعر من تطور أو تغير، لم يمس جوهر الإبداع الشعري، وخاصة من حيث المعالم الكبرى، في بناء الرؤى الشعرية. فكل ما تم في بناء هذه الرؤى - في هذه النماذج - مرتبط إما بالتقليد للنموذج الأصيل، وإما بالمعارضة، وإما بتفاعل اكتسب صفات متعددة داخل النموذج الكبير والأصيل، مما جعل الرؤى في هذه النماذج الشعرية الجديدة، مشدودة دائماً إلى فضاء رؤى النموذج الأصيل.

البنية التصويرية للغة الشعرية :

من المعروف في النظريات النقدية المعاصرة أن كل << تغيير يلحق الظواهر الأدبية يؤدي إلى تغيير في البنية التصورية، وأنالتغييرين معاً سيؤديان حتماً إلى التغيير في الرؤى.>>(3) ولكن هذا لم يحدث في فضاء الشعر العربي و أعتقد أن السبب الرئيس في ذلك يتعلق بعملية الإدراك الشاعري، التي لم تكن تتعامل مع الأشياء إلا من خلال معالم الإدراك الكبرى للنموذج الأصيل. ومعنى هذا أيضاً أن الشعراء مهما حاولوا التغيير، فإنهم لم يستطيعوا الفكاك من أسر هذا النموذج الأصيل. بل إننا نذهب إلى أكثر من ذلك، فنعتبر بعض النماذج الشعرية قد عملت على تطوير النموذج الأصيل، فجعلت منه نموذجاً مكتملاً يزداد نضارة ونضوجاً مع الأيام. و نذكر هنا على سبيل المثال: نموذج أبي تمام وأصحابه، ونموذج المتنبي ومن هم في مستوى فنه، ونموذج المتصوفة الذي ذهب في الاختراق بعيداً .

---

(1) الآمدي، الموازنة بين الطائيين، منشورات دار الحكمة، الجزائر.

(2) القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة، تحقيق البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.

(3) M. Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, 1983, p. 126

إن التركيز على دور المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضاً، وقد ساعدت القصيدة العربية لكونها أبياتاً شعرية على هذه التجزئة. ويرى بعض الباحثين العرب قد أولوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصي وهي أن يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد. وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن ينظر إليها من خلال النص في كليته. كان البحث عن الشاهد أساسيا في نمط تفكيرهم. وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين في ممارساتهم في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين من النص وعد ذلك من القراءة التناصية<< جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزئية وخاصة جداً، لذلك كان هم الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية فيجد له علاقة بسابقة ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحاً . >>(1)

لقد تعددت ملامح هذه الظاهرة في التراث النقدي ولو عدنا إلى ما يراه القاضي الجرجاني في ذلك لأدركنا كيفية التناول لهذه الظاهرة << وقد أحسن أحمد بن أبي طاهر في محاجة البحتري لما ادعى عليه السرق قوله:

والشعر ظهر طريق أنت راكبه فمنه منشعب و غير منشعب

وربما ضم بين الركب منهجه وألصق الطنب العالي على الطنب

وإنما أقول : قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا>>(2).

يمكننا أن نستخلص من ذلك : إن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقدي قد شابها في أغلب الأحيان نظرة جزئية توسلت إلى أن تفتش في جزئيات النصوص وتبتسر بعضها، كما ترمي إلى محاولة التوصل اللاهثة إلى النص الأساس أو ما يمكن وصفه بالنص الأول (النص الفحل) الذي انبثق منه بنيان النص الجديد. إنَّ هذا الاهتمام لدى النقاد العرب القدامى لم يكن نابعاً من تصور للنص الشعري كاملاً، ولكنهم اهتموا بالبيت الشعري المجرد الذي يوشك أن يختزل من سياقه أحياناً . كما تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة التداخلات بين النصوص وبخاصة في الخطاب الشعري، حيث ظهرت مجموعة من المصطلحات تعالج جزئيات الظاهرة. وهو مؤشر على تعرف العرب على ظاهرة التناص وإن لم يسموها بهذا الوصف فقد ظهرت مصطلحات عديدة تقترب من معنى التناص .

---

(1) سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1992م. ص :19.

(2) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي،المكتبة العصرية، بيروت، ص :215.

فالقراءة الحاضر للماضي كتواصل بين الحضارات مثل قراءة ابن رشد لأرسطو، وبالتالي فإن القراءة عمل فردي داخل كل حضارة من جهة، وعمل جماعي بين الحضارات من جهة ثانية، وبناء على ذلك فإن القراءة هي إعادة بناء المقروء طبقا لتصور القارئ فردا أو جماعة من أجل إكمال البنية أو اكتشاف القانون .وقد اعتبر جادمير Gadamerالقراءة <<تجربة وجودية مع النص المقروء، فمن خلالها لا تتجلى الحقيقة كمضمون في ذاته ولذاته، بلكشف و انفتاح جديد على العالم.>>(1) ، وإلا فستكون القراءة غير الموجهة تحصيل حاصل لا تؤدي إلى معنى، لأن القارئ <<يقرأ من غير أن يوجه النص نحو معنى معين لتحقيق هدف، فالمعنى هدف قبل التحقق، والهدف معنى متحقق، القراءة إذن موقف، والقارئ صاحب موقف.>>(2) ، إذ إن قراءة النص تختلف من قارئ إلى قارئ، ولعل قراءة النص الواحد تختلف من حين إلى حين، وأن ما تتطلبه قراءة لا تتطلبه قراءة أخرى، وهذا ما يجعلنا أمام قراءات تختلف باختلاف المرجعيات والأسس النظرية خصوصا إذا كان هذا النص غير معاصر للقارئ، بينهما هوة زمنية قد تمتد عقودا أو قرونا. <<فالقراءات مهما تباينت أنواعها وتفاوتت مستوياتها تستضيف النص في ضوء قناعة مؤداها أن فضاء النص رحب، وأن قراره سحيق، ولقد قيل أن الكلمة في النص أبعد من قامتها، وتستذكر أكثر من طاقتها على قراءة الماضي والهجس بالمستقبل>>(3) فالنصوص لها خاصية جوهرية وهي قابليتها على الدوام لأن تقرأ في كل العصور من خلال زوايا متعددة وبأوجه جديدة، وهذا ما يجعل بعض النقاد يدعون إلى ضرورة استبدال : علاقة القراءة بالفهم بعلاقة القراءة بالتأويل .وهكذا فالتأويل عملية جوهرية تمثل أهم مرتكز في قراءة النصوص <<فالنص كيف ما كانت طبيعته يظل مجالا لتعدد القراءات، والنصوص التي تتميز بانفتاحها الدلالي، تظل منفتحة على عدد لا منته من القراءات الممكنة.>>(4)

إن تأويل النص يطرح جملة من الإشكالات المرتبطة بالكشف عن مقصدية المؤلف، وظروف الإنتاج، دون أن نغفل قدرة القارئ المؤول في الغوص في أعماق هذا النص والبحث عن أسراره وخباياه، وما يترتب عن ذلك من تجاذب بين الموضوعي والذاتي. وفي ظل النظريات الحديثة غدت القراءة فعلا متحركا وشكلا من أشكال الأخذ والعطاء وحوارا بين القارئ والنص.كما فسحت نظرية القراءة والتلقي آفاقا جديدة في مجال النقد الأدبي، وأعادت الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الخطاب الأدبي والنقدي، إذ لم يعد دوره سلبيا مقتصرا على استهلاك النص، بل أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النص.

---

(1) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2003 ،1، ص: 295 .

(2) حسن حنفي، قراءة النص، ص : 522 .

(3) قاسم المومني، علاقة النص بصاحبه ،دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية، مجلة عالم الفكر، العدد 4، المجلد 25، 1998، ص : 1

(4) Umberto Eco, Les limites de l' interprétation, traduction de Myriem Bouzaher , Bernard Grasset, 1992 , p 130

جمالية التلقي في اللغة الشعرية:

لقد وجّه منظّرو جمالية التلقي انتقادات للقراءات والمقاربات المختلفة مثل الشكلانية والبنيوية، والماركسية، والتاريخية معتبرين هذه المقاربات قد اكتفت بتناول العمل الأدبي ضمن حلقة جمالية الإنتاج والتصوير المغلقة، وهي إذْ <<تفعل ذلك تحرم الأدب من بعد يعتبر مع ذلك ملازماً لطبيعته، كظاهرة جمالية وكوظيفة اجتماعية، ألا وهو الأثر الذي ينتجه في الجمهور، والمعنى الذي يمنحه له هذا الجمهور، أي بعد التلقي.>>(1)

ويكتسي فعل التلقي في هذه المقاربة أهمية قصوى، تماشياً وخصوصية الكتابة الأدبية، وقدرة <<النصوص على أن تمنح إمكانات لانهائية للتأويل.>>(2) والتحليل، وكذا القدرة على التجلي في أكثر من مظهر ومنح أكثر من دلالة،في مقاربته لجمالية التلقي.فالقارئ قبل مباشرته لأي عمل أدبي يكون مجهزاً منذ البدء بفهم مسبق précompréhension. <<هذا الفهم المسبق للقارئ يحوي انتظاراته المتحققة المتماشية مع أفق مصالحه، رغباته، احتياجاته وتجاربه المحددة من طرف المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وكذا من طرف تاريخه الشخصي.>>(3) بعبارة أخرى يختزل أفق القارئ التجارب الشخصية والثقافية والاجتماعية التي من شأنها أن تمارس سلطة من نوع ما أثناء عملية التلقي. وفي مقابل أفق القارئ، فإن للنص أيضاً أفقه الخاص أو ما أسماه جويس <<بالمرجعية الأدبية التي يستلزمها النص.>>(4) ويقرر جويس أنه لا مناص من أن يقع حوار أو صراع بين الأفقين. ذلك أن القارئ حين مباشرته لعمل أدبي ما، فإنه يرغب في أن يستجيب العمل لأفق توقعاته وأن ينسجم مع مخزونه الجمالي والثقافي، <<لكن للعمل أيضاً أفقه الخاص- كما أسلفنا- الذي قد يأتلف وقد يختلف مع أفق القارئ.>>(5) ولعل تخييب أفق توقع القارئ إنما هو دلالة على قدرة النص على تجاوز شروطه المرجعية والجمالية التي تفرزها الثقافة والجنس الأدبي.

تلك إذاً أهم إنجازات التيارات المختلفة المؤسسة للقراءة المحدثة، فهي على الرغم من تباين مقولاتها إلا أنها ساهمت كلها في تأسيس نموذج تحليلي مشترك يتمركز حول النص ويراهن على شعرية الكلام الإنشائي في تحقيق أدبية العمل الأدبي، فهي تراهن كلها على أن هذا <<الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغوية رقيباً على نفسه إذْ ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة المعيشة فعلاً ، فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته.>>(6)

---

(1) رشيد بن حدو، قراءة في القراءة، ص : 20.

(2) Hans Robert Jauis, pour une esthétique de la réception, traduit par Claude Moilland, editions Gallimard, Paris 1978, p.250.

(3)المرجع السابق، ص :21.

(4) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط8 ، دار توبقال للنشر، 1986، الدار البيضاء، ص :37.

(5) Roman Jakobson et outres théorie de la littérature: textes des formalistes russes, p. 37.

(6)عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط2، منشورات دار أمية/ دار العهد الجديد، 1989، ص :48/47

الفصل الرابع

*تجليات اللغة الشعرية في النشاط النقدي القديم

*التلقي في اللغة الشعرية

* المتلقي بين الذوق الفني والجمالي

* المتلقي وعلاقته بالنص

*البلاغة وعلاقتها باللغة الشعرية

*علاقة النص الشعري بالنحو.

معاني الألفاظ بين القدامى و المحدثين

تجليات اللغة الشعرية في النشاط النقدي القديم:

التلقي في اللغة الشعرية :

لقد ركز النقاد ومعينو الأدب والفكر انشغالهم بحقل التلقي، والذي يعتبر جديدا في الثقافة الأدبية ، فظهر من يضع نظرية التلقي موضع الجدة الكاملة فهي << في حلتها الجديدة محض ، ابتكار الغرب ومضمار نشاطه الفكري الذي لا يستقر على نظرية حتى يغادرها إلى حقل معرفي آخر ولا على رأي إلا وجد له معنا معادلا وضدا>>(1) وإذا رجعنا إلى تاريخ الحركة النقدية ، فإننا نجد أرسطو من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة التلقي فالسؤال المطروح هل يعني أن النقد العربي الحديث قد أغفل الحديث عن مصطلح التلقي ؟

مصطلح التلقي :

إن هذا المصطلح جذوره ضاربة في التراث العربي منذ القدم ، لأنه غير خاضع لفترة زمنية محددة . أما عند العرب : لقد ورد ذكر التلقي في القرآن الكريم قال تعالى ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾.(2) وكذلك نجد في قوله عز وجل ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾(3) فلمادة التلقي بهذا المنظور القرآني توحي إلى<<عملية التفاعل الروحي والعقلي مع كل ما هو مستقبل ، حيث ترد لفظة مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها ، ولم تغب كذلك عن أدبائنا ورواد التراث النقدي >>(4) أما في المعاجم العربية ومنها "لسان العرب"لابن منظور : <<يقال في تلقاه أي استقبله والتلقي هو الاستقبال كما حكاه الزهري فلان يتلقى فلانا أي يستقبله وقولهم فلان لا يلقى بالا لما يقال .>>(5) ولهذا نجد التلقي ، لابد له من انفعال وهيئة حاصلة للمتأثر وهو اسم جامع لغيره من الاصطلاحات، فالاختلاف في الدلالة بين المفهوم التلقي ومفهوم الاستقبال <<يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب ، وفي مجرى الإلف والعادة بالنسبة للآداب الأجنبية فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة التلقي بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان خبرا أو خطابا أو شعرا .>>(6) ولما تحققت مكانة التلقي عند نقادنا القدامى ، وذلك من خلال النظر إلى العلاقة بين الشاعر الذي يبدع بإبداعه والجمهور الذي يتلقى هذا الإبداع بوعيه الخالص ، وبهذا فقد وضع النقد المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدبوالتلقي لا يتوقف عند زمن بل يخُلق في كل زمن ولكل زمن قرّاه وهذا التلقي يختلف من زمن لآخر حسب الظروف السياسية المحيطة ويختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري من حيث الميول والرغبات والقدرات وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية .

---

(1) محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، دار الفارس للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1999 ، ص :9.

(2) سورة النمل ، الآية 6

(3) البقرة الآية 38

(4) القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن ، تعليق محمد إبراهيم الحفناوي ، دار الحديث ، القاهرة ، مج 1 ، ص: 302.

(5) ابن منظور ، لسان العرب ، المادة دار صادر ، مج ،2 ، ط6 ، 1997م / 1417 هـ ، ص : 204 ، 205.

(6) محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996م ، ص: 13.

وإذا أردنا أن نتحدث عن المتلقي فإننا نقول أنه العنصر المهم في فهم هذه اللغة لأن <<المتلقي يعتبر عنصرا مستقرا في البنية النقدية القائمة على مستويات الإدراك والذوق للمتلقي وكذلك أثناء تعامله مع النصوص فالمبدع ينظم قصائده لهذا المتلقي ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها >>(1) لأن وجود المتلقي في العملية الإبداعية قديما أمرا بديهيا ،و لتبيان هذه الإشكالية وجدنا أراء متعددة لمجموعة من النقاد كالجاحظ وعبد القاهر الجرجاني . فالجاحظ مثلا يبن هذه الإشكالية فيقول :<< كلما كان اللسان أبين كان أحمد ، وكلما كان ، القلب أشد استبانة كان أحمد و المتفهم لك والتفهم عنك شريكان>>(2)

وإذا تتبعنا قول الجاحظ نستنتج <<العلاقة الجدلية القائمة بين المبدع والمتلقي ، فيجعل لهذا الأخير وجودا برغم من سلبيته ، لأنه يكاد يتغلب على وجود المبدع بل يجعل وجود لمبدع مطلقا على ردود الفعل عند المتلقي.**>>** (3) ولهذا نجد الآليات التي يشتغل بها النص لتوقيع شعريته من جهة ، وشعرية تلقيه من جهة أخرى، وحدود المتلقي في الإسهام في توقيع هذه الشعرية . ثم بيان كيف تحرص النصوص الطليعية على حرية القارئ في إنتاج المعنى ليفرز كل نشاط قرائي مغامرة تأويلية جديدة لينبثق الاختلاف والتعدد وتتأكد انفتاحية النص المقروء فكان أن اهتمت نظرية القراءة وجماليات التلقي بالذات المتلقية ، وأدخلتها في فضاء التحليل ، و أعادت إليها اعتبارها كأحد أبرز عناصر الإرسال والتواصل الأدبي وأمها ، بعد أن آمنت بأن **<<** الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ .**>>**(4)

فالنص لا قيمة له مادام حروفا على الورق ، حتى يعطيه القارئ الحياة من خلال تفاعله معه . فانطلقت منطلقا جديدا ، يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم هو <<عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه ، وبذلك يعدّ المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لابد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي>>(5) إنّ شعرية التلقي لا تكمن في سلطة النص بوحدته وتجانسه ، وإفصاحه وبيانه ، وما يقدّمه من أطروحات يعريّها ويكشف عنها .. إنما تكمن في تبيانه واختلافه ، اشتباهه والتباسه ، في حجبه ومخاتلته ، وفي اشتباك دلالته ، وتعدد مستوياته ، وتراكب طبقاته. <<يتطور هذا الأفق بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع ومن شكل الأعمال المعروفة سلفا ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية >>(6)لهذا نقول أنّ اللغة الشعرية ليست مفهوما قارا، ثابتا، تؤسس له قواعد ومعطيات قبلية في شكل قوانين عامة.

---

(1) فاطمة البركي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، د. ب ، ط1 ، 2006 م ص: 45.

(2) أبو بحر عثمان الجاحظ ، البيان والتبيين ، تح : عبد السلام هارون ، دار بيروت ، د. ط ، د.ت ، ص :11.

(3) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة العالمية ، بونجمان ، ط1 1995م ص : 234 ، 235

(4) Riffaterre, Michael, semiotics of poetry(Indiana University press Methuen 1978, p1

(5) بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ط1 ، 2001 المغرب ص :43 .

(6) ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1997، ص: 139.

إن نظرية التلقي ، تهتم بالقارئ وبما يثر القارئ في النص بغض النظر عن النص وشخصية المؤلف ، بل تركز تركيزا كليا بكل ما يثير القارئ، والدور الذي يؤديه في إتمام النص . وهناك عوامل جعلت نظرية التلقي تظهر بشكل واسع منها . فكان للشكلانيين عمل واسع ، يندرج فيه الجمال والجذب أن أسهموا بخلق طريقة جديدة للتغير ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي . وكان اهتمامهم بالأداة الفنية وما تحدثه من تغريب للتصورات في العمل الأدبي ، وبما يشير هذا التغريب إلى القارئ بالنص فكان له دور فعّال في النظرية. <<كما كان للتطور الأدبي وتعاقب الأجيال من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقي محلا لتقنيات القديمة دور في نظرية التلقي>>(1) أما بالنسبة **لرومان انجاردن** <<فقد ركز على العلاقة القائمة بين النص والقارىء. وأكد على دور المتلقي في تحديد المعنى، كما أنه له دور في العمل الأدبي وذلك حين يعمل خياله في ملء الفجوات والفراغات في النص التي يكتمل بها العمل الأدبي.>> **(2)**

التلقي عند البنيويين:

وإذا نظرنا إلى البنيويين وخاصة موكاروفسكي << لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي ، ويرى أنه لا بد من فهم العمل على أنه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا . وبهذا فهو يتوجه إلى متلق هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة ، وبهذا المتلقي لا بمنشئه يفهم المقصد الفني الكامن في العمل.>>(3) لأن حصر القراءة في البنية النصية << وحدها يؤدي إلى إغلاق النص كما هو عند البنيويين ، سواء أكان الحصر خالصا للبناء الشكلي ، أم للناتج الدلالي . ومن ثم تكون القراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تسمح بتدفق ملاحظات المتلقي الموجه للنص، وذلك عكس القراءة المغلقة ، لأنها لا تسمح بمثل هذا التدفق .>>(4) وهو ذات ما يذهب إليه على حرب حين يقرّ بأنّ << شرط القراءة وعلّة وجودها أن تختلف عن النص الذي تقرأه وأن تكشف فيه ما لا يكشفه بذاته أو لم ينكشف فيه من قبل .

وأما القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله ، فلا مبرر لها أصلا ،لأن الأصل أولى منها، ويغني عنهاثم يميّز بين أنواع للقراءة ؛ فثمة قراءة تلغي النص ، تقابلها قراءة تلغي نفسها هي أشبه باللاقراءة القراءة الميتة ، أما القراءة الحية، فهي فاعلة منتجة،في الاختلاف عن النص وبه أو له >>(5) إن المتلقي يرتبط بكل أطوار عملية الإنتاج الأدبي ، مما يجعله متعددا متنوعا بدءا من التلقي المطلق ، فالفعلي ، فالضمني ، فالمثالي ، ثم الكاتب المتلقي الذي يؤدي دور المتلقي لنصه بعد إنتاجه . وتهتم هذه النظرية بالقارئ وبما يثير القارئ في النص بغض النظر عن النص وشخصية المؤلف ،بل تركز تركيزاً كلياً بكل ما يثير القارئ .

---

(1) هولب ، روبرت، نظرية التلقي ، ت: عزالدين إسماعيل (جدة، النادي الأدبي ، ط1، 1994) ص: 73 – 84.

(2) هولب روبرت ، نظرية التقليسص:ص: 135_ 141.

(3) البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي (مكتبة الملك فهد ,ط2003,1) ص: 133 .

(4). محمد عبد المطلب ، النص المفتوح والنص المغلق ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ع 398 حزيران 2004

(5) علي حرب ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ط2 ، بيروت الدار البيضاء ، 1995 ، ص :20 .

إن النص ليس بنية مغلقة يستقبلها الناقد ثم يبدأ في تصنيفها ليبين الجيد من الرديء ، وإنما هي نتاج عدم الاكتمال ثم يبدأ القارىء في استكماله بغرض وصل الواقع بالممكن والرمزي بالواقع اليومي ومن ثم قد أسهم التذوق أسهم التذوق الفني في تطوير مشاعر التلقي لدى القراء بوصفه وربما انطبعت في وعي الإنسان صورة الجمال المثالية وارتبطت بالقيم الكمالية ولم تنحرف فاعلية التلقي عن هذا المنظور إلا بزوال الرؤية الخطية التي تكرس أحادية النمط ، ويمكننا القول << بأن النص موضوعاً للتلقي فإنه لم يحفظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات . ومن هنا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فاعلية القراءة من حيث كونها فعل إدراك لشيء مدرك يلتمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجه وتلقيه.>>(1) ولا شك في أهمية هذا التصور تكمن في استكشاف الملامح الأدبية والأسلوبية التي تميز النصوص.

وهذا يعني بأننا لا نستطيع فصل النص الذي نقرؤه عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه ،وانتمى إليه أول مرة، فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثله أو يمثله ، وعن طريق مزج الأفاق بعضها مع بعض تنمو لدى متلقي النص الجديد، قدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني ،ولكن هذا التوقع ليس بالضرورة نفس التوقع المخزون لدى المتلقي، فقد يحدث له شيء من الدهشة والمخالفة لما قد توقعه أوقد يكون النص مطابقاً لما توقعه فيحدث لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل ، أو يقتصر على إعادة إنتاجه.>>(2) فالمتلقي يعتبر عنصرا بالغ الأهمية باعتباره طرفا ملازما للنص يتبادل معه علاقة التأثير والتأثّر ، فسعى معه إلى بناء نظرية حول الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي في المتلقي ، وأفرد له مؤلفا سماه بـ "القارئ الضمني يقع داخل النص ذاته ، فالنص لا يصبح متحققا إلا إذا قرئ في ظل شروط التحقق التي يقدمها النص لقارئه الضمني ، فشعرية التلقي هنا مرهونة بسلطة النص التي تستدعي قارئا متسلحا. فالنص لا يمثل سوى افتتاحية للمعنى ،فالنص <<لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة ،عندما نجد أنفسنا غارقين فيه ،والقارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات ،فهو يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأوله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في النصوص.>>(3)

(1) محمود البسيوني تربية الذوق الجمالي دار المعارف ص: 86 ، 49.

(2) خليل إبراهيم: النقد الأدبي الحديث(عمّان-دار المسيرة-ط20031) ص: 133 .

(3) فضل صلاح : مناهج النقد المعاصر، ص:150 .

إن التلقي لايتوقف عند زمن بل يخلق في كل زمن ، لذا نجد في كل زمن قرّاه ، فكل قارئ إلا وله أفق من التوقعات ، لأنها << هي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وراءته >>(1) ولهذا فإن أفق التوقع يتشكل من عوامل رئيسية هي : <<التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص .

وتتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق التوقعات، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند التلقي .والمعنى ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه و حده والإحساس به فهو يقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري من معايشة المادة وإحساسها وبين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة محددة ، فلا حقائق في النص وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع حقائق . ومن سمات هذه الهياكل أنها أشكال فارغة يصب فيها القارئ مخزونه المعرفي >>(2) ويضاف إلى أفق التوقعات فكرة : الرؤية المتحركة ، لأن النص الشعري لا يمثل سوى افتتاحية للمعنى ، لأنه لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة ، عندما نجد أنفسنا غارقين فيه ، فالقارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات ، فهو يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات ،الجمالية في النصوص.>>(3)

القارئ الضمني للنص:

نجد النص يتميز بمجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ، وذلك من أجل ملئها ، لأن <<كل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بجموعة من الفجوات، الغير المتوقعة ، والتي يقوم بها القارئ بملئها مستعينا بمخيلته .>>(4) فيساهم في إتمام معنى العمل الأدبي ، وهذا الملء يتم ذاتيا حسب ما هو معطى في النص ، وهذا الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض،فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة،وذلك لأن النص ناقص بما به من فجوات، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ من أجل ملئها، أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة من أجل ملئ هذه الفجوات فإن النص ينتظر قارئ قادر على تأويله أي إنه يتوقع قارئه ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ. ما يجعل اللغة الشعرية تتمايز هو لجوء الشاعر إلى مجموعة تقنيات وآليات التوازي، البؤر الصوتية، التكثيف الدلالي الانزياح، هندسة البياض، التنَّاص، والصورة الشعرية التي هي رهان الشاعر في تحقيق شعرية النص بوصفه بنية من الصور المتشابكة أفقياً وعمودياً .

---

(1) البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي مكتبة الملك فهد ، ط1 2003 ص: 133 .

(2) خدادة سالم: النص وتجليات التلقي (الكويت, حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية,2000) ص: 44،48.

(3) أبو حسن ، أحمد: من قضايا التلقي والتأويل ،الرباط ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الخامس ، 1995) ص :108.

(4) صالح بشرى : نظرية التلقي ، ص:46.

ويخلص الدكتور كمال أبو ديب إلى النتيجة التالية: <<إن مسافة التوتّر هي منبع الشعرية.>>(1)، وهو بذلك يؤكّد المسافة أو الفجوة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية. يؤكّد أن التشكيل اللغوي ّ الخاص بالشعر يجب أن يخلق فجوة = مسافة توتر؛ هذه المسافة أو الفجوة هي التي تميِّز التراكيب الشعرية من النثرية. وهذا ما يؤكّده كوهن في سياق حديثه عن الصورة الفنية: <<أقوى الصور بالنسبة لي هي تلك التي تقدّم أكبر قدر من العشوائية.>>(2) بمعنى أدق: أكبر قدر من الانزياحات والفجوات.

ومما لا شكّ فيه أن اللغة الشعرية عند البدوي ّ تستمدّ نسقها من هذه التشكيلات، لأنّها لغة إبداعية، واللغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح، لذلك يمكن القول: <<إن الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللّغوي ّ .>>(3) كأنَّ البدوي قد أدرك هذه الناحية، إذ أضفى على تراكيبه اللّغوي ّة شفافية وإيحاء خاصاً، وجدّ د في العبارة والصورة واللمحة، واللغة، وجدَّد في فكر القصيدة، والمشاعر الوجدانية، التي تتّ منها؛ فشعره . كما يبدو في قصائده . مستمدٌ من صميم النفس الإنسانية، إنه حديث المرء عن آلامه وشجونه، وغربته وتشر ّده ومعاناته، وشعوره الصادق النابع من سريرته، وما في هذه السريرة من أحزان وآلام.

ونشير إلى أن التشكيلات اللّغوي ّة الخاصة عند البدوي ّ تعتمد على الهندسة الصوتية أو التوازي الهندسي ّ الصوتي ّ ، الذي يؤدّ ي دوراً فعّ الاً مركزياً في إعلاء شأن القصيدة، وهذا ما خلص إليه الدكتور . جوزيف شريم ّ في دراسته . لقصيدة "وجوه السندباد" للشاعر خليل حاوي . بقوله: <<إنَّ الكتابة إجمالاً والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من "الاختيار"، يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته، وهي ثمرة نحته للمادة الصوتية، ليعبرِّ عن ذوقه وميوله وأحاسيسه.>>(4) من هنا يؤكّد الدكتور جوزيف شريم ّ أن اختيار الشاعر لمفرداته "تشكيلاته اللغوية" يقوم على أساس التوزيع الهندسي ّ للمادة الصوتية، تبعاً لذوق الشاعر وميوله وأحاسيسه وانفعالاته. ومن الجدير أن نشير إلى ناحية هام ّة في عملية الاختيار، فالشاعر قد يستخدم كلمات مألوفة قريبة من العامة، ولكنه يكسبها دلالة وإيحاءً خاصاً في قصيدته، يرقى بها إلى المستوى الأدبي ّ ، وهذا ما أشار إليه مايكل ريفاتير في كتابه "دلالات الشعر"، حيث يقول: <<تختلف لغة الشِّعر عن الاستعمال اللّغوي ّ المشترك . وهذه واقعة يحس ّ بها القارئ الأكثر سذاجة إحساساً غريزياً . صحيح أن الشعر كثيراً ما يستخدم كلمات بعيدة عن الاستعمال المشترك، وأن له نحوه الخاص، وأيضاً نحواً غير صالح وراء النطاق الضيق لقصيدة معينة، ومع ذلك، فقد يتفق أيضاً أن يستعمل الشعر كلمات اللغة اليومية ونحوها..>>(5)

---

(1) كمال أبو أديب: في الشعرية، ص :14، وانظر ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج ص : 136.

(2) وهن، جان، 1993 . بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف بمصر، ط3، ص :227 .

(3) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص :40.

(4) شريم، جوزيف: 1994 . الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مج 23، ع"3+4" ، ص 117.

المتلقي بين الذوق الفني والجمالي:

من أجل قراءة العمل الأدبي يتطلب شيئا أساسيا ، وهو التفاعل بين بنيته ومتلقيه ، وهذا يعني أن لهذا العمل الأدبي قطبين ، قد نسميها القطب الفني والقطب الجمالي<< فالأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ ،وفي ضوء هذا التقاطع يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا للنص ، ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعا في مكان م بينهما>>(1) وهذا ما يعطي الحديث عن النص الجمالي ويحيلها إلى خبرات المتلقي وذوقها الجمالي.

إن التذوق الجمالي الذي يحكم على جمال البحث في العمل الفني قد حدده "ألان" في موضوعه الجمالي بقوله:<< من المؤكد أن الفن من الفنون لابد أن يشيد موضوعه في العالم الخارجي على صورة شيء متحقق بأحد مكانة تحت الشمس.>>(2) وهذا التحقيق لا يوجد ولا يكتمل إلا بوجود المتلقي الذي ينزل الموضوع الجمالي منزلة في النفس ، << وإذا كانت موحدة في إطار اللذة الجمالية والتذوق بهذا المفهوم يقود إلى اللذة >>(3) إذا فهذه الأخيرة لا تتحقق ولا تكتمل إلا من خلال التذوق الجمالي ، وقد اهتمت نظريات القراءة والتلقي بخبرة القارئ ودوره الأوحد في التعامل مع النص.<<على أساس الحرية المطلقة، والتي تنشئ معنى جديد هو القراءة فمن يضطلع بمهمة كشف خبايا النص هو المتلقي صاحب الخبرة والذوق الجمالي .>>(4)

إن العلاقة الموجودة بين النص والقارئ المتلقي هي علاقة مزدوجة ، بمعنى آخر علاقة جدلية تتحرك من النص إلى المتلقي، كما تتحرك من المتلقي إلى النص ، إلا أن البعض يرون أن العلاقة كانت وحيدة البعد تتحرك من النص إلى المتلقي . وهذا ما ذهب إليه " أجاردن" الذي يقول : << أن الفاعلية الرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص ويتجه إلى القارئ.>>(5) ومن هنا نالت نظرية القراءة وجماليات الاستقبال أو التلقي الدور الهام في الكشف عن سر خلود الأعمال الأدبية ، وبذلك يكون النص محاورا نشطا للقارئ، ويكون هذا الأخير فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة يقول بارت :<< إن الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة.>>(6) و يكتسب المتلقي خبرة وتذوقا جماليا ، وذلك من خلال المقدار الذي يتحصل عليه من الثقافة التي ستطيع من خلالها التعامل مع النصوص، وتذوق جمالياتها ، لأن العمل في حد ذاته هو استعمال خاص باللغة، واستخدام الخبرات الثقافية واللغوية التي يتضمنها النص .

---

(1) فولفانغ أيزر،فعل القراءة ، نظرية جمالية التجارب (الأدب)، تر: حميد الحميداني ، الجلال الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ص:12.

(2) ينظر، محمد مبارك،استقبال النص عند العرب ص: 48.

(3) المرجع نفسه، ص: 54.

(4) محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص: 96_ 97..

(5) ميجان الرويلي ، وآخرون دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2002، ص :143.

(6) رولان بارت ، النقد والحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مجلة الكرمل ع11 سنة 1984

إن الذوق العام هو قدرة الشخص على الاستجابة للمؤثرات الجمالية في الأعمال ، كما هو وسيلة للسمو بذوق المتلقين للعمل الفني إلى المستوى الجمالي . يقول ابن خلدون : << ومن عرف تلك الملكة –أي الذوق من القوانين المسطرة في الكتب فليس من تحصيل الملكة من شيء إنما حصل أحكامها كما عرفت ، وإنما تحصل هذه الملكة بالممارسة العرب .>>(2) ولهذا فإن الجهد الحقيقي في تذوق الأدب مرهون بقوة المتلقي ذاته وهذا من خلال المجهودات والجد في تحقيق فهم أفضل ما في النصوص الأدبية .

ونحن حين نقبل القول بأن التذوق الفني عملية اتصال ، فإنما نقبله على أن نضيف إليه : أنه أيضاً عملية إبداع حقيقي وخلق فني ، وهذا هو الجانب المهم في عملية التذوق ،من حيث أن العمل الفني ليس رسالة خبرية قابلة للتصديق أو التكذيب ،إنها أكبر من ذلك ،لأنها تمهد للإنسان الطرق وتعبد له الدروب التي يمكنه من خلالها تقبل الواقع كله أو رفضه ، على أساس من الخبرة النفسية التي عاناها والتي أصبح بعدها شيئا جديدا غير ما كان من قبل.لقد استُعْمِلت كلمة "الذوق" في النقد العربي القديم منذ وقت مبكر : ففي مقدمة "عيار الشعر<< مثلا لابن طبطبا العلوي (ت322 هـ) نقرأ أن الشعر<<كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خُصّ به من النظم الذي إن عُدِل به عن جهته مجّته الأسماع وفسد في الذوق ونظْمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه>> (3) وفي "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) يقابلنا على سبيل المثال هذا النص الذي يقول فيه ذلك الناقد الكبير << واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب>> (2) موقعا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة فأما من كانت الحالان والوجهان عنده سواء فما أقل ما يجدي الكلام معه .

ومن هذا المنطلق اعتبرها بمنزلة عدم الإحساس بوزن الشعر والذوق الذي يقيمه به والطبع الذي يميز صحيحة من مكسورة ... <<في أنك لا تتصدى له ولا تتكلف تعريفه>>(3) فالناقد يتعامل مع أعمال فنية، تشكل مادته وموضوعه، ويقدّم بديلاً عنها فيتحدد موقفه أو تتركز وظيفته في مساعدة القارئ على فهم العمل الأدبي وتذوقهما يساعد الفنان (المبدع) على أن يفهم فنه ويقوّمه، ويعين على تقدم الفن وتطوره، بتعميم المعايير المطلوبة، أو بتجديدها وتجهيزها.يعني هذا الرأي أنّ النقد فعالية مهمة جداً، تهتم بالمبدع والملتقي والعمل الفني نفسه.

---

(1) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب ، ص: 56.

(2) ابن خلدون مقدمة ، ص : 528.

(3) ابن طباطبا عيار الشعر / تحقيق طه الحجازي ومحمد زغلو ل لسلام / المكتبة التجارية، ص: 50.

وهو التذوق الذي يحس به المتلقي أثناء تلقيه العمل الأدبي لأن <<ثمة أمور خفية، ومعان روحية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً، حتى يكون مهيئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر، فرق بين موقع شيء منها وشيء .>> (1)لأن القارىء لا يمكنه تذوق العمل الأدبي إلا إذا فهمه ، والعمل الأدبي يقتضي أولاً أن نفهم اللغالتي كُتِب بها ،وأن نفهم ثانياً مضمونه . ويزداد فهمنا له ويعمق إذا أضفنا إلى ذلك معرفة كل ما نستطيع الوصول إليه من معلومات تتعلق بمبدعه بالظروف التي أبدعه فيها...إلخ وفي الصدد يقول د . جبور عبد النور للذوق الأدبي <<ملكة الإحساس بالجمال والتمييز بدقة بين حسنات الأثر الفني وعيوبه وإصدار الحكم عليه>>(2) إن عمل الذوق هو أولى خطوات النقد، لأن الناقد الأدبي يباشر عمله - حين يريد درس الأثر وتحليله- بعرضه على نفسه، ليرى مدى استجابته له، وتأثره به، وهي مرحلة التذوق، ثم يلتمس بعد ذلك أسباباً موضوعية لتلك الإثارة التي تركها العمل في نفسه، وقد تفلح الأسباب التي يقدمها في تعليل هذه الإثارة وقد تخفق، وقد تبقى جوانب من الحسن أشد استعصاء على التعليل، وقديما قيل في تراثنا الأدبي:إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة.

ولعله من أجل ذلك- أعني عدم قدرة الناقد على التجرد من ذوقه الشخصي- يرى بعضهم أن من الأفضل ألا يتجه إلى تناول عمل أدبي لم يستجب له، أو يحُدِث في نفسه إثارة معينة.وأكثر من ذلك في بيان أن الذوق الشخصي لا يمكن أن يختفي تماماً من ساحة النقد الأدبي مهما تطور، في الموضوعية والعلم، وهو ما يراه بعضهم من أن مقاييس النقد الأدبي ليست- في حقيقتها- إلا دراسة الذوق السليم، فإن كل فلسفة صحيحة للفن- على حد تعبير آبركامبي <<ما هي إلا مجرد شرح منطقي للذوق السليم.>>(3) فالناقد لا يتوقف عند مرحلتها التأثيرية، بل يعتبرها إلى أفق الموضوعية الأرحب، أفق التحليل ولتعليل، ومهما كان سبب التأثر غامضاً، ومما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة، فإن الذوق المدرب لا يعلن العجز التام، ولا يقف حيث هو، ولكنه يغامر في اقتحام هذا الغامض .

وؤكد مرة أخرى أن الذوق الذي نعنيه ليس الأثر النفسي الانطباعي السريع، الذي يتركه في نفوسنا بيت من الشعر، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا لقصيدة ما، فنقول بانفعال .كما كان حال نقدنا القديم في بواكيره هذا أروع شعر، أو هذا هو الشعر. فعملنا هنا تماماً كمن يشغله الهيكل العام عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية..

---

(1) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز مطبعة المنار 1321هـ ص: 200.

A.F. Scott, Current Literary Terms, P.288(2)

(3) قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض:ص: 142.

القارئ وعلاقته بالنص:

إن العلاقة التي تربط النص بصاحبه ، هي من أهم الطروحات الحديثة والتي ظلت مهيمنة ردحا من الزمن ،لتكرس معها وترسخ في الأذهان ما عرف " بسلطة المؤلف" وقد فرض هذا التوجه اهتماما متزايدا بالنص الأدبي انطلاقا من حياة مبدعه وما يرتبط بها من أحداث اجتماعية وثقافية ونفسية، لأن صاحب النص مهما كانت صفته كاتبا أو شاعرا ، فقد أهمل دوره في عملية التلقي ، وقد برزت ملامح هذا التوجه الجديد بصفة خاصة عند "رولان بارت ،هذا الإعلان الذي جاء متضمنا عند حديثه عن الكتابة إذ يقول: << الكتابة قضاء على صوت وعلى كل أصل ، الكتابة هي هذا الحياد ، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتنا الفاعلة ، إنها السواد ، والبياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداءً من هوية الجسد الذي يكتب >>(1) فالنص يمتلك مثيرات تجعل القارئ يعيش دهشة إزاء النص الذي هو موكب يحيلنا إلى معنى أدبي << ومن ثم يفرض عليه البحث عن نوع من المؤشرات التي تمتلك القدرة على دفع القارىء على التساؤل>>(2) لأن في النص أنماطا و هياكلا تثير القارئ حتى يضع " الحقائق " وهذه الهياكل تنهي مظاهر الحقيقة ، الخافية المخفية ، << ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد وتأليف هذه المظاهر ويعيد باستمرار بؤرة الاهتمام حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة ، ومن سمات الأنماط والهياكل أنها أشكالفارغة يصبّ فيها القارئ مخزونه المعرفي >>(3)

ولقد اتضحت لنا أن هناك علاقة مزدوجة بين القاريء والمتلقي،بمعنى آخر علاقة جدلية تتحرك من النص إلى القارئ، كما تتحرك من المتلقي إلى النص ، وانطلق أيزر على أنّ << القراءة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ ، فهي ليست مزدوجة ، ويقول في ذلك إذا كان النص يجد مصيره في إنشاء المعنى بواسطة القارئ فإن هذا يشير إلى ما يتعلق بالإنتاج ، وأنه من الممكن ألا يكون الموضوع هو نفسه يستحق لن يكون لافتا للانتباه في نطاق ما يسمح به كل مجموعة من النظريات المعاصرة للنص والتي تعطي انطباعا إلى النص بأنه منطبع تلقائيا في وعي القراء.>>(4) ولهذا يمكن أن نحدد هذه العلاقة بين النص والقارئ في ثلاثة أقطاب ، تخدم بعضها البعض ولا يمكن لأحدهما أن ينفصل عن الآخر بالشكل التالي:

النص ⟵ القارئ ⟵ تفاعلهما(5)

فما دام القارئ قطبا مهما وأساسيا وحيويا وفاعلا في عملية الإنتاج الأدبي ، فلا بدّ من تحديد مراحل القراءة أولا ، ثم تحديد خصوصيات هذا القارئ المتلقي، فكل قراءة هي أفق للقراءة التالية ، ومجرد حصر القراءة في البنية النصية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص كما هو عند البنيويين .

---

(1) عباس أرحيلة ، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء ، د،ب ط1 ن 1999، ص :166 .

(2) بشري موسى صالح ، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) ، ص: 43.

(3) ميجان الرويلي ، وآخرون دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ،ط2،2002 ، ص: 194.

(4) عبد الجليل مرتاض ، الظاهر والمختفي (طروحات جدلية في الإبداع والتلقي) ، ص: 100

(5) المرجع نفسه، ص: 100.

وإذا كان النص الأدبي يعمل على تكثيف مظاهر الشعرية في بنيته اللغوية والدلالية فإنّ <<تمظهرا من تمظهرات الشعرية، ينصبُّ في العلاقة النص القارئ أو التلقي على وجه العموم.>>(1) فإدراك الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقي سبكا جديدا، يوافق، المنتج الدلالي، وهذا السبك يُدخل الحواس في إطار التراسل الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة، تمتلك قدرات الحواس كلها،هكذا تحوّل القارئ إلى بؤرة الاستقصاء، أو المركز الذي تتمحور حوله كل عناصر النص الأخرى. ، فالخطاب الأدبي <<لا وجود له بمعزل عن المركبات الذاتية للقراء.>>(2) ولهذا فإنّ فعل القراءة وحده يعمل على –تحقيق- الأعمال الأدبية.

إنّ العلاقة بين النص والقارئ ستبقى دائما علاقة جدلية يبحث كل طرف فيها عن طريقة يحقّق وفقها سلطته على الآخر، فالقراءة تحاول احتواء وتجاوز النص، وهذا الأخير يعمل على تخطي مرجعية وأفق توقعات القارئ، فـ<<قراءة النص تعتبر لحظة تَكشُّف أنطولوجي، أو حدثا يبزغ فيه قدر من النفي، أو التحقُّق من وجود شيء لا نعرفه، والاعتراف بأنّ الأشياء كانت مختلفة عما نفترض.>>(3) ما الخطاب الأدبي باعتباره مرسلة فهو ككلّ المرسلات، واقع ألسني إلاّ أنّ المقولة فيه تتوقف عن التصريح فيفقد متلقي المرسلة القدرة على الكشف عن مضمونها فيما يسهل على المتلقي فهم الرسالة العادية كونها تعتمد على التصريح والمباشرة، وإذا كانت <<الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتفالا>>(4) إنّ القراءة تجعل من اكتشاف هذه المعرفة احتفالا آخر، في حين أنّ الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب، على مسيرات القارئ، وبغير ذلك لا يمكن التحكم في مصيرها يشكل خطاب الثلاثية نظاما لغويا متفردا ومعقّدا ونسيجا علائقيا ودلاليا أكثر تعقيدا، فهو يحمل التعدّد والتحوّل والمفارقة والانسجام ضمن بنائه الكلي وفي حركته الديناميكية فالروائي <<يعي حسب مستويات متعددة وفي المراحل التاريخية، صنف القرّاء الذي يتوجّه إليه بكتابته وهذا الوعي يعين العوامل الأخرى، بلاغة وقوانين كتابته.>>(5) فالمتلقي موجود في وعي المبدع وبالتالي هو مشارك في إنتاج فعاليّة الخطاب بطريقة ما وتذهب بعض اتجاهات الفكر المعاصر إلى أنّ عملية فهم النصوص لا تبدأ من قراءة النص بل قبل ذلك من الدوال الرابطة،فسياق القراءة جزء من منظومة السياق، وتمثل جزءا من بنية النص، لكن القراءة المكوّنة للبينة، تمثل مستوى واحد من مستويات القراءة تتعدّد مستوياتها أولا، بتعدد مستويات القرّاء. فاختلاف القراءات للنص الواحد راجع لاختلافنا في الذوق ولاختلافنا في مستويات المخزون الثقافي.

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:140.

(2) محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2002، ص: 25 .

(3) تز يفيطان تودوروف، نقد النقد، تر. سامي سويدان، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986، ص. 28.

(4) مصطفي ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، ط.1، 2000، ص: 133-134.

(5) على جعفر العلاف، الشعر والتلقي، ص: 68.

الإتساق النصي للشعر:

يقوم اتساق النص الشعري على كيفية ترابط البنى المقطعية الظاهرة بفضل أدوات ومهيمنات بنوية وأسلوبية تضمن اتساع التركيب في اتجاه نمو الموضوع الرئيس وتحري بنيته الدلالية، ولتوظيف دعائم السبك والاتساق في القصيدة المختارة يتم التركيب على البنى التالية:

أ- بنية التكرار

من المفاهيم الأساسية في معالجة النص الأدبي ، فهو وسيلة مهمة لاكتشاف أبعاد الواقعة الأدبية في التداوليات الأدبية ، ويمكن أن << يتمظهر العنصر المكرر في أشكال مختلفة ، فإما أن يكرر الدال مع مدلول واحد ، وإما أن يكرر مع مدلول يتحقق من جديد في كل مرة أو يتكرر المدلول الواحد مع دالات مختلفة ، مما يؤكد السمة البنوية للتكرار في النصوص .>>(1)، إلا أن دراسة الظاهرة لا تتوقف عند حد رصد تواترها الخطابي بل يعنى المحلل بإبراز أدبية الظاهرة في ضوء جدلية الثابت والمتحول ووظيفتها الخطابية من حيث كونها وسيلة للإفهام والإفصاح والكشف والتأكيد والتقرير والإثبات ،ويميز علماء اللسانيات النصية بين التكرار التام والجزئي الذي يقوم على <<استعمال المختلف للجذر اللساني للمادة المعجمية نفسها ويعد هذا النوع بالذات من أهم الآليات اللسانية التي تحقق الوظيفة الإقناعية في النصوص الحجاجية >>(2)، بالإضافة إلى تكرار الترادف في مستوى اللفظة أو العبارة،كما يكون التكرار في مستوى البنيات الموزونة بعدد معين، وتجانس الصوائت ... فإذا كانت هذه التكرارات ملامح دالة على أدبية النص فإنها من ناحية أخرى بنى تسهم في تناسق المقاطع المتجاورة وتحقيق نصيتها، كما أن التكرار الإيقاعي المتناسق المميز للقصيدة يشيع فيه لمسة عاطفية وجدانية تحققها تكرارات المتوايات اللفظية والتركيبية مما يجعل لدى المتلقي قدرة على التأويل والتأمل بشكل جد فعال، وهذا ضرب من ضروب الانسجام الوجداني بين النص والمتلقي . وفي هذه المباشرة الوجدانية بين النص والمتلقي <<إيحاء بالمبالغة في الوضوح الشعري والتراكمات القصدية ، وباصطلاح منظّري نظرية التلقي>>(3) يكشف أفق التوقع عن خطابية عالية النغمة يؤشر لها فعل الطلب بصيغة الأمر المتمحض إلى الحث والدعوة إلى العمل والحركة الصاعدة الذي عد مهيمنا أسلوبيا ومحددا لوجهة النص الشعري في المستوى التداولي دونما نشاز عن تخوم التجربة الواقعية وسلطة النحو الباسطة ذراعيها على نسقية النص وتكوينه .فإذا انتقلنا إلى تركيب الصورة لاحظنا منذ البدء النزعة إلى تشويش اتجاه الرسالة الشعرية، غير آبهة بإفهام المتلقي .

---

(1)عبد الحميد هنداوي ، أسلوب التكرار بين الدرس القديم والأسلوبية الحديثة ، دراسة نظرية تطبيقية ، صحيفة دار العلوم ،كلية دار العلوم ، ديسمبر 1999 ،ص91

(2) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ص :173 .

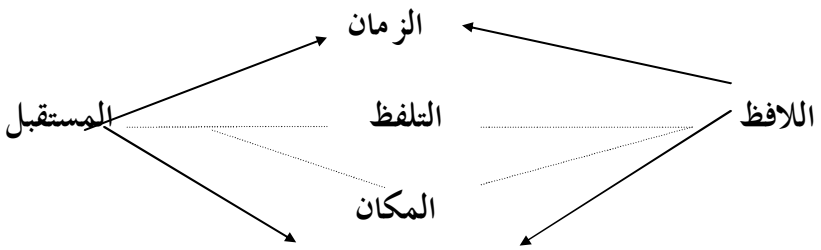
(3) أحمد أبو الحسن ، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، إشكالات وتطبيقات ،كلية الآداب ، الرباط ، 1993، ص :26 .

ب- بنية التوازي:

يقوم التوازي في القصيدة على تشاكل تركيبي بين بنى نحوية، تظهر نوعا من الترابط الدلالي بفضل علاقات دلالية منطقية مثل الترادف والتضاد والتقابل المشهدي، وهذا يضفي على شعرية القصيدة إيقاعا متميزا ينسجم مع غرض الخطاب، وربما كان كل تواز تركيبي في مقطع أو مشهد شعري محققا لتوازن وتوافق بين موضوع النص والسياق الخارجي ، ويؤكد الإحصاء في مستوى البنية النصية الظاهرة أن الطلب في القصيدة هو<< التركيب المعلميه في الغالب في بناء التوازي سواء ورد مهيمنا أسلوبيا في مقاطع بعينها أو ورد مُنْدَسًّا في بنى إخبارية وصفية، لقد بات التوازي من خلال علاقة الشكل بالدلالة صورة لتضامن التركيب مع الإيقاع إذ كلما تكررت التراكيب وتوافقت ، تماثلت بدورها النص وإيقاعاته بشكل متواتر من بدايته إلى خاتمته.>>(1)

الكوِّن التَّلفُظي:

ننطلق في هذا المستوى من تحديد المصطلح المركزي في هذا المكون وهو الملفوظ من حيث يمثل متوالية محدودة تتكون من مجموعة جمل متلفظ بها من طرف متكلم أو أكثر في سياقات تلفظية متعددة تشكل ما يسمى بمقام التلفظ ،وهذا المقام مرتبط في تشكيله بعناصر التبليغ التي وصفها جاكبسون، وعرض لها يول وبراون في كتابهما " تحليل الخطاب" وهي: المتكلم والمستقبل والزمان والمكان، وتمكن تجسيد هذه العلاقة في النموذج التالي:



المقام التلفظي(2)

ففي هذا الشكل تظهر لنا طبيعةالنص و قائله والمتلقي والزمان والمكان والنظام التواصلي لنعيد بناء مقام تلفظي خاص بهذه القصيدة تمثله العناصر الاتصالية اللسانية المتشابكة في رحم القصيدة أين تتحد السياقات المختلفة مع المضمون النصي مكونة عالم النص.

---

(1) نور الدين بنخود ، اللغة الشعرية في ديوان منصف الوهايبي ، علامات ، مجلد 47،عدد12، ص :68 .

(2) قاسم مومني ، في قراءة النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار فارس ، الأردن ، ط،1999، ص :20 .

آراء النقاد في الصورة الشعرية:

ولقد اهتم بعض النقاد العرب بتقويم الدراسات التي تتناول الصورة الشعرية ، فقاموا بتتبع جهود القدامى وما توصلوا إليه من أراء تتعلق بمفهوم الصورة الشعرية ووظائفها وأنماطها ، والإضافات الجديدة التي قدمها نقادنا في العصر الحديث في مجال دراسة الصورة في الشعر العربي ، فعلى غرار إفادة النقاد من المنهج التاريخي في كتابة تاريخ الأدب وتطور الصورة في الشعر أفادوا من المنهج التاريخي في كتابة تاريخ الصورة الشعرية في النقد للنقد العربي قديمه وحديثه ، ولم يقتصروا على مجرد الرصد التاريخي ، بل قاموا إلى جانب هذا بالتقويم والتحليل والعرض والمناقشة ومعظم الدراسات التي تتناول الصورة في الشعر تبدأ باستعراض آراء النقاد القدامى والمحدثين، قبل شروعها في الدراسات التطبيقية .

فالنقد العربي القديم لم يهتم بالصورة الشعرية ؛ لأن النقاد اهتموا بالمعنى وعدّ وا الجوانب الأخرى زينة له ، يقول أحد النقاد : <<وإذا نظرنا في طائفة الأذواق التي تداولها مؤرخو النقد العربي في العصر الجاهلي والإسلامي حتى القرن الثالث ، الذي دبت فيه خصومة بين القدماء والمحدثين ، فلن نجد كثيراً من النقاد يستوقفهم التصوير أو يستهدفونه في وضوحومع أننا نجد في العصر الإسلامي شاعراً مصوراً كبيراً هو ذو الر ّمة ، يحدث في تصوير الأشياء حدثاً يميزه فإنه لم يذكر عندهم بين الفحول ، ولم يستأثر باهتمام النقاد مثلما استأثر به جرير والفرزدق والأخطل ذلك أن النقد العربي نظر إلى المادة أو المعنى في الشعر منذ القدم بوصفه فكرة محددة أو قيمة خلقية وعبر عن المعنى العاطفي بأنه من قبيل اللفظ الرائع والتأليف الجيد.>>(1) ولا نتفق مع الناقد في بناء هذا الحكم على عدم الاهتمام بشعر ذي الرمة ؛ لأن هذا لا يعد دليلاً على تجاهلهم للتصوير فاهتمامهم بالصورة تشهد به كتبهم البلاغية والنقدية ، والناقد يذكر مدى فتنة القدامى بالتشبيه فكيف يتجاهلون التصوير ، وهم يعدون التشبيه أساس تشكيل الصور ؟ و لكن هذا لا يعني أن نتجاهل تلك الجهود أو نقيسها على ما وصل إليه النقد الحديث لاختلاف الزمان والمكان والظروف.كما أن البلاغيين قد تناولوا الاستعارة نوعاً بلاغياً مما دفعهم إلى تصنيف أنواعها وإعطاء الأمثلة عليها من الشعر ، وإن كان من النقاد والبلاغيين القدامى من اشترط عدم المبالغة فإن كثيراً منهم كانوا يحبذون البعد وسعة الخيال في الصور، و قد كان لنقادنا وفلاسفتنا القدامى جهوداً لا يمكن تجاهلهالهذا تعد الصورة الشعرية عنصر ً ا بنائيًّا بالغ الأهمية في بنية النص الشعري، وهي تجيء في قمة الهرم البنائي لقطليدة الشعرية، ذلك الذي يبدأ من البنية الصوتية ومرور ً ا بالبنى الصرفية والمعجمية والتركيبية؛ ولذلك كانت دراستها في النص الشعري من الأهمية بمكان وهي دراسة تتوخى الإشارة إلى مفهومها وأهميتها ووظيفتها التي لا تقف عند حد الدور البنائي في النص الشعر ي، وإنما تتعداه إلى التمايز بين الشعراء في كيفية بنائها << باعتبارها عنصر ً ا حيويًّا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية .>>(2) والتي تختلف من مبدع إلى آخر.

---

(1) حيدر محمود غيلان يوسف الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ص: 192، 210 .

(2) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ط4/ 1995م دار العلم للملايين ص: 19.

وهكذا نجد أن حرص الناقد على الجهود التي قام بها نقادنا وبلاغيونا لم يدفعه إلى رفض المناهج والآراء الحديثة حول الصورة الشعرية وتقديس القديم -كما فعل بعض النقاد- وإنما دفعه إلى الدعوة إلى النهوض بالجهود القديمة عن طريق تشخيص جوانب القصور والنقص فيها ، والإفادة من الجهود الحديثة في علاجها والإضافة إليها وتطويرها ، فهو لا يدعو إلى ترك الطريقة البلاغية القديمة في تناول الصورة ، وإنما إلى وضع تلك الأسس البلاغية في أطرها النقدية الحديثة <<وبهذا نجمع بين الدراسة الأدبية الحديثة ، والدراسة العلمية التقليدية ، فنحفظ على الصورة البلاغية روحها وفنيتها وإيحاءها ، ونحفظ للقدماء في الوقت نفسه حقهم من الاحترام والإجلال لما قدموه لنا من أسس وقواعد وبهذا نستطيع أن نميّز من بعد بين الصورة البلاغية والصورة الفنية.>>(1)

وهذا يعني أن الناقد أدرك أهمية مواكبة الجديد من المناهج النقدية والإفادة منها في دراسة الصورة في الشعر العربي ، ولكنه يحرص على عدم استبعاد الطرق البلاغية القديمة وقد سهل على الناقد الوصول إلى هذه الآراء الصالحة – كما قلنا من قبل – استبعاده لمواطن التعارض بين الناقدين ، وعدم تعمقه في دراسة الصورة بجزئياتها المتشعبة في النقد القديم أو النقد الحديث ، والتي قد تظهر كثيراً من القضايا الخلافية التي تقتضي استبعاد أحد الطرفين ومن هؤلاء البلاغيين الحريصين على تجديد المناهج البلاغية الدكتور أحمد مطلوب ، الذي دفعه حرصه على النظرة التوفيقية إلى جهود القدامى والمحدثين حول الصورة إلى أن يكتفي برصد تطور عدد من المصطلحات المرتبطة بالصورة في النقد القديم دون إبداء آراء حول جوانب النقص أو جوانب السبق والتفوق، وعندما تناول الصورة الشعرية في مقالة مؤخراً اكتفى أيضاً بالاستعراض التاريخي لآراء القدامى في عدد من قضايا الصورة وصولاً إلى الآراء الحديثة <<في اللغة ثم عند النقاد القدامى وصولاً إلى العصر الحديث مع استعراض بعض أنماطها الحديثة المقتبسة من النقد الغربي .>>(2) ثم يتناول تكوين الصورة المعتمدة .كما يقول . على المحاكاة والخيال ، فيتناول المحاكاة ومفهومها في التصوير منذ أفلاطون وحتى العصر الحديث، ويتناول تعريف الخيال واشتقاق مصطلحه وأنماطه في النقد العربي والنقد الغربي منذ القديم وحتى العصر الحديث. وقد أدرك النقاد العرب القدامى دور الخيال في الشعر والتصوير، وأولوه عنايتهم عندما قرنوه بالإلهام وربطوا ذلك بالخيال والجمال الذي ينتج عنه من الصور الشعرية المتكئة عليه كالمجاز والتشبيه والاستعارة فقد ربط السكاكي بين التخييل وبعض أنواع الاستعارة وهي الاستعارة التخييلية التي <<تكون المشبه المتروك شيئاً وهمياً محضاً لا تحقق له إلا في مجرد الوهم .>>(3) إن كل ما سبق من حديث عن أهمية الصورة الشعرية ووظائفها في النص الشعري يقترب بنا من مفهومها، أو على الأقل يحدد أمامنا ملامح هذا المفهوم؛ لأنها لا تكتسب فاعليتها من كونها صورة، وإنما تكتسبها بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيًّا بالإحساس .

---

(1) حيدر محمود غيلان يوسف الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص: 33 – 40 .

(2) أحمد مطلوب ، الصور الشعرية ،ص: 23 – 24 .

(3) السكاكي: مفتاح العلوم - سابق – ص : 373.

وقد ذهب كثير من الباحثين في عصرنا إلى إطلاق الصورة على كل شكل تعبيري يحفز الذهن وينشط الخال ويثيره بما يهيئ له من مقارنات بين الأشياء التي يعرضها عليه، فتجاوز صورة الإخبار إلى تحريك طاقة التخيل لدى المتلقي ودفعه إلى استعادة تجاربه وتنظيمها تنظيماً يناسب الشكل الفني الذي يعرض عليه، وهذا يستلزم أن يتسع مجال الصورة ليضم كل تعبير يخلق أجواء رحبة ويحيل على تجارب غنية واسعة يقول لويس معرفاً الصورة << إنها صورة رسمت بكلمات وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة وتشبيه أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظاهر وصفية خالصة للوصف، لكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي.>>(1)

ولا يخفى ما يمتاز به هذا التعريف من تنبيه لطبيعة الصورة لذلك جعلها صورة مجازية مكونة من التشبيه أو الاستعارة وصورة وصفية تحفز الذهن وتذكي الخيال وتخلق أجواء نفسية وعاطفية فسيحة. وهذه الصورة الوصفية قد تطول كما هو الحال في بعض قصص الحيوان في الشعر العربي القديم حيث تصل أبياتها إلى العشرين أو أكثر مما يدفع إلى اعتبارها قصائد بإمكانها أن تستقل بنفسها عن أجزاء القصيدة، بل إن بعض الصور تحولت بالفعل إلى قصائد كصورة الثكلى في شعر ساعده وأبي ذؤيب فقد بنيت على التشبيه ثم طولت وفصلت عناصرها تفصيلاً . وهكذا يشتبه مفهوم الصورة بمفهوم الشعر نفسه، فكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة وهذا ما دعا بعض الباحثين إلى تعريف الصورة <<بأنها الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادتا الشاعر الأولى يصوغ بها الصورة الفنية ولذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة وبعض ما عرف عن المعجم الشعري وإن تناولا الصورة أجزاء متكاملة غير منفردة.>>(2) والظاهر أن لفظ الصورة حسب ما تقدم يرادف التصوير أي إنشاء صورة ذهنية للأشياء الواقعة في الوجود بواسطة العبارة اللغوية مهما كان للشكل البلاغي المستعمل، وهذا الفهم نفسه نلاحظه في النقد العربي القديم أيضاً .

فإنَّن يقرأ الشعر يجد فيه احتفالاً واضحً ا بفن التصوير مما يؤكد غزارة الملكة التصويرية عند الشعراء العرب وقوة ملكة الخيال وخصبها الذي تجلى في فن الوصف خاصة <<حيث يرسم الشاعر مناظر ومشاهد رائعة مكتملة الجوانب، فهو يلم بالصورة إلمامً ا تامًّا، ثم يدقق في أجزائها، ويحصر أطرافها ويستقصي جوانبها وهذا - لا شك - دليل التمكن في الفن والدقة في التعبير، وخصب الخيال.>>(3) .

(1) لويس، الصورة والبناء الشعري، ص : 29.

(2) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص : 435.

(3) يحي الجبوري: الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه - سابق - ص : 213

وإذا كانت القصيدة الشعرية في أبسط تعريفاتها مجموعة من الألفاظ المترابطة والمنسقة بشكل معين ومقصود، فإنه يمكن تحديد مفهوم الصورة الشعرية بأنها << مجموعة من علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخداماً جديداً، حين يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور تشبيهاته واستعاراته وكناياته وتشخيصاته.>>(1) وكل هذا الألوان التصويرية البلاغية تشكل لدى الباحث ما يُعرف بالصورة الجزئية التي لا تكاد تتجاوز البيت الشعري؛ لأنها تتوسل بالعلاقات اللغوية المنتجة للدلالة التي يحسن الوقوف عليها.

والصورة الجزئية تستدعي ما يقابلها وهو الصورة الكلية التي تتوسل مع العلاقات اللغوية بعلاقات دلالية ربما لا يكفيها البيت أو البيتان من الشعر وإنما تمتد لأكثر من ذلك راسمة لوحة شعرية تتفاعل عناصرها وتتآزر لتنتج الدلالة المرادة، ومن ثمة فالموضوع الذي تعالجه هذه الصورة الكلية هو المتحكم في تقسيمها وتصنيفها .

وتعد الصورة وسيلة حتمية لمعرفة الأجواء النفسية التي يكون عليها الشاعر؛ <<فالصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها و يجسدها بدون الصورة >>(2)، ويحدد جابر عصفور مفهوم الصورة في قوله : <<إن الصورة الفنية مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي ....وقد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول.>>(3) إذن فالصورة الشعرية لم تختلف في وقتنا الحاضر عن الماضي بقدر ما اختلفت في طريقة العرض والتناول؛ فهي وسيلة من وسائل التعبير الفني ، التي يصور الشاعر من خلالها تجاربه وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه . ويشير عبد القادر القط إلى أن << الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز ، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، أو يرسم بها صوره الشعرية ؛ لذلك يتصل الحديث عن الصورة بناء العبارة .>>(4)فالصورة الشعرية تعتمد إذن اعتماداً كلياً على التجربة الشعرية الكاملة ؛ فهي نتاج تشكيل لبنات النص الشعري من اللغة ، والإيقاع الوزن + القافية والتركيب والأفكار .

---

(1) عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ص: 44.

(2)خالد محمد الزواوى : " الصورة الفنية عند النابغة الذبياني "، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجان ، سنة 1992 ص :100 – 101 .

(3) جابر عصفور : " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي "، دار المعارف ، سنة 1974 ، ص: 172 .

(4) عبد القادر القط : " الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر " مكتبة الشباب ، سنة 1992 ، ص :291 .

البلاغة وعلاقتها باللغة الشعرية:

لقد اتخذت في هذا البحث مصطلح الصورة الجزئية إجرائيًّا ليقف به قبالة مصطلح الصورة الكلية التي أدار عليها هذا البحث من الفصل الرابع ، وهو يريد بالصورة الجزئية الإشارة إلى الأنواع البلاغية للصورة الشعرية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وكونها جزئية؛ لأنها تتكئ في بنيتها اللغوية على عناصر لغوية بسيطة قد تتجاوز بها البيت الواحد، ولكنها لا تتعداه إلى مجموعة من الأبيات، ومع ذلك فإنها تتوسل بالعلاقات اللغوية لتحقق من خلالها دلالتها التصويرية وذلك بخلاف الصورة الكلية التي سوف يدرسها البحث فيما بعد.

أ- الصورة البلاغية للتشبيه:

يعتبر التشبيه الصورة البلاغية الجزئية التي تناولها البلاغيون والنقاد في باب علم البيان، وقد أولوه من صور العناية والاهتمام الشيء الذي يجسد فتنتهم بهذا اللون البياني الذي يستخدمه الشعراء عندما يقارنون بين المدركات الحسية محاولين الوقوف على أوجه الاقتراب أو الافتراق بينها، فيعمدون إلى تجسيد ما بينها من تقارب من خلال البنية اللغوية المتوسلة بأداة الربط الرابطة بين المتشابهين، وهذه الرابطة هي ما عُرف في البلاغة العربية بأدوات التشبيه: الكاف كأن، مثل، شبه، وغيرها من الأفعال أو الأسماء الدالة على التشابه، وهي الأدوات التي كثيرًا ما يتغاضى عنها الشعراء، فلا يتكئون عليها عندما يعظم التشابه بين المدركات الحسية.

ففي القديم يعتبر الشعر الجاهلي النموذج الأعلى الماثل أمام النقاد والبلاغيين و اللغويين، فأكثروا الاستشهاد به في سياقات دراساتهم اللغوية والنقدية والبلاغية، وكان هذا الشعر مفعمًا بصور شتى من التشبيهات التي تجسد كلفة الشاعر الجاهلي بهذه الصورة البلاغية، فلم يجد النقاد والبلاغيون إلا أن يُعجبوا بالتشبيه، ويولوه عنايتهم ويعدوه <<من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة.>>(1)ولذلك عدّه أبو العباس ثعلب فنًّا من فنون الشعر وهو فن مستوعر المذهب ومقتل من مقاتل البلاغة بل هو يرى العلوي: أنه <<بحر البلاغة وأبو عذرتها وسرها ولبابها وإنسان مقلتها.>>(2)كل ذلك عُدّ التشبيه حدًّا من الحدود الفارقة بين شاعر وآخر؛ لأنه يدل علىوعي المبدع وقدرته على المزج بين الظواهر المتباعدة واقعًا لتكون متقاربة فنًّا بفعل العلاقات التي يقيمها بين الدوال اللغوية، فالتشبيه <<علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما، أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال.>>(3) وربما كانت المشابهة بين الطرفين حسية أو عقلية، إلا أنها مع ذلك تظل <<مجرد علاقة مقارنة، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل وصيرورة يتحول معها الطرف الأول كلية إلى الطرف الثاني فيكون هو هو؛ لأن الشيء لا يشبه بنفسه.>>(4)

---

(1) قدامة بن جعفر، مؤلف: نقد الشعر - دار الكتب العلمية 1995م ص: 58.

(2) العلوي: الطراز - سابق - 1/ 326 .

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي دار المعارف 198.م. ص: 188 .

(4) المصدر نفسه ، ص: 189.

ولنأخذ مثالا في التشبيه وما يحمله من صور شعرية جمالية فهذا الشريف الرضي يستعين بالصورة التشبيهية في شعره ليكون تصويره دقيقاً، ويشكّلها من عناصر حسية في أكثرها ليقرب الصورة إلى ذهن المتلقي فيلمسها بسهولة، فطرفا الصورة إمام محسوسين، وإما حسّي معنوي .

وكثيراً ما نرى أنّ الشاعر يشبّه المعنوي بالمادي المحسوس وقد يصوّر المحسوس في صورة المعنوي، حين يحلّ الصورة الحسية محل المعنى المجرد وهذا قليل، ومن صور الرضي قوله:

وجْهه كَلمْح البرق غاض وميضه قلكصدر العضب فلّ مضاؤُه(1)

فيقترن وجه المرثي في خيال الشاعر بضياء البرق الذي فقد لمعانه عندما سكن في الأرض وغاب عن الأنظار فنقص ضوءها ويري قلبه في الصلابة والقوة كحد السيف القاطع الذي تكسّر وتثلّم رغم قوته. قوله غاض وميضه "فلّ مضاؤه" يشير إلى الجو الرثائي الحزين الذي يسود الصورة. وقوله يرسم منظر ذهاب الملك من أمام عينيه:

فاذهب كما ذَهب البلاستبَدّ به برغْمِ أعيننا جلْبَاب الظلام(2)

استقى الشاعر عناصر صورته التشبيهية من الطبيعة ورسم لوحة بدر في السماء، أرخى على وجهه ستر الظلام فغاب عن الأنظار، ثم قارن هذه اللوحة ولوحة المرثي الذي مات، فيفصح الرضي بذلك عن حزنه النفسي والظلام الذي يملأ أعماق قلبه إثر هذا الحادث المؤلم. وكذلك نجد مثالا آخر للشاعر ذي الرمة يقول:

وقد لاحَ للساري سُهيلٌ كأنه قريعُ هِجانٍ عارَضَ الشَّوْلَ فَارُ (3)

وهنا شبّه سهيلا في السماء وقد لاح للساري كقريعِ هجان في هذا الوقت من السَّحَر، والوجه هو الانفراد كما ورد في سابقِه مما عَرِف من أوصافه، وقد اختار الشاعر في هذا البيت أن يشبّه سهيلاً بقريع الهجان الذي عارض الشمول، ولعلّ علة اختياره ذلك الوصف له علاقة بورود البيتِ في سياق المدح، فهو في آخر القصيدة يستحضر غرَض المدح لابن أبي موسى، يقول في ذلك(4)

ابنِ أَبي موسى بِالِالٍ طَوَت بِنا قلاصٌ أَبوهُنَّ الجَديلُ وَداعِرُ

ولذلك تجد الشاعر يدعَم الفكرة في السياق التي كان فيها الليل يحمل معنى الأنس وعدم الوحشة بالتشبيه الوارد في هذا البيت كصورة جزئية تمثّل جزءًا منطقيا من الكل؛ لأنّ ذلك التفرّد الذي وصفه في البيت لسهيل ربما كان في الحقيقة معنى منسوبا للممدوح في انفراده عن كلِّ أحد، لذلك كانت صورة الليل التي أراد الشاعر وصفها في البيأت صورةَ مخالفة لما هو معهود فيه من الشدة وذلك كله من انعكاسات رغبته في الوصول إلى مَن يمدحه.

---

(1) الشريف الرضي، ديوان، ج1، ص :78 .

(2) المصدر نفسه، ج3 ، ص: 353.

(3) وهو مأخوذ من بيت شعر للشاعر المتلمّس، يُنظر:نصرت عبد الرحمن، مرجع سابق، ص:68.

(4) الشاعر ذو الرّمة دَيوانُه، ص : 358.

ب- صورة الاستعارة في الشعر:

وبعد أن تحدثنا عن التشبيه وما يحمله من صور جمالية ، ننتقل الآن إلى الاستعارة،لأن الصورة الاستعارية، يحاول فيها المبدع إيهام المتلقي بهذا التوحد والتطابق بين الطرفين لأنه يجتهد في أن يصل بالمركب الاستعاري إلى أقصى غاية ممكنة من التشابه تستطيع أن تنتجها البنية اللغوية التي تعتمد النقل والإبدال بين طرفي الصورة الاستعارية ؛لأن<<الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة >>(1)، وهو التعريف الذي قال به العسكري في الصناعتين، فهي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وأشار القاضي الجرجاني في الوساطة إلى عملية النقل في الاستعارة، وقيمتها الفنية فهي <<ما اكتُفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر .>>(2) وهذا النقل والإبدال في الاستعارة بين مجالين دلاليين مختلفين إنما يهدف إلى دخول المشبه في جنس المشبه به ،وهو يغني المبالغة في التشبيه مع الإشارة إلى قيمة جديدة للاستعارة تتمثل في إنتاجها لمعنى ما يريده المبدع الواعي بعملية النقل والإبدال وذاك ما أشار إليه الفكر النقدي الجديد الذي نظر إلى الاستعارة بوصفها مثالاً رفيعاً للكشف عن القدرة البشرية على صنع المعنى المراد.

وقيام الاستعارة على التشابه بين الطرفين يحيل إلى تعريفها بأنها تشبيه حُذف أحد طرفيه، وهو تعريف مستنبط من تقسيمها باعتبار طرفيها إلى: تصريحية يذكر فيها المشبه به ويحذف المشبه، ومكنية يحذف منها المشبه به، ويستعاض عنه بخاصة من خواصه وهذه الاستعارة الأخيرة تبرز فيها بوضوح عملية النقل والإبدال التي وردت في تعريفات عند القدامى الذين أدركوا تماهي الحدود بين طرفيها؛ لأنها << تقوم بكسر الحواجز بين الحقول الدلالية عندما تنقل كلمة من مجالها الدلالي، وتنقلها إلى أخرى تنتمي إلى مجال دلالي آخر.>>(3)

وسوف يكون لعملية النقل والإبدال دورها في دراسة الاستعارة عند الشعراء الأربعة؛ لأنها << اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلاليًّا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والغرابة .>>(4)كما أن الأدب بوصفه نوعاً من الخطاب يؤثر على استراتيجية المعالجة التي يستعملها القراء لتوحيد البنى الإعلامية المفهومية واللغوية داخل تمثيل النص الاستعاري بما هو عمل أسلوبي يتشكل من خلال التركيب اللغوي بعلاقات جديدة فيه، وارتباط بين أطراف الجملة فاعلاً ومفعولاً وشبه جملة وصفة وحالاً ومبتدأً وخبراً .

---

(1) الرماني: النكت في إعجاز القرآن ص: 85.

(2) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه - سابق - ص: 43.

(3) ياسر عبد الحسيب عبد السلام: شعر حميد بن ثور: دراسة أسلوبية ص: 199.

(4) د/ سعد مصلوح: في النص الأدبي: دراسة إحصائية ص: 187.

والاستعارة هي إخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى. بحيث نرى الكآبة في وجوه القوم وأثرها عليهم ويقول زهير

فاستمتروا الخير من كفيه إنّهم بسيْبه يتروّى منهما البعد(1)

فقد نقل الطرف الأول: الخير من مجاله الدلالي المجرد إلى الطرف الثاني وهو: استمطروا، ليتحول هذا المجرد إلى شيء مادي مجسم في صورة المطر وهو ما يدل على البراعة التصويرية عنده؛ لأن << التجسيم مرحلة متقدمة في الاستعارة تندر في الشعر الجاهلي .>>(2) يشير بهذا التحول إلى علوّ الممدوح؛ لأن خيره إنما ينزل من علٍ على كل من يطلبه بعيداً كان هذا الطالب للعطاء أو قريباً.

ويقول كعب :

ونحبس بالثغر المخوف محلُّه ليكشف كرب أو ليطعم جائع(3)

فالكرب الواقع وهو مجرد يتحول بفعل النقل الدلالي إلى شيء مادي يتم كشفه وإزالته؛ لأنه مجسم أمام العيان، وهو يشير بتجسيمه هذا إلى كونه حملاً ثقيلاً ينوء بحمله هؤلاء المكروبون.

ويقول الحطيئة (4)

بنى الأحوصان مجدها ثمّ أسلمت إلى خير مرد سادةً وكُهول

فهو يجسد المجد المجرد بصورة البناء الذي قام به هذان الأحوصان: الأحوص بن جعفر بن كلاب وابنه عمرو ابن الأحوص، وهنا نجد الطرف الأول: المشبه المجرد: مجدهما قد وقع موقع المفعول به بينما وقع الطرف الثاني المنقول إليه موقع المسند الفعلي.

نلاحظ على الصورة الاستعارية في الأبيات السابقة أنها مالت إلى التجسيم، حيث تم إخراج المعنوي المجرد إلى صورة الشيء المادي غير العاقل، وثم دلالة أخرى تنتجها الصورة الاستعارية وهي دلالة التشخيص التي يتم فيها إضفاء الصفة البشرية، أو بعض خواصها على ما ليس بإنسان كالحيوان أو الجماد أو المجرد بغية تحويل هذه العناصر الطبيعية من مجالاتها الدلالية إلى حيث مجالات الدلالة البشرية، مما يسهم في إعطاء هذه الظواهر غير البشرية صفة البشر. و بالثبات والاستمرارية، وما يستدعيه ذلك من التلازم بين طرفي الصورة أو بين المستعار منه والمستعار له اللذين يأتيان على هيئة المسند إليه والمسند في المركب الاسمي. ولإدراك الاستعارة و قيمتها الجمالية في العمل الأدبي ، لابد من تذوق لغوي و معايشة للمجالات الدلالية ورموزها ، وحتى يتحقق عنصر المفاجأة و المباغتة الذي يكسر الألفة ، و التتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق ، ويتولد إحساس غريب أو جدة توقظ النفس ، وتحرك أعماقها لتتفاعل مع طبيعية التَّجربة الشعورية و الموقف.

(1) شعر زهير ، السيب: العطاء. ص: 226

(2) د سعد إسماعيل:زهير بن أبى سلمى شاعر الحق والخير والجمال ص: 251.

(3) ديوان كعب بن زهير تحقيق : د. درويش الجويدي. المكتبة العصرية: صيدا – بيروت. ،ص : 98.

(4) ديوان الحطيئة شرح ابن السكيت تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه دار النشر: دار صادر بيروت الطبعة الأولى ، ص :43.

ج-صورة الكناية في الشعر:

إن الكناية تستمد دلالتها من الوسط الاجتماعي أي من بيئة وثقافة المبدع، وهذا كما تؤكده الدلالات الاجتماعية، ويبقى دور الشاعر هو صياغة المعاني ، صياغة إيحائية من أجل تعميق فهم الواقع، وكان هذا هو الفرق بين الكناية وبين الرمز : << وإذا كانت الكناية تستمد دلالتها من روح العصر وتقاليده، فإن الرمز يقتطع روحه من روح الشاعر ودهاليز نفسه المظلة وتجاربه الملتوية المعقدة.>>(1)

فالكناية تتشكل من لفظ له معنى حقيقي يقصد به معنى آخر هو ملزوم للمعنى الأول ويمكن تمثيل ذلك بالترسيمة التالية:

لفظ ← معنى أصلي ← معنى مجازي

وللنظر إلى التوليدية المساهمة في إنتاج الدلالة الكنائية من خلال بيت الخنساء الذي تمجد فيه صخراً :

طويل النجاد، رفيع العماد كثير الرماد إذا ما شتا.(2)

يوجد في هذا البيت ثلاث كنايات هي:

طويل النجاد: والمراد بهذه الكناية، وصف صخر بصفة (القوة) ، ولكن ذلك لم يدرك إلا من خلال وسائط عدة تنتهي إلى لازم المقصود ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة التالية:

تركيب

↓

طويل النجاد ← السيف ← القامة ← القوة

↓ **الوسيط اللوازم** **المدلول**

اللفظ الدال

↓

مدلول حرفي

فالأسلوب الكنائي واحداً من الأساليب الفنية التي لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم وتوصيلها إلى المتلقي الذي يظل مشدوداً إلى النص؛ لأن أسلوب الكناية يتكئ في إنتاج دلالته على الخفاء، وليس الظهورأو التصريح، المبدع لا يلجأ إلى الدلالة مباشرة، وإنما يلجأ إلى معنى تالٍ ورديف لها، وذاك قول الإمام عبد القاهر في تعريفها بقوله: << أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، وإنما يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه .>>(2) يشير إلى وجود معنى يُراد التعبير عنه، ولفظ تشير دلالته السطحية إلى معنى آخر.

(1) عدنان حسين، التصوير الشعري، التجربة الشعرية وأدوات رسم الصور الشعرية ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ص: 146.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - سابق - ص :57.

د-التجاوز سمة اللغة الشعرية:

لم يبق الشعر في حدوده المنطقية بل نجده يخترق هذه الحدود، ليصبح حرا يسبح في عالم الخيال، دون أن يتجاوز حدود القوانين النحوية.و من ثم أدرك كثير من علماء اللغة و النحو العرب القدامى هذه الحقائق كما أدركها النقاد المحدثون، فاعتبروا الشعراء <<أمراء الكلام، و لهم التصرف في اللغة ألفاظا و معانيا بما لا يجوز لغيرهم لضرورة واضحة، أو لغير ضرورة، لداع صريح أو لسبب وجداني أو مزاجي مبهم.>>(1) وهكذا تكتنز اللغة الشعرية على طاقات تعبيرية هائلة ، وإمكانيات دلالية غير محدودة ، تسمح لها بالتحول إلى الرمزية المطلقة ، وتبين مبدأ التجاوز والاتساع وخرق مثالية الوضع والعرف ، وإطلاق سراح المعنى إلى حد التحرر من حدود عقلانية ووظيفته الذهنية المتعارف عليها إلى الوظيفة العاطفية الانفعالية أو المزاجية غير المحدودة .

ومن ثم عرف العرب وجوها متعددة من البحث الأسلوبي ، إلا أنهم لم يعمقوا النظر في هذه الوجوه،لكي تغدوا دراستهم بحوثا أسلوبية ترقى لنظرية أسلوبية عربية، وإنما ظلت -تلك الوجوه -اجتهادات متناثرة حفظتها لنا كتب الموروث البلاغي والنقدي والنحوي واللغوي .إذ نظر سيبويه مثلا إلى الفعل اللغوي بوصفه<<نشاطًمبدعًا عند الإنسان العربي، فهو يتجاوز الأداء المجرد الذي يعبر عنه النحوي بالتمثيل.>>(2) وهذا يعني أنه ربط الإبداع بفهم اللغة وفقه أسرارها، وهذه نظرة متطورة إلى اللغة تشبه نظرة الأسلوبيين إليها في عصرنا الحاضر.

وفي نفس المجال اهتم النحاة واللغويون ببعض التحولات اللغوية ، ولكنهم ظلوا ينشدون المثال في الاستعمال اللغوي،حرصًا منهم على مبدأ المعيارية في اللغة، وحفاظًا على الرتبة المحفوظة وأما النقاد والبلاغيون فقد حرصوا على العكس من النحاة واللغويين على رعاية صفة مخالفة الاستخدام الفني للغة، هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين من القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية كما اهتم القدماء بهذه الصفة المخالفة، التي نسميها اليوم الانحراف أو الانزياح، وهذا ما أنجز صورة قادرة على التعبير عن مكنونات الشاعر النفسية وقد نعت هذا الأسلوب الذي يخرج عن مألوف ما اعتاده الناس في أدائهم اللغوي المستعمل، أو العادي<< بعدة أوصاف قريبة من المفاهيم النقدية التي جاء بها المحدثون ليصفوا خرجات المبدع على ما هو مألوف في استخدام العناصر اللغوية، ويكاد يكون التوسع أو الاتساع من أكثر المسمياتخصوصًا في مصنفات القدماء للدلالة على كل استخدام ينتهك النمط التعبيري المألوف، ويتخطى ما جرت العادة باستعماله.>>(3) وقد شاع عند القدماء ما يسمى " العدول أو الانزياح".

---

(1) أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، دراسات نقدية في لغة الشعر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1 / 2006 ص:13 .

(2) عياد شكري ، قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه ، بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي 1990 ، ص : 812.

(3) ربابعة، موسى، الانحرافمصطلحًنقديًا ،مؤتة للبحوث و الدراسات،مج 10، ،1995. ص: 136.

إنَّ هذا المصطلح الذي نعني به الانحراف عن المعيار أي عدم التطابق بين الدال والمدلول، فعبد السلام المسدي يطلق عليه مصطلح "العدول " << فالبلاغيون العرب ق تعاملوا مع هذا المفهوم تحت مصطلحات كثيرة كلها تدل على الانزياح كالتقديم والتأخير ، و الاختصار والحذف.>>(1) في هذا الثوب البلاغي القديم " العدول "أما في الثوب السيميائي الجديد " الانزياح "، فعند ريفاتر و غريماس وغيرهم من اللسانيين والسيميائيين المعاصرين هو <<المروق عن المألوف في نسج الأسلوب، يخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة ، فكأن الانزياح خرقا للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوبية .>>(2) ويتم الانزياح داخل الشعرية ،ولعقد صورة تشبيه لابد من النظر إلى الصفة الجامعة بين الطرفين ، وهذا يستلزم إدراك عناصر المفارقة ، ولكن الذي يضغط على المتلقي ــ دلاليا هو نقطة الالتقاء ، فمثلا عقد المشابهة بين الرجل والأسد ، ما يعبر عن الالتماس الدلالي بينهما هو الشجاعة و<<كلما ارتقت الصورة اتسعت مسافة الانزياح ، ذلك أن قولنا زيد اتصف بظاهرة الشجاعة، ولكن في حدود الاقتصاد الدلالي ، أما إذا قلنا هو الأسد قلنا فهنا يتم التصعد في الانزياح، بحيث تحول الإدعاء إلى حقيقة، فتم التداخل بين المبتدأ والخبر، فيقدمان معا دالا ثنائي التكوين صياغيا، وإنْ كان ناتجه مفردا.>>(3) فقد << يكون الرجل شجاعا بدرجة فائقة، بحيث نجد شجاعة هذا الأخير كشجاعة الأسد لا ينقص منها شيء فيكون القائل محقا في قوله، وقد يكون قد بالغ في قوله.>>(4)

وإذا نظرنا إلى الوظيفة الشعرية فإننا نجدها حاضرة في مستويات مختلفة من كل خطاب تواصلي لغوي فتحديد المعيار المنزاح عنه يغدو معضلة ، وتجد نظريه الانزياح باعتبارها إجراءا لغويا كما نجدها بعداً مهماً في التراث البلاغي العربي كالحديث عن المجاز، والعدول والتوسع، ولعل نظرية الانزياح الأسلوبية . وفي ديباجتها المتقدمة . جاءت لتفسر ما عبر عنه منذ القديم بالغرابة والعجب. وفي هذا الباب نجد الجاحظ يقول : <<إن الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلما كان أظرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع ولا يعد كل انحراف أسلوباً إذ لا بد أن يصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية ويمكن أن تبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي بمراجعة ومراقبةالانحرافات، كتكرار صوت أو قلب نظام كلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جمالياً للفروق.>>(5) فالخطاب ، وهذا ما يعرف لدي نقاد الحداثة وشعرائها بالعدول أو الانحراف أو الانز ياح الذي يعد شرطا ضروريا في الشعر.

---

(1) الجرجاني ،عبد القادر،دلائل الإعجاز،دار المدني بجدة،ذ3،1992، ص : 120.

(2) عبد السلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب ،دار العربية للكتاب،ص :120 .

(3) محمد عبد المطلب ، أدبيات قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص :123.

(4) المرجع نفسه ، ص: 123 ،12.

(5) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط1، ص: 19.

كما فهم الجرجاني أن مبدأ التحول في اللغة بكليته يمثل نظاماً خاصاً ينبغي الوصول بسبب منه إلى السمة الشعرية التي يحرص الشاعر عليها، ويمتاز هذا النظام الخاص للغة من الاستعمال اللغوي العادي بأنه استعمال جمالي وليس طبيالياً، أي ليس بهدف الاتصال والإيصال فقط، بمعنى أنه ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة ذلك لأن اللغة نظام، وإن تقيد الأداء بهدف النظام هو الذي يجعل النظام موعياً ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله، أما الانزياح فيظهر أمام هذا على نوعين:

أولاً : خروج عن الاستعمال المألوف للغة.

ثانياً : خروج على النظام اللغوي نفسه، أي <<خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلتا الحالتين، كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم وفي عصرنا الحديث نظر إلى الانزياح نظرة متقدمة، تخدم التصور النقدي القائم على أساس اعتبار اللغة الشعرية لغة خرق وانتهاك للسائد والمألوف، وبقدر ما تنزاح اللغة عن الشائع والمعروف تحققدراً من الشعرية في رأي كوهين.>>(1) كما أن <<رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوانبه تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النصقادراً على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة.>>(2)

الانزياح في اللغة الشعرية:

إن ما يسترعي النظر في اللغة الشعرية التباس مفهوم الانزياح رغم أن ثمة محاولات كثيفة رامت تحديده، فإن كان المعيار لم يعين بعد بنوع من الإجماع، لأنه ماتني تتباين بخصوصه الرؤى والطروح، فإن الانزياح نفسه، كما يستخلص جينيت، ما ينفك يتخلله الغموض، وهو يقول عن كوهن: << إنه لا يعرف الانزياح كما سبق وعرفه فونطانيي بمقابلته مع المعنى الحرفي، بل بمقابلته مع الاستعمال متجاهلا هذه الخصيصة الأساسية في البلاغة القديمة وهي أن الصور التي تبتكر خلال يوم واحد فقط من قبل العوام هي أكثر من تلك التي تبتكر خلال شهر من البحث الأكاديمي؛ وبمعنى آخر فإن الاستعمال مشبع بالانزياحات.>>(3)، وفي هذا دعم لما أوردته في الفصل الأول، عندما أكدت أن الشعر معيار نفسه، وأن الاستعمال لا يمكن أن يكون قانونا يمارس عليه النص خروقه وانحرافاته.و ما يؤاخذ على كوهن ، هو أنه في حكمه على الشعر الحقيقي بوصفه يتحقق كلما تقدمنا في تاريخنا، يستند إلى قانون الانزياح، الذي كلما استفحل في المنظومة الشعرية، كلما ارتفع منسوب الجمالية والجودة.ولهذا فالشعر وليد الغريزة ، غريزة التلقي و المشاركة الوجدانية و المواساة الإنسانية .

---

(1)كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ط 1986 ، 1ص: 182 .

(2) ربابعة، موسى، الانحرافمصطلحاً نقدياً، ص: 146.

(3) بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، تر. محمد الولي ومحمد العمري، س المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط1986/1، ص :15.

إنّ المبدع -بطبعه- تواق إلى تجاوز المفاهيم الجاهزة والنماذج المعيارية رغبة منه في ابتكار ما من شأنه أن يحدث المفاجأة ويثير الدهشة والإعجاب، كما يحقق الإمتاع والإقناع، ويحرّك الثابت ويتجاوز المرجعية الأحادية مستعملا في كلّ هذا أداته الوحيدة؛ أي اللغة، فحين <<أسمي(باللغة)شيئا، أهيمن عليه وأملكه، لأنني أكون قد عرفته، فالمعرفة قوّة، قوّة الامتلاك، وقوةتخيّل.>>(1) وهذا ما يجعل اللغة في << حركة محاورة وتفاعل وتجاوز.>>(2)رصد حركية تطوّر وتجدد اللغة تبعا لطبيعة التجربة الإبداعية يقتضي أن تدرس اللغة في تنوّع وظائفها وتعدّد مستوياتها واختلاف أساليبها إذ أنّه من غير <<المعقول في شيء، بل ربما من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدةإنّ.كلّ تجربة لها لغتها، وإنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة.>>(3)

فاللغة الشعرية ليست مفهوما قارا، ثابتا، تؤسس له قواعد ومعطيات قبلية في شكل قوانين عامة، تحصرها في نظُم نحوية، صرفية ومعجمية ثابتة، فالكتابة الأدبية الإبداعية في حدّ ذاتها تشكل مفهوما غامضا غموض وتعدّد التجارب المنتجة للخطاب فحتى الأجناس الأدبية ما عادت خاضعة للتقسيم النوعي الموضوعي، فالشعر لم يعد كلاما موزونا، مقفى، يحمل معنى ولا القصيدة صناعة ومعان، ولا الرواية أو حكي وسرد ووصف وتقرير.

إنّ التجربة الكتابية الجديدة، تجربة متميّزة، تشكل وحدة معقّدة ومتناغمة قد تبدو مشتّتة سطحيا، إلاّ أنّها تبتكر انسجامها من العلاقات الداخلية المتشابكة لنسيج الخطاب ونظام تشكيله الخاص فالخطاب الأدبي بناء لغوي/دلاليفتح على رؤيا التعدّد والمغايرة انطلاقا من تنوّعه الأسلوبي وتناغمه الداخلي فالخطاب الروائي – مثلا-تزيبنيته اللغوية الدلالية المتنوّعة، ومستوياته المتناغمة فهو خطاب سلس له القدرة على التفاعل مع كلّ الأجناس الأدبية، واستعارة وتوظيف خصائصها وأساليبها الفنية لدعم فاعليته الفنية والشعرية وخاصة ظاهرة التمازج (الشعري /النثري) في الخطاب الروائي الحداثي.فالمبدع يهدف إلى ابتكار لغته الخاصة التي تنبع من عمق قلقوابلغته اليومية العادية وتحيد عنهما في الوقت نفسه متجاوزة كلّ ما هو مألوف مبتعدة عن التكرار الآلي، إنّها لغة الائتلاف من أجل الاختلاف، فالأدب لم يعد <<يُتذوق على أنّه دائرة مغلقة، وطبقة اجتماعية خاصة ولكن على أنّه كتلة متماسكة، عميقة، مملوءة بالأسرار تحمل رائحة الحلم والتهديد معا.>>(4)

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، ص: 75.

(2) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1979، ص: 15.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ، بيروت، ط. 3، 1981، ص: 174.

(4) Roland Barth،le degré zero de l’écriture, Paris, 1972, p . 80 .

فاللُّغة المعيار يتغير ُ ثابتة، كما أنه ليست لها ملامح واضحة تضبطها؛ بل هي متغيرة، خاضعة لروح العصر وللتَّطَوُّر اللُّغَوي المستمر، واختلاف إلذّ والكثير من َ الصُّور الأدبيَّة تفقد م َع َ الأيام بت َد َاولها، وكَث َر َة استعمالها - روح الغ َرابة التي فيها، وتصبح -بعد أن كانت أَد َبية - لغة عادية "معياريَّة"لا تثير أحد ً ا.

ولقد طُرِح َت ْ هذه المسألة بقوة ووضوح في البلاغة والنَقد العربيفَتَح َدَّث النقادطويلاً عن هذه الظَّاهرة وأطلقوا على أمثال هذه الصور التي كَث ُر تداو ُ لها لمصطلوم"المالُ بْ تَذَلَة"ودعوا الشَّاعر َ إلى ابتكار غيرها، أو تجديدها، بأن يقدمها في ثوب آخر طريف، أو يضيف إليها، أو يعدل في جزئيَّاتها، أو يقيدها، أو غير ذلك من َ لبِد َع الفَنِّيَّة، مما يخرجها من َ الابتذال إلى الغ َر َابة والجدة؛ أي من َ المألوف الم ُ ت َد َاول إلى الإدهاش والانزياح.

وهنا يقول "تيري إيغلتون" في كتابه" نظرية الأدب"أَدرِك َ الشكلانيون أنَّ المعايير والانحرافات تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخروواقعه ُ أن قطعة من َ اللغة هي "مغرية"لا يضمن أن تكون َ كذلك في كل زمان ومكان، فهي ليست مغرية إلاَّ قبلا ألسنيَّة معيار ية معينة، وإذا ما تبدلهذه الخلفية، فإنَّ الكتابة تكف ّ عن كونها مدركة بوصفها أَد َبيَّة.>>(1)

دلالة الخطاب الشعري:

إن اللغة الشعرية هي اكتشاف للتمظهر الدلالي للغة داخل النسيج البنائي للخطاب، الذي يقول فيه" محمد بنيس:<< إن الانتقال من لغة الوقائع إلى اللغة المغايرة، أو من لغة الظاهر ولغة الإيضاح إلى لغة الإشارة، هو ما سيجعل منه" أودونيس "مشروع ًا مرتبطًا بممارسة النظرية الشعرية.>>(2) إن هذا الطرح هو دلالة صريحة على قيمة المعطى اللغوي داخل الشعرية بوصفه المحدد للخاصية الأدبية داخل الخطاب الشعري، خاصة إذا ما علمنا أن اللغة هي المحرك الأساس في البناء التصوري البلاغي والإيقاعي والدلالي، من خلال التمرد على القواعد المستعملة في الخطاب العادي والتمظهر في أشكال بنائية غير مألوف،كاستخدام الكلام الحقيقي ممزوجا بالمجازي، وكذلك التعددية الدلالية وإيحائية الألفاظ الأدبية، التي يقول عنها" محمد بنيس<<إنها الانتقال من لغة الوقائع إلى اللغة المغايرة، أو من لغة الظواهر ولغة الإيضاح إلى لغة الإشارة.>>(3) فلغة الظواهر والإيضاح إذا هي لغة الكلام الحقيقي الذي لا يراد منه التفرد أو الانزياح الدلالي عن المألوف في العلاقة الترتيبية بين الدال والمدلول في حين أن اللغة الأدبية هي تلك العلامة السميائية المنبثقة من الاستخدامات اللفظية التي لا تدرك وفقا للعلامة اللسانية ,إنها تتعداه إلى بعد آخر هو العلامة الأدبية التي تصنع علاقة حميمة بين اللفظ الحقيقي والمعنى المجازي أو الإشاري أو الإيمائي، إنها الجمالية الشعرية والإنماء اللغوي داخل الخطاب الأدبي.

(1) لتيري إيغلتون ،كتاب"نَظَرِيَّة الأَد َب" ، ترجمة ثائر ديب: ص: 17.

(2) محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث، ج3 الشعر المعاصر، ص : 86.

(3) المرجع نفسه ، ص :86 .

لقد شهد النقد تطورا وازدهارا كما سبق الذكر ، وهذا راجع إلى أنه نقد انحدر من بيئة ثلاثة أساسية <<كل بيئة لها دور مهم في اتساعه ، وهي بيئة اللغويين، ثم بيئة المتكلمين، ثم بيئة الفلاسفة، خاصة شراح أرسطو، وأخيرا بيئة الأدباء من شعراء وكتاب.>>(1) وإن أقدم هذه البيئات زمانيا هي بيئة اللغويين،<< إذ أن آثارها أخذت في الظهور منذ النصف الأول من القرن الثاني للهجرة تقريبا>>(2) على يد علماء مثل :أبي عمرو بن العلاء، يونس بن حبيب ...وغيرهم، ومن المحقق أن<<اللغويين كانوا أصحاب الملاحظات الأولى التي مهدت الطريق أمام غيرهم.>>(3) لتستمر هذه الجهود في تطوير الحركة النقدية في القرن الرابع الهجري على يد نقاد يمكن اعتبارهم امتدادا للذين جروا في النقد على الأصول العربية خاصة في أواخر القرن الثاني للهجرة.قد اشتغل النقاد بالنص الأدبي دراسة وفحصا فتوصلوا إلى ما توصلوا إليه في نقد الشعر، حيث طالبوا الشاعر بسلامة التركيب التي تتحقق، بوضع الألفاظ في مواضعها، وضم كل لفظة منها إلى شكلها، وعدم استخدام التقديم والتأخير الذي يؤدي إلى الغموض والتعقيد والإبهام، أو إلى الحذف والزيادة...الخ وذلك حتى يتحقق للمعنى السلامة والوضوح لأنَّ النص الأدبي لا يوصف بالحسن و الجمال حتى تتحقق فيه السلامة اللغوية الكاملة، لذلك تعامل النقاد منذ القديم مع النص على أنه بنية لغوية متكاملة ومتماسكة، فعملوا على تحليله ودراسته من جميع المستويات:

النحوية والصرفية والدلالية لمعرفة مدى مطابقة لغة النص لهذه المستويات،<< ذلك لأن النقد في رأي النقاد اللغويين لا المبدعون.>>(4) ويرى الدكتور تمام حسان أيضا -<<أن النقد اللغوي موجه أساسا إلى العناية بأصوات يتعامل مع الكون فتلك مهمة الأدب، وإنما يتعامل مع الصيغ اللغوية التي يصنعها الأدباء النص ومقاطعه، وصيغ كلماته ومعاني مفرداته وعلاقاتها في السياق وتركيب الجملة وأسلوب الأداء، وتناسب العناصر وملائمة النص لظروف الاستعمال.>>(5) ومن هنا يمكننا أن نقول الاهتمام بلغة الأدب أمر قديم في النقد العربي وذلك بسبب حرص النقاد على معرفة دقائق اللغة لحماية النص القرآني، والمحافظة على التراث العربي الشعري والنثري ومن ثم كان الاعتناء بالجانب اللغوي في النصوص الشعرية الذي أولاه النقاد اهتماما بالغا.كان النقد اللغوي قبل القرن الخامس الهجري نقدا متطورا ومزدهرا، بفضل جهود علماء اللغة والنحو، الذين يشهد لهم بالفصاحة والبيان ويأتي على رأس هذا الاتجاه الذي يتخذ اللغة أساسا للنقد.

---

(1) قاسم مومني :نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، ص : 75.

(2) جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3 ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص :99 .

(3) إحسان عباس :تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 80، 83.

(4) محمود الربيعي :النقد الأدبي، مجلة فصول، ع1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 ، ص :39 .

(5) تمام حسان :اللغة والنقد الأدبي ، مجلة فصول، ع 1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983 ، ص :3 .

معاني الألفاظ بين القدماء والمحدثين:

لقد كان اهتمام العرب منذ القدم بالألفاظ، كما اهتم المعاصرون بالألفاظ، << وقد وجد هذا مع علماء الهنود واليونان>>(1)، وقد اهتم اللغويون العرب وعلماء الأصول بدراسة المعنى ووضعوا قواعد وأصولاً لاستنباطه << ولم يكن ثمة فصل في هذا المجال بين البحث في طرق استنباط النص وبين البحث اللغوي، بل إن مباحث الدلالة عند اللغويين تأثرت بمباحث ومناهج الأصوليين في تقعيد فهم النص>>(2)، وتواتر استعمال مصطلح الدلالة في التعبير عن <<المعنى المستنبط من النصوص والألفاظ، وكان ذلك بالخصوص في كتب الأصوليين>>(3)كما خصت كتب الأصوليين قسماً خاصاً بمباحث الدلالات، <<إذ بدأ البحث في دلالة الألفاظ مبكراً عند العرب، وذلك منذ أن بدأ البحث في مشكل الآيات القرآنية وإعجازها وتفسير غريبها واستخراج الأحكام الشرعية منها، فكان علماء الفقه والأصوليون من أوائل من احتضنوا الدراسات التي تدور حول الألفاظ ومعانيها>>(4)، أما اهتمام اللغويين بدراسة الدلالة فكان مقتصراً على <<الناحية التاريخية الاشتقاقية للألفاظ، كأن تقارن الكلمة بنظائرها في الصورة والمعنى حتى يتسنى إرجاعها إلى أصل معين>>(5) فالكلمات في المعجم اللغوي طبعت على قدْرٍ واحدٍ القيمة في تشكيل البنية الأساسيّة للتصوّر الوجوديُّ الذي يشكّل أساس المعجم، أيّاً كانت أهمّيتُها من وجهات نظر أخرى>>(6) ففي القرآن الكريم مثلا تسمي تلك الكلماتُ التي تلعبُ دوراً حاسماً في تشييد البنْية المفهوميّة الأساسيّة لنظرة القرآن إلى العالم.

إنّ الاختلافُ بين "المعجم الحقل الدّلالي اختلافٌ نسبيٌّ، ومن الناحية الجوهريّة، لا يمكن أن يكون هناك اختلافٌ البتّة فيما بينها. لأنّه في الأحوال كلّها، ليلحق الحقلُ الدلالي كلا أقلَّ تنظيماً من المعجم اللغويّ وبهذا يمكن القولُ بأنّه إذا كان أهم ما يميز المعجم الشعري هو أنه سياقي بالدرجة الأولى، فإنّه لا يؤدي وظيفتَه التواصلية إلا إذا حافظ على علاقته بالمعجم اللغوي، وكف السياق عن محو المعنى الأساسي ليكتفي بإخفائه.

إنقلَ دراسة المعجم من المجال اللغوي - الذي نشأ في أحضانه -إلى مجال الدراسات الأدبية، والشعرية خاصة، تقتضي تجاوز مجرد الوصف والتصنيف، بالاعتماد على الدلالة المعجمية الأصلية، وعلى نظرية الحقول الدلالية، إلى دراسة السياق الذي يخضعُ له هذا المعجم داخل النَّص الشِّعري؛ لكونه مجالاً للانزياح وإكساب المعجم دلالاتٍ تختلفُ في درجة ابتعادها من الدلالات الأصلية أو ابتعادها عنها، ولأنه في مفهومه العام يسمحُ بالخروج من الانغلاق البنيوي للنص الأدبي، غير أنَّ القولَ بأهمية السياق لا يعني بأية حال إلغاء المعنى المعجمي .

---

(1) الدكتور: أنيس إبراهيم، دلالة الألفاظ ط.1 الأنجلو المصرية،1972 ص: 20.

(2) انظر:منقور عبد الجليل، علم الدلالة:أصوله ومباحثه في التراث العربي، م.س، ص : 16.

(3) فايز الداية، علم الدلالة العربي:النظرية والتطبيق، ط:2 دار الفكر – دمشق 1996، ص :8.

(4) عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، ط:دار الضياء- عمان1985، ص :9 .

(5) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط:3 مكتبة الأنكلو المصرية 1976، ص :16.

(6) مصطفى محمود ،الله والإنسان، ص :47.

والمسوغ للدلالة المعجمية هو وَضْعُ الألفاظ في مجال دلالي واحد؛ أي:تحت مفهوم واحد لِتَنْدَرِجَ في داخله علاقات الألفاظ؛ لوجود المشترك والمترادف والمتضاد، وعدم المساواة بين الألفاظ لأن معاني بعضها لم يكن خالصًا في دلالته على المفهوم في مجاله الدلالي؛ والأصل اللغوي لا يُعدل عنه إلا بدليل، فلا نحمل اللفظ على حقيقة أخرى، إلاَّ إذا جاء في اللسان الثاني ما يدل على هذا الحمل، والأصل هو الحقيقة اللغوية، وهو <<اللفظ المستعمل فيما وضع له لغة.>>(1)

فالمعنى المعجمي هو التصوُّر الذي يستدعيه اللفظ المتجرد من العرف الاجتماعي، والمعتقد الديني عند الإطلاق ومن الطبيعي أن يكون مُتعَدِّدًا ومحتملاً، وهاتان الصفتان من صفاته تقود كل منهما إلى الأخرى، فإذا تعدد معنى الكلمة المفردة حالَ انعزالها، تعدَّدت احتمالاتُ القصد الذي يعد تعددًا في المعنى.<< والكلمة في المعجم لا تفهم إلا منعزلة عن السياق، وهذا هو المقصود بوصف الكلمات في المعجم بأنَّها مفردات، على حين لا توصف بهذا وهي في النص.>>(2) فاللفظ وَحْدَه لا يتصور أنْ يقوم البحث فيه من حيث إنه لفظ؛ وإنَّما يدور البحث فيه من حيث دلالته، ولا يتصور كخاطر، بل من حيث هيئته التي يمثلها في التركيب.

فمعنى اللفظ يتحدَّد بالسياق المتواضع عليه حالَ التركيب مع غيره، والسياق واللحاق أهمُّ عامل لضبط المعنى وتحديد الحقل الدلالي لكل لفظ، وتكوين المصطلح الجامع لجملة من الأفكار المختزلة به، التي تُستحضر كلُّها دفعة واحدة حالَ دخوله في الجملة.

ولنأخذ مثالا على ذلك ذكر الله لفظ الجسم ضمن القرآن في قوله تعالى: ﴿ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ ﴾ (3) وفي قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ ﴾ (4) والجسم قد يفسر بالصفة القائمة بالمحل، وهو القدر و الغلظة ، كما يقال: <<هذا الثوب له جسم، وهذا ليس له جسم؛ أي: له غلظ وضخامة بخلاف هذا، وقد يُراد بالجسم نفس الغلظة والضخم.>>(5) هذا فيه ردٌّ على مَن أطلق الجسم على كل شيء مُتكون من صورة ومادة، مما هو مخالف للاستعمال اللغوي الضروري.ومن هنا يمكن القول : <<التغير الدلالي هو التغير في المعنى، والقيمة الدلالية لكلمة تكمن في معناها ، ويسعى المرء من ثم إلى تطبيق هذا التغير الدلالي على كل علامة.>>(6)

---

(1) محمد بن صالح العثيمين شرح الأصول من علم الأصول ، ص: 120.

(2) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، ص: 323.

(3) سورة البقرة ، الآية 247

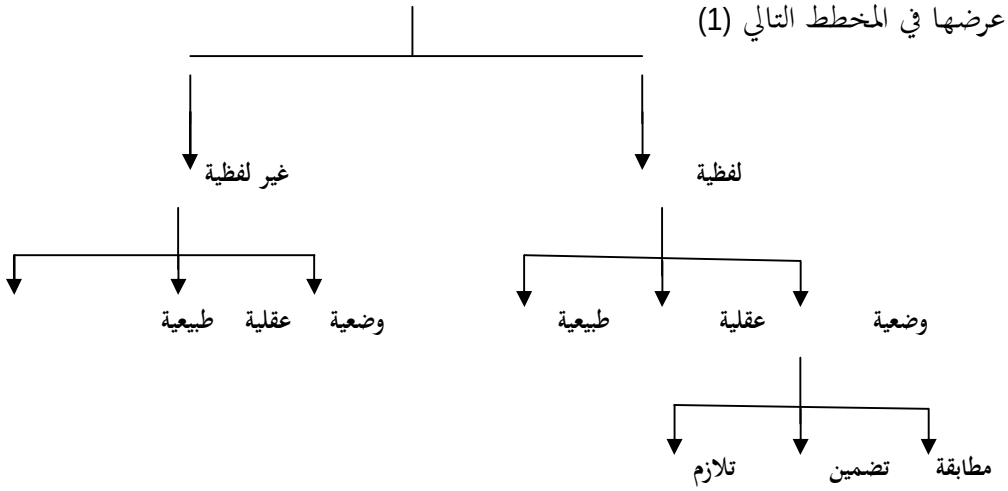
(4) سورة المنافقون، الآية : 4

(5) محمد بن صالح العثيمين شرح الأصول :"ص : 70 .

(6)a_j _ greimas j courtes simiotique ditionnaire raisomme du langage classiques hachete collection dirigee par bernard quemada p 198

والدلالة عند أهل اللغة والفلسفة والكلام والأصول نوعان: دلالة لفظية، ودلالة غير لفظية، وهي ثلاثة أنواع: وضعية، عقلية، طبيعية (عادية).

يمكن عرضها في المخطط التالي (1)



و من المتفق عليه لدى اللغويين أن الدلالة عرضة لتغير أوسع وأسرع من التغيير الذي يصيب بقية عناصر اللغة كالعناصر الصوتية والصرفية والنحوية. ويسبب تعريف الألفاظ صعوبات جمة للمعجميين، لما يطرأ عليها من ظواهر لسانية عديدة مثل التغير الدلالي، والتوسع الدلالي، والتخصص الدلالي، واكتساب المعاني الهامشية، والتضام، والاستعمالات المجازية، والترادف، والاشتراك اللفظي، وغيرها. ففي اللفظة داخل المضمون داخل مضمون النص وخارجه نجدلها عدة دلالات من بينها:

دلالة المطابقة:

وهي دلالة اللفظ على المعنى الذي<< وضع له، مثل دلالة الإنسان على الحيوان والناطق، ودلالة البيت على مجموع الجُدُر والسقف>>(2)، ودلالة المطابقة هي الدلالة الأصلية في الألفاظ التي لأجلها - مباشرة - وضعت معانيها، وسمُيِّيَت بالمطابقة؛ لمطابقته - أي: << المعنى - للَّفظ، من ظوابقهم: النعلُ النعلَ إذا توافقا، والمراد من تطابُق اللفظ والمعنى: هو عدم زيادة اللفظ على المعنى؛ حتى يكون مستدركًا، أو عدم زيادة المعنى على اللفظ؛ حتى يكون قاصرًا >>(3) عَبرَّ المناطقة عن دلالة المطابقة بأنهَّا ما تدُلُّ على تمام المعنى، ولم يعبروا "بجميع" المعنى؛ <<لأن لفظ الجمع يشعر بالتركيب، فيلزم تخَصيص المطابقة بالمركب، مع أنهَّا عامة في المركب والمفرد كالنقطة>>(4) ويطلق هذا اللفظ على اللغة التي تنفجر من النفس تلقائياً تحت تأثير انفعال شديد.

(1) تحرير القواعد المنطقية :"قطب الدين محمود بن محمد الرازي، مطبعة الحلبي وأولاده: القاهرة، ط (3)، 1367. ص :39.

(2)"معيار العلم في المنطق": أبو حامد الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (4)، 1983، ص :42.

(3)"حاشية العطار على شرح الخبيصي": أبو السعادة حسن بن محمد العطار، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، د ت، ص: 50.

(4) المرجع نفسه، ص :50

وعندما شاع علم الكلام انتشرت مَقالة المجاز والتأويل، وحمل لفظ التأويل من المعاني ما لَمْ يكن له عصر النبوة ولا الصحابة، فقسم البعض التأويل إلى صحيح وفاسد، ردت في القرآن الكريم ألفاظٌ تَطلَّب السياقُ - لدى البعض- توجيه معناها بخلاف الظاهر السابق إلى الفهم؛ لأنَّ القرآن يحَمل بين ألفاظِه الكثير من الوجوه الدلالية التي يظهرها التأويل والاستنباط، ظاهرة التأويل تتعلق دائمًا بالنص الديني، في مختلف الملل، وهو مجالٌ أتاح له البحث عن المعاني الدقيقة للألفاظ، وما أكثرَها في النُّصوص الدينية!

<<فالتأويل وسيلة من وسائل الكشف عن مراد المتكلم، ومعرفة ما تعنيه ألفاظه، وذلك لا يتحقق إلاَّ بمراعاة أصول اللغة، فلا يكون إلا بدليل أو قرينة توجب صرف المعنى الظاهر الأصلي إلى غيره، وإلاَّ بَطَلت الثقة باللغة ومهمتها>>(1) فالدلالة التأويلية هي إخراجُ دلالةِ اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، وقد عُدَّ المجاز المعتمد على القرينة نوعًا تأويليًّا.

كما يعتبر التأويل الكشف عن صورة المعنى الأول، والبلوغ به إلى غايته من الفكرة، وقد يكون هو التفسير لِمَا تَؤُول له الكلمة مع السياق واللحاق، وهذا أقربُ إلى الحقل الجانب اللغوي على قَدْرٍ كبير من الأهمية في العمل التأويلي؛ لأنَّ دليل التأويل لا يتحصل إلا بالبحث في حقائق الاستعمال للألفاظ؛ للتوصل إلى حكم صحيح، يتجلى من خلال مدى صحة التأويل؛ لذلك لا بُدَّ من نظر المؤول إلى اللفظ والدلالة معًا، وإلى المعنى الكلي الذي يؤديه السياق؛ لأن<< الأسلوب يغير من مدلول اللفظ، وكذلك إدراك الحقيقة والمجاز، والحذر من الألفاظ المشتركة، بمعرفة دقيقة،لاستعمال اللغوية، وضرورة التمرس باتجّاهات الفرق الكلامية؛ لأنَّهم في اتجاهاتهم الخاصة يؤثرون في سَيرْ الدلالة اللفظية وتأويلاتهم يترتَّبُ عليها الوصول إلى أحكام تخدم منهجهم.>>(2)

وفي دلالة الألفاظ على معانيها مسبوكة ، يشير ابن الأثير إلى موقع اللفظ من النظم وإلى أهمية النظم في تقويم دلالة اللفظ فيقول : <جل أريد أن تكون الألفاظ مسبوكة سبكاً غريباً ، يظن السامع أنها غير ما في أيدي الناس وهي مما في أيدي الناس >> (3) ويريد بالسبك الغريب هنا كما هو واضح من دلالة اللفظ ، السبك الطريف ، لا الإيغال الوحشي. ويؤكد ابن الأثير على المعنى الدلالي بمنظور يقابل المنظور السابق فيقول عند حديثه عن الإيجاز : <<والنظر فيه إنما هو إلى المعاني لا إلى الألفاظ ، بحيث تعرى عن أوصافها الحسنة ، بل أعني أن مدار النظر في هذا النوع ، إنما يختص بالمعاني فرُبَّ لفظ قليل يدل على معنى كثير ورب لفظ كثير يدل على معنى قليل.>>(4)

---

(1) يوسف القرضاوي من محاذير التفسير سوء التأويل: ، مجلة إسلامية المعرفة، العدد (8)، 1997م، ص: 109.

(2) المرجع نفسه : ص: 109 .

(3) ابن الأثير ، المثل السائر : 1 / 122.

(4).المصدر نفسه، ص: 2/ 265 .

ولا يكتفي ابن الأثير بهذا العرض دون التنظير الدلالي ويختار لذلك قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴾ (1).

ويعقب بقوله : <<إنك لم تجد لموجدته لهذه الألفاظ من المزية الظاهرة لا لأمر يرجع إلى تركيبها ، وإنه لم يعرض لها هذا الحسن إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة وكذلك إلى آخرها>> (2).

ويتعرض لدلالة اللفظ الواحد في تركيبين مختلفين ، فتجد اللفظ مستكرهاً في تركيب ، وهو نفسه مستحسناً في تركيب آخر ويضرب لذلك مثالاً فيقول : <<وسأضرب لك مثالاً يشهد بصحة ما ذكرته ، وهو أنه قد جاءت لفظة واحدة في آية من القرآن ، وبيت من الشعر ، فجاءت جزلة متينة في القرآن ، وفي الشعر ركيكة ضعيفة فأثّر التركيب فيها هذين الوصفين الضدين ، أما قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا قَضَىٰ زَيْدٌ مِّنْهَا وَطَرًا زَوَّجْنَاكَهَا لِكَيْ لَا يَكُونَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ حَرَجٌ فِي أَزْوَاجِ أَدْعِيَائِهِمْ إِذَا قَضَوْا مِنْهُنَّ وَطَرًا وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ مَفْعُولًا ﴾ (3)، وقوله تعالى: ﴿ إِنَّ ذَٰلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنكُمْ وَاللَّهُ لَا يَسْتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ ... ﴾ (3)، وأما بيت الشعر فهو قول أبي الطيب المتنبي (4) :

لذُّ له المروءة وهي تؤذي ومن يعشق يلذُّ له الغرام.

فهذا البيت من أبيات المعاني الشريفة إلا أن لفظة : « تؤذي » قد جاءت فيه وفي الآية من القرآن فحطت من قدر البيت لضعف تركيبها ، و حسن موقعها في تركيب الآية >>(5) وهذا حازم القرطاجني (ت : 684 هـ) بكثرة إضاءته وتنويره في منهاج البلغاء ، نجده يؤكد الحقائق الدلالية السابقة لعصره ، وعنده أنها من المسلمات حتى أنه ليقارن بين دلالة المعاني والألفاظ ويعبر عنهما بصورة ذهنية ، وهو إنما يحقق في ذلك من أجل أن يتفرغ لإتمام اللفظ بالمعنى وإتمام المعنى باللفظ ، في تصور جملي متتابع ، فيقول : << إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في إفهام السامعين وأذهانهم.>>(6) فهو هنا يرى تشخيص اللفظ للصورة الذهنية عند إدراكها بما يحقق الدلالة المركزية التي يتعارف عليها الاجتماع اللغوي. ومثل هذا الفهم ، يسعف الاقتراب من فكرة النظم أو التأليف التي تكاد تحدد بكونها جمعا لعناصر مكتملة الحسن أو متفاوتة الدرجة بين القبح والحسن. ومع ذلك قد يدق هذا التصور الثنائي ويتلاحم ليتجاوز رصد بلاغة النص في معنى مسبق يلبس محسنات صورية بغية إحداث تأثير في المتلقي.

---

(1) سورة هود : الآية 44.

(2) ابن الأثير ، المثل السائر : 1 ، ص:214.

(3) سورة الأحزاب : الآية 53.

(4) المتنبي ، ديوان المتنبي : 4 ، ص:75.

(5) ابن الأثير ، المثل السائر : 1 ، ص:214.

(6) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء : ص :18.

علاقة النص الشعري بالنحو:

إذا نظرنا إلى النقد اللغوي وعلاقته بالنحو فإننا نقصد بهذا الكلام نظرية النظم. << التي لم تنشأ فجأة ولم تظهر إلى الوجود من خلال باحث واحد ،فقد أسهم فيها علماء كثيرون ومرت في ظروف مختلفة، إلى أن استوت ناضجة، لها معالم واضحة ، ومنهج مستقر، ولهذه النظرية شبه كبير اليوم بالدراسات الأسلوبية الحديثة، ولها امتداد تاريخي في عمق التراث العربي الإسلامي حين بدأ العلماء يبحثون في الوجه المعجز من القرآن الكريم،لذلك نشهد بذور نشأتها وتكونها في الدراسات القرآنية .>>(1)

وعندما نحتكم إلى نصوص عبد القاهر حول النظم الذي عده دعاة إحياء النحو رسما لطريق جديد في النحو نجد تفرقة واضحة بين النحو والنظم فمعاني النحو ثابتة لا تحتاج إلى جهد ومعاناة ،أما "النظم" <<فيكون في حسن التخير والنظر في وجوه كل باب،فينظر في صور الخبر ،والأساليب من شرط وتوكيد وتخصيص ،فيجيء بذلك حيث ينبغي له ،ويحتاج ذلك قسطا كبيرا من التذوق والحس الأدبي والسليقة السليمة،وتلك مهمة فوق مهمة البحث في الصواب والخطأ.>>(2)

وهنا ارتبطت البلاغة بالنحو ارتباطا وثيقا ،حيث تبدأ مهمتها من حيث تنتهي مهمة النحو،لأنها ستتناول الصورة الصحيحة التي تدور حول غرض واحد لترى أيهما أرفع في درجات البلاغة ولماذا. ومن العلماء الذين أشاروا لهذا المصطلح والذي ظهر للعيان لدى سيبويه (ت 175هـ) فهو عند حديثه عن النظم" ينظر إلى المعاني الدلالية والبلاغية، ولم يشر إلى مصطلح لكنه لمح له في كثير من المواضيع بكلمة التأليف التي يعني بها النظم انطلاقا من الألفاظ المفردة لضمها في أشكال كتل واستعمل قواعد العربية من كلام العرب، وبذلك أقام للكلام الجيد أسسا من أبنية مفردات اللغة وبحث في تراكيبها، وضرب مثالا في باب التقديم والتأخير يقول :<< وزعم الخليل - رحمه الله - أنه يستقبح أن يقول : قائم زيد، وذلك إذا لم تجعل قائما مقدما مبنيا على المبتدأ ، كما تؤخر وتقدم فتقول ضرب زيد عمرو، وعمر على ضرب مرتفع، وكان الحد يكون مقدما ويكون زيد مؤخرا وكذلك هذا، الحد فيه أن يكون مقدما وهذا عربي جيد وذلك قولك تميمي أنا ومشنوء من يشنؤك.>> (3) لذلك نقول أن وظيفة النحو هي الحفاظ علي سلامة الجملة من حيث علاقة أركان الجملة بعضها بالبعض الآخر، لكن وظيفة علم البلاغة تبدأ عندما تنتهي وظيفة النحو. والنحو ينقل الجملة الصحيحة من الناحية الإعرابية و التركيبية إلى علم البلاغة ليضفي المتكلم أو الكاتب البليغ إليها جمالا ورونقا أدبيا بالتفنن في أساليب الجملة الصحيحة لتصل إلى درجة الجملة الجميلة والبليغة في إبراز نوايا صاحبها.

---

(1) محمد الكريم الكواز ، البلاغة والنقد_ المصطلح والنشأة والتجديد ، ص :308 .

(2) نظرية الإعجاز القرآني وأثرها في النقد العربي القديم ،أحمد سيد عمار ص :167 .

(3) صالح بلعيد نظرية النظم ، ص: 95.

و نجد المستوى النحوي يبحث في<< تشييد النص، وبناء الجمل، وصيغ الأفعال، وزمنها، ووظائف اللغة في النص، والأدوات النحوية، والضمائر>>(1) كما يدرس <<علاقة الوحدات ببعضها وذلك عن طريق تحديد مثال بسيط للجملة، يعد الحد الأدنى الذي تقاس به درجة التغير وما له من غايات بلاغية كالتقديم والتأخير.>> (2) ومن هنا نقول أن اللغة لا يحدد مفهومها إلا عن طريق التراكيب لأن << دراسة التراكيب اللغوية بمعزل عن محيطها لا يحقق أهداف التعبير والتواصل وغايتهما، ولا يفرق الأداءات المختلفة عن بعضها؛ لأن اللغة واقع اجتماعي حي، و تحدد أبنيتها أولا على أساس أنها علاقات وأنظمة داخلية تتأثر بما يكتنفها من مؤثرات خارجية،ثم على أساس أنها وسيلة للتواصل، ولذلك يجب أن نتجاوز اعتبار اللغة تراكيب ودلالات إلى اعتبار اللغة خطابا وتلفظا وانجازا .>>(3)و الألفاظ لم توضع لتبقى حبيسة معانيها و لكن لكي تكسب حياة جديدة فتضم إلى ما سواها من الألفاظ لتحقيق الفائدة.يقول عبد القاهر:<<الألفاظ المفردة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها،ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف وأصل عظيم والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها ، لأدى إلى ما لا يشك عاقل في استحالته >>(4) ومعنى هذا أن هناك فرقا بين الدالة الإفرادية للكلم و الدالة التركيبية لها <<الغرض الأصلي من وضع الكلم،و لكن هو التركيب.>>(5)

ومثال على ذلك نجد الشاعر ا مريء القيس يأتي بكلمتين يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً أيضاً، غير منكر عليه ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل دل عندي دليل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليه ،وذلك لما وجدت قوماً يعيبون الشعر إذا سلك الشاعر فيه هذين المسلكين يقول أمرؤ القيس :

مثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحول

ويذكر أن <<هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه،كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته.وكذلك رأيت من يعيب هذا الشاعر أيضاً في سلوكه للمذهب الثاني الذي قدمته،حيث استعمله اقتداراً وقوة، وتصرف فيه إحساناً وحذاقة. >>(6)

---

(1) عبد القادر المهيري ، البلاغة العامة ، ص: 217 ص: 217

(2) المرجع نفسه ، ص: 219

(3) عبد الحميد السيد ، دراسات في اللسانيات العربية ،دار الحامد،الأردن،2004ص:140

(4) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ص:415 .

(5) السكاكي : مفتاح العلوم : ص :61

(6) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص: 4

و لم يكن عبد القاهر الجرجاني بديع أفكاره ، ذلك أنه لم ينشئ أفكاره من عدم << لكنه استطاع أن يطور إنجازات البلاغيين السابقين على مدى قرنين إلى نظرية متكاملة للنظم تقوم على تأكيد شبكة لعلاقات بين العلامات اللغوية أفقيا ورأسيا.>>(1) فالكلام لا يمكن لنا أن نفهمه إلا إذا ضم بطريقة تركيبية حسنة ، حتى تعطي كل كلمة معناها داخل الكتاب أو السياق،وهنا يقول <<القاضي عبد الجبار :"اعلم أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ، ولابد مع الضم أن يكون لكل كلمة صفة وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم،وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه وقد تكون بالموقع.>>(2) وكذلك نجد عبد الجبار يعطي مفهوما للضم بأنه <<الكلمة تدل على مدلول داخل التركيب أو في بنية الكلام لكنها حال إفرادها خارج التركيب لا تدل على شيء،إذ تحقق العلامة اللغوية (اللفظ أو الكلمة) معنى مرتبطًا بعلاقات البنية اللغوية ، والحركات الإعرابية هي التي تحدد هذا المعنى.>>(3) وفيما يلي بعض النصوص التي رأى فيها عبد القاهر أن معاني النحو هي الأساس الوحيد في فهم مضامينها وتجلياتها الشعرية، دون غيرها من المقاييس الأخرى التي تشارك في بعض الأحيان معاني النحو، ومن الأمثلة التي ساقها في ذلك قول البحتري: (4)

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريبا

تنقل في خلقي سؤدد سماحا مرجى وبأسا مهيبا

فكالسيف إن جئته صارخا وكالبحر إن جئته مستثيبا

وفي هذا الشأن يمضي عبد القاهر في سوق النماذج الأدبية الرائعة ، التي يرى فيها تجسيدا لنظريته ، فقد أكد أكثر من مرة وفي غير ما موضع من دلائله ، أن الأصل في أي كلام جميل هو مراعاة وتوخي معاني النحو ووضع فكرة النظم بعين الاعتبار، دون الالتفات إلى الأمور الأخرى<<من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم. >>(5)

ولهذا نقول لأن النظم يترتب مفردات الكلام ترتيبًا خاصًّا وفقًا للعلاقات النحوية أو لمعاني النحو -كما يعبر في بعض الأحيان- وهذا الترتيب يقع بين معاني الألفاظ المفردة لا بين الألفاظ ذاتها، وإن كان لا بد من وقوع الترتيب فيها بالضرورة من حيث إنها إذا كانت أوعية للمعاني .

(1) المرايا المقعرة ص: 235

(2) المغنى فى أبواب التوحيد والعدل ، للقاضى عبد الجبار ص: 16 /199

(3) بيان إعجاز القرآن ، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن للرمانى والخطابى وعبد القاهر ص : 26- 27 .

(4) الجرجاني، عبد القاهر .دلائل الإعجاز .ص :63 .

(5) المصدر السابق .ص :.62

وأول شيء نلاحظه في كلام عبد القاهر السابق، هو تركيزه على" معاني النحو"، ووجوهه وفروقه المختلفة، والتي لها دخل مباشر في تحديد معنى الصياغة، وأن هذا المعنى يتشكل من خلال معاني النحو وفق ما أراده المتكلم لا غير، يقول عبد القاهر في الأبيات السابقة مفككا إياها إلى وحدات لغوية مرتبطة ببعضها البعض من حيث المعنى المقصود:<<فأول شيء يروقك منها قوله" : << هو المرء أبدت له الحادثات>> (1) ثم قوله" تنقل في خلقي سؤدد "بتنكيره" السؤدد وإضافة" الخلقين "إليه ثم قوله: "فكالسيف "وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ لأن المعنى لا محالة :فهو كالسيف ثم تكريره الكاف "في قوله << وكالبحر "ثم أن قارن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه في ثم أن أخرج من كلا الشرطين حالا على مثال ما أخرج من الآخر وذلك قوله صارخا هناك ومستثيبا هاهنا>> (2)

لقد قام عبد القاهر بتفكيك الأبيات إلى وحدات لغوية مستقلة، ومن خلال هذا التفكيك أراد أن يوصلنا إلى غرض الشاعر، الذي حدده لنا السياق العام للأبيات، وبدون فهم السياق لا نستطيع فهم أي شيء، فقد فكك الأبيات من أجل إعادة بنائها مرة أخرى، ومن منظور علائقي يمكن لنا أن نقسم هذه الوحدات إلى ما يلي :قول الشاعر" :هو المرء أبدت له الحادثات ."وقوله" :تنقل في خلقي سؤدد"، مع تنكيره" السؤدد"، وإضافة الخلقين إليه أي إلى" سؤدد.وكذلك في قوله"فكالسيف"، بالفاء دون باقي حروف العطف الأخرى، وحذفه المبتدأ الذي هو عبارة عن ضمير الفصل" هو"، لأن المعنى" هو كالسيف ."تكرير الشاعر" للكاف "في شطر البيت الثاني في قوله" :وكالبحر "بعد قوله في الشطر الأول" :فالكسيف."

وبعد أن تحقق للشاعر تشبيهان في شطري البيت، قرن إلى كل تشبيه شرطا جوابه فيه، وأخرج من هذين الشرطين حالا، أي حالا في كل شطر من شطري البيت. لقد كان عبد القاهر<< مهموما بفكرة النظم كأداة إجرائية في فهم النصوص واستيعاب مضامينها الجمالية، ولهذا لم يكن همه شرح النصوص وتفسيرها، بقدرما كان يسعى للتعريف بأداة فهمها، فهو غالبا ما يضعنا مباشرة أمام احتمالات النصوص النحوية، ثم بعد ذلك يدع المجال للقارئ لكي يتمثل في ذهنه معنى النص.>>(3) الذي يكون غالبا معنى عصيا على الفهم ومستغلقا <<حتى يأتي" علم النحو "فيقوم بعملية هتك الحجب وكشف المستور عما وراء الألفاظ من ظلالات وإيحاءات يوحي بها السياق الذي اندرجت فيه.>>(4)

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر .دلائل الإعجاز ص: 60.

(2) المصدر السابق .ص :63 .

(3) المصدر نفسه، ص: 71.

(4) ينظر : عامر، فتحي أحمد ، من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، ص:197.

النحو في اللغة الشعرية:

إذا تفحصنا مفهوم الإعراب عند النحاة وجدناه يشكل بنية النظرية النحوية وجوهرها لديهم، فعلى هذا بنو قواعدهم وصاغوا ضوابطهم. لأن <<المعاني الموجبة للإعراب إنما تحدث في الاسم عند تركيبه مع العامل، فالتركيب شرط حصول موجب الإعراب أما ما يطرأ على أواخر الكلم فليس حدا للإعراب، وإنما هو حكم من أحكام الاسم المعرب لازم له.>>(1) لأننا إذا تتبعنا مفهوم الإعراب وجدناه عند المحققين من النحاة <<معنى ً لا لفظا>>(2) يعرفه ابن جني بأنه <<الإبانة عن المعنى بالألفاظ، ألا ترانك إذا سمعت أكرم سعيدٌ أباه، وشكَر َ سعيد ًا أبوه، علمت برفع أحدهما ونصب الآخرالفاعل من المفعول، ولو كان ِ شرحا واحدا لاستبهم أحدهما من صاحبه.>>(3)

وإذا رجعنا إلى الشعر فيمكننا القول بأنه كلام، ولدراسته لابد من الاستعانة بعلوم اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للكشف عن أسرار النص الشعري ، وبذا يكون لكل من مستويات اللغة وظيفة شعرية يخدم بها جمالية النص الشعري . سواء كان متماشيا مع القواعد اللغوية أو خارقا لها. ويصدق هذا الكلام على النحو بوصفه أحد مستويات اللغة إذ تظهر وظيفته الشعرية بتوخي القواعد والضوابط النحوية أو بخرقها والانزياح عنها ولا يكون هذا الاستعمال أو ذاك غير مقصود من المبدع بل هو استعمال مقصود منه الخرق لقوانين النحو .

لقد رأى الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز)<< أن النحو ذاك الأساس الذي يفرق بين الأساليب المختلفة من الكلام فتبدو من منظور النحو المعياري أساليب متساوية كالتقديم والتأخير والإخبار بالوصف أو الإخبار بالفعل>>.(4) وقد اقترب مفهوم الجرجاني للنحو وعلاقته بالأساليب اللغوية من مفهوم جاكبسون وما قاله عن الوظيفة الشعرية للنحو ، ويظهر هذا التقارب في جملة أمور منها :أولا :التفريق بين المستوى المعجمي والمستوى النحوي للغة إذ يقول الجرجاني:<< الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض لدلالة اللفظ وحده ... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض لدلالة اللفظ وحده.>>(5) وقال في موضع آخر: <<إن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من الفوائد>>(5)يعني هذا أن الكلمات المفردة لا تفيد معنى الكلام، أو لا تعني كلام ً ا مفيد ً ا بل لا بد من ضم عدة كلمات على هيئة مخصوصة، هي العلاقات النحوية كما ذكرت في البداية.

---

(1) ابن يعيش ،شرح المفصل، عالم الكتب ،بيروت 1/ص 72.

(2) عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية ص:166 - 167 . الرأي الثاني هو: "كل حركة أو سكون يطرأ على آخر الكلمة في اللفظ، يحدُثُ بعامل ويبطل ببطلانه".

(3) ابن جني (أبو الفتح عثمان) الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، (د ط)، (د ت). 1/ص : 35 .

(4) النحو الجديد / عبد المتعال الصعيدي / دار الفكر العربي 1947 م

(5) النحو والدلالة مدخل إلى دراسة المعنى النحوي / د. محمد حماسة / ط1 /1983 م

فهو يفرق في كلامه المتقدم بين المعنى المعجمي للفظ وما يدل عليه الكلام بدلالة اللفظ وحده وبين المعنى النحوي الذي يتحقق من خلال فهم الكلام بضم بعضه إلى بعض بحسب العلاقات النحوية بين الألفاظ فيظهر المعنى بواسطة المستوى النحوي للغة . أما جاكبسون فقد تنبه إلى هذه الثنائية <<القائمة بين المستوى المعجمي المادي للغة وبين المستوى النحوي لها وقد وصفها جاكبسون بأنها واقعة بنيوية موضوعية.>>(1)

لقد تحدث الجرجاني عن النظم وصلته بالنحو لكنه لم يرد النحو الجامد والقوانين والحدود التي وضعها علماء النحو -كما تقدم – بل أراد ذلك العلم الذي يكون الأساس في التفريق بين الأساليب اللغوية من فصل ووصل وتقديم وتأخير، وذكر وحذف وغيرها << فالفرق بين هذه الأساليب ليس فرقا في الحركات وما يطرأ على الكلمات وإنما في معاني هذه العبارات يحدثها ذلك الوضع والنظم الدقيق لذا لم يكن هدفه معرفة قوانين النحو فحسب بل فيما تؤدي إليه هذه القوانين.>>(2) وقد طبق الجرجاني كلامه السابق على بعض النصوص وأروع ما حلل قول بشار بن برد:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه (3)

ففي هذا البيت بيّن الجرجاني دور العلاقات النحوية في صياغة المفردات في الجملة إذ قال:<< هل يتصور أن يكون بشار قد أحضر معاني هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معاني النحو التي نراها فيها وأن يكون أوقع {كأن} في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء ، وأن يكون فكر ي في(مثار النقع) من غير أن يكون قد أراد أن يضيف (فوق) إلى (الرؤوس) وفي الأسياف.>>(4) من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على (مثار) وفي الواو من دون أن يكون أراد العطف بها ، وأن يكون كذلك فكر في (الليل) من دون أن يكون أراد أن يجعله خبرا لـ "كان" وفي (تهاوى كواكبه) من دون أن يكون أراد أن يجعل (تهاوى) فعلا (للكواكب) ثم يجعل الجملة صفة الأشياء بباله إلا مرادا فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها ؟ ليت شعري كيف يتصور وقوع قصد منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى؟ ومعنى القصد الكلم أن تعلم السامع بها شيئاً لا يعلمه؟ إن النص السالف الذكر يؤكد خضوع الكلمة عند الجرجاني <<لمحوري الاختيار والتأليف وما يضيفه النظم من معاني جديدة للكلمة تكتسبها بفعل العلاقة النحوية بين الألفاظ ، وهو بذلك يؤكد منابع التفسير الدلالي المتكامل للجملة.>>(5)

(1) النظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط3، 1987م ص:17 .

(2) النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، د. نعمة رحيم العزاوي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق1978 م ص:20.

(3) ديوان بشار بن برد ص: 7.

(4) عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده ، د. أحمد مطلوب ، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1 ،1973م.

(5) المصدر نفسه ، ص: 26.

ففي العصر الحديث قد أشاروا إلى الوظيفة الشعرية للنحو من خلال اختلاف الشكل النحوي للخطاب من نص لآخر ومن جملة لأخرى ضاربا لذلك أمثلة كثيرة من بينها قوله: << إننا حينما نقرأ... الحياة جميلة ، ويجمل أن نحيا فإنه من الصعب أن نجد في المستوى المعرفي فرقا بين هاتين الجملتين ... إلا أن الاختلاف اللساني الذي يضطلع بمهمة التسمية ومن ثم بمهمة التجاوز النحوي النقلي إلى صورة كنائية عن الحياة بوصفها كذلك ... فهي في حد ذاتها مستبدلة بالناس الأحياء>>(1) وإذا تحدثنا عن المعنى الدلالي للكلمة فإننا نجد ابن الأثير يقول: << والنظر فيه إنما هو إلى المعاني لا إلى الألفاظ ، بحيث تعرى عن أوصافها الحسنة ، بل أعني أن مدار النظر في هذا النوع ، إنما يختص بالمعاني فر ُبَّ لفظ قليل يدل على معنى كثير ورب لفظ كثير يدل على معنى قليل>> (2)كما يتحدث عن التفاوت الذي يحدث بين المفردات والتراكيب فيقول :<< واعلم أن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها لأن التركيب أعسر وأشق ألا ترى ألفاظ القرآن الكريم . من حيث انفرادها ،يفوق جميع كلامهم ، ويعلو عليه ، وليس ذلك إلا لفضيلة التركيب >> (3).

وعلى هذا نجد الجرجاني يعبر عن ذلك بقوله: أنه لا ّبد ّ من أن تكون معتبراً مفكراً في حال اللفظ مع اللفظ حتى تضعه بجنبه أو قبله، وأن تقول هذه اللفظة إنما صلحت هاهنا لكونها على صفة كذا؟ أم لا يعقل إلا أن تقول: صلحت هاهنا لأن معناها كذا، ولدلالتها على كذا، ولأن معنى الكلام والغرض فيه يوجب كذا، ولأن معنى ما قبلها يقتضي معناها؟ فإن تصو ّرت الأول فقل ما شئت، واعلم أن ما ذكرناه باطلوإن لم تتصو ّر إلا الثاني فلا تخدعن نفسك بالأضاليل ودع النظر إلى ظواهر الأمور، واعلم أن ما ترى أنه لابد ّ منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظام الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث أن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواضيعها.>>(4)

ومن هنا نستنتج أناللفظ قد خص ّ باهتمام كبير لدى النقاد الذين سبقوا الجرجاني في تقديمهم للشكل على المضمون، هذا الاهتمام المفرط باللفظ على حساب المعنى سعى الجرجاني إلى الحد ّ منه وذلك بالنظر إلى أن اللغة تذوب فيها ثنائية اللفظ والمعنى، وهذا ما كر ّسه في نظرية النظم التي أقامها على النحو (العلم بالتركيب) وعلم المعاني (العلم بالدلالة) والذي يمكن أن يقدمه النحو العربي بصورته المعروفة إلى النص في المجال الأدبي، تتمثل في : المناسبة الصوتية في الصيغ، وكيفية تعليق الوظائف النحوية بعضها ببعض، والربط بصوره المختلفة، والاستعمال العدولي.

---

(1) قضايا الشعرية ، رومان جاكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر 1988 م ص: 36.

(2) ابن الأثير ، المثل السائر:: 2 ص:265.

(3) المصدر نفسه : 1 ص:213.

(4) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص 67-68.

إذا رجعنا إلى الدارس الذي يهتم بالجملة ، وما يطرأ عليها من عوارض تدخل في التركيب النحوي. << تعني بأحوالها وأجزائها الرئيسية وغير الرئيسية ، من حيث تقدم بعضها على بعض و تأخر بعضها على بعض ، من حيث ذكره و حذفه ومن حيث التصريح به أو إضماره.>>(1)

الحذف وسيلة تركيبية:

يعتبر الحذف أحد وسائل التراكيب النحوية، وذلك لاستخدام الجانب اللغوي عامة، و الاستخدام الأدبي البليغ بخاصة ، و هو ما يؤكد أهمية و دراسته في لغة الشعر عند إبراهيم ناجي . و يرجع شيوع الحذف لميل المستعملين لإسقاط بعض العناصر من الكلام اعتمادا على فهم المخاطب تارة ، ووضوح قرائن السياق تارة أخرى << و يقصد بالحذف حذف جزء من الجملة الثانية يدل عليه دليل في الجملة الأولى>> (2) و منه قول ناجي:

ولكنَّى أحببتك حـُب يَحمُوت* مَتَى أرَاد وكيْفَ شاء (3)

فحذف الشاعر المفعول به من الفعل (أراد شاء) لدلالة الجملة السابقة عليه في قوله : (أحببتك حب حر يموت) ، فالتقدير : متى أراد الموت و كيف شاء الموت .يتضح من ذلك الدور الذي قام به الحذف في تحقيق السبك عبر فضاء البيت كله ،كما يبرز كذلك الدور الذي يقوم به الحذف في تحقيق الربط فيما بين النص و سياقه الخارجي ؛ إذ إن تحديد العنصر المحذوف لا يمكن الوصول عليه بدقة دون الرجوع إلى السياق العام للنص و مدى التداخل بين الحذف و التكرار<< إذا الحذف تكرار لمعنى دون اللفظ >>(4) ويتفوق الحذف على التكرار أسلوبيا و بلاغيا ؛ << لما يحدث من إثارة لذهن المتلقي ، و حثه على سد الفجوات الدلالية في سطح النص مستفيدا من بنية النص الداخلية ، التي ربما حوت دليلا على المحذوف في أكثر من جميلة داخل النص ، أو في نص آخر مرتبط به ، ومرتبط بسياقه الخارجي >>(5) ومما يزيد في مستوى إعلامية النص ورغم الفوائد السابقة فإن الحذف قد يؤدي إلى ظهور الغموض ، ذلك إذا أسرف فيه منتج النص ، أو لم يتوفر داخل النص من القرائن ما يسهم في تحديد العنصر المحذوف ، لذا فعلى مستعملي النص أن يروا زوال ملائمة الحذف (الإضمار) للمقام لتعيين مدى إسهامه في الجودة دون إلحاق الضرر بها ، وتمثل عملية الزوال هذه اختلافا نموذجيا قائما بين نظام مجرد للنحو.ومن هنا نقول أن الحذف بما لفظ به ، ثم حذف تخفيفا ، وقطع منه ، في حين إنّ الإضمار يمس ما لم ينطق به ، ثم حذف ولكنه مضمر في النية .

---

(1) مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد وتوجيه ، منشورات المكتبة العصرية بيروت 1964 الطبعة الأولى ص: 37.

(2) صبحي ابراهيم الفقي ، علم اللغة النصي النظرية والتطبيق ، دار قباء للنشر والتوزيع ط1 القاهرة 2000م ج2 ص: 191.

(3) إبراهيم ناجي ، ديوان إبراهيم ناجي ص: 147.

(4) صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي ج2 ، ص: 182.

(5) المرجع نفسه ، ص: 191 .

إذا تتبعنا المعنى التركيبي، نجده عند كثير من العلماء على اختلاف تخصصاتهم ،وما نقصد به في هذا البحث هو المستوى التركيبي عند اللغويين ، فالقدامى يدرجون هذا المعنى في باب المسند والمسند إليه،فسيبويه يرى أن << المسند والمسند إليه هما ما لا يستغني أحدهما عن الآخر>>(1) وبهذا يصبحان كأنهما لفظ واحد ، وقد أدرك البلاغيون أن النحو هو المنطلق الأساسي لفهم هذه التراكيب اللغوية ، فعبد القاهر الجرجاني يعطينا نظرية النظم التي هي<<توخي معاني النحو وترتيب الكلام وفق قواعد تراعي الصواب النحوي والمعنوي .>>(2)

أما الجاحظ فإنه يرى أن <<النظم هو ما وافق اللفظ لمعناه ، وتأليف اللفظ وحسن تنظيمها ، كأنها لفظ واحد ، ومعظم كلامه في النظم حول نظم الأشعار يقول : وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان.>>(3) أما بالنسبة ل دوسوسير رائد اللسانيات الذي يرى أن لعنصر الدلالة أهمية في التركيب فإذا ضممنا عنصرين أو أكثر إلى بعضهما لزم أن تكون بين هذه العناصر علاقات نحوية وصرفية وفي دلالته يقول : << فالتراكيب إذن يتشكل من وحدتين متعاقبتين أو أكثر. >>(4) وتتميز اللفظة في داخل التراكيب بالخطية أي أن <<تكتسب لكل لفظة قيمها بالنظر إلى ما يحبط بها من عناصر سابقة. >> (5)

فالشعرية يمكنها أن تعرف على أنها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق رسالة لفظية أو خطاب شعري،تلك الوظيفة التي تنظم العمل الشعري ،وتحكمه دون أن تسترعي انتباهنا<<فالأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموعة القيم الاجتماعية ،ولا تكون له الحظوة على باقي القيم ،ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسي للأيديولوجية، الموجه دوما نحو غايته.>>(6)واللافت في هذه النظرية أن كل الأقوال تتضمن عديداً من الوظائف، لكن واحدة منها فقط هي التي تهيمن على غيرها. ولهذا نجد هذه الشعرية تكتسب شرعيتها في القراءات الأدبية لا سيما التحليل البنيوي والأسلوبي للنصوص ،من حيث تركيبتها ودلالتها،وبالتالي يكون موضوعها علم الأدب الذي يعنى بآليات وطرائق الصياغة والتركيب، أي ما يجعل من كلام ما عملا أدبيا،ومن منطلق أن الشعر تشكيل فني للكلمة في سياقاتها التعبيرية.

---

(1) سيبويه ، الكتاب : تح ، عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثانية 1/ ص: 23.

(2) صالح بالعيد ، التراكيب النحوية ودلالتها في السياقات الكلامية والأحوال التي ترتبط بها عند عبد القاهر الجرجاني ، ص: 10.

(3)المنصف عاشور ، التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982 ، ص :15 .

(4) دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة ، تر، يوسف غازي وآخرون المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986 ، ص: 149

(5) المصدر، نفسه ، ص :149.

(6) المرجع السابق نفسه،ص: 20.

ولذلك فإن التحليل الدلالي يعمق النظرة وفق مواقع الكلم في النص،كما تراه نظرية النص التي تنظر إلى الترميز الملفوظ داخل التركيبة الكلية له كخطاب،أي صرف النظر عن المفردة كمفردة والاهتمام بها داخل النسيج المركب للخطاب،اعتمادا على علم البلاغة الذي انشغل بالمعاني الثانية، وقد اقترح تودوروف عدة مظاهر للدلالة:

<<**1 المظهر المرجعي** :وهو ارتباط الملفوظ بواقع خارجي .

2 المظهر الحرفي:وهو الذي يتمظهر في الحالة التي نستحضر فيها الملفوظ دون الرجوع إلى مرجعه وهذا لا يعني أنها تراكم غير واضح للأصوات...حيث تؤخذ الكلمة ككلمة وليس كشيء.

3 المظهر المادي: وهو أشبه ما يكون بالموضوع المستقل أكثر من كونه متتالية متجانسة من الكلمات، وهو ما يمنح القدرة على تغييب الدلالة الكلية للملفوظ ويميزه عن غيره من الخطابات.>>(1) فالمعاني الوظيفية لما تتعالق ببعضها البعض،تكون معاني تركيبية دالة ، لأن هذا التعالق التركيبي يمكن أن يؤدي إلى إكساب المفردة وظيفتين نحويتين ، في آن واحد، كما في كلمة (غير) في قول المتنبي :

وتوهموا اللعب الوغى، والطعن في الـ هيجاء غير الطعنِ في الميدان(2)

وفي ضوء ذلك يمكن القول : <<إن إدخال المكون النحوي في العمل اللغوي على هذا الوجه يعطي تحققا وآنية للمكون الدلالي، الذي تصير فيه الجمل كلاما، وان هذا ما يجعل من الكلام، ...، كلاما يتطابق مع مقاصد المتكلم وغاية تعبيره، وبهذا يصبح المعنى تبعا للنحو ومنجزا به، وتصبح الدلالة من حيث هي نظام حدثا لغويا.>>(3) فالتركيب النحوي ما هو<< إلا علاقة نحوية أو أكثر تكون حدثا لغويا كاملا>>(4) ، بمعنى <<إن ترتب العناصر النحويةترتيباً منظماً في مواقع محددة بحيث تكون بينها علاقات متبادلة.>>(5) ، والأنماط النحوية – كما قلنا - فروع لتركيب واحد، وصحة النمط تمثل صحة التركيب وسلامته وظيفياً ، ولكل نمط من الأنماط قرينة خاصة به تصرفه من اللبس والغموض وتسلمه من التناقض، وما القرينة إلا تعبير <<عن المعاني العامة التي تطرأ على الجمل في دورانها في الاستعمال، واختلاف مناسبات القول،كالاستفهام،والنفي،والشرط، والتو كيد.>>(6) ومن هنا يتضح لنا أن النحاة قد اهتموا بالبنية التركيبية للجملة وبحثوا عن عناصرها وتراكيبها الرئيسية ، إذ إنّ الجملة لديهم هي تركيب يحتوي أكثر من عملية إسنادية فتتداخل بذلك العمليات الإسنادية ضمن الجملة المركبة..

---

(1) ينظر عثماني ميلود،شعرية تودوروف، المرجع السابق ،ص :29.

(2) ديوان المتنبي 1 / 594

(3) منذر عياشي: اللسانيات والدلالة : ص :47 .

(4) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية) .– دارالكتاب الجديد – بيروت ط1 ص:15 .

(5) المصدر نفسه، ص: 20.

(6) المصدر نفسه، ص: 21.

ومن خلال رؤية القارئ خلال بحثه في كتب اللغة ، يجد هناك تمييز بين النحو والتصريف ، في حين أن هذين الضربين بينهما من علاقات ما يوحي أنهما متلازمين، ولا يمكن الفصل بينهما ، حيث << نجد النحويين يرون أن علم النحو ينقسم إلى قسمين هما الإعراب والتصريف >>(1)

الميزان الصرفي للغة الشعرية:

الصرف هو من علوم اللغة، وبه تعرف كيفية صياغة الأبنية العربية ، ويقصد بالأبنية العربية هنا هيئة الكلمة من حيث عدد حروفها ، وضبط عدد الحروف ، والدراسة الصرفية للكلمة لها دور في جلاء معناها الدقيق <<والصحيح أن البناء الصرفي نشاط بمعنى أوسع ، فهو في هذا المنحنى يعنى بالتقسيمات والارتباطات المباشرة لكي يحدد فاعليتها ونقاط قوتها ، وبهذا المعنى يكون النشاط الصرفي عنصرا فعالا في خلق المعنى >>(2)

و يعرف علم الصرف بأنه<< ميزان العربية، ذلك أن جزءا من اللغة العربية يؤخذ بالقياس، والتصريف هو الطريق الموصل إليه وبه نتوصل إلى معرفة الاشتقاق.>>(3) كما نجد الدرس الصرفي يختلف عن الدرس النحوي في كون أن الدرس الصرفي يدرس بنية الكلمة وصيغتها وأوزانها ونوعها ، من حيث التجرد والزيادة والصحة والإعلال، وغير ذلك مما يهتم به علم الصرف، أما النحو فإنه يقوم على دراسة التركيب النحوي متمثلا في الجملة، وإذا كان موضوع الدراسة التي يتناولها العلماء مختلفة، فإن هناك صلة وثيقة تربط بين العلمين ، وقد تحدث عن ذلك ابن جني .<< التصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلم الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة ألا ترى أنك إذا قلت : قام زيد ورأيت زيدا أو مررت بزيد فإنك خالفت بين حركات حروف الإعراب لاختلاف العمل ، ولم تعرض لسياق الكلمة ، وإذا كان ذلك كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف، لأن معرفة ذات الشيء الثابتة يفضي إلى أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقلة>>(4) إن التغيير الذي يطرأ على بنية الكلمة لغرض معنوي، <<هو كتغيير المفرد إلى التثنية والجمع ، وتغيير المصدر إلى الفعل والوصف المشتق منه كاسم الفاعل واسم المفعول، وكتغيير الاسم بتصغيره أولا النسب إليه،>>(5)

---

(1) يقول ابن جني: " النحو هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقير والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك" . الخصائص : 1/ص: 41 ، وهذا التعريف يقدم مفهوما للنحو يمزج فيه بين الإعراب والتصريف من خلال مباحثه المذكورة ، ونجد ابن جني نفسه في شرحه المنصف يضيق مجال النحو ويفصله عن الصرف ؛ حيث يقول :" التصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلم الثابتة ، والنحو إنما هو لمعرفة أحوالها المتنقلة" المنصف شرح كتاب التصريف ، 1/ 4،5.

(2) تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص: 98.

(3) ابن عصفور، الممنع الكبير ، ص: 31.

(4) ابن جني، المنصف، شرح لكتاب التصريف ، تح : إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة ، ط1، ص: 154.

(5) عبد العزيز عتيق، المدخل إلى علم الصرف ، دار النهضة العربية ، بيروت، 1979م، ص :07.

أي << جعل الكلمة على صيغ مختلفة لأداء ضروب من المعاني، فإذا كان لديك أصل لغوي مثل (كتب) تستطيع أن تأتي منه بعدة صيغ صرفية للدلالة على بعض المعاني نحو: كاتب،كتاب،كتابة يكتب مكتوب ...الخ فهنا نجد هذه الكلمات قد بنيت من الكاف والتاء والباء صيغ أو أبنية مختلفة، لمعان مختلفة، ومن هذا النحو نجد اختلاف صيغ الاسم للمعاني التي تطرأ عليه كالتكسير والتثنية والجمع... وسواها>>(1)

أما بالنسبة لتغيير الكلمة في بنيتها لغرض لفظي << فيكون بزيادة حرف أو أكثر عليها، أو بحذف حرف أو أكثر منها ، أو بإبدال حرف من حرف آخر ، أو بقلب علة إلى حرف علة آخر.>>(2) أو<< بنقل حرف أصلي من مكانه في الكلمة إلى مكان آخر منها ، أو بإدغام حرف في حرف آخر. وتغيير الكلمة عن أصلها لغرض آخر غير اختلاف المعاني نحو تغيير الفعل (قول) مثلا إلى (قال) ، فهذا التغيير لم يأت لغرض معنوي أو دلالي، وحين يهتم علم الصرف بهذا التغيير الذي يتناول صيغة الكلمة وبنيتها، يحاول إظهار ما في حروفها من أصالة وزيادة وحذف...>>(3) ولقد عرف القدماء أهمية علم الصرف، لذلك نبهوا على احتجاج جميع المشتغلين باللغة العربية إليه، فهو<< ميزان العربية الذي نستطيع عن طريقه التعرف على بنية الكلمة وحروفها الأصلية، وما أصابها من تغيير ، وقد أشار بعض القدماء إلى أن الصرف فيه الكثير من الغموض والصعوبة حين التعرف على موضوعاته وقضاياه.>>(4)

فالصرف أو التصريف فهو ذلك العلم الذي يشتمل على أحكام الكلمة ، بما فيها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال وشبه ذلك.<< وإذا كان علم النحو هو العلم الذي يبحث في التغييرات التي تطرأ على أواخر الكلمة وأحوالها المتنقلة فإن علم الصرف بمفهومه الاصطلاحي هو العلم الذي يبحث في التغييرات التي تطرأ على أبنية الكلمات ، وصورها المختلفة من الداخل.>>(5)

فالكلمة إذن في نهاية الأمر << معنى ومبنى، لكل منها سماته وخصائصه التي بها نستطيع أن نتعرف على الكلمات، ولعل محاولة وضع تعريف جامع مانع للكلمة تتراجع أمام الدراسة الدقيقة لهذه الجوانب جمعاء، فهي أولى بالاهتمام والدرس من محاولة وضع تعريف للكلمة ، مهما بلغت دقته فسيكون شأنه شأن التعريفات دائما ليس بجامع أو مانع وإنما سنجد دائما شيئا لم يضمنه هذا التعريف.>>(6) فالحركات، والسكنات، والأصول، والزوائد، والتقديم والتأخير، والحذف، وعدمه، أي إنه المقياس الذي تعرف به هيئة مبنى الكلمة من حيث عدد الصوامت والصوائت وترتيبها، ومن حيث الحالة التي اعترت أصواتها من جهة كونها أصولا أو زوائداً .

---

(1) محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم ، دار المعرفة الجامعية ، 1995 ، ص :09.

(2) عبد العزيز عتيق، المدخل إلى علم الصرف، ص:08.

(3) محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي، ص:09.

(4) المرجع السابق ص: 09.

(5) عبد العزيز عتيق، المدخل إلى علم الصرف، ص: 08.

(6) حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص: 31.

أثر علم الصرف في بنية اللغة الشعرية:

لقد ورد مصطلح الصرف مقترنا بالاشتقاق، فقد جاء في التسهيل<<الصرف أعم من الاشتقاق لأن بناء مثل قردد من الضرب يسمى تصريفا ولا يسمى اشتقاقا لأنه خاص بما بنته العرب>>(1) ، وهنا نجد ذكرا للمصطلحات الثلاثة: الصرف والتصريف والاشتقاق.ففي البداية ذكر مصطلح الصرف، ويؤكد أن بناء كلمة من كلمة هو التصريف، فـ<<التصريف في اللغة هو التغيير، والاشتقاق هو تغيير الصيغة إلى صيغ أخرى تخالفها في الوزن، فليس هناك ما يمنع أبدا إدراج الاشتقاق في التصريف>>(2).

وكذلك << مصطلح الصرف في المعاجم يرد أيضا بمعنى التغيير>>(3) ؛ وذلك لأنهم تناولوا الكلمة بعيدة عن معناها الوظيفي فتناوله على أساس معناه المعجمي فقط وفرق بعيد بين المعنيين ذلك لأن المعنى المعجمي قاصر عن المعنى الدلالي فلا نتوقع منهم أن يذكروا لنا دور الصرف في إضفاء الدلالات على الكلمة ولا أن يوضحوا أهميته على مستوى العبارة فنراهم محصورين في دائرة معنى الصاد والراء والفاء معجميا. وبناء على هذا المعنى المعجمي جاء المعنى الاصطلاحي الذي اتفق عليه النحاة وإن كان ينطبق على حالات خاصة من المفردات اللغوية ومن هنا كانت بعض الكتب تمزج بين التعريفين اللغوي والاصطلاحي في تعريف واحد، وبعضهم وفق في الفصل بينهما كالصبان في شرحه على الأشموني إذ يقول:<< إن الصرف يشمل تعريفه اصطلاحا ثلاثة أمور:

أولا: تحويل الكلمة إلى أبنية مختلفة لأداء المعنى الذي يقتضيه المقام كالتصغير واسم الفاعل والتكسير.

ثانيا: تغيير الكلمة لا لمعنى طارئ ولكن لغرض آخر كالزيادة والحذف والقلب والنقل والإدغام والإمالة.

ثالثا: العلم بأحكام بنية الكلمة بما لحروفها من أصالة وزيادة وصحة ويقصد ببنية الكلمة الصيغة التي توجد الكلمة عليها في حالة كونها مفردة فإذا ركبت مع جارتها أصبح البحث فيها خاصا بالنحو. السياق هو وسيلة نحوية غير صرفية ولكنه يدخل في تحديد المعنى الصرفي المراد عند الحاجة>>(4)ُ لمحظ التداخل والامتزاج بين النحو الصرف، فالنحو في خدمة الصرف، كما أن الصرف ببحثه في ذات المفردات وطبيعة الكلمات سواء أكانت أسماء أو أفعالا أو أدوات أو ضمائر يكون دائما في خدمة اللغة على مستوى العبارة. ما تقدم تعريفات للصرف تتناول معناه العلمي بمفهومه التقليدي ولكن بمعناه العملي بذلك المفهوم أيضا فيعني تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة لا تحصل إلا بها كتحويل مادة الفهم إلى يفهم إفهاما فهو فاهم.

---

(1) حسن هنداوي، مناهج الصرفيين ومذاهبهم، ص :72.

(2) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق، محمد أحمد جاد المولى ،علي البجاوي، محمد أبو الفضل، ط(دار إحياء الكتب العربي، عيسى البابي الحلبي، د.ت) 1/ ص:351.

(3) حسن هنداوي، مناهج الصرفيين ومذاهبهم، ص: 20.

(4) عصام الدناع ، دور الصرف في منهجي النحو والمعجم ، ص:30 . 31.

فالاشتقاق هو عملية استنباط وتوليد صيغة من صيغة أو لفظ من لفظ، بحيث تكون الصيغتان واللفظان متفقين في المعنى العام وفي الحروف الأصلية، فهو إذن تغيير في بنية الكلمة لغرض لفظي أو معنوي<<وهذا التعريف ينطبق على الصرف أيضا، وهذا ما اتضح من أن الاشتقاق من صميم الصرف يقول صاحب التصريح إن الصرف تغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي.>>(1) ، والتغيير اللفظي كتحويل(قول) من الأجوف و(غزو) من الناقص إلى (قال) و(غزا) مع أن هذا يمكن أن يفسر على أساس صوتي. والاشتقاق عند العرب المحدثين يقوم<<على مجرد العلاقة بين الكلمات واشتراكها في شيء معين.>> (2) ، وهذا يخرجنا من الخلافات حول الأصل والفرع الذي كان موضع خلاف بين مدرستي البصرة والكوفة << أن الاسم مشتق من الفعل أو أن الفعل مشتق من الاسم.>>(3) وكانت مسائل الصرف في البداية متناثرة ضمن المسائل النحوية، وقد فرق علماؤنا القدماء بين اصطلاح النحويين واصطلاح اللغويين، يقول ابن عقيل:<< وإنما قال المصنف"كلامنا"ليعلم أن التعريف إنما هو للكلام في اصطلاح النحويين؛ لا في اصطلاح اللغويين.>>(4) و الصرف بمعناه التقليدي الأفعال الجامدة لأنها لا تقبل التصريف والاشتقاق، نحو إبعادهم فعلي التعجب **"ما أفعله" و"أفعل به"** مع أن أصلها أفعال ثلاثية متصرفة.

ومما سبق نخلص إلىأنه بُدئ باستخدام لفظة (التصريف)عنوانًا لهذا العلم، ولم يكن اختيارهم لها اعتباطا، بل لذلك دلالة على المعنى الاصطلاحي الذي أرادوه وهو معنى: << تغيير الأبنية من وضع إلى وضع، ومن مثال إلى مثال، والتصريف يفيد معنى التغيير أكثر من إفادة الصرف لهذا المعنى، وكذا يوحي معنى التصريف بالعمل والتدريب وكثرة التمارين.>>(5) ولهذا نجد التغيير يشمل الكلمات من قسم إلى آخر، إذ تقع على عملية إنتاج الأقسام المختلفة للكلم رئيسة وفرعية؛ فترد بها أقسام الكلم المختلفة: الأفعال والمشتقات ونحوها وتتحقق هذه التغيرات من خلال القالب الصرفي، وذلك باستثناء النسب الذي ينتقل به قسم الكلمة بزيادة صرفية لا بتغيير القالب. ونرى كذلك أن بعض التغيرات تتحقق<<بالقالب الصرفي كما في جموع التكسير وكما في البناء للمجهول الذي يعد وجها تصريفيا للفعل يقابل البناء للمعلوم، ويتحقق بعض ثان، وهو الأغلب، بالعلامة كما في التثنية وجموع التصحيح والتأنيث، وبعض ثالث بتغيير في البنية لا يقوم بزيادة علامة ولا بتغيير القالب، كما في تغييرات الضمير واسم الإشارة والاسم الموصول.>>(6) فكل علم من هذه العلوم له خاصيته المحدد حسب السياق الشعري.

---

(1) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص :46

(2) عصام الدناع ، دور الصرف في منهجي النحو والمعجم ، ص: 39.

(3) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص :181.

(4) الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، المسألة ص: 32

(5) كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص :84

(6) محمد عبد الدايم، نظرية الصرف العربي، ص: 22،23

أثر المنجزات النقدية في بناء الحس القرائي:

القراءة والنقد:

لقد أصبحت القراءة بديلاً من النقد، ولكنّها لابدّ من حضور طرفيها (النص- القارئ) حضوراً حواريّاً تفاعليّاً، ولايتمّ هذا الحضور إلاّ إذا كان الطرف الأول (النّص) حيّاً، وكان الطرف الثاني(القارئ) عاشقاً، ومن ثم يحترم في الآخر قدرته على الحوار والتواصل والتمتّع، كما يحترم في الوقت ذاته استقلاله الشخصي عمّن يعشّاق، فهو ليس صورة عن أيّ عاشق آخر في الكون، ولذلك فإن ثمة وجوه اختلاف، ووجوه اتفاق بين النقد والقراءةوتعدّ المناهج النصية التي أصبح النقاد يستخدمونها مناهج أقلّ سلطة وأخفّ وقعاً على النص الأدبي، وهي تسهم إلى حدّ بعيد في تعميق فهم القارئ للنص من خلال فتح حوار تفاعلي بين النص والقارئ، فيستطيع الأخير أن يتعرّف النص، ويكتشف كنوزه وخباياه وأسراره وطبيعة علاقاته

ولعلّ أهمّ شيء ينبغي أن يكون عليه الباحث هو التسلح بمصطلحات ومنهج قبل مقاربة النص تقدّم المقروئية اليوم للقارئ مناهج مختلفة عن السيميولوجية والتفكيكية ونظرية التلقي، وعليه <<تحاول الاتجاهات النقدية الجديدة النظر في المؤثرات النصّية السابقة على النص.>>(1) وعليه يمكننا القول بأن القراءة النقدية الواعية تظل مفتاحا إجرائيا للولوج إلى المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة، وعلى تقنياتها؛ فتبيح الشمولية والموازنة والمقارنة، وبهذا آثرناها ليس باعتبارها محطة نقدية وإنما باعتبارها طريقة فنية تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي تكاملي أصيل غير معزول عن المناهج النقدية والأدبية؛ وعن العلوم المساعدة الأخرى ، إذ تعمل على<<انفتاح فضاء للخطاب النقديّ يتسع للحوار، وبالحوار، بين تيارات الخطاب العربيّ واتجاهاته وميوله.>>(2)، وهذا يتضح في انفتاح المناهج النقدية يكمل بعضها الآخر خاصة في الفكر المنطقي والرؤية التحليلية.

تتأتّى أهمية التكامل بين المناهج النقدية من كونها الوسيلة القادرة على تنظيم البحث النقدي من خلال إجراءات محددة ،ووفق طرائق خاصة، ولا يسع الناقد الاستغناء عن هذه المناهج حاضرة أو غائبة فهي بحاجة ماسة إلى <<منهج أو أكثر ليستهدي به، إذا ما أراد أن يكون عمله جاداً تؤطره نظرية واضحة.>>(3) وخاصة إذا كان العمل المقدم أكاديميا فإنّه يستدعي أكثر من منهج نقدي ليؤسس ظاهرة التكامل المنهجي والمعرفي .

---

(1) محمّد عزّام: الغائب تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م

(2) مصطفى الحضر: الخطاب محاولة قراءةٍ في مراجعةٍ نقديّةٍ عربيّةٍ معاصرة ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م ص: 30.

(3) مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1999.ص: 45.

المصطلح النقدي والمنهج:

إن معالجة المدلول في بحث أو دراسة يعدّ بغير شك مسألة على جانب كبير من الأهمية ، تخطو بالنقد خطوات واسعة نحو التحديث الكيفي لمفرداته اللغوية والمعرفية ، فضلا عن <أنه يعدّ دفعة طيبة نحو اكتساب الباحث أو الناقد سلوكا لغويا موضوعيا ، يحتم عليه أن يحدد مضمون كل مفهوم أو مصطلح غامض أو غير محدد في بنية اللغة والثقافة العربية .>>(1) وربما نكتسب جرأة أكبر في طرح الأسئلة ، بل والتعمق في طرحها . فنقول : لماذا نقارب؟ هل نقارب لأننا نريد أن نبحث عن مصداقية للقبول بمنهج الغرب؟ أم نقارب لأننا نريد أن نجعل من واقعنا النقدي العربي القديم سلسلة متصلة الحلقات تحقق الانسجام في ما بينها؟ ألا يمكن أن تكون المقاربة إسقاطا أو إقحاما لمفاهيم وتصورات ونظريات بعيدة عن خصوصيتنا المعرفية؟

ومع التطور الحاصل في مختلف الجوانب المعرفية والعلمية يمكننا أن نتساءل في هذا الصدد عن إمكانية وضع إطار عام للمقاربة النقدية ، تتحقق بفضلها مناهج المشاهدة والتفسير في دراسة الظواهر الأدبية والفنية .<< فالواقع أن النقد المعاصر يحاول الأخذ بالمنهج العلمي لمحاولة اكتشاف الخواص العامة للظواهر الأدبية ، مستعينا بمنهج اختبار الفروض عن طريق النتائج التجريبية أحيانا . إذ أن الكثير من الدراسات النقدية الراهنة تعتمد الملاحظة والتصنيف والتفسير ، فهي تعتمد على الطرق العلمية ، والمناهج الموضوعية ، ولا شك أن ذلك الاتجاه يخلص النقد نهائيا من الطرق العشوائية. >>(2)

إن السياقات التاريخية والثقافية والحضارية بشكل عام تمارس فعلها وتأثيرها في مختلف الرؤى النقدية التي تحصل في زمن معين ، وعليه يفترض في كل ممارسة نقدية قرائية متفحصة واعية أن تدرك مثل هذه الخلفيات لأن << إشكاليات القراءة لا تقف عند حدود اكتشاف الدلالات في سياقها التاريخي الثقافي الفكري ، بل تتعدى ذلك إلى محاولة الوصول إلى المغزى المعاصر للنص التراثي ، في أي مجال معرف . ولا أظن . والكلام لمحمد مندور . أن الوصول إلى المغزى أمر اختياري ، فالقراءة . من حيث هي فعل . تتحقق في الحاضر بكل ما تعنيه الكلمة من وجود ثقافي تاريخي أيديولوجي ومن أفق وخبرة محددين.>>(3)

---

(1) سعد حجازي : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة . دار الراتب الجامعية . بيروت . ص : 85 .

(2) سمير سعد حجازي : النقد الأدبي المعاصر الناشر : دار التوفيق الطبعة الأولى 1425هـ 2004م . ص : 27، 28 .

(3) نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل . ط3 . المركز الثقافي العربي . المغرب 1994 . ص: 6 .

إذا كان المنهج عموماً <<وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة>>(1)، وأن هذه الوسيلة ما هي إلا <<جملة من الخطوات والقواعد والمبادئ التي تكون نظامه (المنهج) المفاهيمي>>(2) فإن المنهج

النقدي يعكس، كما أسلفنا، نية النقّاد في تقديم مقولات موضوعية، تُكسب النقد سمات العلم وخصائصه؛ وذلك اعتماداً على النقد الأدبي المنهجي، والنقد الأدبي بالمقابل، وبخلاف كثير من الأنساق المعرفية الأخرى، يستخدم مصطلحاً منهجياً، بمعنى أن جزءاً مهمًّا من اللغة المصطلحية النقدية جرى إنتاجها في حقول معرفية أخرى: تاريخية أو نفسية أو اجتماعية أو لسانية، وبما أنّ <<بين المنهج والمصطلح علاقة قرابة وثيقة>>(3)، وبما أن النقد الأدبي مجال معرفي يستثمر مناهج أنتجتها حقول معرفية أخرى؛ بسبب انفتاح النقد الأدبي، فإننا نلحظ أن كل منهج يأتي مصحوباً بمصطلحه؛ فيستخدم الناقد الموظّف للمنهج النفسي منظومة مصطلحية جاءت في كتابات علماء النفس، والناقد الاجتماعي نلحظ في نقده حضوراً للمصطلح الاجتماعي والواقعي المرتبط بالتفكير المادي والمادي الجدلي، وكذا الحال مع الناقد اللساني، وكأننا بالنقد الأدبي وقد صار موطناً لمصطلحات جاءت من مرجعيات معرفية مختلفة ؛ الأمر الذي يجعل منه المجال المعرفي بامتياز.

لقد ارتبط مبدأ موضوعية النقد وعلميته بالمنهج النقدي، أو النقد المنهجي، ولم يكن لهذا المطلب أن يتحقق إلا بواسطة الاستعانة بمناهج ترتبط بحقول معرفية أخرى، وكأن النقد، في علاقته بالظاهرة الأدبية، يعي خصوصية هذه الظاهرة، من جهة كون الأدب يتقاطع مع المكون الذاتي الوجداني في الإنسان المبدع والإنسان المتلقي، وقد تُفقد هذه الوضعية النقد إمكانية ممارسة موضوعية؛ إذا تُرك لوحده يواجه ظاهرة الأدب، من خلال علاقة مباشرة بين الناقد المحلل وضرورات تحليل الظاهرة التي تفرضها طبيعة هذه الظاهرة وكيفية تشكيل بنيتها؛ فكان من الناقد أن لجأ إلى معارف أخرى تتجاوز الأدب وتتقاطع معه في الوقت نفس؛ ليعتمد مناهج ترتبط مرجعياً بهذه المعارف، وستفضي بالضرورة إلى اصطحاب مصطلحها معها. و النقد الأدبي عموما محكوم بالمثاقفة، وواقع تحت ضغط حتميتها، والمثاقفة التي نعني داخلية في إطار فضاء الثقافة الواحدة. فهي مثاقفة معرفية؛ لأن <<النقد لم يفتأ يعتمد المناهج النقدية التي تأصلت في مرجعيات معرفية متنوعة في إطار بحثه الدؤوب عن الموضوعية>>(4)

(1) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة،1983،ص :195 .
(2) عبد العاطي بوطيب إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، ، مجلة عالم الفكر، ع1، 1998، ص :50 .
(3) يوسف وغليسي إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ، ص: 56.
(4) محمد على أبو حميدة منهج البحث في الأدب واللغة ، دار أعمار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص: 25

الغموض وعلاقته بالقراءة:

فالغموض الذي يعنيه البحث هنا هو <<ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية>>(1)

والغموض المعني هنا هو ما شدك إلى حوار معه، واستفز مشاعرك وعقلك من خلال غموض عباراته وصوره وموسيقاه، إذ يتجسد الغموض في ثراء النص الابداعي، وتعدد دلالاته وقراءاته، مما يخلق نوعاً من اللذة الحسية والذهنية تجاه خبايا النص و اللامتوقع أو اللامنتظر في صوره وجمالياته الفنية. وهذه الحال تخلق نوعاً من التواصل والألفة بين النص والقارئ الذي يتلقى النص، ويشعر أنه بحاجة إليه مهما كان غامضاً ليطفئ من خلاله لهيب مشاعره، وطموحه الذهني.

ولذا، فإنَّ الغموض له دلالتان: دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فنا، ودلالة لغوية يكون فيها إبهاماً وتعمية. وبهذا المفهوم يشكل الغموض ظاهرة فنية مرتبطة بالفن الإنساني، وبالفنان المبدع، مما يجعل المتلقي لهذا العمل الفني بحاجة حسية وفكرية ماسة من أجل فك رموز العمل الفني، وتفسير دلالاته، وتحديد قراءاته، لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني وجوهره، وهذه الحال تشكل قمة اللذة الحسية والذهنية عند المتلقي، كما أنها تجسد غاية المبدع وهدفه، وهذا هو سر النص الإبداعي، وجوهر وجوده.

وقد نال مصطلح الغموض من القلق والاضطراب أكثر من أي مصطلح نقدي آخر لارتباطه بجوهر العمل الإبداعي من حيث المبدع والنص والمتلقي. << ويعود هذا القلق والاضطراب في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدد مستوى درجاته، وإلى الاختلاف في تحديد مفهومه، ومعرفة غايته وأهميته، كما تعود إشكالية تحديد مصطلح الغموض إلى مرادفاته اللغوية الكثيرة مثل التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز وغيرها من التسميات التي ربما يضلل بعضها المتلقي في تقدير أهمية المصطلح ومفهومه ووظيفته>>(2) ولقد تعددت عند العلماء العرب القدماء << الأسباب التي عزوا إليها غموض المعنى، فكانت إما تعود الأسباب إلى البنية الصوتية للكلمة والكلام، أو تعقد التركيب النحوي، أو بعد الاستعارة والتشبيه واستغلاقهما، أو مخالفة قواعد عمود الشعر العربي. >>(3)

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، ط1، بيروت 1977.ص: 60.

(2) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت، 1983.ص: 52.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978. ص: 86.

ولعل الآمدي (ت 370هـ) من أوائل النقاد العرب القدماء الذين استخدموا مصطلح الغموض في كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري، حيث وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغلاق في المعاني والصور مقابل وصفه لشعر البحتري الذي يتسم بوضوح المعنى وقربه. يقول الآمدي: <<فإن كنت...ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.>>(1) ويقول كذلك بهذا الخصوص ناسباً أبا تمام إلى النزعة الفلسفية والتعقيد والغموض: <<وذلك كمن فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المآتي، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومثل من فضل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد، مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام.>>(2)

ويكشف هذا الفهم للآمدي عن إدراكه لأهمية الغموض ووظيفته في الشعر، وذلك على الرغم من تفضيله للبحتري مقابل رفضه لشعر أبي تمام. إذ حدد الآمدي أسباب الغموض وعناصره في شعر أبي تمام، وعبر كذلك عن دهشته. إزاء الغموض ومفاجآته في شعر أبي تمام، وبذلك يكون الآمدي أول من وضع مصطلح الغموض الشعري أمام النقاد العرب القدماء.إن استفزاز المتلقي لا يتم إلا من خلال غموض النص الإبداعي، فالغموض هو جوهر الشعر وأساسه، كما أن الغموض ناشئ عن التنافر بين أجزاء الصور والتشبيهات والاستعارات، وهذا التنافر والتباعد يحدث اهتزازاً في مخيلة المتلقي وفكره للصورة الأولى للكلمات و التعابير قبل دخولها صناعة الشعر وإبداعه، مما يدفع المتلقي إلى دائرة التأويل، وتعدد الاحتمالات. يقول الجرجاني: <<وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، و المتألف للنافر من المسرة والمؤلف لأطراف البهجة>>(3) إنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان، وخلال الروض، وهكذا طرائف تنال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبعت هذه اللمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قول أبو العتاهية:

---

(1) الخواجة دريد يحي: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، ط1، حمص 1991 م.ص: 100.

(2) أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987 م. ص: 123 .

(3)) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 100.

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت

كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

<<أغرب وأعجب، وأحق بالولوع وأجدر، من تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عقيق، لأنه إذا ذاك مشبه لنبات غض يرف وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف بلهب نار مستول عليه اليبس، وباد فيه الكلف، ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك في مكان ليس من أمكنته.>>(1)

لقد وضح السجلماسي في كتابه المنزع البديع العلاقة الهامة بين الغموض الذي يشكل جهور النص الشعري وبين المتلقي الذي يقوم بدور المحاور والمشارك في العملية الإبداعية لخلق النص وإعادة إنتاجه، وذلك بعد أن يبذل جهداً فكرياً ونفسياً في فك أسرار النص، ومحاولة سبر غور احتمالاته المتعددة، ودلالاته وإيحاءاته الكثيرة. وهذه الحالة من المعاناة التي يبذلها المتلقي تجعله يشعر بنشوة غامرة من الفرح والسرور، والمتعة الفكرية، ومن هنا تقوى العلاقة بين أطراف العملية الإبداعية: المبدع والنص والمتلقي. يقول: <<و لا خفاء بارتباط الانفعال هنا والارتياح بما يقرع السمع ويفاجئ البديهة فقط دون ما عداه. والانفعال التخييلي بالجملة هو غير فكري فكيف يعود الأمر غير الفكري فكرياً وينقلب الأمر البديهي اختيارياً .>>(2)

فالمتلقي يقوم بدور هام ورئيسي في العملية الإبداعية، ولعل دوره يكمن في إعادة تفكيك النص وإنتاجه مرة أخرى، وذلك لأن النص الأدبي مثقل بالدلالات والإيحاءات والرموز والصور. فالطاقة الفنية تجعل النص غامضاً، بحيث يطرح النص الإبداعي بسبب غموضه إمكانيات متعددة، واحتمالات مختلفة للتأويل والتفسير. فالغموض الذي يواجه المتلقي ناشئ عن اهتزاز الصورة الثابتة لعلاقة الدال بالمدلول، بحيث تصبح للكلمات و التعابير دلالات جديدة متشابكة مع غيرها في النص الإبداعي، وذلك على خلاف ما كانت تعبر عنه من معاني وأسماء قبل دخولها في النص الإبداعي. فلهذه المعاني و التعابير دلالات محددة في نفس القارئ، بيد أن دخول هذه الكلمات والتعابير ضمن صياغة جديدة في النص الإبداعي يكسر طبيعة النمط المألوف لهذه الكلمات في نفس المتلقي، وتصبح لهذه الكلمات و التعابير ضمن جسد النص الإبداعي أكثر من معنى وصورة ودلالة.>>(3)

---

(1) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 109-110.

(2) السجلماسي: المنزع البديع، ص :500-501.

(3) انظر. أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، ط1، بيروت 1977، ص :117 -118.

إن تراثنا النقدي فيه من النضج الفكري والوعي النقدي ما يجعلنا حريصين على قراءته حرصنا على قراءة أي نص حداثي. إن البعض منا يحاول أن يتمسح بكل ما هو حداثي كي يجعل من نفسه شخصية نقدية "متطورة" هي في واقعها شخصية موهومة . إن جاز ذلك . ليس إلا لأنها تحاول أن تقفز على أصولها، وتبحث عن بدائل غريبة عنها، بدائل لها بريق الحضارة الغربية وزيفها في الآن نفسه.والشعرية، كإحدى النظريات النقدية الحديثة، تجمع في حقيقتها بين عمق الماضي، ونضج الحاضر، فهي مصطلح نقدي قديم جديد في آن معاً، تضرب بجذورها إلى زمن أرسطو، الذي كشف بعقل واع، ورؤية نقدية شفافة عن جوهر الصناعة الشعرية، من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة، وتقاطع النص الشعري مع غيره من النصوص الفلسفية والفكرية التي تأخذ من المحاكاة والتخييل أساساً لها.

ثم أخذت تنمو وتتطور في حركة صاعدة دون أن تنبت من جذورها الأولى، واحتلت مساحة واسعة في النقد الأدبي الحديث، ودلّلت من خلال تصوراتها النظرية والإجرائية على نجاعة أدواتها، وصلاحية منهجها في التعامل مع النص الأدبي انطلاقاً من بنيته اللغوية. <<فالشعرية صارت حداً للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الاجتماع إلى غيرها من العلوم، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في وقت واحد.>>(1) ولا شك في أن الشعرية كمنهج نقدي، ولدت وترعرعت، كغيرها من المناهج النقدية الحديثة، في حضن الدراسات اللسانية، وأفادت من نتائجها ما أفادته غيرها من المناهج، وذلك في نظرتها الموضوعية للنص الأدبي، والانطلاق من أساسه اللغوي، باعتباره أولاً وأخيراً نصاً لغوياً يستغل إمكانات اللغة الواسعة في اكتساب خصوصيته وفرديته وتميزه. لذلك كانت فرضية "جاكبسون" التي أكدها مراراً ثورة في ميدان النقد الحديث وهي <<أن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً .>>(2) ومن ثم نشأت بين الشعرية والمناهج النقدية اللسانية علاقة مشتركة تتسع أحياناً لتتطابق معاً في أدواتها وغاياتها، وتضيق أحياناً أخرى لتكتسب الشعرية خصوصيتها واستقلاليتها.

---

(1) تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار سلامة، دار دوبقال للنشر، ط2، 1990: ص :23 .

(2) د. صلاح فضل نظرية البنائية، ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985ص :65.

وليس من وراء الشعرية عزل الشعر عن المصير الإنساني وعن الرؤيا وعن مشكلات الإنسان. إن الناقد كمال أبو ديب << يؤمن بأن الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في طريقة رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه وتمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة: مأساة الولادة وبهجة الموت.>>(1)

اللغة الشعرية في النص الشعري المعاصر:

إن اللغة الشعرية في النص الشعري المعاصر هي لغة علامات ذات محمولات جديدة، وبالتالي فالنص كله يصبح علامة من العلامات الدالة، فمن حيث الشكل في بنائه الجديد المنطوي على التجربة الباطنية المرتبطة بالوجدان الإنساني وبالرؤية التأملية ذات الاقتداءات الفكرية والفلسفية مما جعل النص الشعري المعاصر نصا توالديا لا يبدأ من بداية محددة وينتهي عند نقطة محددة، فهو نص الانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة، فهو نص التأويل.

وقد يشكل السؤال الأكثر إلحاحا في الوعي النقدي الحداثي وهو يلامس ويستبطن النص الشعري المعاصر محاولا اختراق حدوده لا للقبض على المعنى الواحد فيه بل تحقيق اختبارات الروح والحدس والتأمل عن طريقة ملامسة شفافية المعنى وجماليته وإيقاعه والولوج إلى منعرجاته، ذلك أن النص هو المبدع في كينونة الذات وما القارئ إلا ذات أخرى تبحث عن وجهها إلى النص الشعري مما يفتح المجال الأوسع أمام منهج فيه الكثير من الانفتاح يتبلور من خلال سؤال القلق والكشف هو سؤال التأويلية: كيف نفهم النص الشعري جماليا؟

ولا يخفى على الدارسين أن لكل نصّ عناصره الأولية وقيمه الجمالية التي تدخل في نسيج متعاون لأداء وظيفة ما وغاية ما.... وهذه العناصر والقيم قد تظهر في وقت واحد ثم تتميز تباعاً لتقدم ما تحمله من رسائل وإشارات ورموز؛ دون أن ننسى لحظة واحدة أن الشاعر العظيم هو الذي تبقى شخصيته متجددة بارزة في شعره، ويبقى ذوقه الخاص يميز طبيعته الفنية... ولعل هذه السمة أبرز ما في النصوص الجاهلية. ولعل ذلك كله ينطبق على المفهوم الفيزيائي للوجود... فحين نقرأ الوجود إنما نقرؤه من خلال استمراريته في الوجود...فالدراسة أو القراءة تعدُّ جوهر النقد؛ والنقد <<فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب؛ وهذا الفن يستعين بضروب المعارف المختلفة.>>(2) وحينما يصبح المجتمع كله متلقياً لأي نص أدبي تصبح مستويات القراءة أو النقد أكثر مسؤولية وارتقاءً ...

---

(1) كمال أبو ديب،في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص :143.

(2) حسين جمعة- الحيوان في الشعر الجاهلي-دار دانية للطباعة- دمشق- ط1- 1989م، ص :50.

إنّ التصور الجديد لعمليتي القراءة عند رواد نظرية التلقي يقتضي رسم تصور مغاير لمفهوم تاريخية الأدب، ورسم الحدود بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، فتاريخية الأدب حسب ياوس <<لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بين الظواهر الأدبية، وإنما تقوم على تمرس القراء أولا بالأعمال الأدبية، وبذلك يتحول مؤرخ الأدب نفسه إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم طبيعة العمل وتحديده تاريخيا، وبالتالي وضع حكمه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين، وفي هذا السياق يرى ياوس أن تاريخ الأدب عبارة عن "عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي.>>(1) أي أن العمل الأدبي لا يستطيع الاستمرار في التأثير إلا إذا استقبله القراء على نحو دائم ومتجدد، وهؤلاء القراء إما أنهم يكتفون باستهلاكه وتقليده، وإما أنهم يتجاوزونه وينتقدونه. وفي هذه الحالة يصبح العمل الأدبي موضوع تجربة أدبية لدى الجمهور المعاصر واللاحق، قراء ونقادا وكتابا كل حسب أفق توقعه الخاص به.

ففي القراءة فكل عمل أدبي هو التفاعل بين بنية النص ومتلقيه.فإذا كانت البنيات متضمنة في النص <<فإنها لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ.>>(2) فقراءة العمل الأدبي بحسب آيزر دائما لا يجب أن تهتم بالنص الفعلي فحسب، بل ينبغي أن تهتم، وفي نفس المستوى، بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، <<فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ.>>(3) وبذلك يحاول آيزر أن يسلك مسلكا يهدف إلى نوع من التقارب بين الذات والموضوع، بين القارئ والنص، لأن المعنى في نظره هو نتيجة التفاعل بين الطرفين أي بين النص والقارئ خلافا للتأويل التقليدي الذي يركز اهتمامه على توضيح معنى الخفي في النص.

وإذا لم يحدث الحوار والتفاعل بين القارئ والنص افتقد القارئ شخصيته، وغدا تابعاً، وأصبحت دراسته انفعالية بالنص، وهي أقرب إلى التهويمات العشقية في فضاء النص، فيسيطر النص بصورة شاملة، ويغدو القارئ عاجزاً لا يستطيع التخلّص من سلطان النص وهيبته، وتلك إلى حدّ ما القراءة الصوفية .وقد ميز آيزر بين المفاهيم : القارئ الضمني، القارئ المثالي - القارئ النموذجي- القارئ المتفوّق- القارئ الحقيقي- القارئ الواقعي ، القارئ المعاصر ، القارئ الجامع ، القارئ المستهدف.

---

(1) هانس روبرت ياوس جمالية التلقي: ، تقديم وترجمة، د.رشيد بن حدو، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة 1 2003، ص: 159.

(2) آيزر،فعل القراءة، ص :13.

(3) المرجع نفسه، ص :12.

وإذا كانت القراءة كمصطلح نقدي وإجرائي مفتاحاً للغة الفكرية والمفهومية والمعرفية الحالية فإن العلاقة التحليلية بين القارئ والمقروء تتعقد وتتداخل إحالاتها ومرجعياتها. وتعني عملية القراءة ها هنا: <<فك شيفرة المكتوب أو المنسوخ أو المقروءللغوية والجمالية والفكرية بوصفها مساراً تناصياً واجتماعياً يجمع داخله سياقات إنتاج خارجية أدبية ثقافية وأيديولوجية في ترابطها وتأثيراتها في ظروف التلقي والقراءة بحيث يتواشج النص باعتباره موضوع القراءة ويتفاعل ويتناص مع نصوص القراءةالقبلية كبنيات خطابية ولغوية وجمالية>>(1) فالقراءة إذن نشاط مكثف وفعل متحرك، كما أنها ليست <<مجرد صدى للنص بل هي احتمال من بين احتمالاته الكثيرة، والمختلفة، وليس القارئ في قراءته كالمرآة، لا دور له، إلا أن يعكس الصور والمفاهيم والمعاني، فالأحرى القول إن النص مرآة يتمرأى فيه قارئه على صورة من الصور، ويتعرف من خلاله، على نفسه بمعنى من المعاني.>>(2) إن هذا ما يجعل قارئ آيزر Iser لا يعرف التوقف، فهو قارئ مشاء على حد تعبير E.Freund، وموازاة مع سير القارئ، تعرف القراءة استمرارية دون أن يعني ذلك انسياب معاني النص لأن القارئ الجيد في نظر آيزر هو الذي يتوقف بين الفينة والأخرى بقراءته لملء الفراغات التي يتركها النص، وبذلك تكون القراءة فعلا جماعيا، وحصيلة لتأويلات ومعان ودلالات مختلفة. كما يكون النص هو ما يقرر، إلى حد كبير، استجابة القارئ.

فيظهر بوضوح أن نظرية التلقي من خلال فرضياتها تمزج بين أفق التوقعات التي تتحدد بتوقعات القارئ لحظة استقباله للعمل الأدبي، ونظرية التأثير التي تلغي الثنائية بين الذات والموضوع لصالح التفاعل والالتحام بينهما. من خلال ما سبق نستنتج أن هناك تقاطعا واضحا بين نظرية التلقي والنظريات التي اهتمت بمفهوم القراءة، كما تظهر وشائج القربى أيضا بين هذه النظرية ونظريات أخرى كمدرسة براغ من خلال أعمال رائدها موكاروفسكي.<<إنّ منظور التلقي له مبرراته ومشروعيته، إنه إعادة القيمة للقارئ، وإعادة لأهمية السياق التاريخي والاجتماعي وكأنه نفي لتطرف الشكلانية وصرف البنيوية. إن جوهر منظور التلقي هو إعادة الصلة الحميمة والضرورية بين النص ومتلقيه>>(3) وضمان قراءة فاعلة تفسح المجال للقارئ قصد التجول في مدائن النص وسراديبه.

---

(1) عمار بلحسن، قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي، مخبر سوسيولوجية التعبير الفني، ج1، جامعة وهران، 1992، ص: 22.

(3) علي حرب: قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، 1989ص :41.

(3) رجاء عيد، ما وراء النص، مجلةعلامات، السعودية، المجلد الثامن الجزء الثلاثون. 1998، ص :179-193 .

من منظور نظريّة التّلقي يصعب، إن لم يكن مستحيلا، الفصل بين حدود النّص وحدود القارئ؛ إذ الصّعب التّمييز أو وضع حدود دقيقة بين الوّاقعة والتّأويل>>(1) أو << بين ما يمكن أن يقرأ في النّص وبين ما هو مقروء منه فعلا >>(2)، حيث إنّ العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل، وليس بالإمكان تصور تلك العلاقة إلا على تلك الصورة؛ إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النّص ذاته، و بما أنّ النّص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإنّ الفصل بين الذّات والموضوع حسب آيزر <<لم يعد صالحا ومن ثمة فإنّ المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التّعريف به، وإنّما أصبح أثرا يعاش>>(3) ناتجا عن التّفاعل الحاصل بين النّص والقارئ، فلو أنّ النّصوص لا تحمل سوى المعنى المختبئ الذي يكشف عنه التأويل، لما تبقى <<أما القارئ الكثير ليفعله، ولن يكون عليه حينئذ سوى قبول التّأويل أو رفضه، الأخذ به أو تركه>>(4) ولهذا ينبغي لنا، من هذا المنظور، أن نسلم بأنّ المعاني نتاج تفاعل نشط بين النّص والقارئ ، وليست موضوعات مختبئة في النّص.

ممارسة القراءة داخل اللغة:

إنّ دراسة النّص بوصفه شيئا موضوعيا يفترض إمكانية وصفه بصورة محايدة وبوفاء تام دونما تدخّل من ذات القارئ أو المؤول، حيث لا يتم الوفاء التام للنص إلاّ على حساب إمحاء القارئ بصورة تامة، فأي تهاون في الوفاء للنص إنّما يقود حتما إلى محذور شدّد عليه النقاد الجدد بوصفه خطأً في التقويم والتأويل، وهو ما عُرف بالمغالطة التأثيرية، أي الخلط بين ما هو للنص وما هو من نتائجه وتأثيراته في القارئ، وهي التأثيرات التي كانت نظرية التلقي تجادل بأنّ فهم النّص غير ممكن بمعزل عن هذه التأثيرات،بيد أنّ النقاد الجدد عدّوا تدخل هذه التأثيرات في تحليل النّص محذوراً علينا تجنبه، ولتجنبه يلزمنا نقد موضوعي، حيث الناقد <<لا يصف تأثيرات العمل في نفسه، بل يركز على تحليل أدوات العمل وسماته المميزة>>(5) لكن هل بالإمكان حقاً أن يتحقق التعامل مع النّص دون الوقوع في شرك تلك المغالطة؟ وهل بالإمكان أن نكون أوفياء للنص بصورة تامة؟

---

(1) إن مرجعية مصطلح التأويل فيما يذهب إليه تودوروف T.Todorov «هي استخلاف أي نص بنص آخر. وهي كل إجراء يحاول الكشف عبر النسيج النصي الظاهر، عند نص ثان أكثر موثوقية» تودوروف: كيف نقرأ، ت: محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 98 ربيع 1999 السنة الرابعة والعشرون، ص :138 .

(2) أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب :نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993، ص23.

(3) فولفانغ: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6، ص:76 .

(4) نادر كاظم: المقامات والتلقي. الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص : 25 .

(5) المصدر نفسه، ص :26.

ومن ثمة فكل قارئ يتناول العمل الأدبي من منطلقات خاصة، وهذا ما يجعل من القراءة فعلا مختلفا ونشاطا متجددا بتجدد القراء، بل بتجدد القارئ نفسه، وهذا يعني أيضا <<أن القراءة هي، في حقيقتها، نشاط فكري/لغوي مولد للتباين، منتج للاختلاف، فهي تتباين، بطبيعتها، عما تريد بيانه، وتختلف، بذاتها، عما تريد قراءته. وشرطها، بل علة وجودها وتحققها أن تكون كذلك، أي مختلفة عما تريد أن تقرأ فيه، لكن فاعلة في الوقت نفسه ومنتجة باختلافها، ولاختلافها بالذات>>(1) وفي هذا دحض للقراءات التي تسعى إلى تقزيم النص.

و من هنا نفهم أنه لا مجال للقراءة الواحدة الوحيدة، كما أنه لا فائدة من البحث عن قراءة تغيب الكشف عما أراد أن يخبئه الكاتب بين السطور. بل الهدف هو التركيز على لحظة معينة تمارس فيها عملية القراءة، وهذه اللحظة نفسها تختلف أيضا باختلاف القراءة السابقة عنها، بل قد تختلف حتما عن القراءة اللاحقة، وهذا يعني التأكيد على عملية التلقي << والمقصود بالتلقي هنا هو تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، وعندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيرا، حيث يرتبط. التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه، ومن ثمة يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية>>(2)

إنّ ممارسة القراءة لن تنتج بوضوح إلا من داخل اللغة، إ نها تريد أن تمنح للنص فرادته وحقه في أن يكون خطابا، بما أنه <<خاضع لتوجه مزدوج : نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي ينتج فيها كخطاب. ويشتغل كلا السجلان مستقلا، قابلا للانفصال ، داخل ممارسات قاصرة وغير ناضجة، حيث لا يمس تغيير النسق الدال على التمثيل الذي يمثله، وقد يتصلا ن داخل النصوص التي تسم بميسمها الكتل التاريخية. >>(3) فاللغة تمتلك بنيات عميقة تحكمها مجموعة من العلاقات المنطقية التحويلية التي تساهم في تمفصل مقولات دلالية ومنطقية ، تنتج المعنى من جهة ومقولات لسانية داخل تاريخ اللسان من جهة أخرى . وهذا الفعل التحريكي يجعل<<اللسانيات تنفتح على مقولات منطقية وعبرها تفتح بابا لطالما ظنت أنها تنفلت منه وهو مجال الفلسفة>>(4) وفي فوضى هذه التقاطعات حاول البحث اللساني العربي أن يبني لنفسه هيكلا مستقلا يصف من خلاله اللغة العربية معتمدا على كل هذه الأصول النظرية.

---

(1) علي حرب: قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، س1989. ص :41 -52.

(2) هانس روبرت ياوس، مرجع مذكور، ص: 7.

(3)Julia Kristeva, Recherche pour une Semanalyse Editions de Seuil,1969, p21

(4)Julia Kristeva. La révolution de langage poétique Edition de Seuil, 1974, p20

القراءة النصية للغة الشعرية:

إذا أردنا أن نتحدث عن الشعر كصناعة فإنه يمكن اعتباره كسائر الفنون الصناعية الأخرى ، وهنا يقول ابن سلام الجمحي: <<للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلوم والصناعات.>>(1) ومن هذا المنطلق تم بلورة اللغة الشعرية وذلك من خلال المقولات الآرسطية، في إطار الصناعة أي البحث عن المعايير القارة والتي تتحكم في العملية الشعرية.واللافت للانتباه أنّ هذه المعايير تم استنباطها من القصيدة الجاهلية باعتبارها إبداعا وتجربة في سياقات تاريخية معينة ، سرعان ما تحولت- بعد ذلك- إلى إلزامات وجوبية، بحيث لا يمكن الاعتراف بشعرية قصيدة لاحقة.

ومن هذا المنطلق تحددت هذه القراءة بواقع الشعرية العربية، من واقع التعالي برؤى تنظيرية قبلية، وفق المقاييس المنطقية، فتفرض الشعرية سلفا، وكأنها قوالب جاهزة، وما على الشاعر إلا النسج على منوال السلف. فتأطرت الشعرية بمقولات معيارية، تقوم على أساس من المفاضلة بين ما قيل(السلف) وما يقال أو سيقال الخلف، القدم)، واتخاذ القديم معيارا للشعرية والاحتكام إليه في عملية التقويم. وإذانظر نا إلى الوظيفة الشعرية فإننا نجدها حاضرة في مستويات مختلفة من كل خطاب تواصلي لغوي ، فتحديد المعيار المنزاح عنه يغدو معضلة ، وتجد نظريه الانزياح . باعتبارها إجراءلغويا كما نجدهابعداً مهماً في التراث البلاغي العربي كالحديث عن المجاز، والعدول والتوسع، ولعل نظرية الانزياح الأسلوبية، وفي ديباجتها المتقدمة، جاءت لتفسر ما عبر عنه منذ القديم بالغرابة والعجب.

ومن هنا نجد الجاحظ يقول في هذا الباب: <<أن الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلما كان أظرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع ولا يعد كل انحراف أسلوباً إذ لا بد أن يصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية ويمكن أن تبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي بمراجعة و مراقبة الانحرافات، كتكرار صوت أو قلب نظام كلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جمالياً للفروق.>>(2)وحين تتغلَّب الوظيفة الشِّعرية على بقية الوظائف في نصٍّ أدبيٍّ ، فإنَّنا يسترسل في لغة شعريَّة ترتد إلى نفسها، وتنشئ عالمها الخاصَّ بعيداً عن النَّصِّ المستهدف، فتغيب بذلك العلاقة الجدليَّة المحتملة بين القارئ والنَّصِّ .

---

(1) محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء ، إعداد اللجنة الجمعية للنشر دار النهضة العربية- بيروت- د ط- د ت- ص: 03.

(2) محمد عبد المطلب ، أدبيات قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص :123.

فالقراءة النصية للغة الشعر . وحدها . ما زالت مستعصية في هذا الشأن على الوصول إلى كشف زمانية اللغة والوسط الذي نشأته فيه إن لم تكن هناك علامات واضحة لفهم ذلك... ومن ثم أغلقنا عقولنا على ما قام به القدماء من نقد تلك اللغة وتحليلها في عدد كبير من الدراسات النقدية والجمالية التي تركزت في أكثرها حول مفهوم اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون،فكلنا يقر بالفضل للجاحظ وابن قتيبة وقدامة وابن طباطبا، وأبي هلال العسكري والمرزوقي وغيرهم في هذا المجال. ويبقى الجرجاني الذي أفاد من ابن جني متفرداً في هذا النسق؛ فهو لم يكتف باستقلالية اللغة في بناء الجملة المنظومة؛ بل بين ّ <<أثر العلاقة النحوية في المعنى، وما تقدمه للنص من جمال فني قائم على النظم والصورة>>(1) . فالنظم هو الذي يتواصفه البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله؛ صَنْعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة>>(2)، ومدار <<أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه...ثم اعلم أنْ ليست المزية بواجبة لها في نفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام.>>(3)وقدَّمت الدراسات البلاغية القديمة للنص القديم فوائد ملموسة أسهمت في إثراء الدراسات اللغوية ولا سيما حين وقفت على أساليب التناظر والتضاد وبينت ما تؤديه من خصائص فنية في بنية النص.

ومن ثم أفرد بعض لدارسين المحدثين كتباً لهذه الغاية؛ وتعمقوا في بحثها؛ لهذا اقتضت الإشارة إليها ويمكن الاستغناء بها؛ لنقول: إن الممعن في الدراسات القديمة جميعها لغوية وبلاغية يدرك أنها لم تكن بمستوى الدراسات الحديثة . على أهميتها . فقد توقفت عند ظواهر بعينها من اللغة وبعض الحالات المتعلقة بالإخبار والتفسير والشرح، فضلاً عن تحكيم الأذواق والانطباعات في دراستها... << ولم تصل إلى تكوين صورة متكاملة ودقيقة لدراسة لغة النصوص المتماثلة في الموضوع وأسبقيتها الزمانية؛ إذا استثنيت بعض الدراسات المعجمية التي اتجهت اتجاهاً لغوياً خاصاًكالمخصّص لابن سيده؛ وفقه اللغة للثعالبي.... فقد اتجه كل منهما إلى إثبات معجم لغوي للناقة أو الفرس، أو الأسد... و....>>(4) و لكن التطور الزمني لاستخدام مفردات كل مادة ضاع في غمرة الدلالة الموضوعية، كما ضاع مفهوم السياق الدلالي لأي كلمة لعدم ارتباطها بالنص، أو أنها منقطعة عن وحدته الشمولية.

(1) نازك الملائكة سيكولوجية الشعر وزارة الثقافة ، بغداد 1993م. ب، ص
(2) شرح ديوان لبيد بن ربيعة . تحقيق د. إحسان عباس ، مطبعة حكومة الكويت 1984م. ب،ص40
(3) يوسف خليف شعراء الصعاليك دار المعارف بمصر ، 1959م. ب، ص
(4) مصطفى الشورى الشعر الجاهلي "تفسير أسطوري" دار المعارف بمصر ، ط1، 1986م.ب، ص56

ولقد ثبت لنا مما تقدم أن مبدع النّص يلتقي بالقارئ مرتين مرة بالحس والمشاعر فيترك لديه أثراً ذاتياً تلقائياً وعفوياً ، ومرة أخرى بالوظيفة (المضمون والهدف) التي تقدمها العناصر الفنية وتختلف في مستوياتها الفنية والإبداعية تبعاً لذلك. و هذا الثنائية قائمة، ما وجد للنص غرض وقيم جمالية، وما وجد القارئ المتذوق المثقف. فالقراءة حالة فنية شعورية وذهنية ثقافية؛ تتنوع بتنوع التجربة الإبداعية، وبمقدار ما يتصف به القارئ من خصائص. ومن هنا فإن درجات التفاوت في القراءة كامنة بين يدي متلقي التجربة الإبداعية؛ وإن حدث للوهلة الأولى أثر ذاتي ما في النفس. فالجانب الذاتي والموضوعي المعرفي أساس تنوع قراءة النص الأدبي وإثرائها..فكلُّ عمق عاطفي يموج في صميمه كل ما هو نفسي واجتماعي وثقافي وتاريخي وديني ومكاني وطبيعي.. و.. وإن كان المنطق الأساسي يتمثل بمواجهة النص الإبداعي.

وبهذا كلّه يكمن سر التناغم العاطفي والفكري والمعرفي بواسطة التجربة الإبداعية بين المبدع والمتلقي؛ دون إغفال لتجربة الحركة النقدية والأدبية القديمة والحديثة. ويدل على ذلك أن يونس سُئل عن ابن أبي إسحاق وعلمه: أين <<علمه من علم الناس اليوم؟ قال: لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه يومئذ لضُحك منه؛ ولو كان فيهم من له ذهنه ونفاذه، ونظر نظرهم كان أعلم الناس.>>(1) وبهذا التجربة الإبداعية بين حالتين إما أن تجد قارئاً واعياً مدققاً مقارناً متتبعاً جريئاً .. وإما أن تجد قارئاً لم يستطع أن يرتقي إلى مستوى التجربة الإبداعية فنياً وذاتياً ومعرفياً ومنهجياً .. فلم يتهيأ له الانفتاح عليها في مستوياتها الوظيفية والفنية. بيد أنها قد تجد قارئاً امتلك أدوات النقد الذاتي والمعرفي ولكنه سخر قدرته وذاتيته ومعرفته لعصبية قاتلة أو هوى جارف، أو رغبة آنية.. فانتهى إلى تأويلات لا تتفق بأية حال مع التجربة الإبداعية؛ بل إن قراءتين لشخص واحد قد تختلفان في <<وقتين مختلفين إما لأنه نضج إدراكه العقلي وإما لأنه ضعف لظروف عارضة.فالتجربة لن تتساوى أبداً ">>(2)، في مثل هذه الظروف . ونحن نتوخى من القارئ أن يمتلك وعياً معرفياً في اتجاهات عديدة أدبية وفنية ونقدية ومنهجية وثقافية ودينية.. و أن يطلع على عدد من العلوم المساعدة الأخرى، التي تردف وعيه المعرفي واللغوي والموسيقي سواء كانت علوماً قديمة أم حديثة؛ عربية أم أجنبية. و من ثم يمكن أن يستفيد من نتائج ذلك كله لدراسة الظواهر الأدبية والنصوص الإبداعية؛ منطلقاً منها، ساعياً إلى فهمها ومن ثم استيعابها وتحليلها.

---

(1) ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء طبعة دار المعارف ، مصر ،ص: 15.

(2) شكري عزيز ماضي: نظرية الأدب 189 وانظر فيه 191 وما بعدها والرثاء في الجاهلية والإسلام ص:23.

الوظيفة البلاغية للغة الشعرية:

إن موضوع البلاغة هو وصف الطرق الخاصة في استعمال اللغة، وتصنيف الأساليب حسب قدرتها على التعبير عن المقاصد، ولتحقيق ذلك يلجأ المتكلم إلى طرق مخصوصة في التعبير، تتيح له تجاوز الإبلاغ إلى التأثير، وغاية البلاغة مد المتكلم بمجموعة من التقنيات التي تعتبرها ناجعة في تحقيق المقاصد.يقول ابن خلدون محدداً البلاغة في مقدمته: << البلاغة هي مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك.>>(1)من هنا نجد حازم قد اعتمد النص الشعري معياراً يوجه نظره البلاغي في تحديد ماهية الشعر، وحصر مقوماته الأساس، وذلك لوعيه بأن << من يريد أن يستنبط هذه الصنعة (الشعر) من صناعة أخرى لعله لا يحسنها بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يستنبط الشيء من معدنه ويطلب من مظنته>>(2) وهو ما يشي بحرص حازم على التأمل في النصوص الشعرية، والتفاعل الحي والمباشر مع مكوناتها النوعية، من أجل إنتاج معرفة واعية بها وبالقوانين الضابطة لها، <<لأنه لا معرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يطلب الشيء من أهله، وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه.>>(3)ن هذا الوعي بالطبيعة الخاصة للشعر، دفع حازماً لأن يجعل من النص الشعري مجالاً للتأمل، مما أقدره على استخلاص مفهوم متكامل للشعر، صدر فيه عن مراعاة لطبيعة الشعر، ومعرفة دقيقة بأسرار الصنعة الشعرية.

كما يندرج النص الشعري ضمن الحقل التواصلي بشكل عام، لأن كل نص شعري يعني تواصلاً بين منجزه ومتقبله، ويتحقق هذا التواصل عبر وسيط نوعي هو القصيدة التي تحمل مضموناً معرفياً وأخلاقياً، يتوجه به المبدع إلى متلقيه. وقد استثمر علماء من حقول معرفية مختلفة النتائج التي توصل إليها منظرو عملية التواصل، ونجحوا في تطبيقها على مجالات تخصصهم، مما ساعدهم على التقدم بهذه التخصصات خطوات شاسعة إلى الأمام. ويعتبر رومان ياكبسون من الأوائل الذين تنبهوا لأهمية توظيف نظرية التواصل في مجال الشعرية والأسلوبية، وقد ساعده ذلك على الخروج من المأزق الذي سقطت فيه الدراسات الأسلوبية قبله، التي حاولت تحديد الخصائص المميزة للنص الأدبي عن طريق إجراء مقابلة بين اللغة الأدبية واللغة العادية، باعتبار أن الأولى تتضمن أسلوباً، والثانية تخلو منه.

---

(1) ابن خلدون، المقدمة بيروت ، دار الرائد العربي ، 1402هـ ،1982، ط5 ، ص: 562.

(2) حازم القرطاجني، المنهاج، ص: 103.

(3) المرجع نفسه، ص:15.

تأثير البلاغة في الشعر:

إن الشعر له تأثير بالغ في مسيرة الدرس البلاغي والنقدي، منذ القدم، حيث ظل الشعر في الدرس البلاغي يُثار نقاش بين البلاغيين والنقَّاد؛ وقد أدَّى هذا إلى ازدياد حركة النشاط النقدي، وبخاصة فيما يتصل بنقد الخطاب الشعري.

وإن ما يلفت النظر أن الشاهد الشعري ظلَّ يتردَّد في كتب البلاغة القديمة من عصرٍ إلى عصر، متنقِّلاً من متن إلى تلخيص إلى شرح، ولعل السبب في ذلك كون البلاغة في ذلك الوقت تنحو نحواً تعليميًّا؛ (قاعدة ومثال لإيضاح القاعدة) فكانوا يستخدمون البيت الشعري مثالاً أو شاهداً على القاعدة، وإنْ أدَّى ذلك إلى بترهِ عن سياقه، ومن ثمَّ أصدروا بعض الأحكام على بعض هذه الشواهد بعدم فصاحتها أو بلاغتها.لذلك رأيت أن أتناول قضية الشاهد الشعري في مبحثي الفصاحة والبلاغة تناولاً يهدف في المقام الأول إلى إعادة النظر في قراءة هذه النصوص الشواهد قراءة فاحصة متأنِّية، فربما تَقِفُ هذه القراءة على خطأ استمرَّ واقعيّاً، أو تعود علينا برأي صحيح آنَ أن يعرف ويؤم، ولايَسَما أن روح اللغة من السيولة بحيث لا تنضبط في مقولات.لذلك كان نظري إلى الشاهد سواء أكان كلمةً أم تركيباً في إطار موقفه من القصيدة، وتأمُّل معناه في سياقاته المتعدِّدة؛ لأن هذه السياقات هي الأبعاد للقافي تفسير النص والكشف عن العلاقات المتداخِلَة في لغته، وأن النص نسيج متكامل يتداخَل فيه إيقاع الذات وإيقاع البيئة والمجتمع والثقافة.<< الذي يعنون به الكلام الذي كملت طبيعته وسجيته من إفادة مدلوله المقصود منه، لأنه عبارة وخطاب، ليس المقصود منه النطق فقط ، بل المتكلم يقصد به أن يفيد سامعه.>>(1)

وعلى كلِّ حال إن معاودة قراءة التراث البلاغي والنقدي محاولة للوصل بين ما توارَثناه وبين ما نُعاصِره وما يُستَحدث، ولكن دون التعصُّب للتراث أو التقليل من شأنه. و معنى ذلك :أن البلاغة تستدعي حضور المبدِع والمتلقِّي على صعيد واحد، فكلاهما يظلُّ في حالة انتظار لبلوغ المنطقة الدلالية.<<إن جلية البلاغة هي جمالية التلقِّي والتأويل؛ لأن غاية البليغ أن يؤثِّر في المتلقِّي، وغاية المتلقِّي الكلام البليغ وتأمُّله ليصل إلى كمال اللذَّة>>(2) ومنطقة عمل البلاغة أولاً الكلام والمتكلم فلا تعلُّق لها بالإفراد؛ لأن المفردة غير مستهدَفة في ذاتها، بل لا بُدَّ من وجودها في سياق، لأنالكلمة الفصيحة تجمُل إلى جانب جرسها ووقعها في الأذن وحركة اللسان بها إيحاءً بالمعنى وظلالاً وموسيقا.

---

(1) عبد الرحمان ابن خلدون ، المقدمة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، 1962 ، ص: 118.

(2) عبد الرحيم الهبيل. فلسفة الجمال في البلاغة العربية": تاريخ النشر: 2004/01/01. الناشر: الدار العربية ص: 324.

وينطوي الشاهد البلاغي على عملية اختيار تلقائي للشاهد تخضع لطبيعته ومادته، بحيث ينظر إلى معناه خارج إطار اللغة المباشرة،والنظر إليه وفق دلالات جديدة ناتجة عن العلاقات والتراكيب الجديدة<< وإن هناك فارقا دقيقا بين التوجه اللغوي الخالص ، والتوجه البلاغي،فإذا كان اللغويون يحتفون بشعر فترة الاحتجاج التي ترتبط بمكان وزمان محددين، فإن البلاغيين قد تجاوزوا هذه النظرة اللغوية ن وتعلموا مع الإبداع في مراحله المختلفة دون نظر تقويمي إلى محدث.>>(1) فالبلاغة لم تحدد بفترة محددة لقبول الشاهد البلاغي، وإنما اعتمدوا في ذلك على حسن الاختيار الذوقي للشاهد البلاغي وما يشتمل عليه من درجات الإبلاغ، فالفهم في المسألة المادة التي يتوفر عليها الشاهد، دون النظر إلى الفترة الزمانية للشاعر.

إن الشاهد البلاغي القديم لم يكن جماليا في التركيب والتزويق فحسب، بل أيضا عبر عن جانب وظيفي في التعبير عن شؤون الناس الاجتماعية والنفسية والحضارية.فالشاهد الشعري هو قدرة الشعر على استيعاب مادة البلاغة ، وهذا يرجع إلى << أن الباعث على القول في البلاغة هو الوجدان والخيال، وذلك ما يكون جولانا في ميادين الشعر.>>(2) إننا ومن خلال تتبعنا للشاهد البلاغي نجد أن بعض هذه الشواهد كان كثير الدوران في كتب القدماء التي تناولتها هذه الدراسة ، ومن أمثلة ذلك قول النابغة (3)

فإنك كالليل الذي هو مدركي * وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وهو يرد في أسرار البلاغة تحت باب الاستعارة ويلاحظ من خلال تتبع الشواهد البلاغية، انتقال كثير منها من باب إلى آخر، ولعل ذلك يعود إلى تداخل أبواب البلاغة، وزخم الطاقات الإبلاغية في الشاهد إنَّالبلاغة ليست أمراً مستقلاً عن اللغة، بل هي الأمر الذي يساعد اللغة على أداء وظيفتها، أعني الإعراب عما في النفس.وإن البلاغة قد اختلطت بالنقد من حيث الموضوع أولاً . فالنص الأدبي شركة بينهما، لكنهما يختلفان من حيث المعالجة:فالبلاغة لا تُعنى بالصلة بين العمل الفني وصاحبه، ولا بالقيم العقلية والعاطفية في النص، فهي تُعنى بالأسلوب وخصائصه وما فيه من صور بلاغية، إنها تصور للناشئة قواعد الأدب التعبيرية حتى يحسنوا إنشاءهم الأدبي، فتصف وتعلم، على حين يحلل النقد الظواهر الواضحة والمستترة في العمل، ويتعرض لصلة بصاحبه.

---

(1) عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة ثانية، ط1 مكتبة لبنان ناشرون بيروت، 1997، ص :25.

(2) أحمد، سامي سليمان، خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003، ص: 250.

(3) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص :29، 191 العسكري الصناعتين، ص271 ، ص: 90.

فالشعر العربي القديم لم يعرف الرمزية بمدلولها ،وإنما عرف رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية التي مسها الغموض قليلا وفي مواقع محدودة فالاستعارة علاقة لا منطقية ،وعبث

بالحدود وخلط بين الفكر والإحساس ،خلطا نافعا يؤدي ما تقتصر عن الحواجز وبهذا << تستحيل إلى تشابه بين غير المتشابهات ،يحمل في نفسه سر الوجود ،وهاهنا تقترب الاستعارة من الرمز بحيث يصبحان على التقريب ولدا أسرة واحدة ،وهذه القرابة شعر بها النقاد الذين ذهبوا إلى أن الاستعارة لا تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزا أي ما لم تسعف على إيجاد حالة رمزية .>>(1)

فثراء الاستعارة مرتبط بمعلم فردي خاص أما ثراء الرمز فيكمن في ضم شتاة من الأفراد لأنه صورة مستقلة وجودها ذاتي ،حركتها حرة ،تتمتع بأصالة غريبة ،لا تخضع لمفهومات خارجية ،ومن هنا ننفي عن الرمز كل ما يتعلق بتقرير فكرة ،أو وصف نمط من الخلق أو الوجدان يبدو متميزا ،من الصورة التي تساق معه ،ففي الاستعارة قران مستترا وفي الرمز وحدة ذاتية ،واستقلال مكين يجعل السيد الأعلى في القصيدة فيتمرد على إتباع جزئي معين من جزئياتها ومن ثمة ترى أن وفرة الإيحاء ليست فصلا مانعا من الخلط بينهما ،فالاستعارة ،صورة ذات إيحاء جم ،ومظهر إيجاز واضح،ولكن ذلك وحده لا يحيل الاستعارة رمزا .

فالسياق هو المعيار الذي يساق به ما بينهما ،وفي خارج السياق تظل نسبة الصورة إلى مجال دون آخر عبثا متعسفا لا دليل عليه فإذا سبحنا في أموج السياق بحيث تبدو صورة أمامنا ،وقد اجتمعت لها أسباب القيمة الشعرية وأصبحت بؤرة علاقات مكثفة لا نسب بينها وبين فكرة معلومة أو خيال ذو إطار محدد يجسم أو يشخص ،فذلك هو الرمز الذي يستمد منه السياق إشعاعه ،ويمتد بعيدا لا يقف عند فكرة خاصة ،بل يحتاج على الدوام إلى أن يعبرها إلى ما سواها ،وربما عبرها إلى ما يعارضها ،فالرمز يجسم فكرة ،ولا يشخص فضيلة ،ولا يصور جزئيا وذلك كله للاقتناع به فالرمزية في الشعر العربي تعتمد أولا على <<العالم الخارجي وثانيا على العقل الواعي في إدراك تلك المحسوسات وتأليفها للصور ،أما الرمزية عند الأوروبيين فتستبعد العقل و الوعي ،فتعتمد بالدرجة الأولى على الأحلام ،وتنفذ إلى العقل الباطني في تكوين الصور .>>(2) وبالرمز الذي يتبلور في كلمة واحدة فإن الشعراء المعاصرين قد بذلوا في هذا المجال جهدا ملحوظا،حتى كاد كل شاعر يُعرف برمزه المبتكر.

(1) عمر يوسف قادري : التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون ،مرجع سابق: ص: 123.

(2) رجا سمرين: شعر المرأة العربية المعاصرة ،مرجع سابق : ص: 617 .

إنّ للقراءة اختلاف و معارف وثقافات ؟ وعليه فإن القراءة مستويات كما لها مستويات، وعليه توجد لبعض النصوص قدرة على توجيه القارئ إلى أمر ما أكثر من بقية الأمور الأخرى <<لا يمكن - فيما أرى - للقارئ إلا أن ينشغل بشخصية مصطفى سعيد، أو بالإشكاليات الحضارية الكامنة فيها أي أن النص يقرر إلى حد كبير استجابة القارئ .>>(1) فالنص سلطة يمارسها على القارئ إن صح التعبير وهو موضوع مستقل بذاته.

القراءات المتعددة للنص الشعري:

فالنص الأدبي يمكن أن يقرأ قراءات متعددة بالنظر إلى الخصوصيات النفسية والاجتماعية والمعرفية التي تميز قارئا عن قارئ آخر؛ ولذلك<< تتباين مستويات القراءة وتتعدد من حيث العمق تبعا لخبرة القراء وأساليبهم، حتى قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء .>>(2)، ثم إن القارئ الواحد سيقرأ النص الواحد قراءات مختلفة بالنظر إلى أحواله المختلفة النفسية والاجتماعية والمعرفية فهو في هذه القراءة ليس هو في تلك القراءة للنص نفسه تبعا للمقولة الشائعة: "أنا الآن لست أنا بعد لحظات. إن القراءة مستويات كما أن القراء أنفسهم مستويات .القراءة العارفة والقراءة المستهلكة، **فالأولى** تتجاوز العمل الأدبي لتدرك الظروف المحيطة بإنتاجيته وتفهم نواياه. وتحلل أدواته و تعيد تشكيل نظام الإحالات الذي يعطي العمل بعده الجمالي... <<إنها قراءة حكيمة محفزة. **والثانية** قراءة تذوقية تنبني على الإعجاب (أو عدمه) بالعمل ولا غرو أن يتقرر المصير التجاري للكتاب بمدى إقبال الجمهور عليه.>>(3) يمكن أن نقرأ النص قراءة أسلوبية نركز فيها على الانزياحات المختلفة التي تخلقها اللغة والطاقات الدلالية المختزنة في النص التي تلامس مكامن الحساسية المتأثرة لدى القارئ ويمكن أن نقدم النص التالي للأصمعي مثالا عن الانزياح والعدول في التعبير عن المألوف بما يخرق أفق الانتظار عند القارئ. فالحاضر - إذن - قد تجاوزه الماضي والمستقبل قد تجاوزهما معا، وعليه فإن الكون الزماني في المنفرجة كون مستقبلي يرتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر التي ترفض حاضرها المتأزم وتتشبث بمستقبلها الذي ترى فيه انفتاحا وانفراجا لأزمتها.

(1) فاضل ثامر - من سلطة النص إلى سلطة القراءة - مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48-49 / 1988، ص :89.
(2) المرجع نفسه - ص : 93.
(3) رشيد بن حدو - قراءة في القراءة - مجلة الفكر المعاصر، عدد 48-49 /1988- ص : 15.

فلهذا نجد الأصمعي يقول : <<دخلت بعض مقابر الأعراب، ومعي صاحب لي.فإذا جارية على قبر كأنها تمثال، وعليها من الحلي والحلل ما لم أر مثله،وهي تبكي بعين غزيرة وصوت شجي. فالتفت إلى صاحبي فقلت: هل رأيت أعجب من هذا ؟ >>(1)

قال: لا والله ولا أحسبني أراه. ثم قلت: يا هذه: إني أراك حزينة وما عليك لباس الحزن **!**
فأنشدت تقول:

فإن تسألاني:فيم حزني؟ فإنني رهينة هذا القبر يا فتيانث
وإني لأستحييه والترب بيننا كما كنت أستحييه حين يراني

ثم اندفعت في البكاء وجعلت تقول:

يا صاحب القبر يا من كان ينعم بي بالاً ويكثر في الدنيا مواساتي
قد زرت قبرك في حلي وفي حللي كأنني لست من أهل المصيبات
فمن رآني عبري مولهة عجيبة الزي تبكي بين أموات (2)

يتمثل الانزياح في هذا النص في التعارض الحاصل بين الحالة الخارجية للأعرابية وبكائها بعين غزيرة وصوت شجي ووجودها في المقبرة على قبر زوجها. فحالتها الخارجية تدل على الفرح وحالتها الداخلية ليست كذلك، لذلك تساءل الأصمعي - باعتباره مخاطبا قائلا لصاحبه:

هل رأيت أعجب من هذا؟ فرد عليه صاحبه مؤكدا غرابة الحالة قائلا: لا والله ولا أحسبني أراه. فزينة الأعرابية ولباسها لأحسن ما تملك من الحلي والحلل في حالة الموت، فيه خروج عن المألوف، فيه عدول عن المعمول به في طقوس الموت التي تتطلب نوعا معينا من اللباس، ثم إن وجود الأعرابية وهي في حالتها تلك في المقبرة لا يتناسب مع المكان بل يمكن أن يتناسب مع العرس مثلا. ففي هذا التعارض - إذن - تكمن أسئلة القارئ: لماذا هذا التعارض ؟ لماذا تزينت هذه الأعرابية بما يدل على العرس؟ ولماذا هي موجودة على قبر كأنها تمثال تبكي بعين غزيرة وصوت شجي ؟ هل هي حزينة أم مسرورة ؟ إن هذا التعارض الذي تتميز به الأعرابية يدل على أنها تعيش أزمة نفسية عميقة اختلط عليها.

---

(1) رشيد بن حدو - قراءة في القراءة - مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48-49 /1988- ص: 15

(2) الأستاذ محمود ابراقن - تحليل الأقلام والنصوص، الأسس المنهجية للتحليل النصي -رولان بارت. الحلقة "3"جريدة السلام الجزائرية العدد (215) يوم 18/7/ 1991. ص: 24

لقد ميّزت مصادر الإنتاج، وعناصر الدلالية الفاعلة في تشكل العلامات النصية، نظرا لانفتاح النصوص وزحام الخطابات النقدية الفاعلة في تطويرها، وانفتاح الثقافة العربية على غيرها من الثقافات العالمية، ودخولها صراع العولمة من بابه الواسع، الأمر الذي انعكس على فلسفة الإبداع بعامة وعلى لغة الإبداع بصفة خاصة، كونها الأساس في قيمة النص التواصلية، حتى شهد نص القصيدة عصرا جديدا من التنويع الشكلي والانزياحي، قدمت من خلاله بطاقة هوية جديدة بمعايير العصر الجديدة وبلغة ثرية كثيفة الدلالات وبتوظيف قوي يعمق الدلالة ويفتحها على القراءة وعلى التأويل، وبأسلوب شعري يبتعد عن المقصدية المباشرة ألمباشَرة الموضوعية التي ميّزت نمط القصيدة العربية التقليدية، الأمر الذي أعطى الإبداع الشعري نفسا جديدا، في أشكاله وفي موضوعاته تحديدا عند ما اصطلح عليه بقصيدة النثر.

فالشعر الحداثي-كما يسميه يوسف الخال- أو قصيدة النثر كما اصطلح عليه وجه من أوجه تفاعل حركة الشعر ومفاهيم الحداثة والتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية الحديثة في الوطن العربي وكانت نتاج ثورة أدبية قوية فقد<< شكلت ظاهرة قصيدة النثر إحدى الظاهرات الحداثية التي وسمت الحداثة الشعرية العربية في الخمسين سنة الأخيرة.>>(1) وأضحت من أكثر النصوص إثارة للجدل النقدي، بخاصة عبر صفحات مجلة شعر التي أسست لبيئة نقدية جديدة رافقت الشعر الحداثي تنظيرا وتطبيقا نظرا لارتباطه بموروث شعري ونقدي راسخ في الأذهان وفي الأذواق وقد قدّمت المجلة رؤيتها للقضايا المتعلقة بالإبداع بعامة وبالشعر بخاصة فصاغت مفاهيمها على أسس ميزها التحرر والانفتاح.

فالنقاد الجدد لحظة كاشفة ورؤيا تلج إلى ما وراء الظواهر المتناقضة والمشوشة بغية الوصول إلى الانسجام الكوني والحقيقة، ولا يتحقق ذلك إلا باللغة، ومهمة الشاعر ليست المدح أو الهجاء أو الفخر أو غيرها مما عرف بأغراض الشعر، ولكنها في رأي يوسف الخال<< النفاذ إلى ما رواء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص.>>(2) الشعر بنفاذه إلى وراء الظواهر يعني أنه فن أو تعبير جميل في لحظة رؤيا، يخاطب العقل ولكن لا يلتزم قوانينه وقواعده.

---

(1) آصف عبد الله، الحداثة الشعرية وقصيدة النثر مجلة الموقف الأدبي العدد 343 تشرين الثاني1999 ص :90.

(2)يوسف الخال الحداثة في الشعر الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978.ص :83.

فالقارئ في الشعر الجديد كما في النقد الجديد محك أساس في الإبداع الشعري، والقصيدة الحداثية تعيره اهتماما كبيرا على اعتبار أن الفن لم يعد للمتعة فقط ولا لأداء وظائف جمالية بل تعدى ذلك لأداء الرسالة الإنسانية في رحلات الكشف والتجلي، لذلك فإن قصيدة النثر قدمت –بين حقيقة الإبداع ورسالته- مفهوم الغموض في مستوى لغة القصيدة عكَس ثراءها وقوتها ولكنه غموض من النوع الذي << يحول بين(القارئ) وبين الاستمتاع بما يقرأ، فهو غموض يشف حتى يغدو جذابا مؤثرا يطيل أمد التأثير الذي يشجع القارئ على إعادة النظر في القصيدة، ليكتشف في كل مرة يقرأها شيئا جديدا.>>(1) أي إن في الشعر غموض جميل هو العمق الذي يحفز على القراءة والتقرب من النص واكتشافه والدهشة في تلقيه.

إن القصيدة العربية أثبتت وجودها على الرغم مما قيل وما زال يقال حول تحررها، ففي النهاية - يقول الراحل محمد عمران- التسمية<<لا تهم، ما يهم هو كمية الشعر في هذه الكتابة الجديدة التي نسميها تجاوزاً، قصيدة النثر، لقد تسلل هذا الشكل الكتابي إلى حياتنا الأدبية وصار جزءاً من مشهد ثقافتنا الشعرية المعاصرة، المعافى منه شعر جميل سوى أنه نادر، وهو غير متوافر سوى لدى الشعراء السحرة وهم بعدد أصابع اليدين.>>(2) قصيدة النثر التي كثر الجدل حول هويتها، وككل تنوع شعري يحاول تأصيل مجاله التعريفي وتحديد مصطلحاته ومفاهيمه عرفت لغة خاصة وجديدة، نهلت –إلى جانب التراث العربي- من مصادر غربية وعالمية شتى، جمعت بين الفكر والفلسفة وبين الأسطورة والتاريخ إلى هموم الإنسان وآماله، طغت عليها بنيات تشكيلية مشفرة، وسّعت من دائرة مفاهيمها الأساسية كموسيقاها الداخلية والخارجية وصورها وتشكيلها اللغوي و الانزياحي، جعلت من قراءتها الأولى قراءة استفهامية، تطرح أسئلة عديدة عن المعنى وعن سيرو رة إنتاجه وانتقاله، عبر علاماتها اللغوية و الإيقونية. وبذلك يستطيع القارىء أن يخرج انطباعه من حيز الخصوص إلى نطاق العموم، وتبيت قراءته وسيلة من وسائل المعرفة عندما تأطرت بأطروحة ممنهجة تفيد كل مُتَلَق و متلقي.وهنا يجب أن يتذكر القار يء الأدبي أن ثمة فرقاً بينأن يقرأ صامتاً لنفسه وبين أن يقرأ ناطقاً لغيره.

---

(1) خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1960،ص :46.

(2) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك،دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط2، ص :203.

وهكذا نالتنظرية القراءة وجماليات الاستقبال أو التلقي بالدور المهم في الكشف عن سرّ خلود الأعمال الأدبية ، ذلك السرّ الذي يكمن في الفرضية الجوهرية =تعدد المعاني+ الناجم عن عدم إحالة النص على مشار إليه معين ، ويكون النص بذلك محاورا نشطا للقارئ ، ويكون هذا الأخير فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرّة عبر تاريخ تأويلاته فما دام القارئ قطبا مهما وأساسيا وحيويا وفاعلا في عملية الإنتاج الأدبي ، فلا بدّ من تحديد مراحل القراءة أولا ، ثم تحديد خصوصيات هذا القارئ المتلقيومن هنا يميّز ريفاتير بين مرحلتين في القراءة :

المرحلة الأولى هي القراءة الاستكشافية التي لا تتجاوز حدود المحاكاة حيث يتم فهم المعنى ، وتعتمد هذه القراءة على الكفاءة اللغوية والكفاءة الأدبية.والمرحلة الثانية هي القراءة الاسترجاعية أي <<قراءة تأويلية ، والقارئ هنا يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة ، والأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص.>>(1)يميّز =د. محمد عبد المطلب+ بين نوعين آخرين من القراءة: قراءة صحيحة وأخرى غير صحيحة ، والأخيرة يجب استبعادها من أفق الاحتمالات ،وكل قراءة هي أفق للقراءة التالية ، ومجرد حصر القراءة في البنية النصية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص كما هو عند البنيويين ، سواء أكان الحصر خالصا للبناء الشكلي ، أم للناتج الدلالي. ومن ثم تكون القراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تسمح بتدفق ملاحظات المتلقي الموجهة للنص ، وذلك عكس القراءة المغلقة ، لأنهّا لا تسمح بمثل هذا التدفق.>>(2)وهو ما يذهب إليه علي حرب حين يقرّ <<بأنّ شرط القراءة وعلّة وجودها أن تختلف عن النص الذي تقرأه وأن تكشف فيه ما لا يكشفه بذاته أولم ينكشف فيه من قبل. وأما القراءة التي تقول ما يريد المؤلّف قوله ، فلا مبرر لها أصلا ، لأن الأصل أولى منها ، ويغني عنها.ثم يميّز بين أنواع للقراءة؛ فثمة << قراءة تلغي النص ،تقابلها قراءة تلغي نفسها هي أشبه بالقراءة ، القراءة الميتة ، أما القراءة الحيّة ، فهي فاعلة منتجة ، في الاختلاف عن النص و به أوله.>>(3)على أنّ القراءة وإن ارتبطت بطور ما بعد الإنتاج ، فإن المتلقي يرتبط بكل أطوار عملية الإنتاج الأدبي ، مما يجعله متعددا متنوعا بدءا من المتلقي المطلق ، فالفعلي ، فالضمني ، فالمثالي ، ثم الكاتب المتلقي الذي يؤدي دور المتلقي لنصه بعد إنتاجه ، على أن يكون هو أوّل متلق يقارب نصه مقاربة قارئ بعد أن قاربه مقاربة منتج.

---

(1) رولان بارت ، النقد والحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مجلة الكرمل ع11 سنة 1984 م ص: 30

(2) Riffaterre, Michael, semiotics of poetry p 5 .

(3) محمد عبد المطلب ، النص المفتوح والنص المغلق ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، 2004.ص: 20

إنَّ اللغة الشعرية، حين تبغي الإشارة إلى لوحة معينة في النص، تلجأ إلى تتابع من الكلمات المتسلسلة عبر السطور، أي أنها ستنهض على<<التوارد التدرجي للإشارات: (اللون، الحجم، الهيئة،...) ويعد هذا التواردالتدرجي منظوراً فريداً تعترض فيه كل خاصية موصوفة بين الخاصية السابقة والقارئ . ومن ثم فإنها -بنحو من الأنحاء - تخفيها، لأنها تجلب تركيز القارئ إلى الخاصية الجديدة من الشيء الموصوف. و هو الأمر الذي يحتم على القارئ التقاط الشيء الموحد عبر سلسلة من الجمل المتتالية في الزمن. فالقارئ يلتقط الشيء ثم ينتظر أجزاءه وصفاته، لأنه لا يأخذ نظرة عامة إلا بعد انتهاء العملية الوصفية على عكس المشاهد الذي يلتقط الشيء متواقتا مع أجزائه وصفاته، الشيء الذي يكلف القارئ عناء الاحتفاظ بكل أجزاء الوصف السابقة أو الاضطرار إلى إعادة القراءة لتصور الدلالة بصرياً .>>(1)والشاعر بصفته أحد المتلقين للوحة، فإنه بعد الطواف في المشهد المرسوم بأجمعه، يمكن أنّ <<يتذكر المشهد عموماً بفاعلية تركيبية، ولكن كقاعدة عامة، سوف يركز بلا شعور على نقطة مركزية في المشهد، ويرتب بقية تفاصيله بغموض تقريباً حول هذه النقطة.>>(2) و تنكشف هذه المسألة جلية، حين توظف اللوحة داخل القصيدة، لأن المظهر الكلي للوحة بجميع عناصره لا يمكن إيراده دفعة واحدة كما هو حاله عندما كان خارج القصيدة.

وبناءً على ذلك، سيتعين على الشاعر أن يكون دقيقاً جداً في مسألة انتقاء العناصر أو النقاط المهمة في اللوحة، التي سيتم البدء بالإشارة إليها قبل غيرها في القصيدة. وعلى الشاعر أيضاً، أن يأخذ بنظر الاعتبار أن هذا التقديم لتلك العناصر أو النقاط، الذي يقابله من جهة ثانية تأخير لعناصر ونقاط أخرى، أو إغفال لذكرها، سنبني عليه لدى المتلقي دلالات ما، وتأويلات خاصة بقراءته الموجهة من قبل النص الشعري. لأن عملية التقديم والتأخير في العناصر الموصوفة، هي إحدى الموجهات الاستراتيجية، المقدمة من قبل النص إلى المتلقي، وهو يتحاور مع نص ذي مرجعية تشكيلية. وبالتأكيد فإن قراءته، تضع في حساباتها أهمية تقديم للعنصر الفلاني مثلاً على سواه في عملية الوصف التشكيلي للمرجع، على الرغم من كونهما متجاورين مكانياً داخل اللوحة الحقيقية (المرجع) ومتزامنين في لحظة تقديمهما للمتلقي. ومن هنا يبدأ القارئ الموسوعي في تكوين تصور عام حول طبيعة النص، ويمكن تسمية ذلك بالمحاولات الأولى لفهم النص، إذ يقتضي منه ذلك تفكيك النص إلى أجزائه البسيطة، وتركيز اهتمامه على التسلسل الزمني للأفعال داخل النص، لتحديد فحواه العميق، وكذا تحديد العناصر المتباينة فيه.

(1) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف: دار اليسر . الدار البيضاء، ط1، 1989 / ص: 12 .
(2) كمال أبو ديب، في الشعرية: مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1981 / ص : 19-20.

وثمة إشكاليات أخرى، تحيط بمسألة المرجعية التشكيلية في النص الشعري، منها ما يخص الاختلاف الحاصل في طبيعة التخيل واختلافها بين نص ذي مرجعية تشكيلية، و آخر لا مرجعية له مع أية لوحة معروفة خارج النص. وكمثال على ذلك، فإن ورود اسم امرأة مثل (لورنا) في سياق نص شعري من النوع الثاني، سيجعل القارئ أمام أكثر من خيار لتخيل صورة (لورنا)، حتى وإن عمد النص إلى تقليص عدد الخيارات، من خلال تحديده تشكيلياً لجوانب معينة من شكل (لورنا). لكن عندما يرد اسم (لورنا) في سياق نص من النوع الأول، يرتبط بمرجعية خارجية مع لوحة الفنان جواد سليم المعنونة باسم الشخصية نفسها (لورنا)، <<ومثلما نرى ذلك في قصيدة «مقامة لورنا.>>(1) لسلام كاظم، فإن القارئ ومن أجل قراءة دقيقة مستوفية للنص، سيكون ملزماً باستحضار صورة (لورنا) المرسومة في تلك اللوحة (المرجع)، وإن توفر إمكانية مشاهدة اللوحة بشكل مباشر من دون الاعتماد على المخيلة، ربما سيؤدي إلى كسل القارئ، << وتقليص عدد الخيارات المتاحة أمامه لتخيل شكل (لورنا) فضلاً عن تحجيم دور مخيلته في تفعيل الطاقة الإيحائية للدوال اللغوية ومدلولاتها المطاردة من قبل المرجع.إذن، لا مفر للنص، من مؤثرات هذا البعد الخفي الذي يلقيه المرجع عليه، والذي يسميه (بارت) بـ (ظل النص) مؤكداً حاجة النص دائماً إلى (ظل)، في غيابه تنعدم الخصوبة الإنتاجية له.>>(2)

و يسعى الباحث إذن، إلى نسج مفهومات بلاغية مستمدة من حقيقة النصوص نفسها حين تخضع لقراءة دقيقة تراعي خصوصيتها الجمالية وسياقها الحضاري أيضا. إنه يصوغ مبادئ خاصة بالنص الشعري القديم ولكنها أيضا قادرة أن تستوعب جنس الشعر بوجه عام؛ ف"الافتنان" و"الغرض" و"التماسك" و"الاستصراخ" و"التماثل والتمايز" و"الإيقاع والمعنى" حين يقترحها الباحث باعتبارها سمات للنص الشعري القديم، فإنها تكون قادرة على احتواء جميع النصوص الشعرية. وبناء عليه فإن مثل هذه البلاغة تصوغ أصولها ومعالمها من النصوص نفسها فتصبح وسائل تمكن المحلل من فهم عوالم الشعر وفك غوامضه. و يصدر الباحث عن سؤال جوهري يمثل نقطة تفكير رئيسة في هذا الكتاب: ما هي معالم النص الشعري القديم التي تمكن الدارس من فهم عوالمه الداخلية؟ وهل هي معالم بإمكان مناهج الدرس الأدبي أن تمنحها له؟

(1) عبد اللطيف محفوظ وظيفة الوصف: ، دار اليسر . الدار البيضاء، ط1، 1989 / ص: 12 .
(2) المرجع نفسه ، ص: 12.

المعنى بين سلطة النص و القارئ:

إنّ النص نفسه يعني شيئا ما وأنّ القارئ يستخرج هذا المعنى.وهذا القول بأحادية المعنى أو بأنّ تأويلا صحيحا واحدا هو الممكن لأي نص أدبي . بتعددية التأويلات ، فالقارئ هو صانع المعنى ، وكذلك المؤلف حين يتحوّل إلى قارئ. ويلعب عنصر الزمن ، دورا صميما في تحديد نوع القراءة وتوجيه شعرية التلقي ، فلكلّ نص أفق إنتاج وأفق تلق ، وهذا الأفق هو الذي يحدد آليات الانفتاح أو الانغلاق للنص وللقراءة معا ، فإن كان الإبداع فعلا فرديا ذا سمات خصوصية متميزة فإنّ القراءة يحدّها عاملا الزمان والمكان بخصوصيتهما ، فكل قراءة هي حصيلة رؤى تندرج في <<نسق قيمي ومعياري وتصوري لجماعات اجتماعية معينة تجمعهم علاقات تلقي أدبي وثقافي مشروطة بظروف تاريخية معطاة ، تجيب عن انتظارات جمهور قارئ أو جماعات في مرحلة تاريخية معينة.>>(1)

فلكل جماعة فكرية أفق انتظارها ، الذي يسطّر ملامح عملية الإنتاج والتلقي الجمالية والشعرية ، ويربط رؤيتها التأويلية والتفسيرية للمقروء بمصالحها الروحية والمادية والفنية. يقول يوس: <<إن كل نص أدبي يجب أن يقرأ ، لا بوصفه نتاج شخصية عبقرية ، وإنّما باعتباره إجابة عن أسئلة عصر في علاقة بأفق الانتظار الذي هو من صميم بعثه.>>(2)

فنظرة سريعة إلى مقومات الشعرية العربية ، ومعايير الإبداع في العصر العباسي ، التي تقوم أساسا على مراعاة عمود الشعر العربي بكل شروطه البنائية ، والموضوعاتية والبلاغية والموسيقية ، والتي تعدّ في ذلك السياق التاريخي الأفق الشعري الذي يُقرأ ضمنه النص ، تسلمنا إلى فهم فكرة انغلاق النص على معنى أحادي وسلطة المتكلم و قصديته للمعنى واحتكاره له . حسب بعض النقاد . ليكون القارئ سلبيا لا يتجاوز جهده حدود البحث عن هذا المعنى المقصود ، فالجرجاني فبدلائل الإعجاز << يؤكد على حضور سلطة المتكلّم وقصديته لأنّه هو الذي يحدد معاني كلامه سلفا ، فهو مصدر الحقيقة. وهذا التركيز على مقصدية المتكلم إنّما كان لتكريس فكرة الإعجاز القرآني التي كان يشتغل عليها ، ثم انسحب هذا التفكير على بعض الظواهر الأدبية.>>(3) فالنص يغير أفق القارئ وتحويله من قيمة جمالية إلى أخرى ، فتسهم في تطوير الفنون الأدبية وشعرية الإبداع .

---

(1) أحمد أبوحسن ، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط 1993.

(2) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد احمد الصقر ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة ، مصر1973م

إن عملية إعادة ترهين النصوص تسعى إلى دراسة العلاقات الجدلية بين الإنتاج الفني و التلقي. وبما أن هذه التلقيات تهدف إلى إعادة خلق الماضي بواسطة التلقي الجديد، فإنها تزيح الستار عن المؤلفات المنسية، لكي تعثر على أشياء غير مدركة من قبل المؤلفات الماضية. وبهذه الطريقة يتم اللقاء بين أفق المؤلفات الماضية وأفق المتلقي الحاضر، حيث << يفضي انصهار هذين الأفقين إلى تذويب المسافة بينهما، وإلى بناء فعل تواصلي بين الإنتاج القديم والتلقي الراهن.>>(1) الشيء الذي يحملنا على الاعتقاد بأنه لا يتشكل أفق حاضر بمعزل عن الأفق الماضي التاريخي، ولا يتجسد العمل القديم دون أفق حاضر. ومن البديهي أن تقترح الأفعال الإنجازية المتسلسلة أجوبة عن الأسئلة المطروحة في الأعمال القديمة. غير أن هذه البنيات الإنجازية قد لا ترضي القراء المتعاقبين، فيهرعون إلى البحث عن أجوبة أخرى تبرز تمظهرات دلالية مختلفة للإجراءات الدلالية السابقة. لكن يبقى أن هذه الأعمال القديمة لا يمكن أن تبوح بشيء للمتعاقبين، إلا إذا كانت مفتوحة وحاضرة رغم مرور الزمن، وتسمح بتغيير أسئلتها وأجوبتها الضمنية بطريقة دائمة ومستمرة.

و هكذا يتبين أن جدلية الإنتاج والتلقي تستهدف إنتاج مؤلفات جديدة، إما بإدراكها بطرق مختلفة، وإما بإعادة فعل كتابتها، لكن ما يمكن تسجيله -في تقدير ياوس- هو أن <<هذا التجديد لا يكتسي خاصية جمالية فقط، وإنما يكتسي خاصية تاريخية كذلك>>(2) من حيث إن الإدراك أو التلقي الأول والمعاصر للعمل الأدبي -الذي يتضمن حكماً ذا قيمة جمالية يمكن أن يتطور ويغتني من جيل إلى آخر ليشكل سلسلة متعاقبة من التلقيات، كفيلة بإقرار أهمية العمل ومكانته التاريخية سر الاستمرارية والخلود. وهنا يقول ياوس: << من الممكن أيضاً دراسة مرحلة معينة من التطور الأدبي بالتقطيع السانكروني، وتوحيد أعمال متعاصرة، ذات تعدد غير متجانس، في بنيات متعادلة أو متنافرة أو متراتبة، والكشف بالتالي عن نسق شامل في أدب حقبة تاريخية معينة. وهكذا يمكن استخلاص منهج جديد لعرض تاريخ الأدب يضاعف التقاطيع في نقط تاريخية معينة، مما يبرز، ضمن صيرورة البنيات الأدبية، تمفصلات الحقب فيما بينها، وكذا التحولات من حقبة إلى أخرى.>>(3)

---

(1) H.R Jauss : Pour une esthétique de la réception op. cit p. 66

(2) H.R Jauss : Pour une esthétique de la réception op. cit p. 43

(3) رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر مجلة عالم الفكر، المجلد 23 عدد 1-2 أكتوبر – ديسمبر 1994. ص :491 - 492.

إن مهمة القارئ هي مهمة تأويلية في الدرجة الأولى، بحيث يجب أن تكون هي العملية التوضيحية للمعاني الكامنة في النص، والأجدر أن لا يقتصر تأويله على معنى واحد فقط أو على معنى سطحي. فالمعنى الكامن الكلي لا يمكن أن يدرك من خلال عملية القراءة فقط، لكن هذا الأمر هو الذي يجعل المعنى أكثر جوهرية إلى حد أن المرء كلما أعاد القراءة اكتشف معاني أخرى... فعندما ندرك تلك العوامل التي تكون شرطا أساسيا في تكوين المعنى وصياغته، سنكون قادرين على استنباط المعنى الوحيد – ولو أن كلمة وحيد مبالغ فيها...إن إشكالية التأويل مشروط بنية المعنى التخييلي، والتي لا تتحدد إلا من خلال مسألة مهمة وهي القراءة، بحيث نجد هناك مجموعة القراءات التي تختلف في عمليتها التأويلية، فكما هو معلوم أن التأويل للنص لا يمكن أن ينشأ إلا من خلال عملية قرائية صحيحة ومضبوطة الخطوات والتقنيات، التي تحدد المعنى من خلال أشكال مختلفة عن طريق التحليل المؤسس للفهم.

من اللازم والضروري <<أن تكون هناك طبيعة معقدة تحتضن البنية أو البنيات النصية، فبالرغم من أن النص يتضمنها ويحتضن مجموعة من المتتاليات، فوظيفته لا تستوفي إلا إذا كان هناك تأثير من القارئ.>>(1) إنَّ النص هو تصور مركب، فلا يمكن ينطبع تلقائيا في ذهن القارئ، لأنه لا يمكنه أن يكون النتاج الكلي للمعنى، فما يعرضه النص ينبغي إدراكه حسيا، وتتوقف طريقة إدراكه على القارئ بنفس قدر توقفها على النص نفسه. <<كما أن القراءة ليست عميلة تلقين مباشرة، لأنها لا تسير في اتجاه واحد، فهي إذن تفاعل ديناميكي بين القارئ والنص.>>(2)

إن فهم النص يتطلب من القارئ امتلاك أفق انتظار مرن ومطاوع يساير النص في توجيهه العام حتى لا يسيء فهمه في الوقت الذي يراكم فيه افتراضات تأويلية على امتداد المتواليات السردية، فالنص مهما انتشرت رقعته لا يساوي ما يستخلصه منه القارئ. إذن فالقراءة أرحب من الكتابة، إذ لا يكتفي القارئ بمطاوعة الكاتب في الالتزام بما هو مكتوب، وإنما يضيف إليه ما يحصى من الافتراضات أثناء القراءة، إن النقص الحقيقي في القدرة على التأكد وفي القصد المحدد، هو بالضبط يحدث التفاعل بين القارئ والنص فالنص بخلاصة موجزة، هو نسق كامل من مجموعة من العمليات، وفي هذا النسق يقع مكان يخص الشخص الذي ينبغي عليه أن ينجز إعادة التركيب.

---

(1) محمود عباس عبد الواحد - قراءة النص وجمالياته، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة) - دار الفكر العربي، مدينة نصر - ط: الأولى 1996م.ص: 30

(2) سعيد العلام – رواية: مدائن نون – دار أبي رقراق – ط: الأولى 2010.م ص: 10

و إذا رجعنا إلى مفهوم القراءة في النظريات النقدية التي سبقت نظرية التلقي فإننا سنجده، على الرغم من تداوله الكبير، قد عرف ضيقا شديدا وانحسارا واضحا في دلالاته، إذ ظل يتحرك داخل الإطار المنهجي الذي يختاره القارئ، وهذا ما يحد من فاعلية القراءة. من هنا كانت دعوة نظرية التلقي إلى القراءة التكاملية التي: <<تفرض على القارئ، خلاف غيرها، أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن هذه القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه وتتعمق في ما تخفيه تلك العيون من أسرار وسرائر لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه.>>(1) بهذا يمكننا القول إن نظرية التلقي تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ، ومن ثم فإنها <<تستخدم بوصفها مصطلحا شاملا يستوعب مشروعات ياوس و آيزر كليهما، كما يستوعب البحث التجريبي والاشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات.>>(2) و بناء على هذا فإن القراءة من منظور هذه النظرية الجديدة نظرية التلقي تتجاوز معايير وقيم القراءات النموذجية السائدة، كما تسعى إلى تحرير النص وفك أسره من القراءات المقيدة التي تطوق معانيه.

وكل ذلك نابع من اعتقاد راسخ وهو أن <<العمل الأدبي حتى في لحظة صدوره، لا يكون مولودا من فراغ، فعن طريق مجموعة من الإعلانات والإشارات الظاهرة أو المستبطنة، ومن الإحالات الضمنية والخصائص المعتادة، يكون جمهوره مهيأ من قبل ليتلقاه بطريقة ما.>>(3) إن هذا التهيأ والاستعداد المسبق هو ما يسميه ياوس" Jauss أفق الانتظار" الذي تفرضه التجربة الأدبية للقارئ والتي تفلت من النزعة النفسانية التي هي عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه من خلال ما سبق نستنتج أن هناك تقاطعا واضحا بين نظرية التلقي والنظريات التي اهتمت بمفهوم القراءة، كما هو الحال بالنسبة لمدرسة بوردو ومدرسة إسكاربيت المنضويتين تحت لواء سوسيولوجيا الأدب، كما تظهر وشائج القربى أيضا بين هذه النظرية ونظريات أخرى كمدرسة براغ من خلال أعمال رائدها موكاروفسكي.

---

(1) قاسم المومني، "نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي"، مجلة كلية التربية، ع 15، جامعة عين شمس، 1991 م، ص :72.

(2) هانس روبرت ياوس، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، ص :33 .

(3) - Hans Robert Jauss : Pour une Esthtitique de la réception, Gallimard, Paris, 1978, p50

ومن ثمّ نجد علاقة بين النص والقارئ، وذلك من منظور تداولي استحضر فيه معطيات فلسفة اللغة واللسانيات التداولية والفلسفة الظاهرية. فالنص الأدبي- بالنسبة إليه- عبارة عن تشكُّل تخيلي (une formation fictive)لعناصر منتقاة من الواقع يتم تغييرُها عن طريق الاختزال والتحويل، مما يجعلها تنفصل عن سياقها الأصلي لتدخل في علاقات جديدة يساهم القارئ في رسمها وتنظيمها وتأويلها في نهاية المطاف. لقد قدم إيزر نظريته التأويلية التداولية انطلاقا من عناصر ثلاثة، << هي النص والقراءة ثم التفاعل (interaction) بينهما: النص باعتباره ذخيرة للعناصر الواقعية التي تم انتقاؤها وتحويلها، أي باعتباره إستراتجية تعطي لعناصر الذخيرة هوية داخل النص، وتقدم إمكانيات توليفية جديدة؛ والقراءة باعتبارها وجهة نظر جوالة (point de vue mobile) تتنقل عبر المنظورات التي تقترحها استراتيجيات للنص؛ ثم التفاعل باعتباره تكاملا بين بنية النص وبنية القراءة في تحقيق تواصل أدبي ذي طبيعة خاصة.>>(1)

وقد زاد آيزر هذه التصورات عمقا ووضوحا في كتابه "التخييلي والخيالي"، <<حيث انتقل من المعالجة التجريدية للفعالية الذهنية التي تطبع القراءة، إلى معالجة الدور العلمي الذي تؤديه الأعمال الأدبية في حياة الإنسان، وذلك من منظور انتروبولوجي تفاعلي يُبرْز علاقات التداخل والتشابك القائمة بين الواقع والخيال، ودورَ عملية التخييل في ذلك.>>(2) فالفعل التخييلي، بفضل ما يقوم به من انتقاء وتركيب وكشف ذاتي، يقود الواقعي نحو الخيالي ويقود الخيالي نحو الواقعي: فهو من جهة يعيد إنتاج العناصر الواقعية لبناء مواقف وتجارب جديدة لا يمكن ردها إلى الواقع ولا فصلها عنه، إذ تصبح عناصر نصية، أي <<علامات مترابطة فيما بينها تشكل عالما خياليا قائما على الاحتمال؛ وهو من جهة أخرى يُقَوِّي الاحتمالات ويدعم إمكانات الربط والتأويل.>>(3) لقد استوحى محمد مساعدي الإطار العام للأنتروبولوجية الأدبية التي اقترحها إيزر، ثم طعمها بتصورات سيميائية لكن مع ذلك نرى أن اعتماد تلك المقاييس وتلك القواعد قد سبَّب نوعا من التحكيم المبدئي لقراءة اللغويين والبلاغيين.

---

(1)Wolfgang Iser: L'Acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique. Ed. Pierre Margada, LiègeBruxelles 1985.

(2) فولفانغ إيزر: التخييلي والخيالي من منظور الأنتربولوجية الأدبية. ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1998، ص: 3.

(3) المرجع السابق، ص: 8-10.

ومعلوم أن المرزوقي كان قد قدم الصورة المكتملة التي وصلها عمود الشعر في القرن الخامس الهجري، بعد أن ظهرت عناصره الأولى في القرن الثاني مع اللغويين الأوائل، وبعد أن تبلور على يد نقاد القرنين الثالث والرابع. والمرزوقي انما قد استجمع عمود الشعر وبَينَّ عناصرَه لأسباب نقدية غير محايدة، إذ قال: <<إذا كان الأمر على هذا، فالواجب أن يُتبيَّن ما هو عمود الشعر عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديمُ نظام القريض من الحديث، ولتُعْرَفَ مواطنُ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومُ أقدام المزيِّفين فيما زيَّفوه، ويُعْلَمَ أيضا فرقُ ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلةُ الأتِيِّ السَّمْجِ على الأبيِّ الصعب.>>(1)

وكما سبقت الإشارة، كان محمد مساعدي على وعي بما يحمله عمود الشعر من أحكام معيارية، وما يرتبط به من خلفيات ومواقف فكرية، وما يكتنفه من مواقف نقدية تنتصر للشعر القديم وتتخذه منطلقا لتقويم الشعر الحديث؛ لذلك حاول تجريد عناصره وإفراغها من حمولتها المعيارية، ساعيا إلى أن يجعلها أداة مجردة يعتمدها في تنظيم المادة القرائية المتعلقة بشعر أبي نواس عبر التاريخ. فقد جعل الأمر يتعلق بالمعنى لا بشرف المعنى وصحته، وباللفظ لا بجزالة اللفظ واستقامته، وبالوصف لا بالإصابة في الوصف، وبالتشبيه لا بالمقاربة في التشبيه، وبالاستعارة لا بمناسبة المستعار منه للمستعار له، وهكذا... لكن، أيمكن أن يكون هذا الإجراء كافيا حتى يصير عمود الشعر مجرد شبكة تنظيمية لا دخل لها في تشكيل رؤية الباحث؟؟

عمود الشعر:

إن عمود الشعر عبارة عن جهاز نظري متكامل يعكس رؤية شاملة للشعر، ومن ثمة للأدب والإنسان والكون؛ كما أنه عبارة عن سلاح منهجي حاد استخدمه أنصار القديم ضد المحدثين، بطريقة مباشرة حينا، وبطرق مقنَّعة أحيانا أخرى. ويمكن أن نتذكر في هذا الصدد موازنة الآمدي (ت.370هـ) بين الطائيَين أبي تمام والبحتري، حيث سعى إلى << موازنة يطبعها الحياد والموضوعية، لكن اعتماده عمودَ الشعر جعله يزن بميزان المطبوعين، ومن ثمة تعصب للبحتري من حيث يدري أو لا يدري.>>(2) وقد صدق إحسان عباس حين قال: << لو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربية، لكان في أقل تقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد.>>(3)

---

(1) أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991م ص: 8،9.

(2) الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1965.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب- نقد الشعر دار الشروق، عمان، الأردن، 2001 م.ص: 25

لا شك أن اعتماد عناصر عمود الشعر الستة أعطى لدراسة مساعدي مظهرا نسقيا هاما يعضد بناءها العلمي، لكنه لم يخلصها نهائيا من ثقل الموروث النقدي العربي الذي يجعلها- بقصد أو بدون قصد-تتبنى موقفا مسبقا من شعر أبي نواس، فتقرأ قراءةً بقراءةٍ ، وتجمع على بساط البحث بين تصورات عربية بلاغية قديمة وتصورات تأويلية ظاهراتية حديثة. فقد بدا الأمر شبيها بتشغيل نظامين معلوماتيين متباينين ومختلفين في حاسوب واحد: نظام جمالية التلقي ونظام عمود الشعر. الأول ينتمي إلى فكر ما بعد الحداثة، والثاني إلى ما قبلها؛ وكل منهما يعكس رؤية شمولية للشعر والأدب والعالم.

و في ظل هذا التصور، لم يعد ممكنا أن يراهن الباحث الناقد، في معالجته لتجربة أبي نواس أو للتراث الشعري العربي عموما، على ماهية عربية قومية خالصة، ولا على معطيات موضوعية أفرزتها شروط تاريخية بمعزل عن وعي الدارسين وإدراكهم لتلك التجربة عبر العصور. فحقيقة شعر أبي نواس لا توجد فيه، بل في ما قيل حوله منذ زمنه إلى اليوم، أي في تجربته الجمالية التي شكلها تقاطعُ الذوات بصددها. ومن نتائج هذا التصور أيضا أنه لم يعد ممكنا فهم التطور الأدبي بصفته تسلسلا زمنيا متناميا ومُتَرَتَّبا بفعل جدلية التأثير والتأثر، وإنما بصفته مجموعة من القفزات النوعية والانقطاعات. فتطور الأدب يقوم على<< الإبدالات، أي على تغيير النماذج، حيث يقصي نموذج جديد نموذجا سابقا ويستقل عنه، ثم يصبح هو بدوره مقصيا من قِبَل نموذج جديد، وهكذا... >>(1)

ويختلف احتمال وقوع الوزن بطريقة المصادفة باختلاف الأوزان الشعرية، لأن الرصافي يرى أن بعض الأوزان الشعرية تتميز بالبساطة والتركيب << فما كان من الأوزان أبسط كان ذلك الاحتمال فيه أكثر وأقوى والعكس بالعكس، ونعني ببساطة الوزن هنا سهولته على القريحة وخفته على الطبع وقرب مأخذه من الكلام المنثور بحيث يكون انطلاق اللسان به سهلا وجرى الطبع عليه هينا .>>(2) ويضرب لذلك مثلا بالرجز الذي يعتبره أسهلها على القريحة وأقربها من النثر، بل يعده أول مولود من الشعر.

ويكون الشاعر في هذه الحالة مفسرا أكثر منه خالقا ومبدعا، أي أنه يهتم بوصف الأشياء وتفسيرها وعقد المقارنة بين الأشياء المتماثلة و المتناظرة.

---

(1) برّ ياوس عن هذا التصور القطائعي في مقال نشره سنة 1969 تحت عنوان التغيير في أنموذج الدراسات الأدبية في مجلة Linguistsche Berichtes (العدد 3، سنة 1969، ص: 44- 56).وقد استند في ذلك إلى تصورات طوماس كوهنSamuel Kuhn Thomas حول "البارادايغم" و"الثورات العلمية". انظر:

* روبرت س. هولاب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية. ترجمة خالد التوزاني و الجيلالي الكدية، منشورات علامات، مطبعة المتقي برينتر، المحمدية، 1999، ص: 6.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 391.

إنّ ما درج عليه النقاد من مصطلح "عمود" الشعر، يوحي بضرب من الجمود يجعل غاية الشعر أن يحاكي نموذجاً معيناً لا قبل له بالخروج عليه، وما هو إلا أن ينهج نهج هذا العمود حتى يستقيم على

جادة الصواب، ويفتح إمامه سبيل القبول، والويل لمن يخطر بباله، أو تنازعه نفسه،إلى ما يعد مروقاً من سلطانه الذي تهفو إليه أفئدة النقاد، لما يمثله من الذوق الشعري العربي، فكأن عمود الشعر في حقيقته عمود الذات، وما الطواف به إلا طواف بما ينطوي عليه من قيم تجلت في الشعر رمزاً حضارياً على أن معيار هذا العمود لم يستنبط غالباً من مفهوم جمالي معين، وإنما استنبط من مفهوم شعري معين هو مفهوم الشعر الجاهلي الذي صيغت معظم مبادئ النقد في قالبه، بحيث أفضى الأمر إلى أن <أصبحت غاية النقاد وضع معيار لا لمحاكاة الشاعر للطبيعة مظهراً وجوهراً، وإنما لمحاكاة الشاعر للنموذج القديم مظهراً وجوهراً، فقد اغفل النقاد حرية الشاعر في محاكاته ما شاء من معالم طبيعته الخاصة، و ألزموه أن يحاكي ما حاكاه القدماء، وبالطريق التي حاكوه بها أيضاً ولو أنهم أجازوا إن يحاكي الشاعر المحدث ما عاينه فيما يحيط به .>>(1) كما أجازوا ذلك للشاعر القديم ـ و ألزموه أن يتبع سبيل الأقدمين في أسلوب محاكاته فحسب، بيد أن محاكاة القديم ظلت المعيار الأمثل دائماً، باسمها يلام المحدثون، وباسمها أيضاً يمدحون، وليس للخيال المحدث إلا ان يوافق في صورة وطريقته خيال القدماء.

أما من حيث المعاني فعمود الشعر يوليها المرتبة الثانية بعد حسن الأسلوب، وسلامة التأليف وهو يؤثر فيها السهولة والبساطة والوضوح، فالشعر في نظر الآمدي تصوير للأحاسيس والعواطف، وهو حديث إلى القلب والمشاعر، فهو بذلك <<ينفر من المعاني الصعبة، والأفكار الدقيقة التي تحوج إلى طول تأمل وتفكر، وإلى استنباط واستخراج.>>(2) و نستنتج مما سبق بأن قضية عمود الشعر التي تناولناها بالدراسة كانت تدور في نطاق القضية النقدية المشهورة في أدبنا العربي وهي: القديم والحديث، وتسبح في فلكها، فحينما كان ذوق ناقدنا تقليدياً محافظًا لا يرى الشعر إلا ما كان للقديم أو أشاكله.

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، دار المعارف 1966 ص :77.

(2) إبراهيم السعافين النقد الأدبي والعروض للصف الثاني ثانوي، وزارة التربية والتعليم، عمان، ط2، 1999م. ص: 5

ويتبين للدارس مما مضى أن "عمود الشعر" مستخلص من القصائد القديمة، وهو مقياس للتفريق بين القديم والجديد، ويتضمن سبعة معايير منها ما يرجع إلى اللفظ، ومنها ما يتعلق بالمعنى الجزئي أو ما يخص تصوير المعاني الجزئية؛ فعلى اللفظ ألاّ يكون غريباً أو سوقيّاً وأن يكون سليماً من تنافر الحروف وأن يشاكل اللفظ معناه، فإذا وقع موقعه لا يزيد على معناه و لا ينقص. أما ما يتعلق منه بالمعنى الجزئي فأهمه شرف المعنى وصحته، كاختيار الصفات المثلى وعدم الوقوع في خطأ تاريخي أو ما شابه ذلك، ثم الإصابة في الوصف، وذلك بأن تكون صفات المديح عامة لا خاصة. أما ما يتعلق بتصوير المعاني الجزئية فأهمها المقاربة بالمشبّه والمشبّه به وقرب متناول الاستعارة والتحام أجزاء النظم والتئامها.

وإن من ينظر في هذه المعايير يلمس الاهتمام بالسامع أو القارئ أكثر من الاهتمام بالنص الشعري، وكأن المرزوقي يريد أن يلتزم الشعراء الوضوح في الأفكار والصور وعدم الخروج على ذلك، ويبدو أن عناية عمود الشعر بالجزئيات دون أن يرسم شمولية أسرار الجمال الفني قد ضيّق أمام الشاعر فرصة التجريد، وأن القيود التي رسمت قد عاقت الشعراء عن محاولات كان يمكنها أن تؤدي إلى تطور الشعر العربي، بل هي عاقت النقاد أيضاً، فلم يتخطوا في نقدهم الحدود المرسومة ولم يستسيغوا محاولات التجديد، من ذلك مثلاً أن الأصمعي (عبد الملك بن قريب ت216هـ) كان يقول عن بشار بن برد <<هو خاتمة الشعراء ولولا أن أيامه تأخرت لفضَّله على كثير منهم.>>(1)

ويعد المرزوقي (ت 421هـ) أفضل من حدد مفهوم عمود الشعر العربي القديم وأحاط بوجوهه جميعها، وذلك في مقدمته لشرح "ديوان الحماسة"، مستخلصاً من أشعار القدماء معياره التالي: <<إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف —ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سائر الأمثال، وشوارد الأبيات- والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيرٌ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار.>>(2) وبناءً على ما سبق، ألا ننسى دور بعض نقادنا، وبخاصة اللغويين والرواة منهم، في تجزئة القصيدة وإقامة وحدة البيت بديلاً عن وحدة القصيدة فقول الشعر عند العرب فطرة فيهم، تكشف فنياً عن طبع أصيل في امتلاك ناصية القول الشعري، وحس مرهف في إقامة بنائه الفني.

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني الأغاني ،3/ ص:143 .

(2) شرح ديوان الحماسة- نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون- القاهرة ،ط1- 1951م- 1/ ص:9 .

خاتمة

خاتمة

إنّ الاهتمام بلغة الأدب أمر قديم في النقد العربي، وذلك لحرص النقاد القدامى على معرفة دقائق اللغة لأجل حماية النص القرآني من جهة، والمحافظة على التراث العربي الشعري والنثري من جهة أخرى، وكان ذلك هدفهم لغويا بحتا، ومن ثمّ استطاعوا بفضل جهودهم تحقيق الهدف الأسمى وهو حفظ اللغة العربية من الزوال وبذلك كان الاعتناء بالجانب اللغوي في النصوص الشعرية أمر بالغ الأهمية فأولاه النقاد القدامى عناية فائقة، فظهر على إثر ذلك لون جديد من النقد ، وهو النقد اللغوي ، وهذا النقد يتخذ من اللغة أساسا له في معالجة النصوص من جميع جوانبها الصوتية ، والمعجمية، والنحوية والصرفية ، والعروضية، وذلك من خلال إبداء الملاحظات النقدية وتبيان السقطات اللغوية التي أحدثها الشعراء في نظمهم بخروجهم عما هو سائد ومألوف في الأصل اللغوي.

* كما كان للغويين وعلومهم البصمات الواضحة في العمل النقدي وتطوره عبر العصور ، لأن البيئة العربية أثرت في النقاد اللغويين وكذلك في علومهم اللغوية ،وذلك عبر عصور عديدة ، خاصة في القرنين الرابع و الخامس للهجرة ، حيث برز في هذين القرنين نقاد كبار أمثال ابن رشيق ، والجرجاني وغيرهما من العلماء والأدباء ، حيث خلف هؤلاء العديد من المدونات النقدية كان لها الأثر البالغ في تطور النقد عبر العصور اللاحقة، كما حاول هذا البحث دراسة الأثر اللغوي والشعري في النقد عند نقادنا القدامى.

* لقد وجدنا النقد اللغوي في القرن الرابع الهجري، وكيف أن نقاد هذا القرن أولوا عناية واضحة للغة الشعر من حيث سلامتها ودقتها ووضوحها ودارت معظم مناقشاتهم النقدية في هذا المجال حول مدى التزام الشعراء بمعايير اللغة، المتمثلة في جملة الشرائط الصوتية والنحوية، والصرفية والدلالية المتواضع عليها في استعمالات الكتابة الفنية

إنّ نظرة النقاد إلى الشعر والإبداع الأدبي بصورة عامة ليست طبق الأصل لما ذهب إليه اللغويون،فمن جهتهم اعتنوا عناية كبيرة باللغة مثلما فعل أسلافهم من اللغويين، غير أنهم لم يتخذوا من اللغة وعلومها وسيلة للوقوف في وجه الإبداع وتطوره والتجديد فيه ، لأن في الحقيقة الشعر هو الذي يحصل فيه الالتذاذ، في حين ن رؤية اللغويين للنص الأدبي كانت تتجافى عن جماليته، ولا ترى فيه إلا شاهدا على صحة اللغة، أو بعدا عن الفصاحة اللغوية.
إنَّ أغلب العلماء الذين نظروا في الشعر كانوا علماء لغة، قبل أن يكونوا نقاداً أو أدباء، لذا جاءت أحكامهم

النقدية على وفق المنهج اللغوي الذي حال بينهم وبين أن يدركوا جمال كثير من الصور الشعرية، إذ عدّوا تحليل الشعر ونقده ضرباً من العمل المعجمي، من دون أن يلتفتوا إلى ما يمكن أن ينتجه السياق من

دلالات موحية ومؤثرة، بتضافر المستويات الدلالية كافة، ومن ثمَّ نظروا إلى الشعر على أنَّه تجربة عامة، يشترك فيها جميع الشعراء مثلما يشتركون في اللغة، فجاءت شروح الدواوين والمجموعات الشعرية في ضوء هذا المنهج، إذ اهتم هؤلاء العلماء ببيان معاني المفردات أكثر من اهتمامهم بما يتطلبه نقد الشعر من الوقوف على الصور الشعرية واستنطاقها، إذ تنجلي فيها ـ عادةً ـ براعة الشعراء، من خلال استثمارهم لطاقات اللغة في الألفاظ التراكيب.

وحين فسّر بعض هؤلاء العلماء آيات الذكر الحكيم ـ في ضوءهذا المنهج ـ فإنهَّم عجزوا ـ أيضاً ـ عن إدراك معاني كثير من الصور البيانية التي وردت في الكتاب العزيز. من هنا نشأ النقد اللغوي، وصار هذا النقد يؤلف مظهراً مهماً من مظاهر النقد الأدبي، ومن ثمَّ أسهم في نشوء بعض القضايا النقدية وتطورها، كقضية (القديم والحديث) التي ولدت من رحم الصراع بين الشعراء واللغويين، بعد أن صار (الزمن)معياراً نقدياً يحتكم في الشعر إليه.

وكان الاهتمام بـ (الأبيات السائرة) ـ التيتستقلُّ بنفسها وتؤدي معنى مفيدا، والعناية بـ(وحدة البيت)، من حيث الألفاظ والصياغة وتمام المعنى مع تمام البيت، من نتائج تسلط المنهج اللغوي على الذوق النقدي العام، حتى عُدَّ (التضمين)عيباً شعرياً .

وبعدُ ، فلعلنا لا نغالي إذا ما قلنا: إنَّ المنهج اللغوي كان من أكثر المناهج إسهاماً في صياغة أحكام النظرية النقدية عند العرب، حتى أضحى التداخل بين علم اللغة والنقد الأدبي من أظهر السمات التي تميز بها النقد العربي القديم، وإنَّ كلَّ قضية من القضايا النقدية التيمرَّ عليها هذا البحثمروراً سريعاً ، يمكن أن تنهضبحثاً قائماً بنفسه، بأن نطيل الوقوف عندها ونفصِّل القول فيها.

إن موقف القدماء ليس التمسك بالقديم على حساب الجديد، لأن الإبداع ليس مقصورا على زمن دون زمن،

واللغويون كانوا لا يقتصرون على المحدث لحداثته وإنما يؤخرونه، فنقادنا كانوا يعطون كل ذي حقّ حقّه، فقد يكون متأخرا ولكنه مقدّم على القدماء.

إن موقف النقاد القدامى عن الطبع والصنعة ، نجد هناك خلافا ما ذهب ، لأن الصنعة ليست عيبا وإنما تزيد النّص رونقا وجمالا، حتى وإن كان الطبع يضر بالشاعر وشعره، ومن ثم فما على الشاعر إلا أن يسعى إلى إصلاح ما فسد من طبعه، وإنّ الصنعة التي فيها تزويق وتزيين لهي من محاسن المتأخرين لأن الشعراء استطاعوا من خلالها أن يبرزوا قدراتهم ومواقفهم ومواهبهم وطباعهم الجيّدة.

ونقصد من هذا البحث تحقيق هدف مركزي هو إعادة بناء مفهوم البلاغة عند حازم من خلال خلفية بلاغية معاصرة مكنتنا من الوقوف على معالم التوجه التداولي الذي طبع تصور حازم لبلاغة النص الشعري، وقد تطلب ذلك إنجاز قراءة تركيبية تضع حازم في قلب اهتمامات الراهن النقدي دون أن تفصله عن سياقه الثقافي والإنساني،

وعيً ا منا بأن المنجز البلاغي لحازم – وبالرغم من طابعه التجديدي الواضح - فإنه يضرب بجذور عميقة في التراث البلاغي العربي، الذي وعاه حازم وتشربه من مصنفات سابقيه، كما أن انفتاحه على البلاغة الأرسطية من خلال جهود الفلاسفة المسلمين، جعله في قلب الاهتمامات النقدية الراهنة، إذ من المعروف أن البلاغة الأرسطية شكلت التراث الهام الذي رجع إليه البلاغيون الجدد من أجل بناء بلاغة جديدة وحديثة.

وما تبين لنا من خلال جهود نقادنا أنهم كانوا على دراية بالدرس النحوي اللغوي من خلال النحو والصرف والمعجم، فكثير هي القضايا النّحوية والصّرفية التي نجدها في مواضع متعددة من مدوّ ناتهم، وكأننا من ضمن مؤلف نحوي أو صرفي، وما يلفت الانتباه هو اختلاف وجهات النظر لديهم في جواز الضرورة الشّعرية على المستوى النحويوالصرفي بين من يسمح بهاو يجيزها على إطلاقها ، إلا ما كان منها مستوحشا أو أنّه لم يكن له دليل في كلام العرب، ومنهم المتحفظ إلى أبعد الحدود بحيث لا يسمح بالضرورة على الإطلاق.فاهتمامنا بتداولية النص الشعري هو محاولة لإبراز الأبعاد التداولية لبلاغة حازم، اعتقاً ا منا أن ذلك سيساعدنا من منظور التواصل البلاغي الذي نتبناه هنا -على فهم أحسن للعلاقات التي تربط الشاعر كمرسل، والقارئ كمتلق، والنص الشعري كإرسالية، والمقام التواصلي الذي تتحقق فيه هذه العلاقات. وذلك في محاولة لتجاوز نموذج التواصل اللساني، للانفتاح على الشروط التاريخية والاجتماعية التي يتنزل فيها النص، من أجل إدراك أفضل للنص الشعري كما ينظر له حازم من زاوية التواصل البلاغي.

فالقواعد الكلية التي وضعها النحاة ، واللغويون ، يمكن إعادة قراءتها في هدي التشكيل الجديد لترتيب مستويات الأداء اللغوي التي تبناهاللبحث ، وسير ُ ى ما يمكن أن يحدث من نتائج إيجابية جدا تصحح مسار كثير من مشكلات الدرس اللغوي العربي قديما ، وحديثا .

إن استقراء النحاة واللغويين العرب القدامى كان يشوبه أحكام آنية ، وذوقية في أحايين كثيرة إذ قسموا ذلك الاستقراء على قسمين ، أحدهما : اشتهر استعماله وكثرت نظائره فجعلوه قياسا مطردا ، والآخر : لم يظهر لهم فيه وجه القياس؛ لقلته ، وكثرة ما يخالفه ، فوصفوه بالشذوذ ووقفوه على السماع ؛ لا لأنه غير فصيح ، بل لأنهم علموا أن العرب لم تقصد بذلك القليل أن يقاس عليه.

وفي الأخير أقول بأن هذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها ، ولا أقول أنّني وصلت إلى كل ما تناوله نقدنا بالتحليل والتفصيل، وعليه أنّ كل ما أرجوه أنني وفقت ولو بالشيء القليل ، وذلك خدمة لتراثنا النقدي العريق.

فهرس الآيات القرآنية

السورة	نص الآية	رقم الآية	الصفحة
يوسف	﴿نزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون﴾	02	17
الشعراء	﴿بلسان عربي مبين﴾	192	17
الرعد	﴿وكذلك أنزلناه حكما عربيا﴾	37	17
النمل	﴿وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم﴾.	06	168
البقرة	﴿فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم﴾	38	168
البقرة	﴿وزاده بسطة في العلم والجسم﴾	247	197
المنافقون	﴿وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم﴾	04	197
هود	﴿يا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين﴾	44	200
الأحزاب	﴿ولا مستأنسين لحديث إن ذلكم كان يؤذي النبي فيستحيي منكم والله لا يستحيي من الحق ...﴾	53	200
البقرة	﴿ريب فيه هدى للمتقين﴾	02	52

فهرس الأبيات الشعرية

الشاعر	البيت الشعري	الصفحة
الكميت	[illegible] إنْ كَ[illegible] الأنسُ [illegible]	13
ذو الرمة	[illegible] شفتيها حُ[illegible] س [illegible]ي اللّتِ [illegible] أنيابهِ [illegible]ب	13
أمرؤ القيس	فاليوم ربْ غير مستحقب إثما من ءِ ولا داغل	15
زهير بن أبي سلمى	ولما قضينا من منى كل حاجةٍ ومسَّح بالأركان من هوماسحُ وشُدَّتْ علجُدْبالمهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناقالمطيّ الأباطح	30
الأعشى	ما بكاء الكبير بالأطلال و سؤالي و هل ترد سؤالي دمنة قفرة تعاورها الصيف بريحين من صبا و شمال	40
النابغة الذبياني	يصاحبنهم حتى يغرن مغارهم من الضاريات بالدماء الدوارب	41
حسان بن ثابت	و كان مجد يخلد اليوم واحدا من الناس أبقى مجده اليومُ طْعما	41
المثقب العبدي	تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا و ديني أكلَّ الدهرحلٌّ و ارتحال أما يبقيعليَّ و لا يقيني	42
البحتري	سلبن ظباء ذي نفر طلاها ونجل الأعين البقر الصوارا	50
البحتري	طلعت لهم وقت الشروق فعاينوا الشمس من أفق ووجهك من أفق وما عاينوا شمسين قبلهما التقى ضياؤهما وفقا من الغرب والشرق	50

الخنساء	لَتَأْتَمَّ الهُدَاةُ بِهِ رَأْسِهِ نَارُ	52
النابغة	الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي مُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ جَنٌّ فِي حِبِدُمَّالَةٍ يَنَلَةأَيْدٍ تُمُإِلَيْكَ نَوَازِعُ	52
ابن مروان	ما بال عينك منها الدمع ينسكب كأنّه من كل مغرية سرب	54
رؤبة بن العجاج	ومقلة وحاجبا مزججا * وفاحماً ومرسناً مسرجا	74
أبو تمام	كريم متى أمدحه أمدحه والورى * معي، ومتى ما لمته لمته وحدي.	78
أمرؤ القيس	غَدائِرُها مُستَشزِراتٌ إِلى العُلا تُضَلُّ العِقاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرسَلِ	79

المتنبي	النسب شريف وَرِشُّى كريم * عزُّ اللقب الاسم مبارك	79
المتنبي	تقي لم يكثرغنيمةً * بنكهة ذي قربى ولا بحقلد	79
أبو تمام	ذا وعد أنْجلت يداه فاهدتا * لك النّجاح محمولا على كاهل الوعد فَلَو يبلت مُوعُودَاتُ مَوْعِدِهِ بالإنجاز ظَهْرَ المَوْعِد	81
إبراهيم بن هرمة	سبق بالفعل ظنَّ سائله * الرَّيث عنده العجلُ	81
النابغة	نَّك كالليل الذي هو مدركي * وإن خلت أن المنتأى عنك واسع	82
أوس بنحجر	اتُ دمِ عار نواشيرها *تصمت بالماء َولبا جدعا*	83
طرفة بن العبد	دي لك الأيامُ ما كنت جاهلاً بالأخبارِ من لم تُزَوَّدِ	90

بدر شاكر السياب	الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة	142
البحتري	والشعر ظهر طريق أنت راكبه فمنه منشعب و غير منشعب وربما ضم بين الركب منهجه وألصق الطنب العالي على الطنب	164
شريف الرضي	لمـْح البرق غاض وميضه قلب كصدر العضب فلّ مضاؤُه	186
أبو العتاهية	ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت	221
النابغة	فإنك كالليل الذي هو مدركي * وإن خلت أن المنتأى عنك واسع	233

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولآ :المصادر :

القرآن الكريم

- **ابن الأثير ضياء الدين (- 367):**

1- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق :محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990م . ج2

- **ابن الأنباري، عبد الرحمان بن محمد (- 577):**

2- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين والبصريين والكوفيين، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر،(د.ط) ،(د.ت).

- **ابن رشيق القيرواني،(- 463 ه):**

3 -العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ، ج 2، ص: 236 تحقيق: د. محمد قرقزان، طبعة دار المعرفة، بيروت، لبنان.

- **ابن جني، أبو الفتح عثمان(- 392):**

4 -الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية(د. ط) ،(د.ت).

5 المنصف، شرح لكتاب التصريف ، تحقيق : إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة ، ط1

- **ابن خلدون ، عبد الرحمان بن محمد(- 808):**

6 - المقدمة،تحقيق : علي عبد الواحد وافي. ، الطبعة الأولى، لجنة البيان العربي، القاهرة 1962 م.

7- مقدمة ، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس خليل شحاتة، مراجعة سهيل زكار، دار الفكر، ط2 بيروت، 1408ه/1988م

- **ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم.(- 276):**

8 - الشعر و الشعراء .تحقيق :الشيخ عبد المنعم العريان ،الناشر: دار الحديث، القاهرة عام النشر: 1423 ه

- **ابن منظور ،جمال الدين بن مكرم (-711):**

9- لسان العرب ، تقديم عبد الله العلايلي، دار الجبل بيروت، 1408هـ- 1988م

- **أبو الحسن بن طباطبا العلوي (ت. 322 هـ / 934 م):**

10- عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، الإسكندرية، ط 3، 1984م.

- **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (-255) :**

11- الحيوان، ج1، شرح وتحقيق يحي الشامي، دط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1412هـ 1992م.
12 -البيان والتبيين"، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة: مؤسسة الخانجي ، 18 ط3 ، ج1
13- ثلاث رسائل للجاحظ ، رسالة القيان ، المكتبة السلفية ، القاهرة ، 1344 هـ ، نقلا عن: ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،دار القلم العربي،سورية ،ط1، 1998 م.

- **أبو تمام،حبيب بن أوس (- 231):**

14 - ديوان أبي تمام ، تحقيق : محمد عزام دار المعارف ،القاهرة ،ط 5 .

- **أبو علي المرزوقي(-421):**

15 - شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1411هـ1991م.

- **أبو عقيل لَبيد بن ربيعةبن مالك العامِري (-41):**

16 - شرح ديوان لبيد بن ربيعة . تحقيق د. إحسان عباس . مطبعة حكومة الكويت . الكويت . 1984م.

- **أبو نصر محمد الفارابي (-339):**

17- إحصاء العلوم ، تحقيق : علي أبو ملحم ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1996م.

- **أبوالهلاَل سَن بْن عَبْد الله العسكري (395هـ):**

18-كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي-محمد أبو الفضل إبراهيم- منشورات دار إحياء الكتب العربية المصرية، مصر1371هـ 1952م

- **الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر(-370):**

19- الآمدي ، المو ازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،2ج تحقيق سيد أحمد صقر دار المعارف، ط 4 ، (دت)

- **الأصفهاني أبو الفرج (-356):**

20- الأغاني، تحقيق : سمير جابر دار الفكر ، بيروت ط2 (دت).
21- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الناشر: بيروت: دار الكتاب العربي، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، طبع سنة، 1407ه، 1/1.
22- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، بيروت: دار الكتب العلمية/لبنان، 1400ه/1980م).

- **الباقلاني،أبو بكر (-402) :**

23 -إعجاز القرآن، تحقيق : سيد أحمد صقر ،ط2، دار المعارف ،مصر ، 1971م .

- **البحتري، أبو عبادة الطائي(- 284) :**

24 - ديوان البحتري ، تحقيق :حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ،القاهرة ،ط3 ، د ت.

- **التبريزي ، الخطيب (-512) :**

25- شرح ديوان أبي تمام ،تحقيق :محمد عزام ،دار المعارف ،القاهرة ، ط4 ،د،ت .

- **التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن العباس (-414) :**

26- الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ج2 ، القاهرة 1939-1942 م

- **الجرجاني، عبد القاهر (-471):**

27- دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5 ،2004 م.
28- أسرار البلاغة، تصحيح محمد عبده، دار المعرفة، بيروت ،1982 م.
29- الرسالة الشافية، ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، 1984م.

- **الجرجاني ، القاضي علي بن عبد العزيز (-392):**

30- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت،ط،1 2006 م.

- **الجرجاني،علي بن محمد االسيد االشريف (-816):**

31-الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق: عبد القادر حسن ، ط/ دار مصر للطباعة (بدون تاريخ).

- **الجمحي ، محمد ابن سلام (- 222) :**

32-طبقات فحول الشعراء ، تحقيق: محمود محمد شاكر،ج 1،دار تراث العرب ، دت .

- **الحطيئة ، بن أوس بن مالك العبسي :**

33 – الديوان المعتمد الذي جمعه ورواه ابن السِّكِّيت (ت: 246هـ)، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه .

- **الخفاجي ،عبد اللّه بن محمد بن سعيد بن سنان (-466):**

34 - سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان .

- **الخنساء، تماضر بنت عمرو االسلمية (575م - 24 هـ / 645م):**

35-ديوانها ، بتحقيق: الدكتور أنور أبو سويلم من جامعة مؤتة، 1988 .

- **الخوارزمي ، أبو عبدالله محمد بن موسى (-232):**

36 -مفاتيح العلوم، تحقيق :إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1984 م.

- **الروماني ، أبو الحسن علي بن عيسى (-283) :**

37 - النكت في إعجاز القرآن ،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ،تحقيق :محمد خلف اللّه،محمد زغلول سلام ، دار المعارف ،مصر ،ط2، 1976 .

- **الزجاجي ،عبد الرحمن بن اسحاق ،(-240):**

38-الإيضاح في علل النّحو ، تحقيق د. مازن المبارك، بيروت، دار النفائس، ط.4، 1982م.

- **السكاكي ،أبو يعقوب يوسف بن محمد (-626) :**

39- مفتاح العلوم، ضبط وشرح: نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ، (بدون تاريخ) .

- **السيوطي ،جلال الدين (911) :**

40 - المزهر في علوم اللغة وأنواعه ، تحقيق :محمد أحمد جاد المولى محمد أبو الفضل إبراهيم ،علي محمد البجاوي المكتبة العصرية ،صيدا بيروت .

41 - الاقتراح في علم أصول النحو ، ضبط و تعليق : أحمد سليم الحمصي ،ومحمد أحمد قاسم ،ط1، د،ت.

- **سيبويه ،أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنب (-180) :**

42- الكتاب ، تحقيق :عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط3 ،1988 م.

- **القرطاجني ،حازم أبو الحسن (-684):**

43 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي ،ط3 ،بيروت لبنان، 1986 .

- **القزويني جلال الدين (-739) :**

44- الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2000م.

- **المتنبي، أبو الطيب (-354):**

45- شرح ديوان المتنبي، ووضعه: عبد الرحمان البرقوقي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان 1986م.

- **بشار بن برد (-168):**

46 - ديوان بشار بن برد ،تحقيق : الشيخ محمد لطاهر بن عاشور ،الدار التونسية للتوزيع و الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،د ط ، 1976 .

- **ذو الرمة ، غيلان بن عقبة (-177) :**

47- ديوانه ،شرح وتحقيق :عبد الرحمان المصطاوي ،دار المعرفة ،بيروت ،لبنان ،ط1، 2006.

- **قدامة بن جعفر ،أبو الفرج (-326) :**

48 – نقد الشعر ،تحقيق :محمد عبد المنعم خفاجي ،مكتبة الكليات الأزهرية ،القاهرة ،ط1 ،1978م .

- **كعب بن زهير ، (- 26) :**

49- الديوان ،تحقيق :علي فاعور ،بيروت، لبنان ،1997 م.

- **المرزباني،أبو عبيد اللّه محمد بن عمران (-384):**

50-الموشح، تحقيق :محمد علي البجاوي ،نهضة مصر للطباعة و التوزيع ، مصر سنه 1925 م.

ثانياً: المراجع:

- **مصطفى هدارة :**

50 -دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط. 1، 1990 م.

- **مجاهد عبد المنعم :**

51 - جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 1997 م.

- **نعمة رحيم العزاوي :**

53 - النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 م.

- **محمود فهمي حجازي:**

54 - المبحث اللغوي، ط1، وكالة المطبوعات بالكويت، 1973م

- **محمد زكي العشماوي :**

55 - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث دار النهضة العربية ، بيروت ، 1979م .

- **محمد عبد الواحد:**

56- دراسات في النقد الأدبي في المغرب و الأندلس ، المملكة العربية السعودية ط1 ، 1998م .

- **لمي خليل :**

57 - اللغة والطفل دراسة في ضوء علم اللغة النفسي ،دار النهضة ،1986 م.

- **عبد المنعم تليمة:**

58- مداخل إلى علم الجمال، عيون للنشر ، الدار البيضاء، ط2، 1987 م.

- **الصاوي، محمد وجيه :**

59 - الإبداع في كتابات نجيب محفوظ: دراسة تحليلية. مستقبل التربية العربي.

- **سعد مصلوح :**

61 – الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ، ط1 ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، 1980م .

- **خالدة سعيد:**

62 - حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1979 م.

- **لطفي اليوسفي:**

63 -الشعر والشعرية. الدار العربية للكتاب، تونس، سنة: 1992 م.

- **جورج غريب:**

64 - دراسات أدبية، دار الثقافة، بيروت، ط. 2، 1997 م.

- **عز الدين إسماعيل:**

65 - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط. 3، 1981 م.

- **إبراهيم مصطفى:**

66 - إحياء النحو ، القاهرة ، ط 2 ، 1413هـ.

- **القرعي، أحمد يوسف :**

67- لغتنا العربية وعاء ثقافتنا،صنعاء/ اليمن .ب ط، ب ت

- **خليفة، عبد الكريم :**

68 - عالمية اللغة العربية ومكانتها بين لغات العالم .

- **أبو الحسن علي بن إسماعيل الأشعري:**

69 - الإبانة عن أصول الديانة. دار الأنصار – القاهرة، الطبعة الأولى 1397هـ

- **أبو حامد الغزالي:**

70 - الاقتصاد في الاعتقاد. دار غار حراء، دمشق. ب ط، ب ت

- **وليد قصاب :**

71- التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة" دار الثقافة الدوحة، قطر، 1985م.

- **القاضي عبد الجبار المعتزلي:**

72- المغني في أبواب التوحيد والعدل . طبعة عبد الحليم محمود و سليمان دنيا، القاهرة. ب ت

- **نوري جعفر:**

73- اللغة والفكر. الناشر : دار الكلام طبع بمطابع ميثاق - الرباط - المغرب - سنة 1990م.

- **محمد العبد:**

74-كشف المشكل في النحو والتصريف، نقلاً عن الرواية والاستشهاد باللغة، عالم الكتب القاهرة 1972 م.

- **في النقد الأدبي وهب رومية:**

75-شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996م.

- **خليل الموسى:**

76- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق 1991 م.

- **حسين الواد:**

78- اللغة والشعر في ديوان أبي تمام، تونس، دار الجنوب للنشر، 1997 م.

- **محمد عيد:**

80- تأويل مشكل القرآن تحقيق السيّد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة 1973م.

- **محمد علي أبو حمده :**

81- البنيوية وما بعدها ، ، دار عمار ، عمان ، الأردن ، 2005م .

- **نصر حامد أبو زيد:**

82-مفهوم النص – دراسة في علوم القرآن. المركز الثقافي العربي. 1998م.

- **أحمد ياقوت :**

83- الكتاب بين المعيارية والوصفية . دار الثقافة، الرباط (المغرب)، 1980م

- **محمد عبد المطلب:**

84-اتجاهات النقد، وزارة الثقافة. ط 3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.

- **محمود عكّاشة:**

85-التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة. دار النشر للجامعات المصرية، 2005م .

- **د .عبد الكريم حسين :**

86-نقد الشعر عند ابن قتيبة. مطبعه الجوائب-قسطنطينيه سنه 1302ه

- **فضل صلاح:**

87-نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، 1978 م.

- **شوقي ضيف :**

88- تاريخ الأدب العربي،في العصر الجاهلي، ط الثانية والعشرون،دار المعارف، القاهرة، د ت .

89- في النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2010م

90- البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ط 2. القاهرة 1990م.

91-الفن ومذاهبه في الشعر العربي ،مصر ،1969م.

- **محمد مبارك:**

92- استقبال النص عند العرب، ط1، دار الفارس ، بيروت ، 1999 م.

- **طه أحمد إبراهيم:**

93-تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت

- **رشيد العبيدي:**

94-الأدب ومذاهب النقد فيه، ط الأولى، 1955 م.

- **محمد مبارك:**

95-استقبال النص عند العرب. الناشر, المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ب ت

- **إحسان عباس:**

96- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط2، دار الثقافة ، لبنان 1978 م.

- **مصطفى درواش:**

97-خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، دط، اتحاد كتاب العرب، دمشق 2005م.

- **مصطفى ناصف :**

98- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة. و. النشر. و. التوزيع بيروت ب ت

- **محمد عبدالمنعم خفاجي :**

99-الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى 1412هـ - 1992م..

- **أحمد بدوي :**

100-أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر الطبعة الثالثة 1964م.

- **إبراهيم العريض :**

101-الشعر والفنون الجميلة ، دار المعارف بمصر. ب ت

- **جودت فخر الدين:**

102- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الأدب، الطبعة الأولى نوفمبر 1984م

- **إبراهيم سلامة :**

104-بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الأنجلو المصرية. 1952م

- **جابر عصفور:**

105- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

106-مفهوم الشعر دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978 م.

- **بكار، يوسف حسين:**

107-. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ط2. بيروت :دار الأندلس، 1983م.

- **سليم، عبد الإله:**

108- بنيات المشابهة في اللغة العربية . مقاربة معرفية. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر،2001م.

- **سلوم تامر:**

109- .نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار ، لبنان. 1983م.

- **يحيي بن حمزه بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني:**

110-الطراز المتضمن لأسرار البلاغه -جـ 2: التصنيف: طبعه مصر سنه 1914 م.

- **بجة، زكية:**

111- النقد التطبيقي عند الجاحظ كتاب الحيوان نموذجا :دراسة تاريخية وصفية.

- **سلام محمد زغلول :**

112-تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري .ط .3 الإسكندرية :منشأة المعارف .

- **أحمد أمين:**

113-فجر الإسلام. الناشر: مكتبة النهضة المصرية 1965م.

- **طه مصطفى أبو كريشة:**

114-النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة ،مصر،ط 1 1997 م.

- **أحمد رحماني:**

115-النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري. بدون تاريخ.

- **شكري المبخوت:**

116-"جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي"، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، 1993م .

- **محمد مندور :**

117-منهج البحث في تاريخ الآداب، وينظر: النقد المنهجي عند العرب . دار الكتاب العربي ، ط (2) القاهرة، دار الفكر، 1986م.

- **داود غطاشة :**

118-قضايا النقد العربي قديما وحديثا . دار الكتب، جامعه الموصل.ب ت

محمد غنيمي هلال:

119-النقد الأدبي الحديث ،دار نهضة مصر، القاهرة ،1979 م.

- **السد، نور الدين:**

120-الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 م.

- **سويدان، سامي:**

121- النص الشعري العربي مقارنة منهجية، ط2 ، دار الآداب، 1999 م.

- **إبراهيم أنيس:**

122- من أسرار اللغة،ط 6، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978م.

- **تمام حسان:**

123-مناهج البحث في اللغة، ص181. مكتبة الأنجلو المصرية; سنة النشر: 1990 م.

124- اللغة العربية معناها ومبناها ، ط3 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د،ط) ن 1994.

125- المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة.

- **محمد خليفة الدناع :**

126- دور الصرف في منهجي النحو والمعجم.

- **كمال بشر:**

127-دراسات في علم اللغة. الناشر: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة :14 ب ت

- **محمد عبد الدايم**:

128- نظرية الصرف العربي.

- **موفق الدين أبو البقاء بن يعيش الموصلي :**

129- شرح المفصل للزمخشري دار الجيل، بيروت، ط2، 1323هـ..

- **عبد القادر معمري:**

130- تحليل الخطاب الشعري .دار المعرفة للطبع والنشر والتوزيع . مصر 1996م.

- **نادية رمضان النجار:**

131-اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين.

- **شكري عياد:**

132-المؤثرات الفلسفية، والكلامية في النقد العربي والبلاغة العربية، دار النهضة، بيروت، 1981م.

- **حسن جاد:**

133-دراسات في النقد الأدبي،1977 م.

- **سيد قطب:**

134-النقد الأدبي أصوله و مناهجه،دار الشروق،د ط. ب، ت

- **أحمد الشايب :**

135-أصول النقد الأدبي. دار،. الفارابي،. ،1ط. بيروت. لبنان -. 2011 م.

136- الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ط8 ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر1990م

.

- **هاشم صالح مناع:**

137-بدايات في النقد الأدبي،دار الفكر العربي،بيروت،ط1، 1994 م.

- **عبد العزيز عبد الله محمد:**

138- سلامة اللغة العربية ط1 -1985م.

- **نعمة رحيم الفراوي:**

139- ينظر النقد اللغوي عند العرب.

- **محمد كريم الكواز:**

140- البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد . مؤسسة الانتشار العربي مكان الطبع: بيروت سنة الطبع: 2006م.

- **بدوي طبانة :**

141-قدامة بن جعفروالنقد الأدبيا دار النشر ،الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 4، 1975م.

- **إيهاب النجمي:**

142- بواكير الدرس الأسلوبي في دواعي التأليف المعجمي دار العلوم قسم الدراسات 2007م.

- **محمد العمري:**

143- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. دار إفريقيا الشرق، بيروت - الدار البيضاء، 1999 م .

- **عبد القادر حسين:**

144- أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دار النهضة. مصر سنة. 1975م

- **حنا الفاخوري:**

145- منتخبات الأدب العربي، المطبعة البولسية، 1955م

***بوطيب عبدالعاطي:**

146-إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، عالم الفكر، ع1، 1998م.

- **حامد عبد القادر:**

147-في علم النفس، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، عام 1977م

- **عز الدين إسماعيل:**

148- الشعر العربي المعاصر(قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة ، بيروت ،لبنان ط3، 1981 م.

- **مرايا نرسيس :**

149-الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1999م

- **حسين عبد القادر:**

150- فن البلاغة، الناشر: دار غريب - القاهرة الطبعة: 2001م.

- **محمد زغلول سلام:**

151- تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى أخر القرن الرابع الهجري، ط3 ، منشأة المعارف، الإسكندرية، محمد بن الحسين الحاتمي: الرسالة الموضحة، سنة النشر :1983م.

- **فتح الله احمد سليمان :**

152- الأسلوبية مدخل نظري دراسة وتطبيق ،كلية الآداب ، القاهرة ، مصر 1997م

- **عيد رجاء:**

153- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، منشأة المعارف ، الإسكندرية. 1979م.

* **مجدي أحمد :**

154- مفهوم الإبداع، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

- **محمد سامي عبابنة:**

155- التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي. دار الجنوب للنشر_ تونس، 1992م.

156-النحو والدلالة الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي) 98، ط 1 القاهرة سنة 1403هـ 1983م

- **محمد عبد اللطيف:**

157-حماسة ،النحو والدلالة ط1، دار الشروق، القاهرة، 1420هـ

- **سامي محمد عبابنة:**

158-التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي.

- **العمري محمد:**

159- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، الطبعة الأولى، مكتبة وهبة بالقاهرة (ب-ت)2015 م

- **وحيد صبحي كبابة:**

160- الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر ، أنظر في هذه المسألة أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب . إتحاد الكتاب العرب، 1999م.

- **ابن المعتز:**

161- طبقات الشعراء المحقق: عبد الستار أحمد فراج الناشر: دار المعارف، مصر، د، ط ، 1956م.

- **حماد حمود:**

163-التفكير البلاغي ، الدار العربية للكتاب، تونس 1981م

- **صلاح رزق:**

164- أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1989م.

- **شكري عياد:**

165- موسيقى الشعر العربي المملكة العربية السعودية - نجران - طريق الملك عبد العزيز ص.ب 1988م

- **إبراهيم أنيس:**

166- موسيقى الشعر مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط: 5، 1981م

- **محمد بنيس:**

167-الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (التقليدية)، الدار البيضاء للنشر، المغرب ج1،د.ط، دت

- **فؤاد ترزي :**

168- في أصول اللغة والنحو مطبعة دار الكتب . بيروت. : 186 .

- **عبد الرحمن طه:**

169 -في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1987م

- **محمد لطفي:**

170-اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992 م

- **عز الدين إسماعيل:**

171-الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة م1992م

- **ابن فارس :**

173-نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1396هـ/1976م،

- **لسان الدين بن الخطيب:**

174 -كتاب السحر والشعر،حققه المستشرق الإسباني ج.م كونتنته بيرير، راجعه ودققه: محمد سعيد إسبر، بدايات للطبع والنشر والتوزيع، ط1، جبلة، سورية، 2006م

- **عثمان موافي :**

175 -في نظرية الأدب : من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم"، القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ج 1

- **أحمد مطلوب:**

176 -معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1983م

- **محمد غنيمي هلال :**

177-النقد الأدبي الحديث دار العودة، بيروت، ط3، 1986م

- **فايز الداية**

178-جماليات الأسلوب دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان،. ،2.ط. 1990م

- **الولي محمد :**

179- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي- المركز الثقافي العربي- بيروت- ط1- 1990م

- **عبد الحفيظ يوسف التطاوي:**

180-الصورة الفنية دار التنوير للطباعة و النشر بيوت.ط1 1983م

- *** سليمان خالد:**

181 -أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، جامعة اليرموك، اربد 1987م

- **السيد شفيع:**

182-الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربية، القاهرة 1986م.

- **صليبا جميل:**

183- المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت ج2 . 1982 م.

- **يحيى دريد الخواجة:**

184 -الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة دار الذاكرة، حمص، ط1؛ 1991م

- **الحاوي إيليا:**

185 -شرح ديوان ابي تمام، بيروت، 1981م

186 -د. عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد .

- **بشير خلدون :**

187 -الحركة النقدية على أيام بان رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981 م.

- **محمد الولي:**

188-الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

- **محمد علي عبد الكريم الرديني:**

189- فصول في علم اللغة العام، ط1، عالم الكتب لبنان 1423 هـ_ 2002م .

- **عوض فريد حيدر :**

190- علم اللغة العام(أصوات) مكتبة الآداب، القاهرة، 2005 م.

- **لخضر بلخير:**

191- في التركيب اللغوي رسالة ماجستير، جامعة باتنة. 1991م.

- **البياتي سناء حميد:**

192 - قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم. دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع, 2003 م .

- **السيد شفيع:**

193- النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية. القاهرة : دار غريب, 2006 م.

- **حمد حماسة عبد اللطيف :**

194 -الإبداع الموازي دار غريب القاهرة طبعة 2001 م.

- **عبد القادر فيدوح:**

195-دلالية النص الأدبي ديوان المطبوعات الجامعية،. وهران، ط. ،1. 1985م

196 -نظرية النقد، ط(1) المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2006م .

- **فاضل ثامر:**

197-كتاب اللغة الثانية ، الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء عام 1994م.

- **علي حرب:**

198- الحقيقة والمجاز، نظرة لغوية في العقل والدولة ، دراسات عربية، عدد. /. 6. ، سنة. 1983م.

199- نقد النص ، المركز الثقافي العربي ط2 ، بيروت الدار البيضاء ، 1995م.

- **عبده الراجحي:**

200 -النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط ، 2008م.

- **سعيد حسن بحيري:**

201 -علم اللغة النصي المفاهيم و الاتجاهات ،مكتبة لبنان ط1، العالمية للنشر – لو نجمان 1997م.

- **محمود محمد عيسى:**

202 -السياق الأدبي: دراسة نقدية تطبيقية /41 ط1 / 2004م.

- **د. عامر فتحي أحمد:**

203 -فكرة النّظم بين وجوه الإعجاز فيالقرآن الكريم ، القاهره ، 1395هـ

- **جلال الخياط:**

204 -ةالأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد 1982م.

- **د. مصطفى ناصف:**

205 -نظرية التأويل لنادي الأدبي الثقافي،ط 1، مارس2000م.

*** نصر حامد أبو زيد:**

206 -الخطاب والتأويل، ط(3) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2008م .

207 -إشكاليات القراءة وآليات التأويل دار التنوير، بيروت، ط2

*** جابر عصفور:**

208 -قراءة النقد الأدبي، ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002م

209 -قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، د ط 1994 م.

210 -الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، سنة 1974م.

- **محمد عبد المطلب :**

211 -أدبيات قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط. ،1. 1997م.

- **ربابعة موسى:**

212- الانحرافمصطلحً نقديًا دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، 2002م.

- **يعقوب ناصر:**

213للُّغة الشِّعريَّة وتجلِّياتها في الرِّواية العربية، (1970-2000م)، ط1المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، 2004م.

- **ريمون طحان:**

214 -الأدب العام والمقارن الناشر: دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر تاريخ النشر: 1983م.

- **أحمد إقبال الشرقاوي:**

215 -معجم المعاجم " دار الغرب الإسلامي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

- **حسين نصار:**

217 -كالمعجم العربي"جزءان، دار مصر للطباعة القاهرة 1950 م.

- **رياض زكي قاسم:**

216 -المعجم العربي". دار المعرفة بيروت، 1987م.

- **سعيد يقطين :**

217-الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1992م

- **حميد لحمداني:**

218 -القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003 م

*** حسن حنفي:**

219- قراءة النص الناشر: مكتبة الأ نجلو المصرية ...2014م.

- **عبد السلام المسدي:**

220 -النقد والحداثة، ط2، منشورات دار أمية/ دار العهد الجديد، 1989م

- **رمضان الصباغ:**

221 -في نقد الشعر العربي المعاصر" دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية، مصر، ط1 1998م .

- **محمد عابد الجابري :**

222- تكوين العقل العربي. دار الطليعة . الطبعة الأولى بيروت 1984م.

- **صلاح فضل:**

223 -بلاغة الخطاب وعلم النص مكتبة لبنان، ط1، القاهرة، 1996م.

- **عبد السلام المسدي:**

224 -المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر، تونس 1994م.

- **شكري عزيز الماضي :**

225 -في نظرية الأدب، الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، /2013م.

- **أحمد لطفي اليوسفي:**

226 -الشعر والشعرية(الفلاسفة والمفكرون العرب)،الدار البيضاء المغرب(ب ط)

- **الدكتور لطفي عبد البديع :**

227 -التركيب اللغوي للأدب، ط1 القاهرة 1970م .

- **عز الدين إسماعيل :**

228 -التفسير النفسي للأدب دار المعارف بمصر، ط. ،1. 1963 م.

- **السعيد الورقي :**

229- لغة الشعر الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة ، والنشر بيروت ط 3 ،1984م.

- **محمد المبارك :**

230 -استقبال النص عند العرب ، دار الفارس للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1999 م

- **عبد الله أحمد الأنصاري القرطبي :**

231 -الجامع لأحكام القرآن ، تعليق محمد إبراهيم الحفناوي ، دار الحديث ، القاهرة ، مج 1 .

- **محمود عباس عبد الواحد :**

232 -قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996م

- **فاطمة البركي :**

233 -قضية التلقي في النقد العربي القديم ، د. ب ، ط1 ، 2006 م

- **محمد عبد المطلب:**

234 -قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة العالمية ، بونجمان ، ط1 1995م

- **بشرى موسى صالح :**

235 -نظرية التلقي أصول وتطبيقات (المركز الثقافي العربي ط1 ، المغرب 2001م)

- **ناظم عودة خضر :**

236 -الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1997م

- **البازعي سعد:**

237- دليل الناقد الأدبي (مكتبة الملك فهد ,ط2003,1م

- **محمود البسيوني :**

238 -تربية الذوق الجمالي دار المعارف القاهرة ، مصر . 11 (1415هـ)

239-كتابنا جدل الحداثة في نقد الشعر العربي لاتحاد الكتاب العرب دمشق ط 1 1997 م

- **خليل إبراهيم :**

240 -النقد الأدبي الحديث(م ّ ان,دار المسيرة ،ط1) العمري،محمد: في نظرية الأدب مقالات ودراسات الرياض ،مؤسسة اليمامة ،1997م.

- **البازعي سعد:**

241 -دليل الناقد الأدبي (مكتبة الملك فهد ،لطبعة: الثالثة - 2002 الناشرالمر كز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء 2003 م

- **أبو حسن أحمد:**

242 -من قضايا التلقي والتأويل (الرباط ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الخامس ، 1995 م)

- **صالح بشرى :**

243 -نظرية التلقي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م

- **كمال أبو أديب:**

244 -في الشعرية، وانظر ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج ب ت.

- **شريم جوزيف:**

245- الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مج 23، ع"3+4" يناير/ مارس/ إبريل . يونير

*** محمد مبارك:**

246 -استقبال النص عند العرب المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ، بيروت. ، لبنان، ط ،1. 1999م

- **محمود عباس عبد الواحد :**

247 -قراءة النص وجماليات التلقي دار الفكر العربي، القاهرة ، 1996 م

- **بشري موسى صالح :**

248 -نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م

- **ميجان الرويلي :**

249 -دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ،ط،2002 م

- **عبد الجليل مرتاض :**

250 -الظاهر والمختفي (طروحات جدلية في الإبداع والتلقي)

- **حسن ناظم:**

251 -مفاهيم الشعرية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط،. ،1. 1994 م.

- **محمد عبد المطلب:**

252-كتاب الشعر، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2002م

- **مصطفي ناصف:**

253 -نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، ط.1، 2000م.

- **علي جعفر العلاق:**

254 -الشعر والتلقي دار الشرق ، عمان، ط. 1. ،. 1997م

- **حيدر محمود غيلان يوسف:**

255 -الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، دار المعارف للنشر، بيروت 1975م.

- **كمال أبو ديب:**

256 -جدلية الخفاء والتجلي دار العلم للملايين ط4/ 1995م

- **أحمد مطلوب :**

257 -الصور الشعرية دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 م

- **عبد القادر القط:**

258 -الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . بيروت : دار النهضة العربية، 2013م.

- **يحيى الجبوري:**

259 -الشعر الجاهلي،خصائصه وفنونه مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 5 ، 1407 هـ / 1986 م.

- **عبد الله التطاوي:**

260 -الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد.

- **خالد محمد الزواوى :**

261 -الصورة الفنية عند النابغة الذبيانى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجان ، سنة 1992م .

- **ياسر عبد الحسيب عبد السلام:**

262 -شعر حميد بن ثور: دراسة أسلوبية . دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت ، 2001م.

- **سعد مصلوح:**

263 -في النص الأدبي: دراسة إحصائية ط1 ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، 2014م.

- **سعد إسماعيل:**

264 -زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال ، مكتبة غريب، القاهرة 1982م.

- **دنان حسين:**

265 -التصوير الشعري، التجربة الشعرية وأدوات رسم الصور الشعرية ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ليبيا1980م

- **عبد سلام المسدي:**

266 -الأسلوبية و الأسلوب ،دار العربية للكتاب ،دار الفكر العربي، القاهرة، د . ط، يوسف أبو العدوس، 1977 م.

- **محمد عبد المطلب :**

267 -أدبيات قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني دار المنار ، دمشق، آب 1993م.

- **عياشي منذر:**

268 -مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط1الدار البيضاء، ط1 1986م

- **ربابعة موسى:**

269- الانحرافمصطلحاً نقدياً ا دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، 2002م.

- **خالدة سعيد:**

270- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1979م.

- **عز الدين إسماعيل:**

271 -الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط. 3، 1981م.

- **محمد بنيس :**

272 -الشعر العربي الحديث، دار طوبقال للنشر. ،. المغرب. ط3 ، 2014م.

- **قاسم مومني :**

273 -نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الشؤون الثقافية ، بغداد 1985 م.

- **أنيس إبراهيم:**

274 -دلالة الألفاظ ط .الأنجلو المصرية،1972م

- **منقور عبد الجليل:**

275 -علم الدلالة:أصوله ومباحثه في التراث العربي إتحاد الكتاب العرب دمشق ،2001م.

***فايز الداية:**

276 -علم الدلالة العربي:النظرية والتطبيق، دارالشروق، عمـّان، ط الأولى، 1999م.

***عبد الكريم مجاهد:**

277 -الدلالة اللغوية عند العرب، ط:دار الضياء- عمان1985م .

*** إبراهيم أنيس:**

278 -دلالة الألفاظ، ط:3 مكتبة الأنكلو المصرية 1976م

- **محمد بن صالح العثيمين :**

279 -شرح الأصول من علم الأصول، الناشر: دار ابن الجوزي سنة النشر، 210م.

- **تمام حسان :**

280 -اللغة العربية معناها ومبناها عالم الكتب الطبعة: الخامسة 1427هـ-2006م

- **محمد الكريم الكواز:**

281- لبلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد بيروت/ لبنان . ط. 1، 2006م.

282-نظرية الإعجاز القرآني و أثرها في النقد العربي القديم ،أحمد سيد عمار .

- **صالح بلعيد**

283- نظرية النظم دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة الجزائر (دط)، 2002م.

- **عبد القادر المهيري :**

284- البلاغة العامة دار آفاق. عربية، بغداد،. 1985م.

- **عبد الحميد السيد :**

285- دراسات في اللسانيات العربية ،دار الحامد،الأردن،2004 م.

*** القاضى عبد الجبار:**

286- المغنى فى أبواب التوحيد والعدل، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الطبعة الأولى، 1408هـ/1988م.

- **الخواجة دريد يحيى:**

287 -الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، ط1، حمص 1991 م.

- **أبو ديب كمال:**

288 -في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987 م.

- **أبي محمد القاسم الأنصاري السجلماسي:**

289 -المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. ، تحقيق: علال الغازي مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1401 هـ الموافق لـ 1980 م.

- **د. صلاح فضل:**

290 -النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ط3/ 1987م

291 -مناهج النقد المعاصر دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992م.

292 -بلاغة الخطاب وعلم النص، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1992 م.

- **د حسين جمعة:**

293 -الحيوان في الشعر الجاهلي-دار دانية للطباعة- دمشق- ط1- 1989م

- **عمار بلحسن:**

294- قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي، مخبر سوسيولوجية التعبير الفني، دفتر رقم 3، الجزء الأول، جامعة وهران، 1992م

- **علي حرب:**

295 -قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، س1989م

- **رجاء عيد:**

296 -ما وراء النص، مجلة **علامات**، السعودية، المجلد الثامن الجزء الثلاثون. شعبان 1419هـ ديسمبر 1998م

- **أحمد بوحسن:**

297 -نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993م

- **نادر كاظم:**

298 -المقامات والتلقي الطبعة الأولى. ،. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ،. بيروت. ،. 2003 م

- **شكري عزيز ماضي:**

299 -نظرية الأدب دار المنتخب العربي ، بيروت ، لبنان . الطبعة الأولى 1414هـ - 1993م

*** عبد الرحيم الهبيل:**

300 -فلسفة الجمال في البلاغة العربية: . الناشر: الدار العربية. تاريخ النشر: 2004م.

- **عامر، فتحي أحمد :**

301- من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة.الناشر، الإسكندرية، مصر : منشأة المعارف، 1985 م.

- **ابن يعيش :**

302- شرح المفصل، عالم الكتب ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1(1411هـ- 1991م)

- **عبد الحميد السيد:**

303- دراسات في اللسانيات العربية الطبعة، ط. 1بيانات النشر، عمان، الأردن دار الحامد للنشر، 2004 م.

- **عبد المتعال الصعيدي:**

304 -النحو الجديد ، دار الفكر العربي 1947 م .

*** محمد حماسة :**

305 -النحو والدلالة مدخل إلى دراسة المعنى النحوي ،ط1 /1983 م .

*** نعمة رحيم العزاوي:**

306 -النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، منشورات وزارة الثقافة والفنون / العراق 1978م .

- **مهدي المخزومي:**

307 -في النحو العربي نقد وتوجيه ، منشورات المكتبة العصرية بيروت ط،1 1964 م.

- **صبحي ابراهيم الفقي :**

308 -علم اللغة النصي النظرية والتطبيق ، دراسة تطبيقية على السور المكية ، دار قباء للنشر والتوزيع ط1 القاهرة 2000م ج2 .

- **إبراهيم ناجي :**

309 -ديوان إبراهيم ناجيدار دار العودة، بيروت، لبنان ، سنة النشر: 1980م.

- **صبحي إبراهيم الفقي :**

310 -علم اللغة النصي ج2 بين النظرية والتطبيق ، ط1، دار قباء، القاهرة،.1999م

- **المنصف عاشور :**

311 -التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982م .

- **منذر عياشي:**

312 -اللسانيات والدلالة،مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ،حلب، سوريا، 1991 م.

- **عبد الهادي بن ظافر الشهري:**

313 -استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية) .– دارالكتاب الجديد – بيروت ط1 .

- **تامر سلوم :**

314 -نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1983م.

- **ابن عصفور:**

315 -المقرب الكبير في التصريف ، الناشر: مكتبة لبنان ، بيروت ، ط1،1996 م.

- **عبد العزيز عتيق:**

316 -المدخل إلى علمالصرف ، دارالنهضة العربية ، بيروت، 1979م.

- **محمود سليمان ياقوت:**

317 -الصرف التعليمي، دار النشر: مكتبة المنار الإسلامية سنة الطبع: الطبعة الأولى (1420هـ - 1999م.

- **محمود سليمان ياقوت:**

318 -الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم ، دار المعرفة الجامعية ، 1995 م.

- **عبد العزيز عتيق:**

319 -المدخل إلى علم الصرف، دار النهضة، بيروت، 1967م

- **حلمي خليل:**

320 -الكلمة دراسة لغوية معجمية دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،. 1998م.

- **حسن هنداوي:**

321 -مناهج الصرفيين ومذاهبهم. ط 1، دمشق: دار القلم، 1409هـ / 1989م.

- **إبراهيم أنيس:**

322 -من أسرار اللغة، الطبعة السادسة ، مكتبة الأنجلو المصرية 1978م.

- **كمال بشر:**

323 -دراسات في علم اللغة، الناشر: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،2010 م.

- **محمد عبد الدايم:**

324 -نظرية الصرف العربي، الناشر،مجلس النشر العلمي،جامعة الكويت الطبعة:2000م.

- **محمّد عزّام :**

325 -نصٌّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م.

- **مصطفى خضر:**

326 -الخطاب محاولة قراءةٍ في مراجعةٍ نقديّة عربيّةٍ معاصرة ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م.

- **مرشد الزبَيدي:**

327 -اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق1999 م.

- **سمير سعد حجازي :**

328 -النقد الأدبي المعاصر ، دار الآفاق العربية، القاهرة. 2007م.

- **نصر حامد أبو زيد :**

329-إشكاليات القراءة وآليات التأويل . ط3 المركز الثقافي العربي . المغرب 1994 م.

- **يوسف وغليسي:**

330 -إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. الدار،العربية للعلوم بيروت،. لبنان، ط،1. 2008م.

- **إسماعيل، عز الدين:**

331 -الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت، 1983م.

- **سعد حجازي :**

332 -معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة . دار الراتب الجامعية ،بيروت - ط/2 – 1999م.

- **عثماني ميلود:**

333 -شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

- **عبد المطلب، محمد:**

334 -البلاغة العربية قراءة ثانية، ط1 مكتبة لبنان ناشرون بيروت، 1997 م.

- **أحمد، سامي سليمان:**

335 -خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف، د.ط، مكتبة الأداب، القاهرة، 2003م.

- **عمر يوسف قادري :**

336 -التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون دار هومة ،د . ط،. 1999م.

- **رجا سمرين:**

337شعر المرأة العربية المعاصرة ، دراسات نقدية، دار الحداثة، بيروت، 1990 م.

- **يوسف الخال :**

338الحداثة في الشعر الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978 م.

- **خالدة سعيد:**

339 البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1960 م.

- **إبراهيم محمود خليل:**

340النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك،دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط، 2 2007م.

- **محمد عبد المطلب :**

341 أدبيات قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الناشر: مكتبة لبنان ،تاريخ النشر: 1995م.

- **نازك الملائكة :**

342سيكولوجية الشعر .. وزارة الثقافة . بغداد . 1993م.

- **د. يوسف خليف :**

343 - شعراء الصعاليك .. دار المعارف بمصر . 1959م.

- **د. مصطفى الشورى:**

344 الشعر الجاهلي "تفسير أسطوري" .. دار المعارف بمصر . ط1 . 1986م.

- **كمال أبو ديب:**

345- الشعرية: مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1981 م.

- **عبد اللطيف محفوظ:**

346-غوظيفة الوصف: دار اليسر . الدار البيضاء، ط1، 1989 م.

- **. أحمد بوحسن :**

347 نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط 1993م.

* **د. محمود عباس عبد الواحد :**

348- قراءة النص وجماليات، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة) - دار الفكر العربي، مدينة نصر - ط: الأولى 1996م.

- **سعيد العلام :**

349 رواية: مدائن نون ،دار أبي رقراق ،ط: الأولى 2010م.

- **رجب عبد الجواد إبراهيم :**

350 دراسات في النقد والمعجم، دار غريب للطباعة والنشر، مصر 2001م.

ثانيا : الدوريات

- **رشيد بنحدو:**

351 -قراءة في القراءة مجلة الفكر العربي المعاصر، ك2، دار رؤية للنشر والتوزيع، شباط 1988م

- **صالح بلعيد :**

352-التراكيب النحوية ودلالتها في السياقات الكلامية و الأحوال التي ترتبط بها عند عبد القاهر الجرجاني ،رسالة (ماجستير) إشراف جعفر دك الباب ، جامعة الجزائر 1987م.

- **يوسف زيدان :**

353-الشعر الصوفي المعاصر ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 15 ، ع2 ، صيف1996 م.

- **محمد الديوان :**

354-مشكلة التناص في النقد العربي المعاصر ، مجلة الأقلام، العدد (4-6) ، سنة 1995م.

- **مسعودة صابة :**

355النقد العربي القديم والإشكال الدلالي، رسالة ماجستير

- **إبتسام الصفار**

356-محاضرات في تاريخ النقد عن العرب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، د.ط، د.ت

- **محسن مهدي :**

357-الفاربي، رسالته المنشورة في مجلة شعر البيروتية ، العدد 12 ، ، نقلا عن محمد لطفي اليوسفي 1959م.
شرح أبي القاسم الفتوح بن عيسى بن أحمد الصنهاجي الزموري على الخزرجية، (مخطوط) توجد نسخة مصورة منه بخزانة كلية اللغة العربية بمراكش تحت رقم 213 ، الورقة الأولى.

- **حسين مخافي:**

358 آليات التأويل في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، مجلة دفاتر الإلكترونية.

- **عياشي منذر:**

359-مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط،1 ،ب-ت

- **قاسم المومني:**

360-علاقة النص بصاحبه ،دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية، مجلة عالم الفكر، العدد 4، المجلد 25، أبريل 1998 م.

361 -مجلة فصول، ج1، المجلد 5، ع1، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، 1984م.

- **محمد عبد المطلب :**

362-النص المفتوح والنص المغلق ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ع 398 حزيران 2004م.

- **خدادة سالم:**

363النص وتجليات التلقي (الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية،2000 م.

- **محمود الربيعي:**

364النقد الأدبي، مجلة فصول، ع1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 م.

- **تمام حسان :**

365اللغة والنقد الأدبي ، مجلة فصول، ع1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983 .

- **يوسف القرضاوي :**

366من محاذير التفسير سوء التأويل: ، مجلة إسلامية المعرفة، العدد (8)، 1997م.

- **عبد العاطي بوطيب:**

367إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، ، مجلة عالم الفكر، ع1، 1998م.

* **فاضل ثامر**

368من سلطة النص إلى سلطة القراءة - مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48-49، 1988م .

* **رشيد بن حدو :**

369قراءة في القراءة - مجلة الفكر المعاصر، عدد 48-49 /1988م.

* **محمود ابراقن:**

370تحليل الأقلام والنصوص، الأسس المنهجية للتحليل النصي - رولان بارث. الحلقة "3" جريدة السلام الجزائرية العدد (215) 1991 م.

* **آصف عبد الله:**

371-الحداثة الشعرية وقصيدة النثر مجلة الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 343 تشرين الثاني1999 م .

- **رولان بارت :**

372-النقد و الحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مجلة الكرمل ع11 سنة 1984 م.

- **محمد عبد المطلب:**

373 -النص المفتوح والنص المغلق ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق 398 حزيران 2004 م.

- **العلاقة بين القارئ:**

374 -والنص في التفكير الأدبي المعاصر مجلة عالم الفكر، المجلد 23 عدد 1-2 يوليو دسمبر 1994 م.

- **قاسم الموني:**

375-"نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي"، مجلة كلية التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، 1991م.

- **عبد الواحد المرابط:**

376-السيمياء العامة وسيمياء الأدب/ من أجل تصور شامل .منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- ظهر المهراز (جامعة محمد بن عبد الله)، فاس، 2005 م.

- **حسين الأسود:**

377 -أصول العلاقة بين البلاغة والنقد القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجري (مقال)، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 81، ج 1.

- **اسطنبول ناصر :**

378-تداعي الوعي في الشعر الجاهلي،ر سالة ماجستير، جامعة وهران،1985 م.

* **عبد القادر المهيري :**

379– البلاغة العامة ،حوليات الجامعة التونسية ، عدد 8 ، تونس ، 1971م .

* **معزوز عبد العالي:**

380 -فلسفة الفن عند نيتشه و ويدجر ، مجلة مدارات فلسفية، عدد 02، 2008 م.

الأسعد، محمد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1980م.

- **تودوروف:**

381-كيف نقرأ، ت: محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 98 1999 م.

- **رولان بارت :**

382-النقد والحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مجلة الكرمل ع11 سنة 1984م.

ثالثا :المراجع المترجمة:

- **دوسوسير:**

383 محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة:يوسف غازي وآخرون المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986م.

- **لانسون ومايبه:**

384-منهج البحث في الأدب واللغة، ، ترجمة: محمد على أبو حميدة، دار أعمار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999م.

- **جوليا كريستيفيا :**

385-علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل كاظم، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ضمن سلسلة (المعرفة لأدبية) ، 1991م.

- **أدونيس:**

386 -كلام البدايات، ط1 ، دار الآداب 1989 م.

387-الشعرية العربية، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت1989م.

388-مقدمة للشعر العربي، دارالعودة، بيروت ،ط.3، م.1979م.

389-الثابت والمتحول، دار العودة، ط1، بيروت 1977م.

- **ولترج.أونج:**

390-الشفاهية والكتابية، ترجمة حسين البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1994م.

- **ستولنتيز :**

391-النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية الناشر: مكتبة مصر للمطبوعات ، ب- ت

- **أفلاطون:**

392-الجمهورية ، الكتاب العاشر، نقلا عن: شكري عزيز الماضي .

- **سي دي لويس:**

393- الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، 1982م.

- **تيري انجلتون :**

394-مقدمة في نظرية الأدب. دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع . 1995م.

395-كتابـ"نَظَرِيَّة الأَدَب" ، ترجمة ثائر ديب

- **كوهين، جان:**

396-بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ط 1986 م.

- **أرسطو طاليس:**

397 -فن الشعر، (ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة)، بيروت، لبنان، ط2 ، ب ت

- **فولفانغ أيزر:**

398-فعل القراءة ، نظرية جمالية التجارب (الأدب)، تر: حميد الحميداني ، الجلال الكدية ، منشورات مكتبة المناهل .

399-وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر جمة : حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6.

400-التخييلي والخيالي من منظور الأنتربولوجية الأدبية. ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1998 م.

- **ميجان الرويلي:**

401- وآخرون دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2002 م.

402- قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض: عباس أرحيلة ، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء ، د،ب ط1 1999 م.

- **رومان جاكبسون:**

403 -قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر 1988 م .

- **روبرت ياوس هانس:**

404-جمالية التلقي: ، تقديم وترجمة، د.رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1

405 -نظرية التلقي ، ت: عز الدين إسماعيل (جدة، النادي الأدبي ، ط1، 1994 م .

- **روبرت س. هولاب:**

406-نظرية التلقي- مقدمة نقدية.تر جمة خالد التوزاني و الجيلالي الكدية، منشورات علامات، مطبعة المتقي برينتر، المحمدية، 1999م.

- **تزيفيطان تودوروف:**

407-نقد النقد، تر جمة: سامي سويدان، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

408-الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار سلامة، دار دوبقال للنشر، ط2، 1990 م.

رابعا:المراجع الأجنبية:

John B. Carroll

409- Language and Thought, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc.,(3) 1964

Wellek ،Rene :

410- Warren ،Austin ،Theory of Literature ،Penguin Books ،Great Britain (1982)

M. Riffaterre,

411- *La production du texte*, Seuil, 1983,

Umberto Eco, Les limites de l' interprétation, traduction de Myriem Bouzaher , Bernard Grasset, 1992

Hans Robert Jauis

412-pour une esthétique de la réception, traduit par Claude Moilland, editions Gallimard, Paris 1978.

Roman Jakobson

413- et outres théorie de la littérature: textes des formalistes russes

- **Fraçaise VANOYE,**

414- Expression – communication, ARMAND COLIN, Paris, 1973,

Riffaterre, Michael,

415-semiotics of poetry(Indiana University press Methuen 1978,

A.F. Scott, Current Literary Terms

Roland Barthele

416-degré zero de l'écriture, Paris, 1972

Julia Kristeva

417-Recherche pour une Semanalyse Editions de Seuil,1969

Julia Kristeva.

418- La révolution de langage poétique Edition de Seuil, 1974

Riffaterre, Michael,

419- semiotics of poetry.

H.R Jauss :

420- Pour une esthétique de la réception op. cit

- Hans Robert Jauss :

421- Pour une Esthtitique de la réception, Gallimard, Paris, 1978

Alain Rey

422- le lexique, images et modèles, du dictionnaire à la lexicologie, Armand colin; Paris, 1977

فهرس الموضوعات

إهداء

كلمة شكر

مقدمة..... .....أ

المدخل: اللغة الشعرية المصطلح والمفاهيم**.....**.....1

مفهوم اللغة الشعرية**: .....**2.....

اللغة الشعرية من منظور تاريخي.....6

جماليات اللغة 8

علاقة اللغة بالنحو.....13

اللغة والنقد..... 15

اللغة والشعر.....20

الفصل الأول:الملمح النقدي في عصر الشفوية.....23

اللغة الشفوية.....23

اللغة الكتابية..... 25.

تثقيف الشعر.....26

النقد العربي بين الشفهية والكتابية.....27

الصناعة والطبع.....29

جمالية اللفظ.....30

جمالية البناء.....32

علاقة اللفظ بالأسلوب.....33

المعنى في النقد القديم.....36

حسن اللفظ.....37
القضايا اللغوية في الخطاب الشعري.....39
الألفاظ وعلاقتها باللغة.....39
المعاني وعلاقتها باللغة.....40
التراكيب اللغوية.....41
بلاغة الشعر عند النقاد القدامى.....42
النقد وعلاقته بالإبداع 43
العملية الإبداعية.....47
النقد العربي دراسة تطبيقية.....48
النظرة الجزئية.....49
صور النقد.....50
المبدع والمتلقي.....53
الوحدة العضوية.....56
الاشتقاق.....58
اللغة والمعجم.....63
حركة التأليف.....67
الخطاب البلاغي في الشعر.....72
الفصل الثاني: إشكالية التداخل المعرفي في النقد القديم.....74
النقد اللغوي القديم.....74

أثر نصوص السابقين في الشعر.....76
مستوى الألفاظ.....78
وضع الألفاظ موضعها.....80
الفصل بين التراكيب النحوية.....86
الأسرار البلاغية للحذف.....87
السرقات الأدبية.....89
مكونات الأسلوب عند النقاد القدامى.....92
النقد بين التطبيق ولإبداع.....95
الأسرار البلاغية للحذف.....98
النظرية النقدية وعمود الشعر.....104
الشكل الفني للشعر.....106
وجوه التعلق بين البلاغة والشعر.....111
أثر الوزن والإيقاع في النص الشعري.....112
المحاكاة عند النقاد القدامى.....115
البناء الفني للقصيدة.....116
الصورة الشعرية عند القدامى.....118
الغموض في اللغة الشعرية..... 121
الفصل الثالث: آليات القراء النقدية للنص الشعري 126
الشعر والقراءة النقدية.....126

القراءة التأويلية للنص.....129
معيار العلاقة بين الشكل والمضمون..... 132
نظرية النظم عند القدامى.....134
المعاني النحوية.....135
النظم محور الشعرية العربية.....140
التقديم والتأخير وأثره في اللغة الشعرية.....142
الاتساق النصي للغة الشعرية.....145
تجسيد اللغة للشعر: 146
الذوق الفني للغة الشعرية.....149
معيار النص في اللغة الشعرية عند القدامى.....150
نهج ابن جني في تحليل النحو..... 153.
تلاقي اللغة عند ابن جني.....154
أقطاب بناء النص.....156
الوظيفة الجمالية للغة الشعرية.....160
البنية التصويرية للغة الشعرية 163
جمالية التلقي في اللغة الشعرية.....166
الفصل الرابع: تجليات اللغة الشعرية في النشاط النقدي القديم.....168
التلقي في اللغة الشعرية.....168
مصطلح التلقي.....168
التلقي عند البنيويين.....170.
القارئ الضمني للنص.....172

المتلقي بين الذوق الفني والجمالي.....174

القارئ وعلاقته بالنص.....177

الإتساق النصي للشعر.....179

كلوِّن التَّلفُظي.....180

آراء النقاد في الصورة الشعرية.....181

البلاغة وعلاقتها باللغة الشعرية.....185

الصورة البلاغية للتشبيه.....185

صورة الاستعارة في الشعر.....187

صورة الكناية في الشعر.....189

التجاوز سمة اللغة الشعرية.....190

الانزياح في اللغة الشعرية.....192

دلالة الخطاب الشعري.....194

معاني الألفاظ بين القدماء والمحدثين.....196

علاقة النص الشعري بالنحو.....201

النحو اللغة الشعرية.....205

الحذف وسيلة تركيبية.....208

الميزان الصرفي للغة الشعرية.....211

أثر علم الصرف في تحديد اللغة الشعرية.....213

الفصل الخامس: أثر المنجزات النقدية في بناء الحس القرائي..... 219

القراءة والنقد.....219

المصطلح النقدي والمنهج.....220

الغموض وعلاقته بالقراءة.....222

اللغة الشعرية في النص الشعري المعاصر.....226

ممارسة القراءة داخل اللغة.....229

القراءة النصية للغة الشعرية.....231

الوظيفة البلاغية للغة الشعرية.....234

تأثير البلاغة في الشعر.....235

القراءات المتعددة للنص الشعري.....238

المعنى بين سلطة النص و القارئ.....245

عمود الشعر..... 250

خاتمة..... 255

ملخص

يتوخى هذا البحث استقراء اللغة الشعرية في الموروث النقدي العربي بين المعيار النحوي و التحول البلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، قراءة في أسس اللغة الشعرية في الدراسات النقد اللغوي ، محاولا الوقوف على ما يبرر أن اللغة الشعرية لا تخضع للقاعدة النحوية ، فهي خرق للتراث و الظواهر اللغوية و البلاغية ، فتعددت دراساتها على المستويين الأصولي ، و العدولي ، فاستفاد النقاد العرب من هذه الروافد اللغوية و البلاغية و لم يكونوا محاكين و لا مقلدين لها بل بطرقهم الخاصة التي ميزتهم عن السابقين .

الكلمات المفتاحية:

اللغة الشعرية - التراث النقدي العربي - النقد اللغوي - المعيار النحوي - التحول البلاغي .

Résumé :

Cette recherche vise l'induction de la langue poétique dans l'héritage critique arabe (entre le critère grammatical et la transformation (changement) d'éloquence jusqu'à à la fin du cinquième siècle l'Hégire) .

Lecture dans las bases de la poétique dans les études critiques langagières ,essayant de mettre le point sur ce qui justifie que la langue poétique ne sommet pas à la règle grammaticale . C'est une perforation de l'héritage et les bases langagières et éloquents alors ces études sont diversifiées entre originaire et sens figuré sur les deux niveaux .

Les critiques arabes se bénéficièrent de ces règles , il n'étaient ni imitant ni contrefacteurs , mais ils les ont traitées de leur manière qui les a différenciée des précurseurs

Les mots clés :

Langue poétique _ l'héritage critique arabe _ critique langagière _ critère grammaticale _ la transformation rhétorique.