The Islamic University of Gaza

Deanship of Research and Graduate Studies

Faculty of Arts

Master of Arabic language

الجامعـــــــة الإســـلاميـة بغـزة

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

كليـــــــــــة الـــــــــــآداب

ماجستير اللـغـــــة العـــربيـــة

الفِكْرُ النَّقْدِيُّ بَيْنَ عَبْدِ القاهِرِ الجُرْجانِيّ وَحازِمِ القَرْطاجَنِّي
مُوازَنَةٌ تَحْليلِيَّةٌ

Critical Thinking between Abd-Alqaher Al-Jerjani and Hazem Al-Qertajni: Analytical Contrastive

إِعدَادُ الباحِثِ

عبد الله زيادة عبد الله نصَّار

إِشرَافُ

الأستاذُ الدُّكتور

محمد مصطفى كلَّاب

قُدِّمَ هَذا البَحْثُ استِكْمَالًا لِمُتَطَلَّباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الْمَاجِستِيرِ
فِي اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ بِكُلِّيَّةِ الآدابِ فِي الْجَامِعَةِ الإِسْلامِيةِ بِغَزَّة

ذو القعدة/1440هـ / يوليو/2019م

إقـرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

الفِكْرُ النَّقديُّ بَينَ عَبْدِ القاهِرِ الجُرْجانِيّ وَحازِمِ القَرْطاجَنِّي
مُوازَنَةٌ تَحْليلِيَّةٌ

Critical Thinking between Abd-Alqaher Al-Jerjani and Hazem Al-Qertajni: Analytical Contrastive

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	عبد الله زيادة عبد الله نصَّار	اسم الطالب:
Signature:	عبد الله زيادة عبد الله نصَّار	التوقيع:
Date:	2019/07/13م	التاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية بغزة
The Islamic University of Gaza

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

هاتف داخلي: 1150

الرقم Ref ج س غ/35/

التاريخ Date 2019/08/19م

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة **الباحث/ عبدالله زياده عبدالله نصار** لنيل درجة الماجستير في كلية **الآداب**/ برنامج **اللغة العربية** وموضوعها:

الفِكْر النّقْدِي بين عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجَنّي
موازنة تحليلية

Critical Thinking between Abd-Alqaher Al-Jerjani and Hazem Al-Qertajni
Analytical Contrastive

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **الاثنين 17 ذو الحجة 1440**هـ الموافق **2019/08/19**م الساعة **الثانية عشرة مساءً**، في **قاعة مؤتمرات مبنى القدس** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. محمد مصطفى كلاب	**مشرفاً ورئيساً**	.....
أ. د. عبدالخالق محمد العف	**مناقشاً داخلياً**	.....
أ.د. عبد الفتاح أحمد أبو زايدة	**مناقشاً خارجياً**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح **الباحث** درجة الماجستير في **كلية الآداب/برنامج اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. مازن إسماعيل هنية

التاريخ: ٢٠١٩/٩/٦م | الرقم العام للنسخة | 3107841 | اللغة | عربي | ☑ ماجستير ☐ دكتوراه

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

617

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام **النسخة الإلكترونية** من رسالة

للطالب/ة/ محمد زياد رضا

رقم جامعي: 120160111 قسم: لغة عربية كلية: الآداب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
- تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
- تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
- وجود جميع فصول الرسالة مجمَّعة في ملف (WORD) وآخر (PDF).
- وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF +WORD)
- تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
- تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.

ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بصيغة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله ولي التوفيق،

توقيع الطالب

إدارة المكتبة المركزية

ملخص الرسالة

تُوازنُ الدِّراسةُ بينَ ناقديْنِ أثَّرا بشكلٍ جليٍّ في مسيرةِ النَّقد العربي، وكانتْ آراؤهما موضعَ اهْتمامٍ للدارسينَ على مرِّ الأزمان، وقد أسهما في رَفْدِ الدِّراساتِ الحديثةِ بالعديدِ من القضايا التي شكَّلتْ حِوارًا نقديًّا بين ماضٍ أصيلٍ وحاضرٍ مُتجدِّدٍ، وممَّا كشفتْ عنه الدِّراسةُ ذلك التعالقَ النَّقديَّ بين الفكرِ المشرقيّ مُمَثَّلًا بالإمامِ عبدِ القاهرِ الجُرجاني، والفكرِ المغربيّ ممثَّلًا بحازم القَرْطاجَنِّي، حيثُ تقارَبَ الفكرانِ إلى حدٍّ يتكاملُ فيه النَّاقدانِ؛ لأجلِ إرساءِ دعائمَ نقديَّةٍ تخدمُ الفكرَ النَّقديَّ وتحفظُ له حَياتَه، وكان بين النَّاقدينِ الكثيرُ من المبادئِ النقديةِ المشتركة، والتي أغْنَتِ الدراسةَ بالوقوفِ عندِ العديدِ منها، من هنا جاءتِ الرِّسالةُ مقسَّمَةً إلى خمسةِ فصولٍ، احتوى كلُّ فصلٍ على ثلاثةِ مباحثَ:

فالفصل الأوَّل جاء مُبيِّنًا ماهيَّة الفكر النَّقدي عند النَّاقدين من حيث أبعادُه وسماتُه، وأردف الباحثُ متحدثًا عن مصادر الفكر النَّقدي، ومن ثَمَّ مقاييسُه لديهما.

وجاء الفصل الثَّاني موضِّحًا عناصر العمل الأدبي: المبدعُ، والنَّصُّ، والمتلقي، في نظر النَّاقدين، محاوِلًا الكشفَ عن طريقةِ كلٍّ منهما في التعامل معَ كلِّ عنصرٍ.

أمَّا الفصلُ الثَّالثُ فتعلَّق بقراءة النَّصِّ النَّقدي بين النَّاقدين، من خلال مباحثَ ثلاثةٍ: المحاكاةُ والتَّخييل، والنَّظم والتَّركيب، والذوق الأدبي.

وتولَّى الفصلُ الرَّابعُ إجلاءَ الحديثِ عن قضايا الشِّعرية المشتركة بين النَّاقدين من خلال الحديث عن: التماسُك النَّصي، والانزياح، والتَّناص.

وخصَّصَ الباحثُ الفصلَ الخامسَ للوقوفِ عندَ أصولِ الفكر النَّقدي لدى النَّاقدين في الفكر الغربي، موضِّحًا هذا التَّقارب بين العرب والغرب من خلال الحديث عن: الأسلوبية، والتَّفكيكيَّة، ونظريَّة التَّلقي.

ولعلَّ من أهمِّ ما توصَّلتْ إليه الدِّراسةُ بيانَ العمقِ الفكري، والثَّراءِ النَّقدي الذي جاءَ مبثوثًا في مؤلفاتِ النَّاقديْن، ومدى التقاربِ في كثيرٍ من القضايا والفِكَر لديهما؛ وقد بادرَت الرِّسالةُ بالكشف عن وجوه الالتقاء من خلال الوقوفِ على تلك الملامح النقدية المشتركة، وكانَ للدرسِ النَّقدي الحديثِ حضورُه في تعميق رؤية الناقدَيْنِ من خلالِ الإفادةِ مِمَّا أصَّلا له، والانطلاقِ في مساراتٍ نقديةٍ تحملُ التراثَ لواءً في خدمةِ القضايا الجديدة المطروحة.

ويوصي الباحثُ بضرورةِ العنايةِ بالتراثِ، واستيعابِ قضاياه، وربطِ أصولِه معَ ما توصَّل إليه الفكرُ الغربيُّ الحديث.

Abstract

This study compares between two critics who have a clear impact on the march of Arab criticism, and their views have been the subject of interest to scholars over time. Both have contributed to modern critical studies by providing it with many issues that formed a critical dialogue between the past and the present. The findings of this study show that there is a critical interrelatedness between the oriental thought represented by Imam Abdul Qahir Al-Jarjani, and Moroccan thought represented by Hazem Al-Qartagani, where the two ideologies converge to the extent that the critics are integrated in order to establish critical foundations that serve critical thought. Both critics had a lot of common critical principles, which enriched the study by discussing many of them. The researcher divided this study into five chapters, each chapter has three topics:

The first chapter explains the nature of the critical principles of both critics; its dimensions and characteristics. The researcher also discussed the sources of critical thought, and its standards according to both of them.

The second chapter explains elements of a literary work: the writer, the text, and the reader, in the eyes of both critics, trying to reveal the way each of them deals with each element.

The third chapter is related to the reading of the critical text according to both critics, through three topics: simulation and imagination, versification and composition, and literary taste.

The fourth chapter discusses the issues of poetry shared by both critics such as about: textual coherence, displacement, and intertextuality.

The fifth chapter discusses the origins of critical thought of both critics in western thought, explaining this convergence between Arabs and the West through discussing stylistic, deconstruction, and reception theory.

Perhaps one of the most important findings of the study is showing the depth of thought, the richness of the criticism in the writings of both critics. This study explains the extent of convergence between many of the issues and thought of both them. This study also explores the role of modern critical thought in deepening the vision of both critics by taking advantage of their principles, and embarking on critical paths that uses heritage in the service of new issues.

The researcher recommends the need to take care of heritage, and the absorption of its issues, and linking its origins to the findings of modern western thought.

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ فَتَعَٰلَى ٱللَّهُ ٱلۡمَلِكُ ٱلۡحَقُّۗ وَلَا تَعۡجَلۡ بِٱلۡقُرۡءَانِ مِن قَبۡلِ أَن يُقۡضَىٰٓ إِلَيۡكَ وَحۡيُهُۥۖ وَقُل رَّبِّ زِدۡنِي عِلۡمٗا ﴾

[طه: 114]

إهداء

.

.

إلى سُحُبِ الهَديلِ بنبضِها ووحْيِ الحياةِ

أمي

إلى قلبِه الأنقى و نورِهِ الأبقى

أبي

إلى حُلُمٍ تُبارِكُه النبوءاتُ

زوجتي

إلى ترتيلةٍ عزَفت أغاريدَ السَّلام

طفلتي

إلى فاتنات البوحِ في مُقَلِ القصيد

أخواتي

وإلى

.

.

كلِّ مَنْ حمل المحبَّةَ والحياة

شُكْرٌ وَتَقْديرٌ

الحمدُ للهِ الَّذي برضاهُ تكتملُ الأمورُ، وبفضْلِه يَلْقَى القُلُوبَ سرورُ، سبحانه – أعطى ومنح، وبسطَ القول حقًّا وشرح، وحدَه المنَّانُ ذو الحِكمة، المُتَفَضِّلُ على عبادِه بالرَّحْمَة، أخرجَ العقلَ من أكمامِ عزلتِه، وأنارَه بالعلمِ بَعْدَ غُربتِه، وصلَّى اللهُ على رسوله الأمين، محمدٍ ذي القولِ المُبين، وعلى آلِه وصحبِه أجمعينَ، وبعد:

إنَّ تتويجَ العملِ المُضْني بتيجان الشُّكرِ والعِرْفَانِ عَلامَةٌ عَلى اتِّصالِ القُلُوبِ والأرْواحِ؛ إذ طالما تمرَّنَتْ على شَغَفِ اللقاءِ، ووطَّنَتْ حالَها أنْ تَرُدَّ بعضَ ما قُدِّمَ لها، فتلكَ عادةُ الأوفياء الذين أحبُّوا أنْ يُعلِّقوا نجمتينِ على باب الحياة، تقول إحداهما: أمَّا أنتَ فبعضُ ما صنعوا، وتقول الأخرى: صنعوكَ كي تَلْقى الحياةَ، وأعدُّوا فيكَ بوصلةَ الرجاءِ؛ لكي تكونَ كما أحبُّوا أنْ تكونَ، هؤلاءِ هم الذين تُولِّي جباهُ الشُّكرِ إليهم حُنُوَّها، ثُمَّ تنادي حيَّ على الوفاء.

وإنِّي بذلك لذو مغنَمٍ كبيرٍ، دعاني لأشْكُرَ كُلَّ ذي يدٍ بيضاءَ أفاضَ عليَّ نُصْحَه، وقدَّمَ إليَّ معرفةً، ولا بُدَّ في بدايةِ ذلكَ أنْ أشكرَ جامعتي، حاضنةَ العلمِ والحضارة، راعيةَ الفكر والثَّقافة، صاحبةَ الفضلِ أوَّلًا في احتواءِ الباحثينَ، وتزويدِهم بروافد البحث العلمي.

وأقدِّمُ في هذا المقامِ شُكري وعظيمَ امْتِناني لكلِّ أستاذٍ جامعيٍّ، عمَّقَ الوعْيَ بالحياةِ والعلمَ في قلبي، وأسدلَ عليَّ مِنْ ثمراتِ روحِه ما طابَتْ به نفسي، وأخصُّ بالذكرِ هنا، الأستاذَ الدُّكتورَ الفاضِلَ: **محمد مصطفى كُلَّاب**، الواعدَ بالحياةِ، والمُبشِّرَ بالأمل، السَّاكنَ في جوفِ كلِّ قصيدةٍ تقول: يا إنسان، فله منِّي انحناءةُ القلبِ الوفيِّ، وشكرٌ أردِّدُه معَ كلِّ صلاة.

وأوَجِّه شُكري أيضًا للأستاذِ الدُّكتورِ الفاضل: **عبد الخالق محمد العف**، القصيدةِ التي قدَّمَتْ معنًى لمعناها، حينَ تمرَّسَ القلبُ على تأويلها، له مني قوافلُ شُكرٍ معتَّقةٌ ببوحِ الياسمين، وللقُدوةِ المُثْلى، وقِبلةِ العلمِ والفكرِ الأصيل الأستاذِ الدُّكتورِ الفاضل: **عبد الفتَّاح أحمد أبو زايدة** كلُّ ما يُمكنُ للحُبِّ قولُه، إذا الْتقى عاشِقٌ وقصيدة، له مني تراتيلُ البوحِ بالشُّكرِ، أُزْجيها في رحابِ تهجُّدي كلَّما هلَّلَ القلبُ احتفاءً بالذِّكرى.

وأشْكُرُ كُلَّ مَنْ قدَّمَ لي المساعدةَ والنَّصيحةَ خلالَ فترةِ دراستي.

الباحث/ عبد الله زيادة نصار

قائمة المحتويات

إقرار .....أ

نتيجة الحكم.....ب

ملخص الرسالة.....ت

Abstract.....ث

آية قرآنية .....ج

إهداء .....ح

شكرٌ وتقديرٌ.....خ

قائمة المحتويات.....د

المقدِّمة.....1

أسباب اختيار الموضوع.....2

أهمية الموضوع.....2

منهج البحث.....2

الدراسات السابقة.....2

خطة البحث.....3

التمهيد 5

عبد القاهر الجُرجاني.....6

اسمُه ونشأتُه 6

المكانةُ العلميَّةُ 6

شيوخُه.....7

تلاميذُه.....7

مؤلفاتُه.....8

وفاتُه.....9

حازم القَرْطاجَنِّي.....10
اسمُه ونشأتُه.....10
المكانةُ العلميَّةُ.....10
شيوخه.....11
تلاميذُه.....12
مؤلفاتُه.....13
وفاتُه.....14
الفَصْلُ الأَوَّلُ: الفِكْرُ النَّقْدِيُّ ماهِيَّتُهُ، وَمَصادِرُهُ، وَمَقاييسُهُ عِنْدَ النَّاقِدَيْنِ.....15
تمهيد.....16
المبحث الأوَّل: ماهيَّةُ الفِكْرِ النَّقْديّ عِنْدَ النَّاقِدَيْنِ.....21
أولًا– ماهيَّةُ الفِكْرِ النَّقْديّ عندَ عبد القاهر الجُرْجاني.....21
ثانيًا– ماهيَّةُ الفِكْرِ النَّقْدِيّ عِنْدَ حازِم القَرْطاجَنِّي.....25
المبحثُ الثاني: مصادر الفكر النَّقدي عند النَّاقديْن.....30
أولًا– مصادر الفكر النقدي عند الإمامِ عبد القاهر الجُرجاني.....30
ثانيًا– مصادر الفكر النَّقْدي عند حازم القَرطاجَنِّي.....36
المبحث الثالث: مقاييس الفكر النَّقدي عند النَّاقِدَيْنِ.....44
أوَّلًا– مقاييسُ الفكر النَّقدي عند الإمامِ عبد القاهر الجُرجاني.....44
ثانيًا– مقاييسُ الفكر النَّقدي عند حازم القرطاجَنِّي.....50
الفَصْلُ الثَّاني: الفِكْرُ النَّقْدِيُّ وَإِبْداعُ النَّصّ الأَدَبيّ بَيْنَ النَّاقِدَيْنِ.....57
تمهيد.....58
المبحث الأول: المبدعُ وإبداع النَّصّ الأدبي عندَ النَّاقديْنِ.....60
أوَّلًا– دوافع الإبداع الشعري عند النَّاقديْنِ.....61
ثانيًا– المعنى وصلتُه بالإبداع الشِّعري عند النَّاقدَيْنِ.....65

المبحث الثاني: النَّصُّ بين النَّاقِدَيْنِ..... 69
أوَّلًا– وحدةُ البيتِ..... 70
ثانيًا– وحدةُ النَّصِّ..... 74
المبحث الثالث: المُتلقِّي عند النَّاقدَيْنِ..... 80
أولًا– صفاتُ المتلقِّي..... 81
ثانيًا– المتلقي وعلاقتُه بالنَّصِّ الأدبي..... 85
الفَصْلُ الثَّالِثُ: الفِكْرُ النَّقْدِيُّ وَقِراءَةُ النَّصِّ النَّقْدِيِّ بَيْنَ النَّاقدَيْنِ..... 91
تمهيد..... 92
المبحثُ الأوَّلُ: المحاكاةُ والتَّخييلُ..... 93
أولًا– المحاكاة..... 93
ثانيًا– التخييل..... 99
المبحث الثَّاني: النَّظمُ والتركيبُ..... 105
أوَّلًا– المصطلح بين النَّاقدين..... 107
ثانيًا– دور المعنى في النَّظم..... 109
ثالثًا– الشَّاعر وعملية النَّظم..... 113
المبحث الثالث: الذَّوق الأدبي بين النَّاقديْن..... 117
أوَّلًا– أنواع الذَّوق الأدبي..... 119
ثانيًا– محدِّدات الذوق الأدبي..... 121
ثالثًا– أثر الذَّوق الأدبي في الفكر النَّقدي عند النَّاقديْن..... 124
الفَصْلُ الرَّابِعُ: الفِكْرُ النَّقْدِيُّ وَقَضايا الشِّعْرِيَّةِ بَيْنَ النَّاقِدَيْنِ..... 128
تمهيد..... 129
المبحثُ الأوَّلُ: التَّماسُك النَّصِّي..... 130
أوَّلًا– التماسكُ النَّصي عند الإمام عبد القاهر الجُرجاني..... 133

ثانيًا– التَّماسك النَّصي عند حازم القرطاجنَّي..... 139
المبحث الثاني: الانزياح..... 145
أوَّلًا– الانزياح لغةً..... 145
ثانيًا– الانزياح اصطلاحًا..... 145
ثالثًا– الانزياح في فكر النَّاقديْنِ..... 147
المبحث الثالث: مفهوم التَّناص في فكر النَّاقدين 156
أوَّلًا– التَّناص لغةً واصطلاحًا..... 156
ثانيًا– مفهوم التَّناص في رؤى السابقين..... 157
ثالثًا– التَّناص والإبداع الشعري في فكر النَّاقديْن 158
الفَصْلُ الخامِسُ: أُصولُ النَّقْدِ المُعاصِرِ في فِكْرِ النَّاقِدْيْنِ..... 165
تمهيد..... 166
المبحث الأول: الأسلوبيَّة..... 167
أوَّلًا– الأسلوب لغةً واصطلاحًا..... 167
ثانيًا– الأسلوب في رؤى السابقين..... 167
ثالثًا– أصول الأسلوبية في فكر النَّاقدين..... 169
المبحث الثاني: التَّفكيكيَّة..... 177
أولًا– التفكيكيَّةُ لغةً..... 177
ثانيًا– التفكيكيَّة اصطلاحًا..... 177
ثالثًا– أصول القراءة التَّفكيكية في فِكر النَّاقديْن..... 179
المبحث الثَّالث: نظريَّةُ التَّلقِّي..... 186
أوَّلًا– التلقي لغةً..... 186
ثانيًا– التَّلقِّي اصطلاحًا..... 186
ثالثًا– إسهامات العرب والغرب في خدمةِ النَّظرية..... 187

رابعًا– أصول نظرية التلقي في فكر الناقدين..... 189
الخاتمة..... 195
أولاً– نتائج الدراسة..... 195
ثانياً– التَّوصِيات 198
المصادر والمراجع..... 199

المُقَدّمَةُ

عُرِفَ النَّقدُ بدورِه الكبيرِ عبرَ مراحلِ تطوُّرِه، فقد كان بدايةً يميّزُ الجيدَ من الرديءِ بحكمٍ ذوقيٍّ يستعينُ به النَّاقدُ بما امتلكَ من مهارةِ الكشفِ عن المحاسنِ والعيوبِ، دون مرجعيَّةٍ علميةٍ دقيقةٍ يتَّكئُ عليها في إصدارِ الحكمِ؛ ليكونَ مُعلَّلًا، ثُمَّ نمَا في مراحلَ متتاليةٍ وأصبحتْ أحكامُه أكثرَ قربًا من المنهجيَّةِ على يدِ نقَّادٍ عمدُوا إلى التَّأليفِ في النقدِ، وأثْروا مجاله؛ كابن سلام الجُمحي، وابن قتيبةَ، وقدامةَ بن جعفر، والقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، والآمدي، وغيرهم.

وقد بثَّ هؤلاءِ النَّقادُ في مؤلَّفاتِهم العديدَ من القضايا التي أصَّلتْ لمفاهيمَ نقديَّةٍ ساهمتْ في رُقيِّ الفكر النَّقْدي عبرَ عصورٍ تتالتْ، ولعلَّ وِقفةً أمامَ طبقاتِ فحولِ الشُّعراءِ تُبَيّنُ كيف عَمَدَ الجُمَحِيُّ إلى تصنيفِ الشعراءِ في طبقاتٍ وفقًا لرؤيةٍ ارتآها في مصنَّفِه، والتي كانَ أساسًا لها بعض المعايير التي حدَّدها، ونجدُ كذلك ابنَ قتيبة يثيرُ في مقدمة كتابه الشعر والشعراء قضايا نقديةً؛ كاللفظ والمعنى، والتي عَكَسَتْ جِدالًا حرَّك ماءَ النقدِ في عصورٍ مختلفة، وإنَّ الآمدي في موازنته بثَّ روحَ العلميَّة وفق منهج سليم؛ ليكون حكمُه على أبي تمام والبحتري خاضعًا لأصول نقديةٍ يُحتكمُ إليها.

وهكذا استمرَّ النَّقدُ وكانت أطوارُه تنمو فترة بعد أُخرى، وكان للمؤثراتِ العصريةِ دورٌ في رفدِ أصوله بأبعاد تتماهى فيها روحُ العلمِ معَ أصالة التأليف.

وما مِن شكٍّ في أنَّ القصيدةَ العربيةَ استفادت من الآراء النقدية وعادت إليها، والتزمت إلى حدٍّ ما بفكر النقَّاد وما باشروا في نقدِهم، ومن ذلك ما نرى في أثر النَّقدِ على مطالع القصيد، وأثره في بناء هيكلته، والحرص على الخواتيم، وبث المعاني المواتية للغرضِ المطروح في القصيدة، وغير ذلك من القضايا التي حفظتْ للنَّقد دورَه الكبير في إثراء القصيدة العربية.

وليس إلَّا شغفًا بالنَّقد، واهتمامًا بالوجه الأبقى للقصيدة العربية، رغبةُ الباحثِ في الوقوفِ على جهد عالمين جليلين من بيئتين مُختلفتين، وفترتين زمنيتين يفصل بينهما قرابةُ القرنين؛ ليتناولَ الفكر النَّقدي بينهما بدراسةٍ موازنة تستكشفُ الأبعادَ، وتؤلفُ بين المنهجين، وتثري النقد بالأصول المتشابهة والمغايرة عند كل منهما.

فكانت الدراسةُ موسومةً بالعنوان " الفكر النقدي بين عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنّي موازنة تحليلية"، إذ يريدُ الباحثُ أنْ يتتبَّع الآراء النَّقدية عندهما، ويحاولُ إبرازَ القضايا المشتركة وغير المشتركة في مدار الفكر النقدي بينهما، والوقوف عند أصول النقد لديهما، والتي انْعكسَتْ على الدرس النقدي الحديث.

أسباب اختيار الموضوع:

أولًا: رغبة الباحث في الوصول إلى التعالقات النقدية بين الناقدين.

ثانيًا: تعميق الرؤية النقدية العامَّة بما حوى فكرُ الناقدينِ في مصنَّفاتهما.

ثالثًا: محاولةُ عقد الصلة بين الفكر المشرقي مُمَثَّلًا بالإمام عبد القاهر الجُرجاني وربطه بالفكر المغربي مُمَثَّلًا بحازم القَرطاجَنِّي.

رابعًا: تلمُّس الجُذور الفكرية الأولى لدى النَّاقدين، والتي شكَّلتْ أصولًا في الدرس النَّقدي الحديث.

أهمية الموضوع:

أولًا: إجلاء القضايا النقدية التي أبرزها كل عالمٍ في مُصنَّفِه.

ثانيًا: إثراء القصيدة العربية بمعالم النقد المستفادة من فكر الناقدين.

ثالثًا: تقريب الاصطلاحات النقدية في دائرة النقد المشتركة التي تعكسها الدراسة.

رابعًا: كشف الإضافات النَّقدية التي تفوَّق بها ناقدٌ على آخر.

خامسًا: إبراز الفوارق النَّقدية التي تميَّز بها ناقدٌ على آخر.

منهج البحث:

يسعى الباحثُ إلى عقد الموازنة بين الناقدين وفقَ منهج وصفيٍّ تحليلي يوازن بين أفكارهما، مع الاستعانةِ بمناهج النَّقد الأدبي المعاصر كالأسلوبيةِ، والتَّفكيكية، وغيرِها.

الدراسات السابقة:

أولًا: قضايا الحداثة عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، رسالة ماجستير للباحث: أحمد الغول، جامعة الأزهر، 2014م.

تناولتِ الرسالةُ الحديثَ عن الحداثة مفهومًا، وتطرَّق الباحث للكشف عن قضايا حداثية في كتاب القرطاجني، مثل: الأسلوب، والشعرية، وتختلف الدراسة المنوي الشروع بها عن تلك الدراسة؛ كون الباحث سيعمد للموازنة بين الجرجاني والقرطاجني بناءً على الفكر النقدي لديهما.

ثانيًا: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمد عبدالمطلب، احتوى على ستة فصول، وهي: الأسلوب، النحو، الشعرية، التناص، المبدع، التلقي، وهذا الكتابُ جاءَ باسطًا لمحتويات الحداثة في فكر الجرجاني، وستختلف دراسةُ الباحث في رسالته من حيث الموازنة بين الفكرين عند الناقدين بما يشتمل على قضايا شعرية قديمة وأخرى تعكسُ الحداثة.

ثالثًا: عَلاقة الدَّرْسِ النَّحْويّ بالدَّرْسِ البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، عبود خليفة، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2009م؛ حيثُ ركَّزَ على دراسةِ الجُملةِ عند الجرجاني من حيثُ نوعيها، وعكسَ في دراسته قضايا نقديَّةً مثل: اللفظ والمعنى، والنَّظمِ، محاولًا أنْ يعقد صلة تكامليةً في علاقة الدرس النحوي عند العالِم بالدرس البلاغي، وستختلفُ دراسةُ الباحثِ عن تلك الدراسةِ بالحديث عن جوانبَ فكريةٍ عند الجرجاني والقرطاجني في إطارِ علاقةٍ تسمحُ ببيانِ مدى أثر الدرس النقدي عندهما وانعكاساتِه على قضايا الحداثة.

رابعًا: منهجُ الإمامِ عبد القاهر الجرجاني في عرضِه المسائلَ النحوية دراسة تحليلية، للطالب أحمد عاطف محمد كلَّاب، الجامعة الإسلامية، 2013م، وتحدث الباحثُ في دراستِه عن مسائل النحو التي تحدَّث عنها الجرجاني مثل: تعليق الكلم، والتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والفروق في الخبر، والفروق في الحال، والفصل والوصل، وإنَّ ومواقعها، ثُمَّ خلص للحديث عن الأصول النَّحوية عنده متمثلةً في القياس والعامل والتعليل، وستكونُ دراسةُ الباحث مختلفةً باعتمادها على إبراز قضايا بلاغيةً وأخرى نقديَّة بين الإمام عبد القاهر والقرطاجنّي.

خطة البحث:

احتوتِ الرِّسالةُ على تمهيدٍ، وفصولٍ خمسة، وخاتمةٍ، كما يأتي:

التمهيد: تضمَّن تعريفًا بالإمام عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني؛ من حيثُ النشأة، والمكانة العلمية، وتلاميذ كلٍّ منهما.

الفصل الأول: " ماهية الفكر النَّقدي بين الناقدين، ومصادره ومقاييسه" ، وشملَ ثلاثةَ مباحثَ، تناول الباحثُ من خلالها الحديثَ عن ماهيَّة الفكر النقدي عند النَّاقدين مُعرِّفًا بالرؤية التصوُّريَّةِ للنقد كما رآها كلُّ ناقدٍ، وبمصادرِ الفكر النَّقدي عندِ كلٍّ منهما، وبمقاييس النقدِ التي اعتمدها الناقدان.

الفصل الثاني: "الفكر النَّقدي وإبداع النَّصِّ الأدبي"، تناول الباحثُ الحديثَ عن عناصر العمل الإبداعي المتعلقة بالمبدع والنص والمتلقي، وكيفية نظرة الناقدين لكل عنصر، ومدى اهتمامهما في الحديث عن الشروط التي تُعلي قدر العمل الإبداعي وترقى به.

الفصل الثالث: " الفكر النَّقدي وقراءةُ النَّصِّ النقدي بين الناقدين"، وضمَّ ثلاثةَ مباحثَ: المحاكاة والتخييل، والنَّظم والتركيب، والذوق الأدبي، واهتمَّ بالكشف عن آراء كل ناقدٍ في تلك المحاور.

الفصل الرابع: " الفكر النَّقدي وقضايا الشِّعرية بين النَّاقدين"، وشمل ثلاثةَ مباحثَ أيضًا، وهي: التماسك النَّصي، والانزياح، والتَّناص، واهتمَّ بالوقوفِ عند الوجوه النَّقديَّة المشتركة بين النَّاقدين، وربطِ ما توصَّل إليه الناقدان بقضايا حداثيَّة.

الفصل الخامس: جاء موسومًا بعنوان " **أصول النَّقدِ المُعاصر في فِكْر النَّاقدين** "، وقد تناول الباحثُ فيه الحديث عن ثلاثِ قضايا مهمة، وهي: الأسلوبية، والتَّفكيكية، ونظرية التلقي.

الخاتمة:

احتوتِ الخاتمةُ النَّتائجَ التي توصَّلَ إليها الباحث، وكانتْ عبارةً عن إبرازِ وجوه الالتقاء النقدي بين النَاقدين؛ من حيثُ تبيين رأي كل ناقدٍ في كل قضية مطروحةٍ في الدِّراسة، بالإضافة إلى توصياتٍ قدَّمها الباحثُ لإفادة الباحثين في مجال النقد الأدبي.

التمهيد

عبد القاهر الجُرجاني

اسمُه ونشأتُه:

شيخُ العربيَّةِ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجُرجاني[1]، " النَّحْوِي المتكلِّم على مذهب الأشعري، والفقيه على مذهب الشَّافعي[2]".

"والجُرجانيُّ نسبةً إلى جُرجان مدينةٌ مشهورةٌ عظيمةٌ بين طبرستان وخراسان[3]"، " قال الاصطخري: أمَّا جُرجان فإنَّها أكبرُ مدينةٍ بنواحيها، وهي أقلُّ ندًى ومطرًا من طبرستان، وأهلُها أحسنُ وقارًا وأكثرُ مروءةً ويسارًا من كبرائِهم[4]"، "وأوَّلُ مَنْ نزلها جُرجان بن أُميم بن لاوذ بن سام، فَسُمِّيَتْ به[5]".

وقد وَهَبَ الإمامُ عبدُ القاهر نفسَه للعلمِ، فلم يَدْنُ من حياةِ التَّرف واللَّهوِ، يشهدُ بذلك الزَّخمُ المعرفيُّ الذي خلَّفه، والذي يدلُّ على عمقِ تجربته في التَّأليفِ، إضافةً لذلك فهو الورعُ التَّقي الذي لم تستحوذ عليه الدُّنيا، قال السِّلَفيُّ فيه: كان ورعًا قانعًا، دَخَلَ عليه لصٌّ فأخذَ ما وَجَدَ، وهو ينظُرُ، وهو في الصَّلاةِ فما قَطَعَها[6].

المكانةُ العلميَّةُ:

الإمام عبد القاهر واسعُ الثقافةِ، عميقُ الرؤيةِ في مسائل العلمِ، لا تنحصرُ تجربتُه العلميَّةُ في اتِّجاهٍ دون آخر، فهو المُفكِّرُ النَّاقدُ الذي أفاد اللغة العربيَّة عبر العصور، ومما يشهدُ له بذلكَ آراء العلماءِ فيه، كابن تَغْري بَردي إذ يقول: كان إمامًا بارعًا مفتنًّا، انتهتْ إليه رياسةُ النَّحوِ في زمانِه[7].

---

(1) يُنظر: سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، ج432/18. ويُنظر: نزهة الألباء 246، وإنباه الرواة على أنباه النحاة ج188/2، والوافي بالوفيات ج34/19، وطبقات الشافعية الكبرى للسبكي ج149/5، والنجوم الزاهرة ج108/5، وشذرات الذهب ج340/3، والأعلام ج48/4، ودمية القصر ج578/1.

(2) طبقات الشافعية الكبرى، السبكي، ج149/5.

(3) مراصد الاطلاع، صفي الدين البغدادي، تحقيق: علي محمد البجاوي، ج323/1.

(4) معجم البلدان، ياقوت الحموي، ج139/2.

(5) معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، البكري، تحقيق: مصطفى السَّقا، ص375.

(6) يُنظر: سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، ج432/18.

(7) يُنظر: النُّجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي، ج108/5.

ويقول السِّلَفي: سمعتُ أبا محمد الأبيوردي يقول عنه: ما مقلتْ عيني لغويًّا، وأمَّا في النَّحوِ فعبد القاهر[1].

شيوخُه:

استطاع الإمامُ أنْ يُوَثِّقَ صِلاتِه العلميَّةَ بشيخينِ من أبناءِ زمانِه، وهما:

1- أبو الحسين محمد بن الحسين بن محمد بن عبد الوارث:

" كانَ الجرجانيُّ يحكي عنه كثيرًا؛ لأنَّه لم يلقَ شيخًا مشهورًا في علمِ العربيَّةِ غيره[2]"، وقد "أَخَذَ الجرجانيُّ النَّحوَ عنه[3]".

2- القاضي الجُرجاني:

وهو عليٌّ بن عبد العزيز بن الحسن بن علي بن إسماعيل الجُرجاني، قاضي الرِّيِّ في أيَّام الصَّاحب بن عباد، وكان أديبًا أريبًا كاملًا، وكان الشيخُ قرأ عليه واغترفَ من بحرِه، وكان إذا ذكره في كُتُبِه تَبَخْبَخَ[4] به، وشمخ بأنفِه بالانتماءِ إليه، وله تصانيفُ عديدة، منها: كتاب تفسير القرآن المجيد، وكتاب تهذيب التَّاريخ، وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه[5].

تلاميذُه:

كان ممن نالَ حظوة العلمِ وتتلمذ على يد الإمامِ عبد القاهر جلةٌ من أبناء عصرِه، ومنهم:

1- أحمد بن إبراهيم بن محمد الشجري أبو نصر:

وهو من علماء اللُّغة المشهورين، حافظٌ ثَبْتٌ، قال ابن غياض الشَّامي الكفرطابي النَّحويُّ: قرأ عليَّ الأخُ الفقيه أبو نصر أحمد بن إبراهيم بن محمد الشَّجري – أيَّده الله – هذا الكتاب، ويعني المقتصد، من أوَّله إلى آخره قراءةَ ضبطٍ وتحصيلٍ[6].

---

(1) يُنظر: طبقات الشَّافعية الكبرى، السبكي، ج149/5.

(2) نزهة الألباء، أبو البركات الأنباري، ص264.

(3) إنباه الرواة على أنباه النحاة، القفطي، ج188/2.

(4) تبخبخَ: كلمة تُقال عند الرِّضى والإعجاب بالشيءِ، أو الفخر والمدح. يُنظر: المحيط، الفيروزآبادي، ص248.

(5) يُنظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج14/14.

(6) يُنظر: إنباه الرواة، القفطي، ج190/2.

2- أحمد بن عبد الله المهاباذي الضَّرير:

وهو من تلاميذ عبد القاهر، وله " شرحُ كتاب اللُّمع[1]".

3- أبو زكريا يحيى علي بن محمد بن الخطيب التبريزي:

يحيى بن علي بن محمد بن الحسن بن محمد بن موسى بن بسام الشيباني، كان أحدَ الأئمةِ في النَّحوِ واللُّغةِ والأدبِ، حجَّةً صدوقًا ثبتًا، هاجر إلى أبي العلاء المعري، وأخذ عنه، وعن عبد القاهر الجُرجاني، وغيرهم من الأئمة، ومن مصنَّفاته: شرح القصائد العشر، تفسير القرآن، وشرح اللُّمع، والكافي في العروض والقوافي، وثلاثة شروح على الحماسة، وشرح شعر المتنبي، وشرح شعر أبي تمام، وشرح سقط الزند، وشرح المفضليات، وتهذيب الإصلاح لابن السكيت[2].

4- علي بن زيد الفصيحي:

هو "علي بن أبي زيد محمد بن علي أبو الحسن الاستراباذي، كان نحويًّا حاذقًا، وتعلَّمَ النَّحْوَ على كِبَرٍ، وأَخَذَ عن عبد القاهر الجُرجانيّ[3]".

واشتُهر بالفصيحيّ؛ لِتَكْرارِهِ على فصيحِ ثعلب، مات يوم الأربعاء ثالث عشر ذي الحجة سنة ست عشرة وخمسمائة ببغداد[4].

5- أبو المُظَفَّر محمد بن أبي العبَّاس أحمد بن محمد الأبيوردي:

" أحد قرَّاء أبيورد، أديب ولغوي وشاعر، أخذ العربيَّة عن عبد القاهر الجُرجاني[5]"، وله تصانيف عديدة، منها: تاريخ أبيورد، والمختلف والمؤتلف، وتوفيَ فجأةً مسمومًا بأصفهان يوم الخميس العشرين من شهر ربيع الأول سنة سبعٍ وخمسمائة[6].

مؤلفاتُه:

أفاد الإمامُ الجُرجانيُّ المكتبةَ العربيَّة بنتاجٍ إبداعي فذٍّ، وكان لهذا النتاجِ الأثرُ الكبيرُ في إثراءِ اللغةِ ورفدِها بالجديد، ومن أهمِّ ما ألَّف الإمام:

---

(1) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج269/3.

(2) يُنظر: بغية الوعاة، السيوطي، ج338/2.

(3) نزهة الألباء في طبقات الأدباء، أبو البركات الأنباري، ص274.

(4) يُنظر: بغية الوعاة، السيوطي، ج197/2.

(5) طبقات الشافعية الكبرى، السبكي، ج149/5.

(6) يُنظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج234/17.

1- المُغني:

و"هو شرحٌ مبسوطٌ لكتابِ الإيضاحِ[1] لأبي علي الفارسي، شرحَه في نحوِ ثلاثينَ مجلَّدًا[2]".

2- المُقتصد:

وهو شرحٌ مختصرٌ لكتاب المُغني، وقد جعله الإمامُ الجُرجانيُّ في كتابٍ واحدٍ، كما أوردَ ذلك صاحبُ كشف الظنون[3].

3- الجمل في النَّحو:

و"هو مختصرٌ يُقال له: الجُرجانيَّة، جاء على خمسةِ فصولٍ، الأول في المقدِّمات، والثاني في عوامل الأفعال، والثالث في عوامل الحروف، والرابع في عوامل الأسماء، والخامس في أشياء منفردة، وله شروح منها: شرح أبي محمد عبد الله بن أحمد بن الخشَّاب البغدادي النَّحْوي المتوفى عام سبعةٍ وستين وخمسمائة سمَّاه المرتجل، وترك أبوابًا من وسط الكتابِ ولم يتكلَّم عنها، وشرحُ أبي الحسن علي بن محمد المعروف بابن خروف الحضرمي النَّحْوي[4]".

4- دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة:

وفي هذين الكتابين تتجلَّى عبقريةُ الإمام في تأصيلِ البلاغةِ، وربطِها بالنحو، والحديث عن مسائلها بأسلوبٍ يخرجُ من تحديدِ السابقين لماهيتها، يقول صاحب الطِّراز: "وأوَّلُ من أسَّس من هذا العلمِ قواعدَه، وأوضحَ براهينَه وأظهرَ فوائدَه، ورتَّبَ أفانينَه، الشيخُ العالِمُ النِّحريرُ عَلَمُ المُحَقِّقين: عبد القاهر الجُرجاني، فلقدْ فَكَّ قيدَ الغرائبِ بالتقييد، وهدَّ من سور المشكلاتِ بالتسويرِ المشيدِ، وفتح أزهاره من أكمامِها، وفتقَ أزراره بعد استغلاقها واستبهامِها[5]".

وفاتُه:

توفي الإمامُ – رحمه الله – في مدينةِ جُرجان، وأوردت كتبُ التراجمِ سنة وفاته إحدى وسبعين وأربعمائة[6]، وقيل سنةَ أربعٍ وسبعين وأربعمائة[7].

---

(1) الإيضاح في النَّحو كتابٌ متوسط مشتمل على مائة وستة وتسعين بابًا، منها إلى مائةٍ وست وستين نحو، والباقي إلى آخره تصريف.

(2) كشف الظنون، حاجي خليفة، ج211/1.

(3) يُنظر: المرجع السابق، ج211/1.

(4) المرجع نفسه، ج211/1.

(5) الطراز، العلوي، ج17/1.

(6) يُنظر: إنباه الرواة، القفطي، ج189/2.

(7) يُنظر: بغية الوعاة، السيوطي، ج106/2.

حازم القَرْطاجَنِّي

اسمُه ونشأتُه:

"حازمُ بنُ القاضي محمَّد بن حسن بن محمَّد بن خلف شيخ البلاغةِ والأدب، أبو الحسن الأنصاري المغربي[1]"، "وُلِدَ بتونس سنة 608[2]".

"والقرطاجني بالفتح والسكون وفتح الجيم وتشديد النُّون نسبةً إلى قَرطاجنَّة بلد بنواحي إفريقية[3]".

"أَخَذَ عن علماءِ غَرناطةَ وأشبيلية ومرسيَّة، وتتلمذ لأبي علي الشلوبين، ثُمَّ هاجرَ إلى مرَّاكش، ومنها إلى تونس، فاشتُهر وعُمِّرَ وتُوفِّيَ بها[4]".

المكانةُ العلميَّةُ:

استطاعَ القَرْطاجَنِّي أَنْ يَحظى بمكانةٍ علميَّةٍ عاليةٍ، بفضلِ تفانيه في خِدْمَةِ العلمِ، ودأْبه في الاطِّلاعِ على الثَّقافاتِ المُختلفة، واهتمامِه بالعربية وفروعها، وقد جمع معرفةً هائلةً مكَّنتْه من صياغةِ نظريَّاتٍ علميَّةٍ تترددُ في مصنَّفاته، وقد أَوْردَ السُّيوطيُّ في بغيةِ الوعاةِ نصَّ أبي حيَّانَ فيه، إذ يقول: "هو أوحدُ زمانِه في النَّظمِ والنَّثرِ والنَّحْوِ واللُّغةِ والعَروضِ وعلمِ البيانِ، روى عن جماعةٍ يُقاربون ألفًا وعنه أبو حيَّان وابن رُشيد وذكرَه في رحلتِه، فقال: حبرُ البلغاءِ، وبحرُ الأدباءِ، ذو اختياراتٍ فائقة، واختراعاتٍ رائقة، لا نعلمُ أحدًا ممَّن لقيناه جَمَعَ من علمِ اللِّسان ما جَمَعَ، ولا أحكمَ من معاقد البيانِ ما أحكم؛ من منقول ومبتدع [5]".

وقال صاحبُ أزهارِ الرِّياضِ عنه:" هو خاتَمُ شعراءِ الأندلس الفحول، مَعَ تقدِمَةٍ في معرفةِ لسانِ العربِ وأخبارِها[6] ".

---

(1) الوافي بالوفيات، الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ج208/11.

(2) هدية العارفين، البغدادي، ج206/1.

(3) لب اللباب في تحرير الأنساب، السيوطي، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز وأشرف أحمد عبد العزيز، ج175/2.

(4) الأعلام، الزركلي، ج159/2.

(5) بغية الوعاةِ، السيوطي، ج491/1.

(6) أزهار الرياض في أخبار عياض، التلمساني، تحقيق: مصطفى السَّقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحافظ شلبي، ج173/3.

وكانَ القَرطاجَنِّي شاعرًا مُتمكنًا، أوردَ له المَقَّرِيُّ قصيدةً عجيبةً يعارضُ فيها قصيدةَ امرئِ القيس، ويمدحُ خلالَها النبيَّ ﷺ يقول:

لِعَيْنَيْـــكَ قُـــلْ إِنْ زُرْتَ أَفْضَـــلَ مُرسَـــلٍ ... قِفـــا نَبْـــكِ مِـــنْ ذِكْـــرى حَبيـــبٍ ومَنْـــزِلِ

وفـــي طَيبـــةٍ فَـــانزِلْ وَلا تَغْـــشَ مَنْـــزِلًا ... بِسِـــقْطِ اللِّـــوى بـــين الـــدَّخولِ فَحَوْمَـــلِ

وَزُرْ روضَـــةً قَـــدْ طالَمـــا طـــابَ نَشْـــرُها ... لِمـــا نَسَـــجَتْها مـــن جنـــوبٍ وشَـــمْأَلِ

وأَثْوابَـــكَ اخْلَـــعْ مُحْرِمًـــا وَمُصَـــدِّقًا ... لَـــدى السَّـــتْرِ إِلَّا لبســـةَ المُتَفَضِّـــلِ[1]

شيوخه:

تلقَّى القَرطاجَنِّي العلمَ على يدِ مجموعةٍ من العلماءِ، وكان حريصًا أنْ يحصِّلَ منهم مُخْتَلِفَ المعارفِ؛ ليكونَ ذا فكرٍ مُتَّسعٍ، يُدير المسائلَ بعقليةٍ واسعةٍ، ويستوعبُ القضايا المختلفة، فمن هؤلاءِ الشيوخ:

1- أبو إسحاق إبراهيم بن مُعلَّى:

"شاعرٌ مُمْتَدُّ النَّفسِ، شديدُ المَرَس، قديرٌ على التَّطْويل، اشْتُهر ذكرُه بمدح ملك الثَّغر المُقتدر بن هود[2]"، وأوردَ ذِكْرَه ابنُ بسَّام في الذخيرةِ قائلًا: " قدحُ البلاغةِ المُعَلَّى، وسَيفُها المُحلَّى، أحدُ مَنْ بَنى مَنارَها، وَرَفَعَ بالغورِ اليفاعِ نارَها[3]"، و" هو واسع المعرفةِ في الأدبِ والعلوم العربيَّة والشَّرعية والطِّب، أقرأ بمرسيَّة الفقه زمنًا[4]" .

2- أبو علي الشلوبين:

"هو عمر بن محمد بن عمر بن عبد الله الأزدي، أبو علي الشلوبيني أو الشلوبين، من كبار العلماءِ بالنَّحْوِ واللُّغةِ، مولدُه ووفاتُه بإشبيلية، من كتبه القوانين في علم العربيَّة، ومختصره التوطئة، وشرح المقدَّمة الجزولية في النَّحو[5]".

---

(1) نفح الطِّيب، المقَّري، تحقيق: مريم قاسم طويل ويوسف علي طويل، ج64/8.

(2) المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد، تحقيق: شوقي ضيف، ج457/2.

(3) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسَّام، تحقيق: إحسان عبَّاس، ج84/6.

(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص50.

(5) الأعلام، الزركلي، ج326/4.

تلاميذُه:

تتلمذَ على يد القرطاجَنِي عددٌ لا بأسَ به من محصلِّي العلمِ؛ وكان لهم مصنَّفاتٌ تحملُ شهادتَهم على حُسنِ ما أخذوا عن أستاذهم، ومن هؤلاءِ:

1- ابنُ رُشيد:

هو محمد بن عمر بن محمد، أبو عبد الله، محب الدِّين ابن رُشيد الفهري السبتي، رحَّالة، عالِم بالأدب، عارف بالتَّفسير والتَّاريخ، وُلد بسبتة، ووليَ الخطابةَ بجامِعِ غَرناطة الأعظم، ومات بفاس، ومن كُتبِه تلخيص القوانين، وإفادة النَّصيح بالتعَّريف بإسناد الجامع الصحيح، وإيضاح المذاهب فيمن يطلق عليه اسم الصَّاحب، وله خُطب وقصائد وكتب صغيرة كثيرة[1]، وقد حفظَ ابن رُشيد لشيخه إكبارًا عظيمًا ودورًا كبيرًا تدلُّ عليها الإشاراتُ العديدة التي تضمَّنتها الرحلة[2] .

2- أبو حيَّان التوحيدي:

هو علي بن محمد بن العبَّاس التوحيدي، فيلسوف، ومتصوف، معتزلي، ولد في شيراز أو (نيسابور)، وأقامَ مدَّةً ببغداد، ومن كتبِه: المقابسات، والصداقة والصديق، والبصائر والذخائر[3].

3- العبدري:

هو "محمد بن محمد بن علي بن أحمد، أبو عبد الله الحاحي العبدريّ، صاحب الرحلة[4] المعروفة باسمه، أصله من بلنسية، ونسبتُه إلى بني عبد الدار، كان من سكانِ بلدةِ حاحة في المغرب، وله نظمٌ حسنٌ اشتملت رحلته على كثير منه[5]"، من ذلك قوله في نصح أمير المسلمين صلاح الدين يوسف بن أيوب:

فَكَمْ لَكَ مِنْ فَتْكَةٍ فيهمِ حَكَتْ فَتْكَةَ الأسدِ الخادِرِ
كَسَرْتَ صَلِيبَهُمُ عَنوةً فَللهِ دَرُّكَ مِنْ كاسِرِ[6]

---

(1) يُنظر: الأعلام، الزركلي، ج314/6.

(2) يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص35.

(3) يُنظر: الأعلام، الزركلي، ج326/4.

(4) في هذه الرحلة يذكر العبدريُّ عزمه على الرحلة إلى المشرق لأداء فريضة الحج، فسافر إليه، برفقةِ ابنه ... وقد سجل في رحلته كلَّ ما رآه في ذهابِه وإيابه، وكان قد مرَّ بكثيرٍ من المدائن في المغرب الأقصى، والمغرب الأوسط، والمغرب الأدنى، ومصر والحجاز، وبعد أداء فريضة الحجّ عرَّجَ على فلسطين، وزار بعضَ مدنها، وأقام فيها بعض الوقت. يُنظر: الرحلة المغربية، محمد العبدري البلنسي، ص7-8.

(5) الأعلام، الزركلي، ج32/7.

(6) الرحلة المغربية، محمد العبدري البلنسي، ص145.

4- أحمد الأزدي:

هو أحمد بن محمد بن عبد الله بن محمد الأزدي، يُكْنى أبا القاسم، ويُعرف بابنِ منتال، وكان له مشاركةٌ في العربية والآداب مَعَ النَّباهةِ ببلده والنَّزاهة والانقباض، توفي يوم الاثنين الرابع عشر لربيع الأول سنة سبعٍ وعشرين وستمائة[1].

مؤلفاتُه:

ترك القرطاجنِّي العديدَ من المُصَنَّفات التي تدلُّ على سموقِ فكره، واتساع ثقافته، وتنوعها ما بين اللغةِ والنَّحوِ والبلاغةِ والنَّقدِ والعروضِ، ولا شكَّ بأنَّه صاحب المقصورة التي "تعكسُ بعمق وغزارة ثقافتَه اللُّغوية والأدبيَّة والتَّاريخية والجغرافيَّة، حافلةً بمشاهد الحياةِ، وأنواع الثقافات، والعلوم[2]".

والمقصورة: "القصيدةُ المقفَّاةُ بألفاظٍ تنتهي بألفٍ غيرِ ممدودة[3] "، وقد حظيَتْ باهتمامِ عدد من الشرَّاح قديمًا وحديثًا، فمن القديم شرحها التجاني، وأسمى شرحه لها " أداء اللازم نحو مقصورة حازم"، كما شرحها أيضًا المُحبي[4]، "والغَرناطي في كتاب سمَّاه رفع الحجب المنشورة على محاسن المقصورة[5]".

ومن شرَّاحها حديثًا الدكتور مهدي علَّام، الذي تناول في شرحِه ما انفردَتْ به من خصائص فنية، وقرَّر أنَّ حازمًا قد بَلَغَ في فن المقصورة الغايةَ وأنَه الأستاذ بلا مُنازع[6].

وللقرطاجني منظومةٌ نَحْويَّةٌ وهي مجموعةٌ من الأبيات التي وثَّقت بعضَ القضايا النحوية وحفظتها، كذكرِه للمسألة الزَّنبوريَّة مثلًا على شكل قصةٍ كاملة بلغة الشعر، يقول:

والعُـرْبُ قـد تحـذِفُ الأخبـارَ بعـد إذا ... إذ عَنَـتْ فجـأةَ الأمـرِ الـذي دَهَمـا

وربَّمـا نَصـبوا للحـال بعـد إذا ... وربَّمـا رفعـوا مِـنْ بعـدها، ربَّمـا

فـإنْ تـوالى ضـميرانِ اكْتسـى بهمـا ... وجـهُ الحقيقـةِ مـن إشـكالِه غَمَمـا

لـذلك أعيَـتْ علـى الأفهـامِ مسـألةٌ ... أهْـدَتْ إلـى سـيبويهِ الحَتْـفَ والغُممـا

---

(1) يُنظر: التكملة لكتاب الصلة، ابن الأبَّار، ج104/1.

(2) مصادر التفكير النَّقدي عند حازم القرطاجني، منصور عبد الرحمن، ص62.

(3) الفوائد المحصورة في شرح المقصورة، محمد اللخمي، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ص7.

(4) يُنظر: المرجع السابق، ص62-63

(5) معجم الأدباء، كامل الجبوري، ج109/2.

(6) يُنظر: مصادر التفكير النَّقدي عند حازم القرطاجني، منصور عبد الرحمن، ص63.

قــد كانــت العقــربُ العوجــاءُ أحســبُها قــدمًا أشــدَّ مِــنَ الزَّنبــورِ وقــعَ حُمــا[1]

وله أيضًا كتابٌ عرَّج على ذكره خلال حديثِه عن القوافي في كتابِ منهاج البلغاء، بعنوان "صناعة العروض" فقال: "ولاستقصاء الكلام في صناعة العروض طولٌ لا يحتملُه هذا الموضع قد فرغْتُ منه في موضع خاص بصناعة العروض"[2].

وله كتابُ القوافي، وقد ألَّفه في عصر الأمير الحفصي أبي عبدالله محمد المستنصر بالله الذي تولَّى الإمارة بعد وفاة والدِه أبي زكرياء سنة سبع وأربعين وستمائة، وقد كانت علاقة حازم به حميمة قويَّة، إذ مدحَه كما مدح أباه أبا زكرياء[3] .

وأمَّا عن منهاج البلغاء وسراج الأدباء، فلهذا الكتابِ عظيمُ شأنٍ في الدراسات البلاغية والنَّقدية، فهو يتميَّزُ عن الكتب السابقة في منهجه ومحتواه، ومحاولته تأصيل نظرياتٍ تخدمُ البلاغة والنقد، ويقوم الكتاب على " محاولةِ الكشفِ عن فلسفةِ البلاغة أو أصولها، وتطبيق هذه الفلسفة على الشّعر العربي بخاصَّةٍ[4]".

وفاتُه:

تُوفي – رحمه الله – في الرابع عشر من رمضانَ لعام أربعٍ وثمانينَ وستمائة للهجرة[5].

---

(1) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، ج104/1.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص259.

(3) الباقي من كتاب القوافي، حازم القرطاجني، تحقيق: علي لغزيوي، ص17–18.

(4) مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، منصور عبد الرحمن، ص75.

(5) يُنظر: السيوطي، بغية الوعاة، ج491/1. والأعلام، الزركلي، ج159/2. معجم الأدباء، كامل الجبوري، ج109/2. شذرات الذهب، الحنبلي، ج387/5. هدية العارفين، البغدادي، ج206/1.

الفَصْلُ الأَوَّلُ

الفِكْرُ النَّقْدِيُّ: ماهِيَّتُهُ، وَمَصادِرُهُ، وَمَقايِيسُهُ عِنْدَ النَّاقِدَيْنِ

تمهيد:

كانتْ بداياتُ النَّقدِ الأدبي تصْدُرُ عن ذوقٍ، وكانتِ الأحكامُ النَّقديَّةُ تأتي معلَّلةً بشكلٍ جزئي، تُسهم في بناء العمل الأدبي بقدْرِ ما يسمحُ الذوقُ في تقبُّله، وبالتَّالي فإنَّ عواملَ ظهورِ المنهجيَّةِ الحقَّة لَمْ تَتَبَلْورْ في مداراتِ الفكرِ النَّقدي في بداياتِه، وهي على ما فيها مِنْ أَحْكامٍ بسيطةٍ أو جزئيَّةٍ لا يُمكنُ إغْفالُها؛ لأنَّها المُنْطلَقُ الباعِثُ لنموِّ الحركةِ النَّقديةِ في العصور التالية.

وقدْ حَشَدَتْ لنا مصنَّفاتُ النُّقَّادِ الأوائل الكثيرَ من المواقفِ التي تؤكِّدُ ارتباطَ الطَّابعِ الذَّوقي بالتعليل الجزئي، من ذلك القصَّةُ التي تحكي اقتراحَ أُمِّ جُندب لامرئ القيس وعلقمةِ بن عبدة أَنْ ينظِما شِعرًا في فرسيهما، على وزنٍ واحدٍ، وقافيةٍ واحدة، لنجدَها بعد ذلك تقضي بالحُكْمِ لصالحِ علقمةَ بنِ عبدة لأسبابٍ تُقَدِّمُها؛ من أنَّ امرأَ القيس ضرب فرسَه بسوطِه، وحرَّكه بساقِه، وزجرَه بصوتِه، أمَّا علقمة فلم يكن له مثلُ هذا الفعلِ[1]، وحدثَ معَ النَّابغةِ موقفٌ يدلُّ بشكلٍ كبيرٍ على أهمية الذوق في الحكم على الشعر؛ وذلك حين قدِم المدينةَ، وقال شعرًا، وكانَ فيه إقواءٌ، وعيبَ عليه ذلكَ، فلم يعدْ لذلك العيبِ بفضلِ اكتشاف الذوقِ الأدبي له، والبيتان هما:

أمـــنْ آلِ ميَّـــةَ رائـــحٌ أو مغتـــدي عجـــلان ذا زادٍ وغيـــر مـــزوَّدِ

زعـــمَ البـــوارحُ أنَّ رحلتنـــا غـــدًا وبـــذاك خبَّرنـــا الغـــرابُ الأســـودُ[2]

وهذا الذَّوقُ يعكسُ القدرةَ التي امتلكَها النَّاقدُ، والذي حَرَصَ على تغذيتها بالدُّرْبةِ على الشِّعر ومرانِه، لكنَّ ثمَّةَ أمرينِ يعيبان النَّقد الذوقي، كما صرَّح بذلك الدكتور محمد مندور، وهما: عدم وجود منهج مكتمل المعالمِ، وعدم التعليل المفصَّل، وعلَّلَ غياب المنهج بأنَّه لا يكون إلا لرجلٍ نما تفكيرُه، فاستطاعَ أنْ يُخْضِعَ ذوقَه لنظر العقل، وأمَّا التعليل المفصَّل فلا يستطيعُه إلا تفكيرٌ مكوَّنٌ، والعربُ لم يكونوا قد وضعوا بعدُ شيئًا من مبادئ العلوم اللُغوية المختلفة[3].

ونما النَّقدُ شيئًا فشيئًا في عصر صدر الإسلامِ، وبدأ التَّعليلُ يأخذُ مسارًا أوسعَ من ذي قبل، لأنَّ الفكرَ بدأَ يأخذُ طريقَه إلى النُّضجِ، فنجدُ مثلًا عمرَ بن الخطَّاب يقول: أنشدوني لأشعرِ شعرائكم، فقيل له: مَنْ هو؟ قال: زُهير، قيل: وَبِمَ صار ذلك؟ قال: كانَ لا يُعاظلُ بين القولِ، ولا يتَّبعُ حوشيَّ الكلامِ، ولا يمدحُ الرَّجلَ إلا بما هو فيه[4] .

---

(1) يُنظر: الموشح، المرزباني، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، ص39.

(2) يُنظر: النقد الأدبي وقضاياه، أحمد موسى الجاسم، ص15.

(3) يُنظر: النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، ص17.

(4) يُنظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج137/1.

فنظرةُ عمر – رضي الله عنه – نابعةٌ من حكمٍ ذوقيٍّ ممزوجٍ بالتعليل الجزئي الذي يناسب المرحلةَ التي شهدَها، ويكشفُ لنا حكمُه عن سرِّ استحسانِه لشعر زهيرٍ وتفضيله.

وفي فترة الخلافةِ الأُمويَّة أصبحَ النَّقدُ أكثرَ رحابةً وغِنًى من سابق عهدِه، وبدقَّةٍ أكثر يمكن القول: "إنَّ البداية الصحيحة للنقدِ الأدبي انطلقتْ إبَّانَ تلك الفترة؛ حيثُ بدأت الأحكامُ النَّقديَّةُ المُعلَّلة تأخذُ طريقها إلى الوجودِ، وإنْ ظلَّتْ تدورُ في ذلك الذوق السليم والفطرةِ والسليقة[1]".

ويمكنُ إرجاع السبب في ذلكَ إلى اتِّساع البيئةِ؛ حيثُ ازدهر النَّقدُ في ثلاثِ بيئاتٍ رئيسةٍ، وهي: الحجازُ، والعراقُ، والشَّام[2].

وظهرَ في هذا العصرِ ما يُمكنُ أنْ يُطلقَ عليهم أهلُ النَّظر في الشعر، كَسُكيْنة بنت الحُسين، فقد " سمعتْ نُصيبًا يقول:

أَهيمُ بِدَعْدٍ ما حَييتُ فَإنْ أَمُتْ فواحَزَنًا مَنْ ذا يَهيمُ بها بَعْدي

فتعيبُه بأنَّه صَرَفَ رأيَه وهمَّه إلى مَنْ يعشقها بعدَه، وتفضِّلُ أنْ يقول:

أَهيمُ بِدَعْدٍ ما حَييتُ فَإنْ أَمُتْ فلا صَلحتْ دعدٌ لِذي خُلَّةٍ بعدي[3]"

وَيَصِلُ النقدُ بعد ذلكَ إلى مرحلةٍ خِصبةٍ غنيَّةٍ بالتأليف، ويصبح التدوين النقدي ماثلًا بقوَّة؛ حيث يظهرُ النقادُ بشكلٍ يعكسُ قدرتَهم على ابتكار الطريقة التي من خلالها يدخلون عالَم النَّقد، وأول ما يصادفُنا من تلك المُصنَّفات كتابُ طبقات فحول الشعراء لابن سلَّام الجُمحي؛ حيث عَمِدَ فيه إلى وضعِ الشعراء في طبقاتٍ، فقال: " فألَّفنا مَنْ تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشرَ طبقاتٍ، أربعة رهطٍ كلَّ طبقة، متكافئين معتدلين[4]" .

وقصد ابنُ سلَّام بالتشابه الشعري " التشابه في الموضوع؛ كأنْ يجمع أصحاب المراثي في طبقةٍ واحدةٍ، وأنْ يضعَ ابنَ قيس الرقيَّات والأحوص وجميل بثينة ونصيبًا معًا؛ لأنهم يشتركون في الغزل[5]".

---

(1) النقد الأدبي وقضاياه، أحمد موسى الجاسم، ص41.

(2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عبد العزيز عتيق، ص106.

(3) المرجع السابق، ص143.

(4) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، ج24/1.

(5) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عبَّاس، ص68.

كانت فكرة الطبقاتِ والتشابه الشعري مبدأين عند ابنِ سلام، وهناك مبدأ ثالثٌ اعتمده وهو " الكم"، فعلى أساسِه يقدَّمُ شاعرٌ أو يؤخَّر، قال في شعراء الطبقة السابعة: " أربعة رهطٍ محكمون مقلّون وفي أشعارهم قلةٌ فذلك الذي أخَّرهم[1]".

ثمَّ بدأ النقدُ يأخذُ مسارًا تتبلور فيه قضاياه، فنجد ابنَ قتيبةَ يخصص كتابَه الشعرَ والشعراء، ويضع له مقدِّمةً نقديَّةً يجعلُ من خلالها الشعر أربعةَ أضربٍ: ضربٌ منه جيد اللفظ جيد المعنى، وضربٌ جيد اللفظ ساءَ معناه، وضرب آخر جيد المعنى ساء لفظه، وضربٌ أخير ساءَ لفظُه وساءَ معناه[2] .

وفي مقدمة الكتاب يعرِّجُ ابن قُتيبة على ثنائيةٍ مهمَّة في النَّقد الأدبي، وهي الطبع والتكلف، وبدأتْ تأخذ حيّزًا من الحديث حولها، وقد عرَّف ابنُ قتيبةَ الشاعر المتكلف والشاعر المطبوع[3].

وثمَّةَ أشياءُ بدأ يستوعبُها النَّقدُ الأدبي، وأصبحتْ تُضافُ لمسيرتِه، وتؤصِّلُ فيه قضايا تجعل دائرةَ الفكر النقديّ أوسع من ذي قبل، وبدأنا نجدُ حديثًا لدى النُّقاد عن الإبداع الشعري عند الشّاعر، على نحوِ ما كتب ابنُ طباطبا العلوي في عيار الشِّعر، فقال عن الشَّاعر:" إنَّه كالنسَّاج الحاذق الذي يُفوِّفُ وشيَه بأحسنِ التَّفويف ويسدِّيه وينيرُه، ولا يُهلهلُ شيئًا منه فيشينه، وكالنَّقَّاش الرفيق الذي يضعُ الأصباغَ في أحسنِ تقاسيمِ نقشِه ... وكناظم الجوهر الذي يؤلِّفُ بين النَّفيس منها والثَّمين الرَّائق[4]".

وأوضحَ أنَّ هناك أدواتٍ على الشاعر أن يمتلكَها؛ لتمكنَه من القول الشعري، وتجعلَه أكثرَ مرانًا عليه، منها: " التوسُّع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، وغيرها[5] ".

ويمتلك ابن طباطبا ثقافةً نقديَّةً تمكِّنُه من الحديث عن تماسكِ النصّ من خلال الوحدة العضوية، يقول: " وأحسنُ الشعرِ ما ينتظمُ فيه القولُ انتظامًا، يتَّسقُ به أولُه معَ آخره، على ما يُنسِّقُه قائلُه، فإنْ قدِّمَ بيتٌ على بيتٍ دخلَه الخللُ[6]" .

---

(1) طبقات فحول الشعراء، ابن سلَّام، ج155/1.

(2) يُنظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج65/1.

(3) يُنظر: المرجع السابق، ص91.

(4) عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق: عباس عبد الساتر، ص11.

(5) المرجع السابق، ص10.

(6) المرجع نفسه، ص148.

وهكذا نجدُ ابنَ طباطبا أولى المُبدعَ والنصَّ عنايةً كبيرة، جلَّاها برؤيةِ النَّاقد الذي يحرصُ على إظهار ملكة الذوق والطبع لدى الشَّاعر.

وبمجيءِ ناقدٍ اعتمدَ منهجُه على المنطق وإبراز التحديدات والتقسيمات، نكونُ في جولةٍ تزدادُ فيها حدَّة التأثيراتِ الخارجية والتي تلامسُ النَّقدَ الأدبي، وتترك فيه أثرَها، فنجدُ قدامةَ بن جعفر يحدد للشعرِ حدَّه بقوله: " قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنى[1]"، ويؤكِّدُ أنَّ أجناسَ الشِّعرِ ثمانيةٌ، وهي الأربعةُ المفردات البسائط، وهي: القول، والوزن، والقافية، والمعنى، بالإضافةِ إلى الأربعةِ المؤلَّفاتِ من اتِّحادِها، وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظِ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى معَ القافية[2] .

ومما أضافه قدامةُ للنَّقدِ حديثه عن أغراض الشعر، وقد حصرها بالمديح، والهجاء، والنَّسيب، والمراثي، والوصف، والتشبيه[3]، وقد تحدَّث عن نعوت كل غرضٍ.

ثمَّ ينتقل النقدُ إلى مجال التخصص المنهجي، ويتَّخذُ أفقًا أوسعَ، ويتمحور حول قضايا أكثر جدَّةً، وذلك كالموازنة التي تقوم على المحاجَّةِ التي يثبتها الآمدي في كتابه، وتعدُّ طريقتُه ممثِّلةً لمنهجيَّةٍ عاليةٍ، ترفضُ الإقرارَ بشعريةِ شاعرٍ على حسابِ آخر، يقول: " لن أفصحَ بتفضيلِ أحدهما على الآخر، ولكن أوازنُ بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى[4]".

ويقوم هذا الكتاب على أربعة أقسام: المحاجَّة بين الفريقين؛ أي فريق مناصر لأبي تمام وفريق آخر يناصر البحتري، وقضية السرقات، والمعايب والمحاسن لدى كل من الشاعرين، والموازنة بينهما[5].

ولعلَّه من الطبيعي جدًّا أنْ تكون تلك الاحتداماتُ حول إثبات قوة الشعر عند شاعر مقابلَ الآخر محركًا لارتقاء الفكر النَّقدي وباعثًا من بواعثِه، فقد اخْتُلِفَ في شعرِ أبي تمام وناصره مؤيدوه وعارضه آخرون رأوا البحتري أشعرَ منه؛ لذلك اتخذ الآمديُّ طريقًا يجمعُ فيه

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، ص64.

(2) يُنظر: المرجع السابق، ص70.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص91.

(4) الموازنة، الآمدي، ص20.

(5) يُنظر: النقد الأدبي وقضاياه، أحمد موسى الجاسم، ص160.

آراءَ الخصمينِ، ويعرضُ بالأمثلة والأدلة والبراهينِ الحُججَ ونتائجها، فأفردَ كتابًا كاملًا لدراسةِ أشعارهما، أسماه الموازنة.

ومما دار من خصوماتٍ أيضًا تلك المعركةُ التي نشبتْ حول المتنبي، فكثرَ بسببها أعداؤه، فجاءَ من يُنْصِفُه؛ ليثبتَ بطلانَ مزاعِمهم، فكان ضروريًّا أنْ يكونَ كتابُ الوساطةِ للجرجاني في مقدِّمةِ الدراسات النقديَّة الذي يُدافع من خلالِه عن شعرية المتنبي، وقد اتَّخذَ لنفسِه منهجًا " يبحث فيه عن أخطاء المتقدمين؛ ليلتمسَ العذرَ لصاحبه، فيورد بعضَ الأمثلة التي سوَّغها النُّحاةُ للقدماء[1]".

وكان القاضي الجرجاني داعيًا إلى أنْ يكونَ النَّقدُ أكثرَ اتساعًا؛ بحيث يشمل قضايا جديدةً لم ترد في مفهومات النقد السابق؛ حيثُ كانت العربُ تُفاضِلُ بين الشعراءِ في الجودةِ والحسنِ لشرفِ المعنَى وصحَّتِه، وجزالةِ اللَّفظِ واستقامتِه ... ولم تكن تعبأُ بالتجنيسِ والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع – أي البديع– والاستعارة[2].

وارتقى النَّقدُ إلى أنْ أصبحَ أكثرَ قُرْبًا من حقيقةِ النَّصِّ، كاشفًا عن خباياهُ وعلائقِه، وربما لامَسَ روحَ المُبدِع، وبَثَّ فيها أصولًا تُجَلِّي ماهيَّةَ الإبداعِ وطرقَه، واقتربَ أكثرَ فأكثر من دورِه في تحفيزِ المتلقِّي وإثارتِه، وكشفَ عن سرِّ تفضيلِه لنصٍّ دونَ آخر، ومن هنا يُمكن القولُ: إنَّ النَّقدَ اكتملَتْ مجالاتُه حينَ وضع المبدعَ والنَّصَّ والمُتلقي في حسبانِه، وهذا الأمر يُجلِّيه ناقدانِ يقفانِ على قمَّةِ الإبداع النَّقدي؛ إذ أصَّلا لمفاهيمَ نقديَّةٍ، واستطاعَ كلٌّ منهما أنْ يقدِّمَ الجديد، وهذان النَّاقدانِ هما: الإمام عبد القاهر الجُرجاني، وحازم القَرطاجَنّي.

---

(1) النقد الأدبي وقضاياه، أحمد موسى الجاسم، ص 180.

(2) يُنظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجُرجاني، ص38.

المبحث الأوَّل:

ماهيَّةُ الفِكْرِ النَّقْديّ عِنْدَ النَّاقِدَيْنِ

أولًا- ماهيَّةُ الفِكْرِ النَّقْديّ عندَ عبد القاهر الجُرْجاني:

يتحدَّثُ الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة عن جملةٍ من القضايا النّقديَّة التي أزاحتِ الفهمَ الخاطئَ والتَّصورَ المجانبَ للصحَّةِ، والتي رأى الإمام ظلالَها مبثوثةً في كتاباتِ السَّابقين، فأراد كشفَ الحجابِ، وإزالةَ الشُّبَهِ التي تلبَّسَتْ بالفِكْرِ وأثَّرَتْ في الفَهْمِ سلبًا، مستعينًا بالعديدِ من القضايا في كتابيه، وقد تمحور الفكر النقديُّ عنده في أمور منها:

1- الشعر:

لَمْ يُقدِّمِ الإمامُ عبدُ القاهر تعريفًا يحدِّدُ به حدَّ الشعرِ كمصطلحٍ، وهو بذلك يفتحُ بابَ المشاركةِ مع القارئِ ويطلبُ منه أنْ يستوعبَ القضايا التي طرقها، فإنْ أحْسنَ فهمَها، استطاع أنْ يصوغَ تعريفًا للشعر، وتمكَّنَ من إدراكِ مرادِ الإمام في أبوابِ كتابيه.

وإذا أمعنَّا النَّظرَ في فكر الإمام، نستطيع أنْ نصل إلى القول: بأنَّ الشعر في مفهومه يقومُ على أمرين: بناء التركيب، وبناء التخييل.

أ- البناء التّركيبي:

وهو ما تُلخِّصُه نظريَّةُ النَّظْمِ، وهو ما عناهُ بقوله: " حسنُ معناها لمعاني جاراتها، وفضلِ مؤانستها لأخواتها[1]".

فالكلمةُ ترتبطُ مَعَ أخواتها مكوِّنةً شبكةً من العلائقِ التي تكسبها إيحاءً ودلالةً، وهنا تكتملُ نظرةُ الجُرجاني للكلمة في السياق، فتصبحُ الكلمةُ فيه ذاتَ معنى محدد، ودلالةٍ مقصودة، ويزيدُ الأمرَ وضوحًا حديثُ الدكتور محمد أبو موسى عن التركيب في الجملةِ، ويطبقُ ذلك على قول الشاعرِ:

"أَأُبَـــيُّ لا تَبْعَـــدْ، ولـــيسَ بِخالِـــدٍ حـــيٌّ وَمَـــنْ تُصِـــبِ المنـــونُ بَعيـــدُ[2]

قال: إنَّ هذه الرسالةَ الحزينةَ التي تهادتْ إلينا من وَدائعِ قلبِ قائِلها، إنَّما حَمَلَتْها هذه الوشائج، والشوابكُ والعلائقُ، التي تراها في هذا النِّداء القائم على مغالطةِ النَّفسِ، واستعمال

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص44.

(2) مدخل إلى كتابي الجُرجاني، محمد أبو موسى، ص236.

الهمزة التي هي للقريبِ ... ثُمَّ قال: لا تَبْعَد، والمراد التنبيهُ على شدَّةِ الحاجةِ إلى الميتِ لا غير ... واستأنف الشاعر بعدها جملةً كانت ضروريَّةً لإطفاءِ ثائرةِ الجملةِ الأولى، ودخل بها باب التسلي والتَّصبُّر، قال: وليس بخالدٍ حيٌّ، وهذا معنى قول الشيخ: إنَّك ترى الثانية لِفقًا من الأولى في مؤدَّاها، ثُمَّ تأتي الجُملةُ الثالثة، وهي قولُه: ومن تُصِبِ المنونُ بعيدُ، وكلمة تُصب تبعثُ في الجملةِ صورةً حيَّةً، وكأنَّ المنون ذاتُ سهامٍ ترمي بها فتنفذ ... وإنما جاءكَ هذا المعنى الشريف من علاقةٍ ما بين اسم الموصول " من تصب " وخبره بعيد، وفي هذا الإسناد الموجز السَّهل الواضح تكمن الحقيقة " المأساة" في قصة هذا الوجود[1]".

يوجِزُ التَّحليلُ السَّابقُ فكرةَ الإمام حول الشعر؛ فبينما تترابطُ الكلماتُ معَ بعضها بشكلِ علائقَ ووشائجَ تؤدي من خلالها اللفظة دورَها في التركيب، يكشفُ لنا التحليل عن سرِّ الألفةِ بين البيتِ الشعريّ والمتلقي؛ حيث احتلَّ الذائقةَ وسيطرَ على العقل وحقَّق وجودَه بسبب التعالق في المعنى الذي حملته كلُّ جملة من الجمل الثلاث، فتعاضدت معانيها لإيصال رسالةٍ واحدة تعبرُ عن لوعة الأسى بفقد الابنِ، والتفجُّع على رحيله.

ب- البناء التخييلي:

المعنى التخييلي عند الإمام هو الذي " لا يُمكن أنْ يُقال إنَّه صدقٌ، وإنَّ ما أثبتَه ثابتٌ أو نفاهُ منفيّ[2]".

لذلك فإنَّ نظرةَ الإمام إلى الشِّعر بناءً على ما فيه من تخييل تجعلُ منه عالمًا بعيدًا عن المُباشرةِ والسَّطْحيَّةِ، فمن خلال التعريف السَّابق نجدُه يميلُ إلى أنْ يكونَ في الشِّعر إغراقٌ ومبالغة، وهذا بدوره يُفسحُ أفقًا للتَّأمل، ويشحذُ المتلقي ويقوي حيوية النَّصِّ ويُبقي أثرَه.

ويربطُ الجُرجاني ذلك بالمقولة: "خير الشِّعرِ أكذَبُه"، يقول: ومن قال أكذبُه، ذهب إلى أنَّ الصَّنْعَةَ إنَّما تمدُّ باعَها، وتنشرُ شعاعَها، ويتَّسعُ ميدانُها، وتتفرَّعُ أفنانُها، حيث يُعتمدُ الاتساعُ والتَّخييلُ، ويُدَّعى الحقيقة فيما أصلُه التَّقريبُ والتَّمثيل، وحيث يقصدُ التَّلطُّفُ والتأويل[3].

إذنْ رؤيةُ الإمامِ للشِّعر تسمحُ للقريحةِ أنْ تنطلقَ باحثةً عن معانٍ يخيِّلُها المُبدع، إذ إنَّ أكذب الشعر عنده ما اتَّسعتْ له معاني التخييل، وتلاقحتْ فيه الفِكر؛ لتُخرجَه عن المألوف المُعتاد.

---

(1) مدخل إلى كتابي الجُرجاني، محمد أبو موسى، ص236-237.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجُرجاني، ص267.

(3) يُنظر: المصدر السابق، ص272.

2- اللُّغة:

تنطلقُ نظرةُ الإمامِ إلى اللُّغَةِ مِنْ أساسٍ يفرّقُ من خلالِه بين امتلاكِ المعرفةِ بمواضعها من جانبٍ، وامتلاكِ القدرةِ على توظيفها بشكلٍ يخدِمُ المعنى، ويجعل الفضيلةَ ترجعُ إليها بناءً على التَّوظيفِ والاستخدام، فلا تجبُ الفضيلةُ – كما يرى – إذا امتلكَ الكاتبُ المعرفةَ بأوضاعِ اللغة، ولا بأنْ يُقال: هاهنا حذفٌ أو تكرار، أو تقديمٌ أو تأخير، وغير ذلك، إنما توجبُ المزيَّةُ " للعلمِ بمواضعها، وما ينبغي أنْ يُصنعَ فيها[1]"، وكأنّه يقول: إنَّ المزيَّةَ تكمنُ في التَّوظيفِ والتَّأليف.

وكذلك فرَّق الإمام بين التَّركيب اللغوي التَّداولي النَّفعي والتَّركيب اللُّغوي الفنِّي في الشعر، فلغةُ الشِّعر انْفعاليَّةٌ يحكمها الفنُّ والخيال، وليس كذلك التَّركيبُ اللُّغويُّ العاديُّ، فاستخدامُ اللَّفظةِ بعيدةً عن لغة الشِّعر لا يُكسبُها سوى معنى مجرَّد عارٍ عن التحديداتِ المعنويَّةِ، وذلك لا يتأتَّى إلا في ظلِّ سياقٍ يُبرزُ معناها ويؤدِّي دورَها في الجملة، يقول: " الألفاظ المفردة التي هي أوضاعُ اللُّغة لم توضعْ لتُعرفَ معانيها في أنفسِها، ولكنْ لِأنْ يُضَمَّ بعضُها إلى بعضٍ فيُعرفَ ما بينها من فوائدَ[2]".

3- النَّظمُ ومعاني النَّحو:

يقومُ كتاب دلائل الإعجاز على أساسٍ من هذه النَّظريَّة، يقول الإمامُ معرِّفًا النَّظمَ بقوله: "اعلمْ أنْ ليس النَّظْمُ إلَّا أنْ تَضَعَ كلامَكَ الوَضْعَ الذي يقتضيهِ علمُ النَّحو، وتعمل على قوانينِه وأصولِه[3]".

ومعنى ذلك أنَّ للنَّحْوِ عنده معانيَ تترتبُ في النَّفسِ، ثُمَّ يكونُ النُّطقُ بها على شكلِ ألفاظٍ، وإنَّ النَّحْوَ ليس ضبطَ أواخرِ الحروف؛ ليتميَّزَ الفاعل عن المفعول، أو غير ذلك، بل نجدُه يطوفُ حولَ الخَبايا التي تحملُها تلك المسمياتُ؛ ليجنيَ المعانيَ المحصَّلةَ في الأفهام، ويربطها مع قريناتها في الجملة، يستطيع من خلال ذلك أنْ يُبرهنَ لمَ قدِّمَ الفاعل على المفعول أو العكس؟

ويرى أنَّ حُسنَ النَّظْمِ هو الذي يُقرّبُ بيت الشعر من ذائقة المتلقي، وليس الأمرُ في الألفاظِ، والتعليلُ لذلكَ بسيط؛ حيث إنَّ المزيَّةَ في ذلك لو كانتْ ترجعُ للألفاظِ وحدَها، لكان

---

(1) دلائل الإعجاز، ص249.

(2) أسرار البلاغة، ص359.

(3) المصدر السابق، ص81.

حتمًا أنْ تكتسبَ جميعُ الألفاظِ المزيَّة أينما وردتْ، ولكنَّ الأمرَ يعودُ إلى حُسنِ موقعِها وارتباطها مع جاراتها، ويزدادُ الأمرُ وضوحًا حين يستحضرُ الجرجانيُّ بيتًا من الشِّعرِ يُثبتُ جمالياتِه من خلالِ حُسنِ النَّظْمِ، وذلك في مثلِ قول الشَّاعر:

وَإِنِّــي عَلــى إِشْــفاقِ عَيْنــي مِــنَ العِــدى لَــتَجْمَحُ مِنِّــي نَظْــرَةٌ ثُــمَّ أُطْــرِقُ

يقول: "فالطَّلاوةُ والظَّرْفُ في البيتِ لأنْ قالَ في أوَّلِ البيتِ وإنّي، حتَّى أدخل اللامَ في قوله: لَتجمحُ، ثُمَّ قوله: مني، ثُمَّ لأنْ قال: نظرةٌ، ولم يقل: النظر مثلًا، ثُمَّ لمكانِ ثُمَّ في قوله: ثُمَّ أُطرقُ، ولِلَطيفةٍ أُخرى نَصَرَتْ هذه اللَّطائفَ وهي اعتراضُه بين اسمِ إنَّ وخبرِها بقولِه: على إشفاقِ عيني من العِدَى[1]".

فتعليلُ الإمام لِحُسنِ البيتِ وجمالِه يعودُ إلى الْتحامِ أجزائِه بعضِها ببعضٍ، وهذه الزاوية التحليلية تكشفُ عن قوَّة الجُرجاني وبراعتِه في تفسير المُسبّبات وعلاقاتها بالأسباب.

والنَّظمُ عند الإمام وسيلةٌ تدلُّ على صاحبِ القولِ، فطريقة الناظمِ في سيرِه على أسلوبٍ معيَّنٍ في الكتابةِ يدلُّ عليه، وهذا ما يتحدَّث عنه في تعريفِه للأسلوب، فهو " الضربُ من النَّظْمِ والطَّريقةُ فيه[2]".

4-دور البلاغة في التوجيه النَّقدي عند الإمام عبد القاهر الجُرجاني:

يرى الإمامُ أنَّ هناك الكثيرَ من المسائل البلاغية التي تحتاجُ إلى إزالةِ الشُّكوك، وتوضيح المُلابساتِ التي دارتْ حولها، من ذلك أنَّه رأى السابقين حين تحدَّثوا عن المجازِ، جعلوه في اللفظ، فحين قالوا: أسد أرادوا بها الشُّجاع، وبحر أرادوا بها الجواد، لكنَّه يخالفهم في ذلك، والرأيُ عندَه أنَّ المجازَ واقعٌ في معنى اللفظِ لا اللَّفظِ نفسِه، يقول: " التَّجوُّزُ في أنِ ادَّعيتَ للرجلِ أنَّه في معنى الأسد، أنَّه كأنَّه هو في قوَّة قلبِه، وشدَّةِ بطشِه ... وهذا إنْ أنتَ حصَّلْتَ تجوُّزٌ منكَ في معنى اللَّفظِ لا اللفظِ[3]".

وقد أفرد الإمام فصلًا في كتابِه أسرار البلاغة يتحدَّثُ فيه عن المجازِ، ومن الجدير بالذكرِ أنَّه لا يُخضعُ اللُّغةَ بعموميَّاتها إلى إطار العقل، لأنَّ العَقْلَ –كما يرى– يُضيّقُ دِلالاتِ اللغةِ ويحصرُها؛ فنظرتُه إلى ذلك أغنى وأوسعُ من أنْ يدلَّ اللَّفظُ على شيءٍ واحدٍ، فذلك ما لا

(1) دلائل الإعجاز، ص99.

(2) المصدر السابق، ص469.

(3) المصدر نفسه، ص367.

تقبلُه اللُّغة، يقول: " كل حكمٍ يجبُ في العقلِ وجوبًا حتى يجوز خلافُه، فإضافتُه إلى دِلالةِ اللُّغةِ وجعلُه مشروطًا فيها مُحال[1]".

كذلك أعطى الإمام للنَّقْدِ إضافةً جيّدةً، حينَ بيَّن أن الفصاحةَ تعودُ لمعنى الكلمة لا لجرسِ أصواتِها وصدى حروفِها، وقد ساقَ مثالًا لذلكَ بتفوُّقِ مدلولِ بيتِ أبي نوَّاس:

وَلَـــــيسَ علـــــى الله بِمُسْـــــتَنْكَرٍ أنْ يَجْمَـــعَ العـــالَمَ فـــي واحِـــدٍ

على قولِ قائل: غيرُ بديعٍ في قدرةِ الله أنْ يجمعَ فضائلَ الخَلْقِ كلِّهم في رجلٍ واحدٍ[2].

ففصاحةُ الكلمة تعودُ إلى حُسنِ الجوار الذي تقيمه اللفظةُ بمعناها معَ جارتها، حتَّى تُعطيَ صورةً حيَّةً للمعنى التَّام، وهذا ما يقرنُه الإمام مَعَ النظم، بقوله: " وهل تجدُ أحدًا يقول هذه اللفظةُ فصيحةٌ إلَّا وهو يعتبرُ مكانها من النَّظْمِ، وحُسنِ ملائمةِ معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها[3]".

ثانيًا– ماهيَّةُ الفِكْرِ النَّقْدِيّ عِنْدَ حازِم القَرْطاجَنِّي:

قامَ الفِكْرُ النَّقْدِيُّ عند حازم على العديدِ من القضايا التي حاوَلَ مِنْ خلالِها أَنْ يُثبِتَ للشِّعْرِ مكانَتَه ويُعيدَ للنَّقْدِ دَوْرَه في الوقتِ ذاتِه، فرأى في نفسِه غيرةً تَحثُّهُ على الدِّفاعِ عَنِ النَّقْدِ؛ حينَ رأى انْحطاطَ الرُّؤيةِ النَّقديَّةِ في عصرِه، وقيامَ غيرِ الأكفاءِ بتولِّي الدَّوْرَ في الحديثِ عن الشِّعرِ ونقْدِه، فيقرِّرُ أنَّ النَّقْدَ صعبٌ ولا يتأتَّى بسهولةٍ ويسرٍ، فهو " البحرُ الذي لم يصلْ أحدٌ إلى نِهايَتِه[4]".

وأمَّا عَنِ الشِّعْرِ فقدِ اشتعلَ حازمٌ غَضَبًا حين رأى بعضَ الشُّعراءِ يُغنِّي شعرَه على ليلاهُ دون مرجعيَّةٍ له يقوِّمُ من خلالها شعرَه، ويُحسِّنُ بها طبعَه، يقول: "وأنتَ الآنَ تجدُ الحريصَ على أنْ يكونَ مِنْ أهلِ الأدبِ المتصرِّفينَ في صوغِ قافيةٍ أو فِقْرَةٍ من أهلِ زمانِنا يرى وصمةً على نفسِه أنْ يحتاجَ مَعَ طَبْعِهِ إلى تعليمِ مُعلِّم أو تبصيرِ مُبصِّر، فإذا تأتَّى له تأليفُ كلامٍ مُقفًّى موزونٍ، وله القليلُ الغثُّ منه، بالكثيرِ من الصعوبة بَأَى وَشَمَخَ، وظنَّ أنَّه قد سامى الفحولَ وشاركَهُم[5]".

---

(1) أسرار البلاغة، ص376.

(2) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص424.

(3) المصدر السابق، ص44.

(4) منهاج البلغاء، ص88.

(5) المصدر السابق، ص27.

وحسبُ حازم أنْ قالَ في وَصْفِهِم أنَّهم يكتبون بالكثير من الصعوبة؛ ليدلِّلَ أنَّهم في قدرٍ هائلٍ من المعاناةِ التي يحاولون بها السطوةَ على الشعرِ وهم ليسوا بأهلِه، وليُبيّنَ أنَّ الشِّعْرَ عالمٌ لا يَسْتَحِقُّه سوى مَنْ امْتلكَ هُويَّةَ الطَّبْعِ وجاب بها فنونَ المعرفةِ المختلِفة.

ويُمكن الحديثُ عن القضايا المبثوثةِ في ثنايا منهاجِه، والتي تعكسُ عمقَ فكرِهِ واتِّساعَ تجربتِه، بما يأتي:

1- الشِّعر:

وَضَعَ حازمٌ حدًّا للشِّعرِ بقولِه: "الشعر كلامٌ موزونٌ مقفًى من شأنِه أَنْ يُحبِّبَ إلى النَّفْسِ ما قُصِدَ تَحْبيبُه إليها، ويُكرِّهَ إليها ما قُصِدَ تكريهُه؛ لِتُحمل بذلك على طلبِه أو الهربِ منه، بما يتضمَّنُ من حُسنِ تخييلٍ له ومحاكاة مستقلَّة بنفسها أو متصوَّرة بحسن هيئةِ تأليفِ الكلامِ، أو قوَّةِ صدقِه أو قوَّةِ شهرتِه أو بمجموعِ ذلك[1]".

ويقومُ تعريفُ القرطاجَنِي للشعر على دعائمَ عدَّةٍ، منها:

أ- الوزن والقافية:

وهذا أساسُ الشِّعرِ الذي يَمْنَحُه الاختلافَ عن بقيَّةِ الأنواعِ الأدبيَّةِ الأخرى، ولعلَّ حازمًا استفادَ من قولِ قدامةَ حين عرَّف الشِّعرَ قائلًا: "قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنى[2]".

وفي مَتْنِ كِتابِ حازمٍ ما يُشيرُ إلى تقارب الفكر النَّقديّ بينهما، ومدى إفادةِ حازمٍ من قُدامةَ، وسيكون حديثُ ذلكَ في مبحثِ مصادر الفكر النَّقديّ عندَه إنْ شاء اللهُ.

ب- أثر الشعر:

وقفَ حازمٌ عند ناحيةِ التَّأثيرِ الذي يتركُه الشِّعرُ في نفسِ المُتلقِّي، فالشِّعرُ له أدواتٌ تؤهِّلُه لذلك، منها: التَّخييل، والمحاكاةُ، وقوَّةُ صدقِه، وقوَّةُ شهرتِه، والإغراب، والتَّعجب.

ج- التخييل:

وهو جوهرُ الشِّعرِ وأساسُه عند حازمٍ، وقد عرَّفَه بقوله: "أنْ تتمثَّلَ للسَّامعِ من لفظِ الشّاعرِ المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خيالِه صورةٌ أو صورٌ ينفعلُ لِتخيُّلها وتصوُّرِها[3]"، وهذا يعني أنَّ التَّخييلَ له جهاتٌ أربعٌ، وهي: اللفظُ، والمعنى، والأسلوب، والنَّظمُ، ويقوى التخييل كلَّما كان معجِبًا وأشدَّ تأثيرًا في النَّفسِ؛ لأنَّه يستفزُّها للمعرفةِ ويستدعيها للتأمُّلِ،

---

(1) منهاج البلغاء، ص71.

(2) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص64.

(3) منهاج البلغاء، ص89.

ويوضِّحُ ذلكَ قولُه: "ويُحسِّنُ موقعَ التَّخييلِ من النَّفسِ، أنْ يترامى الكلامُ إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلكَ تأثُّرُ النَّفسِ لمقتضى الكلامِ[1]".

ثُمَّ يتدرَّجُ حازمٌ في عرضِ أفكارِه؛ ليقرَّ بأنَّ الأقاويلَ الشِّعريةَ تنقسمُ حسبِ الصدقِ والكذب، إلى الصدق المحضِ، والكذبِ المحض، والجامعِ بينهما، وقد عَمَدَ إلى الحديثِ عن هذه القضيَّةِ؛ ليرفعَ الشُّبهةَ التي دخلتْ على الفَهْمِ من أنَّ الأقاويلَ الشعريَّةَ لا تكونُ إلا كاذبة، يقول: "حيث ظنّوا أنَّ الأقاويلَ الشعريةَ لا تكونُ إلا كاذبة، وهذا قولٌ فاسدٌ ... لأنَّ الاعتبارَ في الشِّعرِ إنَّما هو التَّخييلُ في أيِّ مادَّةٍ اتَّفقَ[2]".

وقد فرَّقَ حازمٌ بين جهاتِ الشعرِ وأغراضِه، فجهاتُ الشعر: هي ما توجبُه الأقاويلُ الشعريَّةُ لوصفِه ومحاكاتِه، مثل: الحبيب، والمنزل، والطيف في طريق النَّسيب... أما الأغراضُ: هي الهيئاتُ النَّفسيَّةُ التي يُنحى بالمعاني المنتسبةِ إلى تلك الجهاتِ نحوها[3]، ويزيدُ الدكتور محمد أبو موسى تعريفَ الغرضِ وضوحًا بقوله: "الغرضُ هو المعنى السَّاكنُ في نفسِ الشَّاعر[4]".

2- العروض في ميدان النَّقدِ:

يُعَدُّ حازم أولَ ناقدٍ عربيٍّ تنبَّه للدَّورِ العروضيِّ في صناعةِ أغراض الشِّعرِ ومعانيه، فقد ربطَ البحرَ بالغرضِ وأقامَ علاقةً بين البحر الشِّعريِّ والمعنى الذي يُريدُ الشَّاعرُ أنْ يؤمَّه، يقول أحد الدارسين لفكره: "ولم نجدْ أحدًا من نقَّاد العربِ قد تنبَّه إلى أهميَّة هذا الرَّبطِ بين العَروضِ وبين الأغراضِ والمعاني قبلَ حازمٍ[5]".

وتحدَّث حازم عن القافية وصلتِها بالإبداعِ الأدبي، وقد صنَّف الشُّعراءَ بناءً على توظيفِ القافيةِ إلى نوعين:

الأول: يبني أوَّل بيتِه على القافية ... وهذا يتأتَّى له حسنُ النَّظْمِ لكونِ الملاءمةِ بين أوائل البيوت وما تقدَّمها متأتِّيةٌ له في أكثرِ الأمرِ[6]؛ فهذا الشَّاعرُ تكون القافيةُ في متخيَّله أوَّلًا، ثُمَّ يبني البيتَ ليكون في خدمتها، وهو في ذلكَ تضطرُّه القافيةُ وتقودُه لجلب المعنى في البيتِ لها، وهو بذلك قد أسلم نفسَه للتكلفِ.

---

(1) منهاج البلغاء، ص90.

(2) يُنظر: المصدر السابق، ص81.

(3) المصدر نفسُه، ص77.

(4) تقريب منهاج البلغاء، محمد أبو موسى، ص74.

(5) مصادر التفكير النَّقدي عند حازم القرطاجني، منصور عبد الرحمن، ص349.

(6) يُنظر: منهاج البلغاء، ص278.

الثَّاني: "يبني القافية على البيتِ[1]"، ومعنى هذا أنْ يقودَه البيتُ إلى القافية، ويستدرجَه المعنى ليسلمه إليها، دون أنْ يتكلَّفَ، وهذا الشاعر مطبوعٌ تنثال عليه القوافي دون أنْ يضطَّر إليها. وقد استشهد حازمٌ ببيتٍ للمتنبي كان أتعبَ نفسَه في طلبِ القافية، وتكلَّف ذلك في قوله:

كـــاثَرَتْ نائـــلَ الأميـــرِ مِـــنَ المـــا لِ بمـــا نوَّلـــتْ مِـــنَ الإيـــراقِ[2]

ولدى حازم العديدُ من الأفكارِ التي رأى العربَ يجانبون الصوابَ في اعْتِقادِها، من ذلكَ رأيُهُم في الخَزْمِ، وهو " زيادةٌ من حرفٍ إلى أربعةِ أحرفٍ أوَّلَ الصَّدْرِ غالبًا، وقد تكونُ في أوَّلِ الشَّطرِ الثَّاني، لكنْ بحرفٍ أو بحرفينِ وإلا اعتُبرَ شاذًّا[3]".

وترى العربُ أنَّ الخَزْمَ ليس عيبًا في الوزن ولا في المعنى، فقد يسقط ويُحفظُ للبيتِ معناه، يقول ابن رشيق: "وليس الخزمُ عندهم بعيبٍ؛ لأنَّ أحدَهم إنَّما يأتي بالحرفِ زائدًا في أوَّلِ الوزنِ، إذا سقطَ لم يفسد المعنى، ولا أخلَّ به، ولا بالوزنِ[4]".

أمَّا موقفُ حازم من الرأي السَّابق فيرى أنَّه ركنٌ في البيتِ وليس بزائدٍ فيه، وإنَّما لجأ العربُ إليه لأسبابٍ، يقول: "فأمَّا ما رامَ العروضيون إثباتَه في متونِ الأوزان من الزيادةِ التي يسمونها الخَزْمَ فإنَّهم غلطوا في ذلك؛ لأنَّ العربَ لم تكن تعدُّ تلك الزياداتِ من متون الأوزانِ، وإنَّما كانوا يجعلونها توطئاتٍ وتمهيداتٍ ووُصُلًا لإنشاءِ البيوت[5]".

ومن ذلك أيضًا رأيُه في بحر المُضارع إذ يقول: " فيه كلُّ قبيحةٍ، ولا ينبغي أنْ يُعدَّ من أوزان العرب، وإنَّما وُضِعَ قياسًا، وهو قياسٌ فاسدٌ؛ لأنَّه من الوضعِ المُتنافرِ[6]".

وفي موضعٍ آخرَ من كتابِه يصفُه بأنَّه " أسخفُ وزنٍ سُمِعَ، فلا سبيل إلى قبولِه ولا العملِ عليه أصلًا[7]".

---

(1) منهاج البلغاء، ص278.

(2) المصدر السابق، ص279.

(3) المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر، إعداد إميل بديع يعقوب، ص228.

(4) العمدة، ابن رشيق، ج149/1.

(5) منهاج البلغاء، ص262-263.

(6) المصدر السابق، ص268.

(7) المصدر نفسه، ص243.

وقد استدرجَ حازمٌ الحديثَ عن هذا البحر بعد أنْ عَرَضَ رأيَه في الأوزانِ من حيثُ تناسبُها أو تنافرُها، ورأى أنَّ التناسبَ في الأوزانِ يُحققُ في الشِّعرِ حلاوةً ويُثبتُ فيه ماهيَّتَه، يقول: "ويجبُ أن يُقال في ما ائتلفَ على النَّحوِ شعرٌ[1]".

ويعني بالتناسبِ تقارب الشَّبَه في الأسبابِ والأوتادِ، نحو: فاعلن (//O//O) وفاعلاتُن (//O/O//O)، وهذه إشارةٌ منه إلى الأثر الموسيقي الذي يملكُه البيتُ وينفذ من خلالِه إلى ذائقة المتلقي، فكلما زاد التناسب استحوذ البيتُ عليه وتملَّكه.

3- النَّظمُ وعلاقتُه بالطَّبعِ:

يرى حازمٌ أنَّ النَّظمَ عملٌ إبداعيٌّ يستمرُّ من بداية الإبداعِ الشِّعري إلى نهايتِه، وأنَّ آلتَه الطبعُ، فهو المحرِّكُ والباعثُ على إنماءِ الفكرةِ، وهو المُعينُ على صوغِ الكلامِ، ويُشيرُ إلى أنَّ للشُّعراءِ مسالكَ مختلفةً يتفاوتون فيها في النَّظْمِ تِبعًا لاختلافِ القوى الفكرية وتنوُّع الخواطر، يقول: "النَّظمُ صناعةٌ آلتُها الطَّبعُ، والطَّبعُ هو استكمالٌ للنَّفسِ في فهم أسرارِ الكلامِ، والبصيرةُ بالمذاهبِ والأغراضِ، التي من شأنِ الكلامِ الشِّعريِّ أنْ ينحى به نحوَها[2]".

ولعلَّ حديثَه أوسعُ وأشملُ من حديثِ الإمام عبد القاهر عن النَّظْمِ، فقد رأى الإمام أنَّ النَّظمَ "توخِّي معاني النَّحوِ" وكثيرًا ما كان يربطُ النَّحو بالبلاغةِ، ويتحدَّثُ عن المعنى والدِّلالة، والمعنى ومعنى المعنى، لكنَّ حازمًا يجعل النَّظمَ عملًا فنيًّا تمتدُّ خيوطُه على طول النَّفَسِ الشعري، من لحظة بداية اختيار الفكرة، وانتقاء معناها واختيار اللَّفظ المناسب مرورًا بالنسج والتأليف والرَّبط ، وانْتهاءً بالخاتمة.

ويربطُ حازمٌ الجيِّدَ من النَّظمِ بالقوة التي يمتلكها صاحبُ النَّظم، فعندَه أنَّ الشَّاعر المتمكِّنَ الجيِّدَ في النَّظْمِ قد يكونُ أبطأ في القول من الشَّاعر غير المتمكن، وذلك لأسبابٍ يجملُها بقوله: "وذلك إذا قصد إبعادَ الغايةِ في الرويَّةِ والتَّنقيحِ فتطلَّبَ المعاني الشريفة، ونزعَ بها المنازعَ اللَّطيفةَ، وجهد في إبرازِها من العباراتِ في صورٍ بديعةٍ[3]".

فالشَّاعر الذي يبحثُ عن المعاني وينتقي ويجوِّدُ شِعْرَهُ تكونُ له أفضليَّةٌ معَ بطئِه على الشاعرِ الذي لا يُعنى بشعره، وكأنَّ حازمًا يقول: على قدرِ جُهدِكم يحسنُ نَظْمُكم.

---

(1) منهاج البلغاء، ص267.

(2) يُنظر: المصدر السابق، ص199.

(3) المصدر نفسه، ص211.

المبحثُ الثاني:
مصادر الفكر النَّقدي عند النَّاقديْن

أولًا- مصادر الفكر النقدي عند الإمامِ عبد القاهر الجُرجاني:

تعدَّدتْ مصادرُ المعرفةِ التي شكَّلتْ فكرَ الإمامِ عبد القاهر الجُرجاني ما بين النحويَّة، والبلاغيةِ، والنَّقْديَّة، وكان دائمًا يعرضُ ويحلِّلُ ويستنبطُ بمنهجٍ فكريٍّ سليم ووعي متمحِّصٍ ناقدٍ؛ مُثبتًا رجحانَ رأيه أو معزِّزًا رأيه برأي سابقِه.

ولا يَخفى أنَّ دعامةَ الفكرِ النَّقديّ عندَه ترتكزُ على عَلَمَيْنِ كبيرينِ في مسار اللُّغة، وهما: الجاحظُ، وسيبويه، فكثيرًا ما كان يذكرُهما، ويصرِّحُ بنسبةِ أقوالٍ معينةٍ إليهما، ولعلَّهما أكثرُ من وردا في كتابيه، وهنا إشارةٌ يؤكدُها محمد أبو موسى، إذ يقول: " وهنا نؤكِّدُ ما قلناه من أنَّ عبدالقاهر مَزَجَ علمَ الجاحظِ بعلمِ سيبويه، وأدركَ بثقوبِه هذه العَلاقةَ البعيدةَ بين هذين العالِمَيْنِ الكبيرينِ[1]".

ويمكنُ الحديثُ عن مصادر الفكر النَّقْديّ عند الإمام عبد القاهر ضمنَ ما يأتي:

1- المصادر النَّحْويَّة:

أوَّلُ ما يُتحدَّثُ عنه ضمن مصادرِه النَّحْويَّة هو كتاب الكتاب لسيبويه، فقد استفاد الإمامُ منه إلى حدٍّ بعيد، وَهَضَمَ مسائلَه، واستطاعَ أن يَلِجَ إلى أبوابِه بفكرٍ واعٍ، حتى تمكَّن من الوصولِ إلى مُرادِه بالنَّفاذِ إلى الماوراء في فكرِ سيبويه، ويُمكنُ توضيحُ ذلكَ ببعضِ المسائلِ التي وردتْ في كتابيه، فمثلًا عند حديثِه عن التَّقْديمِ والتَّأخير عَرَضَ لقول سيبويه الذي يشير إلى قيمته وغرضِه في الكلام، حين قال: "كأنَّهم يقدِّمون الذي بيانُه أهمُّ لهم، وهم ببيانِه أعنى[2]".

وتأتي إضافةُ الجُرجانيّ بعدَها لتفيدَ أنَّ ذلكَ ليس كافيًا، يقول: "وقد وقعَ في ظنونِ النَّاسِ أنَّه يكفي أنْ يُقالَ: إنَّه قُدِّمَ للعنايةِ، ولأنَّ ذكرَه أهمُّ من غيرِ أنْ يُذكرَ من أين كانتْ تلك العلَّةُ[3]".

ويحملُ هذا القولُ مدى حِرْصِه على خوضِ معركةٍ مع العبارة؛ ليبحثَ عن الخبايا وعن المعنى الذي لأجلِه كان التقديم والتأخير، ومثالُه قولُ عروةَ بن أُذَيْنة:

سُـــــــلَيْمى أَزْمَعَـــــــتْ بيْنَـــــــا فـــــــأينَ تقولُهـــــــا أيْنـــــــا

---

(1) مدخل إلى كِتابيْ عبد القاهر الجُرجاني، محمد أبو موسى، ص35.

(2) الكتاب، سيبويه، ج68/1.

(3) دلائل الإعجاز، ص108.

علَّق الإمامُ على البيتِ بقوله: " وذلك أنَّه ظاهرٌ معلومٌ أنَّه لم يُرِدْ أنْ يجعلَ هذا الإزماعَ لها خاصَّة، ويجعلَها من جماعةٍ لم يزمع البينَ منهم أحدٌ سواها، هذا محال، ولكنَّه أراد أنْ يحقِّقَ الأمرَ ويؤكِّدَه، فأوقعَ ذكرَها في سمعِ الذي كلَّم ابتداءً ومن أوَّل الأمرِ، ليعلم قبل هذا الحديث أنَّه أرادها بالحديث، فيكون ذلك أبعد له من الشَّكِّ[1]".

هكذا يستحثُّ الإمام المُتلقِّي للبحثِ عن العلَّة، وأنَّه لا يكفي القول بأنَّ هنا تقديمًا أو تأخيرًا، دون ذكر الغرضِ أو الفائدةِ منه.

وفي موضع الحذفِ في كتاب الدلائل أيضًا أفاد الإمام من سيبويه، وحلَّق خلف المقصودِ من الحذف، كما في عرضِه لقول الشاعر:

اعتـــادَ قلبَـــكَ مـــن ســـلمى عوائـــدُه وهـــاجَ أهـــواءَكَ المكنونـــةَ الطَّلَـــلُ

رَبْـــعٌ قـــواءٌ أذاعَ المعصـــراتُ بـــه وكـــلُ حيـــرانَ ســـارٍ مـــاؤُهُ خَضِـــلُ

فسيبويه لم يعلِّق في كتابه على البيتينِ سوى أنْ وضَّح الحذف بقوله: "كأنَّه قال: وذاك ربعٌ، أو هو ربعٌ، رفعه على ذا وما أشبهَهُ[2]"، أمَّا الإمام فقد استعان بقول الشَّيخِ أبي الحسن الفارسي:" ولم يُحمل البيتُ الأول على أنَّ الرَّبْعَ بدلٌ من الطَّلل؛ لأنَّ الرَّبعَ أكثرُ من الطَّلل، والشيءُ يبدلُ مما هو مثلُه أو أكثر منه[3]".

ومن المسائل التي توقَّف عندها الإمامُ عبدُ القاهر وأضفى عليها إضاءاتِ فكرِه القولُ في "إنما"، وعرضَ لرأي أبي علي الفارسي في كتابه " الشيرازيَّات"، حين عالجَ فكرةَ النَّحويين الذين رأوا أنَّ معنى "إنما" هو المعنى نفسُه في " ما وإلا" يقول الفارسي: "ويقول ناسٌ من النَّحويينَ في نحو قولِه تعالى: ﴿ قُلۡ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ ٱلۡفَوَٰحِشَ مَا ظَهَرَ مِنۡهَا وَمَا بَطَنَ ﴾ إنَّ المعنى: ما حرَّم ربي إلا الفواحش[4]".

إذن أراد الفارسيُّ أنْ ينطلقَ برأْيٍ يعالجُ هذا الرَّأْيَ السَّابقَ عند النَّحْويين، وموطِنُ علمِه يوصلُه إلى أنَّ المقصِدَ من الكلامِ إذا كان إيجابًا لم يستقم، يقول: "فليس يخلو هذا الكلامُ من

---

(1) دلائل الإعجاز، ص131.

(2) الكتاب، سيبويه، ج339/1.

(3) دلائل الإعجاز، ص147.

(4) المصدر السابق، ص328.

أنْ يكونَ موجبًا أو منفيًّا، فلو كان المُرادُ به الإيجابَ لم يستقِمْ، ألا ترى أنَّك لا تقول:" يدافع أنا" و" لا يقاتل أنا"[1]".

ثمَّ يريدُ الإمامُ عبدُ القاهر أنْ يفرّقَ في الدِّلالةِ بين الاثنين، فرأى أنَّ "إنَّما" تأتي في سياقِ موضِعٍ لا يصِحُّ فيه استخدامُ "ما وإلا"، يقول: "اعلمْ أنَّ موضعَ إنَّما على أنْ تجيءَ لخبرٍ لا يجهلُه المخاطَبُ ولا يدفعُ صحتَه[2]"، وأمَّا الخبرُ بالنَّفي والإثبات نحو: "ما هذا إلا كذا" فيكون لأمرٍ ينكرُه المخاطب، ويشكُّ فيه[3]".

2- المصادرُ البلاغيَّةُ:

أوَّل ما توضع عليه اليدُ عند الحديث عن مصادر الإمامِ البلاغية هو الجاحظ، فقد تعمَّق الإمامُ دراسةَ كُتبِه، وأفاد من ثقافته في البلاغة الكثيرَ، وجاء بذكره في مواضِعَ عدَّةٍ، منها في باب البلاغةِ والفصاحةِ، فكان الجاحظُ يرى أنَّ القولَ إذا احتوى على حروفٍ تثقل اللسانَ، وتبعدُ مزاج الحروفِ عن بعضِها فإنَّها تُجانبُ الفصاحةَ، كرأيِه إذ عقَّبَ على بيت الشَّاعر:

لـــم يَضِـــرْها والحمـــد لله شـــيءٌ وانْثَنَـــتْ نحْـــو عـــزفِ نفـــسٍ ذهـــولِ

قال: "فتفقَّدِ النِّصْفَ الأخيرَ من هذا البيتِ؛ فإنَّك ستجدُ ألفاظَه يتبرَّأُ من بعضٍ[4]"، وأراد الإمامُ عبد القاهر أنْ يزيل الشبهة، ويبيّن أنَّ الحجَّة في ذلك إقامة المعنى في النَّفسِ، فكلَّما تلاقتِ المعاني واحتواها الفكرُ وكان اللفظُ في خدمتها؛ بحيث يتناسب مع المضمون كان ذلك أقربَ لأنْ يقعَ في النَّفْسِ أعذبَ موقعٍ وأكملَه، يقول: " لما كانت المعاني إنَّما تتبيَّنُ بالألفاظِ، وكان لا سبيلَ للمرتِّبِ لها والجامعِ شملَها، إلى أنْ يُعْلِمَكَ ما صَنَعَ في ترتيبِها بفكرِه، إلا بترتيب الألفاظِ في نطقِه، تجوَّزوا فكنَوْا عن ترتيبِ المعاني بترتيبِ الألفاظ [5]".

وفي دلائل الإعجازِ ما يوحي باتِّفاق رؤيةِ الإمام عبد القاهر مَعَ رؤيةِ الجاحظِ في مدار حُسنِ الصِّياغة، وإنْ كان ظاهرُ كلامِهما التناقضَ، يقول الجاحظ في قول الشَّاعر:

"متـــى تأْتِـــه تعشـــو إلـــى ضَـــوْءِ نـــارِه تَجِـــدْ خَيْـــرَ نـــارٍ عنـــدَها خيـــرُ موقِـــدِ

---

(1) دلائل الإعجاز، ص328.
(2) المصدر السابق، ص330.
(3) المصدر نفسه، ص332.
(4) البيان والتبيين، الجاحظ، ج54/1.
(5) دلائل الإعجاز، ص64.

وما كان ينبغي أنْ يُمدَحَ بهذا البيتِ إلَّا مَنْ هو خيرُ أهلِ الأرضِ، على أنِّي لمْ أُعجبْ بمعناهُ أكثرَ من عجبي بلفظِه، وطبعِه، ونحتِه، وسبكِه[1]".

فالجاحظُ هنا يفضِّلُ لفظ البيتِ وتماسُكَ أجزائِه وحُسنَ صياغَتِه، وظاهرُه أنَّه أهملَ المعنى، وليس الأمر كذلكَ، إذ إنَّ هذا التَّماسُكَ وحُسنَ الصِّياغةِ ناتجٌ من اتِّحادِ المعنى في الأساس، وهنا يتلاقى الفكران، فالإمامُ يقول: "ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصِّياغة، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يُعبَّرُ عنه سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التَّصويرُ والصَّوغُ فيه[2]"، فالصياغة والتصوير مِهادٌ يبسطُ المعنى، ويوصِل إلى المدلول، ولا يكتمل هذا الوصولُ ولا تتحقَّقُ فيه درجةٌ من الفهم إلا إذا تُوُخِّيَ فيه ما ذكره الجاحظ واستقاه الإمامُ منه وهو النَّحت، والسَّبك، والتصوير، والصياغة.

ولعلَّ من بواعث تأليفِ دلائل الإعجازِ الرَّدَّ على المعتزلة وصاحِبهم عبد الجبَّار المُعتزليّ[3]، وكثيرًا ما كان يعرضُ الإمام رأْيَه ثُمَّ يردُّ عليه، ولعلَّ أكبرَ قضيَّةٍ أثارَها المُعتزليُّ ما نوَّه إليها مُحقق الكتاب محمود شاكر، والتي تتجلَّى في قول عبد الجبَّار: "إنَّ الفصاحةَ لا تظهرُ في أفراد الكلام، وإنَّما تظهر بالضمِّ على طريقةٍ مخصوصة[4]"، وكذلك قوله: " إنَّ المعاني لا يقعُ التَّزايدُ فيها"، وقد ردَّ الإمامُ عبد القاهر على بطلانِ زعمِه، فقال: " فقولهم بالضمِّ لا يصحُّ أنْ يُرادَ به النُّطقُ باللفظةِ بعد اللَّفظةِ، من غير اتِّصالٍ يكون بين معنييهما[5]"، وهنا يجعل الإمامُ الفصاحةَ في تناسب المعاني، والتقائها، ثُمَّ بحسنِ جوارِ الكلمةِ لأختها، وأكَّد أنَّ المتكلمَ إذا علم ذلك " كان واجبًا أنْ يعلمَ أنَّ الفصاحةَ تجبُ لها من أجل معانيها، لا من أجلِ أنْفُسِها[6]".

---

(1) دلائل الإعجاز، ص251.

(2) المصدر السابق، ص254.

(3) هو عبد الجبار بن أحمد بن عبد الجبار الهمذاني الأسدابادي، أبو الحسين: قاضٍ، أصولي، كان شيخ المعتزلة في عصرِه، وهم يلقبونه قاضي القضاة، ولا يطلقون هذا اللَّقبَ على غيرِه، وله تصانيف كثيرة، منها: " تنزيه القرآن عن المطاعن" و" الأمالي" و " المغني في أبواب التوحيد والعدل" و" تثبيت دلائل النُّبوَّة"، يُنظر: الأعلام، الزركلي، ج3/ ص273-274.

(4) دلائل الإعجاز، ص394.

(5) المصدر السابق، ص394.

(6) المصدر نفسه، ص467.

وأراد أن يثبتَ أيضًا أنَّ التَّزايدَ يقعُ في المعاني وأنَّها تتفاضلُ فيما بينها، وأنَّ التَّزايدَ في الألفاظِ محال، فقال: "وهذا الكلامُ إذا تأمَّلْتَه لم تجدْ له معنًى يصحُّ عليه، غير أنْ تجعل تزايد الألفاظ عبارة عن المزايا التي تحدثُ من توخِّي معاني النَّحْو[1]".

3- المصادرُ النَّقديَّةُ:

اطَّلع الإمام على العديد من المصنَّفاتِ النقديَّةِ، التي أفاد منها، وعلى رأسِها كتاب الوساطةِ بين المُتنبي وخصومِه للقاضي علي بن عبد العزيز الجُرجاني، وذكر القاضي في بابٍ من كتابِه أنَّ هناكَ معانيَ تتداول بين الشُّعراء، وتُنسب الأفضلية للشاعر الذي يُجيدُ حُسْنَ الصَّنعة ويمتلكُ القدرةَ على إحداثِ تغيير في معنى سابقِه، يجعلُه يضفي جديدًا على المعنى، ومن ذلك حديثُه عن تشبيه العرب الخدَّ بالوردِ والوردَ بالخدِّ، يقول: " ولم تزل العامَّةُ والخاصَّةُ تُشبِّهُ الورد بالخدود، والخدودَ بالوردِ، نثرًا ونظمًا، وتقول فيه الشُّعراءُ فتُكثرُ، وهو من الباب الذي لا يمكن ادِّعاءُ السَّرقةِ فيه[2]" ، وَذَكَرَ بيتَ ابن المعتزِّ:

بيـــاضٌ فـــي جوانبِـــه احْمـــرارٌ كمـــا احْمـــرَّتْ مـــن الخجـــلِ الخـــدودُ

وعلَّق القاضي الجُرجاني على البيتِ بقولِه: " والخجلُ إنَّما تحمرُّ وجنتاه، فأمَّا منبتُ الأصداغ، ومخطُّ العذار فقليلًا ما يحمرَّان؛ فهذا التمييزُ مُسَلَّمٌ به ... ولو اتَّفق له أنْ يقول: حمرةٌ في جوانبِها بياضٌ، لكانَ قد طبَّق المفصِل، وأصابَ الغرضَ[3]".

أمَّا الإمام عبد القاهر فنظر للبيتِ من زاويتين، الأولى: أنَّ الشاعر " شبَّه على طريق العكس، فقال: هذا البياض حوله الحمرة هاهنا كالحمرة حولها البياض هناك[4]"، والثانية: أنَّ الإمامَ استفاد من التشبيه المركَّب في البيت في إضفاءِ الحُسنِ والإحسانِ عليه، فقال: "فانظر الآن كيف يتفرق عنك الحسنُ والإحسانُ، ويحضرُ العِيُّ ويذهب البيان؛ لأنَّ تشبيه البياضِ على الانفرادِ لا معنى له، وأمَّا تشبيه الحُمرة وإنْ كانت تصحُّ على الطَّريقة السَّاذجة فإنه يَفْسُد من حيث إنَّ القصدَ إلى جنسٍ من الوردِ مخصوصٌ[5]".

---

(1) دلائل الإعجاز، ص395.

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص164.

(3) المرجع السابق، ص164.

(4) أسرار البلاغة، ص197.

(5) المصدر السابق، ص198.

وممَّنْ عقدَ الإمامُ عبدُ القاهر معَه صلةً فكريَّةً الآمديُّ في كتابه الموازنة، وكان الإمامُ استحضر بيتًا للبحتريّ:

فصاغَ ما صاغَ من تبرٍ ومن ورقٍ وحاكَ ما حاكَ من وشْيٍ وديباجِ[1]

واتَّفق مع الآمدي كونَ البيتِ يحملُ تشبيهًا وليس استعارةً، لكنَّ الإمام عبد القاهر أراد أنْ يعرفَ الجِهةَ التي كان لأجلها التشبيه، وصرَّحَ أنَّ ذلك يعودُ إلى أنَّ البيتَ يحملُ فعلًا مقابلَ فعلٍ، وهذا حُكمُه حكم تشبيه شخص مقابل شخص، يقول: " فإنْ كان الأمرُ كذلك وأنت تشبِّهُ شخصًا بشخصٍ، فإنَّكَ إذا شبَّهتَ فعلًا بفعلٍ كان هذا حُكمه، فأنت تقول مرَّةً: كأنَّ تزيينه لكلامِه نظمُ درٍّ، فتصرِّح بالمشبَّه والمشبَّه به[2]".

ومن الشخصيات النقديَّة التي عرضَ لذكرها الإمام في مواضع قليلةٍ المرْزَبانيُّ، من ذلك ذكرُ الأبيات التي عرضها والتي تنسبُ للخليل وفيها تشبيهٌ خفيٌّ، والتي يوافق فيها رأيُه رأيَ المرزباني:

فكفَّاكَ لَمْ تُخلقا للنَّدى ولمْ يكُ بخلُهما بِدْعَةْ
فكفٌّ عن الخيرِ مقبوضةٌ كما نقصَتْ مئةٌ سبعةْ
وكفٌّ ثلاثةُ آلافِها وتسعُ مئيها لها شِرعةْ[3]

فالإمامُ علَّق على هذه الأبياتِ بقولِه: " وذلك أنَّه أراك شكلًا واحدًا في اليدين، معَ اختلافِ العددين، ومعَ اختلافِ المرتبتين في العددِ أيضًا؛ لأنَّ أحدَهما مِنْ مرتبةِ العشراتِ والآحاد، والآخر من مرتبةِ المئين والألوف، فلمَّا حصل الاتفاق كأشد ما يكون في شكل اليد مع الاختلاف كأبلغ ما يوجد في المقدار والمرتبة كان التشبيهُ بديعًا[4]".

---

(1) أسرار البلاغة، ص381.

(2) المصدر السابق، ص382

(3) شرح محمد رشيد رضا الأبيات السابقة، وأوضحَ كيف تمَّت العملية الحسابية، فقال: " إنَّ اليُمنى التي يعقدونَ بها للآحادِ والعشرات إذا أنْ يُعقد بها 93 وهي المائة تنقصها سبعة، تقبضُ الخنصر والبنصر والوسطى؛ بحيث تكون الأظافر في باطن الكف، وهي عُقدة الثلاثة وتقبض السبابة وتجعل ظفرها ظاهرًا (لأنَّ ظهور الأظافر للعشرات وإخفاءَها للآحاد)، وتضع الإبهام على ظهرها وهي عقدة التسعين فتلك 93، ما حصلت إلا من قبض الكف، وأمَّا اليُسرى التي يُعقد بها للمئين والألوف تتكونُ مقبوضةً بعقد 3900؛ وذلك أنْ تقبضَ الخنصر والبنصر والوسطى وهي عقدة 3000 وتقبض السبابة وتحلق عليها بالإبهام (كعقدة 90 في اليمنى)، وهي عقدة 900 فتلك 3900 حصلت بقبض اليد اليسرى أيضًا". أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، ص203.

(4) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجُرجاني، تحقيق: محمود شاكر، ص145-155

وهو في ذلك يفصح عن السبب الذي جعل التشبيه بديعًا؛ وهو على ما فيه من خفاء، استدعى من المتلقي أنْ يتأملَ المبالغة الحاصلة في تصوير البخل، لتصبح الأبياتُ بعد ذلك أدعى لأنْ تكون بديعةً.

وذكر الإمامُ في بدايةِ أسرار البلاغةِ أبياتًا أوردَها ابنُ قتيبةَ، شاهدًا على ما حَسُنَ لفظُه دون معناه:

وَلَمَّا قَضَيْنا مِنْ مِنًى كُلَّ حاجةٍ وَمسَّحَ بالأركانِ مَنْ هو ماسِحُ
وشُدَّتْ على حُدْبِ المهارِي رحالُنا ولا ينظُرُ الغادي الذي هو رائِحُ
أخَذْنا بأَطْرافِ الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناقِ المطيِّ الأباطِحُ[1]

والإمامُ إذ يعرضُ هذه الأبيات فإنَّه يريدُ أنْ ينقضَ رأيَ ابنِ قتيبةَ، ويوضِّحَ أنَّ حُسْنَ اللَّفظِ فيها تابعٌ لحسن المعنى، وأنَّ ما في البيتِ من استعارةٍ قد تجلَّى فيها الحُسنُ بسبب المعنى الحَسَنِ الذي تحملُه الألفاظ، واللافتُ للنظر أنَّ الإمامَ استفادَ في ذلك من ابن جنِّي، فيُلاحظُ مدى قرب الأفكار بينهما، ففي كتاب الخصائص صنَّفَ ابنُ جِنِّي بابًا بعنوان " الردُّ على منِ ادَّعى على العربِ عنايتها بالألفاظِ وإغفالَها المعني"، يقول ابن جنِّي: " فإذا رأيتَ العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسَّنوها، وحموا حواشيها وهذَّبوها، وصقلوا غروبَها وأرهفوها، فلا ترينَّ إذ ذاك إنَّما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمةُ فهمٍ للمعاني[2]".

واستحضرَ ابنُ جِنِّي الأبيات نفسَها، وتناولَها بالتحليل الكامل؛ ليدلل على أنَّ وراءَ كُلِّ تركيبٍ معنى، وأنَّ استقامةَ اللَّفظِ وعذوبته كانتْ بسبب إقامةِ المعاني وجودتِها.

ثانيًا- مصادر الفكر النَّقْدي عند حازم القَرطاجَنِّي:

عند الحديثِ عن مصادر النَّقْدِ عند حازم، يُلاحظُ مدى الوعي في الإفادةِ من الرَّوافِدِ النَّقديَّة غير العربيَّة بشكلٍ لا يَطْغى على الذَّائقةِ العربيَّة لديه، ويُلاحظُ أيضًا مدى الوَعْي التَّامِّ في توظيفِها بشكلٍ لا يُخِلُّ بعربيَّته أو بلاغتِه، فحازمُ المثقَّفُ يوليها جُلَّ احترامِه وانتمائِه، ولا يَعني اطِّلاعُه على الثَّقافاتِ الأجنبيَّة تناسيه للهُويَّة النَّقديَّةِ التي اسْتقاها من الثقافة العربيَّة، وإنَّما يلتقي بمقدارِ ما يسمحُ الالتقاءُ معَ الثَّقافاتِ الأخرى دونَ أنْ يذوبَ فيها على حسابِ أصالتِه، وتلك وِجهةٌ ارتآها الباحثُ في الحُكمِ على حازم؛ ليناهضَ أقوالَ مَنْ زعموا أنَّ بلاغتَه مستقاةٌ من

(1) يُنظر: الشعر والشعراء، ج67/1، أسرار البلاغة ص21.
(2) الخصائص، ابن جني، ج238/1.

الفكر اليوناني[1]، وأنَّ أثرَ اليونانِ بادٍ في كتابِه منهاج البلغاء، فأولى بمنْ تصدَّر للحكم عليه بذلك أنْ يتلمَّسَ خيوط الالتقاء في فكره مَعَ النُّقاد العرب السابقين، كالجاحظ، وابن قتيبة، والآمدي، ومن هذا المُنطلق يكشفُ الباحثُ عن أهمِّ مصادر الفكر النَّقديِّ عنده.

1- المصادر الفلسفية النَّقديَّة:

تنوَّعتِ المصادرُ الفلسفيَّةُ النَّقْديَّةُ التي استند إليها فكرُ حازم النَّقدي، ما بين عربيَّةٍ، وأخرى أجنبيَّة.

أ- المصادر العربيَّة:

كانَ لقدامةَ بن جعفر حضورٌ بارز في كتاب المِنهاج؛ وقد أولاه حازمٌ مكانةً اعترافًا بما قدَّمه للنَّقد، وهذا ما جعلَه يُصدِرُ حكمًا عليه بأنَّه أحدُ البُصراءِ في صناعةِ الشِّعرِ، وليس ذلكَ إلَّا لكونِ حازم استطاع استيعابِ المخزون النَّقدي الذي يمتلكُه قدامة، يقول حازم في معرِضِ حديثِه عن قُبحِ إيرادِ المعاني العلميَّةِ والصِّناعيَّةِ في الشعر:" ولو لم يكنْ في ذلكَ إلا أنَّ البُصراءَ بهذه الصِّناعةِ كأبي الفرج قدامة وأضرابِه قد نصَّ جميعُهم على قُبحِ إيرادِ المعاني العلميَّة والصِّناعيَّة والعبارات المُصطلح عليها في جميع ذلك، ونهوا عن جميع لك في الشِّعر[2]".

ولم يكتفِ حازمٌ بوصفِ قُدامةَ بأحد البصراء في الشِّعر، فقد منحَه صفةَ البلاغةِ أيضًا، وكثيرًا ما كانَ حازمٌ معجبًا بآرائه، إلَّا إنَّه خالفَه في مواضعَ قليلةٍ، منها رأيُه في بيتِ زياد الأعجم، وكان قدامةُ حملَه على التَّناقض، إلا أنَّ حازمًا فضَّل تأويلَه، والبيتُ هو:

---

(1) اختلفتْ نظراتُ الباحثين في الحكم على فكر حازم النَّقدي ومدى تأثُّره بالفكر اليوناني، فمنهم من ألقى عليه صفةَ التأثُّر، مثل شكري عيَّاد حين قال: " وليس بمستغربٍ أنْ تلتقي حركة إخضاع النَّقد للتأثير اليوناني بحركة التَّجديد في الشِّعر العربي"، تقريب منهاج البلغاء، ص 273، وهنا يردُّ محمد أبو موسى نافيًا أنْ يكون حازمٌ متأثِّرًا بالثقافة اليونانية، قال:" ومن الصَّواب الظاهر لمن يقرأ ويراجع أنَّ القول بأنَّ حازمًا مَزَجَ البلاغتين قولٌ فاسدٌ، وإهانةٌ لحازم". تقريب منهاج البلغاء، ص22.

وكان منصور عبد الرحمن أحد الباحثين في فكر حازم رجَّح عدم تأثُّره بالثقافة اليونانية، فقال: " ونرجِّح أنَّ حازمًا لم يعرف اليونانية، ذلك أنَّنا لم نجد في كتابه ولا فيما كتب عنه ما يدلُّ صراحةً أو ضمنًا على أنَّه كان يعرف لغة أجنبيَّة واليونانية بصفة خاصَّة". مصادر التَّفكير النَّقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، منصور عبدالرحمن، ص24.

أمّا صفوت الخطيب، فمال إلى كون تأثُّر حازم بالفكر اليوناني في حدود التنظير، فقال: " يمكننا الحكم في قضية التأثير اليوناني أنَّ حازمًا لم يُفد من التُّراث الفلسفي اليوناني ... إلا مسألة التنظير في المقام الأول". نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، صفوت عبد الله الخطيب، ص305.

(2) منهاج البلغاء، ص25.

تــراهُ إذا مــا أبصــرَ الضَّــيْف مُقــبلًا يُكَلِّمُــه مــن حُبِّــهِ وهــو أعْجَــمُ[1]

وممَّن كان له حضورٌ بارزٌ في كتابِه أبو علي بن سينا[2]، فقد ذكرَه في مواضعَ كثيرةٍ مستعينًا برأيه، وقد رأى حازمٌ في نفسِه خليفةً لابن سينا؛ حيث أراد أن يكمل مسيرتَه، ويفي برغبته في وضعِ منهاجٍ تنظيريٍّ للنَّقدِ العربي، لذلك نقل حازمٌ قولَه في منهاجه: "هذا هو تلخيص القدرِ الذي وُجِدَ في هذه البلادِ من كتاب الشِّعر للمعلِّمِ الأوَّل، وقد بقي منه شطرٌ صالحٌ، ولا يبعدُ أنْ نجتهدَ نحنُ فنبدعَ في علم الشِّعرِ المطلقِ، وفي علم الشِّعر، بحسب عادة هذا الزَّمان، كلامًا شديدَ التحصيل والتفصيل[3]".

وقد هيَّأَ حازمٌ نفسَه لإكمال خُطا ابن سينا ليتسلَّم دورَه ويضع نظريَّةً في الشِّعرِ، فقال: " وقد ذكرتُ في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصَّنعةِ ما أرجو أنَّه من جُمْلَةِ ما أشار إليه أبو علي بن سينا[4]".

ومن مواضعِ ما ذكرَ حازمٌ استفادتَه من أبي علي بن سينا، ذكرُه له في معرِض التخييل الشعري، فقد كان لحازمٍ رأيٌ يوافق به ابن سينا؛ فالتخييل أساس الشِّعر وجوهرُه، وليس الشعرُ الحقيقي بمتجرِّدٍ عنه، مهما كان صادقًا أو كاذبًا، قال ابن سينا: " الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة مِنْ حيث يعتبر تخييلها، كانت صادقة أو كاذبة[5]" .

والقولُ في التَّخييلِ تحدَّثَ حولَه غيرُ ناقدٍ مبرزًا أهميَّتَه في إثارةِ النَّفسِ وتحفيزِها؛ لتنهضَ نحو القول الشعري إمَّا قبولًا أو رفضًا، وممَّن عرَض حازمٌ لذكره في هذا المجال أبو نصر

---

(1) يكمنُ التَّناقضُ في البيتِ السَّابق – حسب رأي قدامة – في كونِ الشَّاعرِ أوجبَ الكلامَ للكلبِ، ثُمَّ قال: وهو أعجم، فاشتمل البيتُ على صفتين متناقضتين، وحازمٌ أوَّله؛ ليُخرجه على وجه الصِّحَّة، فقال: " البيتُ محتملٌ وجهًا آخرَ من التَّأويل يصحُّ عليه، وهو أنَه قد يعني بالكلام ما يُفهمُ من إشارةِ مَنْ لا يستطيعُ النطقَ وحركاتِه وشمائلِه؛ حيثُ يقصدُ بذلك إفهامُ ما في نفسِه" يُنظر: منهاج البلغاء، ص140.

(2) أبو علي بن سينا: هو الحسين بن عبد الله بن سينا، أبو علي، شرف المُلك، الفيلسوف الرئيس، صاحب التصانيف في الطب، والمنطق، والطبيعيات، والإلهيات، نظمَ الشعرَ الفلسفيَّ الجيد، ودرس اللغة مدَّةً طويلةً حتى بارى كبار المنشئين، أشهر كتبه: القانون في الطب، والشفاء، والسياسة، وأسرار الحكمة المشرقية، يُنظر: الأعلام، الزركلي، ج241/2-242.

(3) منهاج البلغاء، ص69.

(4) المصدر السابق، ص70.

(5) المصدر نفسه، ص83.

الفارابي[1]، حين قال: " الغرضُ المقصودُ بالأقاويل المخيلة أنْ ينهضَ السَّامعُ نحو فعل الشَّيءِ الذي خُيِّلَ له فيه أمرٌ ما من طلبٍ له أو هربٍ عنه[2]".

ومن جملةِ من تزوَّد حازمٌ بفكره واطَّلع عليه بعمقٍ الآمديُّ، على الرغمِ من أنَّه خالفه في مسألة وافق فيها قدامةَ بن جعفر، وهي أنَّ "المدحَ بالحسن والجمال، والذَّم بالقبح والذَّمامة ليس بمدحٍ على الحقيقة، ولا ذمٍّ على الصِّحَّة[3]".

وذلك لأنَّ تلك الصِّفاتِ فطريَّةٌ، وليست مجالًا للمدحِ أو الذَّمِّ، وإنَّما يتسعُ المجالُ أكثرَ للصِّفاتِ المكتسبةِ، والتي يرتاضُ الشَّخْصُ عليها، وكانت تلك القضيةُ المثارةُ حول بيت ابن قيس الرقيَّات:

يـــأتَلِقُ التَّـــاجُ فـــوقَ مفرِقِـــه علـــى جبـــينٍ كأنَّـــه الـــذَّهبُ

فرأى الآمديُّ أنَّ ذلك يستوجبُ المدحَ؛ لأنَّ الممدوحَ جُبِلَ على تلك الفضائل في البيت، يقول: "إنْ كان قُدامةُ يعتقدُ أنَّ ذلكَ ليس بفضيلةٍ لما كان الإنسانُ قد خُلِقَ عليه، فهذا حُكم الفضائل النَّفسانيَّة[4]".

وممن اعتمد عليه فكر القرطاجني بشكل جليٍّ ابن سنان الخفاجي في كتابه سرِّ الفصاحة، فقد أفرد بابًا يتحدَّثُ فيه عن المعاني من حيث سلامتها من الاستحالة والتناقض، وسلامتها من وضع الجائز موضع الممتنع، وكون التشبيه دليل استقامتها وصحتها، وغير ذلك من الموضوعاتِ في هذا الباب.

والمطَّلعُ على كتاب المنهاج يجدُ توافقًا كبيرًا بين فكر حازم والخفاجي، لا سيما في حديث حازم عن وضع المعاني وضع غيرِها، وفي هذا المجال جعل المعاني تحت ثلاثةِ أنواعٍ: واجبة، أو ممكنة، أو ممتنعة، وجعل الطريق إلى تلك المعاني يُسلكُ من إحدى جانبين: إما جانب الجِد، وإمَّا جانب الهزْلِ، وهذه القسمةُ التي توسَّع فيها حازمٌ هي نتيجةُ قراءتِه وإضافتِه لما ورد في سرِّ الفصاحةِ، فقد ذكر ابن سنان أنَّ "من الصِّحَّةِ ألا يضعَ الجائز موضع الممتنع، فإنَّه يجوز أنْ يضعَ الممتنع موضعَ الجائز، إذا كان في ذلك ضربٌ من الغلوِّ والمبالغة[5]".

---

(1) الفارابي: هو إسحاق بن إبراهيم بن الحسين الفارابي، أبو إبراهيم، أديب، غزير مادة العلم، من أهل فاراب (وراء نهر سيحون)، وهو خال الجوهري صاحب الصحاح، يُنظر: الأعلام، الزركلي، ج293/1.

(2) منهاج البلغاء، ص86.

(3) المصدر السابق، ص168.

(4) المصدر نفسه، ص168.

(5) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص245.

هذه الفكرةُ التي أرساها ابنُ سنان أعطتْ مجالًا لحازم أنْ يُضيفَ إلى قسمته قسمةً أكثر تفريعًا، ودعتْه إلى القولِ بأنَّ " الخفاجيَّ في هذا أغفلَ التفرقةَ بين الأقاويل التي ترِدُ على الأنحاء المتقدِّمة[1]"؛ أي التي ذكرها بقوله: " أمَّا طريق الجِدِّ وما لم يقصد المتكلِّمُ به مشاجرة ولا مغالبة، فلا يوضعُ فيها واجبٌ وضعَ ممتنعٍ، ولا ممتنعٍ وضعَ الواجب، ولا ممكن وضع ممتنع، ولا واجب وضع ممكنٍ؛ وإنَّما يوضعُ الممكنُ وضعَ الواجبِ، ويجوز أنْ يوضعَ الممتنعُ وضعَ الجائز إذا كان المقصودُ بذلك ضربًا من المبالغةِ[2]".

وقد أورد كلاهما شاهدًا اتَّفقا على غلطِ المعنى فيه، وتقاربتْ فيه آراؤهما، لأنَّ الشاعر إذ يقول:

فإنْ صورةٌ راقتْكَ فاخبُرْ فربَّما أمرَّ مذاقُ العودِ والعودُ أخضرُ

جعل احتماليةَ كون المرارة في العود الأخضر قليلة، وهذا المفهوم من قوله: "فربما"، وهذا يُناقضُ الواقعَ، قال حازم: فبنى الشَّاعر على أنَّ مرارةَ العود أكثر ما تكون عن اليبوسة، وأنَّها في الأخضر على سبيل القلة، والأمر بخلاف ذلك؛ لأنَّ وجودَ المرارة مع الخضرةِ هو الأكثر[3]".

ب- المصادر الأجنبيَّة:

فتحَ حازمٌ بابًا من الفكر يطَّلعُ على تجارِبِ الثقافاتِ الأجنبيَّة، ويسمح برصدِ الحركات النَّقْديَّة، بحيث يبقى محافظًا على ثقافته، ولا يتلاشى في تجارِب الغير.

وأبرزُ تلك المصادر تتجلَّى في ثلاث شخصيات، أوردَ حازمٌ ذكرَها في كتابِه، ونقل منها آراءَهم، وأول أولئكَ سقراط، إذ عرضَ رأيَه في طريقةِ الجِدِّ والهزْلِ، فقال: " ولا يُقبلُ شاعرٌ يحكي كلَّ جنسٍ، بل نطردُه، وندفعُ صلاحتَه وطيبَه، ونُقبل على شاعرنا الذي يسلكُ مسلكَ الجِدِّ فقطْ[4]"، فهو بذلك يتخذُ معيارًا يُقبل الشاعرُ أو يرفضُ من خلالِه، وهذا يعني أنَّ المرجعيَّة النَّقديَّةَ تحدِّدُ طريقةً تلزمُ الشُّعراء باتِّباعِها، فإنْ خالفها طُرد، ولا يُقبلُ، وكانَ من الطَّبيعيِّ جدًّا أنْ تضعَ تلك المرجعيةُ ملامحَ تفيد الشاعرَ، وتوضح مسلكَه، وهذا ما ساهمَ سقراط في تحديدِه، ونوَّه أنَّ الشَّاعرَ عليه أنْ "يتلطَّفَ في التَّدرُّج مِنَ الجدِّ إلى الهزلِ[5]".

---

(1) منهاج البلغاء، ص146.

(2) المصدر السابق، ص145.

(3) المصدر نفسه، ص146.

(4) المصدر نفسه، ص330.

(5) المصدر نفسه، ص330.

وثاني تلك الشَّخصيات أفلاطون، وقد أورد حازمٌ قوله عند حديثه عن متممات القول الشعري، واستحضر له مقولةً يُثبتُ من خلالها أنَّ الشيءَ كلما كان قريبًا من عالَمِ المُثل يزدادُ حُسنُه، وهنا يربطُ حازم الخيالَ النَّاتجَ من اتِّحاد أجزاء القول الشِّعري وتناسقِ صورِه وتناغمها بكلام أفلاطون حين يقول: "إنَّا لا نلومُ مصوِّرًا إنْ صوَّر صورةَ إنسانٍ فجعل جميعَ أعضائِه على غايةِ الحُسنِ، فنقول له: إنه ليس يمكنُ أنْ يكونَ كاملًا، وأمَّا سائرُ الأشياءِ التي هو لها مثال فحسنُها بقدر مشاركتها لذلك المثال[1]"؛ أي أنَّ حسنها بقدر مقاربتها من عالمِ المثل، وهنا تكملُ نظريَّةُ الجمالِ في الفنِّ عند أفلاطون، التي تكاد تلامسُ المطلق وتتجلَّى فيه، يقول أفلاطون: "فالجمالُ وحدَه هو الذي أوتي هذا القسطَ من الوضوحِ عند الرؤية، ولذلك كانَ أحبَّ الأشياءِ[2]".

وثالثُ تلك الشخصياتِ التي لمعتْ في فضاءِ الفكر اليوناني أرسطو، فقد كان صاحبَ نهضةٍ فكريَّةٍ أثَّرتْ في حركة الأدب اليوناني من خلال كتابه فنِّ الشعر " الذي استطاع – دون أي أثر يوناني آخر– أنْ يُزاحمَ– في عصرِه الذَّهبي– الكتابَ المقدَّسَ نفسَه[3]".

واستطاعتْ شروحاتُ الكتاب التي قام بها الفلاسفةُ المسلمون أنْ تصلَ لمداراتِ الفكر النَّقدي لديهم، وأنْ تتركَ بصمةً في مؤلفاتهم في محاولةٍ لفتحِ نافذةٍ تُطلُّ على مُنجزاتِ الفكرِ عند غيرِ العربِ.

وهنا تكمنُ ميزةُ حازمٍ؛ إذ استطاعَ أن يكوِّنَ صلةً مع الثقافاتِ، ويستفيد منها ببراعةِ ووعي ثاقب، وبذلك تتجلَّى شموليَّة النقد عنده؛ حيث " حاول أنْ يفيد من الاتجاه الفلسفي المبني على كتاب أرسطاليس، ومن آثار النُّقَّاد العرب سواء منهم من تأثَّر بالثَّقافة اليونانيَّة أو لم يتأثَّر[4]".

وعلى الرغمِ من إبرازِ حازمٍ لدورِ أرسطو في المحاكاةِ، إلَّا أنَّه يرى أنَّه لم يصلْ إلى درجةٍ تسمحُ له بوضعِ قوانينَ تخصُّ الشِّعرَ أكثر مما وضعتِ الأوائل؛ وذلك لمحدوديَّة أغراضِ الشعر اليوناني، وضيق مساربِه، وانحسارِ مدلولاته، فهو غير مهيَّأ لأنْ تُستنبط منه القواعد والقوانين، وهنا يشير حازم إلى أنَّ أرسطو لو وجدَ في شعره ما يوجدُ في شعر العربِ لمَكَّنَه ذلك من الإبحار وتأصيل القواعد التي تخدمُ الشِّعر، يقول حازم: "ولو وجدَ هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجدُ في شعر العرب من كثرةِ الحكمِ والأمثالِ والاستدلالاتِ واختلاف ضروبِ الإبداعِ في فنون الكلام لفظًا ومعنى ... لزاد على ما وضع من القوانين الشعريَّة[5]".

---

(1) منهاج البلغاء، ص119.

(2) محاورة فايدروس لأفلاطون، أو عن الجمال، ترجمة: أميرة حلمي مطر، ص69.

(3) فن الشعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص10.

(4) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ص577.

(5) منهاج البلغاء، ص69.

2- المصادر النَّحويَّة:

لمْ تكنْ مصادرُ النحوِ عند حازم حاضرةً بشكلٍ كبيرٍ، فقد تبيَّن رأيَ الخليل في مواضعَ قليلةٍ، منها حديثُه عن المُطابَقَةِ، وامتثلَ لتعريفِه لها، فقال: " قال الخليل: يُقال طابقْتُ بين الشيئين إذا جمعتُهما على حدٍّ واحدٍ وألصقتهما[1]"، وعند حديثِه عن مكانةِ الشُّعراء أيضًا عرَّجَ على قول الخليل؛ ليثبتَ أنَّ الاعترافَ بمكانتهم أمرٌ سُبق إليه منذ أزمان، فالشَّاعر القديم ذو مكانةٍ لا بُدَّ أنْ يُسلِّمَ بها أصحابُ الذوقِ والمهتمون، قال الخليل: " الشعراءُ أمراءُ الكلامِ يُصرِّفونه أنَّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرِهم من إطلاقِ المعنى وتقييدِه[2]".

وممَّا يَدُلُّ على اطِّلاعِ حازمٍ على الموروثِ الفكريِّ السَّابق ما جاءَ في حديثِه عن المسائل العلمية، واستكراه ورودِها في الشِّعر؛ كونَها لا تُخاطبُ الحسنَ وإنَّما الذِّهن، ونوَّه إلى أنَّ الجمهور يستبردُ ذكرَها على النَّحوِ الذي لا يليقُ بالشِّعرِ، ويربطُ حازم هذا الكلامَ بقصَّةٍ ذكرَتْها كتبُ التَّراجمِ عن عيسى بن عمر حين قال: " والله إنْ كانت إلا أُثَيَّابًا في أُسيفاطٍ قبضها عشَّاروك[3]" .

3- المصادرُ البلاغيَّة:

المرجعيَّةُ الماثلةُ في فكر حازم ضمن المصادر البلاغية هي مصنَّفاتُ الجاحظ، فقد أوردَ العديدَ من المواقفِ التي ذكرها الجاحظ، والتي تساندُ رأيَه، وتدعمُ وِجهةَ نظرِه، من ذلكَ ما يذكرُه حازم في حديثِه عن الصِّناعاتِ والآلاتِ، كونَها إذا دخلتِ الشِّعرَ أفسدتْهُ، إلَّا ما قُصِدَ منها التخييلُ، يقول حازم: " فإمَّا إذا كان غرضُ الشِّعرِ مبنيًّا على وصفِ أشياءَ علميةٍ أو صناعيَّةٍ ومحاكاتها والتَّخييل في شيءٍ منها، فإيرادُ تلك المعاني والعبارات غيرُ معيب[4]" .

---

(1) منهاج البلغاء، ص48.

(2) المصدر السابق، ص143.

(3) كان عيسى بن عمر يبتعدُ عن السهل من الكلام إلى الحوشي والغريب، من ذلك مقولتُه: والله إنْ كانت إلا أُثَيَّابًا في أُسيفاط قبضها عشاروك، وذلك أنَّ بعضَ أصحابِ خالد بن عبد الله القسري أودعه وديعة، فلما نُزِع خالد بن عبد الله عن إمارة العراق وتقلَّد مكانه يوسف بن عمر، كتب إلى واليه بالبصرة أنْ يحمل عيسى بن عمر مقيَّدًا، فدعا به وبالحداد وأمره بتقييده، وقال: لا بأس عليك، إنما أراد أنْ يُهذِّب الأميرُ ولدَه، فلما أتى به يوسف بن عمر سأله عن الوديعة، فأنكرها، فأمر به، فضُرب بالسياط، فلما أخذَه السوطُ جَزِعَ، فقال: أيها الأمير، واللهِ إنْ كانت إلا أُثَيَّابًا في أُسيفاطٍ قبضها عشَّاروك. يُنظر: نزهة الألباء، أبو البركات ابن الأنباري، ص29-30.

(4) منهاج البلغاء، ص190.

وهنا يستحضِرُ حازمٌ موقفًا يرويه الجاحظُ، والذي يؤكدُ من خلالِه أنَّ المعاني الصِّناعيةَ تُضعفُ الشِّعرَ، وتقيِّدُ مدى التَّخييلِ فيه، يقول: " حكى أبو عثمان الجاحظ قال: أنشدتُ أبا شُعيب القلَّال أبياتَ أبي نُواس التي أَوَّلُها:

ودارِ نُـــدامى عَطَّلوهـــا وأدلجـــوا بهـــا أثـــرٌ مـــنهم جديـــدٌ ودارسُ

فقال: هذا شعرٌ لو نَقَرْتَ فيه طَنَّ[1]".

ويبدو أنَّ أبا شُعيب القلَّال أصدرَ هذا الحُكمَ عندما سمع القصيدةَ، وأوقفَه ذوقُه عند البيت الخامس منها، وهو قول أبي نُواس:

أقمْنـــا بهـــا يومًـــا ويومًـــا وثالثًـــا ويومًـــا لـــه يـــومُ التَّرحُّـــلِ خـــامسُ[2]

فتوالي الكلمات (يومًا ويومًا وثالثًا ويومًا) أعطى طنينًا للبيتِ، وهذا من صنعةِ أبي نُواس القادرة على ابتكار العجيبِ المدهش، والجديدِ في الشعر.

وفي موضِعٍ آخرَ يرتكزُ على مقولةِ الجاحظِ في ردِّ الشُّبهةِ التي وُجِّهتْ للعربِ، في أنَّهم يجمعون المعنى وضدَّه، وهذا يجيزُه حازم بشرطِ التَّباعدِ بين البيتين في النصِّ، وإنَّما جاز هذا؛ لأنَّ العربَ كما جمعتْ بين المعنيين المتناقضين في قصيدتين مختلفتين، فإنَّه يجوز لها ذلك في القصيدة نفسِها بشرطِ التَّباعدِ، قال حازم: " فكما جازَ للشَّاعرِ أنْ ينقضَ في قصيدةٍ ما قال في قصيدةٍ أُخرى، كذلك يجوزُ له في البيتين المتميّز أحدُهما عن الآخر[3]" .

وممَّنْ كان حضورُه على استحياءٍ في مصادر حازم النقديَّة الرُّمَّاني، فقد عرضَ لرأيِه عند حديثِه عن أقسامِ الشِّعر، وبيَّن أنَّ الرُّمَّاني ارتأى أنْ تكون خمسةً باعتبار أنَّ التشبيه يدخلُ ضمنَ الوصفِ، وجملتها: مدحٌ، وهجاء، ونسيبٌ، ورثاءٌ، ووصفٌ[4].

---

(1) منهاج البلغاء، ص192.

(2) ديوان أبي نواس، ص381.

(3) منهاج البلغاء، ص138.

(4) يُنظر: المصدر السابق، ص336.

المبحث الثالث:

مقاييس الفكر النَّقدي عند النَّاقِدَيْنِ

أوَّلًا- مقاييسُ الفكر النَّقدي عند الإمامِ عبد القاهر الجُرجاني:

شكَّلتِ المباحثُ البلاغيَّةُ التي أفردَها الإمامُ في كتابيْه رؤًى نقديَّةً، يستطيعُ الباحثُ أنْ يخضِعَها لمقاييسَ عديدة، منها:

1- المقياسُ الجمالي:

استطاعَ الإمامُ أنْ ينفذَ إلى مسائل البلاغةِ من خلال التَّصوُّرِ الجمالي للمعاني التي تحملُها، فالجمالُ عندَه كائنٌ يدرِّبُه الذوق السَّليم؛ ليكونَ مادَّةً يحتوي اللُّغة، ومن هنا يكونُ الجمالُ مدخلًا للعلمِ الذي بثَّه الإمامُ في كتابيْه، وأنَّى ولَّى الباحثُ وجهَهُ في صفحاتِهما تتثالُ عليه من قطوفِ الجمالِ ما تأنسُ له نفسُه، وتطيبُ به روحُه.

وجلُّ ما يلامسُه الجمالُ هو المعنى الذي من خلالِه تتكونُ الدلالةُ، ويُفهم المضمون، وليس هذا على حسابِ الشَّكلِ، فإنَّ الإمام عبد القاهر لم يتجاهلْه، ولكنَّه صرفَ كلَّ جهدِه؛ ليكون المعنى سيدًا للشكل، وارتأى الدكتور عز الدين إسماعيل أنْ يعلِّلَ انصرافَ الإمامِ للمعنى دون الشكل بقوله: " إنَّه لمْ يشأ أنْ يُحوِّلَ مفهوم الفنِّ إلى مجرَّدِ صورةٍ جامدةٍ لا حياةَ فيها[1]".

ويرى الباحثُ أنَّ إكبارَ الإمام للمعنى وحديثَه عنه لا يعني إغفالَه للفظِ، بل إنَّ المعنى في اتِّحادٍ مع اللفظِ المعبِّرِ عنه، وإنَّ اكتسابَ اللفظِ شرفَه ومزيَّتَه لم يكنْ إلا لشرفِ المعنى الذي يحملُه، وطالما أنَّ المعنى شريفٌ، وأحسنَ اللفظُ تأديةَ الغرضِ منه، فلا يمكنُ أنْ يكونَ الفنُّ في هذه الحال صورةً جامدةً لا حَياةَ فيها.

من خلال ذلك، يمكن القول: إنَّ الشكلَ نافذةٌ نطلُّ بها على إيحاءاتِ المعنى ودلالاتِه المخبوءة، فالمعنى جوهرة كامنة في رداء اللفظ، واللفظُ مهادٌ للمعنى، والمعنى الحسنُ يكشفُه اللفظ المنتقَى، وبهذا يجملُ الفنُّ، وتُبَثُّ الحياةُ فيه.

ومن تلك الإشاراتِ التي تدلُّ على احتواء الجمال للمعنى، ما أبانَه الإمامُ – على سبيل المثال- في باب الكنايةِ؛ حيثُ إنَّ الوصولَ لفهمِ دلالاتها لا يكونُ إلا بتعقُّبِ معنًى في إثرِ معنى، وهذا هو سرُّ الجمالِ الذي يلخِّصُه بقوله: " المزيَّةُ في ذلك تقعُ في طريقِ إثباتِ المعنى دون المعنى نفسِه[2]" .

---

(1) الأسس الجمالية في النَّقد العربي، عز الدين إسماعيل، ص171.

(2) دلائل الإعجاز، ص71.

وفي باب الحذفِ أيضًا يصرّحُ الإمامُ أنَّ الحذفَ إذا كان أخفى كان أدلَّ على الحُسنِ من غيرِه، ومثال ذلكَ قولُ الشَّاعر:

شـــجوُ حسَّـــادِه وغـــيظُ عِـــداهُ أنْ يـــرى مبصِـــرٌ ويســـمعَ داعِ

وتقديرُ البيت في الشطر الثَّاني؛ أنْ يرى مبصِرٌ محاسنَه، ويسمعُ داعٍ أوصافَه أو أخبارَه، وقد حذفَ الشَّاعرُ المفعول؛ لأنَّ السياقَ في معرِضِ مدحٍ للخليفةِ، وكان من حسَّاده أنْ يغتاظوا كلما رأوا محاسنَه أو سمعوا أوصافه[1]، وقد وضعَ الشَّاعرُ المتلقي في موقفٍ يجعلُه يكوّنُ بنفسِه معنى، ويدلُّ عليه دلالةً تحدّدُ المقصودَ من البيتِ، من هنا كان الخفاءُ أشدَّ أثرًا، وأكثر جاذبية، من التصريح بالمفعول، يقول الإمامُ:" فأنتَ ترى حسادَه وليس شيءٌ أشجى لهم وأغيظ، من علمهم بأنَّ هاهنا مبصِرًا يرى وسامعًا يعي، حتى ليتمنون ألا يكون في الدنيا من له عينٌ يبصرُ بها، وأذنٌ يعي معها[2]".

وتقومُ نظريَةُ النَّظم أساسًا على مبدأ الجمال، جمال التركيب والمعنى، فكثيرًا ما يوجدُ في الشعر ما يسيءُ للترتيب، على نحو قولِ الشاعر:

ومـــا مثلُـــه فـــي النَّـــاسِ إلا مملَّكًـــا أبـــو أمِّـــه حـــيٌّ أبـــوه يقاربُـــه

فالنَّظم في البيتِ فاسدٌ لفسادِ الترتيب؛ لذا لا يكاد القارئُ يحسُّ بمتعةِ تذوُّقِ المعنى، ولا يستطيع الوقوفَ على جمالياتِه.

وممَّا كان حسنُ النَّظمِ حاملًا للجمالِ، قول إبراهيم بن العبّاس:

فلـــو إذ نبـــا دهـــرٌ، وأُنكـــرَ صـــاحبٌ وســـلّطَ أعـــداءٌ وغـــابَ نصـــيرُ
تكـــونُ مـــن الأهـــوازِ داري بنجـــوةٍ ولكـــنْ مقـــاديرٌ جـــرتْ وأمـــورُ
وإنِّـــي لأرجـــو بعـــد هـــذا محمَّـــدًا لأفضـــلَ مـــا يُرجـــى أخٌ ووزيـــرُ[3]

فقد ألقى الإمامُ على تلك الأبياتِ صفاتِ الحُسنِ والجمال؛ لما فيها من حُسْنِ نظمٍ وجودةِ تركيبٍ، وهذا مدعاةٌ لأنْ يصلَ المعنى إلى قلبِ السامع، ويستوطنَ ذائقتَه، وقد جعل الجمالَ في ذلك يعودُ للنَّظم؛ حيث إنَّك ترى ما ترى من الرَّونقِ والطَّلاوةِ، ومن الحُسن والحلاوةِ، ثُمَّ تتفقَّدُ السَّببَ في ذلكَ، فتجدُه إنَّما كان من أجلِ تقديم الظرفِ الذي هو " إذ نبا"

---

(1) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص156.
(2) المصدر السابق، ص156.
(3) المصدر نفسه، ص86.

على عاملِه الذي هو " تكون" ... ثم أنْ قال: " تكون" ولم يقل: "كان"، ثمَّ أنْ نكَّرَ الدَّهرَ ولم يقل: " إذ نبا الدَّهرُ "[1].

وكذلك يمنحُ الإمامُ الشعرَ صفاتِ الجمال كلما اعتمدَ التخييلَ، وتحرَّر من عقال المنطق؛ لأنَّ التخييل برأيِه يعمّقُ المبالغة، ويوصِل الدلالة إلى مُنتهى من اللُّطفِ، والإمام بذلكَ يفضِّلُ الشِّعرَ الذي يخلقُ عالمًا بعيدًا عن المباشرةِ في التَّصوير، ويسمُ هذا النوعَ بالجمال، وهذا الرأيُ الذي ساقَه إنَّما يؤكِّدُ من خلالِه أنَّ "خير الشعرِ أكذبُه[2]"، " والكذبُ هنا ليس الكذبَ الأخلاقي، بل الكذب الفني، بمعنى الإبداع والبعد عن النَّسخِ الحرفي للأشياء[3]".

إذن لا يعني الإمامُ أنَّ الشعر يجملُ إذا أكسبَ الشاعرُ ممدوحَه صفاتٍ ليستْ به، إنَّما سببُ الجمالِ هو التَّخييل، الذي يعتمدُ التشبيهَ والتمثيل، قال: " ومن قال أكذبُه، ذهبَ إلى أنَّ الصَّنعة إنَّما تمدُّ باعَها، وتنشر شعاعَها، ويتَّسعُ ميدانها، وتتفرع أفنانها؛ حيث يعتمدُ الاتساعُ والتخييل[4]"، واستطاعَ الإمامُ بكل تلك التفاصيلِ أنْ ينفذ إلى دقائق العلاقاتِ والتراكيب، وهو بذلك يتركُ فرصةً للذوقِ للحثِّ على طلب الجميل الذي تروق له النَّفسُ.

2- المقياس النَّفسي:

استطاعَ الإمامُ عبد القاهر أنْ يدخلَ للنَّقدِ من مداخلَ مختلفةٍ، منها مجال علم النَّفسِ، فقد تمكَّنَ من دراسةِ الأثرِ الذي يحفزُّه الشعرُ في نفسِ المُبدعِ، والأثرِ الذي يتركُه الشعرُ في نفسِ المتلقي.

وهذا التميُّزُ الذي تفرَّدَ به الإمامُ جعلَ ناقدًا كبيرًا يقرُّ بأنَّ الإمامَ يكادُ يكونُ أوَّلَ ناقدٍ عقدَ الصِّلةَ بين النَّقدِ وعلم النَّفس، يقول الدكتور بدوي طبانة: " ولم نجد عالمًا بالأدبِ أو ناقدًا من نَقَدَتِه استطاعَ أنْ يُذلِّلَ من الكلامِ لعلمِ النَّفسِ، ويخضعَه له، على مثلِ هذا الوجهِ، كما استطاع عبد القاهر أن يفعل ... حتى ليمكن القول بأنَّ هذا الاتِّجاه كاد ينفرد به الإمام عبدالقاهر من دون الدارسين[5]".

والمُطَّلعُ على كتابي الإمامِ يجدُه وثَّقَ الصلةَ بين الشعر والنَّفس من زاويتين، الأولى: جهة الإرسال التي يتكفَّلُ بها منتجُ النَّصّ، وجهة الاستقبال التي يتبناها المتلقي، فالمبدعُ لا يختارُ معانيَ الكلامِ، ولا يحسنُ حوكَها إلَّا إذا انتظمتْ في نفسِه، وبذلك تكتسي باللفظ وتُرسل

---

(1) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص86.

(2) أسرار البلاغة، ص271.

(3) التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، عبد الحميد جيده، ص163.

(4) أسرار البلاغة، ص272.

(5) البيان العربي، بدوي طبانة، ص229.

في سياقٍ مألوفٍ، يقول الإمام: "وأنَّك إذا فرغتَ من ترتيبِ المعاني في نفسِكَ لم تحتجْ إلى أنْ تستأنفَ فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدُها تترتَّبُ لك بحكمِ أنَّها خدمٌ للمعاني، وتابعةٌ لها، ولاحقةٌ بها، وأنَّ العلمَ بمواقعِ المعاني في النَّفسِ علمٌ بمواقعِ الألفاظِ الدَّالةِ عليها في النُّطْقِ[1]".

وكذلك الحالُ بالنِّسبةِ للمتلقِّي، فإنه لا يعذبُ نظمٌ له أو يُستساغُ تركيبٌ في ذوقِه، إلا إذا خضعَ لمعاييرَ يحدِّدُها الإمامُ، وهي معاييرُ نفسيَّةٌ، منها أنْ تروقَ للنَّفسِ، وتكثر عند المتلقي، وتهتزُّ في نفسِه، وتسبِّبُ له الرَّاحةَ والاستحسانَ، وكلها معاييرُ ترتبط بحسن استقبال المتلقي للنَّصِّ، يقول الإمام: " فإذا رأيتَك قد ارتحتَ واهتززتَ واستحسنتَ، فانظر إلى حركات الأريحيَّةِ ممَّ كانت؟ وعند ماذا ظهرتْ![2]".

ويزدادُ الأمرُ وضوحًا حين يصرِّحُ الإمامُ بالأسبابِ التي كان من أجلها الفنُّ البياني مؤثِّرًا، ويفصِّلُ في ذلك بإسهابٍ، متحدِّثًا عن تأثير التمثيل بلغةٍ واصفةٍ بديعة، قائلًا: " فأوَّل ذلك وأظهرُه، أنَّ أُنْسَ النُّفوسِ موقوفٌ على أنْ تُخرجَها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريحٍ بعد مكنيٍّ، وأنْ تردَّها في الشيءِ تعلمُها إيَّاهُ إلى شيءٍ آخرَ هي بشأنِه أعلمُ[3].

وبسطُ هذا الكلامِ أنَّ الإمامَ يرى سرَّ التأثيرِ كامنٌ في فتحِ مغاليقِ التمثيل، حتى إذا عَمَدَ شاعرٌ إلى تشبيهِ شيءٍ غامضٍ بشيءٍ مألوفٍ، فالنَّفسُ تكادُ تنفرُ من الغامضِ الذي لا تألفُه، فإذا قرَّبَ الشَّاعرُ وماثلَ بشيءٍ معروفٍ لدى المتلقي، أنسَ به وازدادَ تعلُّقُه به، وهذا الأمرُ مردُّه إلى النَّفْسِ الذَّائقة التَّائقة لألوان الجمال الفنِّي؛ لذلك يكونُ هذا المقياسُ شديدَ الصِّلَةِ بسابقِه، من حيثُ كونُ الجميل يوثِّرُ في النَّفسِ ويتركُ ظلالَه مخيمةً عليها.

ومما يتركُ أثرًا في نفسِ المتلقي بساطةُ التَّركيبِ، لا التي تسفُّ به إلى حدِّ السذاجةِ وإنَّما التي تقابلُ التَّعقيدَ، فالإمامُ يذمُّ هذا النَّوعَ من التَّركيبِ؛ لأنَّه يُرهقُ فكرَ السَّامعِ، ويُعمِّي عليه الدِّلالةَ، وهو أقرب ما يكون إلى الغموضِ الذي لا تروقُ له النَّفسُ، يقول الإمام: "وإنَّما ذُمَّ هذا الجنسُ؛ لأنَّه أحوجَكَ إلى فكرٍ زائدٍ على المقدارِ الذي يجبُ في مثلِه، وَكَدَّكَ بسوءِ الدِّلالةِ، وأُودعَ لكَ في قالَبٍ غيرِ مستوٍ ولا مُمَلَّسٍ، بل خشنٍ مضرَّس[4]".

وَمَثَّلَ بقول المتنبي:

---

(1) دلائل الإعجاز، ص54.

(2) المصدر السابق، ص85.

(3) أسرار البلاغة، ص121.

(4) المصدر السابق، ص142.

وَلِــذا اســمُ أَغْطيَــةِ العُيــونِ جفونُهــا مــنْ أنَّهــا عمــلَ السُّــيوفِ عوامــلُ

ويبدو التَّعْقيدُ في البيتِ واضحًا حين أَخَلَّ المتنبي بالتَّركيبِ؛ حيث قدَّمَ معمولَ اسمِ الفاعل (عملَ) على اسم الفاعل (عوامل)، وهذا ما ذمَّه الإمامُ؛ لأنَّه أرهق المتلقي بالبحثِ عن تمامِ المعنى بإعادةِ ترتيبِ الألفاظِ حسبَ فهمهِ للبيت.

3- المقياسُ اللُّغوي:

يُعِدُّ الإمامُ البيانَ علمًا أصلُه اللُّغة، ولا تُؤسَّسُ هذه اللُّغة إلا على أساسٍ من سلامةِ التركيب وحُسنِ المعنى الذي تدلُّ عليه، وإذا اسْتقامَ ذلك لها حَسُنَ البيانُ وأثمرتْ أفنانُه.

وكثيرًا ما كانَ الإمامُ يدعو إلى الارتقاءِ في البحثِ عن الدلالةِ التي كان لأجلها الإعرابُ، فإنَّ معرفةَ كون الفاعلِ فاعلًا، أو المفعولِ مفعولًا، مرحلةٌ تمَّ تجاوزها، والآن بفضلِ علمِه الذي يضعُه بين أيدينا، يحاول أنْ يبرزَ السببَ الذي استحقَّتْ به الكلمة أنْ تكونَ فاعلًا أو مفعولًا، يقول:" إنَّما تقعُ الحاجةُ فيه إلى ذلكَ، العلمُ بما يوجِبُ الفاعلية للشيءِ إذا كانَ إيجابُها من طريقِ المجاز، كقوله تعالى: ﴿ فَمَا رَبِحَت تِّجَرَتُهُمۡ ﴾ ... وليس هذا علمًا بالإعرابِ، ولكن بالوصفِ الموجبِ للإعرابِ[1] ".

وهذه الطَّريقُ التي مهَّدها الإمامُ تكمنُ أسرارُها في معرفة المعنى الذي أُقيمتْ عليه اللُّغة، فالمعنى هو المرجعُ الأبقى لما دلَّت عليه الألفاظُ، وهنا إشارةٌ حكيمةٌ يلفتُ النظر إليها محمد أبو موسى قائلًا: " فإذا ما رُضتَ نفسَك، واجتهدْتَ في معرفةِ عملِ عقلكَ، وهو يعمل اللُّغة، والبيان المختار، وجدتَك لا تغوصُ في بحارِ اللُّغة، إنما تسبحُ في ثبجِ المعاني[2]".

ومن هذا الاعتبار دافعَ الإمامُ عن علم البيان، برفضِه مبدأَ إخضاعِ الغريب والحوشي وجعلِه أساسًا للفصاحةِ والبلاغة، فقال: " يسمعُ بالفصاحةِ والبلاغةِ فلا يعرفُ لها معنًى سوى الإطنابِ في القول ... وأنْ يستعملَ اللَّفظَ الغريبَ، والكلمة الوحشيَّةَ[3]".

ولعلَّ رفضَ الإمامِ لهذا المبدأِ قائمٌ على استوحاشِه للمعنى الذي خلَّفتْه الألفاظُ الغريبة، وعدم تقبُّل الذَّوقِ لها.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص396.

(2) مدخل إلى كتابي الجرجاني، محمد أبو موسى، ص247.

(3) دلائل الإعجاز، ص7.

إذن تُبنى اللُّغةُ على أساسٍ من بناءِ المعنى، ويزدادُ الأمرُ وضوحًا حينَ يفرّق الإمامُ في المعنى بين قول النَّاس: قتلُ البعضِ إحياءٌ للجميعِ، وقولِه تعالى: ﴿ وَلَكُم فِي ٱلۡقِصَاصِ حَيَوٰةٞ[1]﴾ ، فيزيلُ الشُّبهةَ التي تسيطرُ على القلوب والعقول، من أنَّ المعنى في العبارتين مؤدَّاهما واحدٌ، يقول: " فإنَّه وإنْ كانَ قد جرتْ عادةُ النَّاسِ بأنْ يقولوا في مثل هذا: إنهما عبارتان معبَّرُهما واحد، فليس هذا القولُ قولًا يمكنُ الأخذُ بظاهرِه أو يقعُ لعاقلٍ شكٌّ أنْ ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهومَ من الآخر[2]".

ويقفُ الإمامُ مليًّا على بلاغةِ الكلمة، كلمة (حياة) في الآية السابقة، ويؤكِّدُ ألا مقارنةَ بين العبارتين، فالآيةُ تفوقُ حسنًا وجمالًا عبارة النَّاس (قتل البعضِ إحياءٌ للجميع)، يقول: "لمَّا كان الإنسانُ إذا عَلِمَ أنَّه إذا قتَل قُتِلَ، ارتدعَ بذلكَ عن القتلِ، فسلمَ صاحبُه، صارَ حياةُ هذا المهمومِ بقتلِه في مُسْتأنفِ الوقتِ مستفادةً بالقصاص، وصار كأنَّه قد حييَ باقي عمرِه به[3]".

هكذا توصَّل الإمامُ إلى فهم براعةِ البناء اللُّغوي في الآيةِ الكريمةِ، وأنَّها اكتسبتْ دلالاتها من المعنى الذي أقامتْه بشكلٍ يوحي بتفوُّقِ البيان القرآني على كلام البشر.

ومن الإضافاتِ التي وجدتْ مدًى كبيرًا في الدَّرْسِ النَّقديّ الحديث، إشارةُ الإمامِ إلى أنَّ "اللُّغة تجري مجرى العلاماتِ والسِّمات[4]" ، وحديثُه هذا يكادُ يقتربُ فيه بالنقد الحداثي، وهذا ما انتبه إليه الدكتور محمد مندور حين قال: "منهجُ عبد القاهر يستندُ إلى نظريَّةٍ في اللُّغة، أرى فيها ويرى معي كلُّ من يمعنُ النَّظرَ أنَّها تتماشى مَعَ ما وصلَ إليه علمُ اللِّسان الحديث من آراء[5]".

وإشارةُ الإمامِ السَّابقة تُعمِّقُ مفهوم اللُّغة وتوسِّعُ مداها، ويعطي لها الحريَّة، بحيث تسمحُ للمبدعِ أنْ ينتقي ما شاءَ من ألفاظٍ، ويكونُ على قَدْرٍ من اختياراتِه حُرًّا دون أنْ تُقيِّدَه بما يقبلُ العقلُ أو المنطق، لذلك يقول: " كلُّ حُكمٍ يجبُ في العقل وجوبًا لا يجوزُ خلافُه، فإضافتُه إلى دِلالةِ اللُّغةِ، وجعلُه مشروطًا فيها محالٌ[6]"؛ لأنَّ اللغةَ واسعةٌ بمجازاتها وكناياتها؛ وبذلك تتعدَّدُ

---

(1) [البقرة: 179]

(2) دلائل الإعجاز، ص261.

(3) المصدر السابق، ص289.

(4) أسرار البلاغة، ص376.

(5) في الميزان الجديد، محمد مندور، ص201.

(6) أسرار البلاغة، ص376.

دلالاتها، ولا تقتصِرُ على دِلالةٍ واحدةٍ، فمثلًا حينَ يقال: مرَّتْ بجانبي غيمةٌ، تتوسَّعُ دائرةُ الدِّلالةِ وتخرج كلمة (غيمة) من مدلولها المباشر؛ لتتوارى في ثوب المجاز، وتكتسبُ دلالةً تعلِّقُها بـ (فتاة)، وهذا ما يعني أنَّ اللغةَ لا تخضعُ أو تُحصرُ في دائرةٍ ضيّقةٍ.

وقد أفاد الدَّرسُ اللُّغوي الحديث من إشارةِ الإمامِ السابقة، فكانت بذرةً صالحةً لنماءِ الفكر اللُّغوي عند المُحدَثين، يقول الدكتور عبد السلام المسدِّي: " لقد أقامت اللسانيَّاتُ جوهرَ تعريفِها للظَّاهرةِ اللُّغويَّةِ على مفهوم العلامة من حيث هي "دليل" لا يدلُّ في بدئه بمقومات رمزية، وإنَّما يكتسبُ دِلالَته باتِّفاقٍ عارضٍ يضفي عليه قيمة الرَّمزِ، دون أنْ يُحوِّله إلى رمزٍ[1]".

بهذا الشَّكلِ يُفهمُ الرَّمزُ على أنَّه نِتاجُ اللُّغةِ التي تدرِّبُه على أنْ يحمل الدلالاتِ المختلفةَ، تبعًا للشحنات التي تودعُ فيه، وتبعًا للعلائق التي يستندُ إليها.

ثانيًا- مقاييسُ الفكر النَّقدي عند حازم القرطاجَنِّي:

اتَّسمَ الفكر النقدي عند حازم بتعدُّدِ الموضوعات وتفرُّع الأبعاد، وهذا من شموليَّةِ النَّقدِ عندَه، وكان طبيعيًّا أنْ تنشأَ مقاييسُ تجمعُ تلكَ الفكرَ في إطارٍ يُقرِّبُ المضمونَ النَّقْديَّ ويُبسِّطُه، ومن هذه المقاييسِ:

1- المقياسُ الجمالي:

إنَّ نظرةَ حازمٍ للنَّقدِ نظرةٌ جماليَّةٌ، فلا يكادُ يطرقُ موضوعًا إلا ويجعل عاملَ الجمالِ محورًا يتحدثُ عنه، وجاعلًا إياه سببًا في التَّأثيرِ في المُتلقِّي، ويمكن القول: إنَّ هذا المقياسَ داخَلَ عناصرَ عديدةً تحدَّثَ عنها حازمٌ، ومنها:

أ- اللَّفظ:

يذهبُ حازمٌ في حديثِه عن صفاتِ اللَّفظِ الذي يستحسنُه في الشِّعرِ مذهبَ النُّقَّاد الأوائل، فهو مثلُهم يميلُ إلى كونِ اللَّفظِ عذبًا غيرَ مُتكلَّفٍ أو متوعِّرٍ أو وحشيٍّ، وإذا خلا الشعرُ من تلك الصِّفاتِ يحسُنُ ويجمُلُ ويُحبَّبُ إلى النُّفوسِ، وهذا تهيِّئُه للشَّاعرِ قوَّةٌ تُمكِّنُه من ذلك، يقول: "والتَّهذِّي إلى العباراتِ الحَسنةِ يكونُ بأنْ تكونَ للشَّاعرِ قوَّةٌ يستولي فكرُه بها على جميعِ الجهاتِ التي يستكملُ حسن الكلام بالتَّرامي به إلى كُلِّ جهةٍ منها، والتباعد عن الجهات التي تُضادُّها[2]".

---

(1) اللسانيات وأسسها المعرفية، عبد السلام المسدي، ص30.

(2) منهاج البلغاء، ص222.

وبيّنَ حازمٌ أنَّ التَّكلُّفَ في الشِّعرِ قدْ يقعُ في جهاتٍ عدَّةٍ، منها "توعُّر الملافظ أو ضعف تطالبِ الكلم، أو بزيادةِ ما لا يُحتاجُ إليه، أو نقصِ ما يُحتاجُ، وإمَّا بتقديمٍ وتأخير، وإمَّا بقلبٍ، وإمَّا بعدلِ صيغةٍ عن صيغةٍ هي أحقُّ بالموضعِ منها، وإمَّا بإبدالِ كلمةٍ مكانَ كلمةٍ هي أحسنُ موقعًا في الكلامِ منها[1]".

ولعلَّ جُهدَ حازمٍ في إبرازِ محاسن اللَّفظِ يختلفُ عن السَّابقين، فقد عمدوا إلى حشدِ الأمثلةِ والأبياتِ التي تُبرهنُ على جودةِ اللَّفظِ بما يتماشى مَعَ ما أصَّلوا، أمَّا حازمٌ – وإنْ كان الأمرُ غالبًا على منهجه في الكتاب– فقد كانَ قريبًا جدًّا من إرساءِ نظريَّةٍ نقديَّةٍ تتحدَّثُ عن قواعدَ يُثبتُها باستشهادِ قليلٍ للأمثلةِ التي تؤكِّدُها.

وحازم يلتقي في حديثِه عن اللَّفظِ مَعَ الإمامِ عبد القاهر حينَ دعا إلى أنْ يكونَ اللَّفظُ مستحسنًا وفقَ جهاتٍ حدَّدَها بقوله: "أمّا رجوعُ الاستحسانِ إلى اللَّفظِ من غيرِ شركٍ من المعنى فيه، وكونِه من أسبابِه ودواعيه فلا يكادُ يعدو نمطًا واحدًا، وهو أنْ تكونَ اللَّفظَةُ مِمَّا يتعارفُه النَّاسُ في اسْتعمالِهم، ويتداولونه في زمانِهم، ولا يكونُ وحشيًّا غريبًا ، أو عاميًّا سخيفًا[2]".

إلَّا أنَّ هناكَ اختلافًا بين النَّاقدين، وهو أنَّ حازمًا أعطى أهميَّةً للعنصر الصوتي في الكلمة، وأشاد بالتلاؤمِ بين الحروفِ، وأوضحَ أنَّ جمالَ اللفظةِ يكونُ أيضًا بالتلاؤم في المخارج؛ بحيث لا تكون الحروفُ قريبةً يثقلُ بها السَّمعُ، فقال: " منها أنْ تكونَ حروفُ الكلامِ بالنَّظرِ إلى ائتلافِ بعضِ حروفِ مع بعضِها، وائتلافِ جملة كلمةٍ مَعَ جُملةِ كلمةٍ تلاصِقُها مُنتظمة في حروفٍ مُختارةٍ مُتباعدةِ المخارجِ مترتّبةً الترتيبَ الذي يقعُ فيه خفة[3]".

ب– المعنى:

يحاولُ حازمٌ في كتابِه أنْ يُقدِّمَ أُسُسًا جماليَّةً للمعنى؛ بحيثُ يُمْتِعُ، ويؤنسُ، ويُصبحُ أكثرَ قُربًا من النَّفسِ، وقد تحدَّثَ في مواضعَ عدَّةٍ عن المعاني، وأثرِها، وطرقِ استثارتِها، وعن صورِها؛ بما يعني أنَّه يولي المعنى أهميَّةً في القولِ الشِّعريّ، وهو المعتمَدُ في نظريَّتِه النَّقديَّةِ حينَ يربطُ التَّخييلَ به.

وحازم يستشعرُ جمال المعنى حينما يبتعدُ عن التَّكرارِ، فالمعاني المكرورة تعطي جوًّا خاملًا بعيدًا عن التجديدِ وحيويَّةِ المشهد الشِّعري، وإنْ كان لا بُدَّ من التَّكرارِ في المعنى، فإنَّ حازمًا يربطُه بمجموعةِ شروطٍ، يوضّحها بقولِه: " التَّكرارُ لا يجبُ أنْ يقعَ في المعاني إلَّا

(1) منهاج البلغاء، ص223.

(2) أسرار البلاغة، ص6.

(3) منهاج البلغاء، ص222.

بمراعاةِ اختلافِ ما بين الحيّزينِ اللّذينِ وقع فيهما التَّكرارُ من الكلامِ، فلا يخلو أنْ يكونَ ذلكَ إمَّا لمخالفةٍ في الوضعِ، بأنْ يُقدِّمَ في أحدِ الحيّزينِ ما أُخِّرَ في الآخر، أو بأنْ تختلفَ جهاتُ التَّعلُّقِ في الحيّزيْنِ، أو بأنْ يُفهِمَ المعنى أوَّلًا من جهةٍ من جهاتِ الإبهامِ، ثُمَّ يوردُ مُفسَّرًا[1]".

فما يجعلُ المعنى المُكرَّرَ مقبولًا اختلافُ موقعِه وتعلُّقِه، وتفسيرُه بعد إبهامِه، فهذه الشروطُ تجعل المعنى أكثرَ استحواذًا على ذائقة المتلقي، وتستميلُه نحو النَّصّ بشكلٍ يدفعُ الملَلَ عنه؛ حيث إنَّ المراوحةَ في وضعِ المعاني يحقِّقُ المتعةَ للمُتلقي، ويطردُ السَّأَمَ عنه.

ج- الأسلوب:

يتحدَّدُ الأساسُ الجماليُّ عند حازم في هذا المجالِ من خلالِ ربطِه أسلوبَ المُبدعِ بالحالةِ النفسيَّةِ لديه، فمن هذا المُنطلقِ يُقِرُّ بأنَّ أساليبَ الشُّعراءِ تتنوَّعُ في العمليَّةِ الإبداعيَّةِ؛ لأنَّ النَّفسَ لها بواعثُ على القولِ الشِّعْريّ، وتختلفُ طاقاتُها الإنتاجيَّةُ تِبعًا لاختلافِ الأهواءِ، يقول: "إنَّ أساليبَ الشِّعرِ تتنوَّعُ بحسبِ مسالكِ الشُّعراءِ في كلِّ طريقةٍ من طرقِ الشِّعْرِ، وبحسبِ تصعيدِ النُّفوسِ فيها إلى حزونةِ الخشونةِ أو تصويبها إلى سهولةِ الرِّقَّة، أو سلوكها مذهبًا وسطًا[2]".

وحازم في حديثِه عن الحالةِ النَّفسيَّةِ وعلاقتها بالإبداعِ الشِّعري قد سُبقَ إلى ذلك، فكثيرٌ من النُّقَّادِ مَنْ جَعَلَ للشِّعرِ دواعيَ تُحفِّزُ على القول، وتُبدعُ وفقًا لما هي عليه، كابن قتيبةَ مثلًا حينَ قال: "للشعر دواعٍ تحثُّ البطيءَ وتبعثُ المتكلف، منها الطَّمعُ، ومنها الشوقُ، ومنها الشَّرابُ، ومنها الطَّربُ، ومنها الغضبُ[3]".

لكنَّ حازمًا تفوَّقَ على السَّابقين حين جعلَ الأسلوبَ أداةً تمكِّنُ المُبدعَ من صياغةِ القولِ الشعري بطريقةٍ تجعلُه قادرًا على أن ينفذَ لنفسِ المُتلقِّي ويؤثِّرُ فيه، وحتَّى يُصبحَ هذا الأسلوبُ مؤهَّلًا لذلك، فإنَّ حازمًا يشترطُ فيه "حسنَ الاطِّرادِ، والتناسب، والتلطُّف في الانتقال من جهةٍ إلى جهةٍ، والصيرورة من مقصد إلى مقصد[4]".

ومن مظاهر جمالِ الأسلوب عند حازمٍ أيضًا التنويعُ في الأساليب؛ بحيث لا يقتصِرُ المبدعُ على أسلوبٍ واحدٍ؛ لأنَّ ذلك وريثُ الملل، قال: " وكذلك لا ينبغي أن يستمرَّ في كلامٍ

---

(1) منهاج البلغاء، ص36.

(2) المصدر السابق، ص354.

(3) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج79/1.

(4) منهاج البلغاء، ص364.

طويلٍ على وصفِ حالةٍ ساذجةٍ، بل التَّركيبُ في الأحوال، واقترانُ بعضها ببعض ممَّا يجبُ أَنْ يُعتمَدَ[1]".

د- الموسيقى والإيقاع:

أعطى حازمٌ للمُبدعِ إشاراتٍ يجملُ بها شعرُه، ولعلَّ هذا الجانبَ في نظر حازم يعدُّ من ضمنِ الأمور التي بها يُحكم على شاعرٍ أنَّه يَفضُل شاعرًا آخرَ؛ لذلك فإنَّه يقترحُ على الشاعرِ أنْ يُحسنَ انتقاءَ البحر الشِّعري الذي يتناسبُ معَ الغرضِ الذي يقصِدُه، ويجبُ ألَّا يُفضَّلَ شاعرٌ قويَ في بحرِه على شاعرٍ ضعُفَ في بحرِ قصيدتِه المختلف، يقول: " فيجبُ ... ألا يُفضَّلَ شاعرٌ وُجِدَتْ له قصيدةٌ في الطَّويلِ والكامل مائلةً إلى القوَّة على شاعرٍ وُجدتْ له قصيدةٌ في المديدِ أو الرَّمَلِ مائلةً إلى الضَّعفِ، فقد يجيءُ شعرُ الشَّاعر الأضعفِ في الأعاريض التي يقوى فيها النَّظمُ مساويًا لشعرِ الشَّاعرِ الأقوى في الأعاريضِ التي من شأنها أنْ يضعفَ فيها النَّظم[2]"، وهذا يعني وجودَ أعاريضَ يقوى فيها النَّظمُ، وأعاريضَ يضعف فيها، يقول: " فأعلاها درجةً في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافرُ والكاملُ، ومجال الشاعر في الكامل أفسحُ منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض النَّاس الخفيفُ[3]".

ويربطُ حازم البحرَ مَعَ الغرضِ الشِّعريّ، والشَّاعرُ أمامَه الطَّريقُ في انتقاء المعنى الذي يرومُه وفقًا للبحر الذي تجودُ به قريحتُه، وليست كلُّ الأغراضِ المُتحدَّثِ عنها يناسبُها بحرٌ محدَّدٌ، بل إنَّ التجربة الشعرية وانفعالاتِ نفسِ المبدع تضعُه في موقفٍ تُمَكِّنُه من أنْ تنثالَ عليه الأقوال الشِّعرية، وهنا قال الدكتور جابر عصفور: "ليس هناك خصائص سابقة للوزنِ، بل يكتَسِبُ كلُّ وزنٍ خصائصَه داخل التجربة؛ بحيث يمكنُ أنْ نجدَ قصائدَ متعدِّدةً من نفس الوزنِ، ولكن تفرضُ كلُّ قصيدةٍ على الوزنِ خصائصَ ليس له في غيرِها من القصائد[4]".

2- المقياس النَّفسي:

أوْلى حازمٌ هذا المقياسَ أهميَّةً كبرى، لأنَّه الباعثُ الأساسُ على قولِ الشِّعر، فحالاتُ نفسِ المُبدع من فرحٍ، أو حزنٍ، تهيِّئُ له المناسبةَ لاستغلالِ الفرصِ للانطلاقِ في فضاء

---

(1) منهاج البلغاء، ص348.

(2) المصدر السابق، ص270.

(3) المصدر نفسه، ص268.

(4) مفهوم الشعر، جابر عصفور، ص265.

الإبداعِ، وتلك البواعثُ أمورٌ تحدثُ عنها انفعالاتٌ للنُّفوس؛ لكون تلك الأمور مما يناسبُها ويبسُطها، أو ينافرُها ويقبضُها، أو لاجتماعِ البَسْطِ والقبضِ[1].

وحازم يختلف عن النُّقاد السَّابقين[2] في اعتباراتِ هذا المِقياس، فهو يجعل منَ النَّفْسِ مُنْطَلَقًا للنَّظرةِ الشِعرية (الإبداعية)، فالتَّهيؤات الحاصلة لها تُنتجُ القولَ الشِّعريَّ المناسب لها، وفي هذا المجال يقول محمد أبو موسى: "إنَّ البلاغيينَ يبدؤون من الكلامِ لينتهوا إلى ما في النَّفس، وحازم يبدأُ بما في النَّفسِ لينتهي إلى الكلام[3]".

وهذا بيِّنٌ واضحٌ، ففي مواضعَ كثيرةٍ ينطلقُ حازم في حديثِه من النفس؛ ليكشفَ عن دورِها بين طرفي العمليَّةِ الإبداعية؛ أي المبدع والمتلقي، وكلا الطرفين في حالةٍ متكاملةٍ، فالمبدعُ إذا امتلكَ أدواتِ الإرسال الشِّعري، وكان حُسنُ الاستقبال لدى المُتلقي متوافقًا لتقبُّلاتِ النَّفْسِ له، ارتقى القولُ الشِّعريُّ، وأصبحَ ذا درجةٍ عاليةٍ من الإبداعِ؛ لذا يقيمُ حازم اعتباراتٍ لهذا المِقياس يحدِّدُها بقوله: "وأيضًا فإنَّ الأقاويل الشِّعرية يحسنُ موقعها من النُّفوسِ من حيثُ تختارُ مواد اللَّفظِ، وتنتقي أفضلَها، وتركَّبُ التركيبَ الملائم المتشاكل، وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها، حتى تكونَ حسنةَ إعرابِ الجُملةِ[4]".

وهذا قريبٌ جدًّا من كلامِ الإمامِ عبد القاهر في نظرية النظم، حين أدركَ أنَّ علاقاتِ اللُّغةِ والتراكيبَ دليلٌ يدلُّ على قائلِه، ومفتاحُ الوصولِ إليه، وأنَّ نسبةَ الشِّعرِ لقائلِه نسبةٌ معروفةٌ بطريقتِه في النَّظْمِ، يقول: " اعلمْ أنَّا إذا أضفنا الشِّعر إلى قائله، لم تكن إضافتُنا له من حيث هو كَلِمٌ وأوضاعُ لغةٍ، ولكنْ من حيثُ تُوخِّيَ فيها النَّظمُ[5]".

فطريقة الشاعر في استخدام اللُّغة سبيلٌ للكشفِ عن الماهيَّة الإبداعية التي تجليها انفعالاتُ نفسِه، وكلا الناقديْنِ متَّفقانِ على أنَّ الإبداعَ الشِّعري يقف العاملُ النَّفسيُّ خلفَه، وأن حالات النَّفسِ مسؤولةٌ عن العلاقاتِ التي يقيمها المُبدعُ في لغتِه الشاعرة، ومن ثَمَّ فإنَّ الوصولَ

---

(1) يُنظر: منهاج البلغاء، ص11.

(2) كان حازم أكثرَ حرصًا على التنبيه على أثر الكلامِ في النَّفسِ، وهذا ما جعلَه يختلف عن النُّقاد السَّابقين؛ إذ اعتمدوا على الحديث عن معايير النَّقد ومقاييسه، ولم ينتهبوا بشكلٍ واضحٍ إلى اعتبارات النّفسِ، كابن سلَّام الجُمحي مثلًا، حين كانَ همُّه أنْ يضعَ الشُّعراء في طبقاتٍ، ويقارنْ بينهم وفق محدِّداتٍ تعود إلى الكم أو الكثرة وغيرها.

(3) تقريب منهاج البلغاء، محمد أبو موسى، ص34.

(4) منهاج البلغاء، ص119.

(5) دلائل الإعجاز، ص362.

إلى القائل والحكمَ على نسبة الشعر له، يكون في إدراكِ الإيحاءات النَّفسيَّة التي قادتِ المُبدعَ لإقامةِ التراكيبِ والعلاقات.

3- المقياسُ العِلميُّ:

يربطُ حازمٌ طرفي العملِ الإبداعي بعاملٍ مهمٍّ ذي دورٍ بارزٍ في نجاحِ الفنِّ وتأثيره، وهذا العاملُ هو "العلمُ"، فلا يُمكنُ للشاعر أنْ يستغنيَ عنه؛ حتى تتمكَّنَ القوَّةُ الشِّعريَّةُ في ذاته، والنَّاقدُ أيضًا بحاجةٍ إلى العلمِ؛ لكي يفتُقَ عن خبايا النَّصِّ وأسرارِه، ويُبْحِرَ في الكشفِ عن المعاني المخبوءةِ فيه والدلالاتِ، ومن هذين الاعتباريْنِ تتجلَّى قيمةُ هذا المِقياس ودورُه في العمليَّةِ الإبداعيَّة عند الشاعر والنَّاقدِ على السَّواء.

أ- الشاعر:

يفترضُ حازمٌ مبدأً يُحقِّقُ التميُّزَ في الإبداعِ الشِّعري، وهذا المبدأُ سارتْ عليهِ طباعُ الشُّعراءِ السابقين، حين لازموا الفحولَ، وأخذوا عنهم، وتمكنوا من خلال الدُّرْبةِ والمِرانِ من أنْ يبنوا قصائدَهم قويَّةً متماسكةً، وحازم يشيرُ إلى كونِ التَّعليمِ والإرشادِ موجِّهيْنِ للشَّاعر؛ ليحسنَ البناءُ الشِّعريُّ لديْه، يقول حازم: " وكيف يظنُّ ظانٌّ أنَّ العربَ على ما اختصَّتْ به من جودةِ الطِّباع؛ لنشئهم على الرِّياضةِ واستجدادِ المواضع، وانتجاعِ الرياضِ العوازبِ ... كانت تستغني في قولها الشِعر... عن التعليم والإرشادِ إلى كيفيَّاتِ المباني[1]".

وحازم يجعلُ العلمَ أداةً رئيسةً تهيِّئُ قوَّةَ الشَّاعرِ في أمورٍ عدَّة، وهي التي عليها يقوم الشِّعرُ أصلًا، منها "استثارةُ المعاني، واستنباط تركيباتها[2]".

ب- النَّاقد:

أبرزَ حازمٌ دورَ النَّاقدِ، ونبَّه على صعوبةِ عملِه، وكونِه ليس بالأمر السَّهل؛ بل إنَّه بحاجةٍ إلى الفحصِ والتَّنقيب وطولِ المزاولة، ولا يليقُ بناقدٍ أنْ يعرفَ القليلَ من العلمِ، ثُمَّ يتباهى أنَّه قد جاب المستحيل، فإنَّ الإبداعَ الشِّعري واسعُ المدارك، متجدِّدُ المدى، والنقد أنفاسُه طويلةٌ مثل الكتابةِ الشِّعريَّةِ، يقول: "وكيف يظنُّ إنسانٌ أن صناعةَ البلاغةِ يتأتَّى تحصيلُها في الزَّمنِ القريبِ، وهي البحرُ الذي لم يصِلْ أحدٌ إلى نهايتِه[3]".

---

(1) منهاج البلغاء، ص27.

(2) المصدر السابق، ص38.

(3) المصدر نفسه، ص88.

وحازم حين يقول: صناعة البلاغة، فإنَّه يعني النَّقدَ، ولا يعني البلاغةَ المعروفةَ بمعانيها وبيانها وبديعها، فهذه البلاغة "تنصرفُ إلى المعنى الجُزئي الذي ينفرُ منه حازم[1]".

أمَّا علمُ البلاغةِ " فذو خصائصَ أكثرَ شمولًا، من حيثُ تركيزُه على جانبِ القيمةِ، عبر ثلاثةِ مستوياتٍ، يتصلُ أوَّلُها بمهمَّةِ العملِ الأدبي، ويتصلُ ثانيها بماهيَّةِ العمل الأدبي، ويتصلُ ثالثُهما بمبحث الأداة تأسيسًا على فهم المهمَّة والماهيَّة[2]".

من هذا الفرقِ يتبيَّنُ أنَّ البلاغةَ جزءٌ من النقدِ، وأنَّها أداةٌ من أدواتِه، وحازم أرادَ أنْ يتجاوزَ الفهمَ البلاغيَّ المكرورَ، والذي خلَّفَه البلاغيونَ تُراثًا سامِيًا، إلى علمٍ أوسعَ يَحْمِلُ هذه البلاغةَ في صورةٍ تخرجُ بها عن القديمِ المعهودِ، وتلك الصُّورة هي الأشملُ للوصولِ إلى النَّظريَّةِ النَّقديَّة التي أرادَ حازمٌ أنْ يُثبتَها في كتابِه.

(1) مفهوم الشِّعر، جابر عصفور، ص132.

(2) المرجع السابق، ص132.

الفَصْلُ الثَّانـي:

الفِكْرُ النَّقْدِيُّ وَإِبْداعُ النَّصّ الأَدَبـيِّ

بَيْنَ النَّاقِدَيْنِ

تمهيد:

لمْ يعرفِ النَّقْدُ في بداياتِ نشأتِه حدودًا للإبداعِ الشِّعريّ تضبطُ ماهيَّتَه وتحصرُ دلالاتِه، ولكنْ كانتْ لدى النُّقَّادِ إشاراتٌ توحي بتفرُّدِ صاحبِ النَّص، واستحقاقِه لِلَقَبٍ يُخَلِّدُهُ؛ إذ إنَّه أتى بالعجيبِ المُدْهشِ، والغريبِ المُفْتِن، ومن الشعراءِ مَنِ اشتُهرَ بالأبياتِ القليلةِ، فلم يكنْ مقياسُ الكثرةِ – في بعضِ الأحيان– أساسًا يُعتدُّ به لقياسِ درجةِ إبداعِ الشَّاعر؛ بل كان الفنُّ ومدى قدرتِه على الاستحواذ على السَّامعِ، وتملُّكِ قلبه أساسًا للحكمِ على البيتِ بالتَّميُّزِ والتَّفوق، وما ذلك إلَّا لأنَّ الشُّعراءَ "يزنونَ الكلمةَ بمقدارِ ما تحرّكُ من ميزانها الطبيعيّ الذي هو القلبُ[1]".

وَمَعَ بَدْءِ ظُهورِ المنهجيَّةِ في النَّقدِ الأدبي، بدأتِ المصطلحاتُ تُبْرِزُ ماهيَّةَ الإبداع، وتقرّبُ مفهومَه، على نحوِ ما ألَّفَ ابن رشيق في كتابِه العمدة، فقد عقدَ بابًا أسماهُ "باب المخترع والبديع" يبيّنُ خلالَه أنَّ الاختراعَ خلقُ المعاني التي لمْ يُسبقْ إليها، والإتيان بما لمْ يكن منها قطُّ، والإبداعُ إتيانُ الشَّاعر باللَّفظِ المستظرفِ الذي لمْ تجرِ العادةُ بمثلِه ... فصارَ الاختراعُ للمعنى، والإبداعُ للَّفظِ[2].

ولمْ يكنْ فكرُ الإمامِ عبد القاهر موازيًا لما ارتآهُ ابنُ رشيقٍ، فقد كانتْ أمداءُ فكرِه أعمق وأندى ثراءً، وعلى الرَّغمِ من كونه لمْ يضعْ حدًّا فاصلًا يكشفُ عن خبايا المصطلح، إلَّا أنَّه "استعملَ مادَّة (بَدَعَ) في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ثلاثًا وثلاثينَ مرَّةً، موزَّعةً على أربعةٍ وعشرينَ موضعًا بالكتابين معًا[3]"، ما يعني أنَّ الإمامَ أعطى صورةً واضحةً للإبداعِ الشعري، وكانَ يسعى إلى تنبيهِ أصحابِ المَلَكاتِ للطُّرقِ التي عليهم أنْ يسلكوها؛ حتى يخرجَ عملُهم الشعريُّ مبدَعًا.

وكذلك قدَّمَ حازِمٌ منهاجَه؛ ليكونَ منهاجًا للبلغاءِ وسراجًا للأدباءِ، وقد احتوى على مادَّةٍ غزيرة النفعِ، إذا سلكَ المبدعُ طرقَها، فإنَّه نالَ الخيرَ الكثيرَ.

وتشيرُ الدِّراساتُ الحديثةُ إلى أنَّ الإبداعَ الشعريَّ "عمليَّةٌ معقَّدةٌ غيرُ متجانسةٍ[4]" ؛ وذلك لتعدُّدِ أسبابِها، وصعوبةِ تحليل السَّببِ الذي يقفُ وراءَها، وما تلك الصعوبةُ إلَّا لأنَّ الشاعرَ كابدَ واحتملَ المشقَّةَ؛ ليصلَ إلى المقصودِ الذي يبحثُ عنه، وقد أشار إلى ذلك الإمامُ

---

(1) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، ج22/3.

(2) يُنظر: العمدة، ابن رشيق، ج266/1.

(3) قضايا الإبداع، مجدي أحمد توفيق، ص63.

(4) الأسس النَّفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، ص117.

عبدالقاهر حين قال: "هل تشكُّ في أنَّ الشَّاعرَ الذي أدَّاهُ إليكَ، ونشرَ بزَّه إليكَ، قد تحمَّل المشقَّةَ الشَّديدةَ، وقطعَ إليهِ الشُّقَّةَ البعيدة، وأنَّه لم يصل إلى درِّه حتى غاصَ[1]".

وبالتَّالي فإنَّ العملية الإبداعية هي ثمرةٌ من ثمار النُّضجِ المعرفي الذي يتمكَّنُ منه المبدعُ، بعد أنْ يخوضَ غمارَ البحثِ عن المعاني والأخيلةِ، وهذا ما ذهبَ إليه أنصارُ النَّظريةِ العقليَّةِ، أمثال: كانط، وهيجل، وشوبنهاور، وفان جوخ، ودافنشي؛ إذ رأوا أنَّ الإبداعَ هو وليدُ الفكرِ الواعي، والإرادة العقلية المستنيرة ... والإلهامُ المفاجئ في ضوء هذه النَّظريَّة لا يأتي من فراغٍ، وإنَّما هو وليد الفكر المُضني المتواصل[2].

(1) أسرار البلاغة، ص145.

(2) يُنظر: قضايا الإبداع، مجدي أحمد توفيق، ص63.

المبحث الأول:

المبدعُ وإبداعُ النَّصّ الأدبي عندَ النَّاقديْنِ

حَظِيَ المُبدعُ بمنزلةٍ عاليةٍ في فكر النَّاقدين، باعتباره المسؤول عن إنتاجِ النصّ، وتكوين الروابطِ بين أجزائه، وهو الذي يتولَّى مهمَّة التشكيل الفنِّي في الشِّعر، تسمحُ له بذلك قريحتُه التي تُيسِّرُ عليه الغوصَ في أعماق المعاني والدلالات.

وإنَّ فكر الناقديْنِ امتدَّت بعضُ خيوطِه إلى الدراساتِ النَّفسيَّة الحديثة، والتي انْصبَّ جهدُ بعضِها على دراسةِ الأثرِ النَّفسي للمبدعِ، إلَّا أنَّ هناك بعضَ التوجُّهاتِ التي سعتْ إلى تهميشِ دورِ المبدعِ، وتجاهلِه إلى الحدِّ الذي يلغي وجودَه من الدراسة، وذلك كان من خلال الدعوة التي كان أساسُها موتِ المؤلِّف، فقد رفضَ الشكلانيون المناهجَ المستوحاةَ من علم النَّفسِ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، التي كانت تُسيطرُ على النَّقْدِ الأدبي ... وجعلوا من العملِ الأدبي مركزَ اهتمامهم[1]، وصار التوجُّه نحو سلخِ المبدعِ عن أي عاملٍ من العوامل الخارجية، وانتقلوا إلى دراسةِ الفنِّ نفسِه، بما حمل من دلالاتٍ وأفكارٍ.

ويرى الباحثُ أنَّ عزلَ المبدعِ عن الدِّراسةِ النَّقْديَّةِ، والدَّعوةَ إلى استثنائه منها دعوةٌ تسببُ شرخًا في الفكر النَّقْديّ؛ لأنَّ فيه إغفالًا لدور المُنشئ، وإحداثَ خللٍ في عناصر العمليَّةِ الإبداعيَّة، والتي تتكوَّنُ أصلًا من المبدع، والنَّصّ، والمُتلقّي.

ومن مُنطلقِ الاهتمامِ بالمبدعِ، واعتبارِه ركنًا مكينًا في عملية الإبداعِ، تحدَّثَ كلٌّ من النَاقديْنِ عن الدور الذي يقوم به، وبواعثه الإبداعية، ومن الجديرِ بالذِّكرِ القولُ: إنَّ حازمَ القرطاجنِّي كان أعنى بالتفصيلاتِ التي أفردها لذكر المبدعِ، وأكثرَ تصريحًا بذكرِ ما يتعلَّقُ به، أمَّا الإمامُ عبد القاهر فقد كانَ يُشيرُ إلى دورِه الأساس في العملية الإبداعية، من خلال إجادته للنَّظْمِ، وحسنِ تركيبه، وترتيبِه للمعاني، وعدَّ المُبدعَ أداةَ الوصلِ بين فروع المعاني، والبيان، والبديع، التي يستحقُّ أنْ يوصفَ بالفرادةِ إذا اعتبر مقياسَ النَّظمِ في عملِه الفنِّي، وهذا ما أشار إليه الدكتور محمد عبد المطَّلب، حين قال: " حضور المبدع – عند عبد القاهر – شاعرًا كانَ أمْ غيرَ شاعرٍ، يرتبطُ بعمليَّةِ التَّعليقِ؛ أي توخِّي النَّظْمِ[2]".

ويُمكنُ تجليَةُ الحديثِ عن المُبدعِ عند النَّاقديْنِ من زاويتين، تتعلق الأولى بدوافع القول الشعري، وأما الثانية بالمعنى وصلتِه بالإبداعِ الشعري.

---

(1) يُنظر: النقد الأدبي، ب.برونل، و.د.كوتي، د.مادلينا، ج.م.جليكسون، ترجمة د. هدى وصفي، ص33.

(2) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمد عبد المطلب، ص210.

أوَّلًا- دوافع الإبداع الشعري عند النَّاقديْنِ:

اهتمَّ الإمامُ عبد القاهر بالحديثِ عن تبعاتِ الدَّوافعِ التي تُحفِّزُ على القول الشعري ونتائِجِها، ولا نكادُ نتلمَّسُ في كتابِه حديثًا مباشرًا عن الحالة النَّفسيَّةِ التي تدفعُ المُبدعَ للقول، وإنَّما كانَ جُلُّ اهتمامِه ينصبُّ أساسًا على نتائجِ النَّفسِ المُبدِعة، فهو يتخيَّلُ أمامَه شاعرًا مطبوعًا، اكتملَتْ عناصرُ إبداعِه، ونَضِجَتْ فيه الشِّعريَّةُ، وكانت نفسُه مهيَّئةً للقولِ الشِّعري، وهذا الشَّاعرُ أوْلاه الإمامُ حديثَه في كتابيْهِ؛ ليفتحَ أمامَه فضاءً ممتدًّا من الثقافةِ الشعرية التي إنْ تملَّكها استوتْ فيه الشعريَّةُ على سوقِها، وأثْمرَ ينعُ بيانِه.

وكذلكَ فإنَّ الإمامَ لمْ يُهمل دور العقلِ " فهو الذي يصطنعُ الفكرةَ، وينظِّمُها، وينسِّقُها، وبعد أنْ تأخذَ الفكرةُ مكانَها من العقلِ مرتَّبةً منسَّقةً تهبطُ على القلمِ كتابةً، وعلى اللسانِ شعرًا وخطابةً[1]"، وكثيرًا ما كان الإمامُ يحثُّ المبدعَ على أنْ ينظر نظرَ المثبِّتِ الحصيفِ الرَّاغبِ في اقتداحِ زنادِ العقل ... ويبتعد عن مرتبةِ المقلِّدِ الذي يجري معَ الظاهرِ[2].

ويبدو أنَّ الإمامَ تعمَّقَ في أوليَّاتِ التجربةِ الشِّعريَّةِ التي يكابدُها المبدع، وما نتاجُه الفنيُّ الذي تتكاملُ فيه خيوطُ العاطفة مع الإبداع إلَّا وجْهٌ لنضجِ التجربةِ لديه، وقد استطاعَ الإمامُ أنْ يقدِّمَ نماذجَ كثيرةً تُشكِّلُ ملامحَ خاصَّة في نظريَّة النَّظم " أمَّا نظمُ الكلم فليسَ الأمرُ فيها كذلك؛ لأنَّكَ تقتفي في نظمِها آثارَ المعاني، وترتِّبُها على حسبِ ترتيبِ المعاني في النَّفْسِ[3]".

فالنَّفسُ حارسةُ المعاني وناظمةٌ لها، وبها تصبحُ مخرجاتُ العملِ الأدبي مكسوَّةً برداءِ الألفاظِ المعبِّرةِ عنها تمامَ التَعبير، ولم يكن اكتمالُ النَّظمِ وخروجُه على صورتِه الرَّائقة إلَّا بعدَ احتواءِ التجربة لتلك المعاني التي تتوزَّعُ في أنحاءِ نفسِ المُبدع، وهذا ما يؤكِّدُه حازم أيضًا في ثنايا حديثِه عن النَّظْمِ ودورِ النَّفسِ في الارتقاءِ بالكلامِ الشِّعري، يقول: " فإذا أحاطتْ بذلك علمًا قَوِيَتْ على صوغِ الكلامِ بحسبِه عملًا، وكان النُّفوذ في مقاصِدِ النَّظمِ وأغراضِه وحسن التصرُّفِ في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكريَّةٍ واهتداءاتٍ خاطريَّةٍ، تتفاوتُ فيها أفكار الشعراء[4]".

فقد وضعَ النَّاقدانِ أيديَهما على أُولى بداياتِ التَّجربةِ الشِّعريَّةِ ممثَّلةً بـ (النَّفس، والقوى الفكرية، والاهتداءات الخاطريَّة)، فعلى قدرِ صفاءِ هذه المعطياتِ تصفو التجربةُ ويزدادُ نفوذُها،

---

(1) البيان العربي، بدوي طبانة، ص207.

(2) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص171.

(3) المصدر السابق، ص49.

(4) منهاج البلغاء، ص199.

كذلك يصبحُ الفكر النَّقديُّ بين النَّاقديْن أشدَّ قُرْبًا حين يقرّرُ كلٌّ منهما أنَّ الطبعَ علامةٌ على امتياز التجربة الشعريَّة، ومن متعلقاتِه النَّظم الذي تتعاقبُ فيه المعاني، وتتآلفُ معَ بعضِها، دونَ أنْ تتركَ الفراغَ خاملًا بسوءِ المعاني والدلالاتِ؛ لذلك " فأنت لا تُكبرُ شأنَ صاحبه – أي النَّظم– ولا تقضي له بالحذقِ والأستاذية وسعةِ الذرعِ وشدة المنة، حتى تستوفيَ القطعة، وتأتي على عدَّةِ أبياتٍ[1]".

فالإمامُ عبد القاهر استخدمَ العبارات (الحذق، والأستاذية، وسعة الذرع، وشدة المنة) دليلًا على جودةِ الطَّبعِ، بما يُنبئُ عن اكتمال التجربة عند صاحبِها، وهذا ما يتوافقُ معَ فكر حازمٍ، عندما أشارَ إلى أنَّ قدرةَ الشَّاعر على النَّفاذِ من معنًى إلى معنًى، وحسن ترتيب عرضِ تلك المعاني علامةٌ على بُعدِ مرامِه، يقول: " إذا كان الشَّاعرُ مقتدرًا على النُّفوذ من معاني جهةٍ إلى معاني جهةٍ ... من غير ظهور تشتُّتٍ في كلامِه ... وكان بصيرًا بأنحاءِ التَّدرُّجِ من بعضِ الأغراضِ والمعاني إلى بعضٍ، بالغًا الغاية القصوى في التَّهدّي إلى أحسنِ ما يُمكنُ أن تكونَ بنيةُ غرضِه وكلامِه ... قيل إنَّه بعيدُ المرامي[2]".

هكذا استطاعَ كلا النَّاقديْنِ أنْ يقرّرَ أنَّ مدى نجاحِ المُبدع في الولوجِ إلى عوالمِ النَّصّ، واحتوائه لكل العلائق التي تقيمُها نفسُه بين أجزاءِ العباراتِ، وبما تسمحُ خواطرُه به، يعكسُ التجربَةَ الحيَّةَ التي يُشكِّلُها في نصِّه، ويكون جمالُ هذا النَّصّ مرتبطًا بمدى براعةِ الشَّاعر في اختزال جميع عناصر التَّجربةِ المعبَّر عنها " وإذا كُنَّا نتحدَّثُ عن التجربةِ وكونِها عملًا داخليًّا، فإنَّها ستبرُزُ في النِّهايةِ على الصورة الجماليَّةِ في القصيدةِ[3]".

أمَّا حازم فكانَ أكثرَ استحضارًا لدور المبدعِ، من خلال حديثِه عن دوافع المبدع، وأدوات الإبداعِ الشعري.

وقد أعلى من مكانةِ الشَّاعر، ورفعَ من قيمتِه، وليسَ أيَّ شاعرٍ، إنَّما المبدعُ في مجالِه، والذي يتوافقُ إبداعُه معَ نظريَّة حازم النَّقدية، فهو الذي يُجِلُّه، ويبسُط له مفاتيح النظر في حقائق الأشياء، فهذا الشَّاعر وأمثالُه " ليس ينبغي أنْ يعترضَ عليهم في أقاويلهم إلَّا من تُزاحمُ رتبتُه في حُسنِ تأليفِ الكلامِ وإبداعِ النِّظَامِ رُتْبتَهم[4]".

---

(1) دلائل الإعجاز، ص88.

(2) منهاج البلغاء، ص323–324.

(3) الكتابة والإبداع، عبد الفتاح أبو زايدة، ص36.

(4) منهاج البلغاء، ص144.

وقد استطاعَ حازمٌ أنْ يكشفَ الحُجُبَ عن نفسِ المبدعِ، وينفذَ إلى أعماقِها، حين قرَّرَ أنَّ أغراضَ الشِّعرِ ناشئةٌ عن انفعالاتِ نفْسِ المبدعِ، وأنَّ تلكَ الأغراضَ هي الباعثةُ على قول الشِّعرِ، يقول: "يجبُ على مَنْ أرادَ جوْدةَ التصرُّفِ في المعاني، وحُسنَ المذهبِ في اجْتلابِها، والحذقَ بتأليفها، أنْ يعرفَ أنَّ للشُّعراءِ أغراضًا أُول، هي الباعثةُ على قولِ الشِّعرِ[1]"، وحازمٌ إذ يُعدُّ الانفعالاتِ مسؤولةً عن تكوُّن الأغراضِ، فإنَّه يقتربُ من النقد الحديثِ الذي يقرُّ أنَّ " الانفعالات تكونُ عند الجذور من الإبداعِ الاستطيقي[2]".

كذلك تحدَّثَ حازمٌ عن العوامل التي بها يكمُلُ نظمُ الشاعر، وأرجعها إلى ثلاثةٍ، وهي: المهيئاتُ، والأدواتُ، والبواعثُ، أمَّا المهيئاتُ فتحصلُ من جهتين، الأولى: النشءُ في بقعةٍ معتدلة الهواء، حسنةِ الوضع، طيبةِ المطاعم، أنيقةِ المناظر، والثانية: الترعرع بين فصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان[3]، وبهذين الأمرين يمكن للباحث أنْ يقول: إنَّ حازمًا جعل التربيةَ الأدبية ذاتَ أثرٍ كبيرٍ في نضج المستوى الشعري لدى المبدع، وهو إذ يتحدَّثُ عن البيئةِ ودورِها في ذلك، فقد سبق علماءَ النَّفْسِ، حين أثبتتْ تجاربُهم الحديثة " أنَّ البيئة لها أثرُها في التكوين أكثر من الجنس، فإنَ الأخويْنِ من جنسٍ واحدٍ إذا نشآ في بيئتينِ مختلفتين، ظهرتْ بينهما فروقٌ جوهريَّةٌ مرجعها إلى البيئة[4]".

وأمَّا الأدوات فهي المعاني بمفهوم حازم، وهي على نوعين: العلوم المتعلقة بالألفاظ، والعلوم المتعلقة بالمعاني، وهذه العلوم من شأنها أنْ ترقى بفكر المبدعِ، وتكوّنُ ثقافةً واسعةً لديه، وكثيرًا ما كان النُّقاد السابقون ينبّهون على ضرورة اكتسابِ الشاعر مستوًى ثقافيًّا، يُشكِّلُ زادًا فكريًّا عنده، مثل ابن طباطبا العلوي، حين حدَّد تلك العلومَ بقوله: " التوسُّع في علم اللُّغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيَّام النَّاس وأنسابِهم، ومناقبِهم ومثالبِهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر[5]".

أمَّا البواعث عند حازم، " فهي ما أطلقَ عليه النُّقَّادُ قديمًا قواعدَ الشِّعر، وقالوا بأنَّها أربعة: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب[6]"، وجعلها حازمٌ نوعين: " أطراب، وآمال[7]".

---

(1) منهاج البلغاء، ص11.

(2) الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، ص124.

(3) يُنظر: منهاج البلغاء، ص40.

(4) مصادر التفكير النقدي عند حازم القرطاجني، منصور عبد الرحمن، ص247.

(5) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص10.

(6) مصادر التفكير النقدي عند حازم القرطاجني، منصور عبد الرحمن، ص250.

(7) منهاج البلغاء، ص41.

ثم يتطرَّقُ حازمٌ لموضوعِ القوى الأساسيَّة التي تؤدي دورًا مهمًّا في الشِّعر، وهي " التي تقوم بعمليَّة التخييل الشعري[1]"، وتعدُّ إضافةً من الإضافاتِ المهمَّة التي تميَّزَ بها فكرُ حازم النقدي، وأول هذه القوى هي القوة الحافظة، والمراد بها " الذاكرة التي تحفظُ ما يُدركه الحس، وهي لا تتأتَّى للأديبِ إلا عن طريق مخالطةِ النُّصوص الأدبيَّةِ والتَّبصُّر بمناهج القول[2]"، وحازم عرَّفها بقوله: " أنْ تكونَ خيالاتُ الفكر منتظمةً، ممتازًا بعضُها عن بعضٍ، محفوظًا كلٌّ منها في نصابِه[3]".

وبناءً على هذه القوَّة ينقسمُ الشعراءُ إلى نوعين اثنين: المنتظم الخيالات، والمعتكر الخيالات، " فالمنتظم الخيالات كالنَاظم الذي تكونُ عنده أنماطُ الجواهر مجزَّأةً .. فإذا أراد أيَّ حجرٍ شاءَ على أيِّ مقدارٍ شاءَ، عمد إلى الموضع الذي يعلمُ أنَّه فيه فأخذه منه ونظمَه، أما معتكِرُ الخيالات كناظمٍ تكونُ جواهرُه مختلطةً، فإذا أراد حجرًا على غيرِ صفةٍ ما تعبَ في تفتيشِه[4]".

وثاني تلك القوى هي القوة المائزة، و" التي بها يميِّزُ الإنسانُ ما يلائم الموضع، والنَّظمَ، والأسلوبَ، والغرضَ، مما لا يلائمُ ذلك[5]"، وتكاد تكونُ هذه القوة سمةً تعكسُ طبعَ المبدعِ، وموهبتَه في الملاءمةِ بين العناصر الأربعةِ المذكورة.

أمَّا ثالثُ هذه القوى، فهي القوَّة الصانعة، وهي "التي تتولَّى العمل في ضمِّ بعضِ أجزاء الألفاظِ والمعاني والتركيبات النَّظمية والمذاهب الأسلوبيَّة إلى بعضٍ[6]".

وهذه القوة شاملة لبناء العمل الأدبي، وبها يكتملُ فنُّه، وإذا كانت مهمة القوة المائزة التمييز بين ما يلائم وما لا يُلائم، فإنَّ هذه القوة الصَّانعة قدرتُها الرَّبطُ بين جزئيات العمل الأدبي، وضمِّ بعضها إلى بعض، ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أنْ تكونَ قوَّةٌ بمعزلٍ عن أختها، فلا بد أن تتضامَّ القوى الثلاث، وتتكامل في صورةٍ تعكسُ براعة المبدعِ وإبداعَه.

وكما تحدَّثَ حازمٌ عن بواعثِ القول الشعري ومهيئاتِه، كذلك أفردَ حديثًا عن العوارضِ التي تحولُ دون انسيابيَّة النَّظم، وترهقُ المبدع في إبداعِه، وقد جعلها قسمين: الأول يرجع إلى

---

(1) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، سعد مصلوح، ص150.
(2) مصادر التفكير النقدي عند حازم القرطاجني، منصور عبد الرحمن، ص252.
(3) منهاج البلغاء، ص42.
(4) المصدر السابق، ص43.
(5) المصدر نفسه، ص43.
(6) المصدر نفسه، ص43.

الشَّاعر، والثاني إلى الشعر نفسِه، أمَّا ما يرجع إلى الشَّاعر فيمكن أنْ يكون بالخاطرِ كسلٌ، أو شغلَ الخاطرَ تلفُّتٌ إلى غير الغرضِ الذي هو آخذٌ في صوغِ العبارةِ له، أو أنْ يُدركَه سهوٌ، أو أن تكونَ موادُّ العباراتِ في الذكرِ قليلةً[1].

أمَّا ما يرجعُ إلى الشعر، منها أنْ يكونَ قَدْرُ الوزنِ فوقَ قدر المعنى، أو يكون قدر المعنى فوق قدر الوزن، أو يكون المعنى دقيقًا داعيًا إلى إيراد العبارة عنه على صورةٍ يقلُّ ورودُها، أو يكونَ المعنى من المعاني التي العباراتُ عليها قليلةً في اللسان، فلا يتمكَّنُ الخاطرُ من إيرادها موزونةً إلَّا بتعمُّلٍ ومحاولةٍ[2].

وحازم بنظرتِه إلى العملية الإبداعيَّة أقام حلقة الوصلِ بين محاورَ عدَّةٍ، وهي: النفسي، والإبداعي، والبيئي، فإذا تهيَّأتِ الأسبابُ للمبدع، وانتظم طبعُه، وكانتِ البيئةُ التي ينشأ فيها مساندةً له في عواملها، كان الإبداعُ متكاملًا في صورِهِ وأجزائه.

ثانيًا- المعنى وصلتُه بالإبداع الشِّعري عند النَّاقدَيْنِ:

لمَّا كانتِ اللُّغةُ لفظًا ومعنًى، وكانَ المعنى تلك اللؤلؤة التي يحملُها اللَّفظُ، ويدلُّ على وجودِها، كان السعيُ إلى إدراكِ أثرِ الإبداعِ في المعنى الذي يتشكَّلُ في مضامينِ اللُّغة، وليس غريبًا على ناقديْنِ جليلينِ أنْ يوجِّها عنايةَ المُبدعِ إلى مساراتٍ زاخرةٍ بفنيَّات البحث عن المعاني، وانتقاءِ الأنسب حسْب ما يقتضيه الغرضُ.

وقد تحدَّث كلاهما عن معانٍ عدَّةٍ يضمِّنُها المبدعُ نصَّه، فالإمامُ عبد القاهر في دلائل الإعجاز يُعطي الشِّعرَ ملمحًا إبداعيًّا حين يدعو المبدعَ إلى إقامةِ الصِّلَةِ بين المعنى ومعنى المعنى، والمعنى عنده "المفهومُ من ظاهر اللَّفظِ، والذي تصلُ إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى أن تعقلَ من اللَّفظِ معنًى، ثُمَّ يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنًى آخر[3]".

فالمعنى ما يدلُّ عليه اللَّفظُ مباشرةً، ويستطيعُ القارئُ أنْ يصلَ لدلالتِه بشكلٍ مباشرٍ، أمَّا معنى المعنى، فيتطلَّبُ من القارئ فهمَ المعنى الأول؛ لكي يصلَ بفهمِه له إلى المعنى الثاني، والذي يزيدُ من القيمةِ الإبداعيَّةِ أنَّ المبدعَ لا يجعلُ دلالةَ القولِ مباشِرة؛ بل يمهِّدُ ويعطفُ على المعنى معنًى آخر، مما يفسحُ للمتلقِّي مجالًا ليستنهضَ فكرَه، ويُعملَ ذاكرتَه، ويتساءلَ عن علاقاتِ المعاني التي كوَّنها المُبدعُ في نصِّه، ويمثِّل الإمامُ على ذلك بقول الشَّاعر:

---

(1) يُنظر: منهاج البلغاء، ص208-209-210.

(2) يُنظر: المصدر السابق، ص210.

(3) دلائل الإعجاز، ص263.

فـــإنّي جبـــانُ الكلـــبِ مهـــزولُ الفصـــيلِ[1]

فجبنُ الكلبِ يقتضي كثرَة نباحِه، الذي يدلُّ على وفود الضُّيوفِ إلى المُزار، وهذا المعنى هو الأول، لكنَّه يحملُ معنًى آخرَ هو محورُ البيتِ، وهو الكرمُ والضيافة.

وأمَّا أنحاءُ المعنى عند حازمٍ، فهي متعدِّدةٌ بحسب قدرةِ المبدعِ على إيرادِها في الشِّعر، وهو يعمدُ إلى أساسِ استحقاقِ المعنى للذكر من عدمِه، فيقسِّمُه إلى نوعين: أوَّل، وثانٍ، فالمعاني الأول هي التي يُبنى غرضُ الشعر عليها، وتكونُ حاضرةً؛ لتُشَكِّلَ ركيزةً أساسيَّةً في البيتِ، أمَّا المعاني الثواني فعلى عكسِها تمامًا، يقول حازم: " فالأول هي التي يكونُ مقصدُ الكلامِ، وأسلوبُ الشِّعرِ يقتضيانِ ذكرَها وبِنيةَ الكلامِ عليها، والثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلامِ وأسلوب الشِّعرِ بنيةَ الكلامِ عليها[2]".

وقد يبدو أنَّ معنى المعنى الذي عُني به الإمامُ الجرجاني هو المعنى الثاني الذي ذكره حازم، ولكنَّ الأمرَ على عكس ذلك؛ إذ تظهرُ الفروق بينهما حين نستحضرُ عنايةَ الإمامِ عبدالقاهر، وحثَّه على ضرورةِ التوسُّلِ بمسائل البيان؛ لكي يُتوصَّلَ إلى معنى المعنى من طريق الكنايةِ، أو الاستعارة؛ ليدلَّ على أنَّ معنى المعنى هو أساسُ مرادِ المُبدعِ في نصِّه، وأنَّه المقصودُ من قوله، وأمَّا المعاني الثواني، فيُفهمُ من قول حازم: لا يقتضي مقصدُ الكلام، وأسلوب الشِّعر بنيةَ الكلام عليها، أنَّها غير أساسيَّة، وتأتي في الشِّعرِ لِتُشكِّلَ غرضًا ثانويًّا، ومما يؤكِّدُ هذه الفكرةَ التي ارتآها الباحثُ حديثُ حازمٍ عن كون المعاني الدخيلة تأتي ضمن المعاني الثانويَّة، يقول: والصنف الآخر وهو الذي سميناه بالدخيل لا يأتلفُ منه كلامٌ عالٍ في البلاغة ... وأيضًا فإنَّه لا يقعُ في أغراضِ الشِّعر إلَّا ثانيًا وتابعًا[3].

فطالما كانت المعاني الدَّخيلة – وهي بخلاف الأصيلة – تأتي تابعة وثانية، فعلى ذلك لم يكنْ إبداعُ الشَّاعر لها، وحسنُ إيرادِه لها من المتممات باعتبارِها ركنًا أساسيًا في البيت، وإنَّما يستحضرُها المبدعُ؛ لتفيدَ فائدةً إضافيَّةً، تحسنُ في موقعها، وتؤدي دورًا في حيِّزِ وجودِها، دون أنْ تكونَ لبنةً أساسيَّةً يُبنى الغرضُ الرئيسُ عليها.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص263.

(2) منهاج البلغاء، ص24.

(3) يُنظر: المصدر السابق، ص25.

وإذا كان معنى المعنى عند الإمام عبد القاهر يعني " الانتقال من دلالات الألفاظِ الوصفيَّة إلى المراد عن طريق الوسائل المجازيَّة لنقل المعنى[1]"، فإنَّ المعاني الثانوية هي التابعة للمعاني الأصلية، والتي يكونُ وجودُها تأكيدًا لها.

ومِمَّا عُني به النَّاقدان الحديثُ عن المعاني المشتركةِ بين المبدعين، وفي هذا المجال تتوالدُ المصطلحاتُ النَّقديَّةُ التي تضبطُ حدَّ المعاني الشِّعريَّة، وتُقيمُ فيها معاييرَ تمنعُ حدوثَ الالتباسِ، والإمام عبد القاهر ينطلقُ من قيمة الإبداعِ وأهميَّتِه؛ ليحاول التأصيل لمعانٍ شعريَّة تسعفُها التجربة الحيَّة، ويرتضيها الفكر، وتمتحنُها العاطفة؛ لذلك تعرَّضَ لمصطلحين في ثنايا كتاب دلائل الإعجاز؛ ليخرجهما من حيِّز الإبداع، وهما:

1- الحذو:

أو الاحتذاء ويعرّفه بقوله: أنْ يبتدئَ الشَّاعرُ في معنًى له وغرضٍ أسلوبًا ... فيعمدُ شاعرٌ آخرُ إلى ذلك الأسلوب، فيجيءُ به في شعرِه، فيُشَبَّه بمن يقطعُ من أديمِه نعلًا على مثالِ نعلٍ قد قطعَها صاحبُها[2]، ومنه ما يكون جليًّا أو خفيًّا ، ومثَّل لذلك الإمامُ في كتابه[3]، لكنَّ الإمامَ توصَّلَ بفكرِه إلى أنَّ هذا النَّمطَ من الشِّعرِ والذي يعمدُ فيه الشَّاعرُ إلى التَّقليد دون إضافةٍ لا ترقى به التَّجربة، ولا يسمو به الإبداع؛ لذلك يقول: "وجملةُ الأمرِ أنَّهم لا يجعلون الشاعر مُحتذيًا إلَّا بما يجعلونَه به آخذًا ومسترقًّا[4]".

2- السَّلخ:

ويكون إذا عمد عامدٌ إلى بيت شعرٍ، فوضعَ مكانَ كلِّ لفظةٍ لفظًا في معناه، كمثلِ أن يقول الحطيئة[5]:

دَعِ المَكـــــارِمَ لا تَرْحـــــلْ لِبُغْيَتِهـــــا واقْعُـــدْ فإنَّـــكَ أنـــتَ الطَّـــاعمُ الكاســـي

ذَرِ المـــــآثُرَ لا تَـــــذهبْ لمطلبِهـــــا واجلـــسْ فإنَّـــكَ أنـــتَ الآكـــلُ اللَّابـــسْ

فالإمامُ يزدري هذا النَّوعَ من القولِ؛ لغيابِ دور الإبداعِ عنه، فليس الشِّعرُ تحصيلًا للكلامِ أنَّى تجاورتِ الألفاظُ، لكنَّه الجذوةُ التي تُشعلُ مكامن الروح، فتدفعُ المبدع للبحثِ عن

---

(1) التلقي والإبداع، محمود درابسة، ص106.

(2) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص469.

(3) سيشيرُ الباحثُ إلى الأمثلةِ التي ذكرها الإمامُ عند الحديث عن التَّناص، يُنظر: الرسالة، ص160.

(4) دلائل الإعجاز، ص471.

(5) ينظر: المصدر السابق، ص471.

فضاءاتٍ واسعة، تبسطُ فيه الوعي؛ لتصبحَ قيمةُ إبداعه مرهونةً بالجديدِ المُتخيَّلِ لا بالاتِّباع المقيَّد.

أمَّا حازم فتتجلَّى القيمةُ الفنيَّة للإبداعِ من وجهة نظره في التجديدِ في المعنى؛ لذلك تكون درجة الإبداع ذات زوايا ثلاث حسب نوع المعنى؛ لذا فالمعاني عنده ثلاثةُ أنواعٍ:

أ- المعنى الشَّائع:

وهذا المعنى " مثل ما يتداولُه النَّاس من تشبيه الشُّجاع بالأسد، والكريم بالغمام[1]"، وتكون درجة إبداع الشَّاعر في هذا المعنى بإضافةِ المتأخِّر عليه، وإكسابِه الجديدَ الذي يُخرجُه من دائرة التَّكرار المطروق من قبل، يقول: "وإنْ فضلتْ فيه عبارةُ المتأخِّر عبارةَ المتقدِّم فذلك الاستحقاق؛ لأنَّه استحقَّ نسبةَ المعنى إليه بإجادتِه نظمَ العبارةِ عنه[2]".

ب- المعنى القليل:

وهنا يشترطُ حازم للمبدعِ شروطًا؛ كي يتحرَّر الإبداعُ من سذاجةِ التَّكرار المسبوق إليه، وهذه الشروط هي[3]:

- أنْ يُركِّبَ الشَّاعر على المعنى معنًى آخر.
- أنْ يزيد عليه زيادةً حسنةً.
- أنْ ينقلَه إلى موضِعٍ أحقَّ به من الموضعِ الذي هو فيه.
- أنْ يقلبَه ويسلك به ضدَّ ما سلكَ الأول.
- أنْ يُركِّب عليه عبارة أحسنَ من الأولى.

ج- المعنى النَّادر:

وهذا المعنى هو الذي يوليه حازم جُلَّ عِنايتِه، ويُعلي فيه من مرتبةِ المبدع الذي تستدعيه الفكرة المتَّقِدَة، والتجربة ذات الشرف الرفيع؛ لأنَّ عليه مدارَ الشعر الرصين، الذي تتجدَّدُ فيه الفكرةُ، وتتكوَّن فيه التجربة أحسنَ تكوين، قال: " وهذه هي المرتبة العُليا في الشِّعر من جهةِ استنباط المعاني، من بلغَها فقد بلغ الغايةَ القصوى من ذلك[4]".

---

(1) منهاج البلغاء، ص192.

(2) المصدر السابق، ص193.

(3) يُنظر: المصدر نفسه، ص193.

(4) المصدر نفسه، ص194.

المبحث الثاني:
النَّصُّ بين النَّاقِدَيْنِ

إنَّ مخاضَ الفكرةِ التي حَمَلَها المُبدعُ، والتي اعْتركتْ بانفعالاتِ نفسِه، تتجلَّى بالنِّتاجِ الإبداعيّ الذي هُوَ النَّصُّ، والذي يحملُ في طيَّاتِه لُغَةَ المُبدِعِ وغرضَه الذي بثَّه من خلالِ أسلوبِه الشِّعريّ، والذي تَتَفَتَّقُ عنه مظاهرُ إبداعِ الشَّاعر؛ لذا فالشَّاعرُ ذو تجربةٍ تتيح له فرصةَ التشكيل اللُّغوي، ومَنَحَتْهُ القدرةَ على تكييفِ اللُّغة وتطويعها بشكلٍ يتناسبُ مَعَ وحْي إلهامِه وعاطفتِه، حتى تمكَّنَ من إخراجِ مُنْتَجِه الفنِّي على صورةٍ تتكاملُ فيها التجربةُ معَ اللُّغةِ الشِّعْريَّةِ، ويتَّحِدُ فيها الموقفُ مَعَ الفكرةِ، والفكرةُ التي يجلّيها المُبدعُ في نصِّه لا تنفصلُ عنه؛ بل هي حاضنتُه، والمسؤولةُ عن إفساحِ عوالمِ الإبداعِ أمامَ الشَّاعرِ، فـ" العبرةُ في النَّقدِ الأدبي ليستْ للموضوعِ باعتباره مُجرَّدَ فكرةٍ، وإنَّما العِبرةُ بما صارَ إليه الموضوعُ أو الفكرةُ بعد أنْ سيطرَ عليها الشَّاعرُ أو الأديبُ، وبعدَ أنِ انْصهرتْ في ذاته، وبعدَ أنْ تحوَّلتْ إلى فنٍّ[1]".

من تلك النُّقطةِ انطلقَ فكر النَّاقديْنِ الجليلينِ، في محاولةٍ منهما للتأكيدِ على دورِ الفكرةِ في خدمةِ النَّصِّ؛ لأنَّ دونَ وجودِها يفقدُ النصُّ حياتَه، وهذه نقطة التقاءٍ أولى يسيرُ على هُداها فكر النَّاقدينِ؛ ليثبتا أنَّ كلَّ مظاهر بناءِ النَّصِّ وعلاقات التركيبِ فيه بحاجةٍ إلى فكرةٍ تقوم بهذا الدَّوْرِ، قال حازم القرطاجنِّي: " وللأفكارِ تفاوتٌ في تصرُّفها في ضروبِ المعاني وضروب تركيبها ... ويتقوَّى على ذلك بالطَّبعِ الفائقِ، والفكرِ النَّافذِ النَّاقدِ الرَّائقِ[2]".

فقدرة الشَّاعر على توليد المعاني وابتكارِها طبعٌ مؤصَّلٌ ترعاهُ فكرته النَّاقدة، وهذه الفكرة موطنها عقل الشَّاعر، وبما أنَّ العقول تختلفُ باختلافِ أصحابِها؛ فإنَّ الإبداعَ متفاوتٌ لتفاوتها، وهذا يعطي إشارةً واضحةً تفيدُ بأنَّ الإبداعَ متعدِّدُ الصور، مختلفُ الأبعاد، والإمامُ عبد القاهر أكَّد من قبل حازمٍ على أنَّ صياغةَ النَّصِّ، وتآلفَ معانيه، وفقًا لنظريَّة النَّظْمِ التي أرساها في دلائل الإعجازِ، يخضعُ كلٌّ منهما إلى الفكرةِ لا محالةَ، فقال: " هذا النَّظمُ الذي يتواصفُه البلغاء، وتتفاضلُ مراتبُ البلاغةِ من أجله، يستعانُ عليه بالفكرة لا محالة[3]".

وفي هذا المجال يُمكنُ أنْ يفردَ الحديثُ عن أمريْنِ، يتعلَّقُ الأول بوحدةِ البيت، والثاني ببناء النصّ.

---

(1) قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، محمد زكي العشماوي، ص51.

(2) منهاج البلغاء، ص90.

(3) دلائل الإعجاز، ص51.

أوَّلًا- وحدةُ البيتِ:

يتألَّفُ البيتُ مِنْ ألفاظٍ تتجاورُ شكلًا، ومعانٍ تتَّحدُ ضمنًا، في شبكةٍ من التآزر؛ للتعبير عن المضمون، ولا مفرَّ مِنْ أنْ يكونَ للبيتِ موضعٌ في النصِّ، يخدمُ الكلَّ البنائيَّ، ولا بدَّ أيضًا من أنْ يَصُبَّ البيتُ في المعنى العامِّ الدلالاتِ التي يحملُها؛ حتَّى يصبحَ البناءُ متَّحدَ الأجزاء، ولا يمكنُ أنْ يقامَ ذلك البناءُ وتثبتُ أعمدتُه، إذا كانَ أحد هذه الأعمدة أُصيبَ بحالةٍ من فراغِ المعنى، فإنَّ ذلك الفراغَ سيحولُ دونَ ثباتِ المبنى وهو هنا النصُّ؛ لذا كان المعنى الذي أوْلاهُ النَّاقدان جُلَّ عِنايتهما هو الأساسَ الذي تتجلَّى فيه وحدةُ البيتِ، وفيها سعى كلا النَّاقدين إلى إثباتَ موقفِه منها، إلَّا أنَّ الإمامَ عبد القاهر تفوَّق على حازم في إسهابِه الحديثَ عن وحدةِ المعنى في البيتِ من خلال ربطها بمسائل البلاغة العربية، بينما سنجدُ – فيما بعد – أنَّ حازمًا كان له إضافاتٌ على الإمامِ عبد القاهر في الحديثِ عن بناء النَّصِّ وفق رؤيةٍ نقديَّة شاملةٍ.

ويرى الإمامُ عبد القاهر أنَّ نظمَ البيتِ، وحُسنَ تآلفِه وسبكِه، دليلُ وحدتِه أو وحدة معناه، فتترابطُ الكلماتُ بعد تآزرِ معناها، وتآلفها مَعَ جاراتها في صورةٍ تؤدِّي الغرضَ من البيتِ، وتكشفُ عن الاحتواءِ النَّفسيِّ لدى المبدعِ لها؛ لذلك فرَّقَ الإمامُ بين الحروف المنظومةِ والكلمِ المنظومةِ، فقال: " أمَّا نظمُ الكلمِ فليس الأمرُ فيه كذلك؛ لأنَّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتِّبها حسب ترتيب المعاني في النَّفس، فهو إذن نظمٌ يُعتبرُ فيه حال المنظوم بعضِه مع بعضٍ، وليس هو النَّظمُ الذي معناه ضمُّ الشيءِ إلى الشيءِ كيفَ جاءَ واتَّفقَ[1]".

فالكلامُ ينتظمُ على أساسِ انتظامِ المعنى في نفسِ المبدع، وهذا مدخل الوحدة التي يجلِّيها الإمامُ، فهو لا يصرِّحُ بوجود وحدة في أبياتٍ دون أخرى، إنَّما يعمدُ إلى طريقٍ يقيسُ بها وجود الوحدة بناءً على حُسن النَّظم أو سوئه، فكلما كان النَّظمُ مؤدِّيًا للمعنى، ومواتيًا للغرضِ، استحقَّ البيتُ أنْ يوصفَ باتحاد أجزائه؛ لذلك تتخذُ الوحدةُ في البيتِ عند الإمامِ طرقًا عدَّةً، تتوزَّعُ حسبَ تنوُّعِ مداخل الكتابين، فقد يبرزُ مفهومُه للوحدة من خلال التشبيه، أو التقديم والتأخير، أو أداءِ بعضِ الحروفِ دورها في البيت وغير ذلك، وقد أعطى الإمامُ المعنى دورًا يلعبُه في كل ذلك، فهو يعدُّه المرجعيَّة الأساسَ والمعوَّل الأول في عقد الوحدة للبيت؛ فنراه يلغي من تصوُّر المتلقِّي تصوُّرًا زائفًا تستدرجُه النَّظرةُ الأولى في البيت:

لُعـــابُ الأفـــاعي القـــاتلاتِ لُعابُـــه وأريُ الجنـــى اشـــتارتْه أيـــدٍ عواسِـــلُ

(1) دلائل الإعجاز، ص49.

ليقرَّ بأنَّ المعنى على خلاف ما تصوَّر، وأنَّ التقديمَ والتأخيرَ في البيت السابق هو تقديمٌ وتأخير يتعلَّقان بالمعنى، فقد يظنُّ ظانٌّ للوهلة الأولى أنَّ (لعاب) مبتدأٌ، والشاعر بقوله: (لعابُه) يُخبرُ به عن المبتدأ، وليس الأمرُ كذلكَ؛ لأنَّ الغرضَ الذي يريدُه الشَّاعرُ في بيتِه أنْ يشبِّهَ مدادَ قلمِه بلعاب الأفاعي، على أنَّه إذا كتبَ في إقامةِ السياساتِ أتلفَ به النُّفوس، وكذلك الغرض أنْ يُشبِّه مدادَه بأري الجنى، على معنى أنَّه إذا كتبَ في العطايا والصِّلاتِ أوصلَ به إلى النُّفوس ما تحلو مذاقتُه عندها ... وهذا المعنى إنَّما يكون إذا كانَ لُعابُه مبتدأً، ولعاب الأفاعي خبرًا[1].

وهذا التحليلُ الذي أردفَه الإمامُ للبيتِ يستوجبُ من المتلقي أنْ يتتبَّعَ المعاني التي قصدها الشاعر، وألَّا يتعجَّلَ في إتباعِ فهمِه دون تمحيصٍ للمعنى وكشفٍ عن أغوارِه؛ لذلك يضعُ الإمامُ قاعدةً يلخِّصُ بها العرضَ السَّابقَ بقوله: " واعلمْ أنَّه ليس من كلامٍ يعمدُ واضعُه إلى معرفتين فيجعلهما مبتدأً وخبرًا، ثُمَّ يقدِّمُ الذي هو الخبر، إلا أشكلَ الأمرُ عليك فيه، فلمْ تعلمْ أنَّ المُقدَّمَ خبرٌ، حتَّى ترجعَ إلى المعنى وتُحسنَ التَّدَبُّرَ[2]".

ومما يؤكِّدُ الوحدةَ ويبرزُها في البيتِ استحضارُ المعاني المتنافرة، وقد يبدو هذا غريبًا، ولكنَّ الإمامَ هنا يطرُقُ على المُبدعِ بابَ القدرةِ على جمعِ المتباعدات في المعنى، بطريقةٍ محترفةٍ؛ لتكملَ وحدةُ المعنى، ويجري الإبداعُ مجراه، ووحدة البيت تكملُ حين يعقدُ المبدعُ الصلاتِ بينها، ويقيم العلاقات التي يستطيع المبدعُ خلالَها أنْ يُقنعَ المتلقِّي بإدراكِ وجه الشَّبهِ بينها، وهذا بقدرتِه يخلقُ فضاءً واسعًا من التعجيب الذي هو أدعى لإثارةِ المتلقي، وحفزِه على الدَّهشةِ التي تتجلَّى في البيت، ولا يقوم هذا التعجيبُ أو يكملُ إلا إذا خرجَ المبدعُ عن نطاق المألوف، وكان حريصًا على الإتيان بالغريب الذي يستولي على الذائقة، ويحملها على متابعةِ القصيدة، يقول الإمام: " إنَّما الصَّنعةُ والحذقُ، والنَّظرُ الذي يلطفُ ويدقُّ في أنْ تُجمعَ أعناقُ المتنافراتِ والمتباينات في رِبقِه، وتُعقد بين الأجنبيات معاقد نسبٍ وشبكة، وما شرفت صنعةٌ، ولا ذُكر بالفضلِ عملٌ، إلا لأنَّهما يحتاجان من دقَّةِ الفكر ولطف النَّظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرُهما[3]".

يبدو الإمامُ في نظرتِه هذه قريبًا جدًّا من فكر الجاحظ حين أوضحَ أنَّ " الشيءَ من غير معدنِه أغرب، ولما كان أغرب كان أبعدَ في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرفَ كان أعجبَ، وكلما كان أعجب كان أبدعَ[4]".

---

(1) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص371.

(2) المصدر السابق، ص273.

(3) أسرار البلاغة، ص148.

(4) البيان والتبيين، الجاحظ، ج69/1.

فكلما كان الجمعُ بين أمرين متباعديْنِ أعجبَ، استحقَّ المبدعُ أنْ يُطلَق عليه مبدعًا، بشرط أنْ يكونَ هذا الجمعُ مما يقبلُه العقل، وألَّا يكون من سوءِ التأليف، الذي يتأتَّى دونَ رويَّةٍ أو إعمال فكر، ومسألة استحقاق الشاعر لهذا اللَّقبِ قائمةٌ على قاعدةٍ مؤدَّاها أنَّ الشاعر الذي يطوفُ به الخيالُ، ويستطيعُ بجدارةٍ فكرِهِ أنْ يُخرجَ الغريبَ في صورةِ المألوفِ هو الشَّاعرُ المبدعُ، وكثيرًا ما تناول النَّقدُ القديمُ هذه القضيَّةَ، وأبرزَ السُّبُلَ التي لأجلها يُعرفُ الشَّاعرُ الحقُّ من غيرِه، فنجد مثلًا ابنَ رشيقٍ يحدد هويَّةَ الشَّاعر بنقاطٍ ذكرها في سياق التعريف به، فقال: " وإنَّما سمِّي الشاعرُ شاعرًا؛ لأنَّه يشعرُ بما لا يشعرُ به غيرُه، فإذا لم يكن عند الشَّاعرِ توليدُ معنًى واختراعُه، أو استظرافُ لفظٍ وابتداعُه، أو زيادةٌ فيما أجحفَ فيه غيرُه من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنًى إلى وجهٍ عن وجهٍ آخرَ، كان اسمُ الشَّاعرِ عليه مجازًا لا حقيقةً[1]".

فتلك مسالكُ الشَّاعرِ الحقِّ الذي يقعُ على عاتقِه توليدُ المعاني واختراعُها، والزيادة فيما كان ناقصًا، والإتيان بناصية المعنى وإكسابه وجه الجدَّةِ التي تُخرجُه عن دائرة المطروق من قبل، وهذا العمل الكبير الذي يقوم به الشَّاعرُ ذو صلةٍ وثيقةٍ بالتجربة التي تتكامل مَعَ الصِّياغةِ، وما تلك الصياغةُ إلا " ترجمةٌ أمينةٌ محسوسةٌ للتجربة التي يُرادُ صوغُها[2]".

وتصبحُ الصورةُ أكثرَ وضوحًا حين يتجلَّى التحليل الفنيُّ الذي يعرضُه الإمامُ لقول الشَّاعر:

وكـــأنَّ البـــرقَ مصـــحفُ قـــارٍ فانطباقًـــا مـــرةً وانفتاحًـــا

فالتشبيهُ واقعٌ بين عنصرين يتباعدُ الفرق بينهما إلى حدٍّ بعيدٍ، وهذا ما كان أدعى للعجب؛ لأنَّ البرقَ في مادَّته وهيئتِه لا يتناسبُ مَعَ مصحف القارئ، إلا إذا استدعينا وجهَ الشَّبه النَّاشئ من سرعة انتشار البرق واختلاس وميضه، والذي يتقاربُ معَ سرعةِ القارئ في تقليب صفحات المصحف، وهنا يمكن أن يُقال: إنَّ حركة البرق سرعةً ولمعانًا تشبه حركة أوراق المصحف انطباقًا وانفتاحًا.

وعلى الرَّغمِ من شدَّةِ التَّباعدِ بين الجنسين يصبحُ التقاربُ مؤتلِفًا، بفضلِ تلك القوة المبدعة التي جمعتْ شتاتَ الأمرين في أمر واحد يختزنه وجه الشبه، وهذا ما عبَّرَ عنه الإمامُ قائلًا: " ولم يكن إعجابُ هذا التشبيه لك وإيناسُه إيَّاكَ لأنَّ الشيئين مختلفان في الجنس أشدَّ

(1) العمدة، ابن رشيق، ج124/1.

(2) أصول النقد الأدبي، طه مصطفى أبو كريشة، ص420.

الاختلافِ فقط؛ بل لأنْ حصلَ بإزاءِ الاختلافِ اتِّفاقٌ كأحسنِ ما يكونُ وأتمِّه، فبمجموع الأمرين، شدَّة ائتلاف في شدة اختلاف؛ حلا وحسنَ، وراق وفتنَ[1]".

إنَّ تلكَ القوَّةَ الماهرة في جلبِ المتباعدات وتقريبِها في صورةٍ واحدةٍ تحدَّث عنها حازم أيضًا، وقد عدَّ تلك المهمة مرهونةً بإبداعِ الشاعر، إنْ تملَّكَ القدرةَ عليها سما إبداعُه وارتقى فنُّه، قال: ويجبُ على مَنْ أراد حُسنَ التَّصرُّفِ في المعاني، بعد معرفةِ ضروبِها ... أنْ يعرفَ وجوه انتساب بعضِها إلى بعضٍ، فيقول: " إنَّه قد يوجدُ لكلِّ معنًى من المعاني التي ذكرتُها معنًى أو معانٍ تناسبُه وتقاربُه، ويوجدُ له أيضًا معنى أو معانٍ تضادُّه وتخالفُه، وكذلك يوجد لمضادِّه في أكثر الأمر معنًى أو معانٍ تناسبُه[2]".

وكذلك ربط حازم بين المعنى ومضادِّه، وأشارَ إلى إمكانيَّة التقائِهما، ما يعني أنَّ وحدةَ البيتِ في فكر النَّاقديْن قد تقوم بين المعنيين المشتركين أو المعنيين المتباعديْن أو المتضادَّيْن، وحازم لم يُعطِ أمثلةً على المعنيين المتضادين، ولكن بالرجوع إلى الشِّعر العربي نجدُ الشواهدَ ماثلةً بشكلٍ كبير، لا سيما إذا تأمَّلنا شعر المتنبي على سبيل المثال، يقول في مدح سيف الدولة:

أَعْلـــى المَمَالـــكِ مـــا يُبْنَـــى علـــى الأسَـــلِ والطَّعـــنُ عنـــد مُحبـــيهِنَّ كالقُبَـــلِ[3]

فالمعنيان المتضادَّان هنا الطَّعنُ والقبل، ويتجلَّى هنا إبداع المتنبي بأنْ جعل الطَّعْنَ، وهو وسيلةُ القتل، يقف في وجهه معنى مضادٍ يتكاملُ معه، ويلتف على مباشرةِ دلالتِه، ليحوِّلَ وجهةَ المقصود من معناه إلى حالةٍ من تآخي الدلالةِ، وهذا المعنى الذي ألبسَه المتنبي جاء في سياق المدح بالبسالة، وأنَّه قادرٌ على إرسال رسالةٍ لأعدائه، بشكل لا يبالي معَه الصعوبةَ، هو أشبهُ بحال القُبل التي تصلُ دونَ عناءٍ.

لقد عَدَّ النَّاقدانِ ارتباطَ المعانيَ البعيدةَ ببعضِها مرهونًا بسمةٍ يتجلَّى فيها الشِّعرُ، وهي سمة التعجيبِ، وهذا الأمرُ محبَّبٌ للنَّفسِ، يتولَّى إثارتَها، ويدفعُها للتَّلقي، وكلَّما برزَ التعجيبُ في ثوبٍ يباعدُه عن المتداوَلِ كانَ أدعى للإبداعِ والحُسْنِ، والحقيقةُ أنَّ كلا النَّاقديْنِ اتَّفقا في هذا الأمر، خاصَّةً عند حديثهما عن التَّخْييلِ ودورِه في الشِّعر، فالإمامُ يلطِّفُ هذا الفنَّ، ويعلِّقُ عليه جوهرَ الشِّعر، قال: "ومدارُ هذا النَّوع في الغالب على التَّعجب، وهو والي أمره، وصانعُ سحرِه،

(1) أسرار البلاغة، ص153.

(2) منهاج البلغاء، ص14.

(3) ديوان المتنبي، ص250.

وصاحبُ سرِّه، وتراهُ أبدًا وقد أفضى بكَ إلى خلابَةٍ لمْ تكنْ عندَك[1]"، وقد مثَّلَ لذلك بقول البحتري:

طلَعَتْ لهم وقتَ الشروقِ فعاينوا سنا الشَّمْسِ مِنْ أُفْقٍ ووجْهَكِ مِنْ أُفْقِ

وما عايَنوا شَمْسَيْنِ قبلَهُما الْتقى ضياؤُهما وفقًا، مِنَ الغربِ والشَّرْقِ[2]

يكمنُ التَّعجيبُ هنا في إطلاقِه لفظَ (الشَّمسين)؛ حيثُ أراد بالأولى ذلك الجِرمَ السماويَّ المعروف، والثانية وجهَ المقصود بالخطاب، وهو الممدوح، فيكاد يصلُ هذا الممدوحُ لدرجةِ تشبه الشمسَ ضياءً.

وكذلك يَصِلُ حازمٌ إلى كُنْهِ التعجيبِ، حين يبيّنُ طريقَه كيفَ يكون، فقال: " ويحسُنُ موقعُ التخييلِ من النَّفسِ، أنْ يترامى بالكلامِ إلى أنْحاء من التعجيب ... والتَّعجيبُ يكونُ باستبداعِ ما يثيرُه الشَّاعرُ من لطائفِ الكلامِ التي يقلُّ التَّهدِّي إلى مِثلِها[3]".

ثانيًا- وحدةُ النَّصّ:

القصيدةُ عالَمٌ تتجسَّدُ فيه رؤيةُ المبدع، وتنتظمُ فيها التَّجْربةُ إلى حدٍّ تتماهى فيه مع العاطفة، وهذه القصيدةُ حاملةُ الرِّسالة التي يسعى المبدعُ إلى توصيلها للمتلقي، عبر لغةٍ شعريَّةٍ طافحةٍ بجماليات فنِّه، ولعلَّها تشبه البناءَ الذي يؤسَّسُ فيه شيءٌ على شيءٍ، يؤسَّسُ فيها البيتُ موصولًا بالبيتِ الذي يليهِ في صورةٍ تؤكِّدُ تلاحُمَ الأجزاءِ وتشابُكَها، والقصيدةُ يمثِّل كل جزءٍ فيها ركنًا، لا يستقيمُ الإبداعُ الكلِّي إلا إذا تعاضدتِ هذه الأركانُ فيما بينها وتوحَّدت، وهذا ما يجعلها أقربَ إلى الوحدةِ، وهذه الوحدة هي وحدة التآزر والتآلف في الصورة والمعنى واللُّغة والعاطفة، فـ" الفنُّ ... إنَّما يكونُ في الملامحِ الدَّالةِ الموحية التي ارتسمتْ على وجهِ هذا الكائن الأدبي، والتي خلَّفتْها علاقاتُ اللُّغة ودلالاتها بفضلِ خصائصِ صياغتها، وبفضلِ ملكةِ الخيال التي تستطيع أنْ تجعلَ من اللُّغةِ والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدةً متكاملةً وعملًا فنِّيًا[4]".

---

(1) أسرار البلاغة، ص304.

(2) علَّق الإمامُ على البيتين بقوله: "ولم يتمَّ للتعجبِ معناه الذي عناه، ولا تظهرُ صورتُه على وصفِها الخاصّ، حتَّى يجترئَ على الدَّعوى جرأةَ من لا يتوقَّفُ ولا يخشى إنكارَ منكرٍ، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له، ويسوم النَّفسَ، شاءت أم أبَتْ، تصور شمس ثانية طلعتْ من حيثُ تغربُ الشَّمسُ". أسرار البلاغة، ص304.

(3) منهاج البلغاء، ص90.

(4) قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، محمد زكي العشماوي، ص51.

وهذه الوحدةُ تعدُّ مطلبًا لازمًا في القصيدةِ، تلاحقُها أنَّى كان الغرضُ من بنائها؛ لذلك نجد أصداءَ الدَّعوةِ إليها تتوزَّعُ في القديم والحديث، فالإمامُ عبد القاهر يخاطبُ المبدعَ ويشبهه بالباني حين قال: " وأنْ يكونَ حالُك فيها حال الباني يضعُ بيمينِه ههنا في حال ما يضعُ بيسارِهِ هناك[1]".

ولعلَّ ما يُفهمُ من ذلك أنَّه تقع على المبدعِ مسؤوليَّةٌ جمَّةٌ عند بناء النَّصّ؛ إذ يتطلَّبُ منه مراعاةُ التَّوازنِ بين أنحاء القصيدة، فلا تُرْهَقُ بإضافاتٍ وزوائدَ لا اعتبارَ لها، كذلك لا يُنْقِصُ منها معنًى كانَ أجدرَ به أنْ يُعدَّ ركيزةً، وطالما أنَّ المعاني – كما أقرَّ الإمامُ– تُبعثُ من نفسِ المبدعِ، وتتشكَّلُ عَبْرَ مساراتِ اللُّغة، فإنَّ الإبداعَ ذو صلةٍ وثيقةٍ وارتباطٍ كبيرٍ بين نفسِ المبدعِ والنَّصّ؛ لذلك رأى أحدُ الباحثينَ في فكر الإمامِ عبد القاهر أنَّ نظريَّته " نظريَّةٌ في الإبداعِ الفنِّي تقومُ على الموازاة بين مضموناتِ النَّفْسِ وتنظيماتِ النَّصّ[2]".

فالنَّصُّ هو شبكةُ العلائق والترابطات التي تتآخى معًا في شكلٍ وحْدويٍّ، والتي تحملُ المعاني التفصيلية والإجمالية، في إشاراتٍ إرساليَّةٍ، تستدرجُ المتلقي؛ ليتابعَ العَلاقاتِ فيها، ويتعرَّفَ مواطنَ الأسرارِ والخبايا.

أمَّا حازم فكانَ أكثَرَ إسهابًا وتفصيلًا في الحديث عن أجزاءِ النَّصّ ودورِ كلِّ جزءٍ، وكانت إشاراتُه تأصيلاتٍ علميَّةً يتزوَّدُ بها المُبدعُ؛ ليقدِّمَ نصًّا يرتضيهِ الذَّوْقُ والجمالُ، وكانَ فكرُه في هذا الجانبِ موازيًا لفكرِ الإمامِ من حيثُ الاهتمامُ بالمعنى عند بناء النص، ويكاد كلاهما ينطلقُ من بدايةٍ واحدةٍ، إلا أنَّ الإمامَ تحدَّث عن المعنى للبيت من خلال العلاقات التركيبية فيه، وعن المعنى في النص في إشاراتٍ قليلة، أمَّا حازم فأراد أنْ يكون منظِّرًا أكثرَ منه تحليليًّا، فخرج عن دائرةِ الإمام؛ ليبنيَ حلقةً أوسعَ يتخطَّى فيها فكرَ الإمامِ عبد القاهر، ويلتفَّ حول مراحل بناء النَّصّ، ويعرِّفَ بكلِّ مرحلةٍ، ويضيف إضافاتٍ جديدةً على سابقيه.

وإذا كانَ الإمام عبد القاهر دعا إلى ضرورةِ التآزرِ والتآلف في المعاني، فإنَّ حضورَ فكرِ النَّاقد حازم ارتكزَ على ذلك، ودعا أيضًا إلى ضرورة الترتيب في المعاني، وتجنب التكرار، فقال: " ويحسُنُ أيضًا أنْ يُقصدَ تنويعُ الكلامِ من جهةِ الترتيبات الواقعة في عباراته، وفي ما دلَّتْ عليه بالوضعِ في جميع ذلك، والبعد عن التواطؤ والتشابه، وأنْ يُؤخذَ الكلامُ من كلِّ مأخذٍ حتى يكونَ كلٌّ مستجدًّا بعيدًا عن التَّكْرارِ[3]".

---

(1) دلائل الإعجاز، ص93.

(2) مفهوم الإبداع الفني في النَّقد العربي القديم، مجدي أحمد توفيق، ص209.

(3) منهاج البلغاء، ص16.

وقد استفاد النَّقْدُ الحديثُ مما أرساهُ النُّقَّادُ السابقون، وإنَّ نظراتِ العرب توزَّعت في عيون النَّقْدِ الغربي، وحاول فكرُهم أنْ يستفيدَ ممَّا أصَّلَ له مفكّرونا العرب، قال كولردج (Coliredge): " القصيدةُ المشروعةُ، إذن، هي التي يشدُّ بعضُ أجزائها بعضًا، وكلٌّ يقومُ بنصيبِه في بناءِ الهدف العامّ للتأليفِ المنظوم[1]"، فهذا الحديثُ قريبٌ جدًّا ممَّا قاله الناقدان، وفيه إثباتٌ إلى أنَّ للعربِ السَّبْقَ في بثِّ قواعدِ النَّقْدِ وأصولِه.

وكما اهتمَّ الإمامُ عبد القاهر بوحدةِ المعنى في البيت، كذلك أوْلى النَّصَّ عنايةً من حيثُ تحدَّثَ عن دور المعنى الكلّي في خِدمتِه وإبراز الوحدة فيه، وعرَض لقصيدةِ أبي الحسن الأنباري التي رثى فيها ابنَ بقيَّةَ حين صُلِبَ، وأشادَ بقدرة الشاعر حين قلبَ موازين الفظاعةِ التي حلَّتْ بالمصلوبِ إلى معانٍ تقبلُها النَّفسُ بتأويلاتٍ عكفَ الشاعرُ على أنْ يُغيّرَ المأساةَ فيها إلى صناعةٍ ساحرةٍ، تغري المتلقّي بعظمة الموقف الذ حلَّ بابن بقيَّةَ؛ ليصرفَ عن النُّفوس حالةَ العزاء إلى حالةٍ تُنبئُ عن موقفٍ خالدٍ، جسَّده المصلوبُ بصبرِه وبسالتِه، والشاعرُ إذ يوثّقُ تلك الحالةَ فإنَّه راعى في سموٍ إبداعيٍّ تكاملَ المعاني مَعَ الحدثِ، واتّساقَها في نظامٍ يزدري الشكَّ بالشجاعةِ التي حظيَ بها ابنُ بقيَّةَ.

والقصيدةُ التي أوردَها الإمامُ في أسرارِ البلاغةِ، يضمُّ فكرتَها ستَّةَ عَشَرَ بيتًا، وجعلَ فيها الإمامُ عُنصرَ التأويل سيد الموقف في قلبِ معايير الرّثاءِ من حالةٍ تُعذّبُ القلوبَ إلى حالةٍ تستعذبُها القلوبُ، بفضلِ ما صنعَ من بدائعِ النَّظْمِ فيها والتَّركيبِ والتأويل، قال الإمام: " ثُمَّ قد ترى مرثيَّةَ أبي الحسنِ الأنباري لابن بقيَّةَ حين صُلِبَ، وما صَنَعَ فيها من السِّحرِ، حتَّى قَلَبَ جُملةَ ما يُستنكرُ من أحوالِ المصلوبِ إلى خلافِها، وتأوَّل فيها تأويلاتٍ أراكَ فيها وبها ما تقضي منه العجب[2]".

وقد رَبَطَ الإمامُ القدرةَ العجيبةَ للمبدعِ في ذلك بمدى حِذْقه وبراعته في استدعاء المعاني واستيفاء عناصرِها، قال: " فأنت لذلك لا تُكبرُ شأنَ صاحِبِه – أي النص، ولا تقضي له بالحذق والأستاذيَّة وسعة الذَّرع وشدَّة المُنَّة، حتَّى تستوفي القطعة وتأتي على أبياتٍ عدَّةٍ[3]".

وهذه إشارةٌ منه إلى تماسُكِ الوحدة في النَّصّ، وتعاضد المعاني إثرَ بعضِها، مما جعلها تعبّر عن المقصود بانسيابيَّةٍ تامَّةٍ.

---

(1) العاطفة والإبداع الشعري، عيسى علي العاكوب، ص93.

(2) أسرار البلاغة، ص346.

(3) دلائل الإعجاز، ص88.

والوحدةُ التي يراها النَّاقدان في النَّصِ هي وحدةٌ شاملةٌ لكلِّ عناصرِه، وليست تعني تعلُّقَ الأبيات ببعضِها من جهة النحو، فـ " إنَّ هذا فهمٌ خاطئٌ للوحدة، بعيدٌ عن الصّواب، وكذلك يبعدُ عن الصَّوابِ من يرى أنَّ استقلال الأبياتِ نحويًّا معناه استقلالَها معنويًّا[1]"، لذلك أثنى الإمامُ على قول الشَّاعر:

زَعَـــمَ العـــواذِلُ أنَّ ناقـــةَ جُنـــدُبٍ بجنـــوبِ خبـــتٍ عُرِّيَـــتْ وأجمَّـــتِ
كَـــذَبَ العـــواذِلُ لـــو رأيْـــنَ مناخَنـــا بالقادســـيَّةِ قلـــنَ: لـــجَّ وذلَّـــتِ

بأنْ أعادَ الشَّاعرُ لفظ العواذل، ولمْ يقل في الشَّطر الثاني: كذبْنَ لو رأين ... إلخ، مما جعل البيتَ مستقلًّا بمعناه، دونَ أنْ يُحْوِجَ المتلقِّي إلى فهم عودِ الضَّمير برجوعه سابق البيت، قال الإمام: " وذلك أنَّه لمَّا أعادَ ذكرَ العواذلِ ظاهرًا، كان ذلك أبينَ وأقوى، لكونِه كلامًا مستأنفًا من حيثُ وضعه وضعًا لا يحتاجُ فيه إلى ما قبلَه، وأتى به مأتى ما ليس قبلَه كلام[2]".

أمَّا التَّوجيه الفنِّيُّ لبناء النصِّ، فقد تفرَّد به حازم مقارنةً معَ الإمامِ عبد القاهر؛ من حيث العنايةُ التَّامَّةُ والتفصيل الدَّقيق، فقد أسهب في ذلك، وأطال مكوثَ فكرِه فيه، وأبرز قدرتَه النَّاقدة في إكساب القصيدة رونقًا تتحلَّى بها أبياتها وفصولُها، ويمكن الحديثُ عن ذلك من باب الحديث عن عناصر البناء الفني في القصيدة، كما يأتي:

1- المطلع:

يعدُّ مطلع القصيدة افتتاحًا نحو عالمها المسطورِ على شكل أبيات، وهو العتبةُ الأولى التي يقعُ عليه ناظرا المتلقي، فإنْ أحسنَ المبدعُ صياغتَه تمكَّنَ من سلبِ ذائقة المتلقي لصالحِ القصيدةِ، وإنْ أساءَ كانَ النِّفارُ بينهما سيِّدَ الموقفِ، وقد نصَّ حازمٌ على مجموعةِ شروطٍ تحسِّنُ المطلعَ، منها أنْ تكون العبارةُ فيه حسنةً جزلةً، وأنْ يكون المعنى شريفًا تامًّا، وأنْ تكون الدِّلالةُ على المعنى واضحةً، وأنْ تكون الألفاظُ الواقعةُ فيه...مستحسنةً غيرَ كريهةٍ من جهةِ مسموعِها ومفهومِها[3]، وهذا نظامٌ اشترطه حازم، يجمعُ فيه عناصر الوحدة من خلال الشكل الآتي:

الألفاظ ⟵ الدلالة على المعنى ⟵ المعنى الكلي للعبارة.

(1) أصول النَّقد الأدبي، طه مصطفى أبو كريشة، ص420.
(2) دلائل الإعجاز، ص236.
(3) يُنظر: منهاج البلغاء، ص282.

فهذا التَّدرُّجُ يوحي بأنَّ على المبدعِ حُسنَ انتقاءِ الألفاظِ الدَّالةِ على المعنى؛ ليكون المعنى الكلي للعبارةِ في متانةِ الإبداعِ وقوَّتِه.

كذلك فإنَّ لمصراعِ المطلعِ شرطًا دعا إليه حازمٌ؛ كي يكونَ بمثابةِ شبكةٍ يصطادُ القارئَ، ويوقِعُه في أسر القصيدة، وهذا الشَّرط هو ارتباطُه بالغرضِ الذي بُنيتْ عليه القصيدة، كذلك فإنَّه يقرن الشرطَ نفسَه بالجدَّةِ والبُعدِ عن التَّكرار، ويبدو حازم من ذلك داعيًا فكر المبدع إلى أن يستنطق الجديد من مكامِنِه، ويدفع عنه الغوصَ في معترك القديم، قال: فأمَّا ما يرجعُ إلى مُفتتح المصراع فأنْ يكون دالًّا على غرضِ القصيدة، وأنْ يكون مع ذلك عذب المسموع، ولا يكون ممَّا تردَّدَ على ألْسنةِ الشعراءِ في المطالع ... كقول امرئ القيس: " قفا نبكِ"[1].

2- حسن التخلُّص:

التَّخلُّص هو الانتقال من غرضٍ إلى غرضٍ في القصيدة، وهذه العمليَّة تحتاجُ إلى مهارةِ المبدع وحذقِه في الاحتيال على اللُّغة؛ لِتُمَكِّنَه من أنْ يكون انتقالُه انسيابيًّا غيرَ هجوميٍّ، وهذا بدورِه يُغري المتلقي لمتابعة النصِّ؛ لأنَّ القصيدة تفتح بابًا إثر بابٍ يسلكُه المتلقي دون عناءِ سفره الذهني، وقد جعل حازم التخلُّصَ نوعين، هما:

أ- الانعطاف الالتفاتي:

ويعني " أنْ يجمعَ بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وأنْ ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافًا لطيفًا من غير واسطةٍ تكونُ توطئةً للصَّيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهةِ التَّحوُّل[2]"، ومعنى ذلك أنْ يكون لكلِّ فصلٍ (مقطع) غرضُه الخاصُّ به، فإذا عمد المبدع إلى الانتقال إلى غرضٍ آخر، نحَّى واسطة الكلام عن المعنيين، وشرعَ في غرضِه الثَّاني شروعًا لطيفًا، دون توطئةٍ له أو مهاد.

ب- الانعطاف غير الالتفاتي:

وهذا النوع " يكون بواسطةٍ، بين المنعطف منه والمنعطف إليه، يوجد الكلامُ بها مهيئًا للخروجِ من جهةٍ إلى أخرى، وسببٍ يُجعل سبيلًا إلى ذلك يُشعر به قبل الانتهاء إليه[3]"، وفيه تتصل المعاني وتتقاربُ فيما بينها، ويُسْلِمُ كلُّ معنى ظلَّه للمعنى الذي يليه، حتى تتكاملَ المعاني، وتكونَ دالَّةً على المعنى الكلِّي للقصيدةِ.

---

(1) يُنظر: منهاج البلغاء، ص284.

(2) المصدر السابق، ص315.

(3) المصدر نفسه، ص315.

3- الخواتيم:

الخاتمةُ نهايةُ القصيدة وتتمَّة الرسالة التي تحملُها، والخواتيم يجبُ أنْ ترتبطَ بالغرضِ الذي تعبّرُ عنه القصيدة، ولا تكونَ منفصلةً عن معناها، فإنَّ الوحدةَ العامَّة للنَّصّ تقتضي ذلك، وهذا ما دعا إليه حازم، وأشار إلى ضرورةِ تناسبِ الغرضِ معَ الخاتمة؛ حتى لا تكونَ الخاتمة في شتات من أمرِها عن روح القصيدة، قال: " فأمَّا الاختتامُ فينبغي أنْ يكونَ بمعانٍ سارَّةٍ فيما قصد به التَّعازي والرثاء، وكذلك يكونُ الاختتامُ في كلِّ غرضٍ مما يناسبُه[1]".

(1) منهاج البلغاء، ص306.

المبحث الثالث:

المُتلقِّي عند النَّاقدَيْنِ

لمْ يُهملِ النَقْدُ الأدبيُّ مُسْتَقْبِلَ الرِّسالةِ الأدبيَّةِ؛ ذلكَ لأنَّ الأدبَ نِتاجُ فكرِ المبدعِ، والمبدعُ ابنُ بيئتِه ومجتمعِه، وهو لا يكتبُ بمعزلٍ عن المدى المُحيطِ به، فلا بُدَّ من جماعةٍ تُحسنُ التَّلقي، وتؤثر في حركةِ النَّصّ، ما يعني أنَّ العمليَّةَ الإبداعيَّةَ كلٌّ متكاملٌ، يُبدعُ الشَّاعرُ من خلالِ الكتابةِ، فيُنتجُ نصًّا، يتلقَّاهُ الجمهور، فما توافق معَ ذائقتِه قَبِلَه، وما تعارضَ معَها نفر عنه، والشَّاعرُ حينَ يُبدعُ قد يتحرَّرُ من عقال الواقع، ويسرحُ به الخيالُ؛ لِيُلْقي عليه فيضَ الشِّعرِ، ولكنَّ هناكَ رقيبًا يحرسُ عملية الإبداعِ بجانبِ ذلك المبدع، وهو المتلقي، الذي يكونُ في انتظار القول الشِّعري، وهو بالتَّأكيد صاحبُ موقفٍ، فقد يستحسنُ النَّصَّ أو يردُّه حسْبَ ذائقتِه وحسنِ تلقِّيه، والعلاقةُ التكامليَّةُ بين المبدعِ والمتلقي كلما حسُنت سما الأدب، وغزُرَ الإنتاجُ، يقول رولان بارت: " ما دام الأثرُ الأدبيُّ فخًّا يوصِلُ جسدَ الكاتبِ بجسد القارئ، فإنَّ بإمكاننا أنْ نضمنَ بقاءَ الأدبِ ودوامَه[1]".

والمُتلقي إذ يحظى بكلِّ هذا الاهتمام، لا يكون موقفُه سهلًا، فالنَّصُّ يتوقَّفُ عندَه، ويُسلمُ إليه نفسَه، يتلقَّى ما فيه من معانٍ، ويُخضِعُه لتأويلاتِه، وقد لا يجدُ المتلقي قبولًا في النَّصّ يهيئُه للمتابعة؛ فقد يتعارضُ مَعَ فكرِه وذوقِه، مما يضطرُّ المبدعَ إلى البحثِ عن أساليبَ جديدةٍ، يستطيعُ من خلالِها التأثيرَ والإقناعَ، والرؤيةُ التي تصدرُ عن المتلقِّي حينها لا بُدَّ أنْ تكونَ رؤيةً ناضجةً، منبثقةً عن وعي فكري يُلازمه الذوقُ الأدبي، وقد وصف محمد عبد المطلب العلاقة بين المبدع والمتلقي بقوله: " العلاقةُ بين المبدعِ والمتلقي تأخذ شكلَ محاورةٍ؛ إذ إنَّ حضورَ المتلقي عمليةٌ مفترضةٌ داخل دائرة الإبداع منذ البداية[2]".

وأيضًا فإنَّ المتلقي يعيد إنتاجَ النصّ، وقد يعطي له مدًى أوسعَ، حين يفتحُ للمعاني فيه تأويلاتٍ عدَّةً، فلا يُقصرُ الدِّلالاتِ فيه على المباشرة؛ بل قد يوازنُ بين الممكنِ واللاممكن، والمعقول واللامعقول، ومن هنا يمكن للباحثِ في النَّقد الأدبي أنْ يلمسَ تعدُّدَ القراءاتِ لنصٍّ واحدٍ، وما ذلك إلا لاختلافِ الرؤى، وتعدُّدِ الأذواق، وهذا بطبيعتِه يُعزِّزُ حركةَ النقد الأدبي، ويُثري جوانبَ الإبداعِ، لذلكَ فإنَّ المتلقي " هو الكائنُ المحدودُ في مواجهةِ نظامٍ واسعِ الآفاقِ، مطلق الإمكاناتِ[3]".

---

(1) درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: ع. بنعبد العالي، ص55.

(2) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمد عبد المطلب، ص242.

(3) استقبال النصّ الأدبي عند العرب، محمد المبارك، ص14.

من ذلك كلِّه اهتمَّ النَّاقدان بحضور المُتلقِّي، وتحدَّثا عن دورِه في استقبال النَّصّ، وكان هذا الحضورُ للمتلقي موازيًا لحضور المبدعِ في فكرِهما، فلم يؤثِرا طرفًا على طرفٍ، بل كانا يصلانِ المبدعَ بالمتلقي، في حلقةٍ من التَّآزر؛ لإنجاحِ العملِ الأدبي، وكلا النَّاقديْنِ ساقتْهما محبَّةُ الشعر، والغَيرةُ على اللغة؛ ليكون في مصنَّفاتِهما أدلَّةٌ يحتذيها القارئُ، تمهلُه فرصَ القراءةِ والاطِّلاعِ؛ ليتعرَّفَ على الأنموذجِ الأمثلِ في تلقِّي النَّصّ، ويمكنُ الحديثُ عن جهدِ النَّاقديْنِ في هذا الإطارِ ضمنَ أمريْنِ، يتعلَّقُ الأوَّلُ بصفاتِ المتلقي، والثاني بعلاقةِ المتلقِّي بالنَّصّ الأدبي.

أولًا- صفاتُ المتلقِّي:

دعا كلا النَّاقديْنِ إلى مجموعةِ صفاتٍ يجبُ أنْ تتوافر في المتلقي، فليس كلُّ متلقٍ للشِّعر يمكنُ أنْ يدخلَ في دائرة الإبداعِ المتماسكة؛ لأنَّ مدارَ الحديثِ عن فئةٍ محدَّدةٍ من الذينَ يحسنُ بهم الشِّعر، ويشرُفُ بهم الأدب، لا سيَّما وأنَّ النَّاقديْنِ انطلقا من فكرةٍ واحدةٍ في تأصيلِ تلك الصِّفاتِ، وهي السَّعيُ لأنْ يكون للشعرِ منزلتُه، وللأدبِ مكانتُه السَّامية، فالإمامُ عبد القاهر كان يرى في أهلِ عصرِه مَنْ نقصَ علمُه، وجفَّ ينبوعُ ذوقِه، فأرادَ أنْ يُرسي دعائم نظريته؛ لتكون أدعى لبناء الذوق العام؛ ليحسُنَ تلقِّي الشعرِ لدى مستمعيه، ويصل لغرضِه الأسمى بعد ذلك وهو بيان أنَّ كلامَ الله – عزَّ وجلَّ – يفوق كلامَ البشر؛ لذلك تحرَّى أسبابَ الضَّعفِ لديهم، ووضعَ يدَه على أمرٍ مهمٍ، فرأى أنَّ ضعفَ تلقِّي تلك الثُّلَّة يرجعُ إلى ضعفِهم في علم اللُّغة، فلا يعلمُ أنَّ في اللغة دقائقَ وأسرارًا، طريقُ العلمِ بها الرَّويَّةُ والفكرُ، ولطائفَ مستقاها العقلُ[1]، وكذلك رأى حازمٌ ضعفَ الذائقة في أهل عصرِه، وانحطاطَ مستوى تلقِّي الشِّعر فيهم، فنصَّبَ نفسَه مدافعًا عن روحِ الشِّعر، وأعدَّ مِنهاجَه، قال: " ولأنَّ النُّفوسَ أيضًا قد اعتقدتْ أنَّ الشِّعر كلَّه زورٌ وكذبٌ على ما رآهُ قومٌ، قد حكى قولَهم ابنُ سينا رادًّا عليهم، وكان يجبُ على هؤلاءِ إنْ كانَ لهم علمٌ بالشِّعرِ ألَّا يحملَهم الحسدُ فيما قصَّرتْ عنه طباعُهم على أنْ يتكلَّموا في ذلك بغير تحقيق[2]"، ويمكنُ إبرازُ أهمِّ الصفات التي دعا لها النَّاقدان ضمن أمرين اثنين:

1- العلم:

العلمُ مِفتاحُ الوصول إلى الحقيقة، ولا تتسنَّى تلك الصفةُ إلا للذي تعبَ من أجلها، وحقيقةُ الأمرِ تُكشفُ كلَّما تعمَّقَ الإنسانُ في أسرارِه، واكتشفَ ما وراءَها، والنَّاقدان إذ نبَّها على تلك الصِّفةِ، وضرورةِ توافرها في المتلقي، فإنَّهما قدَّما مسائلَ النَّقد في مصنَّفاتِهما؛ لتكونَ زادًا

(1) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص7.

(2) منهاج البلغاء، ص125.

لمن أرادَ أنْ ينهلَ من معينِ العلمِ الجمِّ، ويزدادَ تثبُّتًا في قضايا الشِّعر، وطريقُ العلم الذي حدَّداه يوصِلُ المتلقي لغايةٍ عظيمةٍ وهي تذوق الشِّعر، والامتلاء من بيانِه العذب؛ لذلك لا يمكنُ أنْ يصلَ المتلقي إلى المعاني، ويشقَّ أستارَها متخطِّيًا؛ ليتعلَّقَ بمدلولاتها، إلا إذا كان العلمُ حليفَه، قال حازم: " إنَّ الأصلَ الذي يُتوصَّلُ به إلى استثارةِ المعاني، واستنباطِ تركيباتِها، هو التملُّؤ من العلمِ بأوصافِ الأشياء، وما يتعلَّقُ بها من أوصافِ غيرِها[1]".

وهذه المقولةُ التي حدَّد فيها حازمٌ طريقَ استثارةِ المعاني، هي خاصَّةٌ بالمبدعِ الذي يجلِّي أوصافَ الشيءِ، وأيضًا فإنها ذاتُ صلةٍ بالمتلقي أيضًا، فقد استفادَ منها النَّقد الحديث؛ حين ربطَ بين سرِّ خلودِ النَّصِّ ودور المتلقي في الكشفِ عن خبايا تلك المعاني، والمتلقي في هذا الأمر يصبحُ ذا رؤيةٍ أكبرَ؛ حين يؤوِّلُ تلك المعاني، ويستنبطُ منها الدِّلالات البعيدةَ، وهذا ما أشار إليه حسن ناظم، حين قال: " اضطَّلعتْ نظريَّةُ القراءةِ وجماليَّةُ الاستقبال أو التلقي بالدَّور المهم في الكشفِ عن سرِّ خلودِ النصُّوصِ الأدبيَّة الفذَّة، ذلك السرُّ الذي يكمنُ في الفرضية الجوهرية (تعدُّد المعاني) النَّاجم عن عدم إحالة النَّصِّ على مُشارٍ إليه معيَّن، ويكون النصُّ – على وفق ما سبق – محاورًا نشطًا للقارئ، ويكون القارئ فاعلًا أساسيًّا في تنشيط النصِّ للإيحاء بدلالاتٍ جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته[2]".

إذن أصبحَ العلمُ ضروريًّا؛ ليعين المتلقي على سبرِ أغوار النصِّ، والغوص في مضامينِه، حينها يزدادُ النصُّ قوَّةً وإبداعًا؛ لأنَّ قراءةَ المتلقي له أضافت له روحًا جديدةً، وبثَّتْ فيه معانيَ أُخرى، ولعلَّ حازمًا قد سُبق إلى ذلك؛ فقد تناول الإمام عبد القاهر ربطَ المعاني بالعلمِ في دائرة التلقي من قبله، فقال: " واعلم أنَّك لا تشفي العلة، ولا تنتهي إلى ثَلَجِ اليقين، حتَّى تتجاوزَ حدَّ العلمِ بالشيءِ مجملًا، إلى العلمِ به مفصَّلًا، وحتَّى لا يُقنعُك إلا النَّظر في زواياهُ والتغلغلُ في مكامنِه[3]".

إنَّ الإمامَ عبد القاهر دائمًا يَحُثُّ المتلقي على ضرورة الإمعانِ والتَّدبُّر في المسائل؛ لأنَّ فيها خبايا وأسرارًا، إذا تأمَّلها المتلقي وتفحَّصها بذهنٍ واعٍ وعقلٍ ناقدٍ، نالَ الحظوةَ المُثلى في طريق العلم، وإنَّ العلمَ يقي صاحبَه من الوقوعِ في ضلالةِ الجهل؛ لأنَّه يكفل للمتلقي الوصولَ إلى فهمٍ سليمٍ ورؤيةٍ صائبةٍ، لا سيما في مجال تفسير كلام الله – عزَّ وجلَّ – فهو أدعى لأنْ يرتوي من فيض العلم؛ لكي لا ينحدرَ نحو مستوياتِ التِّيه والجهل، وقد استحضرَ الإمامُ أمثلةً

(1) منهاج البلغاء، ص38.

(2) مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص134.

(3) دلائل الإعجاز، ص260.

عدَّةً، يُثبتُ من خلالِها أنَّ طريق العلم إلى فهمها يحمي من الذَّنْبِ الذي قد يتحمَّلُه المرءُ نتيجةَ عماهُ وسوء جهله، من ذلك إذا نظر المتلقي إلى قوله تعالى : ﴿ قُلِ ٱدۡعُواْ ٱللَّهَ أَوِ ٱدۡعُواْ ٱلرَّحۡمَٰنَۖ أَيّٗا مَّا تَدۡعُواْ فَلَهُ ٱلۡأَسۡمَآءُ ٱلۡحُسۡنَىٰ [1]﴾، فأراد الإمامُ أنْ يُنبّهَ أنَّ كلمةَ (ادعوا) ليس المقصودُ منها الدعاء الذي يعني التضرُّع، إنَّما في الكلام حذفٌ، والأصل: قل ادعوه اللهَ، قال الإمامُ : " ثمَّ لم يعلمْ أنْ ليس المعنى في " ادعوا" الدعاء، ولكن الذكر بالاسم ... وأنَّ التَّقدير: قل ادعوه الله، أو ادعوه الرَّحمن، أيّاما تدعو فله الأسماء الحسنى، كان بعرض أن يقع في الشركِ، من حيث إنَّه إنْ جرى في خاطره أنَّ الكلامَ على ظاهرِه، خرجَ ذلك به، والعياذ بالله تعالى، إلى إثباتِ مدعوَّيْنِ ، تعالى الله عن أنْ يكونَ له شريكٌ[2]".

2- الذَّوق الأدبي:

النَّصُّ أداةُ تشكيل المعنى لتجارِبه، يودِعُ فيه رؤيتَه للقضية التي يعبر عنها، وهذه الرؤيةُ ممزوجةٌ بعلمه وذوقِه، وهذا الذوق الذي استطاعَ المبدعُ أنْ يودِعَه في النَّصّ، يلقى المتلقي، ويصل لذائقتِه، فتكون حينها التجرِبةُ الإبداعيَّةُ عبارةً عن الْتقاءِ ذوقين، يُسْهمان في إعلاءِ شأنِ النَّصّ وخلودِه.

وما من شكٍّ في أنَّ امتلاكَ المُتلقِّي للذوق الأدبي يخدمُ النَّصَّ، ويُفسحُ أمامَه القبولَ؛ إذ إنَّ مدارَ عنايةِ المتلقي وشغفَه بمتابعةِ حيثيَّاتِ النَّصّ مرتكزٌ على دعامةِ الذَّوقِ التي تُهيئُ له فرصةَ المتابعة، ومواصلة عملية التلقي، واللَّذة التي تحصل للمتلقي عند تلقِّيه النَّصَّ هي ثمرةُ الْتقاء ذوقِه مَعَ ذوقِ المُبدعِ، إذ تُجَلِّي تلك اللذةُ صورةَ نفسِ المبدعِ في نفسِ المتلقي، وقد أشار رولان بارت إلى ذلك بقولِه: " إذا كنتُ أقرأُ هذه الجُملةَ بلذَّة، وهذه القصة أو تلك الكلمة، فلأنَّها كُتبتْ ضمنَ اللَّذة، فهذه اللَّذة لا تتعارضُ مَعَ عذاباتِ الكاتبِ[3]".

والنَّاقدان إذ أصَّلا مسائلَ العلمِ في مصنَّفاتِهما، فقد حَرَصا على أنْ يكونَ لدى كلِّ مَنْ خاضَ غِمارَ النَّصّ ذوقٌ يُتيحُ له فرصةَ التَّحليق في عوالمِ النَّصّ، وإذا كانتْ أزمةُ العصرِ الذي عانى منه النَّاقدانِ مدعاةً لتأصيلِ نظريَّاتٍ نقديَّةٍ، تحفِّزُ المبدعَ؛ لتنشيطِ حركة الشعر، والكتابةِ بروحِ الإبداع، فإنَّ النَّاقديْنِ اسْتنهضا في المُتلقِّي ذائقتَه المهمَّشة، ودعا كلٌّ منهما إلى بسْطِ

---

(1) [الإسراء: 110].

(2) دلائل الإعجاز، ص375.

(3) لذة النص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، ص25.

قواعدَ يتلقَّاها الجمهور؛ ليَحْسُنَ فنُّ التلقِّي فيه، وهنا يظهرُ جوهرُ عملِ النَّاقديْنِ؛ إذ تمحورَ حول تكوينِ جوٍّ من التآخي بين المبدع والمتلقي، وفي هذا الجوِّ يُتاحُ للمبدعِ الإبداعُ، وللمتلقي حسنُ القبول " حلٌّ نفي الوضعِ المتأزِّمِ للشِّعر مرتبطٌ بالعملِ على إيجادِ الشَّاعر العظيم الذي يعي أهميَّةَ الشِّعر، ويعرفُ أسرار صنعتِه، كما هو مرتبطٌ بخلقِ مناخٍ متميّزٍ يعرفُ فيه المتلقون أهميَّةَ الشِّعر، ويدركون جدواه[1]".

وقد نبَّه الإمامُ عبد القاهر إلى أنَّ كثيرًا من مسائل العلمِ التي جاءت في كتابيْه لا يستطيعُ القارئُ أنْ يستوعبَ معطياتِها، أو يحسنَ الاستفادةَ منها إلَّا إذا كانت ذائقتُه وإحساسُه على قدرٍ يسمحُ له بالتَّبحُّر في تلك المسائل، فنجدُه في بدايةِ كل موضوعٍ يحثُّ على أهميَّةِ الوعي بما سيعرضُ له، وبضرورةِ أنْ تستيقظَ حواسُّ القارئ؛ لتتلقَّى ما سيقدِّمُه له؛ لأنَّ ذلك من عظيم الفوائد، وجمِّ المحاسن، التي لا يستغني عنها قارئٌ أو باحثٌ؛ لذلك يقول مخاطبًا المبدع: " المزايا التي تحتاجُ أنْ تعلمَهم مكانها وتصور لها شأنَها، أمورٌ خفيَّةٌ، ومعانٍ روحانيَّةٌ، أنت لا تستطيعُ أنْ تُنبِّهَ السَّامعَ لها، وتحدث له علمًا بها، حتَّى يكون مهيئًا لإدراكها، وتكون فيه طبيعةٌ قابلةٌ له، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسِه إحساسًا، بأنَّ من شأنِ هذه الوجوه والفروق أنْ تُعرضَ فيها المزيَّةُ على الجُملةِ[2]".

إنَّ امتلاكَ المتلقي للذَّوْقِ إعلاءٌ لقيمةِ النَّصِّ؛ ذلك لأنَّ الذَّوْقَ يدفعُه للتجاوبِ معَه، وهذا مِنْ حُسنِ حظِّ النَّصِّ؛ إذ إنَّه سيكون مدار اهتمام المتلقين، وقد تتعدَّدُ درجاتُ الاستقبال لديهم، وجوانب الغوصِ في أعماقِه، حينها تُفتحُ أمامَ النَّصِّ فضاءاتٌ أوسعُ بفضلِ اختلافِ أذواق المتلقين التي دفعتْهم للتجاوب مَعَ النَّصِّ من جوانب مختلفة.

ويتَّفقُ حازم القرطاجني مَعَ الإمامِ عبد القاهر الجرجاني في كونِ اعتباراتِ النَّفسِ مسؤولةً عن قبول الشِّعر أو رفضِه؛ لأنَّ ما وافق هواها يستوطنُها دون قيدٍ أو شرطٍ، وما فارقَ ميولها ينفر عنها، قال حازم: " وأحسنُ الأشياء التي تُعرف ويُتأثر لها، أو يَتأثر لها، إذا عرفت هي الأشياء التي فُطرتِ النُّفوس على اسْتلذاذها أو التَّألم منها، أو ما وُجدَ فيه الحالان من اللَّذة والألم، كالذكريات للعهود الحميدة المتصرِّمة، التي توجد النفوس تلتذُّ بتخيُّلها وذكرها، وتتألم من تقضيها وانْصرامِها[3]".

---

(1) مفهوم الشعر، جابر عصفور، ص188.

(2) دلائل الإعجاز، ص547.

(3) منهاج البلغاء، ص21.

فالتَّخييل في عبارةِ حازم هو الأساسُ الذي يُحبّبُ إلى النَّفْسِ الشِّعرَ أو ينفِّره عنها؛ فهو جوهر الشِّعر وطبيعتُه المثلى، وكما كان التَّخييلُ عند حازمٍ مدخلًا لِحُسْنِ تلقِّي الجمهور له، فهو يُعدُّ كذلك عند الإمام عبد القاهر، فقد جاء ذكرُه للتخييل مبيّنًا أثرَه، فقال: " هذا موضِعٌ في غايةِ اللُّطفِ، لا يُبيَّنُ إلَّا إذا كان المُتصفِّحُ للكلامِ حسَّاسًا، يعرفُ وحْي طبيعةِ الشِّعر، وخفيَّ حركتِه التي هي كالخلس، وكمسرى النَّفَس في النَّفْس[1]"؛ ذلك لأنَّ التخييل يتجاوزُ مرحلةَ المباشرةِ في التعبير إلى مراحلِ التَّأثير من خلال علاقات الشِّعر المرتبطة بعيدًا عن المألوف المعتاد، فإذا كانت المحاكاة حدًّا للأقوال الشِّعرية من حيث تشكيلها، فالتخييل حدٌّ لها من حيثُ تأثيرِها[2].

يتبيَّنُ من ذلك أنَّ أدنى السُّبل إلى التأثير في المتلقي يتعلَّق باستحضار النَّصِّ غير مشروطٍ بعلاقاتٍ مباشرةٍ، وهذا دور التخييل الذي يلعبُه في النَّصَّ، ومن خلاله يصبح المتلقي متماهيًا في جذوة النَّصِّ، لكون ذائقتِه تلاقحتْ مَعَ جوهرِه.

ثانيًا- المتلقِّي وعلاقتُه بالنَّصِّ الأدبي:

يتوزَّعُ اهتمامُ المتلقِّي بالنَّصِّ من حيث أجزاءُ بنائِه، فوحدة المبنى في النَّصِّ تُساهمُ في إجلاءِ المعنى مرتبطًا بالأسلوب الذي احتذاهُ المبدع في إنشاءِ نصِّه، أو طريقةِ النَّظْمِ، التي يتكاملُ كلٌّ منها في سياقٍ شعريٍّ يُلقي أثرَه في ذاتِ المستمع، ويمكن بيانُ عَلاقةِ المتلقي بالنصِّ الأدبي من زوايا عدة، منها:

1- المعنى:

المعنى كنزُ التعالقاتِ اللفظية المخبوء في شبكة التراكيب، وهو المؤنسُ لذائقة المتلقي؛ لأنَّه يكشفُ عن قِناعِه بعد محاولةِ المتلقي التعمُّق في الألفاظ؛ ليصلَ إليه، وهذا المعنى أداةٌ تطرقُ جدارَ نفسِ المتلقي؛ لِتسْكُنها بما فيها من حُسنِ دِلالاتٍ وجمال تصوير، والنَّاقدان اهتمَّا بأثر المعاني في نفوس متلقِّيها، وما تُحدثُه من إيناسٍ وأُلفة فيهم، وللإمامِ عبد القاهر الفضلُ في التنبيه على أنَّ للفظِ معنى دالًّا عليه في سياقٍ يحمل دلالتَه، وقد يكون للمعنى معنى آخر، وهذا ما يُسميه الإمام بالمعنى ومعنى المعنى، وهذا الجانب ذو أثرٍ كبيرٍ في تملُّكِ ذائقة المتلقي، وإثارتِه نحو النَّصِّ؛ ذلك لأنه يستدرجُه لفهم المعنى الأول، ثُمَّ يُوصِلُه المعنى الأول

---

(1) أسرار البلاغة، ص306.

(2) يُنظر: المتلقي عند حازم القرطاجني، زياد صالح الزغبي، ص347.

إلى المطلوب من البيت، وهو الموجود في المعنى الثاني، بمعنى أنَّ الدلالة من البيت وغرضه يحملُه المعنى الثاني، يتَّضِحُ ذلك يستحضِرُ الإمام قولَ الشَّاعر:

فـــإنّي جبـــانُ الكلـــبِ مهـــزولُ الفصـــيلِ

فجبنُ الكلبِ ناتجٌ عن عدمِ نباحِه للوجوه التي اعْتادَ رؤيَتها، وهذا يؤدّي إلى المعنى الثَّاني الذي يدلُّ على الكرمِ، بمعنى أنَّ " الشَّاعرَ كَنَى عن كرمِ نفسِه، وكثرةِ قراه للضيفان بجبن الكلبِ، وهزال الفصيل، ولو صرَّح وقال: إنَّ جنابي مأهولٌ، وكلبي مؤدب لا يُنكر الضَّيف، ولا يهرُّ في وجوههم، وإني أنحر النوقَ فَأَدَع فِصالَها هزلى[1]"، وهذا من باب الكنايةِ، التي يكني بها الشَّاعر عن كرمِه، وحسنِ ضيافتِه للقادمين إليه، وقد تركتْ هذه الكنايةُ في نفسِ المتلقي أثرًا يستعذبُه؛ لأنَّ المباشرة لم تكن طريقتها المُثلى؛ إذ كان على المتلقي أنْ يُعمل ذِهنَه، ويستفِزَّ قريحتَه؛ ليصلَ للغرضِ المراد، وهنا يلخِّصُ الإمام عبد القاهر أثر الكنايةِ في نفس المتلقي قائلًا: " أمَّا الكنايةُ، فإنَّ السبب في أنْ كان للإثباتِ بها مزيَّةٌ لا تكون للتَّصريحِ، أنَّ كلَّ عاقلٍ يعلمُ إذا رَجَعَ إلى نفسِه، أنَّ إثباتَ الصِّفةِ بإثباتِ دليلِها، وإيجابَها بما هو شاهدٌ في وجودِها، آكدُ وأبلغُ في الدَّعوى من أنْ تجيءَ إليها فتُثبِتها هكذا ساذجًا غُفلًا[2]".

والإمامُ جعل المزيَّةَ كلَّها في المعنى الذي يحملُه اللفظُ، ولا يجملُ هذا اللفظُ إلا بجمال المعنى المخبوء فيه، والإمامُ علَّقَ مسائلَ المعاني والبيان والبديع وما فيها من جمال وعذوبة تلطفُ لها أفئدةُ السَّامعين، على المعنى في كوامنها، وقد لخَّصَ ذلك كلَّه في قوله :" فإذا رأيتَ البصيرَ بجواهر الكلام يستحسنُ شعرًا، أو يستجيدُ نثرًا، ثُمَّ يجعلُ الثناء عليه من حيث القول، فيقول: حلوٌ رشيق، وحسنٌ أنيقٌ، وعذب سائغٌ وخلوبٌ رائعٌ، فاعلم أنَّه ليس يُنبئُكَ عن أحوالٍ ترجعُ إلى أجراسِ الحروف، وإلى ظاهر الوضعِ اللُّغوي، بل إلى أمرٍ يقعُ في فؤادِه، وفصلٍ يقتدحُه العقل من زنادِه[3]".

ومن هنا يُمكن القول: إنَّ اهتمامَ الإمامِ عبد القاهر بالمعنى الذي يحملُه النَّصُّ مرتبطٌ بما فيه من فنون بلاغية، أما حازم فيبدو له طريقةٌ أخرى يؤثرُ تعليق أثرِ المعاني فيها على المتلقي، وإنْ كانَ قد اتَّفقَ مَعَ الإمامِ عبد القاهر في كون المعاني المتعلقة بالنَّفس أشدَّ أثرًا من غيرها، قال: " وجبَ أنْ تكونَ أعرقَ المعاني في الصناعة الشِّعرية ما اشتدَّت علقتُه بأغراض

(1) الطراز، العلوي، تحقيق: الشربيني شريدة، ج322/1.
(2) دلائل الإعجاز، ص72.
(3) أسرار البلاغة، ص5-6.

الإنسان، وكانت دواعي آرائه متوفرةً فيه[1]" ، إلَّا أنَّ له منحًى آخر نقديًّا أكثر من كونِه بلاغيًّا، وبناءً على توجُّهه هذا، فإنَّه رأى أنَّ المعاني يُمكنُ أنْ تُصنَّفَ ضمنَ نوعين: جمهوية، وغير جمهورية، فالجمهورية تعني المتعارفَ عليها، ويدركها جمهور المتلقين، إلا أنه يخرجُ من دائرة التأثير وحسن التلقي ما يُمكنُ أنْ يدخل ضمنها، مثل: معاني أصحاب الحرف والمِهن، فهذه المعاني على الرَّغمِ من كونِ الشاعر قد يستعين بها، إلا أنها ضعيفة الأثر في التلقي، ولا يستحسنُ إيرادُها، قال: " واعلمْ أنَّ مِنَ المعاني المعروفةِ عند الجمهور ما لا يحسنُ إيرادُه في الشِّعر، وذلك نحو المعاني المتعلّقة بصنائع أهل المهن؛ لِضَعَتِها، فإنَّ غالبَ عباراتهم لا يحسنُ أن تُستعار ويُعبَّر بها عن معانٍ تُشبهها؛ لأنَّها مزيلةٌ لطلاوة الكلام وحسنِ موقعها من النَّفسِ[2]"، وفي الوجه المقابل فإنَّ هناك معاني لا يعرفُها جمهور المتلقين، لكن حسن توظيفها في الشِّعر، بحيث تتناسبُ مَعَ ميول النَّفْسِ وفطرتِها، يجعل ذوقَ المتلقي يُقبلُ نحوَها، قال حازم: " ومن المعاني التي ليست بمعروفةٍ عند الجمهور ما يُستحسنُ إيرادُه في الشِّعر، وذلك إذا كان مما فطرتِ النُّفوسُ على الحنين إليه أو التألم منه[3]"، وهذا النموذج الذي قدَّمه حازم في بيان أثر المعاني في المتلقي لا يُعدم فيه بعض اللفتات البلاغية التي تؤثر في النَّفس، لكنها على وجودها تبقى حاضرةً بشكل أقلَّ مما قدَّم الإمامُ، من ذلك رأيُه في التَّصريع[4]، قال: " للتصريع في أوائل القصائد طلاوةٌ وموقعُ من النَّفس لاستدلالها به على قافية القصيدة، قبل الانتهاء إليها[5]"، فيبدو أثرُ التصريعِ في النفس حين يُهيئُ المتلقي لتلقي القافية بناءً على مُسلَّمَةٍ تكوَّنت بنفسِه في عروض الشَّطر الأول، فيستطيع بما امتلك من علمٍ وذوقٍ أنْ يتنبَّأَ بضربِ الشَّطر الثَّاني، حتَّى يصل لمعنى البيتِ كلِّه.

2- النَّظْم:

حَفِظَ العلمُ للإمامِ عبد القاهر جُهدَه في توثيق دعائمِ البلاغة على أساسٍ من نظريَّةِ النَّظمِ، وهذه النظرية التي لاقت صدًى واسعًا في الدراساتِ العربية والغربية، تُعدُّ أوثقَ دليلٍ على

---

(1) منهاج البلغاء، ص20.

(2) المصدر السابق، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص28.

(4) التصريع: أنْ يجعل الشاعر العروضَ والضرب متشابهين في الوزن والروي في البيت المصرَّع، على أنْ تكون عروض البيتِ فيه تابعةً لضربِه تنقصُ بنقصِه، وتزيدُ بزيادتِه. يُنظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إعداد: إميل بديع يعقوب، ص 193-194.

(5) منهاج البلغاء، ص283.

أنَّ السمةَ الإبداعية عند المبدعِ تدور حول طريقة نظم المعاني في الألفاظ التي تدل عليها، وما جاء الإمام به يعدُّ أسبق مما حاول الغربُ إثباتَه في دراساتِهم، من ذلك أنَّ روبرت شولز حاول أنْ يفرّق بين دور المبدع في نصه ودور المتحدِّث العادي من حيثُ نظم الكلمات، فقال: " الشَّاعرُ يقيمُ نظامًا صرفيًّا يختلفُ عن نظام المتحدِّثِ العادي، وأقصد بهذا أنَّ الشاعر عندما يختار كلمةً لاستخدامِها في قصيدةٍ، يضعُ أمامَه مجموعةً من الاحتمالاتِ تختلفُ جذريًّا عن تلك التي نستخدمُها في كلامنا المألوف، ولكن أكثرَ دقَّةً[1]".

وإنَّ من شأن هذه النَّظرية أنْ تُحدثَ لدى المتلقي أثرًا، وتستميلَ ذائقتَه، وهذا ما أكَّده النَّاقدان، فالإمام ربط استحسان المتلقي للنَّصّ وارتياحَه نحوَه بما فيه من نظمٍ حسن وقدرةٍ فائقةٍ على التأليف، فقال: " اعمدْ إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا له بالفضل، ثُمَّ جعلوه كذلك من أجل النَّظْمِ خصوصًا، دون غيرِه، مما يستحسنُ له الشِّعرُ أو غير الشِّعر ... فإذا رأيتَك قد ارتحتَ واهتززتَ واستحسنتَ، فانظر إلى حركاتِ الأريحيَّة ممَّ كانت؟ وعند ماذا ظهرت[2]".

إنَّ الإمامَ في ذلك النصّ يستجلي مظاهرَ سُلطة النَّظْمِ على الذائقة، فالارتياح واهتزاز النفس والاستحسان، تناتجَ عن حُسن التَّعالقات التي أقامها المُبدعُ في النَّصّ، وهذا ما أثّر في نفسيَّة المتلقي، وحثَّه على أنْ يطربَ لذلك الفنّ، وإذا كان الإمام نَظَرَ للنَّظْمِ بشكلٍ جزئيٍّ، يستقرُّ في البيت، وتتأكد فيه وحدتُه النَّظميَّة، فإنَّ حازمًا ارتأى أنْ يصفَ تكامل النصّ واتِّحادَ أجزائه وتآلفَ مقاطعه وفصوله؛ لتخدم المعنى الكلي بالنَّظم؛ لذا فإنَّه يُعدُّ قوَّةَ المبدع في عقد الصِّلَةِ بين الأبياتِ والمقاطع، وانسياب المعنى؛ بحيث لا يتسلط بشكل هجوميٍّ على المتلقي، قدرةً تؤثِّرُ في الجمهور، وتسبب الارتياح، وتستدعي التأمل والتلذُّذ في النَّصّ، قال: " اعتمدوا في القصائد أنْ يقسموا الكلام فيها إلى فصولٍ يُنحى بكل فصلٍ منها منحًى من المقاصد؛ ليكون للنَّفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول، والميل بالأقاويل فيها إلى جهاتٍ شتَّى من المقاصد، وأنحاء شتَّى من المآخذ استراحةٌ واستجدادُ نشاطٍ بانتقالِها من بعضِ الفصول إلى بعضٍ، فالرَّاحةُ حاصلةٌ بها؛ لافتنان الكلام في شتَّى مذاهبِه المعنوية، وضروبِ مبانيه النَّظْميَّة[3]".

لعلَّ هذا التَّقارُبَ بين فكر الناقدين في الحديث عن عملية الإبداع، وأثرِها، يكادُ يجعل القارئَ يُصدرُ حُكمًا بأنَّ مدرسةَ الذَّوقِ الأدبي وحَّدت ناقدينِ عربيَّينِ، يصدرُ عنهما فكرٌ تتقاربُ أبعادُه، وتتَّحدُ في مبدأٍ واحدٍ، على الرَّغم من الفرق الزماني والجغرافي الذي فصل بينهما.

---

(1) البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة: حنا عبود، ص41.

(2) دلائل الإعجاز، ص85.

(3) منهاج البلغاء، ص296.

3- الأسلوب:

يدخلُ الأسلوب ضمن محددات التأثير في نفس المتلقي، ويشكل إحدى القوى الفاعلة في استنطاق الذات المتلقية، وذلك بما يحتوي على قدرةٍ تستجلبُ ذائقتها، بطريقة يعمد إليها المبدع في نصِّه، وقد فطن الناقدان إلى أثر ذلك، إلا أنَّ الإمام عبد القاهر جعل الأسلوبَ تابعًا لطريقة المبدع في نظم نصِّه؛ لذلك فإنَّ اهتمام المبدع وعنايته في أنْ يُشبِّه أو يُمثِّل أو يستعير – على سبيل المثال- تدخل ضمن الأسلوب الذي يفضِّله في الكتابة، وبناءً على ذلك، فإنَّ المبدع إذا مثَّل، ولاقى تمثيلُه قبولًا في نفس المتلقي، فإنَّ ذلك من حُسن أسلوب المبدع، وكذلك الحال معَ مسائل البلاغة الأخرى، وقد أولى الإمامُ هذا الموضوعَ عنايةً فائقة، وأشادَ بالدَّور الذي يلعبُه في استنهاضِ الذائقة، وعلَّل أسباب التأثير، ووقف عند كلِّ سبب، ومن الملاحظِ أنَّ الإمامَ حين يفضِّلُ تمثيلًا على آخرَ، فإنَّه يحمد فيه الطريقة؛ أي الأسلوب، في التعبير، فنجده يفضل قول الشاعر:

زوامـــلُ للأشـــعارِ لا علـــمَ عنـــدَهم بجيّـــــدِها إلَّا كعلـــــمِ الأبـــــاعرِ

لعمـــرُكَ مـــا يـــدري البعيـــرُ إذا غـــدا بأوســـاقِه أو راحَ، مـــا فـــي الغرائـــرِ

على أنْ يقول متكلم: فلانٌ يكدُّ نفسَه في قراءةِ الكتب، ولا يفهم منها شيئًا[1]، وسرُّ هذا التفضيل أنَّ أسلوب الشَّاعر في بناء المعنى في البيتين اتَّسعَ للتَّعبير عن عدم الاكتراث بأهميَّة الشعر لدى هؤلاء القوم، أكثرَ من مدلول الجملةِ ذات الدلالةِ المباشرة، والسَّببُ في ذلك أنَّ الشاعر عمد إلى التمثيل، تمثيل هيئة أولئك القوم بالأباعر، والوجه المشترك بينهما عدم الاستفادة من الشعر، وأسلوب الشَّاعر في بناءِ بيتيه أقدرُ على لفت انتباه المتلقي؛ لأنَّ صيغة الخطاب الشعري تمتلكُ المهارة العُليا التي تُعجِبُ وتثير، يقول محمد عبد المطلب: " لا بُدَّ أنْ يكون الخطابُ داخل دائرة اللَّطائف التي تحتاجُ إلى قدر مناسب من اللُّطفِ فيمن يتلقَّاها ... واللُّطْفُ هنا يُقصد به نوعٌ معيَّنٌ من الحركةِ الفكريَّةِ النَّشِطة، التي تصلُ إلى موازاةِ حركة المبدع ذاتها[2]"، أمَّا حازم فحديثُه عن الأسلوب مباشر وعميق، لا سيما وأنَّه خصَّصَ فصلًا في منهاجِه للحديث عنه، فرؤيته للأسلوب تُعدُّ أنضَجَ وأكمل، وما يدلُّ على ذلك أنَّه ربط تنوَّع الأساليب بتنوُّعِ درجاتِ استقبال النَّفْسِ البشريَّة لها حسبَ نوعِها، وقسَّمها إلى ثلاثةِ أنواع[3]:

---

(1) يُنظر: أسرار البلاغة، ص116-117.

(2) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرجاني، محمد عبد المطلب، ص249.

(3) يُنظر: منهاج البلغاء، ص356.

الأول: عظمت لذاتُه وقلَّت آلامُه حتَّى كأنَّه لا يشعر بها.

الثاني: عظمت آلامُه وقلَّت لذَّاته حتَّى كأنَّه لا يشعر بها.

الثالث: تكافأتْ لذَّاتهم وآلامُهم.

وبعد أنْ عدَّد مناحي النَّفْس البشريَّة حسب ظروفها، عمد إلى وصفها، فأطلق على الأولى أحوالًا مفرحة، وعلى الثانية أحوالًا مفجعة، وعلى الثَّالثة أحوالًا شاجية، وحازم بذلك ينطلق من علم النَّفسِ؛ ليوظِّفَه في مجال النَّقد الأدبي، فإنَّ دراسة النَّفْس وأحوالِها تعدُّ ذات أهميَّة بالغة في خدمة النَّقد، لربطِها بمدى استجابة المتلقي للنَّصّ، وبناءً على ذلك فإنَّ الأساليب تتعدَّدُ حسب تعدُّد حالات الاستقبال واختلافها، لكنَّ حازمًا يلخِّصُ على شكلِ قاعدةٍ أجدرَ تلك الأساليبِ بأنْ تنال حُسن الموقعِ من النَّفسِ، فقال: " فأمَّا ما يجبُ اعتمادُه في تحسين موقع الأسلوب من النُّفوس، فذِكرُ أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها ببسط النفوس، وذكر أعلق الأحوال الشَّاجية بالنُّفوس وأجدرِها بأنْ ترقَّ لها النُّفوس، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيثُ يُقصدُ قصدُ ذلك[1]".

ومن جهةٍ أُخرى حَرَصَ حازمٌ على أن يدعو المبدعَ إلى ضرورةِ التنويع في الأساليب؛ فالسَّيرُ على نمطٍ واحدٍ يثقل نفس المتلقي، وقد لا يُلائم الأسلوبُ الواحدُ الغرضَ في النَّصّ، والأمر محسوم بيد الشَّاعر، فهو الذي يمتلك أداةَ المعنى التي يتلاعبُ بها؛ وتتيحُ له الانتقالَ من معنًى إلى معنًى، وهذا مجال حريَّة الشَّاعر، قال حازم: " لذلك ينبغي أنْ يُشعشعَ المعاني الموحشة من جِهةِ ما يُراد إلقاؤه بمحلِّ القبول من كلِّ سامعٍ بمعانٍ مؤنسة، تتعلَّقُ بغير الجهة التي تعلَّقتِ الموحشةُ بها، لكن يتلطَّف فيما يجمع بين القبيلين[2]"، وهذه إشارةٌ من حازم أنَّ عمليَّة المراوحة بين الأساليب في النَّصّ تحتاجُ إلى قدر من ذكاء المبدع؛ ليصبح متمكِّنًا من توظيف المعاني أنَّى كانت جهاتُها، ومهيئًا لاستحضارِها على شكلٍ يتواردُ على قلبِ السَّامعِ ضمنَ إطارِ المعقول الذي يتناسبُ معَ نسيجِ النَّصّ ووحدتِه.

(1) منهاج البلغاء، ص357.

(2) المصدر السابق، ص360.

الفَصْلُ الثَّالِثُ:

الفِكْرُ النَّقْدِيُّ وَقِراءَةُ النَّصّ النَّقْدِيّ

بَيْنَ النَّاقدَيْنِ

تمهيد:

تشابهتْ رؤى النُّقادِ السَّابقينَ في تَحْدِيدِ مَفهومِ الشِّعرِ، فكانوا يجعلونَ الوزنَ والقافيةَ معاييرَ تضبطُ حدَّه، على نحوِ ما قال ابنُ طباطبا حين رَبطَ قُدرةَ الشَّاعرِ على القولِ الشِّعري الموزون بالطَّبعِ :" الشِّعر – أسعدَك الله – كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعملُه النَّاسُ في مخاطباتِهم، بما خُصَّ به من النَّظمِ الذي إنْ عَدَلَ عن جِهتِه مجَّتْه الأسماعُ، وفسد على الذَّوقِ، ونظمُه معلومٌ محدودٌ، فمنْ صحَّ طبعُه وذوقُه لم يحتجْ إلى الاستعانةِ على نظمِ الشِّعرِ بالعروضِ التي هي ميزانُه[1]"، فابنُ طباطبا في تعريفه السَّابق جعل العروضَ أداةً تميّزُ الشِّعرَ عن النثرِ، ولقدامةَ رأيٌ يركّزُ فيه تصورَه للشعر على جوانبَ لم تَكَدْ تُحَرّرُه من عقالِ رؤيةِ السابقين، اللَّهم وإنْ أضافَ وجوبَ دلالتِه على المعنى، فقال: " إنه قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنًى[2]"، إنَّ هذا التَّصورَ المحدودَ لمفهوم الشعر أكسَبه شيئًا من الجمود والجفاف إذا ما قورنَ برؤيةِ النَّاقديْن: الإمام عبد القاهر، وحازم القرطاجني، والتي أفاضتْ عليه بُعدًا جماليًّا وفنيًّا، فقد ألبسَ الناقدانِ الشِّعرَ ثوبًا جديدًا يختلفُ عن الرؤى السَّابقة، وعدَّ كلٌّ منهما استحقاقَ القولِ بأنْ يُطْلَقَ عليه شعرًا إذا كان فيه عنصرانِ مهمَّان – إلى جانب ما حدَّد السابقون– وهذان العنصرانِ هما: المحاكاةُ والتَّخييلُ، اللذان يعدَّان نقلةً نوعيَّةً فريدة، أخرجت مفهوم الشِّعر من دائرةٍ ضيقةٍ إلى حضورٍ يتَّسِعُ لاستيعابِه بكل ما فيه من عناصرَ.

إنَّ المحاكاةَ والتَّخييلَ يُعدَّانِ عنصريْنِ مهمَّينِ يُبقيانِ الشِّعر في نطاقِ الحركةِ الوجوديَّة؛ حيث يتفاعلُ من خلالها المتلقِّي معَ النَّصّ، بفعلِ ما في الشِّعر من إيحاءاتٍ ودلالاتٍ، تُخرجُه من اعتياديَّة اللُّغة إلى مجالاتٍ أرحبَ، وإنَّ المتلقِّي حين يتعاملُ معَ النَّصِّ المُخيَّل يكونُ ذلكَ في خِدمة النَّصّ؛ لأنَّه يُسعفُه بالتأويلِ والتحليل، فيكونُ النَّصُّ بذلك أثبتَ وجودًا في علاقاتِ المتلقي معه، ولعلَّ المبدعَ الذي يُروِّضُ أفكارَه، ويديمُ أنظارَه في ملكوتِ الشِّعريَّة، أجدَرُ بأنْ يتَّصفَ بالشِّعر، ويلقَّب بالشَّاعر؛ لأنَّه عمدَ إلى إخراجِ أوضاع اللُّغة المألوفة من دائرةِ المُعتادِ إلى الجِدَّةِ؛ وهذا الشَّاعر امتازَ بقدراتٍ هيَّأتْه للشعر، منها: الفطنة، والذَّكاء، والتنبه للمعاني التي لا ينتبهُ إليها سواه[3]، وهنا يتلازمُ إطلاقُ صفة الشاعرِ عليه مَعَ مقدرتِه على التوصل للمعاني، وبثِّ روح التخييل بها، بذلكَ يُصبحُ الإبداعُ الشِّعري متعلِّقًا بجمالياتِ اللُّغة، وبالمقدرةِ الإبداعيَّة التي استوعبتها إمكانيَّات المبدع.

---

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص9.

(2) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص64.

(3) أسس النَّقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، ص22.

المبحثُ الأوَّلُ:
المحاكاةُ والتَّخييلُ

أولًا- المحاكاة:

لا بُدَّ قبل التَّعرُّفِ على دور الناقدينِ تجاه الحديث عن مصطلح المحاكاة، من الإشارةِ إلى أنَّ لحازم القرطاجني الفضلَ الأغلبَ في إفرادِ الحديثِ عن المحاكاةِ وتفصيلاتِها، فقد كانَ يُباشر في حديثه عنها دون أنْ يتوارى بمسمياتٍ أُخرى، أمَّا الإمام عبد القاهر فلا يكاد الباحثُ يتلمَّس في كتابيْه حديثًا مباشرًا عن المحاكاةِ، فلم يُفردْ لها فصلًا أو بابًا، وإنَّما يمكنُ أنْ يُتوصَّلَ إلى فهمٍ مشتركٍ بين الناقديْنِ في هذا الجانبِ إذا ربطنا موضوعَ المحاكاةِ بالتشبيه أو التمثيل، فكلاهما يقف على استحضارِ صورةٍ مقابلةٍ لما تعكسُه الصورة الأم، وهذا القربُ بين المصطلحين جعل أكثرَ من ناقدٍ يتبنَّى فكرةَ كونِهما شيئًا واحدًا يتداخلان أحيانًا، قال سعد مصلوح: " ارتبطتْ المحاكاةُ بالتَّشبيه منذ ترجمة متَّى بن يونس المبكرة، والترجمة من أولها لآخرها لا تكاد تَرِدُ فيها لفظةُ المحاكاة إلا مقرونةً بالتَّشبيه[1]"، وفي عرضِ الموازنةِ بين آراءِ النَّاقديْنِ سيجدُ القارئ أنَّ الإمامَ عبد القاهر استعانَ بمصطلحِ التمثيل أو التشبيه في مقابل مصطلح المحاكاة الذي استعان به حازم القرطاجني، ويؤكِّدُ هذه الفكرةَ صفوت الخطيب، حين قال: " عبد القاهر نقلَ فكرة المحاكاة إلى النَّقد العربي إذ ردَّ روعةَ الشِّعر إلى براعةِ التَّصوير[2]".

إنَّ مصطلحَ المحاكاةِ يُعدُّ نقلةً نوعيَّةً في مسار النقد الأدبي، وإضافةً حيَّةً جعلتْ ناقدًا يطلقُ عليه صفةَ " أخطرِ وصفٍ عرفَه هذا العلمُ على الإطلاقِ[3]"، وناقدًا آخرَ يُعدُّ ارتباطَ الشِّعر بمصطلحي المحاكاة والتخييل فكرةً جرئيةً للنقد، كما قال سعد مصلوح :" إنَّ فكرةَ كونِ الشِّعر شعرًا بما فيه من محاكاةٍ وتخييل، لا بما فيه من وزنٍ، وهي تعدُّ فكرةً جريئةً بالنسبة للنَّقدِ والشِّعر العربيين[4]"، وإشارةُ كلا النَّاقدين تؤكِّدُ فهمَهما لحقيقة كونِ المُحاكاةِ ليست ذات أصلٍ عربي، إنما استوحاها العربُ من أرسطو صاحب كتاب فن الشعر، وهذا الكتابُ حملَ الكثيرَ من أفكارِه حول هذه النَّظرية، ورأى من خلالها أنَّ للمحاكاةِ دورًا في نقلِ الأشياء من عالمها الأصلِ إلى عالمٍ آخرَ يُضفي عليها بُعدًا فنيًّا، فليستِ العبرةُ من المحاكاةِ النَّقلَ الحرفيَّ، وإنَّما النقل

---

(1) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، سعد مصلوح، ص82.

(2) نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، صفوت عبدالله الخطيب، ص126.

(3) في نقد الشعر، محمود الربيعي، ص15.

(4) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، سعد مصلوح، ص83.

والإضافة؛ كي تستطيعَ أنْ تُكسبَ الشِّعرَ تصورًا جديدًا، وتحافظ على أثرِه في نفسِ المتلقي، قال محمود الربيعي: " إنَّ موضوع المحاكاةِ عند أرسطو هو عالم الإنسانِ بكل جوانبِه، أفعالِه، وتجاربه، وعواطفه، وهدف هذه المحاكاة ليس نقل ذلك العالم الإنساني كما هو، وإنما هو تصويرُه فنيًّا بصورةٍ تُبرزُه أحسنَ أو أسوأَ مما هو عليه في الواقع، كما أنَّ موضوعها ليست الأفعال الإنسانية كما كانت، أو كما هي كائنة، وإنَّما هو هذه الأفعال كما يمكنُ أن تكون، وكما ينبغي أن تكون[1]"، وأفلاطون سبق أرسطو في تمجيد فكرة المحاكاة، لكنَّ نظرتَه لها تختلفُ عن نظرة أرسطو، ذلك أنَّ أفلاطون في الأصل كان فيلسوفًا، أما أرسطو ففي الأصل كان أديبًا، وكان أفلاطون رأى في المحاكاة ضرورة النَّقل الحرفي دون زيفٍ أو خداع، وهو بهذا الشَّكل حجَّمَ مفهوم المحاكاة، وجعل أفقه ضيِّقًا " نظرية أرسطو الشعرية منهج قائم بذاته، وليس جُزءًا من منهج، وهي إلى جانب ذلك منهج فني خالص يهدف إلى خدمة أهداف أدبية محضة، هي تكوين نظرية شعريَّة متكاملة، ولا يهدف إلى خدمة نظرية فلسفية من نوع ما، كما هو الحال عند أفلاطون[2]".

إذن، بهذا الاحتفاء الواسع لفكرة المحاكاة، ورغبة المطَّلعين من النقاد العرب القدماء عليها، ومحاولتهم الإفادة مما تحملُه هذه النَّظرية، وتعليقهم الجهدَ على أنْ تدخل ميدان النقد العربي، لما فيها من أفكار تصلح – إلى حدٍّ ما – أنْ تنطبقَ على الشعر العربي، إذا أُخِذَ بالحسبانِ ربطُ جوهرها بموضوع التشبيه المتأصِّل في البلاغة العربية، بهذا كله ارتأى حازم القرطاجني أنْ يضعَ في منهاجِه تصوُّرًا لها يقفُ جنبًا إلى جنبٍ مَعَ قضايا نقديةٍ أخرى بثَّها في منهاجه، لكنْ على الرغم من هذا الاهتمام الكبير بهذه النطرية، إلا أنَّ انطباقها على الشعر العربي يبقى محدودًا غيرَ متسعٍ؛ بحيث يشملُ ما جاء به أرسطو؛ لأنَّ طبيعةَ الشعر عند العرب تختلف عما عند الغرب، وهنا يقف الباحثُ مَعَ توجُّه إحسان عبَّاس، حين قال: " مَعَ أنَّ هذه النظريَّة هي أساس كتاب الشِّعر الذي تُرجمَ إلى العربية ولُخِّصَ مراتٍ، فإنَّها لم تؤثِّر في قاعدة الشعر العربي، لا لأنَّ العرب لم يفهموها فحسب، وإنما لأنَّ إمكان انطباقها على الشِّعر العربي كان أمرًا مُتعذِّرًا أيضًا[3]"، ولا يبدو الأمرُ جِدَّ متعارضٍ، فقد يبرزُ تساؤلٌ هنا: كيف يُبرِّرُ إحسان عبَّاس عدمَ إمكان انطباقِها على الشعر العربي، على الرَّغم من حديث ناقدٍ كبيرٍ مثل حازم عن تلك النظرية، وهنا يرى الباحثُ أنَّ إحسان عباس برأيه السابق كان يعني فكرة المحاكاة

---

(1) في نقد الشعر، محمود الربيعي، ص30.

(2) المرجع السابق، ص26.

(3) فن الشعر، إحسان عباس، ص19.

الأرسطية، كما جاء بها، وأسسَّها في كتابه، أمَّا حازم فقد حاول الإفادة منها في دائرة الشعر العربي، حين جعل التشبيه أو التمثيل أداةً من أدواتِها، فجهدُه لم يَنْصَبّ أساسًا على اقتباس فكر أرسطو، أو محاولة إقحامه في دائرة الدراسات النَّقدية، إنَّما نَظَرَ نظرةً تخدمُ البلاغة العربية، حين عقد الصِّلةَ بينها وبين التشبيه، وهذا ما سيبيّنُه الباحثُ في الموازنة بين رؤية الإمام عبدالقاهر وحازم القرطاجني من حيث توظيفها في فكرهما.

يبدو حازم أكثرَ تعلُّقًا بالتقسيمات والتفريعات خاصَّة في حديثِه عن المحاكاة، فيكاد يكون حديثُه في هذا القسم صاحبَ الحظِّ الأوفر من تفصيلاته القسمية الواسعة، ويختلف الإمام عبد القاهر في ميلِه إلى جانب التحليل والتوضيح أكثرَ من دائرةِ القسمة، يشهدُ بذلك وقوفُه عند موضوعات البيان التي ربط بفروعها موضوع المحاكاة.

كان حازم جعل من أقسام المحاكاة قسمًا يُحاكي الشيء خلالَه بطريقين: إمَّا بواسطة، وإمَّا دون واسطة، فقال: " لا بدَّ في كل محاكاة من أنْ تكون جاريةً على أحد هذه الطريقين: إمَّا أنْ يُحاكي لكَ الشيءَ بأوصافِه التي تمثل صورتَه، وإمَّا بأوصافِ شيءٍ آخر تماثل تلك الأوصاف[1]"، فالمحاكاة بواسطة هي التي تكونُ بعيدةً عن المباشرة والتي تحتاجُ إلى تمعُّنٍ وتأويل؛ كي يتدبَّرَ المتلقي حيثياتها، ويتمكَّنَ من ربطِ طرفيْها، أمَّا التي تكون بلا واسطة، فهي التي تتأتى بيسرٍ في استيعاب المتلقي، دون أنْ تُحوجَه إلى ربطِ بُعديها، فتكون سهلةَ الحضور في ذهنه، وحازم بهذا التقسيم قد سبقه الإمام عبد القاهر، لكنَّ الإمامَ كان حريصًا على الحديث عن ارتباط الصورة بين طرفين من وجهة بلاغية، بينما كان حازم يعمدُ تَكْرارَ إطلاق لفظ المحاكاة، ضمن إطار توجهه الفلسفي الذي يقوم على أساسٍ بلاغي، وليس في ذلك إخلالٌ بالمعطيات النَّقدية لديهما، فالقواعدُ الانطلاقيةُ واحدةٌ ومشتركةٌ بينهما.

إذن كان حازمٌ في طرحِه السابق قريبًا من فكر الإمام، خاصة حين صرح الإمام بأنَّ التشبيه يكون على ضربين: إمَّا يحتاجُ إلى تأوُّل، وإمَّا لا يحتاج إلى تأوُّل، فما يحتاج إلى تأوُّل تكون علائق التشابه بين الطرفين بعيدة نوعًا ما، فيحتاج المتلقي أن يستحوذَ على خيوطِها شيئًا فشيئًا، ويحتالَ بما يمتلكُ من قدرةٍ وحُسنِ تصور على بُعدي التشبيه، أمَّا ما لا يحتاج إلى تأوُّل فعلى عكسِه، فكأنَّ التأول في حديث الإمام عن التشبيه هو مفتاح المحاكاة التي تكون بواسطة عند حازم، وما كان غيرَ محتاجٍ إلى تأوُّل عند الإمام هو المحاكاة المباشرة والتي تكون بلا واسطة، والإمامُ عبد القاهر عرضَ في هذا الجانب تحليلًا أكثرَ مما عرضَ له حازم، وكانت رؤيتُه تقريبيَّة توضحُ غوامضَ الأشياء، فتشبيه أحدُ الشيئين بالآخر يكون عند الإمام على

(1) منهاج البلغاء، ص94.

ضربين، أحدهما: من جهةِ أمرٍ لا يحتاجُ إلى تأوُّل، والآخر: أنْ يكون الشَّبهُ محصَّلًا بضربٍ من التأوُّل، فمثال الأول: تشبيه الشيء بالشيء من جهةِ الصورة والشَّكل، نحو أنْ يُشبِّه الشيءَ إذا اسْتدارَ بالكرةِ في وجْهٍ، وبالحلقة في وجهٍ آخرَ، وكتشبيه من جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد ... ومثال الثاني: وهو الشبه الذي يحصُلُ بضربٍ من التأوُّل، كقولكَ: هذه حجَّةٌ كالشَّمسِ في الظُّهور ... إلا أنَّك تعلم أنَّ هذا الظهور لا يتم إلا بتأول، وذلك أنْ تقول: حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام ألَّا يكون دونَها حجابٌ .. ثُمَّ تقول: إنَّ الشُّبهة نظيرُ الحجاب فيما يُدركُ بالعقول؛ لأنَّها تمنعُ القلب رؤية ما هي شبهةٌ فيه ... ولذلك توصف الشُّبهة بأنَّها اعترضت دون الذي يروم القلب إدراكه ... فإذا ارتفعتِ الشُّبهة وحصل العلم ... قيل: هذا ظاهرٌ كالشمس[1].

إنَّ عنصرَ التأويل في المحاكاة غير المباشرة أعطى النَّاقديْن مساحةً للحديثِ عن سلطان التأثير الذي تُحدثُه المحاكاةُ في نفس المتلقي، وذلك لأنَّ من شأنِ النَّفسِ التي تعتادُ البحثَ، وتشوقُّ الغبارَ لتصل إلى البعيد، تدَّخرُ في سعيِها هذا نتيجةً توهبُها عالمًا من اللُّطفِ والظَّرف وهذا ما اتفق فيه النَّاقدان بلا شكٍّ، في تأثير المحاكاة البعيدة، والتي تؤثِّرُ بشكلٍ يفوق المحاكاة المباشرة، وقد أكَّد الإمامُ عبد القاهر ذلك بقوله: " إنَّ لتصوير الشَّبه من الشيء في غير جِنسِه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلَّتِه، واجتلابه إليه من الشق البعيد، بابًا آخر من الظرف واللطف، ومذهبًا من مذاهب الإحسانِ لا يخفى موضعُه من العقلِ[2]"، وحازم أعطى تصوُّرًا قريبًا جدًّا مما قال الإمام، فقال: " محاكاةُ الشيءِ بغيرِه أطرف من محاكاته بصفاتِ نفسِه، وهي أكثر جِدَّةً وطراءةً منها، فكانت محاكاتُه بها أطرفَ من محاكاته بصفات نفسه[3]".

هذا السعيُ الحثيث الذي ينبعُ من فكرهما في محاولة لجعل المتلقي ذا شخصيةٍ ذوَّاقةٍ، يكادُ يجعلُ المطَّلعَ على المنجز النقدي لديهما يصدر حُكمًا بأنَّ البحثَ عن العنصر الجمالي في الشعر، كانت مهمَّة لا تفارق النَّاقدين، لا سيما وأنهما كانا يسعيان إلى تحسين الذائقة التي تستفزُّ في المتلقي دوافعَ محبَّةِ الشِّعر.

إنَّ دعوةَ النَّاقديْنِ السابقة إلى أنْ تكون المحاكاة أو التمثيل بين طرفين بعيدين؛ لتكون أعذب وأجمل في نفس المتلقي، لم تكن على حساب إحداثِ خلل في الانسجام العام بين الطرفين: المحاكى والمحاكى به، أو الممثل والممثل به، ولم تكنْ دعوةً تفسح مجالًا للشقاق بين

(1) يُنظر: أسرار البلاغة، ص91-92.
(2) المصدر السابق، ص129.
(3) منهاج البلغاء، ص129.

العنصرين، فلقد دعا كل منهما إلى ضرورة أنْ يكون التلاؤم قائمًا، وهذا أمر لا بُدَّ منه؛ إذ إنَّ غاية الإقناع التي لا بُدَّ أنْ تظهرَ في المتلقي خاضعةٌ لحسن التناسب والانسجام بين المحاكى والمحاكى به، وإنْ كانَ بُعدٌ، فلا يتعارض مَعَ وجوب أن يكون كلٌّ منهما خاضعًا لدائرة واحدة في إطار الصلة الواحدة بين جزئياتهما، وهذا حاضرٌ في فكر النَّاقدين أيضًا، فالإمام حَرَصَ على أنْ يكون للتمثيل هذا الدَّور، فقال: " هل تشكُّ في أنَّه يعمل عملَ السِّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريكَ للمعاني الممثلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة من الجماد، ويريك الْتئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموتِ مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يُقال في الممدوح: هو حياةٌ لأوليائه، موتٌ لأعدائه[1]"، فالموتُ نقيضُ الحياة، وقد حَسُنَ توظيف النقيضين في العبارة، على الرغم من بُعد الصلة بين دلالتيهما، إلا أنهما حُصرا في سياقٍ يعطي دلالةً واضحةً أنَّ الممدوحَ جمعَ الصفتين، وعلَّق الأولى بقومه، فكان حياةً لهم، والثانية بأعدائه فكان موتًا عليهم، وهنا يكمن سر الإبداع وتتجلى فضاءاتُه؛ إذ كلما استدعى المبدعُ عناصرَ تبدو متباعدةً، وعقد الصلة – بفضل مهارته – بينهما، استحق أنْ يصل بإبداعِه مدًى بعيدًا، وفكر حازم ليس بعيدًا عن فكر الإمام في هذا الأمر أيضًا، فقد تحدَّثَ عن محاكاةِ المطابقة، ضمن أقسامِ المحاكاة حسب الغرض[2]، ورأى أنَّ محاكاةَ المطابقة " لا يُقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والمُلح في بعض المواضع التي يعتمدُ فيها وصفُ الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه[3]"، وعنى حازم بالمطابقة هنا " أنْ يوضعَ أحدُ المعنيين المتضادَّين أو المتخالفين من الآخر وضعًا متلائمًا[4]"، وهذه التسمية التي أوردها حازم هي التكافؤ كما جاء في نقد الشعر لقدامةَ بن جعفر[5].

---

(1) أسرار البلاغة، ص132.

(2) كان حازم قسَّم المحاكاة حسب ما يُقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة، وهذه الأخيرة تصل إلى قوة محاكاة التحسين والتقبيح، فقال: تنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يُقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والمُلح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه، وربما كان القصد من ذلك ضربًا من التعجيب أو الاعتبار. يُنظر: منهاج البلغاء، ص 92.

(3) المصدر السابق، ص92.

(4) المصدر نفسه، ص48.

(5) يُنظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص147.

وفي مجال المحاكاة تتداعى اصطلاحاتٌ في فكر النَّاقدين، تُعبِّرُ عن عميق الصلة الفكرية، وتحاول أن تُعطيَ دلالاتٍ متقاربةً، منها حديثُهما عن الاقتران، والذي يعني ارتباطَ معنًى بآخرَ قريبٍ منه؛ ليُشكِّلا معًا وحدة مضمونية، يستوعبها حيِّزُ المحاكاة، وهنا ينطلق الإمام عبد القاهر – كعادته – من الدائرة البلاغية نفسها، ومن زاوية حديثِه عن التشبيه المركب، وذلك أنه جعله قسمين: الأول إمَّا أن يكون شيئًا يُقدِّرُه المشبِّه ويضعُه ولا يكون، مثل: تشبيه النرجس بمداهن در حشوهنَّ عقيق، والثاني: أن تُعتبر في التشبيه هيئةٌ تحصُل من اقتران شيئين، وذلك الاقتران مما يوجد ويكون، ومثاله:

غَـــدا والصُّـــبحُ تحـــتَ الليـــلِ بـــادٍ كطـــرفٍ أشـــهبٍ ملقـــى الجـــلالِ[1]

فالمحاكاةُ هنا يُمكنُ أنْ تفهم من جانبين في دائرة التشبيه، الأول: الاقتران غير الممكن، والثاني: الاقتران الممكن، وغير الممكن هو المُتخيَّل البعيد عن الحقيقة، والذي يستحيل أنْ يتحقق؛ لأنَّ إمكان اعتماد الحقيقة على احتمال وقوعه تكاد تكون معدومة، أما الثاني فممكن أن يتحقق كما في البيت السابق، حين قرن الشاعر صورة الصبح تحت الليل بصورة طرف الأشهب ملقى الجلال، وهذه صورة ممكنة، ومحاكاة الطرف الأول للثاني فيها ممكن أن يحدث؛ لأن عناصر التشبيه فيها لها وجود سابق في ذهن المتلقي، وهو قد يستحضرها دون أنْ يُمعنَ كثيرًا في تأمُّل أجزاء الصُّورة المركبَّة، والإمام عبد القاهر لا يحطُّ من الاقتران غير الممكن، بل إنه يعدُّه " من الروعة والحسن، وأنَّ لصاحبه من الفضل في قوة الذهن، ما لم يكن ذلك في الثاني[2]"؛ لأنَّ هذه المحاكاة تجمل كلما ارتبط بها التخييل، الذي يُخرجُها من إطار المعقول إلى فضاء الوهم، وهذا الشيءُ أوسع لمن يتذوَّق الشعر؛ لأنَّه يدفعه للركضِ خلف خيوط الصور؛ ليربط الأبعادَ بها، وكلما لاقتْ قبولًا سيطرت على النَّفس الذواقة وامتلكتها.

وكما حرص الإمامُ على أنْ يكون للاقترانِ دورٌ في المحاكاة، كذلك فعل حازم، وطرق بابَ الاقتران متحدِّثًا عن حُسنِ تعلُّق أجزاء الصورة المركبة ضمن المجاز، فقال: " إنَّ من أحسن ما يُرى من ذلك تصوُّر أشعةَ الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموج من الخلجان والأودية والمذانب والأنهار ... ونظير ذلك من المحاكاة في حُسن الاقتران أنْ يُقرنَ بالشيء الحقيقي في الكلام ما يُجعل مثالًا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية، كقول الشاعر:

---

(1) يُنظر: أسرار البلاغة، ص170.

(2) المصدر السابق، ص174.

دمـــنٌ طالمـــا الْتقـــتْ أدمـــعُ الـــ مُـــزْنِ عليهـــا وأدمـــعُ العشـــاقِ[1]"

ففي البيت اقترن " أدمع المزن" وهو مجازي، بـ "أدمع العشاق" وهو حقيقي؛ لتتعاضد تلك الصورتان وتلتقيان إلى الحد الذي يكسب البيت جوًّا من الحزن، يعبر عن لحظةٍ بكائيةٍ ممزوجة بالحقيقة والمجاز، تجعل المتلقي أكثر قربًا من البيت، وأكثرَ تعلُّقًا به مما لو فقدَ البيت الاقتران بما هو مجازيٌّ فيه.

وبعد هذا العرض، فإنَّ موضوع المحاكاة نال حضورَه في فكر النَّاقديْن، على الرغم من اختلاف زاوية الحديث، لكن يمكن القول: إنَّ الإمام عبَّر عن فهمه لموضوع المحاكاة من خلال مسائل علم البيان التي تتمثل في التشبيه والتمثيل مثلًا، أما حازم فكان صريحًا أكثر حين أفرد للمحاكاةِ نصيبًا يعلِّق عليه خلاصة فهمه لعلم البلاغة مستعينًا بما اطَّلع عليه من أفكارٍ فلسفيةٍ، دون أنْ تُذيبَ شخصيتَه البلاغيةَ الحاضرةَ في فصول كتابه.

ثانيًا- التخييل:

يقفُ التخييلُ معَ المحاكاةِ جنبًا إلى جنبٍ في تحديدِ هُويَّةِ الشِّعرِ الذي عبَّر عن فهمِه الناقدانِ الجليلان، وعلى ما كانَ للمحاكاةِ منْ عظيمِ أثرٍ في إجلاءِ ملامحِ الفكر النَّقدي بينهما، فإنَّ التَّخييلَ لا يقلُّ أهميَّةً عنها، فهو يُعدُّ من أُسس الشِّعر الذي لا بُدَّ أنْ يُبنى عليها، ولعلَّ أهميَّته تتجلَّى من عدَّةِ نواحٍ، منها: كونه العنصرَ الذي يخلق عالمًا من الدَّهشةِ التي تستولي على المتلقي، بفعلِ ما أودِعَ فيه من ملامحَ بعيدةٍ عن المألوفِ المُشاهَدِ والمطروقِ المكرور، ومن جانبٍ آخر فإنَّ هذا الموضوعَ فتح بابًا أمامَ الدرسِ البلاغي؛ ليولِّدَ البلاغيون منه موضوعاتٍ جديرةً بأنْ تأخذَ مكانها في البحث البلاغي، وقد أشار إلى ذلك محمد أبو موسى، حين قال: " اقتبسَ البلاغيُّون من هذا البحثِ النَّفيس حُسنَ التعليل، وجعلوهُ فنًّا من فنون البديع[2]"، والتخييلُ بدوره حياةٌ لمعاني الشِّعر، يوشِّيها بطابع الجدَّة، جدَّةِ المعنى والصُّورة، والذي يسمحُ لها بالبقاء في الذاكرة الحيَّة، فـ " لولا وجودُ التخييل لظلَّت القصيدة صورًا ميِّتة لا تجد طريقًا إلى تمثُّلها والانفعال بها[3]".

وقد حاولَ بعضُ الدارسين أنْ يعطي لموضوع التخييل في فكر النَّاقدين امتداداتٍ سابقةً، بأنْ وصله بالفكر الأرسطي، ومما قد يزيد الطينَ بِلَّةً، وصولُ أحدِ الدارسين إلى القول

---

(1) منهاج البلغاء، ص128.

(2) مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجُرجاني، محمد أبو موسى، ص184.

(3) نظرية حازم القرطاجني النَّقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، صفوت عبدالله الخطيب، ص95.

بأنَّ " عبد القاهر تسلَّحَ بالقياس المنطقي الأرسطي الذي لم يستطعْ أنْ يشرحَ به الإعجازَ في القرآن الكريم، فراحَ يلفُّ ويدور؛ ليجدَ مخرجًا؛ لأنَّ سحبَه على القرآن الكريم يعطيه نتائجَ تتعارضُ معَ روحِ القرآنِ والدَّعوةِ الإسلامية[1]"، ويرى الباحثُ أنَّ هذا الرأيَ قد جانبَ الصَّوابَ قليلًا؛ وذلك لأنَّ مصادرَ فكر الإمام عبد القاهر عربيَّةٌ خالصةٌ، ولو كانَ استقى شيئًا من فكر أرسطو لمَا عابَه أنْ يذكرَ ذلك تصريحًا أو تلميحًا، ثُمَّ إنَّ الإمامَ عبد القاهر كان شغلُه الشَّاغلُ في كتابيه تأصيل فكرةِ النَّظمِ التي وهبَها من رؤيته وتصوُّره ما اتَّسعتْ لها آفاقُ البحثِ عن سر إعجاز القرآن الكريم، فهل كان الإمامُ محتاجًا إلى أنْ يلفَّ ويدور في عرضِه لمسائل كتابيْهِ خشيةَ أنْ يُتَّهمَ بأنَّه أخذَ عن أرسطو أو أفاد من نظريَّاته؟! وهنا يقفُ الباحثُ مَعَ رأي الدكتور أحمد بدوي حين نفى صلةَ الإمامِ عبد القاهر المطلقة بالنظريات الأرسطية، وأنَّه وإنْ وُجِدَ الْتقاءٌ فذلك من طبيعة العمل الفني الذي قد تتلاقى فيه الفِكَرُ، وتتلاقحُ فيه الأفكارُ، وقد أكَّد بدوي ذلك بقوله: " إنَّ الموازنةَ بين ما كَتَبَه أرسطو وما كتبه الإمام عبد القاهر الجُرجاني ... ترى أنَّ الصِّلة بين الدراستين إذا تشابهت في القليل؛ فذلك لأنَّ طبيعةَ العملِ الفنِّي تتشابَهُ في اللُّغاتِ بطبيعتِها[2]".

أمَّا حازم القرطاجني فلا يُنكَرُ اطلاعُه وإفادتُه من ترجمات فنِّ الشعر لأرسطو، لا سيما تفحصه الدقيق لما كتب ابن سينا؛ إذ في منهاجِه إشاراتٌ تومئ بالتصريحِ إلى كثير من المرجعياتِ التي أفاد منها، ولكنَّه وظَّفها ضمن إطار ترويض الفكرةِ عندَه لصالح البلاغة العربية.

وفي فكر النَّاقديْنِ ما يستوجبُ الوقوفَ عنده تملُّؤًا باليقين الذي يدرأ الشَّكَّ عن فكرة استحكامِ الفكر اليوناني على نظريَّات الشِّعر العربيَّة، ومما يجبُ البدءُ به بيانُ حد المصطلح بين النَّاقدين، والذي يكادُ يخرجُ من بوتقةٍ واحدةٍ، لا سيما وأنهما ربطاه بقضية الصدق والكذب، وقد عرَّفَ الإمامُ التخييل بقوله: " هو الذي لا يمكنُ أنْ يُقالَ فيه إنَّه صدقٌ، وإنَّ ما أثبته فهو ثابتٌ، وما نفاهُ فهو منفيٌّ، وهو مفتنُّ المذاهبِ، كثيرُ المسالك ... ثُمَّ إنَّه يجيءُ على درجاتٍ، فمنه ما يجيءُ مصنوعًا قد تُلُطِّفَ فيه، واستُعين عليه بالرِّفق والحذقِ، حتَّى أُعطيَ شبهًا من الحقِّ، وغُشِّيَ رونقًا من الصِّدقِ باحتجاجٍ تُمحِّلَ، وقياسٍ تُصنِّعَ فيه وتُعمِّلَ[3]".

---

(1) التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، عبد الحميد جيدة، ص179.

(2) عبد القاهر وجهودُه في البلاغة العربية، أحمد أحمد بدوي، ص317.

(3) أسرار البلاغة، ص270.

فالإمامُ أبعدَ عن التخييل فعل الإمكان الحتمي للقول الثابت، وهو يسمحُ بأنْ تُفتحَ نافذةُ الإبداع فيه على قدْرِ ما باعدَ المبدعُ المعاني التصديقية المدركة بمعطيات الواقع الشعوري عن الشعر، وهذه الدعوة من الإمام هي لُبُّ معنى الشِّعر وجوهرُه عند حازم، فلا يخفى أنَّ حازمًا منصرفٌ بكل ما أوتيَ من جُهدٍ إلى تعليق الشعر على هذا العنصر الهام، والذي لو انعدَم في النصّ لأصبح ساذجًا ممقوتًا، قال حازم: " الشعر كلامٌ مخيَّلٌ موزونٌ، مختصٌّ في لسان العربِ بزيادة التقفية إلى ذلك، والْتئامه من مقدِّماتٍ مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يُشترطُ فيها – بما هي شعر – غيرُ التخييل[1]".

والأمرُ اللافتُ للنَّظر أنَّ كلا الناقديْنِ اتفقا على أنَّ الشِّعر يعدُّ شعرًا حقًّا بما فيه من تخييل، لا بما فيه من مطابقةٍ للواقع أو نفي هذه المطابقة، إنما ربطا التَّخييل وعلَّقاه بمدخلٍ ضروريٍّ جدًّا، وهو مدى مفارقتِه عالم الصدق، وانفتاحه على عالم الكذب، وليس ذلك مقصودًا به الكذب الأخلاقي، إنَّما يعني حالة الإبداعِ التي تُحرِّرُ المبدع من نطاق المعتاد، وتخرجُه إلى فضاءِ البحث عن صورٍ توهم أنها حقيقة، لكنها ليست من الحقيقة في شيءٍ، وهذه الفكرة التي امتلكها النَّاقدان ليست جديدةً حقًّا، فنستطيعُ أن نتلمَّسَ وجودَها عند شعراءَ أدركوا أهميَّة وجودِها قبل أنْ يُثْبِتَ الناقدان حديثَهما عنها، فابن خلكان في وفيات الأعيان ذكرَ موقفًا للشاعر العبَّاسي دعبل، حين قال: " من فضل الشعر أنَّه لم يكذبْ أحدٌ قطُّ إلَّا اجتواه الناسُ إلَّا الشَّاعر، فإنَّه كلما زاد كذبُه زاد المدحُ له، ثُمَّ لا يقنع له بذلك، حتَّى يقال له: أحسنتَ والله[2]"، وكذلك كان لقدامةَ بنِ جعفر رأيٌ حين بيَّن أنَّ التواءَ الشَّاعرِ واحتيالَه على معاني الشِّعر، بأنْ يُعبِّرَ عن معنيين متناقضينِ، كأنَّه يلتفُّ ببراعته على عنق كل معنى، ويأتيه من مكمنه؛ ليضمِّخَه ببديعِ صنعته السَّاحرة، فذلك عنده من علامات إبداع الشَّاعر، قال: " ومما يجبُ تقديمُه أيضًا أنَّ مناقضةَ الشَّاعرِ نفسَه في قصيدتين أو كلمتين، بأنْ يصفَ شيئًا وصفًا حسنًا، ثُمَّ يذمُّه بعد ذلك ذمًّا حسنًا بيِّنًا غير مُنكر عليه، ولا معيبٌ من فعلِه، إذا أحسنَ المدح والذم، بل ذلك عندي يدلُّ على قوة الشاعر في صناعتِه، واقتداره عليها[3]".

إذن، لقد عنى الناقدان بإرساء دعائم الإبداع في القول الشعري بناءً على ما فيه من مفارقةٍ وابْتعادٍ عن تصوير المدرك بالحسّ بطريق المباشرة، وكلما كان التصوير متعلِّقًا بحبال الخروج عن المألوف – لا إلى حدِّ الإغراق – كان ذلك أدْعى للشعرية أنْ تنالَ حظَّها الأوفر

---

(1) منهاج البلغاء، ص89.

(2) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، ص269.

(3) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص66.

منه، وليس إقبال الناقديْنِ على الاهتمامِ بالتخييل بمنأى عن اعتبارات المعقول في صنعةِ الشِّعر، إنَّما كان للمعاني العقلية حضورٌ لا بأسَ به في فكرهما، خاصَّةً أنَّ كلَّ واحدٍ منهما نبَّه إلى أنَّ المعاني التخييلية لها أساسٌ تستندُ إليه، وهو المعنى العقلي، فالإمام عبد القاهر حين تحدَّثَ عن المعاني جعلَها ضمن نوعين، هما: العقلي، والتخييلي، وحشد الكثير من الأمثلةِ على كلا النَّوعينِ، وكان يؤمنُ بأنَّه لا يمكن الاستغناءُ عن المعنى العقلي حتى يُتوصَّل به إلى المعنى التخييلي، لذلك نجدُه يُعظِّمُ أمرَ المعنى العقلي حين قال: " وما كانَ العقلُ ناصَرَه، والتَّحقيق شاهدَه، فهو العزيز جانبُه، المنيعُ مناكبُه ... هذا، ومن سلَّم أنَّ المعاني المعرقة في الصدق، المستخرجة من معدن الحق، في حكم الجامد الذي لا يُنمي، والمحصور الذي لا يزيدُ، وإذا أردتَ أنْ تعرفَ بُطلانَ هذه الدَّعوى فانظر إلى قول أبي فراس:

وَكُنَّـــــا كالسِّـــــهامِ إذا أَصَـــــابَتْ مراميَهـــــا فرامِيهـــــا أصـــــابا

ألستَ تراه عقليًّا عريقًا في نسبه، معترفًا بقوَّةِ سببه[1]".

إنَّ اهتمامَ الإمامِ بذكر المعاني العقلية قبل المعاني التخييلية، وإشارتَه إلى أهميَّتها في القول الشِّعري، يوحي بأنَّه يفتح من خلالها نافذةً تُطلُّ على المعاني التخييلة، وكأنَّه أراد أنْ يجعلَ المعاني العقلية أداةَ وصولٍ للمعاني التخييلية، لكنَّ حازمًا كانَ أكثرَ تصريحًا منه في ذلك، خاصَّةً حين قال: " الذي يُدركه الإنسانُ بالحسِّ فإنما يُرامُ تخييلُه بما يكون دليلًا على حالِه من هيئاتِ الأحوال المطيفة به واللازمة له[2]".

ويرى الباحثُ أنَّ كونَ التخييل تابعًا للحس لا يتعارضُ معَ فكرته التي تقوم أصلًا على الوهم؛ إذ ليس المقصودُ بالوهم هنا تعمية المعنى إلى الحد الذي يجعلُ القولَ الشعريَّ غائرًا في التِّيه، ولعل الناقدين أيضًا حرَصا على أنْ يكونَ للتخييل دورُه في إحداثِ الدَّهشة والتعجيب لدى المتلقي، وهذه الدَّهشة الحاصلةُ هي وليدةُ استدراجِه لمعانٍ يتخيَّلها العقلُ، ويُفلحُ في عقد الصِّلةِ بين معطياتها، دون أنْ تُغرقَه في العمى وسوء استحضار الفكرة، وإلَّا لما كان التَّعجيبُ الذي نبَّه إليه النَّاقدان، ولا كانت الدَّهشة تستولي عليه، ومن هنا أصبح التعجيب ركيزة يرتكزُ عليها التَّخييل، ودعامةً للحكم عليه بقوة التأثير؛ لذلك سنجدُ الإمام عبد القاهر يستدعي مصطلح القياس عند حديثه عن المعاني التخييلية، قياسِ صورةٍ على أخرى، بشرط أنْ تكونَ وشائجُ تُقبلُ، وعلائقُ تُصدَّقُ بين المعنيين، على نحو ما قال أبو تمام:

---

(1) أسرار البلاغة، ص273.

(2) منهاج البلغاء، ص98.

لا تُنكـري عَطَـلَ الكـريمِ مـن الغنـى فالسَّـيلُ حـربٌ للمكـان العـالي[1]

فالشَّاعر ربط بين معنيين بوشيجةٍ لائقة، فحالُه حين لا يدَّخرُ في يديه أموالًا، وتكون كلُّها تُنفقُ كرمًا، كحال المكان العالي الذي يتوزَّعُ فيه سيلُ الماء، دون أنْ يحولَ أمامَه مانعٌ يعيقُ انْصبابَه، وعلَّق الإمامُ على البيتِ بقوله: " ومعلومٌ أنه قياسُ تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام، فالعلة في أنَّ السيلَ لا يستقرُّ على الأمكنة العالية، أنَّ الماء سيَّال لا يثبتُ إلا إذا حصل في موضِعٍ له جوانبُ تدفعُه عن الانصباب، وتمنعُه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيءٌ من هذه الخلال[2]".

وهذا التخييل الذي أحدثه أبو تمام في قمة الإبداع؛ لأنَّ القياس فيه قياسُ إيهام، أوهم المتلقي أنْ يتهيَّأ لاستدراجاتِ المبدع التي أحدثها في هيئةِ مَنْ يُقبلُ قوله، وهذا ما أثبتَه حازم أيضًا في صورةٍ تكشف عن وجه القربِ بين فكر النَّاقدين، فقال: " والتمويهات تكون بطيِّ محل الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنَّها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقًا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنَّه صحيحٌ لاشتباهه بالصحيح[3]"

ويبدو أنَّ الإمامَ عبد القاهر سلكَ في بحثه للتخييل بابًا أصيلًا في البلاغة العربية، وهو بابُ التشبيهات؛ لأنَّه يُعدُّه الأداة التي تساعد المبدعَ على إضفاء روحٍ من اللطافة والدهشة في نصه، فقال: " وينبغي أنْ تعلمَ أنَّ بابَ التشبيهات قد حظيَ من هذه الطريقةِ بضربٍ من السِّحر[4]"، أمَّا حازم ربط التخييل في الشعر من نواحٍ أربعة، وهي: المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم والوزن[5]، ما يعني أنَّ نظرة حازم إلى الشعر بناءً على ما فيه من تخييل أعمُّ من نظرة الإمام عبد القاهر، فحازم علَّق الشعر بكل مداخله وتفصيلاتِه على التخييل، فهو لازمة – عنده– لكليات الشعر، وتبدو هذه النظرة عند حازم أكثرَ رحابةً وسعةً خاصةً حين أدخل الاستعارةَ ضمن التخييل، في مقابل رأي الإمام عبد القاهر الذي ارتأى أنْ يُنحّيَها عنه، وهذه وجهة نظرٍ يتباعدُ فيها فكرُ النَّاقدين إلى حدٍّ ما، فعند حازم كلما ابتعدتِ الاستعارةُ عن الحقيقة، وطاف بها الخيال، تزداد حُسنًا ورونقًا، فقال: " لا يُستحسنُ بناءُ بعضِ الاستعاراتِ على بعضٍ

---

(1) أسرار البلاغة، ص267.

(2) المصدر السابق، ص267.

(3) منهاج البلغاء، ص64.

(4) أسرار البلاغة، ص284.

(5) يُنظر: منهاج البلغاء، ص89.

حتى تبعدَ عن الحقيقةِ برتبٍ كثيرةٍ[1]"، أمَّا عبدُ القاهر فكان له طريق آخر، فقال: واعلم أنَّ الاستعارةَ لا تدخلُ في قبيلِ التخييل، لأنَّ المستعير لا يقصدُ إلى إثباتِ معنى اللفظة المستعارة، وإنَّما يعمدُ إلى إثباتِ شبهٍ هناك ... وكيف يعرضُ الشك في ألا مدخل للاستعارةِ في هذا الفنِّ، وهي كثيرةٌ في التنزيل على ما لا يخفى[2]، ويمكن للباحثِ بيانُ أسباب التباعدِ في فكر الناقدين في هذا الجانب بالقول: إنَّ الإمام عبد القاهر كان معنيًّا ببيان أسباب إعجاز القرآن الكريم؛ فعقد لذلك مباحثَه التي يُتوصَّلُ بمعرفتها إلى سرِّ علو مرتبة كلام الله – عزَّ وجلَّ– على كلامِ البشر، وبناءً على ذلك فإنَّه أراد أنْ " يُنزِّهِ المعاني القرآنية عن الكذب[3]"؛ لأنَّ التخييل يقوم على الوهم، ولو ارتأى إدخالَه ضمن المعاني البيانية في القرآن الكريم، فإنه – ربما – يكون أكثر عرضةً لتوجيه أصابع الاتهام بأنْ عرَّض مسائل القرآن الكريم لشبهةِ الوهم، لذلك فإنَّه كان " يؤمنُ بقطعية الدلالة في الآيات القرآنية[4]"، أما حازم القرطاجني فكانت نظرته للشعر خالصةً، بمعنى أنَّه أراد أنْ يوجِّه كل عنايته للشعر، فلا بأسَ عليه بأنْ يقرَّ بأنَّ الاستعارة من ضمن الخيال؛ لأنَّ بحثَه متكاملٌ في الشعر، ومهما حمل من معانٍ تخييلية، فإنَّها ستكون في دائرة المباح من حيث التأويل والترجيح، بينما للنَّصِّ القرآني حرمةٌ تَمنعُ من التلاعبِ في المعاني، وتحدُّ من إمكان إدخال مصطلح الوهم أو التخييل في دائرتِه.

(1) منهاج البلغاء، ص95.

(2) يُنظر: أسرار البلاغة، ص274.

(3) التخييل المحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، عبد الحميد جيدة، ص170.

(4) المرجع السابق، ص170.

المبحث الثَّاني:
النَّظمُ والتركيبُ

تُعدُّ نظريَّاتُ النقدِ الأدبي موجِّهًا لحركة النَّقد عبر العصور، وهي التي يُتوصَّلُ بها للحكمِ على التَّطور المُصاحبِ للفكرةِ التي تحملُها بدءًا من نشأتِها وحتَّى ثباتِها في كينونةِ النَّقد، وما من شكٍّ أنَّ طبيعةَ تناولِها، والحديثِ عنها، قد تختلفُ من ناقدٍ إلى آخر، لا سيما وأنَّ هناكَ عواملَ قد تُسعفها بمبادئَ أكثرَ جِدَّة، وهذا من شأنِه أدعى للباحثِ بأنْ يرصدَ التعالقات النقدية بين النقاد، ومن هذه النظرياتِ التي كان لها حضور بارز، وصدًى واسع في الفكر النقدي، نظرية النَّظم، التي ارتبطتْ بناقدٍ عربي كساها ظِلالًا، ومنحها روحًا تُخلِّدها في ذاكرة النَّقد، وهذا الناقد هو الإمام عبد القاهر الجُرجاني، وقد عرَض لها في كتابيه الدلائل والأسرار، " غير أنَّه في الدلائل أفرغَ جُلَّ اهتمامِه على التَّركيب، وفي الأسرار وجَّه كل عنايته على البواعث النَّفسية للمعاني وموقعها من الفؤاد[1]".

وفي هذه النظرية تتجلَّى سعةُ المعرفة والثقافة التي امْتلكها الإمام، ويظهر الإبداع بأشكال مختلفة، خاصة إذا قُلنا إنَّ ما جاء به الإمامُ كان له أصولٌ في فكر النَّحويين والبلاغيين السابقين، ولكنَّ ما أثبتوه يعدُّ بذورًا أفاد منها الإمامُ، وأملى عليها من فيض فكرِه، ما سمح له أنْ يتفوَّقَ عليهم بما امتلك من أدوات التحليل والعرضِ في منهجه.

ومِمَّنْ جاء حديثُه عن النَّظم على شكل لفتةٍ لطيفةٍ سيبويه، حين تحدَّثَ ضمنَ باب الاستقامةِ من الكلامِ والإحالةِ، مقسِّمًا الكلامَ إلى خمسةِ أقسامٍ يُخضِعها إلى حسن التأليف أو سوئه، وهو ما يكاد يكون قريبًا من فكرة النَّظم، قال: " فمنه مستقيم حسنٌ، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب[2]".

وممن أشار إلى النَّظم، وكان ذا أثرٍ كبيرٍ في فكر الإمامِ الجاحظُ، وقد عرضَ للنظم حين قال: " وأجودُ الشعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنَّه قد أُفرغَ إفراغًا

---

(1) دراسة في بلاغة عبد القاهر الجُرجاني (النظم)، عبدالقادر حسين، ص15.

(2) قدَّم سيبويه أمثلة على كل حالة من الحالات السابقة، فالمستقيم الحسن مثل قولنا: " أتيتُك أمس" و"سآتيك غدًا"، والمحال مثل: " أتيتك غدًا" و " سآتيك أمس"، وأما المستقيم الكذب مثل: " حملتُ الجبل" و" شربت ماء البحر"، وأما المستقيم القبيح فأنْ تضع اللفظ في غير موضعه، نحو : " قد زيدًا رأيتُ" و " كي زيدٌ يأتيك"، وأما المحال الكذب، مثل: " سوف أشربُ ماء البحر أمس". يُنظر: الكتاب، سيبويه، ج1/ ص52.

واحدًا، وسُبكَ سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان[1]"، وهذا قريبٌ جدًّا لما حثَّ عليه الإمامُ، حين تناول الفصاحة بالحديث، وأقرَّ أنَّ تلاؤم الحروفِ شرطٌ من الفصاحة، وعلَّق هذا الشرط على إفادة المعنى، وهنا تكمن الإضافة عند الإمام؛ إذ أراد أنْ يوثِّقَ صلة الفصاحةِ بالمعنى؛ لترجحَ في نظريَّته كفة الدليل على إعجاز القرآن الكريم، وأنَّ وراء سبب الفصاحة يكمن سمو المعنى، ذلك لأنَّ " نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضًى عن معنى[2]".

وممَّن تحدَّث عن النَّظم وكانت له إشارات بسيطة فيه ابنُ قتيبة، خاصة في كتابه تأويل مشكل القرآن، فقد عقد بابًا أسماه " باب تأويل الحروف التي ادُّعي على القرآن بها الاستحالة وفساد النَّظم"، وابن قتيبة في هذا الباب يدافع عن بدايات السور القرآنية المبدوءة بحروف مقطَّعة؛ إذ وُجِّه فساد النَّظم إليها، وكان ينأى بنفسِه أنْ يُعطيَ حُكمًا قطعيًّا لما تدلُّ عليه تلك الحروف، فقال: " وهذا ما لا نعرضُ فيه؛ لأنَّنا لا ندري كيف هو، ولا مِنْ أي شيءٍ أُخِذَ[3]".

وكان العسكريُّ مستفيضًا إلى حدٍّ ما بالحديث عن النَّظم أكثر من سابقيه، حين جاء في كتاب الصناعتين على ذكر " حُسن النظم وجودة الرَّصْفِ"، وحشد أمثلةً عدَّةً لحسن النَّظم وفسادِه، وكان يرى أنَّ " حُسن التأليف يزيدُ المعنى وضوحًا وشرحًا، ومع سوء التَّأليفِ ورداءةِ الرَّصفِ والتركيب شُعبةٌ من التَّعمية[4]".

ويبدو من ذلك أنَّ النَّظم كان يرد في كتابات السابقين، وكان حاضرًا في أذهانهم، لكنَّه لم يتمتَّعْ باستقلالية البحث والتأليف، كما وُجد عند الإمامِ عبد القاهر الذي عكفَ على إفرادِه في مؤلفينِ نالا حظَّهما الأوفر في الحضور النَّقدي، والجديدُ عند الإمامِ عبد القاهر أنَّه ركَّز جُلَّ اهتمامِه على تحرير النحو العربي من دائرة التركيز على المعرفة بالنواحي الإعرابية، إلى إخضاعِها إلى المعاني التي تدلُّ عليها، وهنا تكمنُ براعةُ فكر الإمام حين ربط النحو بالمعاني، وعمد إلى الغوص في أعماق العبارة؛ ليكشف عن دُرَّة المعنى المخبوءةِ فيها؛ ليقدِّم معرفةً جديدةً، ويبين أسباب اختلافِ المعاني وتغيُّرِها تبعًا لاختلافِ الإعراب، ونظرة الإمام في مجال النَّظم نظرةٌ كليَّةٌ شاملةٌ لفروع البلاغة العربية، فهو يعلِّق النَّظم بمسائل علم المعاني والبيان والبديع، متخذًا من العبارة وسيلةً لتطبيق نظريته، فمهمته " لا تكاد تتعدَّى الجملة أو الجملتين أو

---

(1) البيان والتبيين، الجاحظ، ج55/1.

(2) دلائل الإعجاز، ص49.

(3) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد صقر، ص307.

(4) الصناعتين، العسكري، ص147.

الجمل كما في الوصل والفصل، ولا يتجاوز ذلك إلى القطعة الكاملة أو القصيدة التَّامة[1]"، وعلَّل الدكتور عبد القادر حسين هذا التوجُّهَ عند الإمامِ من ناحيتين الأولى: أنَّ العربَ لم تكنْ تعرفُ وحدةَ القصيدةِ أو القطعةِ ... والثانية: لأنَّ عبد القاهر جعلَ النَّظمَ في توخِّي معاني النَّحوِ، والنَّحوُ لا يتعدَّى في بحثِه الجملةَ، وما يطرأ على كلماتها من اختلاف في الإعراب[2].

ويرى الباحثُ أنَّ السبب الثاني هو الأقوى والأهم الذي يكشفُ عن سبب اقتصار الإمامِ على الحديثِ على النظم في إطار الجملة الواحدةِ أو الجملتين، أمَّا السببُ الأول فإنَّه قد يكون بعيدًا بعضَ الشيءِ؛ لأنَّ هناك جهودًا من النُّقاد تبيّنُ الاهتمامَ بالرؤيةِ الكليَّةِ للقصيدة، فابن رشيق ذكر في العمدة بابًا يتحدَّثُ فيه عن المبدأ والخروج والنِّهاية، وكان يرى أنَّ حُسنَ الافتتاحِ داعيةُ الانشراحِ، ومظنَّة النَّجاح، ولطافةُ الخروجِ إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمةُ الكلام أبقى في السَّمعِ وألْصقُ بالنفسِ؛ لقرب العهد بها[3].

إذن كان الإمامُ عبد القاهر محصورًا في نطاق المعنى النَّحوي المرتبط بالجملة أو الجملتين، ولم يتجاوز ذلك إلى الانتقال للحديث عن وحدة النَّصِّ، وفي موازنة هذا الجُهدِ مع الناقد حازم القرطاجني، سنجدُ أنَّ الأخيرَ تخطَّى ما جاء به الإمامُ، وركَّزَ اهتمامَه على النَّظم من ناحية الحديث عن بناء النَّصِّ كَكُلٍّ، فالنَّظمُ عندَه الصِّياغةُ العامة للنَّصِّ، والتأليف التَّام له، ومن هذا يُمكن الحديث عن دور النَّاقديْنِ الكبير في مسألة النَّظم من ثلاثة أمورٍ:

أوَّلًا- المصطلح بين النَّاقدين:

كانت عنايةُ الإمامِ عبد القاهر تتَّجِهُ نحو دراسةِ ما يقتضيه علمُ النَّحو في الجملة، وقد فطن إلى أنَّ اختلاف الأثر الإعرابي ناتجٌ عن اختلاف المقصد في بناء الجملة، فإذا قلنا: محمدٌ قائمٌ، كان القولُ إخبارًا عن محمد، وإذا قلنا: إنَّ محمَّدًا قائمٌ، كان القولُ تأكيدًا، وإذا قلنا: إنَّ محمَّدًا لقائمٌ، كان تأكيدًا لإنكارِ منكر، ومن هذا فإنَّ أحوال النَّظم عند الإمامِ تتبعُ نِيَّةَ المتكلم ومقصدَه الذي يريدُ أنْ يُبرزَه، لذلك عرَّف الإمامُ النَّظمَ بقوله: " اعلمْ أنْ ليس النَّظمُ إلا أنْ تضعَ كلامَك الوضعَ الذي يقتضيه علمُ النَّحو، وتعمل على قوانينِه وأصوله، وتعرف مناهجَه التي نُهجَتْ فلا تزيغُ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمتْ لك[4]".

---

(1) دراسة في بلاغة عبد القاهر الجُرجاني (النظم)، عبد القادر حسين، ص48.

(2) يُنظر: المرجع السابق، ص48.

(3) يُنظر: العمدة، ابن رشيق، ج1/224-225.

(4) دلائل الإعجاز، ص81.

فالمعرفةُ بأسرار النَّظم ودقائقِه عند الإمامِ تستلزمُ معرفةً بعلم النَّحو؛ ليُعرفَ التركيبُ السليم في بناء الجملة؛ لذلك إذا أراد المخاطَبُ الكشف عن البدائع واللطائف في الكلام عليه أنْ يغوصَ في أعماقِ الجملة، ويتساءلَ حول تنوُّع التركيب واختلافِه بتنوع سياقاته، والسبب في ذلك أنَّ النفس الناظمة تخبئُ المعاني في ذاتها، وتلك المعاني تُعدُّ الموجِّه الأمثل لطرق الصِّياغة النَّظمية، فالمبدع يقع على عاتقه تنظيم المعاني في نفسِه ويختار لها اللفظ المناسب؛ لتخرج الجملة في أبهى دلالة تكشف عن المقصود، والمتلقي في هذا المجال يخوضُ أعماق الصياغة ليتوصَّلَ إلى معرفةِ الأسرار التي دفعت المبدع لاختيار طريقتِه في النَّظم، وليس مطلوبًا منه أنْ يكتفي بالحديث عن الأثر الإعرابي ذلك لأنَّ العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يستنبطُ بالفكر، ويستعان عليه بالرَّوية، فليس أحدُهم بأنَّ إعراب الفاعل الرفع، أو المفعول النَّصب، والمضاف إليه الجر، بأعلمَ من غيرِه، ولا ذاك مما يحتاجون فيه إلى حدَّةِ ذهنٍ وقوة خاطر، إنما الذي تقع الحاجةُ فيه إلى ذلك العلمُ بما يوجبُ الفاعلية للشيءِ[1].

ويختلفُ حازم عن الإمام في بيان حدِّ مصطلح النَّظم، وحازم أكثر اختصارًا من الإمامِ، وأقلُّ عرضًا للشواهد التوضيحية، بينما الإمامُ كان مولعًا بالاستقصاء والتَّفكيك، حتى كأنَّ مهمته تشريح العرضِ للوصول إلى الخبايا الدفينة، وحازم في المقابل يُقدم اللطائف والفوائد بعبارات مختزلة، وقد عرَّف النَّظم بقوله: " النَّظم صناعة آلتها الطبعُ والطبع هو استكمال للنَّفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أنْ يُنحى به نحوَها؛ فإذا أحاطتْ بذلك علمًا قويَتْ على صوغِ الكلام بحسبِه عملًا[2]".

فحازم يُعدُّ العملَ الشعريَّ كلَّه من بداية نسجِه إلى نهايتِه نظمًا، فالنظم صياغةٌ وبناءٌ، وقد جعل الطبعَ مِفتاحًا يهيِّئُ المبدعَ له، فليس كلُّ مَنْ حاول الكتابةَ وصل إلى الإبداع المُفتن، إنَّما لا بُدَّ من توافر الطبع ركيزةً في بناء النَّصِّ، ويبدو الاختلاف بين الناقدين في هذا الأمر من ناحيتين، هما:

1- أنَّ الإمامَ يُعدُّ النَّظمَ مدخلًا لدراسة الجملة، وحازم شمل النصَّ كاملًا في فكرة النظم.

2- جعل الإمامُ معاني النحو أساسًا لفهم تلك النظرية، بينما كان حازم معنيًّا بدراسة النَّصِّ من كلِّ جوانبِه، طالما عدَّ النظم صياغة النصِّ كاملًا.

واتَّفق كلا الناقدين على ضرورة أنْ تكون الفكرة سيدةَ تلك النظرية، وهي التي يُتهدّى بها لسلكِ مسالكها، ولا يمكنُ الاستغناءُ عنها، فهي الأساس الدافع، والطريق الواصل لها، قال

(1) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص395.

(2) منهاج البلغاء، ص199.

الإمام: " هذا النّظمُ الذي يتواصفُه البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعةٌ يستعان عليها بالفكرة لا محالة[1]".

والإمام بقوله السابق يُفتِّش عن الفكرة في ذهن المبدع؛ لأنَّه حريصٌ على أنْ يمتثل لقواعدها النَّظمية، لتكون درجة التلقي عالية عند المتلقي، وهذا ما أكده حازم جاعلًا الفكرةَ أداة الوصل لتلك النظرية، فقال: " النفوذ في مقاصدِ النَّظم وأغراضِه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه، يكون بقوى فكرية واهتداءاتٍ خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء[2]".

ثانيًا- دور المعنى في النَّظم:

يبدو كلا النَّاقديْنِ من أنصار المعنى لا على حسابِ إهمال اللفظِ، إنما اتَّفقا على كون المعنى هو الأسبق في العناية، والأجدر بأنْ يوجَّه إليه الاهتمام قبل انتقاء الألفاظ التي تناسبه، وفي فكر النَّاقديْنِ ما يُشير إلى الالتقاء التَّام في مناصرة المعنى؛ ليكون في خدمة اللفظ، فالإمام عبد القاهر قال: " فأمَّا أنْ تتصوَّرَ في الألفاظ أن تكونَ المقصودةَ قبل المعاني بالنَّظمِ والترتيب، وأنْ يكون الفكرُ في النَّظمِ الذي يتواصفُه البلغاءُ فكرًا في نظمِ الألفاظ، أو أن تحتاجَ بعد ترتيب المعاني إلى فكرٍ تستأنفُه لأنْ تجيءَ بالألفاظِ على نسقِها، فباطلٌ من الظنّ[3]".

ففي هذا الاقتباس أعطى الإمامُ الأولوية للمعنى، وجعل الفكر مسؤولًا عن استحضاره، ثُمَّ يكون اللفظ في خدمتِه؛ لأنَّه لا يُتصوَّرُ أنْ يستحضرَ المبدعُ الألفاظَ، ثُمَّ ينتقي لها المعاني اللائقة، فهذا بعيدٌ وباطلٌ من الظن، وقريبٌ من ذلك موقفُ حازم، حين قال في معرِضِ حديثِه عن التَّسهُّل في العبارات وترك التَّكلُّفِ: " التَّسَهُّل يكون بأنْ تكون الكلم غير متوعِّرة الملافظ، والنقل من بعضها إلى بعض، وأنْ يكون اللفظُ طبقًا للمعنى تابعًا له[4]".

فكأنَّ النَّاقدين في هذا المجال ينطلقان من بؤرةٍ واحدةٍ؛ ليحدِّدا شروطَ الفصاحةِ، ولكي يتحقَّقُ ذلك لا بُدَّ من أن تكون الألفاظ غير متوعرة، ويسهل الانتقال من لفظةٍ إلى أُخرى، وأنْ تكون الألفاظ هي التَّابعة للمعنى، وفي حقيقة الأمر هذا ما تحدَّث به الإمام قبل حازم، واسْتدلَّ بشاهدٍ عليه، وهو قول الشَّاعر:

لـــمْ يَضِـــزْها والحمـــدُ لله شـــيءٌ وانْثَنَـــتْ نحـــو عَـــزْفِ نفـــسٍ ذهـــولِ

---

(1) دلائل الإعجاز، ص51.

(2) منهاج البلغاء، ص199.

(3) دلائل الإعجاز، ص52.

(4) منهاج البلغاء، ص223.

قال الإمام: " قال الجاحظ: فتفقَّدِ النصفَ الأخير من هذا البيتِ، فإنَّكَ ستجدُ بعض ألفاظه يتبرأ من بعضٍ[1]".

فقارئ الشطر الثاني الذي استحضره الإمام دليلًا على البعد عن صفة الفصاحة، يجدُ صعوبة في الانتقال من لفظةٍ إلى أُخرى؛ لتقاربِ المخارج، وهذا ما عدَّه حازم تكلُّفًا.

ومن ناحيةٍ أُخرى، بيَّن كلا النَّاقديْن أنَّ اللفظ إذا راق في نفسِ المتلقي، فإنَّ هذا يعودُ إلى حُسنِ وصول المعنى وأسْبقيَّتِه إلى الذائقة المتلقيَّة، وعلى العكسِ تمامًا، فإنَّ اللفظ إذا كان عسيرًا أنْ يستحكم ذائقة المتلقي، فإنَّ ذلك يعود إلى كونِ المعنى غيرَ مستقيمٍ، والإمام عبدالقاهر أفاضَ في حديثِه عن قصور اللفظ في تأدية المعنى، فقال:" إذا كان النَّظم سويًّا، والتَّأليفُ مستقيمًا، كان وصول المعنى إلى قلبك تلوَ وصولِ اللَّفظ إلى سمعِك، وإذا كان على خلافِ ما ينبغي، وصلَ اللَّفظ إلى السمعِ، وبقيت في المعنى تطلبُه وتَتْعبُ فيه، وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التَّعقيد[2]"، وقدَّم الإمام مثالًا على ذلك مستشهدًا بقول الشاعر:

سـأطلبُ بُعـدَ الـدَّارِ عـنكم لتقْرُبـوا وَتَسْـكبُ عينـايَ الـدُّموعَ لِتجمُـدَا

فاستحضار الشاعر لكلمة (لتجمُدا) استحضارٌ قاصرٌ للتعبير عن المعنى المراد، والإمام رأى أنَّ الشاعرَ غيرُ موفَّق في إيرادِها؛ وذلك لأنَّ معنى البيت قائمٌ على حادثة الفراق وموجباتِها من حُزن وكمد، وكان من الطبيعي أنْ تُسكبَ الدُّموعُ حينها، لكنَّه اضطر إلى اصطحاب الجمود في موقفِه هذا، وهنا يَتَبَدَّى قصورُ اللفظ عن إتمام المعنى؛ وذلك لأنَّ " الجمود ألا تبكي العين أبدًا، ومع أنَّ الحال حالُ بكاء، ومع أنَّ العين يرادُ منها أنْ تبكي، ويُستراب في أنْ لا تبكي، ولذلك لا ترى أحدًا يذكرُ عينَه بالجمود إلَّا وهو يشكوها ويذمُّها وينسبُها إلى البخل[3]".

وفي مقابل رأي الإمامِ السَّابق يبرزُ رأيُ حازم على وجهٍ يكاد يكونُ قريبًا جدًّا ممَّا تحدَّثَ عنه الإمامُ، فقال: " والتَّهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأنْ تكون للشَّاعر قوة يستولي بها فكره على جميع الجهات ... وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أوَّلًا من جهة ما تحسنُ في ملافظ حروفِها، وانتظامها، وصيغِها، ومقاديرها، واجتناب ما يقبحُ في ذلك ... واختيارُها أيضًا من جهة ما يحسنُ منها بالنَّظر إلى الاستعمال، وتجنُّب ما يقبح بالنَّظر إلى ذلك،

---

(1) دلائل الإعجاز، ص57.

(2) المصدر السابق، ص271.

(3) المصدر نفسه، ص269.

واختيارها بحسب ما يحسُن منها باعتبار طريق من الطرق العرفية، وتجنُّب ما يقبح باعتبار ذلك[1]".

فحازم يُثبت أنَّ حُسن العبارةِ وسلامة الدلالة على معناها يكون باختيار الملافظ المناسبة للطرق العرفية، بمعنى ألَّا تُخالفَ المألوفَ المعروفَ في الأوساطِ المتداولة، وهذا ما كان مُستشهدًا به عند الإمامِ عبد القاهر، حين ذمَّ استخدامَ الشَّاعر لكلمة (لتجمُدا)، وهو إذ قدَّم المبررات لذمه لها، فإنَّ حازمًا اختصر ذلك بتلميحاتِه اللافتة، وقدَّم قاعدةً تُحسِّنُ الملافظ، وتجعل المعنى قادرًا على شقِّ طرق الوصول إلى السَّامع، وتلك القاعدة هي اختيارُها بحسب ما يحسن منها باعتبار طريق من الطرق العرفية.

ويبدو أنَّ الناقدين حَرَصا على إقامة المعنى أوَّلًا، ونبَّها إلى ضرورة العلمِ بأوضاعِ اللغة، وفق ما تسمحُ به دلالاتها، وأن ليسَ كافيًا المعرفة السطحية، بل إدراك المؤثرات التي يستوجبُها الوضعُ اللُّغوي، قال الإمام: " واعلم أنَّا لم نوجبِ المزية من أجلِ العلم بأنفس الفروق والوجوه، فنستند إلى اللغة، ولكنَّا أوجبناها للعلم بمواضعها، وما ينبغي أنْ يُصنع فيها فليس الفضل للعلمِ بأنَّ الواو للجمع، والفاء للتعقيب بغير تراخٍ، وثُمَّ له بشرطِ التراخي ... ولكنْ لأنْ يتأتَّى لك إذا نظمتَ شعرًا، وألَّفتَ رسالةً أنْ تُحسنَ التخيُّر، وأنْ تعرف لكلٍّ من ذلك موضعَه[2]".

يطلبُ الإمام من المبدع في المقتبس السابق أنْ يكون فنانًا ماهرًا في عمليَّة انتقاء مفرداتِ اللغة، فليس كل ما يُذكرُ منها يتناسبُ معَ المعنى في نفس الشاعر، وينبِّه الإمام أيضًا إلى أنَّ اللغة ليست جامدة إلى الحد الذي يُطلب فيه من المبدع أنْ يعرفَ شكليَّات الوضع اللُّغوي؛ بل إنَّ عملية التقليب والانتقاء هي من متممات الإبداع الشعري، وليس على الشاعر أنْ يقتصر على المعرفة السطحية لعلم النَّحو؛ بل عليه أنْ يدرك معنى كل ركنٍ فيه؛ لأنَّ النَّظم هو توخي معانيه، وحسنُ الوضع الملائم في العبارة، وقد نادى حازم بضرورة التوافق بين الألفاظ والمعاني لتحسنَ صورة النَّظم، وتقتربَ إلى حدِّ التأثير، فقال: " الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضُها في موضعه من الكلام متعلِّقًا بما يُجانسُه ويناسبُه ويلائمُه من ذلك[3]"، وهنا يجتاز حازم ما قاله الإمام؛ ليكونَ حديثُه أقرب إلى النتائج التي يتلمسُها المتلقي؛ لذلك فإنَّ توافق الألفاظ والمعاني والأغراض لا بدَّ أنْ تصحبَه نتيجة التأثير، وهذا دور المبدع الذي يستنهضُ في

(1) منهاج البلغاء، ص222.

(2) دلائل الإعجاز، ص249.

(3) منهاج البلغاء، ص153.

المتلقي ذائقته، من خلال إدراك العلاقات الموجبة لأنحاء الوضع اللُّغوي؛ ليكون نظم المعنى سُلطان الحكم على مدى نجاح المبدع في تكوين الارتباطات والعلائق اللُّغوية.

إنَّ اهتمام النَّاقدين بسلامة النَّظم نابعةٌ من أساس جمالي، فهما حريصان على أنْ تكونَ للغة جمالياتها، وللنظم قواعدُه السليمة؛ لكي يُقبِلَ عليها الذوق، ويحتويها، ومن هذا الاعتبار جاء ذكرُهما لمظاهر قد تُسبب سوءًا في النظم أو فسادًا؛ لتكون محذِّراتٍ يتحاشاها المبدع، من ذلك ما قاله الإمام: " الفساد والخلل كانا من أنْ تعاطى الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأنِ على غير الصواب، وصنع في تقديم أو تأخير، أو حذف وإضمار، أو غير ذلك مما ليس له أنْ يصنَعه، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم، وإذا ثبت أنَّ سببَ فسادِ النَّظم واختلالَه ألا يُعمل بقوانين هذا الشأنِ، ثبتَ أنَّ سبب صحَّتِه أنْ يعمل عليها[1]".

فهنا أثبت الإمامُ أنَّ العلم الذي وضعه في كتابيه وسيلةٌ لتحقيق الغاية الكبرى من المعرفة باللغة وأصولها، ومعرفة براعة الأسلوب الذي يفضل به قولٌ قولًا، إنَّ تلك المعطيات التي قدَّمها الإمام تُعدُّ فاتحة الوصولِ إلى أسرار الصنعةِ التي يلطف بها الكلام ويجمل، وما قدَّمه الإمامُ في الاقتباس السابق يقتضي الوضع السليم للغة، بحيث يُقصد به الترتيب والتركيب الذي لا يتسببُ في إحداث خلل يفسدُ القولَ، فلا ينبغي للمتصرف في شأن القول إهمالُ تلك الصنعة التي تضع في يده مفاتيح القدرة على تأدية المعنى السليم، ويتطلب ذلك منه الحذقَ والبراعة في الإلمام بمسائلها، وألا يقتصر على معرفة فنٍّ دون آخر، فإذا ما ترك العناية بما نُصح به، وعمد إلى الكتابة جاء نظمُه متكلَّفًا وعرًا " والتكلف يقع إما بتوعر الملافظ، أو ضعف تطالب الكلم، أو بزيادة ما لا يُحتاج إليه، أو نقص ما يحتاج، وإمَّا بتقديم وتأخير، وإمَّا بقلب، وإمَّا بعدلِ صيغةٍ عن صيغةٍ أخرى هي أحقُّ بالموضع منها، وإمَّا بإبدال كلمة مكان كلمة هي أحسن موقعًا في الكلام منها[2]".

فتلك معيقات النظم التي تُكسبه صفة التَّكلُّف، والنَّظم الحسن هو الذي يخلو منها، فيكون أوثق في استجابات المتلقي له.

وكان حازم القرطاجني أكثرَ عرضًا للأسباب الكامنة وراء ضعف النَّظم أو سوئه، وهو بذلك يقتربُ من التحليل النَّفسي، فقد درس معيقات النظم، وأخضعها إلى قسمين، في جزئية من كتابه بعنوان عوادي النَّظم، يعود القسم الأول إلى أسبابٍ ترجعُ إلى الشاعر نفسِه، منها : أنْ

---

(1) دلائل الإعجاز، ص84.

(2) منهاج البلغاء، ص223.

يكونَ بالخاطر كسلٌ، وإمَّا أنْ يكون الخاطر قد شغله تلفُّتٌ إلى غير الغرض الذي هو آخذ في صوغ العبارة له، وإمَّا أنْ يدركه سهوٌ فينصرف عن الوزن الذي هو آخذٌ فيه إلى وزنٍ يقاربُه على سبيل الغلط، أو أنْ تكون مواد العبارات في الذكر قليلة، فيعز وجودُ ما يجيء من العبارات عفوًا من غير احتيال ولا تكلف لذلك ... أما ما يرجع إلى الشعر فمن ذلك أنْ يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى، فيحتاج إلى إعمال الحيلة في ما يُستحسن من الحشو، أو يكون قدر المعنى فوق قدر الوزن، فيحتاج إلى الحذف والاختصار، أو يكون المعنى دقيقًا داعيًا إلى إيراد العبارة عنه على صورة يقل ورودُها عفوًا، أو يكون المعنى من المعاني التي العبارات عنها قليلة في اللسان، فلا يتمكن الخاطر من إيرادها موزونة إلا بتعمُّل ومحاولة[1].

وكان حازم قد سُبق إلى بيان ذلك، فالحديث عن تارات الشعر وأحواله كانت مهمة ابن قتيبة في الشعر والشعراء، وعرضَ لما أقرَّه حازم، فقال ابن قُتيبة : " وللشعر تاراتٌ يبعدُ فيها قريبُه، ويُستصعبُ فيها ريّضُه ... فقد يُتعذَّر على الكاتب الأديب، وعلى البليغ الخطيب، ولا يُعرف لذلك سبب، إلا أن يكون من عارضٍ يعترضُ على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم[2]"، لكنَّ حازمًا يختلفُ عن سابقيه بموسوعياته المعرفية، ومدركاته الثقافية الواسعة، التي أتاحتْ له دراسة الحالة الإبداعية من جوانبها كافَّة، إضافةً لذلك فهو الناقد ذو التجرِبة الواسعة، الهائم في الكشف عن أسرار النَّفس الشَّاعرة؛ لذلك كانت إضافاتُه نوعيَّةً بالمقارنة معَ سابقيه، ونالت حظوتَها المُثلى في الدراسات النَّقدية المختلفة.

ثالثًا- الشَّاعر وعملية النَّظم:

الشَّاعرُ هو صاحبُ الموقف في عملية النظم، وإليه تُوجَّه الأنظار، كونَه الصائغ لمفاتن الكلام، والناسج لأبهى حُلله، فمهمَّته في عملية الإبداع ليست يسيرة، إنَّما تحتاجُ إلى مهارة عالية من الحذق والقدرة على بناء العمل الفني، وقد أوضح الإمامُ عبد القاهر أنَّ النَّظم له متعلقاتٌ أولية، لا بُدَّ للشاعر أنْ يدركَها؛ لكي يحسن النظم، وتلك المتعلقاتُ لم تغادر أيَّ فصل من فصول كتابيه، وهي الأساس الذي يقوم عليه النَّظمُ، وهي: التعليق، والتركيب، والتأليف، فكل عنصر من هذه العناصر يلعب دورَه في عملية الوصول النهائي للنصّ عند الإمام عبدالقاهر الجرجاني.

---

(1) يُنظر: منهاج البلغاء، ص209-210.

(2) يُنظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج81/1.

1- التعليق:

ويعني " جعل الكلمة الواحدة بسبب من صاحبتها[1]"، بمعنى أنْ ترتبط بها معنًى قبل ارتباطها نحوًا، وتكون الكلمة ذات علاقة صلة مع من يجاورها من كلمات، ومما يدلُّ على أنَّ التعليق مرحلة أولى من مراحل النظم عند الإمام قولُه: " وإذا كان لا يكون في الكلمة نظم ولا ترتيب إلا بأنْ يُصنع بها هذا الصنيع ونحوه[2]"، فالتعليق مرحلةٌ أولى واجبةٌ لكمال النَّظم وتحسينه.

2- التركيب:

وهو قريبٌ من التعليق، غير أنَّ التركيبَ خاصٌّ بالعبارات والجمل، أما التعليق فبالكلم، ويعني التركيبُ ارتباط جملة بأخرى، وقد نال هذا العنصرُ حيزًا وفيرًا في موضوع الفصل والوصل في دلائل الإعجاز، وعرض له أمثلةً عدَّةً، منها قول الشاعر:

تولَّـــوا بغتـــةً، فكـــأنَّ بينًـــا تَهَيَّبَنـــي، ففاجـــأني اغتيـــالًا

فكـــانَ مســـيرُ عيســـهمُ ذمـــيلًا وســـيرُ الـــدمعِ إثـــرهمُ انْهمـــالا[3]

فارتباط البيت الثاني مركب على قوله: " تولوا بغتةً"، وجملة " فكأنَّ بينًا تهيبني، ففاجأني اغتيالًا" جاءت فصلًا قطعَ وصل العبارات معَ بعضِها، وهنا يتجلَّى تركيب العبارة في البيت الثاني مع أول الشطر الأول في البيت الأول؛ لأنَّ المعنى متصل بها، وله علقة معها.

3- التأليف:

وهذه مرحلة النضج الفني للنص، ويعني نظمه، ووصوله إلى حدِّ أنْ يصل إلى المتلقي.

أما حازم القرطاجني فالنظم عنده البناء الكلي للعمل الشعري، ومن الطبيعي جدًّا أنْ تكون مراحلُه أكثرَ قربًا من ملامسة الخيوط الإبداعية، التي تُشكل جمال النَّظم عنده، وحازم في هذا المجال عرضَ لوصيَّة أبي تمام للبحتري، وهذه الوصية حملتْ في طياتها جانبًا من دراسة النَّفسِ وأثرها في بلورة العمل الإبداعي، وقد حَرَصَ فيها أبو تمام على أنْ تكون النَّفسُ أكثرَ صفوًا وارتياحًا ساعة النَّظم؛ ليسهل تأتِّي النَّظم، ويلطف مأخذ الكلام وفضَّل أنْ يكون ذلك وقتَ السَّحر؛ لأنَّ النَّفس تكونُ أخذتْ قسطًا من الراحة بعد تعبِها[4].

---

(1) دلائل الإعجاز، ص55.

(2) المصدر السابق، ص55.

(3) المصدر نفسه، ص244.

(4) يُنظر: منهاج البلغاء، ص203.

وحازم ارتأى أنْ ينطلق من تلك النصائح في تقديم صورة واضحة يُكْمِلُ بها مراحل عملية النظم، وقد جعلها ضمنَ أربعِ خطواتٍ، بعد تهيؤ النَّفسِ واستعدادِها للقول، وهي كالآتي:

أ- التخييل:

وهو الأساس الأكبرُ الذي يقوم عليه مفهوم الشعر عنده، والتخييل هنا تخييلُ المعاني في ذهن المبدع بما يتناسبُ معَ الغرضِ المقصودِ مما سيقول، قال حازم: " إنَّ النَّاظمَ إذا اعتمدَ ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد، وإجمام الخاطر، والتعرض للبواعث على قول الشعر ... فحقيق عليه إذا قصد الرويَة أنْ يُحضرَ قصدَه في خيالِه وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضِه ومقصدِه، ويتخيَّلها تتبُّعًا بالفكر في عباراتٍ بِددٍ[1]".

ب- الصياغة الجزئية:

وهي تقوم على ملاحظة ما جمعَ المبدعُ من عباراتٍ قد تصلحُ لأنْ تَمثُل في مكانها السليم بشكل يُستدرجُ من خلالِه إلى القافية " ثُمَّ يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفًا أو مهيئًا لأنْ يصيرَ طرفًا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأنْ تقعَ في بناءِ قافيةٍ واحدةٍ[2]".

ج- التوزيع:

أي " توزيع المعاني والعبارات على الفصول[3]"، والفصول بمفهوم حازم هي المقاطع، وعلى المبدع أنْ يبني النصَّ فصلًا فصلًا " ويستمر هكذا على الفصول فصلًا فصلًا[4]"

د- النَّظم:

وهي مرحلة النهاية التي يخرج بها العمل الأدبي كُلًّا مُتكاملًا، وفي هذه المرحلة عنايةٌ تقع على المبدع، وهي تتمثل في التعديل والتصويب الذي قد يحتاجُه العمل الأدبي " إما بأنْ يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها، أو بأنْ يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه، أو بأنْ يُعدِّل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها، أو بأنْ يُقدِّم بعضَ الكلام ويؤخر بعضًا، أو بأنْ يرتكبَ في الكلام أكثرَ من واحدةٍ من هذه الوجوه[5]".

---

(1) منهاج البلغاء، ص204.

(2) المصدر السابق، ص204.

(3) المصدر نفسه، ص204.

(4) المصدر نفسه، ص204.

(5) المصدر نفسه، ص204.

إذن حاول حازم أنْ يغوصَ عميقًا في كُنه العملية الإبداعية، ونظر إلى العمل الأدبي نظرةً شموليَّةً، وتعامل معَ قضايا كُبرى في الشعر، مستفيدًا من دراسات سابقيه، ومحاولًا تطوير ما توصَّل إليه النقدُ؛ ليقدِّم علمًا جليلًا وفكرًا عميقًا يخدمُ الشعر العربي، وفي هذا المبحث تلمَّسَ الباحثُ خيوط الْتقاءِ الفكر النقدي بين الإمام عبد القاهر وحازم، وإنْ كانَ حازم تفوَّق على الإمام في تحمُّل عبءِ السفر والبحث عن خصوصيات النَّصّ، وكان أكثرَ دقَّةً في العرضِ عند حديثِه عن مراحل النَّظم عند الشعراء، ولا يُنكر جهدُ الإمام فيما قدَّمه، إلا أنَّه ظلَّ محصورًا في دائرة العلاقات الجزئية التي تربط الجملة أو الجملتين، ولم يشقَّ غُبارًا؛ ليصل به الحديث إلى خوضِ معركة مع النصّ الأدبي؛ فتكونَ دراستُه شاملة متكاملة، أما حازم فتميز فكرُه بالشمول، والكلية، واستقصاء الجزئيات الدفينة في طيَّات النصّ الأدبي كلِّه.

المبحث الثالث:

الذَّوق الأدبي بين النَّاقدين

لازمَ الذَّوقُ الأحكامَ النَّقديَّة التي كانت تصدرُ عن أصحابِها في تقويمِ العملِ الأدبي، وَعُدَّ مرجعيَّةً أُولى يُفاضَلُ به بينَ نصٍّ وآخرَ، ففي بدايةِ النَّقدِ لمْ تكنْ هناكَ مقاييسُ نقديَّةٌ استوتْ على سوقِها، فكانَ النَّاقدُ يعتمدُ على حِسِّه الذَّوقي؛ ليقارنَ بين الجيد والرديءِ، دونَ أنْ يُبرهنَ بشكلٍ منهجيٍّ أو يعلِّلَ حُكمَه النَّقدي تعليلًا كاملًا، وبذلك فإنَّ بدايات النَّقد الأدبي كانتْ ذوقيَّةً، وهذا الذوقُ تشكَّلَ بفعل الدُّربةِ والمران، وما من شكٍّ في كونِ المحاوراتِ الشِّعرية التي كانت تدور في المجالس والصالونات الأدبية ساهمتْ في إعلاء شأنِ الذائقة، وإكسابِها مرونةً في تقبُّل ما اتسعتْ له النفسُ.

ولمَّا اتَّسعت حركةُ التَّأليف النقدي أصبحتِ الأُسسُ المنهجيةُ أوضحَ مسلكًا، وأكثرَ قدرةً على التغلغل في أعماق النصوص، ولكنْ دون أنْ يُهمَلَ الجانبُ الذَّوقي في ذلك؛ لأنَّ النَّقد يصدرُ عن طبيعةٍ إنْسانيَّة تحسُّ بالأشياءِ، وتشعر بها، وتلك الطبيعةُ مفطورةٌ على التعلق بالأشياء الفاتنة، والأحوال السَّاحرة؛ لقدرتها على تذوُّق الأشياء الحسنة، والاستلذاذ بتفاصيلها، فما من ناقدٍ صنَّفَ مُؤَلَّفًا، أوْ أعطى حُكمًا، إلَّا اعتمدَ على ذوقِه في تقبُّل ما يتجلَّى أمامَه من نصوص، فابنُ سلَّام الجمحي يصدرُ عن ذوقٍ حين أقرَّ أنَّ " للشِّعرِ صناعةً وثقافةً يعرفها أهل العلم، كسائرِ أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفُه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان[1]".

فقد شبَّه الشاعرَ بالصَّانع، وعلى قدرِ إجادتِه للمادة التي يشكلُها بإبداعِه، تستولي على الذَّوق المتلقي لها، والذي فطن له ابنُ سلَّام، وكانَ جديرًا أنْ يُنسبَ إليه، ربطه تلك الصناعة بالثقافة، فكل من الأمرين في اتِّحادٍ، لا يستغني عنه الشاعر، فالعلمُ يمثل مخزون المعرفة عنده، وعلى أساسِه يكتسبُ النَّصُّ صفة الامتلاء، بفضل احتوائه على خُلاصةِ التَّجارب والخبرات التي يودعُها الشاعرُ في نصِّه.

وممَّن كان له الفضل أيضًا في توجيه النَّقد لبوصلة الذوق الأدبي، ونالَ حظَّه في مرتبةِ النقد الأدبي المرزوقيُّ، ففي مصنَّفِه شرح حماسة أبي تمام، وضعَ مقدمةً نقديَّةً فذَّة، تقوم على أساسٍ من الذوق امتلكه هذا النَّاقد، وتحدَّثَ في تلك المقدمة عن عمود الشعر العربي، وكل ركنٍ

---

(1) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، ج5/1.

فيه يتحكَّم الذَّوقُ في أجزائه، وله عيارٌ[1] خاصٌّ به جعله المرزوقي أساسًا يمكِّنُ النَّفسَ من احتوائه.

وكذلك لابنِ سنان الخفاجي في سرِّ الفصاحة جهدُه في إرساءِ قواعدَ نقديَّةٍ على أساسٍ من ذوق، ففي إحدى جزئيات كتابه أفرد الحديثَ عن القول في تأليف الكلام، فلكي يحسنُ التأليفُ ويعذُبُ في نفس المتلقي، وضع له شروطًا ثمانيةً[2]، وتلك الشروط معاييرُ يتحكَّم الذوق بها.

وكذلك يصلُ الأمرُ إلى ابن الأثير، حين يخضع علم البيانِ ومسائلَه لأحكامِ الذَّوق، ويدعو المتلقي الذي يرغبُ في تحسين صنعة الكلام أنْ يتخذَ من كتابه مصدرًا ينتفعُ به، فقال:

---

(1) وضع المرزوقي عيارًا لكل عمود يقوم عليه الشعر، وذلك كما جاء في مقدمته في شرح حماسة أبي تمام، فقال: " فعيار المعنى أنْ يُعرضَ على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جَنَبَتا القبول والاصطفاء، مستأنسًا بقرائنه، خرج وافيًا، وإلا انتقض بمقدار شوبه ووحشته ... وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلمَ ممَّا يُهجِنُه عند العرض عليها فهو المختار السليم ... وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه في العلوق مازجًا في اللصوق، يتعسَّر الخروج عنه، والتبرؤ منه، فذلك سيماء الإصابة فيه ... وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنُه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادها؛ ليبين وجه التشبيه بلا كلفةٍ ... وعيار الْتحام أجزاء النظم والْتئامه على تخيُّر من لذيذ الوزن الطبع واللسان ... وعيار الاستعارة الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسبُ المشبه والمشبه له ... وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدربة، ودوام المدارسة. يُنظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقي، ج1/10-11-12.

(2) الشروط الثمانية التي وضعها ابنُ سنان في تأليف الكلام هي:

1- أنْ يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج ... وبيانه أنْ يجتنب الناظم تكرر الحروف المتقاربة في تأليف الكلام.

2- أنْ تجدَ للفظة في السمعِ حُسنًا ومزيَّة على غيرها، لا من أجل تباعد الحروف فقط، بل لأمر يقع في التأليف ويقع في المزاج.

3- أنْ تكون الكلمة غير وحشية.

4- أنْ تكون الكلمة غير عامية.

5- أنْ تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح.

6- أنْ تكون الكلمة قد عُبِّر بها عن أمر آخر يكره ذكره.

7- اجتناب الكلمة الكثيرة الحروف.

8- التصغير، فلا علقة للتأليف به. يُنظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص97 -110.

" واعلم أيُّها النَّاظر في كتابي أنَّ مدارَ علم البيان على حاكم الذَّوق السليم، والذي هو أنفعُ من ذوق التعليم، وهذا الكتاب وإنْ كان فيما يُلقيه إليكَ أُستاذًا، وإذا سألتَ عمَّا ينتفعُ به في فنِّه قيلَ لك هذا![1]".

وهكذا مرَّ النقدُ الأدبي موصولًا بالذوقِ ومعتمدًا عليه، ومن هنا يمكن القول: إنَّ النَّاقد في تصدِّيه للعمل الأدبي، وحكمِه عليه ذو ذائقة تتآلف فيها روح العلم معَ شغف الصنعة، وهذه الذائقة مهيّئة له، وباعثةٌ للأحكام التي ستصدرُ عنه، ولا يخفى ما للناقدين: الإمام عبد القاهر، وحازم القرطاجني من عظيمِ أثرٍ في بثِّ روح الذوق في دراسة الشعر، من خلال مصنَّفاتهما التي تفتحُ أفقًا واسعًا نحو فضاء علم الجمال الذي يُعدُّ الذوقُ أحدَ دعائمه، ويمكن بيان ما أسهم به الناقدان في الحديث عن الذوق الأدبي ضمن أمورٍ عدَّةٍ، منها:

أوَّلًا- أنواع الذَّوق الأدبي:

لمَّا كان الذَّوقُ نزوعَ النفس وميلَها نحو شيءٍ معيَّنٍ، وكانت تلك النَّفس حارسةَ المعاني التي تصدر عن صاحبها، فإنَّ الذَّوق تتعدَّدُ أنواعُه، وتختلفُ صورُه، بناءً على ما في النَّفسِ من قوَّةٍ تقدِّرُ النَّصَّ، وتبيِّنُ مدى قيمته، وبناءً على ذلك فإنَّ تلك النَّفسَ قد تكونُ مفطورةً على إدراك جوانب الجمالِ، وميَّالةً نحوَه قدرةً وطبيعةً، ومنها ما تكونُ النَّفسُ تصل إلى الذوقِ بحصيلتها الفكرية ومجموعة تجاربِها، ومنها ما تصلُ إلى قمة التثقيف والمران، وتكون جامعةً لكلا الأمرين، ومن هنا يمكن الحديث عن أنواع الذوق الأدبي كما يأتي:

1- الذَّوق الخاص:

وهو "المَلكة والقدرة النَّقديَّة النَّاتجة عن الاستعداد الفطري، أو هو ذلك الاتجاه الذي يعتمدُ على ميول الإنسان الفردية في حُكمه على العمل الفني، من خلال إدراك جوانب الجمال لهذا العمل، دون التأثُّر بعواملَ خارجية مهما كانت[2]".

وهذا يعني اقتصار النَّفس على الحُكم على النَّصّ من جهةِ ما أُوتيت من فطرة وقدرة على تذوقه، دون أنْ يكونَ لذلك الحكم مرجعيَّاتٌ ثقافيَّةٌ مباشرة تعلِّلُ وتُفصِّلُ، وهذا الذَّوقُ محدَّدٌ بضابط الميل والفطرة، فهما المرشدان لنواحي الجمال في النَّصّ، والإمامُ عبد القاهر قدَّم في كتابيه ما يشمل هذا النوعَ من الذَّوقِ، ونبَّه إلى أنَّ كثيرًا من مسائل العلمِ التي قدَّمها ذاتُ معانٍ نفسيةٍ روحانيَّة، لا يُدركها المتلقي إلَّا إذا وجدَتْ قبولًا فيه، وكان ذا إحساسٍ بدقائقها، فقال: "

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ج35/1.
(2) بدايات في النقد الأدبي، هاشم صالح مناع، ص96.

المزايا التي تحتاجُ أنْ تُعلمَهم مكانَها، وتُصوّرَ لهم شأنَها، أمورٌ خفيَّةٌ، ومعانٍ روحانيَّة، أنتَ لا تستطيعُ أنْ تنبّه السَّامعَ لها، وتحدث له علمًا بها، حتى يكونَ مهيئًا لإدراكها، وتكونَ فيه طبيعةٌ قابلةٌ لها، ويكون له ذوقٌ وقريحةٌ يجد لهما في نفسِه إحساسًا[1]".

2- الذَّوق العام:

" وهو مجموع تجارِب الإنسان، وطول ممارسته، وعمق خبرته، وحصيلة تكوينه الفكري، التي يفسر بها العمل الفني، ويميّزه، ويحكم عليه، من خلال حِسّه وإدراكِه[2]".

وهذا الذوق يتعلق بما يتوصَّل إليه النَّاقد في حكمه النَّقدي بناءً على ما امتلك من طول دُربةٍ ومران، ويتَّضح فيه مدى ملازمة الخبرة التي تصاحب إصدار الحكم، فليس الحُكم هنا مقتصرًا على ما امْتلك النَّاقد من ذوق واستعداد فطري فحسب، بل بما لازمه من تدريب وخبرة ومعرفة، وحازم نبَّه إلى وجود هذا الذوق وأهميَّته عند المبدع، فقال: " قد يحصل للشاعر بالطبع البارع، وكثرة المزاولة، ملكةٌ يكون بها انتقال خاطره، في هذه الخيالات أسرع شيء، حتى يحسب من سرعة الخاطر أنَّه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات، وإنْ كانت لا تتحصَّل له إلَّا بملاحظتها ولو مخالسةً[3]".

3- الذَّوق المثقَّف:

وهو درجةٌ عليا من أنواع الذوق، لا يُحسنُه إلَّا ذوو المهارة الفائقة في التعامل مع النصوص؛ كونهم تزوَّدوا بمعارفَ وخبراتٍ وتجاربَ عدَّة، مكَّنتهم من ترويض ذلك لصالح النص، وهذه الثُّلة هي التي نضِجت فيها المعرفة بأسرار الكلام، واعتنت بالبحث عن بدائع الصَّنعة، ولم تقف عند حدود إصدار الأحكام بناءً على الاستعداد الفطري فحسْب، أو بناءً على محدودية المعرفة التي امتلكوها، إنَّما تعمَّقت هذه الثُّلة، وغارت في أعماق البحث عن العلل والأسباب، وفي هذا المجال مثَّل الإمام عبد القاهر بمسألة إنَّ ومواقعِها، وعدَّ هذا الفصل من المجالات التي قد تخفى على مستوى الذوق العام والخاص، فقال: " واعلمْ أنَّ ممَّا أغمضَ الطريقَ إلى معرفةِ ما نحنُ بصددِه، أنَّ هاهنا فروقًا خفيَّةً تجهلُها العامَّةُ، وكثيرٌ من الخاصة، ليس أنَّهم يجهلونها في موضعٍ ويعرفونها في آخر، بل لا يدرون أنَّها هي، ولا يعلمونها في جملة ولا تفصيل[4]".

---

(1) دلائل الإعجاز، ص547.

(2) بدايات في النقد الأدبي، هاشم صالح مناع، ص96.

(3) منهاج البلغاء، ص111.

(4) دلائل الإعجاز، ص315.

ولا يبدو أنَّ أنواع الذوق السابقة منفصلة عن بعضها، ولا يمكن بأي حال الاعتداد بواحدٍ دون آخر، بل إنَّ الذوقَ يمرُّ بمراحلَ، فهو لا ينشأ مثقَّفًا، إنَّما يكون أولًا استعدادًا فطريًّا، ثُمَّ يُنمَّى بالصَّقل والتهذيب والتدريب، فيصبح قادرًا على إنشاء الأحكام المقنعة من طريق التعليل، والنقدُ الأدبي يفضِّل الذوق المثقف، لكنه لا يتجاهل كون الاستعداد والفطرة لازميْن في الحُكم على النَّصّ، والحقيقة أنَّ ما قاله الناقد منصور عبد الرحمن: " الذوق الجدير بالاعتبار في النَّقد الأدبي لا يُرادُ به ذلك الاستعداد النَّفسي الخاص ... وإنَّما يراد به الذوق المدرَّب المثقَّف[1]" فيه نظرٌ بعضَ الشيء؛ ذلك لأنَّه أخرج الاستعداد النفسي من اعتبارات الذوق، على الرَّغم من ضرورته في مجريات الحكم على النَّصّ، وإلَّا فكيف يمكن أنْ يصل الإنسانُ لمستوى من التجارب والخبرات دون أنْ يكون عندَه استعدادٌ نفسيٌّ.

ثانيًا- محدِّدات الذوق الأدبي:

يُنظرُ للذَّوق الأدبي باعتباره مبدأً أساسيًّا، يقوم على مجموعةِ ضوابطَ ومحدِّداتٍ، تُحسنُ توجيهه في مجال النَّقد، ومن أبرزِها:

1- الاستعداد:

اتَّفق النَّاقدان على كونِه أداةً مهمَّةً لإدراك العمل الأدبي، والاستعدادُ قوَّة في نفسِ المتلقي تهيئه للتَّجاوب مع معطيات النَّصّ، وله أهميَّته من حيث كونه يتيح فرصةً للحكم على النَّصّ حُكمًا أوَّليًّا، من خلال تقبُّل المعروضِ أمامَه أو رفضه، والإمامُ عبد القاهر حين تحدَّثَ عن معاني العلم التي ذكرها في كتابيه، كان يؤمنُ تمامًا أنَّه لا يمكنُ الغوصُ في أعماقِها، والالْتذاذ بها إلَّا إذا امتلك القارئُ مهارةَ الكشف والاطلاع على خباياها " حتى يكون مهيئًا لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها[2]"، فيبدو أنَّ الإمامَ فهم الاستعدادَ بأنَه تهيُّؤ النَّفس في طبيعتها لإدراك الموضوعات، فإنْ أدركتها النَّفسُ كانت حسنة القبولِ والتَّلقِّي، أمَّا حازم القرطاجني فكان الاستعدادُ عندَه على نوعين، " الأول: استعدادٌ بأنْ تكونَ للنَّفسِ حالٌ وهوى قد تهيَّأت بهما لأنْ يحرِّكها قولٌ ما بحسب شدَّة موافقته لتلك الحال، والاستعداد الثاني: هو أنَّ النفوس معتقدة في الشعر أنَّه حكم وأنَّه غريمٌ يتقاضى النُّفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزَّة الارتياح لحسن المحاكاة[3]"، وحازم في النَّوع الأول يتفق مع الإمام، ثُمَّ ينطلق

---

(1) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس، منصور عبد الرحمن، ص445.

(2) دلائل الإعجاز، ص547.

(3) منهاج البلغاء، ص121.

في الثاني من اعتبارات الجمال المصاحبة للفن الشعري؛ إذ كلما حَسُنت محاكاتُه أكسبَ النَّفسَ ارتياحًا، ثُمَّ دعاها لأنْ تتقاضى لأحكامه، وحازم هنا يجعل للشعر سُلطانًا على النَّفس، تستجيبُ له، وتتأثر لمقتضاه، وبذلك يكون حازم أكثرَ سعةً في التعاطي معَ أثر الشعر في النَّفس من الإمام عبد القاهر؛ ذلك لأنَّ الإمامَ اعتمد الحديث عن التَّهيؤ للقول الشعري، ونصَّ على وجوب إدراك موجباته، أمَّا حازم فتعمَّق أسباب الاستجابة، ودرس الأثر الحادث في النَّفس من الهزة الجمالية التي أحدثتها فنون القول الشعري، وسلَّم بأنَّ للشِّعر في هذه الحال سلطانًا يتقاضى النَّاسُ أمامَه، ويندفعون له.

2- العلم:

وهذا الضَّابط المحدِّدُ للذَّوق جِدُّ مهم في دراسة النَّصِّ ونقدِه؛ لأنَّه نافذة تُحيل القارئ إلى عالمِ النَّصّ ومداخِلِه، وهذا العلمُ ركنٌ يعتمدُ عليه المبدعُ في بناءِ نصِّه، ويعتمد عليه المتلقي في بيان سبب قبوله ورضاه عنه " لا بُدَّ لكلِّ كلامٍ تستحسنُه، ولفظٍ تستجيدُه، من أنْ يكون لاستحسانِك ذلك جهةٌ معلومةٌ وعلةٌ معقولةٌ، وأنْ يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيلٌ، وعلى صحَّةِ ما ادَّعْيناه من ذلك دليل[1]"، فالإمام عبد القاهر يرفض غفلة القراء، التي تستحسنُ القول دون مرجعية علمية تكشف عن سبب الاستحسان؛ ذلك لأنَّ كلَّ علةٍ لها سببٌ، والإمامُ يحثُّ على معرفة تلك الأسباب الكامنة وراء قبول النَّصِّ أو رفضِه، وقد عدَّ العلم وسيلة ذلك، وفي المقابل نجد حازمًا القرطاجني يفضل أنْ يطلق على هذه المرجعية القوانينَ الكليَّة، التي تُبرز محاسن الصَّنعة، وليس ذلك غريبًا عن حازم، فإنَّ جهدَه في كتابه عبارة عن إرساء قوانين تُقرِّب من الذَّوق، وتتجلَّى فيه، فقال في مجال حديثه عن تناسب المعاني: " وإنَّما يُعرفُ صحَّتُها من خللها، أو حسنها من قبحِها بالقوانين الكلية التي تنسحبُ أحكامها على صنف صنفٍ منها... ولا بُدَّ مَعَ ذلكَ من الذَّوق الصحيح، والفكر المائز بين ما يُناسب وما لا يُناسب، وما يصحُّ وما لا يصحُّ بالاستنادِ إلى تلك القوانين[2]".

3- الدُّربة والممارسة:

الدُّربةُ رياضةُ الفكر للتمرُّن على الوصولِ للأمور الدقيقة والأحوال الخبيئة، وهي التي تُتيحُ إمكانيَّة جعل النَّصِّ طيِّعًا سلسًا ينقادُ دونَ مشقَّةٍ، والدُّربة مرانٌ تُسهمُ في تطوُّرِ الذَّوق، والذَّوق حالةٌ تتشكَّلُ وفق متغيرات البيئة، أو الجنس، أو التكوين الثقافي، أو غير ذلك،

(1) دلائل الإعجاز، ص41.

(2) منهاج البلغاء، ص35.

والممارسةُ للنَّقد بصورة دائمة تُعِدُّ النَّاقدَ لمراحلَ تتَّسِمُ بالجِدَّة، وهذه حال النَّقد الذي يتطوَّرُ بتطوُّر الزَّمان وتطور الآداب.

ومنَ الجَليِّ في فكر الإمامِ عبد القاهر أنَّ كثرةَ المزاولة للنَّقد تُتيحُ التعرُّفَ على كل جديد، وقد مثَّل بشاهد لذلك، وهو قول الشَّاعر:

عَجَبًا لَهُ: حَفِظَ العنانَ بأنْمُلٍ ... ما حِفظُها الأشياءَ مِنْ عاداتِها

علَّق الإمامُ على البيت بقوله: " وإنَّكَ لتنظرُ في البيتِ دهرًا تُفسِّره، ولمْ ترَ فيه شيئًا لمْ تعلمْه، ثُمَّ يبدو لك فيه أمرٌ خفيٌّ لم تكُن قد علمتَه[1]".

والأمر الخفي هو المكتسبُ من طول المزاولةِ والممارسةِ للنَّقد الأدبي، التي تكشفُ عن قضيَّةٍ جوهريَّةٍ تتخفَّى في البيتِ، وهي أنَّ المطَّلعين على البيت لم ينتبهوا إلى أنَّ إثباتَ الضَّمير في قوله:" حفظها" يقتضي حفظًا سابقًا لها، وأنَّ من عاداتها أصلًا عدمُ حفظ الماء، فكان الأجدر أن يُقال: ما حِفظُ الأشياءِ من عاداتها[2].

ولعلَّ هذه إشارة من الإمام إلى كونِ الذَّوق هو المسؤول عن اكتشاف هذه الدُّرة الثمينة، وأنَّ الممارسة الحقَّة لمهمةِ النَّقد هي التي يسَّرتْ اكتشافَ ذلك.

وكان حازمٌ أيضًا ممَّن أعطى لهذا العنصر أهميَّته في الكشفِ عمَّا في النُّصوص من حُسنٍ، فقال: " لا يقفُ الإنسانُ على تلك المواضعِ إلا بطول المزاولةِ، ولا يشرف الإنسان على جمل من تلك المواضع يمكِّنه أن يستنبط بها أحكامَ ما سواها إلَّا بكثرة الفحصِ والتَّنقيب[3]".

فلا يكادُ يخلو فكرٌ نقديٌّ من التنبيه على ضرورةِ هذا الأمرِ؛ لأنَّه الأساسُ الذي يُحافظُ على وجهِ الجِدَّةِ والأصالةِ في العمل الأدبي، وتلك سمةٌ تحفظُ للأدبِ كينونَته وسماتِه، وهنا نبَّه حازم إلى أنَّ عمليَّة المزاولة في الإبداع لا تصل بالمبدعِ إلى حدِّ الكمال، إنَّما تبقى محاولاتٍ تحسينيةً تُجمِّل النصَّ، وتُكسبُه صفاتٍ أقربَ لِلَّطافة والقبول " وهذا أبو الطيب المتنبي، وهو إمام في الشعر، لم يستقم شعرُه إلَّا من مزاولة الصناعة عشرين سنةً، ثمَّ زاولَها بعد ذلك زمنًا طويلًا، وتوفي وهو يصيبُ فيها ويُخطئ[4]".

---

(1) دلائل الإعجاز، ص551.

(2) يُنظر: المصدر السابق، ص552.

(3) منهاج البلغاء، ص88.

(4) المصدر السابق، ص88.

ثالثًا– أثر الذَّوق الأدبي في الفكر النَّقدي عند النَّاقديْن:

أحسَّ الناقدان بالخطر المحدِّق بالشِّعر، نتيجة سوء النَّظرة له، وإهمالِه من النَّاس، واستشعرا فساد الذائقة التي كادتْ تنعدمُ في أوساطِ الجمهور، وحملا على عاتِقهما مسؤولية الدِّفاع عن الشِّعر، وتحبيب النَّاس له؛ ليستعيدا للذَّائقة العربية جمالَها، وهذه نظرةٌ مشتركةٌ بين النَّاقدينِ تُعدُّ خطوةً أولى في بناء الذَّوق، من خلال تقديم الفصول النَّقدية في مؤلفاتهما، وقد وصف الإمامُ تلك الحال السيئة التي خيَّمت على الذائقة بالداء الخطير الذي إذا اسْتحكمَ تفشَّى، وإذا تفشى تعسَّرتْ محاولاتُ إعادتِه لأصله، فقال: " والبلاء والداء العياء، أنَّ هذا الإحساس قليل في النَّاس، حتَّى إنَّه ليكون أنْ يقع للرجلِ شيءٌ من هذه الفروق، والوجوه في شعر يقوله، أو رسالة يكتبها، الموقعَ الحسن، ثمَّ لا يعلمُ أنَّه قد أحسن[1]".

وفي حديث الإمام السَّابق ربط سبب المشكلة بأمرٍ مهم، وهو غياب العلم؛ لأنَّ العلمَ بنواحي الأمور نافذةٌ تولِّدُ في النَّفس الارتياح، وتؤنسها بالرضا عنه، أمَّا حازم فكان أكثرَ سُخطًا وامتعاضًا لتردِّي الحال التي وصلَ إليها الشعر، ولم يتحرَّجْ من استعمال الألفاظ القاسية التي تؤنِّبُ وتقرِّع مَنْ كان مسؤولًا عن حال الفساد تلك، وهو في منهاجِه يحاول أنْ ينتصرَ للشِّعر، ويعيدَه لمكانته الأجدرِ به، وحازم لا يُلامُ على تلك القسوة تجاه أولئك الذي أراقوا ماء الشعر؛ لأنَّه النَّاقد المثقف الواعي لقضايا عصرِه، والذي تحرِّكه الغيرةُ والمحبة للشعر والحفاظ عليه، دون أنْ يشوبه نقصٌ، أو يُزيفَه فساد، فقال: " كثيرٌ من أنذال العالم – وما أكثرهم! يعتقد أنَّ الشعر نقصٌ وسفاهة ... وإنَّما هان الشعر على النَّاس هذا الهون لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرارُ الكلام وبدائعه المحرِّكة جملةً، فصرفوا النَّقصَ إلى الصَّنعة، والنَّقص بالحقيقة راجعٌ إليهم وموجودٌ فيهم[2]".

وفي فكر النَّاقديْن دراسةٌ تحليليةٌ للأسبابِ الكامنة خلف إفساد الذَّوق، كوقوفهما على سبيل المثال عند قضية سوء النَّظم، وقد علَّقا فساد الذَّوق عليه؛ كونَه أشقَّ على المتلقي طريق الوصول إلى المعنى بصورة ترتاح النَّفسُ إليها، مثَّل على ذلك الإمامُ بقول الشَّاعر:

وما مِثْلُه في النَّاسِ إلَّا مُملَّكًا أبو أمِّه حيٌّ أبوه يُقارِبُه

فالنَّفسُ عندَما يُعرَضُ عليها هذا البيتُ تكادُ تنفرُ منه؛ لسوءِ دلالته على المعنى بطريق تتقبلها النَفس، وتستسيغُها الذَّائقة؛ لأنَّه أرْهقها بإعادةِ تشكيله، وعلَّق الإمامُ على البيتِ قائلًا: " فانْظرْ

(1) دلائل الإعجاز، ص549.

(2) منهاج البلغاء، ص124.

أيتصوَّر أنْ يكونَ ذمُّكَ للفظِه من حيثُ إنَّكَ أنْكرتَ شيئًا من حروفِه، أو صادفْتَ وحشيًا غريبًا، أو سوقيًّا ضعيفًا، أمْ ليس إلَّا لأنَّه لم يُرتِّبِ الألفاظَ في الذِّكر، على موجِب ترتيب المعاني في الفكر[1]".

والإمامُ عبد القاهر يعمدُ دائمًا لاستخدامِ اللُّغة الإقناعية التي تُثْبِتُ للمتلقي صوابَ ما يُقرُّه، وهذه اللُّغة أدْعى للتَّصديق، فأي قارئ للبيت يجدُ مكوِّناتِ البيتِ الجزئيةَ سهلةً مألوفةً، ومستخدمةً في السياقات المعتادة، ولا يوجدُ في البيت أيُّ لفظٍ غريبٍ مستكره، إنَّما وقعَ الاستكراه نتيجةَ سوء التَّأليف بين الألفاظ، وذلك ما أصاب الذائقة بنوعٍ من الوهن والركود، وليسَ فكرُ حازمٍ ببعيدٍ عمَّا جاءَ به الإمامُ، بل إنَّ عواملَ الذَّوقِ النَّقديَّةِ بينهما منحتْهما فرصةً كافيةً للاعترافِ بأنَّ معاييرَ حسن قبول النَّص خاضعةٌ لارتياح النَّفس وذائقتها، فقال:" وكلَّما وردتْ أنواعُ الشيءِ وضروبُه مترتِّبةً على نظامٍ متشاكلٍ، وتأليفٍ متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النَّفسِ وإيلاعها بالاستمتاع من الشيءِ، ووقعَ منها الموقعَ الذي ترتاحُ له[2]".

وممَّا اتَّفق الناقدان عليه أيضًا أنَّ الشيءَ إذا شُبِّه بشيءٍ آخرَ متباعدٍ عنه، كان أكثر إثارةً وتشويقًا؛ لأنَّ النَّفسَ تَميلُ للمُدهشِ، الذي يُعجِّبُ ويؤنس، وهنا أراد الإمامُ عبد القاهر أنْ يُنبه أنْ ليس المقصودُ بذلك ارْتباط الشيئين أنَّى كان ذلك دون معايير وأسس تُعرض على العقل، وتنالُ منه محلًا من القبول، فقال: " ولمْ أُردْ بقولي إنَّ الحذقَ في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، أنَّك تقدرُ أنْ تحدثَ هناكَ مشابهةً ليس لها أصلٌ في العقل، وإنَّما المعنى أنَّ هناك متشابهاتٍ خفيَّةً يدقُّ المسلكُ إليها، فإذا تغلغلَ فكرُك فأدركها فقد اسْتحققتَ الفضلَ[3]".

وممَّا مثَّل به الإمام دليلًا لذلك قولُ الشَّاعر:

وَلازوْرْديـــــةٍ تزهـــــو بِزُرقتهـــــا بـــينَ الرِّيـــاضِ علـــى حُمـــر اليواقيـــتِ
كأنَّهـــا فـــوقَ قامـــاتٍ ضَـــعُفنَ بهـــا أوائـــلُ النَّـــار فـــي أطـــرافِ كبريـــتِ

فقد أُعجبَ الإمامُ بالبيتين، وعندَه أنهما استوليا على ذائقته، لأنَّ التشبيه واقعٌ بين أمرين مختلفين، الأول: وردةُ البنفسج وهي زاهيةٌ في الرياض، والثاني: أعواد الكبريت، وكلا الأمرين من موطنين متباعدين، ولكن يجمعُ بينهما اللونُ والهيئة، لذلك حظي هذان البيتان بالقبول، أمَّا

(1) أسرار البلاغة، ص20.
(2) منهاج البلغاء، ص245.
(3) أسرار البلاغة، ص152.

الدكتور أحمد بدوي، فقد ارتأى رأيًا آخر في ذلك، وتوجَّه إلى كون البيتين يرفضهما الذوق؛ لأنَّ خصوصيةً متناقضة تجمعُ بينهما، فاللازورد رمز الحب والسلام وفيه نزعةُ الجمال، والكبريت رمز اشْتعال النَّار، قال: " نجدُ الوقعَ النَّفسي للطرفين شديدَ التَّباين؛ فزهرة البنفسج توحي إلى النَّفس بالهدوء، والاستسلام، وفقدان المقاومة، وربما اتُّخذت لذلك رمزًا للحبِّ، بينما أوائل النَّار في أطراف الكبريت، تحملُ إلى النَّفس معنى القوة واليقظة والمهاجمة، ولا تكاد النَّفس تجدُ بينهما ربطًا[1]"، ويقفُ الباحثُ إزاءَ هذا الاختلاف بين الرأيين فيعمد إلى القول بأنَّ هذا ليس محلَّ تناقض، إنَّما خاضعٌ لتطوُّر الذوق بتطور الأزمنة، وتوالد المقاييس الذوقية وتنوعها، ومن هنا يمكنُ للباحثِ أنْ يجدَ للإمامِ عبد القاهر مندوحةً تُبرهن سبب استحسانه للبيتين، وهو أنّه عرضَ لذكرهما في سياق حديثه عن الجمع بين المتباعدين، فهو يُدركُ جيِّدًا كونَ الطرفين من جنسين مختلفين، وهذا الاختلافُ محبَّذٌ عنده؛ لأنَّه بعيد عن المألوفِ المعتاد، الذي يتراءى للبصر بصورة مكرورةٍ، لكنَّ بدوي رفض ذلك؛ لأنَّ لكلِّ عنصر خصوصية إذا اجتمعتا معًا ولَّدتا صورةً ينفر منها الذوق، وفي هذا المقام يرى الباحثُ أنَّ هذا الاختلافَ جديرٌ بأنْ ينال حظوتَه واهتمامه؛ لأنَّه يفسح مجالًا للتأويل وشحذِ القريحةِ المتلقيَّة لاستقراء عناصر الشِّعر، ومعرفةِ مدى أثر الاختلاف الذوقي على مسيرة الشعر والأدب.

إنَّ الْتفاتَة الإمام إلى هذه القضية واستحسانه للجمع بين المتباعدين، وَرَدَ على فكر حازم القرطاجني، فهما متفقان أيضًا على أنَّ الشيءَ البعيد المرامي أدنى من ذائقة المتلقي من القريب المتداول، فقال: " إنَّ الترامي بالكلام إلى أنحاء شتَّى في جهة جهةٍ، وتركيب تركيبٍ، وصيغة صيغةٍ، وضرب بعضه ببعض، على الهيئات الملائمة في كلِّ مذهب يذهب فيه، ونحو ينحى به ألذُّ وأطيبُ من الجمود به على حالة واحدة في كل نحو من أنحاء الكلام[2]".

إنَّ حازم إذْ قدَّم وصف الجمود بسبب الاعتياد الدَّائم على المألوف، يجعل الاعتقاد يجزم بأنَّ حُسنَ الشِّعر ولذَّته تكاد تكون بالتجديد في عناصرِه، وترك المعتاد الذي يتكرر بشكل تسأم النَّفسُ منه، وهذه نظرةٌ ذوقيَّةٌ تحفِّزُ على أنْ يكون للشِّعر مساحاتٌ واسعةٌ في عقد الصِّلة بين الأمور المتباعدة.

ومما اشترك النَّاقدان في بيانه أنَّ الذَّوق يحسنُ بحسن الوضع والتأليف، فيكون النَّظم حينها متماسكًا بعيدًا عن النُّبو والفساد، وعرض كلاهما للبيت الشعري:

---

(1) عبد القاهر الجُرجاني وجهودُه في البلاغة العربية، أحمد بدوي، ص293.

(2) منهاج البلغاء، ص348.

لـــم يضـــرْها، والحمـــدُ لله شـــيءٌ وأثنـــتْ نحـــو عـــزفِ نفـــسٍ ذهـــولِ

فقد احتوى الشطر الثاني على حروف ثُقلت على اللسان؛ لتواليها نطقًا وقربها في المخرج، وجعل الإمام ذلك دليلًا على أنَّ فسادَ الذَّوق فيه تابعٌ لخلو البيت من سمة الفصاحة، التي كان سوء المعنى، وقبح الوضع فيه مسؤولًا عن ذلك، وهنا استعان الإمامُ بمقولة الجاحظ: " فتفقَّد النصف الأخير من هذا البيتِ، فإنَّك ستجدُ بعضَ ألفاظه يتبرَّأ من بعض[1]"، أمَّا حازم تجاوز ما وقف عندَه الإمامُ من اعتبارات الفصاحة، وكون سلامة المعنى خاضعةً لها، ليجعل التأليف الحسن والنَّظم السليم مدعاةً لرعاية الذوق له، فقال: " من حُسن الوضع اللَّفظي أنْ يؤاخى في الكلام بين كلمٍ تتماثل في مواد لفظها أو صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام ... ومن قبح الوضع والتأليف أنْ تكونَ الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالبِ، شتيتة النظم، متخاذلًا بعضها عن بعضٍ[2]".

يتبيَّن من ذلك أنَّ الذَّوق عند الإمام ذوقٌ خاصٌّ مرتبطٌ باعتباراتِ النظم الجزئية الخاضعة لبناء المعنى في البيت أو البيتين، وأنَّ حُسن التشكيل والتأليف أداة تؤثِّر في الذائقة فتسترعي اهتمامها، أمَّا حازم فطالما نظرَ للبناء الشِّعري باعتباره كينونةً كبرى، ونظر للنَّظم كونَه وسيلةً تربط العمل الأدبي كلَّه مع بعضِه البعض، فإنَّ الذَّوق عندَه عامٌّ شاملٌ للنظرية وأثرها في الكل الأدبي، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهل الأثر المعرفي والثَّقافي لدى النَّاقديْن، ودورِه في نمو الذَّوق الأدبي، وقدرتِه على اكتسابِ ملامحَ ثقافيةٍ تهيئُه للحكم على النَّصّ، ومن هنا يكون النَّاقدان جمعا من الأبعاد الثقافية ما يُمكن الحكم عليه بأنَّ النَّقد عندهما ذوقي مثقَّف، لكنَّ هذا الذَّوق تتراوح سماتُه بين النَّاقدين حسب اختلاف زوايا الرؤية والنقد، فحازم أوسعُ نقدًا وأثرى ذوقًا؛ لأنَّ النقد عندَه مستولٍ على البناء الكلي والتشكيل الشعري بعامَّته، أما الإمام فكان نقدُه محدودًا بعناصر جزئية، تخضع للبيت المفرد أو البيتين.

(1) دلائل الإعجاز، ص57.

(2) منهاج البلغاء، ص224.

الفَصْلُ الرَّابِعُ:

الفِكْرُ النَّقْدِيُّ وَقَضايا الشِّعْرِيَّةِ بَيْنَ النَّاقِدَيْنِ

تمهيد:

إنَّ مِنْ علاماتِ نُضجِ التَّجربةِ النَّقديَّة عند النَّاقدينِ الْتفاتُهما إلى قضايا شِعريَّةٍ ذاتِ حضورٍ مهمٍّ في الدرسِ النقدي الحديث، والتي تُعدُّ ملامحَ ذاتَ قُدرةٍ فاعلةٍ في استيعابِ القضايا الجوهريَّة التي تُلامِسُ القصيدة العربيَّة، والتي تُشكِّلُ محورًا قويًّا من محاور الفكر النَّقدي المتواردَة عبر الأزمان، وهذه القضايا استوعبها فِكرُ الناقدين، وإنْ كانَ وجودُ بعضِها بمثابَةِ حديثٍ عن مفهومٍ عامٍّ مؤصَّلٍ في مصنَّفاتهما، دونَ أنْ يكونَ له حضورٌ اصطلاحيٌّ بارزٌ، كما تعارفَ عليه الدَّرسُ النَّقديُّ الحديث، كمفهوم التَّناص مثلًا، فقد وعى النَّاقدانِ جوهرَ فكرة التَّناص، وتحدَّثا عن ذلك بشكلٍ مباشرٍ، يوحي بأنَّ هذه القضية شكَّلتْ وجودًا له أهميَّتُه نوعًا ما في فكرهما، واستعاروا له مسميَّاتٍ، كالأخذ، والحذو مثلًا، ما يعني أنَّ مدارَ اهتمام النَّاقدين ذو قدرةٍ توسُّعيَّة؛ بحيثُ لم يعرفْ قضيَّةً تمسُّ الشعرَ إلا وشملَها بعنايتِه واهْتمامِه، ومما يُحسبُ للنَّاقدينِ في هذا المجال، الحديثُ عن القصيدةِ العربية ككلٍّ متكاملٍ، وإنْ كانَ حازمٌ تفوَّقَ على الإمام عبد القاهر في هذا المجال، لكنَّ حازمًا وعى البنية التركيبية للقصيدة، وأدركَ الوحداتِ التي تتكوَّنُ منها، فجاءَ حديثُه عن التَّماسُك النَّصِّي مَعْلمًا بارزًا ذا حضور قويٍّ في منهاجه، فقد رأى القصيدة العربيَّة بعين النَّاقد المُتمرِّس، واختلفَ كثيرًا عن النُّقاد السَّابقين – كابن طباطبا – في فهم أبعادِها، والحديثِ عن بنائها المتماسك، فأفردَ لكلِّ جزئيةٍ منها حديثًا؛ ليقدِّم للمبدعِ إرشاداتِه؛ ليُتِمَّ بناءَه الحسن، فكان للمطلع شروطٌ في فكره، وللغرضِ الذي تحملُه القصيدة، ولكل عنصرٍ من عناصرِها أهميَّةٌ، ويُلازمُ العُنصُرُ الجَماليُّ فكرَ حازمٍ هنا؛ كونَه أراد حُسنَ البناءِ مَعَ قوَّة التأثيرِ في الذائقةِ التي تتلقَّى النصَّ.

ومن القضايا الَّتي كانَ لها حضورٌ لا بأسَ به في فكر النَّاقدين، الانزياح الشِّعري، وهو موضوعٌ أصيلٌ في الفكر النقدي العربي، ونال حَظْوتَه لدى فكر الناقدين، وقد اعتنيا به من خلال الحديث عن صوره وأشكالِه، كالتقديم والتأخير، والحذف، والفصل والوصل، والاستعارة، وغير ذلك، فلكلِّ موضوعٍ منها دورٌ في دَعْمِ قضيَّة الانزياح، ولعلَّ اهتمامَ الناقدينِ بهذه القضية الشعرية ذو ارتباطٍ وثيق بالقدرة الإبداعية الَّتي تتجلَّى فيها معالمُ الإنتاج الشِّعري، بشكلٍ يُسهمُ في إخراجِ العبارة من معيارها المُتداول، إلى معيارٍ شعريٍّ يتقبلُه المتلقي؛ لما فيه من خروج عن المعتاد الدائم، وهنا يُلاحظُ مدى مُلازمةِ اهتمامِ النَّاقدينِ في عقدِ الصِّلة بين القضايا الشِّعرية التي تحدَّثا عنها، وحُسنِ استقبال النَّصِّ، وهنا تكمنُ الجِدَّةُ التي تحفظُ حياةَ القصيدة، بقدرِ ما تؤثِّرُ وتُقنع.

المبحثُ الأوَّلُ:

التَّماسُك النَّصِّي

يُعَدُّ مفهومُ التَّماسُك النَّصي من المفاهيم التي تلقَّتْها الدِّراساتُ النَّقديةُ الحديثةُ بالعناية والبحث، وكان له دورٌ كبيرٌ في إثراءِ قضايا الشِّعريَّة والارتقاء بمستوياتها، وكذلك الوصولُ لدرجةٍ من العمقِ في مجال دراساتِ النَّصِّ الشِّعري، وإنَّ فكرةَ الحديثِ عنه نابعٌ من أصالةِ الموقف النَّقديّ الذي نظر للشِّعرِ نظرةً متفحِّصةً دقيقةً، وبنى رؤيته على أساسٍ متينٍ من احتواءِ النَّصِّ للفكرة والمعنى، ولعلَّ أكثرَ ناقديْن اهتمَّا بهذا الموضوع هما: الإمامُ عبد القاهر، وحازم القرطاجني، على الرغم من اختلافِ زوايا النَّظر إليه، وقبل أنْ يُعرِّجَ الباحثُ على القضايا التي أوْلَوْها اهتمامَهما في هذا المجال، لا بُدَّ من التعريف بالتماسك النَّصي لغةً واصطلاحًا.

التماسُك لغةً:

جاء في لسان العرب: مسكَ بالشَّيءِ، وأمْسكَ به، وتمسَّكَ، واسْتمسَك، ومسَّكَ: كلُّه احتبسَ، وفي التنزيل: ﴿ وَٱلَّذِينَ يُمَسِّكُونَ بِٱلْكِتَٰبِ ﴾[1].

وفي تهذيب اللُّغة للأزهري، " التمسُّك: استمساكُك بالشَّيء، تقول: مسكتُ به، وتمسَّكتُ به، واستمسكتُ به[2]".

ووردَ في المحيط أنَّ " مسكَ به، وأمسكَ، وتماسكَ، وتمسَّكَ، واستمسكَ، ومسَّكَ: احتبسَ، واعتصمَ به[3]".

إذنْ، اتَّفقتِ المفاهيم اللغوية على أنَّ التَّماسكَ يعني: الاحتباس، والتمسُّك بالشيءِ، والاعتصامَ به، وهذا ما يُشيرُ إلى الروابط القويَّة، ومتانة البناء الذي يضمُّ أجزاءَ الشَّيءِ.

التَّماسُك اصطلاحًا:

تكادُ تتنوَّعُ وقفاتُ النُّقَّاد عند الحديثِ عن تعريفٍ للتَّماسُك، لكنَّها لا تصلُ إلى درجةِ الاختلافِ أو التَّناقض، وبتنوُّع وجهاتِ النَّظر، وتعدُّدِ الآراء، نجدُ هناك نوعًا من الالْتقاءِ في الرؤى، فمثلًا استحضر أحمد عفيفي تعريفًا للتماسك عند هاليداي ورقيَّة حسن، قالتا: " هو

---

(1) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، ج10/ 487.

(2) تهذيب اللُّغة، الأزهري، ج87/8.

(3) المحيط، الفِيروزأبادي، ص953.

علاقةٌ معنويَّةٌ بين عنصرٍ في النَّصّ وعنصرٍ آخر، يكونُ ضروريًّا لتفسيرِ هذا النَّصّ، هذا العنصرُ الآخر يوجدُ في النَّصّ، غيرَ أنَّه لا يُمكنُ تحديدُ مكانه إلَّا عن طريق هذه العلاقة التماسكية[1]".

ولا يبعد رأي صلاح فضل عن الرأي السَّابق، فكلاهما عدَّ التماسكَ ارتباطَ جزءٍ بآخر في النَّصّ؛ أي ارتباط جملةٍ بأخرى؛ لتصلَ إلى درجةٍ من الحضورِ المتماسكِ الأجزاء، دون أي خلل في مستوى النص، فقال مستعينًا برأي علماء النَّصّ في ذلك: " إنَّه خاصية دلالية للخطاب، تعتمدُ على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يُفهم من الجمل الأخرى[2]".

إذن، يشير مصطلح التَّماسك إلى الترابط والتَّعاضد بين جملةٍ وأخرى في النَّصّ، الذي يحفظُ بناءه، ويحافظ على كيانه متينًا دون اضطرابٍ في جزءٍ من أجزائه.

النَّصُّ لغةً:

وردَ في معجم العين للفراهيدي: " نصصتُ الحديثَ إلى فلانٍ نصًّا؛ أي رفعتُه ... ونصُّ كلِّ شيءٍ منتهاهُ[3]".

وفي أساس البلاغةِ للزَّمخشري ضمنَ مادَّةِ نَصَصَ، وتعني: " الماشطة تنصُّ العروسَ فتقعدُها على المِنصَّة، وهي تنْتصُّ عليها؛ أي ترفعها، وانْتصَّ السنام: ارتفعَ وانْتصبَ ... ونصَصْتُ الرَّجلَ إذا أحفيتُه في المسألة ورفعتُه إلى حدِّ ما عندَه من العلمِ حتى استخرجته، وبلغَ الشيءُ نصَّه؛ أي منتهاه[4]".

وذكر الفِيروزآبادي في المحيط: " نصَّ الحديث إليه: رفعه، والنصُّ الإسنادُ إلى الرئيس الأكبر، والتوقيف، والتعيين على شيءٍ ما[5]".

أمَّا في الوسيط، " نصَّ على الشيءِ نصًّا: عيَّنه وحدَّده، والمنصوص عليه: المبيَّن المعيَّن[6]".

بالوقوف عند تلك التعريفات اللغوية يتبيَّنُ أنَّ للنَّصّ معانيَ عدَّة، منها: الرَّفع، والمنتهى، والإسناد، والتوقيف، والتعيين والتحديد.

---

(1) نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النَّحوي، أحمد عفيفي، ص90.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النَّصّ، صلاح فضل، ص244.

(3) معجم العين، الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، ج7/86-87.

(4) أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج2/257.

(5) المحيط، الفيروزآبادي، ص632-633.

(6) الوسيط، ج2/ ص926.

وعلى ذلك يمكنُ اعتبار النَّصّ أداةً يقوم بكل تلك الأمور، من حيث كونُه الرافع للمعاني والأفكار، والحامل منتهاها، والمسندها إلى دلالاتها، والموقفها عند حدِّ مدلولاتها، والمعيِّنُ لها.

النَّصُّ اصطلاحًا:

الحديثُ عن تعريفٍ للنَّصّ يعدُّ أكثرَ تحرُّرًا من قيود الفكرة الواحدة؛ لأنَّه خاضع لمراحلَ تُطوِّرُه، وتُكسبُه سماتٍ تنالُ حظَّها من الجِدَّةِ أينما تخطَّى دائرة الزمن؛ لذلك لم يكنْ حكرًا على الدراسات العربية؛ بل كانت الدراساتُ الغربيَّةُ أيضًا تسعى للإفادة مما توصَّل إليه العرب، في سبيل توليف الفكرة بما يخدمُ القضايا النقدية لديهم، ولا بُدَّ أوَّلًا من الاطِّلاعِ على دور العرب في الاصطلاح على تعريفٍ للنَّصّ، فنجدُ مثلًا القاضي علي الجرجاني في كتابه التعريفات يقول: " النَّصُّ ما ازداد وضوحًا على الظَّاهر لمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى[1]".

وَيَتَّضِحُ من التعريف السَّابق أنَّ القاضي الجُرجاني كان يؤمنُ أنَّ النَّصَّ وعاءُ المعنى، والحافظُ له، والمعنى فيه تحملُه الجملُ التي تتضافرُ مَعَ بعضِها لرفعةِ المعنى الكُلِّي للنَّصّ وتنسيق أجزائه، وهذه الفكرة التي نادى بها وجدتْ صدًى واسعًا، وانْعكاسًا واضحًا لدى الغرب، فدي بوجراند (De Bogrand) مثلًا كان يُدركُ تمامًا " أنَّ ثباتَ النَّصّ بوصفه نظامًا يتوقَّفُ على تماسك وقائع الأنظمة المشاركة فيه ... فالنَّصُّ يتَّسمُ على أعظم تقدير بالترابطات؛ أي بإتاحة Access للترابط لا تنقطع فيما بين العناصر الواردة من النُّظم اللُّغوية المساهمة[2]".

وممَّنْ سلَّم بدور الجملة وتماسُكها في بناء النَّصّ برينكر (Brinker) حيث " ذهب في تحديده للنَّصّ إلى أنَّه تتابعٌ مترابطٌ من الجمل[3]".

أمَّا هالمسلاف (Hfelmslev) فكان أكثر سعةً حين قال: إنَّ النَّصَّ ملفوظ كيفما كان، منطوقًا أو مكتوبًا، طويلًا أو قصيرًا، قديمًا أو حديثًا[4].

وهذا يقود إلى التوصُّل إلى تعريف للتماسك النصي، ويعني " وجود علاقةٍ بين أجزاء النَّصّ أو فقراته، لفظية أو معنوية[5]".

---

(1) التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الإبياري، ص309.

(2) النَّص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: تمام حسان، ص99.

(3) نسيج النص، الأزهر الزَّناد، ص106.

(4) لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، ص10.

(5) نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، ص102.

غير أنَّ تلك العلاقة تحتاجُ إلى مزيد من الفهم والتأويل، فهي ليست ذاتَ بنية سطحية يُتوصَّلُ إليها بمعرفة العلاقات المباشرة؛ لأنَّ المعنى الذي تحملُه تلك العلاقاتُ يحتاجُ إلى عملياتٍ تُسعفها المعارفُ الذاتية " فالتماسك ليس مجرد خاصية تجريدية للأقوال، ينبغي أنْ نعالجَها في علم الدلالة أو في نظرية الخطاب، أو في نحو النَّصّ، ولكنَّه ظاهرة تأويلية ديناميكية من الفهم المعرفي تدخل فيها أنواعٌ عديدةٌ من المعارف الذاتية[1]".

وعلى ذلك يرى الباحث أنَّ التماسك النَّصي علاقاتٌ تنظيميةٌ بين أجزاء النص التي تمثلها الجمل، على أسس وقواعد من معرفة ذاتية، تُسهمُ في تأويل النَّصّ، واكتشاف أبعاده.

أوَّلًا- التماسكُ النَّصي عند الإمام عبد القاهر الجُرجاني:

نظر الإمام عبد القاهر إلى اللُّغة باعتبارها ذات بنيتين: سطحية، وعميقة، وقد عُني بتجاوز المظاهر السطحية التي تتكوَّن منها اللُّغة إلى البحث عن المعاني العميقة؛ لذلك كان معنيًّا بكشف أسرار العَلاقاتِ القائمة بين أجزاء الجملة، وارتباطِ المعنى الدَّفين في طياتها، وقد وردتْ في كتابيه كلماتٌ تكررتْ بصورةٍ جليَّةٍ، تُشيرُ إلى مدى اهتمامِه بدراسةِ تلك العلاقات، ضمن ما يُمكن أنْ يُدرسَ في موضوع التَّماسك النَّصي، وتلك الكلماتُ هي: التعليق، والضَّمُّ، والتأليف، والتركيب، والصياغة، والنَّسج، والاتِّساق، والالْتئام، ولعلَّ الوقوفَ أمام مدلولات تلك الكلمات التي عُني بها الإمامُ، يوضح كم كان للإمامِ من جهدٍ في إبراز الوشائج المتعلقة ببعضها في بنية الجملة، والإمامُ إذ عمد إلى دراسة العلاقات في الجملة فإنه انطلق من أساسٍ يدافع من خلاله عن القرآن الكريم، وأراد أنْ يُثبتَ أنَّ القرآنَ بآياتِه وجملِه وحدةٌ متماسكةٌ، لمْ توضعْ فيه لفظةٌ في غير محلها، ولم يُوظَّفْ فيه تركيبٌ يُخل بالبناء العامّ، وهذا سرُّ إعجازه، فرأى أنَّ القرآن أعجزهم لمزايا ظهرتْ لهم في نظمِه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتْهم من مبادئ آيه ومقاطعها، ومجاري ألفاظها ومواقعها ... وبهرهم أنْ تأمَّلوه سورةً سورةً، وعُشرًا عُشرًا، وآيةً آيةً، فلم يجدوا في الجميع كلمةً ينبو بها مكانها، ولفظةٌ يُنكر شأنها ... بل وجدوا اتِّساقًا بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظامًا والْتئامًا، وإتقانًا وإحكامًا[2].

وكانَ حديثُه عن النَّظم وسيلةً أولى لإثباتِ ذلك، فمفتاح التَّماسك النصي عنده جودة النَّظم، فإذا كان النَّظمُ جيِّدًا، وتعلَّقتْ كلُّ لفظةٍ في الجملة بسبب من جارتها، كان ذلك دليلًا على قوة التماسك النصي وروعة البيان، والإمامُ رفضَ أنْ يكونَ النظم عشوائيًا، فالنَّظم المطلوب

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص244.

(2) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص39.

عندَه هو " النَّظم الذي يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النَّظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتَّفق، ولذلك كان عندهم نظيرًا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير، مما يوجبُ اعتبار الأجزاء بعضها معَ بعض، حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وضع علةٌ تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح[1]".

إنَّ نصَّ الإمام السابقَ يؤكِّدُ مدى حرصِه على العنصر الجمالي في اللغة، وهذا العنصر يضعه الإمام في حُسبان المتلقي بدرجة كُبرى، فهو المسؤول عن إعادة قولبة المعنى، وتشكيله بما يخدمُ رؤية النَّص، وكأنَّ الإمامَ بذلك يتلمس خيوط الحداثة، خاصة حين يرجِّح إمكانية خضوع النَّص لاعتبارات المتلقي، فينتج عن ذلك إفساح المجال أمام النص؛ ليصبحَ ذا صفاتٍ تداولية، وهنا قال محمد خطَّابي: " الجُرجاني ينظر في الخطاب من زاوية التلقي؛ أي من خلال علاقة المتلقي بالخطاب، بحيث تعود مقبولية العطف لا إلى أسباب معنوية، وإنَّما إلى أسباب تداولية[2]"، وهنا استعان محمد خطابي بالعطف – على سبيل المثال – ليوضح أنَّ هذه الأداة ذات أثر كبير في إحداث التماسك، وبالفعل هي أداة من الأدوات التي وظَّفها الإمام في حديثه عن التماسك النصي ضمن باب الفصل والوصل مثلًا، وهذا ما يمكن أنْ يقودَنا إلى الحديث عن أدوات التماسك عند الإمام عبد القاهر.

1- الفصل والوصل:

وهو من الموضوعات المهمة، ذات الصلة الكبرى في إحداث تماسك النص، وقد أولاه الإمام نظرةً متفحصة دقيقة؛ كونه بابًا دقيقَ المسلك، خفيَّ الجوانب، لا يتأتَّى إلا لذي ذوق وبصيرة، فقال: " واعلمْ أنَّه ما من علمٍ من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنَّه خفيٌّ غامضٌ، ودقيقٌ صعبٌ، إلَّا وعلمُ هذا البابِ أغمض وأخفى وأدق وأصعب[3]".

وتقوم فكرة هذا الباب على أنَّ الجمل تترابط فيما بينها وفق علاقاتٍ معيَّنة، وهذه الجمل قد تكون متصلة بجوار بعضها معانيَ وألفاظًا، وقد تفصل بين الجملتين المتصلتين معنًى جملةٌ دخيلةٌ، وفي ذلك أمثلة عدَّة قدَّمها الإمام من القرآن الكريم والشعر، فهو ذكر على سبيل المثال قول الله تعالى: ﴿ وَإِذَا لَقُواْ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ قَالُوٓاْ ءَامَنَّا وَإِذَا خَلَوۡاْ إِلَىٰ شَيَٰطِينِهِمۡ قَالُوٓاْ

(1) دلائل الإعجاز، ص49.

(2) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص104.

(3) دلائل الإعجاز، ص231.

إِنَّا مَعَكُمۡ إِنَّمَا نَحۡنُ مُسۡتَهۡزِءُونَ * ٱللَّهُ يَسۡتَهۡزِئُ بِهِمۡ وَيَمُدُّهُمۡ فِي طُغۡيَٰنِهِمۡ يَعۡمَهُونَ [1]﴾، فقد يبدو أنَّ قول الله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ يَسۡتَهۡزِئُ بِهِمۡ وَيَمُدُّهُمۡ فِي طُغۡيَٰنِهِمۡ يَعۡمَهُونَ ﴾ داخلٌ في عطفه على الآية السابقة لها، وإذا تمَّ هذا الأمر اقتضى أنْ يحدثَ لبسٌ في المعنى؛ لذلك كان الفصل واجبًا؛ ليكون قول الله تعالى : ﴿ ٱللَّهُ يَسۡتَهۡزِئُ بِهِمۡ وَيَمُدُّهُمۡ فِي طُغۡيَٰنِهِمۡ يَعۡمَهُونَ ﴾ خبرًا من الله، وليست حكاية منهم تدخل في عموم الآية التي قبلها.

وهذه الفكرة التي لاحظها الإمام، وكرَّس علمَه في البحث عن أصولها، وجدتْ مدًى واسعًا في دراسات الغرب، فقد خرج براون ويول بنتيجة يقولان فيها: من الواضح أنَّ الربط على مستوى الأدوات لا يضمن التعرف على مجموعة الجمل كنص ... وأكدَّا أنَّ البحث عن العلاقات المعنوية الضمنية ينبغي أنْ يكون هو الأصل، ولا ينبغي البحث عن الربط بالأدوات[2].

ومما مثَّل به الإمام أيضًا في هذا الجانب قول الشاعر:

تولَّوا بغتةً، فكأنَّ بينًا تَهيَّبني، ففاجأني اغْتيالا
فكان مسيرُ عيسهمُ ذميلًا وسيرُ الدَّمع إثرَهم انهمالا

يُلاحظ في البيتين أنَّ قول الشَّاعر: " فكأنَّ بينًا تهيبني، ففاجأني اغتيالًا" فصل بين قوله: " تولوا بغتةً" و " فكان مسيرُ عيسهم ذميلًا"، وهذا الفصل جاء محافظًا على تماسك المعنى في البيتين؛ لأنَّه إذا تمَّ وصل قوله: " فكأنَّ بينًا تهيَّبني" بما قبله يفسد المعنى، وعقَّب الإمام على البيتين قائلًا:" فقوله: " فكان مسير عيسهم ذميلًا" معطوف على " تولوا بغتة"، دون ما يليه من قوله: ففاجأني؛ لأنَّا إنْ عطفناه على هذا الذي يليه أفسدنا المعنى، من حيث إنَّه يدخل في معنى كأنَّ، وذلك يؤدِّي إلى ألا يكون مسيرُ عيسهم حقيقةً، ويكون متوهَّمًا، كما كان البينُ كذلك[3]".

2- التَّقديم والتَّأخير:

كذلك يُسهم التقديم والتأخير في تشكيل التماسك النَّصي، والحفاظ على الروابط المعنوية التي تلزم في تعليق الجمل ببعضِها، وأمثلةُ الإمام في دلائل الإعجاز متعددة ضمن هذا

---

(1) [البقرة: 14 -15]

(2) يُنظر: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، ص99.

(3) دلائل الإعجاز، ص244.

المجال، فقد ذكر أنَّ في قوله تعالى: ﴿ وَجَعَلُواْ لِلَّهِ شُرَكَآءَ ٱلْجِنَّ [1]﴾ حُسنًا وروعةً ومأخذًا من القلوب، أنت لا تجد فيه شيئًا منه إنْ أنت أخَّرتَ، فقلت: وجعلوا الجنَّ شركاءَ لله[2]"، ويبدو التماسك في الآية الكريمة من حيث كونه حافظ على المعنى من جهتين:

- أنَّ تقديم شركاء أفاد معنى إشراك الجن في عبادة الله.
- الإنكار عليهم، بأنَّه ما كان ينبغي أنْ يكون لله شريك، لا من الجنِّ ولا غير الجنِّ، وهذا ما افتقرت إليه العبارة وجعلوا الجنَّ شركاء لله[3].

3- الحذف:

يؤدي الحذفُ في الجملةِ إسهامًا واضحًا في جعلها أكثر تماسكًا، فيكون حذف العنصر منها أكثر ثباتًا لها من ذكره، ومن صور الحذف:

أ- حذف المبتدأ:

ولذلك اعْتبار من وجهة التلقي، ويكون عدم ذكر الشيءِ أولى من ذكره؛ لأنه يحافظ على تماسك المعنى وبقاء أثره في نفس المتلقي، واستحضر الإمام قولَ عبد الله بن الزبير حين ذكر غريمًا له:

تثـــاءَب حتـــى قلـــت: داســـعُ نفســـه وأخـــــرجَ أنيابًـــا لـــــه كالمعـــــاولِ

فإنَّ أصل الكلام بُني على وجود مبتدأ تقديره " هو" داسع نفسِه، وحذف الضمير – كما رأى الإمام – أكثر اتِّزانًا للكلام، فقال: " ثُمَّ إنَّك ترى نِصبةَ الكلام وهيئته تروم منك أنْ تنسى هذا المبتدأ، وتباعده عن وهمك، وتجتهد ألا يدور في خلدك، ولا يعرض لخاطرك، وتراك كأنَّك تتوقَّاه توقِّي الشيءِ تكره مكانه، والثقيل تخشى هجومه[4]".

ب-حذف المفعول به:

وهذه طريقٌ أُخرى يمتازُ بها الكلام، ويصل إلى درجات من الحسن والإجادة بها، وذلك بأنْ يكون حذف المفعول به أدعى لتماسك النَّصِّ من ذكره، ومن ذلك قول الشاعر:

---

(1) [الأنعام: 100].

(2) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص286.

(3) يُنظر: المصدر السابق، ص286-287.

(4) المصدر نفسه، ص151.

وكـــمْ ذُدتَ عنِّـــي مـــن تحامـــلِ حـــادثٍ وســـورةِ أيَّـــامٍ حـــزَزْنَ إلـــى العظـــمِ

فالمفعول المحذوف تقديره : "وسوْرة أيَّام حززنَ اللحمَ إلى العظم"، وفضَّل الإمام هذا الحذف لسبب جمالي وآخر تأويلي، أمَّا السبب الجمالي فيرجع إلى اعْتبارات النَّظم الفنية، التي تولد في نفس المتلقي التَّوق إلى أنْ يعرف الأشياء على حقائقها، وأمَّا السبب التأويلي فذو صلةٍ بسابقه؛ ذلك لأنَّ المتلقي حين يذكر له المفعول به قد يصل إلى فهمه أنَّ الحزَّ وصل إلى بعض اللحم دون آخر منه، أمَّا حذفُه فيعني وصول الحزِّ إلى منتهى اللحم فلا دافع له إلا العظم، قال الإمام: " لو ظهر المفعول ... لجاز أنْ يقع في وهم السَّامع ... أنَّ هذا الحزَّ كان في بعض اللحم دون كله، وأنَّه قطع ما يلي الجلد، ولم ينتبه إلى ما يلي العظم، فلما كان كذلك، ترك ذكر اللحم، وأسقطه من اللفظ؛ ليبرئَ السامع من هذا الوهم، ويجعله بحيث يقع المعنى منه في أُنف الفهم، ويتصوَّر في نفسه من أوَّل الأمر أنَّ الحزَّ مضى في اللحم، حتَّى لم يردَّه إلَّا العظم[1]".

إنَّ هذا الجانب التأويلي في فهم المعنى الذي يحمله البيت، يؤكِّدُ فكرة كون التَّماسك النَّصي ذا بُعدٍ يرتبطُ بالمتلقي؛ لأنَّ النصَّ مرهون بالوصول إلى فهمه، وسيخضع لتفسيراته، وبالتالي فإنَّ شيوع النص ومدى قدرته على إثبات نفسه كفيلٌ بآليات التحليل عند المتلقي نفسِه، فـ " مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارئ على النّص، ونتيجة لأنَّ تأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد فقط على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمَّنها هذا النص، بل يقتضي أيضًا إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي، داخل ما يسمى بكفاءة النص أو إنجازه[2]".

4- ضمير الشأن:

يقوم ضميرُ الشَّأن في الجملةِ بدورٍ كبيرٍ في تماسكها؛ لأنَّه يهيئُ المتلقي لما بعدَه، وينبهه لمتابعة مجريات الحدث الكلامي، ونوَّه الإمامُ على أنَّ إعلامَ المتلقي الخبرَ، وتنبيهه له، أوثقُ للتماسكِ من المباشرة الفجائية في الخطاب، ومثَّل الإمامُ لذلك بقول الله – عزَّ وجلَّ: ﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَـٰرُ [3]﴾، وقوله تعالى: ﴿ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلْكَـٰفِرُونَ [4]﴾، فإنَّ التعبير

(1) دلائل الإعجاز، ص172.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص241.

(3) [الحج: 46].

(4) [المؤمنون: 117]

القرآني يفوق القول: إنَّ الأبصار لا تعمى، وإنَّ الكافرين لا يُفلحون؛ لأنَّه أجبر المتلقي على توقُّع الحديث، وهيَّأه لاستقباله، وهذا ما كان أحفظ للنَّصِّ القرآني؛ لتماسك معناه ودلالته من الكلام العادي، قال: " ليس إعلامك الشيءَ بغتةً غفلًا مثلَ إعلامك له بعد التنبيه عليه، والتقدمة له؛ لأنَّ ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام[1]".

5- التَّكْرار:

وهو شكلٌ من أشكالِ التماسك المعجمي التي تتطلبُ إعادة عنصر معجمي، أو وجود مرادف له، أو شبه مرادف، ويُسمَّى أيضًا " الإحالة التَّكرارية"، وتتمثل في تكرار لفظٍ، أو عددٍ من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النَّص قصدَ التَّأكيد[2].

ويؤدِّي التكرار دوره في التماسك النصي؛ لأنه لا يكون إلا لغرض يؤديه، أو مطلب يبتغيه المبدع من استحضاره، ومثال ذلك قول الشاعر:

زَعَمَ العواذلُ أنَّ ناقةَ جندبٍ بجنوبِ خبتٍ عُرِّيتْ وأجمَّتِ
كَذّبَ العواذل لو رأيْنَ مناخنا بالقادسية، قلنَ: لجَّ وذَلَّتِ

كرَّر الشاعر لفظة " العواذل" وكان قادرًا أن يقول: كذبنَ، في بداية البيت الثاني، لكنَّه أراد أنْ يكون البيتُ مستأنفًا معناه، ومحافظًا على استقلاليته، بشكل متماسك يُراعى فيه وحدة البيت، وعلَّق الإمام على البيتين بقوله: " لم يقل كذبْنَ، وذلك أنَّه لما أعاد ذكر العواذل ظاهرًا، كان ذلك أبين وأقوى، لكونه كلامًا مستأنفًا من حيثُ وضعه وضعًا لا يحتاج فيه إلى ما قبله، وأتى به مأتى ما ليس قبله كلام[3]".

من خلال ذلك يتبيَّنُ أنَّ حديثَ الإمام عن التماسك النصي جاء متناسقًا مع مراعاة نظرية النَّظم وعلم النحو، في إطار الجملة أو الجملتين، دون أنْ يتجاوز ذلك إلى الحديث عن بناء النصِّ كاملًا، على خلاف ما سنلاحظ عند النَّاقد حازم القرطاجني، الذي كان معنيًّا بالحديث الكلِّي عن النَّصِّ، ويشير الباحث هنا إلى أنَّ أوليَّة فكرة التماسك النصي عند الإمام عبد القاهر كانتْ نابعةً من الدفاع عن القرآن الكريم، وبيان إعجازه، وسموِّه على الكلام البشري، في سبكِه ونظمه وتضامِّ أجزائه، بحيث لم تُذكر فيه لفظةٌ إلَّا كانت في موضعٍ لها سليمٍ.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص132.
(2) يُنظر: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، ص116.
(3) دلائل الإعجاز، ص236.

ثانيًا- التَّماسك النَّصي عند حازم القرطاجنَّي:

يشهد النقدُ تطوُّرًا ما بين مرحلةٍ وأخرى بتطور الأدب والفكر وأدوات الثقافة، وتبعًا لذلك فإن النقد يتجاوزُ مرحلةَ العناية بالجملةِ المفردةِ أو الجملتين إلى النَّظرةِ الكليَّة الشَّاملة للقصيدة، وذلك على يد النَّاقد حازم القرطاجنِّي؛ إذ حاول في منهاجِه أنْ يؤصِّلَ قواعدَ تختلفُ عن النقاد السَّابقين في تناول البناء النصي، وهذا يشهدُ له بمدى نجاحِه في الارتقاء بالمنجز النَّقدي خطوات واسعة؛ لسعةِ علمه وثقافته، وحديثه عن التماسك النَّصي حملَ العديد من النُّقادِ إلى الإقرار بأنَّ محاولته تلك تُعدُّ غيرَ مسبوقةٍ في منهجيَّتها وأسس تناولِها، كما قال محمد خطّابي:" إنَّ تناول القرطاجني المحيط بأجزاء القصيدة هو الذي جعلنا نعتبره أوَّل ناقد عربي – فيما نعلم – يقدِّم وصفًا مفصَّلًا لكيفية تماسك النص الشعري – القديم على الأقل – مهتمًّا ببداية القصيدة ونهايتها مرورًا بوسطها[1]".

درس حازم القصيدة بشكل أضفى على النَّقد ملامح الجِدَّة والأصالة، ولم يساير سابقيه الذي اعتمدوا في دراستهم للشعر على المعنى الذي يحملُه البيت المفرد، ولم تكنْ دراستُه جزئيةً متعلقةً بدلالة معاني النَّحو كما عند الإمام عبد القاهر؛ بل كان اهتمامُه منصبًّا على المعنى الضمني الذي تحملُه الأبيات، وراعى أنْ تكون أجزاءُ القصيدةِ كيانًا واحدًا متماسك الأعضاءِ، غير مفككها، فاهتمَّ بالمطلع، وركَّز جهدَه في دراسته على أنْ تكون له شروط تُحسِّنه، وتليق بمستمع يجيد فنَّ التلقي، واهتم كذلك بفصول القصيدة، ودعا إلى تماسك كل فصل مع الآخر، دون أنْ يحدث إخلالٌ في هيكلية القصيدة، ولم ينكر ما للخاتمة من عظيم أثرٍ في النسيج النصي، وقد أشار صلاح فضل إلى النقلةِ النوعية التي أحدثها حازم في مجال النقد، فقال: "البحوث البلاغية القديمة في علم المعاني كانت تقتصر في جملتها على المستوى القائم بين وحدتين من القول فحسب، وذلك عند تحليل مشكلات الفصل والوصل، لا تكاد تتعدَّى هذا النِّطاق الجزئي المحدود، مما جعل جهدها ينصبُّ على المستوى النَّحوي أو التركيبي، دون أنْ يتجاوزه إلى النِّطاق الدلالي للفقرة الكاملة ... اللَّهم باستثناء حالةٍ فريدةٍ لم تتكرَّر ينبغي الإشارة إليها والتنويه بها، وهي التي نجدُها عند بلاغي متأخر هو حازم القرطاجنِّي[2]"، وهنا سيقف الباحث مفصِّلًا رأيَ حازم في كل جزء من أجزاء القصيدة:

---

(1) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص163.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص244.

1- المطلع:

يعدُّ المطلعُ فاتحةَ القصيدة، وأولَ ما يقع عليه ناظرا القارئ؛ لذلك اعْتنى به حازم، وفصَّل القولَ حوله، وهو في حديثه عنه يقتربُ من منهج علم النَّفس، من حيث الأثر الذي يخلِّفُه حسنُه على المتلقي، فإذا كان في غاية الإبداع والنسج والتضامّ كان آسرَ لذائقة المتلقي، وأدعى ليحمله على استكمالِ أبيات القصيدة؛ لذلك جاء حديث حازم عن المطلع من جهةِ تقديم شروطٍ بها يحسنُ ويجمل، وهذه الشروط تكاد تكون متعلِّقة بأجزاء القصيدة، منها أنْ تكون العبارة فيه حسنةً جزلة، وأنْ يكون المعنى شريفًا تامًّا، وأنْ تكونَ الدِّلالةُ على المعنى واضحةً، وأنْ تكونَ الألفاظ الواقعةُ فيه ... مستحسنةً غيرَ كريهةٍ من جهةِ مسموعها ومفهومِها[1].

وهذه أولى شروطِه للمطلع، وهي شروطٌ جمالية، يدعو إليها حازم؛ ليتقبَّلها القارئُ دون سأمٍ، ولتنالَ من ذائقتِه محلًّا باقيًا أثرُه، وربَّما كانت هذه الشُّروط متقاربةً إلى حدٍّ كبير معَ ما جاء به الإمامُ عبد القاهر، وذلك في حديثه عن نسج البيت المفرد أو البيتين، فوجدناه كثيرًا ما يربطُ الحُسنَ والجودة بنظم الكلمات، وكانَ يشترطُ للمعنى حضورًا في البيت، إنْ فتَّشَ القارئُ عن محتواه أَنِسَ به، واطْمأنَّ له.

ومما يُحسبُ لحازم في حديثه عن المطلع تنبيهه على ضرورة أنْ يكون متصلًا بالغرض الذي تحملُه القصيدة، وهنا يبرز التآلف في مضمون النص، والوحدة بين أجزائه، فحازم أراد أنْ تكونَ القصيدةُ جسمًا متكاملًا في دلالته، متصلًا بعضها ببعض، ويؤدِّي كلٌّ دورَه في إخاءٍ دون تنازعٍ مضموني، وفي هذا الجانب دعا إلى الاهتمام بالمطلع من حيث الابتكار والجدة؛ بحيث يبتعدُ المبدع عن استخدام ما شاعَ وانْتشر لدى الشعراء في فواتح القصائد؛ فحازم هنا يحثُّ على الإبداعِ غير المسبوق، وكأنَّه يقولُ لكلِّ إبداعٍ سماتُه التي تميِّزه، فقال: " فأمَّا ما يرجع إلى مفتتح المصراع فأنْ يكون دالًّا على غرض القصيدة، وأنْ يكون معَ ذلك عذبَ المسموع، ولا يكون ذلك مما تردد على ألْسنة الشعراء في المطالع حتى أخلق وذهبت طلاوته، كلفظةِ خليليَّ[2]".

كذلك حرَص حازم أنْ يكون للمتلقي دورٌ في مشاركة المبدع في بناء نصِّه، فدعا إلى أنْ يكون معنيًّا بتحسين ظنِّ المتلقي فيما يُلقى عليه، كأنْ يتوقعَ المتلقي القافية قبل أن تطرقَ سمعَه، فقال: " فإنَّ للتصريع في أوائل القصيدة طلاوةً وموقعًا من النَّصِّ؛ لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب،

(1) يُنظر: منهاج البلغاء، ص282.

(2) المصدر السابق، ص284.

وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك[1]"، وحازم في ذلك يربط عناصر العمل الإبداعي بوثاق قوي؛ لأنَّ غايتَه أنْ يبقى أثرُ النَّص وجمالُه متعاقبًا، فهو الداعي لأنْ يكونَ أثرُه حسنًا، وجمالُه متخطِّيًا حدودَ المألوف؛ لكي يبرهنَ للمتلقي إثباتَ قدرتِه على الإقناع بما فيه من روعةٍ وحسنٍ وتوازنٍ، " فلا يسوغُ أنْ يصدم القارئ بأحاسيس أو مشاعر متضاربة، تتركه صريع النَّظرة غير المتوازنة إلى أجزاء النَّص[2]".

2- تماسُك الفصول:

أراد حازم بالفصول المقاطعَ التي تتألَّف منها القصيدة، وعرَّف إبراهيم خليل مراد حازم بذلك بقوله: " ما يريده بكلمة الفصول هو أنَّ بعض أبيات القصيدة تلتقي، وتترابط مؤلِّفة وحدة معنوية، تكاد تكون مستقلَّة، أو تستطيع أنْ تكون مستقلة عن بقيَّة الفصول الأخرى في القصيدة[3]"، ولا يعني ذلك إحداثَ شرخٍ بين الفصول مما يتسببُ في تفكيكها، إنَّما عنى إبراهيم خليل بذلك أنَّ لكلِّ فصلٍ موضوعًا يتحدَّثُ به الشَّاعر بشكل يكادُ يكون مستقلًّا عن الموضوع الذي يليه، ولكن تبقى هناك واسطة التخلُّص من الموضوع الأول إلى الثَّاني عبر نقلةٍ لطيفةٍ يُحسن المبدعُ من خلالها الخروجَ من فكرةِ الموضوع الأول إلى الثاني.

وحازم اهتمَّ بدراسةِ الفصلِ مِنْ حَيْثُ بنيته في القصيدة، واهتمَّ أيضًا بدراسة علاقة الفصل بغيره من الفصول، وقد جاء حديثه في ذلك من خلال أربعة قوانينَ قدَّمها، وهي[4]:

القانون الأول: في استجادة مواد الفصول وانْتقاء جوهرها.

والقانون الثَّاني: في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض.

والقانون الثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول.

القانون الرابع: في ما يجب أنْ يقدَّمَ في الفصول، وما يجب أنْ يؤخَّر فيها وتُختتم به.

وهذه الرؤية التفصيلية التي ساقها حازم تؤكد مدى عمق ثقافته النقدية التي حفَّزته على دراسة القصيدة ككل متكامل، ولعل ما أضفاه حازم في هذا المجال نابعٌ من رغبتِه في الحفاظ على صورةِ الشِّعر حسنةً، لا يشوبُها نقصٌ أو خلل، وقاده حديثه عن تماسك الفصول مع بعضها إلى بيان أنواع ذلك وفقًا لأربعة أضرب، وهي[5]:

- ضرب متصل العبارة والغرض.

---

(1) منهاج البلغاء، ص283.

(2) الأسلوبية ونظرية النَّص، إبراهيم خليل، ص57.

(3) المرجع السابق، ص57.

(4) يُنظر: منهاج البلغاء، ص 288.

(5) المصدر السابق، ص291.

- ضرب متصل العبارة دون الغرض.
- ضرب متصل الغرض دون العبارة.
- ضرب متصل الغرض والعبارة.

وقد فضَّل الضرب الذي يكون فيه الفصل متَّصل الغرض دون العبارة، فقال:" وأفضلها المتصل الغرض المنفصل العبارة، فهو الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام، ويكون لذلك علقة بما قبله من جهة المعنى[1]"، ويبدو أنَّ حازمًا فضل هذا الضرب؛ لأنَّه الأكثر حفاظًا على وحدة المعنى وتماسكه في القصيدة، دون أنْ يتعلَّق بما قبله من جهة اللفظ؛ أي الإعراب، إنما يتعلق من حيث الدلالة المضمونية، وهو بذلك يشير إلى أنَّ التماسك النصي جدير أنْ يكون بإشراف المعنى عليه، ولا يكون من جهة التعلق اللفظي، وهذه سمةٌ أخرى تُميِّزُ الفكر النَّقدي عند حازم عن سابقِه الإمام عبد القاهر، على الرَّغم من كونِهما الْتقيا في ضرورة التَّأكيد على أهمية المعنى في خدمة النص، لكنَّ الإمام نظر للمعنى النحوي، أمَّا حازم فأعطى أهميَّة كبرى للمعنى الدلالي الذي يرعى مضمون القصيدة.

وممن أعجب بهم حازم في رعايتهم للتماسك النصي كان المتنبي، وقد استحضر له قصيدة[2]، وبيَّن أنَّ كل فصل فيها متماسك مع الفصل الذي يليه، وقد ساق الحديث عنه في

---

(1) منهاج البلغاء، ص291.

(2) القصيدة التي جاء بها حازم مثالًا على تماسك النَّص، هي التي مطلعها:

أُغالبُ فيك الشوقَ والشَّوقُ أغلبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ

وعلَّق حازم على كل فصل من هذه القصيدة، وأول ما ابتدأ به المطلع السابق، فقال: ضمَّن هذا البيتَ من الفصل الأول تعجيبًا من الهجر الذي لا يعاقبه وصل ... ثُم افتتح الفصل الثاني بالتعجيب من وشك بينه وسرعة سيره، فقال:

ولله سيْري ما أقلَّ تئيَّةً عشيَّةَ شرقيَّ الحدالى وغُرَّبُ

ثم استفتح الفصل الثالث بتذكر العهود السارة وتعديدها، فقال:

وكم لظلام الليلِ عندَك من يدٍ تُخبِّرُ أنَّ المانويَّة تكذبُ

فكان هذا مناسبًا لمفتتح الفصل الثاني في أنَّه تذكَّر فيه موطن البين، فتلا ذلك بتذكر موطن الوصل والقرب في صدر هذا الفصل الثالث ... ثُمَّ استفتحَ الفصل الرابع بتذكر الحال التي حاذر فيها الرقبة عند رحيله عن سيف الدولة، فشبَّه اليوم الذي كان فيه ذلك بليل العاشقين في الطول، فقال:

ويومٍ كليل العاشقين كَمنتُه أُراقب فيه الشمسَ أيانَ تغربُ

ثمَّ اطَّرد كلامُه في هذا الفصل في وصف الفرس، وانْتقل فيه من معانٍ جزئية إلى معانٍ كليَّة ... ثم استفتح الفصلَ الخامس بذمِّ الدنيا، وما تؤول إليه أحوالُها، وتعقب به صروفها، من مثل ما قدم من ذكر الفراق والبعاد والهجر ومكابدة الأعداء، فقال:

لحى اللهُ ذي الدُّنيا مناخًا لراكبٍ فكلُّ بعيد الهمِّ فيها معذَّبُ

يُنظر: المصدر السابق، ص298-299.

سياق الإشارة إلى مصطلحين هامَّين في البلاغة العربية، وهما التسويم والتحجيل، ويعني بالتَّسويم: أن يكون مطلع الفصل مزدانًا بالبهاء والشهرة ... أمَّا التحجيل فيعني تذييل أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية[1]، فالتَّسويم تزيين يقع في مفتتح القصيدة، والتحجيل مراعاة ذلك في الخواتيم.

3- حسن التَّخلُّص:

إنَّ أهمَّ ما يلفتُ النَّظر في حديث حازم عن التخلص هو مراعاة التلقي عند الجمهور، فنجده يُطالب المبدعَ بعدم النقلة الفجائية من غرضٍ لآخرَ؛ لأنَّ ذلك يُشتتُ ذهنه، ويؤرِّق فكره، ودعا إلى ضرورة أنْ يعطف بالكلام على نحوٍ يستولي على النَّفس المتلقية، بطريقة متسلسلة لا انقطاع فيها، وقد قسَّم التخلُّص إلى نحويْن، فقال: " وطريق التخلص ينحى بها أبدًا نحوان: نحو يتدرج فيه إلى ما يراد التخلص إليه وينتقل بلطف إليه مما يناسبُه ويكون منه بسبب، ونحو لا يكون التخلص فيه بتدرج وانتقال من الشيء إلى ما يُناسبه ويُشبهه، ولكن بالْتفات الخاطر ... فينعطف إلى ما يريد التخلص إليه من غير مقدمة تشعر بذلك أو واسطة تنظم بين الطرفين[2]".

ولم ينس حازم توجيه عناية الإبداع الشعري إلى وحدة التماسك في أبيات التخلص، وتكاد تتحكم النظرة الجمالية عنده في هذا العنصر؛ لأنه طالبَ بضرورة تحسين البيت التالي لبيت التخلص؛ كونه " أول الأبيات الخالصة للحمد أو الذَّم، وأول منقلة من مناقل الفكر، فيجب أنْ يعتمد فيه ما يكون محرِّكًا للنَّفس لتستأنفَ هزَّةً ونشاطًا لتلقي ما يردُ[3]".

هكذا تتعلق الأبيات بعضها ببعض، ويرتبط كل معنى بما قبله بسبب منه، هذه هي نظرة حازم للأبيات وتعالقاتها، وهي نظرة أوسعُ مما كانت عليه نظرة الإمام التي كادت تنحصر في تعليق الكلمة بأختها وفقًا لمقتضيات علم النَّحو وارتباطه بالمعنى في نطاق الجملة الواحدة أو الجملتين.

4- الخاتمة:

أراد حازمٌ أنْ يَتَّحِدَ العنصرُ الجمالي في أجزاء القصيدة كافَّة، وهو في هذا الجزء يعيد الشروطَ ذاتها التي ابْتدأها في حديثه عن المطلع والفصول، من حيث" تحرز الشَّاعر من قطع الكلام على لفظ كريه، أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه[4]"، والهدف من ذلك تقريب

(1) يُنظر: منهاج البلغاء، ص297-300.

(2) المصدر السابق، ص319.

(3) المصدر نفسه، ص321.

(4) المصدر نفسه، ص285.

القصيدة من نفس المتلقي، وبما أنَّ الخاتمة آخر ما يقرع أذنه، فإنَّ الإحسان مطلوب فيها؛ إذ إنَّ البنية الكلية للقصيدة تقتضي أنْ تتماسك خيوط الإبداع على مستواها، ولا يُغلَّب عنصر جمالي في موضعٍ على آخر، إنَّما تكون الرؤية الإبداعية شاملة لأنحائها كافَّة، هكذا " أدرك حازم ببديهته صلة ما بين خاتمة النص، والتدرج الداخلي للمعاني، فلا يجوز أنْ تأتي الخاتمة بانْطباع لم يتولَّد في مجمل الانْطباعات الخاصَّة بفحوى القصيدة[1]".

إنَّ وقفةَ حازم المتأنيَّة عند كل جزء من أجزاء النَّص يعطي صورة واضحة تدل على نضج الفكرة النَّقدية واكْتمالها لديه، فهو ذو رؤية كليَّة تُجلي خيوط الإبداع الشعري، في مراحل بناء النصّ تدريجيًّا، وقد استطاع أن ينحو بالشعر نحوًا تفوق من خلاله على سابقيه، لا سيما الإمام عبد القاهر – وإنْ كان كلاهما سارا بالنَّقد الأدبي خطواتٍ جليلة – إلَّا أنَّه يُحسبُ لحازم مراعاتُه للمعنى الضمني يحمله النص كاملًا، ووقوفه عند الترابط الدلالي لأبيات النص في شكل شبكة وحدوية الأعضاء، في مقابل الإمام عبد القاهر الذي توقَّف عند حدِّ الحديث عن التماسك في إطار البيت أو البيتين، وتعليق كلمة بأختها، حسب مقتضيات علم معاني النحو.

(1) الأسلوبية ونظرية النص، إبراهيم خليل، ص57.

المبحث الثاني:

الانزياح

يحظى الانزياحُ بمنزلةٍ مهمةٍ في مجال الدراساتِ الأسلوبية، فلا تكاد تخلو دراسةٌ في علم الأسلوب من الحديث عنه إجمالًا أو تفصيلًا؛ فهو يعدُّ أداةً من أدواتها، ومظهرًا من مظاهرها، وقد عُدَّ سمةً من سمات الشعرية، وملمحًا من ملامحها، ودليلًا على قدرة الشاعر على الالتفاف بالنَّصّ وجهةً تزودُه بعناصرَ إبداعيةٍ، وقد استمدَّ منزلته لارتباطه باللغة، كما أوضح ذلك نعيم اليافي، حين قال:" الانزياحُ ظاهرةٌ أسلوبية، ومكوّن من أخطر عناصرها ومكوّناتها، بسبب بسيط هو أنه لا يستمدُّ منزلته، ولا تصوُّره، شأنَ غيرِه، من وضعه في الخطاب الأصغر – النص، بل يستمدُّ هذه المنزلة من خلال علاقة الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر – اللغة، وهو الأهم[1]".

والذي يقال هنا أنَّ هذا الموضوعَ لم يكن وليدَ الدراسات الحديثة، بل كانت له جذورٌ عربيةٌ، تحدث عنها الأسبقون، وجاء في ثنايا كتاباتهم، وقبل أن نَصِلَ إلى آرائهم، لا بُدَّ من الوقوف عند حدِّه اللغوي والاصطلاحي.

أوَّلًا– الانزياح لغةً

لم تختلف المعاجم في بيان حدِّه، فكلها تشير إلى التباعد والذهاب عن الأصل، فمادته " زيَحَ، ويقال: زاح الشيءَ يَزيحُ زيْحًا وزُيوحًا وزِيوحًا وزَيَحانًا، وانْزاحَ؛ ذهبَ وتباعدَ[2]".

ثانيًا– الانزياح اصطلاحًا

الانزياحُ من أشهر المصطلحات التي تواضع عليها الدارسون من ضمن أربعين مصطلحًا[3] تشير إلى المضمون نفسه، وما هذه التسمياتُ المختلفة إلا لتعدد زوايا النظر وأنحاء الفكر في التجاوب مع مضمونه، وقد توقف عبد السلام المسدي عند أشهر التسميات، وربط كلَّ تسمية بصاحبها، فمثلًا فاليري (Valery) أطلق عليه التجاوز، أمَّا سبيتزر (Spetzer) أطلق عليه الانحراف، وهكذا والاك وفاران (Wellek et Warren) أسمياه الاختلال، أما بايتار

---

(1) الانزياح والدلالة، نعيم اليافي، ص28.

(2) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، ج470/2. وكذلك مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، ج39/3، وأيضًا المحيط، للفيروزآبادي، ص222.

(3) يُنظر: الانزياح وتعدد المصطلح، أحمد محمد ويس، ص59.

(Paytard) أطلق عليه المخالفة، وارتبط مفهوم الشناعة ببارت (Part)، والانتهاك بكوهان (Cohen)، واللحن بتودوروف (Todorov)، والعصيان بأراغون (Aragon) [1].

وإذا كانت تلك التسمياتُ تعلَّقت برؤى الغرب، فإنَّ أغلبها لم ينلْ قبولًا عند النقاد العرب، كما أشار إلى ذلك أحمد ويس، حين فضَّل أنْ يستبعدَ الإخلال والاختلال والشناعة والخطأ والخلل والانحناء والعصيان والفضيحة ... إلخ؛ لأنها في رأيه بعيدةٌ جدًّا عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أنْ تتسم بها[2].

وكما ارتبطت تلك التسميات بالفكر الغربي فإنَّ العرب وُجِدَتْ في كتاباتِهم مصطلحاتٌ تشير إلى المعنى نفسِه الذي يحمله الانزياح، كالعدول والانحراف، خاصَّةً عند حديثهم عن ألوان البيان العربي ممثلًا بالاستعارة أو المجاز، فابن جني في كتاب الخصائص عقد بابًا في الفرق بين الحقيقة والمجاز، وأوضح أنَّ " المجاز يُعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه[3]".

وكذلك تحدَّث في سر صناعة الإعراب عن التحريف في الكلام، ما يعني أنَّ العدول والانحراف مصطلحانِ عربيا المنشأ، قال: "التحريفُ في الكلام: تغييره عن معناه؛ كأنَّه مِيل به إلى غيره، وانحرف به نحوَه... ويقال: انحرف الإنسان وغيره عن الشيء، وتحرَّف واحرورفَ[4]".

ومن ذلك يمكن الوقوف عند أهم التعريفات التي توصَّل إليها النُّقاد للانزياح أو الانحراف أو العدول، فهذه التسميات هي الأشهر والأكثر دورانًا في حقل الدراسات الأسلوبية، وكلها تعريفات متقاربة إلى حدٍّ كبير، فقد عرَّف يوسف أبو العدوس الانزياح بقوله: " إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة إلى دائرة النشاط الإنساني الحي[5]"، أمَّا يمنى العيد فعرَّفته بقولها: " هو الانحراف باتجاه الاختلاف، مثلًا تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عن الموجودات أو الوقائع التي تعبر عنها وإنْ كانت تبقى تحيل عليها[6]".

---

(1) يُنظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص100-101.

(2) يُنظر: الانزياح وتعدد المصطلح، أحمد ويس، ص59.

(3) الخصائص، ابن جني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج208/2.

(4) سر صناعة الإعراب، ابن جني، تحقيق: علاء حسن أبو شنب، ج39/1.

(5) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص184.

(6) نقلًا عن تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، يُنظر: المرجع السابق، ص181.

أمَّا عباس رشيد الددة في كتابه الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عرَّف الانزياح بقوله: " هو اختراق مثالية اللغة، والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، أو إلى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق[1]".

وكانت تعريفات الغرب قريبةً جدًّا من التعريفات السابقة، فقد وصف ياكبسون عملية الانزياح بأنها" انتهاك متعمَّد لسنن اللغة العادية، أم الناقد الشكلي أرليخ فقال: إنها عنفٌ منظم يُقترف ضد الخطاب العادي[2]".

أمَّا جان كوهين، فقال: " الانزياح في الشعر خطأ متعمَّد يستهدفُ من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص[3]".

أشارتِ التعريفاتُ السابقة إلى حالةٍ من الخروج عن طبيعة اللغة المعتادة، إلى دلالة أرحب وأوسع، وعليه يمكن القول بأنَّ الانزياح: إحالة للمعنى المباشر في النص إلى غرضٍ شعري مقصود، من خلال حرفِه عن وجهته المباشرة، إلى جهة تتراوح فيها الشعرية، غير أنَّ ذلك لا يعني العشوائية في النظم، والإتيان بما هو غير مألوف أو مقبول، الذي إنْ وَرَدَ على اللغة تبرَّأت منه، " فالانزياح كسمةٍ أسلوبية لا يجيز للشاعر أنْ يخرج عن قوانين اللغة كلِّها ... فإنْ جاء الانزياح عفو الخاطر كان للشاعر، وإنْ تكلَّفه وأكثر منه كان عليه؛ لأنَّه يضعف النَّصَّ الشعري[4]".

ثالثًا- الانزياح في فكر النَّاقديْنِ:

اتَّخذ الانزياحُ في فكر النَّاقدين شكلين من الأشكال التي تعارفتْ عليها كتبُ النَّقد، وهما:

1- الانزياح التركيبي:

يتَّصل الانزياح التركيبي بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللُّغوية عندما تخرجُ على قواعد النَّظم والتركيب، مثل: الاختلاف في ترتيب الكلمات[5]، بمعنى أنَّه يختصُّ بمسائل علم المعاني كالتقديم والتأخير، والحذف، وهذا ما سيعرضُ له الباحثُ كما يأتي:

---

(1) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، ص27.

(2) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، ص25.

(3) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ص194.

(4) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص191.

(5) يُنظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاتُه، صلاح فضل، ص211.

أ- التقديم والتأخير:

أفرد الإمامُ عبد القاهر فصلًا يتحدَّثُ فيه عن التَّقديم والتَّأخير، وهو من الموضوعات المهمة التي تعطي اللُّغة مجالًا للخروج عن القيود المعيارية التي تقيّدُها، وتُفْسِحُ أمامَها المجال للتحرك، مُشكِّلةً نوعًا من الانزياح، وهذا ما يؤدِّي إلى تغيُّر المعنى وفقًا لتغيُّر موقع الكلمة، بمعنى أنَّ الانزياح في الكلمات على شكلِ تقديمٍ أو تأخيرٍ لها يتبعُه تغيُّرٌ في المعنى، وقد فَطِنَ الإمام لتلك الظواهر التي يُحدثها الانزياحُ التركيبي على مستوى الجملة، وجاء حديثُه ضمنَ بيانِ صورِ التقديم والتأخير، وكان الإمام متعمِّقًا في فهم أسرار الكلام، ومعنيًّا بالكشف عن المعاني المخبوءة، وبيان اختلافها مع التقديم والتأخير، وعرضَ لقول الشاعر:

هُـمْ يفرشـون اللبـدَ كـلَّ طمـرَّةٍ وأجـرد سـبَّاحٍ يبـذُّ المغالبـا

فالانزياح في البيت يكمن في أنْ قدَّم الشاعر الضمير " هم "؛ لغرض ارتآه، وهو تخصيص أولئك القوم بتلك الصفات، وتعليقها عليهم في سياق مدحهم والفخر بهم، قال الإمام: " لم يُرِدْ أَنْ يَدَّعيَ لهم هذه الصفةَ دعوى مَنْ يُفرِدُهم بها، وينصُّ عليهم فيها، حتى كأنَّه يُعَرِّضُ بقومٍ آخرين، فينفي أنْ يكونوا أصحابَها، هذا محال، وإنَّما أراد أنْ يصفَهم بأنَّهم فرسانٌ يمتهدون صهواتِ الخيل، وأنَّهم يقتعدون الجياد منها، وأنَّ ذلك دأبُهم، من غير أنْ يُعرِّض لنفيه عن غيرِهم[1]".

ويبدو أنَّ مجال اهتمام الإمام هنا متعلق بمستوى الجملة الواحدة، أو العبارة الشعرية؛ أي أنَّ الانزياح التركيبي في فكره ظلَّ محصورًا بمسألة التقديم والتأخير في سياق نظم الجملة دون أنْ يتجاوز أو يصل لما توصَّل إليه حازم، الذي كانت نظرته أشملَ حين رَبَطَ التقديمَ والتأخيرَ بالمعنى الكلي للنص، ورأى أنَّ للعرب مذهبًا في ذلك، وهو إذا حوكي الشيء جملةً أو تفصيلًا فالواجب أنْ تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحُسن إنْ قصد التحسين، وفي الشهرة والقبح إنْ قصد التقبيح، ويبدأ بما ظهور الحُسن فيه أوضحَ، وما النَّفسُ بتقديمه أعنى[2].

ومن الواضح أنَّ الانزياح في فكر حازم تابعٌ للغرض الذي يكون من أجله الكلام، ومراعًى فيه مقتضى المقام والسياق، فإذا كان الإمام عبد القاهر اعتنى بنواحي الانزياح على مستوى الجملة، والعلاقاتِ التي يحكمها الانزياح في إطار معناها، فإنَّ حازمًا عرف مقاصد العرب في إقامة الصلة بين المعنى الكلي للنص والغرض الشعري، ومن هنا فإنَّ عنايتهم في

---

(1) دلائل الإعجاز، ص129.

(2) يُنظر: منهاج البلغاء، ص101.

تقديم أيّ معنًى من المعاني إنَّما يكون لسبب، حتَّى وإنْ كان المقدَّمُ محقَّرًا، قال: " وإنَّما قدَّمتِ العربُ أدنى المعنيين على الآخرِ في مواضع معلومة من كلامها لمعانٍ أُخر: إمَّا لأنَّ الأحقر من جهةٍ ما متقدِّمٌ على ما هو أجلُّ منه من جهةٍ أخرى ... أو لأنَّ الأحقر بالنسبة إلى غرض الكلام أبلغ نحو قولهم: ما أخذت منه قليلًا ولا كثيرًا؛ لأنَّ إنكار القليل أبلغ من جهة الجحود، فكان القليل لذلك أوْلى بالتَّقديم[1]".

ب- الحذف:

يُعَدُّ الحذفُ من الموضوعاتِ المهمةِ أيضًا في الانزياحِ، فقد يَعْمَدُ المبدعُ إلى عدم التصريح بلفظة، فيكون أبلغَ وأكثرَ إبانةً، " فإنَك ترى ترك الذكر أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبن[2]"؛ لذلك جاءت دراسة الإمام عبد القاهر لهذا الموضوع في مجال الإبانة عن أسباب عدول المبدع عن ترك التصريح باللفظة، ولا بد في هذا المجال من الاستعانةِ بما قاله أحمد درويش عن حالات الحذف، فليس الحذف عمليةً يلجأ إليها المبدعُ متى شاء، بل لا بد من أن تكون خاضعةً للمعنى ودلالته، فقال: " الحذف غير جائز في بعض التراكيب، فلا يجوز أنْ تحذف الفاعل مثلًا، وكذلك فإنَّه في التراكيب التي يجوز فيها الحذف، لا بد أنْ يستقيم المعنى بعده[3]".

ودراسةُ الإمام لهذا الموضوع دراسةٌ مستفيضة، وقد تحدث فيها عن صور الحذف، وجاء ذلك ضمن حذف المبتدأ وحذف المفعول به، وقدَّم شواهدَ عدَّةً وأمثلةً من القرآن الكريم والشعر، وبيَّن سبب الحذف والإضمار، على نحوِ ما قال الشاعر:

لــو شــئتَ لــمْ تُفســدْ ســماحةَ حــاتمٍ كرمًــا، ولــم تهــدمْ مــآثرَ خالــدِ

إنَّ وقفة الإمام عند هذه الظاهرة تخضع لمعايير الجمال الذوقي لديه؛ لذلك نراه يستحسن عدم التصريح بالمفعول به للفعل (شئت)؛ لأنَّ ذكرَه يمجُّه السمعُ، وتعافُه النفس، وهذا معيارٌ ذوقيٌّ صرف، قال: " الأصل لا محالة: لو شئتَ ألا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، ثُمَّ حذف ذلك من الأول استغناءً بدلالته في الثاني عليه، ثُمَّ هو على ما تراه وتعلمه من الحُسن والغرابة ... فليس يخفى أنَّك لو رجعت فيه إلى ما هو أصله فقلت: لو شئت ألا تفسد سماحة حاتمٍ لم تفسدها، صرتَ إلى كلامٍ غثٍّ، وإلى كلام يمجه السمع، وتعافه النفس[4]".

---

(1) منهاج البلغاء، ص103.

(2) دلائل الإعجاز، ص146.

(3) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ص171.

(4) دلائل الإعجاز، ص163.

ومما جاء محكومًا بالتعليل، وموضَّحًا بالدليل، وقوفُه عند قول الشاعر:

فلــم يُبــقِ منــي الشــوقُ غيــرَ تفكــري فلــو شــئتُ أنْ أبكــي بكيــتُ تفكُّــرًا

أظهر الشاعر مفعول الفعل (شئت) وهو المصدر المؤول (أنْ أبكي)، لكنَّه حذف مفعول الفعل (أبكي)؛ لأنّه أراد الاتساع في استحضار صورة المفعول به، وذلك بألا يقصره على نوعٍ واحد، كأنْ يقول: بكيتُ دمعًا، أو بكيتُ دمًا، وهنا تتجلى قيمة الانزياح في كونه شارك المتلقي في استحضار المفعول به، واستحوذَ على فكرِه من أجلِ استحضاره بما يُناسب الفعل والغرض، وهذا بطبيعتِه يحتاج إلى قراءة من المتلقي فاعلةٍ نشطة، تُنعم النَّظر، وتحلل عناصر البيت، وكان الإمام أصوبَ نقدًا حين عرض لسبب لجوء المبدع لذلك، فقال: "البكاء الذي أراد إيقاع المشيئة عليه مطلقٌ مبهمٌ غيرُ معدًّى إلى التفكر ألبتة، والبكاء الثاني مقيَّدٌ معدًّى إلى التفكر، والمعنى الذي أراده المبدع في البيت: قد أفناني النحول، فلم يُبق مني غيرَ خواطر تجول، حتى لو شئت بكاءً فمريتُ شؤوني، وعصرتُ عيني؛ ليسيل منها دمعٌ لم أجدْه، ولخرج بدل الدمع التَّفكُّر[1]".

أبان الإمام عبد القاهر عن خصوصية الحذف، ودرس أسباب لجوء الشاعر إلى العدول عن التصريح باللفظة، وكان حريصًا على حُسن النظم في ذلك، وحازم كان قريبًا جدًّا من فكر الإمام في هذه القضية، وتوجَّه إلى القول بأفضلية الحذف باعتباره وسيلة يُتجنَّبُ من خلالها الوقوع في التكرار غير المستحسن، وذلك ضمن وجوده في العبارة الشعرية، فقال: " وقد يشترك الشيئان أيضًا في فعل، ويكون كلاهما متوجِّهًا لفعل الآخر، وهذا إذا كان في قضية واحدة خففوا بعض ما يقع فيه من التكرار بالكناية والحذف[2]".

ومما زاد به حازم على الإمام في سياق الحديث عن الحذف، تطرُّقه للحذف في الأوزان الشعرية، وفي ذلك ما يدل على شمولية الفكر النقدي لديه، وقد كانت نظرتُه للأوزان الشعرية نظرةً جماليةً يتجاوزُ بها عروض الخليل؛ للبحث والدراسة في تناسب التفعيلات مع بعضها، من ذلك وقوفُه عند مخلَّع البسيط، فهو يرى أنَّه وزنٌ مستقلٌّ بنفسه، ليس تابعًا لبحر البسيط أو صورة عنه، وأنَّ تفعيلاتِه (مستفعلاتن) (مستفعلاتن)، وليس كما تواضع عليه العروضيون (مستفعلن) (فاعلن) (فعولن)، قال: "المخلع وهو الذي اعتمد المحدثون إجراء نهاياته على مثال

(1) دلائل الإعجاز، ص167.

(2) منهاج البلغاء، ص33.

فعولن، فليس راجعًا إلى واحد من هذه الأوزان، وإنما هو عروض قائم بنفسه، مركب شطره من جزئين تساعيين ... وتقديره: مستفعلاتن مستفعلاتن[1]".

وهذا البحر قد تأتي التفعيلة الثانية فيه محذوفة الساكن الثاني، وحذفها في هذه الحال أخفُّ وألطف، وإنْ كان وجودُها مقبولًا في الذوق، ويستشهد حازم على ذلك بقول الشاعر:

وحـــيٍّ عنـــي إنْ فـــزتَ حيًّـــا أمضـــــى مواضـــــيهم الجفـــــون

قال: "فمثل هذه النون من قوله: إنْ فزتَ مقبولة في الذوق، وإنْ كان حذفها أخفَّ[2]".

بهذا الشكلِ يصبح الانزياح في فكر الناقدين ذا أهمية كبرى؛ لأنَّ مناحي نظرتهما لموضوع الحذف تقاربت إلى حدٍّ ما في سياق حذف الكلمة، وتباعدت حين أخذت زاوية أخرى وهي الجانب العروضي، وكان حازم أكثر صلة من الإمام عبد القاهر مع النص من حيث بناؤه الكلي، ويعدُّ أكثر كشفًا عن أسرار الصنعة الشعرية، خاصة حينما عرَّج على موضوع تناسب الأوزان الشعرية، ونظر إليها نظرة جمالية.

2- الانزياح الدلالي:

وهو الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللُّغوية أو بدلالتها، مثل: الاستعارة، والمجاز، والكناية، والتشبيه، أمَّا الاستعارة فتمثل عماد هذا النَّوع من الانزياح؛ نظرًا لأهميتها، ولما لها من فوائدَ جمَّةٍ في البناءِ الأدبي الشعري[3].

ويتولى هذا النوعُ من الانزياح إخراجَ اللفظة من دلالتها المباشرة إلى فضاء أكثر سعة ورحابة، من خلال تطويع المبدع لها؛ بحيث تكسر روتينية اللغة المعتادة، وتتحرر من عقال منطقية اللغة المعيارية استنادًا على عناصر علم البيان التي يكون التخييل مادتها الأولى.

وقد أدرك كلا الناقدين القيمة الجمالية لذلك، واهتم كلٌّ منهما بالوصول إلى ما وراء اللغة، من خلال تعميق الرؤية التي تكشف عن أفق جديد، ويمكن الحديث عن صور هذا الانزياح عندهما كما يأتي:

أ- المعنى:

إنَّ حديث الناقدين عن المعاني الشعرية يقرِّبُ الشعرَ من الإبداع الفني، ويسمُه بسمات الشعرية التي تحفظ له بقاءَه وخلوده، لقد فطن الناقدان إلى دراسة المعنى بشقيه، المعنى

---

(1) منهاج البلغاء، ص238.

(2) المصدر السابق، ص239.

(3) الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة، ابن الدين بخولة، ص87.

السطحي والمعنى العميق، وأدركا أنَّ اللفظة قد تحمل دلالتين سطحيَّة وعميقة، وكلما انزاحت الدلالة إلى ما وراء المقصود كان ذلك أقرب للشعرية، وأوسع للمعنى، وأكثر قبولًا له، فنجد الإمام عبد القاهر يقر ذلك حين قال: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ... وضرب 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[1]".

إنَّ فكرة الإمام السابقة تعني الانتقال من المباشرة إلى اللامباشرة، من المقصود الأول إلى المقصود البعيد، وهو في ذلك أدرك أنَّ اللغة طوع إبداعات الشاعر، بخروجها من المألوف المعتاد إلى مجال الحرية في الانتقاء، وقريبٌ جدًّا فكرُ حازم من رأي الإمام السابق، حين قال:" المعاني الشعرية منها ما يكونُ مقصودًا في نفسه بحسب غرض الشعر، ومعتمدًا إيراده، ومنها ما ليس بمعتمد إيراده، ولكن يورد على أنْ يحاكى به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه[2]".

إنَّ الناقدين اتَّفقا على أنَّ قدرةَ المبدع في إزاحةِ المعنى عن طريقِه المباشر يُعدُّ أخصَّ خصوصيات الشعر، وعلامة من علامات القدرة الإبداعية؛ لأنَّه بذلك يمتلك زمام التلاعب في العبارات؛ لأجل إقامة الارتكاز الشعري الذي تسمو به الشعرية الإبداعية، ومن اللافت للنظر أنَّ تلك العملية ليست تتأتى دون دعائمَ تستند على أساس من الصحة، فقد ينحرف المعنى ناحية عدم القبول به، وهذا ما جاء به حديث حازم ضمن موضوع غموض المعنى، وأرجع سببًا منه إلى حرفِه عن المقصود به، فقال: " هو أنْ يكون المعنى متحرفًا بغرض الكلام عن مقصده الواضح، معدولًا إليه عمَّا هو أحقُّ بالمحل منه، حتى يوهمَ المعنى أنَّ المقصودَ به ضدُّ ما يدل عليه اللفظ المعبّر به عنه[3]"، فحازم كشف في هذا النص عن قضية جوهرية تمس البلاغة، وتحيل المعنى إلى الغموض، وهي القلب، ويعني: إحالة المعنى على غير جهة مقصودة، وقد مثَّل لذلك محمد أبو موسى بمثال، في قوله:" وهذا الانحراف يوهم أنَّ المقصود ضد المعنى، فقولي وضعتُ الحذاء في رجلي يوهم أنَّ المقصود ليس هو وضع رجلي في الحذاء، وإنَّما وضع الحذاء في رجلي[4]".

---

(1) دلائل الإعجاز، ص262.

(2) منهاج البلغاء، ص23.

(3) المصدر السابق، ص179.

(4) تقريب منهاج البلغاء، محمد أبو موسى، ص135.

ونصُّ حازم السابق يؤكد فكرة أنْ ليس كلُّ انزياح في اللغة مقبولًا، فالقلب مثلًا يجعل المعنى أكثر غموضًا، ويبعدُه عن مجال الفهم وإمكان التأويل، إنَّما يكون الانزياح مقبولًا إذا قصد به الاتساع، الذي يحمل المعنى سالمًا من كل عيب، كما قال الإمام:" صور المعاني لا تتغير بنقلِها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يُشار بمعانيها إلى معانٍ أُخر[1]".

ب- الاستعارة:

تعدُّ الاستعارة من الركائز المهمة التي يبنى عليها الانزياح؛ لأنها تدلُّ بالشيء على الشيء، فكأنها وسيلة نقل من معنى مباشر إلى آخر تطلبه الدلالة، وقد عبَّر جان كوهين عن الاستعارة الشعرية بأنها ليست مجرد تغير في المعنى، إنها تغير في طبيعة المعنى أو نمطه، وهي انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي[2].

وقد حوى فكر الناقدين إشاراتٍ واضحةً تُعبّرُ عن إدراكهما لأبعاد الاستعارة بشكل تواضعت عليه الدراسات الحديثة، فيما يسمى الانزياح، فالاستعارة عند الإمام " أنْ تريدَ تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أنْ تفصح بالتشبيه وتظهرَه، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه[3]"، وهذا ما يعني أنَّ الاستعارة إزاحة المعنى المطلوب من طريق مباشر إلى آخر يحتاج إلى تأويل، وطالما كانت الاستعارة تعتمد النقل من معنًى إلى آخر، فإنَّه من الضروري أنْ يكون هناك أصلٌ لغويٌّ وفرعٌ، وعلى المبدع أنْ يُحرر المعنى من أصلِ ما وضع له، وينتقل به إلى فضاء أكثرَ شعريَّة، وهذا جوهر الانزياح الشعري، قال الإمام: " اعلمْ أنَّ الاستعارة في الجملة أنْ يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللُّغوي، معروف تدل عليه الشواهد أنه اختصَّ به حين وضع، ثُمَّ يستعملُه الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم[4]".

فاللفظة قد تفارق أصل ما وضعت له، وتأتي في سياق يقربها من الشعرية، ويضفي عليها أفقًا جديدًا، كاستعمال لفظة (فاض) في قول الشاعر:

يتراكمــون علــى الأســنة فــي الــوغى كــالفجرِ فــاضَ علــى نجــومِ الغيهــبِ

---

(1) دلائل الإعجاز، ص265.

(2) يُنظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص205.

(3) دلائل الإعجاز، ص67.

(4) أسرار البلاغة، ص30.

قال الإمام: "إنَّ (فاض) موضوع لحركة الماء على وجه مخصوص ... ثمَّ إنَّه استعير للفجر؛ لأنَّ للفجر انبساطًا وحالةً شبيهةً بانبساط الماء، وحركته في فيضه[1]".

وحازم درس أثر ذلك على نفسية المتلقي، وأوضح أنَّ الإتيان بالكلام على جهات من المجاز أو الاستعارة أدعى للشعرية، ومثَّل على ذلك بقول الشاعر:

"دمــنٌ طالمــا الْتقــتْ أدمــعُ الــ مُــزنِ عليهــا وأدمــعُ العشــاقِ

فحسنُ اقتران أدمع العشاق وهي حقيقة، بأدمع المزن وهي غير حقيقة، يجري في حسن موقعه من السمع والنفس[2]".

ولعلَّ استحضار المبدع لتلك العناصر في الشعر، يُعطي الانزياح رونقًا، ويُلبسه رداء الجدة الذي يمنحه فرصةً للخروج عن قواعدِ المعتادِ المألوفِ، وإنَّ فكرةَ الانزياحِ قائمةٌ على أساسِ كسر ذلك بشرط ألا يُخِلَّ بفنيَّةِ الشعر وإبداعاتِ المبدع؛ لكي يسهل الوصولُ إلى المراد والمعنى المقصود، وهذا ما عبَّر عنه جان كوهين حين قال:" أليس فهم نصٍّ من النصوص عبارة عن تبيين ما يختفي وراء الكلمات؛ أي السير من الكلمات إلى الأشياء، وباختصار فصل المحتوى عن العبارة الخاصة به[3]".

ج- التخييل:

يُمَثِّلُ التخييلُ جوهرَ الشِّعْرِ، ودعامتَه الأساس، ومن الملاحظ أنَّ كلا النَّاقدين أولياه جانبًا مهمًا من الدراسة، فلا يغيب عن الأذهان قدرتُه على إزاحة الحقيقة نحو فضاء شعري من اللامتوقع، من خلال إكساب النصوص مستوياتٍ من الشعرية بمفارقتها للواقع، وفي هذا المجال ربط الإمام عبد القاهر الشعر بمدى اعتماده على التخييل، وعلَّق ذلك على مقولةٍ نالتْ حيّزًا من كتابه، وهي: "خير الشعر أكذبه"، وإنَّما فطن لذلك؛ لأنَّه رأى أنَّ " الصنعة إنَّما تمدُّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرَّع أفنانها، حيث يُعتمد الاتساع والتخييل، ويُدَّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل[4]".

وهنا تكمن قيمة التخييل في فكر الإمام؛ حيث إنَّ الشعر كلما اعتمده أصبح منزاحًا عن معيارية اللغة المتوقَّعة؛ ليقارب بذلك أُفقًا دلاليًّا أوسعَ مدًى.

---

(1) أسرار البلاغة، ص57.

(2) منهاج البلغاء، ص128.

(3) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص33.

(4) أسرار البلاغة، ص272.

ولما اعتمد حازم في منهاجه تقسيم التخييل إلى أول وثان، فإنَّه عنى بأنَّ الشعرية إنما تكون بانزياح الدلالة عن التخييل الأول والْتجائها إلى التخييل الثاني؛ لأنَّ " التخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور، والتوشية في الأثواب، والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها[1]".

إنَّ اهتمام حازم بهذه القسمة في التخييل قرَّبته أكثر من مفهوم الانزياح، وأعطتْه فرصةً كافية للحكم بأنَّ " التخييل عندَه يكتنف أغلبَ المستوياتِ التي يشتغل عليها الانزياح في مداراتها، فنلمحُ ظلًّا للمستوى الدلالي خلف قسمه الأول، وكذلك في التخييل من جهة المعاني في جزء من القسم الثاني، أمَّا المستويان التركيبي والصوتي فيحتضنهما التخييل في القول من جهةِ ألفاظه ونظمه وأسلوبه[2]".

ومن خلال ذلك فإنَّه يمكن القول بأنَّ حازمًا قدَّم دراسةً ذات أهميَّة بالغة للشعر، وخاض غمار عناصره، ولم يترك شاردة إلا ومحَّص البحث فيها، وهذا من موسوعيته البحثية، ولا يمكن – في المقابل – أنْ تُلْغَى جهودُ الإمام عبد القاهر، فله الفضل أيضًا في تعميق الرؤية الشعرية اسْتنادًا إلى مرتكزات البلاغة العربية، التي كانت ماثلة في فكره، ونالت حظَّها في كتابيه.

(1) منهاج البلغاء، ص93.

(2) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، ص105-106.

المبحث الثالث:

مفهوم التَّناص في فكر النَّاقدين

تُشير الدِّراساتُ النَّقدية الحديثة إلى كونِ التَّناص من المستحدثات الفكرية التي تجلَّت في الكتابات النَّقدية لدى الباحثين، وهو من القضايا المهمة الذي له ما له في التأثير في النَّظرية الشعرية؛ كونه العامل المهم الذي يدرس التعالقات الإبداعية بين المبدعين، وأثر ذلك على الحركة الشعرية، وتُشير الدراساتُ أيضًا أنَّ لجوليا كريستيفا الفضلَ في إظهار هذا المصطلح، فقط ارتبط ببحوثها التي كُتبت عام (1966-1967م)[1]، غير أنَّ هناك مَنْ يرى أنَّ جوليا كريستيفا قد سُبقت إلى ذلك، فالباحث السيميولوجي ميخائيل باختين هو أول من أكَّد على الطَّابع الحواري للنَّص الأدبي، وأنَّ جوليا كريستيفا استغلَّت ذلك لتجهر بمصطلح التَّناص[2].

ومهما يكن من أمر، فلا خلاف على أنَّ جوليا كريستيفا لها الفضل في البحث الجاد لهذه النظرية، ولها الأولوية في التنظيم والتنظير لها، والتَّحديد الدَّقيق لمفهوم التَّناص.

أوَّلًا- التَّناص لغةً واصطلاحًا:

لا تكاد معاجم اللغة العربية تكشف عن المدلول اللغوي لكلمة (تناص)، وإذا رجعنا إلى أصلها اللغوي (نَصَصَ)، نجد أنَّ الكلمة تشير إلى المعاني التي تحملها كلمة (النَّص)، والذي سبق للباحث وأنْ أشار إليها في الحديث عن التماسك النَّصي، اللهم وإنْ كان المعجم الوسيط حمل دلالة بعيدةً إلى حدٍّ ما حين جاء فيه " ناصَّ غريمَه: استقصى عليه وناقشه، وتناصَّ القومُ: ازدحموا[3]"، ويميل الباحثُ إلى كون التناص يحمل معنى الاستقصاء والتتبع، فربما يكون هذا المعنى أقربَ لفهم حقيقة التناص.

أمَّا في الاصطلاح، فقد تعدَّدت التعريفات جريًا على تعدد زوايا النَّظر عند الدارسين، فجوليا كريستيفا قدَّمت تعريفًا مختصرًا له، حين قالت: " هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى[4]".

أمَّا أحمد الزعبي فله تعريفٌ يتوسَّع به نوعًا ما، فيقول: " التناص، في أبسط صوره، يعني أنْ يتضمَّن نصٌّ أدبيٌّ ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو

---

(1) يُنظر: البلاغة العربية وقضايا النَّقد المعاصر، ربى عبد القادر الرباعي، ص202.

(2) يُنظر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، عبد القادر بقشي، ص18.

(3) الوسيط، ج926/2.

(4) التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، ص77-78.

التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه؛ ليتشكل نصٌّ جديد واحد متكامل[1]".

أمَّا محمد مفتاح فقال: " هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيَّات مختلفة[2]"، وهو قريبٌ جدًّا مما قالتْه جوليا كريستيفا؛ حيث إنَّ كليهما يشيران إلى علاقةٍ تتقاطعُ فيها النصوص في منطقة، وهذه المنطقة المشتركة هي التي يمكن أنْ يُطلق عليها التناص، وفي موضعٍ آخر من كتابه عرَّفه بقوله: " التناص ظاهرة لغوية معقَّدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعةِ معرفته، وقدرته على الترجيح[3]"، وهو هنا يربط قدرة المتلقي المعرفية على مدى امْتلاكه العناصر الثقافية التي تمكِّنه من التمييز وإدراك أوجه الشبه وترجيحها.

ثانيًا- مفهوم التَّناص في رؤى السابقين:

لم يستخدم القدماء مصطلح التناص عند حديثهم عن تداخل النصوص، غير أنَّ لهم إشارات واضحة تُحيل إلى مدلول كلمة التناص، وتشير إلى اهتمامهم بهذا الموضوع ووعيهم بوجوده، من ذلك أنَّ ابن طباطبا العلوي قدَّم شروطًا لمن أراد أنْ يسلك في معانيه الشعرية طريق من سبقه، فقال: " ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلْطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واسْتعارتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقَّادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنَّه غير مسبوق إليها[4]"، فهو سمح بحدٍّ تتداخل فيه النصوص الإبداعية، شريطة أنْ تلطفَ الحيلةُ في اجْتلابها واستعارتها، بألَّا يكون ذلك أخذً مباشرًا، وألَّا يعمد فيه السرق؛ بل أنْ تكون للمبدع شخصيتُه الحاضرة التي ترتكز على دعائمَ فكريةٍ من فكر مَنْ سبقه؛ ليكون هذا الكمُّ في خدمة النص المكتوب.

وممن أشار إلى إمكانية الإفادة ممن سبقه، والاستعانة بفكره، القاضي علي بن عبدالعزيز الجُرجاني، حين قال: " ما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه[5]".

---

(1) التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، ص11.

(2) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ص121.

(3) المرجع السابق، ص131.

(4) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص80.

(5) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، ص185.

وللعسكري جهدُه الواضحُ في الصناعتين ضمن الحديث عن هذا المجال، فقد أفرد في كتابه بابًا يتحدَّثُ فيه عن الأخذ، وكان مؤمنًا بأنَّ الشعراء يشتركون في معانٍ يعرضونها، فـ " ليس لأحدٍ من أصناف القائلين غِنًى عن تناول المعاني ممن تقدَّمهم، والصب على قوالب مَنْ سبقهم، ولكن عليهم – إذا أخذوها – أنْ يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويبرزوها في معارضَ من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممن سبق إليها، ولولا أنَّ القائل يؤدِّي ما سمع لما كان في طاقته أنْ يقول، وإنَّما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين[1]".

فالعسكري أقرَّ ألا منجى من إمكان التناص مع السابقين؛ لأنَّ المبدع ابن بيئته ومجتمعه، وهو فيهم، وقوله نتاج ما استفاده من الوسط الذي يعيش فيه، وهذا أمرٌ لا بُدَّ منه، ومسلَّم به، ولا بدَّ أنْ تكون له أبعادٌ ثقافية، تسمح للنصّ بالارتقاء والسمو عن النصّ المتناصّ معه.

إنَّ رؤى السابقين لمفهوم التناص تلتقي معَ ما توصَّل إليه النقد الغربي، حين أدرك أنَّ النصَّ وحدة تتداخل فيها الأبعاد الإبداعية المختلفة، من أجل تحقيق إنتاجيَّةٍ تضفي عليه طاقته التي تميزه عن سابقه، وهنا يقول جاك دريدا: " النَّصُّ ليس سطرًا من الكلمات، ينتج عنه معنًى أُحادي ... ولكنَّه فضاءٌ لأبعادٍ متعدِّدة، تتزاوج فيها كتاباتٌ مختلفة وتتنازع، دون أنْ يكون أيٌّ منها أصليًّا، فالنَّصُّ نسيجٌ لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة[2]".

ثالثًا– التَّناص والإبداع الشعري في فكر النَّاقدين:

تحدَّث النَّاقدان عن التَّناصّ من خلال موضوع السرقات الشعرية، وتناسب المعاني، وجاءت إشاراتُهما ذاتَ صلةٍ وثيقةٍ بالتَّنبيه على كُنه عملية الإبداع، والتي تتمثَّل بضرورة أنْ تكونَ للمبدعِ شخصيَّتُه الحاضرة في نصِّه، دونَ أنْ تُذوِّبه كتابات السابقين بشكل يطغى على إبداعه إلى الحدِّ الذي يَحدُّ من دفقِه الشعري، وليس من الإبداعِ في رأي النَّاقدين أنْ يسطوَ أحدٌ على معاني الآخر؛ فيدَّعي نسبتَها إليه، بل إنَّ حقيقة التَّناصّ أنْ تتخاطرَ الألبابُ، وتتقاربَ الدَّواعي التي تسمحُ للمعنى أنْ يقترن بمعنًى يسبقُه؛ لذلك يُمكن أنْ تُنفى عن التَّناصّ ادَّعاءاتُ السرق، وهنا يميلُ الباحثُ مع رأي مصطفى السعدني حين قال: " إنَّ السرقة ليست مرادفًا تامًّا للتَّناصّ، لكنَّ أشكالها الموظَّفة تُعدُّ ضمنَ الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو

(1) الصناعتين، العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص177.

(2) نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، ص21.

أعمُّ وهي أخصُّ، وهو لغويٌّ أدبيٌّ وهي في بعضها لغوية، وهي حُكم خارجيٌّ على بناءٍ يتَّسم بالنَّشاط الخيالي وهو صفةٌ ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة أما هو فيعتمد أكثر على التَّضاد[1]".

وكما خرجتِ السَّرقةُ من حدِّ التَّناصّ، فإنَّ المعارضةَ أيضًا قد تتَّخذُ شكلًا ينحيها بعيدًا عن فكرته، لا سيما إذا عمد المبدعُ إلى تَكرار ذاتية الأسلوب مع النَّص المتناصّ معه، ولم يعمد إلى إضافات تُحيي في النصّ الجديد روحَه، فليست كل معارضةٍ يُمكنُ إدراجُها تحت التَّناص؛ لأنَّ الكثير من هذه المعارضات ... لا يُمكنها أنْ تُشكل تناصًّا؛ لأنَّ صاحبها يعتمد إعادة السمات الأسلوبية أو الثيمات الغرضية في نصِّه المعارِض، فإذا لم يكن في النَّص المتناصّ نوعٌ من الحذوفات والإضافات، فلا قيمةَ له[2].

وللإمام عبد القاهر رؤيتُه المُتفحِّصة التي تؤسس للتَّناص مفهومَه على قواعدَ منطقيةٍ سليمةٍ؛ حيث إنَّه لا يُعد المعارضة نوعًا من التَّناصّ؛ لأنَّ مفهومَه له قائم على إدراك الأبعاد الدلالية التي تنشأ نتيجةً للعلاقات النَّحْوية، فليس التَّناص استبدال لفظٍ مكانَ لفظٍ، قال: " فبنا أنْ ننظرَ فيما إذا أُتي به كان معارضًا ما هو؟ أهو أنْ يجيءَ بلفظٍ فيضعه مكان لفظٍ آخر، نحو أنْ يقولَ بدل " أسد" " ليث"، وبدل " بعُد" " نأى"، ومكان "قرُب" " دنا" أم ذلك ما لا يذهب إليه عاقلٌ، ولا يقوله من به طِرقٌ؟ ... ولو كان ذلك معارضة لكان النَّاس لا يفصلون بين الترجمة والمعارضة، ولكان كلُّ مَنْ فسَّر كلامًا معارضًا له[3]".

إنَّ الإمام إذ يرفض هذا الشكل النمطي، ويربأ به أنْ يدخله في دائرة الإبداع، فهو يرى ضرورة أنْ يبتعدَ المبدع عن الوقوع في هوَّة التَّكرار الذي يُلغي حضوره، فلا بد من فكرة تحفِّز على القول الشعري مقترنةً بقدرةٍ يمتلكها المبدع، تهيئه للربط بين معطيات النص، بالإضافة إلى ذلك فلا بد من معرفة ثقافية يطَّلع بها على النتاج الإبداعي الذي يتيح له إمكان التوارد والتخاطر الذهني مع الموروث السابق.

إنَّ المعرفة والثقافة مفتاحا المبدع للكشف عن الحقائق المخبوءة، وليس كافيًا أنْ يخرج الإبداع الشعريُّ منعزلًا عن بيئته، ومن هنا كان لا بد من التسليم بأهمية الرواية التي اعتمدت عند السابقين، حين أقرُّوا ضرورة أنْ يكون لكل شاعر راويتُه؛ فهذا الراوية قد يصبحُ شاعرًا، وبالتالي فإنَّ حجم إفادته من المرويات تعكس القدرة الإبداعية في شعره، من هنا كان ضروريًّا

(1) التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، ص8.

(2) يُنظر: البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، ربى عبد القادر الرباعي، ص222.

(3) دلائل الإعجاز، ص259.

أنْ تكون المعرفة وجهًا للإبداع، وحازم أشاد بهذا حين قال: " وكيف يظنُّ ظانٌّ أنَّ العرب، على ما اخْتصَّت به من جودة الطباع؛ لنشئهم على الرياضة واسْتجداد المواضع وانْتجاع الرياض العوازب ... كانت تستغني في قولها الشعر الذي هو بالحقيقة شعر، ونظمِها القصائدَ التي كانت تسميها أسماط الدُّهور عن التَّعليم والإرشاد إلى كيفيَّات المباني التي يجب أنْ يوضع عليها الكلام[1]".

إنَّ كلا النَّاقدين كان قريبًا من حقيقة أنْ يتناصَّ المبدعُ معَ مَنْ سبقه، لكنَّ مدار الحديث بينهما أخذ نواحيَ مختلفةً، ففي الوقت الذي مال فيه الإمام عبد القاهر بإطلاق تسمية الاحتذاء على تلك العملية، نجد حازمًا يقرِّب المحاكاة من فكرة التناص، وهذا الوجه الاختلافي لا يُلغي ما للناقدين من جُهد في إرساء دعائم التناص وبناء صورة للشعر محبَّبة.

لقد عدَّ الإمام الاحتذاء " أنْ يبتدئَ الشاعر في معنًى له وغرض أسلوبًا ... فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيُشبَّه بمن يقطع من أديمه نعلًا على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبُها، فيقال: قد احتذى على مثاله[2]".

وهو عنده قسمان: جلي، وخفي، والجلي هو الظاهر الذي يُدرك الشبه من خلاله بين البيتين، أمَّا الخفيُّ فيحتاج إلى قدرة تسبرُ غور الأبيات، وتتعمق أوجه الشبه دلالةً ومضمونًا، وقد مثَّل الإمام على الاحتذاء الجلي بأمثلة عدَّة منها" قول الفرزدق:

أترجـــو رُبيـــعٌ أنْ تجـــيءَ صـــغارُها بخيـــرٍ، وقـــد أعيـــا رُبيعًـــا كبارُهـــا

واحتذاه البعيث، فقال:

أترجـــو كُليـــبٌ أنْ يجـــيءَ حـــديثها بخيـــر، وقـــد أعيـــا كُليبًـــا قـــديمُها[3]"

أمَّا النوع الخفي، مثَّل عليه " بقول البحتري:

ولـــنْ ينقـــل الحُســـاد مجـــدَك بعـــدما تمكَّـــن رضـــوى واطْمـــأنَّ متـــالعُ

وقول أبي تمام:

ولقـــد جهـــدتم أنْ تُزيلـــوا عـــزَّه فـــإذا أبـــانٌ قـــد رســـا وَيَلَمْلَـــمُ

---

(1) منهاج البلغاء، ص27.

(2) دلائل الإعجاز، ص469.

(3) المصدر السابق، ص469.

قد احتذى كلٌّ واحدٍ منهما على قول الفرزدق:

فـــــادفع بكفِّـــــك إنْ أردتَ بناءَنـــــا ثهـــلان ذا الهضـــبات هـــل يتحلحـــلُ[1]"

فيكمن خفاء الاحتذاء هنا في كونِ المُعبَّر عنه " المجد" أخذ من الشعراء مسالك عدَّة، وارتبط بدلالة القوة التي تحملها أسماء الجبال، ويمكن توضيح ذلك كما يأتي:

البيت الأول: (مجدك) ⟵ (رضوى) و(متالع).

البيت الثَّاني: (عزَّه) ⟵ (أبانٌ) و(يلملم).

البيت الثالث: (بناءنا) ⟵ (ثهلان).

وكل بيتٍ من الأبيات الثلاثة جاء موشًّى بروح التحدي ضد الخصم وهو (الحساد)، ولكن تنوع الأساليب كان له دورٌ في إخفاء متعة البحث عن المضمون المشترك، مما أضفى خفاءً على الأبيات الثلاثة، فجاء الأول نافيًا قدرتَهم على إزالة مجدِ الممدوح، والثاني مؤكِّدًا جهدَهم في إزالته مرتبطًا بإذا الفجائية التي باشرت النتيجة لهم، والثالث حمل صيغة الأمر مرتبطًا بأسلوبي الشرط والاستفهام الدال على النفي المطلق في تمكنهم من إزالة مجده، وبهذا الشكل يفلح أسلوب الشاعر المُتَّبع في حفظ الإبداع الذي يتناص من خلاله معَ من سبقه.

أما حازم، فقرَّب مفهومه للمحاكاة من فكرة التناص عندما أوضح أنَّ الأمور قد تتشابه، ويتعلق كلٌّ منها بسبب من المحاكى به، وفي هذه الحال علَّق المحاكاة على مجموعة عناصر، تكون هي العناصر التي يتناصُّ معها المبدع، فقال: " لهذا نجد المحاكاة أبدًا يتَّضح حسنها في الأوصاف حسنة التناسق، المشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل، وفي القصص الحسن الاطراد، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات وفي التشبيهات، والأمثال والحكم؛ لأنَّ هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أنْ يجهد في تحسين الألفاظ والمعاني وترتيبها فيها[2]".

ذهب حازم إلى أنَّ المحاكاة قد تقع في أشكال عدة، ذكرها في الاقتباس السابق، وأوضح أنَّ من تمام عملية الإبداع الشعري أنْ يُحسِّن المبدع الألفاظ والمعاني، إنَّ رؤية حازم السابقة تتيحُ للمبدع وسائل مختلفة تُمكنه من التعمق في النتاجات الإبداعية السابقة له، وهو بذلك قريبٌ جدًّا من التفصيل في أنواع التناص، خاصة حين يقول في موضعٍ آخر: " الطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل، فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على

---

(1) دلائل الإعجاز، ص470-471.

(2) منهاج البلغاء، ص91.

الظَّفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوعٍ من التصرف والتغيير والتضمين، فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارةٍ أخرى على جهة قلبٍ أو نقلٍ إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو يزيد فيه فائدة فيتممه أو يتم به، أو يحسن العبارة[1]".

كشف النص السابق عن نوعين من الأنواع التي يحملها التناص، والتي تعدُّ من نتائج ما توصَّل إليه النقد الحديث، وهما: الأدبي ممثلًا بـ (النظم، والنثر، والمثل، والحديث) والتَّاريخي، وقد أشار حازم إلى أنَّ عمل المبدع في إحداث التناص يقع ضمن أمور، منها: التغيير، أو التضمين، أو الدمج، أو القلب، ثم علَّق الغرض من ذلك على أمرين، هما: الفائدة، أو التحسين، وهو بذلك يقرُّ بأنَّ التَّناص أمرٌ لا بُدَّ منه، ويكاد يتفق عبد الملك مرتاض معه حين قال: " إنَّ التناص حتميَّة إبداعية لا مناص منها، فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكار غيره، وألفاظهم، في حين أنَّ الشاعر المحروم ... هو من يسيء التعامل مع نصوص غيرِه[2]".

وفي مجال الموازنة بين طرق المبدعين في تناول المعاني الشعرية يظهر التَّقارب في الفكر النقدي بين النَّاقدين، وقد جعل الإمام الشعر تبعًا لحسن الإبداع التَّناصي قسمين: الأول أن ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلًا ساذجًا، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب، والثاني: أنت ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى وصوَّر[3].

فجوهر عمل المبدع الإضافة التي تُخرج النَّص أبدعَ من سابقه؛ لأنَّ النَّصَّ المتناص إذا لم تتوفر فيه عناصر الجدَّة على سابقه يصبح صورة مكرورة، وقد يدخل دائرة السرق، وقد مثَّل الإمام على كلا القسمين بأبياتٍ شعرية، فمن القسم الأول قول المتنبي:

بـــئسَ الليـــالي ســـهدْتُ مـــن طربـــي شـــوقًا إلـــى مَـــنْ يبيـــتُ يرقـــدُها

مع قول البحتري:

ليـــلٌ يصـــادفني ومرهفـــة الحشـــا ضـــدين أســـهره لهـــا وتنامُـــه[4]

---

(1) دلائل الإعجاز، ص39.

(2) نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، ص241.

(3) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص489.

(4) يُنظر: المصدر السابق، ص489-490.

لكنَّ الملاحظَ هنا أنَّ الإمام لم يوازن بين البيتين، ولم يوضِّح تفوق أحدهما على الآخر، أهو للبحتري أم للمتنبي؟ ولعلَّ السبب في ذلك يرجع إلى كونه أراد أنْ يكون الحكم على ذلك ذوقيًّا، بمعنى أنَّ الأحكام هنا قد تختلف من قارئ لآخر، وهو أراد أنْ يترك للقارئ مساحةً كافية؛ ليتأمل ويحكم بنفسه، وللإمام نظرة عادلة في ذلك، فهو قد لا يفضل بيتًا على آخر باعتبار الزمن، إنَّما مرجعيَّته في ذلك الفنُّ وما حمله من إبداع مهما اختلف العصر، قال: " يكون المعنى في أحد البيتين غفلًا، وفي الآخر مصوَّرًا مصنوعًا، ويكون ذلك إمَّا لأنَّ متأخرًا قصَّر عن متقدِّم، وإمَّا لأنْ هدي متأخرٌ لشيء لم يهتدِ إليه المتقدمُ[1]".

فالإجادة قد تكون للمتقدم، وقد تكون للمتأخر، كلٌّ حسب إتمامه للمعنى وإتيانه له من جهاتٍ تُحسِّنه، ويميل الباحثُ إلى جعل الإجادة والحسن في صالح بيت المتنبي، والتقصيرِ لبيت البحتري، وذلك للأسباب الآتية:

1- بيت المتنبي يعبِّر عن شكوى تعتلج نفسه؛ لسهره اشتياقًا، وكأنَّه في حالة يتمنَّى أنْ يزولَ الليلُ لتذوب الحدود أمامه، ويلتقي بالمحبوب، أما بيت البحتري فلم يعبِّر فيه عن حالة الضجر التي تسكنه، وكأنَّه يقرُّ بشكل عادي عن حالةٍ يمرُّ بها.
2- المتنبي عبَّر عن همِّه باحتواء(الليالي) له، في مقابل البحتري الذي جاء بلفظة (ليل) بصيغة المفرد، وكأنَّ المتنبي توالتْ عليه مدركات الحزن والقلق بتوالي الليالي وتعاقبها عليه.
3- مال المتنبي إلى التعبير عن سهره بقوله: (سهدْتُ) والتي تعني (أرِقْتُ)، وفي هذه الكلمة دلالات تحمل معاني القلق والكمد، أما البحتري، فقال: (أسهره) وكأنَّ حالته النفسية لم تحركها دواعي الشوق والأمل للقاء.
4- لم يصرِّح المتنبي بصفة من صفات مَنْ يسهر لأجله، فكان معنى البيت أكثرَ اتِّساعًا واسْتيعابًا لأن يُخفي المحبوب، أمَّا البحتري فقد صرَّح وقال: (ومرهفة الحشا)، فقيَّد البيتَ بذكره صفة المحبوب.
5- المتنبي أكثر تعبيرًا عن خبايا نفسه ومكنوناتها حين نصب كلمة شوقًا، وهي الكلمة التي يقوم عليها البيت؛ لأنَّها تقرأ نفسية المتنبي، وتدل عليها، بينما افتقر بيت البحتري لاستيعاب دلالة نفسية عميقة تحمل في بيته.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص489.

أمَّا القسم الثاني الذي تحدَّث عنه الإمام، فهو الذي تتحقق في كل واحد من البيتين صفات الأستاذية صنعةً وتصويرًا، ومثَّل عليه بقول لبيد:

واكْـــــذبِ الـــــنَّفسَ إذا حـــــدَّثْتها إنَّ صـــدقَ الـــنَّفْسِ يـــزري بالأمـــل

مع قول نافع بن لقيط:

وإذا صـــدقتَ الـــنَّفس لـــم تتـــرك لهـــا أمـــلًا ويأمـــل مـــا اشـــتهى المكـــذوبُ[1]

فكلٌّ من البيتين السابقين تقاربت فيه صفات الحسن، واستحقا أنْ يوصفا بالأستاذية؛ لأنَّ مظاهر التناص الإبداعي نالت حظها، دون تقصيرٍ.

وفي هذا السياق يتردد رأي حازم الذي يتقارب جدًّا معَ رأي الإمام عبد القاهر، في كون الإبداع لا يتوقف على آخذٍ أو متناصٍّ مع نصٍّ يسبقه، إذ الفضل والمزية في تحقيق الفائدة والعنصر الجمالي، قال: " ومن أبرز المعنى النَّادر في عبارة أشرف من الأولى فقد قاسم الأول الفضلَ؛ إذ الفضل في اخْتراع المعنى للمتقدم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخر، والقول الثاني الذي حسُنت فيه العبارة بلا شك أفضل من الأول؛ لأنَّ المعنى لا يؤثر فيه التَّقدم ولا التأخر شيئًا[2]"، ويُحسب لحازم في هذا المجال أنْ جعل دائرة التناص تتسع لما كان له أصلٌ في العرفِ، ولم يفضل أنْ يتناصَّ المبدع في شعره مع استعمال ينفِّرُ المتلقي منه، كاستعمال لفظة القذال أو الأخدع أو القفا، قال: " وإذا كان في اللفظة عرفٌ في طريق من الطرق الشعرية، فالواجب ألا تُستعمل في مضاد ذلك الطريق، وذلك كقول حبيب:

يـــا أبـــا جعفـــرٍ جُعلـــتُ فـــداكا بـــزَّ حســـنَ الوجـــوه حســـنُ قفاكـــا

فالقفا ليس يليق إلا بطريقة الذم، وكذلك الأخدع والقذال[3]".

هكذا استجلى كلا النَّاقدين ملامح التداخل بين النصوص والأبيات، ففي حين أعطى الإمام لتلك العملية مصطلح الاحتذاء، كان حازمٌ رأى في كل عملية تحاكى الأشياء من خلالها مهادًا للتناص، ولا بُدَّ من الإشارة هنا أنَّ لفظة التناصّ لم تَرِدْ في كُتبِ الناقديْن، إنَّما يبقى حديثهما في هذا المجال محاولاتٍ تقريبية لمفهومه.

---

(1) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص500.

(2) منهاج البلغاء، ص195.

(3) المصدر السابق، ص152.

الفَصْلُ الخامِسُ:

أُصولُ النَّقْدِ المُعاصِرِ في فِكْرِ النَّاقِدَيْنِ

تمهيد:

حَمَلَ فِكْرُ النَّاقديْنِ الكثيرَ من الملامحِ الفِكرية التي تتابعتْ في دراساتِ المُحدثين النَّقدية، وجاءتْ بمثابةِ أركانٍ أو أصولٍ يُرتكزُ عليها؛ لتقريبِ صورة النَّقد في فكر الغرب، لقد طرحتِ الرُّؤى الغربية الكثيرَ من القضايا التي تعودُ أصولُها إلى حاضنةِ الثَّقافةِ العربية مُمَثَّلةً بالعديد من النُّقَّاد العَرَبِ، فلهم يعودُ الفضلُ في رفدِ الدِّراساتِ المُحدثةِ بالفكر، ويُمكن القولُ بأنَّ زوايا النَّظر وأنحاءَه ما بين القديم الموروث والجديد المُحدَث تكاد تتقاربُ إلى الحدِّ الذي يوحي بالتشابه في بعضِ الأحيان.

ولعلَّ النُّقاد العرب أهلٌ لأنْ يُطلقَ عليهم لَبِناتٌ أساسيَّة في خدمةِ الفكر الحداثي، ووصولِه إلى ما هو عليه الآن؛ لأنَّهم مثَّلوا بُؤرًا جوهريَّةً في صميم اتِّساع المدى الثَّقافي، وعُمق التَّجربة التي ساهمتْ في إمداد المسيرةِ النَّقديَّة بعوامل الظهور، وإنَّ وقفةً أمام فكر حازم القرطاجني وما ذكره في مبحث الأسلوب يؤكِّد حجم الإضافة النَّقديَّة التي تميَّز بها عن سابقيه، ومدى اعتماد الفكر الحديث على أركانِ نظرياته، وكذلك كان الإمامُ عبد القاهر كثيرَ الاستقصاءِ والتحليل في مسائل البلاغة العربية، وعادةً ما كان يعمدُ إلى تدقيق النَّظر وإعمال الفِكر، والإقناع بالحُجَّةِ والدليل القاطع وسيلته في ذلك؛ حتى يوصِلَ القارئ إلى مُسلَّمةٍ تكرَّستْ في نظرته، وبذلك يمكن القول: إنَّ جُهد النَّاقدين في العرضِ والتحليل كان أقربَ ما يمكنْ أنْ يسمَّى بالتَّفكيك؛ لأنَّه منهجٌ يتوخَّى فيه النَّاقد الكشفَ عن أسرار الأمور، ويتغلغل في دقائقها؛ ليُخرجَ من الصدفةِ الواحدة آلافَ اللآلئ، وهذا ما عمد إليه الإمام عبد القاهر وحازم في كثيرٍ من أبواب كتبِهما.

وكذلك أسَّس النَّاقدان معالمَ حيَّة لنظريَّةٍ نالتْ حضورًا واسعًا في الفكر الحداثي، وهي نظرية التلقي، التي تُراعي طرف العملية الإبداعية المستقبِلَ للنَّصِّ، وتدرُس حالتَه، وتُعِدُّه محورًا أساسيًّا في تشكيل النَّصِّ؛ كونَه يتلقَّاه، ثُمَّ يُعيدُه فيكون ردُّه مهمًّا في اعتبارات المبدع، وبهذا يكون النَّاقدان أوْلى بدراسةِ الأصول الفكرية المتجذِّرة في عمق تجربتهما النَّقدية، وأولى أنْ توجَّه إليهما الجهود؛ لكي تُفهَم المُنطلقاتُ الأساسيَّة التي شكَّلتْ نوعًا أصيلًا من التراثِ الحضاري، ذا ظلالٍ وارفةٍ على إيقاع الزمن الحالي، وهذا ما يسعى الباحثُ إلى الحديث عنه في أوراق هذا الفصل، فسيتناول محاور ثلاثة، وجدتْ مدًى لا بأسَ به في فضاء الفكر النَّقدي عند النَّاقدين، وهي: الأسلوبية، والتَّفكيكيَّة، ونظرية التلقي.

المبحث الأول:
الأسلوبيَّة

أوَّلًا- الأسلوب لغةً واصطلاحًا:

جاء في معاجم اللُّغة، ضمن مادَّة (سَلَبَ)، أنَّه يُقال للسطر من النَّخيل: أسلوب، وأنَّ كل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب ... وقد تدل هذه الكلمة على الفنِّ، فيقال: أخذ فلان في أساليبَ من القول؛ أي أفانين.[1]

أمَّا في الاصطلاح فقد تعدَّدت التعريفات وفقًا لمجالات فهم الأسلوب واختلافها، ووفقًا لاعتبارات عناصر العمل الأدبي، فمن النُّقاد من ربطه بالمبدع، وآخرون عرفوه حسب ما يقتضيه النَّص، وآخرون حسب طريقة التأثير في جمهور المتلقين، فمثلًا " رأى بيفون أنَّ الأسلوب هو الرَّجل[2]"، وهو بذلك يرى أنَّ الرجل هو المبدع، وأنَّ أسلوبَه دالٌّ عليه، ومَنْ ربطه بالنَّصِّ، قال: الأسلوب حدثٌ لُغوي من غير اتِّفاق ... أو هو لُغة تخلق نظامها بعد أن لم يكن وتتحلى به[3]، وكان ريفاتير (Riffaterre) أحدَ أعلامِ الأسلوبية علَّقَ الأسلوب على القدرة التأثيرية في المتلقي، فقال: " هو قوَّةٌ ضاغطة تتسلَّط على حساسية القارئ بواسطة إبراز عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إنْ غفل عنها تشوَّه النَّصُّ[4]".

من ذلك يبدو أنَّ الأسلوب وجهةٌ للإبداع الشِّعري، وطريقٌ يكشف عن الأنظمة الداخلية للنَّص، وهذا بدوره يخلق حالةً تأثيرية تتولَّى السيطرة على الذائقة المتلقية؛ من أجل استمالتها للنص.

ثانيًا- الأسلوب في رؤى السابقين:

برزتْ في كتابات العرب القدامى إشاراتٌ مهَّدت للدرس الأسلوبي الحديث، وكانت نواةً صالحةً لبناء منهجٍ حداثيٍّ يعكسُ صورةً حيَّةً للشعر، من ذلك أنَّ الجاحظ نبَّه المبدع إلى مسالك يحتذيها؛ لكي يحسنَ أسلوبُه، ويلقى قبولًا، فقال: " القصد في ذلك أنْ تجتنب السوقيَّ

---

(1) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، ج473/1، والمحيط، الفيروزآبادي، ج98/1، والوسيط، ج441/1.

(2) الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، عدنان النحوي، ص155.

(3) يُنظر: المرجع السابق، ص155.

(4) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص37.

والوحشيَّ، ولا تجعل همَّك في تهذيب الألفاظ، وشغلكَ في التخلُّص إلى غرائب المعاني، وفي الاقتصاد بلاغ، وفي التوسط مجانبة للوعورة[1]".

إنَّ همَّ الجاحظ في إقامة دعامة الأسلوب على أساسٍ جمالي كان نابعًا من تسليمه بضرورة الاعتدال في اسْتخدام الألفاظ والمعاني، دونَ أنْ يكونَ طغيانٌ من جانبٍ على آخر، فيصيب النّصَّ بالتعمية والإبهام، والجاحظ هنا قريبٌ جدًّا من فكرة حازم حين نادى بضرورة المراوحة بين الأساليب، فقال: " أنْ يقصد تنوُّع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته وفي ما دلت عليه بالوضع، في جميع ذلك، والبعد به عن التواطؤ والتَّشابه، وأنْ يؤخذ الكلام من كل مأخذ؛ حتى يكون الكلام مُستجدًّا بعيدًا عن التكرار فيكون أخفَّ على النَّفس، وأوقع منها بمحمل القبول[2]".

وابنُ قتيبة له دورٌ أيضًا في الحديث عن الأسلوب، خاصَّةً حين بيَّن في كتابِه تأويل مشكل القرآن تفنُّنَ أساليب العرب، وابتداعهم لها في مجال الخطابة، فقال: " الخطيب من العرب، إذا ارْتجل كلامًا في نكاحٍ، أو حَمَالةٍ، أو تحضيض، أو صلح، أو ما أشبه ذلك، لمْ يأتِ به من وادٍ واحدٍ، بل يفتنُّ؛ فيختصر تارةً إرادة التخفيف، ويطيل تارةً إرادة الإفهام، ويكرر تارةً إرادة التوكيد، ويُخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السَّامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء، ويَكْني عن الشَّيء[3]".

وارْتبطت كلمة " أسلوب " في مجال دراسة إعجاز القرآن الكريم، ولعلَّ " أقدمَ من استخدم هذه اللفظة الباقلاني في كتابه الموسوم بإعجاز القرآن[4]"، إذ عمد إلى دراسة تفوُّق أسلوب القرآن الكريم على كلام سائر البشر، قال: " وقد ذكرنا أنَّه بجنسه وأسلوبه مباينٌ لسائر كلامهم، ثُمَّ بما يتضمَّنُ من تجاوزه في البلاغة الحدَّ الذي يقدرُ عليه البشر[5]".

فلقد فطن الباقلاني إلى قدرة القرآن العجيبة، وامتلاكِه أسرارَ الإعجاز، وذلك دلَّ عليه أسلوبُه الأمثل الذي ردَّ كيد المتحدِّين على الإتيان بمثله.

وكان المرزوقي صاحب المقدمة النقدية العجيبة في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام صاحبَ نظرةٍ دقيقةٍ في كشفِه عن مذهب أبي تمام في اختيار الشعر، وقد استوقفه الحشد الهائل

---

(1) البيان والتبيين، الجاحظ، ج1/174- 175.

(2) منهاج البلغاء، ص16.

(3) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد صقر، ص74- 75.

(4) في النَّقد والنَّقد الألسني، إبراهيم خليل، ص137.

(5) إعجاز القرآن، الباقلاني، تحقيق: أحمد صقر، ص286.

من المزايا النَّظمية في اختياراته، وكان معجبًا بأسلوب انتقائه الفذ، فليس غريبًا أنْ يصفه في شعره بكونه " معروفَ المذهب فيما يقرضُه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازعٌ في الإبداع إلى كلِّ غاية، حاملٌ في الاستعارات كل مشقة، متوصِّل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعةِ أين اعْتسف وبماذا عثر[1]"، فهذا أسلوب أبي تمام في نظمه للشعر، وهو أسلوب يختلف عن انتقاءاته في شرح الحماسة، وقد وجد ذلك المرزوقي بشكلٍ واضحٍ، فقال: " فلقد فليتُه فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير[2]".

وابنُ جني كذلك أفرد بابًا بعنوان شجاعة العربية، وذكر أنَّ للعرب في ذلك أساليب متعددة، فقال: " اعْلم أنَّ معظم ذلك إنَّما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى[3]، والتحريف[4]".

فهذه الإشارات السابقة تؤكد استيعاب النُّقاد العرب وإدراكَهم للأسلوب، فهم روَّاد في ذلك، وقد تشابهت رؤاهم النَّقدية معَ ما يتكرر في علم الأسلوبية الحديث، وهذا ما سيشير إليه الباحث بوقفة تفصيلية؛ ليبين مقاربة الفكر النَّقدي الحديث لما أصَّله الناقدان: الإمام عبد القاهر الجُرجاني، وحازم القرطاجني في مؤلفاتهما، ضمن الحديث عن عناصر العمل الأدبي.

ثالثًا- أصول الأسلوبية في فكر النَّاقدين:

ظهر مصطلح الأسلوبية حديثًا في مطلع القرن العشرين تزامنًا معَ ظهور الدراسات اللغوية الحديثة[5]، فقد كانت مرتبطةً بها " ارْتباطَ الناشئ بعلة نشوئِه، فقلد تفاعل علم اللسان معَ مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبَه، فأرسى معه قواعدَ علمِ الأسلوب[6]"، ولعل الفضل في تأسيس علم الأسلوب يعود إلى شارل بالي (Charles Palley) (1865-1947م)، فهو خليفة دي سوسير (De Saussure) في كرسي علم اللُّغة العام بجامعة جنيف، وقد نشر عام 1902م كتابَه الأوَّل بحث في علم الأسلوب الفرنسي[7].

---

(1) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقي، ج1/7- 8.

(2) المرجع السابق، ج1/ص8.

(3) الحمل على المعنى: كتأنيث المذكر وتذكير المؤنث، وتصوُّر معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد، وفي حمل الثاني على لفظ قد يكون عليه الأول، أصلًا كان ذلك اللفظ أو فرعًا. يُنظر: الخصائص، ابن جني، ج180/2.

(4) المرجع السابق، ج140/2.

(5) يُنظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص39.

(6) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص5.

(7) يُنظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص18.

وكان سوسير صاحبَ النَّظرية التي فرَّق فيها بين اللغة (La langue)، والكلام أو القول (La parole)، وخلصَ من نظريَّته تلك إلى أنَّ اللغة نظامٌ متعارفٌ عليه من الرموز Code، والذي يتفاهم بها النَّاس، أمَّا الكلام فهو صورة اللغة المتحققة في استعمال فرد معيَّن في حالة معيَّنة[1].

فالكلام حسب سوسير يتعلَّق بإعادة قولبة رموز اللغة في شكل يُخالف التقليدية المعروفة فيها، وهذا يعود إلى الاستعمال من قبل الجماعة أو الفرد، وهذه الفكرة التي جاء بها سوسير هي فكرة أسلوبية خالصة؛ لأنَّ سياقات توظيف اللغة بحاجة إلى كسر الروتين، وتخطي الحواجز المعروفة فيها، وهنا يتقارب سوسير معَ رأي برنارد بلوخ (Bernarnd Bloch) الذي يقول: " إنَّ الأسلوب لأي نصٍّ أو حديث إنْ هو إلا رسالةٌ تحملُها توزيعات لغوية، ولكن هذه التوزيعات اللغوية تختلفُ عن النسق الذي نلمسه في اللغة ككل[2]".

هكذا فهم اللغويون الغرب مداخل الأسلوب، ووعوا أنَّ الطرق النَّظمية للغة هي المشكِّل الأساس له، وأنَّ السياق هو المحرِّك لتلك المشكِّلات اللغوية، وعلى إثره يختلف التوزيع، ويتخذ منحًى ينحرفُ به عن اللغة الثابتة، ويمكن القول بأنَّ ما جاء به الغربُ في ذلك ليس جديدًا على الدَّرس النَّقدي العربي، ففطنة النقاد العرب السابقين لهذا الأمر سبقت ريادتَهم في ذلك، وعليه فإنَّ للإمام عبد القاهر نظريتُه " النظم " التي تقوم أساسًا على فكرة انتظام اللغة في سياقات تحفظ لها ميزَتها المعنوية، وتكسبها درجة من التفرُّد والتميُّز عمَّا هو موضوع أصلًا في اللغة، فجاءت هذه النَّظرية لتُثبت أنَّ بإمكان المبدع إحداث التشكيل الفني في اللغة اسْتنادًا إلى علم معاني النحو، وتولت هذه النَّظرية نتائج الاختلاف النَّظمي أو التوزيعي في السياق ممثلًا باختلاف المعنى، والإمام عبد القاهر عزَّز ذلك بأمثلة كثيرة جدًّا، فمثلًا " إنَّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثُم تراها بعينها تثقل عليك، وتوحشك في موضعٍ آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفــتُّ نحــوَ الحــيِّ حتــى وجــدتُني وجعــتُ مــن الإصــغاءِ ليتًــا وأخــدعًا

وبيت البحتري:

وإنِّــي وإنْ بلغتنــي شــرفَ الغِنــى وأعْتقــتَ مــن رقِّ المطــامعِ أخــدعي

(1) يُنظر: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، شفيع السيد، ص93.

(2) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، ص145.

فإنَّ لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثمَّ إنَّك تتأملها في بيت أبي تمام:

يـــا دهـــرُ قـــوِّمِ مـــن أخـــدعيك، فقـــد أضـــججتَ هـــذا الأنـــامَ مـــن خرقِـــكْ

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعافَ ما وجدتَ هناك من الروح والخفة، ومن الإيناس والبهجة[1].

فاسْتمالتْ كلمة " الأخدع " ذائقة الإمام في البيتين الأول والثاني؛ لأنها نالت في سياقها حظوةً من حُسن النَّظم، الذي جعلها تتفرَّد على الكلمة نفسها في سياق آخر، وهنا يؤكد جورج سانتيانا " أنَّ الأنماط المختلفة لا تختلف اختلافًا كثيرًا في جمالها الذاتي ما دامت تظل أنماطًا مجردة، وإنَّما تختلف اختلافًا كبيرًا حينما توجد في سياقٍ معيَّن[2]"، فالسياق هو الحاضنة الجمالية للفظة، وهو الذي يتولى شحنها بدلالات تُحيلها إلى جهات من الخروج عن اعتيادية اللغة.

ويمكنُ أنْ يتوقفَ الباحث بصورةٍ أكثرَ وضوحًا عند تقابلات الفكر الغربي مع أصول الفكر النقدي عند العرب، من خلال الحديث عن عناصر العمل الأدبي، كما يأتي:

1- المبدع:

تُعلي الدراساتُ النَّقدية العربية والغربية على السواء من قيمة المبدع، كعنصرٍ مهم في عملية الإبداع؛ كونَه المسؤول عن إخراج اللُّغة من مباشرتِها المعلومة إلى فضائها اللامحدود الدلالة، وقد تنوَّعت أقوال الغرب حين علَّقوا مهمة الأسلوب عليه، فقال بيفون (Buffon): " الأسلوب هو الرجل[3]"، وكان يعني بذلك الأسلوبِ المبدعَ؛ أي أنَّه الأداة التي يُمكن من خلالها ترويض اللغة بفكره، من أجل الاجتياز بها الوضع اللغوي المعروف، وإذا كان تشومسكي (Chomsky) أهم من نظر إلى الأسلوب من جهة المؤلف من خلال نظرية النحو التوليدي[4]، فإنَّ الإمام عبد القاهر أعطى له منزلة تسمح له بأنْ يختار من اللغة موادَّه، ويؤلّف بينها وينظم لأجل بناء العمل الأدبي في صورة تحسُن للمتلقي، لذلك جاء وصف الإمام له في بعض المواضع بأنه كالصبَّاغ الذي يعيد تشكيل اللغة بما أوتي من قدرة إبداعية، قال: "النَّظم والترتيب

---

(1) دلائل الإعجاز، ص47.

(2) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، ص219.

(3) الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، عدنان النحوي، ص155.

(4) يُنظر: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، سامي عبانبة، ص15.

في الكلام ... عمل يعملُه مؤلف الكلام في معاني الكلمة لا في ألفاظها، وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة، فيتوخَّى فيها ترتيبًا يحدث عنه ضروب من النَّقش والوشي[1]".

فالإمامُ علَّق مهمة جمالية على المبدع، من أجل أنْ يجملَ النصُّ بتشكيلاتِه الشعرية.

ثانيًا- النَّصُّ:

يتشكَّل النَّص من خلال اتِّحاد أجزاء اللغة، وهذا الاتحاد مظهر فكري للمؤلف المبدع، يُبدعه حسب إملاءات شعرية تتدفقُ أسلوبيًّا عليه، من هنا كان طبيعيًّا أنْ يكونَ في ألفاظ اللغة معانٍ مباشرة، وأخرى غير مباشرة، والمعاني المباشرة هي التي تحمل الدلالة الأولى الواضحة، أمَّا غير المباشرة فهي التي يتولَّى الفكر البحث عنها، من أجل الوصول بها إلى مستوًى من الشعرية المؤثرة، وهذه الوظيفة – كما وعى الأسلوبيون- هي " الوظيفة الأولى للأسلوبية والتي تكمن في بحث العلاقة بين مجموع الدال، ومجموع الدوال، عن طريق بحث العلاقة بين جميع العناصر الجزئية، ويتم الوصول إلى العلاقة الكاملة بدمج كل تلك العلاقات الجزئية[2]"، وهذا ما يُعرف باسم البنية السطحية والبنية العميقة، حيث إنَّ للاستخدام اللغوي مهارة لدى المبدع، من خلالها يتخطى الوجه المباشر للغة، ويغوص في أعماق الدلالة المكنونة في خباياها، إنَّ " البنية العميقة هي ما خلف السطح اللغوي، وهي التي تعمل على تشكيل الدلالات الممكنة، ومن هنا فإنَّ البنية السطحية هي الصورة الظاهرة التي تعمل على تقنين تنظيمات محسوسة الألفاظ[3]"، وهذه الحقيقة التي أقرها الدرس الأسلوبي الحديث متجذِّرة في دراسة الإمام عبد القاهر، فقد أصَّل لها وسبق بذلك الأسلوبيين الحداثيين، فقال: " الكلام على ضربين: ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحدَه ... وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحدَه، ولكن يدلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثُمَّ تجدُ لذلك المعنى دلالة ثانية تصلُ بها الغرض[4]".

إنَّ وعي الإمام بالدلالة الأولى للفظة والثانية لها؛ أي بمعناها ومعنى معناها، يجعلُه سبَّاقًا في ميدان الدرس النَّقدي إلى تأصيل دعائم الأسلوبية من منحًى عربيٍّ تراثي، إنَّ الإمام أعطى للغة منزلةً تسمو بروح الإبداع، وتتجلى فيها خيوط العبقرية، وهو المفكر الناقد، الذي

---

(1) دلائل الإعجاز، ص359.

(2) الاتجاه الأسلوبي في النَّقد الأدبي، شفيع السيد، ص124.

(3) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، ص57.

(4) دلائل الإعجاز، ص262.

عمَّق الرؤية الشعرية بما حوى فكرُه، وكان دارسًا للعلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء اللغة، وهو وبالطبع أسبق من رواد الأسلوبية أمثال "هارفنغ (Harweng) (1968م) الألماني الجنسية الذي يعدُّ أوَّل من حاول وصف التنظيم الذاتي الداخلي للنصوص، من خلال الحديث عن بعض العلاقات النحوية التي تسودُه، من ذلك علاقة الإحالة، واستخدام الضمائر، والاستبدال، مشيرًا إلى التكرار، والترتيب، وذكر النتيجة بعد السبب، والجزء بعد الكل، وهذا كله مما يقع في دائرة الترابط والاتساق الداخلي للنَّص[1]"، فكل عنصر من هذه العناصر نال حيّزًا في مصنَّفَي الإمام عبد القاهر، وقد أفرد لكل عنصر جزئية يتحدث عنها، مدعِّمًا ذلك بأمثلة عدَّة، مما يحقق في نهاية الأمر عنصرًا أسلوبيًّا مميَّزًا، يحفل به النَّصُّ الإبداعي ويرقى.

إنَّ فكرة ارتباط الكلمة بجارتها، واحتواء السياق لها، فكرة أخذت مكانتها في الفكر الأسلوبي، فلقد أدرك روَّاده أنَّ الكلمة المفردة لا تؤدِّي دورًا فاعلًا إلَّا إذا جاءت ضمن إطار يستوعب مضمونها ودلالتها ويُكسبُها نوعًا من الحضور الذي يزيحها عن وضعها المألوف، وممن كان يدرك ذلك رينيه ويلينك وأوستن وارين (Austin) and (René Laennec) (Warren، قالا: " إنَّ معنى الشعر يعتمدُ على السياق، فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي، بل هالة من المترادفات والمتجانسات، والكلمات لا تكتفي بأنْ يكون لها معنًى فقط، بل تُثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق[2]".

وعلى اعتبار الانزياح سمةً أسلوبيَّةً تكاد تتكرر في فكر الأسلوبيين، إلَّا أنَّ مرجعيتها للفكر العربي أولى، وهنا يتقارب الفكران وتكاد تتحدُ الرؤى، خاصَّة حين نقرأُ لجورج مونان (George Mounin) قوله: " هناك أسلوبية تقوم على ما يحتوي الأسلوب من انْزياحٍ[3]"، وقد تحدَّث الباحث في الفصل السابق عن الانزياح بين الناقدين، وكيف يستطيع المبدع أنْ يعدل بأسلوبه من ناحية إلى أُخرى، وكان من أدواته البارزة الاستعارة، وبها يمكن للمبدع أنْ يشبه الشيءَ بالشيء، فيدع أنْ يفصح بالتشبيه ويظهرَه، ويجيء إلى اسم المشبه به فيعيره المشبه ويجريَه عليه[4].

إذن يكاد النصُّ بما يحمل من مظاهر لغوية وأسلوبية يجعل رؤى نقاد الحداثة تقترب جدًّا معَ ما أصَّله الإمام عبد القاهر وحازم القرطاجني، وهذا الوجه التقاربي يشيرُ إلى مدى

---

(1) في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، ص147.

(2) نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، ص181.

(3) الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، عدنان النحوي، ص166.

(4) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص67.

أصالة الفكر النقدي عند الناقدين، واحتوائه للكثير من البذور التي استفاد منها النقاد الأسلوبيون فيما بعد.

3- المتلقِّي:

المتلقي هو الطرف المقابل للإبداع، والذي تصل إليه الرسالةُ، وكلما توافرتْ فيها عناصرُ الشعرية لاقتْ قبولًا لديه، وانْدفع للاستجابةِ لها، قراءةً وتأويلًا، وهذا مطلبٌ أسلوبيٌّ توجَّهتِ الدراساتُ النَّقدية القديمة للمناداة إليه، فنجدُ الإمامَ يدعو إلى أنْ يكون القارئ متمحِّصًا دقيقًا في معرفة الأمور التي تُعرضُ عليه، فهو يرفض القارئ الغافل الذي لا تؤثِّر فيه جودةُ العبارة ولا حُسن سبكها، فلا بد أن يكون " مهيئًا لإدراكها، وتكون فيه طبيعةٌ قابلةٌ لها، ويكون له ذوقٌ وقريحةٌ يجد لهما في نفسِه إحساسًا بأنَّ من شأنِ هذه الوجوه والفروق أنْ تعرض فيها المزيَّة على الجملة[1]"، وبينما اقترح الإمام أنْ يكونَ القارئ مثاليًّا في معاملته للنص، نجد ريفاتير يقترح وصفًا آخر، وهو " القارئ العمدة (Archilecteur)، وهو القادر على الاستجابة لكل مثير أو متوالية أسلوبية[2]"، وكلما وُجِدَ القارئ المثالي أو العمدة كان من حسن حظ الشعر؛ لأنه يستطيع أنْ يمتلك النَّص، ويُعيد إنتاجه بحسن تلقيه وتأويله، من هنا كانت العلاقة بين الشعرية والتأويل هي علاقة متكاملة، كما قال تودوروف (Todorov): " إنَّ العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل، فكلُّ تأمل نظري في الشعر لم يُغَذَّ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لا بُدَّ له من أنْ يكون عقيمًا وغيرَ إجرائيٍّ[3]".

إنَّ الفكرة السابقة التي أرساها تودوروف (Todorov) موجودة بوضوح تام فيما أشار إليه حازم في منهاجه؛ من حيثُ كون المعنى إذا جاء به متحرِّفًا عن أصله، فإنَّه قد يُحمل على القلب؛ أي على عكس المراد من أصله، وقد يحتاج إلى تأويل، والتأويل أولى، ويجعله حازمٌ ضروريًّا لفهم الشعر، ومدخلًا لاستواء الشعرية على سوقِها، قال: " كلُّ كلامٍ يُمكن حمله على غير القلب بتأويل لا يبعدُ معناه، فليس يجب حملُه على القلب[4]"، وقد جاء حازم بمثال من الشعر؛ ليبيِّن أنَّ التأويل في فهم البيت يُسعف الدلالة الشعرية، وينقذها من وهم القلب، والبيت الذي استشهد به للحطيئة، وهو:

---

(1) دلائل الإعجاز، ص547.

(2) في النَّقد والنَّقد الألسني، إبراهيم خليل، ص144-145.

(3) الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، ص24.

(4) منهاج البلغاء، ص184.

فلمـــا خشـــيتُ الهـــونَ والعيـــرُ ممســـكٌ علـــى رُغمـــه مـــا أمســـكَ الحبـــلَ حـــافرُه[1]

فقد يتوهم متلقٍ أنَّ الشَّاعر قلب المعنى، وأنَّ من تمام سلامته أنْ يقول: ما أمسك الحافرُ الحبلَ، لكنَّ وعي حازم ومقدرتَه النَّقدية فاقت هذا التفكير السطحي المحدود الدلالة، وأخرج المعنى مؤولًا، فقال: " لأنَّ الحبلَ إذا أمسك الحافر، فالحافر أيضًا قد شغل الحبل وأمسكه عن أنْ يتخلَّى عنه ويتفلَّتْ، فعلى هذا ليس بمقلوب[2]"، بهذا الشكل يصبح التأويل أقدرَ على تكوين صورة واضحةٍ لمقصد الشَّاعر، وأحفظ له من التورط في مأزق البعد عن الفهم.

ومثلما يُفضل التأويل في فهم الشعر، فإنَّ للمراوحةِ في اسْتخدام الأساليب أهميةً كبرى؛ لأنَّ النَّفسَ – كما يرى حازم – تسأم التمادي على أسلوب واحد، " إذا تمادى الشَّاعر في الأسلوب على معانٍ من شأنِ النَّفس أنْ تنقبضَ عنها وتستوحشَ منها، فقد يحق عليه أنْ يؤنس النُّفوس من اسْتيحاشِها[3]".

إذن لا بُدَّ للشاعر من أنْ يجتنبَ تكرار الأساليب على نمط واحد، وهذا بدوره أقدر على جلبِ ميول المتلقي، وهذا التنوُّع الذي قد يولده المبدع في نصِّه، ربما يكون مسؤولًا عن الإتيان بعنصر المفاجأة، وقد جمع ريفاتير (Riffaterre) بين أهميَّة وجود المفاجأة والتنوع في الأساليب حين دقَّق فكرة المفاجأة ورد الفعل كنظرية في تعريف الظاهرة الأسلوبية، فيقرر بعد التحليل أنَّ قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسبُ مع حدَّة المفاجأة التي تُحدثها تناسبًا طرديًّا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعُها على نفس المستقبِل أعمق ... وكلما تكررت نفس الخاصية في نصٍّ ضعفت مقوماتها الأسلوبية، مع ذلك إنَّ التكرر يُفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيًّا[4].

وإنَّ إعمال الشاعر المفاجأة يكون من خلال ارتكازه على الحيلة، فالحيلةُ مفتاح في يد المبدع، يمكنه من السيطرة على المتلقي، واستجلابه للنص، فـ " إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحمل القبول؛ لتتأثر بمقتضاه[5]" مرهون بعمليات التنظيم والربط التي يتكفل بها المبدع، من هنا أصبحت العلاقة بين عناصر العملية الإبداعية كلًّا متكاملًا، فلا يُمكنُ أنْ نتصوَّر مبدعًا في قول الشِّعر دونَ نصٍّ يشهدُ له بذلك، ولا يُمكن أنْ يكونَ النَّصُّ مقولًا لنفسه؛

---

(1) منهاج البلغاء، ص181.

(2) المصدر السابق، ص181.

(3) المصدر نفسه، ص359.

(4) يُنظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص86.

(5) منهاج البلغاء، ص361.

بل لا بد من وجود طرف آخر يتلقاه ويحسن تأويله، وهذه العناصر الثلاثة فطن لها الناقدان، ومنحاها أهمية كبرى، وعدُّوها عناصر مهمة في عملية الإبداع الشعري، التي تحفظ فرادة النَّصِّ وتميُّزه، وقد عبَّر جاكبسون (Jacobson) عن عناصر العملية الإبداعية بالشكل التوضيحي الشَّهير[1]:

سياق

مرسِل ..... رسالة..... مرسَل إليه

اتصال

سَنن[2]

يتبيَّنُ من ذلك كلِّه أنَّ الفكر النَّقدي لدى النَّاقدين شكَّلَ أصولًا قويَّة، وتقابلاتٍ واضحةً بين الفكر العربي والغربي على السواء، وهذا ما يوحي بتفوق النَّقاد العرب وأسبقيتهم في خوض معركة مع النص الأدبي، وتوصلهم إلى نتائج عدَةٍ، اتخذتها الحداثة موضوعًا لها، وكانَ فضلُ الأصالة العربية عليها عظيمًا.

(1) يُنظر: قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ص27.

(2) السنن Code (الرموز): تولد الوظيفة المعجمية، أو وظيفة ما وراء اللغة، وهي أنْ يتأكَّد كل من طرفي الاتصال أنَّه يستخدم نفس الإشارات والنَّمط اللُّغوي، وأنَّ التواصل تامٌّ فعلًا، كأنْ يقول أحد الطرفين: هل تفهم عني ما أقول؟ يُنظر: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، عدنان النَّحوي، ص168.

المبحث الثاني:
التَّفكيكيَّة

أولًا- التفكيكيَّةُ لغةً:

وردَ في لسان العربِ ضمنَ مادَّة (فَكَكَ) أنَّ أصلَ الفَكِّ الفصلُ بين الشَّيْئين، وتخليص بعضهما من بعض، وفَكَّ الأسيرَ فكًّا وفَكاكةً: فصلَه من الأسرِ ... وفي الحديث: " عودوا المريضَ، وفكُّوا العانيَ؛ أي أطلقوا الأسيرَ[1].

وفي الوسيط، " فكَّ الشيءَ فكًّا: فصلَ أجزاءه ... وفكَّكَ مبالغةٌ في فكَّ ... وتفكَّكتْ شخصيَّةُ فلان: ضعُفت[2]".

يبدو من ذلك أنَّ كلمةَ التَّفكيك تدلُّ على معانٍ عدَّة، منها: التَّحرر، والتَّخلُّص، والانطلاق، والفصل، وهذه معانٍ أوليَّة تُشير إلى ما اعتمدتْه التَّفكيكية وقامتْ عليه.

ثانيًا- التفكيكيَّة اصطلاحًا:

تتَّسعُ دائرة الاختلافِ عند الحديثِ عن تعريفٍ للتَّفكيكيَّة، فلا يكادُ يُتوصَّلُ إلى تعريفٍ مُوحَّدٍ يلقى قبولًا لدى الدَّارسين، فكلُّ ذي اتِّجاهٍ يتعلق بتعريف يُشبعُ ميلَه، ولا بُدَّ من الإشارةِ بدايةً إلى أنَّ الاختلاف لم يقتصر على تعيين تعريفٍ لها، بل وصل الأمرُ إلى تعدُّد التسميات، خاصَّةً حين نُقل المصطلحُ إلى العربيَّة بأكثرَ من ترجمةٍ، وكان أشيعَها في الدِّراسات النَّقدية العربيَّة مصطلح " التفكيك"، وقد ظهر إلى جانبِه مصطلحاتٌ أُخرى، مثل: التشريحية عند عبدالله الغذَّامي، والتَّقويض عند عبد الملك مرتاض، والانْزلاقيَّة عند عبد الوهَّاب المسيري، واللابناء عند شُكري عبد العزيز[3].

وتعودُ جذور التَّفكيكيَّة الأولى إلى النَّدوة التي نظَّمتْها جامعةُ هوبكنز حول موضوع "اللغات النَّقدية وعلوم الإنسان" في أكتوبر من العام 1966م؛ حيثُ كان هذا التَّاريخُ أوَّل إعلانٍ لميلادِ التَّفكيكية[4].

وقد تزامنَ ظهورُها معَ وجودِ البنيويَّة، لكنها جاءت كردِ فعلٍ لأفكارها، وهذا واضحٌ من التَّضاد الذي يحمله المصطلحان، " التَّفكيك انبثقَ من داخل البنيويَّة نفسها كنقدٍ لها، وانْصبَّ

---

(1) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، ج476/10.

(2) الوسيط، ص698.

(3) يُنظر: التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم عبد الفتاح كيليطو نموذجًا، سامي عبانبة، ص1077.

(4) يُنظر: اسْتراتيجيَّات القراءة التأصيل والإجراء النَّقدي، بسام قطوس، ص22.

على مشكلات المعنى وتناقضاتِه؛ ليزعزع فكرة البنية الثَّابتة ... وليبرهنَ على طبيعة التَّناقض المعرفي بين النَّص والإساءات الضَّروريَّة التي تحدثُ في القراءة[1]".

وارْتبطت بشخصيةٍ جمعت بين القراءة النَّصيّة والفلسفة، وكان لها الحضور الأبرز في الوسط الذي نشأت فيه أفكارُها، على الرَّغم من تعدُّد الكتابات التي حاولت أنْ تقترب من فكرها، وتلك الشَّخصيَّة هي جاك دريدا (Derrida)، " إنَّ التَّفكيك بمعناه الأحدث يزدادُ وضوحًا في ارْتباطه بكتابات جاك دريدا، فكثيرون كتبوا نصوصًا تفكيكيَّة، وكثيرون غيرهم أدلوا بدلائهم في التَّحقيق المتواصل لِما يُعرفُ بالتَّفكيك، لكنَّ دريدا[2] يظلُّ الشَّخصية الأولى في فهم معنى التَّفكيك[3]".

وفيما يلي يقفُ الباحثُ عند بعض التعريفات التي حاول الغرب والعرب أنْ يتوصَّلوا من خلالها إلى صورةٍ توضح أبعادَها المتشعِّبة.

عرَّف كريستوفر نوريس (Christopher Norris) التفكيكَ بقوله: هو تفتيش يقظ عن السَّقطات أو نقاط العمى، أو لحظات التَّناقض الذاتي حيثُما يفضحُ النَّصُّ لا إراديًّا التوترَ بين بلاغتِه ومنطقه، ما بينَ ما يقصد قوله ظاهريًّا وما يكرهه على أنْ يعنيه رغمًا عنه[4].

وبالنَّظر إلى التعريف السَّابق يُلاحظُ البعدُ الفلسفي المرتبط به، والذي أضفى على مفرداته غموضًا نوعًا ما، لكنْ يُمكن أنْ يُفهم منه أنَّ التفكيكيَّة مسؤولةٌ عن الكشفِ عن منطِقةٍ في النَّصِّ مفصليَّة، تتنازعُها عواملُ الظهور وعوامل الخفاء، وتهدف إلى هدم تلك العوامل، من أجل الوصول إلى البؤرة التي شكلتها تلك العوامل، ويظهرُ من ذلك التَّعريف أيضًا أنَّ التَّفكيكية لم يقصد بها المنهجية أو النَّظرية؛ بل هي طريقةُ دراسةٍ وتحليلٍ بالنَّسبةِ للأدب، وهذا ما أكَّده خورسيه ماريا (José María) حين قال: " إنَّ التفكيكَ لا يُمكن أنْ يُفهم على أنَّه نظريَّة عن اللغة الأدبية، وإنَّما يعمل بوصفِه طريقة معيَّنة لقراءة النص، أو بالأحرى إعادة قراءة خطابات

---

(1) مناهج النَّقد المعاصر، صلاح فضل، ص133.

(2) جاك دريدا Derrida: فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الفلسفي الغربي، وصاحب نظريَّة معروفة باسم مركزيَّة الكلمة أو ميتافيزيقا الحضور، وهو قارئ مفسر لكثير من أعمال روسو، وسوسير، وفرويد، وأفلاطون، وجاك جينيه، وهيغل، ومالارميه، وهوسيرل، وأوستن، وكانط، يُنظر: في النَّقد والنَّقد الألسني، إبراهيم خليل، ص98.

(3) ألوان من التَّفكيكيَّة، إعداد: نيكولاس رويل، ترجمة: عبد الوهَّاب كلُّوب، ص12.

(4) التفكيكيَّة عند جاك دريدا، مروان علي حسين أمين، ص460.

تقلبُ نظام النَّقد القائم على فكرةِ أنَّ أيَّ نصٍ يمتلك نسقًا (Sestema) لغويًّا أساسيًّا بالنسبة لبنيته الخاصَّة[1]".

وقد عرَّف النَّاقد عبد العزيز حمودة التَّفكيكية بقوله: " إنَّ التَّفكيكيَّة كممارسة نقديَّة أدبيَّة، تُفكِّك النَّصَّ؛ لتكشفَ أنَّ ما يبدو عملًا متناسقًا وبلا تناقضات هو بناء من الاستراتيجيات والمناورات البلاغيَّة[2]"، وهذا التعريف يقرِّبُ التصوُّر أكثرَ من اعْتبار التفكيكية أداة تساعد على التَّعمُّق في البحث عن أعماق النَّص، فهي تتجاوز الظاهر؛ لتصلَ إلى التَّمركزات الدِّلالية في جوف النَّص.

أمَّا عادل عبد الله فقد عرَّف التفكيك بقوله: " إنَّ التفكيك/ الاختلاف هو فضح عجز اللُّغة وحقيقتها السرية التي تنتشر، والفكر عليها، بوسيلة اللغة نفسها[3]".

أي أنَّ اللُّغة التي بنتِ النَّصَّ هي ذاتُها اللُّغة التي تُفكِّك، وهي القادرة على الكشف عن نفسِها بنفسِها، والتفكيكيَّة ترى في نفسِها قادرةً على التَّعامل معَ النَّص دون حجبٍ، فالنَّصُّ مادُّتها تُشكِّل فيه الدلالات، وتؤوِّل ما شاءت لها الحريةُ في ذلك، قال جاك دريدا: " هناك في كلِّ نصٍّ ... قوى عمل، هي في الوقت نفسِه قوى تفكيك للنَّص، هناك دائمًا إمكانية لأنْ تجدَ في النَّصِّ المدروسِ نفسِه ما يُساعد على اسْتنطاقه وجعلِه يتفكَّكُ بنفسِه[4]".

وطالما احتاجت التفكيكية إلى قوى متلقية تستطيع التَّعمُّق في النَّص، فإنَّها ذاتها تلتقي معَ نظرية التلقي التي لاقتْ أرضيَّة خِصبة لحضور القرَّاء وإعداد نظريَّةٍ تخصُّهم في ذلك، وقد " بلغ التَّداخلُ بين اسْتراتيجية التَّفكيك ونظريَّة التلقي التي سبقت التفكيك أو مؤرخيه إلى الحديث عن الاثنين في نفسٍ واحدٍ[5]".

ثالثًا- أصول القراءة التَّفكيكية في فِكر النَّاقديْن:

تردَّدَتْ في التَّفكيكيَّة مجموعةٌ من المصطلحات التي شكَّلت مقولاتٍ دالَّةً عليها ومرتبطةً بها، وفي تلك المقولات يمكن عقدُ صلةٍ مع الفكر النَّقدي عند الإمامِ عبد القاهر، وحازم القرطاجني؛ حيثُ يُمكنُ القولُ بأنَّ النَّاقديْنِ تكوَّنتْ في فكرِهما ملامحُ أولى للتَّفكيكِ، وفهما

(1) استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النَّقدي، بسام قطوس، ص18.
(2) المرايا المحدَّبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص303.
(3) التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، عادل عبد الله، ص11.
(4) الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، ص49.
(5) المرايا المحدَّبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص274.

مداخلَ العملية التَّفكيكيَّة في قراءة النُّصوص بشكلٍ يرى من خلالِه الباحث أسبقيَّة الفكر النَّقدي لديهما في التعامل مع النصّ بناءً وتفكيكًا، وتلك المقولاتُ هي:

1- الاختلاف:

وهي مقولةٌ تُمثِّل مرتكزًا مهمًّا في التَّفكيك، وهي ذات بُعدٍ فلسفي أيضًا في التصوُّر الدريدي، ولكنْ يُمكنُ عقدُ مقاربةٍ من خلال تصوُّرها على شكلٍ يخدمُ دراسةَ النقد وفصوله، ويعرف بأنَّه: " العلاقة التي تمدُّ كُلًّا من العلامتين بمعناهما، إنَّها تُمكِّن كُلًّا مِنَ الدِّلالتين من الخُروج من وضعهما المعزول الأُحادي الذي لا يعني شيئًا إلى وضعٍ جديد في نظام لُغوي تستمدُّ كلٌّ من العلاقتين فيه معناها وقيمتها[1]".

إنَّ فكرة الاختلافِ تولَّدت عند الإمام عبد القاهر من خلال تصوُّره للدال والمدلول، فقد فطن إلى أنَّ اللفظة قد تحمل معناها المباشر، ولكن تبقى فيها إشارةٌ تومئُ إلى معنًى آخر ثانٍ، وهو ما أسماه المعنى الأول، والمعنى الثاني، وفي مؤلَّفيْهِ ذكر العديدَ من الأمثلةِ التي يكونُ الاختلافُ مادَّتها، وسببًا في الحفاظ على ثبوتيَّة اللُّغة التي تقوم على تعدُّد المعاني والدلالات، من ذلك حينما ذكر في بابِ الكناية " أنْ يُريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكرُه باللَّفظ الموضوع له فيومئ به إليه، ويجعلُه دليلًا عليه[2]".

فالكنايةُ حسب مقولةِ الاختلاف تتَّخذُ من المعنى المباشر الذي تحمله اللفظةُ سلسلةً من الخطوات لتصل للدلالة المخبوءة في جوهر اللَّفظة، وإذا تمَّ الوصول إلى ذلك الجوهر، أدرك المتلقي شساعة الفارق أو الاختلاف الذي نشأ عنها، ومن الأمثلة على ذلك أيضًا قول العرب: هو (طويلُ النِّجاد) يريدون طويل القامة، و(كثيرُ رماد القدر) يعنون كثيرَ القِرى، وفي المرأة (نؤوم الضُّحى) والمراد أنَّها مُترفة مخدومة ... وقد أرادو في هذا كله معنًى، ثمَّ لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنَهم توصَّلوا إليه بذكرِ معنًى آخر من شأنِه أنْ يردفَه في الوجود ... أفلا ترى أنَّ القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القِرى كثر رماد القدر، وإذا كانت المرأة مترفةً لها من يكفيها أمرها، رَدِفَ ذلك أنْ تنام إلى الضُّحى[3].

هكذا يميل الجانب النَّقدي عند الإمام عبد القاهر إلى استقصاء ظواهر اللغة المباشرة، وتتبع خيوطِها ليصل إلى بؤرة الحدث الكلامي الذي يقوم عليه المعنى، ويمثل زاويةً فيه.

---

(1) التفكيكيَّة إرادة الاختلاف وسلطة العقل، عادل عبد الله، ص52.

(2) دلائل الإعجاز، ص66.

(3) يُنظر: المصدر السابق، ص66.

إنَّ الاخْتلاف الذي وعاه الإمام قريبٌ إلى حدٍّ ما مع الاختلاف الذي اقترحه جاك دريدا؛ حيث " ينطوي على مفارقة من نوعٍ ما، هي محاولة إدراك شيء ما بوسيلة وحيدة تؤدي إلى إقصائه ونفيه عن مجال إدراكه، بسبب من أنَّ هذه الوسيلة متأسسة قائمة من غيابه هو؛ أي أنَّ حضورها هي مستمدٌّ من غيابِه[1]".

فالمعنى الظاهر في الكنايات السابقة قائم على أساس من معنى بؤري، وحينما تمَّ التوصُّل إليه اكْتسبتِ الدلالة حضورها الأكبر بناءً على غياب المعنى السطحي الذي دلَّت عليه اللفظة المباشرة.

ويظهر في هذا المقام رأيُ النَّاقد عبد الله الغذامي، الذي يُشيد فيها من براعة الفكر النقدي عند الإمام، لدرجةٍ يجعل مصطلح الاختلاف مرتبطًا به بشكل أسبق من جاك دريدا، فقد " قارب عبد الله الغذامي بين مصطلح الاختلاف عند عبد القاهر الجُرجاني ومصطلح الاختلاف والإرجاء عند دريدا، فإذا كان الاختلاف عند الجُرجاني يدلُّ على تحوُّلات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى بوصف هذا الواقع عالمًا إصلاحيًّا مُتعارفًا عليه، إلى واقعٍ جديدٍ يتولَّد عن النَّصّ، وهذا التولُّد هو اختلاف يفضي إلى ائتلاف، وينتجُ عن تزاوج المختلفات داخل النَّص، فإنَّ دلالة هذا المصطلح تُحيلنا إلى مصطلحات جاك دريدا حول الاختلاف والإرجاء، وبهذا يكون الاختلافُ مصطلحًا جُرْجانِيًّا خالصًا[2]".

ومن الوسائل التي يُدعِّم بها الإمام نظرتَه إلى التفكيك التشبيهُ، وقد يحمل التشبيه خاصية تفكيكية، لا سيما إذا حمل معنًى في باطنِه، يُخالف الدلالة المباشرة فيه، وذلك كما قال الإمام: " أنْ يُنظر إلى خاصّيةٍ ومعنًى دقيق يكون في المشبه به، ثُمَّ يثبت تلك الخاصية وذلك المعنى للمشبه، ويتوصَّل بذلك إلى إيهام أنَّ التشبيه قد خرج من البين، وزال عن الوهم والعين أحسن توصُّل وألطفَه[3]".

إنَّ فكرة الاختلاف الدريدي في النقطة السابقة تبدو متقاربة جدًّا مع فكرة الإمام عبدالقاهر، فالإمام يرى أنَّ ارتباط المعنى في المشبه به قد يُحيل إلى دلالةٍ يطلبها المعنى الكلي مرتبطةً بالمشبه وحدَه، وهذا على سبيل المبالغة، وذلك كما حلَّل الإمام قولَ الشَّاعر:

لا تَعْجبـــوا مـــن بِلـــى غِلالتِـــه قـــد زرَّ أزراره علـــى القمـــرِ

---

(1) التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، عادل عبد الله، ص11.

(2) دراسات في المشهد النقدي المعاصر، عمر عتيق، ص69.

(3) أسرار البلاغة، ص305.

فيبدو من البيت أنَّ قومًا عابوا قِدم ملابس المقصودِ في البيت، والشَّاعر أراد أنْ ينقلَ مجال العجب من مدار السخرية لديهم إلى مجال يقرِّبهم من الاقتناع بأنَّ من عادة القمر أنْ يُبلي خيوطَ الكتان، فقد أزاح الإمام فكرةً عن فكرةٍ، وأعطى الموقف حالةً من الردِّ مختلفةً عما حمله المعنى في الأصل، وبهذا يكون الإمام قاربَ في تحليله فكرة الاختلاف التي جاء بها دريدا، قال: "وغرضُه بهذا كله أنْ يُعلم ألا شكَّ ولا مِرية في أنَّ المعاملة معَ القمر نفسِه، وأنَّ الحديث عنه بعينه، وليس في البين شيءٌ غيرُه، وأنَّ التشبيه قد نُسي وأنسي[1]".

ولحازم في منهاجه تقاربٌ إلى حدٍّ ما مع فكر دريدا الذي يدور حول الاختلاف، وذلك أيضًا في مجال الحديث عن المعاني، وقد رأى أنَّ المعنى قد يُعْدَل به عمَّا هو أحقُّ بالذِّكر منه، ويكون ارتباطُه بدلالةٍ أخرى أكثر قربًا من فهمه، وهنا يحضر دور المتلقي إنْ كان حسنَ التأويل، والذي يُحيل تلك العلاقات القائمة – فيما يبدو – على الاختلاف، إلى علاقاتٍ ذاتِ مدلولٍ شعريٍّ، تنهضُ بذاتية المعنى قبل أنْ ينسفَه سوء التأويل، قال حازم: " قد يكون المعنى متحرِّفًا بغرض الكلام عن مقصده الواضح معدولًا إليه عمَّا هو أحقُّ بالمحل منه حتى يوهم المعنى أنَّ المقصود به ضد ما يدل عليه اللفظ المعبَّر عنه[2]".

فالمقصد الضدي الذي يشير إليه حازم ذو طبيعة اختلافية عمَّا يُحيل إليه اللفظ المعبر عنه، وهنا يكمنُ سر التقارب في فكر حازم مع جاك دريدا، وقد مثَّل حازم لذلك بأمثلةٍ عدَّة، منها قول الشاعر:

قبـــــلَ دنـــــوِّ الأفـــــق مـــــن جوزائِـــــهِ

فالمعروف أنَّ الجوزاء هي التي تدنو من الأفق، لكنَّ تأويل حازم لهذا الشطر يقيم معناه على أساسٍ اختلافي/ نقيض مع ما عبَّر عنه اللفظ المباشر، حيث قال:" لأنَّ الجوزاء إذا دنت من الأفق دنا منها[3]"، هكذا يقرِّبُ التَّأويلُ دلالةَ الشعرِ إلى درجةٍ تسمحُ بالتفاعل معَه، ويصبحُ بهذا الشكلِ أبقى أثرًا في ذائقة المتلقي من عباراتٍ سمجةٍ تؤدي دلالتَها المباشرةَ بمنطقٍ مباشرٍ يألفه المتلقي ويتفاعل معه دون إعمال ذهن أو تنشيط قريحة.

---

(1) أسرار البلاغة، ص306.

(2) منهاج البلغاء، ص179.

(3) المصدر السابق، ص181.

2- الانتشار والتَّشتُّت:

ويعني " توزيعُ المعنى على كل أجزاء النَّص وعدم ارتباطه بعنصر من العناصر؛ لذلك إنَّه عملية تبديد ذرات المعنى حتى لا تستقر عند وحدة ولا تتجمَّع عندها؛ إنَّه بحق نسف لمركزية المعنى[1]".

لذلك يمكن القول بأنَّ هذه المقولة تُشير إلى مدى حريَّة المعنى في تغلغله للنص كاملًا دون أنْ يتقوقع في دائرةٍ تحصر دلالته، أو يتقاطع بشكلٍ يولِّد تناقضًا معَ معنًى آخر في النَّص، وهنا يتجلَّى فكر حازم القرطاجني، ويبدو ذا حضورٍ كبير، لا سيما وأنَّه صاحبُ النَّظرة الكُليَّة للنَّص، والتي تراعي تماسكه وثباته، وفي هذا المقام لا بُدَّ من استحضار رؤية حازم لما تكون عليه المعاني من كمالٍ، قال: " فأمَّا الكمال في المعاني فباستيفاء أقسامها، واسْتقصاء متمماتها وانْتظام العباراتِ جميعَ أركانها؛ حيث لا يُخل من أركانها بركنٍ ولا يغفل من أقسامها قسمٌ، ولا يتداخل بعض الأقسام على بعض[2]".

فهذه شروطٌ جعلها حازم وسيلةً لكمال المعنى دون أنْ يعتورَه نقصٌ، أو يحول دون انتشاره عائق، ومما هو جدير بأنْ يحقق صفة الانتشار في النصِّ ارتباط المعنى الكلي فيه بالغرض الذي يحمله النَّصُّ، وذلك بألَّا يتداخل غرض معَ آخر فيفسد للنص فكرته، ومما دعا إليه حازم أيضًا تنويع الكلام، وذلك أجدر بأنْ تتلقاه النفس بتلقٍ حسن، قال: " ويحسن أيضًا أنْ يقصد تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته ... والبعد عن التواطؤ والتشابه، وأنْ يؤخذ الكلامُ من كل مأخذ حتى يكون كلٌّ مستجدًّا بعيدًا من التكرار، فيكون أخفَّ على النَّفس وأوقع منها بمحل القبول[3]".

فالتكرار قد يُعيق انتشار المعنى، ويحدُّ من مواصلته، وهكذا يصبح انتباه حازم لشأن المعاني ومواصلة انتشارها في النص أسبق من فكر دريدا، ومما يقرِّب الصورة أكثر حديث حازم عن تركيب المعاني وتضاعفها؛ حيث رأى أنَّ المعاني قد تتكاثر في النَّص بشكلٍ يعزُّ حصرُه، فقال: " وقد يقع الشيءُ في جميعِ نواحي الشَّيء في مرار عدَّة، أو بأنْ يكونَ شيئًا يعمُّ جهاته ... وتكون المعاني الواقعة بهذه الاعتبارات بحسب ما قدَّمته من تعدد الأفعال وتعدد

---

(1) تلقي التفكيكية في النقد العربي المعاصر عبد الله الغذامي أنموذجًا، إعداد: أسماء سليمان، وسعاد مبدوع، ص30.

(2) منهاج البلغاء، ص154.

(3) يُنظر: المصدر السابق، ص16.

مرفوعاتها ومنصوباتها، أو اتِّحاد جميع ذلك أو اتِّحاد بعض من ذلك وتعدُّد بعض، فتتضاعف صور المعاني بذلك تضاعفًا يعزُّ إحصاؤه[1]".

إنَّ التفكيكية أولتِ المعنى اهتمامًا من حيث انتشارُه، وكان حازم أعلن عن تضاعف المعاني وتكاثرها في النص، دون أنْ يُلغيَ معنًى معنًى آخرَ فيه أو يناقضَه، وهو بذلك تفوَّق على الفكر التَّفكيكي من جانب الأسبقية الزَّمانية، ومن جانب حفظ اللغة بهذا الزَّاد الثقافي الهائل، الذي يتكاثر مع مرور الزمن ولا يتعرض لعوامل الهدم والتَّقويض.

3- الحضور والغياب:

تعتمدُ هذه المقولةُ على قدرة المتلقي على الاستجابة لمعطيات النَّص؛ حيث إنَّه إذا امتلك التحليل والاستقصاء، فإنَّه من السَّهل عليه أنْ يحلِّق من خلال المعنى الحاضر إلى المعنى الغائب، وهذا المصطلح قد يردُ باسمٍ آخر وهو الإبطاء أو التأخر، وهما مصطلحان متعمقان في فلسفة دريدا، " إنَّ مفهوم الإبطاء أو التأخر مفهوم يدينُ به جاك دريدا إلى الفيلسوف هيسّرل (Husserl)، فالجذر الأنطولوجي لا يُقيم عند منعطفٍ من منعطفات التَّاريخ، فهو ليس الحضور المكتمل عبر التاريخ، إنَّه لا يفتأ يجيء دون أنْ يحل نهائيًّا، وهو لإمعانه في الحضور يحول دون حضوره فيبقى متَّشحًا بالغياب، أو بظلالِ الماضي[2]".

وفي محاولةٍ لتقريب هذا المصطلح من الفكر العربي رأى أحدُ الباحثين أنَّ " التفكيكية أقرَّت بأنَّ الدَّوال صوتيَّة كانت أم كتابيَّة تُمثِّل حالة الحضور، ولكن مدلولاتها تعكسُ حالة الغياب، وهنا يأتي دور القارئ الذي يستدعي تلك المعاني الغائبة ويسدُّ الثغراتِ الموجودةَ في النَّصِّ[3]".

من هنا يتبيَّن أنَّ المعنى الحاضرَ في النَّص قد لا يُؤتي ثمارَه من ناحية الوصول لفهم سليم، ويكون حينها دورُ القارئ حاضرًا للبحثِ عن علاقاتٍ غائبة تُعيد إنتاج النص فهمًا سليمًا.

وكان الإمامُ عبد القاهر رائدًا في البحث عن الخبايا المضمونيَّة، والعلائق الخفيَّة بين المعاني، وهو بذلك يتوصَّل بفكره التَّحليلي إلى الكشف عن الوجوه الحقيقية التي تؤسس النصَّ على فهم صحيح، من ذلك – على سبيل المثال – عرضُه للآية الكريمة، قال تعالى: ﴿ وَلَا

---

(1) منهاج البلغاء، ص34.

(2) الدال والاستبدال، عبد العزيز بن عرفة، ص10.

(3) تلقي التفكيكية في النقد العربي المعاصر عبد الله الغذامي أنموذجًا، أسماء سليمان، وسعاد مبدوع، ص31.

تَقُولُواْ ثَلَٰثَةٌۚ ٱنتَهُواْ خَيۡرٗا لَّكُمۡۚ [1]﴾ ، فقد توصَّل بفكره الدَّقيق ورؤيته العميقة إلى كون الدلالة الحاضرة التي يُحيل إليها النص القرآني ذاتَ بُعدٍ يختلفُ عن الدلالة الغائبة، وهنا يحتاج القارئ إلى إعمال جهدِه الفكري للكشف عن الدلالة الغائبة، والتي يُعد الوصول إليها من متممات فهم الآية فهمًا سليمًا، وذلك أنَّ القارئ لو عمد إلى جعل كلمة ثلاثة خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره: آلهتنا، سيؤدي ذلك إلى فهم خاطئ، ودلالة تتنافى معَ وحدانية الله – عزَّ وجل؛ وذلك لأننا حين ننفي كون الآلهة ثلاثة، فهذا يعني أنَّ النَّفي مركَّز على ثلاثة، فقد يحتمل المعنى وجودَ إلهين، وحاشا لله، والإمام عبد القاهر يذهب إلى توجُّه آخر، قال: " والوجه، والله أعلم، أنْ تكون ثلاثة صفة مبتدأ لا خبر مبتدأ، ويكون التقدير: ولا تقولوا لنا آلهةٌ ثلاثةٌ، أو في الوجود آلهةٌ ثلاثةٌ، ثُمَّ حُذف الخبر الذي هو " لنا " أو " في الوجود " ... فبقي " ولا تقولوا آلهةٌ ثلاثةٌ " ثمَّ حذف الموصوف الذي هو " آلهةٌ "، فبقي " ولا تقولوا ثلاثةٌ"[2].

وهكذا يحتاج النَّص القرآني إلى فهم أبعاد الدلالة التي تُشير إليها الألفاظ، ويكون فيها عناصر غائبة لا بُدَّ من المتلقي أنْ يُحسن التأويل؛ كي يُجيد الوصول إليها.

من هنا، يمكن القولُ: إنَّ الأبعاد التي حاولت أنْ ترسمَها التفكيكية الغربية في مسيرتها النقدية، قد سبقت إليها جهود علماء العرب، مطابقةً أو تقريبًا، وفي الوقت الذي عمَّتْ فيه الفلسفة كتاباتِ الغرب مُحاوِلةً إضفاءِ جوٍّ من الغموض على كتاباتها، ارتدَّ الزمان مقلِّبًا صفحاتِه التي حوت أسماء النقاد الذين بُثَّتْ في كتاباتهم البذور الأولى لما توصَّل إليه الفكر الغربي، وكشف عن أحقِّيَّتهم في أنْ تُوجَّه إليهم الدراساتُ البحثيَّة بُغيةَ الحفاظ على موروثهم الفكري الذي شكَّل حجر الأساس لمنطلقات الفكر الحداثي.

---

(1) [النساء: 171].

(2) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص379.

المبحث الثَّالث:
نظريَّةُ التَّلقِّي

أوَّلًا- التلقي لغةً:

كلمةُ التَّلَقِّي أصيلةٌ في اللُّغة العربيَّة، وليست من مستحدثات الفكر الغربي الحديث؛ فقد وُجدتْ في القرآن الكريم في مواضِعَ عدَّةٍ، منها قولُه تعالى: ﴿ إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ [1]﴾ ووردَ في لسان العرب " تلقَّاه؛ أي استقبله، وفلانٌ يتلقَّى فلانًا؛ أي يستقبلُه، والرَّجلُ يُلقَّى الكلام؛ أي يُلقَّنُه، وقوله تعالى: ﴿ إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ [2]﴾؛ أي يأخذ بعضٌ عن بعضٍ[3].

إذن يتّضحُ أنَّ من معاني التَّلقِّي الأخذَ والاستقبالَ والتَّلقينَ، وهذه معانٍ يُشيرُ إليها ما اصطلح عليه النُّقَّاد في نظرية التلقِّي.

ثانيًا- التَّلقِّي اصطلاحًا:

إنَّ من طبيعةِ وجودِ العمل الأدبي أنْ يكونَ له مُنشئٌ ومستقبِلٌ؛ بمعنى أنَّه لا غنى عن كلا الطَّرفين، الأول: المبدع، والثاني: المتلقي، ومن طبيعةِ القولِ الشِّعري أنْ تكونَ له أبعادٌ تأثيريَّةٌ، وتلك الأبعادُ يَحكمُ على مدى قُوَّتها في التأثيرِ المُتلقي، من هنا يُمكن أنْ نتَتَبَّعَ مجموعةً من آراء الباحثين حول تعريفٍ للتلقي، فقد عرَّفه مراد حسن فطوم بقوله: " هو البحثُ عن قنوات التواصل، بمقدار ما هو بحثٌ عن ملءِ الفراغات، وكسرِ أفق التوقع، إنَّه تعريفٌ آخر للجمالية، يُعنى بنشاطات الإنتاج ومكوّنات النَّصّ[4]".

فهذا التعريفُ يُدركُ صاحبُه من خلالِه أنَّ التَّلقِّي جزءٌ من العمليَّة الإبداعية، وقناةُ اتِّصالٍ بين المبدع والمتلقي، وفيه يُشيد بالدور المهم الذي يقعُ على عاتق المتلقي؛ حيث إنَّه مسؤول عن رأيه أمام النَّصّ، فيما إذا كانتْ فراغاتُه مؤثرةً في النص، فالمتلقي مكلَّفٌ بمحاولاتٍ يسدُّ من خلالها تلكَ الفراغات بما يُحسنُ من حُسنِ التأمل والتَّأويل؛ لذلك تمَّم تعريفَه للتلقي

---

(1) [ق: 17].

(2) [النور: 15].

(3) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، ج256/15.

(4) التلقي في النقد العربي القديم في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، ص17.

بإردافِه البعدَ الجمالي، وعدَّه سمةً من سماته؛ فالصورة العامَّة للنَّصِّ لا يتحقَّقُ لها فعل الإيحاء والتَّأثير إلَّا إذا اتَّسعت لها فضاءاتٌ جماليَّةٌ تقدر على أنْ توجِّه النَّصَّ وِجْهَتَه المُثلى.

وكذلك توزَّعت آراء علماء الغرب في حديثهم عن نظرية التلقي، قال آيزر (Iser): " إنَّ نظرية التلقي حدثٌ من ردود الفعل التي تعملُ على بناء آفاق دلاليَة يتفاعل معها المتلقي بحسب وجهةِ نظرٍ متحركةٍ توجِّهُها خطاطةُ النص[1]"، وتعريف آيزر ينصبُّ على بيان أهميَّة النظرية؛ كونَها تفتحُ للنَّصِّ مجالاتٍ واسعةً من التأويل، والتي تنتجُ عن جودةِ قراءة المتلقي ووجهات نظره، أمَّا أولريش كلاين (Ulrich Klein) " يرى أنَّ التلقي هو إعادة الإنتاج، والتكييف، والاستيعاب، والتقييم النقدي لنتاج أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقاتٍ أوسعَ[2]"، وقد وضع هذا التعريف يده على قضية مهمة في النظرية؛ من حيث دور المتلقي في إعادة إنتاج النص، من خلال القراءة والتقييم، فيصبح بذلك العمل الإبداعي ذا شراكةٍ بين المبدع والمتلقي، فالمبدع سيكون على درايةٍ من أمره حين يفطنُ لمراد الجمهور؛ بحيث لا يخذله، والمتلقي بدوره سيكون مبدعًا في تأمُّلاتِه، وبهذا سيعيد بقراءته للنص توجيهه للمبدع في علاقة تبادلية، ومن هنا يمكن القول: إنَّ نظرية التلقي رفعت من دور المتلقي في العملية الإبداعية؛ بأنْ جعلته طرفًا موكَّلًا بقراءة النَّصِّ وإبداء رأيه فيه، وهذا يخدم النص، ويحفظ وجودَه.

ثالثًا- إسهامات العرب والغرب في خدمةِ النَّظرية:

حملت مسيرةُ النقد العربي الكثيرَ من المواقف التي استوعبت فن التلقي، وكانت تلك المواقفُ مؤشرًا واضحًا على ارتقاء الذوق لدى جمهور محبِّي الشعر، وإنَّ وقفةً أمام قصةِ النابغة الذبياني حين أقْوى في القافية لَتُشيرُ إلى عناية العرب القدماء بالشعر، واهتمامهم بحسن تلقيه، فلم ترتضِ قرائحُهم الفذَّة إقواء النَّابغة حين قال:

سَــقَطَ النَّصــيفُ ولــم تُــرد إســقاطَه فَتَناوَلَتْــــهُ واتَّقَتْنـــــا باليَـــــدِ

بِمُخضَّـــبٍ رخـــصٍ كـــأنَّ بنانَـــه عــنمٌ يكــادُ مــن اللَّطافــةِ يُعقــدُ[3]

وعندما فطن إلى ذلك أدرك خطأه، وحرَص ألَّا يُعيدَه في شعره؛ لأنه علمَ أنَّ ذائقة الجمهور ترفضُ هذا العيبَ.

---

(1) البلاغة العربية من التخيل إلى القراءة والتلقي، فاضل عبود التميمي و بشرى عبد المجيد تاكفرست، ص117.

(2) تأصيل نظرية التلقي في النقدين الغربي والعربي، حورية حمو وحسن الحسن المصري، ص347.

(3) يُنظر: الموشَّح، المرزباني، تحقيق: محمد شمس الدين، ص51، وقصة البيتين في الصفحةِ نفسِها.

وكذلك كان للجاحظ أيضًا إسهامُه في إرساءِ دعائمَ أوَّليَّةٍ تفيد توجُّهات النظرية، ففي حديثه عن كلام العرب الفصحاء، ربط حُسنَه وخلوَّه من التَّعقيد باتِّساع القلوب على احْتوائه، فقال: " ومتى كان اللَّفظ أيضًا كريمًا في نفسِه، مُتخيَّرًا من جِنسِه، وكان سليمًا من الفضول، بريئًا من التَّعقيد، حُبِّبَ إلى النُّفوس، واتَّصل بالأذهان، والْتحم بالعقول، وهشَّت إليه الأسماع[1]".

هكذا يتَّضحُ أنَّ العربَ أولو موقفٍ أسبق يتعلَّق بحُسن تقبُّل الشِّعر، وبنقلةٍ أخرى للغربِ سنجدُ أنَّ جهودَهم في احتواء النظرية حديثةٌ نوعًا ما، وتعودُ " أول عناية بارزة بالجمهور القارئ هي تلك التي نجدُها في النَّقد الأدبي الإنجليزي على عهد إدجار ألان بو (Edgar Allen Poe) فلقد اهتمَّ هذا الكاتبُ الروائي بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفني الذي يزمع إحداثُه فيه، وصرَّح أنَّه يفكر، أول ما يفكر، في نوع الأثر الذي يقصد إليه، وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيرية التي تلائمه[2]"، ومن ثَمَّ كان لمدرسةِ كونستانس الألمانية أول تجمع يلتفت إلى القارئ عوضًا عن النَّصِّ[3]، وارتبطت برائديْن من روَّادها، هما فولفانغ إيزر (Walfgang Iser) وهانس روبير ياوس (Hans Rabat Jauss) [4]؛ حيث "يعدَّان القطبين البارزين والمُقعِّديْن الرئيسين لهذه النَّظرية في إطار مدرسة كونستانس الألمانية[5] "، وهذه الجهود التي توجَّهت للعناية بالمتلقي جاءت كرد فعل على توجهاتٍ أهملت دور المتلقي في الإبداع الشعري، وحاولت غضَّ الطَّرف عنه، من هنا توجَّه أصحابُ هذه النَّظريَّة إلى الاعتراف بدور المتلقي، وكونِه عنصرًا بارزًا لا يُستغنى عنه، فقد " طوَّر آيزر مفاهيمَه كردٍّ على أنغاردن الذي يرى أنَّ الفاعليَّة

---

(1) البيان والتبيين، الجاحظ، ج5/2.

(2) في مناهج الدراسة الأدبية، حسين الواد، ص69.

(3) يُنظر: في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، 108.

(4) هانس روبير ياوس Hans Rabat Jauss: من رواد الثقافة والأدب الألمان، حاول أنْ يُخلص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في الأدب، ومذهب الشكلية الروسية، فالتعارض بين الاتجاهين قائمٌ على أساس أنَّ القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ، فهو – في نظرية ياوس– قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، أما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولًا عن مواقفه التاريخية.

فولفانغ إيزر Walfgang Iser: زميل ياوس، والقضية التي أثارت اهتمامَه، واهتمام رفاقه ومعاصريه منذ البداية هي إجراءات القراءة وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ في تفاعله مع النص.

يُنظر: مجلة الباحث في الآداب واللغات، حاج علي عبد القادر، ص160.

(5) البلاغة العربية من التخيل إلى القراءة والتلقي، فاضل عبود التميمي و بشرى عبد المجيد تاكفرست، ص117.

القرائية ذاتُ اتِّجاهٍ واحد ينبعُ من النص ويتَّجه إلى القارئ، أمَّا آيزر فيرى أنَّ القراءة هي عمليَّةٌ جدليَّةٌ تبادليةٌ مستمرةٌ ذاتُ اتِّجاهين، من القارئ إلى النَّص، ومن النَّص إلى القارئ[1]".

إنَّ الرؤية التي ترى العملية ذاتَ بُعد واحد تراعي كينونةَ النص، لكنها قد تُحدثُ خلخلةً في بنيتِه بعد زمن؛ لأنَّها تهمل ردود الفعل عند القرَّاء، ولا تراعي إمكانية إعادة النَّظر في النص من جديد وفقًا لمقترحات الجمهور؛ لذلك فإنَّ نظرية التلقي ساهمتْ في حفظ النَّص، وفي انتقاله عبر أزمانٍ مختلفة، وهي تناهضُ بذلك الفكر البنيوي الذي كان حريصًا على النَّص أكثر من حرصِه على اهتمامات المتلقين، فقد " كان النزاع مع التصور البنيوي للأدب أحدَ المنطلقات الرئيسة التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي ... وكانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية، بوصفها اعتراضًا على طبيعةِ الفهم البنيوي للأدب[2]".

رابعًا- أصول نظرية التلقي في فكر الناقدين:

أقامَ النَّاقدان دعائمَ فكرهما في النَّقد على أساسٍ يتلخَّصُ في مدى قُدرة النَّص في الحفاظ على تَماسُكِه وأثرِه، وجاءت الكثيرُ من مباحث مؤلفاتهما منوِّهةً على ضرورةِ أنْ يكون متلقي العلم ذا بصيرةٍ حادَّةٍ وفهمٍ ثاقبٍ؛ لأنَّ وسيلةَ المعرفةِ إلى هذا العلمِ القريحةُ والذَّوق، فـ " المزايا التي تحتاجُ أنْ تُعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها، أمورٌ خفيَّةٌ، ومعانٍ روحانيَّةٌ، أنت لا تستطيع أنْ تُنبِّه السَّامع لها، وتُحدث له بها علمًا، حتَّى يكون مهيَّئًا لإدراكها، وتكونَ فيه طبيعةٌ قابلةٌ لها، ويكون له ذوقٌ وقريحةٌ يجد لهما في نفسِه إحساسًا بأنَّ من شأنِ هذه الوجوه والفروق أنْ تُعرضَ فيها المزيَّةُ على الجملةِ[3]"، وفي فكر النَّاقدين الكثيرُ من التقاطعاتِ النَّقدية التي تلتقي معَ ما توصَّل إليه الغربُ، ويمكن الحديثُ عن ذلك من جانبين:

1- المتلقي وإبداع النَّصِّ الشِّعري:

لم يكنِ المتلقي بمعزلٍ عن التّصوُّر النَّقدي عند النَّاقدين؛ بل إنَّه ركيزةٌ أساسيَّةٌ يتوجَّه إليها النَّص، وبدوره أنْ يُكسبَ النَّصَّ قيمةً، من خلال إجلاء عناصره وتحليل مفرداتِه، وقراءته قراءةً متفحِّصةً، فالقصيدة " إنما هي غرضٌ بما يُضفيه إليها كلُّ متلقٍ من تجربتِه الخاصَّة؛ أي أنَّ ماهية القصيدة تتشكَّل بما تقوله هي وبما يقوله لها القارئ[4]"، فلا بُدَّ للمتلقي من أنْ تكونَ

(1) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، ص285.
(2) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص121.
(3) دلائل الإعجاز، ص547.
(4) في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، ص109.

قراءتُه للنَّصّ الشعري قراءةً وافيةً؛ بحيث يصلُ لأعماق النَص، ويتساءلُ أمام كلِّ بيتٍ عن كلِّ جزءٍ فيه، وهذه القراءةُ تعودُ بالنَّفعِ على النَّص، ويكون القارئ في هذه الحال ذا صفاتٍ إيجابيَّة، فـ " القراءة التي لا يتدخل القارئ في توجيهها، وتؤكد على مقصدية واحدة، أو التي تبحث عن المعنى الذي أودعه المؤلف في نصه، تظل قراءة خارجة عن النص تقريبًا، تنظرُ إلى بعضِه وتغفل بعضَه الآخر ... أمَّا تلك القراءة التي تستبطن النَّص، وتُحاول تجاوز قشرته الخارجيَّة، وتسعى إلى فهمِه فهمًا عميقًا، وتؤوله اعتمادًا على قدراتِ المتلقي تلك قراءةٌ قمينةٌ أنْ نسميها القراءة الإنتاجيَّة[1].

إنَّ الناقدين منحا المبدع الكثير من النَّصائح التي تدعمُ التلقي، وتُكسبه جمالًا، وتعيد في النص روحَه، لذلك نجدُ الإمام عبد القاهر – مثلًا – يبحث عن الحسَّاس المتفهم أسرار الصنعة الفنية، الذي يقدرُ على الغوص في امْتدادات النص؛ ليخرج لآلئه ودُرره، قال: ليس من بصيرٍ عارفٍ بجوهرِ الكلام، حساسٍ، متفهّمٍ لسرِّ هذا الشأن ... إلَّا لم يلبث أنْ يضع يدَه في كل بيتٍ منها على الموضع الذي أشرتُ إليه، يعجَبُ ويعجِّبُ ويُكبر شأنَ المزيَّة فيه والفضل[2].

وإنَّ التَّأثيرَ في المتلقي هو عمادُ نجاح النَّصّ، فلا يُمكنُ أنْ نتصوَّر نصًّا بلا حضور، وإلا سيكون كلامًا في الهواء، ولعلَّ مدى نجاح المبدع في نصِّه مرتبطٌ بمقدرته على إقناع المتلقي بحجم ما حمل النَّص من المُدهشات والمفاجآت، والإمامُ في نصِّه السَّابق يوافقه آيزر حين قال: " إنَّ بنياتِ النَّص لا تستوفي وظيفتها إلَّا إذا مارست تأثيرًا على المتلقي، فبه يستمدُّ النصُّ وجودَه[3]"، وقد أكَّد الإمامُ عبد القاهر على أنَّ وجود المتلقي قد يستحوذ إلى فكر المبدع، وبذلك يُشكِّل معه حضورًا في ذاكرته، وحوارًا في نصِّه، والمبدع في تلك الحال تراوده تساؤلاتٌ ذهنيَّة عدَّة، فيما إذا كان المتلقي سيقنع بما يُلقى عليه، أمْ يُعِدُّ ذلك اسْتثناءً، فالمتلقي وجودٌ حاضر يراود المبدع في عقله وفكره، وقد يتعقَّب كلٌّ منهما الآخر، لكنَّ المبدعَ أحرصُ على أنْ يكون المتلقي ذا صلةٍ بقوله؛ لكي يرضى عنه، وقد مثَّل الإمامُ ببيتٍ من الشعر، يدلُّ على أنَّ المتلقي ذو حضور في عقل المبدع، والبيت هو:

زعـــمَ العـــواذلُ أنَّنـــي فـــي غمـــرةٍ صـــدقوا، ولكـــنْ غمرتـــي لا تنجلـــي

---

(1) يُنظر: إشكالية التلقي والتَّأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة، ص17.

(2) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص92.

(3) البلاغة العربية من التخيل إلى القراءة والتلقي، فاضل عبود التميمي و بشرى عبد المجيد تاكفرست، ص89.

قال الإمام: لما حكى عن العواذل أنَّهم قالوا: هو غمرةٍ، وكان ذلك مما يحرك السَّامع لأنْ يسألَه فيقول: فما قولُك في ذلك؟ وما جوابُك عنه؟ أخرجَ الكلامَ مخرجه إذا كان ذلك قد قيل له، وصار كأنَّه قال: أقول: صدقوا، أنا كما قالوا، ولكنْ لا مطمعَ لهم في فلاحي[1].

فالمبدع يراقبُ توقعات المتلقي، ويستحضره في مخيلته، لذلك أجاب في البيت نفسِه عما يمكن أنْ ينالَ رضاه، وهذا الانفتاح في عالم الشعر، والاتساع الكامل في البيت بأنْ يكونَ سؤالًا متوقَّعًا من المتلقي وجوابًا ماثلًا من المبدع، يؤكِّدُ تمامًا وعيَ الإمام عبد القاهر بأهميَّة عنصر التلقي في العملية الإبداعية، ومراعاته بأنْ يكون الشعرُ موجَّهًا بكل محاسنه نحو ذائقة المتلقي، وهنا يتفق ياوس معَ ما جاء به الإمام حين قال ياوس: " النَّصُّ الشعري متصوَّرٌ كبِنية مفتوحة تقتضي أنْ ينموَ فيها، ضمنَ فهمٍ متحاوَرٍ حرٍّ، معنًى ليس مُنزَّلًا من أول وهلة، بل معنًى يتمُّ تفعيلُه من خلال تلقياته المتعاقبة[2]".

2- المتلقي والأسلوب:

للأسلوبِ مهمَّتُه الكبرى في خدمةِ التلقي؛ لأنَّ طُرَقَ القول الشعري تتعدَّدُ بتعدُّدِه، ويكون التأثيرُ منوطًا به، فكلما تعدَّدتِ الأساليب الشِّعرية وارتبطت حسب غرض الكلام المتصل به، أمكنَ ذلك من الاستيلاء على ذائقة المتلقي، وهذا ما الْتفت إليه ريفاتير حين " لا حظ أنَّ تأثيرات الأسلوب تنصهر في القارئ، بحيث لا يمكن إغفالها، ولذا يقول عن دورِه: إنَّ امتداد التأثيرات الأسلوبيَّة، مثل الإحساس بالشعر في وقتٍ محدَّدٍ، يعتمد كليَّةً على القارئ، ويخصص للقارئ وظيفة حاسمة، حيث يقول: إنَّ تأثيراتِ الأسلوبية لا تُصبح موجودةً في الواقع إلا حينما يعيها القارئ[3]".

فالقارئ مخوَّلٌ أمام النص بالبحث عن العلاقات والارتباطات، ويكتمل الأثر الشعري فيه حين يعي الأسباب ومسبباتها، فتنكشف أمامه غوامضُ الأمور؛ وينتشي بعدَها بلذَّةِ المعرفة، إنَّ الأسلوبَ وسيلةُ التعاون الفكري بين المبدع والمتلقي، وهذا ما كان نبَّه إليه حازم، حين فطنَ إلى طريقةٍ يعمدُ فيها إلى تنوُّع الأساليب حسب أغراض النفوس، وإلى تنوُّع أساليب الشعر بحسب مسالك الشعراء في كل طريقةٍ من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النُّفوس فيها إلى حزونةِ الخشونةِ أو تصويبها إلى سهولة الرِّقة، أو سلوكها مذهبًا وسطًا ... فإنَّ الكلامَ منه ما يكون

(1) يُنظر: دلائل الإعجاز، ص235-236.

(2) جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، ص125-126.

(3) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرجاني، محمد عبد المطلب، ص231.

موافقًا لأغراض النفوس الضعيفة الكثيرة الإشفاق... ومنها ما يكون موافقًا لأغراض النفوس الخشنة القليلة المبالاة بالأحداث[1].

هكذا كشف حازم عن صلة الأسلوب بالمتلقي، فالمبدع ذو تجربةٍ واسعةٍ، يعرف مداخل النفوس وأغراضَها، وعليه أنْ ينوّع في ذلك بحسب غرض الكلام، وحازم بفطنته إلى هذا الأمر يتفوَّق على ما توصَّل إليه الغرب، فقد سبقهم إلى معرفة تلك الأمور، وبيانها، أما ريفاتير الذي اعتقد أنَّ علاقة القارئ بالنص لا تتحدَّدُ بالكشف عن النِّظام المصاغ بلا وعي من لدن المؤلف ... وإنما صلته تتحدَّدُ بالبنية الأسلوبية للنَّص[2]، فذو رأي مسبوقٍ إليه، وما قولُه السَّابق إلا تأكيدٌ لمقولة حازم وآرائه الموزَّعة في مباحث كتابه، وفي هذا المجال يمكن الحديثُ عن وسائل يعتمدُها الأسلوب للتأثير في المتلقي، ومنها:

أ- الغموض الفنّي:

وهو وسيلةٌ أسلوبيَّةٌ، تؤثّرُ في المتلقّي، وقد الْتفت إليها النَّقد العربي ممثَّلًا بالنَّاقدين: الإمام عبد القاهر، وحازم القرطاجني، فقد تحدَّثا عن ولعِ النُّفوس بإخراجِ الكلام من المألوف المعتاد إلى اللامألوف؛ لأنَّ ذلك أجلبُ للنَّفس، وأقدر على استمالتها، قال الإمام أثناء حديثِه عن التَّشبيه، وكونه سمةً أسلوبيةً تتولى إحالة الكلام من جهة معتادة إلى أخرى غير معتادة: " ومبنى الطباع وموضوع الجِبلة، على أنَّ الشيءَ إذا ظهر من مكانٍ لم يُعهد ظهورُه منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت صبابةُ النُّفوسِ به أكثر، وكان بالشَّغف منها أجدر[3]"، فالنَّص يمثل حالةً من المراوغة الفنية التي تشوّق المتلقي أكثر، وتستميلُه؛ فيكون طائعًا أمام ترقُّب احتمالاته المتعددة، والنص بذلك هو الذي يحمل غموضًا فنيًّا، ولا يكشف عن نفسِه بنفسه؛ لأنَّ المباشرة لو كانت على درجة عالية فيه، فقد يؤدي ذلك إلى حالةِ ضعفٍ تُصيبُه، وهذا يعني أنَّ النَّصَّ الجيد هو الذي يحمل إشاراتٍ وتلميحاتٍ تطلب من المتلقي خوضَ معركة فكرية؛ ليتوصَّل إلى مدلولاتها، وفي حقيقة الأمر كان الإمامُ سبَّاقًا معَ حازم القرطاجني إلى الحديث عن أثر الغموض الفني في استجلاب ذائقة المتلقي، وهما أسبق من آيزر الذي قال: " العمل النَّاجح للأدب – على سبيل المثال – يجب ألا يكونَ واضحًا تمامًا في الطريقة التي يقدِّم

(1) يُنظر: منهاج البلغاء، ص254.

(2) يُنظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص130.

(3) أسرار البلاغة، ص131.

بها عناصره، وإلا فإنَّ القارئ سيخسر اهتمامه، فلو نظم النصُّ الأدبي عناصرَه بعلانية شديدة، فإنَّ أمامنا كقرَّاء إمَّا أنْ نكون في رفض النَّص بسبب السَّأم، وإمَّا أنْ نكونَ قرَّاء سلبيين[1]".

إنَّ موضوع الغموض الفني كونه وسيلة أسلوبية مهمة في العمل الأدبي، نال حظَّه في منهج الفكر الغربي، فقد عرَّفه أنغاردين (Ingarden)، بقوله: " فراغاتٌ يستشعرها القارئ خلال عملية القراءة، فيسعى إلى اسْتكمالها، أو " بقع إيهام " تلُحُّ عليه في دراسة النَّص، فتستدعيه إلى الجري وراءها، والبحث عن أسرارها[2]".

وللغموض الفني أثره في التلقي، فبه يصبح لدى المتلقي أفق انتظار، يراقب من خلاله حركات المعنى في النص؛ ليصل بعد ذلك للخبايا الدفينة فيه، وهو يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادًا مسبقًا لدى الجمهور لتلقي الأثر ... وعلى هذه الصفة يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة، ويؤثر في إنشائه أيما تأثير[3].

ب- الانزياح الأسلوبي:

يستطيع المبدع أنْ يجعلَ النص الذي يبدعه ذا سماتٍ إبداعية إذا استوعب كمًّا من مظاهر الانزياح الشعري، وبذلك تتولَّد في نفوس القراء رغبةٌ في معرفة المدى الذي خرج به الأسلوبُ عن حقيقة معناه المعروفة، إلى مجال من اللامعتاد، وهذا المجال هو أقرب لحقيقة الشعر، وأكثر اتِّصالًا به؛ لأنَّه عنصر مهمٌّ في تكوين فضاءٍ شعريٍّ يجافي الواقع وينحِّيه جانبًا وينطلق إلى حدود تتسع للتأملات التي تقرأ بواطن النَّص، وفي فكر النَّاقديْنِ الكثيرُ من الأمثلة التي أفرداها للحديث عن الانزياح في الشعر، وقد تطرَّق الباحث إلى الحديث عن بعضها الفصل السَّابق، وهنا يخصص الباحث الحديث عن التعالق النَّقدي بين الفكرين العربي والغربي، ويلقانا في هذا المقام قول ريفاتير (Riffaterre) حين علَّق قوة الأسلوب على مدى إثارته عنصر الدهشة، فقال: " تنتجُ القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقَّع إلى نموذج، فالسياق الأسلوبي يتكون من نموذج لغوي يكسرُه بغتةً عنصرٌ لا يُتنبَّأُ به[4]"، فقد رأى ريفاتير أنَّ من مظاهر قوة الأسلوب وجودَ عنصرٍ يكسر رتابة الأسلوب الماثل في النص، فيكون ذلك العنصر أوثق بالحفاظ على الشعرية؛ لأنَّه يفجَأُ المتلقي بأبعادٍ شعريَّةٍ غيرِ متوقَّعة، فمهمته إخراج

(1) قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، محمود عباس عبد الواحد، ص14.

(2) المرجع السابق، ص40.

(3) يُنظر: في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، ص79.

(4) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، ص18.

المألوف وتحريره؛ لأجل إحلال عنصر آخر أكثر إدهاشًا وإمتاعًا، وهنا تكمنُ قيمة الانزياح الشعري في كونِه وسيلة للاحتيال على القول؛ بأنْ يوقعَ في النَّفس الإيهام، وهذا ما أدركه حازم قبل ريفاتير، حين قال: " وإنْ كان قد يُعدُّ حذقًا للشاعر اقتدارُه على ترويج الكذب وتمويهه على النَّفس وإعجالها إلى التأثر له قبل، فهذا يرجعُ إلى الشاعر وشدةِ تحيُّلِه في إيقاع الدُّلْسَةِ للنَّفس في الكلام[1]"، فمقدرة الشَّاعر على الإتيان بطرق شتَّى يحتالُ بها على الكلام، تعدُّ وسيلة من وسائل انزياح الأسلوب، وهذا بدوره يولِّدُ عالمًا من الدَّهشة التي تكون المفاجأة مسؤولةً عنها وموجِّهةً لها.

إنَّ إدهاش المتلقي بما هو جديدٌ ومخالفٌ للطرقِ المعتادةِ كفيلٌ بأنْ يعلِّقه أكثر بالنَّص، ويُسعفَه بذلك للتجاوب معَه تفسيرًا أو تأويلًا، وهذه جُلُّ مهمة الإبداع الشعري الذي يتوخَّاها المبدع في إبداعه، وقد كان حضور هذه السمة بارزًا في فكر حازم، وفضَّل في الشعر ما هو مستغرب إلى الحد الذي يسمح بتعلق المتلقي بالمعنى، قال:" إنَّ الاستغرابَ والتَّعجُّبَ حركةٌ للنَّفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويَ انفعالُها وتأثرُها[2]".

وكان الإمامُ يميلُ إلى أنْ يكون الشعرُ متوقِّفًا على إجلاءِ ما غَمُضَ، وتصريحِ ما كُنِيَ به عنه، وفي ذلك فكرة الانزياح؛ حيث يتعلق بالمبدع عملية إيقاع الحيلة بين الأساليب، فقد بيَّن أنَّ من أسباب تأثير التمثيل " أنَّ أُنسَ النُّفوس موقوفٌ على أنْ تُخرجَها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريحٍ بعد مكنيٍّ، وأنْ تردَّها في الشيء تعلِّمها إياه إلى شيءٍ آخرَ هي بشأنِه أعلم[3]".

إنَّ الغرابة في الشِّعر مِفتاح التَّعلُّق به، إذا ارتبطتْ بحيلة ذكية من لدن المبدع، فإنَّها بذلك تستوطنُ قلب المتلقي، فالشعور بالغرابة هو علَّةُ التَّأثير الذي ينتابه، والغرابة لا تنجلي إلا لمتلقٍ تعوَّد على نوعٍ من التصورات، فإذا به يُصادف في الخطاب الشعري أشياءَ مخالفةً لما تعوَّد عليه[4].

إنَّ في ذلك العرض السابق وجوهًا من التَّقارب الفكري بين العرب والغرب، ولا نعدو الحقيقة إذا قيل بأنَّ العرب سبَّاقون في الكشف عن وجوه الأثر الشعري لدى المتلقين، فهم روَّاد الشعر مهما تكاثرتِ التآليفُ الغربية التي تتعدَّد تسمياتُها، وقد تبيَّن أيضًا مدى سعةِ فكر النَّاقدين على اسْتيعابِ قضايا نقديَّةٍ متعددة، تحدَّثت عنها دراساتُ الغرب في العصر الحديث.

---

(1) منهاج البلغاء، ص72.

(2) المصدر السابق، ص71.

(3) أسرار البلاغة، ص121.

(4) يُنظر: الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، ص69.

الخاتمة

سعى الباحثُ في هذه الرِّسالةِ إلى الموازنةِ التَّحليلية بين الفكرِ النَّقدِيّ عند الإمام عبد القاهرِ الجُرجاني في كتابيه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة، وحازم القرطاجَنّي في كتابِه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وتُعَدُّ الوقفةُ أمامَ هذين النَّاقديْن ذاتَ أهميَّةٍ كُبرى لمعرفةِ مدى الجُهدِ المبذول في خِدمةِ قضايا النَّقد الأدبي، وللاطِّلاعِ أكثرَ على حجمِ الثَّراء الفكري الذي امْتاز به كلُّ ناقد، لا سيَّما وأنَّ كلا النَّاقدين يُعَدُّ علمًا بارزًا في ميدانِ النَّقد الأدبي، وأنَّ كلَّ ناقدٍ ينتمي لبيئةِ تختلفُ عن بيئةِ الآخر، فالإمامُ مشرقيٌّ وحازمٌ من بلاد المغرب العربي، ومعرفةُ مدى التَّقارب الفكري بينهما يعدُّ أغنى ثراءً للنَّقد الأدبي؛ لأنَّه يضعُ أيديَنا على مواطنِ الإفادة والإضافة من اللاحق إلى السَّابق، ويطلعُنا أكثرَ على الدَّور الذي اطلع به كلُّ ناقدٍ في رفدِ الحركة النقدية بعناصر الجدَّة والأصالةِ، والتي جاءت في ثنايا مؤلفاتهما، ومن هنا تتبَّع الباحثُ قضايا شعرية ونقدية اشترك الناقدان في طرحِها، ووازن بمنهجٍ تحليليٍّ الآراء لديهما.

أولًا- نتائج الدراسة:

توصل الباحث إلى مجموعةٍ من النتائج، وكانت على النَّحوِ الآتي:

1- توافقتْ رؤيةُ حازم للشِّعر معَ رؤية الإمامِ عبد القاهر من حيثُ المكوِّنُ الأساسُ فيه، فكلاهما عدَّ التخييلَ جوهرَ الشِّعرِ، وبمدى مفارقة الشعر للواقع، وانْطلاقِه نحو فضاءاتٍ تستدعي التَّأمل، تُعَلَّقُ عليه سِمَةُ الشِّعرية؛ لذا تطرقَ كلُّ واحدٍ إلى قضيَّةٍ بارزةٍ في النَّقد الأدبي، وهي قضيَّةُ الصدق والكذب، ولم يُريدا بالكذبِ الكذبَ الأخلاقي؛ إنما الكذب الفني الذي يُتيح للمبدع إمكانيَّة الخروج عن المألوف، والإتيان بالشِّعرية من مكامنها، من خلال التخييل.

2- تحدَّثَ كلا النَّاقدين عن النَّظم في الشِّعر، ورأى الإمام – أوَّلًا – أنَّ حُسنَ النظم يرفعُ قدر الشِّعر ويُعلي مستويَّات الفنِّ فيه، لكنَّه ظلَّ محصورًا في حديثِه عن النَّظم ضمن مجالٍ محدَّدٍ، وهو البيتُ المفردُ أو البيتين، بينما توسَّع حازمٌ القرطاجَنّي، وتحدَّثَ عن النَّظم على مستوى القصيدةِ كاملةً، مما يعني أنَّ نظرةَ حازمٍ كانت أعمَّ وأوسعَ من نظرة الإمامِ في قضيَّة النظم.

3- إنَّ حجمَ عنايةِ الإمامِ عبد القاهر بالبلاغة وجَّهتِ النَّقد الأدبي لديْه وخدمته، فكثيرٌ من مباحثِ كتابيه تصلُ البلاغةَ بصلةٍ مباشرةٍ، وقد سعى إلى توظيفها في خِدْمةِ النَّقد، ما يدلُّ

على أنَّ الإمام ذو شخصيَّةٍ بلاغيَّةٍ أوَّلًا، أمَّا حازم فكان النَّقدُ سمةً تغلبُ عليه، وقد أفاد بحجمٍ لا بأسَ به من الروافد الأجنبيَّة، مثل: الفلسفة والمنطق، ولكن في ظلِّ خدمة النَّقد الأدبي دون أن يسمحَ له ذلكَ بأنْ يذوبَ في ثقافات الغير، ويتناسى أصالةَ فكرِهِ العربيّ.

4- تعدَّدتْ مقاييسُ النَّقد عند النَّاقدين بشكلٍ يدلُّ على اتِّساعِ الرؤيةِ النَّقديَّة لديهما وشمولها لكثيرٍ من القضايا، ومن تلك المقاييس: الجمالي، والنَّفسي، واللُّغوي، والعلمي، وكان لكلِّ مقياسٍ حضورُه في إكساب الشِّعر قوَّةً وفرادة.

5- كانَ لعناصر العمل الإبداعي الحظُّ الأوفر في فكر النَّاقدين، فاهْتمَّ كلاهما بالمبدع، والنصّ، والمُتلقِّي، فلم يُهْمَلْ عنصرٌ على حساب آخر، فالمبدع هو المنشئُ للنَّص، والنَّصُّ هو الماثلُ أمامَ المتلقي الذي يُحسنُ استقبالَه بقدرِ ما حمل من شعريَّةٍ تُقاربُ ذوقَه، غيرَ أنَّ هناك نواحيَ تَميَّزَ بها حازم عن الإمام عبد القاهر في هذا المجال:

- فالمبدعُ في نظر الإمامِ مهيَّأ للقول الشِّعري بفعل تنظيمات النَّفسِ والعقل لِما سيُبدع؛ لذلك لم يتطرَّق الإمام للحديث عن سوابق العمل الإبداعي الخاصَّة بالمبدع، بينما كان حازمٌ أكثرَ الْتِفاتًا لذلك خاصَّةً عند حديثِه عن المُهيِّئاتِ والبواعثِ النَّفسيَّة.

- والنَّصُّ عند حازمٍ هو الشَّكل الكاملُ للبناء الشِّعري المكون من مطلعٍ، وجسم، وخاتمة، وقد تحدَّث عن إبداع كلِّ عنصرٍ مهتمًّا بِحُسنِ التَّخلُّص من غرضٍ إلى آخر، أمَّا الإمام عبد القاهر اكتفى بالوقوفِ عند البيت المفرد أو البيتين، ولم ينتقل إلى الحديثِ عن البناء الكامل للنَّصِّ الشِّعريّ.

- أمَّا المُتلقّي فكانَ لكلا النَّاقدين اهتمامٌ بحضوره كجزءٍ أساسٍ في العمليَّةِ الإبداعيَّة، وقد فطنا معًا إلى ضرورةِ توفُّر صفاتٍ فيه؛ ليحسُن التلقي، كالعلمِ، والثَّقافة، والذوق والقريحة.

6- اشْتركَ النَّاقدانِ في الحديثِ عن موضوعِ المُحاكاةِ، غيرَ أنَّ لكلِّ ناقدٍ زاوية تحدَّث من خلالها عن الموضوعِ بشكلٍ مختلفٍ نوعًا ما، فبينما كان حازمٌ أكثرَ إسهابًا وتوضيحًا لها، خاصَّةً حين عقد لها التَّصنيفاتِ المختلفةَ، كانَ الإمامُ أوجزَ منه في ذلك، ولم ينظر إلى المحاكاة إلا من كونها مرتبطةً بالتَّشبيه والتَّمثيل، وبناءً على ذلك رأى أنَّ التَّشبيه على ضربين: إمَّا يحتاجُ إلى تأويل، أو لا يحتاج إلى تأويل، وهنا يُمكن أنْ يتقاربَ الإمامُ معَ حازم إذا فُهِمَ التَّشبيه الذي يحتاجُ إلى تأويل بأنَّه محاكاةٌ غيرُ مباشرة، والتَّشبيه الذي لا يحتاجُ إلى تأويل بأنَّه محاكاةٌ مباشرة.

7- تحدَّثَ النَّاقدان عن مفاهيم قراءة النَّص الأدبي، كالتماسك النصي، وقد أولياه عنايةً مهمَّة، على الرَّغم من اختلافِ طريقةِ التَّناول إلى حدٍّ ما، فبينما اتَّخذَ الإمامُ من موضوعاتِ البلاغةِ: كالتقديم والتأخير، والفصلِ والوصل، والحذف، بابًا للحديثِ عن ذلك، وكانت نظرة حازم أوسعَ من ذلكَ، خاصَّةً حين تحدَّثَ عن تماسُك أجزاء النَّص مَطْلَعًا وجسمًا وخاتمةً.

8- راعى كلٌّ ناقد الحديث عن مفهوم الانزياح، وقد تقاربا إلى الحدِّ الذي يوحي بالتَّشابُهِ أحيانًا؛ فكلاهما تحدَّثَ عن التَّقديم والتأخير والحذف في سياق الانزياح التركيبي، أمَّا الانزياح الدِّلالي فنفذا إليه من باب الاستعارة والتخييل، وقد ربطا قُدرةَ الشَّاعر على الإتيان بالانزياحات علامةً على الإبداع الشِّعري؛ كونَه يخرج الشِّعر من مجال معيارية اللغة المعتادة إلى طقوسِ الفنية العالية، التي تُكسبُه أفقًا دِلاليًّا أغنى وأثرى.

9- من محاور الالتقاء أيضًا الحديثُ عن مفهوم التَّناصّ، على الرَّغم من كون اللَّفظة لم تُذكر بشكلٍ صريحٍ في مؤلفاتهما، ولكنْ وردَ ما يدلُّ بشكلٍ تقريبيٍّ على وجودِها في فكر النَّاقديْن، لا سيَّما حين تحدَّثا عن تداخل النُّصوص والأبيات، وأعطى الإمامُ اسمَ الاحتذاء مصطلحًا لتلك العمليَّة، أمَّا حازم فحاول أنْ يُقرِّب فهمَه لها من خلال المُحاكاة، من خلال إفادة المبدع من النتاجات الإبداعية السَّابقة له، كالقصص، والأمثال، والحِكم.

10- حَمَلَ فكرُ النَّاقدين الكثيرَ من الملامح التي تُعدُّ أصولًا في الفكر الغربي الحديث، وقد سبقا إلى الحديث عن تلك الأصول بقرونٍ طويلة، ما يؤكِّدُ أسبقيَّةَ الفكر العربي في هضم قضايا الشعر قبل وصول الغرب إليها.

11- يرى الباحثُ أنَّ حازمًا القرطاجني أفاد من فكر الإمامِ عبد القاهر الجُرجاني، على الرَّغم من عدمِ تصريحِ القرطاجني بذلك، فلم يذكر اسمَ عبد القاهر في أيِّ موضعٍ من مواضعِ كتابِه، وهنا يشيرُ الباحثُ إلى اختلافِ آراء النُّقاد المُحدثين حول إمكانيَّةِ إفادة حازم من الإمام، فيرى محمد أبو موسى أنَّ حازمًا لم يقرأ الإمامَ، ولم يعرفْه أصْلًا؛ لأنَّه لو كانَ عرَفه لذكره في متن كتابه[1]، والسَّبَبُ في ذلك عدمُ إشارةِ حازم إلى الإمامِ كمصدرٍ اعتمدَ عليه،

(1) قال محمد أبو موسى في مجال بيان معنى المعنى عند حازم: ولو قرأ – يقصد حازمًا – عبدَ القاهر لذكر هنا معنى المعنى لأنَّه هو الذي يتكلم فيه، ولا يمكنُ لمن كان حفيًّا بابن سنان ونزعاتِه المستفزَّة، أنْ يتجاهل عبد القاهر لو كان عرَفه. يُنظر: تقريب منهاج البلغاء، محمد أبو موسى، ص133، وفي موضعٍ آخرَ من كتابِه قال: " أقولُ إنَّ هذا يدلُّ دلالةً قاطعةً على أنَّ حازمًا لم يطَّلعْ على كتابِ دلائل الإعجاز، يُنظر: المرجع السابق، ص162.

وفي المقابل نجدُ مَنْ أكَّد اطلاعَ حازمٍ على فكر الإمامِ عبد القاهر، كمحمد عبدالمطَّلب[1]، ومن خلال ذلك يميلُ الباحثُ إلى ترجيحِ رأي محمد عبد المطلب، الذي يدلُّ على تأثُّر حازمٍ بثقافة الإمام واطلاعه عليها، ولكنْ يبقى التساؤل حاضرًا في هذا المجال: لماذا لم يُصرّح حازمٌ ولو بإشارةٍ إلى ذكر الإمام؟ ويرى الباحث هنا أنَّ ذلك – ربما – من علوّ نفس حازم، الذي أراد أنْ يستأثرَ بمُنجزِه النَّقدي في مقابل إنجازات المشرق ممثَّلةً بما قدَّم الإمام عبدالقاهر.

ثانياً– التَّوصِيات:

يُمكنُ للباحِثِ أنْ يُقَدِّمَ مجموعةً من التَّوصياتِ، أهمُّها:

1– التَّوجُّه لدراسةِ التعالقات النَّقدية بين النُّقاد؛ لمعرفة مدى إفادة اللَّاحق من السَّابق، وحجم الإضافة التي قدَّمها للنَّقد الأدبي.

2– تدعيم الدِّراسات النَّقديَّة التي تُلامسُ التُّراثَ بشكلٍ مباشرٍ بالقضايا النقد ية التي حازتْ على اهتمام الغرب؛ للوصول إلى نقاطٍ مشتركةٍ بين العَرب والغَرب، ومعرفة كيفيَّة توجيه مسار الحداثة في خدمةِ النَّقد العربي.

3– قراءة النُّصوص الشعرية وفق المذهب النَّقدي عند النَّاقدين، فكثيرًا ما كان حازم – على سبيل المثال – مُعجبًا بمذهب المتنبي وطريقته في نظم الشعر، فيقترحُ الباحثُ فكرةَ دراسةِ شعر المتنبي في نظريَّة حازم النَّقدية.

4– كان النَّاقدان يعتمدانِ في فكرهما على مصادرَ عدَّةٍ، وكان حضور الجاحظ ذا أثرٍ كبير في نقدهما؛ لذا يقترحُ الباحثُ أنْ يكونَ موضوعُ أثرِ الجاحظ النَّقدي في فكر النَّاقدين الإمام عبد القاهر وحازم القرطاجَني موضعَ اهتمامٍ من الباحثين.

5– إنَّ في فكر النَّاقدين الكثيرَ من المصطلحات النَّقدية التي يجب أنْ تنال حظها في اعتبارات الباحثين، كالسَّلخ، والحذو، والمعاني الأول، والمعاني الثَّواني، وغيرها، فيمكن بذلك أنْ يُدرس – على سبيل المثال – المصطلح النَّقدي عند حازم القرطاجَنِّي.

---

(1) قال محمد عبد المطلب: " يبدو من قراءتنا لهذا المنهج أنَّ حازمًا قد قرأ عبد القاهر، واستوعبَ مفهومه للنَّظم، وأقام هذا المفهوم في مقابلة الأسلوب"، البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص27.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

1- *الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي*، شفيع السيد، دار الفكر، القاهرة، د.ط، د.ت.

2- *اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري*، منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، 1977م.

3- *الأدب والغرابة*، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2006،3م.

4- *أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض*، شهاب الدين أحمد بن محمد بن أحمد بن يحيى أبو العباس المقري التلمساني، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحافظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1942م.

5- *أساس البلاغة*، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

6- *استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النَّقدي*، بسام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، د.ط، 1998م.

7- *استقبال النَّص الأدبي عند العرب*، محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م.

8- *أسرار البلاغة*، الإمام أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجُرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدَّة، ط1991،1م.

9- *أسرار البلاغة*، الإمام عبد القاهر الجُرجاني، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1992،1م.

10- *الأسس الجمالية في النقد العربي*، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، 1974م.

11- *الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة*، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.

12- *الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام*، عدنان النحوي، دار النحوي، السعودية، ط1، 1988م.

13- *الأسلوبية والأسلوب*، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس ط3، 1982م.

14- *الأسلوبية ونظرية النص*، إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م.

15- *الأسلوبية، الرؤية والتطبيق*، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ط1،2007م.

16- *الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياته*ا، موسى ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2003م.

17- *إشكاليَّة التَّلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث*، سامح الرواشدة، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ط1،2001م.

18- *الأصول المعرفية لنظرية التلقي*، ناظم عودة خضر، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997م.

19- *أصول النقد الأدبي*، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط1973م.

20- *أصول النَّقد الأدبي*، طه مصطفى أبو كريشة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996م.

21- *إعجاز القرآن*، محمد بن الطيب أبو بكر الباقلاني، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

22- *الأعلام*، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980م.

23- *ألوان من التفكيكية*، إعداد: نيكولاس رويل، ترجمة: عبد الوهاب كلوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014م.

24- *إنباه الرواة على أنباه النحاة*، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1986م.

25- *الانزياح الدِّلالي وأثرُه في تطوُّر اللُّغة*، د. ابن الدين بخولة، جامعة حسيبة بو علي، الجزائر، د.ع، د.ت.

26- *الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب*، عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 2009م.

27- الانزياح والدلالة، نعيم اليافي، *مجلة الفيصل*، المملكة العربية السعودية، (226)، 28-31، أغسطس 1995م.

28- *الباقي من كتاب القوافي*، حازم القرطاجني، تحقيق: د. علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، د.ط، 1997م.

29- *البحث الأسلوبي معاصرة وتراث*، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1993م.

30- *بدايات في النقد الأدبي*، هاشم صالح منَّاع، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994م.

31- *بُغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة*، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت.

32- *البلاغة العربية من التخييل إلى القراءة والتلقي*، فاضل عبود التميمي، وبشرى عبد المجيد تاكفراست، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2018م.

33- *البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر*، رُبى عبد القادر الرباعي، دار جرير، الأردن، ط1، 2011م.

34- *البلاغة والأسلوبية*، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1994م.

35- *بنية اللُّغة الشعرية*، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

36- *البنيوية في الأدب*، *روبرت* شولز، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط7، 1977م.

37- *البيان العربي*، بدوي طبانة، دار المنارة، جدَّة، ط7، 1988م.

38- *البيان والتبيين*، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002م.

39- *تاريخ آداب العرب*، مصطفى صادق الرافعي، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2010م.

40- *تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب*، إحسان عبَّاس، دار الشروق، رام الله، ط1، 2001م.

41- تأصيل نظرية التلقي في النَّقدين الغربي والعربي، حورية حمُّو وحسن الحسن المصري، *مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية*، *37*، (4)، 343-362، 2015م

42- *تأويل مشكل القرآن*، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، 1973م.

43- *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

44- *التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي*، عبد الحميد جيدة، منشورات دار الجمال، ط1، 1984م.

45- *التعريفات*، علي بن محمد الجُرجاني، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الريان للتراث، د.ط، د.ت.

46- *التَّفكير الأسلوبي*، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، سامي عبانبة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2007م.

47- *التفكير النقدي عند العرب*، عيسى العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1997م.

48- *التَّفكيكيَّة عند جاك دريدا*، مروان علي حسين أمين، *مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، النَّجف الأشرف*، *2*، (41)، 453 – 474، (د.ت).

49- التَّفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم، عبد الفتاح كيليطو نموذجًا، سامي عبانبة، *دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية*، *42*، (1)، 1075-1086، 2015م.

50- *التفكيكية*، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، عادل عبد الله، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2000م.

51- *تقريب منهاج البلغاء*، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006م.

52- *التكملة لكتاب الصلة*، ابن الأبار، تحقيق: عبد السلام الهراس، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1995م.

53- *تلقي التَّفكيكية في النقد العربي المعاصر، عبد الله الغذامي أنموذجًا*، أسماء سلمان وسعاد مبدوع (رسالة ماجستير)، جامعة الجيلالي بونعامة، الجزائر، 2015م.

54- *التَّلقي في النَّقد العربي القديم في القرن الرابع الهجري*، مراد حسن فطوم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.

55- *التلقي والإبداع*، قراءات في النقد العربي القديم، محمود درابسة، مؤسسة حمادة، د.ط، 2003م.

56- *التناص الشعري*، قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1991م.

57- *التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية*، عبد القادر بقشي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2007م.

58- *التناص نظريًّا وتطبيقيًّا*، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م.

59- *تهذيب اللغة*، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: علي حسن هلالي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ط، د.ت.

60- *جمالية التلقي*، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004م.

61- *حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر*، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980م.

62- *الخصائص*، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2013م.

63- *الخطيئة والتكفير*، من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998.

64- *الدال والاستبدال*، عبد العزيز بن عرفة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م.

65- *دراسات في المشهد النَّقدي المعاصر*، عمر عتيق، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م.

66- *دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث*، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

67- *دراسة في بلاغة عبد القاهر الجُرجاني* (النظم)، عبد القادر حسين، د.ط، 1997م

68- *درس السيمولوجيا*، رولان بارت، ترجمة: ع. بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط3، 1993م.

69- *دلائل الإعجاز*، الإمام أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجُرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدَّة، ط3، 1992م.

70- *دليل الناقد الأدبي*، د. ميجان الرويلي، و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م.

71- *ديوان أبي نواس*، دار اليقين، مصر، ط1، 2011م.

72- *ديوان المتنبي*، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، سعيد جودة السَّحَّار، عبد العزيز شرف، مكتبة مصر، د.ط، د.ت.

73- *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1997م.

74- *الرحلة المغربية*، محمد العبدري البلنسي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، د.ط، 2007م.

75- *سر الفصاحة*، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م.

76- *سر صناعة الإعراب*، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: علاء حسن أبو شنب، المكتبة الوقفية، مصر، د.ط، د.ت.

77- *سير أعلام النبلاء*، شمس الدين الذهبي، مؤسسة الرسالة، ط11، 2001م.

78- *شرح ديوان الحماسة لأبي تمام*، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2015م.

79- *الشعر والشعراء*، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2006م.

80- *الشعرية*، تزفيطان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990م.

81- *الصناعتين*، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2013م.

82- *طبقات الشافعية الكبرى*، تاج الدين عبد الوهاب بن تقي الدين السبكي، تحقيق: محمود محمد الطناحي، وعبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، ط4، د.ت.

83- *طبقات فحول الشعراء*، محمد بن سلام الجُمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدَّة، د.ط، د.ت.

84- *الطراز*، يحيى بن حمزة العلوي اليماني، تحقيق: الشربيني شريدة، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2010م.

85- *العاطفة والإبداع الشعري*، عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2002م.

86- *عبد القاهر الجُرجاني وجُهودُه في البلاغة العربية*، أحمد بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، د.ط، د.ت.

87- *علم الأسلوب مبادئُه وإجراءاتُه*، صلاح فضل، دار الشروق، مصر، ط1، 1998م.

88- *العُمدة في محاسن الشعر وآدابه*، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.

89- *عيار الشعر*، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م.

90- *فن الشعر*، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م.

91- *فن الشعر*، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.

92- *الفوائد المحصورة في شرح المقصورة*، محمد اللخمي، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطا، مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، د.ت.

93- *في النقد والنقد الألسني*، إبراهيم خليل، أمانة عمان الكبرى، عمان، د.ط، 2002م.

94- *في مناهج الدراسات الأدبية*، حسين الواد، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2، 1985م.

95- *في الميزان الجديد*، محمد مندور، مؤسسات ع.بن عبدالله، تونس، ط1، 1988م.

96- *في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث*، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984م.

97- *في نقد الشعر*، محمود الرَّبيعي، دار غريب للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.

98- *قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة*، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

99- *قضايا الإبداع*، مجدي أحمد توفيق، *مجلة فصول في النقد الأدبي، م10*، (ع1+2)،61-81، 1991م.

100- *قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني*، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.

101- *قضايا الشعرية*، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

102- *قضايا النَّقد الأدبي بين القديم والجديد*، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، مصر، د.ط، د.ت.

103- *الكتاب*، عمرو بن عثمان بن قنبر الملقب بسيبويه، علق عليه: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م.

104- *الكتابة والإبداع*، عبد الفتاح أحمد أبو زايدة، دار المقداد للطباعة، غزة، ط3، 2006م.

105- *الكتابة والاختلاف*، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2000م.

106- *كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون*، حاجي خليفة، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1982م.

107- *لسان العرب*، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، د.ت، د.ط.

108- *اللسانيات وأسسها المعرفية*، عبد السلام المسدي، الدار التونسية للنشر- المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1986م.

109- المُتلقي عند حازم القرطاجني، زياد الزعبي، *مجلة الجامعة الإسلامية، 9* (1)، 339-363، 2001م.

110- *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، ضياء الدين بن الأثير، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

111- *محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال*، ترجمة: أميرة حلمي مطر، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2000م.

112- *المحيط*، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط2009،3م.

113- *مدخل إلى كتابي الجرجاني*، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1998م.

114- *مراصد الاطلاع، صفي الدين البغدادي*، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1954م.

115- *المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك*، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، ع232، 1998م.

116- *مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني*، منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

117- *معجم الأدباء*، كامل الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

118- *معجم البلدان*، ياقوت الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م.

119- *المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر*، إعداد: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.

120- *المعجم الوسيط*، مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، د.ط، د.ت.

121- *معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع*، عبد الله بن عبد العزيز البكري، تحقيق: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م.

122- *مغني اللبيب عن كتب الأعاريب*، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2007م.

123- *مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم*، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

124- *مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم*، محمود درابسة، دار جرير، الأردن، ط1، 2010م.

125- *مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم*، مجدي أحمد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2000م.

126- *مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب*، محمد طه عصر، عالم الكتب، ط1، 2000م.

127- *مفهوم الشعر*، جابر عصفور، دار التنوير، لبنان، ط2، 1982م.

128- *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، أبو الحسن حازم القرطاجَنّي، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

129- *الموازنة*، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006م.

130- *النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة*، ابن تغري بردي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط، د.ت.

131- *نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي*، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001م.

132- *نزهة الألباء في طبقات الأدباء*، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد بن الأنباري، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، ط3، 1985م.

133- *نسيج النص*، الأزهر الزَّناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م.

134- *النص والخطاب والإجراء*، روبرت دي بوجراند، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.

135- *نظرية الأدب*، رينيه ويليك وأوستن واران، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.

136- *نظرية النص*، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2010م.

137- *نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية*، صفوت عبد الله الخطيب، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، د.ط، د.ت.

138- *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: مريم قاسم طويل، ويوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م.

139- *النقد الأدبي وقضاياه*، أحمد موسى الجاسم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1996م.

140- *النقد الأدبي*، ب. برونل، و.د. كوتي، د. ماديلنا، ج.م. جليكسون، ترجمة: هدى وصفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1995م.

141- *النقد المنهجي عند العرب*، محمد مندور، دار نهضة مصر، د.ط، 2007م.

142- *نقد وحقيقة*، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، ط1، 1994م.

143- *النقد*، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط5، د.ت.

144- *الوافي بالوفيات*، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

145- *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، علي بن عبد العزيز الجُرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2010م.

146- *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان*، أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1972م.