القراءة المعاصرة للتراث

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/11/4046)

810.9
جراد، ايهاب مجيد
القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي/ ايهاب مجيد جراد
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013
( ) ص
ر.أ: (2013/11/4046).
الواصفات:/ النقد الادبي// العصر الحديث

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-68-6

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

القراءة المعاصرة للتراث

النقدي والبلاغي

عبد الحكيم راضي أنموذجاً

الدكتور

إيهاب مجيد محمود جراد

الطبعة الأولى

٢٠١٤ م — ١٤٣٥ هـ

﴿ قُل لَّوۡ كَانَ ٱلۡبَحۡرُ مِدَادٗا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّي لَنَفِدَ ٱلۡبَحۡرُ قَبۡلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّي وَلَوۡ جِئۡنَا بِمِثۡلِهِۦ مَدَدٗا ١٠٩ ﴾

صدق الله العظيم

الكهف: ١٠٩

الفهرس

المقدمة ٩
التمهيد ١٣

الفصل الأول

(القراءة المعاصرة للتراث)

المبحث الأول: مفهوم القراءة ٢٥
المبحث الثاني: آليات القراءة ٣١
المبحث الثالث: أنماط القراءة ٤٥

الفصل الثاني

(قراءة التراث النقدي)

المبحث الأول: قضية اللفظ والمعنى ٦١
المبحث الثاني: القدماء والمحدثون ٨٤
المبحث الثالث: تماسك النص وظاهرة التضمين ١٠٦

الفصل الثالث

(قراءة التراث البلاغي)

المبحث الأول: الانزياح ١٣٥
المبحث الثاني: دراسة البلاغة من منظور أسلوبي ١٦٢
المبحث الثالث: شجاعة العربية ١٨٩
الخاتمة والنتائج ٢١١
المصادر والمراجع ٢١٣

المقدمة

لم يعد التراث النقدي والبلاغي عند العرب مجموعة من المدونات التي اشتغلت على النص الأدبي العربي القديم وأنتجت القضايا والموضوعات التي عالجتها في ضوء مناهج اعتمدها القدماء في الفحص والدراسة والتنقيب، وإنما أصبح ميداناً للقراءة والتمثل والإنتاج، وبذلك تقدمت مجموعة كبيرة من الدراسات والبحوث التي تشتغل على التراث النقدي والبلاغي. وتقف جهود الدكتور عبد الحكيم راضي في مقدمة الدراسات التي تعمل على الحوار العميق والثري في دراسة التراث العربي، جنباً إلى جنب مع دراسات الباحثين الذين عملوا في الميدان نفسه.

لقد فتح الدكتور عبد الحكيم راضي حواراً علمياً مع التراث عبر الدراسات التي تقدم بها، فقد اعتمد منهجاً يحاور جهود القدماء ويستكشف قضاياهم وإمكاناتها، وفتح حواراً آخر مع الدراسات الحديثة التي اشتغلت على المحاور ذاتها وبذلك كانت قراءة الدكتور عبد الحكيم راضي بمثابة (نقد النقد)، فقد أعاد قراءة التراث على وفق منظور علمي دقيق من خلال النصوص، ثم يعيد الكرة ثانية ليقف على الدراسات الحديثة التي عالجت النقد العربي القديم والبلاغة العربية فاحصاً ومدققاً ليربط النتائج بالمقدمات.

ويمتلك الدكتور عبد الحكيم راضي رصيداً علمياً كبيراً من الدراسات والبحوث، يستحق التأمل، إذ اقترح عليَّ الدكتور عبد السلام محمد رشيد جهود الدكتور عبد الحكيم راضي موضوعاً للدراسة. وبعد المشورة والرأي ليكون العنوان بعد الاتفاق (القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي – عبد الحكيم راضي أنموذجاً-) وقد استوعب هذا الموضوع محورين هما القراءة منهجاً ثم التراث النقدي والبلاغي عند العرب حسب ما عرضه الدكتور عبد الحكيم راضي من قضايا وعنوانات.

انقسمت الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول وانتهت بعرض النتائج التي توصلت إليها ثم عرض للمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة.

عالج التمهيد التعريف بالدكتور عبد الحكيم راضي في سيرته الذاتية، ثم تعداد المؤلفات من كتب ودراسات وبحوث ومقالات المنشورة منها وغير المنشورة ثم التعريف بمنهجه في كتبه إذ وقع الاختيار على أهمها.

أما الفصل الأول فقد حمل عنوان (القراءة المعاصرة للتراث) وتوزع على ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول مفهوم القراءة وحاول الثاني تعرُّف آلياتها ثم ناقش الثالث أنماط القراءة وقد وقع الاختيار على أكثر القراءات تداولاً.

وانقسم الفصل الثاني وعنوانه (قراءة التراث النقدي) على مباحث ثلاثة يدور الأول على قضية اللفظ والمعنى وهي قضية قديمة وجديدة في الوقت نفسه وتم فيها عرض آراء المصنفين القدماء ثم آراء الباحثين المحدثين فيها واسهام الدكتور عبد الحكيم راضي في هذه القضية.

ويدور المبحث الثاني حول قضية (القدماء والمحدثين) التي شغلت القدماء والمحدثين إذ فهمت بغير ما هي عليه لدى الدارسين وعرضت فيها آراء الدكتور عبد الحكيم راضي.

وعالج المبحث الثالث موضوع (تماسك النص وظاهرة التضمين) وعرضنا فيها آراء الدارسين الذين انقسموا على قسمين: منهم من يقول بالوحدة ضمن القصيدة الواحدة ومنهم من ينفي هذه الوحدة وانقسام الباحثين حول موضوع التضمين أيعدُّ عيباً من عيوب الشعر أم يعد عيباً من عيوب القافية فحسب.

أما الفصل الثالث فقد درس الدكتور عبد الحكيم راضي تحت عنوان (قراءة التراث البلاغي) ظاهرة الانزياح أو ما اسماه الانحراف، وهو موضوع المبحث الأول، إذ عرضنا فيه آراء الدارسين المحدثين في سبق المستوى المثالي على المستوى المنحرف أو ما يسمى المستوى الإبداعي وكان للدكتور عبد الحكيم راضي رأي خاص فيه. وعن علاقة الأسلوبية بالبلاغة وهي من نصيب المبحث الثاني إذ ناقشنا فيه آراء الدارسين الذين ذهبوا إلى أن الأسلوبية علم قائم بذاته على الضد ممن ذهبوا إلى غير هذا الرأي وعرضنا المنهج التحويلي في اللغة وأوجه التشابه والاختلاف بين كل منها.

ويجيء المبحث الثالث الذي يدور حول المصطلح المعروف لدى ابن جني (شجاعة العربية) وتطور هذا المصطلح والصور التي اكتسبها ابن جني من تحليله لأبيات الأعشى في مدح قيس بن معد يكرب ومنحنيات التطور في قراءة هذا المصطلح.

وختمت الدراسة بخلاصة تبين أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال رحلتي العلمية بين مصادر البحث ومراجعه في استعراض جهود الدكتور عبد الحكيم راضي مناقشاً ومحللاً ودارساً لهذه الجهود، فان أصبت في رأي أو تحليل فهو فضل من الله ورحمة وتيسير منه وإن كنت قد قصرت في جانب منه فهذا جهد المقل، عليه توكلت وإليه انيب وحسبنا الله ونعم الوكيل.

التمهيد

حياته وسيرته العلمية ومنهجه في دراساته

أولاً: - بيانات السيرة العلمية للدكتور عبد الحكيم راضي:

هو عبد الحكيم محمد راضي غنيمي، من مواليد الشرقية ١٩٣٩/١٠/١٥، تخرج في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة عام ١٩٦٢، عين معيداً بالكلية عام ١٩٦٦، حصل على الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ١٩٧٦، من كلية الآداب – جامعة القاهرة، تدرج في وظائف التدريس بالكلية، أعير إلى جامعة أم القرى بمكة المكرمة من ١٩٨١ إلى ١٩٨٥ في معهد اللغة العربية، ومن ١٩٩٠ – ١٩٩٥ في كلية اللغة العربية – قسم البلاغة والنقد. انتدب للعمل بجامعة قطر أستاذاً زائراً أكثر من مرة. انتدب للعمل أستاذاً زائراً بجامعة نور مبارك – بكازاخستان مرتين ٢٠٠٧-٢٠٠٨.

أما حالياً فهو أستاذ النقد الأدبي والبلاغة بقسم اللغة العربية كلية الآداب – جامعة القاهرة.

أما المهام التي أسندت إليه فهي:-

١. عضو اتحاد الكتاب بجمهورية مصر العربية.
٢. خبير بمجمع اللغة العربية بالقاهرة – لجنة الأدب.
٣. عضو لجنة الكتاب والنشر بالمجلس الأعلى للثقافة حتى ٢٠٠٣م.
٤. عضو الجمعية المصرية للنقد الأدبي.
٥. عضو جمعية الدراسات الإسلامية.
٦. رئيس تحرير سلسلة الذخائر التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة من ٢٠٠١-٢٠٠٩م.
٧. مدير تحرير مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة حتى ٢٠٠٧ م.
٨. عضو لجنة الوثيقة القومية لمنهج اللغة العربية.
٩. عضو لجنة النشر ومقرر التراث في دار المعارف.
١٠. عضو لجنة اختيار الكتب بالهيئة المصرية العامة للكتاب.
١١. مستشار مجلة (لوجوس) التي يصدرها مركز اللغات والترجمة التخصصية بجامعة القاهرة.
١٢. عضو مجلس إدارة جامعة القاهرة للغة والثقافة العربية.

ثانياً: - المؤلفات من الكتب: -

١. الأبعاد الكلامية والفلسفية في الفكر البلاغي والنقدي عند الجاحظ ١٩٨٣م، أعيد

طبعه مكتبة الآداب ٢٠٠٦م.
٢. بحوث في النقد والنظرية الأدبية، مكتبة الآداب ١٩٩٨م. يضم مجموعة من الدراسات التي سبق نشرها في الصحف الأدبية والمجلات المتخصصة.
٣. دراسات في النقد العربي (التاريخ - المصطلح - المنهج) الطبعة الأولى مكتبة الزهراء ١٩٩٨م، الطبعة الثانية مكتبة الآداب ٢٠٠٦م.

٤. ظاهرة الخلط في التراث البلاغي والنقدي بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي، الطبعة الأولى: دار الشايب ١٩٩٥م، الطبعة الثانية – مكتبة الآداب ٢٠٠٦ م.
٥. العربية، نصوص ودراسات (بالاشتراك ١٩٧٩م.)
٦. قصائد عربية (اختيارات من الشعر العربي (بالاشتراك – دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٨م).
٧. كتاب (أوراق بغداد) تقديم وتحرير،ومشاركة في الاختيار، صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣م، بمناسبة الغزو الأمريكي للعراق الشقيق.
٨. مداخل في قراءة التراث العربي، مكتبة الآداب ٢٠٠٤م.
٩. من آفاق الفكر البلاغي عند العرب، مكتبة الآداب ٢٠٠٦م.
١٠. نصوص بلاغية من مباحث البيان والبديع (اختيار وتقديم) مكتبة الآداب ٢٠٠٥م.
١١. نصوص بلاغية من مباحث المعاني (اختيار وتقديم)، مكتبة الآداب ١٩٩٦م.
١٢. نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي ١٩٨٠م، أعيد طبعة بالمجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣م.
١٣. النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث – دار الشايب ١٩٩٣م.
١٤. النقد العربي: مداخل تاريخية، نصوص بلاغية ونقدية قديمة وحديثة (بالاشتراك الجهاز المركزي للكتب الجامعية ١٩٧٧م).
١٥. النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي – محاولة لقراءة جديدة – دار الشايب للنشر ١٩٩٣م.
١٦. النقد والتجديد في الشعر العباسي – دار المعارف ١٩٧٨م.

ثالثاً البحوث والمقالات:

١ الابتكار وتيّار البديع، مجلة الثقافة – القاهرة – العدد ٢٥ أكتوبر ١٩٧٥ .
٢ أمين الخولى وتجديد الدرس البلاغي عَبْر تجديد النظريّة الأدبيّة – بحث ألقى في مؤتمر قسم اللغة العربية بآداب القاهرة حول مناهج دراسة الأدب العربي في مائة عام –فبراير ٢٠٠٧.
٣ البحث البلاغي عند العرب من وجهة نظر تحويلية مجلة معهد اللغة العربية – جامعة أم القرى مكة المكرمة، العدد الثاني ١٤٠٣ / ١٤٠٤ هـ. أعيد نشره في كتاب(من آفاق الفكر البلاغي عند العرب).
٤ بحث بعنوان: شكري عياد (من وصف القرآن يومَ الدين والحساب (جدل المادة /

الموضوع / النظرية / المنهج ./ مجلة (إبداع) عدد سبتمبر ١٩٩٩م.
٥ بنية الخطاب الشعري لعبد الملك مرتاض عرض نقدي. مجلة (فصول)- القاهرة – العددان الأول والثاني من المجلد الثامن / مايو ١٩٨٩ م.
٦ بين وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد العربي (دراسة في مفهوم مصطلح التضمين (، مجلة الشعر – القاهرة- أكتوبر ١٩٧٧م، أعيد نشره في كتاب (من آفاق الفكر البلاغي عند العرب).
٧ تدريس النصوص الأدبية لطلاب اللغة الثانية) ملاحظات حول الصعوبات والحلول) مجلة معهد اللغة العربية – جامعة أم القرى - مكة المكرمة - العدد الأول – ١٤٠٢ / ١٤٠٣ هـ.
٨ التراث بين ثباته في ذاته وتحوّل النظر إليه،قراءة في محاولتين لإعادة فهم البلاغة العربّية – بحث قدّم إلى مؤتمر: أسئلة النقد وإشكاليات الواقع – مايو ٢٠٠٣ (ضمن فعاليات الهيئة العامة لقصور الثقافة).
٩ تراثنا النقدي وخطر النظرة الجزئية .مقال نشر بملحق التراث بصحيفة (المدينة) السعودية – بالعدد السابع والثلاثين- السنة السابعة ١٤٠٢ هـ
١٠ تعدد البيئات الثقافية وتفاوت حدّ الشعر. بحث قدمه إلى مؤتمر قضايا المصطلح الأدبي الذي نظمه المجلس الأعلى للثقافة - مايو ١٩٩٨. نشر بكتاب (دراسات في النقد العربي).
١١ التغير الدلالي في المصطلح البلاغي. مظاهره والعوامل المصاحبة له – معهد اللغة العربية – جامعة أم القرى، وحدة البحوث والمناهج، سلسلة دراسات في تعليم العربية لغير الناطقين بها. أعيد نشره في كتاب (من آفاق الفكر البلاغي عند العرب) ١٤٠٦-١٤٠٧ هـ.
١٢ التفسير الحضاري لظهور النوع الأدبي، بحث في كتاب (نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي) للأستاذ الدكتور حسين نصار. مجلة (تراثيّات) العدد الرابع – يوليو -٢٠٠٤، دار الكتب والوثائق القومية.
١٣ تقرير علمي فصل به في دعوى سرقة أدبية أمام القضاء بين مسرحية لنعمان عاشور و (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحى سنة١٩٧٠.
١٤ تكامل المعرفة النظرية والتطبيق في نتاج شوقي ضيف، مجلة تراثيات – العدد السادس – دار الكتب والوثائق القومية – جمادى الأول ١٤٢٦ – يوليو ٢٠٠٥م .
١٥ الحوار حول شخصية الناقد. مجلة (الثقافة) – القاهرة بالعددين ٩٦، ٩٧ – سبتمبر، أكتوبر ١٩٨١.
١٦ الخلفّية العامة لبحث قضية الابتكار. مجلة (الثقافة) – القاهرة – العدد١١ – أغسطس١٩٧٤.
١٧ الخوف والترقب والانتظار في قصص زهير الشايب، مجلة (الثقافة) – القاهرة – العدد ١٨- مارس ١٩٧٥.
١٨ رفقا بتراثنا العربي عند دراسته .تعقيب نشر بملحق التراث بصحيفة (المدينة(

السعودية على مقال نشر بالمجلة العربية – السعودية.

١٩ زهير الشايب عاشق الصراحة والصدق يختنق في محيط الزيف .مقال منشور بملحق صحيفة (المدينة (السعودية – العدد ٤٣ من السنة السابعة – ٩ رمضان ١٤٠٢ هـ.

٢٠ سيرة حياة نصّ، بحث قدم إلى مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة – فرع بني سويف، ثم نشر مستقلا سنه ١٩٩٥، ثم نشر ضمن كتاب (دراسات في النقد العربي).

٢١ صور محتملة من التناص الواعى بين الإبداع والتنظير (بحث ألقى في اللقاء العلمي بمناسبة الذكرى السنوية للأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى) مارس ٢٠٠٤ نشر ضمن كتاب (من آفاق الفكر البلاغي عند العرب).

٢٢ العرب وقضية الخلق الفني في الإسلام، مجلة (سنابل) العدد ١٩ – يونية ١٩٧١م.

٢٣ علاقة اللفظ بالمعنى في التراث النقدي بين صورة الثوب والجسد وصورة السهم والغرض. بحث ألقى في المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، بالمجلس الأعلى للثقافة من ١٠ - ١٢ / ٦ / ٢٠٠٨.

٢٤ كيف نقرأ النقد العربي: مجلة (المجلة) القاهرة – أعداد ١٧٤،١٦٦،١٦٥، سبتمبر، وأكتوبر ١٩٧٠، يونية١٩٧١.

٢٥ محاضرة بعنوان " حول مستقبل اللغة العربية" ألقيت بجمعية (مداد وأقلام). الخميس ١٩-١١-٢٠٠٩م.

٢٦ محاضرة بعنوان " صفحات مشرقة من تاريخنا المجيد" ألقيت بقاعة المحاضرات الكبرى بمسجد النور بالعباسية بدعوة من المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الأحد ٢٠٠٩/١١/١.

٢٧ محنة اللغة العربية بين المجتمع ومؤسسات التعليم (حدود المشكلة، مظاهر ها أسبابها، اقتراحات مبدئية للحل)، بحث منشور ضمن أعمال ندوة تدريس اللغة العربية في كليات الجامعات المصرية – جامعة القاهرة، مايو ١٩٩٨.

٢٨ المصطلح النقدي بين وصف الكلام ووصف المتكلم . مجلة (الثقافة) القاهرة – أعداد: ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، فبراير، مارس، أبريل ١٩٨٢.

٢٩ المعنى المبتكر كما تصوره النقاد العرب، مجلة (الثقافة) – القاهرة – العدد ٢١- يونيه ١٩٧٥.

٣٠ مفهوم الابتكار في النقد العربي . مجلة (الثقافة) – القاهرة – العدد ١٤ - نوفمبر ١٩٧٤ .

٣١ موضوعية النقد على طريقة الدكتور البنّا .مجموعة مقالات في قضايا لغوية ونحوية في شكل مناقشة وردّ على أحد الأساتذة، نشرت بملحق التراث بصحيفة (المدينة) السعودية في ستة أعداد، من العدد ١٣ من السنة التاسعة – ١٤ محرم ١٤٠٤ هـ إلى العدد ١٨ من نفس السنة، ٢٠صفر ١٤٠٤هـ.

٣٢ النقد العربي وأصالة الأديب. مجلة (الثقافة) العدد ٨ – مايو ١٩٧٤.

٣٣ النقد اللغوي في التراث العربي. مجلة (فصول) – القاهرة – العدد الثاني من المجلد

السادس (يناير – فبراير – مارس) ١٩٨٦. أعيد نشره في كتاب (من آفاق الفكر البلاغي عند العرب).

٣٤ نماذج من الفهم التاريخي لمصطلحات العلوم – مجلة (سنابل) العدد ١٨ –مايو ١٩٧١.

٣٥ وجهان لحقيقة واحدة، بين فكرة الابتكار ودراسة السرقات في النقد العربي، مجلة (سنابل) العدد ٢١ – سبتمبر ١٩٧١ .

رابعاً: - منهجه في دراساته.

١. كتاب نظرية اللغة في النقد العربي:-

هذا الكتاب من الكتب الأصيلة، إذ تناول ظاهرة كثر الحديث عنها في الدراسات الأسلوبية. وهي ظاهرة العدول أو الانحراف أو الانزياح أو التجاوز أو الانعطاف أو التغيير أو المخالفة... إلخ، من المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة. والدليل على أصالة هذا الكتاب أنه قد ظهر لأول مرة في شكل أطروحة دكتوراه قدمت لكلية الآداب – جامعة القاهرة عام ١٩٧٦م، ثم أعيد طباعته في مكتبة الخانجي بمصر عام ١٩٨٠م، وأخيراً ظهر في طبعته الثانية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة عام ٢٠٠٣م. والذي يعزز الأمر بأصالة هذه الفكرة بالإضافة إلى تميزها وابتكارها ظهورها في هذا الوقت المتقدم أي عام ١٩٧٦م. الأمر الذي لفت أنظار الكثير فذهب البعض منهم إلى محاولة استدعاء الفكرة من التراث الغربي بالرغم من محاولة صاحبها ومبدعها التأصيل لها في فكر أسلافنا من النقاد والبلاغيين والنحاة.

أما البعض الآخر منهم فحاول نسخها ونسبتها لنفسه أمثال الدكتور محمد عبد المطلب إذ اعترف بأنه سرق الأفكار من الدكتور عبد الحكيم راضي من كتابه (نظرية اللغة في النقد العربي). وتم نشر هذا الاعتراف في مجلة (الفيصل) بعنوان (بين البلاغة والأسلوبية) مما جعل المجلة تنتقد سلوك الدكتور عبد المطلب وتتخذ منه موقفا سلبياً معترفة بحق الدكتور عبد الحكيم راضي في الريادة.

٢. ظاهرة الخلط في التراث النقدي والبلاغي بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي.

هو كتاب يعد حقا تحفة نقدية بلاغية غير مسبوقة، هذا الكتاب يعد على المستوى العام استكمالا للحديث عن النظرية النقدية عند العرب والتي بدأها بكتاب (نظرية اللغة في النقد العربي)، أما على المستوى الخاص فهو يعالج قضية قديمة جديدة في الوقت نفس، وهي قضية اللفظ والمعنى أو الشكل والمحتوى هذه القضية شغلت أنظار النقاد قديماً وحديثاً والتي ترتب عليها القول بتصنيف فريق من النقاد إلى أن يكونوا من أنصار اللفظ، وفريق آخر من أنصار المعنى، وفريق ثالث من أنصار اللفظ والمعنى، وأحيانا يوصف الناقد الواحد بأنه مرة من أنصار اللفظ ومرة أخرى من أنصار المعنى.

لذا فقد حاول الدكتور عبد الحكيم راضي أن يعزو هذا الخلط إلى قصور مصطلحي اللفظ والمعنى وما نتج عنه من ازدواج الدلالة بينهما، هذا الخلط الذي لم يقع فيه النقاد المعاصرون فحسب بل النقاد القدامى أيضا، وذلك منذ أن قال الجاحظ مقولته المشهورة (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في

إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك)[1] هذه المقولة التي فتحت أبوابا للتفسير والتأويل أمام مستقبلي نص الجاحظ سواء من المحدثين الأوائل أو من المعاصرين.

كل هذا يقوم الدكتور عبد الحكيم راضي بتتبعه واستقرائه ليسجل لنا الرؤى الجديدة في هذه القضية القديمة الجديدة، مستخرجا أقرب دلالة يبتغيها صاحب النص المكتوب.

(١) الحيوان: الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون: ج٣ / ١٣١-١٣٢.

٣. دراسات في النقد العربي (التاريخ – المصطلح – المنهج).

ينقسم الكتاب على ثلاثة أقسام:-

القسم الأول: في تاريخ النقد العربي القديم، محاولة للربط بين التاريخ والقضايا والأصول، والحوار حول شخصية الناقد.

أما القسم الثاني: في المصطلح: بين وحدة البيت وحدة القصيدة، و المصطلح النقدي بين وصف الكلام ووصف المتكلم دراسة في مصطلحي الطبع والتكلف، التغيير الدلالي في المصطلح النقدي مظاهره والعوامل المصاحبة له، وتعدد البيئات الثقافية وتفاوت حد الشعر.

ويأتي القسم الثالث: في منهج سيرة حياة النص.

٤. من آفاق الفكر البلاغي عند العرب:-

هذا الكتاب يعد محاولة للسعي إلى إبراز ملامح النظرية النقدية عند العرب القدامى إذ يقف إزاء الأصول التي صدرت عنها. وقدرتها على مجاراة أحدث ما يتردد في ساحة الفكر البلاغي الحديث. هذه النظرية التي قدم لها بكتاب (نظرية اللغة في النقد العربي) ثم كتاب (ظاهرة الخلط بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي) ثم كتاب (من آفاق الفكر البلاغي عند العرب) هذا الكتاب الذي يضم مجموعة من الدراسات سبق نشرها في مجلات متخصصة ومؤتمرات علمية عدة. وسوف أذكر مكان كل دراسة من هذه الدراسات وتاريخها، إذ يحمل تاريخ هذه الأبحاث.

الدراسة الأولى: البحث البلاغي من وجهة نظر تحويلية، نشر هذا البحث بمجلة معهد اللغة العربية – جامعة أم القرى، مكة المكرمة، العدد الثاني ١٤٠٣-١٤٠٤هـ.

الدراسة الثانية: النقد اللغوي الفني في التراث العربي، نشر هذا البحث بمجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثاني ١٩٨٦م.

الدراسة الثالثة:- التغير الدلالي في المصطلح البلاغي (مظاهره والعوامل المصاحبة له)، نشر هذا البحث ضمن سلسلة دراسات في تعليم العربية – معهد اللغة العربية – جامعة أم القرى ١٤٠٦هـ.

الدراسة الرابعة:- بين وحدة البيت و وحدة القصيدة (دراسة في مفهوم مصطلح التضمين)، نشر هذا البحث بمجلة الشعر – القاهرة ١٩٧٧م.

٥. الأبعاد الكلامية والفلسفية في الفكر البلاغي والنقدي عند الجاحظ.

يتحرى هذا الكتاب آثار المعتقدات الكلامية والأفكار الفلسفية عند الجاحظ في فكره النقدي انطلاقا من التكوين المتميز للجاحظ، فهو رئيس فرقة اعتزالية. كما يتحرى تفسير الجاحظ لعدد من الظواهر الفنية كقدرة العرب على الارتجال طبعا، ووقوع الفرس في التكلف، وتبرير الشاعر أو الأديب عامة في فن أو غرض من دون آخر، كما ظهر عنده آثار نظرية المحاكاة بالمفهوم الأرسطي وكذلك القول بمقدرة التحسين والتقبيح، بذلك يصحح البحث ضمنيا ما شاع عن تأخر دخول الأثر اليوناني في النقد إلى ساحة الفكر العربي إلى ما بعد عصر الجاحظ الذي لم يعرف عن أرسطو - في رأي طه حسين - إلا أنه صاحب المنطق لا صاحب الخطابة والشعر، لقد فات هذا القول أن خطابة أرسطو وشعره قد دخلا إلى الساحة العربية بوصفها جزأين من منطقه وبذلك فإن وصف أرسطو بأنه صاحب المنطق يتضمن العلم بأنه صاحب الخطابة والشعر أيضا، وبهذا يبرهن هذا العمل على أصالة فكرنا النقدي وتماسكه كما تمثل عند الجاحظ وغيره فأي نقد لا ينبع من نظرية فلسفية يبدو أفكاراً وأدوات مفككة لا تفضي إلى شيء وبهذا يقف نقدنا القديم كتفا إلى كتف مع النقد الإغريقي القديم والنقد الغربي الحديث.

الفصل الأول

القراءة المعاصرة للتراث

المبحث الأول : مفهوم القراءة

المبحث الثاني: آليات القراءة

المبحث الثالث: أنماط القراءة

المبحث الأول

مفهوم القراءة

تشير الدراسات إلى أن مفهوم القراءة بدأ بشكل بسيط، لا يتعدى تعرُّف الحروف والكلمات المكتوبة والتلفظ بها، إلا أنَّ مفهوم هذه العملية قد تطور وأصبح ينظر إلى القراءة على أنها عملية معقدة وترتب على ذلك ظهور مفاهيم متعددة وأنواع جديدة منها.

وسأحاول رصد بعض التعريفات المتعلقة بعملية القراءة مع مناقشتها واستنباط تعريف لها :-

يعد لفظ (القراءة) أحد المصادر الثلاثة للجذر اللغوي الثلاثي (ق ر أ) فالقراءة – لغةً تتضمن معنى الضم والنطق والإبلاغ معاً[١].

أما في الاصطلاح فيقول أفنـزني: (إن القول بأن فردا ما يعرف القراءة يمكن أن يترجم إلى معنيين، فهو يعني أولا أنه باستطاعة هذا الفرد أن يربط صوتا بحرف وأن يعبر عن حرف بالصوت الذي يناسبه) [٢].

أما روبيردو ترانس فيقول:- (القراءة عملية يراد بها إيجاد الصلة بين لغة الكلام والرموز الكتابية، ويفهم من هذا أن عملية القراءة ذات عناصر ثلاثة هي المعنى الذهني، واللفظ الذي يؤديه، الرمز المكتوب) [٣].

بينما يرى جودمان سميث وجراي أنَّ (القراءة عملية مركبة، مؤلفة من عدد من العمليات المتشابكة التي يقوم بها القارئ للوصول إلى المعنى الذي قصده الكاتب تصريحا أو تلميحاً،واستخلاصه وإعادة تنظيمه، والإفادة منه) [٤].

---

(١) ينظر: تهذيب اللغة للأزهري: مادة (قرأ) ، و قراءة التراث النقدي: ٢٠.
(٢) مقال أفنزني، ترجمة علي تعوينات، ١٩٨٣م، ص ٢٢.
(٣) روبيردو تر انس، ترجمة: أنطوان فوزي: ٤٥.
(٤) مقال (القراءة تعاريف وأنواع ووظائف) لحمدان علي ناصر: ٨١.

أما القراءة عند وبير (فهي عملية تطبيق القدرات اللغوية وتوظيفها في التعامل مع محتوى المقروء لاستخراج المعنى من الكلمة المكتوبة) (١).

من خلال ما تقدم يمكننا استخلاص التعريف الإجرائي الآتي: إن القراءة عملية ذهنية ورمزية وإنها نشاط يتم ممارسته بشكل متسلسل، كما يتصور، أن القارئ يتعلم أولاً كيف يوفق بين الأصوات ورموزها، ثم يربط بين مجموعة الكلمات التي يواجهها ليتمكن من إدراكها ومن هنا فإن القارئ يقرأ لا باستعمال عينيه فقط بل إن العامل الرئيس في القراءة هو العقل، وبمقدار المعرفة السابقة تكون القدرة على التحليل والتنبؤ بالمعنى والقدرة على الفهم والاستيعاب.

كما أن مفهوم القراءة عرف تحولا واضحا وانتقل من المعنى البسيط الشائع إلى المعنى المعقد النقدي.

وفي هذا الصدد يقول محمد عدنان سالم (لقد تطور مفهوم القراءة من المعنى البسيط السهل الذي يتمثل في القدرة على تعرف الحروف والكلمات، والنطق بها صحيحة، وهذا هو الجانب الآلي من القراءة إلى العملية العقلية المعقدة التي تشمل الإدراك والتذكر والاستنتاج والربط ثم التحليل والمناقشة وهي القراءة الناقدة التي تحتاج إلى إمعان النظر في المقروء ومزيد من الأناة والدقة) (٢).

نلمس في الكثير من التحديدات السابقة ارتباط القراءة بما هو مكتوب. وهذا ما قرره عبد الملك مرتاض كذلك حين أثبت أن فعل القراءة (يتمخض حتماً لنص مرقوم) (٣).

وهو ما قد يحيلنا إلى قول الكاتب ألبرتو مانجيل:- (القراءة تبتدئ بالعيون) (٤).

ولهذا فان القراءة هي تتبع كلمات النص المكتوب نظراً سواء وقع النطق بها (قراءة جهورية) أو لم يقع (قراءة صامتة) (٥).

---

(١) ينظر: من مصطلحات التعليم: (القراءة والإقراء) فريد أمعضشو، مجلة عود الند العدد ٣١ لسنة ٢٠٠٨: ٤.

(٢) القراءة أولاً، محمد عدنان سالم، دار الفكر /دمشق،ط٢ ١٩٩٩م: ٣٤.

(٣) القراءة، وقراءة القراءة للجزائري مرتاض، مجلة علامات في النقد، جدة ج١٥، م ٤ مارس ١٩٩٥م: ٢٠٩.

(٤) ما القراءة، مقالة الدكتور فريد أمعضشو: ٣ وينظر مصدره.

(٥) ينظر: المعجم الوسيط، إعداد مجمع اللغة العربية بالقاهرة (مادة قرأ).

وكذلك هي تحريك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت عالٍ أو من غير صوت مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها في الحالتين[١].

كما نجد مجيد تومرت يقول:(إن مفهوم القراءة كما يتداوله النقاد والباحثون تعني تعدد الرؤى وزوايا النظر في التعاطي والتعامل مع النص أو الأثر الأدبي وتحليله على اعتبار أن النص كائن حي له شكل وهيكل وعناصر مكونه له تتفاعل وتتعالق فيما بينها لتشكل بنية متكاملة ديناميكية) [٢].

والقراءة بهذا المفهوم ليست عملية آلية خطية أو فعلاً بسيطا يستلزم متابعة بصرية لسطور النص ودواله، وهي ليست تلك القراءة التقبلية التي تقف عند حدود النص / الخطاب، بل إنها فعل خلاق، هي سفر في دروب ملتوية متشابكة من الدلالات التي نصادفها حينا ونتوهمها أو نتخيلها حينا آخر بل ونبدع في بنائها وتركيبها من خلال عملية التفكيك والتجميع والهدم والبناء وعملية التأويل داخل النص أو الخطاب من اجل عملية تركيب جديدة[٣].

من خلال ما تقدم نرى أن القراءة بهذا المفهوم عملية إبداع ثان على إبداع المؤلف.

والقارئ بهذا المفهوم أيضاً يسهم بالقوة وبالفعل في إنتاج المعنى، شرط أن يكون هذا القارئ متمكنا من أدوات القراءة الضرورية و هذا ما يسميه الدكتور محمد مندور بثقافة الناقد.

---

(١) ينظر: معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبه (مادة القراءة)، وينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب تأليف: مجدي وهبه وكامل المهندس (مادة القراءة).

(٢) مدخل عام إلى مفهوم القراءة الأدبية (مجيد تومرت) مجلة الحوار المتمدن، العدد ١٤١٠ لسنة ٢٠٠٥: ١.

(٣) ينظر: مدخل عام إلى مفهوم القراءة الأدبية: ٢.

انطلاقا من ما تقدم يمكن ان نسجل الملاحظات الخمس الآتية:-

أولاً: إن بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي لكلمة (قراءة) ارتباطا أكيداً و هو أحيانا يكون جليا، وأحيانا خفيا يحتاج منا إلى تدبر واجتهاد لكشفه.

ثانياً: إن ما تقدمه الدراسات الاصطلاحية الحديثة، بخصوص مادة (قراءة) أهم وأجود مما تقدمه معجمات اللغة.

ثالثاً: لمصطلح (قراءة) معانٍ كثيرة إذ إنه حين يطلق يشير إلى مساحة واسعة من الدلالات.

رابعاً: عرف مفهوم القراءة تحولا واضحاً وانتقل من المعنى البسيط الشائع إلى المعنى المعقد النقدي.

خامساً: نلمس في بعض من التحديدات السابقة ارتباط القراءة بما هو مكتوب و هذا ما قرره عبد الملك مرتاض كذلك حين أثبت أن فعل القراءة (يتمخض حتماً لنص مرقوم) (١).

لقد كان مفهوم القراءة محصورا في العملية الآلية: إدراك الرمز المكتوب والنطق به، وكانت القراءة غاية في ذاتها بمعنى أن الإنسان يتعلم ليقرأ.

لكن المفهوم التقليدي تطور وأصبحت القراءة وسيلة لا غاية بمعنى أن الإنسان يقرأ ليتعلم وهناك فرق كبير بين المفهوم القديم والحديث، إذ أصبحت القراءة بالمفهوم الحديث مفتاحاً للعلوم المختلفة فالإنسان يقرأ ليتعلم ويتفاعل مع المقروء ويتأثر به(٢) .

ولهذا فإن الحديث عن القراءة يختلف باختلاف الإطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس ولذلك تعددت تعريفاتها.

والقراءة قراءات ولكل قراءة خصوصياتها وأهم ما يميز القراءة الأدبية أنها تحاول البحث في المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول وتعمل على فك أسرار التعدد الدلالي الذي يميز النص الأدبي أي إنها ارتحال وهجرة وعبور بين الدلالات بشكل دائم وهذا كاف وحده لجعلها تتعدد وتتجدد باستمرار(٣).

ولهذا فإن القراءة تتعدد بتعدد المناهج النقدية التي هي مناهج قراءة فنجد على سبيل المثال لا الحصر:-

ان رولان بارت أعطى أهمية كبيرة للقارئ لأنه رأى أن الدراسات النقدية قد ركزت عنايتها على المؤلف ولم تعط الأهمية الكافية للقارئ، ولذلك رأى بين القارئ والنص علاقة اشتهاء متبادل(٤).

---

(١) القراءة، وقراءة القراءة: ٢٠٩.

(٢) ينظر: تطور مفهوم القراءة، مقالة في مجلة أم القرى: ١ وما بعدها.

(٣) ينظر:النص الأدبي وتعدد القراءات: بشير إبراير، مجلة الحوار المتمدن العدد ١٣٩٠ لسنة ٢٠٠٨: ٥ وما بعدها.

(٤) ينظر: قراءة في القراءة، رشيد بن حدو مجلة الفكر المعاصر، عدد ٤٨-٤٩ لسنة ١٩٨٨: ١٥.

كما رأى بارت أن قراءة النص يجب أن تستند إلى النظام النصي نفسه الذي يستعان في توضيحه ببعض الفروع الأكاديمية كعلم النفس التحليلي والنقد الموضوعي والتاريخي[١].

أما مفهوم القراءة عند الحداثيين: فقد أصبح من الصعب الإمساك بمفهوم القراءة في الكتابات الحديثة، ذلك أن هذا المصطلح كما يقول علي حرب: (بات يشمل أي معطى كان، ويتصدر مفردات الخطاب المتعلقة بالفهم والتشخيص أو التقييم والتقدير) [٢].

ولهذا يرى عبد المجيد الشرفي أن مصطلحي التفسير والتأويل لا يعبران عن الدلالات اللامتناهية للنص فوجب تجاوزهما إلى مصطلح القراءة إذ قال: (لئن آثرنا تجاوز مصطلحي التفسير والتأويل إلى استعمال مصطلح القراءة، فلأن التعامل مع النص التأسيسي يحتمل نظريا بحكم أزليته عددا لا متناهيا من المعاني فسمة الإطلاق فيه تجعله يستوعب قراءات) [٣].

(١) ينظر: النص الأدبي وتعدد القراءات: ٦.
(٢) هكذا أقرأ ما بعد التفكيك: ٩.
(٣) في قراءة النص الديني، عبد المجيد الشرفي: ٩٤ -٩٥.

لقد ذهب الحداثيون مذاهب لا حصر لها في معنى القراءة فهي على سبيل المثال لا الحصر:-

عند نصر حامد أبي زيد عملية محكومة بالخفاء والكشف إذ قال: (في مقابل النصوص تقف القراءة أيضا محكومة بجدلية الإخفاء والكشف) (١).

أما عند محمد الطالبي فهي تعني الاجتهاد إذ قال: (لابد أن نوفر فضاء ثقافيا... يسمح بتطوير قراءة النص، وهو ما اصطلح عليه في لغة الفقهاء الاجتهاد) (٢).

كما نجد أن الدكتور عبد الحكيم راضي يضع شروطاً للقراءة الصحيحة للتراث، فيرى أن القراءة الصحيحة يجب ان تتجرد من أي حكم أو فكرة سابقة، كما يجب أن يكون هناك الفهم التاريخي للنصوص والمصطلحات، والاقتصار بفهمها على ما أريد منها، كما يجب التفرقة بين الاتجاهات العامة المؤثرة والنصوص المفردة أو الشاذة غير المؤثرة، وأخيراً التمييز بين النتائج والمقدمات، والحذر من أن النتائج المتشابهة قد يكون صدورها ممكنا عن مقدمات مختلفة(٣).

---

(١) الخطاب الديني رؤية نقدية: ٥٨.
(٢) مفهوم القراءة عند الحداثيين وعلاقته بالتفسير، للدكتور فاطمة الزهراء الناصري: ٣. ينظر مصدره.
(٣) ينظر: النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي: د. عبد الحكيم راضي: دار الشايب للنشر، ط١ / ١٩٩٣م: ١١-١٢.

المبحث الثاني

آليات القراءة

ليست القراءة فعلا فيزيولوجيا* يرتبط بإحداث الوحدات الصوتية عبر النطق بحسب ما تقتضيه الأنظمة اللغوية، وإنما القراءة سواء أكانت قراءة للعالم بوصفه وجودا يقع خارج الذات الإنسانية، أم نصا بوصفه تشكيلا لغويا، تعني: الفهم والتفقه، والتوصيل، ومن ثم فإنها تمثل نشاطا معرفيا ذهنيا يختلف ويتفاوت بحسب رؤية القارئ وبحسب طبيعة نظرته إلى العالم أو النص، والزاوية التي يصدر عنها(١).

فالقراءة فعل سحري بسيط يلغي المادة المكتوبة ليتمكن من روح النص، ويسمع صوته وصولاً إلى خلقه من جديد، إنها بمثابة عملية تقوم بفك الشفرات وكشف الأسرار وتعرية الرموز ولا يمكن لأي نص أن يكون نصا إلا بفعل القراءة(٢).

وقد ارتبط مفهوم القراءة في التراث بالتفسير والتأويل، بوصفهما طريقتين لاستخراج المعنى وإظهاره من الكيان النصي، ويرتبط التأويل بالاستنباط، في حين يغلب على التفسير النقل والرواية، وفي هذا الفرق يكمن بُعد أصيل من أبعاد عملية التأويل، وهو دور القارئ في مواجهة النص والكشف عن دلالته(٣).

---

(١) ينظر:الخطاب النقدي عند المعتزلة قراءة في معضلة المقياس النقدي، كريم الوائلي، دار مصر العربية القاهرة، ١٩٩٧: ٥.

(٢) ينظر: النص وآليات القراءة، عبد القادر بودومة. ٣.

(٣) ينظر: آليات قراءة النص التراثي، أحمد اتزكنرمت، مجلة نزوى العدد ٤٩، ٢٠٠٩.

ولا بد أن يكون المؤول (على علم بالتفسير يمكنه من التأويل المقبول للنص و هو التأويل الذي لا يخضع النص لأهواء الذات وميول المؤول الشخصية والإيدلوجية**، و هو ما يعتبره القدماء تأويلا محظورا مخالفا لمنطوق النص ومفهومه) [١].

وعلي العموم فالتأويل هو البحث المستمر عن أمثل شكل للفهم والاستيعاب، لأنَّ كل فهم يفتح طريقا إلى التساؤل وإلى تنشيط الفكر؛ و من ثم القول بتجاوز منهجية العلوم الطبيعية القائلة بامتلاك الحقيقة كلها، ومراجعة مفهوم التسلسل المنطقي للوقائع الطبيعية واستبداله بمفهوم فهم الإنسان والكون أي بمفهوم تحديد العلامات والدلالات سواء على المستوى الطبيعي أو المستوى السلوكي بقصد الوصول إلى الإدراك الذكي أو العارف للقيم والمعلومات[٢].

ويمكن القول إن التأويل محكوم بعملية استطلاع الحقيقة السرية أو المعنى المختفي وراء الإشارات والتعبيرات المختلفة.

وحينما نتحدث عن تأويل النص الأدبي فإننا نفترض أن معناه من الاتساع والعمق أو التعدد بحيث لا تكفي في إدراكه القراءة الواحدة أو حتى القراءات المتعددة إذ من الممكن أن يتخذ القارئ أو القراء دور اللاعب في مقابلة لا تنتهي بحيث يظلون منغمسين في الشبكة الداخلية للنص ومعلقين فهمه أو تحديد معناه ومرجعيته إلى ما لا نهاية، ولكن إحلال القدرة التأويلية للقارئ في القدرة التعبيرية للنص هو الذي يمكن تحقيقه ضمن العالم الذي تحدده اللغة ويربطه بالعالم المتحرك وبالناس الذين هو منهم، وذلك عن طريق إيجاد الوصلات الخطابية والقيام بعملية المقاربة والفهم أي بالتأويل.

وعليه فإن الدور المفترض للمؤول هو إزالة الغموض أو الغبش وفتح طريق نحو النص بما يخدم بقية القراء أي بإنتاج فهم معين من خلال دلالات معينة يمكن تقاسمها مع الآخرين[٣].

وإذا كانت كل المناهج وكل الطرائق المتبعة في المقاربات النصية التي تميز بين العالم المتخيل والعالم المتحرك من ضمن شبكة التأويلات المختلفة فإن المؤول مطالب على كل حال بإحترام مقتضيات النص، أي بدراسته في شكله وتشكُّله و باحترام مقتضيات الفهم أي بتتبع حركية المعنى ومحاولة الوقوف على الأرض الصلبة.

ومن الممكن أن نذكر المراحل التي يتبعها المؤول و هي مرحلة الوصف ومرحلة التفسير ومرحلة التأويل ومرحلة التقييم.

١. الوصف أو التوصيف:-

وهو تحديد مجموع المواصفات والشروط والعلاقات التي تؤسس النص أي تحديد معرفة الطبيعة النوعية للكتابة التي ينتمي إليها[٤].

---

* علم يبحث وظائف الأعضاء ويدرسها.

(١) ينظر: مفهوم النص: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط٣ – ١٩٩٦: ٢٣٤.

(٢) ينظر: النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل، محمد خرماش، مجلة فكر ونقد، العدد ٦٧: ٥.

(٣) ينظر:النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل: ٣.

(٤) المصدر نفسه : ٧.

نجد أن لغة الأدب تنقسم على قسمين بحسب المهيمنة الموجهة للعمل الأدبي وهما: الإبداعي أو الإنشائي و لغة الفكر الأدبي[١].

فاللغـة الإبداعية هـي اللغة التي تستعمل في تجسيد الإبداع أو توجيه رموز ها نحو الخلق الفني (لتؤثر في موقف القارئ وأن تقنعه وأن تغيره في النهاية) [٢].

وهذه هي لغة النص الأدبي التي تتيح للمبدع إنتاج (خطاب مذفتح على عوالم ممكنة وغير محدودة) [٣].

أما القسم الثاني فهو لغة الفكر الأدبي الذي يمثله النشاط النقدي بأجلى صوره وأوضحها، أي الجانب التقني والمعرفي[٤] ، ومهمته (إنتاج معرفة بالنص الأدبي) [٥].

---

(١) ينظر: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية، د. عبد السلام محمد رشيد: ١٤
(٢) نظرية الأدب، رينيه ويليك: ٢٣.
(٣) لغة النقد العربي القديم: ينظر مصدره: ١٤.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٤.
(٥) بنية الخطاب النقدي: الدكتور حسين خمري: ٦.

ولهذا نجد ان النشاطين (الإبداعي والنقدي) يتطابقان في أنهما (أنتاج لغوي بالدرجة الأولى أي وسيلة كل واحد منهما أو أداته اللغة) [١].

أما الدراسات الحديثة فقد قسمت النشاط اللغوي على قسمين أيضا: الأول وتطلق عليه مصطلح (اللغة – الموضوع) ويقصد به لغة المتن الإبداعي[٢].

أما القسم الثاني فهو(اللغة الواصفة) [٣] التي تعمل على فك الرموز وتسهم في التأويل، وتقوم بشرح وظائف اللغة الأولى وخصائصها التركيبية[٤].

ويخصص لها النقد الحديث موقعاً وظيفياً، فهي (ما وراء اللغة أو ميتا لغة أو اللغة الشارحة) [٥] ، أو (اللغة الثانية أو لغة فوق اللغة) [٦].

كما أن التصور الذي ينطلق منه الدرس الحديث هو أن للغة وظيفتين:- (إحداهما وصفية والأخرى شعورية) [٧].

فالشعورية تمثل ممارسة الذات وما ينتج عن هذه الممارسة ويتصل بها على مستوى الموقف والتصور وترتبط بالجانب الانفعالي، ولا علاقته لنا بها في هذا المقام.

أما الوظيفة الثانية للغة فتتعلق بالوصف وهو جانب موضوعي بطبيعته، وتتخذ الوصفية طريقها عند الناقد دون الاحتكام إلى أية معايير سابقة مبتعدة عن كل الضغوط التي تمارسها القواعد والقوانين ويتحكم النص في الممارسة النقدية، وفي الحقيقة إن الناقد قد (يرتهن في قراءته إلى قواعد مما تراكم لديه من علوم تمكنه وتساعده في التغلغل إلى أعماق النص فهماً وتحليلاً وتفسيراً وتأويلاً) [٨]

فالوصفية عملية (كشف عن كيفية اشتغال الظاهرة) [٩]. وتصر في ذلك على (النهوض بعملية التفسير والتحليل حسب) [١٠].

كما تتخذ من التحليل وآلياته وسيلة للولوج إلى أعماق النص من خلال الاشتغال على عزل البنيات الداخلية وتفكيكها والتدقيق في طبيعة كل بنية ووظيفتها على هذا التأسيس تستمد معجمها من وظيفتها لأنها (الأداة الشارحة وهي تنتقل وتميز في آن واحد بين مستويات الوصف والتفكيك والتفسير والتأويل كخلفية في الطرح والاستنتاج) [١١].

---

(١) المصدر نفسه: ٢٠.
(٢) لغة النقد العربي القديم: ١٥.
(٣) درجة الصفر في الكتابة: ١٧.
(٤) ينظر: لغة النقد العربي القديم: ١٥.
(٥) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٢٨.
(٦) لغة النقد العربي القديم: ١٥.
(٧) المصدر نفسه: وينظر مصدره: ١٧.
(٨) ينظر: اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر: ٤٣.
(٩) المصدر نفسه: ١٨١.
(١٠) في النظرية النقدية: ٤١.
(١١) اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر: ١٨١.

(فالوصف الأدبي والتقويم أمران لا ينفصلان، إذ لا ينمو التقويم من الوصف حسب بل هو مفترض ومضمن في عملية الإدراك نفسها) (١).

وهذه العلاقة المتينة تنسحب على لغة النقد بشكل عام (فهناك علائق متداخلة ومعقدة في لغة النقد بين الوصف والتقويم) (٢).

كما نجد الأستاذة شيتر رحيمة تقول (الوصف خطاب من بين أشد الخطابات حضورا وتغلغلا في مختلف الميادين الحياتية والأدبية) (٣).

(فالوصف كسائر أنواع الخطاب، يبدو منفتح الحدود غامض البنية قائما في مفترق طرق أو في منطقة غائمة) (٤).

ولهذا فقد يشكل خطابا منفردا له كيانه المستقل أو تقنية يرومها خطاب آخر لتحقيق وجوده.

---

(١) مفاهيم نقدية:رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور: ٤٤٢.

(٢) لغة النقدي العربي القديم: وينظر مصدره: ٢٠.

(٣) الوصف وإنجاز الفعل الأدبي، الأستاذة شيتر رحيمة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر (الجزائر) العدد ٦ للعام ٢٠١٠: ٢.

(٤) الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم الشعر الجاهلي أنموذجا، مركز النشر الجامعي تونس، ط١، ج١: ٣٥.

ومن هذا فإن الوصف يضطلع بوظيفة تواصلية إذ يبدو مرتبطا ارتباطا وثيقا بوضع تبادل بين أفراد يقومون بفعل زيادة على التخاطب(١).

وقد أشار القدماء إلى مركزية الوصف في العمل الأدبي لاسيما الشعر، فالشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف ولا سبيل إلى حصره واستقصائه(٢).

(كما يتغلغل الوصف في ثنايا النصوص الشعرية بشتى أنواعها فهو متسع الأرجاء ممتد الحدود، قابل لمواطأة جميع أنواع القول والانخراط في أضعافها) (٣).

يرتبط تحديد الوصف بوصفه غرضاً شعرياً أو تقنية، كتقنية لبناء النص الشعري انطلاقا من سياق النص الشعري ذاته، فقد يكون الوصف مكونا جزيئا لنص المديح أو الرثاء مثلا، وقد يشكل بنية نصية مستقلة، ويخضع هذا الأمر للسياق.

وقد أشار القدماء إلى ذلك فالناس يتفاضلون في الأوصاف كما يتفاضلون في سائر الأصناف فمنهم من يجيد وصف شيء ولا يجيد وصف آخر... وأن غلبت عليه الإجادة في بعضها كامرئ القيس قديما، وأبي نواس في عصره، والبحتري وابن الرومي في وقتهما (٤).

ولهذا فقد يرتبط الوصف باسم الواصف إلى حد بعيد فهذا كثير يقول:-

رأيت غرابا ساقطا فوق بانة ينتف أعلى ريشه ويطايره

فأما غراب فاغتراب من الهوى وبان فبين من حبيب تعاشره(٥)

لقد حول الشاعر الأشياء من وجودها العيني إلى وجودها الرمزي، فقرن بين الغراب والاغتراب، وبين البان والبين معتمدا على انضواء اللفظتين تحت جذر لغوي واحد.

ولهذا فان الوصف يأخذ ابعادا أخرى في ارتباطه باسم صاحبه فنجد كُثير مرتبط بتجربة بالحب العذري التي تأسست على رؤية متميزة لهذا الطائر الذي ارتبط بالفراق والانفصال، كما ان الثقافة العربية ترى في الغراب نذير شؤم وتذكره في شعرها ينذرها بالبين قبل ان يقع البين في ديار الحبيبة(٦).

أذن وظائف الوصف وأدواره متعددة وهو (لا ينبني على وضع ثابت ولا يحمل هوية قارة أو عصر ما) (٧).

---

(١) ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة، نقلاً عن مقالة الوصف في إنجاز الفعل الأدبي: ٣.

(٢) ينظر: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة المصرية، بيروت / لبنان، ط١ / ٢٠٠١ ج٢: ٢٩٤.

(٣) الخطاب الوصفي في الأدب العربي: ٨٦.

(٤) ينظر: العمدة:ج٢/ ٢٩٥.

(٥) ديوان كثير: جمعه وشرحه الدكتور أحسان عباس، دار الثقافة : ٤٦١، وفي البيت الثالث اختلاف:-
فقال غراب لاغتراب من النوى وفي البان بينٌ من حبيب تجاوره

(٦) ينظر: العشق الكتابة، رجاء بن سلامة، منشورات الجمل، ألمانيا، ط١ / ٢٠٠٣: ٢٩٧-٢٩٨.

(٧) الخطاب الوصفي: ج٢ / ٤٣٢.

وعلى الرغم من هذا نجد عدم اتفاق النقاد على حدود فاصلة بين التصوير والوصف والصورة والخيال، إذ ما زال هناك بعض اللبس في تحديد هذه المفاهيم المتداخلة (١).

فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أن الأمر قد أختلط على محمد مندور في الفصل بين التصوير والوصف، حتى رأى أن التصوير خاص بالرسم وهو يصور الأشياء الجامدة، أما الوصف فهو خاص بالشعر وهو يصور الأشياء المتحركة أو يصور الأشياء في أثناء حركتها.

فقد أذكر عليه الولي محمد الذي يرى أن كثيراً من الشعر يصف الأشياء الجامدة وكثير من الكلام يقدم الأشياء في حالة حركتها ومع ذلك هي ليست شعرا بمفهوم محمد مندور(٢).

كما رأى آخرون أن التصوير معني بالجانب الحسي من الصورة الشعرية، أو هو رسم لوحة بصرية للطبيعة والصفات الإنسانية ومن ثم فقد استعملوا مصطلح الصورة والتصوير عند حديثهم عن الرسم، في حين استعملوا مصطلح الصورة الشعرية عند حديثهم عن الصورة في الشعر(٣).

أما سي دي لويس في كتابه الموسوم (الصورة الشعرية) الذي يعد مرجعا في هذا الخصوص فلم يقدم لنا في هذا الشأن إلا ما من شأنه مضاعفة الأسئلة وزيادة الحيرة، ولاسيما بعد أن عرف الصورة الشعرية بأنها رسم قوامه الكلمات(٤).

على الرغم من اختلاف النقاد والبلاغيين في تحديد هذه المفاهيم، فضلا عن تحديد ماهية الصورة الفنية وتحديد مكوناتها وعناصرها، إنّ الجميع يتفقون على جعل الصورة السمة المميزة للخطاب الشعري والحد الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر، فما الشعر إلا مجموعة من الصور المصنوعة من الكلمات، وإذا كانت هناك مكونات شعرية قابلة للتغير والتطور فان الصورة هي المكون الثابت في القول الشعري وهي لب الشعر بل هي الشعر ذاته(٥).

وهكذا فقد ارتبط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري دون سواه، ومن هنا ازدادت العناية بها، ولاسيما عند النقاد القدامى الذين عنوا بكل ما هو شعري على حساب الفنون الأخرى، وفي الدراسات النقدية الحديثة يكفي أن نقرأ عنوانا يقول: الصورة الفنية؛ لنعرف منه أن موضوع الدراسة يدور حول نص شعري وان تلك

---

(١) في نظرية الوصف الروائي، د. نجوى القسنطيني، دار الفارابي، ط١، بيروت، ٢٠٠٨: ٧٥ وما بعدها.
(٢) ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء،ط١ /١٩٩٠: ١٥٢-١٥٣.
(٣) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الأنجليزي – مفهومها ومناهج دراستها، حيدر محمود غيلان يوسف، رسالة دكتوراه، آداب بغداد، ٢٠٠٣ : ٤٨.
(٤) ينظر: الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي، سلسلة الكتب المترجمة (١٢١) دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢: ٢١.
(٥) ينظر: فن الشعر، إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٥٩م: ٢٦٠.

الـدراسة تعنـى بدراسـة الصـورة الفنيـة التـي يصورهـا المجـاز والتشبيـه والاستعـارة والكنـاية.

٢.التفسير و الشرح:

وهـو محاولـة إقامة تلاؤم سيمانطيقي* دلالي جديد في النص لإزالة الغرابة واستعادة أو تجديد الألفة المفقودة فيه، بمعنى التعرف على المقامات أو السياقات التي تفيد في فهمه أو تجعله ذا معنى يساعد على إنجاز المرجعية التي ظلت معلقة(١).

وعلـى الـرغم مـن أن الأثـر يفيد بمـا يجعـل منـه آلية تمثل البنيات الاجتماعية والثقافية والإنسانية، وبما ينم عن انشغالات القراء زمن إنشائه، وبما يحدد دوره ومنزلته ضمن سيرورة التأريخ وفي جدلية الفن والواقع، فإن السياقات الخارجية قد لا تفيد كثيرا في عملية التأويل، لأن القارئ أو الناقد المؤول ينظر إلى ملابسات الجانب التقني في بناء النص وليس إلى مُرْفَقاته.

فالنص الشعري مثلا يفسر في نطاق مستلزمات الشعر ومقومات النوع وليس فقط فيما قد يحتويه من أثر السياقات الخارجية وعليه فإن مشكلة التأويل تتجاوز ما يدعي النص أنه يقوله أو لا يقوله، وتعني بالأحرى تلك الكيفية التي يحدد بها السياق تأويل المقول.

ومع ذلك أو لذلك فإن التفسير قد لا يزيل كل الغموض ومن ثم قد لا يصل التأويل إلى المدى المطلوب.

أما الشرح في لسان العرب فهو الكشف، يقال شرح فلان أمره أي أوضحه، وشرح مسألة مشكلة: بينها.

وقال ابن الأعرابي في هذه المادة نفسها. فالشرح: الحفظ، والشرح: الفتح، والشرح: البيان، والشرح: الفهم(٢).

فالشرح يجمع في داخله عدة معان؛ هي الكشف والإيضاح والتبيان والفتح والتفسير، ثم أضاف إليها ابن الأعرابي: الحفظ والفهم فمجال الشرح مجال فسيح تتداخل فيه المعاني.

والحق أن أغلب هذه المعاني معان مشتركة، وفي الوقت نفسه لكل منها دلالتها الخاصة التي تميزها من المعاني الأخرى إلا أن الشرح ارتبط كثيرا بالتفسير، ولعل هذه المفردة هي التي تؤدي المعنى على أحسن وجه، فالمعاني الأخرى تحوي معنى الشرح لكنها لا تشمله(٣).

والفسر في لسان العرب هو البيان، فسر الشيء يفسره ويفسره فسرا وفسره: أبانه والتفسير مثله، ويرى أبن الأعرابي أن التفسير والتأويل بمعنى واحد(٤).

وبسبب هذا الارتباط الوثيق بين الشرح والتفسير وجدنا من يسمي شرحه بالفسر مثل ما فعل أبن جني (عندما عنون شرحه لشعر المتنبي بالفسر).

---

(١) ينظر: النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل: ٧.
(٢) لسان العرب: ابن منظور مادة (شرح).
(٣) النقد الأدبي في شروح الشعر العربي: تحريشي محمد: ٢٢.
(٤) لسان العرب: مادة (فسر).

وعلى الرغم من أن دلالات هذه الألفاظ واحدة عند هؤلاء العلماء، إلا أنها خرجت عن معناها المشترك حين دخلت مجال الدراسة العلمية، فاختص التأويل والتفسير بالدراسة القرآنية، والشرح بالشعر إلا فيما ندر، وأصبح لكل واحد منها اصطلاحاً خاص به(١).

فالشرح هو التعليق على مصنف درس من وجهة علوم مختلفة، ثم تأتي بعد ذلك الحاشية، وقد كتبت الشروح على معظم الرسائل المشهورة أو الأشعار العربية أو كتب الأدب الفارسية.

والشرح أيضا (توضيح المعنى البعيد بمعان قريبة معروفة) (٢)، ومن هنا أكتسب الشرح معناه الخصوصي.

أما التفسير فهو (شرح لكن من نوع أخر، فهو شرح القرآن الكريم فقد استعملت كلمة خاصة لشروح القرآن هي التفسير) (٣).

يقول أبو طالب الثعلبي: التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازا، والتأويل تفسير باطن اللفظ، ثم يقول: التأويل إخبار عن حقيقة المراد، والتفسير إخبار عن دليل المراد لأن اللفظ يكشف عن المراد والكاشف دليلا مثاله قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ﴾ (٤) تفسيره أنه من الرصد والمرصاد مفعال منه، وتأويله التحذير من التهاون بأمر الله والغفلة عنه. ومن هنا كان الفرق بين التفسير والتأويل.

فالتفسير يختص بدراسة وضع الألفاظ والتأويل يُعنى بباطنها ويصعب القيام بهاتين المهمتين لما تتطلبانه من ثقافة واسعة حتى يستطيع الإنسان إدراك جزء من الحقيقة(٥).

نصل من هذا كله إلى القول: إن الشرح لفظ عام، وهو مصطلح ذو شقين، التفسير والتأويل، وقد يتداخل الشقان في أثناء عملية الشرح، وقد يضطر إلى التعامل مع التفسير على أنه مرادف للشرح في أثناء البحث.

١. التأويل:-

يقول ميشال أوتن وهو بصدد الحديث عن سيميولوجية* القراءة:-(إذا كان النص لا يوجد إلا بوجود القراءة، وإذا كان التأويل يبدأ عندما يستحوذ القارئ على النص، فإنه يصبح من العسير جدا أن نتحدث عن النص خارج القراءة التي هي من نتائجه، وأغلب الملاحظات التي سنحاول اقتراحها حول النص هي إذن ملاحظات تتحقق بفضل التأويلات) (٦).

---

(١) مستويات القراءة، بن لحسن عبد الرحمن، مجلة الفسطاط العدد ٤٣، الجزائر:٥

(٢) مستويات القراءة: ٦.

(٣) المصدر نفسه: ٧.

(٤) سورة الفجر: ١٤.

(٥) ينظر: النقد العربي في شرح الشعر العربي: ٢٤.

* دراسة أنظمة التواصل،المؤسسة على اعتباطية الرمز: معجم المصطلحات:١٢٣.

(٦) ينظر: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي،ميشال أوتن: ٥٩.

وفي السياق نفسه، يحاول إيكو أن يفصل بين ثلاثة حقول لا يمكن الحديث بدونها عن فعل القراءة والتأويل هي[١] :-

١. النص بوصفه مجموعة من البياضات والدوال القابلة للملء والتأويل.
٢. القارئ بوصفه مجموعة من النصوص (وهو ما يسميه إيكو بالموسوعة).
٣. التقاء النص بالقارئ، هو ما يصفه إيكو بالتشارك النصي أو الموقع الأفتراضي.

ومن هنا يرى إيكو أن القوانين الداخلية للنص وإن كانت تفتح أمكانية التأويل، إلا أنها لا تفتحها بصورة لا نهائية، كما أن التأويلات المقترحة ليست مفروضة من طرف القارئ، ولكنها ناتجة عن التعاون الذي يحدث بين النص والقارئ، في إطار ما يسميه إيكو بـ(التشارك النصي) أي لحظة التفاعل بين النص والقارئ وتحديدا بين النص وقارئه النموذجي فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة، ولكن أيضا بقوته الدلالية الخاصة[٢].

وعلى هذا الأساس فإن القراءة في نظر(إيكو) تداخل حثيث يعمل على تنشيط النص الذي هو آلة كسولة تحتاج إلى قارئ نموذجي يفعل في التوليد مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين ويكون قادرا على تحيين النص بالطريقة التي كان يفكر بها الكاتب[٣].

كما نجد جان بول سارتر يقول (إن الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي، لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي، و هذان الفعلان المرتبطان فاعلين مختلفين هما المؤلف والقارئ) [٤].

وهذا معناه أن القراءة عديله الكتابة في إنتاج النص وتفعيله، بل إن القراءة أو القراءات يمكنها مع تعاقب الأزمنة و تراكم الثقافات أن تحقق المزيد في الإنتاجية الذصية لأنها تُشرك معرفة القارئ أو القراء بمعرفة الكاتب فتخب العمل بطريقة ديناميكية ومتجددة.

وبالرجوع إلى مأثورات أرسطو الأولية فإنه يعرف التأويل بأنه (قول شيء عن شيء) [٥] ، بمعنى أن استعمال اللغة في حد ذاتها تأويل لأنها تعبر عن حقيقة خارجية يتم إدراكها قبل التعبير عنها، وأن التأويل المتوج للقراءة هو في الحقيقة تأويل للتأويل، وهذا هو معنى التأويل عند العرب.

ولكن الجدير بالذكر أن مفهوم التأويل قد أصبح من التقيد والأشكال بحيث يصعب تحديده بتعريف يتضمن كل ما يشمله.

وعلى العموم فالتأويل هو البحث المستمر عن أمثل شكل للفهم والاستيعاب، لانَّ كل فهم يفتح طريقا إلى التساؤل وإلى تنشيط الفكر، و من ثم القول بتجاوز منهجية العلوم الطبيعية القائلة بامتلاك الحقيقة كلها، ومراجعة مفهوم التسلسل المنطقي للوقائع الطبيعية

---

(١) القراءة والتأويل بين أمبرتو إيكو و إيزر، المصطفى عمراني، بحث في مجلة فكر ونقد العدد ٦٧ للعام ٢٠١٠ م: ٣-٤.
(٢) المصدر نفسه: ٦.
(٣) ينظر: فعل القراءة وإشكالية التلقي،محمد خرماش، مجلة علامات، العدد ١٠٠ للعام ١٩٩٨: ٥٤.
(٤) النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل: ٣. وينظر مصدره.
(٥) المصدر نفسه: وينظر مصدره: ٤.

واستبداله بمفهوم فهم الإنسان والكون أي بمفهوم تحديد العلامات والدلالات سواء على المستوى الطبيعي أم المستوى السلوكي بقصد الوصول إلى الإدراك الذكي أو العارف للقيم والمعلومات.

وعليه فالتأويل محكوم بعملية استطلاع الحقيقة السرية أو المعنى المختفي وراء الإشارات والتعبيرات المختلفة.

وحينما نتحدث عن تأويل النص الأدبي فإننا نفترض أن معناه من الاتساع والعمق أو التعدد بحيث لا تكفي في إدراكه القراءة الواحدة أو حتى القراءات المتعددة إذ من الممكن أن يتخذ القارئ أو القراء دور اللاعب في مقابلة لا تنتهي بحيث يظلون منغمسين في الشبكة الداخلية للنص ومعلقين فهمه أو تحديد معناه ومرجعيته إلى ما لا نهاية، لكن إحلال القدرة التأويلية للقارئ في القدرة التعبيرية للنص هو الذي يمكن من تحقيقه ضمن العالم الذي تحدده اللغة ويربطه بالعالم المتحرك وبالناس الذين هو منهم، وذلك عن طريق إيجاد الوصلات الخطابية والقيام بعملية المقابلة والفهم أي بالتأويل[١].

وينقل لنا الدكتور وليد قصاب مزاعم بعض النقاد الحداثيِّين الذين يقولون أن فكرة تعدد القراءات أو فكرة تعدد الدلالات في النصوص، هي فكرة جديدة على النقد العربي، وهي من فتوحات النقد الحداثِّي وما بعد الحداثي[٢].

يقول كمال أبو ديب وهو أحد نقاد الحداثة متحدثا عن تعدد دلالات النص (إنها خصيصة خرجت على وحدانية البعد ووحدانية المعنى في التراث الشعري وأسست التعدد بدلاً من الوحدانية جذراً للفاعلية الشعرية وينبوعاً من ينابيع الرؤيا الحديثة للعالم) [٣].

وهذا كلام غير دقيق من ناقد كبير بحجم (كمال أبو ديب) إذ هل يعقل تجاهل هذا الناقد وجود عشرات النصوص في التراث النقدي العربي التي تتحدث عن تعدد دلالات النص الأدبي، والنص الشعري خاصة.

وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد القاضي الجرجاني في كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) ينصُّ صراحةً في مواطن تأويله لبعض شعر أبي الطيب ويقول (وباب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة) [٤].

---

(١) ينظر:النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل: ٥ -٧.
(٢) ينظر: من ضوابط قراءة النصوص في النقد العربي، مقال للدكتور وليد قصاب نشر على موقع الألوكة : ١.
(٣) جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب : ٢٤٤.
(٤) الوساطة: ٣٧٤.

ويتعمق ابن رشيق في هذه القضية أكثر، فيشير إلى ظاهرة تعدد القراءات، وإلى غنى النصوص الشعرية خاصة بالدلالة، مما يفتح الباب في تأويلها واسعا، ويؤسس ثقافة التعدد، وبدلاً من الوحدانية التي ينفيها (أبو ديب) عن التراث ويجعلها من ينابيع الرؤيا الحديثة للعالم.

إذ يقول أبن رشيق في باب يسميه أصلاً (باب الأتساع):- (وهو أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لا حتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى) (١).

وكذلك أبن الأثير في المثل السائر يقول: (إن باب التأويل غير محصور...) (٢).

ولكن النقد العربي بحسب ما هو واضح يحترم النص ودلالاته اللغوية، وذلك مقدم عنده على ما يسمى بـ (مقصديَّة المؤلف).

وها هو الآمدي يرد على تهمة وجهها إليه أنصار أبي تمام إذ رموه بأنه لم يفهم ما قصده شاعرهم من كلامه، ولم يدرك ما رمى إليه في قوله:-

الـــوُدُّ لِلقُرْبَـــى وَلَكِـــنْ عُرْفُـــهُ لِلأَبْعَـــدِ الأَوْطَـــانِ دُونَ الأَقْـــرَبِ(٣)

فأبو تمام قد (نقص الممدوح مرتبة من الفضل، وجعل وده لذوي قرابته ومنعهم عرفه وجعله في الأبعدين دونهم) (٤)، لم يفهم في زعم ناقديه كلام أبي تمام فأبو تمام أخرج أقاربه من المعروف لأنهم في غنى وسعة(٥).

يرد الآمدي على هؤلاء الناقدين قائلاً (وكيف يعلم أنهم أغنياء وليس في ظاهر لفظ البيت دليل عليه، قال كذا نوى وأراد، قلت ليس العمل على نية المتكلم وإنما العمل على ما توجبه معاني ألفاظه ولو حمل قول كل قائل وفعل كل فاعل على نيته لما نُسب أحدٌ إلى غلطٍ ولا خطأ في قول ولا فعل، ولكان من سدد سهما وهو يريد غرضاً فأصاب عين رجل فذهبت غير مخطئ لأنه ما اعتمد إلا الغرض ولا نوى غير القرطاس) (٦).

ومن هذا كله يمكن القول: إن النص وحده هو المخول بإعطاء الدلالة وفرز المعنى المراد ومنه وحده تستنبط الأحكام وتستخرج المفاهيم، وعبارة الآمدي النقدية البليغة لا تنكر ما يمكن أن يحمله النص من دلالات متعددة أو توجيهات مختلفة ولكنها تجعل ذلك نابعاً

---

(١) العمدة: ج٢ / ٩٣.
(٢) المثل السائر: ج٣ / ١١٢.
(٣) ديوان ابي تمام: بشرح الخطيب التبريزي، دار المعارف مصر، ط٤: ج١/١٠٣.
(٤) الموازنة: ج١ / ١٧٥.
(٥) من ضوابط قراءة النصوص في النقد العربي: ٥.
(٦) الموازنة: ج١ / ١٧٩ وما بعدها.

من النص ذاته بما فيه من إمكانات وبما يفرزه من المعاني والأفكار وليس بما يحمل عليه حملاً أو يكره عليه إكراها استجابة لسلطان زاعم أن القارئ وحده هو الذي يمتلكه.

وأخيرا فإن الاحتكام إلى النص لا يعني تجريده كما يفعل البنيويون من كل خارج كالمجتمع أو التاريخ أو السيرة أو ما شاكل ذلك لأن هذا الخارج قد يكون في كثير من الأحيان جزءً من الداخل وقد تكون معاني ألفاظه التي يحيل عليها الآمدي محكومة بهذا الخارج بل آخذة أبعادها الحقيقية من خلاله فقد يكون هذا الخارج هو الذي شكلها على هذا النحو أو ذاك فأصبح جزءاً من دلالتها.

المبحث الثالث

أنماط القراءة

إن قراءة التراث ليست حالة ترفيه تعيشها الشعوب والأمم، إنما هي حالة ضرورية لبناء الحاضر فالقراءة الواعية للموروث الثقافي والحضاري تؤسس العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية لتجديد رؤيتنا إلى موروثنا الثقافي وكيفية الاستفادة منه في حاضرنا.

ولأن التراث يعدُّ ذاكرة الأمة فكلما كانت هذه الذاكرة حافظة وقادرة على الاستفادة من تجارب الماضي وتوظيف ذاكرة الأمس لخدمة الراهن والمستقبل من دون التوهم لحظة واحدة أننا نقف عند التراث فقط لأن التاريخ حركة سائرة دوما إلى الأمام والأحداث وإن بدت متشابهة في بعض ظواهرها وعناصرها إلا أن شروطا جديدة ومختلفة تتولد باستمرار ومن ثمَّ فإن الظواهر الجديدة تملي معالجات جديدة فالتراث ليس إجابة جاهزة عن أسئلة الراهن. إنه مجرد وعاء وذاكرة، وبمقدار استيعاب مضمون هذا الوعاء وجوهره تتوافر القدرة الكافية لمواجهة أعباء الحاضر والمستقبل وبهذا لا يصبح التراث حسب ما يزعم البعض معيقا أو كابحا للتقدم والتطور.

يرى عبد الرحمن منيف: أن التراث الشعري للعرب هو ديوانهم عبر أغلب العصور، فهو يعطيهم ميزة بالموازنة مع الشعوب الأخرى لكن هذا التراث يجب ألا يكون قيدا عليهم في المرحلة الحالية أو المقبلة... وما يقال عن الشعر، يمكن أن يقال عن الأمور الأخرى بما فيها اللغة التي تعد سببا أساسيا في تشكيل الأمة العربية... وبهذا يتحول تراث الأمة إلى سبب من أسباب الثراء والتطور لو أحسنا التعامل والاستفادة منه(١).

فالرجوع إلى التراث وقراءته من جديد ما هو في حقيقة الأمر إلا من أجل مقاومة الانسحاق والاستلاب، وتحقيق التوازن المطلوب للعالم العربي والإسلامي بإزاء تحديات الواقع المعاصر.

ومن هذا فإن الحديث عن القراءة يختلف باختلاف الإطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس ولذلك تعددت تعريفاتها حسب ما ذكرنا سابقاً(٢).

فهي من منظور اجتماعي(ظاهرة اجتماعية وأيديولوجية بمعنى أنها ترتبط أساسا بسلم القيم الجماعية وعلى أن الجمهور ليس كتلة متجانسة، بل تتدخل المصالح الفئوية أو الطبقية المتعارضة غالباً، لتتمفصل على مستوى القراءة) (٣)

---

(١) ينظر: وقفات أولية في منهجيات قراءة التراث: محمد محفوظ: ٢ وما بعدها.
(٢) ينظر: المبحث الأول من الأطروحة: مفهوم القراءة.
(٣) قراءة في القراءة، رشيد بن حدو، مجلة الفكر المعاصر، عدد ٤٨ / ١٩٨٨م: ٤.

ولهذا فالقراءة قراءات ولكل قراءة خصوصياتها وأهم ما يميز القراءة الأدبية أنها تحاول البحث في المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول وتعمل على فك أسرار التعدد الدلالي الذي يميز النص الأدبي.

أما لماذا تتعدد قراءة النص الأدبي فيمكن القول:- إن السبب يعود إلى كون بعض النصوص يفرض على المتلقي نوعاً معينا من القراءة، أو يعود إلى تعدد القراء واختلاف معارفهم وثقافتهم، وعليه فإن القراءة مستويات كما القراء أنفسهم مستويات، وكذلك يمكن أن يكون السبب اختلاف المناهج النقدية وتعددها التي يستثمرها النقاد في قراءة النصوص.

ويمكن القول إن هناك بعض النصوص لديها القدرة على توجيه القارئ إلى أمر ما أكثر من بقية الأمور الأخرى، فللنص سلطة يمارسها على القارئ إن صح التعبير وهو موضوع مستقل بذاته(١).

ولهذا فإن النص الأدبي يمكن أن يقرأ قراءات متعددة بالنظر إلى الخصوصيات النفسية والاجتماعية والمعرفية التي تميز قارئا من قارئ آخر، ولذلك تتباين مستويات القراءة وتتعدد من حيث العمق تبعا لخبرة القراء وأساليبهم حتى قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء(٢).

ثم إن القارئ الواحد سيقرأ النص الواحد قراءات مختلفة بالنظر إلى أحواله المختلفة النفسية والاجتماعية والمعرفية فهو في هذه القراءة ليس هو في تلك القراءة للنص نفسه تبعا للمقولة الشائعة (أنا الآن لست أنا بعد لحظات).

فالقراءة مستويات كما القراء أنفسهم مستويات ولهذا توجد أنواع كثيرة من القراءات منها:-

القراءة العارفة والقراءة المستهلكة:

القراءة العارفة تتجاوز العمل الأدبي لتدرك الظروف المحيطة بإنتاجيته وتفهم نواياه وتحلل أدواته وتعيد تشكيل نظام الإحالات الذي يعطي العمل بعده الجمالي... إنها قراءة حكيمة(٣).

أما الثانية فهي قراءة تذوقية تنبني على الإعجاب بالعمل ولا غرو أن يتقرر المصير التجاري للكاتب بمدى إقبال الجمهور عليه(٤).

القراءة السريعة: -

---

(١) ينظر: النص الأدبي وتعدد القراءات، بشير إبرير: ٤.
(٢) ينظر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، فاضل ثامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨، ١٩٨٨م: ٨٩.
(٣) ينظر: النص الأدبي وتعدد القراءات: ٦.
(٤) ينظر: قراءة في القراءة: ١٥.

إن المعرفة تتضاعف كل خمس عشرة سنة على أبعد تقدير و هذا يعني أن الكتب المنشورة تتحدى القراء وتتطلب منهم مزيداً من الاستعداد والوقت من أجل الاستفادة منها.

بعد تصفح الكتاب واكتشاف مستواه يقرر القارئ أي نوع من القراءة يستحق فهناك كتب تقرأ قراءة سريعة لالتقاط النافع منها، كما أن هناك كتباً يجب أن تقرأ بدقة متناهية وتحرث حرثاً كما يفعل الفلاح في أرض خصبة يبتغي منها الكثير الكثير[1].

وتقوم فكرة القراءة السريعة على ما هو معلوم من أن النظر يقفز من مساحة إلى أخرى، وعندما يستقر على مساحة معينة فإنه يلتقط عددا من الرموز والإشارات، ثم يقفز ليستقر ثانية وهكذا، فانتقال البصر قفز، والتركيز يعني التقاط وحدات دلالية ذات مغزى.

(١) ينظر:القراءة المثمرة، ٣٩ وما بعدها.

القراءة الذوقية:

تعرف القراءة الأولى بأنها محاولة لتذوق النص في كليته شكلا ومضمونا، وذلك بالتدرج من أول النص إلى آخره.فالقراءة الذوقية متنامية، علما بأن لكل نص مبتدأ ومنتهى، وليس مفاد ذلك أن ما يستشعره قارئ ما من أثر قراءته لأحد النصوص هو ما يغذمه قارئ ثان من النص نفسه لأن قوانين التذوق الجمالية غير موحدة من ثقافة إلى أخرى،لأنها خاضعة لضوابط تاريخية بما يجعل الذوق العام متطور على الدوام من حقبة زمنية إلى أخرى(١).

وللقراءة الذوقية شرط آخر، فضلا عن التمثيل الكلي، هو الإحساس بالقطع والفجأ في الانتقال من علامة أسلوبية إلى أخرى، لاسيما في النصوص الشعرية ذات الطابع الغنائي. فتتجلى صورة هذا الكسر في تغير ملامح الأنا النصي من مقطع شعري إلى آخر(٢).

ومن هنا وجب التمييز بين ضربين من القراءة قراءة المتعة وقراءة اللذة، الأولى قراءة يطلب فيها صاحبها مخالفة النظم الجمالية السائدة والمحمول الإيديولوجي الذي تنطوي عليه، والثانية قراءة مخالفة القناعات الجمالية والإيديولوجية مزعزعة لها(٣).

ويبدو أن القراءتين متجادلتان، فقراءة المتعة بحكم دفاعها عن نظم المؤسسة، عمل يؤصل هويته فيما توفر له قراءة اللذة المناخ السانح للانعتاق والتميز والتجاوز وبناء الكيان على النحو المشتهى.

وبقدر ما توغل القراءة في مخالفة النظم الثقافية تكون مرشحة للتأويل والفهم، ذلك أن قراءة المتعة عادة ما تقصر همتها على استقراء سطحي ظاهري للنص، بينما تسلم قراءة اللذة إلى استقراء عميق للبنية الدلالية فهي ثاوية في تلافيف النص تحملها علامات الجمال المخالفة للسنن الثقافية السائدة (٤).

---

(١) ينظر: المتلقي والتأويل محمد بن عياد،مجلة علامات عدد ١٠: ٣ وينظر مصدره
(٢) ينظر: لذة النص: رولان بارث: ترجمة د. منذر عياش:١٧- ٢٥.
(٣) ينظر: التلقي والتأويل: ٤ وينظر مصدره.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٥.

القراءة الثقافية للأدب: -

الخطاب الأدبي في منظور النقد الثقافي، ليس مجرد بنية لغوية مشحونة بالشيفرات الجمالية، والحمولات الدلالية، والقيم الاستعارية الناجزة كما تجلى ذلك في أعراف جل النظريات النقدية، وإنما أصبح الخطاب الأدبي يشكل حادثة ثقافية ذات معطيات فكرية، وخلفيات معرفية وتاريخية ومؤسساتية، قادرة على استيعاب الأنساق الثقافية المضمرة، والمسكونات الخطابية الدالة في البنى النصية وبذلك يصبح(النص الأدبي جزءاً من سياق تاريخي يتفاعل مع المكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك) (١).

كما نجد ان غرينيلات يحدد معالم اتجاهه (في النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة) (٢).

وفي هذا المنهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي، لأن ذلك النص على عكس النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله.

ولهذا تسعى القراءة الثقافية إلى فحص ما يضمره النص الأدبي من انساق مخاتلة أو مضمرة في بنيته العميقة، ولا شك في أن اتسام النص الأدبي بحدث المراوغة والمخاتلة ناجم في واقع الحال عن تميز تشكيله اللغوي الذي يتضمن في نسيجه الكلي طاقات استعارية ومجازية لا متناهية.

ومن هنا فان لغة النص الأدبي تشكل بنية جمالية ظاهرة تستتر وراءها انساق ثقافية ذات أبعاد سيموطيقية وأيديولوجية نامية.

وبذلك يكون (أكثر ما يميز هذا الخط السيموطيقي هو محاولة إدخال دراسة الوسائل اللفظية في أطروحة شاملة حول عمل النص الأدبي بوصفه دليلاً ثقافياً) (٣).

كما نجد ان النص الأدبي يشكل وفق منظور القراءة الثقافية، واقعة ثقافية، أي إن (النص يصبح وسيلة وأداة بغية استكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية، والإشكالات الأيديولوجية وانساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص) (٤).

وإذا كانت الشعرية «شعرية النص» تتأسس بفعل ما يضمره النص من انحرافات أسلوبية وصورية قادرة على إنتاج المعاني الجمالية، فان هذه الشعرية نزاعة في الوقت نفسه إلى التمثيل ومن ثم تشكيل الأنساق الثقافية، التي تتموضع في النهاية لتكون عوالم متنامية ومتناقضة وقد أكد هيجل (أن مصدر اللغة الشعرية لا ينبغي البحث عنه في اختيار

---

(١) دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ط٣ / ٢٠٠٢المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء - المغرب : ٨١.
(٢) المصدر نفسه: ٨٠.
(٣) نظرية اللغة الأدبية، ايفانكوس، ترجمة حامد أبو احمد، مكتبة غريب القاهرة، ١٩٩١م: ٨٣.
(٤) النقد الثقافي: عبد الله الغذامي: ١٧.

الكلمات و في طريقة ضم بعضها إلى البعض الآخر لأجل تكوين جمل وعبارات و في الجرس والإيقاع والقافية... الخ ولكن في طريقة التمثيل التي تستثار بلغة معينة) (١).

ومن هذا فان اللغة الأدبية هي انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم وتعبيراً عنه أو موقفاً منه إلى ان تكون نفسها عالماً آخر وربما بديلا عن ذلك العالم(٢).

وبما أن اللغة الأدبية كسر للتوقع وخروج على المألوف بسبب انزياحاتها ومخاتلاتها، فان الشكل الأدبي كما يقول بول دي مان يغدو حاصل التفاعل الجدلي بين البنية التصورية لما قبل التعرف والقصد في كلية العملية التأويلية، بحيث يصعب الإمساك بهذا الجدل، فتوحي فكرة الكلية بأشكال مغلقة تجاهد من أجل الأنساق المنظمة المتماسكة التي لها في الأغلب ميل لا يقاوم للتحول إلى بنى موضوعية(٣).

كما ذهب لوتمان في احد أعماله حول مفهوم الأدب إلى: (ان الأدب مثل ما هو قانون لغوي فانه قانون خارج اللغة أو المعيار ويفهم على انه عملية نفسية اجتماعية تصف أو تمنح تكافؤ الخطاب الفني وهذا التكافؤ لا ينفصل عن العملية الاجتماعية للنتاج والاستقبال) (٤).

ومن هذا فان قراءة النص الأدبي في ضوء معطيات النقد الثقافي تسعى إلى استعادة القيم الثقافية والأيديولوجية المتوارية وراء الشكل الجمالي بوصفه صيغة غير بريئة، ولان النص بشكل عام يشكل وحدة غامضة لهذه الصيغ الجمالية المنتجة فانه يؤسس بناء على ذلك حالة من تحديد العلاقات المتناقضة والمتبادلة بالنسبة للصيغ العامة المعطاة من خلال بنيته الدلالية.

كما نجد ان بارسونز قد افترض ان هدف كل فاعل هو الحصول على أقصى درجة من الإشباع، وإذا ما دخل الفاعل في تفاعل مع آخرين وحصل في ذلك التفاعل على الإشباع فذلك مدعاة لتكرار التفاعل(٥).

ومن كل ما تقدم يمكن القول: إن من منظور القراءة الثقافية ان النسقية في النص الأدبي تجسد في حقيقتها صورة الصراع الإنساني اللامتناهي بين فكرين إيديولوجيين متعارضين يسعى كل منهما إلى تحقيق الهيمنة الذاتية أو النزعة السلطوية والتمايز الطبقي، عبر توظيف ميكانزمات ثقافية تظهر ايجابيات الذات وعيوب الآخر.

---

(١) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله غذامي، النادي الادبي الثقافي، جدة، السعودية ط١، ١٩٨٥م: ٢٦.

(٢) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ١٩٤ وما بعدها.

(٣) ينظر: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، فلادغوزتيش، ترجمة سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م : ٦٨.

(٤) تحليل النص الشعري: ٤٥.

(٥) النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرامس، ترجمة محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٤، ١٩٩٩م: ٧١.

ولا شك في أن القراءة الثقافية بوصفها منهجية إجرائية ذات فاعلية في فحص المضمرات النسقية وكشف سيرورتها في البنى النصية تجنح إلى قراءة هذه الأنساق في ضوء الظروف التاريخية والسياقات الاجتماعية التي أنتجتها، ولكنها في الوقت نفسه، تسمح للفاحص الثقافي بأن يدمج افقه الثقافي وزمنه التاريخي الآني مع النص في تجليه التاريخي.

القراءة التأويلية: -

من المعلوم أن الدراسات الأدبية كانت في مرحلتها الأولى منصبة أساسا على عنصر المؤلف لما له من أهمية قصوى في تفسير النصوص والأعمال الأدبية.

وهكذا شكل المؤلف قطب نقطة تقاطع مجموعة من الدراسات والمقاربات ذات المنحى السياقي والاجتماعي والتاريخي، حتى ترسخ في الأذهان ما يمكن تسميته بـ(سلطة المؤلف) ففي بعض الأحيان لم يكن المتلقي في النظريات القديمة أكثر من متأثر بالنص الأدبي وهو لا يحق له إلا الاستئناس إلى الخطاب دون أن يمارس موقفا ما.

أما المرحلة الثانية: فقد عرفت تحولاً في المسار النقدي في اتجاه ترسيخ سلطة أخرى على غرار سلطة المؤلف وهي (سلطة النص)، إذ كان الإعلان عن موت المؤلف لدى أقطاب البنيوية، هو إعلان عن تحول وجهة النظر من الناطق بالنص إلى النص بذاته[١].

ولذلك سيكون من المهام المنوطة بالنقد النصي، مقاربة النص الأدبي (بما هو بنية مغلقة ومكتفية بذاتها، لا تحيل على وقائع مجاورة للغة قد تتصل بالذات المنتجة أو بسياق الإنتاج، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط مكرساً بذلك للنص ولا شيء سواه) [٢].

أما المرحلة الثالثة، فعرفت فيها الدراسات الأدبية تحولا نوعيا في اتجاه إرساء دعائم التأويل من خلال العناية بدور المتلقي الذي أصبح جزءً لا يتجزأ من كل عملية تأويل، ونال القارئ فيها حقه، حين أصبح النص يتوجه إليه، بِعَدّه الموجود الوحيد والحكم الفصل وهو الكاتب الجديد للنص.

وينبثق مفهوم التأويل من جملة التطورات التي حصلت في التيارات الفكرية والنقدية مسايراً تطوراتها المعرفية بوصفه جهدا عقليا يحاول الوقوف على النصوص في انفتاحها اللانهائي لاستكشاف الدلالة التي ترتبط بمفهوم القراءة ومن ثم تصبح العلاقة بين القراءة والتأويل جدلية تقوم على التفاعل المتبادل بين النص والمؤثر فيه القارئ الذي يحدد آليات القراءة وإجراءاتها المنهجية[٣].

كما أن لفظ التأويل ليس جديداً حسب ما مر سابقاً،فقد كان يعني التغلب على مسافة زمنية أو لغوية ما من المعنى، إلا أنه مع المحدثين وخاصة ديلتاي اكتسب هذا المصطلح (حمولة جديدة تتعلق بوضع قواعد كلية لفهم النصوص، بالتحكيم بين التأويلات وكذا بإعلاء التفسير إلى مستوى العلم) [٤].

---

(١) ينظر: اللسانيات وإبستيمية النقد، عبد السلام المسدي، مجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، العدد ٣٢، مارس ١٩٩٧م: ١٩.

(٢) العلاقة بين القارئ والنص في التفكير العربي المعاصر، رشيد بن حدو، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، العدد ١، ١٩٩٤: ٨.

(٣) ينظر: مفهوم التأويلية وأصولها الفلسفية: د. إدريس جنداري، مقالة في جريدة العرب الثقافية ، ٨-٩-٢٠١١م: ٣.

(٤) النظرية التأويلية عند بول ريكور، حسن بن حسن، منشورات الاختلاف، ط٢، الجزائر ٢٠٠٣م: ١٤.

أما التأويلية فهي استنباط لمعنى النص أو لمعنى اللغة كما أطلق عليه الشيخ عبد القاهر الجرجاني رحمه الله معنى المعنى (وهو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر) (١).

ولهذا فإن التأويلية لا ترفض السياق، أي إنها لا ترفض ربط الأدب بالمجتمع الذي نشأ فيه،فهي مسألة تشترك فيها التأويلية، في الحقيقة في قراءتها للنص مع معظم التيارات الجديدة الخاصة بتحليل النص وقراءاته: من الشكلانية الروسية إلى البنيوية.

فالتأويلية توظف السياق الاجتماعي التاريخي من أجل بلورة المعاني الممكن استقبالها لدى المتلقي فكأنها تفرض وضعاً فلسفياً للمرجعية بما هي معيار للتقويم.

ويبدو أن التأويلية الحديثة سعت إلى قراءة النص وتلقيه، وكان ذلك بإيعاز من رواد جمالية التلقي (ياوس، و آيزر) اللذين أسسا مشروعا منفتحا على جمالية التلقي ولا سيما مع آيزر في كتابه (فعل القراءة) التي كانت محاولة لتصميم نظرية في القراءة بوصفها شرطا مسبقا وضروريا لجميع عمليات التأويل، فأصبحت هذه النظرية الجديدة (حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ) (٢).

ولهذا فإن التأويل ارتبط بثلاثة عناصر أساسية: المؤلف والخطاب والمؤول، مع الأول، لا يساوي النص إلا معنى عيّنه هو بنفسه لا ينبغي للمؤول أن يفهم غيره ولا للنص أن يقول سواه، ومع الثاني يتعلق التأويل ببنيته داخل جملة العلاقات التي تكونه وتصرفه إلى معنى ما، وتؤدي موضوعية اللغة دور الموجّه إلى ذلك المعنى، ومع الثالث تتحول كل المفاهيم إذ يتعين عنده المعنى بناء على معطيات الخطاب واهتماماته(٣).

ومما تقدم يمكن القول: إن التأويل بات علماً من العلوم التي أصبح لها منطلقاتها النظرية وأسسها المنهجية، ويطلق عليه البعض مصطلح(الهرمنيوطيقا)(*) وأيا ما كانت التعريفات أو المصطلحات المتنوعة التي ترتبط بهذا العلم فإنه يرتبط بشكل أساسي بعملية الفهم والتفسير.

لذا نجد أن الدكتور محمد عناني صاحب معجم المصطلحات الأدبية الحديثة يقول: إن المعنى الدقيق للتأويل هو (فن تفسير النصوص، أي تحديد معانيها، خصوصاً من خلال مجموعة ثابتة من القواعد وفنون الصنعة كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية أو دينية تحكم مسار التفسير) (٤).

ويؤكد مجدي وهبة في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن التأويل يعني تفسير ما في النص من غموض، بحيث يبدو واضحا وجليا ذا دلالة يدركها الناس، أو

---

(١) دلائل الإعجاز: ٢٦٣، و نظرية القراءة، عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط١، ٢٠٠٣م: ١٨٤.

(٢) مفهوم التأويلية وأصولها الفلسفية:٧ ينظر مصدره.

(٣) ينظر: مفهوم التأويل عند المحدثين: أ.مدراس أحمد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية العدد ٤، الجزائر ٢٠٠٩م: ٦ وينظر مصدره.

* مصطلح قديم يشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتعبها المفسر لفهم النص.

(٤) معجم المصطلحات الأدبية: د. محمد عناني: ١٢٢.

إعطاء معنى لنص ما أو إعطاء معنى أو دلالة لحدث أو قول لا تبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة(١).

ويمكن القول من خلال هذين التعريفين إن التأويل عملية ترتبط بشكل أساسي بمحاولة البحث عن الفهم والتفسير، وإزالة الغموض وعدم الوضوح الذي يبدو عليه النص للوهلة الأولى، والوصول إلى أكبر قدر من الفهم والوضوح لهذا النص.

فإذا كانت الغاية الأساسية للتأويل تتمثل في البحث عن المعنى، أو الفهم والتفسير، فإن القراءة تسعى إلى تحقيق الغاية نفسها، كما أن التأويل عملية ملازمة لعملية القراءة فهما يمضيان في مسارين متوازيين وعليه يمكن القول بأنه لا توجد قراءة بدون تأويل، كما لا يوجد تأويل بدون القراءة، بل أن بعض الباحثين يستعملون مفهوم القراءة وهم يعنون ضمناً عملية التأويل(٢).

و من هنا يكون الفهم هو المكون الجوهري لعملية القراءة فالتأو يل هو الشكل الظاهر للفهم ذلك أن الفهم والقراءة والتأويل وجوه متعددة لعملة واحدة يستدعي كل منهما الآ خر، فعملية الفهم (تقوم على نوع من الحوار ية بين تجر بة المتلقي الذاتية والتجر بة الموضوعية المتجلية في الأدب من خلال الوسيط المشترك ويتغير مفهوم الفهم نفسه من أن يكون عملية تعرف عقلية إلى أن يكون موجهة تفهم فيها الحياة نفسها ولهذا فان الفهم بهذا المعنى هو الخصيصة المميزة للدراسات الإنسانية) (٣).

ولا يتوقف التأويل عند الفهم بل يتعداه إلى (الاكتشاف والانتخاب وإعادة التشكيل ثم التركيب كخطوة نهائية) (٤) ، وبذلك يجعل النص من التأويل وسيلة لإعادة إنتاجه فهما ثم تشكيلا وتركيبا جديدا وتمارس الفعل ذاته حتى يستنفذ طاقته ويصل حالة النضوب.

وإذا كان المعنى والمؤول رفيقين للنص، فإن التأو يل بو صفه أداة كشف المعاني يقوم بمهمة تحويل الكتابة إلى كلام ومعنى، مثلما تم تحو يل الكلام والمعنى إلى كتابة في مرحلة أولى(٥).

إن النشاط التأويلي الواحد لا يعني القراءة الواحدة بالضرورة، بل هو تكامل مجموعة قراءات تتضافر فيما بينها لتحصل معنى أو معاني تزداد عمقا وتتجه نحو تعيين مستويات مختلفة من الفهم لأن (التأويل في الحقيقة تأويلات) (٦) ، لا تستقر عند مستوى إلا إذا كان قبله طبقات يحيل بعضها على بعض وكل فهم تأويل يتجه من القارئ إلى المقروء

---

(١) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٨٦.
(٢) ينظر: مقال د.شما بنت محمد آل نهيان: جريدة الاتحاد ٣ أبرل ٢٠١٢م: ٢.
(٣) مفهوم التأويلية وأساسها الفلسفي:٨ ينظر مصدره.
(٤) فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى: حبيب مونسي، دار المغرب للنشر والتوزيع الجزائر: ٢٠٠م: ٢٩٨.
(٥) نظرية الأدب في القرن العشرين: ١١١.
(٦) ينظر: تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، بيروت / لبنان ط١، ٢٠٠٢م : من ١٩ إلى ٣٩.

ليصير التأويل خطاب المؤول الذي يفسر خطاب المبدع ويعطيه بعده المعنوي في تفاعل أهلية المؤول وأهلية النص(١).

ولا أريد أن أطيل الكلام في أنواع القراءات كونها كثيرة ومتعددة ولا يمكن الوقوف عليها جميعا في هذا المبحث ولكني سوف اذكر أنواع القراءات فقط للمعرفة والإطلاع فهي:-

القراءة النسقية، القراءة النصية، القراءة التاريخية، القراءة الوصفية، القراءة الاجتماعية، القراءة الأدبية، القراءة الصامتة، القراءة التعليمية، القراءة النقدية، القراءة الاحترافية، القراءة التحليلية، القراءة الجهرية وغيرها الكثير من أنواع القراءات للنصوص.

وبعد هذا العرض الواسع لمفهوم القراءة وآلياتها وأنماطها بقي لنا ان نعرض لمفهوم « قراءة التراث» وعلى وجه التحديد « القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي عند العرب ».

إن التراث هو الميدان المعرفي الذي نعالجه في هذه الوقفة السريعة، فهو الإنتاج الذي قدمته مسيرة الأمة في مراحل تطورها بدءاً من تقديمها المفهومات المحددة والبسيطة وصعُوداً إلى أنتاجها نظريات تستوعب النشاط الإنساني في حقوله المتعددة وتحديداً على المستوى البلاغي والنقدي لأن التراث في هذه الحال (محصلة لصراع إنساني عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية وفكرية متباينة ومتعارضة يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة في آن) (٢)، و هذا الفهم يجعل التراث (حصيلة عطاء فكري ممتد خلال حقب متواصلة)، و هذا الامتداد يتوقف على تصور مفاده أن التراكم المعرفي والثقافي للتراث يعني (ذلك الحضور الغائب أو الغياب الحاضر لمفردات الثقافة السالفة على اختلاف مظانها وضروبها) (٣).

ولذلك يحتاج هذا التراث بتنوعيه وغناه وثرائه إلى مزيد من أعادة النظر والتحليل والتأويل بما يحقق طموح الانجاز للقراءة الواعية والجادة لمفرداته وقضاياه بسبب الحرص الدائم والعلمي على (مباشرة التراث من منطق التفاعل بينه و بين الحداثة قصد

---

(١) مفهوم الشعر: د.جابر عصفور: ١١.
(٢) قراءة جديدة لتراثنا النقدي: ١٤.
(٣) المفكرة النقدية: د. بشرى موسى صالح: ١٢.

فهمه في ذاته واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها اليوم للمساهمة بها في تغذية النقاش القائم حولنا في هذه القضايا) (١).

و هذه القراءات التي تقدم بها الدار سون كانت محور اختلاف في إدراك أبعاد وجهات النظر في التراث النقدي والبلاغي وهذه حصيلة الشد والجذب في تفسير التراث فهي (أمر بديهي والاختيار أمر ملزم بالضرورة لكل الأطراف، والأحياء أو أعادة التشكيل جهد لا مناص منه، وتعدد الرؤى وتباين زوايا النظر إلى الماضي في هذه الحالة مرتبط بتعدد الرؤى وتباين النظر إلى الحاضر نفسه) (٢).

وهكذا تبقى الديمومة والتفاعل حاجة ضرورية في فهم إمكانات التراث فلا وجود لتراث (بوجه عام بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصرياً، والماضي الثقافي لا يعيش إلا في هموم الحاضر) (٣) ، وبذلك تصبح القراءة المعاصرة طريقاً وعنواناً على زمن تتطور فيه الآليات والإمكانات التي تتجاوز (التجميع والتوثيق والتحليل، وتتوخى التأويل، أي إعطاء المقروء معنى بالنسبة لمحيطه الفكري والاجتماعي والسياسي) (٤).

ومن هنا تتحقق مشروعية البحث في قراءة الدكتور عبد الحكيم راضي بوصفها قراءة معاصرة تتخذ العلم منهجاً والحوار الجاد المتفاعل الذي يستكشف الأبعاد الحقيقية العميقة التي يحتضنها التراث ويقدمها برؤية تتماشى مع التطور وتفيد من عمق المعالجة فهي قراءة معاصرة دؤوبة تبحث عن الخفي وترجح التأويل العلمي

---

(١) التفكير البلاغي عند العرب: د. حمادي صمود: ١١.
(٢) مفهوم الشعر: د.جابر عصفور: ١٠-١١.
(٣) النحو والشعر: قراءة في دلائل الأعجاز، د. مصطفى ناصف، مجلة فصول المجلد الأول، العدد ٣/٢، ١٩٨١م: ٣٧.
(٤) مفهوم القطيعة مع التراث: على القاسمي: ٦.
http://revue.minculture.gov.ma/index.php?option=com

السليم، وهذه القراءة تقف جنباً إلى جنب مع القراءات التي تقدم بها باحثون في ميدان دراسة التراث النقدي والبلاغي يطمحون من خلالها إلى تحقيق انجاز كبير في قراءة التراث بغية فهمه من داخله في ظل ظرفه الحضاري والثقافي الذي أنتجه وما يمكن أن يفيد في إضاءة الحاضر.

الفصل الثاني

قراءة التراث النقدي

المبحث الأول : قضية اللفظ والمعنى

المبحث الثاني : قضية القدماء والمحدثين

المبحث الثالث : تماسك القصيدة وظاهرة التضمين

المبحث الأول

قضية اللفظ والمعنى

إذا كان القرآن الكريم هو النص المحوري في الثقافة العربية الإسلامية، فإن ثنائية اللفظ والمعنى تعد أبرز مبحث تنازعته علوم هذه الثقافة، والسبب في ذلك أن علاقة اللفظ بالمعنى تمتد إلى أعماق بعيدة في المجال اللغوي من كلام وإبداع ونظم وغير ذلك، فكان لابد أن يوجد مصطلح يمثل جهة اللغة ويعبر عنها وهو (اللفظ)، ومصطلح يعبر عن جهة المضامين وهو (المعنى).

واللفظ في أصل اللغة مصدر بمعنى الرمي، ويتناول مالم يكن صوتا وحرفا، وما هو حرف واحد وأكثر، مهملا كان أو مستعملاً، صادرا من الفم أو لا. ثم خُص في عرف اللغة بما صدر من الفم من الصوت المعتمد على المخرج حرفا واحداً أو أكثر مهملا أو مستعملاً[١].

وفي لسان العرب: لفظت الشيء من فمي ألفظه لفظا رميته، يقال أكلت الثمر ولفظت النواة أي رميتها[٢].أما في القاموس المحيط: فلفظ بالكلام نطق كتلفظ[٣].

أما المعنى لغة: فهو ما يقصد بشيء ولا يطلقون المعنى على شيء إلا أذا كان مقصودا، وأما إذا فهم الشيء على سبيل التبعية فيسمى معنى بالعرض لا بالذات[٤] ، ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيته مقصده[٥].

فالمفهوم اللغوي للفظ أنه ما يتلفظ به الإنسان من كلام، وللمعنى أنه المقصود باللفظ، فالقصد شرط في اللفظ والمعنى، إذ لو لم يعتبر القصد لا يسمى الملفوظ كلاما.

---

(١) ينظر: الكليات،أبو البقاء الكفوي، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري: ٧٩٥.
(٢) لسان العرب: (مادة لفظ)
(٣) القاموس لمحيط: الفيروز أبادي (مادة لفظ).
(٤) الكليات: ٨٤٢.
(٥) لسان العرب: مادة (عنا).

واللفظ في الاصطلاح هو ما يتلفظ به الإنسان أو في حكمه مهملا كان أو مستعملاً[١].

وعلى مصطلح أرباب المعاني: هو عبارة عن صورة المعنى الأول الدال على المعنى الثاني على ما صرح به الشريف الجرجاني إذ قال: (إذا وضعوا اللفظ بما يدل على تفخيمه لم يريدوا اللفظ المنطوق، ولكن معنى اللفظ الذي دل به على المعنى الثاني) [٢].

أما المعاني فهي الصورة الذهنية إذا وقع بإزائها اللفظ من حيث إنها تقصد منه، وذلك ما يكون بالوضع فإن عبر عنها بلفظ مفرد سمي معنى مفردا، وإن عبر عنها بلفظ مركب سمي معنى مركبا، والمعاني: هي الصورة الذهنية من حيث إنها وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث أنها تقصد باللفظ سميت معنى ومن حيث إنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما[٣]. والمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة[٤].

وقد أدرك العلماء على نحو جيد قوة الترابط بين اللفظ والمعنى، وأدركوا قيمة المعنى في التعبير، ومكانة الألفاظ حين تُنضم إلى بعضها، فالمعنى لا يقوم بغير لفظ، كما لا تقوم الروح بغير جسد، فهما متلازمان تلازم الروح والجسد في الأشخاص، يقول العتابي(ت ٢٢٠هـ): (الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضع اليد أو يد إلى موضع رجل ولتحولت الخلقة وتغيرت الحلية) [٥].

ولأهمية هذه الثنائية في الثقافة العربية الإسلامية، فقد كانت محط عناية الباحثين والدارسين على اختلاف بيئاتهم ومعارفهم وعصورهم، فتعددت حولها النظريات وتضاربت الآراء واختلفت المناهج والمصطلحات من حقل لأخر، ونستطيع أن نقول إن التداخل والترابط اللذين تتسم بهما ثقافتنا العربية الإسلامية جعلا هذه الثنائية إرثا مشتركا بين جميع البيئات المعرفية، لأن الاهتمام بهما كان يستهدف أساسا خدمة النص القرآني ودراسته وتحليله فكان لكل بيئة نصيبها من بحث هذه القضية ومعالجتها بما يتناسب وطبيعة المادة الموصوفة.

ولهذا تعدُّ قضية اللفظ والمعنى واحدة من القضايا المهمة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إذ شغل النقاد والبلاغيون العرب بها منذ عهد مبكر يرجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني الهجري.

---

(١) ينظر:التعريفات: الشريف الجرجاني علي بن محمد (ت ٨١٦هـ)، وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ط٢، بيروت: ١٩٣.
(٢) الكليات: ٧٩٥.
(٣) التعريفات: ٢٢٠.
(٤) الكليات: ٨٤٢.
(٥) كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله (ت ٣٩٥ هـ) تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط١: ١٧٩.

أما في التراث النقدي والبلاغي العربي فقد اتضحت مسألة انفصال اللفظ عن المعنى لدى بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ)، إذ قال (ومن أرَاغ معنى كريما فليتمس لفظا كريما فإنَّ حقَّ المعنى الشريف اللفظ الشريف) (١).

وبهذا يقرُّ بشر بن المعتمر بانفصال اللفظ عن المعنى، وأن المعنى يمكن أن يوجد في لفظ لا يلائمه.

ومما يلاحظ من قول بشر بن المعتمر وقول العتابي، أنهما يسوقان قضية اللفظ والمعنى وكأن انفصالهما مسألة مقررة، أي أنها غير خاضعة للحوار والجدل، وهذا يدل على أن قضية انفصال اللفظ عن المعنى قديمة، أو هي من المسلمات القديمة التي لا يشك فيها أحد ولا يتحاور فيها اثنان، أما الذي يخضع للحوار في هذه المسألة فهو (حسن التلاؤم بينهما).

أما الجاحظ (ت ٢٥٥هـ).

فيقف عند هذه القضية وقفة خاصة تلفت أنظارنا وتدعونا إلى التأمل فيها ابتغاء الاهتداء إلى المعنى الحقيقي الذي رمى إليه الجاحظ بمقولته الشهيرة (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير) (٢). وهذا ما ينسجم تماماً مع مقولة بشر بن المعتمر السابقة.

ومن هنا نجد ان صناعة الشعر بالكلمات وليس بالمعاني، وبذلك ينتصر الجاحظ للفظ ويجعل له الشأن في الشعر.

إلا إنه من (أن عبارة الجاحظ مؤلفة بطريقة انفعالية بادية في قوله المعاني مطروحة في الطريق، ومعناها غامض على الرغم من كثرة ترديدنا لها) (٣).

إنّ من اليسير لديه أن تكتسب الحكمة من أفواه الفلاسفة والحكماء، وأن هناك صياغة معينة أو تصوراً خاصاً يصح أن نسميه تصوراً شعرياً بفعل إمكانات الصياغة التي تقدم المعنى بطريقة غير مألوفة.

ولهذا نجد ان عبارة الجاحظ عبارة تحتمل التأويل وأن جميع من عاصره أو جاء من بعده قد أول هذا العبارة بالطريقة التي يراها مناسبة لهُ وجميع مصنفات النقد العربي في القرنين الرابع والخامس لا تعدو أن تكون حاشية متوسعة من عبارة الجاحظ(٤).

كما يمكن القول إن إيصال المعنى في أحسن صورة أو بيان يعدُّ ترجمة لكلمة الجاحظ المشهورة وكأن الجاحظ يعني أن إفهام المعنى لا بد أن يكون إفهاماً مؤثراً، أو

---

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون: ج١/ ١٣٦.
(٢) الحيوان: الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون: ج٣ / ١٣١-١٣٢.
(٣) نظرية المعنى: مصطفى ناصف: ٣٨-٣٩.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٣٩.

بعبارة أخرى إن الشاعر يقوم بعمله المؤثر من خلال الارتباط بجوانب محسوسة ومظاهر البديهة أو ما نسميه الآن التجسيم[١].

كما نجد الدكتور ناصف يربط بين عبارة الجاحظ وعبارة الآمدي في الموازنة (المعنى المكشوف) [٢]، ويقول عنها: (هي ترديد لعبارة الجاحظ المعاني مطروحة في الطريق، ويأتي ما نسميه حسن التأليف وروعة اللفظ فيزيد المعنى (المكشوف) بهاء أو رونقاً) [٣].

معنى ذلك أن هناك زيادات وغرابة طرأت عليه وهذا كله أطلق عليه مصطفى ناصف عبارة (الصورة العارية والصورة المنمقة) [٤].

كما نجد ناصف يتحدث عن هذه الثنائية إذ يقول: (هذه هي ثنائية المعنى وصورته الحسنة في القلب، هذه ثنائية المعنى المطروح في الطريق والصياغة التي تجوّده، لا لأنها تحمل موقفا جدليا خاصا في الشعر وجودته ولكن لأنها تعبير عن موقف رديء من اللغة ونشاط الشعر ذاته) [٥].

أما جابر عصفور فيقول: (ان الجاحظ في عبارته كان يقدم لأول مرة في تاريخ النقد العربي بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده) [٦].

والملاحظ ان الجاحظ كان متميز الذوق والثقافة عن معاصريه إذ هجم على لغويي عصره واتهمهم بعدم قدرتهم على فهم الشعر وتذوقه،و كان حريصا

على الانفتاح على الثقافات الأخرى، إذ كانت له قدرة كبيرة على التحليل والتعليل والتأمل، فالشعر عند الجاحظ نشاط متميز، قد لا يؤدي بنا إلى ضرب خاص من المعرفة مثل الفلسفة وقد تكون فائدته محصورة وليست عامة مثل العلوم.

ولهذا جاء هجوم الجاحظ المشهور على أبي عمرو الشيباني عندما أعجب ببيتين من الشعر وهما:-

---

(١) نظرية المعنى: ٣٩.
(٢) الموازنة: ١/ ٤٠٢.
(٣) ينظر: نظرية المعنى: ٤٠.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤٠.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٤٢.
(٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: الدكتور جابر عصفور: ٢٥٥.

لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت، ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال[1]

وهذان البيتان لا يدخلان في نظر الجاحظ عالم الشعر أو يوصف صاحبهما بالشاعرية إذ قال: (وأنا أزعم أنَّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً ولولا أن أدخِلَ في الحكم بعض الفتك لزعمتَ أنّ ابنَه لا يقول شعراً أبداً) [2].

ويؤكد الدكتور جابر عصفور(ان الجاحظ يبني رفضه للبيتين على أساس أنه ليس المعول في الشعر على نظم الحكم والأفكار المجردة، بل المعول فيه القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة، تعتمد على التصوير) [3].

فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير، ومصطلح (التصوير) على رغم من أنه كان يستعمل قبل الجاحظ إلا أنه هنا يكتسب دلالة خاصة، ويتضمن داخل سياقه ثلاثة مبادئ وهي:-

١. أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي.
٢. أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية أي إن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم.
٣. أن التقديم الحسي للشعر يجعله قريبا للرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة.

ومن هذا كله يمكن القول ان مصطلح التصوير يمكن أن يوصف عمل الشاعر أو البليغ بعامته على أنه (تصوير للباطل في صورة الحق) [4].

ولهذا نجد أن الجاحظ عندما قدّم فكرة التصوير فإنه كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة (الجانب الحسي للشعر) وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي[5].وهذه الفكرة تعد مدخلاً إلى العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى.

ولهذا نجد أن كثيراً من البلاغيين والنقاد بعد الجاحظ بدأوا يلتفتون إلى التصوير الأدبي ويهتمون بتأمل خصائصه الحسية وطريقته الخاصة في تمثيل المعنى للحواس.

أما مفهوم المعنى فهو المدخل الأساسي لفهم تصورات النقد العربي لوظائف الصورة الفنية وأهميتها.

---

(١) الحيوان: ج٣/ ١٣٠.
(٢) المصدر نفسه : ج٣/ ١٣٠.
(٣) الصورة الفنية: ٢٥٦.
(٤) البيان والتبيين: ج١ / ١١٣.
(٥) ينظر: الصورة الفنية: ٢٦٠.

ومن هنا نجد الدكتور عبد الحكيم راضي يؤكد أن المعنى مصطلح يستخدم في مجالات متعددة في الكتابات العربية القديمة ولعل ذلك ما جعله مصطلحاً متعدد الدلالة متنوع الأبعاد(١).

أما أوضح دلالات المصطلح وأكثرها استعمالاً فهي الدلالة التي تقرن (المعنى) بالغرض أو قصد الكلام.

ويقول الدكتور جابر عصفور المعنى بهذا الاستعمال يرادف الفكرة العارية المجردة، التي يتفنن المبدع في صياغتها.

وفي هذا يوافق جابر عصفور رأي الدكتور مصطفى ناصف في هذا المعنى (ان المعنى هو الغرض الذي يقصد إليه المتكلم) (٢).

لهذا فان مشكلة العلاقة بين المعاني والألفاظ جاوزت حدودها البسيطة تلك منذ أوائل القرن الرابع، وتبلورت تبلوراً أكثر نضجاً في ظل النظريات المعرفية التي قال بها الفلاسفة. ولقد طبق الفلاسفة هذا الفهم للعلاقة بين الصورة والهيولي على الشعر بعد أن افترضوا أن الشعر صناعة مثل غيره من الصناعات وهو افتراض كان يدعمه واقع الشعر العربي نفسه(٣).

وهكذا انتهوا إلى أن (العلة الصورية) في الشعر ليست إلا حسن تأليفه ويقترن هذا الحسن بالتخيل، ذلك أن التخيل ليس إلا طريقة خاصة في صياغة المعاني(٤).

ولقد عمقت هذه الأفكار مفاهيم البلاغيين والنقاد عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، ووضعت الأرضية الفلسفية الخصبة للفكرة القديمة التي ترى أن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بطرائق متعددة، تتفاوت قيمتها تبعاً لما فيها من صياغة.

وإذا تجاوزنا الحدود العامة للكلام البليغ واقتصرنا على الشعر وجدنا تأثير فكرة العلاقة بين الهيولي والصورة أوضح ما يكون عند قدامة والآمدي.

---

(١) ينظر: فكرة الابتكار في النقد العربي، عبد الحكيم راضي، رسالة ماجستير، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٧٠م : ٣٩٠-٣٩١.
(٢) ينظر: الصورة الفنية: ٣١٣. و نظرية المعنى: ٣٨.
(٣) ينظر: الصورة الفنية: ٣١٥- ٣١٦.
(٤) ينظر: الصورة الفنية: ٣١٦.

أما قدامة فقد قرر أن (المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة...) (١).

وأما الآمدي فقد ذهب إلى أن صحة التأليف في الشعر هي أقوى دعائمه (فكل من كان أصح تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه) (٢).

ولهذا نجد أبا هلال العسكري يقول إن المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في الذهن، والبلاغة من بلوغ القصد والغاية، إذ (هي كل ما تبلغ به المعنى ذهن سامعك فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة و معرض حسن) (٣).

وقد قيل نتيجة لذلك إن المعاني تترتب في النفس أولاً، ثم تترتب الألفاظ تبعاً لها في النطق.

قد نقول إن المعنى الذي لا تعبر عنه اللغة ليس معنى على الإطلاق ولا وجود له أصلاً لأننا لا نفكر على الأقل في فنون الأدب إلا باللغة.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن عملية التعبير تبدأ بعد أن تتكون لدى المتكلم فكرة ذهنية محددة يريد إخراجها من واقعها الذهني إلى واقعها المادي.

أما الدكتور شوقي ضيف فقد ذكر أن الجاحظ (أكثر من الحديث عن حسن الصياغة وكمال التركيب ودقة تأليف اللفظ وجمال نظمه وأداه شغفه بجودة اللفظ وحسنه وبهائه إلى أن قدمه على المعنى) (٤).

وهو ما يتناغم مع ما ذهب إليه الدكتور مصطفى هدارة بقول إن الجاحظ قد بدأ أول كلامه في هذه القضية فآثر جانب اللفظ، وأسقط المعاني في عبارته المشهورة فأبى ان يكون للمعاني مكانةٌ في الشعر(٥).

---

(١) نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر تحقيق محمد عبد المنعم: ٦٥.
(٢) ينظر: الموازنة: ١ / ٤٠٥.
(٣) كتاب الصناعتين: ١٠.
(٤) البلاغة تطور وتاريخ: الدكتور شوقي ضيف: ٥٢.
(٥) ينظر: مشكلة السرقات في النقد العربي: ٢٢٢.

لذا نجد الجاحظ قد بنى فكرته على أساس أن المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية، أما الألفاظ فهي معروفه محصورة ولذا وجب الفضل لمن كان بارعاً في المحصور الضيق الألفاظ(١).

أما الدكتور عبد الحكيم راضي فإنه يقول: إن الدكتور احمد مطلوب (استنتج من قصة الجاحظ مع أبي عمرو الشيباني وتصريح الجاحظ بعقبها «بأن المعاني مطروحة في الطريق» سعة عناية الجاحظ باللفظ، ولكنه استدرك بأن هذا لا يعني ان الجاحظ يميل إلى اللفظ كل الميل وأنه يهمل المعنى كل الإهمال، وقال أيضاً إن الحق أنه عنى بالمعنى كما عنى باللفظ وقوله « فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج... » يوضح رأيه ويظهر نزعته) (٢).

غير أننا نجد الدكتور إحسان عباس يقول (أن موقف الجاحظ من المعنى يتسم بالتناقض إذ أن الجاحظ باعترافه بأن « المعاني مطروحة...» وأن الشأن في تخير اللفظ وجودة السبك... الخ قد انتصر إلى جانب الشكل وحط من شأن المعنى) (٣). غير ان الجاحظ يقول (هناك معانٍ لا يمكن ان تسرق كوصف عنترة للذباب فقوله – الجاحظ – اي المعنى لا يسرق دليل على أن السر في المعنى قبل اللفظ ولكن الجاحظ لم ينتبه لهذا التناقض) (٤).

إن ما ذهب إليه الدكتور مصطفى ناصف بقول: (ولعل ذلك من عجائب الأمور، إذا ما علمنا بأن الجاحظ رجل معتزلي والمعتزلة كما هو معروف عنهم يعنون بالمعاني العقلية المنطقية التي تعينهم على أداء مقالاتهم والبرهنة على حججهم ومن ثم إقناع خصومهم) (٥).

نستطيع القول ان الجاحظ هنا قد فهم المعنى كما فهمه المعتزلة وهو المعنى العقلي المنطقي، غير أنه لم يقتنع بأن هذا المعنى العقلي المنطقي يصنع شعرا، فكأنه قال لا بد من أن يكون الشعر في العنصر الآخر وهو اللفظ، واللفظ عند الجاحظ لا يعني أصوات الحروف فقط، وإنما يعني المعنى الشعري الذي يقابل المعنى العقلي، أي أن الجاحظ لم يفضل اللفظ بما هو أصوات بل بما هو معنى شعري ودل على المعنى الشعري باللفظ، لأن المعنى صار يعني المعرفة العقلية المنطقية الواضحة فكان اللفظ أقرب مصطلح يدل به على جوهر الشعر إذ ان المعاني مطروحة في الطريق وإنما الشأن في كيفية صياغتها شعرا (٦).

وفضلاً عما تقدم نجد الدكتور عبد الحكيم راضي يقول: (من النقاد العرب من أساء فهم الجاحظ فحاول التهوين من شأن المعنى أو دافع عن الصناعة اللفظية دون أن يحاول

---

(١) ينظر: البيان والتبيين: ١/ ٧٦.
(٢) ظاهرة الخلط : ٤٦.
(٣) تاريخ النقد العربي عند العرب: ٩٨.
(٤) المصدر نفسه: ١٠٠.
(٥) نظرية المعنى في النقد العربي: مصطفى ناصف: ٣٨.
(٦) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي ٣٩-٤١.

إدراك مرامي الجاحظ، لقد أشار إبراهيم سلامة إلى الآمدي وأبى هلال، أما الدكتور عباس فإنه يشير إلى الآمدي على أنه ممن حاولوا التهوين من شأن المعنى في سبيل الدفاع عن النظم، ولم يشع عن الآمدي استخدام مصطلح النظم، ظناً أنه لم يخرج في موقفه من عنصري اللفظ والمعنى عن الخط العام المتصل في كتابات النقاد العرب من الانتصار لعنصر الصياغة أو حسن اللفظ... وكذلك في استعمال الجاحظ والبحتري والقاضي الجرجاني وأبى هلال يحمل هذا المصطلح دلالة غنية جعلت عبد القاهر يسوي بينه وبين الصورة وقال إن ذلك كان عرف القدماء حين يطلقون ذلك المصطلح أي اللفظ) (١).

أما ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ):-

فقد كان من الذين يفصلون فصلا حاسما بين اللفظ والمعنى، ومن الذين يرون مجيء المعنى الحسن في اللفظ الردئ، بعد أن قسم الشعر على أربعة اضرب: ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وقصر معناه، وضرب جاد معناه وقصر لفظه، وضرب قصر فيه اللفظ والمعنى... (٢).

ومن هذه القسمة التي استوفى فيها ابن قتيبة جميع الممكنات يبدو انه قد تأثر ببيئة الفقهاء فجعلته يريد من المعنى أن يكون حكمة أو قولا صالحا ينتفع به الناس، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة التي اختارها للضرب الذي جاد معناه وحسن لفظه ومنها:-

أيّتُهَا النّفْسُ أجْمِلِي جَزَعَا إنّ الّذي تَحْذَرينَ قد وَقَعَا(٣)

وكذلك يتضح موقفه من هذا الأمر من خلال الأمثلة التي اختارها للضرب الذي جاد معناه وقصرت ألفاظه:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالحُ(٤)

كما أن ابن قتيبة لا يرضيه المعنى الشعري الذي ليس فيه فكرة توجيه وإرشاد لذا يقول في هذه الأبيات:

فلما قضينا من منى كلّ حاجة ومسح بالأركان من هو ماسحُ

وشدّت على حدب المطايا رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيِّ الأباطحُ(٥)

---

(١) ظاهرة الخلط: ٥٧.
(٢) ينظر:الشعر والشعراء: ١/ ٦٤.
(٣) ديوان أوس بن حجر:تحقيق وشرح، د. محمد يوسف نجم بيروت ١٩٨٠م: ٥٣.
(٤) ديوان لبيد بن ربيعة: دار صادر: ٢٢٤. وفيه: (ما عاتب الحر):
(٥) الخصائص ابن جني: ١/ ٢٢٥، و أسرار البلاغة: ١٥.

أنها (أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع) [١]، غير أنه ليس تحتها معنى مفيد، ويبدو أن خير الشعر لدى ابن قتيبة هو المعنى النافع المفيد الذي يؤدى بصياغة قوية متماسكة.

أما ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ):-

فلم يخرج عن دائرة الفصل بين اللفظ والمعنى إذ قال: (وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن، قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه... وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاثة كسوتها ولو جليت في غير لباسها ذلك لكثر المشيرون إليها) [٢].

ومن هذا النص يتضح لنا ان ابن طباطبا يفصل بين اللفظ والمعنى، ومقتضاه أن المعنى يوجد ثم تجيء الألفاظ لتدل عليه، وربما قصرت هذه الألفاظ في الدلالة غير أن المعنى باقٍ كما هو فمن الأولى أن تجيء الألفاظ مشاكلة للمعاني.

أما قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ):-

فقد وقف عند هذه القضية، وفصل بينهما منذ أن عرف الشعر بأنه (قول موزون مقفى يدل على معنى) [٣].

وكذلك قال أيضا (المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة) [٤].

يبدو أنَّ قدامة يريد أن يقول ان المعاني معروضة للناس وإنما الفضل لمن يمنح هذه المعاني الصورة التي تصير بها شعرا.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٠هـ).

ان قضية الفصل بين اللفظ والمعنى بقى قائما لدى النقاد والبلاغيين العرب إذ نجدهم يجعلون للألفاظ صفات وللمعاني صفات أيضا، ويدعون الشاعر إلى أن يلائم بين معناه ولفظه، حتى جاء عبد القاهر الجرجاني وعاب الذين يقدمون الشعر لمعناه أو للفظه، أي أنه أنكر قضية الفصل بين اللفظ والمعنى.

وقد توحي عناية عبد القاهر بالمعنى بأنه منحاز إلى جانب المعنى دون اللفظ وهذا الاعتقاد صحيح من جهة وخاطئ من جهة أخرى، ذلك أن عبد القاهر لا يقصد بالمعنى المعنى العقلي المنطقي وإنما يقصد به المعنى الشعري المتولد من الصياغة، فهو قد اهتم بالمعنى مع اهتمامه بالصياغة وذهب إلى أن الألفاظ خدم للمعاني وأوعية لها فهي تتبعها في حسنها وجمالها وقبحها ورداءتها[٥].

---

(١) الشعر والشعراء: ج١ / ٦٦.
(٢) عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام: ٨.
(٣) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى: ١١.
(٤) المصدر نفسه: ١٣.
(٥) ينظر: دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني: ٩٥- ٩٧.

أي إن للألفاظ وظيفة معينة عليها أن تؤديها وإلا فلا قيمة لها في ذاتها على أن الألفاظ تتحدد قيمتها بمقدار ما توحيه من داخل الصورة المركبة.

ولهذا نجد الدكتور أحمد بدوي كان صريحاً في سلك عبد القاهر مع أصحاب الصياغة فهو «أحد نقاد العرب الذين يعنى معظمهم بالصياغة اللفظية، ويرونها المظهر الأساسي في الأدب» وإنه في ذلك كالجاحظ تماماً في العناية بالصياغة ويراها هي التي تميز النص وترفعه على غيره(١).

أما الأستاذ محمد خلف الله أحمد فنجده قد وقف موقفاً متردداً، إذ نجده في مواضع يصرح بأن عبد القاهر قد عالج في كتابه (دلائل الإعجاز) طريقة نظم الكلام وترتيب معانيه محاولاً في ثنايا كل ذلك أن ينقل الاهتمام من جانب اللفظ إلى جانب المعنى، منبها إلى أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة(٢). ونجده في موضع آخر يقول:(إن نظرية عبد القاهر في أمر اللفظ والمعنى تحتاج إلى نظر ومناقشة ويتلجلج في بعض جوانبها شيء من الغموض والتناقض والإسراف) (٣).

غير أننا نجد الدكتور مصطفى هدارة لم يرتضِ هذا الرأي للأستاذ خلف الله في هذا الصدد(٤).

وقد جعل الدكتور بدوي طبانة عبد القاهر (رجل المعنى والفكر والمنطق) إذ قال: (إنه استمر على رأيه في إكبار المعنى، سواء في كتاب الدلائل أو الأسرار وقد جعل المعنى أساس كل جمال في العمل الأدبي) (٥).

ثم يقول الدكتور طبانة: (وكما كان الجاحظ مغاليا في تقدير اللفظ كان عبد القاهر مغاليا في تقدير المعنى) (٦).

ومن هنا وجد الدكتور عبد الحكيم راضي اتفاقاً بين الباحثين إذ قال:- (لقد وافق الدكتور مصطفى ناصف رأي الدكتور طبانة في هذا الرأي مع حُكم غير مفهوم بالفصل بين النظرية الأدبية عند عبد القاهر وموقفه في تعليل مكمن الإعجاز في النص القرآني) (٧).

وينقل الدكتور ناصف لنا رأياً لأبي حيان التوحيدي فهناك (خلاف بين اللفظ والمعنى)، ويعلق على هذا القول ويقول:إِنَّ(أبا حيان متفلسف يرى اللفظ بائداً على الزمان،

---

(١) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ط٣ – ١٩٦٤م: ٣٦١. ودلائل الاعجاز: ١٢٩.
(٢) ينظر: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده: ٢١٣.
(٣) المصدر نفسه: ٢١٣-٢١٤.
(٤) ينظر: مشكلة السرقات: ٢٠١- ٢٠٢.
(٥) ينظر: البيان العربي: ١٧٨-١٨٦.
(٦) المصدر نفسه: ١٨٦.
(٧) ظاهرة الخلط: ١٨.

ويأتي البلغاء أو النقاد فيقولون المعنى بائد واللفظ ثابت. والمعنى متهافت على عكس ما يدعي أبو حيان والفلاسفة وأشباههم ولكن الموقف واحد يعبر عنه بعبارات مختلفة) (١).

كما يقول إن (هذا الموقف يعبر عنه عبد القاهر في فهم اللغة، إن الكلمات أدوات للإشارة والكلمات عند جميع الباحثين في اللغة العربية لا تخلق الأفكار والكلمات عندهم ليست مواقف أو رموزاً أو تأويلات أساسية،هم يقولون إذنا نفهم فكرة الرجل بمعزل عن كلمة الرجل نفسها) (٢).

ويتحدث الدكتور ناصف عن ثنائية المعنى المطروح في الطريق والصياغة التي تجوده، ويقول (إن عبارة الجاحظ التي تذكرنا أول الأمر بكلمة مالا رميه «جرثومة ضخمة» لا لأنها تحمل موقفا جدليا خاصا في الشعر وجودته ولكن لأنها تعبير عن موقف ردئ من اللغة ونشاط الشعر ذاته) (٣).

ثم يفسر الدكتور ناصف عبارة الجاحظ ويقول: (أن الجاحظ في هذه الرسالة يقول المعنى قد يوجد، ولا عبارة عنه ولا لفظ يؤديه. هناك معان، وهناك أسماؤها والله تعالى يعلم آدم مرة هذه الأسماء ومرة هذه المعاني وهناك فرق بين الدلالة والمدلول عليه ولكن المدلولات أو المعاني مطروحة في الطريق يعنى أن العلم بالأشياء مركوز في طبائع الناس الذين تعلموا ما تعلمه آدم من قبل ولهذا كان الجاحظ وجميع نقاد القرنين الثالث والرابع يفهمون ما يسمى العبارة الموجزة والعبارة المطنبة فهما مطابقا لهذه الفلسفة) (٤).

ويرى الدكتور ناصف إن عبد القاهر حينما جاء (أحدث ضجة كبيرة نافعة، ولكن عبد القاهر لم يحد قيد شعرة عن هذه « الفلسفة الرديئة») (٥).

والملاحظ ان عبد القاهر قرأ عبارة الجاحظ كما قرأها كل مثقف وخرج بنتيجة من هذه العبارة، أن المعنى يشبه فضة الخاتم و صنعة الخاتم تشبه اللفظ والتأليف، ويخرج ناصف من هذه النتيجة بأنه ما يزال هناك انفصال بين المعنى وطريقة التعبير عنه بين ما تقوله وكيفيه قوله أو أدائه(٦).

وقد وازن عبد القاهر بين اللفظ والمعنى إذ يقول الدكتور إبراهيم سلامة (لم يغب عن عبد القاهر حجة واحدة من هذة الحجج – يقصد حجج أصحاب اللفظ – وقد نصب نفسه لدحضها والرد عليها وإرجاعها إلى ما يريد من نصرة المعنى، فهو يرى أن الشأن كله للمعاني وأن الألفاظ تقع مرتبة على الورق إذا كانت المعاني مرتبة في ذهن الكاتب وأن اللسان يجري بها مرتبة إذا كانت معاني هذه الألفاظ منظمة في ذهن الخطيب، فإذا رتبت المعاني

---

(١) نظرية المعنى: ٤١-٤٢.
(٢) نظرية المعنى: ٤٢.
(٣) المصدر نفسه: ٤٢.
(٤) المصدر نفسه: ٤٢-٤٣.
(٥) المصدر نفسه: ٤٣.
(٦) ينظر: نظرية المعنى: ٤٣.

ترتيبها الطبيعي حصلت على صورة خاصة في التأليف يرجع الحسن فيها إلى ترتيب المعاني لا إلى انتقاء الألفاظ) (١).

بينما نجد الدكتور عبد الحكيم راضي يقول مع (هذه العناية بالمعاني يخطئ كل الخطأ من يفهم عن عبد القاهر أنه لا يعني إلا بالمعنى وأنه يهمل التصوير الذي لا يكون إلا بترتيب الألفاظ والتأليف بينها في صورة مرادفة للأديب يبتكرها ويقصد إليها ويُعرف بها وتُعرف به) (٢).

ثم يقول الدكتور إبراهيم سلامة (وكما انتقد عبد القاهر أبا هلال في الخروج بكلام الجاحظ عما قصد إليه ينتقد أيضا الآمدي وغيره ممن قالوا إن من أخذ معنى عارياً فكساه لفظا من عنده كان أحق به...) (٣).

إلا أن الدكتور عبد الحكيم راضي يخالف الدكتور إبراهيم سلامة هنا ويقول: (الواقع أن عبد القاهر لم ينتقد لا الآمدي ولا أبا هلال، وهو يقبل العبارة المذكورة مثل بقية العبارات التي يشير ظاهرها إلى تعظيم شأن اللفظ وهي في حقيقتها تؤكد قيمة المعنى) (٤).

وكذلك سلك الدكتور غنيمي هلال المسلك نفس في عَدّ عبد القاهر قد وازن بين اللفظ والمعنى من حيث القيمة، فعبد القاهر (لم يُقر من رجحوا المعنى على اللفظ... بل كان من أنصار الصياغة، من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية...) (٥).

ومن هذا يسأل الدكتور غنيمي هلال هل معنى ذلك أن عبد القاهر من أنصار اللفظ؟ ثم يجيب عن ذلك يأبى عبد القاهر أن يكون من أنصار اللفظ على نحو ما رآه مَنْ سبقوه في جملتهم، إذ إن هؤلاء يجهدون أنفسهم في الكشف عن حسن الكلام في حسن ألفاظه في ذاتها... (٦).

وكذلك نجد الدكتور أحمد مطلوب قد سار في المسار نفس في أنَّ عبد القاهر قد وازن بين قيمة كل من اللفظ والمعنى في إطار النص الأدبي إذ قال: (إن عبد القاهر في كل ما عرضه ليس من أنصار الألفاظ من حيث هي كلم مفردة، وليس من أنصار المعاني التي هي أساس كل شيء، بغض النظر عن تجانس الألفاظ وتلاحمها، وإنما هو من أنصار الصياغة من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية) (٧).

ومن هذا تسقط كثير من الاعتراضات عليه، وترد جميع التهم التي وجهت إليه، فعبد القاهر ليس ممن يتأرجح بين اللفظ والمعنى، بل هو ممن جمع بينهما وسوى بين خصائصهما وجعلهما شيئا واحداً يعتمد على الصياغة التي نضجت في بحوثه.

---

(١) بلاغة أرسطو:٣٧١ -٣٧٢.
(٢) ينظر: ظاهر الخلط: ٢١.
(٣) بلاغة أرسطو: ٣٨٩.
(٤) ظاهرة الخلط: ٢٢.
(٥) ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٢٥٥-٢٥٦.
(٦) المصدر نفسه: ٢٥٩.
(٧) عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده: ١١٥.

وكذلك نجد الدكتور احمد مطلوب يقول ليس بين الجاحظ وعبد القاهر خلاف فكلاهما يرى الصياغة الأدبية هي التي يتفاضل بها أصحاب الكلام، ومما يدلنا على ذلك استدلاله بكلام الجاحظ على مذهبه في الصياغة وإيمانه به(١).

وهنا يوافق الدكتور عبد الحكيم راضي رأي الدكتور أحمد مطلوب في هذه المسألة في أنَّ عبد القاهر يميل إلى الصياغة وإتباعه في ذلك مذهب الجاحظ الذي استشهد به عبد القاهر(٢).

ومن كل ما تقدم نجد أن الدكتور عبد الحكيم راضي قد عالج هذه القضية على مستويين، أولهما خاص، ويتعلق بالمفاهيم، والآخر عام ويتعلق بمشكلة المصطلح في التراث، ونجده يقول (إن هذه مشكلة بدأت بمقدمة وانتهت إلى نتيجة، أما المقدمة فهي قصور المصطلحات الدالة على هذين المفهومين «اللفظ والمعنى» أو «الشكل والمحتوى»، أما النتيجة فهي شيوع ظاهرة الازدواج في دلالة كل من المصطلحين، وكلتاهما المقدمة والنتيجة أو القصور والازدواج ترتب عليهما الكثير من الاضطراب والخلط في فهم مسائل ذلك النقد وقضاياه خاصةً ما يتصل بقضية الشكل والمحتوى، ليس بين المحدثين فحسب وإنما لدى القدماء أيضاً) (٣).

ويقول:- (من هنا لم تكن مشكلة اللفظ والمعنى مشكلة بلاغية فحسب، أو حتى مشكلة لغوية، لقد كانت موضع اهتمام بيئات عديدة أخرى فإلى جانب النحاة واللغويين كان هناك المفسرون والفقهاء والأصوليون والمتكلمون من مختلف الفرق) (٤).

ويذكر الدكتور شكري عياد: (أن الخصومة حول اللفظ والمعنى ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغذها دوافع اعتقاديه أخرى سياسية واجتماعية) (٥).

ومن هنا يقر الدكتور عبد الحكيم راضي بقوله (مع إيماننا بانصراف الجاحظ فعلا إلى جانب اللفظ بمعنى التركيب والصياغة فإن دقة الموقف تقتضي منا سؤالا عما إذا كان الجاحظ قد بدأ بالإعلاء من شأن اللفظ فغض من شأن المعنى، أو أنه بدأ بالابتعاد عن شأن المعنى فكان طبيعيا أن يتجه إلى تسليط الضوء على اللفظ) (٦).

إذ نجده يرجح الرأي الثاني بمقولته هذه إضافة إلى ذلك فأنه يؤكد (أن مفهوم كل من « اللفظ» و « المعنى » عند عبد القاهر مضطرب خاصة بين الدارسين المحدثين) (٧).

من خلال ما تقدم يمكن أن نستنتج أن الدكتور عبد الحكيم راضي قد ادرك في دراسته لقضية اللفظ والمعنى أن المعنى مصطلح متعدد الدلالة ومتنوع الأبعاد كما أنه أدرك مدى سعة عناية الجاحظ باللفظ إلى جانب أنه لا يهمل المعنى كل الإهمال، كما أكد في

---

(١) المصدر نفسه: ١١٦.
(٢) ظاهرة الخلط: ٢٥.
(٣) ظاهرة الخلط : ٧.
(٤) المصدر نفسه: ٩.
(٥) كتاب ارسطو طاليس (فن الشعر) د. شكري عياد: ٢٤٧.
(٦) الأبعاد الكلامية والفلسفية في الفكر البلاغي والنقدي: عبد الحكيم راضي: ٢١٤.
(٧) ظاهرة الخلط: ٣٧.

معالجاته لهذه القضية قصور المصطلحات الدالة على هذين المفهومين « اللفظ والمعنى » ودلالتهما بما ترتب عليهما شيئا من الاضطراب والخلط في فهم مسائل النقد وقضياه خاصة ما يتعلق بقضية الشكل والمحتوى بين المحدثين والقدماء على السواء.

من خلال ذلك كله نجد أن الدكتور عبد الحكيم راضي قد عالج هذه القضية بجانبيها الخاص المتعلق بالمفاهيم والعام المتعلق بمشكلة المصطلح في التراث إذ أكد أن مشكلة اللفظ والمعنى لم تكن بلاغية فحسب أو حتى مشكلة لغوية وإنما كانت موضع عناية جهات كثيرة إلى جانب النحاة واللغويين كان هناك المفسرون والفقهاء والأصوليون من مختلف الفرق لذلك عبر وبشكل واضح على أن مفهوم اللفظ والمعنى قد يكون مضطربا لدى بعض الدارسين المحدثين.

ومن كل ما تقدم يحدثنا الدكتور عبد الحكيم راضي عن الإشكاليات التي وجدها كل من الجاحظ وعبد القاهر إذ يقول إنَّ (الجاحظ قد أوجد لنا ما يمكن أن نطلق عليه إشكالية المعنى / المعنى، فإن عبد القاهر قد أوجد بدوره عدداً من الإشكاليات منها:- إشكالية اللفظ / المعنى، إشكالية اللفظ / اللفظ، وإشكالية المعنى / المعنى) [١].

ولهذا فان حديث عبد القاهر لم يكن إذن عن معنى واحد ولفظ واحد، ينتصر لهذا مرة ضد ذاك، وينتصر لذاك مرة ضد هذا، فيكون التناقض من النوع البسيط، إنما في حديثه أكثر من معنى و أكثر من لفظ، أو بعبارة أخرى أكثر من مستوى للمعنى وأكثر من مستوى للفظ، وهذا حسب ما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي هو (الذي أفضى إلى ظهور الإشكاليتين، إشكالية اللفظ / اللفظ، وإشكالية المعنى / المعنى) [٢].

وهنا يؤكد لنا عبد القاهر قيام هذه الإشكالية – إشكالية اللفظ والمعنى – وهي كما يراها الدكتور عبد الحكيم راضي (إشكالية فنية، تتعلق بصلب النظرية الأدبية) [٣] ، أما الإشكاليتان الأخريان فيقول عنهما إنهما(إشكاليتان لغويتان أساسا تتعلقان بدلالة كل من اللفظ والمعنى عنده) [٤].

والواقع أن هناك جدلاً لا يمكن الخلاص منه بين الإشكاليتين الأخيرتين « اللفظ / اللفظ، و المعنى / المعنى»، والإشكالية الأولى « اللفظ / المعنى» وهو جدل يمكن أن نصفه بالتعقد، ذلك أن العلاقة بين الطرفين تختلف سلبا وإيجابا في مرحلة النشأة عنها عند محاولة الحل، فيرى الدكتور عبد الحكيم راضي أن إشكالية اللفظ /المعنى هي التي أوجدت الإشكاليتين الأخريين[٥].

وهنا اوجد عبد القاهر المجال للحديث عن أكثر من لفظ وأكثر من معنى، إذ إن هناك لفظا هو مناط القيمة ولفظا عارياً منها، ومعنى هو مناط القيمة ومعنى عارياً منها،

---

(١) ظاهرة الخلط: ٧٩.
(٢) المصدر نفسه: ٨٠.
(٣) المصدر نفسه: ٨٣.
(٤) المصدر فسه: ٨٣.
(٥) ينظر: ظاهر الخلط: ٨٣.

وعلى هذا النحو فإن القضية لم تعد قضية لفظ مقبول ومعنى مرفوض، أو العكس، لقد أصبحت القضية قضية لفظ مقبول ولفظ مرفوض، كما أصبحت معنى مقبولاً ومعنى مرفوضاً.

ويستبعد عبد القاهر أن يكون للخصائص الصوتية للفظة قيمة في الحكم على الكلام، ولذلك يرفض ما قد يتعلق به البعض من شبهة تعلق الفصاحة بصفة «التلاؤم اللفظي» و « تعديل مزاج الحروف» حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على اللسان(١).

أما المعنى فيمكن أن تنحصر صفاته في اثنتين هما: العموم أو الشيوع من جهة، و سهولة التحصيل أو الإيجاد من جهة ثانية.

قد عَبَّر الدكتور عبد الحكيم راضي عن المعنى الذي استبعده عبد القاهر وغيره من النقاد العرب بـ« المعنى الإجتماعي» ويقول (ورأينا مصداق هذا في حديثهم عن المعاني المشتركة التي لا يقال فيها بالسرقة أو الأخذ لأنها من نوع ما هو شائع عام في الطباع) (٢).

كما يرفض عبد القاهر أن (تكون الكناية والاستعارة والتمثيل أوصافا للفظ، لأنه لا يتصور أن تكون مزيتها في اللفظ حتى تكون أوصافاً له وذلك محال، من حيث يعلم كل عاقل أنه لا يكنى باللفظ عن اللفظ، وأنه إنما يكنى بالمعنى عن المعنى، وكذلك يعلم أنه لا يستعار اللفظ مجرداً عن المعنى، ولكن يستعار المعنى، ثم اللفظ يكون تبع المعنى... ويعلم كذلك أنه محال أن يضرب المثل باللفظ، وأن يكون قد ضرب لفظ « أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى» مثلا لتردده في أمر البيعة) (٣).

هنا يقول الدكتور عبد الحكيم راضي (أن عبد القاهر يقرر بعد أن كرر القول بعودة المزية في هذه الأجناس إلى «اللفظ»... يجئ ليقرر أن حقيقتها « إثبات معنى لمعنى» وأن القصد بالإثبات فيها «إلى معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه» وأنه فيها «إنما يكنى بالمعنى عن المعنى» وأن الدلالة فيها « دلالة معنى على معنى» وأن المتكلم يتوصل « بدلالة المعنى على المعنى إلى فوائد»)(٤).

ويبدو ان عبد القاهر قد مهد في إطلاق كلمة «المعنى» على هذه الفنون، وذلك في حديثه عن «اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره»، وهو ما جعل مداره في الأعم الأغلب على «الكناية والمجاز» ثم أضاف إليهما التمثيل، إذ 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) (٥).

---

(١) ينظر: دلائل الإعجاز: ٥٧، وينظر: ظاهر الخلط: ٨٦.
(٢) ظاهرة الخلط: ١١٠، وينظر: الوساطة ١٨٣.
(٣) دلائل الإعجاز: ٤٤٣.
(٤) ظاهرة الخلط: ١٢٤.
(٥) دلائل الإعجاز: ٢٦٢.

وبذلك يؤكد عبد القاهر أن في الإمكان أن يطلق على عنصر الشكل مصطلح «المعنى» أيضاً أو «المعنى الأول»، وأن هذا «المعنى» أو «المعنى الأول » هو مناط القيمة، خلافاً للمعنى، أو المعنى الثاني، أو الغرض وهو الذي استبعده من حيز القيمة(١).

وهنا نصل إلى نتيجة وهي ما يسمى «بمصطلحات علم اللغة» - كما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي _، تعدد الدوال على المدلول الواحد، وكذلك تعدد المدلولات التي تندرج تحت الدال الواحد وهذه تمثل الظاهرة الأولى، أما الظاهر الثانية فتتمثل في أن الدال الواحد يدل على أكثر من مدلول، والمثل الواضح على هذا مصطلح «المعنى» الذي يقع مرة في جانب المحتوى، ومرة في جانب الشكل وهو المسلك الذي يفضي إلى أن يطلق مصطلح «المعنى» مراداً به نفس ما يراد بمصطلح «اللفظ»، حين يطلق كلاهما على عنصر الشكل أي الصياغة الفنية(٢).

والملاحظ أنَّ كثيراً من البلاغيين والنقاد من القدماء وفي مقدمتهم الجاحظ وعبد القاهر قد راوحوا بين إطلاق المصطلحين «اللفظ و المعنى» على عنصر الشكل، وهو ما كان ينبغي التنبيه عليه من جانب القدماء والتنبيه عليه من جانب المحدثين، فذلك كان كفيلا لدى القدماء بتصحيح تصور أمثال الخطيب القزويني، لما اعتقد أنه تناقض في مواقف عبد القاهر، كما كان كفيلا لدى المحدثين ممن أمنوا على تصور الخطيب، بتحرير نظرتهم إلى موقف عبد القاهر وغيره من عنصري الشكل والمحتوى،... فلا يوصف كل منهم من أنصار اللفظ – الشكل – أو من أنصار المعنى – المحتوى(٣).

وعلى سبيل المثال فهذا الباب الذي عقده ابن جني في الخصائص بعنوان « باب في الرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني»، يقول الدكتور عبد الحكيم راضي أن (هذا الباب يحمل دفاعاً رائعاً وتوجيها سديداً لما قد يوحي به كلام الجاحظ من ميل إلى جانب اللفظ وهو أوقع من كل الاجتهادات التي تكبدها المحدثون لإقامة ما تصوروه من أود في تصريح الجاحظ، إذ يرى ابن جني أن العناية باللفظ والتأنق فيه والمبالغة في إصلاحه هي قمة العناية بالمعنى والحرص عليه) (٤).

وليس من شك في أن هذا التصور قد قدم الحل الأمثل لهذه المشكلة – في حالة تصور وجودها طبعا – وذلك بإزالة التنافي بين العناية باللفظ وتقدير قيمة المعنى، وبين تقدير قيمة المعنى وضرورة العناية باللفظ. فأهمية المعنى تقتضي أن يعتنى باللفظ، والعناية باللفظ هي مقتضى أهمية المعنى.

ولذلك يقول ابن جني (إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة والخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأفخم قدراً في نفوسها. فأول ذلك عنايتها بألفاظها،

---

(١) ظاهرة الخلط: ١٢٦-١٢٧.
(٢) المصدر نفسه: ١٣٣.
(٣) ينظر: ظاهرة الخلط: ١٣٣-١٣٤.
(٤) المصدر نفسه: ١٣٥.

فإنها لما كانت عنوان معانيها وطريقا إلى إظهار أغراضها ومراميها أصلحوها ورتبوها وبالغوا في تحبيرها وتحسينها ليكون ذلك أوقع لها في السمع وأذهب بها في الدلالة على القصد...) (١).

وهذا من شأنه لدى الدكتور عبد الحكيم راضي أن (يلغي الأثر المترتب على صيغة التفضيل للمعنى في حديث أبن جني « أقوى، أكرم، أفخم » إذ لا مكان للمفاضلة إلا عند الاضطرار إلى الاختيار او التفضيل، وهو غير مطلوب، لأننا بصدد طرفين يعضد كل منهما الآخر، فأهمية المعنى تقتضي أن يعتنى باللفظ، والعكس) (٢).

وهكذا يجئ الخلاف بين ابن جني ومجموعة النقاد على مستويين: عام يتعلق بموقف العرب عموماً من عنصري اللفظ والمعنى، إذ يرى ابن جني أنهم لم يغفلوا شأن المعاني، وإنما وفوها حقها وأولوها عنايتهم، متوسلين إلى ذلك بالعناية باللفظ والتأنق فيه. أما المستوى الخاص فيتعلق بالأبيات الحائية التي وقفوا عليها وأجمعوا على أنها بعبارة ابن جني شريفة اللفظ مشروفة المعنى، إذ رأى هو أن معناها لا يقل قيمة عن لفظها إن لم يتقدم عليه(٣).

هذا الموقف حسب ما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي من جانب ابن جني ونصوصه التي حملته إلينا لا (يقل أهميه عن نص الجاحظ الشهير...، بل هو أهم من نص الجاحظ، لأنه من ناحية لم يستوف حقه من التأمل والعناية، ولأنه من ناحية أخرى يحمل التوجيه السديد لمراد نص الجاحظ، ويعمل من ناحية ثالثة على تلافي بعض ما خلفه ظاهر كلام الجاحظ من آثار لم تكن في حسبانه، ولأنه أخيراً يمثل اختيار عبد القاهر في محاولته لدحض شبهة القائلين بأن للفظ مزايا خاصة ينفرد بها وتطلق عليه بعيداً عن المعنى) (٤).

ومن هنا كان وقوف عبد القاهر عند الأبيات نفسها مدافعا عن معناها منتهجا السبيل نفسه التي سلكها ابن جني معرجا على جوهر الأفكار التي وقف عندها.

وهنا يقول الدكتور عبد الحكيم راضي (جاءت النتيجة التي تكاد تصل إلى حد المفاجأة، أعني ما لمحناه يقيناً من متابعة عبد القاهر لابن جني في رأيه في قيمة المعنى في الأبيات المشار إليها، وهي المتابعة التي استدعت بدورها التنبيه إلى تأثر عبد القاهر في موقفه من عنصري اللفظ والمعنى عموما برأي ابن جني في بابه المشار إليه... خاصة حين يكرر أن البلاغيين كثيراً ما يتكلمون عن ميزات في اللفظ لا يمكن فهمها إلا إذا كان المقصود بها المعنى) (٥).

---

(١) الخصائص: ج١/ ٢١٥-٢١٦.
(٢) ينظر: التقديم لكتاب الخصائص: ج١/ ٩-١٠.
(٣) ينظر: المصدر نفسه : ج١/ ١٣-١٤.
(٤) التقديم لكتاب الخصائص: ج١/ ١٤.
(٥) المصدر نفسه: ج٢/ ٤. وينظر دلائل الإعجاز: ٦٣-٦٤.

المبحث الثاني

قضية القدماء والمحدثين

إن هذه القضية ليست جديدة إذ (لم يخلُ عصر أدبي في حياة الأمم التي كان لها نصيب من الأدب وحظ في إتقان القول وإجادته من هذه القضية) (١).

إذ (إن الخلاف قد وقع بالفعل في أواخر القرن الأول وأوائل القرن الثاني للهجرة بين أنصار الجاهليين والإسلاميين...، ثم ظهر الخلاف في منتصف القرن الثاني بين أنصار العرب الجاهليين وإسلاميين وأنصار المحدثين. أي ظهر الخلاف حول بشار وتلاميذه ومن كان ينتصر لهم من الأدباء وبين امرئ القيس وتلاميذه) (٢).

(ثم ظهر الخلاف في القرن الثالث بين الذين كانوا ينتصرون للبحتري وأبي تمام والذين كانوا ينتصرون لأبي نواس ومسلم، ثم ظهر الخلاف في القرن الرابع بين الذين كانوا ينتصرون للمتنبي والذين كانوا ينتصرون لأبي تمام) (٣).

نرى من ذلك أن كل هذا العصر الذهبي عند العرب كان مملوءاً بالاختلاف بين القدماء والمحدثين، وذلك لانقسام الناس على فئتين تميل إحداهما إلى القديم، وتجد فيه لذاتها، وأنسها، وتميل الأخرى إلى الجديد لأنه يعبر عن نفسيتها ومشاعرها وبيئتها التي تعيش فيها، وفي عصرنا نلمس هذا الصراع ماثلاً أمام أعيننا في مناحي الحياة كلها الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها.

إن حديثنا هنا ينصب على الأدب فإنه سيكون عن بدء الخصومة بين القديم والجديد في الأدب العربي وخاصة الشعر لكونه الفن الأول لدى العرب وكما روي عن النبي (صلى الله عليه وسلم) قوله: (لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين) (٤)، فهو ديوانها وسجل مآثرها وأيامها.

ماذا نعني بالقديم والجديد؟

لقد حدد العلماء بداية القديم بنضج الشعر العربي قبل الإسلام بقرن ونصف تقريباً ونهايته في أوائل القرن الثاني للهجرة(٥).

---

(١) حديث الأربعاء: طه حسين، دار المعارف مصر د.ت: ج٢/ ٣.
(٢) المصدر نفسه: ج٢ / ٦.
(٣) المصدر نفسه: ج٢ / ٧.
(٤) ينظر: العمدة، ابن رشيق: ٣٠، وهذا حديث موضوع لا أصل لهُ.
(٥) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري طه إبراهيم : ٨٧.

كما يشير إلى ذلك القاضي الجرجاني إذ قال:- (ولا يرى الشعر إلى القديم الجاهلي وما سلك به ذلك المنهج وأجرى على تلك الطريقة ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة، وابن هرمة، وابن ميادة، والحكم الخضري، فإذا انتهى إلى من بعدهم، كبشار وأبي نواس وطبقتهم، ولهذا سمي شعرهم ملحاً وطرفاً، واستحسن منه البيت استحسان النادرة، وأجراه مجرى الفكاهة) (١).

ومن هنا ندرك أن القديم ينتهي عند ابن هرمة الذي يعد من أنصار القديم آخر سلسلة القدماء وهذا يعني أن القديم يشمل الأدب الجاهلي والأدب الإسلامي.

كما يوجد من تعصَّب للقديم وقصره على الشعر الجاهلي فحسب الذي كان مصدراً للاحتجاج به على لغة العرب(٢).

كما يروي ابن رشيق عن الأصمعي: (أنه قال عن أبي عمرو بن العلاء جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتج بيت إسلامي) (٣).

أما مفهوم الجديد فبتحديد نهاية القديم يبدأ الجديد، وكان بشار بن برد (ت ١٦٧ هـ) إعلاناً ببدء الشعر الجديد (المحدث).

يقول طه إبراهيم: (أما عصر المحدثين فبدؤه قبيل قيام الدولة العباسية بدؤه في الواقع من عهد بشار، ومروان بن أبي حفصة، ومطيع بن إياس وغيرهم من مخضرمي الدولتين، ويشمل كل من جاء بعدهم من الشعراء الذين كتبوا باللسان العربي إلى اليوم) (٤).

نفهم من هذا أن الشعر المحدث لم ينته عصره، لكن الواقع يقول إن مفهوم القديم والجديد أمر نسبي لا يمكن تحديده بسهولة، فنحن اليوم نرى شعر شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم قديماً والشعر الحر أو قصيدة النثر شيئاً جديداً.

ولقد فطن ابن رشيق لهذه القضية – نسبة القديم والجديد – فقال: (كل قديم من الشعراء محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله) (٥)

ويعلق على قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفتَ الدار بعد توهمِ(٦)

بقوله: (يدل على أنه كان يعدُّ نفسه محدثاً قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه، ولم يغادروا له شيئاً) (٧).

---

(١) الوساطة: ٥٢.
(٢) من قضايا النقد القديم الخصومة بين القدماء والمحدثين، بحث منشور في مجلة آداب المغربية خ. ك. ظ. : ١٠.
(٣) العمدة:ج١/ ٩٠. وفي رواية (عشر حجج).
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم : ٨٩.
(٥) العمدة: ابن رشيق: ج١/ ٩٠.
(٦) ديوان عنترة بن شداد ضمن شرح الأشعار الستة الجاهلية: البطليوسي: القسم الثاني، دار الشؤون الثقافية – بغداد ٢٠٠٠م: ١٢.
(٧) العمدة: ج١/ ٩١.

ومن هذا نجد أن المتعصبين للقديم هم الرواة واللغويون لارتباطه بمهنتهم، وقد خصهم ابن رشيق في حديثه على تقليلهم وتقبيحهم للجديد فقال: (هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه كالأصمعي وابن الأعرابي أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب ويقدم من قبلهم) (١).

ولو نظرنا في تاريخ الأدب وكتبه لوجدنا أنها توحي بآخرين غير أولئك يشدهم القديم ويطربون له ولذا وجد شعراء ونقاد من أصحاب الذوق الأدبي الرفيع يقفون وراء القديم ويشدون من أزره.

أما اتصال الشعر القديم بالدين:

فقد كان هذا السبب الأكبر في الانتصار للقديم، إذ كانت حاجة الرواة واللغويين للشاهد في تفسير لفظة في آية أو حديث يدعم أقوالهم ويؤكدها.

كما يوضح ابن رشيق أن تعصب هؤلاء كان لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون(٢).

الوقوف ضد تيار الشعوبية:

كما هو معلوم ان اغلب الشعراء المحدثين كانوا هجناً ليسوا عرباً أقحاحاً، وقد هاجموا القديم، وعابوه، وثاروا على طرائقه، فوقف أنصار القديم ضدهم وأعجبوا بالقدماء دون غيرهم لأن هؤلاء كانوا عرباً أقحاحاً لم يقولوا الشعر إلا بسليقة عربية صميمة في حين أن عدداً كبيراً من المحدثين كانوا من أصل غير عربي.

ارتباط الشعر بالخلفاء والوزراء:

كان الخلفاء والوزراء يدنون الرواة واللغويين ويقدمونهم على غيرهم، فهم إما كتاب لديهم وإما مؤدبون لأولادهم، ولذا قدس الرواة واللغويون الشعر القديم.

ويرى عثمان موافي أن السبب (في ذلك يرجع إلى ناحيتين: أولاهما: شيوع الكتابة الديوانية، وثانيهما: انتشار المؤدبين في قصور الخلفاء العباسيين واعتمادهم في التأدب على الشعر القديم وكان معظمهم من اللغويين) (٣).

---

(١) المصدر نفسه: ج١ / ٩١.
(٢) ينظر: العمدة: ج١ / ٩١.
(٣) الخصومة بين القدماء والمحدثين: عثمان موافي: ٢٧-٢٨.

خروج المحدثين على عمود الشعر: -

رأى أنصار القديم في الشعر المحدث شعراً خالف ما تعارف عليه العرب قديماً، وسمي فيما بعد عمود الشعر الذي حدده القاضي الجرجاني بقوله: (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض) (١).

ويأتي عمود الشعر القديم بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة عن طبع وفطره في الإحساس باللغة وليس عن صناعة وقصد أو إعمال فكر وطول تأمل، وما يأتي به الطبع يتصف بالمباشرة بعيداً عن الغموض، داخلا عندهم في السهل الممتنع، وهذا ما يكشف عنه أسلوب الأبيات أو النمط الشعري القديم الذي نسبه لبعض العرب مستوحياً منه طريقة العرب أو عمود شعرها ذلك الأسلوب أو النمط الذي يراه: بعيداً عن الصنعة، فارغ الألفاظ سهل المآخذ قريب المتناول(٢) من مثل:

أقُــولُ لِصَــاحِبي والعِــيْس تَهْــوي بِنَــــا بَـــينَ المُنيفَـــةِ فالضُـــمارِ

تَمَتَـــعْ مِـــنْ شَـــمِيم عَـــرارِ نَجْـــدٍ فَمَـــا بَعْـــدَ العَشِـــيَّةِ مِـــنْ عَـــرَارِ

ألا يَـــا حَبـــذَا نَفَحَـــاتُ نَجـــدٍ ورَيَّـــا رَوضـــهِ غِـــبَّ القطـــارِ(٣)

و هذا التحديد لعمود الشعر يقودنا إلى أمور كانت مثار سخط أنصار القديم على الشعر المحدث الذين رأوا في القديم محافظة عليها، وفي المحدث خروجاً عليها.

---

(١) الوساطة: ٣٨.
(٢) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، د. رحمن غركان، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤: ١٠٨-١٠٩.
(٣) ديوان الحماسة: ج٣/ ٢١٤، ونسبها البعض للصمة بن عبد الله القشيري.

اتخاذ أنصار القديم الزمن مقياسا لجودة الشعر:

كان احتكام هؤلاء النقاد المتعصبين للقديم في تقويم الشعر إلى الزمن قبل أن يكون إلى الفن وأصوله أو إلى الشعر ومقاييسه يعد فساداً في الذوق وميلاً عن جادة الصواب، واتباعاً للهوى ولذا فقد كانوا يعجبون بالشعر عند سماعه أول مرة، فإن علموا أنه محدث ردوه وعابوه.

يقول ابن قتيبة: (فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلَّا أنه قيل في زمانه) (١).

وهنا يثار سؤال مهم جدا هل يتعصب النقاد للشعر القديم على أساس فني؟

من الواضح أن أنصار القديم نتيجة تحمسهم وتعصبهم له يريدونه المثل الأعلى، ويريدونه الأحسن فينظرون للمحدث نظرة ازدراء وتقبيح، وأنه متكلف لا طبع فيه.

إذ نجد القاضي الجرجاني يقول: (وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جلة الرواة من يلهج بعيب المتأخرين فإن أحدهم ينشد البيت

فيستحسنه ويستجيده ويعجب منه ويختاره فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه، كذب نفسه ونقض قوله ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً، وأقل مرزأة من تسليم فضيلة المحدث والإقرار بالإحسان لمولد) (٢).

حكى عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنه قال: أنشد الأصمعي:-

هَلْ إلى نَظْرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلُ ... فيُبَلّ الصَّدَى ويُشفى الغليلُ

إنَّ مَا قلّ مِنكَ يَكْثُرُ عِنْدِي ... وكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ الْقليلُ

فقال: والله هذا الديباج الخسرواني، لمن تنشدني؟

فقلت: إنها لليلتهما فقال: لا جرم والله أن أثر التكلف فيهما ظاهر(٣).

ويقول ابن رشيق: (وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد حسن هذا المولد حتى لقد هممت أن آمر صبياننا بروايته يعني بذلك شعر جرير والفرزدق... وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين) (٤).

فهاتان الروايتان وغيرهما كثير مبثوث في كتب الأدب، تدلان على أن تفضيل المتعصبين للقديم لم يكن قائماً على أسس فنية واضحة معروفة وما ذكرناه من أسباب التعصب للقديم يؤيد هذا.

---

(١) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تح محمد احمد شاكر، دار المعارف:ج١/ ٦٢-٦٣

(٢) الوساطة: ٥٠.

(٣) المصدر نفسه : ٥٠.

(٤) العمدة: ج١/ ٩٠.

وللدكتور عبد الحكيم راضي رأي مفاده (إن هذه القضية هي قضية قديمة جديدة، قديمة لأن في تراثنا النقدي ما يبعث على التساؤل حولها، وجديدة لأن الدارسين في العصر الحديث قد وقفوا عند هذه البواعث، وكثير منهم أطال الوقوف دون أن يتبين الحقيقة، فقالوا فيها بغير ما هي عليه) (١).

و لذلك نجد من الضروري أن نتتبع القضية من بدايتها فنعرض لتصور هؤلاء الدارسين عن موقف النقد العربي من شعر أولئك المحدثين.

ولهذا ذهب الجميع يحشدون النصوص التي تؤيد بأن أولئك النقاد يملكون نزعة محافظة في الشعر العربي، فما داموا قد رفضوا الشعر الحديث، ثم لم يقبلوا منه إلا ما سار على نهج القديم فهم مسؤولون عن كل ما يمكن أن يكون محافظاً في هذا الشعر، و هي نصوص معدودة ترد في جميع الأبحاث بلا استثناء(٢) .

وكان مما يلفت النظر في هذا التصور أنهم وقفوا عند نصوص جزئية لا تعبر عن اتجاهات عامة، وإنما كان الناقد يدلي بالحكم في مناسبة ثم يعدل عنه في أخرى، ومعنى ذلك أن هناك خطأ متصلا في النقد العربي ليس عماده التعصب ضد الحديث وتقديس ما هو قديم، وإنما كان على العكس من هذا يرحب بالجديد ويقبله وينوه به(٣).

والواقع أنه ما لم يؤخذ الاتجاه العام لحركة النقد العربي في الحسبان، فإنه يكون من الصعب فهم أي موقف من مواقف ذلك النقد، إذ إن مجرد الوقوف عند نصوص جزئية لا يكفي، إذ توجد نصوص كثيرة أخرى تنقضها ومن ثم يصبح الاكتفاء بمجرد النصوص غير مجد وهذا ما تبدو صحته من مجرد النظر في محاولات الدارسين في عصرنا الحديث للتدليل على تعصب قدامى النقاد ضد شعر المحدثين في العصر العباسي وضد محاولات التجديد في ذلك الشعر.

فعلى الرغم من اتفاقهم على هذا التصور لموقف أولئك النقاد، فإننا لا نعدم الخلاف بينهم، وعلى سبيل المثال: دعوة أبي نواس وقيمتها، ومدى وقعها على أولئك النقاد و موقفهم منها، أهوجمت؟ أم لم تهاجم؟ هذه أسئلة كلها يطرحها الدكتور عبد الحكيم راضي.

عند الحديث عن قيمتها نجد الدكتور طه حسين يشيد بها ويقول: (إن أبا نواس كان يدعو الناس إلى تغيير القديم، كما يرى في دعوته مذهبا في الصدق الفني) (٤).

أما طه احمد إبراهيم فانه يرى أنها المحاولة الوحيدة في النقد العربي التي استهدفت تجديد الشعر تجديداً حقيقياً وأن أخفقت في النهاية(٥).

ويقلل الدكتور عبد القادر القط من قيمة هذه المحاولة على أساس أنها لا تمثل ثورة فنية على تقاليد الشعر العربي(١).

---

(١) النقد العربي و شعر المحدثين في العصر العباسي: د. عبد الحكيم راضي: دار الشايب للنشر: ط١ ١٩٩٣م: ٥.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٢.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٢-١٣.
(٤) حديث الأربعاء: ج٢/ ٩٤.
(٥) ينظر: تاريخ النقد العربي عند العرب: طه احمد إبراهيم: ١٠٣.

هذا عن الاختلاف في قيمتها، أما عن وقعها على أولئك النقاد وموقفهم منها، فنجد الدكتور طه حسين يرى أنها كانت محل سخط لما فيها من هجوم على العرب وهجوم على القديم لأنه عربي.

بينما لا يشير طه احمد إبراهيم إلى أنها كانت عرضة لهجوم خاص من جانب النقاد.

أما الدكتور عبد القادر القط والدكتور محمد مندور فإنهما لا يريان أن أحداً لم يهاجم دعوة أبي نواس هجوما مماثلا لما حدث مع أبي تمام وذلك يعود إلى أنها كانت ضئيلة الأهمية من الوجهة الفنية.

ويرى أحمد أمين أن أنصار القديم هاجموا تلك الدعوة واضطروا أبا نواس إلى الرجوع عن مذهبه في الدعوة إلى الإقلاع عن بكاء الديار ووصف الأطلال في افتتاح القصائد(٢).

بل إنهم يختلفون في نوع المهاجمين لتلك الدعوة، فيشير الدكتور طه حسين إلى تعرض الشعراء المجددين لسخط الأئمة والعلماء من رجال الدين(٣).

في حين يرى أحمد أمين ومحمد مصطفى هدارة أن مصدر الهجوم على أبي نواس كان الرواة وعلماء اللغة(٤).

ويقول الدكتور إبراهيم سلامة: (أن الرواة واللغويين كانوا يسعون إلى كبت كل صوت يرتفع بالتجديد) (٥).

ويوافق الدكتور شكري عياد الدكتور إبراهيم سلامة في هذا، حين يذكر أن أصحاب النقد العربي الخالص ألزموا الشعر المحدث منهج القصيدة التقليدية(٦).

موقف النقد العربي الحديث من شعر المحدثين:

من كل ما تقدم نجد أن الدكتور عبد الحكيم راضي يقول:- (إن الدكتور طه حسين يرى أن ميدان الخصومة كان الشعر، وأنها دارت حول اللفظ والمعنى ولم تتجاوزهما، كما أن مقدار التجديد الذي تحقق نتيجة لتلك الخصومة كان ضئيلا بالقياس إلى التطور الواسع في العصر العباسي، وحين يحاول تعليل تلك الظاهرة يذكر عددا من الأسباب يرى أهمها عدم معرفة الأمة العربية لشيء من الآداب الأجنبية، كما يذكر حرص الأمة العربية على سننها القديمة، ثم ما تتمتع به الآداب العربية القديمة من جاذبية وخلابة...) (٧).

---

(١) حركات التجديد في الشعر العباسي عبد القادر القط، بحث منشور ضمن مجموعة من الدراسات مهداة (إلى طه حسين في عيد ميلاه السبعين): ٤١٨.
(٢) جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي، بحث منشور في مجلة الثقافة، العدد ١٩ مايو ١٩٣٩: ١٧.
(٣) ينظر: حديث الأربعاء: ج٢/ ١٠.
(٤) جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي: ١٨، وينظر: مشكلة السرقات: ٢١٠
(٥) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: ٣٠٦.
(٦) ينظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ٢٢٩.
(٧) النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي: ٤٨.

ومن هذا فإنه يرى أن مقاومة العبث بالدين مقاومة للتجديد، ولهذا فقد خالف الدكتور عبد الحكيم راضي هذا التصور إذ قال: (كما أننا لا نرى ضرورة توافر شرط الخروج على الدين في كل من يريد أن يكون مجددا، وبالتالي لا نرى فيما ذكره من ضرب بشار حتى الموت أو حبس أبي نواس مقاومة لروح الجديد، وتعصباً للقديم... وبالتالي فلا داعي للربط بين أمور هي أشد ما تكون تباعدا، أعني الضرب على أيدي الماجنين ومقاومة التجديد في الشعر) [١].

كما نجد الدكتور طه حسين يعدل عن هذا الرأي، حين ذكر عددا من أئمة الدين والمحدثين قد رووا عن أبي نواس، وان أبا نواس قد روى عن عدد منهم، كما أن الدكتور طه حسين يرى أن ابا نواس يصور خير تصوير الحياة العباسية بلهوها وجدها أيضا[٢]، وهذا ما وافق عليه الدكتور عبد الحكيم راضي.

ثم يعود الدكتور طه حسين مرة ثانية ويعرض عن هذا الرأي حين يقرر أنه بانقضاء القرن الأول للهجرة ظهر انتصار الجديد وأخذ القديم ينهزم أمامه مما أدى إلى تغير حس العرب وشعورهم، ومن ثَمَّ تغير لسان الحس والشعور وهو الأدب نثرا وشعرا[٣].

وكذلك نجده يصرح: (أن أبا نواس كان أشد الناس إلحاحاً في تغيير الأسلوب الشعري وتجديد اللفظ والمعنى، ونفهم أنه لم يكن وحده مغيراً، وإنما كان الشعراء المعاصرون له يغيرون الأسلوب الشعري ويجددون اللفظ والمعنى أيضا كان منهم من يعترف بهذا التغيير، ويرى أنه مشروع، فيمضي فيه ويحرص عليه... ومنهم من ينكر هذا التغيير ويتكلف الفرار منه) [٤].

ويقول الدكتور شوقي ضيف في هذا المجال: (فلا شك في أنّ إهدار اللغويين لشعر العباسيين بسبب حداثته خطأ في التقويم، إذ الجودة الفنية لا تقاس بالقدم والحداثة) [٥].

وترى الدكتورة هند حسين طه أن الخصومة قد اشتدت (وكان هذا بالضرورة موضع اختلاف بين النقاد في أيهما أحسن، الشعر القديم بقوته وجزالته ووضوحه وطبعه، أم الشعر الحديث الذي هو في كثير من الأحيان غير ذلك، وكان اللغويون والنحويون في مقدمة المتعصبين للشعر القديم لأنه العنصر البارز في ثقافاتهم، ولأنهم كانوا يأخذون اللغة عن فصحاء الأعراب، وقد يأخذونها من البادية، ولذلك كانوا لا يحفلون بشعر المحدثين، لبعده عن أذواقهم وعد الفهم له، ولذلك رفضوا المولدين كافة سواء أكانوا من الفحول أم من عامة الشعراء) [٦].

---

(١) النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي: ٤٨-٤٩.
(٢) ينظر: حديث الأربعاء: ج٢/ ٤٤-٤٥.
(٣) ينظر: المصدر نفسه:ج٢/ ٤٥
(٤) المصدر نفسه: ج٢ / ٩٦.
(٥) العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٦، ط٨: ١٤١.
(٦) النظرية النقدية عند العرب، د. هند طه حسين، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨١م: ٢١٠-٢١١.

ومن هذا نجد الدكتور عبد الحكيم راضي يرى أن البيئة من حول الشاعر الثائر كانت معترفة بالجديد بقبولها له وإن لم تعترف به عن طريق الإعلان(١).

ومع هذا يصر الدكتور طه حسين على القول بأن هناك من هاجموا الجديد ومن قاموا بالدعوة إليه.

ويبدو واضحاً أن الدكتور طه حسين لم يطلع على جميع النصوص بهذا الخصوص فهناك من النصوص ما تثبت بان هؤلاء الأئمة والرواة واللغويين الذين يقول عنهم أنهم هاجموا الحديث قد تراجعوا فيما بعد عن مثل هذا الاقوال لا بل انهم رووا عنهم الأشعار، فهذا ابو عمرو بن العلاء يوازن بين شاعرين إسلاميين، وقدم أحدهما على الآخر (فقد سئل عن الراعي النميري وأبي حية النميري، فقال: الراعي أكبرهما قدراً وأقدمهما) (٢).

كما روي عن الأصمعي قال: (سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول لقيت الفرزدق في المربد فقلت يا أبا فراس، أحدثت شيئا: فقال خذ ثم أنشدني:

كم دون ميّة من مستعملٍ قذفٍ ومن فَلاة تُستودَع العِيسُ

قال: قلت سبحان الله هذا للمتلمس) (٣).

وقد تجاوز أبو عمرو بن العلاء بالنقد الشعراء الإسلاميين إلى المحدثين (فقد سئل من أبدع الناس بيتاً، فقال: الذي يقول:-

لم يطل ليلي ولكن لم أنم ونفي عني الكرى طيفٌ ألم

وفي الخبر نفسه سئل من أغزل الناس بيتاً، قال: الذي يقول:-

ختم الحب لها في عنقي موضع الخاتم من أهل الذمم

والبيتان لبشار بن برد) (٤).

ونذكر هنا بعض نماذج من دراسات المعذبين المعاصرين، تقوم في جوهرها على اتهام الرواة والنقاد اللغويين بالتعصب ضد شعر الشعراء المحدثين، وهذه تقوم على قراءة أحادية الجانب لقليل من النصوص القديمة التي تنسب إلى قدامى النقاد من أمثال أبي عمر بن العلاء (ت ١٥٤ هـ)، وخلف الأحمر (١٨٠ هـ)، والأصمعي (٢١٥ هـ) وابن الإعرابي (٣٢١هـ).

---

(١) ينظر: النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي: ٥٠.

(٢) الموشح: أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، ت على محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م: ٣٤٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٧٦.

(٤) النقد والتجديد في الشعر العباسي بين التعصب والواقع: مجلة جامعة دمشق المجلد ٢٧ العدد الثالث، ٢٠١١م الدكتور حسين علي الزعبي: ٨٨. وينظر ديوان بشار تحقيق الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة: ج٤/ ١٨٧-١٨٨.

أما ابن الأعرابي فقد قال: (إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً ويذوي، ثم يرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته أزداد طيبا) (١).

هذا النص والنصوص الأخرى التي مر ذكرها تبرز مسألتين نقديتين سلبيتين أظهرهما قدامى النقاد في شعر المحدثين: الأولى قضية التفاوت الشعري، والثانية سرعة زوال أثر هذه الأشعار عند المتلقين.

وفي حقيقة الأمر لا تشكل هذه النصوص قراءة كاملة دقيقة تعبر عن مواقف قدامى النقاد اللغويين تجاه الشعر المحدث.

فقد ورد أن أبا عمرو بن العلاء لا يعد الشعر إلا للشعراء الجاهليين، وفي حقيقة الأمر كان يتابع أشعار الإسلاميين. وهو يحكم حكماً إجماليا على

شعر الإسلاميين ويصفه بالحسن إذ يقول: (لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير و الفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين) (٢).

وهكذا نرى من خلال ما تقدم من نصوص نقدية أن أبا عمرو بن العلاء لم يتوقف عند أشعار الجاهليين في الرواية والنقد وإنما تجاوز ذلك إلى أشعار الإسلاميين،بل قدم أول الشعراء المحدثين ورأسهم بشار بن برد في غرض الغزل على كل الشعراء. أما الأصمعي فقد ختم الشعر بابن هرمة إذ قال:(ختم الشعر بابن هرمة، فإنه مدح ملوك بني مروان، وبقى إلى آخر أيام المنصور) (٣).

وهو في الوقت نفسه الذي يصرح فيه بذلك، نراه يتابع أشعار المحدثين، ويشيد ببعضهم فهو يوازن بين شاعرين محدثين مقدماً أحدهما على الآخر،... إذ قال: (بشار يصلح للجد والهزل ومروان لا يصلح إلا لأحدهما) (٤).

وكذلك أعلن الأصمعي إعجابه بشعر أبي نواس، فقد روى أن الوزير الفضل أبن يحيى طرب إلى مذاكرته... ومما قاله الأصمعي في أثناء هذه المذاكرة فلم أتمالك أن قلت: قاتل الله أبا نواس إذ قال:

إذا ما أتت دون اللّهاةِ من الفتى دعا هَمُّه من صدره برحيلِ(٥)

فقال الفضل: هذا البيت له؟ قلت نعم يا سيدي قال وليس إلا هذا البيت الواحد، قلت أعز الله الوزير هي أبيات، قال هاتها فأنشدته إلى قول:

ألم تر أن المال عونٌ على النَّدى وليس جوادٌ مُعْدِمٌ كبخيلِ(١)

---

(١) الموشح، ٣٤٨.
(٢) العمدة: ج١: ٩٠.
(٣) طبقات الشعراء لأبن المعتز: ٢٠.
(٤) الموشح: ٣٩٢.
(٥) ديوان أبي نواس حققه وضبطه وشرحه احمد عبد المجيد الغزالي: ١٦.

قال: قاتله الله ما أشعره، يا غلام أثبتا... فقلت أصلح الله الوزير إنه مع ذلك بمكان من الأدب، ولقد جالسته في مجالس كثيرة، قد ضمت ذوي فنون من الأدباء والعلماء، فما تجاروا في شيء من فنونهم إلا جاراهم فيه ثم برز عليهم وهو من الشعر بالمحل الذي قد علمته...) (٢).

ويشير الخبر السابق إلى أن الأصمعي كان معجبا بشعر أبي نواس، وفي النص إشارة إلى أنه قد حكم على شعر أبي نواس حكماً فنياً، فقدم أسلوبه على كثير من الشعراء أقرانه. وهكذا نرى أن الأصمعي لم يقف موقف سلبياً من شعر المحدثين، وإنما اتخذ الجودة معياراً فنياً في الحكم على أشعارهم ومن ثم تفضيلهم. وابن الأعرابي الذي روي له ازدراؤه شعر المحدثين، فإنه كان على صلة بشعرهم، بل إنه قدم أبياتاً للشاعر أبي نواس في المديح على كل أشعار المحدثين إذ قال: أمدح بيت قاله المحدثون قول أبي نواس:

أخذت بحبلٍ من حبال محمدٍ أمِنْتُ به من طارقِ الحدَثَانِ

تغطيت من دهري بظل جناحه فعيني ترى دهري وليس يراني

فلو تسأل الأيامُ عني ما دَرَت وأين مكاني ما عرفنَ مكاني(٣)

هذه نماذج نقدية لقدامى النقاد، تثبت أن النصوص القليلة التي تمسك بها المعنيون المعاصرون لم تشكل قراءة دقيقة لمواقفهم، وإنما كانت قراءة تقوم على التعميم والمبالغة في تصوير تعصب النقاد القدماء للشعر القديم ورفضهم الشعر المحدث. وهذا لا ينفي عناية قدامى النقاد بالشعر الجاهلي وحرصهم عليه، وهم يقصدون قضية الاحتجاج اللغوي، كي يفهم المفسرون ما يشكل عليهم من ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه وأساليبه، والاحتجاج في الوقت نفسه (لا يتناول جودة الشعر أو رداءته، ولا موضوعه، بل ينصرف إلى سلامة السليقة، وصحة الطبع) (٤).

وهكذا نرى من خلال ما تقدم من نصوص نقدية أن أبا عمرو بن العلاء لم يتوقف عند أشعار الجاهليين في الرواية والنقد وإنما تجاوز ذلك إلى أشعار الإسلاميين، بل قدم أول الشعراء المحدثين ورأسهم بشار بن برد في غرض الغزل على كل الشعراء.

إلا أننا نجد الدكتور طه حسين يصف مجموعة النقاد والأدباء الذين نوهوا بأبي نواس وقدَّروا فنه بأنهم لم يكونوا يعلمون السبب في تفضيلهم للشاعر الثائر، وهذا تفسير غريب لا بل هو ذروة الهرب من مواجهة الحقائق. ولهذا فان الدكتور طه حسين لم يقدم لنا حلولاً لهذه القضية إنما أصبح الأمر أكثر تعقيدا.

---

(١) ديوان ابي نواس: ١٧.
(٢) ينظر: طبقات الشعراء: ٢١٥-٢١٧.
(٣) زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق بن علي الحصري القيرواني، ضبط وشرح د. زكي مبارك، دار الجيل، ط٤: ١١٦٠. وينظر ديوان ابي نواس: ٤٦٩.
(٤) فحولة الشعراء عند الأصمعي، د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق، دار كنان، ط١: ٩٣.

أما طه احمد إبراهيم الذي يمكن أن نجمل موقفه من هذه القضية، فقد أكد دور قدامى النقاد في تدعيم قواعد النقد إبان مرحلة النشأة والاستواء، كما أن القدماء كانوا يفضلون الشعر القديم - الجاهلي والإسلامي – على الشعر المحدث وذلك على أساس التقدم الزمني وهو يستغل في ذلك بعض عبارات القدماء حين وصف أبا عمرو بن العلاء بأنه كان يُقيم الموازنة على أساس العصر لا على الشعر، كما كان يُعد سبب التفضيل يعود إلى أسباب لغوية لا إلى أسباب فنية(١).

إذ يرى الدكتور عبد الحكيم راضي أن طه احمد إبراهيم كان (يحمل اللغويين مسئولية رفض الشعر المحدث والحض على تيار الاتباعية أو السير على منوال القديم ولا يقبلون من الحديث إلا ما كان قريبا من ذوق القدماء، وهذا استنتاج منطقي) (٢).

فإذا كانت مسؤولية رفض الحديث تقع على اللغويين، وأنهم لا يقبلون منه إلا ما كان متماشياً مع الذوق القديم فلماذا رفض أولئك اللغويون الاحتجاج بأشعار البعض ممن تمتعوا بصفة التقدم الزمني.

كما يعدُّ طه احمد إبراهيم دعوة أبي نواس (الثورة الوحيدة على أصول الفن الشعري في كل عصور الأدب العربي) (٣).

ولهذا يرى الدكتور عبد الحكيم راضي ان طه احمد إبراهيم لم يقدم لنا تفسيراً واضحاً لسبب مهاجمة اللغويين للشعر الحديث أو رفضه، إذ يقول في هذا التصور: (يكتفي المؤلف – طه إبراهيم – بموقف المتعجب من تفضيل لغوي كالأصمعي للشاعر بشار بن برد على معاصره مروان بن أبي حفصة، في الرواية التي تقول: إن الأصمعي كان يفضل بشار على مروان، مع أن الأخير كان أقرب إلى طريق القدماء من بشار، بل يذكرون من مبررات تفضيل الأصمعي لبشار، تجديد بشار وعدم سيره على مذهب الأوائل) (٤).

وهذا يدل على أن الأمر لو كان مجرد تفضيل القديم على الحديث لفضل الأصمعي مروان على بشار، إلا أننا نجد طه احمد إبراهيم لم يقدم تفسيرا لذلك.

أما أحمد آمين فنجده يقول:(أن الشعر الأموي والشعر العباسي استمراً على نفس النمط الجاهلي،ويعود السبب في ذلك إلى أعجاب أنصار القديم بالأدب الجاهلي والتعصب لهُ ومهاجمتهم للشعر الحديث، وانتهاء النزاع إلى انتصار أنصار القديم وسيادة النمط الجاهلي في الشعر العربي، وكان يتزعم أنصار القديم اللغويون أمثال أبي عمرو بن العلاء والأصمعي وأبن الإعرابي، كما يعود سبب الانتصار كونهم قد صبغوا دعوتهم

---

(١) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: طه إبراهيم: ٩٨-٩٩.
(٢) النقد العربي وشعر المحدثين : ٥١.
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: طه إبراهيم: ١٠٣.
(٤) النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي: ٥٢.

بصبغة دينية مستمدة من الاعتماد في تفسير القرآن وشرح مفرداته، كما نجده يقول « أن دعوة أبن قتيبة إلى عدم الخروج على النهج التقليدي للقصيدة كان ذروة انتصار القديم»)[١].

وقد ناقش الدكتور أحمد آمين دعوة أبن قتيبة هذه في الجزء الثاني من كتابه (النقد الأدبي) وقال: (أن ابن قتيبة صاحب الفضل الأول في تسخيف الرأي الذي يقدم القديم لقدمه ويرفض الحديث لحداثته) [٢].

إلا أننا نجد في هذا الموقف والموقف السابق تناقضاً واضحاً، ولهذا ينتهي الدكتور عبد الحكيم راضي إلى: (ان السبب الحقيقي في هذا التناقض هو الفكرة الشائعة عن تعصب قدامى النقاد ضد الشعر الحديث مما جعل الدارسين يتغافلون عما يخالف هذه الفكرة) [٣].

أما خلاصة ما ذهب إليه الدكتور محمد مندور في رأي الدكتور عبد الحكيم راضي فهي أن هناك فريقاً من متقدمي اللغويين النقاد قاوم الشعر الحديث وفضل عليه الشعر القديم وتعصب له على أساس زمني ولغوي، كما أنه يذهب إلى أن الشعر العربي في القرنيين الثاني والثالث جرت فيه محاولتان للتجديد إحداهما دعوة أبي نواس والأخرى مذهب أبي تمام، وقامت الأولى على تجديد ديباجة القصيدة، أما الثانية فقامت على التجديد في الصياغة،...، كما يذهب إلى أن المحاولة الأولى لم تتعرض للهجوم، بينما تعرضت المحاولة الثانية للهجوم ودارت حولها الخصومة بين القديم والحديث، ويذهب إلى أن سبب عدم المهاجمة يعود إلى طبيعة الدعوة نفسها فهي لا تمتلك الأسباب الفنية الحقيقية كما أن صاحبها غير مخلص لها[٤].

ويعلق الدكتور عبد الحكيم راضي على آراء الدكتور محمد مندور في هذه القضية، يعتقد الدكتور بوجود التعصب للقديم ضد الشعر المحدث من قبل الرواة واللغويين لأنه عدتهم في الاستشهاد اللغوي، كما أن التعصب للقديم من جانب اللغويين كأبي عمرو بن العلاء وغيره لا يقوم على أسباب فنية من صدق الإحساس أو جودة العبارة وإنما كان لمجرد السبق الزمني[٥].

ثم يعود الدكتور محمد مندور ويصف لنا الخصومة بين أنصار القديم ويمثلهم بأنصار البحتري وبين المحدثين ويمثلهم بأنصار أبي تمام، ويقول عنها أنها خصومه على أساس فني[٦].

ويرد الدكتور عبد الحكيم راضي بالقول: (نحن نعلم أن كثيرين من خصوم أبي تمام كانوا ممن سموا بأنصار الذوق القديم أو مفضلي الذوق القديم في الصياغة، ولهذا كيف يمكن أن يكون رفض الشعر المحدث من اللغويين الذين عاشوا في الثلث الأول من القرن

---

(١) ينظر: جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي: ٣٥.
(٢) النقد الأدبي: أحمد آمين: ج٢ / ٥٠.
(٣) النقد العربي وشعر المحدثين: ٥٤.
(٤) ينظر: المصدر نفسه : ٥٤-٥٥.
(٥) المصدر نفسه: ٥٥.
(٦) ينظر:النقد المنهجي: محمد مندور.٨٠

الثالث مثل أبن الأعرابي على أسس غير فنية، فكيف تحولت خصومتهم أو خصومة تلاميذهم لشعر أبي تمام إلى خصومة فنية) (١).

فهذا مما يؤدي إلى تناقض الدكتور محمد مندور مع نفسه حين يصرح من ناحية بأن تعصب اللغويين القدماء للقديم لم يكن على أسس فنية، مستشهداً بكلام ابن الإعرابي بالذات في الطعن على شعر ابي تمام، ثم يصرح من ناحية أخرى بان الخصومة حول شعر أبي تمام كانت ذات طبيعة فنية.

إن كلام الدكتور محمد مندور يبدو في غاية الاضطراب، في رأي الدكتور عبد الحكيم راضي فهو يرتب على الخصائص التي جعلها من سمات دعوة أبي نواس ومذهبه عدم قيام خصومة أو حركة نقدية حوله، وبهذا يسلم ضمنا بعدد من الخصائص اتسم بها مذهب أبي تمام وأستحق بها أن تقوم حوله حركة نقدية وخصومة بين القدماء والمحدثين(٢).

كما يضيف الدكتور محمد مندور نفس السمة الخاصة التي جعلها عماد مذهب أبي تمام والتي كانت سبب الخصومة عنده و هي خاصية البديع والصياغة الجديدة، إلى أبي نواس أيضا وهذا شيء غريب.

ولهذا يقرر الدكتور عبد الحكيم راضي أن دراسة الدكتور محمد مندور لهذه القضية وهو التصور الذي يزيد في غموض الموقف وإقامة المشاكل(٣).

أما الدكتور شكري عياد فنجده قد تعقب موقف الرواة واللغويين من الشعر المحدث إذ يقرر أن عدم رواية الشعر المحدث يعود إلى أنه كان نتاج عصر اضطربت فيه اللغة و شاع اللحن، كما قرر أن القانون الذي أقره النقد العربي الخالص هو ضرورة أتباع القدماء، كما يقرر وقوع النقد العربي في تناقض خطير أساسه مطالبة الشعراء بالتقليد والابتكار في آن واحد(٤).

يثير الدكتور شكري عياد كما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي نقطة ذات قيمة عالية وهي (شيوع اللحن واضطراب اللغة) (٥).

ويشير الدكتور عبد الحكيم راضي إلى نقطة مهمة و هي الزام الشعراء المحدثين بمنهج القصيدة القديمة التي عرض لها ابن قتيبة في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) فان هذا الإلزام لم يكن إلاّ في قصيدة المديح لا غير.

كما أن الدكتور عبد الحكيم راضي يقول إن هذه العبارة لا أثر لها على الإطلاق في ترجمته للشعراء ووجوه النقد التي أخذها عليهم(٦).

---

(١) النقد العربي وشعر المحدثين: ٥٦.
(٢) ينظر:النقد العربي وشعر المحدثين: ٥٦-٥٧.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٥٨.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٥٩-٦١٣.
(٥) النقد العربي وشعر المحدثين: ٥٩.
(٦) ينظر: النقد العربي وشعر المحدثين: ٦٠.

وهنا يطرح الدكتور عبد الحكيم راضي تساؤلاً مهماً هل كان مهاجمو أبي تمام من أنصار القديم؟

نجده يقول إذنا نقرأ نعيهم على إبي تمام تشبهه بالبدو، ومحاولة الاقتداء بالقدماء، فهناك من يرى أن البحتري كان أكثر انفكاكاً من القديم من أبي تمام وبالتالي تهتز صورة الحوار بين أنصار الشاعرين كما اعتدنا أن نستقبلها، فليست صورة نزاع بين قدماء ومحدثين، خاصة أن معيار التقديم والتأخير الزمني غير موجود في هذه الحالة[١].

أما الدكتور عبد القادر القط فقد تحدث عن هذه القضية وقال أن: (الشعراء في عصر أبي نواس كانوا قد تخلصوا إلى حد كبير من المطالع التقليدية، كما نجده لا يعتبر سخرية أبي نواس من المطالع التقليدية ثورة على القيم الشعرية، كما يعتبر الخصومة بين القديم والحديث قد تمثلت في المعركة بين أبي تمام والبحتري) [٢].

وبهذا التصور يتفق الدكتور عبد القادر القط مع الدكتور شوقي ضيف كما ذكرنا سابقا بان تيار التجديد كان عاماً ولم يقتصر على أبي نواس.

يقول الدكتور عبد الحكيم راضي معلقاً على كلام الدكتور عبد القادر القط

إن إسقاط صفة الدعوة الفنية إلى التجديد عن حركة أبي نواس ووصفها بأنها كانت مجرد دعوة إلى نوع من السلوك الخلقي، الذي لم يكن يرضى عنه كثير من معاصريه... لما وجدنا لهم أثراً تقريبا ابتداء من الخليفة إلى أكثر رجال الدين تزمتا، وما يروى عن عقاب الخلفاء لأبي نواس على وصف الخمر ليس إلا ضربا من الرغبة في الظهور أمام الرعية بمظهر الحزم والوقار، وإذ انعدم الدافع إلى إعلان أبي نواس لمذهبه في الخمر ودفاعه عنه كلون من السلوك ففي هذه الحالة ينتفي ما وصف به القط دعوة أبي نواس من أنها دعوة إلى لون من السلوك الخلقي[٣].

ويؤكد الدكتور عبد الحكيم راضي رفضه لهذا القول بأن السبب في عدم مهاجمة أنصار القديم لدعوة أبي نواس أنها لم تحو تجديداً حقيقياً، ومن الثابت أن النقاد القدامى أحسوا بأن أبا نواس قد ابتدع شيئا ولكنهم لم يستنكروه[٤].

وقد تتبع الدكتور عبد الحكيم راضي أقوال الدكتور عبد القادر القط ووجد ان هناك تناقضاً أو اختلافاً في الرأي ففي بعض المواضع يثير الدكتور عبد القادر القط على « أن الخلاف بين أبي تمام ومن سبقه من الشعراء، لا ينحصر في توسعه في البديع، بقدر ما كان خلافاً في كيفيه الاستخدام لألوان البديع »[٥].

كما نجده يقرر في مواضع أخرى «أن الاختلاف بين الشاعرين كان في الدرجة لا في الكيف»[٦] ، والواقع أنه لو كان كذلك لما كان يمكن أن يؤدي إلى خصومه على

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٦١.
(٢) حركات التجديد: عبد القادر القط: ٣٥.
(٣) ينظر: النقد العربي وشعر المحدثين: ٦٢-٦٣.
(٤) المصدر نفسه: ٦٣.
(٥) ينظر: النقد العربي وشعر المحدثين:
(٦) النقد العربي وشعر المحدثين: ٦٣.

نحو ما حدث، لا سيما أن أنصار الشاعرين حذفوا مسألة استخدام البديع من دواعي الخصومة، أنما أخذوا على أبي تمام سوء الاستخدام للغة، و هو وأن كان نتيجة للإفراط في البديع فإن هناك من أفرطوا في البديع من دون أن يسيئوا إلى اللغة أساءه أبي تمام وبالتالي لم يتعرضوا للهجوم(١).

أما الدكتور محمد مصطفى هدارة فنجده مقتنعاً تمام الاقتناع برفض اللغويين والرواة في القرنين الثاني والثالث للشعر الحديث، ثم نجده يقرر أن هذا الرفض من قبل اللغويين للشعر الحديث كان مبنياً على أساس فني مثل عمود الشعر و قضية اللفظ والمعنى(٢).

ويسجل الدكتور عبد الحكيم راضي رأيه بهذا الخصوص فمع (أذنا لا نؤيد رأي المؤلف فيما ذهب إليه من رفض أولئك النقاد للشعر الحديث عامة، فأذنا نسجل أن كلامه يبدو منطقيا بالنسبة لكلام الدكتور محمد مندور الذي جعل رفض الرواة واللغويين للشعر الحديث مجرد تعصب لا يقوم على أساس فني، ثم نجده يرتب على ذلك الرفض نتيجة ذات طابع فني هي محاولة الشعراء إرضاء تلك الطائفة من النقاد بالجري في ركاب الشعر القديم في أسلوبه وبنائه الفني) (٣).

ومن كل ما تقدم يمكن القول إن من الطبيعي أن يختلف قدامى النقاد قرباً وبعداً حول هذا الجديد، ولكن الإشكالية تبدو في مواقف المهتمين المعاصرين أصحاب الدراسات الحديثة الذين ضخموا هذا الاختلاف بين قدامى النقاد والجديد من الشعر، كما ذكرنا سابقا، لا بل أوصلوا الصراع إلى درجة القطيعة بين النقاد واللغويين والشعر المحدث.

ويبدو أنَّ الدكتور عبد الحكيم راضي قد عالج هذه القضية في أول عمل خطه قلمه على طريق البحث في الباب الأول من رسالته للماجستير وعنوانه (موقف النقد العربي من شعر المحدثين ومحاولات التجديد) (٤).

واصفاً موقف النقد العربي من شعر المحدثين بأنه (قضية قديمة جديدة، قديمة لأن في تراثنا العربي ما يبعث على التساؤل حولها، وجديدة لأن الدارسين في العصر الحديث قد وقفوا عند هذه البواعث، وكثير منهم أطال الوقوف دون أن يتبين الحقيقة، فقالوا فيها بغير ما هي عليه) (٥).

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٦٣ -٦٤.
(٢) ينظر: مشكلة السرقات الشعرية: مصطفى هدارة: ٢١٢-٢١٤.
(٣) النقد العربي وشعر المحدثين: ٦٤.
(٤) ينظر: فكرة الابتكار في النقد العربي: عبد الحكيم راضي. الباب الأول.
(٥) النقد العربي وشعر المحدثين: ٥.

ولا شك ان هذا النص بكلماته الموجزة يكشف عن منهج ارتضاه الدكتور عبد الحكيم راضي لنفسه في أولى خطواته مع البحث العلمي و هو: أهمية إعادة النظر في توجيهات الدارسين المعاصرين وعدم التسليم بها مباشرة دون الرجوع إلى ما أقره السابقون حولها، فضلاً عن أن هذه القراءة لكتب السابقين يجب أن تكون قراءة حرة غير خاضعة لنتائج مسبقة تعوقها عن مغزاها الصحيح، الأمر الذي يعلن عن نفسه ليس في هذا الموضع فقط بل في معظم

مؤلفات الدكتور عبد الحكيم التي تصدر كما لو أنها قد جاءت لتعالج موضوعاً جديداً أو حقلاً بكراً لم يسلكه غيره أو بعبارة أخرى سلكه غيره دون أن يتبين حقيقة موضوعه ولا مغزى مبدعه منه.

هذا الأمر الذي ينعكس أثره على معالجته لهذه القضية من خلال كتابه النقد العربي وشعر المحدثين، الذي يظهر دوره الرائد في تصحيح ما يشبه الإجماع حول فكرة تعصب النقاد القدامى ضد الشعراء المحدثين، هذه الفكرة التي تكشفت لمبدعها في هذه المرحلة المبكرة من حياته العلمية فراح يفتش عنها في بطون التراث ينادي على نصوصه ويحركها حركة لا تخضع في ظاهرها أو باطنها إلا لسياقها ومغزى أصحابها منها.

بهذا فحديث الدكتور عبد الحكيم راضي عن فكرة نفي تعصب النقاد القدامى ضد الشعراء المحدثين حديث ممتد لتلك القضية المألوفة في النقد العربي و هي قضية القدماء والمحدثين، هذه القضية التي شغلت حيزاً كبيراً في النقد العربي قديمه وحديثه فقيل فيها بغير ما هي عليه، ولكنها ظهرت على حقيقتها على حسب علمي بعد أن تناولها الدكتور عبد الحكيم راضي لها فخرجت من دائرة المألوف غير الصحيح إلى دائرة المألوف الصحيح المطلوب إثباته والتدليل عليه.

المبحث الثالث

تماسك النص وظاهرة التضمين

كثيرة هي البحوث والدراسات التي تناولت البناء الفني للقصيدة العربية القديمة[١] ، ولا نريد ان نكرر، ما قيل من مقولات وآراء، وما حصل من خلاف حول هذا الموضوع وما استقرت عليه آراء الباحثين في هذا الموضوع إذ ليس في تكرارها فائدة كبيرة لكننا سنحاول ان نعرض لهذه الآراء بالقدر اليسير.

وقد عالج النقاد القدامى البناء الفني للقصيدة العربية، ويبدو أن ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) قد سبقهم إلى التصريح بتفصيلاتها، ورصد مكونات البنية الفنية للقصيدة، وتسمية مفرداتها الرئيسية، حين نقل عن أهل العلم قائلا: (ان مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى، وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح) [٢]. ثم يضيف قائلا(فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل وحداً منها اغلب على الشعر، ولم يطل، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد) [٣].

ومن هذا فإن كلام ابن قتيبة (٢٧٦هـ) يعد من بواكير الإحساس بتلاحم الموضوعات داخل القصيدة وان انشغل كثيرا في التعليل الموضوعي، إلا إننا لا نعدم بعض الجوانب النفسية في نمو ذلك الحدث الموضوعي، وهي في كل الأحوال تبقى (ملاحظة بنائية لأنها تهتم ببناء القصيدة) [٤].

ولعل نقادنا القدامى قد أدركوا تفصيلات البناء الفني للقصيدة، لكنهم لم يقدموا لنا تفسيراً ناضجاً لمفهوم هذا البناء من خلال القصيدة نفسها فأحكامهم جزئية تهتم بتفصيلات وتهمل الكل[٥].

اما مقولات النقاد المحدثين، فقد اقترن مفهوم البناء الفني في البدايات الأولى للدرس النقدي العربي الحديث بـ(وحدة القصيدة)، ثم حظي بعد ذلك موضوع بناء القصيدة من الجهد النقدي الحديث بدراسات خلصت إلى تقويم العملية الإبداعية في الشعر[١].

---

(١) على سبيل المثال لا الحصر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم د. يوسف حسين البكار، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، مقالات في الشعر ونقده، د. حسين عطوان.
(٢) الشعر والشعراء: ج١:٧٤-٧٥.
(٣) المصدر نفسه: ج١/ ٧٥-٧٦.
(٤) قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية: ٤٤.
(٥) ينظر هيكل الشعر: ١٠.

كما نجد رأي أحد النقاد المعاصرين في مصطلح بناء القصيدة بأنه (بناء علائقي يقوم على العلاقات بين عناصر كل منها حاكم للآخر ومحكوم به) [٢] ، إذ يتعلق الأمر بدراسة العلاقات بين العناصر المكونة للقصيدة، فضلاً عن دراسة الأقسام المكونة لها وبصورة أدق (دراسة بناء العبارات والصور والموسيقى والأفكار والتركيبات اللغوية والعواطف المتآلفة والمتضادة فيها) [٣].

ومن هنا فقد بلغت القصيدة العربية مرحلة النضج والاكتمال في العصر الجاهلي، فكانت القصيدة الجاهلية قد أصبحت في هيكل عام وبناء محكم يقوم على أسس وقواعد، ومن ثم كانت القصيدة الجاهلية أنموذجا مثاليا للقصيدة العربية يحتج بها النقاد في الحكم على جودة قصائد الشعراء في العصور اللاحقة. وقد سار شعراء العصر الإسلامي والأموي على التقاليد الفنية نفسها التي رست عندها القصيدة الجاهلية متأثرين بصياغتها الفنية وقوالبها وصورها لأسباب عدة منها: ما هو فني متعلق بالقيم الفنية التي حملتها القصيدة الجاهلية والحيوية التي تتمتع بها من تعبير عن عواطف النفس الإنسانية ومشاعرها، ومنها ما هو اعتزاز وتمسك بالتراث العربي وقيمه وإعجاب بآثار السابقين، ومنها ما كان بفعل سطوة علماء اللغة والأدب الذين لا يعترفون إلا بما كان على طريقة الأوائل ومذاهبهم [٤].

وما زال الشعر الجاهلي أنموذجا فنيا يحتذى به في مختلف العصور على الرغم من تبدل الأحوال واختلاف البيئات، فاستمر تأثيره في العصر العباسي مهيمنا على شكل القصيدة ومعالمها وقد خضع لهذا التأثير أغلب شعراء هذا العصر منذ بدايته إلى زمن متأخر منه نسبيا. فكان الشعراء المحدثون واقعين تحت تأثيره خاضعين لتقاليده الفنية على الرغم من كونهم يحملون لواء التجديد في ذلك العصر [٥].

وهذا الأثر تتضح معالمه من خلال بناء القصيدة، والصورة، واللغة الشعرية.

بناء القصيدة:

ويقصد بالبناء لغة: بحسب ما ورد في المعجمات العربية أنها نقيض الهدم، والبِنية بكسر الباء وضمها ما بنيته، واستعملت هذه المفردة للدلالة على إنشاء القصور والسفن [٦].

---

(١) ينظر: الأدب وفنونه: ٥٩، وينظر النقد المنهجي عند العرب: ٣٢.
(٢) الصورة والبناء الشعري: ١٧٩.
(٣) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي : ١٧.
(٤) ينظر: العمدة ج١ / ٩٠-٩١، وينظر: الموشح: ٣١٤-٤٤٥-٣٥٣.
(٥) ينظر: في الأدب العباسي الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل: ٤١١.
(٦) ينظر: لسان العرب: مادة (بنى).

أما في الاصطلاح فإن دلالة مفردة (البناء) لدى النقاد العرب التكوين والتركيب والإنشاء، وهذه المعاني تقارب الأصل اللغوي لدلالة تلك المفردة، فالبناء عند النقاد العرب القدامى يعني الإنشاء الفني فكان ابن قتيبة يرى أن (المديح بناء والهجاء بناء) [١]. ويتفق معه ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) في كون البناء عملية إنشاء وتركيب وتكوين فيقول: (إذا أراد شاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه) [٢].

وكذلك تكرر مفهوم البناء بمعنى الإنشاء والتكوين والصياغة عند الآمدي (ت ٣٧٠ هـ)، والحاتمي (٣٨٨هـ) فلم يخرج عن هذا المعنى[٣].

غير أن ما ينبغي تأكيده هنا، ان دراسة البناء الفني لم تكن مقصورة على الذين أتخذوا المنهج البنائي وسيلة يدرسون بها هذه القضية الفنية، وإنما ترتبط هذه الدراسة بمفهوم الوحدة العضوية التي تمتد جذورها إلى أرسطو الذي تحدث عن وحدة الحدث في المأساة الإغريقية[٤].

وكان ابن قتيبة قد وضع أسس بناء قصيدة المدح وطلب من الشاعر الالتزام بهذا البناء الفني والسير على منواله بوصفه البناء الأنموذج للقصيدة العربية. وقد ذكر ابن قتيبة تلك الأسس في مقدمة كتابه الشعر والشعراء حسب ما ذكرنا سابقاً[٥].

الصورة الشعرية: -

لم يستطع النقاد وضع تعريف نهائي ومستقر لمفهوم الصورة، فالنقاد القدامى لم يعرفوا هذا المصطلح مثل ما نعرفه اليوم إنما تحدثوا عن الشكل والمضمون والعلاقة

---

(١) الشعر والشعراء: ج١ / ٩٤.
(٢) عيار الشعر: ٥.
(٣) ينظر: الموازنة: ج١ / ٢٨٠، وينظر: حلية المحاضرة: ج١ / ٢١٥.
(٤) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: ١٣
(٥) الشعر والشعراء: ج١ / ٧٤-٧٥.

بينهما، ولعل الجاحظ يعد أول من تطرق إلى هذا الموضوع ونص على كلمة تصوير فذكر أن (الشعر صناعة و ضرب من النسج، وجنس من التصوير) (١).

أما النقاد المحدثون فكانوا أكثر عناية بالصورة الشعرية، فأطلقوا تعريفات عدة لأهميتها في أعطاء التجربة الشعرية البعد الحقيقي للإبداع، لأن الصورة الشعرية (نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته على وفق تعادلية فنية) (٢).

بينما يعرف سي دي لويس الصورة بأنها: (رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة) (٣).والمهم من هذه الصورة هو التشكيل الفني ذاته لأنه يمثل الخلق الفني والإبداعي الذي يعمد إليه الشعر(٤).

وما الشعر العربي إلا صورة ناطقة لهذا الخلق الفني إذ عبر الشعراء من خلال الصورة الشعرية عن نمط حياتهم ومعتقداتهم الفكرية والاجتماعية، فكانت الصورة الشعرية جزءاً لا يتجزأ من القصيدة العربية وعدت (الوعاء الفني للغة الشعرية شكلاً ومضموناً) (٥). والشعر في الأساس قائم على الصورة منذ نشأته حتى اليوم (٦).

وتنبع أهمية الصورة من العناصر المكونة لها و هي نفس العناصر التي تدخل في تركيب الشعر، ولذلك عد البلاغيون العرب الصورة (الأساس المكين في الشعر، بل هي الشعر كله إذا اعتبرنا أنها الوعاء الذي تصب فيه كل العناصر الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه وكناية واستعارة) (٧).

اللغة الشعرية:

اللغة الشعرية عنصر مهم في البناء الفني للقصيدة، و هي ترتبط بالكيان الداخلي والنفسي للشاعر، ولا تعني اللغة الشعرية مجموعة من الكلمات التي ينتج بتأليفها لغة شعرية خاصة، وإنما تعني (تراكيب مكونة من الكلمات مصنوعة بإنساق معينة) (٨).

فتراكيب الكلمات ودلالاتها وشكلها الخارجي ليس (مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها وقيمتها الخاصة) (٩).

---

(١) الحيوان: ج٣ / ١٣٢.
(٢) الصورة الفنية معيارا نقدياً، د. عبد الإله الصائغ: ١٥٩.
(٣) الصورة الشعرية: سي دي لويس: ٢٣.
(٤) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل: ٢٦.
(٥) الصورة في القصيدة العراقية، د.عناد غزوان، مجلة الأقلام العدد ١١-١٢، ١٩٨٧م: ٨٥.
(٦) ينظر: فن الشعر: احسان عباس: ٢٣٠.
(٧) الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبو حمدان: ١٣٩.
(٨) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل: ٣٤٩.
(٩) قضايا الشعرية: رومان ياكبسون: ١٩.

واللغة الشعرية لدى الشاعر (تنزع نحو فردية خاصة في التشكيل والاختيار الواعي والدقيق للكلمات، مما يخرجها من النمط العادي وهذا الخروج يكون بحدود ما يبدع صاحبها ويبتكر في استخدام طاقات اللغة للتعبير عن تجاربه الشعرية) [1].

(١) لغة شعر ديوان الهذليين، علي كاظم المصلاوي: ٣ رسالة ماجستير.

ويمكننا من خلال اللغة تتبع التراث وآثاره، لأن اللغة التي يكتب بها الشاعر لابد أن يكون قد سبقت بلغة تحمل امتدادات الماضي وطرقه في التعبير[١].

فاللغة من العناصر التراثية... التي تجعل للماضي وجوداً في الحاضر والشاعر مهما بلغ في الإبداع والابتكار لا يمكنه أن يخلق لغة مغايرة فمهما حاول الخروج عن اللغة أو التحول بها وإفراغها من دلالاتها القديمة الثابتة فإنه يبقى خاضعاً لطبائعها ومميزاتها وتراكيبها المألوفة[٢]. فاللغة إرث (اجتماعي تحمل مفرداتها إلى كل جيل، كثيرا من ارتباطات الأجيال التي سبقته وتأثيراتها في الفكر والخيال والشعور ولا يمكن أن يرث الجيل معجماً من المفردات لا يحمل تلك الارتباطات والتأثيرات أو كثيرا منها) [٣]، بل إننا إذا (ما رحنا نبحث عن بناء القصيدة في النقد القديم نجد أن النقد الجاهلي أهملها وليس فيه ما يمت إليها بصله) [٤]، مع أننا نجد النقد الجاهلي معذوراً في هذا وفي غيره من المسائل إذا ما أخذت طبيعة وخصائصه بالنظر والاعتبار.

وهنا نجد الدكتور يوسف حسين بكار يقول: (أن أمر النقد لم يبقَ كما كان فالدائرة اتسعت والأمور تغيرت والمفاهيم تطورت، غير أن النظر الجزئية للقصيدة ظلت قائمة) [٥].

ويعود سبب عدم اهتمام النقد القديم ببعض القضايا إلى عدة أسباب منها: اهتمام النقد القديم بخدمة الأغراض الدينية ولا سيما قضية إعجاز القرآن أكثر من العناية بالنواحي الأدبية الفنية، كما عنى النقد بقضية السرقات التي كان الحديث عنها عنيفاً في القرن الثالث والرابع الهجري، كما انشغل النقد منذ زمن بعيد بقضية القديم والجديد وغيرها من أسباب أخرى[٦].

ولم نجد من النقاد القدامى مَنْ يدرس بناء القصيدة، حتى الآمدي في موازنته لم يتناول هذا البناء علماً أنه لم يكن هناك مجال أنسب لدراسة القصيدة من كتابه، وأن موضوعاً كهذا كان خليقاً بالآمدي أن يدرسه لأنه كان يوازن بين شعر شاعرين وبين قصيدتين لكنَّ موازنته اقتصرت على أمور معينه حددها في قوله (ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى...) [٧].

أما ما يتعلق بوحدة القصيدة:

---

(١) ينظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث: ٢٢٩.
(٢) ينظر: أثر التراث العربي القديم في الشعر المعاصر، د. ربيعي محمد علي: ١١١.
(٣) الشعراء نقاداً، د. عبد الجبار المطلبي: ١١٦.
(٤) المذاهب النقدية، ماهر حسن فهمي: ٢٦.
(٥) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف حسين بكار: ١٥.
(٦) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم: ١٦-١٧.
(٧) الموازنة: ١١-١٢.

فنجد الدكتور يوسف حسين بكار يقول: (يرى النقاد ان الوحدة قد تتحقق في القصيدة، ولكنهم لا يتخذونها معياراً يقاس به الشعر وتحدد قيمته، لأن هذه الوحدة ليست وقفاً على الشعر وحده إنما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم) (١).

كما ان الوحدة العضوية تعددت أسماؤها عند نقادنا فهي (شعرية) أو (فنية) أو (داخلية) أو (عضوية) إلى غير هذه مما هو آت.

وليس معنى هذه الوحدة أنَّ تحتوي القصيدة على موضوع واحد، ولكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة، بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، هذا هو مفهوم الوحدة الفنية في أثرها الجمالي الذي تتركه القصيدة على القارئ وما يقوم عليه من وحدة عضوية يتحقق في ظلها أمران: وحدة الغاية أو الهدف من نظمها، ووحدة الباعث أو الدافع الذي يدفع الشاعر إلى نظم القصيدة (٢) ، مع أن البواعث إذا تعددت (أو سمح لها بالتعدد أو شتت الشاعر مجهوده في محاولة تحقيق غايات مختلفة، فأن وحدتها العضوية تنهدم، وتنهدم تبعاً لهذا وحدتها الفنية) (٣).

كما نجد ان الدكتور محمد النويهي والدكتور مصطفى بدوي والدكتور غنيمي هلال يلتقون في مفهوم الوحدة العضوية وما ينتج عنها من أثر فني جمالي(٤).

اما الدكتور شوقي ضيف فيقول: (لا تكون القصيدة مجموعة من الخواطر المتناثرة المفككة، بل تكون عملاً مركبا متداخلاً، بحيث لا يمكن أن يتقدم بيت عن موضعه أو يتأخر إلا فسد العمل كله...) (٥).

كما ذهب الدكتور طه حسين (إلى ان الوحدة العضوية في القصيدة العربية لا تأتيها من الوزن والقافية فقط بل لها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ أو الوزن والقافية) (٦).

وقد توصل محمد زكي العشماوي بعد تحليله لتفصيلات الحياة العربية في الجاهلية، من مختلف نواحيها إلى أن ثمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية، تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة. على أن وحدة الشعر هذه لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية، فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسي واحد(٧).

---

(١) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: ٢٨٠.
(٢) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم: ٢٨١.
(٣) الشعر الجاهلي: محمد النويهي: ج٢ / ٤٣٧.
(٤) ينظر: دراسات في الشعر والمسرح: ٦ -٧.
(٥) فصول في الشعر ونقده: ٢٩٨.
(٦) حديث الأربعاء: ج١ / ٣٤-٣٥.
(٧) ينظر: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت: ٦٠.

لكن نجد نجيب محمد البهبيتي يرى أن هناك عوامل كثيرة حالت دون تحقيق الوحدة في القصيدة العربية منها كثرة الرواية وقوة العصبية، ودور الحروب في إتلاف قسم كبير من الشعر العربي(١).

وقد وقف الدكتور محمد النويهي عند الأسباب التي زادت من تفكك الشعر القديم وأصبحت عقبة تحول دون أن تحقق القصيدة التأليف والتكامل اللازمين بين أقسامها لتحقيق الوحدة العضوية فيها وكان قد أرجع هذه الأسباب إلى حقيقتين هما: أولاهما: الوحدة اللفظية والمعنوية التامة لكل بيت، ووجوب انفصاله لفظيا ومعنويا عن كل بيت آخر... ويرى أيضا ان هذه الوحدة الفنية قد زادت من ميل الشاعر القديم إلى بتر أجزاء قصيدته بعضها عن بعض، وسهلت له التقلب والاستطراد والانتكاس كما أنها شجعته على أن يفرد كل بيت بصورة قائمة بذاتها.

اما الحقيقة الأخرى: فقد تبدو في ظاهرها عاملاً مساعدا على الوحدة العضوية والفنية لا معارضاً لها، وهي قيام الشكل العروضي على وحدة الوزن والقافية في القصيدة كلها(٢).

ولا بد لنا من القول ان تحقيق الوحدة الفنية في كثير من قصائد القرن الثاني الهجري لم تكن تتهيأ له فرص النمو لو لم يتجاوز شعراء هذه المرحلة أطر القدماء ومناهجهم، وكذلك فان الوحدة العضوية لم تكن لتتوافر لها أسباب النماء لو لم ينهض الخيال في تلك المرحلة بأعباء الصور الشعرية ليصبح العصب الأساسي فيها، ومن هنا ندرك لما كان حرص كولردج كبيراً عند تعريفه للوحدة العضوية بأن يجعلها وحدة الإحساس أو الصورة، لا وحدة الموضوع أو الموسيقى، لما للخيال من أثر فعال في أثارة العواطف التي تمنح الفن وحدته وتميزه(٣).

وبذلك تصبح الصورة هي الوسيط الأساس الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام.

ويتردد الحديث من وقت لآخر (في دراساتنا المعاصرة عن موقف النقد العربي للقصيدة وبالذات تصوره لعنصر الوحدة فيها، ويكاد هذا الحديث يجمع في كل مرة على رأي واحد هو أن ذلك النقد لم يعترف بهذه الوحدة ولم يلتفت إليها... أكثر من هذا أنه قاومها) (٤).

وقد واكب هذا الحكم نتيجة لا تقل خطورة هي أن القصيدة العربية القديمة التي واكبت النقد لم تعرف الوحدة، وإنما جاءت أبياتا متجاورة لا يربط بينها رابط سوى القافية الواحدة والوزن الواحد.

---

(١) ينظر: تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط٤، دار الفكر، الرباط: ٤٥- ٥٣.
(٢) ينظر: الشعر الجاهلي، د. محمد النويهي: ٤٤١-٤٤٢.
(٣) ينظر: التطور الفني في شكل القصيدة وموضوعاتها في القرن الثاني الهجري، أحلام الزعيم، ١٩٧٧م: ٢٩٦-٢٩٧.
(٤) من أفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٤٥.

وقد بالغ البعض في هذه النتيجة فرأوا أن القصيدة العربية تشتمل على مجموعة من العواطف تنقصها الفكرة العامة التي تسيطر عليها(١).

كما نجد نور الدين صمود يقول: (لعل أكبر عامل من عوامل عدم وجود وحدة في القصيدة العربية راجع إلى أن العربي يحب أن يستقل جميع أبيات قصيدته عن بعضها ليسهل الاستشهاد بكل بيت على حدة دون الاحتياج إلى بيت سابق أو لاحق، لذا كان يهرب من « التضمين » ويعده عيبا، ويرى أنه إنما يحمد البيت إذا كان قائما بنفسه) (٢). بل: (لقد اخذ على القصيد العربي أنه يخلو من التسلسل والترابط...) (٣).

ويناقش الدكتور عبد الحكيم هذا الرأي إذ يقول: (نجد في هذا المقال تناقضاً بين القول بأن استقلال الأبيات صفة مال إليها الشاعر بنفسه سعيا إلى تسهيل الاستشهاد بشعره، والقول بأنه كان نتيجة لكراهية النقاد للتضمين، وهو ما يعني أن الميل إلى استقلال الأبيات كان مفروضا من النقاد وليس نتيجة لسعى الشعراء، كذلك التناقض بين التسليم بانعدام الوحدة في القصيدة العربية والقول بأن الكثير من الشعراء لم يسلم بكون التضمين عيبا، والتناقض الأخير بانهم مالوا الى استقلال الأبيات سعيا إلى تسهيل الاستشهاد بأشعارهم) (٤).

وان ما أريد الوقوف عنده يتمثل في سؤال ذى شقين:- الأول: هل أهمل النقاد العرب عنصر الوحدة في القصيدة، فضلا عن مقاومتهم وتهجينهم لهذه الوحدة؟

الآخر: هل يعد ما جاء من حديثهم عن استقلال الأبيات ونفورهم من التضمين مناقضا لفكرة الوحدة في القصيدة؟

الجواب عن الشق الأول بالنفي وأن النقاد العرب قد تنبهوا على عنصر الوحدة في القصيدة، سواء على مستوى العلاقة بين شطري البيت الواحد، أو العلاقة بين الأبيات المتتابعة، أو بين أجزاء القصيدة أو فصولها، ثم بين الأفكار الواردة فيها من الداخل(٥).

وذهب ابن قتيبة مذهبا لطيفا حين قرر أن (المطبوع من الشعراء مَنْ سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته) (٦).

وهو حديث كما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي: (لا يبتعد عن فكرة الملاءمة بين شطري البيت من ناحية، ومن ناحية أخرى نراه يتخذ من القدرة على تحقيق هذه الملاءمة دليلا على طبع الشاعر وعبقريته) (٧).

كما نجد من قبل ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) يصوغ قانوناً لهذه المسألة إذ قال: (ينبغي للشاعر أن... يتفقد مصراع كل بيت حتى يشاكل ما قبله) (٨).

---

(١) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل: ٣٦٦-٣٦٧.
(٢) إعادة النظر في التضمين: مقال لنور الدين صمود، مجلة الشعر القاهرة، أبريل ١٩٧٧: ٩٠.
(٣) المصدر نفسه: ٩٢.
(٤) من آفاق الفكر البلاغي: ١٤٨.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٤٨.
(٦) الشعر والشعراء: ج١ / ٩٠.
(٧) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٥٠.
(٨) عيار الشعر: ١٢٤.

إلا اننا نجد بعض الشعراء لا يلتزم بهذا القانون – وجوب المشاكلة بين مصراعي البيت الواحد - في بعض قصائدهم نحو الأعشى وطرفة.

ثم يورد ابن طباطبا احتمال وقوع مثل هذا الخلل راجعا الى الرواة الذين (يسمعون الشعر على جهة ويؤدونه على غيرها سهواً...) (١).

وقد دافع كل من ابن جني والمتنبي عن بيتين للأخير هما قوله في مدح سيف الدولة إذ قال:-

وقفتَ وما في الموت شك لواقف كأنك في جَفنِ الرَّدَي وهو نائم

تمرَّ بك الأبطالُ كَلْمَى هزيمةً ووجهك وضَّاح وثغرك باسم(٢)

إذ يحكى أن سيف الدولة قد انتقدهما على الشاعر وشبه مسلكه فيهما بمسلك أمرئ القيس، فكان دفاعه – المتنبي – عن تعلق كل شطر من أشطر الأبيات الأربعة بشطره الآخر(٣).

أما ابن جني(ت٣٩٢هـ) فقد نسبت إليه عبارة قوية الدلالة هي قوله عن البيت الأول (أنه لا معدل لهذا العجز عن هذا الصدر) (٤).

أما القاضي الباقلاني (ت ٤٠٣هـ) فقد سجل على أمرئ القيس في معلقته انقطاع المصراع الثاني من البيت عن المصراع الأول، وكرر ذلك في أكثر من موضع فصرح عقب قوله:

إذاَ قامَتَا تضوّعَ المسكُ منهما نَسِيمَ الصَّبا جاءتْ بِرّيا القَرنفُلِ(٥)

بأن قوله «نسيم الصبا» (في تقدير المنقطع عن المصراع الأول، لم يصلهُ به وصل مثله) (٦).

أما مراعاتهم للصلة بين الأبيات المتعاقبة فيمكن تبينها من التصريحات والحكايات التي تحمل هذا المعنى، نحو الحوار بين الراعي النميري وعمه، فقد سأل الأخير (أينا أشعر، أنا أم أنت؟ قال – الراعي – بل أنا يا عم، فغضب وقال بم ذاك؟ قال بأنك تقول البيت وابن أخيه، وأقول البيت وأخاه) (٧).

---

(١) المصدر نفسه : ١٢٤.
(٢) ديوان ابي الطيب المتنبي بشرح العكبري، دار الفكر: ج٣/ ٣٨٦-٣٨٧.
(٣) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٥٢.
(٤) ديوان المتنبي بشرح العكبري: ج٣ / ٣٨٦.
(٥) ديوان أمرئ القيس بتحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم: ١٥.
(٦) إعجاز القرآن، القاضي الباقلاني: ٢٤٨-٢٤٩.
(٧) الموشح: ٢٥٠.

وكذلك نجد المبرد كان يفضل الفرزدق على جرير ويقول: (الفرزدق يجئ بالبيت وأخيه، وجرير يأتي بالبيت وابن عمه) [١].

ومن هذا يقول الدكتور عبد الحكيم: واضح أن القصد من المؤاخاة بين الأبيات أو المجئ بالبيت وأخيه الإشارة إلى توافق الأبيات وضرورة الحرص على الاتصال بينها، ويقول أيضا ان هذا الحديث عن المؤاخاة يشبه الحديث عن « القران» بين الأبيات[٢] .

ونجد ابن قتيبة يذكر هذا ويقول: (قال عبد الله بن سالم لرؤبة: مُتْ يا أبا الجحاف إذا شئت، فقال رؤبة: وكيف ذلك؟ قال رأيت ابنك عقبه ينشد شعراً له أعجبني، قال رؤبة، ولكن ليس لشعره قران، يريد أنه لا يقارن البيت بما يُشبهه) [٣].

وكما جعل ابن قتيبة مجئ شطري البيت متلائمين... من دلائل طبع الشاعر إذ يقول: (تتبين التكلف في الشعر... بان ترى البيت مقرونا بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه) [٤].

كما عاب الحاتمي على المتنبي ابتداءاته المتشائمة لقصائد المديح إذ قال: (أن كل صنف من صنوف القول يقتضي نوعا من أنواع الابتداء، وضربا من ضروب الاستفتاح لا يصلح لغيره... وان على الشاعر ان يبتدئ قصيدته بما شاكل المعنى الذي قصد إليه) [٥].

ويقول الدكتور عبد الحكيم راضي: (ولا يقتصر الأمر على مراعاة الربط بين المقدمة وما يليها، وإنما يمتد إلى مراعاة الترابط بين جميع أجزاء القصيدة) [٦].

ويعلق الدكتور عبد الحكيم راضي على قول الحاتمي الذي ذكرناه سابقا - أن كل صنف من صنوف القول يقتضي نوعا من أنواع الابتداء – ويذكر له تصريحاً آخر عدّه اللاحقون – قدماء ومحدثين – ذروة في التنبيه على حتمية عنصر الوحدة في القصيدة الجيدة إذ قال –الحاتمي- « من حُكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح، أو ذم، أو غيرهما، غير منفصل منه فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينهُ في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله»[٧] واضح من هذا القول أنه

---

(١) الموشح: ١٩٢.
(٢) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٥٣.
(٣) الشعر والشعراء: ج١ / ٩٠.
(٤) المصدر نفسه: ج١/ ٩٠.
(٥) الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره للحاتمي: ٦٧.
(٦) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٥٨.
(٧) حلية المحاضرة: ج١ / ١٠٢.

يتعدى مجرد التناسب بين مطلع القصيدة وموضوعها إلى وجوب التناسب والارتباط بين شتى مكوناتها[١].

ثم نجد حازم القرطاجني يتحدث عن فصول القصيدة وعن ما ينبغي فيها إذ يقول: (يجب أن يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام... ويتلوه الأهم فالأهم.. أما في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض فيجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله ويشترط في المذهب المختار أن يكون لمعنى البيت علقة بما قبله ونسبة إليه ويجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقاً به من باقي معاني الفصل) [٢].

ومن هنا كان حديثهم عن وجوب النفي لكل ما هو دخيل على الأفكار أو الأجزاء الأساسية للقصيدة، فأوجب ابن طباطبا على الشاعر أن (لا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه) [٣].

ولهذا يؤكد الدكتور عبد الحكيم راضي ان وحدة العمل الأدبي لم تغب عن أذهان القدماء، فقد طلبوها في هذا العمل عموما، وفي العمل الشعري بصفة خاصة، بدءاً من اتساق الكلمات بعضها مع بعض، ومروراً بشطري البيت الواحد، وعلاقة البيت بما جاوره، إلى العلاقة بين الأجزاء داخل القصيدة إلى النظرة الشاملة التي تحكم ترتيب هذه الأجزاء ووضع كل منها في موضعه داخل القصيدة[٤].

أما الشق الثاني من السؤال وهو حديثهم عن استقلال الأبيات ونفورهم من ظاهر التضمين.

فإن هذا الشق يتكون من قسمين هما: الحديث عن موقف النقاد القدماء في تفضيل بيت الشعر القائم بذاته، وآخر هو فهم موقفهم من ظاهرة التضمين، ونفورهم منها في بعض صورها.

يقول الدكتور عبد الحكيم راضي: (الواقع أن ما يبدو في الظاهر وكأنه موقفان متمايزان هو في الحقيقة وجهان لموقف واحد، الذوق الذي يفضل البيت القائم بنفسه، وهو نفسه الذوق الذي ينفر من ظاهرة التضمين باعتبارها مخلة باستقلال البيت وقيامه بنفسه) [٥].

ومن هذا فالتضمين هو نوع من الاتساع الذي يعد من أساليب العرب في كلامها، ومن معانيه في اللغة: الكفيل، يقال ضمن الشيء وبه ضمنا وضمانا: كفل به، وضمنه إياه، ومن معانيه كذلك: الإيداع يقال: ضمن الشيء: أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع، وقد تضمنه هو[٦].

---

(١) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٥٨-١٥٩.
(٢) منهاج البلغاء: حازم القرطاجني: ٢٨٩-٢٩٠.
(٣) عيار الشعر: ١٢٤.
(٤) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٦٣
(٥) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٦٣.
(٦) لسان العرب: مادة (ضمن).

وقد جاء في اللغة على أربعة مقاصد: التضمين العروضي، والأدبي (البلاغي) والبياني والنحوي[١].

أما التضمين اصطلاحاً: (فهو ان يضمن الشعر شيئا من شعر الغير، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء) [٢].

وجاء أيضا المضمن من الشعر: (ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده. قال الأخفش: ليس التضمين بعيب) [٣].

وجاء في معجم المصطلحات البلاغية: (والتضمين في العروض هو أن يبني بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضياً له، أو هو أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير) [٤].

ونجد قدامه ابن جعفر يذكر التضمين في حديثه عن عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً في القسم الثاني تحديداً والمسمى «المبتور» (وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني) [٥].

كما يلمس الدارس من موقف قدامة هذا أن النظرة العامة للتضمين تكمن في أنه كسر لخطاب نقدي سلطوي بدا قبل قدامة ويؤسس نفسه إلى ما بعد قدامة، لذلك يتم التعامل مع الأعراف التقليدية في قواعد الإبداع على أنها إرث ثقافي يحاكمون على أساسه النصوص والأساليب والشعراء، ولن يسمحوا لشاعر أن يتجاوزهم دون أن يحاسب، الأمر الذي جعلهم في بدايات التأشير على المصطلح ينظرون إليه على أنه عيب.

كما أن النقاد لم يتقدموا خطوة للأمام في مناقشة المصطلح من الناحية الفنية، ولم يتحرروا من سطوة الثقافة التقليدية التي درجوا عليها في مواجهة النصوص بالطرق الاعتيادية التي ألفوها... ولذلك وسع قدامة من دائرة ضرره بحيث جعله من عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً ولم يسلكه في عيوب القافية[٦].

ثم جاء ثعلب (٢٩١هـ) في قواعد الشعر وتحدث عن التضمين تحت باب الأبيات « المرجلة » التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض ما يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها عن عمود البلاغة، وأذمها عند أهل الرواية

---

(١) ينظر: ظاهرة توسع المعنى في اللغة العربي: مقاله للدكتور بلقاسم بلعرج، مجلة العلوم الإنسانية العدد ٢٢ للعام ٢٠٠٦ م: ١٢١.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٤ ١٩٩٨م: ٣٨٤.

(٣) لسان العرب: مادة (ضمن)

(٤) معجم المصطلحات البلاغية: احمد مطلوب: ج٢/ ٢٦٠.

(٥) نقد الشعر ـ قدامه بن جعفر، تح / عبد المنعم خفاجي، ط١٩٧٨/١ مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة: ٢٠٩.

(٦) ينظر: التضمين العروضي: د. هاشم بن احمد العزام، بحث، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج/١٩، العدد ٤٣ : ٤٨٦-٤٨٧.

إذ كان فهم الابتداء مقروناً بآخره وصدره منوطاً بعجزه فلو طرحت قافية البيت وجبت استحالته ونسب إلى التخليط قائله[١].

وجاء في الخصائص لابن جني: (ويقبح التضمين في الشعر) [٢].

هكذا دون أن يضيف كلمة واحدة يوضح فيها سبب القبح، ويذهب الدارس إلى أن النقد قد شكل رأياً عاماً حول المصطلح.

كما عرفه أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): (أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجاً إلى البيت الأخير كقول الشاعر قيس بن ذريح:

كأنّ القلبَ ليلةَ قيلَ يُغْدَى بليْلى العامريةِ أو يُراحُ

قطاةُ عزها شركٌ فباتتْ تجاذبهُ وقد عَلقَ الجناحُ[٣]

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني وهو قبيح) [٤].

كما جاء في المفتاح للسكاكي (٦٢٦ هـ) قوله: (وأما التضمين المعدود في العيوب وهو تعلق معنى آخر البيت بأول البيت الذي يليه على نحو قول بشر ابن أبي خازم:

وسائل تميماً بنا والرباب وسائل هوازن عنا إذا ما

لقيناهم كيف نعلو لهم ببيض تفلق بيضاً وهاما) [٥]

إلا أننا نجد ابن الأثير (٦٣٧هـ) يقول: (أما العيب عند قوم فهو تضمين الإسناد وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر) [٦].

إلا أن ابن الأثير خالف من سبقه على اعتبار أنه عيب إذ قال (وهو عندي غير معيب لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك سبباً يوجب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق أحداهما بالأخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على المعنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير) [٧].

---

(١) قواعد الشعر: أبو العباس ثعلب، تح / رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي: ط٢/ ١٩٩٢م: ٨٤.
(٢) الخصائص: ابن جني:، تح / محمد علي النجار، ج١/ ٢٤٠.
(٣) ديوان مجنون ليلى جمع وتحقيق وشرح، عبد الستار احمد فراج: ٩٠.
(٤) كتاب الصناعتين: ٤٧.
(٥) مفتاح العلوم : ٢٧٣. ديوان بشر بن ابي خازم، تح/ عزة حسن: ١٨٨.
(٦) المثل السائر، ضياء الدين، تح / أحمد الحوفي وبدوي طبانة:ج٣/ ٢٠١.
(٧) المصدر نفسه: ج٣/ ٢٠١.

وبذلك ينحاز ابن الأثير إلى عدم تسميته بعيب مستنداً إلى أن تضمين الإسناد جاء في الكلام المنثور مستشهداً في ذلك من القرآن الكريم.

ولقد أثنى بدوي طبانة على ابن الأثير بشكل عام ولكنه خصه بالثناء في دفاعه عن التضمين العروضي، وأنه لا يرضى بآراء غيره في بعض الأحيان، بل يبسط الرأي الذي يراه والذي يتماشى مع ذوقه والذي يساير الفكرة النقدية السليمة...، ومن ذلك هذا العيب الذي سماه العسكري التضمين وسماه قدامة ابن جعفر المبتور.. ومرجع هذا العيب في نظرهم أن نقاد الشعر العربي قد درجوا على أن وحدة الشعر هي وحدة البيت، لا وحدة القصيدة ولهذا عدوا احتياج البيت إلى ما بعده ليتم معناه عيباً من العيوب التي يجب على الشاعر المجيد أن يتجنبها(١).

كما يقول بدوي طبانة وهذا الاعتبار (لا يخفى فساده لأن القصيدة ينبغي أن تكون وحدة متماسكة والحكم على الشعر والشاعر ببيت واحد لا يخلو من ظلم وتعسف، وحجتهم أن خير الشعر ما كان البيت قائما بنفسه مستقلاً عما قبله وعما بعده...، إنما القصيدة من الشعر أو الفصل من النثر كل منهما يحدث تأثيره بمجموعه الكلي فحين يحس القارئ أو السامع بالنشوة والطرب حيث يتم قراءة القصيدة من الشعر) (٢).

أما احتياج بعض الكلام إلى بعض فلا عيب فيه بل هو دليل التماسك والترابط بين أجزاء النص الأدبي وهذا هو المحمود الذي يكون به بعض أجزاء الكلام آخذاً برقاب بعض(٣).

أما الدكتور عبد الحكيم راضي فهو يطرح سؤالا هنا: (هل كان التضمين معيباً عند جميع النقاد كما يدعي البعض؟).

تحمل الإجابة اختلافاً حول هذه النقطة، فقد ذكر ابن رشيق (أن من الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض) (٤).

أما ابن الأثير فقد صرح بأن (تضمين الإسناد) معيب عند قوم، وهو عندي غير معيب...) (٥).

أما حازم القرطاجني فيقول: (ويخلص من ذلك تسريح عنان الكلام يسيرا، فإن ضاق المجالُ عن استيفاء أجزاء المعنى في بيتس واحد فليكن ذلك في بيت وبعض بيت أخر، أو في بيتين، فقد يمكنه استقصاء ما أراده بهذه الطريقة) (٦).

---

(١) ينظر: البيان العربي: ٢٩٨، وينظر: التضمين العروضي: ٤٩٦.
(٢) البيان العربي: ٢٩٩.
(٣) ينظر المصدر نفسه: ٣٠٠.
(٤) العمدة: ج١ / ٢٦١.
(٥) المثل السائر: ج٣/ ٢٠١.
(٦) منهاج البلغاء: ١٧٨.

ويستخلص الدكتور عبد الحكيم راضي من هذه النصوص: (أن الإجماع على ضرورة استقلال الأبيات غير قائم... هذا ما تنبئ به حكاية ابن رشيق وكلام ابن الأثير وحازم) (١).

ثم نجده يقول معنى هذا أن النقاد ليسوا على رأي سواء في هذه الظاهرة، أي أن منهم من يقبلها ومنهم من يرفضها، ونحن مع القائلين بأن تيار الرفض كان هو الغالب، وإن كان لنا فهمنا الخاص لأسبابه(٢).

ونجد ان فريقاً من النقاد يضع التضمين عيباً من عيوب القافية وهناك من يضع التضمين على أنه عيب من عيوب الشعر ومن هؤلاء:

المرزباني (٣٨٤هـ) صاحب الموشح الذي ذكر أنه أودع كتابه (ما سهل وجوده... وقرب متناوله من ذكر عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم، من اللحن الإيطاء والإقواء والإكفاء والتضمين والكسر والإحالة...) (٣).

أما الفريق الثاني: الذين يجعلون التضمين من عيوب القافية فمنهم: ابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ) الذي عقد بابا في عيوب القوافي إذ ذكر فيه (السناد والإيطاء والإقواء والإكفاء والإجازة والتضمين والإصراف) (٤).

ويعلق الدكتور عبد الحكيم على هذا إذ يقول: (ليس ثمة تناقض بين أن تكون الظاهرة من عيوب القافية وأن تكون من عيوب الشعر، فمن المنطقي أن كل عيب في الجزء هو عيب في الكل أيضاً) (٥).

ومن هذا كله يقدم الدكتور عبد الحكيم راضي تعريفا للتضمين إذ يقول: (التضمين إذن عند هؤلاء، عيب يشيع أقره في البيت كله، ويتعلق بانفصام العلاقة بين وزن البيت ومعناه غير المنفصل عن عبارته بطبيعته الحال، وذلك بسبب إقحام القافية قبل تمام المعنى تلبيه لحاجة الموسيقى في الشعر، أو بسبب تجاوز عبارة البيت الحاملة لمعناه حدود القالب العروضي للبيت) (٦).

ثم يعود الدكتور عبد الحكيم راضي مرة أخرى فيرى أن(التضمين في رأي غالبية النقاد العرب القدماء عيب يخل بتماسك عبارة البيت وائتلافها مع وزنه ومعناه ولفظه وقافيته، والدليل على هذا أن المقابل المفضل للتضمين من وجهة نظر الناقد العربي هو استقلال البيت وقيامه بنفسه) (٧).

---

(١) من آفاق الفكر البلاغي عن العرب: ١٦٥.
(٢) المصدر نفسه: ١٦٥.
(٣) الموشح: المقدمة.
(٤) العقد الفريد:ج ٥ / ٥٠٦.
(٥) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٦٦.
(٦) المصدر نفسه: ١٦٨.
(٧) المصدر نفسه: ١٧١.

جاء في حديث ابن سلام عن الفرزدق وصفه له بأنه « كان أكثرهم بيتاً مقلداً»، ثم يعرف البيت المقلد بأنه (البيت المستغني بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل) [١].

وجاء أيضاً في العقد الفريد لابن عبد ربه: (إنما يحمد البيت إذا كان قائما بنفسه) [٢].

وقد وصل الأمر في الاعتداد باستقلال البيت الشعري بعبارته داخل القصيدة إلى أن صارت هذه الصفة أحد القيود التي تضاف إلى تعريف الشعر.

ويعتقد الدكتور عبد الحكيم راضي: (أن المتتبع للفكر النقدي يبدو له أن هذا الإصرار على استقلال البيت بمعناه وتحيزه بعبارته صادر عن رافدين من المؤثرات، أحدهما لغوي سابق والآخر فني لاحق) [٣].

أما اللغوي السابق، وإن كان يستشرف البعد الفني، فتجده فيما ينسب إلى الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) من قوله: (رتَبتُ البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب من الشعر) [٤].

ويستنتج الدكتور عبد الحكيم راضي من تعريف ابن سلام وتعريف الخليل ابن أحمد أن المقصود منها، قوة تماسك العبارة بكل مكوناتها داخل ذلك الحيز المحدد الذي هو البيت[٥].

ويرى الدكتور عبد الحكيم راضي أن واقع الناقد العربي لم يستطع أن يتخلص من هذه النظرة إلى البيت الشعري المثالي من وجهة نظره، أعني النظرة إليه على أنه بناء متماسك العناصر متلاحم الأجزاء محدد بحيز معين ونهاية معينة، ومن هنا جاءت مصطلحاته وتوجهاته منبئة عن هذه النظرة[٦].

ولقد أورد ابن عبد ربه قول بعض الشعراء:

إنما الشعر بناء يبتنيه المُبتنونا[٧]

كما يورد ابن رشيق في العمدة ما نقله عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي في صفه بليغ من (أن ألفاظه قوالب لمعانيه، وقوافيه معدة لمبانيه) [٨].

---

(١) طبقات ابن سلام: ج١ / ٣٦٠ -٣٦١.
(٢) العقد الفريد: ج٥ / ٣٦٩.
(٣) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٧٣.
(٤) الموشح: ١٥.
(٥) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٧٤.
(٦) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٧٤.
(٧) العقد الفريد: ج٥ / ٣١٥.
(٨) العمدة: ج١ / ١٢٧.

ويضيف الدكتور عبد الحكيم راضي أن كلمة «القالب» قد مرت بنا عند ابن طباطبا، كما يوردها قدامة على لسان بعض الكتاب يصف بليغا إذ قال: (كانت ألفاظه قوالب لمعانيه) وهذا يعني أنها مساوية لها لا يفضل أحدهما على الآخر ويبدو أن هذه العبارة هي التي نقلها ابن رشيق عن أستاذه عبد الكريم النهشلي الذي يبدو أنه كان قد نقل أصلها عن قدامة[١].

أما عبد القاهر فقد ورد عنده مصطلح «القالب» بمعنى الحيز العروضي أو الوزن الشعري، وذلك في إطار تبرئة الوزن أو خاصية النظم في الشعر مما

يستدعي الهجوم عليه، إذ (لو كان الكلام إذا وزن حطّ ذلك من قدره... وجلب على المفرغ له في ذلك القالب إثما وكسبه ذما، لكان من حق العيب فيه أن يكون على واضع الشعر أو من يريده لمكان الوزن خصوصاً) [٢].

إن خاصية البناء (بمعنى جودة التأليف مشتركة بين الشعر والكلام، كما أن ركنى اللفظ والمعنى شركة بينهما أيضا، ولكن صفتي الوزن والقافية تمثلان خاصتين لا يمكن بدونهما أن يكون الكلام شعراً) [٣].

وذلك لأن (الشعر كلام منظوم، بائن عن المنثور... بما خص به من النظم) [٤]، والنظم عند ابن طباطبا يعني الوزن، والوزن كما يقول ابن رشيق (أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية) [٥].

ومفاد هذا القول إن الوزن والقافية شرطان، يختص بهما الشعر، ولذلك لا يخلو من النص على هذين الشرطين كتاب تعرض لتعريف هذا الفن[٦].

ومن هذا رجحت كفة المنظوم (على المنثور لحلية الوزن والقافية، ومع ذلك لم يخلص النظر إلى هاتين الصفتين باعتبارهما حلية وميزة، فقد وازنه الإحساس بأنهما

---

(١) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٧٥-١٧٦. وينظر مصادره.
(٢) ينظر: آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٧٦، ينظر: دلائل الإعجاز: ٢٥-٢٦.
(٣) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٧٦.
(٤) عيار الشعر: ٣.
(٥) العمدة: ج١ / ١٣٤.
(٦) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر: نقد الشعر: ٦١، سر الفصاحة: ٢٧٨.

عبء على النظم والناظم وإذا كانت النظرة الأولى ترى فيهما حلية أو سواراً يتحلى به الشعر، فإن النظرة الأخرى تنظر إلى هذا السوار على أنه قيد عليه وعلى الشاعر) (١).

ونجد الأصمعي (ت ٢١٧ هـ) يقول: (الشعر موضع اضطرار، إذ كان على روي واحد ووزن لا بد من إقامته) (٢).

وقريب من هذا كلام ابن الأثير: (إن الناظم مضطر إلى إقامة ميزان الشعر، وربما كان مجال الكلام عليه ضيقا فيقلبه طلبُ الوزن في مثل هذه الورطات) (٣).

ومن هذا فإن الدكتور عبد الحكيم راضي يرى أن الشعر إذن بالقياس إلى الذثر موضع اضطرار، ومعنى الاضطرار لدى الشاعر من الوجهة العلمية: أنه في موضع اختيار ومواجهة، مع قيدين ثقلين: الوزن والقافية من أجل سياسة هذه العناصر والسيطرة عليها، لهدف التعبير عن الفكرة الجزئية، أو المعنى الجزئي أو ما يقترح تسميته بـ « المعنى الموضعي » الذي يحمله البيت في إطار المعنى الكلي للقصيدة... وذلك بتحقيق ما سماه النقاد و البلاغيون باسم «المساواة» التي لا يقصد بها المساواة بين اللفظ والمعنى فحسب إنما المقصود المساواة بينهما من جهة وبينهما وبين القالب العروضي الذي يضم القافية بأبعادها العديدة وكل متعلقاتها من جهة ثانية (٤).

وقد نص قدامة صراحة على هذه الصفة « المساواة» بوصفها نتيجة لائتلاف اللفظ والمعنى، أما ائتلاف اللفظ والوزن فنتيجة أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها(٥).

أما عند تحقيق ائتلاف المعنى والوزن فـ(تكون المعاني تامة مستوفاة لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليه) (٦).

ثم يبين لنا الدكتور عبد الحكيم راضي المقصود من صفة «المساواة» التي حرص قدامة على إبرازها في كل صور الائتلاف التي تحدث عنها إذ قال: (كان المقصود من هذه الصفة تحقيق نموذج البيت المستقل بنفسه: معناه ولفظه وقافيته داخل حيزه العروضي) (٧).

ومن الصعب تحقيق الائتلاف بكل إشكاله وصوره (على أن تحقيق هذا الائتلاف ليس ممكنا في جميع الحالات، ولا هو مما يسهل تحقيقه بنفس الدرجة ولكل الشعراء، ومن هنا يجئ العمل على توجيه الصراع بين الفكرة واللغة داخل القالب العروضي، ويجئ أيضا تفاوت الشعراء – نجاحاً وفشلاً في عملية التوجيه هذه... فهناك من يحول قيد القافية

---

(١) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٧٨.
(٢) حلية المحاضرة: ج١/ ١٢-١٣.
(٣) المثل السائر: ج٢ / ١٩١.
(٤) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٧٩-١٨٠.
(٥) ينظر: نقد الشعر: ١٥٣و ١٦٥.
(٦) نقد الشعر: ١٦٦.
(٧) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٨٢.

والوزن إلى ميزة تخدم الفكرة والعبارة معا، إذ ينجح الشاعر في توظيف بعض الإضافات التي تخدم الفكرة والقالب العروض) [١].

أما في حالة الفشل في توجيه الصراع وفي تحقيق الائتلاف بين العبارة والفكرة، فإن النتيجة هي الجور على إحداهما، ويتمثل الجور على الفكرة في بترها والمجئ بها ناقصة أو مقلوبة أو غامضة، أما الجور على العبارة فيكون بتغيير بنى الكلمات أو نقصها أو الزيادة فيها، أو إقحام ما لا يلزم فيها.

ومن هذا فالتضمين هو: (أن يتجاوز بها حدود القالب العروضي إلى البيت اللاحق، بما يترتب على هذا التجاوز من عسف بالقافية وكيانها الموسيقي، وجميعها مظاهر معيبة، لأنها دلائل على ضعف الشاعر وفشله في اجتياز هذا النوع من الاختيار) [٢].

ويقول الدكتور عبد الحكيم راضي بوسعنا التأكد من هذا الاستنتاج بالنظر في مجموعة العيوب التي تترتب على فشل الشاعر في تحقيق تلك الائتلافات ولنتذكر ما سبق قوله من أن الهدف منها هو تحقيق صفة المساواة وأن الفشل في تحقيقها ينتج عنه الإخلال بهذه الصفة الجوهرية – المساواة -.

فالفشل في تحقيق الائتلاف بين اللفظ والمعنى يترتب عليه عيب الإخلال وهو (أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى) [٣].

أما الفشل في تحقيق ائتلاف اللفظ والوزن فيترتب عليه عيوب عدة منها الحشو وهو (أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن) [٤].

أما الفشل في تحقيق ائتلاف المعنى والقافية فيترتب عليه أن تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها، فاشتغل معنى سائر البيت بها، أو يؤتى بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأن فائدة في معنى البيت[٥].

وأما الفشل في تحقيق ائتلاف المعنى والوزن فيترتب عليه عيوب منها: المقلوب وهو (أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به) [٦].

والمبتور: وهو (أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه ويتمه في البيت الثاني) [٧].

ومن هذا التعريف لمصطلح «المبتور» الذي يلتقي مع تعريف التضمين عند عائبيه الذين هم أنفسهم المدافعون عن استقلال البيت الشعري بعبارته ومعناه الجزئي داخل القصيدة أدركنا بما لا يدع مجالاً للشك إلى أي جانب من صفات الشعر تنتمي ظاهرة التضمين، جانب العيوب أو جانب المزايا،... وعلى الرغم من كثرة القرائن الدالة على

---

(١) المصدر نفسه: ١٨٢.
(٢) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٨٣.
(٣) نقد الشعر: ٢٠٤.
(٤) المصدر نفسه: ٢٠٦.
(٥) ينظر: نقد الشعر: ٢١٠.
(٦) المصدر نفسه: ٢٠٩.
(٧) المصدر نفسه: ٢٠٩.

الجانب الذي تنتمي إليه فعلا و هو جانب العيوب، فان حديث قدامة عن المبتور لا يترك فرصة للتردد في أن هذا الحكم يقدم من تعريفه ومن شواهده ما يتطابق مع تعريف التضمين وشواهده لدى المتحدثين عنه هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فان حديثه يرد في سياق مصطلحات حقل كامل من العيوب التي تخل بصفة المساواة والائتلاف بين العناصر المكونة لنسيج البيت الشعري إذ يفشل الشاعر في تحقيق الائتلافات المفترضة بين العناصر المختلفة سواء اتخذ الفشل صورة قصور الحيز اللغوي عن القالب العروضي، أو ظهر في صورة زيادة الحيز اللغوي على هذا القالب(١).

ومن هذا كله ينتهي الدكتور عبد الحكيم راضي إلى أنه: (في ضوء هذا الإطار يمكننا أن نضع عيب (التضمين) في موضعه من تفكيرهم، فهو لا علاقة له بوحدة القصيدة واتساق الأفكار داخلها، إن المقصود بالعيب خضوع الشاعر للاضطرار، وعدم تمكنه من حسم الصراع بين المعنى الجزئي، أو الموضعي للبيت وبين عبارته على نحو ينبئ عن فحولة ومقدرة، وربما جاز القول إن احتياج المعنى في البيت لعبارة البيت الذي يليه يضعنا في حالة اضطرار إلى التضحية بأحد أمرين: إما الخاصة الموسيقية والميزة الصوتية... وإما المعنى، فمراعاة الموسيقى تضحية بالمعنى، ومراعاة المعنى تضحية بالموسيقى والشاعر الحاذق هو الذي يمكنه الجمع بين الميزتين، ومن هنا كان من صور التضمين ما يبعد عن العيب إلى حد كبير خلافا للمرفوض من صور التضمين الوقوف عند نهاية البيت الأول مع ارتباطه بما يليه) (٢).

---

(١) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٨٥.
(٢) من أفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٨٧-١٨٨.

لقد صرح علي بن هارون بأنه ليس في التضمين (أقبح من قول النابغة الذبياني:-

وهـــمْ ورَدُوا الجِفـــارَ علـــى تَمـــيمٍ وهـــم أصـــحابُ يـــوم عُكـــاظَ، إنـــي

شَـهِدتُ لهـمْ مـواطن صـالحاتٍ أتيْـــنَهم بحُسْـــنِ الـــوُدَ مِنَّـــــى[1]

إما قول امرئ القيس:

وتعـــرف فيـــه مـــن أبيـــه شـــمائلا ومـــن خَالـــه ومـــن يزيـــد ومـــن حُجُـــرْ

ســـــماحةَ ذا وبـــــر ذا ووفـــــاءَ ذا ونائـــــلَ ذا إذا صَحَـــــا وإذا ســـــكِرْ[2]

فليس ذا بمعيب عندهم وإن كان مضمنا لأن التضمين لم يحلل قافية البيت الأول، مثل قوله (إني شهدت لهم) وقد يجوز أن يوقف على البيت الأول من بيتي امرئ القيس وهذا عند نقاد الشعر يسمى (الاقتضاء): (أن يكون في الأول اقتضاء للثاني، وفي الثاني افتقار إلى الأول) [3].

وهذه هي حقيقة موقف النقاد والبلاغيين العرب (عن وحدة البيت وتفضيل قيامه بنفسه واستقلاله بعبارته ومعناه الجزئي، أو الموضعي، وفي ذم التضمين، وواضح أنه لم يُقصد به أبداً فصم عُرى الوحدة من زاوية فنية بين أبيات القصيدة وبالعكس لقد تطلبوا هذه الوحدة وحثوا عليها، وجعلوا منها معياراً للحكم على إنتاج الشعراء. وإن النظرية العربية التي عنيت بمواضع الفصل في مقامها، كما عُنيت بمواضع الوصل في مقامها والتي جعلت من قوة الترابط المعنوي بين الجمل مبرراً للفصل وترك العطف بينها، لم تكن هذه النظرية لتعلق وحدة والتماسك بين أبياتها على مثل هذه الأمثلة السخيفة المفككة التي مثل بها القدماء في سياق عيبهم لظاهرة التضمين) [4].

---

(١) ديوان النابغة الذبياني، تح محمد ابو الفضل إبراهيم، دار المعارف: ١٢٧.
(٢) ديوان امرئ القيس: ١١٣.
(٣) الموشح: ١٤٩.
(٤) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ١٩٠.

الفصل الثالث

قراءة التراث البلاغي

المبحث الأول: الانزياح

المبحث الثاني: دراسة البلاغة من منظور أسلوبي

المبحث الثالث: شجاعة العربية

المبحث الأول

الانزياح

هناك كثير من المصطلحات ذات الصلة بظاهرة الانزياح مثل، العدول، والتحويل، والاتساع، والمجاز[١]، والتغيير، والانحراف، والتحريف، والخروج، واللحن[٢]، والنقل والانتقال، والرجوع، والالتفات، والصرف، والانصراف، والتلوين، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العربية، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة[٣]، وكسر البناء[٤].

فهذه المصطلحات كلها تلتقي حول مفهوم واحد عام هو العدول عن أصل مفترض في استعمال خاص، وهذه الكثرة في المصطلحات الدالة على العدول والانزياح ليس لها من الدَّلالة أقل من أن وعي البلاغيين لامس ظاهرة الانزياح بوضوح.

ويزخر التراث البلاغي بإشارات إلى ظاهرة الانزياح وأهميتها في عملية الإبداع الفني، فهذا الانزياح يبدو عندهم في مظاهر شتى، تبدأ من أدنى تغير صوتي وتنتهي بتغير النوع الأدبي للخطاب برمته. وهذا دليل على أن البلاغيين عرفوا ظاهرة الانزياح وتناولوها من خلال مباحث كثيرة، ومصطلحات متعددة وكانت لهم إشارات واضحة تدل على وعيهم بالانزياح بوصفه ظاهرة فنية، وضرورة أدبية، ويعد الحذف والزيادة نوعين مهمين من أنواع الانزياح التركيبي، ولهما صلة وثيقة بظاهرتي الإيجاز والإطناب اللتين تمثلان نوعا من العدول عن أصل مثالي مفترض تمثله المساواة[٥].

أما الانزياح الدلالي فتمثله صور البيان عامة، فالتشبيه يتأكد بعده الفني من خلال أنواع العدول والانزياحات التي تعتريه، سواء كان ذلك بحذف بعض عناصره أو بالإغراب في تشبيه المتباعدات، أو في قلب طرفي الصورة التشبيهية، كما تعد الاستعارة أهم أنواع الانزياح الدلالي، من حيث هي نقل للفظ عن مسماه الأصلي إلى أسم آخر، وتشبيه حذف أحد طرفيه، وخرج بذلك عن التقدير والمباشرة، فكانت أعلى مراتب التشبيه هي أولى

---

(١) ينظر: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م: ١٧.

(٢) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، احمد محمد ويس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د.ت): ٣٧-٣٩.

(٣) ينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٨ هـ-١٩٩٨م: ١١.

(٤) ينظر: النقد المنهجي عند العرب: ٢٦٩.

(٥) ينظر: المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، د. مسعود بودوخة، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر ٢٠١١م، جامعة سطيف الجزائر: ٢٥.

مراتب الاستعارة ولذلك فضلت الاستعارة قديماً وحديثاً على التشبيه، من حيث قيمتها الفنية التي تحققها بذلك التفاعل الحي في الدلالة، وذلك الثراء الذي تتميز به، ويعزى إلى أنها تمثل أقصى درجات الانزياح الدلالي، أما الكناية فهي أحد أشكال الانزياح الدلالي أيضا وتتلخص في أنها عدول عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه(١).

ولهذا فان مفهوم الانزياح في اللغة: مصدر للفعل نزح، فالانزياح لغة في لسان العرب يدلّ على البعد والتباعد، وهو مصدر للفعل المطاوع انزاح، أي ذهب وتباعد، إذ إن هذه الكلمة تعني في أصلها اللغوي البعد(٢).

ولا يختلف المعجم الوسيط ولا القاموس المحيط عن لسان العرب في تأكيدهم دلالة البعد عند التعرض للفعل نزح(٣).

وهكذا فإن المعنى العام للانزياح في المعجمات يحيل على الابتعاد والتباعد، وقد ذكرنا سابقا بعض المصطلحات التي تقابل الانزياح.

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الانزياح مصطلح نقدي استعمل على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية، لأنه يرتبط بالمعنى الفني ولا يكاد يخرج إلى معان أخرى، إذ يؤكد قبولا ورضا بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة، وما يمثله من مناسبة للثقافة العربية تراثا وحداثة من جهة أخرى(٤).

وهذا يدعم القول بأن (الانزياح مصطلح فني خاص بالأدب والنقد ولا يحمل في طياته أي التباس أو شبهة) (٥).

أما الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة فقد ارتبط بالخطاب أو النص الأدبي، والنص كما عرفه بارت هو (نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا) (٦)، والشكل الثابت الذي قصده بارت هو تكون النصوص على طريقة ما أو أسلوب معين في الكتابة أو التأليف.

وربما يكون جان كوهن أول من خص هذا المصطلح بحديث مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر، كإحدى المحاولات الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية.

وقد نظر علماء الأسلوب إلى اللغة في مستويين: الأول مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها(٧).

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٢٥-٢٦.
(٢) ينظر: لسان العرب: مادة (نزح)، وينظر: الانزياح وتعدد المصطلح، احمد محمد ويس، بحث نشر في مجلة عالم الفكر المجلد الخامس والعشرون العدد الثالث يناير ١٩٩٧م : ٦٥.
(٣) ينظر: القاموس المحيط و المعجم الوسيط مادة (نزح).
(٤) ينظر: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني و جان كوهن، رسالة ماجستير، سعاد بولحواش، الجزائر ٢٠١٢م: ١٦.
(٥) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: ٦٧.
(٦) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م: ١٦.
(٧) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ١٩٣.

والمستوى الإبداعي في اللغة غير محدد بمعايير ثابتة أو خصائص مميزة وإنما هو تابع لقدرة القارئ على اكتشاف ما تحمله اللغة من إمكانات دلالية واسعة ناتجة عن قدرة المبدع على التركيب والاختيار، أو قدرة المبدع على إنشاء كلام أدبي.

كما نجد أن معظم الدراسات الأسلوبية التي عنيتْ بالنص قد ركزت على ظاهرة الانزياح، ويسميه محمد مندور «كسر البناء» وهو (عبارة عن الخروج على قواعد اللغة، التماسا لجمال الأداء وروعته) (١)، وإنما يباح هذا لكبار الكتاب، بل يحمدون من أجله، وهم لا يأتونه عن جهل بالقواعد أو عن غفلة في العبارة، وإنما يقصدون إليه لأغراض لا حصر لها.

فالانزياح عملية جوهرية في تحديد الأسلوب، وهو انحراف عن الشائع والمستعمل في الأدب وليس في لغة التخاطب العادية فقط، مما يحقق خصوصية النصوص وتميزها.

ولهذا تناول كثير من الدارسين المحدثين الأسلوب بوصفه «انزياحا، انحرافا» ومن هؤلاء: سبيتزر، وبييرجيرو، وماروزو، وغيرهم. فيتخذ سبيتزر من مفهوم الانزياح مقياساً لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومساراً لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاحاتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب(٢).

فمفهوم الانزياح عنده مرتبط بالأسلوب الذي يتميز فيه الكلام الأدبي عن غيره من الأنظمة أو ما يسمى بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب، ومن هنا فإن الانزياح هو انحراف فردي قياساً بقاعدة ما.

ويشكل الانزياح عند تودوروف ركيزة لتحديد الأسلوب

فيعرفه بأنه «لحن مبرر»(٣)، ويرى أيضا أن اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات: المستوى النحوي، والمستوى اللانحوي، والمستوى المرفوض، وتتحقق اللغة الأدبية في المستوى اللانحوي(٤).

أما ريفاتير فيعرض الانزياح في محاولة تحديد الظاهرة الأسلوبية وهي عنده انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويكون الانزياح خرقا للقواعد حينا ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات(٥).

بينما بحث بييرجيرو عن (مقياس موضوعي للانزياح بتتبع منهج إحصائي، فالألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب بالنسبة إلى التوترات الموضوعية

---

(١) النقد المنهجي عند العرب: ٢٦٩.
(٢) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي: ١٠٢.
(٣) الأسلوبية والأسلوب: ١٠٢.
(٤) التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م: ٢١.
(٥) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: ١٠٣.

من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب) [١].

وكثيرا ما ارتبط مفهوم الانزياح بالشعر، وتمييز لغة الشعر من لغة التواصل العادية، وهو عند صلاح فضل الانتقال المفاجئ للمعنى، وقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية، وهي صحيحة إلى حد كبير: فالنثر ينقل أفكارا والشعر يولد عواطف ومشاعر وأحاسيس[٢].

وإذا كان جون كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» قد نظر إلى الشعرية بوصفها أسلوبية خاصة بما تتضمنه من انحرافات، فإن هناك كثيراً من النصوص والخطابات غير الشعرية تقدم كما كبيرا من الانحرافات بالرغم من أنها لا تعد نصوصا شعرية.

ولهذا لا يمكننا أن نقر بشكل صارم (أن الانزياح خاص بلغة الشعر فقط بل أن الانزياح مفهوم عام وواسع) [٣].

وقد أرجع عبد السلام المسدي قيمة الانزياح في الأسلوب إلى (الصراع القائم بين الإنسان واللغة، فهو عاجز عن الإلمام بها وبناميسها وهي عاجزة عن الاستجابة لكل حاجة في نقل ما يريد) [٤]. ثم يستطرد في الكلام إلى أن يصل في الختام إلى عد الانزياح احتيالاً على مستويين: احتيال الإنسان على اللغة، واحتيال الإنسان على نفسه وذلك حين قال: (وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا) [٥].

كما أن للمسدي وقفة أخرى مع مفهوم الانزياح وذلك من خلال كتابه«النقد والحداثة»، إذ يربط منهج الحداثة بالعدول عن النمط في مقارنته بمنهج القراءة، فيقول: (أما منهج الحداثة فإنه يحتفظ بنفس المنظومة الثلاثية،... فيشتق تركيبا مقابلاً ينطلق من الممارسة التي توحي بالعدول عن النمط السائد والمعيار المطرد فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز والانزياح إلى أن يستقر في التنظير حيث يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديداً للرؤية وتغييرا للمطرد) [٦].

ويعد محمد العمري نظرية الانزياح إجراء لغويا مهما في التراث البلاغي العربي في الحديث عن المجاز والعدول والتوسع، وليست نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة إلا محاولة لتفسير ما عبر عنه منذ القديم بالغربة والعجب كما هو في كلام

---

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر الجزائر (د.ت) : ج١: ١٨٠.
(٢) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس: ١٨٠.
(٣) شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن: ٢٨.
(٤) الأسلوبية والأسلوب: ١٠٦.
(٥) المصدر نفسه: ١٠٦.
(٦) النقد والحداثة: عبد السلام المسدي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣: ١١.

الجاحظ إذ يقول: (لأن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم و كلما كان أطرف كان أعجب) [١].

فضلاً عن أن محمد العمري ربط الانزياح بالتراث اللغوي العربي، فهو يشترط على الانزياح ليكون شعريا أن يتتبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت... والانزياح ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته، و هذا لا يعني أن الانزياح مرادف للغموض، فالغموض ليس إلا عرضا، و هو نسبي، نعني بالعرضية كونه من مظاهر الانزياح وليس مقوما شعريا في ذاته[٢].

و من خلال هذا يتضح أن محمد العمري ينظر للانزياح على انه سبيل لانفتاح النص وتعدده وليس مطلبا في حد ذاته، كما أنه لا يعني الغموض، وإنما الغموض لا يعدو أن يكون سوى عرض.

ونجد عبد المالك مرتاض يؤثر تسمية المفاهيم بأسمائها، فيصطفي « الانزياح» للدلالة على ما سماه: (المروق عن المألوف في نسيج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة، فكأن الانزياح خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه) [٣].

وإذا كان مرتاض يؤثر استعمال مصطلح«الانزياح»، فإن صلاح فضل يفضل – شأن النقاد المصرين- مصطلح «الانحراف» مضيفاً ملاحظة أنه قد (تعددت صيغه اللغة العربية، فمرة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم و هو «العدول»، فيقلمون أظافره ويثلمون حدته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي «الانزياح» تفادياً للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة «انحراف»)[٤].

أما الانحراف: -

فلعل ما كتب للانحراف من رواج كان أكثر مما للانزياح، فقد اكتسى مقومات الاصطلاح، فانتبه _ بوصفه دالاً على مفهوم الانزياح_ كثير من الباحثين على سبيل المثال لا الحصر، عبد الحكيم راضي، ومصطفى ناصف، وشكري عياد، وصلاح فضل، وتامر سلوم، ويمنى العيد وغيرهم[٥].

والانحراف في الإطار المعجمي: حرف عن الشيء يحرف حرفا وانحراف وتحرف واحرورف: وإذا مال الإنسان عن شيء يقال تحرف وانحرف واحرورف[٦].

---

(١) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج١/ ٨٩، وينظر: تحليل الخطاب الشعري: ٣٦-٤٠.
(٢) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ٤٣.
(٣) شعرية القصيدة: عبد الملك مرتاض: ١٣٠.
(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: ٦٣.
(٥) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي،و نظرية المعنى في النقد الأدبي، ومدخل إلى علم الأسلوب، و علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، والانزياح الصوتي الشعري.
(٦) لسان العرب: مادة (حرف).

وقد انتعش الانحراف عند ابن جني (٣٩٢هـ) فقد أسفرت بعض مباحثه عن تصور أن (كلام العرب كثير الانحرافات ولطيف المقاصد وأعذب ما فيه تلفته وتثنيه) [١].

كما عقد ابن جني بابا ضمن أبواب «شجاعة العربية» فصلاً في التحريف تمثل إليه في ثلاثة أضرب هي تحريف الاسم والفعل والحرف[٢].

وقد استعمل ابن جني مادة «حرف» ومنها انحرف وانحراف ومنحرف وتحريف ومحرف للدلالة على التغيير في اللفظ والمعنى، أو في الصيغ والأساليب مع الاعتبار بان الأصل فيه شيوعه في المستويين الصوتي والصرفي غير أن الذي يلحظ على استعمال ابن جني للتحريف أنه يطلقه على الضرورة وضروب الاتساع على حد سواء[٣].

ولهذا فالانحراف يؤسس في النص الشعري كل أنواع المجاز، ويولد طبقات متعددة للمعنى، كما أنه يعمل على إنتاج الدلالة المراوغة، وفي الوقت نفسه يسهم في تحريض طاقات المتلقي الرؤيوية والتخيلية ومن ثمَّ فإن الانحراف، إذا أجاد الشاعر في توظيفه في المنجز الشعري فإنه يشكل سراً من أسرار شاعرية الشاعر وحداثته الشعرية[٤].

إذاً فالانحراف وسيلة منتجة للشعرية، وسمة فذية تضليلية محرضة للقارئ على اكتشاف السر الجمالي المسكوب عنه في النص، واستحضار النص الغائب، والدلالات المراوغة، كما أن الانحراف يعد حيلة لغوية يلجأ إليها الشاعر كلما أحس بقصور لغته[٥].

أما ظاهرة الانحراف الأسلوبي فإنها تبدو حينما يتعامل الأديب مع لغة النص الأدبي بطريقة تغاير النمط المثالي المألوف المتعارف عليه، سواء كانت هذه المغايرة على مستوى تركيب الجملة أو على مستوى اختيار الألفاظ وهو بذلك يكون قد انحرف في لغته عن لغة الكتابة غير الفذية التي تعتمد على المستوى العادي للغة الذي يستعمل اللغة المعيارية، بخلاف المستوى الفني الذي يستعمل اللغة الأدبية، ومن خلال هذا المستوى يمكن الانحراف الأديب من استعمال أنماط غير دارجة مما يكسب أسلوبه أبعاداً دلالية وإيحائية[٦].

إن ظاهرة الانحراف الأسلوبي تدل على أن هناك أصلا تم الانحراف عنه، فما المقياس الذي في ضوئه يعد الأسلوب منحرفاً وتعرف درجة انحرافه؟.

إن المستوى العادي للغة الذي تستعمل فيه اللغة على وفق النمط المثالي المألوف المتواضع عليه وتستعمل فيه الكلمات في معناها الأصلي هو الأساس الذي يقاس عليه الانحراف الأسلوبي وتعرف درجة انحرافه والقاعدة التي يقاس عليها الانحراف إذ يطلق

---

(١) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تح علي الناصف النجدي و د. عبد الحليم النجار و د. عبد الفتاح إسماعيل، دار سزكين للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٦م: ج٢: ٨٦.

(٢) ينظر: الخصائص:ج٢/ ٤٣٨.

(٣) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الدرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ بغداد ٢٠٠٩م: ٣٣.

(٤) ينظر: من مظاهر الانحراف الأسلوبي في عينية أبي تمام، فتحي أبو مراد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد ٢٥ العدد ٩، ٢٠١١م: ٢٢٦٧.

(٥) ينظر: الأسلوبية و الأسلوب : ١٠٣-١٠٤-١٠٦.

(٦) ينظر: الانحراف الأسلوبي في شعر أبي الطيب المتنبي، د. صالح بن عبد الله: ٣.

عليها «درجة الصفر» ولعل أوضح تحديد لها ما ذهب إليه أنصار جماعة «م» البلاغية الذين يرون أن درجة الصفر تتمثل في الخطاب المحايد حيث تسمى الأشياء بشكل مباشر، ويسميها رولان بارت الدرجة الصفر للكتابة(١).

على أن الاستناد إلى مستويات اللغة العادية في قياس الانحراف ليس على إطلاقه بل ينبغي الاستناد إلى مستويات اللغة العادية المعاصرة للآثار الأدبية المدروسة، وليس إلى مستويات من عصور بعيدة (بمعنى أن يقاس انحراف النص الأدبي إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادي) (٢).

وبهذا تظل الفرصة مفتوحة أمام عملية التطور، سواء في نظام المستوى العادي أم المستوى الأدبي.

وللانحراف الأسلوبي أثر كبير في الدراسات النقدية إذ إن رصد ظواهر الانحراف الأسلوبي يساعد الناقد على قراءة النص قراءة استبطانية تعتمد على العلاقات بين بنى النص داخل العمل الأدبي وما لذلك من أبعاد دلالية وإيحائية بعيداً عن الانطباعية والتفسيرات الشخصية، مما يساعد على الخروج بالدراسة النقدية عن المباشرة والتقريرية(٣).

وكما كان لظاهرة الانحراف الأسلوبي أثر في الدراسات النقدية وعلى الأديب فإن لها أثراً في المتلقي لأن كسر رتابة النظام اللغوي يشحن المتلقي بطاقة انفعالية حين يصطدم فجأة بما لا يتوقع وما لم يتربَّ عليه ذوقه(٤).

كما أن ليس لكل انحراف أسلوبي أثر جمالي وقيمة فنية، لأن بعض الانحرافات تعد من المستوى العادي للغة وهي الانحرافات المطردة التي تحكمها قاعدة نحوية أو تصريفية، كالانحراف عن أصل الكلمة في الإعلال و الإبدال،

أو الانحراف عن أصل وضع الجملة وما دامت القاعدة تحكم هذه الانحرافات فهي انحرافات مطردة، وكذلك بعض المجازات إذا كثر استعمالها فقدت قيمتها الأسلوبية، يقول يحيى العلوي: (إن المجاز إذا كثر استعماله صار حقيقة عرفية) (٥).

وفي أثناء الانتقال من تحديد مصطلح الانزياح – في تداخلاته المختلفة مع مصطلحات أخرى وإيحائه بدلالة الخروج عن العادة – إلى تقصي دلالته في التنظير النقدي، نجد أن هناك مفهوما عاما ينتظم مختلف الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح

---

(١) ينظر: الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: ٨٦.
(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ٥٢٥.
(٣) ينظر: الانحراف الأسلوبي في شعر أبي الطيب المتنبي: ٤.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤
(٥) الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، صححه سيد بن علي المرصفي، مصر، مطبعة المقطم: ج١: ١٠٠.

مؤداه أن هذا الأخير هو انحراف الكلام عن النظام العادي والابتعاد عن السنن التي يجري على وفقها الاستعمال اليومي للغة(١).

فإذا كنا في خطابتنا الجارية ذات الوظيفة التواصلية المحدودة نستعمل الدوال بمدلولاتها المتعارف عليها خاضعين لسلطة المرجع، كما يضيق بنا حيز الاختيارات التركيبية، فالذي يحدث في الخطاب الشعري والأدبي بصفة عامة هو فتح باب الحرية الانتقائية أمام المرسل وبهذا لا تتهدم فقط العلاقة الآلية القائمة سلفا بين الإشارة اللغوية ومفهومها بل تنتهك أيضا مثالية بنية المتوالية لذا نصادف في الواقع مستويين من التشكيل اللغوي:

المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة الابلاغية على أساليب الخطاب.

والمستوى الإبداعي: وهو الذي(يخترق المستوى المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيراً خاصا في المتلقي) (٢).

وعندما نتحدث عن المستوى الأول فهو يتضمن طبعا اللغة التواصلية سواء تلك التي نستعملها في خطاباتنا اليومية أم العلمية، بينما نعني بالمستوى الثاني اللغة الشعرية، ولهذا يشخص جون كوهن الأسلوب (بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، قطب النثر الخالي من الانزياح، وقطب الشعر الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء قرب الطرف الأدنى، ولا ينعدم الانزياح فيها ولكنه يقرب من الصفر) (٣).

وفعل التنويع الدلالي هذا الذي يتشكل عبره نسق تعبيري غير مألوف، هو شكل متعمد من قبل منشئ الخطاب، بل طموحه الدؤوب في تحرير العلامة اللغوية من قيود العرف والتواطؤ الاجتماعيين، ولذا ازدادت العناية بمسألة الانزياح، حتى عدَّتْه بعض الشعريات (المعيار الأكثر حزما في تحديد السمات الشعرية لنص ما، فلكي نصف لغة الشعر في حركيتها، لدينا مفهومان كبيران، يقول مولينو وطامين يسمحان بجعل التحليلات أكثر تلاحما: مفهوم الانزياح، ومفهوم التكرار، وهما مفهومان يعودان إلى البلاغة وإلى الشعرية) (٤).

لقد أدرك القدامى إذن وجود مستويين للكلام، المستوى الأول الذي يتحدث به جميع الناس، والمستوى الثاني الذي هو مستوى فردي خاص، وانطلاقا من ذلك الإدراك بدأ البحث في هذا الخاص وعلاقته بالمستوى الأول، فَعُدَّ التحرش باللغة اليومية بداية التأسيس

---

(١) ينظر: نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتيحة كحلوش ، جامعة فرحات عباس – سطيف، الجزائر: ٥.

(٢) الأسلوبية في النقد العربي الحديث، نور الدين السد، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، ١٩٩٣م: ١٣٩.

(٣) نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية: ٦.

(٤) المصدر نفسه:٦.

للأسلوب الفردي، وشجاعة سماها ابن الأثير[١]، وابن جني «شجاعة العربية»، وشبه الشاعر الخارج عن الأنماط المألوفة بالفارس الذي يركب جواداً لا لجام له.

يقول ابن جني في وصف هذا الشاعر: (مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، وارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته) [٢].

ومن هذا نفهم أن الشهادة للشاعر بالشهامة اللغوية تتجاوز لومه على تعنيف اللغة وقد أدت العناية بإعجاز القرآن والبحث في خصوصية ذلك الخطاب المنقطع معرفيا – لغويا – عما كان سائداً، إلى تأكيد فكرة المستويين هذه وعد مستوى الخطاب القرآني خارجا عن العرف وذلك الخروج هو ما يشكل بلاغته ومن ثم إعجازه بالقياس إلى الكلام اليومي المتداول في المجتمع العربي، ولهذا نجد حامد أبو زيد يؤكد أن (البحث في قضية الإعجاز ليس في حقيقته إلا بحثا عن السمات الخاص للنص والتي تميزه عن النصوص الأخرى في الثقافة وتجعله يعلو عليها ويتفوق) [٣].

وما يقال عن خروج الخطاب القرآني عن النظام الكلامي المعهود في المجتمع العربي يقال أيضا عن الخطاب الشعري، وإن اختلفت درجات الخروج وأشكاله، وسوف نلاحظ أن الخروج عن المألوف، أو الانزياح عن المستوى العادي، الذي يؤدي إلى جمالية لغوية غير معهودة يتعلق في الوقع بجوانب شتى، ويمس بذلك مختلف المقولات المرجعية التي يتأسس على وفقها الخطاب سواء منها المقولات النحوية أم الصرفية أم المعجمية الدلالية التي تتضافر لتشكل مثالية اللغة في حيز الاستعمال العادي، والتي ينتهكها المرسل، فتنتج ظواهر لا نحوية لديها دلالاتها الأسلوبية الجمالية.

ولهذا يعد (تطويع ونحت واشتقاق مفردات جيدة) [٤]. وابتداع أخرى غير مألوفة سواء من ناحية (تتابع الصوت أو من ناحية تكوينها أو تركيبها) [٥] شكلا من أشكال الانزياح عن المعهود عند القدماء، كما أخذت مسألة التقديم والتأخير حيزا واسعا من العناية، وأكد القدماء أهمية القيم الجمالية التي تنتج عن التغيير في مراتب الدوال في المتتالية.

ومن المعروف أن اللغات تختلف اختلافا ملحوظا من جهة حريتها في ترتيب الكلمات، (ومن هذه الوجهة يفرق غالبا بين نوعين من اللغات: اللغات ذات الترتيب الحر، واللغات ذات الترتيب الثابت) [٦]. وتنتمي اللغة العربية إلى النوع الأول حسب وجهة نظر الدكتور عبد الحكيم راضي التي يسمح الإعراب

---

(١) ينظر:المثل السائر: ج٢/ ١٦٨، وينظر: نظرية الانزياح من شجاعة العربية: ٧.
(٢) الخصائص: ج٢ / ٣٩٢-٣٩٣.
(٣) إشكاليات القراءة وآليات التأويل: ١٣٧.
(٤) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر ١٩٩٣م: ١٤٩.
(٥) المصدر نفسه: ١٤٩.
(٦) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢١٦. وينظر مصدره.

فيها بالحرية في الحركة وتغيير أماكن الأجزاء المشكلة للجملة،... و هذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة تنبئ عن غرض ما، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها(١).

ولم يغب هذا الأمر « النحوي في أساسه والجمالي في غايته» عن النحاة العرب القدامى، الذين تحدثوا بإسهاب عن« الرتبة المحفوظة» و«الرتبة غير المحفوظة » والمخالفة في الترتيب بتقديم المفعول على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل... في الوقت الذي يفترض فيه جعل مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة، ومرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر... (٢) ، ومثل تلك المخالفة تشكل في غالب الأحيان الجملة الأكثر بلاغة.

ومن أبرز مظاهر الحرص على المثالية في التعبير اللغوي العادي حديث النحاة عن فكرة «العامل» بمعنى السبب المؤثر في وجود شكل إعرابي معين وقد نظروا إليه بوصفه (تفسيراً للعلاقات النحوية، أو باعتباره مناط التعليق وجعلوه تفسيراً لاختلاف العلامات الإعرابية، وبنوا على القول به فكرتي التقدير والمحل الإعرابي) (٣).

وليس من شأننا أن نستقصي الكلام في فلسفة الفكرة – فكرة العامل-، إنما يكفي أن نقف عندها بوصفها مظهرا من مظاهر الحرص على مثالية التعبير اللغوي.

فمن الواضح أنهم يأخذون في الحسبان العوامل الصورية غير المحسوسة بنفس القدر الذي يعدون فيه العوامل المذكورة المتحققة في اللفظ(٤) ، وعلى سبيل المثال تعليل أبي عبيدة لنصب كلمة «خيْراً» في قوله تعالى:﴿ فَـَٔامِنُواْ خَيۡرٗا لَّكُمۡ ﴾(٥) ، يقول: (هو نصب على ضمير جواب «يَكُنْ خيراً لكُمْ»، وكذلك كلُّ أمر ونهي، وإذا كانت آية قبلها «وأنْ تَفْعَلُوا» - ألف أن مفتوحة- فما بعدها رفع لأنه خبر « أنْ» :«وأنْ تَصَدَّقُوا خيرٌ لكم») (٦).

ومن هذا القبيل أيضا حديث ابن جني عن رفع الاسم في نحو «أزيدٌ قام؟»، فقد ذهب إلى أنه (مرفوع بفعل مضمر محذوف خالٍ من الفاعل، لأنك تريد:«أقام زيدٌ» فلما أضمرته فسرته بقولك «قام»)(٧).

وواضح أن مجيء الاسم مرفوعا في البداية هو الذي اقتضى تقدير فعل خالٍ من الفاعل، ولكن هذا التقدير لا يستمر على حاله إذا كان الاسم منصوبا، ففي هذه الحالة تحتم مثالية التركيب تقدير فعل فيه فاعله مضمرا(٨).

---

(١) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢١٦.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢١٩.
(٣) اللغة العربية، معناها ومبناها، تمام حسان: ١٨٥.
(٤) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٠١.
(٥) سورة النساء الآية: ١٧٠.
(٦) مجاز القرآن: ١ / ١٤٣.
(٧) الخصائص: ج٢/ ٣٨٠.
(٨) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٠٣.

ولهذا يقول الدكتور عبد الحكيم راضي: (فإذا وجد العامل دون أن يظهر أثره كالمعتاد، كان لا بد من التأويل حفاظا على مثالية الصورة التي رسمتها القواعد) (١).

وواضح من كل ما قدمنا أن مثالية اللغة في مستوى استعمالها العادي والحرص عليها، كانت الشغل الشاغل لكل من النحاة واللغويين، وأن الوسيلة المعتمدة في ذلك هي التقدير – سواء بالزيادة أو الحذف – في ظل مبدأ يرى إمكان الانصراف عن ظاهر العبارة إلى تقديم باطن – أو صورة تقديرية – أكثر مثالية وخضوعاً للقواعد، واتساقا معها، كما أنهم نظروا إلى عملية التقدير بوصفها نوعاً من رد العبارة إلى أصلها وعودة بها إلى صورتها المثالية (٢).

وما دام منهج النحاة واللغويين الحرص على المستوى المثالي في اللغة (وإذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا على مثالية اللغة في مستواها العادي وهو المستوى الذي يعنيهم الاشتغال به ورعايته فإن النقاد والبلاغيين وهم المعنيون باللغة الفنية قد حرصوا على العكس من النحاة واللغويين على رعاية صفة مخالفة في الاستخدام الفني للغة،... هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية) (٣).

غير أن هذا لا يعني انصراف فريق النقاد والبلاغيين، أو جهلهم بمثالية المستوى العادي من اللغة، كما تصوره النحاة، بالعكس فإن هذا المستوى بالمثاليه لم يغب عن أذهانهم لحظة واحدة، لسبب بسيط هو أنهم جعلوه مرآة ينعكس عليها انحراف المستوى الفني، ومعياراً يقيسون عليه مقدار هذا الانحراف، ومن هنا كان وعيهم به، وحرصهم على تبينه والتنبيه عليه، كما أن تعيين الأصل خطوة ضرورية لتعيين الانحراف عنه كما وكيفاً، ومن ثمَّ يصبح في الإمكان الحكم على مدى فنية الأثر والواقع أنه يمكن القول بأن عناية النقاد والبلاغيين العرب قد انصرفت إلى متابعة هاتين المقولتين: الأصل المثالي ثم الانحراف عنه، ورغم أن المقولة الأخيرة هي الأساس في بحث اللغة الأدبية فإن تعيين الانحراف لا بد له من تحديد الأصل الذي يقاس إليه، وبتنوع هذا الأصل ليشمل كثيراً من المقولات النحوية والصرفية والدلالية في وضعها المثالي على امتداد العصور والمذاهب المختارة، ليتشكل من كل إمكانيات الانحراف عن هذه المقولات المتنوعة جوهر النظرية العربية في اللغة الأدبية، إذ التفسير على محمل فني لكل انحراف عن مثالية اللغة في مستواها العادي(٤).

ومن هذا نجد عبد القاهر يصرح بأن (تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه... كخبر المبتدأ إذا قدمته، وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم،

---

(١) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٠٣.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٥-٢٠٦.
(٣) المصدر نفسه: ٢٠٩.
(٤) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢١٥.

وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجئ إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون خبرا له، فتقدم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا) [١].

ويرى الدكتور عبد الحكيم راضي أن (هذا التصريح من عبد القاهر يشير إلى اعتدادهم بما كان أكثر انحرافاً، أو بما كانت حدة الانحراف عن الأصل فيه أكبر، وهذا ما يؤكده تتبع آثار حديثه في تقديم المفعول وتحوله من حالة النصب والتبعية إلى موقع الابتداء والرفع، زيادة في العناية بشأنه والتنبيه عليه وهو ما اتخذ من الانحراف بالعبارة وسيلة إليه) [٢].

ويبدو أن ابن جني قد اتخذ من كلا الأسلوبين أصلاً يقيس عليه حالات أسلوبية أخرى، وعلى سبيل المثال نراه يقوي قراءة الجماعة (ئى ئە ى ى) [٣]، على قراءة «أنس بن مالك»« ثابتُ أصلُها »، لأن الثبات في الحقيقة هو للأصل، فبقدر ذلك حسن تقديمه عناية به ومسارعة إلى ذكره، ولأجل ذلك قالوا: «زيدٌ ضربتُهُ»، فقدموا المفعول، لأن الغرض هنا ليس بذكر الفاعل، وإنما هو ذكر المفعول، فقدموه عناية بذكره[٤].

وواضح من حديث ابن جني، وقبله بقية النقاد والبلاغيين، أنهم لم يغفلوا لحظة عن منحى الانحراف عن الأصل المثالي المعترف به، والمتمثل هنا في مسألة الرتبة، وإن كان ابن جني قد قطع خطوات أبعد قياساً بسواه من اللاحقين من اللغويين والنحاة في الطريق إلى تبين أبعاد جديدة لهذا الانحراف[٥].

كما أننا نجد التفرقة بين اللغة العادية واللغة الأدبية على أساس المثالية والانحراف مزيداً من التأكيد في حديثهم عما يمكن تسميته بشكل عام بظواهر « النقص والزيادة» في العبارة، ونعني بظواهر النقص ما يندرج تحته أساليب كالإيجاز والحذف والاختصار... إلخ، أما ظواهر الزيادة فيقصد بها ما يدخل في عداد الإطناب والتتميم والتكميل والتذييل والتكرير... إلخ.

وهكذا يستنتج الدكتور عبد الحكيم راضي إذ يقول(تتضح صفة الانحراف في هذين القسمين حين نراهم يجعلون منهما في التصور العام للأساليب الممكنة من ناحية الكم يجعلون منهما طرفين منحرفين أحدهما بالنقص والآخر بالزيادة عن وسط هو النمط أو الأساس المثالي،وهو ما أطلقوا عليه أسم «المساواة»)[٦].

ونجد أبو هلال العسكري يصرح بأن (للبلاغة ثلاثة مذاهب تقصد في استعمالها، أحدها: المساواة، وهي أن يكون اللفظ كالقالب للمعنى، لا يفضل عنه ولا ينقص منه، والثاني: الإشارة، وهو أن يكون اللفظ مشاراً به إلى المعنى باللمحة الدالة، والثالث: التبديل،

---

(١) دلائل الإعجاز: ١٣٧ – ١٣٨.
(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٢٣.
(٣) سورة إبراهيم الآية: ٢٤.
(٤) ينظر: المحتسب: ج١ / ٣٦٢-٣٦٣.
(٥) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٢٦.
(٦) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٣٢.

وهو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ويتوكد عند من فهمه) (١).

كما أننا نجد البغدادي يميز في الكلام بين ما هو مساو لفظه لمعناه، وما قصر لفظه عن معناه، وما زاد لفظه على معناه. والأول هو «المساواة»، والثاني «الإشارة» والثالث «التذييل»(٢).

في حين يذهب الكلاعي إلى انقسام الخطاب على (ثلاثة أقسام: الاسهاب...، والإيجاز،...، والمساواة) (٣).

ومن هذا كله يقول الدكتور عبد الحكيم راضي واضح أنهم (قد يختلفون في تسمية الأسلوب القائم على نقص العبارة وكذلك في تسمية الأسلوب المقابل القائم على زيادتها، فقد يسمى الأول الإيجاز أو الإشارة أو التضييق، أما الأسلوب الآخر فمع أن «الإطناب» هو أكثر تسمياته شيوعا، فقد وجد إلى جانب هذه التسمية أسماء «التبديل» و«التذييل» و «التوسع»و «الاسهاب»، هذا على حين يستمر الإجماع على اسم «المساواة» للدلالة على الوسط الواقع بين هذين الطرفين) (٤).

والواضح من التعريفات التي سيقت لكل من الإيجاز والإطناب، أنهم نظروا إلى المساواة بوصفها الأصل الذي يقاس إليه كل من الأسلوبين، فالقاسم المشترك في تعريف الإيجاز دائما هو قلة اللفظ بالنسبة للمعنى، وتردد على لسان الجاحظ عبارة (قلة عدد حروف الكلام و كثرة المعاني) (٥).

وقد حظي كل من الأسلوبين «الإيجاز و الإطناب» بالتقدير من النقاد في المواضع التي تليق به، وتذكر الروايات أن من أسباب تفضيلهم للشاعر الجاهلي زهير إيجازه وأنه (كان أجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق) (٦).

أما الأسلوب الثالث «المساواة» فيدل تعريفهم له، ونظرتهم إليه بحكم الموقع المحايد، على أنهم لم يعطوه القيمة نفسها، بل لم يعطوه أية قيمة، بحيث يبدو ذكر الاصطلاح والحديث عنه إكمالا لتصور منطقي معكوس لنظرية الأوساط، فإذا كانت الفضيلة هناك وسطاً بين طرفين كلاهما ذميم، فالوسط هنا محايد لا يذم ولا يحمد، ويقع بين طرفين فاضلين من الوجهة الفنية(٧).

---

(١) التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، منشورة ضمن مجموعة (التحفة البهية والطرفة الشهية): ٢١٨ - ٢١٩.
(٢) ينظر: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تح / محسن غياض عجيل، بيروت، ط١ ١٩٨١م: ٤١٦.
(٣) إحكام صنعة الكلام، للكلاعي: ٨٩.
(٤) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٣٣-٢٣٤.
(٥) الحيوان: ج٣/ ٨٦.
(٦) طبقات ابن سلام: ج١/ ٦٤، وينظر: الأغاني: ج١٠/ ٣٥.
(٧) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٣٥-٢٣٦.

وهذا ما يكشف عنه حديثهم في تعريف المساواة فقالوا هي: (أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، لا يزيد بعضها على بعض) [١]، أو هي (إيضاح المعنى باللفظ الذي لا يزيد عنه ولا ينقص) [٢].

ويرى الدكتور عبد الحكيم راضي إن (جميع هذه التعريفات هي تعريفات شكلية، وأقرب إلى مراعاة طرفي الإيجاز والإطناب فإذا كان أحدهما يعني قلة اللفظ والأخر زيادته بالنسبة للمعنى، فإن قواعد الشكل تقضي بأن يكون الوسط ضامنا لتطابق العنصرين) [٣].

ومن هنا كان فشل كل المحاولات التي أخذت على عاتقها أن تقدم تعريفاً مانعاً للمساواة، مع إضفاء صفة الفذية عليها، فقد أدخلها البعض كالرماني في الإيجاز[٤]، كما اضطرب آخرون كابن أبي الإصبع في التمييز بينهما، ويبدو اضطرابه واضحا من تصريحه بأن (البلاغة إيجاز وإطناب والمساواة معتبرة بينهما) [٥].

وتؤكد القرائن أن (حديثهم في المجاز يحمل وعيا كاملاً بضرورة الانحراف عن هذه الدلالة الحقيقية) [٦]، ولا شك أن الإدراك لتخطي الأصل والانحراف عنه في المجاز هو الذي جعلهم يربطون بينه وبين صفة الإقدام والجرأة، أو الشجاعة[٧].

وكما يقول الجاحظ إن للعرب إقداماً (على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم) [٨]، وهي فكرة طورها ابن جني واحكم الربط بينها وبين الانحراف عن النمط المألوف، وذلك في حديثه عما سما «شجاعة العربية» التي يندرج كثير من مظاهرها ضمن المجاز[٩].

فإذا سمعنا بعد ذلك حديثهم عن بعض الأساليب التي أدخلوها في عداد القول البليغ – مثل «اللحن» وهو عند ابن رشيق من أنواع الإشارة، وقد وصفه بأنه كلام على غير وجهه[١٠]، وكذلك «اللُّغز» وأن أصله (الطريق المنحرف، سمي به لانحرافه عن نمط ظاهر الكلام) [١١].

من هذا ندرك كيف كانت نظرات اللغويين في موضع الدلالة ماثلة تحت ملاحظة النقاد والبلاغيين وهم يقيمون أبنيتهم النظرية في بحث لغة الأدب على تجاوز هذه النظرات.

وفي هذا المجال فإن ما ينطبق على الأسماء ينطبق على الأفعال والحروف، وتعدد جهات التجوز أو الانحراف بتعدد الجهات التي يشملها الضبط والتقنين من زاوية

---

(١) كتاب الصناعتين: ١٨٥.
(٢) سر الفصاحة: ٢٠٩.
(٣) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٣٦.
(٤) ينظر: أحكام صنعة الكلام: ٩٥.
(٥) تحرير التحبير: ١٩٨.
(٦) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٤٢.
(٧) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٣.
(٨) الحيوان: ج٥ / ٣٢.
(٩) ينظر:الخصائص: ج٢ / ٤٤٦.
(١٠) ينظر: العمدة: ج١/ ٣٠٧-٣٠٨.
(١١) البرهان: ج٣ / ٢٩٩.

النمط المثالي، فالفعل مثلا يدل على معنى المصدر بحروفه، ويدل على الزمن بصيغته، وهذه مسألة قررها اللغويون[١].

وينطبق مبدأ الانحراف في اللغة على الأفعال فهناك(مجالان للانحراف بالفعل أحدهما لمعناه،والآخر لزمنه المتعارف عليه بصيغته،أما الأول فيدخل ضمن فنون كالتشبيه،وما عرف بالاستعارة التبعية،وأما الآخر فيدخل ضمن أساليب كالالتفات أو التوسع أو الشجاعة في تناول اللغة أو حتى ضمن المجاز) [٢].

أما الأفعال فالتجوز فيها أنواع... أحدها: التجوز بالماضي عن المستقبل... والثاني: التعبير بالمستقبل عن الماضي... وأما التعبير بالمضارع عن الحال المستمرة فإنه مجاز أيضاً، لأنه وضع للحال والاستقبال، فكان استعماله في الأزمان الثلاثة استعمالاً له في غير ما وضع له... أما الثالث فالتجوز بلفظ الخبر عن الأمر[٣].

وإذا كان لكل صنف من الكائنات أسماؤه وصفاته الخاصة، فإن استعمال هذه الأسماء أو الصفات في وصف صنف آخر يعد من قبيل التجوز أو التعدي على نظام اللغويين في هذا الشأن، وهو ما استغله البلاغيون في إقامة بعض تصنيفات المجاز، ومن هذا القبيل ما سبق من حديث الأخفش عن مجاز الذوق في المسِّ، ومنه أيضا ما سبق الوقوف عنده من حديث الجاحظ في الحيوان عن صور من تصرف الشعراء في استعمال «الأكل» و«الذوق» على سبيل المجاز والتشبيه[٤].

ويبدو أن الاعتداد بالحدود اللغوية الفاصلة بين الكائنات وبالانحراف عنها في الاستخدام الأدبي كان وراء حديث عبد القاهر أيضا عن النقل المفيد وغير المفيد في الاستعارة.

ومن الواضح ارتباط بلاغة النقل بحدة التجوز وتحطيم الحدود اللغوية الفاصلة، والدليل على ذلك وصفه للنقل في أسماء العضو الواحد بأنه غير مفيد، على حين أن النقل من نوع إلى نوع هو الذي يحقق فائدة الاستعارة.

وواضح من كل تأكيداتهم في حدود التجوز والانحراف كيف استغل البلاغيون حديث النحاة في وجوب المطابقة بين الضمائر، وأقاموا فوقه حديثهم في الالتفات، وهناك من يعزو إطلاق الاصطلاح إلى الأصمعي[٥] ، فقد يكون من المفيد في (إدراك مدى وعي البلاغيين بتجاوز المعايير المثالية عند النحاة في موضوع مثل الالتفات أن نقف عند إحدى صوره بالذات وهي التي ينسب القول بها إلى السكاكي، وهي التعبير بأحد الأساليب الثلاثة عما كان مقتضى الظاهر أن يعبر بغيره منها فإذا قال علقمة بن عبدة:

---

(١) ينظر: الخصائص: ٣/ ٩٨.
(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٥٢.
(٣) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٥٣.
(٤) ينظر: الحيوان: ج٥ / ٢٣، وينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٥٦.
(٥) البلاغة تطور وتاريخ: ٣٠.

طَحَا بِكَ قلبٌ في الحِسان طَروبُ بُعيد الشباب عصرَ حان مشيبُ[1]

عد في قوله «بكَ» التفات، ليس بالنسبة لأسلوب سابق مخالف، وإنما بالنسبة لما كان ينبغي أن يكون عليه الحديث من التعبير بضمير المتكلم لا المخاطب) [2]. ولهذا فان التوسع (في الحديث عن وظائف الالتفات ليس الهدف أساساً، وإنما الهدف الأساسي هو التأكيد على تلمس الناقد العربي لكل صور المخالفة لعناصر النظام اللغوي في صورتها المثالية، والنظر إلى هذه المخالفات على أنها انحرافات مقصودة بغية تحميل النص الأدبي بدلالات ما كان ليحملها لولا وقوع هذه الانحرافات) [3]. وهذا ما يؤكده ابن جني في موضع آخر.

وهذا التأويل في تفصيلاته (صريح في تسمية العدول عن ضمير إلى ضمير آخر انحرافاً، كما أنّ من الواضح تماماً عنده قياس هذا الانحراف، أو تسجيله، بالنظر إلى قواعد اللغة المعتمد في مستواها المثالي) [4].

وإذا كان الانتقال من أحد أساليب التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى غيره هو أخص معاني الالتفات، فان هناك من توسعوا في معناه ليشمل صوراً من الانحراف في مقولات لغوية أخرى كالعدد مثلا، وهو كما يقول تمام حسان من الصيغ الصرفية التي تلتزم فيها المطابقة إذ إنه: (يميز بين الاسم والاسم، وبين الصفة والصفة...، ومن هنا يتطابق الاسم والاسم، والصفة والصفة... ثم ما يعود على كل ذلك من الضمائر يكون مطابقا له في العدد) [5].

غير أن هذا التصنيف من وجهة نظر الدكتور عبد الحكيم راضي لا يقلل من صفة الانحراف عن النمط المثالي في هذا الضرب من الأساليب[6].

ومن المقولات المهمة التي يتجلى فيها الاعتقاد بانحراف لغة الأدب عن لغة المثال حسب ما تصورها النحاة مقولة الزمن كما تتمثل في حديثهم عن الفعل بكل أقسامه. وهذه المقولة وإن لم تكن من نوع ما سبق من مباني الشخص والعدد والنوع، فإنها قد استغلت هي الأخرى على أوسع نطاق لدى البلاغيين الذين رأوا في التعدي على الزمن الذي قرره النحاة لصيغة الفعل، تمشيا مع انتحاء لغة الأدب بصفة عامة منحى الانحراف عن المثال[7].

وقد عقد ابن جني بابا (في دلالة اللفظية والصناعية والمعنوية) ذهب فيه إلى أن في كل فعل من الأفعال هذه الدلالات الثلاث (ألا ترى إلى «قام» ودلالة لفظه على

---

(١) ديوان علقمة الفحل: تح/ لطفي الصقال و درية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، الطبعة الأولى : ٣٣.
(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٦٣.
(٣) المصدر نفسه: ٢٦٧.
(٤) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٦٨.
(٥) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٢.
(٦) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٦٩.
(٧) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٧٧.

مصدره، ودلالة بنائه على زمانه، ودلالة معناه على فاعله... فهذه ثلاث دلائل من لفظه وصيغته ومعناه) (١).

وهكذا جاء معنى الزمن في نظر النحاة العرب على أساس المستوى الصرفي، وهو ما يستفاد من شكل الصيغة ومن هنا (قسموا الأفعال بحسبه إلى ماض ومضارع وأمر، ثم جعلوا هذه الدلالات الزمنية الصرفية نظاما زمنيا،... يبدو قاطعا في دلالة كل صيغة على معناها الزمني) (٢).

ويتحدث الدكتور عبد الحكيم راضي عن هذا النظام الزمني الصارم ويتابع تفصيلاته بدقه إذ أفاد البلاغيون من هذه الدلالات الزمنية وطبيعة ابنية الفعل الصرفية فقد (استغل البلاغيون هذا النظام، إذ رأوا في تجاوزه والانحراف عنه ما يستحق أن يكون موضوعاً لمبحث بلاغي خصب في لغة الأدب، فكان الحديث عن استخدام الماضي بدلا من المضارع الدال على الحال أو الاستقبال، وكذلك الحديث عن استخدام المضارع بدلا من الماضي هو هذا الموضوع الذي أدخله البعض ضمن مبحث «الالتفات») (٣). وجدير بالذكر أنهم لم يقتصروا على

رصد الانحراف في الانتقال من الماضي إلى المضارع فحسب، إذ نراهم يعزفون على نفس فكرة «الانحراف عن الزمن المخصوص بصيغة معينة، والتنقل بين ثنائيات من الصيغ لكل من أفرادها دلالته على زمن خاص » فتحدثوا على سبيل المثال عن المجيء باسم الفاعل مكان الماضي كما في قوله تعالى: ﴿وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ﴾ (٤) ، إذ يقول ابن جني: (أعمل اسم الفاعل وإن كان لما مضى لما أراد الحال، فكأنها حاضرة) (٥).

وقريب مما نحن بصدده من حديث الانحراف بدلالة صيغة الفعل على الزمن... ما نجده في حديث ابن جني عن التنقل بين وزنين للفعل من صيغة واحدة، وذلك بالنظر إلى قراءة الجماعة لقوله تعالى: ﴿فَمَهِّلِ الْكَافِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْدًا﴾ (٦) ، وقراءة ابن عباس (فمهل الكافرين مهلهم رويدا)... (٧). يقول أبن جني... (وذلك أن قولهم «فمهل الكافرين أمهلهم » فيه أنه آثر التوكيد وكره التكرير، فلما تجشم إعادة اللفظ مع تكارهه إياه انحرف عن الأول بعض الانحراف بتغييره المثال، فانتقل عن فعّلَ إلى أفعَلَ فقال «أمهلهم». أما في هذه القراءة فإنه كرر اللفظ والمثال جميعا فقال «مهل الكافرين مهلهم» فجعل ما تكلفه من تكرير اللفظ

---

(١) الخصائص: ج٣ / ١٠٠.
(٢) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٤١-٢٤٢.
(٣) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٧٩.
(٤) سورة الكهف الآية: ١٨.
(٥) المحتسب: ج٢ / ٣٢٧.
(٦) سورة الطارق الآية: ١٧.
(٧) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٨١.

والمثال جميعاً عنواناً لقوة معنى توكيده، إذ لو لم يكن كذلك لانحرف في الحال بعض الانحراف) (١).

وبذلك نجد أنفسنا بازاء العلة التي أرتأَو ها لبلاغة هذا النوع من الانحراف والتي تكمن فيما يحدثه انحراف الصيغة عن أصلها المحايد من مبالغة وتركيز في اتجاه الفكرة الحادثة، وهذا ما يمكن الخروج به من حديثهم في الموضوع (فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني «كما يقول ابن جني» ثم زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى به، وكذلك إن انحرف به عن سمته وهديته كان ذلك دليلا على حادث متجدد له) (٢).

وعلى ذلك فإذا (كانت « فَعيل» هي الباب المطرد وأريدت المبالغة، عدلت إلى « فُعال »، والمعنى الجامع بينهما خروج كل واحد منهما عن أصله، أما (فُعّال) فبالزيادة، وأما « فُعَال » فبالانحراف به عن « فعيل ») (٣). وواضح من كلام ابن جني أنه لا خصوصية في الباب المطرد وإنما تكون الخصوصية والدلالة الأبلغ حين يكون العدول عن الاطراد، وهذه هي النتيجة التي انتهوا إليها(٤).

ومن هذا كله يمكن القول بأن ظاهرة الانحراف عن المثال في كل صورها كانت المحور الذي دارت حوله كل المباحث الأساسية التي تشكل صلب النظرية العربية في اللغة الأدبية وأن حرص البلاغيين على تأكيد هذه الصفة قد أدى بهم إلى سلوك أساليب معينة، واعتناق آراء خاصة وتبني وجهات نظر من شأنها المساعدة على إبراز هذه الخاصية.. أعني الانحراف في لغة الأدب.

ومن هذا العرض المتقدم لأهم ما يميز لغة الأدب في نظر النقاد العرب ورأينا أن أهم صفات اللغة مغايرتها للمستوى العادي من الاستعمال اللغوي فهي (تمثل مستوى فردياً خاصاً، لاحقا على المستوى العادي، ومنحرفا عنه إذا ما قيس إلى القواعد التي تحكم هذا المستوى) (٥).

وكما رأينا أيضا أن هذه الصفات الثلاث قد جاءت في مقابل صفات ثلاث أخرى يتسم بها المستوى وهي (الاصطلاحية، والسبق إلى الوجود، والمثالية) (٦).

وكما سبق أن ذكرنا يلتقي تفسير خاصية اللغة الأدبية على أنها انحراف عن النمط، أو اللغة القياسية، بجوهر النظرية العربية التي تقول بانحراف اللغة في الأدب عن اللغة النمطية، وفي الوقت نفسه فإن النظرية الأخيرة لم تخل من ادعاء باستغلال ممكنات النحو، والتزامها بقواعده.

---

(١) المحتسب: ج٢ / ٣٥٥.
(٢) الخصائص: ج٣ / ٢٧١.
(٣) المصدر نفسه: ج٣ / ٢٧١.
(٤) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٨٨.
(٥) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٧٥.
(٦) المصدر نفسه: ٤٧٥.

وكذلك الأمر في ريادة اللغة الأدبية، أو طليعيتها بوصفها وسيلة لتحقيق الانحراف عن النمط المتواتر إذ يلتقي في هذه النقطة مع ما ذهبوا إليه من لحوق المستوى الفني من اللغة للمستوى العادي بحيث تجيء اللغة الأدبية دائما حاملة لسمات طليعية رائدة، ما تلبث أن تكتسب صفة التواتر لتتحول بعد فترة إلى محيط الاصطلاح، لتحل محلها سمات طليعية أخرى وهكذا فاللغة الأدبية لاحقة وسابقة، فهي لاحقة على أساس الاعتقاد بتقدم النمط الاصطلاحي، وهي سابقة بحكم خواصها الرائدة التي ما تلبث أن تتحول إلى قواعد أو أعراف نمطية، وليس حديث البلاغيين العرب عما سميناه بالمجازات الميتة، وتداول المعاني وتحولها من الملكية الخاصة إلى الملكية العامة...، إلا صدى لهذا الاعتقاد، وأن كان البلاغيون العرب لم يرتبوا على مثل هذه الأفكار النتيجة الطبيعية لها، وهي إمكان أن يكون المستوى العادي منبثقا أساسا عن المستوى الفني، بعد أن يصل إلى مرحلة الآلية والشيوع(١).

والخلاصة أن ما يسميه اللغويون «بالأصل» المجرد وراء المجاز، وما يسميه الدكتور عبد الحكيم راضي بالمثال أو المستوى النمطي، أو المعياري في مقابل الاستعمال الفني، هذا الأصل لا جود له – غالبا- إلا في تقدير اللغويين والبلاغيين في المواضع التي يحمل فيها الظاهر على المجاز.

وواضح مما سبق أنه لا وجود – غالبا- لهذا المستوى المثالي الكامن وراء المستوى الفني، والسابق عليه كما يدعي اللغويون والبلاغيون، وكل ما لدينا هو هذا الظاهر المحسوس، يقال بمجازيته، فيقدر في مقابله نمط أو مثال ينعكس عليه، ويقال بحقيقتيه فيبقى هو النمط والمثال لا غير.

ومن هنا كما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي (كانت النسبية في تقدير المثال، انطلاقا من القول بالانحراف أو عدمه، ثم من القول بمستواه وموقعه عند تخريج الكلام عليه) (٢).

وهذا الأمر ينسجم في الوقت نفسه مع ما ذهب إليه ويعتقد به الدكتور عبد الحكيم راضي (من عدم وجود المستوى النمطي –غالبا- بما يتصف به من المثالية والجريان على القاعدة، وبذلك ينهار وجود المستوى المثالي – بالشكل الذي تصوروه – من أساسه، إذ أننا لا نتعرف بأي تصور وراء اللغة الفعلية، ولا نقف إلا عندما يمكن أن نحسه في واقع الاستعمال، وما نحسه ليست فيه دائما هذه المثالية المدعاة) (٣).

وقد جاء في بعض ما صرحوا به ما يفيد إحساسهم بصورية المستوى المثالي المزعوم، وعدم وجوده بالفعل، من ذلك ذهاب بعضهم إلى أن من المجاز مالا حقيقة له(٤).

---

(١) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٥٠١ -٥٠٢.
(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ٥١٥.
(٣) نظرية اللغة في النقد العربي: ٥١٦.
(٤) سر الفصاحة: ٢٦.

وذهب آخرون إلى القول بأن أكثر اللغة مجاز وهو قول ابن جني، حسب ما روى السيوطي[١].

ومن هنا ينتهي الدكتور عبد الحكيم راضي إلى الاستنتاج بأنه (إذا كان هذا هو مدى ثقتنا في تحقيق المستوى المثالي، فإننا نشك بالمثل في واقعية علاقة الترتيب في الوجود بينه وبين المستوى الفني، تلك التي بنيت على القول بسبق المستوى المثالي، ولحوق المستوى الآخر) [٢].

ومما تقدم يتوقف المستوى المثالي على تقدير الانحراف، ومر بنا توقف الانحراف على احد اساسين أو كليهما معا وهما: ما يتعلق بجانب الصناعة النحوية واللغوية، وما يتعلق بجانب المعنى، بحيث تتناول العبارة الظاهرة أولا ثم تحمل على تقدير لفظي استجابة لتفسير معين، فتكون النتيجة هي الازدواج بين الظاهر والباطن، بحيث يجيء الباطن المقدر مثاليا ويجيء الظاهر المحسوس منحرفا[٣]. وبذلك يكون المستوى الفني المتمثل بالمستوى الإبداعي في اللغة أن صح الترتيب (هو الأسبق، أو هو الوجود اللغوي الحقيقي، وأما ما عداه من مستويات الاستعمال اللغوي فيمكن وصفه بأنه« عوادم » أو - مخلفات – الاستخدام الفني أو هو اللغة الفذية بعد استهلاك فنيتها، أو جثة الفعل الفني إذا استعرنا تشبيها من كولنجوود) [٤].

وما يدعيه النقاد والبلاغيون العرب – خلافا لهذا – من سبق للمستوى العادي بناء على دعوى الأصل، أو الحقيقة السابقة على المجاز، أو غير ذلك لا يعدو في نظر الدارسين أن يكون وضعا منطقيا بحتا، وهو موضوع نقد سواء فيما يتعلق بالقول بسبق الأصل أو المثال، أو ما يتعلق بثبات الأوضاع في هذا المثال[٥].

ومع ذلك فقد ظل البلاغيون العرب على اعتقادهم بسبق المستوى العادي ومثاليته وانحراف المستوى الفني وحدوثه، وهو ما كان بدوره مقدمة لأفكار أخرى على نفس الصفة من مجافاة الواقع، ولها نفس الخطورة، إذا تعدينا مجال النظر إلى التطبيق على مستوى الإنشاء الفني.

ومن ذلك ما رتبوه على القول بسبق المستوى العادي من أن متلقي الأثر الأدبي إنما يتلقى المعنى الحقيقي أولا ثم يتطرق منه إلى تقبل المفهوم المجازي وممن ذهب إلى ذلك ضياء الدين بن الأثير[٦].

ويعتقد الدكتور عبد الحكيم راضي: (أن هذا التصور غير واقعي يقوم على نوع من المماثلة بين خطوات الإبداع وخطوات التلقي أيضا، إذ تصوروا تمام عملية الإبداع على

---

(١) المزهر:ج١ / ٣٦١.
(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ٥١٨.
(٣) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٥١٨.
(٤) نظرية اللغة في النقد العربي: ٥٢٠.
(٥) التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة النهضة المصرية: ٢٤.
(٦) ينظر: المثل السائر: ج٢/ ١٩٦-١٩٧.

مراحل، تبدأ من تصور المعنى واستيعابه في عبارة نثرية عادية، ثم العمل بعد ذلك على صياغته شعراً) [1].

ويمكن القول: إن اللغة الفنية تتصدى للتعبير عما لا تستطيعه اللغة العادية، ليس من ناحية الكم وإنما من ناحية الكيف، وهي إشارات تتلاقى مع آراء الدارسين من القائلين بانحراف اللغة الأدبية عن المستوى العادي، من أن اللغة الشعرية التي يتكفل الشعراء بإيجادها تمكنهم، لا من أن يقولوا بصورة مختلفة الأشياء التي يمكن أن تقال في اللغة العادية، وإنما تمكنهم من أن يقولوا أيضا ما لا يمكن قوله في هذه اللغة على الإطلاق. بمعنى أن يقاس انحراف النص الأدبي إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادي، وليس إلى نمط أو أنماط من عصور بعيدة، وبهذا تظل الفرصة مفتوحة أمام عملية التطور، سواء في نظام المستوى العادي أو المستوى الأدبي[2].

(١) نظرية اللغة في النقد العربي: ٥٢١.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٥٢٤-٥٢٥.

المبحث الثاني

دراسة البلاغة من منظور أسلوبي

عني العرب القدامى منذ القدم بعلم البلاغة الذي يعد من أبرز العلوم وأشرفها عندهم لأنها كانت من الأدوات المهمة لفهم القرآن الكريم وإدراك إعجازه، وهذا بدوره دفع الباحثين إلى فهمها ودرسها حتى أصبحت علماً مستقلاً ذا قواعد وأصول.

إن البلاغة التي نرى بين أيدينا الآن أصبحت علماً مستقلاً مميزاً من العلوم الأخرى لم توجد دفعه واحدة ولم تكن ثمرة لجهد عالم معين من العلماء أو حقبة من الزمان، ولكن هذا العلم كان ثمرة لجهود كثير من العلماء على مر العصور، تعددت مناهجهم واختلفت ثقافتهم وشاركوا جميعاً في بناء هذا الصرح البلاغي الكبير(١).

وإذا تتبعنا البدايات الأولى لنشأة هذا العلم وصلنا إلى العصر الجاهلي الذي كان الأدباء والشعراء فيه يقفون عند اختيار الألفاظ والمعاني والصور، وكانوا يسوقون أحيانا ملاحظات لا ريب في أنها أصل الملاحظات البيانية في بلاغتنا العربية، ثم في العصر الإسلامي أخذت تنمو العناية بالكلام بفضل ما جاء به القرآن الكريم من الفصاحة والبلاغة، وإذا تحولنا إلى العصر الأموي ازدهرت الخطابة ازدهاراً في أثر تحضر العرب ونمو معارفهم، أما العصر العباسي فقد اتسعت فيه الملاحظات البيانية لأسباب مختلفة ومنها تطور النثر والشعر مع تطور العقلية الحضارية، نجد نشوء طائفتين أحداهما عنيت باللغة والشعر، والأخرى بالمناظرة والخطابة، كما كان لاتساع الترجمة أثر كبير.

ولا يمكن أن يذكر أثر المتكلمين واللغويين في تسجيل ملاحظات مختلفة على فصاحة الكلام وبلاغته، فنرى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) يبسط مباحث البلاغة الخاصة في كتابه «البيان والتبيين»، كما نرى ابن المعتز (ت٢٩٦ هـ) يجتهد في هذا المجال، ثم نرى عبد القاهر (ت٤٧٤ هـ) يضع نظرية النظم في كتابه «دلائل الإعجاز»و «أسرار البلاغة» ويساعد على ازدهار الدراسات البلاغية محتلاً مكانة كبيرة في تاريخ البلاغة. لكن البلاغة بدأ يسري فيها الجمود منذ القرن الرابع الهجري إثر جمود الأدب. ومن المحاولات البلاغية في هذا العصر يمكننا الإشارة إلى «نهاية الإيجاز » للفخر الرازي(٦٠٦ هـ)، وغيره وتعد هذه المحاولات دراسات جانبية وتلخيصات مبسطة، إذ لم يقتف أصحابها أثر عبد القاهر(٢).

---

(١) ينظر: المقاييس البلاغية عند الجاحظ، فوزي عبد ربه، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٥م: ٢٣.

(٢) ينظر: البلاغة تطور وتاريخ: ٩-١٣، ١٩-٢٢، ٣٣-٦٢.

والبلاغة في الأصل اللغوي، تعني الانتهاء والوصول، يقال بلغ الشيء أي وصل إليه، وانتهى إليه، وتبلغ بالشيء وصل على مراده، والبلاغ ما يُتبلغ به، ويتوصل إلى الشيء المطلوب[1].

ولما كانت الثقافة العربية القديمة تقوم على المشافهة، ولم تتعمق فيها أسس التفكير الكتابي، فقد اتجهت دلالة البلاغة فيها إلى الكلام لا إلى الكتابة.

وتتخذ البلاغة هدفاً دينياً عند المتكلمين المعتزلة فتكون وسيلة إقناع وأداة هداية، يراد بها (تخير اللفظ في حسن الإفهام) [2]، ليكون الكلام البليغ على هذا المفهوم فصل الخطاب، أي الكلام الذي لا يصلح غيره في مكانه.

والبلاغة بوصفها وسيلة إقناع، يجب أن تخلو مما يعيق التوصيل، توصيل الكلام إلى السامعين، لأن تلك العوائق تؤثر في التعبير، فتجعله قاصراً عن الإفصاح والإفهام.

اما في الاصطلاح فقد ذهب القزويني إلى أن (البلاغة في الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته... فالبلاغة صفة راجعة إلى اللفظ لاعتبار إفادته المعنى بالتركيب) [3].

فالبلاغة إذن تقوم على دعائم، اختيار اللفظة، حسن التركيب وصحته، اختيار الأسلوب الذي يصلح للمخاطبين مع حسن ابتداء وحسن انتهاء.

---

(١) لسان العرب: مادة (بلغ).
(٢) البيان والتبيين: ج١/ ٩٦.
(٣) الإيضاح: ٩.

أما موضوع علم البلاغة فهو كما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي (العلاقة بين هذا النص والموقف الذي سيق فيه من حيث ملاءمة النص – او عدم ملاءمته – لذلك الموقف) (١).

وبهذا المفهوم لا ينفصل عن علوم الأصوات والدلالة والنحو والتصريف، بمعنى أنه لا يستغني عن النظر فيها والإفادة منها واستغلال إمكانياتها سعياً وراء صفة « الملاءمة » هذه والتي يعتمد في تحقيقها على الإفادة من إمكانيات هذه العلوم.

ويرى الدكتور عبد الحكيم راضي: (أن علم البلاغة يعنيه السؤال عما إذا كانت أصوات الكلمة متنافرة أو متلائمة، لأن حسنها في السمع أو قبحها يتوقف على تلاؤم الأصوات أو تنافرها) (٢).

ولهذا فان العلم الذي يدرس الفروق في المعاني بين صور التراكيب المختلفة لدينا على التركيب الأنسب لموقف معين، وان هذه «المناسبة» أو «الملاءمة» هي التي أطلق عليها القدماء اسم «المطابقة» وهي لا تختلف كثيراً عن ما نسميه اليوم بـ«الموقف» هو ما أطلقوا عليه «الحال» او «المقام» فان هذا علم هو علم المعاني(٣).

ولهذا فإن قضايا الصحة اللغوية – نحويا وصرفيا ودلالياً – ليست داخلة في موضوع علم البلاغة، إذ لا تبحث البلاغة في النحو أو الصرف أو دلالة اللفظ على معناه الأصلي، إلا أننا نقول: إن البلاغة انتفعت من كل هذه العلوم واستغلالها لصالحها و هذا ما يظهر في تعريفهم للبلاغة في الكلام وحديثهم عن مجال الدرس البلاغي.

يلاحظ المتتبع لتقسيم علوم البلاغة إلى «علم المعاني» و«علم البيان» و«علم البديع»، أن البلاغي العربي قد حاول الوصول إلى وضع هذه العلوم وتقسيمها، وتحديد دور كل منها، بادئا بتحديد موضوع العلم - أي علم البلاغة- وموضوعه هو (الكلام العربي من حيث هو بليغ أو غير بليغ) (٤)، وقد جرهم ذلك إلى الحديث عن صفة البلاغة في الكلام، وانتهوا إلى أنها تعني (مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته) (٥).

ويبين لنا الدكتور عبد الحكيم راضي معنى «الحال» هنا في هذا التعريف إذ يقول: (انه الأمر الداعي للمتكلم إلى إيراد كلامه على طريقة مخصوصة) (٦)، كما نجده يعطي كلمة تقابل كلمة «الحال» هنا إذ يقول: (المقصود بها هو «الموقف») (٧)، الذي يقدم فيه البليغ عمله بكل العناصر التي تكون هذا الموقف وتحيط به من طبيعة المتلقين من

---

(١) نصوص بلاغية من مباحث المعاني، اختيار وتقديم الدكتور عبد الحكيم راضي، كلية الآداب – جامعة القاهرة، ١٩٩٦م: ٥.
(٢) نصوص بلاغية من مباحث المعاني: ٥.
(٣) ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، ط٢، ١٩٩٣م : ٤٣.
(٤) نصوص بلاغية من مباحث المعاني: ٨.
(٥) الإيضاح: ٩.
(٦) نصوص بلاغية من مباحث المعاني: ٩.
(٧) المصدر نفسه: ٩.

حيث جنسهم وأعمارهم وثقافاتهم... الخ، فضلاً عن ذلك طبيعة الموضوع الذي يتحدث عنه.

فهذه كلها «أحوال» أو «مواقف» يجب على البليغ أن يراعيها وأن يختار لكل منها ما يناسبه من ألفاظ وتراكيب وصور بيانية، وحين يفعل ذلك يُقال إن كلامه قد جاء مطابقاً لمقتضى الحال و كلمة « المقتضى» معناها ما يقتضيه الحال أي ما تطلبه الحال وتحتاج إليه. وذا الحال قد يتطلب أو يقتضي أن يحقق الكلام أثراً معينا في متلقيه، هذا الأثر الذي تطلبه هو ما سماه البلاغيون بمقتضى الحال(١).

فإذا جاءت عبارة البليغ بألفاظها وتراكيبها محققة لهذا الأثر الذي اقتضته الحال، قيل إن العبارة طابقت مقتضى الحال، أي جاءت محققة للأثر أو المعنى المطلوب.

ويطـابق الدكتور عبد الحكيم راضي بين كلمة «الأثر» وكلمة «المعنى»، وينبه على أن المقصود بـ«المعنى» هنا هو أمر غير « الفكرة» أو«المحتوى»، ويقول (أن المراد بالمعنى هنا هو هذا الأثر الذي تتركه على المتلقي طبيعة التركيب أو خصوصيته التي تتميز بها صورته) (٢).

ومن الواضح: (أن معنى حديثهم عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال، يقصدون بهذه المطابقة أن يجيء الكلام على الصفة التي تحقق الأثر، أو المعنى الذي يتطلبه الموقف أو المقام الذي يساق فيه الكلام) (٣).

ونجد أن هذه المطابقة في المعاني التي تحملها صور التراكيب المختلفة من تقديم وتأخير وحذف وذكر وفصل وقصر... إلخ، أطلقوا على المعاني التي تحملها هذه التراكيب اسم «معاني النحو»، إذ (إن «معاني النحو» هي تلك المعاني التي تُستفاد من صور التركيب لا من إعراب كلماته أو دلالتها) (٤). والمعاني التي تعرف بـ«معاني النحو» هي خلاف الأفكار و خلاف المحتوى، وان العلم الذي يقوم على دراستها ودراسة التراكيب الحاملة لها هو «علم المعاني» الذي هو واحد من علوم البلاغة، إذ يقوم على

رعاية مطابقة الكلام لمقتضى الموقف كما يقول البلاغيون، والمطابقة المقصودة في كلامهم بين المعنى النحوي أو مقتضى الحال وبين العبارة أو الصورة التركيبية للكلام وهذه المطابقة هي الشرط الأول في بلاغته(٥).

وهنا نلاحظ أن القدماء قد ضيقوا مفهوم المطابقة وضيقوا مفهوم المقتضى، وان عناصر المطابقة بمعناها المطلق تشتمل على ما يتعلق بالأفكار والأغراض والمفردات والتراكيب، و هذا ما اجتهد فيه الدكتور عبد الحكيم راضي وكانت غايته التقريب، لأن القدماء في حديثهم عن المطابقة لم يذكروا الأغراض أو الموضوعات أو الأفكار، كما لم

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٩- ١٠.
(٢) نصوص بلاغية من مباحث المعاني: ١٠.
(٣) المصدر نفسه: ١١.
(٤) المصدر نفسه: ١١.
(٥) ينظر: نصوص بلاغية من مباحث المعاني: ١٢.

يذكروا كثيراً من الأحوال التي تجب مراعاتها من جانب البليغ[١]. وكما أن علم المعاني يقوم بدراسة كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال حتى لا يخطئ المتكلم في هذه المطابقة، فإن علم البيان يدرس كيفية تجنب التعقيد المعنوي متعاونا مع علوم الأصوات والصرف والنحو... من أجل مراعاة شروط الفصاحة[٢].

ويخلص الدكتور عبد الحكيم راضي إلى أن البلاغة (لا تبحث في « ما نقول»، وإنما تبحث في «كيف يقال») [٣]. و هذا الرأي يركز على تقنيات الأداء أكثر من تعويله على المضمون.

أي لا تبحث في مادة المعنى وإنما تبحث في صورة المعنى، أي في كيفية صياغته. وقد مر بنا أن علم المعاني هو الذي يقوم على دراسة هذا النوع من المعنى برصد صور التراكيب وتغيراتها وما تستبعده من هذه المعاني لمعرفة مدى المناسبة بينهما وبين مقتضيات الأحوال التي تساق فيها.

أما الصفة الأخرى التي يشترطونها إلى جانب صفة المطابقة فهي صفة « الفصاحة» وقد جعلوها شرطاً لبلاغة الكلام.

وقد رأوا أن الفصاحة تكون في الكلمة المفردة، وتكون في الكلام المركب وذلك إذا خلت الكلمة المفردة وخلا الكلام المركب من عدد من العيوب التي تسلبه صفة الفصاحة. فالكلمة المفردة تكون فصيحة إذا كانت خالية من عيوب ثلاثة هي (تنافر الأصوات داخل الكلمة الواحدة، مخالفة القياس الصرفي، الغرابة) [٤].

أما الكلام المركب فإنه يكون فصيحاً إذا كان خاليا من عيوب ثلاثة أيضا وهي (تنافر الكلمات داخل العبارة، ضعف التأليف وهو عيب النحو، والتعقيد، و هو عدم وضوح معنى الكلام ومنه ما سموه التعقيد اللفظي، والتعقيد المعنوي) [٥].

ينبغي إذن لكي يكون الكلام فصيحاً أن يكون خاليا من مجموعة العيوب السابقة، سواء في الكلمة أم الكلام المركب، ومعنى هذا أن على دارس البلاغة أن يعرف من العلوم ما يمكنه من تجنب العيوب المخلة بالفصاحة لكي لا يقع فيها، ومن هنا أشاروا على دارس البلاغة ان يستمد المعلومات التي تجنبه الوقوع في عيوب الفصاحة من علوم الأصوات، والصرف والنحو ومتن اللغة وغيرها، على الرغم من أن هذه العلوم ليست هي البلاغة فإن معرفتها لازمة لدارس البلاغة[٦].

وهنا يبرز سؤال عن العلم الذي نتجنب بدراسته (التعقيد المعنوي) و هو حسب ما ذكرنا احد عيوب الفصاحة في الكلام المركب؟.

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ١٢-١٣.
(٢) المصدر نفسه: ١٦.
(٣) نصوص بلاغية من مباحث البيان والبديع، اختيار وتقديم الدكتور عبد الحكيم راضي، دار الثقافة العربية ط٢، ٢٠١٠ : ٣.
(٤) الإيضاح: ٥.
(٥) المصدر نفسه: ٧.
(٦) ينظر: نصوص بلاغية من مباحث البيان والبديع: ٥.

ويصل الدكتور عبد الحكيم راضي إلى أن البلاغيين (حددوا علوما يمكن بدراستها تجنب هذه العيوب، أما التعقيد المعنوي فإنهم لم يجدوا علما يقوم على دراسة أسبابه وطريقة تجنبه، لذلك أنشأوا علم البيان ليضطلع بدراسة هذا العيب كي يمكن التخلص منه) (١).

بذلك يتضح دور كل علم من هذين العلمين، فعلم المعاني يختص بمراعاة المطابقة، وعلم البيان يختص مع بقية العلوم اللغوية المذكورة بمراعاة صفات الفصاحة، وقد أضافوا علماً ثالثاً هو علم البديع الذي يهتم بألوان تحسين العبارة من سجع وجناس وغيرهما.

وبذلك صارت علوم البلاغة ثلاثة هي المعاني والبيان والبديع الأول يدرس صفة المطابقة لمقتضى الحال، والثاني يكمل دراسة صفات الفصاحة والثالث يقوم على بحث ألوان التحسين.

الأسلوب والأسلوبية:

يقول ابن منظور في اللسان عن الأسلوب: (ويقال للسطر من النخيل، أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، كما يورد ابن منظور لفظة الأسلوب بالضم أيضا، نحو: أخذ فلان أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً) (٢).

أما اصطلاحاً: فيعرفه ابن خلدون بقوله: (عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه) (٣).

ويعرف الأسلوب أيضا على أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة من سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات ويأتي بالمجاز والإيقاع وذلك قصد التعبير بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانياته، والقصد من إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب(٤).

أما الدراسات الحديثة فقد قدمت تعريفات متعددة للأسلوب إذ يعرفه جيرو بأنه (الطريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية) (٥).

ومن هذا نستطيع فهمه أن كل استعمال لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عده إنشاء أدبيا، فالمقصدية شرط ضروري عند جيرو لوصف نسق لغوي ما بأنه أسلوب.

---

(١) المصدر نفسه: ٥-٦.
(٢) لسان العرب: مادة (س ل ب).
(٣) المقدمة، ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٤ (د ت): ٥٧٠.
(٤) ينظر: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٦، ١٩٦٦م: ٤٠-٤٥.
(٥) الأسلوب والأسلوبية، بيار جيرو،منذر عياشي،مركز الإنماء القومي، بيروت:٣٤.

فالأسلوب يمكن أن يتحقق ويظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال(١).

أما جان كوهين فالأسلوب عنده هو نوع من المجاوزة الفردية أو هو طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد(٢).

فهو طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ، وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها(٣).

أن هذا التميز في اللغة والأسلوب الذي تبحث عنه الأسلوبية غالبا ما يتحقق (عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي،... في مستوياته الصوتية أو الصرفية أو التركيبية أو الدلالية) (٤).

وقد عرَّف جاكبسون الأسلوبية بأنها (بحث عما يتمز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا) (٥) ، واقترنت بمجالات علمية تعمل على الوصف منهجاً فهي (علم وصفي يعني ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسات الأسلوبية) (٦) ، وبذلك تحددت الظاهرة الأسلوبية، وبناءً على مفهوم «التجاوز» الذي اعتمدته جل التيارات الدراسية للأسلوب، وحاولت أن تتخذ منه إطارا موضوعيا للتحليل الاختياري. وهو يحدد الظاهرة الأسلوبية بأنها تجاوز للنمط التعبيري المتواضع عليه، وهذا التجاوز قد يكون خرقا للقوانين، كما قد يكون لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ(٧) ، ويبارك ستيفن أولمن استقرار الأسلوبية بوصفها علما لسانيا نقديا قائلا: (إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا) (٨).

ويعرف الدكتور عبد السلام المسدي الأسلوبية على (أنها دال مركب جذره « أسلوب» ولحقته « ية»)، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة فالأسلوب ذو

---

(١) ينظر: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، بشير تاوريريت، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ٢٠٠٦م: ١٥٦.
(٢) بنية اللغة الشعرية: ١٥٦.
(٣) المصدر نفسه: ١٥٨.
(٤) محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: ١٥٦.
(٥) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي: ٣٧.
(٦) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله احمد سليمان،مكتبة الآداب القاهرة، ٢٠٠٤م: ٣٥.
(٧) محاولات في الأسلوبية الهيكلية: ١٥٦.
(٨) الأسلوبية والأسلوب: المسدي: ٢٤.

مدلول إنساني ذاتي ومن ثمَّ نسبي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي ومن ثمَّ الموضوعي[١].

ويتدفق هذا التعبير كما يقول المسدي ذو البعد اللساني شيئا فشيئا حتى يتخصص بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته. ولعل أهم مبدأ أصولي يسند إليه تحديد حقل الأسلوبية يرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي من مُواضعات التفكير اللساني وقد أحكم استغلالها علميا سوسير، وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى واقعين أو لنقل إلى ظاهرتين وجوديتين: ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة، وقد اعتمد كل اللسانيين بعد سوسير هذا الثنائي فحاولوا تركيزه في التحليل وتدقيقه بمصطلحات تتلون بسمات اتجاهاتهم اللسانية ومن بين هذا المصطلحات: اللغة والخطاب[٢].

لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، فمعدن الأسلوبية حسب بالي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تنكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني[٣].

هكذا استقامت الأسلوبية مع بالي بوصفها مقطعا عموديا على كل مستويات الاستعمال في لغة واحدة من مجموعة لسانية واحدة، غير أن رواد علم الأسلوب سرعان ما نبذوا هذا التقسيم العمودي وعلى رأسهم أتباع بالي، فعزلوا الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصرف وقصروا عليها الخطاب الفني فأعادوا لقيصر ما لقيصر إذ لا يفنك الواقع اللساني يقر بأن الأسلوبية إنما هي وريثة البلاغة، معنى ذلك أنها بديل في عصر البدائل[٤]، ويظهر أن سيطرة فكرة كون الأسلوبية قد ورثت مناهج البحث التقليدي في دراسة البلاغة وأعلنت عن عجزها وضعفها بإزاء مناهج الحداثة في تطويع اللسانيات لغرض وضع الأسلوبية المعاصر بمكان البلاغة التقليدية إذ يصرح جيرو (أنه في الخمسين سنة الماضية شيدت في الفراغ الذي تركته البلاغة نظرية جديدة في الخلق الأدبي والتعبير، فأولا نشأت تحت أسم علم الأسلوب طرق متنوعة لدراسة التعبير، ومن ناحية أخرى وحديثا جدا تركز الاهتمام على شكل المحتوى، الذي يظهر في شكل نظام من العلامات من طبقة أعلى، محاط بوظيفته إشارية خاصة به، ويدرس هذا النظام طبقا للأنماط المستمدة من التحليل اللغوي العام... وهكذا نجد بلاغة جديدة آخذة في التكون من خلال نظامين أساسيين هما «علم الأسلوب» و «علم السميوتيك الأدبي»، والأول دراسة للشكل اللغوي، تسمى أحيانا «علم الأسلوب اللغوي»، والثاني دراسة للمحتوى تسمى « علم الأسلوب الأدبي» أو « نظرية الأدب» أو «النقد الجديد» ويستعير كل من النظامين مفاهيمه ونماذجه وطرائقه من علم اللغة الحديث) [٥].

---

(١) الأسلوبية والأسلوب: المسدي: ٣٤.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٥-٣٨.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٤١.
(٤) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: المسدي: ٤٢.
(٥) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٧٩.

وليس من شك في أن هذا التحول، أو هذه النتيجة، تعد انعكاسا لحقيقة أن (اللغة هي مادة الأديب و أن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة، تماما كما أن التمثال المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها) (١).

ويشير التشبيه الأخير إلى معضلة تتصل بطبيعة العلاقة بين اللغة والأدب، تلك هي أن الأدب (خلافا لكل الفنون، ليس له مادة وسيطة خاصة به) (٢).

ونجد أن ثورن يقول: (من المفترض أن تظل الأسلوبيات معنية أساسا بتوصيف الخصائص البنائية في نصوص معينة، خاصة النصوص الأدبية) (٣).

فمعارضة نظام اللغة في العمل الأدبي الرفيع بالاستعمال الشائع في عصر ما هو إحدى المهام الأساسية لعلم الأسلوب حتى قيل أنه (بدون معرفة الكلام الشائع وماهية اللغات الاجتماعية المختلفة،... قلما تستطيع الدراسات الأسلوبية أن تتجاوز النواحي الانطباعية) (٤).

أما الهدف من وراء هذه المعرفة فهو القدرة على (التمييز بين الكلام الشائع والانحراف الفني) (٥). وهكذا تكون الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي (مراقبة مثل هذه الانحرافات، كتكرار صوت، او قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك، كالغموض أو الطمس المبرر جمالياً للفروق) (٦).

وقد سبق أن ذكرنا تفرقة جيرو بين الأسلوبيات اللغوية والأسلوبية الأدبية، ويتضح من حديثه أن الفرع الأول قد انبثق عن تناول النصوص الأدبية تناولا نحويا في الفترات التي حدث فيها تفكك النظام النقدي... وهو ما دعم ارتباطها بمنطلقات البحث اللغوي(٧).

ويذكر لنا الدكتور عبد الحكيم راضي ما انتهى إليه البحث في الأسلوبيات اللغوية ويقدم نص فريمان في هذه الصدد (أن من الممكن تقسيم الجهد الأخير في ميدان الأسلوبيات اللغوية إلى أنماط ثلاثة: الأسلوب باعتباره انحرافا عن القاعدة، والأسلوب باعتباره تواترا أو تواطؤا على قالب تركيبي، والأسلوب باعتباره استغلالا خاصا لممكنات النحو، هذه الأنماط يمكن ملاحظتها بسهولة في إنتاج العقد الأخير – السبعينيات-) (٨).

ومن أهم ما يشغل أصحاب نظرية الأسلوب بوصفه انحرافا عن النمط تحديد المعيار أو القاعدة التي يقاس إليها الانحراف الذي تتميز به لغة النص الأدبي، وهذا ما يكشف عنه تعريف برنارد بلوخ للأسلوب فهو(الرسالة التي تحملها توزيعات التواتر والاحتمالات

---

(١) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك: ٢٢٣.
(٢) المصدر نفسه: ٢٢٣.
(٣) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٨٠.
(٤) المصدر نفسه: ٤٨١.
(٥) مقدمة في نظرية الأدب: ٢٢٧.
(٦) نظرية الأدب، رينيه ويليك: ٢٣١-٢٣٢.
(٧) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٨٢.
(٨) المصدر نفسه: ٤٨٢.

الانتقالية للسمات اللغوية في عبارة ما خاصة على نحو يختلف عن نفس السمات في اللغة ككل) [١] ، وعلى ذلك تبرز المفارقة إذ (أن الخلاف الأزلي والطريف بين اللغويين التقليديين وبين أصحاب دراسات الشعر، من حيث رغبة أصحاب الاتجاه الأول في إخضاع لغة الشعر لمقاييسهم، ومحاولة الآخرين أن يفلتوا من إسار هذه المعايير) [٢].

ومن هذا يمكن النظر إلى مشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية من زاويتين، فصاحب نظرية اللغة الشعرية يضعها تقريبا على النحو التالي: هل يعد الشاعر محدودا بمعيار اللغة القياسية؟.

أما صاحب نظرية اللغة المعيارية فيريد من ناحية أخرى أن يعرف قبل كل شيء إلى أي مدى يمكن أن يستعمل العمل الشعري مادة للتحقيق من معيار اللغة القياسية.

وبذلك تتحدد المفارقة في طبيعة اللغة الشعرية واللغة القياس فعلى حين (تهتم نظرية اللغة الشعرية في المقام الأول بالفروق بين لغة القياس ولغة الشعر، على حين تهتم نظرية اللغة القياسية أساسا بنواحي التشابه بين اللغتين) [٣].

ويصف لنا الدكتور عبد الحكيم راضي لب المشكلة في السؤال الخاص بوظيفة كل من هاتين الصورتين من اللغة وكيف تتحقق، ويعنينا هنا كيفية تحقيق اللغة الشعرية لوظيفتها ووسيلتنا إلى هذا التحقيق وهي الوسيلة التي لا تنفصل عن طبيعتها، وإذا كان فريمان يقرر أن السمة المميزة للغة الأدبية في نظر موكاروفسكي هي الطليعية أو الريادة التي تقابلها صفة الابتذال أو التكرار التلقائي، فان الأخير يصرح بأن وظيفة هذه اللغة تتحقق عن طريق الحد الأقصى من هذه الطليعية أو الريادة[٤].

أما كيف يتحقق هذا الحد الأقصى من الطليعية في لغة الشعر؟ فيجيب موكاروفسكي بأنه قد تنشأ فكرة القول بأن هذه مسألة كمية، بمعنى طليعية أكبر عدد من المكونات، وربما طليعيتها جميعا، وفي موضوع طليعية جميع مكونات اللغة الشعرية يرى الدكتور عبد الحكيم راضي أن هذا التصور (سيكون خطأ، وذلك لاستحالة مثل تلك الطليعية الكاملة في كل المكونات من زاوية التطبيق، لأن طليعية أحد المكونات لا بد أن يواكبها بالضرورة شيوع واحد أو أكثر من المكونات الأخرى،... وإلى جانب الاستحالة العملية يمكن الإشارة أيضا إلى استحالتها من ناحية التصور... لأن طليعية أو ريادة أحدها تتضمن بالقطع وضعه في المقدمة) [٥].

وعلى ذلك ندرك كل عمل شعري معكوسا على خلفية من تقاليد معينة، أي بالتقابل مع شرائع مستقرة يجيء العمل بمثابة الخروج عليها (ومن الواضح إذن أن إمكانية التعدي على معيار اللغة القياسية... لا مفر منها بالنسبة للشعر، وبدون هذه الإمكانية ما كان ليوجد،

---

(١) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٨٣ وينظر مصدره.
(٢) المصدر نفسه: ٤٨٤.
(٣) المصدر نفسه: ٤٨٥، وينظر مصدره.
(٤) ينظر: نظرية اللغة في النقد الأدبي: ٤٨٦.
(٥) المصدر نفسه: ٤٨٧.

وأن وصف الانحراف عن قواعد اللغة القياسية بأنها من قبيل الأخطاء، يعني أننا نرفض حقيقة الشعر) [١] و بذلك تبدو علاقة البحث الأسلوبي باللسانيات الحديثة التي قدمت انجازات مهمة في هذا الجانب فمن (المفيد والدالّ أن نقف عند أصداء واحدة من أحدث الحركات وأقواها في تاريخ اللغويات المعاصرة، أصدائها في مجال البحث الأسلوبي، فهذه الوقفة تعزز ما رأيناه من صله وثيقة بين البحث اللغوي العام و بين البحث في لغة الأدب، ومن ناحية أخرى تقدم حلقة في سلسلة الدراسات التي ترى في لغة الأدب انحرافا عن نمط الاستخدام العادي في اللغة، وهي حلقة توصف بأنها جديدة على الفكرة اللغوي في العالم، فهي الحركة التي قام بها اللغوي الأمريكي نوم تشومسكي من دراسات فيما عرف بالنحو التوليدي – التحويلي) [٢].

غير أن هناك الكثير من التساؤلات قد بدأت تتردد حول أصول هذا المنهج، فهناك احتمال أن تكون بعض هذا الأصول مشرقية أو حتى عربية إسلامية، و هو ما لوحظ من التقاء هذا المنهج في كثير من أصوله وتطبيقاته مع الأصول التي انطلق منها اللغويون العرب والمسالك التي لجأوا إليها في تطبيقاتهم[٣].

فقد انطلق أصحاب النحو التحويلي من مدخل أساسي هو عدم الاكتفاء في النظر إلى اللغة بجانبها الظاهر كما كان يفعل الوصفيون الذين أهملوا جانب المعنى في دراستهم للغة، فقد وقفوا في معالجتهم لها (عند مستويين أحدهما أطلقوا عليه اسم «البنية السطحية» ويمثل اللغة في واقع استعمالها الفعلي على ألسنة متكلميها،... وكما يمثل المستوى الآخر الذي أطلقوا عليه اسم « البنية العميقة» وهي تمثل الأساس الذهني المجرد الذي تصدر عنه واحدة أو أكثر من البنيات السطحية و هي لا تظهر إلى محيط الاستعمال الفعلي...) [٤].

وتنطلق هذه التفرقة عند تشومسكي من التمييز بين ما أطلق عليه «الأداء» أو «التحقيق»، أي الصورة الواقعية للغة في حالة استعمالها بوساطة متكلميها حسب ما تبدو في بنيتها السطحية، وما أطلق عليه اسم «السليقة» أو المعرفة الكامنة في وعي الفرد[٥].

وهذا التميز يجد مقدمة له فيما ذهب إليه العالم اللغوي دي سوسير الذي ميز بين ما أطلق عليه جملة النظام في لغة بعينها من اللغات، وما أطلق عليه فعل القول بوساطة الفرد من متكلمي هذه اللغة أو تلك من اللغات[٦] ، ويلاحظ أن (الدافع وراء

---

(١) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٨٩. وينظر مصدره.
(٢) المصدر نفسه: ٤٨٩.
(٣) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر، مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، حين يقارن بين حديث ابن خلدون عن الصورة الذهنية للتراكيب وبين حديث تشومسكي عن (الابنية العميقة)، ونظرية اللغة في النقد العربي، أثبت فيها عضوية المدخل التحويلي في الفكر اللغوي عند العرب.
(٤) من آفاق الفكر البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٠.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠-٢١.
(٦) ينظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، د.نايف خرما، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨م.: ١١٥ -١١٦.

التقسيم الأخير عند دي سوسير هو محاولة السيطرة على اللغة ودراستها باعتبار ها إحدى الظواهر الاجتماعية المستقلة التي يمكن وصفها على نحو موضوعي بعيدا عن التصورات الذهنية أو محاولات المقاربة، علي حين كان دافعه عند تشومسكي التأكيد على الطبيعة الإنسانية للغة، وأن وراء ظاهر ها المنطوق أو هذه البنية السطحية بذيات عميقة تحمل الكثير من الدلالات والأبعاد النفسية والثقافية مما يجعلها أدل على طبيعة اللغة، كما يجعل الوقوف عليها أجدى في دراسة اللغة من مجرد الوقوف عند البنية السطحية) (١).

ونجد أن تشومسكي يرى أن البحث اللغوي يتركز على وصف «السطح» اللغوي كما هو بمقاييس «المذبه» و «الاستجابة»، أي إن البحث اللغوي يكاد يعامل الإنسان بوصفه« آلة» تتحرك حسب قوانين تحددها مواقف معينة، ولم يكن على الباحث اللغوي إلا أن يطبق إجراءات معينة لكشف هذا السلوك الإنساني وعليه فإن النحو الوصفي عموما وكما تمثله مدرسة بلومفيلد خصوصا لا تقدم إلا هذه الأنماط الشكلية من خلال إجراءات الاستكشاف حسب ما أسماها تشومسكي(٢).

كما أن تشومسكي يرفض أن يكون الإنسان هذه الآلة، لأنه يفترق عنها بقدرته على اللغة، ولا شك أن اللغة هي أهم الجوانب الحيوية في النشاط الإنساني، وليس من المعقول أن تكون لها هذه الأهمية ثم تتحول إلى مجرد تراكيب شكلية يسعى الوصفيون إلى تجريدها من «المعنى» ومن «العقل» في هذا الوصف السطحي الذي صوره دي سوسير أول هذا القرن. إن دراسة اللغة حسب ما يرا ها تشومسكي لا ينبغي أن تتوقف عند هذا المنهج الوصفي بوصفه منهجاً مستقلا لا يتجاوز حدود المادة المباشرة، وإنما ينبغي أن تعيننا الدراسة اللغوية على فهم الطبيعية البشرية(٣) ، وبناءً على هذه التصورات المنهجية التي قدمها تشومسكي الذي يرى أن كل لغة تتكون من مجموعة محدودة من الأصوات (ومن مجموعة محدودة من الرموز الكتابية) (٤) ، ومع ذلك فإنها تنتج أو تولد جملا لا نهاية لها، وهنا يكمن الجانب الإنتاجي أو التوليدي لدى المتكلم فإذا كان الأمر كذلك فإن اللغة خلاقة بطبيعتها، أي أن كل متكلم يستطيع أن ينطق جملا لم يسبق أن نطقها أحد من قبل، ويستطيع أن يفهم جملا لم يسبق أن سمعها من قبل، ولهذا فإن نظرية النحو ينبغي أن تعرف كيف تنتج اللغة جملا لا حد لها من عناصر صوتية محدودة.

ومما له دلالة فيما نحن بصدده أن جهود اللغويين العرب في دراسة اللغة كانت توصف بأنها «ذهنية» وأن هذا الوصف يساق في معرض التلميح إلى تخلفها عن الأخذ بالمنهج الوصفي، وعدم النظر إلى اللغة على أنها مادة طبيعية تخضع للقياس والتجريب(٥).

---

(١) من آفاق الفكر البلاغي: ٢١.
(٢) ينظر: النحو العربي والدرس الحديث بحث في المنهج، د. عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٩م: ١١٢.
(٣) ينظر: النحو العربي والدرس الحديث: ١١٢.
(٤) المصدر نفسه: ١١٤.
(٥) ينظر: النحو العربي في ضوء الأبحاث اللغوية الحديثة،د. ولسون بشاي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، منشور ضمن نشاط الجمعية اللغوية المصرية: ٦.

ومن هنا جاء المنهج التحويلي ليقلب الأوضاع أو لنقل: ليعيد إلى المناهج القديمة في درس اللغة مكانتها وحيويتها، وذلك بإفادتها من هذه المناهج، واصطناعه في تطبيقاته نظرة تتوغل إلى ما وراء الظاهر، أكثر من ذلك نراه يدعو إلى ضرورة العودة إلى مناهج النحو القديمة ويشير في هذا الصدد إلى جهود العرب القدماء(١). وهذا التصور يقودنا إلى أن فكرة التحويل لم تكن غائبة عن تفكير اللغوي العرب، سواء بمفهومها أو حتى بلفظها، ويكفي أن ننظر في حديث النحاة عن «التمييز» لنرى كيف نظروا إلى كثير من التراكيب المشتملة عليه باعتبارها «محولة» عن تراكيب أخرى تؤدي نفس معانيها ولكنها تختلف في صورها التركيبة، وقد استعملوا في وصف هذه الظاهرة ألفاظا تعبر عن التحويل بالمعنى الذي استعمل به لدى أصحاب المنهج في ربع القرن الأخير(٢).

وقد عبر بعض النحاة عن هذه العملية بـ« النقل» فصرح الصيمري (٣٨٦ هـ) في حديثه عن « التمييز» بأنه { (على ضربين: أحدهما منقول عن أصله، والأخر غير منقول) ومثل لهما نحو قولك « تصبب عرقا، وحسن وجها »... والأصل « تصبب عرقهُ» و « حسن وجهه»... ثم نقل الفعل عن فاعله وجعل لما هو من سبب للتصرف في الكلام والاتساع فيه}(٣).

كما شاع لديهم استعمال مصطلح « العدول» في وصف تحول صيغة من مادة معينة إلى صيغة أخرى، نجد هذا الأمر عند عدد من النحويين واللغويين وأصحاب الدراسات البلاغية ودراسات الإعجاز وعلوم القرآن والمفسرين(٤).

ويبدو أن مفهوم المصطلح كان واضحاً، وأن اللغوي العربي كان على بينة من أن ظاهر العبارة اللغوية لا يمثل حقيقتها دائما، إذ يكون وراءه أصل يمكن ربطه به ورده إليه عند الحاجة(٥).

والملاحظ ان اللغوي العربي قد عرف أن فك الإدغام في بعض الأصول هو تنبيه - كما يقول ابن جني- نحو (أن أصل « الأصمّ»: « أصَمْمَ»، وأصل «صبٌّ»: «صَبِبُ»... على ما نقوله في نحو « استصوب» وبابه: إنما خرج على أصله إيذانا بأصول ما كان مثله) (٦).

وكذلك عرف – اللغوي العربي - أن الضمائر (ترد الأشياء إلى أصولها، وينقل السيوطي عن ابن جني أن النون المترخص في حذفها في مثل « لم يكُ» و «مِن لدُ» تعود

---

(١) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي:٢٢، وينظر: النحو العربي والدرس الحديث: ١٢٦.
(٢) ينظر: من أفاق الفكر البلاغي: ٢٢-٢٣.
(٣) التبصرة والتذكرة، للصيمري، مطبوعات مركز البحث العلمي بجامعة أم القرى، ط١، ١٩٨٢م.: ج١/ ٣١٦.
(٤) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر: التبصرة والتذكرة للصميري في حديثه عن الصفات المعدولة عن اسم الفاعل: ج١/ ٢٢٥، وينظر الخصائص لأبن جني في فيما قرره من أن من وسائل تقوية اللفظ لتقويه المعنى العدول عن معتاد حاله: ج١ / ١٨٤ -١٨٥، وينظر: المثل السائر، ابن الاثير و هو يستخدم كلا من مصطلح النقل ومصطلح العدول: ج٢/ ٥٠ – ٥٥.
(٥) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ٢٦.
(٦) الخصائص: ج١ / ١٦١.

إذا وصلت أي من الكلمتين بالضمير، فيقال «لم يكنه» و «من لدنه» لأن الضمير يرد الأشياء إلى أصولها) [١]. ويمكن القول بناءً على توافر هذه الشواهد والأدلة (إذنا بإزاء نظرية تحويلية متكاملة ترى في الصورة الظاهرة للغة شاهداً على بنيتها الحقيقية، وتعامل الصورة الظاهرة من نفس المنطلق الذي نفذ منه كل من دي سوسير، وتشومسكي) [٢].

وإن كان لا بد من الإشارة هنا إلى أن اللغويين العرب من المعنيين بإقرار القواعد المثالية لنظام اللغة قد وجهوا عنايتهم إلى بنيتها الأساسية سعيا من أجل إكمالها وجبر النقص الذي تكشف عنه مقتضيات الاستعمال قي صورتها السطحية[٣]. وهو التفكير الدقيق لدى للغويين في طبيعة اللغة في تقدير المخفي من الظاهر وإعادة ترتيب الأشياء لأن (الهدف من وراء ذلك هو إكمال الصورة التي يقتضيها نظام اللغة، أو بنيتها الأساسية، بصرف النظر عن حاجة المعنى الذي قد يكون مفهوما من البنية السطحية للكلام) [٤].

وهذا ما يفهم من رفض الزركشي لاعتراض الفخر الرازي على حاجة قولنا (لا إله إلا الله) إلى تقدير خبر محذوف، يقول الزركشي (لا معنى لهذا الإنكار... ثم لا بد من تقدير خبر لاستحالة مبتدأ بلا خبر ظاهراً أو مقدرا) [٥].

ثم نجده- الزركشي- يقول (قد توجب صناعة النحو التقدير وإن كان المعنى غير متوقف عليه... وإنما يقدر النحو ليعطي القواعد حقها، وأن كان المعنى مفهوما، وتقديرهم هنا ليروا صورة التركيب، من حيث اللفظ، مثالاً، لا من حيث المعنى) [٦]. والأمر في هذه الحال ليس ابتداع الدليل أو الحجة إذ ليس معنى ذلك أنهم فهموا عملية التقدير على أنها إيجاد لما لا وجود له، أو ادعاء بهذا الوجود، بالعكس، فقد فهموا من هذه العملية أنها نوع من التمثيل لبنية ذات وجود حقيقي، وإنها الأصل لهذه البنية الظاهرة التي ليست سوى صورة محورة عن بنيتها الأساسية[٧].

وإذا كان هذا موقف النحاة واللغويين من المعنيين بإقرار قواعد النظام اللغوي... يعني العناية بالبنية الأصلية للغة انطلاقا من البنية الظاهرة، فإن أصحاب الدرس البلاغي قد ساروا من اتجاه مضاد. إذ نظر أصحاب الدرس البلاغي (إلى البنية الظاهرة انطلاقا من البنية الأصلية،...، وبينما حرص المعنيون بقواعد النظام على النظر إلى البنية الظاهرة لمعرفة احتمالاتها المفضية إلى بنيتها الأصلية، حرص أصحاب الدرس البلاغي على النظر إلى البنية الأصلية لكي يعرفوا درجة التحوير التي تكون قد لحقت بنية الكلام الظاهرة استجابة لغاية البليغ من كلامه) [٨].

---

(١) الأشباه والنظائر للسيوطي: ج١ / ٢٢٠-٢٢١.
(٢) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ٢٧.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣٠.
(٤) المصدر نفسه: ٣٠.
(٥) البرهان للزركشي: ج٣ / ١١٥-١١٦.
(٦) البرهان للرزكشي: ج٣ / ١١٥-١١٦.
(٧) من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ٣٠.
(٨) المصدر نفسه: ٣١.

ولعل من اوضح الأمثلة التي تكشف عن حرص البلاغي العربي على البدء من البنية الأصلية للغة، ثم التدرج معها في مراقبة تحولها إلى بنيتها الظاهرة التي تمثل المستوى البليغ ما نجده لدى السكاكي في تصويره لمدى المفارقة بين العبارة القرآنية المعجزة في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ (١)، وبين العبارة التي تصور أنها تحمل أصل المعنى في العبارة القرآنية.

يقول السكاكي: (الكلام في تلك اللطائف مفتقر إلى أخذ أصل معنى الكلام ومرتبته الأولى، ثم النظر في التفاوت بين ذلك وبين ما عليه نظم القرآن، وفي كم درجة يتصل أحد الطرفين بالآخر، فنقول: لا شبهة أن أصل معنى الكلام ومرتبته **الأولى:** يا ربي قد شخت، فإن الشيخوخة مشتملة على ضعف البدن وشيب الرأس المتعرض لهما، ثم تركت هذه المرتبة لتوخي مزيد التقرير إلى تفصيلها في « ضعف بدني وشاب رأسي»...، وهكذا تركت الحقيقة في « شاب رأسي» إلى أبلغ وهي الاستعارة... فحصل « اشتعل شيب رأسي»، ثم تركت إلى أبلغ وهي « اشتعل رأسي شيباً»... ثم ترك إلى « اشتعل الرأس مني شيبا» على نحو « وهن العظم مني» ثم ترك لفظ «مني» لقرينة عطف « واشتعل الرأس» على « وهن العظم مني» لمزيد مزيد التقرير...) (٢).

وعلى هذا مما سبق تقريره من انطلاق البلاغي العربي من تصور للبنية الأصلية للعبارة وهي البنية التي افترض أنها تمثل الصورة الصحيحة لها من الوجهة النحوية واللغوية عموما، ثم تتبعه لصورة المفارقة ودرجاتها التي تجيء عليها البنية الظاهرة والتي تمثل مستوى الاستعمال الأدبي، ثم ربطه بين هذه المفارقة وبين عنصر « القيمة» بمعنى الدلالات والتأثيرات الخاصة التي تحققها العبارة الأدبية واتخاذه كل صور المفارقة بين البنية الأصلية والبنية الظاهرة مجالاً لبحثه، ووصفها في مصطلحات الدرس البلاغي أو إعادة تعريفها بما يتمشى مع غايات هذا الدرس(٣). وهذا الملمح التحويلي بين الصورة الأولى للكلام وبين الصورة الثانية في تحول المعنى من التقرير إلى المجاز يرى عبد القاهر أن (الكلمة كما توصف بالمجاز لنقلك لها عن معناها... فقد توصف به لنقلها عن حكم كان لها إلى حكم ليس هو بحقيقة فيها. مثال ذلك أن المضاف إليه يكتسي إعراب المضاف في نحو « واسأل القرية» والأصل « واسأل أهل القرية» فالحكم الذي يجب للقرية في الأصل وعلى الحقيقة هو الجر والنصب فيها مجاز...، لأنه منقول إليه عن المضاف المحذوف الذي هو الأهل والذي يستحقه في أصله هو الجر) (٤). فهناك أصل يتلوه تحويل أو نقل من حكم إلى حكم وتتحول الكلمة من دلالتها الأولى إلى دلالة مجازية بفعل التحويل إذ (إن فكرة

---

(١) سورة مريم الآية: ٤.
(٢) مفتاح العلوم للسكاكي: ١٣٧-١٣٨.
(٣) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ٣٥.
(٤) أسرار البلاغة: ٣٨٣.

الأصل المحول عنه واضحة تماما في كلام عبد القاهر وأمثلته، أما التحويل فقد تم بحذف المضاف الواقع مفعولا في المثال) [١].

هذه النظرة في تناول السمات الخاصة بالعبارة الأدبية – موضوع الدرس البلاغي – على أنها تحولات عن بنيات أخرى تتحقق فيها قواعد النظام اللغوي لم تعد غريبة في ميدان الدراسات النقدية الحديثة بفعل تراجع المناهج القائمة على دراسة الأدب من الخارج، وأيضا مع تضافر الجهود على العناية بالنص الأدبي في ذاته سواء من عرفوا بأصحاب « علم الأسلوب» أو أصحاب « النقد الجديد» أو غيرهم.

كذلك كان للمنهج التحويلي دوره البارز في توجيه الدرس الأسلوبي الحديث إلى نفس المسلك، بحيث نظر البعض إلى اللغة القياسية التي تتحقق فيها قواعد النظام على أنها تمثل الخلفية التي ينعكس عليها التشويش المتعمد في المكونات اللغوية للعمل الأدبي من أجل هدف جمالي، وقد ذهب هؤلاء إلى أن الاستعمال الشعري للغة إنما يكون ممكنا عن طريق انتهاك قواعد اللغة القياسية، وأنه كلما كانت هذه القواعد أكثر رسوخاً تنوعت إمكانات الانتهاك وتعددت إمكانات الشعر في هذه اللغة[٢].

ونشير هنا أن هذا المسلك الذي وجد المجال فسيحا في الدراسات اللغوية الحديثة إنْ يكن جديداً على الفكر الغربي في العصر الحديث فليس جديداً على الفكر الإنساني في بيئات أخرى وعصور سابقة.

وأما تطبيقاتها الفعلية في ميدان الدراسات الأسلوبية الحالية فتكفي الإشارة إلى كثرة الأبحاث التي تعالج قضية الأسلوب من وجهة نظر اللغويات التوليدية -التحويلية[٣] ، و هذا التحول الكبير الذي قدمته الدراسات اللغوية الحديثة كان له أثر كبير في تطور الدراسات الأسلوبية لأن (السبب الرئيس في القول بأن النحو التوليدي يمكن أن يكون له تأثير هام على الدراسات الأسلوبية... أن كليهما يرتبط جذريا بنفس النوع من الظواهر، وذلك لأن الافتراضات الأساسية في كل من الدارستين ذهنية، ومن الممكن القول بأن النحو الذهني هو فقط الذي يستطيع أن يقدم أساسا ملائما للأسلوبيات، ويصبح بالضرورة أن فشل اللغويات فيما قبل تشومسكي في تقديم مثل هذه القاعدة يمكن أن يرجع إلى مبالغتها في الاتجاهات غير الذهنية) [٤].

ويرى الدكتور عبد الحكيم راضي أن (تلك الاتجاهات غير الذهنية خلاف ما تقوم عليه نظرية النحو التوليدي التحويلي، وجوهر هذه النظرية هو التمييز في الجملة بين ظاهرِ وباطن، أو باصطلاح التحويليين بين«البنية السطحية» و«البنية العميقة»)[٥].

---

(١) من أفاق الفكر البلاغي عند العرب: ٤٢.
(٢) ينظر: من آفاق الفكر البلاغي عند العرب: ٤٤. وينظر مصدره.
(٣) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر: النحو التوليدي ومفهوم الأسلوب الأدبي، رتشارد أهمان، وينظر: النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي وغيرهما.
(٤) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٩٠، وينظر مصدره.
(٥) المصدر نفسه: ٤٩٠.

وتمثل البنية العميقة هنا الصورة المثالية الكاملة للجملة كما تحددها شرائط الصحة النحوية، ولا تظهر هذه البنية ولا يلفظ بها، وإنما هي تكوين تقديري يحمل معنى الجملة و صورتها المثالية من الناحية التركيبية والدلالية. أما البنية الظاهرة أو السطحية فهي الصورة الفعلية المحسوسة للجملة، وهي محولة عن البنية العميقة.

ويمكن أن نضيف تأكيده بإن أي تقدم في الدراسات النحوية عامة يكون له انعكاسه على علم الأسلوب، وأن (هناك أسبابا خاصة للاعتقاد بأن التقدم إلى الدراسة اللغوية عبر فكرة النحو التوليدي سوف يكون له تأثيره على الدراسة الأسلوبية) (١).

فإن ما نلفت النظر إليه هو صدور أصحاب هذا المنهج عن فكرة المفارقة بين المثال الذهني، وبين واقع النص المحسوس، و هي الفكرة التي أثرى بها النحو التوليدي التحويلي علم اللغة ودراسات الأسلوب.

وواضح أن أهمان يحاول بالفعل أن يكيف منطلقات النحو التوليدي – التحويلي لفكرته، ومن هنا يقرر (أن المبادئ الأساسية في نظرية النحو التحويلي يمكن أن تجسد بصورة أكثر تحديداً العبارة الشهيرة لـ بوفون « إن الأسلوب هو الرجل ذاته»، وطبقا لهذه النظرية في النحو فإن اللغة يمكن أن تصور على مستويين من التحقق البنية التركيبية السطحية، والبنية العميقة...) (٢).

كما نجد أن اللغويين المحدثين يتفقون مع البلاغيين العرب في القول بفردية العمل الأدبي واختصاصه بصاحبه، و هي الصفة التي أفاض الحديث فيها النقاد والبلاغيون العرب – لا سيما عبد القاهر – حسب ما ظهر الوعي بها لدى الآخذين بالمنهج التحويلي في الدراسة الأسلوبية، وذلك في القول بفكرة الانتقاء بوصفه عملية يقوم بها الأديب ذاته من بين الإمكانات التي يقدمها النظام اللغوي العام، وهو ما يوضحه التفافهم حول عبارة بوفون (الأسلوب هو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه) (٣).

وهنا تبرز قضية أخرى يتضح فيها الخلاف بين كل من اللغويين والبلاغيين العرب من ناحية،وأصحاب علم الأسلوب من الغربيين من ناحية أخرى و هي القضية الخاصة بكيفية تحديد النمط أو المعيار الذي يقاس إليه الانحراف، وقد ذكر ذلك سابقاً على أنها تمثل صعوبة أساسية من الصعوبات التي تواجه أصحاب البحث في الأسلوب بوصفه انحرافا عن النمط، والصعوبة تتعلق بكيفية تحديده،ولكن هناك اتفاقا لدى الباحثين المحدثين على أن يكون اختياره من بين مستويات اللغة العادية المعاصرة للآثار الأدبية المطلوب تحليلها،معنى ذلك أنه يقاس انحراف النص الأدبي إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادي(٤).

---

(١) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٩١.
(٢) النحو التوليدي ومفهوم الأسلوب الأدبي: ١٨٩.
(٣) الأسلوبية والأسلوب:٦٥،٦٧-٦٦ -٧٠، وينظر: الأسلوبية، جيرو: ٢٧-٢٨
(٤) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٥٢٥.

وهي عملية مفهومة خاصة في ضوء ما هو معروف من أن أعمار اللغات الأوربية الحديثة أقصر بكثير من عمر اللغة العربية، وأن تدوين قواعدها ومتابعة التطور في حيواتها أمر قائم وأسهل كثيرا مما تحتاجه العربية، فضلا عن وقوف اللغويين العرب في تصورهم للنمط في جانب الإعراب والتركيب على الأقل عند حدود زمن معين(١).

ومع ذلك فإن هذه النتيجة لا تغير شيئا من واقع الأمر وهو اسهام الدراسات البلاغية والنقدية عند العرب، في بحث اللغة الأدبية والنظر إليها في ضوء مغايرتها عن المستوى اللغوي العادي وتلاقيها في أكثر من موضع مع

الدراسات الحديثة في علم الأسلوب.

ومن كل ما تقدم فهناك قضية قد أثارت نقاشات كثيرة وخلافات واسعة بين الباحثين إلا وهي قضية علمية الأسلوبية، فتأرجح الأمر بين معارض ومؤيد، فأما المؤيدون فقد كثرت في تعريفاتهم كلمة«علم» أو أحد مرادفاتها أو مشتقاتها للدلالة على علمية الأسلوبية، أما المعارضون فقد خلت تعريفاتهم منها.

ويتحمس الدكتور عبد السلام المسدي كثيراً _وهو السباق_ إلى نقل المصطلح وترويجه بين الباحثين، ويرى أن التفاعل مع العقلنة التدريجية التي شهدتها العلوم الألسنية عامة والتفاعل مع مناهج البحث المعاصر المستمدة من الإلهام العلماني قد أكسب الأسلوبية مشروعية العلم(٢) ، والمنحى العلمي في المناهج الإنسانية، أثرت فيه جملة من المعطيات، فعلمية (الأسلوبية قد جاءت بسبب تطور نظرية المعرفة في الفلسفة المعاصرة، وميل ونزوع العلوم اللسانية إلى العقلنة والعلمانية) (٣).

ويذهب الدكتور سعد مصلوح المذهب نفس إذ يميل إلى عَدّ الأسلوبية علماً، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقرر أن لعلم الأسلوب عدداً من العلوم تندرج تحته مثل:علم الأسلوب التأثيري، وعلم الأسلوب الموضوعي(٤).

أما صلاح فضل فيشير في مواطن كثيرة إلى علمية الأسلوبية أيضاً(٥).

ويكفي أن لديه مؤلفاً يحمل عنوان «علم الأسلوب» ويضاف إلى ذلك أن المنظر الأول للأسلوبية «بالي» يراها علماً قائما بذاته(٦).

ونادى كثير من الدارسين بشرعية الأسلوبية وعدّوها علماً له مقوماته وأدواته الإجرائية ودعم هذا الرأي كل من جاكبسون، ريفاتير، ستيفن أولمان، باختين، وبيير جيرو

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٥٢٥. وينظر مصدره.
(٢) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: ١٨-٢٨.
(٣) المصدر نفسه: ٢٣-٢٤.
(٤) علم الأسلوب، سعد مصلوح: ٢١٧.
(٥) ينظر: علم الأسلوب: صلاح فضل: ٨٢-٨٣، ١١٦، ١٤٥.
(٦) اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد: ٢٩.

وسواهم من الباحثين العرب، نحو عبده الراجحي، احمد درويش، عدنان بن ذريل، شكري عياد، منذر عياشي وغيرهم[١].

أما المعارضون لعلمية الأسلوبية ومنهم جوزيف ميشال إذ يقول: (ولا تصبح الأسلوبية علماً لاقتباسها من علوم أخرى كالألسنية والإحصائية) [٢]. ويمكن القول: إن مسيرة التجارب العلمية وطبيعة تكون العلوم تنفي ذلك.

وتمتد مساحة الباحثين المعارضين لتشمل رجاء عيد الذي يقول: (إن بعض المحللين الأسلوبيين يزعم أنه ينبغي أن يدرس الأدب دراسة علمية، و هذا أمر مشكوك فيه و من الصعب أن يحدث ذلك لأسباب متعددة) [٣]، ويذكر منها أن الأسلوبية مهما يمتد مجالها فإنها لا تستطيع أن تمتد لتغطي حقول الدراسة الأدبية بخصائصها المتعدد، وتفرداتها الفنية المختلفة[٤].

كما نجد من الباحثين الغربيين يذهب في التيار نفسه و هم غريماس، وكورتيس اللذين يقولان: (ليست الأسلوبية إلا حقلاً من الأبحاث ينضوي تحت التقليد البلاغي، ولكونها استندت تارة إلى اللسانيات طوراً إلى الدراسات الأدبية، فإن الأسلوبية لم تنج في أن تنظم نفسها داخل علم مستقل) [٥].

ومع هذا كله يتبلور تيار ثالث ضعيف يتضمن عددا من العلماء الذين يجعلون من الأسلوبية مرحلة تطورية علت الفن ولما تصل إلى العلم، في محاولة منهم للتوفيق بين وجهتي النظر السابقتين، فالأسلوبية عندهم ليست علماً حتى اليوم ولكن مع تقنيات تزداد في كل مرة دقة سوف تكون قاعدة علم في المستقبل[٦].

ومن الملاحظ فضلاً عن ما سبق أن أهم ما يميز الدراسة الأسلوبية هو أن وجهتها العلمية هي وجهة وصفية، تصنيفية، فهي تحلل وتسجل، وتصنف بدقة دون الحكم على النتائج[٧].

وإذا حاولنا أن نبحث عن علة اكتساب الأسلوبية صفة العلمية على وفق التصور السابق، فإن الأسلوبية لم تعثر على مادة جديدة في البحث، فقد سبقتها إليها الكثير من العلوم المعروفة، ولكن الذي يكسب الأسلوبية هذه العلة عثورها على منهج جديد في تناول مادة العلم، وبهذا تصبح الأسلوبية معرفة متخصصة تحليلية تجريدية غايتها إدراك الموضوعية في حقل إنساني ومنهج عقلاني.

---

(١) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ١٠، علم اللغة والنقد العربي: ٢٠، دراسة الأسلوب بين المعاصرين والتراث: ١٥٤-١٥٦، النقد والأسلوبية: ١٧١ و ٢٩٦ -٢٩٧، اللغة والإبداع: ٥.
(٢) دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال: ٣٨.
(٣) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث: ١٨٣.
(٤) المصدر نفسه: ١٨٣.
(٥) الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ١٩.
(٦) ينظر: مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون: ١٨٠.
(٧) ينظر: النقد والأسلوبية، عدنان بن ذريل: ٢٩٦.

أوجه المباينة المعرفية بين البلاغة والأسلوبية:

نجد أن كثيراً من الباحثين حاول تعداد أوجه المباينة بينهما ويمكن أن نشير إلى هذه المباينات والاختلافات وهي:-

١. ان علم البلاغة علم لغوي قديم، والأسلوبية علم لغوي حديث(١).
وقد أوضحنا فيما سبق اختلاف المنهج بين العلوم اللغوية القديمة والحديثة، فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور.

٢. اعتماد البلاغة على الشاهد والمثال المجتزأ والجملة المفردة، بينما الأسلوبية غالباً ما تعالج نصا أو خطاباً(٢). وهذا حق، لكنه يمثل الفارق بين علم نشأ وتكون في القرون الوسطي، ومنهج نشأ وتكون في القرن العشرين مفيداً من تقدم المناهج الحديثة والعلوم الإنسانية.

٣. علم البلاغة علم معياري، على حين أن الأسلوبية علم وصفي(٣).

ويسأل الدكتور شكري عياد هنا هل يدخل علم الأسلوب ضمن العلوم البحتة التي لا صلة لها بالذوق؟ فيجيب هذا غير صحيح، فيجب أن لا ننسى أن مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية(٤).

٤. طبيعة الاختلاف بين الوجود والماهية، بمعنى أن الفن البلاغي قد كان هو الأساس الذي ينطلق منه الدرس البلاغي، وهذا الفن قد يكون في نظر المخالفين ذا وجود مطلق خارج النص، بينما الخاصية الأسلوبية لا يعتد بها إلا إذا كانت داخل النص(٥).

٥. وامتداداً لما سبق فهناك من يرى اختلاف البلاغة والأسلوبية في غايتيهما، فالبلاغة غايتها تشريعية تعليمية عملية، بينما غاية الأسلوبية بحثية تشخيصية وصفية(٦).

٦. وهناك من يرى أن البلاغة لا زمانية، لكن الأسلوبيات اللسانية تبحث ظواهرها بحثا تزامنيا أو تعاقبيا وبذلك فهي أقدر على مجالات كثيرة من الدرس الأدبي كالنقد وتاريخ الأدب(٧).

---

(١) ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب: ٤٤.
(٢) ينظر: علم الأسلوب، صلاح فضل: ١٣٩.
(٣) ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب: ٤٥.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤٥.
(٥) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: المسدي: ٥٤.
(٦) ينظر: علم الأسلوب: ١٣٩.
(٧) ينظر: البلاغة والأسلوبية ائتلاف لا اختلاف، د. سعد أبو الرضا، بحث تم ألقاه في ندوة الدراسات البلاغية – الواقع والمأمول: ٦٩٣.

٧. الأسلوبية تتضمن بعض المبادئ التي تتصل بفكرة المعيارية والتشريع والتعليم كالعدول والانحراف والاختيار.

ومن كل ما تقدم يمكن أن يتصل الاختلاف بالائتلاف ليصبح هذان العلمان البلاغة والأسلوبية من العلوم الإنسانية المتعاونة التي تتآزر في تحليل النصوص والكشف عن قيمتها الفنية والفكرية، ويحل الائتلاف محل الاختلاف والتعاون محل التباين[١].

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٦٩٤.

المبحث الثالث

شجاعة العربية

إن كل لغة تختص بمميزات تتمثل في نظامها الصوتي والإفرادي والتركيبي والدلالي، وما العربية إلا لغة من بين اللغات البشرية التي قد أنعم الله بها على العرب خصيصاً، وعلى من اختارها لسانا وتأليفا، ونزل بها آخر كتاب سماوي إذ قال تعالى: ﴿ لَّا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِن بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ ۖ تَنزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ ﴾(١).

فتعززت العربية بهذا المعطى الإلهي، وظلت صامدة شامخة أمام كل اللغات التي التقت معها، ولم ينل الخصوم منها شيئا، على الرغم من طغيان المنطق الإغريقي وفلسفته.

إن فكرة عالمية الأفكار وخاصية اللغات فكرة أكدتها الدراسات اللغوية قديماً وحديثاً، إذ نجد أبا حيان التوحيدي يقول على لسان أبي سعيد السيرافي وهو يحاج بشر بن متي المنطقي (وهو أن تعلم أن لغة من اللغات لا تطابق لغة أخرى من جميع جهاتها بحدود صفاتها، في أسمائها وأفعالها وحروفها وتأليفها، وتقديمها وتأخير ها واستعارتها وتحقيقها، وسجعها ووزنها... وغير ذلك، مما يطول ذكره...، فمن أين يجب أن تثق بشيء ترجم لك عن هذا الوصف) (٢).

وفي ضوء هذا النص نستشف أن الصراع بين اللغات قديم، لذا اختار ابن جني هذا العنوان « شجاعة العربية »(٣) لما أحس به من طُغيان المنطق الإغريقي واستيلائه على منافذ التفكير اللغوي العربي، فكان لزاما عليه أن يتعمق في دراسة العربية، لينتهي به البحث العلمي إلى شجاعتها وقدرتها على التعامل مع الواقع السائد في المناظرات والمساجلات اللغوية آنذاك(٤).

فالعربية ليست لغة جامدة بل هي لغة نامية متحركة قابلة للتطور في كل الميادين الصناعية والتجارية والتكنولوجية والثقافية والسياسية، وكل مناحي الحياة المعاصرة والآتية، فهي لغة معطاة لا تعرف التوقف ولا التخلف، لذلك وسمها ابن جني بالشجاعة(٥).

---

(١) سورة فصلت الآية: ٤٢.
(٢) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق الأستاذين، أحمد أمين و أحمد الزين، دار مكتبة الحياة بيروت: ج١ / ١١٥-١١٦.
(٣) الخصائص: ج٢/ ٣٦١.
(٤) ينظر: شجاعة العربية أبحاث ودروس في فقه اللغة، الدكتور. سالم علوي، دار الآفاق ٢٠٠٦م: ٦.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٠.

ويقول الدكتور عبد الحكيم راضي في هذا الصدد (إن ابن جني يربط على طول الخط بين قوة الشاعر وقدرته على التصرف في اللفظ والتحكم فيه ومخالفة المتوقع في توجيهه وتجاوز المسلمات المقررة في صرفه ودلالته وتركيبه وبين روعة الناتج وفنيته التي تتعاظم بتعاظم الخروج على خلاف تلك المقررات، مما أفضى به إلى صك واحدٍ من أثمن المصطلحات التي اشتملت عليها النظرية الأدبية العربية وهو مصطلح « شجاعة العربية») (١).

أطلق ابنُ جني على المفهوم الذي نحن بصدده مصطلح « شجاعة العربية»، واختصه بباب كبير في كتاب الخصائص وقال: (أعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف) (٢).

ويتعرض ابن جني لهذه الأساليب التي ذكرها، ويعدد مظاهرها، أو تفريعاتها، فالعرب (قد حذفت الجملة والمفرد والحرف والحركة) (٣).

أما التقديم والتأخير فهما ضربان: أحدهما ما يقبله القياس، والأخر ما يسهله الاضطرار(٤).

أما الحمل على المعنى فيقول عنه (لهُ غور في العربية بعيد، مذهب نازح فسيح، فقد ورد في القرآن وفصيح الكلام منثورا ومنظوما، كتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث، وتصور معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد، وفي حمل الثاني على لفظ قد يكون عليه الأول، أصلا كان ذلك اللفظ أو فرعا، وغير ذلك مما تراه) (٥).

أما التحريف فقد يقع في الاسم والفعل والحرف(٦).

ولذلك يدور الحديث (حول ظواهر من مخالفة قواعد الصواب في التركيب والصرف والدلالة، من قبيل ما يسلكه المهتمون بهذه القواعد ضمن ظواهر المجاز والضرورة) (٧).

ويؤكد ذلك ثانية بالقول (غير أن كلا من المفهوم والمصطلح يتعرض لشيء من التمدد، وذلك في موضع آخر من الخصائص أثناء حديثه عن المجاز) (٨)، إذ صرح ابن جني بقوله (ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في اللغة، من الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف) (٩).

---

(١) التقديم لكتاب الخصائص: الدكتور عبد الحكيم راضي، سلسلة الذخائر تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ٢٠٠٦م: ٧.
(٢) الخصائص: ج٢/ ٣٦١.
(٣) المصدر نفسه: ج٢ / ٣٦١.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ج٢ / ٣٨٢.
(٥) المصدر نفسه: ج٢ / ٤١١.
(٦) ينظر: المصدر نفسه: ج٢ / ٤٣٦.
(٧) التقديم لكتاب الخصائص: ٩.
(٨) المصدر نفسه: ١٠.
(٩) الخصائص: ج٢ / ٤٤٦.

كما نجد الشريف الرضي (ت ٤٠٦ هـ) ينقل عن شيخه ابن جني الحديث عن « شجاعة الفصاحة» دون أن يذكر عنها شيء، غير أن ابن معصوم (ت ١١١٩هـ) ينقل عن الرضي حديثه عن هذا النوع الذي عرفه بأنه (عبارة عن حذف شيء من لوازم الكلام وثوقا بمعرفة السامع به) (١).

ويذكر الدكتور عبد الحكيم راضي أن المصطلح أضيف مرة إلى اللغة مطلقا، مرة إلى العربية، ومرة إلى الفصاحة، إلا أن المجال العام دائما هو اللغة، أما المجال الخاص فهو المواضع التي تحيد فيها اللغة عن النمط المثالي أو المعياري، كما لا يجب أن نغفل عن أن ثمة تجوزاً في الإضافة، إذ الشجاعة هي في الأصل صفة لمتكلم اللغة، أو متكلم العربية أو المتكلم الفصيح، وإن كانت مظاهرها تتبدى في طريقة استعماله للغة(٢).

من هنا نتتبع مصدر مصطلح الشجاعة في اللغة عند ابن جني، ومن الواضح أن مفهوم المصطلح يدور حول معنى مخالفة المألوف في الاستعمال، ويتضح ذلك من الظواهر التي أدرجها ابن جني: الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف، وكذلك المجاز(٣).

و هذا واضح من تعليل ابن الأثير(ت ٦٣٧ هـ) لتسميه هذه الظواهر «بالشجاعة»، بأن الشجاعة هي الإقدام، وأن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه(٤).

بينما ذهب نجم الدين بن الأثير الحلبي (ت ٧٣٧ هـ) إلى أن (الكلام المتصف بتلك الصفات إنما سمي «شجاعة العربية» لأنه لما كان كلاماً فيه قوة يتصرف بها في المخاطبات من غيبة إلى حضور، و من حضور إلى غيبة،... كله لا يخرجه عن حد الفصاحة والبلاغة، لا ينسب إلى خلل ولا تقصير في استيفاء المعاني صار في نفسه شجاعا بالنسبة إلى العربية،...، فحسنت تسمية الكلام المحتوى على ما قدمناه من التقسيم الذي شرحناه بهذه التسمية، لأن الشجاعة في مثل هذا الكلام تحمله على الجولان في جوانب المعاني كيف شاء) (٥).

ومن هذا كله نلاحظ أن كلاّ من ضياء الدين بن الأثير و نجم الدين بن الأثير الحلبي، يركز على الشبه بين مسلك الشاعر المتفنن ومسلك الشجاع المغامر، أو بين طبيعة اللغة الأدبية في تأبيها على القواعد المعيارية وجنوحها إلى الخروج عليها وطبيعة تصرفات الفارس الشجاع المتهاون بقواعد السلامة، ونحن نعلم أن مصدر كل من ذهب هذا المذهب، هو ابن جني، الذي سبق إلى عقد هذه المشابهة في معرض الدفاع عن تجاوزات

---

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع، تأليف السيد صدر الدين بن معصوم المدني تحقيق شاكر هادي شكر ط١ النجف الاشرف، ١٩٦٩م: ج٥ / ١٩٢.
(٢) ينظر: التقديم لكتاب الخصائص: ١٠.
(٣) ينظر: التقديم لكتاب الخصائص: ١١.
(٤) ينظر: المثل السائر: ج٢ / ١٦٨.
(٥) جوهر الكنز، لنجم الدين احمد بن الأثير الحلبي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية: ١١٨-١١٩.

الشاعر المبدع المتأبي على قيود اللغة، إذ قال (متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه،... وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته. بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام،... فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مذته) (١).

هذا النص يكشف عن المصدر الذي استمد منه البلاغيون أمثال ضياء الدين بن الأثير، ونجم الدين بن الأثير الحلبي، ويحيى بن حمزة العلوي، وغيرهم، فيما ذهبوا إليه من عقد المشابهة بين الشاعر والفارس.

لكننا نجد ان الدكتور عبد الحكيم راضي يقول: (ان هذا النص لا يكشف لنا عن سر المشكل الأكبر، وهو مصدر ابن جني نفسه في عقد هذه المشابهة، أو المماثلة) (٢).

ومن هنا يتابع الدكتور عبد الحكيم راضي اصول هذا التصور ويردُّه إلى مصطلح تحمس له الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في سياق حديثه عن بعض سنن العرب في التشبيه والمجاز وتسمية الكائنات بأسماء غيرها لمجرد لمح المشابهة بينها، إذ يقول الجاحظ (ويروى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال « نعْمت العمة لكم النخلة، خُلقت من فضلة طينة آدم... »(٣)، ثم يتابع قائلا (وهذا الكلام صحيح المعنى لا يعيبه إلا من لا يعرف مجاز الكلام. وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه، وإنما نقدم على ما أقدموا، ونحجم عما أحجموا، وننتهي إلى حيث انتهوا) (٤).

ثم نجده – الجاحظ – يتحدث في موضع آخر عن صور من التجوز في استعمال مادة «ذ و ق » فالرجل يقول لعبده إذا بالغ في عقوبته: ذُق، وكيف ذقته؟ وكيف وجدت طعمه؟ وقال الله عز وجل: ﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ﴾ (٥).

ثم يقدم مزيدا من أمثله المجاز في مادة (أ ك ل) فيقول: (وكما جوزوا لقولهم أكل وإنما عضَّ، وأكل وإنما أفنى، وأكل وإنما أحاله، وأكل وإنما أبطل عينه، جوزوا أيضا أن يقولوا ذُقت ما ليس بطعم ثم قالوا، طعمت لغير الطعام، قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُم بِنَهَرٍ فَمَن شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَن لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي﴾ (٦) يريد لم يذق طعمه(٧).

---

(١) الخصائص: ج٢/ ٣٩٢.
(٢) التقديم لكتاب الخصائص: ١٣.
(٣) مسند أبي يعلى الموصلي، تح/ حسين سليم : ج٣٥٣/١، والحديث ضعيف.
(٤) الحيوان: ج١ / ٢١٢.
(٥) سورة الدخان الآية: ٤٩.
(٦) سورة البقرة من الآية: ٢٤٩.
(٧) الحيوان: ج٥ / ٢٨.

وبعد هذه المجموعة من المجازات والاستعمالات الخاصة يقول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) (وللعرب إقدام على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم، وهذه أيضا فضيلة أخرى) [١].

ويقف الدكتور عبد الحكيم راضي عند هذا المصطلح « الإقدام» عند الجاحظ ويقول عنه (أنه متعلق بالكلام كتعلق الشجاعة عند ابن جني باللغة مطلقا، أو بالعربية خاصة) [٢].

و هذا المصطلح توصف به صور من التجوز في الكلام، وأن هذا التجوز بما يحتمل من غموضه مبرر لدى الجاحظ، تماما كما كان مسوغ الشجاعة عند ابن جني.

ويصنف الدكتور عبد الحكيم راضي إلى ذلك أن (كلا من مواضع الإقدام عند الجاحظ، وأمثلة الشجاعة عند ابي جني ليست مما يقاس عليه) [٣]. فعبارة الجاحظ في ذلك هي (وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه)، أما عبارة ابن جني فهي: (فهذا ونحوه مما لا يجوز لأحد قياس عليه) [٤].

ونلاحظ أن العبارتين تقتربان من التطابق علماً أن الفرق بينهما ما يقارب القرن والنصف.

وهنا ربط الدكتور عبد الحكيم راضي مصطلح الشجاعة عند ابن جني بمصطلح الإقدام عند الجاحظ إذ قال: (إن مصطلح الجاحظ بمفهومه المتعلق باللغة كان حاضراً في ذهن ابن جني حال إطلاقه لمصطلحه) [٥]، ويؤكد هذا الرأي ثانية إذ (إن هذا المصطلح هو الذي أوحى لأبن جني بمصطلح الشجاعة، خاصة إذا ذكرنا عبارة ابن جني « ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في اللغة»، وأن مصطلح الإقدام إنما جاء هو الآخر لدى الجاحظ وصفاً لنماذج من المجاز خالف المتكلمين بها الطرائق المعتادة في اللغة العادية) [٦].

أما صورة الفارس المجازف التي مثل بها ابن جني للشاعر المتأبي على معايير اللغة، فيقول الدكتور عبد الحكيم راضي: (إن هذه الوحدة المصطلحية بكل مكوناتها عند ابن جني نوعاً مما سماه البلاغيون والنقاد العرب «التلفيق» وهو احد مصطلحات السرقات، ولست اقصد إلى معنى السرقة، وإنما أقصد أن ابن جني العالم المتحرر الفكر الواسع الأفق، وقد استمد لإحدى الظواهر الأدبية أسماً من خارج مجالها متأثراً بسلف لمعتزلي واسع الأفق مثله هو الجاحظ، قد شاء أن يكمل فكرته بصورة تمثيلية،... على الربط بين المتباعدات، فقد شاء له ذلك كله أن يستمد صورته التمثيلية من نص شعري جاهلي، أعجب به خليفة أموي، في سياق نقاش فني بينه وبين شاعر إسلامي) [٧].

يتضح لنا من هذا النص أن الشاعر الجاهلي هو الأعشى الذي صنفه ابن سلام (ت ٢٣١هـ) في الطبقة الأولى إذ قال عنه (هو أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحاً وهجاءً وفخراً ووصفاً، كل ذلك عنده) [٨]. أما الشاعر

---

(١) الحيوان: ج٥ / ٣٢.
(٢) التقديم لكتاب الخصائص: ١٤.
(٣) الحيوان: ج١ / ٢١٢.
(٤) الخصائص: ج٢ / ٣٩٣.
(٥) التقديم لكتاب الخصائص: ١٥.
(٦) المصدر نفسه: ١٥.
(٧) المصدر نفسه: ١٦.
(٨) طبقات فحول الشعراء: ج١/ ٦٥.

الإسلامي فهو كثير بن عبد الرحمن المعروف بكثير عزة (ت ١٠٥هـ) الذي جعله ابن سلام في الطبقة الثانية من شعراء الإسلاميين إذ قال عنه: (و هو عند أهل الحجاز أشعر من كل من قدمنا عليه) [١]. أما الخليفة الذي دار في حضرته هذا الحوار الفني فهو عبد الملك بن مروان الذي ولي الخلافة سنة ٦٥هـ وتوفى سنة ٨٦هـ.

وفي هذا نجد ابن سلام الجمحي يقول (دخل كثير على عبد الملك فأنشده مدحته وفيها:

على آبنِ أبي العاصي دِلاصٌ حصينةٌ أجـــادَ المســـدِّي سَـــرْدها وأذالهـــا[٢]

(١) المصدر نفسه: ج٢/ ٥٣٤.
(٢) ديوان كثيرة عزة تحقيق الدكتور أحسان عباس: ٨٥.

فقال له عبد الملك: أفلا قلت كما قال الأعشى لقيس أبن معدي كرب إذ قال:

وإذا تجـــــيء كتيبـــــةٌ ملمومـــــةٌ شـــــهباء يخشـــــى الذائـــــدون نهالهـــــا

كنـــت المقـــدم، غيـــر لابـــس جنـــة بالســـيف تضـــرب معلمـــاً أبطالهـــا[1]

فقال يا أمير المؤمنين وصفه بالخرق، ووصفتك بالحزم) [2].

ثم نجد قدامة بن جعفر يقول في هذا: (والذي عندي في ذلك أن عبد الملك أصح نظراً من كثير، إلا أن يكون كُثير غالط واعتذر بما يعتقد خلافهُ،لأن المبالغة أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط بما فيه كفاية، والأعشى بالغ في وصف الشجاعة، حيث جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جُنّة، على أنه وإن كان لبس الجنة أولى بالحزم وأحق بالصواب، ففي وصف الأعشى دليل قوي على شدة شجاعة صاحبه، وقول كثير تقصير عن الوصف) [3].

ويعلق الدكتور عبد الحكيم راضي على هذا النص ويقول (لقد أورد قدامة في هذا النص تفضيل المبالغة في المدح واستحسانها بالنسبة للاقتصار على الأمر الأوسط، وزاد على خبر ابن سلام زيادات مهمة في الخبر نفسه، ثم زاد بالتعليق عليه وإبداء الرأي فيه) [4].

ويقف الدكتور عبد الحكيم راضي على بعض العبارات التي وردت في نص قدامة وهي قوله « في وصف الأعشى دليل قوي على شدة شجاعة صاحبه » وقوله « بالغ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جنة »، ومعنى العبارة الأولى انفكاك الرابطة بين الشجاعة والصواب، أما العبارة الثانية فتربط بين الشجاعة وشدة الإقدام إذ يقول: (إذا أعدنا السلسلة من آخرها قلنا: إن شدة الإقدام هي الشجاعة، وهذا هو التسلسل الممكن على مستوى المصطلح، من الجاحظ إلى ابن جني عبر قدامة) [5].

ولهذا يجري الدكتور عبد الحكيم راضي مقارنة بين قول ابن جني (فهو « الفارس المندفع » وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته) [6]، وقول قدامة (على أنه وإن كان لبس الجنة أولى بالحزم وأحق بالصواب، ففي وصف الأعشى دليل قوي على شدة شجاعة صاحبه) [7]، ويقول (أمكننا الخروج بمفهوم للشجاعة نبع أولاً من بيتي الأعشى ثم استجادة عبد الملك لهما، ثم زيادات قدامة وبسطه في شرح

---

(١) ديوان الأعشى: ٢٧.
(٢) طبقات فحول الشعراء: ٥٤١-٥٤٢.
(٣) نقد الشعر: ١٠٠.
(٤) التقديم لكتاب الخصائص: ١٨.
(٥) المصدر نفسه: ١٩.
(٦) الخصائص: ج٢/ ٣٩٢.
(٧) نقد الشعر: ١٠٠.

المفهوم منهما وتصحيح رؤية عبد الملك واستحسان رأيه فيهما. مفهوم يرى الشجاعة في ترك الاحتراس واطراح التوقي ومخالفة المألوف وكسر المتوقع) (١).

هكذا يبدو مما كل ما تقدم من أن مشكلة المصطلح ومشكلة المفهوم قد حلت فيما يتعلق بمصدر كل منهما، نظرت كلمة «الشجاعة» عند ابن جني إلى كلمة «الإقدام» عند الجاحظ، ونظر مفهوم « الفارس الشجاع» عند ابن جني إلى صورة الفارس المخاطر في بيتي الأعشى عبر ملاحظة عبد الملك ثم تعليقات قدامة وشرحه.

وهنا يطرح الدكتور عبد الحكيم راضي سؤالاً مفاده: كيف تحولت صورة الفارس الشجاع في بيتي الأعشى من موضوع قائم بذاته هو صورة الفارس الشجاع المستهين بالخطر إلى طرف في عملية مماثلة بين الشاعر المبدع والفارس المغامر؟.

ويتحدث الدكتور عبد الحكيم راضي عن الشطر الأول من السؤال إذ قال (إن ابن جني هو صاحب هذه الخطوة التي يمكن القول عنها إنها من باب التناص عبر المجاز، إذ أننا لا نتحدث عن لمح صورة قولية أو أسلوب قولي لصورة قولية أخرى، أننا أمام مماثلة بين صفة في القول وصفة في الفعل أو السلوك) (٢).

أما الشطر الثاني من السؤال فيقول الدكتور عبد الحكيم راضي إنَّ هناك مدخلان إلى هذه النتيجة أحدهما: أدبي تاريخي والآخر شخصي فكري، أما الأول فهو اقتران الإبداع في القول والاستبسال في القتال، فهو ليس جديداً على التراث العربي، الإبداعي والتنظيري فهذا أبو تمام يقول:

السيف أصدق إنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب(٣)

حين صدقت أنباء السيف وكذبت أخبار الكتب(٤).

أما على ألسنة المنظرين فقد تحدث البلاغيون والنقاد عن الشاعر الذي يصيب هدفه ويصوب كلامه، أو يسدد عبارته نحو فكرته، كما سموا موضوعات الشعر ومعانيه أعراضاً، ثم تحدثوا عن إصابة الغرض وإصابة المرمي... وأن يطلق على تحدي الشاعر لمقرات اللغة اسم الشجاعة (٥).

أما المدخل الآخر – الشخصي والفكري – فينطلق من نظر ابن جني إلى اللغة و هي النظرة المتسقة مع تفكيره الذي تؤكد كل الشواهد أنه من طبيعة تركيبية قادرة على الجمع بين الظواهر المختلفة من مجالات متباعدة، ورصد ما يكون بينها من شبه يقيم على أساسه قانوناً له حظ من الاطراد والعموم.

---

(١) التقديم لكتاب الخصائص: ١٩.
(٢) التقديم لكتاب الخصائص: ٢٠.
(٣) ديوان ابو تمام بشرح الخطيب التبريزي، تح محمد عبده عزام: ج١/ ٤٠.
(٤) ينظر: التقديم لكتاب الخصائص: ٢٠.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢١.

وكما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي (إن اللغة في تصور ابن جني ظاهرة اجتماعية، وهي تقبل الخضوع في تغيرها لما تخضع له عناصر الطبيعة) [١].

ومن هذا فقد تلحق تغيرات معينة بعض كلمات اللغة لعلل عارضة ثم يحدث أن تزول العلة، ومع ذلك لا يزول الأثر الذي ترتب عليها حتى بعد زوالها.

ونجد ابن جني يشبه هذه الحالة بغصن قطع من شجرته فأدركه اليبس بعلة انقطاع الرطوبة، ويقول إن هذه الحال، التي هي اليبس لا يمكن أن تزول حتى لو زالت العلة وأعيد الغصن إلى قعر البحر، كذلك الكلمات التي تلحقها بعض العوارض لعلل معينة، فإن هذه العوارض لا تزول بزوال العلل[٢].

وكذلك نجده يستمد المثال من ظواهر الطبيعة وقوانينها لشرح متغيرات اللغة وأحوالها، كذلك يستمد من مجال العواطف والعلاقات الإنسانية لتوثيق الشبه بين اللغة وبينها.

وهنا نعود إلى قول ابن جني في بداية كلمه عن شجاعة العربية (اعلم أن معظم ذلك هو الحذف، والزيادة، والتقديم،والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف) [٣].

الحذف:

الحذف في اللغة: القطع والإسقاط، جاء في الصحاح حذف الشيء إسقاطه، يقال حذفت رأسه بالسيف، إذ ضربته فقطعت منه قطعة[٤].

وفي لسان العرب: حذف الشيء يحذفه حذفاً قطعه من طرفه والحجام يحذف الشعر من ذلك... والحذف الرمي عن جانب والضرب[٥].

ويقول ابن جني (قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف على الغيب في معرفته) [٦].

ونجد عبد القاهر الجرجاني يقول عنه: (هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن) [٧].

ومن نص ابن جني السابق، نجد ان الحذف أنواع منه حذف الجملة، وحذف المبتدأ أو الاسم، وحذف الفعل والفاعل، وحذف الفعل والمفعول به وغيرها وسنذكر بعضاً منها.

---

(١) التقديم لكتاب الخصائص: ٢١.
(٢) ينظر: الخصائص: ج٣ / ١٦٠.
(٣) الخصائص: ج٢ / ٣٦٠.
(٤) الصحاح في اللغة: ج ١ / ١٢٠.
(٥) لسان العرب: مادة (حذف) ج٩/ ٤٠.
(٦) الخصائص: ج٢ / ٣٦٠.
(٧) دلائل الإعجاز: ١٤٦.

أما حذف الجملة، نحو قولك « تالله لقد فعلت » وأصله أقسم بالله، فحذف الفعل والفاعل، وبقيت الحال دليلا على الجملة المحذوفة. ونحو قوله تعالى: ﴿ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ﴾[1]، أي فضرب فانفجرت.

ويقول ابن جني (إنما تحذف الجملة من الفعل والفاعل لمشابهتها المفرد بكون الفاعل في كثير من الأمر بمنزلة الجزء من الفعل، نحو ضربت ويضربان، وقامت هند،...، وما أشبه ذلك مما يدل على شدة اتصال الفعل بالفاعل وكونه معه كالجزء الواحد) [2].

أما حذف المبتدأ فنجد عبد القاهر يقول في هذا الصدد (ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ « القطعُ والاستئناف»، يبدأون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاماً آخر، وإذ فعلوا ذلك، أتوا في أكثر الأمر بخبرٍ من غير مبتدا) [3] نحو قوله:

هــلالان، حمــالان فــي كــل شــتوةٍ مــن الثقــلِ مــا لا تســتطيع الأبــاعر[4]

«حمالان»، خبر ثانٍ، وليس بصفة، كما يكون لو قلت مثلاً « رجلان حمالان»[5].

فمن المحذوفات ما يدل عليه العقل، ويدل المقصود الأظهر على تعيينه، نحو ﴿ حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ ﴾ [6]، فإن العقل يدل على الحذف من حيث إنه يصح تحريم الأجرام، كما يدل المقصود الأظهر على أن المحذوف المقدر هو « أكل» الميتة ما دام الغرض الأظهر من هذه الأشياء أكلها[7]. ونحو قوله تعالى: (وجاء ربك) و (أن يأتيهم) و (فأتاهم الله)، فنجد الدكتور عبد الحكيم راضي يقول: (أن العقل هو الذي استدعى أن يكون هناك محذوف) [8].

ومن أدلة الحذف السياق، إذ ينبغي على المتلقي أن (يقدر في كل مكان ما يليق به، وما يليق بطبيعة الحال هو تنزيه الله عن أن يقع عليه أو ينسب إليه في اللفظ ما لا يليق ولا يجوز من الأفعال) [9]، فإذا قال الله تعالى: ﴿ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ ﴾[10]، كان التقدير

---

(١) سورة البقرة الآية: ٦٠.
(٢) الخصائص: ج٢ / ٣٦١.
(٣) دلائل الإعجاز: ١٤٧-١٤٨.
(٤) شرح الحماسة للتبريزي: ج١ / ١٩١. والشاعر هو موسى بن جابر الحنفي.
(٥) ينظر: دلائل الإعجاز: ١٤٩.
(٦) سورة المائدة الآية: ٣.
(٧) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٤١١.
(٨) المصدر نفسه: ٤٥٠.
(٩) المصدر نفسه: ٤١٢.
(١٠) سورة المائدة الآية: ١١.

الواجب هو (وعلى وقاية الله فليتوكل...) فتارة يقدر من لفظه ومعناه، وتارة يقدر من معناه دون لفظه[١].

وقد ذكر الزركشي من أدلة الحذف أو أنواعه (اعتضاده بسبب النزول، كما في قوله تعالى «إذا قمتم إلى الصلاة » فإنه لا بد فيه من تقدير، فقال زيد بن أسلم: أي قمتم من المضاجع يعني النوم،...، واحتج لزيد بأن هذه الآية إنما نزلت بسبب فقدان عائشة رضي الله عنها عقدها، فأخروا الرحيل إلى أن أضاء الصبح...) [٢].

والحرص لدى اللغويين على المستوى المثالي في اللغة من خلال التقدير إذ(ونراهم يذكرون من أدلة الحذف ما يعود إلى مثالية اللغة، وفي حديثهم عن الحذف الذي تستحيل صحة الكلام إلا بتقديره، نحو (وأسال القرية) فقالوا لا بد من تقدير محذوف، لأنه يستحيل عقلا تكلم الأمكنة وقالوا إن اللغة تدل على الحذف) [٣].

وواضح مما تقدم من أدلة الحذف تعرض العبارة القرآنية لعدد من العوامل من خارجها تتحكم في فهمها وتحديد المراد منها.

أما التقديم والتأخير عند ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) فهو على ضربين أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار. فالضرب الأول كتقديم المفعول على الفاعل تارة، وعلى الفعل الناصبه أخرى،... وكذلك الظرف، والاستثناء،...، ولا يجوز تقديم المستثنى على الفعل الناصب له، لو قلت: إلا زيدا قام القوم لم يجز، لمضارعة الاستثناء البدل، وقولك ما قام أحد إلا زيدا وإلا زيد، والمعنى واحد. فلما جارى الاستثناء البدل أمتنع تقديمه[٤].

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٣٧١ هـ) فيقول عنه (هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان) [٥].

ونجده يقسمه على وجهين أحدهما تقديم على نية التأخير، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل كقولك « منطلق زيد» وغيرها لم يخرج بالتقديم عما كانا عليه.

والآخر (تقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم، وتجعل لهُ باباً غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى أسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبراً له، فتقدم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا، نحو « زيدٌ المنطلق» وأخرى « المنطلق زيدٌ» فأنت في هذا لم تقدم المنطلق على أن يكون متروكاً على حكمه الذي كان عليه مع التأخير، فيكون خبر مبتدأ كما كان، بل على أن تنقله من كونه خبراً إلى كونه مبتدأ) [٦].

---

(١) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٤١٢.
(٢) البرهان: ج٣ / ١١١.
(٣) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤١٤.
(٤) ينظر: الخصائص: ج٢ / ٣٨٢.
(٥) دلائل الإعجاز: ١٠٦.
(٦) دلائل الإعجاز: ١٠٦-١٠٧.

ويقول ابن جني (ومما يصح ويجوز تقديمه خبر المبتدأ على المبتدأ، نحو «قائم أخوك»، و« في الدار صاحبك»، وكذلك خبر كان وأخواتها على أسمائها، وعليها أنفسها، وكذلك خبر ليس، نحو «زيدا ليس أخوك»، و«منطلقين ليس أخواك») [1].

(١) الخصائص: ج٢ / ٣٨٢-٣٨٣.

أما الحمل على المعنى:- فنجد ابن جني يقول (اعلم أن هذا النوع غور من العربية بعيد، ومذهب نازح فسيح، وقد ورد به القرآن الكريم وفصيح الكلام منثورا ومنظوما...) (١).

وهذا الباب يدخل تحته تأذيت المذكر، وتذكير المؤنث، وتصور معنى الواحد في الجماعة، وتصوير الجماعة في الواحد،... وغير ذلك.

وعلى سبيل المثال مجيء صفة المؤنث مذكرة، كما في قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَحْمَتَ اللَّهِ قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ﴾(٢) ، يقول الدكتور عبد الحكيم راضي (إذ نراهم يلجأون إلى كل أساليب التخريج والتقدير الممكنة لكي يبدو مجيء الصفة على هذا النحو متسقا مع النمط) (٣).

وينقل لنا صاحب البرهان قول الأخفش إذ قال (إن المراد بالرحمة هنا: المطر، لأنه قد تقدم ما يقتضيه فحمل المذكر عليه، وقال الزجاج: لأن الرحمة والغفران بمعنى واحد، وقيل لأنها والرحم سواء. ومنه« وأقرب رحماً»، فحملوا الخبر على المعنى، ويؤيده قوله تعالى « هذا رحمة من ربي». وقيل:

الرحمة مصدر، والمصادر كما لا تجمع لا تؤنث، وقيل: «قريب» على وزن « فعِيل » و « فَعِيل» يستوي فيها المذكر والمؤنث... وقيل: من حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، مع الالتفات إلى المحذوف، فكأنه قال « وإن مكان رحمة الله قريب » ثم حذف المكان وأعطى الرحمة إعرابه وتذكيره،... والأصل هنا « إن رحمة الله قريبة وهو قريب من المحسنين » فاستغنى بخبر المحذوف عن خبر الموجود) (٤).

---

(١) المصدر نفسه: ج٢ / ٤١١.
(٢) سورة الأعراف الآية: ٥٦.
(٣) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤١٩.
(٤) البرهان: ج٣ / ٣٦٠-٣٦٢.

ومن تذكير المؤنث قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا رَءَا ٱلشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَٰذَا رَبِّي ﴾ ، أي هذا الشخص أو هذا المرئي ونحوه وكذلك قوله تعالى: ﴿ فَمَن جَآءَهُۥ مَوْعِظَةٌ مِّن رَّبِّهِۦ ﴾[1] ، لأن الموعظة والوعظ واحد[2].

وأما تصور معنى حمل الواحد على الجماعة فكقوله تعالى:﴿ وَمِنَ ٱلشَّيَٰطِينِ مَن يَغُوصُونَ لَهُۥ ﴾[3] ، وإنما الحمل للفظ على المعنى، وأما تصور حمل الجماعة على الواحد فكقولة تعالى: ﴿ بَلَىٰ مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُۥ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَلَهُۥٓ أَجْرُهُۥ عِندَ رَبِّهِۦ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴾[4] ، فحمل الكلام في أوله على لفظ الواحد وآخره على لفظ الجمع [5].

وقد أدرج ابن قتيبة هذا النوع تحت ما أسماه (« مخالفة ظاهر اللفظ معناه »، ومن ضروبه عنده « الجزاء على الفعل بمثل لفظه » ومن أمثلته عنده «... ومكر الله») و «... سخر الله منهم ») [6].

وأطلق المبرد على نفس الأسلوب « مزج اللفظ بلفظ ما قبله» وقاسه إلى قول الشاعر:

ألا لا يجهلـــن أحـــد علينـــا فنجهـــل فـــوق جهـــل الجاهلينـــا[7]

ومن الطريف أن يستند الصولي في دفاعه عن أبي تمام في قوله:

لا تســـقني مـــاء المـــلام فـــإنني صـــب قـــد اســـتعذبت مـــاء بكـــائي[8]

إلى أمثال هذه الآيات القرآنية، فقال إن (العرب قد تحمل اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه) [9].

---

(١) سورة البقرة الآية: ٢٧٥.
(٢) ينظر: الخصائص: ج٢ / ٤١٢.
(٣) سورة الأنبياء الآية: ٨٢.
(٤) سورة البقرة الآية: ١١٢.
(٥) ينظر: جوهر الكنز: ١٢٤-١٢٥.
(٦) تأويل مشكل القرآن: ٢١٥.
(٧) ديوان عمرو بن كلثوم تحقيق د. أميل بديع يعقوب : ٧٨.
(٨) ديوان ابي تمام: ج١/ ٢٢.
(٩) سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، حيث نقل عن الصولي: ١٣٢.

وذهب أبو عبيدة في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ سَوَآءٌ عَلَيْهِمْ ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾[1] إلى أن (هذا كلام هو إخبار خرج مخرج الاستفهام) [2].

أما قوله تعالى ﴿ءَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ ٱتَّخِذُونِى وَأُمِّىَ﴾[3] ، فإن (هذا باب تفهيم وليس باستفهام عن جهل ليعلمه، وهو يخرج مخرج الاستفهام وإنما يراد به النهي عن ذلك، ويتهدد به) [4].

ونجد أيضا ابن قتيبة يذهب إلى أن من « مخالفة ظاهر اللفظ معناه» أن يأتي الكلام على مذهب الاستفهام وهو تقرير، كقوله تعالى: (ءَأَنتَ قُلْتَ ...) و ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ﴾[5] ، كما أنه قد يأتي على مذهب الاستفهام وهو توبيخ [6].

وهكذا تطرد القاعدة في صرف العبارة عن ظاهرها في كل موضع لا يجوز صدوره من الله أو نسبته إليه، وقد صاغ ابن خالويه المسألة فيما يشبه القاعدة فـ(كل لفظ استفهام ورد في كتاب الله عز وجل فلا يخلو من أحد ستة أوجه: إما أن يكون توبيخا، أو تقريراً، أو تعجباً أو تسوية، أو إيجابا، أو أمراً. فأما استفهام صريح فلا يقع من الله تعالى في القرآن، لأن المستفهم مستعلم ما ليس عنده، طالب للخبر من غيره، والله عالم بالأشياء قبل كونها) [7].

وقريب من هذا ما ذكره الزركشي من أن (ما جاء على لفظ الاستفهام في القرآن فإنما يقع في خطاب الله تعالى على معنى أن المخاطب عنده علم ذلك الإثبات أو النفي حاصل،...، وأن الاستفهام (قد يخرج عن حقيقته بأن يقع ممن يعلم ويستغني عن طلب الإفهام) [8].

وقد يحدث أن لا يكون السؤال صادرا في ظاهرة العبارة من الله تعالى، نحو قوله: ﴿قَالُوٓا۟ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ﴾[9]، وهنا تنطبق نفس القاعدة في وجوب التخريج على محمل لائق، كأن يحمل الاستفهام على معنى « استعلام وجه

---

(١) سورة البقرة الآية: ٦.
(٢) مجاز القرآن: ج١ / ٣١.
(٣) سورة المائدة الآية: ١١٦.
(٤) مجاز القرآن: ج١ / ١٨٣.
(٥) سورة طه ١٧.
(٦) تأويل مشكل القرآن: ٢١٥-٢١٦.
(٧) الحجة في القراءات السبع، لأبن خالويه تحقيق وشرح، الدكتور عبد العال سالم، دار الشروق – بيروت ١٩٧١م : ٣٠٠-٣٠١.
(٨) البرهان: ج٢ / ٣٢٧ -٣٢٨.
(٩) سورة البقرة الآية: ٣٠.

الحكمة، لا على الإنكار»، أو على أن الألف، ألف استرشاد وسؤال عن فائدة، وليس اناكرا .

ويحتاج الظاهر من الكلام إلى صورة أخرى من التأويل فان (صور الانصراف عن الظاهر غير الملائم إلى باطن ملائم يعد هو الأصل والأساس المثالي للظاهر المحسوس الذي يمثل بدوره انحرافا عن هذا الأصل،... هذه الصور تندرج تحت مقوله أكبر، ويحكمها قانون أعم، وهو أن معاني هذه النصوص لا تتقرر غالبا من داخلها، ووفقا لما تمليه لغتها المباشرة، وإنما تتحكم في تحديد معنى النص الديني عديد من الملابسات والقرائن، وليس أهمها مفردات النص وتركيب لغته) (١).

أما الالتفات: لغةً: لفت وجهه عن القوم، صرفه والتفت التفاتا، والتلفت أكثر منه، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه(٢).

اصطلاحا: المشهور في اصطلاح البلاغيين أن الالتفات نقل الكلام من كل من التكلم والخطاب أو الغيبة إلى صاحبه، أي إن حقيقته التعبير عنه تكون بطرق ثلاث التكلم والخطاب والغيبة، والالتفات انصراف المتكلم عن الأخبار إلى المخاطبة، ومن المخاطبة إلى الإخبار(٣).

فهو من نعوت المعاني، وحده: أن يكون المتكلم آخذاً في معنى من المعاني فيعترضه فيه شك أو يظن أن سائلا يسأله عن سببه، فكأنه يلتفت إليه فيذكر السبب أو يبطل الإيراد بكلام غير ما هو أخذ فيه(٤).

ونجد ابن الأثير يقول عنه هو (خلاصة علم البيان التي حولها يدندن، وإليها تستند البلاغة، وعنها يعنعن. وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا) (٥).

وكذلك نجده يسميه في موضع أخر («شجاعة العربية» وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد مالا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن العربية تختص به دون غيرها من اللغات) (٦).

ويدفع الدكتور عبد الحكيم راضي الالتفات إلى أن يكون له مصطلح آخر فهو (احتراز يتمشى مع النظرة العامة إلى لغة الأدب من جهة، والى الأساليب التي تقوم عليها هذه اللغة باعتبارها انحرافا عن النمط المثالي من جهة أخرى، وهذا ما جعل البعض

---

(١) نظرية اللغة في النقد العربي: ٤٤٨.
(٢) لسان العرب: مادة (لفت).
(٣) ينظر: المعجم المفصل في علوم البلاغة، إنعام فوال عكاوي، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٩٢م: ٢٠٨.
(٤) ينظر: جوهر الكنز: ١١٩.
(٥) المثل السائر: ج٢/ ١٦٧.
(٦) المثل السائر : ج٢/ ١٦٨

يدخلون الحديث في الالتفات ضمن « شجاعة العربية» المبحث الذي بدأه ابن جني، والذي سجل فيه كثيراً من صور الجرأة على النظام النظري للغة) [١].

ويقسم الالتفات إلى ثلاثة أقسام:-

القسم الأول: في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة.

القسم الثاني: في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.

القسم الثالث: في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي[٢].

يقول الزمخشري (فإن قلت: ما فائدة صرف الكلام عن الخطاب إلى الغيبة؟ قلت المبالغة) [٣]، ويقول في موضع أخر(لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد) [٤].

ويذهب ابن الأثير إلى رفض فكرة الزمخشري في تنوع الأسلوب تطرية لنشاط السامع، إذ قال: (وليس الأمر كما ذكره، لأن الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن إلا تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للأصغاء إليه، فان ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد، فينتقل إلى غيره ليجد نشاطاً للاستماع، وهذا قدح في الكلام، لا وصف له، لأنه لو كان حسنا لما ملَّ) [٥]. ويقول أيضا (نحن نرى الأمر بخلاف ذلك، لأنه قد ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم...، والذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته. وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب) [٦].

---

(١) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٦٥.
(٢) ينظر: المثل السائر:ج٢/ ١٦٨ -١٧٩-١٨١.
(٣) الكشاف: ج٢/ ٢٦٦.
(٤) الكشاف: ج١/ ١٢.
(٥) المثل السائر: ج٢/ ١٦٩.
(٦) المصدر نفسه: ج٢/ ١٦٩.

وإذا كان الانتقال أحد أساليب التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى غيره هو أخص معاني الالتفات كما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي، إن هناك من توسعوا في معناه ليشمل صوراً من الانحراف في مقولات لغوية أخرى كالعدد(١).

ومن المقولات المهمة التي يتجلى فيها الاعتقاد بانحراف لغة الأدب عن لغة المثال كما تصورها النحاة مقولة الزمن كما تتمثل في حديثهم عن الفعل بكل أقسامه.

وهكذا جاء معنى الزمن في نظر النحاة العرب على أساس المستوى الصرفي وهو ما يستفاد من شكل الصيغة ومن هنا (قسموا الأفعال بحسبه إلى ماضي ومضارع وأمر، ثم جعلوا هذه الدلالات الزمنية الصرفية نظاما زمنيا... يبدو قاطعا في دلالة كل صيغة على معناها الزمني) (٢).

أما ابن فارس فقد جعله من « سنن العرب في كلامها » وتحدث عنه في «باب الفعل بلفظ الماضي وهو راهن أو مستقبل، وبلفظ المستقبل وهو ماضي»(٣) ، وجعله البعض ضمن « شجاعة العربية» وهذا ما نجده في الجامع الكبير(٤) ، وفي جوهر الكنز الذي أدخله ضمن مبحث الالتفات مع جعل الالتفات من أقسام شجاعة العربية(٥) .

وهنا يقول الدكتور عبد الحكيم راضي:(وجدير بالذكر أنهم لم يقتصروا على رصد الانحراف في الانتقال من الماضي إلى المضارع فحسب، إذ نراهم يعزفون على نفس الفكرة، فتحدثوا مثلا عن المجيء باسم الفاعل مكان الماضي وغيرها) (٦).

---

(١) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٦٨-٢٦٩.
(٢) اللغة العربية: ٢٤١-٢٤٢.
(٣) الصاحبي في فقه اللغة، وسنن العرب في كلامها، ابن فارس،تحقيق، احمد حسن بسج، منشورات دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩٧م: ١٦٧.
(٤) الجامع الكبير: ١٠٢.
(٥) ينظر: جوهر الكنز: ١٢٢.
(٦) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٨٠.

وبذلك نكون قد أكملنا بناء مثلث ابن جني، وعرفنا مصادره، مصدر مصطلحه ومفهومه وصورته، ولا شك أن « إقدام الجاحظ » كان وراء « شجاعة ابن جني »، وأن الجاحظ والنظرية العربية كلها التي اسهم ابنُ جني في دعمها، وراء المفهوم على مستوى الأدب، بينما كان الشعر والمثل الاجتماعية وراءه في جانب السلوك، أما الصورة – صورة الفارس – فقد تكفل بها بيتا الأعشى وملاحظات عبد الملك وتفصيل قدامة[1].

وفي نهاية الحديث عن هذه الظاهر نجد الدكتور عبد الحكيم راضي يقول: (إن هذه العملية التناصية التي اطلعنا منها على جانب من عبقرية ابن جني في فهمه للظواهر أولاً، ثم في قدرته على تشخيصها والتمثيل لها، وكيف أنه لم يكن يعييه اقتناص المثل أو الصورة الموضحة حتى من المجال البعيد غير المتوقع في مماثلته بين الشاعر والفارس، وجعل كل منهما شجاعاً، ولكن بطريقته التي تناسبه، وهي صورة من التناص، ولكنها صورة خاصة، أبدعتها عبقرية ابن جني) [2].

(١) ينظر: التقديم لكتاب الخصائص: ٢٤-٢٥.
(٢) المصدر نفسه: ٢٥.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة العلمية مع جهود الدكتور عبد الحكيم راضي توصلت إلى مجموعة من النتائج وهي:-

١. أن التراث هو الإنتاج الذي قدمته مسيرة الأمة في مراحل تطورها بدءاً من تقديمها المفهومات المحدودة والبسيطة صعوداً إلى إنتاجها نظريات تستوعب النشاط الإنساني في حقولها المتعددة وتحديداً على المستوى البلاغي والنقدي.

٢. لم يعد التراث في ضوء ما قدمناه مجرد مدونات في حقولها المعرفية المتعددة وإنما اضاءات مستمرة تحمل من الديمومة والتفاعل قدراً كبيراً يمد المعرفة الإنسانية.

٣. إن نظرية القراءة من المناهج المهمة والحيوية التي تمنح الفكر الإنساني تجدده وعطاءه بما تصنفيه من أبعاد تأويلية تسهم في إنتاج معرفة جديدة للنصوص المختلفة.

٤. إن قراءة الدكتور عبد الحكيم راضي قراءة معاصرة تستمد أهميتها من مرجعيتها ومنهجيتها وتقف مع كثير من القراءات المعاصرة التي تقدم بها دارسون وباحثون آخرون.

٥. لم يعد النقد العربي القديم ذلك المنجز الذي أسهم في صناعته النقاد العرب القدماء وإنما أصبح التراث المعرفي الذي قدمه علماء النحو والصرف والصوت والدلالة والتفسير وغيرها من العلوم لمقاربة النص العربي القديم وهذا يتحقق في استكشاف حدود نظرية اللغة في النقد العربي الذي اجتهد الدكتور عبد الحكيم راضي أن يقدم فيها دراسة علمية واسعة تستقرئ القديم وتشتغل على علم اللغة الحديث لإرساء جوانبها ومعطياتها.

٦. اشتغل الدكتور عبد الحكيم راضي على قضايا محددة في النقد العربي القديم إذ درس قضية (اللفظ والمعنى) إذ توصل إلى أن المعنى مصطلح متعدد الدلالة ومتنوع الأبعاد وأن العناية بـ(اللفظ) لا تعني إهمالا للمعنى وأدرك أن هناك اضطراباً وخلطاً وقع بين الدارسين لاسيما قضية (الشكل والمحتوى) بين القدماء والمحدثين.

٧. اثبت الدكتور عبد الحكيم راضي أن عبد القاهر الجرجاني قد تأثر برأي ابن جني في قضية اللفظ والمعنى وأن النقاد والبلاغيين كثيراً ما يتكلمون على ميزات في اللفظ ولا يمكن فهم هذه المميزات إلا إذا كان المقصود بها المعنى.

٨. إن المنهج العلمي السديد يقتضي عدم التسليم بكل ما توصل إليه الدارسون المحدثون وأن القراءة الرصينة لقضايا التراث وعنواناته يجب أن تكون قراءة حرة لا تخضع لنتائج سابقة بل يفترض ان يكون البحث جاداً وحراً وسليماً كي نتوصل إلى نتائج سليمة بخصوص تعصب القدماء ضد شعر المحدثين ولهذا دفع هذه القضية باتجاه آخر ونفى ظاهرة التعصب هذه.

٩. إن الأمثلة الشعرية المفككة الواهنة أحيانا لم تدفع النقد العربي القديم عن تلمس الوحدة سواء وحدة البيت أم وحدة النص ولهذا فان التضمين مظهر من مظاهر التماسك ووحدة النص وليس عيباً من عيوب النص الشعري.

١٠. إن تصور الدكتور عبد الحكيم راضي عن ريادة اللغة الأدبية وطليعيتها بسبب الانحراف عن النمط المتواتر المتحقق في لغة الأدب يعد هو السابق وان المستوى العادي أو المألوف هو اللاحق وأن النمط الثاني (المألوف) منبثق عن النمط الأول المنحرف أساساً وبذلك يكون المستوى الإبداعي في اللغة هو الأسبق أو هو الوجود اللغوي الحقيقي وأما ما عداه من مستويات الاستعمال المألوف فيصفه الدكتور بأنه من (العوادم) أو مخلفات الاستعمال الفني.

١١. إن الأسلوبية ليست منهجاً جديداً من مناهج البحث ولكن الذي اكسبها سمة العلمية إنها تحاول ان تكون معرفة تخصصية تحقق الموضوعية في الحقل الإنساني.

١٢. لقد اكتشف الدكتور عبد الحكيم راضي أن الجاحظ وابن جني يلتقيان في ظل تصور واحد وهو أن مصطلح (الإقدام) عن الجاحظ يقابله مصطلح (شجاعة العربية) عند ابن جني وأن هذا التصور يمر عبر قدامة بن جعفر في تحليله لأبيات الأعشى في مدح قيس بن معد وهذه ملاحظة غاية في الدقة والعبقرية تتجلى في منهج ابن جني إذ استطاع الدكتور عبد الحكيم راضي ان يستخلص هذا التطور واستكشاف الظواهر عبر التحليل والتركيب.

١٣. لقد عمل الدكتور عبد الحكيم راضي في ظل ما يحققه التأويل بوصفه آلية من آليات القراءة فضلاً عن الشرح والتفسير والوصف والاستقراء ليصل إلى مجموعة المواقف والاستنتاجات التي توصل إليها عبر القراءة الدقيقة لما درسه من نصوص نقدية وبلاغية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- الأبعاد الكلامية والفلسفية في الفكر البلاغي والنقدي عند الجاحظ، عبد الحكيم راضي، مكتبة الآداب – القاهرة (الجيزة) الطبعة الثالثة ٢٠٠٦م.
- الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت – باريس، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- اتجاهات البحث الأسلوبي دراسة أسلوبية (اختيار وترجمة وإضافة) الدكتور شكري محمد عياد، دار العلوم، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر، بحوث المربد الشعري التاسع، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨م.
- أثر التراث العربي القديم في الشعر المعاصر، الدكتور ربيعي محمد علي، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١٠م.
- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دائرة الشئون الثقافية للنشر، ١٩٨٦م.
- إحكام صنعة الكلام، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الأشبيلي الكلاعي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة – بيروت ١٩٩٦م.
- الأدب وفنونه، الدكتور محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية – القاهرة، ١٩٦٣م.
- أسرار البلاغة في علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان الطبعة الأولى – ١٩٨٨م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، الدكتور. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٢م.
- أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ط٣ – ١٩٦٤م.
- أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.
- أسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السادسة، ١٩٦٦م.
- الأسلوب دراسة لغوية احصائية، الدكتور سعد مصلوح، علاة الكتب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت.
- الأسلوبية، جيرو ترجمه الدكتور منذر عباشي، مزكز الأنماء والحضاري، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنشر، ٢٠١٠م.
- الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله احمد سليمان، مكتبة الآداب القاهرة، ٢٠٠٤م
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر الجزائر (د.ت).
- الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي (٩١١هـ)، تحقيق مختار طليمات، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.
- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب – الطبعة السابعة.
- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، الدكتور نايف خرما، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨م.
- إعجاز القرآن، القاضي الباقلاني (ت٤٠٤هـ) تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف – القاهرة، مصر، ١٩٥٤م.
- الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن القرشي الأصفهاني(٣٥٦هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي(٤٠٤ هـ)، تحقيق الأستاذين، أحمد أمين و أحمد الزين، دار مكتبة الحياة بيروت.
- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، احمد محمد ويس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د.ت).
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الدرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ بغداد ٢٠٠٩م.
- أنوار الربيع في أنواع البديع، تأليف السيد صدر الدين بن معصوم المدني(١٠٥٢-١١٢٠) تحقيق شاكر هادي شكر الطبعة الأولى النجف الاشرف، ١٩٦٩م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني (ت ٧٤٩ هـ)، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٤ ١٩٩٨م.
- البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر ١٩٩٣م.
- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي(٧٩٤هـ) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار أحياء الكتب العربية، مصر ١٩٥٧م.
- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان دراسة تحليلية نقدية، إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجيلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٢م.
- البلا غة تطور و تاريخ، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٩٤م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، الدكتور يوسف حسين البكار، دار الأندلس، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- بنية الخطاب النقدي، الدكتور حسين خمري، دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٩١م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب الطبعة الأولى ١٩٨٦م.
- البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، بدوي طبانه، دار العودة، بيروت الطبعة الخامسة، ١٩٧٢م.
- البيان والتبيين،عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥ هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، المكتبة الخانجي، القاهرة.
- تاج العروس من جواهر القاموس، مجد الدين أبي الفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي (١٢٠٥ هـ)، المطبعة الخيرية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٣٠٦هـ.
- تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، الطبعة الرابعة، دار الفكر، الرباط.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه احمد إبراهيم، دار الحكمة، دمشق ١٩٧٢م.
- التأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، بيروت / لبنان الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- التبصرة والتذكرة، أبو محمد عبد الله بن علي بن أسحاق الصيمري(ت ٣٨٦ هـ)، مطبوعات مركز البحث العلمي بجامعة أم القرى، ط١، ١٩٨٢م.
- تحرير التحبير، في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري(٦٥٤ هـ)، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٦٣م.
- تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت – لبنان، ١٩٨٥م.
- تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح احمد، دار المعارف، ١٩٩٥م.
- التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية الأولى.

- التطور الفني في شكل القصيدة وموضوعاتها في القرن الثاني الهجري، أحلام الزعيم، ١٩٧٧م.
- التعريفات: السيد الشريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، وضع حواشيه وفهارسه، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت ٢٠٠٣م.
- تفسير مشكل إعراب القرآن، مكي بن أبي طالب القيسي الأندلسي، دراسة وتحقيق عبد الحميد السيوري.
- التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ)، منشورة ضمن مجموعة (التحفة البهية والطرفة الشهية).
- التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، الدكتور حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية.
- التقديم لكتاب الخصائص: الدكتور عبد الحكيم راضي، سلسلة الذخائر تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ٢٠٠٦م.
- تهذيب اللغة: لأبي منصور محمد بن احمد الازهري (٢٨٢ – ٣٧٠ هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون وآخرين، مراجعة محمد علي النجار، وعلي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٤ م.
- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م.
- جوهر الكنز، لنجم الدين احمد بن الأثير الحلبي (ت ٧٣٧هـ)، تحقيق محمد زغلول، مشاة المعارف، الإسكندرية.
- الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، محمد سالم محمد الأمين، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ٢٠٠٨م.
- الحجة في القراءات السبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن خالويه، تحقيق وشرح الدكتور عبد العال سالم، دار الشروق، بيروت ١٩٧١م.
- حديث الأربعاء: طه حسين، دار المعارف مصر (د.ت).
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي(٣٨٨هـ)، تحقيق الدكتور جعفر الطيار الكتابي، دار الحرية بغداد، ١٩٧٩م.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥ هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ١٩٤٣م.
- الخصائص، أبي الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، تحقيق محمد علي النجار، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ٢٠٠٦م.
- الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، الدكتور عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م.

- الخطاب الديني رؤية نقدية نحو أنتاج و عي علمي بدلالة النصوص الدينية، نصر حامد أبو زيد، بيروت – لبنان، دار المنتخب العربي ١٩٩٢م.
- الخطاب النقدي عند المعتزلة قراءة في معضلة المقياس النقدي، كريم الوائلي، دار مصر العربية القاهرة، ١٩٩٧ م.
- الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم الشعر الجاهلي أنموذجا،الطبعة الأولى، مركز النشر الجامعي تونس.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله غذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية ط١، ١٩٨٥م.
- دراسات في الشعر والمسرح، الدكتور محمد مصطفى بدوي، القاهرة الطبعة الأولى، ١٩٥٨م.
- دراسة الأسلوب بين المعاصرين والتراث، احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٩٨م.
- درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، بيروت، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت و الشركة العربية للناشرين المغربيين، الرباط، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- دلائل الإعجاز، الشيخ الأمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني(٤٧٤هـ)، قراه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الخامسة ٢٠٠٤م.
- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.
- دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ط٣ / ٢٠٠٢المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء - المغرب.
- دليل النظرية النقدية المعاصرة، الدكتور بسام قطوس، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الكويت، ٢٠٠٤م.
- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي (٥٠٢ هـ)، تحقيق محمد عبده عزام، الطبعة الرابعة، دار المعارف.
- ديوان أمرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار المعارف، مصر ١٩٥٨م.
- ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح، د. محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٨٠م.
- ديوان بشر بن أبي خازم الاسدي، تحقيق عزة حسن، دمشق ١٩٦٠م.
- ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، الطبعة الأولى ١٩٦٩م
- ديوان عنترة بن شداد العبسي، تحقيق محمد سعيد، المكتب الإسلامي، ١٩٧٠م.
- ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق الدكتور أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩١م.
- ديوان كثيرة عزة تحقيق الدكتور أحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان ١٩٧١م

- ديوان لبيد بن ربيعة: دار صادر – بيروت .
- ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه، مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ١٣٥٥هـ.
- ديوان مجنون ليلي، جمع وتحقيق و شرح، عبد الستار احمد فراج، دار نهضة مصر (د.ت).
- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر (د.ت)
- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي و ساقط شعره، أبو علي محمد بن الحسن للحاتمي(٣٨٨هـ)، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦٥م
- زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق بن علي الحصري القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، ضبط وشرح د. زكي مبارك، دار الجيل، ط٤.
- سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة ١٩٦٩م.
- شجاعة العربية أبحاث ودروس في فقه اللغة، الدكتور. سالم علوي، دار الآفاق ٢٠٠٦م.
- شرح ديوان الحماسة، أبو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) نشره احمد أمين و عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٨م.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدكتور محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- الشعر والتلقي دراسات نقدية، الدكتور علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ١٩٩٧م.
- الشعر والشعراء، عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)، تحقيق و شرح احمد محمد شاكر، دار المعارف.
- الشعراء نقاداً، الدكتور عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦م.
- شعرية القصيدة – قصيدة القراءة - عبد الملك مرتاض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٠م.
- الصاحبي في فقه اللغة، وسنن العرب في كلامها، ابن فارس (٣٩٥ هـ)، تحقيق، احمد حسن بسج، منشورات دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩٧م
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٦م.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي، سلسلة الكتب المترجمة (١٢١) دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢ م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء،ط١ /١٩٩٠م.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،الدكتور جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
- الصورة الفنية معيارا نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجرة، علي البطل، دار المعارف.
- الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، طبعة دار المعارف.
- طبقات الشعراء، عبد الله بن المعتز(٢٦٩هـ)، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٧٤م.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ)، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، ١٩٧٤م.
- الطراز، يحيى بن حمزة العلوي(٧٤٩هـ)، صححه سيد بن علي المرصفي، مصر، مطبعة المقطم.
- ظاهرة الخلط بين المعنى الاجتماعي والمعنى الأدبي، الدكتور عبد الحكيم راضي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، احمد مطلوب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م.
- العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م.
- عشق الكتابة، رجاء بن سلامة، منشورات الجمل، ألمانيا، الطبعة الأولى ٢٠٠٣ م.
- العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف،الطبعة الثامنة ١٩٦٦م.
- العقد الفريد، احمد بن محمد بن عبد ربه (٣٢٨هـ)، تحقيق أحمد أمين وآخرون، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩١م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الدكتور صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.
- العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ١٩٧٩م.
- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ) تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام المكتبة التجارية.
- فحولة الشعراء عند الأصمعي، د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق، دار كنان، الطبعة الأولى.
- فصول في الشعر ونقده، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م.
- فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى: حبيب مونسي، دار المغرب للنشر والتوزيع الجزائر: ٢٠٠م.

- فن الشعر، إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٥٩م.
- في الأدب العباسي الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف – مصر، ١٩٨٠م.
- في قراءة النص الديني، عبد المجيد الشرفي وآخرون، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.
- في النظرية النقدية محمود البستاني، وزارة الإعلام كتاب الجماهيرية ١٩٧١م.
- في نظرية الوصف الروائي، د. نجوى القسنطيني، دار الفارابي، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٨ م.
- القاموس المحيط: مجد الدين الفيروز أبادي، مكتبة النوري، دمشق (د.ت).
- قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق محسن غياض عجيل، بيروت، ط١ ١٩٨١م:
- قراءة أولاً، محمد عدنان سالم، دار الفكر /دمشق،ط٢ ١٩٩٩م.
- قراءة التراث النقدي، الدكتور جابر عصفور، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- قراءة جديدة لتراثنا النقدي، أبحاث ومناقشات في الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي، من ١٩إلى ٢٤ -١١-١٩٨٨م، قدم لها الدكتور عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، بجدة ١٩٩٠م.
- القراءة المثمرة مفاهيم وآليات، الأستاذ الدكتور عبد الكريم بكار، دار القلم – دمشق، و الدار الشامية – بيروت، الطبعة السادسة، ٢٠٠٨م.
- القضايا الشعرية: رومان ياكبسون ترجمة محمد الولي و مبارك خمسون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، دراسة تطبيقية في شعر البحتري وابن المعتز، الدكتور عبد الله عبد الفتاح التطاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨١م.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت.
- قواعد الشعر: أبو العباس ثعلب، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي: الطبعة الثانية / ١٩٩٢م.
- كتاب ارسطو طاليس (فن الشعر) نقل ابي بشر متي بن يونس القنائي من السرياني إلى العربية، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ م.
- كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط١.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري(ت٥٣٨هـ)، مصر، ١٩٥٣م.

- الكليات، أبو البقاء الكفوي، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري.
- لذة النص: رولان بارث: ترجمة د. منذر عياش، نشر هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار لوسوي / باريس، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
- لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (ت٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
- اللغة العربية، معناها ومبناها، تمام حسان، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٣م.
- لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، د. عبد السلام محمد رشيد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.
- اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، انترناسبونال برس، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير(٦٣٧ هـ)، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت)
- مجاز القرآن، أبو عبيدة معمر بن المثنى(٢١٠ هـ)، تحقيق محمد فؤاد سزكين، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، ودار الفكر – القاهرة، ١٩٧٠م.
- محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، بشير تاوريريت، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ٢٠٠٦م.
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، أبو الفتح عثمان بن جني(ت ٣٩٢هـ)، تحقيق علي النجدي الناصف و د. عبد الحليم النجار و د. عبد الفتاح إسماعيل، دار سزكين للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٦م.
- مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.
- المذاهب النقدية، الدكتور ماهر حسن فهمي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي(٩١١هـ)، شرح وتحقيق محمد أحمد جاد المولى و علي محمد البجاوي، و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- مسند أبي يعلى الموصلي (٣٠٧هـ)، تحقيق حسين سليم أسد، دار المأمون للتراث – دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٤م.
- مشكلة السرقات في النقد العربي، محمد مصطفى هدارة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨م.
- معجم المصطلحات الأدبية،الدكتور محمد عناني، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب، بغداد، المجمع العلمي العراقي.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب تأليف: مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٩م.

- معجم المفصل في علوم البلاغة، إنعام فوال عكاوي، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٩٢م.
- المعجم الوسيط، إعداد مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤م.
- مفاهيم نقدية:رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة الكويت ١٩٨٧.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي(٦٢٦هـ)،شركة مصطفى مطبعة البابي الحلبي وأولاده الطبعة الأولى، مصر.
- المفكرة النقدية، الدكتورة بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.
- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، د.جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، ١٩٩٥م.
- مفهوم النص: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط٣ – ١٩٩٦.
- مقالات في بلاغة النقد المعاصر، فلاد غوزتيش، ترجمة سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- مقالات في الشعر ونقده، الدكتور. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- المقاييس البلاغية عند الجاحظ، فوزي عبد ربه، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٥م.
- مقدمة، ابن خلدون (٨٠٨هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الرابعة (د ت)
- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، د. رحمن غركان، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.
- من آفاق الفكر البلاغي عند العرب، الدكتور عبد الحكيم راضي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، محمد خلف الله احمد، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٠م.
- منهاج البلغاء: أبي الحسن حازم القرطاجني(ت ٦٨٤ هـ)، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي.
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، إنريك أندرسون، ترجمة، الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت ١٩٦٧م.
- مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامة، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق ٢٠٠٧م
- الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي(٣٧١هـ)، دراسة وتحقيق الدكتور عبد الله حمد محارب، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- الموشح: أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني(٣٨٥ هـ)، تحقيق على محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م.

- النحو العربي في ضوء الأبحاث اللغوية الحديثة، الدكتور ولسون بشاي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، منشور ضمن نشاط الجمعية اللغوية المصرية
- النحو العربي والدرس الحديث بحث في المنهج، د. عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٩م.
- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.
- نصوص بلاغية من مباحث البيان والبديع، اختيار وتقديم الدكتور عبد الحكيم راضي، دار الثقافة العربية ط٢، ٢٠١٠ م.
- نصوص بلاغية من مباحث المعاني، اختيار وتقديم الدكتور عبد الحكيم راضي، كلية الآداب – جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.
- نظريات القراءة (سيمولوجية القراءة) من البنيوية إلى جمالية التلقي،ميشال أوتن، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار نشر الجسور، وجدة ١٩٩٥م.
- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دكتور حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠١م.
- نظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرامس، ترجمة محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٤، ١٩٩٩م.
- نظرية الأدب، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سورية، ١٩٧٢م.
- نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- نظرية التأويلية عند بول ريكور، حسن بن حسن، منشورات الأختلاف، الطبعة الثانية، الجزائر ٢٠٠٣م.
- نظرية القراءة، عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- نظرية اللغة الأدبية، ايفانكوس، ترجمة حامد أبو احمد، مكتبة غريب القاهرة، ١٩٩١م.
- نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، الدكتور عبد الحكيم راضي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- نظرية المعنى في النقد العربي: مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان.
- نظرية النقدية عند العرب، د. هند طه حسين، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨١م.

- النقد الأدبي: أحمد آمين، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الرابعة ١٩٦٧م.
- النقد الأدبي الحديث في العراق، احمد مطلوب، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية في جامعة الدول العربية ١٩٦٨م.
- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- نقد الشعر ـ قدامه بن جعفر(ت٣٣٧ هـ)، تحقيق / عبد المنعم خفاجي، ط١/١٩٧٨ مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.
- النقد العربي و شعر المحدثين في العصر العباسي: د. عبد الحكيم راضي: دار الشايب للنشر: ط١ ١٩٩٣م.
- النقد المنهجي عند العرب منهج البحث في الآداب واللغة، الدكتور محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م
- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩م.
- النقد والتجديد في الشعر العباسي بين التعصب والواقع: مجلة جامعة دمشق المجلد ٢٧ العدد الثالث، ٢٠١١،: الدكتور حسين علي الزعبي.
- النقد والحداثة: عبد السلام المسدي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
- هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، علي حرب – مؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان – ط١ ٢٠٠٥م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٩٣ هـ)، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- وقفات أولية في منهجيات قراءة التراث: محمد محفوظ، مجلة الرياض، العدد ١٥٧٣٨ في ٢٧-يولو ٢٠١١.
- الرسائل والأطاريح الجامعية:-
- الأسلوبية في النقد العربي الحديث، نور الدين السد، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، ١٩٩٣م.
- شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، رسالة ماجستير،، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر ٢٠١٢م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الأنجليزي – مفهومها ومناهج دراستها، حيدر محمود غيلان يوسف،أطروحة دكتوراه، آداب بغداد، ٢٠٠٣ م.
- فكرة الابتكار في النقد العربي، عبد الحكيم راضي، رسالة ماجستير، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٧٠م.

- لغة شعر ديوان الهذليين، علي كاظم محمد علي المصلاوي: رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الكوفة، ١٩٩٩م.
- النقد الأدبي في شروح الشعر العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، محمد تحريشي، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٨٩م.

البحوث والمقالات

- آليات قراءة النص التراثي، أحمد اتزكنرمت، مجلة نزوى العدد ٤٩، ٢٠٠٩ م.
- إعادة النظر في التضمين: مقال لنور الدين صمود، مجلة الشعر القاهرة، أبريل ١٩٧٧م.
- أفنزني، ترجمة علي تعوينات، ١٩٨٣م. مقال في
- http: howlingwolf.overblg.com/artice---365719.html.
- الانحراف الأسلوبي في شعر أبي الطيب المتنبي، د. صالح بن عبد الله مجلة كلية المعلمين بالرياض.
- الانزياح الصوتي الشعري، تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دار الغدير، دبي السنة الرابعة عدد ١٣، ١٩٩٦م.
- الانزياح وتعدد المصطلح، احمد محمد ويس، بحث نشر في مجلة عالم الفكر المجلد الخامس والعشرون العدد الثالث يناير ١٩٩٧م.
- انزياح وتعدد المصطلح، احمد محمد ويس، بحث نشر في عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، مارس ١٩٩٧م.
- بلاغة والأسلوبية ائتلاف لا اختلاف، د. سعد أبو الرضا، بحث تم ألقاه في ندوة الدراسات البلاغية – الواقع والمأمول.
- التضمين العروضي الدكتور هاشم بن احمد العزام، بحث، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج/١٩، العدد ٤٣.
- جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي، بحث منشور في مجلة الثقافة، العدد ١٩ مايو ١٩٣٩م.
- حركات التجديد في الشعر العباسي عبد القادر القط، بحث منشور ضمن مجموعة من الدراسات مهداة (إلى طه حسين في عيد ميلاه السبعين).
- روبيردو تر انس، ترجمة: أنطوان فوزي، مقال في مفهوم القراءة.
http: howlingwolf.overblg.com/artice---365719.html.
- الصورة في القصيدة العراقية، د.عناد غزوان، مجلة الأقلام العدد ١١-١٢، ١٩٨٧م.
- ظاهرة توسع المعنى في اللغة العربي: مقاله للدكتور بلقاسم بلعرج، مجلة العلوم الإنسانية العدد ٢٢ للعام ٢٠٠٦ م.
- علاقة بين القارئ والنص في التفكير العربي المعاصر، رشيد بن حدو، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، العدد ١، ١٩٩٤.
- علم اللغة والنقد العربي (علم الأسلوب)، الدكتور عبده الراجحي، بحث منشور في مجلة فصول المجلد الأول، الجزء الثاني.

- فعل القراءة وإشكالية التلقي،محمد خرماش، مجلة علامات، العدد ١٠٠ للعام ١٩٩٨.
- قراءة، وقراءة القراءة للجزائري مرتاض، مجلة علامات في النقد، جدة ج١٥، م ٤ مارس ١٩٩٥م.
- القراءة تعاريف وأنواع ووظائف، مقال كتبه علي تعوينات ٢٠٠٩م.
http://taouinet.maktobblog.com/8
- قراءة في القراءة، رشيد بن حدو، مجلة الفكر المعاصر، عدد ٤٨-٤٩ لسنة ١٩٨٨
- قراءة والتأويل بين أمبرتو إيكو و إيزر، المصطفى عمراني، بحث في مجلة فكر ونقد العدد ٦٧ للعام ٢٠١٠ م.
- لسانيات وإبستيمية النقد، عبد السلام المسدي، مجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، العدد ٣٢، مارس ١٩٩٧م.
- ما القراءة، مقالة الدكتور فريد أمعضشو منشور في موقع رابطة أدباء الشام:-
- http://www.odabasham.net/show.php?sid=12015
- محاولات في الأسلوبية الهيكلية، عبد السلام المسدي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، سوريا ١٩٧٧م.
- المتلقي والتأويل، محمد بن عياد، مجلة علامات عدد جدة ١٠.
- مستويات القراءة، بن لحسن عبد الرحمن، مجلة الفسطاط العدد ٤٣، الجزائر.

- مدخل عام إلى مفهوم القراءة الأدبية (مجيد تومرت) مجلة الحوار المتمدن، العدد ١٤١٠ لسنة ٢٠٠٥.
- مفهوم التأويل عند المحدثين: أ.مدراس أحمد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية العدد ٤، الجزائر ٢٠٠٩م.
- مفهوم التأويلية وأصولها الفلسفية: د. إدريس جنداري، مقالة في جريدة العرب الثقافية، ٨-٩-٢٠١١م.
- مفهوم القراءة عند الحداثيين وعلاقته بالتفسير، للدكتور فاطمة الزهراء الناصري موضوع قدم في ندوة وطنية نظمت بتنسيق بين المجلس العلمي المحلي بالمحمدية وكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية، المغرب، حول موضوع القراءات المعاصرة للقرآن الكريم سنة ٢٠٠٩م.
- مفهوم القطيعة مع التراث: على القاسمي، مقال منشور في الموقع:-
http://revue.minculture.gov.ma/index.php?option=com

- مقال (القراءة تعاريف وأنواع ووظائف) مقال لحمدان علي ناصر نشر في الموقع
http://taouinet.maktobblog.com/8

- مقال د.شما بنت محمد آل نهيان: جريدة الاتحاد ٣ أبرل ٢٠١٢م،
- من سلطة النص إلى سلطة القراءة، فاضل ثامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨، ١٩٨٨م.
- من ضوابط قراءة النصوص في النقد العربي، وليد قصاب: مقال نشر على موقع الألوكة.

http://www.alukah.net/Web/alkassab/10511/39755

- من قضايا النقد القديم الخصومة بين القدماء والمحدثين، بحث منشور في مجلة آداب المغربية خ. ك. ظ.
- من مصطلحات التعليم،(القراءة والإقراء) فريد أمعضشو، مجلة عود الند، العدد الحادي والثلاثون،المغرب، كانون الأول ٢٠٠٨.
- من مظاهر الانحراف الأسلوبي في عينية أبي تمام، فتحي أبو مراد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد ٢٥ العدد ٩، ٢٠١١م.
- المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، د. مسعود بودوخة، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر ٢٠١١م، جامعة سطيف الجزائر.
- النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ج.ب. ثورن، بحث ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد، دار العلوم للطباعة، الرياض، ١٩٨٥م.
- النحو والشعر: قراءة في دلائل الأعجاز، د. مصطفى ناصف، مجلة فصول المجلد الأول، العدد ٣/٢، ١٩٨١م.
- النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل، محمد خرماش، مجلة فكر ونقد، العدد ٦٧.
- النص الأدبي وتعدد القراءات: بشير إبراير – الجزائر، مجلة الحوار المتمدن العدد ١٣٩٠ لسنة ٢٠٠٨.
- النص وآليات القراءة (محمد أركون – نصر حامد أبو زيد)، عبد القادر بودومة، مجلة فكر ونقد، مجلة ثقافية فكرية، العدد ٤٥ في ١٤ يناير ٢٠٠٢م
- نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتحية كحلوش، جامعة فرحات عباس – سطيف، الجزائر.
- وصف وإنجاز الفعل الأدبي، الأستاذة شيتر رحيمة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر (الجزائر) العدد ٦ للعام ٢٠١٠م.