مقال..

النقد الأدبي..
ودوره في تحقيق الهوية

أسهم النقاد العرب إسهاماً كبيراً حفلت به كتبهم ومصنفاتهم التي ضمنوها بعض آرائهم النقدية وملاحظاتهم التصحيحية وأحسب أن أول ما يقابل الدارس لتاريخ النقد العربي أنْ يجد أنَّ «احتذاء النموذج السابق» مسيطر سيطرة تامة على مجريات النقد نظرياً وتطبيقياً، وذلك أنهم نظروا إلى الشعر الجاهلي إما برمته أو اختاروا منه نماذج كالمعلقات، وسمطي الدهر، وبعض المختارات منه وجعلوها «أنموذجاً» يجب على المبدع الفحل أن يحتذيها موضوعاً وتقسيماً وبقدر احتذائها يكون تقدير إبداعه وفحولة شعره، أما إذا خرج عنها فهو معرض للنقد وأن يعاب عليه ذلك الفعل كما هو الحال مع أبي نواس وأبي تمام، أو أن يكون عرضة لإهمال شعره و«تخريقه» وما كتب الاختيارات للمفضل الضبي والأصمعي والخالديين أو «الحماسات» لأبي تمام وللبحتري وابن الشجري إلا محاولة لتكريس مفهوم «الأنموذج» والدعوة إلى احتذائه ومحاكاته.

ولندع شيخاً من شيوخ النقاد ابن قتيبة يعلن هذا التصور حيث يقول(١):

«قال أبومحمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العَمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان؛ ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسُرى الليل وحرَّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضله على الأشباه وصغَّر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدَّل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ولم

ـــــــة الإبداعـــــية

بقلم: الأستاذ الدكتور
ناصر بن سعد الرشيد

يُطلْ فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد».

وبعد أن أعلن ابن قتيبة «أنموذجه» الشعري قرر بصرامة أن «ليس لمتأخر أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيّد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة، قال خلف الأحمر: قال لي شيخ من أهل الكوفة: أما عجبت من الشاعر قال:

أنبتَ قيصوماً وجثجاثا

فاحتمل له، وقلت أنا:

أنبت إجّاصاً وتفاحاً

فلم يحتمل لي!؟[٢]

ومع أن قصر الإبداع على أنموذج سابق عدوان في حق الشعر وغل للملكة والموهبة، فإن ابن قتيبة يضيق هذا الأنموذج فيمنع على المتأخر أن يحاكي المتقدم في ما كان يجوز للمتقدم من اشتقاق ونحوه، يقول[٣]: «وليس له أن يقيس على اشتقاقهم، فيطلق مالم يطلقوا، قال الخليل بن أحمد أنشدني رجل:

ترافع العزُّ بنا فارْفَنععا

فقلت له: ليس هذا شيئاً، فقال: كيف جاز للعجاج أن يقول:

تقاعس العزُّ بنا فاقْعَنْسَسَا.

ولايجوز لي ؟!»

ويقول ابن قتيبة أيضاً:[٤] «وليس لمحدث أن يتبع المتقدم في استعمال وحشيِّ الكلام الذي لم يكثر ككثير من أبنية سيبويه، واستعمال اللغة القليلة في العرب، كإبدالهم الجيم من الياء، كقول القائل: «يارب إن كنت قبلت حَجَّتج» يريد «حجتي»، وكقولهم: «جمل بُخْتَجّ» يريدون «بختيّ» و«علَجّ» يريدون «علي» وإبدالهم الياء من الحرف في الكلمة المخفوضة كقول الشاعر:

لهـا أشـاريرٌ من لحم تُتَمِّره
من الثعالي ووفر من أرانيها

يريد: «من أرانبها»، وكقول الآخر:

«ولضفادي جَمَّة نقانق»

يريد «ضفادع» وكإبدالهم الواو من الألف كقولهم: «افعوا» و«حُبْلَوْ» يريدون «أفعى وحبلى» وقال ابن عباس: «لا بأس برمى الحدو (للمحرم)»

كان الأنموذج الجاهلي الذي استمر طيلة مسيرة النقد العربي على وشك أن يحل محله أنموذج جديد بعد ظهور الإسلام؛ إذ إنّ الإسلام أتى بمفاهيم جديدة وبقيم جديدة وبتصور مغاير للتصور الجاهلي عن الإنسان والكون والحياة وعالم الشهادة وعالم الغيب وعالم ما بعد الحياة، كان الإسلام جديراً أن يأتي بهزه إبداعية مغايرة وبمدرسة فنية جديدة تتمثل تصور الإسلام في الحياة وفي ما بعد الحياة، بيد أن هذا لم يحدث إلا يسيراً، وذلك لأن شعراء تلك الفترة كانوا في أغلبهم قد أشربوا قيم الجاهلية وأصبحوا جزءاً من ذلك الأنموذج قبل الإسلام فحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبدالله بن رواحة وابن الزبعري وأبوسفيان بن الحارث وأبوسفيان بن حرب وضرار بن الخطاب وكعب بن زهير وتميم بن مقبل والنابغة الجعدي وعمرو بن معد يكرب الزبيدي والعباس بن مرداس والشاعرة

□ جاء الإسلام بمفاهيم جديدة في النقد وبتصور مغاير عن الإنسان والكون والحياة.

الخنساء وأضرابهم ممن شكلوا مفهوم «الفحولة» كانوا شعراء في الجاهلية وأسلم بعضهم على كبر وبعضهم من الشباب كابن رواحة وكعب بن مالك أخذتهم مع من سبقهم سناً صدمة الجديد: الإسلام بقيمه وتعاليمه ونسخ بعض من مقومات الشعر آنذاك وغيَّر النفس كما غير المفهوم وهذب الرغبة والرهبة اللتين كانتا الدافع لقول الشعر وزرع مكانهما رغبة ورهبة جديدتين ونقلهم من عبادة العباد إلى عبادة رب العباد الأمر الذي لم يحتمله شاعر الجاهلية سابقاً فسكت مطلقاً كما فعل لبيد بن ربيعة، أو حاول أن يتفاعل مع الجديد بادئاً من جديد بعد أن طعن في السن، فجاء شعره في إسلامه أضعف من شعره في جاهليته كحسان والنابغة الجعدي وكعب بن زهير وتميم بن مقبل ودع عنك مقولة بعض نقادنا ـ رحمهم الله تعالى ـ الذين فسروا هذا الضعف في سياق الخير والشر وأن الشعر يضعف في الخير ويقوى في الشر[٥]، فهذه مقولة نقدية لا تقوى أن تقف أمام الحقائق والجدل، ولقد لحظ الأستاذ محمد قطب ما أحدثته الصدمة الجديدة على الشاعر الجاهلي فبلورها بقوله:[٦] «ويمكن أن يقال إن من أسباب انقطاع التعبير الفني في تلك الفترة كذلك أن الأغراض «التقليدية» التي كان يقال فيها الشعر قد تغيرت من أساسها بفعل العقيدة الجديدة.. بينما الأغراض الجديدة التي يمكن أن يقال فيها لم تتبلور بعد بلورة فنية..»

ثم عاد الأنموذج الجاهلي من جديد على يد كبار الشعراء الأمويين كالفرزدق وجرير وذي الرمة، واستمر بعد ذلك إلى شعر النهضة على أن هناك اختراقات إبداعية تخللت الشعر لكنها وإن كان لها بعض الأثر عجزت أن تؤسس مذهباً إبداعياً جديداً، وهي أشبه ما تكون بمحاولات التمرد أو الخروج على الأنموذج السائد الذي ارتضاه النقاد ورسمه ابن قتيبة وابن طباطبا، وكان ذلك على يد أبي العتاهية وأبي نواس وصريع الغواني وأبي تمام وابن المعتز، وكانت ردة الفعل عند النقاد عنيفة مثَّلها ابن الأعرابي بموقفه من شعر أبي تمام بقوله المشهور «خرَّق خرق»[٧] والأصمعي وموقفه من اسحاق بن إبراهيم الموصلي[٨] إذ أن معظم النقاد في تلك الفترة من النحاة واللغويين كالأصمعي وابن الأعرابي والسكري وثعلب والمبرد وابن حبيب والمازني والفراء والأخافشة الذين قاسوا الإبداع بمقياس نحوي أو لغوي صارم، فقعَّدوا للفن وللجمال كما قعدوا للغة والنحو فقعَّدوا به لأن الفن لايقبل التقعيد، فالتقعيد والحدود والتعريفات قيود تفرض على الإبداع ولذلك جاء الخروج والتمرد على هذه القيود من بعض الشعراء، كأبي العتاهة وعبر عنها بقوله حينما أخذ عليه خروج على عروض الخليل[٩]: «أنا أكبر من العروض» كما احتج البحتري على أحمد بن العباس ثعلب بمقولته الشهيرة[١٠]: «ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه» لكن هذا لاينفي أن هناك نقاداً من الشعراء المبدعين تركوا لنا بعض الآراء أو المؤلفات النقدية كأبي تمام وابن المعتز وأبي العلاء المعري تبين أنها لم تلق صدى واستجابة وقبولاً ممن كان في يدهم آنذاك سلطة النقد «النحاة واللغويون».

ويجب ألا نغفل قضية عمود الشعر تلك التي عمقت مسألة الأنموذج وجعلته معياراً ومما يتعجب منه الدارس أن تركيز النقاد في أنموذجهم على الشعر فقط، ولقد أهملوا النثر العربي بمجمله إذا استثنينا الجاحظ في كتابه «البيان والتبين» وابن قتيبة في «عيون الأخبار» وابن عبد ربه في «العقد الفريد» الأمر الذي أفقد النقد العربي دراسة «النثر» بأقسامه من خطب وأمثال ووصايا ورسائل، وفوق هذا كله القرآن الكريم والحديث النبوي، وعلى أن الجاحظ وابن قتيبة وابن عبدربه ذكروا شيئاً من ذلك إلا أنهم لم يزيدوا على آداب الخطبة ومستلزمات الخطيب وكيفية الخطاب، والتأثير في السامعين ولم يلامسوا جمال هذه النصوص النثرية ملامستهم للنصوص الشعرية، وهم بفعلهم هذا أقرب مايكونون إلى التسجيل والتوثيق منهم إلى النقد، وأزعم أن النحاة واللغويين جنوا على حديث رسول الله ﷺ وهو يمثل كما هائلاً وكيفاً رائعاً من النصوص النثرية الجميلة حيث وقفوا منه موقفهم المشهور بعدم الاحتجاج به وخيرهم من أقر الاستئناس به، الأمر الذي أثار حفيظة الإمام الشاطبي رحمه الله تعالى وقال بحدة وعنف حاملاً على النحاة[١٢]: «لم نجد أحداً من النحويين استشهد بحديث رسول الله ﷺ وهم

يستشهدون بكلام أجلاف العرب وسفهائهم الذين يبولون على أعقابهم، وأشعارهم التي فيها الفحش والخنا ويتركون الأحاديث الصحيحة لأنها تنقل بالمعنى..»

كما كان تعاملهم مع الأمثال وهي ذخيرة أدبية رائعة إذ هي تكثيف بليغ لحوادث وتجارب وتاريخ طويل أن حفظوها لنا وذكروا مناسباتها وقصصها ومدلولها التاريخي أو الاجتماعي والحضاري دون دراستها دراسة أدبية الأمر الذي أسهم في انحسارها حتى أنك لاتجد أمثلة مدونة بعد قرون الآمدي والضبي والأصفهاني وفعل بأمثال القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف مثلما فعل بأمثال العرب فلقد حرص بعض العلماء من غير النقاد المشهورين بالعناية بأمثال القرآن وإبراز مدلولاتها العقدية ودورها التعليمي كما فعل ابن قيم الجوزية في كتابه «أمثال القرآن»[١٣] والماوردي في كتابه «أمثال القرآن» أيضاً، وطبق نفس المنهج والقراءة على الأمثال الحديثية، فقد ألف الرامهرمزي كتابه «أمثال الحديث» وأبوالشيخ الأصفهاني «كتاب الأمثال في الحديث».

وقد يقال عن فن «المقامة» التي كان يمكن لها أن تتطور حتى تصبح جنساً أدبياً رائعاً ما قيل عن «الأمثال»، وأحسب أن مسئولية النقاد تجاه «المقامة» كبيرة وأنهم قصّروا بالدفع بها وتطويرها في أن بدأت تنمو على يد بديع الزمان الهمزاني والحريري حتى تلقفها النقاد من النحاة واللغويين فركزوا على شرح غريبها ونحوها ولغتها دون النظر إليها بصفتها فناً أو جنساً أدبياً، فإن الخشاب والمطرزي والونشريسي مثلاً تصدوا لهذه المهمة، لكنهم قعدوا بها ولم يتجاوزوا نحوها ولغتها مما جعلها تنحسر بل وتموت في عنفوانها.

وهناك أجناس من النثر ربما وجدنا فيها بعض النماذج النثرية الرائعة التي يجب علينا أن نبرزها أو على الأقل نلفت النظر إليها كالمواعظ والمقامات وأحسب أن مواعظ الحسن البصري وابن الجوزي وأحمد الغزالي وابن قيم الجوزية كان يمكن لها أن تصبح جنساً أدبياً لو أنها توبعت من قبل الأدباء وتتبعت من قبل النقاد.

ومما يلفت النظر أن النقاد لم يأخذوا من القرآن الكريم وأسلوبه المعجز أنموذجاً نثرياً كما فعلوا ذلك مع المعلقات والسمطية ولعل السبب يعود إلى أن النقاد اهتموا بالشعر أكثر من اهتمامهم بأي جنس أدبي آخر أو لعلهم تحرجوا وتأثموا أن يعاملوا القرآن الكريم كما يعاملون أي نص بشري أو لعلهم اعتبروه أنموذجاً أعلى لا يطيقه البشر فانصرفوا عن التعامل مع النص القرآني على أساس نقدي أو على أنه جنس أدبي مخصوص وركزوا على دراسة إعجازه وبيان مدار الإعجاز ومناطه كما ركزوا أيضاً على نحو القراءات أو على تفسير القرآن البياني كما هو معروف لدى المهتمين ودرسوا الاقتباس من القرآن وتضمين شيء من آياته نصاً أو تلميحاً وعدوا ذلك باباً من أبواب البلاغة «علم البديع» وسموه «الاقتباس» كما اكتفوا بالاستشهاد ببعض آيات القرآن الكريم لتخدم قواعدهم النحوية أو البلاغية شأنهم في ذلك شأن استشهادهم بأي بيت شعري على أن البلاغة العربية والنقد العربي في نشأتهما مدينان للقرآن الكريم كما يشهد بذلك كتاب أبي عبيدة «مجاز القرآن» وقصة تأليفه مشهورة فلا داعي لذكرها ومن أراد ذلك فليرجع إلى مقدمة هذا الكتاب، كما لاينكر أحد أن أعظم كتابين في البلاغة العربية والنقد كانا يدوران أصلاً حول إعجاز القرآن الكريم بل سُميا به الباقلاني، المتوفي سنة ٤٠٣ هـ يعنون كتابه «إعجاز القرآن» «والإمام الشيخ عبدالقاهر الجرجاني المتوفي سنة ٤٧١هـ يسم كتابه بـ «دلائل الإعجاز» ولندع كل واحد من الشيخين يعرفنا بكتابه، يقول الباقلاني[١٤]: «وسأل سائل أن نذكر جملة من القول جامعة، تسقط الشبهات وتزيل الشكوك التي تعرض للجهال وتنتهي إلى ما يخطر لهم ويعرض لأفهامهم من الطعن في وجه المعجزة.. فأجبناه إلى ذلك متقربين إلى الله عز وجل ومتوكلين عليه وعلى حسن توفيقه ومعونته.. ونحن نبين ما سبق فيه البيان من غيرنا ونشير إليه ولا نبسط القول لئلا يكون ما ألفناه مكرراً ومقولاً، بل يكون مستفاداً من جهة هذا الكتاب خاصة، ونضيف ما يجب وصفه من القول في تنزيل متصرفات الخطاب وترتيب وجوه الكلام وما تختلف فيه طرق البلاغة، وتتفاوت من جهته سبل البراعة، وما يشتبه له ظاهرة الفصاحة ويختلف فيه المختلفون من أهل

□ أعاد كبار الشعراء الأمويين، كالفرزدق وجرير وذي الرمه، الأنموذج الجاهلي في النقد الذي استمر إلى عصر النهضة.

صناعة العربية».

أما عبدالقاهر فيقول(١٥): «ما هذا الذي تجدد بالقرآن من عظيم المزية، وباهر الفضل، والعجيب من الوصف حتى أعجز الخلق قاطبة وحتى قهر من البلغاء والفصحاء القُوى والقُدر، وقيد الخواطر والفكر حتى خرست الشقاشق وعدم نطق الناطق وحتى لم يجر لسان، ولم يبن بيان، ولم يساعد إمكان ولم ينقدح لأحد منهم زند، ولم يمض له حد وحتى أسال الوادي عليهم عجزاً وأخذ منافذ القول عليهم أخذاً، أيلزمنا أن نجيب هذا الخصم عن سؤاله ونرده عن ضلاله وأن نطبَّ لدائه ونزيل الفساد عن آرائه فإن كان ذلك يلزمنا فينبغي لكل ذي دين وعقل أن ينظر في الكتاب الذي وضعناه، ويستقصي التأمل لما أودعناه، فإن علم أنه الطريق إلى البيان والكشف عن الحجة والبرهان، تبع الحق وأخذ به وإلا رأى أن له طريقاً غيره أوماً إليه، ودلنا عليه، وهيهات ذلك».

وقصارى القول فإن الباقلاني جعل جهده أن يقارن ويوازن بين أسلوب القرآن وبيانه وثبات هذا البيان في جميع آيات القرآن وبين النصوص العربية الأخرى لاسيما الشعرية منها ليظهر له تفوق القرآن أسلوباً وبياناً وتأثيراً وثباتاً فيثبت له الإعجاز، أما عبدالقاهر فركز على نظم القرآن الذي كان الجاحظ قد سبق إليه واحدة من رسائله المعروفة بـ«نظم القرآن» لكنها مع الأسف فقدت وإن بقي لها ذكر، ومنها نقولات في بعض المؤلفات المتأخرة مثل كتب السيوطي وكان هم الباقلاني أن يثبت تفوق أسلوب القرآن وسموه على غيره من النتاج البشري الفصيح، وكأن المؤلفين كان هاجسهما المسيطر أن يدافعا عن إعجاز القرآن ويردا شبه الملحدين والزنادقة الذين يطعنون في إعجاز القرآن من أهل مذهب «الصرفة» ونحوهم عن طريق البرهنة والموازنة، وكان لهذين المؤلفين ريادة نقدية رائعة أسست لبعض النظريات النقدية مثل «نظرية النظم» ونظرية التناسب» وشاركهما في ذلك علمان بارزان مثل الفخر الرازي وابن قيم الجوزية، أما الأول فقد أودع تفسيره الكبير المشهور كثيراً من آرائه البلاغية التي ترتكز على النظم ومسألة التناسب لكنها ـ لعظم حجم المؤلف ـ لم تحظ بهمم الدارسين لصعوبة تتبعها في هذا المؤلف الضخم، أما ابن قيم الجوزية فقد أودع كثيراً من النظرات النقدية والبلاغية التي تعنى بالتناسب ونظم الآيات والسور في كتابه «بدائع الفوائد» وكان يمكن لهذه الكتب الأربعة أن تحدث فتحاً مبيناً في عالم النقد لو أنها توبعت وتلقفها الخلف عنهم بمزيد من العناية والإضافة لكن هذا ـ مع الأسف ـ لم يحدث إذ جنح النقد العربي ممثلاً بالبلاغة العربية إلى التمنطق والجمود على يد عدد من المتكلمين والمناطقة كالسكاكي والعلامة التفتازاني والسيد الجرجاني والسيالكوتي والخطيب القزويني، الأمر الذي جعل الخالفين من البلاغيين يقفون عند شرح متونهم وتبين عويصهم، وأي علم يصل إلى هذا الحد أو يقف به أهله عند مثل هذا فهو من أمارات غوره ونضوبه واغتيال الملكات والمواهب في جيله كما أشار إلى ذلك ابن خلدون في سبب تأخر المغرب العربي في طلب العلم عن المشرق العربي في وقته(١٦)، وهذا هو ما حاول الناقدان مصطفى صادق الرافعي وسيد قطب ـ رحمهما الله تعالى ـ أن يتفادياه في مؤلفيهما «إعجاز القرآن و«التصوير الفني في القرآن» وإن هما لم يستطيعا إنجاز نظرية نقدية تستمد كنهها من النصوص القرآنية، لكنهما كالرائدين رسماً معالم هذه النظرية لمن أراد أن يواصل المسيرة.

ولا يظنن ظان في أن النقد كان محصوراً في هؤلاء اللغويين أو البلاغيين فللمفسرين إسهاماتهم التي يجب ألا تنكر وخصوصاً أهل التفسير البياني كالزمخشري والطبرسي وسيد قطب والكواشي وابن الزملكاني، كما كان هناك مدرستان نقديتان تسيران جنباً إلى جنب مع هؤلاء الصنف من النقاد تتوازيان حيناً وتتقاطعان حيناً آخراً تتفقان مرة وتختلفان أخرى، وهما مدرسة المحدثين ومدرسة أهل النظر «الأصوليون»، ولكل من هاتين المدرستين هدفها ولكل منهما معاييرها فالأولى مدرسة المحدثين أو كما كانت تسمى في أول مراحلها «مدرسة النقد» (ومعلوم تاريخياً أن أول من استعمل مصطلح «النقد» هم المحدثون وليسوا أهل النقد الأدبي) تعتني بمنهج التوثيق فهي تتعامل مع حديث رسول الله ﷺ في سنده ومتنه لكن معاييرها في النظر إلى المتن «النص» تقترب من النقد أو تنضوي تحته وأحسب أن معاييرهم كانت من الانضباط إلى حد الدهشة

فيما رموا إليه، لأن تصحيح النص من أولويات النقد أو من مستلزمات النص المنقود ويكفي أن أورد نصاً لابن رجب الحنبلي يعكس فيه قدرة أهل الحديث على فهم متن الحديث، يقول(١٧): «حذاق النقاد من الحفاظ لكثرة ممارستهم للحديث، ومعرفتهم بالرجال وأحاديث كل واحد منهم، لهم فهم خاص يفهمون به أن هذا الحديث يشبه حديث فلان ولا يشبه حديث فلان فيعللون الأحاديث بذلك، وهذا مما لا يعبر عنه بعبارة تحصره وإنما يرجع فيه أهله إلى مجرد الفهم والمعرفة التي خصوا بها عن سائر أهل العلوم».

أما الثانية، وهي مدرسة الأصوليين فلها إسهامات كبيرة في النقد اللغوي، لكننا مع الأسف الشديد لم ننتبه إلى هذا النوع من النقد إلا متأخراً مع بدء انفتاحنا على النقد الأوروبي اللغوي أو الألسني ظانين أن تراثنا النقدي الذي كان يعتني في معظم جوانبه على قضايا الشكل والمعنى والسرقة والأخذ والسبق والتصحيح اللفظي أو النحوي أو تتبع المآخذ أو التحلية والتحسين اللفظي والمعنوي أو الضرورات لم يلتفت إلى ما توجه إليه النقد الحديث من دلالةوعلاقات بين المفردات وبين الجمل وتفسير صوتي لبعض الظواهر اللغوية أو الصرفية أو العروضية وتأويل وتفتيق وتفكيك للبنى النصية وتحليل لها واستنباط مدلولات لها، لكننا لو رجعنا إلى تراثنا الأصولي «أصول الفقه» لألفينا أن هناك ثروة علمية لغوية من أبحاث صرفية ونحوية وبيانية واشتقاقية في مقدماتهم اللغوية، وفي ذلك يقول الأستاذ أمين الخولي: «لايزال كل علم من هذه العلوم يعدون بحث الأصوليين فيه كان ينبغي الاتصال به والوقوف عليه، وفاء بحق الدرس، وتقديراً لنزعتهم العلمية في تناولهم لهذه المسائل»(١٨).

وسأحاول في هذه التعليقة المختصرة أن أشير إلى بعض المسائل التي تضمنها البحث الأصولي:(١٩)

١ـ أنواع الدلالة في اللفظة المفردة: إن تناولت كل المعنى فالعلاقة بين اللفظة ومعناها علاقة مطابقة وإن تناولت جزء المعنى فهي علاقة تضمن، وإن تناولت شيئاً خارجاً عنها ملاحقاً لها فهي علاقة التزام وقد أشار الإمام الغزالي في محاولة للربط بين مشكلة المعنى والقوى الإنسانية المدركة لها بوضع حدود للمحتوى الفكري وعلاقته بالكلمة المنطوقة فيقول(٢٠): «إن دلالة اللفظ على المعنى تنحصر في ثلاثة أوجه وهي: المطابقة والتضمن والالتزام..» واعتبروا اللغة أصواتاً دالة وقد تتغير تلك الدلالة بتغير بنية الكلمة كما تتغير أيضاً بوضعها في تركيب.

٢ـ كما جعل الأصوليون للنص «من حيث استنباط الدلالة» منطوقاً ومفهوماً ومفهوم مخالفة كذلك استنبطوا دلالات من النص خارجة عنه أسموها تارة بالمسكوت عنه(٢١) وتارة أخرى بما ليس في النص كما اهتموا بالسياق وأدركوا قيمته في استنباط الأحكام الشرعية(٢٢).

٣ـ تناول علماء الأصول قضية «الحقيقة والمجاز» من جانب الأصالة والفرعية لمفردات اللغة وأن الاستعمال اللغوي هو الذي يقرر الحقيقة أو المجاز فيكتسب اللفظ الحقيقة عن طريق استقرار الاستعمال وشيوعه كما يكتسب المجاز عن طريق الاستعمال أيضاً، ولكن في غير ماصنع له وما استقر فيه لوجود علاقة بين محل الحقيقة ومحل المجاز، وذلك هو نفس الاتجاه الذي أشار إليه المحدثون من أن الحقيقة لا تعدو أن تكون استعمالاً شائعاً مألوفاً للفظ وليس المجاز إلا انحرافاً عن ذلك المألوف الشائع.

٤ـ العلاقة بين المحتوى العقلي واللفظ وما أثاره الغزالي حول وجود الفكرة أولاً ومهمة اللفظ في إخراجها وما يقابل ذلك لدى علماء الغرب أيضاً ومنهم «أولمان» الذي تكلم عن دورة المعنى وارتباطها بالدلالة (وهي المحتوى الفكري وقيام الرمز «وهو اللفظ» بإخراجها، وأن المعنى هو ذلك المصطلح الذي يطلق على العلاقة المتبادلة بين الدلالة واللفظ.

٥ـ دارت أبحاث الأصوليين حول المضمون عن طريق تحليل النص ولم تتجه إلى معرفة المفاهيم اتجاهاً شكلياً، بل كانت آراؤهم تقوم على أساس من منطق اللغة العربية نفسها.

٦ـ أظهر الأصوليون موقف اللغة من صاحب النص والتقسيم الثلاثي الذي ذكره الغزالي في حديثه عن البيان من: إعلام ودليل وعلم يدور كله حول اللفظ والفكرة وصاحب النص.

٧ـ تناول الأصوليون قضية «المقصدية» مقصدية صاحب النص أو مقصدية الشارع الحكيم عن طريق

□ لم يقتصر النقد على اللغويين والبلاغيين فقط.. وإنما كان للمفسرين إسهاماتهم التي لاتنكر.

معرفة اللغة وأساليبها في التعبير لتعريف ماهو في حاجة إلى توضيح وإظهار وما يستتبع ذلك من تحديد الفكرة للوصول إلى مقصد صاحب النص في تحقيق المصلحة الإنسانية ومثل هذه الدراسة الأصولية وتحليلها للنص ومحاولة التعمق بحثاً وراء مقصد الشارع أو العلل التي توجه دلالتها كانت سبباً من أسباب اتساع مجال البحث فيها، وأن هذا العمل لم يكن وقفاً على النص التشريعي وحده بل تناول النص بصفة عامة وكان متوجه هذا العمل هو النفاذ إلى دقائق المعنى.

٨ـ يمكن أن يوصف منهج الأصوليين بأنه منهج عقلي نظري ذو اتجاه منطقي في التفكير.

وإذا ما تجاوزنا النقد العربي القديم وانجازاته وإشكالاته ثم نظرنا في النقد العربي الحديث أو المعاصر فلن نعدم أن نجد أن هناك محاولات جادة في الخروج من إشكالات النقد العربي القديم ونفث روح جديدة ودم جديد في النقد، لاسيما بعد أن جدت أجناس أدبية كالرواية والقصة والمسرحية حتى لم يعد النقد محصوراً في الشعر وبعض أجناس النثر فهناك محاولات فردية لاترقى إلى أن تصل إلى مدارس لكنها اجتهادات ترمي إلى تجديد في النقد أو محاولة إحيائه بعد أن تعرض ـ كما هو معروف تاريخياً ـ لارتخاء وموات كتلك المحاولات التي قام بها أحمد فارس الشدياق والشيخ حسين المرصفي والشيخ نجيب الحداد وروحي الخالدي وسليمان البستاني وقسطاكي الحمصي وخليل مطران ثم تلتها مايمكن أن نسميها بمدارس نقدية ولو تجاوزاً مثل مدرسة الديوان التي قام بها العقاد وشكري والمازني، وحاولت أن تأتي بتصور جديد لمفهوم النقد وقضاياه الهامة كالشكل والمضمون والوحدة العضوية مع تشددها في مسألة موسيقى الشعر الخارجية فهي ترى «أن الوزن شيء ضروري في الشعر وليس هو بالشيء المصطلح عليه، ولكنه جوهري لابد منه»[٢٣]، وهذه المدرسة كانت متأثرة بالمدرسة الرومانسية الانجليزية وكانت تعجب كثيراً ببعض شعراء انجلترا وأدبائها ونقادها مثل ستيوارت ميل، وشيلي، وبايرون، وودرزورث وغيرهم.

ثم جاءت مدرسة المهجر والتي يمثلها ميخائيل نعيمة بكتابه «الغربال» وبدأه بثورة عارمة «على القيم الشكلية الباردة التي وسمت الشعر العربي ردحاً من الزمن وجرت على ألسنة «النظامين» في العصر الحديث سخيفة ممجوجة»[٢٤] وقد بين ميخائيل نعيمة ذلك حين قال[٢٥]: «ما تعود البعض أن يدعوه نهضة أدبية عندنا ليست سوى نغمة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الأدب الغربية، فدبت في مخيلاتهم وقرائهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل، والمرض الذي ألمَّ بلغتنا أجيالاً متوالية كان شللاً أوقف فيها حركة الحياة وجعلها بعد عزها جيفة تتغذى بها أقلام الزعانف المستعبدين وقرائح النظّامين والمقلدين».

وطرح نعيمة في كتابه هذا عدداً من القضايا النقدية الهامة كتعريفة للنقد ولوظيفته وكدعوته إلى الفصل بين العمل الأدبي وصاحبه وأن نقد ذلك العمل لايعني بالضرورة نقداً لصاحبه وأن من مهام النقد إبراز نواحي الجمال الخالدة وتقديمها إلى الناس إسهاماً منه في تربية أذواقهم ورفع مستواهم الفني والفكري، ومن القضايا التي طرحها نعيمة مسألة «العروض» حيث يرى أن الأوزان والقوافي ليست من ضرورات الشعر «فرب عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية»[٢٦].

ولاشك أن لمدرسة «الغربال» أثراً واضحاً في مسيرة النقد العربي الحديث إذ أنه أبدعها وأنشأها على «نحو ما فهم من آثار الغربيين وماجاء نابعاً من ذوقه الخاص».

وهناك مدرسة «أبولو» التي استقطبت عدداً من الشعراء الكبار ومن الناشئة وهي مدرسة «لم تَتَبَنَّ فكرة معينة تتعصب لها أو مذهباً شعرياً ترفض ما سواه، وإن فتحت أبوابها لكل المحاولات الأدبية الناجحة ولكل الآراء التجديدية سواء أكانت شعراً مرسلاً أم نثراً متحرراً»[٢٧] ولعل توجهها المتسامح دفع بعض النقاد المعاصرين إلى نفي صفة المدرسة النقدية عنها، فهذا الدكتور شوقي ضيف يصفها بأنها «تفتقد التخطيط الفني منذ أول الأمر، وأنها ضمت جماعة من الشعراء لم تضع أمامهم منهجاً معيناً في صياغة الشعر ونظمه، ولذلك لم يكتب لها

البقاء طويلاً»[٢٨] ومع هذا التسامح في هذه المدرسة فإن الاتجاه الشعري والنقدي لهذه المدرسة هو «الرومانسية المذهبية» كما سماها الدكتور كمال نشأت الذي دافع عن مذهب أبولو في الشعر[٢٩].

وأحسب أن من الإسهام النقدي المهم كتاب «قضايا الشعر» لنازك الملائكة حيث ركزت في هذا المؤلف على «الفهم العروضي للشعر وانطلقت من كون الشعر الجديد «ظاهرة عروضية قبل كل شيء بَيْدَ أنها تناولت قضايا شعرية أخرى لا تقل أهمية في فهم الشعر المعاصر عن الظاهرة العروضية».

دعت نازك في كتابها هذا إلى أن هناك حرية ممنوحة للمبدع في قضية الوزن والموسيقى لكنها ليست حرية مطلقة لا ضابط لها، ومن هذا المنطلق هاجمت نازك «قصيدة النثر» لأنها تخلو من الوزن فإن القصيدة «إما أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثراً وإما أن تكون نثراً فهي ليست قصيدة، فما معنى قولهم قصيدة النثر إذن»[٣٠] أما حركة النقد المعاصر فتعجّ برؤى كثيرة متباينة وتوجهات لمّا تتبلور بعد تصطبغ بتوجهات أصحابها الأيدلوجية من بنيوية وحداثية وتفكيكية ولسانية يربطها جميعاً نظام واحد وهو أنها نتاج غيرنا جلب لنا فلننتظر ما تنجلي عنه هذه الموجة وإن كنت أرى أنها لن تمكث في الأرض لغربتها من ناحية ولارتباط بعضها بأيدلوجيات تهاوت وسقطت من ناحية أخرى، ولسرعة تدافعها وتبدلها من ناحية ثالثة، وعندي أن المدرسة الغربية ربما تكون أقرب المدارس هذه إلى أن يكون لها بعض الأثر لاسيما أن بعض أصحابها تأثروا بالإمام الشاطبي الأصولي وخصوصاً فيما يتعلق بمقصدية النص[٣١]، فهي إذن بحمولاتها الأيدلوجية لن تستطيع أن تحقق لنا هويتنا النقدية التي بدورها ستؤسس لهويتنا الإبداعية، وإذ ذلك كذلك فكيف بنقد يحقق هويتنا الإبداعية؟!

قبل الإجابة على هذا التساؤل الخطير فلا أرى مناصاً من طرح نقاط أربع بين يدي هذا التساؤل:

الأولى: لايمكن تجاوز حقيقة أن هناك توتراً بين الناقد والمبدع منذ قدم كليهما وأن هذا التوتر مستمر إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها وهذا التوتر ظاهرة سننية وهو علامة واستشعار ومحقق لمقصد من مقاصد النقد وتاريخنا النقدي عامر بهذا التوتر ويكفي أن نستشهد ببعض الوقائع مثل التحكيم الذي أنيط بالنابغة في سوق عكاظ بين حسان بن ثابت وبين الخنساء وحكم للخنساء مبدياً حيثيات الحكم ومبيناً سبب تفضيل الخنساء على حسان وهو حكم نقدي[٣٢]، ومثل التوتر المشهور بين الشاعر المتمرد الفرزدق وبين نحاة عصره، خاصة عبدالله بن إسحق الحضرمي الذي كان يكثر من انتقاداته النحوية واللغوية للفرزدق حتى برم به الفرزدق وقال له قولته المشهورة: «علينا أن نقول ويمكن أن تتأولوا» ثم هجاه بالبيت المشهور:

ولو كان عبدالله مولى هجوته
ولكن عبدالله مولى مواليا[٣٣]

ومثل ما وقع لبشار بن برد مع خلف الأحمر بمحضر أبي عمرو بن العلاء حين استنشداه قصيدته التي مطلعها:

بكّرا صاحبيَّ قبل الهجير
إنَّ ذاك النجاح في التبكير

فقال خلف: لو قلت يا أبا معاذ مكان (إن ذاك النجاح): بكراً فالنجاح في التبكير كان أحسن فقال بشار: «إنما قلتها (يعني قصيدته) أعرابية وحشية فقلت: (إن ذاك النجاح في التبكير) كما يقول الأعراب البدويون، ولو قلت: (بكراً فالنجاح في التبكير) كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولايدخل في معنى القصيدة التي قلتها»[٣٤]

وشبيه بهذا مادار بين المتنبي وسيف الدولة في بيتين للمتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف
كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمرُّ بك الأبطال كلمى هزيمة
ووجهك وضاح وثغرك باسم

فقد أنكر عليه سيف الدولة تطبيق عجزي البيتين على صدريهما، وقال له: ينبغي أن تطبق عجز الأول على الثاني وعجز الثاني على الأول، ثم قال له: وأنت في هذا مثل امرئ القيس في قوله:

كأني لم أركب جواداً لذة
ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبأ الزِّق الرويَّ ولم أقُلْ
لخيلي كري كرَّة بعد إجفال

□ كتاب «قضايا الشعر» كان إسهاماً نقدياً مهماً لنازك الملائكة ركزت فيه على الفهم العروضي للشعر.

قال: ووجه الكلام في البيتين على ماقاله أهل العلم بالشعر أن يكون عجز الأول على الثاني والثاني على الأول ليستقيم الكلام، فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكرّ، وسبء الخمر مع تبطن الكاعب، فقال أبوالطيب: أدام الله عزَّ مولانا، إن صحَّ أنَّ الذي استدرك هذا على امرئ القيس أعلم منه بالشعر فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا ومولانا يعرف أن البزاز، لايعرف الثوب معرفة الحائك، لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف جملته وتفصيله لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية، وإنما قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت أتبعته بذكر الردى ليجانسه ولما كان وجه المنهزم لايخلو من أن يكون عبوساً وعينه من أن تكون باكية قلت: ووجهك وضاح لأجمع بين الأضداد في المعنى»[٣٥] وما جرى لأبي تمام خاصة مع نقاد عصره أكبر شاهد على قيام التوتر بين المبدع والناقد.

الثانية: أن دور النقد وتقعيداته وتنظيره لم يستطع أن يوجه الشاعر المبدع وأن يؤطر نتاجه في زمن الإبداع، وحينما التزم الشاعر بالتقعيد وقبل التأطير في عصور الإسلام المتأخرة وأصبح همه أن يرضى النقاد والبلاغيين باحتذاء تقعيداتهم والإكثار من محسناتهم ضعف الإبداع ووهنت الملكة خصوصاً وأن النقد العربي لم ينطلق من فلسفات لها تصوراتها ورؤاها المختلفة في الكون والحياة والإنسان وإن كان همُّ النقد منصبّاً على البحث عن مواطن الجمال الذي يخضع للذوق أكثر مما يخضع للقانون والقاعدة والرؤية الفلسفية، ولهذا فإن النقد العربي (في عصور الإبداع) لم يستطيع أن يحقق شيئاً ذا بال في توجيه الإبداع، وجملة ما حققه إما إصلاح عبارة مختلّة أو تعديل بيت مكسور أو تقويم إقواء[٣٦] وهنا أراني ملزماً أن أطرح سؤالاً يحمل بعضاً من ارتيابي في العلاقة بين الناقد والمبدع وأنها في الحقيقة لم تتغير كثيراً وأنه يصعب تغييرها مفاده: هل يمكن أن نحدَّ المبدع بقوانيننا النقدية وأطرنا الفلسفية التي قد لا يؤمن بها أصلاً؟ الجواب عندي: تحقيق هذا مطلب عسير مالم يكن المبدع هو الناقد والناقد هو المبدع كما هو شأن كثير من مدارس الإبداع والنقد معاً إذ كان الناقد هو المبدع فالمنظرون مثلاً للرومانسية الغربية هم أدباؤها ومبدعوها والمنظرون للسريالية هم كذلك والمنظرون للوجودية هم مبدعوها ولهذا تواءم النقد والإبداع وانتظمت الرؤية الفلسفية التي يمثلها النقد وراء المذهب الفني الذي يمثله الإبداع ومن هنا يجب علينا أن نبدأ وننطلق لنؤسس للهوية الإبداعية، ولنا أيضاً في ذلك شواهد من تاريخنا العربي حين كان المبدع هو المنظِّر والمنظِّر هو المبدع كأبي تمام وابن المعتز وأبي العلاء المعري ونازك الملائكة وميخائيل نعيمة وأبي شادي ومحمد حسن عواد.

الثالثة: أرى أنه لابد من حسم الخلاف القديم الجديد في العلاقة بين النقد والإبداع، أيهما أسبق من صاحبه وهل النقد عمل مستقل عن الإبداع أم أنه خادم للإبداع بمعنى أن النص لابد أن يكون قد تشكل قبل نقده فتكون حينئذ وظيفة النقد أن ينطلق منه مقوماً أو حاكماً أو مصححاً أو مبدعاً، فإن سلَّمنا بأن النقد خادم للنص وأنه لايمكن أن يتأتى نقد بغير نص يؤسس عليه زدنا الأمر تعقيداً وأقررنا بأن أثر النقد في تحقيق الهوية التي نريد أو المذهب الذي ننشد لن يكون أمراً ذا بال، وأحسب أن المذاهب النقدية قبل أن تضع تصوراتها الفنية كالرومانسية مثلاً أو السريالية الغربية كانت قد اتخذت من إبداعات سابقة لها وقبل قيامها نماذج لها وأمثلة كما فعلت السريالية مثلاً مع شعر بودلير ورامبو وأناشيد الدرورو وكلها كانت قبل أن يتأسس هذا المذهب بسنوات، بل إن هذه النماذج كانت قد ماتت قبل قيام هذا المذهب، أو بمعنى آخر، فإن هذه المذاهب تعتمد في تأسيسها على المنهج الاستقرائي لمجموعة من النصوص السابقة التي تجعل منها في جملتها منطلقاً تؤسس عليه رؤاها النقدية والفنية، وما المنهج النقدي العربي إلا منهج استقرائي جعل من النصوص أمثلة لقواعده النقدية وشواهد عليها واعتمد تخريج ما يندُّ على هذه القواعد وتوجيه ما يشذ عنها حيناً واعتباره معيباً حيناً آخر.

أمَّا إذا سلَّمْنا بأن النقد سابق للإبداع أي أن النظرية تسبق التطبيق فيمكن حينئذ أن نضع مجموعة من الرؤى الفلسفية والتصورات النقدية

ونطلب من المبدع أن يحتذيها، وهنا فلن نضمن أن نحلَّ مسألة التوتر بين الناقد والمبدع التي أشرنا إليها آنفاً، وهذا التصور (النظرية تسبق التطبيق) قد يكون منسجماً مع الأطروحات العلمية والمباحث التطبيقية أمَّا مع القرائح المتمردة ذات الإبداع المحلق فلن تجدي معه وسيقول لهؤلاء الفلاسفة المنظرين ماقاله مثلهم قبلاً الفرزدق لعبدالله بن إسحاق الحضرمي:

ولو كان عبدالله مولى هجوته
ولكن عبدالله مولى مواليا

وقد حاولت فئة من النقاد المحدثين والمعاصرين أن يوفِّقوا بين الأمرين ويبتغوا ثالثاً بين السبيلين فتفَّتقت مواهبهم عن أنَّ «الناقد مبدع» بمعنى أنه مشارك في النص وليس خادماً له، وهذه الدعوى ـ وإن كانت جذابة ـ إلا أنها في نهاية المطاف بعد قليل من النقاش ستؤول إلى الفئة الأولى التي ترى أن النص سابق للنقد، فهم بمجرد أن أسسوا نقدهم المبدع كما يسمونه على نص قائم سابق فقد اعترفوا بسبق النص على نقدهم.

الرابعة: ساحتنا النقدية تعجُّ بالنقد المستورد فهل يمكن أن نجد في هذا النقد مايساعدنا على تحقيق هويتنا الإبداعية؟ وهنا تأتي مسألة التبعية الفكرية التي نحاول أن نتخلص منها في البحث عن تحقيق هويتنا، إذ أنه من البداهة بمكان أن النقد الغربي المستورد مؤسس على قيم غير قيمنا قد تتفق معه حيناً وقد تصطدم معه حيناً آخر وهو نتاج تراكمات تاريخية وثقافية هائلة تخص ذلك المجتمع الذي انبثقت منه فلسفات هذه المذاهب ورؤاها للكون والحياة والإنسان، وأحسب أن هذا لن يساعدنا البته في تحقيق هويتنا الإبداعية ومن نظر في واقع النقد القائم اليوم على مدارس النقد الغربية أحس بغربتها وأدرك أنها إلى الترجمة أقرب منها إلى الإنشاء، لكنَّ هذا لا يجرمنا ألا نستفيد من بعض وسائلهم ومناهجهم المناسبة التي نرى فيها ما يعيننا على تلمس السُّبل لتحقيق هويتنا الإبداعية وأخيراً، فاسمحوا لي أن أقول إن تحقيق الهوية الإبداعية لا يمكن أن تتم بمعزل عن تحقيق الهوية الفكرية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية فكل هذه جميعاً تدخل في سياق ثقافي واحد يأخذ بعضه برقاب بعض ولابدَّ لمرافق الثقافة الهامة وخصوصاً التعليم والإعلام من الإسهام في تسهيل تحقيق هذه الهوية.

واسمحوا لي أن أقول: إن تحقيق الهوية بشموليتها وعموميتها لن يتحقق إلا بتحقيق الوسطية التي تجعل منا شهداء على الناس وأهم شروطها أن نطرح شعار: «لا انكفاء ولا ارتماء» وأن نجتهد تحت رايته.

□ هل يمكن للنقد الغربي أن يحقق هويتنا وقد قام على قيم وتراكمات تخص مجتمعاته؟

■■ الإحالات والمراجع:

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٢١,٢٠
(٢) نفس المصدر والجزء:٢٢
(٣) نفس المصدر والجزء والصفحة
(٤) نفس المصدر والجزء: ٤٥
(٥) الموشح:٦٢
(٦) منهج الفن الإسلامي:٧
(٧) أخبار أبي تمام:١٧٦
(٨) انظر نزهة الألباء:١٧١ والوساطة:٥٠
(٩) مختار الأغاني:١/ ١٦
(١٠) العمدة: ١/ ١٠٤ ودلائل الإعجاز:١٩٥
(١١) مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي:٩,٨
(١٢) خزانة الأدب:١/ ٢٦
(١٣) انظره بتحقيقنا
(١٤) إعجاز القرآن: ٢٥,٢٤
(١٥) دلائل الإعجاز: المدخل:ت
(١٦) بدائع السلك لابن الأزرق: ٢/ ٣٥٤
(١٧) شرح علل الترمزي: ٨١٦
(١٨) التصور اللغوي عند الأصوليين: ١٦٨,١٦٧
(١٩) مأخوذة مع بعض التصرف من كتاب «التصور اللغوي عند الأصوليين: ١٦٨-١٧٢
(٢٠) المستصفى:١/ ٣٣٠
(٢١) أساس القياس:٦٥
(٢٢) نفس المصدر:٧١
(٢٣) الشعر غاياته ووسائطه، المازني:٢٤
(٢٤) حركة النقد الحديث والمعاصر:٧٧
(٢٥) الغربال:٧
(٢٦) نفس المصدر:١١٨
(٢٧) حركة النقد الحديث والمعاصر، إبراهيم حاوي:٨٦
(٢٨) الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف:٦١
(٢٩) أبوشادي وحركة التجديد في الشعر الحديث:٤٢٠
(٣٠) قضايا الشعر المعاصر:١٥٧
(٣١) دنيامية النص، محمد مفتاح:٣٨
(٣٢) انظر مثلاً المصون: ٣ وضرائر الشعر لابن القزاز:٤٨
(٣٣) الشعر والشعراء:١/ ٣٤ وطبقات فحول الشعراء:١/ ١٨
(٣٤) المفتاح للسكاكي: ٧٥
(٣٥) شرح ديوان المتنبي للعكبري: ٣/ ٣٨٦
(٣٦) الشعر والشعراء:١/ ٩٣ وضرائر الشعر:٧٩

□□□