المقاصد

Al-Maqasseed in language and literature

في اللّغة والأدب

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

تصدر عن مخبر الدراسات اللغوية والأدبية المعاصرة

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج -الجزائر-

الـمقاصد في اللغة والأدب

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

تصدر عن مخبر الدراسات اللغوية والأدبية المعاصرة

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج -الجزائر-

المدير الشرفي للمجلة:
أ. بوعزة بوضرساية

مدير المجلة:
د. عبد الكريم بن محمد

رئيس التحرير:
د. عزوز زرقان

أمين التحرير:
أ. عبد القادر وناس

العدد: الأوّل (جانفي/ جوان) 2022.

السداسي الأول 2022

رقم الإيداع القانوني : .....

ترسل المواد العلمية إلى البريد الإلكتروني التالي: elmacasidjournal34@gmail.com

العنوان: جامعة محمد البشير الإبراهيمي -برج بوعريريج-

الهاتف: 07.97.65.77.20

هيئة التحرير:

د. عبد الكريم بن محمد — د. يسين بغورة
د. رزيق بوعلام — أ. د. جلاوجي عز الدين

أعضاء الهيئة:

د. ناصر معماش، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.
د. سهيلة بوساحة، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.
أ. إبراهيم قادة، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.
أ. د. أحسن دوّاس، جامعة سكيكدة، الجزائر.
أ. د. جمال كويحل، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر.
أ. د. حسين عمر دراوشة، جامعة غزة، فلسطين.
أ. د. محمد كعوان، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الجزائر.
أ. د. محمد جواد البدراني، جامعة البصرة، العراق.
أ. د. بشير عبد المجيد تاكفراست، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب.
أ. د. أحمد محمد قيس، جامعة البحرين.
أ. د. بن خويا رابح، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.
أ. د. سامي نصر، جامعة عمّان.
د. عزوزي بشير، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.
د. بن مزغنة حفيظة، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.
د. عيسى بربار، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.
د. مسايل السعدي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر.
د. فتيحة بلحاجي، المركز الجامعي مغنيّة، الجزائر.
د. قسيس صالح، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.
د. عاشوري فاطمة الزهراء، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.

قواعد النشر بمجلة المقاصد في اللغة والأدب:

1. تنشر المجلة البحوث العلمية الأصيلة في مجال النقد والأدب.

2. ألا يكون البحث قد سبق نشره أو مقدما للنشر في مجلة أخرى وألا يكون جزءا من كتاب منشور. ويتعهد الباحث بذلك وبعدم تقديمه للنشر إلى جهة أخرى حتى يتم اتخاذ القرار المناسب في هذا الشأن.

3. لا يجوز نشر البحث أو أجزاء منه في مكان آخر بعد إقرار نشره في مجلة آفاق الناقد المعاصر إلا بعد الحصول على إذن كتابي من رئيس التحرير.

4. موافقة المؤلف على نقل حقوق النشر كافة إلى المجلة، وإذا رغبت المجلة في إعادة نشر البحث فإن عليها أن تحصل على موافقة مكتوبة من صاحبه.

5. يمنح المؤلف نسخة من العدد المنشور فيه بحثه مع مستلتين منه. ولا تردّ أصول البحث التي تصل إلى المجلة سواء أنشرت أم لم تنشر .

تحكيم الأبحاث والدراسات:

توجه جميع البحوث المقدمة للنشر إلى متخصصين لتحكيمها حسب الأصول العلمية. ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري المؤلف التعديلات التي يطلبها المحكمون. ورغم ذلك فإن الباحثين مسؤولون عن محتويات أبحاثهم، وتعبر البحوث المنشورة عن وجهة نظر كاتبيها وليس عن وجهة نظر المجلة، ولا تكون هيئة تحرير المجلة مسؤولة عنها. كما أن كافة البحوث المرسلة إلى المجلة تخضع إلى فحص أولي من قبل هيئة التحرير أو الهيئة الاستشارية لتقرير أهليتها للتحكيم والتزامها بقواعد النشر، ويحق لها أن تعتذر عن قبول البحث دون إبداء الأسباب.

متطلبات المقال المقدم للنشر:

تنشر المجلة البحوث بالمتطلبات الآتية:

يجب ألا يزيد عدد صفحات البحث عن (20) صفحة من القطع العادي (A4)

أن يحتوي البحث على: عنوان البحث باللغة المكتوب بها وملخص في صفحة واحدة بحدود (150) كلمة لكل ملخص، وترفق بالبحث سيرة ذاتية مختصرة للباحث أو الباحثين ويذكر المؤلف اسمه وعنوانه الحالي وانتسابه الأكاديمي بعد عنوان البحث مباشرة باللغتين العربية والفرنسية.

تقدم البحوث مطبوعة بخط (SimplifiedArabic) حجم (14) للنصوص في المتن، ويكتب البحث على وجه واحد، مع ترك مسافة 1 بين السطور.

تذكر الهوامش والإحالات في آخر المقال في صفحة مستقلة، ولا يكون التهميش أوتوماتيكيا، ويراعى في أسلوب توثيق المراجع المواصفات الأكاديمية.

كيفية تقديم البحوث والدراسات:

تقدم البحوث مطبوعة بثلاث نسخ وفق متطلبات النص المقدم للنشر. إذا كان البحث مرسلا بالبريد يرفق بقرص مدمج ويمكن الاكتفاء بالنسخة الإلكترونية.

يقدم المؤلف نسخة إلكترونية من البحث مكتوبة على برنامج Microsoft Word For Windows على العنوان الالكتروني المثبت في المجلة.

يرفق الباحث بالبحث سيرته الذاتية متضمنة اسمه باللغتين العربية والفرنسية، وعنوان عمله الحالي، ورتبته العلمية وأهم أبحاثه.

فهرس المحتويات

كلمة رئيس التحرير 07

جمالية الصورة النثرية في رواية زنقة بن بركة لمحمود سعيد ..... بشرى عبد المجيد تاكفراست 09

«صناعة القول الشعري» بين التأصيل التراثي والطرح الحداثي ..... سعيدة تومي 27

ملامح النقد النحوي عند أبي الأسود الدؤلي ..... محمد بن مبخوت 40

الذهنيّة النقدية عند الجاحظ -كتاب الحيوان أنموذجا- ..... موسى لعور 51

آليات المنهج النقدي المغاربي القديم في ضوء تشكيلات المعيارية البلاغية -دراسة فنية تحليلية- ..... عبد القادر مهدي 62

النقد اللغوي للشوقيات محمد الهادي الطرابلسي أنموذجا ..... بوزيد طبطوب 78

المدح الموجه في شعر المتنبّي مقاربة في ضوء استراتيجيات الخطاب ..... البشير عزوزي 102

الظاهرة الشعرية في النقد المشرقي ..... عبد الفتّاح بوعزّة 111

كلمة رئيس التحرير

خدمة للعلم والمعرفة، وعملا بوجوب معايشة مختلف القضايا النقدية والأدبيّة التي تمسّ المتخصّص، ويلامس فوائدها الدّارس المتطلّع، وبعد المشورة والتحاور الجادّ والصّارم، وبعد الرّغبة الملحّة لدى الكثير من الباحثين المخلصين أصحاب الأقلام الجادّة، ممّن أرادوا أن تصل آراؤهم المختلفة إلى القارئ الواعي المترصّد لأوجه الحقيقة العلميّة بمختلف تصوّراتها، وأصنافها، وسياقاتها، بعد كلّ ذلك، شاء القدر أن يستجيب لتلك الرّغبة الجامحة الملحّة، حيث أثمرت تلك الجهود بميلاد رافد علميّ جديد ينضاف إلى السّاحة العلميّة، بخاصّة النّقديّة والأدبيّة منها، وأتى المولود على الشّكل الذي اشتهته مجموعة التحرير، فكانت مجلّة -المقاصد في اللّغة والأدب- التي جمعت بين المختلف والمؤتلف، والتي تطرح شمْلا من المقالات تسبح جميعها في فلك الأدب وأجناسه، والنّقد وأنساقه، معتمدة التحاليل، والتّفاسير، والشّروح، جامعة في ذلك بين التّراث والمعاصرة، بإسهامات مشجّعة من بعض الأساتذة الأفاضل، مركّزة على الأوراق النّقديّة، والبحوث الحداثيّة، وهي تحاول قطع أشواط مهمّة لترسيخ ظاهرة القراءة للجميع، والكتابة للجميع.

حين كتابتي لهذه الكلمات، وبعد طول حواروتفكيروتأمّل، رجعت بي الذّاكرة إلى فعل أفلاطون حين طرد من جمهوريّته الافتراضيّة جميع الشّعراء والأدباء، فحدث أن التفّ العلماء والعقلاء حول الشّعراء والأدباء، ألمْ يقل أرسطو أنّ الشّعراء والأدباء هم وحدهم من يملكون الحقيقة كما يجب أن تكون لا كما هي موجودة أوكما يصوّرها النّاس؟

إنّنا إذ نتكلّم عن العلم والمعرفة، إنّما نتكلّم عن تلك العقول ذات العبقريّات المتميّزة، العقول التي تطرح المعرفة، والأفكار، وتناقش الآراء بكلّ علميّة وتركيز بعيدا عن التحيّزات، والمساومات، والعصبيّات، إذ لا فضاء لكلّ ذلك في عالم المعرفة، وليس ذلك بتشريف لها بقدر ما هو إساءة، ولذلك هدفنا الأسمى، وغايتنا القصْوى، من هذا العمل الاقتراب من الحقيقة العلميّة وتقديمها للقارئ بالشّكل اللاّئق الذي يرتضيه العقل والمنطق والواقعيةّ والمنطقيّة والعلميّة.

وإذْ يبصر هذا العدد الأوّل من المجلّة النّور، فإنّه إعلان لاستمراريّة التّفاعل بين من يكتب ومن يقرأ، وتواصليّة فريدة بعزيمة وثبات قصْد بلوغ مرام القرّاء، والرّسوّ بهم عند كلّ جديد في عالم النّقد والأدب على حدّ سواء، وبالتّالي نحن نبارك لأسرة اللغة والأدب والنّقد هذا المولود الجديد، وهو حرص منّا على إثراء السّاحة الأدبيّة وإسهام في رقيّ المعرفة، وتطوير الفكر، والوقوف عند كلّ جديد في عالم ينتج المعرفة بغزارة منقطعة النّظير.

ولذلك فالعدد الأوّل هذا يتضمّن مجموعة من الأبحاث ذات الأبعاد النّقديّة والأدبيّة واللّغويّة والتّعليميّة، متنوّعة في مضامينها، ومراميها، وهي إسهامات تستحقّ كلّ التشجيع لأنّها تقدّم إضافة للمعرفة.

ولا يفوتني بهذه المناسبة الطيبة، التّوجّه بالشّكر الجزيل، والتّقدير الكبير لكافّة الزّملاء في هيئة التّحرير وأمانتها، مكرّرا لهم خالص امتناني لهم وللباحثين الأكارم المتعاونين معنا في المراجعة والتّحكيم وحسن الاقتراح، فهذا جهدهم، وثمرة تفكيرهم، وزبدة خواطرهم...

فتحيّة للقرّاء والباحثين والعاملين على إخراج المجلّة على الوجه الذي ارتضيناه.. والله من وراء القصْد، وهو يهدي السّبيل.

الدكتور/ عـزوز زرقـان

جمالية الصورة النثرية في رواية زنقة بن بركة[1] لمحمود سعيد

The aesthetic of the prose image in a novel Zenga Ben Barka by Mahmoud Saeed

أ.د. بشرى عبد المجيد تاكفراست(*)

جامعة القاضي عياض، مراكش -المغرب-

مقدمة:

إذا كان تاريخ البلاغة هو تاريخ بلاغة التصوير الشعري لاحتفائها الكبير بالصورة الشعرية، فإن الصورة النثرية لا تقل أهمية عن ذلك، إذ البحث عن فاعلية الأساليب البلاغية في التشكيلات السردية الجمالية هو إطار نوعي مغاير لما عرف في الكتابة الشعرية. ثم إن الاحتفاء بالصورة النثرية والانطلاق منها في مجال التحليل الروائي، إلى جانب العناية بالسياق ودور الصورة وفاعليتها في تحقيق القصد والغاية يعد حقلاً بكراً في ميدان الدراسات السردية.

موازاة مع هذه الرؤية وهذا التصور تركز دراستنا السردية لرواية «زنقة بن بركة»[2] للروائي والقاص العراقي محمود سعيد[3]، بهدف الكشف عن تشكيلات الصورة الروائية وفضائها الأسلوبي وما تنطوي عليه من مصادر وموضوعات وأنماط... عبر مجموعة من المحطات منها:

(*) المؤلف المرسل: أ. د. بشرى عبد المجيد تاكفراست

Abstract:

If the history of rhetoric is the history of the eloquence of poetic photography for its great celebration of poetic image ,then the prose image is no less important than that ,as the search for the effectiveness of rhetorical methods in aesthetic narrative formations is a qualitative framework different from what is known in poetic writing .Moreover ,celebrating the prose image and starting from it in the field of narrative analysis ,in addition to taking care of the context and the role of the image and its effectiveness in achieving the intent and purpose is a virgin field in the field of narrative studies .Parallel to this vision and this perception, our narrative study focuses on the novel» Zanqa bin Baraka «by the Iraqi novelist and storyteller Mahmoud Saeed ,with the aim of revealing the formations of the narrative image and its stylistic space ,and what it contains of sources ,themes and patterns ...through a number of stations ,including:

أولا: مظاهر اشتغال الرؤية السردية في رواية زنقة بن بركة:

تختلف مظاهر توصيل الرؤية السردية من كاتب لآخر، وبالاعتماد على هذا الاختلاف تسعى الدراسات التحليلية إلى كشف وتبيان الطرائق المعتمدة في ترتيب الحكاية التي في جوهرها هي أحداث واقعية مبطنة بجلباب الخيال وتكمن أدبية ساردها في اختيار الطريقة والأسلوب الذي تقدم به هذه الرواية.

وعليه، فالخطاب السردي لرواية «زنقة بن بركة» هو نموذج تتماهى فيه هوية الراوي (الروائي الحقيقي) مع الآخر (الرجل الشرقي)؛ وهذه العلاقة عبارة عن ذات تخيلية ساردة في مواجهة تحول الأنا أحيانا إلى الآخر، وتحول الآخر إلى أنا أخرى. وهو ما قاله الراوي في استهلال الرواية: «**تُحدّد العطلة عندي من خلال حدث يبدو، في الأقل، أكثر أهمية من المعتاد، ولقد نسجت الصّدفة ما جعلني أحسّ أيام ذلك الصيف المتوتر الذي قضيته في المحمدّية «فضالة» عام 1965، أنيّ أباشر تجربة العمر المثيرة التي تزوّق أحلام كلّ شاب.**»[4]

الأنا في الرواية شخصية الراوي -كما أسلفنا- وهي شخصية فاعلة، بل إنها الشخصية المحورية التي تجذب نحوها العديد من الشخصيات الأخرى، وهذا التماهي يخلق رؤية جديدة وهي (الرؤية مع)... في رواية «زنقَة بن بركة» أبدع الكاتب في التعبير عن الواقع وتجسيد همومه بعد الارتكاز على صيغ فنية أعادت تشكيله بصور مبنية على التقاطع بين الحلم والحقيقة، على الرغم من أن الرواية تظهر على شكل سرد قصصي واحد لا يتباين فيها الزمن، وكأن أحداثها جرت في زمن واحد -زمن قصير- فلا نجد تقسيمًا في الرواية إلى فصول كما جرت في أي رواية أخرى، لكننا نجد «وقفات هي فرصة لاسترداد الأنفاس إذا جاز التعبير، إذ قصّ الروائي أحداثها قطعة واحدة من ناحية، وانطبق المبنى على المعنى باتساق آخذ مهر. فلا توجد استطالات سردية، ولا إفاضات وصفية، ولا حشو لغوي زائد، ولا إيغال مفرط في معاينة الحوادث.»[5] غير أنها عبرت عن رؤية متوحدة في مسار تقديم السرد الروائي.

أما شخوص الرواية فتبرز ثلاث شخصيات هي؛ سي الحبيب وسي صابر والرجل الشرقي وامرأة -قريبة سي الجزائري واسمها رقية- التي برع محمود سعيد في تقنيات رسمها ووصفها باعتبارها من الشخصيات النامية المشحونة بالعواطفي الرواية. لقد رسم ملامحها الجسمانية والصفات النفسية في مشاهد متقطعة

ومتباعدة سياقيا، فيقدم جزءا من الملامح ثم يستأنف الوصف بعد صفحات أخرى، حتى غذت لوحة ناطقة متميزة ضمنت لنفسها النجاح في إثارة الدهشة وشد انتباه المتلقي، «**امرأة غارقة في جلاّبة**

من التركال، قديمة، فضفاضة، مخططة، خمار أخضر صاعد نحو منتصف العينين اللتين لا يمكن تمييز لونهما الأدكن. كانت ترفع رأسها فينزل خمارها متوتراً حادّاً مكوّنا هبوطا اضطراريا بين مرتفعين ينتهيان فوق الجلاّبة بين الثديين»[6]، ثم يستمر في الوصف فيقول: **«كان ذلك أول صوت يصدر منها. نغمة متكاملة، عشرات الآلات الموسيقية المتكاملة في انسجام ترسل النغمات من صدى بعيد.... حتى يسخن الماء وضعت الحقيبة ومرة أخرى بدأت الأنغام تبحر بي في طريق غامض»**[7]، ونجد في هذا الوصف المتقطع شحنة التشويق والإثارة للمتلقي. لقد توزع الوصف الجسماني لشخصية «رقية» على ثنائية وصفية تقابلية:

- وصف المرأة المنقبة ذات الجلابة اللباس التقليدي المغربي، ومرأة عصرية ترمي الحجاب حين تقابله في شقته، تتصرف بتلقائية وتفضح عواطفها ولا تكبحها، قائلا: **«خانني التعبير؛ ماذا أريد أن أقول؟ ستبدو كل كلمة مثالية لمن يشكّ بخاصة. أنقذتني وضعتْ أصابعها البضّة على شفتي بحركة اعتيادية، كأنها تعرفني منذ آماد طويلة. حركت أماني كثيرة... تمددتْ على سريري كنت متكئا على الشباك وصدرها المتفجر يعلو ويهبط.»**[8].
- تقديمها كعنصر مكمل لشخصية البطل في تقابل بين ألأفتها وشغبها وجفاء السياسة وجحوده **«لا يمشي الإنسان برجل واحدة».**
- تقديمها كمعادل للحرية فقد كرر أكثر من مرة قوله: **«أتمنى أن أمسخ بلبلا لأرافقك إلى الأبد».**

ونجد وحدة المكان على مستوى أحداث الرواية التي تظهر فيها نوعا من العلاقات الداخلية والخارجية التي تقدم ملامح الواقع اليومي بصدق، مليء بالخبرة الإنسانية التي تنعكس على عوالم الشخصيات وعلى أسلوب لغة الكتابة. وصورة المكان في الرواية هو جزء من نمو الأحداث وتطورها، وجزء من البنية النفسية والسلوكية للشخصيات، وجزء من الحبكة الفنية وليس المكان مجرد بقعة جغرافية محايدة أو فضاءً سماويا منعزلا عن العناصر الفنية الأخرى في الرواية[9]، وقد توافق البعدان النفسي والدلالي في الرواية إذ مزج الروائي -منذ البداية- المكان مع الشخوص مزجاً دلالياً نفسياً وفنياً، قائلا: **«في بداية الشارع تبدأ المدينة الحديثة منشقّة عن القصبة القديمة، تزهو بشبابها المتألق يبتسم للمستقبل بعد أن قطعت أواصر سيطرة الفرنسيين.... وإذا كان ما جذبني إلى هذه البقعة هدوؤها وجمالها وتاريخها، فلعلّه كان العامل المشترك الذي جذب الحمام المتجمع قرب لبسور وبابه على شكل زرافات، يتمشى**

متهاديا، أمينا، منقبا بين ثنايا الطابوق القديم عن حبٍّ ساقط، مرفرفاً بين الحين والآخر فوق بعضه، نازلا بهدوء صاعداً بصخبٍ، يمنح المراقب بين الحين والحين التمتع بلذة من لذائذ الجنس البدائية الدائمة.»[10]

ويصف الروائي ارتباط المكان بـ(سي الحبيب) الذي أجبر على الإقامة في المحمدية «**كان سي الحبيب قد أُجبر على الإقامة في المحمدية إثر الأحداث العاصفة التي طحنت البلد.... أجبر على تحديد الإقامة لكن هل خيّر في المكان؟ لم أسأل عن هذه النقطة فمدن الساحل كلها فائقة الجمال، بيد أنه كان يحب المحمدية ويفضل اسمها القديم -فضالة- لأنها فعلاً درّة الساحل التي اكتشف قيمتها الحقيقية، قبل أكثر من نصف قرن...**»[11] في توصيف المكان يختلط الواقع بالخيال فينشئ علاقات واقعية بمنتهى الخيال السردي، ويلجأ الراوي إلى الشرح والتعليق والتحليل، لأن المكان بمثابة المرآة العاكسة للشخصية.

ثانيا: المستوى التركيبي:

أ. مظاهر الاتساق النصي في الرواية:

نحيط في هذا المجال بالعناصر اللغوية لرواية «زنقة بن بركة» التي تؤكد التماسك بين مكوناتها، وتهتم بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لها، وتحقق ترابطا للعناصر السطحية والوصفية، وحتى نتمكن من ذلك نرصد في الرواية الإحالات القبلية والبعدية والضمائر، ونركز على وسائل الربط المتنوعة.

للاتساق النصي أهمية كبيرة فهو يعنى بالعلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، وبين النص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى، ومن بين هذه الأدوات المرجعية:

✓ **الإحالة بالضمائر:**

الإحالة من أكثر الوسائل الاتساقية أهمية في الربط بين أجزاء النص، إذ قلما يجدُ المتلقي نصا خاليا منها، ولا نذهب بعيداً إذا قلنا إن نظرية الاتساق تعتمد بالدرجة الأساس على مفهوم الإحالة ووظيفتها، بوصفها وسيلة لغوية من وسائل تحقيق التسلسل أو التتابع للجمل على المستوى التركيبي لتأكيد الترابط المضموني... ونقف بصورة جلية في الرواية على تحولات الضمائر من متكلم إلى مخاطب إلى غائب تلازمها القرينة التي تساعد على إزالة الإبهام منها، وتفسير غموضها من ذلك قوله:

«**وهكذا رجعنا إلى البيضاوات في أقل من ربع ساعة، كنَ يجففنَ شعورهنَ بغنج العذراوات اللواتي يشعرنَ باعتزاز لأنهنَ يملكنَ شيئاً يتعلق بمصير الكثير من سكان العالم بشكل ما هتف**

المراكشيّ، ونحن حول المائدة المدورة : ها نحن ثلاثة وأنتنَ ثلاث، كانت كبراهن التي فتنت البقاليّ لا تتجاوز السابعة عشرة، هيفاء، ملتهبة أضاف البحر إلى شعرها لونا برونزيا خمريا، وكان الماء يقطر على وجهها وبشرتها...»[12].

نجد في هذا النص حركة للضمائر تبدأ بنون النسوة في «كن، يجففن، يشعرن» ثم ضمير المتكلمين «نحن» ثم يعود إلى نون النسوة، يراد من خلال هذه الحركة معان متعددة عميقة، ولا يمكن التجرد من الضمير باسم يعود عليه، لأن الصيغة الصرفية هي وسيلة التوليد والارتجال في صياغة العبارة، ثم نقيس المعنى الذي نريد التعبير عنه على المعاني التي تدل عليه الصيغ[13]، ومن هنا ندرك أن وراء إحالة الضمائر علاقات بين افكار وانفعالات لا يتحكم فيها الراوي وإنما تتسلط عليه وتفترض، وتولد ولادة طبيعية لا قيصرية، فمن خلال اللغة تظهر جوانب اللاشعور التي تتحكم في المبدع. فالإحالة في قوله:

-وهكذا رجعنا إلى البيضاوات في أقل من ربع ساعة.

- كن يجففنَ شعورهنَ.

- بغنج العذراوات اللواتي يشعرنَ باعتزاز.

- لأنهنَ يملكنَ شيئا يتعلق به مصير.

أحدثت الاتساق في هذا المقطع بفعل الضمير المستتر «هن» والضمير الظاهر «ن» ؛ أي أن الضمير العائد جاء مخفيا حينا وملفوظا مطابقا حينا آخر، فلا يمكن معرفة شعور الراوي بجمال الفتيات دون الرجوع إلى السطر الأول من المقطع، وبالتحديد كلمة «البيضاوات» كما لا يفهم العنصر الإحالي «النون» في «كن، يجففن، شعورهن، يشعرن، لأنهن، يملكن» إلا بالعودة إلى عبارة «رجعنا إلى البيضاوات». فنجد تنامي في وصف البيضاوات من خلال إضافة عناصر دلالية جديدة صنعها الراوي؛ ويستمر بوصف محاسن النساء متنقلا بينهن، فيصف احداهن فتنت رفيقا معه.

- كانت كبراهن التي فتنت البقاليّ.

- لا تتجاوز السابعة عشرة.

- هيفاء سمراء.

- ملتهبة اضاف البحر إلى سحرها لوناً برونزياً خمرياً.

- وكان الماء يقطر على وجهها وبشرتها.

في الرواية نجد تكرار ضمير المتكلم وهو ما يسميه البنائيون «الرؤية مع Vision avec»، وهي رؤية تسمح للراوي بأن يشغل حيزا في مجرى الأحداث، أي أنه واحد من شخوص الرواية كما تسمح له أيضا بأن يعرف عن الشخصيات ما تعرفه هي أيضا عن نفسها، ومعنى هذا أن هناك حقيقة ثابتة عن سلوك وهوية الأشخاص تنتقل بينهم هم أنفسهم[14]. البطل في الرواية «سي الشرقي» هو نفسه الراوي -كما ذكرنا- يتحدث عن نفسه ويعرف به، قائلا: «**ماذا كنتُ أطلب أكثر من هذا؟ أيحكم الغريب بأكثر من أن يجد جميع ما يحتاجه على بعد لا يتجاوز عشر خطوات من البار إلى الجزّار؟ أحسستُ بعد خمس وعشرين سنة من الحرمان والاضطهاد والقسوة والصراع السياسي والسجن والفصل والعطالة أني سقطتُ في جنة يحسدني آدمعليها.**»[15]. الراوي يعرّف بنفسه ويتجاوز أزمة غربته في اختياره الواضح للمكان الذي سيستقر فيه، فضلا عن ذلك نجده يصف الشخصيات الأخرى ويعددها ويرسم ملامح بعضها، قائلا: «**في صباح ذي شمس دافئة أواخر نيسان، أشّرَلي سي إبراهيم فعبرت الشارع تلقفني سي الوكيل، كلفني ممتناً بإيصال طابع نادر إلى سي صابر، وبادرني سي إبراهيم وهو يرفع صندوق شليك بيده، مزهواً: أتزرعونه في بلدكم؟**

- لا..

لم أرَ غير سي صابر كان يتناول ملفّاً إلى يسار الباب، فيحجب ما وراءه.

- هتفت: جئتك بفطور

- ضحك: كم شربت البارحة؟

وضعت العلبة الصغيرة على المنضدة فوق الأوراق، كان رأس الشليكة الأحمر فوق تكوينها البرتقالي يرسل لألاءه المثير: تفضل يا سي:

- أعرفك سي الحبيب فوجئت به يجلس إلى يساره بهدوء، وينظر إليّ بتمعن، صافحته، نهض قليلا، وانحنى.»[16].

ثم يذهب أكثر من ذلك في تفصيل سلوكيات الشخصية ورسم ملامحها بصورة دقيقة، كما عمل مع شخصية «سي الحبيب» إذ أخذ وصف هذه الشخصية وتصنيفها حيزا كبيرا، نجد سلطة الراوي في الوصف كبيرة ونراه يصور عالما متكاملا وشخصيات يتوافق سلوكها مع صفاتها الذاتية، نذكر من ذلك قوله: «**ابتعدتُ إلى الشباك، لم أكن في حالة نفسية تسمح لي بمجاراة الحوار الذي بدأ شائكا ومتقطعا مليئا بالرموز. كنت أعرف وجهة نظر سي الحبيب بشكل مفصل وآراء الناس أيضا.**»[17]. الضمير الظاهر في «ابتعدت» والمستتر في «أعرف» فيهما تلازم طبيعي تشي بحالة الاتساق، فكلاهما

يتحدث عن حالة الراوي وانكسار نفسيته، وهي حالة تفاعل مع هاجس الألم والحزن الذي يطارد «سي الحبيب»، فالضمير في الفعل الناقص «كنت» وهو اسمها، والضمير المقدر في «أكن» كلاهما يتحدث عن هذا التفاعل الذي أقحم الراوي نفسه فيه بوصفه شريكا في حوار وليس طرفا فيه...

إن قصدية الراوي تطلب مظاهر التعلق الشكلي للوقائع اللغوية على سطح الخطاب الروائي، وربطها بواقعه الاجتماعي ومتغيراته وتقلباته، لذا نلحظ أن الراوي أفاد من اسهامات لغة الحكي وما تقدمه له من مرونة في حشد الضمائر ومرجعياتها، ثم تداعي أفكاره والهواجس التي تراوده جعلته ينوع في الضمائر ولا ينفك من اتساقها النصي. فضلا عن ذلك تنوعت الضمائر في رواية «زنقة بن بركة» وتباينت مكانتها تبعا لتنوع الشخصيات ودرجات تقربه منها، كما أن عودة ضمير المتكلم في الخطاب السردي ارتبط بعواطف الروائي نحو قضيته وتصوراته تجاه واقعه وقناعاته بقضيته... وحين استعمل الإحالة بضمير المتكلم ربط النص بشخصه وقرب الشخصيات الأخرى نحوه، فلم يجعل من خطاب الرواية مجرد محاكاة جافة، بل صنع فضاء نفسياً ومقاما أسلوبيا خاصا يقتضه الخطاب السردي في الرواية.

✓ **تتابع الأفعال:**

تتبع حركة الأفعال في الرواية أسلوب عمد إليه المؤلف من أجل بناء تراكيب تساعد على توظيف الصورة الحسية والتجريدية، من ذلك : «**وفي الفترة التي قضيتها أغطّ في نوم عميق، كانت هناك أصداء أصوات انثوية رقيقة، لمسات، محاولات جادة لا يقاضي. افتح عيني على أثرها فتلتصق بجفوني صورة امرأة حبيبة، هائلة الجمال، مجللة بالأزرق، تغوص معي في أحلام عريضة، اتبع خيالها فوق الغيوم ألمس يدها الخارجية من شباك طائرة، أشد على أصابعها خوف السقوط لكنها تسحب يدها وهي تضحك فتملأ الدنيا سعادة، أسقط فأراها تحتي تسقط وموسيقى ثرة تنبعث من ضحكاتها.**»[18]

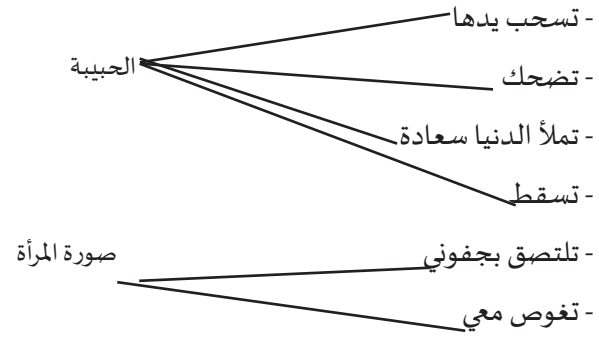
تتراسل الأفعال في هذا النص بشكل واضح، مترابطة الواحد يتلو الآخر، مقسمة من حيث إسنادها للفاعل إلى مجموعات تمثل المجموعة الأولى سرداً ذاتياً، سرداً يمثل الروائي المشارك، والعليم، والمتمركز في وعي البطل يحتفي بمرونة التنقل في زمن واحد، واختراق وعي القارئ؛ وهي:

- قضيتها
- أغط في النوم
- افتح عيني
- أتبع خيالها

أفعال مسندة إلى المتكلم (الراوي)

- ألمس يدها
- أشد على أصابعها
- أسقط
- فأراها

ويتشكل أيضا في النص صوتان هما: صوت الحبيبة، وصوت صورة الحبيبة.



هذه الملازمة النحوية من حيث إسناد الأفعال مرة إلى ضمير المتكلم الغائب ومرة أخرى إلى ضمير المخاطبة الغائبة، يحاكي مضموناً أنثوياً، ويحاوره بوعي وإدراك وإحساس. عمد إليه الراوي وخلق منه توازنا بين الجمل؛ إذ يتعالق حدوث الفعل بشكل منتظم ومترابط من دون أن يستعمل أدوات العطف، فتبدو الجمل متساوية من حيث الصياغة والجرس الموسيقي الداخلي، يغيب فيها كلها الفاعل باستثناء جملة «تلتصق بجفوني صورة امرأة».

شكلت الأفعال على امتداد الرواية هاجس السعي عند الروائي في اختيار الفكرة وتقديمها، وتحقيق أمنيات شخوص الرواية إذ لكل شخصية أمنية تحاول تحقيقها، أو استردادها...

وتبدو أغلب أفعال الرواية متراسلة مترابطة لتحقيق منظومة لغوية خاصة، تحفظ لروائي العراقي سعيد محمود سلطته الأسلوبية، وتترك هذه الأفعال للقارئ ردود فعل تفتح الاشتهاء نحو المتعة والمفاجأة.

✓ **الاستدراك:**

كان الراوي يدرك شغف المتلقي بكلّ ما يناقض الكلام أو يخالفه، وفضوله في معرفة الغموض وما يتطلب من الاستدراك في الكلام، لذا أكثر من الروابط التي تنظم العلاقات الكلامية المستدرك عليها، ومنها: «لكن، بينما، بالرغم، مع أن، مع ذلك، حتى...» من أمثلة الاستدراك في الرواية **قوله: «أضافت كل**

الرجال يحبونني، يخضعون لي، لكني لم أجد الحب العظيم الذي يجعلني أجثو على ركبتي في سبيل إبقائه والاحتفاظ به، وها قد وجدته في شخص سي الحبيب.

- لكنه لم يحبك

- ربما، لكنه إذا أحب فسيحب بكل ما يملك...»[19].

يحاول الروائي في هذا النص استمالة الحبيبة وهي تصف له حياتها وحب الرجال لها، استعمل الروائي الرابط الاستدراكي «لكني» لتفسير مشاعرها، ثم يستدرك مرة أخرى بالرابط نفسه منعرجا بالخطاب الروائي لبناء الحدث له، ومحاولة إقناع الحبيبة بترك فكرة حبها لسي الحبيب، تستدرك مرة أخرى وتحاول إقناع ذاتها والبقاء عل حب «سي الحبيب» فالاستدراك هنا ربط بين رغبتين متقابلتين، جعل من القارئ منتظراً لمعرفة رغبة المرأة في البقاء على حب «سي الحبيب» أم عدمه.

وفي موقف آخر، يقول: «**الماضي موجود في الجرائد نعلم به أكثر من الغرباء، تكلم عن الحاضر لسعتني كلمة الغرباء لكنها لم تجرحني، لو سمعت هذا الرد الجاف من أي شخص لانزعجت، لكن أسلوبها، صوتها، سحرها، جعلني أعجب من نفسي، من تجاهل الإساءة.**»[20]

على الرغم من انزعاج السارد من طريقة طرح السؤال من قبل السائلة نلحظ أن الاستدراك يبنى هنا على دلالة الحدث الزمنية، فالحدث جزء من مبنى فعل، والزمن صيغة دلالتها وقوع الفعل، والاستدراك ربط بين الدلالتين وفق توافق البنى الحدثية الزمنية مع الشروع والاستمرار في السرد الآني.

وفي هذا النص الخيالي الذي يحاول فيه الراوي ملأ الفراغ العاطفي في حياته، فيتصور عشقه لمرأة حبيبة هائلة الجمال مجللة بالأزرق -كما يصفها- تغوص معه في الأحلام يتبدى الأستدراك بصورة جمالية أكثر تماسكا، وذلك حين يقول: «**أغط في نوم عميق... اتبع خيالها فوق الغيوم، ألمس يدها الخارجية من شباك الطائرة أشدّ على أصابعها خوف السقوط، لكنها تسحب يدها وهي تضحك فتملأ الدنيا سعادة، اسقط فأراها تحتي تسقط وموسيقى ثرة تنبعث من ضحكاتها فتذيبني ثم تستقر على الأرض نقطة سماوية بعيدة، فيزول هلعي، لكني ابقى معلقاً بين الأرض والسماء، وهي تتمرغ في العشب تحتي.**»[21]

ثالثا: المستوى الدلالي:

ترشح الرواية بتماثلات أسلوبية أكسبتها جمالية فنية، وعمقت بعدها الدلالي من ذلك:

أ. الصورة التشبيهية:

تنوعت مصادر الصورة التشبيهية لتعدد الأصوات وتفاعل المعمار الفني للعناصر الروائية، إذ أن لغة الرواية لغة تلقائية تولد في لحظات الإبداع التي ترتبط بالسياق النفسي للكاتب. أسهب الروائي في وصف المكان وأضفى عليه مشاهد شخصية وجدانية ففي هذا المشهد السردي يتعانق المكان مع الزمان في قوله: «**كان يقول إنه يحسّ أن المدينة كلها منزله -فضالة- فالخضرة الدائمة في هذه البقعة الصغيرة تنعش القلب، ترسم بيد رشيقة فنانة أرصفة حالمة تزغرد، ذات أنفاس مبهورة، وممرات إسفلتية دقيقة صارخة، وبين فسحة وأخرى يندلع شلال ورود قرمزية وبنفسجية وصفراء محاطة بأخرى في ألوان شتى، تاركة المدينة رقعة شطرنج تُبدي حدائق غير مسيّجة، غابات صغيرة تحتضن الطرق في كلّ منحى وممر. وفي الفجر تغرق المدينة في ضباب هلامي هائل، لا يلبث أن يتفتّت مرغوبا أمام أشعة الشمس التي تحيله إلى قطرات ساحرة تبلل كل شيء، لكنها تترك على أوراق الشجر دموعا كالدرر اللامع يتوهج تحت الأشعة الحنون.**»[22] نجد صورة المدينة «فضالة» في عين أحد ابطال الرواية «سي الحبيب» يرويها لنا الروائي، صورة تتماهى مع نسيجه النفسي، وتمتد لتتماهى مع الشخصية في آن واحد، وهذا التمازج الوجداني قدمه الروائي بلغة شعرية تمازج فيها ايقاع الصورة وأطيافها الوجدانية؛ وبالعودة للنص لتحديد الصور التشبيهية نجد منه محذوف الأداة، كقوله:

- تاركة المدينة رقعة شطرنج، الأداة محذوفة والتقدير «كرقعة شطرنج».
- غابات صغيرة تحتضن الطرق، الأداة محذوفة، التقدير «كغابات صغيرة تحتضن الطرق».
- دموعاً كالدرر اللامع يتوهج، الأداة مذكورة «تشبيه مفصل مجمل».

الروائي يمتلك حساسية إزاء سحر المكان لذلك جسده وفق منظوره الانطباعي المتوافق مع بطل الرواية، فنجد صورة الزمن تمتزج وجدانيا مع حالة المكان، ففي الفجر تغرق المدينة بضباب هلامي هائل، وتأتي أشعة الشمس لتفتت الضباب فتحيله إلى قطرات تترك على أوراق الشجر دموعا كالدرر اللامع المتوهج... فالفجر والضباب وأشعة الشمس عناصر فنية تتداخل مع المكان، تشكل المكونات النفسية للشخصية، وهي حاجة نفسية أكثر من وصف تقني في جسده الروائي بلغة ليست دخيلة بل لغة إحساس شعري.

تبرز في الرواية تقنية أنسنة وصف الأشياء مستعيناً بالتشبيه، ينتقل معها المتلقي من فضاء سرد الأحداث إلى تأملات شاعرية، كقوله: «**وكأن الصوت يجمع بنغماته خيوطاً تلتفُّ على مقاومة أي رجلٍ فتسحبه نحو تلك**

الطاقة المندلعة من العينين المحرقتين ليذوب في نارها لم اضبط نفسي وقفت، حدّقت فيها، وجه يحوي من الحلاوة ما يكفي نصف فتيات العالم.»[23] وكقوله: **«ابتسمت: قبلتني في جبهتي قبلة خاطفة: أتكفي هذه؟ مرّة أخرى، على الرغم من أني كان يتنازعني شعور ثائر لمعاملتي كطفل مدلل.»**[24]

لقد كانت الصور التشبيه مستمدة من واقع بيئي، تثير بالموازاة وصفا خياليا لما تحمله من إشارات صريحة تشي بتماثل فني بين المشبه والمشبه به، وتبقى أداة التشبيه عاملا فعالا في المقارنة بين طرفي التشبيه.

ب. الصورة الاستعارية:

في رواية «زنقة بن بركة» أخذت الصورة الاستعارة التشخيصية مساحة واسعة ولاسيما في وصف المرأة ونخص بالذكر قريبة الجزائري، إذ وصف مفاتن جسمها بأوصاف عدة غلبت على صورة الوصف الطابع الاستعاري التشخيصي، الأكثر عمقا في الوصف، إذ يضفي المبدع فيه الصفات الانسانية على الأشياء الجامدة، فتبدو أشياء متحركة، تعمل، وتتأمل، وتمارس شغبها، وتواصل فعل الإبداع... فاسمعه يقول: «**أهدابها الطوال ترسم على بياض خديها أشعة شمس سوداء متناسقة.**»[25] الاستعارة في تشخيص الأهداب وهي ترسم أشعة الشمس على بياض خديها، والرسم صفة وعمل الإنسان وليس أي إنسان بل إنسان فنان متمرس يتقن رسم الوجوه وتفاصيلها وتقاسيمها، ويقارب بين الألوان، لأن أشعة الشمس ذهبية وليس سوداء كما ذكر المبدع، فعلى الفنان أن يتقن الإبداع التشكيلي ووضع مقاربة وصفية تخيلية لتلك اللوحة وكل هذا نجده في أهداب المرأة الموصوفة.

تشكل الصورة الاستعارية التشخيصية لغة شعرية تجسد المعنى وتقارب في جعل الشيء الجامد شيئا متحركا متفاعلا ومتماهيا مع الحدث السردي، من ذلك قوله: «**قالت العبارة الأخيرة بشكل مشفق، وكانت موجات صوتها المعذّب رحلة ممتعة فوق النجوم في ارتفاع وانخفاض يهيمان بي وأنا أحلّ ألغاز الحروف البشرية.**»[26] وقوله: «**كانت ترتدي ثوبا أبيض يتموج برشاقة حركاتها الرّاقصة، ويشتد التصاقا عند الكشح الرّقيق لكنه كان يندلع عند الصدر وينتهي عند الكتفين ليخرج زندين بضّين كادا لرقتها يسيلان.**»[27] وأيضا: «**كان هذا الثوب الثالث الذي يتحدث بصراحة واضحة عن جمال ثدين عامرين بالفتنة والجمال خلال اليوم.**»[28]

إن هذا الاشتغال على الصورة الاستعارية التشخيصية يعكس لنا الغنى الرائع الذي تتميز به صور المبدع في الرواية، ولا يمكن في هذا المقام إعطاء معطيات عددية لهذه الصور وإن كانت تفيدنا في تقديم فكرة أولية

عن تواتر وتوزيع عنصر الصورة الاستعارية التشخيصية، وتحديد عددها عن غيرها، لكن اكتفينا بهذا الكم من الصور الاستعارية التي تعطي انطباعاً كافياً عن المجال الحقيقي للصورة الاستعارية في رواية «زنقة بن بركة»، والتي لا تخرج عن الطابع العام لجنس الرواية، كفن تشخيصي بامتياز. يهدف إلى تقديم أشخاص وأحداث مقنعة للمتلقي بواقعيتها في تفاعلها مع عنصري الزمان والمكان.

رابعا: المستوى الصوتي:

أ. بنية التضاد:

لا ينهض هذا المتغير الأسلوبي على تبيان قدرة المبدع في الإتيان بالمتضادات لإثارة الدهشة والتأمل، بل التلذذ باكتشاف المتلقي لموهبة المبدع في ايجاد العلاقات بين الألفاظ المتضادة أو المتباينة فضلا عن الجرس الموسيقي لاسيما إذا اقترب المتضادان أو المختلفان في البنية الإيقاعية والصرفية.

إن رواية «زنقة بن بركة» دخلت مخاض التضاد، من خلال مجموعة من العناصر منها:

- ✓ السرد الذاتي للراوي والسيرة الغيرية.
- ✓ ما عرضه الراوي في إشكالية تعدد المواجهة بين شخصية «سي الشرقي» وشخصية المرأة ونقصد «رقية قريبة الجزائري»، التي كان مبهورا بجمالها، دقيقا في وصف مفاتنها وكل حركاتها.
- ✓ ولا يخفى أن الرواية -عموما- أكثر الأنواع الأدبية قابلية لامتصاص الفنون البلاغية بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى، والتضاد من هذه الفنون التي تتجلى من خلاله صور السرد وفاعلية الشخصيات وتفاعلها.

وبتصفحنا لصور التضاد في الرواية نقف على قوله: «**كان سي الحبيب قد أُجبر على الإقامة في «المحمدية» إثر الأحداث العاصفة التي طحنت البلد أوائل الستينات، وكان هارباً في طريقه إلى الشرق حينما أُلقي القبض عليه، ولم ينقذه من حبل المشنقة سوى الجلطة القلبية الشديدة التي طرحته وقتا طويلا معلّقا بين الحياة والموت في سجن المستشفى، في عناية الأطباء وممرضين يخفون تعاطفهم بقناع متجهّم من تأدية الواجب، وحين انتهت الأزمة بسلام بإهمال المسؤولين البالغ...**»[29]

الراوي لم يتكلف المجيء بالتضاد صنعة وإنما السياق السردي فرض هذه المتغيرة بأشكال عدة، لتكوّن الصورة الواقعية المؤثرة؛ نجد التضاد في (الحياة / الموت) كلمتان متضادتان في المعنى في دائرة المفارقة السردية، إذ لولا مرضه وإصابته بالجلطة القلبية الشديدة التي طرحته وقتا طويلا في الفراش لكان ميتاً.

ب. المقابلة السياقية:

نعثر في النص ذاته على مقابلة سياقية، وفي هذه المقابلة يُنظر فيها إلى موضع البنية وعلاقتها بالبنى التي تجمعها علاقة البدلية، أو ما يسمى بالمقابلة المعجمية... هذا النوع من المقابلة لا يعتمد على المرجعية اللغوية للألفاظ وإنما على موقعها السياقي الدلالي، نلمس المقابلة في موضعين في هذا النص:

- «عناية الأطباء وممرضين يخفون تعاطفهم بقناع متجهّم من تأدية الواجب» أي هناك تعاطف وحب إلى هذا المناضل لكن خوفهم من بطش السلطة، وقوانين تأدية الواجب يخفون حبهم له.
- «وحين انتهت الأزمة بسلام، أحيط بإهمال المسؤولين البالغ»، يفترض أن يكرّم ويأخذ حقه مقابل ما قدمه من تضحيات وبطولات نضالية أوصلته إلى حبل المشنقة. يفترض أن يكرّم حاله حال المجاهدين الكبار الذين جاهدوا الاستعمار الفرنسي، لكن وقوف بعض الانتهازيين ضده حال دون ذلك...

يجد المبدع في المقابلة السياقية مرونة في التعبير، فهي تفصح عن قدرته على التصرف غير المقيد بالتقابل اللغوي الحرفي للألفاظ، مما يمنحه طاقة دلالية جديدة ويسبغ على المقابلة عمقا أو يجعلها أكثر قدرة على رسم صورة أو تصوير حركة، ومثل هذا وجدناه كثيرا في رواية زنقة بن بركة، من ذلك قوله: «**ضحكت بغنج، حدّقت بي: ألم تتعجل؟ كل هذه المدة تقضيها معي ولا تعرف اسمي! ابتسمت: أنت قريبة الجزائري فقط: وقفتْ ذاهلة، زوت ما بين عينيها، عادت جلست على السرير: يا للمسكين! استمرت تضحك، أضافت من دون أن تسمح لي بالكلام، وقد أدركت أنها هي المقصودة في أحلامي: ضحية جديدة. أخذت أضحك أنا أيضا كنت مثارا ولا أعرف كيف أسيطر على تلك الإثارة، تجهم وجهها قليلا لكنه لم يفقد فتنته: لا أستطيع أن أحبك، فاقطع الخط.**»[30]

تظهر في هذا النص ثلاث مقابلات سياقية ساعدت اثنتان منها على تطور الحدث في المقابلة الثالثة، وهي تعد ذروة النص فنجد في الأولى مدة معرفته بها، وهي مدة تعد طويلة ثم عدم معرفة اسمها مع طول مدة معرفته بها، والثانية «تجهم وجهها قليلا ولكن لم يفقد فتنته»، والثالثة وهي ذروة الصراع العاطفي، إذ «سي الشرقيّ» كانت أحلامه وردية اتجاه قريبة الجزائري، وكان يأمل أن يقطف أزهار حبها ويرتشف من عبيرها، لكن ظنه ذهب بعيدا، فهي تحب ذلك المناضل والبطل الأسطوري «سي الحبيب» بالرغم من انشغاله بحياة أخرى، وأشياء بعيدة كل البعد عن العواطف وحب النساء، نؤكد ذلك بقوله: «**سألته: ما رأيك يا سي الحبيب؟... نعم يا سي الحبيب: ما رأيك في الحب؟**

- ابتسم: لا أفهم قصدكِ

- ألا تعرف معنى الحب؟

- بلى، أنا أحب الناس.

- بدأ الحب يتكسّر بين شفتيها: وأنا من هؤلاء الناس؟

- هزّ سي الحبيب رأسه: نعم.

فهي لا توافق أن تكون من ضمن الجميع، تريده حبا خالصا لها لوحدها، لكن سي الحبيب لم يتغير بالرغم ما شاهده من مفاتن امرأة جميلة جدا عرضت عليه حبا، فكان ينظر إلى الأمر كمتفرج ليس أكثر.

في هذه الرواية تظهر لنا المقابلة السياقية بشكل واسع لاسيما في رسم صورة المحب وسلوكياته، وحين يسند صورة التعب ومعاناة والهموم إليه وصورة تقابلية أخرى هي صورة طرف آخر لا يظهر له الوجد، وقلبه الذي برح به الوجد والسقم، وصورة تقابلية أخرى هي صورة المحبوب تخلو من حبه له. وبهذا تعكس المقابلة السياقية في الرواية صورة ثلاث شخصيات: الراوي نفسه ورقية وسي الحبيب. تعكس حالة الانفصال والانفصام بين هذه الشخصيات.

خاتمة:

في نهاية هذه القراءة الاستقرائية الأسلوبية لرواية «زنقة بن بركة» أسجل مجموعة من النتائج التي توصلت إليها:

1. الخطاب السردي في رواية «زنقة بن بركة» يعرف نوعا من التماهي بين شخصية المبدع وشخصية «سي الشرقي» أحد أبطال الرواية، وتدخل في أحداث الرواية وتتعالق مع الشخصيات الأخر كذلك، مما يسمح بملامسة حلول ذات المبدع في الآخر، لتبقى الذات هي الشخصية المحورية فتخلق رؤية جديدة هي «الرؤية مع».

2. الرواية تظهر على شكل سرد قصصي واحد لا يتباين فيها الزمن، وكأن أحداثها جرت في زمن واحد، زمن قصير فهي تفتقر إلى تقسيم يراعي تسلسل الفصول فصول كما جرت العادة في جنس الرواية، لكننا نجد وقفات هي فرصة لاسترداد الأنفاس إن جاز الوصف، إذ قص الروائي أحداثها قطعة واحدة من ناحية، وانطبق المبنى على المعنى باتساق آخذ مهر دون استطالات سردية، أو إفاضات وصفية، وفي بعد عن أي حشو لغوي زائد أو إيغال مفرط في معاينة الحوادث.

3. وراء إحالة الضمير علاقات بين أفكار المبدع وبين انفعالاته، لا يستطيع التحكم بل تفرض عليه نفسها، فتنوع الضمائر وتنوع خصوصياتها ناجم عن تنوع عواطف الراوي.

4. عمد المؤلف إلى ترتيب حركة الأفعال من حيث هي حركة الفاعل، من أجل بناء تراكيب تساعد على توظيف الصورة الحسية والتجريدية، وشكلت هذه الأفعال هاجس السعي عند الراوي في اختيار الفكرة وتقديمها، ثم تحقيق أمنيات شخوص الرواية على امتداد أحداثها.

5. عمد المبدع إلى استخدام أدوات الاستدراك خاصة «لكن» مع إسنادها إلى الضمير، وغايته ربط دلالات الأحداث وفق البنى الكلامية، وشرح وتوضيح الغموض الذي يقف أمامه المتلقي بشغف كي يفهمه.

6. كانت لغة الرواية لغة تلقائية ولدت لحظة الإبداع لذلك نجد تنوعا في الصور، لاسيما الصور التي تقوم على التشبيه، والتي ترتبط بالسياق النفسي الإبداعي. وكانت صوره مستمدة من واقع بيئي وتثير بموازاة ذلك وصفا خياليا، وهي إشارة واضحة إلى تماثل فني بين طرفي الصورة التشبيهيةالرئيسين.

7. أخذت الصورة الاستعارية التشخيصية «الاستعارة المكنية» حيزا مهما في الرواية، لما لها من حيوية كبيرة تمتح مصادر مشعة تحيل على جمالية النص وطرائق اتصاله بالمتلقي، وتشخص الجماد وتجسده بهيئة كائن حي وسبيلها في ذلك الانزياح باللغة الاعتيادية إلى غير المألوف والمعتاد.

التضاد في «زنقة بن بركة» مفعم بدلالات نهضت بها السياقات، وكان قد خرج من مستواه المعروف إلى مستوى أسلوبي أكده طبيعة الخطاب السردي في الرواية، فالمقابلة السياقية التي تعتمد على المرجعية اللغوية أخذت حيزا كبيرا، لأن المبدع يجد فيها مرونة في التعبير غير مقيد بالتقابل اللغوي الحرفي للألفاظ.

إحالات الدراسة:

(1) جاءت هذه الدراسة رغبة منا في إطلاع المتلقي العربي على هذا النوع من المنجزات الكتابية التي تؤرخ وتصف الواقع المغربي وأحداثه وشخصياته في فترة الستينات من القرن الماضي بعيون مشرقية، فضلا إلى أن رواية «زنقة بن بركة» فقدت في السوق بعد طبعتها الخامسة.

(2) رواية «زنقة بن بركة» كتبت سنة 1970. فازت بجائزة أفضل رواية عراقية سنة 1994 استعار محمود سعيد أجواءها من مدينة المحمدية، وهي مدينة ساحلية صغيرة مغربية، وبالضبط في شارع الزهور الذي يفصل المدينة، بطلها سي الشرقي/ الراوي. عربيّ جاء إلى المغرب للعمل كمدرّس، هاربا من الاضطهاد الذي عاشه في بلده العراق، و«سي الحبيب» المحكوم بالإقامة الجبرية في هذه المدينة، إثر الأحداث العاصفة التي عرفها المغرب في منتصف الستينات القرن الماضي. تبدأ الرواية في عطلة الصيف... تقدم لنا الرواية رصدا شرقياً لزقاق ابن بركة بمدينة فضالة / المحمدية، ونظرا محتشدا

بشخصيات لم تستطع الأقنعة المحلية أن تخفي قسماتها الحادة، وكانت عين الشرقي حادة وهي تزيح النقاب عن الوجوه المغربية وتخترق الأجساد والعقول المعذبة بقضايا مجتمع لم يتخلص بعد من سلطة الفقر والجوع والجنس...

(3) محمود سعيد روائي عراقي من مواليد مدينة الموصل سنة 1935. أكمل دراسته واشتغل معلما، كانت توجهاته يسارية تقدمية، لذلك اصطدم بالسلطة واستمر ذلك حتى غادر العراق مضطرا... كتب مئات المقالات في الصحف والمجلات. كما أن له أكثر من عشرين رواية ومجموعات قصصية، ويحتفظ بمسودتي كتابين في التاريخ وقواعد اللغة العربية ينتظران النشر... من مجموعاته القصصية: «نهاية النهار» نشرت في القاهرة 1996، و«طيور الحب والحرب» ونشرت في القاهرة 1997، و«المنسدح» وهي مجموعة قصصية نشرت سنة 2005، و«الجندي والخنزير» ونشرتها دار فضاءات في عمان، و«مساء باريس» ونشرتها الدار ذاتها سنة 2009.... ومن رواياته: «هل انتهت الحرب» ونشرت في دار الحياة ببيروت و«الموت الجميل» والتي نشرتها دار المدى بدمشق 1998 و«قبل الحب – بعد الحب» ونشرتها دار المدى بدمشق 1999 و«الضالان» ونشرت في بيروت 2003 و«الدنيا في أعين الملائكة» ونشرتها دار ميريت 2006 و«بنات يعقوب» ونشرتها دار فضاءات في عمان بالأردن 2008 و«الطعنة» ونشرتها دار فضاءات في عمان 2010 و«الشاحنة» ونشرتها دار شمس في القاهرة 2010 و«نطة الضفدع» التي نشرتها دار الغاوون في بيروت 2011 و«وادي الغزلان» ونشرتها المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2011... كما كتب مجموعة من قصص الأطفال بعنوان: «شجاعة امرأة» ونشرت سنة 1999.

(4) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص7.

(5) تحليل رواية زنقة بن بركة، حسين سرمك حسن، مؤسسة النور الثقافية، W.W.W alnoor.se/artiele.asp?id=90436

(6) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص16.

(7) المصدر نفسه، ص21-23.

(8) نفسه، ص25.

(9) قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، عمر عتيق، دار دجلة، عمان / الأردن، ص12.

(10) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص8.

(11) نفسه، ص10-11.

(12) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص33.

(13) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط5، 2006م، ص82.

(14) أسلوبية الرواية، مدخل نظري، حميد لحمداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص48.

(15) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص8.

(16) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص9-10.

(17) نفسه، ص42.

(18) نفسه، ص52.

(19) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص125.

(20) المصدر نفسه، ص27.

(21) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص52.

(22) المصدر نفسه، ص11.

(23) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص23.

(24) نفسه، ص55.

(25) نفسه، ص25.

(26) نفسه، ص155.

(27) نفسه، ص157.

(28) نفسه، ص167.

(29) محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص10.

(30) نفسه، ص55.

مراجع الدراسة:

- أسلوبية الرواية، مدخل نظري، حميد لحمداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، القاهرة، ط1، 1992.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، ط2، 1999.
- رؤيا الملك، دراسة أسلوبية، فاضل عبود التميمي، الناشر دار سردم للطباعة والنشر، السليمانية، العراق، ط2، 2009.
- زنقة بن بركة، محمود سعيد، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط5، 2013.
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
- قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، عمر عتيق، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2016.
- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط5، 2006.

«صناعة القول الشعري»
بين التأصيل التراثي والطرح الحداثي

«Poetic Saying Industry»

Between the traditional rooting and the modernist subtraction

الأستاذة: سعيـدة تومي(*)/ جامعة البويـــرة

الملخص:

ترمي هذه المقالة إلى الكشف عن المنجز النقدي التراثي وتفاعله مع معطيات النقد المعاصر، من أجل ذلك يمكن طرح الإشكالية على النحو التالي:

هل تشكّل منجزات النقد التراثي حـوارا معرفيا مع النقد المعاصر؟

✍ **ما هي قوانين صناعة القـول الشعـري في موروثنا النقدي؟**

✍ **أين تلتقي الشعرية في طرحها الغربي مع ما أقرّه النقد التراثي في صناعة القول الشعري؟**

Abstract :

This article aims to reveal the heritage criticism achievement and its interaction with the data of contemporary criticism, for this the problem can be posed as follows: Do the achievements of heritage criticism constitute an epistemological dialogue with contemporary criticism? What are the laws of poetic speech industry in our monetary heritage?? Where does poetry in its Western proposition meet with what has been approved by the traditional criticism in making poetic sayings??

(*) المؤلف المرسل: أ. سعيدة بن تومي

نص المداخلـة:

كان ولا يـزال التراث النقـدي العربي مرجـعا خصبا وفاعـلا في التأصيل والبحث عن جملة المرجعيات التي تشكّل منظومة النقد المعاصر، إنّه يفتح المجال أمام دراسات كثيـرة تسعى إلى تحيين الموروث النقدي مع النظريات النقدية المعاصرة من أجل تأسيس نظريـة نقديـة أصيلة.

عـرفت المقاربات النقديـة الحديثة تطورا كبيرا في قراءة كينونة الخطاب الأدبي بعيـدا عن الأحكام التعسفية الجاهــزة والقـراءات السياقيـة الخارجيـة التي أفضت إلى مغالطات وأحكام تحُـد من إبداعية الخطاب وارتقائه الفني، «فلم يعد الخطاب مشدودا إلى الأصول والمرجعيات خارج النصيّة، كما لم يعـد هناك تعارض حضاري، تقصى فيه جهود وخبرات، مثلما لم يعد للنص الغائب سلطان ولا فعـل خارق تستجيب له طبيعة الأدب ووظيفته»[1] فقد فرض النص وجوده كنص إبداعي له بنية خاصة ونظام مستقل.

ويُطـرح مصطلح «**الشعـريـة**» في الدراسات النقدية المعاصرة ليحيل الى النظرية التي تبحث في شــروط هذا النظام وقـواعـد بنائه، لتكون بذلك «رؤية ثورية شملت تفاصيل الخطاب الشعري وايقاعاته التي ازدادت بها المسافة اتساعا ووضوحا»[2] ما يكشـف عن جماليته وانفتاحه، فقوانين اللغة هي التي ترتقي به من «**النـص/ الكلام (الدلالة المعجمية)**» إلى «**النـص/ الإبداع**» الذي يخالف المعهود ويخترق النظام السائـد ليرسم ملامح نص جديد مغاير تماما. ولهذا تسعى هذه الورقة البحثية إلى مناقشة جملة من الإشكالات أهمها:

- **هل تشكّل منجزات النقد التراثي حـوارا معرفيا مع النقد المعاصر؟**
- **ما هي قوانين صناعة القـول الشعــري في موروثنا النقدي؟**
- **أين تلتقي الشعرية في طرحها الغربي مع ما أقرّه النقد التراثي في صناعة القول الشعري؟**

تعـد الشعريـة (Poétique) من أهم المقاربات النقدية المعاصرة التي استهدفت قراءة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية والفنية من الداخل بحثا عن أدبيتها الوظيفية أو شعريتها الجمالية. ومن ثم فهي نظرية معرفية ونقدية علمية تعنى بدراسة الفن الشعري بصفة خاصة، والاهتمام بالفنون الأدبية بصفة عامة.[3]

إنّها نظرية تحاول تفسير الظاهرة الأدبية وفهم شعرية الأدب والكشف عما يجعل الأدب أدبا أو نصا شاعريا، بالبحث عن قوانينه الداخلية، إنها «معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل (...) تبحث

داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه».[4]

لقد أكد ياكبسون أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى إنها حالة خاصة رغم كل شيء، تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المُسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لهما وزنها الخاص وقيمتها الخاصة[5]، وهو ما يعني أنّ الدلالة المعجمية لا يمكنها أن تحقق الشاعرية في الخطاب الأدبي، إنّ الجمالية تقوم على مبدأ المفارقة والتجاوز الذي يضمن المتعة الجمالية بين النص والقارئ.

إنّ المنظومة النقدية المعاصرة تجاوزت حدود المرجعية السياقية و«ما عادت غاية الدراسة صياغة كلام فضفاض عن النص أو تلخيص فطن للعمل الملموس، وإنّنا اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تقدّم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تُظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة وسيصبح العمل عندئذ مسقطا على شيء آخر غير ذاته كما هو الشأن في النقد النفسي أو الاجتماعي، ولكن هذا الشيء الآخر لن يكون غير بتية متجانسة معه بل سيكون بنية الخطاب الأدبي نفسها، ولن يكون النص النوعي إلاّ حجة تسمح بوصف خصائص الأدب».[6]

لقد تحوّل النص إلى قراءة في جمالياته وكينونته الداخلية التي تجعل منه حالة خاصة من الإبداع بعيدا عن الانفعالات والمرجعيات النفسية والاجتماعية والمواقف الايديولوجية والفلسفية، إنّ الشعرية تؤسس **لنص الدهشة والغرابة والتجاوز.**

وفي مقابل ذلك لم تكن المنظومة النقدية التراثية لتغفل عن «**قوانين الصناعة الشعرية**» وهو ديوان العرب، الحامل لعلمهم والحامي لمفاخرهم، ولكن الحديث عن الشعرية العربية يقودنا إلى تفاصيل كثيرة ترتبط ارتباطا وثيقا بنمط التفكير العربي في مراحله المختلفة سنقف عند محطاتها المتعاقبة والمتغيرة في هذه الورقة البحثية.

لقد اهتمت الشعرية العربية القديمة بنظرية الأدب نقدا وتجنيسا وتوصيفا وتصنيفا، كما يبدو ذلك جليا عند قدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوي، والباقلاني، وابن وهب، والخفاجي، والعسكري، والجاحظ، والكلاعي، وابن رشيق القيرواني، وحازم القرطاجني، والسجلماسي، والقلقشندي... ومن جهة أخرى كانت هناك اهتمامات كثيرة بصناعة الشعر، وعمود الشعر العربي، ونظرية النظم، والمحاكاة والتخييل، كما اهتم النقاد والفلاسفة واللغويون والبلاغيون وعلماء التفسير بصناعة الشعر من حيث

المضمون والشكل والوظيفة، وركزوا على مظاهـر الإعجاز القرآني، وبلاغة الحديث النبـوي وبيانه، ودرسوا شعرية المتنبي، وأبي تمام، والبحتري، وأبي نواس، وغيرهم؛ فتوقفوا عند إشكالات شعرية ونقدية مهمة كقضية الغموض الشعري، وقضية القدم والحداثة، وقضية الطبع والصنعة، وقضية اللفظ والمعنى، وقضية بناء القصيدة الشعرية، وقضية الوحدة الموضوعية والعضوية، وقضية الصورة الشعرية، وقضية المعنى والإحالة، وقضية السرقات الشعرية، وقضية الإيقاع العروضي، وقضية رواية الشعر ونحله وانتحاله، وقضية البديع والتوليد الشعـري، وقضية النظم، وقضية صناعة الشعـر، وقضية المصطلح النقدي، وقضية البيئة، وقضية علاقة الشعر بالفلسفة والمنطق.[7]

هي محطات عديدة رسمت ملامح الاهتمام بقوانين الصناعة الشعرية عبر حقب متعاقبة من تاريخ الشعرية العربيــة.

1. القول الشعـروالسلطة المرجعيـة:

كان الشعر العربي في ظل سلطة الذوق الشفاهي محكوم بالانطباع الجمالي ومعهود الذوق «فقد كانت الهيمنة للمرجعيةالأخلاقية والأحكام الذوقية المعيارية التي فرضها الاعتقاد الجمالي بالبيت الشعري الواحد، وفرضها أيضا سلطان المقول الفني الجاهلي الذي أضحى الأصل والمرجعية، فضلا على الفكرة التي تنظر إلى اللغة على أنها مجرد شكل خارجي، غايته الزخرفة وهو ما كان يمتّع المتلقي ويثير رضاه، فكثر الكلام في فصاحة اللفظ المفرد وفي موسيقى الوزن والقافية».[8]

إنّ العلاقـة المركزيـة التي تحكمت في **صناعة القول الشعري** في مرحلتـه الأولى ـ والتي أسست للشعرية العربية ـ هي الربـط الواضح بين الشعـر والسماع، فلم يكن الشاعر الجاهلي، في هذا المنظور، ينشئ الشعر لنفسه ـ بل لغيـره ـ لمن يسمعه لكي يتأثر به، ومن هنا كانت تقاس شاعرية الشاعـر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السّامع، ما جعـل الشاعر مسكونا بهاجس المشاكلة والمطابقة بين ما يقوله وما يريده السامع وما هـو إلاّ «**المشترك العام**» وانعكاس للذوق الشائع.[9]

ولنتأمل قول ابن طباطبا في مؤلفه «**عيّار الشعـر**»: «وليست تخلو الأشعار من أن يُقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيُحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عَرفه طبعه وقبِلـه فهمه، فيُثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه...»[10]

إنّ الشاعـر في ذلك يستنبط قوانين القـول الشعري من الحياة العربية القائمة على ما يشترك بين

الأفراد وما يندرج ضمن الذوق العام، وهكذا «نُظِر إلى الشعر نقديا عبر معيار التأثير المطرب، وبُنيت الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب التي حوّلها الاستخدام السياسي الخاص إلى نوع من جمالية الايصال الإعلامي، بحيث يكون الشعر فنّا قوليا يؤثر بطريقته الخاصة، في نفوس الناس مدحا أو هجاء ترغيبا أو ترهيبا»[11]

والواقع أنّ الشاعر في الجاهلية يوجد بيولوجيا في موضع من تجب حمايته فوظيفته الطبيعية هي أن يقول أشعارا وأن يكون لسان حال عشيرته، إنّه يغترف لغته من المحيط السوسيوسياسي والديني والأخلاقي واللغوي الذي يقيّده تقييدا صارما، فهو يجد نفسه مرغما على قبول معايير تعبيرية ملزِمة تتوافق مع ما تقّره الأعراف القبلية والسلطة الجماعية.[12]

إنّ المتلقي العربي كثيرا ما كان يعتمد على السماع وسرعة البديهة الحاضرة لاستجابة اللحظة الراهنة ولهذا كان على الشاعر أن يبتعد عن الغموض والتشبيهات الغريبة والاستعارات المعقدة فلا مكان للعربي في مرحلة الشفوية للتفكير والاستنباط واستخدام العقل للفهم والتفسير حتى لا يكون شعرا بعيد الغلق كما أورد ذلك «ابن طباطبا العلوي» في مؤلفه «**عيّار الشعر**»: «و ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والحكايات الغَلِقَة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعدُ عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها».[13]

ما يحيل إلى أن **الشعرية العربية في زمنها الأول** تستقيم بالدلالة المعجمية الصريحة والواضحة وتضع شروطا لفصاحة المفرد وقرب المجاز للحقيقة وهو ما لا يتوافق مع الشعرية المعاصرة التي فرضت منطق التجاوز والابتكار.

إنّ الشعرية ليست جنسا أدبيا، ولا توّجها في الكتابة والتأليف تحكمه مبادئ وأصول إنما هي الطريقة أو المنهجية النقدية التي تهدف إلى استخلاص المكوّنات البنيوية للنص الأدبي، وتحديد أدبيته، واستقراء مجمل القواعد الجوهرية الثابتة التي تتحكم في توليد النص وإبداعه، فموضوع الشعرية هو الاهتمام بما يميز نصا أدبيا عن باقي الخطابات الأخرى،[14] والبحث عن سُبل ارتقائه عن العادي والمألوف.

إنّ الوظيفة الشعرية عند رومان ياكبسون هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة[15] وهي نظرية تتجاوز حدود الشكل الذي ما فتئ النقد الذوقي يصّر عليه.

لكن هذا التوجه إلى الخارجي بمختلف صوّره وتجلياته وحتمياته، لم يمنع جزءا من النقد التراثي، أن يتجه إلى الخطاب الشعري بالتركيز على خصوصيات التأليف فيه، من حيث كونه صنعة مخصوصة،

لكنها ليست صنعة الصانع، بل صنعة النص ذاته.[16] وهـو ما نلمسه في تقديم قدامة بن جعفر لحد الشعـر في مؤلفه «**نقـد الشعـر**»: «قـول موزون مقفى يدل على معنى»[17] وهي في حقيقتها قيّم معيارية تقّر بأنّ المعاني المختلفة تفتـرض بحورا مختلفة، ولهذا وجـب في صناعة الشعـر اختيار البحـر المناسب للمعنى المناسـب، ومن هذه القيّم أيضا القافية التي يجب أن تكون عذبة الرنين، حلوة النّغم، خصوصا أنّها شريكة الوزن في خاصية الشعر يضاف إلى ذلك جمال الابتداء وجمال الانتهاء أي براعة الاستهلال وبراعـة الخاتمة، [18] ذلك أنّ الابتداء أول ما يصل على السامع فيثير فيه الفضول لسماع ما يلي ذلك.

2. بلاغة الشعـر والنص الاستثنائي (القـــرآن):

جاء القـرآن الكريم ليشكّل دهشـة في نفـوس العرب وهم من عُرف بالبلاغة والفصاحة فأعجزهم بنظمه وبيانه، وكشـف عن عجزهم على مجاراته، ولهذا تصادفنا العديد من المؤلفات في تراثنا العربي التي بحثت في أوجـه إعجازه كـ «**مجاز القـرآن**» لابن عبيدة **(ت 209هـ)** و«**معاني القـرآن**» للفـرّاء **(ت 207هـ) والجاحظ (ت255هـ)** الذي ألّـف كتابا سماه «**نَظْم القرآن**» كما نجـد كتاب **الرّماني (ت386هـ)** في «**النكت في إعجاز القرآن**»، **والخطّابي (ت388هـ)** في «**بيان إعجاز القرآن**»، **والباقلاني (ت404هـ)** في «**إعجاز القرآن**» وكتاب عبد القاهر الجرجاني «**دلائل الاعجاز**».

لم يكن القـرآن الكريم رؤية أو قراءة للإنسان والعالم فحسب، وإنّما كان أيضا كتابة جديدة، تمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة وعلى مستوى الشكل التعبيري، وبهذا شكّل النص القرآني تحوّلا جذريا من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل.[19]

جمع **عبد القاهـر الجرجاني** في كتابه دلائل الاعجاز بين الذوق والقدرة على مخاطبة النصوص، وكشف عن إمكانات في فهم الكتابة ومعرفة كيف تتحقق الجودة المطلقة (النص القرآني) والجودة النسبية (النص البشري)، وهو من بادر إلى معالجة متميزة في اللغة وصياغة الجملة الشعرية حيث حددّ خصائص النظم وصفاته وتعليق ذلك بالإعجاز القرآني.[20]

إنّه في ذلك يركز على جودة النظم والمتعلقة بالتركيب النحوي وبذلك وضع **الجرجاني** مفهوما جديدا للنظم لم يسبقه إليه أحد من قبله فقال: «اعلم أنّ ليس «النظم» إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحـو» وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجّت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسـوم التي رُسمت لك فلا تخلّ بشيء منها».[21]

لقد انفرد الجرجاني بدراسة الخصائص النوعية للخطاب الشعري مؤكدا على أنّ اللفظ المفرد لا

يمكن أن يشكّل مزية خاصة، إنّ الشعرية لا تتحقق به مجردا أو بالتركيز على ترتيب حركاته وسكناته التي هي أبعد ما تكون عن الحدث الجمالي كطريقة في التشكيل مخصوصة.[22]

لقد كان **الجرجاني** على دراية بأنّ اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات، فليست الألفاظ بمهمة في اللغة، إنّما المهم مجموعة الروابط التي تقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللغوية وتلك الروابط هي المعاني المختلفة التي نعبّر عنها.

إنّ الجرجاني يشير إلى ترتيب المعاني النحوية في النفس التي على أساسها يقع التقديم والتأخير، الفصل والوصل وغيرها في المواقع النحوية في سياق تأليف الجمل، «فلا يقصد عبد القاهر من المعاني العامة للكلام أو المعاني المعجمية لألفاظ اللغة، وإنّما يعني المعنى النحوي الذي يكسبه اللفظ في السياق، والعلاقات الناشئة بين الكلمات في السياق».[23]

لقد جعل **الجرجاني** هذه العلاقات كائنة بين معاني هذه الألفاظ لا الألفاظ ذاتها، فالفصاحة لا تكون بين أفراد الكلمات بل تكون فيها إذا ضم بعضها إلى بعض، أي ترتيب الألفاظ يأتي تاليا لترتيب المعاني في النفس وهو التركيب الأساس في الشعرية لدى عبد القاهر الجرجاني وهنا وجب التحرر من الدلالة المعجمية وبذلك يكون «الشعر هو اللغة مركبة تركيبا جماليا مخصوصا والنظم الذي على الشاعر أن يعيه هو كيفية تأليف الكلام ليصير النص تشكيلا لغويا يكون فيه التحول من مستوى اللغة الأول (التقريرية) إلى مستوى اللغة الثاني (بلاغة الإيحاء)».[24] وهو ما تتباه الرؤية النقدية الحداثية التي أكّدت على أنّ الشعرية هي فعل التجاوز والارتقاء.

وللفكر عند عبد القاهر وجود مثير في الكشف عن معالم الشعرية لأن اللفظ يرمز إلى معناه الذي يحتويه إذ يتم ترتيب المعاني أولا في النفس ثم ترتيب الألفاظ على مثالها في النطق، واقتران اللغة بالفكر يستدعي أن يكون التفكير امتداد للغة المفكر[25].

وهي نظرة جمالية جديدة لم يعد فيها الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح على العكس من ذلك نقيضا للشعرية -كما رآها الجرجاني- فالجمالية الشعرية تكمن في النص الغامض الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعان متعددة، ليفتح المجال أمام القراءات الكثيرة.[26]

وهو التوّجه نفسه الذي سلّكه **الباقلاني** حين أكّد على وحدة القصيدة ووحدة السورة في تحليه إياهما في ظل دراسته لنسيج النص والتأكيد على أنّ الكلمة لا تكون قبيحة في ذاتها أو جميلة بذاتها، فقبحها وجمالهم مرتبط بالسياق الذي ترد فيه وبعلاقتها مع الكلمات التي تسبقها وتليها، وهي قراءة

جديـدة ومتقدمة في فهم البناء الكلي أو النظام الإجرائي للنص، والـذي يؤثر في تشكيل النص القرآني وتماسكه ويعمّق قدرته الإبلاغية التي كان لها الأثر في بناء العلاقات الكلية للنص.

3. الشعريـة العربيـة في ظلّ المعرفة (الفلسفة والعلم):

كان لاتصال العربي بالآخر المختلف معرفيا وثقافيا أثر فاعـل في تغيير كيفيات تلقي الخطاب الشعري أعاد النظر في تأصيله بفعل ما نُقـل للغة العربية من معارف وعلوم للثقافات اليونانية والفارسية والهندية. فاتسعت الثقافة العربية وتشعبت آفاقها وانتقل الشاعر من حياة البساطة في الصحراء الهادئة إلى صخب المدينة، وتغيرت الأجناس من وحدة الجنس العربي إلى أجناس مختلفة ومختلطة.

وقد شكّل ظهور أبي تمام تحوّلا نوعيا في القراءة النقدية فقـد تحوّل القول الشعري إلى صناعة مقصودة و«ينطلق أبو تمام في تجربته الشعرية من رؤية ترى أنّ الشعـر نوع من خلـق العالم باللغة»[27] فكان بذلك سبيل وصل ماضي شفاهي بحاضر كتابي يتوقف ترتيب شروطه الذوقية والمعرفية عن طريق إقامة نوع من التعارض بين طريقته الشعرية وبين الطريقة المألوفة في شعر سابقيه ويرجع ذلك إلى كفاءته اللغوية النوعية ومعرفته الدقيقة بأيام العرب وأخبارها وأمثالها، كما له قدرة فائقة على تذوق النصوص اللغوية المثالية.[28]

لتصبح الصنعة الشعرية قائمة على رسم علاقات معقـدة كثيفة إنّـه **نص اختلافي** ـ كما يسميه عبد الله الغذامي ـ يستند على مفهوم اللغة الإشارية، وهي اللغة التي تضع الشيء ونقيضه في آن واحد وتعنيهما معا، على أن ذلك يدخل في دائرة مفهوم التخييل[29] كما ورد عند النقاد الأوائل وخاصة **حازم القرطاجني** الذي جعله أحـد المبادئ الأولية لأدبيـة الأدب و«التخييل عنده أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعـر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صوّر ينفعل لتخيّلها وتصوّرها أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روّية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[30].

يعمل الشعر بفعل التخييل على تكثيف الدلالة الشعرية كجزء من إحساس المنشئ بهذه الحاجة، ويكون الهدف منه رفع درجة التخييل الدلالي للإشارة عن طريق عقـد علاقات ازدواجية بينها وبين متصورات ذهنية يقترحها الشاعـر كأبعاد إضافية لمدلولات الإشارة، وهذا ما سماه القرطاجني بالتمثيل الخطابي -ووافقـه عبد الله الغذامي في هذه التسمية- بقوله «فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية مكونها ملتبسة بالمحاكاة والخيالات» لأنّها جمعت بين التخييل والاقناع.[31]

وربـط حازم القرطاجني الصنعة بالشعرية وأوجب فيها الاتقان لا والعلم بالشعر ومعرفته، لما لها من

دور في تحصيل ملكة خاصة ويمكن توضيح الصنعة على النحو الآتي:

معرفة قوانين الشعـر ← ثـراء الملكة الفطرية ← إحكام صنعة الشعـر

فالاستخدام الحسن للغة يكمن في إدخال الكلمات في صيّغ ايحائية ليكسب التركيب فاعلية على نحو ما نجده عند الشكلانيين الروس فالأسلوب لديه يخضع للاختيار، إنّ الأسلوب يعني التحول الكيفي الذي يتخطى الطبع في تلقائيته.[32]

وللقـرطاجني حديث عن نمطين من الإبداع: المرتجل والمروّى كما درس أحوال الخطاب الشعري من حيث تتبع انتقال الكلام وعدّ ذلك تجسيدا للشعرية بعيدا عن الوزن والقافية وهي صورة تكاد تكون مطابقة للشعرية في طرحها المعاصر: «والأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة او الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في انهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له...».[33]

1/ ما يرجع إلى القول نفسه = **الرسالة.** 2/ ما يرجع إلى القائـل= **المرسـل.**

3/ ما يرجع إلى المقول فيه= **السياق.** 4/ ما يرجع إلى المقول له = **المرسل اليه.**

وهـو في هذا يقترب كثيرا مما قدمه ياكبسون في «العوامل المكونة لكلّ سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي إنّ **المرسل** يوّجه **رسالة** إلى **المرسل له**، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنّها تقتضي بادئ ذي بدء **سياقا** تحيل إليه (وهو ما يدعى أيضا المرجع...) سياقا قابلا بأن يدركه المرسل إليه وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك وتقتضي الرسالة بعد ذلك **سُنَنا** مشتركا كلّيا او جزئيا بين المرسل والمرسل إليه وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه»[34] حددها ياكبسون في الخطاطة التالية:

سيـــاق

مرسل..... رسالـــة..... مرسل إليه

اتـصـال

سُنـــن

موضحا بعد ذلك جملة الوظائف اللسانية التي تؤديها عناصر الرسالة:

مرجعيــة

انفعالية..... شعـريـة.....إفهامية

إنتباهيـة

ميتالسـانية[35]

إن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف كما تقّر بذلك البنيوية وتصّر عليه الوظيفة الشعرية، إنّ الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يقوم التأليف وبناء المتوالية على المجاورة وتُسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.[36]

الشعر صناعة تحتاج أكثر من الطبع، وقد صاغ القرطاجني خصائص الشعرية من اللفظ والمعنى والتركيب والنحو والتخييل فضلا عن الوزن والقافية، والشعر اختيار يوافق نفس الشاعر ويجاور نفس المتلقي، الاختيار إضافة والإضافة لا تكون إلا توسيعا للطبع، ارتقاء به ما يفضي إلى الصنعة الشعرية المحكمة.

خاتمة:

إنّ القول الشعـري استثناء إبداعي في استخدام اللغة، يتشكل بفعل علاقات مكثفة تحقق جمالية خاصة ترتقي به من اللغة التقريرية إلى اللغة الايحائية التي تنطوي على الدهشة والإثارة، **وبهذا تقوم الشعرية على التمرد على المألوف، وخرق القاعدة، تجاوز الدلالة المعجمية، والخروج بالألفاظ من مقاصد الألفاظ المتواضع عليها**، الشعر صنعة عقل واختلاف وكفاءة.

إنّ دور الناقـد التراثي في إرساء دعائم النظرية الشعرية كان واضحا منذ البدء في جملة البحوث التي تؤسس لبنية النص الشعري مع اختلافها في بعض التفاصيل عبر امتدادها الحضاري، فالشعرية العربية في ظل السلطة المرجعية تعني المشاكلة وبنية النموذج الشفاهي، ولكن مع تحوّل نمط التفكير والتحامه بالفكر الفلسفي وخاصة التأثير الأرسطي مع القرطاجني في مؤلفه منهاج البلغاء الذي اعتبر امتداد لكتاب «فن الشعر» أصبح الشعر عنده محاكاة تقـوم على التخييل، والاختيار في التأليف، يضاف إلى ذلك ما عرضناه من جماليات التركيب النحوي التي أقرّها عبد القاهر الجرجاني من بحثه في النص القرآني والنموذج الشعـري هي أيضا شعرية وخصوصية الخطاب.

مع عدم تهميش التفاوت بين التأصيل التراثي والطرح الحداثي بوصفه قيمة فاعلة أتيحت له سبل

البحث والتقصي في أعماق النص مما يساعد النص الشعري على تنظيم حدود رؤياه.

احالات الدراسة:

(1) مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، مجلة الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ع2، ماي 2007، ص 73

(2) المرجع نفسه، ص 73.

(3) ينظر: جميل حمداوي، مفهوم الشعرية واشكالاتها المنهجية، صحيفة المثقف الالكترونية، **العدد:** 4424 **المصادف:** 2018-10-16

(4) تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص23

(5) ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: مجمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 19.

(6) تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

(7) ينظر: جميل حمداوي، تطور الشعرية العربية، صحيفة المثقف الالكترونية، **العدد:** 4427 **المصادف:** 19-10-2018

(8) مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، ص 81.

(9) ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 22.

(10) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيّار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 125.

(11) علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ص 23.

(12) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 71.

(13) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيّار الشعر، ص123.

(14) ينظر: جميل حمداوي، مفهوم الشعرية واشكالاتها المنهجية، صحيفة المثقف الالكترونية، **العدد:** 4424 **المصادف:** 2018-10-16

(15) ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 31.

(16) ينظر: مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، ص 83.

(17) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص 64.

(18) ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ص 26، 27.

(19) ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

(20) ينظر: مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، ص 89.

(21) أبو بكر عبد القاهر الجرجاني - دلائل الاعجاز – قراءة: محمود محمد شاكر – مطبعة المدني – دت. ص 81.

(22) ينظر: مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، ص 90.

(23) أحمد حسن صبره - التفكير الاستعاري- مكتبة الوادي – بدمنهور- ط2-2002-ص104.

(24) مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، ص 92.

(25) مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة / رؤية نقدية في المنهج والأصول منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، د ط، ص 254

(26) ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ص 54.

(27) علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ص52.

(28) ينظر: بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 318.

(29) عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 97، 98.

(30) أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسين القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص 89.

(31) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص 89.

(32) ينظر: - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة / رؤية نقدية في المنهج والأصول ص 255.

(33) أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسين القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 346.

(34) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 27.

(35) ينظر: المرجع نفسه، ص 27. ص 33.

(36) ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

قائمة المصادروالمراجع:

1. أحمد حسن صبره - التفكير الاستعاري- مكتبة الوادي – بدمنهور- ط2-2002.

2. بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

3. تزفيطانتودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

4. الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر - دلائل الاعجاز – قراءة: محمود محمد شاكر – مطبعة المدني – دت..

5. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996

6. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: مجمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

7. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006.

8. عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994،

9. علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989،.

10. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت،

11. القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسين منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.

12. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيّار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان

13. مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة / رؤية نقدية في المنهج والأصول منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، د ط،

14. مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، مجلة الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ع2، ماي 2007.

المواقع الالكترونية:

1. جميل حمداوي، تطور الشعرية العربية، صحيفة المثقف الالكترونية، **العدد:** 4427 **المصادف:** 19-10-2018

2. جميل حمداوي، مفهوم الشعرية واشكالاتها المنهجية، صحيفة المثقف الالكترونية، **العدد:** 4424 **المصادف:** 16-10-2018

ملامح النقد النحوي عند أبي الأسود الدؤلي

Features of Grammatical Criticism of Abi Al-Aswad Al-Duali

الأستاذ محمد بن مبخوت(*)/ جامعة برج بوعريريج

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى وصف ملامح النقد النحوي عند أبي الأسود الدؤلي(ت69ه) من خلال جمع ودراسة الآثار الواردة عنه في كتب اللغة والنحو والتفسير والتراجم والأخبار، ومنها ما جاء عنه أن سبب وضع النحو هو إعراب قوله -عز وجل-: ﴿**أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ**﴾[التوبة: 3]، ومنها أن استقراء أقسام الكلام ووضع باب التعجب كان بسبب لحن ابنته، ومنها وضعه لنقط النحو من أجل إعراب الكلام العربي، ومنها احتجاجه على إهمال عمل لا لبيت قاله، ومنها توجيه لقراءة قوله تعالى: ﴿ **لَقَدْ تَقَطَّعَ بَيْنَكُمْ**﴾ [الأنعام: 94].

الكلمات الدالة: الإعراب، العربية، اللحن، النحو، النقد.

Abstract :

This research aims to describe the features of the grammatical criticism of Abū al-Aswad al-Duʾalī (69H) by collecting and studying the effects of it in the books of language, grammar, interpretation, translations and news, including the fact that the reason for the development of grammar is the parsing of the saying of Allah: «that Allah is disassociated from the disbelievers, and [so is] His Messenger». [At-Tawba:3] including that extrapolating the sections of speech and setting the section of exclamation was due to his daughter's solecism, including his position to draw grammar in order to express The Arabic speech, including his protest against the neglect of a work not of a verse he said, including a directive to read the saying of Allah: «It has [all] been severed between you» [Al-An'aam: 94].

Keywords: parsing, Arabic, solecism, grammar, criticism.

المؤلف المرسل: أ. محمد بن مبخوت

المقدمة:

إن الحمد لله، نحمده، ونستعينه، ونستغفره، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا، وسيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمدا عبده ورسوله.

أما بعد: فإن النحو زينة الإنسان، وعنوان البيان، وهو في الكلام كالملح في الطعام؛ قال الشاعر:

النَّحْوُ يُصْلِحُ مِنْ لِسَانِ الأَلْكَنِ ** وَالمَرْءُ تُعْظِمُهُ إِذَا لَـــمْ يَلْحَنِ
وَإِذَا أَرَدْتَ مِـــنَ العُلُوْمِ أَجَلَّهَا ** فَأَجَلُّهَا مِنْهَا مُـــقِيْمُ الأَلْسُنِ
لَحْنُ الشَّرِيْفِ يَحُطُّهُ عَنْ قَدْرِهِ ** وَتَرَاهُ يَسْقُطُ مِنْ لِحَاظِ الأَعْيُنِ
وَتَـــرَى الدَّنِيْءَ إِذَا تَكَلَّمَ مُعْرِبًا ** حَـــازَ النَّبَالَةَ بِاللِّسَانِ المُعْلِنِ

وقد وضع النحو العربي في أصح الروايات لأجل إعراب الكلام، وتقويم الأخطاء التي تتطرق إليه، وتصحيح اللحن الذي يخالف فيه العرف الاجتماعي العربي في لسانه المبين. وكانت خدمة القرآن الكريم من أهم الأسباب الداعية إلى العناية المبكرة به، فوضع النحاة القواعد التي تصون اللسان العربي المبين من اللحن والخطأ والانحراف، وعمد بذلك العلماء إلى تصحيح ما عدل من الألسنة عن سننه.

وكانت القاعدة النحوية أول أداة يلجأ إليها العلماء في نقد الأخطاء وتصويبها، وبذلك سجّل النقد النحوي أسبقيته على جميع أنواع النقد العربي التي اعتنت بعلوم اللغة. فهو من أقدم أنواع النقد العربي في صدر الإسلام؛ لأن أول فساد حدث للغة العربية جاء من اختلال النحو، وكان العلماء يسمون أخطاء العامّة النحوية باسم لحن العامة، ويسمون العلم الذي يعنى بتصويبها باسم اللحن وإصلاح المنطق واشتهر حديثا بالتصحيح اللغوي.

وقد أجمع العلماء قبل القرن الرابع الهجري على أن أول من وضع النحو أبو الأسود الدؤلي(ت69ه)، وكان ذلك بأمر عمر بن الخطاب (ت23ه) ومشورة علي بن أبي طالب (ت40ه) رضي الله عنهما، ومنذ ذلك العهد ظهرت ملامح النقد النحوي بوصفه آلة إعراب الكلامِ العربي، وتمييز حسنه من قبيحه، ومعربه من ملحونه. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: من هو أبو الأسود الدؤلي؟ وما هي كوائن نقوده النحوية؟ وماذا يمكن أن يستنبط من تحليلها؟

للإجابة على هذه السؤالات، وإزالة الالتباس عن ذياك الإشكالات أنجزنا هذا البحث، وأسميناه «ملامح النقد النحوي عند أبي الأسود الدؤلي»، وكسّرناه إلى مبحثين، المبحث الأول: ترجمة أبي الأسود

الدؤلي، والمبحث الثاني: آثار النقد النحوي عند أبي الأسود الدؤلي.

وقد انتحينا فيه منحى المنهج المتعدد المداخل، وبخاصة الوصفي التحليلي؛ بوصف كوائن أبي الأسود الدؤلي النحوية، وتحليلها، وإصدار الأحكام التي تبين قيمتها، واتبعنا منهج النقد عند أهل الحديث في الحكم على الأخبار، ودراسة الآثار. والله المستعان وعليه التكلان.

المبحث الأول: ترجمة أبي الأسود الدؤلي

أبو الأسود ظالم بن عمرو بن سفيان الدؤلي نسبة إلى الدئل بن بكر الكناني، لم يرد النص على تاريخ ميلاده في المصادر التي ترجمت له، وقد ذهب أكثر المؤرخين أنه توفي سنة 69هـ عن خمس وثمانين سنة، فتكون ولادته في الجاهلية، سنة 608م، قبيل أيام النبوة، وقبل الهجرة بستة عشر عاما.

قال ياقوت بن عبد الله الحموي(ت626هـ): «ولد أبو الأسود في الجاهلية، ومات في الطاعون الجارف سنة تسع وستين على الأصح في أيام ابن الزبير. وهو أحد سادات التابعين، وفقهائهم، ومحدثيهم، روى عن عمر وعثمان، وعلي، عليهم السلام، والزبير، وأبي ذرّ، وأبي موسى، وابن عبّاس، وغيرهم. وعنه أمية، ويحيى بن يعمر، واستعمله كل واحد منهم.

وهو أول من تكلم في النحو، وهو من أهل البصرة. أسلم على عهد النبي -صلى الله عليه وسلم-، وقاتل مع علي يوم الجمل، وشهد معه صفين، وكان من وجوه شيعة علي بن أبي طالب، استعمله على البصرة بعد ابن عباس»[1].

هاجر أبو الأسود إلى البصرة معلما للإعراب بأمر من أمير المؤمنين عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- في ولاية أبي موسى الأشعري -رضي الله عنه- التي ابتدأت سنة 17هـ.

وقد استعمله الخلفاء الراشدون الثلاثة عمر وعثمان وعلي -رضي الله عنهم-، وجعله ابن عباس -رضي الله عنهما- كاتبه في قضاء البصرة، وكان كلما شخص عنها استخلفه عليها، فأقره أمير المؤمنين علي بن أبي طالب -رضي الله عنه- على ذلك في أواخر خلافته.

شيوخه: قرأ القرآن على: عثمان بن عفان، وعلي بن أبي طالب، وروى عن: أبي بن كعب، وأبي ذر الغفاري، والزبير بن العوام، وعبد الله بن عباس، وعبد الله بن مسعود، وعلي بن أبي طالب، وعمر بن الخطاب، وعمران بن حصين، ومعاذ بن جبل، ومعقل بن يسار، وأبي موسى الأشعري، -رضي الله عنهم أجمعين-.

تلاميذه: روى عنه: أبو حرب ابنه، وسعد بن شداد الرابية، وسعيد بن عبد الرحمن بن رقيش، وعبد اللَّه بن بريدة، وعبد الرحمن بن هرمز، وعطاء ابنه، وعمر بن عبد الله مولى غفرة، وعنبسة بن معدان الفيل،

وقتادة بن دعامة، وميمون الأقرن، ونصر بن عاصم، ويحيى بن يعمر.

مؤلفاته: نص أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)[2]، وأبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي (ت379هـ)[3]، وأبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري (ت487هـ)[4] على أن أبا الأسود أوّل من عمل في النحو كتابا.

ويؤيد ذلك ما جاء عن محمد بن إسحاق النديم(ت377هـ)، أنه قال: «ورأيت ما يدل على أن النحو عن أبي الأسود ما هذه حكايته، وهي أربعة أوراق -أحسبها من ورق الصين- ترجمتها: «هذه فيها كلام في الفاعل والمفعول من أبي الأسود -رحمة الله عليه- بخط يحيى بن يعمر». وتحت هذا الخط بخط عتيق: «هذا خط علان النحوي». وتحته: «هذا خط النضر بن شميل»»[5].

وقد اشتهر هذا الكتاب عند العلماء باسم تعليقة أبي الأسود الدؤلي، وهو في أوّل أمالي الزجاجي الكبرى التي لا تزال مخطوطة، ونشر التعليقة منه محمد خير محمود البقاعي في «مجلة العرب»، ج7 و8 -السنة 42- محرم وصفر 1428هـ، ص453-470.

وترك أبو الأسود الدؤلي ديوان شعر جمعه كثير من أهل العلم، منهم أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي(ت224هـ)، وأبو سعيد الحسن بن الحسين السكري(ت275هـ)، وأبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب(ت291هـ)، وأبو الفتح عثمان بن جني(ت392هـ).

وقد أفرد أخبار أبي الأسود الدؤلي بالتأليف من القدامى اثنان أبو الحسن علي بن محمد المديني (ت224هـ) في «أخبار أبي الأسود الدؤلي»، وعبد العزيز بن يحيى الجلودي(ت332هـ) في كتابه «أخبار أبي الأسود الدئلي».

وفاته: مات أبو الأسود على الصحيح في طاعون الجارف سنة 69هـ عن 85سنة أيام عبد الله بن الزبير -رضي الله عنهما-، وقيل عن مئة سنة، وقيل توفي قبل ذلك سنة 67هـ، وعن أبي عبيدة معمر بن المثنى (ت208هـ) قال: «مات أبو الأسود وله مائة سنة»[6]. مما يستجاد من شعره[7]:

ليت شعري عن أميري ما الّذى ** غـالــه في الودّ حتّى ودّعه
لا تهنّي بـعـد إذ أكـرمـتـنـي ** فـشـديـد عـادة مـنـتـزعه
لا يـكـن بـرقــك بـرقـا خـلّبا ** إنّ خير البرق ما الغيث معه

وقال في الاستعتاب[8]:

فـــــذَكَّرتُهُ ثم عاتبته ** عتابا رفيقا وقولا جميلا

فألفيته غير مستعتب ** ولا ذاكر الله إلا قـــــليلا

المبحث الثاني: آثار النقد النحوي عند أبي الأسود الدؤلي

النقد النحوي هو إِعرابُ الكلامِ العربي، وتمييز جيده من رديئه، وصحيحه من فاسده، من خلال عرضه على القواعد النحوية الضابطة التي اتفق عليها جمهور النحاة. وهو نوعان: الأول: النقد النحوي الخاص: وهو الردود العلمية التي تقع بين النحاة في ما يتعلق بمسائل تقعيد القواعد النحوية، وتأصيلها، وتعليلها. والثاني: النقد النحوي العام: وهو تقويم النصوص الأدبية واللغوية من خلال عرضها على قانون القواعد النحوية التي اتفق عليها جمهور النحاة باعتبارها معياراً محكما. ولأصل في النحو إعراب الكلام كما قال أبو إبراهيم الفارابي(ت350ه): «النَّحْو: إِعرابُ الكلامِ العربي»[9].

وهذا النقد من النقود هو المقصود في هذا البحث. وقد وردت عن أبي الأسود الدؤلي عدة آثار تصلح أن يستشهد بها فيه، منها:

1. الأثر الأول: إعراب القرآن هو سبب وضع النحو

عن عبد الله بن أبي مليكة (ت117ه) قال: «قدم أعرابي في زمان عمر فقال: من يقرئني مما أنزل الله على محمد ؟ قال: فأقرأه رجل «براءة» فقال: ﴿**أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ورسولِهِ**﴾ -بالجر- فقال الأعرابي: أوَ قد بريء الله من رسوله؟ إن يكن الله بريء من رسوله فأنا أبرأ منه. فبلغ عمر مقالة الأعرابي، فدعاه فقال: يا أعرابي أتبرأ من رسول الله -صلى الله عليه وسلم- قال: يا أمير المؤمنين، إني قدمت المدينة ولا علم لي بالقرآن، فسألت من يقرئني فأقرأني هذا سورة براءة فقال: ﴿**أن الله بريء من المشركين ورسوله**﴾ فقلت: أوَ قد بريء الله من رسوله؟ إن يكن الله بريء من رسوله فأنا أبرأ منه. فقال عمر: ليس هكذا يا أعرابي. قال: فكيف هي يا أمير المؤمنين؟ فقال: ﴿**أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ**﴾. فقال الأعرابي: وأنا والله أبرأ مما بريء الله ورسولهُ منه؛ فأمر عمر بن الخطاب ألا يقرئ القرآن إلا عالم باللغة، وأمر أبا الأسود فوضع النحو»[10].

وفي وراية عباد بن عباد المهلبي(ت181ه) قال: «سمع أبو الأسود رجلا يقرأ: ﴿**أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ورسولِهِ**﴾ -بكسر اللام- فقال: لا أظن يسعني إلا أن أضع شيئا أصلح به نحو هذا»، أو كلام هذا معناه، فوضع النحو، قال: وكان أول من رسمه، فوضع شيئا جليلا، حتى تعمق النظر بعد، وطولوا الأبواب»[11].

ويؤيد ذلك ما جاء عن عامر بن شراحيل الشعبي(ت104ه) قال: كتب عمر بن الخطاب -رضى الله

عنه- إلى أبي موسى: «أما بعد: فتفقهوا في الدين، وتعلموا السّنة، وتفهّموا العربية، وتعلّموا طعن الدَّرِيَّة، وأحسنوا عبارة الرؤيا، وليعلّم أبو الأسود أهل البصرة الإعراب»[12].

قال أبو الأسود الدؤلي: «قدمت البصرة، وبها عمران بن الحصين أبو النجيد، وكان عمر بن الخطاب بعثه يفقه أهل البصرة»[13].

ومما يستنبط من الأثر السابق معرفة الصحابة لإعراب القرآن الكريم، وبيان أن سبب نشأة النحو هي إعراب القرآن، ومحاربة اللحن، وقد بين أبو عبد الله الحسين بن الحسن الحَلِيمي(ت403ه) معنى ذلك فقال: «ومعنى إعراب القرآن شيئان: أحدهما: أن يحافظ على الحركات التي بها يتميز لسان العرب عن لسان العجم؛ لأن أكثر كلام العجم مبني على السكون وصلا وقطعا، ولا يتميز الفاعل من المفعول، والماضي من المستقبل، باختلاف حركات المقاطع.

والآخر: أن يحافظ على أعيان الحركات، ولا يبدل شيء منه بغيره؛ لأن ذلك ربما أوقع في اللحن، أو غير المعنى»[14].

وأما ما يتعلق بالآية فقد قرأ يعقوب برواية روح وزيد: ﴿**أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولَهُ**﴾ [براءة:3] بالنصب مثل قراءة الحسن. وقرأ الباقون ﴿**وَرَسُولُهُ**﴾ بالرفع، أي: ورسوله بريء منهم.

2. الأثر الثاني: أقسام الكلام ووضع باب التعجب سببه لحن ابنة أبي الأسود

عن يحيى بن يعمر الليثي أنّ أبا الأسود الدؤلي دخل إلى ابنته بالبصرة، فقالت له: يا أبت ما أشدّ الحرّ -رفعت أشدّ-، فظنّها تسأله، وتستفهم منه: أيّ زمان الحرّ أشدّ؟ فقال لها: شهر ناجر، [يريد شهر صفر، الجاهلية كانت تسمى شهور السنة بهذه الأسماء]. فقالت: يا أبت، إنما أخبرتك، ولم أسألك. فأتى أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب -عليه السلام- فقال: يا أمير المؤمنين، ذهبت لغة العرب لمّا خالطت العجم، وأوشك إن تطاول عليها زمان أن تضمحلّ، فقال له: وما ذلك؟ فأخبره خبر ابنته، فأمره، فاشترى صحفا بدرهم، وأملّ عليه: «الكلام كله لا يخرج عن اسم، وفعل، وحرف جاء لمعنى»، وهذا القول أول كتاب سيبويه[15]، ثم رسم أصول النحو كلّها، فنقلها النحويّون وفرّعوها[16].

ويقوي ذلك ما جاء عن أبي حرب بن أبي الأسود قال: «أوّل باب وضعه أبي من النحو باب التعجب»[17].

ومما يستنبط مما سبق قسمة الكلم العربي إلى اسم وفعل وحرف، فالكلمة عند العرب ثلاثة أقسام بالنص والإجماع والقياس.

أما النص على أن الكلمة ثلاثة أقسام، فأثر علي بن أبي طالب -رضي الله عنه- السابق، وهو أثر حسن

الإسناد. ومعلوم أن قول الصحابي الذي ليس له مخالف حجة. وأما الإجماع : فمن أقدم من نقل إجماع النحويين على أن الكلم ثلاثة : اسم وفعل وحرف أبو القاسم الزجاجي (ت337ه)[18]، وقال ابن فارس (ت395ه)[19]. وأما القياس: فمن وجوه:

أ. استقرى النحاة -المعتد بقولهم- ألفاظ العرب، فلم يجدوا غير هذه الثلاثة.

ب. الكلمة إن لم تكن ركنا في الإسناد فهي حرف، وإن كانت ركنا فإن قبلت الاسناد بطرفيه فهي اسم، وإلا فهي فعل.

جـ الكلمة إما أن تدل على معناها بانفرادها أو لا، الثاني الحرف، والأول إما أن يرتبط بزمان أو لا، الثاني الاسم، والذي قبله الفعل، فلا رابع.

د. المعاني ثلاثة : ذات وحدث ورابط بين الذات والحدث، فالأول الاسم، والثاني الفعل، والثالث الحرف.

3. الأثر الثالث: أصول علامات الإعراب ومعاني النحو

قال الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت175ه): «كان أول من رسم للناس النحو أبو الأسود الدؤلي، وكان أبو الأسود أخذ ذلك عن أمير المؤمنين علي -عليه السلام-، لأنه لما سمع لحنا، فقال لأبي الأسود: اجعل للناس حروفا -وأشار إلى الرفع والنصب والجر-، فكان أبو الأسود ضنينا بما أخذه من ذلك عن أمير المؤمنين -عليه السلام-»، «ولم يزل أبو الأسود ضنينا بما أخذه عن علي -عليه السلام- حتى قال له زياد: قد فسدت ألسنة الناس، وذلك أنا سمعنا رجلا يقول: سقطت عصاتي، فدافعه أبو الأسود»، «فجاء أبو الأسود إلى زياد، فقال له: ابغني كاتبا يفهم عني ما أقول، فجيء برجل من عبد قيس، فلم يرض فهمه، فأتي بآخر من قريش، فقال له: إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة على أعلاه، وإذا ضممت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف، وإذا كسرت فمي فاجعل النقطة تحت الحرف، فإن أتبعت شيئا من ذلك غنة فجعل النقطة نقطتين، ففعل»[20].

وعنه أيضا قال: «النحو: القصد نحو الشيء، نحوت نحوه، أي: قصدت [قصده]، وبلغنا أنّ أبا الأسودِ وضع وجوهَ العربيّة، فقال [للناس]: انحوا نَحْوَ هذا، فسُمْي نحواً. ويُجمعُ على الأَنْحاء. قال:

وللكلامِ وجوهٌ في تَصَرُّفِه ** والنّحو فيه لأهل الرأي أنحاءُ»[21]

ووصف ذلك أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت285ه)، فقال: «لما وضع أبو الأسود الدؤلي النحو؛ قال: ابغوا لي رجلا، وليكن لقِنا، فطلب الرجل، فلم يوجد إلا في عبد القيس، فقال أبو الأسود: إذا رأيتني

لفظت بالحرف، فضممت شفتي؛ فاجعل أمام الحرف نقطة، فإذا ضممت شفتي بغنة؛ فاجعل نقطتين، فإذا رأيتني قد كسرت شفتي؛ فاجعل أسفل الحرف نقطة، فإذا كسرت شفتي بغنة؛ فاجعل نقطتين، فإذا رأيت قد فتحت شفتي؛ فاجعل على الحرف نقطة، فإذا فتحت شفتي بغنة؛ فاجعل نقطتين»[22].

ومما يستنتج أن الحركة في الأصل هي تحريك المتكلم لشفتيه عند النطق بالحرف الذي هو جزء من الصوت، فالضم والفتح والكسر من صفة العضو، والرفع والنصب والجر من صفة الصوت، يرتفع عند ضم الشفتين، وينتصب عند فتحهما، وينخفض عند كسرهما، والسكون هو خلو العضو من الحركات عند النطق بالحرف، سمي سكونا باعتبار العضو الساكن، وسمي جزما باعتبار انقطاع الصوت.

4. الأثر الرابع: حروف المعاني بين الإعمال والإهمال

عن أبي عمرو بن العلاء قال: قال أبو الأسود في شعر له:

أتانيَ من خلي حديث كرهته ** وما هو إذ يغتابني متورع

فقيل له: إن الله يقول: ﴿**مَا هَذَا بَشَرًا**﴾ [يوسف: 31]؛ فقال: «هذا الذي قلته كلام العرب الفصيح، ولكن الكاتب زاد هذه الألف»[23].

فالنصب على لغة الحجاز شبهت ما بليس، وأما تميم فترفع، ولم يقرأ به. وقد نطق القرآن بلغة أهل الحجاز. قال الله جل وعز: ﴿**مَا هُنَّ أُمَّهَاتِهِمْ**﴾[المجادلة: 2].

5. الأصل الخامس: الاحتجاج والتوجيه النحوي

عن عبد الله بن بريدة، قال: كان عند ابن زياد أبو الأسود الديلي، وجبير بن حية الثقفي، قال: فذكروا هذا الحرف: ﴿**لَقَدْ تَقَطَّعَ بَيْنَكُمْ**﴾ [الأنعام: 94] حتى وضعوا الأخطار، فقال أسلم بن زرعة: سمعت أبا موسى يقرأ: ﴿**لَقَدْ تَقَطَّعَ بَيْنَكُمْ**﴾ [الأنعام: 94]، فقال أحدهما: بيني وبينك أول من يدخل علينا. فدخل علينا يحيى بن يعمر، فسألوه، فقال يحيى: لقد تقطع بينكم، رفعا. فقال يحيى: إن أبا موسى ليس من أهل الغرر، ولا أتهمه[24].

وهذا أثر صريح في التوجيه النحوي للقرآن، وقد قرأ نافع وعاصم في رواية حفص والكسائي بفتح النون، أي: لقد تقطع ماكنتم فيه من الشركة بينكم. وقرأ الباقون برفعها، ومعناه لقد تقطع وَصْلُكُم.

الخاتمة:

وضع أبو الأسود الدؤلي(ت69ه) أصول العربية بأمر عمر بن الخطاب(ت23ه) ومشورة علي بن أبي

طالب (ت40هـ) رضي الله عنهما، وهي تتمثل في أنواع الكلم: الاسم، والفعل، والحرف، وعلامات الإعراب: حروف الرفع، والنصب، والجر، وباب: الفاعل، المفعول به، والمضاف.

وقد وردت عنه عدة آثار في النقد النحوي -هو إعرابُ الكلامِ العربي، وتمييز حسنه من قبيحه، ومعربه من ملحونه، وهو نوعان: نقد نحوي خاص بالردود العلمية التي تقع بين النحاة، ونقد نحوي عام: وهو تقويم النصوص العربية على ضوء قواعدها النحوية- منها أن سبب وضع النحو هو إعراب القرآن من قوله عز وجل: ﴿**أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ**﴾[التوبة: 3]، ومنها أن استقراء أقسام الكلام ووضع باب التعجب كان بسبب لحن ابنته، ومنها وضعه لنقط النحو لأجل إعراب الكلام العربي، ومنها إهماله لعمل لا في بيت شعر قاله، ومنها توجيه لقراءة قوله تعالى: ﴿**لَقَدْ تَقَطَّعَ بَيْنَكُمْ**﴾ [الأنعام: 94].

ومن أقدم وأوثق من وصف نحو العربية عند أبي الأسود الدؤلي محمد بن سلّام الجمحي(ت232هـ) حيث قال: «وكان أول من أسس العربية، وفتح بابها، وأنهج سبيلها، ووضع قياسها أبو الأسود الدؤلي، وهو ظالم بن عمرو بن سفيان...

وإنما قال ذلك حين اضطرب كلام العرب فغلبت السليقية، ولم تكن نحوية، فكان سراة الناس يلحنون ووجوه الناس، فوضع باب الفاعل والمفعول به والمضاف، وحروف الرفع والنصب والجر والجزم»[25].

ولخص الإمام الذهبي نص محمد بن سلام الجمحي، فقال: «أبو الأسود هو أول من وضع باب الفاعل، والمفعول، والمضاف، وحرف الرفع والنصب والجر والجزم، فأخذ ذلك عنه يحيى بن يعمر»[26].

وقد عد العلماء النحو -ومن جنسه العروض- من سنة الخلفاء الراشدين المهديين التي يجب اتباعها، فقال الإمام أبو إسحاق إبراهيم بن موسى الشاطبي (ت 790هـ) -رحمه الله-: «... إن أهل العربية يحكون عن أبي الأسود الدؤلي أن علي بن أبي طالب -رضي الله عنه- هو الذي أشار عليه بوضع شيء في النحو حين سمع الأعرابي قارئا يقرأ: ﴿**أن الله بريء من المشركين ورسولِهِ**﴾ -بالجر-، وقد روي عن ابن أبي مليكة أن عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- أمر أن لا يقرأ القرآن إلا عالم باللغة وأمر أبا الأسود فوضع النحو -والعروض من جنس النحو-، وإذا كانت الإشارة من واحد من الخلفاء الراشدين صار النحو والنظر في كلام العرب من سنة الخلفاء الراشدين...»[27].

هذا، ونسال الله -عز وجل- أن يوفقنا إلى ما يحب ويرضى، وأن يثيبنا جميل الذكر في الدنيا, وجزيل الأجر في الآخرة، والحمد لله رب العالمين.

إحالات الدراسة:

(1) معجم الأدباء (4/ 1465).

(2) الشعر والشعراء (2/ 719).

(3) لحن العوام (ص/ 59).

(4) سمط اللآلي في شرح أمالي القالي (1/ 66).

(5) الفهرست (1/ 107-108)، وعنه القفطي في إنباه الرواة على أنباه النحاة (1/ 44).

(6) إسناده صحيح: رواه البلاذري في أنساب الأشراف (11/ 117).

(7) ديوان أبي الأسود الدؤلي (ص/ 53).

(8) ديوان أبي الأسود الدؤلي (ص/ 350-351)، والشعر والشعراء (2/ 719).

(9) ديوان الأدب (4/ 3).

(10) رجاله ثقات: رواه أبو بكر ابن الأنباري في «إيضاح الوقف والابتداء» (1/ 38-39)، وعنه ابن عساكر في «تاريخ مدينة دمشق» (25 / 191-192). وأبو عبد الله محمد بن يحيى القطعي صدوق، وأبو بكر محمد بن عيسى الطرسوسي الحافظ المحدث الرحال الثبت، وأبو الليث يزيد بن جهور الطرسوسي لا بأس به، ومن بعده ثقات. وأما شيخ محمد بن القاسم الذي لم يذكر فهو متابع في الأثر قبله وعبد الله بن أبي مليكة روى عن ابن عباس وابن عمر وعاصر بعض الصحابة.

(11) إسناده؟: رواه أبو الطيب اللغوي في «مراتب النحويين» (ص/ 08).

(12) إسناده صحيح إلى الشعبي: رواه أبو الحسن المدائني في «أخبار أبي الأسود الدؤلي» كما في «إنباه الرواة على أنباه النحاة» (51/1) مسندا، وهو في «نور القبس المختصر من المقتبس» (ص/ 51) بدون إسناد.

(13) إسناده صحيح: رواه ابن سعد في الطبقات الكبرى (7/ 10).

(14) «شعب الإيمان» (3/ 550-551)، وأصله في «المنهاج في شعب الإيمان» (2/ 237).

(15) في الكتاب لسيبويه (1/ 12): «هذا باب علم الكَلِمُ من العربية: فالكَلِم: اسمٌ، وفِعْلٌ، وحَرْفٌ جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل».

(16) إسناده حسن: رواه أبو الفرج الأصبهاني في «الأغاني» (12/ 215-216) عن أبي جعفر بن رستم الطّبري عن أبي عثمان المازنيّ. ومن طريق المازني رواه أبو العباس المبرد كما في «سير أعلام النبلاء» (4/ 83) وتاريخ الإسلام (5/ 279) للذهبي، وبنحوه في النسخة المطبوعة من كتاب الفاضل للمبرد (ص/ 5).

(17) إسناده حسن: رواه أبو الفرج الأصبهاني في «الأغاني» (12/ 126-217).

(18) الإيضاح في علل النحو (ص/ 41).

(19) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها (ص/ 48).

(20) إسناده صحيح: رواه أبو الطيب اللغوي في «مراتب النحويين» (ص/ 06 و08 و10-11).

(21) كتاب العين (3/ 302).

(22) المحكم في نقط المصاحف لأبي عمرو الداني (ص/ 6-7).

(23) أثر صحيح إلى عمرو بن العلاء: رواه البلاذري في أنساب الأشراف (11/ 111).

(24) حديث صحيح: رواه الحاكم في المستدرك على الصحيحين (2/ 285).

(25) طبقات فحول الشعراء (1/ 12).

(26) «سير أعلام النبلاء» (4/ 81)، و«تاريخ الإسلام» (5/ 278)، وهو بنحوه في «طبقات الشعراء»، (ص/ 12).

(27) الاعتصام (1/ 333-334).

الذهنيّة النقديّة عند الجاحظ كتاب الحيوان أنموذجا

The critical mentality of Al-Jahiz animal book as a model

د. موسى لعور(*)، جامعة محمد البشير الإبراهيميّ -برج بوعريريج-

Email: moussa.laaouar@univ-bba.dz

ملخص:

ظل النقد العربي القديم لفترة طويلة من الزمن مسيطرا على كافة الدراسات التي تُشَرّحُ النص الأدبي باحثة في مختلف حيثياته الفنية والموضوعية إلى أن تشكلت نظرية نقدية شاملة أضحت ملاذا لكلّ النقاد مشارقة كانوا أو مغاربة.

ومن بين هؤلاء نجد الناقد عمرو بن بحر الجاحظ المؤسس الأوّل لعلم البلاغة، وصاحب المؤلفات النقدية التي أسست للنقد بعده. ومن أهم ما كتب -كتاب الحيوان-، حيث نجد فيه الكثير من الوقفات النقدية، والتصورات والرؤى التي تنم عن ذهنية نقدية فذّة قدمت الكثير لمجال النقد.

فما هي أهم المحطات التي شكّلت تصورات الجاحظ النقدية من خلال كتابه الحيوان؟

Abstract:

The ancient Arab criticism remained for a long period of time in control of all studies that analyze the literary text, researching its various technical and objective aspects until a comprehensive critical theory was formed, which became a

(*) المؤلف المرسل: د. موسى لعور

haven for all critics, whether they were Mishria or Moroccan. Among them, we find the critic Amr bin Bahr Al-Jahiz, the first founder of the science of rhetoric, and the author of critical works that established criticism after him. Among the most important books he wrote is the Animal Book, in which we find many critical stances, perceptions and visions that reflect a unique critical mindset that provided a lot to the field of criticism. What are the most important stations that formed Al-Jahiz's critical perceptions through his book Al-Hayawan?

توطئة:

لعلّ التصوّر الأوّل الذي يتبادر إلى الذهن حين يسمع أحدنا كلمة النقد العربي القديم أو النقد عند القدامى هو تلك الملاحظات التي يقدمها النحاة واللغويون للشعراء والأدباء لتصحيح وتقويم خطأ لغوي قد وقعوا فيه. وفي نظرنا فإن حصر النقد العربي القديم في هذه الدائرة الضيقة إجحاف في حق علماءنا الأجلاء الذين أفنوا أعمارهم في البحث والتأليف في شتى علوم العربية فخلّفوا لنا إرثا ضخما تركنا عاجزين عن الإحاطة به، فراح بعضهم يتهمه بأنه نتاج قد تجاوزه الزمن وقد أصيب بالجمود دون تقديم بديل، وبعضهم يسمه بالقداسة التي لا يجوز معها مناقشة الآراء التي جادت بها قرائح علماء العربية، والواقع أن هذا النتاج العلمي والأدبي الضخم ما كان ليكون لولا النقد البناء الذي اتسمت به كتاباتهم فكثير من المؤلفات إنما كتبها أصحابها نقدا لوضع فكري واجتماعي سابق أو معاصر له فعرضوا له بالتصويب المباشر بتحديد الموضوع مسبقا والهدف من الكتاب في مقدمته، أو بالتلميح بأسلوب ساخر. ومهما يكن من أمر فكل طرف يغني مؤلّفه بالحجج المقنعة والبراهين الدامغة ما يعكس نضج الفكر النقدي عند القدامى فهذا هو النقد العربي القديم بحق، كونه أسّس لتوجهات نقدية كبرى في الفكر العربي، ولعلنا في هذه المداخلة نسلط الضوء على الذهنية النقدية لأحد القامات النقدية التي عرفتها الحضارة العربية وهو أبو عثمان الجاحظ من خلال كتابه «الحيوان»، فكيف كانت الرؤية النقدية للجاحظ؟ وكيف ظهرت في كتابه الحيوان؟ وما قصة الديك والكلب التي أخذت ثلثي الكتاب تقريبا؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذه المداخلة الموجزة.

1. تعريف النقد:

مفاتيح العلوم مصطلحاتها لذا وجب قبل الولوج لأي علم أو تخصص هضمُ جهازه المصطلحي فكما يقول المسدي «وليس من مسلك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتّى كأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال... فالسجلّ الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سوره الجامع وحصنه المانع»[1] ومن هذا كان لزاما تقديم مفهوم واضح للنقد قبل الحديث عن مظاهره في التراث العربي.

يعرّفه المعجم المفصل للغة والأدب على أنه: «بعامّة ملكة الحكم على الأشياء، قَبولا أو رفضا، استحسانا أو استهجانا، ووضعها في منزلة ما من منازل الحكم لدى الناقد، استنادا إلى ذوقه وثقافته، ومفهومه العام للحياة والوجود.

وهو في الاصطلاح الأدبي، فنّ من فنون الأدب يتناول الآثار بالدراسة والتحليل، بغية تقويمها، وبيان ما تنطوي عليه من سمات النجاح والتفوّق، وملامح الإبداع أو مظاهر التقصير وعوامل التردّي والإخفاق»[2].

وما يهمّنا هنا هو المفهوم العام الذي سنحاول سحب الغطاء عنه وكشف ملاحمه في فكر الجاحظ إلا أنه وجب قبل ذلك التأكيد على أن النقد صورة من صور الفكر ومنه فهو يخضع في مستوياته واتجاهاته لما يخضع له الفكر عموما وهذه المستويات هي:

1. **مستوى الانطباع العاطفي**، أو الحدس الشعوري: وهو المرحلة الأولى لتطوّر الوعي الإنساني وارتقائه والذي يعبّر عن مجرّد انفعالات شعورية بإزاء الآثار الأدبية والفنيّة وهو يمثّل أدنى درجات الإدراك ولا يعدّ كافيا لاكتناه الحقائق بطريقة موضوعية وعلميّة ولكنه رغم ذلك يظلّ شرطا لازما لكلّ توجّه عقلانيّ لاحق ومن هنا فإن التقييم الشعوري للآثار هو ظاهرة ملازمة لجميع أطوار النقد ومستوياته التي إن لم تتطوّر بقيت في حدود الكشف الانطباعي الذاتي القاصر.

2. **مستوى الفكر العقلاني**: في هذا المستوى يتجاوز النقد مرحلة الحدس والانفعال، لكنه لم يبلغ بعد مرتبة الانتظام إذ يعدّ وجها من وجوه الفكر العقلاني، وظاهرة من مظاهره، مرتبطة بالبحث في قضايا الأدب والفن ويسعى إلى إدراكها بالوعي العقلي، فيعمد إلى تحويل الانفعالات الشعورية إلى مفاهيم نظريّة ومدركات ذهنيّة واعية، غير أن طبيعة النقد في هذا المستوى لا تعدو كونها خواطر، وآراء ومواقف يتشكّل منها الفكر الأدبي الفني ولهذا تبقى قاصرة عن الانتظام في سلك واحد من النظرة الشاملة إلى الحياة والإبداع.

3. **مستوى المنظومة الفلسفية المتكاملة**: في هذا المستوى يكون النقد جزءا من منظومة فلسفية شاملة وممنهجة، وجانب من رؤيا عامة إلى الكون والحياة، فلا يبقى مجرّد انفعالات شعورية، أو مجرّد خواطر وآراء تُزاوج الأحاسيس الانطباعية والحدسية وإنما يصبح هو نفسه فلسفة تحاول اكتناه الحقائق، انطلاقا من إحساس شعوري ضمني بالأشياء في المستوى الأول، وانطلاقا من وعي عقلاني يستبطن الأحاسيس الوجدانية العفويّة في المستوى الثاني يرقى ليصبح نظرا فلسفيا في حقائق الإبداع والإنتاج الفكري وعلاقتها بالطبيعة والإنسان والمجتمع والمصير أي الحياة في شتّى أبعادها ورموزها الجماليّة والكونية وهو ما يفرز الاتجاهات النقدية وبهذا نجد أنفسنا أمام معيارين لقياس الأعمال النقدية الأول يتعلق بمستوى الفكر النقدي والثاني يتعلق بالاتجاه الذي ينتهجه وبالعودة إلى النتاج الفكري في التراث

العربي نجد أنه اتجه وجهة لغوية، وبلاغية، وقد ارتقى مع أعلامه إلى مستوى الفكر المنهجي الشمولي[3].

وعلّنا بالعودة إلى ما كتبه الجاحظ يتضح لنا مستوى التفكير النقدي لدى هذا الرجل والذي بلغ مستوى المنظومة الفكرية الفلسفية المتكاملة، فوحده يعدّ مدرسة نقدية قائمة بذاتها، إذ إن مؤلفاته العديدة -ضاع أغلبها- تنمّ عن عبقريته وقدرته العجيبة على التصنيف في مختلف العلوم ويكفي الإطلاع على مقدمة الكتب التي وصلتنا لنرسم التوجه النقدي لصاحبها إذ تعدّ هذه المقدمات مفتاح المؤلَّف يضع فيها المؤلِّف حاجته وغرضه من تأليف الكتاب مما يثير الشهية للخوض في المضمون وفيه تظهر الممارسة النقدية التي حدّد وجهتها في مقدمة مؤلَّفه.

2. الفكر النقدي في كتاب الحيوان للجاحظ (150هـ-255هـ):

يقول محقّق الكتاب عبد السلام محمد هارون في ذكر بيان الجاحظ وتفوّقه «الجاحظ إمام فذّ من أئمة البيان في العربية، وليس من الإسراف أن نعدّه زعيم البيان العربيّ، في قوّته وأسره، وفي دقّته وصحّته، وحلاوته وجماله وفنّه»[4]

ثم نقل آراء السابقين فيه، فلم يكن منهم أحد إلا وقد شهد للجاحظ برجاحة عقله وقوة حجته وأثنى على كتبه حتى من الذين عُدّوا من خصوم الجاحظ كالمسعودي حيث قال في مروج الذهب: «وكُتُب الجاحظ مع انحرافه المشهور، تجلو صدأ الأذهان، وتكشف واضح البرهان»[5] كما أن الوزير أبا الفضل ابن العميد قال عن كتبه «كتب الجاحظ تعلّم العقل أوّلا، والأدب ثانيا»[6].

هذا في فضل كتبه عامة أما عن كتاب الحيوان ورغم أن التأليف في هذا الصنف من الموضوعات قد سبق إليه اليونانيون ككتاب الحيوان لديمقراطيس، وكتاب الحيوان لأرسطاطاليس إلا أن الجاحظ أو واضع لكتاب عربيّ جامع وإن كانت قبله وفي عصره محاولات تحدّث فيها أصحابها عن الحيوان لكن ما يهمنا هو هل كان فعلا كتاب الحيوان للجاحظ كتابا أدبيا علميا نقل فيه طبائع الحيوان ومنافعه أم تعدّى فيه إلى أمور أخرى؟

عند الإطلاع على المقدمة التي افتتح الجاحظ بها كتابه الحيوان والتي نعتها بالخطبة تتوضح لنا صورة الناقد الفذ المطلع على الواقع الفكري الذي يحيط به فقد كانت الفكرة العامة، التي دارت حولها المقدمة، هي الردّ على مآخذ مخالفي الجاحظ عليه في كتبه ومؤلفاته، ومن بينها كتابه -الحيوان- معتمدا في ذلك على أسلوب نقدي ساخر، مع تقديم الحجج حيث أشار في ثناياها إلى أهمية كتابه هذا، فقال : «وهذا كتاب تستوي فيه رغبة الأمم، وتتشابه فيه العرب والعجم، لأنّه وإن كان عربيّا أعرابيا، وإسلاميّا جماعيا،

فقد أخذ من طرف الفلسفة، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة، وأشرك بين علم الكتاب والسنّة، وبين وجدان الحاسة، وإحساس الغريزة»[7]، وفي هذا دليل على أن الجاحظ قد أفاد من علوم عديدة دون تقليد ونقل عنها وإنما استثمارا لما تشبع به فكره منها، ثم إن هذه الخطبة التي صدّرها كتابه ارتبطت بمضمونه، من خلال أمرين:

الأمر الأول: دورها في قطع الطريق على أي محاولة، من قبل مخالفيه للنيل من كتابه هذا، مسبقاً. فهو حين أثبت لهم بطلان دعواهم في كل ما أخذوه عليه، في كتبه السابقة، فإنه سيضعف من موقفهم، ويحبط أي محاولة مستقبلية، للنيل من كتابه، من جهة، وتعبئة الرأي العام، برفض ما يثيره حساده ومخالفوه ضد مؤلفاته، ليزرع الثقة فيها، من جهةٍ ثانية. وإن كان قد أشار إلى تعرض مخالفيه لكتابه الحيوان، فإنه قد رد عليهم، ودحض شبهاتهم، في هذه المقدمة، ولعل هذا يشير إلى احتمالية إضافة المقدمة لهذا الكتاب بعد أن نشره مؤلفه، فاضطر إلى هذا التقديم، أو ربما هي محاولات تنقيح أضاف فيها ما تعرض له كتابه من نقد، فاختار هذا التقديم، بهذه الصورة. وإن كان الاحتمال الأوّل هو الأرجح إذ يقول: «ثمّ قصدتَ إلى كتابي هذا بالتصغير لقدره، والتهجين لنظمه، والاعتراض على لفظه، ثمّ طعنت في الغرض الذي إليه نزعنا، والغاية التي إليها قصدنا...»[8].

الأمر الثاني: ارتباط المقدمة بمحتوى الكتاب هو أمر حتمي، من خلال كونها تمهد له، وتبين الموضوعات التي يحتويها.

وبالنظر في مقدمة الجاحظ، من حيث أسلوبها نجد أن الجاحظ بدأها بالدعاء لشخص المخالف -على القول أنه لم يكن يقصد شخصا بعينه-. إذ رأى أنه قد حاد عن الصواب في انتقاده، واعتبره ممن ضل عن الطريق، فهو يسأل الله له الهداية، وهو في دعائه ذلك، يخاطب مخالفه، ويجعله خطابا للمفرد. ويتابع خطابه، بتقرير أنه كان من الأولى أن يدعو له بدعاء غير هذا الدعاء، وأن السبب في ذلك، هو بفعل مخالفه نفسه، فهو الذي تعرض له، ولشيخه «النظّام» في مناظرته مع «معبد» وهما شيخا المعتزلة في قضية الديك والكلب فيقول: «فقد انتهى إليّ ميلك على أبي إسحاق، وحملك عليه، وطعنك على معبد، وتنقصك له في الذي كان جرى بينهما في مساوي الديك ومحاسنه، وفي ذكر منافع الكلب ومضارّه»[9]، حيث يعتبر الجاحظ نقد مخالفه، نقدا ظالما مغلوطا، وخطابه يأتي بصيغة المفرد فإن كان هذا الشخص قد وُجد فعلا وأن هذه المناظرة لم تكن من تأليف الجاحظ فإن خطابه يكون موجّها للمعنيّ أما إذا كانت من نسج خياله كما يقول الباحثون –ولا أظن ذلك- فإن إشارته هذه تكون، في أنه يجسد الفئات المخالفة له، في شخصٍ واحدٍ. فهم واحدٌ في مخالفتهم له، وموقفهم منه، فلا ضير في مخاطبتهم بلسانٍ

واحد، فالقول في معنىً ما، يهم كل من يعنيه هذا القول. وهذا فيه نوع من تركيز القوة لدى الجاحظ، وعدم الاكتراث بكثرة من يخالفه، وهو ما يمده بالقوة، ويقلل من شأن المغرضين، فتهدأ نفس الجاحظ، وتطمئن، وفي عرضه هذا، قدّم الجاحظ جملةً من المؤلفات الخاصة به، وكأنه يثبت لمخالفه هذا بالحجة الدامغة غزارة نتاجه الناجم عن فكر راق لم يرق لفهمه هذا المتهجم على مؤلفاته، إذ يثبت أن هجومه عليه ليس من باب العيوب في كتبه وإنما لقصور الفهم لديه. فكان يأتي بالمؤلَّف، ثم بالنقاط التي أخذها عليه، بطريقة توحي بأنه أحصى كل المآخذ على كتبه، ويسردها بأسلوب فيه نوع من السخرية وكأنه لا يأبه بنقده، ويظهر لغريمه أنه لا قبل له بذلك ومثاله قوله:

«وعبتني بكتاب العباسية، فهلا عبتني بحكاية مقالةِ مَنْ أَبَى وجوب الإمامة، ومن يرى الامتناع من طاعة الأئمة الذين زعموا أن ترك الناس سدىً بلا قيّم أردُّ عليهم، وهملا بلا راع أربح لهم»[10].

ولعلّ هذا التحليل يخص الدلالة العامة والمباشرة التي يحيل إليها نص المقدمة أما إذا حاولنا البحث في الدلالة الضمنية بربط محتواها ومحتوى الكتاب بالجو الفكري العام في فترة تأليفه فلن نجد أحسن من رأي محمد طه الحاجري محقق كتاب البخلاء الذي فسر في مقالة نشرها في مجلة الرسالة المصرية سنة 1939 قضية الكلب والديك التي تصدرت كتاب الحيوان والتي مفادها: أن الخصومة الحادة العنيفة التي أثارها أبو عثمان، في أول كتابه الحيوان، بين الكلب والديك، وتلك المناظرة الطويلة المسترسلة، والذاهبة في شتى مذاهب الكلام بين صاحب هذا وصاحب ذاك؛ دون أن يكون بينهما -في حقيقة الأمر- خصومة، أو سبب يدعو إلى المناظرة، وإنما هي عبقرية الجاحظ النقديّة التي لا تفتأ تبدع وتبتكر، وأسلوبه المتدفّق الذي لا يألو يشقق الكلام ويولد المعاني والصور.

فقد أطنب الجاحظ في تلك المفاضلة إطناباً غريباً، حتى كسر عليها جزءين كبيرين من كتابه، لعلهما يقربان من ثلثه؛ ثم كأنه لم يكتف بذلك، فترى حديث صاحب الكلب وحديث مناظره صاحب الديك يتخللان الأجزاء الأخرى.

ثم إن هذه المفاضلة غريبة أيضاً في كتاب الحيوان، فقد سار الجاحظ في أبواب الكتاب التي تلي ذلك الباب على منهج غير ذلك المنهج، فليس إلا وصف الحيوان، وبيان عاداته وطبائعه، ومزاياه ومساوئه، ورواية النوادر عنه، والآثار الأدبية التي تدور حوله، وحكاية كلام بعض علماء الحيوان والمعنيين بأمره، مثل أرسطاطاليس وأقليدون، دون أن يعرض للمفاضلة بين هذا الحيوان وذاك، إلا قليلاً لا نكاد نلحظه.

فالأمر بين الكلب والديك إذن ليس متمشياً مع طريقة الجاحظ في الكتاب عامة، فما الذي جعله

يميزه من غيره، ويسلك فيه أسلوباً مختلفا، ولماذا اختار هذين الحيوانين بالذات ليكونا موضعاً للمقارنة والموازنة والمفاضلة كما أنه لم يكتف بذلك فقط فلو كان الجاحظ يريد المقارنة وحدها، والمقابلة بين خلقهما، لكان ذلك مستساغا؛ أما أن يجعلهما خصمين، وينصب لكل منهما صاحباً يهاجم باسمه، ويدافع عنه، ويناضل دونه، دون أن يكون بينهما جامعة طبيعية إلا جامعة الحيوانية، فأمر لا نستطيع أن نصفه إلا بالغرابة.

كما أن هناك نقطة تلفت نظرنا، وتثير دهشتنا، وهي ما أشار إليه في أول كلامه من أن هذه المناظرة كانت تثور بين شيخين من علية المتكلمين، ومن الجلة المتقدمين، فما للمتكلمين ولهذا؟ وما شأن الكلب والديك في الكلام على الصفات والقدر، أو المناظرة بين النار والمدر؟! فهل نستطيع أن نفهم أن تلك المناظرة إنما كانت تأخذ هذه السبيل وتتجه إلى تلك الغاية؟ إن من العسير أن نقنع أنفسنا بهذا في مثل ذلك الذي صوره الجاحظ بين الكلب والديك. وإذا أجزنا ذلك بوجه من الوجوه فإنّا نتساءل مرة أخرى: ما بالهم لم يختاروا من جميع الحيوان موضوعا لهذه المناظرة إلا ذينك الحيوانين فاقتصروا عليهما، ولم يعدوهما؟

فالمسألة كما يرى القارئ الكريم غامضة، لا يكفي في بيانها ذلك التفسير العام المبهم الذي يفسر به أسلوب الجاحظ جملة واحدة.

إن ذهناً دقيقاً كذهن الجاحظ مارس الفلسفة وأساليب المتكلمين، حتى صار رأساً لطائفة من المعتزلة تدعى باسمه، ليس من القريب احتماله أن يأخذ في الكلام اعتباطاً، فيناظر بين الكلب والديك وليس بينهما وشيجة أو سبب. فإذا كنا لا نرى بينهما صل ذاتية، فلا بد أن تكون بينهما صلة أخرى خارجية، هي التي مهدت السبيل للمناظرة، فما هي هذه الصلة وأين نلتمسها؟

هنا تظهر لنا العقلية النقدية والفكر الفلسفي للجاحظ فإذا نحن التمسنا تفسير ذلك من روح العصر الذي كتب فيه الحيوان، وفي التيارات الاجتماعية التي كانت سائرة فيه، وفي الآثار الأدبية التي بقيت لنا حول هذين الحيوانين.

فإننا نفهم أن هذه المناظرة بين الكلب والديك كانت صدى من أصداء تلك الحالة الاجتماعية الشديدة السلطان في العصر العباسي، والتي أخذت تتغلغل في المجتمع الإسلامي منذ أوائل القرن الثاني، وبلغت عنفوانها في عصر الجاحظ وهي تدافع العنصرين العربي والأجنبي على التأثير في الحياة، مما أنتج تلك الخصومة العنيفة بين العرب والشعوبية، تلك الخصومة التي جعلت تمتد وتنتشر وتغمر الجو

هنا وهنا حتى لم يخلص من سطوتها ذانك الحيوانان المسكينان، لأن أحدهما كان يضاف إلى العرب والآخر كان يضاف إلى العجم. فالعرب كانوا في نظر الفرس قوما جفاة غلاظا رعاة إبل وغنم؛ الكلب أصدق أصدقائهم، وألصق صاحب بهم، وأعز رفيق لديهم، وهو ما هو من ضعة شأن وهوان منزلةٍ وخبثٍ ولؤمٍ وقذرٍ ودناءة. والفُرس في نظر العرب كانوا قوماً أنباطاً أصحاب قرية، قد أخذتهم طبيعة حياتهم بالاستكانة والذلة، فلا كرم ولا نجدة ولا أريحية، كل ما لهم الدجاج والديكة، تمثل ضعفهم، وتبرز بخلهم وضيق حياتهم. وهكذا أخذت الخصومة بين العرب والشعوبية مظهراً طريفاً من الخصومة بين الكلب والديك والتنابذ بينهما.

وهنا يجئ دور المتكلمين الذين أشار إليهم الجاحظ، فأخذ هذه المناظرة وجعلها باباً في كتابه، فأفاض فيها وتدفق، وجمع فيها بين الكلام والحكمة والأدب على طريقته.

فأما أن الشعوبية كانت تعيّر العرب باتخاذ الكلاب فأحسبه مما لا نزاع فيه، فقد كانت لا تفتأ تتجنى على العرب المساوئ والمعايب، ولعل في هذا القول الذي يرويه الجاحظ عن بعض المتعصبين على العرب ما يدلنا إلى أي حد كان تجنيهم. قال الجاحظ: «وزعم لي سلمويه وابن ماسويه مطيّب الخلفاء أنه ليس على الأرض جيفة انتن نتنا ولا أثقب ثقوباً من جيفة بعير، فظنت أن الذي وهّمهما ذلك عصبيتهما عليه، وبغضهما لأربابه».

أما الديك فكان عند العرب من أظهر ألوان الحياة الفارسية، فهم دائماً يضيفونه إلى العجم. ومن ذلك قول الشاعر:

لعمري لأصوات المكاكي بالضحى ... وسوء تداعي بالعشي نواعبه
أحب ألينا من فراخ دجاجة ... ومن ديك أنباط تنوس غباغبه

وهكذا نرى أن الصلة وثيقة بين العجم والديك بقدر ما هي وثيقة بين العرب والكلب، وأن كلا منهما يعتبر من خصائص الحياة الاجتماعية لذويه، وأن العرب كانوا يكرهون الديك وينفرون منه بقدر ما كان الفرس يمقتون الكلب ويسخرون من أصحابه.

وهناك دليل آخر على ما أسلفنا من أن الديك كان شديد الصلة بالأعاجم فيما يرى العرب، حتى كان يرمز في العقل العربي إليهم، وهو ما حكاه الدميري في كتابه (حياة الحيوان الكبرى) قال: «روى مسلم وغيره أن عمرَ بن الخطاب رضي الله عنه خطب الناس يوماً فحمد الله وأثنى عليه، ثم قال: إني رأيت رؤيا لا أراها إلا لحضور أجلي، وهي أن ديكاً نقرني ثلاث نقرات، فحدثتها أسماء بنت عميس، رضي الله عنها،

فحدثتني بأن يقتلني رجل من الأعاجم» ثم إنه مهما تكن قيمة هذه الرواية فإن تأويل الديك بالأعجمي يدل وحده دلالة صريحة على ما ذكرنا. وإذن فقد تم الأمر، وتضافرت الدلائل على أن ذلك الغرض الذي افترضناه قريب لا تكلف فيه ولا تعسف[11].

ومن هذا نخلص إلى أن الجاحظ قد امتلك سرّا من أسرار الله في خلقه وهي الحكمة البالغة والقدرة على الإقناع وذكر الحجج في نقد الفكر السائد في زمنه برسم صورة متكاملة الجوانب مستعينا في ذلك بآليات قلّ نظيرها إذ جمع بين الأدب والشعر والفلسفة والعقل والدين مما نجم عنه مستوى نقدي ارتقى إلى عقلية فلسفية لا يستهان بها.

خاتمة:

مما سبق يمكن استخلاص النتائج الآتية:

- ليس النقد مجرد أحكام عامة انطباعية يطلقها الناقد على الآثار الأدبية.

- للنقد عامة مستويات ثلاث يكون أعلاها ذاك المستوى الفكري الفلسفي الذي يصل بصاحبه إلى الحكمة والرؤية العميقة للأمور فيحاول صوغها في مؤلفات تحوي توجهه ونظرته للحياة والكون.

- لا ينحصر النقد العربي القديم في الانطباعات الذاتية والتصويبات التي كان يقدمها اللغويون والنحاة للأدباء والشعراء.

- أغلب المؤلفات التراثية تعكس التوجّه النقدي لصاحبها بردّه على آراء مخالفيه بالحجج الدامغة والأسلوب البليغ.

- تميّز الجاحظ على غرار من عاصروه أو من جاؤوا بعده بالعقلية الناقدة في أعلى مستوياتها وهو ما يظهر في مؤلفه «الحيوان».

- اعتماد الجاحظ في كتابه على الدلالة الضمنية التي لا تظهر إلا لمن أمعن التفكر والبحث بين السطور.

- هضم الفلسفة اليونانية واستثمارها استثمارا إيجابيا دون تقليد من قبل الجاحظ

كما لا يفوتنا أن نقدّم بعض التوصيات من بينها:

- إعادة قراءة التراث العربي قراءة نقدية معمقة لمعرفة العقلية النقدية الكامنة وراء هذه النصوص.

- عدم حصر النقد العربي في مستوى النقد الانطباعي أو العقلاني

- محاولة تصنيف الفكر النقدي الفلسفي الذي ينتمي إليه علماؤنا القدامى دون اتهامهم بالتبعية

للفلسفة اليونانية.

- محاولة إصلاح الجهاز المصطلحي وتحديد المفاهيم الدقيقة الخاصة بالنقد العربي.

إحالات الدراسة:

(1) عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، ص11.

(2) إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ط1، 1987، ص1261.

(3) ينظر، عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط2، 1968، ومحمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، 1940.

(4) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، (مقدمة التحقيق)، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ص3.

(5) المصدر نفسه، ص9.

(6) المصدر نفسه، ص10.

(7) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ص11.

(8) المصدر نفسه، ص10.

(9) المصدر نفسه، ص3.

(10) المصدر نفسه، ص12.

(11) ينظر، محمد طه الحاجري: الكلب والديك في كتاب الحيوان، مجلة الرسالة، مصر، العدد 178، 1939م، ص1959.

المصادروالمراجع:

1. أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965؛

2. إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ط1، 1987؛

3. عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب؛

4. عبد السلام محمد هارون: مقدمة تحقيق كتاب الحيوان، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965؛

5. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط2، 1968؛

6. محمد طه الحاجري: الكلب والديك في كتاب الحيوان، مجلة الرسالة، مصر، العدد 178، 1939م؛

7. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، 1940.

آليات المنهج النقدي المغاربي القديم في ضوء تشكيلات المعيارية البلاغية

- دراسة فنيَّة تحليلية-

The mechanisms of the ancient Maghreb critical method in light of the rhetorical standard formations

- Technical Analytical Study-

د.عبد القادر مهدي(*)، جامعة الجزائر- 02- أبو القاسم سعد الله

mahdi.aboaymen@gmail.com

ملخص:

تروُمُ هذه الورقة البحث في آليات المنهج النَّقدي والبلاغي عند النَّاقد المغاربي محمد بن شرف القيرواني، من خلال محاولة التَّعرُّف على جانب المفاهيم والمقاييس والأسس النقديّة التي استطاع أن يطوّرها إلى منهج نقدي طبَّقه على شعر طائفةٍ من الجاهليين والأمويين والعبّاسيين، وبعض الشعراء المغاربة والأندلسيين، واتّخذ من عديد القضايا الأدبيّة الكبرى قاعدة بنى عليها نظريّته ومنهجه النّقدي الذي احتكم إليه؛ كما وجَّه عنايته - في رؤيته النقديّة - تِلقاءَ جزئيّاتٍ اتصلت ببعض المسائل البلاغيّة أو اللُّغويَّة أو الدِّينيّة الأخلاقيّة، أو حتى بالخضوع إلى السِّمات الشّكليَّة والفنيَّة تارةً أخرى، وكلها معايير وأسس استقاها في مجملها من نظره في نقد بعض السَّابقين والمعاصرين له من أساتيذه وأنداده.ثُمَّ إنَّ مدعاة تطرُّقِنا لهذا الموضوع ودراسته على وجه التّحديد؛ هو اقتناعنا المؤكد بأنّ ما خلَّفه هذا النّاقد المغاربي لم يكن مجرَّد وقفات قاصِرة ولا لمحات عابرة في حقل الدِّراسات الأدبيّة والنّقديّة المغاربيّة القديمة؛ وإنّما حاول جاهِداً أن يُسهِم في تأسيس منهج نقدي مغاربي يطبعه الوضوح ويَسِمُهُ الإبداع والتَّفرُّد، وتوشِّحه الجِدَّة والابتكار.

(*) المؤلف المرسل: د. عبد القادر مهدي.

كلمات مفتاحية: معايير؛ منهج؛ مغاربي؛ المفاهيم؛ القيرواني.

Abstract:

This paper aims to research the mechanisms of the critical and rhetorical approach of the Maghreb critic Muhammad bin Sharaf al-Qayrawani, through an attempt to identify the side of concepts, standards and monetary foundations that he was able to develop into a critical method that he applied to the poetry of a group of the pre-Islamic, Umayyads and Abbasids, and some Moroccan and Andalusian poets who took from them. Many major literary issues are a base on which he built his theory and critical approach to which he appealed. He also directed his attention - in his critical vision - to specifics related to some rhetorical, linguistic or religious moral issues, or even to submitting to formal and artistic features at other times, all of which are criteria and foundations that he derives in their entirety from his consideration of the criticism of some of my predecessors and contemporaries. The reason for our discussion and study of this topic specifically; It is our certain conviction that what this Maghreb critic left behind was not just short pauses or passing glimpses in the field of ancient Maghreb literary and critical studies; Rather, he tried hard to contribute to the establishment of a Maghreb critical approach marked by clarity, creativity and uniqueness, and adorned with novelty and innovation.

Keywords: standards; curriculum; Maghreb; Concepts; Cyrene

1. مقدمة:

تَعْرِفُ العلاقةُ بين النَّقد والبلاغة تواشجاً وتداخلاً كبيرين، حيث يجعل من إمكانيّة الفصل والتَّفريق بينهما أمراً عسيرَ التَّطبيق؛ كيف لا وهما يشتركان معاً في نقطة الانطلاق وفي مجال ونطاق العمل، لذلك عُدَّت البلاغة بعلومها بلاغةً نقديّة، والنَّقد بمخرجاته وأحكامه نقداً بلاغيًّاً.

هذا؛ ولقد عُدَّ النَّقد العربي القديم في مجمله نقداً معياريّاً بلاغيًّا، لحقه النَقد المغاربي في ذلك، حيث عُنِيَ بوضع المعايير النَّقديّة على مقتضيات البلاغة، والتمس الأساس النّظري لهذه المعايير «ممَّا ورثه من القوالب الشعرية القديمة التي كان الشَّاعر يبني على أساسها نتاجه الشِّعري، لذلك جعل من القصيدة الجاهلية الأنموذجَ الشِّعري الذي مثَّلَ مرجعيَّته النّقدية؛ لأنّها جمعت الخصائص الفنيَّة التي يُقاس عليها الشعر، وهذه الخصائص أَوجبَ النقد القديم توافرها في القصيدة العربيّة»[1].

ومِمَّا هو قمينٌ بالذِّكر، أنَّ ناقدنا -ابن شرف- عُنِيَ كغيره من نقاد البيئة المغاربيّة في هذا التَّأسيس وفي هذه الرؤية النّقديّة التي ارتضاها، على كثيرٍ من الآراء والطُّروحات والمعايير التي انطلقت من البلاغة والنَّقد معاً، إذ لا يمكن أن تقوم لأي دراسة قائمة مَالَمْ تبحث في مستويات ومقاييس ومفاهيم المنهج النَّقدي والبلاغي، وأهم عناصِرهما وخصائصهما الجوهريّة التي اِنْمَازَا بِهَا. وهذا ما نرنو الوصول إليه -دراسةً وتحليلاً- من خلال المحاور التي ستناقشها هذه الورقة البحثيَّة تِبَاعاً.

وقد انطلقنا في إعدادنا لهذه الورقة البحثيَّة من إشكالية كبرى جسَّدها هذا التساؤل:

- ماهي أهم المقاييس والمعايير النّقديّة التي استطاع ناقدنا «ابن شرف» أن يطوِّرها إلى منهج يسير ومخرجات البلاغة العربيَّة وعلومها؟

2. تَشْكِيلات النَّقد التَّطبيقي المعياري عند ابن شرف القيرواني:

2. 1. معايير البلاغة الاستعاريَّة:

لقد اهتم ابن شرف بالبلاغة وعلومها، حيث عدَّها معياريّة تعليميّة تهتم بدراسة الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية..؛ لأنّها من أبرز علامات الإبداع وأهم معايير الجودة في جوهر الشعر وروحه. ولمَّا كانت الاستعارة من أهم الألوان والصور البلاغية عند العرب؛ استطاعت أن «تتحقق في مستوى مختلف من اللغة من جهة، ومظهر من مظاهر الشعر القائمة على استبدال المعنى بتغيير اللغة من جهة أخرى»[2].

كما عُني القدماء بالاستعارة باعتبارها من أهمِّ وأبرزِ وسائل الشاعر في جمع وتكوين صوره، فأعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها، لأنّها أكثر تحقيقاً لعملية الادِّعاء، أي ادِّعاء دخول المشبّه في جنس المشبّه به،

وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب[3]. ولأنّ لها أيضاً القدرة على خلق الصور الفنيّة البارعة باعتبارها الوسيلة العظمى التي يجمع الذِّهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل[4].

والاستعارة في علم البيان، مجاز لغوي علاقته المشابهة دائماً (تشبيهٌ حُذِفَ منه أحد طرفيه). كما تتفق تعريفات البلاغيين العرب لها حول مبدأ عام يحكمها، وهو النقل من الحقيقة إلى المجاز، أو من الأصل إلى غيره؛ فقد قام الجاحظ بذكرها في كتابه البيان والتبيين وقال بأنّها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[5]. وكذلك الحال عند ابن قتيبة القائل: «.. العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الآخر، أو مجاوراً لها أو مُشاكلاً»[6]. معنى هذا أنَّ الاستعارة أكثر وعياً لطبيعة الصورة الفنيّة وعلاقتها بالخيال؛ لأنّها تمثل تجاوزاً باللغة من التعبير بما هو ممكن إلى التعبير بالمخالف وهي أعلى درجات الشِّعريَّة؛ ولأنَّها أيضاً المرحلة الأكثر عمقاً في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها[7].

ومن الأمثلة التطبيقية التي ذكرها ابن شرف واستحسنها من استعارات الشعراء الأوائل قوله في بعض استعارات امرئ القيس وأهمها: «وكانوا يقولون في الفرس السَّابق: يلحق الغزال ويسبق الظَّليم، وأمثال هذا حتى قال: «بمنجردٍ قيد الأوابِدِ هَيكَل»»[8].

والذي نستشِّفه من هذا الذي تقدّم أنّ **ابن شرف** اِفتُتِنَ كغيره من النُّقاد القدماء بما جاء به امرؤ القيس من صور بلاغيَّة سَواءٌ كانت مؤسّسَة على المشابهة (التشبيه والاستعارة) أو مؤسّسَة على المناسبة (الكناية والمجاز المرسل)، وقد أورد في مقامته (مسائل الانتقاد أو أعلام الكلام) قوله: إنَّهُ «لم يكن قبله مَن فطن لهذا، وبنى من بعده على هذه الإشارات والاستعارات، فحسنت به أشعارهم جِدَّاً، وسلكوا مناهجها قصداً فتطرَّزت أقوالهم، وكانت الأشعار قبلها سواذج»[9].

وللتدليل على هذا المعنى، ألفينا ابن شرف يتحدَّث -كما سبق الاشارة إليه- عن استعارة «قيد الأوابد» الواردة في قول امرئ القيس وهو يصِفُ فرسه:

وقَد أغتدي والطَّيرُ في وُكُنَاتِهَا ** بِمُنْجرَدٍ قَيْدَ الأَوَابِدِ هَيكَلِ[10]

إذ إنَّ المعنى الأصلي الذي تحاول هذه الاستعارة التوصُّل إليه وتحقيقه «**قيد الأوابد**»، أنَّ هذا الفرس قادرٌ على منع الأوابِد من الإفلات والذَّهاب، وهذا لسرعته التي يستطيع من خلالها أن يُقَيِّدَ الطَّريدة فلا تَفْلَتُ مِنه، وهو معنى يتوصّلُ إليه القارئ أو المتلقي عن طريق نوعٍ من القياس. كما أنَّ في البيت كناية عن البكور «وقد أغتدي والطير في وكناتها» وهي كناية عن صفة، وفي الكناية توضيح للمعنى من خلال الرَّمز، وإبراز المعنى وتجْلِيَتِه مرفوقاً بدليله ومشفَّعاً بشاهده وحجَّته.

كما يُعدُّ هذا البيت محل شاهد عند بعض النُّحاة، من خلال قوله: «وقد أغتدي» حيث وردت « قد» مع الفعل المضارع للتحقيق، وهذا قليل الورود، والأغلب أن تأتي للتوقُّع.

2. 2. معيار بحث الصُّورة الفنيَّة:

لقد عُني الأدباء والنُّقاد بالصورة الفنيّة في الأدب بعامة، وفي الشعر بخاصّة، كما حظيت بمكانتها الخاصَّة في حقل الدِّراسات الأدبيّة والنقديّة والبلاغية القديمة والحديثة، من حيث مجال البحث والعناية والاهتمام بتحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي، غير أنَّ مكْمن الاختلاف الحاصل في هذا الشأن، هو صعوبة تحديد المفهوم المانع والجامع لها -أي الصورة الفنيَّة- ذلك أنَّها من المصطلحات النقديّة الوافِدة، التي لها جذور في النَّقد العربي[11]، إلاّ أنّ ما ورد ذِكرهُ من لفظ للصورة أو بعض مشتقاتها على ألسنة بعض النقاد والأدباء القدامى قليل جدَّاً، ويُعَدُّ الجاحظ أوَّل من استعمل مادَّة الصورة في مجال الأدب حين تحدَّث عن الشعر بأنَّه: «ضربٌ من النّسج، وجِنسٌ من التَّصوير»[12]، وكأنَّ المراد بالتَّصوير عنده -هنا- تلك العملية الذِّهنية التي تصنع الشعر.

ويتجلى لنا بوضوح أكثر إعجاب النُّقاد المغاربة بالصُّور الفنيّة التي تركت بصماتها على مستوى الخطاب الشعري الذي أخضعوه للدراسة، وبخاصَّة ناقدنا **ابن شرف** الذي تفطَّن -كغيره من الأدباء والنقاد- إلى أهميَّة الصورة الفنيَّة في الشعر فضمنها مقامته -**مسائل الانتقاد أو أعلام الكلام**-؛ لأنَّه أدرك أنَّ الصورة هي أساس كُلِّ عمل فني، والخيال أساس كل صورة، والصورة ابنة الخيال الشعري الذي يتألَّفُ عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاص، حين تريد خلق فنٍّ جديد متّحد ومنسجم، والقيمة الكبرى للصورة الفنيّة تكمن في أنَّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، للكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيحائيَّةٍ خِصْبَة[13]، يتمازج فيها الشكل بالمضمون في سياق بيان خاص أو حقيقي كاشف ومعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية.[14]

ومن الأمثلة التَّطبيقيَّة التي أوردها ابن شرف وناقش فيها قضيَّة الصورة الفنيَّة البديعة قوله في شعر صريع الغواني أبو الوليد مسلم بن الوليد الأنصاري، أحد الشعراء المبدعين، والبُلغاء المفلَّقين؛ حيث قال إنَّ: «كلامه مُرَصَّع، ونظامه مُصَنَّع، وغَزَلُهُ مُستَعذَبٌ مُستَغرَب، وجملة شعره صحيحة الأصول قليلة الفضول، وشبهه بزهير والنابغة»[15].

ونستَشِفُ من نص ابن شرف أنَّ اللغة الشعريَّة التي اِنْمازَ بها الشاعرُ تتسِمُ بكثرة البديع، فهو أوَّل

من تكلف في شعره واستكثر منه في قوله -أي البديع-، وسبقه بشار إلى استعمال البديع؛ إلا أنه لم يبلغ شأوَ مسلمٍ فيه، وقد عَدَّ العلماء هذا التصَنُّع والتكلُّف إفساداً للشعر، إذ تَبِعَهُ في ذلك الشعراء مثل: أبي تمَّام والبحتري وابن المُعز وغيرهم[16]. غير أنَّ ابن شرف لم يَذُمَّ طريقة تأليفه ونظمه للشِّعر وإنَّما حَبَّذها واستملحها، ولم يكن البَتَّة ضِدَّ إغرابِهِ وعُدُولِه، لأنَّه يعلم يقيناً أنَّ عنايته بالبديع إنَّما جاءت تلبيةً لحاجات الحياة العباسية، لتتمثّل هذه الألوان البديعية التي تتواءمُ وتتوافق وحياة الرَّفاهية والتَّرف. لذلك قال عنه الأستاذ حَنَّا الفاخوري في تاريخ أدبه :كان «... صائغاً ماهراً للكلام، وصانعَ ألفاظٍ بالغاً في اللَّباقة، فهو يفهم الشعر على أنَّه صياغة جميلة، وصقلٌ متفق بَرَّاق، فَيُبْطِئ في النَّظم، ويتوفَّر على زخرفته»[17].

ومن الآراء النّقديّة التي خَصَّ بها ابن شرف مسألة الصورة الفنيَّة الأدبيّة، ما قاله عن أبي فراس الحمداني: «وأمَّا أبو فراس بن حمدان، ففارس هذا الميدان، إن شئت ضرباً وطعناً، أو شِئت لفظاً ومعنىً، مَلَكَ زماناً ومَلَكَ أواناً، وكان أشعَرَ النَّاس في المملكة، وأشعرهم في ذُلِّ الملَكَة، وله الفخريَّات التي لا تعارض، والأسريَّات التي لا تُناهض»[18].

نتبيَّن من نص ابن شرف أنَّه كان مُعجباً بالشَّاعر «أبي فِراس»، وبصوره الفنيَّة المبتدعة التي حواها شِعره، خاصَّة وهو يتحدَّثُ عن مشاعِره وأحاسيسه، فقد كان وجدانياً يصف ما يقعُ تحت بصره من حوادث ووقائع، وما يعتلِجُ في صدره من آلام وآمال، فكان الشعر عنده «أُلْهُوَة يتلهَّى بها، وبلسماً يُداوي به جراحاته، وقد أغناهُ الله عن المسألة بعزَّة الملك، ونعيم الدَّولة، فلم ينظم المدح ولا الهجاء، وإنَّما فخر بقومه وعشيرته، فقال:

نَطَقْتُ بفضلي وامتَدَحْتُ عشيرَتِي ** فَلَا أَنَا مَدَّاحٌ وَلا أَنَا شَاعِرُ[19].

كما أشار ابن شرف إلى تفوق الحمداني في قضية حُسن الكلام الذي امتازت به لغته الشعرية، وهذا لجودة معانيه ودقة تخيُّره للألفاظ، وجمال تعبيره وسلاسته، إذ فيه من الجزالة وشِدَّة الأسْر في موضع الشِّدّة، كما فيه من الرِّقة والسُّهولة مافيه، وهذا يعني أنَّه قَدْ اهتمّ بالصِّياغة اللّفظيّة الجيدة للمعنى البليغ، فَكُلٌّ من اللفظ والمعنى له قيمته الكبيرة عنده. لذلك قال فيه الثعالبي -الذي يتوافق وما قاله ابن شرف-: «شعره مشهور سائر بين الحسن والجودة، والسهولة والجزالة والعذوبة، والفخامة والحلاوة، والمتانة، ومَعَ رَوَاءُ الطَّبع، وسِمَة الظّرفِ، وعِزّة المُلكِ، ولم تجتمع هذه الخِلال قبله إلّا في شعر عبد الله بن المعتز، وأبو فراس يُعَدُّ أشعر منه عند أهل الصَّنعة، ونُقَّدةِ الكلام، وكان الصّاحب يقول: «بدئ الشعر

بمَلِك، وخُتِمَ بِمَلِك» يعني امرأ القيس وأبا فراس»[20].

وحتى نُؤكِّد ما ذهب إليه ابن شرف من استحسان لشعر الشاعر، رأينا لِزام أن نُدَلِّل -على ما تقدَّم- من جيِّد شعره، وَوَقَع اختيارُنا على لاميته التي يقول فيها[21]:

مُصَابِي جَلِيْلٌ والـــعَزَاءُ جَمِيْلُ ** وظَنِّي بِـــأَنَّ اللهَ سَوْفَ يُدِيْلُ

جِرَاحٌ تَحَامَـاهَا الأُسَاةُ مَخُوفَةٌ ** وسُــقْمَانِ: بادِ مِنْهُمَا ودَخِيْلُ

تَنَاسَانِي الأَصْحَابُ إِلّا عِصَابَةٌ ** سَتَلْحَقُ بِالأُخْرَى غَداً وتَحُولُ

2. 3. معايير تصنيف الشِّعر والشُّعراء:

لقد ورد ذكر أسماء طائفة من الشعراء في مقامة ابن شرف -مسائل الانتقاد أو أعلام الكلام- عن طريق تخيُّر خَطِّ منهجي اعتمد فيه المؤلِّف على انتقاد ودراسة الشعراء الذين سبق تناولهم في كتابي «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، وكذا «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، فأورد نُتفاً من أشعارهم ونبذاً من أخبارهم مركزاً على من اشتهر منهم من شعراء العصر الجاهلي وصدر الإسلام وما يليهم من أخبار شعراء العصر الأموي فالعباسي، مُعلقاً عليها بما يوحي به المقام، غير أنَّ الجديد الطَّارف الذي عُدَّ إضافة محمودة لابن شرف هو عنايته بذكر طائِفة من شعراء المغرب والأندلس إلى جانب المشارقة، فألفيناه يتحدَّث عن ابن عبد ربه وابن هانئ وابن درَّاج القسطلي وعلي التونسي؛ كما تعرَّض للصّنوبري والخَبَزْ أرزي في سياق ضَمَّ فيه أبا تمَّام والبحتري وابن الرُّومي والمتنبي.

وقد تعرَّض ابن شرف بالنقد لما لا يقلُّ عن ثمانية وأربعين شاعراً ينتمون إلى مختلف العصور الأدبيّة، عدا شعراء الغزل العذري الذين تحدّث عنهم مجتمعين في طبقة خاصّة كما فعل من سبقه من النقاد الأوائل، وذلك سبب أخذه بمقياس الاختصاص في نوع معين من الغرض الشعري وهو الغزل، حيث لم يذكر من شعراء الغزل الماجن الذي كان يحمل رايته عمر بن أبي ربيعة أحداً؛ وهذا لأنَّه كان يُمجُّ هذا النَّوع من الغزل بالنظر إلى إباحيته ومجونه.

وقد اعتمد المنهج التاريخي الذي يُعنى بالتحقيب الزّمني والترتيب التسلسلي وهو يرصُدُ أخبار الشعراء وشعرهم، من جاهليين، فمخضرمين ثُمَّ أمويين فعبّاسيين، ويختم بشعراء العصر الأندلسي الذين أغفلهم النقاد المشارقة في مصنفاتهم ومظانهم النقدية، على الرُّغم من أنّ ابن شرف قد تعرَّض بالحديث عن بعضهم فقط، إذ ذكر خمسة أو ستة منهم لا أكثر. فقد اقتطف من كُلِّ عصر ساقه ثلة من الشعراء؛

إلّا أنّ الملاحظ أنَّه لم يَزِدْ حديثه عنهم على كلمات موجزة، وقد تكون هذه الكلمات غير ذات جَدوى في باب النقد كقوله في الرَّاعي: «وأمَّا الرَّاعي عُبيد فَجُبِلَ على وصْفِ الإبِل، وشَغَله هواها عن الشعر في سِواها، سِوى التعلُّل بالنّزر القليل فصار بالرَّاعي يُعرف ونَسيَ مالَه من الشَّرف»[22].

وكُلُّ هذا يدعونا إلى القول بأنّ عمل ابن شرف كان خاضِعاً لنظرة علميّة منطقية تحكُمه وتنظِّمه، وأنَّه لم يكن قَطُّ عملاً عفوياً عشوائياً اعتباطياً.

ثُمَّ إنَّ القمين بالملاحظة أنّه وظَّف اسم الشُّهرة لكل شاعر معروفٍ تخيَّرهُ مثل: المتنبي، والملك الضِّليل، والخبز أرزي وغيرهم، بدليل قوله: «قال أبو الرَّيَّان: لقد سمَّيت المشاهير وأبقيتُ الكثير»[23]. وقوله أيضاً: «فقلت: لا أعنتك بأكثر من المشهورين، ولا أذكُرُ رأيَك إلّا في المذكورين»[24].

كما أنَّه قد قام بالتمثيل الشعري لبعضهم دون الآخرين بطريقة يمكن أن نقول عنها إنَّها اختياريَّة عمديَّاً وليس اعتباطيّاً، ثُمَّ إنَّه عُني بإبراز ما يتميَّزُ به كُلُّ شاعر في الشعر وغيره، على نحو تعميمي يتضمَّنُ الحكم والخبر على السَّواء، مُركِزاً على الجانب البلاغي وعلى الجوانب الجمالية والفنيَّة التي تتسِّم بها أشعارهم المختارة الواردة في مقامته، حيث كان حريصاً أشدَّ الحِرص على الحكم على الشعراء بحسب ما تتوافر عليه نصوصهم من جودة أو رداءة. وهو بذلك يهتمُّ بدراسة النّص من أجل النَّص وهو ما نادت به المدارس النقديّة الحديثة، وهو بذلك يَشْجُبُ مقياس الزَّمن الذي كان سائِداً عند أنصار القديم، ولا سيَّما ابن سلام الجمحي.

كما أنَّ الملاحظ أنَّ ابن شرف قد وسَّع من أعطاف القول في ذِكره لعديد الشعراء ومن مختلف العصور والأزمنة إلى غاية عصره، خاصّة وهو يُقدِّم إشارات سريعة وخاطفة عن بعض الشعراء، وتوقفه عند بعضهم، ولا شكَّ أنَّه كان قاصِداً ذلك. ونأخذ من الأمثلة على إشاراته المختصرة العجلى قوله في طرفة بن العبد: «ولقد خُصَّ بأوفر نصيب من الشعر، على أنزر نصيب من العمر، فملأ أرجاء ذلك النّصيب بصنوفٍ من الحكمة، وأوصافٍ من عُلوِّ الهمَّة»[25].

والذي نتبيَّنه من هذا النَّص المقتضب أنَّ ابن شرف قد أطلق حكمه النقدي على شعر طرفة بن العبد الذي يرى أنَّه يتميَّز بمعيار الجودة، فعلى الرُّغم من أنَّه لم يُعَمِّر طويلاً إلّا أنّ الشعر الذي قاله كان كافياً لأن يرفع من مكانته إلى مصافِّ الشعراء الكبار -بسبب جودته لا كثرته-؛ حيث أجمع النقاد على أنَّ طرفة من أصحاب المعلقات، وتغلُب على شعره البداوة الخالصة، حيث يُكثِرُ الغريب في ألفاظه، وتراكيبه قويّة ويتخلَّلُها شيءٌ من الغموض والإبهام، كما تعدَّدت أغراض ومواضيع شعره، حيث نظم في الحماسة

والهجاء والفخر والحكمة، أمَّا عن حكمته في شعره، فقد استمدَّها من حياته، ومحيطه وتقاليده، وكذا من طريقة معاملة أهله له، وتحدَّث غالبية حكمه عن الحياة والموت، ويرى أنَّه لا بُدَّ أن يستفيد الإنسان من حياته، فلا حياة بعد الموت[26].

كما يُجيد طرفة الوصف في شعره مقتصراً فيه على بيان الحقيقة مع مقصديَّةٍ في القول، ومعاظلة في بعض التَّراكيب، واسترسالٍ في حوشي اللَّفظ، وخفي المعنى، وكذلك كان هجاؤه على شِدَّة وقعه[27].

ومن معلَّقته:

لَخَـــــولَةَ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ** تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ في ظَاهِرِ اليَدِ

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ ** يَقُـــــولُونَ لا تَهْلِكْ أَسىً وتَجَلَّدِ

2. 4. معيارعدم التَّناسق بين الألفاظ وأثره على البنية الإفراديَّة:

لقد عُني ابن شرف بالمنهج الذَّوقي الذي ينظر إلى عدم توازن المعنى مع المقام، أو اللّفظ مع المعنى، أو حتى ثقل البنية الإفرادية على الإيقاع، إذ يرى أنّ ثمَّة من الشعر ما يملأ المسامع بما يحمله مبناه من فخامة وجزالة، ولكن لا تتعجَّل إلى قبوله واستحسانه حتى تبحث وتفتش عن معناه «فإن كان في البيت ساكن، فتلك المحاسن، وإن كان خالياً، فاعدُدْهُ جسماً بالياً»[28]. وكذلك الحال إذا سمعت شعراً مبتذل الألفاظ والكلمات، فلا تتعجل في إطلاق حكمه عليه بالضّعف والاستصغار، «فكم من معنى عجيب في لفظٍ غير غريب»[29].

ومن الأمثلة التَّطبيقيّة التي أوردها -ابن شرف- وناقش فيها هذه المسألة قوله: إنّ من عيوب الشعر «مجاورة الكلمة ما لا يُناسبها، ولا يُقارنها، مثل قول الكُميت:

«ـــــ ـــــ ** حتى تكامل فيها الدّلُ والشَّنَبُ»»[30].

فالملاحظ أن كلمتا «الدَّل» و«الشَّنب» متنافرتان، ولا يمكن الجمع بينهما بحال لتباعد معنييهما. «كما أنَّ الكلام لم يجر على نظمٍ، ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يُشاكلها، وأوّل ما يحتاج إليه القول أنْ ينظم على نسقٍ، وأن يوضع على رسم المشاكلة»[31].

كما ضرب لنا مثلاً على ذلك ببيت جرير الذي أثرت في رونقه وجماله لفظة واحدة كانت ثقيلة على القصيدة كلها، وهو قوله:

وتقولُ بَوْزَعُ قَدْ دَبَبْتَ على العَصَا ** هَلَّاْ هَزَأْتَ بِغَيْرِنَا يَا بَوْزَعُ

«فَثَقُلَت القصيدة كلها بهذه اللَّفظة»[32].

2. 5. معيار تتبع المعاني الشعريّة ونقدها:

إنَّ فكرة نقد المعنى من أهم الأفكار والمفاهيم النقديّة التي تختلف دلالتها تبعاً لاختلاف السيّاقات التي ترِد فيها هذه المعاني، سواء كانت أفكاراً مجرَّدة أو كانت فنيّة مفعمة بالعواطف والأحاسيس فإنّها تخضع لمجموعة من المقاييس والمعايير النقديّة التي حدَّدها علماء النقد والبلاغة لمعرفة جيِّد هذه المعاني من رديئها وصحيحها من سقيمها. وهذه المقاييس والمعايير النقديّة إنما جاءت استجابة لمتطلبات العصر، وما طرأ على المجتمع العربي من تغيرات... فبعد أن كان الأعرابي لا يقول إلّا على قريحته، ولا يعتصِم إلّا بخاطِره، ولا يستقي إلّا من قلبِهِ وخاطره، تفشَّت مجاهدة الطّبع، ومغالبة القريحة، فتصدّى علماء البلاغة والنقد لكل ما من شأنه أن يقلب بلاغة الكلام عيّاً، وبيانه غموضاً؛ فعملوا على استنباط المقاييس والمعايير والأحكام النقديّة التي يتمُّ بها تمييز الكلام البليغ الجيِّد من المنغلق الرَّديء، بكشف مواطن الضعف في ألفاظه والتقصير في معانيه[33].

هذا، ولقد عُنِيَ ابن شرف بتتبع عيوب الشعراء وسقطاتهم من خلال تحري الشواهِد الشعريّة وتحديد مواطن أغلاط الشعراء المعنوية ونقدها، وهذه «الأخطاء غالباً ما كانت نتيجة لجهلهم بالحقائق والوقائع التاريخيّة أو لمخالفتهم لعرف اللغة وقوانينها»[34]، أو قل لمخالفتهم للقيم والأعراف والعقائد. فمن ذلك الخطأ المعنوي الذي وقع فيه زهير بن أبي سلمى -الذي يُعدُّ من أشعر شعراء الجاهلية- حيث قال عنه إنّ: «زهير بن أبي سلمى على ما وصفناهُ به وَوَصفه غيرنا، من العلو والرِّفعة في هذه الصّنعة من مذهَّبته الحكميّة ومعلقته العلميّة:

رأيتُ المَنَايا خَبْطَ عشواءٍ مَنْ تُصِبْ ** يُمِتْهُ ومَن يُخطِئ يُعَمَّرفَيَهْرَم

وقد غلط في وصفها بخبط عشواء، على أننا لا نطالبه بحكم ديننا لأنّه لم يكن على شرعِنا، بل نُطالِبُه بحكم العقل»[35].

وقد عَلَّق عليه ابن شرف قائلاً: «إنَّ قول زهير (خَبْطَ عَشواء) إنَّما يصِحُّ لو أنّ بعض النّاس يموت وبعضهم ينجو، وقد علم زهير أنّ المنايا لا تخطىء شيئاً، وإنَّما دخل الوهم عليه موتُ قومٍ اعتباطاً وموت آخرين هوماً، فظنَّ طول العمر سببُهُ أخطاء المنيَّة، وسببُ قِصرِه إصابتها، فَبعد الصَّواب من ظنَّ»[36].

والذي نستشِفُّهُ أنَّ ابن شرف يُطالب زهيراً -الذي أخطأ في المعنى حسبه- أن يُحَكِّم عقله ومنطقه وهو يُطلق حُكْمَه وتجاربه الإنسانية عن طريق شعره، كما حَثَّهُ أن يحترزَ من الوقع في الخطأ تأدية المعنى، لأنّ

سِمَة هذا الاحترار هي الأساس الأوّل في بلاغة الكلام.

فابن شرف -بنفاذ بصيرته- وهو يتحرّى الصَّواب في التعبير عن مختلف الأفكار والحقائق، لم يُسايِر تلك الآراء الجاهزة، وإنَّما حَكَّمَ ذهنه، وفرض شخصيّته، وأدخَل سلوكه، وتَدَيُنَهُ مُنَبِّهاً بأنَّ كُلَّ شيء يقع بإذن الله تعالى، والموت ليس في وسعِهِ أن يُصيب أو يُخطئ، ولكنَّه مُوَجَّهٌ بأمر إلهيٍّ يُصيب من يكتبُه الله عليه، وينأى عمَّن يؤجّل إلى زمن آخر[37]. قال تعالى: «**واللهُ خَلَقَكُمْ ثُمَّ يَتَوفَّاكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ العُمرلِكَيْ لَا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئَاً إِنَّ اللهَ عَلِيْمٌ قَدِيْر**»[38]. ثُمَّ إنَّ الذي ينبغي أن نُؤكِده هاهُنا أنَّ هذا المعنى لا إشكال فيه؛ لأنّ قائلها -مع أنّه جاهلي- لا يعني أنّ المنايا تصيب النَّاس من غير تقدير من الله تعالى وحُكمه، وإنّما المراد منه أنَّ المنايا -الموت- لا تميّز أحداً سواء كان صغيراً أم كبيراً، بل تضربُ وتعم ولا تُخطئُ أحداً دون الآخر.

كما علَّق أيضاً عن بيته الآخر الذي يقولُ فيه:

ومَنْ لا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ ** يُهَدَّمْ ومَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

و«تجاوز في هذا الحق الباطل وبنى قولاً ينقضه جريان العادة، وشهادة المشاهدة. وذلك أنَّ الظلم وعرة مراكبه، مذمومة عواقبه في جاهليته وإسلامنا، فحرَّض في شعره عليه، وإن كان إنَّما أشار إلى أنَّ الظلم يرهب فلا يظلم. فهذا مقياس ينفسد، وأصل ليس بطرد، لأنَّ الظلم لم يرهبه من هو أضعف منه، وربّما انتقم منه بالحيلة والمكيدة. وقد يظلم الظالم من يغلبه فيكون ذلك سبب هلاكه مع قباحة السّمة بالظلم. والمثل إنَّما يضرب بما لا ينخرم، وقد كانت له مندوحة واتساع في أن يقول: (يهدّم، ومن لا يدفع الظلم يُظلم)»[39].

وعليه، فإننا وإن كُنّا نلوم زهيراً -مثلما لامه ابن شرف- لأنّه جعل من الظُلم قاعدة يجب أن تتبع، وهذا ما يُناقض العادة ويُخالف العقل والسّويّة، كما أنّ الاتصاف بصفة الظلم ليست من المزايا التي تستوجب مَدح الرَّجل ولا الرّفع من شأنه، لأنّ الظلم لا يولّد إلا الظُلم.

غير أنّ الغالب على هذه الصِّلات بين القبائل والعشائر -التي كان زهير جزءاً منها- هو «التنافر والتنازع، وانتشار الاضطراب السياسي والاقتصادي وكان لقوة القبيلة وشدَّة بأسِها وقدرتها على الغزو والإغارة، الأثر البالغ في رسم صورة صلاتها مع القبائل الأخرى، ولذلك تمثل زهير بهذا البيت ليذود به عن قبيلته ويحمي حِماها بِشعره، ويُنافح عنها بقريضه»[40].

3. التَّفسير النَّفسي في نقد ابن شرف:

لم يعرف ابن شرف معالم التحليل النفسي الفرويدي ولا مصطلحات علم النَّفس العيادي، التي يعرفها العّام والخاص اليوم، غير أنَّه كان يملك فرَاسَة حِسيَّة قويَّة، يعرف من خلالها نفسيَّات الشعراء عن طريق قراءة نقدية في منظوماتهم وأشعارهم، لذلك ألفيناه استَغَلَّ بعض المفهومات النَّفسيّة التي حاول على إثرها تفسير بعض الظَّواهر الشعريَّة على نحو لا يخلو من طرافة.

وقد ضرب أمثلة كثيرة من الشعر العربي القديم لامرئ القيس والفرزدق، وسحيم، وغيره، ولا سيَّما في الغرض الغزلي؛ حيث يستشهد بأبيات لامرئ القيس التي يقول فيها:

سَمَوتُ إِلَيهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهــــلُهَا ** سمُوَّ حَـــبَابِ المَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ
فَقَالَتْ : لَحَاكَ اللهُ إِنَّكَ فَاضِحِي ** أَلَسْتَ تَرَى السُّمَّارَوالنَّاسَ أَحْوَالِي
حَلَفْتُ لَهَا بِالله حِلْفَة فَاجِـــــر لنـــــاموا فَمَا إِن حَديث ولا وِصَال**[41].

إنَّ ابن شرف وهو ينتقد هذه الأبيات من شعر امرئ القيس، نراه يُؤكِّد على أنَّه «هيّنُ القدّر عند النِّساء وعند نفسه، (...) فَحَصَلَ على «لك الويلات» من تلك، وعلى «لحاكَ الله» من هذه، فشهدَ على نفسه أنَّه مكروهُ كطرود، غير مرغوب في مواصلته، ولا محروص على معاشرته»[42].

إنّ ابن شرف قد أشار من خلال هذا النّص إلى نقطة مهّمة في حياة الشاعر ألا وهي عقدة النَّقص التي شابته وأرَّقت حياته وهي حالة مرضيَّة عبّرت عنها هذه الأبيات، التي يُجسِدها على شكل حوار ألفى فيه الشاعر «وسيلة لتجسيد التنازع والمعارضة والمساومة، ولهذا الحوار وجه خارجي بين الشاعر وحبيبته وَوَجْهٌ داخلي بينَهُ وبينَ نفسه. فَفِيه تعبيرٌ عن الأخذ والرَّد والتَّخاصم يجلو به الشاعر ضميره، دون أن ينجليَّ له. والمرأة هُنا أيضاً، هي تلك الثَّمرة الشَّهيَّة المحرَّمة، المحاطة بأشواك مصطنعة. وحواره معها حواراً وجدانيّاً، بل هو حوار أخلاقي اجتماعي أشارت إليه المرأة، بل أفصحت عنه حين قالت: «لحاكَ الله، إنَّك فاضحي» فالافتضاح تبدو خلاله عيون النَّاس وألسنتهم، فهي لا تصُدُّه كُرهاً، بل خَوفاً، وهكذا نعثر على أوّل رمز في هذه الأبيات، وهو المرأة التي ترمُزُ إلى الحياء والحشمة الاجتماعيين»[43].

إنَّ ابن شرف يتوصّل -من خلال ما تقدّم- إلى نتيجة مؤدَّاها أنَّ امرأ القيس من أولئك الشعراء الذين جاهروا بالمحرَّمات لاعتبارات عِدَّة. وينطلق ابن شرف فيُفسِّر هذه الظاهرة تفسيراً نفسيَّاً، فيقول: إنَّ الشاعر كان مُصاباً بنوعٍ من الانحراف في غريزته الجنسيَّة، بدليل أنَّه كان «هَيّنَ القدّر عند النِّساء وعند نفسه»[44].

4.خاتمة:

إنَّ من جملة النَّتائج الموضوعيّة التي أفضت إليها هذه الورقة البحثيّة هيَ:

1. يُعدُّ النَّقد العربي القديم في مجمله نقداً معياريّاً بلاغيًا، ولحقه النَقد المغاربي في ذلك، حيث عُنِيَ بوضع المعايير النَّقديّة على مقتضيات البلاغة وعلومها.

2. عُنِيَ ناقدنا ابن شرف -كغيره من نقاد البيئة المغاربيّة- في هذا التَّأسيس وفي هذه الرؤية النّقديّة التي ارتضاها، على كثيرٍ من الآراء والطُّروحات والمعايير التي انطلقت من البلاغة والنَّقد معاً.

3. أُعجب النُّقاد المغاربة بالصُّور الفنيّة التي تركت بصماتها على مستوى الخطاب الشعري الذي أخضعوه للدراسة، وبخاصَّة ناقدنا ابن شرف الذي تفطّن -كغيره من الأدباء والنقاد- إلى أهميَّة الصورة الفنيَّة في الشعر فضمنها مقامته «مسائل الانتقاد».

4. كما عُني ابن شرف بالمنهج الذَّوقي الذي ينظر إلى عدم توازن المعنى مع المقام، أو اللّفظ مع المعنى، أو حتى ثِقل البنية الإفرادية على الإيقاع.

5. اعتمد ابن شرف في رؤيته النَّقديّة على معايير تصنيف الشِّعر والشعراء، وأخضع طريقته في كلِّ ذلك إلى النَّظرة العلميّة المنطقية والخَطِّ المنهجي المحكم السَّليم، ثمَّ إنَّ ما يُحمَدُ لابن شرف من جِدّة في تصنيفه وترتيبه للشعراء وانتقاده أشعارهم، هو ذكره لطائفة من شعراء المغرب والأندلس الذين لم يكن لهم أثرٌ في الدِّراسات النقدية المشارقية، وكذلك عنايته بمعيار الجودة الفنيّة في الشعر وجعله أساساً يعتمد عليه في تقييم أشعار الشعراء وإنزالهم المنزلة التي يستحقونها، وبالتّالي يُعَدُّ معيار جودة الشعر من أحكَمِ وأقدَرِ المعايير التي تحدِّد مقدرة الشاعر الفنيّة ومدى حُسنِ نَسجِهِ وبراعة نظمه. ولهذا ألفيناه لم يأخذ بعين الاعتبار سيرة الشعراء وأنسابهم، ولم يُعنَ بعنصر العنعنة المعتادة في الدِّراسات النقديّة القديمة، حيث إنّه أخذَ النّص بمعزِلٍ عن حياة قائِله ومحيطه وتقاليده.

6. عُنِيَ ابن شرف بتتبع عيوب الشعراء وسقطاتهم من خلال تحري الشواهِد الشعريّة وتحديد مواطن أغلاط الشعراء المعنوية ونقدها.

7. إنَّ ابن شرف يُعَدُّ من أوائل النقاد المغاربة الذين عُنوا وتنبَّهوا إلى نظريَّة تحليل نفسيَّات الشعراء والمبدعين، باعتبار أنَّ الحالة النفسيَّة للشاعر مُهمَّة جِدّاً في تفتيق العمليّة الإبداعية وإبرازها، رغم أنَّه لم يُوظِّف المصطلحات الخاصَّة بهذا العلم -أي علم النَّفس-؛ إلّا أنّه أشار إشاراتٍ قارب من خلالها هذه النظريَّة عن طريق طروحاته وآرائِه حول بعض الشعراء -كالِادعاء والشُّذوذ، وعقدة النّقص-، ولو أنَّها -أي

هذه اللُّمحُ والإشارات- بحاجة إلى شيء من التَّحليل والتَّفسير المنهجي العميق.

إحالات الدراسة:

(1) عادل بوديار، المعايير النقديَّة في كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري للآمدي، رسالة ماجستير، المركز الجامعي العربي بن مهيدي، قسم اللغة العربية وآدابها، أم البواقي، الجزائر، 2007م، ص159.

(2) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، 2014م، ص111.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحـ: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة وجدّة، 1992م، ص232.

(4) لويس سي دي، الصورة الشعريّة، تر: أحمد الجابي، وآخرون، بغداد، (د.ط)، 1982م، ص43.

(5) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحـ:عبد السلام هارون، دار الفكر للطِّباعة والنشر، (د.ت)، ص153/152.

(6) ابن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تحـ: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، 2007م، ص102.

(7) خليل عودة، الصورة الفنيّة في شعر ذي الرِّمَّة، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، جامعة القاهرة، القاهرة، مصر، 1987م، ص84.

(8) ابن شرف القيرواني، مسائل الانتقاد، تحـ: شارل بلا، طبعة كاربونيل، (د.مط)، الجزائر، 1953م، ص88.

(9) المصدر نفسه، ص89.

(10) محمد بوزواوي، الوجيز في شرح المعلقات العشر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2013م، ص 233.

(11) عبد الرحمن نَصْرَت، الصورة الفنيَّة في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصر، عمَّان، ط2، 1982م، ص12.

(12) الجاحظ، الحيوان، تحـ:يحي الشامي، ط3، دار ومكتبة الهلال، بيروت.لبنان، ، ج3، 1997م، ص132/131.

(13) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنيَّة في النقد الشعري -دراسة في النظرية والتطبيق- دار العلوم للطباعة، الرّياض، ط1، 1984م، ص15.

(14) صالح بشرى، الصُّورة الشعرية في النقد الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994م، ص26.

(15) ابن شرف، مسائل الانتقاد، مصدر سابق، ص74.

(16) محمد بوزواوي، موسوعة شعراء العرب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2012م، ص519/ 520.

(17) حَنَّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، لبنان، ط12، 1987م، ص87.

(18) محمد بن شرف، أعلام الكلام، مطبعة النهضة، ط1، القاهرة، 1926م، ص25.

(19) محمد بوزواوي، موسوعة شعراء العرب، مرجع سابق، ص121.

(20) الثعالبي، يتيمة الدَّهر في محاسن أهل العصر، تحـ: محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة السعادة، القاهرة،

(د.ت)، ص57.

(21) أبي فراس الحمداني، الدِّيوان، تح: سامي الدَّهّان، ج1، طبعة المعهد الفرنسي للدراسات العربيّة، بيروت، 1944م، ص183/182.

(22) ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص30.

(23) نفسه، ص86.

(24) نفسه، ص84.

(25) نفسه، ص91.

(26) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981م، ص136/135.

(27) محمد بوزواوي، موسوعة شعراء العرب، ص323.

(28) ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص189.

(29) المرجع نفسه، ص189.

(30) المرجع نفسه، ص190.

(31) أبي عبد الله المرزباني، الموشَّح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدِّين، دار الكتب العلميّة، بيروت/ لبنان، (د.ت)، ص230.

(32) ابن شرف، أعلام الكلام، ص35.

(33) ميلود مصطفى عاشور، مقاييس فصاحة اللّفظ ومعايير بلاغة المعنى في التراث النقدي والبلاغي -دراسة فنيّة تحليلية-، دار نشر يسطرون للطباعة والنشر، (د.ت)، ص83.

(34) أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص368.

(35) ابن شرف، أعلام الكلام، ص33.

(36) نفسه، ص34.

(37) محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره حتى القرن السادس الهجري، مقاربة تاريخية فنية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2015م، ص129.

(38) سورة النّحل، الآية 70.

(39) ابن شرف، أعلام الكلام، ص129.

(40) زينب فاضل مرجان، العوامل المؤثرة في صِلات القبائل العربيّة مع بعضها قبل الإسلام، جامعة بابل/ كلية التربية، العدد التاسع، أيلول، 2012م، ص131.

(41) امرؤ القيس، الدِّيوان، ضبطه وصححه: مصطفى ع الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط5، 2004م، ص125/124.

(42) ابن شرف، مسائل الانتقاد، ص167.

(43) إيليا حاوي، امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، سلسلة المرجع في أعلام الأدب العربي، ط1، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، 1970م، ص52.

(44) نفسه، ص167.

النقد اللغوي للشوقيات
محمد الهادي الطرابلسي أنموذجا

Linguistic criticism of «Shawqiyat»
Muhammad Al-Hadi Al-Tarabulsi is a model

د. بوزيد طبطوب(*)، جامعة محمد لمين دباغين سطيف2 الجزائر

الملخص:

تجاذبَ الخطابَ الأدبي اتجاهات مختلفةٌ على مستوى المنهج والمرجع والمصطلح، وتعددت مناهج تحليل الخطاب وتباينت، الهدف من هذا واحد هو محاولة قراءة الخطاب الأدبي والكشف عن أسراره ومحاولة قراءته قراءة جديدة تخالف القراءات السابقة النمطية المباشرة. والمتتبع للمنطلقات الفكرية لهذه المناهج في حيرة من أمره نتيجة التضارب في المقاربات والنتائج؛ لأنّ المنهج قد نبت واستوى على سوقه في بيئة مخالفة للخطاب الأدبي، وقد تكون هذه البيئة معادية، أضف إلى ذلك أنّ المنهج له صرامتُه وحدودُه وآلياتُه التي تسهم في كثير من الأحيان في تشكيل النتائج وفرض القراءة.

لأنّ النقد لما وصلَ إلى طريق مسدود استعار الآليات اللسانية لفك النص وتحليله، في محاولته للتخلص من الأحكام المعيارية غير المبررة في كثير من الأحيان. فقد كان ذوقُ الناقد وتجربتُه الخاصة الفيصلَ في الحكم على النصوص الأدبية، وعندما رأى الطفرة اللسانية الحديثة في الدراسات اللغوية -ولاسيما فيما يخص جمالية اللغة- أغراه بهرجا وزينتها وحاول استثمار ذلك لاستخراج كافة الطاقات اللغوية، وما تحمله من شحنات دلالية متداخلة ومتزاحمة، تتكاثف المستويات اللغوية المتسعة جميعها في تكوين المعنى.

(*) المؤلف المرسل: د. بوزيد طبطوب.

والمناهج النقدية المعاصرة بما تحمله من إجراءات، وما تزخر به من منظومة مصطلحية متكاملة، تكون قد رسمت لنفسها حدودا، ونأت بنفسها عن التأويلات البعيدة الفجة التي تلوي أعناق النصوص وتحملها ما لا تحتمل.

وهذه المداخلة تصبو إلى الكشف عن آليات التحليل الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي في كتابه: خصائص الأسلوب في الشوقيات.

Abstract:

The literary discourse has attracted different directions at the level of method, reference and term, and the discourse analysis approaches have varied and varied. The follower of the intellectual premises of these approaches is perplexed as a result of the inconsistency in approaches and results; Because the curriculum has grown and settled on its market in an environment contrary to the literary discourse, and this environment may be hostile, in addition to that, the curriculum has its strictness, limits and mechanisms that contribute in many times to the formation of results and the imposition of reading. Because when criticism reached a dead end, it borrowed linguistic mechanisms to decipher and analyze the text, in its attempt to get rid of the often unjustified normative judgments. The critic's taste and own experience were the decisive factor in judging literary texts, and when he saw the modern linguistic boom in linguistic studies - especially with regard to the aesthetics of language - he was tempted by tinsel and adornment and tried to exploit that to extract all linguistic energies, and the overlapping and crowded semantic shipments it carries, the linguistic levels intensify. All expanded in the formation of meaning. Contemporary critical approaches, including the procedures they carry, and the integrated terminological system that they contain, have drawn limits for themselves, and distanced themselves from the far-fetched and crude interpretations that twist the necks of texts and carry them intolerable. This intervention aims to reveal the mechanisms of stylistic analysis in Muhammad Al-Hadi Al-Tarabulsi in his book: Characteristics of Stylistics in Al-Shawqiyat.

مقدمة:

لقد كان النقد العربي القديم قائمًا على دراسة النصوص الأدبية، والحكم عليها من حيث جودتُها ورداءتُها، بالإضافة إلى التمييز بين الأساليب المختلفة، ووضعها في درجات من الحسن والقبح، وهو نقد تفسيري تحليلي، فذوق الناقد هو وحده الحَكَم في مختلف القضايا الأدبية؛ وذلك لأنهم كانوا أصحابَ ذوق رفيع، وحسّ مرهف، ومعرفة واسعة بطرائق العرب وأساليبها.

وفي العصر الحديث بعد اتصال أدبنا العربي بالآداب الغربية، ونقدنا العربي بمناهج النقد الحديثة الغربية هناك، حصل تطورٌ كبير وتحولٌ ظاهر في أدبنا العربي، وخضع نقدنا لما يخض له النقد الغربي من تعدد الرؤى، واختلاف وجهات البحث، أدى إلى ظهور مناهجَ حداثية، تزعم العلمية وتروم الموضوعية، وجّهت النقدَ المعاصر وجهة جديدة، وصار النقدُ تابعا لها، وتبعه في ذلك نقدّنا المعاصر، حذو النعل بالنعل، فسلك الطريق نفسه، وخطا الخطوات ذاتها، فكان من الطبيعي إنّ يتأثر نقادنا بهذه المناهج الجديدة البرّاقة، كل حسب ميوله وأهوائه، فقد عقد ابن خلدون (رحمه الله) تحت عنوان: **فصل في إنّ المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده**، قال ابن خلدون: «والسبب في ذلك أنّ النفس أبدا تعتقد الكمال فيمن غلبها وانقادت إليه: إما لنظره بالكمال بما وقر عندها من تعظيمه، أو لما تغالط به من أنّ انقيادها ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب. فإذا غالطت بذلك واتصل لها حصل اعتقادا، فانتحلت جميع مذاهب الغالب وتشبهت به، وذلك هو الاقتداء، أو لما تراه .والله أعلم .من أنّ غلب الغالب لها ليس بعصبية ولا قوة بأس، وإنما هو بما انتحلته من العوائد والمذاهب، تغالط أيضا بذلك عن الغلب، وهذا راجع للأول، ولذلك ترى المغلوب يتشبه أبدا بالغالب في ملبسه ومركبه وسلاحه في اتخاذها وأشكالها، بل في سائر أحواله، وانظر إلى ذلك في الأبناء مع آبائهم كيف تجدهم متشبهين بهم دائما، وما ذلك إلا لاعتقادهم الكمال فيهم»[1].

ثمّ ما لبثوا حتى قامت بلبلة كبيرة، وجلبة صارخة، وانقسم الناس قسمين، وطُرحت أسئلة جوهرية مفادها، هل ندعو إلى نبذ الغرب ومناهجه وآلياته؟ أننغلق على ذاتنا أم نرتمي في أحضان هذه الثقافة الوافدة المختلفة؟ بل والمعادية لنا، ونبقى تابعين لها مرتهنين لمناهجها، نهتدي بفضلاتها الفكرية ونترسم خطاها.

إنّ نبذ ما عند الغرب مستحيلٌ، والانغلاق على الذات غير مُجْدٍ، وذلك لتطور الحياة حتى أصبحت الأرض قرية صغيرة، وباتت الأفكار تصل إلى منتهى الأرض بسرعة هائلة، والمناهج تقرع أسماعنا سواء

شئنا أم أبينا، وليس في هذا ما يحزننا أو يضير أدبَنا أو نقدنا، إذا أحسنا التعامل وأجدنا الاختيار، بل لعله يشحذ قرائحنا ويحثنا في كل لحظة إلى التقدم والتطور، ولكنّ ذلك مشروط بالحاجة والضرورة، مع وضع ضوابط، ومراعاة للخصوصية الأدب العربي إلى أن ننجح في ابتكار البديل العربي. وحين نفتح هذا الباب لا يعني أن نرتمي في أحضان الغرب، وننجذب انجذابا مطلقا نحو منجزاته، ونتهافت عليها تهافت الفراش على النار دون تمعن، بدعوى أنها تشكل الرافد المعرفي الوحيد المتاح لنا لمسايرة التطورات السريعة، ولكن نختار ما نحتاجه لسد الفراغ، ورحم الله محمد عباس العقاد حين يقول: «إنّ الآداب الأوروبية ثروة ضافية ونعمة صابغة إذا نحن دخلنا معرضها زائرين»[2]. والزائر يختار ما يتلاءم مع حضارته وثقافته.

ويبدو أنّ نقادنا قد جرّهم البريق الخادع للثقافات الغربية المتعددة فسارعوا لاقتناصها بلا رقيب ولا حسيب، حتى ينخرطوا في قافلة الحداثة، فاندسّت تلك الثقافات المتعددة في بيئتنا الثقافية، تواءمت أحيانا مع ثقافتنا وتنافرت معها أحيانا أخرى، والتنافر هو الذي كانّ له الغلبة مبنى ومعنى، بحيث تغير البناء واهتز تكامله وأصابته شروخ تهدده بالانهيار؛ لأنه أصبح مشحونا بالألوان الثقافية الغربية التي يصعب أن تتواءم فيما بينها التي شوهته كبعض المصطلحات الغربية والعبارات الأجنبية المحشورة حشرا وسط كلام عربي، وغالبا ما تأتي هذه المصطلحات والألفاظ والعبارات مغلوطة نطقا ودلالة.

والعلوم الإنسانية عموما والدراسات الأدبية خصوصا انجاز إنساني مشترك، لا يحق لأحد أن يفرض وصايته المطلقة عليه؛ لأنّه يحق لأيّ كان أن يستفيد من تجارب وخبرات الآخرين، فهي تشكل تراثا عالميا عاما، ولعلّ الذين لم يسهموا في تشكيله ووضع لبناته وبلورة أفكاره أشد حاجة ممن توافرت عنده، خاصة ونحن نعيش فقرا معرفيا، وتصحرا ثقافيا. ونؤكد مرة أخرى على خطورة الانفتاح اللامشروط على الثقافة الغربية في غياب استراتيجية مضبوطة وخطة مرسومة من شأنها أن تساعدنا على تجاوز سلبياتها وتمكننا من استفادة حقيقية تحفظ لنا هويتنا وتراعي خصوصية أدبنا وتحمينا من الوقوع في مطبات التبعية.

والمنهج هو فن التنظيم الصحيح لسلسلة الأفكار العديدة إما من أجل الكشف عن الحقيقة إذا كنا بها جاهلين، أو من أجل البرهنة عليها إنّ كنا بها عالمين. ومن المفروض أنه عند ظهور هذه المناهج لا يقضي الأخير على الأول قضاء نهائيا؛ لأنهم موزعين أفقيا، فإذا كان منهج ما سمة عصر فلا مانع من إنّ يعيش معه منهج آخر من عصر سابق وإنّ كانت الغلبة للأحدث لكن الواقع يؤكد بأنّ المناهج طبقات كلما ظهر منهج طعن في الذي سبقه وغطى عليه، والنقاد المعاصرون يرفضون إنّ يجمع الباحث بين أكثر من منهج لمعالجة مادة بحثه.

تندرج هذه المداخلة ضمن أحد المحاور المسجلة للملتقى، وذلك لما لهذا المبحث من أهمية بالغة، انطلاقا من عنوان الملتقى الذي يبحث في الأسلوبية وسؤال المنهج وآليات تحليله في الممارسة النصية.

تعدُّ الأسلوبية جسرَ اللسانيات إلى عالم الأدب وميدانا بيْنِيًا يجمع اللسانيات والنقد والأدب؛ لأنَّ النقد لما وصلَ إلى طريق مسدود استعار الآليات اللسانية لفك النص وتحليله، في محاولته للتخلص من الأحكام المعيارية غير المبررة في كثير من الأحيان. فقد كان ذوقُ الناقد وتجربتُه الخاصة الفيصلَ في الحكم على النصوص الأدبية، وعندما رأى الطفرة اللسانية الحديثة في الدراسات اللغوية - ولا سيما فيما يخص جمالية اللغة- أغرته بهرجا وزينتها وحاول استثمار ذلك لاستخراج كافة الطاقات اللغوية، وما تحمله من شحنات دلالية متداخلة ومتزاحمة، تتكاثف المستويات اللغوية المتسعة جميعها في تكوين المعنى.

والأسلوبية بما تحمله من إجراءات، وما تزخر به من منظومة مصطلحية متكاملة، تكون أقربَ المناهج النسقية إلى روح اللغة العربية؛ لأنها تنأى بنفسها عن التأويلات البعيدة الفجة التي تلوي أعناق النصوص وتحملها ما لا تحتمل.

وانطلاقا من مقولة جورج بوفون « الأسلوب هو الرجل» فإننا نرى أن المبدع يقوم بعملية اختيار واعية يسلطها على النص، وتُعينه في ذلك ما توفره اللغة من طاقات إبداعية خلابة ولا متناهية، تُمكنُه من اختيار وسائل التعبير الصوتية والصرفية والنحوية. فاللغة هي المعين الذي لا ينضب الذي يغترف الجميع منه، وهي المادة الخام والأصباغ التي يأخذ منها المبدعون لنسج نصوص مبتكرة تسر الناظرين وتبهج المستمعين، مشحونة بالدلالات التي تسهم في تشكيل الصورة، وما يجملها من تجانس وتكرار لتلك الظواهر.

والدراسة أسلوبية ترسم صورة واضحة عن كيفية تآزر الدوال الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية في تشكيل الدلالة، مع توسع المعنى من خلال السياق والمقام. كما تركز على العناصر الآتية: مركزية النص في الدراسة الأسلوبية، وآليات تحليل النصوص أسلوبيا.

فمحمد الهادي الطرابلسي اعتمد المنهج الأسلوبي في دراسة النصوص الشعرية لديوان من أعظم الدواوين الشعرية في العصر الحديث، وصاحبه أحمد شوقي، وقد اعتمدنا كتابه «خصائص الأسلوب في الشوقيات» لقراءة آلياته وإجراءاته في هذا الحوار النقدي وذلك لتصريحه بتطبيق المنهج الأسلوبي.

فقد ألفيناه استغنى عن المقدمات النظرية، وشرع مباشرة في تشريح النصوص الشعرية ودراستها،

مستكشفا خصائصها محددا أنماطها من غير الاعتماد على الانتقائية في اختيار النصوص؛ لأن الانتقائية تؤدي إلى نتائج خاطئة ومضلة، فقد درس أسلوب الشوقيات كبنية متكاملة تتفاعل عناصرها من أجل أن تؤدي وظيفة، وهو ما جعله يقترب بدقة وإحكام من المنهج الوصفي التحليل.

وقبل الشروع في محاورة هذا الكتاب الضخم، وما يحويه من مباحث ومضامين رائدة، لا بد من التذكير إلى أننا نسعى إلى اكتشاف أهم الآليات الأسلوبية التي اعتمدها «الطرابلسي» في دراسته لخصائص أسلوب الشاعر الكبير «أحمد شوقي» ومن الطبيعي إنّ كتابا بهذا الحجم لا يتسع المجال في بحثنا هذا للكلام عن كل الجزئيات والتفصيل فيها. بل سنكتفي بأهم الإجراءات وهي الإحصاء- الاختيار - التركيب - الانزياح.

إنّ المتفحّص في دراسة «الطرابلسي» يكتشف إنّ الباحث استبعد الدراسة النظرية الجافة، التي تؤدي إلى السائمة والملل، ولم يأت بمقولات مسبقة مفروضة، ولا أحكام معيارية يتقيد بها، يلتزمها ولا يخرج عنها، بل جعل منهجه ينطلق من التطبيق إلى التنظير لذلك قال: (لذلك ارتأينا من الأنجع في الوضع الراهن إنّ يكون سرنا من التطبيق إلى التنظير، على عكس ما يجري به العمل عادة في سائر العلوم من التنظير إلى التطبيق وسوف لا يكون حظنا من التنظير كبيرا)[3].

مرتكزات الدراسة الأسلوبية في الشوقيات:

1. إنّ هذه الدراسة هي دراسة تطبيقية خالصة تكاد تكون خالية من التنظير، استعمل فيها كل ما استطاعت أن تطاله يدُه من كنوز التراث البلاغي، ولا نبالغ إنّ قلنا أنه يمكن صناعة معجم لمصطلحاته البلاغية، ودليل ذلك الكم الهائل من المصطلحات البلاغية مثل (البحور الشعرية وخصائص استعمالها، والمقابلة، والتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والتورية، ...)، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على معرفة عميقة بالتراث البلاغي، كما يبرز قدرة الباحث «الطرابلسي» على استخدام المنهج الوصفي التحليلي على نحو أثرى هذه الدراسات التطبيقية.

وقد ارتكزت دراسته لخصائص الأسلوب على مرتكزات متميزة ومقبولة في الوقت نفسه، لأنّ الاتجاه الذي سلكته هذه الدراسة ينطلق من التطبيق متجها نحو التنظير، فكثير من البحوث تنطلق من التنظير وتفرغ جهدها كلّه فيه، حتى إذا أتت إلى جانب التطبيق كلّت وسئمت، واعتراها الوهن، كما ألفناه ف كثير من الأبحاث. وهو يعتقد أنّ (الدراسات الأسلوبية التطبيقية المتعددة من شأنها إنّ تصحح كثيرًا من المقاييس النظرية في النقد الأدبي، وتمده بمقاييس موضوعية جديدة)[4]، كما أنّ تحليله كان مرنا قابلا

للتغيير وقف (عند كل استعمال بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر من وجه من الوجوه)[5]. فقد كان مولعا بالأسلوب المنحرف عن الأسلوب النمطي المألوف.

2. معاينة النص الشعري من خلال بنيته الداخلية، والوقوف على ما يمتلكه من فنيات أسلوبية متجسدة في نسيجه الأدبي، وما بها من الزيادات والانحرافات عن التعبيرات المألوفة، ورصد الإضافات بشرط أن يكون ذلك غير مخالف للقواعد والقوانين اللغوية (الصوتية والصرفية والنحوية).

ولذلك فالناقد الأسلوبي «الطرابلسي» قام بقراءات متعددة للنص الشعري واستكشف خصوصياته؛ سواء أكان ذلك على مستوى البنية بمستوياتها المختلفة الصوتية والصرفية والتركيبية التي تتضافر لرسم ذلك النسيج المتواشج، أم على المستوى الدلالي الحقيقي والمجازي، طارحا من ذهنه الخطط المعدة سلفا، ولكنه لم يلغ خبراته وتجاربه السابقة؛ لأنها جزء من شخصيته، وقد راعى الواقع الثقافي العربي وتجنب المضاربات غير المجدية واعتني بالنص الشعري معتمدا الوصف والاستقصاء لجزئياته. دون أن يخشى تضخم المادة الحاصلة أو تراكم النتائج، وبيّن أنّ إطار التطبيق في الأسلوبية واسع ورحب وثري المادة. قال: (أما نحن فقد عرضنا شعر شوقي على مجاهر البحث العلمي من زاوية لسانية أسلوبية وتتبعناه في أقسام الكلام وهياكله ومستوياته، وتأملنا في مداه وغاياته وقلبناه، فانتهينا إلى أنه من خالص شعر العرب وصافيه، لا تشوبه شائبة إلا بقدر ما يلزم الوردة الجميلة من الشوك)[6]، فهو يعتقد بأنه طبّق المنهج الأسلوبي البنيوي، لتكون نتائجه صحيحة. وفي الأخير يصدر حكمه على شعر شوقي «بأنه من خالص شعر العرب»، لكنّ حكمه هذا يرتكز إلى أدلة دامغة، وحجج ثابتة، قائمة على النظرة العلمية للحقائق الجمالية فشعر «شوقي» أسر»الطرابلسي» وسيطر على تحركاته وحمله على اتخاذ موقف. وقد قال «ابن رشيق» الشعر الجيد ما أنت فيه حتى تفرغ منه)[7]. لأنّ الجيد يبقى خالدا لغناه ببنيته المتفردة، فاكتسب الجودة لذاته، وصدق علي بن الجهم في قوله:

يموت رديء الشعر من قبل أهله ** وجيده يبقى وإن مات قاله

3. تفتيت الظاهرة الأسلوبية تفتيتا يمكنه من الوقوف على مكوناتها وطاقاتها التأثيرية، على أن يكون ثمة مقياس يعود إلى تحديده لدرجة الإضافة، والقيام بموازنة بين شعره وشعر من سبقه من الشعراء وهذا المقياس هو الاستعمالات العربية القديمة والحد الذي وصلته من الفنيات في هذا النمط التعبيري، وقد أقام دراسته هذه على المقارنة بين الاستعمالات العربية القديمة واستعمالات «شوقي» الحديثة حيث نراه فتت أشعار «شوقي» ودرس بحورها وقوافيها (يلاحظ المتأمل في مظاهر استخدام بحور العروض

إطارًا صوتيا عاما في الشوقيات إنّ الشاعر لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل فتقيده بها كان كاملا واحترامه لها كان مطلقا فشوقي - من هذه الناحية - من المحافظين على قيود القدماء بين المعاصرين)[8]، ولعل أبرز سمة في تحليل الباحث هي تفتيت الظاهرة ودراسة جزئياتها المكونة لها.

4. إنّ الشكل ونسيجه الداخلي وجمال بنائه هو الذي يولد شعرية الشعر، وإنّ هذه التقنيات (هي التي تمثل مضمون الكلام الشعري الحق وإنّ ما دونها من أغراض وموضوعات ومعايير، تمثل الفكري الذي لا يختص بكلام معيّن)[9]، وهو ما يعرض له «الطرابلسي» على نحو أكثر جلاء، حين يذهب إلى (إنّ الشعر لا انطلاق له إلا من مضمون فكري، ولكنه لا يسمو إلى درجة الفن المتميّز إلا بما يتجاوز به المضمون الفكري من إمكانيات الأداء)[10]، وبذلك تبين له زيف القضية التي شغلت الناس ردحا من الزمن ألا وهي الشكل والمضمون قال: (فقد تبين في عملنا إنّ نختلف المظاهر التي يستوعبها ما يسمى عادة بالشكل، إنما هي التي تولد شعرية الشعر، وإنما بمقتضى ذلك هي التي تمثل مضمون الكلام الشعري الحق، وإنّ ما دونها من أغراض وموضوعات ومعان، تقل المضمون الفكري الذي لا يختص بكلام معيّن)[11].

5. ظاهرة التحول: وهو يرى أنّ على الناقد أن يفتّش عنها في كل مظاهرها وتشكلاتها، فالصوت أو الكلمة المفردة (ببنيتها الصرفية ومادتها المعجمية) أو التركيب، إذا انتظم في سلك وتجاور في نص تحول وغدا شيئا آخر في هذا الكل المتحول، الذي يحمل دلالات مختلفة عما كانت عليه مفردة، سواء كانت (تحولاً عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو تركيب جملة، كما قد يكون التحول عن بنية عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور، أو يكون شحنة دلالية خاصة، أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغوية في نوع من النصوص دون آخر أو في نوع من الأغراض دون آخر، كما قد يكون التحول باندثار الظاهرة اللغوية حيث ينتظر ظهورها)[12]، فهو يرى أنّ مضان الأسلوب يكون في الجانب المتحول عن اللغة، وأنّ المتحوّل عن اللغة في الاستعمال يكون ذا أشكال عديدة فمنه مثلاً ما هو متحول عن قاعدة نحوية ومنه ما هو غير ذلك.[13]

وهو يعتقد أنّ المتحول نوعان:

المتحول المشترك: ويضمّ الاستعمالات التي شاعت في كلام منشئ معين أو كلام عدد من المنشئين في عصر من العصور أو في نوع خاص من الإنشاء.

المتحول الخاص: وهو أقل شيوعا من الأول فليس لاستعمالاته حظ من التواتر عند الكتاب سوى ما يكون عند صاحبه وقد لا يكون لها ذلك عنده أيضا فهو يقع في خانة الخطأ واللحن[14]، وقد وصف جملة

المفاهيم تلك بقوله: (هذه منطلقاتنا العلمية ورؤانا الشخصية[15].

6. قيمة النص في جمال بنائه النهائي لا بمفرداته: يتشكل النص من جمل، وهي بدورها تتكون من مفردات، وهذه المفردات تتشكل من أصوات، والنص هو نسيج متفرد، المفردات هي خيوطه، وروعة البناء لا تظهر في الخيوط بل تظهر في البناء النهائي المتكامل والمتناسق، والذي تتناسق ألوان خيوطه في شكل بديع. لذلك فقد تعامل الطرابلسي مع المفرادات كونها جزءا من بناء، وخيط من نسيج، ولم يدرسها على أساس أنها مفردات منعزلة، فالألفاظ تتناغم فيها الحروف وتتشكل في بنية صرفية، وتتابع في سياقاتها مع مراعاة القوانين النحوية والضوابط الصرفية.

إنّ هذه المرتكزات التي قامت عليها الدراسة تبين أنّ الباحث «الطرابلسي» لم ينتق النصوص الأدبية الأكثر صلاحية للمقاربة الأسلوبية، لذلك نجده يقترب بدقة وإحكام من المنهج الوصفي والنظرية البنيوية التي استند إليها، وهي في حقيقة دعائم مبتكرة وتتلاءم مع المنهج الأسلوبي.

إنّ عملية التحليل قامت وارتكزت على أرضية المنهج الوصفي، التي تعالج نصيّة النص من خلال نسيجه المتميز، مما اقتضى منه أن يسعى إلى دحض الدراسات السياقية ونتائجها، واعتبر الذين قاربوا شاعرية شوقي بأنهم قاربوها مقاربة تقليدية، ولم يستفيدوا من الدراسات اللغوية الحديثة لذلك لم تكلل جهودهم بالنجاح وكانت نتائجهم سطحية ومثل لذلك بكتاب «شوقي ضيف» (شوقي شاعر العصر) فقد ذهب إلى أنّ (المؤلف يتوسع في الفصلين الثاني «الصناعة» والثالث «المؤثرات» في جوانب قد تفيد المبتدئ، أما فيما عدا ذلك فتحاليله لشعر الشاعر تلاخيص وحكايات. ونتائجه منه مقرّرات كالبديهيات)[16].

وكذلك اتهم دراسة «طه حسين» في كتابه «حافظ وشوقي» بأنها دراسة انطباعية تفاضلية، وكما أسلفنا فهو لم يضع تخطيطا نظريًا جاهزا يقتحم به النصوص الشعرية وإنما ترك النصوص ترسم تخطيطاتها، فما كان عليه إلا إنّ يستجيب لما تمليه عليه تلك النصوص، وتركها ترسم دلالاتها.

وما يحمد للباحث محمد الهادي الطرابلسي أنه كان أسلوبيا بنيويا، لم يمزج أسلوبيته بأي عنصر آخر كما فعله غيره إذ يمزجوها بالتفكيكية والسيميولوجية والتأويلات البعيدة التي تلوي أعناق النصوص، وتمارس عليها التعذيب لتعترف، أما الباحث «محمد الهادي الطرابلسي» فقد ظل وفيّا لما جاهر به من أنه أسلوبي فقد صوّب أدواته البحثية التحليلية نحو النص الشعري قاطعًا بذلك كل الصلات التاريخية والاجتماعية والنفسية التي كبلت النص وجعلته رهينة لتلك التفسيرات الجاهزة الخارجية.

تقوم دراسة «الطرابلسي» على مستويات عدّة تتداخل فيما بينها وهي: المستوى الصوتي والصرف

والنحوي والدلالي، وقد تداخلت هذه المستويات، ولم تنفصل عن بعضها البعض، والأصل في هذه المستويات أنها متداخلة مترابطة، يصعب الفصل بينها، وإنما يفصل بينها لكي تتيسر دراستها، وهذا ما حمل الباحثَ على الفصل بينها بهدف القيام بالتحليل اللغوي، حيث استعان في هذا التحليل بكلّ هذه المستويات فقد قارب النصوص من أدنى مستوياتها وهي القيم الصوتية، مرورا بالصيغ الصرفية والهياكل النحوية وصولاً إلى الدلالات الجزئية ثم المركبة والكلية متأثرًا في ذلك بالدراسات الألسنية الحديثة، فقد عمل على تجزئة النصوص إلى عناصرها الداخلية لتدرس العلاقات الخفية التي تربط بعض هذه العناصر بعضها البعض، حتى تجعل منها ذلك النسيج الحي المتكامل، ودرس الهيكل وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع ودرس التفاصيل، وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات، وقبل ذلك اهتم بالوزن وهو الشكل الذي يختاره الشاعر لعرض عمله الأدبي.

وقد اهتم بأبنية المفردات من حيث صيغها الصرفية، فكل زيادة في المبنى تؤدي إلى زيادة في المعنى **غالبا**؛ وقلنا غالبا احترازا من الخطأ، ففي التصغير مثلا (كلمة شجرة وشجيرة) زدنا المبنى ونقص المعنى، وكذلك في صيغة (حاذر وحذر) فحاذر حروفها أقلّ ومعناها أكثر، وكذلك اهتم بالمعاني المعجمية، وكشف مجالات التأثير والتأثر بين الشعراء من حيث استعمالهم لأساليب معيّنة كأساليب النداء والنفي والاستفهام والتأكيد والتكرار وغير ذلك.

ويختلف التحليل الأسلوبي من باحث إلى آخر حسب الزاوية التي نظر منها، وثقافة الدارس لذلك نجد أنّ «الطرابلسي» كان مدخله بنيويّا بمعنى أنّ الانطلاقة فيه كانت أغر وحدة لغوية وهي الصوت ثم مباني الكلمات، وتراكيب الجمل، وأشكال النصوص، فالطرابلسي نجده باحثا دلاليا يجري وراء الصور ومعانيها الجزئية، ومرة أخرى بلاغيا انطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية المدروسة، كما اعتمد أيضا على المقاربة الإحصائية التي تعتمد على تقنية المقايسة، فهو نفي إنّ تكون في الأسلوبية آليات ثابتة وتطبق حرفيا إذ يقول «الطرابلسي»: لا توجد في التحليل الأسلوبي قواعد متحجرة ولا «آليات» كما يقال)[17].

ونشعر بصدق إنّ الباحث «الطرابلسي» قد بذل جهدا مضاعفا فيما يرمي إليه، وهو جهد مشكور يحسب له. لكن هذا الكم الهائل من الشوقيات جعل الباحث في بعض الأحيان لا يتعمّق في القضايا المبحوثة بل يمر عليها مرور سريعا، فهو لا يلتزم حرفيا بالمنهجية المفترضة في مجال بحثه، فربما تجاوزها بالتعدي والتلطيف في الوقت الذي يوجد فيه ضرورة إلى ذلك قال: (ولبلوغ هذه الأهداف يحتاج الدارس إلى علم يعمل في نطاقه ومنهج يسير على هديه أو على الأقل إلى سنة في البحث سير على ضوئها وإنّ دعاه تقدم البحث إلى تعديل ما فيها)[18]، وهذا التعديل لم يجعله يناقض نفسه أو ما رسمه من شروط صارمة

تتوخي الموضوعية والشمولية (لكننا بحثنا فلم نجد في الدراسات العربية من الأعمال اللغوية والنقدية الشاملة أو الجزئية ما يرمي إلى الأهداف التي إليها نرمي ويتوخى الموضوعية التي على أنفسنا نشترط)[19]، فهو يتوخى الموضوعية ويسعى إلى تحقيقها بوصفها شرطا يكون قوام عمله كله عليه ويدعو بعد ذلك إلى إيجاد علم مستحكم الأصول وإقامة منهج يضمن به الوصول إلى نتيجة بناءة[20]

أما اختياراته المنهجية والشواهد المختارة فهو يقول إنّ ما يميّزها هو الوقوف (عند كل استعمال بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر من وجه من الوجوه)[21].

7. الإحصاء: يعد الإحصاء في الأسلوبية محاولة موضوعية تسعى لوصف الأسلوب وصفا دقيقا وذلك بإحصاء الظواهر المدروسة: الأصوات والكلمات (بصيغة الصرفية، ومعانيها المعجمية) في النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة وعلى ذلك يمكن مقارنتها بأشكال ونماذج أخرى، إذا الإحصاء شرط هام يستعان به في هذا المجال؛ لأنّ (قوام الإحصاء التجريدي الكامل لمختلف استعمالات الظاهرة اللغوية في النص المدروس، فتبويبها فتصنيفها)[22]، فهو لا يستغني عنه أي علم وبعض العلوم لا يعتمد إلا عليه.

لا شك إنّ «الطرابلسي» قد أشار إلى أهمية الإحصاء كطريقة في الدراسة الأسلوبية إلا أنه يحجم قليلا ولا يقره معزولا عن الاعتبارات الذوقية فهو يقول (وإذا كان الاستناد إلى الإحصاء ذا قيمة في فض بعض المشاكل المنهجية فيجب الإقرار بأنه ليس مأمون العواقب دائما، إنّ شأن عمليات الإحصاء المتجه إليها في الحديث، هو شأن عوامل الانطباع المحتكم إليها منذ القديم، قد تفيد ولكنها وحدها لا تغني، فسطحية الإحصاء وجزاف الانطباع المحتكم إليه منذ القديم، قد تفيد ولكنها غير علمية، فالأول منفردا إطار بلا مضمون والثاني منفردا مضمون بلا إطار[23]، فقد صرح بأنه لا يمكن الاعتماد بأي حال من الأحوال على الإحصاء وحده، واقترح حلا وسطا هو الاعتماد عليهما معا، فلا نحتكم إلى أحدهما إلا إذا توفر الثاني، (من أجل القضاء على جانب الشكلية في الإحصاء أو الاعتباطية في الانطباع وشغل طاقة كل من الطريقين يوجه علمي مثمر)[24].

ويظهر «الطرابلسي» في بحثه إحصاءا رياضيا حيث أفصح عن اعتماده على الأسلوبية الإحصائية في المقدمة حيث يقول: (فقد عرف الناس من شعر «شوقي» عدا مسرحياته الشعرية: 11320 بيتا، والشوقيات المجهولة: 4700 بيتا من الشعر)[25]، وكذلك الكم الكبير من الجداول الإحصائية والنسب والنتائج المبثوثة لاسيما الجانب في الصوتي؛ لأنه كان يهدف إلى تمييز السمات اللغوية فيه أو السمات الأخرى كعدد تكرار البحور الشعرية والأغراض التي قال فيها الشاعر وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب

هذا التكرار فقال: فقد أقمنا إحصاءات متعدد وضبطنا نسب الاتجاه على حدة ونسب النفس على حدة لقيننا من علاقة تخير البحر بمدى النفس في القصيدة وأقمنا جداول في ذلك ثم قابلنا المعطيات بعضها بالبعض الأخر مما مكننا من استخلاص النتائج الكاشفة عن خصائص استخدام البحور في شعر الشاعر[26].

لا شك إنّ المقاربة الأسلوبية تتوسل الواقع الإحصائي للنص تمهيدا لبلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي وتصب فيها ويسعى التعليل الأسلوبي، ولا شك أيضا إنّ الإحصاء الرياضي الذي اعتمده الباحث «الطرابلسي» هو محاولة موضوعية مادية جادة لوصف بعض الملامح لذلك نجد الإحصاء شرطا هاما استعان به «الطرابلسي» في إنشاده العلمية.

ويبدو أنّ الإحصاء أضحى وسيلة لا يستغنى عنه أي علم من العلوم والباحث رغم اهتمامه به إلا أنه يحجم عن ذلك قليلا ولا يقره معزولا عن الاعتبارات الذوقية والجمالية، لأن الغلو في الإحصاء، والزعم المبالغ فيه في علمنة الأدب أضر به في بعض الجوانب ونفر الناس منه، ولكن سرعان ما نفقد تلك الجداول والنسب الإحصائية في الفصول الأخرى من كتاب «خصائص الأسلوب في الشوقيات»

8. مستويات التحليل الأسلوبي في الشوقيات:

المستوى الصوتي:

وبمراقبة ما قام به «الطرابلسي» نلفيه يعني بسمات الظواهر العامة للنصوص العربية من حيث خط بيانها في الاتجاه، كما أنه لا يرتب أحكاما جمالية على نتائج الإحصاءات التي يتوصل إليها، بل يكتفي بالوقوف على العناصر التي تتكون منها البنيات المدروسة وتتوجه إحصاءاته نحو تحديد الفروق بين الشعر العربي القديم والشعر العربي الحديث عند «شوقي»، كما يستعين أحيانا بالنتائج التي يتوصل إليها.

وفي دراسته لبحور الشعر عند «شوقي» ينحصر دوره في القيام بجدولة العناصر المكونة من حيث نسبها معقبا على بعضها كما حدث معه حين أبدى رأيه في عملية الربط بين البحر والغرض الشعري فقال: (ورغم المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة الكشف عن علاقة بين اختيار البحر الشعر وغرض القول، فإننا لا نستطيع إنّ نقر بمعطيات موضوعية محكمة في ذلك لأنّ دراسة الشوقيات بينت إنّ كل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها وبذلك نؤكد ما ذهب إليه «ابن الشيخ» في دراسته العامة التي تقف عند النصف الأول من القرن الثالث الهجري)[27].

لكن الباحث لاحظ من خلال دراسته البحور الشعرية عند «شوقي»إنّ الشاعر ينزع إلى استخدام بحر الرجز في الأغراض التعليمية، كما ينزع إلى وركوب بحر الكامل فأغراض الرثاء والغزل والأغراض الاجتماعية[28].

وتعد طريقة الباحث في تناوله بحور الشعر العربي نموذجا لقراءاته الأخرى لكل الخصائص التي درسها في بحثه عن خصائص الأسلوب في شعر شوقي.

وفي معاينة القافية عند «شوقي» يذهب إلى إنّ مهمته (بيان أساليب استخدامها في الشوقيات ومدى مساهمتها في خلق موسيقى الشعر)[29]، وقسمها إلى: **أ. قوافي مقيدة، ب. قوافي مطلقة**، واكتفى في هذه الدراسة بتحديد نسب القوافي التي وردت في «الشوقيات»وتعيين الرؤى فيها وخاصة المقيدة التي يلاحظ أنّ (أغلبها جاء رويه راء غي الدرجة الأولى، ونونا في الدرجة الثانية)[30].

وقام الباحث بعملية إحصائية حول مخارج الأصوات العربية فيما يتصل والقوافي (الروي، والتأسيس، والدخيل، والردف في اجتماعها أو اجتماع بعضها)، وأورد جدولا بقوافي»شوقي» وبين النسب، وهذا رصد آلي لحقائق موضوعية ماثلة في النص دون القدم خطوة في اتجاه التقويم، وإن كان الباحث قد تقدم خطوة في اتجاه التعليل لما هو قائم مع لجوئه إلى المقاربة عن طريق استحضار القديم ومواجهته بنماذج قليلة من الشعر الحديث.

فالطرابلسي فتت الظاهرة الموسيقية إلى عناصرها كاشفا عن نسب توافرها دون الكشف عن خصائص الأسلوب من حيث سماته في جمالها وقبحها، في ثرائها أو جدبها وبذلك يقترب من المنهج البنيوي في صرامته، وتبدو فكرة التعليل جلية في تحليلات الباحث حين كشف عن الأسباب التي من أجلها حظيت أصوات (الراء، والميم، واللام والنون، والدال، والباء) بأكبر نسبة في الاستخدام رويا عند «شوقي»وعند عامة الشعراء الذين درست أشعارهم وهو يستعين في ذلك بنتائج علم الأصوات ويدرس الأصوات دراسة فيزيقية، وإن كان «الطرابلسي» يوظف الخصائص الفيزيقية للأصوات لتحقيق النغم الموسيقي كما أنه يعتمد فكرة القياس مع السياق اللغوي، من حيث تحديد درجة الانحراف عن السائد والمألوف أو المطابقة له ويبدو ذلك في نظام القافية عند»شوقي».

وينتقل بنا الباحث، في مرحلة أخرى من مستوى القاعدة والعدول إلى عملية الربط بين البنية الصوتية ومحور الدلالة المصاحبة لها فهو يكشف على سبيل المثال دور الهمس في البنية الدلالية، ويذهب إلى إنّ أحسن ما يبين هذا الدور (في خلق إيقاع متميز في شعر «الشوقيات» وله التحام بالمعنى الأساسي هو

موشح «تحية الترك»)[31].

أ (روتر) لا تدس السم دسا ** ومهلا في التهوس يا (هوسا)

سل اليونان هل ثبتت (لرسا) ** وهل حفظ الطريق إلى أثينا

فترديد «السين» في هذين البيتين متصل بمعنى التجسس والمشاحنة، كما إنّ استعمال «الشين» مرتبط بمعنى الحركة[32]:

مشيت على الشباب شواظ نار ودرت على المشيب رحى طحونا**

وصوت «الحاء» مرتبط بمعنى الندب في سياق رثائي[33]:

وذبحن حنجرة على أوتارها ** تؤسى الجراح، وتذبح الأتراح

وصوت «القاف» مرتبط بمعنى الضيق[34]:

وتجنب كل خلق لم يرق ** إنّ ضيق الرزق من ضيق الخلق

ويستعين الباحث بعلم الأصوات ليبرر ربطه بين هذه الأصوات ودلالة معينة لتلك التي ذكرها وهو ما يجعله يستدعي رأي الدكتور «إبراهيم أنيس» في الأصوات المهموسة وسلك مسلكا تعليليا كعادته ويشير إلى إنّ ثمة أصوات معبرة بصفتها الثانوية، منها صوت «الراء» المكرر في مثل «شوقي»:

جشمتماها من الأهوال أربعة: الرعد، والبرق والإعصار والظلما

(ترددت «الراء» في العجز ثلاث مرات، ولكن اختلفت مرتبته من إطار دلالي إلى أخر، فكانت «الراء» أول الأصوات في الأول، والثاني في الثاني، والأخير في الأخير (الرعد/البرق/الإعصار) فهذا الترديد مع التدرج الذي تصوره مرتبة الصوت من إطار إلى أخر يساهمان بقسط وافر، في خلق الجو المتأزم والنازع شيئا فشيئا إلى الهول الأكبر)[35].

وعلى الرغم من أننا نرى إنّ العلاقة بين الدال والمدلول -هنا- ليست ثابتة بل إنها متغيرة فإنّ هذا النوع من الدراسة ممتع للغاية ولا يتمكن منه إلا الناقد الخبير المتمرس الذي يمتلك حسا لغويا، كما هو الحال عند «محمد الهادي الطرابلسي»، واللافت للانتباه إنّ الأسلوب الذي تعامل به الباحث مع الأصوات من حيث ارتباطها بالدلالة، مغاير تماما لدراسته البحور الشعرية التي اعتمد فيها الباحث على الإحصاءات الرياضية ذات الطابع الآلي لأنّ الدلالة التي كانت غائبة أصبح حضورها قائما – هنا – على نحو غدت

فيه كل شيء.

وفي إطار تحقيق النغم الموسيقي أوصلته معاينته المباشرة للنصوص الشعرية عند «شوقي» إلى الدور الذي يلعبه التقطيع العمودي والأفقي بأنواعه المختلفة في ذلك، ودور هذا النغم في الإيحاء بالدلالات التي تبثها القضية المطروحة وفي هذا يقول «الطرابلسي»: (أما أثره (التقطيع) فقد اتضح من تناسب تقطيع الأصوات ونواحي القضية المطروحة، فالتقطيع العمودي في الشوقيات يتناسب مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة، والتقطيع الثاني يتناسب ومقامات المقابلة والازدواج، أما الرباعي وما جاوز الرباعي فضروب تتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء)[36].

2. المستوى الصرفي:

أما ما يخص الجانب الصرفي فقد اقتفى الباحث أثر الأسلوبين في دراسة الأفعال ودورها في شعرية القصيدة، وتوصل إلى النتائج ذاتها التي توصلوا إليها، وقد رأى في دراسته قصيدة «أيها النيل» لشوقي إنّ الفعل يسهم في مبنى القصيدة ومعناها، وموضوع هذه القصيدة «النيل إكسير الحياة» ويقول في مقدمتها:

من أي عهد في القُرَى تَتَدفَق؟ ** وبأي كف في المدائن تغدق؟

فقد تضمنت الأبيات الواحد والعشرين الأولى تسعة وأربعين (49) فعلاً، وأسهمت هذه الأفعال في شعرية القصيدة من نواح عدّة:

(- الإسناد: أشار إلى إنّ جل هذه الأفعال مسندة إلى النيل أو إلى مشمولاته، والنيل منبع كل حركة ومصدر كل نشاط في هذه الأبيات.

- الصيغ: وردت في هذه الأبيات ثماني صيغ وهي تدل على معنى القوة المتواصلة المستمرة وقد بين النحو القديم خصائص الصيغ ودلالاتها.

- الزمن: سيطرت الأفعال المضارعة، فبلغ عدد (38 من 49) والمضارع يدل على الديمومة والاستمرارية الأمر الذي أهل الني للارتباط بالخلود[37]).

فالباحث «الطرابلسي» نبه إلى خطورة أمر الصيغ لأنّ الخطأ فيها يحول المعنى من الضد إلى الضد فضلا عن أنّ الصيغ لا تكلفنا مادة جديدة، فبالوقوف على الدلالات الدقيقة للصيغ نستطيع إنّ نقف على الاختلافات الفنية الدقيقة بين المعاني مما يفيدنا في التحليل الأسلوبي، وذلك لأنّ الاختيار الفني للصيغ من قبل المبدع، وكذلك ما يقوم به من تكرار لبعض الصيغ، أو عدول فني مقصود عن صيغ

يقتضيها السياق إلى صيغ أخرى يراها أكثر مناسبة، كل ذلك يحدث بلا شك نوعا من الإثارة ولفت الانتباه للملتقي ناقدا أو غير ناقد.

فالباحث لم يكن اهتمامه الصرفي عند ما يجوز استخدامه أو لا يجوز، فالمفاضلة بين تلك الصيغ والتخيير الفني لإحدى الصيغ التي يصلح التعبير بها، هي وظيفة الباحث فالطرابلسي اهتم بالمزايا التي تنبثق عن استثمار تلك الفروق وتوظيفها في الأسلوب الفني.

3. المستوى النحوي:

من مهمات النحو العادية إنّ يقوم بتحديد فئات الجمل السلمية التكوين، وإنّ يستند لكل منها وصفا هيكليا أي وصفا للوحدات التي تتكون منها الجملة ولكيفية تشكيلها لأنّ (ما يميز فصائل اللغات بعضها البعض، نظام ترتيب العناصر من ناحية وألوان تغيير الترتيب من ناحية أخرى، وما كان ترتيب العناصر ليكون مشكلا لولا أنه عرضة للتغيير، والتغيير ليس مجرد عارض فيه، وإنما هو مطرد، بل إنه قوام أغلب الكلام الذي تتجسد فيه أية لغة من اللغات)[38]، فالنحو يحدد لنا ما لا نستطيع إنّ نقول فهو يضبط لنا قوانين الكلام، بينما تتبع الأسلوبية ما بوسعنا إنّ نتصرف فيه عند استعمال اللغة (فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت)[39]، لذلك نجد الباحث «الطرابلسي» ركز على مسألة التقديم والتأخير والحذف والذكر والاعتراض بتغيير الترتيب لأنه يخرق عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها وهو الذي يثير الجدل، فمثلا الترتيب المألوف في الجملة العربية هو:

الفعل + الفاعل + المفعول به (إذا كان متعديا فله أحكام في كتب النحو).

الفعل + الفاعل + المتعلق (جار ومجرور أو ظرف).

الفعل + الفاعل + فضلة (حال أو تمييز).

المبتدأ + الخبر (وقد يتأخر المبتدأ أو يتقدم الخبر في مواضيع).

وهذا التقدم أو التأخير هو انزياح عن المألوف يؤدي إلى صدمة القارئ على نحو يولد دهشة واستغرابا لديه لأنّ الكلمات التي تتجاور لصنع التركيب الشعري لا يتوقعها إنّ تكون على الشاكلة التي وردت عليها. وهذا التقديم والتأخير هو ظاهرة أسلوبية تتم بتغير العناصر التي تكون البيت ويكون ذلك لهدف إما كون الجانب الصوتي هو الذي أوجب ذلك أو لتجنب الثقل أو يكون الأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى الأمر الذي قدّم، وقد يكون هناك زيادة واعتراض بين عناصر البيت من أجل تتمّته وحفاظا على الوزن، والزيادة لا شك أنها تؤدي إلى زيادة الإفهام والتفصيل من بعد الإجمال وأمّا الحذف فقد

أكد الباحث إنّ الشاعر يلجأ إليه للإيجاز والاختصار أو من أجل فسح المجال كي يتصور كل الاحتمالات الممكنة وقد يكون كذلك مراعاة للوزن ولكن الحذف قد يكون سببا في غموض المعنى أو نقلاً في التراكيب وفي الأخير نقول إنّ الباحث الطرابلسي» في دراسة المستوى النحوي كان يتوخي أمورا:

1.في باب التقديم والتأخير كان يبحث عن أهداف التقديم والتأخير ومقتضياته ولم يكن يبحث عن أنواع العناصر التي تقدم أو تُؤخر.

2. وفي باب الاعتراض والزيادة كان يبحث عن المواطن التي يجوز فيها التصرف ولم يكن يبحث عن دواعي الاعتراض أو أنواع العناصر المعترض بها.

3. وفي باب الحذف كان هدفه البحث عن العناصر المحذوفة ذاتها أي المسكوت عنه أو كما يقال البيضات والفجوات. أكثر من بحثه عن دواعي الحذف أو مواطنه.

وأما جانب الثقل في التراكيب فقد أقر بأنه لم تكن لديه أدوات صارمة لبيانه إنما كان خاضعًا للذاتية والانطباعية قال: (فلم تسلم بعض تراكيب الشاعر من العقل، وما كان بين أيدينا مقياس علمي مضبوط تبيّن به الثقل فنحدُه ونكشف به درجاته غير مقياس الذوق الشخصي.

4. في المستوى الدلالي:

ويتكامل منهج البحث في مقاربة «الطرابلسي» للشوقيات حين يدرس المقابلة لأنه يتناول هذا الفن لا من حيث كثرته واطراد أو وفرة استخدامه، كما حدث معه في معالجته بحور الشعر عند «شوقي» ودائما في تنوعها (المقابلة من حيث المدى والعمق، كذلك بحسب استغلال الشاعر إمكانيات التقابل في الرصيد اللغوي المشترك من ناحية، واستنباطه إمكانيات منه جديدة بعمل ملكة الخلق الفني من ناحية أخرى، وبحسب المظاهر التي يحرجها فيها، وطرافتها من حيث إحكام عناصرها التي تتجلى فيها ومنازلها من التركيب وتقدير المسافة بين بعضها البعض وطرافتها أيضا من حيث المعاني المختلفة التي تأتي منبهة عليها، ومن حيث مدى مساهمتها في شعري القصيدة)[40].

وهذا يعني إنّ الباحث يتقدم خطوات جديدة في عملية التحليل ويصل إلى مرحلة التقويم من خلال اكتشاف السمات المميزة للنص الشعر.

وهذا يعني أنّ التخطيط النقدي يختلف باختلاف القضية المدروسة وما تفرضه على الناقد من وسائل جديدة.

وقسم المقابلات في الشوقيات إلى قسمين لغوية سياقية ورأى أنّ استخدام شوقي للمقابلات اللغوية

بقي محدودا وخلص إلى الحكم على المقابلات اللغوية بأنها (ولا تعكس عملاً خلاقا بحق ولا تساهم في شعرية الشعر بحظ كبير)[41].

وأما السياقية فإنّ علاقة المتقابلين توزيعية لا تعود إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده، فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني[42].

ويقرر أنّ أكثر مقابلات «شوقي» سياقية وتتولد من استعمال لفظتين متضادتين في إبعاد الدلالة لا في الوضع اللغوي، مثل قول «شوقي» (واصفا ملكة النحل:

صاعدة في عمل ** من معمل منحدرة

فالصعود يقابله في اللغة النزول. أما الانحدار فيقابله التسلق لكن الشاعر في مقابلته الصعود بالانحدار، لم يكتف بالإشارة إلى الحركة العمودية الدائمة التي في مقابلة الصعود بالنزول ولا بالتعبير عن مشقة التحرك الذي يفهم من مقابلة الانحدار بالتسلق، بل تجاوز ذلك إلى الجمع بين المعنيين، معنى الحركة ومعنى المشقة معا[43].

ويبدو إنّ الباحث مأخوذ بالمقابلة المركبة العميقة كقول «شوقي» (في رصف مدينة «جنيف»:

والماء من فوق الديار وتحتها ** وخلالها يُجرِي ومن حول القُرَى
منصوبا، متصعدا، متمهلا ** متسرعا، متسلسلا متعثرا.

يري: (إنّ المقابلة فيه كانت بين الاتجاهين المتناقضين في كل من المستويين الأفقي والعمودي، ثم بين المستويين عموما)[44].

وعلى الرغم من التحول الذي طرأ على طريق المقاربة عند الباحث، فإنّ الروح الإحصائية والميل إلى التعليل والقياس على الشعر القديم أمور ظلت قائمة في المقابلات.

إنّ شيوع المقابلات في «الشوقيات» على هذا النحو يجعلها تشكل عصب بعض القصائد تجعلنا لا نعتد بها كسمة من السمات الأسلوبية البارزة، وإذا كان البنيويون قد عنوا بتتبع اتجاه الدلالة الكلية وتتبع مساراتها في النص، فإنّ الباحث «الطرابلسي» قد تعامل مع فن المقابلة وكأنه نص متكامل وتتبع مسار الحركة في تشكيلاتها المختلفة على الرغم من عدم تجاورها ورأى أنها تقوم على معنيين رئيسيين هما الحركة والتوتر.

(أما الحركة فندرس فيها وضعية المتقابلين في اجتماعهما في سياق واحد ونظام واحد من حيث تحركهما في اتجاهات معينة)[45]، ومن خلال معاينتها في «الشوقيات» اهتدى إلى تقسيمها إلى أربع أصناف:

أ. حركة الاستقطاب.

ب. حركة الإشعاع.

ج. الحركة المتموجة.

د. الحركة المرسلة.

(وتجمع تحت معنى التوتر هو كل مقابلة احتفظ فيها كل من المتقابلين بمنزلة من ضده فلم يبرع المقابلين في تحركهما إلى الالتقاء. والجمع بينهما في الساق الواحد يكون لغاية إبراز التوتر في علاقتهما)[46].

كما عنيت الدراسات الأسلوبية بالعلاقات القائمة بين العناصر والتي تنظمها في سلك واحد، مكونة أنظمة متماسكة الأجزاء، حظيت تلك العلاقات بعناية الباحث إبان معالجته المحاور الرئيسية التي تتحرك على أرضها عملية التصوير.

وقد وزع مختلف الصور على قطبين بارزين يمثلان نوعي العلاقات الرئيسة اللذين وجدهما بين الصور وهما علاقات التشابه وعلاقات التداعي هما مصطلحان نقلهما عن البنيوية.

وفي ظل تناوله العلاقات بين أطراف الصور القائمة على التشابه أو التداعي عرض لنظرية الاتصال والقراءة وأوضح أنّ (الباث والمقبل متقابلان في التصوير الذي يقوم على هذا النوع من العلاقات، فالأول يؤلف والثاني يحلل)[47].

وذهب الباحث في دراسته الصور إلى أنّ (الجمع بين اللوحات المتعددة المتنوعة يولد أشرطة طويلة، تحوج الدارس -إلى جانب النظر في فن إخراج كل لوحة على حدة- إلى التأمل في حقيقة تعايش الصور المختلفة ومدى تأثير بعضها في البعض الآخر ودورها مجتمعة في خلق الجو الشعري)[48].

9. مفهوم التحول عند «محمد الهادي الطرابلسي»:

احتلت سمة «التحول» -وهي خاصية بنيوية رئيسية- مكانة مرموقة بين آليات تحليليه ومقاربته نصوص الشوقيات، ومن أجل إنّ يبرز مفهومها وضعها في مقابل «التعويض» الذي ينبني على انتقال الشاعر في وصفه من نقطة إلى نقطة في نفس العالم كان يصف محسوسا بمحسوس أو مجردًا بمجرد، ويرى الباحث إنّ التعويض لا يقوم بمجهود تصويري خلاق، قال: (أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي

إلى عالم إلى أخرى تنتمي إلى ثان كأن يصف محسوسا بمجرد أو مجرّدًا بمحسوس فنسميه تحوّلاً، لأنّ الشاعر إذَاك يولد من الموصوف صورة مختلفة يعمل الخيال كثيرًا في بلورتها)[49].

فالتحول عنده (تصوير ينقل العالم المصور إلى عالم آخر، ويولد صورة من صوره، وهذا لا يتأتى إلا بأعمال الخيال)[50]، وقد ظلت فكرة القاعدة والعدول مصاحبة للباحث في تحليلاته حتى غاية بحثه، يطل ها علينا من حين إلى آخر، ليقرّ بأنّ (الحكم بندرة الصيغة لا يتسنى إلا بالنظر إلى المادة اللغوية وإمكانيات الصياغة فيها بمقتضى الوضع اللغوي وإلى المعاني المختلفة التي يمكن إنّ تفيد في الأصل ثم مقابلة ذلك بما آل إليه أمرها في استعمالات العرب قديما وحديثا، وكذلك الشأن في الحكم على الصيغة الواقعة موقع غيرها من الصيغ)[51]، كما درس استعمال الصيغ النادرة من هذا المنطلق على قاعدة إنّ (التحول البنيوي يتبعه حول معنوي)[52].

وفي تناوله المقاطع في القصيدة عند «شوقي»، وهي اللفظ الذي يتخيره الشاعر لختام البيت، عرض للجانب الواعي من استعارة الألفاظ لأنه يأخذ الكلمات المفاتيح في الشعر العربي ثم يعارضها بمقاطع التخضع للترتيب الذي تكون عليه في أصولها، لأنه لا يقتفي أثر القدماء خطوة خطوة في ذلك، وهذا يعني إنّ الشاعر يهضم التراث ويحوله (ينزاح عنه) إلى جزء أساسي من خبرته الجمالية في الأداء على الرغم من كثرة استعارته من مقاطع القدماء، كما سجلته الإحصاءات التي كشفت تلك الاستعارات من البحتري والبوصيري وأبي تمام ولسان الدين ابن الخطيب والمتنبي والمعرّي وابن زيدون وابن سينا.

فالتجاور بين الكلمات في الجملة الواحدة تفاعل يفضي إلى فقد إنّ الكلمات لخصائصها الأولى قبل دخولها في التركيب الشعري ويعود ذلك إلى طرائق ترتيب الكلمات في سياقها اللغوي، لأنّ اكتشاف أسرار التراكيب اللغوية والوقوف على دلالتها من خلال تحديد صلتها ببعضها من أعظم الوظائف التي يضطلع بها التحليل الأسلوبي الذي يعمل في اتجاه كشف التحولات التي يحدثها الشاعر في تلك التراكيب وتحديد الخصائص الفنية التي ترفعها فوق مستوى الكلام العادي فهو قد اعتمد على الظواهر المستعملة استعمالا عاديا طبق أوضاع اللغة تقاليد الكتابة والمألوف من قواعد التواصل، (ذلك إنّ النصوص الشعرية -والنصوص الأدبية عامة- تنزع فيها علاقة الدال بالمدلول إلى إنّ تصبح علاقة مبررة لا عفوية ولا اعتباطية[53].

ويعد التحول من المبادئ الألسنية المهمة لأنّ الجانب الإبداعي في استعمال اللغة النصيب الأوفر لأنّ الملفوظات الكلامية -هي في الحقيقة- تجديد لما استلهم من صيغ الكلامية وليست تكرارا محضا،

فهي مجاوزة للوظيفة المرجعية للواقع الخارجي إلى وظائف جمالية تؤسس قوانينها المستعملة بعيدا عن ذلك الواقع العيني، فتحدث عن أثرها في نفسية المتلقي من خلال الطاقات التي تولدها أنظمتها اللغوية الخاصة من هذا المنظور يصبح النص مجموعة من نقاط التجاذب بين قطبين، يجره الأول في اتجاه المرجع ويجره الثاني في اتجاه معاكس وهو ما يسمح بالقول بأنّ النص كالجسم الحي لا يقوم إلا على قوة سالبة وأخرى موجبة، وهو أخيرًا كشأن كل الظواهر الكونية التي تكتسب حيويتها من القوتين الذكورتين سابقا[54].

والتحول عند «الطرابلسي» نوعان: التشابه والتداعي.

1. التشابه:

ويقوم التشبيه عليه وهو يقتضي الجمع بين بعدين بينهما اشتراك واختلاف معا فهو كما قال الباحث «الطرابلسي»: أما التشابه فنعني به التقارب الذي يحدث بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالها في الأصل وهذا يقتضي إنّ يكون الوجهان مستقلاً أحدهما عن الآخر منفصلاً في عرف التجربة البشرية، كما يقتضي من ناحية أخرى داعيًا يسمح بوضع الوجهين على صعيد واحد أو أكثر من داع بدونه يكون التصوير تشويشا وتضليلاً، فكل من الطرفين في عملية التشابه مثل نظاما مستقلاً عن الآخر وإنّ هو شبهه[55]، لذلك نجده اهتم بالتشبيه في أشكاله المتنوعة وبين أثره واختلافه وعمقه من مثال إلى آخر، وكذلك فعل بالاستعارة وتتبع أنواعها وصورها المختلفة، وتجاوزها للمألوف والنمطي لأنها تقتضي قيام نظامين مستقلين غير ماثلين ينتج عن تفاعلهما نظام جديد منه هو الاستعارة.

2. التداعي:

وهو الذي يولد المجاز المرسل والعقلي وكذلك يولد التعبير الكناني فيقوم على عنصرين داخلين مختلفين أصلهما واحد يتداعى أحدهما ليترك مكانه للآخر فإذا كانت علاقة التداعي مبنية على المجاز فهي إما مرسل أو عقلي، وإذا كانت علاقات التداعي مبنية على الحقيقة فهي الكناية وإذا كانت مبنية على الوهم فهي تورية.

وبالجملة فإنّ كل ما عرضناه في بحث «محمد الهادي الطرابلسي» (خصائص الأسلوب في الشوقيات) لا يعدو إنّ يكون أمثلة لنموذج مقاربته شاعرية «أحمد شوقي» ولطرائقه في التناول وبعض إجراءات التحليلية وقد لاحظنا أنها كانت تختلف باختلاف الخاصية المدروسة، وتعد دراسته من المقاربات النقدية التي تستحق الاهتمام بها لأنها تحركت فوق أرض التراث العربي البلاغي، مستفيدة من نتائج الدراسات

اللغوية والأسلوبية الحديثة، مع امتلاك خبرة جمالية وثقافية مكنت الباحث من التحرك المرن، وإنّ غلب الطابع العقلي على نقده، ذلك الطابع الذي يرتكز على أصول موضوعية، لا تفسخ منسقا للتذوق الفني.

خاتمة:

- كسر محمد الهادي الطرابلسي عرفا مألوفا في الدراسات الأكاديمية وهو أن يصدر البحث بمهاد نظري ثم يليه الجانب التطبيقي.

- زهد الطرابلسي في المصطلحات الغربية، والاكتفاء بالمصطلحات الشائعة في البيئة العربية .

- لم يلتزم الباحث حرفيا بالمنهجية المفترضة، بل رسم لنفسه منهجية ارتضاءها لبحثه.

- التزم بما يفرضه المنهج الأسلوبي من التحلي بالموضوعية، وسعى إلى تحقيقها باعتبارها شرطا أساسيا لقيام عمله.

- اتكأ على الإحصاء في جانب العروض والأوزان.

- درس اللغة دراسة موضوعية، ولم يجعله إعجابه بشعر شوقي بالمبالغة في المدح.

- ما يميز اختيارات الطرابلسي المنهجية في ميدان الدراسة الأسلوبية هو وقوفه عند كل استعمال منزاح وبديع وطريف في شعر الشاعر.

- أهمية المنهج الأسلوبي من وجهة نظر الطرابلسي تكمن في الجانب المتحول عن اللغة المعيارية.

- حاول الباحث جعل المنهج الأسلوبي بديلا لسد الفراغ في الجانب النقدي العربي.

- عرض تحليلاته بأسلوب بديع ساخر، خلا من التعقيد والتعمية.

إحالات الدراسة:

(1) ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، (505/2).

(2) العقّاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، (505/2).

(3) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص10.

(4) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص519.

(5) محمد بلادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص11.

(6) عبد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص515.

(7) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ومحاسنه، محمد محي الدين، دار الجيل - بيروت، 1972. ص14

(8) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص27.

(9) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص519.

(10) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص519.

(11) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص10.

(12) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص11.

(13) ينظر: فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العري الحديث، ص104.

(14) فرحان بدري الحربي: المرجع نفسه، ص104.

(15) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص11.

(16) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص12.

(17) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، ص09.

(18) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص10.

(19) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص09.

(20) ينظر: بدري الحربي فرحان، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص101.

(21) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه ص11.

(22) محمد الهادي الطرابلسي: في منهجية الدراسة الأسلوبية، مجلة الجامعة التونسية مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، محور اللسانيات واللغة العربية، نوفمبر 1983، ص216.

(23) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص222.

(24) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص222.

(25) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص14.

(26) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص21.

(27) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص37.

(28) ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص18.

(29) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص38.

(30) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص39.

(31) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص54-55.

(32) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص55.

(33) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص55.

(34) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص55.

(35) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص56.

(36) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص79.

(37) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص484-485.

(38) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص283.

(39) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه مخطوط، جامعة الجزائر، 1994، ص142.

(40) محمد الهادي الطرابلسي: عالم الأسلوب في الشرقيات، ص97.

(41) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص100.

(42) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص102.

(43) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص103 – 104.

(44) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص113

(45) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص121.

(46) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص123 .

(47) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص142.

(48) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص158.

(49) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص195.

(50) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص201.

(51) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص429

(52) محمد الهادي الطرابلسي: المرجع نفسه، ص429

(53) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، ص09.

(54) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار منداس للنشر، تونس 1985، ص117.

(55) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص142.

المدح الموجّه في شعر المتنبّي مقاربة في ضوء استراتيجيات الخطاب

Praise in Al-Mutanabbi‹s Poetry
An approach in the light of discourse strategies

د/ البشير عزوزي(*)، جامعة برج بوعريريج

Elbachir.azzouzi@univ-bba.dz

الملخص:

يبذل مُريد التّلميح قصارى لغته ليلغّز خطابه ويخفي مراده، ومن هنا جاءت نصوص التّلميح بديعة التّركيب غزيرة المعنى، إذ يقف التّلميح موقف ارتكاز على اللّغة وما تحمل في طياتها من إمكان الخروج عن الظّاهر، فـ«**التّلميح هو استراتيجيّة خطابيّة يعبّر بها المرسل عن القصد بما يغاير المعنى الحرفي، لينجز بها أكثر ممّا يقوله، إذ يتجاوز قصده المعنى الحرفيّ لخطابه، فيعبّر عنه بغير ما يقف عنده اللّفظ، مستثمراً في ذلك عناصر السّياق.**»[1] إذ تتكئ هذه الاستراتيجيّة على السّياق بشكل كبير؛ فهو إمّا أن يكون مبّرراً لامتطائها من طرف المخاطب، وإمّا وسيلة لفهمها من طرف المتلقّي، فعلاقة المتلقي بالمخاطب وكذا الظّروف المحيطة بهما تتحكّم في انتهاج المخاطب نهجاً معيّناً من الخطاب قد يقيه مكروهاً أو يدفع عنه حرجاً أو يبلغ به غاية.

وقد يُرى الخطاب واضحاً خالياً من أيّ احتمال دلاليّ غير ما يتحمّله ظاهره، إلّا أنّ تنزيله على سياقه أو إخراجه منه يجعله يتفجّر بالدّلالات ويجود بالمعاني.

فكيف كانت صورة المدح في شعر المتنبي في ظل استراتيجية الخطاب؟

(*) المؤلف المرسل: د. البشير عزوزي

Abstract:

The allusive seeker does his best in his language to deceive his speech and hide his intention, and from here came the texts of the allusion, which are beautiful in structure and abundant in meaning. the literal meaning, to accomplish with it more than what he says, as his intent goes beyond the literal meaning of his speech, and expresses it other than what the utterance stands for, investing in the context elements."(1) This strategy relies heavily on the context; It is either a justification for its riding by the addressee, or a means of understanding it by the recipient, for the relationship of the recipient with the addressee as well as the circumstances surrounding them control the addressee's adoption of a specific approach to the discourse that may protect him from hating, ward off embarrassment, or reach a goal. The speech may be seen as clear and devoid of any semantic possibility other than what it bears on its surface, but downloading it into its context or taking it out of it makes it explode with semantics and enriches with meanings.

How was the image of praise in Al-Mutanabbi's poetry in light of the discourse ?strategy

يبذل مُريد التّلميح قصارى لغته ليلغّز خطابه ويخفي مراده، ومن هنا جاءت نصوص التّلميح بديعة التّركيب غزيرة المعنى، إذ يقف التّلميح موقف ارتكاز على اللّغة وما تحمل في طياتها من إمكان الخروج عن الظّاهر، فـ«**التّلميح هو استراتيجيّة خطابيّة يعبّر بها المرسل عن القصد بما يغاير المعنى الحرفي، لينجز بها أكثر ممّا يقوله، إذ يتجاوز قصده المعنى الحرفيّ لخطابه، فيعبّر عنه بغير ما يقف عنده اللّفظ، مستثمراً في ذلك عناصر السّياق.**»[1] إذ تتكئ هذه الاستراتيجيّة على السّياق بشكل كبير؛ فهو إمّا أن يكون مبّرراً لامتطائها من طرف المخاطب، وإمّا وسيلة لفهمها من طرف المتلقّي، فعلاقة المتلقي بالمخاطب وكذا الظّروف المحيطة بهما تتحكّم في انتهاج المخاطب نهجاً معيّناً من الخطاب قد يقيه مكروهاً أو يدفع عنه حرجاً أو يبلغ به غاية.

وقد يُرى الخطاب واضحاً خالياً من أيّ احتمال دلاليّ غير ما يتحمّله ظاهره، إلّا أنّ تنزيله على سياقه أو إخراجه منه يجعله يتفجّر بالدّلالات ويجود بالمعاني. ويمكن تلخيص مبرّرات انتهاج هذا النّوع من الخاطب فيما يلي:[2]

1. التّأدّب في الخطاب: تماشياً مع ما تقتضيه الأعراف الاجتماعيّة والأحكام الشّرعيّة ومراتب المتخاطبين، وأذواق النّاس ونقائصهم وعاهاتهم.

2. إعلاء المرسل لذاته على حساب الآخرين: الاستعلاء جبّلة في البشر ترغب فيه النّفس وتنزع إليه، وفي خطاب النّاس كثير من الألفاظ التي توحي بتميّز الفرد وعلوّه أو معرفته بالأمور.

3. الرّغبة في التّملّص في الخطاب: وذلك ببناء الخطاب على شكل يحمل الوجهين، فإن حققّه مقصده الأوّل، وإلّا أجراه على محمل آخر متهرّباً من عواقب الفهم الأوّل.

4. الاستجابة لداعي الخوف: وهو من أكثر الأسباب التي تدفع بالمخاطب إلى بناء خطابه بناء ينفتح على تعدّد الفهم، خاصّة الشّعراء والسّاسة، أذ يسعى المخاطب إلى ألّا يقع في موقف يكون خطابه دليلاً عليه وحجّة ضدّه.

5. الاقتصاد في الخطاب: والاكتفاء بخطاب واحد يؤدّي معنيين، قد يكون الظّاهر مراداً في موقف، وادّخار المعنى المؤوَّل إلى موقف آخر، مثل قول شركة المياه مثلاً: (الخزانات تملأ بالسّبت والثّلاثاء)، فيحمل هذا الخطاب معنى ظاهراً مراداً، كما يحمل معانٍ أخرى تفهم حسب الحاجة.

6. مراعاة حال المخاطب وتجنّب إكراهه: فيطلب منه القيام بالفعل على سبيل التّلميح.

تمثّل هذه الحالات أغلب الحالات التي تكتنف إنتاج الخطاب البشّريّ، وفيها يتحتّم على المخاطِ الحصيف

أن يتكيّف معها وفق القالب اللّغويّ المناسب، ويختلف المتخاطبون في القدرة على التّكيّف اختلافا كبيراً.

والمتأمّل في شعر المتنبّي يجده يتكيف مع السياقات الكثيرة التي اكتنفت مراحل عمره وأماكن رحلته، وإذا قصرنا الحديث عن الشّعر الذي خاطب به كافوراً[*] لتبدّى لنا امتطاؤه لهذه الاستراتيجيّة، استجابةً لدواعٍ خطابيّة أهمّها: الاستجابة لداعي الخوف من كافور، والحذر من سطوته وانتقامه، وكذا الاستعلاء الذي امتاز به المتنبّي على سائر النّاس، ولتراءت لنا تلك اللّغة المختلفة التي يتمرّد فيها عن منهجه في المديح، خاصّة إذا أخذنا في الحسبان مقدرة المتنبّي اللّغويّة الفريدة، وكذا السياق العام الذي اكتنف الكافوريات، ممّا جعل محترفي التّلقّي في عصره يتفطنون لبعض الحيل الخطابيّة التي استجاب فيها المتنبّي لدواعي نفسه الكريمة التي أقبلت على كافور كرهاً ومدحَته كرهاً.

تنبني الحيلة الخطابيّة التي ابتكرها المتنبّي وسخّر لها دقيق لغته ونادر لفظه على الجمع بين غرضين متقابلين (المدح/ الهجاء)، وهو أمر بالغ الأهمّية، أشار إليه بعض النّقاد قديماً وحديثاً، فقضية الهجاء المدسوس في المدح تفرّد بها المتنبّي خاصّة في مدائحه الكافورية، والفاحص المدقّق في هذه القصائد يجدها قد «**امتلأت بالتّعريض والغمز؛ وكان التّعريض في القصائد المتأخّرة بارزاً جدّاً لا يكاد يخفى على أحد لكثرة ما ذكر فيها من ألفاظ الغدر والكذب والتّمويه.**»[3] وهذه الظّاهرة لم تنل حظّها من الدّراسة خاصّة التّداوليّة منها، إذ مثل هذا التّمويه، وهذه المغالطة يعتبران ذوَي أهمّية بالغة في النّظرية الحجاجية المعاصرة، لما يعتري الخطاب من تحوّل من معنى إلى معنى لا يفهم الثّاني إلاّ بالقراءة المتكرّرة والنّظرة الفاحصة، ولا يخفى أنّ «**المتنبّي كان يصنع شعره للعلماء والأدباء، ولم يكن يصنعه لكافور ولا لأمثاله من الممدوحين.**»[4] وخير دليل على ذلك ضيق الدّيوان بالغريب من الألفاظ، والمعقّد من التّراكيب، وسنعرض لهذه الظاهرة بالتّفصيل.

أبيات كافوريّة أشكلت على النّقاد واللّغويّن:

لم يهتمّ العلماء واللّغويون والأدباء بشيء بعد القرآن الكريم والسنّة النّبوية كاهتمامهم بشعر المتنبّي، انطلاقاً ممن عاصروه إلى اليوم، فراحوا في ذلك فريقين؛ فريق غلا فيه وأفرط، وفريق قلّل من شأنه وفرّط، غير أنّ الغالب من العلماء من يجعله في مقدمة الشّعراء الأوّلين والآخرين، لذلك لم نجد بيتاً من شعره قاله عبثاً أو نظمه سدىً، ولهذا اهتدى العلماء المحقّقون إلى ظاهرة فريدة في شعر المتنبّي وسمّوها (المدح الموجه).

إنّ أوّل من انتبه إلى هذه الظّاهرة ابن جنّي وسمّاها بالمدح الوجه -كما قدّمنا- ثمّ تابعه ابن الأثير وركّز

عليها وخصّ المتنبّي بها، كما اكتشف أنّ هذه الظّاهرة (محصورة في الكافوريات فقط)[5].

وكان ابن جنّي اللّغويّ المعروف مولعاً بشعر المتنبّي عالماً بخفيّه ودقيقه، إذ أحسّ مع المتنبّي وأدرك أنّ في لهجته الخاصّة بقصائده الكافوريات شيئاً من الاستهزاء والتّهكّم، قال: «لمّا قرأت على أبي الطّيب قوله في كافور:[6] (الطويل)

وَمَا طَرَبِي لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدْعَةً ** لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْرَبُ

قلت له أجعلت الرّجل أبا زنة؟ فضحك لذلك، وهذا إن كان ظاهره مديحاً فهو إلى الهزء أقرب.»[7] وهذا البيت هو الذي لفت أنظار العلماء إلى هذه الظّاهرة، فها هو صاحب التّبيان يتفطّن لما في هذا البيت من الغمز والتّعريض، فيقول: «**هذا البيت يشبه الاستهزاء؛ لأنّه يقول طربت على رؤيتك كما يطرب الإنسان على رؤية القرد، وما يستملحه ممّا يضحك منه.**»[8]

ويلاحظ ابن جنّي الذي فهم شعر المتنبّي أكثر من قائله، ما في البيت التّالي من انتقاص وهجاء:[9] (الطويل)

وَغَيْرُ كَثِيرٍ أَنْ يَزُورَكَ رَاجِلٌ ** فَيَرْجِعَ مَلْكاً لِلْعِرَاقَيْنِ وَالِيَا

فيرى فيه هجاءً فاحشاً لكافور «**فظاهر هذا البيت أن من رآك استفاد منك كسب المعالي، وباطنه: أنّ من رآك على ما بك من النقص -وقد صرت إلى هذا العلوّ- ضاق ذرعه أن يقصر عمّا بلغته، وألاّ يتجاوز إلى كسب المكارم، وكذلك إذا رآك راجل لا يستكثر لنفسه أن يرجع والياً على العراقيين؛ لأنّه لا يوجد أحد دونك وقد بلغت هذا**»[10]. ومن هنا نرى أنّ المتنبّي لم يثن شخصيّته ولم يتخلّ عن مبادئه وعزّة نفسه، بل راح يمدح كافوراً ويدسّ له السّم في العسل، واستطاع أن يقول كلّ ما يريده أو يشعر به تجاهه، دون أن يكون الهجاء صريحاً أو القدح واضحاً، فخطّ بذلك لوناً جديداً من الشّعر، واتّجاهاً صحيحاً في الفنّ.

ومن العجب ألاّ نرى اهتماً خاصّاً بهذه الظّاهرة، قبل ابن الأثير ولا من تبعه، غير أنّ ابن الأثير وإن فتق الأذهان حول الظّاهرة إلاّ أنّه مرّ عليها مروراً سريعاً، حيث ظلّت نظرته تفتقر إلى شيء من الدّقة والتّفسير، فلم يربطها بنفسيّة المتنبّي في مصر، وبنظرته إلى كافور، تلك النّظرة الحافلة بالاشمئزاز وعدم الرّضا لا على كافور ولا على نفسه، ممّا انعكس على لغته وشعره، الذي اصطبغ بهذا المدح القريب من الذّم، وبهذه السّخرية المريرة التي تنضح بمشاعر الألم، لنخلص إلى أنّه كان من خلال هذا الشّعر يصوّر

مشاعره وأحاسيسه تجاه هذا العالَم الجديد الخامل الذي لم يألفه، وكذا نظرته إلى هذا الرّجل الذي لا يوجد فيه ما يحبّ أو يعشق[11].

إنّ مشاعر أبي الطّيب المتنبّي تجاه هذا العبد– وإن أراد كتمانها- إلاّ إنّها أبت أن تكون خالصة لكافور، فرمت في وجهه أبياتها لا أبيات أبي الطّيّب، فكان أوّل ما لقيه بيائيّته الرّائعة وخاصّة مطلعها:[12] (الطويل)

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا ** وَحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا
تَمَنَّيْتَهَا لَمَّا تَمَنَّيْتَ أَنْ تَرَى ** صَدِيقاً فَأَعْيَا أَوْ عَدُوّاً مُدَاجِيَا

أثار هذان البيتان جدلاً كبيراً لدى المتلقّين لشعر المتنبّي خاصّة الأدباء والنّقاد، حيث عدّه بعضهم، من سوء أدب المتنبّي ومن غلظته وجفاءه، وليس الأمر على ذلك فإنّ الرّجل لم يكن جافياً ولا غليظاً ولا سيّء الأدب، ولا ضعيف البيان، ولكنّ مشاعره الجيّاشة ونفسه العزيزة، كانت تملي عليه بيانه، والعاطفة لا تعرف أميراً ولا كبيراً، ولا تفرّق بين لقاء الملوك ولقاء الصّعاليك، فمشاعر البغض لكافور، والحزن على فراق سيف الدّولة هي التي قالت البيتين السّابقين وغيرهما كثير.[13]

أيًّا كان مصدر هذا الفنّ (المدح الموجّه) وأسبابه فإنّه ينمّ عند ابن الأثير على اجتهادٍ تأويليٍّ يركّز على القراءة الفاحصة التي تكشف مستور النّص وما لم يقله الشّاعر، وهو ضرب يحظى بكثير من الاهتمام، وله القدرة على الكشف عن المعاني التي أخفاها الشّاعر، والتي توجّه المتنبي بها إلى نوعين من المتلقّين:

النّوع الأوّل: العلماء والأدباء ممن لهم دراية بالشّعر وبصر باللّغة، هؤلاء الذين فهم معظمهم مدح كافور، وما دسّ تحته من هجاء مرير وسخرية مقيتة.

النّوع الثّاني: كافور «**الذي يجيد فهم ذلك وينفذ إلى أسراره، أو يبصّر به إن لم يكن قد أدركه، فقد كان أبو الطّيب وهو بمصر ملقًّا بالرّزايا مقصوداً بالعداوة.**»[14] لهذا كان كافور يتتبّع المتنبّي ويسعى لإقامة الحجّة عليه ليعتقله ولا يدعه يخرج من مصر، فيعلن هجاءه بعد أن كان كاتماً له.

تتبّع ابن الأثير بعض الأبيات من الكافوريات وأظهر تمويه المتنبّي فيها، ومن ذلك قول المتنبّي:[15] (الطويل)

فَمَا لَكَ تُعْنَى بِالْأَسِنَّةِ وَالْقَنَا ** وَجَدُّكَ طَعَّانٌ بِغَيْرِ سِنَانِ

يعلّق بن الأثير على هذا البيت قائلاً: «**إنّ هذا بالذّم أشبه منه بالمدح؛ لأنّه يقول: لم تبلغ ما بلغت بسعيك واهتمامك، بل بجد وسعادة، وهذا لا فضل فيه، لأنّ السّعادة تنال الخامل والجاهد ومن لا**

يستحقّها،»[16] وهو حينئذٍ يشهد ببراعة المتنبّي من أن يسخر من كافور، مع إيهامه أنّه يمدحه، وهذا دليل قدرة لا دليل ضعف من النّاحية الفنّية.[17]

وتبقى هذه الإشارة إلى هذه الأبيات مجرّد لفتات عابرة، دالّة على براعة الشّاعر وحسن تأتّيه فقط، حتّى يبرز حسام الدّين الرّومي الذي ركّز تركيزاً كبيراً على ظاهرة المدح الموجه في الكافوريات وحاول أن يجعلها كلّها مبنيّة على الوجهين معتمداً في ذلك على طريقة التّساند التّأويليّ[*] التي رأيناها في الفصل الأوّل، غير أنّه وقع في مطبّ العنف التّأويليّ الذي يُكره النّص ويَلوي عنقه.

وبقي أهل الفنّ متّفقون على أنّ هذه الظاهرة مقتصرة على الكافوريات فقط، ولكن المتأمّل الحصيف يدرك كثيراً من المكائد والحيل التي انتقم فيها المتنبّي لنفسه ومرّر هجاءه، وآية ذلك غرض العتاب الذي تبرز فيه سمة الهجاء واضحة جدّا، وقد أشار ابن رشيق إلى هذه القضيّة في إطار خيبة المتنبّي في فنّ الاعتذار والعتاب، وذلك من خلال حديثه عن الميميّة المعروفة، فهو يجعل العتاب هنا سباباً صريحاً، يقول: «**وليس هذا عتاباً ولكنّه سباب، وبسبب هذه القصيدة كاد يقتل عند انصرافه من مجلس إنشادها، وهذا هو الغرور بعينه**»،[18] والحق أنّ القصيدة تتعدّى الهجاء إلى التّهديد، ممّا ينبئ أنّ المتنبّي لم يقع في خطإ الخروج عن الغرض وإنّما أظهر نفسه التي لا ترتضي الانحناء ولا البقاء عند من لا يقدّرها.

ومثله في عتاب الحسين ابن إسحاق التّنّوخي الذي ذكره قوم بسوء بين يديه ونسبوا السّوء إلى المتنبّي، فصدّقهم وهجر المتنبّي فأرسل إليه قصيدة يمدحه فيها ويعاتبه ويهجوه:[19] (الوافر)

وَهَاجِي نَفْسَهُ مَنْ لَمْ يُمَيِّزْ ** **كَلَامِي مِنْ كَلَامِهِمُ الْهُرَاءِ**

إنّ المتنبّي هنا ينفي نسبة الأبيات إليه، ويستغرب كيف أنّ التنّوخي الذي مدحه المتنبّي بشعر عظيم رصين، كيف لا يميّزه من الهراء الذي سمعه وصدّق نسبته للمتنبّي، واعتبره قد هجا نفسه بأنّه ليس له ذوق ولا عقل يميّز به جيدّ الشّعر من رديئه، فهو إذن مستحقّ للهجاء جدير به.

وممّا يفهم منه خلاف المدح قوله في قصيدة يمدح بها أبا عبد الله محمّد بن عبد الله الخطيب قاضي أنطاكيّة:[20] (البسيط)

مَدَحْتُ قَوْماً وإِن عِشْنَا نَظَمتُ لَهُم ** قَصَائِدَ مِن إنَاثِ الخَيْلِ والحُصُنِ
تَحتَ العَجَاجِ قَوَافِيهَا مُضَمَّرَةٌ ** إِذَا تُنُوشِدْنَ لَمْ يَدْخُلْنَ فِي أُذُنِ
فَلَا أُحَارِبُ مَدْفُوعاً إِلَى جُدُرٍ وَلَا أُصَالِحُ مَغْرُوراً عَلَى دَخَنِ**

يتوعّد المتنبّي من خلال هذا البيت كلّ من مدحهم بلسانه وأطراهم بشعره أنّه سيعود إليهم بجيشه وسلاحه غازياً شريف النّفس مترفّعاً عن قتال الجبناء شديداً على المغرورين، وفي هذا تلميح بيّن إلى بصر بنفوس من مدحهم، فهم لا يجاوزون كونهم يتّصفون بالوصفين السّابقين؛ أمّا جبناء لا يقاتلون إلّا من وراء جدر، أو مغرورين بقتال الضّعفاء ومتمرّدي الضّواحي.

ولمّا أتى عضدَ الدّولة الذي دعاه إلى زيارته في شيراز، فتجاهل المتنبّي الدّعوة فترة لموقفه المعادي للأعاجم، ثمّ عاد وقبلها، وهيّأ نفسه للسّفر وصحب معه خدمه وبعض أصحابه، واستقبله عضد الدّولة، فأنشد المتنبّي مقصورته الشهيرة التي حوت الأبيات التّالية:[21] (المتقارب)

فَلَمَّا أَنَخْنَا رَكَزْنَا الرِّمَا ** حَ فَوْقَ مَكَارِمِنَا وَالعُلَى
وَبِتْنَا نُقَبِّلُ أَسْيَافَنَا ** وَنَمْسَحُهَا مِنْ دِمَاءِ الْعِدَا
لِتَعْلَمُ مِصْرُوَمَنْ بِالْعِرَاقِ ** وَمَنْ بِالْعَوَاصِمِ أَنِّي الْفَتَى
وَأَنِّي وَفَيْتُ وَأَنِّي أَبَيْتُ ** وَأَنِّي عَتَوْتُ عَلَى مَنْ عَتَى
وَمَا كُلُّ مَنْ قَالَ قَوْلاً وَفَى ** وَلَا كُلُّ مَنْ سِيمَ خَسْفاً أَبَى

نعم لقد فهم عضد الدّولة ذلك من المتنبّي، فردّ قائلاً: «**هو ذا يهدّدنا المتنبّي**»[22]، إنّ هذه المقصورة التي حكى فيها المتنبّي رحلته من كافور إلى عضد الدّولة تنبئ عن سخط تامّ تجاه البشر وانعدام الثّقة فيهم، كما تكشف عن رغبة عارمة في الانتقام وسفك الدّماء، وهذا ما فهمه من أنشدت بين يديه القصيدة.

وما يهمّنا من هذه الظّاهرة ما كان في مدائح كافور، تلك التي يكاد ينعقد الإجماع على ما تضمّنته من هجاء، لنرى أنّ المتنبّي أتقن هذا الأسلوب إتقاناً كبيراً، واستعمل فيه أغلب أساليب والتّضليل والتّمويه.

إحالات الدراسة:

(1) عبد الهادي الشّهري، **استراتيجيات الخطاب**، ص370.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص.ص371-373.

(*) في شعر المتنبّي كثير من المواقف التي سلك فيها المتنبّي مسلك التّلميح، خاصّة في إخفائه لإعجابه بأخت سيف الدّولة تأدّباً مع أخيها واحتراماً لمقامها، وقصرنا الحديث على ما في الكافوريات من تلميح لأنه يمثّل في نظرنا فنّاً شعريّاً جديداً يمثّل منعطفاً مهمّا في تاريخ الغرض الشّعريّ.

(3) عمر فرّوخ، **تاريخ الأدب العربي**، ج2، ص471.

(4) شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشّعر العربي**، ص336-337.

(5) ابن الأثير ضياء الدّين الجزري، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، بيروت، 1995، ج1، ص52.

(6) البرقوقيّ، ج1، ص 242.

(7) ابن الأثير، **المثل السّائر**، ج1، ص52.

(8) أبو البقاء العكبري، **التبيان في شرح الدّيوان**، ج1، ص192.

(9) البرقوقيّ، ج2، ص1279.

(10) عبد الرّحمن البرقوقي، **شرح ديوان المتنبّي**، ج2، ص1279.

(11) ينظر: عبد الفتّاح صالح نافع، **لغة الحبّ في شعر المتنبّي**، دار الفكر، عمّان، ط1، 1983، ص383.

(12) البرقوقيّ، ج2، ص1272.

(13) ينظر: محمود شاكر، **المتنبّي**، ص348، وص362-363.

(14) المرجع نفسه، ص366.

(15) البرقوقيّ، ج2، ص1242.

(16) ابن الأثير، **المثل السّائر**، ج1، ص52.

(17) محمّد مندور، **النّقد المنهجي عند العرب**، ص194.

(*) ألّف في ذلك كتاباً سمّاه **(رسالة في قلب كافوريات المتنبّي من المديح إلى الهجاء)** وحقّقها محمّد يوسف نجم، طبع دار صادر بيروت، 1993.

(18) أبو عليّ الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، دار الجيل، بيروت، ط/، دت، ج2، ص165.

(19) البرقوقي، ج1، ص101.

(20) المصدر نفسه، ج2، ص.ص1215-1216.

(21) اليرقوقي، ج1، ص.ص121-122.

(22) عبد العزيز الدّسوقي، **المتنبّي شاعر العروبة وحكيم الدّهر**، ص37.

الظاهرة الشعرية في النقد المشرقي

The poetic phenomenon in oriental criticism

الطالب: عبد الفتاح بوعزّة(*)، جامعة برج بوعريريج

bouazaabdelfatah@gmail.com

الملخّص:

الباحث في تاريخ الأدب ونقده شعرا ونثرا يعي أنّ الشعر كظاهرة ومفهوم لم ينحصر زمانيّا عند العرب الأوائل فقط، بل كان حاضرا قبل ذلك عند الشّعوب الأخرى على شاكلة اليونان، ومن ذلك ما روته الأخبار عن أفلاطون وما دار بينه وبين الشّعراء في مدينته الفاضلة، ولأنّ العربي بطبيعة تفكيره، وسبل عيشه وتنقّله وترحاله الدائم، وتبصّره بالطّبيعة ومواطن الجمال فيها؛ احتاج لأجل تدوين هذه المحطّات وحمايتها من الاندثار؛ إلى انتخاب قالب فنيّ جماليّ يتّسع للتدوين، والحفظ؛ فانتخبوا «الشّعر» باعتباره أسمى طرائق التّعبير الفنّي الذي يولد من رحم الشعور، ورقّة الإحساس، وذكاوة الفؤاد ونباهة العقل، محاولة منهم لرسم ما يختلج بين لواعج الصّدر من مشاعر شتّى؛ وهو ما دفع بالنقّاد الأوائل إلى تبيان مفهومه وأدواته وأغراضه؛ وهو ما دعا إلى اختلاف تصوّره من ناقد إلى آخر، حيث سنحاول تفسير هذه الظّاهرة في «النقد المشرقي» انطلاقا من تصوّر الناقد ابن سّلام الجمحي، وصولا إلى النّقد الرّابع هجري، ساعين قدر الإمكان تمثّل مفهومه تمايزا بين ناقد وآخر، الأمر الذّي يدفعنا إلى طرح الإشكال التالي:

وما هي أهمّ المفاهيم التي لبس ثوبها الشّعر في النّقد المشرقيّ القديم تفاضلا؟

الكلمات المفتاحيّة: الشعر، النقد، المشرق، تفاضلا

(*) المؤلف المرسل: عبد الفتاح بوعزّة.

Abstract:

The researcher in the history of literature and its criticism in poetry and prose realizes that poetry as a phenomenon and concept was not limited to the early Arabs only, but was present before that to the Greeks, where books narrate what happened between Plato. And the poets in his virtuous city, and because the Arab, by virtue of the nature of his thinking, his ways of living, his tireless travels, and his view of nature and its beauty, are in dire need of recording and protecting these stations.. They should avoid getting lost, choose an artistic and aesthetic model that corresponds to these facts and memorize them. They have chosen a linguistic model called “poetry«

an attempt by them to draw the feelings embodied in the chest; This prompted the early critics to clarify its concept, tools, and purposes; In view of the difference in its concept from one critic to another, we will try to explain this phenomenon in the “Oriental Criticism” starting from the conception of the critic Ibn Salam al-Jamahi all the way to the fourth century. This leads us to pose the following the question:

How did the critics of the East view the concept of poetry?

Keywords: poetry, criticism, the Orient, differentials

مقدّمة:

القارئ والمتمعّن في الدّرس النّقديّ العربي القديم؛ لا يكاد وهو ينتقل بين أمّهات الكتب الأدبية والنّقديّة شرحا وتفصيلا، تحليلا وتأويلا وتمثيلا؛ إلا ويبصر جنوح النقّاد إلى الاشتغال بما يتسامى وروح العمليّة النّقدية باختلاف أصحابها ومريدي طرائق التّحليل فيها، ممّا أسهم في تفعيل وتسليط منظار الضّوء النّقدي بمداه المتوسّط والبعيد على أهمّ المفاهيم والمصطلحات النّقدية، ناهيك عن جملة القضايا المبثوثة بين ثنايا الكتب تأصيلا وامتدادا؛ حيث كان مفهوم الشّعر نظرا لمطّاطيّة تصوّره بين ناقد وآخر الشغل الشّاغل الّذي أخذ بأقلام النقّاد؛ فما كان علينا إلاّ تتبّع مسار هذه الحركة النّقدية بداية من تصوّر مفهوم الشّعر لدى النّاقد «ابن سلاّم الجمحي» وصولا للقرن الرابع هجري.

حيث يمثّل الشّعر كظاهرة إحدى أهم القضايا في السّاحة النقدية العربية القديمة؛ محاولين قدر الإمكان إبراز أثر التّمايز بين النقّاد في تناولهم لمفهومه، بالإضافة إلى الآراء النّقدية المتراوحة بين هذا وذاك؛ فقد حمل هذا اللّواء جملة من النقّاد الذين عملوا على تفسير هذه الظّاهرة، انطلاقا من خبراتهم البحثية وألوانهم الفكرية وآرائهم وتوجّهاتهم النقدية المصبوغة بمجموعة من المتمايزات على شاكلة النّاقد «**ابن سلاّم الجمحي، الجاحظ، ابن قتيبة، الآمدي، ابن طباطبا، قدامة بن جعفر**، وغيرهم».

لذا فالمشتغل بالمادّة النّقدية المشرقيّة القديمة يدرك تمام الإدراك أنّ من بين أكثر المفاهيم والمصطلحات التي دارت رحى العملية النّقدية حولها وشغلت النّقاد ردحا غير قليل من الزّمن هو مصطلح ومفهوم «الشّعر»، هذا الأخير الّذي لم يستطع جلّ النقّاد أن يقبضوا على تعريف مضبوط واتّخاذه مفهوما موحّدا بينهم؛ بل راح كلّ منهم يحبر مفهومه على حسب يراعه ومدى استيعابه النّقدي ورؤاه وتصوّراته وأفكاره؛ الأمر الذي من شأنه أن يثير في أذهاننا جملة من التّساؤلات على رأسها:

- كيف كانت نظرة النقّاد المشارقة لمفهوم الشّعر؟

- وما هي أهمّ المفاهيم التي لبس ثوبها الشّعر في النّقد المشرقيّ القديم تفاضلا؟

❖ **مفهوم الشّعر عند النقّاد في المشرق:**

تمهيد:

الإنسان العربي وكغيره من الشّعوب والألسن؛ وباختلاف لهجاتها بحاجة ماسّة إلى لغة يعبّر من خلالها عن شعوره وعمّا يحسّ به، ضمن ما يتمسرح في حياته اليوميّة من أحداث، وما تقتضيه من مستلزمات؛ لذلك انتخب العرب فيما بينهم الشّعر واتّخذوه كمعلم من معالم الفحولة والرّياسة والفراسة، وقالبا

جماليّا وفنيّا للتّعبير عن أفكارهم وتأمّلاتهم، وتنقّلاتهم وآمالهم وآلامهم ومشاعرهم على وجه العموم؛ لامتيازه دون غيره من فنون القول بالحركية واللّيونة وعدم الجمود؛ فهم أهل بادية وطبيعة وتنقّل وترحال وفن وبيان وجمال؛ لذا فإنّ أسمى ما يحتاجون إليه لأجل تدوين هذه المحطّات من حياتهم اليوميّة هو ابتكار قالب لغوي يتّسع للحفظ، والحكي، والفخر، وذكر المآثر والتغنّي بها، وما إلى ذلك...إذ نبصر أنّ العرب قد اختاروا لأجل الوقوف عند هذه المحطّات بما يحفظها من الاندثار والنسيان؛ «الشعر» باعتباره أسمى طرائق التّعبير الفنّي الذي يولد من رحم الشعور، ورقّة الإحساس، وذكاوة الفؤاد ونباهة العقل، محاولة منهم لرسم ما يختلج بين لواعج الصّدر من مشاعر شتّى؛ فمن أشهر التعاريف اللّغويّة له ما أورده «ابن منظور الذّي اعتبر أنّ الشّعر: «منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعود على المندل، والنجم على الثريا، ومثل ذلك كثير، وربما سموا البيت الواحد شعرا»[1]، ولم يتوقّف ابن منظور عند هذا الحدّ من التّعريف بل راح يسرد ويضيف على الوزن والقافية، ودورهما في سبك النصّ الشّعريّ، وما يحدّ إطاره العام من نظم على نفس القالب الموسيقي المتمثّل في بحر القصيدة، والقافية التي تحكم نهاية كلّ بيت كقفلٍ لما استهلّه في كلّ صدر من القصيدة، ما حكاه الأخفش: «قال ابن سيده: وهذا ليس بقوي إلا أن يكون على تسمية الجزء باسم الكل، كقولك الماء للجزء من الماء، والهواء للطائفة من الهواء، والأرض للقطعة من الأرض. وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم. وشعر الرجل يشعر شعرا وشعرا وشعر، وقيل: شعر قال الشعر، وشعر أجاد الشعر، ورجل شاعر، والجمع شعراء... وفي الحديث: قال رسول الله، صلى الله عليه وسلم: إن من الشعر لحكمة فإذا ألبس عليكم شئ من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي»[2]؛ فالشّعر للشّاعر بمثابة اللبّ والجوهر وهو مكمن الدّراية والحكمة التي تحيل بالقارئ إلى تلمّس مدى خصوبة ذهن قائلها، إضافة إلى كونه المصدر الّذي يُفكُّ من خلاله ما أشكل من الألفاظ ومعانيها؛ ولأنّ الشّعراء علماء باللّغة صغيرها وكبيرها، واضحها ومبهمها، جليّها وخفيّها أمر الرّسول - صلّى الله عليه وسلّم- أصحابه باللّجوء إليهم للاستزادة والتنوّر بفيض علمهم، والاهتداء إلى الصّواب من الغلط.

1.عند ابن سلاّم الجمحي:(139-231 هـ)/756-845م

عني ابن سلاّم الجمحي كناقد وصاحب أوّل وثيقة نقدية في المشرق «**طبقات فحول الشّعراء**» باللّغة العربيّة وما يحفظها ويحفظ التّراث العربي عامة والشعري خاصة؛ وذلك خوفا عليه من الانحلال والضّياع، وتزايد الرّواة فيه، فقد كان بعض الروّاة ينحلون أشعار الشّعراء وينسبونها إلى غير قائليها،

نتيجة للعجمة التي أصابت اللّسان العربي جرّاء تمازج الثّقافات فيما بينها وتلاقحها مع بعضها البعض إلى درجة أنّ «ابن سلاّم» أدرك أنّه «يوجد في الشعر المسموع المروي مفتعل كثير موضوع لا خير فيه، ولا حجة في عربيته ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب ولا مديح رائع ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف»[3]، ولأجل تجاوز مجمل هذه الشّوائب التي تكاد تكون بمثابة السوس الّذي ينخر عظم الشّعر العربي الفصيح بما يملكه من خصائص ومميزات نرى أنّه قد اهتدى إلى تصنيف الشّعراء وإدراجهم ضمن طبقات إيمانا منه بحفظ تيمة الشّعر العربي القديم أوّلا، فهو الأصلح والأصح والأسبق والأعتق؛ إلاّ أنه لم يضع في حسبانه التّغيرات التي قد تطرأ على الشّعر بعد ذلك فالحديث في ذلك العصر يصبح بعد مدّة زمنيّة قديما، والقديم حديثا بالنّسبة إلى زمن قد أفل؛ فلكلّ عصر رجاله وشعراءه؛ لذلك «إن مثل هذا الأمر كان يتطلب ظهور عوامل أهمها الإحساس بالتغيير والتطور في الذوق العام، أو في طبيعة الفن الشعري، أو في المقاييس الأخلاقية والإبداعية التي يستند إليها الشّعر، وذلك لأنّ الإحساس بالتّغيّر والتطوّر هو الّذي يلفت ملكة النّقد، حتّى يرى فيها القديم كما يرى فيها أثر الجديد بكلّ وضوح»[4]؛ وهو ما يتمحور في مصبّ ومبحث آخر يندرج ضمن ثنائيّة القديم والحديث؛ والجدل الكبير الذي قام حولهما بين جمهور النقّاد، وحين نعود بالذّكر إلى ما تمّ التطرّق إليه من قبل ما ابن سلاّم «وفي الشّعْر مَصْنُوع مفتعل مَوْضُوع كثير لَا خير فِيهِ وَلَا حجَّة في عَرَبِيَّة وَلَا أدب يُسْتَفَاد وَلَا معنى يسْتَخْرج وَلَا مثل يضْرب»[5] نثقف أنّ هذا المفهوم تعتريه مجموعة من الخصائص والسمات التي لمّح وأشار ابن سلاّم على ضرورة وجودها في الشّعر من بينها:

أ. الطّبع:

لا عجب أن ابن سلاّم الجمحي يعتبر الطّبع من أساسيّات الشّعر ومميّزاته؛ ذلك أنّه ينشد الأصالة، والبداية؛ فالطبع من عمود الشّعر، وقوامه، وهو «كالطبيعة: الخليقة والسجية التي جبل عليها الإنسان»[6]؛ أي بمعنى التكوين الفيزيولوجي والنفسي الذي بعث عليه المرء دون أن يكون له يد في ذلك؛ فقد جاء في الصحاح «الطبع: السجية التي جبل عليها الإنسان وهو في الأصل مصدر، كالطبيعة مثله، وكذلك الطباع «[7] التي يحملها العربي عن أبيه من نباهة وفراسة وحنكة وعوامل مختلفة حتّى أنّ العرب حين تريد الفخر بنسبها فإنّها تعود بالذّكر إلى أصلها؛ فتفخر بأجدادها وآبائها لذلك نجد أنّ النّابغة في قصّته المشهورة بينه، وبين حسّان بن ثابت، والخنساء؛ عاب وأخذ عليه أنه افتخر بمن ولد، لا بمن ولده حين قال حسّان:

لنا الجَفَناتُ الغُرُّيَلمَعنَ بِالضُحى ... وَأَسيافُنا يَقطُرنَ مِن نَجدَةٍ دَما

وَلَدنا بَني العَنقاءِ وَابني مُحَرِّقٍ ... فَأَكرِم بِنا خالاً وَأَكرِم بِنا اِبـنَما

... وقلت «يقطرن من نجدة دمًا» فدللت على قلة القتل، ولو قلت «يجرين» لكان أكثر لانصباب الدم. وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك. فقام حسان منكسرًا منقطعًا»[8]. فمن الطّبع والمروءة التي جبل عليها العرب هي الفخر بآبائهم، ثمّ ينتقل مفهوم الطّبع بعد ذلك ليشمل الجزالة اللّغويّة والتركيب القويّ البليغ الّذي يهزّ النّفس والبدن عند سماعه من أوّل وهلة دون أن يراعي القائل الصّواب من الخطأ أثناء حديثه ودون أن يتروى من الوهلة الأولى على حدّ «قول الحجّاج بن يوسف الثّقفي عندما سأل أحد الرّجال البلغاء عن ولد المهلّب، فقال: «هم كحلقة مضروبة لا يعرف طرفاها، فقال له الحجاج: أقسمت عليك هل روّأت في هذا الكلام فنفى الرجل ذلك، فقال الحجاج لجلسائه هذا والله الكلام المطبوع لا الكلام المصنوع»[9] أمّا الأصمعي (217 ه) فقد كان يعيب الحطيئة ويتعقّبه فقيل له في ذلك فقال: «وجدت شعره كلّه جيّدا فدلّني على أنّه كان يصنعه وليس هكذا الشّاعر المطبوع؛ إنّما الشّاعر المطبوع الّذي يرمي بالكلام على عواهنه: جيده على رديئه»[10] أي بمعنى يقوله على السّليقة ولا يتخيّره، ولا يثقّفه مثلما كان شعراء المعلّقات يفعلون؛ حيث كانت القصيدة تلبث عندهم حولا كاملا يزيدون عليها وينقصون؛ وهذا ما أشار إليه ابن سلاّم من خلال قوله «وفي الشّعْر مَصْنُوع مفتعل مَوْضُوع كثير لَا خير فِيهِ»[11] وكأنّه يقول بطريقة أخرى بأن الخير كلّه يكمن في الشّعر المطبوع الّذي لا افتعال فيه ولا زيادة ولا نحل ولا تثقيف وتصحيح.

ب. الحجّة والدّليل:

من مواطن القوّة والجزالة والمتانة في العبارة والتّركيب إدغام الشّعر بالحجّة والدّليل؛ لذلك دعا ابن سلاّم الجمحي إلى إعماله في الشّعر الذي هو بائن عن النّثر فقد قال صاحب الإمتاع والمؤانسة في سبيل تبيان ذلك التمايز بينهما «وقد قال النّاس في هذين الفنّين ضروبا من القول لم يبعدوا فيها من الوصف الحسن، والإنصاف المحمود، والتّنافس المقبول، إلاّ ما خالطه من التعصّب والمحْك، لأنّ صّاحب هذين الخلقين لا يخلو من المكابرة والمغالطة، وبقدر ذلك يصير مدْخلٌ فيما يراد تحقيقه من بيان الحجّة أو قصورها»[12] فمن علامات الشّعرية الطّافحة هو البرهان الّذي يدفع كل مرية وافتراء مصداقا لقوله عزّ وجل في سورة البقرة: ﴿**وَقَالُوا لَن يَدْخُلَ الْجَنَّةَ إِلَّا مَن كَانَ هُودًا أَوْ نصارىۗ تِلْكَ أَمَانِيُّهُمْۗ قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ**﴾ (رواية حفص عن عاصم، رقم الآية 111).

ج. السبق الفنّي:(القضايا والموضوعات)

إذا كان الطّبع والحجّة والدّليل من المعايير التي ينبغي على الشّاعر أن يتحلّى بهما في شعره ليكون فحلا بين نظرائه من الشّعراء من مختلف القبائل العربيّة؛ على حدّ رأي ابن سلاّم؛ فإنّنا نراه في موضع آخر يشير إلى ضرورة أخذ الأولويّة في الطّرح، أو بالأحرى الأسبقية الفنيّة والشّعرية في طرق الموضوعات والقضايا من خلال التّمثيل، والتّشبيه والاستعارة والتّخييل في صّورة شّعرية قشيبة، تدخل ضمن الابتكار الفنيّ مدعّما رأيه هذا بقول لبيد، بعد أن قدّم امرئ القيس في طبقة الجاهليين على كلّ الشّعراء الذين حدّدهم ضمن هذه الطّبقة؛ لأنّه على حسب اعتقاده: «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها فاستحسنها العرب، واتبعه فيها الشعراء، منه استيقافه صحبه والبكاء في الديار ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض والخيل بالعقبان والعصي، وقيد ففي هذا الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب والمعنى، وكان أحسن طبقته تشبيها»[13] فهو الشّاعر الذي وقف واستوقف وبكى واستبكى في بيت واحد:

حيث احتج امرئ القيس على من يقدمه قال: «قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنهاّ العرب، وتتبعته فيها الشعراء: منها استيفاقه صحبه والبكاء فّي الديار ورقة النسيب، وقرب المأخذ.

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ»[14]

فتقديم ابن سلاّم لامرئ القيس كان نتيجة ابتكاره لمعايير فنيّة جديدة لقيت قبولا واستحسانا عند العرب، بل وعند الشعراء فاتّخذوا منها معيار للمحاكاة وراحوا يبكون على الأطلال، ويشبّهون النسوة الحسان بالضباء والريم، والخيل بالعقبان والعصي وما إلى ذلك...

2. عند الجاحظ: (150-255هـ/ 767-868م):

أمّا الجاحظ فقد اهتدى من خلال عرض مادّته النّقديّة إلى مدى ضرورة استيعاب مفهوم الشّعر الحقيقي وما يحمله بين طيّاته من تركيب وموسيقى وبحر وقافية وتصوير وغاية ومقصد، وما إلى ذلك... من خلال لزوميّة إدراك البون الحاصل بينه وبين الأسجاع والأراجيز التي ما فتئت ترد على لسان قائلها عرضا دون أن يعير لها بالا «فالسجع والمزدوج دون القصيد والرجز... وكان ذلك كقول الأعرابي لعامل الماء: «حلّئت ركابي، وخرّقت ثيابي، وضربت صحابي» -حلّئت ركابي، أي منعت إبلي من الماء والكلأ. والركاب: ما ركب من الإبل- قال: «أو سجع أيضا؟» قال الأعرابي: فكيف أقول؟ لأنه لو قال حلّئت إبلي أو

جمالي أو نوقي أو بعراني أو صرمتي، لكان لم يعبر عن حق معناه، وإنما حلّئت ركابه، فكيف يدع الركاب إلى غير الركاب... لأن الكلام إذا قل وقع وقوعا لا يجوز تغييره، وإذا طال الكلام وجدت في القوافي ما يكون مجتلبا، ومطلوبا مستكرها»[15]. وهو ما يدخل في باب مراعاة الكلام لمقتضى الحال مع تبييت القصد من وراء القول وإفراغه في قالب يتماهى وما يشعر به المرء ويحسّ من مشاعر شتّى سواء تعلّقت بالجانب الإيديولوجي أو النّفسيّ أو الاجتماعي، ثمّ استفاض الجاحظ في تبيان الفرق بين الشّعر والنّظم والأراجيز والأسجاع قائلا: «ويدخل على من طعن في قوله: تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ. وزعم أنه شعر لأنه في تقدير مستفعلن مفاعلن، وطعن في قوله في الحديث عنه: «هل أنت إلا إصبع دميت؟ وفي سبيل الله ما لقيت» -فيقال له: اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن. وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا... وإذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها، كان ذلك شعرا. وهذا قريب، والجواب سهل بحمد الله»[16] ثمّ جنح الجاحظ بعد ذلك إلى استجلاء أهمّ العناصر الرّئيسيّة التي ينبغي على النّاقد أن يتلمّسها داخل الفضاء الشّعريّ سعيا منه إلى وضع قواعد وأسس متينة للشّعر يهتدي إليها القارئ النّقدي الباحث عن شاعريّة المبدع من عدمها فإضافة لحديثه عن الوزن والقافية والمقصد راح يصرّ على تخيّر الألفاظ أيّما تخيّر وتوشيحها المكانة التي تستحق قائلا: «ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمى والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير»[17] موليا الأهميّة البالغة للشّكل على حساب المضمون نضير تشبّعه بالفلسفة اليونانيّة القائمة على المنطق، والصّورة أو «الهيولى» من جهة ومن جهة أخرى إدراكه أنّ الإبداع لا يكون في المعاني المشتركة بين النّاس إلاّ أنّ إخراجها من صورتها الذّهنيّة الأولى إلى الصّورة اللّفظيّة أو السّمعيّة هو الإبداع بحدّ ذاته؛ فالنصّ والمبدع الحقيقيّ يحتاج منّا طرّازا للعبارة كما يحتاج اللّباس للنّسج، دون التغافل عن إخراج العبارة على الوجه الّذي تستحق مقاما وسياقا وصورة وقياسا ومقاسا.

3. ابن قتيبة الدينوري: (213-م276 هـ / م828- 889م)

أمّا ابن قتيبة وهو المحاط دراية بشتّى المعارف المصبوغة بمختلف فنون القول والدّربة والمراس النّقديّ جرّاء ما اكتسبه من ثقافة لا يمكن اختزالها في جنس أدبيّ واحد دون الأجناس الأخرى؛ أو فنّ دون آخر؛ وذلك عبر اطّلاعه على أبرز المصنّفات الأدبيّة، والمنجزات النّقديّة التي سبق وأن خاض غمارها النّقاد قبله خاصة ما تعلّق منها بأخبار الشعراء، وما استجاد وما ردِئ من أشعارهم وهو ما نلتمسه

من خلال قوله: «هذا كتاب ألفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم، ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم، وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعره، وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم ومعانيهم، وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون، وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته وعن الوجوه التي يختار الشعر فيها ويستحسن»[18]، فبالعودة إلى ما تمّ طرحه من قبل الجاحظ وقبله ابن سلاّم واللّذان أوليا العناية البالغة للشّعر القديم باعتباره من أدوات السّبق الفنيّ، ومعيارا من معايير الخلق الشّعريّ؛ نراه يتنافر ورأيهما لاعتقاده أنّ موطن العدل والإنصاف يكمن في إعطاء كلّ ذي شاعر حقّه، «فإني رأيت من علماءنا من يستجيد الشّعرَ السّخيف لتقدّم قائله، ويضعه في متخيّره، ويرذل الشّعر الرّصين، لا عيب له عنده إلاّ أنّه قيلَ في زمانه، وأنّه رأى قائله، **ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا الدامغة والبرهان القاطع حين يدلي أنه خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره**»[19] ممّا يفتح النصّ على مصراعيه باتّكائه على القديم تارة كموروث تراثي أدبيّ يحقّق ماهية الكَيْفِ والإطار الّذي يحكم القالب العام للصّياغة شكلا ومضمونا بموسيقاه وأبحره وقوافيه وبراعة الاستهلال، وحسن التخلّص من ناحية، ومن ناحية أخرى الملامح الفنيّة المتعدّدة الأغراض والصّور والدّلالة؛ الّتي ينطلق منها الشّاعر كمسلّمات بديهيّة في حبر قصائده وما لها من دور منوط في تأثيث النصّ الشّعري بمعناه الحديث، فالجودة عند ابن قتيبة ليست رهينة القدم والحداثة بقدر ما هي موصولة بمدى مراعاة النّاقد للبناء العام الّذي يحكم القصيدة لفظا ومعنى.

ليهتدي بعد ذلك إلى أنّ الشّعر تراتبيّا مقسّم إلى أربع أضرب ومنازل؛ «ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه...كقول أوس ابن حجر:

أيّتها النّفس أجملي جزعا ... إنّ الّذي تحذرين قد وقعا»[20]

فهذا البيت بمصراعيه مبنى ومعنى أصاب الفكرة وكفاها القول عمّا يرد بعدها من الأبيات، فلا مصيبة أكثر وقعا وأدمى قلبا من سماع خبر الفقد ومرارته؛ لذلك فالمتذوّق للشّعر يُتخيّل إليه أنّ البيت في حدّ ذاته كأنّه يجهش بالبكاء، ويلبس دثار العزاء إلى درجة أنّ هذا البيت جرّاء ما تحمله ألفاظه ومعانيه من بكائيّات اعتبر من أرثى الأبيات وأبكاها على الاطلاق حيث «لم يبتدئ أحد مرثيّة بأحسن من هذا»[21]، أمّا القسم الثّاني: «ضرب منه حَسُنَ لفظه وحلا، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى»[22] لا يحمل بين طيّاته ما يصيب الغرض المقصود الّذي أبرزه اللّفظ بجودته وقوّة سبكه وحلاوة تركيبه؛ ممّا

يحدث بينهما بونا وعدم تناسق بين الملفوظ والمسموع «ونحوه قول جرير:

يا أُختَ ناجْيَةَ السَّلامُ عليكُمُ ... قَبْـلَ الرَّحيل وقَبْلَ لوم العُذَّل
لَوْكُنْتُ أَعْلَمُ أنّ آخر عهْدكُمْ ... يَوْمَ الرَّحيل فَعَلْتُ مَا لَمْ أَفْعَل»[23]

في حين نجد أنّ القسم الثّالث هو «ضرب منه جاد معناه وقصُرت ألفاظه»[24] حيث لم يؤدّ اللّفظ وظيفته التّعبيريّة الجماليّة الّتي ترقى بالأسلوب إلى مرتبة الفصاحة والبيان؛ بل كان مطّرحا مرذولا، وسطحيّا يصل مرّات كثيرة إلى المباشرة الفجّة الّتي ينغلق بابها ويؤصد في وجه التأويل في أحايين كثر، إضافة إلى كون هذه الألفاظ المنتقاة لا تتّسم بالشّاعرية على الرّغم من إصابتها للغرض والمعنى المبتغى المقصود؛ ومن ذلك قول لبيد بن ربيعة:

مَا عاتَبَ المرءَ الكريم كنفسه ... والمرء يصلحه الجليس الصّالحُ[25]

فعلى الرّغم من استيفاء المعنى حقه فمن أسباب صلاح الإنسان هو محاسبة نفسه عقب كلّ نهار، مصداقا لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلّم «حاسبوا أنفسكم قبل أن تحاسبوا، علاوة على دعوته إلى مجالسة الصّالحين فهم يوفّرون سبل الفلاح وأسباب الحياة ووسائل النّجاة وهو ما أقرّه الشّافعي من خلال قوله:

أُحِبُّ الصَّالِحِينَ وَلَسْتُ منهم ... وأَرْجُو أَنْ أَنَالَ بِهِمْ شَفَاعَة
وأَكْرَهُ مَنْ تِجَارَتُهُ المَعَاصِي ... وَإِنْ كُنَّا سَوَاءً فِي البِضَاعَة»[26]

أمّا القسم الرّابع والأخير فهو «ضرب منه تأخّر معناه وتأخّر لفظه»[27]، صياغة ومعنى؛ فهما كاسدان فاسدان لا غاية فنيّة ترجى من تأليفهما؛ إضافة إلى كونهما يعبّران عن عدم شاعريّة صاحبهما وافتقاره لميزة الفحولة والتدفّق الشّعريّ والاسترسال وإصابة المقصد بدقّة متناهية ومن هذا الضّرب قول المُرقّشِ:

هَلْ بالدّيار أنْ تجيبَ صممْ ... لَـوْ أَنَّ ناطِقا حيّا كَلَمْ
يَأْبَى الشّبابُ الأَقْوَرِينَ ولا ... تَغْبِطْ أخَاكَ أنْ يُقال حَكَمْ

والعجبُ عندي من الأصمعي، إذ أدخله في متخيّره، وهو شعر ليس بصحيح الوزن، ولا حسن الرويّ، ولا مُتخيّر اللّفظ، ولا لطيف المعنى...[28] فهذه المعايير وأخرى لها دور منوط وفعّال في إضفاء اللّمسة الشّعريّة وإذكاء قريحة الشّاعر ومتى ما توفّرت توفّر الإبداع والفنّ، والتميّز؛ ذلك أنّ «المطبوع من

الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبينت في شعره رونق الطبع، ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزخر»[29].

مفهوم الشّعر عند الآمدي (370هـ/ 980م)

عمد الآمدي انطلاقا من اقتفائه لأثر جهود من سبقه في الساحة النّقدية العربيّة المشرقيّة على بلورة نظرية شعرية تكون بمثابة أفق وتصوّر نقدي يروم من خلالها إلى رسم فضاء نصّي؛ تدور ضمن حيّزه الشّعري والنّقدي على حدّ سواء مجموعة من المعايير والأدوات التي انتخبها واتخذها كركيزة وعماد تحمل صفة المركز الّذي يتكأ عليه في بناء القصيدة العربية شكلا ومضمونا، مثله تماما مثل العمود الّذي ينصب وسط الخيمة وتبنى عليه والمتمثلة أساسا في نظريّة «عمود الشّعر» سعيا منه إلى ضبط ماهية ومفهوم الشعر، على الرّغم من استحالة تقنينه وتحديد مفهوم دقيق له سواء من ناحية الاصطلاح أو الذّوق، أو النّقد، نظرا لانفتاحه وشموليّته واقترانه بالعامل النّفسي والتّنشئة الاجتماعية والاطّلاع، والحفظ والدّراية والمراس، وما إلى ذلك؛ عامدا من خلال كتابه «الموازنة بين الطّائيين» إلى تحديد أهم المعايير النّقدية التي تضبط نظريّة «عمود الشّعر» لتكون فيم بعد مرجعا للنّقاد في عمليّة ترجيح أشعار الشّعراء ومعرفة الصّحيح منها والمعتلّ، الجيّد والرّديء مدعاة منه إلى فضّ النّزاع المستشري بين أنصار أبي تمّام حبيب بن أوس، وأبي عبادة الوليد البحتري باعتبارهما رمزا الصّراع، بين قطبي مدرسة القديم والجديد؛ ونظرا لتفشّي هذا النزاع واحتدامه اهتدى الآمدي إلى أنّ «البحتري يسير على نهج القدماء في نظم شعره عكس شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيد أمثاله، ورديئه مطروح ومرذول، فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وأن شعر الوليد بن عبيد البحتري صحيح السبك حسن الديباجة، وليس فيه سفساف ولا رديء ولا مطروح، لهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا»[30] فاستيفاء النصّ الشّعري لبلاغة التّشبيه ومقايسته للمدلولات، وانفتاحه على كمّ هائل من الإحالات النصيّة المعنويّة والذهنية واتسامه بالجودة، بغضّ النّظر عن أنواعه المختلفة «الضمنيّة أو البليغة أو المؤكّدة... الخ»، وما تستدعيه جودة السّبك، من إلباس البيت الشّعري حقه ومستحقّه من الألفاظ والمعاني؛ خاصّة ما تعلّق بالمطلع الّذي يعرف بحسن الاستهلال لما له من أثر فنيّ وجماليّ على القصيدة ككلّ فكلّما كان المطلع قويّا وموحيا بتراكيبه ومدلولاته وموسيقاه وقافيته كانت القصيدة في النّفس أوقع، وفي الفؤاد أثبت، فـ«حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة خاتمة الكلام أبقى في السّمع، وألصق بالنّفس؛ لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله -صلّى الله عليه وسلّم-»[31] فالآمدي نراه يفضّل البحتري على أبي تمّام لما تلمّس عنده من حسن في اختيار الألفاظ دون تقعّر أو تكلف، بالإضافة على إصابة

المعنى بدقّة حتّى يمكّنه الوصف من المزاوجة بين الصّورة الذّهنيّة والشّكليّة وبين ما تحمله من دلالات ضمنيّة وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى اللفظي المعتاد فيه والمستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارة والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه»[32] الّذي من ورائه القصد، دون إغراق وضبابيّة، وسرياليّة في المعنى؛ ومدار ذلك «إنّ الشّاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتّحديد، فإنّ ذلك متى اعتبر في الشّعر بطل جميعه، وكلام القوم مبني على التجوّز والتوسّع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد، وأخرى من قرب، لأنهم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق، وإنّما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم»[33] على درجة من التبصّر بمثال الشّعر عند متلقّيه، ومستوعبيه؛ إلاّ أنّنا بهذا المفهوم سنستهلك جميع المعاني، ونقع في شرك التقليد الأعمى للقدماء بوعي أو بلا وعي؛ فالمعاني حين تتوالد فإنّها تفتح كمّا هائلا من التأويلات، وعددا لا حصر له من المقاربات والدّراسات التي من شأنها أن تصل إلى ما يربت بين ثنايا الخطاب الشعري عن قصد أو غير قصد، لذلك حمل النقّاد على الآمدي تحيّزه للبحتري باعتباره من أنصار الطّبع، فلم تكن الموازنة هنا إلاّ انتصارا لموقفه وذائقته الشّعريّة، حيث أنّنا حين نراه يعقّب على شعر أبي تمّام بقوله: «... يريد البديع فيخرج إلى المحال...كأنّهم يريدون إسرافه في طلب الطّباق والتّجنيس، والاستعارات وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها»[34] قد عاب عليه كثرة البديع سواء اللّفظيّ منه أو المعنويّ من سجع وطباق وتصريع وازدواج وما إلى ذلك، فإذا أمعنّا النّظر ودقّقناه نجد أنّه من أهم مقوّمات الحداثة الشّعرية فالبديع من النّاحية اللّغوية هو المحدث العجيب والبديع: المبدع، وأبدع الشيء: اخترعته لا على مثال، والبديع: الرزق الجديد والسقاء الجديد[35] فالشّاعر إذا وشّح كلامه بالبديع فهذا دلالة على اقتداره فنيّا وجماليّا، لأنّ من مهام الشّاعر هي نسج الكلام بأبهى حلّة وتحميله مالم يحمل في غيره من الكلام العادي من تشبيهات واستعارات؛ أمّا اصطلاحا فالبديع «هو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق: إما بسجع يفصله أو تجنيس يشابه بين ألفاظه أو ترصيع يقطع أوزانه أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما أو طباق التقابل بين الأضداد وأمثال ذلك»[36] من المحسّنات التي يعمد الشّاعر إلى توظيفها في قصائده تصويرا وتخييلا؛ فهو في مرحلة خلق معان جديدة يكون له فيها بين نظرائه من الشّعراء ميزة السّبق الفنيّ. هذا ونجد أن الآمدي استطاع أن يفتح أفقا نقديّا جديدا انطلاقا من تحديده لمفهوم الشّعر وآليات الجودة والرّداءة فيه من خلال نظرّيته «عمود الشّعر» التي وازن من خلالها بين الطّائيين في كتابه، لتكون بمثابة العمود الذّي يتكئ عليه النقّاد فيما بعد في رسم تصوّر جديد لمفهوم الشّعر وآليّاته ومآلاته،

وسبله ومراميه.

ظاهرة الشّعر عند ابن طباطبا: (250هـ- 322/864 هـ 934 م)

انصبّ اهتمام ابن طباطبا في كتابه عيار الشّعر محاولة منه إلى تحديد مفهوم دقيق يتفاوت تنظيرا وتدبّرا والدّراسات التي سبقته؛ في تفسير الشّعر كمفهوم وظاهرة بين النقّاد إلى مصطلح «العيار» الّذي يحدّد من خلاله عامل القيمة والنّوعية التي من شأنها أن تضع القصائد الشّعرية ضمن المرتبة التي تستحق؛ بعد خضوعها للمكيال النّقديّ «والمعيار من المكاييل: ... العيار ما عايرت به المكاييل...تقول: عايرت به أي سويته، وهو العيار والمعيار. يقال: عايروا ما بين مكاييلكم وموازينكم، وهو فاعلوا من العيار، ولا تقل: عيروا. وعيرت الدنانير: وهو أن تلقي دينارا دينارا فتوازن به دينارا دينارا، وكذلك عيرت تعييرا إذا وزنت واحدا واحدا، ...، وأنشد الباهلي قول الراجز:

وإن أعارت حافرا معارا وأبا... حمت نسوره الأوقارا»[37]

فالبناء النصيّ لا يفتأ يتأرجح بين صفيحتي النّقد تنظيرا وتطبيقا، وما على النّاقد إلاّ أن يكون متبصّرا بمكامن هذا العيار، وهو ما بيّنه ابن قتيبة في مستهلّ حديثه عن علم الشّعر «وفّقك الله للصّواب، وأعانك عليه، وجنّبك الخطأ، وباعدك منه، وأدام أنس الآداب باصطفائك لها، وحياة الحكمة باقتنائك إيّاها. فهمت -حاطك الله- ما سألت أن أصفه لك من علم الشّعر، والسّبب الّذي يتوصّل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأني لتيسير ما عسر منه عليك، وأنا مبيّن ما سألت عنه، وفاتح ما يستغلق عليك منه»[38] فاصطفاء الآداب وتخيّر مرابع الجدة فيها «شعرا ونثرا» إنّما هو إذكاء للقريحة وتنقيتها من شوائب الابتذال والتكلّف؛ ناهيك أنّها تطبع صاحبها؛ خاصّة إذا ما اقترنت مع الحكمة اقتناء؛ فمتى ما وجدها المرء أخذها، بغض النّظر عن نوع هذه الحكمة؛ دعوة منه إلى إعمال مخايل العقل في بلورة المفهوم الجديد للشّعر وذلك نظير إدراكه للمعضلة الحقيقيّة التي وقع فيها الشعراء، فـ: «المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على كلّ من كان قبلهم، لأنّهم قد سبقوا إلى كلّ معنى بديع ولفظ فصيح وخلابة ساحرة»[39] وهو ما جعل الحديث من الشّعراء يقع بين شركي الاستهلاك اللّفظي والمعنوي؛ إضافة إلى القيد الاجتماعي الذّوقي النّقدي الذي ألف صورة نمطية معيّنة تأبى الخروج عن المألوف والوصف والنّظم والرّصف، والاستهلال وحسن التخلّص، وما إلى ذلك انطلاقا من الإحداثيات العامة التي انطلق منها الأوائل في حبرهم لأمّهات القصائد العربية، وللخروج من أزمة التّقليد والاجترار أماء ابن طباطبا للشّاعر بضرورة أن «يحضر لبّه عند كلّ مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقّونه من

جليل المخاطبات، ويتوقّى حطّها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامّة، كما يتوقّى أن يرفع العامّة إلى درجات الملوك، ويعدّ لكلّ معنى ما يليق به، ولكلّ طبقة ما يشاكلها، حتّى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه»[40] مراعاة للمقام الذي يقتضيه الكلام، والسّياق العام الّذي يحكم نوع الخطاب بين الشاعر ومتلقيّه كل حسب درجات المنزلة والتقبّل والتّجاوب لديه.

قدامة بن جعفر: 275 هـ(888 م)/ 320 هـ(932 م)

في حين قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشّعر» وما يحمله بين ثناياه من أبعاد فلسفيّة ونّقدية؛ وقف عند بيان شعريّ جديد ظهرت أولى ملامحه في العصر العبّاسي، محاولا من خلاله تصويره لمرحلة جديدة من مراحل النّقد العربي القديم بسبب شيوع نماذج شعريّة لبست دثار الحداثة شكلا ومضمونا في مواطن عدّة، وذلك نظير انتقال الشّاعر العربي من مرحلة البداوة والطّبيعة والتّرحال إلى مرحلة العمران والانغلاق والتحضّر، ممّا استوجب التغيّير في الذّهنيّات والمفاهيم والمعطيّات نثرا وشعرا؛ وانتخاب قالب نقديّ جديد يتلمّس هذه المتغيّرات وفق ما تحمله من مواضع للجودة والرّداءة، وضبطها بمجموعة من المؤشّرات والآليّات والقواعد وتحديدها في مجموعة من الأركان التي اعتبرها «قدامة بن جعفر» من العلم بالشّعر «... فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه وقسم ينسب إلى علم جيّده ورديئه، وقد عنى الناس بوضع الكتب في القسم الأوّل وما يليه إلى الرّابع عناية تامة فاستقصوا أمر العروض والوزن وأمر القوافي والمقاطع وأمر الغريب والنّحو، وتكلّموا في المعاني الدّال عليها الشّعر وما الّذي يريد بها الشّاعر، ولم أجد أحدا وضع في نقد الشّعر وتخليص جيده من رديئه كتابا، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشّعر من سائر الأقسام المعدودة...»[41] فطنة منه إلى ضرورة تماشي النّقد مع التحوّلات الشّعرية للنصّ الجديد، فالعروض ببحره وموسيقاه وقافيته ومقاطعه الصّوتية الصّغرى والكبرى المتناغمة مع بعضها البعض من شأنها ان تحفظ القالب الموسيقي العام للقصيدة همسا وجهرا وتنغيما ونبرا؛ إضافة إلى تفطّنه إلى الغريب الذي ما انفكّ ينقشع من مخيّلة الشّعراء مراعاة منهم للمتلقّي ودرجات الاستيعاب لديه؛ وعدم الخروج عن المنحنى العام للنّحو الذي بدوره يضبط النصّ الشّعري لغويّا ودلائليا من انتشار العجمة واللّحن وسط البيئة العبّاسيّة آنذاك بسبب احتكاكها ثقافيا واجتماعيا مع الشّعوب الأخرى؛ وما سينجرّ عنه من اختلاط مستقبلا؛ فقد تكلّم النقّاد على لسان قدامة ابن جعفر عن المعاني المتوالدة من الشّعر غير أنّهم لم يؤلّفوا في سبيل نقد الشّعر وتبيان الجيّد والرديء الذي انتشر فيه كتابا يحمل همّ هذا الفن كما ألفوا في المجالات الأخرى؛ هذا ورأى بدوي طبانة أن قدامة بن جعفر

«استطاع بهذا النظر أن يحصر ما يحدث من ائتلاف بعض هذه الأسباب مع بعض في أربعة أقسام:

(1) ائتلاف اللّفظ مع المعنى.

(2) ائتلاف اللّفظ مع الوزن

(3) ائتلاف المعنى مع الوزن

(4) ائتلاف المعنى مع القافية

فإذا أضيفت هذه الأربعة المركّبات إلى الأربعة المفردات وهي:(اللّفظ، والمعنى، والوزن والقافية) صارت أجناسا ثمانية.»[42]

جاعلا منها أجزاء متفرّعة من بعض، ومتوالدة عن بعض؛ تتماهى فيما بينها وتتآلف؛ وتتّحد؛ لتسهم في إضفاء طابع الشّعريّة الطّافحة ورصدها ضمن تموّجات القالب الشّعري؛ وهذا دون ان نغفل عمّا تطرّق إليه «في الفصل الثالث الذي خصّصه لذكر عيوب الشّعر، على التّرتيب نفيه الّذي درسه على أساس النّعوت، فأحصى عيوب المفردات، وعيوب المركّبات...و يكون قد وفّى للفكرة العلميّة، فعرّف وحدّد ونظّم وقسّم، واستوفى الكلام في الأقسام ولم يجاوز دائرة البحث الّذي أخذ فيه بأسلوبه الخاص، وهو أسلوب أشبه ما يكون بجدول الرّياضيين، أو نظام التّشجير في العلوم، أو في رسم الخانات، وملئها بعد ذلك»[43].

خاتمة:

هذه بعض الملامح والمؤشّرات التي أمكننا الوقوف عندها وكتابتها في هذه الأسطر المقتضبة فيما تعلّق بظاهرة الشّعر ومفهومه عند النّقاد المشارقة، وأبرز النّقاط التي تمّ التطرّق إليها فيما تمثّل زمانيّا من القرن 2 حتى القرن 4 هـ، ابتداءً من ابن سلام الجمحي الذّي عمل على تخليص الشّعر من اللّحن والعجم نتيجة تزايد الروّاة وقولهم على لسان من لم يقولوا الشّعر أصلا...الخ؛ إضافة إلى حديثنا عن تمحوراته في التراث النّقدي المشرقيّ القديم من ناقد إلى آخر؛ محاولين الإحاطة به ولو جزئيّا من خلال التطرّق إلى اسهامات كلّ من ابن سلاّم الجمحي والجاحظ، ابن قتيبة الآمدي، ابن طباطبا ومن ثمّة وقفنا عند تمايز مفهوم الشّعر عند هؤلاء النقّاد.

1. إذا كان الشعر عند ابن سلاّم الجمحي مقرونا بمدى مراعاة الصّحيح من الزّائف، واعتبار الطّبع إحدى أهمّ أساسيّات الشّعر ومميزاته فهو من عمود الشّعر وقوامه، وأهم الرّكائز الأساسيّة التي يقوم عليها كمسلّمة بديهيّة قبل الشّروع في غمار العملية الإبداعية، ومن ثمّة إدغام هذه التّجربة بالحجّة والدّليل، كما اعتبر من ابن سلاّم أنّ من الفحولة والشّعرية الطّافحة هو «السّبق الفنيّ» في طرح القضايا

والموضوعات التي تعبّر عن لسان القبيلة والمجتمع وما إلى ذلك...

2. أمّا الجاحظ فقد نصّ على ضرورة إدراك مدى البون الحاصل بين الشّعر وبين الأسجاع والأراجيز، ومن شروط ذلك: تبييت القصد من وراء القول وإفراغه في قالب شعريّ يتماهى وما يشعر به المرء ويحسّ من مشاعر شتّى سواء تعلّقت بالجانب الإيديولوجي أو النّفسيّ أو الاجتماعي، هذا وإضافة لحديثه عن الوزن والقافية والمقصد راح يصرّ على ضرورة تخيّر الألفاظ أيّما تخيّر وتوشيحها المكانة التي تستحق.

3. في حين ابن قتيبة يتنافر نقديّا ورأي ابن سلاّم والجاحظ في تصنيف الشّعراء على أساس القدم؛ لاعتقاده أنّ من مواطن العدل والإنصاف إعطاء كلّ ذي شاعر حقّه دون مراعاة لعتاقته من حداثته زمانيّا، أو حتّى انتمائه لقبيلة معيّنة دون أخرى، فالجديد في الحاضر سيصبر قديما في المستقبل، وما إلى ذلك فالعامل والمؤثّر لا يمكن أن يكون إلاّ في الجانب الفنيّ، ثمّ قام بتقسيم الشّعر إلى أربعة أضرب: «ضرب حسن لفظه وحلا، وضرب حسن لفظه وساء معناه، ولفظه حسن معناه وساء لفظه، ولفظ ساء لفظه ومعناه معا»

4. بينما عمل الآمدي على فضّ النزاع الذي استشرى بين الطّائيين أبي تمّام والبحتري؛ من خلال موازنته التي اعتبر عمود الشّعر معيار لها؛ ليكون بذلك تمهيدا لنظريّة نقدية جديدة في تأثيث المشهد النّقدي الجديد الذي أذكاه الصّراع بين القدماء والمحدثين على الرّغم ممّا حمله عليه النقّاد من انحيازه ضمنيا للبحتري؛ فلم تكن الموازنة إلاّ انتقاصا من جهود أبي تمّام ودفاعا عن نظرية عمود الشّعر.

5. أمّا ابن طباطبا فقد ابتكر مصطلح العيار واتّخذه كأداة من أدوات إنتاج النص الشّعري، وقراءته نقديا، كما انتبه لقضية استهلاك المعاني والألفاظ من قبل السّابقين من خلال دعوته إلى مراعاة الكلام لمقتضى الحال خطابا وقولا دون أن نصل إلى العاميّة الفجّة التي تحطّ من قيمة ونوعية اللّغة الخطابية.

6. والبصير بما جاء به الآمدي في كتابه نقد الشّعر فطنة منه يدرك ضرورة تماشي النّقد مع التحوّلات الشّعرية للنصّ الجديد، كما دعا إلى ائتلاف اللّفظ مع المعنى، وائتلاف اللّفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية؛ ليخلص «بدوي طبانة» فيما بعد إلى أنّه إذا انضافت هذه الأربعة المركّبات إلى الأربعة المفردات وهي:(اللّفظ، والمعنى، والوزن والقافية) صارت أجناسا ثمانية.

هذا وتبقى عمليّة البحث عن مفهوم الشّعر وانفتاحه بين النقّاد تحليلا وتأويلا تستدعي التحرّي والتقصي والتّنقيب أكثر، آملين أن نكون قد أزلنا ولو نزرا قليلا من الغموض الذي كان يكتنف القارئ إزاء ظاهرة الشّعر مصطلح ومفهوم وقضيّة؛ والله وليّ التوفيق.

إحالات الدراسة:

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّاني، دار صادر بيروت، 2009م، ص409.

(2) المصدر السابق، ص411.

(3) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر دار المدني جدة، ص4.

(4) قصي حسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، طرابلس المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، 2003، ص298.

(5) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص4.

(6) ابن منظور، صلاح الدّين، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط4، 2005، مادة: «ط، ب، ع»

(7) الجوهري، إسماعيل بن حمّاد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1987، مادة: «ط، ب، ع»، ص1252.

(8) أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، ج:9، ط:؟، دار الفكر، سنة، ص384.

(9) ينظر: ابن عبد ربه، أحمد بن محمّد، العقد الفريد، تح: مفيد محمّد قميحة، ج:1 دار الكتب العلمية بيروت، 1/330، 1987، ط3، ص329.

(10) ابن جِنّي، أبو الفتح، الخصائص، تح: محمّد علي النجار، دار الهدى بيروت، ط2، ج3، ص282.

(11) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص4.

(12) أبو حيّان التّوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، اللّية الخامسة والعشرون، تح: أحمد أمين، وأحمد الزّين، مؤسّسة هنداوي سي أي سي، 2018، ص327.

(13) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص17.

(14) بن أحمد الزوزني، شرح المعلّقات العشر، منشورات درا مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1983، ص29.

(15) عمرو بن عثمان الجحظ، البيانُ والتبيُّنُ تح: عبد السّلام هارون، دار الفكر بيروت، ط:4، ج:3، ص287.

(16) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ص287-288.

(17) المصدر نفسه، ص131، 132.

(18) ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تحقيق حسن تميم، بيروت، دار إحياء العلوم، ط:3، 1987، ص21.

(19) ابن قتيبة الشّعر والشّعراء، ص63.

(20) المصدر نفسه، ص65.

(21) المصدر نفسه، ص66.

(22) المصدر نفسه، ص67.

(23) المصدر نفسه، ص67.

(24) المصدر نفسه، ص نفسها.

(25) المصدر نفسه، ص نفسها.

(26) ديوان: أبي عبد الله بن إدريس الشافعي تح: الدّكتور عبد المنعم خفاجي مكتبة الكليّات الأزهريّة القاهرة، ط:2، 1405ه/1985م، ص90.

(27) بن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ص69.

(28) المصدر نفسه، ص72.

(29) الآمدي: الموازنة بين الطائيين تح: السيّد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ط4، 2009م، ص10.

(30) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(31) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، بيروت، دار الجيل، ط5، ج:1، ص217.

(32) الآمدي: الموازنة بين الطائيين، ص380.

(33) الشريف علي بن الحسن المرتضي، أمالي المرتضي، ج2، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، 1954، ص95.

(34) الآمدي: ج:2، ص135.

(35) (ابن منظور) أبو الفضل جمال الدين (لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، مادة)، ب.د، ع 6/8.

(36) (ابن خلدون) ولي الدين عبد الرحمن (المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب دمشق سوريا ط1، ع/2، 2004م، 375-374.

(37) لسان العرب، ابن منظور، ج4، ص622.

(38) ابن طباطبا، عيار الشّعر، ابن طباطبا العلوي1، تح: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زوزو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص1.

(39) ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص8-9.

(40) المرجع نفسه، ص6.

(41) عيار الشّعر، ابن طباطبا، ص9.

(42) بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنّقد الأدبي مكتبة الانجلو مصريّة، ط:3، 1389ه/1969م، ص158.

(43) المرجع نفسه، ص158.