الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين- سطيف 2

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه

تخصص: **نقد أدبي قديم**

إعداد الطالب: **فؤاد زرواق**

الدرس البلاغي القديم
في المقاربات النقدية العربية المعاصرة

المشرف: أ. د. مختار ملاس
جامعة محمد لمين دباغين- سطيف 2

لجنة المناقشة

اسم ولقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
د/مسعود بودوخة	أستاذ	جامعة محمد لمين دباغين–سطيف2	رئيسا
د/ مختار ملاس	أستاذ	جامعة محمد لمين دباغين–سطيف2	مشرفا ومقررا
د/ حميد قبايلي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي	ممتحنا
د/ هشام مداقين	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف- المسيلة	ممتحنا
د/ منير مهادي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد لمين دباغين–سطيف2	ممتحنا
د/ يمينة رعاش	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد لمين دباغين–سطيف2	ممتحنا

السنة الجامعية 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر وخالص العرفان إلى كل من أسهم

في إنجاز هذا العمل وكرّس من وقته وجهده له، وعلى

رأس أولئك الأفاضل:

الأستاذ الدكتور: ملاس مختار الذي رافقني خلال

أطوار هذا العمل موجها ومؤطرا.

وكذلك الأستاذ سليم زرواق الذي مدّ لي يد العون في

أثناء العمل وفتراته.

الإهداء

إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية:

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما

إلى رفيقة دربي زوجتي: نور الإيمان

إلى ابني: محمد ضياء الدين

إلى الإخوة والأخوات

إلى الزملاء والزّميلات

مقدمة

المقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للبريات؛ **أمّا بعد** :

تعدُّ البلاغة العربية من العلوم المتصلة باللغة العربية، والتي من خلالها يُمكن الحكم على الأعمال الأدبية وتقويمها إمّا بالحسن وإمّا بالقبح والرداءة فهي – لا شك – روح الأدب والأدب مادتها. وقد نشأت عند العرب في رحاب الدرس القرآني المبارك، فانبرت على آياته الكريمة تدرسها، وتحاول أن تستبين مكامن الجمال في عباراتها.

ثم سارت البلاغة العربية ونَمَتْ عبر عصور تاريخية طويلة، فبدأت كصفة للكلام الجيد، وما لبثت أن استوت علما مُؤسسا على قواعد له فروعه وأقسامه، فكانت حلقة جامعة لعلوم: القرآن، والأدب، والنحو، والنقد، وغدا كل علم من هذه العلوم يدرس بلاغته الخاصة به.

ولعل ما علق بالأذهان من أفكار يكاد يكون زعما واعتقادا مؤسسا لدى الكثير من الباحثين والطّلاب؛ حينما حُشِرَت البلاغة في أثواب باهتة قصرتها على أنها فقط استعارةٌ وتشبيهٌ، وكنايةٌ، وسجعٌ، وجناسٌ، وتوريةٌ؛ والحق أن حلقات مُنيرة تم إسقاطها في تاريخ البلاغة العربية، فتحنا أعيننا على بلاغة مُمَنْطَقَةٍ تحكمها حدود، وشروح، وتعريفات فلسفية جامدة أقرب إلى حدود النحو والمنطق منها إلى الذوق والفطرة.

ولمّا كانت العلوم تتجدد وتتطور عبر الأزمنة؛ وأمام الطريق المسدود الذي وصلت إليه البلاغة، كان لِزاما أن يُبادر المهتمون بالبلاغة إلى إعادة عادة رسم مسار لبلاغتنا، فكانت دعوات: أحمد الشايب، وعلي الجارم، ومصطفى أمين، وأمين الخولي، وأحمد أمين والعقاد، وطه حسين، لضرورة تطوير البلاغة بالرجوع إلى تراثنا، وإزالة الغبار عليها، من خلال تجاوز ما وقعت فيه البلاغة من مآزق مع السكاكي، فتراوحت اتجاهاتهم بين النفسي، والبياني والأدبي؛ وكان أسمى ما تطمح إليه هو التقليل من ثقل القواعد، والاستعانة بعلم الفن والجمال، والاحتكام إلى سياق النصوص لتوضيح المبهم فيها؛ والاتجاه إلى دراسة الأساليب وخصائصها وربطها

بالأدب، فنافحوا عن الدرس البلاغي القديم بما أُسعفوا به من إمكانيات، واستطاع جهدهم أن يُزيل بعضا من الغبار الذي تراكم على هذا العلم عبر الأزمنة والعصور.

ثم دخل – بعد تلك الطائفة – العديد من النقاد والباحثين العرب المعاصرين في محاولة لإعادة صياغة البلاغة العربية من منظور لساني يُراعى فيه المُعطى التاريخي، من خلال الالتفات إلى المواد المُكونة للدرس البلاغي العربي القديم؛ بإدخال هذه المواد المبثوثة في البلاغة العربية في أنساق دالة تُفسّر فاعليتها، وتجعلها إجرائية؛ رغبة منهم في التأصيل لتلك المفاهيم الرّائجة في ميدان الدراسات النقدية؛ ومحاولة لاسترجاع فضل السبق في اختراعها.

ومن هذا المنطلق كان الدّافع الرّئيس لاختيار موضوع الأطروحة الموسوم بـ: الدرس البلاغي القديم في المقاربات النقدية العربية المعاصرة ، هو استعراض الإمكانات النقدية عند النقاد العرب المُعاصرين التي سخّروها في استجلاء المكونات الجمالية والفنية، والتقنية في الدرس البلاغي العربي القديم، من خلال الإجابة عن مجموعة من الأسئلة هي: هل اعتبر المُعاصرون جُهد القدامى ذا فائدة؟ هل استطاعوا تحريك الآلة المنهجية المُسخرة في محاورة تُراثنا، وتطويعها بما يُفيد؟ وهل كانوا موضوعيين في محاولاتهم لتجديد التراث البلاغي القديم؛ أم أنهم تعسّفوا، وتطاولوا عليه، فجانبوا الصواب؟ وما هي الإضافات التي قدّمها المُعاصرون للبلاغة العربية من ناحية المصطلح، والمنهج، والتطبيق؟

وحقيق بنا الإشارة إلى الدراسات السابقة في الموضوع، والتي أثارته من زوايا كثيرة، ونذكر منها: أطروحة دكتوراه بعنوان التراث النقدي العربي والتقويل الحداثي المعاصر للطالب أحمد رحيم الخفاجي، ومذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير بعنوان البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة من خلال مشروع محمد العمري للطالب عبد الرزاق بوعافية، ومذكرة أخرى بعنوان: ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى لمحمد عبد المطلب قدمها الطالب عثماني عمار.

وأمّا المنهج الذي اعتمدته في البحث فهو المنهج التاريخي الوصفي، من خلال تسليط الضوء على الدرس البلاغي في التراث العربي، ثم عند أوائل المجددين، وصولا إلى تجليات هذا الدرس في النقد المعاصر، واعتماد الطريقة الأفقية في معالجة الدرس البلاغي القديم في زمان ومكان محدّدين.

واقتضت طبيعة الدراسة أن تكون في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة؛ تناولت في المدخل أوليات البلاغة في التفكير العربي القديم؛ حيث قدمت لجذور البلاغة من خلال أحكام نقدية عربية من العصر الجاهلي وحتى العصر الأموي، وما تلا ذلك من رؤى نقدية ومحاولات تأسيسية للفكر النقدي العربي مع الجاحظ، و الباقلاني، والعسكري، والجرجاني.

أمّا الفصل الأول المعنون بـ: "محاولات تجديد الدرس البلاغي على طريقة الأوائل المحدثين" فقد افتتحته بالمبررات التي سبقت هذا التجديد، وكانت بمثابة مآخذ سُجّلت على البلاغة العربية خصوصا مع البلاغة السكاكية التي أوصلت البلاغة العربية إلى طريق مسدود؛ فكان أن ظهرت رؤية لبناء البلاغة العربية على القيمة الفنية والابتكار مع أحمد الشايب، ورؤية ومنهج بروح تقليدية مع أمين الخولي، وهي الحلقة التي لا يمكن الاستغناء عنها في رصد مسار تطور الدرس البلاغي العربي ونقصد من ذلك جهد أحمد الشايب، وأمين الخولي الذي يندرج في باب تيسير البلاغة العربية.

ويأتي الفصل الثاني الموسوم بـ: "اتجاهات المعاصرين ومقارباتهم النقدية" ليكرس التجاوز والتطور الواضحين في تاريخ البلاغة العربية من خلال رصد منطلقات جديدة للنقاد العرب المعاصرين؛ وهي المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، التي رفدت ما كان متوفرا من آليات تحليل الدرس البلاغي؛ والتي كانت أكثر تقنية في رأيي ومنها: المنهج الأسلوبي، والمنهج البنيوي، ونظرية القراءة والتي عالج من خلالها نقادنا المعاصرون رصيدنا البلاغي لكشف ورصد حدود الوعي بالمنهج في التفكير العربي القديم ومنها النموذج الجاحظي.

أما العمل في الفصل الثالث فقد كرسته للبحث في التقويل الحداثي للتراث النقدي الذي حملته جهود النقاد العرب المعاصرين، وذلك من خلال موازناتهم بين مباحث بلاغية ودراسات أسلوبية كالعدول، والتخييل، والنحو، والبنيات التي يتكون منها الكلام، والشعرية، والتناص، هذه الدراسات الاسلوبية الّتي يرى بعض النقاد المعاصرين أنها مجرّد إسقاطات لمفاهيم نقدية شاعت عند الجرجاني وغيره، وقد أُخرجت بمفاهيم عصرية فقط، وأن مفاهيم كالمادة الصوتية والإيقاعية في بلاغتنا القديمة يُمكن أن توفر مادة لسانية واصفة للنص الشعري.

ولمّا كان كلّ بحث علمي وجب أن يكون مُغيًّا بنتائج وأهداف، فقد اختتمت هذه الأطروحة بخاتمة تضمنت ما توصلت إليه من نتائج حول الموضوع الذي يبقى باب الاجتهاد والإضافة فيه – ومن دون شك– مفتوحين على كل إسهام.

ولا شك أن لكلّ عمل مصادره ومراجعه التي يقوم عليها؛ فقد كان القرآن الكريم أول مصادر عملي، تلته في الرتبة جملة من المصادر القديمة المعروفة في ميدان البلاغة والنقد كان من أهمها كتابا الحيوان، والبيان والتبيين للجاحظ، وإعجاز القرآن الباقلاني، والشعر والشعراء لابن قتيبة، والأسرار والدلائل لعبد القاهر الجرجاني؛ ثم مجموعة من المصادر والمراجع الحديثة والمعاصرة نحو كتاب الأسلوب لأحمد الشايب، و فنّ القول لأمين الخولي، وكتابا محمد العمري البلاغة العربية أصولها وامتداداتها والموازنات الصوتية، وكتاب التفكير البلاغي عند العرب لحمادي صمود، والأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، وكتابا محمد عبد المطلب قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، والبلاغة العربية قراءة أخرى.

أمّا الصعوبات التي واجهتها في إنجاز هذا العمل فهي قليلة ولا تكاد تذكر، وذلك راجع إلى الانفتاح والتطور الذي تشهده المكتبات العربية ورقية أو الكترونية؛ وما أتاحته من توفر للمراجع والمصادر وخاصة في هذا الموضوع.

وفي ختام هذه الدراسة لا يسعني إلاّ أن أتوجّه بخالص التقدير ووافي الشكر للأستاذ الفاضل **الدكتور ملاس مختار** الذي رافقني في جميع أطوار بناء هذا العمل بالتدقيق، والتوجيه والتصويب، والمناقشة، والاقتراح إلى غاية نضوجه واستوائه على ما هو عليه.

كما لا يفوتني أن أتقدّم بخالص شكري إلى لجنة المناقشة الموقرة الّتي تجشّمت مشقّة قراءة هذا البحث ومناقشته، فلها كلّ التقدير والامتنان.

وصلى **الله** وسلم على سيدنا **محمد وعلى صحابته والتابعين بإحسان إلى يوم الدين.**

مسيف في: 14 شوال 1439هـ28 جوان 2018م

المدخل

أوليات البلاغة في التفكير الأدبي العربي القديم:

1. نشأة البلاغة العربية:

1.1 البلاغة بين الكفاءة التعبيرية والقدرة الاقناعية(العصر الجاهلي):

لا شك أن البلاغة العربية ككل علم من العلوم كانت لها بوادر أولية وإرهاصات زمنية؛ فالبلاغة العربية لم تصل إلينا ناضجة، وإنما مرت بمراحل جعلتها تتدرج وتتطور لتجد لها موضع قدم في الحياة مثلها مثل العلوم الأخرى. وإذا أردنا تتبع هذا العلم تاريخيا، فيجدر بنا العودة إلى العصر الجاهلي لنتلمس جذوره الأولى وبداياته.

والعرب كما – تحفظ كتب التراث– كانت تعبر عن إعجابها ببلاغة القول، يبرز ذلك من خلال الملاحظات النقدية والأوصاف الفنية التي وصفوا بها قصائدهم في الشعر والخطابة " فجعلوها كبرود العصب، وكالحلل والمعاطف، والديباج والوشي، وأشباه ذلك "[1] كما كانوا يطلقون ألفاظا خاصة ومميزة على الشعراء البارعين في نظم الشعر، اعترافا بكفاءتهم، وتنويها بأفضليتهم على غيرهم، فأطلقوا ألقابا " تدل على حسنهم في رأيهم مثل المهلهل، والمرقش والمنحل، والمتنخل، والأفوه، والنابغة"[2].

وكانت العرب قديما تعرض شعرها على قريش فما استحسنته وقبلته كان مقبولا وما استهجنته كان مردودا. فقدم عليهم علقمة الفحل مرة فأنشدهم قوله:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ * أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ اليَوْمَ مَصْرُوم**[3]

فقالوا له: هذه سمط الدهر.

ثم قدم إليهم في العام الموالي فقال:

طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الحِسَانِ طَرُوبٌ * بُعَيْدَ الشّبَاب عَصْر حَانَ مَشِيب**[4].

وكانت للعرب نواد وأسواق يتناشدون فيها أشعارهم؛ على أن أشهر من حُكّم فيها النابغة الذّبياني الذي كانت تضرب له قبة من أدم، ويجتمع عنده الشعراء لينشدوه شعرهم

1الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ، ص190.

[2]شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ط9، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 10.

[3]السيد أحمد صقر، شرح ديوان علقمة الفحل، ط1، المطبعة المحمودية، القاهرة، 1353 هـ-1935 م، ص 58.

[4]أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،ج 1، دار الثقافة، بيروت، 1981 م، ص113، والسيد أحمد صقر، مرجع سابق، ص9.

فيحكم عليه، ومن ذلك أنه حكم للأعشى وفضله عن حسّان، وقدّم الخنساء على بنات جنسها لمّا أنشدته قصيدة في رثاء أخيها صخرا.

وبلغ الأمر بالنابغة أن يقول للخنساء: لو لا أن أبا بصير– ويقصد الأعشى ميمون–أنشدني لقلت أنك أشعر الجن والإنس.

على أن حسان بن ثابت لما سمع هذا الحكم ثار على النابغة وقال له: أنا اشعر منك، ومن أبيك، ومن جدك. فقال له النابغة: حيث تقول ماذا؟ فقال حسان: حيث أقول:

لَنَا الجَفَنَاتَ الغُرّ يَلْمَعْنَ بِالضّحَى * وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا**[1]

فقال له النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، وقلت: يلمعن بالضحى، ولو قلت: يلمعن بالدجى لكانت أبلغ في المديح؛ لأن الضيف في الليل أكثر، وقلت: يقطرن. ولو قلت: يجرين لكان أفضل[2].

ثم قال له النابغة لو قلت:

فَإِنّك كَاللّيْلَ الّذِي هُو مُدْرِكِي * وَلَوْ خِلْتُ أنّ المُنْتَأى عَنكَ وَاسِع**[3]

إننا لو أمعنا النظر في مثل هكذا أحكام جاز لنا أن نتلمس جذور البلاغة في تعليقات الجاهليين، وأحكامهم الذوقية على أعمالهم ففي " تعليقات النابغة وملاحظاته ما يدل على أن الشعراء الجاهليين كانوا يُراجعون بعضهم البعض، وأنهم كانوا يُعدون في ثنايا مُراجعاتهم لبعض الآراء والمعاني والألفاظ"[4].

ويُروى أن طرفة بن العبد أعاب – مرة – على المتلمس الضُبعي وصفه الجمل بالصيعرية، وهو وصف خاص بالنوق عندما قال:

وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمّ عِندَ احتِضارِه * بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصّيْعَرِيّةَ مُقْدَمِ**

فقال طرفة – وهو طفل صغير– : استنوق الجمل[5].

---

[1] عبدا مهنا، ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح وتقديم، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1414هـ- 1994م،ص219.

[2] أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،ج 1،مرجع سابق، ص112.

[3] المرجع نفسه، ص340، النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم، عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1416هـ - 1996م، ص56.

[4] شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، مرجع سابق، ص12.

[5] أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق: إحسان عباس وعبد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1983، ص191.

لقد كان الشعراء قديما ينقحون أشعارهم، ويدققون في المعاني والألفاظ الواردة في القصيدة، ومن أهم من عرف عنه ذلك: زهير بن أبي سلمى الذي اشتهر بالحوليات، وكان يدقق قصائده جيدا حتى قال فيه الأصمعي " زهير بن أبي سلمى، والحطيئة، وأشباههما عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين"[1].

ولعل شعراء مثل زهير والحطيئة كانوا يهدفون إلى إخراج نص أو قصيدة راقية في معانيها وألفاظها " ولأَمْر ما كان بعض الشعراء يحبسون أشعارهم عندهم حولا كاملا، ينتجون في بعضه، ثم يهذبون ما ينتجون، وبعدئذ يعرضونه على الناس"[2].

إن حرص النابغة على تجويد شعره يُحترم، وأنه هو والحطيئة سيدان في هذا المجال دون منازع، فكانت الأحكام النقدية الانطباعية الصادرة عن الشعراء مثل: زهير هي الأرضية الأولى لظهور علم البلاغة؛ وما الصور البيانية، والاستعارات والتشبيهات الواردة في أشعارهم إلا دليلا على أنهم يهتمون كثيرا بجميل الكلام وأبلغه في الوصف والتصوير.

2.1 أحكام نقدية على أسس أخلاقية(عصر صدر الإسلام):

أرسل **الله** سبحانه وتعالى نبي الأمة الأكرم محمد صلى **الله** عليه وسلم، موحيا إليه بأكبر معجزة كونية خالدة تحدى بها قومه، والعرب قاطبة، إنه القرآن الكريم المعجزة الخالدة على مر العصور والأزمنة، والذي أنزله **الله** سبحانه وتعالى بلسان عربي مبين قال تعالى: ﴿وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ (192) نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ (193) عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنْذِرِينَ (194) بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ (195) ﴾ سورة الشعراء:192-195

وهو الذي سحر العقول والأفئدة، ولم تستطع العرب – على فصاحتها وبلاغتها– أن تأتي بمثله أو بسورة من مثله، ما جعلهم يتهمون الرسول صلى **الله** عليه وسلم بالجنون، والسحر، وغيرها من الأوصاف التي كان بريئا منها صلى **الله** عليه وسلم، فهو

[1] عبد الله بن مسلم ابن قتيبة،الشعر والشعراء، ج1، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ، ص78.
[2] أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، د.ط، مكتبة نهضة مصر، 1996م، ص 541.

كما قال الجاحظ " فلم ينطق إلا عن ميراث حكمة، ولم يتكلم إلا بكلام قد حف بالعصمة"[1]

وعن سحر القرآن الكريم وبيانه الرّباني أن الوليد بن المغيرة سمع الرسول صلى الله عليه وسلم يقرأ القرآن الكريم، فعاد إلى قومه وأخبرهم متعجبا من سماعه ذلك الكلام، فاتهموه بأنه صبأ، وأن محمدا قد سَحَره أيضا[2].

إن الدين الجديد الذي جاء به الرسول صلى الله عليه وسلم جعل الناس ينصرفون عن الشعر انصرافا واضحا– في تلك الفترة – منشغلين عنه بالدين الجديد، ولكن من جهة ثانية فقد امتطى هذا الفن القولي مجموعة من الشعراء المتمرسين من أمثال: حسان بن ثابت مستخدما شعره وسيلة للدفاع عن الدين الإسلامي والمسلمين، وعن الرسول محمد صلى الله عليه وسلم.

وكان النبي صلى الله عليه وسلم يسمع الشعر، ويتذوقه في الكثير من الأحيان، ولم يكن يتحرج منه[3].

ثم إن النبي صلى الله عليه وسلم كان يُعجب بالشعر متى ما كان صادقا وخاليا من العبث؛ ومن ذلك أنه أعطى صلى الله عليه وسلم بردته لـ : كعب بن زهير حينما أنشده قصيدته : بانت سعاد.

ويُروى عنه صلى الله عليه وسلم أنه كان يتمثل بقول طرفة بن العبد:

سَتُبْدِي لَكَ الأيّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً * وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبارِ مَنْ لَم تُزَوّدِ**[4]

لقد كان النبي صلى الله عليه وسلم يهتم كثيرا ويُعنى باختيار اللفظ، فقد ذكر الجاحظ أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يقول: " لا يقولن أحدكم خبثت نفسي، ولكن ليقل قست نفسي كراهة أن يُضيف المسلم الخبث إلى نفسه"[5].

---

[1] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج2، دار ومكتبة بيروت، 1423، مرجع سابق ص13.

[2] ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1419هـ، ص276.

[3] ينظر: مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، د.ط، مكة للطباعة، 1419 هـ– 1998م، ص32.

[4] طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ- 2002م، ص29.

[5] الجاحظ أبو عثمان، الحيوان، ج1، دار الكتب العلمية – بيروت، ط2، 1424 ه ، ص223

ولم ينحرف أبو بكر الصديق رضي الله عنه عن منهج الرسول صلى الله عليه وسلم في رؤيته للشعر؛ فقد كان يتذوق الكلام بحس مرهف، ومن ذلك ما رُوي عنه أنه وجد رجلا يحمل ثوبا فقال له: هل تبيع الثوب؟ فقل له الرجل: لا عفاك الله، فظن الصديق رضي الله عنه أن الرجل دعا عليه، فتأذى منها إذ ظن أن معناه الدعاء عليه ، فقال: لقد علمتم لو كنتم تعلمون، قل: لا وعافاك الله[1].

وكان رضي الله عنه- فيما رُوي- أنه يُفضل النابغة الذبياني على ما سواه من الشعراء قائلا: "هو أحسنهم شعرا وأعذبهم بحرا وأبعدهم قصرا"[2].

أما عمر بن الخطاب فقد كان رضي الله عنه من أحفظ الناس للشعر، واشتهر بذلك بين الخلفاء، وكان رضي الله عنه يُصدر أحكاما على الشعراء مفضلا النابغة على غيره من الشعراء "فالنابغة في رأي عمر رضي الله عنه أشعر غطفان، وأشعر شعراء عبس وذبيان الشعر من عنترة ومن عروة بن الورد ومن الشماخ"[3].

ويروى أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه تحدث مع وفد من بني غطفان فقال: أي شعرائكم الذي يقول؟

أَتَيْتُكَ عَارِيًا خلَقًا ثِيَابِي * عَلَى خَوْفٍ تُظَنّ بِيَ الظّنُونُ**[4]

فقالوا: النابغة.

فقال: أي شعرائكم الذي يقول؟

حَلفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنفْسِكَ رِيبَةً * وليس وراءَ اللهِ للمرءِ مذهبُ**[5]

قالوا: النابغة، قال هذا أشعر شعرائكم[6].

---

[1] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين،ج1، مرجع سابق، ص219.
[2] ابن رشيق القيرواني،العمدة في صناعة الشعر ونقده،تحـ: محمد عبد الحميد محي الدين، ج1، د.ط، دار الطلائع، القاهرة، 2009م، ص95.
[3] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص34.
[4] النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم، عباس عبد الساتر، مرجع سابق، ص73.
[5] المرجع نفسه، ص27.
[6] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص83، و النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم، عباس عبد الساتر، مرجع سابق، ص27

3.1أحكام نقدية وفق أطر جمالية إنسانية ودينية(العصر الأموي):

لم يختلف العصر الأموي كثيرا عن عصر صدر الإسلام في مختلف النواحي سواء الأدبية، أو الاجتماعية، اللهم إلا من ناحية تجاوز العرب لحياة البادية، وتحولها إلى حياة الحضارة والمدينة- نسبيا- وكان طبيعيا أن ينعكس ذلك على حياتهم الفكرية في مجال السياسة والدين " ونما العقل العربي نموا واسعا، فكان طبيعيا أن ينمو النظر في بلاغة الكلام...لا في مجال الخطابة فحسب، بل في مجال الشعر والشعراء"[1]. على أن تلك الملاحظات لم تتغير بصفة مطلقة؛ وإنما التغير كان في نسبة الذوق، فالذوق تغير من الطبيعة البدوية إلى حياة الحاضرة.

ولعل ميدان الشعر كان أخصب، خصوصا ما تعلق بالمدح والهجاء؛ فكان أن فتح الخلفاء والأمراء الباب واسعا أمام الشعراء ما جعلهم يحجون إليهم من كل فج طالبين المكافآت التي رصدت في هذا المجال.

ونتيجة لذلك استقر التنافس بين الشعراء تهاجيا وامتداحا، وساعدهم في ذلك استقرارهم في المدن فكانوا يتلاقون في النوادي، والأسواق، والمساجد يتدارسون الشعر، ويتخيرون الأجود من الألفاظ والمعاني" وهذا لون من النقد العلمي يقوم به الشعراء أنفسهم، وقد ساعد عليه سلامة أذواق الخلفاء والأمراء الذين هشوا للشعر وطابت له أنفسهم، ورغبوا في مديح جيد يرفعهم إلى مصاف الأتقياء"[2].

وممن عُرف عنه اهتمامه بالشعر والتشجيع عليه الخليفة عبد الملك بن مروان وسليمان بن عبد الملك، والحجاج بن يوسف الثقفي، وغيرهم من أمراء بني أمية.

ثم إن عبد الملك بن مروان كان أكثرهم اهتماما ومناقشة للشعراء في شعرهم، ومن ذلك: تعليقه على قول كثير عزة في قولٍ يمتدح به عبد الملك بن مروان الخليفة:

عَلَى ابْنِ أَبِي العَاصِي دِلاَصٍ حَصِينَةٌ * أَجَادَ المُسدى سَرْدَهَا وَأَذالهَا**[3]

فقال له عبد الملك: أفلا قلت كما قال الأعشى لـ: ابن معد يكرب:

وَإِذَا تَجِيءُ كَتِيبَة مَلْمُــومَة * شَهباءَ يَخشَى الذّائِدُونَ نِهالَهَا**

---

[1]شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، مرجع سابق، ص15.
[2]محروس منشاوي الجالي، النقد الأدبي في أطوار تكوينه عند العرب، د.ط، دار الطباعة المحمدية، 1979م، ص162.
[3]كثير عزة، ديوان كثير عزة، جمع وشرح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391هـ - 1971م، ص85.

كُنْتَ المُقَدّمَ غَيْرَ لاَبِسِ جُنّـةٍ * بِالسّيفِ تَضْرِبُ مُعْلمًا أَبطَالَهَـا**[1]

ونرى أن الخليفة عبد الملك بن مروان يحفل ببيت الأعشى كمثال، لأنه صوّر الممدُوح، ووصفه بأوصاف الشجاعة والبطولة.

ومثل ذلك حين دخل جرير على عبد الملك بن مروان، فأنشده قوله:

أَتَصْحُو أَمْ فُؤادُكَ غَيْرَ صَاحِ * عَشِيّةَ هَمّ صَحْبُك بِالرّوَاحِ**[2]

فقال له عبد الملك: بل فؤادك، فلما أتم جرير إلى قوله:

أَلَسْتُم خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المَطَايَا * وَأَنْدَى العَالَمِينَ بُطُونَ رَاحٍ**[3]

جعل ذلك عبد الملك بن مروان يقول: رددها عليّ، فجعل جرير يُرددها والخليفة يَطْرَب لذلك ويقول: من منكم يمدنا بمثل هذا أو ليسكت، وأمر له بمائة من الإبل"[4].

لقد كان لاتساع رقعة الدولة الإسلامية في عصر الأمويين، وكثرة حواضرها دور في ازدهار الحياة في مختلف مناحيها، فزخرت بآداب وعلوم شتى، ونشأت في تلك الحواضر تيارات مختلفة في نظم الشعر ونقده، متأثرة بنوعية العلوم السائدة وأنماط التفكير الرائجة في كل بيئة، فظهرت ثلاث مدارس نقدية في هذا العصر وهي: مدرسة الحجاز، ومدرسة الشام، ومدرسة العراق.

1.3.1مدرسة الحجاز:

يُعرف عن هذه البيئة أنها احتوت نوعين من الحياة:

1/ حياة اللهو والترف نتيجة للثراء الفاحش، وانتشار المغنيين، والمغنيات من غير العرب الوافدين من أمصار مختلفة، وأصبحت محجة كذلك للعديد من الأعيان والمشهورين من الأثرياء.

لقد طبع النقد في هذه البيئة بطابع الذوق والرقة والروح الإنسانية " تبعا لأدب هذه البيئة، الذي شاع فيه ما شاع من رقة، وخفة، وطرف، وتذوق رفيع للجمال وأساليب القول"[5].

---

[1] ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحـ: محمود محمد شاكر، د.ط، دار المدني – جدة، د.ت، ج2، ص 542، و الأعشى الكبير، ديوان الأعشى الكبير ميمون، شرح وتعليق، مجد حسين، الناشر: مكتبة الآداب بالجماميزت، ص33.

[2] جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، ص87.

[3] المرجع نفسه، ص77.

[4] القالي البغدادي، الأمالي ويليه الذيل والنوادر وكتاب التنبيه، ج1، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975م، ص 44.

5محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،د.ط، منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر، د.ت، ص85.

وقد اشتهر بالنقد الشعري في تلك المرحلة ناقدان بارعان ومتميزان هما: ابن أبي عتيق، والسيدة سُكينة بنت الحسين بن علي، والتي أُثر عنها أنها كانت ظريفة مزّاحة، وكان لها نادٍ يرتاده الشعراء، فكان أن أصبحت النساء تُدلين بدلائهن في هذا الميدان، مساهمة في تطوير وتقوية الذوق الأدبي.

ومما يُروى أن الشاعر جرير جاء إلى باب السيدة سُكينة يستأذن عليها فلم تأذن له، ودفعت إليه بجاريتها فقالت له: تقول لك سيدتي: أنت القائل:

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ القُلُوبِ وَلَيْس ذَا * وقتُ الزِّيّارة فَارْجِعِي بِسَلَام**[1]

قال: نعم. فقالت له: تقول لك سيدتي: أفلا أخذت بيدها، ورحبت بها، وأدنيت مجلسها، وقلت لها ما يُقال لمثلها: فادخلي بسلام[2].

وواضح أن السيدة سُكينة – وهي المرأة الأنثى الحساسة– تذوقت بحسها الجانب العاطفي. ثم إن نقدها للبيت ينم عن إدراك واسع للمعاني وذوق نقدي راق؛ وهو مما يدل على شيوع الذوق الأدبي الرفيع، وعلى تفتح العقل العربي وتبصره بالقواعد والأصول التي يقوم عليها فن الأدب، وعلى تمكن ملكة النقد في نفوس القوم وتجاوزها الرجال إلى النساء.

ونال ابن أبي عتيق شهرة كبيرة في تلك الفترة التي شاع فيها كثيرا شعر الغزل، فلم يشذ ابن أبي عتيق عن القاعدة، وهي اتجاه النقد إلى تناول هذا الغرض بالنظر ومحاولة التقويم، وقد كَرّس ابن أبي عتيق وقته وجهده لتصحيح هذا الغرض – إن صح التعبير– حتى " جعل ذلك شغله، وتكلم فيه بما يصلح أن يكون أسسا، وأصولا ومقاييس في نقد الأدب"[3].

وأكثر ما اشتغل ابن أبي عتيق على شعر ابن أبي ربيعة، فكان يُقَدّمُه على ما سواه من الشعراء في المذهب، و الغرض المعروف عنه وهو الغزل، محاولا تبرير ميله إلى ابن أبي ربيعة، فيقول عن شعره: أن له "نوطة بالقلب، وعلوقا بالنفس، ودرك للحاجة ليست لشعر غيره"[4].

---

[1] ديوان جرير، ج2، مرجع سابق، ص 990.
2 أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،ج 1، مرجع سابق ، ص42.
3 محمد طاهر درويش، في النقد الأدبي عند العرب، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م، ص110.
4 أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،ج 1،مرجع سابق ، ص51- 52.

ويقول في موضع آخر عنه أنه: "يبرئ القرح، ويضع الهناء موضع النقب"[1].

إن مثل هذه الأحكام النقدية الصادرة عن ابن أبي عتيق، تنم عن وعي نقدي بدرجة معينة، وبتطور واضح في الذوق النقدي الأدبي؛ فنراه يقول في موضع آخر:" أنا بالحسن عالم نظّار"[2].

لقد نبه ابن أبي عتيق إلى الأثر النفسي الذي يتركه قول الشاعر في النفوس، ومدى ما يحدثه من بهجة، فكانت رؤيته النقدية نابعة من نفس ذواقة، مرهفة الإحساس، مطلعة على ما يدور في بيئتها وزمنها وما يشيع فيه من طرائق تفكير.

2.3.1 بيئة العراق:

إن ما يُمَيّزُ بيئة العراق عن بيئة الشام والحجاز هو تعدد الأغراض وتنوعها كالهجاء، والفخر، والوصف؛ فكان انعكاسا للشعر الجاهلي القديم لاجتماع عدد كبير من الشعراء الذين يتناولون الأغراض السابقة الذكر، أَحْمَتْ وأَذْكَتْ هِمَمَ الشعراء – فيها – العصبية القبلية، فكانت بيئة خصبة من الناحية الإنتاجية، وخصبة من ناحية تطور النقد وشيوعه فيها.

إن جُنُوحَ الإنسان العراقي إلى العيش في نظام القبيلة – المعروف عند الجاهليين – جعلها تستقطب – في مجالس عديدة – الكثير من الشعراء لتناشد الشعر، وتقويمه؛على أن أكثر الأغراض تناولا من طرف شعراء العراق في تلك الفترة هو غرض الهجاء، ومن شعرائه جرير والفرزدق وغيرهما.

ثم إن طبيعة البيئة العراقية الملتزمة بقيم وتعاليم الدين الإسلامي، وكذا المقومات الأخلاقية المعروفة عند الإنسان العربي، جعلت الشعر ينتحي ناحية الاحتفاء بالكرامة الفردية والجماعية، متجاوزا بذلك تلك الرؤية القديمة والتي تقتضي من الشعراء السير في ظل ما يؤمرون به من طرف الملوك والقادة، وكل ذلك كان سببه نمو الحركات السياسية[3].

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،ج 1،مرجع سابق، ص23- 228.
[2] المرجع نفسه، ص228.
[3] محمد أحمد العزب، عن اللغة والأدب والنقد، دار المعارف، ط1،1998م، ص282.

لقد نَمَا الجانب النحوي واللغوي كثيرا في العراق بفضل اشتغال الكثير من المهتمين عليه، في محاولة لتقويم النص الشعري وتقييمه، معتمدين أصولا نحوية وموضوعية " فكثيرا ما كان النحويون واللغويون يشتركون مع الشعراء في لقاءاتهم فيحدث ما يحدث من مسائل نحوية ولغوية تبعث على الجدل، وإحضار الدليل لإثبات صحة الرأي"[1].

لقد تعمق نقاد هذه البيئة، وهذه المدرسة– في تدارس اللفظ –من مناح شتى، كما لم يغفلوا الأثر النفسي والانطباع الذي يتركه النص في النفوس. وأورد صاحب الأغاني مثالا يبرز فيه كيفية تدارسهم للقول بالدليل والحجة، ومن ذلك: اجتماع ذي الرمة مع عنبسة الفيل، فقال عنبسة " نقلتُ لذي الرمة، وسمعته يُنشد يقول:

وَعَينان قَالَ اللهُ كُونَا فَكَانَتَا * فَعُولِين بِالأَلبابِ مَا تَفْعَلُ الخَمْرُ**[2]

قال: فقلت له وفعلا قلت: مفعولان؟ فقال: لو قلت: سبحان الله، والحمد لله، ولا إله إلا الله والله أكبر كان خيرا لك، أي أنك أردت القدر وأراد ذو الرمة كونا فعولين بالألباب وأراد عنبسة وعينان فعولان"[3].

إن من أطرف ما يمكن أن ينقل في مجالس تدارس الشعر – في هذه البيئة– مناقشة وقعت بين الفرزدق وزوجته النوار يبرز – كما في بيئة الشام – إشراك امرأة في محاولة نقد الشعر، فقال الفرزدق لها " كيف شعري من شعر جرير؟ قالت: قد شاركك في حلوه وغلبك في مُره"[4].

لقد كان هدف النقد في هذه البيئة هو تطوير النص الشعري، من خلال وضع اليد على مكامن القبح فيه لتلافيها، وعلى مواضع الجمال لتكريسها وفق قواعد معينة، وأجمل الشعر عندهم ما كانت له حلاوة وأثر في النفس باق.

---

[1] عدنان عبد النبي البلداوي، اللقاءات الأدبية في الجاهلية والإسلام، د.ط، بغداد، 1976م، ص45.

[2] ذي الرّمة، ديوان ذي الرمة شرح أبي نصر الباهلي- رواية ثعلب، تقديم عبد القدوس أبو صالح، ج1، مؤسسة الإيمان، جدة، ط1، 1402هـ-1982م، ص572.

[3] أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،ج 1،مرجع سابق، ص34.

[4] المرجع نفسه، ص147.

3.3.1بيئة الشام:

دار الشعر في بيئة الشام – خلاف بيئتي العراق والحجاز– حول شعر المديح الذي رافق حياة الأمراء والخلفاء، ولم يكن للنقد العربي، ونقاد تلك الفترة أن يتجاوزوا في نقدهم هذا النوع من الشعر، فَتَلَوّنَ النقد – في عمومه – بلونه.

لقد كانت دمشق حَاضِرَةً تَزْهُو بمختلف مظاهر التطور العلمي؛ فقد كانت عاصمة للخلافة الأموية، ومحجة لأجواد الشعراء، كيف لا وقد كان مستوى الأدب فيها رفيعا، لسلامة الذوق وفطرة اللغة مع حِسٍّ رفيع في التذوق، أذكاه النظر العميق والاطلاع الواسع بأنماط القول عند العرب[1]؛ واتجه الشعر في هذه البيئة – أساسا – إلى مدح الخلفاء الأمويين، الذين كانوا يُغدقون ويُجزلون العطايا لكل من رفع شأنهم وقلل من شأن غيرهم كالأخطل، وكُثير عزة.

ومع ما كان يتميز به الخلفاء من قوة مَائِزَةٍ في نقد الشعر وتذوقه، فقد انْبَرَوْا بأنفسهم على نقده وتوجيهه كالخليفة عبد الملك بن مروان؛ ولا شك أن الخليفة عبد الملك بن مروان وغيره سعوا إلى " تقييم الحركة الشعرية، على ضوء اقترابها وابتعادها عن القيم الخلقية والفنية الموروثة"[2]. ولا غَرْوَ أن النقد في الأغراض الأخرى كان ضعيفا جدا للأسباب التي ذكرناها سابقا، وهي وَلَعُ الخلفاء الأمويين بالمدح " ولذلك ابتعد الشعراء عن الأغراض الشعرية الأخرى من هجاء، وفخر إرضاءً للخلفاء لما يعلمونه من رغبتهم فيه"[3].

وشهرة عبد الملك بن مروان – الخليفة الأموي – كانت من خلال مجلسه وذوقه، وقوته الأدبية فكان مجلسه " أشبه بمنتدى أدبي، أو مدرسة خاصة للشعر والنقد"[4].

ومن الأمثلة في نقد عبد الملك بن مروان للشعر أنه استمع لقول عبيد الله بن قيس الرقيات في أبياته:

اسْمَعْ أَمِيرَ المُؤْمِنينَ * لِمِدْحَتِي وَثَنَـــائهَا**

أنْتَ ابْنُ مُعتلج البِطَا * حِ كُدْيّها فكِدَائهَا**

1حسن جاد، دراسات في النقد الأدبي، د.ط، 1977م، ص44.

2محمد أحمد العزب، عن اللغة والأدب والنقد، مرجع سابق، ص282.

3الصميلي حمود بن محمد منصور، النقد في القرن 1هـ بيئاته واتجاهاته وقضاياه،رسالة دكتوراه،جامعة أم القرى - مكة المكرمة، ،1414هـ – 1994م، ص63.

4طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.ط، دار الحكمة، بيروت، د.ت، ص23.

وَلِبَطْنِ عَـائِشَةَ التِي * فَضَلَتْ أَرُومَ نِسَائِهَا**[1]

فلم تُعْجِبْ عبد الملك بن مروان كلمة: (البطن) في الشعر، وفي المديح، وإن كان يرويها رجال لأنساب، وآثر عليها كلمة: نسل[2].

لقد كان الخلفاء يُحبذون الشعر الذي يُوجّهُ بالمدح لهم فقط، وما دون ذلك فهو مردود على صاحبه، ومن ذلك قول عبد الملك بن مروان للشاعر العجير السلولي عندما أنشده شعره " يا عمير ما مدحت إلا نفسك، ولكنا نعطيك لطول مقامك"[3].

ومما يُروى أن عبد الملك بن مروان اجتمع عنده جرير، والأخطل والفرزدق؛ فقال لهم "من أتاني منكم بصدر هذا البيت (والعود أحمد) فله عشرة آلاف درهم، فما كان فيهم من مجيب، فدخل رجل من عُذْرَه عليه فأنشده قائلا:

فَإِنْ كَانَ مِنّي مَا كَرِهْتُ فَإِنّنِي * أعُودُ لِمَا تَهْوَاهُ وَالعَوْدُ أَحْمَدُ**

قال لم تصب ما أردت فأنشده الرجل ثانية:

وَأَحْسَنَ عَمْرُو فِي الذِي كَانَ نَاسِيًّا * فَإِنْ عَادَ بِالإِحْسَانِ فَالعَوْدُ أَحْمَدُ**

فقال عبد الملك: أحسنت ولكنك لم تصب ما أردت فأنشده الأعرابي:

جَزَينَا بَنِي شَيْبَانَ قَدْمًا بِفِعْلِهِمْ * وَعُدْنَا بِمِثْلِ البَدْرِ والعَوْدُ أَحْمَدُ**

فقال هذا ما طلبت"[4].

ولم يكن الخليفة عبد الملك بن مروان المبادر فقط بتنبيه الشعراء – في قول الشعر – بل قد يكون هو المسؤول؛ فقد قيل لعبد الملك بن مروان : من أشجع العرب في شعره؟ فقال: عباس بن مرداس حيث يقول:

أقاتل في الكَتِيبَةِ لاَ أُبَالِي * أَحَتْفِيَّ كَانَ فِيهَا أَمْ سِوَاهَا**[5].

لقد حفل مجلس الخليفة عبد الملك بن مروان بروح الدعابة والمرح الممزوج بتحفيز الشعراء على قول الشعر، وخاصة الجيد منه، والتنافس فيه وتجويده. ومن ذلك أنه وضع

---

[1] محمد يوسف نجم، ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت، ص117.
[2] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، مرجع سابق، ص40.
[3] المرجع السابق، ص96.
[4] ينظر:أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، تحـ: أحمد حسن بسج، مج1، ط1، دار الكتب العلمية، 1414هـ - 1994م، ص76.
[5] ينظر: جميل سعيد داود سلوم، نصوص النظرية النقدية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986م ، ص78، ويحي الجبوري، ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمع وتحقيق، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1412هـ-1991م، ص27.

في مجلسه كيسا به نقودا وطلب من الشعراء: جرير، والفرزدق، والأخطل أن يقول بيتا في مدح نفسه، على أن يُمنح الكيس للغالب، فقال الفرزدق:

أَنَا القَطِرَانُ والشّعَرَاءَ جَرْبَى * وفِي القَطِرَانِ لَلْجَرْبَى شِفَاء**

وقال الأخطل:

فَإنْ تَكُ زُقّ زَامِلَةٍ فَإنّي * أنَا الطّاعُونُ لَيْسَ لَهُ شِفَـــاء**

فقال جرير:

أنَا المَوْتُ الذّي آتِي عَلَيْكُم * فَلَيْسَ لِهَارِبٍ مِنهُ نَجَاء**

فقال لـ جرير: خذ الكيس فلعمري أن الموت يأتي على كل شيء[1].

إن خبرة عبد الملك بن مروان النقدية، وحسه وذوقه المرهفين، كل ذلك جعله يُكَوّنُ رصيدا قويا من المفاهيم، والمعلومات الهامة والخاصة بقول الشعر ونقده؛ لذلك قال في أبيات كثير عزة عندما حاول امتداحه بقوله:

عَلَى ابْنِ أبِي العَاصِي دَلاَص حَصِينَة * أجَادَ المُسدِّي سَرْدَهَا وَأذَالهَا**

يَؤود ضَعِيفَ القَوْمِ حِمْلُ قَتِيرِها * وَيَسْتَضْلِعُ الطّرف الأشَمُّ احْتِمَالَهَا[2]**

فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معد يكرب أحسن إليّ من قولك إذ يقول:

وَإذَا تَجِيءُ كَتِيبَة مَلْمُومَة * شَهْبَاء يَخْشَى الرّائِدُونَ نِهَالَهَا**

كُنْتَ المُقَدّم غَيْر لاَبِسِ جُبّة * بِالسّيْفِ تَضْرِبُ مَعْلَمًا أبْطَالَهَا[3]**

فقال يا أمير المؤمنين: وصف الأعشى صاحبه بالطيش والخرف، ووصفتك بالحزم والعزم فأرضاه.

وكان أبناء الأمراء والخلفاء ينشأون على تذوق الشعر، ومدارسته، والاهتمام به، وذلك لكونه "علم قوم، لم يكن لهم علم أصح منه"[4]؛ وجاء في العمدة أن الخلفاء كانوا يهتمون كثيرا بجانب الشعر في صقل مواهب أبنائهم الأدبية، بوصفه معلم للعديد من المكارم الأخلاقية، والصفات النبيلة من مروءة، ووفاء، ورجولة وشجاعة، ومثال ذلك أن

[1] ينظر: خليل إبراهيم محمد، الخليفة عبد الملك بن مروان الناقد والأديب، دراسة وتحقيق، ط1، دار النضال، بيروت، لبنان، 1411هـ - 1991م، ص209.

[2] كثير عزة، ديوان كثير عزة، تحقيق: إحسان عباس مرجع سابق، ص85.

[3] ديوان الأعشى الكبير ميمون، ص33.

[4] المرزباني أبو عبد الله محمد، مرجع سابق، ص192.

الحارث بن نوفل دخل مع ابنه على معاوية؛ فقال له معاوية: ما علّمت ابنك؟ قال: القرآن والفرائض.

فقال: روّه فصيح الشعر فإنه يفتح العقل، ويفصح المنطق، ويطلق اللسان، ويدل على المروءة والشجاعة[1].

إن ما يمكن قوله عن العصر الأموي أنه كان عصرا ذهبيا، وزاخرا بالشعر ونقده، مما أدى إلى حفظ التراث الشعري ذي الطابع العربي الخالص، ونقله إلى العصور اللاحقة؛ ثم إن الحيوية التي كان يتمتع بها إنسان العصر الأموي جعلته يُنتج أدبا راقيا، يحتكم إلى الذوق في أطر جمالية إنسانية ودينية، وتلون النقد بلونه "فقد أخذ النقد الأدبي طريقه نحو أفاق جديدة، بلورت الخط الصحيح الذي سار عليه النقاد فيما بعد"[2].

لقد كان معظم الخلفاء والأمراء أدباء، ونقادا، وعلى اطلّاع واضح على أشعار السابقين، وبمختلف أغراضها، متبصرين بمسالك الشعر، مدركين لأذواق وأسرار الجمال فيه، فبحثوا الشعر من نواحي عدة تتعلق بالصرف، والنحو والموسيقى.

إن النقد الأدبي في العصر الأموي كان يحتكم – أساسا– إلى الذوق الفني، والبراعة في إخراج الشعر، ولم يكن مرتبطا بالقيم الدينية – كثيرا– ولا بشخصية الشاعر كشاعر مشهور، بل بما قد يكون برع فيه خلال أبياته المنظومة.

كما أن النقد الأدبي تلون بلون البيئة التي كان فيها، فكان موجها للفخر والهجاء في بيئة العراق، و للغزل في الحجاز، و للمدح في بيئة الشام مع الخلفاء الأمويين.

[1] ابن رشيق القيرواني، مرجع سابق، ص86.
[2] حمود بن محمد الصميلي، مرجع سابق، ص23.

2. الحدث الجاحظي و التأسيس للبلاغة العربية:

يتفق الكثير من الباحثين حول أهمية الجاحظ[1]، ومركزيته في البحث البلاغي العربي، كونه مؤسس علم البلاغة العربية، فقد استطاع جمع ما تعلق بكلام سابقيه، ومعاصريه، وشرحه؛ فهو على حد رأي بدوي طبانة" واسع المعرفة، ضليع الثقافة، عظيم الخبرة، رحب العقل والتفكير ومن تزاحمت عليه الأفكار، وتسابقت إلى قلمه، فحشد كل ما استطاع، يسجل مما جال بفكره في كتابته"[2].

ويعتبر كتاب " البيان والتبيين" من أهم ما ألف الجاحظ، فهو كتاب" يبحث في البيان، أي في الأدب وفنونه، والتعريف بأسبابه بتوافر عناصر الجمال الفني فيه، ودراسة العوارض التي تعتريه؛ وهذا ما يُمكن أن يفهم من كلمة التبيين التي عطفها عن كلمة البيان"[3] فكان هذا الكتاب من أكبر الكتب وأشهرها، لما احتواه من أسماء الخُطباء والبلغاء، ولما نبه إليه فيه الجاحظ من مقاييس في البلاغة، والخطابة وغير ذلك من فنونه المختارة ونعوته المستحسنة[4].

ويقترب تعريف الجاحظ للبلاغة من مفهومها عند الباقلاني وأنها: مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فالكلام حسب الجاحظ لا يستحق اسم البلاغة" حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[5]؛ فينبغي على المتكلم " أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني "[6]، فالألفاظ يجب أن تكون منتقاة، مع نقاء في اللهجة، يضاف إليها مراعاة الحالة النفسية للمستمعين.

---

[1] هو أبو عمرو بن بحر، الجاحظ المعتزلي، ولد بالبصرة في منتصف القرن 2 هـ، ونشأ بها وتعلم فيها... أصيب في آخر حياته بالفالج، توفي سنة 255هـ.

[2] بدوي طبانة، البيان العربي، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1377هـ - 1958م، ص65.

[3] محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد- المصطلح والنشأة والتجديد، ط1 الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، 2005م، ص205.

[4] ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، 1419هـ، ص5.

[5] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص113.

[6] المرجع نفسه،ج1، ص131.

وحينما يتناول الجاحظ الفصاحة، يورد أمثلة تتكلم عن خروقات تخرجها من باب الفصاحة نتيجة غرابتها، مثل قول أبي علقمة " يا آسي الطبيب، إني رجعت إلى المنزل، وأنا نسق لمش (شبعان ذو غثيان) قال له الطبيب خذ خرفقا، وسلفقا، وجرفقا (أنواع النبات) قال: قال أي شيء هذا؟ قال وأي شيء ما قلت؟"[1]

إن ما يذهب بالفصاحة – حسب الجاحظ – استعمال ألفاظ في غير مواضعها واستناد المتكلمين إلى تراكيب لم تجر على أفواه العرب من لغتهم؛فطبيعي أن لا يُحكم عن الكلام بالفصاحة إلا إذا كانت كل لفظة فيه فصيحة.

لا شك أن الجاحظ من العرب الأوائل الذين حمّلوا أنفسهم هَمّ تفسير وتحليل الخطاب الأدبي والعربي، من خلال ما اشتمل عليه كتابه: البيان والتبيين من تسجيل لمختلف المواقف والملاحظات التي سادت في عصره؛ على أن إفادته كانت واضحة من بشر بن المعتمر، حينما تكلم عن ضرورة الانتقاء للألفاظ، وأن لا تخرج عن ما هو معروف لدى السامع في مقولته الشهيرة "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا، وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا"[2].

ولا يُعاب على الجاحظ استثماره لفكرة بشر بن المعتمر، فبصمته في البلاغة العربية واضحة ولا يمكن إنكارها، فالجاحظ على حد تعبير الأستاذ شوقي ضيف "يُعدّ مؤسس البلاغة العربية"[3].

إن شيوع الخطابة في عصر الجاحظ على اختلاف أنواعها جعله يتوجه قِبلها بالملاحظة، موسعا من مفهوم المتلقي فيها ليشمل الأعراب أو البدو الذين تتطلب مخاطبتهم محافظة على ألفاظ الحكاية الأصلية الأولى – مثلا –

ونبّه الجاحظ إلى ما تحمله خطابات المتكلمين من ألفاظ، وتعابير خاصة بالعامة؛ يقول " وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلّمين في خطبة، أو رسالة، أو في مخاطبة

[1] المرجع السابق، ج2، ص185
[2] مرجع سابق ، ص141.
[3] شوقي ضيف،مرجع سابق، ص58.

العوام والتجار، أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته، أو في حديثه إذا تحدث، أو خبره إذا أخبر "[1].

وجاء موقف الجاحظ في قضية الإيجاز والإطناب متراوح بين الإجازة وعدمها، تبعا للجنس الأدبي المستعمل فيه، مع مراعاة حالة السامع، فقد يكون الإطناب مفيدا أو خادما للموضوع، مثلما هو في الخطابة، على أنه لا يكون مفيدا في الرسائل – مثلا –

ونورد – هنا – نصا كاملا، لا يمكن اجتزاؤه لترابط أفكاره عندما يتكلم الجاحظ عن الترداد والتكرار في القرآن الكريم، وفي قصص الخطباء من الواعظين يقول: "وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يُؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين؛ وقد رأينا الله عز وجل ردد ذكر موسى، وهود، وهارون وشعيب، وإبراهيم، ولوط، وعادا وثمود، وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب، وأضاف العجم وأكثرهم عي غافل أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب؛ وأما أحاديث القصص والرقة(الموعظة) فإني لم أر أحدا يعيب ذلك، وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ، وترداد المعاني عيّاً"[2].

إن الإيجاز على ما ورد في تسجيلات وملاحظات الجاحظ، أمر ضروري ومهم بل هو أساس البلاغة وركنها الركين.

وفي حديثه عن الإسهاب يقول" والعرب كما تمدح الإيجاز، تذم الإسهاب فللكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال، ودعا إلى الاشتغال والحلال فذلك القائل هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي نبهت الحكماء بعيوبه"[3]

على أن الإسهاب غير الإطناب، فالإطناب هو زيادة أو إطالة في الكلام خادمة ومفيدة يقتضيها المعنى العام طلبا للتأثير؛ في حين أن الإسهاب إضافة في الكلام زائدة، أو إضافة لا يقتضيها المعنى فهي زائدة عن حاجة الإفهام والتأثير" والعرب وإن كانوا يحبون البيان والطلاقة والبلاغة، فإنهم كانوا يكرهون الإسهاب والإكثار لما في ذلك من المباهاة"[4].

---

[1] الجاحظ أبو عثمان، الحيوان، ج3، مرجع سابق، ص175.
[2] المرجع السابق، ص105-106
[3] المرجع نفسه، ص19
[4] عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م، ص89.

ويُفرد الجاحظ لمسألة البديع فصولا مختلفة، من خلال الاهتمام بأصوات الكلام، وما يدخل في تقطيعه من أسجاع، ويورد أمثلة عن السجع مثل الحديث النبوي الشريف المأثور:" يقول ابن آدم :مالي مالي. وإنما لك من مالك ما أكلت فأفنيت، أو لبست فأبليت، أو وهبت فأمضيت "[1].

ومن الازدواج إيراده لقوله صلى الله عليه وسلم في معاوية "**اللهمَّ عَلِّمْهُ الكِتابَ والحِسابَ، وقِهِ العَذاب**"[2].

أما عن حُسن التنظيم، فيُورد البيت الذي قُرأ لعمر بن الخطاب وهو لزهير ويقول:

وَإنّ الحَقّ مَقطعه ثَلاث * يَمِينٌ، أوْ نِفارٌ، أوْ جَلَاء**[3]

فأعجب به عمر بن الخطاب، وأخذ يردد هذا البيت.

ومن أساليب البديع التي وقف عندها: أسلوب الحكيم، والهزل الذي يُراد به الجد[4].

ومن ذلك قول إبراهيم بن هانئ – وهو يتكلم عن اشتراطات في الشاعر فيقول– " ومن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر أعرابيا، ويكون الداعي إلى الله صوفيا ومن تمام آلة السؤدد أن يكون السيد ثقيل السمع، عظيم الرأس "[5].

كما أشار الجاحظ إلى وجوه أخرى للبديع مثل الكناية التي يقول فيها:" وإذا قالوا فلان مقتصد فتلك كناية عن البخل، وإذا قالوا للعامل مستقص فتلك كناية عن الجور"[6].

وحديث الجاحظ عن الصور البيانية في كتابه الحيوان أغنى وأغزر من حديثه عنها في البيان والتبيين؛ ذلك أنه عرض فيه لتأويل بعض آي الذكر الحكيم، ردا على مطاعن الملاحدة، وما كانوا يثيرون من شبهات حولها بسبب جهلهم بوجوه التعبير الأدبي في العربية، ودلالة صوره البلاغية[7].

---

[1] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج2، مرجع سابق، ص16.
[2] المرجع السابق، ص116.
[3] علي حسن فاعور: ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1408هـ- 1988، ص18.
[4] ينظر: عبد القادر حسين، مرجع سابق، ص91.
[5] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص96.
[6] المرجع نفسه، ص220
[7] ينظر: شوقي ضيف، مرجع سابق، ص55.

لقد تعامل الجاحظ مع دلالات الآيات، وما تحمله من استعارات وتشبيهات بحذر شديد، من خلال سوقه للعديد من الأمثلة من القرآن الكريم، ومن كلام العرب وأشعارهم؛ غير أنه لم يُفردها بتعاريف وتقاسيم، مشتغلا عن ذلك بإيراد الأمثلة والنماذج وتحليلها.

وفي إطار حديث الجاحظ عن فكرة اللفظ والمعنى، نبّه إلى ضرورة مطابقة الكلام لمعانيه، ولطبقات المستمعين، كما نبه إلى صفات الألفاظ والمعاني، وإلى ضرورة الابتعاد عن التكلف؛ داعيا إلى ضرورة التوسط في الأسلوب بين العامية واللغة الخاصة، مسايرة من الألفاظ لمعانيها حتى ليسابق المعنى اللفظ. يقول " ومتى شاكل أبقاك الله ذلك اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقا، ولذلك القدر لفقا، وخرج من سماجة الاستكراه، وسلّم من فساد التكلف، كان قمينا بحسن الموقع، وبانتفاع المستمع، وأجدر أن يمنع جانبه "[1].

إن جزالة الألفاظ شيء مطلوب وضروري عند الجاحظ، يتكلم عنها بكثرة في كتابه طلبا للأثر النافع في أسماع المتلقين، كما أشار إلى ضرورة الائتلاف في ما بيّن من خلال اشتراطاته المبثوثة في ثنايا كلامه يقول " فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا من الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة "[2].

إن الألفاظ المتنافرة تذهب بفصاحة الكلام، فتصبح عيّا على اللسان، ويستثقلها وتمجها الأسماع. يقول الجاحظ: ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر، لم يستطع المنشد إنشاده إلا ببعض الاستكراه كقول الشاعر:

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرِ * وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ**

فلا يستطيع أن يُنشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد، فلا يتعتع، ولا يُلجلج[3].

وكأنما رأى من تتمة الكلام عن صفاتها، أن يعرض لحروفها التي هي جوهرها، ملاحظا أن منها ما لا يقترن ببعضه البعض في الكلام[4].

---

[1] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص7.
[2] المرجع السابق، ص.87
[3] المرجع نفسه، ص74
[4] أنظر:شوقي ضيف، مرجع سابق، ص50.

لقد نبه الجاحظ – في سياق حديثه عن الأصوات– إلى العيوب التي قد تكون في لسان البشر، وضرب لنا أمثلة عن كيفية إصلاح هذه العيوب، وتقوية الألسنة بالتدريب والمعالجة حتى يستقيم المنطق، وتسلس العبارة بـ:واصل بن عطاء في تدريب اللسان حتى يبلغ الفصاحة المرجوة[1].

وأشار الجاحظ إلى ضرورة التثبت في استخدام الألفاظ في مواضعها الأصلية الدالة عليها، وضرب مثالا على ذلك بالقرآن الكريم، الذي وردت فيه الألفاظ ذات خصوصيات دلالية منفردة لكل مقام . يقول " وقد يستخف الناس ألفاظا، ويستعملونها، وغيرها أحق بذلك منها؛ ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب، أو في موضع الفقر المدقع، والفجر الظاهر"[2].

يقول عبد القادر حسين – في إطار كلام الجاحظ عن اللفظ والمعنى– " وقد كان حديثه في هذا الباب ذا خطر كبير على النقاد، ورجال البيان الذين أتوا من بعده، وجعلوه أساسا يعتمدون عليه في تفضيل الشكل والصياغة على المعاني"[3].

إن قيمة اللفظ ليس ذات أهمية كبيرة في نظر الجاحظ بدون المعنى وكذلك الأمر ينسحب على المعنى، وإنما كان الجاحظ يهدف إلى توضيح فكرة التصوير والصياغة، من خلال ذلك النظام الذي يتشكل من الألفاظ مجتمعة مع بعضها في تأليف جميل هو الأسلوب، في إشارة إلى قيام هذا الأسلوب على اللفظة الجميلة والمعنى الصحيح.

إن فكرة استقلال اللفظ عن المعنى لا يتفق في اللفظ المفرد، فاللفظ في أصله رمز لمعنى لا يقدم اللفظ وحده صوتا دون معنى[4]، وهذا ما أشار إليه الجاحظ بالملائمة بين اللفظ والمعنى. والجاحظ يرى أن لكل ضرب من ضروب المعاني ما يناسبه من الألفاظ يقول: " من أراد معنى كريم فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصوغهما عما يفسدهما ويهجنهما"[5].

---

[1] عبد القادر حسين، مرجع سابق، ص84.
[2] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين،ج1، مرجع سابق، ص41.
[3] عبد القادر حسين، مرجع سابق، ص87.
[4] ينظر:محمد زغلول سلام، مرجع سابق، ص66.
[5] الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص129.

ونلمس أن الجاحظ يقدم اللفظ عن المعنى من خلال تحليل لمقولته الشهيرة " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير."[1].

إن المعاني – بهذا المفهوم – قدر مشترك بين الناس جميعا، وموجودة في كل مكان؛ أما وظيفة الأديب فهي تناولها وصياغتها فقط؛ على أن الجاحظ اتخذ موقفا مؤزرا للفظ ومنافرا للصياغة ومؤيدا للتصوير[2].

إن تذوق الجاحظ المرهف، جعله يرى أن سر الإعجاز في القرآن الكريم يكمن في نظمه الذي هو التأليف بين الألفاظ في صورة خاصة، لأن ترتيب الألفاظ ترتيبا معينا هو الذي بلغ بأسلوب القرآن الكريم تلك المرتبة من السحر، وهي مرتبة الإعجاز يقول: " وفي كتابنا المنزّل الذي يدلّنا على أنّه صدق، نظمه البديع الذي لا يقدر على مثله العباد، مع ما سوى ذلك من الدّلائل التي جاء بها من جاء به "[3].

لا أحد يُنكر ما للجاحظ من مركزية، ومكانة سامقة في البلاغة العربية القديمة، التي نشأت في فترتها الأولى شفوية قائمة على الفحولة مع الأصمعي والجمحي، تبحث النص من الخارج فأصبحت بيانية بحق، تنظر إلى الخطاب من الداخل، باعتباره يحمل غاية وهدفا، أو من خلال الوظيفة الابلاغية للخطاب.

ولعل الجاحظ – كما يرى الدكتور شوقي ضيف في كتابه البلاغة تطور وتاريخ – مؤسس البلاغة العربية بدون منازع يقول:" فقد أفرد لها لأول مرة كتابه(البيان والتبيين)، ونثر فيه كثيرا من ملاحظاته، وملاحظات معاصريه، وتعمق وراء عصره فحكم أراء العرب السابقين، والتمس آراء بعض الأجانب أو قُل سجلها"[4].

---

[1] الجاحظ أبو عثمان، الحيوان، مرجع سابق، ج3، ص67.
[2] ينظر: عبد القادر حسين، مرجع سابق، ص89.
[3] الجاحظ أبو عثمان، الحيوان، مرجع سابق، ج4، ص305.
[4] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص58.

ولم يكن هَمُّ الجاحظ – في اجتهاداته– تقنين ملاحظاته، وضبطها بقواعد ثابتة بقدر ما كان يهدف إلى تسجيل تلك الملاحظات،والظواهر وإيراد الأمثلة عليها.

3. الدرس البلاغي في رحاب المدرسة الكلامية:

وأهم من يمثل هذه المدرسة الباقلاني(ت403هـ)[1] صاحب كتاب إعجاز القرآن، وهو من أهم ما ألّف صاحبه في التصدي للملحدين الطاعنين في كتاب الله تعالى، وحتى من أولئك المنتمين للفرق الكلامية المعروفة مثل: المعتزلة، ويعتبر من أهم المصادر البلاغية التي ساهمت في رسم مسار البلاغة العربية؛ وتنبع أهميته من كون البحث في إعجاز القرآن الكريم ضرورة تفوق العمل على المباحث اللغوية والنحوية يقول فيه الباقلاني:" أهم ما يجب على دين الله كشفه، وأولى ما يلزم بحثه ما كان لأصل دينهم قوام، ولقاعدة توجيههم عماد ونظام، وعلى صدق نبيهم صلى الله عليه وسلم برهانا لمعجزته ثبتا وحجة"[2].

وتنبع حقيقة الإعجاز في القرآن الكريم من كونه مستعصيا على العباد، ولو أنهم أدركوه لبطل الإعجاز من أصله فهو " يدل على صدوره من الربوبية، ويبين وروده عن الإلهية"[3].

ووجوه الإعجاز في القرآن الكريم – كما أشار الباقلاني– تنبع من ثلاثة اعتبارات مهمة، وأساسية تكلم عنها في فصل خاص وهي:

1/ الأخبار الصادقة التي تضمنها القرآن الكريم عن الغيبيات، مما لا يستطيعه البشر.

2/ نقله للقصص والأخبار لأمم تالدة، وما فيه منذ بداية الخلق، ومع ما كان من أن الرسول صلى الله عليه وسلم لم يكن يعلم هذه الأخبار والقصص، لأنه كان أميا، ولا يقرأ، ولا يكتب صلى الله عليه وسلم.

1هو محمد بن الطيب الباقلاني البصري المتكلم المشهور، ولد في البصرة سنة 328 هـ كان متكلما بارعا على مذهب الحسن الأشعري، لينا بارعا في الجدل والحجاج له عدة مصنفات مثل: إعجاز القرآن، وتمهيد الدلائل عن الفرق، توفي سنة 403هـ.

2أبو بكر الباقلاني محمد بن الطيب، إعجاز القرآن للباقلاني المؤلف، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف – مصر، ط5، 1997م، ص04.

3المرجع نفسه، ص187.

3/ والوجه الثالث يتعلق بالإعجاز في القرآن الكريم وهو الذي توقف عنده الباقلاني كثيرا ، وبحث في بلاغته التي عجز، ويعجز البشر عن مجاراتها والإتيان بمثلها.

ولم يتوان الباقلاني عن تبني فكرة الرماني، الذي اعتبر أن القرآن الكريم يسمو في بلاغته ليصل إلى أعلى مراتب البلاغة، إلا أن الأسلوب القرآني عند الباقلاني هو الذي جعله يتجاوز أساليب العرب، سواء في الشعر أو النثر؛ على أن اطراد الأساليب البلاغية للقرآن الكريم هو الذي أعطاه صبغة التمايز عن كلام العرب، الذي قد يحمل في طياته وهن أو قصور من لدن الشعراء أو الكتاب"ومن أجل ذلك كان النقاد يلاحظون على الشعراء تقصيرهم في بعض الموضوعات، وأنهم يُحسنون في بعضها دون البعض"[1].

لقد حاول الباقلاني – من خلال عمله – دحض فكرة اتهام القرآن الكريم بالشعر من خلال فصلٍ خاصٍ – في هذا الباب – على أنه نفى أيضا السجع عن القرآن الكريم، فلو كانت آياته سجعا لظهر التكلف فيها وبان.

والباقلاني حينما يتكلم عن السجع يُقرّ بوجود كلام على معنى السجع فقط، وليس سجعا خالصا يقول: " يوجد في القرآن الكريم كلام على معنى السجع، وليس المراد السجع، لأن معاني القرآن لا ترتبط بمواضع عقد السجع فخرج بذلك أن يكون سجعا"[2].

وحينما يتكلم الباقلاني عن البديع فهو لا يشذ عن قاعدة تعريف البديع أو مفاهيمه عند من سبقه؛ وبذلك فهو يُدخل في مفهومه الظواهر اللغوية بأكملها مثل: الاستعارة، والمطابقة، والمساواة، والإشارة، والمبالغة، والغلو والإيغال والتوشيح وصحة التقسيم؛ ونجده يمايز الإعجاز القرآني وتفسيره من خلال هذه الوجوه، يقول الباقلاني:"وجوه البديع كثيرة جدا، فاقتصرنا على ذكر بعضها، ونبهنا بذلك على ما لم نذكر كراهة التطويل"[3].

إن الباقلاني – في موقفه هذا – " يجري على ما عليه العلماء إلى عهده من إطلاق الكلمة على فنون المعاني والبيان والبديع"[4]؛ وفي ذلك يقول في نفي معرفة القرآن الكريم

[1] شوقي ضيف،مرجع سابق، ص109.
[2] محمد زغلول سلام، الباقلاني، نكت الانتصار لنقل القرآن، دراسة وتحقيق ، ط1، منشأة المعارف، د.ت، ص241.
[3] المرجع نفسه، ص107.
[4] عبد الرءوف مخلوف، الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن، د.ط، دار مكتبة الحياة، 1973م، ص286.

أو إعجازه بالبديع الذي هو من سمات الشعر" إنه لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن من البديع الذي ادّعوه، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا"[1].

لقد حمل الباقلاني على عاتقه هم دحض محاولة المحاولين تفسير، وفهم إعجاز القرآن الكريم بالبديع في طريقة شرسة وضارية، تنم عن رفضه القاطع لهذه الفكرة؛ ولعلنا لا نتجاوز إذا قلنا أنه أول من هاجم في قوة نظرية إعجاز القرآن، عن طريق تقويم ما فيها من وجوه البديع[2].

إن وجوه البديع التي تكلم عنها الباقلاني حملت العديد من التقاطعات والاختلافات، والاتفاقات مع من سبقه في الكلام عنها، ونورد هذا الجدول الذي يبين كيفية تناوله إياها من خلال نظرة سابقيه فيها.

وجوه البديع كما وردت عند الباقلاني	قدامة بن جعفر	ابن المعتز + العسكري
المساواة	أخذها عن قدامة بن جعفر بالإضافة إلى المضارع والاستعارة والمبالغة وهي ضروب وأنواع البديع	
الاستعارة والإرداف		تناولها مثل ما تناولها العسكري وابن المعتز
المماثلة	اختلف فيها عن قدامة التي تعني عنده التمثل	يتفق فيها مع العسكري
الجناس الناقص	يسميه قدامة المضارعة	
التكافؤ	ورد عند قدامة بمفهوم المطابقة	أورده ابن المعتز بمفهوم الطباق
الكناية		تابع فيها ابن المعتز واقتدى به
العكس والتبديل	تابع فيه قدامة واقتدى به	
تأكيد المدح بما يشبه		وهو بمفهوم الانتباه عند أبي

[1] محمد زغلول سلام، مرجع سابق، ص111.
[2] ينظر: شوقي ضيف، مرجع سابق، ص112.

الذم		هلال العسكري

الجدول رقم 01: يوضح وجوه البديع التي تكلم عنها الباقلاني وكيفية تناوله إياها.

إن من الضرورات الواجب توفرها لدى المتصدي لفهم الإعجاز القرآني – كما يرى الباقلاني– امتلاك ناصية البلاغة، ووجوهها المعروفة مع موهبة خالص ينفذ من خلالها العامل على إبراز أوجه الإعجاز إلى لب المعنى الاعجازي "وكأنه يرد المسالة إلى الذوق، وحسن تدربه على تمييز أصناف الكلام"[1].

وراح الباقلاني يتخذ من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، والشعر العربي القديم نماذج لإسقاط النظم الموجهة للقرآن بالقياس إلى جودة نظمه الاعجازي، ومن ذلك ما لمسه من عيوب نظمية حملتها معلقة امرئ القيس – مثلا– وأنها جاءت متراوحة بين الجودة والرداءة، ليُذَكِّر بفكرة اطراد الأساليب البلاغية في القرآن الكريم من غير وهن، وتوزيع نظمي بديع يشمل كل آية من آيات الذكر الحكيم، والتي لم يتوصل إليها أبرع من قال في الشعر والنثر –على حد سواء– في تاريخ العرب ولن يتوصلوا إليه.

إن الباقلاني لم يرفض فكرة تفسير وفهم الإعجاز القرآني من خلال وجوه البديع المذكورة، بل رفض أيضا فكرة إثبات الإعجاز بواسطة الوجوه العشرة للبلاغة، من خلال تلخيصه لأقسامها العشرة كما وردت عند الرماني في فصل عنونه بـ فصل في وجوه البلاغة.

وتتبع فكرة الباقلاني في قضية النظم من تصور الأشاعرة لمفهومه، ومفهومه ينبع من تصور النص القرآني على أساس جملة، أي وحدة واحدة، وليست منفصلة الأجزاء، وبذلك فقد نفى الإعجاز عن العبارة المنفصلة في ذاتها. يقول: " وليس نظمها أكثر من وجودها متقدمة، ومركبة، ومتناثرة في الوجود؛ وَلَيْسَ لَهَا نظم سواهَا وَهُوَ كتتابع الحركات إِلَى السَّمَاء وَوُجُود بَعْضهَا قبل بعض وَوُجُود بَعْضهَا بعد بعض "[2].

[1] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص112.

2أبو بكر الباقلاني محمد بن الطيب ، تمهيد الأوائل وتلخيص الدلائل، تحقيق: عماد الدين أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية – لبنان، ط1، 1047هـ – 1987م، ص178.

إن الباقلاني – عندما تناول بالبحث أسرار النظم في القرآن القائمة على حسن تأليفه وبراعته التي لا تستطيعها أفهام البشر، تكلم عن اشتماله على نظم بديع وعجيب تطرد فيه الأساليب البلاغية في كل آية من آياته، وهذا ما لا نلمسه في كتابات أبرع الشعراء والخطباء، إذ كثيرا ما تزل أقدامهم ولو حرصوا على ذلك.

إن القرآن الكريم – بألفاظه التربوية، البديعية، الربانية التي كانت بمثابة أحكام وردود توضيح ودرء لشبهات جعلها تتمنع – في مفاهيمها البلاغية – على البشر في كل زمان أن يأتوا بمثلها، وهذا ما حرص الباقلاني على توضيحه وتبنيه.

4. الدرس البلاغي مع المتأدبين: بحث في حدود البيان والبديع في الشعر والنثر:

وخير من يمثل هذا التوجه أبو هلال العسكري(ت395هـ)[1] صاحب كتاب الصناعتين، الذي حاول فيه قراءة أعمال الرواد العرب قراءة شاملة، من خلال جمع ما تفرق منه و ملاحظة صور البيان التي سجّلها النقاد وأصحاب البلاغة قبله، فعُدّ كتابه نقطة تَحَوّلَ بفضلها النقد إلى بلاغة، وهو بتعبير آخر يفصل النقد عن البلاغة[2].

واشتمل كتاب الصناعتين على عشرة أبواب، مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلا، اتكأ فيها على كتابات من سبقه في الميدان كـ: الجاحظ (ت 255هـ) وابن قتيبة(ت276 هـ) ، وابن المعتز(ت296 هـ) ، وقدامة بن جعفر(ت337هـ)، والآمدي(ت370هـ)، والقاضي الجرجاني(ت392هـ)، وعبد القاهر الجرجاني(471هـ)،فعمل على تقطير آرائهم بدقة الحاذق الواعي الفهم.

وكان أمر عدم وضوح فكرة من سبقه في الميدان خصوصا ما يتعلق باختيار الكلام وغموض الفكرة الخاصة بحدود البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة، هو الدافع الذي حركه لتأليف كتاب الصناعتين، ولربما كان يقصد بالسابقين – تحديدا– الجاحظ في كتابه البيان والتبيين. يقول عن كتاب البيان والتبيين للجاحظ: " إن الإبانة عن حدود البلاغة وأقسام

[1] هو الحسن بن عبد الله سعد العسكري نسبة إلى عسكر مكرم وهي مدينة بالأهواز تسمى عسكر مكرم وهو مكرم الباهلي الذي اختطها فنسبت إليه، أديب وشاعر عالم فقيه، تتلمذ على يد خاله أبي أحمد العسكري المتوفى سنة 395هـ.

2محمد كريم الكواز، مرجع سابق، ص252.

البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه، ومنتشرة في أفنانه، فهي ضالة بين الأمثلة لا توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصفح الكثير"[1].

وتنبع أهمية البلاغة عند أبي هلال العسكري من اعتبارها شرطا أوليا، يجب معرفته بعد معرفة الله – طبعا – لأجل معرفة إعجاز القرآن الكريم، يُضاف إليها ما سبق ذكره من عدم وضوح أقسام البيان والفصاحة المبثوثة في تضاعيف أعمال السابقين له في الميدان، مما جعله يؤلف هذا الكتاب(الصناعتين)، وفي ذلك يقول" أنّ أحقّ العلوم بالتعلّم، وأولاها بالتحفّظ– بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه– علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذى به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى، الناطق بالحقّ، الهادى إلى سبيل الرّشد، المدلول به على صدق الرسالة وصحّة النبوة، التى رفعت أعلام الحقّ، وأقامت منار الدّين، وأزالت شبه الكفر ببراهينها، وهتكت حجب الشكّ بيقينها "[2].

فشرط معرفة البلاغة قائم – منذ البداية – وإلا فأي إخلال بمعرفتها هي والفصاحة يستحيل معه فهم الإعجاز القرآني.

لقد حمل العسكري – كغيره من المجتهدين – هم تفسير إعجاز القرآن الكريم " فكان الهدف الأول من تعريف كتاب الصناعتين هو إدراك إعجاز القرآن الكريم؛ هذا الإدراك الذي يعتمد على الذوق والنظر الدقيق، بالإضافة إلى أهداف أخرى ذكرها أبو هلال العسكري، كتسمية الملكة عند الإنسان التي يستطيع بها تمييز جيد الكلام من رديئة فتسمو الملكة النقدية عنده"[3].

إن الفصاحة – كما ذكرنا سابقا – هي تمام الآلة، متعلقة باللفظ لأن الآلة تتعلق باللفظ، والبلاغة هي إنهاء المعنى إلى القلب فهي متعلقة بالمعنى، على أن العسكري أشار إلى أنه قد يأتي الكلام فصيحا وبليغا في الوقت ذاته، على شرط وضوح المعنى وسهولة الألفاظ مع السبك الجيد. يقول " وقد يجوز مع هذا أن يسمى الكلام الواحد فصيحا بليغا

1 أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص5.
2المرجع نفسه، ص01.
[3]نوال عبد الرزاق سلطان، العلاقة بين البلاغة والنقد حتى القرن الرابع الهجري،ط1، دار البشائر للطباعة والنشر، بيروت،2008م، ص462.

إذا كان واضح المعنى سهل اللفظ جيد السبك ... ولا يمنعه من أحد الاسمين شيء، لما فيه من إيضاح المعنى، وتقويم الحروف"[1].

ويقع كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري – كما أشرنا سلفا – في عشرة أبواب نوجز القول في كل واحد منها كما يلي:

- **الباب الأول:**

تضمن تفصيلا من طرف العسكري لموضوع البلاغة وحدها وما ذكر فيها من قبل السابقين، وتفصيلا لوجوهها مع تبيين رؤيته الشارحة بالتفسير لما ورد في حدها ومفاهيمها من آراء السابقين.

- **الباب الثاني:**

تضمن إبانة للكلام جيده من رديئه.

- **الباب الثالث:**

خصصه لمعرفة صفة الكلام، ومنها تخطي ألفاظ المتكلمين، ومراعاة أقدار المستمعين مع شرف اللفظ، وعذوبته، وإحالة الكلام أوله على آخره، وتجنب الألفاظ الغريبة مع تزيينها تزيينا حسنا.

- **الباب الرابع:**

وفيه تكلم عن حسن النظم، وجودة الرصف، وما يحدثه ذلك من زيادة وإيضاح في المعنى على أن سوء النظم يؤدي إلى استغلاق الكلام أجزائه.

- **الباب الخامس:**

تطرق فيه العسكري للإيجاز والإطناب وما يكتنفها من حذر وقت الاستعمال تجنبا للخطأ، فلا يستعمل أحدهما مكان الآخر على أنه أشار إلى أن الإيجاز نوعان إيجاز قصر وإيجاز حذف.

- **الباب السادس:**

[1] المرجع نفسه، ص7.

تطرق فيه العسكري لفكرة الأخذ والسرقات الشعرية، ويبين حالاتهما، ومتى تجوز، ومتى لا تجوز، والسرقة عنده قسمان حسنة ومستقبحة، فالحسن عنده يأتي من كسوة المعنى بلفظ، أو من نقل المعنى من غرض إلى آخر، أو من زيادة ما فيه من شأنها أن تخفي السرقة، بينما رداءة اللفظ أو أخذ المعنى بأكثر من لفظ أو بلفظه كله[1].

- **الباب السابع:**

يتحدث فيه العسكري عن التشبيه[2]. ويورد أمثلة عن التشبيه المحمود أو الحسن وبين فضله وأهميته في زيادة المعنى وضوحا؛ والتشبيه أربعة وجوه بينها العسكري وهي التي يأتي وصف التشبيه فيها بالجودة والبلاغة وهي:

- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة على ما تقع عليه الحاسة.
- إخراج ما لم تجري به العادة إلى ما جرت عليه.
- إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.
- إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها.

ويأتي التشبيه القبيح على العكس من ذلك، ومن أنه يزيد المعنى إبهاما واستغلاقا، ولا يكسبه تأكيدا، ومن ذلك تشبيه السهام بأعناق الضباء، وكان عليه أن يصفها مثلا بالدقة فيكون أحسن وأمتع.

- **الباب الثامن:**

يتكلم فيه عن الازدواج والسجع، فالكلام مشروط الحسن بالازدواج، على أنه من صفات البلغاء، والفواصل القرآنية هي من الازدواج يقول العسكري: "لا يحسن منثور الكلام ولا يحلوا حتى يكون مزدوجا ... وقد كثر الازدواج في القرآن الكريم حتى حصل في أوساط الآيات فضلا عن أواخرها"[3].

[1] ينظر: شوقي ضيف، مرجع سابق، ص141.
[2] أبو هلال العسكري، ديوان المعاني،مرجع سابق، ص239.
[3] المرجع نفسه ، ص260.

ويورد العسكري مجموعة من الآيات القرآنية – في ذلك – منها قوله تعالى: (فَإِذَا فَرَغْتَ فَانْصَبْ(7) وَإِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ (8)) الشرح: 7 – 8

قوله تعالى: (وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا (2)) العاديات: 1–2

وهو حينما يتكلم عن السجع يرى أنه على وجوه منها: أن يكون الجزءان متوازيان، لا يزيد أحدهما عن الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف واحد، ومنه أن تكون ألفاظ الجزئين مسجوعة فيكون الكلام سجعا.

وذكر العسكري التخميع، فتأتي فاصلة الجزء الأول غير مشاكله لفاصلة الجزء الثاني، والتطويل، وهو أن يكون الجزء الأول طويلا يحتاج إلى إطالة الجزء الثاني ضرورة[1].

- **الباب التاسع:**

خصصه العسكري لأنواع البديع وعددها خمسة وثلاثين نوعا[2]. يقول " هذه أنواع البديع التى ادّعى من لا رواية له ولا دراية عنده أن المحدثين ابتكروها وأن القدماء لم يعرفوها؛ وذلك لما أراد أن يفخّم أمر المحدثين... وقد شرحت فى هذا الكتاب فنونه، وأوضحت طرقه، وردت على ما أورده المتقدمون ستة أنواع :التشطير، والمحاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف "[3].

وقد أفاد العسكري من البديع،وجمع فنونه، وشرحها، ومثلها من جهود العلماء والنقاد الذين سبقوه إلى استخراج تلك الفنون، وفي مقدمة أولئك العلماء عبد الله بن المعتز وقدامة بن جعفر[4].

وتقاطع العسكري مع ابن المعتز في الاستعارة، والطباق، والتجنيس أو الجناس والكناية أو التعريض، ورد الأعجاز على الصدور، والالتفاف وتجاهل العارف والمذهب الكلامي، فكانت عشرة. أما قدامة فلقد التقى معه في المقابلة، وصحة التقسيم وصحة التعبير،

[1] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص142.
[2] المرجع نفسه، ص272.
[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص267.
[4] ينظر:محمد كريم الكواز، مرجع سابق،ص256.

والإشارة، والإرداف، والتراجع والغلو، والمبالغة، والعكس، والتبديل والترجيع، والإيغال، والتوشيح والتكميل، والتتميم فتصبح تسعة وعشرون.

ويُضاف إلى هذه الفنون السبعة، التي استطاع العسكري أن يبتكرها، والتي وردت في قوله الذي سبقت الإشارة إليه.

- **موقف العسكري من اللفظ والمعنى:**

لعل بحث اللفظ من ناحية الفصاحة والسلامة من العيوب كالغموض والاستغلاق، والغرابة والسوقية أمر شغل بال رجال البلاغة قبل العسكري، فعالجوه محاولين رصد العيوب التي تدخل عليه سواء في التركيب أو الإفراد.

ولا شك أن المتناول لاجتهادات العسكري يلمس تلك الروح الرابطة والخيط الواصل الذي يربطه بالجاحظ من ناحية الميل للفظ على حساب المعنى؛ يبرز ذلك في تصريحه المباشر بذلك حينما يقول: " ليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي، والعجمي، والقروي، والبدوي؛ وإنما هو في إجادة اللفظ وفصاحته، وحسنه وبهائه"[1].

إن العسكري وإن أظهر بالقول موقفه من جانب اللفظ والمعنى، والذي أسلمناه إلى ميل نحو جهة اللفظ لا يلبث أن يخالفه في موقف آخر بارز في قول بين فيه أهمية المعنى. يقول: " الكلام ألفاظ تشتمل على معاني تدل عليها وتعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى لحاجته إلى تحسين الألفاظ لأنه المدار بعد إصابة المعنى، ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة"[2].

إن اشتراطات العسكري فيما يخص الألفاظ هي اشتراطات واضحة ومنطقية، فلا يكون اللفظ غريبا، وما احتوى الكلام عن الغرابة إلا دخل باب الفساد والتكلف.

وخروج الكلام إلى اللفظ الوحشي المستغلق أمر غير محبوب عند العسكري، والألفاظ المشتركة التي قد لا يبين معها المعنى المقصود من الموضوعات عنده أيضا، أما بالنسبة

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص57-58.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص69.

للمعاني فإن العسكري "من أوائل النقاد الذين فطنوا إلى التجديد والتقليد، وفرقوا بين الابتداع والإتباع"[1]؛ فالمعاني عنده ضربان: ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به .... والآخر ما يحتذي به من مثال تقدم ورسم درس[2].

لقد حركت العسكري رغبة في محاولة تنظيم علم النقد الأدبي أو علم البلاغة، على أنه – في طريقته – تجنب كل ما له علاقة بالزمان والمكان، وانصب اهتمامه مباشرة على لب الفن الأدبي في محاولة " لتحويل أساليب النقد إلى مناهج بلاغية للفن، بالحصر والتحديد والتقسيم لأطراف الفن الأدبي"[3].

وصرح العسكري في بداية عمله بأنه يستهدف قضية الإعجاز القرآني، من خلال إلحاحه على ضرورة معرفة البلاغة لتفسير إعجاز القرآن الكريم؛ إلا أن قضية الإعجاز لم تنل حظها من اهتمامه مثلما فعل سابقوه مثل:الجرجاني والرماني، وإنما أكثر ما اهتم به هي قضايا بلاغية؛ ولا جرم من خلال هذا أن الوظيفة الدينية احتلت مرتبة ثانوية في عموم اجتهاد العسكري، وفي ذلك يقول محمد العمري: " صرح المؤلف بنيته لإقامة صرح بلاغة تتسع للمنظوم والمنثور، وكلامه المشار إليه أدق من عنوان الكتاب الذي يحدد موضوعه في الكتابة والشعر"[4].

وما يلاحظ على أحكام العمري أنها مقاييس وأحكام تتعلق بالجانب الأخلاقي والفضيلة النفسية في الشعر مديحا وهجاءا، على أن هذه المقاييس حملتها جهود قدامة بن جعفر وابن قتيبة.

[1] بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، مرجع سابق، ص150.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص69.
[3] بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، مرجع سابق، ص111.
[4] محمد العمري،البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، د.ط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م، ص203.

5. ازدهار البحث البلاغي وإرساء نظرية جديدة للبيان العربي مع عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)

انتحى الدرس اللغوي العربي القديم قبل عبد القاهر الجرجاني[1] ناحية الركود، والجمود، والاحتفال بالجانب الشكلي الذي وسع الهوة بين اللفظ والمعنى، وزاد من تباعدهما عن بعضهما، وانسحب الأمر في – ذات الزمن– على النحو والبلاغة، إلا أنه وبمجيء عبد القاهر الجرجاني رأب الصدع وأصلح الشق، ويبرز ذلك في صنيعه الخالد في كتابيه السائرين أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، وكان ذلك خلال القرن الخامس هجري.

إن مكانة عبد القاهر في تاريخ البلاغة العربية لا يمكن أن يُنكر، فاستطاع أن يضع بصمته الخالدة في تاريخ البلاغة من خلال كتابيه الخالدين: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة، وقد خصص كتابه دلائل الإعجاز لنظرية علم المعاني، فيما حمل كتابه أسرار البلاغة رؤيته في علم البيان؛ ونراه يخص علم البيان بميزة السبق من بين العلوم فيقول في مقدمة كتاب دلائل الإعجاز" ثم إنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا، وأبسق فرعا، وأحلى جنا، وأعذب وردا، وأكرم نتاجا، وأنور سراجا من علم البيان"[2].

1.5 دلائل الإعجاز:

لقد عقد الجرجاني فصلا خصصه للقول في الفصاحة، والبيان والبلاغة، مؤكدا على أن هذه الأوصاف لا ترجع إلى اللفظ وإنما ترجع إلى النظم وكيفيات الصياغة، وصورها، وخصائصها؛ والكلمة حسب الجرجاني لا تكتسب معنى الفصاحة إلا بموقعها ومكانها في النظم، وحسن الملائمة مع الكلمة التي تجاورها يقول:" معلوم أن النظم ليس سوى تعلق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها سببا من بعض "[1].

---

[1] هو أبو بكر عبد القاهر الجرجاني بن عبد الرحمان برع في علوم العربية حتى كانت له الإمامة فيها في عصره ومات سنة 471هـ، وألف في النحو والبلاغة كتبا شُهد له بالفكر والثقافة والعلم الواسع والذوق المرهف كما شُهد له بطول الباع وسداد الرأي في النحو والبلاغة والنقد.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر،ط3، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ج1،، 1413هـ - 1992م، ص5.

[1] المرجع نفسه، ج1، ص466.

فالأسلوب أو النظم هو في ارتباط الكلام ببعضه البعض، ولا مفاضلة بين الألفاظ مفردة مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة. والمقصود من النظم حسب الجرجاني ليس اتصال الألفاظ أو ترابطها أو تتاليها، وإنما المقصود تتالي واتساق معانيها.

لقد حاول الجرجاني إثبات انتفاء صفة البلاغة والفصاحة عن اللفظة المفردة، محاولا تفسير النظم، ورادا فكرة من يرد مسالة الفصاحة والبلاغة إلى المعاني يقول:"اعلم أن الداء الدّوي الذي أعيا أمره في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى"[1].

إن مفهوم الفصاحة عند عبد القاهر الجرجاني يختلف عن مفهومه عند من سبقوه، فمن علوم إعجاز القرآن إلى الفصاحة التي يتفاضل فيها البلغاء في اللفظ، أو في المعنى، أو إلى الصور البيانية بل مرجعها هو الأسلوب، والأداء، والصياغة النحوية للتعبير، فصفة البلاغة والفصاحة تنتفي عن الكلمة المفردة وتتحقق للكلام بعد النظم، يصوغها الناظم أو الصانع، وفي ذلك يقول الجرجاني " كذلك يَفْضُلُ بَعْضُ الكلام بَعضاً، ويتَقَدَّمُ منه الشيءُ الشيءَ، ثم يزداد فضله ذلك يوترقى منزلةً فوقَ مَنزلةٍ، ويَعْلو مَرْقباً بعدَ مَرْقبٍ، ويَسْتأنِفُ له غايَةٌ بعدَ غايةٍ، حتى يَنتهيَ إلى حيثُ تَنْقطِعُ الأطماعُ، وتُحْسَرُ الظنونُ، وتَسقُطُ القُوى، وتستوى الأقدام في العجز "[2].

ونرى الجرجاني يحاول إثبات أن إعجاز القرآن الكريم ليس في اللفظ المفرد، فهو لا قيمة له في ميزان البلاغة بل البلاغة تكون في الأسلوب أو الصياغة أو النظم. يقول: " إعلم أنْ ليسَ" النظمُ "إلا أن تضعَ كلامكَ الوضعَ الذي يَقتضيهِ" علمُ النحو"، وتعملَ على قوانينهِ وأُصولِه، وتعرفَ مناهجَه التي نُهِجتْ فلا تزيغَ عنها، وتحفَظُ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك4، فلا تُخِلَّ بشيءٍ منها"[3].

لقد تحدث الجرجاني عن الصور البيانية باعتبارها جزءا من الأسلوب، تدخل في جوانب عدة كالألفاظ والتراكيب والصياغة؛ والبلاغة العربية – كما هو معروف – لم تعرف التقسيم الثلاثي لعلومها إلا مع السّكّاكي، فحملت آراء الجرجاني الإشارات إلى

[1] المرجع السابق،ج1، ص251.
[2] مرجع سابق،ج1، ص35
[3] مرجع سابق،ج1،شششض ص81.

الكناية، والمجاز، والتمثيل والاستعارة رادّاً البلاغة في هذه الصور البيانية إلى المعاني النحوية التي اقتضت وضعها هذا الوضع " والنظم بذلك هو معاني النحو التي يدور عليها تعلق الكلام بعضه ببعض"[1].

إن الفكرة التي أراد الجرجاني التنبيه إليها هي فكرة إمكانية تطابق النحو مع النظم أو مع معاني النحو، فعمد الجرجاني إلى التفريق بينهما لأن أصول النحو تعنى بقوانين التراكيب التي تنتمي إلى اللغة من حيث هي مفاهيم مجردة مشاعة بين المتكلمين، أما النظم فهو الذي يحصر الخصائص الفنية أو الأدبية في الكلام.
وأورد فيما يلي قطعة من إشارات عبد القاهر الجرجاني إلى مباحث علم المعاني غير مجتزأة على طولها لارتباط المعنى فيها ببعضه، وتلخيصها لمباحث علم المعاني من حالات للإسناد بين المبتدأ والخبر، وحالات تنكيره وتعريفه، وتقديمه وتأخيره، والحالات التي يفصل بينهما فيها، وحالات ورود الشرط والجزاء، والصور التي قد يأتي عليها الحال، وتقلبات المعنى بدخول الحروف عليها، ومعاني الحروف كالنفي والمعية، والشرط والعطف، والجر يقول: " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر والوجوه التي نراها في قولك: زيد منطلق، وزيد ينطلق،وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق، وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرج أخرج، وإن خرجت خرجت، وإن تخرج فأنا خارج، وأنا خارج إن خرجت، وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك: جاءني زيد مسرعا،وجاءني يُسرع، وجاءني وهو مسرع، أو وهو يسرع، وجاءني قد أسرع، وجاءني وقد أسرع، فيعرف كل من ذلك هو صفة ويُنظر في الحروف التي تشترك في معنى، ثم يتفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كل من ذلك في خاص معناه، نحو أن يجيء بها في نفي الحال، وبلا إذا أراد نفي الاستقبال، وبأن فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون وبـ: إذا من موضع

[1] شوقي ضيف، مرجع سابق ، ص168.

الوصل ثم يعرف فما حقه الوصل موضع (الواو) من موضع (الفاء) وموضع (الفاء) من موضع (ثم)وموضع (أو) من موضع (أم) وموضع (لكن) من موضع (بل) ويتعرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله وفي التكرار والإظهار فيضع كُلاّ من ذلك في مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينتفى له"[1].

لقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أن فصاحة الكلام ينبغي أن ترد إلى جمال المعاني الإضافية، بالإضافة إلى جمال الاستعارة والكناية.

إن الملاحظ لجهد عبد القاهر الجرجاني في علم المعاني يدرك كيف أنه استطاع – بخبرة مطلع ومتمرس– أن يعالج مباحث المعاني بكثير من الدقة، والتحليل والنمذجة الموضحة فمزية الجرجاني واضحة، فلا يُمكن حصر فضيلة عبد القاهر الجرجاني" في أنه وضع أصول علم المعاني، وصور فصوله، بل تعداها إلى أنه فصل ذلك بمنهج يجمع بين الذوق والعلم، أسلوب يجمع بين الوضوح والدقة، فلم تكن أبحاثه جافة ثقيلة، ولا أسلوبه متكلفا معقدا خلافا لما صارت عليه أبحاث البلاغة عند بعض من جاء بعده"[2]، وفضله في الدرس البلاغي العربي سامق وما " فاته مثلا فرع، أو سبقه لبعض شعب باب الإنشاء فنحكم أنه كان مبتدأ في وضع نظريته"[3].

2.5 أسرار البلاغة:

تكمن مزية عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة العربية أنه تعمق في الدراسات التي سبقته في هذا الباب، من خلال وصفه لأقسام البلاغة، وحدودها وفروعها، وأكثر من الشواهد الموضحة فبرع فيها براعة مائزة جعلت كتابه(أسرار البلاغة) يختلف – تماما – عن كتابه(دلائل الإعجاز) من حيث كونه يحمل غاية بلاغية هي وضع الأصول، وتحديد الأقسام، وبيان الثوابت التي تميز الفنون اللسانية عن بعضها البعض؛ وتسميته كتاب" أسرار البلاغة دليل على إيمانه بالقيمة البلاغية العظمى لفنون المجاز ... إلى مصدر الخلالبة الآخر بعد براعة النظم وهو صناعة التصوير وفن الإغراب"[4]،

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص48-49.
[2] عبد الملك بومنجل، تأصيل البلاغة. بحوث نظرية وتطبيقية في أصول البلاغة العربية، ط1،منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة محمد لمين دباغين – سطيف2، 2015م، ص93.
[3] شوقي ضيف،مرجع سابق، ص189.
[4] عبد الملك بومنجل، تأصيل البلاغة. بحوث نظرية وتطبيقية في أصول البلاغة العربية، مرجع سابق، ص98.

فكانت دراسة عبد القاهر لفنون البلاغة في هذا الكتاب" من أروع ما كتب،وقد أثبت عبد القاهر أن الفن البلاغي الواحد يمكن أن ينظر إليه من جوانب مختلفة ... ولا نجد في كتب البلاغة والنقد السابقة تحليلا كتحليل عبد القاهر، ولا نظرة كنظرته، ولا فهما كفهمه"[1].

وتطرق الجرجاني – في بداية عمله – إلى فضل الكلام وأهمية البيان، وأنها لا تعود إلى اللفظ وإنما تعود إلى النظم وترتيب الكلام وفق ترتيب معانيه في النفس" والألفاظ لا تفيد حتى تُؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التراكيب والترتيب"[2].

لقد افتتح الجرجاني حديثه عن كتاب أسرار البلاغة بالحديث عن المحسنات البديعية كالسجع والجناس، محاولا نفي اقتصار الجمال في هذه المحسنات على جمالها الموسيقي ، وحلل سر الجمال فيها رابطا إياه بالمعنى الذي استدعاها يقول:" وها هنا أقسام قد يتوهم في بدء الفكرة، وقبل إتمام العبارة أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس إلى ما يناجي العقل فيه النفس، ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك ومنصرف فيما هنالك منها: التجنيس والحشو، أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييها من العقل حميدا"[3].

لقد أورد الجرجاني مثالا جميلا يوضح انتفاء صفة الجمال عن الجناس، مصورا بشاعة ما أحدثه ورود كلمة مذهب مفهومة في بيت أبي تمام عندما يقول:

ذَهَبْتْ بِمَذْهَبِهِ السّمَاحة، فَالتوَتْ * فِيه الظّنُونُ:أَمَذْهب أمْ مُذهبُ**[4]

وأشار الجرجاني إلى الأثر النفسي الذي يتركه الجناس في نفس السامع، من خلال تحقيق فجائية المعنى الجديد الذي يسر به السامع، ومن أمثلة ذلك إيراده لبيت أبي تمام:

يَمُدّونَ مِنْ أَيْدٍ عَواصٍ عَوَاصِمِ * تَصُولُ بأسياف قَواضٍ قَوَاضِبِ**[5]

---

[1] أحمد مطلوب، دراسات بلاغية،د.ط، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1400هـ- 1980م، ص255.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحـ: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، ص3.
[3] المرجع السابق، ص5-6.
[4] الخطيب التبريزي، ديوان أبي تمام، تقـ: راجي الأسمر، ج1، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414هـ- 1994م، ص78.
[5] المرجع نفسه، ص114.

ونبه الجرجاني إلى عدم الإكثار من الجناس الذي يصبح مستكرها ومستهجنا حال الإكثار منه يقول "ولذلك ذم الإكثار منه والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لها يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم لمعاني أو المعرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها فمن نصر اللفظ على المعنى كان يمكن إنزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعة ذلك مظنة من الاستكراه، وفيه فتح أبواب الغيب، والتعرض للشين"[1].

ويتعامل الجرجاني مع فكرة الجناس بنفس تعامله مع السجع، من خلال التحذير من عدم التوسع فيه "حتى لا يؤول ذلك إلى أن نعكس اعتراض الكلام، فتصبح المعاني خدما للألفاظ، وتصبح الألفاظ حليا ووشيا خالصا يغمر المعاني حتى لا تكاد تتضح"[2].

لقد أثار الجرجاني نقطة مهمة من خلال التنبيه إلى التكلف والزخرفة اللفظية المفسدة للمعنى يقول: "ولن تجد أيمن طائر، وأحسن أولا وآخرا، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ"[3].

وانتقل الجرجاني بعد ذلك إلى الحديث عن مسائل البيان ومنها الاستعارة، والكناية، والمجاز، والخبر، ومعاني الكلام؛ والجرجاني حينما بدأ بالاستعارة فقد برر ذلك بقوله: "واعلم أن الذي يوجبه ظاهر الأمر، وما يسبق إليه الفكر أن نبدأ بالجملة من القول في الحقيقة والمجاز، ونتبع ذلك القول في التشبيه والتمثيل، ثم ننسق ذكر الاستعارة عليها، ونأتي بها في أثرها، وذلك أن المجاز أعم من الاستعارة، والواجب في قضايا المراتب أن نبدأ بالعام قبل الخاص، والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي تشبيه بالفرع أو صورة مقدمة عن صوره"[4].

لقد اعتبر الجرجاني الاستعارة التي بدأ بها حديثه عملا لغويا، رابطا إياها بالجانب العقلي أو بالمعنى العقلي، لأننا لا نستطيع استعارة الأسد للرجل الشجاع إلا بعد أن يدخل هذا الرجل بالاتفاق في جنس الأسد. يقول عن الاستعارة:" أن يكون للفظ أصل في

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص8-9.
[2] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص192.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص13-14.
[4] المرجع السابق، ص35.

الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[1].

وبسط الجرجاني القول في الاستعارة واعتبرها نوعين: مفيدة وغير مفيدة، فالأولى لا يقصد بها المبالغة، والثانية يُقصد بها المبالغة مثل قولك: كلمت بحرا أي: كلمت إنسانا جوادا؛ والمفيدة قسمان – حسب الجرجاني– وهما: المكنية والتصريحية، وهما الاسمان اللذان شاعا عند من جاء بعد الجرجاني، والاستعارة حسية وعقلية من ناحية وجه الشبه فيها.

وبسط الجرجاني القول في طرفي الاستعارة حينما أشار إلى أن الجامع قد يكون جنسا شاملا، مثل استعارة الطيران للعدو الشديد، أو صفة مشتركة في جنسين مختلفين كالشجاعة في الأسد والإنسان[2].

وعندما يتكلم عبد القاهر عن أسلوب التشبيه فهو يسجل له نوعين: نوع عادي وشائع يفهم مباشرة، ولا يحتاج فيه إلى تأويل، مثل تشبيهك الشعر بالليل في السواد، وكتشبيهك الخدود بالورود، والقماش بالحرير؛ أما الضرب الثاني فهو غير عادي يحتاج فيه إلى تأويل وإعمال العقل، كأن تشبه الحجة في البيان والظهور بالشمس.

ونبه الجرجاني إلى أهمية التمثيل، ودوره في إراحة النفوس عندما يجلي المعنى الخفي وينتقل المعقول إلى محسوس يقول: "مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو أبرزت هي باختصار في معرفته، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة، واكسبها منقبة، ورفع أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس"[3].

وأشار الجرجاني إلى أهمية وضرورة التجديد في التشبيهات، وتجاوز ما شاع منها تحقيقا للأثر في النفوس، وتحقيقا لجانب الطرافة فيها، فكلما تباعد المشبه عن المشبه به في الجنس تحققت تلك المطالب، ومن أمثلة ذلك إيراده للبيتين التاليين:

وَلاَ زَوَرْدِيّةً تَزْهُو بِزُرْقَتِهَـا * بَيْنَ الرِّيَاضِ عَلَى حُمْرِ اليَوَاقِيتِ**

[1] المرجع نفسه، ص22.
[2] ينظر: شوقي ضيف، مرجع سابق، ص195.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص181-182.

كَأَنّهَا فَوْقَ قَامَاتِ ضَعُفْنَ بِهَا * أَوَائِلُ النّارِ فِـي أطْرافِ كِبْرِيت**

حيث شبّه الشاعر النبات الطري بلهب النار، وهو يتراقص مشتعلا في شيء أو جسم.

وبسط الجرجاني القول في الفروق بين التمثيل والتشبيه العادي، وكذلك بين الاستعارة والتمثيل؛ فبالنسبة للفرق بين التمثيل والتشبيه العادي تستطيع أن تعكس التشبيه للمبالغة بإبدال المشبه به والمشبه في المكانة فيأخذان مكاني بعضهما، مثل تشبيه النجوم بالمصابيح، والورود بالخدود، والبروق بالسيوف والنجوم. وأشار الجرجاني إلى أن الاستعارة يتم فيها "نقل اللفظ عن أصل وضعه اللغوي، وأنها تقوم على التشبيه المعضود به المبالغة"[1].

وبذلك فالاستعارة على خلاف التشبيه تدخل في المجاز، إلا أنها مشروطة بحضور القرينة في ذلك. يقول: "فإنك إن قلت رأيت أسدا أصلح هذا الكلام، لأن تريد به أنك رأيت واحدا من جنس السبع المصلوم، وجاز أن تريد أنك رأيت شجاعا باسلا شديد الجرأة، ولمّا يفصل لك أحد الغرضين من الآخر تشاهد الحال، وما يتصل به من الكلام من قبل ومن بعد"[2].

وحينما يتكلم الجرجاني عن الكناية فالوصول إلى المعنى فيها يكون إما بالطريقة العادية، وإما بطريقة بعيدة تنظر فيها إلى اللفظ، ومعناه داخل الموضوع. يقول: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا عن الحقيقة فتقول: خرج، وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد للمعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[3].

ومن الأمثلة التي أوردها عبد القاهر الجرجاني لتوضيح هذه النقطة أمثلة كـ (كثير الرماد، نؤوم الضحى، طويل النجاد...).

---

[1] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص205.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص200.
[3] المرجع السابق، ص202.

لقد تكلم الجرجاني في خاتمة حديثه عن الأساليب البيانية بالتوضيح على ما يتصف به عمله، وما يتميز به من خصوصية عن أعمال السابقين له، وأن أعمالهم كانت مجرد إطلاق لمسميات دون إيراد وتحليل للأمثلة والشواهد التوضيحية، في سعي منه لتبرير إطالته في هذا الباب يقولك " اعلم أن هذه الأمور التي قصدت البحث عنها، أمور كأنها معروفة مجهولة، وذلك أنها معروفة على الجملة لا ينكر قيامها في نفوس العارفين ذوق الكلم، والمتمهرين في فصل جيده من رديئه ومجهوله من حيث لم تنبثق فيها أوضاع تجري مجرى القوانين التي يرجع إليها، فتستخرج منها العلل في حسن ما استحسن، وقبح ما استهجن حتى تعلم علم اليقين غير الموهوم، ولعل الملال إن عرض لك، أو النشاط إن فتر عنك قلت ما الحاجة إلى كل هذه الإطالة، وإنما يكفي أن يقال الاستعارة فتعد كلمات، وتنشد أبيات وهكذا يكفينا المئونة في السنة والتمثيل بسير من القول"[1].

ويربط الجرجاني – في إطار حديثه عن المعاني – بينها وبين ما استخدمت له في أصل وضعها، والاتفاق عليها من طرف الحكماء، وأهل العقل والشعراء، ومن ذلك قول المتنبي في البيت المشهور:

إذَا أنْتَ أكْرَمْتَ الكَرِيمَ مَلَكْتَهُ * وإنْ أنْتَ أكْرَمْتَ اللّئِيمَ تَمَرّدَا**[2]

إن هذا التمثيل" تتفق العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجبه في كل جيل وأمة، ويوجد له أصل في كل لسان ولغة"[3]. هذا عن الجانب العقلي في المعاني، وأما الجانب التخييلي منها فهو الذي يوهم قائله متلقيه فيه بأشياء غير معقول،ة يقترب فيه من الحقيقة تارة، ويبتعد عنها فترات أخرى.

لقد تناول الجرجاني ظاهرة السرقة، وفصل القول فيها فأجاز الاشتراك بين الشعراء في الأغراض العامة والمشتركة كالكرم، وهو من المشترك العام السائد، والمترسخ في العادات، وتبقى هكذا ما لم يدخل عليها ما يخرجها من هذه الدائرة إلى دائرة لمعاني الخاصة.

---

[1] المرجع السابق، ص103.
[2] ديوان المتنبي،د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403هـ - 1983م، ص372.
[3] المرجع نفسه، ص109.

وتطرق الجرجاني إلى حد الحقيقة والمجاز، واعتبر أن قوانين هذا العلم هي قوانين عقلية عامة، فكما كان" الإمام الجرجاني أرسى أركان علم المعاني في كتابه دلائل الإعجاز، فكذلك وضع في أسرار البلاغة كثيرا من أسرار الجمال في الصور الأدبية، وبين معالم التشبيه والاستعارة، وكان له فضل كبير في تحديد معالم الفن الذي عرف فيما بعد بعلم البيان"[1]، كما تكلم في حد الجملة في الحقيقة والمجاز، ومتعلقاتهما من مسند، ومسند إليه، وفاعل، ومفعول.

لقد تبوأ الجرجاني مكانة سامقة في تاريخ البلاغة العربية عندما حرر مباحثها، وأضفى عليها نوعا من التقنين والتفصيل المدعم بالشواهد والأمثلة المشروحة، سواء في(دلائل الإعجاز) أو في (أسرار البلاغة)من خلال نظرته الواقعية للمعاني، والنظرة المتكاملة لعلم البيان، فزاوج بين المنطق والرؤية العقلية مع التأثير النفسي المبني على الذوق والجمال، وكان همه"في الأسرار أن يكشف عن دقائق الصور البيانية، متخللا لها بنظرات نفسية وذوقية جمالية رائعة، إذ كان محيطا بمناهج الشعر العربي وفرائده، وكان له حس مرهف وبصيرة نافذة استطاع بهما على الرغم من محاولته وضع القوانين لنظريتي المعاني والبيان، أن يجعل منهما بنيتين تخلوان خلوا تاما من جفاف النظريات وقواعد العلوم"[2].

6: جمود البلاغة العربية وجفافها(البلاغة الممنطقة):

وخير من يُمثل هذه الفترة هو السّكّاكي* صاحب كتاب: مفتاح العلوم، وقد عرف عن السّكّاكي أنه لم يكن من أصحاب الأدب والفن عموما، لأنه نشأ في بيئة السّكّاكة أي: الذين يشتغلون بالسّكاكة، ولكنه توجه بالطلب إلى العلم، وتفرغ له، فانهال على الفلسفة، وعلوم المنطق بالدراسة والتعمق، وتنبّه كذلك للفقه، وعلوم اللغة، والبلاغة فاشتهر أيّما شهرة في عصره.

يقول فيه ياقوت الحموي "متكلم فقيه، متفنن في علوم شتى، وهو أحد أفاضل العصر الذين سارت بذكرهم الركبان"[3].

---

[1]مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، د.ط، دار الفكر، د.ت، ص1.

2شوقي ضيف، مرجع سابق، ص218.

*هو سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن علي السّكّاكي الخوارزمي، ولد سنة 555هـ بخوارزم وتوفي بها سنة 626هـ.

3ياقوت الحموي، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحـ: إحسان عباس، ج2، ط1، دار الغرب الإسلامي، د.ت، ص863.

ومفتاح العلوم للسّكّاكي كتاب أبان فيه عن دقّة وروية في التبويب والتقسيم، وهو من أهم ما صنف، وقد قسمه إلى ثلاثة أقسام هي: الصرف، والنحو والبلاغة، على أنه اعتبر من الواجب على المتصدي لعلمي المعاني والبديع الإلمام بالعروض والقوافي" وبذلك اشتمل المفتاح على علوم الصرف، والنحو والمعاني، والبيان، والمنطق، والعروض والقوافي"[1].

وعلى حد تعبير شوقي ضيف فقد "اكتسب كتاب المفتاح للسّكّاكي شهرة كبيرة من خلال القسم الثالث منه، والمتعلق بعلمي المعاني والبيان"[2].

ولكن السّكّاكي ارتضى طريقة جديدة لم تكن موجودة من قبله، إذ أصبح للمنطق والفلسفة سلطان مطاع لا يردّ له قول، واستعان بأهم مقولات المناطقة والفلاسفة من تجريد وتفريع وتقسيم وتعليل.

على أنه – وإن تجاوز سابقيه من ناحية الاستعانة بتلك العناصر – كالجرجاني والزمخشري، فإنه من ناحية ثانية لم ينتبه إلى أنه ضيّع أمورا تتعلق بالذوق واللّطافة الحسية.

يقول الخطيب القزويني:" وهو وإن فاق عبد القاهر الجرجاني في التقسيم والتبويب وتقريب الأحكام، فلم يدرك شأوُهُ لطف الحس وصفاء الديباجة وبراعة الكلام"[3].

إن التزام السّكّاكي ومحاولته إخضاع البلاغة العربية لقوانين تُشبه تلك التي تحكم علم النحو وهي" وهي قوانين تسبك في قوالب منطقية جافة أشد ما يكون الجفاف"[4]. جعله ينحرف بها عن الطابع الجمالي المطلوب في مثل هكذا علوم، لتبيان أوجه الجمال، ولعب لعبة الكشف مع الألفاظ والعبارات والتعابير التي تتخفى وراء الأساليب البارعة للكتّاب الحاذقين.

وبدأ السّكّاكي في الجزء الثالث من المفتاح بتعريف علم المعاني، والذي قدمه على علم البيان لأنه منه بمثابة الأصل للفرع يقول:" لمّا كان علم البيان سابق من علم المعاني

[1] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص287.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 288.
[3] ، الخطيب القزويني، شروح التلخيص، د.ط، دار الكتب العلمية، د.ت، ص68.
[4] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص 288.

لا ينفصل عنه إلا بزيادة اعتبار، وجرى منه مجرى المركب من المفرد، لا جرم آثرنا تأخيره"[1]. وعرف علم المعاني بأنه"تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[2]؛ فعلم المعاني علم يعرف به أحوال اللفظ العربي، التي بها يطابق مقتضى الحال ونظيره على حد قول بهاء الدين السّبكي صاحب كتاب عروس الأفراح "علم تعريف الطب بأنه علم يعرف به أحوال بدن الإنسان من جهة ما يصح ويزول عنها، لتحفظ الصحة"[3].

وعقد السّكّاكي فصلا في ضبط معاقد علم المعاني والكلام عليه، وبدأه بتمهيد تكلم فيه على أن مقتضى الحال يختلف ويتفاوت من متكلم إلى آخر، وهو في ذلك ينبه إلى ضرورة تعلم علم من علوم المناطقة والفلاسفة وهو: علم الاستدلال، بالإضافة إلى علم العروض، وفي هذا الباب يقول السّكّاكي: "إن التعرض لخواص تراكيب الكلام موقوف على التعرض لتراكيبه، لكن لا يخفى عليك حال التعرض لها منتشرة، فيجب المصير إلى إيرادها تحت الضبط بتعيين ما هو أصل لها وسابق في الاعتبار"[4].

وحينما استهل السّكّاكي حديثه عن البيان، لم يورد تعريفا له لأنه أدرجه حينما عرف علم المعاني؛ ولا بأس أن نورد تعريفه لعلم البيان، بالعودة إلى ذلك في تعريفه لعلم المعاني يقول: " وأما علم البيان فهو معرفة إيراد الكلام في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"[5].

على أن السكاكي يقسم الدلالات إلى قسمين: منها ما هو وصفي، ومنها ما هو عقلي؛ فدلالة اللفظ في الأصل قد تكون لما وُضع له في أصل الاتفاق، وقد تكون لغير ذلك؛ وهو عندما يتكلم عن اللزوم الذهني لا يشترط فيه إجازة لعقل له بثبوته فيه "بل يكفي أن يكون ما يثبته اعتقاد المخاطب، إما لعرف أو لغيره"[6].

---

[1] أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحـ: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، ص.179

[2] المرجع نفسه، ص181.

[3] بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحـ: عبد الحميد هنداوي، ط1، 1423هـ- 2003م، ص99.

[4] أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص164.

[5] مرجع سابق ، ص162

[6] الخطيب القزويني، المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين،د.ط، دار الكتب العلمية، 2003م، ص163.

ولمّا انتقل السكاكي إلى الفن الثالث وهو علم البديع، اعتبره مما يُصار إليه من الفنون في تحسين الكلام، وبذلك يكون"علم يُعرف به وُجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة"[1]. فأما ما يختص بالمعنى فمن ذلك:المطابقة، والمقابلة، والمشاكلة، والجمع بين المتشاكلات، والارصاد أو التسهيم والمزاوجة واللّفُّ والنشر والجمع والتفريق وتأكيد المدح بما يُشبه الذم والتوجيه وسوق المعلوم مساق المجهول والاعتراض والإشباع، وأما ما يختص باللّفظ فمنه: التجنيس والأسجاع والترصيع.

لقد كُتب للسكاكي أن يعيش في عصر شاعت فيه الفلسفة والمنطق، فكانت الأساليب العربية " تُقاس بحدود المنطق ورُسومه، ولا يُقام لها وزن إن لم يُجلّلها بِميسمه"[2]. وهو ما فرض على السكاكي أن يحشو كتابه بذلك الكم الهائل من المصطلحات الشّائعة عند المناطقة والمتكلمين مثل: الخيال والوهم والعقل والإدراك والوُجدان.

لقد حاول السكاكي– في عمله المبني على التقسيمات والحدود والتعريفات – وضع قوانين مثل التي تضبط علم النحو، هذه القواعد تكون صارمة ولا يجوز الحياد عنها، ولكن لم يكن يدري أن ذلك كله "إيذان بتحجر البلاغة وجمودها جمودا كبيرا، إذ ترسبت في قواعد وقوالب جافة، وغدا من العسير أن تعود إليها حيويتها ونضرتها القديمة"[3].

ولكن كما تمت الإشارة إليه مُسبقا، فإن كثيرا من الباحثين يشهدون للسكاكي بالتفوق والبراعة، على غرار ما قاله ياقوت الحموي من أن السكاكي"علاّمة، إمام في العربية، والمعاني، والبيان، والأدب، والعروض والشعر"[4].

وما شهادة ابن خلدون فيه إلا إقرار بمكانته حيث يقول: " ثم لم تزل مسائل الفن تكتمل شيئا فشيئا إلى أن محّص السكاكي زبدته، وهذّب مسائله ورتّب أبوابه ... وأخذ المتأخرون من كتابه ولخّصوا منه"[5].

إن فضل السكاكي في تبويب وتقسيم علوم البلاغة الذي تم على يديه فقط لا يُنكره إلا جاحد نعمة، وبذلك فقد رسم المسارات التي اتبعها من جاء بعده.ولكن للسكاكي ميزة

[1] الخطيب القزويني، شروح التلخيص، مرجع سابق، ص86.
[2] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والتعريف برجالها، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1414هـ- 1993م، ص27.
[3] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص313.
[4] ياقوت الحموي، مرجع سابق،ص306.
[5] عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، تحـ: مصطفى الشيخ، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، 2012م، ص 520.

لم تكن موجودة في غيره من المشتغلين بهذا الميدان وهي: أنه كان متأثرا كثيرا بالمنطق وعلوم الكلام الفلسفية والنحوية، لذلك لم يستطع مفتاحه أن يُبعد هذا لتأثر في عمله، وطغت عليه الحدود والتقسيمات والتفريعات، وتاهت البلاغة في متاهات المنطق والفلسفة معه.إن هذا الكلام ليس اتهاما ولا انتقاصا من مجهودات السكاكي فهو كما قال شوقي ضيف: "استطاع أن يُسوّي من نظرات الجرجاني، والزمخشري علمي البيان والبديع"[1]؛ لكن الحق أن كثرة الشُّرّاح الذين تناولوا مفتاح العلوم للسكاكي دليل على استغلاق فهمه، واستحكام صنعته وأبوابه بقيود فلسفية ومنطقية استدعت النظر فيها، وفي كل مرة من زاوية مُحايدة، ولعلنا أشرنا إلى أن السكاكي قد أثر في من جاؤوا بعده، وأصبح منهجه شائعا ومُتّبعا، وتفسير ذلك أن شُروحات من جاؤوا بعده لم تكن تخرج عن منهجه وطريقته، فكانوا "متأثرين بأصل الكتاب، وبمنهج صاحبه، كما كان كل منهم متأثرا بثقافته الخاصة وطبيعتها"[2].

[1] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص313.
[2] مازن المبارك، مرجع سابق، ص111.

الفصل الأول:

محاولات تجديد الدرس البلاغي العربي القديم على طريقة الأوائل المحدثين

المبحث الأول:

المآخذ التي سجلت عن البلاغة العربية

1. المآخذ التي سجلت عن البلاغة العربية:

لا شك أن البلاغة علم لا يختص به العرب دون غيرهم من الأمم، ولا هي خاصة بطبقة معينة دون طبقة، أو بلسان دون لسان، فنجد اليونان سعوا من خلال اجتهاداتهم إلى الرقيِّ ببلاغتهم، من خلال البحث في مسائلها، وتطويرها إلى درجة الفصاحة العالية.

ووقعت البلاغة العربية – في بداياتها– في أيد أمينة، سعت إلى الرقي بها ومن هؤلاء: الجاحظ ،وابن قتيبة، وقدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم[1] ولكنها من ناحية ثانية انتحت جهة الإبداع الأدبي، وتقويم النصوص الأدبية، مع جنوحها إلى تقعيد قواعد تضبط العمل الإبداعي مع السّكّاكي، الذي بقي صنيعه وطريقته منهجا متبعا إلى غاية العصر الحديث.

وأمام التطور القوي الذي شهده العالم في مجال المناهج، والنظريات النقدية؛ فقد سعى المهتمون بالدرس البلاغي إلى محاولة تخليصه من ذلك الجمود الذي كان المُسوّغ الرئيس لاجتهاداتهم تلك، ووجهت انتقادات في شكل مآخذ كان لها السبب في تعطيل الدرس البلاغي عن ركب التطور الإبداعي والفني ومن هذه المآخذ:

1.1المعيارية:

والمقصود بالمعيارية هي: رسم طريقة ومعايير مُسبقة بهدف إرساء أحكام معينة، ولمّا كانت البلاغة العربية تهدف إلى تعليم مبادئها ودرسها، فقد كان من المنطقي أن يتجه البلاغيون – خصوصا منهم من جاء بعد السّكّاكي– إلى وضع قواعد صارمة لتقنين عملية الإبداع الأدبي، فتحولت البلاغة إثر ذلك" إلى علم صارم يتوفر على قدر هائل من القواعد والتفريعات، والتقسيمات التي لم تصدر عن ثراء استثنائي من النصوص الأدبية الرفيعة، وإنّما صدرت عن نزعة تعليمية منطقية"[2].

إنّ غاية ما كان يرمي إليه البلاغيون – في تلك الفترة – هو تقريب علوم البلاغة من المبتدئين، في محاولة منهم لرأب الصّدع، وإرجاع الذّوق الذي جانبه هؤلاء بسبب قلّة المُمارسة الأمر الذي أقام الحجة على هؤلاء البلاغيين، واتّهامهم بالمعيارية خصوصا مع

[1] عالية محمود حسن ياسين، الدرس الصوتي في التراث البلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، كلية الدراسات العليا- جامعة النجاح الوطنية- فلسطين، 2003م، ص 50.

2رحمان غركان، نظرية البيان العربي خصائص النشأة ومعطيات النزوع العلمي، د.ط، دار الرائي، 2008م، ص42.

السّكّاكي وأتباعه، على أن محمد عبد المطلب يرى أنّ هذه التهمة يُمكن صرفها على وجهين فهي – كما يقول– " صادقة في جانب، وغير صادقة في جانبها الآخر... فيرجع صدقها إلى الكم الهائل من القواعد والقوانين التي قدمها البلاغيون كشروط أولية لإنتاج القول البليغ، أمّا عدم الصدق فيأتي من أن مجموعة القواعد لم تأتي من تصور تجريدي، وإنما كانت ناتجا لمتابعة وصفية لمجموعة النصوص الأدبية"[1].

ولعل ما تقوم عليه العلوم الحديثة– من اتكائها على مناهج مرسومة الخُططِ – ما يسوِّغُ لنا القول بأنّ: " الدراسة العلمية الحديثة أحوج ما تكون للضّبط والتحديد ووضع المعال في الطريق وليس الفن ببعيد عن ذلك وإلاّ أصبح خواطر مبعثرة ورسوما باهتة وهو الأساس الذي قامت عليه اجتهادات البلاغيين الأوائل في محاولة لتحسين الذّائقة لدى المتعلمين من أجل تحسين جودة الأداء التعبيري لديهم"[2].

و البلاغة العربية – منذ نشأتها الأولى، وإلى غاية وصولها إلى المرحلة التي اتهمت فيها بالمعيارية– كانت تتكون وتتطور استجابة لظروف عصرية بحتة، فبُنيت جهود البلاغيين على بعضها من عصر لآخر، وهذا ما يسوّغ لنا نفي صفة المعيارية أو إطلاق صفة المعيارية على علم البلاغة مباشرة، ويظهر ذلك من خلال اتباع الطريقة الوصفية النّسقية، مثلما حدث مع السّكّاكي " فنحن لو رجعنا إلى التعريف لوجدنا أساسياته تُبنى على التتبع، ومن يقصر هذه الكلمة ودلالاتها على الوصفية، وأنّ الخطاب أولا وأخرا هو مرجعها فأنّه يُسرع قائلا: إنّ التعريف، كان فرضا معياريا لِحاَضِر المُبدعين"[3].

إنّ قضية المعيارية لا يمكن بأيِّ حال من الأحوال أن تُطلق على جهود كالتي بذلها عبد القاهر الجرجاني، الذي كان همه الإبانة على الناحية الجمالية التي تُخبِّؤها الظاهرة اللغوية، وكان اشتغاله على القرآن الكريم، وهو ما سوّغ لـ :صلاح فضل القول بهذه الفكرة، فهو يرى أنّ الناظر في تاريخ البلاغة العربية لا شك يتراءى أمامه أنّ هذه البلاغة لم تكن معيارية في جميع مراحلها[4].

1محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى،ط1، مكتبة لبنان ناشرون،1997م،ص21.
2أحمد مطلوب، مناهج بلاغية، ط1، الكويت، د.ت،ص34.
3محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مصدر سابق،ص21.
4صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، مصر، 1998م، ص183.

إنّ جُل ما أجمع عليه أهل البلاغة العربية أن النقاد المتأخرين كالسّكاكي وأتباعه لم يُدركوا مكانة الذّوق والحس في البلاغة العربية، وفي تقويم آيات الجمال فيها، فابتعدوا عن الذوق وأبعدوا المتلقي عنه– إنْ هم تذوقوه– أصلا، حتى جاءت البلاغة معهم "مُجردة من أسباب الحياة، جافة لا روح فيها، معقدة لا بيان يوضحها ... وكان مما زاد في إساءتهم إلى البلاغة إسهام أدباء عصورهم بما أمدوهم به من أدب هزيل وذوق سقيم"[1].

2.1.المنطق الأرسطي:

تعود بدايات ظهور الفلسفة والمنطق في نقدنا العربي إلى الجاحظ، صاحب كتاب البيان والتبيين، عندما تطرق إلى بعض المسائل البلاغية، ولكن هذه المسحة لم تسيطر سيطرة تامة، ولم يظهر أثره واضحا "لأنّ عصر الجاحظ عصر ازدهر فيه الأدب "[2].

ولعل من المهمات التي يضطلع بها المنطق أنه: يعلمنا طرق التفكير الصحيح من خلال بيان خواص الفكرة الصحيحة في ذاتها، دون الاهتمام بالأثر الذي تتركه في نفس السامع" وإن كلاّ من النحو والمنطق علم مستقل، لا يدخل في صميم البلاغة ولكنه يُمهد لها، ويسوقها إلى تحقيق الصحة في العبارة والفكرة؛ بعد ذلك تتقدم البلاغة لتوفير المُناسبة، أو المطابقة التي هي وظيفة الفن البلاغي الأصيل"[3].

لقد تفاوتت الآراء والمواقف حول ما آلت إليه البلاغة العربية، من خلال استثمار التقسيمات والتبويبات المنطقية في مباحثها، فهذا أحمد مطلوب في كتابه: دراسات بلاغية ونقدية يرى أن: السّكّاكي استطاع أن يُهذّب مسائل البلاغة العربية، ويُمحِّص زُبدتها، من خلال ترتيب أبوابها فكان – بذلك– أول من قسّم البلاغة إلى علمين متميزين: الأول يتعلق بالنظم وهو: علم المعاني، والثاني يتعلق بالمجاز والكناية أو بالصُّورة وسمّاه علم البيان. و يُسمِّي القسم الثالث بديعا، وإنّما هو عنده وُجوهٌ مخصّوصة كثيرا ما يُؤتى بها لقصد تحسين الكلام [4].

أمّا أمين الخولي، وفي إشارته إلى عُقم التقسيم الثلاثي للبلاغة، والقائم على المعاني والبيان والبديع فيرى: أن هذا التقسيم لا أساس له ولا غِناءَ، فيه لأنّه ينبغي أن يشمل

1مازن المبارك، مرجع سابق، ص108.
2أحمد مطلوب، دراسات بلاغية، د.ط، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1400هـ - 1980م، ص 42 – 43.
[3]أحمد الشايب، الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط5، مكتبة النهضة، مصر، د.ت، ص29.
4 مرجع سابق ، ص 42 – 43.

البحث البلاغي الكلمة، والجملة، والفقرة، والقطعة لا البحث في الجملة والجملتين فقط، وأنّ ما حشدته طريقة العجم، وأهل الفلسفة في البلاغة من مُقدّمات منطقية جديدة لا بُدّ منها لدراسة فنية تقوم على الإحساس بالجمال والتعبير عنه[1].

لقد أفسد المنطق الأرسطي الذوق الأدبي العربي من خلال احتفاء البلاغة العربية بنزعته المعيارية الصّارمة، وبذلك" فقد تحولت بعد القرن الخامس الهجري إلى بلاغة تعليمية، بدل الارتقاء بأدواتها في التعامل مع تحليل النصوص الأدبية، وبين وظيفة العناصر اللغوية في بنائها الخارجي والداخلي"[2].

ومن المفاهيم التي داخلت معاني الملكة- في تعريف الفصاحة والبلاغة- إدخال مسائل فلسفية فيها، والمتعلقة بالطبيعة، والإلهية، والخلقية كالكلام في الألوان والطّعوم، والرّوائح، والحواس الإنسانية ومقرُّها، والوهم ومفاهيم تتعلق بالإيجاب والسلب، وهي لا شك مفاهيم لا علاقة لها بالبلاغة، بقدر ما تدخل في صلة مباشرة مع العلوم العقلية.

لقد طغت المعيارية التعليمية على البلاغة العربية، وحُصرت في الميدان الوظيفي المبني على الإقناع والتأثير. والإقناع يحصل "حين يتهيّأ المستمعون ويستميلهم القول الخطابي، حين يشعرون بانفعال ما، لأنّنا لا نُقدِّر الأحكام على نحوٍ واحدٍ حينما نُحسُّ باللذة، والألم، والحب والكراهية"[3]، هذا التأثير كان له السبب المباشر في تراجع البلاغة العربية، وما النقص الذي أصبحت تتميز به دراسات الفنون الأدبية إلاّ لنقص في إجراءات البلاغة، نتيجة للمعيارية والتقعيد الصّارمين اللذين أصبحا يحكمان مباحث البلاغة.

3.1.الرؤية الاجتزائية:

اهتم العرب في تحليل مكونات الكلام بالجملة، من خلال وضع أنواع لها من اعتبارها: "أدنى عنصر للكلام المفهوم، أو أدنى عنصر من الكلام الذي يؤدي معنى تام"[4].

1 ينظر: أمين الخولي، فن القول، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947م، ص 215 – 220 .
2صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص173 – 174.
3أرسطو، فن الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2008م، ص64.
4ريمون طحان، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت، ص283.

وكانت فكرة رمي البلاغة العربية بهذه الرؤية الاجتزائية – أي العناية بالجزئيات – نتيجة منطقية لما جَدّ في الساحة النقدية العالمية، من خلال تبني فكرة لسانيات النص في محاولة للاهتمام بهذه البنية الكبرى(النص).

لقد أشار غير واحد من النقاد العرب إلى هذه النقطة، ومنهم الشيخ أمين الخولي الذي أشار إلى وُقوف البلاغة العربية عند حدود الجملة أو ما في حُكمها، وانعدام مفهوم المنظومة التحليلية في الفحص[1].

إنّ قضية تركيز البلاغة العربية على الجملة أو البيت الشعري قضية تفرضها طبيعة المنهج في بعض الأحيان" فالدارس في ممارسته العملية لمفهوماته التنظيرية يلجأ بالضرورة إلى اختيار مفاهيمه من خلال اجتزاء الشاهد، وهذا أمر مسلم به على مستوى الخطاب البلاغي القديم، والخطاب البلاغي الجديد"[2].

ويقترح أحمد مطلوب في كتابه دراسات بلاغية ونقدية، بعد أن عرض آراء ثلاثة نقاد وهم: الأستاذ أمين الخولي صاحب كتاب فن القول، وأحمد الشايب في كتابه الأسلوب، وعبد الله العلايلي في كتابه مقدمة لدرس لغة العرب؛ رؤية جديدة للبلاغة العربية تكون بمثابة خواطر رئيسية للبحث البلاغي الجديد، من خلال "إلغاء التقسيم الثلاثي، واعتبار البلاغة كلها فنًّا واحدا، وبأنّ تجاوز البحث في الجملة والجملتين فتضم البحث في الكلمة، وما فيها من جمال وجرس موسيقي له أثره في التفسير، والبحث في الجملة، وما يحدث بين أجزائها من فصلٍ ووصل،وحذف وذكر وتقديم وتأخير وغير ذلك من المباحث الأخرى التي ذكرها السّكّاكي في علم المعاني"[3].

وتحمل فكرة سعد مصلوح في هذه النقطة إقرارا بصنيع النقاد القدامى خصوصا السّكّاكي الذي يعتبر أن الفنون التي اجتهد فيها هي خصائص أسلوبية ماثلة بالقوة عندنا، وهي قابلة للتشكيل في النص الأدبي، وقابلة لأن يُعاد النظر فيها بحيث نُشكل فيها سُلّما تسلسليا يمكن اعتماده في الفحص الأسلوبي؛ وهو إذ ذاك لا ينفي الاهتمام بالجملة الماثل

[1] أمين الخولي، مناهج تجديد في البلاغة والنحو والتفسير والأدب، د.ط، دار المعرفة، القاهرة، 1961م، ص266.
[2] نوال جاسم محمد، "جهود الأستاذ أمين الخولي، عرض ونقد وتحليل"، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة ذي قار، كلية الآداب، جامعة بابل، العدد 14، كانون أول/ 2013م، ص424.
[3] أحمد مطلوب، دراسات بلاغية، مرجع سابق،ص 35.

في اجتهادات نقادنا، ويقدم رؤية فيذلك بقوله" أمّا الآفاق التي علينا أن نستشرفها فتتمثل في أمرين: أولهما الانتقال بالتحليل اللساني من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص"[1].

إن طبيعة الشعر العربي القديم، وخصوصيته لم تجعل من فكرة الرؤية الشمولية مدار اهتمام الشعراء والبلاغيين أنفسهم، لطبيعته الوجدانية الغنائية، ولتعارف الشعراء أيضا أن كل بيت في القصيدة وحدة مستقلة، وهذه الوحدة هي أساس البلاغة والجمال الفن[2].

4.1الخلط بين الأجناس الأدبية المختلفة:

نشأت البلاغة العربية قديما في رحاب الدّرس القرآني المبارك بغاية الإبانة عن السحر البياني الذي تمثله آيات القرآن، في مُحاولة رسم طريقة للقول والنظم، واقتصر اشتغالهم على الشعر والنثر فقط من خلال تدارس النّوعين، على أنهم لم يخرجوا عن دائرة الإعجاز القرآني في كثير من اجتهاداتهم وأغفلوا أمور كثيرة "كالبحث في الجملة الشعرية وهل يختلف تركيبها عن الجملة النثرية بل هل يصلح في لغة الشعر كل ما يصلح في لغة النثر وكذلك البحث في موسيقى الشعر بدءا من أصوات الحروف مفردة ومركبة إلى موسيقى الألفاظ في الجملة الشعرية وموسيقى الوزن الشعري"[3].

إنّ النمطية التي اكتنفت تصور الأوائل، و اقتصارها على أساليب معروفة في الشعر والنثر، جعلتهم لا يخرجون من دائرة المفردات، والجمل، والصور البيانية والبديعية، والتيقد لا تصلح لاستنطاق جديد الفنون الشعرية، والنثرية كالشعر القصصي والمسرحي، والشعر الغنائي الوجداني، والرمزي، والواقعي.

ويقترح أحمد الشايب في كتاب الأسلوب رؤية لتجاوز هذه المشكلة، تتمثل في تجاوز التقسيم الثلاثي الذي لازم البلاغة العربية ردحا من الزمن؛ مقدما مقترحا في هذا الباب، ومقسما موضوع البلاغة إلى بابين: الأول وهو الأسلوب حيث تدرس الكلمة، والصورة، والجملة، والفقرة الأدبية وتدرس فيه مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها، وما يلاءم كل فن من الفنون الأدبية، وقواعد هذه الفنون كالقصة، والمقالة والوصف،

[1]سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية أفاق جديدة، ط1، لجنة التأليف والتعريب والنشر، الكويت، 2003م، ص80.
2شوقي ضيف، مرجع سابق، ص376.
3مازن المبارك، مرجع سابق، ص124.

والرسالة، والمناظرة والتاريخ[1]

وما ذهب إليه أحمد الشايب يقترب من ما دعا إليه جان كوهن، حيث رأى أن الظاهرة الشعرية لا تنحصر انحصارا كليا في حدود الأدب "فمن الممكن جدا السعي للبحث عن شعرية عامة، تتناول الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات التي تثير الانفعال الشعري"[2]

ولعل ما أشار إليه صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص، من أن البلاغة العربية استمدت الكثير من المفاهيم البلاغية من كتاب أرسطو الخطابة والشعر؛ إلا أنها تجاهلت الكثير من مبادئه التي كان من الممكن أن تدعم هذا المنظور كما أن اجتهاداتهم جاءت فارغة من التمييز في المستوى بين أجناس القول المختلفة وعدم التمييز بين فروقها النوعية يقول: " فلا فرق عند البلاغيين بين الشعر والنثر في طبيعة اللغة، ولا أشكالها ... والتصورات البلاغية العربية لم تستطع تنمية نظرية محددة للأجناس الأدبية، ولم تقم بدورها في محاولة إثراء بعض هذه الأجناس بالكشف عن أشكالها وخواصها..."[3]

1ينظر: أحمد الشايب، مصدر سابق، ص 38.

2خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الجزائر يوسف بن خدة، 2006م/2007م،ص222.

3صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص103.

المبحث الثاني:

التجديد في الدرس البلاغي العربي

2. التجديد في الدرس البلاغي العربي:

1.2. مفهوم التجديد:

لا شك أن التجديد والتغيير سنة الله في كونه، تسري على جميع الكائنات والمخلوقات فالأشجار تتجدد وتتغير، والحيوانات بتناسلها وتكاثرها تتغير وتتجدد وحتى العلوم والفنون بأجناسها وأنواعها لا تخرج عن ناموس التغيير والتجدد. وكلمة تجديد على وزن تفعيل تدل على حالة من التواصل والاستمرارية.

جاء في أساس البلاغة للزمخشري "رجل مجدود، وجدّ ذو جد، وهو أجد من فلان ويُقال أعطى فلان جدّا، فلو بال لجدّ ببوله أي لكان الجد في بوله أيضا وجدّ في عين عظم وسلك الجدد أجددت فسر، ومشى على الجادة، وامشوا على الجواد، وجدّ في الأمر، وأجدّ المسير"[1]

إن الغاية من التجديد هو الانحراف عن طريقة كانت متبعة، بقصد معالجة النقص والخلل في تلك الطريقة تحقيقا للأحسن والأفضل.

ولفظة التجديد لم تأت بهيأتها هذه في القرآن الكريم، ولكن الألفاظ المصاحبة لتواردها فيه تدل على الإصلاح والتجاوز. **قال تعالى**:(إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ(11)) سورة الرعد:11

ثم إنّ معناها ومبناها ورد في حديث **النبي صلى الله عليه وسلم** في قوله«**إِنَّ اللَّهَ يَبْعَثُ لِهَذِهِ الْأُمَّةِ عَلَى رَأْسِ كُلِّ مِائَةِ سَنَةٍ مَنْ يُجَدِّدُ لَهَا دِينَهَا**»[2].

لا يمكن – بأي حال من الأحوال– أن نعتبر هذا المفهوم الذي قدمه الحديث النبوي الشريف للتجديد تعريفا له، وهذا ما يترك باب تجديد مفهومه مفتوحا، ونرصد في ذلك اتجاهين لمفهوم التجديد، الأول يتمسك فيه أصحابه برؤية السلف الصالح لمفهوم التجديد وربطه بعوارض ومستجدات العصر، أمّا الاتجاه الثاني فيدخل في باب التغيير والتجاوز الذي يحمل معنى التمرد على كل ما هو موجود.

إنّ مفهوم التجديد لا يعني بأي حال من الأحوال ترك القديم، والدّوس عليه، بل يحمل معنى ترميمه، وإدخال ما يجب من تحسينات عليه ذلك "أن التجديد يكون لشيء قديم"[3].

---

[1] الزمخشري جار الله، أساس البلاغة،ط2، دار الكتب، القاهرة، 1992م، ص84.

[2] رواه أبو داود (رقم/4291) وصححه السخاوي في "المقاصد الحسنة" (149)، والألباني في "السلسلة الصحيحة" رقم/599

[3] يوسف القرضاوي، الفقه الإسلامي –بين الأصالة والتجديد- ط1،دار الصحوة للنشر، 1406هـ، ص27.

ويتناقض جميل صليبا في تعريفه للتجديد مع ما أوردناه في التعريف السابق؛ ذلك أن التجديد عنده من "جدّد الشيء صيره جديدا، والتجديد إنشاء شيء جديد أو تبديل شيء قديم"[1].

وربما لو رجعنا إلى الحديث الشريف لوجدنا أن مفهوم التجديد- المقصود فيه- ليس معناه تفسير أصول الدين، وخصائصه الثابتة، والقطيعة بقدر ما هو تغيير المفاهيم المترسبة ورسم للصورة الصحيحة "وتجديد القديم ينبغي، ويندب إذا دعت الحاجة إلى ذلك، ويكون التجديد حينئذ بإزالة سمات القديم وما نتج عنه من ضعف ووهن، ثم تزويده بعد ذلك بما يقوّيه، ويُعيد إليه رونقه، وجدته، وجماله بحيث يصبح لحسنه وقوته محبوبا وجاذبا"[2].

ولعل ما أشار إليه الدكتور أحمد مطلوب في كتابه دراسات بلاغية ونقدية، ينفي صفة التجاوز المطلق لمفهوم التجديد في العلوم، حينما أشار إلى جهود محمد عبده الذي أخذ يُحي كتب السّلف وعلومهم، ويُقوّم ما اعوجّ من مناهج التأليف وطرائق التدريس[3].

إن أي تجديد لم يكن ليظهر ما لم يكن هناك قديم نشأ وترعرع وسار خطوات معينة في تاريخ الإنسانية، وظهر عليه قصور وعياء في جوانبه أدى إلى التفكير في إصلاحها وتحسينها؛ فعلينا أن نفهم التجديد في البلاغة برفض أطروحة من يدعو إلى إلغاء البلاغة القديمة وإلقاء كتبها في بحر الظلمات كما يقولون، بل لا بد أن يبحث الدارسون عن قراءة جديدة وفق مقولات العصر تخلق ما يسمى باللغة الثانية للمعطى المعرفي القديم[4].

2.2.مبررات التجديد:

اختلفت أسباب ودواعي تجديد الدرس البلاغي العربي باختلاف مشارب المجتهدين في الميدان، و حسب طبيعة فهم كل واحد منهم، وحسب التيار والانتماء الذي يؤول إليه في تفكيره، فمن ممتعض وناقم عن التقسيم الثلاثي للبلاغة الذي أرساه السّكّاكي، إلى محاول في إزالة الغبار عن طريقة عبد القاهر الجرجاني، وآخرون رأوا ثقلا وجفاء في الدرس البلاغي لا يحقق الفائدة المرجوّة، فظهرت بذلك ثلاثة تيارات:

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، د.ط، دار الكتاب اللبناني، د.ت، ص242.

[2] خليل عودة، الدراسات البلاغية المعاصرة بين الجمود والغموض الكناية نموذجا" ، مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية)،قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين،عدد14، 2000،ص 53.

3أحمد مطلوب، دراسات بلاغية، مرجع سابق،ص80.

4عمار عثماني، ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة قراءة أخرى لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقدية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون،جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2015م-2016م،ص102.

- ✓الأول يرى في تطوير البلاغة بالرجوع إلى تراثنا وإزالة الغبار عليه.
- ✓ أما التيار الثاني فقال بضرورة تجاوز ما وقعت فيه البلاغة من مآزق مع السّكّاكي وأتباعه.
- ✓ وتيار ثالث رأى في إذابة الجليد بين الثقافتين العربية والغربية، وتقريب وجهات النظر بينهما عن طريق التقريب بين التراث العربي والنتاج الغربي في الميدان.

إن القارئ لكتاب الموجز في تاريخ البلاغة العربية لصاحبه مازن المبارك، ومنذ الصفحة الأولى يلمس سخطا وامتعاضا من الكاتب لما آلت إليه البلاغة العربية في زماننا هذا وأنّها تُدرّس للطلاب على أساس من عناصر هي: التشبيه، الاستعارة، السجع الجناس التورية، والطباق والمقابلة.

ولا يختلف مازن المبارك عن غيره من أغلبية النقاد في أن البلاغة أصبحت "حدودا منطقية، وشروحا فلسفية، وصنعة متكلفة، فرأيناها جامدة، تعريفات أقرب إلى حدود النحو والمنطق منها إلى ذوق الفطرة وطبع الفن"[1].

ولعل محمد عبد المطلب يتوافق في طرحه مع مازن المبارك حينما رأى في أن الطريقة التي تقدم بها البلاغة للطلبة غير مثمرة، فلا هي توصلهم إلى تذوق النصوص الأدبية، ولا هي تدفعهم إلى الإنتاج واستثمار ما حصلوه، فهذه الأدوات "تقدم للناشئة في قوالب جافة، حتى تحولت إلى أداة تعبيرية عقيمة لأن من يتعامل بها لم يدرك وظائفها الجمالية الصحيحة"[2].

ولعل الدراسة النظرية عند المتقدمين، وحصرها في العلوم الثلاثة: المعاني، البيان البديع هي ما حركت أحمد الشايب في كتابه الأسلوب،حيث رأى أن هذه الدراسات، على خطرها لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون لتساير الأدب الإنساني في أساليبه وفنونه، مقدما رؤية في هذا الباب بأن يُحصر موضوع البلاغة في بابين: الأول هو الأسلوب والثاني هو الفنون الأدبية[3].

لقد جلبت فكرة تخليص البلاغة العربية من شوائب الفلسفة اليونانية اهتمام أمين الخولي، وكان ذلك من خلال محاورة القديم، وإحياء رسوم المدرسة الأدبية الأولى، وآثارها وكتبها؛ فرسم بذلك

1مازن المبارك، مرجع سابق، ص7.
[2]محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مصدر سابق،ص 1.
[3]أحمد الشايب، مصدر سابق، ص38.

مسارا غير المسار الذي ارتضاه من حاول التجديد مكتفيا " بنقل أفكار الغربيين دون فهم، أو يقظة فكرية، أو إلمام ما بتراثنا القديم الخالد في البلاغة والبيان والنقد"[1].

وأشار أمين الخولي إلى ضرورة الابتداء من اللفظة المفردة، وتجاوز الوقوف عند الجملة إلى الفقرة، ومن خلالها إلى الكل أو النص في نظرة كلية، أو شاملة للعمل الأدبي[2].

وتتبع رؤية الأستاذ أحمد مطلوب في هذه النقطة من جمع شتات مفاهيم ومرتكزات التجديد عند العديد من المجتهدين، وهو يرى أن وجه الإفادة في البلاغة العربية يكون من خلال استبعاد ما أدخله القدماء فيها من الفلسفة، مع تكريس ما توصل إليه الفكر الحديث من دراسات نفسية ومنهجية[3].

3.2. فيم يكون التجديد:

لا شك أن مشكلة التراث والمعاصرة في أدبنا ونقدنا ليست وليدة اليوم، وإنما هي نقطة جوهرية ومهمة، طفت على الساحة الأدبية عموما منذ أن كان فيه اطلاع على الإبداع الغربي في مجال النقد والمناهج الحديثة، فحاول نقادنا ومفكرونا رفد تراثنا بالجديد في هذا الميدان. ولعل في دعوة ابن قتيبة التي زامنت القرن الثالث هجري، ما يسوغ لهذا المفهوم وجودا وتجذرا في ثقافة الإنسان العربي القديم "فالله لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثا في عصره"[4].

إن الإنسان محكوم بظروف عصره ونمط حياته، فالذوق الأدبي والوعي لا شك يتبدلان مواكبة للمنظومة الفكرية، والنقدية، والبلاغية العربية القديمة في العصر الحديثولكن مع عدم إغفال مقولة أن "التراث ضروري بكل مقاييسه، لا من أجل تحقيق شرط التواصل بين الأزمنة... ولا من أجل إمكانات التقدم، ولكن من تحقيق الهوية والحفاظ على وجود الأمة بموازاة مع واقع رفع التحدي الحضاري الذي نعيشه"[5].

1.3.2. التجديد في المنهج:

1محمد عبد المنعم خفاجي،وعبد الرزاق شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، ط1،دار الجيل، بيروت، 1992م، ص184.
2محمد كريم الكواز، مرجع سابق، ص273.
3أحمد مطلوب، دراسات بلاغية، مرجع سابق، ص35.
4عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، مرجع سابق، ص7.
[5]عبد العزيز أنميرات، مناهج قراءة التراث في الفكر النهضوي العربي، ط1،مركز التأصيل والدراسات والبحوث، السعودية، 2013م، ص 40.

اصطفت مجموعة من الأسباب ساهمت في تكوين إشكالية المنهج المتبع في تدريس البلاغة العربية، وفي دراستها، وأمام ما عرفته الساحة النقدية الغربية من تطور في المناهج وفي المقولات اللغوية الحديثة، فقد ظهرت أصوات تدعو إلى تجاوز ما كان في البلاغة العربية من تقليدية، وضرورة استبدال ذلك بالمنهج الأسلوبي، لأنه الأكفأ في تحليل النصوص، واستجلاء مكامن الجمال فيها؛ على أن من النقاد من قارب بين الأسلوبية والبلاغة القديمة كمحمد عبد المطلب في كتابه(الأسلوب) فهو يرى بأن البلاغيين القدامى اجتهدوا في دراساتهم للأسلوب الفني دون الخطاب العادي، وأدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة هي مناط الاهتمام، ومجال البحث، ومركز الثقل، كما أن الاستثناءات التي ميزت عملهم من إغفالهم للجانب النفسي، والاجتماعي كجوانب مهمة في الأداء الفني فتح المجال للأسلوبية الحديثة "أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة"[1].

ولا شك أن إحلال المنهج الأسلوبي بهذه الطريقة لا ينفي البلاغة ويتجاوزها إطلاقا ذلك أن "الدارسين المحدثين يدركون صلاحية البلاغة القديمة للأسلبة الحديثة)[2]ويستندون في ذلك إلى التقاطع، والتقارب بين البلاغة والأسلوبية في مناح عدة، ومن بينها محور البحث وهو النص الأدبي، وهو ما جعل مفكرين من أمثال **فيرو** لا يُمايز بين مجال اشتغال كل من البلاغة والأسلوبية، فكل منهما فن للكتابة، وفن للتركيب"[3].

لقد تسارع خطر تحديث التراث النقدي بفعل استشراء مناهج النقد الغربي، التي رأت بلزوم استبدال طرائق الفحص والإشغال النقدي والبلاغي القديمة بأكثر من جديدة، وقد عثر هذا الوعي على ضالته المنشودة في ظل المناهج والاتجاهات اللسانية والنقدية الحديثة[4].

إن غاية ما تهدف إليه الأسلوبية أو البلاغة الجديدة –كما تسمى– هو تكريس الاهتمام بالجانب الجمالي والأدبي في الأعمال والإنتاجات الأدبية، تحقيقا لمعيار الوصفية في العمل ولا شك أن التراث النقدي العربي القديم يحتفظ لنا بمحاولات في هذا الباب مع عبد القاهر الجرجاني، ونزوعه هذا المنزع في اجتهاده، فالتقعيد والمعيارية هي من أكبر المؤرقات التي تعمل الأسلوبية الحديثة على انتزاعها من البلاغة الجديدة.

---

[1]أحمد الشايب، مصدر سابق، ص267.
[2]يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأمين، القاهرة، 1994م، ص18.
[3]منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.ط، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002م، ص67.
[4]أحمد رحيم كريم الخفاجي، التراث النقدي والتقويل الحداثي، رسالة دكتوراه، جامعة بابل، محرم 1430هـ- كانون الثاني 2009م، ص20.

لقد تغنى النقاد العرب بمحاولة قراءة التراث النقدي العربي بمناهج جديدة، حصّلوها من اطلاعهم، وهي مناهج غربية خالصة، على أن منهم من فسر الآراء النقدية العربية تفسيرا عربيا خالصا استنادا إلى لتراث العربي نفسه، ومنهم عبد الله الغذامي الذي يقول " وعلى الرغم من أن اختلاف الجرجاني سابق على دريدا، وبين الاثنين فروق جوهرية، إلا أنني قد وضعت الأخير في كامل اعتباري، وتركت دريدا يحضر ويغيب بحرية تامة أثناء تفكيري في المصطلح، وأثناء كتابتي عنه؛ ولعل الفصل الأول قد أخذ اعتبارات الاتفاق بين الاثنين من أجل استكشاف أبعاد الاصطلاح ومراميه، ولكن الأمر ينتهي بنا إلى القول بمفهوم الاختلاف عند الجرجاني بوصفه أساسا للنظر والتغيير أكثر من مجاراتها لـ: دريدا في ذلك، بل إنني عمدت في أكثر من موضع إلى تفسير دريدا تفسيرا يقربه م نالجرجاني، وبذلك يكون الاختلاف في هذا الباب مصطلحا جرجانيا خالصا، وإن لم يغفل، ولم يهمل دريدا "[1].

لا شك في أن ما استطاع العقل العربي أن ينتجه من مناهج لدراسة الإبداعات الأدبية كان ذا أثر واضح؛ لقد كان حلقة واصلة في تاريخ النقد والأدب العربي، ثم هو" واضح المعالم متميز القسمات، سليم الأساس لا يخشى أن تشوبه شوائب مغيرة، وتناله انحرافات مؤثرة"[2].

ولكن من ناحية ثانية فإن الكثير من البحوث التي قدمتها البلاغة العربية للصور والأشكال ما زالت مصدرا حيا جديرا بان يؤخذ في الحسبان في قسط وافر من الأسلوبية حيث "نجد مجموعة من الملاحظات والتعريفات التي لا يستطيع الباحث الأسلوبي الجاد أن يهملها بل عليه أن ينظمها ويعمقها على ضوء مناهجه الحديثة"[3].

2.3.2 التجديد في المصطلح:

لا شك أن العقل الغربي في مجال المصطلح قد قطع أشواطا متقدمة في الميدان، من خلال تخصيص مدارس خاصة لتعليم الطلاب المصطلح، وكذامحاولة حصرٍ لمفهومه وطبيعته، وحصرٍ لدلالته آخذا في الحسبانالمجال الذي يستخدم فيه؛ وإذا أخذنا مصطلح البديع مثلا في القديم، فهو يعني الجديد، والغريب، والبارع، والعجيب، وفهم القدماء لمصطلح البديع على تلك

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، 2005م، ص8.
[2] أمين الخولي، فن القول، مصدر سابق، ص106.
[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص178.

الصورة، يدخل المصطلح في دائرة التميز، ويجعله مقتصرا على الفنان المطبوع، فهو يحمل مرة مفهوم البلاغة، ومرة أخرى يحمل مفهوم التفرد بعينه " ومصطلح البديع قد يكون الأمر فيه أهون إذا ما قورن بمصطلحات خاصة بعلوم مثل: الفلسفة والمنطق فيصبح الحديث عن أنواع الدلالات المنطقية مثل التضمين والالتزام من نافلة القول، بل من المؤخر في الكلام تماما"[1].

ويأخذ مصطلح التناص الصدارة في قائمة المصطلحات الجديدة في عالم النقد، والذي استطاع من خلاله النقاد أن يُعبّروا عن مفهوم السرقات الشعرية كمصطلح قديم في التراث العربي؛ والتناص: كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، يكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتذاءً، وتكشيفًا، ونقلا، وتعميما [2].

لا شك أن مجال النقد الأدبي فيه من المصطلحات ما يصعب حصرها، ونحن إذ نقول بضرورة التجديد في المصطلحات، فنحن نقصد من ذلك تلك المصطلحات التي يكتنفها غموض في المفهوم والصياغة، والتي تتنازعها من ناحية المفهوم أطراف مختلفة، وإلاّ فإن التجديد إذا طال مصطلحات محورية كالتي أثارها الأستاذ عبد الملك بومنجل في كتابه: المصطلحات المحورية في النقد العربي، كمصطلحات مثل: النقد الشعري، التناص النص، البلاغة الشعرية، فأن ذلك يحمل من الاكراه على توجيه اتجاه الدلالة تضييقا وتوسيعا الشيء الكثير[3].

إن فكرة تجديد المصطلح ليس معناها أن يتفرد كل ناقد وكل مجتهد بمصطلح خاص به، ولا أن يكون للمصطلح الواحد مرادفات كثيرة، كما يحصل الآن مع مصطلح التناص intertextualité فهو يعني: تداخل النصوص النص الغائب، النص المهاجر...

إن ازدحام المصطلحات في الساحة النقدية، من جديد الوافد، هو نتيجة حتمية لواقع مفروض، ونحن إذ ننشد الثبات على التقليدي كمبدأ مقدم، من باب إكبار واعتراف بجهود قدمائنا، فلا نتبرم بقضية التجديد والتطور،فالحياة بمختلف مناحيها محكومة بنواميس كونية سائرة، تخضع لها الدلالات اللغوية على اعتبارها كائن حي متطور. يقول عبد الكريم جبلفي هذا السياق"التغيير الدلالي هو التغيير التدريجي الذي يُصيب دلالات الألفاظ بمرور الزمن، وتبدل

1بن عيسى بالطاهر، إشكالية تجديد البلاغة العربية - رؤية في المناهج وطرائق التعليم، المؤتمر الدولي الأول اللغة العربية ومواكبة العصر، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية 10-11/04/ 2012م، ص45.

2مصطفى بيس السعدي، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، د.ط،منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991م، ص1.

[3]ينظر:عبد المالك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقد العربي- بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة،ط1، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده،جامعة محمد لمين دباغين،2015م، ص60.

الحياة الإنسانية، فينقلها من طور إلى طور آخر، وقد غدا من البداهة في علم اللغة الحديث أن اللغة شأنها شأن الكائن الحي والظواهر الاجتماعية، تخضع لناموس التطور والتغيير"[1]؛ ويفترض على المتصدين لدراسة المصطلح وترجمته، أن تكون لهم خبرة ودراية بمفهوم المصطلح في لغته الأصلية، وإطلاع وخبرة موازية تخص اللغة المقابلة التي ينقل إليها الترجمة.

وهناك أمر آخر لا يقل خطورة عن مشكلة الترجمة، قد تتحمل مجامع اللغة العربية جزءا من المسؤولية تجاهه، وهو أمر تجاهل المصطلح النقدي، في مقابل الالتفاف حول المصطلحات المتصلة بالعلوم؛ ولا يكون هناك تفسير لهذه الظاهرة أقرب من التفسير القائل بحتمية مواكبة الراهن في مختلف المجالات ومنها الأدب ونقده.

لقد حاول أحمد مطلوب تقديم تفسيرات لهذه الظاهرة الغريبة والخطيرة في الآن نفسه ، معتبرا أن الفن الذي تسمح به الثقافة العربية القديمة يُعد بنكًا يعتمد عليه في استعارة المصطلحات، كما أن الموضوعية والعلمية التي يتمتع بها المصطلح الجديد جعلته محل إثراء من لدن النقاد العرب، يضاف إلى ذلك الرصيد الضخم من المصطلحات التي أنتجها النقاد العربفي وقت مبكر من التاريخ، واتفقوا حول معناها، وشاع استعمالها بين الناس بالإضافة إلى تأخر النقد في الساحة الثقافية والعلمية، وتقدم الدراسات إلى الأمام[2].

3.3.2.التجديد في الموضوع:

لا شك أن المحاولات التجديدية التي بادر بها المجتهدون الأوائل من أمثال أمين الخولي والشايب وغيرهم، كانت تهدف إلى التأسيس لطريقة ومنهج جديد للبلاغة العربية، لا تنفي جُهود السابقين في الميدان؛ ويُعتبر جهد أمين الخولي رائدا في المجال، حيث رأى تقسيم فن القول إلى ثلاثة أبواب هي: المباحث، والمقدمات، والبحوث، تدرس في الأول تعريف فن القول، وغايته، وصلته بغيره من الدراسات، وندرس في الثاني مقتبسات من القضايا النفسية التي تغنينا كثيرا في فهم الأدب وتذوقه، والإحساس بما فيه من روعة وجمال؛ ويرى الخولي أن البحوث

[1] عبد الكريم محمد حسن جبل، في علم الدلالة، ط1، دار المعرفة الجامعية، 2000م، ص33.
[2] ينظر: أحمد مطلوب، المصطلح النقدي بأرضه – معجم عربي عربي – ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2002م، ص10.

تقتحم البحث في الكلمة الواحدة من حيث هي عنصر لغوي، وما فيها من جمال، وجرس موسيقي له أثر في التفسير، وتقتحم البحث في الجملة ما يحدث فيها من تقديم وتأخير، وحذف وذكر، وإيجاز وإطناب، وتقتحم البحث في الفقرة وما فيها من فصل ووصل، وما تؤدي من صور، وتقتحم البحث في صورا لاستعارة، والكناية والرمز، والإيحاء، والتورية، ولهذا يكون علم المعاني بموضوعاته ضروري في دراسة الجملة، والفقرة، والنص، وعلم البديع يجب أن يأخذ مكانته اللازمة من اعتباره علما له مصطلحاته، أما علم البيان فهو علم مخصص لدراسة صور التغير الأدبي من تشبيه، وكناية ومجاز[1].

ولعل ما أفادنا به أنيس المقدسي في باب تجديد بعض موضوعات البلاغة، ما يدعو إلى إمعان النظر للاستفادة، فقد اقترح أبوابا جديدة تندرج عنها النصوص البلاغية حيث جاء تبويبه لها بطريقة منطقية لم يحملها اجتهاد القدماء كما يقول وهذه الأبواب هي :

- باب التعادل
- باب التواطؤ اللفظي
- باب التواطؤ المعنوي
- باب المغايرة
- باب الخروج عن المعتاد
- باب الإيماء إلى غرض[2].

ويندرج جهد أحمد الشايب في إطار رؤية منهجية جديدة للبلاغة، حينما ارتأى أن يندرج علم البلاغة في كتابين هما: الأسلوب، والفنون الأدبية " فالبلاغة العربية في حاجة إلى وضع علمي جديد يشمل هذه الأبواب والفنون، ويصل بينها وبين الطبيعة الإنسانية، وملابساتها الزمانية والمكانية فن يخدم الأدب، وأن الأدباء هم أول الناس بدرس البلاغة حتى يخلصوها من أساليب الفلاسفة ومذاهبهم وألغازهم"[3].

ومن الموضوعات التي أشار إليها النقاد المحدثون، والتي ينبغي أن تتقدم في الرتبة في إنتاجات البلاغة هي علم النفس؛ وكما هو معلوم فإن البلاغة تستهدف الأعمال الأدبية، بما فيها من

---

[1] بن عيسى بالطاهر، مرجع سابق، ص59.

[2] ينظر:منير محمد خليل ندا، التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، رسالة دكتوراه ، الدراسات العليا العربية، فرع الأدب، جامعة الملك عبد العزيز بمكة المكرمة، ص133.

[3] أحمد الشايب، مصدر سابق، ص28.

تصوير بياني وأساليب تحسينية معنوية ولفظية، والأدب هو تعبير عن تجربة نفسية وجودته على حد تعبير الجرجاني في مدى تأثير صوره في النفس المتذوقة، ولا بد من معرفة العمليات النفسية التي تهم في خلق الأدب وتذوقه[1].

لقد قدم الدكتور أحمد مطلوب في كتابه اتجاهات البلاغة العربية تصورا لما يجب أن يكون عليه موضوع البلاغة، فيجب التركيز على الناحية الأدبية، مع تخير الأمثلة الجيدة والخادمة الدرس البلاغي، سواء من القرآن الكريم، أو من الحديث النبوي الشريف، أو من جيد المنثور والمنظوم مع تحليلها بطريقة أدبية، يراعى فيها الجانب الجمالي والفني، متكئين على ما توصل إليه العقل في الجانب الفني، وبما يخدم الدرس فقط، حتى لا ندخل في مآزق سيطرة هذه العلوم على البلاغة العربية مرة أخرى[2].

إن التبويب الذي وضعه القدماء للبلاغة لا يفيد فائدة تامة على حد رأي أنيس المقدسي، ويقترح وضع ترتيب آخر يكون أقرب إلى واقع اللغة، وهذه المقاييس " لم توضع اعتباطا بل ترجع إلى اعتبارات نفسية عامة، وقد اهتم علماء العربية قديما بهذه المقاييس وتدارسوها في أقسامها الثلاثة: المعاني، البيان، والبديع، وافتنّ الشعراء والمنشدون في التأنق بصورها، على أن العلماء في توفرهم على درسها وشرحها لم يعنوا بتبويبها تبويبا منطقيا يعمل على الباحث فهم حقيقتها والرجوع إليها"[3].

إن حصر الكلام في الخبر والإنشاء في علم المعاني، هو من الأمور التي أركستْ بلاغتنا، ولم تجعلها تتطور، فحقيق أن نُلقي هذا التصنيف أملا في تخليص البلاغة من "هذه الأمور الغريبة، ونُخليها من كل ما يُثنيها عن أداء مهمتها، وهي نقد الكلام وإظهار ما فيه من روعة وجمال، وإسفاف وابتذال"[4].

---

[1] مازن المبارك، مرجع سابق، ص125.
2 أحمد مطلوب، مناهج بلاغية،مرجع سابق، ص25
3 أحمد مطلوب، دراسات بلاغية، مرجع سابق، ص93.
4 أحمد مطلوب، مناهج بلاغية، مرجع سابق، ص386.

ويذكر الأستاذ أحمد مطلوب أن من الأمور التي أنهكت علم البيان، والتي ليست من البلاغة في شيء هي تلك التقسيمات المنطقية والعقلية، مع إضافة أنواع أخرى قد تضاف إلى علم البديع مثل: القلب، والمبالغة، وأسلوب الحكيم[1].

إن البقاء في مجال الجملة مع تغيير فلسفات العلوم وإجراءات المناهج الحديثة، جعل البلاغة منكمشة على نفسها، بالية المقولات، لا تكاد تعنى بمتطلبات الإبداع الحديث، حتى كان الرأي السائد في البحوث التي عرضت هو البلاغة وتطورها وتاريخها.

لقد تعددت الاتجاهات الداعية لتجديد موضوع البلاغة، فالاتجاه النفسي يرى أصحابه أن تطوير البلاغة وتجديدها يكون بالتخفيف من القواعد، والتقليل من الخلافات بين أصحاب الآراء، ووصلها بالحياة والمجتمع، أما الاتجاه البياني الذي يعتبر امتدادا للاتجاه النفسي فهو يقوم على التناول الموضوعي لما يُراد فهمه من القرآن الكريم، بجمع ما في كتاب **الله** من سور وآيات في الموضوع المدروس، ومعرفة أسباب النزول، وأماكن نزول الآيات، والوقت الذي نزلت فيه، حيث يُعين ذلك على فهم ما حول النص، والاتجاه الأدبي الذي يعنى بتوثيق صلة البلاغة بالأدب على نحو ما كان عليه في أزهى عصورها[2].

4.3.2. التجديد في الوسائل:

لا شك أن ما أُقحمت فيه البلاغة العربية في العصور التي سبقت السّكّاكي قليلا، وفي من جاؤوا بعده في تلك المعيارية المفرطة، فتحولت البلاغة بعد خصبها إلى علم جاف وأصبح ذا ثلاث شعب لا تغني في إدراك الجمال، ولا تنفع في معرفة الأدب، هو ما حرك المجتهدين في الميدان بمحاولة فهم لتحقيق تلك الشواهد المعقدة، والطرائق التقليدية السائدة في محاولة لتخطيط طريقة نموذجية لتدريس البلاغة العربية، من اعتبار أن البلاغة فن ضروري خصوصا للتلاميذ والطلاب في المدارس، ومن اعتبارها فنا وعلما في نفس الآن. ولعل القدماء أنفسهم قد

1المرجع نفسه، ص307.

2محمد عبد العليم الدسوقي، موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة. دراسة وموازنة، د.ط، دار اليسر، القاهرة، د.ت.، ص19.

أشاروا إلى ضرورة توفر مجموعة من الوسائل حتى تنتج البلاغة فمن "تمام آلات البلاغة التوسع في معرفة المقامات، وما يصلح في كل واحد منها من الكلام"[1].

ويُورد الأستاذ خليل ندا في أطروحته المعنونة بالتجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، افتراضا ورأيا جديدا في تدريس البلاغة العربية ويرى ذلك في:

- ✓ هجر الأساليب المنطقية الفلسفية، وترك التعريفات السلبية ومحترزاتها والاكتفاء بوضع الضروري منها في الهامش.
- ✓ جعل العناصر الثلاثة الوضوح، والقوة، والجمال أساس البلاغة وجه عام.
- ✓ استعمال الطريقة الكلية في تطبيق هذه العناصر، فنبدأ بالنص، وننتهي بالجملة والكلمة.
- ✓ مزج القاعد البلاغية المبسطة بالتطبيق الشفوي والتحريري، ويكون التقدير ووضع الدرجات على أساس الأداء الفني لا التحصيل القاعدي[2].

وقد أشرنا – فيما سبق– مع محمد عبد المطلب الذي نبه إلى ضرورة الرجوع إلى القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والجيد من كلام العرب لاستخراج الشواهد بغاية الابتعاد عن الوحشي من الألفاظ والتعابير"ولإرسال الطريقة الصحيحة في ذوات الطلاب تكريسا للنظرة الشمولية لديهم في تناول النصوص"[3].

إن البلاغة العربية ليست مادة دراسية تقوم على التصورات المنطقية، بقدر ما هي فن أدبي قوامه الذوق السليم والإحساس الصافي اللذان متى ما توفرا للطالب فإنه يستطيع أن يُقوِّم هذا العمل من الناحية الأدبية، والنفسية، والاجتماعية ليكتسب زمام هذا الفن.

ويرصد الأستاذ بن عيسى بالطاهر مؤاخذات على بعض الإضافات الغير مهمة في الدرس البلاغي، لأن التركيز عليها غير مهم، وليس ذا فائدة تذكر"فما فائدة تعريف الاستعارة، وتقسيماتها المختلفة دون ملاحظة ما تؤديه الاستعارة من وظيفة إبلاغية وجمالية فلا حاجة إلى التركيز على مصطلحاتها مثل: الاستعارة التصريحية والمكنية، وغيرهما لأن ذهن المتلقي

1أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، مرجع سابق، ص27.
2منير محمد خليل ندا، مرجع سابق،ص413.
3عبد الرحمان الهاشمي وفائزة العزاوي، تدريس البلاغة العربية رؤية تطبيقية محوسبة، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2005م، ص18.

ينشغل بها لا محالة، وتضيع عليه فرصة فهم الاستعارة ووظيفتها في أداء المعنى، ودورها في الارتقاء بالأسلوب الأدبي، كما يفضل الربط بين الوحدات البلاغية"[1].

إن التذوق الأدبي لدى الطالب لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كانت فيه استجابة وتأثر بنواحي الجمال الفني في النصوص، وهذا لا يتأتى للطالب ما لم يكن مزودا بمهارة القراءة والفهم، والتأويل، واستقراء ما يقصد من وراء الأداءات اللغوية، وغير اللغوية.

ومن الوسائل الأخرى، والتي لعبت دورا كبيرا في تدريس البلاغة هي المثاقفة، من خلال التحاور بين المعلم والمتعلم، لأنها "تُتيح الحرية للمتعلم بوصفه محورا للعملية التعليمية التعلمية، فهي تهتم بميول المتعلمين، وطموحاتهم، واتجاهاتهم، ورغباتهم... وهي تركز على مفهوم الفلسفة التربوية، التي تؤكد أن التعلم الحقيقي عن طريق عملية المشاركة والمساهمة الجادة من المتعلم"[2].

إن البلاغة العربية لا يمكن أن تتطور ما لم تكن هناك أداة مدرسية في شكل معاجم يقوم عليها أهل الاختصاص وأصحاب الباع الطويل في الميدان، تحتوي على المهارات والطرائق التدريسية، وأساليبها، وتُكيّفُ حسب المستوى وحسب المهارة المطلوب تحقيقها.

ولعل ما يمكن أن يستثمر في مجال تعليم البلاغة الحاسب الآلي أو الكمبيوتر، كأحد التقنيات الحديثة التي أنتجها العقل البشري في القرن الماضي، وأصبح يدخل في كل المجالات والميادين، وهو من الوسائل التي أدت "إلى تحسين أساليب تعليم اللغة العربية وحازت اهتمام الطلاب، وشجعتهم على تحسين مهارتهم اللغوية"[3].

ومن الوسائل التي يمكن أن ترقى بالبلاغة العربية، والتي يعتبرها الكثير خادمة لها علوم مثل: علم النفس، ولعل تنبيه الشيخ أمين الخولي لضرورة الاهتمام بهذا العلم كان في محله، فقد رأى أن تقوم بين يدي الدرس البلاغي مقدمة نفسية، تدرس فيها القوى الإنسانية وصلة

[1] بن عيسى بالطاهر، مرجع سابق، ص64.
[2] سعاد عبد الكريم الوافي، طرائق تدريس الأدب والبلاغة والتعبير بين التنظير والتطبيق، ط1، دار الشروق، 2004م، ص 59.
[3] بن عيسى بالطاهر، مرجع سابق، ص56.

بعضها ببعض، واتصالهذه القوى المختلفة بالعمل الفني، ومدى تأثيرها فيه، والحياة الوجدانية بمقوماتها، وأغراضها، وصلتها بجوانب الحياة الأخرى[1].

[1]ينظر: أمين الخولي، مناهج تجديد في البلاغة والتفسير والأدب، مصدر سابق، ص93.

المبحث الثالث:

دعوات لتجديد الدرس البلاغي العربي

3. دعوات لتجديد الدرس البلاغي العربي:

1.3. منهج جديد برؤية تقليدية كتاب فن القول لأمين الخولي*:

فرضت المذاهب الأدبية الكثيرة والمتنوعة التي حفل بها العصر الحديث، والتي حملت مفاهيم بلاغية متنوعة نوعا من الطوق على محاولات التجديد في العصر الحديث بالنسبة للتفكير البلاغي العربي، ولم يستطع إزاءها مجتهدونا رسم مسار لهم في خضم هذا التزاحم المنهجي الهائل؛ فمن معتنق لمذهب أنصار المضمون وتقديم للأدب،إلى مُغازل لفكرة الشكل، ونوع ثالث راح يخلط ويزاوج بين التيارين، كل ذلك في سبيل وضع مسار لدرسنا البلاغي العربي؛لكن الحق أن تلك المحاولات لم تستطع الخروج عن المنهج والطريقة التي رسمها السكاكي في القرن السابع الهجري، وبقيت تدور في فلكه فقط.

ولا شك أن الأصوات التي ارتفعت وعلت منادية بتجديد البلاغة العربية، هي أصوات حركتها غريزة فطرية متجذرة في النفس البشرية الطامحة للتجاوز والتجديد. يقول فتحي خليل "كل شيء في الدنيا يخضع لناموس التطور، وسنة التحول، ومن ذلك العلوم والمعارف والثقافات، والفنون... وتراثنا البلاغي من هذا الناموس التطوري الذي هو أمر طبيعي وشيء ضروري لاستمرار الحياة وبقاء الكون"[1].

إن الجفاف والجمود الذي ميز الدرس البلاغي العربي، وما أصبح يتخبط فيه من تعقيد وتكرار، هو ما حرك أمثال أمين الخولي لمحاولة الضرب بسهم في الموضوع، عندما أشار إلى وقوف البلاغة العربية عند حدود الجملة، متناسية النص الأدبي أو القطعة الكاملة[2]

لقد استفاد أمين الخولي– من خلال تنقيبه في التراث العربي جيدا – من أفكار سابقيه، من خلال دراسة ظروف نشأة البلاغة العربية،فوجد أن هناك مدرستين للبلاغة العربية تسمى

*ولد أمين الخولي في أوّل مايو سنة 1895 بقرية شوشاي في مركز أشمون بمحافظة المنوفية، اختير سنة 1928 ليدرّس بقسم اللغة العربيّة بكلّيّة الآداب بجامعة فؤاد الأوّل، 1953 تعيينه مستشارًا لدار الكتب، وشغل أيضًا منصب مدير عام للثقافة، وإثر تقاعده عام 1955 اختير عضوًا بمجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، توفّي الشيخ أمين الخولي في التاسع من مارس سنة 1966 ودفن بقريته شوشاي.

[1] فتحي فريد، المدخل إلى دراسة البلاغة، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1978م، ص2.

[2] ينظر: أمين الخولي، فن القول، مصدر سابق، ص97.

الأولى المدرسة الكلامية، وهي تضم أبحاث علماء الكلام والفلاسفة وهي ذات أصول أعجمية، والثانية المدرسة الأدبية، وتضم جهود الأدباء والنقاد ومتذوقي الفن[1].

لقد حفل كل من كتاب مناهج تجديد في النحو والبلاغة، وكتاب التفسير والأدب، وكتاب فن القول، وكتاب البلاغة والفلسفة، والبلاغة وعلم النفس لأمين الخولي برؤيته البلاغية، فضمنها أخص ما يمكن أن يسمو بالدرس البلاغي نحو عالم أرحب وأوسع، لا يخرج عن كنف المنهج الأدبي الفني.

وتعامل أمين الخولي مع التراث البلاغي العربي، وكذلك النقدي بنوع من الأدب إن صح التعبير، عندما كان مستمعا جيدا، ومحاورا موضوعيا، وموازنا صادقا. يقول"مضيت في هذا الدرس المتأني أمس مسائل البلاغة مسّاً رقيقا، جريئا معا، أقابل فيه القديم بالجديد، فأنقد القديم، وأنفي بحثه، ولأضم تسميته إلى صالح الجديد"[2].

لقد كان أمين الخولي يهدف إلى ضم البلاغة للمنهج الأدبي الفني، من خلال تبني وتجديد، وإحياء رؤى وأفكار المدرسة الأدبية الأولى، ولعل ذلك كفيل بتخليص البلاغة العربية من آثار الجمود والتحجر الذي لازمها،خصوصا لما اتجهت نحو محاولة التقعيد والالتزام بقيود الحدود والتعريفات، مع تجاهل الفنية والجمالية التي تتضح بها النصوص الأدبية، حيث يقول "بدأت أشتغل بدرس البلاغة، وما البلاغة إلا البحث عن جمال القول كيف، وبم يكون؟ وهل البلاغة هي روح الأدب؟ والأدب جسمها ومادتها: تعلم صنعه وتبصر بنقده، وقد نظرت فغدا هذا الدرس الذي يعلم القول الأجمل الكلام الأفضل ويصدر أحكاما وجدانية بنصيب القول من الحسن، قد رده الأقدمون في العربية، ضربا من الحكم العقلي المنطقي النظري بالصواب والخطأ، فأخلوه في تناوله، ودرسه بالمنهج الفني إخلالا صارخا، فشاعت فيهم دراسته– أروج ما شاعت–بأساليب فلسفية، عقلية، منطقية وكلامية. فكانت محاولتي في سبيل البلاغة متجهة إلى تخليص البلاغة من براثن تلك الفلسفة، وإبعادها عن الميدان النظري، والتناول العقلي، وإقرارها في ساحة الفن وباحة الوجدان، والأخذ في درسها بأسباب الحكم الفني ... وبعبارة أخص كانت محاولتي الأولى في سبيل البلاغة هي تحقيق فنية البلاغة"[3]

---

[1]ينظر: محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح والنشأة والتجديد، مرجع سابق، ص273.
[2]أمين الخولي، فن القول، مصدر سابق، ص227.
[3]أمين الخولي، مناهج تجديد في البلاغة والتفسير والأدب، مصدر سابق، ص323.

لا شك أن القارئ لكلام أمين الخولي، هذا يدرك جيدا الرؤية الصريحة والواضحة له في دعوته لتجديد البلاغة العربية ضمن مسارين، وغرضين قريب وبعيد على حد تعبير الكواز في كتابه البلاغة والنقد "فالغرض القريب هو تسهيل دراسة المواد الأدبية وتوفير ما يبذل فيها من جهد ووقت ... وأما الغرض البعيد فهو أن تكون هذه الدراسات الأدبية مادة من مواد النهوض الاجتماعي، تتصل بمشاعر الأمة، وترضي كرامتها الشخصية، وتساير حاجتها الفنية المتجددة"[1].

ويقترح أمين الخولي في كتابه فن القول منهجا جديدا للبلاغة العربية، من خلال تقسيم مباحثها إلى: مبادئ، ومقدمات، وأبحاث.

فبالنسبة للمبادئ يتم فيها تناول فن القول بالتعريف، مع إبراز صلته بالدراسات الأخرى من أدب، ونقد أدبي، وتاريخ أدب[2].

أما المقدمات فهي نوعان: فنية،ونفسية.

فالمقدمة الفنية تتناول الفن،وحقيقته، وعلاقته بالمعارف الإنسانية كالفلسفة، والعلم والجمال، وقبسات من علم الجمال، وعن بيانه، وفيم يكون؟ وبم يقدر؟ والآراء في ذلك قديما وحديثا[3].

أما المقدمة النفسية، فتتناول القوى الإنسانية المختلفة، وصلة بعضها ببعض، مع إبراز أهم الآراء فيها بين القدماء والمحدثين، وكيفية تأثير هذه القوى، وتفاعلها، واتصالها مع العمل الفني[4]؛ ويلحق أمين الخولي الحياة الوجدانية العاطفية، ومقوماتها، وأغراضها،وصلة المشاعر والعواطف بالعمل الأدبي بالمقدمة النفسية، ولا يفصل الخولي في هذه النقطة ويترك أمر التوسع فيها لأهل الاختصاص من علماء النفس[5].

والقسم الثالث من مباحث فن القول، خصصه الخولي للأبحاث التي اعتبرها لب الدرس وصميمه، ولم يتقيد فيها بالتقسيم القديم المعروف، ولا ابتدأها من بدئه، ولا انتهى فيها من حيث

---

[1] محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح والنشأة والتجديد، مرجع سابق، ص273- 274.
[2] ينظر:أمين الخولي، فن القول، مصدر سابق، ص272.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص272.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص272-273
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص273.

نهاية ذلك التقسيم القديم؛ على أنه بحث الألفاظ، والمعاني من اعتبار أنها عنصر العمل الأدبي، ثم الكلمة، فالجملة، فالفقرة، ثم الصور البيانية، فالقطعة الأدبية فالأساليب، ففنون الشعر والنثر...[1].

وبسط أمين الخولي آراءه التجديدية من خلال دعوته الصريحة إلى حذف المباحث الفلسفية، التي أضفت عليها نوعا من التعقيد والجمود، مع محاولة تقريبها أكثر من الحياة. وحسب أمين الخولي فإن لها أثرا بالغا في الحياة، لاتصالها بمشاعر الأمة، ودخولها في تلبية حاجاتها الشخصية، والفنية المتجددة.

إن أمين الخولي عندما رفع شعار التجديد، فهو لم يتنكر للقديم، ولم يغض الطرف عنه إطلاقا، بل نجده يكرس فكرة الإخلاص للقديم، وتلمّس مواطن الحسن والخير فيه، خصوصا ما تعلق بفكرة وصل البلاغة العربية بالحياة الأدبية، في سعي لتمييز جيد الكلام من رديئه خدمة للفنون القولية[2].

لقد نبه أمين الخولي لتغييب المعاني في دراسات المتقدمين، واقتصارهم على الألفاظ، وأشار إلى ضرورة إفراد علم المعاني بمباحث مستقلة، على اعتبار أن المعاني روح الفن القولي، تنبئ عن ثقافة الأديب، وشخصيته[3].

إن في إخضاع البلاغة العربية للمنهج الأدبي الفني مزية لإحياء منهج بحث رسوم المدرسة الأدبية الأولى، وآثارها، وكتبها، وبهذا نحتكم إلى كل ما في دراسة الفنون من أساليب مجربة، ومناهج مستخدمة، ونهمل بتاتا تلك الدراسة الفلسفية المستعجمة[4].

ضرورة توسيع النظرة في العمل الأدبي والإبداع، وتجاوز قصر الدرس البلاغي على الجملة الذي كان شائعا عند الأوائل، مع لبقية مكونات النص، ومده ليشمل الفقرة إلى القطعة سواء من الشعر أو من النثر، ويتم بذلك بحث الأسلوب، وتحديد خصائصه، ومميزاته ورصد أنواعه[5].

---

[1] أمين الخولي، فن القول، مصدر سابق، ص272.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص230. و محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح والنشأة والتجديد، مرجع سابق، ص274.
[3] ينظر: أمين الخولي، فن القول، مصدر سابق، ص240-241.
[4] ينظر: أمين الخولي، مناهج تجديد في البلاغة والتفسير والأدب، مصدر سابق، ص266.
[5] ينظر :محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح والنشأة والتجديد، مرجع سابق،ص274.

تطعيم البلاغة العربية بمقدمتين فنية ونفسية، كل واحدة منهما تؤدي دورها خدمة للبلاغة، وفي ذلك يقول الخولي " نظُم إلى البلاغة مقدمة في طبيعة الفن، ونشأته، وغايته ومقدمة نفسية لأنا نريد وصل البلاغة بالحياة، فنعرف الدارسين بالقوى الإنسانية ذات الأثر في صياغته الأدبية كالوجدان، والذوق، والخيال، مع الإلمام بالعواطف الإنسانية التي هي مادة المعاني الأدبية"[1] .

إن البلاغة كغيرها من العلوم الأخرى والفنون، لا تخرج عن ناموس المسايرة والمواكبة للراهن، والمعاصر، فلا بيد لها أن تسير في الركب الثقافي والحضاري بمفاهيمه المختلفة، وأذواقه الحديثة، وما استجدّ من الأنواع الأدبية، والتي تختلف – من دون شك – عن الأجناس والأنواع الأدبية القديمة؛ لذلك وجب على البلاغة العربية أن تحاكي ما توصلت إليه الثقافة، من رقي علمي، وذوق فني في بعض الفنون العصرية المكملة، والضرورية كالموسيقى مثلا[2].

لقد نبه أمين الخولي إلى ضرورة إلغاء التقسيم الثلاثي للبلاغة العربية (معاني بيان وبديع) فيكفي أن يشمل الدرس البلاغي الألفاظ والمعاني، ويشمل الجملة، واللفظة المفردة ويجاوزها إلى الفقرة، والقطعة الأدبية[3].

كما أشار أمين الخولي إلى ضرورة إزالة الاضطراب الناجم عن عدم تمثل الأقدمين – ولا سيما المتكلمين – للمنهج البلاغي القديم[4]، وإبعاد الأبحاث التي أقحمها في البلاغة اضطراب المنهج، واختلاف المنهج[5].

إن التجديد عند الشيخ أمين الخولي، ليس لمجرد التجديد وفقط "وليس فوضى، ولا انطلاق من لاشيء، ولكنكما قال الشيخ أمين الخولي – وردد أكثر من مرة – أول التجديد قتل القديم فهما"[6].

ففهم أمين الخولي– كما فهم غيره – أن البلاغة العربية ما انفكت تتخبط في براثن الفلسفة والمنطق، التي أوقفت قطار رحلتها، وأدخلتها في متاهات الحدود، والاقيسة والتعاريف التي هي

[1]أمين الخولي، البلاغة دائرة المعارف الإسلامية ترجمة إبراهيم خورشيد وآخرون، ط1، دار الشعب القاهرة، 1933م، ص83.
[2]ينظر: أمين الخولي، فن القول، مصدر سابق، ص268.
[3]ينظر: محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح والنشأة والتجديد، مرجع سابق، ص275.
[4]ينظر: أمين الخولي، فن القول، مصدر سابق، ص247
[5]ينظر: المصدر نفسه، ص249.
[6]منير محمد خليل ندا، التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، رسالة دكتوراه، مرجع سابق، ص81

من خصائص ومميزات علوم أخرى، لا تحفل بالفنية والذوق الراقي وتتبرم بالوظيفة النفسية في الإبداع، والتحليل؛ وما الأدب إلا ذوق وأحاسيس.

إن من حق أمين الخولي علينا أن ننوه بالمجهود المبذول من لدنه، في محاولة تجديد الدرس البلاغي العربي، ولكن الحق أن رؤيته ومحاولته ظلت مجرد نظرية افتقدت للتطبيق والممارسة العقلية "وذهبت أصداؤها مع الأيام"[1].

فلم تستطع آلة أمين الخولي نقب جدار سميك، وصرح صلب شُيّد على مر العصور، بأسمك اللبنات، وترسخت مفاهيمه، فتغلغلت في أفهام الكثير من المهتمين بالموضوع، والمشتغلين به.

2.3 محاولة بناء البلاغة على القيمة الفنية والابتكار كتاب الأسلوب لأحمد الشايب:

حمل أحمد الشايب* – كغيره من أبناء هذه الأمة – على عاتقه مسؤولية محاولة وضع منهج جديد للبلاغة العربية، من خلال كتابه الأسلوب، باسطا الفكرة في محدودية الفكر النظري الذي طبع جهود السابقين، من خلال تقسيم البلاغة العربية إلى ثلاثة علوم هي: المعاني والبيان والبديع؛ وعلى أهمية هذا التقسيم، وإحاطته بجملة غير قليلة من خصائص الفن القولي كالجملة، والصورة، وما تحويانه من ألوان بيانية وبديعية، إلا أن أحمد الشايب رأى أن هذا التقسيم، وهذا النظر فيه قصور، وعدم كفاية في جعل البلاغة العربية مواكبة للتطور الذي لحق الحركة الأدبية، وأساليبها التعبيرية، وفي ذلك يقول " أُريد في هذه المقدمات أن أبين في إجمال هذا المنهج الجديد لعلم البلاغة العربية، وهو منهج أجملته في كتاب الأسلوب منذ ظهرت طبعته الأولى في سنة 1939، ودرّسته في كلية الآداب، ودار العلوم بجامعة القاهرة"[2].

وعلم البلاغة حسب أحمد الشايب يدخل ضمن بابين أو كتابين؛ ويعتمد الأسلوب في الباب الأول على علوم الصوت، والنص والموسيقى، وكلها تدخل في إطار تقويم الأسلوب من

---

[1] محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح والنشأة والتجديد، مرجع سابق، ص276.

*أحمد محمد الشايب، ولد بمدينة شبرا بوخوم (مركز قويسنا – محافظة المنوفي – مصر) وتوفي في القاهرة. قضى حياته في مصر، أنهى تعليمه العام ثم التحق بمدرسة دار العلوم بالقاهرة، وتخرج منها سنة 1918م، بدأ حياته العلمية سنة 1919م مدرسا بمدرسة بنها لابتدائية، ثن انتقل في سنة 1922م إلى القاهرة وعمل بمدرسة الحسينية الابتدائية، وعمل مدرسا للغة العربية بمدرسة العباسية الثانوية حتى سنة 1929، ثم انتقل للتدريس بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول وتدرج في عمله إلى أن أصبح وكيلا للكلية.

[2] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص3.

اعتباره صورة فنية أدبية، فتتطرق للحروف، والكلمات، والجمل والصور، والفقرات، والعبارات وتحمل ضمن اهتماماتها المعاني، والبيان، والبديع؛ فيما يختص الباب الثاني بدراسة الفنون الأدبية، وقوانينها شعرا أو نثرا، ويدرس أصول المقالة والخطابة، والرسالة، والجدل، والوصف، والرثاء، والصنعة، والملحة ...

ولما يتحدث أحمد الشايب عن موقع البلاغة بين العلوم الأدبية، فهو يبدأ ذلك بوضع مفهوم للغة العامية وهي: "لغة الحياة العامة، والتعاون الاجتماعي اللازم لسير الحياة السريعة، ونظامها المطرد الشامل"[1].

أمّا اللغة الفصحى فهي التي سلمت من شوائب الأخطاء اللفظية، وهي لغة الأدب الرسمي " يعتمد عليها الكتاب حين يريدون التعبير عن الأفكار، أو تصوير الشعور..."[2].

ويمنح أحمد الشايب الأسبقية للإنشاء الأدبي على التقويم المضطلع به النقد في رصد علاقة البلاغة بالنقد؛فالبلاغة "تُعنى بالأسلوب فهي – كذلك– تفرض أن الكاتب لديه ما يود أن يقوله، أو يكتبه من المعاني والأفكار ... ولكن النقد يتناول الاثنين: المعاني والأساليب فيسأل عن صحة المعاني، وقيمتها، ومقدار آثارها في القراء أو السامعين"[3].

والمُلاحظ أن أحمد الشايب لم يخرج في تعريفه للبلاغة عن المشهور الشائع من تعاريف السابقين لها، وجاء في كتابه الأسلوب إن البلاغة "لغة تُنبئُ عن الوصول والانتهاء يقال: بلغ فلان مراده إذا وصل إليه، وبلغ الركب المدينة إذا انتهى إليها. واصطلاحا: تكون وصفا للكلام، والمتكلم؛ فبلاغة الكلام مطابقة لمقتضى الحال، وهو الأمر الداعي للمتكلم إلى أن يميز كلامه بميزة مقتضى الحال"[4].

إن البلاغة حسب أحمد الشايب تستلزم الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى المقصود بالإضافة إلى تمييز الكلام الفصيح من غيره، حتى تضمن سلامة العبارة من الخطأ.

---

[1] المصدر نفسه، ص11.
[2] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص11.
[3] مصطفى الصاوي الجويني،الفكر البلاغي الحديث، ط1، دار المعرفة الجامعية، 1999م، ص36.
[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص19.

ويورد أحمد الشايب تعريفا للبلاغة من لدن جينونج genung وهو "البلاغة فن تصنيف الكلام المناسب للموضوع، وللحالة على حاجة القارئ، أو السامع"[1].

وتخرج البلاغة بغايتها حسب أحمد الشايب من دائرة الفكر إلى قوى أخرى نفسية تضطلع البلاغة بمسؤولية تقنينها، وتهذيبها، والتي كانت محل تجاهل من طرف الدراسات النظرية السابقة " فليس المراد من الكلام وقفا على تغذية الفكر وحده، فهناك قوى نفسية أخرى تعنى البلاغة بها لتغذيتها وتهذيبها، ومن ذلك قوة الانفعال، وقوة الإدراك"[2].

ولا تستغني البلاغة في نظر أحمد الشايب عن بعض العلوم المساعدة لها، وهذا من الناحية الفنية "فيجب أن يقوم كل منها بواجب الإنشاء البليغ، ثم يتقدم الفن البلاغي بعد ذلك ليتم ما عليه من حسن التعبير، ومطابقته لمقتضى الحال، وأهم هذه العلوم اثنان هما: النحو والمنطق"[3].

ويضطلع النحو بمهمة تقويم الجمل من الناحية التركيبية دون الأخذ في الحسبان جانب مقتضى الحال الذي يتركه النحو للبلاغة، والبلاغة تستلزم أمرين اثنين هما: الصواب النحوي، والجمال والملائمة لأذواق المخاطبين، أما المنطق فوظيفته توفير الأفكار الصحيحة بصرف النظر عن مستواها التعبيري فهو"يُعلمنا طرق التفكير الصحيح، ويشرح لنا خواص الفكرة الصحيحة في ذاتها، لا يعنيه بعد ذلك أكانت مفهومة لنا أم لا"[4].

إن وظيفة البلاغة إزاء ما يتوفر هي ضبط الأفكار والمعلومات حتى لا تخرج عن باب الصحة، مع عرضها عرضا ملائما يُراعي حالة المخاطب.

ووقف أحمد الشايب عن التموضع الذي تحتله البلاغة بين العلم والفن، وعرّف العلم بأنه: دراسة قواعد البلاغة، ومسائلها دراسة نظرية منظمة فهو "يدرس علم البلاغة، كما يدرس مواضع الفصل والوصل، وقوانين التشبيه والمجاز، وأصول الخطابة، والرواية والوصف ..."[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص20.
[2] المصدر نفسه، ص21.
[3] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص27.
[4] المصدر نفسه، ص28.
[5] المصدر نفسه، ص30.

وهو لما يطبق "هذه القواعد بطريقة علمية يُنشئ الكلام البليغ، فهو يُعالج فن البلاغة كأن يرتجل الخطابة، أو يكتب القصة، ويبدع الوصف"[1].

والبلاغة حسب أحمد الشايب يُمكن نسبتها إلى الأدب في مفهومه الخاص، من خلال النصوص المتميزة شعرا ونثرا، كما يمكن نسبتها إليه من اعتبارها تبحث علاقة الإنسان بزمكانه، وعلاقات الأفراد ببعضهم كالتاريخ، والجغرافيا ، والقانون، والاجتماع[2].

ويطرح أحمد الشايب من خلال حديثه السؤال التالي: ألا يستطيع الإنسان أن يكون بليغا دون أن يدرس قواعد البلاغة، في محاولة لتفسير فائدة الدراسة النظرية؛ وفي إطار إجابته عن هذا السؤال فهو لم ينف ما قد يكون لدى بعض الموهوبين من فنيات واستعدادات فطرية لإنشاء أدب جميل ولكنه– من جهة ثانية – كرس الإطلاع والاكتساب الذي يهذب من جهته، ويصقل إبداع الإنسان فالبلاغة "تحوي من هذه الناحية التطبيقية التي تبدو واضحة في الملائمة بين الكلام وبين حاجة القارئ، أو السامع في هذه الأحوال المتباينة"[3].

وللبلاغة هدف تسعى لتحقيقه مثلها مثل بقية الصناعات الأخرى "فإذا كانت غاية الصناعات النفع المادي، وكسب المال، فذلك يمكن توافره في الفن البلاغي"[4].

لقد دافع أحمد الشايب عن البلاغة – من خلال تكريسها كأحد الفنون الرائعة والتصويرية – فهي "أشد ما تكون صلة بالفن الجميل، لأنها في الحقيقة أحد هذه الفنون كالرسم، والتصوير، والموسيقى والنفس، ونستطيع هنا أن نذكر بعض نقط المشابهة بين البلاغة وسائر هذه الفنون"[5].

ويتحدث أحمد الشايب عن القدرة على التعبير الجميل، من اعتبارها هبة طبيعية مثل باقي حواس الإنسان الأخرى، وتزيد هذه الموهبة قوة بالعقل فـ "طالب البلاغة كغيره من طلاب الفنون الأخرى، لا يكتفي بهذه الموهبة الطبيعية، بل يحاول دائما صقلها، وتهذيبها وترقيتها لتقوى"[6].

---

[1] المصدر نفسه، ص30.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص30.
[3] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص32.
[4] المصدر نفسه، ص32.
[5] المصدر نفسه، ص33.
[6] المصدر نفسه، ص33.

ولا بدّ بدءاً في تحديد موضوع البلاغة حسب الشايب العودة إلى أهم خواصها وهي "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[1]؛ "هذا الاشتراط يُحيلنا إلى الإجابة عن السؤالين الآتيين: ماذا نقول؟ وكيف نقول؟ وللإجابة عن السؤال الأول نتناول القواعد الخاصة بمادة الكلام، من حيث موضوعاته، وأفكاره، وعواطفه وأخيلته، كما أن الإجابة عن السؤال الثاني تقوم على طريقة التعبير عن هذه المادة وأدائها"[2].

ويحصر أحمد الشايب موضوع البلاغة في بابين أو كتابين هما: الأسلوب والفنون الأدبية؛ ففي باب الأسلوب يدرس الأسلوب من خلال القواعد التي توصل الكلام إلى درجة البلاغة والوضوح، ومن ثم التأثير من خلال دراسة "الكلمة والصورة، والجملة، والعبارة والأسلوب من حيث أنواعه، وعناصره، وصفاته، ومقوماته، وموسيقاه"[3]؛ كما توضع في هذا القسم البلاغة العربية"فعلم المعاني يدخل كله في بحث الجملة، وعلم البيان، وأغلب البديع يدخل في باب الصورة، وتبقى المباحث الأخرى مهملة"[4].

والفنون الأدبية تتم فيها دراسة ما يستلزمه كل فن من الفنون، كالقصة، والمقالة والوصف، والرسالة "وتسمى قسم الابتكار، وهنا تدرس مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها، وما يلاءم كل فن من الفنون الأدبية، وقواعد هذه الفنون"[5].

قد يُفهم من كلام أحمد الشايب إعابته عن البلاغة العربية تركيزها على الناحية الشكلية، أو الأسلوبية دون الاهتمام بقيمة الفكرة، على أنه سجل تناقضا بين أبحاث البلاغة كما حملتها الكتب العربية الأخيرة، وبين موضوعها كما يجب أن يكون في نقاط أربع:

1/ إن نصف البلاغة النظرية مفقود في اللغة، أكثره في قسم الفنون الأدبية، وباقيه في باب الأسلوب.

2/ إن شطرا من الأسلوب قد درس تحت عنوان المعاني، والبيان، والبديع، وهو شطر على خطورته يعوزه التنسيق.

---

[1] المصدر نفسه، ص36.
[2] المصدر نفسه ، ص36.
[3] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص37.
[4] المصدر نفسه، ص37.
[5] المصدر نفسه، ص38.

3/ إن البلاغة العربية في حاجة إلى وضع علمي جديد، يشمل هذه الأبواب والفنون التي أشرنا إليها، ويصل بينها وبين الطبيعة الإنسانية، لملامستها الزمانية، والمكانية حتى يخدم الأدب.

4/ إن الأدباء هم أولى الناس بدراسة البلاغة، حتى يخلصونها من أساليب الفلاسفة ومذاهبهم، وألغازهم؛ فذلك هو الذي أفسد بلاغتنا، وحولها بحوثا لفظية عقيمة أشبه بالرياضة والكيمياء[1].

ولعل أحمد الشايب كان أكثر حذرا في مسألة حدِّ الأسلوب، فقد نبّه إلى ما قد يخرج إليه معنى الأسلوب في نظر الناس من قصره على الجانب اللفظي المتمثل في الكلمات والجمل، والعبارات، بل قد يقتصر على الأدب دون غيره من الفنون، ولكنه يرى أن الأسلوب "معاني مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان، أو يجري به القلم"[2].

أما الوجه الثاني فكلمة أسلوب "صارت هذه الأيام حقا مشتركا بين مختلف العلوم والفنون"[3].

ثم يعود أحمد الشايب مرة أخرى لتعريف الأسلوب فيقول "إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام، وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال"[4].

وسجل أحمد الشايب أنّ وحدة النص الأدبي التي لا يمكن الفصل بين عناصره، فاللفظ لا يتصور بدون سائر العناصر الأدبية، كما أنها لا تبدو بغير اللفظ؛ وأن الفرق بين الأسلوب العلمي والأدبي لا يُمكن إلا بملاحظة ما وراء اللفظ من فكرة، أو، عاطفة، أو خيال.

ويرى أحمد الشايب أن أمر تكوين الأسلوب يختلف بين الطالب المنشئ، والأديب المنتهي "فالطالب يأخذ في دراسة الكتابة يسلك الطريق الذي يسلكه زميله طالب الموسيقى أو الرسم"[5]. والطالب يكتب بالتكوين أدوات تشكيل الكلمات وتأليفها، فيما بينها، وطرائق التعبير، واختلاف الأساليب لينتهي –في نهاية الأمر– إلى التأليف، والكتابة في أجناس الأدب وفنونه.

---

[1] المصدر نفسه، ص38-39.
[2] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص38.
[4] المصدر نفسه، ص46.
[5] المصدر نفسه، ص47.

فطريقة التلميذ ليست كطريقة الأستاذ أو المتمكن؛ فالأول يبدأ بالمبادئ والأساسيات والثاني يبدأ من نقطة توقف الأول، أي: يبدأ من اختيار الفن، لينتهي إلى الألفاظ.

ويتطلب أمر الفوز بحسن التعبير حسب الشايب أمرين هما:

- الحرص الشديد على الدقة،سواء في أداء الفكرة، أو صوغ الخيال.
- التصرف السديد في بناء الجمل والعبارات، بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها[1].

وفي أثناء حديث أحمد الشايب عن عناصر الأسلوب، أشار إلى أهمية اختيار الفن الأدبي كمعبر عن ما في نفس الأديب، ثم بعد ذلك اختيار المعاني أو الأفكار، والحقائق التي يعتبرها هامة جديرة بموضوعه لجدتها أو قوة تأثيرها؛ فأحمد الشايب تحدث عن الفرق بين الأسلوب الأدبي والعلمي، والثاني أي : العلمي مزيج من الأفكار والعبارات . يقول أحمد الشايب في ذلك "كما قيل في وصف الشمس كوكب مُضيء بذاته، وهي أعظم الكواكب المرئية لها منظرا، أو أسطعها ضوءا، وأغزرها حرارة، وأجزلها نفعا..."[2].

ولاحظ أحمد الشايب حرص الكاتب على إيثار الحقائق القديمة الدقيقة، ثم رتبها ذاكرا مسائل عامة تميز الشمس عن الكواكب الأخرى.

ويمثل أحمد الشايب بمثال آخر لإبراز شخصية الكاتب، وطريقته الأدبية في التصوير من كتاب: أسواق الذهب لأحمد شوقي، ومن الصفحة الثانية فيه.

يقول "سل الشمس من رفعها نارا، ونصبها منارا، وضربها دينارا، ومن علقها في الجو ساعة، يدير عقربها إلى يوم الساعة"[3].

إن الأسلوب الأدبي يزيد عن الأسلوب العلمي بالصور والعاطفة، فيكتفي الأسلوب العلمي بعرض الحقائق بدقة، مركزا على المقاييس والأعداد.

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص39.
[2] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص50.
[3] المصدر نفسه، ص51.

و يرجع اختلاف الأساليب على ما يرى أحمد الشايب إلى سببين رئيسيين: الأول الموضوع، والثاني الأديب؛ فالموضوع هو السبب الأول الذي يقوم عليه اختلاف الأساليب فكأن الأسلوب يتلون بلون الفن الذي يختاره الكاتب سواء قصة، أو مقالة، أو رسالة، أو قصيدة.

واستفاض أحمد الشايب في الحديث عن الأسلوب بين العلمي والأدبي، من خلال عرض الفرق بين الأسلوبين بالتدليل على ذلك، ثم تعرض كذلك إلى أسلوب الشعر الذي "تبدوا فيه مظاهر لفظية تلاءم طبيعة هذا الفن"[1]؛ وفرق فيه بين النثر والشعر، بعد أن ذكر نواحي الاتفاق والاختلاف بين الشعر والنثر، وحصرها في تناول موضوعات تتعلق بالإنسان والطبيعة، واشتراكهما في الأغراض المعروفة، ثم إن الشعر والنثر يتناولان "الأشياء بالطريقة التي تبدو فيها شخصية الأديب، وتكون معرضا لانفعالاته"[2].

ومن نواحي اختلاف الشعر عن النثر هو تركيز الأول على التأثير، وتمييز الثاني بالإفادة.

وعرض أحمد الشايب أهم ما يميز الشعر عن غيره من الأجناس الأخرى كالوزن والقافية، وكلمات الشعر، وطريقة انتقاءها، والصور الخيالية بأنواعها كالتشبيه، والمجاز والكناية، والمطابقة، وحسن التعليل، وتراكيب الشعر، ومحاولة التوفيق بين الأوزان الشعرية، والإيجاز، والقصد في تأليف العبارات، ومنح الشعر صفة الشاعرية وللشاعر والشخصية الفنية عموما.

إن السبب في اختلاف أساليب الشعر حسب الشايب يعود إلى الطباع النفسية والانفعالات "فالانفعال قوة وجدانية، تسيطر على النفس، وتصحبها تغيرات جسمانية ظاهرة وأخرى باطنة"[3].

والانفعال سواء أكان خوفا أو فرحا يطبع الجسم، والعقل، والسلوك، و النفس فيؤثر فيه؛ وذات المفهوم ينسحب على الأسلوب الأدبي من خلال تسخير العبارات سواء كانت عبارات سخط أو غضب، أو عبارات لين وحب؛ ويتحدث الشايب عن أنواع العواطف متسائلا "فأي عاطفة تنتج الحماسة وأيها تنتج العتاب وأيها تنتج الرثاء؟"[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص62.
[2] المصدر نفسه، ص62.
[3] المصدر أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص83.
[4] المصدر نفسه، ص85.

وعرض أحمد الشايب بعد ذلك لأهم الفنون الأدبية، من خلال تبيين خواصها الأسلوبية كالحماسة، عارضا لمفهومها، ممثلا لها بأبي تمام، وما حملته حماسته من قيم حربية، وخلقية واجتماعية، وغزلية، والنسيب الذي هو التشبب، والغزل، وعرض لبعض صوره، وتجلياته ثم الرثاء الذي هو فن الموت، ولغة الحزن فالمدح والهجاء اللذان هما للاحترام والمحبة والازدراء والبغض على التوالي، كما أشار إلى الوصف الذي هو الكشف والإظهار.

وفي حديث أحمد الشايب عن اختلاف أساليب النثر، يرى أن النثر العلمي يقوم على العقل، ونشر الحقائق الفكرية، والمعرفية، والعلمية، والفلسفية؛ على أنه لا يخلو من العاطفة خلوا تاما "فليست هناك نصوص خالية من العاطفة، إلا أن تكون الأرقام الحاسبة، والرموز الجبرية والعلمية"[1].

أما المقالة فهي موضوع مكتوب، غايته توضيح مسألة علمية، أو اقتصادية، أو اجتماعية، وهي تقوم على المادة والأسلوب؛ هذه المادة يجب أن تكون "صحيحة، بريئة من الأخطاء"[2].

وتحدث أحمد الشايب عن التاريخ، وأشار إلى أنه يدخل في إطار العلم، كما قد يدخل في إطار الأدب، وذلك حسب ما يحمله من تجارب علمية أو عاطفة أدبية، على أن للتاريخ صفة، ومادة، وعبارة أي أسلوب لفظي "أما مادة التاريخ فهي الشؤون الماضية ... وأما خطة التاريخ أو أسلوبه العقلي، فيقع في ثلاث مراحل هي: جمع الوثائق التاريخية، ونقدها لنعرف قيمتها وصلاحيتها للتصديق، ثم تفسيرها تفسيرا معتمدا على طبيعتها، وعلى الخيال المكمل، وعلى ما قد يقع من أصول العلوم الحديثة كعلم النفس، والاجتماع، والجغرافيا"

أما السيرة فهي التاريخ الخاص بحياة الأفراد – في الغالب– وطرقها ثلاث: الكتابة في سيرة الغير وبطريقة مباشرة، والتواري، والكتابة عن النفس بطريقة حقيقية، والطريقة الثالثة وهي كتابة المؤرخ لسيرته بقلمه مثل: الأيام لطه حسين، وحياة ابن خلدون.

وتكلم أحمد الشايب عن التأليف، وأساليب النثر الأدبي من رواية ،ووصف، ومقامة ورسالة وخطابة، فلم تحمل – على ما نعتقد – رؤيته التي ألم فيها بمختلف أجناس الأدب وفنونه أي

[1] المصدر نفسه، ص94.
[2] المصدر نفسه، ص94.

صورة لمنهج جديد في البلاغة، فهو استحضر هذه الفنون معرفا لها، ذاكرا لأنواعها، ومتحدثا عن طرق كل نوع، وما يقتضيه من ضرورات، وما قد يستفيد فيه من علوم أخرى كعلم النفس، والاجتماع مثلا.

ويُعاود أحمد الشايب في إطار حديثه عن الأسلوب والأدب، التذكير بفكرة اختلاف الأسلوب تبعا لاختلاف الموضوع، وأن الأساليب تختلف أيضا باختلاف المُنشئ "وهنا نقول في ناحية ثانية هي اختلاف الأساليب تبعا لاختلاف المنشئين، سواء كانوا كتابا، أو خطباءً أم شعراء أم مؤلفين إلى غير ذلك"[1].

أما بالنسبة للأديب فإن الناحية الشعورية، والقوة العقلية هي التي تصطبغ بها أساليبهم "فيستطيع قراء الأديب أن يتبينوا في الفن الواحد، وفي الموضوع الواحد من الفن أساليب مختلفة في الكلمات"[2].

وينتهي أحمد الشايب إلى أن خلاصة مقتضى الحال، أو الدواعي يحمل الإنسان على اختيار الفن الأدبي الذي يؤدي به ما يشاء، وأن الأديب في حدود هذا الفن – ومع التزامه خواصه الأدبية العامة – يطبع الأسلوب بطابع آخر ممتازا، أو خاصّا به

وفي تقصي أحمد الشايب للعلاقة بين الأسلوب والشخصية، فهو يتساءل عن كيفية اختلاف الأسلوب في الموضوع الأدبي الواحد، ومتسائلا عن الشخصية، وماهيتها وعناصرها والشخصية حسبه "ما يميز الفرد عن سواه، أو هي مجموع الصفات الجسمية والعقلية التي يتصف بها الإنسان، أو هي المميزات التي تفرق الشخص من الآخر، خيّرة كانت أم شريرة"[3].

فيشير أحمد الشايب إلى تجلي الشخصية بوضوح في الأدب بطباعها، وأمزجتها ومستواها الثقافي؛ على أنك لا "تجد اثنين يتفقان في كل هذه الخواص ،أو جلها كمّا وكيفا"[4]

ويذكر أحمد الشايب أمثلة عن شخصيات أدبية لها قوة في التدليل، والإمتاع، والروعة في بسط الأفكار، والانتهاء إلى النتائج مثل، الجاحظ، ابن خلدون، طه حسين، أحمد أمين.

---

[1] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص121.
[2] المصدر نفسه، ص122.
[3] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص126.
[4] المصدر نفسه، ص126.

إن أحمد الشايب –على إيمانه بدور الفروق – الوراثية، والجانب التربوي في تكوين الشخصية، لا يقصي ما قد تضيفه بعض العناصر الشخصية الأخرى مثل: الطبع الذي يبرق خلاله الأسلوب ويختفي، وأثر البيئة بنوعيها بدوية وحضرية على طبع ساكنها، كما أن الثقافة تلعب دورا مهما في توجيه الأسلوب، والسلوك، والطبع، كما أن صفة الابتكار قد تدخل في توجيه أساليب اللغة إذا التف حولها، ووثق في إمكاناته وقدراته.

وفي دلالة الأسلوب عن الشخصية، يتناول أحمد الشايب – بالتحديد– عناصر الشخصية الأدبية من خلال إنتاجها في النصوص الأدبية، رابطا تجلي هذه الصفات بالمقارنة بين مجموعة نصوص لمبدعين في نفس الموضوع، على أنه يورد "في كل فن ثلاثة أمثلة جزئية، يتوفر فيها أن تتحد في الغرض، ثم يتلمس فيها ما يميز أصحابها، على أن يكون ذلك مثالا يُقاس عليه"[1].

ففي الشعر أورد ثلاثة مقاطع ، الأول لـ: أبي تمام في عتاب محمد بن عبد الملك الزيات، والثاني لـ: البحتري يُعاتب الفتح بن خاقان، أما الثالث فالمتنبي يُعاتب سيف الدولة الحمداني.

ولم تحمل قراءة أحمد الشايب، ونظرته لموضوع القصائد أي إشارة لتجديد البلاغة ولا تطرق – من خلال كلامه – لذلك، فاعتبر أبا تمام "ذكي حذر يعتد بقلبه فيبخل به، ويؤمن بعقله فيعتمد عليه"[2]؛ أما البحتري فهو "رقيق الطبع، جميل الذوق، لين الجانب، وفي حسن الظن بالأيام، بارع شديد الاتصال بالحياة، قريب المنال"[3]؛ فيم اعتبر المتنبي جافي الطبع طموح، مغرور، بعيد الأجل، قليل الوسائل، ساخط على الحياة والأحياء، يؤمن بالقوة ويعتز بها[4].

وفي فن الخطابة ساق أحمد الشايب خطبة لـ: علي بن أبي طالب، وخطبة لـ: معاوية، وخطبة لـ: زياد بالبصرة؛ وأورد أن هذه الخطب الثلاثة تدور حول الحكومة الإسلامية، وإقرارها بعد الثورة التي انتهت بمقتل عثمان بن عفان رضي الله عنه، والنزاع بين علي ومعاوية، ونشأة الأحزاب السياسية، وعناية معاوية وأعوانه بإقرار الحكومة في البيت الأموي "فأما علي فساخط

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص135.
[2] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص140.
[3] المصدر نفسه، ص140- 141.
[4] ينظر:المصدر نفسه، ص141.

على الرافدين، يائس من صلاحهم ...وكان شجاعا، قوي البأس، ذكي الفؤاد،واسع العلم، شديد الإيمان..."[1].

وأما معاوية "فقد كلم أهل المدينة بلغة المنتصر الشامت ... فهو شخصية سياسية حكيمة، غير مرنة، تصطنع الأناة وتبرر الوسائل في سبيل الغايات"[2].

أما زياد فقد شبهه بـ: هتلر، وموسيليني لأنه " لقيهم بأيد خشنة، وأقام عليهم الحجة لما عملوا من آثام، ثم رسم الخطة التي يحكم بها"[3].

وأورد أحمد الشايب في الكتابة ثلاثة رسائل تتعلق الأولى بـ:الجاحظ، والثانية بـ: بديع الزمان الهمذاني، أما الثالثة فهي لـ: ابن خلدون.

وبسط أحمد الشايب القول في طريقة كل واحد، فأسند طريقة التصوير المضحك مع الدهاء ووساعة النظر لـ: الجاحظ؛ أما صفات الذكاء، والصدق، والهجاء، والحرص على تحصيل المال، فهي من مميزات بديع الزمان الهمذاني، وسلك ابن خلدون في رؤيته طريقة الفلاسفة والمناطقة، من خلال التدعيم بالبراهين، والاستعانة بالنظريات القياسية والمنطقية.

ونلمس من خلال هذه الموازنات لـ: أحمد الشايب جفافها، وخلوها من كل ما له علاقة بالبلاغة، فهي موازنات نقدية أدبية.

ويختلف الأسلوب العلمي عن الأدبي حسب الشايب في قضية التأليف، فالأول يُرتكز فيه على العقل، ويكون حظ العاطفة منه ضئيلا، أما الأدبي فهو على العكس من ذلك تاما.

يقول أحمد الشايب "ومع ذلك فليس ما يمنع اعتمادا على اختلاف مناهج البحث العلمي وعلى مقدار تفرد العقل في التأليف، وأثر ذلك في العبارة أن نشير هنا إلى مظاهر اختلاف الشخصيات في الكتب العلمية أيضا، ولكن بإيجاز"[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص145.
[2] المصدر نفسه، ص145-146.
[3] المصدر نفسه، ص146.
[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص154.

وتناول أحمد الشايب ثلاثة أدباء هم: طه حسين في كتابه الأدب الجاهلي: وأحمد أمين في فجر الإسلام وضحاه: ومصطفى عبد الرزاق في البهاء زهير.

وطه حسين جرئ، ومتحدي، ويعرض أفكاره في سرعة، أما أمين أحمد فهو هادئ موضوعي، مخلص للحقائق، فيما يجمع عبد الرزاق الوثائق في أمانة ونظام، ويعرضهما منسقة في سلك منطقي[1].

إن الأسلوب يتأثر حسب أحمد الشايب بشخصية صاحبه في ناحية اللفظ، والمعنى والصنعة، فركز الشايب على "بيان آثار هذه الشخصية في الأسلوب، ومعنى ذلك أننا نفرض معرفتنا شخصيات جماعة من الأدباء كتابا، وشعراء، وخطباء ثم نلمس مظاهر هذه المميزات الفردية فيما ينشئون من نصوص أدبية"[2].

ويعود أحمد الشايب بعد ذلك للشعراء الثلاثة الذين تكلم عليهم سابقا، ويُسجل أن الشعر "عند البحتري فن التقويم والتبصر، وعند أبي تمام فن التفكير والتصوير، وعند المتنبي فن الحكمة والمراسيم التي تُلقى حاسمة لا مرد لها"[3].

وهو لمّا يتكلم عن الكتاب يرى أن" الجاحظ يتحرى دقة الألفاظ، ليحسن الوصف ويردد الجمل أو بعض عناصرها، ليكمل معانيه ويُؤكدها... ولكن البديع يتخير جزل الألفاظ والتراكيب، ويكثر من الصور البيانية التي هي تكرار صوري للفكرة الواحدة.... وابن خلدون دقيق الكلمات، بسيط العبارات، تشيع فيها المصطلحات العلمية والفنية، رتيب الأسلوب لا ينوعه"[4].

ويسجل أحمد الشايب عن الخطباء سهولة الألفاظ والجمل والعبارات، عند معاوية بن أبي سفيان، والاعتماد على الأسلوب التأثري المعنوي واللفظي، مع جزالة الكلمات، والسجع والمبالغة، عند زياد بن أبي سفيان؛ أما بالنسبة لـ: الحجاج فإن خطبه تعد معرضا لصفاته المختلفة، والمتمثلة في التهديد والوعيد، والرغبة في الدماء، وتمني المصارع والمهالك[5].

---

[1] ينظر:المصدر نفسه، ص155.
[2] المصدر نفسه، ص157.
[3] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص161.
[4] المصدر نفسه، ص161-162.
[5] المصدر نفسه، ص163.

أما المظهر الثاني من مظاهر آثار الشخصية في الأسلوب، فهي تتعلق بالمعاني "فمن الأدباء من يطابق بين اللفظ والمعاني، ومنهم من يُعنى بأحدهما دون الآخر"[1].

وفي أثناء حديثه عن هذا المظهر، يتطرق أحمد الشايب لقضية بالغة في الأهمية هي قضية اللفظ والمعنى التي "نشّطت حركة النقد، وانتصرت جماعة لكل فريق، واختلف الباحثون حول هذه المسألة أين تقع البلاغة، أفي اللفظ، أم في المعنى، أم فيهما معا؟ وأي هذين الفريقين من الشعراء أظفر بعمود الشعر، وأجدر بالاحترام"[2].

وخلاصة ما يحتاج به إلى أنصار اللفظ أن المعاني معروفة للناس، سهلة الإدراك، يكفي أن تكون صحيحة، ولكن البراعة البيانية إنما هي في الألفاظ، وصوغ العبارات، وأما أنصار المعاني[3] فيقولون إن المعنى هو المقصود بالأداء، وهو مجال الابتكار، وحسن التصور واللفظ تابعه في ذلك، فجماله من جماله؛ ويحمل لنا أحمد الشايب فكرته في قوله "ولكنك عرفت أن هذه المسالة قد فُصل فيها الآن، وأن البلاغة تقوم على حُسن التعبير، كما ترتكز على قيمة التفكير"[4].

وفي مسألة تفضيل اللفظ عن المعنى، يُسجل أحمد الشايب أن منهم من يجعله غايته ومُتجه عنايته، ويقصد إليه فَيُفخّمه كابن هانئ الأندلسي، ومنهم من يجعله سهلا مفرطا كـ: أبي العتاهية[5].

ونفس الأمر ينسحب على فن المقامات الذي صار وسيلة لتعليم اللغة وتراكيبها وبعض عباراتها، وأساليبها الجزلة.

وعلى النقيض من ذلك فقد وجدت طائفة تهتم بالمعنى وعمقه وجدته وتوليد بعضه من بعض على حساب الشكل "فيقع في التعقيد والخشونة، أو الهجنة، أو التكلف الممقوت فيغدون اللفظ ويهيمون المعنى"[6]، ومن هؤلاء أبو تمام، وابن الرومي، ومن الكتاب – في ذلك– ابن خلدون.

---

[1] المصدر نفسه، ص164.
[2] المصدر نفسه، ص173.
[3] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 40، 70، 307، 32.
[4] أحمد الشايب، أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص173.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص173-174.
[6] المصدر نفسه، ص175.

وينتقل أحمد الشايب إلى مسالة مهمة تتعلق باللفظ والمعنى، وهي مسألة الإيجاز والإطناب والمساواة فقد "وردت هذه الألفاظ في كتب البلاغة أوصافا للعبارة وعناصرها، من حيث ما تؤديه من معاني، فإذا قصر اللفظ عن المعنى كان إيجازا، وإن طال لفائدة كان إطنابا، وإن تساوى كان مساواة أو تقديرا"[1].

ويُرجع أحمد الشايب الإيجاز والإطناب إلى شخصية الكتاب "فمنهم من يؤثر الإيجاز ليصل إلى التوقعات والإشارات، ومنهم من يُسهب ويُطيل كما في الخطب والمقالات الصحفية، ومنهم من يُساوي، ويطلب ذلك في الرسائل والمقالات العلمية"[2].

ولعل ناحية ثالثة من نواحي تأثير شخصية الكاتب في اختلاف الأساليب نبّه إليها الشايب هي "ناحية الصنعة البديعية، والتكلف المقصود طمعا في زخرفة الأساليب، وتوشيتها بالسجع والجناس، والمطابقة، والاستعارة، ونحوها من عناصر التجنيس اللفظي والمعنوي"[3].

ويمثل الشايب لهذه القضية مستشهدا بثلاث أبيات لشعراء هم:

أبو ذؤيب الهذلي في قوله:

وَإِذَا المَنِيّةَ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا *** أَلْفَيْتَ كُلّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ[4]

وهذا في ناحية الاستجابة لقوة المعنى وصدق تصويره

وحبان بن ربيعة الطائي في التجنيس قائلا:

لَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ أنّ قَوْمِي *** لَهُمْ حَدٌّ إِذَا لُبِسَ الحَدِيد

وزهير في المطابقة عندما يقول:

لَيْثٌ بِعَثَّرَ يَصْطَادُ الرِّجالَ إِذَا *** مَا كذّبَ اللّيثُ عَنْ أَقْرانِهِ صَدقا[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص176.
[2] المصدر نفسه، ص177-178.
[3] المصدر نفسه، ص178.
[4] ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص179.البيت وجدته في: علي حسن فاعور،ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1408هـ- 1988م، ص30.
[5] ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص181.

"فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، رأو مواقع تلك الأبيات من الغرابة في البديع، فمن مُحسن، ومسيء، ومحمود، ومُقتصد، ومُفرط"[1].

إن اختلاف الأسلوب –حسب أحمد الشايب– يرجع إلى اختلاف القراء في استخدام البديع والعناية به، فحاول الشايب من خلال إكثاره من هذه النماذج أن يُثبت أثر الصنعة البديعية – من اعتبارها صنعة شخصية– داخلة في تباين الأساليب، واختلافها.

والصفة البديعية كما هي في الشعر فهي في النثر أيضا "فقد انتهت إلى غايتها المقبولة على أيدي كتاب القرن الرابع الهجري، أمثال بديع الزمان الهمذاني، والخوارزمي والصاحب بن عباد، وابن العميد"[2] .

ويرجع أحمد الشايب ما كان من خلاف في الأساليب بين كتاب الصنعة إلى أصلين: الأول يتعلق بالموضوع "حين انتقل بها بعضهم من الرسائل الخاصة، والديوانية العامة إلى كتب العلم أو مخاطبة الملوك في الشؤون الدولية"[3].

أما الأصل الثاني فهو يتعلق بالجانب الشكلي "حين يختلفون في مقدار حرصهم على المحسنات، وما يجمعون منها في رسائلهم، وفي طول السجع وقصره، ودقة الطباق، وطبيعة الأسلوب"[4].

لقد ظلت هذه الطريقة –على ما سجل أحمد الشايب– مستمرة إلى غاية أوائل العصر الحديث، أين كانت النهضة التي حملتها الثقافة في العدول على الاهتمام بالجانب الخاص بالمعاني والموضوعات فقد "انتهت هذه الصنعة، ولم تستطع مجاراة هذا التيار المعنوي الدافع، فتحررت الأساليب بالتدرج، وألقت عن كواهلها هذه السخافات اللفظية وأخذت ترى الآن منزلة رفيعة لعلها لم تظفر بها قبل الآن"[5].

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص180.
[2] المصدر نفسه، ص182.140- 141.
[3] المصدر نفسه، ص182.
[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص183.
[5] المصدر نفسه، ص184.

وحينما يتكلم أحمد الشايب عن صفات الأسلوب فهولا يقصد تلك الصفات العامة أو المباشرة من سماته الواضحة، ولكن الذي يهم هو أعمق صفاته المتصلة بنفس الأديب ومعارفه، وعواطفه، وذوقه، وأخيرا بعباراته.

وأرجع أحمد الشايب هذا الأسلوب إلى ثلاثة جوانب قياسا على الغايات التي يقصد إليها المنشئون وهي:

وضوح الأسلوب، وضابطه هو الفهم الدقيق للكاتب موضوعه، فيجب أن يكون "البليغ واضحا، مفهوما، يرمي إلى إفادة قراءه، ورفع مستواهم الثقافي، ولا يستطيع ذلك بالوقوف عند تزويدهم بالمعارف جافة ثقيلة، بل يحسن ملائمتها"[1].

إن تحقيق الوضوح في الأسلوب مشروط بأمرين، يتعلق أولهما بالأفكار، والثاني له علاقة بالقارئ؛ فالدقة ووضوح الفكرة مشروطة بأن تؤدي كما هي ممتازة من سواها ظاهرة الخواص والمعالم، سواء أكانت قريبة سهلة، أو كانت لطيفة دقيقة مخترعة تلفت النظر.

ومن القوانين التي ساقها أحمد الشايب – والمساعدة على تحقيق الدقة وتحديد الأفكار:

- اختيار الكلمات المعينة، غير المشتركة بين معاني أخرى، والتي تدل على الفكرة كاملة تجنبا لذهاب معالم المعنى.
- جواز استعانة الأديب بما قد يساعد في الشرح وزيادة الوضوح كالنعوت والمضافات والأحوال، والإنشاءات.
- استعمال المتقابلات من الكلمات ومتضاداتها في المعنى، زيادة لوضوح الفكرة[2].
- البعد عن الغريب الوحشي، والعمد إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه، وذلك يختلف باختلاف العصور، وطبقات الناس[3].

[1] المصدر نفسه، ص186.
[2] ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص189.
[3] المصدر نفسه، ص189.

- المصطلحات العلمية، والفنية، والاجتماعية، والتاريخية التي وُضعت لمعاني خاصة محدودة لتكون بين الكتّاب والقرّاء علامات واضحة، وروابط عقلية مشتركة[1]

وسجل أحمد الشايب – في هذه النقطة – إشارة مفيدة جدا عندما قال "والذي يخشى أن ينهمك البليغ في تحري الدقة، فيعود الأسلوب بذلك جافا أشبه بالصكوك التجارية أو القانونية خاليا من الروح الفنية، تقرؤه محكما دقيقا، ولكنك تشعر بعقم وملالة"[2].

ثم تأتي بعد ذلك درجة متقدمة من درجات الأسلوب تتعلق بالقارئ، وهي الجلاء ووضوح التراكيب فعلى " البليغ أن يحقق من السهولة أبعد درجاتها، ويكسب تراكيبه صفة الشفافية لتكون كالزجاج الصافي، يحفظ الرسم، وينم عنه كما هو، وكأنه لا زجاج يحميه"

ويجدر بالكاتب أن تكون له دربة وتمكن بدقة في الجانب النحوي، حتى لا تخرج معاني الكلمات إلى أكثر من معنى واحد، كما يجب الوثوق جيدا من طرف الكاتب في استخدامه لنظام الربط، وعلاماته تسهيلا للقارئ حتى لا يجهد نفسه في تتبع ما لا يفيد وينصرف بفهمه عن المفيد.

ضرورة الربط المحكم بين الجمل، وجعل الأسلوب سلسلة لفظية ترافقها سلسلة معنوية، ويدخل الإطناب والمساواة والإيجاز في باب وضوح التراكيب[3].

أما الصفة الثانية من صفات الأسلوب فهي القوة" إذ أن القوة صفة نفسية تتبع أول أمرها من نفس الأديب الذي يجب أن يكون نفسه متأثرا منفعلا، إذا شاء من قرائه حماسة وانفعالا، وهي لذلك صفة العاطفة والإرادة والأخلاق قبل أن تكون صفة الأسلوب"[4].

وغاية القوة الأسلوبية هي الاقتصاد غير المباشر بإيقاظ عقل القارئ وعواطفه، لتدرك المعاني بقوة. وترتكز القوة الأسلوبية – حسب أحمد الشايب – على قاعدتين هما: قوة الصورة عن طريق فتح مخيلة القارئ لتصور وتمثيل المعاني للكنايات والتمثيلات والاستعارات.

---

[1] المصدر نفسه، ص190.
[2] المصدر نفسه، ص190.
[3] ينظر:المصدر نفسه، ص91- 92- 93.
[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص194.

قوة التركيب، فالكلمات تأخذ بعض المعاني الهامة من خلال تموضعها في الكلام تقديما وتأخيرا ومقابلتها ببعضها بواسطة البديع[1].

وجمال الأسلوب هو الصفة الثالثة من صفات الأسلوب، فهو صفة لازمة للأساليب الأدبية من اعتبار لغاياتها الأساسية، وهي إقناع القرّاء، وفي ذلك يقول أحمد الشايب "الجمال صفة نفسية تصدر عن خيال الأديب وذوقه، فالخيال المصور يدرك ما في المعاني من عمق وما يتصل بها من أسرار جميلة إدراكا حادّا رائعا، والذوق يُختار أصفى العبارات، وألينها لهذا الخيال الجميل"[2].

والجمال حسب أحمد الشايب صفة سلبية وايجابية، تكون بخلو الأسلوب من التنافر والخشونة التي تؤذي الحس والذوق، ثم يحصله صادحا بجمال الذوق والخيال؛ أما من الناحية السلبية فهي أن تكون العبارة خالية من أسباب الاضطراب الصوتي والخشونة التي لا تنم عن عاطفة أو خيال، فتكون الكلمات والجمل مطردة، متناسقة الحروف والكلمات.

أما من الناحية الإيجابية فهي ما سبق كان عملا سلبيا يراد به إعداد الأسلوب لقبول العنصر الايجابي للجمال، وهو ما يمكن تسميته بالتناسب، أو مطابقة اللفظ للمعنى[3].

ومن صفات الأسلوب التداخل والتعادل بين عناصره، فالعاطفة عنصر مهم، والخيال عنصر مهم، كما أن التفكير المعمق يضفي طابع القوة على الأسلوب مع التناسب الدقيق.

يقول أحمد الشايب "وأساس النجاح ألا يسمح الأديب لصفة بالحياة فناء الأخرى، بل لا بد من توفيرها جميعا، وحفظ التوازن فيها بدرجة تجعل الأسلوب قائما بواجبه خير قيام"[4].

من خلال وقوفنا على مكونات كتاب الأسلوب لـ: أحمد الشايب، وتحليلنا لرؤيته البلاغية دون الخروج إلى باب النقد التزاما منا بمبدأ العمل والدراسة الذي يروم العرض والتحليل والمناقشة ارتأيت أن أختتم الحديث عن الشايب ببعض الآراء النقدية لنقاد متخصصين، فكتاب أحمد الشايب كغيره من المؤلفات والجهود تعرض للعديد من التعليقات والانتقادات والمباركات، نورد

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص95- 96- 97.
[2] المصدر نفسه، ص199.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص200- 201- 202.
[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، مصدر سابق، ص103.

منها البعض تاركين المجال للقارئ في الحكم عليها، بإسقاطها على ما تم تقديمه حول كتاب الأسلوب لـ: أحمد الشايب.

ولعل مصطفى الصاوي الجويني كان من المهتمين بجهود النقاد المحدثين، وعلى ما حمله كتابه من نقل مباشر لفقرات كاملة تضمنها كتاب أحمد الشايب، وكذلك لما نشره أحمد الشايب من مقالات وأبحاث في مجال النقد، لم يحمل كتاب الجويني من تعليقات على جهود أحمد الشايب البلاغية والنقدية غير هذا القول المقتضب له، والذي يرى فيه أن الشايب يعد "من هذا الجيل الأدبي الموسوعي، وتنوعت دراساته من حيث التنويع في الأدب والنقد والتجديد في الأسلوب البلاغي"[1].

ويرى العماري إن دعوة أمين الخولي قد تحققت، فلقد أخرج أحمد الشايب كتابه الأسلوب، وتكلم فيه عن كل المباحث التي دعا أمين الخولي إلى تناولها[2].

ومن الذين نبهوا لجهد أحمد الشايب، وأشادوا بأهمية كتاب الأسلوب في الجانب التطبيقي التعليمي محمد عبد المطلب في كتابه البلاغة والأسلوبية، فهو يرى بأن كتاب أحمد الشايب الأسلوب قد لقي رواجا كبيرا وقبولا حسنا لدى معلمي اللغة العربية في مدارسنا – على وجه الخصوص– حتى أصبح منهجه في فهم الأسلوب، وتحليل النص دستورا لهم يطبقونه نظريا وعمليا في الشرح، والدرس، والتأليف[3].

ولعل ما أثاره بدوي طبانة حول كتاب الأسلوب لـ: أحمد الشايب يتعلق – أساسا – بالجانب التطبيقي، فعلى كثرة الفصول التي كان من حقها أن تكون أبوابا مستقلة، لم تحمل دراسة أحمد الشايب أي ثمار يمكن جنيها من جهده.

يقول بدوي طبانة "على أن هذه الملاحظة لا تعني أن كتاب الأسلوب يعد مدرسة جديدة في تناول البلاغة التي تسمح بالتجديد، ولا تقف عن غاية معروفة لا تتعداها"[4] ونسجل في هذا الباب إفادة الدكتور إبراهيم عبد الجواد الذي أنصف أحمد الشايب – إلى حد ما – عندما رصد

---

[1]مصطفى الصاوي الجويني، الفكر البلاغي الحديث، مرجع سابق، ص21.
2منير محمد خليل ندا، التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، رسالة دكتوراه، مرجع سابق، ص338.
3محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر،1994، ص117.
4بدوي طبانة ، البيان العربي، مرجع سابق، ص109.

فكرة أحمد الشايب المتعلقة بالمزاوجة بين أثر المبدع، وأثر الموضوع، وأثر العبارة اللغوية في تشكيل الأسلوب[1].

1ينظر: إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، ط1، عمان- الأردن، 1997م، ص91.

الفصل الثاني:

اتجاهات المعاصرين ومقارباتهم النقدية للدرس البلاغي العربي القديم

المبحث الأول:

المنطلقات المنهجية للنقاد العرب المعاصرين في قراءة التراث البلاغي العربي

1. المنطلقات المنهجية للنقاد العرب المعاصرين في قراءة التراث البلاغي العربي :

1.1. المنهج الأسلوبي:

1.1.1. مفهوم الأسلوب في التراث:

جاء مفهوم الأسلوب عند ابن منظور(711هـ – 1311 م) بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. والأسلوب الطريق و الوجهة والمذهب. يُقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع على أساليب، والأسلوب الفن. يُقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[1].

لا شك أن الأسلوب هو فن الكلام، يشمل أجناسا مختلفة من الإبداع والأدب من خلال استعمال فنون التعبير كالتشبيهات، والمجازات، والكنايات لغايات تقريرية أو تمثيلية فيخرج بذلك الأسلوب من مفهومه اللفظي، ليشمل الفن الأدبي عموما "الذي يستخدمه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير"[2].

ويقترب هذا المفهوم للأسلوب من التوصيف الذي ساقه سعد مصلوح لمفهوم الأسلوب، حينما ربطه بما يُرافق التعبير من مقتضيات وضرورات تتعلق بالمنشئ وبالمستمع يقول: الأسلوب هو"اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين"[3].

إن مفاهيم الأسلوب عند العرب القدامى كانت تدور حول ما يستطيع المبدع أن يتفنن فيه من أساليب لغوية تعبيرية؛ من خلال إبراز قوته وقدرته التعبيرية، وتجميل كلامه وتنميقه حتى يأخذ صفة الإقناع من خلال التأثير الإيجابي، فكان الأسلوب هو الوسيلة البيانية " للكتابة تتحقق على المستوى الفردي كما تتحقق على المستوى الجماعي، بل وتتمايز المراحل التاريخية للفرد أو العصر"[4].

1ابن منظور، لسان العرب، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 2059.
2أحمد الشايب، مصدر سابق، ص41.
3سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط 2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984 م، ص 23.
4محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص 268.

وإذا جئنا إلى رصد مفهوم الأسلوبية في النقد الحديث، فعلينا أولا تلمس جذور ظهور هذا العلم في الساحة النقدية، والذي بدأ في أعقاب ما أحدثه العالم السويسري فرديناند ديسوسير Ferdinand de Saussur (1857 -1913) في الدرس اللغوي؛ فجاءت الأسلوبية كمنهج نسقي لدراسة ما يميز أساليب الكتاب، تبعا لاختلاف قدراتهم وأساليبهم التعبيرية، رابطة كل ذلك بما يحدثه هذا الخطاب في نفس المتلقي، أي الأثر المنتظر منه، وبذلك فقد غدت الأسلوبية من فروع اللسانيات الحديثة، والتي منها: التداولية، والشعرية، والأدبية؛ فلا شك أن إفادة الأسلوبية كانت واضحة من اللسانيات، عندما كرست الآلة اللسانية التي تطمح من خلالها اللسانيات إلى العلمية الدقيقة، كلما سنحت الفرصة.

وجاءت الأسلوبية الحديثة لتتجاوز ما كان شائعا في البلاغة، وتركيزها على الجانب الشكلي، حينما اتهمتها بتكريس الجانب الشكلي المتمثل في الصياغة، والمحسنات والصور البيانية فقد" حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة، من حيث إغراقها في الشكلية، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية، بتناول اللفظة المفردة، ثم الصعود إلى الجملة الواحدة، أو ما هو في حكم الجملة الواحدة؛ وهذه الدراسة البلاغية كانت يوما ما أداة النقد في تقييم الأعمال الأدبية"[1].

2.1.1 أهم رواد الأسلوبية عند الغرب:

و نرصد فيما يلي أهم رواد الأسلوبية الغربيين، ومفاهيم لمعنى الأسلوب، والأسلوبية قبل أن نورد الأسلوبية عند النقاد العرب ومفاهيم للأسلوب والأسلوبية، وهو مدار اهتمامنا في هذه الجزئية من العمل.

1.2.1.1.شارل بالي: Charles Bally (1865 -1947)

ويعد شارل بالي مؤسس علم الأسلوب، فقد حاول مع أتباعه انتهاج طريقة خاصة من خلال الاشتغال على خصائص التعبير الجمالية، ومحاولة تحقيق العلمية، والوصفية في دراساتهم؛ ولا شك أن ما طبع أسلوبية بالي من طابع عاطفي وحسي، كان يهدف من خلاله إلى الانطلاق من داخل المعنى" بحثا عن الصيغ الخارجية التي تؤديه"[2].

1محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص 268.
[2]صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص 179.

لقد كانت أسلوبية بالي محكومة بالذوق الشخصي، والاعتماد على الحدس في رصد الظواهر الأسلوبية على اعتبار أن أنماط التعبير قسمان: أنماط خاصة بوسائل التعبير والقسم الآخر أنماط القول وحالات اللغة.

2.2.1.1. ليوسبتزر: Leo Spitzer (1887-1960)

أدى التطور الذي عرفه العلم في مجال النفس الإنسانية إلى محاولة استثمار ذلك في تحليل النصوص، أو بالأحرى فهم تقنيات أصحاب الإبداعات، من خلال ربط الأعمال الأدبية بشخوص أصحابها أملا في اقتحامها، ومعرفة محركاتها وخفاياها الداخلية؛ وهو المحرك الذي دفع ليوسبتزر(Leo Spitzer) إلى محاولة فهم نفسية ديدور، الذي زعم باستحالة فك رموزه، فرفع سبيتزر التحدي لفك هذه الرموز[1]، من خلال رد كتابات ديدور، وتمثيلها بصدى لصوت مسموع هي في أصلها موجات لانفعالات عاطفية من جهة، ولأمزجة فلسفية من جهة أخرى.

وليوسبتزر(Leo Spitzer) "يتميز باحتفاله بخصوصية الذات ... وبذلك يكاد يجنح إلى تلامس واضح بين الجانب النفسي لتلك الذات المنتجة، وبين ما أنتجه من كتابة معينة... يكاد يلامس كذلك المنحى الاجتماعي، بحسبان تلك الذات جزءا من شريحة اجتماعية ضخمة، وهي واحدة من سلاسل أفراد وجماعات لها روحها العام بجانب روح الذات الخاص"[2].

3.2.1.1. ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre (1924- 2006) :

تزعم ريفاتير الأسلوبية البنيوية من خلال محاولة رصد ما للقارئ المتميز من دور في تحليل وفهم مكونات الخطابات من الشحنات الأسلوبية فيها، كما رصد الخطوط العامة لمفهوم الأسلوب رابطا ذلك بالقصدية أو الأثر الذي تتركه الخطابات. والأسلوبية البنيوية تركز على " تناسق أجزاء النص اللغوية ورصد مدى انسجامها علائقيا حتى تكتسب اللغة من خلال النص صفة الأدبية زيادة على صفة الإبداعية ضمن السياق العام للغة[3].

1ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص 196.

2رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ط1، دار المعارف، مصر، 1993 م، ص 53.

[3]محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ،مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق العدد 95 - السنة الرابعة والعشرون – أيلول، 2004 م– رجب 1425 هـ، ص16.

ولا شك أن إفادة الأسلوبية من اللسانيات – خصوصا في مجال المصطلحات– كان واضحا من خلال توفير أدوات إجرائية لمُدارسة الأثر الأدبي؛ في محاولة لتجاوز تلك المقولات النقدية.

ومن النقاد العرب الذين امتطوا هذا المنهج – في جانبه الإحصائي– نجد حمادي صمود صاحب كتاب(الأسلوب دراسة لغوية إحصائية)، وكتاب (الدراسة الإحصائية للأسلوب)، وله كتاب (في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية).

والأسلوبية الإحصائية تتخذ المنهج الإحصائي الرياضي كمبدأ لها من خلال محاولة قياس الانحرافات والانزياحات داخل الخطابات الأدبية ومعرفة مدى انتظامها من عدمه إذ " يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي للنص، لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية خاصة به، ينفرد بها عن بقية الأعمال الأدبية الأخرى"[1].

وحاول حمادي صمود أن يستثمر الأدوات الأسلوبية، والبلاغية، ونحو النص في محاولة منه لتشكيل صبغة مركبة لمقاربة النصوص، خصوصا المتعلقة بالشاعر الجاهلي القديم، إيمانا منه بوجود أدوات قديمة لمنافحة الإبداع يعُوزها فقط التحديث، فحركه لمحاولة التجديد – كما يرى– سؤال ذو طرفين متكاملين" ألا وهو: كيف نستدبر القول بالانقطاع المعرفي، ونولي وجهتنا شطر التراث البلاغي العربي القديم ليتناسخ في جسد الثقافة النقدية المعاصرة، ويستحيل فيه نماءً، وزكاءً، وعنفوانا واصلين بذلك حاضر هذه الثقافة بماضيها العظيم"[2].

3.1.1. الأسلوبية التعبيرية:

هي تلك الأسلوبية التي تنتسب إلى شارل بالي(Charles Ball)، والتي حاولت الاقتراب من العلمية من خلال تشديد شارل بالي على ما للعاطفة من دور في رسم حدود الأسلوب؛ وأدخل بالي الكلام اليومي في اهتمامه من منطلق أنه خطاب وتعبير بسيط خالي من كل تعقيد؛ فهو يدخل في اللغة المنطوقة، فاعتبرت الأسلوبية – عندهم– عبارة عن صفات في المجال اللغوي والتعبيري، يُعبر بها عن أحاسيس، وعواطف، وتغيرات داخلية.

[1] محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج 42/ مج 11، ديسمبر 2001 م، ص 122.
[2] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص 17.

ويعتبر صلاح فضل صاحب كتاب(علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) من أهم معتنقي هذا الاتجاه؛ ويتبنى صلاح فضل تعريف *جيراو* Gerao للأسلوب، على الرغم من طابعه المدرسي، والذي يرى فيه أوضح تمثل وتصور لمفهوم الأسلوب الذي هو: "مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"[1].

ولا يتبرم صلاح فضل – في كتابه المشهور– بالتراث العربي، فهو يعتبر أن جذورا وجذوة خفت لهذا العلم في تراثنا كانت موجودة، أفرزتها اللسانيات الحديثة أو علم اللغة الحديث مع علم الجمال.

والأسلوبية عند فضل " تعود بالضرورة إلى نواحي النسيج اللغوي وتنبثق منه فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلائقها"[2].

ولعل هؤلاء النقاد قد فهموا " الأسلوبية كما جاءت من شارل بالي وأتباعه بالإضافة، ثم سعوا إلى تطبيق مقولاتها على اللغة العربية إبداعا ونقدا في سياق حركة الحداثة التي تجتاح الحركة النقدية العربية المعاصرة"[3].

ويدخل جهد عبد السلام المسدي في حقل الأسلوبية في محاولة لربطها(الأسلوبية) باللسانيات، تيمنا بما استطاعت اللسانيات أن تحققه من علمية، أو على الأقل الاقتراب من العلمية، ف عبد المسدي " توغل في أهم ما كتب عن الأسلوبية، باحثا عن منطلقاتها، كاشفا عن أسسها، محاولا الإجابة عن كل التساؤلات التي يفرضها الموضوع"[4].

ويعتبر جهد المسدي في مقاله: المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، جهدا تطبيقيا، فالجاحظ كان حسب المسدي يتوخى مبدأ اختيار اللفظ، من خلال تأكيده على أن الخلق الفني إنما هو (عمل) أ قل (صناعة) فمعنى، ذلك أنه يرضخ لنوعين من الأبعاد التقييمية، فكلما ازداد صاحبه به وعيا كان أحكم، وكلما طالت مدة مخاضه كان أعمق، وهذا هو الذي جعل " خير الشعر الحولي المحك"[5].

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص 27.
[2] صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، ط1، بيروت، 1999 م، ص 80.
[3] محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ، مرجع سابق، ص 14.
[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، 1982 م، ص 10.
[5] عبد السلام المسدي، "المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال (البيان والتبيين) للجاحظ"، مجلة الأقلام، عدد 11، بغداد، 1980، ص 229.

ولا شك أن ما أثاره المسدي من وجود معياري الاختيار والتأليف عند الجاحظ يوحي بما للرجل من اطلاع في مبادئ الأسلوبية، فمبدأ الاختيار " أو الانتقاء: يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللغة تحتوي مفردات متعددة تتركب منها أعداد لا تنتهي من العبارات والجمل، فإن القضية المُثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن تركيب سواه"[1].

ومبدأ الاختيار كما رصده المسدي عند الجاحظ موقوف على حصول التطابق الدلالي بين البنية الصوتية، والبنية الألسنية الصوتية، والألسنية الدلالية فيحصل من خلالها اقتران الدال بمدلوله اقترانا آنيا لا يفضي إلى أي انزياح زمني أو قطيعة دلالية[2].

ولو تتبعنا جهد عبد السلام المسدي في مجال المصطلحات فإنه من بين القلائل الذين كان لهم اهتمام بهذا الجانب؛ فله فضل ترجمة العديد من المصطلحات، والترويج لها في الساحة النقدية العربية حتى صارت أساسا فيه، ومن هذه المصطلحات مصطلح الأسلوبية، ومصطلح الانزياح؛ والأسلوبية عند المسدي هي" علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك ذا مفارقات عمودية"[3].

أما الأسلوبية أو stylistiqueعند الغربيين فهي دراسة الأسلوب دراسة علمية تعني – في معناها العميق– نمط أو طريقة الكتاب من خلال اختيارات لغوية لبدائل ممكنة تعكس شخصية هذا المتكلم.

وما يهمنا هنا هو جهد المسدي في الميدان إذ يعتبر" عبد السلام سباقا إلى نقله وترويجه بين الباحثين"[4] كان استعماله له أول مرة في بحث له بعنوان: محاولات في الأسلوبية الهيكلية لـ: ريفاتيرMichael Riffaterre ، نشر بحوليات الجامعة التونسية سنة 1973.

---

[1] رجاء عيد، مرجع سابق، ص 120.
[2] ينظر: عبد السلام المسدي، "المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال (البيان والتبيين) للجاحظ"، مرجع سابق، ص 115.
3 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مصدر سابق، ص 33.
4 أحمد رشراش،جهود المسدي في حقل الأسلوبية، مقال منشور في صحيفة اللغة العربية الالكترونية،الموقع:http://www.arabiclanguageic.org/view_page.php?id=11910، تاريخ الزيارة: الأربعاء 13 يونيو 2018 ميلادي - 29 رمضان 1439 هجري.

أما المصطلح الثاني الذي كان للمسدي الفضل في ترجمته ونشره هو مصطلح: الانزياح، الذي يحمل معنى المصطلح الغربي écart، ويمكن أن نتمثل لهذا المصطلح حسب المسدي في ثقافتنا بمصطلح العدول؛ ويرى المسدي أن مصطلح الانزياح عند جاكبسون يعني خيبة الانتظار، فالانزياح أكسب من خلال مفهومه " الأسلوبية ثراء في التحليل، إذ تتعامل الخطابي الاختيارية والتوزيعية على مبدئه، فتتكاتف السمات الأسلوبية، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف الكثير من التحليلات البلاغية العربية"[1] وهو ما كان فعلا مع الجاحظ من خلال مقال المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي.

جان كوهن: Jean Cohen(1919- 1994)

يرتبط اسم جان كوهن بأسلوبية الانزياح، في محاولة منه لدراسة الصورة الأدبية في كتابه المشهور (بنية اللغة الشعرية). وأسلوبية الانزياح تعتمد على المعيار النحوي المتمثل أساسا في اللغة اليومية أو اللغة العامة، وصورة الانزياح تتمثل في خرق هذا المعيار النحوي، أو قد تكون من جهة ثانية تفنيد وتضييق لهذا المعيار من خلال استثمار قواعد إضافية مساعدة[2].

ولا شك أن عدم الاعتبار لعنصري المتكلم والقارئ هو من المآخذ التي أخذت عن أسلوبية الانزياح، بالإضافة إلى إغفالها ما قد يكون من انزياحات لا تتعلق بالناحية الأسلوبية مثل الأخطاء النحوية؛ وربما أراد أنصار هذا التوجه نفي صفة التداولية بغياب أطرافها عن هذه الأسلوبية.

2.1. المنهج البنيوي:

وهذا المنهج هو من القراءات اللسانية النسقية الحديثة، والتي انسحبت على العديد من العلوم والمجالات، وشاعت أكثر في مجال الأدب، وانبنت البنيوية في أساس ظهورها على الشكلانية الروسية.

لا شك أن الاهتمام بالأثر الأدبي قد بدأ مع الشكلانيين الروس، الذين حاولوا إقصاء المؤلف، مع التبرم لمفاهيم الأدب، من اعتبار أنه محاكاة وتعبير، أو تفكير بالصور في

1عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مصدر سابق، ص 164.
[2]ينظر: جان كوهن بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 57.

محاولة لرد الاعتبار لخصوصية الإبداع الأدبية، فهذا الأدب هو عبارة عن مميزات تميزه عن نُظُم الواقع الأخرى[1].

ولعل صنيع العالم السويسري دي سوسير Ferdinand de Saussur كان واضحا في محاولة لإرساء استقلالية النص الأدبي من اعتبار أنه نظام لغوي خاص. وأهم ما نادى به دي سوسير هو الاعتباطية في العلامة اللغوية، وانبنت تنظيراته – أساسا– على الثنائية الضدية دال ومدلول، وعلى مبدأ التعاقب والتزامن، ومبدأ تقديم النسق على العناصر، ومبدأ التفرقة بين اللغة والكلام.

وتنزع البنيوية نحو الأدبية فهي لا تعترف بغير الأثر الأدبي فهم " يرفضون من الناحيتين النظرية والتطبيقية مفهوم التاريخ، وحتميته والإنسان والمجتمع، لأن التاريخ سجل للابتلاءات ولا يُستفاد منه"[2]؛ ومعنى هذا أن البنيوية والاجتماعية يختلفان في الكثير من المسائل ظاهريا، غير أنهما يشتركان في رد القيم الروحية للإنسان، ومن الذين جمعوا بينهما غولدمان lucien Goldmann في بنيويته التوليدية[3].

ويورد زكريا إبراهيم في كتابه (مشكلة البنية) تعريفا لها عند أندريه لالاند André(Lalande1876–1963) ويعتبرها "الكل المؤلف من ظواهر متماسكة ومترابطة، ويتوقف كل منها على ما سواه وتتحدد قيمته من خلال علاقته بغيره"[4].

ومفهوم البنيوية من المفاهيم التي تعثر واضطرب في تحديدها، والفصل فيها العديد من المهتمين بهذا المجال، من خلال عدها طريقة للتحليل، أو هي مبدأ لتحليل كل ما هو إرث تاريخي فهي "طريقة معينة، يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معين من حقول المعرفة، بحيث تخضع هذه المعطيات فيما يقول البنيويون للمعايير العقلية[5].

ولا بأس أن نشير إلى خصائص المنهج البنيوي، فمن مرتكزات البنيوية حسب تزيفتان تودوروف Tzvetan Todorov (1939– 2017) أنها تركز على الجانب اللغوي، والتعمق في الدلالات والمعاني، كما أنها تدرس النص بوصفه وحدة معقدة من العلاقات

1ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2002 م، ص 32.

[2] عبد القادر عيساوي، من النقد الأدبي- القراءة البنيوية، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 1433هـ - 2011م، ص15.

[3]ينظر: جان بياجيه، البنيوية، ط 2، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، د.ت، ص 5.

[4]زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، د.ط، مكتبة مصر، دار مصر، د.ت، ص 36.

[5]ينظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور سالم الهرشة، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، فبراير، 1995م، ص 9.

معتبرة إياه وحدة مغلقة يتوجب دراستها من الداخل؛ فهو عبارة عن نتاج لغوي، ولا يدرس إلا من خلال اعتباره هو الموضوع الوحيد للنقد[1].

1.2.1. مقولات البنيوية:

للبنيوية مجموعة من الأطروحات كغيرها من النظريات والمناهج الحديثة وهي:

1.1.2.1.قضية موت المؤلف:

لا شك أن للأثر الأدبي مجموعة من العوامل المحيطة والمساعدة في إنشاء الخطاب، كالمؤلف والواقع، وهذا المؤلف الذي كان يأخذ دورا بارزا أصبح مؤخرا مع الشكلانيين، فالعبرة بالأدبية في تشكيل موضوعات الدراسة الأدبية من خلال ربط العمل الأدبي بالنسق الأدبي العام وليس بشخصية مؤلفه؛ ولا شك أن ما أحدثته الفلسفة التحليلية الحديثة من تشكيك في النزعة الإنسانية التي كانت سائدة في تاريخ الفكر، جعل البنيوية تسقط هذا المؤلف، كما أن أثر اللسانيات الحديثة كان واضحا من خلال تركيزها على قواعد النسق اللغوي بتأخير صاحب الكلام أو اللغة[2].

ومن العناصر الأخرى المرتبطة بالإبداع المرافقة لهذا المبدع أو صاحب النص عنصر الواقع، فقد أخر هو الأخر مع الشكلانيين الذين غيبوه إلى حد التلاشي؛ فهذا الواقع لا دخل له في تحديد الأشكال الأدبية. إن في فحص فكرة البنيويين فيما يخص جزئية موت المؤلف إعلان ضمني عن رفضهم للتاريخ، كما أن تعاملهم مع النص المكتوب يجعل من كاتبه مجهولا، على خلاف النصوص المنطوقة فاللغة عندهم " ليست مرتبطة بمبدعها إلا من بعيد بل يذهبون إلى عدم ارتباطها به أصلا وذلك أن النقاد الجدد جعلوا النص الأدبي المكتوب مجرد أسطورة"[3].

2.1.2.1. رفض المعنى من اللغة والنزوع عن الشكلانية:

تُعلي البنيوية من شأن الأشكال بردها للكتابة وما تتضمنه إلى الطابع الشكلي في محاولة لإقصاء المعنى والإعلاء من شأن اللغة على حسابه، وتتجسد شعرية النص –حسب جاكبسون–"في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا

[1]ينظر: محمد بلوحي، "اللغة الشعرية في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بلعباس، ع2، 2002 م/2003م، ص90.
[2]ينظر: محمد بلوحي، "اللغة الشعرية في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث ص 85.
[3]عبد القادر عيساوي، من النقد الأدبي- القراءة البنيوية، مرجع سابق، ص40.

كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[1].

ومعنى هذا أن العبرة بالجانب المعنوي في الألفاظ[2]، على خلاف الجانب المعنوي في اللغة الذي رُفض من قبل البنيوية؛ فاللغة عندهم شيء متصل بذاته لا يحتاج إلى غيره، وتجلى التحليل الشكلاني بقوة مع بروب في تحليله للحكاية الشعبية الروسية، من خلال ربطه بين أجزاء القصة، وعلاقاتها ببعضها من خلال دراسة البنية العامة للقصة في محاولة منه لتأصيل قاعدة لتحليل الأعمال السردية، مثل القصص والحكايات.

وينتهج البنيويون مجموعة من المراحل في تحليل العمل الأدبي، كما وضحها الدكتور جابر عصفور، من خلال تفكيك الظاهرة الأدبية أو الموضوع رغبة في إعادة بناء أسسه وأنويته، ثم ربط بعضها ببعض من خلال تصور لعلاقاتها المفترضة، يساعده هذا الشيء على إعادة تركيب هذه العناصر المكونة للظاهرة[3].

3.1.2.1. التجرد لقراءة النص:

يرى رولان بارت 1915-1980(Roland Barthes) بأن النص هو عبارة عن مجموعة من التراكمات كمكونات لقشرته الخارجية؛ فمنذ أن تم إلغاء الاهتمام بالمؤلف أو الأديب لصالح النص، ركز الشكلانيون على محاولة تحديد الموضوع أملا في تحديد النظرية، اعتمادا على المنهج المحايث، رافضين كل تعريفات الأدب من اعتباره محاكاة. ولا شك أن التزامنية التي طغت على تفكير البنيويين جعلتهم يتتبعون الخطية التي يسلكها المعنى في محاولة لإبراز العلاقة الموجودة بين عناصر السلسلة الزمنية.

إن النص عند رولان بارتRoland Barthes يأخذ معناه وأهميته من خلال العلاقات المنتظمة بين عناصره وفي صلبه من خلال الاختلاف، والتفضية، والتأجيل المستمر لزمن كل مقطع وفضائه ودلالته، فالنص" هو عبارة عن مجموعة من الدوال الصادرة عن سياقات ومصادر مختلفة، تزيد حركة النص انفصالا، وفضاءه تقطعا واضطرابا"[4].

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، د.ط، تر: محمد عبد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء،1981،ص19.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد- متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 220.

3ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة ، ط1، دار الهدى، سوريا، 1998م، ص 214.

4عبد القادر عيساوي، من النقد الأدبي- القراءة البنيوية، مرجع سابق، ص 41.

إن في احتفاء البنيوية بالنص تبرم من طرفها للتاريخ والإنسان، ولذلك الماضي الذي ساهم الإنسان في صناعته، ودخل هو في صناعة هذا الإنسان. فالبنيوية ترفض المرجعية الاجتماعية التي تعتبر من الماضي الأسطوري، ولا يمكن بأي حال تفسير الإبداع بالعودة إلى دور وأهمية المستمع في عمل المبدع[1].

ويرى أنبرتو إيكو *Umberto Eco* (1932-2016) في كتابه (مناهج النقد الأدبي) أن بعض الشكلانيين لا يهتمون بالسياق التاريخي، ولا بالقيمة الجمالية للعمل الذي يحللونه " والحق أنهم لا يستبعدون التاريخ وإنما يعتبرونه معروفا، ويتفقون في أن القارئ يضع لحسابه كل شيء في مكانه فالأنواع تنشأ عن تقليد والقصائد وليدة أسباب[2].

4.1.2.1. الفكرة التزامنية وقراءة النص من الداخل:

يحكم نظام البنية اللغوي نظام عام مستقل يحكمه الطابع اللغوي، ولا يمكن أن يتأثر بسهولة إلا بعد مرور أعصر تاريخية وفترات تأويلية متتالية محكوم بالتطور اللغوي المتزامن، والبنيوية تنطلق من قراءة نظامية تهمل منطلقات الناقد ومرجعياته النظرية لذلك نجد البنيوية نأت عن الأبحاث التطورية التي أفردت الظواهر التطورية، وعزلتها قصد دراستها منتهجة طريقة المجموعات للنظام اللغوي الآني أو المتزامن[3].

ويرى البنيويون أن العمل يوجد في شكل يمكن تحليل معلوماته وتفصيل بنائه فهو عبارة عن شكل داخلي يصدر عن الحدس الفني، وعرض هذا الشكل الداخلي من خلال اللغة التي كتب بها يعطينا شكلا موضوعيا لذلك فإن "ما يدرس ليس مادة العمل وإنما تنظيمه تحليل بناء وليس تحليل عناصر"[4].

إن صفة التزامنية التي تميز البنية الذهنية تجعل من علاقة النص بمؤلفه علاقة غير موجودة ومفيدة؛ تمهيدا لنفي صفة التاريخية عن معنى البنية لإزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية تحقيقا لمفهوم النظام الذي يميز البنية ويعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد[5].

2.2.1. الجهود البنيوية في النقد العربي:

1عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد- متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، مرجع سابق، ص 181.
2أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ط1، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996 م، ص 72-73.
[3]جان بياجيه، البنيوية، مرجع سابق، ص 7.
[4]أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق، ص 171.
[5]إيديث كيزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، د.ط، تر: جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1985،ص29.

طغى الطابع السوسيولوجي على الدراسات الأدبية خصوصا في أواسط الستينات إلى منتصف السبعينات –لا سيما في المغرب العربي– من خلال الطابع السوسيوبنائي الذي أخذ مكان الطابع السوسيولوجي، تمهيدا للدراسات اللسانية البنائية والشكلانية التي أخذت مكان الصدارة.

ولا شك أن المتتبع لجهود العرب في ميدان البنيوية قد يقع عند مفترق نقيضين وبين وجهتين مختلفتين في استثمار هذا المنهج الأدبي، خصوصا إذا ما سلمنا بأن موقف العرب كان الرفض لبعض مبادئ هذا المنهج وخلفياته الإيديولوجية؛ خصوصا ما تعلق بالموقف الوجودي لـ سارتر Jean–Paul Sartr ، أو الموقف الذي تزعمه جاك دريدا Jacques Derrida في ميدان التفكيك، ومن جهة ثانية إقرار النقاد العرب بأهمية النقد الغربي الذي حصّل النقاد العرب ثمرته من خلال المثاقفة والترجمة، فتوصلوا إلى أن هذا الفن(النقد) مُؤسس على قواعد وقوانين مضبوطة، وأن النقد هو آلة يمكن أن تُقتحم بها الأعمال والإبداعات لكشف المخبوء فيها.

ويسوق محمد بلوحي في كتابه (الخطاب النقدي المعاصر من البيان إلى النسق) ذلك الرد الذي تفضلت به فدوى مالطي دوجلاس في كتابها (بناء النص التراثي) حينما ردت فكرة من يقول بأن البنيوية منهج يميل إلى التحليل المخبري من خلال التدقيق في تضاعيف النص وأنسجته، هذا الصنيع الذي قد يذهب في رأي أصحاب هذا الموقف بجمالية النص[1].

وممن انتهجوا – بصراحة– المبدأ البنيوي القائم على التحليل والإحصاء محمد العمري في كتابه (البلاغة العربية أصولها وامتداداتها) من خلال محاولة وضع تصور، ونظرة شمولية يفهم من خلالها السابق من اللاحق، واللاحق من السابق، بخبرة سوسيو أدبية يقول: " ولا شك أن للمعالجة البنيوية اللسانية جدوى كبيرة في استخراج الأنساق، وتفسير الفعالية، ولذلك حاولنا استثمارها إلى أقصى حد ممكن"[2].

ويتمثل تأثر محمد عبد المطلب بتوليدية تشومسكي في عمله على مقاربة الدرس البلاغي العربي القديم بنظرية تشومسكي اللسانية، من خلال تجاوز الوصف للغة إلى تفسير هذه اللغة وتقييمها، بتحديد مستوى الصواب والخطأ فيها؛ مرتكزا في عمله على ثنائية الكفاءة

[1] ينظر: محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من البيان إلى النسق (الأسس والآليات)، د.ط. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002 م، ص 78.

[2] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص 9-10.

والإنجاز، فالكفاءة خاصة بالمتكلم، أما الثانية فهي خاصة بإخراج الكلام من وجوده بالقوة إلى وجوده بالفعل، فجهد عبد المطلب يدخل في باب" معاودة النظر في مباحث البلاغة جملة، وتفصيلا للامساك بتصور شمولي يجمع بين مفرداتها من ناحية والكشف عن تفسير عميق لتحولاتها الظاهرة والعميقة من ناحية أخرى[1].

ولا شك أن البنيوية حضيت باهتمام النقاد العرب خصوصا منهم المغاربة، سواء من ناحية التدريس أو التأليف فقد " دخلت البنيوية مجالنا الثقافي، نسمع كلاما على البنيوية يدور على لسان مثقفينا، يحتدم النقاش حول أهمية البنيوية في أكثر من لقاء، نقرأ مقالات وكتب تترجم للبنيوية أو تقدم لها"[2].

وإذا أردنا تسليط الضوء على أهم النقاد العرب في مجال البنيوية، فإن صاحب كتاب(جدلية الخفاء والتجلي) كمال أبو ديب هو من أشد المعتنقين لهذا التيار النقدي، فمن خلال رؤيته القاتمة "دخل علينا أبو ديب في مستهل دراسته البنيوية التطبيقية، والتي كان واضحا من خلالها تمجيده المستميت للفكر الحداثي الغربي، ونعته للفكر العربي وبالأخص النقدي بالهش في تحليل الصورة الشعرية، كونها صورة ذات بنية دلالية معقدة"[3].

والمتتبع لفكر كمال أبو ديب في هذا الباب يرى أنه يتبرم بالفكر والمنجز العربي عموما، ويعتبره فكرا ترقيعيا لأنه عاجز عن رصد الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، تنقصه الرؤية الكلية والشمولية التي تحكم قوانين التطور الفني والسياسي والاقتصادي[4].

وفي حوار مع حسام الخطيب لـ جهاد فاضل فقد سأله: ما تقييمكم للبنيوية وما الذي أعطته عربيا في رأيكم؟ فقد اعتبر حسام الخطيب أنها أعطتنا أمورا ممتازة وجدية في مسألة فهم النص فهما موضوعيا " وهذه ميزة خاصة بالنسبة للبلاد العربية لأن تراث الأدب العربي تراث شخصاني أكثر مما هو تراث موضوعاتي... وهذه ميزة جيدة للبنيوية[5].

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مصدر سابق، ص1.
[2] يمنى العيد،دراسات في النقد الأدبي،د.ط، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1983 م، ص 27.
[3] وردة عبد العظيم عطاء الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2010 م، ص 195.
[4] ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979 م، ص 8.
[5] ينظر: جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب ، د.ط، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص 104-105.

أما أحمد هيكل فيرى بأن البنيوية – ومن خلال تقسيمه لها– في واقع النقد الأدبي العربي أنها تضرب في متاهات لأنها صعبة التطبيق، وربما تكون لها نظريات طيبة وكلام جذاب، ولكن في المجال التطبيقي يتعذر بشكل عام يعتم هذه النظرية والاستفادة منها بالقدر الكافي[1].

ويبرز على الساحة النقدية البنيوية اسم آخر هو الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس، الذي يعتبر جهده ثورة ومحاولة لتجاوز ما ساد وطبع الثقافة العربية من تركيز على الجانب المعنوي، وتمجيد للشفوية في الخطابات، ونلمس ذلك جليا في دعوته في كتابه: (بيان القراءة) إلى مجموعة من التنظيرات الجذرية والتدميرات الخاصة بجوانب عديدة قصد تحقيق المواكبة والتطور والحداثة وهي: تخريب الذاكرة من اعتبارها آلة متسلطة ومسيطرة، وتدمير القوانين العامة وسلطة اللغة، وتدمير التراتب المانوي، وتدمير العلاقات التراتبية في النص أو الجانب النحوي فيه، وتدمير السيادة التي يتمتع بها المعنى داخل الخطاب والنص، وتدمير تسلط الحاضر، وإذا ما وقعت هذه التدميرات –حسب محمد بنيس– فإننا نحقق نصا حداثيا يتوق إلى الأعلى و اللامحدود؛ ويبقى في الميدان حاضرا أو حيا على عكس النص المقيد، ولغة النص الحسي إلى لغة مغرية تدخله في مجال الإغراء والتذوق الماتع[2].

ومن النقاد المغاربة الذين تبنوا المنهج البنيوي نجد حميد الحميداني، الذي اختار جنس الرواية، وحاول تطبيق رؤية غولدمانGoldmann عليه، وتجلى ذلك في كتابه (الرواية المغربية) ورؤية الواقع الاجتماعية دراسة بنيوية تكوينية، ويرى الحميداني " أن النقد الروائي العربي كان دائما يقتفي خطوات النقد الغربي، وكثيرا ما كان النقاد يأخذون بتلك المعطيات بشكل حرفي، ليُعاد إنتاجها من جديد بأساليب مختلفة يغلب عليها الابتكار في أغلب الأحيان"[3].

ولا شك أن الحميداني كان يهدف إلى تحقيق نوع من الصرامة في ميدان النقد الأدبي، ويبقى جهده إضافة ومساهمة رائدة في ميدان نقد النقد.

3.1. القراءة والتلقي:

[1]ينظر: المرجع نفسه، ص 13.
2ينظر: محمد بنيس، "بيان الكتابة"، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، س 5، 1981 م، ص 37.
3حميد لحميداني،النقد الروائي والايديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990 م، ص 18.

تطرح نظرية القراءة والتلقي إشكالية مهمة في المسار الذي يسلكه الخطاب أو النص بين منتجه وبين متلقيه؛ في محاولة للإجابة عن تساؤلات تخص تلك العلاقة، ومدى أهمية كل عنصر في هذه السلسلة التواصلية، تمهيدا لإعادة إنتاج النص من جديد، فلا حياة ولا وجود لهذا النص إلا إذا كانت فيه قراءة أو قراءات متعددة تعيد بعثه من جديد، ولا شك أن الدراسات التي كانت قائمة قبل ظهور هذه النظرية قد أخرت رتبة القارئ لصالح النص والسياق، ومعلوم أن أي نص قد كتب ليُقرأ، وليُحقق فائدة منفعة فلا يمكن " أن يوجد سرد بدون سارد، وبدون مستمع أو قارئ"[1].

ولعل التصور البنيوي للأدب هو الذي أدى إلى ظهور نظرية جمالية التلقي، التي وبلا شك تختلف عن البنيوية في المنطلقات وطريقة معالج النصوص، فردت الاعتبار للمتلقي، ومنحته الفرصة للتأويل في كل الأجناس والأعمال الأدبية، سواء كانت تأويلات حسية أو إدراكية؛ وكانت مدرسة كونستانس *The Constance School* " هي أول المحاولات الكبرى لتجديد دراسات النصوص في ضوء القراءة؛ وكان اهتمام الباحثين قبل ذلك منصبا على الروابط القائمة بين النص ومبدعه، فراح أتباع هذه المدرسة ينادون بانتقال العلاقة من الكاتب ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنص"[2]، من خلال جهد هانز روبرت ياوس *Hans Robert* Jauss (1921–1997) في كتابه (جمالية التلقي) الذي أصدره سنة 1969 حينما غير اتجاه فهم النص وتأويله بتأخير النص والسياق لصالح المتلقي.

ولعل من المبادئ التي تقوم عليها نظرية التلقي هو أفق التوقع، الذي يتوافق فيه الخطاب أو النص مع متلقيه في حالة التزامه عن طريق النصانية أو المشابهة النصية ويعتبر القارئ خائب الظن والتوقع إذا حدث العكس من ذلك، ومعنى ذلك أنه كلما " تقلصت المسافة، وتحرر وعي المتلقي من إرغام إعادة توجيهه نحو أفق تجربة تعد مجهولة، وكان العمل أقرب من مجال من الطبع أو التسلية منه إلى مجال فن الأدب"[3]. ولا شك أن مصطلح أفق الانتظار ليس من ابتكار ياوس Jauss ، لأنه أخذه من هوسرل الذي يربطه إلى نظام علائقي متوقع لقارئ افتراضي أو متخيل.

---

[1] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة أفاق اتحاد الكتاب العرب، ع 9/8، المغرب، 1988 م، ص 21.
[2] مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل لأدبي وقضاياه،د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2001 م، ص 9.
[3] محمد القاسمي، "القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث"، مجلة فكر ونقد الالكترونية، www.fikrwanaked.net ص1.

ويُبنى أفق الانتظار عند ياوس Jauss على ثلاثة مبادئ هي: ما حصله الجمهور من خبرة سابقة حول جنس النص الذي ينتمي إليه، سواء كان رواية، أو شعر، أو خطابة، أو قصة، ثم معرفة الأشكال والأجناس السابقة وموضوعاتها، ثم التعارض الحاصل بين اللغة الأدبية الشعرية، وهي لغة المتخصصين لأنها تفرض عالم تخييلي خاص واللغة التعبيرية العملية اليومية المرتبطة بالواقع[1].

إن مفهوم أفق الانتظار عند ياوس Jauss يأتي نتيجة لتراكمات تكونت لدى القارئ، نتيجة لمحاولاته فهم أعمال ونصوص أدبية سابقة ظهرت قبل النص الذي بين يديه في ذلك

وتُطالعنا في كل مرة نريد تحديد أنماط القارئ تلك الرؤية وذلك التصور الذي اقترحه الأستاذ إدريس بلمليح، إذ يرى بأن أنماط القراء أربعة وهم:

1) القارئ النموذجي: وهو اسم شاع عند ميكاييل ريفاتيرMichael Riffaterre وهو نوع خاص يمارس قراءة خاصة على الأثر الأدبي.
2) القارئ الخبير: ويحمل هذا النوع من القراء على عاتقه مسؤولية إخصاب النصوص من حيث المضامين.
3) القارئ المقصود: وهو المقصود أصلا بإنتاج النص للوهلة الأولى.
4) القارئ الضمني: وهو قارئ يضطلع بمهمة صعبة لأنه يُقوِّل النص ما لم يقل من خلال سدّ الفجوات وبحث التناصات المتداخلة معه من غيره من النصوص[2].

ولعل إيزر في كتابه (فعل القراءة) يعتبر القارئ الضمني من مكونات النص الإجرائية فهو " بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يتبنى الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل وإقصاءه، لذا فالقارئ الضمني شبكة من البنى المثيرة للاستجابة مما يدفع القارئ لفهم النص"[3].

ومن الدراسات التي حاولت تمثل نظرية جمالية التلقي تلك التي قدمها حمادي صمود في سفره الضخم (التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس)، عندما

---

[1] ينظر: أحمد يونس، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، الدار البيضاء، 1993 م، ص 16.

[2] ينظر: المختار السعيدي، نظرية التلقين مقال منشور في مجلة رابطة أدباء الشام، العدد 5450، ص 3.

[3] فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، د.ط، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المنهل، الدار البيضاء، 1995م، ص 10.

يتكلم عن سر تأثير الكلام في المتكلم حينما ربط مجموعة من النقاد تأثير النص في المستمع بالمقابلة التي تحصل بين صفاته وصفات قائله " فكلما كانت المقابلة أتم كان التأثير أعمق، وموقفهم هذا يتأسس على نظرية جمالية ذات حلقات متعاقبة يرتبط سابقها بلاحقها ارتباط النتيجة بالسبب"[1]. وربط حمادي صمود أساس الأسلوب بخيبة التوقع التي تحدث عند المتلقي، من خلال بروز ما لم يكن متوقعا في السياق، بحيث يحدث ذلك البروز بينهما بجلب اهتمام السامع مع دفعة واحدة، ويشد انتباهه إلى المقال شدًّا[2]. وذهب حمادي صمود إلى أن اهتمام الجاحظ بالفهم والإفهام ماثل في عنوان الكتاب البيان والتبيين من خلال ربط البيان في مفهومه العام بأداء الوظيفة

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ط3، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2010 م، ص247.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص247.

المبحث الثاني:

رصد حدود الوعي

بالمنهج في التفكير

العربي القديم

(النموذج الجاحظي)

2. رصد حدود الوعي بالمنهج في التفكير العربي القديم(النموذج الجاحظي):

لم تُخلف لنا الجهود العربية التي سبقت فترة الجاحظ ما يؤكد على الوعي الصريح بنظرية مضبوطة في حدودها ومصطلحاتها تهتم بالفصاحة والبلاغة، فكل التعاريف كانت واصفة وبعيدة عن الحدود، والتعريف الدقيق، فلم تحظى ظاهرة لغوية أو بلاغية بتعريف صريح؛ ومن النقاد من يُرجع ذلك إلى طبيعة التآليف التي تميزت بالنظرة البعيدة عن البلاغة، وربما توجهت إلى المعنى وتفسير المقال من خلال الإشارة إلى الوجه دون تعمق أو تحليل، وهو ما سوغ حمادي صمود* الحكم على النشاط البلاغي في فترة ما قبل الجاحظ بأنه " يبدو مشتتا جزئيا، لا ينبثق في الأغلب عن تفكير مطرد في جمالية النص الأدبي، إلا أنه مادة خام أساسية تنتظر من يجمعها، ويؤلف بين أشتاتها، ويستغلها في إقامة معالم نظرية أدبية ... ذلك هو في نظرنا دور الطور الموالي الذي يتربع الجاحظ بمفرده على عرشه"[1].

ولعل ما يتميز به الجاحظ عن غيره من المجتهدين هو الموسوعية التي تتميز بها كتاباته، والتنوع الذي يفيد من يبحث في الجانب الديني، ومن يبحث في الفلسفة والايديولوجيا، كما تحتوي مؤلفاته رصدا دقيقا لطبيعة، ونمط، ومستوى التفكير عند الإنسان العربي في العصر العباسي حتى عُدّ الجاحظ – بذلك– " خير من مثل في تاريخ الحضارة الإسلامية التيار الشمولي في دراسة الظواهر المتصلة بالإنسان، وهو التيار الذي استقرت اليوم أسسه فغدا صريحا من التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الأجناس البشرية وعرف في المدرسة الأمريكية بالأنثروبولوجيا"[2].

لقد تبوّأ الجاحظ مكانة سامقة من خلال طريقته في الكتابة، واختراعاته للأساليب حتى عُدّ الجاحظ من قِبل بعضهم عند العرب بمثابة أرسطو عند الإغريق، فما من فكرة إلا وإليه تعود، وما من علم إلا وعنده منه نصيب على حدّ تعبير محي الدين اللّاذقاني[3]؛ وبحث غير واحد من العرب المعاصرين، والغرب سبب تأليف الجاحظ لكتاب (البيان والتبيين) أو لنقل بحثوا إمكانية اعتماد الجاحظ في بنائه على منهجية معينة أو هل قصد الجاحظ الكتابة في البيان،

---

*حمادي صمود من مواليد قليبية سنة 1947، حصل على التبريز مع نيل جائزة رئيس الجمهورية في اللغة والآداب العربية، ثم على دكتورا الدولة سنة 1980 بأطروحة عنوانها «التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس»، اشتغل أستاذا للتعليم العالي من سنة 1984 وحتى سنة 2008، ألّف في البلاغة، وفي النقد العربي، وفي الخطاب الأدبي، وفي الأجناس الأدبية.

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مصدر سابق، ص 136.

[2] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 138.

[3] ينظر: محي الدين اللّاذقاني، آباء الحداثة العربية- مدخل إلى علوم الجاحظ والحلاّج والتوحيدي، ط7، دار مدارك للنشر، 2012، ص21.

وعلى العموم فإن أهداف كتابة الجاحظ للبيان والتبيين تتجاوز الحدود والأقسام على حد رأي مصطفى ناصف في كتابه: محاورات مع النثر العربي إلى" تصوير متاعب الاستعمال اللغوي، والتطور الذي جدّ على العربية واختلاف موازين النظر من الناحية التاريخية، وعلاقة اللغة بالمجتمع ووظائف اللغة أيضا"[1]

وأورد محمد العمري في كتابه (البلاغة العربية أصولها وامتداداتها) أراء متضاربة للعديد من النقاد حول كتاب(البيان والتبيين)، وسجّل تضاربا في الآراء حول إستراتيجية كتاب البيان والتبيين رادّا ذلك إلى " الانطلاق من مفهوم مختزل للبيان العربي"[2].

ويمتد التضارب في الآراء واللاتوافق بين النقاد إلى أسبقية كتاب (البيان والتبيين) على كتاب (الحيوان)، في محاولة منهم إلى العزف عن وتر الزمن، ومن خلال رفض فكرة المُسايرة الزمنية بين المؤلّفين، والتي أثارها شوقي ضيف في كتابه (البلاغة تطور وتاريخ) مرجحا أمر أسبقية كتاب (الحيوان) على كتاب (البيان والتبيين)، وباسطا الفكرة في اشتراك الكتابين في الفترة الزمنية في تأليفهما، إلى غاية إصابة الجاحظ بداء الفالج[3].

وسواء أقصد الجاحظ من تأليفه لكتاب (البيان والتبيين) بناء منهج وطريقة عربية في القول والتفكير أو لم يقصد، فإن الشائع أنه أنتجه كردة فعل على تيار الشعوبية، محاولة منه لإبراز خصوصية العرب كأمة وكحضارة، ولكن أولية الجاحظ كمؤسس لعلم البلاغة العربية محفوظة له من قِبل المتقدمين والمتأخرين[4].

إن كتاب البيان والتبيين للجاحظ، وعلى ما احتواه من مادة غزيرة، إلا أن الفوضى التي اكتنفته جعلت أمثال أبي هلال العسكري صاحب كتاب (الصناعتين) يُنبه إليها فيقول: " الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه، منتشرة في أثناءه فهي ضالة بين الأمثلة، لا توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصفح الكثير"[5].

[1] مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص14.
[2] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص 190.
3ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، مرجع سابق، ص 32-33.
4ينظر: عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 2001 م، ص 51.
[5] أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، مرجع سابق، ص 11.

ولعل عبد السلام المسدي* أراد إثبات المنهجية التي اكتنفت عمل الجاحظ، حينما رأى بأن الوعي بالمنهج يطفو على سطح التأليف، من خلال تجاوز مادة الكتاب الواحد ككتاب(البيان) مثلا، لينسحب الأمر على بقية مؤلفات الجاحظ الأخرى، مسجلا ذلك الوعي المنهجي الذي اكتنف تفكير الجاحظ، وراصدا إدراكه المحكم بالمنهج " فهو فضلا عن تقسيم كتابه إلى أجزاء مقصودة الفواصل، ثم إلى أبواب صريحة الحدود، يضع لجل الفصول عناوين فيها من التجريد والشمول ما يجعلها محركا دلاليا لكل المادة في الفصل المعنون"[1] ويستدل عبد السلام المسدي على وعي الجاحظ بدقائق الأبواب التي يعتزم طرقها قبل وصوله إليها، وبوعيه بتصنيف أبواب كتابه، وبدوافع هذا التصنيف من خلال قول الجاحظ" وكان في الحق أن يكون هذا الباب في أول هذا الكتاب، ولكنّا أخرناه لبعض التدبير"[2].

ويُرجع حمادي صمود وعي الجاحظ بما يُعالجه بذلك الاستحضار، وتلك البراعة في استثمار واستغلال الجاحظ لنماذج كثيرة ومتنوعة أدبية كالخطب، والأشعار والأسجاع، والرسائل في تبيين وجوه البيان، فكانت هذه الوجوه البلاغية والبيانية، مختارات أدبية تحمل رؤية الجاحظ، وأحكامه النقدية ، فكان الجاحظ حسب حمادي صمود" على بينة من غزارة المادة التي يُعالجها وتشعبها، جادٌّ الوعي بضرورة ترسيم منهج محكم يُمكّن من إخضاعها، وسوقها إلى القارئ في أبواب واضحة الفواصل مبنية الروابط"[3].

وكان – في اعتقادي– عبد السلام المسدي أكثر إقناعا في محاولته رصد انبناء كتاب الجاحظ (البيان والتبيين) على منهجية معينة، حينما أشار إلى التكرار الذي اكتنف عمل الجاحظ يقول:" ومن مظاهر حدود هذا الوعي المنهجي ما نلاحظه من تباعد ما حقه التعاقب المباشر، مع ما يفرضه القارئ من تقطع في نفس التأليف عموما، لذلك نرى الجاحظ يستدرك من حين إلى آخر على نفسه، فيحاول أن يرجع مسالك القول إلى الانتظام، وهذه الاستدراكات مطردة في الكتاب إلى حد التواتر"[4].

---

[5] عبد السلام المسدي: من مواليد 26 يناير 1945، صفاقس، أكاديمي، وكاتب، ودبلوماسي، ووزير التعليم العالي في تونس، من أهم الباحثين في مجال اللسانيات واللغة.

[1] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 142-143.

[2] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص82.

[3] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مصدر سابق، ص 155.

[4] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 144.

وحاول عبد السلام المسدي رصد أسباب عدم قدرة الجاحظ على التحكم في المنهج وتذبذبه بين المنهجية العقلانية في التأليف، والمسلك الاستطرادي الذي ينقض نفسه بنفسه مرجعا إياها إلى غزارة المادة المتجمعة، وطغيانها إلى درجة تستعصي معه على الانتظام، وغياب مفهوم الاختصاص عند العرب، وإلى عدم تأمل التأليف عند العرب بسبب طبيعة اللفظية والشفوية في لغتهم والتي فرضت على العرب عبور قنوات الكتابة والتسجيل مسجلا أن كتاب البيان والتبيين" مادة خام سواء في نوعيته أم في منهجه"[1].

ولعل نقطة مهمة حملتها رؤية محمد العمري تتعلق بطرح الجاحظ المنهجي فهو يريد الإحكام فيصيبه تارة ويُخطئه أحيانا أخرى، من خلال ذكر بعض الأبواب من دون عنونة تاركا الفرصة – بعد إحساسه بالخلل– للقارئ الذي تُوكل له مهمة إعادة التنسيق " فهو يعلم إذن أو يعتقد على الأقل أنه مهما تصرف في مواد كتاب البيان والتبيين فيما يتعلق بطريقة العرض، فإنه يظل داخل عموم البيان وهمومه"[2].

1.2. المحاور المعنوية لمفهوم البلاغة عند الجاحظ:

لا شك أن الكثير من العلوم وخاصة التي لا تدخل في باب الإنسانيات دأبت على وضع مصطلحات خاصة بها في سعيها الحثيث نحو تحقيق الموضوعية؛ وبالتالي العلمية في أبحاثها، وهو النهج الذي سارت عليه العلوم الإنسانية فيما بعد، والتي التزمت في مناهجها قاعدة حصر التصورات الذهنية، والمجالات الدلالية، والإيحائية في مصطلحات خاصة ومستقلة " ولئن كان هذا الالتزام المنهجي عاما في كل أصناف العلوم الإنسانية، فهو في العلوم النقدية منها أوكد، إذ كل استقراء ألسني يرضخ لمضايقات مبدئية قد لا تعترض سبيل علم إنساني آخر"[3].

والمتتبع للساحة النقدية اللسانية الحديثة، لا شك يلحظ هذا الالتزام لدى رواد المدارس اللسانية بِثَبْتِ مصطلحات محددة قبل الخوض في نظرية، أو الإبانة عن رأي، ذلك أن الأثر الأدبي "له من الخصائص النوعية ما يجعل استنزاف كل طاقاته التعبيرية والجمالية أمر يستعصي على الناقد الواحد، ويحتجب دون وجهة نظر مفردة، وأولى هذه الخصائص أنها – أي الظاهرة

[1] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 146.
[2] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص 192.
3 عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 147.

الأدبية– لا تتجلى إلا داخل نظام من الرموز، هو نفسه نظام معقد، و قوانين تضبط العلاقات بين عناصره، وتتحكم في تفاعلاتها المختلفة"[1].

ولعل ما حملته أراء النقاد العرب من معالجات سطحية لا واعية – بالرغم من الكم الهائل والتنوع الواضح– جعل باحثا مثل عبد السلام المسدي يرى أن المادة المكونة لتراثنا هي مادة خام مثل مادة (البيان والتبيين)، وهي في حد ذاتها " تمثل مادة ثرية للباحث المعاصر"[2].

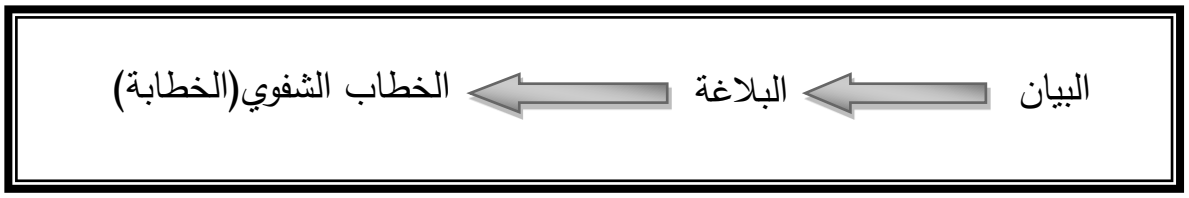
ومهما يكن من أمر فإن الوعي بمفهوم المصطلح(البيان والتبيين) كان واضحا ومؤسسا عند الجاحظ خصوصا في تبيين مفهوم البيان ومساوئه، والعي وضرره، في محاولة منه لرصد الدور الإقناعي للكلام، وما يتطلبه من مضافات اقناعية غير لغوية؛ فتتضح أهمية وضع الجاحظ لهذا العنوان بالذات إذ العنونة " جزء لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى النّاص لاصطياد القارئ، وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بعد من أبعاد إستراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النص، وتفسيره، وتأويله ومن هنا الحاجة ملحة لتحوز العنونة موضعا لها في خريطة النظرية الأدبية المعاصرة"[3].

وحمل كتاب الجاحظ (البيان والتبيين) العديد من المصطلحات المُولّدَة التي ساهمت فيما بعد في تبلور علم البلاغة؛ فسواء قصد الجاحظ معانيها في أثناء استعادته لها أو لم يقصد إلا أنها تبوح للمجتهد في محاورتها بمعانيها، والتي تدور حول الإبلاغ والإفصاح.

إن مفهوم البلاغة عند الجاحظ مفهوم متشعب تتجاذبه أطراف عديدة من المضامين المبدئية العامة، ومنها اقتران البيان باللسان، من خلال الاقتصار على نمط التعبير المستند إلى العلامة اللغوية كأداة للتبليغ" أي أن عبارة بلاغة تقارب عندئذ المفهوم الألسني الحديث المعبر عنه بالبث"[4].

1حمادي صمود، معجم لمصطلحات النقد الحديث، حوليات الجامعة التونسية، عدد 15، قسم أول، يونيو – 1977 م، ص 125-126.
2عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 148.
[3]خالد حسين، "اللغة كتابة وإستراتيجية – العنونة"، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ع 428، السنة 35، كانون الأول، 2006 م، ص 97.
[4]عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 149.

وتَتَبّعَ محمد العمري* رؤية الجاحظ فيما يخص البعد الإقناعي فالجاحظ حسبه لم يقدم نُعوتا إضافية تدل على امتداد الفهم إلى الاقناع، مُرجعا السبب في اضطراب الجاحظ إلى الهموم التربوية التعليمية (تعليم الخطابة)، وبذلك يكون تصور الجاحظ للبلاغة على أساس الصواب اللغوي، والتوسط البلاغي في حوار مع المقام فيقدم الإفهام بدون قيود ما يؤدي إلى نسف بعده البلاغي كما توضحه الخطاطة التالية:



الشكل رقم 01: تصور الجاحظ للبلاغة على أساسا الصواب اللغوي

ويبدو حمادي صمود أكثر إقناعا عندما حاول ضبط مراحل المصطلح؛ فهو تكلم عن الاستعمال الفيزيولوجي الفكري لمصطلح بلاغة، من خلال الانسجام الزمني والآني بين الاستحضار لدى المتكلم لكل المفاهيم، والتصورات في شكل كلمات إلى جهاز النطق الخاص بالمتكلم " مما يدل على أن المفهوم العام ماثل في ذهن الكاتب، وهو أن الكاتب واع إبان عملية الصياغة بأن اللغة ليست إلا وسيلة من الوسائل، وليس في السياق ما يشير إلى تفردها وتميزها عنها"[1].

ومما يدور عليه مصطلح البلاغة في تصور الجاحظ:وسائل ومؤهلات كالذكاء، والدهاء، والمكر، والنكران، واليأس، والمنطق، والإبانة، والوضوح، والدعوة، واستمالة القلوب والتي تدخل في المحور الألسني ذي الطابع العقلاني الذي تتوفر عليه العبارة " وتتمخض بها إلى معنى الاقناع عامة بواسطة الأداء اللغوي"[2].

وينفصل مفهوم البيان في إحدى مراحل تمخض مصطلح البلاغة عن المعنى العام بمعنى التعبير عن اللغة وحصرها في مجرد الإبلاغ؛ لينتقل إلى البعد الإنشائي للبلاغة حينما

*محمد عبد الله العُمَري، من مواليد 1945، أديب وبروفيسور مغربي، حصل على شهادة الدراسات المعمّقة، ودبلوم الدراسات العليا ودكتوراه الدولة في الأدب العربي من جامعة محمد الخامس في الرباط،عمل كأستاذ للبلاغة وتحليل الخطاب والنقد الأدبي في كليتي الآداب بفاس والرباط، وعمل كذلك في جامعة الملك سعود بمدينة الرياض.

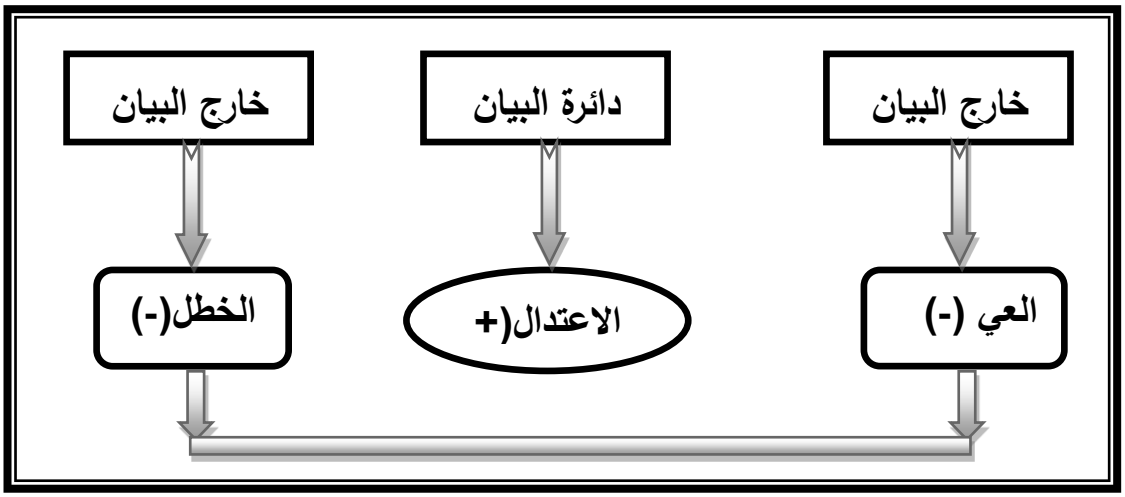
[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، مصدر سابق، ص 163.

[2] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 150.

توظف بطريقة أدبية وجمالية " فيكتسب الخطاب لفظه، ومعناه، وبنيته خصائص نوعية يتحول بمقتضاها من مرتبة الوسائل إلى مرتبة الوسائل والغايات، فيجلب انتباه متلقيه بذاته و لذاته "[1].

وحتى وإن ربطنا بين مفهوم البيان كما تصوره حمادي صمود، والتركيز على الانشائية إلى الإبداع، وبين ما طرحه عبد السلام المسدي من أن مفهوم الخلق الفني عند الجاحظ مرتبط بمفهوم الصناعة، فإن المركز الذي وضع فيه الجاحظ البيان هو مركز الوسط بين العي والخطل؛ أو ما أشار إليه الجاحظ بعبارة المقدار والإصابة " فمتى كانت المقادير مناسبة أصابت الهدف"[2]؛ ومتى ما تجاوزنا في الوصف تلك المقادير خرجنا إلى احتمالات أخرى " وإنما وقع العي عن شيء جاوز المقدار، ووقع اسم العي على كل شيء قصر عن المقدار، فالعي مذموم والخطل مذموم"[3].

ونحن إذ نهتدي بفكرة العمري في هذا الباب لا تحيزا له أو إنقاصا من شأن عبد السلام المسدي لصالح محمد العمري، ولكّن تناول العمري لاستعمال البلاغة في (البيان والتبيين) كان أكثر إقناعا عندما أشار إلى أن الجاحظ وضع البيان في دائرة الوسط حسب الخطاطة التالية:[4]



الشكل رقم02: يوضح موقع البيان عند الجاحظ حسب محمد العمري

والنقطة الثانية أن محمد العمري أعطى لصنيع الجاحظ نوعا من التعليل الإيجابي، رغم التوجه نحو اللغة، وتوسيع دائرة التخاطب في الإبلاغ والاقناع، وذلك حينما أبقى باب البعد

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، مصدر سابق، ص 168.
[2] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص 203.
[3] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص 177.
[4] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص 204.

الإرشاد مفتوحا ليشمل اللغة وغيرها من أنساق التواصل والتأثير[1]، فضم بذلك الإشارة المساعدة على التبليغ، المتعلقة بنسق الحياة البدوية العربية، كهيأة الخطيب،واتكاءه على العصا، وضم كذلك الإشارة الدالة في حد ذاتها باعتبارها نسقا منفصلا عن اللغة، كطريقة اللباس والأزياء، والمراكب[2]؛ في حين أن المسدي اعتبر في خروج مصطلح البلاغة عن الدلالات المقترنة بالظاهرة اللغوية تجاوزا للمضمون الألسني حينما تدل على السكوت أو قلة الكلام، فهل يا ترى الإشارات ليست من العلامات اللسانية السيميائية؟ والحق أن المسدي يقصد من ذلك كل كلام ملفوظ بوساطة اللسان، ولكن كان من الأجدر الوقوف على الفكرة بمزيد تعمق لتوضيحها.

ويمكن أن نتهدي بالجدول الذي رصد فيه عبد السلام المسدي المحاور المعنوية لمفهوم البلاغة، وتواترها في كتاب البيان والتبيين من خلال الإشارة إلى نوعية الدلالة اللغوية، والمضمون الذي تحمله مع الهدف والغاية منها ونسبها المعنوية داخل الكتاب:

الترقيم	المحاور المعنوية لمفهوم البلاغة				
1	نوعية الدلالة	مضمونها	غايتها	التواتر	النسبة المئوية
2	ألسنية عامة	عملية الكلام	(البث)	08	12.3
3	فيزيولوجية فكرية	صفة الطلاقة	انسجام ركني الدلالة	07	10.9
4	منطقية ألسنية	المحاجة	الاقناع	04	6.2
5	لغوية نفسانية	الخطابة	التأثير	09	14
6	أسلوبية	الخصائص المميزة	الخلق الفني		
7	لا ألسنية Extra linguistique	علم العلامات	تنويع الإدلاء	07	10.9
				%64	100

[1] المصدر نفسه، ص 205.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 205.

جدول رقم 02 يوضح: المحاور المعنوية لمفهوم البلاغة، وتواترها في كتاب البيان والتبيين لـ الجاحظ

2.2. المحاور المعنوية لمفهوم الفصاحة عند الجاحظ:

لا شك أن مفهوم البيان شامل للفصاحة والبلاغة معا فهما من مواده المكونة له والفصاحة متعلقة باللفظ، بينما تتعلق البلاغة باللفظ والمعنى. والمتتبع لآراء الجاحظ يرى أنه يفرق بين المعنيين من خلال إشاراته المختلفة ومن ذلك قوله" فمنزعم أن البلاغة أن يكون السامع فهم معنى القائل جعل الفصاحة، واللكنة، والخطأ، والصواب، والإغلاق والإبانة، والملحون سواء، وكله بيان"[1].

ولا شك أن مفهوم الفصاحة حمل معان مختلفة حسب البيئات المختلفة التي دخلها فهو عند اللغويين الخلوص من اللهجات المذمومة، وعند المتكلمين كذلك، أما عند الكتاب والنقاد فالفصاحة هي الجمال والحسن، وغير ذلك"[2].

وربط عبد السلام المسدي في محاولة رصده لمحاور الفصاحة بين المعنى الأول للبلاغة، وبين المعنى الأول لمفهوم الفصاحة، فالمعنى الأول للفصاحة " معجمي يفيد مجرد عملية النطق"[3]، أما المعنى الثاني فهو المعنى الأسلوبي المميز للتعبير؛ وهنا يتوجب الإشارة إلى أن المسدي يربط المعنى الأسلوبي بالخلق الفني،بينما البيان عند الجاحظ ينزل من حد الإنسان منزلة البعد المميز له عن باقي المخلوقات[4].

ويرجح حمادي صمود بأن الجاحظ وهو يحدد مفهوم البيان بالقدرة على الإفصاح والإبانة، قد اعتمد للإحاطة بخصائصه على العي كنقيض له، وأرجع ذلك إلى الثنائي التقابلي الذي تتفاعل أطرافه تفاعلا جدليا خصبا، من خلال وجود معان موازية في العي للمعاني التي تتعلق بالبيان، ويسوق لنا الأستاذ حمادي صمود أمثلة واضحة عنها في الجدول التالي:

[1] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص 148.
[2] محمد كريم الكواز، محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد- المصطلح والنشأة والتجديد، مرجع سابق، ص 27.
[3] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 152.
[4] المرجع نفسه، ص 152

البيان	تمييز وسياسة ترتيب ورياضة	علم	بصر	أقدار الألفاظ على أقدار المعاني	رباطة جأش ومسلك النفس	تحكم في مصادر الكلام وموارده	فضيلة ومزية
العي	عجز	جهل	عمى	إطناب وإكثار وتقصير المقدار	خجل وانبهار	خلط واضطراب	نقص في المروءة

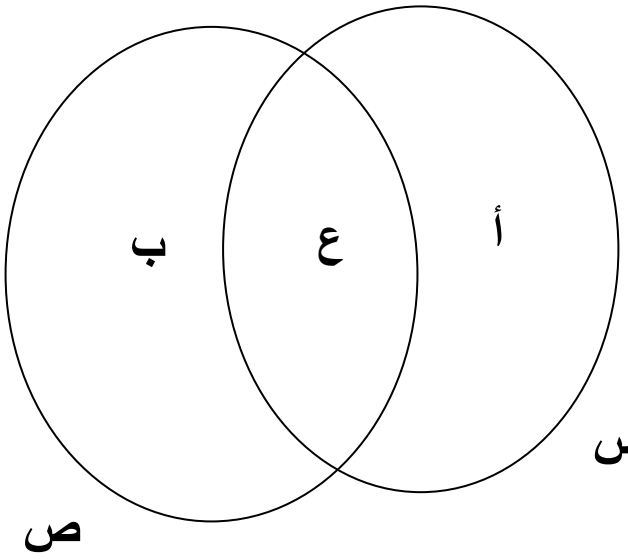
جدول رقم04 يوضح: بعض المعاني التقابلية بين البيان والفصاحة بنظر حمادي صمود[1]

وتستقل الفصاحة في المعنى الثالث بالمفهوم الفني الذي يفيد التعويل على الطاقات الدلالية في اللغة أكثر من التعويل على طاقاتها الإيحائية؛ ومعنى ذلك أن التعويل يكون على مفهوم الإضمار، والكناية، والتضمين، ويمكن أن نستدل على الطابع المعياري التقييمي الذي يأخذه البيان والفصاحة عند الجاحظ بقوله " ومدح القرآن بالبيان، والإفصاح، وبحسن التفصيل والإيضاح، وبجودة الإفهام، وملكة الإبلاغ"[2]، وقوله" فلو أننا لم نجعل لمحمد صلى الله عليه وسلم فضيلة في نبوة، ولا مزية في البيان والفصاحة، لكنا لا نجد بدًّا من أن نعلم أنه لواحد من الفصحاء"[3].

ومن دون شك فإن عبد السلام المسدي في محاولته لرصد تقاطع مجال البلاغة والفصاحة، كان أكثر دقة وعمقا عندما لاحظ اشتراكهما في محاور عديدة كالمحور الألسني العام، واعتبار الكلام بغايته التي هي البث من المشترك بينهما، وكذلك بالنسبة للمحور اللغوي الثقافي الذي يهدف إلى الاقناع، والمحور المنطقي الألسني، والمحور الأسلوبي، فيما تُشترط مقومات معينة في الخلق الفني فهذه المحاور الأربعة تتمثل في استعمالات "عبارة البلاغة 77.8 بالمائة من استعمالها العام، كما أنها تتمثل في استعمالات عبارة الفصاحة بنسبة 79.9 بالمائة من استعمالها العام، وهذا ما يسمح لنا باستخلاص أن اللفظين مترادفان ترادفا يبلغ نسبة 78.8 بالمائة من مجالهما الدلالي"[4].

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مصدر سابق، ص165-166.
[2] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص31.
[3] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص152-153.
[4] المرجع نفسه، ص153.

ولا شك أن ضيق المجال الذي تتفرد به اللفظتين هو المسوغ الذي أباح لعبد السلام المسدي إطلاق هذا الحكم، حيث تفرد الفصاحة بنسبة 20 بالمائة فقط للمعنى الفيزيولوجي الصوتي في معان مختلفة لها، في حين أن البلاغة تتفرد بنسبة 22.2 بالمائة بأخذها المعنى الفيزيولوجي الفكري، والمعنى اللاألسني أي السيميائي أو العلاماتي؛ واستطاع بذلك المسدي أن ينتج لنا خطاطة من دائرتين واحدة للفصاحة؛ والأخرى للبلاغة متسع المجال التقاطعي بينهما، وضيقتان في نواحي التفرد لكل منهما كما يلي :



س:دائرة البلاغة. **ص**:دائرة الفصاحة.

أ:مجال استقلال بينهما **ب**:مجال استقلال الفصاحة.

ع: مجال التقاطع بينهما.

شكل رقم3: دائرة تقاطع الفصاحة والبلاغة حسب رؤية عبد السلام المسدي

3.2. مرتكزات نظرية الجاحظ في نقد الأسلوب:

1.3.2.مبدأ الاختيار:

ارتبط مفهوم البيان منذ الجاحظ بمعاني الظهور والكشف من خلال ربطه بعملية الفهم والإفهام أو ما سماه بالبيان والتبيين؛ محاولا وضع شروط لعملية الاتصال وما تقتضيه فبدون الفهم والإفهام " لا تقوم الوظائف الأخرى التي لا تعدو أن تكون تطويرا لها يؤدي إليه نوع المتكلم وجنس الكلام"[1].

ولا شك أن الاهتمامات التي خص بها النقاد المعاصرون الجاحظ تنبع من أهمية الإشارات التي احتوتها مؤلفاته لا سيما كتاب (البيان والتبيين) فلا " يكاد أحد من القدماء أو المحدثين، نصيرا لأبي عثمان أو خصيما عليه، يشك في شرعية هذه المنزلة الجاحظية في بلورة مفهوم الأدب عند العرب"[2].

ولا شك أن الدراسات الأسلوبية الحديثة نظرت إلى الأسلوب بوصفه مجموعة من السياقات، من خلال مبادئها الثلاثة المشهورة وهي الأسلوب اختيار وتأليف والأسلوب انزياح والنوع الثالث هو السياق بمختلف أنماطه، على أن خيطا يربط بين هذه التفسيرات على اختلافها موجود هو: استهدافها الأثر الجمالي للأسلوب على حدّ قول الأستاذ مسعود بودوخة[3]

ولا شك أن من أهم الدراسات التي نظرت إلى الأسلوب بوصفه اختيارا تلك الدراسة القيمة التي تفضل بها عبد السلام المسدي في مقاله المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال (البيان والتبيين)؛ ويعتبر المسدي صفة الجاحظ في كتابه محكمة من خلال روح البحث عن منهج محكم إحكاما نهائيا" وهو ما يثبت لنا سعيه إلى إحكام التصنيف بما يرتضيه أولا، وبما يمكنه من تشريك القارئ في تمثله إلى حد الاقناع ثانيا"[4].

ومن المقاييس التي بنيت عليها نظرية الجاحظ البيانية حسب عبد السلام المسدي مبدأ الاختيار، فالمتكلم أو الكاتب يعمد في أثناء كلامه إلى انتقاء ما يناسب من المفردات فمبدأ الاختيار يمثل" خاصية من خصائص البحث الأسلوبي؛ وإذا كانت اللغة تحتوي مفردات متعددة تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مصدر سابق، ص200.
[2] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص141.
[3] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 1432هـ - 2011م، ص16.
[4] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص143.

الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن تركيب سواه"[1].

ولا شك أن الجاحظ يميز بين نوعين من الأسلوب: نوع خاص بالعامة لا يتوفر على اشتراطات أسلوبية، وهو موجه أساسا للعامة، ونوع آخر يتميز بسمات فنية ويقتضي " السياسة، والترتيب، والرياضة، وإحكام الصنعة"[2].

وترتبط فكرة الاختيار بالنظم في صياغة الكلام، ويمكن أن ندلل على ذلك بنص لابن المقفع يقول فيه " فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل، وأن يقولوا قولا بديعا، فليعلم الواصفون المنجزون أن أحدهم وإن أحسن وأبلغ ليس زائدا على أن يكون كصاحب فصوص، وجد ياقوتا وزبرجدا فنظمه قلائد وسموطا وأكاليل، ووضع كل فص موضعه وجمع إلى كل لون شبهه مما يزيد بذلك حسنا يسمى بذلك صائغا رقيقا"[3].

ويتقاطع الجاحظ مع ابن المقفع في اعتبار الإبداع أو الخلق الفني صناعة، ذلك أن الإبداع يخضع إلى مرحلتين من التقييم والملاحظة من خلال وعي صاحبه به قبل إخراجه إلى المتلقي.

ويشير المسدي إلى نقطة مهمة تتعلق بمبدأ الاختلاف الصوتي في بنية اللفظ المنتقى، من خلال تركيز الجاحظ على نوع محدد من الألفاظ ذات الخصائص الصوتية المميزة، فطلاقة اللسان مشروطة في بيان الجاحظ الذي ذم السلاطة، والهذر، والعي، وعقدة اللسان، وكان في كل مرة يرجع للقرآن الكريم للتدليل منه مثل قوله تعالى:﴿ قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي(28) ﴾ سورة طه:25-26-27-28

ومن الآيات التي أدرجها الجاحظ في ذلك قوله تعالى: ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللَّهُ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ سورة إبراهيم: 4

[1] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ط1، دار المعارف، مصر، 1993م، ص25.
2 عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص146.
3 ابن المقفع، الأدب الصغير، ط1، داربيروت للطباعة والنشر،1987م، ص319.

إن بنية الألفاظ مطلوبة عند الجاحظ فصاحب الرسالة ملزم بتخيير الحسن منها والذي يتميز بسلاسة بنيوية، وصوتية على أن تخلو اللفظة "من كل لخلخانية، أو عنعنة، أو كسكسة، أو غمغمة، أو طمطمانية"[1].

ولا شك أن عبد السلام المسدي يركز على ما للاختيار من ضرورات داخلية وخارجية، فكل إبداع محكوم بشعور صاحبه، وبمقتضيات لا تخص هذا المبدع بل تتعلق بالمتلقي وبالنظم الاجتماعية، والأعراف فواجب المبدع أن يحقق درجة من الوضوح من خلال اختيار" الكلمات المعينة غير المشتركة بين معان، والتي تدل على فكرة كاملة والاستعانة بالعناصر الشارحة، أو المفيدة، أو المخيلة، واستعمال الكلمات المتضادة إذا كان ذلك يخدم المعنى والفكرة، والبعد عن الغريب والوحشي، والعمد إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه"[2].

ومن ذلك أن من مقتضيات الاختيار شروط واجبة التوفر في البنية الداخلية للكلمة تحقيقا للتوافق بين المعاني المراد التعبير عنها، وطريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم القواعدية التي تراعى أثناء تأليف العبارة تحقيقا للاقتران الآني الذي لا يفضي إلى أي انزياح زمني أو قطيعة دلالية[3].

ويعرض عبد السلام المسدي المقاييس العامة التي تحسم مبدأ الاختيار عند الجاحظ، ويحصرها في ثلاثة شروط هي : ضرورة تلافي المعجم الشاذ والغريب حتى لا تقع قطيعة بين الدال والمدلول في ذهن مستقبل الرسالة؛ فالغاية من الرسالة هي أن تثير ردة فعل لدى القارئ، حتى تشكل موضوعا للأسلوب كما يرى ريفاتير، أما الشرط الثاني فهو ضرورة وجود قوة دلالية في اللفظ حتى يستوعب بشموليته كل المجال الدلالي المقصود والشرط الثالث هو ضرورة توقف اللفظ عند حدود المعنى المقصود حتى لا يكون للدال طاقة دلالية تستوعب أكثر من المدلول المتلائم مع السياق[4].

ويشير عبد السلام المسدي إلى ضرورة وجود عنصر التنسيق والتأليف بين المواد اللغوية الخام تحقيقا للشكل الفني المطلوب، وهذا الأساس هو الجانب النحوي، فعبد القاهر الجرجاني

[1] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص 158.
[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مصدر سابق، ص101.
[3] ينظر:عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص158.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص159.

مثلا يرى أن " الكلام لا يستقيم، ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص"[1].

إن الجاحظ حسب عبد السلام المسدي لا يعتبر مبدأ الاختيار وحده المساهم في إنتاج نص مفيد، بل لا بد من وجود طريقة للنظم " بحيث تصبح الرسالة اللغوية مطبوعة من وجهتين وجهة الألفاظ كأجزاء فردية في عملية الخلق الأدبي، ووجهة تركيب تلك الأجزاء في صلب البنية الألسنية العامة للنص"[2].

ومعنى ذلك أن سلامة التركيب من سلامة الاختيار؛ فلا يمكن للكاتب أن يعبر بصدق؛ وأن يخرج أحاسيسه ومشاعره إلا بتوفر أدوات لغوية تركيبية لما يشعر به.

ولا شك أن لكل مبدع درجة معينة من الثقافة ترتبط بوعي المجتمع الذي يعيش فيه فيتفرد آليا بنوع من الأسلوب يميزه عن غيره، بتأثير من الموقف وطبيعة القول، وربما يختلف الأسلوب حتى عند الكاتب الواحد نتيجة لتغير الظروف الزمنية التي عاش فيها فلكل أديب " طريقة خاصة في استخدام الكلمة، وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغي، ويجب أن ندرك أن التركيب والتشكيل هو المادة المشكلة لفن الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب لـ للغة"[3].

وتركز الأسلوبية الحديثة على التطابق الواجب بين محوري الاختيار والتأليف على اعتبار أن الأسلوب هو انتظام داخلي بين أجزاء النص.

ويستعرض عبد السلام المسدي مقومات الخلق الفني عند الجاحظ، مرجعا ذلك إلى اشتراطين: يتعلق الأول بالاتجاه العمودي من خلال عرض الكلام أو الرأي على الثقات وأهل الاختصاص لإجازته، ويتعلق الثاني بمعيار التنقيح الذاتي وهو معيار زمني بحت.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص71.
[2] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص160.
[3] طه وادي، جمالية القصيدة المعاصرة، د.ط، مطبعة دار المعارف، القاهرة، مصر، 1989م، ص25.

ويضيف المسدي بأن الجاحظ يدخل بنا " مجالا آخر من التقييم النقدي يشحنه أحكاما أسلوبية تتصل بخصائص البنية الألسنية مباشرة، ومجموعة هذه الأحكام تُبلور المبدأ النظري العام المتمثل في ضرورة انسجام جدول الاختيار مع جدول التوزيع"[1].

إن في رؤية المسدي هذه إقرارا بالبعد الأسلوبي الذي اصطبغ به جهد الجاحظ النقدي طلبا لمعايير السلاسة في النظام من خلال سهولة المعاطف حاصرا مقاييس الجاحظ العلمية في:

1. تقسيم أقدار الكلام
2. اتفاق أجزاءه
3. قرانها
4. تلاحمها
5. نظم الكلام وتنضيده
6. تأليفه
7. تنسيقه
8. سبكه
9. نحته[2].

ويحاول المسدي أن يثبت صفة الصياغة الألسنية لتوزيع المادة اللغوية المختارة على الجدول العمودي في محاولة لإثبات تلاحم أجزاء النظم.

ولئن اعتبر المسدي جهد الجاحظ جهدا نظريا أكثر منه تطبيقيا فإنه يشير إلى أن " البيان والتبيين لا يخلو من نفثات إن لم تكن تطبيقية بالمعنى الدقيق،ففيها على الأقل تكشف بعض المحاولات العلمية التي تمد الدارس بمقاييس أكثر إحكاما، وبالتالي أقرب إلى الموضوعية"[3].

[1] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص161.
[2] ينظر: عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص162.
[3] المرجع نفسه، ص163.

ويستدرك المسدي ما كان من وصفه لجهد الجاحظ بأنه نظري، ويقر بوجود بعض أسس النقد الأسلوبي عند الجاحظ، خصوصا فيما يتعلق بمبدأ إحكام أجزاء الكلام في مستوى الجمل أو العبارات فـ الجاحظ " يصور لنا عملية البث الفني كصناعة سينيماتوغرافية أهم ما تقتضيه، إنما هو إحكام الصلة بينا للوحات المختلفة، وهذا الإحكام ذو مفهومين متقابلين يتجسم حينا في مبدأ الوصل والرتق، ويتشكل طورا في مبدأ الفصل والفتق"[1].

ويربط المسدي بين مفهوم التكامل الفني عند الجاحظ؛ والمتعلق بعلاقة الكلمات ببعضها البعض، وبين مفهوم التعادل الأسلوبي من خلال القيمة الموضعية أو الموقع النحوي الذي يتميز به كل عنصر، فمَاهِيّتُهُ وقْفٌ على بقية العناصر "بحيث لا تتحدد مميزات أحدها إلا في علاقته بالعناصر الأخرى، كما أن اختلال جزء من أجزاء البنية العامة يجر حتما اختلال التوازن العام للرسالة الأدبية[2].

وحاول المسدي أن يثبت جذورا لنظرية الجشتالت، وما احتوته النظريات النحوية الحديثة المسماة بالنحو الإنشائي في جهد الجاحظ، من خلال نفي اعتماد الجاحظ على مبدأ التصريح في اللغة إلى وجود طاقات إيحائية نبه إليها الجاحظ؛ ويفسر المسدي وجود هذه الفكرة عند الجاحظ بتصريح الجاحظ نفسه بأن اللغة تقوم أساسا على غزارة الدلالة، وليس معنى ذلك أن المسدي وقع على تمثل الإيحاء عند الجاحظ بسهولة بل من خلال تأويل لمقولات للجاحظ أوردها، وننمذج ببعض منها. يقول الجاحظ:" أحسن الكلام ما كان قليله يُغْنِيك عن كثيره"[3]، وقوله " قلة عدد الحروف مع كثرة المعاني"[4].

والمستوى الثاني الذي يعتبره المسدي من مقاييس الإيحاء في الأسلوب هو مستوى التجريد، وتحسس الصيغة الاصطلاحية المطابقة للظاهرة الأسلوبية العامة؛ فالجاحظ حسب المسدي " يتدرج من مفهوم الكناية المقابل للإفصاح إلى مفهوم الاقتضاب لينتهي إلى بلورة الظاهرة في صياغتها النهائية ألا وهي الإيجاز"[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص164.
[2] ينظر: عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص164.
[3] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص87.
[4] المرجع نفسه، ج2، ص20.
[5] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مرجع سابق، ص168.

ولا شك أن حمادي صمود قد نظر إلى مفهوم الاختيار عند الجاحظ من زاوية خاصة به؛ عندما خصص جزءا للمتكلم وهو الجزء الرابع في تناوله للجاحظ ،عالج فيه نقاطا تتعلق بالوظيفة، ومقتضيات الإبانة، ومقتضيات المقام.

وتأتي المقومات الخاصة بالمتكلم حسب حمادي صمود من ثلاثة أنواع من الضوابط هي" الوظيفة وأصلها الفهم والإفهام، ومنهج الكلام، لنؤديها على أتم وجه، وأكثره تمكنا في البلاغة والفصاحة إذ إظهار المعنى عند أبي عثمان يتناسب تناسبا طرديا وخصائص النص البيانية، وسنصطلح على هذا الجانب بالإبانة، أما الضابط الثالث فهو مقام المتكلم، ونعني به جملة الظروف الحافة بتولد النص"[1].

ولا شك أن الجاحظ يربط بين اختيار المتكلم والوظيفة التي يؤديها الكلام، ويعي جيدا أن هناك سُنة لغوية مشتركة، يتم من خلالها التكامل بين عمليتي التركيب من قبل المتكلم، والتحليل من قبل السامع.

ويربط حمادي صمود بين نظرية المواضع في تفكير الجاحظ البلاغي من خلال احتلال مبدأ الاختيار صدارة المقاييس الفارقة بين الأساليب، وتفضيل بعضها عن البعض الآخر.

ولاحظ صمود أن أس الاختيار تحقيق الملائمة بمعنييها العام والخاص" أي بين الأطراف الداخلة في تركيب الكلام، وبين السياق الحاف بها. والاختيار يؤدي بصفة طبيعية إلى إبراز دور المتكلم المسؤول عن تحقيق تلك المناسبات، وصوغ الكلام على مقتضى الحالات"[2].

ويمكن ربط تصور الجاحظ الشامل للتواصل اللغوي بما برز عند تودوروفTodorov من مفهومه للوظائفية اللغوية من خلال بروز فكرة ربط المقام بالمقال، وملائمة المقال لمقتضيات الحال، تحقيقا للربط بين الطبقات اللغوية المتفاوتة بطبيعتها[3]

وعلى خلاف ما رصدناه عند عبد السلام المسدي فإن حمادي صمود ينبه إلى الجانب النفسي في نظرية المقامات عند الجاحظ، وما اعتماد الجاحظ ومزاوجته بين الجد والهزل إلا دليل على ذلك، من خلال محاولة شد السامع من طرف المتكلم، وساق ف ذلك حديث ابن

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مصدر سابق، ص201.
2حمادي صمود، "البلاغة العربية بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب"، حوليات الجامعة التونسية، عدد57-2012م،ص33-34.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص33.

مسعود الذي استعان به الجاحظ في ذلك، والذي يقول فيه " حدث الناس ما حدّجوك بأبصارهم، وآذنوا ذلك بأسماعهم، ولحظوك بأبصارهم، وإذا رأيت منهم فترة فأمسك"[1].

ولاحظ حمادي صمود أن الجاحظ عزف عن دراسة الكلام في ذاته باعتباره شكلا متناسقا يمكن تذوقه، وتحسس الجمال فيه مع تأخير الوظيفة والغاية منه " وهكذا فإن ما يبدو في الظاهر تناقضا، وهو على غاية الانسجام مع أصول نظريته المؤسسة على موقف جمالي عام بعيدا كل البعد عن التصورات الماورائية، والمنازع المثالية في التفكير مغرق في العملية بحيث لا ينفصل الحسن عن النفع والشجاعة، ولا تتحقق بلاغة القول ويعم خيرها إلا إذا انصهر الكلام في وظيفته، وتحققت فيه شروط الملائمة وهي الغاية التي ليس بعدها غاية"[2].

ويرصد حمادي صمود تقارب المشاكل البلاغية عند الجاحظ مع الأسلوبية الحديثة من خلال عناية الجاحظ بالجدولين اللذين ينظمان الظاهرة اللغوية وهما: جدول الاختيار، وجدول التوزيع، فجدول الاختيار هو الذي "يقع في صلبه الإجراءات المتعلقة بالوحدات اللغوية المفردة، كاختيار اللفظ الملائم للمعنى المراد، والمستجيب للغاية المرسومة من الكلام، أو استغلال العلاقات الاستبدالية القائمة بين أجزاء ذلك الجدول إذا رمنا إخراج الكلام مخرج المجاز، واعتمدنا الصورة طريقة في التعبير ...وجدول التوزيع وعلى أساسه تضبط أسس انتظام الكلام طبق علاقة التجاور ليكون النص متميزا بصبغة فنية مستخلصة من عملية التعليق ذاتها لا من خصائص الأجزاء فقط، وعلى هذا النحو يكون صاحب البيان والتبيين قد جمع في مقاييسه البلاغية بين الوعي الجدولي بالمقال والوعي السياقي"[3].

إن ما يمكن ملاحظته في هذه الرؤية الجاحظية المصبوغة بمسحة أسلوبية هو احتلال نظرية المواضع والمقامات مكانة خاصة في بلاغة الجاحظ من خلال الأثر الذي تتركه النجاعة اللغوية للخطابات، وكذا المنفعة المحققة، فتصبح بذلك الأحكام الأسلوبية أحكاما نسبية، وتتعدد البلاغة لتصبح بلاغات، والفصاحة فصاحات راجعة وخاضعة أساسا للمقامات المختلفة، والمتحولة فينتج عن المقام أو المواضع مفهوم الاختيار الذي يقتضي من المتكلم" أن

1ينظر: المرجع نفسه، ص33.
[2]حمادي، صمود، البلاغة العربية بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب، مرجع سابق ص33.
[3]حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مصدر سابق، ص252.

يكون عارفا بوجوه تصريف الكلام، وهو ما لا يتم إلا للبلغاء والأنبياء، وممن جبلوا على طبع أدبي قوموه بالدربة والمران، وزكوه بالرواية لعيون الأدب"[1].

ولا شك أن رؤية حمادي صمود كانت أوضح في قضية إثبات مبدأ الاختيار عند الجاحظ – حسب ما نعتقد– ذلك أنه استطاع أن يثبت المبدأ عند الجاحظ، خصوصا عندما ربطه باللفظ، وسجل أن طريقة إخراجه تكون على نمطين نمط عفوي يخرج فيه اللفظ على السجية، والآخر خاص بالمتمرسين أصحاب الوعي باللغة، وبهذا فمبدأ الاختيار يكون حدا فاصلا بين نوعين من الممارسة اللغوية ممارسة اجتماعية، والأخرى فنية[2].

ويعرض حمادي صمود الإجراءات العملية التي تجسم الدعائم النظرية لمبدأ الاختيار عند الجاحظ، ويرى أنها تشمل فصاحة اللفظ من خلال الاهتمام بصفات المخرج وقد لخص الجاحظ صفات المخرج من ناحية تآلف حروفه، وبنيته الصوتية العامة من خلال توضيح الصفة وتقصيها انطلاقا من موازاة كان عقدها بين خصائص أجزاء البيت من الشعر، وخصائص ما سماه حروف الكلام، وخصائص الحروف في الكلام حسب الجاحظ يمكن أن تكون:

- متفقة
- مُلساً
- لينة المعاطف
- سهلة
- رطبة
- مواتية
- سلسة
- خفيفة على اللسان

وقد تكون:

[1] المصدر نفسه، ص249.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص264.

- مختلفة
- متباينة
- متنافرة
- مستكرهة[1].

وينبه حمادي صمود إلى المظهر الثاني المجسم لمبدأ الاختيار عند الجاحظ، ويرى أنه في علاقة بنية اللفظ الصوتية بالمعنى الذي تدل عليه وهو الباب الموسوم في كتب البلاغة بعلاقة اللفظ بالمعنى، يقول "ولا نستبعد أن تكون مكانة هذه الثنائية في تفكيره الأصل في تولد مسلك في البحث يتمثل في تقييم مختلف المساهمات البلاغية وتصنيفها طبق موقف أصحابها من اللفظ والمعنى، بل وجدنا من الدراسات ما يروم التأريخ لأطوار البلاغة انطلاقا من هذه القضية النوعية"[2].

كما أشار حمادي صمود إلى نقطة مهمة اكتنفت جهد الجاحظ الذي حاول أن يفسر البيان من خلال الدلالة والوسائل التي تمكن المتكلم من أداء المعنى، على خلاف التقسيمات التي ميزت جهود اللاحقين فاقترب بذلك من مفهوم البيان في علم الدلالة اليوم الموسوم بـ procèdes de signification ، فوسع بذلك الجاحظ دائرة البيان ليشمل القصد، والإشارة، والخط، والنصية دون الاقتصار على اللغة وحدها.

ويتجلى تفرد حمادي صمود حينما نبه إلى اعتبار الخطاب اللغوي عملية تواصلية بحتة يستوجب قيامها حدا أدنى من الأطراف لا يقل عن ثلاثة هي " المتكلم، والسامع، والكلام أما قناتها فهي المشافهة على الأكثر"[3]، ويضيف حمادي صمود ما يشترطه الجاحظ للإفهام فالوظيفة الافهامية هي التي تقوم مقام الأصل من وظيفتي الخطاب والشعرية فربط حمادي صمود بذلك بين اعتبار الأسلوب اختيار، وبين غايات الخطاب عند الجاحظ وهي الفهم والإفهام للسامع بالدرجة الأولى[4].

[1] ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مصدر سابق، ص269.
[2] المصدر نفسه، ص272.
[3] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مصدر سابق، ص290.
4ينظر: المصدر نفسه، ص299.

2.3.2. الأسلوب بوصفه انزياحا:

قبل أن نستعرض أراء النقاد العرب المعاصرين في ربط هذه الفكرة باجتهادات النقاد العرب القدامى؛ لا بأس أن نحدد مفهوم هذه الظاهرة اللغوية التي استرعت اهتمام الباحثين والنقاد في تدارسهم لتشكيلات النصوص الأدبية، فالانزياح هو عدول، وانحراف عن المعاني المعروفة إلى معاني ثانية.

ونشير إلى أن أحمد محمد ويس في كتابه (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) قد نبه إلى شيوع ظاهرة الانزياح، وسريانها على مجالات عديدة في الحياة من الأرض والكائنات، والإنسان الذي يمر بفترات عمرية هي من الانزياح البيولوجي والجسمي عنده[1].

إن الانزياح من الظواهر المميزة للانتاجات الأدبية؛ وبلغ الأمر بالكثير من النقاد إلى اعتبار الأسلوبية علم الانزياحات والانحرافات الدلالية[2]؛ فـ جان كوهن Jean Cohen يحدد اختلاف الأساليب عند المبدعين أساسا بمدى الانحراف عن النمط المألوف، فالأسلوب هو" كل ما ليس شائعا، ولا عاديا، ولا مطابقا للمعيار المألوف .. إنه انزياح بالنسبة لمعيار أي أنه خطأ ولكنه خطأ مقصود"[3].

ولعل فكرة جان كوهن Jean Cohen الخاصة بالانزياح كضرورة في الشعر كان الملهم للعديد من النقاد العرب من خلال التركيز على الانزياح الدلالي، ومحاولة التأصيل لهذه الظاهرة في الدرس البلاغي القديم من خلال ما يقابل هذا اللفظ من مصطلحات مثل المجاز، والتخييل والعدول، والضرورة في محاولة لإدراج كل انتهاك وتجاوز للمألوف من ناحية الصوت، أو الغرض، أو المعجم في باب الانزياح.

ولما كان الأسلوب كعلم وفن عام شامل يختص باللغة، والأصوات، والصيغ والتراكيب فيتطرق للأصوات، والدلالات، والصيغ بغية الإبانة عن الظواهر، والانفعالات فهو من ناحية ثانية وجه بسيط للملفوظ تارة، وهو فن واع من فنون الكاتب تارة أخرى، وهو تعبير عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة، لذا فهو يتعدى دائما الحدود والتي يدعي أنه انغلق عليها.

1ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005م، ص19.
2ينظر:جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص16.
3جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص15.

وأشار الأستاذ مسعود بودوخة إلى رؤية محمد العمري الذي نبه إلى أهمية الأسئلة التي أثيرت في مسألة تقعيد اللغة والتي أبرزت إلى السطح الانزياح بوصفه ظاهرة عبرت عنها مصطلحات عدة تدل على إجراءات تركيبية ودلالية انزياحية[1]؛ وهو ما رصده محمد العمري في كتاب الصناعتين لـ أبي هلال العسكري حينما رأى بأن حصة الصور البيانية من الباب التاسع " تسعة فصول يمكن إرجاعها إلى باب الانزياح عن المعنى الأول البسيط إلى معنى ثان ذي مزية بلاغية وهذه الفصول هي الاستعارة، والإرداف، والمماثلة، والغلو، والمبالغة، والكناية، والتعريض والاستشهاد، والمضاعفة"[2].

ولاشك أن محمد العمري أراد الربط بين التفسير الدلالي" sémantic change الذي يدل على تغير معنى الكلمة عبر الزمن من خلال تغير دلالات الألفاظ بمرور الزمن، وهو ما قال به أنطوان ماييه حينما رأى بأن التغير في المعنى يكون لأسباب ثلاثة هي السبب اللغوي والاجتماعي والتاريخي"[3].

ومن صور الانزياح التي رصدها العمري علاقة المجاورة ومحققاتها هي: الإرداف والمماثلة، والكناية، ولتعريف، والمضاعفة[4].

أما علاقة المشابهة فهي تضم الاستعارة والاستشهاد هذا الأخير الذي يربطه العسكري بموجبات للمصادقة من اعتبار أنه تشبيه تمثيلي[5].

وثالث صور الانزياح هي المبالغة والغلو من خلال ذكر ألفاظ لها معاني وإردافها مباشرة بكلمات رديفة لها كقوله تعالى: ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾ سورة الحج 2

ولعل الصور التي أشار إليها العمري والمتعلقة بمحور الانزياح تندرج في النوع الأول له، وهو الانزياح الاستدلالي الذي يشمل المجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية. ويرصد العمري فائدة الاستعارة محاولا طرح فكرة العسكري، وفهمه للوظيفة الشعرية والأدبية على اعتبار أن لغة

[1] ينظر: مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع و الاقناع، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1439هـ- 2018م، ص86.
2محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص295.
[3]محمد سعد محمد، في علم الدلالة، ط1، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، جمهورية مصر العربية، 2002م، ص84.
[4]ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص295-296.
[5]ينظر: المصدر نفسه،266.

الشعر متميزة عن اللغة الطبيعية فلولا " أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[1].

وأراد العمري أن يقارب الرؤية بين الشعرية الحديثة وبين تصور العسكري للاستعارة ووظائفها، فالشعرية ترى بخرق قاعدة الذوق، والعدول عما هو عادي من خلال الزيادة على الطلب اللغوي الصرف، رابطا ذلك بوظائف الاستعارة الأربعة حسبه و هي : أولا شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، ثانيا تأكيده والمبالغة فيه، ثالثا الإشارة إليه بقليل من اللفظ، رابعا حسن المعرض الذي يبرز فيه مثلا إلى الخفة والسير والاستغناء عن كل ما لا يضيف شيئا إلى الخطاب"[2].

ولا شك أن التميز الذي حمله رأي العمري، هو إشارته إلى الوظيفة النفسية المرافقة لاستخدام المجاز أو الانزياح، بالإضافة إلى الوظيفة التواصلية، فرصد وعي العسكري بما لهذه الأساليب من " إثارة قوية، وقدرة بالغة على التعبير عن حاجة النفس"[3].

وفي الانزياح التركيبي الذي هو طريقة الربط بين الدوال؛ يرى العمري أن تسعة عشر فصلا من فصول الكتاب يرجع إلى تركيب المعاني في العلاقات المنطقية والشكلية التي تجمع بينها وهي " علاقات التضاد، والتقابل، والترادف اتفاقا واختلافا"[4].

وأدخل العمري هذه المقومات ضمن باب التوازن بين المعاني أو ما يعرف بالتوازي الدلالي؛ وربما غاب عن العمري وهو يتعرض لهذه المقومات أن ينبه إلى علاقتها بالمبدع واكتفى بالتعليق عليها، وكان باستطاعته أن يربط ذلك بما يرى به المحدثون من أمثال كوهن مثلا حينما اعتبر " الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي"[5] ونرجع ذلك ربما لطبيعة سفره (البلاغة العربية أصولها وامتداداتها) الذي يغلب عليه الطابع النسقي التاريخي.

ولعل أحمد محمد ويس من المجتهدين الذين حاولوا ربط هذا المفهوم عند النقاد العرب القدامى بمفاهيمه من منظور الدراسات الحديثة في غير ما موضع مثل كتاب (الانزياح في

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، مرجع سابق، ص295.
[2] ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق،ص298.
[3] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الكويت، 2003م، ص43.
[4] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق،ص299.
[5] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص120.

التراث النقدي والبلاغي)، وكتاب (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) ومجموعة مقالات أخرى على غرار تلك المعنونة بـ الانزياح وتعدد المصطلح، فالانزياح عنده " استعمال المبدع للغة مفردات، وتراكيب، وصورا استعمالا يخرج به عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما بقي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"[1].

ولعل ملاحظة محمد ويس فيما يتعلق بفكرة شياطين الشعر في كتابه الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، تؤكد الاعتقاد الراسخ لديه عن أوليات الانزياح في تراثنا الأدبي القديم.

ويشير محمد ويس إلى أن الانزياح قد يحدث عند المبدع نفسه متى ما خالف نصوص أخرى له هو، ولكن ظاهرة الانزياح عند العرب كما يعتقد محمد ويس متعلقة بالسبق إلى المعاني في محاولة إثبات اهتمام العرب بالانزياح في المعاني يقول " ويبدو أن فكرة السبق إلى المعاني المبتكرة، والحذو على غير مثال قد سيطر على أذهان كثير من الشعراء، فراح كل من جميل بن معمر، وجرير يتمنى لو أنه سبق نصيبا إلى قوله:

بِزَيْنَبَ أَلْمِمْ قَبْلَ أَنْ يَرْحَلَ الرَّكْبُ *** وَقُلْ إِنْ تَمَلِّينَا فَمَا مَلَكَ القَلْبُ[2]

ويعلق كل واحد منهما بأن هذا لهو أحب إلى نفسه من كذا وكذا"[3].

ولعل محمد ويس أراد أن يثبت معرفة القدماء بالانزياح من خلال تحقيق مبدأ المفاجأة الذي نبه إليه في كتابه (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية)، فملاحظة جميل بن معمر، وجرير لا تتعلق بما شاع عند الأسلوبيين المحدثين من وظيفة الانزياح من خلال رصد دوره وطبيعة المفاجأة وأثرها[4].

ويمكن أن نعتبر تفريق محمد ويس بين الشعر والنثر إسقاطا لهذا التفريق عند جان كوهن الذي يقول" وبما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد، فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي، ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار"[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص8.
[2] داوود سلوم، شعر نصيب بن رباح، د.ط، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1967، ص61.
[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص14.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص179.
[5] ينظر: حاشية كتاب: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص54، والمتن، ص52.

ويرى محمد ويس أن الكثير من الأسلوبيين انتهوا إلى أن الانزياح هو أهم ما يميز الشعر من الكلام العادي فيكون بذلك النثر معيارا خارجيا للانزياح في الشعر[1].

ونحن لا نتوافق مع محمد ويس في طرحه هذا وأن الانزياح خاصية للشعر فقط، بل قد ينزاح المعنى في باقي الأجناس الأخرى؛ >فيبقى المجال الفاصل بين الشعري والنثري في بؤرة غير واضحة وغير مستقرة.

وربما أسقط محمد ويس رؤية جان كوهن في اعتبار الأسلوب قطبين مختلفين أحدهما للشعر والثاني للنثر، وأن القصيدة تقع في القطب الأدنى، وذلك حينما أراد أن يثبت القضية يقول الراعي النميري يمتدح الخليفة عبد الملك بن مروان:

أولي أمر الله إنّا مَعْشَر *** حُنَفَاء نَسْجُد بُكْرَةً وَأَصِيلَا

عربٌ نَرى لله فِي أَمْوَالِنَا *** حَقّ الزّكاةِ مُنَزّلًا تَنْزِيلَا[2]

فرأى الخليفة أن هذا الشعر ليس من المدح وإنما هو من الشرح لقواعد إسلامية.

ولا شك أن الملاحظ لرؤية محمد ويس في هذه الجزئية يتوافق معه في خلو البيتين من أي روح للشعر والأحاسيس، والعواطف فالخليفة عبد الملك بن مروان كان يمتلك ذائقة أدبية وحسا لغويا جعلاه لا يعتبر البيتان من الشعر في شيء.

ويرصد محمد ويس فكرة الانزياح كخاصية في الشعر دون النثر عند ابن وهب الذي رأى أن الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره " فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر... معنى هذا أن للشاعر فردية شعورية لا تكون لدى غيره، ومن ثم فإن ما يصدر عن هذه الفردية هو بالضرورة فردي، وكفى بهذا إدراكا لجوهر الانزياح"[3].

ولا شك أن محاولة محمد ويس لتفسير الانزياح عند العرب وربطه بالفارق الجوهري بين الشعر والنثر هو ادعاء غير مبرر، ولا هو قائم على أساس واضح، لأن رؤيته توجهت أساسا إلى أحكام تقييمية الغاية منها إخراج ما لا يلتزم بطريقة نظم الشعر.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص52.

[2] الراعي النميري، ديوان الراعي النميري، ط1، تحقيق: واضح الصّمد ، دار الجيل، بيروت، 1416هـ،1995م، ص206.

[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مرجع سابق، ص54.

4.2. الآليات الخاصة بسخرية الجاحظ: بلاغات خاصة أم بلاغات معممة:

يتجه محمد العمري في الفصل الثاني من الكتاب إلى الجانب التطبيقي، من خلال مدارسة السخرية الأدبية والسيرة الذاتية كأنواع للبلاغة الخاصة، يبرز فيهما التقاطع جليا بين التخييل والتداول؛ وتعمد محمد العمري إدراج السخرية ضمن الأدبية، رغبة في توسيع الأدب، وعدم حصره في المفهوم الأخلاقي الديني والوجودي العدمي؛ كل ذلك أملا في استجلاء الأبعاد المعرفية والحجاجية التي جعلت السخرية مبحثا فلسفيا حجاجيا أثيرا من جهة؛ ومن جهة ثانية إبراز الأبعاد التي جعلتها مبحثا أدبيا تعبيريا، أو أسلوبيا[1].

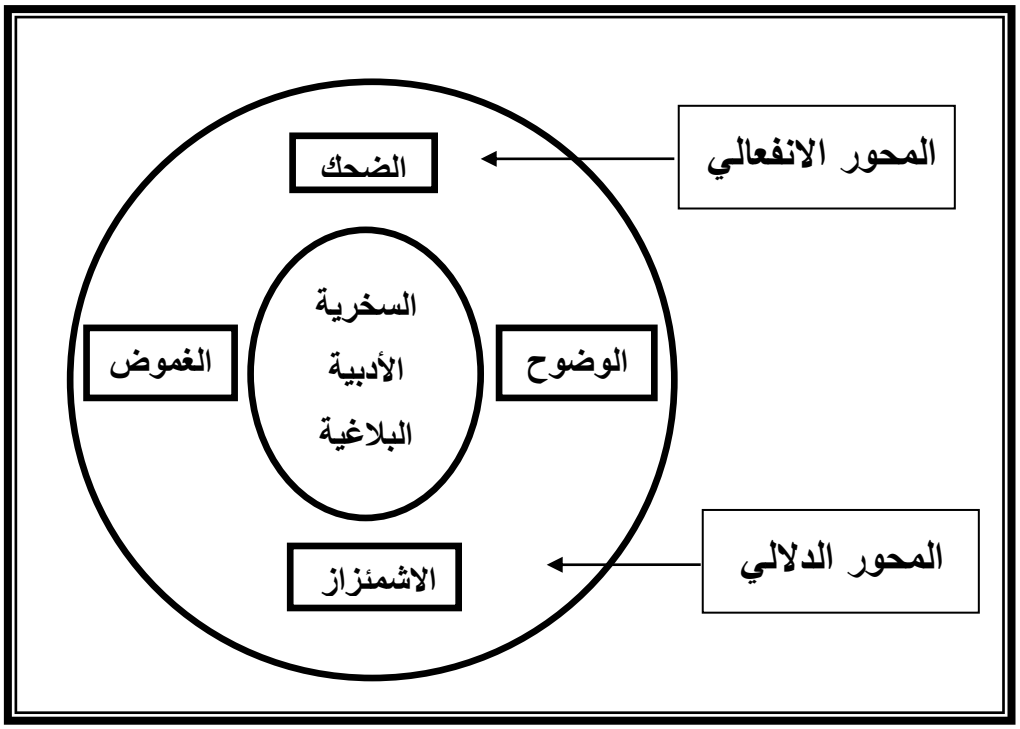
ومما تجدر الإشارة إليه في البداية أن محمد العمري قد حدد نوع المسخور منه في سخرية الجاحظ بأنها: الأقوال والتساؤلات والتصرفات البدائية التي مردها لخلفيات تافهة وزائفة، كالبداوة، والأمور المتعلقة بالسياسة، فحاول الجاحظ " في إطار فلسفة وسطية التنبيه إلى تشعب الحقيقة، وإمكانية النظر من زوايا مختلفة، ردا على اتجاهات كانت متصادمة يدعى كل طرف منها احتكار الحقيقة"[2].

ويعرض محمد العمري مكونات الخطاب الساخر، فمنها المكون الانفعالي أو التأثيري، أو المقصدي من خلال الأثر، والمكون البنائي أو اللساني أو البلاغي فالسخرية ليست شيئا آخر غير تقاطع بنية ضدية مع انفعال هازئ[3]

إن بلاغة السخرية باعتبارها بلاغة جزئية لا شك تقع في بؤرة الالتقاء بين التخييل والإقناع، وترجع في أساسها إلى المكونين السابقين الانفعالي، والمقصدي التأثيري.

ويعرض محمد العمري في إطار توضيحه لنقطة تقاطع المكون الدلالي والمكون الانفعالي خطاطة موضحة لذلك:

[1] ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ط2، أفريقيا الشرق، 2012م، ص6-7.
[2] المصدر نفسه، ص138.
[3] ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مصدر سابق، ص87.



الشكل رقم04: يوضح نقطة تقاطع المكون الدلالي والمكون الإنفعالي[1]

ويعرض محمد العمري كيفية تعامل العقل الغربي مع مبدأ السخرية كمكون لمجموعة من المظاهر الانفعالية للإنسان كالضحك والتأثير والترفيه من خلال استرجاع السخرية إلى حدودها الأدبية الأصلية وذلك بتخليصها من البعد الفلسفي الميتافيزيقي وتكريس الأبعاد اللسانية والسياقية أو المكونات السيميائية بصفة عامة وان كان لا بد من الاحتفاظ بالطابع الفلسفي للسخرية فيكون ذلك في حدود استبعاد معاني العدمية والسلبية[2]

وفي إطار حديثه عن الآليات الخاصة بسخرية الجاحظ فهو يرجعها إلى ثلاث آليات متداخلة ومتفاعلة في الآن نفسه وهي: الالتباس والذهول والتوريط.

وإذا تكلمنا عن الالتباس فهو عند العمري يتعلق بسيطرة الهوى على العقل، من خلال صعوبة رصد ما يتميز به التخييل من صفات، وما يتوفر عليه من مصادر لاحتجاجه فبخلاء الجاحظ " ليسوا من الفقراء والمساكين الذين يثيرون الشفقة، ولا هم من البسطاء قليلي المعرفة

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص88.
[2] ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مصدر سابق، ص97-98.

يلزمون الراوي بمستوى ذهني حجاجي متدني، بل هم في مستوى عالي من المعرفة والقدرة الحجاجية"[1].

ولم تحمل رؤية العمري في هذه النقطة– على ما سجلنا – كبير توضيح لحيثياتها وبقيت مستعجمة غامضة، وربما أراد أن يشير إلى حيرة القارئ من قوة الجاحظ، وكيف أنه يختار الشخصيات، ويكيف لها الردود والتصرفات حسب تصوراته المسبقة للبخيل.

وفيما يخص الذهول فهو أمر وآلية تتعلق بالمسخور منه، فتلفت انتباهه عن الحجة، ولو وقع عليها فلا يقدم النافع منها لضرورة من المقام، والسخرية التي وقع فيها فالمسخور منه " شخص يقع في ذهول عن المقام، فيخفق في توجيه الحجة لا في استجلابها، يجمد عند نوازعه النفسية فيورد كل الحجج التي تتجه في اتجاه الرغبة فيضع العلامة (+) لكل ما يرغب فيه وعلامة (–) لكل ما لا يرغب فيه، غافلا عن المحتوى والقيم العاطفية المكونة للعلامتين"[2].

وفي التوريط وحسب الجاحظ، يُدفع البخيل إلى فهم المفارقة التي يعيشها وضرورة تغيير النظرة التقليدية التي تسطير على ذهنه، وهي أن إنفاق العمر في جع المال مخافة الفقر هو الفقر نفسه؛ فالجاحظ فرق بين الخطاب الساخر الذي يسعى من خلاله المخبر إلى مطابقة الخطابة للواقعة حتى لا يتهم بالمبالغة والكذب، وهذا عكس الواعظ الذي همه هو التصدي للعيوب.

ويحاول محمد العمري –من منطلق وعيه الدقيق بالوظيفة الحجاجية الخاصة بالسخرية عند الجاحظ– نفي اتهام الجاحظ بالسفسطة من طرف العوامري والجارم في قولهما" على أنك تلمح وجوه السفسطة في كثير منها بارزا سافرا ولكنك، مع ذلك تستملح هذه السفسطة، وتستعذبها وتبتسم لها"[3].

ويعيب محمد العمري على العوامري والجارم الجهل بالوظيفة الأساسية للسخرية، ما أوقعهما في الجهل بالغاية من توسع الجاحظ في رسالة مدح البخل، وإيجازه في رسالة ذم

[1] المصدر نفسه، ص120.
[2] المصدر نفسه، ص121.
[3] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مصدر سابق، ص132.

البخل؛ ولا يعتبر محمد العمري السخرية بأبعادها الحوارية سفسطة، بحجة الاتصال والانفصال بينهما وبين مذاهب الشك والعبث[1].

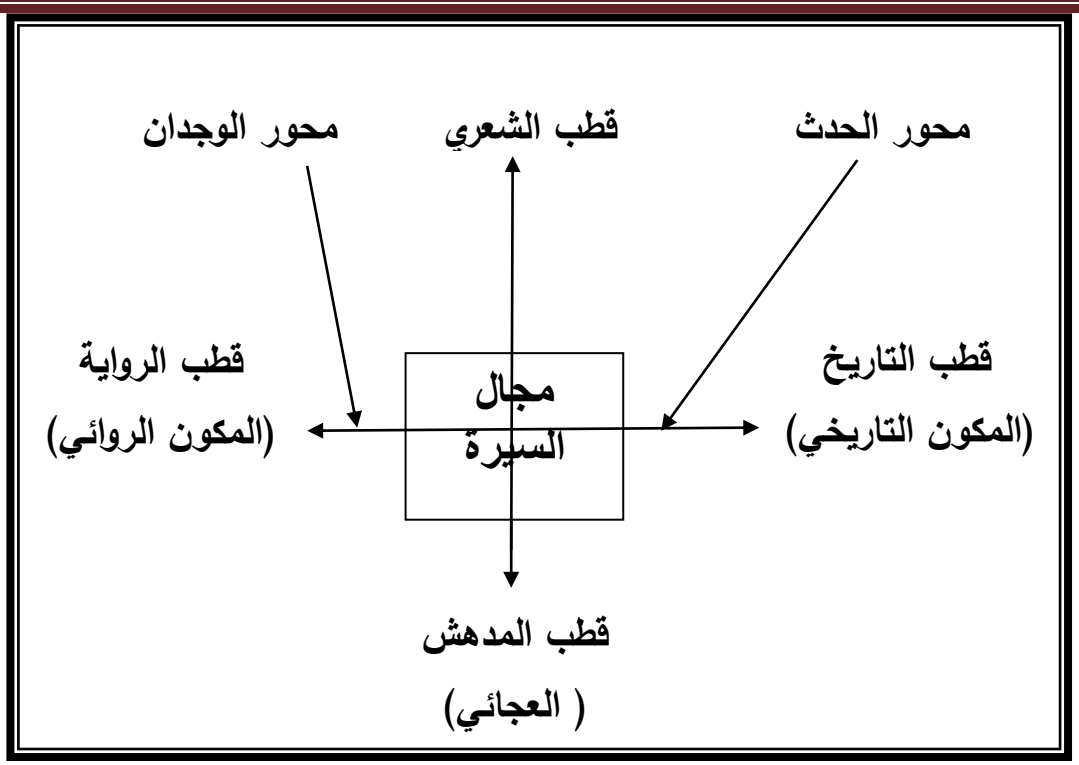
5.2. السيرة الذاتية بين التخييل والتداول: شروطات جديدة للتلقي:

يُبرر محمد العمري سبب إدراج السيرة الذاتية وإلحاقها بهذا الباب، بتداخل وتأرجح هذا الجنس بين التخييل الروائي والتصديق التاريخي " فقارئ السيرة الذاتية المثالية أي الواقعة في مركز التقاطع بين التخييل والتاريخ يظل في تنازع بين التاريخ والخيال، ومن الأكيد أنه حين يتيقن أنه أمام تخييل محض، أو تاريخ محض سيغير برنامج تلقيه، وسيطالب بشروط أخرى في البناء"[2]

ووقف محمد العمري عند حدود ومفاهيم السيرة الذاتية من خلال إيراد مفاهيم لها عند الكثير من المهتمين بها، ومتطرقا إلى نقطة مهمة تتعلق بالصدق، وقول الحقيقة والرقابة الذاتية أو الكذب والاختلاق؛ ولا بد – حسب العمري – أن يتقاطع في السيرة الذاتية محوران بارزان المحور، الأول هو محور الحدث، وهو الذي تُحدس فيه السيرة الذاتية، وتمتد فيه من التاريخ إلى الرواية؛ أما المحور الثاني فهو محور الأثر أو محور الوجدان؛ويلتقي التاريخ والرواية في النواة الأولى لهويتهما وهي سرد أحداث واقعة أو مستنبطة ومتخيلة وفي نقطة التقائهما مرة ثانية تظهر السيرة الذاتية كهوية سردية فالسيرة الذاتية " تقترب أحيانا من التاريخ في خطية تحول التدخل التاريخي إلى الهامش"[3]

ويوضح العمري أكثر لنقطة الالتقاء بين المكونين التاريخي والرواية والتي تنتج السيرة الذاتية بالخطاطة التالية[4]:

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص133
[2] المصدر نفسه، ص7.
[3] المصدر نفسه، ص145.
[4] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مصدر سابق، ص142.



الشكل رقم06: يوضح فيه العمري نقطة الالتقاء بين المكونين التاريخي والرواية

1.5.2 المجاز والبعدين الإقناعي والتخييلي:

ينطلق محمد العمري في إثبات لصوق التخييل والتداول بالبلاغة العربية من المجاز كأحد المكونات الرئيسية للبلاغة العربية رغبة منه في المزيد من الحفر في منطقة التقاطع بين البعدين الاقناعي والتداولي، معتبرا المجاز من الآليات البلاغية المركزية، والتي لعبت بالإضافة إلى التأويل المتعلق بها دور الملين، وذلك بفعل طبيعة المجاز الاحتمالية[1].

ولا شك أن محمد العمري اقتنع كثيرا بصنيع عبد القاهر الجرجاني، الذي حدد المجاز من خلال مفهوم البناء على الصورة، ورده لمسلك الرافضين للمجاز بقدر ما رد مسلك المغالين، المؤولين بدون ضوابط، وحاول تقديم تصور يسمح بتبيين المجاز ويساعد على تأويله[2].

[1] المصدر نفسه، ص7.
[2] المصدر نفسه، ص177.

ويسوق الأستاذ مسعود بودوخة في كتابه: البلاغة العربية بين الاقناع والامتاع مثالا يوضح من خلاله أهمية التصوير الحسي في التناول البرهاني الحجاجي لدى عبد القاهر الجرجاني، وهو مثال الماء والنار، إشارة ومشاهدة عينية، ويجسد هذا المثال القوة الاقناعية للصورة الحسية لدى المتلقي الذي يسلم بالصورة التي تواجهه وذلك لكثرة الحواس المشاركة فيها[1]

وبين العمري الخلفية الدينية والخلفية اللغوية للمجاز، واستطاع أن يستبين المسلك الذي تنتهجه الاستعارة من مستوى الجملي إلى مستوى النص، ليتم فيها التفاعل بين الواقع المحكي وهو التاريخي بعجائبه، وبين المعطى الحجاجي، والإخباري، والفني لتتحول إلى أسطورة[2].

ويصرح العمري في غير ما موضع، أنه كان ينوي من خلال كتابه: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول فتح الباب لتدشين مباحث جديدة في البلاغة العربية، وبغية بحث منطقة البين التي يشترك فيها المعطى التاريخي مع المعطى التداولي تأسيسا على مفهوم الكلية في الخطاب وفي البلاغة " وانطلاقا من أن البلاغة هي علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير والإقناع أو هما معا إيهاما وتصديقا"[3].

ويعد كتاب العمري البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول بحق ثمرة جهد واطلاع واسعين للعمري، فهو كما يصرح كان يقدم وجهات النظر، ويقارب الأقرب منها في محاولة لإغناء الخطاب، وبحث دوائر التأثير والتلقي، وفوائد التخييل والتداول فيها؛ وسعى بذلك العمري إلى " تكميل الرؤية وفتح طرق التوسع في الموضوع بإضافة ملحقات وحواشي موسعة وحالات كثيرة"[4].

[1] ينظر: مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع ، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1439هـ -2018م، ص25.
[2] ينظر: حسن المودن، "تقديم كتاب البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول،"برنامج اتحاد كتاب المغرب، المعرض الدولي للكتاب، 13نوفمبر 2006 http//uemnet.free.fr/activités/co/2005-2008/11-02-2006h-m.htm,
[3] محمد العمري، "تقديم الكتاب، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2012م.
[4] المرجع نفسه ص7.

الفصل الثالث:

التقويل الحداثي للتراث البلاغي العربي من منظور أسلوبي

المبحث الأول:

بحث حدود الوعي بمفاهيم

المصطلحات الحداثية

في الفكر الجرجاني

لمحمد عبد المطلب

بحث حدود الوعي بمفاهيم المصطلحات الحداثية في الفكر الجرجاني لمحمد عبد المطلب:

المصطلحات الحداثية وأوليات تمثلها في الفكر النقدي لعبد القاهر الجرجاني:

البنى الأسلوبية في الفكر النقدي لعبد القاهر الجرجاني:

ينطلق محمد عبد المطلب من رصد البنى الأسلوبية، وكيف أنها ترتبط بالبلاغة وتمتزج معها، ففي هذا الحقل نلمس وفرة للمصطلحات الخاصة بهذا العلم على اختلاف ما تحمله من دلالات؛ كطريقة التعبير عن الفكر، وطريقة الكاتب الخاصة في التعبير معتبرا أن الأسلوب يأخذ طبيعة السمة الخاصة لفعل من الأفعال .

ويشير محمد عبد المطلب إلى التطابق بين مفهوم النظم ومفهوم الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني في تحديده لمفهوم الأسلوب؛ فخلق التنوعات اللغوية في المفهومين قائمة على الاختيار الواعي، من خلال التوسعات اللغوية، والنحوية القائمة في بنية التركيب، ذلك أن الكلمة المفردة اتساع للصورة الباردة للشيء؛ فالكلمات هي شحنات من العواطف الإنسانية، والصور الذهنية، والمشاعر الحسية، إلى جانب ما فيها من معنى عقلي مجرد؛ فقصد المبدع مطلوب لأنه بتكوينه لها أسلوبيا يميزها عن غيرها من ناحية، ويربطها بالغرض العام من ناحية أخرى، وبذلك يأخذ الأسلوب ، مثله مثل النظم طبيعة ذهنية تصورية، هي في حقيقتها صورة نفسية فردية، لها وجود داخلي وخارجي في نفس الوقت .

وأشار محمد عبد المطلب إلى الأسس التي ينبني عليها الأسلوب في نظرية عبد القاهر الجرجاني، ومنها الوظائف النحوية، التي تهز تطابق الدال والمدلول، بما توفره من انزياحات، تخلق فضاء يستوعب المعاني الطارئة، كالتشبيهات، والتمثيلات، وبذلك يدور مفهوم الأسلوب عند الجرجاني في ذلك التجاوز للمستوى السطحي، إلى المستوى التحتي، وهو ما أراد محمد عبد المطلب إثباته؛ ذلك أن الجانب المحسوس لا يستحق أن يسمى أسلوبا إلا إذا تجاوزناه إلى الدلالات العميقة، بالإفادة جهد الإمكان من الخواص التعبيرية، وهي خواص ترتبط في جملتها بالمتلقي أو بالمتلقين ؛ ولا بد من توفر خواص معينة في هذا المتلقي، إذا ما أردنا رصد الظواهر الأسلوبية المتكررة لأنها" تمثل الملمح الأسلوبي الصحيح، فمن خلالها يمكن تحويل المضمر إلى الظاهر، وهو يحتاج إلى نوع من الحدس المرافق للنظر العميق، والمزامن للقدرة على التحرك بين التحليل والتركيب" .

ومن البنى البلاغية التي أثارها محمد عبد المطلب، ولاقت اهتماما كبيرا من لدن الجرجاني: الاستعارة، التي هي من الأدوات التي تمكن من بلوغ الشرف الفني، وهي متمنعة إلا عن أصحاب الأذهان الصائبة، والعقول النافذة، والطباع السليمة، فنبه محمد عبد المطلب إلى ذلك الاهتمام الذي اكتنف موقف عبد القاهر الجرجاني من النصوص التي تحمل شحنات تأثيرية تبعث على أريحية ومزية، بسبب حمولتها الوجدانية والفكرية فهي" بطبيعة تكوينها تحتاج إلى قدرات في المبدع، توازي مواصفات المتلقي، وبينهما يجري الأسلوب أو الأساليب مشحونا بهذه الطاقة العدولية الهائلة" .

ويوازن عبد المطلب بين رؤية عبد القاهر الجرجاني في مبحث العدول، وبين ما يعرف في الدراسات الأسلوبية التي تعنى بدراسة التحولات؛ والوقوف على ما للانحرافات من شحنات دلالية ومفهوميه، ومحاولة كشف " المدى والكيفية اللذين تُكشف فيهما لغة الشاعر عن ملامح منحرفة، وأن يلاحظ كيف يستخدم الأديب الملامح أو السمات المتعارف عليها بصفة عامة لإحداث تأثير خاص" .

ويسوق محمد عبد المطلب في إطار تعداده للبنى المحددة للأسلوب عند الجرجاني مثالا توضيحيا بين فيه ما يتصل بالحركة الدلالية عموما، كالتخييل الذي يساعد على إنشاء ركيزة فنية، كحسن التعليل ودوره من خلال إنشاء ركيزة فنية لحسن التعليل في قول ابن المعتز يصف السيف، في أبيات يحسن فيها تعليل سبب اهتزازه فيقول:

وَفَارِسٍ أُغْمَدَ فِي جِنّةٍ *** يُقْطَعُ السّيفَ إذَا مَا وَرَدْ

كَأنّما مُاءٌ عَلَيْهِا جَرَى *** حَتّى إذَا مَا غَابَ فِيهِ جَمَدْ

فِي كَفّهِ عضبٌ إذَا ما هَزّهُ *** حَسِبْتَهُ مِنْ خَوْفِهِ يَرْتَعِدْ

فقد قادته حركته الذهنية إلى اختراع علة كهزة السيف، فجعلها رِعْدةً تناله من خوف الممدوح وهيبت .

إن خاصية التخييل كما رصدها محمد عبد المطلب عند عبد القاهر الجرجاني هي من الخواص الأسلوبية، والبنى التي تدخل في بناء الأسلوب، وهي الخاصية التي أشار إليها أرسطو طاليس في تعداد طرق وقوع التخييل في النفس، من خلال ذكر المخاطب لشيء فيذكر المتلقي لازمة أو الشيء الذي يبينه .

2.1.1النحو بين الجرجاني وتشومسكي:

لا شك أن عبد القاهر الجرجاني استطاع بفضل اجتهاده أن يزيل اللثام عن العديد من القضايا المتعلقة باللغة العربية، وما تحمله من قوى من خلال نظم الكلام فعُدّ بذلك منهجه منهجا جديدا في فهم النحو الذي كان يعني عند من سبقه: صحة التراكيب وعلاقتها " فكان النحو أقرب إلى المنطق منه إلى اللغة بمعناها الأرحب" ؛ على أن اعتماد عبد القاهر الجرجاني على النحو الذي كان من أكبر دعائم العلوم الدينية، والعلوم العربية لم ينح به(عبد القاهر الجرجاني) إلى مزالق التقنين الصارم، والمجافي للذوق، فهو على حدّ تعبير الأستاذ مسعود بودوخة" مزج في مسلك موفق بين دقة التقنين، ورحابة الذّوق"

وبناء على أن النحو من الموضوعات الحداثية المهمة فقد عقد محمد عبد المطلب مقارنة بين رجلين عدهما قامتان في النحو هما عبد القاهر الجرجاني، و نعوم تشومسكي Avram Noam Chomsky1928 معتبرا النحو معهما قد أصبح" الأداة الفاعلة في تشكيل الصياغة من جهة، والكشف عن جماليتها من جهة أخرى" .

وما لبث البحث النحوي، وفي ظل الاهتمام بالصواب والخطأ في الأداء اللغوي؛ أن تحول إلى تتبع خيوط العلاقات النحوية، ودورها في إنتاج المعنى، ومحاولة تعليل الجودة والرداءة في الكلام من خلال ردها إلى " خصائص دقيقة، وفروق في الاستخدام والاستعمال لها القدرة على رفع كاتب وخفض آخر" .

والحق أننا لم نلمس تفصيلا من محمد عبد المطلب في قضية وضع علم البيان والمعاني؛ أكان لـ عبد القاهر الجرجاني وبالتالي تنتفى عنه صفة المشارك في تحجر البلاغة العربية سواء عند من كان قبله، أو ابتداءً من القرن السادس، بإخضاعها لتبويب يتنافى وطبيعة ما يحدث فيه، خصوصا إذا أخذت النزعة الدينية للرجل في الحسبان؛ أم أنه كان حلقة مهمة في التفكير النقدي العربي، كرس جهده لمعالجة رصيد أمتنا اللغوي، بمراعاة خصوصياتها وهو الثابت عنه؛ نقول ذلك ونحن بصدد مسايرة محمد عبد المطلب في رصد المناخ الفكري العام للجرجاني، وتشومسكي Chomsky فرأى محمد عبد المطلب أن سبب اجتهاد عبد القاهر الجرجاني كان من خلال ثورة النحاة في وجه المناطقة، الذين كرسوا البحث في التغيرات التي تطرأ على أواخر الكلمات مثلا؛ فكان ذلك الأرضية التي هيأت لعبد القاهر الجرجاني " أن

يظهر بنظريته في النظم بما فيها من اتصال بالكلام الفني والكلام المنطوق من ناحية، وبما فيها من اتصال بالإمكانات النحوية من ناحية أخرى" .

ومثلما حركت الجرجاني قضايا مختلفة ناتجة عن البيئة والعصر، فإن تشومسكي Chomsky أيضا كان عمله ثورة في مجال الدراسات اللغوية فنظريته " لا يمكن أن تنفصل بحال عن آرائه السياسية، ومعتقداته الفكرية، حيث صدر في بحوثه كلها عن هذه المنطلقات" .

ولا شك أن شيوع الألسنية البلومفيلدية، التي اهتمت بوصف الكلام وصفا موضوعيا وتجريبيا، من خلال اعتبار اللغة مجرد سلوك بشري شبيهة بما عداه من أصناف السلوك الأخرى، فطغت الروح الوصفية على أعماله كما كان شائعا عند دي سوسير Ferdinand de Saussur ، إلا أن تشومسكي Chomsky رفض هذا المنهج الوصفي الخالص، معتبرا المنهج غير مهم كثيرا في فهم اللغة بوصفها مدخلا مهما في وصف الإنسان؛ فحاول بذلك تشومسكي Chomsky تخطي الوصف إلى تفسير وتحليل تركيب البنية اللغوية، وتحولها من بنية إلى بنية أخرى مستندا في ذلك إلى حدس المتكلم، ومعرفته الضمنية بقواعد لغته" فهذه المعرفة بالذات هي التي يصر تشومسكي على دراستها" .

ويضيف محمد عبد المطلب أن تشومسكي يتقاطع في رؤيته مع الآراء الفلسفية العقلانية، أي أراء المدرسة الديكارتية التي فهمت اللغة على أنها نظام مغلق من العلاقات الدائمة "ومن هنا رفض تشومسكي Chomsky الوصفية الخالصة، في مقابل انتقاد الوصفيين للتصورات العقلية في النحو التقليدي، ذلك أن المنهج عنده لا يفيد كثيرا في فهم اللغة بوصفها مدخلا أساسيا لفهم الإنسان" .

ولعل عبد القاهر الجرجاني لم يعن بدرجة كبيرة بالكلام الملفوظ الذي يقع تحت الملاحظة العادية، وإنما وجه اهتمامه إلى ذلك النشاط الذي يتعذر على الملاحظة، في محاولة للجمع بين النقيضين، ومحاولة رصد ما بين الألفاظ التي تعتبر مجسدة للنشاط العقلي ومصورة له، وهذه العلاقات "ليست إلا إمكانات النحو واحتمالاته داخل التركيب" .

ورصد محمد عبد المطلب أن التحولات التي تخضع لها البنية البلاغية في نظر عبد القاهر الجرجاني ليست مجرد ضم؛ وإنما هذا التحول يتجاوز ذلك إلى فكرة التعليق، أين يتمثل

الجانب الدلالي من الكلمات في السياق، فعبد القاهر الجرجاني "لا يتصور وجود تمايز دلالي بين اللفظين بحيث يمكن القول أن أحدهما أدل على معناها الذي وضعت له من الأخرى" .

وأبرز محمد عبد المطلب مقومات نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، وهي البحث في العلاقات التجاورية، أو المتباعدة بين الكلمات، من خلال توافر الروابط النحوية، وذلك لما أشار إلى أن الألفاظ لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، بل تأخذ معناها فقط بوجود تلك الروابط النحوية؛ ويسترشد محمد عبد المطلب في ما ذهب إليه بقول عبد القاهر الجرجاني" فلا يقوم في وهم، ولا يصح في عقل أن يفكر مفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم؛ ولا أن يفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه، وجعله فاعلا له، أو مفعول ، أو يريد منه حكما سوى ذلك من الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ، أو خبرا، أو صفة، أو حالا، أو ما شاكل ذلك" .

ويرى محمد عبد المطلب أن هناك تقاطعا بين عبد القاهر الجرجاني و تشومسكي Chomsky في رفض المنهج الوصفي في النحو؛ الذي يعتبر قاصرا عن إدراك الجوانب الإنسانية في اللغة لأنه يركز على الواقع وحده من خلال التعامل مع أفراد الجماعات اللغوية، مع إغفال الجانب النفسي الذي يتحرك وراء المظهر المادي للكلام ؛ ومعنى ذلك أن كلا من عبد القاهر الجرجاني وتشومسكي Chomsky كان يروم ربط اللغة بالجانب العقلي، وإعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدة من قواعده العقلية.

والنقطة المهمة التي ركز عليها محمد عبد المطلب، بل ألح على حسابها للجاحظ أنه(الجاحظ) ركز على التركيب العقلي للمعنى، لأنه أصل الآداء ، والرمز اللغوي يأتي تاليا له؛ فلا يغلب الرمز على المرموز، وبذلك فقد أفرغ عبد القاهر الجرجاني حسب محمد عبد المطلب الرموز من كل مفهوم أوتوماتيكي، على عكس تشومسكي Chomsky الذي رصد الطرق، والإجراءات المتغيرة الديناميكية لتركيب اللغة .

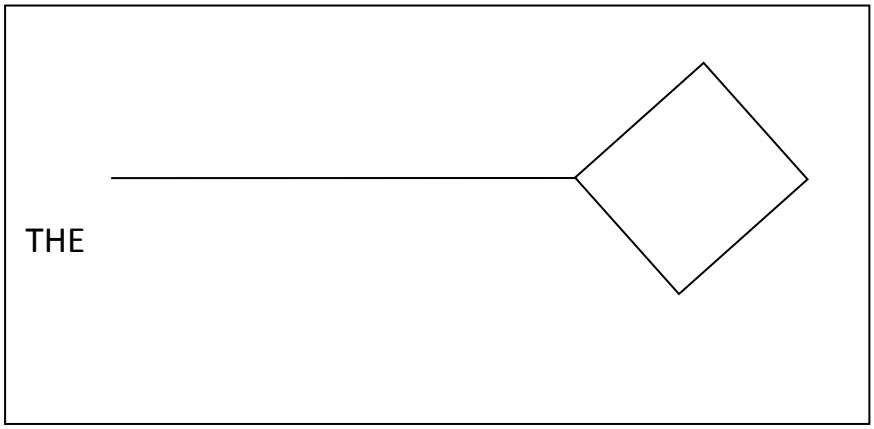
وأفلح محمد عبد المطلب في إبراز جهة تفوق الجرجاني على تشومسكي Chomsky ، حينما أشار إلى ربط الجرجاني بين الإمكانات النحوية، وحركة اللغة، وتطورها من خلال تجاوز مرحلة الاتفاقية إلى مرحلة الانتهاك الذي يصيب دلالات الكلمات بالاستعانة بعناصر مجازية فتصبح اللغة " مجموعة من الاختيارات الحرة يتحرك من خلالها، و بها المبدع بحيث يكون

اختياره موافقا لتجربته، ومساعدا في الكشف عنها بالنظر في بعديها البعد الأول يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع، والآخر يتمثل في رد الواقع إلى الذهن، وفهم الخطاب يتوقف على الإدراك الجيد لهذه الحركة التحويلية المزدوجة" .

ويُحسب لمحمد عبد المطلب أنه أثبت التطابق بين رؤية عبد القاهر الجرجاني، وبين مسألة النص الأدبي في علاقته باللسانيات، من خلال محاولة رصد أدبية الأعمال، فالنحو التوليدي يميز بين ظاهرتين إبداعيتين: الأولى محكومة بالقواعد، والثانية محكومة بتغير هذه القواعد، فالأولى محكومة بالقدرة؛ أما الثانية فمحكومة بالانجاز، وفي الانجاز يلاحظ تغير القواعد من خلال الانزياحات الفردية على البنى القواعدية .

وأوجز محمد عبد المطلب للطرق التي قدمها تشومسكي Chomsky للتحويل النحوي وهي :

النحو ذو الإنتاج المحدود (finit state grammar)ويمثله بالشكل التالي:



الشكل رقم 07: يوضح النحو ذو الإنتاج المحدود

وهذا النوع من النحو يتميز بمحدودية الجمل التي يقدمها، كما أن الجمل المتولدة عنه قد لا تصح معنويا .

البنية النظمية: (phrase structure) وهذه الطريقة تشبه إلى حد ما التحليل الإعرابي في النحو العربي.

ومن الرموز التي استخدمها في هذه الطريقة:

S: sentence **N** : noun

V : vertise**T** : article

NB: Noun phrase **UP**: verbe phrase

الشكل رقم 08:يوضح طريقة البنية النظمية

أما الطريقة الثالثة فهي طريقة تقترب مما هو موجود في النحو العربي من قواعد: الحذف والإحلال، والتوسع، والاختصار، والزيادة، كما تتميز بتوسع مجال الاختيار، لتوفرها على عناصر إضافية تحويلية في الإفراد، والجمع، والزمان، والأفعال المساعدة .

ولئن كانت رؤية تشومسكي Chomsky عملية استنباط للنحو من المنطق، واستخلاص للغة من العقل، فإن محمد عبد المطلب أشار إلى أن عبد القاهر الجرجاني لم يخرج كذلك عن تلك الرؤية المبنية على المستوى العقلي الباطني، والبناء اللفظي الملموس؛ وإذا علمنا أن عملية إدراك المعنى تبدأ من المستوى الباطني، فإن عملية التأويل الدلالي يمكن إدراكها من المستوى المحسوس، من خلال ما تحدثه العلاقات النحوية بين المفردات، تلك الإمكانات التي تأخذ الطابع الاختياري في محاولة تبيين مفهوم النظم كمبدأ لإدراك الحقيقة الجمالية في الصياغة الأدبية، من خلال التغير في المستوى الباطني العقلي الذي يؤدي إلى تغير في التشكيل الخارجي للصياغة، من خلا استغلال المتكلم لأنواع الاحتمالات النحوية الممكنة في خلق أنماط تركيبية، فيعطي للكلمة حياة جديدة، ويعطي للغة مصطلحات جديدة .

وحاول محمد عبد المطلب إثبات مزية الكشف عن الحقيقة الجمالية في الصياغة الأدبية لدى عبد القاهر الجرجاني في مفهوم النظم عنده؛ معللا ذلك بالطبيعة الاختيارية لمعظم الإمكانات النحوية، التي تهيئ للمبدع أن يقدم المعنى بطرق مختلفة، موظفا في ذلك وسائل معروفة، كالتقديم، والتأخير، والذكر، والتعريف، والتنكير وغيرها، منبها(عبد المطلب) إلى خاصيتي الثبات والتغير في الصياغة، من خلال المحافظة على بعض العناصر النحوية المهمة، كالفاعل، والمبتدأ مثلا؛ أما التغير الذي قصده محمد عبد المطلب فهو في رُتب تلك

العناصر؛ وساق محمد عبد المطلب رؤية عبد القاهر الجرجاني حول علاقات الكلم الجارية على قانون النحو التي بها يكون النظم في قول عبد القاهر الجرجاني: الكلم ثلاث: اسم، وفعل، وحرف، وللتعلق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما

ويستدل محمد عبد المطلب بما أصبح متاحا من إمكانية رصد الطاقات النحوية الفعالة، ولوجا إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملي على صفة العقلانية التي يتميز بها النحو؛ فحسبه أن تشومسكي Chomsky ينطلق من الجملة وصولا للمفرد، فيما الأمر على العكس من ذلك مع عبد القاهر الجرجاني، وهو ما استدعى من محمد عبد المطلب– وهو يتتبع مفهوم البنية العميقة، أو المستوى العميق عند الرجلين– أن يُطلق حكمه الذي أشار فيه إلى أن عبد القاهر الجرجاني كان مدركا للتكوين المثالي للغة الذي يقوم على المواضعة أولا، ثم تصور الهياكل للأبنية ثانيا

وركز محمد عبد المطلب على المزية في اللغة أو الخطاب، عندما نبه إلى أن الناتج الدلالي للبنى البلاغية في علم البيان، سواء عند تشومسكي أو عند عبد القاهر الجرجاني يحضر في "المستوى الكامل الذي هو البنية العميقة، من خلال تجاوز انحرافات البنية السطحية، ويعود بها إلى مثاليتها التقديرية" ؛ ذلك أن تحول الأبنية في علم البيان إذا اقتصر على الشكل السطحي لا يقدم ناتجا متغيرا بالوضوح والخفاء، إنما التحول الحقيق هو الذي يتم في البنية العميقة .

ومن دون شك فإن النقطة التي تحسب لـ محمد عبد المطلب أنه نبه إلى ضرورة التعامل أثناء التحليل مع البنية العميقة في تبرم منه واضح لطريقة الوصف التي تهتم بالقيمة الجمالية التي تحملها التراكيب اللغوية، فتنبه محمد عبد المطلب إلى ما تحمله التعابير من قوى وقدرات خلاقة يمتلكها المتكلم في إنتاج عدد لا يحصى من الجمل، فعملية الحفر في البنية العميقة – حسب محمد عبد المطلب– " تدفع المتلقي إلى التعامل الجدلي بين السطح والعمق ليدرك التمايز أو التفاضل" .

ولئن استهدف تشومسكي Chomsky الوصول إلى الكليات اللغوية، فإن عبد القاهر الجرجاني سعى إلى كشف نظام الظاهرة اللغوية، أو بحث البنية الحقيقية، من خلال رصد

العلاقات النحوية التي تصل بين الدوال أو بين التراكيب ومن ثم تفسيرها؛ تلك البنية التي يرى محمد عبد المطلب باستحالة تصورها في غياب المعنى والدلالة، فالمعنى حسبه يتعلق بالمواضعة الأصلية للغة، بينما الدلالة تتعلق بما ينتج عن التركيب بعد اكتسابه طبيعة النظم .

ويخلص محمد عبد المطلب إلى أن الفكر العقلي قد سيطر على رؤية كل من عبد القاهر الجرجاني وتشومسكي Chomsky؛ من خلال اعتماد النحو التقعيدي أساسا لرصد القيمة الحقيقية للصياغة؛ محاولة منهما لرصد ما يتيحه النحو من إمكانات تركيبية تلامس مقاصد الإنسان الواعية، على أن المنطلقات، والمحركات تختلف بين الرجلين، فهي تتصل بالفلسفة الدينية للإنسان، وبقدراته في الكلام، وربطها بالقدرة الإلهية عند عبد القاهر الجرجاني، أما عند تشومسكي فهي ترتبط أساسا بنظرته إلى الطبيعة البشرية، وعلاقتها بالحريات الفردية.

ومعنى ذلك أن كلا من الرجلين قد أعطى للفرد الذي يتعامل مع المعايير المجردة أهمية كبيرة، من خلال تعامله الخلاق معها، فهي عند تشومسكي Chomsky ترجع إلى العقل الداخلي والمنطق، بينما ترجع عند عبد القاهر الجرجاني إلى الكلام النفسي .

وينتهي محمد عبد المطلب إلى حقيقة هي أن النحو عند تشومسكي Chomsky ، وعبد القاهر الجرجاني كان هو الوسيلة والغاية معا، فالتحليل النحوي عند الرجلين حسب محمد عبد المطلب يعتمد على طريقتين، تهدف الأولى إلى رصد العلاقة التي تأخذها الكلمة بمقارنتها مع غيرها من الكلمات التي تجاورها، بينما تهدف الطريقة الثانية إلى معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالبدائل التي يمكن أن تحل محلها.

وبذلك يكون مفهوم القواعد التحويلية لا يقتصر على القوانين النحوية المركبة للجمل بل يخرج إلى الظواهر المشاركة كالجانب الصوتي، والصرفي والدلالي وعن طريق هذه القواعد ذات الأبعاد الشاملة بكل ما يمليه تنظيم اللغة بمستوياته المختلفة نستطيع أن نولد عددا غير محدود من الجمل وأن نفهم جمل هذه اللغة أيضا وهذا ما يمثل ما اصطلح عليه تشومسكي الكفاية اللغوية .

مفهوم الشعرية بديل لمفهوم النظم عند الجرجاني:

انطلق محمد عبد المطلب في أثناء حديثه عن الشعرية من رؤيتين: الأولى تتعلق بالنظر المعجمي للمصطلح، من خلال متابعة الدوال في أصل المواضعة له، ثم سياقات التعامل بهذا

المفهوم، معتبرا أن النظر في المعجم لا يكاد يقدم لنا المطلوب؛ فلا تراث المشارقة قدم لنا مفهوما له، ولا تراث المغاربة كذلك، اللهم ما كان عند حازم القرطاجني الذي اتصل بأرسطو فقارب في فهمه للمصطلح ما يشيع من مفهومات له؛ ثم إن موقف محمد عبد المطلب كان واضحا إزاء مصطلح الشعرية، فهو لا يعتد باستخدام المصطلح كبنية بل استخدامه كمصدر صناعي له؛ وإلا فتوارد الكنية حسبه ماثل في التراث مثل قولهم: المعاني الشعرية والأبيات الشعرية .

ويربط محمد عبد المطلب بين مفهوم الشعرية كمعنى، ومفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ويراه بديلا عنه،فعبد القاهر الجرجاني حسب قد تعامل مع مصطلح الشعرية من خلال مدلوله فاعتبر النظم حركة واعية داخل الصياغة الأدبية؛ محاولا في كل مرة التمييز بين الشعر والنثر من خلال فارق وهمي، معطيا كيانا ووجودا للشعرية في منطقة النظم، والتي يتم فيها التوافق بين الدال ومنطقة الدلالة، والشيء المهم الذي نبه إليه محمد عبد المطلب هو إغفال معظم الدارسين لماهية جهد عبد القاهر الجرجاني الذي كان في أصله بحث عن قضية الإعجاز القرآني؛ التي شغلته عن الاهتمام بمنطقة النظم الشعري؛ ثم يتحرك منها إلى منطقة النثر ثم؛ من النثر إلى الصياغة القرآنية .

ويشير محمد عبد المطلب إلى رفض عبد القاهر الجرجاني اعتبار الوزن والقافية من مقومات النظم، رغم وجود نوع من الإيقاع ماثل في الآيات القرآنية التي تنتهي بفواصل متشابهة في الحرف الأخير، ومتقاربة مثل فواصل سورة القارعة، فهذا النوع من الإيقاع " ليس جديدا على اللغة فقد عرف من قبل في نظام السجع، وفي نظام القوافي الشعرية ... ولا يصلح من ذلك الإيقاع تفسيرا للإعجاز" .

لا شك أن في تركيز الجرجاني عن الإطار الخارجي الإيقاعي رفض لمبررات اعتماد الإيقاع لتفسير النظم؛ وهو إذ ذاك يدعو إلى حسن التمثيل، والاستعارة، وحسن الإشارة، فإذا حقق هذه الشروط – حسب الجرجاني– فليقل من الوزن ما شاء، وليصغه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه .

ومن النقاط المهمة التي أثارها محمد عبد المطلب تلك المتعلقة بقيمة اللفظ، والتي سلبها منه المعنى نتيجة الرؤى المغلوطة للباحثين في هذا الميدان، فعبد القاهر الجرجاني لم يوازن

بين الدال والمدلول، بل انصب جهده عن الناتج الدلالي مانحا المزية للفظ " باعتباره رمزا للمعنى الجزئي" ؛ والحقيقة التي أراد محمد عبد المطلب إثباتها أن المعنى لا يقدم بمعناه بل للفظ دور، وأهمية في جماليات المعنى.

ولعل محمد عبد المطلب اضطرب فهمه لهذه الجزئية من خلال كلامه فمرة يرى بأن عبد القاهر الجرجاني يحاول منح موضع للمعنى، ولكنه لا يلبث أن يدرج قولا لـ عبد القاهر الجرجاني يحمل رؤية معاكسة حينما يقول: ما في اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلا بمعناه؟ وعلى هذا لا تكون مزية للشعر إلا إذا أنتج حكما وأدبا ؛ والحق أن عبد القاهر الجرجاني يركز عن الصياغة أو اللفظ من خلال قوله الذي استأثر به في هذه الجزئية يقول: " وأعلم أنه إن نظر ناظر في شأن المعاني والألفاظ إلى حال السامع، فإذا رأى المعاني في نفسه تقع من بعد وقوع الألفاظ في سمعه ظن بذلك أن المعاني تبع للألفاظ في ترتيبها، فإن هذا الذي بيناه يريه فساد هذا الظن" .

ويقترح محمد عبد المطلب أن تدرج الدلالة الشعرية الناتجة من الشكل التركيبي إلى المعنى الكلي الذي يشترك فيه كل إنسان، وله دور بل خطورة في الشعرية، معتبرا إياه المفهوم الأول في مقابل المفهوم الثاني الذي يتأتى من التفسير والتأويل على صعيد واحد .

ولا يخفى على متصفح كتاب محمد عبد المطلب قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني الإعجاب الذي أظهره محمد عبد المطلب بصنيع عبد القاهر الجرجاني، فهو يعتبره صاحب نظرية كاملة في كتابيه الدلائل، والأسرار، وأنه وضع تعريفا مباشرا للأسلوب بأنه "الضرب من النظم والطريقة فيه، وهو تعريف يقوم على ثنائية غير متوازية بين النظم والأسلوب بحيث يأخذ النظم طبيعة الجنس، والأسلوب طبيعة النوع" .

ويربط محمد عبد المطلب الجودة في كيفية إنتاج الخطاب من صياغة مخصوصة، والناتج الكلي هو من المشترك بين الأجناس الأدبية المختلفة من شعر ونثر، فاعتبر محمد عبد المطلب الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني " تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تترد فيه مفردات معجمية، تربطها علاقات نحوية" .

ومزية الكلام حسب محمد عبد المطلب لا ترجع إلى العلم بالفروق الفردية التي تحملها بعض الحروف كحروف الجر، والعطف، وما يميز كل واحد منها؛ بل تتحقق هذه المزية من

خلال الاختيار الذي يصل حركة الذهن الداخلية بالمستوى السطحي الخارجي للصياغة ؛ فيكون الاختيار كما يرى محمد عبد المطلب عملية صعبة، كون الاختيار الواعي يتعامل مع الدوال من الناحية الصوتية الدلالية، تحقيقا لاشتراطات المواضعة المفروضة، وخدمة للسياق العام الذي ورد فيه هذا الكائن المعجمي .

ويشير محمد عبد المطلب إلى أهمية الخيط النحوي في السياق، وأن الألفاظ لا تتفاضل فيما بينها، من حيث هي كلمة مفردة، إلا من خلال ذلك الخط النحوي؛ ومن ضوابط مبدأ الاختيار التي سجلها محمد عبد المطلب عند عبد القاهر الجرجاني سياقات الحذف، والذكر المرتبطين بالحاجة الفنية للمعبر في استخدام هذا النسق من الأداء، فالعدول عن الحذف والذكر قد يوقعان في فساد التعبير، ويصبح ترك الذكر أفصح منه، والصمت عن الإفادة أزيد للفائدة، على أن محمد عبد المطلب أشار إلى أن عبد القاهر الجرجاني قد تناول سياقات الحذف والذكر من الناحية التطبيقية، دون تضييق مثلما كان عند من جاء بعده من البلاغيين، بل رصد استعمالها الأدبي من خلال تتبع المجال الذي وردت فيه تلك الأنماط، وربط ذلك بنظرية النظم.

ويتتبع محمد عبد المطلب جهد عبد القاهر الجرجاني في عملية الاختيار، ونبه إلى أنه يوسع دائرة هذا الأخير، من خلال التكامل بين خطي المعجم والنحو، حيث يتم إنتاج الصياغة الشعرية، وذلك بتجاوز الخط الرأسي للمعجم إلى الخط الأفقي، ونكون بذلك إزاء عملية تعليق بين المعجميات بإعطائها وظائف نحوية محددة، ينتج عنها علاقات غير محدودة، فتتحد أجزاء الكلام، ويستدعي الثاني منها الأول .

ومن الضروريات اللازمة في النسق، والتي أشار إليها محمد عبد المطلب: التقديم والتأخير في النحو، فأشار محمد عبد المطلب إلى شرط وجود قالب تُصب فيه الدوال عند عبد القاهر الجرجاني، حتى تخرج الدوال على نحو مخصوص، وما عدا ذلك نكون بإزاء أنساق صوتية خارجة عن دائرة اللغوية؛ ويسوق عبد المطلب في ذلك موقفا لعبد القاهر الجرجاني من مطلع قصيدة امرئ القيس: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل يقول: فلو فرضت أن لا يكون (نبك) جوابا للأمر، ويكون مُعدّى إلى (ذكرى)، ولا تكون ذكرى مضاف إلى (حبيب)، ولا

يكون (منزل) معطوفا بالواو على (حبيب) لخرج ما ترى من التقديم والتأخير عن أن يكون نسقا .

ولئن كانت اللغة العربية تحتفظ بطريقة خاصة في ترتيب مكونات الجملة، دون غيرها من اللغات الأخرى، فإن هناك –رغم ذلك–رتبا محفوظة للكلمات لا يجوز تعديلها، أو نكون بإزاء خطاب ابداعي لا نفعي، والمقصود من ذلك الخطاب الملتزم بضرورات الكتابة ؛ وفي هذا الباب يحاول محمد عبد المطلب إبراز تلك الجمالية الفنية التي تنبه إليها عبد القاهر الجرجاني، والتي تنتج في حال خلخلة الرتب الأصلية للكلمات، ويدرج في ذلك مثالا ساقه عبد القاهر الجرجاني في هذه الجزئية، وهي من قوله تعالى:﴿ وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ وَخَلَقَهُمْ وَخَرَقُوا لَهُ بَنِينَ وَبَنَاتٍ بِغَيْرِ عِلْمٍ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يَصِفُونَ﴾ سورة الأنعام: 100

وأشار عبد القاهر الجرجاني إلى أن تحريكة غير طبيعية لعناصر الجملة من أماكنها، أسهم في خلق جمالية، فتقديم الله على شركاء الجن،وفر إفادة لا سبيل إليها مع التأخير' فهم على حد رأي الجرجاني جعلوا الجن شركاء لله عبدوهم معه، والمعنى نفسه سواء أقدمنا كلمة الجن أو أخرناها .

ومن المقومات الداخلة في مبدأ الاختيار، والتي رصدها محمد عبد المطلب، والداخلة أيضا في صناعة الشعرية في الخطابات مبدأ تطابق المفارقات، من خلال تجاوز المفارقة للإطار المعجمي المعروف بأنه يقدم بنيات التقابل في ثنائيات على نحو مألوف، كما بينه عبد المطلب في الشكل التالي:

أبيض ⟵ ⟶ أسود

وسجل محمد عبد المطلب أن الشكل السابق ليس هو المقصود في نظرية عبد القاهر الجرجاني؛ إنما التعبير بالمفارقة هو المقصود " فاتجاه السهمين إلى الداخل يسمح بعملية الالتقاء بل والتطابق، وهنا نكون أمام لغة شعرية لها كثافة، وتحجب النظر عندها... وهو شيء قريب من السحر لأنه يتحرك خارج إطار العقل" .

والمتأمل في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني يجد حرصا كبيرا منه على فكرة النظم خصوصا ما يتعلق بالجانب النحوي، فأمر الاختيار الذي نبه إليه محمد عبد المطلب كان مؤخرا إلى حد ما عند عبد القاهر الجرجاني لصالح الاهتمام بالجانب التركيبي " فجوهر الصوغ

الشعري إذا لا يعتمد على مواد البناء، بقدر ما يستند إلى كيفية البناء، وهيأته فالشاعر المبدع يستطيع أن يريك المبذل في معناه البديع المخترع، فقابليات الصوغ والتشكيل لا حصر لها، ولا تتوقف على خامة الأثر بقدر توقفها على جودة الصنعة وإتقانها من خلال مجاوزة ما كان معروفا إلى وضعه في موضع جديد، وخلق علاقة جديدة تثير حساسية جديدة لدى المتلقي" .

ونستطيع أن نستدل على الاهتمام بالاختيار في البلاغة العربية القديمة بقول محمد عبد المطلب نفسه، الذي يرى بأن دراسة الأسلوب عند البلاغيين " تمثلت في رصد النظام الذي تتشكل عليه أجزاء القول، وأن الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوبا بالمعنى الأدبي؛ وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة" .

ولا يعتبر هذا الكلام انتقاصا من جهد محمد عبد المطلب؛ وفكرته سواء في كتابه قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، أو في كتابه البلاغة والأسلوبية فهو بالفعل قرن بين ظواهر كالحذف، والذكر، والتقديم، والتأخير، واشتراطات التأليف عند عبد القاهر الجرجاني، ولكن من جهة ثانية فإن نظرة عبد القاهر الجرجاني " لا تخرج عن نظريته في النظم التي يؤكد فيها التزام معاني النحو في التأليف، وذلك من خلال تأكيد توفر محاسن الكلام في ترتيب المعاني في النفس بطريقة خاصة، وحسب مقتضى الحال حتى يحدث التجانس" .

ولا شك أن النص المنطوق أو ما يمكن أن نسميه وجوده بالفعل يوازيه وجود آخر بالقوة نبّه إليه محمد عبد المطلب عند عبد القاهر الجرجاني من خلال بناء تشكيل تعبيري مواز للنص الشعري المنطوق، فينتج فضاء يحيط بالنص ثم تساعد على إنشاء علاقة جدلية بينهما.

ولا شك أن عبد القاهر الجرجاني لم ينبّه إلى هذه الأشياء مباشرة؛ نلمس ذلك في قول عبد القاهر الجرجاني فهو لم يقل ذلك " ولم يكن مطالبا أن يقل، لكنه على نحو من الأنحاء رصد كثيرا من الظواهر التعبيرية التي تصنع هذا الفضاء، ونظر إليها كمنتج للدلالة تفوق أحيانا المستوى المقول بالفعل" .

4.1.1.حضور التناص في فكر الجرجاني:

لا شك أن القدماء قد تنبّهوا في أثناء محاورة إبداعاتهم إلى ما يتميز به الإنتاج من خصوصية وتفرد، وما يمكن أن يحمله الإنتاج من تقليد وإتباع، أو كما سمّاه ابن رشيق المخترع للأول والتوليد للثاني ؛ على أن موقفهم من تفاعل النصوص لم يكن سلبيا بل" تجاوزوا

إشكالية البحث عن مشروعية الاستفادة من النصوص السابقة، إلى البحث عمّا يكسب هذا الأخذ شرعيته الأدبية والإبداعية"

ولا شك أن الدراسات تتفق على أن المصطلح (التناص) من المصطلحات المستحدثة والجديدة في ميدان الأدب والنقد فهو " من المصطلحات المستحدثة التي تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي والنقدي، وخاصة بعد استفاضة الحديث كالبنائية، والأسلوبية، وما قدّماه من جديد على مستوى الإبداع، أو على مستوى التعبير، وقد أصبح المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على سواء" .

وحسب التأريخ فإن جوليا كريستيفا هي أول من اشتق هذا المصطلح من خلال تأكيدها على انفتاح النص على عناصر لغوية تساهم في بناء شعريته فهو عندها " تقاطع بلاغات في نص ما مأخوذ من نصوص أخرى سابقة أو متزامنة" .

والتناص كمكون لشعرية النص ماثل في الثقافة النقدية العربية بصورة أو بأخرى ولكنه يحمل معاني تتعلق بنسبة الحديث إلى صاحبه – كما يرى محمد عبد المطلب– رغبة في متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ منتهاها .

وراح محمد عبد المطلب يرصد تمثل مادة التناص بصورتها اللفظية في أساس البلاغة ليجد لها معنى: تناصّ القوم أي اجتماعهم، وواصل بحثه في أولية المفهوم عند القدامى مستشهدا بمقولة لـ الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه : لولا أن الكلام يُعاد لنفد .

لقد ركز القدماء على التداخل الذي يحمله المعنى؛ وربما التداخل في اللفظ أيضا فكان ذلك مفتاحا لمقولة السرقات عند القدامى، فالآمدي – مثلا– يرى أنها ليست من العيوب الكبيرة، أما القاضي عبد الجبار فيرى بأنها موضوع خطير لا يقدر عليه؛ ولا ينهض به إلا الناقد البصير والعالم المبرز .

ولا شك أن النقد الحديث لا يفصل بين النص، وماضيه، ومستقبله فهذا الفصل يقتل النص، ويجعله عقيما؛ فهذا النص ترفُدهُ رواسب الأجيال، ولكي نحقق له وجودا فعليا خالصا " لا بد أن نفصل منه كمّا كبيرا من العناصر الغريبة، ويتم ذلك بالتعرض على الماضي الذي يمتد فيه" .

ولا شك أن تأثير الحداثة الغربية المعاصرة في نقادنا العرب ماثل في تبني هذا المصطلح والترويج له " فقد آمن جم غفير من هؤلاء بأن الحداثة الغربية هي القدر المحتوم الذي لا يصح أن نفر منه إلا إليه" .

وليس عيبا أن يتبنى محمد عبد المطلب أو غيره من النقاد رؤى فكرية، وأراء نقدية غربية ما دامت النية هي بحث تمثل مفاهيم معاصرة في تراثنا النقدي، والتأصيل لها، بل إثبات أحقيتنا في اختراعها.

والتناص في الثقافة الغربية الأوربية ماثل بوضوح من خلال الحضور الأسطوري في الشعر الأدبي؛ هذا الحضور الذي مهد الطريق نحو محاولة كشف عملية التداخل التي أدت إلى استعادة مجموعات من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا؛ وجلي في أحيان أخرى.

وقَرَنَ محمد عبد المطلب بين البيان أو ضرورات البيان وبين الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور، فإن ابن الأثير يرى أن هذا الاطلاع مدعاة لشحذ القريحة وإذكاء الفطنة حتى لتصبح المعاني في متناوله لفرط تحكمه فيها .

ويتقاطع هذا الرأي مع ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا Julia Kristeva من اعتبار أن التناص قد لا يكون أخذا حرفيا؛ وإنما هو من اقتباسات، واجتهادات يقوم بها الآخذ في محاولة لإثبات فكرة أن التناص عبارة عن لوحة فسيفسائية بل أضافت أن كل نص هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى .

ويوسع محمد عبد المطلب من دائرة العوامل المشاركة في إنتاج نص متناص مع نص آخر، ولكنه يربط ذلك بخصوصية ذلك النص لخصوصية أسلوبه أو طريقة أدائه خاصة، أو تشكيل المفردات في نسق من الأنساق المعروفة فمثلا الاستعارة " لا يكون وجودها الشعري عاملا في الكثافة الدلالية فحسب؛ إذ تتجاوز هذه المهمة لتعبر عن انتمائها إلى ترسانة الوسائل التحسينية للشعر" .

إن تتبع أصول التناص عند القدامى لا شك يفضي بنا إلى الوقوف على أشكال له، ولكن بمسميات مختلفة؛ ففعل السرقة الذي كان شائعا عند القدامى وجد له مسوغا في مصطلح التناص.

ويمضي محمد عبد المطلب في محاولة تهذيب مفهوم السرقة الأدبية، وإعطاءه معنى التناص، أو الأخذ من خلال عرض آراء ومواقف لنقاد غربيين اعتبروا تعدد القيم النصية المتداخلة العامل في ظهور التناص " فالعمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو" .

لقد كان مصطلح التناص أو (intertextualité) من المصطلحات التي اخترعتها جماعة tel – Quel في محاولة لتفسير النص الجديد أو المتعدد، والمتولد من عدة نصوص سابقة. ولا شك أن هذا المصطلح (التناص) عرف – كغيره من المصطلحات– عملية تقليب؛ ومحاولة تثبيت نتيجة نجاحه كمصطلح نقدي رائج، ولكنه عرف تداخلا مع مجموعة من المفاهيم كنشوء النص، وانعكاس النص، وما قبل النص .

ويمضي محمد عبد المطلب في رصد مفهوم التناص عند مجموعة من الباحثين الغربيين، ومنهم كريستيفا التي وإن أقر في بداية حديثه بفضلها في ظهور المصطلح إلا أنه أكد وجود تداخل في محاولة تحديد مفهوم التناص، ومصطلح ideologene في محاولة منه لإقناعنا بوجود تداخل سوسيو لفظي .

ولعل محمد عبد المطلب أثار نقطة مهمة تتعلق بوجود اختلافات واضحة في التناول الغربي لمفهوم التناص الذي عرف هزات متعددة إن صح التعبير، فأفضى ذلك إلى تشكيل اتجاهين، يعتمد الأول على إنتاج الجديد من القديم أو ما يسمى(التحليل التناصي) ، أما الثاني فهو التناص " وهو الذي ينتج نوعا من إجراء دراسات في الموازنة بين شاعرين أو أكثر" .

وما ينبغي الإشارة إليه أن جوليا كريستيفا Julia Kristeva – في تعاملها مع التناص– قد أسقطت من اهتمامها القراءة والتلقي لصالح الإنتاج، ومعنى ذلك أن النص عندها يكون بالاعتماد على نص سابق؛ أما لوتمان الذي اعتمد على أطر منهجية فقد رأى بأن العلاقات الخارج نصية لعمل ما يمكن وصفها باعتبارها علاقة مجموع العناصر التي تم من خلالها اختيار العنصر المستعمل .

ونبّه الدرس العربي القديم أيضا لوجود تداخل بين النصوص ولا سيما الشعرية منها، وربط محمد عبد المطلب في أثناء حديثه عن الاقتباس بين الانزياح في الخطاب، وبين محاولة

المبدع إضفاء نوع من القداسة على جانب من صياغته من خلال تضمين كلامه شيئا من القرآن الكريم؛ أو الحديث النبوي الشريف، ويأخذ الاقتباس طابعا تلميحيا إذا انصرف الاستمداد إلى الخطاب الضمني أو إلى شيء من الأثر والحكمة، ويرى محمد عبد المطلب أن تحقق مزية الاقتباس أو التضمين مشروط بالقصدية أو على الأقل الإشارة إلى النص الغائب إذا لم يكن القصد واضحا للمتلقين .

ولعل من النقاط التي أشار إليها محمد عبد المطلب في تشريح فهم القدماء للتناص تلك التي تتعلق بالتوازي، وهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري مستندا فيه على خطاب لآخر من غير دائرته أي: من خطاب النثر، من خلال إجراء عملية عقد بتحويل الصياغة من مستوى النثر إلى مستوى الشعر، وربطها بالجانب الإيقاعي .

ويحاول محمد عبد المطلب إيجاد مستوى آخر لتفسير التناص عند القدماء عندما يضرب لنا مثالا ساقه ابن رشيق عن وجود منطقة وسط بين الاختراع والسرقة في بيت لامرئ القيس يقول فيه:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا *** سُمُوّ حُبابِ المَاءِ حَالًا علَى حَالِ

وقال وضّاح اليماني:

فَاسْقط عَلَيْنا كَسُقُوط النّدَى *** لَيْلَة لا ناهٍ وَلَا زَاجِرِ

فقد تم التوليد في المستوى الدلالي دون التعامل مع نفس التشكيل الصياغي لامرئ القيس

وينتقل محمد عبد المطلب إلى رصد فكرة عبد القاهر الجرجاني حول التناص، فيرى أنها لا تخرج – في عمومها– عن الفكر العام لنظرية النظم الجرجانية، والذي ربط فيه الصياغة بمبدعها الذي أبدعها، أو ما عبر عنه محمد عبد المطلب بـ: عملية تضايف بين الشعر وقائله .

ولا شك أن عبد القاهر الجرجاني يخرج من أغراض اللغة الكثير من الظواهر التي لا يرى فيها تداخلا نصيا كالإعراب للكلمات، وكالفرق بين المذكر والمؤنث وكالجموع، فهذه الظواهر ليس فيها خصوصية ترتبط بمبدع أو متكلم، فهي أمور مشتركة لا تدخل مجال التمايز ،ولا الفضيلة، ولا اختصاص لها بفرد دون فرد، أو بجيل دون جيل؛ كما أن الوزن أو الإطار

الإيقاعي الخارجي للشعر ليس مما يقع فيه التناص أو التداخل " فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كلام خير من كلام" .

ومن النقاط التي أثارها محمد عبد المطلب في عرض فكرة عبد القاهر الجرجاني تلك التي تتعلق بالمحاكاة التي لا تدخل في باب التداخل النصي، فـ محمد عبد المطلب تعرض للفكرة وشرحها، وغاب عنه تنبيهنا إلى أن التداخل من الظواهر التي تنبه إليها عبد القاهر الجرجاني كمحدد للإبداع الراقي، أو لنقل أن عبد القاهر الجرجاني يجيز هذا التداخل متى ما ابتعد المبدع عن الاستعارة أو التشبيه ، ولعلل هذه الفكرة تجلت مع رولان بارت في مفهوم الأثر، ومفهوم النص الذي يأخذ وجودا رمزيا متشكلا في لغة يحمل رؤية المبدع وواقعه النفسي" فلا يكون النص تجزئة للأثر بل إن الأثر هو الذيل الوهمي للنص، أو بعبارة أخرى أن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج" .

ولعل محمد عبد المطلب أراد نفي اعتماد عبد القاهر الجرجاني مقولة التناص من خلال محددات المستوى الأول، وردها إلى محددات أخرى هي من الذوق والقوة لدى الناقد، والتي يكتشفها من خلال الدلالة على الغرض، فلا يمكن إذا رصد ظواهر التناص إلا إذا استطاعت القدرة الإبداعية للمبدع أن تنقل الأداء التعبيري من صورته المألوفة(التعابير المباشرة) إلى منطقة المجاز بأشكالها المختلفة؛ فظاهرة التداخل حسب عبد القاهر الجرجاني تتشكل في مستويين: الأول هو الإطار الكلي للمعنى من حيث الوصف، والمستوى الثاني يتعلق بعملية تنظيم صياغي تنتج شكلا منطقيا إلى حد بعيد" فالمستوى الثاني يتحرك خارج إطار الدائرة الكلية، وإن ظل على انتمائه إليها" .

وربما كان اشتغال عبد القاهر الجرجاني على المستوى العميق وليس على المستوى السطحي في نظرية النظم؛ وهو المتعلق بالدلالة التي تنقسم إلى قسمين: القسم الأول: يتعلق بمستوى عال تختص بالخطاب الأدبي، وليس الخطاب الإعلامي، وهي من اهتمامات العقلاء، والمفكرين؛ والقسم الثاني: هو التخيلي، فهو لا يتعامل مع قوانين العقل وأحكامه الصارمة، وهو يندر عن الحصر، والتقسيم، والتبويب لأن من مميزاته الكثافة، والتعقيد، وتعدد المستويات .

وأشكال التناص عند عبد القاهر الجرجاني اثنان: إطار تتم فيه العملية للنص الحاضر عن الغائب أو العكس، والإطار الثاني يتوازى فيه النصان فيحقق كل واحد منهما استقلاليته الفنية.

ويسوق محمد عبد المطلب مثالا توضيحيا لشكل من أشكال التناص الذي يعتمد على التوازي الكامل بين الطرفين؛ فيضل كل واحد منهما يتحرك في منطقته التشكيلية المتميزة، أو ما سماه عبد المطلب النِّدّية، ومن ذلك قول لبيد:

وكذب النّفْس إذْ حَدّثتها *** إنّ صدْقَ النّفْسِ يُزْرِي بِالأَمَلْ

مع قول نافع بن لقيط:

وإذا صَدقْتَ النّفْسَ لَمْ تَتْرُكْ لَهَا *** أَمَلاً وَتأْمل مَا اشْتَهَى المَكْذُوب

فالتوازي الدلالي للبيتين هو على النحو الآتي:

كذب النفس = بقاء الأمل

صدق النفس = ضياع الأمل

نافع:

صدق النفس = ضياع الأمل

كذبي النفس = بقاء الأمل .

ومن محددات التناص التي رصدها محمد عبد المطلب عند عبد القاهر الجرجاني هو الأبنية الخاصة، أو ما يعرف بالتشكيلات الجزئية، فعبد القاهر الجرجاني يرفض رد الأخذ إلى المعنى العاري، الذي يعمد المبدع إلى كسوته لفظا يعطي صاحبه أحقية امتلاكه واختصاصه به؛ كما أشار محمد عبد المطلب إلى هوامش تتعلق بالسرقات هي من التناص عند عبد القاهر الجرجاني ومثال ذلك الحل والعقد، فالحل تتحول به الصيغة الشعرية إلى صيغة نثرية ، والعقد هو العكس من ذلك تماما .

5.1.1.المبدع:

تطرق غير واحد من النقاد الغربيين لعناصر التواصل في العمليات اللغوية، وتوضيح طبيعة ودور كل واحد منها، ومنهم جاكبسون الذي أجملها في ستة عناصر هي:

المرسل

والمرسل إليه

والقناة الموصلة للرسالة

والشفرة المستعملة في الاتصال

والسياق؛ أو المرجع

وأخيرا الرسالة.

وأكتشف كل عنصر من هذه العناصر يولد وظيفة في الكلام، وعملية التخاطب تكون من خلال تأليف هذه الوظائف مع تسجيل غلبة أحداها، فيصطبغ الكلام بسمة الوظيفة الغالبة ؛ وهذا ما أشار إليه محمد عبد المطلب في بحثه لعنصر المتلقي، ورأى بأن العملية التواصلية تقوم على عنصرين مهمين هما: المبدع ، والمتلقي، فالمبدع كمنشئ للخطاب له دور انتاجي في العملية، بينما المتلقي دوره استهلاكي .

ويربط محمد عبد المطلب بين الأسلوب وبين الفرد المنتج له، من خلال وجود الظاهرة مطبوعة بفردية المؤلف وشخصيته؛ وهو بذلك يقترب في مفهومه هذا من رؤية النظرية الانعكاسية، التي ترى أن التعبيرات اللغوية هي صور للحوادث الفكرية الخاصة بصاحب التعبير .

ويؤكد محمد عبد المطلب على فكرة مهمة تتعلق بكون المؤلف شخصية حديثة النشأة؛ وهي وليدة المجتمع الغربي، فأصبح العمل يُقيّم، ويُفسّر بالرجوع إلى منتجه ومبدعه، وبذلك أصبح الأسلوب كظاهرة فنية لغوية أكثر لصوقا بشخصية مبدعه الأول؛ فانبرى الأسلوبيون على دراسة الملامح أو السمات المميزة في تكوينات العمل الأدبي، تلك التكوينات هي التي تكسب العمل الأدبي تميزه الفردي، وتمنحه قيمته الفنية بصفته نتاجا ابداعيا لفرد بعينه، على أن محمد عبد المطلب نبه إلى موقف رولان بارت الذي فرق بين نوعين من الإرسال والإخبار: نوع ينتمي إلى مستوى الأداء الإخباري وهو للمتكلم، ونوع ينتمي إلى الأداء الإبداعي، وهو الخاص بالمؤلف، فالعبارة هي من عناصر اللسانيات التي لا تستوجب حضور من تصدر عنه، أما التعبير فهو مرتبط بالذات، وهو من خواصها، ويفترض حضورها من خلال الكتابة الأدبية التي تجعل المعرفة احتفالا .

وتطرق محمد عبد المطلب إلى موقف كل من أرسطو وأفلاطون اللذان كرسا الواقع الخارجي على حساب المبدع في العمل الإبداعي؛ فنظريتهم تلك تتكون من وسيلة المحاكاة، وهي الوزن واللفظ، والموضوعات الخارجية التي تُحاكى، وهي الناس في أفعالهم، وطريقة المحاكاة وهي إما بالرواية السردية، أو بالتمثيل المسرحي؛ ويمكن أن نعتبر تركيز محمد عبد المطلب على الواقع الخارجي، وإعطاءه صبغة المبادرة في العمل الإبداعي كما رصده عند أفلاطون وأرسطو انسياقا تامّا نحو رؤيتهم تلك، فهو أغفل نقطة مهمة وهي أن المحاكاة الشعرية نشاط تخييلي في أساسها؛ فهي لا يمكن أن تتم دون فاعلية القوى المتخيلة عند المبدع، وبذلك يكون للمحاكاة جانب مهم تخييلي مرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع .

ولكن محمد عبد المطلب كان يبحث عن محددات واضحة، ومطلقة يرتبط فيها الأسلوب بالمبدع بطريقة مباشرة من اعتباره تعبيرا عن عبقرية فردية لا تأقلما مع شكل مثالي " فهو شكل لغوي لفكرة فردية" ؛ فالإنسان لغة وإحساس فكل فنان كبير يترك بصماته الخاصة فيما يكتب لأنه يستخلص من كل شيء ما يناسب عبقريته الشخصية .

ولعل اللسانيات الحديثة قد قللت من دور المؤلف؛ بل وصل الحد إلى محاولة فصله وإخراجه من لعبة الإبداع تماما، وهو ما أشار إليه محمد عبد المطلب في عرضه لرؤية رولان بارت الذي يرى بأن المؤلف من الناحية اللسانية ليس إلا ذلك الذي يكتب مثل إن (الأنا) ليس إلا ذلك الذي يقول (أنا)، لأن اللغة حسبه تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشخص .

وعندما ينتقل محمد عبد المطلب إلى محاولة رصد أوليات الاهتمام بالمبدع عند النقاد العرب القدامى؛ فإنه يمنح لنفسه فسحة للتحرك يُعذر من خلالها في حالة لم نقع على دلائل واضحة لهذا الاهتمام فيقول" ولا يمكن القول بأن هذا الخط أخذ طبيعة متصلة بل هو في الحقيقة خطرات متناثرة يمكن من تجميعها رصد هذا التوجه الفكري والكشف عنه" .

ولا شك أن الاهتمام بالمبدع أو المتلقي برز أكثر ما برز مع الجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، فالجاحظ – مثلا– اشترط معرفة معينة بحقائق المعاني ولطائف مقاديرها، حتى يتم استمالة الجمهور في معرض حديثه عن البيان لأن مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام، والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمُفهم لك، والمتفهم عنك شريكان في الفعل .

ولا شك أن هذه الاشتراطات التي أشار إليها الجاحظ " تحاول ربط الصياغة عموما بحقيقة المشاعر التي أنتجتها" ؛ وما أراد محمد عبد المطلب إثباته في هذه الجزئية أن حق المتكلم أو المبدع كان قائما متى ما حقق موعظة، أو استمال قلبا بكلامه، أو ما يسمى بمقام الحال الخاص بالمتكلم، فبدأ ينشأ نوع من الاهتمام بالمبدع، أو المتكلم الذي يخرج تعابيرا صادقة من وجودها بالقوة إلى وجودها بالفعل، مع إدراكه بأن " ما يبدعه هو نتيجة لحركته الذهنية بكل محتوياتها المعرفية، وبالنظر فيما يمكن الحكم له أو عليه" .

ولاحظ محمد عبد المطلب أن في تحديد مفهوم الفصاحة عند القدامى اهتمام بالمبدع، لأن الفصاحة هي إفصاح المبدع عما في نفسه، وإخراج أحاسيسه إلى الخارج، ويمكن أيضا أن يمتد المفهوم إلى مصطلح البلاغة التي نفى أن يبلغ المعنى قلب السامع فيتمكن فيه؛ وهو ما تجلى في فكر عبد القاهر الجرجاني خصوصا ما تعلق بالمعاني النحوية، والاختيار، والتأليف على اعتبار أن النظم درجات ومراتب، وهو نوع من الأسلوب الرفيع الذي لا تستطيع بلوغه كل الأساليب الأدبية، فقد يكون هناك أسلوب صحيح وداخل في دائرة الأساليب الأدبية والعكس .

وفات محمد عبد المطلب أن يرصد اهتماما للقدامى بالمبدع في عمود الشعر، عندما اشترطوا شروطا يجب توفرها فيه، والتي صاغها المرزوقي بقوله " أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات ، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم، والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار" .

ولا شك أن كل هذه الاشتراطات تتعلق بمبدع العمل " فمن لَزِمَها بحقها، وبنى شعره عليها فهو عندهم المُفْلِق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان".

وفي بحث محمد عبد المطلب للجملة عند عبد القاهر الجرجاني، والتي يختص منها الشعر بقائله، تبين أن حضور المبدع كان مرتبطا بعملية التعليق أي النظم الذي يتعلق بمعرفة الإمكانات النحوية التي يشكل بها النظم بين المفردات تحقيقا لمبدأ الصحة أي إضافة النظم

إلى صاحبه، واختصاصه به" فعبد القاهر ينطلق في ربط الصياغة بصاحبها من المنطقة المحايدة، وهي منطقة المواضعة التي لا مجال فيها للاختصاص، ثم يتحرك منها إلى المواصفات التي تلحق بالمتكلمين عند تعاملهم بمنتجات هذه المواضعة" .

وربط محمد عبد المطلب بين عملية التأليف، وعملية إنتاج الدلالة عند عبد القاهر الجرجاني بكمية الضغط التي تمارسها على المتلقي في أحواله الشعورية المختلفة، وما ينتج عن ذلك من ردود أفعال متباينة فيحدث بذلك الكمال بواسطة منبه مفتعل من قبل المبدع لمقصدية معينة .

ولتحقيق المزية والنبل لا بد أن يكون التحرك في المستوى الافرادي قائما على مراعاة حصول الائتلاف والاختلاف، ومراعاة التجانس، والتشابه، وأن يكون صدى للأصل العقلي مع اعتماد الفكر كوسيلة لتجميع الدوال داخل حقولها الكلية، واعتماد المعنى الافرادي لا مجرد المستوى الصوتي .

ويقصد محمد عبد المطلب من ربط المستوى الافرادي بالمبدع أن تكون لحركته الذهنية فعالية للوصول إلى المفردة المناسبة، من خلال إخراجها من العدم إلى الوجود، مع الحذر من ممارسة الضغط عليها في أثناء استحضارها، فينبغي تركها تطلب لأنفسها ألفاظاً" فإنها إذا تُركت وما تريد، لم تكتس إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يليق بها" ؛ ذلك أن الأسلوب هو أثر انفعالي مطابق لخاصية الدوال والمدلولات، والمبدع يمتلك القدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة وهو " لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها" .

إن المبدع عند عبد القاهر الجرجاني يتجلى وجوده أساسا في عملية التعليق أو ما يسميه عبد القاهر الجرجاني النظم الذي أطلق عليه الأسلوبين (التوزيع)، وتمثل هذا المبدع في عملية الاختيار محكوم ببعض المواصفات التي لاحظها البلاغيون خصوصا ما تعلق بالمستوى الصوتي .

ويقارب محمد عبد المطلب بين رؤية عبد القاهر الجرجاني في فكرة النظم، وبين ما يسميه الأسلوبيون التوزيع، فوجود المبدع يتجلى عند عبد القاهر الجرجاني بالدرجة الأولى في عملية التعليق(النظم)، وهو محدود ببعض المواصفات التي رصدها البلاغيون، وخاصة ما يتصل منها بالمستوى الصوتي في تجليه في عملية الاختيار .

6.1.1 المتلقي

لا شك أن للخطاب الأدبي خصوصية يتفرد بها عن باقي الخطابات الأخرى، ولقد قام التفكير الأسلوبي الحديث على رصد أركان ثلاثة مكونة للعملية التواصلية هي: المبدع، والمتلقي، والرسالة؛ فالمبدع يحاول تكوين أسلوبه بحسب طبيعة من يوجه إليهم هذا الأسلوب فتختلف الأساليب تبعا لاختلاف المتلقين فنحن لا نتكلم في غرفة الاستقبال كما نتكلم في الثكنات، وإن خطبة تلقى في اجتماع عام لا يمكن أن تأخذ خصائص خطبة أكاديمية .

ويرى محمد عبد المطلب أن شخصية المتلقي حاضرة في العملية الإبداعية؛ ومرد ذلك إلى أن المبدع يحاول بقدر ما أوتي من قوة ومقدرة نقل هذا المتلقي إلى الحالة التي يعيشها هو، في محاولة لنقله إلى التجربة التي دفعته هو إلى هذا الإبداع، فيكون بذلك الأسلوب قوة ضاغطة يسلطها المتكلم على المتلقي "فكأن الأسلوب أصبح بمثابة قائد لفظي للمتلقي" .

ولا شك أن طبيعة القارئ – إذا ما سلمنا بالرؤية السابقة لـ محمد عبد المطلب– تتشكل على أساس المشاركة الفعلية التي يضيفها إلى الخطاب فيأخذ بذلك صفة المشارك أو الفاعل في التحليل الأسلوبي من خلال التغيرات السلوكية التي تطرأ عليه.

وسجلنا اضطرابا عند محمد عبد المطلب في أثناء عرضه لموقف ريفاتير من القارئ الذي رأى أنه لم يحدده بدقة بالرغم من تبلور الأسس النظرية المتصلة بدور القارئ، ومن جهة ثانية يرى بأن ريفاتير قد لاحظ أن تأثيرات الأسلوب" تتصهر في القارئ، بحيث لا يمكنه إغفالها، لأن التأثيرات الأسلوبية مثل الإحساس بالشعر في وقت محدد، يعتمد كلية القارئ الذي له دور حاسم في تأثيرات الأسلوب التي لا تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها القارئ.

ويستدل محمد عبد المطلب على مشاركة القارئ– كعنصر في النظرية الأسلوبية– برؤية شبنلر برند الذي يرى أن ارتباط الأسلوب بوعي القارئ موجود؛ لا من اعتبار التأثيرات الأسلوبية خواص في الأسلوب بل من اعتبار القارئ نفسه مؤكدا لوجود الإشارات الأسلوبية .

ويفصل محمد عبد المطلب في قضية العلاقة بين النص والمتلقي في التراث النقدي العربي، ويشير إلى أن حركة تلك العلاقة كانت من النص إلى المتلقي، في ظل غياب مقولة المتلقي لدى النقاد القدامى، والتي هي من مقومات القراءة الحقة؛ ويقصد من القراءة الحقة أن يكون الانطلاق من القارئ للنص؛ فهذا الجاحظ يطالب بضرورة الرّويّة في الإنتاج والإبداع، بل

بضرورة تقديم الإبداع وانتظار ردود فعل خارجية، وهو ما يحقق جانب الاقناع والإمتاع، وبذلك فقد أعطى الجاحظ للمتلقي دورا مهما، وأصبح دوره لا يقتصر بالتأثير على المبدع فحسب " بل إن أثره الأول يكون في الخطاب الأدبي بالرفض أو القبول، ثم ينزاح الأمر إلى المبدع تبعا"

لقد سجل محمد عبد المطلب أن الاعتماد على ردود الأفعال كان هو الوسيلة لتجلي عنصر المتلقي في الدرس النقدي القديم الذي زاحم فيه المبدع؛ مسجلا أن مظاهر التفاعل عند المتلقي لا ترد إلى المبدع وإنما إلى النص مباشرة " وهو نوع من التوجه الصحيح إلى حصر دائرة الاهتمام في الخطاب ذاته، ورصد كثافته الثورية من خلال انعكاسها في مرآة التلقي" .

والتلقي عند القدماء أخذ طبيعة جمالية ترتبط بالمقامات، من خلال توسيع دائرة التلقي بإدراج متلقين آخرين من طبقات أقل" ويتجلى هذا النمط التعبيري المعكوس بشكل واضح في المستوى الإخباري الذي يحتفي بورود الصياغة فيه بدوافع عفوية" .

ويرتبط موقف عبد القاهر الجرجاني من المتلقي بنظريته في النظم، ومعنى ذلك أن المتلقي يأخذ رتبته الثابتة بعد المبدع فالمتلقي عنده صاحب ممارسة فكرية تهيئ له قدرا من التمييز بين الجيد والرديء بمعنى أنه ناقد أولا ثم قارئا ثانيا.

ولعل عبد القاهر الجرجاني يُخرج من أنواع المتلقين ذلك المتلقي الذي يغيب عند الذوق رغم معرفته باللغة ليفسح المجال للقارئ الناقد ثم القارئ العادي، ومدار التمييز بين هؤلاء المتلقين هو الفهم أولا والتصور ثانيا والتبيين ثالثا

المبحث الثاني:

الدرس الصوتي

في الرؤية البلاغية

العربية القديمة

الدرس الصوتي في الرؤية البلاغية العربية القديمة قراءة في كتاب محمد العمري الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية

2. الدرس الصوتي في الرؤية البلاغية العربية القديمة:

1.2.مفاهيم التوازن الصوتي:

يتأسس اهتمامي بمحاولة رصد عناية النقد العربي القديم بالجانب الصوتي من خلال عرض رؤية محمد العمري في هذه الفكرة على سببين اثنين أولهما: تصريح العمري في عرضه لخطوط مشروعه العامة بأن كتابه الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، يدخل في إطار قراءة جديدة لتاريخ الفكر البلاغي العربي؛ فتوجه بذلك محمد العمري نحو كتابة تاريخ شامل للبلاغة العربية لا سيما لما نضجت الظروف المنهاجية لذلك؛ والسبب الثاني أن كتاب الموازنات الصوتية، وهو ذو طابع تأريخي بحت، يتكامل من حيث المجال المُتناول مع كتاب الخطاب الشعري– البنية الصوتية[1].

دخل محمد العمري في محاولة إعادة صياغة للبلاغة العربية من منظور لساني بنائي يُراعى فيه المعطى التاريخي؛ من خلال الالتفات للبعد الصوتي الذي غُيّب، بالرغم من أنه الأساس الذي يُفسر به الجمال في القصيدة العربية لارتباطه بالوزن والقافية.

وتمحور جهد العمري في قراءته للجانب الصوتي في ثلاث مؤلفات تناول من خلالها الإيقاع في البلاغة العربية وهي: تحليل الخطاب الشعري البينية الصوتية، وهو كتاب "يدخل المادة الصوتية الإيقاعية المبثوثة في البلاغة العربية في نسق دال، يُفسر فاعليتها ويجعلها إجرائية، وذلك من خلال مقولات ثلاثة هي: الكثافة، والفضاء، والتفاعل الصوتي الدلالي"[2].

أما الكتاب الثاني فهو: اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم، وهو كتاب" يُعطي خطة لقراءة التراث الشعري العربي في إطار النظرية المبسوطة في الكتاب الأول، إنه مساهمة في كتابة تاريخ للأشكال الأدبية يقع بين البلاغة وتاريخ الأدب"[3].

---

[1] ينظر: محمد العمري، "تقديم المشروع العلمي بين المأمول والمتاح"، 2015/01/26، و الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991 م، ص 6.

[2] محمد العمري، المشروع العلمي بين المأمول والمتاح، مرجع سابق.

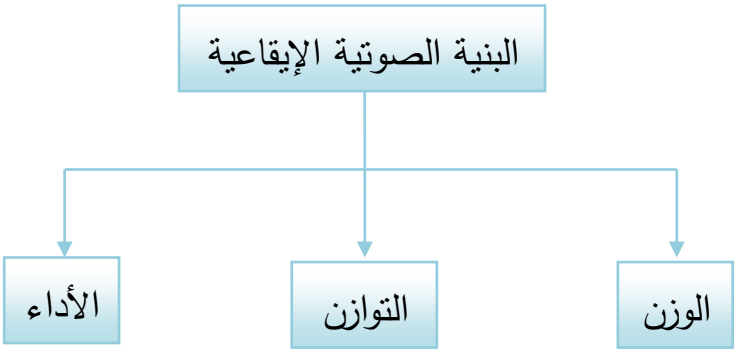
[3] المرجع نفسه.

أما الكتاب الثالث المعنون بـ:الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية فهو" يدخل في إطار قراءة جديدة لتاريخ الفكر البلاغي العربي"[1].

لقد أدرك محمد العمري جيدا ذلك الاهتمام الذي اكتنف جهود القدامى بالجانب الصوتي في الخطابة، وإلا لما توجه إلى بحثه، وإفناء الوقت والجهد فيه. فالعرب كما غيرهم من الأمم الأخرى، اتجهوا لمدارسة هذا الجانب في كلامهم فلم يسبق" الغربيين في هذا العلم أي علم الأصوات إلا قومان من أقوام الشرق وهما: أهل الهند ويعني البراهمة، والعرب"[2].

إن الطبيعة الشفوية التي اكتنفت مدارسة العلوم عند العرب هي التي فتحت الباب نحو محاولة تقييد الكلام، وضبطه بالحركات، مخافة خروجه عن أغراضه الأصلية التي قيل من أجلها بعد أن أصبحت العربية في خطر نتيجة الاختلاط الذي حصل في شبه الجزيرة العربية، وبعد أن كان القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف المصدران الأولان للعربية[3].

ويفتتح العمري كتابه (الموازنات الصوتية) بتوضيح وتبيين لمفهوم الموازنات والتوازن الصوتي، ويحصر المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر في ثلاثة أضرب وهي: الوزن والتوازن، والأداء حسب الخطاطة التالية:



الشكل رقم 09: يوضح أضرب المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر[4].

[1] محمد العمري، المشروع العلمي بين المأمول والمتاح، مرجع سابق.
[2] برجستر راسر، التطور النحوي للغة العربية، ط 4، تحـ : رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، 2003 م، ص 11.
[3] ينظر: عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص 546.
[4] ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 9.

والوزن يتعلق بالمقاطع والتفعيلات فهو جانب عروضي؛ أما التوازن فهو يتعلق بالصوامت والصوائت أو بالتجنيس والترصيع، فيما الأداء كطرف ثالث يتعلق بالجانب التنغيمي أثناء الكلام من طرف القارئ أو المنشد[1].

ويرصد محمد العمري أن مصطلح الموازنات الصوتية ورد متأرجحا بين استعمالين: الأول لغوي ينسحب على كل كلام سواء من الناحية اللفظية أو من الناحية المعنوية، والثاني: اصطلاح يرده العمري إلى ثلاث تصورات أولها: اعتبار الموازنة بابا من أبواب علم البيان في مفهومه العام، أما الثاني فهو اعتبار أن الموازنة توازن غير مسجوع كما يتصور البديعيون؛ أما التصور الثالث فهو الذي يعتبر الموازنة نوعا من المقابلة حين تعتبر المقابلة جنسا أعلى[2].

ويجد محمد العمري مادة مسعفة لمفهوم الموازنات الصوتية عند العسكري في كتابه (الصناعتين)، وهو يعتبره من أوائل الذين اهتموا بالجانب الصوتي الإيقاعي في الأدب أما عن الصورة الصوتية التي قدمها العسكري فهي تتمحور حول: التجنيس، ورد الأعجاز على الصدور، والمجاورة، والتعطف، وثانيا الترصيع، والتشطير، والتطريز والسجع ، فالموازنة الصوتية عند العسكري هي المعادلة والتوازي بين الأجزاء، فلا زيادة ولا نقصان بينها[3].

ويرصد محمد العمري مفهوم الموازنة الصوتية بمعنى المقابلة عند ابن رشيق، فهي وضع الكلام بالطريقة التي يجب من خلال مراعاة خصوصية أول الكلام ومراعاة خصوصية آخره، مع الحرص على التوافق والاختلاف بين الألفاظ[4].

و يجعل ابن رشيق للمقابلة محورا مركزا هو الدلالة ثم يلحق بها الموازنات الصوتية من خلال الاشتراك في مفهوم الموافقة والمخالفة؛ وينقسم التقسيم عند ابن رشيق–كما رصد العمري–إلى شقين: دلالي وصوتي" فالموازنة والتقطيع والترصيع مظاهر لواقعة أسلوبية واحدة هي التناسب في المقدار"[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص 10-11-12.
[2] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 15-16.
[3] ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص 301.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 303.
[5] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 28.

ويربط محمد العمري بين المناسبة والتناسب عند ابن سنان، ومفهوم التوازي في النقد الغربي الذي يعتبر بديلا لسانيا يقوم مقام المفاهيم التي تختزل كل مفاهيم و أشكال التوازن والتناظر البلاغية؛ وبذلك يتسع مفهوم التوازن الصوتي ليشمل جميع الظواهر الصوتية الترصيعية، كالتجنيس والترصيع، فحاول محمد العمري قراءة مفهوم التوازن الصوتي عند القدماء في إطار مفاهيم التوازن عند جاكبسون وغيره؛ فالتوازي هو مفهوم خاص بالمجال الهندسي، ولكنه نُقِل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى، ومنها الميدان الأدبي والشعري على الخصوص[1].

ويشير محمد العمري في أثناء حديثه عن إنتاج المصطلح، إلى أن عشرات المصطلحات التوازنية الصوتية الدلالية كالتضمين مثلا قد أُنتجت، وذلك في إطار المفاهيم التي قدمها في اللوحتين المخصصة واحدة منهما للمصطلحات التجنيسية، والأخرى للمصطلحات الترصيعية، على أن اختيار لوحة التجنيس هو لما رآه من اتساع في مصطلحاتها، وقوة تمثيلها لغيرها، ففسر محمد العمري كثرة توارد المصطلحات في المستوى الأفقي للوحة(مصطلحات التجنيس) بضرورة بناء نسق نظري عام من لدن أصحاب المنزع النظري، أو هو يتعلق بجمع ما راج من مصطلحات لم تكن موجودة من قبل، مثلما فعله عبد العزيز الجرجاني، أو يتعلق بإعادة استثمار ما كان متوفرا في كتب السابقين عن طريق النقل[2].

2.2.تصحيح النظرة إلى مفهوم البلاغة:

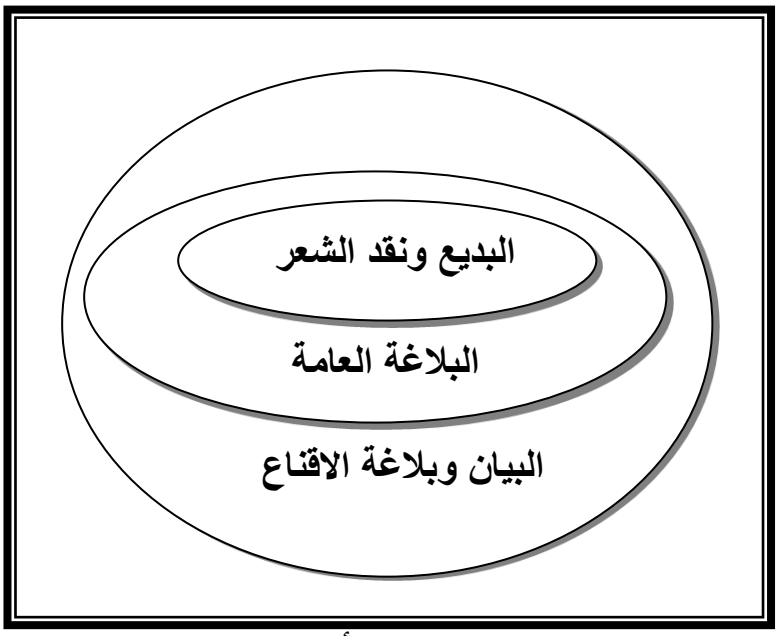
ينبه العمري في الفصل الثاني من القسم الأول إلى ضرورة إعادة تصحيح النظرة حول مفهوم البلاغة التي اختزلت في مجهودات السكاكي ومن لف لفه من شروحات خاصة بمفتاحه، والتي حصرت مفهومها في علم المعاني، وهذا ما رفضه العمري الذي رأى في ذلك اجحافا في حق الجانب الصوتي الذي أُخرج قسرا من دائرة مُحددات البلاغة، بسبب اشتغال كل من السكاكي وعبد القاهر الجرجاني قبله على المزية في النص القرآني، فتكونت بذلك ما سماه العمري: نظرية معادة للنص الشعري[3].

---

[1] ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996 م، ص 97.
[2] ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 39-40.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 50.

ويستعرض محمد العمري المصدر الثاني لمفهوم البلاغة، ويحصره في رؤية ابن سنان الخفاجي، الذي جعلها في فصاحة المتكلم، وفصاحة الكلام، من خلال توخي البراعة في المشافهة، أي الخطاب العادي، فالمصدران الأساسيان لمفهوم البلاغة قد غيبا الشعر في استراتيجياتهما العامة، وبذلك يغيب معه مكون من مكوناته الأساسية المميزة له، وهو الجانب الصوتي وما تحدثه القافية مثلا، فبنية الشعر كما يرى جاكبسون تتميز بتوازٍ مستمر، وهو ما لم يقع عليه محمد العمري من خلال إخراج النص الشعري من النموذجين اللذين قدمهما كمصدرين لمفهوم البلاغة عند السكاكي، وإسقاط ابن سنان الخفاجي لرؤية الجاحظ[1].

ويتبنى محمد العمري في إطار بحثه لنقطة التقارب بين جهود مجموعة من النقاد العرب في بناء مفهوم الوظيفة الشعرية والدلالة اللغوية موقف فاليري الذي يرى أنه يوجد جانبان متمايزان في الشعر هما: الدلالة والموسيقى، فأسقط محمد العمري ذلك على جهود نقادنا، وأخرج لنا شكلا حاول من خلاله مقاربة الرؤية بين أصحاب البديع، ونقد الشعر والبلاغة العامة، والبيان، وبلاغة الإقناع[2].



شكل رقم 10: يوضح مقارنة للعمري بين أصحاب الوظيفة الشعرية، والدلالة اللغوية

[1] ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 51.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 52-53.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن من النقاد الغربيين من يرى أن تحقيق الشعرية يكمن في توسيع الهوة بين الجانبين الدلالي والموسيقي مثل: هنري ميشونيك صاحب كتاب critique du rythme (نقد الإيقاع) الذي عارض فيه فاليري في عدم إمكانية فصل الصوت والمعنى[1].

وينتقل محمد العمري إلى محاولة تلمس الاهتمام بالجانب الصوتي عند الجاهليين، ولا أدري ما الداعي الذي ساقه إلى تأخير هذا البحث في شكل عنوان البديع و نقد الشعر الذي كان حقه – حسب اعتقادي–التقدم لارتباطه بتلمس جذور الاهتمام بالتوازي الصوتي فقد عرض فيه العمري لإشارات الجاهليين إلى عيوب في القافية كالإقواء، ومحاولة وزن الشعر بواسطة الأداء أو الغناء، ولئن كان اهتمام القدماء يدل على توسعهم في الكلام، وحمل بعضه على بعض واشتقاق بعضه من بعض مزية تحسب لهم، فإن اهتمامهم ذاك حسب العمري لا ينصرف كلية إلى الجانب الإيقاعي لأن الميزان عندهم هو في تحكيم العقل والمنطق أولا، أي استعمال المعاني المتناسبة، المتآخية، المائلة إلى الاعتدال وتجنب الإفراط[2].

وينتقل العمري إلى بحث تمثل الجاحظ للتوازن الصوتي، ليكتشف التغييب الواضح للموازنات الصوتية الحرة ضمن المستوى التنظيري لنظرية البيان عند الجاحظ؛ بل إن الجانب الصوتي عموما لا أثر له ولو على مستوى الآلة أو فصاحة اللسان، التي شغلت الجاحظ من خلال تناوله للعيوب النطقية التي تفسد نطق غير العرب، واحتفاله بالبيان العربي في الخطابة التي تمثل نموذجا للكمال في الحديث الشفوي كموهبة عند العرب[3].

ولاشك أن قراءة محمد العمري لجهد الجاحظ الصوتي، وربطه بمقوم الاقتران يدخل في باب الأسلوب بوصفه اختيارا أو تأليفا، من خلال نفي صفة العضوية على أي إبداع أدبي، ذلك أن أي نشاط لغوي يستلزم ثنائية الانتقاء والتأليف، فهذا المؤلف يستند إلى معجمه اللغوي، ويربطه بموضوعه الذي يتكلم عنه، وفي علاقة عامة ينتج التأليف بدمج المعطيين بأدوات رابطة تأخذ قواعد اللغة وتأليف الكلام في الحسبان، لينتج بعد ذلك نصا ذا دلالة[4].

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص 53-54.
[2] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 64.
[3] ينظر: المصدر نفسه،70.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص72.

ويرجّح العمري أن التماثل، وعدم التنافر كمفاهيم دالة على الاقتران" تعدو كلّها هي مجرد الخلو من العيوب التي تكُد للسان إلى المزايا التي تطرب الأذن والنفس"[1].

ونجد في موقف الأسلوبي عبد السلام المسدي، صاحب مقال المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي رؤية مسعفة لتصور محمد العمري فيما يخص مبدأ الاختيار الأسلوبي يقول" ومن مقتضيات مبدأ الاختيار، فضلا عن أن البنية الداخلية للكلمة أن يحصل التطابق الدلالي بين البنية الألسنية الصوتية وبنيتها لداخلية أي الألسنية الدلالية، بحيث يكون اقتران الدال بمدلوله اقترانا آنيا لا يفضي إلى أي انزياح زمني أو قطيعة دلالية"[2].

وفي إيرادي للتمثّلات أو الإسقاطات التي استعان بها محمد العمري من اطلاعه على التنظير الغربي، فلأجل بناء الهيكل العامل لإشكالية التي حركتني لبحث الموضوع، وهي كيفية مقاربة النقاد المعاصرين للدرس البلاغي العربي القديم، من خلال جديد الإنتاج المنهجي الرائج في الساحة النقدية، ومدى طواعية الدرس البلاغي العربي القديم، لتلك الآليات فتتكشف لنا المرة بعد المرة معطيات تنم عن خبرة وتشرب واضحين للمناهج النقدية من قِبل الباحث محمد العمري.

وعندما يتكلم العمري عن ابن وهب فلا يجد ما يوحي باهتمامه بالجانب الصوتي، اللهم ما تعلق بتعريفه للبلاغة والشعر؛ فالبلاغة عند ابن وهب هي القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام وحسن النظام وفصاحة اللسان[3].

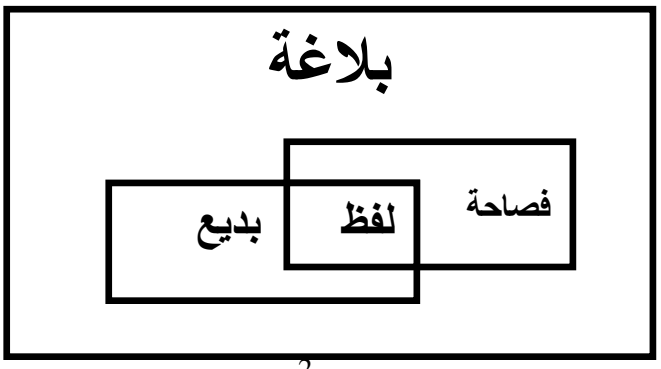
لا شك أن محمد العمري قد بذل جهدا مضنيا في محاولة تلمس اهتمام ابن وهب بالجانب الصوتي عندما أرجع شروطا بن وهب في الشعر وهي" صحة المقابلة وحسن النظم وجزالة اللفظ واعتدال الوزن وإصابة التشبيه وجودة التفصيل وقلة التكلف والمشاكلة في المطابقة وأضداد هذه كلها معيبة تمجها الآذان وتخرج عن وصف اللسان"[4] إلى أربعة شروط تتعلق بتركيب المعاني حسب التسلسل، والتقابل، والتناسب الإيقاعي واختيار الألفاظ، والاعتدال والدقة[5]، وهو ما جعل العمري يتنبه إلى التخلي الواضح لنظرية البيان بالانتقال من الشفوية إلى

---

[1] المصدر نفسه، ص 83.
[2] عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال(البيان والتبيين)للجاحظ، مرجع سابق، ص 229.
[3] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 85-86.
[4] المصدر نفسه، ص 87-88.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 88.

الكتابية، من الجاحظ إلى ابن وهب، على الرغم من تصريحه في البداية بأن الجانب الصوتي غير حُرِّفي اجتهادهما؛ فالعمري أراد أن يبين ما كان فات المتأخرين، ومن جاؤوا بعد الجاحظ من ظواهر أسلوبية كتابية طارئة، كان حريا بهم تسجيلها رادّا ذلك(العمري) إلى الهيمنة المطلقة لنظرية الجاحظ التي ظلت تحجب عن بلاغيي الفصاحة تلك الظواهر[1].

وينبع مفهوم البلاغة العامة عند العمري، من التصور الذي ساقه العسكري في كتابه الصناعتين من رؤية ونظرية واحدة، ومتكاملة صالحة للمنظوم والمنثور في جمع للتيارين البديعي والبياني، ويلخص العمري ذلك في الخطاطة الآتية:



الشكل رقم 11: يوضح مفهوم البلاغة عند العمري[2]

ويبرز اهتمام العسكري بالجانب الصوتي حسب ما أشار العمري فيتناوله لطرفيه" التجنيس والترصيع، مضيفا ثلاثة صور جديدة إلى ما ورد عند من سبقه وهي: التشطير والتطريز، والمجاورة، على أن هذا يدخل في إطار عام وهو إطار استكشاف الصور وتعديدها معنوية كانت أم صوتية"[3].

3.2.البلاغة الصوتية واشتراطات الانسجام القولي عند ابن سنان الخفاجي:

لا شك أن المحرك لابن سنان في بحثه للجانب الصوتي هو ما لاحظه من إهمال لدى المتكلمين، الذين وقفوا على آثار الخلاف الجدلي بينهم فقط دون الاهتمام بخصائص الأصوات، ومخارجها، وأصنافها، وأحكامها ونفسا لأمر ينطبق على النحاة[4]؛ وعمل ابن سنان في كتابه(سر الفصاحة) هو تصور مسبق لدراسة صوتية مائزة في تاريخ البلاغة العربية من

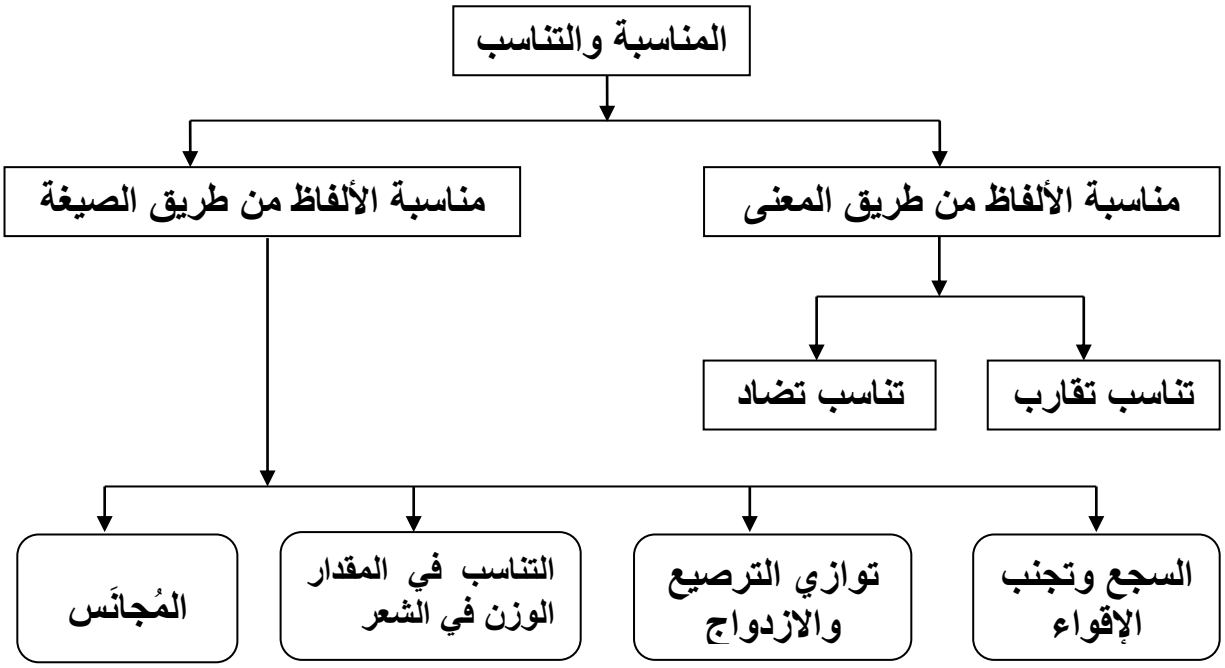
[1] ينظر: المصدر نفسه، ص 89.
[2] ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق،ص90.
[3] المصدر نفسه، ص 95.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص97

خلال تقديمه للكلام عن الفصاحة" بنبذ من أحكام الأصوات، ومخارجها، وتأليفها، وكيف أن في العربية مهملا ومستعملا"[1]. ويسوق محمد العمري مفهوم الفصاحة عند ابن سنان بأنها نعت للألفاظ إذا وجدت شروط عدة، منها ما يتعلق باللفظة الواحدة المنفردة، ومنها ما يتعلق بالألفاظ حين نظمها مع بعضها البعض[2].

ولعل في إشارة ابن سنان للمناسبة بين اللفظتين من طريق الصيغة، والمناسبة فيها من طريق المعنى تركيز على السبك الصوتي كوسيلة من الوسائل الصوتية الرئيسية التي تُسهم بالإضافة إلى وسائل أخرى في تحقيق السبك النصي العام، من خلال توظيف عناصر البديع، وما تحدثه من موسيقى وجمال في تماسك النص كخصائص ربما تتفرد بها اللغة العربية عن غيرها من اللغات الأخرى[3].

ويعرض محمد العمري– وهو يتكلم عن المناسبة والتناسب عند ابن سنان–أهم مرتكزات المناسبة وهما: الصوتي، والدلالي، وما يدخل فيهما من ترصيعات، وتحسينات وتوازنات في المقادير اللفظية للكلمات، ومن تناسبات في القافية، مع تجنب الإقواء فيها. وفي إطار رؤيته النسقية لمفهوم المناسبة ببعديها الدلالي والصوتي يعرض العمري الخطاطة الآتية التي تُيسر الإدراك النسقي المباشر لمفهوم المناسبة:

[1] شوقي ضيف، البلاغة، تطور وتاريخ، مرجع سابق ، ص 152.
[2] ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق ، ص 419.
[3] ينظر: الهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند ، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 م، ص 117.



الشكل رقم 12: يوضح رؤيته النسقية لمفهوم المناسبة ببعديها الدلالي والصوتي[1]

وسجل محمد العمري اضطرابا واضحا لدى ابن سنان الخفاجي حينما اصطدم بمقوم البلاغة منذ المحاولة الأولى له لتعريف الفصاحة، واضطرب في التفريق بينهما" فجعل الفصاحة مقصورة في أول الأمر على وصف الألفاظ؛ في حين لا تكون البلاغة إلا وصفا للألفاظ مع المعاني"[2]؛ فهو لاشك يتنازل عن الصّوت باعتباره محور الفصاحة كلما اقترب من مفهوم البلاغة، وهذا ما جعله يتكلم في نهاية المطاف عن المعنى مجردا ومحددا له شروطه[3].

والفصاحة عند ابن سنان متعلقة بالألفاظ، بينما تشمل البلاغة حسبه الألفاظ والمعاني معا، وبهذا يكون كل كلام بليغ فصيحا، ولم يكن كل كلام فصيحٍ بليغا؛ فابن سنان توسع من الصوت إلى اللفظ، ومن نعت اللفظ بحسب طبيعته الخاصة وهي الإفراد إلى التركيب، وهو محكوم بالدلالة وصولا إلى المعنى مجردا من اللفظ[4].

ويرى محمد العمري أن صنيع ابن سنان في كتابه لم يكن من الزهو، ولا من قبيل التقليد، في محاولة لإصباغ نوع من العلمية على رؤية الخفاجي الصوتية، من خلال إشارة العمري إلى

[1]محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 29.
2محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق، ص 484.
3ينظر: محمد عبد الرزاق بوعافية، البلاغة ا لعربية في ضوء البلاغة الجديدة من خلال مشروع محمد العمري، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف،2014 م/2015 م، ص 148.
[4]ينظر، محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مصدر سابق ،425.

ارتباطا لأصوات بنقد الشعر، مستعرضا كلاما أشرنا إليه سابقا في نقمة الخفاجي على النقاد، وإعابته لهم إهمالهم للجانب الصوتي في نقد الشعر[1].

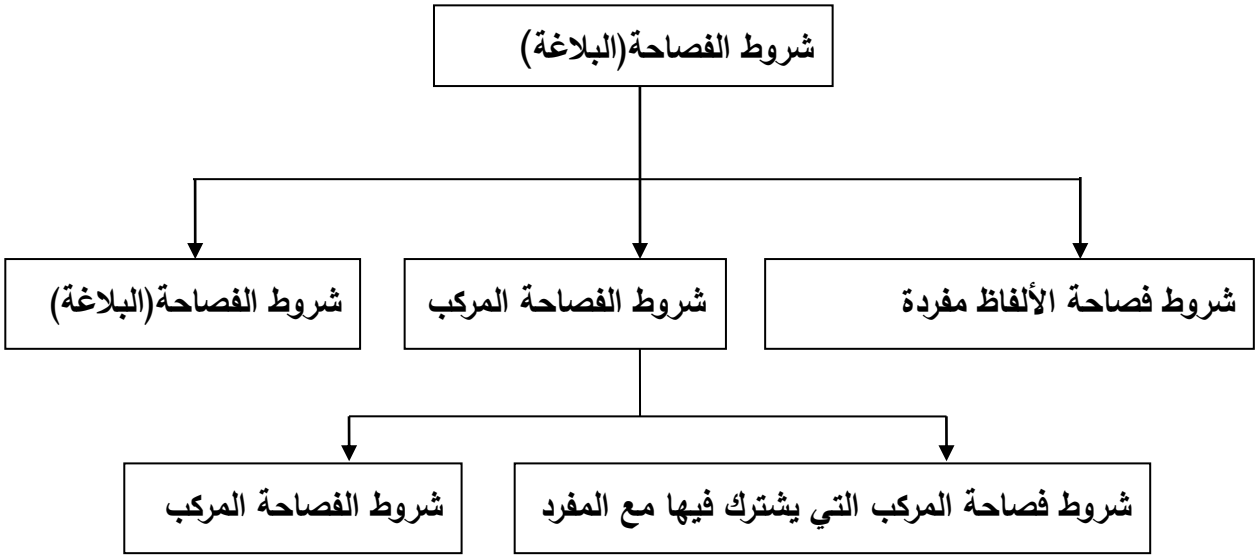
ويصرح محمد العمري بأن الهدف من كتاب ابن سنان هو الوقوف على معرفة حقيقة الفصاحة، والعلم بسرها، وأين يكمن أهو في الكلام المؤلف من أصوات؟ أم هو اللغة كما يرى ابن سنان عن قدامة بن جعفر في كتاب(الخراج).

ولا بأس أن نستعرض رؤية محمد العمري في اهتمامه بالجانب الصوتي في البلاغة العربية عموما، وفي جهد ابن سنان فهو يحاول أن" يدخل المادة الصوتية الإيقاعية المبثوثة في البلاغة العربية في نسق دال، يفسر فاعليتها ويجعلها إجرائية...ويعطي خطة لقراءة التراث الشعري العربي، أو يقدم خطة شاملة قابلة للتوسيع بالتطبيق على الأدب العربي في مختلف عصوره...وفي قراءة جديدة لتاريخ الفكر البلاغي العربي[2].

لقد سجل محمد العمري تناقضا في الجانبين النظري والتطبيقي عند ابن سنان الخفاجي فهو" لم يستطع أن يقف عند حدود ما رسمه للفصاحة، لشعوره اللاحق بأنها لا تستوعب وصف النص المؤلف على طريقة الشعر والرسائل، فتحدث عن اللفظ المؤلف بحسب المعنى ثم تسلل للحديث عن المعاني المفردة"[3].

ويفرق ابن سنان بين شروط فصاحة اللفظ المفرد والمركب، على أنه خص اللفظ المركب بنوعين هما: النوع الأول يشترك في شروطه مع المفرد، والنوع الثاني يستأثر فيه اللفظ المركب خاصة به كنوع مركب فقط، أما المعاني فلها شرط في البلاغة حينما تكون مفردة فقط كما تبينه الخطاطة التالية[4].

[1] ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 97.
[2] ينظر: محمد العمري، المشروع بين المأمول والمتاح، مرجع سابق.
[3] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص 102.
[4] المصدر السابق، ص 102.



شكل رقم 13: يوضح شروط المعاني في البلاغة حينما تكون مفردة فقط.

ويَرجع محمد العمري إلى بحث اهتمام عبد القاهر الجرجاني بالجانب الصوتي في اشتراطاته للفصاحة بتركيزه على المعنى، فتناول" التجنيس وهو المقوم الصوتي الحر الوحيد الذي أثار انتباهه، وتناوَلَه ليُثبت أن لا مزية له في نفسه"[1]، وإنما الفصاحة عنده تحدث من إتحاد اللفظ والمعنى، والنظم من جهة ثانية؛ فمحمد العمري فهم بأن الجرجاني رغم اهتمامه بالنظم، إلا أنه لم يُقصِ المكون الصوتي بصفة نهائية، ولكنه عرض" له في سياق السلب تعرض للأجناس في سياق تعرية اللفظ من كل مزية، وذلك لإخلاء الميدان للمقوم المعنوي، إنه إجراء منهجي يهدف لجعل النظرية مانعة"[2].

وربما يرجع إقصاء الجرجاني لكل ما هو قابل للقياس كالألفاظ المفردة إلى توجهه العام، وتجرده للبحث في بلاغة القرآن" وهكذا يتخلى الجرجاني عن الوزن، ويخذله خذلانا لا رجعة فيه إلى آخر الكتاب"[3].

وفي القسم الثاني الذي خصصه العمري لاتجاهات التوازن الصوتي في الشعر، والذي اعتبره مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال الأدبية، كان العمل فيه تطبيقيا على نماذج

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص 115.
[2] المصدر نفسه، ص 118.
[3] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق ، ص 121.

شعرية في محاولة لرصد" الخطوط العامة لاشتغال الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم"[1].

ويوضح العمري أنه سيشتغل على ثلاثة اتجاهات هي في محتوى الشعر أو الإبداع الذي تحمله ترتبط بثلاث طبقات اجتماعية وهي: الاتجاه التراكمي الذي يطغى على ما يوجه للعامة من إبداع، والاتجاه التفاعلي الذي امتطاه الشعراء المتفلسفون مثل أبي تمام، أما الاتجاه الثالث فهو اتجاه التكامل، ونُعت به اتجاه الطبع ويبدأ من امرئ القيس إلى البحتري[2].

ويرى محمد العمري أن الأحكام التي كانت تطلق على الشعراء من قبيل مطبوع ومتصنع وهي أحكام جزئية لاتراعي الفاعلية في الموازنات السجعية، ولكن ما يميز الموازنات الصوتية في الاتجاه التكاملي أنها" ذات وظيفة سمعية تناغمية أساسا، وهذه خاصيى يشترك فيها مع الاتجاه التراكمي، ويختلفان فيها، معا، مع الاتجاه التفاعلي"[3].

ويتوقف محمد العمري عند ظاهرتين صوتيتين هما التجنيس السجعي وترصيع المضارعة في قصيدة للحادرة الذبياني، تناولها قدامة بن جعفر، فيجزم محمد العمري بأن المقصود باللفظ هو البناء الصوتي، فقدامة بن جعفر حسب العمري تنبه إلى تلك السمة اللفظية للشعر، والتي لا تدخل في باب المجانس، ولا في باب المطابق، ولا في باب الترصيع، وهي أن يكون اللفظ سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها[4].

والتجنيس السجعي هو تجنيس يكون بتكرار حرف في كلمتين مختلفتين مثل:المطي الأباطح حيث تكررت الطاء في لفظتين متجاورتين فيقول الشاعر:

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا***وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ[5]

ولا يلبث محمد العمري أن ينبه إلى إمكانية تفلت الصوت فالصناعة" التوازنية تبدو خفية أمام المعاني المجازية، والتقابلات التي يُحسن بها النص"[6].

---

[1] المصدر نفسه، ص 135.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 135-136.
[3] المصدر نفسه، ص148.
[4] المصدر نفسه، ص 151-152.
[5] ينظر: محمد العمري الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، مصدر سابق، ص156. وينظر: ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391 هـ 1971 م، ص 225.
[6] المصدر نفسه، ص 162.

ويتناول العمري بيت اللحطيئة يرى فيه تجنيسا سجعيا واضحا من خلال ترديد القاف في الصدر والعين في العجز يقول الشاعر:

وَإِنِّي قَدْ عَقَلْتُ بِحَبْلِ قَوْمٍ***أَعَانَهُم عَلَىَ الحَسَبِ الثَّرَاءُ[1]

ق ع.ق ق ع ع

أما اتجاه التراكم البسيط فهو اتجاه يضم شعرا مكونا من رواسب الشعر الشعبي الترنمي، كالاهتمام بالقافية، والتجنيس السجعي، والترديد، والترصيع بأنواعه، وسبب تركيز العمري على هذا الاتجاه أنه طغى– في فترة من الزمن–على إبداعات الشعراء فهذا التعويض قد يكون مرده إلى ضعف في الوزن العام، وهو عند جاكبسون ملجأ يلجأ إليه الشاعر في حالة اختفاء الصور البيانية، ومع ذلك فإن هذه الظاهرة لم تحض بحقها من الدراسة من لدن اللسانيين[2].

ويرصد محمد العمري بروز الاتجاه التراكمي في شعر الخنساء؛ فهي وإن كانت تكتب بلغة فصيحة ومستوى راقٍ إلا أن" الكثير من رواسب الشعر الشعبي الترنمي ظلت عالقة بشعرها"[3].

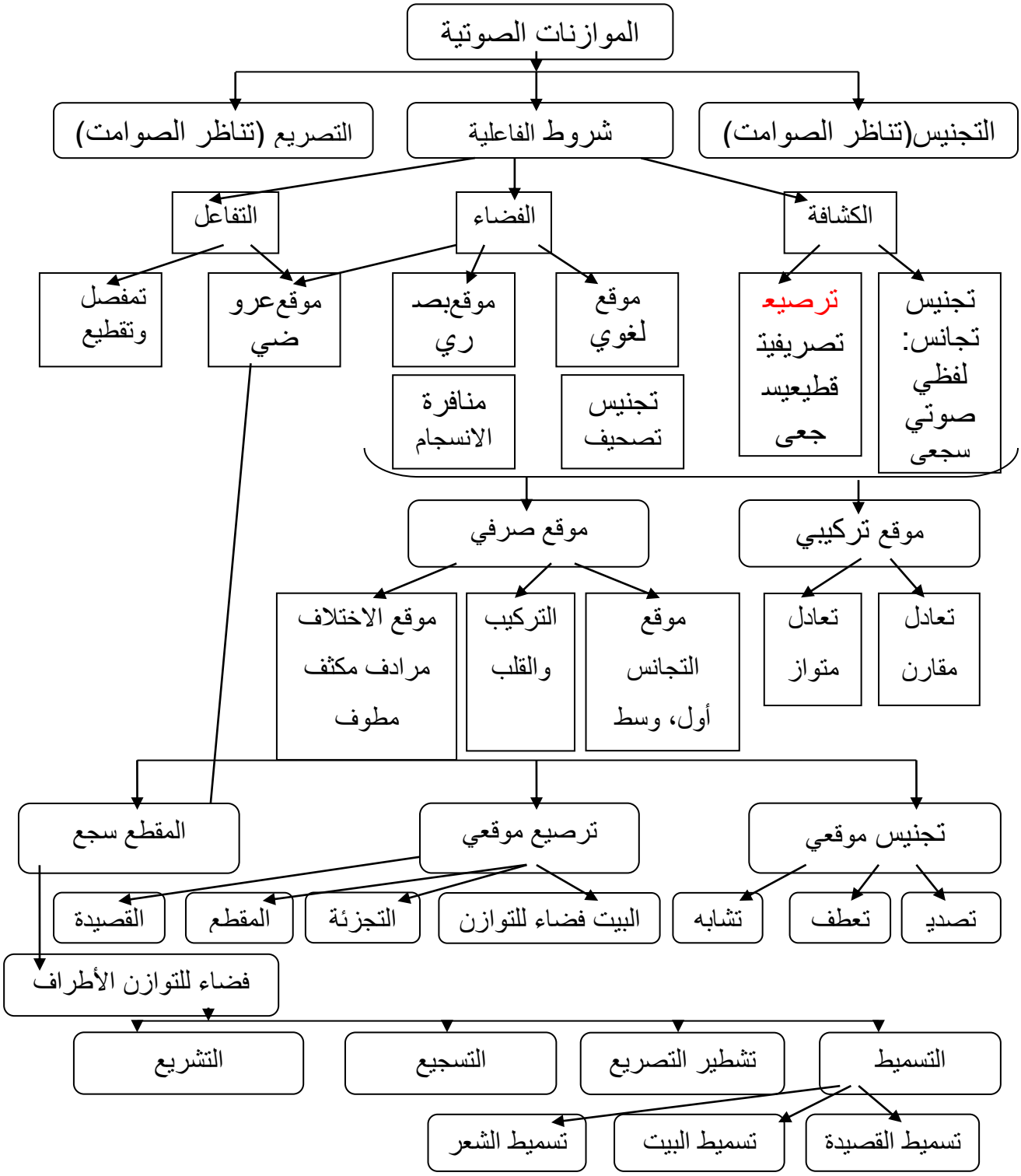
ويرى العمري أن الخنساء كانت تعمد إلى الأصوات القليلة التردد في اللغة العربية مثل القاف، والشين، وتعمد إلى تكثيفها من خلال ترديدات متوالية لقصائدها الشعرية قبل أن تبوح بها[4]، ويورد البيت التالي من ديوان الخنساء:

حَامِي الحَقِيق تَخَالُهُ عِنَد الوَغَى***أَسَدا بِبِيشَة كَاشِرَ الأَنْيَاب[5]

ح ح ق ق أ س د ن ش ك ش

[1]ينظر: المصر نفسه، ص161. وينظر: ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1413 هـ،1993 م، ص 33.
[2]ينظر: المصدر نفسه، ص 166.
[3]المصدر نفسه، ص 171.
[4]ينظر: المصدر نفسه، ص 171.
[5]حمدوش طماس، ديوان الخنساء، ط 2، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، 1425 هـ، 2004 م، ص 16.

والخطاطة التالية توضح الجهد الذي بذله محمد العمري في تصوره للبنية الصوتية:



الشكل رقم 14: يوضح تصور البنية الصوتية لمحمد العمري.

خاتمة

الخاتمة:

وفي ختام هذا العمل نقول :

رامت البلاغة العربية منذ نشأتها فهم الإعجاز القرآني وإدراكه، وكذا تمرين الذهن، وترقية الذوق لتمييز جيد الكلام من رديئه.

ولعل العَامِلَيْنِ الأدبي والقرآني كانا المحركين في بلورة الوعي بحضور اللغة، وبضرورة تصريفها في أغراض فنية تتجاوز الإبلاغ العادي؛ وكان للجدل الذي دار حول القرآن الكريم وإعجازه دور كبير ورافد مميز في إثراء التفكير البلاغي من خلال بحث أساليب القرآن الكريم، ومميزات تلك الأساليب وخصائصها التي تميزها عن ما سواها من الأساليب البشرية. ثم إن اللغويين كان لهم الدور البارز من الناحية الفنية من خلال تكوين مدونة عربية في الشعر رغبة منهم في تقعيد اللغة ووضع قوانين عامة تحكم الكلام فظهرت تلك الأحكام الذوقية التي تجيز قولا وتخطئ آخر.

ووفرت المدونة الشعرية – الضخمة – مادة مسعفة لأصحاب المدرسة الأدبية الذين نَأَوْ عن الأحكام النظرية ومجافاة المنطق الميزاني مع التركيز على الشواهد الأدبية شعرا ونثرا خصوصا مع عبد القاهر الجرجاني، فهذه المدرسة اعتمدت أساسا على الذوق وحاسة الجمال في تقرير المعاني الأدبية وفي مقابل، هذه المدرسة وقبيل النهضة الحديثة ظهرت المدرسة الكلامية التي انتهجت مسارا معاكسا تماما للمدرسة الأدبية من خلال الاحتفاء بالمنطق والفلسفة في أبحاث البلاغة، وما تقسيمها إلى علوم ثلاثة هي: البيان: والمعاني: والبديع إلا دليل على ذلك.

ولعل فكرة تخليص البلاغة العربية من مظاهر الفلسفة اليونانية كان الشغل الشاغل للعديد من الباحثين المحدثين لا سيما مع الشيخ أمين الخولي، وأحمد الشايب وغيرهما وانتهاء إلى ما تقدم به الباحثون المعاصرون ممن تناولتهم هذه الدراسة في طياتها؛ وفيما يلي نستعرض النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة:

1–اندرجت الاجتهادات التي قدمها النقاد المحدثون في إطار القراءة التاريخية لتراثنا البلاغي، ضمن مرحلة السرد التاريخي، وتلخيص محتويات الكتب فهي لم تخرج عن فلك المنهج القديم، بعلومه ومسائله، ما أفقدها تلك الجدلية المطلوبة بين التراث والحداثة.

2- ظهور آراء تجديدية من لدن مجتهدين معاصرين باشرت التراث من منطق التفاعل بينه وبين الحداثة أملا في استجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها، فَانتُهِجَتْ القراءة النسقية بدل القراءة السياقية في محاولة فهم النظرية البلاغية القديمة.

3-اشتغل النقاد المعاصرون بحذر شديد حينما توخّوا المخاطر الحافة بتوجهاتهم الداعية إلى وضع التراث والحداثة وجها لوجه، وهي دعوة صريحة إلى الحذر في توظيف الآلة المفهومية، واستخدامها بما يحترم خصائص التراث والسياق التاريخي على اعتبار أنها غربية المنشأ والتربة - إن جاز هذا القول-

4-انطلق النقاد المعاصرون في منافحة رصيد أمتنا البلاغي من أن الماضي يُغني الحاضر؛ فالماضي يبقى مفتوحا للقراءات المتكررة على الدوام وبسبب من تغير الأسئلة المطروحة على الأدب، وأمام ما يستجد من إمكانيات نقدية يتوجب إعادة الكتابة كلما تغيرت شروط الكتابة، ويصبح أمر إعادة قراءة التراث البلاغي ضروري لتلمس إجابات لسؤالات الأدب واللغة الحديثة.

5- من خلال النماذج التي قدمناها للنقاد المعاصرين تبيّن أن أغلبها مرَّ بالقراءة الكلية وتلمس الأصول التراثية، فكانت قراآتهم على شكل مشاريع يُقرأ فيها اللاحق من خلال السابق، والسابق من خلال اللّاحق بعيدا عن كل جزئية وانتقائية؛ فاستدرجت المدونة البلاغية العربية القديمة بحكمة وذكاء إلى الساحة النقدية لمحاورتها وإثراءها.

6-سعى النقد العربي المعاصر نحو تأسيس بلاغة عامة تهتم بأنواع الخطاب المختلفة، سواء كان هذا الخطاب لغويا أو مرئيا أو سمعيا، من خلال كشف العلاقة القائمة بين مفهوم التخييل والإقناع.

7-حاول النقاد المعاصرون الخروج بالدرس البلاغي العربي القديم من حلقة الأمثلة المقطوعة عن السياق التي لم تزدنا إلا تشويشا واختلافا في فهم الفكر البلاغي العربي.

8-سعى النقاد المعاصرون إلى التقليل من قيمة الجدل حول الأصل العربي، والأثر اليوناني وفق رؤية تأويلية تركيبية تحاول إخراج البلاغة العربية من الباب الضيق الذي حُشرت فيه حينما حُكّمت فيها قراءة واحدة للسكّاكي ثم المراغي.

9-حملت معظم مشاريع النقاد المعاصرين هما إقناعيا من خلال تحليل مشاريع نقدية بعينها، وبوساطة خطاطات تقوم على الاختزال الدال ما جعلها تقترب كإجراء من الوصفية.

10-بفضل التشرب العميق لمبادئ النقد الغربي، ومناهجه المختلفة كالبنيوية، والتداولية، ونظرية القراءة من قبل نقادنا المعاصرين، استنتج النقد العربي المعاصر الكثير من المصطلحات النقدية وترجم أخرى، رغبة في تكوين معجم مصطلحات نقدية جديدة، تستجيب للنسق الهرمي لبناء نظرية في البلاغة الحديثة.

11-استثمرت نظرية القراءة والتلقي خصوصا في مباحث الاختيارات الشعرية وبلاغتها بذكاء، ومكنتنا من رصد أنواع الخطابات، ودرجات تأثيرها تبعا لمكوناتها.

12- صرّح، ولمّح العديد من النقاد العرب المعاصرين بأن الهدف من مُدارسة التيارات النقدية الحداثية الأسلوبية منها واللسانية هو محاولة رصد القواسم المشتركة بين البلاغة العربية والمناهج الغربية الحديثة من خلال اقتراح نظام ذي أصول عربية صالح للتعامل مع الخطاب الأدبي العربي.

13- تناول النقد العربي المعاصر التراث البلاغي العربي من منظور أسلوبي يحتكم إلى مفاهيم الخلق الفني وربطه بالمحور الألسني؛ منوها دائما إلى أن وعْياً بالمنهج ضمني في عمل الجاحظ لا بد من إماطة اللثام عليه.

14- مُعظم محاولات تجديد الدرس البلاغي القديم وقفت على رصيد أمتنا البلاغي من نفس المسافة؛ فنظروا للأسلوب من جهة المظهر الذي يخرج فيه أو الذي يُتوسّمُ خروجه فيه من خلال اعتباره الضرب من القول أو الطريقة أو المنوال، كما برز ذلك عند الجرجاني رابطين ذلك بمفهوم الموقف أو المقام فلكل مقام مقال ولكل متكلم فنياته التعبيرية حسب الموقف.

15- جاءت آراء النقاد المعاصرين متفاوتة ومتباينة في فهم الأسلوب فمنهم من ربطه بالمعنى، ومنهم من ربطه بالفصاحة ومنهم من قصره على المبنى الأدبي.

16- رصد المعاصرون أن القدامى استخدموا الأسلوب من خلال ربطه بمفاهيم التقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والانزياح فجاءت مفاهيمهم متقاربة إلى حد ما مع الرؤية الأسلوبية الحديثة خصوصا ما تعلق بمبدأ الاختيار عند الجاحظ وكذا مبدأ الانزياح.

17- رصد المعاصرون إمكانية تحقق التخييل والتصديق في متن السخرية كمبحث فلسفي حجاجي؛ على اعتبار أنها تجمع بين التأريخ والاختيار فبحث المعاصرون لبؤر تقاطع المفهومين التداولي والتخييلي فيها.

الملاحق

فهرس الآيات القرآنية الكريمة

مرتبة حسب ورودها في النص .

الآية	السورة	الصفحة
(وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ (192) نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ (193) عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنْذِرِينَ (194) بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ (195))	الشعراء	17
(فَإِذَا فَرَغْتَ فَانْصَبْ (7) وَإِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ (8))	الشرح	43
(وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا (2))	العاديات	43
(إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ(11))	الرعد	76
(قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي(28))	طه	146
(وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللَّهُ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)	إبراهيم	146
(يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ)	الحج	155
(وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ وَخَلَقَهُمْ وَخَرَقُوا لَهُ بَنِينَ وَبَنَاتٍ بِغَيْرِ عِلْمٍ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يَصِفُونَ)	الأنعام	180

فهرس الأعلام

مرتبا ترتيبا هجائيا، و بدءاً بسيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، وإخراجه من هذا التصنيف تنزيها له عن بقية البشر.

سيّد الخلق محمد صلى الله عليه وسلّم: تشرّفت يميني باختطاط اسم النبي محمد " صلّى الله عليه وسلّم" بين دفتي هذا العمل وكان ذلك خلال الصّفحات الآتية:

(17 . 18 . 32. 39. 72).

- أ –

- الأخطل: 25. 26. 27
- الأصمعي: 17. 35
- الأعشى ميمون: 16. 21. 27
- الأفوه: 15
- الآمدي: 183.
- إبراهيم بن هانئ:32
- إبراهيم النبي:31
- ابن أبي ربيعة: 22
- ابن أبي عتيق: 22. 23
- ابن خلدون: 59. 101. 102. 104. 105. 106
- ابن الرومي: 106
- أبو يعقوب السّكّاكي: 56. 57. 58. 59. 64. 65. 66. 68. 69. 73. 74. 82
- أحمد أمين: أ. 104
- أحمد الشايب: أ. ت. ث. 68 . 70. 80. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112.
- أحمد رحيم الخفاجي: ب
- أحمد شوقي: 99
- أحمد مطلوب: 66. 68. 73. 75. 79. 81. 82.

- ابن قتيبة: ث. 40. 46. 64. 75
- ابن المعتز: 40
- ابن سلام الجمحي:35
- ابن منظور: 116
- ابن وهب: 158
- ابن المعتز:38. 168
- ابن العميد: 108
- أبو بكر الصديق رضي الله عنه: 19
- أبو تمام: 106. 103. 105
- أبو ذؤيب الهذلي: 107
- أبو هلال العسكري: ب. 38. 40. 41. 42.
- 43. 44. 45. 46. 155. 156.
- أبي علقمة: 29
- أحمد هيكل: 129.
- الخطيب القزويني: 57
- الراعي النميري: 158
- أرسطو: 70. 169. 190. 191.
- أفلاطون: 191
- إمرئ القيس: 39. 180. 186. 187.
- أمين الخولي: أ. ت. ث. 67. 68. 75. 80. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 112.
- أنبرتو إيكو: 126
- أنطوان ماييه: 155.
- أنيس المقدسي: 80. 81
- إيزر: 132.

- ب –

- الباقلاني: ب. ت. 29. 36. 37. 38. 39. 40
- البحتري: 105
- بدوي طبانة:29. 112.
- بديع الزمان الهمذاني: 104. 108
- بشر بن المعتمر: 30
- بن عيسى بالطاهر: 83.
- بهاء الدين السبكي: 57

- ت –	
- تزيفتان تودوروف: 124. 151.	- تشومسكي: 128
- ج –	
- الجاحظ: ب. ت. 18. 29. 30. 31. 33 35. 34. 40. 64. 66. 102. 104. 105. 120. 121. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150.151. 152. 153. 154. 159. 160. 161. 162. 191. 195 - جاك دريدا: 77 - جان كوهن: 122 - جرير: 21. 27. 22. 23. 26. 157.	- جاكبسون: 128. 131. 207. 218. 122. 195. 189. - جان كوهن: 70. 154. 156. 158. - جبل(عبد الكريم): 84. - جابر عصفور: 131. - جميل بن معمر: 157. - جميل صليبا: 73 - جهاد فاضل: 129 - جوليا كريستيفا: 183. 184. 185. 186. - جون بول سارتر: 127 - جيراو: 120.
- ح –	
- حازم القرطاجني: 191. - حبان بن ربيعة: 107	- 139. 142. 150. 151. 152. 153.

- الحجاج بن يوسف: 105 - حسام الخطيب: 129 - حسان بن ثابت: 16 - الحطيئة: 17	- الحارث بن نوفل: 28 - حمادي صمود: ث. 119. 132. 136. - أحمد أمين: 102. - حميد الحميداني: 129. 130
- خ –	
- خليل ندا: 83 - الخوارزمي: 108	- الخنساء: 16
- د –	
- ديسوسير: 117. 123. 170.	- ديدور: 118
- ر–	
- الرّمّاني: 37. 39 -	- رولان بارت: 187. 125. 126. 190
- ز –	
- زكريا إبراهيم:123زهير بن أبي سلمى: 17. 32 - الزّمخشري: 56 . 59. 72	- زهير بن أبي سلمى: 107 - زيا بن أبي سفيان: 105
- س –	
- سكينة بنت الحسين: 22	- سيف الدولة الحمداني: 103

- سعد مصلوح: 69 . 116	
- ش –	
- شارل بالي: 117. 119.120. - الشّماخ: 19	- شعيب النبي:31 - شوقي ضيف:30. 35. 52. 56. 59. 135.
- ص –	
- صلاح فضل: 65. 70. 120	
- ط –	
- طرفة بن العبد: 16. 18	- طه حسين: أ. 101. 102. 104
- ع –	

- عباس بن مروان: 26
- عبد الرزاق بوعافية: ب.
- عبد السلام المسدي: ث. 120. 121. 122. 136. 137. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151.
- عبد القادر حسين:34
- عبد القاهر الجرجاني: ب. ت. ث.40. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 57. 59. 64. 77. 76. 81. 163. 164. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180 181. 182. 183. 187. 188. 189. 192. 193. 194. 195. 196. 77
- عبد الكريم جبل: 79
- عبد الملك بن مروان: 20. 21. 25.26. 27. 158.
- عنترة بن شداد: 19
- عبيد الله بن قيس: 25
- عبد الله بن المعتز: 44
- عبد الله العلايلي:68
- عبد الله الغذامي: 77
- عبد الملك بومنجل: 78
- العجير السلولي: 26
- عروة بن الورد: 19
- العقاد: أ
- علي بن أبي طالب رضي الله عنه: 103
- علي الجارم: أ. 161
- علي العوامري: 161
- علي العماري: 112.
- عمار عثماني: ب
- عمربن الخطاب رضي الله عنه: 19. 32
- عنبسة الفيل: 24
- غ –

- غولدمان: 123	
- ف –	
- الفتح بن خاقان: 103 - فتحي خليل: 87. -	- الفرزدق: 23. 26. 27 - فدوى مالطي دوجلاس: 127 - فيرو:76
- ق –	
- قدامة بن جعفر: 38. 44. 46. 64	- القاضي عبد الجبار: 183
- ك –	
- كثير عزة: 20. 25 - كعب بن زهير: 18	- كمال أبو ديب: 128
- ل –	
- لالاند: 123 - اللاذقاني: 134. -	- لوط النبي:31 - لبيد بن ربيعة: 188 - ليوسبيتزر: 118
- م –	
- مازن المبارك: 74 - المتنبي: 103. 105 - المتنخل: 15	- محمد ويس: 154. 157. 158. 159. - المرقش: 15 - مسعود بودوخة: 155. 164.

- محمد بلوحي: 127
- محمد بن عبد الملك الزيات: 103
- محمد بنيس: 129.
- محمد عبد المطلب: ب. ث. 65. 74. 76. 83. 112. 128. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178.179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195.
- محمد عبده: 73
- محمد العمري: ب.ث. 46. 103. 128. 135. 137. 138. 140. 155. 156. 159. 160. 161. 162. 163. 164.
- مصطفى أمين: أ
- مصطفى بن عبد الرزاق: 104
- مصطفى الصاوي الجويني: 111
- مصطفى ناصف: 135
- معاوية بن أبي سفيان: 28. 105
- معاوية بن زياد: 103
- المنحل: 15
- المهلهل: 15
- المتلمس الضبعي: 16
- المرزوقي: 192.
- ميكائيل ريفاتير: 118. 122. 131. 194.
- موسى النبي: 31
- ن –
- النابغة (الذبياني): 15.16.19
- نافع بن لقيط: 188
- نصيب: 157.
- نعوم تشومسكي: 169. 170. 171. 172. 173 . 174. 175. 176. 177.
- النوّار: 24

- هـ –	
- هارون النبي: 31 - هانز روبرت ياوس: 130. 131	- هود النبي: 31 - هوسرل: 131.
- و –	
- واصل بن عطاء: 34	- وضّاح اليمن: 187.
- ي –	
- ياقوت الحموي: 56. 59	

قائمة الرموز الواردة في المتن والهامش ومعانيها:

- **ط : طبعة**
- **ج : جزء**
- **ص: صفحة**
- **تح : تحقيق**
- **تر: ترجمة**
- **مج: مجلد**
- **تق: تقديم**
- **د.ط : دون طبعة**
- **د.ت: دون تاريخ**
- **د.س: دون سنة نشر**
- **د.د.ن: دون دار نشر**

الجداول والأشكال الواردة في البحث:

1. فهرس الجداول:

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
01	جدول يوضح وجوه البديع التي تكلم عنها الباقلاني وكيفية تناوله إياها.	41
02	جدول يوضح المحاور المعنوية لمفهوم البلاغة، في كتاب البيان والتبيين.	147
03	جدول لبعض المعاني التقابلية بين البيان والفصاحة عند حمادي صمود	149

1. فهرس الأشكال:

الرقم	عنوان الشكل	الصفحة
01	شكل يوضح تصور الجاحظ للبلاغة على أساسا الصواب اللغوي.	145
02	شكل يوضح موقع البيان عند الجاحظ حسب محمد العمري.	146
03	شكل يوضح دائرة تقاطع الفصاحة والبلاغة حسب عبد السلام المسدي.	150
04	شكل يوضح نقطة تقاطع المكون الدلالي والمكون الانفعالي.	167
05	شكل يوضح فيه العمري نقطة الالتقاء بين المكونين التاريخي والرواية.	170
06	شكل يوضح النحو ذو الإنتاج المحدود.	180
07	شكل يوضح أضرب المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر	205
08	شكل يوضح مقارنة بين أصحاب الوظيفة الشعرية، والدلالة اللغوية.	208
09	شكل يوضح مفهوم البلاغة عند العمري.	211
10	شكل يوضح رؤيته النسقية لمفهوم المناسبة ببعديها الدلالي والصوتي.	213
11	شكل يوضح شروط المعاني في البلاغة حينما تكون مفردة فقط.	215
12	شكل يوضح تصور البنية الصوتية لمحمد العمري	219

قائمة المصادر والمراجع.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

برواية حفص عن عاصم،دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان، 1429 – 1430هـ – 2009م.

أ) المصادر:

أحمد الشايب:

1- الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط5، مكتبة النهضة، مصر، د.ت.

أمين الخولي:

2- فن القول، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947م.

3- مناهج تجديد في البلاغة والنحو والتفسير والأدب، د.ط، دار المعرفة، القاهرة، 1961م.

4- البلاغة دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة إبراهيم خورشيد وآخرون، ط1، دار الشعب القاهرة، 1933م.

حمادي صمود:

5- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ط3، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2010م.

6- معجم لمصطلحات النقد الحديث، حوليات الجامعة التونسية، قسم أول، يونيو – 1977م.

عبد السلام المسدي:

7- الأسلوبية والأسلوب، ط3،الدار العربية للكتاب، 1982 م.

محمد عبد المطلب:

8- البلاغة العربية قراءة أخرى، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1997م.

9- البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1994م.

10- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

11- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، 1995م.

محمد العمري:

12- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، د.ط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م.

13- البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول،ط2، إفريقيا الشرق،2012م.

14- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م.

ب) المراجع

أولا: المراجع القديمة(التراث):

الباقلاني أبو بكر:

1- إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف – مصر، ط5، 1997م.

2- تمهيد الأوائل وتلخيص الدلائل، تحقيق: عماد الدين أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية – لبنان، ط1، 1047هـ - 1987م.

ابن رشيق القيرواني:

3- العمدة في صناعة الشعر ونقده،تح: محمد عبد الحميد محي الدين، ج1، د.ط، دار الطلائع، القاهرة، 2009م.

ابن سلّام الجمحي:

4- طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، د.ط، دار المدني – جدة، د.ت.

ابن المقفع:

5- كتاب الأغاني،ج 1، دار الثقافة، بيروت، 1981 م.

أبو هلال العسكري:

6- ديوان المعاني، تح: أحمد حسن بسج، مج1، ط1، دار الكتب العلمية، 1414هـ – 1994م.

7- الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، 1419هـ.

أبو يعقوب السكاكي:

8- مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م.

بهاء الدين السبكي:

9- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، 1423هـ-2003م.

الجاحظ أبو عثمان:

10- الحيوان، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ.

11- البيان والتبيين، دار ومكتبة بيروت، لبنان، 1423هـ.

الخطيب القزويني:

12- المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين،د.ط، دار الكتب العلمية، 2003م.

13- شروح التلخيص، د.ط، دار الكتب العلمية، د.ت.

الزمخشري جار الله:

14- أساس البلاغة،ط2، دار الكتب، القاهرة، 1992م.

عبد الله بن مسلم ابن قتيبة:

15- الشعر والشعراء، ج1، د.ط، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ.

عبد الرحمان ابن خلدون:

16- المقدمة، تح: مصطفى الشيخ، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، 2012م.

عبد القاهر الجرجاني:

17- دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر،ط3، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ج1،، 1413هـ - 1992م.

18- أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.

القالي البغدادي:

19- الأمالي ويليه الذيل والنوادر وكتاب التنبيه، ج1، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975م.

محمد بن يحي الصولي:

20- كتاب الأوراق، قسم أشعار أولاد الخلفاء، ط1، مطبعة الصاوي، 1936.

محمد علي الصابوني:

21- مختصر تفسير ابن كثير، ج3، د.ط، دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان، 1402هـ-1981م.

ياقوت الحموي:

22- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، ج2، ط1، دار الغرب الإسلامي، د.ت.

ثانيا: المراجع الحديثة والمعاصرة:

إبراهيم زكريا:

1- مشكلة البنية، د.ط، مكتبة مصر، دار مصر، د.ت.

إبراهيم عبد الجواد:

2- الاتجاهات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، ط1، عمان- الأردن، 1997م.

أحمد أحمد بدوي:

3- أسس النقد الأدبي عند العرب، د.ط، مكتبة نهضة مصر، 1996م.

أحمد درويش:

4- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

أحمد طه إبراهيم:

5- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.ط، دار الحكمة، بيروت، د.ت.

أحمد محمد ويس:

6- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005م.

7- أحمد مصطفى المراغي:

8- علوم البلاغة والتعريف برجالها، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1414هـ-1993م.

9- أحمد مطلوب:

10- مناهج بلاغية، ط1، الكويت، د.ت،ص34.

11- دراسات بلاغية، د.ط، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1400هـ - 1980م.

12- المصطلح النقدي بأرضه - معجم عربي عربي - ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2002م.

أحمد يونس:

13- نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، الدار البيضاء، 1993 م.

الهام أبو غزالة:

14- علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند ، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 م.

بدوي طبانة:

15- البيان العربي، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1377هـ - 1958م.

جابر عصفور:

16- نظريات معاصرة ، ط1، دار الهدى، سوريا، 1998م.

جميل سعيد داود سلوم:

17- نصوص النظرية النقدية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986م.

جميل صليبا:

18- المعجم الفلسفي، د.ط، دار الكتاب اللبناني، د.ت

جهاد فاضل:

19- أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب ، د.ط، الدار العربية للكتاب، د.ت.

حسن جاد:

20- دراسات في النقد الأدبي، د.ط، 1977م.

حميد لحميداني:

21- النقد الروائي والايديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990 م.

خليل إبراهيم محمد:

22- الخليفة عبد الملك بن مروان الناقد والأديب، دراسة وتحقيق، ط1، دار النضال، بيروت، لبنان، 1411هـ - 1991م، ص209.

رجاء عيد:

23- البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ط1، دار المعارف، مصر، 1993م.

رحمان غركان:

24- نظرية البيان العربي خصائص النشأة ومعطيات النزوع العلمي، د.ط، دار الرائي، 2008م

ريمون طحانك

25- فنون التقعيد وعلوم الألسنية، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.

زكريا ميشال:

26- الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1406هـ/1986م.

سعاد عبد الكريم الوافي:

27- طرائق تدريس الأدب والبلاغة والتعبير بين التنظير والتطبيق، ط1، دار الشروق، 2004م.

سعد مصلوح:

28- في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية أفاق جديدة، ط1، لجنة التأليف والتعريب والنشر، الكويت، 2003م.

29- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط 2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984 م.

السيد أحمد صقر:

30- شرح ديوان علقمة الفحل، ط1، المطبعة المحمودية، القاهرة، 1353 هـ-1935 م.

شوقي ضيف:

31- البلاغة تطور وتاريخ، ط9، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

صلاح فضل:

32- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، مصر، 1998م.

33- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، ط1، بيروت، 1999 م.

طه وادي:

34- جمالية القصيدة المعاصرة، د.ط، مطبعة دار المعارف، القاهرة، مصر، 1989م.

عبد الرحمان الهاشمي وفائزة العزاوي:

35- تدريس البلاغة العربية رؤية تطبيقية محوسبة، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2005م.

عبد الرءوف مخلوف:

36- الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن، د.ط، دار مكتبة الحياة، 1973م.

عبد العزيز أنميرات:

37- مناهج قراءة التراث في الفكر النهضوي العربي، ط1،مركز التأصيل والدراسات والبحوث، السعودية، 2013م.

عبد العزيز عتيق:

38- في تاريخ البلاغة العربية، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 2001 م.

عبد الله الغذامي:

39- النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، 2005م.

عبد القادر حسين:

40- المختصر في تاريخ البلاغة، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

عبد القادر عيساوي:

41- من النقد الأدبي- القراءة البنيوية، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 1433هـ - 2011م.

عبد الكريم محمد حسن جبل:

42- في علم الدلالة، ط1، دار المعرفة الجامعية، 2000م.

عبد المالك بومنجل:

43- المصطلحات المحورية في النقد العربي- بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة،ط1، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده،جامعة محمد لمين دباغين،2015م.

44- تأصيل البلاغة. بحوث نظرية وتطبيقية في أصول البلاغة العربية، ط1،منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة محمد لمين دباغين – سطيف2، 2015م.

عبد الملك مرتاض:

45- في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2002.

عدنان عبد النبي البلداوي:

46- اللقاءات الأدبية في الجاهلية ولإسلام، د.ط، بغداد، 1976م.

فتحي فريد:

47- المدخل إلى دراسة البلاغة، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1978م.

كمال أبو ديب:

48- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979 م.

لطفي عبد البديع:

49- التركيب اللغوي للأدب، د 1، مكتبة لبنان ناشرون، 1997 م.

مازن المبارك:

50- الموجز في تاريخ البلاغة، د.ط، دار الفكر، د.ت.

محروس منشاوي الجالي:

51- النقد الأدبي في أطوار تكوينه عند العرب، د.ط، دار الطباعة المحمدية، 1979م.

محمد أحمد العزب:

52- عن اللغة والأدب والنقد، ط1، دار المعارف، 1998م.

محمد بلوحي:

53- الخطاب النقدي المعاصر من البيان إلى النسق (الأسس والآليات)، د.ط. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002 م.

محمد زغلول سلام:

54- تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،د.ط، منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر، د.ت.

محمد سعد محمد:

55- في علم الدلالة، ط1، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، جمهورية مصر العربية، 2002م.

محمد طاهر درويش:

56- في النقد الأدبي عند العرب، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م.

محمد عبد العليم الدسوقي:

57- موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة. دراسة وموازنة، د.ط، دار اليسر، القاهرة، د.ت.

محمد عبد المنعم خفاجي،وعبد الرزاق شرف:

58- البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، ط1،دار الجيل، بيروت، 1992م.

محمد علي دقة:

59- الكتاب الصغير، شعر نافع بن نفيع الفقعسي الأسدي، التراث العربي، 2000م.

محمد كريم الكواز:

60- البلاغة والنقد- المصطلح والنشأة والتجديد، ط1 الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2005م.

محمد مفتاح:

61- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996 م.

محي الدين اللّاذقاني:

62- آباء الحداثة العربية- مدخل إلى علوم الجاحظ والحلاّج والتوحيدي، دار مدارك للنشر، ط7، 2012.

مسعود بودوخة:

63- البلاغة العربية بين الإمتاع و الاقناع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1439هـ- 2018م.

64- نظرية النظم أصولها وتطبيقاتها، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2018.

65- الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ - 2011م.

مصطفى بيس السعدي:

66- التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، د.ط،منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991م.

مصطفى سحلول:

67- نظريات القراءة والتأويل لأدبي وقضاياه،د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2001 م.

مصطفى الصاوي الجوينيك

68- الفكر البلاغي الحديث، ط1، دار المعرفة الجامعية، 1999م.

مصطفى عبد الرحمان إبراهيم:

69- في النقد الأدبي القديم عند العرب، د.ط، مكة للطباعة، 1419 هـ- 1998م.

مصطفى ناصف:

70- محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1997.

منذر عياشي:

71- الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.ط، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002م.

موسى سامح ربابعة:

72- الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الكويت، 2003م.

نوال عبد الرزاق سلطانك

73- العلاقة بين البلاغة والنقد حتى القرن الرابع الهجري،ط1، دار البشائر للطباعة والنشر، بيروت،2008م.

يمنى العيد:

74- دراسات في النقد الأدبي،د.ط، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1983 م.

يوسف القرضاوي:

75- الفقه الإسلامي –بين الأصالة والتجديد- ط1،دار الصحوة للنشر، 1406هـ.

يوسف نور عوض:

76- نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأمين، القاهرة، 1994م.

ت) المذكرات والأطروحات:

أحمد رحيم كريم الخفاجي:

1- التراث النقدي والتقويل الحداثي، رسالة دكتوراه، جامعة بابل، محرم 1430هـ- كانون الثاني 2009م.حمود بن محمد منصور الصميلي، النقد في القرن 1هـ، بيئاته واتجاهاته وقضاياه، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى – مكة المكرمة، ،1414هـ – 1994م.

حمود بن محمد منصور الصميلي:

2- النقد في القرن 1هـ، بيئاته واتجاهاته وقضاياه،رسالة دكتوراه،جامعة أم القرى – مكة المكرمة، ،1414هـ – 1994م.

خالد بوزياني:

3- الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الجزائر يوسف بن خدة، 2006م/2007م.

عمار عثماني:

4- ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة قراءة أخرى لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقدية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون،جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2015م-2016م.

محمد عبد الرزاق بوعافية:

5- البلاغة ا لعربية في ضوء البلاغة الجديدة من خلال مشروع محمد العمري، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف،2014 م/2015 م.

منير محمد خليل ندا:

6- التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، رسالة دكتوراه ، الدراسات العليا العربية، فرع الأدب، جامعة الملك عبد العزيز بمكة المكرمة.

وردة عبد العظيم عطاء الله قنديل:

7- البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2010 م.

ث) المقالات :

أحمد رشراش:

1- جهود المسدي في حقل الأسلوبية، مقال منشور في صحيفة اللغة العربية الالكترونية،الموقع:
http://www.arabiclanguageic.org/view_page.php?id=11910، تاريخ الزيارة: الأربعاء 13 يونيو 2018 ميلادي - 29 رمضان 1439 هجري.

بن عيسى بالطاهر:

2- إشكالية تجديد البلاغة العربية - رؤية في المناهج وطرائق التعليم، المؤتمر الدولي الأول اللغة العربية ومواكبة العصر، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية 10-04/11/ 2012م.

حسن المودن:

3- "تقديم كتاب البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول،"برنامج اتحاد كتاب المغرب، المعرض الدولي للكتاب، 13نوفمبر 2006
http//uemnet.free.fr/activités/co/2005-2008/11-02-2006h-m.htm,

حمادي صمود:

4- "البلاغة العربية بلاغة وجوه أم بلاغة خطاب"، حوليات الجامعة التونسية، عدد57- 2012م.

خالد حسين:

5- "اللغة كتابة وإستراتيجية – العنونة"، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ع 428، السنة 35، كانون الأول، 2006 م

خليل عودة:

6- الدراسات البلاغية المعاصرة بين الجمود والغموض الكناية نموذجا" ، مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية)،قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين،عدد14، 2000م.

عالية محمود حسن ياسين:

7- الدرس الصوتي في التراث البلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، كلية الدراسات العليا- جامعة النجاح الوطنية- فلسطين، 2003م.

عبد السلام المسدي:

8- "المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال (البيان والتبيين) للجاحظ"، مجلة الأقلام، عدد 11، بغداد، 1980

محمد بلوحي:

9- الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ،مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب–دمشق العدد 95 – السنة الرابعة والعشرون – أيلول، 2004 م– رجب 1425 هـ.

10- "اللغة الشعرية في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بلعباس، ع2، 2002 م/2003م.

محمد بنيس:

11- "بيان الكتابة"، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، س 5، 1981 م.

محمد عبد العزيز الوافي:

12- حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج 42/ مج 11، ديسمبر 2001 م.

محمد العمري:

13- "تقديم الكتاب، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2012م.

14- "تقديم المشروع العلمي بين المأمول والمتاح"، 2015/01/26.

المختار السعيدي:

15- نظرية التلقين مقال منشور في مجلة رابطة أدباء الشام، العدد 5450.

محمد القاسمي:

16- "القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث"، مجلة فكر ونقد الالكترونية، www.fikrwanaked.net .

نوال جاسم محمد:

17- "جهود الأستاذ أمين الخولي، عرض ونقد وتحليل"، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة ذي قار، كلية الآداب، جامعة بابل، العدد 14، كانون أول/ 2013م.

الوافي عبد العزيز:

18- "حول الأسلوبية الإحصائية"، مجلة علامات، ج42/مج11، ديسمبر 2001م.

ج) المراجع المترجمة:

أرسطو:

أرسطو:

1- فن الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2008م.

2- فن الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تح: محمد شكري عياد، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د.ت.

أمبرتو إيكو:

3- القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996 م.

إيديث كيزويل:

4- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1985.

إيزر فولفانغ:

5-فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، د.ط، منشورات مكتبة المنهل، الدار البيضاء، 1995م.

بارت رولان :

6-التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة أفاق اتحاد الكتاب العرب، ع 9/8، المغرب، 1988 م.

برجستر راسر:

7-التطور النحوي للغة العربية، تح : رمضان عبد التواب، ط 4، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، 2003 م.

بياجيه جان:

8-البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، د.ت.

تيفين ساميول:

9-التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، ط1، إتحاد الكتاب العرب، 1900 م.

جاكبسون رومان:

10- قضايا الشعرية، تر: محمد عبد الوالي ومبارك حنون، د.ط، دار توبقال، الدار البيضاء،1981.

جون ستروك:

11- البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور سالم الهرشة، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، فبراير، 1995م.

لانسون ماييه:

12- منهج البحث في تاريخ الأدب، تر:محمد مندور، د.ط، نهضة مصر، القاهرة، 1972م.

ح) الدواوين الشعرية:

1-امرئ القيس، ديوان امرئ القيس،د.ط، دار المعارف، 1984.

2- جرير، ديوان جرير، د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1406هـ - 1986م.

3-حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، عبدا مهنا، شرح وتقديم، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1414هـ- 1994م.

4-الحطيئة، ديوان، برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1413 هـ،1993 م.

5-الخطيب التبريزي، ديوان أبي تمام، تق: راجي الأسمر، ج1، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414هـ- 1994م.

6-الخنساء، ديوان الخنساء، تحقيق: حمدوش طماس، ط 2، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، 1425 هـ، 2004 م.

7-ذي الرمة، ديوان ذي الرمة، تقديم وشرح أحمد: حسن سبج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1415هـ 1995م.

8-الراعي النميري، ديوان الراعي النميري، تحقيق: واضح الصّمد ، ط1، دار الجيل، بيروت، 1416هـ،1995م.

9-زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم: علي حسن فاعور ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1408هـ- 1988.

10-طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، د. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

11-العباس بن مرداس، ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمع وتحقيق: يحي الجبوري، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1412هـ-1991م.

12-عبيد الله بن قيس الرقيات، ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.

13-كثير عزة، ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391 هـ، 1971 م.

14-كثير عزة، ديوان كثير عزة، جمع وشرح، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391هـ - 1971م.

15-لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد ين أبي ربيعة العامري، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.

16-المتنبي، ديوان المتنبي، د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403هـ - 1983م.

17-النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم، عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1416هـ - 1996م

المحتوى

المحتوى

الشُّكر ٣

الإهداء..... ٤

خطة البحث.....6

المقدمة..... أ – ث

المدخل: أوليات البلاغة في التفكير الأدبي العربي القديم.....13

1.نشأة البلاغة العربية.....13

1.1 البلاغة بين الكفاءة التعبيرية والقدرة الاقناعية(العصر الجاهلي):..... 13

2.1 أحكام نقدية على أسس أخلاقية(عصر صدر الإسلام):.....15

3.1أحكام نقدية وفق أطر جمالية إنسانية ودينية(العصر الأموي):.....17

1.3.1مدرسة الحجاز..... 19

2.3.1 بيئة العراق.....20

3.3.1بيئة الشام.....22

2. الحدث الجاحظي و التأسيس للبلاغة العربية:.....26

الدرس البلاغي في رحاب المدرسة الكلامية.....32

4.الدرس البلاغي مع المتأدبين: بحث في حدود البيان والبديع في الشعر والنثر:.....36

5. ازدهار البحث البلاغي وإرساء نظرية جديدة للبيان العربي مع عبد القاهر الجرجاني....42

1.5. دلائل الإعجاز.....43

2.5. أسرار البلاغة.....46

6. جمود البلاغة العربية وجفافها(البلاغة الممنطقة).....51

الفصل الأول: محاولات تجديد الدرس البلاغي العربي على طريقة الأوائل المحدثين:

1.المآخذ التي سجلت على البلاغة العربية.....58

1.1. المعيارية.....58

2.1. المنطق الأرسطي.....60

3.1.الرؤية

الاجتزائية.....61

4.1.الخلط بين الأجناس الأدبية المختلفة.....63

2. التجديد في الدرس البلاغي العربي.....66

1.2.مفهوم التجديد.....66

2.2. مبررات التجديد.....68

3.2. فيم يكون التجديد.....69

1.3.2. التجديد في المنهج 70

2.3.2. التجديد في المصطلح 72

3.3.2.التجديد في الموضوع 74

4.3.2.التجديد في الوسائل 76

3.دعوات لتجديد الدرس البلاغي العربي.....81

1.3. منهج جديد برؤية تقليدية كتاب فن القول لأمين الخولي.....81

2.3.محاولة بناء البلاغة العربية على القيمة الفنية والابتكار كتاب الأسلوب لأحمدالشايب.....86

الفصل الثاني: اتجاهات المعاصرين ومقارباتهم النقدية للدرس البلاغي العربي القديم:

1. المنطلقات المنهجية للنقاد العرب المعاصرين في قراءة التراث البلاغي العربي....110

1.1.المنهج الأسلوبي 110

1.1.1 مفهوم الأسلوب في التراث.....110

2.1.1.أهم رواد الأسلوبية عند الغرب.....111

1.2.1.1. شارل بالي.....111

2.2.1.1. ليوسبتزر..... 112

3.2.1.1. ريفاتير.....112

3.1.1 الأسلوبية التعبيرية.....113

2.1. المنهج البنيوي..... 116

1.2.1. مقولات البنيوية.....118

1.1.2.1. قضية موت المؤلف.....118

2.1.2.1. رفض المعنى من اللغة والنزوع عن الشكلانية.....118

3.1.2.1. التجرد لقراءة النص.....119

4.1.2.1. الفكرة التزامنية وقراءة النص من الداخل.....120

2.2.1. الجهود البنيوية في النقد العربي.....120

3.1. القراءة والتلقي.....123

2.رصد حدود الوعي بالمنهج في التفكير العربي القديم (النموذج الجاحظي).128

1.2. المحاور المعنوية لمفهوم البلاغة عند الجاحظ 131

2.2. المحاور المعنوية لمفهوم الفصاحة عند الجاحظ.....135

3.2. مرتكزات نظرية الجاحظ في نقد الأسلوب.....138

1.3.2. مبدأ الاختيار.....138

2.3.2. الأسلوب بوصفه انزياحا.....148

4.2. الآليات الخاصة بسخرية الجاحظ: بلاغات خاصة أم بلاغات معممة.153

5.2. السيرة الذاتية بين التخييل والتداول: شروطات جديدة للتلقي.....156

الفصل الثالث: التقويل الحداثي للتراث البلاغي العربي من منظور أسلوبي:

1. بحث حدود الوعي بمفاهيم المصطلحات الحداثية في الفكر الجرجاني لمحمد عبد المطلب:.....163

1.1.المصطلحات الحداثية وأوليات تمثلها في الفكر النقدي لعبد القاهر الجرجاني.163

1.1.1. البنى الأسلوبية في الفكر النقدي لعبد القاهر الجرجاني.....163

2.1.1. النحو بين تشومسكي وعبد القاهر الجرجاني..... 165

3.1.1.مفهوم الشعرية بديل لمفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني.....172

4.1.1.حضور التناص في فكر عبد القاهر الجرجاني.....178

5.1.1.المبدع.....184

6.1.1.المتلقي..... 189

2. الدرس الصوتي في الرؤية البلاغية العربية القديمة:.....192

1.2. مفاهيم التوازن الصوتي..... 192

2.2. تصحيح النظرة لمفهوم البلاغة.....195

3.2. البلاغة الصوتية واشتراطات الانسجام القولي عند ابن سنان الخفاج..199

الخاتمة.....209

المصادر والمراجع 214

الملاحق.....231

المحتوى.....244