

كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات

بعنوان

الخطاب الأدبي في التراث العربي
بين تقنية التبليغ وآلية التلقي

إعداد الطالبة: عيسى حورية
تحت إشراف: الأستاذ الدكتور عزوز أحمد

لجنة المناقشة:

رئيسا	جامعة وهران 1	أ. د مختار حبار
مقرا	جامعة وهران 1	أ. د أحمد عزوز
مناقشا	جامعة وهران 1	أ. د سعاد بسناتي
مناقشا	جامعة سيدي بلعباس	أ. د أمينة طيبي
مناقشا	المركز الجامعي غليزان	أ. د إبراهيم بوداود
مناقشا	جامعة تلمسان	أ. د محمد عباس

السنة الجامعية : 2015-2016.

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

إهداء

إلى المقيمة الأبدية ... إليك أُمي طيب الله ثراكِ.

إلى الشريان الذي يمدني بأسباب القوة والعزيمة في تخطي العقبات
ومواصلة الحياة ...
إلى كلِّي ... رغد وأماني.

مقدمة

مقدمة

لقد تبلور مفهوم الخطاب الأدبي بشكل عام في جماليات التلقي، ونظريات القراءة الناقدة والتأويل مما قدّم دعامة فلسفية اقترنت بالبحوث النصية المحددة للغة الأدب في مستوياته المتعددة، لتبرز الظاهرة الأدبية بعد إخضاعها للتحليل الإجرائي أسس انسجامها الكلي المندرج في إطارها العام والمنفتح على الآفاق المتعددة.

ولم تكتسب العملية الإبداعية الأدبية هذه فعاليتها، إلا بتفاعل عناصرها الثلاثة المبدع، الخطاب، المتلقي، فالخطاب كواقعة لغوية لا وجود لفعاليتها ولا لشعريته إلا في إطار تلقيه وتدوّقه وتحليله ومحاورته، لهذا ظهرت العديد من النظريات النقدية، التي اهتمت بالقارئ، لكون فعالية ودينامية الخطاب الأدبي متعلقة بمدى الأثر الذي يحدثه في المتلقين، وقد اختلفت أسماء هذه النظريات، من الاستقبال، إلى الاستجابة، إلى التلقي.

والعملية الإبداعية كذلك مشتركة بين المبدع والذات المتلقية، والبلاغة هي التي تضمن نجاح العملية التي بينهما، فهي تقوم على مبدأ الإبلاغ واستخدام اللغة استخدامات سليمة، تضمن أحوالهم ومقاماتهم، فالمبدع في إنشائه للمعنى يعتني بشكل ونوع المخاطب وحال الخطاب ومقامه، وهي كلها شروط لإحراز المنفعة، ونجاح الإبلاغ.

وعليه يجب أن يهتم المبدع بلغته البليغة، ويستعملها حسب أقدار المستمعين فالأديب في اتصاله بالمتلقي لا يوميء إلى الإفهام دون إثارة المشاعر وتحريك الوجدان، وإنما غايته تحقيق الوظيفة الجمالية في أعلى درجاتها وما يمنحه تلك الخطوة هو البلاغة التي غرضها التوصيل والإبلاغ للمتلقي.

وارتبطت ظاهرة التلقي بمادة الأدب البلاغية والإبلاغية في الكشف عن المعنى الأدبي واستخلاصه من النصوص، وكيفية تلقيها وأثرها في نفوس متلقيها، لذلك كان التفكير بالمتلقي يواكب عملية الإبداع، وحتى يكون الخطاب مفهوما لا بد أن يكون قد حمل في طياته الصلة مع المتلقي.

فهل هذه النظرة كانت متبلورة في الفكر النقدي العربي القديم؟

لهذا اخترت " الخطاب الأدبي في التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي " موضوعا للدراسة والبحث ، و أنا في هذا الصدد لا أحاول إثبات نظرة العرب للخطاب الأدبي ، فهي وإن لم تكن واضحة المعالم ، ولم تتمثل في تاريخ الفكر العربي بدقة ن فإن نكرانها مستحيل إذ نقر أنّ نظراتهم كانت ثابتة لا تقل في أصالتها وعمقها عن النظرات المحدثة التي عالجت الخطاب الأدبي.

ولكن يهدف البحث إلى بيان عناصر الإبداع الثلاثة (المبدع ، الخطاب ، المتلقي) وعقد الصلة بينهم في تصور القدامى ، من خلال النصوص الموثقة في تضاعيف المصادر المختلفة . كما يهدف البحث إلى دراسة عنصري التبليغ والتلقي في تراثنا اللغوي الذي كان يأتي عرضا في ثنايا بعض الدراسات التي تناولت ذلك التراث .

ومن هنا تكمن أهمية الموضوع في أصالته وتوسع أفاقه وتشعبه لأن :

- أسسه تمتد في التراث الإنساني القديم
- ويشترك في دراسته علم البلاغة والبيان والنقد .
- وبحثنا في كتب التراث فوجدناها غنية بما تركه الأقدمون في مجال العملية الإبداعية و معالجة قضايا التلقي والتبليغ .
- ولأنّ ظاهرة العملية الإبداعية لا تزال الدراسات والبحوث قائمة فيها من لدن الدارسين العرب والغرب .

تلك هي الأسباب التي شجعتني على تناول الموضوع بكل روح علمية وطرح قضاياها ومعالجتها وتحليلها .

ولا اعتقادي الراسخ بأنّ الخطاب الأدبي القديم حقل جمالي معرفي مثير للأسئلة ومشبع بالرؤى والتصورات التي تستوقف المتأمل . ومن ثمة كانت الإشكالية المطروحة في هذه الدراسة كالاتي : هل انصب اهتمام العرب القدامى في بحثهم حول جمالية الخطاب الأدبي على التلقي باعتباره هو الذي يستمد النص بتصوراته ؟ و إن كان كذلك ما هي الخصائص الموضوعية للعملية الإبداعية التي وضعها القدامى؟ وكيف تضافرت المقومات الإبلاغية الإقناعية و إمكانات التعبير الأسلوبي لإنشاء بلاغة خطابية عربية تتجادل فيها الوظيفة التعبيرية والمقصدية

التأثيرية ؟ وما هي التقنيات التبليغية التي اعتمدها القدامى في الخطاب الأدبي (شعرا ونثرا) وما مدى فعاليتها في التأثير على المتلقي ؟

وإيماننا بأنّ البحث العلمي عمل تكاملي تتضافر فيه الجهود السابقة واللاحقة من أجل الوصول إلى نتائج وأحكام من شأنها خدمة المسار العلمي ، وهي الغاية التي يتوخاها البحث العلمي. فقد اعتمدت على كتب تناولت نفس الموضوع ولعل أهمها :

- استقبال النص عند العرب لمحمد مبارك .
- النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي لإبراهيم صدفة.
- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب لحميد سمير

ولما كان البحث يعالج جماليات الخطاب الأدبي القديم فالمنهج المنتبع هو منهج تكاملي لأنه جمع بين الوصف والتأريخ والتحليل والمقارن .

وتمّ تقسيم الموضوع إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وفهارس .

أمّا المقدمة فتناولت أهمية الموضوع ومنهجه وخطته .
وعالج المدخل : "الخطاب الأدبي في التراث العربي" إذ تتبعت المسار التاريخي للخطاب الأدبي وذلك بتبني المنهج التاريخي .
وتطرق أيضا المدخل إلى "مفهوم الخطاب الأدبي في الفكر الغربي" والذي تجلّى في صورته عند ياكوبسون roman yakobson وتودوروف todorov وياوس h.r.yaws. ووقفت عند قضية الأدبية في الفكر النقدي العربي القديم بوصفها مجموعة العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل من الخطاب الأدبي عملاً إبداعياً، أو على حد تعبير الغرب هي مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي .

أمّا الفصل الأول فوسم بـ "الفعل الإبلاغي وتقنياته في الفكر النقدي القديم" فمفهوم البلاغة عند القدامى هي مجموعة القواعد والأصول الجمالية المستخلصة من أبرز الآثار الأدبية شعراً

ونثراً، وبواسطتها يمكن للمتلقي أن يتحسس الجمال الأدبي وبتذوقه ويفعل فيه وينفعل به، وهي أسمى صفة جمالية متجسدة في الآثار البلاغية، ويكون هذا التجسيد على صعيد المعنى الجليل والعبارات الصحيحة المؤثرة الموحية التي تتوجه إلى الشعور والعقل والخيال.

فتفرع هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث:

- الفعل الإبلاغي في الخطاب الأدبي القديم.
- مؤهلات المبدع لتحقيق قصدية الخطاب الأدبي عند القدامى.
- تقنيات تبليغ الخطاب الأدبي في التراث العربي.

وكان الفصل الثاني بعنوان بـ: "فعالية التلقي واستراتيجياته في الفكر النقدي العربي القديم" فتعرضت فيه إلى مفهوم التلقي في الفكر الغربي المعاصر ثم انتقلت إلى فعالية التلقي من المنظور التراثي العربي و دوره في تحقيق الخطاب الأدبي القديم (الخطابة، الشعر). فالنفاعل بين الخطاب الأدبي القديم والمتلقي يتجاوز الواقع اللغوي، فالعمل الأدبي لا تكتسب قيمته من ناحية كونه عملاً فكرياً جمالياً فحسب، بل مما يعكسه على الحس الجمعي من انفعال وتجاوب وما يتركه من أثر اللذة والإمتاع، فبؤرة القيم الفنية كامنة في علاقة النفاعل بين الخطاب الأدبي والمتلقي.

وتعرضت فيه أيضاً إلى آليات التلقي وحصرتها في الذوق الأدبي و التخيل والتأويل، إذ إنَّ الخطاب الأدبي يمتلك قدرة عجيبة وسحرية على جعل المتلقي يوظف وعيه وإدراكه وكل قدراته الجمالية والثقافية.

وعقدت في الفصل الثالث إلى "الممارسة التطبيقية لعمليتي التبليغ والتلقي"، من أجل الكشف عن مدى فعاليتهما في تحليل النصوص الأدبية، مقدمة نموذجاً على شعر المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس.

ولقد وقع اختياري على المتنبي لموهبة الشاعر الفذة وقدرته على الإبداع والتصوير، ولأنَّ شعره الذي كان وما زال نموذجاً للإبداع الفني، ومادة تحرض على القراءة والكشف، يثير المتلقي بجمالية اللفظ والصورة والتركيب والإيقاع.

وجمعت في الخاتمة النتائج التي استخلصتها من البحث.

ولا أعتبر هذه الدراسة وافية لجوانبها نظرا للمشاكل التي تعترض سبيل كل باحث، فقد كانت رحلتي شاقة ومضنية إذ تحتم عليّ أن أكون في تخصصات مختلفة ومتباعدة، فتارة في علم البلاغة وتارة في اللغويات وأخرى في النقد ونقد النقد. ضف إلى ذلك كثرة المصادر والمراجع النظرية حول البلاغة ونظرية التلقي، مما شكّل عقبة أمام البحث لتباين المفاهيم وتداخلها. وأنّ هذا البحث يدخل ضمن مفهوم النقد، وذلك يتطلب معرفة واسعة بالمبادئ والمفاهيم النظرية والمعرفة العميقة بكيفية تطبيقها على الخطاب الأدبي.

ولا أبرر مسؤوليتي مما تناولته وبحثته.

وفي الأخير أتوجه بشكري الجزيل إلى المشرف الأستاذ الدكتور أحمد عزوز الذي أشرف على جميع بحوثي (ليسانس، الماجستير، الدكتوراه)، عرفت في أستاذه الصرامة العلمية والمنهجية الدقيقة، كما عرفت فيه الإنسان الذي يأخذه الحذب على طلابه فلا يدخر جهدا في سبيل إرشادهم وتقويم بحوثهم.

فكنت أستاذه بحق نعم المبلّغ نعم المتلقي ونعم القارئ ونعم المفسّر. فلك جزيل الشكر والعرفان وأدام الله عليك الصحة والعافية.

وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ



مدخل

الخطاب الأدبي بين التراث العربي والفكر الغربي

1- الخطاب الأدبي في التراث النقدي العربي

2- الخطاب الأدبي في الفكر الغربي

3- أدبية الخطاب الأدبي في الموروث العربي

الخطاب الأدبي في التراث النقدي العربي:

يعدّ الاهتمام بالخطاب من أقدم الاهتمامات الفكرية، إذ تعود جذور المصطلح إلى عنصرَي اللغة والكلام، فاللغة عمومًا نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه. أما الكلام فهو إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب. ومن هنا تولّد مصطلح الخطاب بعدّه رسالة لغوية يبيثها المتكلم إلى المتلقي فيستقبلها ويفك رموزها.¹

ولا يمكن القول أنّ الخطاب بمفهومه الحديث كان في أذهان المفكرين والفلاسفة واللّغويين في العصور السابقة، ولكنّه كان متوافرًا في آراء مختلفة، فهو يرتبط عند الإغريق بعدّة مسائل فلسفية إذ رأى أفلاطون أنّ الخطابة هي محدثة للإقناع الذي يتناول الاعتقاد لا المعرفة حول الحق والباطل.²

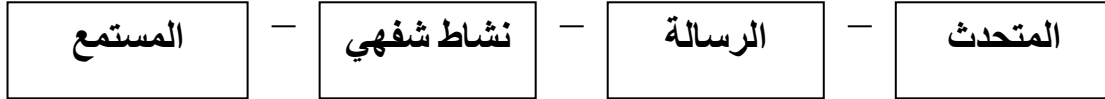
فكانت للخطابة في الحياة اليونانية القائمة على نظام ديمقراطي مكانتها الإقناعية سواء في المجالس الاستشارية أو المحاكم أو المحافل.³ وعلى هذا فمذ أفلاطون كانت هناك محاولات للمماثلة بين الخطاب والعقل حيث بذلت أول محاولة لضبط الخطاب وعقلنته على قواعد تستمد من داخل الخطاب نفسه أكثر مما تستمد من أصل خرافي أو وضعي بفرض بدهية على الخطاب.⁴

ويعتبر أرسطو من المفكرين الفلاسفة الذين اهتموا بالخطاب اهتماما مباشرًا إذ لم تحض البشرية بكتاب مثل كتاب الخطابة الذي يرى فيه أنّ فن الخطابة وسيلة للإقناع وأسلوبًا في التواصل.⁵

1 - ينظر: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس. تر: فهد تمام، دار الفكر، سورية 1982، ص94.
2 - ينظر: في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، محمد العمري، الثقافة، ط1، 1986، ص:13.
3 - ينظر: المرجع نفسه، ص:14.
4 - ينظر: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، الزواوي بخوري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 2000، ص92.
5 - ينظر: الخطابة، أرسطو، ت: عبد الرحمن البدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959م، ص09.

والخطاب بالنسبة لأرسطو نشاط شفهي يحاول فيه المتحدث أن يقنع وأن يحقق هدفه مع مستمع عن طريق صياغة قوية ماهرة للحجج التي يعرفها فيقول: « الخطابة قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة»¹.

ويمكن تمثيل ذلك في المخطط التالي:



ولقد نظر أرسطو في حديثه عن عناصر بناء الخطاب إلى الأطراف الثلاثة المكونة له، والمساهمة في فعاليتها، وهي: الخطيب والجمهور والخطبة (الرسالة) أي (المرسل) و(المرسل إليه) و(الرسالة) مما يثبت أن دراسة أرسطو من الدراسات الأولى في هذا الموضوع، وساق الحجج والبراهين، و كان على وعي باتساع مجال البحث في الخطابة².

1- الخطيب: أوجب أرسطو عليه أن يدرك ما يعتمل في نفوس الجمهور من قيم ومبادئ ومعايير لأن إدراك الجمهور لرسالته يتوقف على تفسيره لها.

2- الجمهور: واستلزم دراسة خصائص هذا الجمهور حتى ينجح الخطيب في خطبته.

3- الخطبة: وهي عنده أساس الخطاب هي الرسالة التي يسعى الخطيب إبلاغها إلى الجمهور . فعالج الأسلوب والبيان أي الصور البلاغية وتنظيم أجزاء القول³.

ويعد أرسطو – الذي عاش قبل الميلاد – المؤسس لفن الخطاب رغم توالي الدراسات بعده ، حسب ما وصلنا من مصادر التي وظفت مفاهيم الخطاب ، بعد ذلك في شرح الإنجيل وبعض الأعمال الدينية الأخرى ، فهي

1 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2 - ينظر: في بلاغة الخطابة الإقناعي، محمد العمري، ص22.

3 - ينظر: الإعلام والاتصال بالجماهير، إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 69، ص34، وينظر كذلك في بلاغة الخطاب الإقناعي، محمد العمري، ص22.

ترتبط عنده باللغة كأداة للخطاب وبوسائل الإقناع والبراهين والحجج وبالأسلوب أو البناء اللغوي وبترتيب أجزاء القول.¹

أمّا الأمة العربية فقد كان اهتمامها بالخطاب واسعاً، نبعت هذه العناية من عناية العرب بلغتهم، لغة القرآن الكريم فكانت دراسات في إعجاز القرآن الكريم وأساليب البيان والبلاغة، ولا ينكر أحد ما قدموه من آراء وأفكار تؤكد اجتهاداتهم الواضحة والمميزة.

فالألغويون من أصحاب المعاجم اهتموا به من خلال تحديدهم لكلمة الخطاب، فجاء في لسان العرب أنّ هذا المصطلح مشتق من مادة (خ، ط، ب) ولها معان مختلفة، فخطب فلان إلى فلان فخطبه أو أخطبه أي أجابه والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطاباً وهما يتخاطبان والخطبة مصدر الخطيب وخطب الخاطب على المنبر و اختطب يخطبُ خطابه واسم الكلام الخطبة...²

وفي الصحابي الخطاب من خطب يقال خاطبه يخاطبه خطاباً وهو كلام من اثنين.³

فالخطبة عند العرب هي الكلام المقفى والمنثور المسجع ونحوه.

ويذكر الزمخشري (ت538هـ) في أساسه أنّ هذا المصطلح « هو مواجهة بالكلام، وهو البين من الكلام الملخص الذي يبينه من يخاطب به والخطاب أيضاً هو الكلام المبين الدال على المقصود بلا التباس».⁴

وجاء في مختار الصحاح في مادة (خ ط ب): « الخُطْب سبب الأمر، تقول: ما خطبُك أي ما أمرُك ، وتقول هذا الخطب جليل وخطب على يسير وجمعه خطوب، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً وخطب على المنبر خُطبه بضم الخاء».⁵

فورد الخطاب في المعاجم العربية بمعنى الكلام ، فالخطاب يحمل معنى جوهرياً هو الكلام الحامل لرسالة ما.

1 - ينظر: في بلاغة الخطاب الإقناعي، محمد العمري، ص22.

2 - ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة خطب، دار لسان العرب ، بيروت، ج2، 1986، ص856.

3 - معجم مقاييس اللغة، أحمد ابن فارس، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج2، ص91

4 - أساس البلاغة، الزمخشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1985، ج1، ص238.

5 - مختار الصحاح، ج1، ص238.

ولقد ضبط المختار الفجاري جوهر دلالة المادة، الأصل (خ ط ب) في ثلاثة مستويات هي:

1- المستوى الأول: المصدر (خَطْبٌ) سكون حرف الطاء، ونعني به الشأن والغرض وقد ورد الخطبُ في القرآن الكريم خمس مرات موزعة على خمس سور، ففي سورة يوسف عليه السلام يقول جلّ جلاله: ﴿ قَالَ مَا خَطْبُكَ إِذْ رَاوَدْتُنَّ يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهِ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ ﴾¹، وفي سورة القصص عندما سأل موسى المرأتين اللتين وجدتهما تذودان عن السقي، لما ورد ماء مدين قال: ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ ﴾²، أي ما شأنكما من منع السقي، وفي سورة طه عندما خاطب موسى السامري قائلاً: ﴿ قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَا سَامِرِيُّ ﴾³، أي: ما شأنك وما غرضك من إضلالك لبني إسرائيل.

وأخيراً سورتي الحجر والذاريات عندما سأل إبراهيم المرسلين قائلاً: ﴿ قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ ﴾⁴، إنّ مضمون الآيتين هنا لا يعني فقط الأمر العادي أو الشأن اليومي للأفراد، بل يحمل دلالة أعمق من ذلك إنّه بالتعبير الحديث، مشروع حضاري، وبتعبير القرآن رسالة للبشرية، "الرسالة ليست مجرد كلام فحسب بل هي كلام حامل لمشروع والرسالة السماوية هي مشروع مخلص للبشرية، إذن الرسالة خطاب والخطاب مشروع حضاري"⁵.

2- المستوى الثاني: وهو كلام حامل بالبداية لشأن أو غرض ما، سواء كان شفهيّاً أو كتابياً وتشترك في هذه المادة (خ. ط. ب) الأفعال خَطَبَ و خَاطَبَ والمصادر المشتقة منها.⁶

1 - سورة يوسف، الآية، ص51.

2 - سورة القصص، الآية:23.

3 - سورة طه، الآية، ص95.

4 - سورة الحجرات، الآية 57، وكذلك الذاريات، الآية:31.

5 - تأصيل الخطاب في الثقافة العربية، المختار الفجاري، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 100-101 ، 1993 ، ص 30.

6 - ينظر ، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد جاء في لسان العرب لابن منظور: " يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه أي أجابه والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام واسم الكلام الخطبة...¹»

وذكر الفعل خاطب في القرآن مرتين في سورتَي " هود والفرقان "، ففي الأولى قال: ﴿ وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحِينَا وَلَا تُخَاطِبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُعْرِضُونَ ﴾² والثانية قال: ﴿ وَعِبَادِ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا ﴾³، والمعنى هنا مجرد كلام أما لفظ الخطاب فقد ورد مرتين في سورة " ص " ومرة واحدة في سورة " النبأ " قال الله تعالى في الأولى: ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَلَ الْخِطَابِ ﴾⁴، وقال كذلك في موضع آخر من نفس السورة: ﴿ إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةً وَاحِدَةً فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ ﴾⁵ وقال في الثانية: ﴿ رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴾⁶.

إذن فالخطاب لغة هو مراجعة الكلام والكلام هو الرسالة وهو المواجهة بالكلام وهي الجواب أو ما يُخاطبُ به الرجل صاحبه ونقيضه.

وبذلك يكون معنى الخطاب في هذا المجال ممثلاً في الحوار الذي يربط بدوره بين ثلاثة عناصر المرسل والمرسل إليه والرسالة.

3- المستوى الثالث: إنجاز الشأن أو العرض وسلطته، فالخطاب إذن له قدرة تعبوية وسلطة مؤثرة على السامعين فيقال رجل خطيب حسن الخطبة أي يؤثر على سامعيه وجاء في خطبة الحجاج: " أمن أهل المحاشد والمخاطب أراد أنت من الذين يخطبون الناس ويحثوهم على الخروج والاجتماع للفتن " ⁷.

وعليه فالخطاب لغة: هو الكلام الحامل لرسالة المعتمد على سلطة لتبليغها.

1 - لسان العرب، ابن منظور، مادة خطب. ص 360

2 - سورة هود، الآية: 37.

3 - سورة الفرقان، الآية: 63.

4 - سورة ص، الآية: 20.

5 - سورة ص، الآية: 23.

6 - سورة النبأ، الآية: 37.

7 - تأصيل الخطاب في الثقافة العربية ، المختار الفجاري، ص 31.

وورد كذلك في المعجم العربي الأساسي أنّ الخطاب كلام يوجه إلى الجماهير في مناسبة من المناسبات.¹
 إذن الخطاب عند أصحاب المعاجم هو الشأن أو الأمر والمواجهة بالكلام أو مراجعة الكلام.

وعني المؤلفون في أصول الفقه باللغة والكلام والخطاب وأفردوا لهم فصولا في كتبهم ، فقد تنبه الأصوليون ونبهوا على أنّ مفهوم الكلام هو دلالة الألفاظ خاصة حينما اتسع وأصبح يشمل كلام الله عز وجل .فالخطاب هو مصطلح واضح الدلالة في الأصول .

فقد تطرق الأصوليون إلى فهم الخطاب الشرعي الذي هو كلام عربي أصيل والمخاطب به الناس جميعا وعلى رأسهم أهل تلك اللغة فلا بد أن نفهم الخطاب واللغة التي خاطبنا بها الشارع سبحانه وتعالى في محاولة لإيصال كلمة الحق إلى الخلق .²

فعرف الأمدي (ت 631هـ) الخطاب في قوله : " اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه " ³

قدم في هذا التعريف ثلاثة شروط لتوفر الخطاب هي :

-مضمون الخطاب : اللغة المشتركة بين المتخاطبين

-القصود من الخطاب : تحقيق الإفهام لدى المخاطب

-وضعية المتلقي : تهيؤ المخاطب لتلقي الخطاب

ويعرف الشريف الجرجاني (ت 816 هـ) الخطاب بأنه : " المعنى المركب الذي فيه الإسناد التام " ⁴ وبه يتم لجمل اللغة الاكتمال والاتصال نظما ودلالة .

ووجه الأصوليون عنايتهم إلى معرفة قصد المخاطب وتحديد مرماه وأفردوا لذلك أبوابا في بحوثهم تناولوا فيها قصد الشارع وقصد الخطاب في عمومهم وكان الهدف من ذلك أن لا تتصادم الفتوى بمعنى من كتاب الله عز وجل أو تتعارض مع سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم أو تناقض مقصدا

1 - المعجم العربي الأساسي، إعداد مجموعة من كبار العلماء اللغويين العرب، بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، طبعة لاروس ص404.

2 -بنظر، المدخل إلى أصول الفقه وتاريخ التشريع ، مرسي إبراهيم الإبراهيم ، دار الشهاب الجزائر ، ط1 1989 ، ص :81.

3 - الإحكام في أصول الأحكام ، الأمدي علي بن محمد ، علق عليه الشيخ عبدالرزاق عفيفي ، دار الصميعي للنشر والتوزيع ، السعودية ، ط1، 2003 ، ج 1 ، ص :39.

4 -التعريفات ، الشريف الجرجاني ، مكتبة لبنان ، بيروت 1978 ، ص :194.

1 من مقاصد الشريعة التي تهدف إلى إقرار العدل بما يساير المصلحة العامة .

فالقصد عند الأصوليين سمة جوهرية أضافوها إلى إرادة الشارع مما يؤكد عناية البيئة الأصولية بالمضمون ، فمهمة الأصول هي استنباط الأحكام فهما لمعانيها من أغراض الشريعة في الكتاب والسنة تارة من نفس القول وتارة من معناه وتارة من علة الحكم .²

وشُغل البلاغيون بقضية البلاغة والبيان والخطابة والخطاب الأدبي، كما شغل الأصوليون بقضية الخطاب في مقدمة كتب علم أصول الفقه في إطار تعرفهم على ماهية الكلام وعن ألفاظ الرواية وشروط نقلها.

والخطاب في الموروث العربي هو خطاب بيان وبلاغة وشعر ومختلف ضروب المجاز، إذن هناك تلازم دلالي بين الخطاب والكلام، فلقد ذكر الجاحظ (ت255هـ) الخطاب في عدة مواضع من كتابه البيان والتبيين وبعده مصطلحات، فربطه بها ثميات الكميت قائلًا: «وقال الكميت بن زيد وكان خطيبًا إنَّ للخطبة سعداء وهي على ذي اللب أرمى»³. و«وفي الخطباء من يكون شاعرًا ويكون إذا تحدث أو وصف أو احتج بليغًا مفوهًا بيّنًا وربما كان خطيبًا فقط وبين اللسان فقط ومن يجمع الشعر والخطابة قليل ... ومن الخطباء الشعراء الكميت بن زيد الأسدي وكنيته أبو المستهل»⁴.

وتصور الجاحظ الخطاب من جراء مفهوم تبليغ الرسالة الدينية إذ نزل القرآن الكريم عربيًا مبينًا على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، فقام بنشر الدعوة عن طريق الخطاب الذي يعتبر الوسيلة الأجدى في عملية التبليغ ، فاهتم اهتماما كبيرًا بالتأليف والبناء اللغوي للخطاب خاصة أثناء حديثه عن الكتاب المقدس الذي خالف جميع الكلام الموزون والمنثور وكيف صار نظمه وتأليفه من أعظم وأكبر الحجج.⁵

فنظر إلى الخطاب من جانب المفهوم الديني أي إبلاغ الرسالة الدينية التي نزلت على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم الذي كان مستقبلاً ومرسلاً في آن واحد ففهمها وتفهمها على السياق الذي شاءت حكمة الله أن تكون فيه

1 - ينظر ، المدخل إلى أصول الفقه وتاريخ التشريع ، موسى إبراهيم الإبراهيم شركة الشهاب الجزائر ، 1989 ، ص: 81

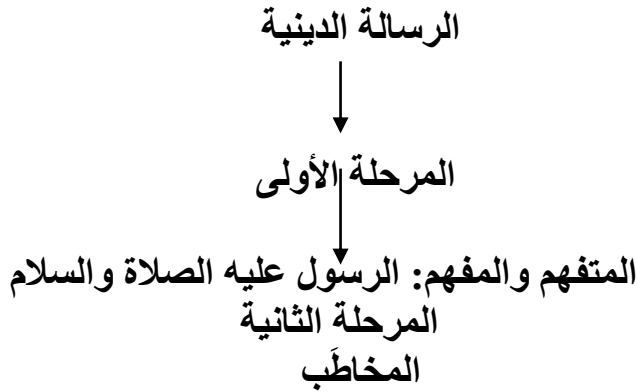
2 - ينظر ، التصور اللغوي عند علماء أصول الفقه ، أحمد عبد الغفار ، دالا المعرفة الجامعية الإسكندرية ، 96، ص: 115.

3 - البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، دت، دط، ج1، ص: 134.

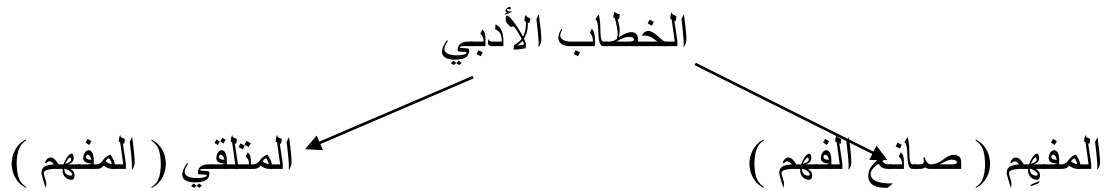
4 - المصدر نفسه، ج1، ص: 45.

5 - ينظر، المصدر نفسه، ج1، ص: 383.

ثم تبينها وتبليغها بتحفظ وأمانة وعلى أحسن صورة إلى المخاطب حتى ينتهي بدوره إلى فهمها فيصير متفهمًا في المرحلة الأولى ومفهمًا في المرحلة الثانية وعارفًا لألفاظ ومعاني قومه ومقتدرًا على الإقناع والتأثير كما في الشكل التالي:1



وإذا ما تمعنا في كتابه " البيان والتبيين " لنجده مؤسس على ثنائية الفهم والإفهام أي المفهم والمتفهم فالمفهم هو الذي يرسل الخطاب وعليه أن يفهم الآخرين، والمتفهم هو القارئ أو المستمع وعليه أن يبذل جهدًا حتى يستطيع فهم الخطاب وفك رموزه وشفراته يقول تمام حسان: " لم يقصد الجاحظ أن يجعل لفظ البيان مصطلحًا ولا أن يدخله في فرع من فروع العلم، وإنما كان في نظره قسيمًا للفظ التبيين إذ جعل البيان معنى عامًا وجعل التبيين هو نتيجة الجهد الفني للإنسان فإذا تأملنا الفرق في المعنى بين لفظي البيان والتبيين فربما وجدنا لفظة التبيين أقرب اللفظتين إلى المقصود بالبلاغة"2.



ويتطرق الجاحظ إلى الخطاب الأدبي عندما يفرق بينه وبين المنطق، فيقول: "ولليونانيين فلسفة وصناعة منطق وكان صاحب المنطق نفسه بكَيّ

1 - ينظر: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، محمد الصغير بناني، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983، ص: 71.
2 - المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، تمام حسان، مجلة الفصول، 1987، ع 3 / 4، ص: 30.

اللّسان غير موصوف بالبيان مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه وبخصائصه وهم يزعمون أنّ جالينوس كان أنطق النّاس ولم يذكره بالخطابة ولا بهذا الجنس من البلاغة "1.

فهو يرى أنّ صاحب المنطق غير صاحب البيان ، ويتضح هذا في الحجة التي ساقها للّذين اهتموا بمنطق أرسطو وشغفوا به ، وكانوا يظنون أنّه الأداة الحقيقية للأديب، وإن كان يعترف لهؤلاء اليونانيين بالفلسفة والمنطق ، إنّما في نظره أنّ حقائق الفلسفة ومعاني المنطق ليست هي الأدب ، ومن ثم لا يمكن تناول الخطاب الأدبي تناولاً منطقيّاً وهذا ردٌّ على الذين يخلطون بين الأدب وغيره من أصناف القول ويفتخرون بأنهم أهل البيان وينسون بأنّ « مدار البيان على صحة التقسيم وتخير اللفظ وزينة النظم وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزمان ومجانبة العسف والاستكراه وطلب العفو كيف كان»2.

وكتب المبرد (ت258هـ) في الخطاب، فرأى أنه يستلزم الألفاظ اللينة القريبة المفهومة، الحسنه الوصف، الجميلة الرصف، أي النظم وهي تعدّ في الشروط التي ينبغي أن تتوفر لنجاح الخطاب: فقال: « من كلام العرب الاختصار المفهم والإطناب المفخم ، وقد يقع الإيماء إلى الشيء فيغني عند ذوي الألباب عن كشفه ، كما قيل لمحة دالة، وقد يضطر الشاعر المفلق والخطيب المصقع والكاتب البليغ فيقع في كلام أحدهم المعنى المستغلق واللفظ المستكراه فإن انعطفت إليه جنبتا الكلام غطت على غواره وسترت من شينه ... فمن أفاظ العرب البيّنه القريبة المفهومة الحسنه الوصف الجميلة الرصف»3.

واشترط في الخطاب أن يكون ألفاظه قريبة سهلة مفهومة جميلة الوصف وأن يتخلص مرسلها من التكلف والتزيد والابتعاد عن الاستعانة ويقصد بها الكلام، الخارج عن طاقة المستمع إليه وهو ليس بحاجة له إمّا للتوضيح أو للتصحيح.

ولقد أشار ابن وهب الكاتب (ت355هـ) في كتابه "البرهان في وجوه البيان" إلى الخطاب فقال: " إنّ الخطابة مأخوذة من خطب أخطب خطابة ...

1 - البيان والتبيين، الجاحظ، ج3، 27.

2 - المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تح: محمد توفيق حسين، دار الآداب بيروت، ط2، 89، ص:86.

3 - الكامل في اللغة والأدب ، ابو عباس بن يزيد المبرد، مؤسسة المعارف، بيروت، دت، ص:17.

واشتق ذلك من الخَطب وهو الأمر الجليل لأنه إنما يقام بالخطب في الأمور التي تحل والاسم منها خاطب مثل راحم فإذا جعل وصفاً لا زماً قيل خطيب والخطبة لواحدة من المصدر ... والخطبة الكلام المخطوب به، والخطابة والخطاب اشتقا من الخطب والمخاطبة لأنهما مسموعان»¹.

فالخطاب حسب ابن وهب هو المشاركة في الفعل، فالمفاعلة تفيد (المخاطبة) و المشاركة وهو بهذا يؤكد على وظيفة الخطاب.

وتطرق ابن جني (ت392هـ) إلى الخطاب فعرفه بقوله: «أنه كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وأنه الجمل المستقلة بنفسها ويفهم من كل ذلك أنّ دلالة الكلام ترتبط بنظم الألفاظ التي كتب فيما بينها على وقف سياق من التأليف المخصوص الذي استوفى المعنى المراد»².

والمقصود بذلك أنّ دلالة الكلام ترتبط بنظم الألفاظ التي ألفت فيما بينها وفق سياق معين ، والذي استوفى المعنى المراد فاستغنت بنفسها دلاليا عن غيرها ، لأنها انطوت على شبكة دلالية خاصة وتامة³.

وقد أشار القاضي عبد الجبار إلى أنّ المخاطبة مفاعلة ، ولا تستعمل إلا بين نفسين يصح لكل واحد منهما أن يخاطب ابتداءً، ويجب صاحبه عن خطابه⁴.

واختلف عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) عن النقاد السابقين في فهمه للخطاب إذ أنّ نظرية النظم تقوم على تقديم المعنى وجعل الألفاظ تابعة له، والتمييز لا يتعلق بمعاني الألفاظ مفردة دون تقدير لمعاني النحو، فالمعنى هو كيفية التحكم ولذلك لا مزية للألفاظ على المعاني وإنما المزية في انتلافها معاً في النظم.

فالخطاب هو المنطلق عند عبد القاهر الجرجاني ، والمعنى يتكون داخل الخطاب في إطار العلاقات والتراكيب النحوية، وقد أدى هذا إلى إرساء فهم متطور للمعنى فخصّ الشعر بالمعاني التخيلية ، وترك المعاني العقلية للخطابة ، ورفض سمة الشعر إلى لفظ و معنى لا ثالث لهما، لذلك فالخطاب

1 - البرهان في وجوه البيان، أبو إسحاق بن سليمان ابن وهب الكاتب، ص151.

2 - الخصائص، ابن جني ، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، ط4، ص: 08

3 - ينظر: الخطاب الحجاجي السياسي في كتاب " الإمامة والسياسة " لابن قتيبة -دراسة تداولية - ابتسام خراف ، رسالة دكتورا ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة، 2009 2010 ، ص:03

4 - سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، أحمد يوسف ،م مخبر السيميائيات جامعة وهران، 2004 الجزائر، ص22.

عنده شفرة بين المبدع والمتلقي وكلما أوعر الأول في تعميقها كان الآخر أمكن في فكها وفهمها، حيث يوظف خاصية التلقي لديه .
فالبلاغة لا تحصل ولا تستثني معرفتها حتى تفصل القول وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعددها واحدة واحدة وتسميها شيئاً فشيئاً وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج.¹
ويمكننا أن نوضح القول في المخطط التالي:



فالحركة الإبداعية التي تتجه في صناعة الخطاب من اللفظ حتى تبلغ النظم البليغ ، تقابلها في المعاكسة المتلقي الذي يتعامل مع الخطاب في أوج اكتماله ، ولا تشغله الألفاظ ولا تموقعها الجزئي ، بل هو ينظر إلى تعالقاتها وانتظامها فيما بينها.

وهو عندما تحدث عن إعجاز الخطاب القرآني فهو في الحقيقة تحدث عن فضل الخطاب ، فلكي يحقق المبدع (المرسل) غايته فإنه يدعو أن يحيل (المتلقي) (المرسل إليه) على نفسه للكشف عن مزية وأريحية، ويبين أساليبه وتراكيبه والارتياح النفسي عند قراءته (لتجد مثل الذي وجدته) اعتماداً على الحجة في الإقناع وخلاف ذلك فإن التخاطب يؤول إلى التناكر (سوء التأمل) و(فساد التخيل) أي عدم القدرة على الشرح والتفسير والفهم.² ووضح الجرجاني قضايا لها علاقة بالخطاب فتحدث عن البلاغة التي هي مجموعة القواعد والأصول الجمالية المستخلصة من أبرز آثار الأدب

1 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

2 - ينظر: دلالات الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تعليق : محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1992، ص96

نثرًا وشعرًا ، وبواسطتها يمكن للمتأدب أن يتحسس الجمال الأدبي ويتذوقه ويفعل فيه وينفعل .

وحسب تعبير ابن خلدون (ت 808هـ) أنّ الخطاب - في عملية فرض ذاته وبحثه عن تجسيم سلطته - يقوم بتحسين الكلام عن طريق المحسنات البديعية كالسجع والجناس والطباق والمقابلة . فيختلف الخطاب من منطوقه عن معقوله، إذ يؤخذ اللفظ ويترك المعنى .

فشبه ابن خلدون هذه العملية في نظام دوالها عن مدلولاتها بعملية اختلاف الأواني والماء ، فكما أنّ الأواني التي يغرف بها الماء من المبحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف والماء واحد في نفسه ، تختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف حبنها لا باختلاف الماء ، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه.¹

ويحدد ابن خلدون الخطاب في كونه كلاماً يصخر ويصرح فيقول: « أنّ الكلام الذي هو العبارة والخطاب إنّما سرّه وروحه في إفادة المعنى، وأمّا إذا كان مهملًا فهو كالموت الذي لا عبرة به».²

فانعدام المعنى هو انعدام الخطاب وهذا التلازم معناه أنّ اللفظ والمعنى متلازمان متضايقان و«صناعة الكلام نظمًا ونثرًا إنّما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنّما المعاني تبع لها وهي الأصل».³

وعليه تحدد مفهوم الخطاب في التراث العربي القديم من خلال منظومة مفاهيمية متناسقة منسجمة مثل الجملة والكلام والبيان بأنواعه والنظم والتبليغ .

1 - ينظر: المقدمة، ابن خلدون، الدر التونسية للنشر، تونس، د. ط، ج2، ص748.

2 - ينظر: المقدمة، ابن خلدون، ص1118.

3 - المصدر نفسه، ص1098.

الخطاب الأدبي في الفكر الغربي:

على الرغم من أنّ لدراسة الخطاب جذورًا في التراث الإنساني، تناولها العلماء على اختلاف تخصصاتهم عبر أحقاب متعاقبة من الزمن، فهو يمثل اجتهادات فكرية معروفة في التاريخ، وهو كذلك بحث عمل على إيجاد أقوم الطرق وأوضح الوسائل لفهم صحيح للنصوص إلا أنّ دراسته لم تبدأ بصورة جدية إلا بعد أواسط القرن التاسع عشر ميلادي .

ويحدد الخطاب بأنه اللّغة التي يسيطر عليها المتكلم في حالة استعمال، وهو وحدة تساوي أو تفوق الجملة تكون من متتالية تشكل رسالة ذات بداية ونهاية وتتخذ اللغة فيه وسيلة التواصل.¹

وتشتق كلمة الخطاب (Discours) من الأصل اللاتيني (Discours) وفعلها (Discurure) ومعناه الجري هنا وهناك، كما أنّ كلمة خطاب تعبر عن الجدل "Dialectique".²

ولقد كانت البنيوية من أكثر المناهج النقدية مصبا في مقاربة الخطاب الأدبي، بوصفه بنية مغلقة ومكتفية بذاتها ، وعليه فانطوى هذا المنهج على النص المغلق فهو ينظر إلى النص بوصفه بنية النص أو نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات و أهمل عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ.³

فترى البنيوية أنه: " ليس الأثر بذاته هو موضوع الفعالية البنيوية ما تسأل عنه هذه الفعالية إنما هو خصائص هذا الخطاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي و هذا العلم غدا لايهتم بالأدب المنجز ، بل بالأدب الممكن و بعبارة أخرى بهذه الخاصية التي تصنع تفرد الفعل الأدبي أي الأدبية".⁴

والخطاب كمصطلح تناولته عدة دراسات في مجالات متعددة كاللسانيات والسيميائيات فلقد أثار الكثير من اللبس في حقل الألسنة، فاحتل مكانة خارج

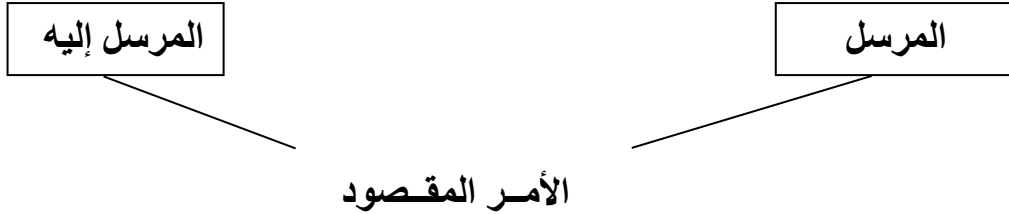
¹ Jean dubois et autres ,dictionnaire de linguistique ,librairie larousse , paris ,1973 p156 – 157.

² - ينظر: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2004، ص89.

³- ينظر: النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب، حميد سمير ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2008، ص:08.

⁴ - النقد الأدبي ، كبا ناس جون تر: فهد عكة. دار الفكر، دمشق ، ط1 ، 1972 ، ص160 .

ثنائيات دي سوسير (اللغة والكلام) (لدال المدلول) ... فدي سوسير لم يتحدث عن الخطاب مباشرة بل طرح إشكالية التخاطب عند الإنسان فبادر إلى تجاوز العملية التي تفترض مرسلًا ومرسلًا إليه وكلمات متبادلة بينهما.¹



والخطاب الأدبي ابتدعه فرد منغرس في الجماعة، له عمق ورؤيا، تختفي وراء نسقه المرئي الذي هو حظ اللسانيات، والغرض من إبداع النص ليس سوى التوجه به إلى مجموع القراء... وبذلك تكتمل الحلقة التواصلية مُشكّلة من باث ومنتلق، ورسالة مشحونة ببلاغ، بالإضافة إلى الشفرة المتعارف عليها لفك الرموز الخطاب، ذلك لأنّ الخطاب لا يتم إلا بين شخصين فما فوق، لأن الكلام لا يتم إلا به، وأن التواصل لا يتحقق إلا بوجوده.²

ولذلك يمكن القول: إنّ للخطاب جذور في اللسانيات، لكونه يستمد وجوده من ثنائية اللغة والكلام التي قال بها دو سوسير في محاضراته الشهيرة، وللخطاب الأدبي كذلك جذور في الأسلوبيات، سواء من واجهتها القديمة التي تعنى بالبلاغة إلى جانب قواعد اللغة، أو من واجهتها الحديثة التي راعت النظام الصوتي والتركييب المورفولوجي، والبناء الدلالي، أي الملفوظ الذي يراه اللسانيون نصا، ويراه النقاد خطابا سلوكه لغوي تظهر فيه جدلية الصراع بين الدوال والمدلولات.

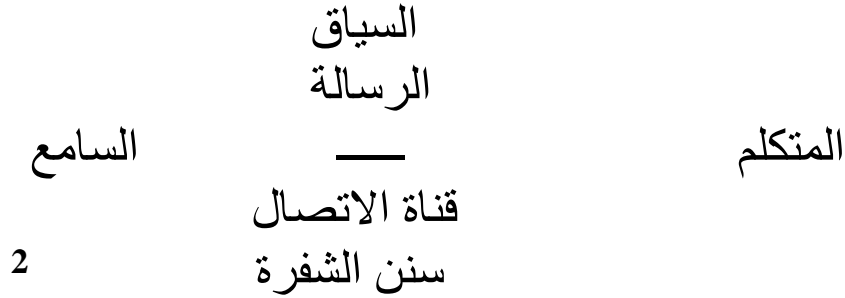
والخطاب الأدبي كشكل من أشكال الخطاب المتعددة الذي ينفرد عن غيره بمقاييس تضبطه وخصائص تميزه فيستخلص قيمه ومبادئه فياكبسون

1 - ينظر: المحاضرات في الألسنية العامة، دي سويسر، يوسف الغازي ومجيد الناصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص23.

2 - ينظر: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مختبر جامعة عنابة، 2006، الجزائر ص 85

في تحديده لمفهوم الخطاب اعتبر هذا الأخير نصا تغلبت عليه الوظيفة الشعرية للكلام .¹ فالخطاب الأدبي ما يميزه الوظيفة الشعرية وليس أي شيء يقع خارجه .

وتعد خطاطة جاكبسون لعناصر الواصل اللغوي مرحلة شديدة الأهمية في ظهور مفهوم الخطاب وتطوره .



فخطاطة جاكبسون هذه وعمله المعتمد على عنصر الخطاب هو ما جعله يبحث عن قوانين للخطاب الأدبي . فقد ميز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ، ثم أراد تمييز الوظيفة التي يضطلع بها الخطاب الأدبي وسماها الشعرية أو الأدبية وذلك عندما طرح السؤال ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا .³ ولقد بحث الشكلاونيون الروس كذلك في آليات الخطاب الأدبي و تقنياته بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تشكل منها مادة البناء الأدبي لأن الأساس في الأدب هي الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة. كما أن الإدراك الشعري هو ضرب من ضروب اختيار الشكل و الإحساس به. فاهتموا لذلك بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية التي تسهم في خلق إدراك متميز للشيء أي إنها تخلق رؤيا و لا تقدم معرفة لأن ما يهم المتلقي ليس ما كل عليه الشيء و إنما اختبار ما سيكون عليه.⁴

1 - ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ضمن سلسلة الدراسات الأدبية ، صلاح فضل ، مطابع الهيمنة المصرية للكتاب ، ط2، 1985 ، ص: 177.

2 - قضايا شعرية ، جاكبسون ، 1988 ، ص: 28.

3 ينظر: تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث ، دراسة مقارنة في النظرية والمنهج ، مهى محمود إبراهيم العتوم، رسالة الدكتوراه 2004 ، الأردن ، ص: 152.

4 ينظر ، القراءة النسقية ، سلطة البنية و وهم المحايثة ، أحمد يوسف ، الدار العربية ، لبنان ، ط 1 ، 2007. ص : 94.

ولقد كانت أعمال موكروفيسكي أحد أهم منظري مدرسة براغ البنيوية من أكثر مصادر النظرية في ألمانيا فهو لم يفصل بين العمل الأدبي بما هو بنيه على النسق التاريخي بل يرى لأبد من فهم العمل الأدبي على أنه رسالة، إلى جانب كونه موضوعاً جمالي و بهذا يتوجه إلى متلق هو نتاج العلاقات الاجتماعية لذلك يصبح العمل الفني يحتل مكاناً في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية. فالبنوية تركز في أحد وجوها على الخطاب الأدبي أو البنية اللسانية الحاملة للدلالة و المنتجة لها و المكتفية بذاتها.

فعدّ البنية اللسانية إحدى المؤثرات في فهم الخطاب لكن هذه البنية لأبد لها من تعدي مرجعيات ذاتية قائمة على الفهم من لدن القارئ.²

ويعتبر بسونس 1943 Buysens أول من طرح إشكالية الخطاب في الحقل الألسني، إذ يرى أن الخطاب يمكن أن يكون موضوع نظرية ألسنية، ومن هنا ضرورة تأسيس ألسنية خطابية.³

أما إميل بنفست Emile Benveniste فقد تجاوز الإطار الألسني البنيوي عندما طرح مفهوم مصطلح الخطاب في إطار الوظيفة والدور الفاعل المتكلم في العملية الكلامية، وخلص إلى أنّ "الكلمة تشكل نقطة فصل في ميداني اللغة وهما: النظام الشكلي القائم على العلامة والوحدة والنظام التخاطبي القائم بين الوحدة والخطاب".⁴

فبالنسبة إلى إميل بنفست تنهض لسانيات الخطاب ولسانيات اللغة على وحدات مختلفة، فإذا كانت العلامة (الصوتية والمعجمية وحدة أساس اللغة، فإنّ الجملة هي وحدة أساس الخطاب. ⁵وعليه يرى أنّ مصطلح الخطاب هو مرادف لمصطلح التلفظ الذي هو الفعل الذاتي في استعمال اللغة أي أنّه فعل حيوي في إنتاج خطاب ما أو تعبير آخر Enonciations هو الفعل الذي

1- ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، روبرت هولب، تر، رعد عبد الجليل، دار الحوار اللاذقية، 1992، ص71

2- ينظر: مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء للطباعة والنشر- الاسكندرية 2006، ص 64.

3- ينظر: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، زواوي بغورة، ص: 90

4- ينظر: المرجع نفسه، ص: 90

5- ينظر: تحليل الخطاب الروائي، يقطين سعيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص: 17.

عن طريقه أثبت ملفوظًا وهذا الأخير هو الموضوع اللغوي المنجز أو المتعلق أو المسفل عن الذات التي أنجزته.¹

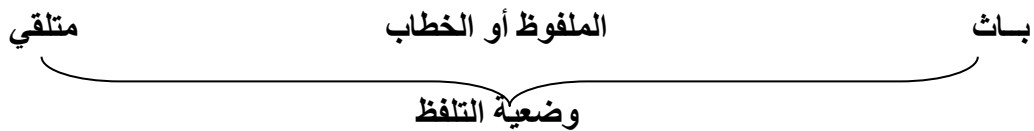
وهذا لا يعني أن بنفست ركز في دراسته على الملفوظ فقط بل على الملفوظ والتلفظ معًا، ومن هذا المنطلق عرف الخطاب باعتباره ملفوظًا منظورًا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغالية في التواصل، والمقصود بذلك أنه الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين وهذا الفعل هو عملية التلفظ.²

وعليه فقد توسّع في تعريف الخطاب فرأى أنه "كل تلفظ متكلمًا ومستمعًا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما".³ ويوضح بنفست أن عملية الخطاب التلفظ أو الخطاب تنبني على ثلاثة مكونات هي:

1- أطراف التلفظ: فاعل اللفظ (المتلفظ هو المتكلم) أو المستمع (المخاطب).

2- فعل التلفظ بمعناه الخالص: وهو النص المنجز (مكتوبًا أو شفويًا).

3- وضعية التلفظ: وهي الظروف الزمانية والمكانية التي يتم فيها التلفظ ويمكن تلخيص ذلك في المخطط التالي:⁴



ويذهب هاريس (Z Haris) في تحديده لمفهوم الخطاب بأنه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وشكل يجعلنا نزل في مجال لساني محض.⁵

¹ - ينظر، تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص: 19.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

³ - problèmes de linguistique générale ,Emile Benveniste ,t1 , 1966, p : 84.

⁴ - langues de lagrav 1978.p: 116.

⁵ - ينظر ، تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، - ص13.

وهو بهذا يقدم تصوره للمدرسة التوزيعية كما أنه يقدم تعريفه انطلاقاً من تعريف بلومفيلد للجملة عبر تأكيده على وجود الخطاب بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية الملفوظ.

ولقد أوجد ميشال فوكو، لمفهوم الخطاب أبعاداً جديدة لم تعرفها محاولات تحديده السابقة في الفلسفة الغربية بما جعل مساهمته أكثر تأثيراً في نظرية الخطاب من غيرها، وقد تبين ذلك جلياً في هيمنة الفوكوي للخطاب على حقول معرفية عديدة.

يعرف فوكو الخطاب من خلال كتابه حفريات المعرفة،

(la rcheologie du savoir) بقوله: " هو الميدان العام لمجموع المنطوقات (العبارات) Enoncés وأحياناً أخرى مجموعة متميزة من المنطوقات (العبارات) وأحياناً ثالثة ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف على عدد معين من المنطوقات " العبارات " وتشير إليها¹.

فالمنطوق عند فوكو هو الوحدة الأساسية للخطاب و " الجزء الذي لا يتجزأ قابل لأن يستقل بذاته ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة لها، فهي نقطة لا مساحة لها غير أن الإمكان رصدها ضمن مستويات توزع وفي أشكال نوعية للتجمع، حبة تطفو فوق سطح نسيج، هي عنصره المكون فالعبارة " المنطوق " أبسط جزء في الخطاب².

والخطاب هو حدث كما يقول بول ريكور Paul Ricoeur من حيث أنه يحدث عندما يتكلم أحدنا فنأخذ بعين الاعتبار العبور من لسانيات الكلام أو الرموز إلى لسانيات الخطاب أو الإرسالية³.

إنّ القول بأنّ الخطاب حدث يعني ذلك أنّه تحقق زمنياً في الحاضر لأنّ اللغة شيء ممر خارج الزمن، وداخل بنية المجتمع وبهذا المعنى يحيل الخطاب على متكلمه عن طريق مجموعة مركبة من المؤشرات كالضمانر سنقول في هذا الاتجاه أنّ للخطاب مرجعية فخاصية الحدث ترتبط الآن بشخص المتكلم والخطاب حدث كذلك عندما تحيل علامات الكلام إلى

1 - حفريات المعرفة، ميشال فوكو، تر: سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987، ص76.

2 - المرجع نفسه، ص76.

3 - ينظر، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل: بول ريكور، تر: محمد برادة وحسان بورقبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001، ص79.

علامات أخرى داخل نفس النسق وتخلص إلى أنه لم يعد للغة أكثر حالها من زمن وذاتيه فالخطاب لا تظهر سماته إلا في موضع آخر إلا أن هناك مستويين لتحليل الظاهرة اللغوية (الخطاب) مستوى التحليل الألسني ومستوى تحليل الخطاب والنص والوحدة الأساسية في الخطاب هي الجملة لأن تحليل الخطاب يكون على أساس التركيب الخاص للجملة ، وفيه نصل إلى جدلية الحدث والمعنى داخل الخطاب.¹

ولقد كان شارل بالي أول من سنّ وحدد أبعاد الخطاب الأدبي لينتهي إلى ضبط هويته إذ قال: "الخطاب الأدبي ناتج عن وعي وقصدية من قلب المؤلف ، يقضي إلى اصطناع وتحوير لا يعبران عن طبيعة اللغة وعلاقتها بمستخدمها".²

ويعتبر تودوروف من الذي أدلوا بدلهم في تعريف الخطاب والذي قسّمه إلى نوعين خطاب نقدي وخطاب أدبي " أما الخطاب النقدي فهو الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمنجز وأما الخطاب الأدبي والشعري خصوصاً فهو من منظور التواصلية خطاب يهدف إلى التعبير «.³

فالخطاب عند تودوروف جسم له ذاته وحركته وزمنه تختلف عن كل ما عداه، يخضع لانتظام داخلي لكنه يتحرك بحركة مستقلة، ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص، فالخطاب نشأ عن الكلام على هيئة جمل تتعلق فيما بينها وصولاً لتأسيس وجودها العضوي الذي هو الخطاب.

ولقد اتخذ تودوروف من الشفافية مقياساً لتحديد الخطاب، فهو عنده خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبراً أنّ الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته ... بينما يتميز منه الخطاب الأدبي بكونه ثخناً غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره واختراقه «.⁴

وهو بهذا القول قد فرق بين نوعين من الخطاب:

1 - ينظر: المرجع نفسه ، ص80.

2- Charles.Bally ,traité de stlystique, 2 vol, klinhsisck, paris P: 2126.

3 - الأسلوبيات وتحليل الخطاب، راجح بوحوش، منشورات جامعة باحي مختار، عناية، د ط، ص88

4 -ينظر: الأسلوبية والأسلوب، (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس، 1977، ص:112.

1- الخطاب الشفاف: وهو الذي يتضح معناه من الوهلة الأولى.
2- الخطاب الأدبي: وهو الخطاب العميق الذي لا يمكن التوصل إلى مغزاه بسهولة، إلا بفعل القراءة والتأويل وهو الخطاب الذي يتضمن وظيفة الشعرية في أجل صورها.

ولقد اعتنت نظرية التلقي بالخطاب الأدبي أيما عناية فهي نظرية نقدية تعنى بالتداول للخطاب الأدبي و تقبل تبيان المشاركة الفعالة بينه وبين القارئ المتلقي ، أي أنها لا تهتم بما قوله هذا الخطاب ولا بمفاهيمه ومعانيه بل تهتم بما يتركه العمل من آثار شعورية و وقع جمالي في نفوسنا و هي تبحث عن أسرار خلود الأعمال و بقائها¹.

وترى هذه النظرية أن أهم شيء في عملية الأدب هي المشاركة بين الخطاب و القارئ المتلقي إذ العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة ، وإعادة الإنتاج من جديد ، لأن المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة ، ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيها ، وهذا يعني أن العمل الأدبي مركب من عدة أعمال سابقة فلولا ذلك لما استمر الأدب في التطور .²

وفي ضوء نظرية (ياوس) الذي أكد على الخطاب الأدبي بأنه لا يتطور بإرادة المؤلف وحده وأنه ليس بنية مستقلة ومنعزلة ، تشكل نسقا منفردا بل إنه قضية تطور الأنواع الأدبية وتخضع لمؤثر كبير هو المتلقي، الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على الخطاب الأدبي .

أما التداولية في عمومها اهتمت بجميع شروط الخطاب من حيث هو نتاج لغوي منظور إليه في علاقته بظروفه المقامية وبالوظيفة التواصلية التي يؤديها في هذه الظروف.³

كما اعتمدت أسلوبا في فهمه وإدراكه، وذلك بدراسة كيفية استخدام اللغة، "وبيان الأشكال اللسانية التي لا يتحدد معناها بالاستعمال. وشرح سياق الحال والمقام الذي يؤدي فيه المتكلمون خطاباتهم فاهتمامها ينصب أساسا

1- ينظر: النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب، حميد سمير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط، 2005، ص: 08

2- ينظر: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، ط6، 96، ص: 18.

3- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب ، من الجملة إلى النص ، أحمد المتوكل ، دار الحزم للنشر والتوزيع ، ط1 ، ص : 17.

على المتكلم انطلاقاً من الملحوظات التي يؤديها، إلى جانب تحليل الأفعال الكلامية ووظائف المنطوقات اللغوية/ وسماعها في عملية الاتصال، ولذلك سماها بعضهم لسانيات الاستعمال اللغوي، موضوعها توظيف المعنى اللغوي في الاستعمال الفعال.¹

ويشمل مصطلح التداولية من هذه الناحية:

1- مجموع البحوث المنطقية والإنسانية التي قدمت في دراسة استعمال اللغة ومطابقة التعبيرات الرمزية للسياق الوضعي الفعلي والعلاقات بين المتخاطبين.

2- دراسة استعمال اللغة في الخطاب و الآثار التي تثبت ذلك.

3- دراسة اللغة بعدها ظاهرة تواصلية اجتماعية خطابية حاجية.²

ولأن التداولية تقوم على دراسة استعمال اللغة ودراسة العلاقة بين المتكلم والسامع وكل العلاقات بين المنطوقات اللغوية وعمليات الاتصال والتفاعل، فموضوعها إذا هو التواصل البشري المعتمد على دراسة المقام، والشروط المناسبة لأداء الحديث، فهي " تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس لأدلة لغوية في صلب حديثهم وخطابهم كما يعني من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث ".³ أو هي: " لسانيات الحوار أو الملكة التبليغية ".⁴

كما أنّ التداولية هي التي " تصنف الصيغ المستعملة بين المتخاطبين، على أن هذا الملفوظ له وظيفة مقالیه على مستوى التواصل (...) إنها ذلك الذي يسند إلى المتكلم حال إنتاجه الخطابى نحو عبارة الحث البسيطة

اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ص: 69.

² ينظر ، اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص: 69. - مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها، الجيلالي دلاش، تر: محمد يحياتن،

³ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 2

⁴ - المرجع نفسه، ص: 01.

المعبرة عن رغبات المتكلم (حالة بائعة في المتجر مثلا)، وعبارات التحذير (حذار: تقوم بسلوك غير لائق، أنا أراقبك) "... 1 .

ويبدو أنّ الحقل الأوسع في تعريفها هو المرتبط بظروف نشأتها وخلفيتها الفكرية، ذلك أن التداولية لم تعرف في الغالب بماهيتها بل بإجراءاتها وتفسيرها للخطاب، فهي تقوم على التفكير اللغوي وما يتعلق بفاعلية الخطاب في الواقع.

وأخيرا وفي ظل الحديث عن الخطاب الأدبي وخصوصياته الأسلوبية والجمالية والبحث في أسرارها كان ذلك موضع اهتمام الدراسات الأدبية على تعاقب الأزمنة رفعها عن سياقه الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها، وأخذ النقاد الكلام عنه بصبغة طغى عليها المد والجزر وفق ألقاب شتى من أسلوبية وشعرية وسيميائية 2 .

1 - في اللسانيات التداولية، خليفة بوجادي. ص: 73، 74.

2- ينظر، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين - دراسة موضوعاتية فنية، أحمد عبيدلي ماجستير في الأدب المغربي القديم، 2004 - 2005، ص: 02.

أدبية الخطاب الأدبي في الموروث العربي :

نشطت الحركة الفكرية واللغوية والبلاغية في القديم ، وعرف النقد خلالها توسعاً كبيراً لاشتماله على دراسة الأدب (شعراً ونثرًا) ونقده فكلما كان هناك منتوجاً أدبياً كان بعده مؤلفات نقدية ضخمة تقوم بتحليل وتمحيص هذا الإبداع.

ولعل أهم القضايا التي تناولها النقد العربي القديم قضية الأدب والأدبية مجال واسع رحب للبحث. وموضوع لطالما كان محل نقاش بين النقاد والباحثين في القديم، فمعيار النقد الأدبي اتخذ عبر عصور طويلة أشكالاً كثيرة ومتعددة بدءاً من (ابن سلام الجمحي) و(ابن قتيبة) وصولاً إلى حازم القرطاجني وغيره، إلى أن أخذت الأدبية شكلها النهائي كمعيار ثابت راسخ في الأذهان.

فلقد أولى النقاد القدامى أهمية كبيرة لمفهوم الأدبية مما جعل الأدب شعراً ونثراً يتخذ أساساً ومعياراً من خلاله يلقي القبول أو الرفض من قبل العلماء من رواة ولغويين ونحويين . فكان الميل إلى تحكيم المعايير الجمالية واردة في أدب القدماء، وذلك لما تركه هذا الأخير من أثر في الأذهان وفي جماليات اللغة، وأساليبها ووضوحها واستعاراتها وتشبيهاتها فكانت هي القاعدة التي استخلصوا منها أسس الأدبية وبنو عليه نظرية الإبداع الأدبي.

فابن طباطبا في (عياره) وعبد القاهر الجرجاني في مؤلفيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) وحازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلاغة وسراج الأدباء) وغيرهم كانوا منظرين، مقعدين لمفهوم الأدبية إذ أجهدوا أنفسهم في استقراء جماليات أدب القدماء من أجل ترسيخ وتثبيت نموذج تبني عليه آرائهم النقدية.

ويعد أرسطو أول خطوة في مجال نظرية الأدب فقد شكل بكتابه (فن الشعر) أهم وثيقة نقدية في تاريخ النقد الأدبي إذ يقول تودوروف: " فهي تشبه إنساناً خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب"¹.

فقد عمد أرسطو في كتابه فن الشعر إلى دراسة بعض الأجناس الأدبية الموجودة في عصره كالملمحة والدراما وعرض الشعر ليكونه أعلى شكل

1 - الشعرية: تريفتيان تودوروف، تر: شكري مبحوث، رجاء بن سلامة، دار توتبال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص12.

للفن المنتج وذلك بالاعتماد على المنهج الاستقرائي، حيث ينطلق من وقائع أدبية وينتهي باستخلاص قوانين من تلك الوقائع.¹

وإذا سلمنا أن الأدب هو " قول أكثر صناعة من الكلام العادي "2، فهذا يعني أن الكتابة هي فعل وعي باللغة ينحرف بها عن مستوى الاستعمال الجماعي المؤلف إلى خصوصية الأداء الفردي الأدبي المتميز ولهذا فالأدبية حسب تودوروف: " لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين الخاصة التي تنظم ولادة كل عمل «.³

فهو يلخص الأدبية باعتبارها نظرية داخل الأدب وبعبارة أخرى يعني بذلك الخصائص التي تعني فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية.⁴

وتعتبر المدرسة الشكلانية هي أول مدرسة نادت بالأدبية فالخطاب الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني بل هو أولاً وأخيراً استعمال خاص للغة وفقاً لخصوصية كل جنس فالشعر يوظف اللغة على نحو خاص به والقص يوظفها على نحو آخر، ومن ثمّ وجب إبراز هذه الخصوصية ابتداءً من أصغر الوحدات التي تفضي إلى بعض و يلتحمها بعضها ببعض حتى أكبر الوحدات المتمثلة في العمل الأدبي، مكتملاً.⁵

وبهذا اعتبرت الشكلانية الروسية أول من نبه إلى أن الخطاب منظومة تحدد وظيفة الأدوات الأدبية إذ أصبح موضوع علم الأدب على أيديهم هو الأدبية ولي أي موضوع نفسي اجتماعي أو تاريخي.⁶

واعتبر رومان جاكسون الأدبية البنية الأساسية أو التحتية للأعمال الأدبية وتترك بصماتها المميزة، ليكون بذلك من الأوائل الذين أعلنوا أن موضوع الأدبية ليس الأدب بل هي الخصائص التي تجعل عملاً معيناً عملاً أدبياً، فيقول: " ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب إنما موضوعه هو الأدبية أي ما يجعل من أثرٍ ما أثرًا أدبياً "7.

هذا ما نقصده عندما نتكلم عن تلك الأبعاد الفنية المعنوية الخفية التي تستنبطها الأدبية الملموسة مثلاً في متون المبني أو مقامات الحريري الثرية

1 - ينظر، مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي، بيروت - لبنان، ط1، 94، ص 21 - 22.

2 - الشعرية، تودوروف، ص 10.

3 - المرجع نفسه، ص 23.

4 - المرجع نفسه، ص 23.

5 - ينظر، فن القص بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، سلسلة الدراسات النقدية، مكتب غريب، ص 07.

6 - ينظر، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 05.

7 - الشكلانية الروسية، فيكتور إيرانج، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 14.

والتي أكسبتها التأثير الخالد المتمثل في تألقها على رأى هرم الاختيار المتكرر في كل عصر.

وهو عندما تحدث عن وظائف اللغة، تحدث عن الوظيفة الشعرية في قوله: « إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحاسبها الخاص، وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة، ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تدرس دراسة مفيدة، عندما أغفلنا المشاكل العامة للغة، ومن جهة أخرى يتطلب التحليل الدقيق للغة أن نأخذ جدياً بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية إلى الشعر أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلا أنه تبسيط مفرط ومظلل»¹. فيعتبر ياكبسون الوظيفة الشعرية وظيفية محورية في الخطاب الأدبي فهي موجودة في كل الخطابات إذ تمنح الرسالة اللغوية شحنة شعرية تزيد من جماليتها الفنية، وتفتح لها أفقاً دلاليّاً ولغويّاً أكثر تأويلاً، فالشعر عند ياكبسون لغة في سياق وظيفتها الجمالية وموضوع الشعرية هو الأدبية أي آليات الصياغة والتركيب.²

وعلى هذا فإن ياكبسون يعمم الوظيفة الشعرية على الشعر والنثر معاً، وينفي اختزال هذه الوظيفة على الشعر، ويؤكد على النثر كذلك. فهو إن تحدث عن الشعرية لا نرى أنها كانت في ذهنه مختلفة عن مفهوم الأدبية، فاقترن بذلك مفهوم الأدبية بالشعرية، وإن نظرة دقيقة للشعرية تظهر أنّ الأدبية هي موضوعها الأكبر، فمادامت الشعرية ومن بين مهامها الأساسية استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي وهذه الخصائص المجردة في اختصار الأدبية ذاتها، نستنبط أيضاً الأدبية في الخطاب وبالتالي تكون علاقة الشعرية بالأدبية هي علاقة المنهج بالموضوع.³

والأدبية مفهوم مواز للشعرية في أهدافه وإلى حد ما في طرائقه وهي تتجلى في كونها مفهوماً نظرياً مستقلاً لتكون موضوعاً لعلم الأدب.⁴ وهي – الشعرية – لا يقصد بها في كل حال هي مجموعة القواعد أو البادئ

1 - قضايا شعرية، رومان جاكبسون، ص:31.

2 - ينظر: اللسانيات وتحليل النصوص، راجح يوحوش، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1944، ص73.

3 - ينظر: مفاهيم شعرية، حسن ناظم، ص36.

4 - ينظر: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، علم المعرفة، 98، ص 126.

الجمالية ذات الصلة فقط بالشعر ، بل تتعلق بكل إبداع منظوماً كان أم منثوراً مكتوباً كان أم ملفوظاً .¹

إلا أنّ الأدبية تتجلى في كونها مفهوماً نظرياً مستقلاً ليكون موضوعاً لعلم الأدب وأخرى لتكون موضوعاً للشعرية نفسها، وقد اقترن مفهوم الأدبية بالشعرية وموضوع دراستها وإنّ نظرية دقيقة لإستراتيجية الشعرية تظهر أنّ الأدبية هي موضوعها الأكبر فما دامت الشعرية ومن بين مهامها الأساسية استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي وهذه الخصائص المجردة هي الأدبية ذاتها فالشعرية تستنبط الأدبية في الخطاب وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي.²

وعلى الرغم من أنّ الأدبية والشعرية هما مصطلحان مجال بحثهما مشترك هو الخطاب الأدبي غير أنّ مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر وسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه، على الرغم ذلك فإنّ الحدود بينهما معدومة إطلاقاً.³

ويحمل مفهوم الأدبية مدلولات من حيث هو:

- 1- طابع ما هو خالص في الأدب أي ما هو شاعري منذ بدايته.
- 2- ليس موضوع علم الأدب هو الأدب بل هو أدبيته أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً، ويضعف من مبدأ السببية المباشر بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي مما يسمع بتفسير واقع الإنتاج ذاته.
- 3- المصطلح مقياس سيميائي يخص النصوص الأدبية وحدها ويعرف الأدبية في النظرية السيميائي للأدب بكونها تسمح بتمييز كل نص أدبي بالنسبة للنصوص غير الأدبية.⁴

وإذا كانت الأدبية من المصطلحات الحديثة النشأة، إلا أنّ لها جذور في تراثنا النقدي العربي ، فمادام أنّه كان هناك نتاج أدبي فلا بد أن تكون هناك أدبية، فلا يجد الناظر في مسألة الأدبية وهو يتقصى كتب النقاد القدامى

1 - ينظر: الظاهر والمختفي - طروحات جدلية في الإبداع والتلقي - عبد الجليل مرتاض ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2005، ص:61.

2 - ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص36.

3 - ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص19.

4 - المرجع نفسه ، ص 19 .

صعوبة في ملاحظة الاقترانات الاصطلاحية التي رادفتها مثل الضرب والارتياح والجودة والفحولة والصناعة والنظم، والحسن والبهاء ... إلخ. ويعتبر بشر بن المعتمر من أقدم النقاد العرب الذين تناولوا موضوع الأدبية ولعل أهم ما جاء به أن الخطاب الأدبي هو الذي « أكرم جوهرًا وأشرف حسبًا وأحسن في الإجماع وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الأخطاء وأجلب لكل عين غرة »¹.

فقد تحدث بشر بن المعتمر عن الأدبية عندما تحدث عن الخصائص: الشرف، والحسن والحلاوة والحلو من فاحش الأخطاء، والاهتمام بما هو غرة أي أفضل وأحسن هذه.

والخطاب الأدبي الذي يكون على هذه الأدبية ووفق هذه الخصائص لابد لصانعه من تعلم خاص يمكنه من البحث عن المقومات الفنية التي تنتشر إليها الصدور وتستحسنها الأسماع. لأن الشرف الذي يقصده بشر هو تلك القيم الفنية التي تسمو بالكلام وتجعله في منزلة رفيعة.

أما الأدبية عند الجاحظ (ت 255هـ) ارتبطت بشكل جوهرى بطريقة التشكيل وكيفية التعامل مع اللغة، فالجودة تكمن في طريقة القول لا في موضوعه أو غرضه إنها راجعة إلى

طريقة التشكيل البنائي لأن "الشعر صناعة"² وفي موضع آخر قال: " ولكل صناعة شكل "³.

ولعل الجاحظ وهو يتحدث عن البيان كان يبحث عن القواعد التي تنتج الجودة أو الحسن في الكلام، أي البحث عن الوظيفة البلاغية في الخطاب لأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الناس قاطبة باختلاف طبقاتهم الاجتماعية ودرجاتهم الثقافية، وهذه الوظيفة البلاغية لا يمكن إدراكها ولا تكمن في المعنى من حيث هو معنى، ولا في اللفظ من حيث لفظ، بل هي تكمن في النسج والسبك والتأليف لأن العمل الأدبي السامي هو ضرب من الصناعة و جنس من التصوير.⁴

1 - البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص135.

2 - الحيوان، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تح: محمد عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1965، ج3، ص 131.

3 - المصدر نفسه، ص369.

4 - ينظر، المصدر نفسه، ص131.

ولقد تحدث ابن قتيبة (ت 276هـ) في كتابه الشعر والشعراء عن أدبية العمل الأدبي، فقال: "أن الله لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص له قومًا دون قوم بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثًا في عصره".¹

فاهتم ابن قتيبة بالعمل الأدبي من حيث جودته وحسن القول فيه ولم يهتم بشرف صاحب النص.

ويعتبر ابن طباطبا (ت 322هـ) من الأوائل الذين تحدثوا عن الأدبية عندما ميّز الشعر عن الكلام المنثور، فقال: "الكلام المنظوم بائن عن المنثور الذي يستعملونه الناس في مخاطباتهم كما خص به في النظم"² فمن خصائص الشعر أنه بائن عن المنثور والنظم خاصية مميزة للشعر عن النثر وما يستعمله الناس في الكلام العادي، ويقول في موضوع آخر: «أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاماً»³ فمحا بذلك الفروق بين القصيدة والرسالة النثرية في البناء واتصال الأفكار.

فصح الشعراء بأن يسلكوا منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم وتصرفهم في مكاتباتهم فللشعر فصولاً كفصول الرسائل.⁴

ومما جاء به ابن طباطبا عن النظرية الأدبية أنه قسم كل عمل أدبي إلى مراحل بدءًا بالتفكير وإعداد الفكرة نثرًا ثم النظم مع مراعاة الوزن والقافية لإخراج العمل الأدبي إلى المتلقي بأسلوب راقٍ وفني، فالمضمون في الخطاب الأدبي إعداد مسبق أما شكله فيوضع على نحو متناسب والكتابة الأدبية فقال: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرًا وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والوزن الذي سلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني".⁵

والحقيقة أنّ جهود قدامة بن جعفر (ت 392هـ) في تطوير مفهوم الأدبية العربية لا تنكر فلعله الوحيد الذي اجتهد وفصل في الحديث عن الأدبية، وذلك عندما ربط بين البلاغة والمنطق رغبة منه في تأسيس علم الأدب شبيه

1 - الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة للنشر، بيروت، 1964، ص 11-10.

2 - عيار الشعر، ابن طباطبا، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، المؤسسة السعودية، مصر القاهرة، دت، ص 05.

3 - المصدر نفسه، ص 126.

4 - ينظر: المصدر نفسه، ص 06.

5 - ينظر، عيار الشعر، ابن طباطبا، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، المؤسسة السعودية، مصر القاهرة، دت، ص 06.

بالمنطق، فإذا كان علم المنطق يعصم الفكر من الوقوع في الخطأ والزلل، فإنّ علم الأدب يحاول أن يعصم كل خطاب إبداعي من الوقوع في الابتذال بإيضاحه لجوانب الشاعرية في القول وجوانب اللاشاعرية حتى يمكن التناص مع ما هو أدبي ويبتعد عما هو دون ذلك.¹

فقد ذهب قدامة بن جعفر إلى أنّ الشعر " قول موزون مقفى يدل على معنى " .²

كما ربط قدامة مفهوم الأدبية بالجودة والرداءة عندما قال: " وكان الغرض في ك صناعة أجراً عما يصنع، ويعمل بها على غاية التجويد والكمال «³، فهو يعتبر العمل الأدبي (شعراً ونثراً) صناعة وهذا الذي اتفق عليه أغلب النقاد الذين عاصروه، فالأدبية هي العلم الذي يتم تمييز جيّد هذه الصناعة من رديئها.

وقد اعتبر ابن رشيق الفيرواني (ت 456هـ) جامع لأبرز الرؤى النقدية كما اعتبر كتابه العمدة متكاملًا في الأدبية العربية إذ افتتح كتابه بالحديث عن الكلام فقال: الكلام قسمان: شعر ونثر ولكل منهما ثلاث طبقات، جيّدة ومتوسطة، ورتديئة، فإذا اتفق لطبقتان في القدر وتساويا في القيمة ولم يكن لإحدهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهرًا للتسمية لأنّ كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه من معترفه بعادة «⁴.

فجوهر الأدبية هي شاملة للشعر والنثر، رغم حيازة الشعر لمساحة الاهتمام الأول فيقول ابن رشيق: " سمع بعض الحذاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز كالخرند في السيف والملاحة في الوجه «⁵.

وهذا يدل على أنّ الجودة تكمن في اللذة التي يحدثها الخطاب الأدبي. وعرّف الشعر في قوله: " يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأنّ من الكلام موزونًا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية «⁶.

1 - ينظر: اللغة والخطاب، عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص113.

2 - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ومكتبة المثني، بغداد، 1963، ص15.

3 - المصدر نفسه، ص17.

4 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عب الحميد، سوريا، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 1981، ج1، ص16.

5 - المصدر نفسه، ص99.

6 - المصدر نفسه، ص199.

فهو يضع النية أساس قرص الشعر لأنه ليس كلام موزون مقفى شعراً .
والقصد أو النية غرضان: « أولاً: توفر الحافز لقول الشعر»¹ أي الحالة
النفسية للشاعر أثناء قرص الشعر فقد يكون الشاعر غاضباً أو مطرباً ومنها
تتنوع الأغراض الشعرية، أما « الثاني تجنيس النوع وتمييزه عن غيره، من
أجناس الكلام الأخرى»².

فهو بخلاف النقاد الذين سبقوه يضيف النية والقصد وحول هذه الشرطية
لقصدية القول، رأى عبد المالك مرتاض أن النية والقصد هما من
مصطلحات الفقهاء في السلوك التعبدية فلا مراعاة إلى اصطناعها في
مسألة تحديد جمالية الشعر، ذلك بأن الشاعر لا يشفع له التعلق بالنية ولا
إخلاص القصد في فرضه الشعر إذا خرج له نظماً ركيكاً.³

وبهذا يقول الشاعر الكلام بقصد قرص الشعر وليس الشعر أي صناعة
المعاني الموجودة في ذهن المبدع ونظمها على شكل أبيات شعرية.

وترتكز أدبية عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) على نظرية النظم التي
تجعل الكلام الأدبي مخالفاً للكلام العادي انطلاقاً من هذا النظم نفسه، فالنظم
هو جوهر الأدبية في القول الفني «فنظرية النظم الجرجانية أعلى تلك
الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة كما
حاولت أن تضع أساساً صحيحاً للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى
على حد سواء متجاوزة بذلك إشكالية البلاغيين أصحاب اللفظ والمعنى»⁴.

وقد بحث في الآلية التي من خلالها يمكن إنجاز خطاب متفرد، فقدم
تفرقة بين نماذج خطابية عن أخرى، واختلاف نصوصها وتفاوت المزية
من خطاب إلى آخر وفق الهدف أو على حد عبارته " الغرض والقصد " ⁵
الذي يسعى هذا الخطاب لإنجازه وفق الكفاءة التي يمتلكها منجز هذا
الخطاب .

وقد حرر الجرجاني نظرية النظم التي يرى أنها الأساس في الكشف عن
أدبية الخطاب وأن لا معنى لا يوجد خارج الخطاب وإنما هو يتمثل في
السياق، فقال: " ليس الغرض بنظم الكلم ... بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت

1 - الشعرية العربية، طراد الكبيسي، من مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 44.

2 - المرجع نفسه، ص 44.

3 - ينظر: قضايا الشعرية، عبد الملك مرتاض، ص 52.

4 - مفاهيم شعرية، حسن ناظم، ص 26.

5 - دلالات الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد الدايدة، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط 2، 1987، ص 96.

معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وإنه نظير الصياغة والتخيير والتفويق والنقش وكل ما يقصد له التصوير»¹.

وشبه الجرجاني النظم بالنقش على لوحة تناسقت ألوانها وصفواتها في منظر تهفو له النفس ويصبوا إليه العقل « فكما لا تكون الفضة خاتماً أو الذهب سواراً أو غيرها من أصناف الحلي بأنفسها ولكن بما يحدث فيها من الصورة كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشعرًا من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توحي مادة الحلي النحو وأحكامه»².

ففي طرف المواد الخام توجد مادة الحلي الأولية ومواد اللغة مفردة وكذلك القواعد النظرية للتركيب وفي الطرف المقابل تتحقق الحلي الحاصلة من الصنعة وكذلك الكلام والشعر وكل ذلك بفعل الصوغ والتأليف³.

وهكذا انطلق عبد القاهر في دراسته من زاوية مغايرة وهو أن الأدبية في النظم، حيث أنه لا بد من ترتيب الألفاظ وتوليها على النظم الخاص وعلى نسق المعاني في النفس وإن كانت مهمة النظم هي تثبيت من صحة الكلام فإن سر النظم هو الأدبية، وتحليل الآليات التي تكشف آليات بنية الكلام الأدبي، والتميز بين مراتب الكلام بحسب المقاصد الوظيفية المختلفة.

و تكاد تلتقي مفهوم المزية عند عبد القاهر مع المفهوم المعاصر لعلم الأدب في جانب أساسي منه من حيث أن عبد القاهر يبحث عن الآلية المجردة التي تقف وراء إنجاز الخطاب ذات التمييز بغض النظر عن أنواعها، إذ يرى ياكبسون أن الشعرية بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص⁴.

ويرى حازم القرطاجني (ت684هـ) أن الأقاويل (الشعرية أو النثرية)، تختلف مذاهبها واتحاد الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل أي شيء

1 - ينظر، المصدر نفسه، ص323.

2 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 323.

3 - ينظر: قراءات في التنظير الأدبي والأسلوب عند العرب، الأخضر جمعي، إصدارات رابطة إبداع الثقافة الوطنية، 2002، ص69.

4 - ينظر: قضايا شعرية، ياكبسون، ص:78.

أو تركه أو التي هي أعوان العمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع للمقول له ، والحيلة فيم يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخيله ما يرجع إليه أو بما هو مثل لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها»¹.

فقد ركز حازم في هذا النص على الوظيفة الأدبية التي ينتجها القول (شعرٌ ونثرًا) ويقربها مع السياق، حيث اعتبرهما عمودا الوظيفة.

كما رأى حازم أن الشعر العربي يتجاوز المفاهيم اليونانية، « إذ لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ إزاءها وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتميماتهم واستطراداتهم وحسن مأخذهم ومنازعهم وتلاعيبهم بالأقويل المخيِّلة كيف شاءوا لزيد على ما وضع من القوانين الشعرية»².

لا يهمل حازم كون الكلام تعبيراً عن تجربة صاحبه يشم كل ما يتعلق به اجتماعياً وفنياً يؤمن بقدرة الشاعر على استخدام اللغة استخداماً واعياً يليه المتلقي عن البحث في صدق التجربة أو كذبها مما يزيد اعتقاداً بأن طاقة المبدع التعبيرية إنما تتجلى في حسن التخييل والمحاكاة³.

أما الأدبية عند ابن خلدون (ت 808هـ) فمردها إلى مقاييس أسلوبية في الكلام الأدبي (شعرًا ونثرًا) وقد كانت هذه المقاييس علة التمييز بين حصول ملكة اللسان مطلقاً وحصول الملكة المولدة للشعر والنثر، وضبط حديهما باستقراء أدواتهما النوعية، فقد اعتبر ابن خلدون الأدب بنوعية الشعر والنثر من ملكات اللسان⁴، إذ الملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة

1 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 86، ص 69.

2 - المصدر نفسه، ص 69.

3 - ينظر: النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 99، ص 55.

4 - ينظر: قراءات في التنظير الأدبي والأسلوبي عند العرب، الأخضر جمعي، ص 48.

والارتياض في كلامهم «¹، ويحصل بذلك أنّ اللغة " أن تكون شبيهة بالصناعة " ².

والأدبية من منظور ابن خلدون هي في اللسان العربي " لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم ... وفي النثر، أمّا الشعر فهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلّها على روي واحد وهو القافية، والنثر وهو الكلام غير الموزون» ³.

فخاصية الإيقاع هي المميز بين الشعر والنثر من منظور ابن خلدون، ثم يفصل فيقول في مسألة رصد المفارقة بين الفنين محاولة منه في استنباط الخصائص النوعية لكل فن: « فكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام فأما الشعر فمنه المدح والهجاء والرثاء وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً وملتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة، ومنه المرسل، وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاء، بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم» ⁴.

ويلح ابن خلدون في أكثر من موضع على الصياغة الفنية التي تبرزها مستويات الخطاب المختلفة ضف إلى ذلك الانسجام الإيقاعي، دون إغفال مقتضيات المقام، وهو وعي يميز بين ما ينبغي أن يشترط الكلام العادي من سلامة طبقاً لقواعد العربية وما يتسم به الكلام الأدبي من خاصيات فنية فضلاً عن تحقق النحو والبلاغة والبيان والعروض، " فإذا تحصلت هذه الصفات كلها في الكلام اختص بنوع من النظر اللطيف في هذه القوالب التي يسمونها أساليب " ⁵.

ويمكن القول أنّ لأعلام النقد والبلاغة في التراث العربي القديم، جهود كبيرة واجتهادات واضحة في معاينة قضايا الأدبية في الكلام ولقد تحقق ذلك إلى تجلية مواصفات الكلام الأدبي من خلال معاينة مولدات الأدبية في القول نسيجاً نصياً وسياقات تداولية وبلور تفاعلها أفق انتظار جمالي شكل سنة التخاطب الشعري.

1 المقدمة، ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 79، ص1099.

2 - المصدر نفسه، ص1071.

3 - المصدر نفسه، ص1093.

4 - المقدمة، ابن خلدون، ص1093.

5 - المقدمة، ابن خلدون، ص1102.

ومن هنا كانت الأدبية حاضرة شاملة للشعر والنثر رغم حيازة الشعر مساحة الاهتمام الأول وكذلك استغلال نتائج البحث في إعجاز القرآن لحصد حصيلة الكشوف البلاغية والأدبية.¹

1 - ينظر: قراءات في التنظير الأدبي والأسلوبي عند العرب، الأخضر جمعي، ص 59.

الفصل الأول

الفعل الإبلاغي وتقنياته في الخطاب الأدبي القديم

1- الفعل الإبلاغي في الخطاب الأدبي القديم

2- مؤهلات المبدع لتحقيق قصدية الخطاب

الأدبي

3- تقنيات تبليغ الخطاب الأدبي عند العرب

القدامى

الفعل الإبلاغي في الخطاب الأدبي القديم

ترتبط البلاغة بعملية التبليغ في النصوص الأدبية عن غيرها ، فهو زيادة على ما يتضمنه من أفكار ومقاصد وأغراض يراد تبليغها ، فإنه يتطلب صياغة أدبية غالبًا ما يطلق فيها العنان للخيال والعاطفة ، لاستعمال الألفاظ الموحية المعبرة عن المعاني الناتجة عن التلوينات الأسلوبية بشتى أنواعها، وحينئذ تأخذ اللغة مجرى مجازي ، وهذا ما أثبتته القدامى وفيها تتجلى البراعة في الأوصاف التي قدمتها قراءاتهم في أداء المعاني.¹

ولم ينظر العرب القدامى إلى البلاغة على أنها قوانين فقط ، بل نظروا إليها على أنها عملية إبداعية في ذاتها ، وأن لها دور في إثارة المتلقي وفي تنمية ملكة التفاعل لديه ، فالبلاغة في كونها أسلوبًا ينتهجه المتكلم لا يخرج عن وظيفة نريد بها إقناع المخاطب والتأثير فيه، باختلاف الأساليب، ويتوقف بها المخاطب للمعاينة والفهم.

و تبرز الأهمية التي يحظى بها الدرس البلاغي في كونه "يربي الذوق الأدبي الجمالي عند الدارس و هو ثانيا يوقفه على خصائص الأسلوب العربي و على سر بلاغته و هو ثالثا يجعلنا أقدر على فهم بلاغات أدبائنا و شعرائنا في مختلف العصور و على إدراك إعجاز القرآن الكريم و أسرارهِ".⁽²⁾

ويعود الجذر اللفظي لمصطلح الإبلاغ إلى الفعل (بلغ) الثلاثي و هو الوصول إلى الشيء ، يقول ابن منظور : " بلغ فلان مراده إذا وصل إليه ، وبلغ الركب المدينة إذ انتهى إليها وأبلغه هو إبلاغا ، وبلغه تبليغا .

ومنه قول الأسلت السلمي :

قَالَتْ وَلَمْ تَقْصِدْ لِقِيلِ الْحَنَى مَهْلًا قَدْ أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِي

وفي حديث الاستسقاء: " واجعل ما أنزلت لنا قوة وبلاغة إلى حين "

والبلاغ : الإيصال ، وكذلك التبليغ ، والبلاغ : الكتابة "³.

أما المعنى الاصطلاحي للتبليغ فإنه يتأسس على أساس الاستعمال الأدبي في مهمات الخطاب ، الذي يرتبط بالتعامل عن طريق الألفاظ ، لأجل تأدية

1- ينظر، أهمية البلاغة والتواصل في العمارة التعليمية، العربي قلايلية، منشور، ص11.

2 - عبقرية الإبداع الأدبي، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الوفاء، ط1، (2002م)، ص: 69 .

3- لسان العرب، ابن منظور ، مادة بلغ ، ط1 ، ج2، ص:143.

المعاني التي تعدّ من صنف الأخبار ، أي أنّ هناك بعدا نفعيا اجتماعيا قبل أن يكون فرديا ، فالإبلاغ بوصفه مصطلحا لا يمثل كينونة الخطاب وتوجهاته وإجبار المتلقي على اعتناقه بقدر ما هو عملية إيصالية تنحصر مهمتها في التوصيل .¹

يقول محمد الصغير بناني : " البيان يقصد به أيضا التبليغ والتوصيل زيادة على التعبير... وهو لا يتجاوز نقل الأخبار ، وأنّ مهمة المتكلم لا تتعدى التعبير ، بغض النظر عن مدى تأثر السامع أو انتظار رد فعله " .²

وقد كان التبليغ من أهم الدراسات التي تفتن إليها العرب منذ عهد مُبكر، ولعلّ أول إشارة مهدت له هي إشارة الجاحظ (ت255هـ) عندما ذكر مفهوم البيان، فربط مصدر البيان بالتبليغ، فمن خلاله تتمظهر آثار البيان وعليه تقوم قائمته.

فما مفهوم البيان عند الجاحظ؟ لقد ذكر الجاحظ البيان بمفهوم الإيضاح والإفصاح أي الإفصاح عن المعنى، أو المعاني التي هي قائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم ، مُختلجة في نفوسهم موجودة في معان معدومة، إذ ببقائها في هذا الوضع لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليله لا معنى شريكه، وإنّما تحيا هذه المعاني بالإفصاح عنها وإخراجها من ذات تحملها إلى أخرى تتلقاها.³

ويعني البيان الإبانة أو الإبلاغ الذي يتم عبر اللغة وغيرها، فهو "اسم جامع لكل شيء كشف له قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير وقد يُفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع."⁴

ويصوّر لنا الجاحظ عملية الكلام من خلال مفهوم إبلاغ الرسالة الدينية الذي يتلخص في بعدين هما:

1- ينظر: الخطاب في نهج البلاغة ، بنيته وأنماطه ومستوياته ، حسين العمري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2010 ، ص:254.

2- ينظر: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ، محمد الصغير بناني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1983 ، ص: 199.

3- ينظر: البيان والتبيين ، الجاحظ، دار الجيل، بيروت، ج01، ص75.

4- المصدر نفسه ، ص76.

- فهم الرسالة كما نزلت، أو كما اقتضت حكمة الله أن تكون.
 - تبليغها للأخرى بالكلام كوسيلة بشرية ناجعة وتبينها.¹
 ويتبلور البعد الأول في مفهوم البيان والبعد الثاني في مفهوم التبيين، ليصبح مدار الكلام على البيان والتبيين.
 وذكر الجاحظ في موضع آخر قول العتابي: " كل الكلام أفهمك صاحبه حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ . "2، فبلاغة المتكلم تقوم على حسن التأليف، وسلامة الأداء، وإدراك المقاصد، ومطابقتها للمقام، أي أنّ قدرة المتكلم أثناء عملية التبليغ هي بلوغ غايته من إفهام السامع والوصول إلى غرضه على أتم وجه وأيسره. أما بلاغة الكلام فمطابقتها لمقتضى الحال مع فصاحته .

ولخص الجاحظ هذا فيما ذكره عن (ابراهيم بن محمد) في قوله: " كفى من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق ، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع. "3
 وتطرق ابن جني (ت 392 هـ) إلى التبليغ عندما عرف اللّغة بأنها " أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم . "4 فحد اللّغة عنده عبارة عن أمور ثلاثة هي : اللغة عبارة عن أصوات ، اللغة وسيلة للتعبير عن أغراض الأقوام وتنوع اللغات بحسب أقوامها ومتكلميها ، فأكد بذلك على مبدأ الحاجة للتخاطب والإبانة عن الأغراض ومعرفة الأحوال .
 ويعقب عبد العزيز شرف عن قول ابن جني قائلاً : " فالأصوات هي رموز صوتية تنبئ عن مدلولات خاصة للتعبير عما يختلج إليه الإنسان في حياته سواء كان احتياجا عاديا كشؤون الناس في حياتهم التي يسعى الإعلام لتحقيقها عن طريق وظائفه الأساسية (الإخبار ، الإعلام ...) أو احتياج

1- ينظر: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال كتابه البيان والتبيين، محمد الصغير بناني، ص69.

2- البيان و التبيين ، الجاحظ، ج 1، ص : 93.

3 المصدر نفسه، ج 1، ص : 87.

4- الخصائص ، ابن جني ، ، تحقيق علي النجار ، دار الهدى للنشر ، بيروت ، ج1، ص : 33

الإنسان ضروريا كاحتياج الإعلامي للتعبير عن الأفكار القائمة في نفسه وتوصيلها إلى الجمهور " 1.

فعملية الإبلاغ تهدف إلى إحداث تجاوب مع المستقبل وبعبارة أخرى تشاركه في استيعاب المعلومات أو في نقل فكرة و اتجاه .

والبلاغة عند أبي هلال العسكري (ت 395 هـ) مقرونة بإنجاز غاية وفي نجاح المتكلم في إيصال ما يريد إيصاله إلى المتلقي " فالبلاغ أيضا التبليغ في قوله عز وجل (هذا بلاغ مبين) أي تبليغ ويقال : بلغ الرجل بلاغته ، إذا صار بليغا ، كما يقال : نبالة إذا صار نبيلًا وكلام بليغ وبلغ (بالفتح) ورجل بليغ (بالكسر) يبلغ ما يريد وفي مثل لهم " أحقق بلغ " ويقال : بلغت في الكلام ، إذا أتيت البلاغة فيه كما يقول : (أبرحت إذا أتيت بالبر جاء) و هو الأمر الجسيم والبلاغة من صفة الكلام لا من صفة المتكلم " 2

وقد استنتج الوظيفة الإفهامية والتواصلية لعملية التبليغ مما جاء في وصف البلاغة وتفسيرها في أكثر من موضع فقال : " البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن " 3.

وعليه تنحصر وظيفة البلاغة في توصيل المعاني بأسهل الألفاظ لتكون طريقا سهلا يربط بين المبلغ والمستمع ، وهو ما يوضحه قول عز الدين إسماعيل : " بأنها استلاب المرسل إليه من نفسه بعض الوقت والتأثير فيه بما فوق غاية يجعله مستقبلا من نوع خاص ، فالشاعر يشمل كلامه لتحقيق غاية الإفهام ، ويرى أنّ الشاعر يجعل كل من هو متماسك عرضه للتفتيت وصول المعاني إلى المخاطبين، كما هي في نفوس المتكلمين، والتشظي " 4 بحسب اختلاف

وانحصرت وظيفة اللغة عند ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) في الوظيفة التبليغية في قوله : " ومن شروط الفصاحة و البلاغة أن يكون معنى الكلام

1 - علم الإعلام اللغوي ، عبد العزيز شرف ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مصر ، ط1 ، 2000 ص: 58.

2 - الصنائع ، أبو هلال العسكري ، المكتبة العصرية بيروت ، 1981 ، ص: 13.

3 - المصدر نفسه ، ص: 13.

4 - دراسة البلاغة العربية في ضوء النص الأدبي ، عز الدين إسماعيل ، مقال ، مجلة الأربعاء ، ج15 ، العدد 26 ، الرياض ، ماي 2000 ، ص: 3

ظاهراً جلياً لا يحتاج إلى فكر في استخراجِه ، وتأمل لفهمه ، والدليل على صحة ما ذهبنا إليه أنّ الكلام غير مقصود في نفسه وإنما احتيج ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم . " 1 في كلام الخفاجي إشارة إلى الوظيفة التبليغية من خلال توجيه البلاغ من متكلم إلى متلقي ، فالمتكلم لا غاية له بالكلام ذاته وإنما ليبلغ عن طريقه رسالة إلى سامعيه . ويركز على الوظيفة الأساسية للغة فمن أوفر حظوظها أنّها للفهم والإفهام فيقول : " يكفي من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء فهم الناطق ولا الناطق من سوء فهم السامع . " 2

وبحث عبد القاهر (471هـ) في البلاغة (الغرض البلاغي) التي لها أهمية خاصة في حياة الإنسان فيقول : « في تحقيق القول عن البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وكل ما شاكل ذلك، مما يعبر عن فضل بعض القائلين على بعض، من حيث نطقوا وتكلموا، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم » . 3

فيؤكد عبد القاهر على أنّ البلاغة هي القدرة على الإيضاح وبلوغ القصد والهدف وفيها يتفاوت المتكلمون في قدرة الإخبار وتحقيق الأغراض والمقاصد والإعلام عما في النفس فالتبليغ لا يتوقف على نقل الأخبار فحسب وإنما مهمة المتكلم تتعدى التعبير إلى التأثير على قلب السامع .

وقد استطاع بذوقه المرهف وحسّه الصادق وملكته الأصيلة أن يثبت أنّ البلاغة في الكلام واعتبرها عاملاً أساسياً يساعد اللغة على أداء وظيفتها الأساسية ، بل لا تكون اللغة إلا بعد النظم الذي يستند في تركيبه على البيان والبلاغة ، وبذلك كانت البلاغة عنده حسب ما لخصها رشيد رضا " هي أن تبلغ ما تريد في نفس المخاطب من إقناع وترغيب وتشويق وتعجيب أو إدخال سرور أو حزن أو غير ذلك وكل هذه المقاصد أمور روحانية يتوصل إليها بالكلام . " 4

1 - سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، ص : 220.

2 - سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، ص : 61.

3 - دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، ص : 35.

4 - دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، ص : 05.

كما أفاد أنّ الألفاظ بحد ذاتها لا تفاضل فيما بينها من حيث دلالاتها على مدلولاتها ، بل نظم الألفاظ لصياغة كلام مفيد يتم نتيجة لترتيب معانيها وتناسق دلالاتها في العقل ، ولا تنظم الألفاظ من حيث هي معزولة عن دلالاتها، وإنما تنظم بمراعاة تلك الدلالات. فالتبليغ يرتبط بالكلام المفيد دون الكلمة المفردة، وهكذا فالبلاغة وصف للكلام وأقله الجملة المفيدة.¹

ويربط عبد القاهر البلاغة بغرض المتكلم الذي يقصد إليه والمعاني التي يريد إثباتها أو نفيها وذلك بمطابقتها لمقتضى الحال فيقول: " لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتهما فإن قلت: فإذا أفادت هذه مالا تفيد تلك فليستا عبارتين عن معنى واحد بل هما عبارتان عن معنيين اثنيين، قيل لك: إن قولنا " المعنى " في مثل يراد به الغرض والذي أراد المتكلم أن يثبتته أو ينفيه".²

يستفاد ممّا سبق أنّ البلاغة ترتبط أساساً بعملية التبليغ، وأنّ المعاني بوصفها التصور الداخلي المكونة للنص الإبلاغي لا تدرك إلا من خلال الألفاظ بوصفها الحسّ الخارجي ، ومن ثمّ لا يمكن تمثيل كيفية ترتيبها إلا من خلال ترتيب الألفاظ، فثمة وعياً بأهمية المعاني بالنسبة للألفاظ.³

إنّ ما يضيفي إليه عبد القاهر في مثل هذا التحديد لفن البلاغة في إثبات المزية وتحقيق الإعجاز ، هو ما يضمن على الكلام حسناً، ويزيده جمالاً وروعة ولكن هذا الفن لا يكون لها من المزية والبراعة إلا إذا نظر إليها من خلال النظم الذي صيغت فيه.⁴

ويعدّد عبد القاهر تلك الحقيقة في مواضع كثيرة من كتابة دلائل الإعجاز، حيث يثبت من خلال تحليله لعدد من الشواهد أنّ الحسن الذي نراه للتشبيه أو الإشارة أو الكتابة ونحوها من فنون البلاغة لم يتم لها ونيته إلى حيث انتهى من الروعة والبراعة إلا بما روعي في النظم وتوفى في وضع الكلام.⁵

1 - ينظر ، دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، ص: 69 .

2 - المصدر نفسه ، ص: 199.

3 - ينظر، اللّفظ والمعنى، بين الإيولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم ، طارق النعمان، مكتبة الأنجلو المصرية ، 2003، ص85.

4 - ينظر: دراسات بلاغية، سبيوني عبد الفتاح فيود، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1998. ص43.

5 - ينظر: المرجع نفسه ، ص: 43.

ويوضح ذلك في قول المتنبي وهو يتحدث عن قلعة بناها سيف الدولة:

غَصَبَ الدهر والملوك عليها فَبَنَاهَا في وَجْنَةِ الدهرِ خَالًا

« قد ترى في أول الأمر أن حسنه أجمع في أن جعل للدهر وجنة وجعل البنية خالاً في الوجنة، وليس الأمر على ذلك، فإن موضع الأعجوبة في أن أخرج الكلام مخرجه الذي ترى، وأن أتى بالخال منصوباً على الحال من قوله " فبناها " أفلا ترى أنك لو قلت: وهي خال في وجنة الدهر، لوجدت الصورة غير ما ترى.»¹

يتضح لنا أن فنون البلاغة لا يكون لها من المزايا، ولا تحقق إعجازاً، إلا من خلال سياقها ونظمها الذي سلكت فيه، أمّا إذا انتزعت من سياقها، ونظر إليها نظرة مجردة، بعيدة عن النظم والسياق، فلا يكون لها مزية، ولا تحقق إعجازاً أو بمعنى آخر لا يقال هذا التشبيه معجز، أو تلك الاستعارة لها وجوه من المزايا، أو ذلك الفن البلاغي رائع وله براعته، إلا إذا لوحظ موضع كل منها في السياق الذي سيقف فيه، والنظم الذي سلكت فيه ونظمت.²

وبناءً على ما سبق فإنّ الوظيفة الأساسية للبلاغة هي التبليغ وإحداث التواصل بكل ما تتضمنه وظيفه التبليغ من طرق في الأداء وتنوعات في الأساليب (كناية ، استعارة، تشبيه، مجاز ...) و مراعاة للمقام طبقاً للأحوال والملابسات التي يجري فيها الخطاب.

ونلفي السكاكي (ت 626 هـ) قد أشار إلى قضية التبليغ من خلال تعريفه للبلاغة بقوله: " هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاصاً بتوفية خواص التراكيب حقها ، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها ".³ وعليه فقد لعبت البلاغة دوراً هاماً في عملية التبليغ .

وحسب تعبير ابن خلدون (ت 808 هـ) فإنّ أهم وظيفة للغة هي الوظيفة التبليغية التي تخضع ناقل الخبر إلى الصدق ، والسامع إلى النظر والتمحيص ، حتى يتبين هذا الخبر إن كان صدقاً أو كذباً ، وهو أحسن الوجوه وأوثقها في تمحيص الأخبار ، وتمييز صدقها من كذبها وهو المعتبر في صحة الأخبار الشرعية .⁴

1 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص74.

2 - ينظر: دراسات بلاغية، سبيوني عبد الفتاح فيّود، ص44.

3 - مفتاح العلوم ، السكاكي ، تح، عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب ، ص: 415.

4 - ينظر ، المقدمة ، ابن خلدون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2002 ، ص:

وتحدث ابن خلدون عن التبليغ تحت مفهوم البلاغة في قوله: " اعلم أنّ اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكا في اللسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها ، بحسب تمام الملكة أو نقصانها و ليس ذلك بالنظر إلى المفردات ، وإنما بالنظر إلى التراكيب فإذا حصلت الملكة تامة في تراكيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال بلغ حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسامع وهذا هو معنى البلاغة . " 1

ويتحدث ابن خلدون - في موضع آخر - عن الملكة التبليغية التي تتمثل في القدرة على التركيب السليم، ومن يمتلك هذه القدرة فقط قد لا يستطيع استعمال اللغة في مختلف المقامات والأوضاع وما تقتضيه أحوال الخطاب في ميادين الحياة اليومية، لأن الملكة التبليغية تؤخذ من وسائل عديدة: معرفية، ونفسية واجتماعية وهذا معناه أن الملكة التبليغية لا تكمن فقط في معرفة النظام النحوي والصرفي، بل معرفة قواعد ومعايير التوظيف وقدرة المستعملين في ذلك. فبتصوراته راح ابن خلدون يعالج ظاهرة التبليغ بسبره لأغوار العملية التعليمية في مختلف مكوناتها: المعلم والمتعلم والمادة، أي المعلومات العلمية والفنية.

إذن التبليغ عند ابن خلدون يحدث في العملية التعليمية بالتفاعل بين المعلم والمتعلم والطريقة والمادة، وهي نظرة يلتقي فيها ابن خلدون ببعض من سبقه من العلماء العرب القدماء، كالفارابي، وأبي حيان التوحيدي... وهي أيضاً تتقاطع مع الكثير من الآراء اللسانية والتربوية الغربية في عصرنا مما يصلح أن يكون بحثاً مستقلاً.

1 - المصدر نفسه ، ص:574.

مؤهلات المبدع لتحقيق قصدية الخطاب الأدبي :

إنّ العلاقة بين الخطاب الأدبي ومبدعه مبنية على التناسب لا على التنافر ، وهذا التناسب لا يتحقق إلا إذا كانت للمبدع مؤهلات معينة ، والمتمثلة في القوى النفسية والثقافية والأخلاقية ، وما يجب أن يتحلى به من ثقافة وخبرة تجعلانه قادرا على الإبداع. وفيه يتقدم صانعو الكلام بعضهم عن بعض ويفضّل الواحد منهم الآخر. فالمبدع « هو من يرمي ببذرة الفكرة فتنمو بطاقته الديناميكية في معترك الخلق الأدبي»¹

ولقد أكد القدامى على المبدع أن يتمتع بموهبة فطرية تعينه على الإلقاء الجيد ،يقوم هو بتنميتها بالتدرب والممارسة وهذه الموهبة من الأركان الأساسية لشخصيته،ومن هنا فلا بد من التعويد على الطبع المهذب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية وجلته الفطنة وألهم الفصل بين الجيد و الرديء.

وقدرة المبدع على التصرف في صياغة الخطاب لا تتأتى له من العدم ، فقد قرر محمد ابن سلام الجمحي (ت232هـ) أن الإنسان سواءً أكان شاعراً أم ناقدًا لا يستطيع حذق صناعة العلم بالشعر إلا بكثرة المدارس والتمرين على النصوص، لأنّ الصناعة تؤدي معنى المهارة والحذق والتمرس، فإذا كان الأديب مثقفاً ومتمرساً فإنه يصبح من أهل العلم بصناعة الخطاب الأدبي . فقال : " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلوم والصناعات ، منها ما تتقنه العين ، ومنها ما تتقنه الأذن ومنها ما تتقنه اليد ومنها ما يتقنه اللسان، وإنّ كثرة المدارس لتعدي على العلم به فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به»².

وقد أكد ابن قتيبة (ت276هـ) هو الآخر عن هذه الشروط فقال: " وكل علم محتاج إلى السماع وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة والكلام الوحشي»³، فالسماع والمدارس والتمرين والمفاضلة بين كلام وكلام في الشعر هي من الأعمال المسندة إلى

1 - في الإبداع و النقد، نبيل سليمان: دار الحوار، سوريا، ط3، ص:36

2 - طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تح محمود محمد شاكر ، المؤسسة السعودية بمصر ، القاهرة ، 1974، ص 05.

3 - الشعر والشعراء، ابن قتيبة،تقديم ،حسن تميم ،محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم ، بيروت ط3 ، 1987. ص06.

الناقد وليس أي ناقد إنه صاحب العلم والمعرفة والقدرة على التمييز بين النصوص الشعرية ليبين المتكلف منها لأن المتكلف من الشعر مهما « كان جيدًا محكمًا فليس به خفاء على ذوي العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير وشدة العناد ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعنى حاجة إليه وزيادة ما بالمعاني غنى عنه»¹.

فهو هنا يرادف بين التكلف وكل من التصنع والرداءة ولهذا نراه في موضع آخر يجرد التكلف من الفطنة والذكاء كما يجرد شعره من القرآن إذ التكلف أن ترى البيت مقرونًا بغيره جاره مضمونًا إلى غير لفقه.

« فمن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفطيش وأعاد فيه النظر كزهير والخطيئة – عبید الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين»².

« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بنية عجزه وفي فتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلثم ولم يتزحّر»³.

ومع أن ابن قتيبة يفسر الطبع الغريزة أو الفطرة، إلا أن الطبع عنده قدرة أدائية لا قدرة كامنة، فهو لا يعني الانسياب التلقائي للموهبة الفطرية، ولكنه يعني الموهبة المصقولة بالدرجة الواعية بالأصول والتقاليد الفنية، وهو بهذا لا يناقض الصنعة وإنما يناقض التصنع

(التكلف) فالطبع صنعة والصنعة طبع، وكلاهما قدرة أدائية يلتقي فيها العقل والقريحة بالأصول والتقاليد الفنية.

والإبداع الأدبي تتحدد مراتبه في الخطاب الأدبي من خلال درجات الطبع وبين المطبوع والمتكلف فاصل فني، ومن هنا يصبح الطبع ذا مدلول خاص يشير في عموميته إلى تلك السجية التي يكون عليها الأديب أثناء الكتابة، والتي تتجلى للناقد عند قراءته للخطاب الأدبي ونظراته التحليلية للكيفية التي تم بها توظيف الألفاظ وإنزالها في مكانها الخاص بها، فالطبع

1 - المصدر نفسه، ص 39

2 - المصدر نفسه، ص 33.

3 - المصدر نفسه، ص 41.

هو مقياس مشترك بين الناقد والأديب شحنته هو المهارة والحرس والتحكم في صناعة الأدب.¹

لقد جعل النقاد القدامى مصطلح " الطبع " أساً لتمييز الخطابات (شعرية أو نثرية) وأنّ قيمة الخطاب الأدبي تعود في أصلها إلى هذه الجبلّة التي فطر عليها الأديب فكانوا يفضلون هذا المصطلح على مصطلح " الصنعة " ويقصدون به النسج على منوال القدماء من الشعراء الذين ذاعت أسماؤهم وأصبحت مصدر حديث النقاد في الأقاليم المختلفة ، فالذي تكون لديه القدرة والاستطاعة على محاكاة الذين سبقوه يصنف من ضمن المطبوعين.²

فالشعر نوعان لا ثالث لهما " مطبوع ومصنوع " فالمطبوع هو الأمل الذي وضع عليه المدار والموضوع ، وإن وقع عليه الإثم فليس متكلفاً أشعار المولدين ولكن وقع هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ، ولا تعمد . ولكن بطباع القوم واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة من القصائد يستدل لذلك على جودة الرجل فإما إذا كثر فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وإيثار الكلفة وليس يستبعد أن يأتي من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد .

وأكدّ ابن طباطبا (ت322هـ) على الطبع كذلك وجعلها فيصلاً في إبداع الخطاب الأدبي، في قوله: «فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه».³

فأكد ابن طباطبا على التمرين والممارسة بعد الموهبة فلا يكفي علم العروض لوحده في تجبير خطاب أدبي بل الطبع، ولا بد لإتقان الشعر عنده من الإلمام بالأدوات منها « التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الأدب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم .

1 - ينظر: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن ، 2011. ص16.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

3 عيار الشعر، ابن طباطبا، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع ، المؤسسة السعودية بمصر ، القاهرة ، دت ، ص09.

والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر»¹ فالأديب بفضل توسعه في المعرفة العلمية وإطلاعه على الثقافة القديمة بكل مقوماتها يستطيع التصرف في بني الخطاب المختلفة.

وأشار أنّ " جماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداء ولزوم العدل وإيثار الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء مواضعها"² وبالتالي فهو يقصد أن تمارس الأدوات دورها داخل عملية الصنعة لأن إتقان الأدوات لا ينفصل عن قواعد الصنعة ، بل هو وجهها الآخر ، فبينها للأديب من أجل أن يكون خطابة متقناً ومؤدياً لوظيفته الفنية والتأثيرية لدى المتلقي وحتى للناقد الذي لا يستطيع اكتشاف عيوب الخطاب أو محاسنه إلا إذا كان عارفاً بها مدرّكاً أبعادها وإيحاءاتها في الأماكن التي أنزلها فيها صاحبها، فالثقافة هي التي تجعل الناقد بصيراً بكل محتويات الخطاب ومكوناته.³

فقال: " وكم من زبد للمعاني في حشو الأشعار لا يحسن أن يطلبها غير العلماء بها، والصياقلة للسيوف المطبوعة منها".⁴

وإحساس القدماء بأنّ المعاني قد نفذت وأنّ الألفاظ المفردة منقولة وليست محلاً للسبق والتفرد، هو الذي جعل من الصياغة محور الإبداع وموضع الجودة و الحسن ، وإليها يرجع الشأن كله ، أما غرابة المعنى وطرافته أو جدته وابتكاره والسبق إليه فليست في ذاتها موضعاً للقيمة لأنّ الحكم بالجودة إما يتعلق بالصنعة والصياغة لا بالفكرة الطريفة والمعنى المستغرب، وقد يضع الناس في باب أوصاف المعان للاستغراب والطرافة أي أن يكون المعنى مما سبق إليه ، وليس عندي هذا في الأوصاف لأنّ المعنى المستجد إذا كان فرداً قليلاً ، فإذا كثر لم يسم ذلك وغريب وطريف هما بشيء غير حسن وجيد ... إذ كانت المعاني مما لا يجعل القبيح منها حسناً لسبق السابق إلى استخراجها كما يجعل قبيحاً للغفلة عن الابتداء.⁵

فقدامة (ت337هـ) انطلق من الخطاب الأدبي موضع الدراسة والتحليل، وتفكيك وحداته التي يتكون منها من أجل إبراز مواطن الجودة ، ومواطن

1 - المصدر نفسه، ص 10.

2 - المصدر نفسه ، ص 10.

3 - ينظر، النص الأدبي في التراث النقدي البلاغي، إبراهيم صدقة، ص 20.

4 - عيار الشعر، ابن طباطبا، ص 14.

5 - ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى ، نشر مكتبة الخانجي ومكتبة المثني ، بغداد

1963. ص 88 - 89.

الرداءة والذي يضطلع بمهمة التحليل والتمييز بين الخطاب الجيد والخطاب الرديء وتحديد القيمة الفنية الجمالية للخطاب، إنّما هو صاحب التجربة في ميدان النصوص فالمبدع: " إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضًا إذا توافر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإنّ ذلك إذا كان دلّ على تعمد وأبان عن تكلف»¹.

إنّ الإبداع صنعة وصياغة وأنّ المبدع لا يخلق من العدم ولا يمتاح من طبعه الفطري، ولكنه يتعامل مع عناصر موجودة لم يخلقها، ولكنه خلق لها من الطرافة ما يبعتها عن المألوف، فالألفاظ المفردة لا تكتسب لذاتها قيمة يمكن تمثلها أو استحضارها وتذوقها إلاّ بإخراج فني ينحرف بدلالاتها الوضعية إلى دلالات طريفة تثير الفكر والتخيّر، والدهشة والاستغراب وهو الإطراب، " فإنّما الشعر ما أطرب النفوس وحرك الطباع هذا هو باب الشعر الذي وضع له وبنى عليه لا ما سواه"². " ليس للجودة في الشعر صفة إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز كالخَرْنَدِ في السيف والملاحة في الوجه"³.

فالألذة التي يحدثها الخطاب الأدبي دليل على جودة الشعر.

وعبّر عبد العزيز الجرجاني (ت392هـ) عن الشعر بالطرب والارتياح بقوله: « ثم تأهل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد ما يدخلك من الارتياح ويسخفك من الطرب إذا سمعت»⁴.

وإذا كان التغير الدلالي هو قوام الإبداع ومظهر الخلق الفني فإنّ البناء الاستعاري هو محك هذا التغيير، وأن يكتسب المعنى الذهني من الطرافة والغرابة ما يستوقف العقل للتفكير، ويعرقل عملياته عن الفهم التلقائي ويستدرجه إلى النظر والرؤية لتأمل هذا الغريب التفرس فيه، والتعرف عليه والاهتداء إلى مرماه فعلاقة الغرابة والدهشة بالإبداع ترجع إلى ما يتركه هذا السلوك الفني من أثر في إطراب المتلقي.

1 - المصدر نفسه، ص 83 - 84.

2 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط5، 1981، ص 99.

3 - المصدر نفسه، ص 99.

4 - الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار العلم، لبنان، د.ت، ص 27.

ولاشك أن اقتران الإبداع بالإغراب وإطراد الفكرة على هذا النحو من الحاجة ، يثير التساؤل عن علاقة الإبداع بهذا السلوك الفني وهي علاقة تتصل بالصياغة باعتبارها أدق الوسائل الإبداعية إظهاراً لذكاء المبدع، وفطنته وبراعته في خلق العلاقات التي تخرج المعاني المجردة مخرجاً فنياً وتحرر الألفاظ المفردة من دلالتها المعجمية وتكسبها دلالات جديدة تقتضي من المتلقي فض معطياته، وتقريب غرائبها والوقوف على صواب تأليفها ولا يتم ذلك إلا بالتلطف والتأول وتوسيع الخيال.¹

معنى هذا أن الإغراب في الصنعة عملية موجهة وليس عملاً اعتباطياً ما دام أنه ينطوي على غاية معرفية هي إثارة فكرة المتلقي وتوسيع خياله وحثه على النظر والروية حتى يهتدي إلى صواب الصنعة ... وصحة تأليفها وعندئذ تطرب النفس... و لم تحصل على ما حصلت عليه إلا بعد تعب ومعاناة ولأنها اكتشفت شيئاً جديداً عن طريقه كان الفرح والأنس والسرور ، تلك هي علاقة الإغراب والإطراب وهي علاقة تتمثل في كلمة واحدة هي إثارة الصراع المعرفي، لوقوف على جماليات الصنعة باعتبارها دليل على إبداع الصانع، وبديهي أن الصنعة كلما كانت قريبة المأتى ابتذلت واهتدى إليها المتلقي بالنظرة الأولى دون إبهام أو تخييل فلا يحصل منها إلا على الملل ولا يعود إلا بالخيبة لأنه ورد ماء من غير مورد، واسنبتت زرعاً في غير مستنبت وطلب معرفة من غير بابها فلا تتغير نفسه.²

فالمبدع لا يدعي ولا يخلق ما ليس كائناً ولا يوجد ما ليس موجوداً ولكنه يكتشف ما هو موجود وثابت فعلاً مما يراه هو ولا يفتن إليه غيره، فالمعنى المجرد لا يطرب المتلقي ولا يلتحم بعقله. وعلى المبدع أن يخرج من رتبة المعاد والمملول، فخروجه عنهما هو الحد الفاصل بين الإبداع والنظم، فكان الطبع والخلق في رأي الأمدي هو الرقيب الأساسي على ثقافة الأديب فهو لا يختلف كثيراً عن رأي ابن سلام الجمحي فقد " يتفاوت البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود، إن كان معناه واحداً أو أيهما أجود في معناه إن كان معناه مختلفاً".³

1 - ينظر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، محمد طه، دار عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ط 1 ، 2000، ص 89.

2 - ينظر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الأمدي، ص 370.

3 - الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، الأمدي، ص:374.

ووضح الأمدي (ت 631 هـ) الكيفية التي تحصل بها الصناعة الأدبية سواءً على مستوى الأديب أم على مستوى المتلقي فقال: " فإنني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علّة ذلك فقد علمت وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك أن تتأمل شعري.أوس ابن جعفر والنايعة الجعدي، من أين فضلوا أوساً... فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك في العلم بالشعر ونقده فإن علمت من ذلك ما علموه ولاح لك الطريق التي بها قدموا من قد قدموا، وأخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك وأحكم يستمع حكمك وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة"¹.

فتوصل الأمدي من خلال هذا النص إلى حقيقتين هما:

- الدعوة إلى كثرة التأمل في نقد النقاد المتمرنين في صناعة النقد، لأن التأمل وإدامة النظر في نصوص الأدباء ونقد النقاد يمكن النقاد من الوصول إلى معرفة طريقة كل أديب في تناوله للصور الشعرية.

- أراد أن يوضح لمتلقي الخطاب الأدبي كيف يعرف نفسه بأن أصبح من ذوي العلم والمعرفة بالشعر والنقد. وكيف يكون حاذقاً لهذه الصناعة ثم يستمع الآخرون إلى أحكامه.²

وهكذا أكد الأمدي على قضية الإدراك وهي قضية يشترك فيها كل من الأديب والناقد ، فكلما كان المبدع أعمق نظراً في أدراك العلاقات التي ينبغي أن تنشأ بين كلمة وأخرى كان نصه أكثر أدبية من سواه ، وكلما كان الناقد مدركاً لنوعية هذه الوحدات في مضانها الصحيح ، كان نقده أقرب إلى الصحة وأقرب إلى نفوس متلقية.³

إنّ كل خطاب أدبي يتميز عن بقية الخطابات الأدبية وغير الأدبية، سواءً فيما يتعلق باللّغة في حد ذاتها أو بنوع التي تجعل كل كلمة مؤلفة مع الأخرى في موضع وغير مؤلفة في موضع آخر ، وحتى يدرك هذا التمايز كان على الناقد من صناعة خاصة «فكأنما المعرفة بكل جنس من هذه صناعة ، فكذلك المعرفة بكل جنس من أجناس الكلام والشعر والخطابة

1 - المصدر نفسه، ص: 374 .

2 - ينظر ، النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي ، ابراهيم صدقة، ص 28

3 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 29

صناعة، فإذا رجعت في المعرفة بتلك إلى أهلها، فأرجع أيضا في المعرفة بهذه إلى أهلها.»¹

وعليه خلص الأمدي بأنّ الشعر عند أهل العلم به: «ليس إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه وغير منافرة لمعناه».² ويعقب بقوله: «تلك طريقة البحري»

فهو عندما أقام موازنة بين أبي تمام والبحتري، اتخذ من البحري مثالا للمحافظين ومن أبي تمام مثالا للفارقين له . فيقول : «البحري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور أبي يعقوب المكفوف وأمثاله من المطبوعين أولى ... عكس أبا تمام لأنّ أبا تمام شديد التكفل، صاحب صنعة ومستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم لما فيهم من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبهه، وعلى أنى لا أحد من أقرنه به ، لأنه ينحط على درجة مسلم سلامة شعر وحسن سبكه وصحة معانيه ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب ، وسلك هذا الأسلوب لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته».³

ولقد ربط القاضي الجرجاني عنصر الطبع بالثقافة والخبرة والتمرين، التي كلها تشترك في الإبداع الأدبي فقال: «إنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان.»⁴

فالقاضي الجرجاني يشرك الطبع بالروية بوصفها قوة تمكن الأديب من توزيع بناءه على المعاني التي تناسبها تناسبا ، فيخرج الخطاب الأدبي في نوع من الوحدة والتآلف بين عناصره

1 - الموازنة، الأمدي ، ص 376.

2 - المصدر نفسه، ص 40

3 - الموازنة، الأمدي ، ص 10.

4 - الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، ص 15.

المختلفة أما الذكاء والملكة هما أساس كل خطاب أدبي جيد ، لأنها ميزتان مرتبطتان بالأديب نفسه في إعطائه القدوة والبراعة وفي التخير والاختيار الأنسب للوحدات اللفظية وانسجامها في تكوين العمل الأدبي شعرا ونثرا.¹

وأضاف أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) في كتابة الصناعتين إلى الطبع والممارسة والرواية أداة النظر في العمل الإبداعي فيستشهد بشعراء بقوله: «زهير كان يعمل القصيدة في ستة أشهر ويهذيها ستة أشهر ثم يظهرها فتسمى قصائده الحوليات لذلك ... وكان الحطيئة يعمل القصيدة في شهر وينظر فيها ثلاثة أشهر ثم يبرزها وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلة ، ثم ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها فلهذا قصر أكثر قصائده ، وكان البحت-ري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبا، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل وكان يرضى بأول خاطر فنعى عليه عيب كثير.»²

وهكذا فالإبداع الأدبي عند القدامى يتطلب طبعاً ولا يمكن اختزاله إلى ذلك فحسب فالمعرفة والتجربة والدربة، هي وحدها التي تجعل من فرد مطبوع مبدعاً حقيقياً إلى جانب سليقته وطبعه.

وقد جمع المرزوقي (ت 421 هـ) من الصفات الواجب توفرها في المبدع وهي الأغلب ما وردت على لسان الجرجاني وابن طباطبا في حديثهما عن العناصر اللازمة للأديب وحول قبول الفهم . وهي : العقل الصحيح والفهم الثاقب والطبع والرواية والاستعمال والذكاء وحسن التمييز والفتنة وحسن التقدير والذهن والفتنة وطول الدربة دوام المدارس.

ووضع المرزوقي معايير يوزن بها عمود الشعر ، فمعيار اللفظ أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبنا القول والاصطفاء مستأنفاً بقرائنه، خرج وافياً وإلاّ انتقص بمقدار لثوبه ووحشته وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال ، فما سلما ما يهجنه عند العرب عليه فهو المختار المستقيم وهذا في مرادفاته وجملته مراعى، لأنّ اللفظ تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا.

1 - ينظر: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة ، ص30
2 - الصناعتين، أبو هلال العسكري، الكتابة والشعر، ص 159.

وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجدناه صدفا في العلق ممازحا في اللصوق بتعسير الخروج عنه والتبرؤ عنه فذاك سماء الإصابة فيه.

وعيار المقارنة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس وأحسنه ما أوقع بين شيئين واشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليبين وجه التشبيه بلا كلفة إلى أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس.

وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن الطبع واللسان، فما لم يتغير الطبع بأبنيته وعقوده ولم ينحبس اللسان في فصوله ووصوله بل استمر فيه واستسهلاه بل ملال ولا كلال فذاك يوشك أن يكون القصيدة كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا وان لا يكون كما قيل فيه:

وَشَعْرُ كَبَعْرِ الْكَبْشِ فَرَقَ بَيْنَهُ لِسَانُ دَعَى فِي الْقَرِيضِ دَخِيلُ

وعيار الاستعارة الذهن والفطنة وميلاك الأمير تقريب التشبيه في الأصل، حتى يتناسب المشبه والمشبه به ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول، أما كان له في الوضع إلى المستعار له وعيار مشاكلة اللفظ والمعنى وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام المدارس حتى يوزن الكلام مطابقا للذوق العام.¹

ولا ريب في أنّ العقل والفهم والذكاء والفطنة والذهن يعبر عن حقيقة واحدة كما أن الاستعمال وطول الدربة شيء واحد إذن فمعايير المرزوقي الواجب توفرها في الأديب لخصت في الطبع والدراية والذكاء والدربة.

أما اختيار اللحظة النفسية المواتية لإنشاء الخطاب فربطه القدامى بالجانب النفسي الذي ساعد على تأدية الخطاب لوظيفته الإبلاغية التأثيرية. يقول بشر بن المعتمر: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإنّ قليل تلك السّاعة أكرم جوهرأ وأشرف حسبأ وأحسن في الأسماع وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الخطأ وأجلب لكل عين وغرة من لفظ

1 - ينظر، شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي الأصفهاني، نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون، مصر ط، 1953، ص 9، 10، 11.

شريف ومعنى بديع وأعلم أنّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاوله والمجاهدة وبالتكلف والمعاودة.¹
 فطالب بشر بن المعتمر الشاعر المبدع بالألا يقدم نصه إلا في حالة نفسية مواتية إذ أنّها أقدر على تقديم رسالة مؤثرة. فلصناعة الخطاب وقتا معينا .

تقنيات تبليغ الخطاب الأدبي في التراث العربي

لقد أولى النقد العربي القديم عناصر العملية الإبداعية (المبدع، الخطاب، المتلقي) قدراً من الأهمية والعناية ، وبيّن سنن القول وطرائقه وجيده وردئه، واهتم بالمتلقي وقصده بخطابه النقدي ، وحث أصناف المتكلمين على إفهامه ومراعاة أحواله، وتحيزّ أجود الألفاظ وانتقاء شريفها لحمل المعاني الحسنة ، وتقديمها للمتلقي ليسهل أخذه لها وتحسين موقعها منه.²

ومن بين تقنيات التبليغ التي حثّ عليها القدامى مايلي :

1- حسن اختيار الألفاظ :

لقد أثبت الدرس النقدي الحديث أنّ الخطاب الأدبي ليس رسالة فقط ،ولكنه فن أي نسق من المواد التعبيرية والجمالية ،التي تساهم في توصيل الرسالة.

فلكي تسمو لغة الخطاب الأدبي إلى ذرى جمالية شعرية يجب أن تتجاوز اللغة اليومية المعيارية ذات العلاقات المنطقية العقلية ، وتكسر الدلالة الخطية بين الدال والمدلول ، رابطة بين الوظيفتين الأساسيتين هما الوظيفة الإبلاغية والوظيفة الشعرية الإيحائية . فاللغة مادة الأدب وجوهرة الفعلي.³
 فالعمل الأدبي يتجدد بلغته لا بفكرته ، إذ لو كان يحدد بفكرته لما كان هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة شعرية، فاللغة سيرورة دائمة التحول في

¹ - البيان والتبين الجاحظ، ج01، ص136.

² - ينظر: نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، أسامة عميرات، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2001، ص69.

³ - ينظر، الشعرية، تودوروف، ص76.

طرائق تشكيلها والخطاب الأدبي يتميز ببنيته اللغوية الدلالية المتنوعة ومستوياته المتناغمة¹.

لذلك ارتبطت اللغة بالإبداع بشكل وثيق . فاللغة فوق التاريخ وقبل الفلسفة . ذلك بأنّها هي مادة الإبداع . وهي أساس المعرفة بالمعنيين الفلسفي والعام.²

والخطاب الأدبي الفعّال هو خطاب تولد الكلمة فيه ملئ حتى أننا قد نتساءل أيهما أسبق الكلمة الإيقاع أم الفكرة، الصورة ؟ فتبدوا اللغة وكأنها تولد الفكرة والصورة والمعنى والإيقاع معاً في انسجام كلي ومتناغم ، وهكذا تكتسب اللغة أثناء فعاليتها الإبداعية ، كثافة إيحائية مشكلة نسيجاً من العلاقات المتداخلة والمعقدة المولدة لاحتمالات تأويلية لا نهائية من الصور والرؤى والمشاعر.³

وقد احتفت الثقافة العربية القديمة بالخطاب الأدبي (شعراً ونثراً) واللغة الفنية ، كون أن الخطاب الأدبي زيادة على ما يتضمنه من أفكار ومقاصد وأغراض يراد تبليغها فإنه يتطلب صياغة أدبية غالباً ما يطلق فيها العنان للخيال والعاطفة لاستعمال الألفاظ الموحية المعبرة عن المعاني الناتجة عن التلوينات الأسلوبية بشتى أنواعها وحينئذ تأخذ اللغة مجرى مجازي، وفيها تتجلى البراعة في أداء المعاني ، وتتجاوز في مهمتها عملية التواصل إلى ما هو أعمق بحيث تصبح في هذه الحالة مقصودة لذاتها.

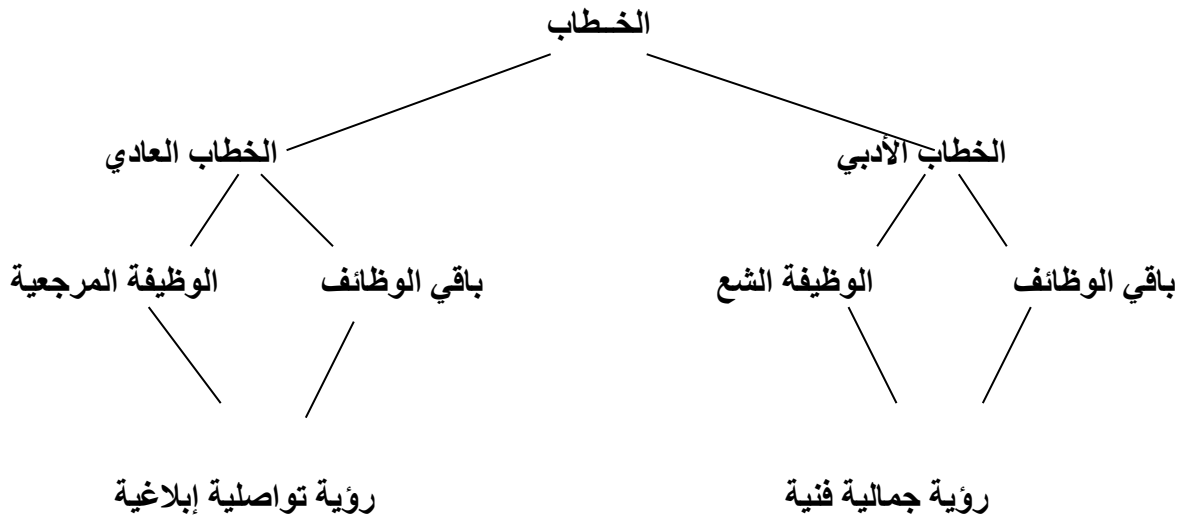
فتبلورت فكرة التفاعل الوظيفي بشكل واضح في النقد العربي القديم نظراً لإنبائه على مسألة الفصل بين اللفظ والمعنى – انفصال افتراضي – والذي حوّل الوظيفة الشعرية إلى حلية وزخرفة لفظية فيما تمثلت وظيفة الخطاب الأدبي المحورية في التوصيل والإفهام والإبلاغ، فإذا كان هدف الوظيفة المرجعية الأول هو الإبلاغ والتوصيل والإحالة المباشرة على المرجع ، فهناك في الجهة الأخرى وظيفة شعرية هدفها حسب تصور المنظرين العرب القدامى هزّ المتلقي عن طريق إداذه، أي إثارة اللذة في نفسه تبرز هذه الوظيفة في الخطاب الأدبي خاصة في النثر منه في حين أنّ

1 - ينظر، صدمة الحداثة، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والتأويل عند العرب، أدونيس ، دار العودة، بيروت، ط4، 1988، ص260.

2 - ينظر، في نظرية النقد ، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها ، الطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002 ، ص:166.

3 - ينظر، زمن الشعر، أدونيس، دار العودة بيروت ط2، 1978، ص200.

الشعر يمضي بها إلى ذراها ، ويكاد يبلغ منتهاها ذلك أنه يتخذ منها قاعدة يكتفها حتى لكأنه ينفرد بها.¹



ولقد كان الاهتمام بإشكالية اللفظ والمعنى من لدن النقاد والبلاغيين في أبحاثهم البيانية كونها تمثل الوحدات الصغرى الدالة على الخطاب الأدبي الجيد، فالألفاظ لا بد أن تكون مساوية للمعاني وبمراعاة هذه المساواة يتوفر الخطاب أدائه الفني وخصوصية صياغته وطبيعته التصويرية، وهو تصور قائم عند الجاحظ على الكيفية التي ينبغي أن يكون عليها الخطاب الأدبي في انتلاف وحداته وترابط أجزائه وتوظيف الكلمة في مكانها المناسب وعدم إرغامها في غير موضعها فالمعاني جوار والألفاظ لباسها وحليها وجواهرها ولا بد لهذه الجوارى أن تكون في أحسن لباس وإلا انصرفت النواظر عنها .

ف"المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ومنحه المتكلم دلاً متعشفاً صار في قلبك أحلى ولصدرك أملاً، والمعاني إذ كسيت الألفاظ الكريمة وألبست الأوصاف الرفيعة تحولت في العيون عن مقادير صورها وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت وحسب ما زخرفت ، صارت الألفاظ في معنى المعارض وصارت المعاني في معنى الجوارى".²

ولم يهتم الجاحظ باللفظ مفرداً بل اهتم بالطريقة التي تنتظم بها الألفاظ بالمعاني في الخطاب ، وبإبرازه لأهمية اللفظ داخل عملية البناء . فقد نظر

1 - ينظر، الشعر والشعرية، لظفي يوسف، ص100.

2 - البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص254.

إلى ضرورة سبك النص وجعل وحداته الصغرى الدالة غير متنافرة " فأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً جيداً وسبك سبكاً واحداً فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.¹"
ففهم الخطاب الأدبي يترتب على أساس تماسكه من بنياته الصغرى حتى يصل إلى البنيات الكبرى التي هي تمثل إجمال المعنى المراد من وراء الخطاب . وهذا يعني أن الخطاب يبدأ من التكوين الذهني إذ أن هناك نسيجاً فكرياً يتخلل التراكيب النصية مما جعلها تلتزم بالبنية الكبرى كونها تتابعاً متماسكاً من الجمل من حيث تواصلية الخطاب القائمة على بنية تحتية متماسكة.²

وهكذا فاللفظ من حيث كونه وحدة بناء الخطاب الأدبي، لا بد أن ينضوي هذا اللفظ على معنى يؤديه ، فالمعنى للفظ كالروح بالنسبة للجسد فهما متلازمان تلازم الجسد مع الروح، يقول العتابي: "إن الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما تراها بعين القلوب فإذا قدمت منها مؤخرًا أو أخرت منها مقدمًا أفسدت الصورة، وغيرت المعنى كما لو حوّل الرأس إلى موضع يدٍ أو يدٍ إلى موضع رجل لتحولت الخلقة وتغيّرت الحلية.³"
وهو ما تصوره ابن طباطبا في العلاقة بين المعنى واللفظ على نحو العلاقة بين الروح والجسد، فرأى أن صحة المعنى وعضوبة اللفظ مع صحة الوزن عيار الشعر المحكم.⁴

ويمثل لذلك بأبيات الحسنة الألفاظ الواهبة للمعاني، كقول جرير:
 إن الذين غدوا بلبك غادروا وشلا بعينيك لا يزال معينا
 غيصن من عبراتهم وقطن لي ماذا لقيت من الهوى ولقينا؟

وكقول قيس بن ذريح:
 خليلي هذه زفرة قد غلبتها فمن لي بأخرى مثلها قد أطلت
 وبى زفرات لويد من قتلتني سوق التي تأتي إلي قد تولت.¹

1 - المصدر نفسه، ص254.

2 - ينظر، الخطاب في نهج البلاغة، حسين العمري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص128.

3 - ينظر، عيار الشعر، ابن طباطبا، ص74.

4 - المصدر نفسه، ص136.

فهو يرى أنّ المستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر وأحكامه وتكمن قيمة هذه المعاني أنها حقيقة أي حصلت فعلاً فلم يتكلف الشاعر في نسجها وأحكامها.² فيقول: " ومن الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعا الواهبة تحصيلاً ومعنى وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها وتذكر اللذات بمعانيها والعبارة عما كانت في الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائق دون نسيج الشعر وجودته وإحكام رصفه واتفاق معناه، كقول جميل.

فِيَا حُسْنَهَا إِذْ يَغْسِلُ الدَّمْعُ كَخْلَهَا وَإِذْ هِيَ تَدْرِي الدَّمْعَ مِنْهَا الْأَنَامِلُ
عَشِيَّةً قَالَتْ فِي الْعِتَابِ قَتَلْتَنِي وَقَتَلَنِي بِمَا قَالَتْ هُنَاكَ تُحَاوِلُ

فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر وإحكامه».³

لقد طرح هذا النص رؤية تجزي عملية التلقي فألفاظ الأبيات التي يستشهد بها حسنة ومستهدبة ورائقة سماعاً وواهبة تحصيلاً ومعنى أي أن ثمة لالتذاذ السمع وفاعلية المستوى الصوتي بمعزل عن المستوى الدلالي وكأن ثمة استقلالاً لكل مستوى من مستويات التشكيل في إنجاز الاستجابة الجمالية. بغض النظر عن كفاءة بقية المستويات وتجاوبها وعليه فليس ثمة ما يمنع من الحكم بالإيجاب للأصوات والموسيقى والحكم بالسلب على المعنى داخل الخطاب وبدلاً من أن تكون الرؤية التي تحكم معاينة الخطاب رؤية تعدد فواعل التشكيل ومكوناته نجدد أنها لا تجد مانعاً ما من أن يكون الخطاب على درجة من عدم التكافؤ بين كل من المستوى الصوتي والمستوى الدلالي.

إنّ هذه الرؤية هي ذاتها أيضاً عند قدامة إذ يقول تحت عنوان " نعت اللفظ " «أن يكون سمعاً سهل مخرج الحروف من مواضعها عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة مثل أشعار يؤخذ فيها ذلك وإن خلت من سائر بغوت الشعر. منها أبيات من تشبيب قصيدة للنابغة الذبياني.

1 - المصدر نفسه ، ص136.

2 - ينظر، مقومات عمود الشعر، رحمان خركان، ص74.

3 - عبار الشعر، ابن طباطبا، ص73.

وتصدّقت حتى استبتك بواضح ضلّت كمتصبّ الغزال الأتلج¹.

ويقصد قدامة بالسماحة والسهولة والسلاسة حتى لا يكون مصدر إشمئزاز ونفور كما يلح في النص على الابتعاد عن الألفاظ غير الفصيحة التي تكون مخارج حروفها واحدة أو متقاربة لأنّ آلة النطق تجد صعوبة في التلفظ بها وجودة النص أساسه جودة الألفاظ وفصاحتها.²

ولقد أكد قدامة في مواضع كثيرة على صحة المعنى لأنّه: " ليس من إصابة المعنى أن يقال في كل شيء تركه الميت بأن يبكي عليه لأنّ من ذلك ما إن قيل إن بكى عليه لكان سيئة وعبياً لاحقين له. فلو قال الشاعر: بكت الخيل إذ لم تجد لها فارساً مثلك كان مخطئاً لأن من شاء ما كان يوصف في حياته بكده إياه أن يذكر اغتباطه بموته وما كان في حياته يوصف بالإحسان إليه، أن يذكر اغتمامه بوفائه».³

ومن ذلك قول الخنساء:

فقد فقدتْك خذفه فاستراحتْ
فأيت الخيل فارسها يراها.⁴

فالشاعرة في هذا البيت تتمنى لو أنّ أخاها صخرًا يعود للحياة مرة ثانية ليرى فرسه حذفه وقد استراحت من التعب والكّد الذي أرهاقها إياه صخرًا أثناء غزواته، وفي هذا المدح غير مباشر إذ كان بطالاً دائم الغزو فأصاب فرسه النحافة أما بعد موته فقد استراحت منه، فوفقت بذلك الخنساء في استخدام الألفاظ التي تدل على غرض المدح في الرثاء.

هذه الأمثلة الشعرية وكثيرة هي شاهدة على أهمية اختيار الشاعر اللفظية تؤكد أنّ الشاعر متى أحسن انتقاء اللفظ وأحله محلاً مناسباً في البيت وفي القصيدة مثل ذلك مقصدية تؤثر في المتلقي وما يروم تحقيقه عبر الخطاب، وهو أمر لم يغفله القدامى إذ تحدثوا في مواضع كثيرة عن انتقاء الألفاظ وحسن انتلافها مع المعاني.

1 - نقد الشعر، قدامة ابن جعفر، ص 74.

2 - ينظر، النص الأدبي في التراث النقدي القديم، إبراهيم صدقة، ص 246.

3 - نقد الشعر، قدامة ابن جعفر، ص: 118.

4 - نقد الشعر، قدامة ابن جعفر، ص 119.

وإذا ما توقفنا إزاء نصوص ابن قتيبة وأولئك الذين تلوه لوجدنا أنها تفضي إلى نتائج بالغة الأهمية فهذه صورة تدرج معيار ابن قتيبة للشعر وفق ما تعكسه رباعيته فيقول: " وتدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ضرب منه حسن لفظه وجاء معناه وضرب حسن لفظه وحلا إذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل:

وَلَمَّا قُضِيَْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
شَدَّتْ عَلَى حَذْبِ الْمَهَارِيِّ رِحَالُنَا وَلَا يَنْظُرُ الْعَادِيُّ الَّذِي هُوَ رَائِحٌ
حَدَّنَا بِأَطْرَافِ الْأَحْدِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

فهذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج، ومطالع ومقاطع ... وضرب منه جاء معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه»¹.

إذا فاللفظ ليس هو صورة المعنى عنه ، بل هو أقرب ما يكون الانتظام الموسيقي الذي يتمثل في الوزن والمخارج والمطالع والمقاطع وهذه المقاطع والمخارج قادرة من منظور ابن قتيبة على تشكيل استجابة جمالية حتى وإن كان المعنى غير ذي فائدة.

إن كل من ابن قتيبة وابن طباطبا أو قدامة أو غيرهم قد قدم النموذج الأمثل للشعر عندما نظروا إلى قضية (اللفظ والمعنى) إذ أي منهم لم يكن منحازاً إلى طرق على حساب الآخر بدليل أن ابن قتيبة قد جعل الضرب الأول من الشعر (ما حسن لفظه وجاء معناه) وابن طباطبا قد جعل الأشعار المحكمة هي (المستوفاة المعاني السلسلة الألفاظ التي يتم فيها إيفاء كل معنى حظه من العبارة وإلباسه مايشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة.

ولما كانت اللفظة هي الوحدة الأساسية في الأداء اللغوي، وفي الخطاب الأدبي ذات خصوصية متميزة كونها تدل على طبيعة جديدة مستخدمة وفق شعور الأديب وإحساسه بالمعنى المعبر عنه وبهذه الطبيعة الجديدة يجعل المتلقي يتذوق وهي المسافة التي تكون بين المعنى المتواضع عليه و معناه السياقي في الخطاب.²

1 - الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج1، ص64.

2 - ينظر، الخطاب في نهج البلاغة، حسين العمري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1010، ص128.

وهذا ما ذهب إليه قدامة بن جعفر، في تبیین حقيقة تشكيل الخطاب الأدبي إذ استطاع أن يدقق البحث في الكيفية التي تأتلف بها وحداته (لفظاً ومعنى) في قوله: " التمثيل هو أن يرد الشاعر إشارة إلى معنى آخر فيضع كلاماً يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام يبينان عما أراد أن يشير إليه."¹

وهو نفسه ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني عندما ميز بين نوعين من الكلام طبقاً لطريقة الوصول إلى الغرض منه فالنوع الأول ما تصل فيه إلى الغرض (التواصل) مباشرة بواسطة المعنى المعبر عنه باللفظ كأن تقول (خرج زيد) و(عمرو منطلق)، ونوع آخر تصل إليه بدلالة ثانية وهي التي يسميها معنى المعنى فاللفظ نفسه يفيدك معنى وهذا المعنى نفسه يؤدي إلى معنى آخر.²

فاللغة الفنية الإبداعية تعني أقصى ما يمكن من التناسق بين الألفاظ لتجسد معاني سامية وتقدم صورة نموذجية عن الجمال التعبيري وتتم النقلة الجمالية كما تصورها عبد القاهر من اللفظ إلى المفهوم إلى معنى المعنى وفي هذا السياق فالمعنى لا يتحقق إلا من خلال الألفاظ المركبة لأن الألفاظ المفردة لا يمكن أن تحمل سوى دلالات معجمية إذا ما استقلت كوحادات دالة داخل التركيب وهي بذلك لا تعبر عن الدلالة الوظيفية للكلمة فقال: " أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر."³

وذلك كما في قولنا " كثير الرماد " فاللفظ نفسه أي هذه الجملة تفيد معنى ظاهراً من اللفظ مباشرة وهو كثرة بقايا النار ثم ينتقل الذهن تلقائياً بعد ذلك إلى المعنى الآخر وهو أنه كريم لذلك فهو كثير الطهي للضيوف.⁴

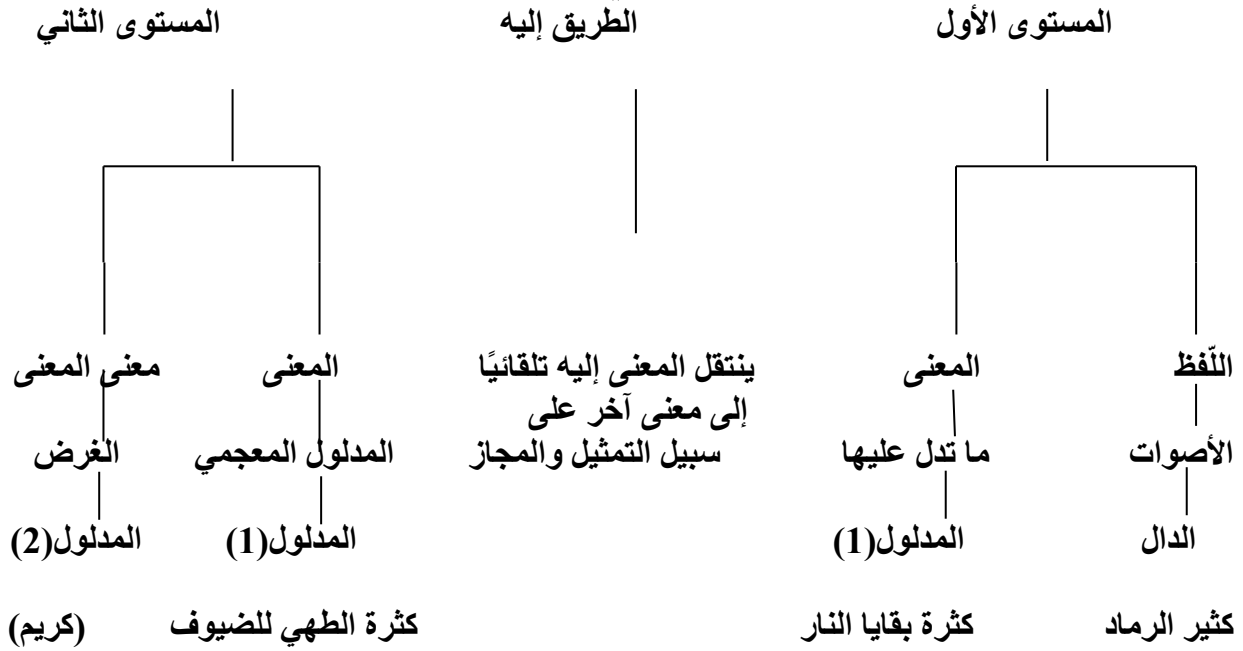
1 - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص160.

2 - ينظر، دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص202.

3 - المصدر نفسه، ص203.

4 - ينظر المصدر نفسه، ص52.

ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط التالي:



فإصرار عبد القاهر على أنّ المعنى ما لم يكن يعني شيئاً ما لم يكن يعني شيئاً ما لم يتحول إلى دال يشير إلى مدلول آخر أكثر عمقاً هو (معنى المعنى) أو (المعنى الثاني) من حيث وجود المعنى الأول الحرفي هو تفتن منه لخاصية التحوّل الدلالي للغة وقابليتها للمقاربة الدلالية التأويلية من لدن المتلقي حتى يفهم مراد المبدع ومقصده لأنّه من أجل الكشف عن مختلف الدلالات التي تراكمت تحت الدال الواحد أي لممارسة تقنية التأويل بما هي عملية لا متناهية لا تبحث عن معنى أول حقيقة أصلية فقط وإنما كذلك عن أولويات وأسبقيات¹.

فعبارة " كثير الرماد " تستبغه جملة من الإيحاءات والمعاني، وتتأسس من خلال عملية الاستدلال العقلي الذي يمارسها أو يقوم بها المتلقي لاعتباره طرفاً أساسياً في تحديد دلالة الخطاب عن طريق التأويل في ربط الدلالة اللغوية بالدلالة العقلية².

فيحقق الخطاب الأدبي فعاليته الفنية الإبداعية بالنظر إلى طبيعة وكيفية العلاقة بين عناصره الداخلية نسيجاً وانسجاماً وبين مبدعه ومتلقيه وسياقه

1 - ينظر، استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص228.

2 - استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص228.

ومرجعه ، فالعمل الأدبي لا يكتسب قيمته من ناحية كونه عملاً فكرياً جمالياً فحسب ، بل من حيث مدى ما يعكسه على الحس الجمعي من انفعال وتجاوب ، وما يتركه من أثر اللذة والإمتاع ، فبؤرة القيم الفنية أصبحت كامنة في علاقة التفاعل بين الخطاب الأدبي والمتلقي.¹

فإذا انزاح الخطاب الأدبي لغة ودلالة عن كل ما هو مألوف وعادي ومتداول وُلد : "هزة وأريحية وتلذذ النفس نتيجة الإغراب الذي يستنفر المتلقي ويدفعه إلى التحليل والبحث عن الحقول الدلالية المستترة فتحدث لديه اللذة الأدبية التي غاية كل حدث كلامي."²

فالخطاب الأدبي بمستوياته المتعددة والمتشابكة يعمل على استنزاف طاقة القارئ من مستوى إلى آخر وبالتالي تحقيق استمراريته الفنية فالمعنى إذا "نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى فكان موقعه في النفس أجل و أطف وكانت به أضنّ وأشفق."³

فلا يحقق الخطاب الأدبي شعريته في شكلها المتعالي إلا في إطار قدرته على الكشف والإثارة وإحداث الهزة ، ولا يتحقق هذا من خلال الشكل اللغوي في تجلياته الشعرية دون المضمون، فطريقة التشكيل اللغوي ليست الوسيلة الوحيدة للتأثير في المتلقي ، وإنما لابد من المزج بين التشكيل اللغوي والمضموني والمعرفي والإيحائي والوجداني داخل الخطاب الأدبي.⁴

لذلك ففضية الإمتاع واللذة أمر يتجاوز اللغة المعيارية ليتعداها كما يقول عبد القاهر الجرجاني: «إذا رأيت البصير بحواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول حلو رشيق حسن أنيق، و عذب سائغ و خلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، إلى ظاهر الواضع اللغوي بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يفتدحه العقل من زناده».⁵

1 - درس السيميولوجيا، رولان بارت، تر: العالي بنعبد، دار البيضاء، دار تويقال، دط، 1986، ص55
 2 - أدبية النص في كتابات أبي حيان التوحيدي ، عبد القادر عميش، رسالة دكتوراه ، جامعة وهران ، 2000 ، ص152.
 3 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص139.
 4 - ينظر، في الشعرية، كمال أبو ديب، ص122.
 5 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص09.

وهكذا يمارس الخطاب الأدبي عند القدامى فعل التأثير والإمتاع نظرًا لطبيعته التجاوزية والمجازية للغة تكشف المحجوب وتعري الواقع وإمعانًا في المفارقة تهفو إلى حجب المكشوف. فاللغة الفنية وسيلة استبطان واكتشاف ومن غاياتها أن تحرك وتثير وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق.

إنّ اللغة الفنية إنما هي تعبير متجدد لصياغات تراعي الأصول النحوية التي يوجبها التعبير عن موقف نفسي معيّن، فاختيار الألفاظ الدالة على مثل هذا الموقف لا بد أن يوحى بتجدد في المشاعر التي عبر عنها الأديب . فيقول عز الدين إسماعيل: « إنّ كل إنسان يتحدث وينبغي أن يتحدث تبعًا للأصداق التي تثيرها الأشياء في روحه أي تبعًا لمشاعره لهذه المشاعر تتكون العبارة وهي في كل حالة عبارة نحوية سليمة ولكنها مختلطة بانفعال خاص ويوم تكون الأصوات لغة أي يوم تكون تعبيرًا يكون النحو والانفعال في العبارة شيئًا واحدًا».¹

فالتعبير الفني الأدبي أو النظم على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني الذي فيه النحو يختلط بانفعال معيّن يشكل أو يتركب من أصوات الألفاظ ومعانيها « ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فعلاً فلا تزيع عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها».²

فالنحو هو الفيصل بين المعاني والمعين على استخراجها والمعيار الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه وفي هذا يربط بينه وبين الفكرة في حسن عرضها والوفاء بها.³

فترجع المزية إلى النظم (الخطاب الأدبي) بتوخي معاني النحو فهو يقوم على ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلالاته في النفس ترتيبًا ينشأ عنه معان إضافية وهي معان ترجع إلى الإسناد، فالمؤلف ينظم أفكاره ويرتبها في ذهنه وينسقها ثم يأتي دور الألفاظ فيكون ترتيب تلك الألفاظ على حسن ترتيب الأفكار في الذهن وفقًا لقواعد النحو، الذي يبحث في العلاقات بين المفردات والتراكيب ، وما يكمن وراء التعبيرات والصيغ من مزايا تجري

1 - الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ص333.

2 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص64.

3 - ينظر، مدخل إلى البلاغة العربية، السيد أحمد خليل، ص56.

في ذهن المؤلف للخطاب فترتب في نفسه أفكار وخواطر تعينه على الكلام الصحيح وتعين المتلقي على الفهم.¹

ويضرب عبد القاهر لذلك مثلاً بببيت أبي تمام:

لُعَابُ الْأَفَاعِي الْقَاتِلَاتُ لُعَابُهُ أَرِيُّ الْجَنِيِّ اشْتَارَتْهُ أَيْدُ عَوَاسِلٍ.

فيقول: " لو أنك قدرت أن لعاب الأفاعي مبتدأ ولعابه خبر كما يوهم الظاهر أفستد عليه كلامه وأبطلت الصورة التي أراد فيه وذلك أن الغرض أن يشبهه مداده بأري الجني على معنى أنه إذا كتب في العطايا والصلاة أوصل به إلى النفوس ما تحلو مذاقه عندها، وأدخل السرور واللذة عليها وهذا المعنى إنما يكون إذا كان لعابه مبتدأ أو لعاب الأفاعي خبراً فإما تقديرك أن يكون " لعابُ الأفاعي " مبتدأ و(لعابه) خبراً فيبطل ذلك ويمنع منه البتة ويخرج بالكلام إلى ما لا يجوز أن يكون مراداً في مثل غرض أبي تمام وهو أن يكون أراد أن يشبه لعاب الأفاعي بالمراد وشبه كذلك الأري به».²

فيريد عبد القاهر من مثاله هذا أن يبين أن وضع الكلمات في النظم (العمل الأدبي) ي

تخير لها المواقع وتتم فيها الصنعة حسب ما يتوخى فيها معاني النحو، فقد يفسد المعنى ليس نقل الكلمات فحسب وإنما عدم مراعاة أحكام النحو فيما بينها، فما النظم في الحقيقة إلا توخي هذه المعاني وتعلق الذهن بها.

وهكذا نظر عبد القاهر إلى الخطاب على أنه نظام علائقي بين الجمل يراعي قيمة اللفظة في إطار السياق النصي فربط بين النظم والنحو، بل النظم عنده ليس غير توخي معاني النحو، فأعاد للمتلقي دوره وفعاليتها ومشاركته في إنتاج المعنى، واعتبر أن الجملة هي الأصل الجزئي في الخطاب وأن النظم يقوم على أساس التفريق بين الاستعمال الإشاري والانفعالي للغة.³

وهذا الإدراك لم يبتدعه عبد القاهر الجرجاني بل الجاحظ قبله قد أشار إلى دلالة الكلمة داخل التركيب وقارب العلاقات النحوية التي تحكم مسارها

1 - ينظر، دراسات بلاغية، بسيوني عبد الفتاح فيود، ص4، 5.

2 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص284.

3 - ينظر، الخصائص العربية والإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية، أحمد شامية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص: 141.

وغاياته في ذلك، معرفة المعنى وتحصيله وهي معرفة مقيدة، بالمعرفة اللغوية من طرفيها النحوي التركيبي أولاً واللفظي الدلالي ثانياً. 1، فقال: "فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، وكانت قلقة في مكانها ونافرة من موضعها فلا تكرمها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها." 2.

فاتخذ الجاحظ مبدأ اختيار اللفظ كمنطلق أساسي لنظريته البلاغية والأسلوبية من جهة وهذا الاختيار لا يؤدي وظيفة دلالية إلا إذا استند إلى مبدأ آخر هو اختيار نظم، تلك المادة اللغوية المتجمعة على نسق متكامل فيه الخصائص النوعية للألفاظ مع المميزات العامة لبنية الكلام، بحيث تصبح الرسالة اللغوية مطبوعة أسلوبياً من وجهتين:

1- وجهة الألفاظ كأجزاء فردية في عملية الخلق الأدبي.

2- وجهة تركيب تلك الأجزاء في صلب البنية اللسانية العامة. 3

وهكذا أصرّ الجاحظ على ضرورة اختيار الألفاظ مع حسن توزيعها داخل التركيب بحيث تنصهر المادة اللغوية المختارة على الجدول العمودي في بوتقة التوزيع على الجدول الأفقي مما يجعل الكلام كلاً لا يتجزأ. 4

وعليه فالخطاب الأدبي كما رأوه العرب القدامى هو عبارة عن دفقات شعورية متتابعة تجيش في نفس المبدع، والذي يعبر عنها بأسلوب متمكن في القلب والنفس وهي متمثلة في حسن الانتقاء وسلامة الاختيار وترتيب المفردات فهناك وعياً بأهمية المعاني للألفاظ، وأنّ المعاني شرط لعمل اللغة عموماً يكشف أنّ الجانب الصوتي ليس شرطاً في تحقق الخطاب وأنّ صورة الدال قد تكون صوتية سمعية وقد تكون خطية بصرية وأياً ما كان وسيط الدال المفرد صوتياً سمعياً/ خطياً بصرياً فإنّ هذا الأمر لا يغيّر من آلية إحالته على مدلوله وأيضاً فإنّ أياً ما كان وسيط نظم الكلم فإنّ هذا لا يغيّر من آلية إحالته على معناه.

1 - ينظر، في السيميائيات العربية، قراءة في المنجز التراثي، قادة عقاق، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص69.

2 - البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص137.

3 - ينظر، قراءات مع الشبابي والمنتبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، عبد السلام مسدي، قرطاج تونس، 1984، ص132.

4 - ينظر، قراءات مع الشبابي والمنتبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام مسدي، ص137.

وإذا ما نحاول تعيين مفهوم الرؤية لكل من اللفظ والمعنى وطبيعة العلاقة بينهما داخل الخطاب الأدبي لوجدنا أنّ مفهوم المعنى يدور في فلك الفائدة وأنّ اللفظ يدور في فلك الموسيقى وزناً كان أو انتظاماً صوتياً وأن يتجه نحو حاسة بعينها هي حاسة السمع وأنّ توفير ما يشبع هذه الحاسة كان لتشكيل استجابة جمالية ما.

فثنائية (السمع / الفهم) تدعم ثنائية (اللفظ / المعنى)

التذاذ السمع / التذاذ الفهم

ألفاظ / معاني

وعليه يمكن القول أنّ المستوى الصوتي أكثر تأثراً من المستويات الأخرى ، و أنّ الخطاب الجيد هو الذي يستطيع أن يلحق (المعنى / الفهم) بـ (اللفظ / السمع) ولكن هذا لا يمنع من أنه لو لم يكن الفهم في مستوى السمع والمعنى في مستوى اللفظ من حدوث استجابة جمالية، فلذة الخطاب لا يمكن أن تتأتى إلا من جميع وحدات الخطاب لفظاً ومعنى، ومعنى وبناءً والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع والتجانس الفني.

« فليست الأفكار التي تظهر أو يوحي لها الخطاب (شعري أو نثري) هي الشيء الوحيد والرئيسي في الكلام ولكنها وسائل تشترك بالتساوي مع الأصوات والإيقاع والانسجام في أن تثير نوعاً من التوتر وأن تخلف فنياً عالماً – أو حالة من الوجود – غاية في الانسجام.»¹

2- الإيقاع الموسيقي:

يرتبط الإيقاع بشكل وثيق بالموسيقى ، ويبدو من المغالطة أن نقصر مفهوم الإيقاع على الجانب الصوتي فقط ، وبالتالي على فن الشعر فهو لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز، بل يتداخل في نسيج اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة ، بما يسمح بتخليقه عند القراءة في نشاط حر مبدع.²

فالموسيقى هي عنصر أساسي من عناصر الأسلوب الفني وهي ليست خاصة بالشعر وإن كانت خاصية شعرية، فهي

1 - الأسس الجمالية في النقد العربي ، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي ، القاهرة ط2 ، 1968 ، ص352.

2 - ينظر، أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص314.

تعني ذلك التوافق الرائع بين التكوينات الصوتية للجملة وإيقاع الكلمات والأصوات فيها ، وبين الحالة الشعورية التي يعبر الكاتب عنها، لا يختلف ذلك بين شعر ونثر، لأنها جميعاً ينبغي أن تحقق الشرط الأول للغة الفنية وهو التعبير عن خوالج إنسانية عميقة، لن تكون إلا برعاية الدقة التعبيرية وإذا بلغ الكاتب هذه الدقة، فإنه قد حقق الموسيقى أيضاً ، لأن الامتداد الأكثر عمقاً لهذه الدقة الامتداد الذي يتجاوز اللفظ والجملة والتركيب الدلالة المعجمية إلى الدلالة النفسية.¹

غير أن الخطاب الأدبي ونظراً لطبيعته النثرية ومستوياته اللغوية والفكرية والإيديولوجية المتعددة يتعذر عليه تجسيد الإيقاع الصوتي الشكلي الخارجي، لكنه وتعويضاً عن هذا يوظف الإيقاع في جانبه الداخلي فهو يستعير من الشعر أغلب خصوصياته، إنه مثل الشعر يعتمد على الإيقاع الداخلي وينبني على المشاكلة والمناسبة والمجاز. هاهنا بالضبط يندرج الإلحاح على الوزن فالشعرية باعتبارها صفة للقول توجد في النثر ، وتوجد في الشعر ، ووحده الوزن يأتي ليقى الشعر من التية في ليس منه، إنه بمعنى من المعاني الحاضن لماهية الشعر يضع حداً فاصلاً بينه وبين بقية أنواع القول التي تقترب منه وتكاد توهم بأنها منه.²

ويشكل الإيقاع الداخلي موسيقى تعبيرية ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة ومهيئة لها في كثير من الأحيان بما تعطيه من إحياءات انفعالية لنمو التجربة الفنية عبر مستوياتها المختلفة، فهو - الإيقاع - طاقة ذات وظيفة مزدوجة أولها وصل مكونات الخطاب وثانيها التأثير في المتلقي وأما وسائلها فهي كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم فيما بين عناصر الخطاب.³

وبذلك ينبثق الإيقاع الداخلي للخطاب الأدبي عن العلاقات الناشئة بين مستوياته التركيبية وبين الجمل والكلمات وبين مواضيعه الفكرية والتاريخية والذاتية لتنصهر في شكل نسيج لغوي / دلالي متميز يوقعه مبدأ شعري خاص هو مبدأ الإيقاع الداخلي الذي يحقق التناغم بين أجزاء الخطاب

1 - ينظر، اللغة الفنية، ميدلوتن موري، س هـ، بورتون ت س إليوت وآخرون، تعريب وتقديم: محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 12 - 13.

2 - ينظر، الشعر والشعرية، لطف يوسفي، ص 57.

3 - ينظر، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية لطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002، ص 120 .

ليتحول إلى فعالية شعرية تعمل على شد جميع مستويات الخطاب في نظام كلي مترابط ومنسجم.

فاجتماع المفردات في الجمل أو العبارات بطريقة منتظمة تكسب الخطاب جرسا موسيقيا جميلا ، فالإيقاع الموسيقي يساعد على إكساب المعنى المراد تحقيقه صفة صوتية تظهر الجوهر العام للمعنى فلكثير من المعاني جرسات موسيقية تصاحبها ، وهذا يتطلب من اللغة طاقة كامنة وتنوعا كبيرا في شدة الصوت اللغوي ودرجته وتنوعه وهذا ما تتمتع به العربية . "ولقد ازدانت العربية بزينة الإيقاع الموسيقي منذ نشأتها نظما ونثرا وما التنوين والإعراب سوى بعض آلات الموسيقى اللفظية وما التسجيع والتوازن والازدواج والإتباع وأنواع البديع اللفظي وقوانين الإعلال والإدغام سوى مظاهر أخرى لاهتمام العرب المفرط بجمال الرنة وحسن الإيقاع"¹

و بذلك يتأكد الدور الفني الهام للإيقاع الفني كأداة كشف للأذهان الكامنة وراء ظاهرة من التشكيلات والمعاني فلا يمكن لأي تذوق فني أو تحليل أدبي أن يتجاهل حركته المتواصلة والممتدة إلى كامل الخطاب .
و أدرك النقاد العرب القدامى هذه الظاهرة فقال ابن طباطبا : " و علة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أنّ علة كل قبيح الاضطراب " .² كما دعا حازم القرطاجني إلى جعل طرق التناسب الجمالي أساس القيام بأي عمل فني .
"ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل " .³

ويساهم الإيقاع في تحقيق درجة أعلى من الشعرية للخطاب وذلك من خلال الجناسات وتوزيع عناصر السرد والوقفات والترددات بين الوحدات التركيبية والصوتية والتكرار، فكما يقول أبو حيان التوحيدي : " أحسن الكلام ما رق لفظة ولطف معناه وتلأ لأ رونقه وقامت صورته في نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم"⁴ ويقول الباقلاني: « إنّ الكلام يبين فضلة ورجحان

1 - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، روز غريب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1952 ، ص: 132.

2 - عيار الشعر ، ابن طباطبا ، ص: 15.

3 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، ص: 97.

4 - الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، ت: هيثم خليفة الطعيمي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ص145.

فصاحته بأن نذكر منه الكلمة في تضاعيف الكلام أو نقذف ما بين شعر فتأخذه الأسماع وتتشوق إليه النفوس»¹.

وربط القاضي عبد الجبار جودة الخطاب الأدبي وحسن وقعه في النفس بالإيقاع فقال: «أما حسن النغم وعضوبة القول، فمنها يزيد الكلام حسناً على السمع لأنه لا يوجد فضلاً في الفصاحة لأنّ الذي تتبين به المزية في ذلك يحصل فيه وفي حكايته على السواء ويحصل في المكتوب منه على حسب حصوله في المسموع»².

فالإيقاع جزء أصيل في الخطاب الأدبي أي وحدة من وحداته، وهو مبدأ نقدي للفرقة بين الشعر والقول الشعري، فقال الفارابي: «والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعدّ شعراً ولكن يقال قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً»³.

والإيقاع وما يحدثه من أثر في نفس المتلقي يساعده على إحداث نوع مماثل من التوازن بين القوى النفسية للوصول إلى حالة الاعتدال والتوازن والانسجام وبالتالي الشعور بالراحة والمتعة التي يخلقها التنسيق والنظام والتوازن⁴. وهذا ما أكده حازم القرطاجني فقد قال: "ولأنّ للنفس في النقلة من بعض الكلمات المتنوعة المجاري إلى بعض، على قانون محدد راحة شديدة، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها في حسن إطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة، قد قسمت المعاني فيها على مجاري أحسن قسمة، كان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان، على تحسين مواقع المسموعات من النفوس" ⁵.

فيحتوي الخطاب الأدبي على كل المقومات الأدبية إذا احتفى بالجانب الصوتي، أمّا إذا ركز المبدع على الجانب النفعي كان الكلام قولاً شعرياً وبين الأمرين تكمن الموهبة، وهي العمدة في الإبداع. فالخطابات الأدبية لابد: "أن تصير لأكمل وأفضل بألفاظ ما محدودة وأن تكون المعاني

1 - إعجاز القرآن، الباقلائي، ج1، ص63.

2 - المغني، القاضي عبد الجبار، ج16، ص200.

3 - جوامع الشعر، الفارابي، ص: 172.

4 - مبادئ النقد الأدبي، رينشاردز، تر: مصطفى بدوي، لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة 1961، ص: 259.

5 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: 122 123.

المفهومة عن ألفاظها، أمورًا تحاكي الأمور التي فيها القول ، وأن تكون بإيقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء ... وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيبًا محدودًا وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر»¹.

3- حسن الصياغة

إنّ عملية الإبداع الفني للخطاب الأدبي لا تجري في اتجاه واحد ومن أجل هدف محدد الإطار وثابت، وإنما هي تتحرك وتتخذ أشكالها المختلفة بتأثير من تفاعلات نوعية بشكل من التواصل والاتصال والتفاعل بين هذه الجوانب، فالمبدع ليس بينه وبين المتلقي حواجز وموانع ولا يتصور مبدعًا لا يضع في اعتباره أولئك الذين يتلقون نتاجه الأدبي . فالمتلقي نابع في ذات المبدع في أشد لحظات إشراف الفكرة ومكابدة ولادتها لتصير وجودًا حاضرًا بعد أن كانت مجرد إمكانية.

فمصدر الإبداع إنّما يرجع إلى تفاعل الخبرات المكتسبة على مر الزمن لدى المبدع ،تفاعلاً خاصاً بين خبراته المكتسبة يحدث في بوتقة خاصة يتميز بها عن الآخرين ، هي بوتقة الموهبة والاستعداد الفطري وذلك يعني أن مصدر الإبداع لا يكمن بعيداً عن ذات الإنسان فالإبداع يسكن في أعماق شخصية المبدع والدليل على ذلك أنّ الأفكار والأشياء والعلاقات التي تتخلل نسيج العمل الفني مستقاة من واقع الفنان وإن امتزجت بتصويراته وتداعيات أفكار اتجاهها².

وهذا ما وضحه الجاحظ عندما تحدث عن انطباع الأفكار في ذهن المبدع إلى غاية تحررها وتفعيلها بين الأفراد فقال: « المعاني قائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم المختلجة في نفوسهم المتصلة بخواطرم والحادثة من فكرهم موجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليله ولا معنى شريكه إلاّ بغيره»³.

1 - جوامع الشعر، الفارابي، ص91 .

2 - ينظر، جدلية الموقف النقدي، عز الدين إسماعيل، مجلة الفصول، مجلد 10، العدد 2، 1، يوليو، القاهرة، ص139.

3 - الحيوان، الجاحظ، ج1، ص75.

فالمبدع في نظر الجاحظ عندما يأتي بالمبتكر والجديد وكأنه نظم مألوف لأنه يتجاوزهم، وعلى يديه تتكسر الجمل والخطوط والمفردات لتنهض بدلاً منه صوراً وإلاً فهو غير مبدع.

وتاريخ النقد الأدبي عند العرب لا يتحدث عن الخطاب الأدبي سواء أكان شعراً أو نثراً من حيث كونه خلقاً أو رؤية شعرية وإنما من حيث هو صناعة فلم يروا ضيراً في تكرار المعاني مادامت الصياغة مبتكرة فلا بدع صنعة وصياغة وأنّ المبدع لا يخلق ولكنه يتعامل مع عناصر موجودة لم يخلقها ولكنه يخلق لها من الطرافة ما يبتعد عن المألوف، فالألفاظ المفردة لا تكتسب لذاتها قيمة يمكن تمثيلها أو استحضارها، إلا بإخراج فني ينحرف بدلالاتها الوضعية إلى دلالات طريفة تثير الفكر والتخيّر فـ«الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملائمة اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ»¹.

فينتج الإبداع الأدبي عن تآلف الألفاظ وملائمتها للمعاني وحسن الإسناد الذي يلتزمه المبدع بحيث تكتمل الصورة الذهنية بذهن المتلقي، فتخلق لنفسها ذلك الارتباط القوي وتلك اللّحمة المتينة بعيدة عن المنافرة وسوء التركيب، يقول حازم القرطاجني: «ولا يخلو الإبداع في مبادي من أن يكون راجعاً إلى ما يقع في اللفظ من حسن مادة واستواء نسج ولطف انتقال»².

وبالرغم من أنّ الخلق هو المحور الدلالي لمصطلح الصياغة، إلا أنّ هذا الأخير أكثر دقة في الدلالة على الحذق والمهارة والذوق الفني الرفيع، من مجرد الاقتصار على الصنع. ومن المسلمات الأدبية أنّ الشاعر الفحل لا يخلق من العدم ولكنه يعيد خلق مفردات وعناصر تراثية اختزنها في مرحلة التنشئة ثم قام بضمها وامتصاصها ثم أخرجها مخرجاً فنياً يحمل انفعالاته وينمو عن قريحته وما اختص به من ذكاء يؤهله للإمام بالمعنى والتفنن في عرضه وصياغته ومادام حاذقاً في الصنعة ماهراً في الصياغة مقتدرًا على توجيه أدواته فلا تثريب في إمامه³.

1 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص38.

2 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص25.

3 - ينظر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، محمد طه عصر، ط1، 2000، ص: 87.

« فإنما الشعر صنعة وصياغة، والبصير المقتدر هو الذي يلم بالمعنى فيضع فيه ما يضع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويدق في العمل ويبدع في الصياغة»¹.

تلك هي الفكرة المحورية لعملية الإبداع عند القدامى، فقد ارتبطت عندهم بالصناعة، فذكر الجاحظ (صناعة الكلام) وأبو هلال العسكري (صناعة الكلام وفهم الصناعة بمعنى البلاغة) وابن الأثير "صناعة البيان والصناعة اللفظية" ولم ينس ابن سنان الخفاجي هذه القيمة في "سر الفصاحة" فاتخذت معنى العلم المتعلق بكيفية العمل الأدبي نثرًا وشعرًا وبالقواعد البلاغية الضرورية التي تظهر جمال الشعر وهكذا نفهم لماذا كتب ابن خلدون "صناعة الشعر وتعلمه" فالملكات اللسانية إنما تكتسب بالصناعة كما اعتقد ابن خلدون.

فالإبداع هو جوهر الفكر النقدي عند العرب القدامى، وأصلاً بارزاً في نظريتهم الأدبية، فلقد أدرك الناقد العربي أنّ الإبداع لا يعني الجودة الكاملة أو الأصالة التامة أو الإمتياح من الموهبة الفطرية والطبع الساذج لكنه أخذ وصياغة، ويوضح الجاحظ أنّ الشعر ليس تصويرًا محضًا ولا نسجًا خالصًا وإنما صياغة وضرب من النسج وحسن من التصوير.²

فالشاعر المبدع كالصانع الذي يشكل حلية من عناصر موجودة لتأخذ اسم العناصر وما شابه وهذا يعني أنّ الشاعر إذا تناول المعاني التي سبق إليها فأبرزها فأحسن من الكسوة التي عليها لم يعجب بها، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه، وذلك على نحو ما يرى الجاحظ في قول ذي الرمة:

عشية مالي حيلة غير أنني يلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعبده يكفي والغربان في الدار وقع.

إنها صورة جميلة مشرقة صادقة صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول فجلس إلى الأرض منهكًا يائسًا لخط ويمحو الخط بأصابع شرد عنها اللب فأخذت تبعث بالرمال وتقع عيناه على ديار قد خرجت ونعقت بها الغربان إنها صورة قوية صادقة تملأ الجو أسى ولوعة.³

1 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص268.

2 - الجاحظ، الحيوان، ج3، ط1، ص131.

3 - الحيوان، الجاحظ، ج3، ص131.

لذلك ينبغي للأديب المبدع أن يتخير الألفاظ المعبرة الموحية، التي تظهر ما بنفسه من خواطر وأفكار وتبرز ما أراد من صور وأخيلة، وأن يلائم بين ألفاظه بحيث لا تبدو لفظة منها قلقة أو نابية في سياقها الذي سلكت فيه، وأن يزاوج بين تخير هذه الألفاظ والمعاني فيقبل على المعاني التي تثير الأنفوس وترحرك الفكر والمشاعر، وتدعو للتأمل والنظر.¹

وتبرز الصياغة محورًا للإبداع ويلتقي القدامى حول كلمة سواءً هي تنحية المعاني المجردة على دائرة الشأن من حيث أنها مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك.²

ويمثل الجاحظ ذلك بقول الشاعر:

وقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ وليس قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

فنظرة الجاحظ إلى ضرورة سبك الخطاب وجعل وحداته الصغرى الدالة عليه غير متنافرة وهذا البيت الذي مثل به الجاحظ بعيداً عن السبك والتلاحم . لأنه لا يستطيع أحدٌ أن ينشده دون تلجج أو تعلثم.³

وقد اتخذ الجاحظ السبك والصياغة مبدأً نقدياً وقياساً من المقاييس التي اعتمد عليها في تصنيف الخطابات والوقوف على النواحي الجمالية لكل خطاب، ومن ذلك نقده لبعض النصوص الشعرية التي ليس لها سبك فتصاب بالتفكك وعدم الائتلاف بين الأبيات.

كقول الشاعر:

وشِعْرُ كَبَعْرِ الكَبَشِ فَرَقَ بَيْنَهُ لسان وعي في القريض دخيل.

فيقول: « وأما قوله كبعر الكبش فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقاً غير مؤتلف ولا متجاور، وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشعر من البيت تراها متفقة لمساً ولينة المعاطف سهلة وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكدّه والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة متواتية

1 - ينظر، دراسات بلاغية، بسيوني عبد الفتاح فيود، ص11.

2 - ينظر، الحيوان، الجاحظ، ج3، ص131

3 - ينظر، البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص65.

سلسلة النظام خفيفة على اللسان حتى كأنّ البيت بأسره كلمة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»¹.

ويقدم أبو هلال العسكري (ت 395هـ) وصفاً للخطاب الأدبي الذي يقوم أساساً على الصياغة فالخطاب الأدبي صياغة وتشكل قبل أن يكون موقفاً والقيمة الجمالية لا تتحقق فقط بالمضامين بل بطريقة التشكيل كذلك، فيقول: " فالشأن يكمن في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف " ².

فيركز أبو هلال العسكري على صفة السبك التي تتحقق بناءً على العلاقات اللغوية وتبعاً لنسيج الخطاب كله وللتضافر الأسلوبي وبهذا يكون السبك هو النظم والتأليف الجيد وتلاحم أجزاء الخطاب ووحداته بعضها ببعض.

ويتشكل الخطاب الأدبي وفق الصفات التي يجب توافرها في وحداته باعتبار الصياغة مبدأً فنياً ومعياراً نقدياً للتمييز بين خطاب وآخر إذ هو – الخطاب الأدبي – الذي يحسن سلاسته وسهولته ونصاعته وتخيّر لفظه وإصابة معناه، وجودة مطالعه ولين مقاطعه واستواء تقاسيمه وتعادل أطرافه وتشبه إعجازه، بهوادية وموافقة مآخيره لمبادئه مع قلة ضروراته بل عدمها أصلاً حتى لا يكون لها في أفاظ أثر»³.

وهذه النظرة للخطاب الأدبي قائمة على أساس التشكيل البلاغي للخطاب لأنّ المقصود بالحسن هو الحسن البلاغي الذي تقوم عليه صناعة الكلام وحتى يتحقق للخطاب حسنه ، ينبغي أن تكون أفاظه سهلة، وبعيدة عن التعقيد ، وحتى تحدث الجودة ينبغي أن يكون هناك انسجام وتلاحم بين الواجهة وما يختبئ وراءها.⁴

1 - البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص66.

2 - الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص72.

3 - الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص72.

4 - ينظر، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة، ص268.

فصناعة الخطاب الأدبي عند أبي هلال العسكري قائمة على الإصابة والتحسين الإصابة للمعاني والتحسين الألفاظ لأنه : « ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها والمدار بعد على إصابة المعنى لأنّ المعاني نحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة»¹.

4- اختيار الأسلوب : إنّ الصياغة هي الأسلوب كذلك فكليهما طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه، أو لنقله إلى سواه أي هو طريقة تأليف الألفاظ للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير².

ولقد أثار الجاحظ قضية الأسلوب في قوله: «أما أنا فلم أر قوما قط أنبل طريقة في البلاغة من الكتاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا متوحشا ولا ساقطا سوقيا.»³ فهو عنده حسن تخير الألفاظ حيث يجب أن تكون واضحة المعاني، لأن اللفظ الغريب الوحشي ونادر الاستعمال يصعب فهمه ويستدعي شرحا، فالدواوين أحسن على الاختيار والأسلوب الواضح، إذ تبرز البلاغة الواضحة في أساليبهم.⁴

ويضيف ابن رشيق (ت463هـ) على ذلك بقوله: «قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيت ملتحمة الأجزاء سهل المخارج، فتعلم لذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذة سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه، فإذا كان

1 - الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص84.

2 - الأسلوبية والبيان العربي، عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992، ص41.

3 - البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص:137.

4 - ينظر، البيان عند الجاحظ في ضوء نظرية الإعلام والاتصال، معزوز خيرة، رسالة ماجستير. إشراف: أحمد عزوز، مشروع العلوم اللغوية والاتصال، جامعة وهران، 2005/2006، ص:80.

متناثرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به ومجدته المسامع فلم يستقروا فيها منه شيء». ¹

فالألفاظ ملك للمشاعر بحيث تقف على مدلولاتها ومكوناتها، فيختار الصالح منها في عملية التعبير من معان وأغراض، والكلام العذب هو الذي يأتي من جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف.

ويقارب عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) بين مفهومي الأسلوب والنظم في إشارة إليه فيقول: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وعند أهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا والأسلوب ضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به فيه شعره فيشبهه من يقطع من أديمه نعلًا مثال نعلٍ قد قطعها صاحبها فيقال: هذا احتذى على مثاله». ² فهو لا يفرق ولا يباعد بين مفهوم الأسلوب ومفهوم النظم من حيث أنهما تنوع لغوي فردي صادر عن الوعي.

كما ربط الأسلوب بطريقة أداء المعنى على وجه معين عن طريق التمثيل في قوله: «وإن كان من ما مضى إلا أن الأسلوب غيره، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك خاطر له والهمة في طلبه، وإن كان منه أطف، كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد». ³

فبالأسلوب إيضاح للمعاني لأنها كثيرة في الذهن، بينما الألفاظ تكون رموزها مفهومة فهي تملك القدرة والقابلية على نقل تلك المعاني الذهنية. ولقد نوّه عبد القاهر على الإقتداء ليس من باب فقدان الشخصية وإنما طريقة الكتابة التي تختلف من مبدع إلى آخر من خلال أشكال القول وطرق التعبير التي يصاحبها الوعي في اختيار الألفاظ وتركيب المعاني بهدف التناسق الدلالي، أي لا معنى للفظة المفردة إذا ملّ تولّف وترتب في سياق معين وهذا الأخير هو الذي يمنح معنى معين يستوحيه العقل، يقول محمد

1 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، المكتبة العصرية صيدا بيروت، تح: عبد الحميد الهنداوي، ج1، ص: 224.

2 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 35.

3 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص: 114.

عزام: « لا يحكم على اللفظة بأي حكم قبل دخولها في سياق معين فحينئذ وحسه ترى في نطق من التلاؤم أو عدم التلاؤم وهذا السياق هو الذي يحدث تناسق الدلالة ويبرز فيه معنى على وجه يقتضيه العقل»¹.

وهذا ما تطرق له الجرجاني عندما تعرض للاختيار والتركيب والانزياح في نظرية النظم، وجعلها محددات تضبط الأسلوب.

فالاختيار: أي ينتقي المبدع الألفاظ من موسوعته اللغوية في عملية التعبير عن موقف ما. فيقول: « ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها، مما يفرد اللفظ بالنعته والصفة وينسب فيه الفضل والمزية إليه نقد المعنى، غير وصف الكلام لحسن الدلالة والتحامها فيها لو كانت دلالة ثم نمزجها في صورة هي أبهى وأزين ... غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته ويختار له اللفظ الذي هو أخص به»².

فالمبدع يختار اللفظ الحسن والكلمات المألوفة لكي تلقى حسناً في السمع وإن اختار أسلوب ما عن غيره يكون تبعاً لانتقاء الألفاظ والمفردات وفق قوانين النحو لينقلها إلى المتلقي فيفك أجزاءها ليتمكن من تفسيرها وشرحها .

ثم التركيب، فمعالجة الجرجاني على أنّ النظم اختيار لم يركز عليه بقدر ما ركز على عملية التأليف والتركيب فالمفردة في نظره لا ينظر إليها إلا من خلال التركيب ولا تكون حسب قوالبها في النطق وإنما يكون ذلك بانتظام الدال والمدلول على الوجه الذي يقتضيه العقل، وهكذا يكون التركيب السليم بتلاؤم نظم حروفه فالتنافر يجعل النطق ثقيلًا مما يعوق على المبدع الاسترسال والمتلقي على الترديد.³

ورأى عبد القاهر أن الحسن في اللفظة لا يتم لها مفردة دون أن تتركب مع سواها من الكلمات التي تكسبها الحسن والجمال وتوفر لها أسبابه وتمكنها من أن يكون لها مكانها المقسوم في أداء الفكرة وعرضها إذ « الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع للتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد»⁴.

1 - الأسلوبية منهجًا ونقدًا، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، 1989، ص55.

2 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص35.

3 - ينظر: المصدر نفسه، ص40.

4 - المصدر نفسه، ص: 415

فيوصف الكلام بحسن الألفاظ ويعني ذلك أن الألفاظ في سياقها ونظمها لا الألفاظ المجردة، إذ يحسن اللفظ في الكلام بحسن معناه ويسوء لفظه بسوء معناه، فتتحقق المزية الكائنة وراء التراكيب والصيغ، وهذه لا ترجع إلى ألفاظ مجردة لها صفات تميّزها كالرقة والعدوبة وسهولة المخرج والقوة والجزالة ونحو ذلك وعند بناء التراكيب نتخير من الألفاظ ما يقتضيه المقام ويناسب المعنى ويلئم الغرض.¹

وضرب الجرجاني لذلك مثلاً بكلمة "أخدع" وأنها جميلة حسنة في بيتين لأبي تمام و البحتري قلعه في بيت آخر لأبي تمام، ذلك أن أبا تمام قدّر لها مكانها الذي تكون فيه حسنة جميلة في بعض شعره ولم يقدر ذلك الموضع في بيته الآخر فجاءت نابية في مكانها متأنية على القبول في أبياته الأخرى.

فانظر في بيت البحتري:

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رقي المظامع أخدعي
فإن لها في هذا المكان ما لا يخفي عن الحسن.

ثم نتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعك فقد أحنجت هذه الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التغنيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة.²

ويسمي عبد القاهر هذا بالنظم الذي يقول فيه على الترابط والتعليق حسب قدرة المبدع وبراعته في ذلك وهذا هو النظام الذي تقوم عليه اللغة في ارتباط الألفاظ وترتيب معانيها حسب ما يقتضيه العقل، وأن الخطاب الناجح الذي يحقق التأثير هو الذي يتخلص من ضعف التأليف وتنافر الكلمات.

أما عن الانزياح فيقول عبد القاهر الجرجاني: «وعالم أن لهذا الضرب اتساعاً وتفناً لا غاية إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شيين: الكتابة والمجاز».³

1 - ينظر: دراسات بلاغية، بسيوني عبد الفتاح فيود، ص: 28.

2 - ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 38.

3 - المصدر نفسه، ص: 315.

فالانحراف هو إبداع يعبر عن جوهر الإنسان المتذوق لأجل إيصال المعنى حياً لكي يفهم المتلقي الصورة البلاغية التي ترد في السياق والنظر في العلاقات المتشابكة التي تحكم وتضبط التراكيب والعبارات. فهو يرى أن الأديب ينزاح عن المستوى التعبيري المألوف وذلك اعتباراً للإبداع الفني الذي يقتضيه وهذا شكل من الأسلوب الذي يعتمد على نظم العلاقات بين الكلمات وبين الجمل، وعلى كل مفهومه للأسلوب يرتبط تنظيراً وتطبيقاً بمفهومه للنظم من حيث كان نظماً للمعاني وترتيباً لها، فلا يتوهم متوهم أننا نحتاج إلى أن نطلب اللفظ لأن الذي يحتاج إلى طلبه هو ترتيب الألفاظ.

وهكذا فالأسلوب كما تصوره عبد القاهر هو طريقة الإنشاء واختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، والأسلوب على النحو الذي استخدمه المبدع له قيم جمالية وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي (الانزياح) وفق خصائص فنية تخرج بالخطاب من سياقه الإخباري الإبلاغي إلى سياقه الجمالي وفعله التأثير في ذات المتلقي.

والأسلوب أهم المسائل التي أثير حولها الجدل قديماً في البحث عن مزية الكلام وطريقة النظم وهاهو عبد القاهر يساوي بينه وبين النظم ويمائل بينهما من حيث أنهما يشكلان تنوعاً لغوياً خاص بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار ومن ثم فالأسلوب عنده ضرب من النظم وطريقة فيه.¹ وتتعمق النظرة إلى الأسلوب في التراث البلاغي مع أطروحات حازم القرطاجني فقال: «ولما كان الأسلوب من المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ من حسن الإطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الإطراد من بعض العبارات إلى بعض، ومراعاة المناسبة ولطف النقلة.»² فالأسلوب هو اختيار يحدث من التأليفات المعنوية، بينما النظم هو تأليف الألفاظ وتعليق بعضها البعض مع مراعاة حسن الاطراد والتلطف في الانتقال لبلوغ مقصد من المقاصد.

1 - ينظر: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد 95، 2004، ص55.

2 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص55.

وأدرك حازم قيمة الأسلوب وأثره على المتلقي وعالج كثيرًا من القضايا التي تتعلق به وقد ربطه بالفصاحة والبلاغة وبطبيعة الجنس الأدبي وبالناحية المعنوية في التأليفات ، فالأسلوب هيئة تحصل في التأليفات المعنوية والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية¹، فهو يرى أنّ المعاني وائتلافها تشكل لنا الأسلوب وأمّا الألفاظ وائتلافها تنتج لنا نظامًا.

ويرى حازم أنّ الأساليب الشعرية مهما تنوعت طرق نظمها وتباينت دلالتها وبنيتها فإنها لا يخرج في الخطاب الشعري عن كونه ينقسم إلى طريق الجدّ وطريق الهزل²، وبالتالي كل أسلوب له مميزاته.

إذ تعتبر أساليب الجد وطرائقه مذهبًا في الكلام تصدر فيه الأقاويل عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك، ويصدر أسلوب الجد في حضرة الملوك والأمراء، ومواطن الفخر ويتطلب الوقار والعقل والسكينة³.

وما يتطلبه الأسلوب الجدّي أنّ « يتجنب الجهات المختصة بالهزل والمعاني الواقعة في تلك الجهات والعبارات عن تلك المعاني⁴، أي الابتعاد قدر الإمكان عن طريق الجدّ ومن ذلك ما عيب عن قول المتنبي في أمر سيق الدولة الحمدانية:

رَوْقُ الْعِزِّ فَوْقَكَ مُسَيِّطِرٌ يَزْدَادُ طَيْبًا إِذَا الْأَعْرَافُ لَمْ تَطِبْ.

وما جعله لفظًا مُعَيَّبًا هو مدلول « لفظة مسيطر بعد قوله للمرأة فوّهة قبيحة لاسيما بعد أن استعملها (ابن حجاج) حيث استعملها وعرف ذلك في قوله⁵»، فما اختص بالهزل يبقى في مجال الهزل وما كان للجد يبقى في مكانه.

أما أسلوب الهزل في الكلام تصدر فيه الأقاويل عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك والهزل طريق الوصول إلى غاية عن طريق

1 - ينظر، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، يوسف أبو عدوس، دار الميرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2007 ، ص:19.

2 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص227.

3 - أصول الشعرية العربية، الطاهر بومزبر، دار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2007، ص 157.

4 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص 328.

5 - المصدر نفسه، ص151.

الدعابة والمزح والإضحاك¹ فالهزل يستعمل بأساليب متناولة عند الناس لا في زيادة وتنقيص في العبارات من ذلك قول أبي نصر لن نباته:2

وَقَالَ لَنَا الزَّمَانُ ظَلَمْتُمُوهُمْ فَقُلْنَا لِلزَّمَانِ دَعِ الْفُضُولَا.

وهكذا فالأسلوب عند القرطاجني بمثابة نظام أو قانون محكم منضبط. ولئن تحدث ابن خلدون عن الأسلوب فهو يرى أنه لا ينبثق من طرائق التشكيل والصياغة فحسب ولا يتولد عن المعاني وإنما يشع من تضافر وتفاعل الصناعة المنوال الذي تنسخ فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تراكيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند الرب باعتبار الإعراب والبيان، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة ... كان لكل فن من الكلام أساليب تختص به توجد فيه على أحاء مختلفة.³

فقد أعطى ابن خلدون مفهوما ذهنيا خالصا باعتباره صورة تملأ النفس التي يستمدّها الأديب من خبرته اللغوية على الوضع الذي رسمته قواعد النحو والصرف. و ربط بين أسلوب الشعر والتركيب أو القالب ولكنه يركز على مفهوم القالب بصفته قدرة ذهنية وطاقة إبداعية التي تتيح للشاعر تركيب أعداد من الجمل يتعدى نمطية الثبات اللغوي وتجاوز بناء الجملة التقليدية، لأن علم النحو يبحث في علاقات المفردات بعضها ببعض في الجمل المختلفة.

1 - ينظر: أصول الشعرية العربية، الطاهر بومزبر، ص 153.

2 - المنهاج، حازم القرطاجني، ص 332.

3 - ينظر، المقدمة، ابن خلدون، ص 570.

فتبحث علوم البلاغة في إفادة كمال المعنى الذي هو من خواص التركيب، والصرف يبحث في الهيكل أو البناء الداخلي للمفردات، فالبنية الداخلية للكلمة تؤثر على علاقاتها مع الكلمات الأخرى في الجملة الواحدة، ثم القطعة كاملة فيقول: «فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»¹

5- توظيف الصورة الفنية :

إنّ الخطاب الأدبي في جوهر بنائه ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل في روحها عاطفة صاحبها فهي في جانب كبير منها معنى لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الأدبي لذلك كانت الغاية من الصورة في العمل الأدبي هي التجسيد الذي يمنح الفكرة كياناً يتوقف عنده وعي المتلقي عبر مستوى من التأمل ومحاولة استظهار دلالاته وإيقاظها في الذهن بهيئة تستجيب لها مشاعره، فالصورة الفنية هي كيان لفظي ترسمه المخيلة ما يخرق المؤلف لحساب الإبداع.²

فالصورة الفنية عنصر مهم من عناصر نجاح التبليغ وليس الشكل الذي يقابل المضمون فهي ليست من قبيل الزينة الطارئة على المعنى الأصلي بل إنها الجوهر الثابت والدائم في العمل الأدبي وهي التي تعطي له القدرة على الإيجاد والتأثير.³

فتعلق بذلك مفهوم الصورة بالخطاب الأدبي نوهدت الصورة آلية من آلياته الفعالة، ومن أرقى خصائص التعبير في الخطاب الأدبي، فلغة هذا الأخير أبعد من أن تكون مجرد لعبة منطقية وأوسع من أن تكون هندسة أسنوية فهي تكشف عن كتوتتها وثرانها في الأشكال المتنوعة التي تتبدى في

1 - ينظر ، المقدمة، ابن خلدون، ص570.

2 - ينظر، الخطاب الآخر، مقارنة لأبجدية الشاعر ناقداً، علي حداد، الإتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 199.

3 - ينظر، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، محمد بن يحيى، ص 149.

الابتكارات الفنية والجمالية أو الأساليب البلاغية والخطابية أو المهارات المجازية أو الاستعمارية.¹

والصورة الفنية في فعاليتها تخضع إلى قوة المبدع فاستيعاب المتلقي ، ذلك لأنها تتولد نتيجة لتضافر وتساند كل الحواس والملكات والقدرات الفنية ، فالمبدع حين يربط بين الأطراف والأشياء لغويا برواها الخاصة النابعة من عمق تجربته المتميزة ، تثير في المتلقي العاطفة والخيال والفكر والحدس لتعبر الصورة في النهاية عما لا يمكن للكلمات التعبير عنه.²

ولما كانت للصورة دورا كبيرا في التأثير على المتلقي وتوجيهه نحو الوجهة التي يعنيها المبدع ، فقد ترسخت في التراث العربي القديم في تحليل بنائها، وبالإشارة إلى مادتها وما يقع فيها من تزيين وتقش وحسب تأثيرها في المتلقي. ولعل الجاحظ في حديثه عن الصياغة و أحكام النسيج في العبارات وتخير اللفظ والأوزان لم يكن يقصد إلا الصورة فقال: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والبدوي والقروي والمدني وإنها الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وحسن من التصوير.³

ولا يمثل الجاحظ برأيه هذا أصحاب النظريات النقدية المنتظمة بقدر ما يمثل الانطباع الأدبي العام ، ذلك لأنّ العرب القدامى لم يحاولوا التعقيد لمصطلح الصورة الفنية ، ومع ذلك فرضت وجودها في آراء من جاء بعد الجاحظ من النقاد، ولا يكون إيغالا إن قلنا أنّه كان أكثر الحديث عن الصورة نتيجة كثرة التأليف في البلاغة.

وإذ كانت الصورة الفنية محط اهتمام في الحكم على المبدع الذي يعوّل عليها في تقديم تجاربه إلى المتلقي ومن ثمّ فإنّ " التعبير بالصورة في شكل استعارة وتشبيه لا يخفى ويمكن أن نعود إلى الكتاب مثل طبقات فحول الشعراء لنرى الخصائص المميّزة لكل طبقة ولكل شاعر على حدى "4.

1 - ينظر ، تأويلات و تفكيكات، محمد شوقي الزين، ص: 23

2 - ينظر، القول الشعري، رجاء عبد، ص: 39 .

3 - الحيوان، الجاحظ، ص131.

4 - الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، دت، ص 17.

فلقد أورد ابن طباطبا (ت322هـ) الصورة عند حديثه عن ضروب التشبيهات فقال: "التشبيهات على ضروب مختلفة فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة" 1.

كما ذكر أبو هلال العسكري (ت395هـ) مصطلح الصورة الفنية عند حديثه عن أقسام التشبيه إذ جعل تلك الأقسام التشبيه الشيء والصورة وكتشبيه لونا وصورة مشيراً إلى أن أجود التشبيه وأبلغه يكون في إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه وإخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به للانتفاع بالصورة. 2

فنظر أبو هلال إلى الصورة على أنها رؤيا حسية تقريبية بين العناصر المكونة لها من أجل تقريب البعيد في شكل حسّي وبهذا تكون الصورة " عقلية مقصودة لذاتها مهمتها تنحصر في عقد العلاقة الشكلية بين المشبه والمشبه به " 3.

والصورة هي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى ومع المتلقي، فالصورة لها قدرة الحجب والكشف فهي تحجب وراء بنائها وعلاقتها اللغوية كما تكشف عن علاقات تقريبية وتشويقية وتخريبية فيما بين المبدع وذاته والعالم وأشياءه، يقول عبد القاهر الجرجاني: «إنها تعطيك الكثير من المعاني بالسير من اللفظ حتى تجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر إن شئت أرتك المعاني اللفظية التي هي من جنايا العقل، كأنها جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها حتى الظنون» 4.

فبعد القاهر وغيره من النقاد القدامى قد قصر الصورة على الاستعارة فرأوا أنّ عبقرية المبدع تظهر في استعاراته، مما يدل على ربط مفهوم الصورة الفنية بالاستعارة، وكذا ربطها بالخطاب الأدبي، كونها أسلوباً ينتهجه المبدع لا يخرج عن وظيفة يريدها إقناع المتلقي والتأثير فيه باختلاف الأساليب ويستوقف بها المخاطب للمعاينة.

1 - عيار الشعر، ابن طباطبا، ص 27.

2 - الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص

3 - الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد علي دهمان، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، ج1، ط2، 1986، ص 342.

4 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 89.

فالاستعارة هي نتاج بين المرسل والمرسل إليه في إنتاج الرسالة إذ أن العادية منها - الرسالة - تتميز بتفاعل لا يهدف إلى أكثر من أن يحول عدم الإخبار إلى إخبار تام تتجانس عن طريقه الصور الإدراكية لدى الباث بالصور الإدراكية لدى المتلقي وذلك ضمن سياق واقعي وفعلي ، أما الرسالة الفنية فإنها تتضمن تفاعلاً كامناً وبالتالي فالرسالة المبنية على البلاغة هي إشراك بين الباث والمتلقي.¹

والمنشئ للخطاب الأدبي يغلف النص ويستتره لغرض مقاومة سهولة التلقي، وليؤكد شخصية المتلقي القائمة على اكتشاف ما هو مستور، وإذ كنا قد ذكرنا الكناية كفن بلاغي فإنه ثمة فن الاستعارة تعمل على تحريك وعي المتلقي لتجعله يتمعن في النص ويسهم في بنائه.²

ويشرح لنا عبد القاهر مفهوم الاستعارة مانحاً إياها البعد المعنوي والروحي الذي تستحقه، فهي بالنسبة له تعد نظاماً يخضع له المتلقي في التواصل الفني، فالمتلقي في استخلاص الدلالة العميقة (معنى المعنى) يكون مشروطاً لمعاينة الخطاب والتمعن في استخدام المفردة والانصراف في الفهم إلى المعنى الواسع.³ فيقول: " إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر، إن شئت أرتك المعاني اللفظية التي هي من خبايا العقل، كأنها جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية، لا تنالها إلا الظنون."⁴

واستشهد لذلك بقوله تعالى: ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً ﴾⁵ فيقول: " ومن دقيق ذلك وخفية أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى: ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً ﴾ لم يزدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ولم يروا للمزية موجباً سواها، كذا ترى الأمر في ظاهر كلامهم، وليس الأمر على ذلك ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة، وهذا الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة.⁶

1 - ينظر: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات، ص107.

2 - ينظر: استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص: 271.

3 - ينظر، استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص: 257.

4 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص89.

5 - سورة مريم، الآية: "4"

6 - دلائل الإعجاز، عند القاهر الجرجاني، ص79.

ثم أنه يفرق بين الصيغتين (وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا) و (اشتعل شيب الرأس) (فورود هذه الأخيرة لم تزد للكلام أهمية ولا كان لها قبول مثل ذلك الذي ورد فيه فالأمر يتعلق بتوسيع المعنى، فكان بين الاستعمالين كبير¹. ورد ذلك بقوله: " فإنَّ السبب أن يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول وأنه قد شاع فيه وأخذه من نواحيه ... وهذا ما لا يكون إذا قيل (اشتعل شيب الرأس) أو (الشيب في الرأس) «² وبذلك أوحى إلى ما للاستعارة من فضيلة تدفع المتلقي إلى تأمل النص ومعاينته ثم فهمه. أما المجاز هو التعبير عن المعنى الواحد بطرق مختلفة الدلالة واختيار أبلغها أثرًا في النفس واللفت إلى المعنى الذي يريد داءه وتهيئه السامع للاستجابة³.

ويسمى عبد لقاهر هذا (دلالة المعنى على المعنى الثاني) في قوله: " وأنهم أرادوا أن من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي هو دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه،

متمكناً في دلالاته مستقلاً بوساطته، يسفر وبينه أحسن سفارة⁴. ويكون في ذلك إقناعاً وجدانياً أساسه الانفعالات العاطفية ويترك في النفس انطباعات⁵.

ويصل عبد القاهر بذلك إلى غاية الدقة والبراعة عندما يميز بين نوعين من الكلام طبقاً لطريقة الوصول إلى الغرض منه، فالنوع الأول ما تصل فيه إلى الغرض (التواصل) مباشرة بواسطة المعنى المعبر عنه باللفظ كأن نقول: (زيد ذاهب) و (ذهب زيد) ونوع آخر تصل إليه بدلالة ثانية على التي يسميها (معنى المعنى) فاللفظ نفسه يقيدك معنى وهذا المعنى نفسه يؤدي بك إلى معنى آخر⁶.

1 - ينظر: استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص: 257.

2 - دلائل الإعجاز، عند القاهر الجرجاني، ص80.

3 - ينظر: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، أحمد خليل، ص216.

4 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص207.

5 - ينظر: أهمية البلاغة في العملية التعليمية، قلايلية العربي، ص03.

6 - ينظر: خصائص العربية والإعجاز القرآني، أحمد شامية، ص140.

فالبلاغة تعني أقصى ما يمكن من التناسق بين الألفاظ لتجسد معاني سامية وتقدم صورة نموذجية عن المجال التعبيري، وتتم النقلة الجمالية كما تصورها عبد القاهر من اللفظ إلى المفهوم إلى معنى المعنى. ¹ فيقول:

" أن نقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر " ².

وذلك كما في قولنا: " كثير الرماد " فاللفظ نفسه أي هذه الجملة تفيد معنى ظاهرًا من اللفظ مباشرة وهو كثرة بقايا النار، ثم ينتقل الذهن تلقائيًا بعد ذلك إلى المعنى الآخر وهو أنه كريم لذلك فهو كثير الطهي للضيوف. ³

وهذا التفسير لأنواع الدلالة عند عبد القاهر هو ما أطلق عليه الأصوليون المنطوق والمفهوم، فالمنطوق هو المعنى الذي تدل عليه الألفاظ المنطوقة، والمفهوم المعنى الذي يصل إليه السامع من دلالات الألفاظ المنطوقة. ⁴

فإصرار عبد القاهر على أن المعنى الحرفي ما لم يكن يعني شيئًا ما لم يتحول إلى دال يشير إلى مدلول آخر أكثر عمقًا هو (معنى المعنى) أو (المعنى التالي من حيث وجود المعنى الأول الحرفي) هو تفضن منه لخاصية التحول الدلالي للغة وقابليتها للمقاربة الدلالية التأويلية من لدن المتلقي حتى يفهم مراد المتكلم أو المبدع ومقصده، لأنه من أوجب الكشف من مختلف الدلالات التي تراكمت تحت الدال الواحد أي لممارسة تقنية التأويل بما هي عملية لا متناهية لا تبحث عن معنى أول أو حقيقة أصلية فقط وإنما كذلك عن أولويات وأسبقيات. ⁵

فعبارة " كثير الرماد " تستبغها جملة من الإيحاءات والمعاني، وتتأسس من خلال عملية الاستدلال العقلي الذي يمارسها أو يقوم بها المتلقي باعتباره طرفًا أساسيًا في تحديد دلالة النص عن طريق التأويل في ربط الدلالة اللغوية بالدلالة العقلية. ⁶

1 - ينظر: جولة في بلاغة العرب وأدبهم، ربيعة أبي الفاضل، ص42.

2 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص203.

3 - ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص52.

4 - ينظر: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، أحمد خليل، ص185.

5 - ينظر: استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص228.

6 - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتضح لنا من خلال ما سبق أن النص ينحو منحى تأويليا ، فيقوم على النظام والسياق والتركييب الجملي، والتأويل يقع في الكلام المنسق، إذ المعوّل عليه في الخطاب الأدبي هو التأليف ويعبّر عنه بالدلالة الوضعية والعقلية بـ (المعنى ومعنى المعنى).¹

إنّ التعبير المجازي لكي يتم دورته الإبلاغية والتي طرفاها المبدع والمتلقي والرسالة التي بينهما، يقتضي من السامع (المتلقي) لكي يفك شفرات الرسالة ويفهم المعنى الذي يقصد إليه المبدع الاستدلال العقلي وممارسة التأويل كما يقتضي من المبدع من أجل إثبات المعنى المجازي ليس اعتبار الألفاظ الدالة عليه في اللغة بل اختيار ألفاظ أخرى دالة على معنى آخر، على اعتبار أنّ المجاز هو كلمة استعملت في غير ما وضعت عليه في اللغة.²

يقول عبد القاهر: " ... أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ ألا ترى أنّك لما نظرت إلى قولهم هو كثير الرماد وعرفت أنّهم أرادوا أنّه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ ولكن عرفته بان رجعت إلى نفسك فقلت إنّ كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد.. فليس إلاّ أنّهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنّه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى والضيافة، وذلك لأنّه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة، وهكذا السبيل في كل ما كان كناية.»³ويمكن توضيح ذلك من المخطط التالي:

1- ينظر: المرجع نفسه، ص229.

2 - ينظر: استقبال النص عند العرب، محمد مبارك ، ص21.

3 - ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 330.

الخطاب الأدبي

اعتبار البلاغة وسيلة إلى فهم النص الأدبي وتدوقه

على مستوى القارئ

على مستوى المبدع

فهم الصور البلاغية داخل السياق
الذي ترد فيه بالنظر إلى العلاقات
المتشابهة التي تحكم التراكيب وتؤلف

التقريب بين البلاغة
والنحو والدلالة

ولمّا كان المراد بالكناية عند عبد القاهر هو أن يريد المتكلم إثبات معنى
من المعاني فلا
يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجني إلى معنى هو تاليه
وردفه.¹

كان التعبير المجازي يتسع لأكثر من معنى، ويتضح على غير قراءة،
وهذا انطلاقاً من رؤيته له كفضاء دلالي متعدد الاحتمالات والدلالات،
يفصح عن بعضها من خلال اتخاذ تقنية التأويل كمنطلق لقراءته وفك شفراته
لا لقراءة الظاهرة السطحية في التعامل معه أو الاشتغال عليه، لأنّ هذه
الأخيرة لا تلامس إلا السطح ولا تقبض إلا على السطح الحرفي الأولي
للكلمة، ولا تقبض إلا على عمق الدلالة ومعناها الثاني الإيحائي.²

كما أكدّ عبد القاهر في مواضع كثيرة على أن مدار الأمر في الكلام
الشعري يقوم على المجاز والاستعارة والكناية والتمثيل ... إلخ والمجاز هو
سر النظم « فمحاسن الكلام في معظمها إن لم نقل كلها متفرقة عن صناعة
المجاز وأدواته وراجعة إليها».³

1 - ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 52.

2 - ينظر: استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص 270

3 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 26.

فالمجاز هو الذي يشحن اللغة بطاقة جديدة ويضفي أسماء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية ويسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفرها اللغة العادية عبارات محدودة.

ولعل أهم مسألة شغلت الجرجاني في باب الاستعارة والمجاز عامة هي حقيقة الاستعارة بصفاتها مجازاً فهو يرى بأنها ليست نقل اسم عن شيء إلى شيء ولكنها إدعاء معنى الاسم لشيء إذا لو كانت نقل اسم وكان قولنا « رأيت أسدً، بمعنى رأيت شبيهاً بالأسد ولم يكن إدعاء أنه أسد بالحقيقة لكان محالاً أن يقال (ليس هو بالإنسان) ولكنه أسد، لكنه تشبيه بالأسد»¹.

فلما جعل الاستعارة سبباً في التشبيه ركز على الجانب الحسي في الصورة الفنية التي تمت بشكل مباشر وغير مباشر إلى القياس العملي، لذا يقول: " أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه نمط من التمثيل والتشبيه قياس، والتشبيه يجري فيما تعنيه القلوب وتدركه العقول، وتستفي فيه الأفهام، وضرب ثالث هو الصميم الخالص من الاستعارة، وحده أن يكون الشبه مأخوذاً من الصور العقلية، وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق، المزيلة للشك النافية للريب.

كما جاء في التنزيل في قول عزّ وجلّ: (وَاتَّبِعُوا النُّورَ الَّذِي أُنزِلَ مَعَهُ).

211

ويبدو أن التركيز على الصورة الحسنة عند جل البلاغيين والنقاد مرجعة إلى خصائص العمل الأدبي القديم (شعراً ونثرًا) والذي يتمثل التشبيه فيه القسم الأوفر، وعليه بنوا تصوراتهم الأدبية وأحكامهم النقدية. فالصورة الفنية تعود عندهم إلى ثلاثة أمور:

- 1- غلبة الاهتمام بالتشبيه على بقية الأنواع الباغية واعتباره أصلاً للاستعارة، مما جعلهم لا يهتمون منها إلا بما يقوم عليه.
- 2- ربطهم البراعة في التشبيه بالتأليف المختلف والجمع بين العناصر المتباعدة مع ما يقضي ذلك من غوص على الشبه النادر بالمقاربة على العلامة اللطيفة الدقيقة، وربطهم صحة الاستعارة وقيمتها بالمقاربة والمناسبة، ووضوح العلاقة بين المستعار منه والمستعار له.

1 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 360

2 - المصدر نفسه، ص 51.

3- إجماعهم على أنّ وظيفة الصورة الفنية الرئيسية هي التمثيل الحسي للمعنى.¹

ولهذا تحدث عبد القاهر الجرجاني عن ضرورة ترتب الصورة الفنية وجعلها في حكم المحسوس المرّبي مما يعكس مهارة الصنعة فإن " تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهرة الأمر مسببها صحيحاً معقولاً ولا تجد للملائمة والتأليف السوي بينها مذهباً وإيها سبيلاً وعي يكون ائتلافها الذي يوجه شبيهاً من حيث العقل والحس»² فاهتم بالتصوير الحسي و أولاه الدور الرئيسي في بناء الصورة الفنية مما جعل النقاد والبلاغيون يهتمون بالتشبيه و يقيمون عليه تصورهم لفن الخطاب الأدبي بشكل واسع.

وعن أسباب قوة تأثير التمثيل وعلله النفسية وهو أيضاً نوع من أنواع إخراج الصورة الفنية لما له أثر بارز على النفس، يقول الجرجاني: " إنّ الهدف هو تفخيم المعنى والتكميل فأولى ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه، إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس و عما يعلم بالفكر إلى ما لا يعلم بالاضطراب والطبع لأنّ العلم المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام كما قالوا: ليس الخبر كالمعاينة "3.

وهكذا فقد كان النقاد قديماً - في غالبتهم - ينظرون إلى الصورة في إطار علاقتها التماثلية التقريبية ، مؤكدين على العلاقة المنطقية والعقلية فيما بين أطرافها بالنظر إلى الجانب المرئي الحسي فكلمة صورة كانت تستعمل في الغالب " للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الإشعاري للكلام "4.

غير أنه ما يجعل المضمون أدبياً وفنياً ليس هو التمثيل بما هو كذلك وإنما هو الخيال، إذ يعد الخيال من العوامل الأساسية في تحديد الخطاب الأدبي ، كونه الفاعل الأساسي في وجود

1 - التفكير البلاغي عند العرب، حمادي حمود، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 31 - 32.

2 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 114.

3 - المصدر نفسه، ص 102.

4 - الصورة الفنية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص 03.

الخطاب فلا يمكن أن يكون هناك خطاب أدبي دون أن يكون وراءه خيال يعتمد عليه المبدع في تداعي الأفكار وتنسيقها وفق طريقة معينة وشكل معين .

فقد اعتبر حازم القرطاجني أنّ: " المخيل في الكلام الذي تدعن له النفس فيستنبط الأمور أو تنقبض لأمر من غير روية ولا فكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسياً غير فكري سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق به، فإنّ كونه مصدقاً به، غير كونه مخيلاً أو غير مخيل فإنّه قد يصدق بقول من الأقوال، ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه، طاعة للتخييل لا للتصديق، فالناس أطواع للتخييل منهم للتصديق" ¹.

يقول خالد محمد الزواوي: « الخيال في استدعائه للصورة قد يكتفي بمجرد توليد ما مرّ بالإحساس من مرئيات وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة، تستمد عناصرها من المرئيات السابقة، ... كما أنه يجسد الأفكار التجريدية في مادية محسوسة، وتشخيص الجمادات في هيئة كائنات عاقلة تحسّ وتشعر وتتحرك» ².

فيبرز الخيال في عملية الإبداع بما يحدث فيه من جمالية التصوير وحسن التأليف ، إذ يؤلف المتكلم البليغ بمخيلته صوراً فنية تعبر عن قيم معنوية ، ترتسم في ذهن المتلقي فيسجلها ويحفظها ، ثم يعيدها إلى ساحة الشعور ، فلتخيّل صورة بين العقل والنفس .

وبهذا لا يمكن أن تنشأ الصورة الفنية في معزل عن الخيال فتلك التشبيهات والاستعارات ما هي إلا من ذلك الخيال السحري القوة الخلاقة التي نلمسها من خلال الأفكار التي لا

تظهر إلا من خلال الأعمال الأدبية الرفيعة خاصة الشعر النابع من الذات المبدعة الشاعرة، والخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم وهم لا يؤلفونها في الهواء، بل يؤلفونها من إحساسات سابقة

¹ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص 85 - 86.

² - الصورة الفنية عند نابغة الذبياني، محمد الزواوي، مكتبة لبنان، الشركة المصرية للنشر، ط1، 1982، ص 98.

لا حصر لها، تختزلها عقولهم وتظل كامنة حتى يأتي الوقت فيؤلفون منها الصورة التي يريدونها.¹

6- مطابقة الكلام لمقتضى الحال : لقد أدرك البلاغيون ما للسياق

من أثر بالغ في عملية التبليغ، إذ اعتبر الجاحظ أنّ مطابقة الكلام لمقتضى الحال أصلاً من الأصول البلاغية التي لا يمكن تجاهلها وإلا ضاع من الرسالة ولم يصل إلى المخاطب.

وعرّف المقتضى بأنه الإطناب والإيجاز وإيراد الكلام على صورة الإطناب أو الإيجاز مطابقة للمقتضى فإن اختلاف هذه الظروف يقتضي هيئة مخصوصة من التعبير.²

وسمي أيضاً بالاعتبار المناسب فعلى المتكلم ملاحظة المقام أو الحال حتى يستطيع أن يورد كلامه على صورة خاصة تناسب غرضه وتعتبر الصورة الخاصة التي يجيء عليها الكلام هي المقتضى الذي يناسب المقام.³ أما الحال فهو الأمر الداعي إلى أن يعتبر مع الكلام الذي يؤدي بها أصل المراد خصوصية ما سواء كان ذلك الأمر داعياً له في نفس الأمر أو غير ذاع في نفس الأمر بل بتنزيل، فالحال هو الأمر الداعي مطلقاً، أما ظاهر الحال فهو الأمر الداعي في نفس الأمر لاعتبار المتكلم خصوصية ما فهو أخص من الحال ... والخصوصية هي مقتضى الحال».⁴

فمع كل حال وجب الإتيان بمقابلة ويناسبه ليتم الفهم والإبلاغ بالغرض المقصود، والحال ينبغي أن يلائم المخاطب فإذا كان من العامة وجب مخاطبته بما يناسب عقله وإذا كان من الخاصة وجب له كلام خاص به فتدخل الظروف الاجتماعية والثقافية في مخاطبة كل شخص بما يناسبه ويلائمه.⁵

1 - المتنقن في علم البيان، المجاز، التشبيه، الاستعارة، الكناية، غريد الشيخ، م س، ص 110.
 2 - ينظر: المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، إنعام فوال عكاوي، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 657.
 3 - ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد هاشمي، تح: محمد حسن، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 31.
 4 - البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 102.
 5 - ينظر: الإحاطة في علوم البلاغة، عبد اللطيف شرقي وزبير الدراقي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ساحة بن عكنون المركزية، د ط، 2004، ص 12.

ومقتضى الحال هو ما يدعو إليه الأمر الواقع أي ما يستلزمه مقام الكلام وأحوال المخاطب من التكلم على وجه مخصوص ولن يطابق الحال إلا إذا كان وفق عقول المخاطبين واعتبار طبقاتهم في البلاغة وقوتهم في البيان والمنطق فللسوقة كلام لا يصح غيره في موضعه والغرض الذي يبني له ولسراة القوم والأمراء فن آخر لا يسد مسده سواه من أجل ذلك كانت مراتب البلاغة متفاوتة بقدر تفاوت الاعتبار والمقتضيات وبقدر رعايتها يرتفع شأن الكلام في الحسن والقبح، فمقتضى الحال هو عبارة عن مطابقة الكلام لأحوال المخاطب فيراعي بذلك مقام المخاطب فيؤتي بكلام يوافق حالته وأن يكون كل غرض في موضعه المناسب حتى تكتمل عملية الفهم.¹

وهذا ما أكده محمد عبد المطلب فقال: «ومن اللّمحات الأسلوبية التي اهتم بها البلاغيون امتداد هذا المقام إلى الصياغة وجزئياتها بحيث يكون لكل كلمة مع صاحبها مقام ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام، وبهذا يرتبط المعنى بجزئيات التركيب ومواطن استعمالها كما يرتبط بما بين هذه الجزئيات من علاقات خلقها هذا المقام وعلى هذا يرتفع الكلام في باب الحسن والقبول أو ينحط في ذلك لوروده على الاعتبارات غير المناسبة».²

فوجب بذلك الموازنة بين المستمعين وحالاتهم وبين المقامات المعاني حتى يخرج للخطاب واضحا بليغا هدفه إيصال الفكرة للمتلقي بصورة واضحة وجلية، فقال بشير بن المعتمر: «كن في ثلاثة منازل فإن أولى الثلاث: أن يكون لفظك رشيقا عذبا وفخما سهلا ويكون معنك ظاهرا مكشوقا وقريبا معروفا إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت والمعنى ليس بشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال ... فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة فلكم ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك على أن تفهم العامة معاني الخاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلتطف عن الدهماء ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام».³

1 - ينظر: جواهر البلاغة، أحمد هاشمي، ص 30.

2 - أدبيات البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط 1994، ص 262.

3 - البيان والتبيين، الجاحظ، ص 70.

- فبين بشير بن المعتمر شروط الخطاب مع ملازمة المقام التي يجب أن يراعيها المخاطب وهي:
- وجوب مراعاة اللفظ بأن يكون جيداً ذو موقع مناسب في الكلام وملائماً للمعنى الموضوع من أجله بسيطاً وسهلاً مطابقاً لقدرات المتلقي.
 - أن يكون المعنى ذو دلالة واضحة يترجم المقصود من الكلام قريباً من النفس جلياً واضحاً معبراً عن الغرض المراد منه.
 - يجب إعطاء كل طبقة ما يناسبها من الكلام ومراعاة قدرات وحالات كل فئة من فئات المجتمع.
 - يقتضي مخاطبة البليغ استعمال ألفاظ معينة ومعاني خاصة حسب بلاغته وإمكانياته.
 - يجب مراعاة بساطة الشخص العادي وحالته ومدى استيعابه وفهمه فتستعمل ألفاظ بسيطة ومعاني واضحة حتى توفي بالغرض.
 - يرتفع المعنى في الحسن والقبول إذ كان ذو فائدة ومنفعة موافقاً لحالة السامعين ومؤدي مقصوده وليس بأن يكون خاصاً بفئة معينة فالبليغ هو الذي يختار لكل معنى لفظه المناسب، إما كان خاصاً بالعامّة أو الخاصة ويحسن بسبكه ونظمه حتى تفهم المعاني عند الطبقتين (العامة والخاص) وتخدم الفئتين فيصل بذلك إلى أعلى مراتب البلاغة.
- ورأى أبو هلال العسكري (ت395هـ) أنه إذا كان موضوع الكلام على طبقات الناس فيخاطب السوقي بكلام السوقة والبدوي بكلام البدو ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه فتذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب.¹
- هكذا تحدث العرب قديماً عن المقام وعدّوه مناسبة القول وملابساته ودعوا إلى ضرورة مراعاة وموافقة خصائصه ، قال أبو هلال العسكري :
- " واعلم أنّ المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال فإذا كنت متكلماً أو احتجب إلى عمل خطبة لبعض ما تصلح له الخطب أو القصيدة لبعض ما يراد له القصيد فتخط ألفاظ المتكلمين مثل الحسم والعرض والكون والتأليف والجوهر فإنّ ذلك هجنه".²
- فربط القدامى المقام بطبيعة الخطاب إذ اعتبر - المقام - حلقة وسطى بين الغرض والأداة فيتغير المقام يتغير الغرض وتختلف الأداة باختلافها معاً

1 - الصناعتين، العسكري، ص 61.

2 - المصدر نفسه، ص 135.

فإذا تحدثنا عن الخطاب الشعري كان الغرض ممثلاً في الإثارة والإطراب وكان المقام شعرياً يتمثل في الشاعر والمتلقي أما الأداة فهو كل ما يتوسل به الشاعر للفعل في المتلقي والتأثير فيه.¹

ولقد عدّ السكاكي المقامات بحسب تعدد وتنوع المقتضيات فصنفها بحسب المقاصد والمخاطب وسياق المقال وأنّ ك الأحوال والمقتضيات تنحصر في ثلاثة عناصر المتكلم علم النحو والسامع، وأنّ أكثر الأحوال تأثيراً هي التي تتعلق بالسامع وما بينهما المتعلقة بعلم النحو، فقال: " لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة فمقام التشكر يباين مقام الشكاية ومقام التهنة يباين مقام التعزية ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين الترهيب ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل وكذا مقام الكلام ابتداءً يغير مقام الكلام بناءً على الاستخبار أو الإنكار ومقام السؤال يغير مقام الكلام مع الذكي يعاير مقام الكلام مع الغبي ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر".²

فمقتضى الحال يختلف باختلاف مقامات الكلام فمقام التنكير يباين مقام التعريف ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد وكذا مقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة ومقام خطاب الذكي يباين مقام خطاب الغبي وما إلى ذلك من مختلف المقامات ويرتفع الكلام في الحسن والقبول ليطابق المقتضى وينحطّ بعدم مطابقته له.³

ويعدّ المقام مقياساً من مقاييس المفاضلة التي اعتمدها العرب القدامى في حديثهم عن الأجناس الأدبية إذ رأى المتعصبون أن الشعر يفضل عن النثر في أمور عديدة منها أنّ المتلقي لا يكون أبداً من العوام وأنّ الشاعر قادر على مخاطبة الملوك بأسمائهم ونسبهم إلى أمهاتهم ويخاطبهم بالكاف كما يخاطب أهل السوق فلا ينكر ذلك عليه.⁴

1 - ينظر: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، سامية الدريدي، خدار للكتاب العالمي عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص 89.

2 - مفتاح العلوم، السكاكي، ص 168.

3 - ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني، البيان، البديع، الخطيب القرزيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 20.

4 - ينظر: العمدة، ابن رشيق، ج1، ص 22.

والمؤكد في هذا المقام أنه لا بد من حضور المتلقي في ذهن المبدع في كل مراحل الخطاب الأدبي وشعرًا ونثرًا، إذ يشترك الخطاب مع كل إنجاز لغوي آخر في كونه خطاباً منجزاً بين الباث والمتلقي تحكمه حالات مختلفة من الإبلاغ والتلقي ... ويتغير بمقتضاه أدوات المبدع وآلياته.

فإذا نظرنا مثلاً في أشعار القدامى لاحظنا نزوعاً واضحاً لدى الشاعر إلى الظهور بمظهر يعينه على بلوغ غاياته فهو مطالب بمراعاة ظروف القول وأحوال المتلقين فيلائم بين القول وهذه الظروف والأحوال ملائمة تجعله قادراً على الفعل في المتلقي والتأثير فيه فإذا أراد مدحاً راعى مكانه الممدوح وعمد إلى ذكر ما يحرك فيه المروءة وما يدفعه إلى العطاء وبذلك نفسر إلحاح المادحين على فضيلة الكرم والتنويع في الصور المعبرة عنها، أي إجراء هذا المعنى المدحي على أنحاء لا تعدو ولا تحصر.¹

فلقد ورد في ضرائر الشعر للقيرواني (ت411هـ) أنه " ذكر أن الأخطل مرّ بقوم يتذاكرون الشعر والشعراء ولم يذكره ولا شيء من شعره، فقال: ما كنت أظن أن أعيش حتى أرى قوماً يذكرون الشعر والشعراء، ولا يذكرونني ولا شيء من شعري ثم أقبل عليهم فقال: أعرفتونني، قالوا: نعم، قال: فلم غفلتم ذكري وذكر شعري قالوا: وبم استحققت أن تذكر؟ قال: وبم استحققت أن أغفل، قالوا: لأنك أردت أن تهجو فهجت قلت لما هجوت زفر بن الحارث وذكروا البيتين:

بني أمية إني ناصح لكم فلا يبتن فيكم آمنة زفر
مرتبنا كارتباء الليث منتظراً لوقعة كائناً فيها له جزر

ثم قالوا: " وأي مدح أكثر من هذا؟ فهددت به بني أمية وهم الخلفاء وجعلته ممن سيكون له وقعه ولا تكون الوقعة إلا لمن يتقي ولم ترض حتى جعلته ممن تكون له جزر إذا أوقع وهذا غاية المدح وقلت تمدح ابن محدمة فجوته في قولك:

قد كنت أحسبه قيناً وأنبوه قلأن طير عن أثوابه الشرر

ما هذا من المدح أما كان ذلك في الكلام مذهب أحسن من هذا؟

1 - ينظر: الحجاج في الشعر العربي القديم، سامية الدريدي، ص 97.

كأنه لم يرتفع عندك إلا حيث لم يكن قيناً وقد ذكرت أنك أنت رفعته بشعرك عن أن يكون قيناً وهذا من أقبح العيوب ومعنى هذا الكلام أنه كان يقال لرهطة القيون بقول فلما مدّحته طار الشرر عن أثوابه»¹.

فشل الأخطل في توظيف الغرضين (الهجاء، المدح) ذلك لأنه لم يراع المتلقي ولم يلائم بين القول والمقام فأخطأ حين ظنّ أنه أصاب وفشل الخطاب إذ لا يقنع بمساوى المهجو من جعله كالأسد الضاري يرصد فريسته ومن خدر الآخرين من خطره وسوء فعاله إذا كان الآخرون خلفاء وأصحاب دولة ولا يقنع بفضائل الممدوح من جعله قيناً لا تظهر مزاياه إلا بشعره، فالشاعر – المبدع – متى مدح أو هجا راعى المقام وأتى بما يستميل المتلقي ويقنعه بصدق المدح أو الهجاء.²

وقد استهجن القدماء كذلك أبيات في الغزل لعدم ملائمتها للمقام للمتنب العبدى في قوله:

وَمَنْعُكَ مَا سَأَلْتَ كَأَنْ تَبِينِي	أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِينِي
تَمُرُّ بِهَا رِيَّاحُ الصَّيْفِ دُونِي	فَلَا تَعْدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتِ
خِلَافِكُ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي	فَأَنِّي لَوْ يُحَالِفُنِي شِمَالِي
كَذَلِكَ اِحْتَوَى مِنْ يَحْتَوِينِي. ³	إِذَا لَقَطَعْتَهَا وَلَقَلْتُ بَيْنِي

فمن تجليات مراعاة المقام في الغزل أن يظهر الشاعر رقة في حب المرأة والشكوى من هجرها مصوراً حرقاً الشعر وهو الذي فشل فيه الشاعر، كقول امرئ القيس:

فَمَتَّكَ حُبْلَى طَرَقَتْ وَرَضِعَا فَأَلْهَبْتُهَا عَنِ ذِي تَمَائِمِ مُغِيلِ.⁴

فالشاعر يوضح صورة المرأة المحبة له التي تهيم به إلى درجة أنه ألهاها عن ولدها الذي ترضعه وكثرة شغفها بحبه والكلام هدفه تصوير درجة الحب التي يصل إليها المرء ومن شأن المتلقي أن يذعن لها ذهب إليه الشاعر من قدرة على إغراء المرأة وعجزها عن مقاومة سحره.

1 - ضرائر الشعر، القيرواني، تح وشرح ودراسة: محمد زغلول سلام، محمد مصطفى هداره، د ت، ص 70 - 71.

2 - ينظر: الحجاج في الشر العربي القديم، سامية الدريدي، ص 99.

3 - المفضيلات، الطيبي، ص 288.

4 - ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، ص 12.

وكتب أبو هلال العسكري في فصل إلى بعض أهل الأدب فقال: " فربك أحب إليّ من الحياة في ظل السير والسعة ومن طول البقاء في كنف الخفض والدعة ومن إقبال الحبيب مع إرबार الرقيب ومن شمول الخصب بعد عموم الجذب وأقر لعيني من الظفر بالبغية بعد إشرافي على الخيبة وأسرّ لنفسي من الأمن بعد الخوف والإنصاف بعد الحيف وأسأل الله أن يطيل بقاءك ويديم نعماك ويرزقني عدلك ووفائك ويكفيني ينوك وجفاءك»¹.

ففي الكلام الكثير من المبالغات التي ناسبت المقام إذ أرى كاتبه يخاطب فئة معينة وهي أهل الأدب فوجب عليه أن يأتي بألفاظ مناسبة متناسقة فيما بينها ومعاني راقية حتى يخرج الكلام بذوق جيد ورونق حسن فهو لم يكتب هذا بلغة بسيطة عادية ومعاني قريبة، وإنما بالغ في ذلك لنوعية متلقي الرسالة أنهم من خاصة الخاصة.

وعليه فالخطاب الأدبي - شعراً ونثرًا - يقتضي ظروف قول مخصوصة بين المبدع والمتلقي واختيارات دقيقة تلائم وضع المتلقي وتستجيب لأفق انتظاره ، وتنسجم مع ظروف القول وملابساته.

1 - الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، ص: 135.

الفصل الثاني

فعالية التلقي واستراتيجياته في الفكر النقدي العربي القديم

- 1- نظرية التلقي في النقد الغربي المعاصر
- 2- فعالية التلقي في الفكر النقدي العربي القديم
- 3- أثر الذوق الأدبي في الحكم على الخطاب القديم
- 4- التلقي عند العرب القدامى بين آيتي الأويل والتخييل

نظرية التلقي في النقد الغربي المعاصر

1- نظرية جمالية التلقي:

يأتي مصطلح التلقي ضمن أهم المقولات الجوهرية التي ميزت النظرية النقدية المعاصرة مشكلا بذلك حقا معرفيا جديدا ساهم في إثراء مختلف المناهج و النظريات ، على اعتبار أنّ النقد المتوجه للجمهور ليس حقا واحدا بل عدة ميادين، و ليس طريقا مطروقا واحدا بل عدة ميادين من مفترقات الطرق ، و في الغالب ممرات مفترقة تغطي مساحة واسعة من أرض النقد.¹

فنظرية التلقي هي نظرية نقدية تعني بالتداول للنصوص الأدبية وتقبلها و تبيان المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع و القارئ المتلقي، أي أنّها لا تهتم بما يقوله النص و لا بمفاهيمه ومعانيه، بل تهتم بما يتركه العمل من آثار شعورية ووقع جمالي في نفوسنا و هي تبحث عن أسرار خلود الأعمال وبقائها².

وترى هذه النظرية أنّ أهم شيء في عملية الأدب هي المشاركة بين النص و القارئ المتلقي ، إذ العمل الأدبي لا تكتمل حياته و حركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة و إعادة الإنتاج من جديد ، لأن المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة و هذا ما يجعل التناسل يلغي أبوة النصوص و مالكيها الأصليين ، و هذا يعني أنّ العمل الأدبي مركب من عدة أعمال سابقة فلو لا ذلك لما استمر الأدب في التطور³.

فنظرية التلقي من أشهر نظريات الأدب وأكثرها ورودا في كتابات النقاد وأشدّها صلة بمقياس الجودة الأدبية، و تحدد أبعاد تلك الجودة من خلال مشاركة المتلقي أو القارئ في تكوين الخطاب الأدبي الذي هو من إبداع

¹ ينظر، المذاهب النقدية الحديثة- مدخل فلسفي، الكومي محمد شبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب دط، 2008، ص:332.

² ينظر، النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب ،حميد سمير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط، 2005، ص:08

³ ينظر، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية و تراثنا النقدي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي ط، 96، ص: 18.

المؤلف ، وهذا يعني أنّ هذه النظرية تقوم على ثلاثة محاور أساسية هي: المؤلف ، النص، المستقبل.

و لذلك أهملت نظرية التلقي دور المؤلف في هذه العملية ، بمعنى أن دراسة أحواله النفسية والتاريخية ليست أمراً ضرورياً يعتمد عليه المتلقي في تعامله مع النص، فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحول هام من صاحب الإنتاج إلى النص و القارئ.¹

ويرجع إهمال المؤلف أو الكاتب لدى النظرية الجديدة إلى أسباب منها: - ذلك الاتجاه المناهض للنقد الماركسي الذي يهتم بصاحب العمل ونتاجه أكثر من اهتمامه بالقارئ .

-الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم التلقي ترتبط بالقارئ أكثر من صاحب النتاج فهي تستبعد دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف .

- لا يمثل النص عند هذه النظرية فناً ما لم يكن يخضع لعملية الإدراك. و هذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص.² ولكي يتحقق التفاعل بين القارئ والنص ركزت نظرية التلقي على أهمية الدور الواسع الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمةة في عملية القراءة :

1- أن يكون القارئ حراً :

لا يمكن فهم الحرية عند القارئ بأنها ضرب من ضروب العبث والتسلية، فقراءة النص تحتاج إلى مراعاة القارئ لمجموعة من الضوابط اللازمة لقراءة النص ف" القارئ إذا لم يحاول

التغلب على التزامه الإيديولوجي فإنّ القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة.³

¹ينظر، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية و تراثنا النقدي، محمود عباس عبد الواحد، ص18 .

²ينظر، المرجع نفسه ، ص: 19 .

³ينظر، نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، روبرت سي هولب، قر: رعد عبد الجليل، دار الحوار اللادقية، 1992، ص:117.

ولا يقصد بحرية القارئ في هذه النظرية أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية، فأصحابها لا يريدون قارئاً وجودياً يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئاً رمزياً يعايش التجربة من غير فهم، ولا يريدون قارئاً بنيوياً تقف أهميته عند سطح الدور الوصفي المنوط بل يريدون أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن وأن يكون القارئ حراً في استقبال النص.¹

2- المشاركة في صنع المعنى:

يقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ في صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص أي يصبح القارئ خارجاً عن النص لذلك يشارك في صنع المعنى وأن يتلاءم مع النص وبذلك يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة.²

ولقد ميزت نظرية التلقي بين مهمتين للقارئ في مسألة المشاركة في صنع المعنى:

(أ)- مهمة الإدراك المباشر: هي التي تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص، حيث يبدأ القارئ في تفهم الهيكل الخارجي للنص، و المتمثلة في معطياته اللغوية و الأسلوبية و النتيجة التي يصل إليها القارئ في المرحلة التفسيرية.

(ب)- مهمة الاستذهان: حيث يكون عمل الذهن والخيال حاضراً في المهمة التي تتشكل فيها ذاتية القارئ، فالاستذهان جزء أساسي من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية. فعندما ينتقل القارئ إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه فراغات أو غموض أو إبهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركاً في صنع المعنى.³

¹ينظر، قراءة النص و جماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، ص:20.

²ينظر، المرجع نفسه، ص:21.

³ينظر، قراءة النص و جماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، ص: 23/22.

3- وظيفة المتعة الجمالية :

و هي الوظيفة التي تتبع كل عمل أدبي فهي ظاهرة جمالية تجلب القارئ و هذا ما أكده أجد رواده النظرية في أن: " المتعة الجمالية تتضمن لحظتين, الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع أي من القارئ للنص، و الثانية تتضمن موقف يُوَطر به القارئ وجود الموضوع و يجعله جمالياً "1. و معنى هذا أن القارئ سيشارك كذلك في إبداع المتعة الجمالية فهو يتواصل مع النص و يقوم بفك شفراته و رموزه التي يرصدها و يكون بها صانعا للجمال مبرزاً له في العمل الأدبي.

وترى هذه النظرية ضرورة التركيز على العمل الأدبي و ربطه بلذة الجمال و لذة القارئ المتلقي و هذا لا يتحقق إلا من خلال التذوق الجمالي و هو صانع اللذة في حالتين :

- اختلاف الناس في تذوق العمل الفني.

- خبرة التذوق أي مقدار الثقافة التي يجب أن يكتسبها و يحصلها المتلقي كي يكون قادراً على تذوق النص و التعامل معه.²

وللتذوق الجمالي عند أصحاب النظرية شروطه التي يجب أن تتوفر خاصة الخبرة في التذوق، و النقد أكثر خبرة في تذوق الجمال في العمل الأدبي وأكثر ثقافة فهم يساعدون على استيعاب المعنى عن طريق المساعدة في التذوق.³

وهكذا فبفضل هذه النظرية أضحت المتلقي عنصراً مهماً في دراسة النص وتأويله، حيث أنّ دراسة النص دون تفاعل بين النص و القارئ هي ناقصة، و هذا يعني أن النص نصان، نص موجود تقوله لغته ، و نص غائب يقوله قارئ منتظر.⁴

¹ينظر، المرجع نفسه، ص: 25.

²ينظر، استقبال النص عند العرب ، محمد مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 1999، ص: 54/53.

³ينظر، المرجع نفسه ، ص: 55.

⁴ينظر، جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربايعة، جامعة اليرموك، دار جرير للنشر و التوزيع، طبعة جديدة ومزينة 2008، ص: 100.

2- الجذور المعرفية لنظرية التلقي :

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا في أواسط الستينات 1966 على يد وولف جانج إيذر، (WOLF ZHANG LASER) و هاتر روبرت يالوس (H,R,YAUSS) حيث ترعرعت بين ثنايا جامعة كونستانس بجنوب ألمانيا.¹

وتقوم نظرية التلقي كسواها من النظريات النقدية على جملة من الأسس الفلسفية والفكرية و الايديولوجية التي تميزها عن غيرها، و تموقعها في الموقع الفكري الذي ميّزها، و لعل الذي ظاهر على ذلك أنّ معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية على حين لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، و ينطلق من صميم ذاته الأدبية و ما ذلك إلا لأنّ " الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة تنهض على المنطق الصارم والبرهنة العلمية، و لكنّه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال و الإنشاء قبل أي شيء آخر".²

ولعل سبب ظهور هذه النظرية أنّها ثورة على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية، أو المناهج البيداغوجية التي اهتمت بالمبدع و حياته، و ظروفه التاريخية و المناهج النقدية التقليدية التي اهتمت بالمعنى و تصيده من النص، و المناهج البنوية التي انطوت على النص المغلق و كلها أهملت عنصرا فعلا في عملية التواصل الأدبي ألا و هو القارئ، التي اهتمت به هذه النظرية فاعتبرت حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص و أهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية و الماركسية و من ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على ترتيب القارئ والنص.³

¹ينظر، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، دار النشر المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، النيل، القاهرة، ص 98/99.

²ينظر، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها، عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، دط 2002، ص 79.

³ينظر، قراءة النص و جماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، ص 111.

ولذلك ساهمت الحقول المعرفية والمرجعيات الفلسفية بشكل كبير في ظهور نظرية التلقي فالمؤثرات والإرهاصات الأولى التي تمخضت عنها نظرية التلقي كما حددها روبرت هولب هي الشكلانية الروسية وبنويوية براغ، وظواهرية رومان أنجاردمان وهرمنيوطيقا، هانز جاداميرا وسوسيولوجيا الأدب.

- الشكلانيون الروس: لقد بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي، و تقنياته بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تشكل منها مادة البناء الأدبي ، لأنّ الأساس في الأدب هي الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة، كما أنّ الإدراك الشعري هو ضرب من ضروب اختيار الشكل والإحساس به. فاهتموا لذلك بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية التي تسهم في خلق إدراك متميز للشيء ، أي أنّها تخلق رؤيا و لا تقدم معرفة ، لأنّ ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء وإنما اختبار ما سيكون عليه.¹

-مدرسة براغ البنويوية :

لقد كانت البنويوية من أكثر المناهج النقدية مصبا في مقاربة النص الأدبي، بوصفه بنية مغلقة ومكتفية بذاتها ، وعليه فانطوى هذا المنهج على النص المغلق ، فهو ينظر إلى النص بوصفه بنية النص معلقة أو نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات و أهمل عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا و هو القارئ.²

ولقد كانت أعمال موكروفيسكي أحد أهم منظري مدرسة براغ البنويوية من أكثر مصادر النظرية في ألمانيا فهو لم يفصل بين العمل الأدبي بما هو بنيه على النسق التاريخي بل يرى لابد من فهم العمل الأدبي على أنّه رسالة، إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً ، و بهذا يتوجه إلى متلق هو نتاج العلاقات الاجتماعية لذلك يصبح العمل الفني يحتل مكانا في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية.³

¹ينظر، القراءة النسقية ، أحمد يوسف ، ص 94.

² ينظر، النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب ، حميد سمير ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2008، ص:08.

³ ينظر ، نظرية التلقي، مقدمة نقدية ، روبرت هولب، تر،رعد عبد الجليل ،دار الحوار اللادقية 1992،ص71،

فاستمدت نظرية التلقي منهجها في البنيوية باعتبارها المنهج الذي ارتكزت عليه من خلال تحليلها للنص و دور القارئ، فالبنيوية تركز في أحد وجوها على النص الأدبي أو البنية اللسانية الحاملة للدلالة و المنتجة لها و المكثفة بذاتها .

فإن أصحاب نظريات التلقي يعدون البنية اللسانية إحدى المؤثرات في فهم النص لكن هذه البنية لا بد لها من تعدي مرجعيات ذاتية قائمة على الفهم من لدن القارئ.¹

- الظاهرية :

ترتبط جمالية التلقي بالظاهرية Esthétiquement de la reception ,

(Aestheticsreception) ارتباطا وثيقا " لأن أغلب

المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها و أبرزهم ايدموند هوسرل (EdmundHussrel) (1859-1938)،

و أنغاردن " (Roman Ingarden) (1893-1970) (قد تحولت إلى أسس و مفاهيم و محاور إجرائية.²

و أبرز المفاهيم الظاهرية المؤثرة في اتجاه جمالية التلقي مفهوم المتعالي و القصدي .

فالأفكار التي صاغها " هوسرل " حول تلقي الأشياء من خلال الفهم الذاتي أو التلقي الذاتي بدأت تتحول إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى مكونات أساسية (الماهوية للشيء).³

أما "انغاردن" أول من عدل في مفهوم المتعالي (Transcendental) عند أستاذه " هوسرل" و الذي يرى أن " المعنى الموضوعي أي الخالي من الموضوعات المسبقة ينشأ بعد أن تكون

¹ ينظر، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء للطباعة و النشر- الاسكندرية ، 2006، ص 64 .

² نظرية التلقي أصول و تطبيقات، بشرى موسى صالح ، ص34.

³ ينظر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ناضم عودة خضر، ط 1 1977 ، دار الشروق للنشر، عمان، ص 75 .

للظاهرة معنى مخصصا في الشعور ، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص.¹ وهذا يشير إلى أنّ المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص و هذه العملية تسمى بالمتعالي .

كما نجد أن جورج غادامير Hans George Gadamer قد فرّق بين المعنى و الدلالة " فالمعنى هو الشيء الثابت الذي ضمنه المؤلف للنص ، فهو متطابق مع ما هو في ذهنه ومع ما يقصد إليه و يرمي ، في حين أنّ دلالة الشيء يتوصل إليه القارئ عن طريق التوقعات والاحتمالات التي يتيحها الأدبي نفسه.²

وقد جعلت هذه الفكرة المتلقي ركنا أساسيا في إدراك الجمال الأدبي ، و أعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا ، فالمتلقي يملأ فراغات فجوات النص الأدبي الموجود فيه لأنّ إدراك الظاهرة الأدبية لا تتحقق إلا بوجود المتلقي.

- الهيرمونيظيقا (التأويلية):

عضد رواد أصحاب جمالية التلقي خاصة "ياوس" افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال آراء الفيلسوف " هانس جورج غادامير" في مفهوم التأويل، وقد ارتبط أصل التأويل عنده مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص (خاصة النصوص المقدسة)، حيث كان يرى بأنّ "التأويلية تطالب بالكشف بتقنيات خاصة عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: (الأدب الإنساني و التوراة)."³

استناد أصحاب نظرية التلقي من جهود الفيلسوف " غادامير" في نظريته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه. يقول غادامير: " لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها ، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، و بين الآثار التي ترتبت عليها، لأنّ تاريخ التفسيرات و

¹ينظر، المرجع نفسه ، ناضم عودة خضر، ص 75.

²ينظر، في نظرية الأدب و علم النص، إبراهيم خليل، ط1 ، 2010 ، الدار العربية للعلوم كشيرون، منشورات الاختلاف الجزائر، ص 72 .

³نظرية الاستقبال- مقدمة نقدية ، روبرت سي هولب، تر: رعد عبد الجليل، ص55.

التأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما ، هي التي تمكننا من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها".¹ وبهذا فهو يدعو إلى فهم التاريخ بوصفه شرطا ضروريا في دراسة الفهم والتأويل .

ويركز " غادامير " على ذات القارئ كقوة فاعلة في عملية الفهم و التأويل و يحاول أن يجعل هذه العملية موضوعية بحتة و هذا ما يتضح في فهمه للتاريخ (الماضي)، فهو يخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات .

3- نظرية جمالية التجاوب :

(هانز روبرت يوس : haws Robert .Jauss)

باوس هو ناقد ومؤرخ ألماني ولد عام 1921 وأحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية، و باحث لغوي في الأدب الفرنسي و متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية فكان هدفه الوحيد هو الربط بين الأدب و التاريخ. فاعتبر بذلك مؤسس نظرية التلقي في أواخر الستينات من القرن الماضي.²

و كانت إسهاماته واضحة و جلية في نظرية جماليات التلقي أو نظرية الاستقبال انطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى و العمل الأدبي، لذلك يقول (روبرت هولب) : " تتضمن محاولة ياوس تجاوز ثنائية الماركسية و الشكلانية والنظر إلى الأدب من منظور القارئ المستهلك... الجوهر التاريخي للعمل لا يتضح من خلال فحص إنتاجه أو وصفه فقط بل ينبغي أن نعالج الأدب باعتباره عملية جدلية بين الإنتاج و التلقي".³

وقد خصص اهتمامه للتلقي المنبثق من العلاقة بين الأدب و التاريخ و اقترح دراسته للعمل الأدبي عبر تاريخ التلقي و ذلك لتفحص و توضيح الأعمال الأدبية، يقول ياوس: " إن مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساسا على

¹ الشعر و التحدي ، إشكالية المنهج ، د.صبري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38 / ص 80 نقلا عن الأصول المعرفية لنظرية التلقي لناضم عودة خضر ، ص 138.

² ينظر، قراءة النص وجماليات التلقي ، محمود عباس عبد الواحد ، ص 27.

³ ينظر، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهج البلغاء و سراج الأدباء ، محمد بن لحسن ابن التيجاني، ص 530.

أساس الاستقبال الجمالي الذي يعامل العمل الأدبي بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية ، فتاريخ الأدب الايجابي الموضوعي هو السعي الواعي إلى تحديد القوانين و السنن ، ومن ناحية أخرى يتكون من بحوث تراث المقامة عليه التجارب..فمعيار خلق هذا النوع من القوانين و السنن و الحاجة إلى الضرورية للكتابة من جديد مع استمرار تاريخ الأدب إنما يوضح بأن هذا الاستقبال جمالي للعمل الأدبي.¹

و يتعامل ياوس مع العمل الأدبي على أساس معيارين، معيار الإدراك الجمالي للتلقي، و معيار الخبرات الماضية التي تستحضرها أثناء لحظة التلقي، كما وضح لنا المعنى (ياوس) من خلال تأويل العمل الأدبي، أي أن الاستراتيجية الجديدة التي تتبناها جمالية التلقي في القراءة قائمة على استخدام فعل الفهم في قراءة النص،

حيث لا يستقيم العمل الأدبي إلا إذا شارك المتلقي في عملية بناء و إنجاز المعنى ومشاركة فعالة تجعله طرفا في تأويله و تفسيره مستخدما في ذلك خبرته الجمالية و مرجعياته الثقافية.

يقول ياوس: " فالنص الأدبي له قدرات فنية تمكن من ممتلكاته و هي مرتبطة ، غير أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني و العلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن، و ما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو الذي يدعوه لجمالية التلقي".²

فسعى ياوس لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب أو بين المعرفة الأدبية والمعرفة التاريخية، هكذا طرح مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه مفهوم أفق انتظار القارئ **l'horizon d'attente** و لقد وجد لمصطلح أفق التوقع عدة كلمات و مقاطع مركبة مثل: أفق خبرة الحياة، أفق البناء، التغيير الأفقي، الأفق المادي للحالات، كما يبدو مصطلح (الأفق) غمضا بين تلك الاستخدامات حيث يستبعد أي معنى سابق للكلمة و يبدو (ياوس) أنه

¹ نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي ، عبد الناصر حسن ، ص 108.

² التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلاغ و سراج الأدباء ، محمد بن لحسن بن التيجاني ، ص

اعتمد على بديهية القارئ لفهم اصطلاحه الرئيسي و يشير لهذا المصطلح أفق التوقعات إلى التبادل الذاتي أو بناء التوقعات كنظام مرجعي.¹

يقول (ياوس): " أفق الانتظار ذلك الذي يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعرفية السابقة و بالحالة الخاصة التي يكون عليها الذهن و تنشأ مع بروز العملي الجديد عن قوانين جنسه و قواعد لعبته...كل أثر أدبي ينتمي إلى جنس و هذا ما يعود للتأكيد على أن أثر يفترض أفق الانتظار بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الموجودة توجه فهم القارئ (الجمهور) وتمكنه من تلقي العمل بشكل تقييمي.²

على ذكر ما سبق فإنّ (ياوس) ربط بين الجنس الأدبي و ما سبقه من قوانين تتمثل في التراث و التقاليد السائدة لدى القارئ و أفق توقعاته ، بحيث يمكنه أن يحكم على العمل المتلقى فيقتبس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة . وقد وضع (ياوس) عددا من المبادئ التي رأى أنها ضرورية لأي منهج يعتمد على تاريخ الأدب نوجزها في النقاط التالية :

1* تبدأ أهمية العمل الأدبي في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور فتتحقق وظيفته و يخرج إلى الوجود بفعل القراءة حيث يجب تفاعل القارئ مع النص جدليا لينسج علاقات مختلفة تتمثل في أسئلة وأجوبة مع الأخذ بالاعتبار أهمية الأحكام التي تم إصدارها بفعل التلقي و هو ما يؤكد أهمية التعااقبية في عملية تاريخ الأدب .

2* تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأسئلة القراءة عبر فقرات تاريخية، و هذا يدل على أن كل عمل أدبي جديد يشتمل على رغبة المتلقي في شروط الاستجابة و التواصل .

3* لابد من تحديد وضعية النص الأدبي في إطار السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها إذ تدرج جمالية التلقي على كل أثر أدبي داخل سلسلة الأدبية التي تمثل جزءا منها.³

و أكد ياوس على النص الأدبي بأنه لا يتطور بإرادة المؤلف وحده و أنه ليس بنية مستقلة و منعزلة تشكل نسقا منفردا بل إنه قضية تطور الأنواع

¹ينظر، نظرية الاستقبال، سي هوب هولب، ص 77.

² ينظر، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن، ص 113.

³ينظر، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن، ص 116.

الأدبية و تخضع لمؤثر كبير هو المتلقي، الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبي .

-ففي كتاب (ياوس) الذي أصدر سنة 1977 بعنوان الخبرة الجمالية الهرمونيوطيقا نلاحظ أن (ياوس) ركز على ثلاث قضايا و هي :
المتعة الجمالية، ، موقف من جماليات السلب، إعادة النظر في مفهوم أفق التوقعات .

حيث تناول (ياوس) المقولات التي لازمت الذوق و المتعة الجمالية معا على مر التاريخ من خلال مناقشة ثلاث أشياء :

1-الإبداع : polesis هو ما يختص بالمتعة النابعة من استعمال المرء لمواهبه الإبداعية .

2-الحس الجمالي : aisthesis و فيها يؤكد (ياوس) على اعتماد الإبداع بالمتلقي خاصة .

3-تاريخ الذوق و المتعة الجمالية: عند (ياوس) هو التطهير catharsis على أنه هو العنصر الأساسي لعملية التواصل بين الفن و المتلقي.¹

وهكذا تمثلت جمالية التلقي من خلال طرح ياوس ، إذ ركز هذا الأخير على القارئ بوصفه أداة فاعلة في النص مهمته إبراز الثنائية الملغاة من طرف الفكر النقدي أثناء وبعد البنيوية (المؤلف ،النص) ، حيث يمثل الأول البعد الفني ويمثل الثاني البعد الجمالي ، فالمؤلف هنا يعبر عن أجيال تاريخية من القراء الذين يتداولون عليه في فترات تاريخية ، أما النص الذي يضمه هو دوما مفتوح على معان جديدة وغير متوقعة في فترات القراءة عموما .²

¹ ينظر ، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن، ص 119.

²ينظر ، في نظرية التلقي ، جانستاربنسكي ، ص :66. نقلا عن : إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي ، ابن الفارض أنموذجا ، الحاج جعدم ، رسالة دكتورا ، ص: 83.

نظرية التأثير والاتصال: فولفغانغ إيزر: wolfgang Iser

هو أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة كوستانس، ولد في ألمانيا عام 1926، عمل في العديد من الجامعات في أوروبا وأمريكا، وهو من أبرز مؤسسي المدرسة الألمانية في النقد الحديث.

ويعتبر إيزر القطب الثاني في جمالية التلقي بعد "ياوس" نظراً لما أسهم به في سبيل تعزيز مكانة نظرية التلقي وسط المتلقين الألمان وخارج أسوار كونيستانس.¹ وهو أحد منظري جمالية التلقي وكان اتجاهه حول «نظرية التأثير والاتصال». لأنه كان يهتم بالتأثير والتفاعل الحاصل بين النص والقارئ "لأن النص الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص. وفي شكله، وتوجيهاته، وأسلوبه" (2)

وهذا يعني أنه انطلق من البداية التي انطلق منها زميله ياوس والمتمثلة في الاعتراض على مبادئ البنيوية وعدم الاهتمام بدور المتلقي. ورغم أن عمله لم يظهر إلا في منتصف السبعينيات مثل كتاب ياوس (الخبرة الجمالية، سلوكيات القراءة 1976) "كان الاثنان معنيين (ياوس وإيزر) بإعادة إنشاء نظرية الأدب بعيداً عن الكاتب والنص والتركيز على العلاقة القائمة بين النص والقارئ (المتلقي)، فقد توجه ياوس وهو المختص في الرومانسي منذ البداية بشكل أساسي نحو نظرية الاستقبال من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب فتأثر به هانز جورج غادامير فبينما أيرز باحث في الأدب الإنجليزي كان اهتمامه الرئيسي هو اعتماده على التأويلات والتفسيرات، كما كان ظاهرانياً وكان نموذجاً أساسياً هو عمل رومان أنجاردن.³

هكذا يتضح لنا أن إيزر ينطلق في تأسيس افتراضاته ونظرياته من مرجعيات معرفية متنوعة التي جعلته ينظر إلى نظرية التلقي من حيث هي

¹ ينظر: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهج البلاغ و سراج الأدباء ، محمد بن لحسن بن التيجاني ، ص532.

² - قضية التلقي في النقد العربي ، فاطمة البريكي ، دار الشروط للنشر والتوزيع عمان، 2006، ط1، ص57.

³ نظرية الاستقبال ، هولب سي ، ت: رعد عبد الجليل، ص101.

علاقة تبادل بين النص والمتلقي، فيرى أن العلاقة بين القارئ و النص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ، يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل البنيوية أو غيرها و إنما هي علاقة تبادلية من النص إلى القارئ و من القارئ إلى النص فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضيفي القارئ للنص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص.¹

فقد كان التساؤل الذي ألح عليه آيزر و هو كيف تتم عملية التبادل بين القارئ والنص في ضوء نظرية التأثير و الاتصال؟.

فرأى أن العمل الأدبي هو ليس نصا و لا قارئاً فقط مثل ما فعله غيره و إنما هو تركيب بين الاثنين لذلك رسم لنا ثلاثة أبعاد أساسية هي :

1- أن يتفاعل القارئ مع النص حتى يكون مشاركا في تشكيله، حيث أن النص الأدبي يسيطر جزئيا على عدد من الفجوات أو العناصر غير المحددة و يجب على القارئ أن يملأ هذه ذاتيا بطريقة المشاركة في صنع المعنى .

2- أن يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه و ذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارئ، و عادة ما تنجم هذه الفراغات من حيل أسلوبية لا يكتشفها و لا يفهم أبعادها إلا قارئ متمرس.²

و هذا يعني أنه لا بد أن يكون القارئ متمرسا يمتلك قدرة على ملء الفراغات التي يتركها المبدع لذكاء القارئ و فطنته .

3- القارئ الضمني *lecteur implicite* :

هو محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى على أساس أن النجاج من صنع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده، و هذا يعني " أن

¹ينظر، جماليات الأسلوب و التلقي، دراسة تطبيقية، موسى ربيعة، ص 105.

²ينظر، المرجع نفسه ، ص 106.

القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، و قبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة.¹

وبهذا يبين لنا أيزر ثلاثة أبعاد أساسية و هي يجب للنص أن يسمح للقارئ أن يشارك في صنع المعنى، و هذه المشاركة تكون من صنيعه لا من صنيع الأديب و يجب أن تكون القراءة تبادلية بين القارئ و النص فبقدر ما يقدم النص يضيفي القارئ له أبعادا متميزة و جديدة، فيكون القارئ عند القراءة في حالة تقييم و استقبال الأحداث غير المنتهية أو على الأقل هي مبهمة في جانب من جوانبها تتغير مع تغير القراءات .

كما أن القارئ يصبح بفعل القراءة مندمجا في النص متفاعلا معه يمتد في النص، كما يمتد النص فيه فالقارئ ليس الشخص التخيلي الذي يخاطبه المؤلف الضمني أو الشخص الحقيقي، أو مزمن الاثنين و لكنه على الأصح إمكانية مبهمة كما تتحقق و لا توجد و لا تتغير إلا في عملية القراءة.²

و هنا يكون القارئ فعليا بمعنى هو الذي يستقبل صورة ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة .

وركز إيزر على فاعلتين أساسيتين تهتمان بنظرية التلقي وهي الواقع والتلقي فقال في هذا: « تصل جمالية التلقي تطورها التام عندما ينجم هذان التوجهان عندما ينتظم الوقع والتلقي »³

ويرى إيزر أن الجمالية في التلقي تتحقق بالارتباط الحاصل بين الاستجابة والتلقي لان الاستجابة لأي نص تكون ذاتية وهذا لا يعني فصل النص عن بقية العوامل الأخرى.

وإذا عدنا إلى الآراء التي بنى "ياوس" عليها نظريته نجدها كلما آراء تعتمد على مبادئ المقارنة البنيوية والتشديد على فعل المتلقي في تطور النوع الأدبي وبناء المعنى وقد أثرت هذه الأفكار على " إيزر " وكان إيزر ينطلق من البداية " نفسها التي كان ينطلق منها ياوس وهي الاعتراض على مبادئ

¹ ينظر، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية، محمود عباس عبد الواحد، ص 36.

² - ينظر ، النص الأدبي بين الإنتاجية والذاتية ، قاسي صبيبة، معهد اللغات والأدب العربي، المركز الجامعي للبويرة، ص: 108 .

³ - إستراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، إيناس عياط، بحث مقدم لنيل شهادة بالماجستير، في إطار النقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر، 2001، 200، ص: 346.

المقاربة البنيوية وفعل المتلقي في قضيتين أساسيتين هما : تطوير النوع الأدبي، وبناء المعنى"¹

رأى كل من إيزر وياوس أن الجمالية من ناحية التلقي تكون نتيجة تلاحم التطور مع بناء المعنى لأنّ أي تطور في الناحية الأدبية يخلق معاني جديدة. ولم يقتصر اهتمام إيزر على تطوير نظرية التلقي والمعنى فقط وإنما أشار في دراسته على التأويل الكلاسيكي "مفهوم التأويل الكلاسيكي وعده غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى، فوجد أن أسلوب التأويل الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر يحطّ من قيمة العمل، فقد تمّ التركيز على التفاعل القائم بين النص والمعايير الاجتماعية والتاريخية المحيطة من جهة وميولات القارئ من جهة أخرى"²

لقد عدّ إيزر مفهوم التأويل الكلاسيكي أنه لا يدخل في مضمون المعنى لأنّ دراسته كانت منصبّة حول التفاعل القائم بين النص والقارئ ، وفي هذا يدخل المعنى الذي سينتجه القارئ من خلال تلقيه النص وقد يتأثر بالجوانب المحيطة بها على اختلافها. فكشف الصلة والرابطة الضرورية بين الأدب والمتلقي باعتبار المتلقي ، فاستند إيزر Iser في هذا ثلاثة أبعاد وهي كالتالي: " البعد الأوّل: سماه أنغاردن المظاهر التخطيطية البعد الثاني: هو الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي البعد الثالث: البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق الوظيفة التواصلية وتحكم تفاعل القارئ «³

فهذه الأبعاد الثلاثة تتفاعل فيما بينها داخل النص القارئ عند إيزر هو قارئ ضمني *lecteur implicite* ويقصد به "القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي يمارس تأثيره ويتكون هذا القارئ من

1 - الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، عودة خضر، 1997 ، ص147.

2 - نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات ، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2001، ص:48.

3 - نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات ، بشرى موسى صالح ، ص 50.

شبكة من الإستراتيجيات، والتخطيطات، والأمثلة والفراغات، والغوامض، ووجهات النظرات تحد من استجابة القارئ"¹.

فالقارئ الضمني عند إيزر هو الذي يكشف عن الخبايا الموجودة في النص التي تنتج عنها الاستجابة كما لا ننفي أنه له الدور الكبير في فهم النص وأنه يختلف على بقية القراءات الأخرى "القارئ الضمني لديه الذي يشكل قمة الفهم وميز إيزر بين قارئه الضمني والقراء الآخرين الذين حددتهم القراءات البنيوية والقارئ الجامع، والقارئ المخبر، والقارئ المستهدف"² ميز إيزر قارئه الضمني عن بقية القراءات لأنه أراد أن يجد مفهوما جديدا للقارئ تكون له القدرة على التفاعل والتواصل وجعل قارئه الضمني هو أساس في هذه العملية أي (التفاعل والتواصي) تصورا يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا³. فهذا التصور والتواصل يكون نتيجة فعلية للفهم إزاء مواجهة النص والتفاعل معه.

إنّ العمل الأدبي لدى إيزر هو كشف الصلة الضرورية بين الأدب والمتلقي "فالعمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على منطلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية وهو متضمن في النص، في شكله وتوجيهاته وأسلوبه، ومفهوم القارئ الضمني يشبه تمامًا مفهوم اللغة "عند سويسر"⁴. فيرى إيزر أن العمل الأدبي يركز على القارئ الضمني على خلاف سويسر الذي استمدّه من اللغة أي (العمل الأدبي) فإن مفهوم القارئ الضمني يتشكل في مفهوم اللغة لأن كل واحد ينتج عنها تواصل.

المفاهيم الإجرائية التي وظفها إيزر Izer:

انتهج إيزر مجموعة من المفاهيم الإجرائية وهي كالتالي: سجل النص، الإستراتيجية، مستويات المعنى، مواقع اللاتحديد.

1 - الأصول المعرفية لنظرية التلقي ناظم عودة خضر، ، ص: 55.

2 - نظرية التلقي أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص: 50.

3 - قراءة النص وجمالية التلقي بين المذهب الغربية الحديثة وثرائنا النقدي "دراسة مقارنة"، محمود عباس

عبد الواحد، ص: 37.1

4 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ- سجل النص: "ويقصد به كل ما هو سابق على النص كأوضاع وقيم أعراف اجتماعية وثقافية"¹. إذا فهو مجموعة من العناصر أو الاتفاقات الضرورية التي ينتج عنها المعنى داخل القراءة كما انه ينبغي الرجوع إلى ما هو سابق من النصوص الأخرى، إن الأمر كما يرى إيزر "لا يتعلق بفهم تبسيطي لعلاقة النص بالواقع، بل (...) يتعلق بنماذج للواقع تعكس أنظمة ورؤى تميز فترة تاريخية بذاتها"².

فايزر يرى أن الفهم لا يكون نتيجة للواقع وإنما يقصر به الواقع الذي ينحصر في فترة تاريخية بذاتها ولكن بطريقة عكسية.

ب- إستراتيجية النص: تستند إلى السجل كما أنها تفرض عملية تواصلية في النص من أجل إحداث تفاعل وهذا يكون نتيجة "ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح"³

فالمرسل يمثل النص والمرسل إليه يمثل المتلقي وبالتالي فعلمية التواصل تكون ضمن التفاعل الحاصل بين المرسل — المرسل إليه.

ج - مستوى المعنى: لا يقتصر المعنى عند إيزر على أساس الكلمة الواحدة أو معنى الكلمة في القاموس كما أنه لا يظهر في نمط محدد فإن المعنى يتحقق بفعل التفاعل مع النص فالمقصود عنده هو معنى مستويين " مستوى خلفيا ، ومستوى أماميا"⁴. فيوضح إيزر أن العلاقة القائمة "بين المستويين الأمامي والخلفي (...) تخلق توترا، تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصب أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي"⁵ يعتقد إيزر أن من أجل إدراك معنى جمالي للنص ينبغي الانتقال على المستوى الأمامي.

د - مواقع اللاتحديد : Lieux l'indétermination

اعتمد إيزر على هذا المفهوم، باعتبار أن "مواقع اللاتحديد تعمل قبل كل شيء على تمييز الموضوع المفهومي للعمل الفني ... فإن التصور le

1 - الظاهر والمختفي (طروحات جدلية في الإبداع والتلقي ن عبد الجليل مرتاض ، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، دط، ص:100.

2 - الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ، ناظم عودة خضر، ص: 153.

3 - الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ، ناظم عودة خضر، ص:154.

4 - الظاهر والمختفي -طروحات جدلية في الإبداع والتلقي -، عبد الجليل مرتاض ، ص: 101.

5 - الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص: 154.

concept بمواقع لا محدودة تصير مزدوجة المعنى "Ambivalent"¹. من خلال موقع لا تحديد يصبح المعنى ذا ازدواجية بينه وبين الملفوظ فالمعروف عند إيزر Iser أن بناء المعنى يقتصر على العمل الأدبي بتنوعه كالنص والقصيدة والرواية.

التفاعل بين النص والقارئ:

يرى إيزر أن التفاعل الذي ينتج عن النص والقارئ يكون محصوراً في علاقة بالتواصل، وهذه العلاقة تحقق وتترجم على أرض الواقع بفضل القارئ فإنه ليس من الممكن الفصل بين النص والقارئ. "إن إيزر يحدد العلاقة بين النص والقارئ إذا على ثلاثة أقطاب متشابكة النص - القارئ و تفاعلها."²

ومن خلال هذا التفاعل فإن القارئ "لا بد أن يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه وذلك عن طريق تلك الفراغات على نحو معتمد لكي يملأها القارئ، وعادة ما تنجم هذه الفراغات من حيل أسلوبية لا يكتشفها ولا يفهم أبعادها إلا قارئ متمرس"³

ومن هذا يتضح لنا أن إيزر أشار إلى الفراغات الموجودة في النص التي تظهر من خلال ممارسة القارئ لعملية القراءة وذلك من خلال الناحية الجمالية للنص.

قسم إيزر مصطلح القارئ إلى: "قارئ ضمني وقارئ فعلي، فالأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه.... أما القارئ الفعلي هو الذي يستقبل صوراً ذهنية أثناء عملية القراءة"⁴.

وبتقسيم إيزر لمصطلح القارئ إلى ضمني وفعلي في تحليل عملية القراءة التي تتحول فيها بنيات النص إلى الميزات الشخصية وهذا من خلال عملية الإدراك.

1 - الظاهر والمخفي (طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، عبد الجليل مرتاض، ص: 102.

2 - الظاهر والمخفي - طروحات جدلية في الإبداع والتلقي - عبد الجليل مرتاض، ص: 100.

3 - جمالية الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، موسى ربايعه، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص: 106.

4 - قضية التلقي في النقد العربي بالقديم، فاطمة البريكي، ص: 56.

استطاع إيزر أن يتجاوز ما فعله غيره في التركيز من العلاقة بين النص والقارئ وسمي هذا التفاعل بالفجوات lacunas فالنص مرتبط بالقارئ الذي يكشف هذه الفجوات lacunas ويقوم بملئها وفق المفاهيم لأن التفاعل ينتج عن طريق انسجام القارئ بالنص.

فعالية التلقي في التراث العربي القديم:

1- التلقي في الفكر النقدي القديم:

لم تنتظر الأمم نهاية القرن التاسع عشر ميلادي لتدرس التلقي، وتوليها اهتماماً بل شغل ذهن المفكرين على مر التاريخ، فقد بحث جوانبه المختلفة الفلاسفة والمناطق واللغويين وغيرهم.

ويُعد الفلاسفة اليونان من الذين استرعى التلقي نظرهم، فقد كان أفلاطون من أبرز رواد الفكر اليوناني في تاريخ الحركة النقدية اهتماماً بفلسفة التلقي أو مفهوم الجمال في استقبال النص.¹

ومن القضايا الأساسية التي حظيت بقسط وافر من الاهتمام والجدل والمناقشة هو إيلاء أرسطو المشاعر والانفعالات داخل كتابه "الشعر" إذ حث الشاعر إلى ضرورة الاستعانة بالإشارة الدالة على النفسية سواء حال الهيجان أم الغضب، وإجمالاً فإن المنفعلين في نظره هم الأقدر على التعبير برسم صور الواقع وتحسينها بزيادة من شأنها إثارة المتلقي وجذبه، وهذه هي الموهبة التي تنح المبدع طاقة جبارة تفجر فيه ينابيع الإبداع والمقدرة على التعبير عن كل وضعية نفسية واجتماعية.²

وقد اهتم أرسطو في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة، وهي: الخطاب والأديب (الكاتب) والمتلقي، ومن أجل هذا ربط في عملية التلقي بين المقدرة

1- ينظر: التلقي لدى حازم القرطاجني، محمد بلحسن بن تيجاني، ص343.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص354.

الفنية لدى الشعر وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا ينبغي أن يكون موضوع الخطاب مستحيلاً في رؤية الجمهور.¹

ولاشكّ في أنّ الأمة العربية لا يقل اهتمامها بقضايا التلقي عن غيرها من الأمم، فبلغوا في بحث مشكلاته وقضاياها ما لم يبلغه علماء اللغات الأخرى في العصور المتعاقبة، ولا ينكر أحد ما قدموه من آراء وأفكار ومناهج تؤكد اجتهاداتهم الواضحة، وخصوصيتهم المتميزة على الرغم مما لقيته من إجحاف من لدن الدراسات الغربية.

ويمكن القول أنّ البحث في قضايا التلقي في التفكير النقدي العربي حقيقة ثابتة والجهود كبيرة وعميقة لا مجال لإنكارها، بل إنهم أول من وضعوا أسس نظرية التلقي وحددوها كرؤية. على الرغم من أننا لا نعثر على مصدر مستقل خاص يحمل عنوان "نظرية التلقي" ولكن الأعمال المبكرة تشهد عليه وهي متناثرة في أكثر من مصدر ومبثوثة في أكثر من مجال معرفي.

فبالغويون من أصحاب المعاجم اهتموا به من خلال تحديدهم لكلمة التلقي، فيقول ابن منظور: "... وتلقى الركبان: هو أن يستقبل الحضري البدوي قبل وصوله إلى البلد، ويُخبره بكساد ما معه كذباً ليشتري منه سلعته بالوكس وأقل من ثمن المثل... والتلقي هو الاستقبال وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلان أي يستقبله." ²

ويذكر الفيومي في المصباح المنير هذا المصطلح في أنّ كل شيء استقبل شيئاً أو صادفه فقد لقيه ومن لقاء البين وهو استقبله.³ فالتلقي عند أصحاب المعاجم هو الاستقبال واللقاء.

وشُغل البلاغيون بقضايا التلقي والبلاغة والبيان والخطاب الأدبي، كما شُغل الأصوليون بمسألة التلقي في إطار فهمهم لكلام الله عزّ وجل، فدراسة التلقي من أهم الدراسات التي تفتن إليها العرب منذ عهد مُبكر. "فضلاً على قوانين الخطاب الأدبي التي وضعها النقد والفكر العربي التي تعني المتلقي في توجهه نحو فهم النص وفضلاً على المحسنات ومصادر الإغراء

1 -نظر: قراءة النص وجمالية التلقي، محمود عباس عبد الواحد: ص45.

2- لسان العرب، ابن منظور: مادة لقي،

3- ينظر: المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ: مكتبة لبنان، بيروت، 1987، مادة لقي .

والاستمالة ، فإنّ النقد ظل مواصلاً جهده في سبيل غاية أساسية هي إخراج المتلقي من حالة الاستسام للنص إلى الحوار معه ، فهو المفكر في جوهره الباحث عن قيمه الجمالية ، فالمتلقي شخصية إيجابية تسهم في بناء النصوص الأدبية وترسم طريق تطورها .¹

ولعل انصراف الجاحظ لدراسة البيان والتبيين والبلاغة مظهراً من مظاهر العناية بالتلقي ووعيه به ، والأثر الحاصل للمتلقي من خلال تنصيبه على البيان والتبيين الذي غرضه التوصيل والإبلاغ للمتلقي.

والأمر الذي ينبغي تأكيده في هذا المقام أن جهود الجاحظ لا تفهم إلا في سياق الوعي بمذهبه المعتزلي، لأنّ المعتزلة كانوا ينظرون إلى اللغة من زاوية نجاعتها وقدرتها على التأثير في المتلقي وإقناعه ومن هذا المنظور حدد الجاحظ المقاييس الأسلوبية لفصاحة الخطاب وبلاغته انطلاقاً من فكرة التواصل مما ولد في صلب نظريته العناية بالمتكلم والسّامع والكلام.²

والجاحظ أول من التفت إلى علاقة الخطاب بالمتلقي بحيث راعى منزلة السامع ومستلزمات المقام، ورأى بأن يتطابق الكلام مع أحوال المتلقي: «إذ أن الكلام يتنزل في مقامات كما أن الناس طبقات وتلاؤم الحديث وملابساته مع نوع اللفظ عنصر مهم في نظريته وقد تركز جهده على ما يعرف بشفاوية الخطاب أو نفعيته»³.

وبين لنا الجاحظ في موضع آخر أنّ المعوّل عليه في استقبال النص هو استحسان السّامع أو انصرافه عنه، وأنّ الأديب لا يُعجب ثمرة عقله أو ثقته بنفسه، فما تجود به قريحته بل عليه

أن يجعل حرص الجمهور على ما يقول أو زهدهم فيه رائدة الذي لا يكذب والمعوّل عليه أن يكون أدبياً أو لا يكون.⁴

وهكذا عمل الجاحظ جاهداً لإيجاد المتلقي وإرضائه ومن ثمّ إقامة علاقة صداقة معه، فالناس في عصر الجاحظ كانوا يؤثرون السماع والأخذ من

1- استقبال النص عند العرب ، محمد مبارك ، ص: 270.

2- ينظر: التلقي عند حازم القرطاجني، محمد بلحسن بن تيجاني ص416.

3- العرب واللسانيات، عبد الفتاح المصري، مج:الموقف،دمشق،ع:117،1981،ص:21.

4- ينظر: البيان والتبيين ، الجاحظ، ص:77

الأفواه على مطالعة الأسفار، وأتى الجاحظ ليلفت أنظارهم ويوجه أفكارهم وجهة أخرى، فخرج بذلك عن دنيا السمع والسماعين إلى دنيا القراءة والقراء¹.

ولقد خضعت فلسفة التلقي عند العرب القدامى للقاعدة البلاغية المشهورة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وهي الفكرة التي أشار إليها بشر بن المعتمر، فيقول: "وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن فيها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يُقيم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويُقيم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"². وتمتد البحوث النقدية العربية في إطار دراسة التلقي من القرون الثالث والرابع والخامس إلى سائر القرون التالية لها، وهذا التاريخ المبكر دليل أحرزته العربية وأصله الدارسون من اللغويين والفلاسفة والفقهاء والأدباء، إذ درس اللغويون مسائل مرتبطة بالتلقي ومن هؤلاء أبي هلال العسكري و عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) و حازم القرطاجني (ت634هـ) ابن خلدون (ت808هـ) وغيرهم.

فعبّر ابن قتيبة (ت276هـ) عن التلقي بقوله: «وكل علم محتاج إلى السماع، و أحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر»³ فهو يشير إلى التلقي الشفهي الذي يقوم على إثارة الانتباه و التفاعل السريع مع مجرى الخطاب .

وطرح أبو هلال العسكري (ت395هـ) قضية التلقي عندما قرن البلاغة بإنجاز غاية ونجاح المتكلم في إيصال ما يُريد إيصاله إلى المتلقي⁴، "لأنّها تُنهي المعنى إلى قبل السّامع فيفهمه"⁵. فالبلاغة عند أبي هلال العسكري هي "كل ما تُبلغ به المعنى قلب السّامع فتمكنه في نفسه، كما تمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"¹، فهي الإبلاغ المفهوم المؤثر في المتلقي والذي يُحقق الإقناع.

1- ينظر: ، إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ/ غيرة سلامي مجلة التراث العربي، ص:58.

2- البيان والتبيين، الجاحظ، ص138.

3- الشعر و الشعراء، ابن قتيبة:تح: أحمد محمد شاكر ، دار الحديث، القاهرة ، ط2004-3، ج01، ص82،83

4- ينظر: البلاغة والاتصال، جميل عبد المجيب: ص128.

5- الصناعتين، أبو هلال العسكري: المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1981، ص12.

وفيما يتعلق بعبد القاهر الجرجاني (471هـ) فإنه ألقى تواصل القارئ الفطن مع النص بحثاً عن دلالات جديدة لتأسيس فهم جديد لتكشف عن تصوره الخاص ، فأثار عدة مفاهيم لها علاقة بالتلقي هي: مفهوم الصورة ومفهوم الغموض وثالثها التمثيل، فقد ربط القيم الفنية والجمالية للخطاب الأدبي بمفهوم الصورة الأدبية وأبعادها، وفي عصر عبد القاهر الجرجاني كان الفكر النقدي قد توزع حول قضية اللفظ والمعنى، بين فريق يرى أن قيمة لخطاب في لفظه أكثر من معناه، وفريق يرد المسألة إلى المعنى أكثر من اللفظ، وفريق توسط بين الفريقين فسوى بين قيمة اللفظ وقيمة المعنى، ومن ثم كانت فكرة النظم أو حسن التأليف لعبد القاهر الجرجاني توجيهاً لمسار الحركة النقدية في مفهوم الصورة.²

أمّا الغموض لدى شيخ البلاغة فمرده إلى لطف المعنى ودقة الفكرة "وعلى نحو ما يكون المعنى الممثل يحوج المتلقي إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه، وعندئذٍ ينجلي له بعد الكد والتعب."³

فالغموض عند عبد القاهر الجرجاني يعني فراغات يستشعرها القارئ خلال عملية القراءة، فيسعى إلى استكمالها أو يقع إبهام تلح عليه دراسة الخطاب فتستند إلى البحث عن أسرارها.

ثم يشير إلى قيمة التمثيل وأهميته في التفاعل بين الخطاب والمتلقي، فيقول: "أنّ المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه أطف كان امتناعه عليك أكثر وإبائه أظهر واحتجابه أشد."⁴

فالتمثيل إذن هو تفاعل بين النص ومتلقيه بشكل إيجابي، إذ أنه يجعل المتلقي يُنشط خياله وإبداعه ومهارته، ويمنحه شيئاً من الحرية حيث يستعمل جانباً من خبراته للكشف عن أمور مستورة في الخطاب بشرط أن يكون قارئاً ضمناً.

1- الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص56.

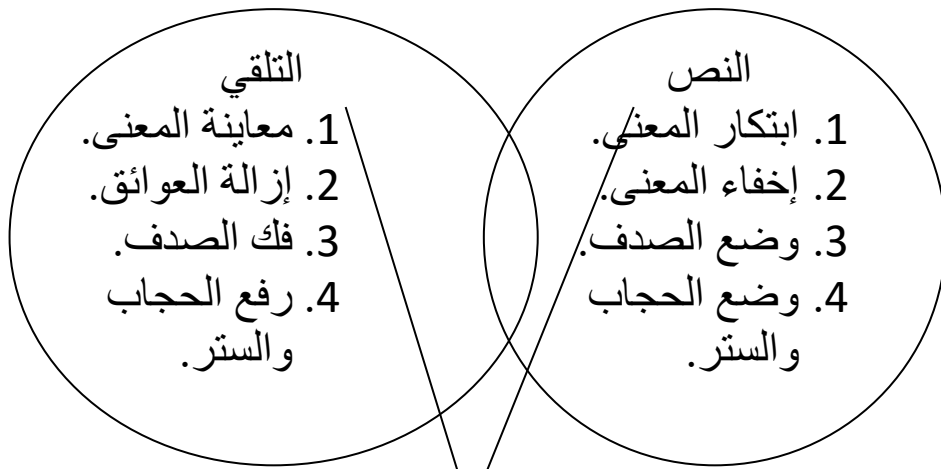
2- ينظر، قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، ص39.

3- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص: 45.

4- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص114.

وعليه فعملية التلقي بهذا الشكل تحقق ذاتية المتلقي، فهي تستدعي مهاراته وخبراته والوصول إلى هذا المستوى قد لا يتهيأ لكل متلقٍ ما لم يكن من أهل المعرفة.

ويمكننا أن ندرك مجال الفعالية الدينامية بين الخطاب والمتلقي من خلال المخطط الذي وضعه محمد مبارك وفق نظرية عبد القاهر الجرجاني



مخطط وفق الأدب ر الجرجاني 11

وتطرق حازم القرطاجني (ت684هـ) إلى التلقي عندما تحدث عن المتلقي، وعن وجود جهات تُمكنه من الإحاطة بالمعنى، فيقول: "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تُطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين، المتلقين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ."²

فالتلقي حسب رأي القرطاجني لا بدّ أن يقف على مستويات ثلاثة تحدد مفهوم المعنى:

1- استقبال النص عند العرب ، محمد مبارك ، ص:38

2- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط03، 1986، ص118.

- المستوى المرجعي: أن تكون المعاني قائمة بذاتها، لا يحيط بها تصور ولا يعبر عنها لفظ.
- المستوى النفسي: هو ما يرتسم في الذهن من هياآت الأشياء وصورها.
- المستوى اللساني: هو الانتقال من الصورة الذهنية إلى حيز النطق والوجود.¹

ويدور مصطلح التلقي عند حازم حول التبليغ والإبلاغ، وذلك من أجل تحقيق بلاغة المتكلم كما تتمظهر أثارها في المتلقي، فيقول في مسألة إبلاغ الشاعر المتلقي الخطاب، يقول: "لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي تحتاج الناس إلى تفهمها ... وجب أن يكون المتكلم يبتغي إمّا إفادة المخاطب أو الاستفادة منه، إمّا بأن يُلقى إليه لفظاً بدل المخاطب، إمّا على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل ... وإمّا بأن يُلقى إليه لفظاً بدله على اقتضاء شيء منه، إمّا التكلم بالفعل."²

وقد استعمل حازم القرطاجني ألفاظاً ومصطلحات خاصة بتأثير الكلام في المستقبل لأن التلقي يتمظهر في حركة النفس وانفعالها وحركتها فهي مصدره وعلته ونتيجته ومما يدل على أن التلقي ورد بصورة غير مباشرة في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء وجود ألفاظ دالة عليه مثل: «الأثر وهو شيء في النفس، التحريك فعل يشملها، والميل من ردود فعلها، والإبداع والمحاكاة...»³.

ولقد بحث ابن خلدون (ت808هـ) هو الآخر في التلقي وشروطه عندما تطرق إلى الاستعداد شرطاً للفهم لدى المتلقين والراغبين في التعلم أو تلقي خطاب معين، فإذا كان التعليم هو أحد سبل المُفْضِيَةِ إلى الفهم عن طريق التمرس بفهم الخطاب، إلا أن ذلك لا يُحقق هدف الفهم إلا إذا كان الخطاب الذي يقدم خبرات جديدة وتعليم مهارات جديدة، أن تُراعي الاستعداد لدى المتلقي أو التدريج في توصيل معلوماتها، فقال: "اعلم أن تلقين العلوم للمتعلمين إنما يكون مُفيداً، إذا كان التدريج شيئاً فشيئاً وقليلًا قليلًا يُلقى عليه

¹ ينظر: قراءات غير بريئة في التأويل والمتلقي، أمينة عُصْن: دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1999، ص51.

² منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، ص344.

³ استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1994، ص1، ص33.

أولاً مسائل من كل باب عن الفن هي أصول ذلك الباب، ويُقرب له شرحها على سبيل الإجمال ويُراعي في ذلك قوة عقله واستعداده لقبول ما يرد عليه، حتى ينتهي إلى آخر الفن.¹

ويقول في موضع آخر: "إنّ قبول العلم والاستعدادات لفهمه تنشأ تدريجياً ويكون المتعلم أول الأمر عاجزاً على الفهم بالجملة، إلا في الأقل وعلى سبيل التقريب والإجمال والأمثال الحسية، ثم لا يزال الاستعداد فيه يتدرج قليلاً قليلاً ... وإذا أُقْبِتْ عليه الغايات في البداءات وهو حينئذٍ عن الفهم والوعي، وبعيد عن الاستعداد له كل ذهنه عنها، وحسب ذلك من صعوبة العلم في نفسه فتكاسل عنه، وانحرف عن قبوله، وتمادى في هجرانه.² فهو بذلك يرى أنّ تنمية الاستعدادات لدى المتلقي مُمكنة على أن تكون بالتدرج.

وعليه فالتلقي في تصور القدامى لا يمكن أن يكون مسألة تقنية داخل الخطاب (القارئ الضمني) وإنما هي مسألة تتجاوز ذلك إلى اعتبار المتلقي قارئاً ومنصتاً ومستمتعاً ومبدعاً وناقداً . فكان للمتلقي دوراً كبيراً في إحياء العملية الإبداعية واستمرارها فهو الذي كان مبدعاً وقارئاً متذوقاً وناقداً متخصصاً في تحليل الخطاب وتقديمه .

1- المقدمة ، ابن خلدون ، ص533.

2- المصدر نفسه ، ص534.

2- فعالية التلقي في الخطاب الشعري القديم :

لقد أحاط النقاد القدامى والعرب معاني الشعر عناية فائقة واهتماماً لم تحض به معان النثر ، وخير دليل على ذلك ثراء المدونة الأدبية النقدية وغناها بالبحوث والدراسات والكتب المتضمنة لرسالة الشعر وموضوعه ومآثره.

والشعر ليس مجرد صناعة مثل الصناعات بل هو موهبة تؤهل صاحبها إلى رؤية ما لا يراه وما يحسه الآخرون، ووظيفته ليس في قول ما هو معلوم وإنما في اكتشاف ما هو مجهول في النفس الإنسانية لهذا يقول ميخائيل نعيمة: «أريده (أي الشعر) أن يكشف لي مجاهل نفسي ، وأفاقا بعدها أفاق ، وأغوار تحتها أغوار ، أريده أن يزيد في ثروتي الروحية و الجمالية بما فيه من قوة الروح و الجمال، لا أن يثير إعجابي بما فيه من متانة السبك و براعة الصناعة وحسب .»¹

فالشعر شريف عند العرب إذ كان ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطوهم وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم، فكانت ملكة الشعر مستحكمة فيهم، إذ يؤكد ابن رشيق بأن العرب احتاجت منذ القديم إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعرافها وذكر أيامها الصالحة

¹ -سبعون ميخائيل نعيمة: ج2، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6-1983، ص : 156، ينظر في تحليل الخطاب الشعري:فاتح علاق دار التنوير ، ط2008، ص:75

وأوطانها النازحة وفرسانها الأمجاد وسماحتها الأجواد لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً، لأنهم سفروا به، أي فطنوا له¹.

ولقد ذهب ابن سلام الجمحي إلى أن للشعر أصولاً وقواعد تميّز خصائصه الفنية، فقال: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"² ويقصدُ بلفظ (صناعة) حُسن بناء اللفظ والمعنى وإئتلافهما مع العروض والقوافي³.

وقد كان لـ"قدامة بن جعفر" أول محاولة في تاريخ النقد العربي القديم فهو يرى «بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى»⁴ فبيّن حدود الشعر وحصرها في الوزن والقافية والمعنى وهو تعريف موسيقي منطقي .

وعرف ابن طباطبا الشعر بأنه "كلام منظوم، بائن عن المنثور، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن مهيت همجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض والقوافي التي هي ميزته"⁵.

مؤكدًا على أن عنصر الوزن ركن أساسي في تمييز الشعر من النثر، ضف إلى ذلك التآلف والتصوير والذوق.

ورأى ابن خلدون أن الشعر هو "الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"⁶.

1- العمدة في محاسن الشعر، ابن رشيق القيرواني ، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط01، 2001، ج01، ص17.

2- طبقات فحول الشعراء، شرح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، القاهرة، 1974، ص05، نقلاً عن: مفهوم الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي القديم، محمد كراكبي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، عنابة، الجزائر، ص27.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص27.

4- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص:11.

5- عيار الشعر، ابن طباطبا، ص03 .

6- المقدمة، عبد الرحمن ابن خلدون ، ص463.

ولو بحثنا في أولية الشعر العربي، لوجدناه عبارة عن أبيات محدودة العدد أو مقطوعات قصيرة تقال في مناسبات عارضة أو لقضاء حاجات عارضة.

فيقول محمد بن سلام الجمحي: «لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قُصِدَت القصائد وطُوِّل الشعر على عهد المطلب أو هاشم بن عبد المناف»¹. فعلى عهد "هاشم بن عبد مناف" - جدّ الرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- تطور الشعر من مرحلة المقطوعة إلى مرحلة القصيدة، هذه الأخيرة ارتبط ظهورها باسم "عدي بن أبي ربيعة التغلبي" الملقب "بالمهل"، لأنه هو أول من هلهل الشعر وقصد القصيد حيث كانت قصيدته الأولى التي قام بها على قبر أخيه "كليب" والتي بلغ عدد أبياتها ثلاثين بيتا على حدّ قول "الأصمعي": «إنّه أول من يروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتا من الشعر»².

وقد ذاع استعمال مصطلح القصيدة بين الناس فذهب النقاد العرب وعلماء اللغة الأفاضل إلى وضع تعريف خاص للقصيدة العربية. وتراءى لعلماء اللغة وأصحاب المعاجم أنّ الأصل اللغوي لكلمة قصيدة من القصد إذ يقول "صاحب لسان العرب": «والقصد من الشعر ما تم شطر أبياته وفي التهذيب شطر بنيته، سميّ بذلك لكماله وصحة وزنه... وقال "ابن جني": سميّ قصيدا لأنه قصد واعتمد... وقيل: سميّ قصيدا لأنّ قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصله من القصيد، وهو المخ السمين الذي يتقصد أي يتكسر لسمنه، وهذه الرير والرار، وهو المخ السائل الذائب الذي لا يميع كالماء ولا يتقصد...»³

وقيل: «سميّ الشعر التام قصيدا لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصدا، ولم يحتسه حسيا على ما خطر باله وجرى على لسانه، بل روي فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا فهو فعيل من القصد وهو الأم، ومنه قول "النابغة" (من الطويل):

وَ قَائِلَةٌ : مَنْ أُمُّهَا وَاهْتَدَى لَهَا؟
زِيَادُ بْنُ عَمْرٍ وَأُمُّهَا وَاهْتَدَى لَهَا

1- طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي ، ص: 11.

2- أوراق في الشعر ونقده ، يوسف خليف ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ، 1997 ، ص: 53 .

3- لسان العرب ، ابن منظور ، مادة قصد ، ص: 3641.

أَرَادَ قَصِيدَتَهُ الَّتِي يَقُولُ فِيهَا: يَا دَارَ مِيَةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنْدِ. 1

وقد ذهب كذلك "ابن رشيق المسيلي" ليؤكد آراء اللغويين في تعريفهم للقصيدة العربية إذ نجده يقول: «إِنَّ اشْتِقَاقَ الْقَصِيدِ مِنْ "قَصَدْتَ الشَّيْءَ" كَأَنَّ الشَّاعِرَ قَصَدَ إِلَى عَمَلِهَا عَلَى تِلْكَ الْهَيْئَةِ.»²

فهذه التعاريف اللغوية أجمعت على أن جميع الأنماط الشعرية تصبّ في نهر واحد "القصيدة"، ما دامت القصيدة متوافرة في صياغة الشعر وتأليفه، فاللبنات الأولى التي يتكون منها البناء الفني للقصيدة من حيث بلاغة الكلام ورقي الأسلوب، والتنوع الموسيقي غير كافية حتى تظهر القصيدة العربية في تصميم كلي يليق بها بل تحتاج إلى قالب معين أو زيّ معين حتى تظهر في صورة متكاملة، متناسقة الألوان والظلال.

ولما كان الشعر يعبر عن أسرار النفس الإنسانية وعلاقتها بالعالم، فارتبط أولاً بالمبدع ثم المتلقي لهذا الشعر، والمتذوق لفنه وجماله، فالمتلقي حلقة رئيسية في عملية الإبداع الشعري.

ويستمد الشعر قيمته وأهميته من الأثر الذي يبقيه في نفوس متلقيه، وهو عندما يقدح شرارة العقل ويلتمس حاجات النفس، فإن له وقع السحر على متذوقيه. فربط العرب قديماً بين حالة المتلقي النفسية وبين طبيعة موضوع الخطاب الشعري، فيرى ابن طباطبا "أنّ النفس سكن إلى كل ما وافق هواها، وتفلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت له أريحته وطرب وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت."³

فالموضوع الذي يتحدث فيه الشاعر لصيقاً بنفسية المتلقي وأن يقوم بإحالاته فيما تعلمه إياه إلى شيء تثق النفس به أكثر أو هي به أعلم.⁴ ويقدم ابن قتيبة (ت296هـ) تفسيراً لبناء القصيدة العربية وهو تفسير معنى بالدرجة الأولى بمراعاة الحالة النفسية لدى الجمهور (المتلقي) من

1- لسان العرب، ابن منظور، مادة قصد، ص: 3642.

2- العمدة، ابن رشيق، ص: 183.

3- عيار الشعر، ابن طباطبا، ص: 112.

4- ينظر: نصوص تراثية في ضوء علم الاتصال الحديث، صالح خليل أبو اصبع، آدام للدراسات والنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص: 118.

حيث استهلها بالبكاء والنسيب، فيقول: "ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي إصغاء الأسماع لأنّ التشبيب قريب من النفوس لأنط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق." ¹ وعليه فالخطاب الشعري عند العرب القدامى هو بيئة لغوية فنية قائمة على الوزن والقافية، لا يمكن فهمها إلاّ بمعرفة عناصرها وعلاقات بعضها ببعض وإدراك دلالاتها السطحية، وتفهم المقام الذي تنزل فيه ذلك الخطاب، والظروف الاجتماعية المحيطة بالمبدع والعمل الشعري والاهتمام بالأثر الفني الذي يتركه في المتلقي.

فدراسة تلقي الشعر والتفاعل معه، اصطبح بعلاقة تبادل بين الخطاب الشعري والجمهور المتلقي، فالشعر تعبير عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه مع حرصه أن تكون صورة الشعرية جيّدة حتى يتوصل القارئ إلى مشاعره وأحاسيسه، فالمتلقي هو الجزء المكمل للخطاب الشعري من خلال تجاوبه معه، ومن هنا فإن شعراءنا العرب أعطوا لهذه الحلقة حيّزاً كبيراً من اهتماماتهم واعتبروه حكماً يصدر رأيه حول أشعارهم.

ومن ثمّ فإنّ إرضاء المتلقي جعل الشعراء يتناولون موضوعاتهم بحذر، حيث أنّ قوة المتلقي الأدبية ألزمت الشعراء مراعاة حال المتلقي ومقامه وآلية لفت انتباهه وإقناعه، وهذا لا يتم إلاّ من خلال أسلوب مرن ولغة بليغة مفهومة، وهو ما تناوله النقاد القدامى من خلال فكرة مقتضى الحال والمقام، وكذا أسلوب القصائد وبلاغتها، فالشاعر المبدع هو الذي لا يكتفي بأداء المعنى وحده، وإنما يجب أن يوضع في أجمل ثوب وأسلوب ملائم ولغة بناءة.

ضف إلى ذلك أنّ النقاد القدامى أجمعوا على أنّ القصيدة العربية لا يكتمل مظهرها الشكلي إلاّ بتوافر أربعة مفاصل أساسية - مطلع، مقدمة، تخلص، مقطع - وينبغي على كل قسم من الأقسام أن ينفرد بمجموعة من الخصائص والمميّزات تمكنه من الارتقاء بالقصيدة إلى نفوس السامعين ومعجبيها، فيقول القاضي الجرجاني: «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين

1- الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ، ص20.

الاستهلال والتخلص، وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء.»¹

فالمطلع: لكل عمل إبداعي بداية ونهاية، فبداية بناء القصيدة مطلعها (الأبيات الأولى منها) الذي تنعكس فيه نفسية السامع والشعر معاً، بحيث يكون على الشاعر استمالة أذان الناصتين من أول وهلة وإمتاع أرواحهم واستحوادهم على أذواقهم الفنية والجمالية مهما كانت درجة تطلعهم الفكري، واستعدادهم النفسي، وقوة يقظتهم الذهنية، ولا يكون ذلك إلا بحسن الاستهلال وسرّ تجويده إذ يقول "ابن رشيق" في ذلك: «فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يوجد ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع، ربه يستدل على ما عنده من أول وهلة.»²

والمطلع المثالي المتألق هو ما أتقنت صياغة أبياته وعني بالتشكيل اللغوي والفني حتى يوطد العلاقة بين المتلقي والقصيدة «لأنه أول ما يقع في السمع من القصيدة والدال على ما بعده، المنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة، فإذا كان بارعا حسنا بديعا ومليحا رشيقا وصدرا بما يكون فيه من تلبية إيقاظ لنفس السامع، أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالا ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق، كان داعيا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده.»³

ولقد اشترط النقاد في مطالع القصائد مراعاة الذوق في الخطاب الشعري فاستحسنوا أن يحترز الشاعر في أول ما يلقي به سامعه مما يدعو للتطير والتشاؤم وأن يتحاشى كل وحشي يجعل الكلام ثقيلًا، ويتجنب كل ما يدعو إلى الغلظة في الأسلوب وكل ما يعتبر جفاء في الحديث، كما اشترطوا كذلك أن يتناسب الحديث والغرض الذي تنتمي إليه القصيدة أي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فمثلا قصائد المديح والتهنئة والفخر وما يشاكلها لا بد أن تستهل بكل ما هو حسن من الكلام وجاد حتى يشيع في النفس أنساً وفي القلب طرباً، وما خرج عن هذه الشروط فقد عابوه النقاد، ونجد ابن رشيق "يورد لنا عيب "جرير" في افتتاحه لقصيدة أنشدها على "عبد الملك بن مروان":

1- الوساطة ، القاضي الجرجاني ، ص:08.

2- العمدة، ابن رشيق ، ص:389.

3- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، بكار حسين، 204.

أَتَصْحُو عَنْ فُؤَادِكَ غَيْرَ صَاحٍ عَشِيَّةً هُمْ صَحْبُكَ بِالرَّوَّاحِ¹
 أما من بين المطالع التي استحسناها لفخامتها وجودتها، مطلع "أبي تمام":

السِّيفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدَّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ²

وقارب بعض النقاد والشعراء بأن يلائموا بين مطالعهم أو يوجهونه بالحديث حتى لو تناقض ذلك مع الظروف الخاصة للشعر أو دوافعه النفسية للكلام.
 ومثال ذلك قول الأخطل لعبد الملك:

خَفِ الْقَطِّينَ فَرَاخُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا³

فتحليل ابن رشيق في دراسته للنسيب في مطلع القصيدة ربطه بمتلقي الشعر لا بقائله، فالشعراء مذاهب في افتتاح القصائد أو ينسب بما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول ما في الطباع، من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء.⁴

لذلك أول ما يقع في السمع من القصيدة والدادل على ما بعده المنزل من القصيدة منزلة اللوحة والمعزة، فإذا كان بارعاً حسناً بديعاً ومليحاً رشيقاً يكون فيه تلبية إيقاظ لنفس السامع أو أشرب يما يؤثر فيها انفعالاً ويثير لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق كان داعياً إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده.⁵

فاهتم بذلك الشعراء اهتماماً خاصاً بالمتلقي، وبذلوا جهداً غير قليل خاصة في مطلع القصيدة، إدراكاً منهم وإيماناً لقوة تأثير المطلع في نفس المتلقي وما يحدثه من جذب للسامع.
 فيقصد محباتهم ويميل إلى شهواتهم، فإن خالفت شهوته وينفقد من يكرهون سماعهم فيتجنب ذكره.⁶

1- العمدة، ابن رشيق، ص: 231.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- ينظر: البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب، دار بنار للطباعة، القاهرة، ط01، 1994، ص243.

4- ينظر: العمدة، ابن رشيق، ج01، ص150.

5- ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، بكار حسين، ص204.

6- العمدة، ابن رشيق: ج01، ص129.

أما المقدمة: فالمنتبع لحركة الشعر قديماً، يجد أنّ جلّ الشعراء ينسجون قصائدهم وفق نسق تقليدي مألوف حيث يبدوون عادة بذكر المقدمات ثم يخلصون إلى العرض المراد دراسته، لذلك كانت المقدمة تحتل مكانة هامة في ثنايا القصيدة العربية ، باعتبارها ظاهرة من ظواهرها الفنيّة التي تساهم في إنجاح التجربة الشعرية إذ تعد مفتاحاً أساسياً لبابها، يتمكن القارئ أو السامع من دخولها عن طريقها.

ومن بين المقدمات التي ابتدعوها وتفننوا فيها وأصلوا تقاليدها، وسنّوها قانوناً لبداية كل قصيدة "المقدمة الطللية الغزلية"، هذه الأخيرة التي «تقف شامخة على مطالع القصائد وكأنّها السّمة التي يعرف بها الشعر الجاهلي الجيّد المكتمل على مرّ العصور، فكانت القصيدة التي لم تظهر الطلل المرفق بالغزل أو النسب على مطلعها قصيدة ناقصة مبتورة أو بالأحرى هي قصيدة لم تنل من النضج والاكتمال حظّها الأوفر»¹.

ونظراً لسموّ هذه المقدمة ورواجها فقد شغلت اهتمام النّقد والنّقاد فتناولوها بالدراسة والتحليل ومن أشهرهم "ابن قتيبة" الذي تعرض لهذه المقدمة بالتفسير ودراسة عناصرها وطريقة ترتيبها حيث نجده يقول: «...وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتداءً فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الضاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والضغن على خلاف ما عليه نازلة المدري لانتقاله من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلاً وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسب فشكا شدة الوجد ألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائتّ بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير و انضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على

1- تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، اسطنبول ناصر، (مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية العلوم والآداب الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، ع1، 2001/2002، ص 32.

صاحبه حقّ الرجاء و ذمامة التأمل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام...»¹

ومن هنا يمكن إدراك أهمية الطلل في الأدب القديم وذلك ربما لعلاقته الوثيقة بإنسانية الشاعر وتنازعه مع ميوله وعواطفه ، وماضيه وحتى حاضره، وأيضا لكونه مرتبط بحتمية الرحلّ والتّرحال التي ينصّ قانونها على التنقل من مرعى إلى مرعى ومن قبيلة إلى قبيلة أخرى ومن غدير إلى غدير، فهي تمثل صورة حياته البدوية الرعوية الشظفة الكاشفة عن همّ الشاعر ومعاناته لعاطفة البين والشوق والحنين إلى محبوبته، لأنّ الشاعر كان ينصرف إلى هذه الديار كلما زاد شوقه إلى صاحبة هذه الديار، فكان يقف بربعها مسترجعا كلّ الذكريات التي عايشها مع محبوبته وقد كانت تمثل أجمل الأوقات وأسعد الأيام التي عاشها ولا يمكن بل يستحيل أن يرجع الزمن بها فكل هذه العناصر تتظافر من أجل استنطاق الشاعر وتفجير طاقاته لإخراج كل ما يحتبس في نفسه، وما يختلج في صدره من حالات انفعالية شعورية حيث نجد أحدهم يقول واصفاً لهذه الديار "...ودار لبست البلى وتعطلت من الحلي صارت من أهلها خالية بعدما كانت بهم حالية وقد أنقذ البيت سكانها وأقعد حيطانها، دار شاهد اليأس منها ينطق، حبل الرجاء يحصر كأنّ عمرانها يطوي وخرابها ينشر، أركانها قيام وعود، وحيطانها ركع وسجود."²

ومثلما حاول ابن قتيبة تفسير هذه المقدمة بأنّها ظاهرة تبريرية لذكر الأهل والأحباب الضاغنين، حاول بعض النقاد تفسيرها فمنهم من "يعتبرها الصرخة المتمردة اليائسة أمام حقيقة الموت والفناء التي فجرت الكثير من الفنّ الإنساني."³

1- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الكتب العلمية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1981، ص18.

2- تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، اسطنبول ناصر، (مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ص33.

3- ينظر، الطبيعة في الشعر الجاهلي نوري حمودي القيسي، ، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1970، ص251.

أما البعض الآخر يعتبرها حيزاً مكانياً متشابهاً يمضي مكرراً بالقصيدة العربية القديمة، إلا أنهم اتفقوا على أن المقدمة الطللية الغزلية ما هي إلا ربط بين الحب والحياة والطلل والفناء والموت في قالب من قوالب النسب أو غير ذلك.

بحيث نجد أغلب الشعراء قديماً يجمعون بين شعورين في إطار واحد وأن واحد، فيما نسميه بالنسب أي الحب المهدد دائماً برحيل المحبوبة، وكذلك الحياة المهددة بالخراب ممثلة في الوقوف على الأطلال المقفرة.

والتخلص (الخروج): الفكرة البنائية في القصيدة تكون في أغلب الأحيان موسومة بتعدد الأغراض، فيتحتّم على الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض أو من المقدمة إلى المدح انتقالاً لطيفاً وفق مسار ملتحم ونسق منتظم حتّى يتسلل إلى نفسية السامع ويجول في عوالمه الداخلية وذلك من خلال إيصال «كلامه - على تصرفه في فنونه- صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماعة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والثوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والورود ومن وصف الظلمان والأعيار إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافي إلى وصف الطرد والصيد... بألطف تخلص، وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه.»¹ حتى تظهر لنا القصيدة في أحسن خلق، وأجمل صورة، وأتم بناء، وأتقن صنعة.

إنّ حسن التخلص والتفنن في الانتقال لا يدلّ على شيء، وإنما يدلّ على حذق الشاعر وفطنته وقوة شاعريته وبراعته، لأنّ القصيدة العربية ما هي إلا تجسيد لحالة شعورية يحسّها الصانع، بحيث تكون هذه المشاعر متنوعة ومختلفة تتصادم وتتعارض تارة، وتتجاذب وتتكامل تارة أخرى، دون أن تشعر المتلقي بأي ارتباك أو ضجر أو تفاجئ في غير الحسابان.

ولقد حظي هذا المفصل - التخلص - بعناية فائقة واهتمام كبير من طرف حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة وفي مقدمتهم "ابن رشيق المسيلي" الذي نظر إليه نظرة مزدوجة فسماه "خروجاً" وفرق بينه وبين "التخلص" لأنّ الخروج إذا نحا فيه الشاعر منحى التدرج من النسب إلى المدح، أو غير

1- عيار الشعر، بن طباطبا، ص 09.

ذلك... فيكون هذا التدرج بلطف وعناية تحيل ثم تتماذى فيما تخرج إليه وخير دليل على ذلك قول "حبيب" في قصيدة المدح خاصته:

صَبَّ الْفَرَّاقُ عَلَيْنَا، صَبَّ مِنْ كُنْبٍ عَلَيْهِ إِسْحَاقُ يَوْمَ الرَّوْعِ مُنْتَقِمًا
سَيْفُ الْإِمَامِ الَّذِي سِمْتُهُ هَيْبَتُهُ لَمَّا تَخَرَجَ أَهْلُ الْأَرْضِ مُتَخَرِّمًا¹

ثم واصل المدح وتماذى فيه إلى آخر القصيدة.

غير أن هناك من النقاد من ينظر إلى الخروج نظرة مختلفة فالبعض منهم من يسمي الخروج تخلصاً وتوصلاً، والبعض من يسميه استطراداً، بحيث يطرد في كل أبيات القصيدة حتى تنقضي إلى الآخر.

لكن النقاد القدماء تواضعوا على إعطاء الأولوية بتسمية الشعر تخلصاً لأن «التخلص ما تخلص فيه الشاعر معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول أو أخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه كقول "النابغة الذبياني" آخر نسيب قصيدة اعتذر بها إلى "النعمان بن المنذر":

فَأَسْبَلُ مِنْي عِبْرَةً فَرَدَدْتُهَا عَلَى النَّحْرِ مِنْهَا مُسْتَهْلٌ وَدَامِعٌ
عَلَى حِينِ عَانَيْتُ الْمَشِيبَ عَلَى الصَّبِيِّ وَقُلْتُ: أَلَمَّا أَصَحَّ وَالشَّيْبُ وَارِعٌ
ثم تخلص للاعتذار فقال:

وَلَكِنْ هَمَّا دُونَ ذَلِكَ دَاخِلًا مَكَانَ الشِّعَافِ تَبْتِغِيهِ الْأَصَابِعُ
وَعيدُ أَبِي قَابُوسٍ فِي غَيْرِ كُنْهِي أَتَانِي وَدُونِي رَاكِسٌ فَالضَّوَاجِعُ²

ثم نجد الشاعر في القصيدة ذاتها ينتهي إلى غرض آخر ألا وهو غرض

الوصف بحيث نجده تخلص إلى وصف حاله عندما سمع من ذلك فقال:

فَبِتُّ كَأَنِّي سَاوَرْتَنِي ضَيْبِلَةٌ مِنَ الرَّقْشِ فِي أَنْيَابِهَا السُّمُّ نَاقِعٌ
يَسْهَدُ مِنْ لَيْلِ التَّمَامِ سَلِيمُهَا لِحَلِيِّ النِّسَاءِ فِي يَدَيْهِ قَعَاقِعٌ
تُنَادِرُهَا الرَّاقُونَ مِنْ سُوءِ سُمِّهَا تَطْلُقُهُ طَوْرًا وَطَوْرًا تُرَاجِعُ³

ثم نجد شاعرنا يصف الحيّة والسليم الذي شبّه به نفسه ما شاء، ثم يتخلص إلى الاعتذار الذي كان فيه، فقال:

أَتَانِي أَبِيْتُ اللَّعْنِ أَنَّكَ لُمْتَنِي وَتِلْكَ الَّتِي تَشْتَكِي مِنْهَا السَّامِعُ
"فالشاعر تخلص من معنى إلى معنى حتى انقضت القصيدة دون انقطاع الكلام أو اضطرابه."¹

1- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ابن رشيق، ص 409.

2- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ابن رشيق، ص: 410.

3- المصدر نفسه ص: 12.

لقد كان القدماء ينتقلون عادة من غرض إلى غرض أو من المقدمة إلى المدح الذي شاع شيوعاً كبيراً بالاعتماد على عبارة "دع ذا" أو "عد عن ذا" ، ويقول في ذلك "ابن رشيق": «وإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلاً بما قبله، ولا منفصلاً بقوله: "دع" و"عد" ونحو ذلك، سمي طفراً وانقطاعاً»²

واهتمام النقاد القدماء بانتهاء القصائد لا يقل عن العناية التي أولوها بمطالعها، فإذا كانت المطالع أول ما يلقي على السامع فإن الختام هو آخر ما يبقى في الأسماع ، ويؤكد ذلك "ابن رشيق": «...قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون آخره قفلاً عليه»³ فحاجة القصيدة إلى خاتمة شامخة كحاجة اللحن الموسيقي إلى أوتار العود.

وهكذا لم تقتصر دراسة النقاد العرب للقصيدة الشعرية في مطلعها بل درسوا خاتمها ومدى توافقها مع المتلقي، إذ في ختام قصيدة تمام بمعناها يبلغ فيه الغاية والمقصد إلى المتلقي من ذلك قول الشاعر المتنبي:⁴

وقد شرف الله أرضاً أنت ساكنها وشرف إذا سواك إنساناً

فهذه الخاتمة إذا وصلت سمع السامع وعرف بها ولا مطمع وراءها ولا غاية بعدها، وهي الغاية المقصودة والبيغية المطلوبة وبها يُعلم انتهاء الكلام وقطعه.⁵

فالخاتمة إلزامية وعلى الشاعر أن يُرضي أذواق المتلقي، لأن تركها ناقصة تضجر المتلقي وترهقه.

كما اشترطوا كذلك على الشاعر أن لا ينهي قصيدته في موطن لا يحسن فيه السامع بالانتهاء المتوقع، أي يُفاجأ بانقطاع الكلام، ونفسه راغبة متعطشة لسماع المزيد، لأنّ الذهن الإنساني لا يستريح إلى التماذي المطلق

1- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ابن رشيق ص113.

2-المصدر نفسه ص : 414.

3- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ابن رشيق ، ص : 418

4- ديوان المتنبي، ص:123.

5- ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب: ، ص243.

بل يحدِّد ويفضل أن ينتهي كل شيء نهاية ما، كما نجده عند "ابن قتيبة":
«فالشاعر المجيد من لم يُطَل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمًا إلى
المزيد.»¹ فمادام المقطع شرطًا إلزاميًا لإتمام القصيدة فعلى الشاعر
الاعتكاف عن إرضاء أذواق المتلقي في ذلك لأن تركها هي ناقصة تضجر
القارئ المرهف وتشعره بأنه لم يخرج بشيء أو فائدة على الإطلاق.
فالشاعر الحاذق هو من يبرع في صناعة شعره براعة الفنان في نحت
تمثاله، فيحسن بداية قصيدته، ويتذكى في إدراج أفكاره، ويتمهل ويتريث في
إنهاء قصيدته حتى يتمكن من خلق عمل أدبي تتناسق أعضاؤه، وتتناسب
أوائله بأواخره، ونجد ذلك في قول "الباقلاني": «إنّ مراعاة الفواتح
والخواتم، والمطالع والمقاطع، والفصل والوصل - بعد صحة الكلام ووجود
الفصاحة فيه- مما لا بدّ منه، وإن الإخلال بذلك يخل بالنظم ويذهب رونقه
ويحيل بهجته ويأخذ ماءه وبهاءه.»²

ورغم الأهمية البالغة لهذه المقاطع الأربع -

مطلع، مقدمة، تخلص، خاتمة- في تحديد هيكل القصيدة و تجسيد صورتها
الخارجية، إلا أنها غير كافية حتى توفيقها حقها أو قسطها من الإعجاب
عند المستمع فتبقى بحاجة إلى عناصر أخرى، ذكرها النقاد وحددوها
كبلاغة الكلام ورقي الأسلوب، والتنوع الموسيقي .

فاللغة بذلك بناء مفروض على الشاعر المبدع ، والأسلوب مجموعة من
الإمكانات تحققة اللغة، ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح ، أو صانع
الجمال الماهر الذي لايهمه تأدية المعنى فحسب بل ينبغي إيصال المعنى
بأوضح السبل وأحسنها.³

والفكرة البنائية في القصيدة تكون في أغلب الأحيان موسومة بتعدد
الأغراض، فيتحتم على الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض انتقالاً لطيفاً
ووفق مسار مُلتحم ونسق منتظم حتى يتسلسل إلى نفسية المتلقي، ويجول في
عوالمه الداخلية وذلك من خلال إيصال كلامه صلة لطيفة، فيتخلص من

1- الشعر والشعراء ابن قتيبة، ص 18:

2- إعجاز القرآن، الباقلاني، تح، أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، 1989، ص 240.

3- ينظر: الأسلوبية والأسلوب عبد السلام المسدي، دار العرب للكتاب، ط02، 1989، ص ص75-80

الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى وهكذا بألطف تخلص بلا انفصال للمعنى الثاني عمّا قبله، بل يكون مُتصِلاً به.¹ وفي الأخير فالشعر ليس مجرد وزن وقافية، بل هو حس مُرهِف وشعور صادق وخيال خصب، بل هو نتاج تجربة معيشية وتفاعل حاصل بين الشاعر والمتلقي على مر العصور.

3- فعالية التلقي في الخطابة العربية القديمة.

لقد احتلت الخطابة مكانة مرموقة في الفكر الإنساني ، فهي من الفنون الأوسع انتشاراً في حياته ، لما تحمله من طابع تواصل يؤولها لأن تكون من طرائق التوصيل والتبليغ ، التي اعتمدها الإنسان للتعبير عن حاجاته النفسية والاجتماعية فضلاً عن أنها من الصناعات الكلامية التي اهتمت بمعالجة القضايا بواسطة اللغة و التفكير المنطقي .

فقد كانت الخطابة في الحياة اليونانية القائمة على نظام ديمقراطي لها مكانتها الإقناعية سواء في المجالس الاستشارية أو المحاكم أو المحافل.² فهي ترتبط عند الإغريق بعدة مسائل فلسفية ، إذ رأى أفلاطون أنّ الخطابة هي محدثة للإقناع الذي يتناول الاعتقاد لا المعرفة حول الحق والباطل.³ ويعتبر أرسطو من المفكرين الفلاسفة الذين اهتموا بالخطاب اهتماماً مباشراً إذ لم تحض البشرية بكتاب مثل كتاب الخطابة الذي يرى فيه أنّ فن الخطابة وسيلة للإقناع وأسلوباً في التبليغ.⁴

والخطابة بالنسبة لأرسطو نشاط شفهي يحاول فيه المتحدث أن يقنع وأن يحقق هدفه مع مستمع عن طريق صياغة قوية ماهرة للحجج التي يعرفها فيقول: « الخطابة قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة».⁵

1- ينظر: عيار الشعر ابن طباطبا ، ص09.

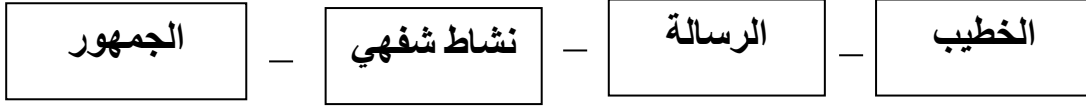
2 - ينظر: في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة المغربية، محمد العمري ، ص:14.

3 - ينظر : المرجع نفسه ، ص:13.

4 - ينظر: الخطابة، أرسطو، ت: عبد الرحمن البدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959م، ص09.

5 - ينظر: المصدر نفسه ، ص:09.

ويمكن تمثيل ذلك في المخطط التالي:



ولقد نظر أرسطو في حديثه عن عناصر بناء الخطابة إلى الأطراف الثلاثة المكونة له، والمساهمة في فعاليتها، وهي: الخطيب والجمهور والخطبة (الرسالة) أي (المرسل) و(المرسل إليه) و(الرسالة) ومن أجل هذا ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الخطاب وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا ينبغي أن يكون موضوع الخطاب مستحيلاً في رؤية الجمهور.¹ مما يثبت أنّ دراسة أرسطو من الدراسات الأولى في هذا الموضوع، وساق الحجج والبراهين، مما يؤكد أنّه كان على وعي باتساع مجال البحث في الخطابة.²

1- الخطيب: أوجب أرسطو عليه أن يدرك ما يعتل في نفوس الجمهور من قيم ومبادئ ومعايير لأنّ إدراك الجمهور لرسالته يتوقف على تفسيره لها.

2- الجمهور: واستلزم دراسة خصائص هذا الجمهور حتى ينجح الخطيب في خطبته.

الخطبة: وهي عنده أساس الخطاب هي الرسالة التي يسعى الخطيب إبلاغها إلى الجمهور فعالج الأسلوب والبيان أي الصور البلاغية وتنظيم أجزاء القول.³

و من هنا يمكننا القول بأنّ أرسطو اعتبر أسلوب الإقناع هو الهدف الرئيسي للخطابة، يجب أن يتفق مع الخلق الحميد، باعتباره الفيلسوف الواضع لحجر الأساس لعلم المنطق، فإن الخطابة عنده وجب أن تؤخذ بالمعايير المنطقية، فالخطابة عنده ذات بعد أدبي طال ما أنها ترمي إلى إقناع المخاطب من خلال هز مشاعره وإثارته إلى اتخاذ موقف متعاطف مع قضية الخطيب.

1 -نظر: قراءة النص وجمالية التلقي، محمود عباس عبد الواحد: ص45.

2 - ينظر: في بلاغة الخطاب الإقناعي، محمد العمري، ص22.

3 - ينظر: الإعلام والاتصال بالجماهير، إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 69، ص34، وينظر كذلك في بلاغة الخطاب الإقناعي، محمد العمري، ص22.

ولقد اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعاً وقارئاً، وبلغت العناية أوجّها في عصور ازدهار النقد، وبلغت هذه العناية حداً يدفعنا إلى القول أنّ النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب وقصده بخطابه قصداً، إذ حثّ الخطيب على أن يكون خطابه موجهاً إليه.⁽¹⁾

وتعد الخطابة وسيلة لتحقيق الإقناع وتغيير المفاهيم والمعتقدات، إذ قامت بدور اجتماعي بارز في العصر الجاهلي و تنامي دورها في العصر الإسلامي، حيث كانت الخطب من أهم العوامل تأثيراً على الجمهور المستمع وكذا استجابته في زمن الفتوحات. يقول شوقي ضيف: "ولا نغلو إذا قلنا إنّ بلداً من بلدان الفرس في العراق وإيران وبلدان الروم في الشام ومصر لم يفتح إلا بعد أن فتحته خطبة أحد هؤلاء القواد كخطبة المغيرة بن شعبة في القادسية وخالد بن وليد في اليرموك وعقبة بن نزوان في فتح الأبله".⁽²⁾

فالخطابة قائمة على وجود المتلقي، والذي يكون موجوداً في ذهن الخطيب، وهو الأساس الذي يستلهم منه الخطيب مواضيعه. وهي تُعتبر من أقوى أدوات التعبير تأثيراً وإقناعاً، إذ رزقت الخطباء الذين يعرفون كيف يدخلون بها إلى نفوس العامة والجماهير.⁽³⁾

ولقد وردت لفظة "خطابة" في مختلف المعاجم اللغوية العربية قديماً، فجاء في لسان العرب أنّ "الخطبة اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب، ورجل خطيب حسن الخطبة، وجمع الخطيب خطباء".⁽⁴⁾

أمّا الفيروز أبادي فيقول: "الخطب الشأن، والأمر صغر أو عظم، جمعه خطوب... وخطب الخاطب على المنبر خطابةً بالفتح، وخطبةً بالضم، وذلك الكلام خطبةً أيضاً، وهي الكلام المنثور والمسجع ونحوه، ورجل خطيب حسن الخطبة".⁽⁵⁾

وجاء في مختار الصحاح "الخطب سبب الأمر، تقول ما خطبُك، وخطبه بالكلام مخاطبة، وخطب على المنبر خطبة بضم الخاء، وخطابة

(1) ينظر، استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص 91.

(2) العصر الإسلامي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط 16، ص: 108.

(3) ينظر، في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق: ص 220.

(4) لسان العرب، ابن منظور مادة: خطب، ج 01، ص 361.

(5) القاموس المحيط، الفيروز أبادي، مادة: خطب، ج 01، ص 62.

وخطب المرأة في النكاح خطبة بكسر الخاء، وخطب من باب ظرف صار خطيباً. (1)

وعلى العموم فتحليل مادة خطب تأخذ المعاني التالية في المعاجم العربية :

- الشأن أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة صغر أو عظم .
- المواجهة بالكلام أو مراجعة الكلام والمخاطبة مفاعلة بين المخاطبة والمشاوره فتتناول المادة والموضوع والوسيلة في آن واحد . (2)

وتنتهي الخطابة إلى علم البلاغة هي الأخرى كما ينتمي الشعر، فقد التفت العرب إلى هذه الوسيلة الإبلغية بوصفها فنا أدبيا وسبيلا لإظهار فصاحتهم وروعة بلاغتهم وسحر أسلوبهم ، فالخطبة هي الكلام المنثور المسجع مثل الرسالة التي لها أول وآخر ومدة وغاية ، أما الخطابة فهي علم البلاغة وليس الغرض منها تعليم الكلام البليغ فحسب ولكن الغرض منها عرض الأفكار بأسلوب راق . و هذا ما أشار إليه الجاحظ عندما ربط بين القول و قوة الإقناع مستشهدا بقوله تعالى : " وَقُلْ لَهُمْ فِي أَنْفُسِهِمْ قَوْلًا بَلِيغًا " فقال : " ليس يريد بلاغة اللسان ، وإن كان اللسان لا يبلغ من القلوب حيث يريد إلا البلاغة " (3).

وتقوم الخطابة على الإقناع والاستدلال معا فالإقناع: هو التسليم بصحة ما يقول الخطيب والعقل السوي السليم لا يقبل من القضايا إلا المعلن و المدلل منها ، أما الاستدلال فهو التدليل أي استعمال الدليل بغرض إقناع السامع. فهدف الإقناع الخطابي ليس هو الإلزام والإقحام فقط، بل حمل المخاطب على التسليم، وجعله يتبنى الفكرة التي يدعو إليها الخطيب، ولا يكون هذا إلا بالدلائل المنطقية والبراهين العقلية وكذا بإثارة العاطفة ومخاطبة الوجدان .

وهذا ما أكدّه حازم القرطاجني في أنّ العنصر القويم في الخطابة هو إقناع المتلقي في قوله: "لما كان علم البلاغة مُشتملاً على صناعاتي الشعر

(1) مختار الصحاح ، الرازي: ، ص180.

(2) ينظر: في بلاغة الخطاب الإقناعي، محمد العمري، ص: 13.

(3) البيان والتبيين ، الجاحظ ، ج 1 ، ص: 235.

والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني، ويفترقان بصورتَي التخييل والإقناع.⁽¹⁾

فكشف حازم القرطاجني في هذا النص أنّ الخطابة، يستخدمها الخطيب بألفاظ مباشرة لدفع السّامع للاقتناع. فهي بذلك تُعدُّ فن من فنون الكلام، غايته إقناع السّامعين والتأثير فيهم بصواب قضية أو بخطأ أخرى، "فالخطابة هي فن مشافهة الجمهور واستمالاته."⁽²⁾

ويقوم هذا التعريف على عناصر يُحسن الوقوف عندها:

- فن المشافهة: هو الكلام الذي يصدر على الشفتين مباشرة.
- الجمهور: ونقصدُ به الكثرة، حيث لا تُلقى الخطبة على شخص أو اثنين.

- الاستمالة: هي ميل (السّامع) المتلقي للفكرة التي يطرحها الخطيب في خطبته، ويتجسّد ذلك في تطبيق ما قيل في الخطبة من أمرٍ أو نهْيٍ. والخطابة مظهر من مظاهر الحضارة السمعية جوهرها قائم على استمالة الجمهور وإيقاظ انتباههم وإحساسهم فهي موجهة إلى العقل والعاطفة تتوجه توجها مباشرا إلى جمهور المتلقين وتقيم معهم حوارا قائما على الإقناع مستعينا بمعطيات الشفوية الخطابية القائمة على دراسة أحوال السامعين ومراعاة ميولهم وعواطفهم واتجاهاتهم مع ملاحظة مستوى تقبلهم للخطبة، فاعتمدت بذلك على الإقناع والتصديق، والخطيب البارِع عند القدامى لا بدّ أن يحرص على إفهام السّامعين وإقناعهم، ولا يكتفي بذلك، بل يجعل هدفه الأسمى استمالاتهم لفكرته حتى يُطبقونها في واقعهم.⁽³⁾

فقد حاول الجاحظ التمييز بين الشاعر و الخطيب عند العرب على أساس أن الشاعر يعبر بالشعر و الخطيب يعبر بالنثر، و قد يكون الخطيب شاعرا أحيانا، فلما كثر الشعراء و اتخذت طائفة منهم الشعر وسيلة للكسب تدنت منزلة الشاعر عن منزلة الخطيب و يقرن الخطيب مع القاص و رواة الأخبار، و يشترط أن يتوفر في الخطيب القدرة على الإشادة بمفاخر قبيلته و محامدها في لغة صحيحة، و من ثمة وجب عليه أن يستخدم البلاغة ليفخر بها على عدوه، و ينبغي أن يتناسب كلام الخطبة و حال المخاطبين به فيأتي

(1) منهاج البلاغ وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني: ، ص20.

(2) فن الخطابة ، أحمد الحوفي ، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د ط، 2002، ص05.

(3) ينظر استقبال النص عند العرب ، محمد مبارك ، ص: 112.

وفق عقولهم واعتبار طبقاتهم في الفهم والثقافة مع مراعاة الحالة النفسية التي تتملكهم .
(1)

وإذا كانت الخطابة تصدر عن عقل صاحبها، وتتوخى مخاطبة العقول للتأثير فيها، فهي كذلك عند القدامى تُراعي الحالة النفسية للمُخاطَب (المتلقي) في إقباله أو إعراضه عن الخطبة، وفي ذلك يقول ابن وهب: "وإذا رأى (أي الخطيب) من القوم إقبالا عليه وإنصاتا لقوله، فأحبُّوا أن يزيدهم زادهم على مقدار نشاطهم، وإذا تبين إعراضا عنه وتثاقلاً عن إسماع قوله، خفف عنهم، فقلت من لم ينشط لكلامك فارفع عنه مؤوته الاستماع منك." (2)

والاستماع من أهم المهارات الضرورية لعملية تفكيك مضمون الخطابة هدفها يركز حول الفهم والاستيعاب يقول أبو هلال العسكري: "إن المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الحسن عون بليغ على إفهام المعنى وقال إبراهيم الإمام حسبك من حظ البلاغة ألا يؤتي السامع من سوء إفهام الناطق ولا يؤتي الناطق من سوء فهم السامع." (3)

وحتى تؤثر الخطابة أن يكون أسلوبها واضحاً وقوياً وجميلاً ممتعاً، فالوضوح أساس العملية الخطابية فبدونه لا يكون الفهم الذي هو أساس الاقتناع، و بدونه لا تكون الاستطالة و هي هدف الخطيب الأسمى، و لا يتحقق الوضوح إلا بوضوح اللفظ و المعنى ، أما وضوح اللفظ فيكون بسهولة و بساطته، و هذا يقتضي تجنب الألفاظ الغريبة و غير المتداولة، لأن ذلك يبهم الكلام و يشتت ذهن السامع . وينبغي على الخطيب أن يهتم بصياغة خطبته، وأن يُراعي الألفاظ التي توصله إلى المعاني. يقول العسكري : " قال أبو داود : رأس الخطابة الطبع و عمودها الدربة و جناحها رواية الكلام و حليها الإعراب ، و بهاؤها تخير الألفاظ و المحبة مقرونة بقلة الاستكراه " (4).

(1) ينظر: الجاحظ البيان والتبيين – تحقيق عبد السلام هارون، ج1 دار الجبل للتوزيع والنشر- بيروت ، ص 159 .

2-البلاغة والاتصال ، جميل عبد المجيد: ، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص23.

3-الصناعتين ، العسكري ، ص:22.

4- المصدر نفسه ، ص:64

فأكد القدامى على ضرورة انتقاء الألفاظ التي يستخدمها الخطيب، وذلك مراعاةً لموضوع الخطبة والغاية من ذلك هي استخدام أو عدم استخدام المصطلحات الخاصة، كما أن طبقة المخاطبين (السياسية والاجتماعية) تحدد المعاني والألفاظ التي يستخدمها الخطيب أو المتكلم، والتي من شأنها أن تساهم في التأثير والإقناع، وعليه فلا بد أن لا يستخدم ألفاظ عربية غير مفهومة، والغرض من ذلك هو تحقيق الفهم والإفهام، كما يقول بشر بن المعتمر: "فإن كان الخطيب متكلماً تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إن عبّر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مُجيباً أو سائلاً، كان أولى به ألفاظ المتكلمين إذ كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل وإليها أحسن وبها أشغف." (1)

وقد ارتبط الإيجاز والإطناب ارتباطاً وثيقاً بفن الخطابة قديماً "فالإيجاز ينبغي أن يُستعمل في مخاطبة الخاصة وذوي الأفهام الثاقبة الذين يجتزئون سير القول عن كثيره، وبجمله عن تفسيره، وأمّا الإطالة فهي مخاطبة العوام، ومن ليس من ذوي الإفهام، ومن لا يكتفي بيسيره، ولا يتفتق ذهنه إلا بتكريره وإيضاح تفسيره." (2)

كما أن عرض الخطب يحتاج إلى وضوح العبارة فلا تستعمل المفردات الصعبة أمام العامة وهذا ما أشار إليه الجاحظ في قوله "وإياك والتوعر، فإنّ التوعر يسلمك إلى التعقيد والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويُشِين ألفاظك، ومن أراد معنىً كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف." (3)

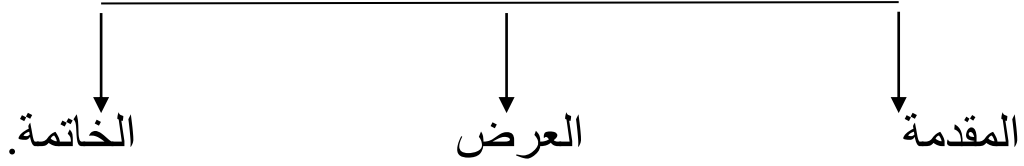
وتتمتع كل خطبة قديمة بمقدمة تتضمن الدليل على الغرض الذي يسعى الخطيب إليه وتشتمل على الحاجة التي يتوخاها من كلامه وذلك تشبيهاً لها بخير الأبيات الشعرية الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته فتنوعت الخطب بتنوع ظروفها وموضوعاتها فلكل خطبة ظرف وخاتمة توافقه وتناسبه فنص الخطبة عند القدامى يتفرع إلى عناصر أهمها: المقدمة، العرض، الخاتمة.

1- البيان والتبيين ، الجاحظ: ج01، ص36.

2- البيان والتبيين ، الجاحظ: ج01، ص36.

3- البيان والتبيين ، الجاحظ: ص : 136 .

الخطبة.



ولعلّ كل عنصر من هذه العناصر له فاعليته في إحداث الأثر والتأثير على المتلقي.

فالمقدمة وهي أول ما يَطْرُق الأسماع من الخطبة، ويشد الانتباه حيث يفتح الخطيب كلامه ممهداً لموضوعه . فإذا كانت جيّدة أصغى السامعون، وتأهبوا لما بعدها، وتفتحت نفوسهم للخطيب وإلّا كان نذيراً بفشله وتفاهة أثره.(1)

وقد كانت العرب قديماً تستهل خطبها بالبسملة والصلاة على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم فهي عبارة عن كلام مشتمل على البسملة والحمدلة والثناء على الله تعالى بما هو أهله والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم وتكون في أول الكلام . قال ابن الأثير: "وإنما خُصت الابتداءات بالاختيار، لأنها أول ما يطرُق السمع من الكلام، فإذا كان ذلك الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد بعده، توافرت الدواعي على استماعه ويكفيك من هذا الباب الابتداءات الواردة في القرآن، كالتحميدات المُفتتح بها في أول السور، وكذلك الابتداءات بالنداء، فإنّ هذا الابتداء مما يوقظ السامعين للإصغاء إليه."(2)

فالمقدمة تتأثر حتماً بطبيعة الموضوع وجلال المناسبة ومستوى السامعين لذلك اشترط فيها العرب أن لا تتعد عن موضوع الخطبة بل تكون مفضية إليه . يقول القرطاجني : " وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته ، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء

1 - ينظر: فن الخطابة ، أحمد الحوفي: ، ص117.

2 - المثل السائر ، ابن الأثير: ، ص:138 ، نقلاً عن فن الخطابة: عمار بن عزوز، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2005، ص23.

وتفخيم فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أن يشرب ما يؤثر فيها انفعالا ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك " (1)

هذا يعني أنّ غرض الخطبة يجب أن يذكر في مقدمتها وإن كان في شكل تلميح حتى يستدرج بعد ذلك باقي المضامين اعتمادا على الألفاظ والمعاني والأسلوب

ويعتبر العرض هو النواة الأساسية التي يهتم بها الخطيب ليعتمد على جميع أسلحته في التأثير والاستمالة واستقطاب السامعين لهز مسامعهم بفكرة الخطبة فاشترط فيه ترتيب الكلام والتدرج فيه والقدرة على حسن الفصل بين الأفكار يقول حازم القرطاجني: " اعلم أنّ الانعطاف في الكلام من جهة إلى أخرى أو غرض إلى آخر لا يخلو من أن يكون مقصودا أولا فيذكر الغرض الأول لأن يستدرج معه إلى الثاني وتجعل مأخذ الكلام في الغرض الأول صالحة مهياة لأن يقع بعده الغرض الثاني ". (2)

وركز الخطباء على دور الخاتمة الجيدة في استحسان الخطبة عند المتلقي ، لأنّ الخاتمة هي آخر ما يطرق السمع فتترك أثرا كبيرا في نفسية المتلقي ، فيجب أن يجتهد في رشاقتها ونضجها وحلاوتها . يقول ابن الأثير على أثر الخاتمة : " ولا يحتم كتابه بأحسن من هذا القول الذي طاب سمعا وزكا أصلا وفرعا وتصرف في أساليب البلاغة فجاء وترا وشفعا " (3).

وهكذا اهتم فن الخطابة بالتلقي وأوجد له مرتبة مرموقة شأنه في ذلك شأن الشعر، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على إيمان العرب شعراء كانوا أو خطباء بالتلقي مذهباً ومنطقاً لتقويمهم النصوص وتصنيفها .

من هنا لا يمكن القول بأن العلاقة بين القارئ والخطاب في التراث النقدي قائمة على الصدفة أو على هوى مبدع وميله ، وإنما هي في الوجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلة بوظيفة التخاطب الأدبي فالمتلقي حاضر داخل كل عملية إبداعية.

1 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، القرطاجني ، ص: 310 .

2 منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، القرطاجني ، ص: 315 .

3 المثل السائر ، ابن الأثير: ، ص: 138 ، نقلاً عن فن الخطابة: عمار بن عزوز، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2005، ص: 39.

أثر الذوق في الحكم على الخطاب الأدبي قديماً:

يعدّ الذوق الفطري أساساً قي تقييم أي فن إنساني إذ نجد القارئ أو السامع قي بعض الأساليب من رنين الكلمات وجرسها والتنام حروفها وقوة معانيها وفخامتها وروعة خيالها، ما لا يجده في بعضها الآخر، فيفضل الأولى على الثانية دون أن يقدم علة لذلك الحكم.¹

وقد بدأ النقد عند العرب يقف على حد التذوق الفطري ولا يتجاوزه إلى التعليل فكان الواحد منهم إذا ما استساغ بذوقه الفطري قصيدة أو جزءاً من قصيدة أوبيتاً أو حتى نصف بيت منها، فما أسرع ما يتأثر وينفعل ويندفع إلى التعميم في الحكم فجعل من الشاعر أشعر العرب أو أشعر الناس، وغلب هذا الاتجاه على النقد الأدبي في العصر الجاهلي و صدر الإسلام، إذ أغلب أحكام النقد في هذين العصرين كانت أحكاماً غير معلّلة، فالناقد لم يكن مطالباً بأن يشفع حكمه بأسبابه أو حيثياته حسبه أن يكون مشهوداً له بالذوق والبصر بالشعر، وحسه أن يتذوق ويتأثر فيحكم فيقبل منه الحكم على أنه قضية مسلم بها.²

ففي أخبار الأعشى أنه كان ينشد شعره على آلة موسيقية هي الصنج كان يطوف بها بين أحياء العرب وكانت الأحياء وشيوخها يحتفلون ويقبلون عليه لسماعه ويهنئون له الهدايا والصلوات. وكذلك كان شأنهم في الأصوات حين يستمعون إلى ما ينشد الشعراء، فيظهر فريق منهم إعجاباً وفريق سخرية واستخفافاً.³

ولعل هذه أول صورة لتقدير الجماهير بالأدب وتقويمه، وبروزها في العصر الجاهلي يدل على رقي الذوق حينئذ، فصدرت بعض الأحكام النقدية تتم عن رقي أدبي فطري بغض النظر عن صوابه أو عدمه، لكن سلطة الشعراء النقاد في حقبة الجاهلية، كانت الخلفية البارزة لمعظم تلك الأحكام.

1 - ينظر: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع لهجريين، عبد المطلب مصطفى، دار الأندلس، ط1، ص05.

2 - ينظر: في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972، ص280.

3 - ينظر: النقد، شوقي ضيف، دار مكة للطباعة، ط5، 1992، ص22.

وهذا يدل على أن النقد كان شائعاً في الجاهلية ويؤخذ بمظهرين عامين: مظهر يشترك فيه العرب جميعاً حين يستمعون إلى شعر شاعر فيقدرونه ويتربون له ويتقدم أشرافهم وأمرؤهم فيجيزون أصحابه وهم في ذلك إنما يرجعون إلى ذوق أدبي راق ومظهر ثان مقصور على الأخصائيين من الشعراء الذين كانوا لا يكيفون بإظهار الإعجاب أو السخط، وإنما يعمدون إلى إبداء الملاحظات والآراء على ما يسمعون إما من تلاميذهم إن كانوا معلمين وإما من عامة الشعراء إن كانوا نقاداً محكّمين.¹

وذوق المتلقي كان المقصد الأهم عند الشاعر فهو كذلك يسهم في إنتاج الخطاب وفي البناء الصحيح المقبول فنياً، وتعدّ الحوليات أصدّق دليل على هذا فالشاعر الجاهلي ينقح قصيدته ممّا قد يشوبها من سوء لفظ أو تركيب مراعيًا حاسة المتلقي الذوقية الفنية لأنه ابن بيئته ويتفهمه ويشاركة واقعه بحلوّه ومرّه وبكل تجلياته وخبائاه.²

وقد اشتهر زهير بقصائد الحوليات لأنّ كل قصيدة منها نظمها في حول كامل فهي لم تنظم دفعة واحد ، وفي فترة واحدة وإنما نظمها في فترات متباعدة ، ومعنى ذلك أنه لم يكن ينظم فحسب ، بل كان يفكر فيما ينظمه ويختبره ويفحصه قطعة قطعة، وبيتاً بيتاً وما زال يتأنى فيه متخيّرًا لألفاظه ومعانيه ويتركه مدة من الزمن ثم يعود إليه فيعيد النظر في أجزائه ويأخذها بالتهذيب فيصلح فيها وقد يحذف بيتاً وقد يزيد آخر ويظل على ذلك عامّاً كاملاً حتى تستوي له حوليته.³

والناظر في النصوص النقدية التي وردت في العصر الجاهلي يلاحظ أنّ الذوق الأدبي الفطري الجمالي أخذ عدة اتجاهات، وهي: النقد اللغوي والعروضي والمعنوي وتقديم الشعراء، فقد كانت القصيدة تنال حقها من الاستحسان من أجل جزئية أو بيت واحد فقط فيحكم بتقدم الشاعر وأفضلية قصيدته على باقي الشعراء ، دون النظر إلى بقية القصائد.⁴

ومن أشهر الأحكام النقدية المبنية على الذوق الأدبي والسذاجة النقدية ما روي عن امرئ القيس وعلقمة بن عبده في الشعر أيهما أشعر، واحتكما إلى

1 - ينظر: النقد، شوقي ضيف، ص 23.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

4 - ينظر: في النقد الأدبي القديم عند العرب، مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، مكة للطبعة، 1998، ص 30.

أم جنذب زوجة امرئ القيس ولعلها كانت شاعرة، فقالت : لينظم كل منكما قصيدة يصف فرسه فيها والتزاماً وزناً وقافية واحدة، فصنع كل منهما قصيدة بائية يصف فرسه فيها، من وزن الطويل وأنشدها القصيدتين.
فقالت لزوجها: علقمة أشعر منك، قال كيف؟ قالت لأنك قلت:
فَلِلْسَوِّطِ الْهَوْبِ وَالسَّاقِ دَرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقَعٌ أَخْرَجَ مُهَذَّبِ.

فجهدت فرسك بسوطك في زجرك ومهرتیه فأتعبتہ بساقك.
وقال علقمة:

فَأدْرِكُهُنَّ ثَانِيَا مِنْ عَنَانِهِ يَمِرُّ كَمَرِّ الرَّاحِ الْمُتَحَلِّبِ.

وقد روي أن الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم وعبد بن الطيب المخبل السعدي تحاكموا إلى ربيعة بن حذار الأسدي في شعرهم أيهم أشعر وكان من علاء العرب وحكمائهم فقال للزبرقان: "أما أنت فشعرك كلحم أسخن لا هو أنضج فأكل ولا ترك شيئاً فينتفع به وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرود حبر يتلأأ فيها البصر، فلكما أعيد فيها النظر، نقص البصر.

وأما أنت يا عبدة فإن شعرك قصر كمزادة أحكم خرزها فلا تقطر ولا تمطر وأما أنت يا مخبل فإن شعرك قصلاً عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم "1.

وهكذا فقد اقترنت الموازنة في العصر الجاهلي أساساً على الذوق الفطري ودراية العرب بلغتهم والملكة والسليقة حتى أننا نرى أن الآراء النقدية لا تصدر إلا عن الشاعر الذي يعتبره المتلقون مصدر ثقة واطمئنان في صحة ما يراه جيداً أو رديئاً صحيحاً أو خاطئاً. يقول شوقي ضيف: « وكل هذه الآراء والأحكام بسيطة فهي ثمرة نقد أدبي يعتمد على الذوق والإحساس الساذج الذي لم يتعقد، وقد يكون أدخل هذه الأحكام في باب النقد حكم زوجة امرئ القيس ومع ذلك فإنها وقفت عند جزئيته، وقد يكون علقمته

1 - البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، محمد كريم الكواز، ط1، 2006، ص125.

أشعر قي هذه الجزئية من زوجها ولكن زوجها أشعر منه في القصيدة جميعها»¹.

والذوق متوقف على نفسية الناقد وقدرته على إدراك الأمور على من تلقاء ذاته وحسّه وطبيعة تلذذه ، فقد عرض الجاحظ (ت255هـ) الذوق في التخيير اللفظي مبيناً أنّ لكل بيئة ألفاظها ومتوقفاً عند ذوق العامة الذي قد يشيع فيهم ما هو أقل جودة وهذا من غرائب الأذواق الفنية فقال: " وأهل الأمصار إنما يتكلمون على لغة نازلة منهم من العرب ولذلك تجد الاختلاف في ألفاظ أهل الكوفة والبصرة والشام ومصر»².

ولقد كان اهتمام ابن الأثير بالذوق من أبرز معالم منهجه فقد عدّه أصلاً في تعلم الكتابة وأساساً تبني عليه الأحكام، فقال: « إنّ مدار علم البيان على حاكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق المتعلم»³.

فاعتمد على الذوق في قياسه لصور التعبير، فكشف بواسطته ما فيها من جمال وفضح ما فيها من قبح واستدل به على المتجانس والمتنافر كما عوّل عليه كثيراً في بناء أحكام ذاتية استجابته الخاصة للنصوص.

وقد ربط الذوق بالطبع، فقال: « والذوق والطبع عمدة الناقد، وقد يكون الذوق وحده مقياساً للنقد فيبيدي الناقد إعجابه بالكلام وهو نقد انطباعي قد يكون دقيقاً إذا خرج من متقف عرف سبل القول»⁴.

وهكذا فقد باعد بين الصنعة والذوق كما كانت المباعدة بين المنطق والذوق، واعتبر الحسن الناتج من الصنعة حسناً متكلفاً والحسن الذي رائده الذوق حسناً مطبوعاً. وأرجع الحسن الأول إلى الصناعة والثاني إلى البراعة، فقال: « واعلم أنّ هذا لا يستعمل إلاّ متكلفاً عند متعاطي التمكن من صناعة النظم، وحسنه منوط بما فيه من الصناعة بما فيه من براعة»⁵.

وقال متعجباً ممن يذهبون مذهب الحريري: « ولقد رأيت جماعة من متخلفي هذه الصناعة يجعلون همهم مقصوراً على الألفاظ التي لا حاصل من ورائها ولا كبير معنى من تحتها وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع على أي

1 - المرجع نفسه، ص125.

2 - البيان والتبيين، الجاحظ، ص

3 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت، د ط، ج1، ص25.

4 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ص153.

5 - المصدر نفسه، ص262.

وجه كان من الغثاثة والبرد يعتقد أنه بأمير عظيم ... وتلك طريقة ليست من البيان في شيء لأنها في واد هو في واد»¹.

فالدوق وحده هو الذي يصدر مثل هذه الأحكام وهو ما هذبه الطبع وثقفته المدارس وصقلته الممارسة ولا يقبل الحكم الصادر عن غيره ، ولذلك لم يكن النقد من عمل العامة وإنما هو من فعل المثقفين الذين تهذبت أذواقهم ووصفت مشاعرهم وارتفعت إلى درجة الإدراك العظيم².

والحديث عن الموازنة والذوق الأدبي يجر بالضرورة إلى ذكر فضل الأمدي (ت 370 هـ) في إبراز هذا النمط النقدي في كتابه المشهور الموازنة بين الطائيين: أبي تمام والبحتري حيث يثير الأمدي مسألة هامة هل يمكن أن نحكم حكماً صادقاً على شاعرين ونقول أنّ أحدهما أشعر من الآخر؟ أو أنّ هذا ليس في مقدور النقاد؟.

ومن أهم القضايا النقدية في كتابه الموازنة بين الطائيين التي أخضعها لمقاييس نقدية تنبعث من الذوق الأدبي: " فليس الشعر عند أهل العلم إلاّ حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى اللفظي المعتاد فيه والمستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يلبس البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف"³.

ومقاييس الأمدي تبعث من الذوق الأدبي فحديثه عن حسن التأتى في الوصول إلى المعاني دون اضطراب أو تكلف في حديثه عن رأيه عن قرب المأخذ والوضوح ورأيه في أنّ الطريق إلى بلوغ الهدف غنما هو اللفظ السهل المستعمل العذب الدقيق وحديثه عن الاستعارات اللائقة بما استعيرت له وغير المنافرة للمعنى، ورأيه في أنّ المعنى المكشوف يزداد بهاء ورونقاً وحسناً باللفظ العذب والعبارة الدقيقة الأنيقة، حديثه عن هذا وذاك لا يتصادم مع الذوق الأدبي بل ينبع منه ويصدر عنه، ولذا فمقاييسه النقدية مقاييس ذوقية⁴.

1 - ينظر: المصدر نفسه، ص127.

2 - ينظر: قضايا النقد الأدبي ، بدوي بطانة، ص37.

3 - في النقد الأدبي القديم عند العرب، مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، مكة للطباعة، 1998، ص15.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص150.

والمؤكد من كل هذا أنّ الموازنات الأساس فيها الذوق الأدبي المصقول بالدربة والمران رغم ما يقدمه أصحاب الموازنات من علل في المفاضلة بين الشعراء أحياناً أو أصحابهم عند ذلك أحياناً أخرى، لما لديهم من الملكة والاستعداد الفطري المرتبط بمعرفتهم بخبايا لغتهم وظروف بيئتهم ومظاهرها العامة مما يغنيهم عن تقديم هذه العلة، أو تلك الحجة كما هو الشأن عند النقاد اللغويين أو علماء اللغة.

والموازنة بين الشعراء بشكلها المتطور منذ القرن الرابع الهجري استطاعت أن تجعل من الذوق الأدبي أداة مستصاغة وصالحة لتقييم العمل الأدبي وتقويمه بغض النظر عما يعترى هذه الموازنات من ذاتية وموضوعية، يقول عبد العزيز الجرجاني: "وقد نجد كثيراً من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ويغلو في تقديمه ونحن نستقرئ القصيدة من شعر، وهي تناهز المئة أو تربي أو تضعف فلا نعثر فيها إلاّ بالبيت الذي يروق أو البيتين ثم قد نستلخ قصائد منه وهي واقفة تحت ظلها، جارية على رسلها لا يحصل منها السامع إلاّ على عدد القوافي وانتظار الفراغ، وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار، ومعان تستفاد، وألفاظ تروق وتعذب، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء، وتصوف لا يصدر إلاّ عن غزارة واقتدار"¹.

قد قدم الجرجاني المتنبّي على ابن الرومي، عكس ما يراه غيره، وهذا يعود إلى مبدأ الذوق النابع من رجل عارف بالشعر وصنعتة ومدركاً لقوافيه وموسيقاه.

ووازن عبد العزيز الجرجاني كذلك بين عبد الصمد المعذل الشاعر العباسي في قصيدته في وصف الحمى وبين المتنبّي فقال: "وقد أحسن عبد الصمد بن المعذل في قصيدته الرائية التي وصف فيها الحمى وقصر في الضادية وفي مقاطع له في وصفها، وكأنّ أبا الطيب قصد تنكب معانيه فلم يلم بشيء منها: قال عبد الصمد:

وَبِنْتُ الْمَبِيَّةِ تَنْتَابُنِي هَدُوا وَتَطْرُقُنِي سُحْرَهُ
إِذَا وَرَدَتْ لَمْ يَدْعُ وَرْدُهَا غَنِ الْقَلْبِ حَجَبٌ وَلَا يَسْتَرُهُ
كَأَنَّ لَهَا ضَرْعًا فِي الْحَشَا وَفِي كُلِّ عَضُولِهَا حَمْرَهُ

1 - الوساطة بين المتنبّي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، ص54.

فأحسن وأجاء وملح واتسع وأنت إذا قست أبي الطيب بها على قصرها وقابلت اللفظ باللفظ والمعنى بالمعنى وكنْتُ من أهل البصر، وكان لك حظ في النقد تبينت الفاضل من المفضول¹ فرفض الجرجاني أن يحكم لأحدهما ورأى أن كليهما مصيب.

وهكذا فقد حَكَم القاضي الجرجاني الذوق في نقده فجعل من كتاب الوساطة حواراً أدبياً بين أنصار المتنبي وخصومه أمّا الموازنة لا تعدو أن تكون أداة في صقل الذوق الأدبي وأنه لا يمكنه أن يكون منظوراً وفعالاً إلا بالدربة والمران.

ولقد أكدَّ عبد القاهر الجرجاني على مدى أهمية قيمة الذوق وأثره في إدراك خفايا الأدب ومعانيه فجعل من الذوق العمدة الرئيسية في تحليل النصوص والتفاعل معها واشترط على المتلقي أن يكون متمكناً من حاسة الذوق متطبعاً عليها مستهدياً بها متشبعاً بروحانيتها. فقال: "واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لا يومئ إليه من الحسن واللفظ أصلاً وحتى يختلف الحال عليه عندنا تأمل الكلام فيجد الأريحية تارة ويعرى منها الأخرى، وحتى إذا عجبته عجب وإذا نبهته لموضع المزية انتبه"².

فالذوق عند الجرجاني ليس ذوقاً شخصياً يتم بين المتكلم أو المخاطب، وإنما هو ذوق ومملكة "تساعده خبرة جمالية، وبصر بقواعد الفن، وقدرة على التأمل والتحليل ثم التعليل والوصول إلى الأسباب التي جعلت الجميل جميلاً والقبيح قبيحاً"³، وإِنَّها قدرة تظهر في حديث الجرجاني عن معاني النحو وكيفية ارتباطها بالذوق ليحصل بذلك قصد وغرض من النظم يُدركه المُخاطب أو المتلقي، ويُمكنه من تذوق القول والحكم له أو عليه، وفي ذلك يقول الجرجاني: "وحمله ما أردت أن أبنيه لك أنه لا بدّ لكل كلام تستحسنه

1 - المصدر نفسه، ص122.

2 دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص225.

3 الذوق الأدبي وتطوره عند القدماء العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، نجوى صابر: دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، مصر، 2005، ص224.

ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك من جهة معلومة و علة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعينا دليل¹.

فيشترط عبد القاهر على المتلقي أن يكون مهياً لإدراكها وتكون فيه " طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن الوجوه والفروق أن تعرض المزية على الجملة وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء²."

فلا يمكن للمتلقي بلوغ درجة التذوق إلا إذا أوتي القدرة على أن تحدثه نفسه بأن في السياق اللغوي ما ينبني عن ملمح جمالي وما المتلقي البلاغي إلا رجل متذوق يطرب للأساليب الفنية من القول ويوازن بين بعضها البعض فيدعو عبد القاهر السامع أن يتحرك في إطار فني لغوي يزيد من رهافة حسّه فيحوّل ما يقرأه من نصوص إلى إلهامات روحية³.

والتجربة الأدبية عند عبد القاهر مبنية في منظورها العام على قاعدة الذوق بل يعدّ عبد القاهر الوحيد من الدارسين لمنهج الأدب العربي الذي حقق نجاحاً كبيراً في التوفيق بين التفكير الأدبي الذوقي والمنهج الفلسفي العلمي، وأن قدرته على تسخير العلم في كشف أسرار الذوق لا دليل على أصالته كفيل بخلوده ويضمن بذلك لنفسه علاقة الربط الحقيقي في نظرية النظم بين معاني النحو والذوق الأدبي ، وهكذا تكون الرؤية العميقة في تحديد جمالية الخطاب الأدبي لتبقى عنده لصيقة بالبعد الروحاني كما يسميه هو ذاته هي وليدة الإيقاع النفسي المشحن بمظاهر الإعجاب والتأثير العاطفي⁴.

وقد اشتهر عبد القاهر بنقده لأبيات مشهورة لابن المعلوط نقداً يشير في أنّ المعاني الخفية التي توحى بها الأبيات ويعزز نظرية الإيحاء التي يركز عليها النقد الحديث.

¹ دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ص 89.

² دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 420.

³ - ينظر: مدخل أمين الخولي إلى الدراسة الجمالية البلاغية، ملامحه آثاره، سامي منير عامر، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 21.

⁴ - ينظر: مجلة الوصل، جامعة تلمسان، العدد 04 - 1999، ص 06 و 07.

أما الأبيات فهي:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ
وَسَدَّتْ عَلَى دَهْمِ الْمَهَارِيِّ رِحَالُنَا
وَمَسَحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ
وَسَأَلَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

فيرى عبد القاهر أنّ هذه الأبيات إنّما تستمد جمالها مما تتضمنه من تلويح وإيماء إلى طيب النفوس ونشاطها وإلى سرعة السير وسلامته، فكأن نشاط الركبان وطيب حديثهم يخلق جوّاً من الألفة والتعاطف بينهم وبين الإبل التي عبرت عن نشاطها ومرحها بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس حتى بدت أعناقها كالماء وتسيل به الأباطح.¹

هذا التذوق الفني جعل عبد القاهر يقتنع في منهجه الأدبي أنّ الذوق تميل جوهر الأسباب التي عبر عنها آلة في بلوغ العلم والتحصيل عامة وفي تفهم قضايا الأدب ومكامن الارتباطات النحوية بين الدلالة المعنوية والاستعداد النفسي لدى المتلقي بما يتوفر عنده من ثقافة أدبية وتكوين ذوقي ومن هنا تظهر علاقة المتلقي بالخطاب الأدبي من حيث أنّ ذوقه يسهم في إنتاج الخطاب وبناءه.

وهنا نلاحظ التذوق الأدبي والجمالي الناتج عن تألف الألفاظ وملاءمتها للمعاني وحسن الإسناد الذي التزمه الشاعر بحيث تكتمل الصورة الذهنية التي ترسلها الأبيات بأذهان السامع أو القارئ فتخلق لنفسها ذلك الارتباط القوي وتلك اللّحمة المتينة بعيدة عن المنافرة وسوء التركيب مما يدعم علاقة الذوق بالنظم عند الجرجاني.

أمّا ابن خلدون (ت808هـ) فقد كانت فكرته حول الذوق أمر وجداني مكتسب بل أنّ الذوق ملكة فطرية ، وهذه الملكة لا علاقة لها بالصناعة ، ولا تتحقق ملكة الذوق إلا بالخوض في شواهد العرب وأمثالهم والتمعن في الكثير من التراكيب في مجالس تعليمهم، فقال: " اعلم أنّ لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان، وقد مرّ تفسير البلاغة أنها مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه لخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك، فالمتكلم بلسان العرب وأنحاء مخاطباتهم وينظم

1 - ينظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر العربي، بيروت، د ط، ق د ت، ص131.

الكلام على ذلك الوجه جهده، فإذا اتصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام على ذلك الوجه، وسهل عليه أمر التركيب، حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التي للعرب، وإن سمع تركيباً غير جار على ذلك المنحنى مجّة، ونبا عن سمعه بأدنى فكر بل ويغير فكر، إلاّ بما استفاده من حصول هذه الملكة، فإنّ الملكات إذا استقرت ورسخت في مجالها ظهرت كأنها طبيعة وحلة لذلك المحل¹.

ثم يضيف فيقول: " وهذه الملكة كما تقدم إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرّره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه، وليس حصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة البيان فإنّ هذه القوانين إنّما تفيد علماً بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلّها، وقد مرّ ذلك وإذا تقرر ذلك فملكة البلاغة في اللسان يهدي البليغ إلى وجود النظم وحسن التركيب الموافق لتراكيب العرب في لغتهم ونظم كلامهم، ولو رام صاحب هذه الملكة جيداً عن هذا السبيل المعينة والتراكيب المخصوصة لما قدر عليه ولا واقعه عليه لسان لأنه لا يعتاد ولا تهديه إليه ملكته الراسخة عنده، وإذا عرض عليه الكلام حائداً عن أسلوب العرب وبلاغتهم في نظم كلامهم أعرض عنه ومجّه، وعالم عن الإحتجاج بذلك، كما تصنع أهل القوانين النحوية والبيانية فإنّ ذلك استدلال بما حصل من القوانين المفادة بالاستقراء وهذا أمر وجداني حاصل لممارسة كلام العرب"².

ويفهم من النص أنّ الذوق متوقف على نفسية الناقد وقدرته على إدراك الأمور من تلقاء ذاته وحسّه وطبيعة تلذذه.

ويبقى الذوق على مر العصور هو الذي يتفاوت فيه النقاد والمحللون فيما بينهم في الدراسة ويختلفون في أحكامهم باختلاف أذواقهم. فما أكثر ما يرجع الأديب والناقد إلى حكم الذوق الأدبي أو يستدل به في قضايا الأدب والنقد، أو يجادل به حكم المخالفين لرأيه وقضائه في مشكلات الفن والنقد. فمرجع الأحكام في الأدب إنّما هو أداة الناقد، فالنقد هو فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة، وأداة التمييز هي الذوق الأدبي الذي يميز بين نص ونص وأسلوب وأسلوب ولفظة ولفظة.

1 - المقدمة، ابن خلدون، دار الكتب اللبناني، بيروت، ج1، ط2، 1979، ص1085.

2 - المقدمة ابن خلدون، ص1086.

التلقي عند القدامى بين آليتي التخيل والتأويل:

يعدّ التخيل والتأويل من أدوات فك شفرات الخطاب الأدبي التي تحكمها ظاهرة الغموض، فمهمة المتلقي بوصفه أحد أركان العملية الإبداعية هي مواجهة الخطاب، والكشف عن القيم الجمالية، وذلك يحتاج إلى مقدار من التأمل والتدبر والتأويل.

والتخيل هو السمة الجوهرية التي تكسب القول صفة الخطاب الأدبي، وهو رابط بين الخطاب والمتلقي، فالمتلقي ليس مجرد مستهلك للخطاب فيقبل كل ما جاء فيه، بل له دور جوهري في البحث عن هويته وإبراز أدبيته والحكم عليها. لذلك اعتبر دعامة كبرى في الخطاب النقدي لدى القدامى، إذ أكدوا على أهميته في تحديد هوية الخطاب في كشفه على قدرات الأديب ومؤهلاته، وهذا للرفع من قيمته لدى المتلقي، فإذا كان الخيال هو الذي يوسع من دائرة الإبداع لدى الأديب، فالتخيل بالمماثلة قوة تدفع المتلقي للتفاعل مع الخطاب ورفع المعاني في نفوس المتلقين¹.

واللغة في الخطاب الأدبي كما يقول الفارابي: «تتركب من أشياء من شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن، ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخيل الذي يقع في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا من ذلك الشيء أنه مما يعاف، فتتفر أنفسنا منه فنجتنبه، فإن الإنسان كثيراً ما يتبع أفعاله تخيلاتته»².

و بهذا فالتخيل له مكانة كبرى في الفكر النقدي العربي، إذ هو مقوم أساسي من مقومات الشعرية، وهو الآلية الكبرى التي يعمد الشاعر إلى تشغيلها واستغلالها في الإبداع الفني، باعتباره عامل ولوع النفس وإثارة انفعالها، فرأى ابن سينا أن التخيل نعت للكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط

¹ - ينظر: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة، ص: 186.

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء، الفارابي، ص: 151. نقلاً عن نظرية الشعر، ألفت كمال الروبي، ص: 124.²

عن أمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري¹.

ففكرة ابن سينا أنّ التخيل بمثابة استجابة تتقبلها الذات الإنسانية بصورة عفوية دون تحكم العقل ولا التفكير، ما يجعل كل الأفعال التي يصدرها الإنسان نابعة من تخيلاته.

وقد تحدث القدامى عن دور المتلقي في إظهار ما يخفيه الخطاب من فعاليات وإمكانيات لغوية، فبينوا هذه العلاقة وتوصلوا إلى تحديد نشاط النص والإبانة عن طبيعته في فعل التخيل، إذ أكد ابن سينا ثانية على أن التخيل انفعال المتلقي لما يجد في النص من تعجب أو تعظيم أو نشاط يجعله يقوم بردود تعبيرية، تساهم في عملية تشكيل النص ثانية بتقديم بعض الإضافات التي لم تكن موجودة فيه من قبل².

والعلاقة بين الخطاب الأدبي والمتلقي علاقة تخيلية، كون الخطاب يقدم لذهن المتلقي ومخيلته عناصر مختلفة من الصور تجعله يستحضر مخزونه الثقافي ليقارن بينه وبين الواقع مقارنة تخيلية، وعندما يعثر على أوجه التقارب بينهما يتخذ موقفا سلوكيا معيناً ويكتسب بذلك نوعاً من الأريحية والثقة³.

ولما كانت هذه التخيلات غير مطابقة للواقع ولما يدركه المتلقي من الحقائق، وعلى نقيض ما يعلمه ويضنه، فلعل هذه النقائض هي التي جعلت الإنسان يتأثر بالخطاب الشعري لكونه يعتمد أساساً على التخيل⁴.

ولقد وجدنا عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) في أكثر من موضع يؤكد على أن التخيل نشاط مهم يقوم به المتلقي، وهو شرط ضروري لفهم الخطاب والتفاعل معه، فأسند للمتلقي مهمة جليلة في الاستنتاج والتخيل حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجنبي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر⁵.

- ينظر، فن الشعر، ابن سينا، ص: 161. نقلاً عن نظرية الشعر، ألفت كمال الروبي، ص: 1.66.

- ينظر، ابن سينا: معاني الشعر، ص: 15.

- ينظر، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة، ص: 318.

- ينظر، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ألفت الروبي، ص: 124.

- أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني:، ص: 41.

فتطرق الجرجاني إلى عنصر التخيل عندما ميّز الأدب عن غيره، إذ وجد أن المتلقي يتواصل مع العمل الأدبي إذ استطاع أن يصل إلى المعنى الخفي، وهذا لا يكون إلا بعد تغلغل فكره ودقة نظره وسعة خياله. فقال: " فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يعلم في شق الصدفه ويكون ذلك من أهل المعرفة"¹.

ويعني هذا أن المعاني لا تأتي ظاهرة واضحة بل مغلقة مثل الصدف الذي يحيط بالجوهر، وفك مغالقتها يكون بالاجتهاد والتأمل فهي تستهوي النفس وتشوقها لرؤية ما هو محتجب وكشف ما هو مستتر. فالتخيل بوصفه آلية من آليات التواصل مع العمل الأدبي، باعتبار أن عملية فك الشفرات المتحكمة في العمل الأدبي لبلوغ معنى المعنى تمر عبر التخيل، فالرسالة مستويين أحدهما ظاهر مرئي والآخر متخف ينتظر من يخرج به ويزيل عنه القناع، وإنّ جهد المتلقي هو الكشف وإزالة الأقنعة إذ تكمن اللذة في الوصول إلى الجوهر بعد سلسلة من خطوات التأمل والتخيل². ف "المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيته"³.

فعد الجهد الذي يبذله المتلقي يبرز في فكرة معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني في قوله: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة»⁴. فظاهرة توظيف المعنى من أجل توليد معنى ثان منه لا يرجع الأمر فيه إلى المبدع بل المعول في تحقيقه وإدراكه على المتلقي نفسه، الذي يناط به دائماً فهم معنى الخطاب ومعنى معناه، فارتبط مصطلح التخيل عند عبد القاهر باللذة الناجمة عن الطريقة التي أبدع بها النص وبتغذية النفوس وإثارة الانفعالات، فقال: «إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن

-المصدر نفسه، ص:116¹.

-ينظر، استقبال النص محمد مبارك:، ص:214².

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص:10³.

- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص:202⁴.

يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه اللطف كان امتناعه أكثر عليك وبنائه أظهر واحتجابه به أشد»¹.
إنَّ جهد المتلقي هو الكشف وإزالة الأقنعة، لأنَّ اللذة تكمن في الوصول إلى الجوهر بعد سلسلة من خطوات التأمل. فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول: "حلو رشيق وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده." (2)



الوصول إلى المعنى الذي هو جوهر الخطاب (3).

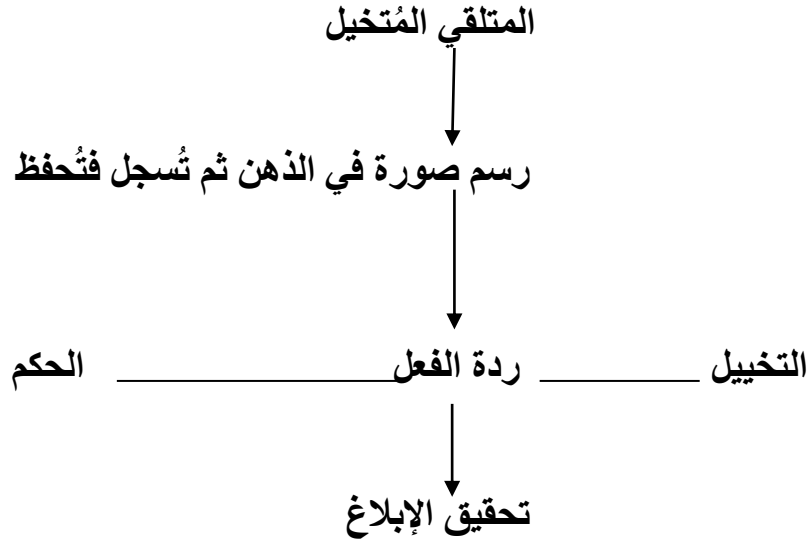
ويبرز الخيال في عملية الإبداع بما يحدث فيه من جمال التصوير وحسن التأليف، إذ يؤلف المتكلم البليغ بمخيلته صوراً فنية تعبر عن قيم معنوية، ترتسم في ذهن المتلقي، فيسجلها ويحفظها، ثم يُعيدها إلى ساحة الشعور، فالتخيل صورة بين العقل والنفس.

و يمكن تمثيل ذلك في المخطط التالي:

-أسرار البلاغة، ص:114.¹

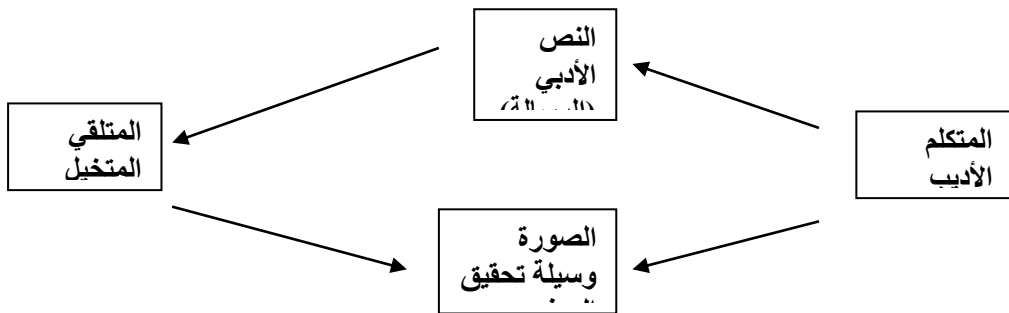
(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) ينظر: استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص38.



وتطرق عبد القاهر إلى عنصر التخييل عندما ميّز الأدب عن غيره، قائلاً: "فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جلّه أو كلّه رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى المعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفي حتى كان بسلاً حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأنّ الإفصاح بها حرام، وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ(1)"

وبالتالي وجد أنّ المتلقي يتواصل مع العمل الأدبي إذا استطاع أن يصل إلى المعنى الخفي وهذا لا يكون إلا بعد تغلغل فكرة ودقة نظره وسعة حيااله.



(1) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني، ص 350.

ومعنى كلامه أن المتلقي يكون في حيرة في كشف معنى الخطاب إذا كان غامضاً، فإذا توصل إلى كشفه تحولت تلك المعاناة إلى سعادة للقدرة الذاتية التي اكتشفت المعنى.

والتخييل هو عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي وتحاول أن تحرك قوة غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تحذر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته¹. فالوهم أساسه الخيال وبتعبير آخر يتساوى الوهم والتخييل في كونها قوة مخزنة غير مدركة، في كون أن الخطاب بعيد عن الواقع والقوة التخيلية أو الوهمية هما اللتان لهما الأثر الفعلي في التأثير، لأن المتلقي وهو يتلقى الخطاب الأدبي يقوم باستحضار هذه القوة عندما يقارن بين ما هو موجود في الخطاب و ما هو موجود في الواقع وعن طريق هذا الاستحضار يتم التأثير².

وهذا ما تطرق له عبد القاهر عندما ساوى بين التخييل والوهم في تعليقه على بيت لبيد:

وَعُدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَ قِرَّةَ إِذَا أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زَمَامُهَا.

فقال: «ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف العُدَاة على حكم طبيعتها كالمدير المصرف لما زمامه بيده ومقادته في كفه، وذلك كله يتعدى على التخييل والوهم والتقدير في النفس من أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل»³.

فقد جعل عبد القاهر للشمال يدا تقود بها العُدَاة كما يقود الإنسان الآلة التي يديرها ويعمل بها، فهو يوجهها حيث يريد ومتى يريد، إذ شبه الشاعر الشمال بالإنسان ثم حذفه وترك لازماً من لوازمه وهو اليد على سبيل الاستعارة المكنية.

فارتبط بذلك عنصر التخييل ارتباطاً مباشراً بالاستعارة عند عبد القاهر، فالذهن عندما تلقى اللفظ يثير فيه معناه الحقيقي الذي تواضع عليه المتواضعون، ثم ينتقل من المعنى الأول الحقيقي في البحث عن معان أخرى

-ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص: 66.¹

-ينظر: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة، ص: 236.²

-أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص: 44.³

إلى أن يظفر بالمعنى المقصود، وهذا الأخير هو الذي يجعل الخطاب الأدبي يؤدي وظيفتي التبليغ والتأثير معا، وهذا بفضل التخيل والصورة الفنية¹. فالتخيل نشاط مهم يقوم به المتلقي وهو شرط ضروري لفهم الخطاب والتفاعل معه، والاستعارة هي الأخرى بصفاتها بنية مجازية لا يفهم التخيل إلا من خلالها².

والذي نستنتجه أنّ التخيل اعتبر دعامة كبرى في الفكر النقدي القديم أسسوا القدامى على أساسها العملية الإبداعية، لما له فعالية وأثر في تحقيق التلقي الإيجابي. يقول حازم القرطاجي: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه بما يتضمن من حسن تخيل له»³.

فعملية التخيل عند حازم القرطاجي (ت684هـ) مقرونة شرطا بعملية التأثير، فالاستجابة فهي: «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»⁴.

فالتخيل حسب حازم القرطاجي هو أن تقوم في خيال المتلقي صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض، إذ أن خيال المبدع يمنح للصورة حتى ولو وجدت في ذهن المتلقي قبلا في شكلها الآلي المتداول صفة الشعرية والتميز بتوليدها لعلاقات جديدة بين أطراف الصورة، فيبدو هذا التمازج جليا بين الواقع والتخيل حيث تتمظهر مجموعة من الصور لتتشكل، فيتداخل واقع الرغبة وفضاء اللغة الخيالي⁵.

فمهمة التخيل هي بعث انفعال المتلقي المتمثلة في التأثير والاستجابة بين ما قصده المبدع من واقعه الخيالي، وبين توهم المتلقي قبوله بمخادعة النفس وإيهامها بولوعها وإثارة انفعالها⁶.

-ينظر ، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي ، إبراهيم صدقة ، ص:205.¹

-ينظر: استقبال النص عند العرب ، محمد مبارك ، ص:247.²

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجي ، ص:71.³

- المصدر نفسه ، ص:89.⁴

-ينظر: شعرية الخطاب الروائي، يعقوبي قاديوية، رسالة ماجستير، جامعة تيارت ، 2007 ، ص:87.⁵

- ينظر ، استقبال النص عند العرب ، محمد مبارك ، ص:242.⁶

وهذا ما أكده ابن سينا قبله في أن للخطاب الأدبي طبيعة تخيلية، لأن المبدع يعتمد على المحاكاة ووظيفته حمل المتلقي على التخيل، أي أن يقوم على استحضار الأشياء التي بنى عليها المبدع خطابه أهمها المحاكاة، فـ " الشعر هو كلام مخيل وأن سبيله إلى التخيل هي المحاكاة، فمجال الشاعر هو النفس وليس العقل، وعمله فيها هو التأثير وطريقة هذا التأثير هو التخيل 1"

إذ يتجه التخيل صوب المتلقي من أجل إثارته وبالأخص إثارة القوة المتخيلة فيه، وهذه القوة تعد مركزاً أساسياً يتشكل فيها الأثر لينطلق نحو إحداث الاهتزاز والتحرك عند المتلقي.

والتخيل بهذا لا ينفي العقل ولا يقصي الشعر من دائرة المعقول وإن كان يوهم في الظاهر بخلاف ذلك، لأنه يقتضي التأثير الذي يتم بالإقناع². وهكذا تتم عملية التخيل بدءاً من الشاعر ونهاية إلى المتلقي، إذ يأخذ الشاعر من المتخيلة والوهم مادته الجزئية ثم يعرضها على عقله وعن طريق ممارسة العقل لدورة في ضبط قوة التخيل عند الشاعر وتوجيهها، فإنه يمكن للشاعر أن يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقي، وهي بدورها تثير القوة النزوعية عن المتلقي فتبعثها على التحريك، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها فينتهي الموقف بالمتلقي بعد تلقيه الإبداع أو تلقي قوى متخيلة له بعد إثارة القوى النزوعية إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة تتجلى في فعل أو انفعال قادته إليه مخيلته التي تأثرت بالتخيل واستجابت له³.

والمتلقي في نظر حازم القرطاجي هو من له استعداد لقبول المحاكاة في الشعر والتأثر بها، ذلك " أن الاستعداد الذي يكون بانطواء السامع على هوى يكون غرض المتكلم المخيل موافقاً له فينفع له "4.

وهو بذلك يقرن نجاعة المتلقي بالأثر النفسي الذي يحدثه الشعر عند متلقيه فذكر التعجب الذي هو غاية في التخيل وقرنه بما يحدث للنفس من قبض أو بسط، وربط الأثر النفسي عند المتلقي بالتأثر للنفس الإنسانية

1- النص الأدبي في التراث النقدي البلاغي، إبراهيم صدقة طنن ص: 320.

2- ينظر، التلقي لدى حازم القرطاجي، التيجاني، ص: 158، وينظر كذلك: الحجاج في الشعر العربي القديم، سامية الدريدي، ص: 66.

3- ينظر: الصورة الفنية في التراث البلاغي، جابر عصفور، ص: 65.

4- المنهاج، حازم القرطاجي، ص: 124.

بالمحاكاة والتي هي وسيلة التخيل، يقول: «ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة لذيدة إذا بلغت الغاية من الشبه، يكون موقعها من النفوس مستلذا»¹.

ولقد أولى القدامى عناية كبيرة بالمتلقي على وجه الخصوص، وذلك بوضع قوانين وشروط تحكمه بتحديد ماهية الشعر من حيث الوزن والقافية، وكذا الكشف فيها عن العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالغرابة والاستغراب.

إذ يتسم الخطاب الأدبي القديم بالغموض، لأن القيمة الجمالية فيه في مثوله في ذهن المتلقي بما يفاجئه ويدعوه إلى الاستغراب والغرابة، يقول حازم القرطاجي: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما يقصد تحبيبه إليها ويكره لها ما قصد تكريهه، التحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ما يتضمن من حسن تخيل له محاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة لحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها»².

فالغموض عند حازم القرطاجي لا يمكن دراسته بمعزل عن التخيل والمحاكاة، بل الشعر في أكمل وجوهه ما حسن فيه التخيل والمحاكاة والإغراب.

وضرورة وجود الغموض في الخطاب الأدبي القديم، من شأنه أن يحقق عناصر المفاجأة والاستغراب والتعجب، ما يدفع بالمتلقي إلى فك شفرات النص الخفية التي قد تستغربها النفس وتتفاجأ لها.

وقد تنبه الجاحظ (ت255هـ) إلى ميزة الغموض في سياق حديثه عن بروز الشيء من غير معدنه، فقال: «الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبعد»³.

- المنهاج، حازم القرطاجي، ص: 246.

- المصدر نفسه، -

ص:

2.71

- البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص: 89.

وقال كذلك: «والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ»¹.

فأكد الجاحظ أنّ النادر الغريب من شأنه أن يحقق التأثير في النفوس ويستفز المشاعر، وأن يقطع اتجاهات التفكير ليحولها إلى وجهة جديدة فيصير الخطاب بذلك ذا بعد جمالي، ولذلك فبروز الشيء من غير معدنه هو الصيغة الفضلى للنص ليحقق التأثير القائم على فهم النفس البشرية في إقبالها على البعيد الغريب وعدم اكتراثها بالقرب المتداول².

إذ يكتسب الذهن المعنى من الطرافة والغرابة، ما يستوقف العقل للتفكير ويعرقل عملياته عن الفهم التلقائي ويستدرجه إلى النظر والروية لتأمل هذا الغريب والتعرف عليه والاهتداء إلى مرماه، فعلاقة الغرابة بالمتلقي ترجع إلى ما يتركه هذا السلوك الفني من أثر في إطراب المتلقي وتعلقه بهذا الطريف المستغرب الذي خرج من غير معدنه.

ومن هذا المنطلق أضحي عنصر التعجب هو مصدر الاستجابة الجمالية، أو اللذة التي تحقق فعل ممارسة النشاط التأويلي القائم على الغموض في دقائق الخطاب لاستجلاء غاياته الجمالية.

ولقد اسند الجرجاني خاصية التأويل إلى المتلقي عندما تعرض إلى قضية المعنى، فهو يرى أن لا يكون نتاجا مباشرا لتوالي الخطى للألفاظ، بل يكون للمتلقي من حيث هو مؤول مشارك في تفكيك هذا المعنى وبنائه، وله دور فاعل في الكيفية التي يصور بها هذا المعنى وبهذا تكمن المرونة³.

فقال: «اعلم أنه إذا في الشيء أن لا يحتل إلى الوجه الذي هو عليه حتى لا يتشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب إلى فكر وروية فلا مرونة»⁴.

ويعني هذا أن اللفظ بالمعنى ليست علاقة تبعية، بل هي إخضاع هذا لذاك من حيث الإمكانية التأويلية، إذ الفائدة تعظم في الكلام إذا أحسن المتلقي النظر فيما ذكر من أنه يستطيع أن ينقل الكلام في معناه من صورة إلى

-المصدر نفسه، ص:90¹.

- استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، ص:21².

-ينظر ، استقبال النص عند العرب، محمد مبارك: ، ص:220³.

-دلائل الإعجاز ، الجرجاني ، ص: 221⁴.

صورة من غير أن يغير في لفظه شيئاً، أو يحول كلمة عن مكانها إلى مكان آخر، فوسع مجال التأويل حتى صار العرب يتناولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر¹.

ولا شك أنّ التأويل الذي قصده الجرجاني هو القراءة التي تستند إلى فهم الدال وتفسيره، وتحرر الألفاظ المفردة من دلالتها المعجمية إلى دلالات جديدة فنية تقتضي من المتلقي فض هذه العملية وتقريب غرابتها والوقوف على صواب تأليفها، ولا يتم ذلك إلا بالتلطف والتأويل وتوسيع الخيال². لذلك حثّ الجرجاني المتلقي على ضرورة النظر والروية والوعي بالكيفيات المختلفة التي تنتظم وفقها الخطابات، وأهمية الوعي بهذا الاختلاف في سياق الموازنة بين خطاب وخطاب، أو على حد عبارته: «لا يكون ترك خطأ تركاً حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف ونظر وروية وقوة ذهن وشدة تيقظ، وهذا باب ينبغي أن تراعيه وأن تفي به حتى إذا وازنت بين كلام وكلام دريت كيف تصنع، فصممت إلى كل شكل شكله وقابلته بما هو نظير له وميزت ما الصنعة منه في نظمه»³.

وهو بذلك قد سبق إيزر وياوس في وضع نظرية التلقي والاهتمام بالمتلقي الإيجابي، بوصفه أحد أركان دائرة الحدث الكلامي (المبدع والنص والمتلقي)، فالمتلقي عنده لا ينفصل عن دائرة النظم، ومهمته تكمن في مواجهة النص والكشف عن القيم الجمالية فيه، وذلك يحتاج إلى مقدار من التأمل والتدبر والتأويل⁴.

-المصدر نفسه، ص:286¹.

1- ينظر: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ابن فارض نموذجاً، الحاج جغدم، رسالة دكتوراه، جامعة عبد الحميد ابن باديس-مستغانم 2010/2011، ص:26.

- دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص:77³.

-ينظر، ما وراء النص، محمد سالم سعد الله، عالم الكتب الحديث-الأردن، ط1 2008، ص:91⁴.

الفصل الثالث

الخطاب الشعري عند المتنبي بين إشكالي التبليغ والتخييل

- 1- الفعل الإبلاغي في شعر المتنبي
- 2- جمالية التلقي في شعر المتنبي
- 3- خطاب المتنبي وأفق تلقيه

الفعل الإبلاغي في شعر المتنبي :

يستمد الشعر قيمته وأهميته من الأثر الذي يبقيه في نفوس متلقيه، وهو عندما يقدر شرارة العقل ويلتمس حاجات النفس، فإن له وقع السحر على متذوقيه . لذلك برز عدد من الشعراء على مر السنين فاقوا أقرانهم وشغلوا الناس بهم ، ولاشك أنه ليس هناك شاعر عربي ملأ الدنيا باسمه وشعره كما ملأها المتنبي.

فقد شغل الأدباء وعلماء العربية بالمتنبي منذ حياته إلى يومنا هذا، فأكثر من شروح شعره وكتابة الدراسات حوله ، ولقد شغف الناس بشعره لما كان يحمله من حكم وخبرات امتاز بها .

فالمتنبي لشعر المتنبي على مر العصور ليجد أن الألفة بينه وبين جمهوره تعود إلى أسره الألباب بجمال العبارة ، سهولة الصياغة، تفتنه إلى المعاني الجديدة وقدرته على الجمع بين المتضادات، مما سعى في تشكيل شهرته فكانت الشروح والتصانيف بحثا عن أسرار الجمال فيه ، وأشبع شعره دراسة واسعة وخاصة ما استشعر به من هجاء وحكمة ومدح وغير ذلك.

فقد كان في شعر أبي الطيب المتنبي مزج بين أساليب الإمتاع و أساليب الإقناع ، لتكون أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب وتوجه سلوكه ، هذا الإمتاع من قوة واستحضار الأشياء ، ونفوذ في إشهادها للمخاطب كأنه يراها رأي العين .⁽¹⁾

ومن بين تقنيات التبليغ التي اعتمدها المتنبي ما نذكر :

1- ينظر: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، طه عبد الرحمن ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 2007 ، ص: 38.

1 - حسن اختيار الألفاظ :

إنّ حسن الكلام وجودة الديباجة يكسب الكلام بلاغة ويضفي على التراكيب فصاحة وبيانا ، فإذا تحقق الأمر اكتسب المتكلم رشاقة التأليف مع عذوبة الأحرف ، فيصل كلامه إلى غاية مقبولة وهيئة محمودة . " لأنه متى حصل الأمران ، أعني عذوبة الأحرف ورشاقة تأليفها ، كان الكلام في غاية الحسن والإعجاب ."¹

والمتنبي عالم من علماء اللّغة والبيان يسيطر على اللّغة والعبارة سيطرة شديدة ، فتنقاد له اللفظة مهما كانت عويصة وتصبح أداة أداء بحروفها وموسيقاها اللفظية وتموقعها من غيرها ، إنها تفيد المعنى قبل أن يوصل به ، وهي أبدا قوية مدوية يرسلها الشاعر صواعق في أذن السامعين والقارئ .²

وبالعودة إلى معجمه الشعري تؤكد ثقافته اللغوية ومعرفته بالحكمة وأقوال الأولين ، فقد أخذ لغته عن الأعراب في الصحراء ، وأخذ الحكمة والفلسفة من سائر الأمم والشعوب ، والظروف التي أحاطت بالمتنبي جعلته يبحث عن جواهر الكلام العربي الصافي ولأنه المختبئة في عمق دلالاته الرائعة ، فراح في شعره يحدث مجموعة من الجماليات الفنية تعكس إلى حد بعيد القدرة اللغوية التي تميّز بها ، فجعل اللّغة طيّعة طرية تستجيب لرؤاه الشعرية .

فشعر المتنبي محكم التأليف مصقول الديباجة قوي العبارة صحيح المعنى يدل على أنّ الشاعر لقن أصول اللّغة العربية تلقينا كافيا وتمكن من غريبها وشواردها وحذق لفونها ونحوها وصرفها .³ يجمع بين القديم والمحدث يجيء بالجزالة والقوة والبيان ، على خير ما كان يجيء

-الطراز ، يحي بن حمزة ، ص:505¹

-ينظر ، الجامع في تاريخ الأدب العربي ، حنا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1986 ، ص:801²

-ينظر الحكمة في شعر المتنبي ، يسري سلامة ، ص:100³

به القدماء ، ويغوص في معاني الحياة الإنسانية غوصا بعيدا ، ويضمن شعره فلسفة حياة وثقافة تنتمي إلى القرن الرابع¹ .

والمتتبع لشعر المتنبي يلاحظ أنه قد أحسن بناء قصائده ، وأجاد في التصوير اللغوي ، وبرع في استخدام الكلمات وتتابع المقاطع والقدرة على استخراج ظلال الألفاظ وإيحاءاتها واستنباط المعاني المستكنة في باطن الكلمات ، فأجاد في بناء قصائده بشكل لا يتأتى إلا لفنان موهوب متملك لخاصية اللغة عارفا بإيحاءاتها وبدلالاتها². فعرّف شاعرنا بـ «حسن اختيار الألفاظ حتى أنّ القارئ لشعره يعجز أن يبدل كلمة واحدة منه بما هو غير منها»³.

واهتم "المتنبي" باللفظة كونها «أقوى عناصر الجمال في الشعر هو الموسيقى الكلامية لأنها طريق يسمو بالروح، وأعظم سبيل للإيحاء، والتعبير عما يعجز التعبير عنه»⁴. فكانت ألفاظ "المتنبي" منتقاة بعناية لكي تناسب شعره الذي أراد به بلوغ ما لم يستطع بلوغه من مكانة سياسية واجتماعية في مجتمع كانت فيه السيادة لأصحاب المال والنسب المعروف والراقي.

وهذا الاهتمام لم يكن على حساب المعاني لأنّ "المتنبي" كان اهتمامه بالمعاني قبل الألفاظ أو أنّه نحا منحى «ممن يطلبون صحة المعنى، ولا يبالون أحيانا، حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته»⁵ ففي قوله⁶ :

أَكَلَّمَا إِغْتَالَ عَبْدُ السُّوءِ سَيِّدَهُ أَوْ خَانَهُ فَلَهُ فِي مِصْرٍ تَمْهِيدُ
صَارَ الْخِصِيُّ إِمَامَ الْأَبْقِيَاءِ بِهَا فَالْحُرُّ مُسْتَعْبِدٌ، وَالْعَبْدُ مَعْبُودٌ

-تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، إحسان عباس ، ص: 244..¹

-ينظر ، في عالم المتنبي ، عبد العزيز الدسوقي ، ص: 26.²

-المثالية في الشعر العربي موهوب مصطفى، ، ص806.³

-النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص306.⁴

- المرجع نفسه، ص254.⁵

-ديوان المتنبي ، ص:327.⁶

يتحدث المتنبي في هاذين البيتين عن سيرة كافور مذكراً إياه بما فعله بالإخشيدي وقتله إياه واستقلاله بملك مصر، وفي البيت الثاني "فإنه يستعويض عن اسمه بلفظة الخصي، كما كان قد استعاض عنه بلفظة عبد السوء في البيت الأول، وهذه اللفظة تطعن في أحشاء كافور طعنا ذلك أنه يتهمه فيها برجولته ويعيره بأعظم صفة تعتز الإنسان ولعل أذى هذه الطعنة يشتد عندما تمثل هذا الخصي النتن، يستبد بالأحرار الأشداء، فلقد ألم بالألفاظ عديدة، فوظف لفظة عبد ثلاث مرات ولفظة الخصي ولفظة الحر التي تذكره بجرحه، بالإضافة إلى الأبقين وهي تصف كافور بذاته، لأنها تشير إلى العبد الذي هرب من سيده هذه الألفاظ تساور الشاعر كالأفعى، لأنها تواجه بواقع يود أن تتحرر منه و يخفيه"¹.

كل هذه الألفاظ اللاذعة التي استعملها المتنبي في وصف كافور إنما دلالة على شدة حقه وكرهه له معبرا عن واقع نفسه.

وفي قوله²:

إِنَّ أُمَّرَأً أُمَّهُ حُبْلَى تُدْبِرُهُ لَمَّا اسْتَضَامَ سَخِينُ الْعَيْنِ مَفْوُودُ

استخدم لفظة المستضام لتكون لها أكثر قوة في وقعها على السامع من المظلوم ، وهي الحالة التي كان يحس بها المتنبي، حيث جعل الأسود أمة لفقدانه آلة الرجال لأنه خصي وجعله حبلى لانتفاخ بطنه.

كما ذكر أبو الطيب المتنبي كلمة الخيل في كثير من شعره وكان يؤثرها على الإبل ، لما يقوم في نفسه من التهيب بذكر الخيل وتعاطي الشجاعة ، فكلمة الخيل عند المتنبي لم تكن مجرد كلمة يراد بها بناء الإيقاع على نحو تفاضلي على كلمة الإبل فحسب ، بل أصبحت شاهد على تفرد الشعر بإيقاع يميز الشاعر ، وهذا ليس في بناء الصورة الفنية إنما في الخطاب الشعري بدلالاته المتعددة³.

- ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص: 254.¹

-ديوان المتنبي، ص:328.²

-ينظر ، العمدة ، ابن رشيق ، ج 1 ، ص : 369.³

2- الوضوح :

امتاز شعر "أبي الطيب المتنبي" بالوضوح ، فكان لا يحبذ الغموض في شعره من أجل استحسانه و أن ترتاح إليه النفوس ويستخفها الطرب إذا سمعته. وان ورد الغموض في شعره لا يكون بشكل لا نستطيع فك رموزه وإنما يكون في التقديم والتأخير أو غموض معنى .

ومن الأمثلة التي تدل على ذلك في شعره والتي يشيد بها المتنبي نفسه بالعظمة والقدرة على سير شعره، والافتخار وبذلك نجد قوله¹:

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رُوَاةٍ قَصَائِدِي إِذَا قُلْتَ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدًا
فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يَسِيرُ مُشَمَّرًا وَغَنَى بِهِ مَنْ لَا يَغْنَى مُغْرِدًا
أَجْزَنِي إِذَا أَنْشَدْتَ شِعْرًا فَإِنَّمَا شِعْرِي أَتَاكَ الْمَادِحُونَ مُرَدِّدًا

إنّ هذه الأبيات تعبر عن طموحه الأدبي في الوصول إلى العبقرية والتميز بين الشعراء المتقدمين والمحدثين.

وقوله²:

مَنْ يَهْتَدِي فِي الْفِعْلِ مَا لَا تَهْتَدِي فِي الْقَوْلِ حَتَّى يَفْعَلَ الشُّعْرَاءُ

في هذا البيت المتنبي أراد أن يقول أن ممدوحه يهتدي في الأفعال العظيمة، إلى ما لا تصل إليه شعراء في القول.

ونجد قوله أيضا³:

وَنَدِيمُهُمْ ، وَبِهِمْ عَرَفْنَا فَضْلَهُ وَبُضْدَهَا تَتَبَّنُ الْأَشْيَاءُ

في هذا البيت تتبين لنا براعة "المتنبي" في صياغة شعره وتضليله للمعنى .

¹-ديوان المتنبي ، ص: 237

²-ديوان المتنبي ، ص: 85

³-ديوان المتنبي ، ص: 85

كما انتهج "المتنبي" اصطناع أسلوب الصوفية الذين يميلون إلى الغموض، حيث تحمل ألفاظهم أعباء ثقالا، ويستخدمونها في غير أماكنها، ومناسبة استخدامها، ومن أمثلة ذلك نجد من قوله: ¹

لَوْ لَمْ تَكُنْ مِنْ ذَا الْوَرَى الَّذِي مِنْكَ هُوَ عَقَمَتْ بِمَوْلِدِ نَسْلِهَا حَوَاءُ

وفي هذا البيت جعل "المتنبي" ممدوحه صبورا لوجود البشر.

ويعدّ معالجة ميزة الوضوح في شعر المتنبي ردّا على النقاد الذين عابوا على المتنبي الغموض ف" أن من يرى الألفاظ الهائلة والتعقيد المفرط في شعر المتنبي فيشك أن وراءها كنزا من الحكمة وأن في طيّها الغنيمة الباردة حتى إذا فتشتها وكشف عن سترها ، فما هذا من المعاني يضيع لها حلاوة اللفظ وبهاء الطبع ورونق الاستهلال ويشح عليها حتى يهلهل لأجلها النسج ويفسد النظم " ²

3-حسن الاستهلال :

الاستهلال هو تقنية في كثير من الأحوال تضع بين يدي المتلقي مفتاحا ما للخطاب ، أو تضيء جانبا كان من شأنه أن يكون مظلمًا وربما ساهم في رقد النص بأبعاد نفسية وجمالية واجتماعية، فتكون الأبيات الأولى جيّدة النظم متقنة الصنع فتأسر قلب المتلقي ، وهو شرط يكفل استمرار التواصل الأدبي بين المبدع والقارئ.

وحسن الاستهلال والمطالع من أحسن شيء في الصناعة الشعرية ، إنّ هي الطليعة الدالة على ما بعد القصيدة ، منزلة الوجه والعزة تزيد النفس بحسنها وابتهاجها ونشاط المتلقي ما بعدها ³.

ففي قوله ⁴ :

-ديوان المتنبي ، ص: 1.87
-الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، ص: 2.75
-ينظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، القرطاجني ، ص: 3.309
-الوساطة ، القاضي الجرجاني ، ص: 4.75

أَغَالِبُ فِيكَ الشُّوقَ وَالشُّوقُ أَغْلَبُ وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الْهَجْرِ وَالْوَصْلُ أَعْجَبُ

فهذا البيت من بحر الطويل ، تضمن هذا البيت التعجب من الهجر ، إذ يخبر المتنبي في هذا البيت شدة شوقه وبعده هجره ، حاله وحال من ودعه . " فكان هذا الاستفتاح مناسباً من جهة التعجب وذكر الرحيل ثم بين حاله وحال من ودّعه عند الوداع . " ¹

ف نجد هنا معرفة الشاعر للهجر والتأثر له .

وفي قوله²:

أَلَا لَا أَرِي الْأَحْدَاثَ مَدْحًا وَلَا ذَمًّا فَمَا بَطِشَهَا جَهْلًا وَلَا كَفَّهَا حِلْمًا

يستهل المتنبي قصيدته التي رثى فيها جدته بنزعة الفخر الذاتية القوية ، مستهيناً بالدنيا وأحداثها ، فتعجبت الجدة من الكتاب الذي وردها من حبيبها المتنبي فلم تصدق أنها تقرأ خطه وتعجبت من اللفظ وسحره والبيان وحلاوته.

وفي قوله³:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ

استهل المتنبي قصيدته الهجائية بلفظة عيد التي كان لها أثر في نفسيته ، كما كان لها تعبير واضح على الحالة النفسية التي كان يمر بها المتنبي من توتر وانفعال . ومما زاد في وقع الكلمة هو تكرارها واقتربت لفظة عيد بأداة الاستفهام (أية) والتي إن دلت على شيء إنما تدل على اللبس والحيرة وافتقاد الأمل وتجسيد انفعالات الشاعر المضطربة .

وديوان المتنبي حافل بالأبيات التي تعرض المدح بسيف الدولة الحمداني في مطالع قصائده علناً، ولكنه في المقابل أيضاً كان يمدح كافوراً

-منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، القرطاجني ، ص: 298.¹

-ديوان المتنبي ، ص: 115.²

ديوان لمتنبي ، ص: 326.³

الإخشيدي ، لأنّ " نفسية الشاعر هي التي كانت تحتم عليه ما يفعل بشعره، فهذه المقدمات في كافور الإخشيدي ليست مقدمات غزلية خالصة، مع أنها تبدو كذلك، ولكن في جوهرها مقدمات رمزية محملة بالمشاعر والانفعالات التي تحملها جوانحه، بعد فراقه لسيف الدولة"¹.

وقد أشار النقاد القدماء إلى ذلك، فمدحه كافور أو نسيبه بامرأة معينة كل ذلك يحمل في ثناياه حبه لسيف الدولة، وهو يعبر عنه بهذه الطريقة، وحتى النقاد عرضوا إلى أن المتنبي في مقدمات كافورياته، كان يعكس ويعبر عن نفسيته شأنه في ذلك شأن المقدمات الأخرى، فهي تصور نفسيته يوم أن كان ثائراً قلقاً ضائعاً في الدور الأول من حياته، ويوم أن كان هادئاً مبتهجاً في الدور الثاني منها فهو يستطيع أن يجمع بين كل هذه الأحاسيس فيعكسها في صوره الشعرية الغزلية بقدر رائع من الإبداع و التصوير.²

فراه في قصيدته البائية التي مدح بها كافوراً، والتي افتتحها بالتغزل بالبدويات الساحرات يقول³:

مِنَ الْجَادِرِ فِي زِي الْأَعَارِبِ حُمْرَ الْحِلْيِ وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ

إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شَكَاً فِي مَعَارِفِهَا فَمَنْ بَلَكَ بِتَسْهِيدٍ وَتَعْذِيبِ

فهذه المقدمة تعدّ من روائع شعره، "حيث استحسّن القدماء هذه الغزل البدوي دون أن ينتبهوا إلى ما بداخله من إيماء، فهو يقصد إلى هذه الموازنة بين البدويات والحضرّيات، إلى الموازنة بين بيئة حلب العربية، وما فيها من بطولات وبين بيئة مصر، وما يوجد فيها من الكسل والتكلف لينتهي إلى إيثار الأولى على الثانية"⁴

مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني ، حسين عطوان ، ص: 326..¹

ينظر، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني ، حسين عطوان ، ص: 326.²

ديوان لمتنبي ، ص: 289.³

4 ينظر: مقدمة القصيدة في العصر العباسي الثاني ، حسين عطوان ، ص: 330،331.

ونجده أيضا يقول¹:

وفي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ وَمَرْكُوبِهِ رِجْلَاهُ وَالثَّوْبُ جِلْدُهُ
ولكن قَلْبًا بَيْنَ جَنْبَيْ مَالِهِ مَدَى يَنْتَهِي بِي فِي مُرَادِ أَحَدِهِ
يَرَى جِسْمَهُ يُكْسَى شُفُوفًا تَرِبُهُ فَيَخْتَارُ أَنْ يُكْسَى دُرُوعًا تَهْدُهُ

فهو يصور لنا في المقدمة المشكلة الحقيقية التي عانى بسببها الكثير، وهي مشكلة الطموح فإنه يرفض أن يكون واحداً من الذين يرتضون ما هم فيه من سوء الحال، لأنه صاحب عزيمة وهمة، فهذه المقدمة تصور جانبين مختلفين من نفسيته جانب الشكاية من الدهر والألم، وجانب الاعتزاز بالنفس.

4-حسن التخلص :

إن حسن التخلص من دواعي القصيدة، بل من دواعي الصنعة الشعرية عامة ولاسيما حين أصبح العقل النقدي يهتم بالروابط بين الموضوعات، ويلج على تلاحم أجزاء النظم، وتجويد صور الكلام فألحوا لأجل ذلك على الانتقال الميسر الذي يهيئ السامع لاستقبال موضوع آخر في القصيدة ذاتها.²

ففي قوله³:

سَيَصْحَبُ النَّصْلُ مِنِّي مِثْلَ مَضْرِبِهِ وَيَنْجَلِي خَبْرِي عَنْ صِمَةِ الصَّمَمِ

ففي قوله سيصحب النصل ني مثل مضربه وكأنما يريد أن يقول : سيصحب السيف مني رجلا مثله في حدة المرصاة ، ويتبين للناس أنني أشجع الشجعان ، ثم ينتقل إلى تصوير المعركة التي يتطلع إليها ، وحيل

ديوان لمتنبي ، ص:293.¹

-ينظر ، المحور التجاوزي عند المتنبي ، أحمد علي محمد ، ص: 81.²

-ديوان المتنبي ، ص: 26.³

الخيل الساهمة والمتغيرة من شدة ما ينالها من أهوال الحرب وروعها .
والتي ستركها قائمة كما يشبهها بقيام الساق على القدم .¹

والقدرة على الانتقال من الغزل إلى المديح لذلالة واضحة على حذق
الشاعر وبراعته . فيقول²:

عُصْنٌ عَلَى نَفْوِي فَـلَاةٍ نَابِتٌ شَمْسُ النَّهَارِ ثَقْلٌ لَيْلًا مُظْلِمًا
كَصِفَاتِ أَوْحَدِنَا أَبِي الْفَضْلِ الَّتِي بَهَرَتْ فَأَنْطَقَ وَاصْفِيهِ وَأَفْحَمًا .

وفي قوله³:

مَاذَا لَقِيتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ أَنِّي بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مَحْسُودٌ
أَمْسَيْتُ أَرْوَحَ مُثْرٍ خَازِنًا وَيَدَا أَنَا الْغَنِيُّ وَأَمْوَالِي الْمَوَاعِيدُ

انتقل الشاعر إلى الهجاء انتقالاً عقلياً متوسلاً إليه بغنى المواعيد (أنا
الغني وأموالي المواعيد) تخلص رائع ينزلق إلى موضوع الهجاء
انزلاقاً ، وهجاء المتنبي لكافور اشمنزاز واستصغار وتقبيح .

5- الإيقاع الموسيقي:

لكل عمل فني إيقاعه العام ، أي مجاله الذي يسعى إلى جذب المتلقي إليه
ليتم التبليغ والتأثير ، فالشعر العربي لن يكون شعراً إلا إذا توافرت فيه
جملة من الخصائص الفنية ، ألا وهي الوزن والقافية ، لأنّ بهما يتميز
الشعر عن النثر .

كما يشكل الإيقاع المحور الأساسي الذي تقوم عليه أي قصيدة شعرية
عمادها أصوات وكلمات وجمل تقتضي دلالتها في النهاية إلى إيقاع
شعري متناغم ومنسجم ، يتمظهر هذا الانسجام في مكوناته الداخلية

- ينظر ، شرح ديوان المتنبي ، ناصف اليازجي ، ج 1 ، ص: 161.¹

- ديوان المتنبي ، ص: 12.²

- ديوان المتنبي ، ص: 326.³

والخارجية فـ" للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه " (1).

وفي شعر المتنبي تناغم ينسجم ونفسيته وحالته الشعورية كما يقول إبراهيم أنيس: "في الفرح غير ما في الحزن واليأس ، ونبضات قلبه حين يمتلكه السرور سريعة بكثرة عددها ف لدقيقة ، لكنها بطيئة حين يستولي عليها الهم والحزن ، ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية فهي عند الفرح والسرور سريعة بكثرة متلهفة مرتفعة ، وهي في اليأس والحزن بطيئة." (2)

والشعر بناء وتشكيل أسلوبية ، والتكرار هو ظاهرة أسلوبية ترتبط بالشعر ارتباطاً وثيقاً يستند عليها الشاعر، وتواجهه في النص له مبررات نفسية، ودوافع جعلته يلجأ إليه لأنه يرتبط بالعاطفة الجياشة والإيقاع المتوازن وهو من أخص خصائصه.

والخطاب الشعري يتكون من وحدات نغمية تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري، والتكرار بنية أساسية في القصيدة، وهذه الوحدات النغمية المتكررة تفرض أحياناً أنماطاً من التوازنات المتوزعة داخل الخطاب الشعري، فبنية الشعر تتميز بتوازن مستمر. (3)

والتكرار كبنية أسلوبية بلاغية تهدف في المقام الأول إلى إحداث مدلول جمالي في القصيدة متى أحسن توظيفه ، والتكرار كما سلف وذكر يوظف الأغراض المتنوعة منها التأكيد وإبراز الحالات النفسية .

وعليه فإنّ للتكرار قيمة فنية داخل الخطاب ،بالإضافة إلى أنّه يعكس لنا الحالة النفسية لصاحبه ،ويبرز لنا الدوافع التي دفعته إلى التكرار ، فهو

1- عيار الشعر ، ابن طباطبا ، ص: 21.

2- موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة أنجلو ، ط3، 1965. ص: 175.

3- ينظر: الصورة الشعرية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية لدراسات النثر، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص: 292.

على حد قول نور الدين السد: "يتضمن دلالات معنوية تعبر عن تجربة نفسية متواترة يصعب التنصل منها أو الانفعالات من قبضتها." (1)

والقارئ لنصوص المتنبي الشعرية تشده إليه هذه الظاهرة الأسلوبية فهي بمثابة تقنية أسلوبية اعتمد عليها المتنبي في شعره محدثا به إيقاعا خاصا.

فالتكرار في شعر المتنبي يحدث أثرا جليلا في المتلقي وتساعد على نحو فعال في إقناعه أو حمله على الإذعان ، ذلك أنّ التكرار يساعد على التبليغ والإفهام ، ويعين الشاعر (المبدع) على ترسيخ الفكرة في الأذهان. (2)

فتكرار اللفظة ذاتها في أكثر من موضع يعد من أفانين القول لما له من وقع في القلوب لا سيما في سياقات خاصة كالمدح والثناء .

فلقد برز ضمير المتكلم "أنا" متكررا في شعر المتنبي لافت للانتباه ليظهر ذاته للآخرين في شكلها المميز .

يقول المتنبي في قصيدته التي شكى فيها الاغتراب الذاتي عن الآخر:

أَنَا تَرَبُّ النَّدَى وَرَبُّ الْقَوَافِي وَسِمَامُ الْعِدَى وَغِيظُ الْحَسُودِ
أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكُهَا اللَّهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ (3)

فتح الشاعر هذين البيتين بضمير المتكلم "أنا" معتدا بذاته ومتمركزا حول أنه المتضخمة شاكيا للقارئ مدى الذي نجم بينه وبين الآخر وملوحا بذاتيته بين أبناء بلده وقومه فهو في نظر نفسه شبيه النبي "صالح بين أوساط قومه

ويقول أيضا:

1_ الشعرية العربية، نور الدين السد، ديوان المطبوعات الجامعية. ط2007 ج2، ص228.

2_ ينظر الحجاج في الشعر العربي القديم، سامية الدريدي، ص168.

3_ ديوان المتنبي، ص17.

أنا ابنُ اللِّقاءِ أنا ابنُ السَّخاءِ
 أنا ابنُ الضَّرابِ أنا ابنُ الطَّعانِ
 أنا ابنُ الفَيافي أنا ابنُ القوافي
 أنا ابنُ السُّروجِ أنا الرِّعانِ
 طَوِيلُ النِّجادِ طَوِيلُ العِمادِ
 طَوِيلُ القَناةِ طَوِيلُ السِّنانِ
 حَدِيدُ اللَّحاظِ حَدِيدُ الحِفاظِ
 حَدِيدُ الحُسامِ حَدِيدُ الجِنانِ.¹

ففي هذه الأبيات الأربعة أصبح ضمير المتكلم "أنا" لازمة تكررت اثنتي عشر مرة، ست مرات ظاهرة، وست مرات مضمرة، والضمير أنا يحيل إلى ذات المتكلم وعلى أنه المتضخمة وعلى تعظيمه لنفسه وتعاليه والمبالغة في حب الذات.

فهذا التكرار له وقع في القلوب وأثر بليغ في الأسماع والأذهان، ولكن الشاعر مطالب في كل الأحوال بحسن الصياغة، والقدرة على إحلال اللفظ المكرر أو التركيب المستعاد محله المناسب في البيت، حتى لا ينقلب التكرار إلى عيب يشين القصيدة. فمتى بالغ الشاعر وأكثر من الإعادة دون إضافة ملّ المتلقي وهو ما يؤثر سلباً في طاقة تبليغ الخطاب.

كما لجأ المتنبي إلى تكرار الصوت المغرد وهو تكرار الحرف الواحد أكثر من مرة وعلى دلالة الحروف تبنى شخصية الشاعر فنجد حرف تكرار الياء مرات عديدة في قوله:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدَّتْ ياعِيدُ
 بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ
 أَمَّا الأَحِبَّةُ فالْبَيْداءُ دُونَهُمْ
 فَلَيْتَ دُونِكَ بَيْداً دُونها بَيْدُ.⁽²⁾

فكرر الشاعر في البيتين حرف الدال عشر مرات، ولعل مرد ذلك التردد الملحوظ إلى أن الياء بدلاتها على الانفعال المؤثر توحى بدلالة صورة النفس الحزينة حين تنكسر، ومما يزيد في تصوير الذات المتألّمة، تكراره لصوت الميم في الشطر الثاني من البيت الأول، والميم حرف شفوي تنطبق الشفتان أثناء النطق بها، وفي هذا الانطباق دلالة على

¹ ديوان المتنبي، ص 24.

² ديوان المتنبي، ص 326.

الكبت، وهذا المعنى يتناسب مع سياق البيت القائم على الإفصاح عن نفس كادت تبلغ حالة الاختناق جراء حزنها وتحسرها على ما آلت إليه الأمور، ومستمداً أن التكرار الصوتي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية للشاعر.

وكرر المتنبي صوت الألف سبع مرات في قوله:

لَوْلَا الْعُلَى لَمْ تَجُبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا وَجَنَاءُ حَرْفٌ وَلَا جَرْدَاءُ قَيْدُودُ (1)

فحرف الألف بانطلاقه إلى الأعلى وامتداده الزمني الطويل لما فيه من حزم صوتية عالية تفصح عن الحزن العالق بنفسه وبث شكواه.

وتكرر حرف الحاء ثلاث مرات في قوله:

إِذَا شَاءَ يَلْهُو بِلَحِيَةِ أَحْمَقٍ أَرَاهُ غُبَارِي ثُمَّ قَالَ لَهُ الْحَقُّ

وَمَا كَمَدَ الْحُسَادُ شَيْئًا قَصَدْتُ وَلَكِنَّهُ مِنْ يَزْعَمِ الْبَحْرَ يَغْرَقُ (2)

فالحاء حرف حلقي ألح عليه المتنبي لتتم له الصورة، من هذا الذي يضع نفسه موضع الاستهزاء، واللحية ترمز إلى الوقار والتدين والبعد عن الأعمال الدنيئة ولكن ذا اللحية هذا ألقى بيده إلى التهلكة حينما فكر في أن ينافس المتنبي، فصار ذا لحية وأحمق صفتان ثم صار مجالا للسخرية حين طلب بأن يلحق بالمتنبي فضاعت كرامته.

فتكرر الحاء هنا وظيفة إيجابية وإحداثا إيقاعيا في آن واحد.

فلتكرر الحاء هنا وظيفة إيحائية وإحداثا إيقاعيا في آن واحد

ولما كانت الكلمة ذات طاقة إيحائية ومعنى بحاجة إليها ليدور بها على زوايا متعددة عندئذ لا ينكرها المتنبي حتى تفرغ شحنتها، وهذا ما حدث في قصيدته الشهيرة "واحر قلباه" معرضا بحلب وعطايا حلب

1_ ديوان المتنبي، ص 327.

2_ المصدر نفسه، ص 133.

مرتكزا بذلك على كلمة شر يكررها وكأنه يحفر لها في نفوس المستمعين.
(1)

يقول: (2)

وَشَرُّ مَا يَكْسِبُ الْإِنْسَانَ مَا يَصْمُ شَرُّ الْبِلَادِ مَكَانٌ لَا صَدِيقَ بِهِ
شُهْبُ الْبُرَّةِ سَوَادٌ فِيهِ وَالرَّخْمُ وَشَرُّ مَا قَنَصْتَهُ رَاحِي قَنَصُ

فهو يريد أن يعمق معنى التسوية مكان لا صديق به (شر) وكسب لا كرامة فيه (شر) وعطاء لا قيمة له (شر). تعددت الأشكال والشر واحد، فيعتمد المتنبي على تكرار كلمة أكثر من مرة يحس فيها قدرة على احتواء المعنى، فيتمسك بها ويكررها محدثا بها إيقاعا موسيقيا.

وهكذا فالتكرار عند المتنبي وظيفة إيحائية هامة له صورته ، وأشكاله عديدة من البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة أو عبارة إلى المركب الذي يمزج التكرار المعنوي بعناصر لغوية أخرى ، بالإضافة إلى دوره في إثراء المعنى فهو يتشابه مع المعنى ليؤدي دوره الطربي إذ أن التكرار في قصائد المتنبي تتميز بشكل متتابع بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية. (3)

وقد شكل تكرار الكلمة حضورا مميزا وظفها المتنبي للتعبير عن انفعالاته ومشاعره مما أثرى المستوى الشعوري لقصائده.

يقول:

إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِعُرْبَةٍ فَلَيْتَ أَنَا بِقَدْرِ الْحُبِّ تَقْتَسِمُ
مَالِي أَكْثَمَ حُبًّا قَدْبَرِي جَسَدِي وَتَدَّعِي حُبَّ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الْأَمَمِ (4)

1_ ينظر الصورة الفنية في شعر المتنبي، منير سلطان ، منشأة المعارف جلال عزي وشركائه، د.ط2002، ص: 314.

2_ ديوان المتنبي، ص: 214 .

3_ ينظر، أبو الفرائي الخمراني، الموقف والتشكيل الجمالي، النعمان القاضي، ص: 402.

4_ ديوان المتنبي، ص: 212.

فالتكرار في كلمة "حب" تكرر وظيفي أراد الشاعر به تأكيداً أن حبه لسيف الدولة تقومه ألفاظ بمعنى أنه حب جارف أخذ على الشاعر حواسه جميعاً وهذا ما أدى به إلى تكرار كلمة الحب أربعة مرات في بيتين فقط.

ومن التكرار الذي ورد في شعر المتنبي التجنيس أو المجانسة الذي يمثل لونا من ألوان التكرار على نحو من الأنحاء تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما. وقد يصل التطابق التكراري بين اللفظتين حد الكمال في اللفظ والوزن والحركة فيسمى التجنيس الناقص وهو أن تتشابه اللفظتان في النطق وتختلفان في المعنى. (1)

وقد ورد هذا النوع من الألوان البديعية في قصيدة المتنبي في قوله (2):

ومهجةٍ ومهجتي مَنْ هَمَّ صَاحِبَهَا أدركتها بجواد ظهتره حَرَمٌ.

فمهجة ومهجتي: جناس.

وورد أيضاً في قوله (3):

الخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي والسيفُ والرُّمْحُ والقِرْطَاسُ والقَلَمُ.

(الخيال، الليل) محسن بديعي نوعه جناس ناقص له تأثير موسيقي في تحريك الذهن، فالسيف، الرمح، القرطاس، القلم تجد فيها مراعاة النظير وهو الجمع بين أمرين أو أمور متناسبة.

والجناس له قيمة فنية تبرز جمالية التعبير الأدبي بإحداثه نغماً موسيقياً رائعاً يجلب المتلقي ويلفت انتباهه، إذ النفس بطبيعتها ميالة إلى المقاطع الصوتية المتطابقة.

ومن قول المتنبي أيضاً (4):

1 ينظر البلاغة الواضحة، على الجازم، مصطفى أمين، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، ص 243.

2 ديوان المتنبي، ص 213.

3 المصدر نفسه، ص 213.

4 ديوان المتنبي، ص 236.

وَمَنْ يَجْعَلُ الضَّرْغَامَ بَازَا لَصِيدِهِ يُصَيِّرُهُ الضَّرْغَامُ فِيمَا تَصَيَّدَا
وَمَا قَتَلَ الْأَحْرَارِ كَالْعَفْوِ عَنْهُمْ وَمَنْ لَكَبِ الْحَرِّ الَّذِي يَحْفَظُ الْيَدَا.

معنى هذا أن من اتخذ أسدا ضاريا صيدا به، أي عليه الأسد فصاده وإن شئت لم تحلم لا تفعل ، لأنّ الحلم يأتي على قدرة، فمن عفا على حر صار وكأنه قتله بذلك العفو.

ففي هذه الأبيات نجد الجناس (الضرغام، الضرغام)و(محض، محض) والجناس الناقص في (العلم، الحلم).

ولقد وظف المتنبي أيضا الطباق في شعره لما له أثر في تقوية المعنى وللزيادة في الوضوح وإزالة الغموض.

فقال: (1)

وَاحِرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمْ وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ.

(حرّ، شبم) محسن بديعي نوعه طباق يوضح الفرق بين حبه وحب سيف الدولة له.

وورد الطباق كذلك في قول المتنبي: 2

أَعِيذُهَا نَظْرَاتٍ مِنْكَ صَادِقَةٌ أَنْ تَحْسِبَ الشَّحْمَ فَيَمَنْ شَحْمَهُ وَرَمُ

وما انتفاع أخى الدنيا بناظِرِهِ إذا استوت عنده الأنوارُ وَالظَلْمُ

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدْبِي وَأَسْمَعَتِ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ

1_ المصدر نفسه، ص: 212.

2_ ديوان المتنبي، ص : 212.

فلتمس الطباق في قوله (الأنوار ≠ الظلم)، (نظر ≠ الأعمى)، (أسمعت ≠ صمم) فهو يسعى أن يفهم المتلقي أكثر عن طريق المماثلة والمناقضة اللتين تحصلان من جراء وجود كلمتين متناقضتين في مكان واحد.

وقد اعتمد المتنبي على الطباق بنوعيه في ديوانه الشعري، إذ يعد فن من الفنون البديعية التي تعطي جرسا موسيقيا وتجانسا لدى المتلقي، وهذا الفن يساعد على إبراز القدرات الفنية عند الشاعر.

كذلك من الظواهر الصوتية التي تبني التماثل في الإيقاع، وينجم عن تكرار الصوت أثر سمعي يشد انتباه المتلقي، ويؤثر في نفسه ويتأصل بقاء ذلك الصوت بالتكرار والإعادة في آخر كل بيت من أبيات القصيدة من خلال التقفية، التصريع الذي هو كون كل مصراع من البيت مستقل دلاليا عن الذي يليه. (1)

وتمكن فائدة التصريع في شد انتباه القارئ للقصيدة من أول وهلة باعتباره يكون في مطلع القصائد، إضافة إلى أنه يحدث توازنا إيقاعيا وموسيقيا يجلب القارئ إليها بأسلوب غير مباشر.

لجأ المتنبي إلى التصريع في معظم قصائده، ومنه نجد في مطلع قصيدته المعروفة: عيد بأي حال (أن عدت يا عيد) (2):

عِيدٌ بِأَيِّ حَالٍ عُدْتَ يَا عَيْدُ بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ
أَمَّا الْأَحِبَّةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُمْ فَلَيْتَ دُونَكَ بَيْدًا دُونَهَا بَيْدُ

فلقد شكل التصريع نغمة موسيقية متكررة إذ تماثل نهاية الصدر مع نهاية العجز في النغمة الصوتية (عيد) (تجديد) إذ أن العيد يبحث ويأتي بالجديد ويبعث الأفراح بين المحبين في حين المتنبي يتأسف من قدومه وأحبته غير موجودين جنبه فتمنى لو كان العيد بعيدا عنه ضعف المسافة بينه وبين أحبته.

1- ينظر الإرشادات و التنبيهات في علم البلاغة، ركن الدين بن علي الجرجاني، دط، ص: 292.

2- ديوان المتنبي، ص: 326

وكذلك ورد التصريح عنده في قوله: (1)

وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ
وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعَظَائِمُ وَتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صَغَارُهَا

نلتمس التصريح في البيت الأول في العزائم والمكارم بحيث توافق الشطران في البيت مما تلاؤم الوزن والروي وأحدث توازنا موسيقيا .

بالإضافة إلى هذا الأجناس الأدبية التي أضفت صيغة جمالية وأثر بالغ في إثراء المعنى وتوكيده نجد أيضا رد الصدر عن العجز وهو من صور التوازي التي تحدث تناظرا صوتيا وتناسبا إيقاعيا بين الشطرين(2).

قال المتنبي: (3)

قَدْ زُرْتَهُ وَسُيُوفُ الْهِنْدِ مُغْمَدَةٌ وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالسُّيُوفُ دَمٌ
وَكَانَ أَحْسَنَ خَلْقِ اللَّهِ كُلِّهِمْ وَكَانَ أَحْسَنَ مَا فِي الْأَحْسَنِ الشِّيمِ

ف (قد زرتة وقد نظرت) تقسيم إيقاعي خلق تصاعدا إيقاعيا دلاليا في البناء، إضافة

إلى التقابل بالصور بين الصدر والعجز وكلمة (كلهم) كسرت الإيقاع، ولعل المتنبي أراد أن يوازي بين كسر سيف الدولة لقلبه وهذه الكسرة في الإيقاع وكذلك في قوله (4):

جُودُ الرَّجَالِ مِنَ الْأَيْدِي وَجُودُهُمْ مَا يَقْبِضُ الْمَوْتُ نَفْسًا مِنْ نَفْسِهِمْ
مَنْ اللِّسَانِ، فَلَا كَانُوا وَلَا الْجُودُ إِلَّا وَفِي يَدِهِ مِنْ نَنْتِهَا عُودُ

1- ديوان المتنبي، ص: 244.

2- ينظر: البلاغة العربية (قراءة أخرى)، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، دط، 1947، ص: 369.

3- ديوان المتنبي، ص: 212.

4- المصدر نفسه، ص: 327.

ذكر الشاعر (الجود) في أول صدر البيت الأول والثاني في حشوه والثالث في آخر العجز فالجود الأخير مسبوق بالدعاء يغيب البعد الدلالي لجود اللسان الذي يتقابل مع جود الأيدي على مستوى العمق (جود الأيدي ≠ الفعل وجود اللسان = القول) ومن ثم يبقى جود الرجال.

وكذلك في قوله (1):

طَارَ الْوُشَاةُ عَلَى صَفَاءِ وَدَادِهِمْ وَكَذَا الذَّبَابُ عَلَى الطَّعَامِ يَطِيرُ
وَلَقَدْ مَنَحْتُ أَبَا الْحَسَنِ مَوْدَةً جُودِي بِهَا لِعَدُوِّهِ تَبْذِيرُ

كرر المتنبي لفظة طار فهي يعني بها هنا أن اجتماع الوشاة وسعيهم فيما بينهم بالتمائم دليل على ما بينهم من المودة كالذباب لا تجتمع إلا على الطعام و (طار) في أول الصدر يعني بها الاجتماع على المودة، ويبينها إلى الإنسان أما (يطير) آخر العجز فشبها إلى الذباب.

وهكذا شكل التصدير في شعر المتنبي بنية عميقة كما أنه حقق بنية دلالية أكثر إحياءا بالمعنى إذ أنه يحيل السيف إلى دائرة مغلقة بدايتها في نهايتها.

6- اعتماد وسائل الإثارة والاستمالة:

لا شك أنّ علاقة البلاغة بالخطاب إشكال مثير ومعقد اهتم به المتنبي كغيره من الشعراء، فأهمية الوسائل البلاغية تتمكن فيما توفره للقول من حمايته قادرة على تحريك وجدان المتلقي والفعل فيه، كما تمكن للمتكلم تحقيق غايته من الخطاب أي قيادة المتلقي إلى فكرة ما أو رأي معين.²

والوسائل البلاغية التي تحفل بها شعر المتنبي تمثل كلها عاملا مهما يرفد عملية التبليغ وينمي قدرة الشاعر على الإبلاغ واستمالة المتلقي. فـ " المتنبي قد برع في توظيف الصور فغاص في أساليب النظم وألوان الاستعارات والكنائيات والمجاز، فكان شعره مجالا خصبا للصور، حتى

1- المصدر نفسه، ص: 50.

2- ينظر: الحجاج في الشعر العربي القديم، سامية الدريدي، ص: 120.

غدا محط إعجاب العامة من الناس، وعلى سائر الشعراء، ومن هذا أن الواحدي قال عنه: "صاحب معان مخترعة بديعة ولطائف أ بكر منها لم يسبق إليها أنيقة"¹.

لذلك سنتناول في هذا الجانب جمالية الصورة الفنية في شعر المتنبي، ومدى تأثيرها على نفسية المتلقي، واستيضاح معالمها واستجلاء دورها في التبليغ.

فالأصل في الشعر عدم المطابقة حتى ينبغي على المتلقي دائما ردم الفجوة الحاصلة بين اللفظ والمعنى ، وهنا تتجلى فعالية التلقي في المشاركة في إخراج الخطاب . لذلك كان للمتنبي طريقة خاصة وحيلة لفظية ومعنوية تجعل المتلقي يتفاعل معه مستخدما طاقاته الذاتية في تفسير وتأويل الخطاب ، مما يسمح له تشكيل رؤيته له الذي يبقى جانبا منه مفتوح على احتمالات متعددة وهو ما يمنح للخطاب التميز والشاعرية².

فهو عندما يقول :³

بأدنى ابتسامٍ منك تحيا القرائحُ وتقوى من الجسم الضعيف الجوارحُ .

فقد استهل كلامه بالتماس من سيف الدولة طالبا منه الصفع ، وهو – سيف الدولة – الذي تصفو النفس وتطهر كالماء الخالص ويقوى الجسم الضعيف ، ثم أشاد بذكاء سيف الدولة الذي يفهم العذر بالتلميح ويسمح لمرتكبه ، وكيف لا يسامح الشاعر الواقف أمامه المستعطف حلمه وبهذا فقد أجاد الشاعر التصوير أيما إجادة ، إذ وضع القارئ المتلقي في حالة من التعاطف معه عندما صوّر نفسه في مقام المعتذر .

¹- شرح ديوان المتنبي، ناصف اليازجي، ص: 49.

²- ينظر ، استقبال النص عند العرب ، محمد مبارك ص: 268.

³- ديوان المتنبي، ص: 230.

فشغل شعر المتنبي القارىء من أدباء ونقاد قديما وحديثا لما يحوي من صور نادرة وأخيلة مبتكرة إلى جانب توظيف اللغة توظيفا في جدة وابتكار وخروج من المألوف .

ولمّا كان التشبيه الأساس المعرفي للشاعر في إدراك ماهيات العالم المحيط به ، ومن هنا كلما ازداد وعي الشاعر للأشياء المحيطة به ، ولماهياتها أبدع تشبيهات معقدة بعيدة عن السطحية وهذا ما ميز البنية التشبيهية عند المتنبي.

ففي قوله: 1

وَهَبْتُ السَّلْوَ لِمَنْ لَأْمَنِي وَبِئْسَ مِنَ الشُّوقِ فِي شَاغِلِ
كَأَنَّ الْجُفُونَ عَلَى مُقَلَّتِي ثِيَابٌ شُقِقْنَ عَلَى ثِيَابِ أَكْلِ
فالسَّلْوُ حظ اللائم لاحظّه وهو مشغول عنه ، لأنّه قد وهب اللائم السَّلْوَ الذي يدعوّه إليه، وبات من الشوق فيما يشغله عن لومه، وفي قلة التقاء جفونه على مقلتيه ، واشتغاله بما يذريه عن عبرته بثياب مشقوقة على تاكل موجوعة وواجهة مفجوعة، وشبه مقلتيه في حزنهما بتلك التاكل في وجدها، وتبعيد السهر لما بين جفونها، تشقيق التاكل الثياب حدادا على ابنها وهذا ما شبه فيه شيين بشيين مماثلين أو صورة بصورة أخرى مماثلة.

وقوله أيضا: 2:

هَذَا الَّذِي أَبْصَرْتُ مِنْهُ حَاضِرًا مِثْلَ الَّذِي أَبْصَرْتُ مِنْهُ غَائِبًا
كَالْبَدْرِ مِنْ حَيْثُ التَّفَتُّ رَأَيْتَهُ يُهْدِي إِلَى عَيْنَيْكَ نُورًا ثَاقِبًا
كَالْبَحْرِ يَقْدِفُ لِلْقَرِيبِ جَوَاهِرًا جُودًا وَيَبْعَثُ لِلْبَعِيدِ سَحَابًا
كَالشَّمْسِ فِي كِبِدِ السَّمَاءِ وَضَوْعَهَا يَغْشَى الْبِلَادَ مَشَارِقًا وَمَغَارِبًا

1- ديوان المتنبي، ص: 175.

2- المصدر نفسه، ص: 75.

شبه المتنبي المغيث بن علي بالبدر حيث ما كان ترى نوره وبالبحر
في جود عطائه، وبالشمس في ضيائها على الأرض وهو تشبيه صورة
المغيث بصور متعددة (الشمس، البدر، البحر).

ومن التشبيه أيضا قوله:¹

يخاطب الشاعر في هذه المقطوعة ممدوحة علي بن أحمد المرّي

وَمَنْ الرُّشْدِ لَمْ أُرْكَ عَلَى القُرْبِ عَلَى البُعْدِ يَعْرِفُ الإِمَامُ
وَمِنَ الخَيْرِ بَطِيءٌ سَيْبِكَ عَنِّي أَسْرَعُ السُّحْبِ فِي المَسِيرِ الجِهَامُ
قُلْ فَكَمْ مِنْ جَـ وَاهِرٍ بِنِظَامٍ وَدُّهَا أَنَّهَا بِفِيكَ كَـ لَامٌ

فيقول له: إنّ تقصيرك في إعطائي وإكرامي لا يعد تقصيرا ، وإنّما يرجو
من وراء هذا التقصير الخير الكثير، فشبه السحب البطيئة التي لا تحمل
خيبرا ولا مطرا ، بينما يأتي الخير من تلك السحب البطيئة التي تسيير
متناقلة وقليلة الماء ، وأنّ جوهر المنظوم يتمنى أن يكون كلاما لحسن
النطق وبيانه، فالمثني لم يوضح المشبه ، وهو ممدوحه والمشبه به وهو
السحاب في صورة وإنما لمح له فقط.

وفي مدحه لسيف الدولة قال:²

وَإِنَّ مَدِيحَ النَّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ وَمَدْحُكَ حَقٌّ لَيْسَ فِيهِ كِذَابٌ
إِذَا نَلْتُ مِنْكَ الوُدَّ فَالْمَالُ هَيِّنٌ وَكُلُّ الَّذِي فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابٌ

وَمَا كُنْتُ لَوْلَا أَنْتَ إِلاَّ مُهَاجِرًا لَـ هُ كُلَّ يَوْمٍ بِلَدَّةٍ وَصِحَابُ
وَلَكِنَّكَ الدُّنْيَا إِلَيَّ حَبِيبَةً فَمَا عَنكَ لِي إِلاَّ إِلَيْكَ ذَهَابُ

فهو يعني أن الناس يمدحون بما هو حق وباطل ولكن مدحه حق ليس
فيه كذب، وإذا كان له محبه منه فالمال هين ليس بشيء، أمام المحبة فلولا

¹- الديوان، ص 29.

²- الديوان، ص: 311.

سيف الدولة لما كان إلا مهاجرا شقيا فهو بالنسبة إليه الدنيا الحبيبة فيه يسعد ويلقي هناءه وراحته وليس له أحد يلجأ إليه إلا هو.

فالشاعر قد خرج على الطرائق المتعارف عليها في مخاطبة الممدوح من إعلاء لشأنه والمبالغة في مدحه فهو لا يرى في الممدوح إلا ما يماثله، وهذا " عدول واضح عن سنن المديح، فلم تجد تلك السنن عند سائر الشعراء على هذا المنهج، ولم يكن هناك من كان في حضرة الممدوح يتناول إلى هذا الحد، ولم يكن يطب شاعر ود الممدوح، فيسمي عطياه أمرا هينا، لهذا كان المعنى في هذا الباب فريدا مخترعا"¹.

أما الاستعارة كأهم الوسائل إثارة وتصويرا وإبراز لطرق التعبير غير مباشرة القائمة على التخيل والإيحاء كان دخلها وافر في شعر المتنبي.

فالاستعارة مجاز قائم على التشبيه وهي أداة رئيسية بربط الشاعر بواسطتها بين الأشياء المتباعدة وهي أجمل وقع في الكلام لأنها تجدي الكلام قوة وتكسوه جمالا حسا ورونقا وفيها تثار الأهواء والإحساسات.

وقد اتخذ المتنبي من الاستعارة إحدى الطاقات الفعالة الكامنة في اللغة ووسيلة للانطلاق بلغته من أطرها المعجمية وقوانينها الموضوعية الثابتة إلى الآفاق التي يمكن أن تتسع لعوالم الإنسان الداخلية وهواجسه ومسارات تفكيره وخوارج شعوره وانفعالات نفسه.²

ففي رائعة أبي الطيب المتنبي كان استخدامه للاستعارة وتوظيفه لها منسجما مع مرحلة رحيله التي اعتصر فيها حزنا وغضبا وخيبة أمل في الذين مدحهم، و آلامه ومعاناته التي شكلت تجارب جديدة بالنسبة له، عايش فيها الألم والوحدة حيث اكتشف حقائق الناس، فبدت شخصيته أكثر نضجا، مما انعكس على شعره بما فيه الصور إذ غلبت عليه الصور الاستعارية التي تميزت بالعمق التصويري.

¹ في تأويل النص الأدبي، محمد أحمد علي، ص 330.

² ينظر، رؤية ابن جني للشعر، زروقي وردية، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011، 2012، ص: 129.

ففي قوله¹:

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مَمَّنْ قَلْبُهُ شَبِيمٌ وَمَنْ بِجَسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمٌ
مَا لِي أَكْتِمُ حُبًّا قَدْ بَرَى جَسَدِي وَتَدَّعِي حُبَّ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الأَمَمُ

فـ " وَاحَرَّ قَلْبَاهُ" استعارة مكنية، فقد صور حبه لسيف الدولة نارا تحرق قلبه ، لذا نجده يطلق صرخة تجسد ما يعانيه الشاعر من هموم وآلام ، كأنها نار تحرق قلبه، حيث صور القلب بشيء مادي ملتهب. أما البيت الثاني " حُبًّا قَدْ بَرَى جَسَدِي " استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الحب بالحالة التي تصيب الجسد بالنحول.

وقد لازم هذه الاستعارة الموقف الانفعالي الذي يؤكد قدرة الشاعر التعبير عما يختلج في صدره من مشاعر الغضب اللاهبة ، لإيقاع خصومه بينه وبين سيف الدولة .

وتستمر الصورة في وصف سيف الدولة في معاركه قائلا²:

أَمَا تَرَى ظَفْرًا حَلَوًا سِوَى ضَفْرِ تَصَافَحَتْ فِيهِ بَيْضُ الهِنْدِ وَالعَمَمُ

فنجد في "تصافحت" استعارة مكنية حيث شبه سيف الدولة بيد الإنسان وحذف المشبه به وشبه الغمم بيد الإنسان الآخر وحذف المشبه وأتى شيء من لوازمه وهي المصافحة. والمصافحة تدل على الشوق، والشوق يدل على القوة وهذا دليل على أن المعركة شديدة.

وقوله³:

يَا بَدْرُ يَا بَحْرُ يَا عُمَامَةَ يَا لَيْثَ الشَّرَى يَا حَمَامُ يَا رَجُلُ

¹-ديوان المتنبي، ص:212.

²- المصدر نفسه، ص: 212.

³- ديوان المتنبي، ص: 105.

فيخاطب الشاعر ممدوحه باعتباره متكامل الصفات، فألحق العلو والسخاء والغنى والشجاعة والرهبة والمهابة من خلال البدر والبحر والسحاب والليث والحمام . ولعل هذه الصفات تخرج الممدوح من دائرة البشر ، فجعله يخاطبه بقوله "يا رجل" حتى يثبت له التفرد والتميز والكمال، فكان المدح من خلال عقد قران المشابهة بين مضرب المثل من كل صفة وبين الممدوح فتحقق للشاعر ما أراد أن يقره لممدوحه الذي اجتمعت فيه الصفات جميعها.

وقال المتنبي يخاطب سيف الدولة:1

أَحِبُّكَ يَا شَمْسَ الزَّمَانِ وَبَدْرَهُ وَإِنْ لَأَمْنِي فِيكَ السُّهَى وَالْفِرَاقِدُ

فقد أبدع الشاعر وأحسن التصوير ، وأجاد في انتقاء وجه المشابهة بين الممدوح وبين الشمس والبدر من ناحية ، وبين النجوم وبين كرام القوم من ناحية أخرى ، وفي فضل كل منهما، ولا أحب للشاعر من صاحب الفضل ولو لامه في ذلك من هم أقل فضلا ، وليس في ذلك من حرج ما دام الشاعر لا يعرب عن حبه تكسبا بل ترفعا وصدقا وتعلقا بالمجد ومظاهره، فوافقت الاستعارة مقام الحال وطابقت فحوى شعر الشاعر مع ما يقتضيه الممدوح وتقتضيه همة الشاعر.

وقال أيضا:2

وَلَمَّا قَلتِ الْإِبِلُ امْتَطَيْنَا إِلَى ابْنِ أَبِي سُلَيْمَانَ الْخُطُوبَا

في هذا البيت يعبر الشاعر عن مدى حاجته لممدوحه ، وشدة فقره إلى درجة أن جعل الخطوب مطية إليه، فربما كان مسير الإبل لا يقتضي السرعة التي تلبي حاجة الشاعر لممدوحه، فكلما اشتد الفقر كان أكثر إسراعا وأكثر إلحاحا على قضاء حاجته، فما من داع لامتطاء الخطوب سوى الاطمئنان لكرم الأمير.

1- الديوان المتنبي، ص:206.

2- الديوان المتنبي، ص: 152.

فيكون الشاعر قد وافق التعبير عن رقة حاله والشفقة عليه لما أصابه من شدة قد تزيد الكريم كرماً، وإلا من ذا ليمتطي الخطوب وتذل له غير الشاعر في قصده ابن أبي سليمان ، فبهذه الصورة الرائعة استطاع الشاعر أن يفصح عن خوالج نفسه ، وما أصابه وما يرغب فيه من خلال امتطائه جمالية الاستعارة المكنية التي وقعت موقعا حسنا في إمتاع ولطف معنى.

وقال يصف القلم: ¹

يَمْجُ ظَلَاماً فِي نَهَارِ لِسَانِهِ وَيُفْهِمُ عَمَّنْ قَالَ مَا لَيْسَ يَسْمَعُ.

لم يكن الشاعر ليتألق في وصف القلم لولا شعوره المفرط بأهمية شعره، وبأنه شاعر لا يشق له غبار، فشان الشاعر في قومه من شأن القلم على البياض، وهو ينفس عن كربته ويفتخر بشاعريته، فليس السواد إلا مادة للإفهام، سواد يمجه قلم على قرطاس أبيض لا شأن له لولا مدار القلم ، ولا شأن للقلم لولا صاحبه، ومن لذلك غير المتنبي، فعلاقة المشابهة تتيح للقارئ مدى إفصاح الشاعر من خلال الصورة وعناصرها الفنية.

ومن الملاحظ أنّ الاستعارات في شعر المتنبي قد كان يديرها إدارة بحيث لا تتفق اتفاقاً ولا تجيء عفواً إلا في النادر، فتكون من هذه اختراعا يدل على قوة الفطرة ، فاستعاراته تفعل في نفس المتلقي ما لا تفعله الحقيقة فهي كنمط انزياحي تحقق العدول في التعبير.

بالإضافة إلى التشبيه والاستعارة فالكناية واحدة من الصور البلاغية وشكل من أشكال التعبير الفني فهي: "واد من أودية المبدعين وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته، وطريق جميل من طرق

¹- المصدر نفسه، ص: 120.

التعبير الفني يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يدور بخلداهم من المعاني ... وهي وسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع"¹.

فدور الكناية كضرب من ضروب البلاغة وفن من فنونها يكمن في أنها تسوق لنا المعنى بطريقة يعمل فيها الذهن على إيجاد المراد ، والمبتغى من ذلك هو إبراز المعنى وإيضاحه وإضفاء عليه نوع من الصبغة الجمالية.

ولقد مال المتنبي إلى التعبير الذي يحمل الصورة التي يريدها. ودلالاتها اللزومية لا معناها الظاهر مما يشر إلى أنه حين جمع مواد هذه الصورة ووصل بينها في علاقات معهودة للمتلقي ، إنما أراد بذلك انتقال الذهن من هذه الحالة المحسوسة إلى دلالتها على ما

تتضمنه من معان، مما يؤدي إلى تيقظ فكر المتلقي وقدرته على التحليل.

فقال²:

قَدْ زُرْتُهُ وَسَيْوْفُ الْهِنْدِ مُغْمَدَةٌ وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالسَّيْوْفُ دَمٌ
وَمَا انْتِفَاعُ أَخِي الدُّنْيَا بِنَاطِرِهِ إِذَا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الْأَنْوَارُ وَالظُّلْمُ
أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدْبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ

ففي زرته ونظرت إليه كناية عن مدى قربه من سيف الدولة فالشاعر لا يزور بل يستأذن للزيارة، والشاعر لا يصاحب سيف الدولة ليكون منه على مرأى العين بل يكون في زمرة المشتركين في المعركة المسجلين أحداثها.

أما المتنبي فكان ينظر إليه، إلى شخصيته وفروسيته وشجاعته وهنا يقابل بين كنايتين: سيوف الهند مغمدة، والسيوف دم أي وقت السلم حيث تكون الزيارة ووقت الحرب حيث تكون الملازمة.

¹ - اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، راجح بوحوش، دار العلوم عنابة، الجزائر، 2006، ص:

184.

² - الديوان، المتنبي، ص: 204.

فالشاعر يفخر بشعره وشجاعته وبقدرته الأدبية، إذ استطاع شعره أن يقرأه الأعمى ويسمعه الأصم ، وهذا ليكشف عن جدارته واستحقاقه في نيل رضا سيف الدولة ، ففي البيت الثاني كناية عن تأثير شعر المتنبي في كل البشر حتى الأعمى والأصم.

وهكذا تبين لنا أن الصورة أفسح ميادين الحوار حول المعنى في الشعر وكيفية اكتشافه، باعتبار أن ذات الشاعر تتحقق موضوعيا من الصورة أكثر مما تتحقق في أي عنصر من عناصر البناء الشعري ، وعليه فإن التشبيه والاستعارة والكناية هي أدوات فنية استخدمها المتنبي بكثرة لإبراز حقائق معانيه وتصويرها وإيصال شعوره وأحاسيسه للقارئ.

التعريض: وهو أسلوب «له خصوصية ليست للكناية ولا للمجاز أو التشبيه ألا وهي: أنه يعتمد على معنى مشترك بين المرسل والمتلقى، على المرسل أن يحسن العرض، وعلى المتلقي أن يحسن الفهم»¹

ومن أمثلة ذلك نجد قوله في مدح "سيف الدولة"²:

خُذُوا مَا آتَاكُمْ بِهِ وَاغْزُوا فَإِنَّ الْغَنِيمَةَ فِي الْعَاجِلِ
وَإِنْ كَانَ أَعْجَبَكُمْ عَامُكُمْ فَعُودُوا إِلَى حِمَصَ فِي الْقَابِلِ

الالتفات: يعدّ الالتفات سمة بلاغية تعين على تحولات مختلفة في الخطاب كالانتقال من الغيبة إلى الخطاب أو العكس ، أو التحول في الأزمنة من الفعل المستقبل إلى الأمر ، أو العدول عن فعل ماضي إلى أمر أو الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل .

ولا تفهم هذه التحولات إلا في ضوء السياق اللغوي الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المراد ، إذ أنّ المعنى قد يتجاوز الكلام

¹- الصورة الفنية في شعر المتنبي ، الكناية والتعريض ، منير سلطان ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، دط ، دت ، ص: 145..

²- ديوان المتنبي ، ص: 177.

المرسوم أماناً إلى آخر يفهم ضمناً ، وهو معنى يتحدد بالقوة الكلامية من خلال بيان المعنى على قدر كبير من الرفاهة والخفاء.¹

بمثل هذا الفهم يصبح أسلوب الالتفات وسيلة لإغناء الخطاب دلالياً وجمالياً من جهة ومن جهة أخرى هو وسيلة تساعد على الإقناع وشد انتباه السامع .

ففي قول المتنبي :²

و إفشاء ما أنا مُستودِعُ من العُدْرِ والحرُّ لا يَغْدُرُ

نجد الالتفات في (الحر لا يغدر) كحجة لإقناع المتلقي .

هكذا استثمر المتنبي الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها في إقناع المتلقي وتبليغ المراد ، واستعمل إلى جانب ذلك بعض العناصر اللغوية التي هي الأخرى ساهمت في بناء خطاب أدبي يهدف إلى تحقيق الإقناع والتأثير . أهمها :

- الاستفهام : يعدّ الاستفهام من الأساليب التي يستعملها الأديب لأغراض استفسارية إقناعية ، وقد استعمل المتنبي في شعره مختلف الأدوات اللغوية من الاستفهام التي ربطت بين تراكيب خطابه .

من ذلك قوله³:

مَالِي أَكْتُمُ حُبًّا قَدْ بَرَى جَسَدِي وَتَدَّعِي حُبَّ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الأُمَّمُ

فالاستفهام هنا (مالي أكتم) أفاد التعجب والحسرة .

¹- ينظر ، من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس ، عبد الباسط محمد الزيود ، مقال ،مجلة مجمد دمشق ، المجلد 23 ، عدد 1 ، 2007 ، ص: 176.

²- ينظر ، من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس ، عبد الباسط محمد الزيود ، مقال ،مجلة مجمد دمشق ، المجلد 23 ، عدد 1 ، 2007 ، ص: 176.

³- الديوان، المتنبي، ص: 225.

وفي قوله 1:

أَكْلَمَا رُمْتُ جَيْشًا فَأَنْتَنِي هَرَبًا تَصَّرَفْتَ بِكَ فِي آثَارِهِ الْهَمَمُ

فـ (كلما رمت جيشا) استفهام أداته الهمزة و غرضه التعجب و هدفه الفخر وإظهار المقدرة وهو استفهام غير حقيقي

وقال أيضا 2

أَهَذَا جِزَاءُ الصَّدَقِ إِنْ كُنْتَ صَادِقًا أَهَذَا جِزَاءُ الْكَذِبِ إِنْ كُنْتَ كَاذِبًا

يقول اليازجي في شرح هذا البيت : "إن كنت صادقاً في مديحك فليس ما تعاملني به جزاء لصدقي ، وإن كنت كاذباً فليس هذا جزاء الكاذبين لأنني إن كذبت فقد تجملت في القول فتجمل لي أنت أيضا في المعاملة " 3.

فهزمة الاستفهام هذه تقريرية و هي لا تستوجب من المتلقي الإجابة بنعم أو لا ، إذ أنه يعلم مسبقاً أن الشاعر لا يقدم مثل هذه الأسئلة بغرض الإجابة ، بل كان قصد الشاعر هو إقناع سيف الدولة ليسلم برأيه ويتنازل عن عتابه شيئاً فشيئاً

وقال كذلك : 4.

يَا سَاقِييَ أَحْمَرُ فِي كُؤُوسِكُمَا أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيدُ؟

فهو يتساءل عن سر الخمرة التي يشربها أهي هم وسهاد و عذاب؟ والأصل في الخمرة أنها تنسي وتسلي، ولكن خمرتهم انقلبت واستحالت إلى شراب يزيد الهم ويكوي الفؤاد. وهنا يتعجب المتنبي من الخمرة أهي ما عادت تفعل شيئاً؟ أو تؤثر في نفس شاربها، أم أن الشارب الذي استحال وتغيرت نفسيته من كثرة المآسي التي تعرض إليها في حياته، فلم يعد

1- الديوان، المتنبي، ص: 212.

2- الديوان، المتنبي، ص: 215.

3- العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، ناصف اليازجي ، ج2 ، ص: 348.

4- الديوان، المتنبي، ص: 327.

يشعر ولا يحس لماذا يطلب الخمر، لقد كرر الشاعر الاستفهام في البيت مستعملاً في ذلك أداتين هما: الهمزة، وأم، حيث كانت لكل واحدة منهما دلالتها فالأولى دلّت على الاستفهام والتعجب والثانية تدل على الهم الذي يضاعف من الحيرة والعذاب.

ثم يتابع فيقول: ¹

أَصْحْرَةٌ أَنَا؟ مَالِي لَا تُحَرِّكُنِي هَذِي الْمُدَامُ وَلَا هَذِي الْأَغَارِيدُ.

ابتدأ المتنبي قوله بهمزة استفهام التعجبية، فهي تدل على نفسيته المعقدة والمحيرة،

حيث أن الخمرة والغناء لا يطربانه ولا يؤثران فيه، حتى أصبح كالصخرة الصماء لا يؤثر فيها الشراب ولا الغناء واستخدامه للفظه مالي تدل على الشك بالذات والتغير بالحال.

"إن هذين البيتين يدلان على انهيار في نفسية الشاعر وتصارع تحت وطأة الفشل بين الأمل الذي كان يلّم به في قدومه إلى مصر، والواقع الذي ما برح يتردى به فيها، فهو أسير والأيام تمر دونه بلا جدوى وقد بدا ذلك في قوله: (أم لأمر فيك تجديد) فكأن الشاعر كان يحيا أبدأً في حيرة الترقب يستطلع الأيام بجديد ينتزعه من هاوية بؤسه"².

7-مراعاة المقام في الأغراض المتعددة:

ونعني بذلك أهمية مراعاة المقام ومقتضيات الحال في تحديد القدرة الإبداعية للخطاب الشعري «فهو أمر لا غنى للمتكلم عنه متى رام الفعل في الآخر، وأراد إقناعه أو رأي أو حمله على الإذعان لسلوك أو موقف، بل إن حاجة المتكلم إلى مراعاة المتلقي والاستحواذ على انتباهه في مرحلة أولى ثم الفعل فيه في مرحلة ثانية»³.

1- الديوان، المتنبي، ص:327.

2- ينظر: في النقد والأدب، إيليا الحاوي، ج3، ص: 250.

3-الحجاج في الشعر العربي القديم، سامية الدريدي، ص:90.

إذ يقتضي الشعر باعتباره خطاباً إبلاغياً بين باث وملتقي في ظروف قول مخصوصة اختيارات دقيقة تلائم وضع الملتقي وتنسجم مع ظروف القول وملايساته. والشاعر يتعامل مع الملتقي أثناء إنجازه لقصيدته وحضوره ثابت في ذهن الشاعر في اختياره لأدواته وآلياته والأوقات المناسبة وفي تفقده لأحوال الملتقي.

وإذا نظرنا إلى أشعار العرب لاحظنا نزوعاً واضحاً لدى الشعراء إلى الظهور بمظهر يعينهم على بلوغ غاياتهم، لهذا نفسر حضور الأنا وتعظيم الذات في كل القصائد القديمة، فالشاعر وهو يمدح أو يفتخر يرثي أو يهجي إنا يترأى مفتخراً بالنفس مثيراً في كل مناسبة تميزها وتعالها على الآخر¹.

كذلك فعل المتنبي في كل قصائده مدحية أو هجائية أو غيرها، فإذا كان المقام مثلاً مقام حكمة ووعظ وإرشاد، حرص المتنبي على ارتداء ثوب الحكمة والظهور بمظهر الناصح المخلص، وإذا كان مقام المدح نجده يلح على المجد والعزة ليدفع بالملتقي إلى العظمة وتعظيم المبادئ والمثل.

أ-مقام المدح:

لقد اتسع المتنبي لأكثر الأغراض، ولعل غرض المدح يأتي على رأسها، كون شاعرنا قد عاش الجزء الأكبر من حياته في قصور الملوك، وأشهر من مدحهم سيف الدولة الحمداني، وكافور الأخشيدي، ويقال أن مدائحه قد بلغت ثلث شعره، وكان في مدحه حيّ الشعور غزير المعاني يكسب في مدائحه روحه الطامحة السامية حتى نراها مزيجاً بين الحكمة والمدح، وكان يبدوها بالمدح تارة وبالغزل وشكوى الدهر تارة أخرى،

-الحجاج في الشعر العربي القديم، سامية الدريدي، ص: 91.

وما سيق منها في سيف الدولة أصدق عاطفة وأفخم نسجا لأنه كان يراه
المثل الأعلى له¹.

والمتنبي على هذا النحو كان مطالباً بمراعاة ظروف القول الملائمة،
التي تجعله قادراً على الفعل في المتلقي والتأثير فيه، فإذا مدح راعي مكانة
الممدوح وعمد إلى ذكر ما يحرك فيه المروءة وما يدفعه إلى العطاء.

ففي قوله²:

وَيُمِيتُ قَبْلَ قِتَالِهِ وَيَبِشُّ قَبْلَ
إِنَّ الرِّيحَ إِذْ عَمَدَنَ لِنَاطِرِ
أَعْطَى وَمَنْ عَلَى المُلُوكِ بَعْفُوهُ
نِوَالِهِ وَيَنْبِئُ قَبْلَ سِوَالِهِ
أَغْنَاهُ مُقْبَلَهَا عَنْ اسْتَعْجَالِهِ
حَتَّى تَسَاوَى النِّاسُ فِي إِفْضَالِهِ

هذا هو المتنبي يطوّع المعاني كلها لمديحه، فقد جمع في
ممدوحه الشجاعة والقوة، فالعدو يخافه ويموت قبل لقائه، والسائل يفرح
لسؤاله لأنه يبش له قبل أن يعطيه، ويعطيه قبل سؤاله، فهو كالرياح لا
يحتاج في الكرم إلى من يذكره، وفي عفوه عن الأسرى يتساوى الجميع
في فضله وجوده وكرمه.

وهكذا تمكن الشاعر أيما تمكن من مخاطبة الممدوح بما يريد ووفق
ما يريد بتعظيمه له، حتى يصل إلى التأثير والإقناع. يقول ابن رشيق: "
فغاية الشاعر معرفة أغراض المخاطب كائنا ما كان ليدخل إليه من بابه
ويدخله في ثيابه، فذلك سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس
وبه تفاضلوا".³

ويواصل مدحه لسيف الدولة فيقول⁴:

-ينظر: موسوعة الأعلام والنابعين، لزهرة الحساوي، نوميديا للطباعة والنشر-قسنطينة 2009/ج1،
ص:117.¹

-ديوان المتنبي، دار صادر بيروت ط2/2008، ص:185.²

-العمدة، ابن رشيق ج1، ص:199.³

-ديوان المتنبي، ص:186.⁴

الجَيْشُ جَيْشُكَ غَيْرَ أَنَّكَ جَيْشُهُ
فِي قَلْبِهِ وَيَمِينِهِ وَشِمْلِهِ
تَرْدُ الطَّعَانِ الْمُرِّ عَنْ فُرْسَانِهِ
وَتُنَازِلُ الْأَبْطَالِ عَنْ أَبْطَالِهِ

يضخم المتنبي نفس ممدوحه، فيرقيه إلى منزلة القائد العربي للجيوش العظيمة، الذي يعرف قيمة الفرسان فيدافع على أرواحهم كما يدافعون عنه، ويقدم روحه فداء لرجاله، أليس هذا قمة الكرم والشجاعة.

وفي مقام مدح آخر قال¹:

وَلَمْ تَأْتِ الْجَمِيلَ إِلَيَّ سَهْوًا
وَلَمْ أَظْفَرْ بِهِ مِنْكَ إِسْرَاقًا
فَأَبْلَغُ حَاسِدِي عَلَيْكَ أَنِّي
كَبَا بَرَقَ يُحَاوِلُ بِي لِحَاقًا

في هذين البيتين يصوّر المتنبي صدق إحساسه اتجاه سيف الدولة، وأنّ ما يلاقيه من إحسان الممدوح هو ما يحسده عليه الحاسدون، ولم يظفره به من غير استحقاق ولم يختلسه ولم يسرقه، إنما هو ما كان أهلاً له استحققه عن جدارة وصدور عن رأي سديد من الممدوح، فنرى أن (أنا الشاعر) تتعالى وترتقي إلى منزلة الممدوح حتى رأت أن ما تجود به الشعر في مديحه يساوي بقيمة مكافأة الممدوح وهباته، فرأى تميزه وتفرده وعظمة شعره وجودته التي فاقت عطايا الممدوح على كثرتها، هو ما جعله أهلاً لأن يتبوأ هذه المكانة العظيمة².

والمتنبي شاعر امتدح نفسه -فخرا- فأبدع أثناء مديح غيره، فقال في مدح علي بن محمد بن سيار بن مكرم التميمي³:

فَلَمَّا رَأَيْتَنِي مُقْبِلًا هَزَّ نَفْسَهُ
إِلَيَّ حُسَامٌ كُلٌّ صَفَحَ لَهُ حَدُّ

- المصدر نفسه ، ص:189.¹

-ينظر: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط2008/1، ص:71.²

-ديوان المتنبي، ص:133.³

فَلَمْ أَرَى قَبْلِي مِنْ مَشَى الْبَحْرِ نَحْوَهُ وَلَا رَجُلًا قَامَتْ تَعَانِقُهُ الْأَسَدُ

فالشاعر هنا يفخر بنفسه وإن كان الغرض المدح، ولكن نفس المتنبي المتعالية أرادت أن تشارك ممدوحها صفات المدح، فهو يريد أن يقول: إن ممدوحه شجاع ومقدام كريم، ورأى أن هذين الصفتين هما أصل الفضائل، ومن خلالهما أشار لنفسه أنه شجاع كما أنه كريم، إذ لا يعقل أن يقدم جبان على السيف ولا يعقل أن يقترب الجبان من الأسد فيعانقه.

هكذا وجدنا المتنبي جعل الممدوح متجسداً بالبحر في عظمته وعطائه يمشي إليه، وبالأسد بشجاعته وهيبته يقوم لمعانقته.

إذ أن إسناد الشاعر هذه الأفعال للممدوح (رأني، هز، مشى، قامت، تعانقه) على مستوى الرؤية بما تنطوي عليه من دلالات الفرح والتهلل والاستبشار والتعظيم والإجلال والإكبار، يجسد صورة للذات الشاعرة وتعاليتها في حضرة الممدوح، قد برزت صورة الأنا المتعالية متحققة في هذا التعبير الفني الموحى من خلال رؤية الشاعر النابعة من إحساس قوي وإيمان راسخ في أعماق الذات بالعلو والسمو، بما انطوت عليه من طموح جامع ومضاء عزيمة وكبرياء¹.

وقال في مدح أبي الحسن بدر بن إسماعيل الأسدي الطبرستاني، وهو يومئذ تولى حرباً طبرية من قبل أبي بكر محمد بن رائق سنة 328هـ/939م²:

وَمُهْمَةٌ جُبْتُه عَلَى قَدَمِي تَعَجَّرَ عَنْهُ الْعَرَامِسُ الذَّلُّ
بِصَارِمِي مُرْتَدِّ، بِمَخْبَرْتِي مُجْتَرِيءٌ، بِالظُّلَامِ مُشْتَمِلٌ

-ينظر: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، نوال مصطفى إبراهيم، ص: 57.¹
-ديوان المتنبي، ص: 91.²

ومعناه أنه جاب بهذه المهمة وهو متقلّد سيفه ومكتفي بعلمه وخبرته، فلم يحتاج إلى دليل يهديه الطريق مشتمل بثوب الظلام كما يشتمل الرجل بثوب أو كساء.

ففي هذه الأبيات يصف نفسه بالشجاعة والقوة ورباطة الجأش الذي لا نظير له فيها، فأحساسه بالتميّز يسهم في تكريس تعاضم الأنا وتعاليتها إلى درجة الممدوح، بل وإلى تجاوزها في أحيان كثيرة، ولعل هذه الثقة تزيد النص قوة وبلاغة وتستميل المتلقي إلى الإقناع فالتأثير.

وفي مدحه لسيف الدولة قال أيضاً¹:

وَإِنَّ مَدِيحَ النَّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ وَمَدْحُكَ حَقٌّ لَيْسَ فِيهِ كِذَابٌ
إِذَا نَلْتُ مِنْكَ الْوَدَّ فَالْمَالُ هَيِّنٌ وَكُلُّ الَّذِي فَوْقَ الثَّرَابِ تُرَابٌ

ب- مقام الهجاء:

لم يكثر الشاعر من الهجاء لأنه لا يتلاءم مع نفسه المترفعة، ولم ينظم فيه قصائد مستقلة إلا قليلاً، وهو في هجائه يأتي بحكم يجعلها قواعد عامة تخضع لمبدأ أو خلق، وكثيراً ما يلجأ إلى التهكم أو استعمال ألقاب تحمل في موسيقاها معناها، ويشع حولها جوّ السخرية بمجرد اللفظ بها، كما أن السخط يدفعه إلى الهجاء اللاذع في بعض الأحيان².

وهجاؤه وجداني صادق التعبير عميق الألم، وهو لا يهجو إلا إذا أوذى، ويعد هجاؤه كافوراً من أجمل شعره، حيث وصفه وصفاً

-ديوان المتنبي ، ص:310¹

-ينظر ، موسوعة الأعلام والنابعين ، لزهرة حسناوي، ص:119²

كاريكاتوريا ساخرا فنعته بأقبح الصفات وعيره بأصله الوضيع، وأشهر أهاجيه فيه حين غادره المتنبي ليلة العيد، وكان في حالة نفسية سيئة، إذ أصابه الإحباط والألم فلم يشعر بهجة العيد¹.

وبهجاه المتنبي كافور حاول تبليغ المتلقي الأسباب التي جعلته في وقت من الأوقات يمدح شخصا مثله ثم هجائه بعد ذلك، فبعد أربع سنوات من الانتظار أيقن المتنبي أن كافور لن يحقق له شيئا من آماله ، فلم يبق في مصر إذاً، وهو الذي قصد لها طمعا في الولاية، فقرر الرحيل لكن كافور راقبه وضيق عليه ومنعه من مغادرة مصر، فراح يتعين الفرص للهروب إلى أن كانت مناسبة عيد الأضحى، فاستغل اشتغال كافور وحرسه باحتفالات العيد وفرّ من مصر تاركا فيها قصيدته الهجائية: **عيد بأي عيد عدت يا عيد.**

ففي قوله²:

لَوْلَا الْعَلَا لَمْ تَجِبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا وَجَنَاءُ حَرْفٍ وَلَا جَرْدَاءُ قَيْدُودُ
وَكَانَ أَطْيَبُ مِنْ سَيْفِي مُعَانِقَةُ أَشْبَاهُ رَوْنِقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ
لَمْ يَتْرِكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَمِنْ كِبْدِي شَيْئًا نُتَيْمَةً عَيْنٌ وَلَا جِيدُ

فقد وظف المتنبي حججا إقناعية، ففي قوله: (لولا طلب العلا) لما فارق أحبته وما تقطعت به الفلاة ناقة ولا فرس، (لولا طلب العلا) لما اختار مضاجعة السيف وعدل عن النساء الحسان اللواتي يشبهن رونق السيف في بياض بشرتهن ونقائهما، (فالدهر) بأحداثه ونوائبه جرد قلبه من هوى العيون والأعناق فلا ينزع إليها لأنه ترك اللهو والغزل وتجرد للجد³.

-ينظر: شعر الحكمة بين الرؤية الفلسفية والملفوظ النفسي عند المتنبي، مقاربة سيكولوجية تأويلية، أطروحة ماجستير-جامعة باتنة 2009، ص:31.¹

-ديوان المتنبي، ص:327.²

-ينظر: الموسوعات الأدبية، تاريخ وعصور الأدب العربي، أحمد الفاضل، نصوص مختارة مع التحليل، دار الفكر اللبناني-بيروت ط1/2003، ص:364.³

(فلولا العلا) هي الحجة التي دفعته إلى الإخفاق والإحباط، وهي وحدها كافية للوصول به إلى ما وصل إليه، فهو يحاسب نفسه ويكشف عن ألمه وتأسفه الخانق على حياته التي قضاها في الترحال في سبيل المجد والعلا¹.

وقال أيضا في هجاء كافور²:

مَاذَا لَقَيْتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ أَنِّي بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مُحْسُودٌ
أَمْسَيْتُ أَرْوَحَ مُثْرٍ خَازِنًا وَيَدًا أَنَا الْغَنِيُّ وَأَمْوَالِي الْمَوَاعِيْدُ

فينتقل في هذين البيتين إلى الشكوى على ما لقيه من تصاريح الدهر ونوازل الدنيا وأحوالها، فيقول: أعجب ما لقيته منها (الدنيا) أنني محسود بما أشكوه، وأنا باك منه يعني انتجاعه كافورا، وانقطاعه إليها يريد أن الشعراء يحسدونه عليه وهو علة شكواه وبكائه³.

وهجاء المتنبي لكافور اشمنزاز واستصغار وتقبيح، ففي بقية الأبيات الموالية اشمنز لكونه وصل إلى زمن يسيء فيه عبد بسيد الأحرار، ولكونه وهو ما هو وقع في أحط مجتمع لأجل أنبل هدف فضاع الهدف، ولم تمح القذارة التي تنازل إليها في سبيل الهدف.

والمتنبي يستصغر شأن كافور لأنه خال من كل أصل ونسب وشرف، وهو من ثم يحتقره ويضخم قبائحه تضخيما، ويتعاون في ذلك التضخيم قلب متألم هائج ونفس مشمئزة شديدة الانفعال، وتشاؤم لا يرى في الناس إلا شرا وفسادا، فكيف بأحط الناس وأدناهم منزلة وشأنا وكبرياء تغلبت عليه الحقارة، نبوة غشها الكذب والنفاق وعبقرية كان الدهر من رواة أشعارها، وكان بلاط سيف الدولة من أروع منابرها حتى أصبح

-ينظر: الروابط الحجاجية في شعر أبي الطيب المتنبي، خديجة بوخشنة، رسالة ماجستير، جامعة سانيا-

وهران، 2010، ص: 61.

-ديوان المتنبي، ص: 327.

-ينظر: شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمان البرقوقي ج1، ص: 430.

موضوع شماتة في أعين الحساد الذين ناصبوه العداء من المشارق والمغرب¹.

وهكذا وجدنا المتنبي يهجو كافور هجاء لاذعا، حيث ينعته بكل الصفات الذميمة، وذكر مساوئه ومعاييه ، فحط من شأنه ووضع في أحقر الصور، فنعته بالأسودالعظيم المشافر وهو أولى اللئام وخبيث الأصل.

وهجى كافورا في نص آخر فقال²:

لَتَعْلَمَ مِصْرُ وَمَنْ بِالْعِرَاقِ وَمَنْ بِالْعَوَاصِمِ أَنِّي الْفَتَى
وَأَنِّي وَفَيْتُ وَأَنِّي أَتَيْتُ وَاِنِّي عَتَوْتُ عَلَى مَنْ عَتَا

والمعنى المستفاد هنا أنّ الشاعر يخاطب المهجو يتقنيه تبليغة إقناعية مدعما ذلك بالحجج بقوله: أنّ مصر وأهلها يعلمون أنّي الكامل الفتوة، وأنّي سأترك مصر على رغم كافور ، ولا بد للقلب من عقل يستظهر به ورأي ماض يصدع به الأحداث والكروب ولو تضامت تضام الصخر، ويقول من له قلب كقلبي في الإقدام ومضاء العزيمة يشق قلب الهلاك ويخوض شدائده حتى يصل إلى العز³.

وما يمكن أن ننوه له في مقام الهجاء عند المتنبي هو تعاليه على المهجو، بعد أن كرس كل جهوده من أجل ذمه وقدحه وتعريته وتجريده من كل صفات الإنسان المثالي الذي يبحث عنه طويلا في مجتمعه، ولم يجده إلا في ذاته من خلال تضخمها، فحبه لذاته هو وراء هجائه للآخر، ووراء تضخم الأنا في جل نصوصه الهجائية. وهذا الذي أكدّه محمد عبد العزيز الكفراوي، معللا تعلق المتنبي بذاته والتفافه حولها في قوله: "كان

-ينظر: الجامع في التاريخ الأدب العربي القديم، حنا الفاخوري، دار الجيل-بيروت 1986، ط1، ص:804-805¹.

-شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمان البرقوقي، ط1/ج1، ص:107².
-عبد الرحمان البرقوقي، المرجع السابق، ص:122³.

ناقما على الناس لأنه يحب نفسه دائما بصورة المغبون والناس من حوله
حسدة ظالمون أقزام يقمحون أنفسهم في مواكب عملاقة¹.

ج-مقام الفخر:

وإذا ما بحثنا عن غرض الفخر عند المتنبي، وجدنا أن الخاصية
المهيمنة في شعره هي تحقيق الذات وتأكيدا من خلال الذات الشاعرة،
وذلك في تعاليها وإبعادها عن التشيؤ، حيث برزت صورة (الأنا) في
فضائه الشعري بشكل كبير².

فقد قال في صباه³:

أَمْطِ عَنْكَ تَشْبِيهِي بِمَا وَكأنهُ فَمَا أَحَدٌ فَوْقِي وَلَا أَحَدٌ مِثْلِي

فهذا تعال كبير وشعور خارق للعادة، فكأنه يريد أن يقول: أنا متفوق
لا أحد يشبهنني ولا أحد مثلي، المتنبي من شعراء الفخر وفخره غالبا يأتي
في قصائده وفي سائر فنونه الشعرية، فهو لا ينسى نفسه حين يمدح أو
يهجو أو يرثي، ولهذا نرى روح الفخر شائعة في شعره⁴.

ففي مقطوعة أخرى نجده يفتخر بنفسه، فيتسع له مجال القول فنراه
يتباهى بشجاعته وصبره وشعره وفصاحته، فيتحدى الزمان ليبارزه،
فقال⁵:

وَلَوْ بَرَزَ الزَّمانُ إِلَيَّ شَخْصًا لَخَضِبَ شَعْرَ مَفْرِقِهِ حُسَامِي
فتصل (أنا) الشاعر المفتخرة في هذا البيت إلى أعلى ذروتها متحديا
الزمان، وكأنه شخص قوي يبارزه بحسامه، وتظهر أنه في قمته من

-الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، مكتبة نهضة مصر-القاهرة،
ط2/1958، ص:142.¹

-ينظر: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، المرجع السابق، ص:48.²
-ديوان المتنبي، ص:11.³

-ينظر: موسوعة الأعلام والنابعين، لزهة حسناوي، ص:119.⁴
-ديوان المتنبي، ص:36.⁵

خلال تحديه للزمان الذي شبهه بالمحارب الذي يهزم على يده آنذاك،
وتزداد نبراته المتعالية فيبلغ به الأمر إلى الاعتداد بنفسه

وذلك في قوله¹:

وليفخرُ الفخرُ إذا غدوتُ به مرتدياً خيره ومنتعلهُ
أنا الذي بين الإله به أقدار والمرءُ حيثمَّ اجعلهُ

فما نلاحظه في هذه الأبيات أن المتنبي كان معتدا بنفسه، ومفرطاً في الثقة في نفسه، حيث جعل الفخر رداءً له ونعلاً تحت قدميه، ثم يتعالى في البيت الثاني بنفسه ويفتخر بها، فلا أحد يستطيع أن يتقدم منزلته التي وضعه الله بها².

هذا هو المتنبي بهر العقول كعادته بعباراته المنمقة وأسلوبه المميز، فتبدو هذه (الأنا) مرتبطة أشد الارتباط بالفخر والاستعلانية، أي التعالي على الغير، فهو الذي قال³:

أنصبُ للرماح الصمِّ نحري وأنصبُ حرَّ وجهي للهجير
وأسري في ظلام الليل وحدي كأني منه في قمر
مُنيرٍ

فيا لدقة هذه المعاني ورونقها، فهو يعرض للرماح نحره غير آبه بذلك ولا خائف، إذ يعرض وجهه للهجير الذي هو شدة الحر في وقت الهاجرة، كما أنه يسري في ظلام الليل وكأنه في قمر منير، وذلك لمعرفة بكل الطرق التي حفظها على ظهر قلب.

ويزداد غرور الشاعر في إحداث مقارنة بينه وبين سيفه، فيقول⁴:

إنَّ برقي إذا برقت فعالي وصليلي إذا صللت ارتجاري
ولم أحملك ومعلمًا هكذا إلا لضرب الرقاب والأجواز

-المصدر نفسه، ص:162.¹

-شرح ديوان المتنبي، البرقوقي، ص:924.²

-ديوان المتنبي، ص:111.³

-المصدر نفسه، ص:135.⁴

هنا يذهب المتنبي إلى التقريب بينه وبين سيفه، فيقول: أيها السيف
بإزاء برقك فعالي، وبإزاء صليلك ارتجازي، فهما يقومان مقام برقك
وصليلك، وكأنه يريد بالقول أنه يفعل به يوم الروح ما يضيء وجهه فرحا
به، وذلك البشر هو البرق الموازي لبرق السيف الذي هو حامله.

إن اعتزاز المتنبي بذاته وإعجابه بها صادرٌ عن نفس نرجسية تتوق
دائماً إلى ما هو أفضل، إذ قال¹:

من لو رآني ماءً مات من ضمياً ولو عرّضتْ له في النوم لم ينم

فذاته المتعالية الذات الفردية المتعالية على الغير، وتتجاوزهم وتسمو
عليهم إلى حد أن من يراه وهو عطشان على شكل ماء لمنعه خوفه من أن
يقرب ويشرب، ومن رآه في نومه لهجر النوم خوفاً منه.

ويزداد اعتداد المتنبي بنفسه، فلا يزداد القارئ إلا لذة وإعجاباً
بأسلوبه عندما يقرأ قوله²:

ويجهلُ أني مالك الأرضِ مُعسِراً وأني على ظهرِ السِّمّاكينِ راجلُ
تُحَقِّرُ عِنْدِي هِمَّتِي كُلَّ مَطْلَبٍ وَيَقْصُرُ فِي عَيْنِي الْمَدَى الْمَتَطَوَّلُ

د-مقام الرثاء:

الرثاء هو غرض يتضمن تعداد صفات الميّت كالكرم والشجاعة
وسعة العلوم، وحسن الخلق والفضيلة، وكان المتنبي من الشعراء الذين
خاضوا في هذا الغرض، خاصة عندما تعلق الأمر بوفاة أقارب الملوك
الذين كان يتصل بهم.

-ديوان المتنبي، ص: 27.1

-المصدر نفسه، ص: 25.2

ويختلف رثاء المتنبي باختلاف صلة المفقود وشعوره بوقع المصاب، فقد اضطر إلى رثاء أشخاص لم يحزنه الرزء بهم، فجاء شعره متصلب العاطفة فاقد الشعور، كرثائه لأم سيف الدولة ولمحمد بن إسحاق التنوخي ولعمة عضد الدولة.

لذلك نجده في مثل هذه القصائد يعمد على المزج بين الحكمة والرثاء، حيث يعدد الخصال الحميدة للفقيد وأهله، ثم يخلص إلى حكمة تتمثل في أنه ما من أحد باق على الأرض للتسليم بقضاء الله وقدره، ويظهر الشاعر بمظهر الناصح المخلص مرتدياً ثوب الحكمة¹.

ففي رثائه لأم سيف الدولة، قال²:

رَمَائِي الدَّهْرُ بِالْأَزْرَاءِ حَتَّى فَوَادِي فِي غَشَاءٍ مِنْ نِبَالٍ

قصد المتنبي هنا أنّ المصائب قد توالى عليه حتى تعود قلبه على جروح الدهر،

فهو يستعرض علينا قوته وجلده وصبره على مصائب الدهر، فهو رجل ملأ هم الدنيا كل حياته، ورغم هذه الهموم فهو لم يتأثر يوماً بها، بل صوّر لنا نفسه الرجل القوي المجرب الذي يمكن أن يتخلص من أي مصيبة بيسر وسهولة.

"وإن نفساً كبيرة كنفس أبي الطيب تهزأ بالدهر ومصائبه، ويغلب عليها العقل أكثر من العاطفة، لا يهون على الدهر أن يذلها ويلينها مهما جرّ عليها من حوادث وخطوب، ولكن قد تمر بها أحوال قاهرة تخضعها للعاطفة ولو زماً يسيراً، فتتصاعد منها الزفرات وتنحدر دموع كما جرى للشاعر المتنبي عند رثائه لأمه³.

ينظر: الروابط الحجاجية في شعر أبي الطيب المتنبي، خديجة بوخشة، ص: 61.¹

-ديوان المتنبي، ص: 172.²

-أدباء العرب في العصور العباسية، حياتهم وآثارهم، نقد آثارهم، دار هارون عبود، القاهرة-مصر، ص: 267.³

فقد ورد كتاب عن أبي الطيب لجدته لأمه من الكوفة تستجفيه وتشكو شوقاً إليه، فتوجه نحو العراق ولم يمكنه من دخول الكوفة على حاله تلك فأنحدر إلى بغداد، وكتب إليها يسألها المسير إليه، فقبلت كتابه وحمت لوقتها سرورا، وغلب الفرح على قلبها فماتت¹.

فقال فيما رثاها²:

أَتَاهَا كِتَابِي بَعْدَ يَأْسٍ وَتَرْحَةٍ فَمَاتَتْ سُرُوراً بِي فَمَتُّ بِهَا غَمًّا
حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي السُّرُورُ فَإِنِّي أَعُدُّ الَّذِي مَاتَتْ بِهِ بَعْدَهَا سُمًّا

وها هو شاعرنا متألقا كعادته يمتعنا بألذ أشعاره، والتي طالما اتخذناها ملجأ تنفس

عما يختلج في أنفسنا، فهو رقيق ووديع مع من يجب لديه عواطف جياشة، يعبر بها كما يحب ومتى يحب، وشخصية شديدة في الوقت نفسه، لا يظلم ولكن عندما يظلم يجمل في أعماقه كل معاني الفخر والشجاعة والإقدام.

-ينظر: الصورة الفنية في شعر المتنبي، التشبيه، منشأة المعارف، جلال جري وشركاؤه، الإسكندرية- مصر 2002، ص: 71.¹
-ديوان المتنبي، ص: 116.²

جمالية الثقة التي في شعر المتنبي:

تتعاقب أحقاب التاريخ وشعر المتنبي ما برح يدوي في سمع الزمان ويلح على المثقف العربي إلحاحاً، فالمتنبي من الشعراء الأفاض الذين أنجبتهم القريحة الشعرية العربية جودة وجمالاً وروعة وذوقاً، ومن ثم فقد شغل المتنبي الناس بهذا الشعر زمناً طويلاً كما كان ولا يزال شعره مادة خصبة لنقاد الأدب منذ العصر العباسي عندما حكم القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني بينه وبين خصومه في كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

ولم تنقطع الدراسات والأبحاث حول شعره إلى يومنا هذا، «ولئن كانت الآداب العالمية تجود بين حين وآخر بالنوابغ الأفاض، الذين يتركون في حياتهم دويماً متردداً أصداؤه في خواطر معاصريهم، وبعد موتهم آثاراً تتناقلها الأجيال بالإعجاب والإكبار، فإنّ جود الأدب العربي في العهد العباسي بأبي الطيب المتنبي لم يكن جوداً قليلاً، وقد أحاطت بالمتنبي عوامل بيئته اجتماعية ونفسية متعددة تضافرت كلها على تكوين شخصيته الأدبية الفذة، ومع هذا شغل الباحثين من بعده ومن منا صدق الوصف الذي أطلقه بعض النقاد على المتنبي عندما اعتبروه مالى الدنيا وشاغل الناس»¹

لقد عرف "المتنبي" بإلهامه الشعري وقدرته على الترميق والرغبة في التغيير وهو على رأي "أبي حيان التوحيدي" «الإلهام دلالة على الطبع بدون تعلم يحرم على الشاعر الرغبة في التغيير كاعتقاد المتنبي من أنّ الطباع لا يقدر الإنسان على تغييرها. فقلبه الطبع على حبهم.»² بالإضافة إلى أنّ "المتنبي" كثير الاستخدام لأراء الفلاسفة

1- أعلام الفكر العربي، المتنبي، شاعر السيف والقلم، فوزي عطوي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص: 05

2- خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، مصطفى دراوش، ص: 184.

ومنطقهم وهذا ما يسرّ السبيل أمامه للإبداع والتفوق في قول الشعر وإعطائه صبغة عقلية فلسفية.

فلقد أحب العرب شعر المتنبي فاهتموا به كونه يمثل أحاسيسهم ويترجم عن نفسياتهم ويعرب عن عواطفهم ونزعاتهم. «فمثلها ترّف أجنحة النسور في الأجواء العلى ، وفي عيونها توثب المطامح الأبية ، وتطلّع الآمال إلى سوامق الذرى، كذلك الشعر على شفة المتنبي همسة وجدان تائر على كل عادي رتيب وتواق إلى ما فوق النجوم»¹.

فكان المتنبي بحق ظاهرة في الأدب قديماً تتميز بشيء من التفرد في علاقتها بالمتلقي بقيام جدل حول ديوانه مازال مستمرا يحرك السواكن بشيء من الحدة والعنف وهي تجمع معظم خصائص صلة الآثار الأدبية يجمهورها سواء من حيز القبول أو حيز الرفض ، مما يثير الجدل حول استمرارية الطاقة الإبداعية الكامنة في شعره ما جعله يفرض نفسه على الزمن ويبقى مادة للتداول والحفظ والاستشهاد فكأنّ أبو الطيب علم بمستقبل كلامه فقال:

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رُؤَاةٍ قَصَائِدِي إِذَا قَلْتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدًا
فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يَسِيرُ مُشْمِرًا وَغَنَى بِهِ مَنْ لَا يُغْنِي مُعَرِّدًا²

وفعلا كان شعر المتنبي موضع اهتمام الكل حتى المستشرقون أمثال الفرنسي ريجيس بلاشبير فدارت حول المتنبي حركة نقدية كبيرة امتدت قرونا طويلة قديماً وحديثاً وتركزت هذه الحركة على شعره وشخصيته، وظل شعره إلى اليوم يحتاج إلى تفسير.³ وهكذا توالى على دراسة شعر المتنبي أجيال من النقاد والمفسرين بين مناصر لهذا الشعر وممجد له ، وبين معارض ومنتقد له ، وبذلك كان المتنبي سطوة ثقافية ضاغطة ، وموقعا محوريا في النسيج الثقافي العربي.

1- أعلام الفكر العربي، فوزي عطوي، ص: 09.

2- ديوان المتنبي، ص: 237.

3- ينظر: الاتجاهات النقدية عند شرح ديوان المتنبي القدامى، عدنان عبيدات، مجلة كتاب الشعر، العدد 37، وزارة الثقافة الأردنية، الأردن، 2002، ص: 05.

ولعل هذه الاستمرارية التي خلقها الحوار بين شعر المتنبي والجمهور المتلقي من خلال سلسلة التلقيات المتتابعة وما نتج عنه من استمرارية في الشرح والتذوق والتأويل هي التي حددت الأهمية التاريخية والجمالية لشعر المتنبي.¹

ولقد أجمع جلُّ الباحثين الذين قاربوا شعر المتنبي من وجهة نظر نفسية أن المتنبي كان يتمتع بوعي نرجسي مثل (حب الذات)، أو (الشعور بالنقص) بدءاً من نقد "أبي فراس الحمداني" للمتنبى مرورا "بالعقاد" و"عبد الرحمن شكري" وصولاً إلى "علي كامل" و"يوسف اليوسفي" نجدهم يركزون على تضخم "الأنا" عنده إلى حد الجنون.²

فخلود الأثر الأدبي متوقف على تفاعله على أوساط مختلفة من القراء، وهو قادر على ذلك بحكم أن محاولة استيعابه ليست هي لدى كل جيل أو فئة من القراء، ويتوقف أمر قدرته هاته على ما يتضمنه من فعالية يمارسها في مستوى أفق انتظاره.³ يقول العقاد: «لو شئنا لقلنا أن شعر المتنبي كله مشغول بالتعبير عن شعوره بالعظمة، ذلك الشعور الذي استحوذ على مجاميع قلبه فكل قصائده تفخيم لشعائر المجد، وفخر الهمة التي تدفعه إلى تسنمه والمقام الذي كان يحل نفسه فيه، فأما فخره فظاهر فيه هذا النزوع، وأما مدحه فما هو إلا فخر بكاف الخطاب، لأنه كان يثني على ممدوحه بما يريده لنفسه ويحسه من صفاته وربما نفس على الأمراء مدحه الخالص فيشركهم فيه ويعطي نفسه قسطاً منه لا يقل عن قسط ممدوحه، وأما هجاؤه فهو فخر مقلوب إذ كان يهجو أعداءه بضم ما يفخر به، أو يمدح به أوليائه، فيصح أن يقال أن شعر كله من باب واحد هو باب الفخر اللهم أن يكون غزلاً أو وصفاً».⁴

1- ينظر: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، أسامة عميرات، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص: 181.

2- ينظر: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقارنة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل، نوال مصطفى إبراهيم، دار جريب للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص: 50.

3- ينظر: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، محمد إقبال، مجلة عالم الفكر، ع 5، 2009، ص: 46.

4- مطالعات في الكتب والحياة، عباس محمود العقاد، القاهرة، 1343، ص: 248.

فاعتبر بذلك شعر المتنبي رؤية للذات من خلال صورة الأنا التي تواترت في فضائه الشعري بشكل بارز ، يتجلى فيها هذا الاعتزاز بالنفس والتعالي على الآخر، منها هذه الصورة التي تبرز الأنا من خلال رؤية الذات بصورة تعزز الثقة بالتميز والتعالي . فبروز الأنا في علاقتها مع الآخر كان بصورة مدهشة وغير متوقعة . فهو عندما يقول¹:

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدْبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ
الْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبِيدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ

يحرص الشاعر من خلال هذا البناء الفني الموحى إلى إبراز "الأنا" بصورة متعالية، وذلك من خلال قطع النسق بعناصر غير موجودة تفاجئ المتلقي وتراوغ خبرته ومعرفته.

وكأنه يقول أن شعره يراه الأعمى ويسمعه الأصم فهذا البيت يحمل بين أحرفه كل المعاني التي تصف عبقريته، فقد ملأ الدنيا شعره وشغل النقاد قديما وحديثا وأسأل الكثير من الحبر ولا يزال.

فيحاول الشاعر من خلال هذين البيتين مشاكسة المتلقي وإثارته، وذلك بخرق معارفه وتجاوز الحقيقة بالتلاعب بالكلام والتهجين بقراراته، إذ كيف للأعمى فاق البصر أن ينظر إلى أدب الشاعر؟ وكيف للأصم فاقد السمع أن يسمعه؟" أسئلة محيرة تطرح نفسها أمام هذا الانتهاك الصريح للحقائق العلمية².

فهنا نظرة غير منطقية تظهر في شعره، ولكن المتلقي فقد استقر في ذهنه من حقيقة عدم قدرة الأعمى على النظر، وعدم قدرة الأصم على السمع، فإن ذلك لا يمكن حدوثه إلا في حدود معجزات الرسل، أما البيت الثاني يريد أن يقول أن الليل يعرفه من كثرة سريانه فيه والخيل تعرفه من كثرة فروسيته والبيداء من كثرة ترحاله والسيف والرمح يشهدان بكثرة الضرب بهما، والقرطاس والقلم بكثرة شعره.

¹- ديوان المتنبي، ص: 213.

²- ينظر: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، نوال مصطفى إبراهيم، ص: 55.

هذا هو المتنبي يبهر العقول كعادته بعباراته المنطقية وأسلوبه المتميز ، فتبدو هذه الأنا مرتبطة أشد الارتباط بالفخر والاستعلالية أي التعالي على الغير ، فشاعرنا ممتلئ بالعظمة إلى حد النرجسية أي الإعجاب الشديد بذاته.

وشعر المتنبي في عمومه متروك للقارئ في وجود علاقة ضمنية بين المؤلف والمتنبي أو القارئ عبر شفرات النص. ففي البيت¹:

أَنَامُ مِلءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ.
فهذا البيت يطرح إشكالية كبرى وفاصلة في تاريخ الإبداع والتلقي ألا وهي: من الساهرون على أبيات المتنبي؟ فالقارئ الضمني قد حضر لدى المتنبي في قوله: يسهر، قد يكون هذا القارئ الذي يستحضره المتنبي هو سيف الدولة أو ابن جني أو غيرهما.²

ولعل هذه النزعة الاستعراضية (بروز الأنا) تكاد تكون سمة متميزة للإبداع الأدبي والفني، تهدف إلى الحصول على إعجاب ما من الآخر ، وهذا الإعجاب يؤدي بدوره إلى دعم الثقة بالذات لذا نجده يقول: أنام ملئ جفوني عن شواردها ولا ينام ملئ الجفون إلا من اطمأنت نفسه، والمتنبي اطمأنت نفسه إلى تأدية مهمته وهي الارتقاء بالشعر إلى مستوى الإبداع.³

ومما لا شك فيه أن المتنبي كان له حظ وافر من الأبيات التي فاجأ بها متلقيه خاصة فريق القراء من النقاد واللغويين الذين لم يتسن لهم إدراك مرامي معانيه فكثرت مأخذهم على شعره رغم معرفتهم لقدراته اللغوية التي كانت طبيعة لشعره.⁴

¹-ديوان المتنبي ، ص:213.

²- ينظر: أبواب القصيدة، قراءات اتجاهات الشعر، سعيد اليازعني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط، 2004، ص: 132.

³- ينظر: الآخر في شعر المتنبي، ص: 20.

⁴- ينظر: شعر الحكمة عند المتنبي، حسني شلوف، ص: 166.

فخرج بذلك عما ألفه العربي في تذوقه للشعر إذ فاجأ متلقيه بها، مما
ولّد نوعاً من الحيرة لدى القراءة ففتحت بذلك باباً واسعاً لأعمال الفكر،
والتدبر من أجل تفسير وتأويل تلك الصيغ رغبة في الوصول إلى تذوقها.¹

لذلك فقد ربط بعض النقاد حضور القارئ في بيت المتنبي بموت
الشاعر، فخرج شعره بتركيبة مضاعفة الاتكاء والتفسير التي تحمل
القارئ على فك معادلاتها ومراميها، جرياً وراء تعدد المعنى، هذا من
شأنه أن يضيف تميّزاً على النص الشعري وفق التفاعل بين النص والقارئ
على حد تعبير آيزر.²

وهكذا وجدنا المتنبي من خلال قصائده يفتح فضاءً واسعاً للقراءات
، وذلك بفضل التقنية التي استعملها والمتمثلة في جعل النص مفتوحاً على
مجموعة من القراءات تتصل مرة بثقافة القارئ ومرة بقدرته على الفهم
والتفسير والتأويل.

¹- ينظر: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، أسامة عميرات، ص: 187.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص: 190.

خطاب المتنبي وأفق تلقيه:

إنّ جمالية التلقي بحسب ما أقره (ياوس) يذهب إلى أنّ الجوهر التاريخي لعمل إبداعي ما ، لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو مجرد وصفها، بل إنّ هذا العمل ينبغي أن يدرس بوصفة جدلاً بين الإنتاج والتلقي أو بين الذات المنتجة والذات المستهلكة أي التفاعل بين المؤلف والجمهور القارئ، وبهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدراً للتوسط بين الماضي والحاضر في حين يصبح التاريخ الأدبي حسب طروحات ياوس موقعا متميزا في الدراسات الأدبية.¹

فدراسة تلقي الأدب و التفاعل معه لا تقتصر على بحث واحد من المشكلات الأدبية فحسب بل هي كذلك إسهام في التحليل الاجتماعي من خلال دراسة التأثيرات المتبادلة بين الأدب و المجتمع، إذ لطالما اصطبغت الأعمال الأدبية بصبغة التوازي من جيل لجيل ضمن إطار تاريخي، مُحَقِّقَةً بذلك التواصل بين الماضي و الحاضر من خلال علاقة تبادل و تطور بين العمل الموروث و الجمهور المتلقي، فالمتلقي هو القسم المكمل للنص من خلال تجاوبه معه و بدونه يكون عاطلا، ومن هنا فإن شعراءنا العرب و حتى الغرب أعطوا لهذه الحلقة حيزا كبيرا من اهتماماتهم، و اعتبروه حكما يصدر رأيه حول أشعارهم، و إلى مثل هذا أشار (لونجينيوس) على أساس أن قيمة العمل الأدبي يمكن أن تقدر بمراعاة حالة المتلقي، ومن ثم يثار هذا المتلقي كلما كان تأليف العبارات مناسبة، غير أنه يلح على أن يكون السمو أعظم المناقب الأدبية، بل أقدرها على إحداث هزة الإنشائي في النفوس.²

فالعمل الفني عامة والعمل الأدبي على وجه الخصوص لا يفرض ولا يتميز في الحياة إلا من خلال جمهور ما، وعليه فإن التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته.

¹- ينظر، نظريات القراءة والتأويل، مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2011، ص:10

²ينظر ، النقد الأدبي الحديث، أصول النحو و اتجاهاته، أحمد كمال زكي: دار نبار للطباعة القاهرة، ط:01، 1994، ص:236.

وبما أنّ الأدب هو نشاط تواصل فإنه ينبغي علينا أن نحلل الأدب من خلال الآثار التي يتركها على مجموعة المعايير الاجتماعية¹ وتجسيدا لمنهج يابوس الذي اهتم بالتلقي في محاولته، تحديد التاريخ الأدبي، وإعادة بناءه على أساس التلقيات المتعاقبة تاريخيا. ² استنادا لقوله: «إن العلاقة بين العمل والقارئ تتقدم في مظهر جمالي وتاريخي»³.

وبهذا لا تتحقق الجمالية في رأي يابوس إلا من خلال تاريخانية تلقيه انطلاقا من تلقي قرائه الأوائل، أي من خلال تاريخ القراءات المتعاقبة، وهذا التاريخ بدوره هو الذي يمنح للعمل قيمته الفنية وقراءته المستمرة⁴.

ويضيف يابوس مفهوم آخر في جمالية التلقي هو (أفق التوقع)، من خلال تجسيد الهوية بين ما هو تاريخي وما هو جمالي في دراسة النصوص الأدبية، فهو يرى أن أفق التوقع يرتكز على ثلاثة عناصر مهمة تتمثل في إدراك القارئ ومكتسباته المسبقة، ضف إلى ذلك تحكمه في اللغة⁵.

كما ركز يابوس على مفهوم (تغير الأفق) أو بناء الأفق الجديد، باكتساب وعي جديد يدعوه بالمسافة الجمالية أي المسافة الفاصلة، بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، وهذا هو الأفق التي تتحرك في ضوئه الانحرافات، فينتج عن ذلك أي بين تاريخ الأدب والخبرة الجمالية، بناء معنى وهذا ناتج عن فهم المتلقي من تأويلات

1- ينظر: نظرية القراءة والتأويل الأدبي، مصطفى سحلول، ص: 10.

2- ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، ص: 146.

3- فعل القراءة، بناء المعنى والذات، عبد العزيز طليمات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ص: 151.

4- ينظر: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، اتحاد الكتاب العرب-دمشق، د ط 2005، ص: 20.

-ينظر: جمالية الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، موسى رباعية، دار جرير-عمان ط 2008، ص: 107.⁵

يصطدم بها القارئ من خلال تلقيه النص، وهذا هو الأفق الجديد الذي يظهر لحظة تجاوز للأفق السالف¹.

كما أنّ خيبة الانتظار تختلف عن كسر التوقع، فخيبة الانتظار عبارة عن التغيرات والتبادلات التي تتصور في ذهن المتلقي، أما كسر التوقع يعنى به الخروج أو الانحراف عن الشيء المتوقع².

إبرازا لمفهوم يابوس حول منطلقات أفق الانتظار، الذي يرى فيه أن الآثار الجيدة هي التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي أفق انتظارها، وتلبي رغبات قرائها المعاصرين، هي آثار عادية تكفي باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، أما الآثار التي تخيب آفاق انتظاره وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطور الجمهور³.

فمن خلال هذا التصور المقدم، يمكن القول أن نظرية التلقي من أنسب النظريات التحليلية في مقاربة الخطاب الشعري للمتنبي من مختلف جوانبه الإبداعية، فهو فعلا شعر متميز بأبنيته الأسلوبية التعبيرية وصوره الفنية وأبعاده التفسيرية التأويلية، التي تجعل من المتلقي في علاقة حوارية مع شعر المتنبي عبر الأزمنة المتعاقبة.

ونحاول في إطار البحث عن جمالية التلقي في شعر المتنبي أن نقف عند الآفاق التي رسمها يابوس، والتي مؤداها كما سلف الذكر أنّ العمل الأدبي يراعي أفق انتظار القارئ، عندما يستجيب لمعايير الفنية والجمالية، ولكن قد تخيب توقعه، ويفاجأ إذا واجه نصا جديدا ثم ينسجم مع القواعد، التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي أو حينما يتم تغيير أفق انتظاره باكتساب آليات القراءة وأدواتها⁴.

¹-ينظر، نظرية التلقي، أصول.....وتطبيقات، بشرى موسى-الدار البيضاء-المغرب ط1/2001، ص:47.

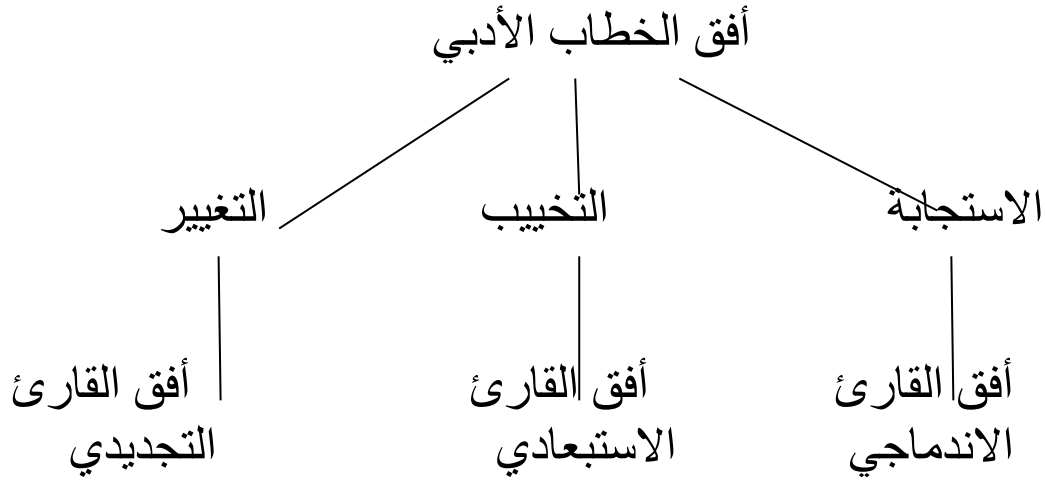
²-ينظر، المرجع نفسه، ص:47.

³-ينظر، إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ابن الفارض أنموذجا، الحاج جغدم.رسالة دكتورا، ص:

218.

⁴-ينظر:إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ابن الفارض أنموذجا، الحاج جغدم، ص:219.

ويمكن تمثيل ذلك في المخطط التالي:



عند إسقاط ما قدمناه على شعر المتنبي، وقفنا عند أفق القارئ الاندماجي الذي مارس تأييدا لشعر المتنبي، حتى ارتسمت الاستجابة في آرائهم وشروحهم لأشعاره، إلى أن استبدل هذا الأفق بأفق القارئ الاستبعادي لخطابه، وقد تبناه معارضوه فكان التخييب جليا في آرائهم، وللخروج من هذا ومن الإقصاء الذي مارسه التلقي المعارض، ظهرت بوادر الانفراج مع أفق القارئ التجديدي لشعر المتنبي عبر تأصيله، بإعادة قراءته وتصنيفه ضمن دائرة المنظومة الأدبية القديمة والحديثة.

يقول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: "و ما زلت أرى أهل الأدب منذ الحقتني الرغبة بجماتهم ووصلت العناية بيني وبينهم، في أي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فنتين: من مطنب في تقريظه منقطع إليه بحملته منحط قواه بلسانه وقلبه يلتقي مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم وشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم ويعجب ويعيد ويكرر، وعائب يروم إزالتها عن رتبته فلم يسلم له فضله ويحاول حطه عن منزله بواها إياها أدبه." ¹

تطرق القاضي الجرجاني إلى فنتين من المتلقين لشعر المتنبي هما:

- القارئ الاندماجي: وهي الفئة التي تكبر شعر المتنبي وتجليه وتبالغ في التعبير عن مدحه إياها وتعظمه وتفخمه.

-الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، المكتبة العصرية بيروت، 2006، ط1، ص:12.¹

- و القارئ الاستبعادي : وهي الظالمة للمتنبي و لا تعترف بالمكانة التي تبوأها شعره.

1-أفق القارئ الاندماجي: إن المتأمل في المتلقي الاندماجي مع المقروء الشعري للمتنبي يجد نفسه أمام كم هائل من الكتابات التي استشعرت جدته وقيمتها الفنية والشعرية حتى مكنت له الخلود، حيث انطلق المشتغلون بشعره يدرسونه ويسجلون إعجابهم، واجتهدوا أن يحيطوا شعر المتنبي بكل ما يمكن أن يتناوله الدرس.

ومن الذين مثلوا الأفق الاندماجي مع المقروء الشعري للمتنبي نجد ابن جني وأبي البقاء العكبري. فقد اعتبر ابن جني (ت 392 هـ)، الذي عايش المتنبي وجالسه، من أهم اللغويين الذين دافعوا على شعره، إذ سعى جاهدا لإبراز محاسنه من خلال أول شرح لغوي لشعر المتنبي (الفسر) الذي لاقى هجوم شديد عليه، رغم ذلك اكتسب ميزة كبرى إذ يوطئ السبيل إلى تذوق شعر المتنبي، فلا تذوق دون فهم ولا وضوح للفهم دون حل غامض المعنى¹.

يقول ابن جني: " وإنني لم أر شاعراً كان في معناه ولا مجرباً إلى مداه ، وقد كان من الحدّ فيما يعانيه ولزوم طريقة أهل العلم فيما يقوله ويحكيه على أشد وتيرة وأحسن سريرة ، وإنه كان في بعض ألفاظه تعسف عن القصيد في صناعة الإعراب من ارتكاب شاذ وحمل على نادرة فمن غير جهل كان منه ولا قصور على اختيار الوجه الأعراف له ومن هنا تشبث قوم لا دراية لهم بالعربية من ظاهر لفظه ."

فحاول ابن جني في دراسته لشعر المتنبي إضفاء صفة الموضوعية في عمله، متحاشياً النزعات الشخصية في نقد الشعر، فابن جني لغوي نحوي أدواته اللغة وشاغله المعنى ومهمته الاطمئنان على صحة اللغة ووضوح المعنى، أما الصنعة الفنية والقيم الجمالية لم تكن تشغله كثير².

-ينظر: الصورة الفنية في شعر المتنبي، منير سلطان: التشبيه، ص:336.¹
-المرجع نفسه، ص ن.²

فسلك في شرحه لديوان المتنبي طريق المعتزلة، من خلال اهتمامهم بقضايا اللغة من حيث ألفاظها وتراكيبها وتصاريفها ومجازاتها، فكان يهدف إلى تأكيد العلاقة بين اللغة والشعر، باعتبار اللغة هي المجال الذي يطرح المشكلة الأساسية في الفكر الاعتزالي وهي مشكلة التأويل¹.

وأبدى ابن جني إعجابه بالشاعر وشعره لما يبرز في اختراع المعاني وتغلغل في أدق خفاياه وأداها خير أداء وقدمها في أحسن أسلوب . فوفق ابن جني في شرح لديوان أن يظهر للقارئ بعض الأوجه اللغوية والنحوية ، ومن ذلك ما قال المتنبي² :

وقد صارت الأجفانُ قرحى من البُكا
وصارت بهاراً في الخُدودِ
الشقائقُ

قال ابن جني : " (أقاحي) ممال أم قرحا منونا جمع قرحة ، فقال : قرحا بينهما الهاء منون ، ثم قال : ألا ترى أتبعده وعاد بهارا جمع بهارة وإنما بينهما الهاء ، فكذلك قرحا جمع قرحة وإنما بينهما الهاء يوفق بذلك بين اجزاء الكلام ثم يعلق قائلاً : فليت شعري هل يصدر ذلك عن فكر مدخول أو رؤية مشتركة وإنما لأعجب ممن يجهل أو يستجيز تجاهله . "

3

واعتمد ابن جني في شعره لشعر المتنبي الحوار القائم بينه وبين الشاعر ، فكان المتنبي يجيب على أسئلة ابن جني فأجاد الإجابة . قال ابن جني : " حدثني المتنبي قال لما أنشدته هذا البيت :⁴

وَ يَوْمٍ كَلِيلِ الْعَاشِقِينَ كَمَنْتُهُ
أُرَاقِبُ فِيهِ الشَّمْسَ أَيَّانَ تَغْرُبُ

قال : تستطيل الليل فعجبت منه عرف معناه . " ¹

¹-ينظر: اتجاهات النقد وقضاياها في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، الطاهر حليس-جامعة باتنة-الجزائر ط 86، ص:370.

-ديوان المتنبي ، ص: 2.52

-الفسر في شرح ديوان المتنبي ، ابن جني ، تح : رضا رجب ، دار الينابيع ، دمشق ، ط2 : 2004، ص: 16 ، 17³

- ديوان المتنبي ، ص: 301⁴.

وقد تجاوز ابن جني ما ظنه سهلا متناولا في شعر المتنبي و توقف عند أبيات التي يرى فيها ضرورة في توضيحها فقال: " وأشرح جميع ما التبس من شعره " ².

و يضاف إلى ابن جني أفق قارئ اندماجي آخر هو أبو البقاء العكبري، الذي سعى من خلال شرحه لديوان المتنبي في كتابه "التبيان في شرح الديوان" إلى الإلمام بمختلف الاختلافات النقدية حول شعر المتنبي، معتمدا في ذلك على القراءة النحوية فاللغوية ثم الغريب في شعره، فالمعنى المقصود منه يقول العكبري: «وجعلت غرائب إعرابه أولا وغرائب لغاته ثانيا ومعانيه ثالثا، وليس غريب اللغة بغريب المعنى» ³.

وعليه فإنّ قراءته لشعر المتنبي جاءت مبنية على الاختلافات القرائية، إذ اعتمد في شرحه على الشراح الذين سبقوه في مقدمتهم ابن جني، فجاء شرحه متضمنا الشروح السابقة.

كما اتبع الشارح (العكبري) في شرحه منهاجا تكامليا، يقوم على البيت الشعري بجميع جوانبه اللغوية والنحوية والأدبية، زيادة على تضمينه مختلف صنوف المعرفة ساعدته على ذلك غزارة علمه وسعة ثقافته.

وأقرّ الشارح في شعر المتنبي بوجود التطور الدلالي والترادف والاشتراك والتضاد، إذ شرح ديوان المتنبي مملوء بإشارات التطور الدلالي، والعكبري وقف على أسباب اكتساب المفردات معاني جديدة في ربطه بين المعنى القديم للمفردة والمعنى التي آلت إليه.

2- أفق القارئ الاستبعادي:

لقد كانت المآخذ على المتنبي كثيرة وكبيرة على مر الزمن ، فظهرت فئة من الكتاب ومن أهل اللغة والأدب صبت جم غضبها على

- الفسر في شرح ديوان المتنبي ، ابن جني ، ص: 03¹

- الفسر في شرح ديوان المتنبي ، ابن جني ، ص: 18².

-التبيان في شرح الديوان، أبو البقاء العكبري ج1-دار المعرفة-بيروت، د ط، د ت، ص: 05³.

هذا الشاعر .، وتعد دراسة الحاتمي بمثابة تحامل على المتنبي، فهو الذي قال: «ما أعرف لك إحسانا في جميع ما ذكرته، إنما أنت سارق متبع وأخذ مقصر، وفيما تقدم من هذه المعاني التي ابتكرها أصحابه مندوحة عن التشاغل بقوله»¹.

وتعتبر قراءة الحاتمي (ت 388هـ) من أبرز القراءات النقدية التي تناولت شعر المتنبي، وهذا من خلال الرسالة الحاتمية، التي كتبها من أجل استجلاء المتنبي، فأخذت دراسته لشعر المتنبي طابع الجزئية، إذ اقتصر على نماذج من الأبيات مبينا فيها انتقاص شعره ، وقد انشغل الحاتمي بقضية السرقات في شعر المتنبي فراح يتوسع فيها، ويخرج بأحكام لا تخدم النقد الفني في شيء.

ولو نظرنا في التلقي الاستبعادي مع المقروء الشعري للمتنبي وجدناه ينطلق في حكمه من دوائر ضيقة، كوقوفهم على البيت الواحد والشاهد المبتور، وفي هذا ما فيه من تمزيق للعمل الفني اللغوي، واعتمادهم على الجوانب الشكلية، فانحازوا إلى فريق الساخطين على المتنبي مبتعدين في نقدهم عن الموضوعية².

وبناء على ذلك نرى أن المتلقي الاستبعادي، لم يرقى إلى المعنى الحقيقي في جوف التجربة الشعرية عند المتنبي.

3 - أفق القارئ التجديدي (الإحيائي):

بعد أن رأينا كيف أنّ أفق القارئ الاستبعادي الذي مثله الحاتمي، ينأى عن الخطاب الشعري للمتنبي ويرميه بكل الصفات والنعوت، فقد كان هم الذين مثلوا هذا الأفق نطح الصخرة العالية التي يقف عليها الشاعر العظيم، إلى أن ظهرت طائفة من الشعراء المعاصرين تجاوزت الأفق الاستبعادي، وأسست لميلاد أفق تجديدي لشعر المتنبي.

(-الرسالة الحاتمية، الحاتمي، نقلا عن الحكمة في شعر المتنبي، سيرى سلامة، ص: 69.¹
(-ينظر، الصورة الفنية في شعر المتنبي، التشبيه، منير سلطان، ص: 342.²

فما يلفت الانتباه الحضور الكثيف لشخصية المتنبي في أعمال العديد من الشعراء العرب المعاصرين، وهو حضور متعدد ومتنوع من شاعر لآخر، وأن المتنبي الذي ظهر في القرن الرابع الهجري الشخصية الطاغية الجبارة، فملاً الدنيا وشغل الناس، كان موضوع حركة نقدية جديدة حينها.

ولعلنا نتساءل لماذا يختار (عبد الله البردوني) و(محمود درويش) و(أمل دنقل) و(عبد الوهاب البياتي) وآخرون، شخصية المتنبي من بين ذلك الكم الهائل من الشخصيات التراثية الهامة، لتكون في قصائدهم صورة أو رمزا أو قناعاً؟.

الأكيد الإجابة ليست واحدة، لأنها مختلفة باختلاف الشعراء، وهاهو محمود درويش يقول: «كتبت حوالي المائة قصيدة، ثم انتبهت إلى أن المتنبي قال: "على قلق كأن الريح تحتي"، أنا كل ما أردت أن أقوله قاله هو في نصف بيت»¹.

أما أدونيس فيكتب قائلاً أن: «المتنبي يفرز نفسه ويعرضها عالماً فسيحاً من اليقين والثقة والتعالي في وجه الآخرين، وهو في ثنايا شعره يحتضن ذاته ويناجيها ويحاورها بنبره من العبادة».

كما تعرض النقاد لشعر "المتنبي" بالدراسة ومن بينهم "العقاد" و "المازني" وخاصة عقدة العظمة وحبّه لنفسه وسعيه للوصول بها إلى أعلى المراتب والمناصب، وهذه العقدة أدت به إلى التألق والشهرة وعلى رأيهما «فقد أسس المتنبي مفاخراته ومدائحه على فلسفة الطموح التي آمن بها، والتي عبّرت عن حجم جرأته وتمرده»².

وتناول طه حسين شعر المتنبي مقدماً قراءة له من خلال كتابه «مع المتنبي» متتبعا الدراسات المنجزة حوله، وبحث عن سر الحركة النقدية المؤيدة أو المعارضة التي حضي بها هذا الشاعر، مؤكداً أن الشعر بناء لشاعرية الشاعر ويؤرخ له بنفسه. إذا كان يؤمن بأن التذوق الفني الأدبي

-أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ثائر زين الدين، منشورات اتحاد الكتاب العرب-سوريا 1999، ص: 07،¹

- خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، مصطفى دراوش، ص: 184.²

وسيلة لاكتشاف حقائق التاريخ والاجتماع، والوصول من خلاله إلى معرفة حياة الأديب والشاعر¹. فاعتمد بذلك على المنهج التاريخي لاستجلاء ظروف حياة الشاعر وعصره فتتبع التطور الفني لشعر أبي الطيب المتنبي منذ صباه حتى كهولته.

ومن أهم القضايا التي دافع عنها طه حسين، هي قضية التعالي والنرجسية التي لقيت حركة نقدية كبيرة، إذ يرى أن الرواة يقولون أنه اشترط لنفسه قبل أن يلزم الأمير، والأمير قبل شروطه ثم لم يلبث إلا أن ملك قلب الأمير، واستأثر بحبه ومودته فليس غريبا أن تكرهه حاشية الأمير ولاسيما الشعراء والأدباء، وليس غريبا أن تضيق بالشاعر أشد الضيق، حين ترى أن شعره يقع من الأمير موقعا حسنا ثم تبغضه أشد البغض حين ترى الأمير يؤثره أشد الإيثار، ثم يلزم الأمير لزوم الظل، ثم بعد هذا كله لا يزداد إلا طموحا وجموحا وعلوا واستكبارا، وكلما أحب الأمير شعره ازداد ازدرأؤه لغيره واحتقاره لكل من سواه، ثم هو لا يكاد يقول شعرا حتى يمتلئ غرورا وتكبرا ولا يدع لشعره أن يرفع نفسه على الشعر كله وان يرفع صاحبه على الشعراء جميعا، وغنما يرفع شعره ونفسه بهذا البيت وذاك يدسه في هذه القصيدة أو تلك².

ومن أحدث الدراسات التي تناولت موضوع الخطاب الشعري عند المتنبي، والتي اعتبرت من أهمها تضاف إلى خاتمة الأفق التجديدي، هي دراسة الشاعر والباحث إبراهيم السامرائي، الموسومة بـ"في مجلس أبي الطيب المتنبي"، مستحضرا بذلك أبا الطيب وشخصية أخرى تحاوره يطلق عليها اسم "أبي الندى"، ويجلس الثلاثة جلسة شعرية ليتحاوروا حول شعر المتنبي، وذلك بهدف تقديم شعر المتنبي بنزاعته الإنسانية حيناً والمتعالية على غيرها حيناً آخر.

وفي هذا المجلس الذي يعقده السامرائي، تتلاقى ثلاث رؤى نقدية تمثل ثلاث تيارات فكرية تحاول أن ترصد مظاهر شعر المتنبي، ويحاول

- في عالم المتنبي، عبد العزيز الدسوقي، دار الشرق-القاهرة، ط2، 88، ص:174.¹
- ينظر: مع المتنبي، طه حسين-دار المعارف المصرية-القاهرة-مصر، ط13، ص:258-259.²

السامرائي أن يوضح هذا الخطاب وطبيعة رؤيته وتقييمه لشعر المتنبي وشخصية "أبي الندى"، التي تقوم بدور الراوي الذي ينشد أشعار المتنبي، والشخصية الثالثة يمثلها المتنبي ويبرز من خلال صوت "الأنا" الشعري، الذي يدافع عن نفسه معتبرا أن كل الأصوات المعادية هي أصوات تؤسس رؤيتها انطلاقا من الغيرة على عظمة هذا الصوت¹.

والمغزى من هذا الحوار القائم هو انتزاع اعتراف من أبي الطيب المتنبي، يفصح فيه عن ذاته المتعالية، ولماذا هذه الذات الفردية متعالية عن نحت الاجتماعية أو تتجاوزهم وتتعالى عنهم.

وعليه فقد تشكل الأفق التأصيلي بين خطاب المتنبي وقارئه عبر بوابة تغيير الأفق الذي تمكن فيه الإحيائيون من إعادة قراءة جديدة لخطاب المتنبي من خلال إحياء شعره ونقده مثل طه حسين وأدونيس وغيرهم .

-ينظر: قراءة ودراسة، محمد عبد الرحمان يونس، دار الجيل-بيروت-لبنان، ط1، ص:01.¹

خاتمة

تناول هذا البحث " الخطاب الأدبي في التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي " فتبين مايلي :

1- كان اهتمام الأمة العربية بالخطاب واسعاً، نبعت هذه العناية من عنايتهم بلغتهم، لغة القرآن الكريم فكانت هناك دراسات في إعجازه وأساليب بيانه وبلاغته.

2- والحركة الإبداعية التي تتجه في صناعة الخطاب من اللفظ حتى تبلغ النظم البليغ، تقابلها في الاتجاه المعاكس المتلقي الذي يتعامل مع الخطاب في أوج اكتماله ، ولا تشغله الألفاظ ولا تموقعها الجزئي، بل هو ينظر إلى تعالقتها وانتظامها فيما بينها.

3- وللخطاب الأدبي كشكل من أشكال الخطاب المتعددة الذي ينفرد عن غيره بمقاييس تضبطه وخصائص تميزه جذور في اللسانيات ، لكونه يستمد وجوده من ثنائية اللغة والكلام وجذور كذلك في الأسلوبيات ، سواء من واجهتها القديمة التي تعنى بالبلاغة إلى جانب قواعد اللغة، أو من واجهتها الحداثية التي راعت النظام الصوتي والتركييب المورفولوجي، والبناء الدلالي.

4- والخطاب الأدبي القديم فعالية لغوية في المقام الأول ، فهو فن أداته الكلمة وجوهره اللغة بدءاً بالصوت مروراً بالكلمة وانتهاءً بالتركييب ، وعدولا عنه وبطريقة ذكية المبدع قديما عبر عن أحاسيسه تعبيراً جمالياً .

5- وأنّ الأدبية مصطلح قديم ظهر منذ أرسطو ، أمّا مفهومه فتمثل في القوانين التي تتحكم في إبداع العمل الأدبي ، وقد كان لأعلام النقد والبلاغة في التراث العربي القديم، جهود كبيرة واجتهادات واضحة في معاناة قضايا الأدبية في الكلام و تحقق ذلك إلى تجلية مواصفات الكلام الأدبي من خلال معاناة مولدات الأدبية في القول نسيجاً نصياً وسياقات تداولية وبلور تفاعلها أفق انتظار جمالي شكل سنة التخاطب الأدبي .

6- وأن العرب القدامى لم ينظروا إلى البلاغة على أنها قوانين فقط ، بل نظروا إليها على أنها عملية إبداعية في ذاتها ، وأن لها دور في إثارة المتلقي وفي تنمية ملكة التفاعل لديه ، فالبلاغة في كونها أسلوباً ينتهجه المتكلم لا يخرج عن وظيفة نريد بها إقناع المخاطب والتأثير فيه، باختلاف الأساليب.

6-ولقد أكد القدامى على المبدع أن يتمتع بموهبة فطرية تعينه على الإلقاء الجيد ، يقوم هو بتتميتها بالتدرب والممارسة وهذه الموهبة من الأركان الأساسية لشخصيته، ومن هنا فلا بد من التعويد على الطبع المهدب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية وجلتة الفطنة وألهم الفصل بين الجيد و الرديء. فلُخصت مؤهلاته في الطبع والدراية والذكاء والدرية.

7-و الخطاب الأدبي – شعراً ونثراً – صناعة وتقنية يقتضي ظروف قول مخصوصة بين المبدع والمتلقي واختيارات دقيقة تلائم وضع المتلقي ، وتستجيب لأفق أنتظاره ، فالمتلقي ليس مستهلكاً فحسب بل يعتبر عنصراً مشاركاً في إنتاج الخطاب ، وتتسجم مع ظروف القول وملايساته ، فعلى المبدع أن يختار كلامه بما يناسب المقام أولاً ويناسب المتلقي ثانياً .

8- ودراسة تلقي الخطاب الأدبي والتفاعل معه، اصطبح بعلاقة تبادل بين هذا الخطاب والجمهور المتلقي، فالمتلقي هو الجزء المكمل له من خلال تجاوبه معه، ومن هنا فإن العرب القدامى أعطوا لهذه الحلقة حيزاً كبيراً من اهتماماتهم، واعتبروه حكماً يصدر رأيه حول العملية الإبداعية (شعراً ونثراً).

9- ولقد أكد القدامى على مدى أهمية قيمة الذوق الأدبي وأثره في إدراك خفايا الأدب ومعانيه ، فالذوق العمدة الرئيسية في تحليل النصوص والتفاعل معها ، وعلى المتلقي أن يكون متمكناً من هذه الحاسة متطبّعاً عليها مستهدياً بها متشبعاً بروحانيتها

10- و التخيل والتأويل من أهم آليات التلقي عند القدامى ، أُسِسَتْ على أساسهما العملية الإبداعية، لما لهما فعالية وأثر في تحقيق التلقي الإيجابي.

11- وبالرغم من أن كثيرا من النقاد عابوا على شعر المتنبي ونقدوه واستبهموا معاني شعره على الأذهان - فقد أظهر البحث أن شعر المتنبي فيه انفراد في التشكيل وخروج على المتعارف. فالمتنبي لشعر المتنبي على مر العصور ليجد أن الألفة بينه وبين جمهوره تعود إلى أسره الأبواب بجمال العبارة ، سهولة الصياغة، تفتنه إلى المعاني الجديدة وقدرته على الجمع بين المتضادات، واهتمامه بمادته اللغوية ونفسيته ، وتوظيفه للغة الشعرية بطريقة مغايرة وإفراغ الكلمات من دلالتها المألوفة وشحنها بدلالات جديدة. وهو ما يثير كثيرا جموع المتلقين ويعطيهم جمال التدوق والإحساس.

12- وأظهر البحث في نهايته ملامح الشعرية عند المتنبي حيث جمع بين شعره بوصفه خطابا أدبيا يركز على المعاني الأدبية والجمالية ، وبوصفه خطابا ثقافيا يتمثل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي وأثر ذلك في تكوين علاقة تفاعلية خالدة مع المتلقي على مر العصور والأزمان .

13- وأن المتنبي لم يكن مجرد شاعر وإنما كان قبل هذا متكلمًا بليغًا ، اعتنى بالجانب الأدبي والجمالي في الخطاب ، واعتنى بفعالية هذا الخطاب ونجاعته ، أي الجوانب الإقناعية في الخطاب ، من هنا كانت البلاغة عنده منظورا إليها من زاوية قدرتها على التأثير في المتلقي واستمالاته .

والحمد لله رب العالمين

قائمة المصادر والمراجع

- 1- أبواب القصيدة، قراءات اتجاهات الشعر، سعيد اليازعني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط، 2004.
- 2- أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ثائر زين الدين، منشورات اتحاد الكتاب العرب-سوريا 1999.
- 3- اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع لهجريين، عبد المطلب مصطفى، دار الأندلس، ط1.
- 4- اتجاهات النقد وقضاياها في القرن الرابع الهجري ومدى تأثيرها بالقرآن، الطاهر حليس-جامعة باتنة-الجزائر ، 86.
- 5- الإحاطة في علوم البلاغة، عبد اللطيف شرقي وزبير الدراقي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ساحة بن عكنون المركزية، دط، 2004.
- 6- الإحكام في أصول الأحكام ، الأمدي علي بن محمد، علق عليه الشيخ عبد الرزاق عفيفي ، دار الصمعي للنشر والتوزيع ، السعودية ، ط1 ، 2003 ، ج1
- 7- أدباء العرب في العصور العباسية، حياتهم وآثارهم، نقد آثارهم، دار هارون عبود، القاهرة-مصر.
- 8- أدبيات البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط1 1994.
- 9- الإرشادات و التنبيهات في علم البلاغة، ركن الدين بن علي الجرجاني، د.ط.
- 10- أساس البلاغة، الزمخشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1985.
- 11- استقبال النص عند العرب ، محمد مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 1999.
- 12- الأسس الجمالية في النقد العربي ، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي ، القاهرة ط2 ، 1968.
- 13- الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، يوسف أبو عدوس ،دار الميرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2007 .
- 14- الأسلوبية والأسلوب ، عبد السلام المسدي ، دار العرب للكتاب، ط02، 1989.

- 15- الأسلوبية والأسلوب، (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس، 1977.
- 16- الأسلوبية والبيان العربي، عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992.
- 17- الأسلوبية منهجًا ونقدًا، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، 1989.
- 18- الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مختبر جامعة عنابة ، الجزائر، 2006
- 19- أصول الشعرية العربية، الطاهر بومزبر، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2007.
- 20- الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ناضم عودة خضر، دار الشروق للنشر، عمان. ط1 1977
- 21- إعجاز القرآن، الباقلائي، تح، أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، 1989.
- 22- أعلام الفكر العربي، المتنبي، شاعر السيف والقلم، فوزي عطوي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2004.
- 23- الإعلام والاتصال بالجماهير، إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- 24- الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تح: هيثم خليفة الطعيمي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت.
- 25- الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني، البيان، البديع، الخطيب القرزيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 2003.
- 26- أوراق في الشعر ونقده ، يوسف خليف ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط، 1997 .
- 27- البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب،
- 28- البلاغة والاتصال، جميل عبد المجيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 2000.
- 29- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، دار بنار للطباعة، القاهرة، ط01، 1994.

- 30- البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، محمد عبد المنعم خفاجي، و عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.
- 31- البلاغة العربية (قراءة أخرى)، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، د.ط، 1947.
- 32- البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، دت، دط، ج1.
- 33- البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، محمد كريم الكواز، ط1، 2006.
- 34- البلاغة الواضحة، على الجازم، مصطفى أمين، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط،
- 35- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، بكار حسين دار الأندلس ، بيروت ، ط2.
- 32- التبيان في شرح الديوان، أبو البقاء العكبري ج1-دار -36 المعرفة-بيروت، دط، دت
- 37- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998.
- 38- التصور اللغوي عند علماء أصول الفقه ، أحمد عبد الغفار ، دالا المعرفة الجامعية الإسكندرية .
- 39- التعريفات ، الشريف الجرجاني ، مكتبة لبنان ، بيروت 1978.
- 40- التفكير البلاغي عند العرب، حمادي حمود، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- 41- التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،محمد بن لحسن ابن التيجاني،عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن
- 42- الجامع في التاريخ الأدب العربي القديم، حنا الفاخوري، دار الجيل-بيروت ط1، 1986.
- 43- جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربايعة، جامعة اليرموك ،دار جرير للنشر و التوزيع ،طبعة جديدة ومزينة ،2008م.
- 44- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد هاشمي، تح: محمد حسن، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت.

- 45- جوامع الشعر، أبو النصر محمد الفارابي، تح: علي بوملحم، دار
ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996.
- 46- جولة في بلاغة العرب وأدبهم، ربيعة أبي الفاضل. دار الجيل بيروت
- 47- الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني
للهجرة، بنيته وأساليبه، سامية الدريدي، خدار للكتاب العالمي
عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.
- 48- حفريات المعرفة، ميشال فوكو، تر: سالم يقوت، المركز الثقافي
العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987.
- 49- الحكمة في شعر المتنبي، يسري سلامة، دار الوفاء لدنيا الطباعة
والنشر والتوزيع
- 50- الحيوان، الجاحظ، تح: محمد عبد السلام هارون، 1986، ج3.
- 51- الخصائص، ابن جني، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية
العامة، ط4.
- 52- الخصائص العربية والإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر
الجرجاني اللغوية، أحمد شامية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن
عكنون، الجزائر، 1995.
- 53- الخطابة، أرسطو، ت: عبد الرحمن البدوي، مكتبة النهضة المصرية،
القاهرة، 1959م.
- 54- الخطاب الآخر، مقارنة لأبجدية الشاعر ناقداً، علي حداد، الإتحاد
الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 55- خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول،
مصطفى دراوش، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.
- 56- الخطاب في نهج البلاغة، بنيته وأنماطه ومستوياته، حسين العمري
، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- 57- دراسات بلاغية، سبيوني عبد الفتاح فيود، دار المعالم الثقافية للنشر
والتوزيع، ط1، 1998.
- 58- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد الداية، مكتبة سعد
الدين، دمشق، ط2، 1987.

- 59- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة بيروت ط2، 1978 .
- 60- سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي .دار الكتب العلمية ، ط ، 1982.
- 61- سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات ، أحمد يوسف ،مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب ،جامعة وهران،2004
- 62- الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، مكتبة نهضة مصر-القاهرة، ط2/1958.
- 63- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، ج 1 ، 1966.
- 64- الشعرية، تزييفينيان تودوروف، ثر شكري مبحوث ، رجاء بن سلامة ، دار تويقال للنشر ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1987.
- 65- الشعرية العربية، نور الدين السد، ديوان المطبوعات الجامعية. ج2. 2007
- 66- صدمة الحداثة، الثابت والمتحول، بحث في الإلتباع والإبداع عند العرب، أدونيس ، دار العودة، بيروت، ط4، 1988.
- 67- الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، المكتبة العصرية – بيروت - 1981 .
- 68- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد علي دهمان، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، ج1، ط2، 1986.
- 69- الصورة الشعرية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية لدراسات النثر، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
- 70- الصورة الفنية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان.
- 71- الصورة الفنية عند نابغة الذبياني، محمد الزواوي، مكتبة لبنان، الشركة المصرية للنشر، ط1، 1982.
- 72- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1990.
- 73- الصورة الفنية في شعر المتنبي، منير سلطان منشأة المعارف جلال عزي وشركائه، د.ط2002.
- 74- الصورة الفنية في شعر المتنبي ، الكناية والتعريض ، منير سلطان ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، دط ، دت

- 75- الصورة الفنية في شعر المتنبي، التشبيه، جلال جري وشركاؤه ،
منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر 2002
- 76- الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف،
مصر، د ت.
- 77- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي ، تح : محمود محمد
شاكر /، مطبعة المدني ، القاهرة ، مصر ، د ط ، د ت .
- 78- الطبيعة في الشعر الجاهلي ، نوري حمودي القيسي، ، دار الإرشاد
للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1970،
- 79- ضرائر الشعر، القيرواني، تح وشرح ودراسة: محمد زغلول سلام،
محمد مصطفى هداره، د ت.
- 80- الظاهر والمختفي (طروحات جدلية في الإبداع والتلقي) عبد الجليل
مرتاض، ، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، د ط.
- 81- سبعون، ميخائيل نعيمة ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6-1983.
- 82- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، محمد بن يحيى ، عالم الكتب
الحديث ، إربد ، الأردن ، 2011 ط1
- 83- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام
هارون، مصر ط1 1953.
- 84- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة للنشر، بيروت، 1964.
- 85- الشعر و الشعراء، ابن قتيبة:تح: أحمد محمد شاكر ، دار الحديث،
القاهرة ، ط2004-3، ج01.
- 86- الشكلانية الروسية، فيكتور إيرانج، تر: الولي محمد، المركز الثقافي
العربي، المغرب، ط1، 2000.
- 87- عبقرية الإبداع الأدبي، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الوفاء، ط1،
2002.
- 88- العصر الإسلامي ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، ط16 .
- 89- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ضمن سلسلة الدراسات الأدبية ،
صلاح فضل ، مطابع الهيمنة المصرية للكتاب ، ط2، 1985 .
- 90- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني ، تح:
محمد محي الدين عبد الحميد، سوريا، دار الجيل للنشر والتوزيع
والطباعة، ط1، 1981، ج1.

- 91- عيار الشعر، ابن طباطبا ، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، المؤسسة السعودية، مصر القاهرة، دت.
- 92- درس السيميولوجيا، رولان بارت، تر: العالي بنعبد، دار البيضاء، دار تويقال، د ط، 1986.
- 93- ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار -93 المعارف، القاهرة، مصر، ط4
- 94- ديوان المتنبي ، المتنبي ، دار صادر ، بيروت ط2 ، 2008.
- 95- الذوق الأدبي وتطوره عند القدماء العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، نجوى صابر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2005.
- 96- فعل القراءة، بناء المعنى والذات، عبد العزيز طليمات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب.
- 97- فن الخطابة ، أحمد الحوفي ، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د ط، 2002.
- 98- فن الخطابة: عمار بن عزوز، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2005.
- 99- فن القص بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، سلسلة الدراسات النقدية، مكتب غريب.
- 100- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، طه عبد الرحمن ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 2007 .
- 101- في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجاً ، محمد العمري، إفريقيا الشرق ط2، 2000.
- 102- في تحليل الخطاب الشعري، فاتح علاق ، دار التنوير ، ط2 ، 2008.
- 103- في السيميائيات العربية، قراءة في المنجز التراثي، قادة عقاق، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
- 104- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 .

- 105- في الشعرية العربية، طراد الكبيسي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004.
- 106- في عالم المتنبي ، عبد العزيز الدسوقي، دار الشرق ، القاهرة ، ط2 ، 1986.
- 107- في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع الجزائرية ، ط1 ، 2009.
- 108- في نظرية الأدب وعلم النص، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم كشرون، منشورات الاختلاف الجزائر. ط1 ، 2010.
- 109- في نظرية النقد ، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها ، الطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002 .
- 110- في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972.
- 111- في النقد الأدبي القديم عند العرب، مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، مكة للطباعة، 1998.
- 112- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية و تراثنا النقدي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي ط96.
- 113- قراءات غير بريئة في التأويل والمتلقي، أمينة عُصْن: دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1999.
- 114- قراءات في التنظير الأدبي والأسلوبي عند العرب، الأخضر جمعي، إصدارات رابطة إبداع الثقافة الوطنية، 2002.
- 115- قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، عبد لسلام مسدي ، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1984.
- 116- قراءة ودراسة، محمد عبد الرحمان يونس، دار الجيل- بيروت-لبنان، ط.
- 117- القراءة النسقية بين سلطة البنية و وهم المحايثة ، أحمد يوسف ، الدار العربية ، لبنان ، ط1 ، 2007.
- 118- قضايا شعرية ، جاكسون ، 1988.

- 119- قضايا الشعرية، عبد الملك مرتاض، (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر) ، دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، وهران ، ط1 ، 2009.
- 120- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب ، من الجملة إلى النص ، أحمد المتوكل ، دار الحزم للنشر والتوزيع ، ط1
- 121- قضايا النقد الأدبي ، بدوي بطانة، دار الثقافة بيروت ، ط ، د ، 1986.
- 122- قضية التلقي في النقد العربي ، فاطمة البريكي، دار الشروط للنشر والتوزيع عمان، 2006، ط1.
- 123- الكامل في اللغة والأدب ، المبرد، مؤسسة المعارف، بيروت، د ت.
- 124- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.
- 125- اللسانيات وتحليل النصوص، رابح بوحوش، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
- 126- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، رابح بوحوش، دار العلوم عنابة، الجزائر، 2006.
- 127- لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية لطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002.
- 128- اللغة الفنية، ميدلوتن موري، س هـ، بورتون ت س إبيوت وآخرون، تعريب وتقديم: محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1984.
- 129- اللغة والخطاب، عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- 130- اللفظ والمعنى، بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم ، طارق النعمان ، مكتبة الأنجلو المصرية 2003 .
- 131- مبادئ النقد الأدبي ، ريتشاردز ، تر: مصطفى بدوي ، لويس عوض ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة 1961 .

- 132- المحاضرات في الألسنية العامة، دي سويسر، يوسف الغازي ومجيد الناصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986.
- 133- المحور التجاوزي عند المتنبي ، أحمد علي محمد ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006.
- 134- مختار الصحاح، الإمام الرازي ، عني بترتيبه ، محمود خاطر ، الناشر ، دار الحديث ، القاهرة .ج1.
- 135- المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ: مكتبة لبنان، بيروت، 1987.
- 136- مدخل أمين الخولي إلى الدراسة الجمالية البلاغية، ملامحه آثاره، سامي منير عامر، منشأة المعارف بالإسكندرية.
- 137- المدخل إلى أصول الفقه وتاريخ التشريع ، مرسى إبراهيم الإبراهيم ، دار الشهاب الجزائر ، ط1 1989 .
- 138- مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها، الجيلالي دلاش، تر:محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، ط2.
- 139- مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء للطباعة و النشر- الاسكندرية ، 2006.
- 140- المذاهب النقدية الحديثة- مدخل فلسفي، الكومي محمد شبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب دط، 2008.
- 141- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، علم المعرفة، 98.
- 142- معجم مقاييس اللغة، أحمد ابن فارس، تح: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ج2
- 143- المغني في أبواب العدل والتوحيد القاضي عبد الجبار، ج16.تح : أمين الخولي ، إشراف طه حسين مطبعة دار الكتب العلمية ، مصر ، ط1 ، 1960.
- 144- مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي، بيروت – لبنان، ط1، 94.

- 145- مفتاح العلوم ، السكاكي ،تح: عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب.
- 146- المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقارنة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل، نوال مصطفى إبراهيم، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.
- 147- مع المتنبي، طه حسين-دار المعارف المصرية-القاهرة-مصر، ط13.
- 148- المعجم العربي الأساسي، إعداد مجموعة من كبار العلماء اللغويين العرب، بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، طبعة لاروس
- 149- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.
- 150- المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، إنعام فوال عكاوي، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
- 151- مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، محمد طه عصر، دار عالم الكتب ، القاهرة ،مصر ، ط1 ، 2000 .
- 152- مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 2000.
- 153- المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تح: محمد توفيق حسين، دار الآداب بيروت، ط2، 89
- 154- المقدمة، ابن خلدون، الدر التونسية للنشر، تونس، د. ط، 2000، ج2.
- 155- مقدمة في القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني ، حسين عطوان ، دار الجيل بيروت ط1 ، 1982.
- 156- مقومات عمود الشعر، الأسلوبية ، رحمان خركان ،اتحاد كتاب العرب ، دمشق
- 157- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2007.

- 158- من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل: بول ريكور، تر: محمد برادة وحسان بورقبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، مصر، ط1، 2001.
- 159- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 86.
- 160- الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، أبو القاسم الأمدي البصري ، دار المسيرة للصحافة والطباعة بيروت ، لبنان ط5 ، 1987.
- 161- موسوعة الأعلام والناخبين ، لزهرا حسناوي، نوميديا للطباعة والنشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ج1 ، 2009.
- 162- الموسوعات الأدبية، تاريخ وعصور الأدب العربي، أحمد الفاضل، نصوص مختارة مع التحليل، دار الفكر اللبناني-بيروت ط1/2003
- 163- موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة أنجلو ، ط3، 1965.
- 164- النص الأدبي بين الإنتاجية والذاتية ، قاسي صبيرة، معهد اللغات والأدب العربي، المركز الجامعي للبويرة.
- 165- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000.
- 166- النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب ، حميد سمير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط، 2005.
- 167- نصوص تراثية في ضوء علم الاتصال الحديث ، صالح خليل أبو اصبع: ، آدام للدراسات والنشر والتوزيع، دط، 2000.
- 168- النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 99.
- 169- نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، روبرت سي هولب، قر: رعد عبد الجليل، دار الحوار اللانقوية، 1992.
- 170- نظرية التلقي، مقدمة نقدية ، روبرت هولب، تر، رعد عبد الجليل، دار الحوار اللانقوية، 1992.
- 171- نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، عبد الناصر حسن محمد، ، دار النشر المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، النيل، القاهرة .

- 172- نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات ، بشرى موسى صالح،
المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2001.
- 173- نظريات القراءة والتأويل ،مصطفى سحلول ،اتحاد الكتاب
العرب، دمشق، سوريا، 2011.
- 174- النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال
البيان والتبيين، محمد الصغير بناني، ديوان المطبوعات الجامعية،
1983.
- 175- النقد، شوقي ضيف، دار مكة للطباعة، ط5، 1992.
- 176- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت،
ط1، 1982.
- 177- النقد الأدبي الحديث، أصول النحو و اتجاهاته، أحمد كمال
زكي: دار نبار للطباعة القاهرة، ط:01، 1994.
- 178- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس. تر: فهد تمام،
دار الفكر، سورية 1982.
- 179- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، روز غريب ، دار العلم
للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1952 .
- 180- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة
الخانجي ومكتبة المثني، بغداد، 1963.

1

الرسائل والمقالات :

- 1- الآخر في شعر المتنبي ،رولا خالد محمد غانم ، أطروحة ماجستير
، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين 2010.
- 2- إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ابن فارض نموذجاً، الحاج -
جندم رسالة دكتوراه، جامعة عبد الحميد ابن باديس-مستغانم
2010/2011.
- 3- إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ/ غيرة سلامي مجلة التراث
العربي.
- 4- أدبية النص في كتابات أبي حيان التوحيدي ، عبد القادر عميش،
رسالة دكتوراه ، جامعة وهران ، 2000 ، 2001 .

- 5- استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، إيناس عياط، بحث مقدم لنيل شهادة بالماجستير، في إطار النقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر، 2001، 2000.
- 6- الإنسان في رؤية ابن الرومي و المتنبي بين المدح والذم ، جمعة الزهراتي ، أطروحة ماجستير ، أم القرى ، السعودية 1997.
- 7- البيان عند الجاحظ في ضوء نظرية الإعلام والاتصال، معزوز خيرة، رسالة ماجستير. إشراف: أحمد عزوز، مشروع العلوم اللغوية والاتصال، جامعة وهران، 2005/2006،
- 8- تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث ، دراسة مقارنة في النظرية والمنهج ، مهى محمود إبراهيم العتوم، رسالة الدكتوراه 2004 .
- 9- تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، اسطنبول ناصر، (مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية العلوم والآداب الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، ع1، 2001/2002..
- 10- الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين – دراسة موضوعاتية فنية ، أحمد عبيدلي ماجستير في الأدب المغربي القديم، 2004 – 2005.
- 11- الخطاب الحجاجي السياسي في كتاب " الإمامة والسياسة " لابن قتيبة -دراسة تداولية ابتسام خراف ، رسالة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة، 2009 2010 .
- 12 الروابط الحجاجية في شعر أبي الطيب المتنبي، خديجة بوخشنة، رسالة ماجستير ، جامعة سانيا-وهران، 2010.
- 13-شعر الحكمة بين الرؤية الفلسفية والملفوظ النفسي عند المتنبي، مقاربة سيكولوجية تأويلية، أطروحة ماجستير-جامعة باتنة 2009،
- 14- شعرية الخطاب الروائي، في ثلاثية أحلام مستغانمي ، يعقوبي قادوية، رسالة ماجستير، جامعة تيارت، 2007.
- 15- العرب واللسانيات، عبد الفتاح المصري، ج:الموقف،دمشق،ع:117،1981.
- 16- مجلة الوصل، جامعة تلمسان، العدد 04 – 1999.
- 17- المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، تمام حسان، مجلة الفصول، 1987، ع 3 / 4.

- 18- مفهوم الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي القديم، محمد كراكبي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، عنابة، الجزائر.
- 19- من دلالات الانزياح التركيبي وجماليتة في قصيدة الصقر لأدونيس ، عبد الباسط محمد الزيود ، مقال ،مجلة مجمد دمشق ، المجلد 23، عدد 1 ، 2007 .
- 20 - نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، أسامة عميرات، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2001.

المراجع الأجنبية :

- 1- Charles.Bally ,traité de stlystique, 2 vol, klinhsick, paris
- 2- Problèmes de linguistique général ,emile benveniste ,t1 , 1966.
- 3- Langues de lagrav 1978.
- 4- Jean dubois et autres ,dictionnaire de linguistique ,librairie larousse , paris ,1973.

فهرس الموضوعات

مقدمة أ - و

مدخل : الخطاب الأدبي بين التراث العربي والفكر الغربي

- الخطاب الأدبي في التراث العربي 2-15
- الخطاب الأدبي في الفكر الغربي 16-26
- أدبية الخطاب الأدبي عند القدامى 27-39

الفصل الأول : الفعل الإبلاغي وتقنياته عند العرب القدامى

- الفعل الإبلاغي في الخطاب الأدبي القديم 40-48
- مؤهلات المبدع لتحقيق قصدية الخطاب الأدبي 49-60
- تقنيات تبليغ الخطاب الأدبي عند القدامى 61-114

الفصل الثاني : فعالية التلقي واستراتيجياته في الفكر النقدي العربي القديم

- نظرية التلقي في النقد الغربي المعاصر..... 115-135
- فعالية التلقي في الفكر النقدي العربي القديم 136-169
- أثر الذوق في الحكم على الخطاب الأدبي القديم 170-181
- التلقي عند القدامى بين آليتي التأويل والتخييل 182-194

الفصل الثالث : الخطاب الشعري عند المتنبي بين إشكالي التبليغ والتلقي

- الفعل الإبلاغي في خطاب أبي الطيب المتنبي 195- 246
- جمالية التلقي في شعر أبي الطيب المتنبي 247- 253
- خطاب المتنبي وأفق تلقيه 254- 265
- الخاتمة 266- 269
- فهرس المصادر والمراجع 270- 286
- فهرس الموضوعات 287- 288

ملخص الرسالة :

لقد تبلور مفهوم الخطاب الأدبي بشكل عام في جماليات التلقي ونظريات القراءة الناقدة والتأويل مما يقدم دعامة فلسفية تقترن بالبحوث النصية المحددة للغة الأدب في مستوياته المتعددة، و تكسر طرق المشروع البنيوي ، لتبرز الظاهرة الأدبية بعد إخضاعها للتحليل الإجرائي أسس انسجامها الكلي المندرج في إطارها العام و المنفتح على الآفاق المتعددة.

ولقد أثبت الدرس النقدي العربي القديم بأن الخطاب الأدبي يحقق فعاليته الفنية الإبداعية بالنظر إلى طبيعة وكيفية العلاقة بين عناصره الداخلية نسيجاً و انسجاماً، وبين مبدعه و متلقيه و سياقه و مرجعه ، فالعمل الأدبي لا يكتسب قيمته من ناحية كونه عملاً فكرياً جمالياً فحسب ، بل من حيث مدى ما يعكسه على الحس الجمعي من انفعال و تجاوب ، وما يتركه من أثر اللذة و الإمتاع ، فبؤرة القيم الفنية أصبحت كامنة في علاقة التفاعل بين الخطاب الأدبي و المتلقي.

و العملية الإبداعية في التراث العربي عملية مشتركة بين المبدع و المتلقي ، و البلاغة و حدها تضمن نجاح العملية التي بينهما فهي تقوم على مبدأ الإبلاغ ، و إثارة المشاعر و تحريك الوجدان و تحقيق الوظيفة الجمالية في أعلى درجاتها . فبلاغية الخطاب الأدبي بوصفه أنساقاً بلاغية فرعية تندرج ضمن نسق بلاغي كلي تجسده البلاغة العامة بما هي نظرية في تحليل الخطاب. و من هنا كانت أهمية دراسة "الخطاب الأدبي عند العرب القدامى" تكمن في الطموح الذي يحدوه إلى بناء بلاغة نوعية تنشغل بوصف و تفسير الخصائص الجمالية و الإقناعية للخطاب الأدبي من أجل بناء بلاغة أدبية تستطيع التأثير في

المتلقي بهدف خلق ردود أفعال لديه تحرضه على الفعل وتحثه على اتخاذ موقف. فالعلاقة وثيقة في التراث العربي بين عناصر العملية الإبداعية - المبدع، الخطاب، المتلقي - كما أن دراسة عنصري التبليغ والتلقي كان حاضرا وبشكل واضح في الحقل النقدي العربي القديم.

لقد توخيت من هذا البحث الكشف عن الطبيعة البلاغية للخطاب الأدبي القديم ولذلك راعيت في تحليلها الفروق النوعية والبلاغية المميزة للنصوص الأدبية مسلطة الضوء على دراسة جملة من التقنيات الشكلية التي تساعد على ضبط مناحي الخصوصية في الخطابات الأدبية. إذ شكلت البلاغة العربية القديمة أداة منهجية وإجرائية ارتبطت أساسا بعملية التبليغ في كونها أسلوبا ينتهجه المتكلم لا يخرج عن وظيفة يريد بها إقناع المخاطب والتأثير فيه.

فحاولت أن أختبر مدى نجاعة الدراسة البلاغية في الكشف عن الخصائص التي تميز بلاغة الخطاب الأدبي عند القدامى في بعدها المعرفي والجمالي، جعلت منه خطابا توصليا ينبني في أغلب الأحيان على الفعل الإبلاغي.

واعتقد أن هذا الموضوع كان في حاجة إلى مثل هذا البحث من أجل إبراز القيم البلاغية والأبعاد الإنسانية التي زخر بها الخطاب الأدب القديم.

الكلمات المفتاحية :

الخطاب ، التبليغ ، التلقي ، العملية الإبداعية ، آلية الخطاب الأدبي ،
المقصدية ، الطبع والصناعة ، ، الصياغة ، الإبداع ، الحذق ، الإيقاع ،
البيان ، التعالق ، التذوق الفني ، النظم ، القارىء ، المبدع ،
الاستمالة ، مطابقة الكلام ، الإثارة ، التخيل والتأويل .