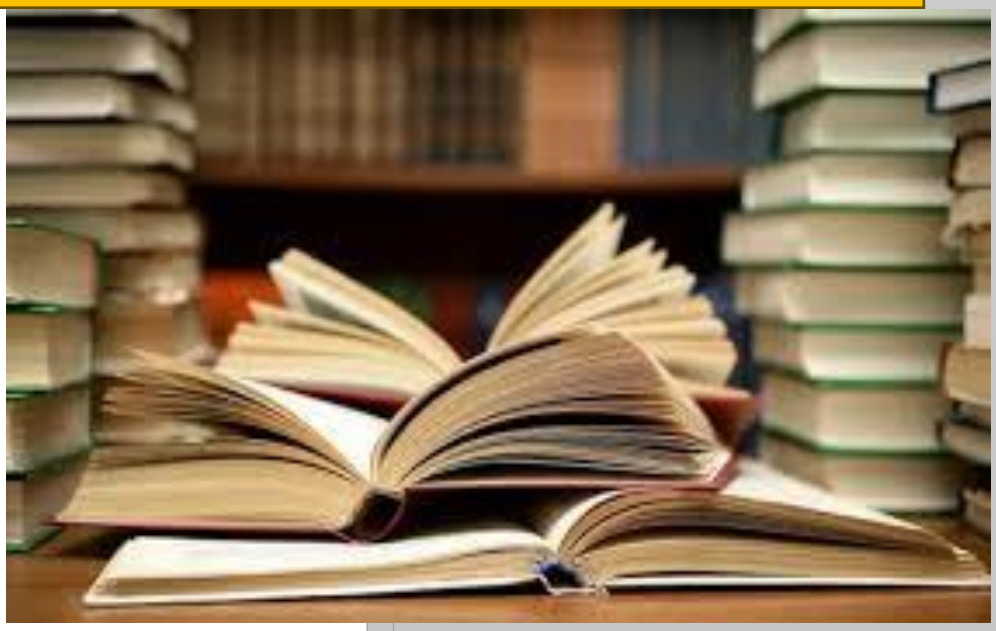
ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵓⵙⵎⵔⵙ ⴰⵏⴰⵎⵓ
ⴰ ⵓⵔⵎⵜⴰⴰ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⴰ ⵜⵙⵍⵙⵉⵜ

المملكة المغربية
وزارة التربية الوطنية
والتعليم الأولي والرياضة

المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الدار البيضاء سطات
Centre Régional des Métiers de l'Education et de la Formation de la Région Casablanca-Settat

شعبة اللغة العربية – المقر الرئيس
المسلك: تأهيل أساتذة التعليم الثانوي الإعدادي والتأهيلي

مطبوع بيداغوجي: مجزوءة دعم التكوين الأساس 4



إعداد: د. عطاء الله الأزمي

الموسم التكويني:
2026

محاور المطبوع البيداغوجي

دعم التكوين الأساس 4

(قضايا نقدية قديمة وحديثة)

- تقديم المجزوءة وتوصيفها
- مدخل: النقد الأدبي عند العرب: قضاياه وملامح تطوره
- أولا: طلائع النقد العربي المدون:
- ثانيا: النقد الأدبي في القرن الرابع بين النظرية والتطبيق:
- ثالثا: في النقد التطبيقي: أصوله ومناهجه
- رابعا: في النقد الحديث: مدخل مفهومي
- قضايا نقدية قديمة: الطبع والصنعة – اللفظ والمعنى

أولا- قضية الطبع والصنعة:

ثانيا- قضية اللفظ والمعنى:

ثالثا- الموازنة بين الشعراء:

من أقوال النقاد في الطبع والصنعة:

- قضايا نقدية قديمة: القديم والمحدث – عمود الشعر

أولا- موقف اللغويين:

ثانيا- موقف النقاد من القديم والمحدث:

1. ابن سلام وطبقات الشعراء:
2. الجاحظ والشعر المحدث:
3. ابن قتيبة ما بين المحافظة والتجديد:
4. المبرد وموقف المحافظين واللغويين من المحدثين:
5. موقف ابن المعتز من المحدث والبديع:

6. الموازنة بين الطائيين للآمدي:

7. الجرجاني والوساطة بين القدماء والمحدثين:

8. القديم والمحدث في الأغاني:

خلاصات واستنتاجات

- قضايا نقدية قديمة وحديثة:

السرقات الأدبية – التلقي في التراث النقدي

أولا- قضية السرقات الأدبية (الشعرية):

أ- مصطلحات السرقات:

ب- أنواع السرقات:

ت- آراء النقاد في سرقات المتنبي:

ثانيا- التلقي في التراث النقدي:

خلاصات واستنتاجات

- قضايا نقدية حديثة: المنهج البنيوي

أولا- عن المنهج البنيوي:

مقدمة:

أ- سياق ظهور المنهج البنيوي ومصادره:

ب- في تحديد مفهوم البنيوية:

ت- منطلقات التحليل البنيوي ومميزاته:

ث- البنيوية في النقد العربي:

خاتمة:

خلاصات واستنتاجات

- أنموذجات من المراجع

تقديم المجزوءة وتوصيفها:

تندرج مجزوءة دعم التكوين الأساس 4 في إطار دعم التعلمات الأساس التي تلقاها الأساتذة /الطلبة المتدربون، خصوصا في مجال القضايا والمناهج النقدية، قديمها وحديثها، واستكمال التكوين، وتقوية المكتسبات السابقة، مستحضرين نتائج التقويم التشخيصي الذي استهل به الموسم التربوي التكويني.

و انطلاقا من المشاورات والمقترحات والتقاسمات والاجتهادات التي يقوم بها أساتذة شعبة اللغة العربية بالمقر الرئيس و بالفروع الإقليمية بالجهة، فإن برنامج مجزوءة دعم التكوين الأساس 4 خلال الأسدوس الثاني، سيقارب، عموما، المحاوروالمواضيع التي سترد بتوصيف المجزوءة، مع بقاء الباب مفتوحا أمام تعديلات ممكنة، في أفق توحيد التكوين و التقويم.

توصيف مجزوءة دعم التكوين الأساس 4

المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين الدار البيضاء – سطات

شعبة اللغة العربية	توصيف مجزوءة دعم التكوين الأساس 4 - قضايا نقدية -	مسلك الثانوي

قضايا النقد القديم	قضايا النقد الحديث
1 -مدخل: النقد الأدبي عند العرب: قضاياه ومالمح تطوره. 2 -الطبع و الصنعة. 3 -اللفظ و المعنى. 4 -القديم و المحدث. 5 -السرقات الأدبية. 6 -الأثر اليوناني في النقد العربي القديم. 7 -المنطق في التراث النقدي.	1 -المناهج النقدية: 1 1 المنهج التاريخي. 2 1 المنهج النفسي. 3 1 المنهج الاجتماعي. 4 1 المنهج البنيوي. 5 1 المنهج الأسلوبي. 6 1 المنهج السيميائي. 7 1 نظرية التلقي. 8 1 النقد الثقافي. 2 -التناص.
تطبيقات: 1) قراءة في مؤلفات التراث النقدي العربي: • البديع لابن المعتز. • الموازنة بين الطائيين للآمدي. • الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي أبي علي الجرجاني. • العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني. • منهاج الأدباء وسراج البلغاء لحازم القرطاجني. 2) دراسة تحليلية لنصوص تتمحور حول قضايا نقدية قديمة.	**تطبيقات:** 1) توظيف المناهج النقدية الحديثة في دراسة نصوص أدبية مقررة بالسنتين الأولى والثانية بكالوريا.

مدخل: النقد الأدبي عند العرب: قضاياه وملامح تطوره

- استهلال

أولا: طلائع النقد العربي المدون:

أ. فحولة الشعراء للأصمعي:

ب. صحيفة بشر بن المعتمر:

ت. طبقات فحول الشعراء لابن سلام:

ث. الجاحظ والنقد الأدبي:

ج. كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة:

ح. ابن المعتز والنقد الأدبي:

ثانيا: النقد الأدبي في القرن الرابع بين النظرية والتطبيق:

أ. عيار الشعر لابن طباطبا:

ب. قدامة بن جعفر ونقد الشعر:

ت. كتاب الصناعتين للعسكري:

ثالثا: في النقد التطبيقي: أصوله ومناهجه:

أ. كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني:

ب. الموازنة بين الطائيين للآمدي:

ت. كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني:

ث. العمدة في محاسن الشعر لابن رشيق القيرواني:

ج. مقدمة ديوان الحماسة لأبي تمام لأبي علي المرزوقي:

ح. منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني:

رابعا: في النقد الحديث: مدخل مفهومي:

أ. مفهوم الأدب:

ب. مفهوم النقد والعلاقة بينه وبين الأدب :

ت. مفهوم المنهج :

ث. سياق ظهور المناهج النقدية:

- أعمال تطبيقية فردية وجماعية:

- أنموذجات من المراجع

استهلال:

يمكن الحديث عن بدء تاريخ النقد الأدبي لدى أمة ما مع ظهور أول أثر من آثار الإبداع الأدبي لأحد أبنائها، إذ لا بد أن يلقى هذا الأثر استجابة ما، تعبر عن الإحساس بقيمته تعبيرا إيجابيا أو سلبيا، يرد في صورة حكم عفوي مباشر وسريع غالبا، ثم يرقى هذا الحكم الانطباعي ويتطور برقي حركة الأدب، وتطور الحياة الفكرية والثقافية، ليصبح أكثر دقة وتركيزا، وأعمق تحليلا وتعليلا، وقد يعتمد فيه صاحبه بعض المعايير النقدية البسيطة، كالمقارنة بين معنيين، والموازنة بين أثرين، والمفاضلة بين أديبين، مع الإلمام بمجمل خصائصهما الفنية البارزة إلماما سريعا ومتعجلا، كما هو الشأن في ما نقل إلينا عن بعض أهل الجاهلية وما تلاها من عصور أدبية من أخبار ومفاضلات وأحكام نقدية، مما تحفل به كتب الأدب والنقد ومصادر دراستهما، وتعنى به المراجع الحديثة التي تهتم بتاريخ النقد العربي خاصة.

غير أن مثل هذه الأحكام أو الأخبار، مع ما يحيط بقسط منها من شك، لا يمكن أن ترقى إلى مرتبة النقد الحقيقي بأبسط مفاهيمه وأشكاله، لافتقارها إلى أهم دعائمه ومقوماته الأساس، وعلى رأسها التدوين الذي يفسح المجال لتنظيم النقد، ويجعله فنا أدبيا قائما بذاته، له رجاله وأعلامه، وكتبه المدونة وآثاره، مما يمكننا من القول إن مرحلة النقد الأدبي المنظم أو المنهجي قد بدأت فعلا لدى هذه الأمة أو تلك، كما هو الشأن لدى اليونان أو الرومان أو العرب أو غيرهم من الأمم والشعوب. فوجود الناقد المتخصص، وظهور الأثر النقدي المدون هما العنصران الأساسيان اللذان يحددان بداية هذه المرحلة، إضافة إلى عرض الأثر الأدبي عرضا موسعا وقائما على التحليل والتعليل والمقارنة، والاعتماد على عدد من الأسس والمعايير التي تكسب العمل النقدي صبغته الموضوعية، وتجعله جديرا بصفة النقد الأدبي بالمعنى الدقيق للكلمة.

أولا: طلائع النقد العربي المدون:

إذا ما ضربنا صفحا عن تلك الأحكام الانطباعية المروية عن أهل الجاهلية أو الإسلام أو غيرهم، مع ما لها من صلة بتاريخ النقد العربي، فإن علينا أن نبحث عن أول أثر نقدي مدون يفصح عن رأي صاحبه في الشعر والشعراء، ويعتمد في ذلك على أسس محددة وواضحة، تعبر عن طبيعة نظره إليهما نظرا كليا وموحدا.

وأول أثر وصلنا من هذا النوع هو كتاب **"فحولة الشعراء" للأصمعي(يشير بعض الدارسين إلى أن كتاب "صناعة الشعر" لأبي هفان (وهو كتاب مفقود) أقدم كتاب نقدي لدى العرب)**، فعُدَّ بذلك بداية لهذه المرحلة التي لا بد لها أن تحمل من آثار سابقتها طوابع كثيرة، وأن تكون الآثار الأولى التي تخلفها حلقة وصل بين مرحلتين، وذلك ما يبدو ظاهرا بالكتاب.

أ. فحولة الشعراء للأصمعي:

ينسب هذا الكتاب عادة إلى **الأصمعي عبد الملك بن قريب الباهلي(ت.216هـ)** أحد أكبر الرواة والأدباء واللغويين في عصره، مع أنه لم يقم بتدوينه بنفسه، وإنما تكلف بذلك تلميذه **أبو حاتم السجستاني(ت.231هـ)**، إذ عمد إلى تدوين أجوبة شيخه عن أسئلته أو أسئلة غيره من تلامذته ومريديه حول آرائه في بعض الشعراء، وأحكامه على أشعارهم، وجمع إلى ذلك بعض آرائه النقدية الأخرى التي كان يبديها في مجالسه. ويبدو أن هاته التقييدات قد استغرقت شطرا كبيرا من أيام تلمذة السجستاني التي لازم فيها الأصمعي، ولم تظهر للناس مجموعة في كتاب قبل وفاته،إذ نقرأ في الصفحة الأولى من هذا الكتاب قول أبي حاتم: **"سمعت الأصمعي عبد الملك بن قريب غير مرة يفضل النابغة الذبياني على**

سائر شعراء الجاهلية، وسألته قبيل موته: من أول الفحول؟ قال: النابغة الذبياني...فلما رآني أكتب كلامه، فكر ثم قال: بل أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس، له الحظوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله، و اتبعوا مذهبه".(ص9 من كتاب "فحولة الشعراء").

في هذا النص دلالة قاطعة على أن هذه التقييدات لم تكن قد ظهرت للناس قبل وفاة **الأصمعي سنة 216هـ**، أو بعد ذلك بسنوات قليلة، مما يدعونا إلى القول إن مرحلة النقد الأدبي المنظم والمدون لدى العرب قد بدأت إبان هذه الفترة، ما لم تظهر نصوص أخرى تثبت غير ذلك.

ومن الواضح أن الأصمعي كان يدرك أن ما يستمليه تلميذه السجستاني ويكتبه من أقواله، سيؤول إلى أثر مدون ومنسوب إليه، مما دعاه إلى التردد في إبداء الحكم النقدي، والتفكير فيه مليا، وتعليله تعليلا نقديا يرتكز على بعض الأسس والمقاييس من قبيل: جودة الشعر، وقدم العهد، والسبق إلى رسم أصول المذاهب الفنية وأساليبها، أو غير ذلك مما تضمنه هذا الحكم النقدي المعلل. على أن بعض الآراء والأحكام التي تضمنها الكتاب لا تخلو من تناقض واضح أحيانا، كتقديمه النابغة على سائر الشعراء في عدة مواضع منه، ثم تفضيله لامرئ القيس عليه في مواضع أخرى، وطفيل عنده – في موضع آخر – في بعض شعره أشعر من امرئ القيس، وقد أخذ طفيل من امرئ القيس شيئا... وذلك يعود إلى طبيعة هذه التقييدات، إذ كان معظمها مجرد آراء شفوية، وأحكام آنية وسريعة، وليدة ظرفها وساعتها، فلم تخرج عما ألفناه في أحكام الأولين وآرائهم النقدية من سمات الانطباعية والتسرع والاقتضاب.

ومع ذلك، فإن ما يميز أحكام الأصمعي وآراءه منها أنها صادرة عن رجل كان قد خص الشعر والشعراء بجل وقته واهتمامه، وألف عدة كتب يمكن أن تدخل في باب النقد الأدبي من بعض جوانبها، فعد بذلك ناقدا متخصصا.

وقد أقام الأصمعي معظم أحكامه النقدية على أساس مبدإ نقدي ثابت ومحدد، وهو مبدأ الفحولة، إذ اتخذ منه معيارا نقديا للموازنة بين الشعراء وتفضيلهم وتقديم بعض على بعض، من خلال النظر في أشعارهم، ومدى استيفائها لمجمل خصائصه وأركانه. وقدم عهد الشاعر شرط أساسي من شرائط الفحولة لدى الأصمعي، ولذلك وجدناه يسكت عن تقديم الشعراء الثلاثة الإسلاميين: **جرير والفرزدق والأخطل**، ويقول: **"هؤلاء لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن، ولا أقول فيهم شيئا لأنهم إسلاميون".**

على أن قدم العهد وحده غير كاف لاكتساب الشاعر صفة الفحولة لديه، بل لا بد من توافر بعض الخصائص الأخرى كذلك، من أبرزها كثرة الشعر، أو كثرة الجيد منه على الأقل. وترتبط جودة الشعر لدى الأصمعي وأضرابه من النقاد بقوة السبك، وجزالة الأسلوب، وفصاحة اللغة بروابط وثيقة.

وبعد، فإن للأصمعي آراء نقدية أخرى كثيرة ومتنوعة، مما نقع عليه في كتابه فحولة الشعراء، أو في غيره من المصادر ككتاب الأغاني والعمدة.. وغيرها من الكتب التي تحفل بآرائه النقدية وأحكامه التي لا تكاد تفارق مفهومه الخاص للشاعر الفحل. ومع ما لهذه الآراء والأحكام من قيمة وأهمية، إلا أنها غير بعيدة تماما عن مجال الانطباعية والأحكام الجزئية القاصرة التي قضى النقد العربي فترة طويلة يدور في فلكها، فظل غير قادر على الوفاء بحاجات الحياة الأدبية المتطورة، وآفاقها الواسعة في العصر العباسي، قبل أن يستجيب المعتزلة لهذا التغير في حركة الأدب استجابة نقدية، تعبر عن ثقافة العصر الجديدة، وتؤكد قدرتهم على مواكبتها، والتجاوب معها تجاوبا نقديا مثمرا ومؤثرا، وعلى رأسهم بشر بن المعتمر في صحيفته الشهيرة.

ب. صحيفة بشر بن المعتمر:

تعد هذه الصحيفة التي نقلها إلينا الجاحظ والعسكري، أول أثر نقدي مدون يفصح عن صلة أهل الاعتزال بالنقد الأدبي، وطبيعة نظرتهم إليه، في حدود ما وصل إلينا من آثارهم. وكان **أبو سهيل بشر بن المعتمر (ت. 210هـ)**

شيخا من شيوخ المعتزلة، وصاحب فرقة معروفة من فرقهم التي تسمو بالعقل وتعتد بمقاييسه، وقد عاش الشطر الأكبر من حياته في القرن الثاني للهجرة، فعاصر طبقة اللغويين والنحاة من العلماء بالشعر، **كأبي عبيدة والأصمعي**، وعددا من كبار شعراء المحدث كأبي نواس ومسلم بن الوليد وغيرهم، وكانت له مشاركة فعلية في قرض الشعر على أساليب المحدثين ومذاهبهم.

وقد ارتبطت شهرته النقدية بهذه الصحيفة – أو المقالة النقدية بحسب مفاهيمنا المعاصرة - بروابط وثيقة، فأولاها النقاد بعده اهتماما كبيرا وتأثروا بها تأثرا واضحا وعميقا، وما زالت لها أصداء قوية ومؤثرة، إذ أتى فيها على دراسة عدد من القضايا النقدية الهامة دراسة مركزة ودقيقة، فبدأ بتحليل لحظات الإبداع الفني تحليلا نفسيا بارعا، فقال: **"خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطإ، وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف، ومعنى بديع...."(البيان والتبيين، 1 /135 – 136).** وأفضى به ذلك إلى الحديث عن الطبع والصنعة، وما بينهما من منازل الكلام، فقال: **"فكن في ثلاث منازل: فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت..... فإن كانت المنزلة الأولى لا تو اتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك.. فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك أو سواد ليلك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمو اتاة إن كانت هناك طبيعة أو جربت من الصناعة على عرق...فإن تمنع عليك، فالمنزلة الثالثة أن تتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك". (البيان والتبيين، 1 /136 – 138).** وعرض أثناء ذلك إلى علاقة المعنى بالقافية، فنبه على أهمية التوافق بينهما. كما ركز على علاقة اللفظ بالمعنى، وأكد على ضرورة التناسب ما بين الحال والمقال في العمل الأدبي، وعلاقة الكلام – ألفاظه ومعانيه – بالمتلقين، وارتباطه بالظروف والأحوال المختلفة. وبذلك، يكون **بشر بن المعتمر** قد تحول بالنقد من مجال الحكم الضيق والسريع، إلى ميدان التحليل الشامل والعميق، إذ تناول العمل الأدبي من جوانب مختلفة ومتنوعة، وبحث في معانيه وألفاظه وقوالبه الفنية بحثا نقديا عميقا ومركزا، وقام بربطه بأصوله النفسية العميقة وبواعثه، وعمد إلى تحليله إلى عناصره الأولية، ومواده الأساس، وعرض إلى بعض من قواعده الفنية، وأحكم صلته بالمتلقين وطبقاتهم وأقدارهم، ووجه حديثه في ذلك كله إلى الأدباء أنفسهم، مؤكدا بذلك دور الناقد في توجيه حركة الأدب، وهداية الأدباء إلى سواء السبيل، فكان أول ناقد عربي يتعرض إلى مثل هاته القضايا الهامة... على أن معظم هذه الآراء النقدية المركزة التي حاول بشر إرساءها في صحيفته إنما ترتبط بطبيعة نظرة أهل الاعتزال إلى دور الأدب في نشر أفكارهم، عن طريق الجدل والمناظرة والخطابة....

ومهما يكن، فإننا لا نستطيع إنكار قيمة الجهود النقدية الهامة والمدونة التي أسهم بها **الأصمعي وطبقته، أو بشر وأصحابه**، والتي كان لها أثر واضح في **إرساء قواعد النقد العربي المنظم**، مع أن هناك من يرى أن **محمدا بن سلام الجمحي** يعد أسبق العلماء إلى **التأليف في النقد الأدبي**، وأن كتابه **"طبقات الشعراء"** يعد **أول كتاب في تاريخ النقد الأدبي عند العرب....**

ت. طبقات فحول الشعراء لابن سلام:

يعد هذا الكتاب أهم أثر نقدي في تاريخ النقد العربي، إبان أطوار نشأته الأولى، لأهمية القضايا التي أثارها ابن سلام (ت.232هـ) في مقدمته، وقيمة الآراء والأحكام التي تناثرت في ثنايا صفحاته، وتأثير هذه الآراء في كتب النقد المؤلفة بعده.

ولعل أول ما يلفت انتباهنا في هذا الكتاب هو فكرة تقسيم الشعراء إلى طبقات مختلفة استنادا إلى عدد من المقاييس الموضوعية التي ترتبط بالزمان: طبقات الجاهليين والإسلاميين، أو المكان: طبقة شعراء القرى العربية، أو الدين: طبقة شعراء يهود، أو الأغراض الشعرية: طبقة أصحاب المراثي، وأخيرا المذهب الفني الذي تتجلى صورته في كل طبقة صغيرة من شعراء تلك الطبقات الكبرى، إذ جمع فيها أربعة من الشعراء ممن تشابهت أشعارهم ومذاهبهم الفنية، وقال في ذلك: **"و اقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا، فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط في كل طبقة، متكافئين معتدلين"(طبقات فحول الشعراء؛ 1/21)**. وكانت عدة هؤلاء الشعراء على مختلف طبقاتهم أربعة عشر ومائة شاعر من فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين. وقد اعتمد ابن سلام في اختيار هؤلاء الشعراء على مبدإ الفحولة الذي أرسى قواعده الأصمعي من قبل، وأضاف إلى ذلك الشهرة، فاقتصر في كتابه على الفحول المشهورين دون غيرهم من الشعراء، ثم أتى على ترتيبهم في طبقات مختلفة.

ويبدو أن فكرة تقسيم الشعراء إلى طبقات اعتمادا على بعض الأسس النقدية كانت معروفة قبل ابن سلام، وشائعة في عصره، وقد ذكر ابن النديم أسماء عدد من الكتب المؤلفة في الشعر والشعراء وطبقاتهم، ككتاب **"الشعر والشعراء" لأبي عبيدة (ت.210هـ)**، وكتاب تلميذه **محمد بن حبيب(ت. 245هـ)"أخبار الشعراء وطبقاتهم"**، وكتاب **دعبل بن علي الخزاعي(ت. 242هـ) "طبقات الشعراء"**، وغيرها من الكتب المفقودة الأخرى.

على أن القيمة الكبرى لكتاب **ابن سلام الجمحي** تتجلى في مقدمته الطويلة التي تناول فيها مسألة توثيق الشعر العربي وتحقيقه، وقال في صدرها: **"وفي الشعر مصنوع ومفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج... وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء، وليس لأحد -إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه - أن يقبل من صحيفة، ولا يروي عن صحفي".(طبقات فحول الشعراء؛ 1/4)**. وأتى بعد ذلك على تحليل أسباب نحل الشعر ودوافعه وفصل القول فيها، وضرب على ذلك أمثلة متنوعة، وأقر أثناء ذلك عددا من القواعد التوثيقية الهامة، وتطرق إلى تاريخ الأدب العربي، وأصول اللغة العربية، ولهجاتها المختلفة، ونشأة النحو العربي، وغير ذلك مما اشتملت عليه هذه المقدمة الهامة مما يدخل في صميم النقد الأدبي، أو يمسه بصورة مباشرة أو غير مباشرة. كما تنبه إلى ضرورة استقلال النقد الأدبي، وعده علما قائما بذاته، فكان بذلك كله أول ناقد عربي يطرح مثل هذه القضايا طرحا موضوعيا ومدونا في كتاب، يمكن أن نطلق عليه بثقة تامة صفة الكتاب النقدي، وإن كنا لا نجرؤ على ذلك بالنسبة لغيره من الكتب ذات الصلة بموضوع النقد الأدبي، كبعض كتب **الجاحظ** وآثاره.

ث. الجاحظ والنقد الأدبي:

لم يخلف لنا **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت.255هـ)** كتابا مخصصا بموضوع النقد الأدبي، على الرغم من كثرة كتبه وتآليفه، وإنما توزعت نظراته النقدية وآراؤه في ثنايا كتبه المختلفة ورسائله، ولعل أقربها في هذا الاتجاه **كتاب"البيان والتبيين"** الذي يتنازع النقاد والبلاغيون نسبته إليهم، دون أن نرى فيه سوى أحد كتب الأدب الجامعة بحسب مفهوم العرب لمعنى الدب في ذلك العصر، وإن كانت مسائل البلاغة العربية قد استأثرت بنصيب وافر منه، قبل أن تصبح لهذا العلم شخصيته المستقلة بعد ذلك بزمن غير طويل، دون أن يعني ذلك انفصالها النهائي عن النقد، وقطع وشائج القربى التي تجمع بين هذين الفنين المتلازمين. وقد دان الجاحظ بمذهب الاعتزال في حياته الفكرية، وكان أحد أئمته، ونسبت إليه إحدى فرقه، فكان من الطبعي أن يتأثر تفكيره النقدي بهذا المذهب الفكري، ويقيمه على هدي

أصوله العقلية، ويقتفي خطوات أسلافه من أهل الاعتزال فيه، ويردد آراءهم النقدية التي تنسجم مع مبادئهم العقلية، وتخدم غاياتهم وأهدافهم الفكرية، ويطيل القول فيما أثاره بشر بن المعتمر من قبل حول أهمية المواءمة بين الحال والمقال، وتوسط الكلام ما بين الإغراب والاعتدال، وخلوه من التنافر والتعقيد، فيقول: **"وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي. وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات... إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني".(البيان والتبيين، 1 / 144-145).** وقد أثار الجاحظ في هذا النص عدة قضايا نقدية هامة وخطيرة، ما زالت لها أصداء واسعة وقوية في عصورنا الحديثة، كلغة الأدب وعلاقتها بالبيئة الزمانية والمكانية والاجتماعية، وصلتها بالمتلقين من أبناء هذه البيئة أو تلك، واختلافها باختلاف هذه البيئات وأصحابها، ومدى استجابتها لمظاهر التطور والتجديد في حياتهم، وتدرجها حسب الطبقات الاجتماعية التي يمثلها الأديب أو يوجه إليها خطابه الأدبي، مع ضرورة تحقيق التناسب بين شكل العمل الأدبي ومضمونه، باعتبارهما وحدة متلازمة باستمرار. وقد أتى على توضيح علاقة اللفظ بالمعنى، أو الشكل بالمضمون في العمل الأدبي، فقال في ذلك: **"والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، و إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير".(كتاب "الحيوان"، 3/40).**

ولطالما تردد أن **الجاحظ** قصد من وراء كلامه هذا إلى تقديم اللفظ على المعنى وتفضيله عليه، وذلك ما نرى أنه قد تجنبه فعلا، ولم يقصد إليه مطلقا. فهو يرى أن المعاني القائمة في الذهن غير جديرة بالتقدير، أو غير داخلة في معنى الأدب ومفهومه، ما دام صاحبها غير قادر على إبرازها في حلة لفظية أو شكلية تجعل منه أدبا حقيقيا، له قيمته وقدره من وجهة نظر النقد. وبذلك يحكم الجاحظ صلة اللفظ بالمعنى في العمل الأدبي، دون أن يقصد إلى تقديم أحدهما على الآخر، كما هو شائع من أمر هذه النظرية في أذهان معظم الدارسين. **وللجاحظ** نظرات نقدية أخرى كثيرة ومتنوعة، تناول فيها عددا من قضايا الأدب ونقده، وعرض أثناءها إلى أولية الشعر العربي، ودرس بعض خصائصه، وأوضح أوجه الاختلاف بينه وبين النثر الفني أو الأدبي، وتحدث عن ترجمته ونقله، وأولى النثر عناية خاصة، وفصل القول في أصول فن الخطابة والمحاضرة والمناظرة، وفتق خلال ذلك ضروبا بلاغية شتى، وأرسى عددا من النصوص الأدبية، وأبدى بعض الملاحظات النقدية التطبيقية حولها.

ج. كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة:

إذا كانت آراء الجاحظ النقدية غير مفصلة في كتاب محدد يجمعها، فإن **ابن قتيبة الدينوري(ت.276هـ)** قد خص النقد الأدبي بكتاب مفرد ومستقل سماه **"الشعر والشعراء"**، وجعل له مقدمة طويلة، على غرار مقدمة **ابن سلام**، تحدث فيها عن عدد من القضايا النقدية الهامة، وفي مقدمتها **قضية القدم والحداثة في الشعر**، فكان **أول ناقد** يعرض هذه القضية عرضا مفصلا وصريحا، ويبدي حولها رأيا محددا وجريئا، يعتمد فيه على مبدإ الجودة الفنية مقياسا نقديا ثابتا للمفاضلة بين الشعراء، بغض النظر عن أزمانهم، ويقول في ذلك: **"فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، و أثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن**

الرديء إذ ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه".(الشعروالشعراء؛ 1/10).

ونظر في علاقة اللفظ بالمعنى، فقسم الشعر إلى أربعة أضرب منطقية ومتقابلة، تعكس طبيعة هذه العلاقة الشكلية في نظره: **فضرب حسن لفظه ومعناه، وآخر حسن لفظه دون أن يكون وراءه معنى عميق، وثالث حسن معناه وقصر به لفظه، وأما الرابع فهو ما تأخر لفظه ومعناه في آن واحد.** ثم انتقل بعد ذلك إلى دراسة بناء القصيدة العربية، وتعليل منهج الأغراض فيها تعليلا بيئيا ونفسيا دقيقا، قال فيه: **"وسمعت بعض أهل الأدب يذكر: أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق.....ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب.. فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة".(الشعروالشعراء؛ 1/20).**

لقد استطاع ابن قتيبة أن يكتشف أثر البيئة البدوية في بناء القصيدة العربية، ويتنبه إلى قيمة العوامل النفسية في تنوع أغراضها، ويشير إلى أهمية الحوافز الباعثة على العطاء لدى الممدوح، ويربط بين هذه العوامل والحوافز والآثار ربطا محكما ووثيقا، وإن كان تعليله لها مقصورا على قصيدة المديح دون غيره من أغراض الشعر العربي الأخرى التي تتجاوز هذا المنهج. ومع أن بعض النقاد قد سبقوا ابن قتيبة إلى كثير من الآراء النقدية التي أتى على تحليلها في مقدمة كتابه، إلا أن له فضل التوسع فيها، وفي إغنائها بالعديد من المصطلحات والمفاهيم الجديدة، وتطبيق بعضها تطبيقا عمليا بعد ذلك في كتابه، إذ جمع فيه ما بين الجاهلي والإسلامي والمحدث من الشعراء، فأكد بذلك توافق النظرية والتطبيق وانسجامهما لديه، وكان لذلك أثر واضح في النقد العربي بعده.

ح. ابن المعتز والنقد الأدبي:

كان أبو العباس عبد الله بن المعتز بالله الخليفة العباسي (ت.296هـ) شاعرا قبل أن يكون ناقدا أو بلاغيا، وكان يجري في شعره على سنة المحدثين ومذاهبهم، وكان مذهب البديع من أشهر هذه المذاهب في عصره منذ أن فتح باب القول فيه مسلم بن الوليد، وثارت حول هذا المذهب ومن يمثله من الشعراء، وعلى رأسهم أبو تمام، ضجة نقدية كبرى، كان لها أكبر الأثر في توجيه حركة النقد العربي وإغنائها، فأدلى ابن المعتز بدلوه فيها، وألف عدة كتب نقدية، منها: كتاب "محاسن شعر أبي تمام ومساوئه"، وكتاب "طبقات الشعراء المحدثين"، وكتاب "البديع".

ويبدو أن اتجاهه إلى تأليف كتابه الأخير، يمثل محاولة جادة للوقوف في وجه التيار النقدي المناصر للقديم، ويدل على قوته، مما حدا بابن المعتز إلى ربط هذا المذهب بعجلته، إحكام صلته بمذاهبه، فقال في صدر مقدمته: **"قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعر المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون بالبديع، ليعلم أن بشارا ومسلما و أبا نواس ومن تقيلهم، وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه، ودل عليه".(البديع، ص.1).** ثم أجهد نفسه في

استحضار الشواهد الغزيرة التي تؤكد استخدام القدماء لأوجه البديع المختلفة التي استوفى منها ثمانية عشر بابا في كتابه، فعد بذلك أول محاولة منظمة ومنهجية لوضع أسس البلاغة العربية، ولم شتاتها، وتحديد مباحثها ومصطلحاتها، دون أن يفقد صلته بالنقد، إذ كان منطلقه في الأصل. وقد ذهب بعض الدارسين إلى القول بأنه أول كتاب في النقد المنهجي عند العرب، بينما أكد آخرون على أنه لا يمس النقد إلا بصورة عارضة.

ومهما يكن من أمر هذه الآراء المتعارضة حول بديع ابن المعتز، فإن كتابه الآخر "**طبقات الشعراء المحدثين**" وكتابه المفقود "**محاسن شعر أبي تمام ومساوئه**"، أدخل في باب النقد الأدبي بجانبه التطبيقي الذي أخذ يطغى على معظم الدراسات النقدية في القرن الرابع الهجري.

ثانيا: النقد الأدبي في القرن الرابع بين النظرية والتطبيق:

ما إن انتهى القرن الثالث حتى استوى النقد الأدبي عند العرب فنا أدبيا مستقلا، له رجاله وأعلامه وآثاره وكتبه التي تعالج قضاياه المختلفة ومسائله، بعد أن تحددت هذه القضايا، واتضحت تلك المسائل، فجاء نقاد القرن الرابع ليتوسعوا في بحثها، ويتعمقوا في دراستها . وقد بلغ النقد الأدبي في القرن الرابع درجة عالية من النضج، استطاع معها النقاد أن يحققوا إنجازات هامة وكبيرة في المجال النظري والتطبيقي على حد سواء. وقد ظهرت هذه الإنجازات على صورة كتب كثيرة تدور حول صناعة الشعر أو النثر ونقدهما، أو دراسة شاعر أو أكثر دراسة نقدية متكاملة وموسعة، أو البحث في إحدى الظواهر الأدبية بحثا عميقا ومركزا، فأقرت بذلك مبادئ النقد وأصوله المختلفة وقواعده، وتوضحت مشكلاته الكبرى وقضاياه الرئيسة، وتحددت مصطلحاته الأساس، واكتسب الصبغة المنهجية بمفهومها العلمي الدقيق. ولم تكن حركة النقد في هذا القرن منفصلة عن حركة الشعر، وإنما كانت مواكبة لها، ومسايرة لتطورها، وممثلة لرقي الحياة العقلية.

وتكشف لنا المكتبة النقدية العامرة في القرن الرابع عن اتجاهين متباينين من اتجاهات النشاط النقدي فيه، يمثل أولهما الجانب النظري الذي يهتم بدراسة فن القول شعره ونثره، والوقوف على خصائصه، والبحث في أصول نقده وقواعده، وقد وصلتنا مجموعة كبيرة من الكتب التي تدور حول هذه الأمور، نذكر منها: كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي، و "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، و "الصناعتين" للعسكري، كما وصلتنا مجموعة أكبر من الكتب التي تمثل الجانب التطبيقي، وتتناول الشعر والشعراء بدراسة علمية شاملة وموسعة، وتستند على عدد من الأسس الموضوعية والمعايير، ككتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصبهاني، وكتاب "الموازنة" للآمدي، وكتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني، إضافة إلى عدد غير قليل من الكتب التي تبحث في مسألة السرقات الشعرية بحثا علميا وتطبيقيا.

أ. عيار الشعر لابن طباطبا:

مؤلف هذا الكتاب هو محمد بن أحمد بن محمد المعروف بابن طباطبا العلوي(ت. 322هـ)، شاعر مفلق من شعراء عصره، وعالم ناقد من العلماء بالشعر ونقاده، وكاتب ألف كثيرا من الكتب والتآليف التي لم يصلنا منها غير هذا الكتاب. وقد كانت الغاية من تأليفه تعليم الشاعر المبتدئ أصول صنعة الشعر، والكشف له عن بعض أسرارها، معتمدا في ذلك على تجربته الذاتية في قرضه ونظمه. وقد استهله بتعريف الشعر تعريفا يشمل عددا من عناصره، قائلا: **"الشعر- أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه**

الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه".(عيار الشعر؛ ص.3). فقد جعل من الطبع والموهبة أساس الشاعرية، واتخذ من الوزن ميزانا للتفريق بين الشعر والنثر، دون أن يشير إلى القافية إشارة صريحة. ولا بد لتعليم الشاعر أصول صناعته من أن يدله على أدواته التي تشكل عناصر ثقافته. كما مضى في رسم أصول صياغة الشعر رسما حرفيا ينسجم وغاية الكتاب، مفيضا القول في ألفاظ الشعر ومعانيه، وطبيعة العلاقة القائمة بينهما في نظره، مرددا في ذلك أقوال الجاحظ وسلفه بشر بن المعتمر حول مشاكلة اللفظ للمعنى. وقد أفضى به ذلك إلى تقسيم الشعر بحسب ألفاظه ومعانيه إلى قسمين رئيسين: **"فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف... ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت و انتقدت، بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها".(عيار الشعر، ص.7).** فاختصر بذلك تقسيم ابن قتيبة الرباعي لأنواع الشعر، واقتصر منها على هذين النوعين فقط. أما عيار الشعر وميزانه النقدي فقد وضع له مجموعة من القواعد أو المكاييل النقدية التي يمكن إجمالها وحصرها في ثلاثة عناصر، هي: صحة المعنى، وحسن اللفظ، واعتدال الوزن.

وإذا ما تجاوزنا هذه المعايير المنطقية، فإننا نقع في هذا الكتاب على عدة مباحث نقدية هامة، تتجلى في قدرة هذا الناقد وبراعته، ومن ذلك دراسته العميقة لبناء القصيدة، وتأكيده على أهمية وحدتها، مما جعل بعض الباحثين يربطها بنظرية الوحدة العضوية لأرسطو وانعكاسها على النقد العربي. كما اشتمل كتابه على آراء أخرى كثيرة ومتنوعة، من قبيل: التشبيه وأقسامه، والسرق وأصوله، والصراع بين القديم والمحدث. كما لا يمكن إغفال كثرة الشواهد الشعرية الواردة في الكتاب، والتي جاوزت ثمانمائة بيت شعري، لأكثر من مائة وعشرين شاعرا من الشعراء القدامى والمحدثين. ويبدو جليا أن ابن طباطبا قد أفاد كثيرا من آراء متقدميه من النقاد من أمثال الجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز وغيرهم، كما أفاد من آراء أرسطو في الشعر والخطابة، واستطاع أن يضفي على هذه الآراء جميعا طابعا خاصا، مستعينا بذوقه الأدبي الرفيع، وتجربته الشعرية الطويلة، مما أهله لينصب نفسه معلما للشعراء، بينما حاول معاصره قدامة بن جعفر تنصيب نفسه معلما للنقاد، إذ عمد إلى وضع نظرية نقدية علمية ومتكاملة في كتابه "نقد الشعر".

ب. قدامة بن جعفر ونقد الشعر:

كان أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد الكاتب البغدادي (ت. 337هـ) أحد البلغاء الفصحاء، والفلاسفة الفضلاء، وممن يشار إليهم في علم المنطق. وذكرت له كتب كثيرة تدل على ثقافته الفلسفية والمنطقية، وتكشف عن طبيعة مصادره الثقافية التي ترتبط بالثقافة اليونانية بروابط وثيقة، إضافة ثقافته العربية الواسعة كذلك. وقد بدا أثر هذه الثقافات واضحا في كتابه "نقد الشعر" الذي قسمه إلى ثلاثة فصول متقابلة، يغلب على الأخيرين منها الطابع البلاغي، وبدأ أولها بتعريفه الشهير للشعر، تعريفا منطقيا جامعا ومانعا قال فيه: **"إنه قول موزون مقفى يدل على معنى".(نقد الشعر؛ ص.3).** وبنى كتابه على أساس هذا التعريف المنطقي بناء منطقيا ينسجم وعناصره الأربعة، بسيطة فمركبة، وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية. وقام في الفصل الأول بعملية التوليف ما بين هذه العناصر البسيطة، فجعل منها أربعة عناصر مركبة، وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، فائتلافه مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، فائتلافه مع القافية.. وكان قد عرف في صدر كتابه النقد تعريفا أجمع وأمنع وأوجز من تعريفه الشعر، قال فيه: **"علم جيد الشعر من رديئه".(نقد الشعر؛ ص.1).**

ويقوم منهج قدامة في نقد الشعر على أساس النظر في هذين الحدين المنطقيين: حد الشعر: بعناصره الأربعة، بسيطة فمركبة، وحد النقد: بعنصريه البسيطين والمتناظرين. وقد التزم بتطبيق هذا المنهج تطبيقا صارما ودقيقا جدا

على الشعر ونقده، مما أدى به إلى إغفال القيم الذوقية والعاطفية والفنية فيهما، إذ نظر إليهما بمنظار المنطق والعقل، معبرا بذلك عن طبيعة تكوينه الثقافي، وعمق المؤثرات اليونانية فيه.

ويبدو أن هذا الكتاب قد أثار ضجة نقدية ذات أبعاد مختلفة، فألف الآمدي كتابا في "تبيين غلط قدامة في كتاب نقد الشعر"، كما ألف ابن رشيق بعده كتابا سماه: "تزييف نقد قدامة"، بينما ألف موفق الدين البغدادي (ت. 629هـ) كتابين في شرحه والذب عنه، فسمى أولهما: "تكملة الصناعة في شرح نقد قدامة"، وثانيهما: "كشف الظلامة عن قدامة".

ومهما يكن من أمر هذه الضجة النقدية، قديمها وجديدها، فمما لا شك فيه أن هذا الكتاب يعد محاولة جادة لوضع نظرية محددة ومتكاملة للنقد الأدبي لدى العرب، بغض النظر عما يمكن أن تكون قد خلفته هذه النظرية من آثار سلبية في النقد العربي، والاتجاه به وجهة بلاغية، كما سيتضح أثناء الحديث عن كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.

ت. كتاب الصناعتين للعسكري:

أخذ الأثر البلاغي في النقد العربي بعد قدامة يتنامى كثيرا، ويطغى على معظم الكتب والمباحث النظرية فيه، قبل أن تستقل البلاغة علما ذا شخصية مستقلة ومحددة بعد ذلك بزمن غير طويل. ويتجلى هذا الأثر بوضوح في كتاب الصناعتين أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(ت. 395هـ)، إذ لا نكاد نظفر في أبوابه العشرة، وفصوله الثلاثة والخمسين، إلا على قسط ضئيل من المادة النقدية الخالصة، وقد تركزت في الباب الثاني والثالث والرابع بخاصة، بينما طغت المباحث البلاغية على أبوابه الأخرى، واستأثر البديع وحده بخمسة وثلاثين فصلا استغرقت أكثر من نصف الكتاب. وإذا ما تجاوزنا الباب الأول الذي افتتح به الكتاب وجعله مقصورا على "الإبانة عن موضوع البلاغة في اللغة، والقول في الفصاحة"، وانتقلنا إلى الباب الثاني، فإننا نقع في رأسه على عنوان يوحي بطبيعة مفهوم العسكري للنقد الأدبي، ويدل على تأثير قدامة فيه، وهو "تمييز الكلام جيده من رديئه، ونادره من بارده، والكلام في المعاني"، وقد شمل به الصناعتين: الكتابة والشعر، بينما اقتصر قدامة على نقد الشعر، وخص نقد النثر بكتاب آخر لم يصلنا. وقد افتتح هذا الباب بالحديث عن الكلام وشرائط حسنه وقبوله، فقال: **"الكلام أيدك الله يحسن بسلاسته وسهولته، ونصاعته وتخير لفظه، وإصابة معناه". (الصناعتين؛ ص55)**، وردد أقوال الجاحظ في حديثه عن علاقة اللفظ بالمعنى، فقال: **"وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسن بهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف".(الصناعتين؛ ص.57-58)**. وانتقل بعد ذلك إلى الشعر، فلم يتعد في تعريفه حد قدامة، فقال: **"الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم". (الصناعتين؛ ص.61)**، فجعل من النظم حدا فاصلا بين الشعر وغيره، لينتقل في الفصل الثاني إلى التنبيه على خطإ المعاني وصوابها، مؤكدا على قوة العلاقة ما بين اللفظ والمعنى في العمل الأدبي، فقال: **"إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها، وتعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى، كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأن المدار بعد على إصابة المعنى، ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة.."(الصناعتين؛ ص.69)**. ثم أتى بعد ذلك على تبيان أوجه الخطإ والصواب في معاني الكلام وأغراضه المختلفة من مديح وهجاء وتشبيب وتشبيه وغيرها، مقتفيا في ذلك خطوات قدامة بن جعفر، وإن كان كلامه غير محصور بالشعر وحده، وإنما يتعداه إلى النثر، فجاءت شواهده الغزيرة موزعة بينهما. أما الباب الثالث فقد جعل الفصل الأول منه حول كيفية نظم الكلام، والقول في فضيلة الشعر، وما ينبغي استعماله في تأليفه، وقد بدأه بالحديث عن أصول صنعة الشعر مرددا آراء ابن

طباطبا، وألفاظه أحيانا.. لينتقل بعد ذلك إلى أصول صنعة الكتابة، وما يحتاج الكاتب إلى ارتسامه وامتثاله في مكاتباته، وصدر حديثه ببعض أقوال المبرد، فاستوفى بذلك أصول الصناعتين، إذ نصب نفسه معلما لهما. ويدور الباب الرابع حول البيان عن حسن النظم، وجودة الوصف والسبك، وخلاف ذلك، إذ تحدث عن بعض عيوب الشعر، وتخالف أبيات القصيدة في حسن التأليف، وبعض عيوب النثر التي تقابلها، دون أن ينجو من التأثر بالجاحظ وابن طباطبا وقدامة ..وغيرهم من النقاد الذين سبقوه إلى الحديث عن هذه المسائل النقدية كلها، فأتى على جمع آرائهم وتكرارها، مشيرا إلى ذلك صراحة في بعض الأحايين، ومغفلا هذه الإشارة في أحيان كثيرة.

وعموما، فإن قيمة كتابه الحقيقية تكمن في ما اشتمل عليه من فنون بلاغية مختلفة، مما قام بجمعها من كتب الجاحظ والمبرد وابن المعتز وابن طباطبا وقدامة وغيرهم، وأضاف إليها بعض القواعد والأصول والمصطلحات، فعد بذلك أحد كتب البلاغة العربية في أطوار نشأتها الأولى، وقبل انفصالها النهائي عن النقد.

وإذا كانت معظم الكتب النظرية في النقد العربي غير بعيدة تماما عن الاتجاه البلاغي، فإن كتب النقد التطبيقي قد اتسمت منذ البداية بطابع أدبي وذوقي، واصطبغت بصبغة فنية وجمالية خالصة، مما نجده بعدد منها والمؤلفة في القرن الرابع.

ثالثا: في النقد التطبيقي: أصوله ومناهجه:

من المعلوم أن النقد الأدبي إنما هو الفن الأدبي الذي يتناول الآثار الأدبية بالتحليل والدراسة، ويسعى إلى شرحها وتوضيحها وتقديرها، بالاعتماد على عدد من القواعد المنهجية، والأسس الموضوعية السليمة. وقد اختلف الدارسون والنقاد في تحديد السبل التي يمكن أن تؤدي إلى تحقيق هذه الأهداف والغايات، فاختلفت بذلك مناهجهم النقدية، وتعددت مدارسهم. ومهما يكن من أمر هذه المناهج والمدارس المختلفة، فإن بإمكاننا التمييز ما بين نوعين رئيسين من أنواع النشاط النقدي، يهتم أولهما بالجانب النظري اهتماما فلسفيا أو وصفيا، فيبحث في ماهية الأدب وفنونه المختلفة، ويعرض لأصول فهمه وتذوقه، ويحاول وضع القواعد التي يمكن الاعتماد عليها في نقده وتقديره، وتمييز جيده من رديئه، وذلك ما يدعى بالنقد النظري أو النظرية النقدية التي تشكل الأساس الموضوعي السليم للنقد التطبيقي الذي يهدف إلى دراسة الآثار الأدبية دراسة علمية، تقوم على أسس منهجية محددة، وقواعد نظرية مرسومة ومعينة. فالناقد التطبيقي لا يهتم بالتأمل النظري إلا بصورة عارضة، توازي اهتمام الناقد النظري بالجانب التطبيقي من خلال الأمثلة التي يضربها، أو الشواهد التي يوردها. وجل اهتمام هذا الناقد ينصب على الأثر نفسه، فيقوم بتوثيقه وتحقيقه، ثم يعمد إلى شرحه وتحليله، ويكشف عن خصائصه الفكرية والفنية والعاطفية، ويرصد أثر العوامل البيئية المختلفة فيه، ويبحث عن الدوافع النفسية الكامنة وراءه، مما يفضي في النهاية إلى تقديره والحكم عليه.

ويتمتع الناقد التطبيقي عادة بمجموعة من الخصائص والمؤهلات تمكنه من القيام بعمله النقدي، ومن أبرزها: الذوق الفني الرفيع، وسعة الأفق الثقافي، والقدرة على المقارنة والموازنة، والإحساس الحضاري بتغير الطرق والمذاهب والأساليب ما بين عصر وآخر، وأديب وغيره، والفطنة على إيراد الشواهد المناسبة في مواضعها، والمعرفة الشاملة بكل ما يتصل بالأثر الأدبي وصاحبه من ظروف وملابسات، والإحاطة بمختلف الآراء النقدية المتباينة حولها، والبراعة في اختيار النصوص التي تمثل اتجاه الأديب، وتعبر عن مجمل خصائصه الفنية، مع الإلمام بمواطن قوته وضعفه، وغير ذلك مما يؤدي إلى إيضاح الأثر وصاحبه، ويمكن القارئ من فهمه وتذوقه.

على أن الغالبية العظمى من النقاد التطبيقيين قلما يكتفون بالاعتماد على منهج واحد ومحدد فحسب، وإنما يفضلون التزود بكل ما يتصل بالنص وصاحبه من ظروف، والتنقل ما بين الأدب والحياة بصورة متتابعة، والجمع ما بين الخبر والتفسير، والشرح والتعليل، دون أن تكون هذه الطريقة مربكة. وقد كانت صلة نقادنا القدماء بهذا الاتجاه

التطبيقي وثيقة جدا منذ وقت مبكر من الزمان، إذ تعود أوائل الكتب المؤلفة في الشعر والشعراء، أو النقد التطبيقي بأبسط صوره ونماذجه، إلى أوائل عهدهم بالتأليف في الأدب والنقد، ويعد كتاب أبي عبيدة (ت.210هـ) في "الشعر والشعراء" من أقدم ما نعرفه من هذه الكتب، ثم توالى التأليف في هذا الاتجاه بعد ذلك.

وتفصح الكتب التي وصلتنا عن مناهج نقدية واضحة ومحددة، تستند على بعض القواعد أو البواعث النظرية كالموازنة أو المقارنة بين الشعراء، أو وضعهم في طبقات مختلفة على أسس زمانية أو مكانية أو فنية معينة، أو دراسة الشاعر وآثاره دراسة نقدية متكاملة، أو غير ذلك مما تتضمنه مجموعة من الكتب التطبيقية المؤلفة في القرن الرابع، وعلى رأسها كتاب الأغاني لأبي فرج الأصبهاني.

أ. كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني:

يعد هذا الكتاب من أهم كتب الأدب والنقد التي وصلت إلينا من تراث العرب القديم، وقد أبدى القدماء إعجابهم الشديد به، ووقف أمامه المعاصرون وقفة إكبار وتقدير، وقد وصف المستشرق بروكلمان الكتاب بأنه قد أغنى عن كل الكتب المؤلفة في الشعر والشعراء وطبقاتهم حتى نهاية القرن الرابع للهجرة. ولم يكن الأصبهاني ناقدا نظريا، بل كان ناقدا عمليا وتطبيقيا، شأنه في ذلك شأن ابن سلام وابن المعتز والآمدي والجرجاني، وغيرهم من أصحاب كتب الشعر والشعراء وطبقاتهم.

تناول أبو الفرج في الأغاني سير أكثر من أربعمائة شاعر من الشعراء العرب منذ أقدم عصورهم وحتى نهاية القرن الثالث الهجري، دون أن يسير في ترتيبهم على منهج زماني أو مكاني أو طبقي محدد، كما فعل غيره من النقاد، وإنما جعل مبناه على الأصوات والمقاطع الشعرية التي يغنى فيها. وإذا كان قد اختار لكتابه عنوان "الأغاني"، فإنما قصد بذلك الأشعار، وهو المعنى العريق لهذه الكلمة، لما للشعر من صلة وثيقة بالغناء، كما كان يدرك تمام الإدراك أنه إنما يقوم بتأليف كتاب في الشعر والشعراء، ويسعى إلى توضيحهم وتقديرهم. وقد اختار أن يتناول كل شاعر من الشعراء الذين ذكرهم في كتابه بصورة مستقلة عن غيره، وإن كان قد سار في دراستهم جميعا ضمن حدود منهج نقدي متكامل، يبدأ بذكر اسم الشاعر ونسبه، وإجمال خصائص شعره وميزاته، وتحديد موقعه بين شعراء عصره، وتقديم المنتخبات التي تمثل هذه الخصائص والميزات، مع تقديره لنماذج بعينها منها، وتوثيق نصوصها وأخبارها، وشرح بعض غوامضها اللفظية والمعنوية، وسرد الكثير مما يتصل بها أو بصاحبها من المرويات والأخبار التي تكشف عن أثر البيئة بعواملها المختلفة في الشعر والشعراء.

ومع أن بعض من ألمح إلى منهج أبي الفرج في الأغاني من المعاصرين قد ذهب إلى إدراجه ضمن حدود بعض المناهج الحديثة كالمنهج التاريخي أو الفني أو الجمالي، دون مبررات كافية، فيبدو أنه من التعسف والظلم لنقادنا القدماء أن نخضعهم قسرا لحدود مناهجنا الحديثة، ونحكم على آثارهم من خلالها، لمجانبة ذلك للدراسة الموضوعية المتأنية.

وسبق أن أشرنا إلى أن معظم النقاد التطبيقيين قلما يلتزمون منهجا نقديا واحدا أثناء دراستهم للشعر والشعراء، وعليه، سنكتفي بالكشف عن الأسس التي استند عليها أبو الفرج في نقده، والوقوف على قواعد هذا النقد وأصوله. وبإمكاننا إجمالها في أربعة عناصر رئيسة، هي: النقد التوثيقي، ودراسة الشخصيات، وتقصي أثر العوامل البيئية المختلفة في الشعر والشعراء، والنقد الفني، دون أن يعني ذلك انفصال كل عنصر منها عن الآخر، مما يمكن أن يشكل حدود منهج تكاملي في النقد التطبيقي، مع الأخذ بعين الاعتبار قدم عهد المؤلف، وطبيعة اتجاهاته الثقافية، وخصوصية مناهجه النقدية. فقد قام أبو الفرج في كتابه بحركة توثيقية واسعة جدا، شمل فيها معظم نصوصه وأخباره ومصادره الثقافية، فأتى على إيضاح أسباب نحل الشعر، ودواعي اختلاط الأشعار، واعتمد في توثيقه للمرويات على ركيزتين

أساسيتين، هما: النقد الخارجي، والنقد الداخلي، فبنى عليهما منهجه في النقد التوثيقي. أما أسلوبه في عرض شخصيات الشعراء فيقوم على عدة عناصر ثابتة، يأتي فيها على ذكر أسمائهم وأنسابهم
وألقابهم وحرفهم وثقافاتهم وأديانهم ومذاهبهم وأخلاقهم ...ويرسم صورة جسدية ونفسية لهم... ويتجلى أثر العوامل البيئية في نقده من خلال تقصيه لأثر الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية في شخصيات الشعراء وأشعارهم، وعرضه لكثير من الروايات والأخبار التي تتصل بمختلف الظروف البيئية المحيطة بها، من تاريخية وسياسية واقتصادية واجتماعية وغيرها...أما اهتمامه بالنقد الفني فيتجلى في ما يقدمه ضمن أخبار كل شاعر من منتخبات شعرية تدل على مجمل أغراضه وخصائص شعره ومميزاته الفنية ومذهبه وأسلوبه فيه.. ونجد أنفسنا هنا أمام نموذج حي من نماذج النقد التطبيقي، فتتكشف لنا بعض أسرار هذا الكتاب الخالد "الأغاني" الذي اختار مؤلفه الأصبهاني أن يفرد كل شاعر فيه مستقلا عن الآخر، بينما اختار غيره من النقاد التطبيقيين أسلوبا آخر، كالموازنة بين شاعرين كما فعل الآمدي في الموازنة بين الطائيين.

ب. الموازنة بين الطائيين للآمدي:

يعد هذا الكتاب أهم كتاب نقدي يبحث في الصراع المحتدم منذ القرن الثالث الهجري حول شعر أبي تمام والبحتري ومذهبهما فيه، وهو الصراع الذي كان من ثمراته عدة كتب نقدية هامة، وذات آراء مختلفة ومتباينة، قام الحسن بن بشر الآمدي (ت. 376هـ) بجمعها وتلخيصها ومناقشتها في هذا الكتاب الذي يعد تتويجا لهذه الحركة النقدية الواسعة. وقد أوضح الآمدي في مقدمة كتابه طبيعة المنهج الذي اتبعه فيه، فقال: **"فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقوا أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى..."(الموازنة؛ 1/8).**

وقد بدأ هذه الموازنة الشاملة بعرض واسع لحجج التماميين والبحتريين، وصاغها صياغة طريفة على شكل حوار بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري، دون أن تخفى فيه شخصية الآمدي... وانتقل بعد ذلك إلى دراسة شعر الشاعرين، فبدأ بذكر مساوئهما وسرقاتهما ومآخذ النقاد عليهما، ثم أتى على ذكر محاسنهما، وأفرد بابا لما وقع عليه من التشبيهات في أشعارهما، وآخر للأمثال الواردة فيها، وختم كتابه بتقديم بعض المختارات الشعرية لهما. ويتبين أن الآمدي قد قصد إلى الموازنة الشاملة بين مختلف الآراء النقدية المتباينة حول الشاعرين، ثم الموازنة بين مساوئهما ومحاسنهما، فدراسة عدد من قصائدهما الشعرية دراسة نقدية دقيقة تقوم على المقارنة بين المعاني بالدرجة الأولى، ثم المذهب والأسلوب، دون أن يغفل قيمة الصور والتشبيهات في الشعر..

ويبدو أن الآمدي قد ضيق المجال على نفسه كثيرا، إذ حصر موازنته بين شعر الشاعرين في حدود مغلقة بالوزن والقافية وإعراب القافية، مما حدا به إلى إعادة النظر في هذا المنهج المقيد، بعد أن تكشفت له مصاعبه أثناء التطبيق العملي.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه الموازنة قد بنيت على أسس منهجية واضحة ومحددة، على الرغم مما يمكن أن يكون فيها من ثغرات، وارتكزت على مبادئ قوية تقوم على المقارنة والتحليل والتعليل، وكشفت عن ثقافة الآمدي الواسعة، فعد كتابه وثبة في تاريخ النقد العربي، حسب إحسان عباس، وعد مؤلفه زعيم النقد العربي الذي لا يدافع، كما يرى بعض الدارسين.

ولم تكد تهدأ حدة الحركة النقدية حول أبي تمام وصاحبه البحتري، بعد أن ظلت محتدمة قرابة قرن ونصف من الزمان، حتى ظهر المتنبي (ت. 354هـ) علما من أعلام الشعر العربي، وطودا شامخا في شخصيته وشعره، فيملأ الدنيا

ويشغل الناس، وتؤلف الكتب الكثيرة في شرح شعره ودراسته ونقده، وذكر محاسنه وتتبع معايبه ورصد سرقاته والدفاع عنه أو التهجم عليه..

وقد بدأت طلائع هذه الكتب بالظهور على أيام الشاعر نفسه، وعلى رأسها "الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره" و"الرسالة الحاتمية فيما وافق كلام أرسطو من شعر المتنبي" للحاتمي(ت.384ه)، و "الكشف عن مساوئ المتنبي" للصاحب بن عباد(ت.385ه)، و "المنصف للسارق والمسروق في إظهار سرقات المتنبي" لابن وكيع التنيسي المصري(ت.393ه)، و "الواضح في مشكلات شعر المتنبي" لأبي القاسم الأصبهاني(ت. بعد 351ه)، و "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي عبد العزيز الجرجاني (ت.396)، وهو الكتاب الذي توج هذه الحركة النقدية الواسعة قبل نهاية القرن الرابع الهجري.

ت. كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني:

جاء تأليف هذا الكتاب بمثابة الرد على خصوم هذا الشاعر المتعالي من النقاد الذين لم يكن لهم من هم سوى تجريحه والكشف عن مساوئ شعره وتتبع سرقاته، مدفوعين إلى ذلك بدوافع شخصية عدة لا صلة لها بالنقد أو الأدب، فحاول الجرجاني أن يقف من هذه الخصومة الشديدة بين الشاعر ونقاده ومنتقديه موقف الوسيط أو الحكم، كما تمليه طبيعة عمله قاضيا من كبار القضاة.

إذن، فالجرجاني لم يقصد إلى الموازنة بين المتنبي وغيره من الشعراء، كما لم يقصد إلى التوفيق بين أنصاره وخصومه من النقاد، وإنما قصد إلى إنصافه ورد الاعتبار إليه، بعد أن لاحظ طغيان الحملة النقدية ضده، فأراد أن يثبت لخصومه أن له محاسن كثيرة جدا يمكن أن تغطي على معايب شعره، بينما كان هؤلاء الخصوم يسيرون في اتجاه مغاير، إذ طالما حاولوا إثبات عكس ذلك، فأبرزوا معايبه، وغطوا على محاسن شعره الكثيرة.

وقد صدر الجرجاني وساطته هذه بمقدمة طويلة تناول فيها عددا من المسائل النقدية الهامة، وأرسى فيها بعض مبادئه الأساس في النقد الأدبي، كمبدإ الحياد، والنظر إلى مجمل شعر الشاعر، وعدم الخضوع إلى آراء النقاد المختلفة حوله قبل مناقشتها وعرضها على ميزان النقد الموضوعي وعياره، وتحدث عن مقومات الشعر فأجملها في الطبع والموهبة والذكاء والدربة والممارسة، وأشار إلى اختلاف المذاهب الفنية والأساليب وربطها بأسبابها البيئية المختلفة وطبائع الناس المتباينة، وتكلم في ألفاظ الشعر ومعانيه، وقضية الطبع والصنعة فيه، وعرض لعمود الشعر العربي فأوضح خصائصه التقليدية.. وقد بدأ وساطته بتقسيم خصوم المتنبي إلى فريقين **"أحدهما يعم بالنقص كل محدث، ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي، وما سلك به ذلك المنهج، وأجري على تلك الطريقة". (الوساطة، ص.49)**، وعرض أثناء ذلك إلى مسألة القدم والحداثة في الشعر، وأبدى رأيه فيها، دون أن يأتي على مناقشة رأيهم في المتنبي أو غيره من الشعراء المحدثين، ما داموا لا يعدونهم البتة من الشعراء، وإنما أرجأ هاته المناقشة إلى الفريق الثاني ممن يعترف بفضل المحدثين **"حتى إذا ذكرت أبا الطيب ببعض فضائله وأسميته في عداد من يقصر عن رتبته، امتعض امتعاض الموتور، ونفر نفار المضيم".(الوساطة، ص.53)**. وعليه، فقد انحصرت وساطته بين المتنبي وخصومه من أهل هذا الفريق. وفي سبيل إقناع هؤلاء الخصوم بفضل هذا الشاعر وقدرته، عمد الجرجاني إلى مبدإ المقايسة بينه وبين شاعرين من كبار الشعراء المحدثين، وهما: أبو نواس وأبو تمام، فقدم منتخبات شعرية مختلفة تمثل الصالح والرديء من أشعارهما، وناقش هذه الأشعار ليقيس بينها وبين شعر المتنبي. ثم انتقل إلى شعر المتنبي، فبدأ بذكر محاسنه، وأسهب في ضرب الأمثلة التي تؤكد جودة شعره، وحسن مذهبه فيه، مفصحا بذلك عن إعجابه الشديد به، قبل أن يأتي على ذكر معايبه، ويكشف عن سرقاته التي شغلت النقاد، حيث أولاها عناية كبرى، وخصها ببحث مطول، أقام دعائمه على أسس نظرية قوية، أوضح من خلالها رأيه في السرقات الشعرية، ، وفرق بينها وبين المعاني المشتركة بين

الشعراء، والتشبيهات المتجاورة لديهم، وحدد مصطلحات أساس في هذا الباب الذي **"لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله".(الوساطة، ص. 186).**

ومما لا يخفى أن الجرجاني قد حاول من خلال عرض هذا الموضوع بصورة موسعة التماس العذر لشاعره، لكنه بعد أن استوفى موضوع السرقات، أخذ في عرض بعض المآخذ الأخرى على شعر المتنبي، فوقف عند معانيه الغامضة، واستعاراته البعيدة، وألفاظه الغريبة، وغير ذلك من معايب شعره الأخرى التي لم تكن كافية لإدانة الشاعر، ومحو اسمه من الشعراء، كما حاول خصومه أن يفعلوا، فكان الجرجاني وسيطا بينه وبينهم، يحكم بعين العدل وميزانه، ويعطي لكل ذي حق حقه، ولا غرابة في ذلك ممن كانت حرفته القضاء.

ث. العمدة في محاسن الشعر لابن رشيق القيرواني:

وسم كتاب العمدة لعلي بن الحسن بن رشيق الأزدي(ت. 456ه)، بمسميات متعددة، فهو في "الذخيرة" لابن بسام، وفي "معجم الأدباء" لياقوت الحموي، وفي "مقدمة" ابن خلدون: "العمدة" فقط، وسمي "العمدة في صناعة الشعر"، في "سير أعلام النبلاء" لشمس الدين الذهبي، وفي "إنباه الرواة" للقفطي، وفي "بغية الوعاة" لجلال الدين السيوطي، لكنه سمي بـ "العمدة في صناعة الشعر ونقده وعيوبه" في "شذرات الذهب" لعبد الحي الحنبلي، و"العمدة في معرفة صناعة الشعر ونقده وعيوبه" في "وفيات الأعيان" لابن خلكان.

والكتاب، كما يقول المؤلف: **"جمع أحسن ما قاله كل واحد ممن صنف في معاني الشعر ومحاسنه وآدابه، وعول مؤلفه فيه على قريحة نفسه، ونتيجة خاطره، خوف التكرار، ورجاء الاختصار، إلا ما تعلق بالخبر، وضبطته الرواية، فإنه لم يغير شيئا من لفظه ومعناه، ليؤتى بالأمر على وجهه".(العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط.5، 1981، ص.15).**

وكتاب العمدة من أشهر ما ألف ابن رشيق القيرواني، وأفضلها مما يزيد عن ثلاثين مؤلفا، لأنه عد موسوعة في الشعر ومحاسنه ولغته ونقده وعلومه...، ويتضمن قضايا نقدية هامة، من أبرزها: مفهوم الشعر ودواعيه، قضية اللفظ والمعنى، القديم والمحدث، السرقات الشعرية، الطبع والصنعة، وغيرها من النقود التي يقدمها في كتابه.

ولابن رشيق القيرواني أنصار، كما له أعداء تصيدوا عثراته وسقطاته، ورموه بالانتحال والسرقة، فرد عليهم ليبطل ادعاءاتهم...

ج. مقدمة ديوان الحماسة لأبي تمام لأبي علي المرزوقي:

تعد مقدمة المرزوقي على شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام، من أهم المقالات النقدية، التي تعكس ذكاء صاحبها وفكره المنظم، كما تجسد تمثله للنظريات النقدية التي كان نقاد القرنين الثالث والرابع يعالجونها في كتاباتهم النقدية.

وقد طرح المرزوقي في هذه المقدمة النقدية ثلاث قضايا هامة: قضية اللفظ والمعنى، وأنصار كل منهما، وقضية الاختيار، وقضية العلاقة بين النظم والنثر. كما عرض لمسألة تباين النظر في الشعر وجودته، من فريق إلى فريق، وأن بعضهم قد يستحسن البيت ويثني عليه، ثم يستهجن نظيره في الشبه لفظا ومعنى. وعرض لمسألة تأخر الشعراء عن رتبة الكتاب البلغاء، متسائلا عن الأسباب التي تجعل أكثر المترسلين لا يفلقون في قرض الشعر، وعن الأسباب الأخرى التي تجعل أكثر الشعراء في المقابل لا يبرعون في الإنشاء..

وبعد أن يخلص المرزوقي من طرح هذه التساؤلات على لسان سائله، حول جملة هذه المسائل، يبدأ في الإجابة عن كل واحدة على حدة:

أ- عن شروط اختيارات أبي تمام باعتبارها متصلة بتعدد المذاهب النقدية، وكثرة الأساليب؛

ب- وعن مسألة اللفظ والمعنى، حيث وجد أن أنصار اللفظ، حتى عصره، لم يظلوا فئة واحدة، بل أصبحوا ثلاث فئات: من يريد تحسين نظم الألفاظ وجعلها سليمة من اللحن وإيرادها صافية التراكيب، ومنهم من يريد أن يزيد على ذلك بتتميم المقاطع وتلطيف المطالع وعطف الأول على الآخر وتناسب الوصل والفصل، وتعادل الأقسام والأوزان، وفريق ثالث، يزيد على ذلك أنواع البديع: من ترصيع وتجنيس واستعارة.... أما أنصار المعنى فهم الذين يفضلون نقل آثار العقول والتعمق فيها، أكثر من الاهتمام بالشكل؛

ت- وعن المفاضلة بين النثر والشعر، حيث تساءل المرزوقي عن سبب قلة البلغاء وكثرة المفلقين والشعراء؛

ث- وعن الناقد والشاعر: حيث يميز بين كل من الناقد والشاعر، فيعد الناقد عاملا بالقوة الناقدة، في حين يعمل الشاعر بالقوة الشاعرة، والقوة الناقدة، تحتاج إلى العلم والتبصر وقوة الاستحسان وشروطه، بينما لا تحتاج القوة الشاعرة إلا إلى الشهرة؛

ج- وعن عمود الشعر، حيث وضع المرزوقي سبعة أبواب لعمود الشعر في مقدمة شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام، وبسط شرحا وافيا لكل باب، محددا المعايير التي يختص بها:

1. باب جزالة اللفظ واستقامته؛

2. باب شرف المعنى وصحته؛

3. باب الإصابة في الوصف؛

4. باب المقاربة في التشبيه؛

5. باب المناسبة بين المستعار منه والمستعار له؛

6. باب التئام أجزاء النظم والتحامها على تخير من لذيذ الوزن؛

7. مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

لقد كانت نظرية عمود الشعر لدى المرزوقي من السعة بمكان، بحيث اتسعت لجميع الشعراء القدامى، وقد زاد المرزوقي من اتساعها، حين جعلها ذات وسط وطرفين: الصدق والغلو والاقتصاد بينهما، إذ أضاف القول: **"أحسن الشعر أقصده"، إلى القولين السابقين: "أحسن الشعر أصدقه"، و "أحسن الشعر أكذبه".**

ح. منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني:

يعد حازم القرطاجني أحد أعلام النقد التنظيري وأقطابه البارزين، حيث ظلت آراؤه النقدية الجريئة، ونظراته الصائبة عن الشعر وأصوله، وطرق بنائه، محط أنظار الجميع وإعجابهم، لكونه استقطب النظرية النقدية للبلاغيين والنقاد الذين سبقوه، أمثال أبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني وابن الأثير ..وغيرهم، إذ هضم نظرياتهم في أصول الإبداع الأدبي في ميداني الشعر والنثر، لكنه لم يقف عند حدود الاتباع والتلمذة، بل استطاع بعقله الفذ أن يفيد من النقد اليوناني المتمثل بأقطابه الثلاثة: سقراط وأفلاطون وأرسطو، وغيرهم، فسخر ثقافته العربية مع الإغريقية ليزاوج بين النقدين، مستفيدا من ذوقه الفني، واستيعابه للنظريات النقدية المختلفة، فكان رائدا في البناء الشعري، وهيكلة القصيدة، ولوحاتها المختلفة، وتدبر الشعر العربي، وخرج بأحكام تتعلق بالأسلوب الشعري، وطرق النظم، وأساليب فن القول، وأنواع القصائد، وطرق الانتقال من المطلع إلى المقدمة، إلى الغرض الأصلي، فأعطى إضاءات متوهجة عن المقدمة، وهيكلة القصيدة، وعن معاني الشعر وألفاظه، وموسيقاه من وزن ، وقافية، وموسيقى داخلية...

وكان لحازم القرطاجني إسهامات في تعريف الشعر ونشوئه، وتطوره، وقضايا الصدق الفني، والمحاكاة، والتخييل، والمعاني الجمهورية والخاصة، فكانت أحكامه شاملة، وطريقة معالجاته النقدية فذة بعيدة عن التناول الجزئي للبيت الواحد، واللفظة الواحدة...وقد وجه نقده إلى أعماق بنية القصيدة، حيث لم يكن يريد تقنين النقد وحصره في أقوال جاهزة، كما فعل البلاغيون، لكون الشعر عنصرا حيا متطورا مع الزمان، ويختلف باختلاف المكان، ولا تحصره قاعدة، ولا تقيده نظرية ثابتة...

ومن القضايا التي عالجها القرطاجني، ما يتعلق بالشعر وطريقة نظمه، حيث وقف عند حقيقة الشعر معرفا إياه بأنه **"كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه..."**، ولبواعث الشعر، إذ يرى أن الشعر لا يمكن أن يتأتى نظمه بالصورة الصحيحة ما لم تتوفر بواعث في نفس الشاعر وتهتز أريحيته، فينهال الشعر على لسانه طوعا، وهذه البواعث هي المهيئات والأدوات، وتحصل عنده من جهتين:

- النشأة في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر...
- الترعرع بين فصحاء الألسنة، المستعملين للأناشيد، المقيمين للأوزان.

كما يشترط حازم قوة الشاعرية، أي أن تكون لدى الشاعر ذخيرة تجارب وجدانية، وذخيرة ألفاظ وتراكيب شعرية، ولديه قوة صانعة قادرة على ترتيب هذه الألفاظ والتراكيب بما يتناسب مع الغرض والمقام.

وفي أقسام الشعر، يرى أن الناس يختلفون في تحديده، فمنهم من يجعله ستة أقسام: مدح، وهجاء، ونسيب، ورثاء، ووصف، وتشبيه، ومنهم من يجعله خمسة أقسام لأنهم يعدون التشبيه من باب الوصف. وقال آخرون أركان الشعر أربعة: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب. لكن حازما يرى هذه التقسيمات كلها غير صحيحة، لأن كل قسم لا يخلو من يكون فيه نقص أو تداخل، والمأخذ المستقيم عنده أن التقسيم الصحيح للشعر يكون من جهة أغراضه ويتوقف على الأقاويل الشعرية... إن أغراض الشعر عنده أجناس، وأنواع تحتها أنواع .

وفي المفاضلة بين الشعراء، يرى أنها مذهب لا يمكن تحقيقه، ولكن يمكن ألا تكون المفاضلة على سبيل التقريب، وترجيح الظنون، أن كل إنسان له حكمه الخاص به، الذي يلائم طبعه، ويجد في نفسه ميلا إليه، ... إن المفاضلة بين الشعراء ليست بالأمر الهين والميسر، فقد تحرج كثير من الأدباء والعلماء في المفاضلة بين الشعراء... كما يرد حازم القرطاجني على من اتخذوا الزمان معيارا نقديا في تقويم الشعر ونقده، والمفاضلة بين الشعراء، إذ إن المفاضلة بينهم لا يمكن أن تقاس بتقدم الزمن، لأن الشعر الجيد لا يقتصر على زمن دون زمن، ولا مكان دون مكان.

هذا، وقد شغلت المحاكاة في الشعر حيزا هاما من كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حيث تحدث عنها حازم القرطاجني كثيرا، وناقشها باستيعاب دقيق.. كما عرض لموضوع الصدق والكذب في الشعر.. كما عالج في مجال المبنى والمعنى قضايا من قبيل اللفظ والمعنى، والمعاني الجمهورية، وبناء القصيدة ومطالعها، وتعدد الأفكار فيها، والتخلصات، والأسلوب....

رابعا: في النقد الحديث: مدخل مفهومي

أ. مفهوم الأدب:

مرت كلمة "أدب" من تاريخ طويل تطور فيه معناها. فإذا كانت أغلب الدراسات التي تناولت مفهوم الأدب عند العرب تشير إلى أنه لم يَرِدْ في العصر الجاهلي، فإن للكلمة حضورا في صدر الإسلام للدلالة على التهذيب والخُلق الحسن،

وكذا التثقيف والتعليم، ومن ذلك ما ورد في الحديث النبوي الشريف، حين قال الرسول صلى الله عليه وسلم: **"أَدَّبَنِي رَبِّي فَأَحْسَنَ تَأْدِيبِي"**.

غير أن شيوع استعمال لفظ "أدب" كان خلال العصرين الأموي والعباسي، وقد ورد بمعان مختلفة؛ إذ استعمل بداية بمعنى التعليم بطريق الرواية، وأُطلق لفظ المؤدِّب على الذي يوكل إليه تعليم أبناء الخاصة وهو من أصحاب العلوم والبيان، كما أُطلِقت كلمة "أدب" على العلم بالشعر والأنساب والأمثال والأخبار، فظهرت علوم اللغة ووُضعت أصولها، وأُدرجت هي الأخرى في باب الأدب، إلى أن نمَتْ واستقل بعضها عن الآخر، ليقتصر معنى التأدب خلال فترة لاحقة على المأثور من الشعر والنثر. وذهب "ابن خلدون" إلى أن علم الأدب لا موضوع له في إثبات عوارضه أو نفيها؛ وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فنَّي المنظوم والمنثور على أساليبهم ومناحيهم، وقد اعتبر كل من أحمد الشايب وعبدالعزيز عتيق، هذا التحديد الذي قدمه ابن خلدون يتضمن الكثير من الخلط، ذلك لأن الأدب لا بد له من موضوع.

وفقًا لذلك كله، يبدو أن كل ما ورد عن العرب بخصوص الأدب لا يشير إلى ماهيته وجوهره، بقدر ما يحاول حصره في المأثور من المنظوم والمنثور، دون تقديم مفهوم جامع يرصد مميزاته ومكوناته، وحتى "لسان العرب" قيد دلالة الكلمة في معنى التأدب والتهذيب.

أما الدراسات الحديثة، فقد حاولت أن تقدم تعريف للأدب يكشف عن ماهيته من خلال مكوناته وعناصره، وإن لوحظ تشعب دلالة هذا المفهوم واختلافها من اتجاه إلى آخر، لدرجة أنه أصبح من الصعب الحصول على تعريف موحَّد وشامل للأدب

وهكذا، رأى أحمد الشايب **"أن الأدب يمتاز أول ما يمتاز بأننا نعود إليه ونكرر قراءته... وعليه؛ فالأدب: هذه النصوص الخالدة التي يقرؤها الناس مرة ومرة؛ لما تحمل من قيم خالدة، و إثارة العواطف والانفعالات هي التي تكسب الأثر قيمة خالدة"**.

فهو بالنسبة إليه يتوفر فيه شرطان: الخلود، والإقبال عليه، بالإضافة إلى حمله قيما تؤكد ذلك الخلود، وقد أضاف الكاتب أيضًا أنه ينحلُّ إلى عناصر أربعة تشكل عموده وركيزته؛ وهي: العاطفة، والخيال، والفكرة، والصورة.

أما "عبدالعزيز عتيق"، فيحدِّد ماهية الأدب باعتباره: **"الكلام الذي يَخرج الأديب بألفاظه عن معانيها الأصلية؛ للدلالة على معانٍ أخرى تستفاد بالإيحاءات والتداعي والقرائن"**، ، وإن كان لاحظ أن ذلك لا يَنطبِق على جميع أنواع الأدب وأجناسه.

بينما ذهب عز الدين إسماعيل إلى أن الأدب تعبير عن الحياة وسيلتُه اللغة، مضيفًا أنه لا يَنقل الحياة حرفيًّا بقدر ما ينقُل إلينا فهمَ الأديبِ للحياة من خلال تجارِبه الشخصية؛ ليُحقِّق المُتعة أو المنفعة التي قال بها "هوراس" منذ أمد بعيد، ومؤكدًا في الآن نفسه أنه ثمَّة أربعة عناصر تشترك في تكوين العمل الأدبي، تتحدد في: العنصر العقلي، والعنصر العاطفي، وعنصر الخيال، والعنصر الفني أو عنصر التأليف والأسلوب.

وهكذا تعدَّدت التعاريف وتباينت، دون أن تقدِّم مفهومًا جامعًا مانِعًا لماهية الأدب، ولعل هذا ما دفع "عبدالفتاح كيليطو" إلى التأكيد على أن **"التعريف الذي نود العثور عليه غير موجود، وإن كانت هناك طبعًا عدة تعريفات، لكنها لا تشمل إلا قِسمًا مِن الأدب، وتبقى عاجزةً عن الإحاطة بأقسام أخرى، ومن ثمة رأى أن تعريف الأدب محاولة سابقة لأوانها، ولن تنتج ثمارها إلا في إطار نظرية شاملة لكل أنماط الخطاب"**.

يضعنا هذا الطرح أمام إشكال يرتبط بمادة البحث الأدبي؛ أي: كيف نميز الأدب عن غيره؟ وما الذي يُعَدُّ أدبًا؟ وما الذي لا يُعدُّ أدبًا؟

يُشير "رينه ويلك" و"أوستن وارين" في كتابهما "نظرية الأدب" إلى أن **"إحدى طرق تعريف الأدب اعتباره كل شيء مطبوع... وذهب "إدوين كرينلو" إلى أن كل ما يتصل بتاريخ الحضارة يدخل في نطاق الأدب، هو قول عام ومُنفتح على حقول معرفية لا تخص مجال الأدب؛ و إنما تشمل الهندسة والطب والتاريخ... ولذلك أشار الكاتبان إلى توجه آخر "يقصر الأدب على أمهات الكتب؛ أي: تلك التي تتميز بالشكل أو التعبير الأدبي مهما كان موضوعها، وهنا يكون الأساس هو القيمة الجمالية وحده".**

والتركيز على القيمة الجمالية من شأنه أن يفتح أمامنا الباب للحديث ليس فقط عن الأعمال الأدبية الخالدة أو المشهورة، بل أيضًا عن تلك الأعمال التي تتضمَّن هذا الجانب الجمالي من خلال مُكوِّناتها وعناصرها الفنية، والتي تشكل نظامها الداخلي الذي يفرض على المتلقي تصنيف الأدبي عن غير الأدبي؛ ولذلك اعتبر الأدب **"لغة؛ أي: نظام علامات لا تتمثل كينونته في نظر بارث في هذه اللغة، بل في نظامه".**

ب. مفهوم النقد و العلاقة بينه وبين الأدب:

ينبغي التأكيد بدايةً على أن النقد ملازم للأدب، على أنه غير سابق عليه؛ ذلك أنه يُعد ضربًا من المعرفة والتعليق والحكم والتقييم للعمل الأدبي، فإذا كان الأدب نشاطًا إبداعيًّا خلاقًا، فالنقد فعالية وقراءة لهذا النشاط.

وفي المعنى اللغوي للكلمة، فقد ورَدَ اللفظُ في "لسان العرب" بدلالات مختلفة؛ فهو خلاف النَّسِيئَة، والنقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، كما قد يحمل معنى العيب والتجريح؛ إذ ورد عن أبي الدرداء قوله: **"إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك"**، ونقَدَتْه الحية بمعنى لدغته، ونقَد الطائرُ الحَبَّ أخذه واحدةً واحدة، واستعملت بمعنى تعقب الأدباء لرصد أخطائهم والتشهير بها حتى لا يقع فيها الآخرون، ولعلَّ هذا ما جعل الدلالة السائدة للَّفظِ عند المهتمين من العرب بالشعر تمييزَ جيِّد الشعر من رديئه، وهو معنى يناظر المعنى اللغوي الأصلي **"تمييز صحيح الدراهم من فاسدها".**

من هنا، يُمكن التأكيد على أن تاريخ الأدب عند العرب - واليونان قبلهم - قد تضمن إشارات إلى معنى التمييز بين الجيد والرديء، فاهتمَّ بنقد الأدب فلاسفة اليونان وتناولوه بالدراسة، ولنا في كتاب "الشعر" لأرسطو دليلٌ واضح، وقد صار مرجعًا للمُهتمِّين بالبلاغة والنقد، على حد سواء.

كما نشأ النقد عند العرب بداية في شكل **"مُلاحظات على الشِّعر والشعراء، قوامها الذوق الطبيعي الساذج".** إما بهدف تجويد الشعر أو تجريح الشعراء، اعتمادًا على **"الانفعال والتأثر، دون أن تكون هناك قواعد مدوَّنة يَرجِع إليها النقاد في الشرح أو التعليل".**

ومع ظهور الإسلام ساد ما يُمكن أن نُسميه المعيار الأخلاقي للحكم على جودة الشِّعر، وإن كنا نجد ملاحَظات تجعَل التعامل **"الشعر قائمًا على الأهواء والشر، فإذا دخل في الخير ضعُف"**؛ كملاحظة الأصمعي على شعر حسان، بَيْدَ أن مع الأدب سيعرف تطورًا ملحوظًا بدءًا مِن القرن الثاني الهجري، في ظلِّ الصراع بين القديم والمحدَث، ليخوض فيه علماء اللغة والأدباء والمتأثِّرون بما نقل عن اليونان، وتطفو إلى السطح مواضيع الموازنة والوساطة، وتظهر قضايا من قبيل: **الطبع والصنعة / اللفظ والمعنى / عمود الشعر / القديم والمحدث / السرقات الأدبية...** أشارت إلى التوجه النقدي الجديد القائم على تتبُّع الأدب (الشعر منه على وجه التحديد) استنادًا إلى مقاييس ومعايير.

وتبرز هنا طبيعة النقد وخصائصه؛ حيث الفهم والتحليل والتفسير والتعليق والحكم، تمثِّل عناصر العملية النقدية التي مِن شأنها أن تُفضي إلى الإفصاح عن قيمة العمل الأدبي، تأسيسا على الذوق الذي يتأتى بالدُّربة والممارسة.

يعرض سعيد علوش عددا من التعريفات لنقاد غربيين، ينظر بعضها إلى في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" النقد الأدبي باعتباره مدرسةَ ذوق أو نظرية للإنتاج الأدبي؛ أي: فنًّا وعلما، وهو عند "بارث" يحتل مكانة وسيطة بين علم

الأدب والقراءة، أما "جون بولهان" فيراه تأملًا يُعلن استحقاق عمل أدبي أو عدم أحقيته في نيل الاعتبار والوجود أو اللاوجود.

ومن الواضح تبايُن التعريفات واختلافها بحسب الزاوية التي ينظُر من خلالها الناقدُ إلى الأدب أولًا والنقد ثانيًا، وإن كانت تتفق جميعها على أن موضوع النقد هو الأدب، يتصل به اتصالًا وثيقًا، و**"وظيفته الأساسية هي أن يُنير سبيل الأدب أمامنا ويُغرينا بالسير فيه، ويلفتنا إلى ما فيه من جمال لا نستطيع إدراكه بأنفسنا"**، والناقد بذلك **"يجعلنا نرى العمل الأدبي لا بعيوننا ولكن بعينه، فنفهم منه ما يفهم هو، ونخطئ فيه ما يُخطئه، ونَحكم عليه بحكمه"** ؛ ولذلك وجب أن يكون **"مسلحًا بالمعرفة الواسعة، والقدرة الخاصة على النظر والفهم"**. وعبر النقد، سيكون بإمكان المتلقي هو الآخر أن يتملك خصائص النظر والفهم والتفسير والتعليق والحكم حين يَحتكُّ بالعمل الأدبي دون وسيط؛ أي: دون ناقد أدبي.

ولا يُمكن الحديث عن النقد دون الإشارة إلى ارتباطه بإطار نظري وخلفية معرفية تفرض على الناقد الاستناد إلى منهج وطريقة مخصوصة للتعامل مع الإبداع الأدبي، الأمر الذي يَفرض علينا أن نتساءل: هل النقد علم أم فنٌّ؟ وهل بالإمكان معالجة الأدب من زاوية علميَّة؟

إنه على مدى القرن التاسع عشر انتشَرت النزعة العلميَّة في ظل الثورة الصناعية، فسادت الوضعية، وامتدَّ أثرُها إلى طرُقِ دراسة الأدب، ليظهَرَ مَفهوم "المنهج النقدي" مستفيدًا مِن انتِشار العلوم الإنسانية وطرائقها في دراسة الإنسان من حيث تاريخه ومُجتمعه وسلوكه، فبرز بداية المنهج التاريخي في دراسة الأدب مع "هيبوليت تين" و"سانت بوف"، وبعده المنهج النفسي مع "شارل موران" و"يونغ" و"جاك لاكان"، ثم المنهج الاجتماعي الذي استفاد من السياق الأيديولوجي الذي أطرته النظريات الماركسية... إلى أن برزت البنيويَّة في اللسانيات، ويمتد أثرها إلى النقد بالدعوة إلى دراسة الإبداع دراسة علمية، بمَعزل عن أي سياق خارجي يرتبط بالتاريخ أو المؤلف أو المجتمع، والعمل على دراسته في ذاته ومن أجل ذاته من خلال عناصره الداخلية (الأدبية) لا غير.

يَعني ذلك أن التعامل مع الأدب صار يَنبني على أدوات إجرائية يُحدِّدها الإطار النظري للمنهج الذي يتبناه الناقد بوصفه وسيلة لفهم الإبداع وتفسيره والحكم عليه، قبل أن تظهر نظريات ما بعد الحداثة، من قبيل جمالية التلقي والتفكيكية.

بيد أن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ألَا تتدخلُ ذات الناقد وهي تدرس الأدب؟ وبتعبير أكثر دقة: ألَا يَعتمدُ الناقد ذوقه الأدبي في دراسته؟ ألَا يُمكن القول أن نصًّا أدبيًّا بهدف القراءة والتحليل دون غيره من النصوص يمثِّل نوعًا مِن الذوق الأدبي؟

إنه مما لا شكَّ فيه أن نشأة النقد الأدبي كانت في إطار الذوق الأدبي وما يبعث في النفس مِن تأثير وانفعالات وأهواء، وقد أثار ذلك إشكاليةَ الذاتية في الحكم على الأدب، فضلًا عن "تغيُّر هذه الأحكام بتغير الأحوال وتباين النقاد، واختلاف الخاص، ولأجل ذلك لا بدَّ مِن ذَوق سليم."البيئة والزمان، والجنس، والتربية أو التنشئة، والشخصية الفردية أو المزاج والذوق السليم هو عُدَّة الناقد ووسيلته الأولى؛ فإليه يرجع **"إدراك جمال الأدب والشعور بما فيه من نقص، وإليه نلجأ في تعليل ذلك وتفسيره، وبه نستعين في اقتراح أحسن الوسائل لتحقيق الخواص الأدبية المؤثرة... وكذلك اختيار النصوص الأدبية متأثِّر بالذوق خاضع له، وذو الذوق الجميل يَختار الأدب الجميل"**.

والنقد - استنادًا إلى ذلك - لا يُمكن أن يكون ذوقًا خالصًا، وإلا خضَعَ للذاتية والهوى، وزالت عنه الموضوعية، كما لا يمكن أن يكون علمًا صرفًا، وإلا سيطرت عليه الجزئيات والتنظيرات، وخضع الأدب لإسقاط القوانين العلميَّة عليه، سواء استجاب لها أم لم يستجب.

إن النقد الأدبي - وفق"أحمد الشايب" - **"يقف موقفًا وسطًا بين العلم والفن بمعناهما الدقيق، أو هو فنٌّ مُنظَّم، لأن غاية الأدب جمالية قبل أن تكون أي شيء آخر، فلا فائدة لقوانين نقدية لا تبعث فينا شعورا بجمال الأدب".**

ت. مفهوم المنهج:

ارتبط تعريف المنهج اصطلاحيا، كما يشير د. صلاح فضل، بأحد تيارين: أولهما، ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة. ذلك أن كلمة منهج انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية، لتصل عصر النهضة، وهي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطي، بحدوده وطرق استنباطه. فالمنهج في هذه المرحلة يوسم بالمنهج العقلي، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها، في حرص تام على تجنب التناقض. وثانيهما، ارتباطه في عصر النهضة بحركة التيار العلمي، بعد أن بدأ المنهج العقلاني المنطقي يسلك نهجا مغايرا يتسم بنوع من الخصوصية، وتحديدا مع "ديكارت" في كتابه "مقال في المنهج"، حيث يحتكم هذا التيار العلمي إلى العقل، وكذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانينه. إذن، فالمنهج اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي، ومن ثم، فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي تؤول إلى نتائج منطقية، كما قد يطلق ليراد به المنهج التجريبي.

أما المنهج النقدي، فله مفهومان: عام وخاص:

يرتبط العام بطبيعة الفكر النقدي نفسه في العلوم الإنسانية بأكملها، ارتباطا بالطبيعة الفكرية النقدية التي أسسها ديكارت (عدم قبول المسلمات قبل عرضها على العقل: الشك قبل اليقين)، حيث من سماته إخضاع جميع القضايا للاختبار والتجريب والتدليل، بغض النظر عن شيوعها وانتشارها، للتأكد من صحتها وسلامتها..

أما الخاص، فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية، وبطرق معالجة القضايا الأدبية، والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها، لعل من أبرزها مستوى النظرية الأدبية.

ويذهب د. حميد لحمداني إلى أنه كثيرا ما يقع الخلط لدى المهتمين بالدراسات الأدبية بين مفهوم المنهج ومفهوم الطريقة التي تتبع في التحليل، فالمنهج هو حصول الرؤية المنسجمة التي تجيب عن الأسئلة الأساس، وإذا اختلفت الإجابات فمعنى ذلك أن المناهج ستختلف أيضا. أما طرائق التحليل، فهي الخطوات التي يتبعها الناقد في دراسة نص معين، حيث يفرض بعضا منها نوع المنهج المتبع، ويفرض بعضها الآخر النوع الأدبي، كما قد يفرضه مزاج الناقد وفكره. ويضرب مثالا لذلك، حين يستخدم ناقد ما منهجا نفسانيا في تحليل نص أدبي، حيث يفرض عليه هذا المنهج، عامة، تخصيص خطوة في التحليل للحديث عن العوامل اللاشعورية الفاعلة في النص، مهما كان النوع الأدبي المدروس. غير أن تحليل قصيدة شعرية من منظور هذا المنهج، تفرض عليه خطوات إضافية، كالاهتمام بالموسيقى الشعرية، والصور واللوحات، بينما يفرض نوع الرواية الإشارات الضرورية في إحدى خطوات التحليل إلى الشخصيات وللأدوات الأساس الفاعلة في الحدث. أما المسرح، فيستدعي الاهتمام، في خطوات خاصة، بالتشخيص الدرامي وبالديكور، وبردود أفعال الجمهور...

من هنا، يمكن القول إن نصوصا أدبية مختلفة النوع قابلة لأن تخضع لمنهج واحد، بخلاف طرائق التحليل التي تكون مختلفة بالضرورة، بحكم ما يفرضه اختلاف النوع ومزاج الناقد وفكره.

ث. سياق ظهور المناهج النقدية:

غالبا ما ينظر إلى المنهج النقدي بوصفه إطارا نظريا تحكمه جملة من المبادئ التي يعتمدها الناقد لقراءة وتحليل النص الأدبي: شعرا كان أو قصة أو مسرحية أو رواية .. أي أنه **"يتعلق بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها"**، وهو ما لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال نظرية في الأدب تحدد معنى الأدب وتبرز طبيعته وعلاقاته، ذلك أنه من خلالها يمارس المنهج النقدي فاعليته استنادا إلى جهاز اصطلاحي خاص.

وقد تعددت المناهج النقدية واختلفت باختلاف مرجعياتها النظرية والاصطلاحية، إذ إنه منذ أن ظهرت النزعة الوضعية ومحاولة تطبيق مناهج العلوم في دراسة الظواهر الأدبية، تطور النقد الأدبي وتنوعت الأسس المعرفية للمناهج المتعددة، فبرزت بداية المناهج الخارجية التي تسعى إلى دراسة النص الأدبي انطلاقا من مؤثرات خارجية ترتبط بالعصر

أو البيئة أو حياة الأديب ونفسيته أو المجتمع وتحولاته، إلى أن ظهرت المناهج الداخلية لتحدث نقلة نوعية في طريقة التعامل مع الأدب، من خلال الدعوة إلى عزله ودراسته بغض النظر عن أي معطى خارجي، فركزت على شكل الأثر أو بنياته أو سميائياته أو الأسلوب الذي يميزه. واستمر تطور النقد ليفتح الباب أمام ما اصطلح عليه مناهج ما بعد بنيوية، فأصبح الحديث عن النقد التفكيكي ونظرية التلقي وعلم النص والنقد الثقافي.

* قضايا نقدية قديمة: الطبع والصنعة – اللفظ والمعنى

أدى ازدهار الحركة النقدية إلى ظهور نقاش واسع بشأن قضايا نقدية أساس شغلت النقاد والأدباء، أبان عن تباين اتجاهاتهم ومواقفهم حيالها، ومن أبرزها:

أولا- قضية الطبع والصنعة:

أصبح مصطلحا الطبع والصنعة من المفاهيم النقدية والبلاغية، ومن الوسائل التي ارتضاها النقاد والبلاغيون، واعتمدوها في تصنيف الشعراء، وتقويم الشعر في شقيه الشكلي والدلالي، والحكم عليه من حيث جودته، ويرمز الطبع والصنعة من حيث الدلالة النقدية إلى التناظر بين العادة وخرق العادة. فالشعر بطبيعته ينجذب إلى أمرين محوريين،هما: الطبع؛ الذي يمثل العادة التي يصدر عنها الشعر العادي، ويفسر بأنه البسيط والواضح، وهو النموذج والأصل، بينما الصنعة تمثل خرق العادة، أو خروجا قصديا عن المألوف السائد، لعدم فاعليته بغرض إلغائه.

ثانيا- قضية اللفظ والمعنى:

احتدم النقاش بين النقاد القدماء حول هذه القضية، واختلفوا في تحديد دور كل من اللفظ والمعنى في النص الأدبي. ولعل المحفز لهذه المعركة، هو البحث في مصدر الإعجاز في القرآن وارتباط الفكر النقدي والبلاغي بها، فكان النزاع محتدما حول مكمن هذا الإعجاز، وقد انقسم الدارسون والنقاد إلى أربعة فرق:

1. فريق يقول باللفظ، ويمثله الجاحظ(ت.255ه) و أبوهلال العسكري(ت.395ه)؛
2. فريق يقول باللفظ والمعنى، ويمثله ابن قتيبة (ت.276ه)، وقدامة بن جعفر (ت.337ه)؛
3. فريق لم يفصل بين اللفظ والمعنى،ويمثله ابن رشيق(ت. 414ه)، وابن الأثير(ت.637ه)؛
4. فريق يقول بالعلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى، أو ما عرف بالنظم، ويمثله عبد القاهر الجرجاني (ت.471ه).

للكلمة.

ثالثا- الموازنة بين الشعراء:

الموازنة لون من ألوان النقد، هدفها التميز بين الرديء والجيد من الإبداع، وإظهار مكامن القوة والضعف فيه. وهي نوع من القضاء بين الأدباء والشعراء، تستوجب في الناقد الذي يتصدى لها أن يتوفر على دراية واسعة باللغة والأدب، وقدرة كبيرة على فهمه وتذوقه، أي على حاسة فنية تنأى به عما يفسد حكمه، وأن يتنزه عن الغرض والميل والتعصب، ويلتزم الموضوعية والحياد ويستهدف العدل والإنصاف.

وقد فطر الناس على الموازنة، وظهرت جلية منذ ظهور الفن، والشعر أحد أنواعه. فقد وازن الأدباء والنقاد بين نوابغ الشعراء في العصور كلها، فوازنوا في الجاهلية بين امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ووازنوا في العصر الأموي بين جرير والفرزدق والأخطل، وفي العصر العباسي بين أبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي العتاهية، وبين ابن المعتز وابن الرومي، وبين أبي تمام والبحتري، كما وازنوا بين الشعر والنثر، وبين الشاعر والكاتب. وقد ظلت الموازنات تعقد بين من

نبغوا بعد أولائك الفحول إلى عصرنا هذا. وكان الآمدي أول من وضع الموازنة بين الشعراء على أساس منهجي، وعد كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري كتابا رائدا في هذا الباب.

- من أقوال النقاد في الطبع والصنعة:

في حديثه عن الطبع والصنعة، وما بينهما من منازل الكلام، يقول الجاحظ:"فكن في ثلاث منازل: فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت..... فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك.. فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك أو سواد ليلك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة أو جريت من الصناعة على عرق...فإن تمنع عليك، فالمنزلة الثالثة أن تتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك". (البيان والتبيين، 1 /136 – 138).

ويقول ابن طباطبا العلوي: "الشعر - أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه".(عيار الشعر؛ ص.3).

* قضايا نقدية قديمة: القديم والمحدث – عمود الشعر

لا نكاد نعثر في نصوص النقد القديمة على ما يشير إلى عصبية لقديم أو تعصب على محدث في الشعر، ولم تكن هذه المسألة النقدية معروفة قبل بداية عصر التدوين والتأليف، واشتغال علماء الشعر ورواته باللغة والنحو، أو لنقل اشتغال علماء اللغة والنحو برواية الشعر وجمعه وتوثيقه وتدوينه، واستنباط القواعد والشواهد منه، والعناية بنقده وتفضيل رجاله على أساس سلامة ألسنتهم وأشعارهم من الفساد العارض، وسيرهم فيها على القواعد والقياس، وتعبيرهم عن المعاني البدوية الأصيلة، وصدورهم عن مذاهب الأعراب وأساليبهم، فكانت بيئة اللغويين أول بيئة تطرح فيها هذه المسألة طرحا نقديا محددا، يعتمد على بعض الأسس والمقاييس.

أولا- مو اقف اللغويين:

لم يكن اللغويون أو النحويون نقادا بالمعنى الدقيق للنقد بأبسط أشكاله، وإنما كان اتصالهم بالنقد من باب الاهتمام برواية الشعروالغريب والاستشهاد به، فكان من الطبعي أن يكون أولى الشعراء بالتقديم والتفضيل لديهم أقدمهم عهدا، وأفصحهم قولا، وأسلمهم لسانا، وأكثرهم تمسكا بتقاليد القصيدة العربية العريقة، ومذاهب أهل الجاهلية والإسلام وأساليبهم، ففضلوهم على سائر الشعراء، دون أن ينجو بعض منهم من غض أو انتقاص لديهم، بسبب بعض ما يدل على خروجه على تلك القيم الأصيلة في أشعاره، ومن ذلك قول الأصمعي:"كانت الرواة لا تروي شعر أبي دؤاد ولا عدي بن زيد لمخالفتهما مذاهب الشعراء.." (الأغاني؛ 18/377).وذكر أبو الفرج أن عدي بن زيد:"ليس ممن يعد الفحول، وهو قروي، وكانوا قد أخذوا عليه أشياء عيب فيها، وكان الأصمعي وأبو عبيدة يقولان: عدي بن زيد في

الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري معها مجراها. وكذلك كان عندهم أمية بن أبي الصلت".(الأغاني؛ 2/97). وأوضح السبب في ذلك في موضع آخر من الأغاني، فقال:"وكان يأتي في شعره بأشياء لا تعرفها العرب... وكان ابن قتيبة يقول: وعلماؤنا لا يحتجون بشيء من شعره لهذه العلة."(الأغاني؛ 4/121).

وقد شكلت مسألة الاحتجاج هذه الأساس الموضوعي لسوء الظن بما يأتي به المولدون أو المحدثون من الشعراء، لدى أفراد هذه الطبقة من العلماء من أهل اللغة، فكان الأصمعي يقول:"كان الكميت بن زيد معلما بالكوفة، فلا يكون مثل أهل البدو... ..ليس بحجة لأنه مولد". (الموشح؛ ص.302).

ومع أن هذه المواقف لا تكاد تمس النقد إلا بصورة عارضة، لصلتها الوثيقة بعلوم اللغة والنحو، وما يصلح للاحتجاج من الشعر فيها، وما لا حجة فيه، وكان لذلك ما يبرره من وجهة نظر العصر، واشتغال العلماء فيه بدراسة القرآن الكريم، ووضع قواعد اللغة العربية وأصولها، وحاجتهم في ذلك إلى الشاهد القديم والسليم من كل شائبة، إلا أن الأمر قد تحول بعد ذلك إلى موقف نقدي عام ومحدد في الحكم على الشعراء وتقديمهم على أساس قدم عهدهم، فصارت لجاجة كما عبر ابن رشيق وقد أدرك أبعاد هذا الموقف، فقال:"وكان أبو عمرو بن العلاء لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين، قال الأصمعي: "جلست ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي، وسئل عن المولدين، فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم... وهذا مذهب أبي عمرو وأصحابه كالأصمعي وابن الأعرابي، أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويقدم من قبلهم، وليس ذلك إلا لحاجتهم إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة."(العمدة؛ 1/90).

وقد تحول الأمر عن قصده، وأصبح معيار التفاضل بين الشعراء قائما على أساس زمني أولا، ولغوي ثانيا، فتقليد واحتذاء بعد ذلك، فروي عن أبي عمرو قوله:"لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا." (الأغاني؛ 8/285). وقال الأصمعي بعده:"بشار خاتمة الشعراء، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم." (الأغاني؛ 3/143). على أن من هؤلاء الرواة من لم يكن يعتد إلا بمقياس الزمن فحسب، فلا يرى في شعر المحدثين خيرا على الإطلاق، ولا يجد فيه مجالا لإبداء الرأي، فضلا عن الإعجاب أو التقديم، ومن هؤلاء ابن الأعرابي الذي ذكر ابن المعتز أن أبا الحسن الطوسي أنشده يوما أرجوزة أبي تمام التي مطلعها:

وعاذل عذلته في عذله فظن أني جاهل من جهله

على أنها لبعض شعراء هذيل، فأمره بكتابتها له، فلما انتهى منها، سأله: أحسنة هي؟ فقال: ما سمعت أحسن منها، فأخبره أنها لأبي تمام، فقال: خرق خرق". (أخبار أبي تمام، ص.175).

ويبدو أن إعجاب هؤلاء العلماء بالقديم مرتبط بدوامهم على روايته، وكثرة مدارستهم له، مما جعل أذواقهم مبنية على الإعجاب به، فكانوا يرون الحديث إلى جانبه غير ذي قيمة أو أهمية لديهم، فذكر أحدهم أنه كان يوما عند ابن الأعرابي: "فأنشده رجل شعرا لأبي نواس فأحسن فيه فسكت، فقال الرجل: أليس هذا من أحسن الشعر؟ قال: بلى، ولكن القديم أحب إلي؟". (الموشح؛ ص.384).

ولم تكن بعض هذه المواقف لتخلو من تناقض صارخ في كثير من الأحيان، فقد روي أن أبا عبيدة سئل: "أمروان عندك أشعر أم بشار؟ فقال: حكم بشار لنفسه بالاستظهار أنه قال ثلاثة عشر ألف

بيت جيد، ولا يكون عدد الجيد في شعر شعراء أهل الجاهلية والإسلام في هذا العدد،وما أحسبهم برزوا في مثلها".(الأغاني؛ 3/144)، وكان الأصمعي يقدم بشارا، ويقول إنه "سلك طريقا لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به، وهو أكثر تصرفا وفنون شعر، وأغزر وأوسع بديعا، ومروان لم يتجاوز مذهب الأوائل". (الأغاني؛ 3/147).

وعلى ذلك، فقد أقر أبو عبيدة أن شعر هذا الشاعر يبز شعر الأوائل، وفضله الأصمعي بخروجه على مذاهبهم، وتفرده بمذهب جديد في شعره دون أن يدعوهم ذلك كله إلى تقديمه عليهم، وتفضيل مذهبه على مذاهبهم، فالقياس هو القياس دائما، والقديم مفضل ومقدم لقدم عهده فحسب.

ويبدو أن الشعراء المحدثين كانوا مدركين لحقيقة هذه المواقف وطبيعتها، فروي أن ابن مناذر لقي أحد تلاميذ أبي عبيدة، فقال له: "أقرئ أبا عبيدة السلام، وقل له: يقول لك ابن مناذر: اتق الله، واحكم بين شعري وشعر عدي بن زيد، ولا تقل هذا جاهلي وهذا إسلامي، وذلك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين، ولكن احكم بين الشعرين ودع العصبية".(الأغاني؛ 18/147). والظاهر أن هذا الشاعر كان مصرا على انتزاع اعتراف هؤلاء النقاد وإقرارهم بشاعريته وتفضيله القدماء دون أن يتهيأ له ذلك، فروي أنه حضر مأدبة مع خلف الأحمر، فقال له" "يا أبا محرز، إن يكن امرؤ القيس والنابغة وزهير قد ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة، فقس شعري إلى شعرهم. فأخذ خلف صحفة مملوءة مرقا فرمى بها عليه". (الموشح؛ 453). وكان أبو تمام يردد: "ما ترك الأول للآخر شيئا". (الأغاني؛ 3/147).

ثانيا- مو اقف النقاد من القديم والمحدث:

اختلفت نظرة عدد من رجال النقد وأعلامه، خصوصا بعد مضي القرن الثاني الهجري، إلى مسألة القدم والحداثة في الشعر. ومن بينهم ابن سلام، والجاحظ، وابن قتيبة، والمبرد، وابن المعتز، ابن طباطبا، والآمدي، والجرجاني..وغيرهم..

1. ابن سلام وطبقات الشعراء:

سار ابن سلام في طبقاته على هدي أسلافه ومشايخه السابقين من العلماء بالشعر، إذ اقتصر على ذكر الفحول المشهورين من شعراء الجاهلية والإسلام، ولم يتمكن من التحرر من موروث أسلافه ومشايخه، إذ اقتصر في كتابه على من يحتج بشعره من الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ولم يتجاوزهم إلى غيرهم من المحدثين أو المعاصرين، فيخص الفحول المشهورين منهم بطبقة فيه. لقد فرض الشعر المحدث نفسه على أذواق أهل العصر العباسي، لما يمثله من مظاهر التغيير الحضاري والاجتماعي والثقافي في حياتهم، فاتجهوا نحوه، وأقبلوا عليه، وأصبحت له مذاهبه ومدارسه،وأخذت أصداؤه تتردد وترتفع في بعض البيئات النقدية.

2. الجاحظ والشعر المحدث:

كان الجاحظ من أسبق هؤلاء النقاد إلى نصرة الشعر المحدث،والدفاع عن شعرائه، ففتح صدره وكتبه له، وتصدى للرد على المتعصبين عليه، فاتهمهم بالتعصب والقصور، فقال: **"وقد رأيت أناسا يهرجون أشعار المولدين، ويسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان".** (الحيوان؛ 3/130)، مؤكدا بذلك مبدأ الجودة الفنية في المفاضلة بين الشعراء دون النظر إلى أقدارهم أو أزمانهم.

ولم يخف الجاحظ إعجابه النقدي بالمحدثين ومذاهبهم في الشعر، كما يفعل غيره من المكابرين أو المغلوبين على أمرهم ممن أعمت العصبية بصائرهم النقدية، فقال عن أبي نواس: **"و أنت إذا تأملت شعره فضلته، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أهل البدو أبدا أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض عليك هذا الباب، فإنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوبا".** (الحيوان؛ 3/128). وقد تجرأ فذهب أبعد من شعر المولدين والمحدثين بعد أن اضطر أصحابها إلى تعديل موقفهم ذلك، إذ فضل قصيدة لأبي نواس على شعر مهلهل بن ربيعة. فليس في مذهب الجاحظ النقدي عصبية لقديم أو محدث في الشعر، ما دام يرى فيه فنا يعتمد على **"إقامة الوزن، وتخير الألفاظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير".** (الحيوان؛ 3/40).

وقد كان لهذه المواقف أثر في تحول النظرة النقدية إلى مسألة القدم والحداثة في الشعر عن مجرى الزمن منذ أواسط القرن الثالث، بعد أن فرض المحدثون أنفسهم في الساحة الأدبية، ولاقت أشعارهم ومذاهبهم الفنية فيها بعض ما تستحقه من التقدير لدى عدد من النقاد في هذا القرن، ووجدت طريقها إلى كتبهم ومؤلفاتهم، فظهرت عدة كتب مقصورة على المحدثين، وكتب أخرى تجمع بينهم وبين غيرهم من القدماء، دون أن يعني ذلك أن التعلق بالقديم وتفضيله قد فقد صداه لدى عامة النقاد، إذ ظل معظمهم يرى في القصيدة الجاهلية نموذجا رفيعا للشعر العربي، ويطالب المحدثين من الشعراء بالمحافظة على تقاليدها العريقة، ويصر على أن أهل البادية أشعر من المولدين الذين أفسدت الحضارة مذاهبهم وأساليبهم ولغتهم، بينما حافظ الأعراب من أهل البادية على نقاء القصيدة العربية، وأصالة مذهبها، وجزالة أسلوبها، وفصاحة لغتها. وقد كانت هذه المواقف أساسا للنظرة التوفيقية التي تبناها ابن قتيبة، وأسهب في شرحها والدفاع عنها في مقدمة كتابه: "الشعر والشعراء".

3. ابن قتيبة ما بين المحافظة والتجديد:

يقوم موقف ابن قتيبة من هذه المسألة على ركيزتين أساسيتين: تتصل أولاهما بزمن الشعر، إذ رفض الاعتماد عليه مقياسا نقديا للمفاضلة بين الشعراء وتقديرهم على أساس قدم عهودهم أو حداثتها، فقال: **"ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه".** (الشعر والشعراء؛ 1/10). وأخذ على بعض النقاد مواقفهم من الشعر المحدث، وتعصبهم الأعمى للقديم، فقال: **" فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له هنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله".** (الشعر والشعراء؛ 1/10).

وقد أكد مبدأ الجودة الفنية معيارا نقديا في تقدير الشعراء، بغض النظر عن عصورهم وأزمانهم، فقال: **"فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، و أثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذ ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه".** (الشعر والشعراء؛ 1/10). بيد أن الجودة الفنية لديه مقيدة بحدود النظرة التقليدية المحافظة التي لم تكن ترى الشعر إلا القديم الجاهلي، ثم ما سلك به منهجه، وأجري على طريقته من شعر المولدين والمحدثين بعد أن اضطر أصحابها إلى تعديل موقفهم النقدي

تحت ضغط ظروف التطور في حركة الأدب والحياة، فشكلت هذه النظرة الاتباعية الركيزة الثانية لموقفه النقدي من هذه المسألة، وألزمته بقراءة النص الشعري قراءة وحيدة وجامدة، وجعلته يعتقد أن كل قراءة أخرى بدعة وانحراف.

ولم يكتف ابن قتيبة بحث الشعراء على اتباع التقاليد الفنية الموروثة والمحددة للقصيدة العربية، وهيكلها ومنهج بنائها وأقسامها، بل طالب الشعراء المحدثين بضرورة الالتزام بهذه القيود الشكلية، وحرم عليهم التحرر من ربقتها، فقال: **"وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذاهب المتقدمين في هذه الأقسام.."** (الشعر والشعراء؛ 1/22).

لقد استطاع ابن قتيبة أن يجهر بموقف نقدي واضح ومحدد من هذه المسألة، إذ ألغى عامل الزمن مقياسا لتقدير الشعر، وأعلن اعترافه بالمحدثين، والتزم بهذا الموقف في كتابه، فجمع فيه ما بين الجاهلي والإسلامي والمحدث من الشعراء...

4. المبرد وموقف المحافظين واللغويين من المحدثين:

يقول المبرد: **"ليس لقدم العهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطى كل ما يستحق".** (الكامل؛ 1/29). وقد خص الشعر المحدث بكتاب كامل من كتبه أسماه: "الروضة في أشعار المحدثين". (الكامل؛ 2/1)، إلا أنه لم يجوز لنفسه فيه، ولا في غيره من كتبه أن يذكر أحدا من معاصريه، على الرغم من إعجابه ببعض من أصحاب المذاهب التقليدية في أشعارهم، وعلى رأسهم البحتري الذي أفصح عن إعجابه الشديد بشعره، فقال: **"ما رأيت أشعر من هذا الرجل، ولولا أنه ينشدني كما ينشدكم، لملأت كتبي من أمالي شعره".** (الموازنة؛ 1/21). إلا أنه بالمقابل، قد أبدى نفوره الشديد من مذهب أبي تمام في شعره البديع، ووجه نقده اللاذع للنواسي وشعره، وذلك مرتبط بما طرأ على مسألة القدم والحداثة في الشعر من تحول، بعد أن ألغي عامل الزمن فيها، وحل مكانها المذهب الفني أو الطريقة الشعرية ومدى مشاكلتها لمذاهب القدماء وأساليبهم، أو ابتعادها عنها، فانقسم النقاد فريقان.. لكن، يبدو أن الغلبة بقيت للفريق المحافظ منهما، كما هو واضح من خلال موقف ابن المعتز من البديع والمحدث.

5. موقف ابن المعتز من المحدث والبديع:

كان ابن المعتز شاعرا من شعراء المحدث قبل أن يكون ناقدا أو مؤلفا. وقد ألف "كتاب البديع" ليثبت فيه أن المحدثين لم يخرجوا عن مذاهب القدماء في أشعارهم، وأن فن البديع فن معروف في أساليب الشعراء العرب الأقدمين وغيرهم. ومن الواضح أن ابن المعتز، في مقدمته ومجمل أبواب كتابه، يحاول الانتصار للمحدث والبديع، والدفاع عنه، وتوجيه شعرائه الوجهة الفنية السليمة، والدعوة إلى استخدام أبوابه وفنونه استخداما معتدلا، دونما إسراف أو إفراط... على أنه قد حاول أيضا استرضاء المحافظين من النقاد ممن لا تزال شوكتهم قوية، وأصواتهم عالية ومسموعة في الساحة الأدبية والنقدية، حيث وقف في الحد الفاصل ما بين حدود المحافظة والتجديد.

ومع ذلك، فإن موقفه النقدي من مسألة القدم والحداثة في الشعر قد يبدو أكثر وضوحا في كتابه: "طبقات الشعراء المحدثين"، إذ جاء تأليفه لهذا الكتاب بمثابة المعادل النقدي لكتاب ابن سلام "طبقات فحول الشعراء". وقد صرح في مقدمته بأن قصده من وراء تأليف هذا الكتاب أن يريح القارئ **"من أخبار المتقدمين وأشعارهم، فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملوه، وقد قيل: لكل جديد لذة، والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم".** (طبقات الشعراء المحدثين؛ ص.86)

6. ابن طباطبا وأشعار المحدثين:

عرض ابن طباطبا إلى مسألة القديم والمحدث عرضا سريعا ومركزا في صدر كتابه "عيار الشعر"، بدأ فيه برصد أثر القديم في أشعار المولدين، فأكد حتمية التأثر والتأثير في العمل الأدبي، فقال: **" وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم،ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها، فسلمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها"** (عيار الشعر؛ ص.8). وهو إذ يجعل أحقية السبق للمتقدمين، فإنه في الوقت نفسه يرى أن أشعار المحدثين أولى بالإعجاب والتقدير. وعلى ذلك، فالتجديد في معاني الشعر وأساليبه من أبرز خصائص الشعر المحدث في نظره، وهي الخصائص التي تميزه عن غيره من أنماط الشعر القديم أو التقليدي، فتمكن الشاعر المحدث من فرض نفسه في الساحة الأدبية، وتجعل شعره مقبولا لدى المتلقين من أبناء عصره ومجتمعه.

6. الموازنة بين الطائيين للآمدي:

حاول الآمدي أن يقف من الصراع النقدي بين القديم والمحدث موقفا محايدا، كما زعم في مقدمة كتابه، فقال: **"ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين".** (الموازنة؛ 1/5). كما أوضح منهجه قائلا: **"فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى..."**(الموازنة؛ 1/8). وقد صدر كتابه بسرد حجج الفريقين المتنازعين حول هذين الشاعرين، أو قل حول هذين المذهبين الشعريين اللذين آلت إليهما مسألة القدم والحداثة في عصره.

7. الجرجاني والوساطة بين القدماء والمحدثين:

شرع الجرجاني وساطته بالحديث عن هذه المسألة، فقال: **"إن خصم هذا الرجل فريقان: أحدهما يعم بالنقص كل محدث ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي، وما سلك به هذا المنهج، وأجري على تلك الطريقة، ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة و ابن هرمة و ابن ميادة والحكم الخضري، فإذا انتهى إلى من بعدهم كبشارو أبي نواس وطبقتهم، سمى شعرهم ملحا وطرفا، واستحسن منه البيت استحسان النادرة، وأجراه مجرى الفكاهة، فإذا نزلت إلى أبي تمام وأضرابه نفض يده، و أقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتا قط، ولم يقعوا بالشعر إلا بالبعد".** (الوساطة؛ ص.49). وفي هذا ما يدل على أن القديم ما زال له أنصاره من النقاد في عصره، دون أن يرى حاجة إلى مناقشة أقوال هؤلاء القوم وآرائهم، إذ نجده ينتقل إلى أنصار المحدث فيوجه إليهم خطابه، ويقول: **"وليس الحكم بين القدماء والمولدين من التوسط بين المحدث والمحدث بسبيل، و إنما يستعتب لك هذه المخاطبة من فضل أبا تمام وحزبه، وسلم بمحل مسلم ومن بعده، فتجعل هؤلاء شهودك وحججك، وتقيم شعرهم حكما بينك وبينهم".** (الوساطة؛ ص.49). ولعل في هذا تحللا من ربقة القديم وجلاله، فلم يعد الناقد في القرن الرابع يجد حرجا في الغض من أشعار المتقدمين من أهل الجاهلية والإسلام، ثم يتعقب سقطاتهم وعثراتهم بعد ذلك في كتابه، كما فعل الجرجاني. على أن هذا لا يعني سوء الظن بالمتقدمين لديه، كما قد يتبادر إلى الذهن، ولذلك فقد استطرد قائلا: **"وليس يجب إذا رأيتني أمدح**

محدثا، أو أذكر محاسن حضري، أن تظن بي الانحراف عن متقدم، أو تنسبني إلى الغض من بدوي". (الوساطة؛ ص.15).

8. القديم والمحدث في الأغاني:

كان أبو الفرج الأصبهاني في صلب هذا الصراع النقدي الدائر حول القديم والمحدث، فهو أحد شعراء المحدث والبديع، وواحد من ألمع أدباء العصر ونقاده، ومؤلف أوسع كتاب أدبي ونقدي يشتمل على معظم الآراء النقدية المختلفة.

وقد أبدى إعجابا بالقديم ليس يعد له سوى إعجابه بالمحدث والبديع، ووجه نقده اللاذع لبعض المحدثين، دون أن يحول جلال القديم بينه وبين هذا النقد أيضا. فالنابغة الذبياني في نظره **"في الطبقة الأولى المقدمين على سائر الشعراء".** (الأغاني؛ 11/3)، والحطيئة **"من فحول الشعراء ومتقدميهم وفصحائهم، متصرف في جميع فنون الشعر من المديح والهجاء والفخر والنسيب، مجيد في ذلك أجمع".** (الأغاني؛ 2/57)، والفرزدق **"مقدم على الشعراء الإسلاميين هو وجرير والأخطل".** (الأغاني؛ 21/393)، وبشار **"محله في الشعر وتقدمه طبقات المحدثين فيه بإجماع الرواة".** (الأغاني؛ 3/135). وليس يفضل الشاعر لديه لقدم عهده وزمانه، فسعيد بن عبد الرحمان بن حسان بن ثابت: **"شاعر من شعراء الدولة الأموية، متوسط المحل في طبقته، ليس معدودا في الفحول... ولم تكن له نباهة أبيه وجده".** (الأغاني؛ 8/269)، كما لم يكن لحداثة العهد تأثير على أحكامه النقدية أيضا، فمتوج بن أبي حفصة في نظره: **"ساقط بارد الشعر".** (الأغاني؛ 12/80)، وهو من المحدثين.

قضايا نقدية قديمة وحديثة:

السرقات الأدبية – التلقي في التراث النقدي

أولا- قضية السرقات الأدبية (الشعرية) :

لعل قضية السرقات الأدبية من أقدم قضايا النقد الأدبي، وترتبط في أهميتها بقضية اللفظ والمعنى، والقدم والحداثة، وربما فاقتهما خطورة؛ ذلك أن الاتهام بالسرقة من المطاعن التي يسهل تناولها، فالعصر الجاهلي الذي عرف بأصالة شعرائه واعتزازهم بشعرهم، مما أباح للنقاد أن يتهموهم بالأخذ والسرقة. من ذلك ما ذكره ابن قتيبة (الشعر والشعراء؛ 1/129)، من أن طرفة بن العبد قد أخذ من امرئ القيس قوله:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

فقال طرفة:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجلد

ونجد حسان (حسانا) بن ثابت يفخر بكونه لا يسرق من الشعراء، فيقول (شرح ديوان حسان ص. 174):

" لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يو افق شعرهم شعري

إني أبى لي ذلكم حسبي ومقالة كمقاطع الصخر ".

ولعل الفرزدق وجرير أول من فتح باب الكلام في السرقات الشعرية على الصعيد الفني، فقد روى الأصمعي قال: **"سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: لقيت الفرزدق في المربد فقلت: يا أبا فراس قلت شيئا، أحدثت شيئا؟ قال فقال خذ، ثم أنشدني:**

كم دون مية من مستعمل قذف ومن فلاة بها تستودع العيس

قال: فقال: سبحان الله، هذا للملتمس، فقال: اكتمها، فلضوال الشعر أحب إلي من ضواحي الإبل". (العمدة 2/281).

وأشار الجاحظ إلى هذه القضية إشارة عابرة عندما صرح بأن الأدباء يحاولون الاستيلاء على ما يجدونه لغيرهم من تشبيه مصيب، أو معنى غريب، وبديع مخترع. (الحيوان؛ 3/126).

وتطرق ابن قتيبة لهذه القضية باعتبارها فنا؛ وقال بفكرة السرقة المحمودة التي ألم بها الشعراء بمعاني القدماء، وأحسنوا فيها بما زادوا عليها فألبسوها بذلك ثوبا جديدا غير ثوبها. (الشعر والشعراء؛ 1/73) .

وقد يكون الآمدي من أبرز نقاد القرن الرابع الهجري الذين عالجوا قضية السرقات الأدبية، وكتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" خير دليل على ذلك. أما أبو هلال العسكري فقد أفرد فصلا في كتابه "الصناعتين" تحدث فيه عن حسن المآخذ وحل المنظوم، وذكر أنه ليس لمتأخر غنى عن تناول معاني المتقدم. (كتاب الصناعتين الباب السادس، الفصل الأول، ص 22).

ونلحظ أن أبا هلال العسكري يساير الجاحظ بالنسبة للمعاني التي يرى أنها مشتركة بين العقلاء، وأن الناس يتفاضلون في الألفاظ، وهو يرى أن السرقة تكون في الألفاظ لا في المعاني. وتعرض القاضي الجرجاني لهذه القضية فذكر أن **"السرقة - أيدك الله - داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه وحفظه"**. (الوساطة بين المتنبي وخصومه؛ ص. 214). أما ابن رشيق، فيرى أن باب هذه القضية متسع جدا ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه. (العمدة؛ 2/280). من هنا، نرى أن النقاد الذين تعرضوا لهذه القضية لم يصدروا عن نظرية واضحة، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني، فاتجه إلى دراسة هذه القضية من الوجهة الفلسفية- إن جاز التعبير - فذكر "**إن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، و اقتدى بمن تقدم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا، أو في صيغة تتعلق بالعبارة**". (أسرار البلاغة؛ 228).

أ- مصطلحات السرقات:

تغير موقف النقاد القدامى الذين تناولوا هذه القضية، بعد ظهور الاتجاه الجديد في شعر جماعة المحدثين الذين استخدموا ألوان البديع في أشعارهم. ولم يتقبل النقاد حركة التجديد هذه بسهولة، فتعقبوا الشعراء في أشعارهم للنيل منهم، فأخذوا يعيبون اللغة التي استخدمها الشعراء في أشعارهم، واتهموا أساليبهم بالضعف، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فقد أخذ النقاد يتهمون الشعراء المجددين بالسرقة، وأنهم يتكئون في أشعارهم على القدماء، وحاول بعض النقاد تبرير ذلك، فوجدنا ابن طباطبا يعلل لجوء المحدثين إلى هذا التصرف في معاني القدماء بسبقهم إلى المعاني، بحيث ضاق المجال أمام المحدثين، فلم يبق لهم خيار إلا في مثل ذلك الفعل، وظهرت مصطلحات للسرقات الشعرية، وذكروا منها في أو بادئ الأمر ثلاثة، وهي: النسخ، والمسخ، والسلخ. فالنسخ: هو أخذ المعنى بلفظه؛ والمسخ: أخذ المعنى والتقصير عنه، أخذ المعنى وتشويهه، بحيث يأتي أقبح من السابق؛ وأما السلخ: فأخذ بعض المعنى، أو عرض المعنى عرضا جديدا أو تحويره، ومنه سلخ الشاة، أي تجريدها من جلدها.

وجاء ضياء الدين بن الأثير، فلم يكتف بهذا التقسيم الثلاثي، فتعداها إلى تقسيم خماسي، فجعل القسم الرابع: أخذ المعنى مع زيادة عليه، والخامس عكس المعنى إلى ضده. ويكون ابن الأثير قد حدد مفهوم القسم الثالث، وهو السلخ بأنه أخذ المعنى دون اللفظ.

ولما كان السرق أو السرقة في مصطلحه النقدي لفظ عام يشمل مختلف أنواع السرقات، فإن أبا الفرج الأصبهاني في كتابه الأغاني، قلما يستخدم هذا المصطلح، إنما يفضل استخدام الأخذ أو غيره، مما يدل على أنواع السرقة ومراتبها المختلفة لديه، وهي الأنواع التي يمكن حصرها - وفق تتبعها في الأغاني - في تسعة:

1. **الانتحال:** ويقصد به ادعاء الشاعر شعر غيره، ونسبته إليه. وقد فرق بين الانتحال والنحل، حيث لم يجعل النحل من أنواع السرق.

2. **الإغارة:** وهي من المصطلحات المعروفة لدى النقاد قبل أبي الفرج وبعده، وقد استخدمها ابن سلام. لكن الأصبهاني استخدم هذا المصطلح استخداما غير دقيق، فقال: **"وهذه الأبيات الثلاثة أغار عليها ابن ميادة فأخذها بأعيانها. فأما البيتان الأولان فهما لامرئ القيس.. والبيت الثالث لشاعر من شعراء الجاهلية... فنقله ابن ميادة نقلا"**. (الأغاني؛ 22/247). فخلط بذلك بين الإغارة والانتحال والاهتدام والنقل. بينما ميز الحاتمي بين نوعين من أنواع الإغارة بين المتعاصرين، وهما: إغارة الشاعر على شعر غيره وأخذه برضاه، أو الإغارة عليه قسرا دون رضاه، مع علمه بذلك.

3. **النقل:** وردت كلمة النقل في الأغاني ثلاث مرات مختلفات في مواضعها، ويتضح منها معنى النقل لدى الأصبهاني، إذ ليس من الضروري أن يكون حرفيا تماما.

4. **التضمين:** ويقصد به استحسان الشاعر لشعر غيره وإدخاله له في شعره على سبيل التمثيل دون ادعائه. وقد يكون التضمين على سبيل الرد، كما في النقائض، ويسمي البعض هذا النوع من السرق الاجتلاب والاستلحاق. وأفرد ابن رشيق بباب خاص في العمدة غير باب السرقات إذ لم يذكره معها، مع أن مفهومه ليس مختلفا عن ذلك، إلا أنه تابع الحاتمي في ذكر الاجتلاب والاستلحاق في باب السرقات، وقصد به معنى التضمين نفسه.

5. **السلخ:** ورد هذا المصطلح في مواضع عدة مختلفة من الأغاني، اختلفت معها دلالاته ومفاهيمه لديه، فقصد به معنى السرقة بشكل عام حينا، كقوله: **"سلخ بيته هذا... فضمنه بيتين من شعره"** (العمدة؛ 84 – 92)، أي سرق بيته، واستخدامه له بهذا المعنى يكون متبوعا بمصطلح آخر هو المقصود عادة. وقد يقصد به سرقة المعاني الشعرية فضمنه.. عموما، كقوله: **"وقد أخذ البحتري أكثر معانيه فسلخه"**(الأغاني؛ 11/66)، وقوله: **"وللوليد في ذكر الخمر وصفتها أشعار كثيرة قد أخذها الشعراء... سلخوا معانيها، و أبو نواس خاصة فإنه سلخ معانيه كلها وجعلها في شعره"**. (الأغاني؛ 20/29). كما يقصد به سرقة الألفاظ أيضا، كقوله بعد أن ذكر أبياتا للنابغة: **"فسلخه النابغة"**. (الأغاني؛ 11/36).

6. **الأخذ:** كثيرا ما يستخدم هذا المصطلح للدلالة على معنى السرقة عموما، ويورد معه ما يقيده ويدل على نوع الأخذ أوالسرقة، كقوله: أخذه فسلخه، أو أخذه فأضافه، أو غير ذلك . إلا أننا وجدناه يستخدم هذا المصطلح أحيانا للدلالة على نوع محدد من أنواع سرقات المعاني التي هي في نظره أقل درجة من السلخ. وقد أسمى ابن رشيق هذا النوع من السرق بالإلمام حينا، والاختلاس أحيانا أخرى، بينما أدرجه الحاتمي في باب النظر والملاحظة. كما وجدنا الأصبهاني يستخدم هذا المصطلح أيضا بمعنى نظم المنثور.

7. **الاستعارة:** ويقصد بها أخذ المعنى وتجويده مما يثير إعجابه وتقديره، كقوله: **"أخذ إسحاق الموصلي معنى بين ابن ميادة في قوله... ولعمري لئن كان استعار معناه لقد اضطلع به فأحسن وأجاد"**. (الأغاني؛ 23/127). وقد وردت لفظة الاستعارة عند الحاتمي في صدر حديثه عن السرقات للدلالة على سرقة الألفاظ، فقال: **"ومما يدل على أن الانتزاع**

للمعاني، والاستعارة للألفاظ شيء مباح أن..." (حلية المحاضرة؛ 2/29)، إلا أنه لم يستخدم هذه الكلمة بعد ذلك للدلالة على أي نوع من أنواع السرقات التي ذكرها، إذ كان قد تحدث عنها كنوع بلاغي معروف، أما الاستعارة كنوع من أنواع السرقة، فقد ضمنها باب: كشف المعنى وإبرازه، وتابعه في ذلك ابن رشيق، وكان الآمدي قد استخدم مصطلح الاستعارة للدلالة على هذا المعنى دون أن يرى فيها عيبا. (الموازنة؛1/ 336-337).

8. **السرق الخفي:** وهو من السرقات الذكية الخفية التي تدل على قدرة الشاعر وبراعته وتجويده المعنى المسروق، فيشتهر الفرع دون الأصل. ومن ذلك سرقة أبي نواس لبيت أبي الشيص، وقد كان ينشده قصيدة له فأعجب به، وقال له: **"وحياتك لأسرقن هذا المعنى منك ثم لأغلبنك عليه فيشتهر ما أقول، ويموت ما قلت". قال أبو الفرج: "فسرق قوله:**

وقفت الهوى بي حيث أنت فليس لي متأخر عنه ولا متقدم

سرقا خفيا، فقال في الخصيب:

فما جازه جود ولا حل دونه ولكن يسير الجود حيث يسير

فساربيت أبي نواس وسقط بيت أبي الشيص". (الأغاني؛ 16/403).

وقد أطلق الحاتمي وابن رشيق على هذا النوع اسم المجدود.

9. **المصالتة:** وهي من قبيح السرقات، وقد ورد هذا المصطلح عند أبي الفرج على لسان حسين بن الضحاك في خبر يقول فيه:

"أنشدت أبا نواس قصيدتي:

وشاطري اللسان مختلق التكـ ـريه شاب المجون بالنسك

حتى بلغت قولي:

كأنما نصب كأسه قمر يكرع في بعض أنجم الفلك

قال: فأنشدني أبو نواس بعد أيام لنفسه:

إذا عب فيها شارب القوم خلته يقبل في داج من الليل كوكبا

فقلت له: يا أبا علي هذه مصالتة، فقال لي: أتظن أن يروى لك في الخمر معنى جيد و أنا حي". (الأغاني؛ 7/155). ولم يرد له للمصالتة بعد هذا الخبر ذكر في الأغاني.

ب- أنواع السرقات:

بعد أن حدد النقاد مصطلحات السرقات الأدبية، أخذوا يفصلون الحديث في أنواعها. وقد أرسي البحث في سرقات الشعراء إلى أن أخذ النقاد يتحرون أصالة الشاعر، ومدى البكارة في فنه: أسلوبه ومعانيه وإبداعه، وأخذوا يتدبرون أمر هذه السرقات، فقسموها تقسيما يقوم على دعامتي اللفظ والمعنى، ورأوا أن السرقات على نوعين:

الأول: سرقات أسلوبية ولفظية؛

الثاني: سرقات معنوية تختص بمعنى العبارة.

ويرى بعض النقاد أن كل اشتراك في معنى أو لفظ بين شاعرين يعد سرقا، هؤلاء أبو الضياء بشر بن تميم حين ذكر سرقات البحتري فعمم ولم يخصص، وخالفه الآمدي، وقال: إن السرقة ليس ما ادعاه أبو الضياء، وعلل رأيه بقوله:

"إن ما يشترك فيه الناس، وتجري طباع الشعراء عليه فليس بسرقة، وجعل السرقة في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك. وبذلك يكون الآمدي قد حدد الاتهام بالسرقة ولم يعمم كما فعل أبو الضياء. ويرى الآمدي أن من المعاني ما هو معروف ولا يختلف عليه اثنان، ومن ذلك قول الشاعر أبي تمام:

فلو كانت الأرزاق تجري على الحجى هلكن إذا من جهلهن البهائم

أخذه من قول أبي العتاهية:

إنما الناس كالبهائم في الرزق سواء جهولهم والحليم

وجعل الآمدي السرقات على نوعين: محاسن ومساوئ، ولكل منها درجات. أما المحاسن، فدرجاتها:

1. ما أخذ الشاعر عن غيره، وأتى بزيادة في المعنى. ومثال ذلك قول أبي تمام:

وقد ظللت عقبان أعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل

أقامت مع الرايات حتى كأنها من الجيش إلا أنها لم تقاتل

أخذه من قول مسلم:

قد عود الطير عادات وثقن بها فهن يتبعنه في كل مرتحل

فأتى أبو تمام بزيادة، وهي قوله:"إلا أنها لم تقاتل" وجاء بالمعنى في بيتين.

2. ومن المحاسن، تحويل المعنى من موضوع لآخر، كقول جرير في الغزل:

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله أركانا

أخذه أبوتمام فجعله في الخمر، فقال:

وضعيفة فإذا أصابت فرصة قلت كذلك قدرة الضعفاء

3. ومن المحاسن أيضا، أن يأخذ المعنى فيكشفه ويزيده وضوحا، ومثال ذلك، قول مسلم:

لا يستطيع يزيد من طبيعته عن المروءة والمعروف إحجاما

أخذه أبو تمام فكشفه وأحسن اللفظ وأجاد، فقال:

تعود بسط الكف حتى لو أنه دعاها لقبض لم تطعه أنامله

أما مساوئ السرقات، فمنها:

1. أن يأخذ المعنى كما هو بلفظه، كقول امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

أخذه طرفة، فقال:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجلد

وهذا ما أسميناه " النسخ".

2. أن يأخذ المعنى فيسيء ويتعسف في اللفظ، مثل قول مسلم:

يكسو السيوف نفوس الناكثين به ويجعل الهام تيجان القنا الذبل

أخذه أبو تمام وأساء الأخذ، فقال:

أبدلت أرؤسهم يوم الكريهة من قنا الظهور قنا الخطي مدعما

وهذا ما أسميناه " المسخ".

3. أن يأخذ المعنى فيقتصر فيه عن الأول، كقول ذي الرمة:

وليل كجلباب العروس ادرعته بأربعة والشخص في العين واحد

أحم علافى و أبيض صارم وأعيس مهري وأروع ماجد

أخذه أبو تمام فقصر في المعنى، فقال:

البيد والعيس والليل التمام معا ثلاثة أبدا يقرن في قرن

ت- آراء النقاد في سرقات المتنبي:

كادت رياح الخصومة حول أبي تمام تركد بظهور المتنبي، وكاد الذوق العام يتطبع بالشعر المحدث الذي أتى به أبو تمام ومن سار على منواله، فلما ظهر المتنبي حوالي منتصف القرن الرابع الهجري، أتى بظاهرة جديدة كانت مصدر حيرة للذوق والنقد معا؛ ذلك أن المتنبي شاعر يجمع بين القديم والمحدث، يأتي بالجزالة والبيان على خير ما كان يجيء به القدماء، ويغوص على معاني الحياة الإنسانية غوصا بعيدا، يضاف إلى أنه كان يضمن شعره فلسفة القرن الرابع، واحتار النقاد أمام هذه الظاهرة الجديدة، وربما أدى ذلك إلى القضاء على الصراع الذي كان دائرا حول القديم والمحدث.

ولقد أثر المتنبي على الذوق العام في عصره بأمرين اثنين:

الأول: بشخصه المتعاظم المتعالي، فقد كان كثيرا ما يستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين، ورثاء النساء، وكان المتنبي يعد نفسه الصوت والآخرين الصدى، مما جر عليه حسد الحساد؛

الثاني: جرأته في الشعر حتى مس شعره القصيدة الدينية.

لقد كان المتنبي بشخصه المتعاظم وجرأته في الشعر مثار جدل بين أنصار وخصوم، وحاول الخصوم تحطيم شعر المتنبي انتقاما من شخصه وتعاليه، فكان جل همهم منصرفا إلى التأكيد على أن شعره مرقعة، مصنوعة من معاني الآخرين، وفي الجانب الآخر، لم تكن الوسائل النقدية عند أنصاره قد تطورت بما يناسب الجدة التي جاء بها المتنبي، فاكتفوا بتصوير الإعجاب بشعره، والدوران حول حسن الابتداء، وحسن التخلص، وما إلى ذلك من أمور شكلية. ومع ذلك، فقد كان أنصاره وخصومه متفقين على أنه ليس شاعرا صغيرا.

ولعل أول ما يواجهنا من آراء حول سرقات المتنبي، رسالة كتبها الحاتمي (ت.388هـ) والموسومة بـ"الرسالة الحاتمية في مآخذ المتنبي المعيبة". ويبدو أن الحاتمي كتب رسالته وهو في حالة انفعال وتحامل على المتنبي، ويلحظ القارئ أن روح الناقد الممزوجة بالغضب تبدو واضحة فيها. فقد حاول الحاتمي أن يرتب أصول أبواب السرقات ويحدد مصطلحاتها، وجعلها تسعة عشر قسما، فذكر منها: الانتحال، والإنحال، والإغارة، والمعاني العقم، والمواردة، والمرافدة، والاجتلاب، والاستلحاق، والاصطراف، والاهتدام، والاشتراك في اللفظ، وإحسان الأخذ، وتكافؤ المتبع والمبتدع، وتقصير المتبع عن إحسان المبتدع، ونقل المعنى إلى غيره، وتكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير، ولطيف النظر في إخفاء السرقة، وكشف المعنى وإيراده بزيادة، وباب الالتقاط والتلفيق، وباب في نظم المنثور.

والحق إن الحاتمي قد بالغ في هذا التقسيم، لأن ما يتعلق بسرق الشعراء على الوجه الذي يعنيه النقاد، إنما يشمل الأبواب من 10 إلى 19، وهي لا تخرج عما أشرنا إليه في أنواع السرقات ومصطلحاتها.

وفي هذه الرسالة، يأخذ الحاتمي في تبيان أوجه السرق في عيون المتنبي، وكأنه يريد أن يجرده من كل فضل. ولعل سبب ذلك – كما أسلفنا – أنه كان غاضبا من شاعر متكبر، إلا أن الحاتمي اعترف بالفضل للمتنبي في ختام رسالته، فقال: **"ورأيت له حق التقدمة في صناعته فطأطأت له كتفي".**

أما الصاحب بن عباد (ت. 385هـ) فكتب رسالته الموسومة بـ "الكشف عن مساوئ المتنبي"، ونجده يعرض أول ما يعرض من عيوبه السرقات، وهو لا يعيب على المتنبي أنه يأخذ معاني السابقين وحسب، ولكنه يتهمه بأنه يعتمد على المحدثين، وينكر معرفته بهم، من أمثال أبي تمام والبحتري..

وألف ابن وكيع التنيسي(ت. 393هـ) كتابا أسماه: "المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي"، وقسم السرقات إلى عشرين قسما، منها عشرة تفتقر فيها السرقة، لأنها تدل على فطنة الشاعر، أما الأقسام الباقية فهي من السرقات القبيحة. وهو لا يكاد يخرج عن تقسيم الآمدي لها. ولقد تعقب ابن وكيع شعر المتنبي، وتحامل عليه تحامل الحاتمي والصاحب بن يرسم لنفسه منهجا في الكشف عن السرقات عباد.. ونراه

1. لا يقف عند الأبيات الفارغات، والمعاني المكرورات إلا قليلا؛
2. يذكر المعاني التي أكثر الشعراء استعمالها، كتشبيه الوجه بالبدر، والريق بالخمر؛
3. يحكم عند كل سرقة إن كان المتنبي قصر في الأخذ أو ساوى أو زاد، منها على علة التقصير أو المساواة أو الزيادة.

أما القاضي الجرجاني، فقد بسط آراءه في سرقات المتنبي في كتابه الشهير "الوساطة.." والذي حاول فيه التوفيق بين أنصار المتنبي ومعارضيه. وفي هذا الصدد، ذهب الجرجاني إلى أن المعاني المشتركة بين الناس لا يعد تداولها سرقة، كما أن التشابه في الألفاظ ليس من السرقة في شيء. كما يميل الجرجاني إلى الاعتذار عن المتأخرين، لأن المتقدمين استغرقوا المعاني. ووضع الجرجاني مقياسا لمن يحق له الحكم بسرقة شاعر عن آخر؛ فهو يرى أن هذا لا يتحقق إلا لجهابذة اللغة، ونقاد الشعر الذين يستطيعون **"أن يميزوا بين السرق والغصب والإغارة، والاختلاس والإلمام، والملاحظة والمشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمتبدل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا والمشارك له محتذيا تابعا".** (الوساطة؛ 183). كما جعل المشترك نوعين:

1. نوع عام يعرفه الناس كلهم؛
2. نوع عم بعد تخصيص سبق إليه شاعر قديم، كتشبيه آثار الدار بالخط الدارس، ثم كثر تداوله حتى لم يعد يرد إلى أصل.

وقد يكون السرق باجتماع اللفظ والمعنى معا، ونقل البيت أو المصراع، وهذا النوع يسمى "غصبا".

ويرى الجرجاني أن الشاعر قد يتفنن في السرقة، فينقل من النسيب إلى الفخر، وقد يعدل عن الوزن والقافية.

وفي تتبعه لأنواع السرقات، يتحدث عن قلب المعنى ونقضه، ويرى أن هذه الأنواع لا يستطيع الكشف عنها إلا الناقد البصير، فحظر الجرجاني على نفسه وعلى غيره البت في هذا الموضوع. ولعل هذا الموقف نابع من كونه قاضيا لا يستطيع الحكم ما لم تتوفر لديه أدلة.

وفي حديثه عن سرقات المتنبي، يضع الجرجاني نصب عينيه دراسات السابقين لسرقات الشعراء، ويخص بالذكر أبا نواس وما كتب المهلهل بن يموت من بحوث في سرقات أبي نواس، وأبا الضياء بن تميم وما كتب في سرقات البحتري، وأحمد بن طاهر، وما كتب في سرقات أبي تمام. ونراه يقسم السرقة إلى سرقة معان وسرقة ألفاظ، ويضع كلا منها على درجات، ويتبع منهج الآمدي، لكنه يزيد عليه عندما قرر أن المعاني المشتركة قد يفوق فيها شاعر شاعرا آخر، وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم في العلم، فقد تشترك جماعة في معنى متداول، وينفرد أحدهم بلفظ مستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى إليها دون غيره، فيزيل المشترك المبتذل في صورة المخترع. ويرى الجرجاني أن كثيرا من الشعراء يأخذون المعاني ويلبسونها على الناس، وأن موضوعات الأبيات قد تختلف، ويحول الشعراء المعنى من موضوع لآخر.

وبعد أن يضع قواعد السرقات، يخرج إلى القول في سرقات المتنبي فيروي ما ذكره السابقون في ذلك، وقد يشير إلى البيت السابق، ثم يأتي ببيت المتنبي دون تعليق، وقد يعلق... ويسير الجرجاني على هذا المنوال مدافعا عن المتنبي في بعض ما ألصق به من تهمة السرقة، ومع ذلك فهو لا يتجاهل ما هو ظاهر السرقة، وهو قليل حسب المقاييس التي وضعها.

ونختم بآراء محمد بن أحمد العميدي (ت. 433هـ) في سرقات المتنبي، حيث ألف رسالة أسماها: "الإبانة عن سرقات المتنبي". ولعل الدافع الذي حمل العميدي على كتابة رسالته، ما شعر به من إعجاب الناس في البيئة المصرية بالمتنبي، فقد أقر المعجبون بأبي الطيب أنه **"أشعر شاعر"** عرفته العربية، ففزع العميدي – كما فزع ابن وكيع وغيره قبله – إلى محاولة النيل من أبي الطيب وشعره، فيحطه من درجة أبي تمام والبحتري ومسلم بن الوليد وابن الرومي، ولعل سبب ذلك يعود إلى ما ذكره الحاتمي من أن المتنبي أنكر أبا تمام والبحتري، وأنكر أنه سمع بهما...

ثالثا- التلقي في التراث النقدي:

كان اهتمام النقاد العرب القدامى بموضوع التلقي مرتبطا في جملة أحكامهم بقضايا النص، ولهذا جاء مبثوثا في تضاعيف الأحكام، متعدد المفاهيم بتعدد الملكات، أو باختلاف العوامل المؤثرة في تاريخ الأدب وتقدير النقاد، ومع تعدد المفاهيم واختلاف الرؤى في تلقي النص، كان البحث عن المتعة الفنية من أبرز منافذ التواصل مع المتلقي، ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم في استلهام عرائس الجمال في النص.

ويمكن أن نلمس فلسفة التلقي عند العرب، من خلال قاعدة بلاغية معروفة، وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وبوحي من هذه القاعدة توطدت علاقة النص بخبرة المتلقي وذوقه الجمالي.

والنقد العربي بكل مصادره المعرفية ووسائله المتعددة في التعامل مع ضروب الكلام، كان أكثر التزاما بطبيعة ونوعية العلاقة بين النص وأحوال المتلقي، فلا يلقي إليه الخبر مؤكدا إن كان خالي الذهن، ولا خاليا من التأكيد إن كان مفكرا لما يسمع، وعلى قدر موقفه الإنكاري تكون درجة التأكيد وقوته بالوسائل المستخدمة في الأسلوب العربي.

ولذلك، اهتم الفكر البلاغي عند العرب بمنازل المخاطبين وأقدراهم الاجتماعية في النص الخطابي، فالخطيب **"لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة... ومدار الأمر على إفهام كل أمر بمقدار طاقته، والحمل عليهم على أقدار منازلهم".**

وربما اهتموا كذلك بالأحوال النفسية للمتلقي، وما يكون لها من وطأة فعالة في إصدار الأحكام على النص، وهذا واضح فيما يحكيه الجاحظ عن سهل بن هارون إذ يقول: **"إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا، فإنك تجد جمهور الناس أكثر الخاصة فيهما على أمرين: إما رجل يعطي كلامهما من التعظيم والتفضيل والإكبار والتبجيل، على قدر حالهما في نفسه، وموقعهما من قلبه، وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما، وبلاغة كلامهما، ما ليس عندهما حتى يفرط في الإشفاق ويسرف في التهمة. فالأول يزيد في حقه للذي له في نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه، ولإشفاقه من أن يكون مخدوعا في أمره، فإذا كان الحب يعمي عن المساوي، فالبغض أيضا يعمي عن المحاسن"**. فالموقف النفسي للمتلقي لا يقل أهمية وتأثيرا في مجال الحكم على النص عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب شاعرا أو كاتبا أو خطيبا.

وفي تاريخنا النقدي شواهد كثيرة استقبل فيها النص بعوالق نفسية وحواجز مذهبية وحزبية، كانت حائلا ضبابيا بين المتلقي وموضوعية الحكم، وهذه المشكلة الناتجة عن هذا الضرب من التلقي لم تغب عن بال الرواد في حركتنا النقدية، وهم يضعون الضوابط والمعايير التي تحكم دراسة النص في موضوعية أقل تأثرا بهوى النفس، وأفق استجابة لدواعي الإسقاطات النفسية والحزبية التي تفصل المتلقي عن أسرار النص ومعطياته.

والجاحظ والجرجاني بهذا يلتقيان عند فكرة واحدة، وهي أن الفن الأدبي يستدعي من الأديب أن يكون بعيد المرمى، دقيق الفكر، ويستدعى من المتلقي أن يكون من ذوي الفكر الثاقب والنظرة الفاحصة معتمدا على الروية والاستنباط في فتح باب العلم بعد إدمان قرعه بابه، حسب الجاحظ، أو قادرا على أن يشق الأهداف لاستخراج الجواهر، حسب الجرجاني، فالمتعة الفنية والجمالية في عملية التلقي إنما تتحقق عند الناقدين بذلك الجهد المشترك بين صاحب النص والمتلقي، فصاحب النص هو من يودعه دقيق فكره وخلاصة سره كما تودع حبات اللؤلؤ قلب الأهداف، أو يودع العقد النظيم خزائن الأسرار، أما المتلقي، ناقدا أو دراسا، فهو الباحث عن مكنون الجمال أو الأدبية في النص متطلعا إلى أصدافه وخزائن سره، وتلك مهمة تقتضي الخبرة النادرة في الوصول إلى الأغوار البعيدة والسراديب المختفية، فالتعامل مع الأهداف النصية بحثا عن الجواهر يتطلب جهدا وحذرا، حسب الجرجاني.

فإذا كان الجاحظ يميل إلى أن إعراض المتلقي/الجمهور، أو إقباله على الموقف الممثل هو الفيصل في الحكم على المستقبل الفني لصاحب النص، فإن عبد القاهر الجرجاني، قد حرر المسألة بشكل فني دقيق، وأول ما يلفت النظر في رؤية عبد القاهر لجماليات التلقي، أنه ربط بين مهمة التلقي والدور المنوط بصاحب النص، فجعل الإبداع الفني وصفا مشتركا في التعامل معه نتاجا وتلقيا، ولذلك كان الوصول إلى المتعة الفنية والجمالية هو ثمرة الجهد المبذول والفكر الدقيق في الحالتين وهذا ما يبدو واضحا في قوله **"وإن توقفت في حاجتك، أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة وقطع إليه الشقة البعيدة، و انه لم يصل إلى درة حتى غاص، و انه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص"**.

وبهذا يضع الجرجاني حدا لبعض الاتجاهات النقدية التي كان يقف فيها المتلقي موقف المتزمت من صاحب النص منكرا فضله وجهده في إبداعه الفني، وربما مال الهوى بالمتلقي أحيانا إلى أن يتخذ لنفسه مقياسا يعينه على تصيد المآخذ أو الحمل على شاعر بعينه، وهذا ما يرفضه عبد القاهر في إجراءات التعامل مع النص، بل ينكر هذا الضرب من الفكر النقدي، لأنه بعيد عن الموضوعية التي تقتضيها طبيعة الفن الأدبي، فنراه يطلب من المتلقي أن يقاوم سخائم النفس وهو

يصدر أحكامه على التجارب الفنية، فيقول: **"وإذا عثرت بالهوينا على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى أن تنسى جملة أنه الذي كد الطالب وحمل المتاعب".**

وفي معرض حديث الجرجاني عن التشبيه المتوقف على دقة الفكر، يقف عند بعض النماذج التي تستدعي بديهة الخاطر وتوقد الذهن، وفيها يبدو المتلقي مشدودا بفكره إلى صاحب التجربة متفاعلا مع إبداعه الفني وطاقاته الذهنية بشكل تتحول فيه الثنائية بينهما إلى مشاركة فكرية متآلفة، فقد أورد عبد القاهر حكاية عدي بن الرقاع وجرير محتجا في دقة الفكر وسرعة البديهة عند الشاعر، فيقول جرير **" أنشدني عدي: عرف الديار توهما فاعتادها، فلما بلغ إلى قوله: تزجي أغن كأن إبرة روقه، رحمته، وقلت قد وقع ما عساه يقول وهو أعر ابي جلف جاف؟ فلما قال: قلم أصاب من الدواة مدادها، استحالة الرحمة حسدا".**

وإذا كان جرير بحسه الشعري وتمرسه بفن الأسلوب العربي قد فطن إلى دقة التشبيه وصعوبة الموقف، فإن الرحمة والحسد كلاهما دليل على أنه التحم فكريا وشعوريا بصاحب التجربة، وتعايش معه تعايشا كاملا لا تكاد تلمح فيه أثرا للثنائية بينهما، ونعني بها الثنائية المتخاصمة التي كانت تظهر في مواقف التلقي بين صاحب النص والمتلقي.

وإذا صحت الرواية التي تذهب إلى أن جرير هو الذي أتم التشبيه قبل أن يسمعه من عدي، حتى قال له الفرزدق، وكان حاضرا إنشاد القصيدة: **"ويحك لكأن سمعك في فؤاده مخبوء".** فعلى صحة هذه الرواية يكون التفاعل بين صاحب النص والمتلقي أتم وأكمل، فكلاهما مشارك في صنع المعنى بإبداعه الفني، وتكون عبارة الفرزدق تجسيدا وتفسيرا لطبيعة العلاقة التي تربط بين الطرفين في مواقف التلقي، وهو ما يسعى إليه عبد القاهر في فكره النقدي، وفي حديثه عن التجارب الشعرية نتاجا وتلقيا. حتى ليفهم من كلامه في التمثيل أو التشبيه إنه ليس وصفا خاصا بصاحب النص، بل يراه ضرورة مهمة المتلقي، وقد يؤدي هذا التلاحم الفني إلى إبداع جديد يتسع له مجال النص.

وقد حفظ لنا التاريخ النقدي جملة من شواهد التلقي وأحكامه، كانت لغة النص ومعطياته فيه معينا فياضا، تمتاح منه الدلاء على قدر مهارة المستقي وبعد المستقى، ونذكر على سبيل المثال أبيات كثير عزة التي كانت مجالا لاستظهارات فنية متنوعة، ورؤى نقدية وجمالة متعددة ودلالاتها الفنية المتعددة بتعدد المفاهيم والأذواق: يقول كثير:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حرب المهارى رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المضي الأباطح

وقف ابن قتيبة عند ألفاظ النص معجبا بحسنها وحلاوتها في تنسيق المخارج والمقاطع الصوتية، ولكنه لم ير وراء هذه الألفاظ دلالة تذكر أو فائدة في المعنى، فيقول في تعقيبه على الأبيات: **"هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وان نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته، ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان ومايلنا إبلنا الانطاء ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح وهذا الصنف في الشعر كثير".**

وعندما يتعامل المتلقي ناقدا أو قارئا متذوقا مع لغة النص ومعطياته من خلال مقياس محدد ارتضاه لنفسه، أو استجاب فيه لموقف نفسي أو خارجي، ففي هذه الحالة يصبح عطاء النص محدودا بحدود المقاييس المسيطرة على

منافذ التواصل، والبث الفكري بينه وبين المتلقي، وكثيرا ما يترتب على هذه المعيارية جفاف النبع المتدفق في قراءة النص أو استقباله، حيث لا يجود النص بحلابه إلا بقدر ما يسمح هذا المعيار.

وابن قتيبة في رؤيته لأبيات كثير كان محكوما بالمعيارية التي التزم بها في قضية اللفظ والمعنى، فهو يسوي بينهما في الشعر على أساس أن بلاغة النص كما ترجع إلى الألفاظ فهي ترجع كذلك إلى المعاني، فخير أضرب الشعر عنده ما حسن لفظه وجاد معناه.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد تواصل مع هذا النص، بخبرته الجمالية والفنية وأعانه الذوق البلاغي على النفوذ إلى أسراره وإيحاءاته المتعددة، ولم يعول الجرجاني في قراءة النص على جبرية المقياس الذي يلوي أعناق النصوص تبعا لهوى الناقد، أو خضوعا لنزعاته الفكرية، لكنه عرف كيف يستنبط العبارة، لتجود بأحسن ما فيها، وتفصح عن مكنون سرها، فتراه يقول: **" إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر، أنه قال:" ولما قضينا من منى كل حاجة"**، فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طرب طريق العموم ثم نبه بقوله: **" ومسح بالأركان من هو ماسح"** على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال: **" أخذنا بأطراف الأحاديث بيتا"** فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظه الأطراف على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر، من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب وأسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة، ورجا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتحايا، من الخلان والإخوان، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه... إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطيئة، وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا ثم قال "بأعناق المطي"، ولم يقل بالمطي لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها".

فمنهج عبد القاهر في التعامل مع النص، منهج متنوع قوامه التفسير والتحليل وحسن التحليل، وفيه جمع بين دراسة النفس والبيئة، من خلال الإشارات الدالة على المواقف النفسية التي يصدر عنها الشاعر في أبياته، أو من خلال دلالة التعبير على أثر البيئة في نفسه، فليس جل الهم عند صاحب النص أن يحدثنا عن الفراغ من أداء المناسك، أو إعداد المطايا لرحلة العودة إلى الديار وما يتبع ذلك من تبادل أطراف الأحاديث، على نحو ما فهم ابن قتيبة، فالأبيات بهذا الفهم لا تخرج عن كونها حكاية عن مألوف ممل، لم تتجاوز حدود الخبر إلى مجال الفن، وهذا فهم بعيد عن معطيات النسق التعبيري ودلالاته الموحية في الأبيات.

فالنص كما يرى الجرجاني يعلن عن دفقات شعورية متتابعة، تجيش في نفس الشاعر فرحا بالفراغ من أداء المناسك، فسرورا بالعود الحميد إلى الأصل والخلان، فالمألوف في تلك الحال أن تقفز إلى ذهن العائد صورة اللقاء البهيج، وتستدعي في النفس مشاعر الفرحة، وعندئذ يطيب حديث الركبان ويبدو إيقاع الرحلة سلسا، وخطى المطي أنغاما تهدهد الركبة، فتتلاشى وإعفاء السفر وكآبة المنظر، هذا هو ما تكشف عنه دلالة التعبير في النص كما رآها الجرجاني، وكما أوحت إليه بمصادر الحسن في الأبيات متمثلة في **"استعارة وقعت موقعها وأصابت غرضها أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن".**

لقد تناول عبد القاهر الجرجاني في حديث مستفيض، إسهام المتلقي ودوره الفعال في عملية البحث عن أسرار النص، منبها إلى ضرورة أن يكون المتلقي ذا معرفة وخبرة في الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقة المعنى ولطفه، فالمتلقي عنده يشبه الغواص الماهر، يكد ويتعب بل يبذل قصاراه في الحلول، باحثا عن الأصداف، قادرا على أن يشقها للوصول إلى الجوهر، وفي هذا يقول: **"فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف، لا يبرزلك إلا أن تشقه عنه، أوكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمل اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له..."**.

فليست مهمة المتلقي – وهو يتحدث عن متلق ماهر- مقصورة على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب، وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف كما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقي قادرا على إدراك العلاقات في مجال الصورة، وهو ما يقرره الجرجاني في موضع آخر بقوله: **"فإن المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال على سابق، أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله، كالبدر أفرط في العلو. إلى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه، ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا، وترقم ذلك في قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني، عليك من حال البدر ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك، وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله شاسع... فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله".**

" ولما كان مفهوم التلقي يحيل كأي مفهوم على دلالات مرجعية مختلفة مثل الدلالة اللسانية في عملية التواصل اللساني، بين الباث والمتلقي، والدلالة التربوية في عملية التلقين أو التدريس التي تقوم على الملقن والمتلقي، فإن الدلالة المرجعية التي تهمنا نحن في التلقي هنا هي مرجعية التواصل الأدبي الذي يقوم على مكونات هذا التواصل من مؤلف ونص وقارئ. والمتلقي هنا يحيل إلى القارئ، وما سيتفرع عنه من مفاهيم مختلفة بلورتها مفاهيم أخرى في نظرية القراءة في مجال التواصل الأدبي".

وبتوجيه التلقي هذه الوجهة التواصلية في الحقل الأدبي، ستتولد مفاهيم أخرى مميزة له أكثر ومحددة لمجال اشتغاله، من ذلك مفهوم جمالية التلقي، مفهوم نقد استجابة القارئ، وما تفرع عن ذلك من مفاهيم أخرى كثيرة، شكلت شبكة مفهومية واسعة. وتفرعت عنها مفاهيم كثيرة اهتمت بالخصوص بالقارئ والقراءة، والعلاقة بين النص والقارئ. ثم ظهرت تنظيرات كثيرة حول التلقي والقراءة من منظورات مختلفة خصصت مجال هذه الممارسة النظرية الأدبية.

يقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ في المعنى، لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، إذ يصبح القارئ عنصرا خارجا عن النص، ولكنه بالمشاركة في صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة، فلا تكون مرجعية العمل الفني إلى الموضوع، ولا إلى ذاتية القارئ بل الالتحام بينهما.

فالقراءة بمعناها العام هي عملية تواصلية بين القارئ والنص بين الذات والموضوع، وبين مختلف الحضارات. وبصيغة أخرى فهي تفاعل بين طرفين يستفيد أحدهما من الآخر، أو إعادة بناء للعمل المقروء، ومن خلاله تتم أيضا

إعادة بناء الماضي في الحاضر، وفي هذا السياق يصبح دور القارئ الفعال مركز اهتمام منظري التأويل الجدد وخصوصا منظري التلقي.

ويؤكد ايزر أن المعنى الثابت في النص لا وجود له، بل المعنى هو ما يحققه القارئ خلال عملية القراءة.

وبينما يعتمد ايزر على عملية القراءة والتفاعل بين القارئ والنص، يركز هانس روبيرت ياوس صاحب كتاب "جمالية التلقي" **اهتمامه على التلقي التاريخي، ورغم هذا الاختلاف، فإنهما يتفقان في كونهما يرفضان التأويل بصفته اكتشافا لمعنى موضوعي أو خفي في النص، يؤكد ايزر أن معاني النص ماهي إلا "نتيجة تفاعل جد صعب بين النص والقارئ، وليست صفات خفية في النص."**

كما أنه يعتقد أن النصوص الأدبية لها معان متعددة لا ينتجها النص في حد ذاته، بل ينتجها تفاعل النص مع قرائه، ولذلك يجب أن يؤخذ خيال القارئ بعين الاعتبار، لأن القراءة ليست مجرد استهلاك أو تجاوب سلبي، ويكمن دور القارئ في تعامله مع ما يسميه ايزر باللاتحديدات الموجودة في النص، كما يعتمد تصور ايزر لجمالية التلقي على عنصر اللاتحديد بوصفه شرطا أساسيا للتفاعل بين القارئ والنص، وفي هذا السياق يقول ايزر "**هناك في الو اقع بنيتان أساسيتان للاتحديد في النص: البياضات والنفييات، وهما شرطان جوهريان من أجل التواصل**"، لأنهما يثيران التفاعل بين النص والقارئ وتفاعل الضبط الذي حرص ايزر على تأكيده في نظريته هو ما يحض آراءه ومواقفه من منتقديه، ويمنع مفهومه التأويل من الانزلاق في الذاتية السطحية.

قضايا نقدية حديثة: المنهج البنيوي

أولا- عن المنهج البنيوي:

مقدمة:

غالبا ما ينظر إلى المنهج النقدي بوصفه إطارا نظريا تحكمه جملة من المبادئ التي يعتمدها الناقد لقراءة وتحليل النص الأدبي: شعرا كان أو قصة أو مسرحية أو رواية .. أي أنه **"يتعلق بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها"**، وهو ما لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال نظرية في الأدب تحدد معنى الأدب وتبرز طبيعته وعلاقاته، ذلك أنه من خلالها يمارس المنهج النقدي فاعليته استنادا إلى جهاز اصطلاحي خاص.

وقد تعددت المناهج النقدية واختلفت باختلاف مرجعياتها النظرية والاصطلاحية، إذ إنه منذ أن ظهرت النزعة الوضعية ومحاولة تطبيق مناهج العلوم في دراسة الظواهر الأدبية، تطور النقد الأدبي وتنوعت الأسس المعرفية للمناهج المتعددة، فبرزت بداية المناهج الخارجية التي تسعى إلى دراسة النص الأدبي انطلاقا من مؤثرات خارجية ترتبط بالعصر أو البيئة أو حياة الأديب ونفسيته أو المجتمع وتحولاته، إلى أن ظهرت المناهج الداخلية لتحدث نقلة نوعية في طريقة التعامل مع الأدب، من خلال الدعوة إلى عزله ودراسته بغض النظر عن أي معطى خارجي، فركزت على شكل الأثر أو بنياته أو سميائياته أو الأسلوب الذي يميزه. واستمر تطور النقد ليفتح الباب أمام ما اصطلح عليه مناهج ما بعد بنيوية، فأصبح الحديث عن النقد التفكيكي ونظرية التلقي وعلم النص والنقد الثقافي.

ولمقاربة المنهج البنيوي، يمكننا طرح التساؤلات الآتية:

ما سياق ظهور المنهج البنيوي؟ وما المصادر التي استمد منها خصيصاته ومميزاته؟ وكيف قدم مصطلحاته ومفاهيمه؟ وما حدود انتشاره على مستوى النقد العربي؟

أ: سياق ظهور المنهج البنيوي ومصادره:

لا يمكن فهم البنيوية بصفتها اتجاها فكريا وفلسفيا، دون تحديد السياق العام الذي تشكلت فيه، ذلك أن الفترة التي ظهرت فيها تميزت بحضور لافت لتيارات لها مكانتها المتميزة في الفكر والمجتمع، من قبيل: الماركسية والوجودية والظاهراتية... ومن **ثمة "لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي، وفي الدراسات الإنسانية فجأة، و إنما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا".** وهو ما يضعنا أمام مصادر متنوعة لهذا المنهج، نذكر منها تحديدا:

1- اللسانيات:

ارتبطت اللسانيات، أو ما يطلق عليه علم اللغة، بالعالم اللغوي السويسري "فردناند دي سوسير" في كتابه "دروس في اللسانيات العامة" ، والذي نشره طلبته عام 1916 بعد وفاته، وذلك من خلال دعوته إلى دراسة اللغة دراسة علمية وصفية في ذاتها ومن أجل ذاتها، عبر البحث في نظامها ونسقها، وتمييزه بين اللغة والكلام، وبين الدياكرونية والسانكرونية، وعدّه اللغة تمثل نظاما من العلامات تنبني على دال ومدلول بينهما علاقة اعتباطية. ومن ثم، تميزت البنيوية بتحركها "على أساس من النموذج اللغوي لدى "دي سوسير".

2- النقد الجديد:

برز في أنجلترا في عشرينات وثلاثينات القرن الماضي، وبالولايات المتحدة الأمريكية خلال أربعينات وخمسينات القرن نفسه (العشرين)، مع عدد من النقاد الذين دعوا إلى الاهتمام بالمكونات اللغوية للنصوص الأدبية، فذهب "باوند" إلى أن الشعر هو نوع من الرياضيات، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما الأهم هو القالب الشعري كما تصوره "هيوم"، بل إنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته، حسب ما قدمه "جون كرو رانسوم".

3- الشكلانيون الروس:

تعد الأفكار التي قدمتها "مدرسة الشكلانيين الروس" في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، حين ترجم "تزيفتان تودوروف" نصوصهم إلى الفرنسية، أحد أبرز مصادر المنهج البنيوي. ذلك أنها ظهرت بروسيا خلال الفترة الممتدة بين 1915 و1930،فخلقت الحدث آنذاك، حين دعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، وحاول أعضاؤها تأسيس علم أدبي مستقل يدرس الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية، معتمدين المقاربة التزامنية سبيلا للكشف عن الطبيعة اللغوية للأدب، فعزلوا الأدب عن أي معطى خارجي يرتبط بالتاريخ أو الأفكار أو الفلسفة أو المجتمع، بينما ركزوا على دراسة الشكل الأدبي ودلالاته، ليؤكد "جاكبسون" أن "موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا".Littérarité الأدبية

وأمام هذا التوجه، وجد الشكلانيون في اللسانيات علما يمكنهم من استقصاء المظاهر اللغوية للنصوص الأدبية، وهذه المظاهر وحدها هي التي تشكل أدبية الأدب، وليست تلك المعطيات التي تأخذ بعين الاعتبار موقع النص في الواقع. وتتحدد أهم المنطلقات اللسانية التي اعتمدتها المدرسة الشكلانية في ممارستها النقدية والنظرية الأدبيتين، في التمييز بين "اللغة الشعرية" و "اللغة اليومية"، وتناول قضية "الشكل والمضمون"، والحسم فيها، حيث إن اللغة اليومية تضطلع

بأهداف تواصلية لا غير، بينما تركز اللغة الشعرية على القيمة الجمالية المستقلة للمكونات اللسانية، أما ثنائية "الشكل والمضمون"، فقد رفضتها المدرسة، ورأت أن هذا المضمون يمثل هو الآخر شكلا ومفهوما لا يخرج عن حدود الشكل، ومن ثم فالشكل الجديد حين يظهر ليس الغاية منه التعبير عن مضمون جديد، وإنما يعكس بديلا "يحل محل الشكل القديم، الذي يكون قد فقد صفته الجمالية". وعليه، فأي اختلاف في النصوص الأدبية يرجع أساسا إلى الاستعمال النوعي والمميز للغة، وهو ما يجعل من جمالية هذه النصوص مرتبطة – على وجه الخصوص – ببنيتها الشكلية.

وهكذا، استطاعت المدرسة الشكلانية الروسية قطع الصلة مع الدراسات المعيارية والخارجية التي سيطرت على النقد الأدبي، لتفتح توجهات جديدة في البحث امتدت إلى مجالي الشعر والسرد، من خلال ما قدمه "أوسيب بريك" و رومان جاكبسون" و و" بوريس اخنباوم" و "توماشيفسكي" و "فيكتور شلوفسكي" و "فلاديمير بروب" ... لتكون بذلك أحد أهم المصادر التي أسهمت في تبلور المنهج البنيوي لاحقا.

وبناء عليه، يمكن القول إن المدرسة البنيوية قد برزت بوصفها توجها نظريا ومنهجيا، مثل تتويجا لجهود حركات سبقتها رفضت أي إسقاط خارجي على ما يشكل جوهر النص وأساسه، وكأننا بها ترفع شعار **"دراسة النص الأدبي في ذاته ومن أجل ذاته".**

ب: في تحديد مفهوم البنيوية:

إذا ما عدنا إلى الدلالة اللغوية للفظ"بنية"، وجدناها مشتقة من الفعل الثلاثي "بنى"، وهي بالمعجم الوسيط "هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة، أي صيغتها". أما من حيث الدلالة الاصطلاحية، فنجد "معجم المصطلحات الأدبية" يقدم التعريف الآتي: **"البنية نظام تحويلي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبرلعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوزهذه التحولات حدوده، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية. وتشتمل البنية على ثلاثة طوابع، هي: الكلية/التحول/التعديل الذاتي، وهي مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها".** وهو تعريف لا يخرج عن المفهوم الذي تورده أغلب الدراسات، وقد وضعه "جان بياجي" للبنية، حيث عدها **"نسقا من التحولات يحتوي على قوانينه الخاصة، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما، ويزداد ثراء بفضل الدورالذي تقوم به هذه التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز، فالبنية تتألف من ثلاث خصائص، هي: الكلية/التحولات/الضبط الذاتي".**

وهكذا، يظهر أن البنيوية Structuralisme تنسب إلى مصطلح بنية Structure ، فالغربيون يرون أنها **"مشتقة من الأصل اللاتيني Stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى معين".**

ت: منطلقات التحليل البنيوي ومميزاته:

تمثل البنيوية منهجا وصفيا يرى في العمل الأدبي نصا مغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي ينتظم وفقها. ولا غرابة في ذلك، ما دامت "البنيوية الأدبية في جوهرها تركز على أدبية النص، وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص، أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصيصات التي تجعل الأدب أدبا، والتي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا".

لقد ركزت البنيوية اهتماماتها على بنية العمل الأدبي بهدف إبراز نظام اشتغاله، عبر تحليله تحليلا داخليا، والبحث في نسقه، والكشف عن العلاقات المتحكمة فيه، و **"تراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية تولدها، ثم ، وهذا أهم شيء، كيفية أدائها لوظائفها الجمالية"**. ومما لا شك فيه، أن أبحاث البنيويين في مجال الأدب تركزت على الأنظمة اللغوية ومدلولاتها الأدبية، وهو ما نتج عنه تنوع النماذج البنيوية التي تم تناول النص الأدبي وفقها. غير أن ما يجمع بين البنيويين في نظرتهم للأدب، هو دفاعهم عن خصوصية الأدب واستقلاله بموضوعه ومادته اللغوية، رافعين **"شعار موت المؤلف لكي يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به".**

ولعل أهم ما ميز البنيوية هو تحليلها النص الأدبي استنادا إلى مستويات متعددة ومتداخلة بنيويا لا يمكن الفصل بينها، بوصف العمل الأدبي يعكس **"كلا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها، على أساس مستويات متعددة تمضي في كلا الاتجاهين الأفقي والرأسي، في نظام متعدد الجوانب متكامل الوظائف في النطاق الكلي الشامل".**

ويمكن تقديم هذه المستويات التي عرض لها صلاح فضل، انطلاقا مما اتفق عليه عدد من النقاد، على الشكل الآتي:

1. **المستوى الصوتي:** تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع؛
2. **المستوى الصرفي:** تطرح فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خصوصا.
3. **المستوى المعجمي:** تعالج فيه الكلمات لمعرفة خصيصاتها الحسية والتجريدية والحيوية، وكذا المستوى الأسلوبي لها؛
4. **المستوى النحوي:** يخصص لدراسة تأليف الجمل وتركيبها وطرق تكوينها وخصيصاتها الدلالية والجمالية؛
5. **مستوى القول:** يهتم بتحليل تراكيب الجمل وطرق تكوينها وخصيصاتها الدلالية والجمالية؛
6. **المستوى الدلالي:** يركز على تحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة، والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع، وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.
7. **المستوى الرمزي:** يؤدي إلى استنتاج وتركيب ما تقوم به المستويات السابقة من دور الدال الجديد، الذي ينتج مدلولا أدبيا جديدا يقوده بدوره إلى المعنى الثاني، أو ما يسمى باللغة داخل اللغة.

ولكل مستوى من المستويات السابقة، قوانينه البنائية التي عبرها تتحدد البنية الأدبية المتكاملة، على أن ذلك لا يعني التماهي بين الأجناس الأدبية بقدر ما يؤكد على خصيصة كل جنس أدبي ونظامه المميز له عن غيره من الأجناس الأخرى.

ث: البنيوية في النقد العربي:

انتشرت البنيوية وهيمنت على النقد العربي خلال سبعينات القرن العشرين، فتلقفها النقاد العرب المحدثون مثلما كانوا قد أخذوا بغيرها من المناهج، مستفيدين من بعض الترجمات التي عرفت بها وبمميزاتها وطرائقها في تحليل النصوص الأدبية، فضلا عن بعض الدراسات التي أنجزها بعض النقاد، مثل: يمنى العيد، وكمال أبو ديب، ومحمد برادة، ومحمد بنيس، وجابر عصفور، وحميد لحمداني، وعبد الفتاح كيليطو...وغيرهم من النقاد الذين أغنوا الممارسة النقدية، ودفعوا بعدد من الباحثين إلى إعادة قراءة ودراسة كثير من النصوص التي ظلت حبيسة الخزانات والمكتبات، تنتظر من ينفض عنها الغبار ويعيد إليها الحياة من جديد.

ويعد كمال أبو ديب أبرز رواد المنهج البنيوي بالعالم العربي، ذلك أنه أصل له، وقام بتطبيقه على الشعر العربي في كتابين من كتبه، الأول: "جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر"(طبعة 1981)؛ والثاني عنونه بـ: "الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" (طبعة 1986).

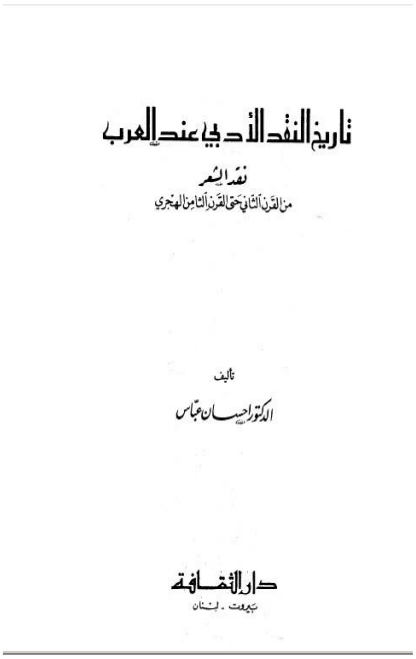
ويعود اهتمام أغلب نقاد العقود الأخيرة من القرن العشرين بهذا المنهج، إلى إحساسهم بقصور المناهج النقدية السابقة عن تقديم ذلك التحليل المتكامل للنص الأدبي، فضلا عن الرغبة في الانخراط في التحولات التي يعرفها النقد الأدبي في ظل الاحتكاك بالحداثة الغربية، والتي شكلت البنيوية أبرز ملامحها. وهكذا، أسهم المنهج البنيوي في تجديد الخطاب النقدي السائد في العالم العربي، وبلورة رؤية نقدية جديدة فتحت معالم رحبة للخوض في كثير من النصوص، والبحث في أنظمتها الداخلية.

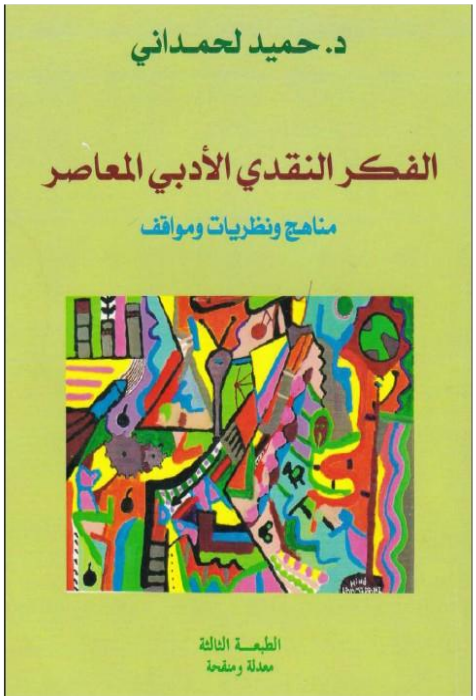
خاتمة:

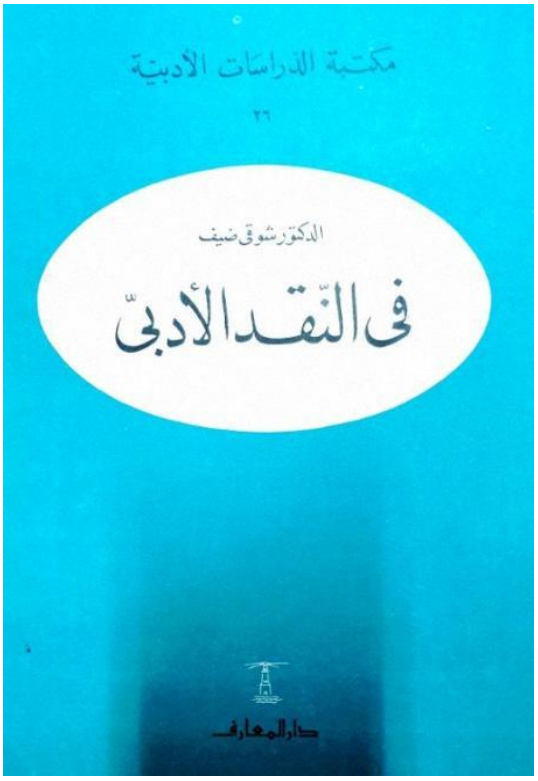
يمكن القول إن الحركة البنيوية امتدت إلى مجالات معرفية عدة، ومنها النقد الأدبي، وقد كان لها حضورها المتميز في الساحة النقدية، خاصة وأنها أقامت مبادئها عبر عملية هدم لمختلف التصورات التي قدمتها المناهج النقدية التي سبقتها، وأسست مفاهيم جديدة تعلي من شأن النص ونظامه الداخلي، وترفض ربطه بأي معطى خارجي، كون الجوهر الداخلي للنص هو وحده الكفيل بإبراز قيمته الفنية وليست تلك الافتراضات التي يتم إسقاطها عليه.

إن العمل الأدبي، من وجهة نظر بنيوية، له وجوده الخاص، وله أيضا منطقه ونسقه المميز، حيث إنه يعكس بنية مستقلة تتأسس على مجموعة من العلاقات الدقيقة التي تسهم في تشكيل بنية كلية متعددة المستويات ومتداخلة، الواحد منها يستدعي حضور الآخر، وهي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، يفرض على الناقد البنيوي البحث عن مظاهر الأدبية فيه وفي مختلف عناصرها، استنادا إلى عملية الوصف التي تستلزم دراسة هذا العمل في ذاته ومن أجل ذاته.

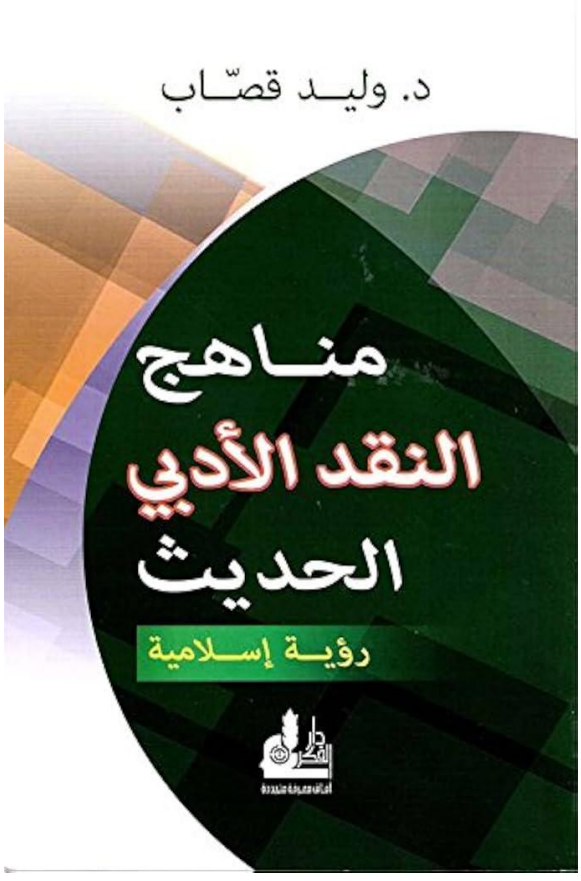
أنموذجات من المراجع

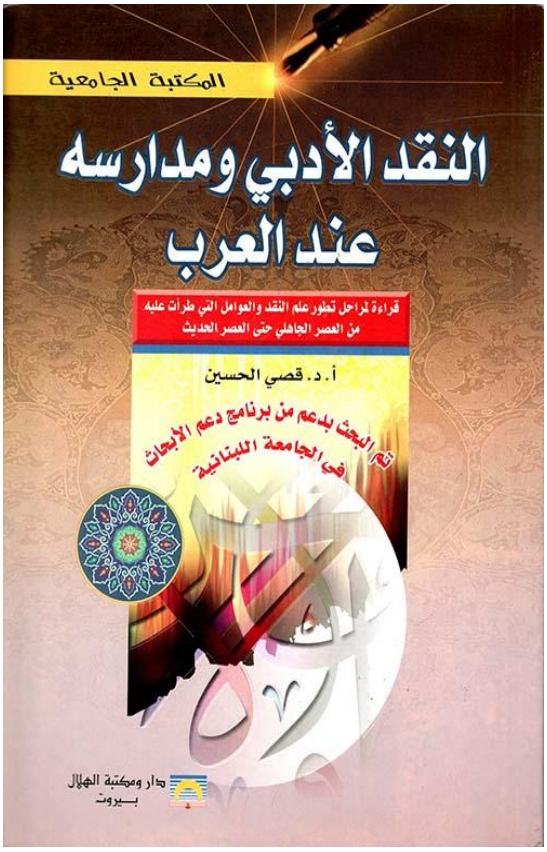





مكتبة الدراسات الأدبية
٢٦
الدكتور شوقي ضيف
في النقد الأدبي
دار المعارف

فصول
في النقد العربي وقضاياه


د. وليد قصّاب
مناهج
النقد الأدبي
الحديث
رؤية إسلامية


المكتبة الجامعية
النقد الأدبي ومدارسه
عند العرب
قراءة لمراحل تطور علم النقد والعوامل التي طرأت عليه
من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث
أ. د. قصي الحسين
تم البحث بدعم من برنامج دعم الأبحاث
في الجامعة اللبنانية
دار ومكتبة الهلال
بيروت