الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قسنطينة 1

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رقم الإيداع :
رقم التسجيل :

النقد المغربي القديم في ضوء نظرية النص
من خلال كتابي العمدة ومنهاج البلغاء

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

إعداد الباحثة:
رشيدة كلاع

إشراف الأستاذ الدكتور:
العلمي لراوي

لجنة المناقشة :

الأستاذ الدكتور : الربعي بن سلامة	جامعة	قسنطينة 1	رئيسا
الأستاذ الدكتور : العلمي لزاوي	جامعة	العربي بن مهيدي – أم البواقي	مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور : حسن كاتب	جامعة	قسنطينة 1	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور : محمد بن زاوي	جامعة	قسنطينة 1	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور : عبد القادر دامخي	جامعة	الحاج لخضر باتنة	عضوا مناقشا
الدكتور : العلمي المكي	جامعة	العربي بن مهيدي – أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2013 – 2014 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قسنطينة 1
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رقم الإيداع :
رقم التسجيل :

النقد المغربي القديم في ضوء نظرية النص من خلال كتابي العمدة ومنهاج البلغاء

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

إعداد الباحثة:
رشيـدة كـلاع

إشراف الأستاذ الدكتور:
العلمي لمراوي

لجنة المناقشة :

الأستاذ الدكتور :	الربعي بن سلامة	جامعة	قسنطينة 1	رئيسا
الأستاذ الدكتور :	العلمي لراوي جامعة	العربي بن مهيدي - أم البواقي		مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور :	حسن كاتب	جامعة	قسنطينة 1	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور :	محمد بن زاوي	جامعة	قسنطينة 1	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور :	عبد القادر دامخي	جامعة	الحاج لخضر باتنة	عضوا مناقشا
الدكتور :	العلمي المكي جامعة	العربي بن مهيدي - أم البواقي		عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2013 - 2014 م / 1434 – 1435 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

((يَرْفَعُ اللهُ الذِّينَ آَمَنُوا مِنْكُمْ وَالذِّيْنَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَاتٍ))

صدق الله العظيم

اللهم إنّي أعوذ بك من علم لا ينفع وقلب لا يخشع، ومن نفس لا تشبع ومن دعوة لا يستجاب لها.

اللهم علمنا أن نحب الناس كلهم كما نحب أنفسنا، وعلمنا أنّ نحاسب أنفسنا كما نحاسب الناس

وعلمنا أنّ التسامح هو أكبر مراتب القوة، وأنّ الانتقام هو أول مظاهر الظلم.

يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار، وإن أساء لي الناس أعطني شجاعة العفو.

يا رب إن جردتني من المال أترك لي نعمة الأمل وإن جردتني من الأمل أترك لي قوة الصبر كي أتغلب

على الفشل، وإن جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان.

اللهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائما بأن الفشل

هو التجربة التي تسبق النجاح

اللهم إذا أعطيتني نجاحا فلا تأخذ تواضعي وإذا أعطيتني تواضعا فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي

وإذا جردتني من النجاح فاترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل

اللهم اختم بالسعادة أحلامي وحقق بالزيادة آمالي

يا رب إذا نسيتك فلا تنسني

ربي تقبل دعائي

آمين يا رب العالمين

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين أولا وأخرا أتم علي نعمته ووفقني ووفقني لإتمام هذا البحث.

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف **"العلمي لراوي"** على كل ما قدمه لي من دعم ومساعدة في إنجاز هذا البحث والإلمام بجوانبه.

كما لا يفوتني أن أتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى الأيادي البيضاء التي امتدت لتنير درب هذا العمل، وتكون سندا كبيرا لي في عملية البحث، أخص بالذكر جملة من الأساتذة على رأسهم:

"محمد الأخضر الصبيحي " الذي كان له الفضل في إضاءة الجوانب المتعلقة بمنهج هذا البحث فله مني جزيل الشكر والعرفان. كذلك الشكر **" صالح خديش"** و **"محمد جزار"** على دعمهما المتواصل لهذا البحث، والشكر أيضا لـ **" زهيرة بولفوس"**على مساعدتها الفاعلة.

شكري الكبير موصول إلى أساتذتي بقسم الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة 1 على كل ما قدموه لي من عون خلال أطواري التعليمية المختلفة بهذه الجامعة، وإلى كل زملائي الذين طالما كانوا لي الدعم والسند فجازاهم الله عني وعن كل طالب للعلم والمعرفة كل خير

إلي أخي العزيز **"عاطف"** على كل ما بذله من جهد جهيد في إخراج هذا البحث في صورته النهائية فتح الله له كل أبواب الخير والرزق.

إهـــداء

إلى الشمعة التي تضيء حياتي

أمي الغالية

إلى سراج قلبي ونبع حناني ورمز عزتي وافتخاري

أبي حفظه الله وأطال عمره

إلى طيور النورس المحلقة في سمائي

أختي وإخوتي

إلى قرتا عيني وحشاشة روحي

شهلة جيهان وهيثم عبد الرحيم

إلى كل من قدم لي العون والدعم

أهدي ثمرة جهدي

المتواضع

مقدمة:

لا يزال النقد العربي القديم شاهدا على عبقرية فذة، طبعت آراء أسلافنا، وحملتها مؤلفاتهم. فإكبارا لهذا الجهد، صارت هذه النصوص قبلة الباحثين عبر العصور المتقدمة والمتأخرة على حد سواء؛ إذ أكبوا عليها بالبحث، متوسلين ما تتيحه المناهج الحديثة من آليات، غايتهم في ذلك إعادة بعث تلك النصوص وتثمينها من جهة، وتأكيد تجدّر العديد من الآراء النقدية في نصوصنا القديمة من جهة ثانية، ودحض بعض ما رميت به نصوصنا النقدية القديمة من قصور وسطحية من جهة ثالثة.

لعل دراسة كتابي: " **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** " لابن رشيق القيرواني و" **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** " لحازم القرطاجني في ضوء نظرية النص جزء من هذا المسعى الذي غايته التعمّق في الآراء النقدية، التي تضمنتها هاتين المدونتين، وقراءتها في ضوء نظرية النّص الحديثة ، ذلك بالوقوف عند نقاط التقاطع بينهما، وبين ما تقول به هذه النظرية، خاصة فيما يتعلق ببناء النص، وانسجام عناصره وتماسكها.

تكاد القناعة اليوم أن تكون راسخة بأن نصوصنا القديمة عامة، والنقدية خاصة، تحتاج إلى قراءة جديدة، تنأى عن الاجتهادات الضريرة في الفهم؛ لتكون قراءة واعية تتخذ لنفسها قواعد راسخة من خلال منهج واضح يقودنا إلى نتائج حقيقية ملموسة.

تناول موضوع بحثنا مجموعة من الدراسات نذكر منها:

كتاب: " **تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري** " لمصطفى عليان عبد الرحيم، الذي رغم استقصائه للعديد من الآراء، وتفصيله في جملة من القضايا النقدية، فإنّ طبيعة طرحه تختلف عما يصبو بحثنا إلى بلوغه.

وكتاب : " **دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس** " لعمر محمد عبد الواحد، الذي تعرّض لجملة من القضايا النقدية، مركزا على أعلام نقدية بارزة، إلاّ أنّ شمولية دراسته للنقد في المغرب والأندلس، جعلها تفتقر إلى العمق في كثير من مفاصل البحث.

وكذا كتابا: " **الحركة النقدية أيام ابن رشيق المسيلي** " لبشير خلدون، و " **البحث البلاغي والنقدي عند ابن رشيق القيرواني في كتاب العمدة** " لسليمان الصيقل، اللذان يباين تناولهما لكتاب " **العمدة** " الطرح الذي نتوخى بلوغه. يضاف إليهما كتاب " **مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين** " لبديعة الخرازي، الذي تمّ فيه استقصاء تطور مفهوم الشعر في الفترة المذكورة، دون أن يبحث في طرق نظم النص، أو أسباب تعالقه.

وأيضا كتاب " **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني** " لفاطمة عبد الله الوهيبي، الذي ركّز على وظيفة المعنى في الصناعة الشعرية، وهو ما نأى به عن السبيل الذي يبتغيه بحثنا.

أما كتاب " **نسيج النّص بحث ما يكون به الملفوظ نصا** " للأزهر الزناد، فقد طغت عليه الصبغة الإجرائية للنّص، دون محاولة ربطها بنصوص تطبيقية. كذلك دراسة إبراهيم خليل في كتابه "**الأسلوبية ونظرية النص** " الذي رغم تناوله لبعض الأسماء النقدية القديمة، فإنّ دراسته تفتقر إلى كثير من التفصيل.

هذه الملاحظات لا تنقص من قيمة الدراسات المذكورة، بقدر ما تبرز حاجة المدونتين النقديتين - موضوع الدراسة في بحثنا هذا - إلى مزيد من الدراسات والبحوث، التي تقاربها وفق نظريات حداثية، قد تلامس جمالياتها، وتبرز سبقها في كثير من الآراء والأحكام النقدية؛ ومن ثمة جاء موضوع بحثي موسوما: " **النقد المغربي القديم في ضوء نظرية النص من خلال كتابي العمدة ومنهاج البلغاء** "

وقف وراء اختياري لهذا الموضوع جملة من الدوافع، توزّعت بين ذاتية وموضوعية؛ تمثلت الدوافع الذاتية في: شغفي بالنقد القديم وما تحتويه مصنفاته من آراء هامة. ورغبتي في تصحيح النظرة الدونية التي كثيرا ما وجّهت إلى نصوصنا القديمة، بحجة أنّه قد تجاوزها الزمن.

أما الدوافع الموضوعية فتمثلت في: السّعي إلى طمس الهوّة في الدراسات، من خلال الربط بين اسمين تباعدا زمنا، وتقاربا محلا وتأثرا. وإعادة بعث هذه الآراء، من خلال ربط ما ورد في هاتين المدونتين محل الدراسة بما يقول به علم النص الحديث، وكذا البحث عن جذور النصية في نصوصنا النقدية القديمة، والمغربية بالتحديد.

سعت هذه الدراسة للكشف عن النظرية النقدية عند " **ابن رشيق القيرواني** " و " **حازم القرطاجني** " من خلال البحث في بناء النص الشعري عندهما، وموقع هذه الآراء من نظرية النّص الحديثة، هو ما ولّد جملة من الأسئلة أهمها:

- ما مدى تطابق مفهوم النص القديم مع مفهومه الحديث ؟
- ما هو الدور الذي تؤديه الوظيفة الشعرية في انسجام النص وتماسكه ؟
- ما هي طرق تحقيق الاتساق بين أجزاء النص عند ناقدينا ؟ وما مدى تباينها ؟
- هل أثّرت النظرة التجزيئية، التي تتخذ من البيت وحدة أساسية في بناء النص القديم إلى غياب التماسك والانسجام بين عناصره ؟
- ما مدى تحقق النّصية الحديثة في النظرية النقدية عند صاحبي " العمدة " و" المنهاج " ؟

إنّ محاولة الوقوف على مدى تقاطع الآراء النقدية **لابن رشيق القيرواني وحازم القرطاجني** مع نظرية النّص الحديثة، والكشف عن درجة تحقق النصية الحديثة في المدونتين محل الدراسة، فرض علينا اتباع **منهج وصفي**، يتوسل التحليل آلية له؛ بغرض مناقشة الآراء النقدية لصاحبي " العمدة " و" المنهاج "، مع إقامة جملة من الموازنات الجزئية والكلية، قصد عقد صلات التأثير والتأثر بين ناقدينا، ومدى تقاطع هذه الآراء مع نظرية النص الحديثة.

فرضت قراءة كتابي " **العمدة** " و " **منهاج البلغاء** " في ضوء نظرية النص، تقسيم البحث إلى مدخل وخمسة فصول وخاتمة.

خصص المدخل للكشف عن طبيعة الحياة الأدبية في المغرب القديم حتى القرن السابع الهجري (7 هـ)، في حين توزعت الفصول بين فصلين نظريين وثلاثة تطبيقية.

تناول الفصل النظري الأول: النص وأهم قضاياه؛ حيث تم ضبط مفهوم النص، ثم علاقة هذا الأخير بالقراءة والتلقي.

في حين خصص الفصل النظري الثاني: للكشف عن مباحث علم النص ومجالاته، من خلال تتبّع نشأة هذا العلم، والتعريف بمجالاته، وأدوات التماسك النصي.

أما الفصول التطبيقية الثلاثة ؛ فقد خصص الفصل الأول منها لدراسة: النص والبناء الداخلي عند ابن رشيق وحازم القرطاجني، حيث تتبعت الدراسة علاقة الشعر بالمقصد والأغراض الشعرية، وصولا إلى الكشف عن دور الوظيفة الشعرية في البناء الداخلي للنص.

كما تناول الفصل التطبيقي الثاني البناء الخارجي للنّص، وطرق اتساقه في طرح الناقدين.

ليكون الفصل الثالث والأخير مخصصا للبحث في التماسك النصي عند كل من " ابن رشيق " و" حازم القرطاجني "، من خلال الوقوف عند بناء القافية، وبناء الفصول، مع التركيز على دور التفاعلات النصية في تحقيق هذا التماسك، وكذا علاقة بناء النص باستجابة المتلقي، وصولا إلى خاتمة شملت حوصلة للنتائج المتوصل إليها من خلال البحث.

شكل كتابا " **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** " و" **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** " المصدرين الأساسيين اللذين اعتمد عليهما البحث في رصد الآراء النقدية " لابن رشيق القيرواني " و "حازم القرطاجني " ، يضاف إليهما جملة من المراجع، التي أسهمت بدرجات متفاوتة في إنجازه.

من أهمها نذكر: كتاب " **النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي**" لأحمد يزن، وكتاب " **ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني** " لمحمد حافظ الروسي، وكتاب " **النص والخطاب والاتصال** " لمحمد العبد، والبقية مثبتة في قائمة المصادر والمراجع في نهاية هذا البحث.

ولما كانت عملية البحث شاقة ومضنية، لا تخلو من صعوبات ومشاق، فإنّ أهم ما واجه هذا البحث في مراحله الأولى هو ضبط المنهج، الذي استدعى في بعض مراحله تعديل العنوان، إضافة إلى صعوبة الحصول على بعض المراجع، غير أن ذلك لم يستطع أن يثنينا عن إتمام هذا البحث وإخراجه في صورته النهائية، التي نرجو من خلالها أن نكون قد وفقنا في ربط الصلة بين النقد القديم والحديث وملامسة أهم ما يتطلبه هذا البحث على مستوى المنهجية والفهم.

وفي إطار العرفان بالجميل، وإحقاق الناس قدرها، وجب عليّ أن أتوجه بجزيل الشكر والعرفان وكذا الامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور " **العلمي لراوي** " على مساعداته الكبيرة لي، وعلى دعمه لهذا البحث منذ أن كان فكرة، إلى أن أصبح حقيقة ملموسة تراها العيان، فله مني وافر الامتنان والشكر والتقدير على دعمه وتشجيعه، فجازاه الله عني خير الجزاء.

ولا يفوتني أن أتقدم بجميل آيات الاحترام والتقدير إلى لجنة المناقشة على تشريفها لي بقبولها قراءة ومناقشة هذا البحث وتصويب ما ورد فيه من أخطاء وهنات دعما للمعرفة والبحث العلمي.

كما أرفع وسام التقدير والاحترام إلى كل أساتذة قسم الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة 1 الذين قدموا لي - خلال سنوات إعداد البحث - كل الدّعم والتشجيع فشكرا جزيلا.

وما دمنا في مقام إسدال الستار على هذا العمل، وجب التوجّه بجزيل الشكر والامتنان إلى أصحاب الاختصاص، الذين دفعوا عملية البحث العلمي، وفتحوا مجالات المعرفة المغربية الأندلسية في قسم الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة1 أخص بالذكر الأستاذ الدكتور **" الربعي بن سلامة "** على كل ما يبذله من جهد تشجيعا لهذا النوع من الدراسات فشكرا جزيلا.

رشيدة كلاع

قسنطينة : 1 جوان 2013

مدخـــل

الحياة الأدبية في المغرب القديم حتى القرن 7 هـ

1- المصنفات النقدية:

1-1- الممتع في صناعة الشعر

1- 2- ما يجوز للشاعر من ضرورة (الضرائر)

1-3- كتاب زهر الآداب وثمر الألباب

1-4- رسائل الانتقاد

1-5- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده

1-6- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب

1-7- أنموذج الزمان في شعراء القيروان

1-8- رسالة التوابع والزوابع

1-9- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة

1-10- إحكام صنعة الكلام

1-11- ديوان ابن خفاجة

1-12- المغرب في حلى المغرب

1-13- المطرب في أشعار أهل المغرب

1-14- الوافي في نظم القوافي

1-15- المعجب في تلخيص أخبار المغرب

2- القضايا النقدية:

2-1- العملية الإبداعية

2-2- اللغة الشعرية

2-3- بناء القصيدة

2-4- الذاتية والموضوعية

2-5 - التقليد والتجديد

2-6- الصورة الفنية

توالى على حكم المغرب القديم العديد من الدول عبر مراحل زمنية مختلفة ، مما كان له أثره على الحياة الثقافية عامة، والأدبية بشكل خاص. فقد دأب الحكام المتعاقبون على هذه البلاد على دعم بعض الأدباء والشعراء، بغرض كسبهم حتى يكونوا لسان حال دولتهم والمدافع عنها، خاصة إذا ما تعلق الأمر ببسط الهيمنة، إدراكا منهم لسطوة الكلمة وأثرها البالغ في النفوس-كما كانت على الدوام - وهو ما أسهم في نشاط الحركة الأدبية واتساع نطاقها . ولما كان النقد سليل الأدب ورفيق دربه فقد عايش الظروف نفسها.

كانت البداية مع الفتح الإسلامي لبلاد المغرب - وهي فترة طويلة نوعا ما من الناحية الزمنية - وتشمل هذه الفترة حكم ثلاث دول هي: الحكم الأموي ، العباسي، والأغلبي؛ حيث شهدت هذه الفترة سيطرة واضحة للعرب على زمام الأمور ، وبالمقابل من الناحية الأدبية فقد كان الشعر رافدا مهما في الحياة الأدبية، بيد أن أغلبه كان منسوبا - في هذه الفترة - إلى شعراء مشارقة؛ ولعل مرد ذلك إلى أن " الغلبة على الحياة السياسية ما زالت للعرب الفاتحين، أو لكثرة قدوم الشعراء لانتجاع أمراء افريقية " [1].

والأهم من ذلك هو أنّ اللغة المعبر بها عن هذا الأدب - المسيطر سياسيا - تعد غريبة عن السكان الأصليين للمنطقة ، فهي أيضا وافد رافق الفتح الإسلامي، ومن الطبيعي أن تكون الغلبة في هذه الفترة للشعراء المشارقة الذين رافقوا الفاتحين إلى بلاد المغرب. ومن بين الأسماء التي اشتهرت في هذه الحقبة: **المسهر التميمي، ربيعة بن ثابت الرقي ...** فقد كانا ينشدان أشعارهما على **يزيد بن حاتم المهلبي** وينالا (ينالان) عطاياه، حيث ذكر أنّه " كان جوادا سريا مقصودا ممدحا، قصده جماعة من الشعراء فأحسن جوائزهم " [2]. كما أن سبب قلة الشعر المغربي المنتج في هذه الفترة أنه لم يكن ديوان سكان هذه المنطقة، ولا مرآة عاكسة لحياتهم كما كان الحال في المشرق.

ومن الشعراء المغاربة القلائل الذين برزوا في هذه الفترة **بكر بن حماد الزناتي التاهرتي (ت 296هـ)*** الذي نشأ وترعرع في القيروان.

---

[1] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ط1، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، حائل المملكة العربية السعودية ، 1998، ص 69.

[2] شمس الدين بن خلكان . وفيات الأعيان ، تح إحسان عباس ، د ط ، دار الثقافة ، القاهرة ، ج 6 ، ص 326.

* قدم إلى القيروان حديث السن ، وبها درس ، لينتقل بعدها إلى المشرق أين ذاع صيته واشتهر ، عاد إلى إفريقية ومدح أمراء الأغالبة بها ، توفي سنة 296.

لعل هذه الظروف هي ما جعل الشعر ينحصر في أغراض بعينها " فقد تضاءل حظ المغرب فيها من الشعر المرح (بالقياس لمصر والأندلس) ولكن ليس لهما ما له من شعر الوعيد القائم على المناقضة والشعر الروحي لاسيما الصوفي منه، فبهذين اللونين يتميز الباقي من تراث المغرب الشعري "[1] وقد أسهمت الظروف الطبيعية والاجتماعية والدينية في انحصار الشعر في المغرب ضمن هذين الغرضين لأنهما المعبر الحقيقي عن حياة الناس في هذه الفترة. فإذا كانت هذه هي حال الأدب المغربي- الشعر- فإننا لا نتوقع أن يكون للنقد الأدبي بصمات واضحة.

نحت الحياة الأدبية في بلاد المغرب منحا جديدا مع الحكم الفاطمي للمنطقة أي فترة الحكم الشيعي (**296هـ - 361 هـ**) ؛ حيث أبدى الحكام عناية كبيرة بالأدب ، فقربوا إليهم الشعراء وأغدقوا عليهم الأموال سعيا منهم لتوطيد أركان دولتهم من جهة، وليكون هذا النتاج الأدبي - الشعري خاصة - سلاحا يشهرونه في وجوه معارضيهم من السواد السني في المنطقة من جهة أخرى. فكان هذا الدعم، وهذا الإغداق سببا في جعلهم محجة العديد من الشعراء حتى من خارج منطقة المغرب فقد " كان شعراء المشرق يأملون منهم رفدهم، والدليل على هذه الرغبة في خدمة الدولة الإفريقية ما روي عن عزم المتنبي في التحول إلى القيروان، أو هو أوضح في القصيدة التي بعث بها الصنوبري إلى أمير الزاب جعفر بن حمدون "[2]، من بين هذه الأسماء **محمد بن إياد التونسي** الذي قام بمدح كل من **المهدي، القائم المنصور، المعز.**

كان الدافع الحقيقي لهذا الدعم والاحتفاء من قبل الفاطميين هو عدم ثقتهم في السيطرة على زمام الأمور، ولا في رسوخ أركان دولتهم، وهو ما دفعهم لشراء الذمم لإمالة كفتهم عند الناس وبالمقابل كان للأغلبية السنية مجموعة من الأسماء الشعرية منها: **أبوالقاسم الفزازي، سهل بن الوراق...** لم يكن النقد في هذه الفترة أوفر حظا من المرحلة السابقة، إذ لم تعرف أسماء نقدية بعينها.

[1] إبراهيم الدسوقي جاد الرب . شعر المغرب حتى خلافة المعز ، د ط ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1973 ، ص 47.

[2] مجموعة من الباحثين . شعراء إفريقيون معاصرون للدولة الفاطمية ، حوليات الجامعة التونسية ، 1973 ، تونس ، ع 10 ، ص 101 . نقلا عن عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 71.

كانت الدولة الصنهاجية أوفر حظا من سابقاتها باحتضانها لثلة من الأدباء والنقاد المغاربة الذين أضحوا أعلاما في الحياة الأدبية بشكل عام منهم: **ابن الرّجال***، **إبراهيم الحصري**** **عبد الله بن جعفر القزاز *****، **عبد الكريم النهشلي******، **ابن شرف القيرواني*******، **وابن رشيق******** [1].

[1] * هو أبو الحسن علي بن أبي الرجال الشيباني، كاتب ورئيس ديوان الإنشاء في الدولة الصنهاجية، عرف بعلمه الواسع في الأدب والرياضيات والفلك له كتاب: **البارع في أحكام النجوم** وكتاب : **كفاية الطالب في الأحكام الفلكية** ، علّم المعز بن باديس على أكمل وجه ، أهداه ابن رشيق كتاب العمدة ، توفي سنة 426 هـ.

- ينظر عبد العزيز قلقيلة . البلاط الأدبي للمعز بن باديس ، ط 2 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1993 ، ص 106 - 110.
- بشير خلدون . الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي ، د ط ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص 22.

** هو أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن إبراهيم بن تميم الأنصاري المعروف بالحصري القيرواني نسبة إلى القيروان ، ذكره ابن رشيق في(الأنموذج) وابن بسام في (الذخيرة) ، وابن خلكان في (الوفيات) ، له ديوان شعر إضافة إلى عدد من الكتب منها: **جمع الجواهر في الملح والنوادر، ونور الطرف ونور الظرف ، وكتاب المصون في سر الهوى المكنون ، طيبات الأغاني ومطربات القيان.**

ينظر : - الحصري . زهر الآداب وثمر الألباب ، تح زكي مبارك ، د ط ، دار الجيل ، بيروت لبنان ، د ت ، ص 7 - 13 .

- ابن رشيق . أنموذج الزمان في شعراء القيروان ، ت العروسي محمد المطوي ،ط 1، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، 1991 ، ص 45.
- ابن خلكان . وفيات الأعيان ، تح إحسان عباس ، د ط ، دار صادر ، بيروت ، د ت ، ص 54 ، 55.

*** هو أبو عبد الله بن جعفر التميمي ، من أدباء القيروان ، من مواليد سنة 322هـ ، رحل إلى المشرق لطلب العلم ، اهتم بتدريس اللغة والنحو بالقيروان ، توفي سنة 412 هـ .

ينظر : - ابن خلكان . وفيات الأعيان ، م 1 ، ص 374 . 376.

- السيوطي . بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ، تح إبراهيم أبو الفضل، ط 2 ، دار الفكر ، 1979 ، م1 ، ج1 ، ص 71.

**** هو أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الجزائري ، توفي سنة 405 هـ بالمهدية ، هو أحد رجال الجزائر الذين عرفوا بالعلم وقول الشعر. عاش في بلاط المعز ، وتقرب منه أدباء وشعراء القيروان ، تتلمذ على يديه أشهر علماء المنطقة ، وابن رشيق أحدهم .

ينظر: - عبد العزيز قلقيلة . البلاط الأدبي للمعز بن باديس ، ص 60. 62 . بشير خلدون . الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي ، ص 55.

***** هو أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي الأحدابي القيرواني ، شاعر وكاتب وناقد وفقيه فاضل من قبيلة جذام القحطانية ، ولد بالقيروان سنة 390 هـ وتوفي سنة 460 هـ بإشبيلية ، تلقى العلم على يد كبار الأساتذة ، التحق ببلاط المعز حيث التقى بابن رشيق .

ينظر : - محمد شاكر الكتبي . فوات الوفيات والذيل عليها ، تح إحسان عباس ، د ط ، دار صادر ، بيروت ، د ت ، م 3 ، ص 359.

- ابن رشيق ، أنموذج الزمان في شعراء القيروان ، ص 273.
- العماد الأصفهاني . خريدة القصر وجريدة العصر ، تح أخرتوس أدركاش ، د ط ، الدار التونسية للنشر ، 1971 ، قسم شعراء المغرب والأندلس 2 ، ص 224.

****** هو أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي الشاعر الناقد والأديب الفاضل ، ولد سنة 390هـ بالمسيلة وقيل بالمحمدية ، كان أبوه روسيا ، عاش متنعما بخيرات المعز ضمن صفوة الأدباء والنقاد والعلماء المغاربة الذين حواهم هذا البلاط ، عرف بالنزاهة العلمية في نقل الأخبار والأقوال ، وكتابه العمدة خير دليل على ذلك ، وقد حفظت له الكتب ما لا يستهان به من العناوين ككتاب : **قراضة الذهب ، أنموذج الزمان في شعراء القيروان ، طراز الأدب ، الممادح والمذام ، متفق التصحيف ، تحرير الموازنة ، أرواح الكتب** وغيرها . من أساتذته : ابن أبي الرجال والقزاز القيرواني والحصري وعبد الكريم النهشلي ، توفي سنة 463 وقيل 456 .

ينظر: - ابن رشيق . العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده ، تح عبد الحميد هنداوي ، ط 1 ، المكتبة العصرية صيدا بيروت ، 2000 ، ص 58 . 89.

يعتبر عصر **ابن باديس** وابنه **المعز** من أكثر العصور رفاهية وازدهارا ؛ حيث كان بلاط دولتهم ميدانا لتباري العديد من الأدباء حتى قيل: " اجتمع بحضرة المعز بن باديس من أفاضل الشعراء ما لم يجتمع إلاّ بباب الصاحب بن عباد "[1]، وظلّ كذلك إلى حين تخريب القيروان إثر الزحف الهلالي عليها.

1- المصنفات النقدية:

نتج عن هذا الجو المفعم بالمنافسة العديد من المؤلفات النقدية، التي عكست مدى النشاط النقدي والأدبي في تلك الفترة، كما حملت في طياتها آثارا للخلافات والمعارك النقدية الدائرة بين الأدباء والنقاد وكذا مختلف القضايا النقدية المطروحة في الساحة آن ذاك، ومن أهم تلك المصنفات:

1-1- كتاب الممتع في صناعة الشعر:

لمؤلفه **عبد الكريم النهشلي** وهو مصدر مهم اعتمده " ابن رشيق " في عمدته، لما تضمنه من قضايا نقدية مهمة شغلت الساحة النقدية آن ذاك. كان منطلق النهشلي إدراكه للمكانة التي يشغلها الشعر في حياة العرب، وأنّه العلم الذي لم يكن لهم - إلى فترة ما - علما سواه، إضافة إلى ما كان يتمتع به الشاعر من ذوق أدبي مكّنه من التعمّق في حقيقة هذه القضايا، وربما هذا ما يعلل موازنته بين الشعر والنثر، وتتبع مراحل نشأتهما .

تعد قضية **القديم والحديث** من أهم القضايا التي تناولها هذا الكتاب النقدي، فقد " تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء الحذّاق تقابل كلّ زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء، وحدّ الاعتدال، وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره "[2]، فهو يرى أنّ البيئة والواقع هي ما يحدد جودة الشعر، من خلال تعبيره عنها لذا كان حصر الجودة في القديم والرداءة في الحديث إجحافا في حق كثير من النتاج الأدبي فليس كل

[1] عبد العزيز الميمني الراجكوتي . ابن رشيق القيرواني ، ط 1 ، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة ، 1343 هـ ، ص 7.نقلا عن محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي في المغرب والأندلس ، ص 72.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، د ط ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2002 ، ج 1، ص 162، 163.

قديم جيّد، ولا كل حديث رديء؛ فمضامين هذه النصوص وطرق التعبير عن الدلالة فيها هي ما يصوّب رأينا ويجعل أحكامنا في محلها .

يعد كتاب الممتع " أوّل كتاب تعرض للشعر بالدراسة وحاول أن يقيم علما خاصا به وأن يجعل من كتابه موسوعة في الشعر وكل ما يتعلق به ؛ لأنّه أدرك ما لهذا الفن من عظيم أثر وسموّ منزلة "[1]. فرغم ما وجّه لهذا الكتاب من نقد حول الطول المسرف لعناوينه، فإنّ أسلوب مؤلفه جاء سهلا واضحا ضوح الفكرة في ذهنه وهو ما يسهل على القارئ فهم تلك الآراء والنفاذ إلى مكامنها.

ومما يؤكد أهمية ما ذهب إليه النهشلي من آراء مختلفة، قديما وحديثا ما قاله عنه **عبد العزيز قلقيلية** بأنّه " ذاتي حيث ينتج، موضوعي حيث ينتقد، وهذه هي أعلى درجات الحياد لدى النقاد قديما وحديثا في الشرق والغرب "[2]، لقد تمكنّا من خلال ما ورد في كتاب العمدة من الإطلاع على ما حواه من آراء تجاه أهم القضايا التي شغلت الساحة النقدية في تلك الفترة.

1 - 2- كتاب ما يجوز للشاعر من ضرورة (الضرائر):

لأبي عبد الله بن جعفر التميمي القزاز القيرواني، يتناول هذا الكتاب إحدى القضايا النقدية الهامة وهي: ما يسمح به للشاعر من ضرورات، أو ما يمكن أن يعذر فيه من تجاوزات؛ توجيها له حتى لا يخرج عنها، ولا يتجاوزها أثناء عملية البناء الشعري، وكأنّ النقاد - والقزاز واحد منهم - " أرادوا بدراستها حصر التغييرات التي يحدثها الشاعر في البناء، ثم تقييدها حرصا على قواعدهم فقالوا إنّ المحدث لا يجوز له أن يحدث ضرورة جديد لم يقع فيها القدماء "[3]، والغاية من ذلك كله عدم خروج الشعراء المتأخرين على هذه الحدود التي رسمت لهم. بيد أنّ في ذلك تقييد لحرية الشاعر، فقد يفرض السياق، وتطور المعطيات ضرورات جديدة كان الغرض التعليمي هو الدافع وراء تأليف القزاز لهذا الكتاب؛ حيث سعى لتعريف الناظم بهذه الضرائر ليجنبه الخطأ وأيضا ليتمكن من الدفاع عن نفسه اتجاه ما قد توسم به أشعاره من زلات، لهذا فقد تناول "بدراسته الضرورات النحوية ، أو ما يؤخذ على

[1] محمد زغلول سلام . تاريخ النقد الأدبي والبلاغة من ق 5 ه إلى ق 10ه ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 2000 ، ج 2 ، ص 193.
[2] عبد العزيز قلقيلية . البلاط الأدبي للمعز بن باديس ، ط 2 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1993 ، ص 219.
[3] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 86.

الشاعر في النحو فقط ، ورغم هذا التحديد فإنّه أورد ما يمكن تسميته بالضرورة المعنوية أو ما يدخل ضمن طرق الشاعر في التعبير " [1]؛ نحو تحري الإيجاز في بعض المواطن التي يكون الإطناب فيها معيبا. فهذه القواعد (الضرائر) سواء أكانت لفظية أم معنوية تساعد الشاعر على صياغة أفضل للألفاظ قصد إيجاد مخرج يبعده عن السقطات، التي قد تضر بالمعنى وبطريقة عرضه.

1-3-كتاب زهر الآداب و ثمر الألباب:

لأبي إسحاق الحصري القيرواني يعد هذا الكتاب صورة عن الحياة الأدبية في القيروان خلال القرن 4 هـ ، فقد اعتبره **زكي مبارك** - محقق هذا الكتاب - دائرة معارف أدبية، إذ عني صاحبه بتتبع تطور النثر الأدبي والتأريخ له حتى غدا بأهمية: الكامل للمبرد، وأدب الكاتب لابن قتيبة، ونوادر أبي علي القالي [2].

عمل الحصري على تتبّع بدايات النثر ، وما شهده من تطور وازدهار متناولا مختلف الكتابات في هذا الفن؛ " فإذا كان الجاحظ قد عني في البيان والتبيين بالتأريخ للنثر العربي في نشأته وبدايته إلى استوائه أي في الفترة التي غلب عليها الطابع الشفاهي له، فإنّ الحصري يؤرخ عارضا البدايات لفترة ازدهاره وعنايته بالنثر المكتوب، الرسائل والمقامات فيعكس التطور الذي أصاب الأدب كرد فعل لتطور ظروف العصر الذي اضمحلت فيه الخطابة وأفسحت المجال للكتابة الديوانية " [3]. وقد غلب على كتاب زهر الآداب البحث في الأصول الشعرية والنثرية، سعيا منه لصقل الذوق الأدبي العام، بيد أنّ هذا التقصي في عرض الأفكار افتقر لدقة التبويب ، وخلوه من الاحتكام إلى منهج محدد فهو " لا يحتفل بترتيب المسائل ولا بتبويب الموضوعات وإنّما يتصرف من الجد إلى الهزل، ومن الأوصاف إلى التشبيهات ومن الشعر إلى النثر ومن المطبوع إلى المصنوع وهذه الطريقة من أهم الطرق في التأليف و إن عابها من لا يفرق بين الموضوعات العلمية والموضوعات الأدبية " [4]؛ فقد كان الاعتماد الأكبر في هذا الكتاب على الذّوق الأدبي للناقد خاصة في اختيار النصوص المنقولة فكان هذا الكتاب النقدي وسيلة لتربية الذوق وتعليم الأدب من خلال ما رصده من نصوص.

---

[1] المرجع السابق ، ص 87 .

[2] أبو إسحاق الحصري القيرواني . زهر الآداب وثمر الألباب ، تح زكي مبارك ، د ط ، دار الجيل ، بيروت لبنان ، د ت ، ص 22.

[3] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 91 .

[4] المصدر السابق ، ص 14 ، 15.

1-4- رسائل الانتقاد:

لابن شرف القيرواني يوسم هذا المؤلف النقدي بأنّه رسائل على طراز المقامات [1]، جاءت لتكون صورة للحركة الأدبية والنقدية في القيروان، وما كان يدور بها من معارك أدبية مختلفة .

هذه الرسائل - وإن اختلف في زمن تأليفها - تضمنت الرسالة الثانية منها جملة من القضايا النقدية الهامة نحو: الإبداع، السرقات، الضرورات، القديم والحديث ... ومن التوجيهات التي قدمها ابن شرف والمتعلقة بقضية القديم والحديث قوله: " تحفظ عن شيئين: أحدهما أن يحملك إجلالك القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تستمع له ، والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهود على التهاون بما أنشدت له " [2]، فقد سعى للدفاع عن المحدثين الذين يتعرضون للانتقاد فقط بسبب تأخرهم زمنيا واعتبر أنّ الحكم عليهم من هذا المنظار إجحاف في حقهم .

وضمن الحديث عن قضية اللفظ والمعنى، دعا إلى منحهما الدرجة ذاتها من الاهتمام " حتى لا يحول اشتراط جزالة الألفاظ دون التنبه لجودة معاني المحدثين، أو تخدعنا هذه الجزالة لدى القدماء عن الخطأ في معانيهم " [3]، أما الرسالة الأولى فقد كانت ذات صبغة لغوية تأريخية للأدب، حيث ترجم فيها لمجموعة من الشعراء المشهورين، ذاكرا سبب تميزهم.

1-5- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:

لمؤلفه ابن رشيق القيرواني قدمه **لأبي الحسن علي بن الرجال**، الذي كان قيّما على ديوان الإنشاء في بلاط **المعز بن باديس** ، يعد هذا الكتاب واحدا من أضخم المؤلفات النقدية ؛ حيث جاء جامعا لما سبقه من مؤلفات نقدية، ولأهم القضايا الخلافية في تلك الفترة؛ حيث عمل ابن رشيق على مناقشة تلك الآراء، مبديا موقفه اتجاه كثير منها.

ومن الملاحظ أنّ كتاب العمدة " يمثل المذهب العربي الأصيل أي الكلاسيكي في نظرته إلى الشعر عند اكتمال حركة علوم اللغة والأدب والتفقه فيهما، أي في نهاية القرن الرابع وبداية الخامس. ثم هو يمثل

---

[1] ياقوت الحموي . معجم الأدباء ، د ط ، دار المستشرقين ، بيروت ، د ت ، ج 19 ، ص 37.

[2] ابن شرف . أعلام الكلام ، مطبعة النهضة ، القاهرة ، 1926 ، ص 28. نقلا عن بشير خلدون . الحركة النقدية أيام ابن رشيق المسيلي، د ط ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1981 ، ص 194.

[3] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 99.

على الخصوص مذهب مدرسة القيروان الأدبية مع ما قد تمتاز به هذه المدرسة في نظرتها إلى الأدب وما تتّجه إليه عبقرية المؤلف الشخصية من ذلك "[1]، بدا جهد ابن رشيق في هذا المصنف متميزا ، سواء من حيث تكامل أبواب كتابه ، أو حتى في طريقة طرحه للقضايا النقدية ومعالجته لها، وأيضا في المنهج المتبع في أبوابه ؛ حيث كان يعرف بالقضية موضوع الدراسة، ثم يعرض مختلف الآراء حولها ، ويناقشها ويحدد موقفه منها.وقد سعى لإفادة المتعلم وتزويده بمختلف مفاتيح هذه الصناعة قائلا: "كلّما أكثرت من الشواهد في باب، فإنّما أريد بذلك تأنيس المتعلم وتجسيره على الأشياء الرائعة "[2]، هو أمر يتطلب من الناقد الإحاطة بهذا العلم.

1-6- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:

مؤلف آخر لابن رشيق، تناول فيه صاحبه حاجة الشعراء المحدثين لمعاني القدماء؛ حيث بيّن للشاعر طرق الاستفادة من هذه المعاني بشكل لا يجعله يتهم بالسرقة، أو ما يعرف بالأخذ الحسن. ألّفت قراضة الذهب بعد كتاب العمدة فكانت " ثمرة للمعارك الأدبية في القيروان، التي استخدمت فيها السرقات سلاحا للنيل من مكانة الشعراء، بتهجين ابتكاراتهم وتقليل قيمتها "[3]. غدت السرقة الأدبية تهمة تعصف بالنصوص المنتجة ، وتهزّ مكانة أصحابها ؛ حيث كان ابن رشيق ذاته من بين الذين طالتهم هذه التهمة ، وهو ما دفعه إلى تأليف (**القراضة**) ، و" رغم هدفه الخاص فيها وهو الدّفاع عن نفسه ضد من اتهمه بالسرقة ، فإنّها تفصح أيضا عن موقفه من عدة قضايا فرعية تدور حول دراسة السرقات وترتبط أيضا بهدفه السابق "[4]، بيد أنّ محقق الكتاب ينفي أن تكون القراضة كتابا في السرقات مبينا أنّ " قراضة الذهب ليست كما ذهب إليه الكثير رسالة في السرقة الشعرية إنّما - لمن أمعن فيها النظر بالدرس والتأمل - تتبع المعاني الشعرية ووجوه البديع في شعر الشعراء منذ أن اخترعها مخترعها ...

[1] ابن رشيق القيرواني . قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، تح الشاذلي بويحي ، د ط ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، 1972 ، ص 5 ، 6.
[2] ابن رشيق القيرواني . العمدة ، ج 2 ، ص 296.
[3] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 104.
[4] المرجع نفسه ، ص 106.

إنّه دراسة لتطور ذلك الخلق الشعري"[1]، مهما يكن من أمر فإنّ هذا المؤلف قد طرح قضية مهمة شغلت بال الناقد المغربي آن ذاك، هي قضية السرقات الشعرية التي كانت ولا زالت تسيل كثيرا من الحبر.

1-7- أنموذج الزمان في شعراء القيروان:

يضاف هذا المؤلف إلى كتابي ابن رشيق السابقين - وهو ما يعكس نضجه النقدي - ترجم فيه للعديد من شعراء المغرب، ذكر أشعارهم وعلّق عليها. وهو كتاب جاء أيضا تالٍ للعمدة من حيث زمن التأليف؛ فقد " كان يطبق فيه خلاصة تجاربه في النقد ، فتناول شعراء عصره بدراية ودربة وذوق ومرانة كافية "[2]، ولم يقْصر ابن رشيق ترجماته على الشّعراء فحسب بل شمل أيضا الناثرين نحو: **عبد العزيز الطارقي.**

أما ما يتعلق بمنهجه في الترجمة؛ فإنّه كان يعرّف بكل شاعر، موضحا مذهبه الفني في الكتابة وحتى لا يشعر القارئ بالملل عمد إلى إدراج نماذج مختصرة من أشعار المترجم له، وقد نفى زغلول سلام أن يكون صاحب الأنموذج قد استمد منهجه هذا من المشارقة قائلا:" أخذ ابن رشيق فكرة التأليف عن المتعاصرين في بيئة واحدة، عن أبي إسحاق الحصري، لا عن تأثرٍ بمناهج المشارقة كالثعالبي أو ابن الجراح كما رأى أحد الباحثين"[3]. تضمّن هذا الكتاب حديثا عن جملة من القضايا النقدية أثناء ترجمة مؤلفه لهؤلاء الشعراء، وما يدلي به من تعليقات مختلفة، من ذلك قضية **القديم والحديث**؛ إذ ظهر رفضه بخس الشاعر المحدث حقه في التميّز والإبداع فقط لتأخره الزمني "لعل هذه الإشادة بذكر المحدثين من شعراء موطنه كانت دافعا أساسيا لتأليف كتابه الذي قصره عليهم "[4]؛ ربما كانت الغاية أيضا التعريف ببعض الأسماء المهملة، أو التي أسقطتها بعض المصنفات ، أو أغفلها هو ذاته في كتابيه: العمدة وقراضة الذهب.

مجمل القول أنّ بلاد المغرب وحاضرتها القيروان قد شهدتا نشاطا فكريا وأدبيا كبيرين ، خاصة في فترة الحكم الصنهاجي؛ الذي عرف دعما كبيرا من قبل الحكام للأدب والأدباء ، وهو ما أثرى المنافسة بين المبدعين والشعراء، فنجمت عنه تلك المعارك النقدية، التي حفظت المؤلفات النقدية بعض

---

[1] ابن رشيق . قراضة الذهب ، ص 6.

[2] عبد الرحمن ياغي . حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها ، ط 1 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1961 ، ص 452.

[3] محمد زغلول سلام . تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، د ط ، دار المعارف ، مصر ، 1964 ، ج 2 ، ص 35-54.

[4] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 113.

تفاصيلها. كانت ثمرة هذا النضج، وهذا الرقيّ الذي وصل إليه الأدب المغربي بشكل عام، والناقد بصورة خاصة تلك البصمات الواضحة التي تركها نقاد المغرب- حتى ضمن المؤلفات النقدية المشرقية - من خلال طرقهم للعديد من القضايا الهامة التي شغلت بال الناقد العربي عامة.

بالانتقال إلى بلاد الأندلس، تصادفنا مجموعة من الأسماء النقدية التي أبلت بلاء حسنا فضلّت راسخة في تاريخ النقد الأندلسي.

بتتبع بدايات النقد في الأندلس نجد أنّ حكام المنطقة - الذين عُرف معظمهم بقرض الشعر وتذوقه - كانوا من العوامل الرئيسية في تكوين الذوق الأدبي، من خلال احتضانهم للشعر والشعراء ، وتشجيعهم للمجيدين منهم ، وإجزال العطاء لهم، فقد كان هذا ديدنهم منذ عهد عبد الرحمن الداخل*، حتى غدت مجالسهم ساحات للتباري والمنافسة ؛ إذ " كان الشعر عندهم له حظ عظيم، وللشعراء من ملوكهم وجاهة، ولهم عليهم وظائف، والمجيدون منهم ينشدون في مجالس عظماء ملوكهم المختلفة ، ويوقع لهم بالصلات على أقدارهم... وإذا كان الشخص بالأندلس نحويا أو شاعرا فإنّه يعظم في نفسه لا محالة ويسخف "[1]، هذا التعهد وتلك الرعاية من قبل حكام الأندلس دفعت الشعراء والأدباء والنقاد إلى التنافس، من خلال سعيهم لتجويد نصوصهم ، وهو ما أثرى الساحة النقدية تلك الإبداعات.

يقودنا البحث في الساحة النقدية الأندلسية إلى التعرف على ثلة من الأسماء اللامعة منها:

1-8- رسالة التوابع والزوابع **:

صاحب **ابن شهيد*** عرض فيها جملة من المسائل النقدية من خلال رحلة خيالية تصورها ابن شهيد، قادته لملاقاة " شياطين شعراء العربية وخطبائها المجيدين، يحظى بينهم باحترام مواقفه النقدية

---

* هو عبد الرحمن بن معاوية بن هاشم بن عبد الله ، فرّ إلى أخواله بالمغرب خوفا من سيف العباسيين بعد سقوط دولة بني أمية في المشرق ، ثم دخل الأندلس ، لذلك سمي بالداخل أين اجتمع بمن بقي على عهد الأمويين ، وظلّ يتنقل بين المدن الأندلسية ويجمع الأنصار حوله ، بنا المسجد الجامع والقصر بقرطبة ، وجدد ما طمس لبني مروان في المشرق ، وقطع الدعوة لآل العباس في منابر الأندلس ، توفي سنة 172 هـ.

ينظر : - المقري . نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تح إحسان عباس ، د ط ، دار صادر ، بيروت ، د ت ، م 2 ، ص 329.

- محمد شاكر الكتبي ، فوات الوفيلت والذيل عليها ، م2 ، ص 302 ، 303.

[1] المقري . نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تح إحسان عباس ، د ط ، دار صادر ، بيروت لبنان ، د ت ، م 1 ، ص 222.

** **التابعة :** في اللغة هي الرئي من الجن ألحقوه الهاء للمبالغة أو لتشنيع الأمر، أو على إرادة الداهية . **الزوبعة :** اسم شيطان مارد أو رئيس رؤساء الجن ، ومنه سمي الإعصار زوبعة .

*** هو الوزير أبو عامر بن عبد الملك بن شهيد الأشجعي، أديب وبليغ وشاعر، ولد بقرطبة سنة 382 هـ، عاش في نعيم قرطبة أيام كانت تعج بالعلم ومجالسه، ذكر له ابن خلكان كتاب : **كشف الدك وإيضاح الشك** ، **وكتاب حانوت العطار** ، له كثير من الأشعار التي كان يجود بها على أقرانه وأصحابه في مناسبات عدة ، توفي سنة 426 بقرطبة . جمع في حياته بين نعيم الدنيا ونكدها؛ حيث تفرق أهل قرطبة وأصحاب الشأن فيها، وبقي هو - ومن بقي - يعاني تقلب الأحوال وتسارع الأهوال والفتن على قرطبة ، لزمه المرض وأبتلي بالفالج في مستهل ذي القعدة سنة 425 هـ . ينظر : - ابن خلكان . وفيات الأعيان ، م 1 ، ص 116 - 118 . - يوسف أسعد داغر . مصادر الدراسات الأدبية ، د ط ، مكتبة لبنان دت ، ص 128.

وتقدير حصيلته الفنية " [1]؛ حيث أجرى خلال هذه الرحلة جملة من الحوارات مع هؤلاء الشياطين رغبة منه أولا في الرّد على متهميه بالقصور الأدبي من أهل زمانه، هذا من خلال تفوّقه على أدباء وشعراء كبار. وثانيا حتى يبهر المشارقة بالمستوى الأدبي الذي بلغه الأندلسيون؛ إذ يعتبر هو أنموذجا لهم.

عكف هذا الناقد على امتداد مدخل وأربعة فصول من هذه الرسالة على طرق مجموعة من القضايا النقدية في قالب تهكمي- مسخرا كل ما أوتي من إمكانات لغوية ورصيد معرفي - أهمها: قضية الإبداع الشعري التي ردها العرب إلى شياطين الشعر ، الملهمة للشعراء ، والداعمة لمواهبهم " مشهور عند العرب أنّ لكل شاعر شيطانا يقول الشعر على لسانه ... وقد زاد إدعاؤهم لذلك حتى سموا الشياطين بأسماء يعرفونها بينهم ... وقد رووا في ذلك أخبارا كثيرة " [2] ؛ حيث استثمر هذا الاعتقاد في رسالته التي حاور فيها شياطين الشعراء وتفوّق عليهم، والدليل على ذلك لفظة " **أجزتك** " التي ما فتئت تتوّج حواراته، وقد كان تكرارها تأكيدا للخصوم على تفوّق ابن شهيد وتربعه على كرسي النقد.
تحدث أيضا عن الطبع وأسباب جودته ،كما ألمح إلى قضية القديم والحديث من خلال رحلته الخيالية فكانت " الرسالة رحلة في الزمن ينتقل فيها الشاعر بين الماضي حيث التراث الأدبي ، والحاضر حيث يوجد معاصروا الشاعر. وهذا الطابع الزمني للرحلة يتفق مع عدم القدرة على تحديد موقع لبلاد الجّن تحديدا أرضيا في بلاد الأندلس ؛ حيث يعيش الشاعر " [3].

يقرر موقفه من قضية الأخذ الأدبي على لسان **ابن الصقب** قائلا: " إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك فأحسن تركيبه وأرقّ حاشيته ، فأضرب عنه جملة ، وإن لم يكن بدّ ففي غير العروض التي تقدم إليها ذلك المحسن لتنشط طبيعتك وتقوي مُنّتُك " [4]، يعتبر ابن شهيد أخذ الشاعر من معاني سابقيه أمرا متاحا ، شرط تقديم الإضافة ، وإخراجه في شكل جديد ومميز.
لما كان التكرار من أدوات التماسك النّصي فقد جعله ابن شهيد رابطا بين محاوراته ، ومن ثم بين عناصر النص، وإن لم يكن بالصورة التي تحدث عنها علماء النص في العصر الحديث.

[1] عبد الله موساوي . ابن شهيد الإنسان والشيطان دراسة في الأسلوب الإقناعي لرسالة " التوابع والزوابع " ، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي ، من 27 إلى 28 نوفمبر 1998 ،كلية اللغة العربية ، جامعة القرويين ، مراكش ، 2000 ، ع 14 ، ص 77.
[2] أبو العلاء أحمد بن سليمان المعري . رسالة الغفران . رسالة الشياطين . ، تح عائشة عبد الرحمن ، ط 4 ، دار المعارف ، مصر ، د ت ، ص 478 ، 479.
[3] عمر محمد عبد الواحد . في نقد النقد الأندلسي ، ط 1 ، دار الهدى للنشر والتوزيع ، د ب ، 2008 ، ص 86.
[4] أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن شهيد . رسالة التوابع والزوابع ، تح بطرس البستاني ، د ط ، دار صادر ، بيروت لبنان ، 1967 ، ص 135.

كما تحدث عن التلقي باعتباره ركنا مهما في العملية الإبداعية ، وأيضا من العناصر النصية المهمة التي يلح عليها علم النص الحديث ؛ وقد وظّف كلّ إمكاناته اللغوية للتأثير في المتلقي وإقناعه بواقعية هذه الرحلة، وبما دار فيها من حوار. " وهذه الحيل تضع القارئ أمام أحداث ووقائع كأنّها حقيقية، والملاحظ في هذا الإطار أنّ ابن شهيد يغيّب البعد الزمني ، فلا يذكر انتماء الشخصية التي يحاورها إلى زمن معين ... ويستعمل ابن شهيد أساليب متنوعة بين الحوار الهادئ والحوار المتوتر والحوار الاستهزائي "[1]؛ فغاية التأثير في المتلقي هي إقناعه مرة بسبب تحدي الخصوم وأخرى بأجواء التوتر الدائرة بينه وبين معارضيه ، مما يجعله يهتم أكثر بما يورده من حديث، وهو ما يتجلى من خلال اختياره النموذج المتنوّع بين الشعر والنثر ، وأيضا من خلال معارضته لأسماء تراثية منتقاة.

1-9- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة:

لابن بسام الشنتريني*، يعد كتابه تأريخا للأندلس وأدبائها، وحتى الأدباء الوافدين عليها. سيطرت النظرة الأخلاقية على تفكير ابن بسام - على غرار ابن حزم - لتشمل الشعر كله ؛ حيث نجده يستبعد غرض الهجاء لما يرّوج له من معاني سلبية، لأنّ الشعر في نظره " خديعة محتال وخلعة مختال حده تمويه وتخييل ، وهزله تدليه وتضليل ، وحقائق العلوم أولى بنا من أباطيل المنثور والمنظوم "[2]. لعل هذا كان مبررا لتأخيره ذكر أشعاره إلى كتاب **"ذخيرة الذخيرة "**، بيد أنّ موقفه هذا لم يقف حائلا في وجه رغبته في الحفاظ على التراث الأندلسي ، وإبراز جوانب الإجادة والتميّز فيه ، وهو ما جعل كتابه يحتل مكانة مرموقة ضمن المصنفات العربية ، لما زخر به من قصائد وترجمات لعدد من الشعراء.

كان لابن بسام بعض المواقف النقدية الخاصة ، نحو ميله لمذهب المطبوعين في الشعر، وهو ما جعله يستجيد طريقة البحتري ، إضافة إلى احتفائه بفكرة عمود الشعر؛ ولعل ذلك كان سببا في استبعاد الموشحات من مؤلفه ؛ لخروجها عن أعاريض الشعر العربي.

---

[1] عبد الله موساوي . ابن شهيد الإنسان والشيطان دراسة في الأسلوب الإقناعي لرسالة " التوابع والزوابع " ، ص 83.

* هو أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ، تغلبي الأصل من مدينة شنترين ، ولد حوالي سنة 450 هـ حفظ القرآن الكريم ، وتلقى العلم والأدب ، رحل إلى الأشبونة سنة 477 هـ وهو في السابعة من عمره تقريبا ، تنقل في حياته بين قرطبة واشبيلية ، اختلفت الآراء في تاريخ وفاته بين سنة 541 هـ 452 هـ ، 453 هـ.

ينظر : - المقري . نفح الطيب ، م 3 ، ص 458 .

[2] المرجع نفسه ، ص 374 .

1-10- إحكام صنعة الكلام:

لأبي القاسم عبد الغفور الكلاعي* أحد نوابغ الأندلس ونقادها الكبار، تمّ تأليف هذا الكتاب في عصر المرابطين حيث قيل: " إنّ كتاب إحكام صنعة الكلام يعدّ صورة حيّة لواقع الثقافة والأدب على عهد المرابطين، جمع فيه صاحبه من الآثار والآراء المشرقية والمغربية فأوعى، فقد ذكر العديد من مصادره وأوردها ثبوتا بالمؤلفات المشرقية التي وصلت إلى الأندلس ، وذكر العديد من أعلام زمانه كما ذكر شيوخه وأقرانه " [1]، يمثل هذا الكتاب مرحلة هامة ومبكرة في تاريخ البلاغة والنقد في الأندلس لما يتضمنه من أحكام نقدية قد يتقاطع فيها مع غيره من النقاد.

يعد **إحكام صنعة الكلام** مؤلفا متخصصا في نقد النثر، وضعه صاحبه للرّد على متهميه بالميل إلى الغريب، والكتابة في الإخوانيات دون السلطانيات، وبعدم قدرته على مخاطبة كلّ فريق بما يليق به من معنى ولفظ، إضافة إلى عجزه عن مجاراة المعري [2]

كانت النظرة الدينية سببا في انحياز الكلاعي للنثر على حساب الشعر، لما فيه -حسب رأيه- من وزن ومبالغة وكذب، لهذا أقدم على إسداء جملة من النصائح لمن أراد خوض غمار الكتابة منها: أن يعتني بنصه " فالواجب على من آتاه الله هذه الفضيلة، وبوّأه هذه الدرجة الرفيعة، وعلّمه فصول الخطابة، وفقّهه في ضروب الكتابة أن يُطهّره من دنس القبائح. فيخزن لسانه عن الغيبة ويخلع نعل الدناءة، ويمتطي صهوة العافية، ويكون بعيد الهمة، نزيه النفس ، حسن الهيئة ، منتخبا - إن ساعدته الجِدة - آلة الكتابة " [3]. إنّ مطالبة الكلاعي للشاعر بالصدق والصفات النزيهة ، جعله يتناسى أنّ الخيال أداة الشاعر الفاعلة في تحريك معانيه وإبداع صوره، فالصدق أبدا لم يكن همّ الشاعر؛ لأنّ عملية الإبداع تتحكم فيها جملة من العوامل ، وتحركه أهواء النفس وتقلباتها. دعوة الكلاعي هذه تلتقي مع بعض الآراء النقدية المشرقية .

---

* هو أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ، ذو الوزارتين ، نشأ وسط أسرة ذات رياسة وفضل وأدب وعلم ، وهو من اشبيلية ، ولد في أوائل القرن السادس أو أواخر القرن الخامس توفي في منتصف القرن السادس، تلقى العلم على أيدي كبار علماء عصره من مؤلفاته **الساجعة والغريب السجع السلطاني** ، **خطبة الإصلاح** ، **الانتصار لأبي الطيب**، **ثمرة الأدب** ينظر : - محمد رضوان الداية . تاريخ النقد الأدبي في الأندلس ، ص 401 - 403.

[1] أمينة غالي . من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي " إحكام صنعة الكلام " للوزير أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي ، ص 74 .

[2] أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي . إحكام صنعة الكلام ، تح محمد رضوان الداية ، د ط ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، 1966 ، ص 22 - 35.

[3] المصدر نفسه ، ص 40.

يخص الكلاعي افتتاحات الكتابة بشيء من العناية - ضمن حديثه عن النثر - إذ يرى أنّها تختلف باختلاف الأسلوب، والقدرة الإبداعية للكاتب فحددها في: **العاطل، الخالي، المصنوع المرصع** ؛ حيث كرّس جهده للكشف عن جماليات النثر، ومن ثم ضبطه وفق مقاييس نقدية ، محددة فاستحق أن يكون على رأس المنتصرين للنثر على حساب الشعر.

عرفت الساحة النقدية في القرن الخامس الهجري في الأندلس نوابغا من الشعراء، تحلوا بالعلم والمعرفة والموهبة في قرض الشعر، كما عُرفت فئة من النقاد بنظرتها الأخلاقية للأدب تحكمت فيها ثقافتهم الدينية.

حلّ القرن السادس وزاد تدهور اللغة العربية وتدنّي مستواها أمام زحف العامية بسلطانها لتزاحمها في قرض الشعر، فظهر ما يطلق عليه **الزجل**؛ لقرب هذه اللّغة من النّاس، فزاد الإقبال عليها والولوع بها، وفي ظل هذا الوضع وجد الناقد نفسه في حيرة بين الإبداع والنقد فكان من المؤلفات البارزة في هذه الفترة:

1-11- ديوان ابن خفاجة *:

تضمنت مقدمته مجموعة من آراء الخفاجي النقدية ، وعرضا عن سيرته الفنية، وبعده عن قرض الشّعر خلال عصر ملوك الطوائف ، سعى الخفاجي من خلال المقدمة إلى إعطاء مفهوم للشعر قائلا: " الشعر يأتلف من معنى ولفظ وعروض وروي، فقد يتعاطى في بعض الأمكنة جزء من الأجزاء أو أكثر فطورا ينظم البيت وآونة ينثر، حتى ينتظم بحسب المأمول أو ينشأ ناقص ماء الحسن والقبول " [1]؛ فإذا كان الوزن والقافية عنصران أساسيان في فهمه للشعر، فإنّ حسن توظيف الألفاظ والمعاني وتسخيرها لعنصر الخيال هي ما يرتقي بالنّص الشعري ، ويميز عملا عن آخر يوّفق فيه البعض.

ظهر تأثر ابن خفاجة بما ذهب إليه بعض الفلاسفة أمثال **ابن سينا**، في اعتبار التخييل مقوما رئيسيا للشعر، حيث لا يشترط فيه صدق أو كذب، فيرى أنّ " الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة " [2]؛ فالشعر عنده خاضع لمجموعة من الإيقاعات المتساوية، التي

---

* هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة ، ولد عام 450 هـ ببلدة شقر ، وتوفي بها عام 533 هـ ، عاش مترفا، محبا للطبيعة والجمال والشعر في بداية حياته وختمها زاهدا تائبا ، عن عمر ناهز الثانية والثمانين سنة.

- ينظر ابن خلكان . وفيات الأعيان ، م 1 ، ص 56 ، 57.

[1] أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح الأندلسي بن خفاجة . الديوان ، تح السيد مصطفى غازي ، د ط ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1960، ص 9.

[2] أرسطو طاليس . في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تح شكري محمد عياد، د ط ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 197.

تحدث تأثيرا في المتلقي؛ من خلال ما تتضمنه من معاني. اعتبر الشعر عند ابن خفاجة " مأخذ وطريقة وإذا كان القصد فيه التخييل، فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب، ولكل مقام مقال، وهذا السرد من الكلام إنّما يتكلم فيه أهله ومن شأنه عقده أو حله "[1]؛ هذا دليل آخر على تأثر ابن خفاجة - على غرار كثير من الأندلسيين - بالفلاسفة، الذين اعتبروا الشعر قضية منطقية مكونة من مقدمات ونتائج ، دون أن تكون هناك أهمية لصدق تلك المقدمات أو كذبها، وإنّما التخييل وطريقة تشكيل الصور هي ما يدخل النص باب الشعرية.

كان شغف الأندلسيين بطلب العلم والاطلاع على الثقافات الأخرى حثيثا، تبدى ذلك في سعيهم للإطلاع على الموروث اليوناني، من خلال كتاب " **الشعر" لأرسطو** الذي قام بنقله من السرياني إلى العربي **أبو بشر متى بن يونس القنائي**، لتتوالى عليه التلخيصات نحو**:"رسالة قوانين الشعر" للفرابي "الشفاء" لابن سينا ، رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي لابن الهيثم** وهي مفقودة اختلفت هذه الشروح والتلخيصات تبعا لزاوية النظر فيه ، وهو ما يعلل سبب اختلاف الترجمات العربية.

كانت هذه الجهود المبعثرة الرامية إلى الإطلاع على الموروث اليوناني، وبالذات على كتاب الشعر من خلال ترجماته المتعددة منطلق الأندلسيين في سعيهم لتطوير فكرة المحاكاة والتخييل عند أرسطو من خلال ربطها بالصور الشعرية العربية؛ حيث رُبط التشبيه بالمحاكاة وجُعل مرادفا لها كما اهتموا بالاستعارة وربطوها بالتخييل، وهو ما شكل لبنة لعديد الدراسات، دون أن يمنع ذلك رفض الأندلسيين للمعاني الفلسفية؛ وقد برزت في هذه الفترة جملة من الأقلام منها:

1-12- المغرب في حلى المغرب:

لابن سعيد المغربي*، اشترك في تأليف هذا الكتاب ستة علماء- في سابقة فريدة - على امتداد 115سنة، هم على التوالي: أبو محمد عبد الله الحجازي تبعه علماء من آل سعيد هم: عبد الملك بن سعيد، أبو جعفر أحمد موسى بن محمد ، وعلي بن موسى، هذا الأخير هو من قام بإتمامه

[1] ابن خفاجة . الديوان ، ص 11.

* أبو الحسن علي بن موسى بن عبد الملك المغربي الأديب ، ولد بغرناطة سنة 610 هـ ، من أسرة عربية النسب ، سافر إلى المشرق وعاش متنقلا بين مصر والشام والعراق وتونس توفي سنة 685 هـ ، وقيل 673 هـ ، من مؤلفاته : **ملوك الشعر، المقتطف في محاسن أزاهر الطرف ، الفتح المغني في تاريخ المحلى ، الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة ، رايات المبرزين وغايات المميزين.**

ينظر : - المقري . نفح الطيب ، م 2 ، ص 262 - 271.

ونشره ؛ فقد ثبت عنه قوله: " فهذا كتاب راحة قد تعبت في جمعه الأبصار والأفكار، وكل عناء سهل إذا أنجح القصد ، وقد بُدأ فيه من سنة ثلاثين وخمسمائة ، ومنتهاه إلى غرة سنة إحدى وأربعين وستمائة، قال: وأوّل من كان السبب في ابتداء هذا الكتاب جدّ والدي عبد الملك بن سعيد، وهو إذ ذاك صاحب قلعة بني سعيد تحت طاعة علي بن يوسف بن تاشفين" [1].

تضمن هذا الكتاب ترجمة لأكثر من 647 شاعرا أندلسيا ، وأيضا نصوصا نثرية عديدة امتدت من عهد عبد الرحمن الداخل حتى القرن 7 هـ ، لم يستثن من كتابه " الزجل "و" الموشحات " ، هذان اللّونان الشعريان الأندلسيان المستحدثان ، اللذان تأنّف بعض الكتاب من إدراجهما في مصنفاتهم لمخالفتهما لعروض الشعر العربي من جهة ، ولاعتمادهما ألفاظا عامية في كثير من الأحيان من جهة أخرى. كما أرّخ هذا الكتاب لبعض الأحداث والفتن التي شهدتها الأندلس.

لابن سعيد مؤلف آخر هو: **المرقصات والمطربات** قسم فيه الشعر تبعا لأقسام الكلام فجعله خمسة أنواع هي: "المرقص، المطرب، المقبول ، والمسموع ، والمتروك ، ثم أخذ يمثل لكل نوع بما يراه مناسبا من الأشعار معتمدا على ذوقه " [2]. نلاحظ أنّ هذه الأقسام لا تشمل كلّ أنواع الشعر فهي تركّز فقط على جوانب الفرح ، مهملة غيرها من الأحوال ، التي ترتبط بأحوال النفس وتقلباتها.

1-13- المطرب في أشعار أهل المغرب:

لابن دحية الكلبي* برز في القرن ذاته الذي وجد فيه ابن سعيد ، أهدى كتابه هذا إلى **الملك كامل الأيوبي** بغرض التعريف بأدب المغاربة، والردّ على بعض المشارقة ممن حاولوا استصغار هذا الأدب والتحقير من شأنه، موضحا أنّ: " هذا الشعر لو رويّ لعمر بن أبي ربيعة أو لبشار بن برد أو لعباس بن الأحنف، ومن سلك هذا المسلك من الشعراء المحسنين لاستغرب له وإنّما أوجب أن يكون ذكره منسيا

[1] المقري . نفح الطيب ، م 2 ، ص 328.

[2] المصدر نفسه ، المجلد نفسه ، ص 262.

*هو مجد الدين عمر بن الحسن بن علي ، المولود عام 547 أو 548هـ في **بلنسية** توفي بالقاهرة سنة 633هـ ، كان مؤلفا وكاتبا وقاضيا ، له العديد من المؤلفات منها: **'موج البحرين في فوائد المشرقين والمغربين '، ' النبراس في أخبار بني العباس'** ، كتاب **' الإعلام المبين في المفاضلة بين أهل صفين'و** كتاب **' الآيات البينات في ذكر ما في أعضاء رسول الله - ص- من المعجزات ' و ' التنوير في مولد السراج المنير ' ، ' شرح أسماء من لقي من أهل العلم ' وهي متنوعة بين التاريخ والسيرة النبوية والأدب والمعاجم .**

- ينظر: المقري . نفح الطيب، م 2 ، ص 99 – 104. - مصطفى الشكعة . مناهج التأليف عند العرب قسم الأدب ، ص 671 ، 672.

أن كان أندلسيا، وإلاّ فما له أخمل وما حق مثله أن يُهمل ... هل وصفه إلاّ الدّر المنتظم ... ألا نظروا إلى الإحسان بعين الاستحسان وأقصروا عن استهجان الكريم" [1]. وضمن مساره الدفاعي عن الشعر والشعراء الأندلسيين ، أورد ابن دحية جملة من الأشعار المنتقاة في الغزل والتشبيب ، بداية من القرن 2هـ وصولا إلى القرن 7 هـ. طغت على هذا الكتاب المسحة التاريخية، من خلال تناوله لعدد من الدول والملوك والسلاطين، وعرض ترجمات لهم.

1-14- الوافي في نظم القوافي:

لأبي البقاء الرندي* ، نهج فيه منهج سابقه ؛ حيث ضمّن كتابه حديثا عن الأندلس وأخبار شعرائها - رغم طغيان الطابع التعليمي عليه - كما اشتمل على كلام في البلاغة والعروض ومناقشة لقضية السرقات ... والملاحظ أنّ آراءه لم تخرج في مجملها عن أقوال سابقيه ، كما تحدث عن الشعر فحصر أغراضه في: النسيب ، المدح ، الرثاء ، الاعتذار ، العتاب ، الذم ، والوصف.

1-15- المعجب في تلخيص أخبار المغرب:

لعبد الواحد المراكشي** ، جمعت مادته بين التاريخ والأدب ، وقد ظل الانتصار للأندلس وشعرائها وأدبائها هاجسا يلح على الأديب المغربي؛ حيث ركز المراكشي على الجانب التاريخي والأدبي والعلمي للأندلس، دون أن يغفل تصوير البيئة الأندلسية؛ إذ " يصف التاريخ السياسي لذلك الغرب الكبير...كما يصف تاريخه الأدبي والعلمي في براعة وفن ، ولا يغفل إلى جانب ذلك أن يتحدث عن طبيعة المكان والسكان ، وما تراه العين من ذلك وما هو إحساس النفس وومض العاطفة والشعور" [2] رغم إدراج المؤلف لجملة من النّصوص الأدبية ، المختلفة بين الشعر والنثر، وبعض الترجمات، إلاّ أنّه

---

[1] أبو الخطاب عمر بن حسن بن دحية الكلبي . المطرب في أشعار أهل المغرب ، تح إبراهيم الأبياري وآخرين ، د ط ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، 1954 ، ص 145.

* هو صالح بن يزيد بن صالح بن موسى بن أبي القاسم بن علي بن شريف الرندي ، نسبة إلى "رندة " ، من شعراء القرن السابع الهجري ، ولد سنة 610 هـ وتوفي سنة 684 هـ ، هو صاحب القصيدة الخالدة التي بكى فيها الأندلس ، وهي سائرة نحو أيدي الفرنجة قطرا وراء الثاني . من مؤلفاته : **روضة الأنس ونزهة النفس .**

ينظر : - محمد رضوان الداية . تاريخ النقد الأدبي في الأندلس ، ص 451 - 499 .

- لسان الدين بن الخطيب . الإحاطة في أخبار غرناطة ، ج 3 ، ص 360 . 375.

** هو أبو عبد الواحد بن علي الملقب بمحي الدين المراكشي ، نسبة إلى مراكش ، من مواليد سنة 581 هـ ، رحل إلى فاس وعمره تسع سنوات للتعلم ، ثم إلى الأندلس وهو ابن الثانية والعشرين ، اتصل بالأمير أبي إسحاق أبي يوسف المنصور الموحدي حاكم اشبيلية ، ومنها انتقل إلى قرطبة ، ليعود إلى مراكش سنة 610 هـ ، ثم عاود الرحيل إلى الأندلس فالمشرق عام 613 هـ وهناك عاش متنقلا بين الشام ومصر وبغداد ، انتهى من كتابه سنة 621 هـ .

ينظر: - عبد الواحد المراكشي . المعجب في أخبار المغرب ، المقدمة.

[2] عبد الواحد المراكشي . المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، تح ممدوح حفني ، ط 7 ، دار الكتاب ، الدار البيضاء ، د ت ، ص ب.

تغاضى عن الحديث عن فن الموشحات متعمّدا - على خطى بعض المؤلفين الأندلسيين - فجاء " هذا الكتاب " **المعجب** " **...** متنوع الصفحات بالنصوص الأدبية الثمينة ، والقصائد الشعرية التي تعين الباحث الأدبي أكثر مما تعين الدارس المؤرخ" [1]. فرغم أهمية كتاب المعجب وما حواه من نصوص أدبية فإنّ الشّق النقدي فيه يظل يسيرا، لا يشغل حيزا يذكر .

ظل الدفاع عن الأندلس وشعرائها سببا في رواية الأشعار، وتقديم بعضها على بعض من قبل الأدباء والنقاد الأندلسيين ، حتى وضع **حازم القرطاجني*** [2] كتابه **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** حيث أعاد ربط النقد الأدبي بكتاب الشعر لأرسطو، هو ما أثّر على فهمه للعمل الأدبي، وسيكون لهذا البحث وقفة مع هذا الناقد المغربي ونظرته للنص الشعري.

كانت هذه نظرة على أهم المؤلفات المغربية التي أسهمت بشكل واضح في إثراء الساحة الأدبية والنقدية وتعريف المشارقة بأدب وأدباء هذه القطعة من بلاد الإسلام ، بيد أنّه لا يمكن الادعاء أنّها كل المؤلفات المغربية ، التي أسهمت في إنشاء مدرسة نقدية مغربية ، لما يصادفه الباحث من فراغ عملت يد الزمان على توطيد هوّته ، وما توالى على المنطقة من أحداث تسببت في ضياع عدد من المصنفات القيمة.

[1] مصطفى الشكعة . مناهج التأليف عند العلماء العرب قسم الأدب ، ط 19 ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، 2009 ، ص 570.

[2] * هو أبو الحسن حازم ، ولد سنة 608 هـ. 1211م بقرطاجنة وإليها نسب، نشأ في كنف عائلة ميسورة الحال ،كان يتنقل بين قرطاجنة ومرسية ، نشأ مقبلا على العلم ، جادا في الدرس . حفظ القرآن في صغره على أيدي شيوخ أجلاّء ، تعلّم قواعد اللغة العربية وقضايا الفقه والنحو والحديث والعلوم الشرعية واللغوية ، مما جعل ثقافته موزّعة بين النحو والحديث والشعر ولأدب والأخبار والمنطق. اضطر ككثير من مواطنيه للهجرة نحو مراكش بالمغرب الأقصى ، لكن المقام لم يطب له فيها ، توجّه إلى تونس وهو لم يتجاوز الثلاثين من عمره وهناك توفي سنة 684 هـ ، مخلفا عددا من المؤلفات في البلاغة والنقد والشعر منها : **التجنيس ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، وقصيدته المقصورة في ألف بيت.**

ينظر : - حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب بن الخوجة ، ط 2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، 1981 ، ص 52 - 89.

2- القضايا النقدية:

يقودنا البحث في النتاج النقدي لهذه الفترة الزمنية إلى معرفة أهم القضايا النقدية التي شغلت بال الناقد المغربي، ومدى تقاطعها أو اختلافها مع تلك القضايا المثارة من قبل نظرائهم في المشرق.
اهتم الناقد المغربي بالعملية الإبداعية، وسبل تحسين النّص الأدبي عامة، والشعري خاصة؛ لهذا فقد تحرى مجموعة من القضايا التي شغلت اهتمامه، والتي من شأنها أن تنحوّ بالنص اتجاه الجودة والتميّز ومن جملة هذه القضايا:

2-1- العملية الإبداعية:

نظر نقاد القيروان إلى عملية الإبداع على أنّها صناعة يجيد أدواتها الشعراء المحترفون، بما اكتسبوه من آليات وخبرة ، بفعل طول الممارسة الشعرية ، واحترافية المهنة (التكسب بالشعر) فكان دور الناقد توجيه جملة من التعليمات، ينبغي على من أراد أن يمتهن هذه الصناعة التحكم فيها. هذا يعني أنّ اهتمام الناقد المغربي كان منصبا على المحترفين من الشعراء.

فضّل **ابن شرف** تطبيق نظريته على الشاعر غير المحترف، متخذا من **امرئ القيس** نموذجا تطبيقيا مناسبا لنظرته لهذه الصناعة، التي يعتبرها عالما يمكّن الشاعر من تحقيق ما عجز عنه في الواقع " الفن تعويض، وعالم خيالي يحقق فيه الشاعر ما حُرم في واقعه، فامرؤ القيس أكثر من مغامراته مع النساء وأفحش في ذلك وإنّما سهّل عليه كلّ ذلك حرصه على ما كان ممنوعا منه وذلك أنّه كان مبغضا إلى النساء جدا مفركا، وكل من حرص على نيل شيء فمنع منه فعلا، ادّعاه قولا وواضح أنّه يرى أنّ الفن ينشأ من عدم إشباع بعض الدوافع ، وهذا ما يتفق مع رأي فرويد "[1]، في هذه الرؤية إبعاد للعمل الإبداعي عن واقع الشاعر، وجعله عالما خياليا يفرغ فيه الشاعر شحناته العاطفية المقموعة.
ويذهب ابن رشيق إلى أنّ حقائق الإبداع ووسائله يضطلع بها الشاعر المحترف لكثرة ممارسته لهذه الصناعة " ولعل الجديد الذي يقدمه ابن رشيق في هذه الدراسة هو اعتماده منهجا علميا كاد يقع به على بعض حقائق الإبداع ، التي قررها علم النفس في دراسة لسيكولوجية الإبداع ، وتشمل أيضاتفسيره الإبداع لدى الشاعر غير المحترف الذي يقول الشعر لذاته "[2]؛ فكلما نجح الشاعر في

[1] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 126.
[2] المرجع نفسه ، ص 128.

تفجير طاقة الكلمات من خلال استغلاله الأمثل لطاقاتها الإيحائية ، كان أكثر نجاحا في صناعته الشعرية.

2-2- اللغة الشعرية:

العمل الإبداعي في حقيقته خلق لغوي، يسخر فيه الشاعر كل طاقة الكلمات وإمكاناتها التعبيرية؛ لبعث عناصر الجمال فيما يعبر عنه من أفكاره ، لجعل المتلقي/ القارئ يتمعن فيما تخفيه هذه الكلمات من معانٍ مُكنى عنها.

اللغة مطية يركبها المتلقي للوصول إلى كنه المعاني غير المصرح بها؛ لذا اعتبر التحكّم في هذه الوسيلة وحسن الاستفادة من إمكاناتها ، نجاحا للمبدع في الارتقاء بها، لتكون عنصر تميّز هذا النص، ونقطة تأثير فاعلة يشهرها في وجه المتلقي؛ لذا كانت " للمتحدث خامَة طيّعة ، وللشاعر عصية أبيّة المراس ، لم تستأنس بعد فهي على حالتها الوحشية "[1]

إنّ قضية اللّفظ والمعنى، التي شغلت النقد العربي في المشرق لفترة طويلة، قد ألقت بظلالها على الدراسات النقدية في المغرب - بالنسبة للغة الشعرية كان العنصر المميز والأهم لها عندهم هي الوزن والقافية .- وقد ظهر تحيّز نقاد القيروان للمعنى على حساب اللفظ وعلى رأسهم " **ابن رشيق** " لكن الإجماع حاصل لديهم على ضرورة وضوح العلاقات بين الكلمات داخل الجملة، وهذا ما يبعد أسلوب الشاعر عن الإشكال والغموض.

ينضم " **ابن شرف** " " **لابن رشيق** " في هذا المذهب فيرى أنّ " من الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل وسهلا غير متكلف ومنهم من يقدم ويؤخر"[2]؛ لعل تفضيلهم لسهولة الأسلوب، ورفضهم للغموض والإشكال؛ مرده إلى امتهانهم صناعة الشعر، وغايتهم التأثير في المتلقي بحمله على التفاعل مع النص.

أما صدق الشعر أو كذبه فقد نظر إليه نقاد القيروان من الوجهة الأخلاقية، فرأوا " أنّ الكذب - الذي اجتمع النّاس على قبحه - حسن فيه ، وحسبك ما حسَّن الكذب واغتفر له قبحه"[3]. إنّ الأمر هنا لا

[1] سارتر . ما الأدب ، تر محمد غنيمي هلال ، د ط ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1961 ، ص 60.

[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 410.

[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 33.

يتعلق بالشعرية ، أما اللغة عندهم فهي قائمة على المعنى الذي يعتبرونه الأهم في النص الإبداعي، أما الألفاظ فما هي إلا كساء للمعاني .

2-3- بناء القصيدة:

كان الشعر ولا يزال تجربة فنية تعكس قدرة الشاعر على الإبداع والتميّز ، وتعبيرا عن جانب من انفعالاته وكوامن نفسه، بما يجعلها تتحكم بشكل ما في طريقة بناء القصيدة، وفي ترابط أجزائها وهو ما " يساهم بنصيب كبير في تحديد الهدف والطرق إليه ، ونهاية القصيدة تكون على الدّوام ذات صلة واضحة ببدايتها ، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه وإن لم يكن هو بالضبط لأنّه عود إلى هذا الموضع بعد رحلة أكسبت الشاعر خبرات جديدة" [1]؛ لعل هذا العامل النفسي هو الرّابط بين أبيات ظهر عليها فقدان الوحدة العضوية ، على اعتبار أنّ القصيدة تجربة يحسها الشاعر؛ فيعبر عنها ويعطيها من روحه ، وليست بناء منطقيا خاضعا لضوابط وأسس ثابتة.

يعتبر النقد العربي البناء الخارجي الفيصل في الحكم على وحدة القصيدة القديمة، لهذا تصاعدت دعوات - في إطار الوحدة المنطقية - تطالب بمراعاة تسلسل المعنى من خلال انسجام وترابط أجزاء القصيدة.

ربط **ابن طباطبا** بين وحدة القصيدة وبين " وحدة فصول الرسائل القائمة بنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها " [2]؛ حيث جعل الشعر شبيها بالرسائل المشكلة من فصول؛ إذ ينبغي على الشاعر أن يربط بين أجزاء كلامه وأن يحسن الانتقال بسلاسة ولطف من غرض إلى آخر ، ومن موضوع إلى الذي يليه.

بالنظر إلى نقاد القيروان- الذين جاءوا متأخرين زمنيا أي في القرن 5هـ - فقد أدركوا القصيدة وهي مكتملة البناء. فنجدهم يلحون على ضرورة تماسك النص وانسجامه لكنهم يرون في البيت محور وحدة القصيدة .

[1] مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ط 2 ، دار المعارف ، مصر ، 1959 ، ص 297 .

[2] أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي . عيار الشعر ، تح طه الحجازي و زغلول سلام ، د ط ، المكتبة التجارية الكبرى ، د ب ، 1956 ، ص127.

اهتم نقاد المغرب بالقصيدة وطرق بنائها، فاشترطوا تحسين المطالع باعتبارها أوّل ما يصادفه المتلقي من النص؛ إذ تشكل بوابة يلج من خلالها إلى فضاء القصيدة، ومن ثم كانت النفوس أكثر تعلقا بها ومطمحا إلى ما بعدها، لهذا فقد رأوا في النسيب توطئة مناسبة يلج بها الشاعر إلى غرض القصيدة الرئيسي لما له من علقة في النفس ، وقدرة على استمالة المتلقي - خاصة إذا ما تعلّق الأمر بالحديث عن البين وألم الفراق- فالممدوح لا محالة سيتأثر لحال الشاعر.

وقد اعتبر نقاد المغرب هذا الأمر من آثار المحدثين في القصيدة ،كما رأوا عدم جدوى الإبقاء على عنصري الوقوف على الأطلال والرحلة ؛ لأنّه لم يعد هناك مبررا لوجودهما في ظل تطور الظّروف الحياتية للشاعر " فلا معنى لذكر الحضري للدّيار إلا مجازا ، لأنّ الحضارة لا تنسفها الرّياح ولا يمحوها المطر، إلاّ أن يكون ذلك بعد زمان طويل " [1]؛ لهذا ظهرت دعوات للتجديد تمثلت في استبدال المقدمة الطللية والخمرية بالمقدمة الروضية والعذرية ، بيد أنّ دعوتهم لم تلق صدًا واسعًا.

عملية تلقي الأجزاء الأخرى من النص " لا يقلّ مقطع القصيدة شأنا من مبتدئها ووسطها، أو انتقال اشترط نقاد المغرب أن يتناسب مطلع النص مع غرضه الشعري، حتى يتمكّن من بلوغ مقصده، ودفع المتلقي/ القارئ إلى الاستجابة لدلالاته، لأنّ الإخفاق في اختيار المطالع سيؤثر سلبا على الشاعر بين أغراضها ومعانيها ، فقد عاب ابن شرف على أبي نواس ما ختم به قصيدته التي كان قد نقد مطلعها وهو قوله:

سَلاَمٌ عَلَى الدُّنْيَا إِذَا مَا فُقِدْتُمْ ++ بَنِي بَرْمَكٍ مِنْ رائحِينَ وَغَـادِي

بقوله: فحكى جهله وتمم خطأه ، وزاد القلوب المتوقعة للخطوب سرعة توقع ، وأضاف للنفوس المتوجعة بذكر الموت شدة توجع، وأراد أن يمدح فهجا، ودخل أن يسرّ فشجى" [2]؛ فكانت هذه الملاحظة النقدية تنبيها للشاعر على سوء الاختيار، الذي يفضي إلى عكس الغاية التي يستشرفها من وراء افتتاحيته.

الموقف ذاته نلمسه عند " **ابن بسام** " في تعليقه على " **الحصري** " ، الذي قصد " **المعتمد بن عباد** " لطلب المساعدة وكانت أحواله قد تبدّلت ، وزال عنه ملكه "لم يلقه باكيا على خلعه من ملكه ، ولا تأدّب معه في وصف ما انتثر من سلكه ، بل بأشعار قديمة له ، صدّرها في الرباب وفرتني

[1] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 158.

[2] مصطفى عليان عبد الرحيم . تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1984 ، ص 393.

وعجزها في طلب اللهى وعلى تلك الحال ، وما يناجي بال المعتمد من البلبال "[1]، وهو ما يؤكد أهمية افتتاحية القصيدة وتأثيرها على المتلقي، باعتبارها المعطى الذي يشكل الانطباع الأولي للنص الشعري.

أما الحديث عن حسن الانتقال من موضوع إلى آخر داخل النص الشعري ، فقد دأب القدماء على استعمال بعض اللوازم في انتقالهم نحو: **دع ذا ، عُد عن ذا ...** نقاد المغرب القديم كانوا حريصين على حسن الخروج من غرض إلى آخر لأنّ في ذلك ربط بين أجزاء النّص"، لأنّهم يحرصون على اتساق النظم، ولا يتحقق النظم إلاّ بجودة الخروج من غرض إلى آخر داخل القصيدة الواحدة "[2] فالانسجام النصي لن يتحقق إلا من خلال التطور المنطقي لأحداث النص، والانتقال من غرض إلى آخر دون الإخلال بهذا الاتساق، وهو أمر تسهم في تحقيقه فطنة الشاعر ومقدرته الإبداعية، كأنّ" تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيّل ثم تتمادى فيما خرجت إليه "[3].

لم يقف طموح الناقد المغربي عند حدود تجويد المطلع وحسن تشكيله، بل ألح أيضا على جودة خواتم النص الشعري، مؤكدا على ضرورة أن تكون منطقية تدرجا ؛ ونتاجا لما سبقها كي لا يأتي الكلام مبتورا ، ولا يؤول إلى غير منتهاه الملائم ، وهو ما سيؤثر على عملية الانسجام المتوخاة منه و"سبيله أن يكون محكما: لا يمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه "[4]، لأنّ هذه الخواتم آخر انطباع يخرج به المتلقي من النص، وعدم تجانسها مع ما تقدمها سيؤثر على عملية الإيصال ، خاصة وأنّ المدح وسيلة الشاعر التي يتغيّ من ورائها التأثير في السامع (الممدوح) لذلك اعتبر تجويد الخواتم شرطا أساسيا لا يمكن التنازل عنه.

[1] المرجع السابق ، ص 394.

[2] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 159.

[3] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 375 .

[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 381.

شكل حرص نقاد المغرب على حسن الانتقال بين أجزاء النّص الشعري، وجودة المطالع والخواتم دليلا على سعيهم لتجويد النص ككل، والتأكيد على اتساقه وانسجامه، لكن منطلقهم في ذلك هو البنية الصغرى التي تعتمد البيت أساسا لها، وانسجامها حجر زاوية في تماسك البنية الكبرى.

إنّ الحديث عن النص الشعري من منظور النقد المغربي، هو حديث عن الانتظام في الانتقال بين أجزائه مع حسن المبدأ والمخرج ، لكن هذا لا يقودنا إلى الاعتقاد بأنّهم يعتبرونه نسيجا متكاملا منسجم الأجزاء والفصول ، وهم في ذلك لم يخرجوا عن مذهب القدماء.

2-4- الذاتية والموضوعية:

طغت على النقاد المغاربة النظرة التي تعتبر القول الشعري صناعة لها قواعدها وأصولها، ذلك لأنّ أغلبهم شعراء بلاط ، يتوسلون المدح مهنة ؛ وهو ما يستوجب منهم التحكم الأمثل في وسائلها وهي بذلك أقرب للذاتية منه إلى الموضوعية.

ردّ **عبد الكريم النهشلي** أصول فن الشعر إلى أربعة أغراض: " المديح ، والهجاء، والحكمة واللهو، ثم يتفرّع من كلّ صنف من ذلك فنون، فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر. ويكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ. ويكون من اللهو الغزل والطرد وصفة الخمر "[1]، وهو بهذا التقسيم يجعل الصناعة الشعرية محكومة بعاطفة واحدة تشمل العمل ككل ، متغافلا عما يعتري النفس من أحوال غريبة ومتشابكة لا يكاد يخلو نص من آثارها لأنّه " ليس بين الرثاء والمدح فرق إلاّ أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أنّ المقصود ميت مثل: كان أو عدمنا كيت وكيت ، وما يشاكل هذا ليعلم أنّه ميت "[2]. إنّ ذكاء الشاعر وتمكنّه من أدوات هذه الصناعة أساسي وهو ما دفعهم إلى محاولة ضبط أغراض الشعر ومعانيه ، وتزويد الشاعر المحدث بوسائل هذه الصناعة.

جاء تأكيد النقاد على غرض المدح من خلال دعوتهم إلى إحكام بناء النص، ولما كان التأثير في الممدوح واستمالته غاية الشاعر فقد وجدوا في النسيب تمهيدا مناسبا يلج منه الشاعر إلى الغرض الرئيسي في النص الشعري لما فيه من لين وعذوبة ؛ لهذا "كانت دراسة نقاد القيروان لأغراض الشعر

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 211.

[2] المصدر نفسه ، ج 2 ، ص 231 .

ومعانيه تعتمد على اعتبار وظيفة شاعر البلاط هي وظيفة الشاعر المحدث ، وهذه النظرة وثيقة الصلة بمفهوم الصناعة الذي فسروا به الفن "[1]؛ لذا كانت ذاتية الشاعر حاضرة بشكل واضح في هذا اللون من الصناعة.

2-5 - التقليد والتجديد:

يجمع نقاد المغرب القديم على عدم حصر الجودة والتميّز في زمن معيّن ، وإنّما الإبداع سمة يشترك فيها القديم والحديث؛ حيث دعا **ابن شرف** الشاعر إلى الانتباه والحذر بقوله: "وتحفظ من شيئين: أحدهما أن يحملك إجلالك القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع له ، والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهور، على التهاون بما أنشدت له ، فإنّ ذلك جور في الأحكام وظلم من الحكام حتى تمحّص قوليهما فحينئذ تحكم لهما أو عليهما "[2]؛ لأن الأحكام المسبقة التي تجعلنا نستجيد القديم لقدمه ، ونقلل من قيمة الحديث لتأخره هو إجحاف في حق النص المبدع وقيمته.

وهو أمر يوافقه فيه **ابن بسام** الذي يرى أنّ "الإحسان غير محصور، وليس الفضل على زمن بمقصور، وعزيز على الفضل أن ينكر من تقدّم به الزمان أو تأخر، ولحى الله قولهم: الفضل للمتقدم فكم دفن من إحسان؛ وأخمل من فلان ، ولو اقتصر المتأخّرون على كتب المتقدمين لضاع علم كثير وذهب أدب غزير "[3]، حتى لا يظل المحدثون تابعين مقيدين بمعاني القدماء ؛ دعا نقاد القيروان الشعراء المحدثين إلى التجديد والتطوير في معانيهم - إيمانا منهم بالمعاصرة - والسبيل إلى ذلك كثرة الرواية للإحاطة بمعاني السابقين ، إحترازا عن الوقوع في السرقة.

إذا كانت المعاني ليست حكرا على عصر معين ، فقد اعتبر نقاد المغرب اقتباس معاني القدماء أمرا مباحا " لكن ضمن بعض الشروط، وأوّل ذلك أن يكون المعنى عاما مشتركا؛ إذ لا مزية لشاعر على آخر في هذا المجال ، لأنّه من قبيل المقرر في النفوس والواقع تحت إدراك العقل والبصائر "[4]، ففي هذا الرأي تحديد للمجال الذي يمكن للشاعر الاقتباس منه ، وهو كون المعنى شائعا غير محصور في شاعر معين ، لأنّ أخذه يدخل صاحبه في باب السرقة ، خاصة بعد أن اقترن بصاحبه لفضل سبق الإبداع.

---

[1] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 173.

[2] ابن شرف . أعلام الكلام ، ص 28 . نقلا عن بشير خلدون . الحركة النقدية أيام ابن رشيق المسيلي ، ص 194.

[3] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تح إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، 1997 ، ق 1 ، ص 13 ، 14.

[4] بدوي طبانة . السرقات الشعرية ، ط 4 ، المطبعة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1975 ، ص 89.

عمل نقاد المغرب على غرار نظرائهم في المشرق على تحديد طرق الأخذ الحسن، وهذا من خلال تجويد المعنى المأخوذ إما بقلبه أو نقله ، لأنّه " لما كانت الشاعرية تقاس على ضوء مفهوم الصناعة بمهارة الشاعر، فإنّ مهارته في هذا الشأن تظهر في إخفائه سرقته " [1]؛ فحسن التصرّف في المعنى المقتبس، والبراعة في تصويره أمر يؤكد عليه **ابن شهيد** من خلال جملة من النصائح يسديها إلى الشاعر قائلا: " إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك، فأحسن تراكيبه ، وأرقّ حاشيته ، فاضرب عنه جملة وإن لم يكن بدً ففي غير العروض الذي تقدم إليها ذلك المحسن لتنشط طبيعتك وتقوى منتك " [2].

استخدمت السرقة سلاحا للنيل من مكانة بعض الشعراء، وذلك من خلال تلك الخصومات التي ظهرت بين أعلام من شعراء القيروان ونقادها. نحو تلك التي كانت بين **ابن هانئ وشعراء افريقية** أو بين **ابن شرف وابن رشيق** أو بين **قرهب الخزاعي وابن المغيث**، وقد شاع أنّ كتاب **قراضة الذهب** لابن رشيق قد ألّف خصيصا للرّد على اتهام صاحبه بالسرقة من طرف النهشلي، على أنّ محقق الكتاب ينفي أن تكون هذه الرسالة قد وضعت خصيصا لهذه الغاية [3].

على الرغم من حرارة تلك المعارك ، إلاّ أنّها أسهمت بشكل كبير في إثراء النشاط النقدي ، من خلال سعي النقاد للكشف عن السرقة ، وضمن تناولهم لهذه القضية يحصر النهشلي السرقة في: "ما نقل معناه دون لفظه وأبعد أخذه" [4]، في حين اعتبر ابن شرف " من عيوب الشعر السرق ، وهو كثير الأجناس في شعر الناس " [5] ، أما ابن رشيق فقد كان أكثر النقاد اعتدالا في الاتهام بالسرقة ؛ إذ يعتبر أنّ القيود التي يفرضها الشعر العربي القديم توقع المبدع في مشابهة إنتاج الآخرين.

اختلفت آراء النقاد حيال قضية السرقة " غير أنّ أهل التحصيل مجمعون من ذلك على أنّ السرقة إنّما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة وذلك في العبارات التي هي الألفاظ ... لا ما كان الناس فيه شرعا واحدا من مستعمل اللفظ الجاري على عادتهم وعلى ألسنتهم وكذلك ما كان من المعاني الظاهرة المعتادة فإنّها معرضة للأفهام متسلطة على فكر الأنام ومن ها هنا قلّ اختراع المعاني وقلت

[1] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 182.
[2] ابن بسام . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق 1 ، ص 287 .
[3] ابن رشيق . قراضة الذهب ، ص 6.
[4] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 422 .
[5] بشير خلدون . الحركة النقدية أيام ابن رشيق المسيلي ، ص 232 .

السرقات فيها وصارت إذا وقعت أشهر "[1]. إنّ المعاني الشائعة قد ترسخت في الأذهان وأصبحت جُزءً من ثقافتنا - بعد أن كانت مخترعة- يمكن للمبدع أن يتصرف فيها ويقتبسها دون أن يدخله ذلك في باب السرقة .

كان لهذه الجهود المعتبرة للنقاد المغاربة أثرها الواضح في الدراسات النقدية ، خاصة بعد ربط تلك الآراء بنماذج شعرية شكلت خلفية ، ومرجعية لتلك المفاهيم فـ " بالإضافة إلى استيعاب بحثهم للآراء السابقة وجمعها ومناقشتها وتأكيدها بأمثلة ، توصلوا أيضا إلى آراء سديدة ، ونظرات صائبة فيما يخص تأثير اللغة والإطار الثقافي والتقاليد في إنتاج الشاعر وتشابهه "[2]؛ فالشاعر / المبدع لا ينطلق من فراغ في بناء نصه ، لأنّ رصيده من القراءات سرعان ما يفرض نفسه.

2-6- الصورة الفنية:

لما كانت الصورة الفنية هي الخلية الأساسية التي يشكل تكاملها تكاملا للنّص ، فقد درج الأدباء على الاهتمام بها.

حصر نقاد المغرب القديم الصورة الفنية في معناها البلاغي الضيق ، والمتمثل في **المجاز والتشبيه والاستعارة** ؛ وهو فهم نابع من نظرتهم للعمل الإبداعي ، الذي اعتبروه صناعة لها أسسها البيّنة ، التي يجب على المبدع امتلاكها ، ومن ثم جعلوا الصورة الفنية بعيدة عن جوهر الشعر. ولأنّ مهنة الشاعر كانت التكسب ، فقد حقّ عليه التجديد في معانيه ومن ثم في الصور المبدعة ؛ بحيث تتماشى مع هذا التطور المعييش وتتلاءم مع حال المتلقي ، لهذا نجدهم " لا يلزمون الشعراء المعاصرين باستعارات القدماء "[3]. فتفوق شاعر على أترابه من الشعراء هو أمر مرتبط بمدى قدرته على الابتكار في المعاني وتوليدها.

[1] ابن رشيق . قراضة الذهب ، ص 20 .

[2] مصطفى هدارة . مشكلة السرقات في النقد الأدبي ، ط 1 ، المكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1958 ، ص 263.

[3] عمر محمد عبد الواحد . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 196.

هذا العرض لجملة من المؤلفات النقدية المغربية القديمة ، يطلعنا على مدى اهتمام هؤلاء النقاد بمختلف القضايا النقدية التي كانت متداولة آن ذاك ، مشكلة قاعدة واحدة لمختلف الآراء وإن تباين الطرح بين ناقد وآخر ، إلاّ أنها أسهمت جميعا في النهوض بالنص المبدع.

البحث في مضامين هذا الطرح النقدي المغربي القديم - من خلال القضايا المتناولة - نجده لا يرقى إلى اعتبار النص نسيجا متكاملا موحدا، منسجم الأجزاء وفق منظور علم النص الحديث ، هذا لأنّ سيطرة النظرة الجزئية على الذهن العربي ظلّت قائمة ، إذ بقي البيت الوحدة الأساسية في القصيدة ومن ثم لا يمكن الحديث عن تكامل أو انسجام نصي في حضور هذه الرؤية.

انقسم رواد النقد المغربي القديم بين ميّال للثقافة العربية ، ومطّلع على الموروث اليوناني، هذا الأخير الذي أقبلوا عليه بالشرح والتفسير والإضافة ، مما ترك آثارا واضحة في الدراسات النقدية بعد ذلك، وهو ما سيظهر بشكل واضح في صفحات هذا البحث، من خلال الوقوف عند علمين من أعلام النقد المغربي القديم وهما: **"ابن رشيق القيرواني" و "حازم القرطاجني"** من خلال مدونتيهما **"العمدة " و"منهاج البلغاء"** للإطلاع على رؤيتهما للنص الشعري بشكل أعمق.

نخلص من ذلك إلى أنّ:

- سيطرة العرب الفاتحين سياسيا قابلتها غلبة للشعراء المشارقة على الحياة الأدبية في المغرب القديم حيث اقتصر الشعر المغربي على غرضي الوعيد والشعر الروحي لاسيما الصوفي، في ظل تضاؤل الأغراض المرحة ، كما قلّت البصمات النقدية في هذه الفترة.
- رغم النشاط الأدبي الذي عرفه العصر الفاطمي، بفضل إغداق الحكام العطايا والهبات على الشعراء والأدباء لاستمالتهم، فإنّه لم تظهر أسماء نقدية لها وزنها.
- أسهمت المعارك النقدية التي كان ميدانها بلاط الملوك في إثراء النشاط النقدي في المغرب، لاسيما ما قام به كل من ابن باديس وابنه المعز في إثراء المنافسة بين الأدباء والشعراء، بجعلهما بلاطيهما ميدانا لتباري الأدباء، مما أثمر جملة من المؤلفات، حملت في طياتها آثار تلك المعارك النقدية، وأهم القضايا التي شغلت الساحة النقدية آنذاك.
- سيطرت النظرة الجزئية على الذهن العربي المغربي، التي تعتبر البيت الوحدة الأساسية في بناء القصيدة ، رغم العناية بجودة بناء القصيدة واتساق أجزائها.
- ركّز النقاد اهتمامهم على الشعراء المحترفين ؛ باعتبارهم أكثر تحكما في أدوات الصناعة الشعرية.
- عمل نقاد المغرب على ضبط عملية الاقتباس؛ بوضع جملة من الشروط ، تنأى بالمبدع عن السرقة هذه الأخيرة التي كثيرا ما كانت سلاحا أشهر في وجه العديد من الشعراء.

الفصل الأول

النص والتلقي

1- مفهوم النص:

1-1- الدلالة اللغوية

1-2- الدلالة الاصطلاحية

1-3- مفهوم النص عند الغربيين

2- النص بين القراءة والتلقي:

2-1- تلقي النص

2-2- قراءة النص:

2-2-1- مفهوم القراءة .

2-2-2- أنواع القراءة:

أ - قراءة استهلاكية .

ب- قراءة فاعلة (منتجة) .

2-2-3- مستويات القراءة:

أ - الفعالية التوثيقية .

ب - الفعالية الإسقاطية .

ج - الفعالية التأويلية .

شكلت اللّغة ببعديها المنطوق والمكتوب أهم وسائل الاتصال الإنساني، لذلك كانت العناية بانتقاء عناصرها وحسن صياغتها وتركيبها؛ أمرا ملحا وضروريا عبر الزّمن، خاصة ما تعلق منها بالعمل الإبداعي.

لقد أخذت الدراسات الحديثة في السنوات الأخيرة من القرن العشرين، تركز اهتمامها على النص وطرق بنائه، بعد أن كان الاهتمام منصبا قبل ذلك على دراسة الجملة بمختلف مستوياتها، ولما كانت كلمة " **النص** " مرتبطة أكثر بما هو مكتوب في الدراسات النقدية الحديثة ؛ فإنّ ضبط هذا المصطلح أمر حتمي لا يمكن إغفاله.

1- مفهوم النص:

استعصى ضبط مصطلح النص قديما وحديثا، فتعددت مفاهيمه وفقا لتعدد المنطلقات والغايات عند كل مجموعة لغوية، وباعتبار النص نشاطا لغويا منجزا في حيّزٍ زمكانيّ معين، فإنّه يحمل في طياته مميزات فردية وجماعية تعكس البيئة التي أنشئ فيها، لهذا كان ضبط المفهوم اللغوي لكلمة " النص" منطلقا جيدا يقربنا من المعنى الاصطلاحي.

1-1- الدلالة اللغوية:

ورد في لسان العرب أن مصدر كلمة " **نص**" المادة اللغوية **: نصص** " النص: رفعك الشيء. نصّ الحديث ينصه نصا: رفعه ، وكل ما أظهر فقد نُصَّ ... يقال نصَّ الحديث إلى فلان: أي رفعه وكذلك نصصته إليه. ونصت الظبية جيدها: رفعته ... نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض. وكلّ شيء أظهرته فقد نصصته ... والنّص والنصيص: السير الشديد والحثُّ ، ولهذا قيل نصصت الشيء رفعته ، ومنه منصة العروس. وأصل النّص أقصى الشيء وغايته ، ثم سميّ به ضرب من السير سريع. قال ابن عربي: النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص: التوقيف، والنص: التعيين على شيء ما، ونص الأمر: شدته. "[1] نفهم من خلال هذا التعريف أنّ كلمة النّص تحمل جملة من الدلالات وهي: منتهى

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور . لسان العرب ، تح عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي ، ط 1 ، دار المعارف ، القاهرة ، دت م 4 ، مادة نصص ، ص 4441 ، 4442 .

الشيء رفع الشيء، تحريكه، أعلاه. كما تعني أيضا: رفع الصّوت، والغليان، والتحديد، والإظهار والرفع والإسناد والتوقيف والشدة.

وقد وردت كلمة النّص عند الزمخشري بمعنى: الحفاوة والرفعة والمنتهى، من خلال قوله: "نصصت الرجل إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حد ما عنده من العلم حتى استخرجته وبلغ الشيء نصه أي منتهاه " [1].

كما عرّفه صاحب القاموس المحيط بقوله: " النص (نص الحقاق) هو المنتهى، والاكتمال والقدرة والنضج " [2]؛ الملاحظ على هذه التعريفات اتفاقها على اعتبار النص هو: الرفع والمنتهى والإسناد والاستقصاء .... وهي مفاهيم تظل بعيدة شيئا ما عن كُنْهِ هذا المصطلح، ويبقى معناه بحاجة إلى تركيز أكبر؛ وهو ما يدفعنا إلى تقصي ماهيته الاصطلاحية ، التي ستكشف لنا لا محالة عن المعنى الذي نبحث عنه.

1-2- الدلالة الاصطلاحية:

النص مصطلح ضارب في القدم في كثير من المجالات، ولعل الفقه وأصوله، وعلم الكلام والبلاغة من العلوم التي أسهمت في تطوير دلالته ، ومبعث ذلك السّعي لفهم بنية النص القرآني وفهم كنهه ؛ فالنّص عند الشافعي : " ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه ، فلم يحتج مع التنزيل فيه إلى غيره" [3]، فصفة الكمال أبرز ما يميز النص القرآني، فهو مغني عن غيره من النصوص. ومن خصائصه أيضا أنّه " لا يحتمل إلاّ معنى واحدا " [4] أو هو " ما رفع في بيانه إلى أبعد غايته" [5]، ويتساوى في هذا الأمر النص المنطوق والمكتوب.

وهناك من التعريفات من تربط دلالته بالمنطوق فـ"النص هو الواضح وضوحا بحيث لا يحتمل سوى معنى واحدا، ويقابل النص المجمل الذي يتساوى فيه معنيان يصعب ترجيح أحدهما، ويكون (الظاهر) أقرب إلى النص من حيث إنّ المعنى الرّاجح فيه هو المعنى القريب " [6].

---

[1] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ـ أساس البلاغة ، د ط ، دار الفكر للطباعة والتوزيع ، بيروت لبنان ، 2004 ، مادة نصص ، ص 636.

[2] محمد الصغير بناني ـ مفهوم النص عند المنظرين القدماء ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، 1997 ، ع 12 ، ص 40 .

[3] محمد إدريس الشافعي ـ الرسالة ، تح أحمد محمد شاكر، دون بيانات ، ص 32 .

[4] أبو إسحاق إبراهيم بن علي الشيرازي ـ كتاب المعونة في الجدل ، تح عبد المجيد تركي ، ط 1 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1988 ، ص 128.

[5] أبو الوليد الباجي ـ كتاب المنهاج في ترتيب الحجاج ، تح عبد المجيد تركي ، ط 3 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 2001 ، ص 12.

[6] أبو حامد أبو زيد ـ مفهوم النص دراسة في علوم القرآن ، ط 5 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000 ، ص 180.

ما يلاحظ على هذه التعريفات حصرها النّص في الكتاب والسنة، وهو مفهوم يظل بعيدا عن مفهوم النص عند الغربيين؛ ولعل محاولة التقريب بينهما لا يفضي بنا إلى نتائج تذكر ؛ لأنّ " انتقاله إلى حيّز الدراسات الأدبية وشيوعه في أكثر النظريات الفلسفية والأدبية والنقدية الحديثة قد وضع المتلقي العربي اليوم في حالة اضطراب يعيشها جرّاء قراءاته أو سماعه لهذا المصطلح، وهو يتردد في جميع الدراسات النقدية الحديثة ، وذلك لعدم مقدرته على الربط بين المفهوم (المعجمي العربي) الذي يعرفه وبين ما تبثه الحقول المعرفية في المصطلح من مفاهيم جديدة " [1]؛ لهذا فإنّ المفهوم القديم ظلّ قاصرًا واحتاج إلى دفع جديد . و هو ما لمسناه في الدراسات العربية المعاصرة حيث أصبح يُنظر إلى النّص على أنّه " كل بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات " [2]؛ إذ يظهر النص شكلا متكاملا غير محدود الطول، يُشكل الترابط فيه عنصرا رئيسا، من خلال جملة من العلاقات المختلفة.

في حين نظر محمد مفتاح إلى النص من منطلقات ثلاث [3]:

- **أولها:** تجاوز ثنائية الحقيقة والاحتمال ؛ ليدل النّص على الحقيقة والاحتمال والممكن أيضا.

- **ثانيها:** تدريج المفهوم ؛ حيث يطلق في الحقيقة على المكتوب المتحقق في كتابته علاقات مترابطة بين المكونات المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية في زمان ومكان معين ، وما لم تتحقق فيه هذه العلاقات يخرج عن إطار النص.

- **ثالثها:** يعتمد على تدريج المعنى، ينبغي أن يؤخذ في الحسبان حجم النّص، ونوعه واختلاف درجة دلالة النص باختلاف نوعه ، واختلاف درجة دلالة الجمل في النص نفسه.

لقد جعل مفتاح هذه المعايير أساسا في الحكم بالنصية على العمل المنشأ؛ حيث لم يطالب النّاص بالتقيّد بالحقيقة، فهو نسيج حقيقي تسهم في ربط عناصره جملة من العلاقات ، تسخّر كلّها لخدمة المعنى وحسن التعبير عنه ، ليكون أقدر على تحقيق عملية الإيصال ، والتأثير أكثر في المتلقي/القارئ ، وهو أمر يسهم فيه المنطلق الثالث من خلال معرفة خصوصية كلّ نص، والأسس التي تقوم عليها بناه الصغرى والكبرى.

---

[1] نهلة الأحمد . ما هو النص ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية ، 2001 ، ع 451 ، ص 88.

[2] طه عبد الرحمن . في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص 35.

[3] محمد مفتاح . مساءلة مفهوم النص ، د ط ، منشورات كلية الآداب والعلوم ، جامعة محمد الخامس ، وجدة ، 1997 ، ص 23 - 28.

1 - 3- مفهوم عند الغربيين:

المتتبع لكلمة **النص** (*textus*) يجد أنها مأخوذة من الفعل **نصّ** (*texére*) ؛ حيث يقابله بالعربية كلمة **نسيج** ، ولعل الرابط بينهما هو خلق عمل منسجم متكامل وفق أسس وقواعد معينة، فإذا كانت الحياكة فنًا وصنعة ؛ فإن بناء النص يحتاج إلى مهارة ودربة تسمح بإعطاء عمل متقن ، ومتناسق لأن " النص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصر المختلفة والمتباعدة في كلٍ واحد هو ما نطلق عليه مصطلح (نص) " [1]؛ فخاصية النص مقدرته على الجمع بين العناصر المتباينة وصهرها في نسيج واحد ميزته التجانس؛ حيث تسهم في تحقيقه عناصر لغوية متشابكة ومن ثم فهو أشبه بقطعة الحياكة التي تتجانس فيها ألوان وخيوط مختلفة لتخلق تحفة فنية جميلة.

كما قيل إنّ النّص هو: " النّسيج لما فيه من تسلل في الأفكار وتوال للكلمات " [2]، هذا تأكيد للفهم الأول الذي مفاده أنّ ترابط الأفكار وانسجامها وعرضها في أسلوب جيد، يجعل الدوال وحتى الجمل تترابط بخيط واحد.

تعددت التعريفات الغربية الحديثة للنص بتعدد الاتجاهات والمدارس ، ووفق تباين المنطلقات اللسانية ؛ حيث أخذ علم اللغة النصي في التَّشكل والتبلور في السبعينات من القرن العشرين ، قد وردت جملة من التعريفات سعى أصحابها لضبط معالم النص ؛ نذكر منها:

- جوليا كريستيفا (*j. kristéva*): نظرت إلى النص باعتباره نظاما من العلاقات المعقدة ذات الميزة التواصلية ؛ حيث " تحدد النص كجهاز عَبْرٍ لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية ، وهو ما يعني:

أ - أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب - ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى " [3].

---

[1] الأزهر الزناد . نسيج النص بحث ما يكون به الملفوظ نصا ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1993 ، ص 12.

[2] محمد حمود . تدريس الأدب إستراتيجية القراءة والإقراء ، دط ، منشورات ديداكتيكا ، المغرب ، 1993 ، ص25.

[3] جوليا كرسطيفا . علم النص ، تر فريد الزاهي ، ط 2 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، 1997 ، ص21.

إن الصبغة التفاعلية التي تحملها بنى النص تجعله مفتوحا على عديد الاحتمالات القرائية من خلال المنهج المتبع من قبل الناص، لأنّ عملية القراءة تبدأ بعد عملية الإنتاج ، أين يعكف القارئ على كشف الدلالات الخفية خلف البُنى اللّغوية؛ لهذا فإنّ " أي نص كيفما كان نوعه نتاج عمليات معقدة من التفاعل والترابط "[1]. فعملية القراءة والتفاعل المستمر مع النص المنتج هي إنتاج مستمر وإطلالة متجددة على مكامن الدلالة فيه.

حاول صلاح فضل أن يحدد معالم النص عند بارث (*R.barthes*) في جملة من النقاط يمكن توضيحها كالآتي [2]:

- النص عند بارث بديل للعمل الأدبي، فالنص منهج لا إنتاج محدد.
- النص شيء متجدد باستمرار، مفتوح على تعدد القراءات.
- النص نتاج لعملية التقاطع والتداخل للثقافات واللغات.
- ليس للمؤلف سلطة على النص، ودوره مقصور على الإنتاج.

الملاحظ ميل بارث للمتلقي على حساب الباث / الناص؛ إذ يعطي القراءة الدّور الأكبر في الكشف عن الدلالة ، التي ما فتئت تتجدد بتجدد القراءات؛ حيث إنّ مفهوم النص أكثر شمولية من العمل الأدبي؛ لأنّه خاضع لمنهج ما يعطيه خصوصية أكبر، أين تظهر فيه ثقافة المبدع المنفتحة على عديد الآداب والثقافات، وهو ما يجعل عملية القراءة عملية حِرَفِيّةً، تتطلب من القارئ تركيزا أكبر لتخطي القراءة الاستهلاكية السطحية؛ لهذا كانت نظرته إلى الأدب على أنّه " ليس إلاّ لغة، أي نظام من العلامات، جوهره في الرسالة التي يحملها وإنّما هو في نظامه بالذات " [3].

- يوري لوتمان: لا يختلف لوتمان عن سابقيه في اعتبار النص بناء لغويا مترابط الأجزاء؛ حيث " قسم المنتج الذهني (النص) - بوصفه مكونا من متوالية من الوحدات اللّغوية المترابطة فيما بينها والمنتظمة في نسيج من الوحدات المتكاملة الدلالة - إلى بنية نصية فنية وأخرى غير فنية " [4]؛ فهذا البناء اللغوي مشكّل من جملة من البُنى المنسجمة دلاليا، التي تشكل هيكلا عاما هو النص من خلال مجموعة

---

[1] سعيد يقطين . من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005 ، ص 109.

[2] صلاح فضل . بلاغة الخطاب وعلم النص ، د ط ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1992 ، ص230.

[3] جوليا كرسطيفا . علم النص ، ص21.

[4] محمد لخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي . أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية ، د ط ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2009، ص 16.

من العلاقات المختلفة الداخلية والخارجية، والتي تسهم بشكل كبير في جعل هذه البنية النصية بنية فنية - كما يسميها - حيث تكون مفتوحة على القراءات من خلال ما تحويه من دلالات خفية خلف هذه المدونة الكلامية .

- هاليدي ورقية حسن (*M.A.K.haliday et Ruoqaiy hasan*)**:** النص عندهما " كلمة تستخدم في علم اللغة للإشارة إلى أي قطعة منطوقة أو مكتوبة مهما طالت أو امتدت ... والنص يرتبط بالجملة بالطريقة التي ترتبط بها الجملة بالعبارة ... وأفضل نظرة إلى النص أنه وحدة دلالية"[1]؛ النص وحدة كلامية جامعها الوحدة الدلالية، فالعنصر الحجمي ليس معيارا في تعريف النص بل ترابط وانسجام عناصره - من عبارات وجمل - المشكلة لبنية أكبر، وأكثر تعالقا جامعها الوحدة الدلالية. هذا ما يؤكد أن رأيهما قائم على فكرة التماسك والترابط ؛ إذ " تشكل كل متتالية من الجمل نصا، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات أو على الأصح بين عناصر هذه الجمل علاقات تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة " [2]. تسهم مجموعة من الوسائل اللغوية نحو الجمل في خلق رابط دلالي بين أجزاء النص.

في حين يدعو **تودوروف** إلى ضرورة التفريق بين الفقرة وبين النص؛ لأن " مفهوم النص لا يتموضع في نفس المستوى مع مفهوم الجملة (أو العبارة أو المركب إلخ) وبهذا المعنى يجب تمييز النص عن الفقرة التي تمثل وحدة مطبعية لعدد من الجمل يمكن أن يكون النص جملة، كما يمكن أن يكون كتابا بأكمله إنّ أهم ما يحدده هو استقلاليته وانغلاقه " [3].

يشترك هذا التعريف مع سابقه ، في اعتبار انغلاق النص واستقلاليته العنصر الأساس في تحديد مفهوم النص، بغض النظر عن أي اعتبارات أخرى ، معتبرين إياه بنية مغلقة لا يمكن فهمها إلاّ كوحدة مستقلة دون النظر إلى أي معطيات أخرى ؛ وهو أمر لا يخرج عن الاتجاه الشكلاني الذي يعزل النص عن أي معطيات خارجية عند الدراسة ، وهو أمر لم تسلم به ناقدة مثل جوليا كريستيفا.

[1] جمعان بن عبد الكريم . إشكالات النص دراسة لسانية نصية ، ط 1، النادي الأدبي ، والمركز الثقافي العربي، بالرياض ، الدار البيضاء، 2009، ص 31.
[2] محمد خطابي . لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 2006 ، ص 13.
[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

كما ذهب **كلاوس برينكر** (*Klaus Brinker*) إلى أنّ جُلّ تعريفات النص لا تخرج في منطلقها عن اتجاهين: " الاتجاه الأول يقوم على أساس النظام اللغوي؛ وقد اعتمدت معظم التعريفات فيه على علم اللغة البنيوي والنحو التحويلي التوليدي إذ يظهر النّص كتتابع متماسك من الجمل، ويقوم الاتجاه الآخر على أساس نظرية التواصل فيعرّف النص بوصفه فعلا لغويا معقدا يحاول المتكلم به أو كاتبه أن ينشئ علاقة تواصلية معينة مع السامع أو القارئ ، ويقترح برينكر مفهوما مدمجا للنص ينظر إلى كلا جانبيه اللغوي البنيوي والتواصلي السياقي فيعرّف النص بكونه وحدة لغوية وتواصلية في الوقت نفسه " [1] هذه محاولة من الناقد للتقريب بين الاتجاهين للخروج بمفهوم شامل للنص.

ويحاول **فان دايك** (*Tuen A.vandijk*) أن يوضح مفهومه الخاص للنص ؛ فيرى أنّ " النصوص لا تملك فقط بُنى قاعدية على مستويات مختلفة (أصوات ، كلمات ، بناء الجملة ، المعنى) ولكنها أيضا تملك بُنى أخرى مثل البنى العليا (الترسيمات) والبُنى الأسلوبية ، والبلاغية التي هي في عدد من مستويات النص مسؤولة عن التغيير ، وعن البنينة الإضافية " [2] ؛ فالنص عنده نسيج تتداخل في تشكيله عدة اختصاصات ؛ تجعله متعدد الأبعاد منفتحا على القراءات.

من خلال هذه العينة المتشبعة والمتداخلة والمختلفة أيضا من التعريفات، التي كان لها خلفياتها ومنطلقاتها وأيضا مبرراتها، حاول كثير من الباحثين ضبط تعريف جامع مانع ، يعكس فهمهم للنّص يمكّنهم من دراسة النصوص الأدبية.

وقد سعى بعضهم لوضع تعريف، يُقرّب بين وجهات النظر في فهم النّص؛ الذي مفاده أنّ " النّص وحدة كلامية مكونة من جملتين فأكثر تحقيقا أو تحقيقا وتقديرا ، منطوقة أو مكتوبة لها بداية ونهاية تتحدد بها وتتداخل مع منتجها ولغتها في علاقة عضوية ثابتة، وهي تتجه إلى مخاطب معين أو مفترض ويمكن أن يصاحب تلك الوحدة الكلامية بعض الإشارات السيميائية غير اللغوية التي قد تؤثر فيها " [3].

فالنّص باعتباره وحدة كلامية غير محدودة الطول، سمتها الكمال والتعالق يعد موجّها للمتلقي/ القارئ

---

[1] كلاوس برينكر . التحليل اللغوي للنص مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمنهج ، تر سعيد حسن بحيري ، ط1 ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة ، 2005 ، ص 22 - 29.

[2] تون أ. فان دايك . النص بنى ووظائف مدخل أولي إلى علم النص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص ، تر منذر عياشي ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء، 2004 ص 188 ، 189.

[3] جمعان بن عبد الكريم ، إشكالات النص ، ص32.

- سواء أكان هذا النّص مسموعا أو مكتوبا – الذي يعمل على كشف دلالاته الخفية، من خلال تلك القراءة الحصيفة التأويلية ، وهو ما يقودنا للتعرّف على عنصر مهم ولصيق بالنص ألا وهو القراءة.

2- النص بين القراءة والتلقي:

2-1- تلقي النص:

عرفت الدراسات الحديثة تحولا واضحا في مجال دراستها؛ حيث أبدت على غير العادة اهتماما كبيرا بالمتلقي، بعد أن كانت عنايتها موجهة صوب المبدع، ثم صوب النص. هذا التغيير في توجه الدراسات النقدية الحديثة ؛ غايته فهم النّص ، والكشف عن أبعاده الدلالية.

ولما كان النص كتب ليقرأ ؛ فإنّ البحث في العلاقة التي تربط القارئ بالنص، أو الذّات بالموضوع هو ما تروم نظرية التلقي الكشف عنه.

هذه العلاقة المتداخلة بين الطرفين، التي قوامها التفاعل " من الصعب التمييز أو وضع حدود دقيقة بين الواقعة والتأويل، أو بين ما يمكن أن يُقرأ في النص، وبين ما هو مقروء فيه فعلا "[1]؛ فالنص يحرّض مخيلة المتلقي على الولوج إلى فضائه واختراق نسيجه اللغوي، وصولا إلى ما يختزنه من دلالات، عبر قراءاته المتتالية.

أرجع الدارسون فضل اكتمال مفهوم التلقي، إلى قطبين بارزين في الدراسات الحديثة هما العالمان الألمانيان: هانس روبرت ياوس(*Hans robert jaus*) وفولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) إذ " وضع ياوس وإيزر هيكلين نظريين لما يسمى جمالية التلقي. يمكن تقديم ياوس بصفته المنظّر الذي طوّر التلقي بوصفه ظاهرة تاريخية معيارية، ذات طابع يعلو على الفردية، في الاتجاه الذي سبقت له براغ. ويمكن تقديم إيزر بصفته أفضل من حدّد العلاقة بين التلقي وتركيب العلامة في القراءة ، في اتجاه هومنيوطيقا (تفسيرية) إنجاردن "[2]. فقد عمل هذان القطبان على إعادة الاعتبار إلى المتلقي، الذي ظلّ دوره مغيبا في الدراسات السابقة للعملية الإبداعية.

لقد تباينت مجالات الاهتمام، وكذا مضامين البحث عند هذين الناقدين، وهذا ما جعل موضوع البحث عندهما مختلفا؛ وهذا ما ستكشف عنه هذه الوقفة عند كل منهما.

---

[1] أحمد بوحسن . نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، د ط ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، 1993 ، ص 23.

[2] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس . نظرية اللغة الأدبية ، تر حامد أبو أحمد ، د ط ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، د ت ، ص 128.

تقوم أطروحة ياوس على نقد كل من الماركسية والشكلانية الروسية لضيق نظرتهما للعملية الأدبية، من خلال إسقاطهما لعنصر التلقي، ودوره في دعم العملية الإبداعية وتطويرها.

يعتبر ياوس المتلقي أهم عنصر في الحدث التواصلي، لأنّ " دراسة تاريخ التواصل الأدبي لن تتطور مادامت تتجاهل أهم قطب في حدث التواصل، أي المتلقي الذي أهمل لصالح المؤلف أو النص" [1]. فالعلاقة بين العمل ومتلقيه، أصبحت علاقة جدلية؛ يقوم فيها المتلقي/ القارئ بالبحث في العناصر الجمالية لهذا النص ، مقارنا إياها بتلك النصوص التي تراكمت لديه عبر عديد الأعمال المقروءة.

يعتمد ياوس في دراسة عملية التلقي، على عنصر التأويل، معتبرا **أفق الانتظار** استراتيجية مساعدة على فهم عملية التلقي، والخطوات التي تمر بها؛ إذ أنّ " تحليل التجربة الأدبية للقارئ تفلت من النزعة النفسانية التي هي عرضة لها، لوصف تلقي العمل، والأثر الناتج عنه، إذ كانت تشكل أفق انتظار جمهورها الأو، بمعنى الأنظمة المرجعية القابلة للشكل بصورة موضوعية ، والتي تكون بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية، التي يظهر فيها " [2]؛ فالمتلقي/ القارئ يقبل على النص مسلحا بخبرة ومراس تشكلا لديه من مراجع سابقة، عبر اطلاع على إبداعات عدة ، فتتداخل ممتلكات الذات القارئة من العناصر الجمالية ، مع ما يطرحه النص الجديد من عناصر فنية تدفعه للاستجابة.

القارئ عند ياوس شخص متمرس؛ يقبل على النص بجملة من التوقعات، زودته بها قراءاته المتواترة، ورصيده الثقافي والمعرفي، لذلك كان "كل قارئ إنّما يقرأ النص، وهو محكوم بأفقه الخاص، ومنطوٍ على أعراف قرائية، قد تمثلها واستراتيجيات في القراءة، قد تمت المصادقة على نجاحها؛ بمعنى أنّ ما يمكن أن نقرأه في النص، هو إلى حد كبير محددا سلفا، من خلال الأفق الذي يسمح بالرؤية والفهم. فما يمكن رؤيته، وفهمه، هو بالتحديد ما يكون مندرجا في أفق أو نظام ، يمكن أن يفهم من خلالهما" [3]. تتباين عملية الفهم عند القراء باختلاف الزمن ، وحتى لدى القارئ الواحد مع تعدد القراءات للنص ذاته لذلك كان أفق انتظار المتلقي/ القارئ أمرا غير ثابت، بل قابلا للتغير والتطور.

---

[1] نادر كاظم . المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد الحديث ، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للتوزيع والنشر، بيروت ، الأردن 2005 ، ص27.

[2] أحمد بوحسن . نظرية التلقي والنقد الحديث ، ص 29.

[3] المرجع السابق ، ص 38.

إذا كان المتلقي يقبل على قراءة النص، مزودا بعديد المعارف، التي تراكمت لديه عبر قراءات كثيرة ومختلفة ؛ فإنّه يأمل أن يحقق له النص أمورا قد رسخت في خياله، بفضل علاقته المتواصلة بالنصوص، إلّا أنّ للعمل الأدبي أفقه الخاص الذي في كثير من الأوقات ، لا يتطابق مع ما كان يأمله المتلقي فيفاجئه بأشياء جديدة، قد تخلق لديه التفاعل الذي يهدف إليه صاحب النص/ المبدع. لذلك " حدد القارئ بين أفقين للانتظار: أفق سابق يكون عليه المتلقي، قبل التقائه بالنص، ويشكل جملة من الاقتناعات، التي ترسخت بفعل القراءات المتعددة ... أما الانتظار الثاني وهو عامل ناتج عن تمازج النص بالقارئ أثناء القراءة؛ إذ تعتري الأفق مخالطة قد توافقه أو تخيب أماله. ويركز ياوس على عامل التخييب الذي من شأنه زحزحة الموروث وتطعيمه أو تحويله وتبديله، وخلق أفق جديد يخالفه" [1].

فقدرة المبدع على خلق التميّز في بناء نصه، بشكل يتجاوز ما يتوقعه المتلقي، يخلق جملة من الفجوات بين تلك الخبرات القرائية وبين ما يطرحه النص؛ ذلك هو ما يصنع الفارق، ويجعل عملية القراءة أكثر إمتاعا.

إنّ الذي يحقق للنّص فاعليته ووجوده، هو إدراكه من قبل القارئ؛ لذلك فإنّ " النص من منظور ياوس ، ينظر إليه في علاقته بسلسلة النصوص السابقة ، والتي تشكل النوع الأدبي. وهذه العلاقة تابعة لسيرورة متوالية ، من إقامة الأفق وتشكيله ، أو كسره وتحطيمه ، أو تعديله وتصحيحه. وهذا ذاته ما طالب به ياوس نفسه ، بتجاوزه فيما بعد من خلال التركيز على التواصل بين النص والمتلقي، والمتلقي السابق واللاحق وهكذا " [2].

سعى ياوس من خلال تركيزه على دور المتلقي في العملية الإبداعية، إلى إعادة الاعتبار لهذا الطرف الهام والأساسي، بعد أن أقصي في ظل الدراسات النقدية السابقة.

مثّل إيزر القطب الثاني في جمالية التلقي بعد ياوس؛ حيث طرح مسألة التفاعل بين النص والقارئ، من خلال تلك الفراغات أو الفجوات التي ينبغي على المتلقي/ القارئ أن يملأها، باستخدام خياله حتى يتحقق تفاعله مع النص؛ وبذلك فـ "إنّ الفراغات من منظور إيزر ليست شيئا موضوعيا، أو واقعا وجوديا معطى، لكنّه موضوع يتم تشكيله، وتعديله من قبل القارئ، حين يدخل في علاقة تفاعل

[1] محمد بنلحسن بن التجاني . التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ط 1 ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد الأردن ، 2011 ، ص 531.

[2] نادر كاظم . المقامات والتلقي ، ص 40.

مع النص؛ إذ السمة المميزة لتلك الفراغات، أنّها ذات طبيعة مبهمة، غير محددة "[1]. جعل إيزر من المتلقي / القارئ ، شريكا في بناء النص وتشكيله، من خلال تفاعل البنى الإدراكية لديه، مع تلك البنى التي يطرحها النص - والتي دافعها الفهم - بالكشف عما يتضمنه النص من شبكة علاقات دلالية وذلك ببناء دلالات موازية لتلك التي يقدمها النص الأصلي؛ فقد " خطا إيزر خطوات أكثر إيغالا في إشراك الذات المتلقية ، في بناء المعنى بواسطة فعل الإدراك ، وإنّ هذا الإسناد إلى الذّات في تقرير المعنى والكشف عنه هو ما اصطلح عليه هوسرل بالقصدية. فالقراءة لديه نشاط ذاتي، نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك ، وإنّ المعنى الخفيّ والمحمول النهائي للنص قد كفّا عن الحضور، طبقا لجمالية القراءة لديه "[2]؛ حيث تتباين حقيقة النص من قارئ إلى آخر، لعدم تحديد تلك الفراغات، التي تحتاج إلى ضبط من طرف المتلقي / القارئ حسب إمكاناته وما لديه من قدرات.

فالمتلقي/ القارئ يستقبل الرسالة ، ثم يضيف إليها فهمه، وفق الشروط التي تلقاها فيها؛ فقيمة النص لا تتحقق إلا بتحقيقه الاستجابة المرجوة.

إنّ خصوصية تركيب النص، وما يتسم به بناءه من تماسك وانسجام ، يستوجب أن يكون المتلقي/ القارئ متمرسا وحصيفا له قدرات خاصة، تأهله للتعمّق في النص، وفي بناه لاكتشاف دلالاته الخفية، وإماطة اللثام عن المعاني المسكوت عنها؛ وذلك بسد تلك الفجوات، التي تعمّد المبدع بثها في نصه، ومن ثم " فالنّص الأدبي عند إيزر لا يشير إلى واقع مرجعي - كما لو كان وثيقة - ولكنّه يمثل نموذجا أو مثالا، مؤشرا مبنيا لتوجيه القارئ. ومع ذلك فإنّ وضع هذه المؤشرات غير كاف لملئ الفراغات والفجوات وعدم التحديدات التي تتطلب من القارئ أن يملأها أو يحددها، من طرف وضعيته ، أو ما يقدمه له النص من آفاق، إنّ المعنى لا يمكن أن يمسك به إلا كصورة "[3].

فعملية ملء الفراغات تتحكم فيها قدرة المتلقي، ومدى إطلاعه؛ بحيث يحاول التقريب بين ما ترسخ في ذهنه من معارف ، وبين ما يتيحه النص عبر بناه المختلفة.

[1] المرجع السابق ، ص 23.

[2] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 2001 ، ص 48.

[3] أحمد بوحسن . نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث ، ص 36.

يتحدث إيزر - إلى جانب المتلقي الحقيقي - عن القارئ الضمني ، الذي يعتبر تفعيلا لعملية الإبداع والتلقي على حد سواء ؛ إذ يختلف هذا القارئ عن القراء الآخرين؛ حيث يرافق عملية البناء النصي عبر مختلف مراحلها وأدق لحظاتها، يستحضره المبدع ويراعيه في كلّ جزئيات النص ليضمن تأثير هذا الأخير فيه ؛ " فالقارئ الضمني مفهوم إجرائي ينم عن تحوّل التلقي إلى بنية نصية، نتيجة للعلاقة الحوارية في النص وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بواسطة التأويل ، بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك ، من خلال محاورة بنى النص لسدّ الفجوات، وتقديم بنية تأويلية جديدة "[1]. هذا ما يجعل القراءة عملية واعية ، تتجاوز قراءة الحدس لتوغل في بنى النص، وهو ما يخلق تفاعل المتلقي ويشعره باللذة.

لقد سعت محاولات إيزر إلى ضبط جلّ الحالات الذاتية المرتبطة بفعل القراءة وتقديم تصور واضح يقترب من فهم طبيعة العمل الإبداعي.

إنّ الجهد الذي قام به هذان القطبان، لإعادة الاعتبار لدور المتلقي في بناء النص وتشكيله قد منح النقد الأدبي آفاقا جديدة للدراسة والفهم، بيد أن هذا يدفعنا إلى ضرورة البحث في بنى النص وما يمكن أن يحقق لهذا الأخير صفة النصية ، وفق ما يطرحه علم النص الحديث ، من مباحث وآليات وهو ما سيطرحه الجزء التالي من هذه الدراسة .

2-2- قراءة النص:

يدرك المبدع جيدا وهو بصدد إنشاء عمله أن ما ينشئه من عمل هو موجّه إلى متلق ما. وقراءته (إن كان ممكنا) أمر أساسي في خلق التفاعل النصي، بين طرفي العملية الإبداعية، لهذا وقبل الولوج في حيثيات هذه العملية، فإنّ الوقوف عند مفهوم فعل القراءة أمر لا غنى عنه، باعتبارها جزءً لا يتجزأ عن العملية النصية.

[1] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ص 51.

2-2-1- مفهوم القراءة:

أ- المفهوم اللغوي :

إذا حاولنا استجلاء المعنى اللغوي العام للقراءة نجدها تتحدد في: " فعل التعرّف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة الرابطة بين المكتوب والمقول " وهي أيضا " إذاعة نص مكتوب بصوت مرتفع والانتقال من شفرة (CODE) المكتوب إلى شفرة المقول يفترض معرفة القوانين (LOIS) المتحكمة في عملية الانتقال هذه ، والمؤسسة لعلم يسمى (ضبط لفظ) " وينظر إليها أيضا على أنها " فعل التتبع البصري لما هو مكتوب للتعرّف على محتوياته ومضامينه " [1].

تقرّ هذه التعريفات بأنّ فعل القراءة غرضه التعرّف على مضمون النص المقروء، بالاعتماد أساسا على حاسة البصر وهذا يتم من خلال " عملية انتقال مُراوحة بين الدّوال الصوتية المجسدة في أشكال الحروف الكتابية، والمدلولات المعنوية المجرّدة التي ليست سوى تلك التصورات والمفاهيم التي يضمرها المرء عن الظواهر والأشياء الواقعة في محيطه " [2]، فهذا الفهم يمكن تعميمه على مختلف النصوص من خلال انتقال الدوال عن طريق البصر إلى الذهن، ثم إعادة التعبير عن طريق الأشكال من خلال أصوات مسموعة. هذا معنى عام وسطحي بعيد عن المعنى الذي نرمي إليه من خلال الدراسات الأكاديمية.

أ- المفهوم الاصطلاحي:

يتجاوز فعل القراءة المعنى السطحي الذي يعني التعرّف على الحروف والربط بين ما ننطقه وما نراه أمامنا؛ فالمعنى الذي نصبوا إليه أعمق من هذا، وهو فهم المعاني التي يرمي إليها النص؛ لأنّها " عملية سيكولسانية ذهنية معقدة ... تعتمد على ميكانيزمات التذكر والتعرّف والإدراك قصد التركيز على فهم دلالات الخطاب اللغوي ومضامينه " [3].

---

[1] محمد حمود. تدريس الأدب إستراتيجية القراءة والإقراء ، ص13.

[2] محمد أحمد جهلان . فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ط 1، دار صفحات للدراسات والنشر ، سورية ، 2008 ، ص 46.

[3] ابن عبد الله المصطفى . تعليم اللغة العربية وثقافتها ، ط 1، الهلال العربية للطباعة والنشر ، الرباط ، 1990، ص 271.

إذ تتداخل في هذه العملية - القراءة - جملة من الأمور، تسهم في فهم أبعاد النّص والمعاني المرجوة منه؛ ولعل التركيز أهم عناصرها، لهذا كانت محاولة التقريب بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي للقراءة يظهر تباينهما؛ لأنّ " القراءة بمفهومها اللغوي بدائية محدودة الأفق عاجزة عن الإحاطة بمكنونات النص المقروء لافتقارها إلى الأدوات المساعدة على ذلك وهي قراءة خطّية أو أفقية ...من خلال التعرّف على الحروف وتركيبها. أما القراءة بمفهومها الثاني فهي قراءة عمودية باختراقها المنطق الخطي، إلى منطق عمودي يبتغي إدراك الدلالات المنطوية، داخل العلامات والعلاقات الرابطة بين التراكيب والجمل والمتواري في ثنايا المكتوب" [1].

فالغاية من القراءة هي الوصول إلى القراءة الفاعلة؛ التي تمكّن صاحبها من إدراك كنه النص، والمعاني الخفية المستترة بين طيات الكلمات، التي ستكون لبنة لقراءة نقدية فيما بعد؛ ومن ثم فالقراءة ليست فعلا سلبيا يكتفي فيه صاحبه بتلقي ما يقدم إليه دون محاولة خلق جديدة.

من هنا كان التمييز بين نوعين من القراءة: الأولى سطحية؛ تلك التي تتوقف عند التعرّف على الحروف وفهم معانيها المباشرة، وأخرى نقدية تقرأ النص استنادا إلى خلفية معرفية مسبقة بهذا النص، لهذا تحاول أن تتعمق في معانيه لتكشف كنهها.

فالقراءة كما - يقول حسن الواد - هي" فعل خلاق يقرّب الرمز من الرمز ويضمّ العلامة إلى العلامة، وسير إلى دروب ملتويّة جدا من الدلالات، نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا " [2] لهذا كان ضبط مصطلح ثابت للقراءة أمرا صعب المنال ، لتعدد الاتجاهات والأسس التي ينطلق منها كلّ اتجاه في فهم آلية القراءة.

لما كانت القراءة تتعدى الفهم السطحي للنص، إلى قراءة متأنية تغوص في أعماقه، لتجهر بما فيه من معاني خفية، وتسمح بفهم جديد له، فإنّ دور القارئ يكمن في تفجير المعاني الكامنة بين طيات النص لكن هذا لا يعني أبدا أنّها عملية عشوائية ؛ بل هي عملية مؤسسة محكمة القواعد؛ فالنص يبقى مفتوحا لفهوم أخرى لأنّ التطور الزمني يفتح الآفاق ، لاكتشاف معاني جديدة له، باعتبار النص يشتمل على جوانب جمالية يمكن أن تتلاءم مع أي مرحلة تتم فيها عملية القراءة، بيد أن تعدد القراءات

[1] محمد بن أحمد جهلان . فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني ، ص47.

[2] حسن الواد . قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، د ط ، سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 70.

وانفتاحها لم يمكّن من وضع مفهوم ثابت ومحدد لفعل القراءة، ومرد ذلك هو تعدد الاتجاهات وتعدد الأسس التي ينطلق منها كل اتجاه في فهم آلية القراءة.

2 – 2 – 2 - أنواع القراءة:

تشكل القراءة بشكل عام طريقة مثلى للتحصيل المعرفي والعلمي، رغم منافسة بعض وسائل الاتصال لها في زمننا هذا ، فقد اكتسبت القراءة معاني جديدة ؛ حيث غدت طريقة لإيضاح النص وإزالة العتمة عن كثير من زواياه، من خلال ما يثيره النص من إحساس جمالي يفرز ردودا معينة، غير أن التفاعل يتباين من قارئ إلى آخر، وفقا لطبيعة النص، وما يحتويه من جوانب جمالية؛ لهذا قسمها الباحثون في علم النص إلى نوعين:

أ- قراءة استهلاكية:

هي قراءة بسيطة يكتفي فيها القارئ بالوقوف عند المعاني الظاهرة للنص المقروء، وما يطرحه من معاني مباشرة، دون أن يشغل نفسه بالغوص في أعماقها. وإنما أومأ إليها من خلال بعض الإشارات المبثوثة بين ثنايا النص، وهي تضم ما أطلق عليه **تودوروف** تسمية **قراءة الشرح** [1]، قد تكون تكرارا ساذجا يجتر الكلمات نفسها، وبالتالي فهذا اللون من القراءة لن يفي بما ينشده المبدع / المرسل من وراء إنتاجه لعمله، وهي بذلك قاصرة عن تحقيق غاياته الإيصالية، التي ينشد منها تفاعلا مع ما يقوله.

ب - قراءة فاعلة (منتجة):

هي قراءة واعية ، يهدف القارئ من وراءها إلى الذهاب بعيدا في فهم كنه النّص، وما يخفيه من دلالات ، باعتباره بنية من العلاقات المتشابكة التي تحمل أبعادا عميقة تتجاوز ما يظهره النص؛ لهذا فإن هذا الأخير يبطن أكثر مما يظهر؛ فالمسكوت عنه يدفع بالقارئ إلى تجشم عناء أكبر، والتعمّق في قراءة النص وفهمه ، مستثمرا كلّ المعطيات التي يمكنها أن تدفع صيرورة هذه العملية، واضعا في الحسبان أن" النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده؛ حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية " [2].

[1] عبد الله الغدامي . الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق ، ط 6 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2006 ، ص 70.

[2] المرجع نفسه ، ص17.

القارئ في هذه الحال يستثمر آليات خاصة، تمكّنه من البحث والتركيز على أدق الجزئيات والتفاصيل سعيا منه إلى فهم أفضل للنص، لكن هذه العملية ليست أمرا مشاعا لكل قارئ، بل لقارئ مؤهل يتوفر على قدرات خاصة، تمكّنه من إدراك هذا الكنه، وتحليل الأفكار وتأويلها بطريقة ناجعة. لأن القراءة " تقرير لمصير النّص من خلال استقبال القارئ له وقراءته، وهذا المصير مرهون بالأدوات التي يستعملها في أثناء مقاربته له "[1]؛ فدور القارئ هو تقديم فهم للنص، وتوضيح ما يتضمنه من انحرافات لغوية تمنحه أبعادا جديدة ، بفعل تمرد المعاني عن صيرورتها الطبيعية، لتفتح آفاقا جديدة للنص تفاجئ القارئ وتذهله ، وتدفعه للتركيز والتمعّن أكثر، والتفاعل معها أيضا من خلال استخدام أفضل لخياله؛ إذ يسعى لملئ الفراغات التي يحتويها هذا النص وجعل قراءته فاعلة. يختار كل قارئ من النص أجزاء تهمّه تبعا لمعارفه وحاجته.

2- 2- 3- مستويات القراءة:

لما تجاوزت القراءة حدود التّتبع البصري لما هو مكتوب، للتغلغل في أعماق المعاني الخفيّة سعيّا لفهم ما يرمي إليه المبدع، فإنّ هذه العملية تتفاوت بين قارئ وآخر، بحسب قدرات ومؤهلات كلّ واحد منهم، وتبعا لدرجته العلميّة والثقافيّة؛ لهذا كانت القراءة مستويات مختلفة ومتباينة، لكنّها في الآن ذاته متداخلة فيما بينها أثناء عملية الممارسة الفعلية لها؛ وهي:

أ- الفعالية التوثيقية:

تعتمد هذه الفعالية على القراءة الاستهلاكية السطحية؛ حيث تركّز على المعنى العام للنّص أي على المعنى الظاهر، أين يسعى القارئ لشرحه شرحا بسيطا يعكس هذه القراءة، التي لا تعدو أن تكون إعادة صياغة لما يقوله الناص ، مع المحافظة على المعنى العام الذي يوحي به اللفظ؛ لذلك فهي " قراءة تعدّ النّص ذاكرة ومخزن معلومات يجري اكتشافه واستجوابه ، وليس عبارة عن مثير لأسئلة تبحث استجابة وفق نظرية المثير والاستجابة "[2]؛ ولعل من مساوئ هذه الفعالية القرائية، هي إغلاقها

[1] أحمد جهلان . فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني ، ص 51.

[2] المرجع نفسه ، ص 52 .

النّص، واكتفاؤها بالمعاني المعجمية، التي يعطينا إياها النّص؛ فالقارئ فيها لا يتطلع لغير تلك المعاني المقدمة.

ب- الفعالية الإسقاطية:

يعتبر هذا النّوع من الفعالية القرائية النّص، ترجمة لجملة من الأشياء والمرجعيات؛ فالقارئ ينظر إلى النّص على أنّه " وثيقة لإثبات قضيته الشخصية أو الاجتماعية أو التاريخية "[1]؛ لهذا يختلف فهم القارئ للنّص ، لتعدد الإسقاطات التي يوظّفها أثناء عملية القراءة، لأن القارئ لا يركز على النّص وما يقدمه من معان ، لكنّه يولي اهتمامه الأكبر للمبدع، والظروف التي أنشأ فيها هذا النص، بمختلف حيثياتها وجوانبها؛ حيث تقوم عملية القراءة ، بإسقاط ظروف معينة على النّص محور القراءة، والتدليل على الفهم الذي يرمي إليه ويحاول قراءة معطيات الواقع من خلاله، وتأويل الأشياء من منظوره.

ج- الفعالية التأويلية:

تتعدى هذه الفعالية القرائية المعنى الظاهر للنّص، للغوص في كوامن معناه، من خلال عملها على بعث عناصره الغائبة، وجعلها تطفو على السطح؛ حيث أنّ القارئ هنا لا يكف عن استنطاق النّص، والسعي لجعله يبوح بكل أسراره، وكلّ ما يخفيه من معاني في حوار دائم؛ لأنّ " القراءة بحسب الفاعلية التأويلية انتهاك لقوانين العادة، وإقامة قوانين وأسس جديدة. إنّها قراءة لا تميّع المعنى، ولا تمنح القارئ الحرية المطلقة في تصرّفه مع النّص بحسب أهوائه ومشاعره بل تؤمن بأنّ المعنى هو غاية كلّ تواصل، وأنّه لا يتأسس - بشكله الطبيعي - إلاّ بالحوار والعمل الدءوب للفهم بعيدا عن الذاتية المفرطة وفي إطار المعطيات التي يقدّمها النص "[2].

يعطي القارئ وفق هذه الفاعلية، وجودا جديدا للنص، من خلال تقديم فهمه الخاص الذي تتداخل في تكوينه معطيات عدة. وبذلك فالقراءة هي عملية محاورة بين القارئ والمبدع، من خلال النص الأول (النص المبدَع) والنص الثاني (الناتج عن عملية القراءة والتأويل) ؛ فهذا الأخير ينتج عن المعطيات التي يومئ إليها؛ حيث " يعيد المعنى اكتماله في كلّ قراءة التأويل ، بوصفه علما يهدف إلى

[1] عبد الله الغدامي . الخطيئة والتفكير ، ص 70.

[2] أحمد جهلان . فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني ، ص55.

ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك ، من خلال محاورة بنى النص؛ لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة "[1].

فكلّ قراءة من شأنها إنارة جوانب جديدة من النّص، وبلوغ أبعاد دلالية لم يكشف عنها سلفا؛ حيث " يسعى هذا القارئ من خلالها إلى فتح مغاليق الدلالة، بواسطة طائفة من الإشارات العلاماتية المنطوية على تأثيرات دلالية إضافية، تتوارى خلف سياج النسيج اللّغوي، الذي تنتظم فيه المادة الكلامية على نحو يفضي بدوره إلى تنظيم البنى الداخلية ذات النظام التحتي، الذي تتوزع منه الدلالة القائمة على ثنائية التلاحم والتفاعل بين الوحدات الصغرى والكبرى، الفاعلة في النص والمؤدية لوظائف تعبيرية معينة"[2]؛ فيغدو هذا النوع من القراءة محاولة لتفعيل العلاقات المختلفة للنص؛ إذ يستمد القارئ فهمه من تلك المضمرات النصية، التي يسعى لكشفها عن طريق فك رموزه الدلالية ، وإعادة بنائه تفعيلا لدلالته النصّية.

[1] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ص51 .

[2] محمد لخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي . أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية ، ص 14 ، 15.

نخلص إلى أنّه قد:

ـ تعددت تعريفات النص تبعا لتباين الخلفيات والمنطلقات ، وهو ما دفع بعض الباحثين إلى السعي لوضع تعريف جامع يقرب بين هذه التعريفات ؛ حيث اعتبر النص وحدة كلامية غير محدودة الطول سمتها الكمال والتعالق.

ـ ارتبط بناء النص بالمتلقي الذي يمارس الإبداع من موقعه وعلى طريقته.

ـ قامت أطروحة التلقي عند ياوس على نقد الماركسية والشكلانية ، التي تقصي دور المتلقي في دعم العملية الإبداعية ؛ حيث يشكل أفق الانتظار استراتيجية مساعدة على فهم عملية التلقي. القارئ عند ياوس شخص متمرس يقبل على النّص مزودا بجملة من التوقعات، أكسبته إياها القراءات المتواترة.

ـ اعتبر إيزر القراءة نشاطا ذاتيا نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك. فالنص مؤشر مبني لتوجيه القارئ ، لكنه غير كاف لملئ الفجوات الموجودة في النص، بل تتحكم فيها قدرة المتلقي واطلاعه. وقد جعل إيزر من المتلقي الضمني تفعيلا لعملية الإبداع والتلقي على حد سواء ، فهو مفهوم إجرائي ينم عن تحوّل التلقي إلى بنية نصية ، نتيجة للعلاقة الحوارية في النص ؛ حيث تسهم القراءة في إعطاء وجود جديد للنص.

الفصل الثاني

علم النص وأهم مباحثه

1- نشأة علم النص

2 - عوامل تأسيس عام النص .

3- مجالات الدرس النصي و أهدافه.

4- أدوات علم النص و وسائله .

أ - الجانب اللغوي .

ب - الجوانب الاجتماعية والظروف التي قيل فيها النص .

ج - الجوانب النفسية .

5- مباحث علم النص

5-1- الاتساق

5-1-1- الموضوع

5-1-2- وحدة التدرج .

5-1-3- الاختتام .

5-2- النوع .

5-3- الانسجام .

6 - أدوات تماسك النص

6-1- الإحالة

6-1-1 - أنواع الإحالة :

أ - إحالة مقامية .

ب - إحالة نصية .

ج - إحالة قبلية .

د - إحالة بعدية

هـ - إحالة معجمية.

و - إحالة تركيبية .

6-2- التكرار .

6-3- الاستبدال .

6-4- الحذف .

6-5- الوصل .

6-6- القصد .

6-7- السياقية (المقامية) .

6-8 - التناص .

1- نشأة علم النص:

علم النص مصطلح غربي حديث، لا وجود له في الدراسات النقدية القديمة؛ وهو أحد فروع **علم اللغة** التي تعنى بدراسة النص باعتباره وحدة كبرى متكاملة، مركزة الاهتمام على مختلف العناصر المكونة للنص، والتي تخدم تلك الوحدة.

اختلفت ترجمة هذا المصطلح اللساني، فأطلق عليه اسم: **نحو النص، ونحو النصوص** وأيضا **لسانيات النص**؛ وهي جميعا مقابل للمصطلح الفرنسي (*Grammaire de texte*)*.

كانت بداية الاهتمام بالنص مع البلاغة الكلاسيكية وعلاقتها بفن الخطابة ؛ التي غايتها الأساسية هي **الإقناع.** لهذا ركزت البحوث اللغوية على جوانب عدة من النّص، فتعالت الأصوات المنادية بضرورة وضع لسانيات تُعنى بدراسة النّص، وهذا تكملة للجهود التي قام بها **فرديناند ديسوسير (*Ferdinand de saussure*)** الذي أسهم في ضبط العديد من مصطلحات النص **(الدال المدلول، العلامة اللغوية، الاعتباطية...)** واستجابة لدعوته إلى وضع إطار جامع للكلمات تربطهما فيه علاقات معينة ، ويكون أوسع من نطاق الجملة.

كان كل من **لويس هلمسليف ومخاييل باختين (*Louis hjelmslev et Mikhail bakhtine*)** من أبرز الذين أكدوا على الاهتمام أكثر النص. فذهب **باختين** إلى أنّ " (نحو) الكتل اللغوية الكبرى لا يزال ينتظر التأسيس، فاللسانيات لم تتقدم علميا إلى حدّ الآن أبعد من الجملة المركبة التي تعد أطول ظاهرة لغوية طالتها الدراسة العلمية ... حتى وإن اقتضى ذلك الاستعانة بوجهات نظر أخرى غريبة عن اللسانيات "[1]؛ فقد بات من الضروري تجاوز البنية اللغوية الصغرى (الوحدة الصغرى) أو الجملة، التي ظلّت لفترة طويلة مناط اهتمام الدارسين وما تزال تشغل قسطا كبيرا من عناية البحث اللساني، الذي ظل يعتبرها الوحدة الأساسية التي تستحق أن تخضع للدراسة.

ظلت هذه الدعوات معزولة لم تجد طريقها إلى التجسيد، إلى غاية النصف الثاني من القرن العشرين، مع نشر **زيلج هاريس (*Z.harris*)** لبحث بعنوان **تحليل الخطاب** ، الذي بيّن فيه أنّ سبب اقتصار

* ينظر: محمد الأخضر الصبيحي. مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، ص 59.

[1] محمد الأخضر الصبيحي. مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008 ، ص 61.

الدراسات على حيّز الجملة دون تعديه إلى حيّز أكبر، مرده إلى تركيز هذه البحوث على الجانب المنطوق من اللغة وإهمال المكتوب منها [1]، وقد كان هذا التطلع من **هاريس** إلى تجاوز حيّز الجملة الضيّق في الدراسات اللغوية ؛ سببا في اعتبار جهوده هذه اللبنة الأساسية ، والبداية الفعلية لنشأة علم النص.

شهدت الدراسات اللسانية تطورا هاما سنة 1977 على يد **تون فان ديك**، الذي سعى إلى وضع نظرية لسانية بإمكانها دراسة الظواهر اللغوية المختلفة، التي أضحت أكبر من إمكانيات لسانيات الجملة، هذا من خلال كتابه **النص والسياق**؛ وقد تركزت جهوده في " إنشاء مقاربة أكثر وضوحا وتنظيما للدراسة اللسانية للخطاب " [2]؛ ولعل الغرض الرئيس الذي تهدف إليه هذه المقاربة هي: جعل الدراسة تتجاوز الإطار الوصفي لتكون أكثر عمقا؛ بحيث تكشف عن أشكال الاتساق والانسجام في النص، وسرّ تماسك أجزائه؛ لهذا فإنّ نظرية **فان ديك** تدعو إلى أن " نتعامل مع أنساق اللغة الطبيعية أي مع بنياتها الفعلية والممكنة ومع تطورها التاريخي، واختلافها الثقافي ووظيفتها الاجتماعية، وأساسها المعرفية " [3]؛ حيث أصبح حصر نطاق الدراسة اللسانية، في قواعد النحو والدلالة والتأويل تقصيرا -باعتبار هذه الأمور تدرس بطريقة آلية في أي نص- في إدراك أدوات النص وآلياته المكونة .

من الأسماء التي كتبت في علم النص نذكر: **ستمبل** (*Stempel*)،**جليسون** (*Gleason*) **هارفج** (*Harweg*)**...** وفي الثمانينات من القرن العشرين أخذت الدراسات اللّسانية في توسيع نطاق اهتمامها بدراسة النص؛ اهتمام علم النص باللغة باعتبارها وسيلة اتصال، والملاءَمة بين إمكانيات هذه اللغة من جهة؛حيث دعا **روبرت دي بوجراند** (*Robert de beaugrande*) من خلال كتابه **النّص والخطاب والإجراء**، إلى ضرورة اهتمام علم النص باللغة باعتبارها وسيلة اتصال، والملاءمة بين إمكانات هذه اللغة من جهة، وجانبها الاستعمالي من جهة أخرى، لأن " الدرس هو فحص الكفاءة الأدائية للغة، وإمكانياتها التركيبية والدلالية بواسطة النظر في عناصرها على مستوى الجملة وما دونها نظرا تحليليا يعتمد على التبويب والتصنيف والتأصيل أما الجانب الثاني وهو الاستعمال فإنّه قد لا يتوافق مع نظام اللغة الافتراضي لأن للمتكلم مشارب وأغراضا قد لا يحيط بها النظام اللغوي" [4]؛ فالتوفيق بين

---

[1] سعيد حسن البحيري . علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ، د ط ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، 1997 ، ص29.

[2] محمد خطابي . لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، ص 27 .

[3] فان ديك . النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي ، تر عبد القادر قنيني ، د ط ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص 17.

[4] خليل ياسر البطاشي . الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، ط 1 ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، 2009 ، ص 46.

الجانبين أمر أساسي، يخدم المقصد الشعري للمبدع من جهة، ويعطي النص طاقة إضافية على التأثير في المتلقي/ القارئ وجعله يتفاعل مع دلالات النص من جهة أخرى .

كما اعتنى **بوجراند** بطريقة نظم النص وتركيبه، مبينا أهمية الانتقال من دراسة الجملة إلى دراسة حيّز كلامي أوسع نطاقا هو النّص، وبصورة عامة فإنّ ظهور أيّ علم، وقيامه على أسس متينة وواضحة يستوجب عديد الدراسات، وتضافر الجهود لفترة زمنية معتبرة.

2- عوامل تأسيس علم النص :

تسعى لسانيات النص من خلال دراستها للنص، وتحليله عبر كل المستويات، إلى الوقوف على البُنى التي تشكله، سواء أكانت بُنى سطحية يكشف عنها المبدع ويصرح بها، أو من خلال دراسة متأنية فاحصة لبناه العميقة؛ لهذا فإنّ الهدف الرئيس منها هو: الكشف عن العلاقات التي تربط القارئ بالنص، وكيفية تفاعله معه.

ولما كان تحقيق هذه الغاية، لن يتأتى بجمل أو عبارات مفردة ومعزولة عن سياقها؛ فإنّ دخولها في حيّز كلامي أوسع نطاقا هو النص، يمكّن من تحقيق هذه الغاية. ومن ثم فإنّه " ينبغي إذا أردنا دراسة النشاط اللغوي الحقيقي لدى الإنسان أن نتجاوز إطار الجملة لنهتم بأنواع النسيج النّصي التي يحدثها المتكلمون أثناء ممارساتهم الكلامية "[1]؛ فما تهدف إليه الدراسات النصية هو الوصول إلى دلالات أعمق في النص، باعتباره تشكيلا من العلاقات المختلفة؛ لذا بدأت العناية بالتواصل الذي لا يقف عند حدود الوحدات المعجمية التي - رغم أهميتها - لم تعد تفي بمطمح القارئ الحقيقي.

وربما كان هذا دافعا وراء إصرار **روبرت دي بوجراند** على تخطي الجملة بوصفهاإطارا للبحث؛لأنّ حصر هذه الأخيرة في المستويات الصوتية والصرفية والنحوية من شأنه أن يضيّق أفق الدراسة اللسانية، لهذا كان النص المجال الأوسع والأنسب لهذا النوع من الدراسة، الذي من شأنه أن يفسح أفقا أوسع لها.[2]

[1] خولة طالب الإبراهيمي . مبادئ في اللسانيات ، دط ، دار القصبة للنشر، الجزائر ، 2000 ، ص 168.

[2] ينظر: روبرت دي بوجراند . النص والخطاب والإجراء ، ، تر تمام حسان ، ط 1 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1998، ص 4.

يشاطره الرأي **ميشل ماير**(*Michel meyer*) الذي يرى أن " الجملة لا تتحقق ولا تكتسب هويتها الحقيقية إلا في إطار الخطاب أو السياق، كما أن عملية عزلها هي نتيجة وهي ممارسة مقصودة وليست معطى طبيعيا قائما بذاته "[1]؛ فالنص إطار جامع للجملة ، وهيكل لبنيتها الكبرى.

لهذا يرى **فان دايك** في " محاولة وصف الكلام من خلال وصف الجمل، هو إجراء غير مضمون النتائج ، وعليه فلا بد من أن يكون موضوع الدراسة والوصف وحدة لغوية أشمل هي النص" [2] لأن طموح الدرس اللساني تعدى نطاق الجملة، فأضحى الاكتفاء بها معيقا لهذه الدراسة، عن بلوغ النتائج التي تأمل الوصول إليها.

مجمل القول إنّ الاهتمام بالجملة / البنية الصغرى ، ودراسة مختلف مستوياتها قد شغل حيزا كبيرا من الدراسات قديما وحديثا ، ومن ثم أصبح علماء اللسان يتطلعون إلى أفق أكبر وأشمل من دراسة الجملة ؛ لأنّها لم تعد كافية لتحقيق غايتهم، لهذا تحوّل اهتمامهم إلى دراسة النص بمختلف مستوياته والنظر في طرق تشكيله وبنائه.

3- مجالات الدرس النصي وأهدافه:

تختلف الجوانب التي يدرسها علم النص، بحسب المدارس اللغوية التي تحدد توجهات الدارسين ومجالات اهتمامهم؛ فمنهم من رأى في الجوانب اللغوية العنصر الأهم، فحرصوا على ضبط اللغة وتقييدها على مستوى النّص في حين دعى آخرون إلى ضرورة الاستفادة من النتائج المتوصل إليها في التحليل النصي، وتوظيفها في جوانب تتعلق بحياة الإنسان.

وقد دعا آخرون إلى ضرورة الاستفادة من مختلف العلوم في تحليل النصوص، للإسهام في فهمها وتحليلها من جهة، ولفتح آفاق جديدة للقراءة، بما تتيحه من إمكانات للتأويل والفهم من جهة أخرى. هذا التوجه يتوافق مع ما دعا إليه **فان دايك** من خلال كتابه **علم النص** [3] ، الذي يقدم نموذجا

---

[1] Meyer Michel la problématologi , Bruxelles : mardaga , 1986 ; p 225 ،نقلا عن محمد الأخضر الصبيحي .مدخل إلى علم النص وتطبيقاته ، ص 65.

[2] سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي النص والسياق ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1989 ، ص 16.

[3] تون أ فان دايك . علم النص مدخل متداخل الاختصاصات ، تر سعيد حسن بحيري ، د ط ، دار القاهرة للكتاب ، القاهرة ، 2001 ، ص 14.

لتطبيقات بعض العلوم في قراءة النص، منها حديثه عن سيكولوجية النص؛ حيث يتناول أثر الجوانب النفسية في إدراك النص المتلقّى[1]، كما تحدث عن دور علم اللغة في تحليل النص؛ حيث ركّز على الجوانب النحوية وطرق الربط، فهو يرى أن لكل علم أثر في تحليل النصوص.

يشاطره في هذا الرأي **صلاح فضل** من خلال دعوته للنهل من معين العلوم الأخرى والأخذ بوسائلها في تحليل النص الأدبي؛ وكذا في فهمه " تتمثل مهمة علم النص بناء على ذلك في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة ... المهم أن يكون لدينا شرح لكيفية امتلاك المتحدثين لكفاءة القراءة، وسماع المظاهر اللغوية المعقدة ، المتمثلة في النصوص. وفهمها واستخلاص معلومات محددة منها، والتخزين - الجزئي على الأقل - لهذه البيانات في الذهن، وإعادة إنتاجها طبقا للمهام أو الأغراض أو المشكلات التي تثار من أجلها "[2].

أما **روبرت دي بوجراند** فقد دعا إلى توظيف النتائج المتوصل إليها، في جوانب عملية تتعلق بأنحاء حياتية، من ذلك ربط نتائج علم النص بمجال التربية والتعليم؛ حيث " يدعو الكاتب للخروج من هذا الوضع إلى تنمية طائفة من القدرات العقلية القوية والمرنة من أجل اكتساب المعرفة وتطبيقها، بغض النظر عن المحتوى ... يمكن أن تُنمى من خلال مهارة إنتاج النصوص، واستقبالها بآليات محددة لا تتوفر إلاّ في علوم اللغة ومنها النص "[3].

الملاحظ أن الدراسات اللسانية تؤكد في مجملها على ضرورة وضع النص في سياقه ودراسته وفق آليات جديدة ومختلفة، تُستقى من علوم أخرى، لما في ذلك من فائدة في إضاءة جوانب عدة من النص. مع مراعاة السياق الذي قيل فيه، وبذلك يرفض علماء النص عزل النص عن العوامل الخارجية، ودراسته من المنظور الشكلاني، الذي يأبى دراسته إلا بوصفه بنية مغلقة، انطلاقا من معطياته الداخلية.

[1] المرجع السابق ، ص257.

[2] صلاح فضل . بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 229 ، 230.

[3] خليل ياسر البطاشي . الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، ص 50.

4- أدوات علم النص ووسائله:

لما كانت توجهات الدارسين في تحليل النص مختلفة ، تبعا للمنهج الذي يوظفونه ، فإنّه من الضروري أن تختلف الوسائل التي يعتمدونها في هذا التحليل؛ حيث يذهب كلّ من **هاينه مان وديترفيهفيجر** إلى أن التحليل النصي ينبغي أن يعرض لجملة من الجوانب: [1]

أ- الجانب اللغوي: حيث يذهبان إلى ضرورة عدم دراسة الجوانب اللغوية؛ لأنّها تبقى ركيزة لأي دراسة، وعلى رأسها النص باعتباره بنية كبرى شاملة لبنى أخرى. " ويريان أنّ علم النّص إنّما هو توسيع لعلوم اللغة السابقة له، وأنّه لا بد أن يعمد إلى وصف المباحث المعتادة الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية غير المستقلة ". فرغم أهمية هذه الجوانب اللغوية ضمن أي دراسة؛ فإنّ هذا التوجه سيجعل تحليل النص يتقيد بالمستوى الجملي، ومن ثم سيجد الباحث نفسه أسير البنية الصغرى وتفاصيلها .

ب - الجوانب الاجتماعية والظروف التي قيل فيها النص: بمعنى وضع الظروف التي أنشئ فيها النص، والبيئة الاجتماعية؛ التي ستسهم لا محالة في الكشف عن حيثيات تدعم عملية الفهم والقراءة، وهنا يذهبان إلى ضرورة الاستعانة بعلم الاتصال؛ حيث يرصد مختلف جوانب التفاعل سواء منها اللغوية ، أو تلك الحركات أو التغيّرات في الملامح أثناء عملية التواصل اللغوي.

ج- الجوانب النفسية: ويقصد بها ذلك الخيط النفسي، الذي يتأكد حضوره بشكل أو بآخر في عملية بناء النص وطرق تشكيله ؛ لهذا كانت العناية بهذه الجوانب ضرورية ، " فأبنية النصوص ليست إلا نتائج عمليات نفسية مما قد يسمى" لقطات سريعة " لتجسيد نتائج الإجراءات الإدراكية " [2]

[1] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[2] فولفانج وديتر فيهفيجر. مدخل إلى علم النص ، د ط ، زهراء الشرق ، القاهرة ، 2004 ، ص 8 .

حدد **صبحي الفقي** العناصر التي يتم من خلالها التحليل النصي في العناصر الآتية: [1]

1- الاستهلال أو فاتحة النص: يتمثل في عنوان النص / الجملة الأولى / الفعل الأول ...

2- الإحالة أو المرجعية: وهي ما يوظفه الناص من كلمات أو عبارات تحيل على غيرها وهذه الإحالة قد تكون داخلية نابعة من النص ذاته، وقد تكون خارجية تتطلب معرفة بالظروف المحيطة والبيئة التي أنتج فيها النص.

بيد أن هذه الإحالات الخارجية أو الداخلية، هي صعبة الإدراك والتوجيه؛ لهذا فالقارئ يجد صعوبة في التمكن من توجيه النص الوجهة الصحيحة، وإدراك الحقيقة المحال عليها " خاصة في النص القرآني الذّي يحتاج الباحث في التعامل معه إلى المزيد من الحذر والاحتياط ... تشكل البنية لكل سورة قرآنية غرضا محددا قد ينتهي بانتهاء زمانه أو مضمونا ذا صيغة تبقى مع الزمن ".

3 - التماسك: وهو الترابط بين جنبات النص المختلفة، سواء في البنى الصغرى بين الكلمات وبين الجمل، أو في النص ككل بوصفه بنية كبرى. فهذه العناصر في الأصل أركان أساسية في النص والوقوف عندها أثناء الدراسة والتحليل من شأنه الكشف عن أسرار انسجامه وتماسكه.

كما حصر **حسن بحيري** أهم اتجاهات تحليل النص في: [2]

- الاتجاه الأول:

يمثله **فاينرش** ويهتم بدراسة الجملة، ليس باعتبارها بنية شاملة مستقلة ، لكن باعتبارها جزء مكونا للنص ، يمكن الانطلاق منه في دراسة النص **/ التجزئة النحوية للنص.**

- الاتجاه الثاني: ويمثله **فان دايك** يسعى هذا الاتجاه إلى دراسة النص وتراكيبه وأبنيته؛ حيث يتم دراسة الأشكال النحوية من خلال معايير الحذف، الإضافة والترتيب **/ أجرومة النص.**

- الاتجاه الثالث: يمثله **بتوفي** يتقاطع في تحليله للنص مع فان ديك؛ حيث " أكد أن مكونات النص تتعدى النواحي الدلالية، إلى العناصر التداولية التي يجب ألا يغفلها التحليل النصي، ولا بد من تحقيق توازن دائم بين العالم الخارجي وعالم النص ... يرى عدم الاقتصار في التحليل على المعاني الداخلية والسطحية للنص، بل يجب أن يتعداها إلى ما يسمى بالمعاني الإضافية أو الإشارية أو الإحالية أو التداولية " [3].

---

[1] خليل بن ياسر البطاشي . الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، ص 52.

[2] حسن بحيري . علم لغة النص ، ص 163 - 234 (بتصرف) .

[3] المرجع السابق ، ص 54.

دعا هذا الاتجاه إلى تحليل النص وكشف خباياه، دون الاكتفاء بالمعاني والدلالات المصرح بها ذلك بمحاولة الإيغال في كوامنه، وجعله يبوح بما يسره من دلالات، بيد أن ذلك لن يتأتى إلاّ بوضع النص في سياقاته المختلفة، ومعرفة الإحالات التي يرمي إليها النص، مع وجود قارئ خبير بإمكانه فك ما به من سَنَنٍ.

5- مباحث علم النص:

بعد الوقوف عند مختلف التعريفات التي جاد بها اللغويون في تعريف النص، وما ظهر بينها من اختلاف، كان مرده إلى تباين المنهج والتوجه بين أولئك اللغويين؛ فإنّ محاولة استخلاص معنى عام للنص، يمكن تحديده في بنية لغوية تربط بين عناصرها علاقات معينة، تشكل هيكلا منسجما ومترابطا غايته هي التواصل مع المتلقي ودفعه إلى التفاعل مع هذه النصوص، يعتبر أمرا صعب المنال.
وحتى يمكن التمييز بين النص واللانص وضع **روبرت دي بوجراند** جملة من المقاييس يمكن من خلالها تحديد النص؛ حيث يقول: " أنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية (*textuality*) أساسًا لإيجاد النصوص واستعمالها "[1]، وهذه المعايير هي: الاتساق، الانسجام، المقصدية، المقبولية ، السيّاق ، التناص فمنها ما له علاقة بالنص، وأخرى لها علاقة بالناص، وأخرى بظروف إنتاج النص وتلقيه[2]؛ لذا نحاول استعراض هذه المباحث وكيفية إسهامها في انسجام النص وترابطه ، ومن ثم الإعانة على فهمه.

5-1- الاتساق:

اهتم علماء النص بضبط مفهوم الاتساق، ومختلف وسائله وأدواته؛ حيث كان " يقصد عادة بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/ خطاب ما يهتم فيه بالرسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب، أو خطاب برمته "[3]؛ فهذا التماسك تبرره عناصر لسانية معينة، يسعى القارئ للكشف عنها، من خلال معرفة الأنساق النصية التي تقوم بوظيفة الربط، لتكون الجملة مناط اهتمامه الأوّل.

[1] روبرت دي بوجراند . النص والخطاب والإجراء ، ص 103.
[2] أحمد عفيفي . نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، د ط ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 2001 ، ص 76.
[3] محمد خطابي . لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، ص 5.

لهذا فهو يدرس كيفية إنشائها ووسائل ترابطها، وهو ما يعرف في علم النص **بأدوات الاتساق** التي تجعل النص بنية كبرى مترابطة ومنسجمة لا تتابعا جمليا؛ حيث " يتضمن وسائل متعددة لربط المتواليات السطحية بعضها ببعض بطريقة تسمح بالإشارة إلى العلاقات بين مجموعات من معرفة العالم المفهومي للنص كالجمع بينها واستبدال البعض بالبعض والتقابل والسببية ، أما الأنواع الفرعية للربط فهي مطلق الجمع والتخيير والاستدراك والتبعية "[1].

وقد فصّل بوجراند في صور الربط بين الكلمات والجمل النصية، مميزا بين ما هو مخصص لمطلق الجمع والتخيير والاستدراك ، والتفريع فمعرفة المبدع بوظيفة هذه الأدوات وحسن استعماله لها هو سّر تميّزه وإبداعه فيما ينتجه من نصوص.

ولعل هذا ما سماه **عبد القاهر الجرجاني:" دائرة المزايا والفضائل "** * فالمعرفة بمعاني هذه الأدوات ووظيفتها غير كاف، بل لا بد من وضع كل أداة منها في المكان المناسب، وهنا تكون وظيفة **حسن التخيّر** الذي يجعل من كلام / جملة ما نظما ، وآخر كلاما عادي.

يتجلى الاتساق في جملة من عناصر النص هي:

أ- وحدة الموضوع: ينبغي أن يتوفر في النص خاصية التماسك الدلالي ؛ حتى يمنح صفة النصية فتناول النص لموضوع واحد ومحدد ، يدفع المبدع / الشاعر إلى استغلال مختلف أدواته الفنية لإيصال فكرته والتعبير عنها ؛ حيث تسهم الجمل من خلال التدرّج في عرض فكرة النص ، في ربط جوانبه بخيط واحد، من شأنه أن يحقق له الانسجام والاتساق ؛ لأنّ " قوة الربط تكمن حقيقة في العلاقة المعنوية المضمنة ...كي يتيسر فهمه فهما منطقيا "[2] ، فوجود تناسق واتساق بين أجزاء الموضوع المعبر عنه من شأنه تحسين عملية التواصل بين طرفي العملية الإبداعية، وجعل عملية التلقي / القراءة أكثر فاعلية خاصة وأنّ النص وحدة متراكبة ، تعمل على التأثير في المتلقي ، وحمله على التفاعل مع مدلولاته.

[1] روبرت دي بوجراند . النص والخطاب و الإجراء ، ص 301 ، 302 .

* ينظر: عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز في علم المعاني ، دط ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا بيروت ، 2003 ، ص 261.

[2] براون و يول . تحليل الخطاب ، تر محمد لطفي الزليطي ومنير التركي ، د ط ، منشورات جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1997 ، ص 23.

ب- التدرج: هو أمر مرتبط بالعنصر الأول ؛ حيث يكون الانتقال المنطقي بين جنبات الموضوع وحسن ترتيب الأفكار المعبر عنها ، عنصرا فاعلا في تحقيق تماسك النص واتساقه وانسجامه ، وقد جعل **دومينيك منقينو** سيرورة النص خاضعة لظاهرتي: **التكرار والتدرج** ؛ لأنّ " الكاتب يذكّر أحيانا في مرحلة ما من مراحل النص بأشياء سبق ذكرها محاولا بذلك ربط السابق باللاحق وممهدا للانتقال إلى معلومات جديدة " [1] ، فالانتقال بالحديث من مرحلة إلى أخرى ، من خلال الإمكانات اللغوية المتاحة يجعل العرض أكثر وضوحا وإلماما بفكرة الموضوع، باعتبار النص نسيجا مترابطا ومتكاثفا.

ج- الاختتام: لما كان النص عبارة عن فكرة يتم عرضها بطريقة منظمة ، فيها تدرج في الانتقال من عنصر إلى آخر ؛ فإنّ هذا العرض لابد له من حوصلة تأتي لتتوّج هذا العمل ، وتختم تلك الفكرة ولتكون ثمرة لعرض موضوع معيّن ، وتجعل القارئ يخرج بفكرة نهائية لموضوع تابع تفاصيله عبر مختلف أجزائه؛ حيث إنّ " أحد مظاهر الكفاية النصية هي حسن التصرف في تنظيم المعلومات داخل النص وحسن اختتامها فاكتمال النص ؛ إذا يعد من المقوّمات الأساسية التي تقوم عليها النصية " [2].

د- النوع: إنّ تحقق النصية مشروط باحترام الناص للأدوات اللغوية الموظفة ، التي تمنح لكل نص خصوصيته، وتسهم في ترابطه واتساقه، سواء على مستوى البنية الصغرى/ الجملة ، أو على مستوى البنية الكبرى/ النص ؛ حيث يتضافر دور الوسائط اللغوية وغير اللغوية ، في تحقيق هذا الاتساق ، وهو سبيل لتحقيق النصية.

5-2- الانسجام:

لما كان النص بنية متماسكة ومتضامة تشكل كيانا موحدا ، تسهم في ترابطه جملة من العلاقات والروابط ، سواء أكانت روابط ضمنية أو بواسطة أدوات ربط مختلفة ؛ فإنّ "النص كلّ تحده مجموعة من الحدود تسمح لنا أن ندركه بصفته كلاّ مترابطا بفعل العلاقات النحوية التركيبية بين القضايا

[1] محمد الأخضر الصبيحي . مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، ص 83.

[2] المرجع نفسه ، ص 84.

وداخلها وكذلك باستعمال أساليب الإحالة والعائد المختلفة والروابط والمنظمات العديدة "[1]، في تحقيق ترابط وانسجام النص المنتج ، ما يجذب القارئ إليه فيتفاعل معه ، من خلال إدراكه للأبعاد التي يرمي إليها الناص ، وهو ما يقوده إلى قراءة فاعلة ومنتجة.

6- أدوات تماسك النص:

تتحقق صفة النصية ووحدة البناء، من خلال معرفة القارئ لمختلف أدوات الربط في البنية النصية؛ حيث تسمح له هذه المعرفة بمحاورة النص وإدراكه كنهه ، ومعرفة المعاني الخفية التي يتضمنها. تتباين أدوات الربط في النص وفقا لتباين العلاقات الداخلية فيه فمنها: الوسائل الدلالية (المعنوية) نحو: **التكرار، الاستبدال، ...** وأخرى تتعلق بوسائل الربط في الجملة نحو: **الواو، الفاء، ثم ...** لعل أكثرها حاجة للدراسة ، تلك المتعلقة بالوسائل الدلالية منها:

6-1- الإحالة: هي جملة من العلاقات الرابطة بين العبارات، وكذا الأحداث في النص؛ حيث تقوم بعض العناصر اللغوية بالرّبط بين أطراف الجملة ، من خلال تعويض بعض العناصر فيها تفاديا للتكرار، واقتصادا في اللغة ؛ لذا " تعتبر الإحالة علاقة دلالية ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية إلاّ أنّها تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه "[2]، فالجانب الدلالي هو المتحكم في عملية الإحالة ومن ثم في ترابط أجزاء النص وانسجامها ، لهذا كانت الإحالة " ملازمة لكل فعل كلامي بغض النظر عن طبيعة الأشياء أو الأمور التي تحيل إليها ، وعن موضوعية الإحالة وتطابقها مع حقيقة المرجع أو الواقع. وهي ليست منوطة فقط بصيغ العبارة الإسمية في الجملة بل تتعلق بكل أركان الجملة "[3]، فهذا العنصر الرابط والمساعد على انسجام النص ليس خاصا بجزء منه أو بنوع من الجمل ، فهو حاضر في كل الجمل على اختلاف تراكيبها وما تحيل عليه .

[1] خولة طالب . مبادئ في اللسانيات ، ص 169.

[2] محمد خطابي . لسانيات النص ، ص 17 .

[3] مريم فرنسيس . في بناء النص ودلالته محاورة الإحالة الكلامية ، د ط ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1998 ، ج1 ، ص 21.

ركّز **روبرت دي بوجراند** على الإحالة بوصفها وسيلة من وسائل تماسك النص قائلا: " إذا كانت الإحالة ***reference*** هي العلاقة بين العبارات والأشياء ***objects*** والأحداث ***events*** والمواقف ***situations*** في العالم الذي يُدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي ***alternative*** في نص ما؛ إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص ، أمكن أن يقال عن هذه العبارات إنّها ذات إحالة مشتركة ***co - refernce*** "[1]؛ فعناصر الإحالة ليست غريبة عن النص، بل تأتي لتكون مناسبة ومتآلفة مع العناصر التي تعوضها، فتؤدي إلى انسجام أجزائه ، وهذا من خلال تعويض بعض مكونات البنية الصغرى بأجزاء إحالية مناسبة ، وهو ما يجعله أكثر تعبيرية وقدرة على التأثير.

ذهب بوجراند إلى أنّ الإحالة ألفاظ ترِد في نص لغوي ، لا يمكن فهمها إلاّ من خلال علاقاتها الداخلية والخارجية؛ فالأولى مرتبط فهمها بعلاقتها بنظيراتها داخل سياق الجملة، أما الثانية فبربطها بالسياق الخاص أو العام. إنّ ما يسهم في فهم ألفاظ الإحالة هو استحضار ما تحيل عليه؛ لأنّ في ذلك دلالة على ما تشير إليه ، زيادة على ما تحمله تلك الألفاظ من معان خاصة ومستقلة.

ميّز علماء النص بين نوعين من الإحالة ، تبعا لما تحيل عليه هذه العناصر اللغوية فكان هناك " إحالة خارجية ***exophora*** وفيها يحيل عنصر في النص إلى شيء خارج النص ، ولا تدخل تلك الإحالة في إطار السبك وإنّما ننظر لها في إطار سياق الموقف الخاص بالنص. أما الإحالة الداخلية ***endophora*** وهي الإحالة النصية ، فتتفرّع إلى إحالة قبلية ***anaphora*** وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر متقدم عليه ، وهي الحالة الأكثر شيوعا ، وإحالة بعدية ***cataphora*** وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر يلحقه"[2]؛ فالإحالة الخارجية من شأنها ربط النص بالمقام الذي قيل فيه وهو ما يسهم في عملية التلقي / القراءة ، من خلال التعرّف على الظروف المحيطة بالنص؛ لذا فهذا النوع من الإحالة مهم - وإن كان لا يسهم بشكل مباشر في ترابط النص - ووجوده يُغني الدراسة النصية. لعل الإحالة الداخلية أكثر أهمية ، باعتبارها أحد العناصر المكونة للنص ، والمساهمة في ربط بناه الصغرى وانسجام وترابط بناه الكبرى.

[1] روبرت دي بوجراند . النص والخطاب والإجراء ، ص 320.

[2] حسام أحمد فرج . نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري ، ط 1 ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2007 ، ص 84 .

تكتسب الإحالة أهميتها كلّما كان بناء المعاني بصورة تلقائية، بيد أنّ توظيف هذا العنصر يختلف من نص إلى آخر، بحسب طبيعة كل نص، و كذا بحسب إمكانات كل مبدع ؛ لأنّ " بعضها يقف في حدود الجملة الواحدة يربط عناصرها الواحد منها بالآخر، وبعضها يتجاوز الجملة الواحدة إلى سائر الجمل في النص فيربط بين عناصر منفصلة ومتباعدة من حيث التركيب النحوي. ولكن الواحد منها متصل بما يناسبه أشد الاتصال من حيث الدلالة والمعنى فالإحالة عامل *opérateur* يحكم النص كاملا في توازٍ مع العامل التركيبي والعامل الزمني "[1]؛ فإذا كانت الإحالة الخارجية تسهم في التعريف بالسياق العام المحيط بنشأة النص، فإنّ الإحالة الداخلية تسهم في ترسيخ دورها جملة من الأدوات باعتبار " أنّ وسائل الاتساق الإحالية ثلاث: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة "[2]، وهناك من يضيف إليها الموصولات.

المقصود بأدوات المقارنة؛ تلك الألفاظ التي تؤدي إلى المطابقة أو المشابهة أو الاختلاف هذه الوسائل الاتساقية من شأنها تحقيق انسجام أكبر في النص " فالإحالة سواء أكانت متجهة إلى داخل النص أو كانت متجهة إلى خارجه، تحتاج إلى من قدر سياق الموقف لفهم مرجعها فهما دقيقا."[3]

6-1-1- أنواع الإحالة: تنقسم الإحالة إلى قسمين:

أ- إحالة مقامية:

تفهم من سياق الموقف (إحالة خارجية) ؛ لعل أبرز عناصرها: **ضمير المتكلم، ضمير المخاطب، اسم العلم.** هذا النوع من الإحالة يسهم في ربط اللغة بالسياق الخارجي، ومن ثم فهي تسهم في إنشائه، وفي تقريب المتلقي من المعنى الذي يقصده المبدع ، " إنّ النص بكامله عنصر إحالي إلى الخارج أو الموقف، على الرغم من تسليمنا بكافة العمليات الذهنية في الإنتاج والتحليل التي يخضع لها النص "[4]، ومن ثم فإنّ الإحالة المقامية توطد علاقة النص بالسياق ، وهو ما يساعد في كشف بعض

[1] الأزهر الزناد . نسيج النص ، ص 124.

[2] محمد خطابي . لسانيات النص ، ص 18.

[3] محمد يونس علي . الإحالة وأثرها في دلالة النص ، مجلة الدراسات اللغوية ، دب ، 2004 ، مج 6 ، ع 1 ، ص166.

[4] ردة الله بن ردة بن ضيف الله . دلالة السياق ، ط1 ، سلسلة الرسائل العلمية الموصى بطبعها (33) ، جامعة أم القرى ، 1424 هـ ، ص 560 ، 561 ، نقلا عن جمعان بن عبد الكريم . إشكالات النص ، ص 349.

الأمور الغامضة ، وهذا لن يتأتى إلا من خلال ما تحيل عليه هذه العناصر المقامية ، وبذلك فهي تسهم بشكل غير مباشر في تماسك النص.

ب- إحالة نصية: تعني الإحالة إلى عنصر لغوي مذكور في النص، وذلك بربط أول الجملة بتاليها، وهو ما يسهم لا محالة في تماسك النص وترابطه. تتعدد الإحالة النصية منها: **إحالة قبلية وإحالة بعدية.**

ج- إحالة قبلية: هذا النوع من الإحالة يشير إلى العناصر اللغوية المختلفة السابقة له، وهي أكثر استعمالا وانتشارا في النص نحو : زرت مدينة **فيها** طرقا واسعة. فالهاء هنا ضمير يقوم مقام المدينة وهو في الآن ذاته يربط الجملة الثانية بالسابقة. وقد اعتبرت رقية حسن وهاليدي " ضمير الغيبة بأشكاله المختلفة من أكثر العناصر الإحالية النصية قدرة على الربط بين النص، وخاصة في الإحالة إلى ما قبل"[1].

د- الإحالة البعدية: هي " عناصر لغوية تشير إلى معلومات تالية في داخل سياق القول ليست لها الوظيفة الفرعية التي تتصف بها الروابط الإحالية ؛ إذ لا تنوب عن لفظ سابق ، وترمز إلى دلالة سيمائية بمفردها "[2]؛ فالمبدع الحق من يميز بين الروابط الإشارية والإحالية، ذلك من خلال وظيفة كل منهما، وقد تحدث النحاة عن عودة الضمير على متأخر لفظا ورتبة.

تتنوع الإحالة بحسب العنصر المحال عليه إلى :

- إحالة معجمية: يتم تعويض اللفظة المفردة بما يدل عليها، سواء داخل النص أو خارجه. ولما كان هذا النوع من الإحالة كثير الاستعمال، وفقا للسياقات المتنوعة التي يوظف فيها في ذات النص فإنّه ينشأ عنه شيء من التعقيد، كونها تعود إلى مفسر واحد، ويعدّ تطابق العنصر المحال والمحال عليه أمرا لازما.

- الإحالة التركيبية: تشير إلى لفظ أو أكثر، أو جملة أو أكثر داخل النص، هناك من يسميها **بالإحالة النصية** - وهي مختلفة عن تلك التي سبق ذكرها - لأنّها بعيدة عن التعقيد ، كونها تأتي تعويضية بغرض الاختصار. يمكن للإحالة النصية أن تتفرع إلى نوعين ، بحسب المسافة بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه: إحالة ذات مدى قريب وإحالة ذات مدى بعيد .

[1] جمعان بن عبد الكريم . إشكالاتالنص ، ص 351 .

[2] فالح العجمي . الربط الذرعي في النص العربي ، مجلة أبحاث اليرموك ، د ب ، 1994 ، مج 12 ، ع 1 ، ص 256.

فمعرفة مسافة المدى الإحالي من شأنه بيان مقدار التماسك النصي، وكيفية التماسك الإحالي؛ إذ أنّ الإحالات المتوالية (على مستوى الجملة الواحدة) تعبير عن ذات المدى القريب، في وقت تعد الإحالات المفصولة (بين الجمل المتصلة أو المتباعدة) ذات مدى بعيد ، وكذا إذا تم الانتقال من موضوع إلى آخر ، عدّ ذلك إحالة ذات مدى بعيد مفصول.

6 -2- التكرار:

هو إعادة العنصر المعجمي ذاته ، أو أحد مرادفاته ، أو شبه مرادفاته ضمن أجزاء النص، وهو واحد من وسائل الربط. يؤدي التكرار وظائفا جمالية ومعنوية ، إضافة إلى وظيفته الدلالية.
التكرار واحد من الأساليب الحاضرة في القرآن الكريم؛ حيث أسهمت الألفاظ المكررة في تقديم معان جديدة، من خلال ما تتضمنه من دلالات يكسبها إياها السياق. وقد اعتبر الزركشي هذا الأسلوب أحد عوامل البلاغة والفصاحة، نافيا أن يكون من قبيل الحشو؛ فـ " قد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة ظنا أنّه لا فائدة له ، وليس كذلك بل هو من محاسنها لاسيما إذا تعلق بعضه ببعض "[1]؛ إذ أكد على وظيفته في الجملة ومن ثم في النص ، خاصة إذا كان يحيل على أشياء سابقة ، وهو ما من شأنه أن يقوّي ترابط أجزاء النص.

التكرار ظاهرة لغوية تقوم بعملية الربط على مستوى البنية السطحية للجملة ، وتسهم في تماسك البنية الكبرى للنص ، بيد أنّ تحقيق هذه الغاية لن يتأتى إلا بتوظيف أمثل له؛ إذ " تتطلب إعادة اللفظ وحدة الإحالة بحسب مبدأي الثبات والاقتصاد ، ولكنّها قد تؤدي إلى تضارب في النص حين يتكرر المشترك اللفظي مع اختلاف المدلولات " [2] ؛ لأنّ التكرار ليس حِلْية لفظية ، بقدر ما هو شحن متواصل للألفاظ بدلالات جديدة تتغير وفق تغير السيّاق، وهو ما له تأثيره على عملية التلقي " التكرار في ذاته لا يحقق التماسك النصي ، خاصة إذا شعر القارئ أو المتلقي أنّه حشو في النص ، لكنه في القرآن يؤدي هذا الغرض بفعالية ؛ إذ يعمل عمل الإحالة القبلية ، حين يوجه القارئ للنص لأن يستبين مغزى الكلام المكرور من الأصل الوارد قبل " [3].

[1] محمد بن عبد الله الزركشي . البرهان في علم القرآن ، ط 3 ، دار الفكر، بيروت ، 1980 ، ج 3 ، ص 9.
[2] روبرت دي بوجراند . النص والخطاب والإجراء ، ص 303.
[3] خليل بن ياسر البطاشي . الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، ص 202.

إن تباين العلاقات التي تربط مختلف البنى الصغرى في النص، من شأنه أن يُشكّل صورة متكاملة للمعنى. فالتكرار الفاعل محمّل بمعاني إضافية ، وله عدة أغراض دلالية ، الجملة المكررة ليست هي ذاتها من حيث المعنى ؛ لأنّ " التكرار من العلاقات الدلالية التي تظهر من خلال قضايا كبرى ، فهو لا يكرر قضية صغرى ، بل إنّ القضايا الصغرى لديه تتحوّل إلى قضايا كبرى، عبر علاقات الاستقصاء والارتقاء الدلالي والهبوط الدلالي والتضاد ، والتي من شأنها أن تعطي صورة مكتملة للمعنى ، ثم إنّه بعد ذلك يكرر نفس الصورة (القضية الكبرى) في جزء آخر من أجزاء النص" [1].

يرى المبدع في التكرار أحد وسائل ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي/ القارئ ، إضافة لما له من أهمية في الربط بين البُنى المختلفة للنص. " إنّ هاليدي و رقية حسن يعدّان التكرار من حيث المبدأ من أنواع الإحالة إلى متقدم ، لكن التكرار لا يعني أنّ اللفظ الثاني المكرر ، قد يحيل بالضرورة إلى نفس معنى اللفظ الأول ، ولذلك فقد تكون بين اللفظين المكررين علاقة إحالة ، وقد لا تكون " [2]، هذا تأكيد على أنه شحن جديد ومتواصل للعبارات بمعانٍ إضافية، وإن بدا غير ذلك للوهلة الأولى من خلال القراءة الأولية. وهو ما دفع إلى تقسيم التكرار إلى أنواع وفق العنصر المكرر وهو [3]:

1- إعادة العنصر المعجمي نفسه: تكرار الكلمة من دون أن يحدث فيه أي تغيير.

2- التكرار بالترادف أوشبه الترادف: هو اتفاق اللفظين في المعنى واختلافهما في الشكل (الدراسات الحديثة تنفي وجود تطابق مطلق).

3- التكرار بالاسم الشامل: مجموعة محدودة من الأسماء تشمل (أسماء الجنس البشري، أسماء الأمكنة...).

4- التكرار بالاسم العام: الكلمات العامة أكثر شمولا من الاسم الشامل (الفكرة ، العمل، المكان المهمة...) ؛ حيث تحيل على كلمات مسبقة في الجملة (رأى هنري أن يستثمر أمواله في مشروع مزرعة ألبان ، لا أدري من أين أتت له هذه الفكرة) كلمة فكرة كلمة عامة.

5- التكرار الإيقاعي: تكرار صيغة الكلمة ووزنها ، أو في نظم الجملة أو حتى في حرف تنتهي به الكلمات ، وهذا النوع لا يختص بالشعر بل يرد في النثر أيضا.

---

[1] حسام أحمد فرج . نظرية علم النص ، ص 140.

[2] جمعان بن عبد الكريم . إشكالات النص ، ص 360.

[3] المرجع نفسه ، ص 363 – 365 (بتصرف).

6- تكرار اللازمات : نوع من العبارات المالئة التي تتكرر بصفة خاصة في الكلام الشفاهي.
والتكرار ظاهرة نصية تنبّه إليها البلاغيون القدامى، وأدركوا دورها في ربط عناصر الجملة، وكذا أجزاء النص.

6- 3- الاستبدال:

الاستبدال هو " تعويض عنصر في النص بعنصر آخر "[1]. وغالبا ما يكون العنصر المستبدل أسبق ورودا من العنصر المستبدل منه ؛ إذ يكون ربط عناصر سابقة بأخرى لاحقة عن طريق التعويض،مما يقوّي علاقة الترابط بين أجزاء النص ؛ لأنّ " العلاقة بين العنصرين المستبدِل والمستبدَل ... هي علاقة قبلية بين عنصر سابق في النص وبين عنصر لاحق فيه، ومن ثم يمكن الحديث عن الاستمرارية أي وجود العنصر المستبدل بشكل ما في الجملة اللاحقة "[2] ، لهذا كان فهم النص وأبعاده يقتضي من المتلقي / القارئ تركيزا أكثر ليتمكن من التأويل الصحيح، عن طريق قراءة فاحصة للنص ، تمكّن من إدراك الغاية المرجوة من الاستبدال " أي أنّ المعلومات التي تمكّن القارئ من تأويل العنصر الاستبدالي توجد في مكان آخر في النص"[3]

ينبع دور الاستبدال في اتساق النص من كيفية تركيبه، على المستويين النحوي والمعجمي بين الكلمات والعبارات المؤلفة له ، وقد رصدت ثلاثة أقسام للاستبدال:[4]

أ - **الاستبدال الاسمي:** يتم باستعمال عناصر مثل: **آخر، آخرين ، نفس ...**

ب- **استبدال فعلي:** يتم باستعمال الفعل.

ج - **استبدال قولي:** يستعمل فيه أدوات مثل: **كذلك ، أيضا ، لا ، نعم ، أجل ، شرحه.**

تقوم الكلمات المستبدلة مقام جملة أو مجموعة من الجمل فتعوضها ، وتؤدي وظيفة ربط أجزاء الجملة دون تكرار مما يؤدي إلى عرض المعنى بشكل أفضل ، وربط أجزاء الكلام أوله بآخره فمن " مزايا هذه الظاهرة اللغوية أنّها تمكّن كاتب النص من عرض أفكاره دون تكرار كلمات بعينها، ودون

[1] المرجع السابق ، ص 354.
[2] محمد خطابي . لسانيات النص ، ص 20.
[3] المرجع نفسه ، ص 20 ، 21.
[4] جمعان بن عبد الكريم . إشكالات النص ، ص 354.

الاستعمال المفرط للضمائر الأمر الذي قد ينعكس سلبا على مقروئية النص" [1]. فحسن الربط بين أطراف النص على المستوى النحوي والمعجمي، له تأثيره على المتلقي / القارئ ؛ بجعله يبحث في مكامن القوة والاتساق في النص.

هناك من يرى تقاطعا بين الاستبدال والإحالة ، بيد أنّ الفرق بينهما بيّن ؛ لأن العلاقة بين الكلمات في الاستبدال تكون بين عنصر متأخر وآخر متقدم ، أي أن الاستبدال مرتبط بعناصر سابقة بينما الإحالة التي تنشط على المستوى الدلالي ، فإنّها تحيل أحيانا على أمور داخلية ، وأخرى على أشياء خارجية (خارج النص) ؛ لهذا كان " الفرق بين الاستبدال والإحالة أن الثاني يحيل على شيء غير لغوي في أويقات معينة ، في حين أن الاستبدال يكون بوضع لفظ مكان لفظ آخر، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ وذلك الذي يجاوره ، وذلك اللفظ الذي يدل على الشيء الذي تقدم ذكره " [2]، لكن رغم هذا الفرق ؛ فإنّ دورهما كبير في خلق التماسك بين أجزاء النص ، ودفع المتلقي إلى التفاعل مع دلالاته.

6 - 4 - الحذف:

إذا كان الاستبدال ظاهرة لغوية تسهم في عرض أمثل للمعنى ، من خلال بنائه بطريقة متميزة عبر تعويض جملة أو جزء منها بعنصر لغوي آخر ينوب عنها، وإعطاء بعد مختلف في صياغة الدلالة سعيا لتأثير أكبر في المتلقي / القارئ ؛ فإن الحذف هو " عدول المتكلم عن ذكر عنصر أو أكثر من الكلام اختصارا " [3]. يقوم الناص بإسقاط عنصر ما بغرض الاختصار ، حين يرى عدم تأثر المعنى من هذا الحذف ، خاصة وأنّه لا يحلّ شيء مكان العنصر المحذوف.

الحذف ظاهرة نصية عرفها القدماء وأدركوا قيمتها اللغوية في تشكيل النص ، وكذا اللغويون المحدثون ؛ إذ يعرفه **دي بوجراند** بأنّه " استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أنّ يقوم في الذهن ، أو أن يوسّع أو أن يعدّل بوساطة العبارات الناقصة " [4]؛ فوجود نظير ذهني لدى المتلقي يجعل إغفالها من قبل صاحب النص أمرا ضروريا ، لما كان حذفها لا يؤثر على الجانب الدلالي ، بل قد

[1] محمد الأخضر الصبيحي . مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، ص 92.

[2] خليل إبراهيم . الأسلوبية ونظرية النص ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، 1977. ص 138.

[3] رفيق حمودة . الوصفية مفهومها ونظامها في النظريات اللسانية ، ط1 ، دار محمد علي للنشر وكلية الآداب ، صفاقس وسوسة ، 2004 ، ص 647.

[4] ياسر البطاشي . الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني ، ص 301.

يكون في ذلك ترسيخ أكبر لعملية الاتساق والترابط النصي؛ لأن " الحذف يقوم بدور معين في اتساق النص وإن كان هذا الدور مختلفا من حيث الكيف عن الاتساق بالاستبدال أوالإحالة. ونظن أن المظهر البارز الذي يجعل الحذف مختلفا عنهما ؛ هو عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلحق من النص " [1].

إذا كان الاستبدال هو تواصل لوجود العنصر المستبدل بشكل معين ، فإنّه في الحذف لا يحل شيء محل المحذوف؛ حيث إنّ " المعنى الذي يفهم من كلمة الحذف ينبغي أن يكون الفارق بين مقررات النظام اللغوي وبين مطالب السياق الكلامي الاستعمالي " [2]. ينبغي أن يُفهم أن الحذف لا يعني أن العنصر المحذوف كان موجودا ثم غُيِّب لسبب ما، لكنه لم يكن موجودا أصلا لأنّ الناص لم ير ضرورةً لتوظيفه لدلالة السيّاق عليه ؛ لذا " يستمد الحذف أهميته من حيث أنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه ، وتجعله يفكر فيما هو مقصود، ويتحدد الحذف بأنّه علاقة تتم داخل النّص فمعظم أمثلته تبين أنّ العنصر المحذوف موجود في النص السابق ، مما يعني أن الحذف ينشأ عن علاقة قبلية " [3]، كما هو واضح فالحذف عملية داخلية تتم على مستوى النص، فتجعل من المتلقي يتفاعل ذهنيا معه ، من خلال قراءته الفاعلة التي تمكّنه من ملء الفراغ الناتج عن الفهم.

الربط بين عناصر النص غايته إدراك الدلالة المقصودة فيه ؛ لأن " الحذف أو بالأحرى الفراغ الذي يتركه، يؤدي بالمتلقي إلى الرجوع إلى الخطاب السابق للوصول إلى ما يسد به هذا الفراغ، مما يوجد علاقة بين السياق الحالي وما سبق ، فيحس المتلقي بلذة هذا الجهد الذي بذله في قراءة النص وتفسيره إضافة إلى ضمان وضوح الرسالة التي يتلقاها لأنّه شارك في إنتاجها ولم يستأثر المرسل بذلك" [4] ومن ثم فإنّ القراءة جهد لا يقل أهمية عن إنتاج النص ؛ حيث يمثل الحذف أحد جوانبه ، من خلال سعي القارئ لربط الصلة بين أطراف النص، السابقة باللاحقة بواسطة عملية تقديرية موفقة ؛ لأنّ "صناعة الانسجام تدخل فيها عملية تقدير المحذوف ، فإنْ كان المتلقي على وعي بالخطاب ، ويمتلك أدوات القراءة والتأويل فسيكون موفقا في عملية التقدير وسدّ الفجوة وإن لم يكن كذلك فلا يمكن أن

[1] محمد خطابي . لسانيات النص ، ص 22 .

[2] تمام حسان . اللغة العربية معناها ومبناها ، ط 3 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1988 ، ص 298.

[3] نعمان بوقرة . المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية ، ط 1 ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع عمان الأردن ، 2009 ، ص 107.

[4] ياسر البطاشي . الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، ص 71.

يكتب للنص تماسك وتلاحم ، وبالتالي فالقراءة لا يمكن الحكم عليها بالنجاح " [1].إنّ معرفة السياق العام للنص يمكّن القارئ من فهم ما يرمي إليه من دلالات ، من خلال تلك الفراغات المتروكة ، التي يحاول ملأها بربط فاعل بين العناصر المشكلة للنص. و " هنا يتضح أيضا مدى أهمية الجوانب الأخرى المحيطة بالنص في القيام بإكمال فجوات الربط النصي، لتتسق عندئذ عملية التماسك الكلي للنص " [2].

اتساق النص وترابط أطرافه تسهم فيه عناصر عدة منها: التوظيف الأمثل للحذف ، الذي يكون وسيلة مؤثرة في يد المبدع ، يوظفها في التعبير عن المعنى بشكل موجز ، وعرض أفضل ، لمعانيه من خلال عملية الاقتصاد اللغوي الذي لا يضر بدلالة العبارة وبقدرتها الإيصالية؛ حيث " يظهر دور الحذف في تحقيق الإيجاز للخطاب ، وبالتالي تكثيفه وشدّ بعضه إلى بعض لأنّ التفاصيل والتكرار في الكلام يؤدي إلى ترهيل الخطاب ، وانفلاته من مجراه وتشتيته ، ومن يفقد قوته في الترابط ، وبالتالي يعجز عن توصيل الرسالة المطلوبة إلى المتلقي. ويؤدي الإسهاب والتكرار والإطناب في غير موضعه إلى توسيع المسافة بين البؤرة الدلالية المركزية وأجزاء الخطاب " [3].

الحذف وسيلة تجنب التكرار غير المجدي والإطناب المضر ، وهو ما يكون له أثره الواضح والمهم في عملية استقبال القارئ للنص ومحاورته الفاعلة ، وتقديم أشكال تأويلية مناسبة تسهم لا محالة في فهم النص وإدراك معناه ، ومن ثم سدّ الفجوات الموجودة في بنى النص. " الحذف سمة غالبة في البنيات النصية التي تظهر بشكل مكتمل بعكس ما يبدو للقارئ. والحقيقة أن هذه الظاهرة تبين ميلا نفسيا لدى المتكلمين إلى الاقتصاد في المجهود الكلامي والعضلي ، من خلال إنتاج الجمل البسيطة واختيار التراكيب الموجزة " [4]، فالحذف ظاهرة لغوية كانت ولا تزال متداولة في اللغة المنطوقة وكذا المكتوبة. فمعرفة السياق العام يجعل تغييب بعض العناصر اللغوية باستعمال الحذف ، أمرا ضروريا يزيد من اتساق النص وترابط أجزائه. لأنه في بعض الأحيان قد يكون ترك الذّكر أفصح وأبلغ من الذّكر.*

---

[1] المرجع السابق ، ص 194.

[2] جمعان بن عبد الكريم . إشكالات النص ، ص 357 .

[3] المرجع السابق ، ص 196.

[4] طاهر سليمان حمودة . ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، د ط ، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1983، ص 23 ، 24.

*ينظر : عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ، د ط ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 1991، ص 149.

6 – 5 - الوصل:

هو أحد وسائل الاتساق والترابط النصي ، بيد أنه يختلف عن الاستبدال والحذف ، اللّذان يحيلان على أشياء سابقة أو لاحقة ، في أنّه صلة ربط تقام بين المتتاليات النصية ؛ إذ " تأتي أهمية الوصل من كون النص عبارة عن مجموعة من الجمل أو المتواليات المتعاقبة ، وأنه لابد لكي تدرك كبنية متماسكة من توفر أدوات رابطة ، تفرض كل نوع منها طبيعة العلاقة بين الجمل "[1]، فترابط البُنى الصغرى واتساقها ، أمر يحتاج إلى عناصر ربط عديدة لتحقيق تماسك النص. فالأمر منوط بهذه العلاقة " لأنّ وظيفة الوصل هي تقوية الأسباب بين الجمل ، وجعل المتواليات مترابطة متماسكة ؛ فإنّه لا محالة يعتبر علاقة اتساق أساسية في النص "[2]؛ فانتظام وحدات النص وتماسكها يجعل منها كلاّ موحدا تجمعه الوحدة الدلالية، كل ذلك يخدم تماسك النص الكلي.

6 – 6- القصد:

كل فعل كلامي لابد له من غاية منشودة يسعى لتحقيقها والوصول إلى منتهاها ، وهو ما يكسب النص دلالة خاصة تتلاءم مع مقصد الناص وغايته. وقد جعل روبرت دي بوجراند القصد "يتضمن موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصا يتمتع بالسبك والالتحام، وأنّ مثل هذا النص وسيلة *instrument* من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها ... وهناك مدى متغير للتغاضي *tolérance* في مجال القصد ؛ حيث يظل القصد قائما من الناحية العملية حتى مع عدم وجود المعايير الكاملة للسبك والالتحام ، ومع عدم تأدية التخطيط إلى الغاية المنشودة "[3]. الطريقة التي يشكل بها المبدع لغته، والتي يهدف من خلالها إلى تمرير رسالة ما غاية يسهم في نجاحها تناسق وانسجام النص.

[1] محمد الأخضر الصبيحي . مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، ص 94.

[2] محمد خطابي . لسانيات النص ، ص 24.

[3] روبرت دي بوجراند . النص والخطاب والإجراء ، ص 103 ، 104.

يسخر المبدع / الناص من أجل بلوغ مقصده والتأثير في المتلقي ، مختلف العلوم التي اكتسبها - حتى وإن قلّ تماسك النص فإن القصد يظل موجودا من قبل الناص - لأن " منتج النص يقصد من أي تشكيلة لغوية ينتجها أن تكون نصا متضاما متقاربا ، وقد تفرض بعض المواقف من القيود على موارد المعالجة والزمن ما يحرم هذا المقصد من استكمال التحقق عند عرضه " [1]؛ إنّ نجاح الناص في توظيف إمكاناته اللغوية، وتوجيهها بطريقة صحيحة، من شأنه أن يعطيّ النص شكلا أكبر من الاتساق والانسجام ، ومن ثم يوجه نصه الوجهة التي يبتغيها.

وقد جعل **مخائيل بختين** النص مرتبطا " بعاملين يجعلان منه نصا: النية (العزم) ، وتنفيذ هذه النية وهما يتفاعلان بشكل ديناميكي، وينعكس صراعهما على النص من خلال عملية تجاذب طويلة " [2]، فالتوفيق بين النية والتنفيذ ، من شأنه تحقيق طرح أفضل للفكرة المتضمنَة في النص وبشكل يجعل القارئ أكثر انجذابا وتأثرا بما يقدمه.

إنّ حضور المتلقي الدائم في ذهن المبدع، وسعي هذا الأخير للتأثير فيه، وتسخيره لكل إمكانياته لتحقيق هذه الغاية ؛ يؤكد أنّ المتلقي / القارئ مشارك فاعل في جلّ مراحل عملية الإبداع.

6 – 7- المقامية:

السياقية أحد ركائز التماسك النصي؛ حيث تؤدي دورا مهما في اتساق عناصره ، وأيضا في مساعدة المتلقي / القارئ على فهم أفضل للنص ، قبل الولوج في استعراض معنى السياق، لا بد من الإشارة إلى أنّ علماء اللغة المعاصرين ، يميزون بين المقام والسياق، فهم يرون أنّ بينهما اختلاف معتبرين" السياق هو مجرى الكلام وتسلسله واتصال بعضه ببعض ، أما المقام فهو الحالة التي يقال فيها الكلام " [3]، ومن الناحية اللغوية يعرفه **الزمخشري** بقوله: " تساوقت الإبل تتابعت ، وهو يسوق الحديث أحسن سياق ... وجئتك بالحديث في سوقه: على سرده " [4]، فالمعنى اللغوي القديم للسياق هو التتابع والتتالي ، وسياقة الحديث أي حكيه وسرده. وبالنظر إلى الدرس اللساني الحديث نجده قد ارتبط بظروف استعمال المتتالية اللغوية ، سواء الداخلية أو الخارجية ، لهذا فقد عرّف السياق وفق نوعيه كل

[1] إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد . مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية دي بوجراند وولفانج دريسلر، ط 2 ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1999، ص152.
[2] مخائيل بختين . مسألة النص ، تر محمد علي مقلد ، الفكر العربي المعاصر ، مركز الانتماء القومي ، بيروت ، 1985 ، ع 36 ، ص 40.
[3] فاضل صالح السمرائي . الجملة العربية والمعنى ، ط 1 ، دار ابن حزم ، بيروت ، 2000 ، ص 63.
[4] جارالله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري . أساس البلاغة ، مادة سوق ، ص 314.

على حدة ، نُظر إلى السياق الداخلي (اللغوي) على أنّه " المعنى الذي يفهم من الكلمة بين الكلمات السابقة واللاحقة في العبارة أو الجملة ، ويتمثل ذلك في العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية بين هذه الكلمات على مستوى التركيب "[1]، فدراسة السياق اللغوي ، يعني التركيز على الطرق الموجهة لترتيب الكلمة داخل الجملة ، وعلاقة بعضها ببعض ، سواء على مستوى الصوت بدراسة مختلف الظواهر الصوتية: **الوقف** ، **النبر**، **التنغيم** ، أو على المستوى النحوي بدراسة: **التقديم والتأخير وعلاقة الصفة بالموصوف أو المبتدأ بالخبر .... .** وبمعنى عام الحديث عن السياق الداخلي ، هو تتبع للطرق التي يجري عليها الكلام ، وكيفية تشكيله بالتركيز على مختلف جوانب تأليفه.

أما النوع الثاني فهو السياق الخارجي (سياق الموقف ، أو الحال ، أو المقام) ويتمثل في " جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي (أو الحال الكلامي)"[2]، التي تعطي البنية اللغوية معانٍ إضافية ؛ حيث تجعل المتتالية اللغوية تتلوّن وفق المقام الذي ترد فيه ، لهذا كانت معرفة الظروف المحيطة بإنشاء النص أمرا مهما في فهمه وتأويله ؛ لأنّ إبعاده عنها من شأنه أن يؤثر سلبا على طرق تلقيه. لهذا "ينبغي للنص أن يتصل بموقف يكون فيه *situation of occurrence* ، تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات *strategies* والتوقعات *expectations* والمعارف *knowledge* ، وهذه البنية الشاسعة تسمى سياق الموقف *context*"[3]. السياق اللغوي لا يستطيع أن يشيّ بكل أسراره الدلالية ، ومن ثم كان ربطه بسياقه الخارجي، يمكن أن يكون معينا في إماطة اللثام عن بعض أسراره.

لما كان السياق أحد مقومات النصية ، فقد دعا علماء اللغة إلى ضرورة تجاوز تحليل البنية اللغوية بوصفها بنية مغلقة ، إلى بنية السياق الخارجي. وحتمية الاهتمام بالعلاقة التي تربط بين البنيتين لأنّ الوقوف عند البنية النحوية أو الدلالية لم يعد كافيا ، بل لابد من عضده بالدراسة التي تنظر إلى النص باعتباره بنية كبرى ، مترابطة لها خصائصها ؛ وهو ما يعني البحث في علاقة السياق فيما بينه ، ثم بينه وبين النص.

---

[1] عبد النعيم عبد السلام خليل . نظرية السياق بين القدماء والمحدثين رسالة دكتوراه مقدمة لكلية الآداب قسم اللغة العربية أم القرى أشرف عليها تمام حسان وعبد الفتاح البركاوي ص 19 ، نقلا عن جمعان بن عبد الكريم . إشكالات النص ، ص 401.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] روبرت دي بوجراند . النص والخطاب والإجراء ، ص 91.

إذا كانت فعالية الوحدات اللغوية أمرا لا يتحقق على مستوى السياق اللغوي فحسب ، فقد تجلت أهمية السياق بنوعيه في كون "السياق الداخلي يعمل أولا على وضع تأويل داخلي متسق، يضبط موقع ووظيفة ومدلول العناصر التي بدت أساسية للقارئ ، بينما يعمل السياق الخارجي على منح النموذج النصي امتدادا في الواقع، أو على الأصح امتدادا في ما يتصور القارئ أنّه هو الواقع" [1]؛ لهذا كان منطلق دراسة سياق النص الأدبي نابع من النص ذاته ؛ لأنّه الأساس الذي يحيا فيه.

تشكل الظروف المحيطة بإنتاج النص خلفية تقرّب النص من القارئ ، وتفتح أمامه الباب ليلج إلى عالمه ، ليتمكّن من فهمه وتأويله وفك شفرته. " والقراءة بذلك لا تنفصل عن مراعاة مستويات السياق ، ومستوى القراءة لا يؤدي وظيفته إلاّ داخل منظومة السياق الكلية. فالقارئ يمثل على مستوى الوعي ، منظومة تتفاعل مع النص في المستوى المعرفي والمستوى الأيديولوجي على السواء ؛ حيث يمثل المعرفي مرجعية التفسير ويتجسد في النظام اللغوي ، في حين يمثل الأيديولوجي مرجعية التقييم ويتجسد في نظام النص " [2]، فكلّما اتسعت معارف المتلقي/ القارئ ، كانت آفاق القراءة لديه كبيرة ، وقدرته على التأويل أكثر عمقا.

المتصفح للدرس اللساني وعلاقة السياق بالنص ، لا يجد عند **هاليدي ورقية حسن** حديثا صريحا عن السياق ، بينما ورد ذكره عند حديثهما عن وسائل التماسك النصي. أما دي بوجراند فقد ذكره ضمن تحديده لمعايير النص ، فـ " من هذه المعايير السبعة معياران تبدو لهما صلة وثيقة بالنص (السبك والالتحام) واثنان نفسيان بصورة واضحة (رعاية الموقف والتناص) ، أما المعيار الأخير (الإعلامية) فهو بحسب التقدير. ولكن يظهر من النظرة الفاحصة أنّه لا يمكن لواحد من المعايير أن يفهم دون التفكير في العوامل الأربعة جميعا: اللغة ، والعقل ، والمجتمع ، والإجراء *processing* " [3] فهذه المعايير المحددة ، هي أسس جعلها روبرت دي بوجراند دعائما لتحقيق النصية ، فتحديد الموقف مرتبط بالسياق الخارجي (المقامي).

[1] حميد لحميداني . القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت ،الدار البيضاء ، 2003 ، ص 117 ، 118.

[2] نصر حامد أبو زيد . النص . السلطة . الحقيقة ، د ط ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 110.

[3] روبرت دي بوجراند . النص والخطاب والإجراء ، ص 107.

أما **براول و يول** فإنّ " الخطاب أو النص عندهما لا يمكن مقاربته من غير الأخذ في الحسبان الهدف المتوخى منه ، وطريقة تحقيق الهدف من العملية التواصلية بمختلف أبعادها ، بما في ذلك البعد السياقي، ولا يكفي أن يكون عمل محلل النص أو الخطاب مجرد النظر في قواعد توالي النص الشكلية التي قد لا تتحقق ومع ذلك يقوم النص بوظيفته أو بغرضه المناط به " [1]، فالملاحظ تركيزهما على طرق تحليل النص. في حين يميز **فان دايك** - الواضع الحقيقي لعلم النص- بين ثلاثة أنواع من السياق: **أولهم** السياق التداولي، **وثانيهم** السياق النفسي (الإدراكي العاطفي) **وثالثهم** السياق الاجتماعي الثقافي. [2]؛ فالملاحظ تركيزه على السياق ككل الداخلي والخارجي ، ومن ثم كان فهمه أكثر شمولية.

6- 8- التناص:

النص تركيب لغوي يقع في إطار زمكاني معين ، غايته إيصالية من خلال نقل معارف ومعلومات للمتلقي عبر الوسيط اللّغوي. وهو خاضع لجملة من المعايير تتحكم في إنشائه ، سواء أتعلقت بالنص ذاته وطرق إنشائه ، أو بطرفي العملية الإبداعية. المبدع / الناص باعتباره المنتج الأول للدلالة ، لديه أهداف ومقاصد تقف وراء إنشائه له ، أو المتلقي / القارئ باعتباره شريكا فعليا وفعالا في عملية إنتاج النص ، وهذا ضمن سياق محيط بإنشائه واستقباله.

فالنص باعتباره مدونة كلامية لا ينشأ بمعزل عن التأثر بالكتابات السابقة والمعاصرة له وهو ما يؤكده قول **بختين**: " الفنان الناشر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين ؛ فيبحث في خضمّها عن طريقه. إنّ كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة ، لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم ، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى ، وهو يتلقاها مُتْرعة بصوت الآخرين، إنّ فكره لا يجد إلاّ كلمات قد تم حجزها " [3]. رغم سعي الأديب الحثيث للتحرر من ربقة الآخر وتأثيره ، فإنّه لا يستطيع الإفلات من تأثير النصوص السابقة عليه وإن حاول ، فحضور هذه الأخيرة يتم إمّا عن غير وعي منه من خلال تسرب جزئيات من نصوص أخرى، دون الإشارة إلى ذلك أو عن وعي بالإشارة إليها ، وهو ما أطلق عليه اسم **التناص** الذي يعتبر أحد أدوات التماسك النصي.

---

[1] جمعان بن عبد الكريم . إشكالات النص ، ص 410 ، 411 .

[2] فان دايك . النص بنى ووظائف ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص ، ص 143.

[3] محمد عبد المطلب . قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ط 1 ، لونجمان ، لبنان ناشرون ، القاهرة ، بيروت ، 1995 ، ص 145.

وهو " عبارة عن علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق. والتناص كما يراه بعضهم ظاهرة حتمية في كل النصوص، سواء أكانت على مستوى الكتابة أم على مستوى القراءة "[1]. وقد وُضعت للتناص جملة من المقاربات، حتى استقر على مفهوم يكاد يجمع عليه العلماء ؛ إذ أنّ الحوار بين النص السابق واللاحق، من خلال محاولة المواءمة بين ماهو مسترجع، وبين التجارب التي يختزنها ذهن القارئ ؛ سعيا منه لتطويعها والاستفادة منها ؛ فإنّه يمكن للمرء أن يدرك أنّ التأثر بالخبرات الأخرى أمر دائم ومستمر ، دون أن يعني ذلك تطابقا تاما معها ؛ لأنّ " هذا التطور لا ينبت عن التراث بل إنّه ينطلق منه ، فالتناص إدراج التراث في النص وإدراج النص في التراث من خلال الوعي التراثي في نسيج جديد يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة "[2]. تتباين الاستفادة من التراث - باختلاف مصدره - من مبدع إلى آخر؛ لأن الأمر تتحكم فيه معطيات عدة: ذاتية وموضوعية ومدى وعي وفهم التراث والقدرة على استثماره.

سعى الدرس اللساني الغربي إلى تعريف التناص ، فكانت هناك جملة من المقاربات تعبر عن توجّه أصحابها ، والجانب الذي يتناوله سواء أكان الشكل أو المضمون ومنها:

- **جوليا كريستيفا:** لعلها أوّل من قدّم مفهوما واسعا للتناص ؛ لأن " النّص الشعري بالنسبة إليها إنّما ينتج ضمن حركة معقدة ومركبة ، من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آن ، بل إنّه فوق ذلك عبارة عن إنتاجية، ومبادلة بين النصوص ؛ إذ أنّه داخل فضاء النص الواحد ، نجد عددا من الملفوظات إنّما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت "[3]؛ وكأنّها ترى بأن النّص الأدبي ليس إلاّ إعادة بناء نص آخر، فحضور النصوص الأخرى لا يلغي خصوصية النص اللاحق واستقلاليته.

- **يوري لوتمان:** ركز على جانب التلقي أكثر من تركيزه على عملية إنتاج النص؛ حيث غدا هذا الأخير " مرتبطا بعلاقات غير نصية، اتضح معها أن مفهوم النص الأدبي ليس مستقلا، وإنّما يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة "[4]، النص وفقه مرتبط بغيره من النصوص ، بعلاقات عدة خارجة عن بنيته الداخلية اللّغوية.

---

[1] خليل ياسر البطاشي. الترابط النصي ، ص 97.

[2] منى ميخائيل. الرجل والبحر جوانب من التناص في رواية إدوار الخراط ترابها زعفران ، مجلة النقد الأدبي فصول ، القاهرة ، 1997 ، مج 15 ، ع 4 ، ص 25.

[3] عبد القادر بقشي . التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة تطبيقية ، ط 1 ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007 ، ص 19.

[4] المرجع نفسه ، ص 20.

- ميشال ريفاتير: ركز في حديثه عن النّص على جانب القراءة ؛ إذ لم يقف عند طابعها الظاهر بل عند القراءة الفعالة القائمة على التأويل ؛ حيث " غدا معه آلية خاصة للقراءة الأدبية ومرتبة من مراتب التأويل الأدبي "[1]، فهذه الآلية مبعثها علاقة المدّ والجزر الرابطة بين المبدع والمتلقي ، لهذا كان التناص عنده " إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى ، قد تسبقه أو تعاصره "[2]. الملاحظ أن **ريفاتير** قد أعطى كلّ الأهمية للمتلقي ، متجاهلا الطرف الأصلي في العملية الإبداعية ألا وهو المبدع الذي لولاه لما وجدت الدّلالة النصية.

حاول **جيرار جينت** أن يتخطى الفروق بين الأصناف الأدبية؛ سعيا منه لوضع مفهوم أشمل للتناص ، يقف عند تلك العلاقات الرابطة بين النص والنصوص السابقة؛ سواء أكان تناصا شكليا أم مضمونيا، وهذا من خلال وضعه لمصطلح **المتعاليات النصية**؛ حيث اعتبر " بمثابة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، بواسطة السرقة -والاستشهاد- ثم التلميح "[3]. كما حاول بيان أشكال التناص التي تختلف بحسب طريقة استثمار هذه النصوص ومدى الاقتباس منها ، ضمن حديثه عن أنواع المتعاليات النصية ؛ وهو الأمر الذي " مكّن جنيت من تطوير نظرية التناص ، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض ، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها ، وهذا ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل للتناص ؛ وهو المتعاليات النصية لأنّه يتيح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التفاعل النصي"[4]، فغاية جينت لا تقف عند حدود الأخذ من نصوص أخرى بل يذهب أبعد من ذلك إلى الوقوف عند التفاعل بين النصوص في أشكاله المختلفة، وأثر ذلك في حصول التماسك بين بنى النص ، وهو ما يحقق انسجام وترابط النص ، وقد عمّق جينت حديثه عن المتعاليات النصية التي منها التناص ، فتحدث عن:[5]

- التناص
- المناص: جعله يتضمن كل ما له صلة بعتبات النص.

---

[1] المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ، ص 22.

[4] سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي النص والسياق ، ص 23.

[5] عبد القادر بقشي . التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة تطبيقية ، ص 22 (بتصرف).

- الميتا نص: حيث يستعمل النص المستدعى، دون إشارة على ذلك من خلال التعليق والتفسير الذي يربط السابق باللاحق.

- معمارية النص: تحديد النوع الذي ينتمي إليه النص لما له من دور في التأثير على عملية القراءة.

- التعلق النصي: جملة العلاقات الرابطة بين النص المتناص مع المتناص معه.

رغم أن هذا الحديث الموسّع عن التناص قد كان مجاله الميدان السردي ؛ فإنّ أهميته كبيرة يمكن أن تعمّم نتائجه على المجال الشعري ، بيد أنّ الأنواع السالفة الذكر " تختلف بالنظر إلى ماهية كلّ نوع وطبيعته النصية ، وهذا ما يجعل من التعالق النصي نوعا ذا طبيعة كلية، تسمح له باستيعاب باقي الأنواع الأخرى ذات الطبيعة الجزئية مثل: المناص والتناص والميتانص ، وذلك على شكل بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به "[1].

- **دي بوجراند:** يرى بأن التناص "يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة ، سواء بواسطة أو بغير واسطة "[2]، فتشابه السياق والأحداث يقف وراء اختيار المبدع للعمل المتناص معه.

بالنظر إلى الدرس النقدي العربي الحديث ، لا نكاد نلمس كبير اختلاف عن النظرية الغربية حيث حدد **محمد مفتاح** جملة من العناصر التي يقوم عليها التناص، فهو يتشكل من " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة / ممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده / محوّل لها ، بتمطيطها وتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها ، أو بهدف تعضيدها "[3].

النص مزيج من نصوص أخرى ، يستعير منها المبدع ما يخدم تجربته فيعيد صياغتها ونسج صورها بما يتواءم والسياق الذي هو فيه ، ومهما حاول إخفاءها أو إزاحتها تماما ، فإنّها تفرض نفسها وتلح في الحضور، بغض النظر عما إذا كان هذا التوظيف للنصوص الأخرى، لأجل دعم فكرة مشابهة أو مناقضة ، بينما يكون تباين السياق والأدوات المستعملة في النص، هو ما يشكل الفارق. وهو ما

[1] المرجع السابق ، ص 28 ، 29.

[2] دي بوجراند . النص والخطاب والإجراء ، ص 10.

[3] محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، ط 4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2005 ، ص 121.

يؤكده **صبري عبد الحافظ** الذي يرى أنّ " هذه المفاهيم أيضا تكتسب معناها المحدد من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه ، وهو لا يسهم فقط في تحديد طبيعة الإزاحة وبلورة آلياتها ، ولكنه أيضا يقوم بدور فعال في صياغة ملامح النّص الجديد وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه "[1]. كل قراءة ينبغي أن تضع في الحسبان أنّ النص يتضمن عدة نصوص ، تنتمي إلى عصور مختلفة، وهو ما يطلق عليه **دريدا: الترسيب** (فالنص الأرسطي مترسب في جل النصوص).

تختلف أشكال تفاعل النص المنتج مع غيره من النصوص ؛ حيث يقدّمها في صورة جديدة تعيد إحياء القديم من جهة ، ومن جهة أخرى تعين القارئ على فهم النص والكشف عن بعض جوانبه الخفية باعتبار أنّ " العلاقة المفترضة بين النص المبدع والنصوص المستلهمة ، هي علاقة اتصال وانفصال هدم وبناء ، امتصاص وتحويل ، أي أنّها علاقة تفاعل وحوار وهذا مما يتأسس على وجود مسافة بين النص والتراث من جهة ، وبينه وبين الواقع من جهة ثانية "[2]. ولما كان التناص يتعلق في غالب الأحيان بالمضمون أكثر من الشكل ، فإنّ هذا الأخير رغم ذلك يبقى الموجه له ؛ حيث يكون لطريقة تنظيم المعلومات وعرضها ، دورا فعالا في عملية حبك النص وتماسك أطرافه.

يعتبر التناص بشكل عام حوارا بين العصور ، من خلال تفاعل النصوص وتأثيرها وتأثرها وهو ما يغني النص اللاحق بدلالات جديدة من خلال هذا التزاوج ؛ إذ يعطي للناص إمكانية للتحرر من ربقة الزمان والمكان ، والانطلاق رفقة أجواء أخرى تُغني بناه النصية.
النص كيان متآلف ومنسجم ، وتحقق هذه الخاصية فيه قائم على عدة أسس ، تظل ركيزة قوية في تحقيق تماسك هذه البنية الكبرى. لذا كان النجاح في الأخذ بهذه المعايير أمرا ضروريا لضمان تماسك النص لأنّ أي خلل في إحداهما سيخل بانسجامه.

[1] صبري حافظ . التناص وإشاريات العمل الأدبي مجلة البلاغة المقارنة ألف ، القاهرة ،1984 ،ع 4 ، ص 11.
[2] حسام أحمد فرج . نظرية علم النص ، ص 197.

نخلص من ذلك إلى أنّ:

ـ علم النص مصطلح غربي حديث، لا وجود له في الدراسات النقدية القديمة، فهو أحد فروع علم اللغة ، ينظر إلى النص باعتباره وحدة متكاملة.

ـ تعدى طموح الدراسات اللسانية النصية نطاق الجملة ـ التي أصبح الاكتفاء بها عائقا في بلوغ النتائج المرجوة ـ إلى بنية أشمل هي النص ؛ حيث دعا علماء النص إلى الاستفادة مما تتيحه العلوم المختلفة في تحليل النص وفهمه.

ـ تؤكد اللسانيات النصية على ضرورة وضع النص في سياقه ، ودراسته وفق آليات جديدة ومختلفة تستقى من علوم أخرى ؛ إذ عمد علماء النص إلى وضع جملة من المباحث، سعيا منهم للتميز بين النص واللا نص ؛ حيث تتحقق صفة النصية ووحدة البناء من خلال معرفة القارئ لمختلف أدوات الربط في البنية النصية.

الفصل الثالث

طبيعة النص ووظيفته

1 - عند ابن رشيق:

1-1- حد الشعر

1-2- المقصدية الشعرية:

1-2-1- الجد والهزل.

1-3 - المقصدية والأغراض الشعرية

1- 4 - البناء الداخلي للنص:

1- 4-1- الوظيفة الشعرية:

أ- النظم والأسلوب

ب- جودة التركيب

2- عند حازم القرطاجني:

2-1- حد الشعر

2-2- المقصدية الشعرية:

2-2-1- الجد والهزل

2-3- المقصدية والأغراض الشعرية

2-4- البناء الداخلي للنص:

2-4-1- التخييل وبناء النص

2-4-2- الوظيفة الشعرية:

أ - النظم والأسلوب

ب - جودة التركيب

شكّل النص الشعري القديم مناط اهتمام العديد من الدراسات الحديثة ، التي لمست فيه نقاطا مضيئة تحتاج إلى إعادة نظر ؛ للكشف عن سرّ القوة والتميز فيه ، مستفيدين من الآليات التي تتيحها مناهج البحث الحديثة. لذا فقد " اتجهت نهضتنا الثقافية الحديثة إلى إحياء التراث، واتخاذ ما ظل منه صالحا للبقاء منطلقا نحو التطور والتجديد العصري ... فرأوا فيه مناهج مختلفة ، وقضايا كلية مشابه تصل بينه وبين ألوان ومذاهب من الغربي المعاصر" [1]، هذا التوجه نحو النص القديم ؛ هو محاولة لتفعيل العلاقة بين هذا النص والنظرية النقدية الحديثة ، سعيا لاستجلاء نقاط التلاقي بينهما. وأيضا لفهم هذا النص القديم من خلال قراءته من منظور الدراسات الحديثة ، وفق ما توفره هذه المناهج من آليات تقود إلى طرح جديد ، وقراءة مختلفة لهذا التراث.

يسعى هذا البحث - وفق نفس المنهج - إلى دراسة أنموذجين من النّصوص النّقدية القديمة من منظور إحدى هذه النظريات الحديثة ، ألا وهي نظرية النص - التي تم الوقوف عند نشأتها ، وأبرز أعلامها ، وكذا أهم مباحثها من خلال الشق النظري من هذا البحث- ذلك من خلال علَمين شكلا نقطة فاصلة في تاريخ النقد المغربي القديم ، من خلال أياديهما البيضاء التي أسهمت في إنارة درب الدارسات النقدية ، والنهوض لا محالة بالعمل الإبداعي، ألا وهما: " ابن رشيق القيرواني " و" حازم القرطاجني ".

هذا النوع من الدراسة هو محاولة لتوثيق الصلة بين النتاج الفكري والأدبي القديم والدرس النقدي الحديث للكشف على بُؤر التلاقي مع النص القديم ، مع ما تدعو إليه نظرية النص الحديثة أو ما يمكن وسمه بشيء من المثاقفة ؛ هذا " من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها ، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه ، التي يمكن استحضارها اليوم للمساهمة بها في تغذية النقاش القائم حولنا في هذه القضايا" [2]، فالغاية إذن هي: قراءة جديدة لهذا التّراث، من خلال توظيف وسائل جديدة أتاحها التطور في الدارسة.

تعد دراسة المصارد النقدية القديمة - التي يعتبر كتابا " العمدة " و" منهاج البلغاء " أنموذجًا لها- في ضوء نظرية النص الحديثة ، محاولة لفهم تلك القواعد والنصوص التي تضمنتها هاتين المدونتين من خلال سعي صاحبيهما للإحاطة بالقوانين المتحكمة في صناعة النص الشعري ، ومحاولة توجيه المبدع

[1] عبد القادر القط . النقد الأدبي القديم والمنهجية ، مجلة فصول ، ع 3 ، المجلد الأول ، مصر ، 1981 ، ص 13.

[2] صلاح فضل . في النقد الأدبي ، د ط ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، 2007 ، ص 6.

وتزويده بأساليب النجاح والتميّز الإبداعي، ورؤية مدى تقاطع آرائهما مع ما تدعو إليه نظرية النص الحديثة ، فهو بذلك كشف عن النظرة الاستشرافية التي ميزت آراء نقادنا القدامي، والمغاربة بصفة خاصة باعتبارها مناط هذه الدراسة. قبل الولوج في الحديث عن صناعة النص الشعري وأساليب بنائه ، ينبغي الوقوف أولاً عند مفهومهما للشعر.

1- *عند إبن رشيق:*

1- 1- حدّ الشعر:

شكل الشعر ولا يزال اهتمام النقاد والدارسين ، على اختلاف توجه دارستهم. وبتصفح الدارسات المغربية القديمة، يقع تركيزنا على أحد أبرز النقاد في القرن الخامس الهجري ، الذي يعد نموذجا لمدرسة القيروان ، وما كانت توليه من عناية بالأدب عموما ، وبالشعر على وجه الخصوص ؛ ألا وهو "ابن رشيق القيرواني".

اهتم ابن رشيق - على عادة العرب القدامى- بالشعر اهتماما كبيرا ، لما عُهد فيه من قدرة على التأثير في المتلقى ، بفضل أساليبه المميزة وانزياحات لغته.

تعددت المواطن التي تحدث فيها ابن رشيق عن الشعر في كتاب العمدة ، بيد أنّ حديثه عن مفهوم الشعر ، قد تضمنه باب **حد الشعر وبنيته**. فقد ذهب إلى أن الشعر " يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، الوزن والقافية ، فهذا هو حدُّ الشعر ، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية "[1]. نجد هذا التعريف تقليديا ، قد حاكى فيه ابن رشيق تعريفات غيره من النقاد ذلك في اعتبار الشعر كلاما موزونا مقفي، هاتان الخاصيتان دأب النقاد على جعلهما فيصلا بين الشعر والنثر. ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أنّ ابن رشيق قد أخذ هذا التعريف من قدامة دون تصريح قائلا: " إنّما يتكئ على تعريف قدامة ، لأنّه ذكر كلّ عناصر تعريفه بمكوناتها الأربعة (أي اللفظ ويطلق عليه قدامة في تعريفه "القول" والوزن والقافية والدلالة على معنى) دون إضافة إليها، أو حتى حذف منها، مع

[1] ابن رشيق القيرواني . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ص 209.

إهماله أثناء ذلك الإحالة على قدامة كدأب معظم الأقدمين "[1]، غير أن ابن رشيق في هذا التعريف ، قد سبَّق عليهما كلمة " النية " التي قصد بها الموهبة ، أو يطلق عليه " الطبع "؛ حيث اعتبر الموهبة أمرا أساسيا لا بد من توفره لدى الشاعر ، وإلاّ كان دخيلا على هذا الوسط.

انطلق ابن رشيق من الطرف الأوّل في العملية الإبداعية ، ألا وهو" الشاعر" لينتقل بعد ذلك للحديث عن النص ، الذي هو رسالة نوعية ، يرى في الوزن والقافية أساسا للحكم عليها بالشعرية.
تتجلى النية / الموهبة في نظر ابن رشيق ؛ في انتقاء اللفظ المناسب الذي بإمكانه التعبير عن أفكار ومشاعر صاحبه ، وأيضا في تخيّر أكثر المعاني تميّزا وتأثيرا ، ذلك بصياغتها بأسلوب مميّز، يسخّر فيه الشاعر جلّ قدراته اللغوية ، وإمكاناته الشعرية.
وفي تعليق على هذه المفهوم يرى بشير خلدون أن ابن رشيق كان " أبعد نظرة وأكثر وعيا في فهمه للعملية الشعرية ، ولقد كان تعريفه للشعر ينطلق من خطين متوازيين:

- الشكل بما فيه من الألفاظ والأوزان والقوافي التي تشكل في مجموعها عنصر الموسيقى.
- المحتوى ويشمل المعاني مهما كانت بسيطة أو معقدة، وهي التي تشكل الخيال والعاطفة "[2].

الشعر في نظر ابن رشيق هو إبداع بالدرجة الأولى ، سواء على مستوى الألفاظ من خلال انتقاء المناسب منها ، أو في إبداع معان جديدة غير مسبوقة ، وتخطي ما وصل إليه غيرنا. يتأكد ذلك من خلال تحديده لخصائص الشاعر الحقيقي؛ إذ " سميّ الشاعر شاعرا لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، أو استطراف لفظ وابتداعه ، وزيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما طاله سواه من الألفاظ ، أو صَرْف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ولم يكن له إلاّ فضل الوزن ، وليس بفضل عندي مع التقصير "[3].
إنّ الحس المرهف للشاعر يجعله يصوّر الواقع بشكل مختلف - رغم أنّ منطلقه منه - تساعده في ذلك ملكته الشعرية وموهبته الفنية ، وما أوتي من خيال واسع. التوظيف الأمثل لهذه الملكة في تشكيل الصورة

[1] عبد الملك مرتاض . قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم القضايا الشعرية المعاصرة ، د ط ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأمير عبد القدر للعلوم الإسلامية 1 قسنطينة ، د ت ، ص 36.
[2] بشير خلدون . الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي ، ص 13.
[3] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 204.

المميّزة هي ما يجعل - حسب ابن رشيق - الشاعر يستحق هذا اللقب ، وليس كون الكلام موزونا مقفى.

" أما الشعر في تقدير ابن رشيق فممارسة لغوية خاصة ، لا يحيط بطرائقها إلا الحافظ، ومن ثمة فإنّ القصد إلى التجوّيد والتنقيح ظاهر بَيِّن من خلال الامتثال إلى القواعد أولاً، وتوخي البراعة والإتقان ثانيا مع الحرص على تجنب التكرار والتقليد. ولا يتأتي ذلك إلا بمعرفة قوانين العروض والحذق فيها، بغية تطويع المادة اللّغوية وفق النسق الوزني المحدد الذي يراد نظم الشعر وفقه " [1]، فمعرفة قواعد العملية الشعرية ، أمر لابد من توافره لدى الممارس لهذه الصناعة ، لكن هذا أمر غير كافٍ ، بل لابد للشاعر من الفطنة والذوق كي يستطيع نظم نصه بشكل مميز، يتفوق فيه على أترابه من الشعراء. لعل هذا يذكرنا بما ذهب إليه الناقد الفذ **عبد القاهر الجرجاني** في تعريفه للنظم - وإن اختلف المجال بين ماقاله ومانحن بصدده - بأنه لا يكفي أن تكون عارفا بمعاني النحو، لكن أن تحسن التخير، وتوظيف المناسب منها ؛ حيث يقول: "واعلم أنّا لا نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة ولكنّا أوجبنا للعلم بمواضعها وما ينبغي أن يصنع فيها ؛ فليس الفضل للعلم بأنّ (الواو) للجمع و(الفاء) للتعقيب بغير تراخ و(ثم) له بشرط التراخي و(إنّ) لكذا و(إذا) لكذا ؛ ولكن لأن يتأتى لك ، إذا نظمت وألّفت رسالة ، أن تحسن التّخيّر، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه " [2].

كلّما استطاع الشاعر أن يكسر نمطية اللغة ، ليخلق لنفسه نمطا خاصا ومميزا ، كان ذلك لبّ الإبداع وسرّ التفوّق لديه ؛ لأن ذلك " يرجع بالضرورة إلى طبيعة هذا التشكيل، الذي يمثل الحدّ الأقصى من الانتهاك المنظم لقوانين اللغة في الرسالة الشعرية عموما، في نمط الإغراب من تشكيلها اللغوي على وجه الخصوص " [3]. فالإبداع الشعري قائم على انزياح اللغة الشعرية، وكسر قوالبها المألوفة فكلما كانت طريقة التأليف والتركيب في البُنى الصغرى مختلفة ، كان عنصر التميز والإبداع حاضرا لدى الشاعر؛ لأنّ " لغة الكاتب معلقة بين أشكال مندثرة وأخرى مجهولة، هي حد أقصى أكثر مما هي اعتماد دائم ، إنّها المكان الهندسي لكل ما لا يستطيع أن يقوله بدون أن يخسر ... الدلالة المستقرة لخطوته، والإشارة الأساسية المعبرة عن ألفته الاجتماعية " [4]. المبدع الحق هو من استطاع أن ينأى بنفسه

---

[1] عبد القادر الغزالي . الشعرية العربية التاريخية والرهانات ، ط 1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية سورية ، 2010 ، ص 52 ، 53.

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص 261.

[3] محمد الفكري الجزار . لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعرية الحداثة ، ط2 ، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 ، ص 174.

[4] رولان بارث . الدرجة الصفر للكتابة ، تر محمد برادة ، ط 3 ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط المغرب ، 1985 ، ص 34.

عما هو مألوف ، من خلال تسخير لغته لنقل معانٍ مبتكرة ، عبر أسلوب جديد مباين لما تعوّده المتلقي وهو ما يحقق نجاح الشاعر.

ضمن الحديث عن الشعر وماهيته ، يتطرق ابن رشيق إلى مسألة الطبع والصنعة في الشعر حيث يرى أنّ "من الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً ، وعليه المدار والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعةً من غير قصد ولا تعمُّل ، لكن بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره "[1].

لقد ميّز ابن رشيق بين الشعر المطبوع، الذي يعتبره الأصل لأنّه يصدر عن فطرة وسجيّة من الشاعر دون تعمُّد الزخرف اللفظي، وبين آخر مصنوع، فيه ما هو مهذب أعاد صاحبه تنقيحه ، وتغيير بعض ألفاظه دون إجهاد للنّفس أو تحميلها ما لا تطيق. في حين أخذ النّوع الثالث من المتكلفين ، في البحث عن المعاني الغامضة والغريبة ، فأغرقوا في تتبعها وأسرفوا في دباجتها ، وفي توظيف المحسنات بنوعيها ، دون أن يصرفهم ذلك إلى الاهتمام بضعف المعني أو قوته.

فابن رشيق وإن كان يناصر الشعر المصنوع ، فإنّه ينفي أن يكون ذلك عنوانا للتكلّف ؛ لذا يوضح متى تكون عملية التصنّع مقبولة ، بحيث يمكن وصف صاحبها بالحذق والإجادة قائلا: " وسبيل الحاذق بهذه الصناعة - إذا غلب عليه حب التصنّيع - أن يترك للطبع مجالا يتسع فيه ، وقيل إذا كان الشاعر مصنعًا بَانَ جيده من سائر شعره: كأبي تمام ، فصار محصورا معروفا بأعيانه وإذا كان الطبع غالبا عليه لم يبن جيده كل البينُونة ، وكان قريبا من قريب: كالبحتري ومن شاكله "[2]، لقد اتخذ ابن رشيق من أبي تمام والبحتري مثلين لهذين النوعين من الشعر؛ بحيث تميّز كلّ منهما في مجاله ، غير أن ميله إلى توجه أبي تمام أمر واضح ، أي إلى الشعر المصنوع على حساب المطبوع.

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 225.

[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 230.

1-2- المقصدية الشعرية :

ترتبط غاية الشعر بتحقيق المتعة الفنية ، والتأثير في المتلقي ، من خلال إشاعة عناصر الجمال في النص الشعري ، وهو هدف يسخر له الشاعر مختلف إمكاناته النصية ، للارتقاء به إلى أسمى درجات الإبداع ، تحقيقا للمقصدية الشعرية.

ورد الحديث عن المقصد الشعري لدى ابن رشيق ضمن تعريفه للشعر. الذي جعله " يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية "[1]، فالقصد عنده أساس لتحقيق الشعرية يضاف إليه الوزن والقافية ، اللذان على أهميتهما غير كافيين لتحقيقها.

إنّ ما يؤكده ابن رشيق من قول حول القصد/ النية ، أمر سبقه إليه **الجاحظ** من خلال قوله: " اعلم أنك لو اعترضت أحاديث النّاس وخطبهم ورسائلهم ، لوجدت فيها مثل مستفعلن مفاعلن كثيرا، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا. ولو أن رجلا من الباعة صاح من يشتري باذنجان لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات ، وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر "[2]. ومن وجهة نظر النقد الحديث، فإن القصد كما ذهب إليه الجاحظ غير كاف ؛ لأن النص الشعري يقوم على لغة ، وخيال ، وتصوير ينزاح بالكلام عن العادية ويجعل منه شعرا.

كما ركز **الباقلاني** على قضية القصد قائلا: " إنما يُعد شعرا ما إذا قصده صاحبه تأتى له ، ولم يمتنع عليه "[3]، رغم اختلاف المقام ، فإنّه يجعل القصد أساسا للشعرية.

إنّ اعتبار ابن رشيق القصد / النية جوهرا للشعرية وأحد أعمدتها ، أمر يرفضه عبد الملك مرتاض من خلال قوله: "وقد يقصد الشاعر إلى أن يقول شعرا ألف قصد وقصد ، ويتكلف وزن كلامه ويتجشم تقفيته ما شاء الله له ذلك، فيدقق ويحق ، ولا يرتكب أي خطأ عروضي، غير أن ذلك كله ما كان ليشفع لكلامه ... وإنما يكون شعرا فقط إذا توافرت فيه خصائص الشعرية ... فما فيه من مقدار هذه الشعرية هو الذي يحدد شعريته أو عدم شعريته "[4]. إنّ ما يتضمنه النص من عناصر الشعرية هو ما

---

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 209.

[2] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ . البيان والتبيين ، ط 1، دار إحياء التراث العربي ، بيروت لبنان ، 2009 ، ج 1 ، ص 124.

[3] أبو بكر محمد الطيب الباقلاني . إعجاز القرآن ، تح أحمد صقر ، د ط ، دار المعارف ، مصر ، 1954 ، ص 82 .

[4] عبد الملك مرتاض . قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة ، ص 37.

يجعله مؤثرا ، من خلال تلك الانزياحات اللّغوية التي يحدثها الناص؛ بحيث يجعل نصه أكثر قدرة على موافقة الميول النفسية للمتلقي. وهو ما يؤكده ابن رشيق حين جعل المقصدية الشعرية تتمحور في التأثير في المتلقي ، وتحريك عواطفه اتجاه النص الشعري ، باعتبار " الفلسفة وجرّ الأخبار باب آخر غير الشعر فإنْ وقع فيه شيء منهما فبقدرٍ. ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكئا واستراحة ، وإنما الشعر ما أطرب وهزَّ النفوس ، وحرَّك الطباع. فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبُنِيَّ عليه سواه " [1]. فالشاعر يسخّر كل إمكاناته اللّغوية والتصويرية لجعل المتلقي يتفاعل مع ما يقدمه النص من معانٍ ، في شكل جديد ومميّز، وهو ما يعكس رغبة الشاعر في الارتقاء بنصه إلى درجة الكمال ، حتى تتمكّن العملية الشعرية من بلوغ غايتها ، وهي تحقيق الاستجابة المتوقعة من المتلقي، وهو ما يثبت أن " هناك توقا ونزوعا من الذَّات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة فهي - بهذا المفهوم - أساس كل عمل وفعل وتفاعل ، وهي شرط ضروري لوجود أية عملية سيميوطيقية. فالذات لا تحصل على موضوعها إلاّ بحركة ما ، قد تكون عسيرة أو يسيرة. وتتضمن هذه الحركة أطراف نزاع قد تكون متأبية أو منقادة ، فإنّ هناك تفاعلا يجري في فضاء وزمان معينين ، ويتحقق فيهما عبر العلامات اللغوية " [2]، فالبنية النصية تتداخل في إنشائها عوامل واقعية وذاتية ، تتآلف لينتج عنها هذا النص.

لما كان لكل نص خصوصيته ، ومقصديته التي يسعى الشاعر لبلوغها ، فإنَّ سعيه حثيث لتجويد نصه ، وإعطائه أبعادا دلالية جديدة ؛ من خلال ذلك الربط بين الدَّوال ومدلولاتها. وكذا هو الحال بالنسبة للمتلقي الذي تتجلى مقصديته في إيجاد ظالته ، وما يحقق له المتعة الجمالية والهزّة الشعورية التي تدفعه إلى التجاوب مع النص ، والتأثُّر لمقتضاه. بهذا تكون العملية الإبداعية / الشعرية ، عملية واعية ومنظمة ، يخطط لها الشاعر، ويسعى لتحقيقها، بتوفير كل أسباب النجاح. وهو ما ينفي أن تكون " المقصدية - وحدها - هي التي تتحكم في إنتاج أنواع الأفعال الكلامية ، وبالتالي أنواع الخطاب ولكنّه ليس صحيحا أيضا نكران دور الذات المتكلمة في ايجاد السلوك اللغوي. ولذلك فإنّه لا مناص من تتميمها بمفهوم آخر وهو التفاعل " [3]. فبلوغ الشاعر مقصده ، أمر تكفله طريقته في التعبير والصياغة فكلّما كان مميزا ، كان أقدر على إثارة انفعالات المتلقي ، ودفعه للتفاعل مع دلالاته وصوره.

---

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 223.

[2] محمد مفتاح . دينامية النص ، ط 3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 2006 ، ص 8 ، 9.

[3] المرجع نفسه ، ص 50.

1-2-1 - الجد والهزل:

يذهب ابن رشيق إلى أن المقاصد الشعرية متعددة ومتباينة ، تباين التجارب الشعرية العديدة التي يرسم الشاعر ملامحها في نصه. ونظرا لتلك الخصوصية التي تطبع كل تجربة ؛ فإنها تفرض على الشاعر نظاما لغويا معينا ، يراه الأنسب للتعبير عن تلك التجربة. والشاعر المتميز هو العارف للفروق بينها ؛ لذا كان " أوّل ما يحتاج إليه الشاعر بعد الجدّ الذي هو الغاية ، وفيه وحده الكفاية، حسن التَّأتِي والسياسة وعلم مقاصد القول ؛ فإن نسب ذل وخضع ، وإن هجا أخلَّ وأوجعَ ، وإن فخر خبَّ ووضع وإن عاتب خفض ورفع ، وإن استعطف حنَّ ورجَّع ، ولكنَّ غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان؛ ليدخل إليه من بابه ، ويداخله في ثيابه. فهذا هو سرُّ صناعة الشعر، ومغزاه الذي تفاوت الناس وبه تفاضلوا" [1]؛ فإنّه يتوجَّب على الشاعر، المناسبة بين المقصد الشعري ، والكلام المعبر به. ولما كانت مقاصد الكلام متعددة وكذا المقامات ، فقد وجب على الشاعر ؛ أن يوظّف كلامه بما يتناسب والغاية التي لأجلها نظم نصه.

يتطلب بلوغ الشاعر لمقصده الذي يتوخاه من نصه بعض الصفات ، التي تجعله يدرك التمايز بين أغراض الكلام ، وما يناسب كل واحد منها. ولتحقيق ذلك " يجب للشاعر أن يكون متصرفا في أنواع الشعر: من جدٍ وهزلٍ ، وحلوٍ وجزلٍ ، وأن لا يكون في النسيب أبرع منه في الرثاء ، ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء ، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار ، ولا في واحد مما ذكرت أبعد منه صوتا في سائرها ؛ فإنّه متى كان كذلك حكم له بالتقدّم ، وحاز قَصَبَ السبْقِ ، كما حازها بشار وأبو نواس بعده " [2]، فمقدرة الشاعر وفطنته ، في وضع الأمور موضعها الملائم ، وبراعته في كل فن ، يجعل منه شاعرا حقيقيا ؛ لأنه يدرك ما بين المقامات والأغراض من تباين ، فيعطي لكل منها حقه.

لهذا يرى ابن رشيق ضرورة المراوحة والتنوّيع بين الأسلوبين (الجد والهزل) ؛ حتى يضمن الشاعر طول انجذاب المتلقي إلى النص " وإذا لم يكن شعر الشاعر نمطا واحدا لم يملّه السامع ، حتى إن حبيبا ادعى

[1] ابن رشيق . العمدة ج 1 ، ص 330 ، 331.
[2] المصدر نفسه ، ج 2 ، ص 169.

ذلك لنفسه في القصيدة الواحدة فقال :

الجدُّ والهزلُ في تَوْشِيْعِ لُحْمَتِهَا ++ والنُبْلُ والسُّخْفُ ، والأَشْجَانُ والطَّرَب " [1]

فابن رشيق يرى في التنويع بين الأسلوبين ، دافع قوي لنجاح عملية تفاعل وتجاوب المتلقي مع النص. بيد أنّ حرمان التشكيل اللغوي من السياق، يحرر قدرة المفردات والجمل، من أسر مواضعاتها محولاً إياها إلى جمل إشارية حرة، تكون " علاقتها بالمعنى هي علاقة إمكان فقط ، وهو إمكان غرسه الكاتب وتركه للقارىء ليعقد صلاته ، أو ليوجد بدائل له ، لأنّ الإشارة قادرة على التحوُّل الدائم. وأيّ معنى قد يظن أنه هدف الكاتب ليس سوى إمكانية قرائية، وبجانبها إمكانيات مطلقة قابلة للحدوث" [2] فإذا كان للنص أفقه الذي يقدمه للمتلقي/ القارئ ، فإنّ لهذا الأخير أفقه الخاص ، الذي تشكّل بفعل عديد القراءات. ومن ثم كان دور المتلقي التقريب بين فهمه وما يقدمه النص ، أي بين الأفقين.

1-3- المقصدية والأغراض الشعرية:

الأغراض الشعرية هي ما دئب الشعراء النظم فيه ، بما يتلاءم ومقاصدهم التي ينشدونها، تلك الأغراض أفرد لها ناقدنا " ابن رشيق " بابا في عمدته وُسِم **أغراض الشعر وصنوفه** ، حاصرا إياها في: النسيب، المديح، الفخر، الرثاء ، الإقتضاء، والاستنجاز، العتاب، الوعيد ، والإنذار، الهجاء ، الاعتذار الوصف. وقد ربطها ابن رشيق بالمقاصد ، هذه الأخيرة التي تتعدد وتتباين وفق خصوصية كل تجربة شعرية ، وما يفرضه مقامها من معطيات.

وثيقة هي العلاقة التي تربط المقصد الشعري بالمقام ؛ لذا كان لكل سياق ما يناسبه من أقوال لا تصح في غيره، لذلك كان " شعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع " [3]، فلكل غرض لغته الخاصة ، التي يتوسلها الشاعر في إبلاغ مقصده وكذا فإنّه لكل فئة أو طبقة لغتها ، التي تناسب مكانتها الاجتماعية والسياسية.

[1] المصدر السابق ، ج 1 ، ص 170.
[2] عبد الله الغدامي . الخطيئة والتكفير ، ص87.
[3] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 331.

وابن رشيق يخص بحديثه غرض المدح، وما يتطلب من معطيات، وجب على الشاعر الالتزام بها ومراعاتها حتى يبلغ نصه قلب السامع / المتلقي، فيحقّق بذلك مقصد الشاعر بإحداثه التأثير فيه ، لأن ذلك غاية العملية الإبداعية ، وتفاعله مع النص هدفها.

لهذا الاعتبار كانت " الأغراض - كما تحدث عنها النقاد القدماء - لها إطار بنائي وموضوعاتي عام مشترك ، غير أنها تتميز بتلك اللّمسة التي يطبعها بها الشاعر، الشيء الذي يجعلها تبتعد عن النمطية والتكرار. فهذه مدحيات المتنبي ؛ تتميز عن مدحيات غيره من الشعراء ، مع أنها أكثر الأغراض نمطية. كما تميز **أبو تمام والبحتري** في الوصف "[1]. فتقاطع النصوص المنتمية إلى نفس الغرض في الشكل العام ، لا ينفي الخصوصية التي يمنحها إياها الشاعر، تبعا لمعطيات السياق ومتطلباته ، وما تفرضه نوازع النفس وميولاتها.

لما كانت غاية الشاعر ومقصده ؛ إيقاع التأثير في المتلقي ، وإحداث تفاعله مع النّص ؛ فإنّ وصية أبي تمام للبحتري تعتبر معينا على إدراك هذا المطمح ، خاصة إذا تمكّن من إعطاء كلّ غرض حقّه التي يقول فيها: " يا أبا عبادة ، تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم ، صفر الغموم ... فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا ، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه البيان والصبابة ، وتوجّع الكآبة ، وقلق الأشواق ، ولوعة الفراق. وإذا أخذت في مدح سيد ذي أيادٍ فأشهر مناقبه ، وأظهر مناسبه وأَبِنْ معالمه ، وشرّف مقامه وتقاضَ المعاني، واحذر المجهول منها، وإيّاك أن تشين شعرك بألفاظ الزَّرية ، وكن كأنّك خياط يقطّع الثياب على مقادير الأجسام ... واجعل شهوتك لقول الشّعر الذريعة إلى حسن نظمه؛ فإنّ الشهوة نعم المعين "[2].

حرص أبو تمام ومن ورائه ابن رشيق على إنارة درب الشاعر؛ من خلال تزويده بمفاتيح التميّز والنجاح في هذه الصناعة ، ذلك بإلحاحهما على ضرورة التناسب بين الغرض ومقتضياته الكلامية، حتى تحقق العملية الشعرية مقصدها وغايتها ، التي من أجلها نظم النص ، وتفنن الشاعر في رسم أجزائه.

[1] أحمد بيكيس . الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة ، ط 1 ، عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ، 2010 ، ص93 .

[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 185.

يفصّل ابن رشيق في حديثه عن الأغراض الشعرية ، مبينا المقصود من كل غرض. واقفا عند بعض الفروق الدقيقة بينها، بادئا بالنسيب ؛ هذا الغرض الذي يأسر النفوس فيجعلها تتعلق به - وقد توطأه الشعراء - لما فيه من ألفاظ رقيقة ، ومعانٍ حسنة مستساغة ، تخاطب الوجدان قبل العقول. مميِّزا بينه وبين الغزل قائلا: " والنسيب والتغزّل والتشبيب كلها بمعنى واحد ... وأما الغزل فهو إلف النساء والتخلّف بما يوافقهن، وليس مما ذكرته في شيء ؛ فمن جعله بمعنى التغزّل فقد أخطأ "[1].

والغزل توطئة عكف عديد الشعراء ، على إفتتاح نصوصهم الشعرية بها ؛ قصد استمالة النفوس وجذبها إلى متابعة بقية أجزاء النص. ليصبح فيما بعد غرضا مستقلا تنظم فيه قصائد بكاملها.

فرّق ابن رشيق أيضا بين العتاب والاقتضاء ، هذا الأخير هو " طلب حاجة ، وباب التلطف فيه أجود: فإن بلغ الأمر العتاب ، فإنّما هو طلب الإبقاء على المودة والمراعاة، وفيه توبيخ ومعارضة لا يجوز معها بعد الاقتضاء ، إلاّ أنّ الناس خلطوا بين هذين البابين وساووا بينهما "[2]. مؤكدا أن العتاب " باب من أبواب الخديعة ، يسرع إلى الهجاء ، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء ، فإذا قلَّ كان داعية الألفة ، وقيْد الصحبة ، وإن كثُر ، خشن جانبه وثقل صاحبه "[3]. هذا الفرق بين الغرضين ، دفع ابن رشيق إلى الدّعوة إلى عدم التسوية بينهما ، واعتبارهما غرضا واحدا ، ونظرا لتباين المقصد الشعري فيهما، اختلفت طرق الشعراء المنتهجة فيهما، " فللعتاب طرائق كثيرة، وللناس فيه ضروب مختلفة ؛ فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف ، ومنه ما يدخله الاحتجاج والانتصاف ، وقد يعرض فيه المنُّ والاجحاف ، مثل ما يشاركه الاعتذار والاعتراف "[4].

إنّ استقصاء ابن رشيق للفروق الدقيقة بين الأغراض ، دافعه حث الشاعر على مراعاة ذلك أثناء بناء نصه ، خدمة للغرض الشعري والمقصد الذي يرمي إليه.

يلج ابن رشيق حديثه عن المدح - باعتباره غرضا مهما لامس حياة ناقدنا عبر عديد مراحلها- من خلال التمييز بينه وبين الرثاء ، قائلا: " ليس بين الرثاء والمدح فرق ، إلاّ أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل (كان) أو (عدمنا كيت وكيت) وما يشاكل هذا ليعلم أنه

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 188.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 247.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 251.
[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

ميت "[1]، هذه المقارنة بين الغرضين تقف -كما هو واضح - عند الجانب الشكلي ، مغفلا خصوصية كلّ واحد منهما وما يرافقه من انفعالات، باعتبار الشاعر ينطلق من الوجدان ليخاطب الوجدان ؛ لذا كان مقصده فيهما مختلفا ، لا يقف عند تلك الفروق السطحية.

لما كان المدح غرضا عريق المكانة في حياة الشعر العربي ، وجب على الشاعر الالتزام بمعطياته فلكل مقام مدحي ما يلائمه من لغة ، وكذا حال الممدوح ومكانته، وهو ما دفع ابن رشيق إلى التوضيح قائلا: " سبيل الشاعر - إذا مدح ملكا - أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح ، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية ، غير مبتذلة سوقية ، ويتجنب - مع ذلك - التقصير والتجاوز والتطويل فإن للملك سآمة وضجرا، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب ، وحَرَم من لا يريد حرمانه. ورأيت البحتري - إذا مدح الخليفة - كيف يُقلّ الأبيات ، ويبرز وجوه المعاني ، فإذا مدح الكتاب عمل طاقته وبلغ مراده "[2]؛ فمراعاة مقام المتلقي ، وحالته النفسية ، يجعل الشاعر يبلغ مقصده من مدح الملوك ؛ بإيقاع النّص في قلوبهم ، فيكون محط الرضا والتجاوب ، ذلك من خلال تركيزه على الفضائل النفسية وكذا العرضية ؛ لأن ذلك المزج في الوصف أدعى إلى تحقيق المقصد ، وبلوغ الغاية التأثيرية. وهو أيضا ما ينأى به عن إيراد بعض ما يوجّه لمدح العامة والسوقة ؛ لأن الممدوح " إذا كان سوقة فإيَّاك والتجاوز به خُطَّته فإنه متى تجاوز به خطته ؛ كان كمن نقضه منها وكذلك لا يجب أن يُقصر عما يستحق ، ولا أن يعطيه صفة غيره ؛ فيصف الكاتب بالشجاعة ، والقاضي بالحمِيَّة والمهابة "[3]؛ فالإطناب في غير موضعه إساءة والإيجاز في غير أهله تقصير، والخروج عن السياق وما يقتضيه من كلام ؛ انزياح للنص عن مقصده. فلكل ممدوح مسلك ، ينتهجه الشاعر في رسم صوره وتخيّر ما يلائمها من عبارات.

أما ما يتصل بمدح الوزراء والكتّاب؛ فإنّ على الشاعر أن يوظّف "ما ناسب حسن الرويّة وسرعة الخاطر بالصواب وشدة الحزم، وقلة الغفلة وجودة النظر للخلفية والنيابة عنه في المعضلات بالرأي أو بالذات ... وبأنّه محمود السيرة، حسن السياسة، لطيف الحس، فإذا أضاف إلى ذلك البلاغة والخط والتفنن في العلم ؛ كان غاية "[4]. يأتي مسعى ابن رشيق في بيان الفروق الكامنة بين الممدوحين ، وأنّ

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 231.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 205.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 206.
[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 212.

لكل ممدوح ما يناسبه من لغة وصفات ، تتناسب مع مقامه ؛ ضمن دفاعه عن الشعراء المتكسبين - إذ يعتبر واحدا منهم - بذلك " يحاول ابن رشيق أن يجد المبررات ، حتى يتسنى له الدفاع عن الشعراء ، وفي الحقيقة إنما كان يدافع عن نفسه قبل كل شيء ، لأنه كان شاعر بلاط ، وصاحبا لأميرين هما: المعز بن باديس الصنهاجي ، وابنه تميم. ولهذا ما فتيء ابن رشيق يلح أن هناك فرقا في دواعي المدح ، فمن يمدح ملكًا ليس كمن يمدح سوقة "[1]؛ لعل هذا ما حذا به إلى الوقوف عند أصناف الممدوحين ، وما يتلاءم معهم ، ومع منزلتهم من كلام ، وفق ما يطمح إليه الشاعر من مقاصد ، عبر غرض المدح.

الأمر ذاته ينطبق على مدح القضاة ، الذين ينبغي أن يرتبط بمكانتهم العلمية والدينية. ومن ثم فعلى الشاعر أن " يمدح القاضي بما ناسب العدل والإنصاف وتقريب البعيد في الحق ، وتبعيد القريب والأخذ للضعيف من القوي ، والمساواة بين الفقير والغني ، وانبساط الوجه ، ولين الجانب وقلة المبالاة في إقامة الحدود واستخراج الحقوق ، فإن زاد ذلك ذكر الورع ، والتحرج ، وما شاكلها، فقد بلغ النهاية"[2] فإدراك الشاعر لتلك الفروق الكائنة بين الممدوحين، من حيث المنزلة الدينية والسياسية وحتى الاجتماعية من شأنه أن يبلّغه مقصده الذي من أجله بنى نصه ، خاصة فيما يتعلق بالمدح. وباعتبار ابن رشيق خبير بهذا الغرض وآلياته - فهو شاعر بلاط - فإنّه يدرك أهمية كل عبارة أُحسن وضعها وصياغتها، في بلوغ الشاعر الهدف من هذا الغرض. ومن ثم جاء التركيز في مدح القاضي - يقول ابن رشيق - على الخصال التي تتلاءم والوظيفة التي يشغلها ، التي تجعله حقيقا بإشاعة العدل وإنصاف المظلوم.

لا يبتعد ابن رشيق في حديثه عن الفخر عما قاله في المدح، فهو لا يرى فرقا بين الغرضين سوى فيما يتعلق بمن يوجه إليه النص؛ إذ أن " الافتخار هو المدح نفسه ، إلاّ أن الشاعر يخص به نفسه وقومه ، وكل ما حسُن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار؛ فمن أبيات الافتخار قول الفرزدق:

إنَّ الذِّي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا ++ بَيْتًا دَعَائِمُهَ أَعَـزُّ وَأَطْوَلُ "[3]

وقد أدرج ابن رشيق عدة أمثلة في الفخر، بوصفه تعبيرا عن الذات والأهل ، التي لا يرى بينها كبير فرق وهو أمر لا يوافقه فيه مواطنه حازم القرطاجني؛ إذ يرى بينهما تمايز واضح كما سيأتي بيانه.

---

[1] بشير خلدون . الحركة النقدية أيام ابن رشيق المسيلي ، ص 123.

[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 213.

[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 225.

جُعل الاعتداد بالنفس والفخر بها، وكذا بالقبيلة - عند بعض الشعراء - مطية للهجاء والتقليل من قيمة الخصم وإظهار مثالبه، فكان " أجود ما في الهجاء أن يسلب الإنسان الفضائل النفسية وما تركب من بعضها مع بعض ، فأما ما كان في الخِلْقَة الجِسمية من المعايب فالهجاء به دون ما تقدم وقدامة لا يراه هجوًا البتة ، وكذلك ماجاء من قبل الآباء والأمهات من النقص والفساد لا يراه عيبا، ولا يعد الهجو به صوابا" [1]. يعتبر ناقدنا تناول الصفات الخَلقية في الهجاء ، خروجا عن المقصدية الشعرية للنص المنتج. فالهجاء قائم على سلب المهجو الفضائل النفسية تقليلا من قيمته ، بعكس المدح الذي هو تنويه وإشادة بتلك الفضائل - كما سبق بيانه - ولعل أصحاب النقائض جريرا والفرزدق والأخطل من أشهر من تفنن في هذا الغرض ، وقد أورد صاحب العمدة نماذجا من أشعارهم في هذا الصدد.

تناول ابن رشيق ضمن حديثه عن مقاصد الأغراض الشعرية ؛ تغيُّر مقاصد الشاعر وفق كل غرض، وحتى في الغرض ذاته ؛ تبعا للسياق الذي يرد فيه النص ، بغض النظر عن التغير أو التطور الذي يلحق هذه الأغراض. وإذا كانت الملاءمة بين الغرض والسياق في عملية البناء النصي هو ما يؤكد عليه ناقدنا، فإن الربط بين الجانب اللغوي والمقصد، هو ما كان ينبغي لابن رشيق أن يتوسّع فيه أكثر باعتبار النص الأدبي بنية لغوية في المقام الأوّل.

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 273.

1- 4 – البناء الداخلي للنص:

الحديث عن عملية نظم القصيدة وتأليف أجزائها، يقودنا إلى الوقوف أولا عند ما يقوم به الشاعر أثناء هذه العملية، وكيفية استثماره للأدوات الفنية التي يمتلكها، وهو ما يطلق عليه البناء الداخلي للنص.

النص الشعري عمل إبداعي، يتطلب من الشاعر موهبة ومهارة ، وأيضا ثقافة فنية وأدبية تمكّنه من التوظيف الأمثل لوسائله الفنية. فكان " الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلبًا من عرفه حقّ معرفته ، وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك " [1]. إنّ التحكم في آليات هذه الصناعة وحسن بناء النصوص، أمر يتحكم فيه استعداد الشاعر، الذي يتيح لهذا الأخير تذوّق الأدب؛ حيث تعمل الممارسة على جعل التجربة الشعرية أكثر عمقا ونضجا ، وهو دافع للبراعة والتميّز.

يستفيد الشاعر في بناء نصه من رصيده المعرفي والثقافي، الذي يمدّه بمختلف الطرق المنتهجة في الصناعة الشعرية ، ويعينه على بلوغ مقاصده الشعرية. ومن ثم " ليأخّذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلّق بنفسه بعض أنفاسهم ، ويقوى بقوة طباعهم ، فقد وجدنا الشاعر من المطوعين المتقدمين يفضُل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار" [2]، دعوة ابن رشيق للشاعر لدعم طبعه بثقافة واسعة أمر ليس من ابتكار ناقدنا ، فقد سُبق إليه من طرف عدد من النقاد أمثال القاضي الجرجاني ، ابن طباطبا ... في حين تبقى دعوته له للنهل من نبع التجارب الشعرية لسابقيه ، أمرا مميّزا لهذا الناقد ؛ لدورها في صقل استعداد الشاعر وتنميته.

الإبداع الشعري عملية هامة ومعقدة ، تتجاذب أطرافها أحوال النفس وأهوائها ، والسياق ومتطلباته. وفي حديث ابن رشيق عن هذه العملية وطرق النظم فيها يبدأ بتجربته الخاصة ؛ ساعيا منه لمقارنتها بتجارب الآخرين. بيد أنه يقصِر حديثه على بناء القافية ، ويجعلها مثالا للنظم الشعري - على

[1] المصدر السابق ، ج 1 ، ص 205.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 328.

خلاف كثير من سابقيه ومعاصريه وحتى مواطنه القرطاجني - فالشاعر المميّز أو الحاذق كما يسميه ابن رشيق " إذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ، ثم أخذ مستعملها وشريفها ومساعد معانيه وما وافقها، واطرح ما سوى ذلك ، إلاّ أنه لابد أن يجمعها ليكرر فيها نظره، ويعيد عليها تخيّره في حين العمل "[1]، فوضع القافية ومناسبتها للوزن الذي ينظم فيه قصيدته أمر ضروري في عملية بناء النص.

الطريقة الصحيحة في بناء القافية عند ابن رشيق - وهي ما ينتهجه هو نفسه - التي قد تخالف ما دئب عليه بعض الشعراء كأبي تمام ؛ هي أن " أصنع القسيم الأوّل على ما أريده ، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك ، فأبني عليه القسيم الثاني: أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كلّه على القافية ، ولم أر ذلك بمخل علي، ولا يُزيحني عن مرادي ، ولا يغيّر عليّ شيئا من لفظ القسيم الأوّل ، إلاّ في الندرة التي لا يُعتدّ بها على جهة التنقيح المفرط "[2]؛ فناقدنا أثناء نظمه لنصه ينتقي القافية التي يراها ملائمة للغرض والوزن المنظوم فيهما ، ليبني بيته عليها ، ومن ثم ما يليه من أبيات القصيدة / النص الكلي.

القافية هذا العنصر البنائي الهام عند ابن رشيق ، الذي أولاه عناية خاصة ، يقصر أثره على عجز البيت. كما يعتبر أنّ القدرة على حسن انتقاء القافية ، هي ما يجعل نفَسَ الشاعر يطول عبر أجزاء النص المختلفة ، فلا يصيبه الارتباك ، لتحكّمه في آليات هذا البناء ، فلا " يصير محصورا على شيء واحد بعينه ، مضيَّقا عليه ، وداخلا تحت حكم القافية "[3]، هو ما يعتبره صاحب العمدة نقصًا في الشعرية ، والمقدرة على الإمساك بآليات هذه الصناعة.

إقتصار حديث ابن رشيق في عملية الإبداع الشعري على القافية وطريقة بنائها، لم يمنعه من التأكيد على ضرورة النظر في العمل المنتج بعد الانتهاء من بنائه، بالتهذيب والتنقيح ، حتى يخرج مستويًا بعد أن تدارك ما قد لحق به من هنات أو سقطات. معتبرا هذه العملية شديدة الأهمية ، بل قد توازي عنده عملية البناء نفسها قائلا: " ولا يكون الشاعر حاذقا مجوّدا حتى يتفقد شعره ، ويعيد فيه نظره

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 345.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 344.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 345.

فيسقط ردية ويثبت جيّده ، ويكون سمحا بالركيك منه ، مطرحا له راغبا عنه ، فإنّ بيتًا جيدا يقاوم ألفي رديء "[1]، كما يؤكد أن التنقيح لا يقلل من قيمة الشاعر أو تمكّنه، بل هو دليل حنكة وتمرّس ، مارسه شعراء كبار نحو امرئ القيس ، الذي كان " يذود عنه القوافي ويتخيّر منها الجياد "[2]. وكذا أبو نواس الذي يأتي شعره " فينفي الدني ويُبقي الجيّد "[3]؛ وهو ما من شأنه إخراج النّص، المخْرج الصحيح الذي تتناسب فيه أجزاءه وتتكامل، ويستقيم نظمه، مع ما يعتري الشاعر من حالات نفسية متباينة ومتضاربة في بعض الأحيان، تلقي بظلالها على عملية البناء النصي ، مما يؤكد ميل ابن رشيق إلى مذهب الصنعة مذهب أبي تمام وأتباعه.

يتبنى ابن رشيق رأي أبي تمام ، في الحديث عن الأوقات المناسبة للنظم، من خلال ما نصح به تلميذه البحتري قائلا: " يا أبا عبادة، تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظّها من الراحة وقسطها من النوم ... وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك ولا تعمل شعرك إلاّ وأنت فارغ القلب ، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه "[4]، فالرغبة في قول الشعر، دافع قويّ إلى حسن نظمه وتجويده، وإن كانت هذه الأوقات هي الأنسب لنظمه -وفق أبي تمام وابن رشيق- فإنّ ذلك لا ينفي تحكم السياق في الشاعر في كثير من الأوقات، من خلال ما يثيره لديه من مشاعر وأفكار.

لاتخلو عملية الخلق الشعري عند ابن رشيق، من اهتمام بالجانب النفسي، وتأثير أريحيته في حسن البناء والإبداع. فالشاعر " إذا أجمّ طبعه أياما - وربما زمنا طويلا - ثم صنع الشعر؛ جاء بكل آبِدَةٍ ، وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه "[5]. فالرّاحة النفسية بوابة لصفاء الذهن، ومن ثم لحسن النظم، وترتيب الأفكار " وليلتمس له من الكلام ما

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 331.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 332.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه ، ج 2 ، ص 185.
[5] المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 339.

سهل، ومن القصد ما عدل، ومن المعنى ماكان واضحا جليًا يعرف بَدِيًا ، فقد قال بعض المتقدمين: شرّ الشعر ما سُئل عن معناه "[1].

يصدر حديث ابن رشيق عن البناء الشعري، والطرق المنتهجة فيه - وإن تقاطع فيها مع غيره من النقاد - عن تجربة خاصة ومراس طويل، بيد أن ما يؤخَذ عليه أنه اكتفى في حديثه عن عملية البناء الشعري على القافية، مقصرًا عن ذكر الجوانب الأخرى - التي لا تقل أهمية - التي لو ذكرت لاتضحت جوانب مهمة من هذه العملية. وإذا ما قارناه بمواطنه القرطاجني نجد هذا الأخير قد تعمّق أكثر في هذا الأمر - كما سيأتي بيانه - وكذا معاصره في المشرق ابن طباطبا. كنا نود لو توسّع ابن رشيق ، في تناول جوانب أخرى من عملية البناء الفني ، حتى لا نقع في فخ التكرار لبعض الأمور البنائية للنص الشعري (القافية) ، خاصة أنه سيخصص لها جانب من هذا البحث عند الحديث عن التماسك النصي.

1-4-1- الوظيفة الشعرية:

يقوم التعبير الشعري على توظيف مميز لنظام اللغة الإشاري ، هذا الاستعمال تقيده عملية الاتصال بشكل كبير؛ لذا كان لطريقة الشاعر المميزة في التعبير عن المضامين ، وحسن استثماره لرصيده اللغوي ، دورا هاما وبارزا في تميّز نص عن آخر، من حيث درجة الإبداع والخلق. من هذا المنطلق كان الاهتمام بالأسلوب وطريقة تشكيل النص، أمرا راود نقادنا العرب على مرّ العصور، فظهرت عنايتهم بطريقة النظم وبناء النصوص الشعرية.

تتجلى أهمية الصناعة الشعرية عند ابن رشيق، فيما يثيره النص لدى المتلقي من انفعالات وتجاوب مع معانيه، باعتبار الغاية التأثيرية تأتي في المقام الأول، فالشاعر يستثمر كل إمكاناته ويوظفها في اتجاه هذه الغاية ؛ قناعة منه بأنّ " الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع ، فهذا هو باب الشعر الذي وُضع له ، وبُنِيَّ عليه "[2]. بلوغ النص قلب المتلقي، وتحريك عواطفه ؛ هو نجاح للشاعر في بنائه وإعطائه بعدا خاصا ، من خلال " تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة وذلك بخروجها من

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 332.

[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 223.

عالمها الافتراضي إلى حيّز الوجود اللغوي"[1]، فالشاعر يتوسل اللغة بشكل قصدي وواعٍ ، للتعبير عن المعنى المراد في النص.

لما كان الشعر مرتبطا بالوظيفة المتوخاة منه ؛ فإنّ ما يتعلق منها بالشاعر، هو أنه " وسيلة تنفيس واستعطاف وارتزاق" [2]، فابن رشيق لم يغفل الوظيفة الذاتية للنص الشعري ، باعتباره انعكاسا لنوازع الذات وميولها من جهة ، وصناعة يتوسلها الشاعر المتكسِّب للاسترزاق ، ونيل العطايا والهبات من خلال تلك القصائد المدحية التي سعى إلى التميز في بنائها.

يرتبط التأثير في المتلقي - الذي هو غاية العملية الإبداعية والنص الشعري - بوظيفة الشعر التي يشكل الأسلوب فيها حجر الزاوية ؛ من خلال تميّزه ومفاجأته للمتلقي، بكل ما هو مختلف عما تعوّده في غيره من النصوص. فحتى " يكون للعملية الشعرية معناها وتبلغ غايتها في التأثير، لابد أن تحدث تغييرا في مستوى الخطاب اللغوي ، فتتحوّل معاني الموجودات إلى معاني جميلة، تنبع في غالب الأحيان من تلك العلاقات الاختلافية التي يحدثها الشاعر بين الأشياء فتكون باعثا على تحقيق التفاعل وحدوث الانفعال" [3]. يسعى الشاعر من خلال نظمه للنص، عبر بناه الصغرى ؛ إلى خلق التميّز والاختلاف، مدركا جيدا حاجة المتلقي، وما يمكن أن يدفعه للتفاعل مع الدلالات النصية.
فبلوغ النص المقصدية الشعرية ، وقف على الأسلوب الذي يتوخاه الشاعر في التعبير عن المعنى ، ومن ثم يمكن " اعتبار المهمة الجمالية وسيلة لإحداث النشوة والأريحية في النفس الإنسانية فتهيئها إلى قبول ما يلقى إليها من أفكار ومضامين العمل الشعري " [4]، فإذا كانت الرّاحة النفسية التي يحدثها النص في المتلقي دافعا لتجاوبه معه ، فإنّ تلك اللّذّة تتعمق مع تجدد القراءات، وانجلاء معان أخرى كانت خفيّة.

[1] نور الدين السد . الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، د ط ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ،2010 ،ج 1، ص 218.
[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 46.
[3] مبروك المنازعي . في صلة الشعر بالسحر ، مجلة فصول ، ع 1 و 2 ، د ب ، 1991 ، ص 33.
[4] محمد عبابنة . التفكير الأسلوبي ، ص 237.

تتأكد نظرة ابن رشيق لوظيفة الشعر، من خلال بيانه للأثر البالغ الذي يحدثه النص في المتلقي وقدرته على دفع هذا الأخير إلى التفاعل معه. فتأثير الشعر في المتلقي كبير ؛ نظرا لما ينيطه به الشاعر من وظيفة ؛ إذ يسخّر - بفضل تحكّمه في آليات هذه الصناعة - قصائده المدحية في الإشادة بالممدوح ، وإكسابه أحسن الصفات ، التي من خلالها يوطّد مكانته بين الناس ، دون أن يخرج عما أتاه به طبعه وسجيّته ، مدركا جيدا أغراض المخاطب ، وبذلك يحقق للشعر مقصده ووظيفته .

إنّ دفاع ابن رشيق عن الشعراء المتكسبين ، هو دفاع عن ذاته في وجه تلك الانتقادات التي وجّهت إليه ، معلما إياهم أن مدح الملوك مع التحلّي بالأنفة ؛ أمر جائز ومقبول " وعلى كل حال فإنّ الأخذ من الملوك كما فعل النابغة ، ومن الرؤساء الجِلَّة كما فعل زهير؛ سهل وخفيف" [1]، مؤكدا أن مبررات مدح الملوك لها خصوصيتها، التي يكون منطلقها تلك المكانة التي يحتلها الممدوح ، وما يقوم به من أعمال ، مما يجعله حقيقا بالمدح. وكأنّ ابن رشيق يرى أن وظيفة الشعر ، ترسيخ لتلك المكانة.

يؤدي النص وظيفته الشعرية ، من خلال كونه " ممارسة فكرية إنتاجية ، تتصل بالمتعة واللذة تقوم بها (الأنا) ، التي تسهم في وضع هذا البناء الفني المركب من نظام من الدوال ، ذات الروابط اللغوية ، المشكلة لشبكة دلالية تعمل على تقديم مقاربة للنص تتجسد في مقارنة اللذة التي تلمس من خلالها لا نهائية المدلولات. وبهذا يكون النص مرتبطا بقواعد التعبير التي تضمن له تراتيبية الهيكلة العلاقتية القرائية " [2]، فدور الأسلوب في تشكيل المعنى - وإن اختلفت أشكاله وتعددت - هو دور كبير ومهم ، يتجاوز البنى الصغرى ، ليدخل في تشكيل بنية أكبر هي البنية العامة للنص ، وفي إيصال دلالاته الخاصة القادرة على إحداث التأثير وضمان التفاعل.

أ- النظم والأسلوب:

تؤدي براعة الشاعر في بناء نصه ونظم أجزائه ، دورا فاعلا في إدراكه لمقصديته ، على اعتبار أن " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنّه أُفرغ إفراغا واحدا ؛ فهو يجري على اللّسان كما يجري الدهان. وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذَّ سماعه

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 146.

[2] محمد لخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي . أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية ، ص 12.

وخفَّ مُحتمله وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحليَ في فم سامعه. فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به، ومجَّته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء"[1]. الطريقة المنسقة في نظم الألفاظ وتأليفها ، والخروج في بنائها عن المألوف؛ هو ما يعطي النص تلك الخصوصية وذاك التميّز ، ويمنحه القدرة على التأثير وإحداث التفاعل؛ لأن " لمجموع هذه الوحدات اللغوية، سياقات أسلوبية وجمالية مرتبطة بسياق أكبر وهو السياق الخارجي للنص بما فيه من دلالات وأبعاد فرضها مقام إنشاء النص" [2] فاستجابة النص لمقتضى السياقين الداخلي والخارجي ؛ حريّ أن يمنحه تلك الخصوصية ، والقدرة على إحداث التواصل مع المتلقي، باستجابته لكل تلك المعطيات ، وما يطمع إليه مستقبِل النص.

ضمن الحديث عن الأسلوب ودوره في نظم النص عبر بناه الداخلية، كان البُعد عن التعقيد وما يترتب عنه من إشكال للمعنى وإخفاق لعملية التواصل مع المتلقي؛ أمرا ضروريا ومهما يجب مراعاته. باعتباره " صفة نحوية ترتبط بالنحو وتركيب الجملة " [3]؛ لذا جاءت دعوة ابن رشيق - على غرار بعض معاصريه - إلى وضوح الأسلوب؛ حتى تؤدي الوحدات اللغوية المعنى المنوط بها قائلا: " ومن الشعراء من يضع كل لفظة موضوعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل، وسهلا غير متكلف. ومنهم من يقدّم ويؤخر إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا هو العيُّ بعينه. وكذلك استعمال الغرائب والشذوذ التي يقلّ مثلها في الكلام " [4]، فحسن انتقاء الدوال وبراعة نظمها، حقيق بجعل العملية الشعرية تدرك هدفها، خاصة أنّها عند ابن رشيق موجّهة لخدمة المدح، الذي هو صناعة تفرض معطياتها ووسائلها.

جعل ابن رشيق من التوسّط أسلوبا أمثلا للشعر؛ إدراكا منه لدوره الفاعل في العملية الإبداعية إذ " ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيا خشنا، ولا أعرابيا جافيا، ولكن حال بين الحالين" [5] حكم هذا الرأي نظرة ناقدنا إلى المتلقي - الذي هو الممدوح في الغالب - والرغبة في إرضائه وإيقاع النص في نفسه ، فلا يستثقله ولا يمجّه.

---

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 407.

[2] نور الدين السد . الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج 1 ، ص 220.

[3] عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د ط ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د ب ، 1967 ، ص 89 ، 90.

[4] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 410.

[5] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 413.

لهذه الأهمية اعتبر أن " حسن النظم أن يكون الكلام غير مثبَّج، والتثبيج: جنس من المعاضلة "[1]، فهي دعوة إلى جودة التركيب وحسن البناء ، وهجر الإبهام والغموض.

تسهم خصوصية النص المبدَع ، وبعده عن الابتذال في إعطاءه التميّز. كما أنّ نجاح الشاعر في نسج أبياته ونظمها، بشكل يختلف عما ألِفه المتلقي، عبر الانزياحات اللّغوية التي يوظفها الشاعر خدمة لمقصده الشعري. " ولكأن الانزياح يأتي ليكرِّس ثقافة التغيير الأسلوبي وما يحدث فيه من انحراف مفاجيء ، لم يكن المتلقي في الغالب ينتظر أنّه يقع ، فهو يرفض صِفْرية الأسلوب ... فيوقظ الانتباه فيه ، ويحرّك الذهن لديه ، ويبعث في النفس ما يبعث من فضول التّطلّع إلى ما وراء هذا الخرق الذي وقع في نظام المعيار اللغوي، أو هذا الاختلاف الذي تسلَّط على الرتابة الأسلوبية فجعلها تخرج من النظام العام للنسج "[2]، يسعى الشاعر إلى بناء جمل تنأى عن الرتابة والسكون؛ بخروجها عن المعيارية ، ما من شأنه إحداث الاستلاب الجمالي لدى المتلقي.

ب - جودة التركيب:

يشكل النّص الشّعري وحدة لغوية مميّزة ، يأتلف فيها الدّال مع المدلول في صورة نظمية مميزة تمنح الفكرة أبعادا أعمق ، وقدرة دلالية أوفر؛ عبر تفنن الشاعر في رسم صورها عن طريق صياغة متميّزة للمعنى.

إن خصوصية اللغة الشعرية وتميّزها، دفع ابن رشيق إلى التأكيد على أنّ " للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، ولاينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمّوها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها، إلاّ أن يريد شاعر أن يتظرَّف باستعمال لفظ أعجميّ فيستعمله في النُّدرة، وعلى سبيل الخِطْرَة ... فلا بأس بذلك "[3]، فمباينة لغة الشعر لغيرها في أصناف القول الأخرى ، هو ما يفرض على الشاعر حرصا شديدا في تركيبها، وانتقاء مكوناتها، حتى تكون أكثر إيحاء ، وأقدر على التأثير في المتلقي.

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 414.
[2] عبد الملك مرتاض . قضايا الشعريات ، ص 153.
[3] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 223.

بيد أن ما يدعو إليه ابن رشيق ، من ضرورة الالتزام بقوالب القدماء ، وانتهاج سبلهم فيها يكون قد " قيّد حرية الشاعر، وحصر موهبته ضمن نطاق ضيّق لا مجال فيه للحركة والإبداع، متناسيا بذلك الجانب الشخصي للفرد، واختلاف الزمان والمكان، وطبيعة اللغة الشعرية ؛ التي تعتبر خلقا فنيا في حد ذاتها، ولا يمكن أن تكون كذلك إلاّ إذا تجاوزت الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل من تكلم بهذه اللغة "[1]؛ فالإبداع عملية تمتزج فيها نوازع الذات بمعطيات الواقع مشكلة فسيفساء تتفرّد بخصوصيتها، مباينة لغيرها من التجارب الشعرية ، وإن تشابهت في بعض أجزائها.

تتشكل البنية الصغرى من دوال ومدلولات، وظيفتها تأدية المعنى وإيصاله؛ لذلك كان دورهما فيها أساسي. نظر ابن رشيق لهذين العنصرين ؛ نظرة تقدير لدورهما في بناء النص، عبر المتتاليات الجملية معتبرا " اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويقوى بقوّته "[2] فعلاقتهما تكاملية، وأي خلل في أحدهما ينعكس لا محالة على العملية البنائية، ومن ثم على قدرتها الإيصالية، وهو ما يفصّل فيه القول موضحا: " فإذا سلم المعنى واختلَّ بعض اللّفظ، كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الرّوح. وكذلك إن ضعف المعنى واختلّ بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلاّ من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب، قياسا على ما قدمت من أدواء الأجسام والأرواح "[3]، هذه المقارنة بين اللفظ والمعنى ، والجسم والروح ؛ تعمّق الفهم بأهمية هذين العنصرين وتكامل دورهما، من خلال تآزرهما في أداء الدلالة ؛ حيث إنّ أيّ نقص سيؤثر على عملية التلقي. وما الحديث عن اللّفظ بمعزل عن المعنى إلاّ بغرض الدراسة ، أما هما فيشكلان عنصرا واحدا في أداء الدلالة وتبليغ مقصد الشاعر.

إذا كان للكلمة أثرها في المعنى ؛ فإنّ ملاءمتها لغرض القول أهم، وهو ما أكد عليه ابن رشيق فيما يتعلق بلغة النسيب ، هذا الأخير الذي يجب " أن يكون حلو الألفاظ رَسْلها، قريب المعاني سهلها، غير كزٍّ ولا غامض، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، لين الإيثار، رطب المكسر، شفّاف الجوهر، يُطرب

[1] أحمد يزن . النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي ، د ط ، مكتبة المعارف الجديدة ، الرباط ، 1986 ، ص 149.
[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 217.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

الحزين ويستخفّ الرصين "[1]، فحسن صياغة المعنى وملاءمته لغرض القول، يسهم في اتساق وانسجام النص.

يركز ناقدنا أيضا أهمية الصياغة وجودة التركيب في آداء المعاني ، قائلا: " ألا ترى لو أن رجلا أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المضاء بالسّيف، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس ؛ فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حللها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر "[2]، وهو ما يؤكد أهمية الملاءمة بين الجانب اللغوي للغرض الذي تساق من أجله ، مع حسن صياغته ، وبنائه بشكل يكون أكثر تعبيرا وإيحاء.

إنّ البناء اللغوي مجال لإبداع الشاعر وتميّزه ؛ إذ يعكس تجربة شعرية وشعورية يمر بها الشاعر ويعايش لحظاتها. لذا كانت " البنية اللغوية لنص ما ونظامه التركيبي وطريقة تشكل شرائحه الأساسية هي المنابع الحقيقية الأصلية للدلالات الغنية التي تبلور الرؤية العميقة الكامنة في بنية التجربة الشعرية، وهي التجسيد الأكثر كمالا لبنية الرؤية، بنية العالم ، كما تتشكل في معاينة الفنان المبدع"[3]. إن ما توحي به التراكيب من معاني ، أساسه حسن اختيار الدال وملاءمته للمدلول، هذا التناسب يسهّل عملية التأليف بين تلك الوحدات اللغوية، ويمنحها قدرة على ملامسة قلب المتلقي والتأثير فيه.

أما إذا " لم تقبال الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها، وتضاءلت في عين مبصرها "[4]، وهو ما يؤكد أهمية الدّوال في الإفصاح عن مدلولاتها، وعرضها في أحسن الصور لجعلها قادرة على التأثير في المتلقي.

[1] المصدر السابق ، ج 2 ، ص 187.

[2] المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 221.

[3] كمال أبو ديب . جدلية الخفاء والتجلي ، د ط ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1975 ، ص 32 ، 33.

[4] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 222 .

النص الشعري مساحة يحقق من خلالها الشاعر مقصده، وكذا مقصده المتلقي من خلال ما يتركه من أثر نفسي فيه ؛ ما يدفعنا إلى القول بأن تميّز بناء النص يخرِج عمل الشاعر عن كونه " مجرد محاكاة أو تمثيل أحداث أو مواقف معينة أتيح له أن يلحظها ، أو ابتدعها ابتداعا ، أنه يتناولها بطريقة خاصة ، إذ يكشف عن عناصرها العامة والخاصة "[1]، فالتميّز في الطرح ، هو ما يمنح النص تلك القدرة على التأثير وتحقيق التفاعل.

الحديث عن أهمية دور اللغة النصية في عملية البناء الشعري ، يؤكد أن " القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة ، وفهم القصيدة يكمن فيها ، وفي كل قصيدة دائما ما أسميه (نقطة الارتكاز الضوئي) التي تكشف بنية القصيدة كلها ، وعلى كل من يتعرض لتفسير أية قصيدة من خلال تركيبها أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذي يوصله إلى البنية العميقة للقصيدة "[2]. البنية اللّغوية للنص الشعري لا تبوح للمتلقي بكل أسراره، بل تسربها إليه تباعا مع كل قراءة جديدة ؛ بفضل ثراء أبعاده ، وخصوبة عطائه ، مما يجعله قادرا دوما على قول المزيد.

[1] دفيد دينش . مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، تر محمد يوسف نجم ، د ط ، مطبعة دار صادر ، بيروت ، 1967 ، ص 68.

[2] عبد اللطيف محمد حماسة . اللغة وبناء الشعر ، ط 1 ، دار الشروق ، د ب ، 1996 ، ص 72.

2- عند حازم القرطاجني:

2-1- حد الشعر:

تحديد مفهوم الشعر الذي تبنى على أساسه النظرة إلى النص الشعري، يقودنا إلى استجلاء هذا المفهوم عند أحد مواطني ابن رشيق ، ألا وهو حازم القرطاجني . هذا الناقد المغربي الذي تأخر عن سالفه زمنا ، ليأتي في القرن السابع الهجري .

يتميز حازم بخصوصية المنطلق النقدي؛ حيث تتقاطع لديه التيارات النقدية السابقة، مع التوجه الفلسفي الذي كان للفلاسفة المسلمين ، وعلى رأسهم ابن سينا الدور الأكبر فيه . خاصة فيما يتعلق بتوجيه فهم النقاد لطبيعة الشعر ، بالذّات لدى المتأخرين منهم ، وعلى رأسهم حازم القرطاجني.

شكل التخييل إلى جانب المحاكاة ثنائية ، مثلت نوعا من التكامل المميز في فهم الجانب الشعري لدى نقاد القرنين السابع والثامن الهجريين. ولما كان حازم ينتمي إلى هذه الفترة الزمنية فقد كان هذا دأبه ؛ إذ جعل من التخييل عنصرا مهما في صناعة الشعر إلى جانب المحاكاة. الذي يعرفه بقوله: " الشعر كلام موزون من شأنه أن يحبب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقة أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوّي انفعالها وتأثرها "[1]. الشعر من خلال هذا التعريف قوامه الوزن والقافية، اللذان تميزانه عن النثر، وهو أمر تقليدي لمسناه عند من سبقه من نقاد، على رأسهم ابن رشيق -كما سبق بيانه - بيد أن حازما لا يقف عند هذا الحد ، بل نجده يتحدث عن الوظيفة التي من أجلها خُطّ هذا الشعر، وهي التأثير في المتلقي؛ بحيث يكون بمقدوره أن يحبب إليه أشياء ويُكرّه إليه أخرى، فيتجلى تأثيره من خلال الإقبال أو النفور من المعاني التي يتضمنها هذا النص.

هذا الموقف الذي يتخذه المتلقي اتجاه النص الشعري ، يحرضه عليه ما فيه من حسن تخييل ومحاكاة ، من خلال تلك القدرة البنائية التي يتميز بها، التي تأهله لأن يكون فعالا ومؤثرا.

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب بن الخوجة ، ط4 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، 2007 ، ص 71.

لما كانت غاية الشاعر هي إحداث التأثير في المتلقي، من خلال تضمين النص معان تخييلية فإن احتواء هذا الأخير على ما يفاجئ المتلقي أمر يوطد هذا التأثير، ويعمّق من وطأته، عبر ما يطلق عليه حازم " **الإغراب والتعجيب** " هذا ما يؤكد أن " الشعر عند حازم القرطاجني ليس اختيار وزن أو إجراء قافية، كما دأب على ذلك الشعراء ، بل هو أشبه بالإستراتيجية والخطة المحكمة، يرسمها المبدع بداءة قبل القول وخلاله، تروم أخذ التلقي والمقول له بالاعتبار الأول؛ لذا هذه الخطة تتوسل بالأساليب الفنية كلها من أجل الإيقاع به في شباكها، ودفعه للانقباض أو الانبساط والميل أو النفور والطلب أو الهرب. وإذا تمت استراتيجية الإيقاع بالمتلقي لحازم من خلال التمويه والإيهام، أناطها بالإبداع والتعجيب، ليدفع بالتأثير إلى مداه الأقصى لتحقيق الإثارة والهزة "[1]. ركز القرطاجني على الوظيفة التأثيرية للنص الشعري - الذي عماده التخييل- لتحقيق تفاعل المتلقي مع هذا النص، هذه الوظيفة تتحقق من خلال انزياحات اللغة الشعرية ذات المعاني المبتكرة، التي ترقى بالنص إلى درجة الشعرية.

شرح صاحب المنهاج كيفية حدوث هذه الاستجابة، بقوله: إنّه " تربط بين مخيلات الشعر وما أستثير من صور مختزنة، مما يُفضي بالمتلقي إلى حالة إداركية متميزة تؤثر -بدورها- في قواه النزوعية فتفضي به إلى الوقفة السلوكية التي عبر عنها حازم بطلب الشيء أو فعله أو التخلي عن طلبه وفعله" [2] هذه الوقفة هي دليل نجاح النص في المهمة الموكلة إليه، بتفاعل المتلقي معه ورضاه عما يخيله من معانٍ.
وضّح حازم معنى التعجيب - الذي يعتبر دعامة توطد تأثير النّص في المتلقي- قائلا: " التعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام ، التي يقلّ التهدّي إلى مثلها ، فورودها مستندر ومستطرف " [3]. إنّ طريقة الشاعر في تأليف معانيه ونسج نصه، تجعل المتلقي يتأثر بما هو مقدم إليه يكون ذلك أقوى كلّما استطاع الشاعر أن يفاجئه ، ويكسر أفق انتظاره بما لم يكن يتوقعه. فيكون نجاح المبدع أكثر رسوخا، وإقبال المتلقي علي النص أكبر؛ لأنّ " التعجيب والاستغراب بارتكاره على غير المألوف أو المعتاد ، يعمل على كسر أفق التوقع أو أفق انتظار المقول له، ويزحزحه عما اعتاد عليه ويفاجئه بما لم يتوقع، ومن هنا يتحقق الانفعال والتأثر أو الهزة الجمالية " [4]. إنّ اهتمام حازم بأثر التعجيب في دعم عملية التخييل والتأثير في المتلقي، هو إدراك لأهمية هذا الأخير، ولدوره في العملية

[1] محمد بنلحسن بن التيجاني . التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 219.
[2] جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط 3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 1992 ، ص 298.
[3] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 90.
[4] فاطمة عبد الله الوهيبي . نظرية المعنى عند حازم القرطاجني ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 2002 ، ص 297 ، 298 .

الإبداعية. فإذا كان صاحب المنهاج قد اهتم بالنّص وكيفية تشكليه، فهو يؤكد على أهمية المتلقي، وأثره في التميّز في هذا البناء.

ظهر تأثر حازم القرطاجني بالتيارات الفلسفية ، التي غذّت الدارسات النقدية، خاصة بعد ترجمة كتاب الشعر لأرسطو؛ وما أفضى به هذا الاطلاع - من قبل الفلاسفة المسلمين، ومن بعدهم اللّغويين والنقاد - من إثراء للدرس النقدي العربي عموما ، والمغربي بشكل خاص. انعكس ذلك على فهم ناقدنا حازم القرطاجني للعملية الإبداعية ، وللشعر على الخصوص، الذي نظر إليه كقضية منطقية قائمة على مقدمات تفضي إلى نتائج ما. وهو ما يتضح من خلال تعريف آخر للشعر، ساقه صاحب المنهاج دعما للتعريف الأوّل - الذي سبق عرضه - حيث يقول: " الشعر كلام مُخيّل، موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة أو كاذبة لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل "[1]، هذا التعريف تأكيد على أن الشعر عماده التخييل، الذي يميزه عن النثر فهو عنده مقدم على الوزن والقافية.

خالف حازم سابقيه من النقاد ، وأيضا مواطنه ابن رشيق ؛ في اعتبارهم الوزن والقافية قوام الشعر. تعرض هذا التعريف أيضا لقضية الصدق والكذب، التي شكلت محورا لعديد الدراسات النقدية وكثر حولها الجدل، مبيّنا أنّ صدق الشعر أوكذبه، لا يشكل مدار التفوّق والتميّز لدى الشاعر، بل يحققه ما يتضمنه هذا الشعر من تخييل ، وإبداع في التصوير. كاد هذا التعريف الذي قدمه حازم يتطابق مع تعريف ابن سينا، الذي مفاده أن " الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة "[2]. فكلاهما يعتبر التخييل محور الشعرية، يضاف إليه الوزن والقافية.

يسهم التشكيل اللّغوي للنّص الشعري، وما تحمله الألفاظ من دلالات، في تحقيق الغاية التأثيرية؛ لذا " يمكن تعريف الصورة الشعرية عند حازم بكونها: الوحدة اللسانية التي تشكل تخييلا وقاعدتها الأساسية من حيث هي انزياح دلالي ودلالته إيحائية في نفس الآن هي أنها كلما كانت أبعد عن أفق انتظار المتلقي إلاّ وحققت المفاجآت الجمالية أو الأسلوبية "[3]. قدرة الشاعر على تحميل عباراته

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 89 .

[2] أرسطو طاليس . في الشعر ، تح شكري عياد ، ص 197.

[3] عمر أوكان . اللغة والخطاب ، د ط ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 2001 ، ص 119.

دلالات جديدة، وإحداث المفاجأة للمتلقي، وحمله على التفاعل مع النص، يتم بواسطة التخييل الذي هو تشكيل جمالي مؤثر، يعاد من خلاله رسم الواقع، باستثمار أفضل للإمكانات اللغوية.

أحاط هذا التعريف بعناصر التجربة الشعرية، فهو " يأخذ بعين الاعتبار مختلف مكونات التجربة الشعرية من خيال وتخييل، ومحاكاة وإيقاع، ومسحه من الغموض أو (التعجيب) كما يدعوه حازم، وما ينتج عن هذا التعجيب من فعالية تأثيرية. ولقد بينا أن هذا التعريف أقرب ما يكون إلى التعريفات المعاصرة في النقد الغربي منه إلى التعريفات التقليدية في النقد العربي القديم "[1]. لعل منبع هذا التأكيد ، أنّ حازما قد ربط بين مفهوم الشعر ووظيفته في ذات الآن، وهو ما قلّ وجوده عند النقاد القدماء؛ حيث أبدى اهتمامه البالغ بالنص وكيفية بنائه وتناسقه عبر بناه الداخلية، حتى يكون بمقدورها التأثير في المتلقي، هذا الأخير الذي أولاه حازم عناية شديدة، بدعوته الشاعر إلى تسخير كل إمكاناته، لجعل نصه قادرا على التأثير فيه، ودفعه إلى التفاعل مع هذا النص، ومع بناه النصية بالشكل المرجوّ.

لما كان التخييل قوام الشعرية عند حازم ، فمن الواجب الوقوف عند معناه الذي حدده ناقدنا بقوله: " التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض "[2]، فالطريقة المميزة في بناء النص، هي ما يدفع المتلقي إلى التفاعل معه ، دون طول تفكير أو تمهل ، تأثرا بأسلوب الشاعر.

ينطلق الشاعر من الواقع الحسي، الذي يعبر عنه من منظوره الخاص، مسخرا مختلف آلياته اللغوية، التي ينزاح بها عن معانيها المعتادة، ليشحنها بما هو جديد. التخييل وفق حازم غير محصور في لفظ أو معنى، بل في كيفية التقديم الشعري، لتحقيق الغايته التأثيرية؛ حيث " ينشأ التخييل - في نظر حازم- من سياق تأليفي وصياغي خاص. فجمال المعنى لا يكفي لإيقاع الفعل التخييلي، وإنما تستند فاعلية المعنى الشعري إلى فاعلية شكله وهيأته وصورته، ومن هنا يمكن أن نقول إن هناك وظيفة تخييلية للمعنى الشعري ، مرجعها كيفية صياغة هذا المعنى، وطريقة تقديمه وتوصيله إلى المتلقي، وهذا ما يحاول الناقد أن يعبر عنه، من خلال الكشف عن جماليات بعض الصيغ البديعية، كالتوشيح والترصع والتسهيم وتحديد دورها وفاعليتها في رفد الخطاب الشعري بالقيمة التخييلية "[3]. يسهم التخييل في شحن اللغة

[1] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ط 1 ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الرباط ، الدار البيضاء ، 2004 ، ص 375.

[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 89 .

[3] بديعة الخرازي . مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين دراسة نقدية تحليلية ، ط 1 ، دار المعارف الجديدة ، الرباط ، 2005 ،ص 118.

بدلالات إضافية ، تجعلها أكثر تعبيرا وإيحاء ، وأقدر على التأثير في المقول له ، " ومن ثم تصبح مزية التخييل متمثلة أساسا في إمكاناته الإبداعية ، التي ترقى بالممارسة اللغوية إلى مستوى الفعل الشعري. ولعل هذه الإمكانات تتجلى عند نقادنا - خاصة - في إعادة تشكيل المعاني والصور المدركة ، على نحو قد يخالف الواقع ، ويخرج عن إطار علاقاته التواضعية ، ولكنه يشابهه ؛ حيث لايشترط في الناتج الجديد سوى تحقيق الاستجابة النفسية المطلوب تحقيقها" [1].

انزياح صور الشاعر عن حَرْفية الواقع وتفاصيله ، لايعني بأي حال من الأحوال القطعية بين هذا الواقع والواقع الذي يرسمه نص الشاعر؛ لأنّه من هذا الواقع يستقي مادته ، ويبدع أفكاره ، ومحاكاته له لا تعني التطابق معه.

يذهب حازم في ذات الإطار، إلى بيان الكيفية التي يصبح بها التخييل فاعلا، وقادرا على إحداث التأثير في المتلقي، وحمله على التفاعل مع هذه المعاني ، وما ينتجه النص من دلالات؛ باعتبار " الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقى أفضلها، وتركّب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدّالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها، حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله ، يكون التخيّل كما قدمت، يجب فيه تخييل أجزاء الشيء عند تخييله حتى تتشكّل جملته بتشكّل أجزاء، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حدّ ما هي عليه خارج الذهن ، أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل " [2] ، هذه الصور المخيّلة التي يضمّنها المبدع نصه ، يحرص على حسن تركيبها وديباجتها، حتى تكون جاهزة للتأثير في المتلقي، من خلال إيقاض مخزونه الذهني وخبراته القرائية ، وربطها بما يرد في النص من معانٍ فيستجيب بالتفاعل معه ، وقد استحضر مخزونه لتكون عملية التلقي فاعلة.

كما يركز المبدع على ماهو غير مألوف ومستغرب، تعميقا لتأثير التخييل؛ حيث يصبح " هذا الخطاب التخييلي التعجبيي هو جسر يجمع المبدع بالمتلقي من حيث هو خطاب جعله حازم أكثر علوقا

[1] المرجع السابق ، ص 82.

[2] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 119.

بفكرة تحريك النفوس "[1]، هذه دعوة من حازم إلى الابتكار في الأخيلة والتجديد فيها ، وعدم التقيّد بتكرار ما تردد على ألسنة الشعراء.

الحديث عن التعجيب أخذه حازم عن ابن سينا ، هذا الأخير قد اعتبر التخييل خضوعا للتعجيب ، أما حازم فإنّه يرى التعجيب توطيدا للتخييل وتحسينا له.

2-2- المقصدية الشعرية:

يرتبط الإبداع الشعري - على غرار أي فعل - بغاية أو مقصد يتوخى الشاعر بلوغه من خلال نصه، تحقيق هذا الأمر مرتبط لا محالة بالكيفية المعبر بها عن هذا الغرض المنشود. بالنظر إلى الشعر عموما؛ فإنّه يتغيَّ الجمع بين متعة جمالية من خلال طريقة التصوير، وبين غاية توجيهية ، الغرض منها طلب الفعل أو الكف عن أمر ما. وقد يذهب الشاعر أبعد من ذلك ، فيسخره للتعبير عمّا يختلج في النفس من مشاعر أو هموم، يرى في الشعر متنفسا لها. " إذا كانت بنية النص الكبرى هي بنية المحتوى النصي الشاملة التي تؤثر على مقصده الرئيس ، فإن بنية النصوص المكونة لنص أكبر ممتد ينبغي لها أن تكون - عبر علاقات المحتوى الكبرى فيها - ما يمكن تسميته بالبنية النصية العظمى ، في ضوء هذا يمكن أن نفهم كلام القدماء عما أسموه - المقصد الأعظم من القرآن - "[2].

أدرك حازم - المتأثر بمذهب النقاد من جهة والفلاسفة المناطقة من جهة أخرى - هذا الأمر فظهر تركيزه على مقصدية الشعر، وأثره في عملية التواصل بين الشاعر والمتلقي، من خلال ذلك النص/الرسالة ، التي يحمّلها الشاعر أدوات التأثير في المتلقي، بشكل يجعله يتفاعل مع مضامينه.

فمقصد الشعر عند حازم " هو استجلاب المنافع ، واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد بما يخيّل لها فيه من خير أو شر "[3]؛ لأن الغاية من الشعر هي التأثير في نفس المتلقي ، وحمله على التفاعل مع المضمون التخييلي للنص والإستجابة له ، وهي الغاية التي حددها حازم عند تعريفه للشعر ، الذي جعل قوامه التخييل والمحاكاة وليس الوزن والقافية فقط " إذ المقصود بالشعر

[1] وليد بوعديلة ، مظاهر التفكير في التواصل اللساني عند حازم القرطاجني دراسة في منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مجلة المبرز، المدرسة العليا للأساتذة في العلوم الإنسانية ، بوزريعة الجزائر ، 2000 ، عدد خاص بالملتقى الوطني حول اللسانيات في العلوم الإنسانية ، ص 120.

[2] محمد العبد . النص والخطاب والاتصال ، ط 1 ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة ، 2005 ، ص 170.

[3] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 337.

الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع "[1].

إنّ المقصد الذي يتغيّ الشاعر بلوغه ، هو إيقاع التأثير في قلب السامع ، من خلال المضامين التخييلية للنص، وهو أمر مرتبط بمقدرة الشاعر على الإيهام بصدق المعنى، عبر توظيف أساليب التمويه التي تسهم في إخفاء الكذب الشعري ، وتجعل المعني أكثر قربا من قلب المتلقي ، لما فيه من " تعجيب للنفس وانقياد إلى مقتضى الكلام "[2]؛ باعتبار عنصر المفاجأة يعمّق من قدرة النص على التأثير في المتلقي/ القارىء، لكن هذا " لا يرجع إلى الموضوع في حد ذاته ولا إلى ما يحمله النص الإبداعي من معان وأفكار، بقدر ما هو راجع إلى مهارة المبدع وقدرته على الإثارة بوسائله الفنية التي يعتمد عليها"[3] حيث يسهم التوظيف الأمثل للآليات اللغوية في إدراك المبدع لمقصده.

يؤكد حازم على أهمية العملية الإبداعية ، ودورها في التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال النص، عبر قناة اللغة، التي يدعو إلى حسن استغلالها. فذلك " بيان للشعراء ، بضرورة وعي مستلزمات المقصد الشعري ومراعاة أحوال المتلقين ، مما ينأى بالعملية الإبداعية عن المجازفة والمغامرة اللتين تقودان الشعر نحو العبث اللفظي ، وتفقدانه جدواه وجاذبيته ... إنّه يخرج الشعر من دائرة التلقائية ، والفوضى والاضطراب ويدخله إلى منطقة الوعي والقصد "[4].

فحرص حازم على توجيه المبدع ، وتزويده بالطرق التي تمكّن العملية الإبداعية لديه من بلوغ مقصدها جعله لا يكتفي بالحديث عن الأمور العامة لهذه الصناعة ، بل سعى إلى الوقوف عند بعض الخفايا التي ربما أهملت من طرف بعض المنظّرين للعملية الإبداعية قائلا: " فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلاّ في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة ، فتجاوزت أنا تلك الظواهر إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصناعة ودقائقها "[5]، لقد حاول حازم في إطار حديثه عن المقصدية الشعرية أن يضع ضوابطا لهذه الصناعة لا يمكن للشاعر تخطيها.

---

[1] المصدر السابق ، ص 294 .

[2] المصدر نفسه ، ص 295.

[3] علي لغزيوي . نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا ، ط 1 ، مطبعة سايس ، فاس ، 2007 ، ص 110.

[4] بنلحسن التيجاني . التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 323.

[5] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 18.

إذا كان حازم وضمن استراتيجيته للنص - القائم على المحاكاة والتخييل - قد طالب الشاعر بتطعيم النص بشيء من التعجيب والإغراب ، وكذا بعض التمويه ؛ فإنّه يحذره من مغبّة الوقوع في أسر الإشكال والغموض ، الذي سيحيد بالنص الشعري عن بلوغ غايته. مزودا إياه بالكيفية التي تحصّنه من الوقوع في هذا المأزق قائلا: " وإذ قد عددت جملة مابه يكون اشتكال المعاني من جهة ما يرجع إليها أو إلى عباراتها ، فلنذكر بعض وجوه الحيّل التي من شأنها أن يماط بوجه وجه منها ما وقع في المعاني من غموض وإشكال "[1]. يوضح ناقدنا أنّ الغموض عائد إما للّفظ أو إلى المعنى ؛ لذلك يمكن لتلك الحيل التي يلجأ إليها الشاعر، إخراج النص من هذه الوضعية ، ذلك " يكون بأن يُتبع الشيء بما يكون شرحا له وتفسيرا من جهة ما يكون في معناه أو تكون دلالته في معنى دلالته ، أو من جهة ما يناسبه ويشابهه ويكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا أنّ فيها دلالات على إبانة ما"[2]. جعل حازم من الإغراب والإيهام وسيلة داعمة للتخييل الشعري ، بيد أنّ الغموض والإشكال يحيذان بالعملية الشعرية عن بلوغ مقصدها.

لعل " أبحاث حازم في هذا الموضوع (أي التواصل) تستفيد - في رأينا - من مباحث المنطق والدراسة الأصولية لفحوى الخطاب ومقاصده "[3]؛ فالحديث عن المقصد الشعري ، أمر ليس من إبداع حازم بل نجده عند العديد من نقاد المشرق والمغرب مثل: الجاحظ (إبلاغ المخاطب محتوى الرسالة الأدبية) ، أبو هلال العسكري (يجعل مقتضى الحال ضرورة لتحديد مقاصد عملية التواصل) ....

2 -2-1 - الجد والهزل:

ضمن الحديث عن المقصد الشعري ، جعل حازم للشعر مقصدين ، أو طريقتين أساسيتين ألا وهما : *الجدّ والهزل* ؛ حيث ربط هذين المذهبين في الكلام بنوع العاطفة التي يصدران عنها، محددا معناهما بقوله: " فأما طريقة الجد فهي مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك "[4]، هذه الطريقة في الكلام أساسها العقل والمروءة ، هذه الأخيرة التي هي التزام بأخلاق وسلوكيات خاصة ، ترقى بصاحبها إلى أعلى المراتب، من ثم كان ارتباطها بالعقل ، مبرر الجدية

[1] المصدر السابق ، ص 175.
[2] المصدر نفسه ، ص 176.
[3] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 361.
[4] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 327.

والوقار في الالتزام بهذه الأخلاقيات، فهو الكابح لجماح أي انزلاق أو خروج عنها. " وأما طريقة الهزل فإنّها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك "[1]. تأتي هذه الطريقة الكلامية معاكسة لسابقتها (الجد) فهي تصدر- يقول حازم - عن مجون وسخف.كأنّه يرى في مذهب الهزل خروجا عن القيم والأخلاق - وإلاّ لما كان هذا حكمه على من تصدر عنه هذه الطريقة الكلامية - بوصف الهوى قد تغلّب على صاحبه فجعله ينحو هذا المنحنى.

الملاحظ عمق تأثير الثقافة الدينية - التي أخذها حازم عن شيوخه - رغم هذا الباع النقدي.

كما ظهر تأثر حازم بكتاب الشعر في هذا التقسيم ؛ حيث " نجد حازما في حرصه على أن يستفيد من كل شيء يوناني ، يحاول أن يطبق تقسيم الشعر إلى تراجيديا وكوميديا على الشعر العربي فيعتمد على ما لاحظه أرسطو من أن الشعراء الأخيار مالوا إلى محاكاة الفضائل ، والشعراء الأرذال مالوا إلى محاكاة الرذائل. وما فهمه من تلخيص ابن سينا من أن التراجيديا محاكاة ينحى بها منحى الجد والكوميديا محاكاة ينحى بها منحى الهزؤ والاستخفاف ، فيجعل ذلك أساسا لتقسيم الشعر العربي الغنائي إلى طريقيتين: طريقة الجد وطريقة الهزل"[2]. تأتي قناعة حازم بغنى الشعر العربي وراء قيامه بهذه الإسقاطات ، التي ما فتىء يظهر أثرها في دراسته النقدية للعمل الإبداعي.

يتجلى هذا التأثر من خلال حديثه عن الطريقة الواجب تتبعها مع كل مذهب كلامي " فأما ما يجب في طريقة الجد، فألاّ ينحرف في ما كان من الكلام على الجد إلى طريقة الهزل كبير انحراف أو لا ينحرف إلى ذلك بالجملة"[3]، في هذا ترسيخ لمذهب حازم الداعي إلى ضرورة مراعاة حال المتلقي ليتمكن النص من تحقيق غايته التواصلية ؛ حيث يستحسن ألا يوظّف الهزل في طريقة الجد ، إلاّ في أشياء بسيطة ، لا يكاد يشعر بها المتلقي ، الذي يؤثر الجد. فـ " خشية أن يتورط الشاعر في ما لا تحمد عقباه عند مخاطبة أهل الجد ، نصحه حازم بالابتعاد عن دائرة الهزل ما أمكن ، حتى لا يواجه من ذوي الهمم النزاعة إلى الجد من لا يقبل الهزل ولو كان قليلا"[4]، هذا المذهب التحذيري الذي سلكه حازم الغاية منه ألاّ يتضمن أسلوب الجد ما يثير السخف والمجون ؛ لأن في ذلك تناقض مع مبدأ المروءة

[1] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[2] أرسطو طاليس . في الشعر ، ص 277.

[3] المصدر السابق ، ص 328.

[4] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 302 ، 303.

ومنافاة للعقل " وكثير من أهل الجد يكره طرق الهزل ، ومن لا يكرهها منهم كثير كراهة لا ينغصه حلو الكلام منها: فكان وجودها في الكلام منغصا على بعضهم، وفقدانها غير منغص على جميعهم ، فلذلك يجب ألا يتعرض إليها كبير تعرض ، أو لا يتعرض إليها بالجملة في طرق الجد "[1].

ينبغي للشاعر أن يكون عارفا ، محيطا بنمط الكلام الهزلي ، ليحترز بذلك عن استعماله في الطرق الجدية ، على اعتبار أن المعنيّ بهذا الكلام هم العقلاء وأهل العلم ، والملوك والأمراء. " وجملة ما يجب أن يتجنب في ذلك هي الجهات المختصة بالهزل ، والمعاني الواقعة في تلك الجهات والعبارات من تلك المعاني ، والجزء الواحد من العبارة الواقعة في ذلك إذا كانت قد وقعت لشهرة بجهة من جهات الهزل" [2]؛ لأنّ العلاقة الرابطة بين الدّال ومدلوله ، جعلت مستعمليها يحصرونها في مجالات معينة والانزياح إلى توظيفها في غير ما أُلفت فيه، يخلق نوعا من الاضطراب لدى المتلقي إذا أسيء استغلالها. فوجب " أن يتجنب فيها الساقط من الألفاظ والمولد ، ويقتصر فيها على العربي المحض وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطردة في كلامهم " [3]. تأتي دعوته لتفادي الألفاظ المنحطة دلاليا أو الأعجمية والاكتفاء بما هو عربي ومأثور استعمالا عند العرب، لتتقاطع مع حديثه عن المعاني التي يجب " أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر مالا يشين ذكره ولا يسقط من مروءة المتكلم ، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذو المروءة أو يكبر نفسه عنه ، وأن تطرح من ذلك ما له ظاهر شريف في الجد ، وباطن خسيس في الهزل" [4]، فقد نبه حازم - فيما يتعلق بالمعاني الجدية - إلى أنه ينبغي الرقي المعاني المطروقة إلى ما يعلو بالنفس ويحفظ مروءتها ، وعدم الخروج عن الأعراف الاجتماعية ، بتوظيف معان قد تخدش حياء المتلقي ، أو تسيء إلى المبدع. كما أنها دعوة إلى الانتباه إلى حقيقة المعاني التي قد تخدع بحسن مظهرها - لتداخل المعاني الجدية الهزلية - فتبدي عكس حقيقتها.

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 328.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه ، ص 329.

أما من الناحية التركيبية للأسلوب الجدّي ؛ فينبغي أن " يُتحرى فيها المتانة والرصانة ، كما تُتحرى في طريقة الهزل الحلاوة والرشاقة ، وقد تأخذ الطريقة الجدية بطرف من الرشاقة ، كما تأخذ الطريقة الهزلية بطرف من المتانة "[1]؛ إذ يمكن أن تطعم هذه الأخيرة في التراكيب الجدية بشيء من الرشاقة التي تستعيرها من الطريقة الهزلية. رغم اختلاف هاتين الطريقتين؛ فإن أخذ إحداهما من الأخرى -بشكل محدود- أمر مسموح به وفق المقصدية الشعرية التي يراها حازم.

انتقالا إلى الحديث عن المذهب الكلامي الهزلي- الذي يتناقض مع المذهب الجدي - فإنّه "لما كان أهل طريقة الهزل يشاركون أهل طريقة الجد في كثير من المعاني والعبارات ويستعملون ذلك في كلامهم وطريقتهم بساطا إلى ما يريدونه من معاني الهزل التي هي غاية طريقتهم "[2]، فقد تعوّد معتمدوا طريقة الهزل توطئة كلامهم ببعض عناصر الكلام الجدي ، وهو أمر طبيعي ؛ لما يتسم به هذا الأخير من أصالة، تجعله مقصد من يسلكون طريق الهزل، بيد أن القيام بالعكس أي جعل عناصر من الهزل مدخلا للكلام الجدي أمر غير سائغ ؛ فالطريقة الجدية لا تأخذ من الهزل -كما سبقت الإشارة إلى ذلك - إلاّ النزر اليسير ، وما وافق المقام المدرج فيه ، مع حسن الانتقال ، والتدرج فيه ضمن النص ، حتى لايخل ذلك باتساق النص وانسجامه.

ضمن تفصيل صاحب المنهاج في هذا المقصد الكلامي، يبيّن أنّه " مما تختص به طريقة الهزل ويجب اعتماده فيها ، أن تكون النفس في كلامها مُسفة إلى ذكر ما يقبح أن يُؤثر ، وألا تقف دون أقصى ما يوقع الحشمة ، وألا تكبر عن صغير ولا ترتفع عن نازل وألا تطرح ماله باطن هزلي وإن كان له ظاهر جدي ، وأن تردّ ما يفهم منه الجد إلى ما يفهم منه الهزل ، بتخليص ذلك إلى حيز الهزل ، بما يجعل مخلصا إلى ذلك من توطئة أو غير ذلك. ويقع مثل هذا بتضمين ، ويقع بغير تضمين. وأكثر ما يتفق هذا مع اللفظ المشترك "[3]، هذه دعوة إلى الجرأة الأدبية ، التي تجعل الشاعر يلج مناطق قد تتنافى مع الأخلاق ؛ فتنزل النفس إلى أدنى الدرجات ، دون أن يردعها شيء ، فهو " يدعوها إلى الخلاعة الشعرية ، والتعري الفكري "[4]؛ بمعنى أن في هذا المذهب الكلامي اختراق لكل الحدود ، وهو ما

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، ص 331.

[4] الطاهر بومزبر . أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، الجزائر ، 2007 ص 155.

يتماشى مع مفهوم الهزل الصادر عن المجون والسخف ، أين يسيطر الهوى على نفس الشاعر فيتحكّم فيما تقوله ، مغيبا الجدية والعقل.

تنعكس هذه الدعوة التي أطلقها حازم في هذا المذهب الكلامي على الجانب التركيبي ، الذي ينبغي أن " تُتحرى في عباراته الرشاقة ، وألا يتسامح في كثير من التكلّف المتسامح فيه في طريقة الجد"[1]. لعل المقصود بالرشاقة في العبارة هو الابتذال والدناءة ، كي تستطيع التعبير عن هذا اللون من المعاني الهزلية ، هذه الأخيرة يمنع فيها أي تكلف أو تصنّع ؛ لأن ذلك سيؤثر سلبا على عملية التلقي. والشأن ذاته عند تضمين هذا النوع من الأسلوب عناصرا من الطريقة الجدية ، فذلك سيفسد لا محالة الجو العام للنص ، فيؤدي إلى نفور السامع ؛ لتعارض المقال مع مقصد الشاعر في النص.

يجد الشاعر في الأسلوب الهزلي نوعا من الحرية ، تؤهله لبناء نصه بشكل بسيط ؛ حيث لا يجد كبير عناء في اختيار ألفاظ وعبارات سمتها **الخسة والسقوط** " ككثير من ألفاظ الشطار المتماجنين وأهل المهن ، والعوام ، والنساء ، والصبيان على الوجه الذي تقبل به الطريقة ذلك "[2]، فالخسة والابتذال وحتى التفاهة كثيرا ما كانت سمة المذهب الهزلي.

هذا التوجه الكلامي الذي ألف استعماله العامة ، والشطار، والمتحاذقين والمتحايلين ، سمته العبث اللفظي ، وخرق نظم اللغة المتعارف عليها ، مما ينعكس على بنية النص التي تجيء خالية من الحبك والتماسك " هكذا يحدد حازم قاموسا هزليا يمكن للشعراء استغلاله ، ضمن منظومة التعابير العادية والمألوفة في بعض الأوساط في المجتمع "[3]، وهو ما يتماشى مع منهج حازم في مؤلفه ، الذي يسعى إلى رسم قواعد تنير درب الشاعر ، وتَحمِله على تجويد النص الشعري.

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 331.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 310.

اتسم المقصد الهزلي بالخروج عن إطار الفصاحة المأثورة في أساليب العرب ، واستعماله لما هو ساقط ومبتذل ؛ لذا فإنه " يستساغ في طريقة الهزل استعمال التصاريف التي شاعت في ألسن الناس وتكلم بها المحدثون ، وإن لم تقع في كلام العرب إلا على ضعف وقلة "[1]. يتيح الموقف الهزلي - كما سبق بيانه - مجالا من الحرية للشاعر ، سواء على مستوى الألفاظ أو العبارات ، أو حتى النص ، لخرقه المألوف بتوظيف ماهو ركيك ، متراخي التراكيب والنسج. شاع هذا الأمر لدى عدد من المحدثين ، ممن حملوا لواء الثورة على كل عربي أصيل ، كسرا لكل التقاليد بما فيها تقاليد الشعر، عبر مختلف مستوياته كما فعل أبو نواس وغيره. " فالقصد هنا ليس الإبداع في اشتقاق دوال جديدة ، وإنما إظهار العبث في كل مظهر من مظاهر تشكل الخطاب الشعري ، وإلغاء الثابت المطلق وكسر الأنظمة الجاهزة ، وإن كان ذلك يبعدهم عن العرف اللغوي السائد ، كما أبعدهم العبث عن الأعراف والأخلاق السائدة في المظهر الدلالي للخطاب"[2]، هذه الخروقات المتعددة لمستويات النص المختلفة ، لا تلغي بأي حال من الأحوال كون المقصد الهزلي ، يشكل نصا نوعيا له خصائصه وآلياته المميزة ، التي تجعل بنيته تتلاءم مع الوظيفة الشعرية فيه.

العناية التي أبداها حازم بمقاصد الشاعر الجدية والهزلية ، منطلقها اهتمامه بعناصر العملية الإبداعية ، وما يتوخاه الشاعر من نصه ألا وهو التأثير في المتلقي ، ودفعه إلى التفاعل مع النص المخيّل. إن التّباين الواضح بين هذين المقصدين لا يعني الانفصال التام بينهما، فتطعيم إحدى الطرق بعناصر الأخرى أمر وارد، رغم أنهما يتميزان "بنوع من الانغلاق والابتعاد عن الشفافية ، التي تفترض ضمنا في مقام خطابي"[3] ، إلا أن التفاعل بينهما يبقى قائما " فأما ما تأخذه طريقة الجد من طريقة الهزل فهي المعاني التي في ذكرها في بعض المواضع إطراب وبسط للنفوس ، ومذهب في ما خف من الإحماض بحسب الأحوال التي تكون بها مستعدة لقبول ذلك "[4]. يتوقف هذا الأخذ على مدى استعداد النفس لقبول هذا التوظيف ، فقد يكثر أو يقل هذا التطعيم أو **الإحماض** كما يحلو لحازم تسميته.

---

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 332.

[2] الطاهر بومزبر . أصول الشعرية العربية ، ص 156.

[3] عبد القادر الفاسي الفهري . اللسانيات واللغة العربية ، ط2 ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، 1986 ، ص 11.

[4] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 333.

إنّ " مزايا القدح يختلف اعتبارها بحسب ما تكون عليه من التصميم في الجد أو الإقتصاد والاعتدال فيه. فيجب عند تسامح من طريقته الجد في الإحماض ، أن يورد من المعاني اللائقة بذلك مقدار ما يناسب طبع المخاطب ، فربما عظُم ما لم يكن فيه كبير قدح عند المصمّم في الجدّ ، وربما صغر عند المقتصد في الجدّ والمعتدل فيه ما قدحُه كبير في ذلك " [1]. لما كان المتلقي غاية العملية الشعرية ومقصدها، فإنّ توظيف عناصر هزلية في المذهب الكلامي الجدّي ، يكون بقدرما يتقبله هذا المتلقي ، حتى لا يخرج نصه عن غايته.

ذهب حازم إلى أن بين الطريقتين نقاط تلاق ، فقد " تشارك طريقة الجد طريقة الهزل في أن يُنحى بعباراتها نحو الرشاقة في المواضع التي يحسن ذلك فيها " [2] ، هذه الممازجة في التوظيف ينبغي ألا تتعارض مع المذهب الجدي أولا ، ولا مع ما يميل إليه المتلقي ثانيا.
ومن ناحية مقابلة يتحدث حازم عن المذهب الهزلي ، وما يمكن أن يوظف فيه من معاني جدية ؛ فإنّها " تأخذ منها المعاني التي ليس فيها تعرض للقدح فيها وجميع ما يتعلق بها من جهات وعبارات ليجعل ذلك بساطا للتدرّج إلى الهزل" [3] ؛ أي تلك المعاني التي لا تتعارض مع المذهب الكلامي الهزلي ، فيوطىء الشاعر كلامه بعبارات جدية، للولوج منها للحديث الهزلي، إذا كانت الغاية إبطال ما قد ألحق بها " وقد تأخذ من معانيها أيضا ما يقدح فيها لكن على جهة حكايتها والرّد عليها والتفنيد لها بعد التقرير " [4].

أما ما تشترك فيه فيه الطريقتان ؛ فهو: " تشارك طريقة الهزل طريقة الجد في الأخذ بطرف من المتانة ، أو يكون ذلك مما تأخذه طريقة الهزل منها ، لأنه أليق بطريقة الجد وأنجع فيها وأكثر استصحابا لها " [5]، فالمتانة التي هي عماد الطريقة الجدية ؛ يوظفها الأسلوب الهزلي في مواطن تناسب مقصد الشاعر، فيجعلها مستهل حديثه الهزلي ، لينطلق من الجد إذا رأى في ذلك إثارة لجوانب المزاح عند المتلقي أين تكون المتانة وسيلته.

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه ، ص 334 .
[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه ، ص 335.

يأتي حديث حازم عن مقصد الشعرية ، ليرفد الغاية الشعرية عنده ، التي لا تخرج عن استجلاب المنافع، أو استدفاع المضار. " فهذه قوانين مقنعة فيما يتعلق بالطريقة الجدية وما يتعلق بالطريقة الهزلية ، وما يتعلق بهما معا. ومعرفتها أكيدة في صناعة النقد والبصيرة بطرق الكلام وما يجب فيها" [1]. غاية التمييز بين هذين المذهبين الكلاميين - الجد والهزل - هو تحديد أسس كل مذهب ؛ كي يكون ذلك أداة في يد الناقد ، يستطيع من خلالها تقويم النصوص والحكم على جودتها، ومدى انسجام بنيتيها الصغرى والكبرى.

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

2- 3 - المقصدية والأغراض الشعرية:

يتواصل حديث القرطاجني عن المقصد الشعري ؛ حيث " الأقاويل الشعرية القصد بها استجلاب المنافع، واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عمّا لا يراد بما يخيّل لها فيه من خير أو شرّ "[1]، أي إبعاد النفس عما يرى فيه الشاعر شرا وتقريبها إلى ما يراه خيرا وهو ما يتلاءم مع التخييل والمحاكاة اللتان يقوم عليهما الشعر عند حازم.

لما كان لهذا المقصد غايته المحددة ، وهي دفع المضرة وجلب المنفعة ، فقد ربطته بالغرض الشعري علاقة وثيقة. لهذا رأى حازم أن " أمهات الطرق الشعرية أربع، وهي التهاني وما معها، والتعازي وما معها والمدائح وما معها والأهاجي وما معها. وأن كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح وإلى ما الباعث عليه الاكتراث وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا "[2]. وإذا كان في الشعر ما يدفع إلى الارتياح أو إلى الاكتراث ؛ فإنّ ما يشترك فيه الأمران ، هو ما أطلق عليه حازم ***الطرق الشاجية**** يتفرع عن هذه الأغراض الأساسية " وما يتعلق من القول بذلك بحسب طبقات من يقع ذلك منهم ونسبهم إلى القائل معاتبة ، وتعديدا وتوبيخا وتقريعا"[3]. ومن كانت الأغراض الشعرية عنده ثمانية هي: **المديح، الهجاء، الرثاء والتعزية والتفجّع والتهنئة والتأسّي والتأسّف**، ينتج عن هذه الأغراض بحسب أثرها في المتلقي: الظفر ، الرُّزء والإخفاق والنجاة.[4] فكانت نظرته إليها قائمة على الحصول أو عدمه للحكم عليها بأنها خيرات أو شرور / منافع أو مضار " وما دامت هذه الأصناف الأربعة يشتمل كلّ صنف منها على معاني عدّة ، تشكّل في النهاية المقصد أو الغرض أو الطريقة الشعرية ؛ فإنّ هذا التقسيم يعني عدم استقلالية المعاني المختلفة إدراكيا لدى الشاعر، فهي تدخل تحت كليات أكبر منها وبذلك يكون إيرادها مرتبطا بشكل جدي - في تصور حازم - بالتجربة الشعرية ما دامت مرتبطة بأصل واحد دائما هو: التهنئة، أو التعزية ، أو المدح، أو الهجاء "[5] .

---

[1] المصدر السابق ، ص 337.

[2] المصدر نفسه ، ص 341.

* ينظر المنهاج ، ص 356 – 358.

[3] المصدر نفسه ، ص 339.

[4] المصدر نفسه ، 337.

[5] سامي محمد عبابنة . التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ، ط 1 ، جدار للكتاب العالمي ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، إربد ، 2007 ، ص 149 ، 150.

أقام حازم تقسيمه لهذه الأغراض - كما سلف بيانه - على المقصد ، فوجد أن منها ما يجلب السرور (المنافع) وأخرى تؤدي إلى الحزن (المضار) ، ذلك عن طريق التخييل والمحاكاة (أُسسا الشعرية). هذه التفريعات في الأغراض تعود في مجملها - كما وضحه حازم في حديثه عن أمهات الطرق الشعرية - إلى أربع أغراض أساسية ، حصرها ابن رشيق - المتقدم زمنا - في (الرغبة والرهبة). بيد أن حازما - على طريقة المناطقة - يهوى التفريع ، ويحرص أن يكون دقيقا في كلامه ، ذلك بأن يعطي لكل أمر حقه من التوضيح والتفصيل.

إلتفت ناقدنا أيضا إلى الحديث عن الفروق القائمة بين هذه الأغراض ، وإن كانت تنتمي إلى أصول واحدة. ففي تمييزه بين النسيب والمديح - اللذان يتم النظر فيهما إلى القائل وأحواله - قائلا:" ألا ترى أنّ الميزة بين المديح والنسيب إذا لم يتعرّض المشبّب لوصف حاله إنما هو بأنّ النسيب يكون بأوصاف مناسبة لهوى النفس ويكون مع ذلك مقترنا به وصف حال توجّع المشبّب في كثير من الأمر والمديح يكون بأفعال شريفة دالّة على كمال الإنسان مستدعية لرضى النفوس من غير أن يقرن بذلك من صفة حال القائل ما اقترن بالتشبيب. والفرق بين النسيب المقترن به وصف حال توجّع القائل ورثاء النساء المقترن به حال توجّعه أيضا أنّ النسيب بموجود والرثاء لمفقود " [1].

ضمن تقسيم حازم لأغراض الشعر وفق حال القائل وأحوال المقول له ؛ إلى ماهو مطلوب أو مهروب منه ،" فقد حصل بهذا الاعتبار إذن أقاويل عرضيّات وتهريبيّات وتخويفيّات واستدفاعيّات، ومنها الإطماعيّات أيضا وهو ما أطمع القائل فيه أو أيأس منه " [2].

أما ما يتعلق بالصلات الرابطة بين الأغراض الشعرية ؛ فإن المقصد الشعري في هذا الصدد يتعلق بالمبادىء العامة التي تربط بينها ، من ثم ما يجوز ويقبح من علاقات. الأمور القبيحة في هذا الصدد هي: "الجمع بين كل غرضين متضادين من هذه الأغراض، ويقبح من ذلك أن يكون الغرضان المتضادان كالحمد والذّم أو الإبكاء والإطراب، قد جمع بين أحدهما والآخر من جهة ، ونيطا بمحل واحد وكان ظاهرهما وباطنهما متساويين في التناقض " [3].

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 338 ، 339.
[2] المصدر نفسه ، ص 340.
[3] المصدر نفسه ، ص 350.

لما كانت لكل غرض من هذه الأغراض المتناقضة أسسه وألفاظه الخاصة به ، التي لا يليق استعمالها فيما هو مناقض ؛ فإنّ الجمع بين غرضين متناقضين من جهة واحدة أمر مستقبح ومرفوض مبدئيا باعتبار أنّه " يقبح في الشعر أن يمدح الشاعر الشيء ويذمه في الوقت ذاته ، ويجعل مثار المدح في ذلك الشيء مثار الذّم أيضا ؛ بحيث يكون كمن ينفي ما أثبته " [1] ، غير أن حازما يخص بعض الحالات التي يمكن أن يحدث فيها الاستثناء ، فيمكن الجمع بين غرضين متناقضين ، ذلك عندما " يكون المقصدان غير منصرفين إلى محل واحد ، أو غير منبعثين من محل واحد " [2]. كما يستساغ هذا الجمع إذا استعمل غرض ما ، أريد به غيره ، كالجمع بين المدح والذم ؛ حيث " يكون أحد المتضادين يقصد به في الباطن غير ما يقصد به في الظاهر، فيكون في الحقيقة موافقا لمضاده فيما يدل عليه جهة من المجاز والتأويل وذلك نحو قول النابغة :

وَلاَ عَيْبَ فِيْهِم غَيْرَ أَنَّ سُيُوفُهُم ++ بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَـائِبِ

فجمع بين الحمد وما يوهم أنه ذمّ ، وهو في الحقيقة مدح. ونقيضه قول ابن الرومي :

خَيْرُ مَا فِيْهِم ولاَ خَـيـرَ فِيْهِـم ++ أَنَّهُمْ غَـيْرَ آثِمِي المُغْـتَابِ

فجمع بين الذّم وما أوهم قبل استيفاء العبارات بصفته أنّه حمد ، وهو في الحقيقة من أكبر الذّم " [3]. فقد جعل الشطر الثاني المدح يتحول إلى ذمّ ، بعد أن أشار إليه في نهاية الشطر الأول؛ حيث أكّد أنّ كونهم (غير آثمي المغتاب) يجعلهم أسوأ الناس في نظر المجتمع.

يسهم توظيف ما هو متناقض من الأغراض في مقام واحد -إذا كان ذلك يخدم المعنى - في تحقيق مقصدية الشاعر ، وجعل المعنى أكثر تأثيرا في المتلقي ؛ حيث تشكل " هذه الثنائيات الضدية في قمة هرم الرّوعة والجمال البديعي على قلتها وندرتها في الخطاب الشعري العربي التراثي ، مما يجعل قيمتها الجمالية تزداد حسنا ، لأنّ الشيء إذا عزّ صار أداة ووسيلة لإحداث المفاجأة في نفس المتقبل. ويختص كل مقصد من مقاصد الخطاب الشعري بمميزات تجعل المتقبل في حالة إثارة مستمرة ، ويتخذها المرسل

[1] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 260.
[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 350.
[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

مبادىء يبني على أساسها خطابة لحظة الإنجاز "[1]. يسعى حازم من خلال حديثه عن هذه الثنائيات وكيفية توظيفها ، إلى النهوض بالعملية الشعرية وبالنص المنتج ، خدمة لمقصد الشاعر. لذلك ينبغي أن يكون نصه على درجة كبيرة من الإتقان البنائي، وأكثر قدرة على استشارة انفعالات المتلقي وفق الوجهة التي ينشدها صاحب النص.

ينتقل حازم للحديث عن الطريقة المثلى ، التي يستحسن أن ينهجها الشاعر عند نظمه في غرض من هذه الأغراض. يبدأ أولا بالمدح الذي هو غرض له خصوصيته ومفاتيحه ، التي ينبغي على من يمارس هذه الصناعة الإحاطة بها ؛ حيث " يجب فيها السمو بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف ... ويجب أن يتوسط في مقادير الأمداح ... فإنّ الإطالة مدعاة إلى السآمة والضجر ... ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك وأن يكون نظمه متينا ، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة "[2].

لما كان في **النسيب** ما يستهوي النفوس ، ويجعل المتلقي يقبل على النص ، ويتفاعل معه - خاصة وقد دأب الشعراء على جعله مطلعا لقصائدهم - فقد دعا حازم إلى " أن يكون مستعذب الألفاظ حسن السبك حلو المعاني لطيف المنازع ، سهلا غير متوعّر، وينبغي أن يكون مقدار التغزّل قبل المدح قصدا لا قصيرا مخلاّ ولا طويلا مملاّ "[3]. إن تعبير الغزل عن كوامن النفس ، وما تمر به من حالات ولَهٍ وصبابة ، يجعله أقدر على إستمالة الممدوح في مستهل القصيدة ، غير أن حازما لاينسى أن يلفت انتباه الشاعر إلى استعماله بمقدار ؛ حتى يحقق المقصد الذي وظف من أجله.

يعد **الرثاء** واحدا من الأغراض الجادة ، ذات الخصائص المميزة ، التي ينبغي على الشاعر أن يراعي فيها المقام ، فيضمّن نصه الشعري ما يتلاءم والغرض المنظوم فيه .
لا يصح توظيف مطالع النسيب في هذا النوع من الأغراض - وإن كان قد ورد ذلك عند بعض الشعراء- لتنافيه مع غرض القول ؛ لذا فمن الواجب في الرثاء " أن يكون شاجيّ الأقاويل ، مبكي المعاني مثيرا للتاريخ ، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة "[4]، فدعوة القرطاجني إلى عدم التوعّر في الألفاظ

[1] الطاهر بومزبر . أصول الشعرية العربية ، ص 171.
[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 351.
[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

المستعملة غايته إشراك المتلقي مع حال الشاعر فيتفاعل معها ؛ حيث " تنشغل فيه نفس السامع بمتابعة ذبذبات وجدان الشاعر، الذي ينفطر أسى ويزيد تفجعه بعد كل لفظ من ألفاظه "[1].

يربط حازم غرض **الفخر بالمدح** قائلا: " فأما الفخر فجار مجرى المديح ولا يكاد يكون بينهما فرق ، إلاّ أنّ الافتخار مدح يعيده المتكلّم على نفسه أو قبيله ، وأنّ المادح يجوز أن يصف ممدوحه بالحسن والجمال ، ولا يسوغ للمفتخر أن يصف نفسه بذلك "[2]. يتبيّن أن الفرق بين الغرضين في أن الفخر يكون بالذات الفردية ، أو الذات الجماعية ، من خلال ذكر الأوصاف المتعلقة بكل طرف.

أما **الاعتذار والعتاب والاستعطاف** ، فالتعبير عنها يكون حسب حاجة الشاعر، والمقصد الذي يرمي إليه ؛ لذا يجب فيها " التلطّف والإثلاج إلى كل معتذر إليه أو معاتب أو مستعطف من الطريق الذي يعلم سجيته أو يقدر تأثره لذلك"[3]. تتواصل دعوة حازم للشاعر في هذه الأغراض وما كان على شاكلتها، إلى مراعاة حال المتلقي ؛ ليجيء بنصه في أسلوب من **التلطّف والإثلاج** حتى يتمكن من تحقيق مقصده الشعري ، ومن ثم ضمان تفاعل هذا المتلقي ، مع هذا اللون من النصوص.

كما حدد حازم غرض **الهجاء** الذي " يقصد فيه ما يعلم أو يقدّر أنّ المهجوّ يجزع من ذكره ويتألم من سمعه مما له به علقة "[4]، فالهجاء نقيض المدح ، يركز فيه الشاعر على مثالب المهجو ، معددا لعيوبه ، بما يتيحه اللّفظ من إمكانات وصفية وتعبيرية.

أما **التهاني** فـ " يجب أن تعتمد فيها المعاني السّارّة ، والأوصاف المستطابة ، وأن يستكثر فيها من التيمن للمهنإ ... ويتجنب ذكر ما في سمعه تنغّص له ، ويحسن في التهاني أن تستفتح بقول يدل على غرض التهنئة "[5]، على الشاعر أن يحشد كل المعاني والأوصاف الحسنة ، التي تعبر عن معنى التهنئة

[1] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 264.
[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 352.
[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه ، ص 352 ، 353.

دون مغالاة قد تفسد المعنى وتنفر المتلقي ، أوتعكر الجوّ العام للنص. الملاحظ تأكيد حازم الدائم على مراعاة حال المتلقي / القارئ ، كي يحقق النص غايته التأثيرية.

يقرر حازم أن وقوفه عند هذه المقاصد الشعرية ، وكيفية استثمارها ؛ غايته ضمان تلقٍ أفضل للنص قائلا: " فإنّما أشرنا إليه بقوانين كليّة ، يعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفةٌ بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض "[1]، فقد عمل حازم على بيان القوانين الكلية المتحكمة في الصناعة الشعرية ، وإفادة الشعراء بها ، داعيا إياهم إلى القياس عليهافي استخلاص قوانين جزئية ، وفق الطريقة التي عمد حازم إلى توضيحها.

ظهر تأثر حازم الواضح في حديثه عن الأغراض والمقاصد الشعرية ، التي يتوخى الشعراء بلوغها ، بالنقاد الذين سبقوه ، سواء في المشرق أو في المغرب ؛ حيث يتقاطع كلامه في المديح مع آراء أبي هلال العسكري بشكل كبير. أما الهجاء - الذي جاء حديث حازم فيه مجملا - بدى أكثر تفصيلا عند غيره نحو: أبي هلال.

2- 4 - البناء الداخلي للنص:

2- 4-1- التخييل وبناء النص:

النص الشعري قبل أن يستوي شكلا فنيا مكتملا، فإنّ الشاعر يحمّله كلّ إمكاناته اللغوية والتعبيرية، لهذا عمل القرطاجني على رسم الخُطى التي ينبغي على الشاعر تتبعها ، لبناء نص منسجم ومن ثم قابلية هذا الأخير للتواصل مع الملتقي.

يعلّق حازم على وصية أبي تمام للبحتري - التي ضمّنها جملة من النصائح ، دعاه إلى اتباعها عند نظم النص - قائلا: " إنّ النّاظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام من اختياره الوقت المساعد، وإجمام الخاطر، والتعرّض للبواعث على قول الشعر، والميل مع الخاطر كيف مال، فحقيق عليه إذا قصد الرويّة أن يحضر مقصده في خياله وذهنه ، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى عرضه ومقصده ، ويتخيّلها

[1] المصدر السابق ، ص 353 .

تتبعا بالفكر في عبارات بدد ، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيّئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة. ثمّ يضع الوزن والرويّ بحسبها لتكون قوافية متمكّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها "[1]. يتبين من هذا الحديث كيف يتحوّل النّص من فكرة ملحّة ، تتحرك في خاطر الشاعر، يبحث لها عن أحسن العبارات وأقدرها على آداء الدلالة المرجوة ليصوغها في أحسن أسلوب ، وقد اختار لها من الوزن والقافية ما يجعلها أقدر على الوصول إلى قلب المتلقي والتأثير فيه ، ضمانا لتفاعله مع هذا النص.

تشكل اللغة حجر الزاوية في عملية الإبداع ، من خلال مهارة الاختيار وإجادة التأليف. فالشاعر يتخيل مقاصد غرضه الكلية ، التي يريد إيرادها في نصه ، ثم يقوم بصياغة المعاني في قالب شعري قوامه الوزن والقافية.

يؤكد حازم على مبدأ التناسب في النظم ، سواء بين المعاني والأوزان ، أو بين الأوزان والأغراض ، أو بين هذه الأخيرة والمقاصد. فهو مبدأ شامل لجلّ مراحل هذه الصناعة ، وهو خصيصة ميزت آراء حازم عن غيره من النقاد ، سواء في المشرق أو حتى عن مواطنه ابن رشيق.

يفصّل حازم القول في كيفية بناء النص - مواصلا رسم نهج الشاعر - في تصور عام لصورته النهائية ، متحدثا عن المعاني التي تتضمنها بناه الصغرى قائلا: " ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يُتبعه به ويستمر هكذا على الفصول فصلا فصلا ، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتشرة فيصيّرها موزونة ، إمّا بأن يبدّل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه ، أو بأن ينقص منه ما لا يخل به ، أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضها، أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه "[2]. تجاوز حازم الحديث عن مرحلة التفكير والإعداد للنص، لينتقل إلى بيان مرحلة الشروع في النظم ؛ حيث يقوم الشاعر بملاحظة تلك المعاني وانتقاء ما يليق بها من عبارات ، جاعلا أنسبها مفتاحا لنصه.

[1] المصدر السابق ، ص 204.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

ينتقل صاحب المنهاج - ضمن ذات النص - إلى الحديث عن كيفية التأليف والتنسيق ، وما يصلح أن يُبني عليه الروّي ، أولا على مستوى العبارة وكيفية نظمها وتركبها ضمن إطار البنى الصغرى، ثم بجعلها أكثر قدرة على التعبير عن تلك الدلالة التي يريدها الشاعر ، بعد أن أخذ النص بالتبلور في ذهنه في صورته الأولى ؛ لأن حازما يرى " بأن صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج ، تارة ينسج بردا من يومه ، وتارة حلّة من عامة ولكل قيمته. وإنما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهِل لطائف الكلام ، وخفيت عليه أسرار النظم "[1].

سعى حازم إلى التحديد الدقيق لمراحل نظم القصيدة ، فحصرها عند الشاعر المرويّ في أربعة مراحل ، يرى ضرورة مراعاتها واتباعها من قبل الشاعر أثناء عملية البناء قائلا: " وللشاعر المروّى أربعة مواطن للبحث: 1- موطن قبل الشروع في النظم ، 2- وموطن في حال الشروع ، 3- وموطن عند الفراغ ، 4 - وموطن بعد ذلك متراخ عن زمان القول ، يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم ، وتستوفى بها أركان الأغراض ويكمل التئام المقاصد "[2].
إذا كانت عملية بناء النص تبدأ باستحضار الشاعر صور الأشياء التي تختزنها ذاكرته ، في شكل جديد لا يخلو من عناصر الواقع ؛ فإنّه يسخرها حسب مقاصده ، مستفيدا من رصيده اللغوي والمعرفي الذي يجد فيه زادا يغني عملية الإبداع لديه.

إنّ دعوة حازم لإعمال الرويّة والفكر، أمر يتأكد من خلال عملية البناء الداخلي للنص ؛ إذ يقبل الشاعر عليه التنقيح وإعادة النظر بغية إخراجه في أبهى حلة. " وبعد استقصاء المباحث في هذه المواطن الأربعة وكمال انتظام القصيدة المروّاة ، قد يعرضها الناظم على نفسه ، فيظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيّت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف ، وقد يعرض للشاعر موضع يرى أنّه خليق بالتغيير أو الزيادة فيتعذر عليه ما يليق بالموضع من التغيير أو الزيادة فيرجىء النظر فيه إلى وقت آخر"[3]. الغاية من هذه العملية التي يقوم بها الشاعر هي استقصاء بعض الهنات ، وتصويب بعض الأمور ، التي يرى أنّها لا ترقى للمستوى الذي ينشده في نظمه ، بيد أنّ القيام بهذه العملية يستعصي على الشاعر المرتجل ، لضيق الوقت عكس المروّي.

[1] المصدر السابق ، ص 111.
[2] المصدر نفسه ، ص 214.
[3] المصدر نفسه ، ص 215.

تتباين إمكانات الشعراء وقدراتهم على النظم وإعمال الرويّة في نصوصهم ، فمنهم " من يجهد في استجداد العبارات والتأنّق فيها من جهة الوضع والترتيب. ومنهم من لايستجد ولا يتأنّق. ومنهم من يستجد العبارة دون المعنى أو المعنى دون العبارة ، ومن يتأنق في العبارة دون المعنى أو المعنى دون العبارة " [1]. يحرص الشاعر على انتقاء الدال والمدلول ، والتميّز في نظمهما.

عمل القرطاجني على ضبط هذه العملية - توضيحا لبعض ما ورد في القول السابق - من خلال ما هو نصه: " أعني بالاستجداد الجهد في ألا يُواطىء من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى ، وبالتأنّق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض ، وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك " [2].

يتطلب الاستجداد والتأنّق سعة من الزمن ، يتمكن فيه الشاعر من تمحيص نصه وتجويده على مستوى العبارة والمعنى ، نهوضا به إلى أعلى مستويات الإبداع ؛ بهدف إيقاع النص في قلب المتلقي وجعله يشعر بنوع من الانبساط - كما يحلو لحازم وصفه - ثم ضمان تفاعله مع هذا النص ؛ لأن " العمل الشعري - في نظر حازم - لا تكتمل الفائدة منه ولا تتحقق فعاليته إلاّ إذا وقع من نفس المتلقي الموقع الحسن. أما إذا مجَّه الذّوق ، فإنّه عمل لا يُعتد به ، ولو وظّف من آليات الرويّة وتقنياتها الشيء الكثير " [3]. يوافق هذا المذهب المقصدية الشعرية التي غايتها إيقاع التخييل ؛ أي التأثير في المتلقي بجعله يستجيب لمضامين النص بالتفاعل معه ، هذا الأمر يأتي من خلال " العبارة إذا استجدت مادتها وتأنّق الناظم في تحسين الهيأة التأليفية فيها، وقعت في النفوس أحسن موقع، وكذلك الحال في المعاني" [4]. الغاية من هذه العملية ؛ النهوض بالنص إلى أعلى مستويات الجودة والإبداع من خلال مفاجأة أفق المتلقي ، وتعميق موقع هذا النص لديه.

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 223.

[4] المصدر السابق ، ص 216.

تؤدي العملية الشعرية غايتها من التواصل والتأثير في المتلقي ، من خلال إحداث الشاعر تغييّرا على المستوى اللغوي ، وطرق بناء المتتاليات الجملية ؛ لمفاجأة المتلقي بهذا البناء المتميّز ، وحمله على التفاعل مع النص ، فيكون أثره أشبه بمفعول السحر ؛ حيث " إن لغة كليهما مجازية رامزة ، تحدث خللا في سنن التعبير العادية ، وتربك نظام العلاقات بين الأشياء في ذهن المتلقي ، إرباكا يتحوّل بمقتضاه التعبير إلى فعالية وتأثير" [1]؛ إنّ محاولة المتلقي التقريب بين أفقه الخاص وما يقدمه النص ، من شأنه إحداث الاستجابة المنشودة.

[1] مبروك المنازعي . في صلة الشعر بالسحر ، ص 33.

2-4-2- الوظيفة الشعرية:

يفصّل حازم - كعادته - في قضية الوظيفة الشعرية من الناحية النقدية ، بغية صياغة رؤية للأسلوب يطبعها التكامل.

تشكّل جملة القوانين الضابطة للأسلوب الشعري حافزا للشاعر للإبداع والتميّز ، من خلال حسن انتقاء ما يوظّفه في نظمه لبناه الصغرى ، ليتمكّن نصه من بلوغ غايته التأثيرية ، باعتبار أنّ " للكلام في كل مأخذ من المآخذ ، التي بها تغترّ النّفوس لقبول هيآت ، من جهة ما يلحقه من العبارات وما يتكرّر فيه من المسموعات الدّالة على مأخذ من ذلك. فربما أدّى الاطراد على نحو من ذلك إلى تكرار يستثقل ويزول به طيب الكلام " [1].

الغاية التي ينشدها حازم من نصه الشعري الذي قوامه التخييل، هي التأثير في المتلقي ودفعه إلى تبني موقف مطابق لما يدعو إليه النص ، غير أنّ تحقيق ذلك لن يتأتى إلاّ بأسلوب مؤثر تُراعى فيه مختلف جوانب القوة ، وهو ما يستدعي منه معرفة بمناحي الأساليب ؛ كي يتمكّن من تحقيق مقصده التأثيري باعتبار " النّص وحدة متناسقة تمارس وجودها الفعلي من خلال حضورها الدّاخلي في عناصر البنية اللغوية المنظّمة ، وحضورها الخارجي فيما تحيل عليه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، من مرجعيات قريبة أو بعيدة" [2]. لما كان مقصد الشاعر هو التأثير في المتلقي/ القارىء ، ودفعه إلى موقف سلوكي يطابق ذاك الذي يقترحه النص ؛ فإنّ على الشاعر - وفق ما يدعو إليه حازم - النظر في الجوانب الأكثر تأثيرا في المتلقي " فأما ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس فذكر أفضل الأحوال الطيّبة والسّارة ، وأجدرها ببسط النفوس ، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس ، وأجدرها بأن ترق لها النفوس ، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يقصد قصد ذلك " [3].

اعتبار حازم المتلقي شريكا في عملية إبداع النص ، يجعل الشاعر يستحضره كقارئ ضمني عبر مختلف مراحل إنشاء النص ، مسخرا أسلوبه الشعري للتعبير عن مضامين تراعي حالة المتلقي النفسية سواء أكانت أحواله فرحة أم حزينة بوصف المضامين/ المعاني هي ما " يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر

---

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 347.

[2] سلوى مصطفى . عتبات النص المفهوم والوظائف ، ط 1 ، مطبعة الجسور ، وجدة المملكة المغربية ، 2003 ، ص 15.

[3] المصدر السابق ، ص 357 .

يقتضيان ذكرها وبنية الكلام عليها "[1]، هذا الصنف من المعاني يعتبره حازم أصيلا ، وغرضا مألوفا في الشعر. تشكل جودة هذه المعاني ، وحسن التعبير عنها ، وشدة علاقتها بالأغراض المعبر عنها ، دافعا لقول الشعر.

الحديث عن الجانب التأثيري للنّص ، ومضامينه الملائمة لما تصبوا إليه النفوس ، يؤكد أن " الأحوال المستطابة هي التي تكون المدركات مُنعمة. والتي عليها مدار الشعر ... والأحوال الشّاجية منها أحوال أعقبت فيها الوحشة من الأنس والكدر من الصفاء ... ومنها أحوال كان الجور فيها وضع موضع العدل والإساءة موضع الإحسان ، فهي شاجية أيضا ... والأحوال المفجعة هي التي يذكر فيها الإنسان ما يلحق العالم من الغير والفساد ومآل بني الدنيا إلى ذلك "[2]. تحتل النّفس وما تعتريها من أحوال مختلفة ، حيزا لا يستهان به من أي نص شعري ، لتشكل وهمومها عناية الشعراء عبر مختلف العصور ؛ لذا جاءت دعوة حازم للشعراء بمراعاة الأحوال النفسية للمتلقي ، التي دافعها الأساس هو تحريك النفس لمقتضى الكلام ، والتّحايل في ذلك ، بتسخير مختلف الوسائل والأساليب.

تتداخل عدة عناصر في تشكيل مبعث الجمال في النص الشعري ، وتسهم في احتلال بعض النصوص مكانة مرموقة ، منها: حسن الصياغة والنّظم ، إلى جانب بُعدها الإنساني ، الذي ما فتئ يشكّل عاملا مهمّا في بقائها واستمرارها.

[1] المصدر السابق ، ص 24.

[2] المصدر نفسه ، ص 357 ، 358.

أ- النظم والأسلوب:

تشكل البنية اللغوية للنص الشعري - بوصفها بنية قائمة على جملة من العلاقات ، يمثل فيها الدال والمدلول عنصرا رئيسا - ركيزة أساسية في البنية الداخلية للنص ، ويعمل الأسلوب على تشكيل هذه البنى اللغوية ، بطريقة مخصوصة ومميّزة ، تسهم في إعطاء هذا النص صفة الشعرية.

شغلت هذه البنية ، أو بالأحرى ما يطلق عليه حازم مصطلح **النظم** ، حيزا هاما من كتابه النقدي المنهاج ؛ حيث ارتبط هذا المصطلح لديه بالجانب الأسلوبي ، المتعلّق بالكيفية الخاصة والمتميزة في الصياغة.

يحدد حازم مفهوم النظم بقوله: " وبكيفية الاطراد في المعاني ، صورة وهيأة تُسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني ، نسبة النظم إلى الألفاظ ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة ، فكان بمنزلة النظم إلى الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب " [1].

لا نكاد نجد انفصالا بين مفهومي النظم والأسلوب عند حازم ، فالشّعر تعبير جمالي تنزاح فيه اللّغة عن معناها العادي ، لتحمّل بمعان جديدة أكثر قدرة على التعبير والإيحاء ، بيد والأمر لن يتأتى إلاّ بطريقة مميّزة في تشكيل المعاني ونظمها؛ لذا كان " قيامه بوظيفة تشكيل المعنى ، يعني - بصورة أو بأخرى - أنّه وراء عملية التأليف الشعري برمتها ... مهمة الشعر رهينة بأسلوبه المتميّز ، والذي يميزه عن أي نشاط إنساني آخر ، فتتميز مهمّته تبعا لذلك. وهذا يعني أنّ الأسلوب يلعب دورا متميّزا في إيقاع الغرض والمعنى ، الذي يتوخاه الشاعر بمحل القبول من المتلقي " [2]. يؤكد هذا العلاقة الوطيدة التي تربط الأسلوب - بوصفه تعبيرا عن أفكار ومشاعر - بالغاية التأثيرية للشعر.

[1] المصدر السابق ، ص 363.

[2] سامي محمد عبابنة . التفكير الأسلوبي ، ص 230 - 237.

بالعودة إلى تعريف حازم للنظم " نجده يطلق هذه الكلمة على طريقة تنظيم الشاعر لأفكاره في ذهنه أثناء الأخذ في تدبيج قصيدته ، ولعل هذا المعنى هو ذاته الذي عبّر عنه بعض الدارسين، عندما قرّر أن الأسلوب هو نظام الأفكار في ذهن الكاتب ، وحركة تسارع هذه الأفكار وتحرّكها داخل مفكرة الكاتب "[1]. ربط حازم بين أسلوب الشاعر وأحواله النفسية ، ليجعل منه نظاما تتجسد من خلاله أفكار الشاعر ، ومن ثم فهو يتقاطع مع مفهوم برادلي للأسلوب ، وفق إشارة أديوان السابقة.

من ثم فإنّ " الأسلوب فيما تؤدي إليه أقاويل حازم ، استمرار المعاني على نسق معين تماما كما أنّ النّظم اطراد الألفاظ على نسق مخصوص ، كلاهما - الأسلوب والنظم - يحصل عن كيفية في الاطراد أو الاستمرار "[2].

يشمل النظم العملية الإبداعية عبر مراحلها المختلفة ، من نظم للجملة ، ثم نظم الفصل ، ثم نظم النص ككل. النظم شامل لكل هذه العناصر، فهو جزء لكل هو الأسلوب، يتم من خلاله تشكيل المعنى بصفة شاملة في النص الشعري. إنّ الفهم الدّقيق لتصور حازم للأسلوب لن يتأتى بمعزل عن فهمه للأغراض الشعرية وطبيعتها ، وفهمه للتخييل الذي يشكل جوهر الشعرية عنده ، وهو ما يحاول هذا العمل فعله.

العملية الشعرية عند حازم هي عملية خلق وإبداع ، ولما كان الشاعر مُنشئ هذا النص، فإنّ لديه فسحة من الحرية في توجيه معانيه ، محكوما بقوانين هذه الصناعة ، إضافة إلى ما يمتلكه من خبرة.

ب - جودة التركيب:

تشكل جودة الصياغة ، وحسن التعبير ، مطلبا ملحا عند صاحب المنهاج ؛ فالنّظم طريق يسلكه الشاعر في تشكيل المعاني والتعبير عنها. حصر حازم التميّز في البناء الشعري في مسألة النظم قائلا: " النّظم صناعة آلتها الطبع ، والطبع هو استكمال للنّفس في فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها ، فإذا أحاطت بذلك علما قويّت على صوغ الكلام بحسبه عملاً ، وكان النفوذ في مقاصد النّظم وأغراضه ، وحسن التصرّف في مذاهبه وأنحائه ، إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء"[3].

---

[1] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 372.

[2] قاسم المومني ، شعرية الشعر ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بدعم من وزارة الثقافة ، عمان الأردن ، 2002 ، ص 62 .

[3] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 199.

يجعل الشاعر من النظم وسيلة في خدمة المقصد الشعري ؛ حيث تخضع عملية بناء النص لقوى فكرية - كما يسمّيها حازم - تتباين من شاعر إلى آخر ، وتتحكم في عملية تشكيل القول الشعري " كالقوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني. والقوة على التخيُّل في تسيير تلك العبارات متّزنة ، وبناء مباديها على نهاياتها ، ونهاياتها على مباديها. والقوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض ، وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة. والقوة المائرة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع من الموقَع فيه الكلام. فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة فيكون إحداهما أحسن في نفسه ، والآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقع فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا والمفضول فاضلا ، وكثير ممن ليست له هذه القوة يسقط أحسن مما يثبت بالنسبة إلى المحل "[1]. تسهم هذه القوى بشكل متصل ومتداخل ودون تراخ ؛ في آداء دورها في بناء النص الشعري ، والتعبير عن أفكار الشاعر وما يختلج في نفسه من مشاعر متباينة ، في ظل استثمار مختلف الإمكانات والقدرات التي يمتلكها الشاعر دون تكلف.

يؤكد حازم في هذا الصدد ، على ضرورة تحكّم الشاعر في القوانين الضابطة لهذه الصناعة وحسن تطبيقها ، الأمر الذي يعتبره إمتدادا لعنصر الطبع الذي هو أساس الإبداع ولبنته الأولى ، لكن الوقوف عند حدوده يعتبر من قبيل الانكماش والجمود.

يرتبط النّظم عند حازم - بشكل واضح - بطريقة الصياغة ، وبكيفية توظيف العبارة ؛ لذا فإنّه " بالتأنّق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك ؛ فإن العبارة إذا استجدت مادتها وتأنّق النّاظم في تحسين الهيأة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع"[2]. يدعو حازم إلى ضرورة تطابق البنية الصغرى ، وطريقة تأليف عناصرها مع المقصد الشعري ، كما أن تحقق النّظم مرتبط أساسا بجودة التركيب والصياغة " إن العناصر النصية وعلاقتها الدلالية المتنوعة تعمل في نوع من التضامن والتبادل والتعاون لكي تشبع وتثري مجموعة من الإمكانات الدّلالية (مهما كانت كبيرة جدا) وليس لكي تبطل كل إمكان وتفجر كل معنى "[3].

---

[1] المصدر السابق ، ص 200 ، 201.

[2] المصدر نفسه ، ص 215 ، 216.

[3] عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، ط 1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان ، 2007 ، ص70.

يشكل اللفظ حجر الزاوية في الجملة ؛ حيث تربطه بنظرائه جملة من العلاقات ، يراعى فيها التميّز في التركيب ؛ لذا فإنّ " التهدّي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جمع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة منها والتباعد عن الجهات التي تضادها. وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك ... واختيارها أيضا من جهة ما يحسن منها بالنظر إلى الاستعمال وتجنّب ما يقبح بالنظر إلى ذلك واختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبار طريق من الطرق العرفيّة وتجنّب ما يقبح باعتبار ذلك "[1]. إنّ نجاح الشاعر في اختيار الألفاظ المناسبة ، وحسن توظيفها بالنظر إلى غيرها ، وباعتبار تأديتها للمعنى المقصود من قبل الشاعر ، يعتبر نجاحا له في بناء النص على مستوى البنية الصغرى ، ثم على مستوى البنية الكبرى والشاملة .

تقف طريقة بناء النص في أصغر بناه خلف الموضع الذي يحتله اللفظ وعلاقته بنظرائه داخل الجملة. هذا التميّز في البناء غايته تحقيق التواصل مع المتلقي من جهة ، وضمان تفاعله بدفعه لتبنّي موقف الشاعر في النص من جهة أخرى.

سعى حازم إلى بيان الطريقة المثلى للتأليف اللفظي قائلا: " فمن حسن الوضع اللفظي أن يؤاخى في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو صيغها أو في مقاطعها ، فتحسن بذلك ديباجة الكلام. وربّما دلّ بذلك في بعض المواضع أوّل الكلام على آخره. ومن ذلك وضع اللّفظ إزّاء اللّفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر، من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله به علقة ، وحمله عليه في الترتيب. فإنّ هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بيانا ، وحسن ديباجة واستدلالا بأوله على آخره.

ومن قبح الوضع والتأليف ، أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب شتيتة النظم متخاذلا بعضها عن بعض "[2]. بناء الجملة عملية مشروطة بعلاقة اللفظ بغيره ، وبمدى اتساقه مع غيره.

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 222.

[2] المصدر نفسه ، ص 224.

يشكل انسجام العبارات ، وحسن أدائها للدلالات المقصودة ، نجاحا للعملية الشعرية ، التي تنزاح فيها اللغة عن مضامينها المألوفة ، لتصبح أكثر تعبيرا وشعرية. ذلك يتأتى- كما سبق بيانه - من خلال الطريقة المميّزة في النّظم ، وهو يستدعي " في العبارات أن تكون مستعذبة جزلة ذات طلاوة. فالاستعذاب فيها بحسن المواد والصيّغ والائتلاف والاستعمال المتوسّط. والطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة وتشاكل يقع في التأليف ، ربّما خفي سببه وقصّرت العبارة عنه. والجزالة تكون بشدة التطالب بين كلمة وما يجاورها وبتقارب أنماط الكلم في الاستعمال " [1].

هذه خصائص العبارة التي تصلح للبناء الشعري ، والتي تمتد جودتها انطلاقا من أصغر مكوناتها وهي الحروف وصولا إلى العبارة ذاتها ، وانتهاء بحسن تركيبها وتجانسها مع غيرها داخل إطار الجملة ، باعتبار " الدلالة النصية توازي في طبيعة انبنائها (الجملة في تركيبها النحوى) وكلّ نص هو عبارة عن عدد من الوحدات الدلالية التي يسميها (*تزفيتان تودوروف*) المتتاليات وتتشكل هذه الوحدات من جمل وظيفية تقوم فكرتها على وجوب التمييز بين وظيفتين إخباريتين لهما أهمية دلالية وهاتان الوظيفتان تتمثلان في تلك التي يخبر عنها الموضوع (المسند إليه *Thema*) التي تخبر عن الموضوع وهو المحمول (المسند إليه *Rhema*) " [2].

يتوسّل الشاعر في نصه الصياغة الجيدة ، والتعبير الحسن عن المعنى ؛ ليحقق التواصل مع المتلقي ؛ لذا فإن بلوغ هذه الغاية لن يتأتى إلاّ بالبعد عن التكلّف والمغالاة، حتى لا يخرج النّص الشعري عن مقصده ؛ بوصف **جودة التأليف وحسن المحاكاة** هي قوامه.

تبرز في هذا الصدد دعوة حازم للشاعر إلى البساطة في انتقاء اللّفظ وتركيبه ، وتفادي التكلّف الذي يكون " إما بتوعّر الملافظ أو ضعف تطالب الكلم أو بزيادة مالا يحتاج إليه أو نقص ما يحتاج ، وإمّا بتقديم وتأخير ، وإمّا بقلب ، وإمّا بعدل صيغة عن صيغة هي أحقّ بالموضع منها ، وإمّا بإبدال كلمة مكان كلمة هي أحسن موقعا في الكلام منها " [3] ، فالتكلّف يؤدي بالشاعر إلى الخطأ في انتقاء اللّفظ المناسب ، أو في وضعه بطريقة غير صحيحة أو غير مميّزة ، مما يحيذ بالعمل الشعري عن إدراك مرماه.

---

[1] المصدر السابق ، ص 225.

[2] برند شبلنز . علم اللغة والدراسات الأدبية ، تر محمد جاد الرب ، ط 1 ، الدار الفنية ، القاهرة ، 1988 ، ص 85.

[3] المصدر السابق ، ص 223.

نجاح الشاعر في بناء الجمل ، يترتب عنه نجاح البناء الكلي للنص ، وتحقيق الترابط والانسجام بين عناصره المكونة ؛ لذا كان من الأفضل " تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته ، وفي ما دلّت عليه بالوضع في جميع ذلك ، والبعد به عن التواطؤ والتشابه ، وأن يؤخذ الكلام من كلّ مأخذٍ حتّى يكون كلّ مستجدا بعيدا من التكرار ، فيكون أخفّ على النّفس وأوقع منها بمحلّ القبول " [1] كلّما استطاع الشاعر الانفلات من ربقة القيود التركيبية المألوفة ، وولوج باب التميّز والتفرّد في نظم الكلام وصوغ عباراته ، كان أقدر على بلوغ قلب السامع ، ومن ثم تحقيق الشعرية لنصه " إنّ النّص كبنية دلالية هي جماع بيانات داخلية يتكون منها ... يتم إنتاجه ضمن بنية نصية أكبر ... وعلاقة النّص بهذه البنية النّصية هي علاقة صراعية ، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أوالبناء " [2].

تحكّم الشاعر في آليات الصناعة الشعرية ، وحسن توظيفه لرصيده اللغوي في نسج الصور الشعرية ، بتقديمها في شكل يفاجيء المتلقي ؛ يجعله أقدر على بلوغ قلب السامع ، هذا " بمعرفة كيفيات تصاريف العبارات وهيئات ترتيبها ، وترتيب ما دلّت عليه ، والبصيرة بضروب تركيباتها وشتى مآخذها ، وبقوة ملاحظات الخواطر لضروب تلك العبارات وأصناف هيآتها وهيآت مادلت عليه وللحيّل التي تنتظم بها تلك العبارات ، على الهيآت المختارة لمسلك الوزن باختصار، أو حشو، أو إبدال لفظة مكان لفظة ، أو تقديم وتأخير " [3].

ربط حازم نظم البنى الأفقية للنص ؛ بالقدرة على استعمال اللغة والمعرفة بسبل الصياغة والتأليف، هذا ما يميز شاعرا عن آخر ، ويرقى ببعض البنى على حساب بعض ، وهو أيضا ما يجعل بعض النصوص تتفاضل لقدرتها على الإيصال ، وقربها من قلب السامع ؛ لأن " الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النّفوس من حيث تختار مواد اللفظ ، وتنتقي أفضلها ، وتركّب التركيب المتلائم المتشاكل ، وتستقصى بأجزاء العبارات ، التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها ، حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل ، عن جملة المعنى وتفاصيله ." [4] تتباين طرق بناء النص وربط أجزائه ، وكذا ارتباط

[1] المصدر السابق ، ص 16.
[2] سعيد يقطن . انفتاح النص الروائي، ص 32.
[3] المصدر السابق ، ص 16 ، 17.
[4] المصدر نفسه ، ص 119.

عناصر الجملة ببعضها عبر مجموعة من العلاقات بين المبدعين تبعا لإمكانات الشاعر ، ومقدرته على ملاءمة معانيه مع السياق الذي ترد فيه ، وهو ما يعطي دفعا قويا لعملية التواصل مع المتلقي.

نظر القرطاجني إلى الصناعة الشعرية على أنّها " عملية تواصل تتم بأسلوب تخييلي متميّز وهذه العملية تتكون من أربعة أطراف لابد أن يُدخلها صانع العملية (الشاعر) في حسبانه حتى تتم. وهذه الأطراف الأربعة هي الشاعر ذاته (القائل) والقارىء المتلقي (المقول له) والمقاصد المنقولة (المقول فيه) ثم الأسلوب الشعري المشتمل على اللفظ والمعنى ، وهو (المقول نفسه) ومن خلال كل هذه الأمور فإنّ المتلقي سينفعل للشعر ويتأثر له ، ويتقبل ما يُلقى إليه "[1] ؛ فأهمية هذه العناصر تكفل نجاح عملية التواصل بين طرفي العملية الإبداعية.

[1] سامي محمد عبابنة . التفكير الأسلوبي ، ص 261.

خلص الحديث عن البناء الداخلي للنص ، وما يتطلبه من تقنيات عند: " ابن رشيق القيرواني " و "حازم القرطاجني " إلى أن:

- صاحب العمدة كان اتباعيا في تعريفه للشعر ؛ حيث جعل قوامه الوزن والقافية، بينما خالفه مواطنه القرطاجني - الجامع بين الثقافتين العربية الإسلامية والفلسفية المنطقية ذات الجذور اليونانية - بتقديم التخييل عليهما.

- رغم أنّ ربط الشعر بوظيفته أمرا قلّ وجوده عند القدماء ؛ فإنّه عند ابن رشيق موصول بالتكسّب رغم الوظيفة الذّاتية للنّص.

- إذا كان الشعر عند ابن رشيق ممارسة لغوية ، وصناعة يُستوجب الإحاطة بقوانينها ؛ فإنّ القرطاجني جعل من نصه التخييلي التعجيبي جسرا يجمع بين المبدع والمتلقي، غايته التأثير في هذا الأخير وضمان تفاعله.

- تجلى دور المبدع عند صاحب العمدة في دعم المقصد الشعري عند الذّات المتكلمة ؛ حيث يسهم التنويع في الأغراض الشعرية ، والملاءمة بينها وبين المقام في تعميق عملية التفاعل. أما مواطنه القرطاجني فقد جعل المقصد الشعري محصورا في استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، وهو ما لا يخلو من وجهة نظر أخلاقية ، هذه النظرة تمتد لتشمل حديثه عن الأغراض ؛ حيث طالب بتوزيع المقصد الشعري فيها بين الجدّ (الصادر عن مروءة وعقل) والهزل (الصادر عن مجون وسخف).

- إذا كان مبعث الأغراض الشعرية عند ابن رشيق هو الرّغبة والرّهبة، وعند حازم هو الارتياح والاكتراث ؛ فإنّ القدرة على توظيف أغراض متناقضة في خدمة المعنى، هو نقطة تميّز للشاعر وبراعة منه في البناء.

- اقتصار حديث ابن رشيق في بناء النّص على القافية ، جعل كلامه مبتورا - رغم اهتمامه بدور الجانب النفسي في ذلك - وهو ما تداركه القرطاجني بتفصيله الحديث عن مختلف المستويات البنائية للنص.

- أجمع ناقدانا على دور التنقيح في تجويد البناء النصي، بيد أن التناسب يعد قانونا شاملا للعملية الشعرية عند حازم ؛ إذ دعا إلى إعمال الرويّة في بناء النص.

- رغم حديث ناقدينا عن المقصد الشعري وما يناسبه من بناء للدلالة ؛ فإنّهما لم يلتفتا إلى المقصد الشعري في حدّ ذاته ، وهو ما أثاره الدّرس النقدي المعاصر ، من خلال الحديث عن المقصد ضمن قضايا الأفعال اللغوية.

- نهج القرطاجني سبيل ابن رشيق في تقسيمه للأغراض ، فجاء تصنيفه عربيا أصيلا ، ظهرت فيه النزعة المنطقية بصورة واضحة.

- ظهر عمق فهم ابن رشيق للتجربة الشعرية ، من خلال المناسبة بين طرق بناء النص والغرض المنظوم فيه ، باعتبار النص تجربة نفسية لا تقبل تعددية اللحظات.

الفصل الرابع

البناء الخارجي للنص

1- عند ابن رشيق :

1-1- أنواع القصائد:

1-1-1- القصائد من حيث الحجم

1-2-اتساق النص:

1-2-1- بنية المطالع والمقاطع:

أ- الإبداع في الاستهلال

ب- الخروج

ج- الانتهاء

2-عند حازم القرطاجني:

2-1- أنواع القصائد:

2-1-1-القصائد من حيث الحجم

2-1-2- القصائد من حيث البساطة والتركيب

2-2- اتساق النص:

2-2- 1-بنية المطالع والمقاطع:

أ- الإبداع في المبادئ:

- فكرة التناصر في المبادئ

ب- التخلص

ج- الانتهاء أو الاختتام

شغل موضوع بناء النص/ القصيدة اهتمام النقاد قديما ، فتحدثوا عن مبادئها وخواتمها ، وكذا كيفية الانتقال بين أقسامها - وقد ساير هذا التنظير النقدي ، نموذج القصيدة وتقنيات نظمها - كما تحدثوا عن حجمها وكيفية تركيبها ، فأدركوا اتصاله بغرض القول ومقصد الشاعر.
كان الوقوف عند أنواع القصائد وكذا حجمها ، ضرورة مساعدة لدراسة اتساق النص، ثم تماسكه الذي مجاله الفصل اللاحق من هذا البحث.

1- عند ابن رشيق:

1-1- أنواع القصيدة:

1 -1-1- حجم القصيدة:

يرتبط حجم القصيدة / النص الكلي، بعملية التواصل بين المبدع والمتلقي، هذا الأخير الذي يشكل التأثير فيه مناط العملية الإبداعية ، وهو ما يجعل الشاعر/ النّاص يطيل في بعض المواطن، ويقصّر في أخرى. العلاقة وثيقة بين حجم القصيدة وطبيعة الإبداع ، فإذا كان الشاعر يجد فسحة أوسع للتعبير في الطوال فإنّ التقصير لا يعدّ عيبا ، إذا أمكّن أن يحويّ كل مقاصد الشاعر في ذلك السياق.

ورد الحديث عن المواطن التي يحسن فيها التطويل من عدمه عند ابن رشيق من خلال ما هو نصه: " سُئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليسمع منها، قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ، ليحفظ عنها. وقال الخليل بن أحمد: يطول الكلام ويكثر ليفهم ، ويوجز ويختصر ليحفظ ، وتُستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير والحارث بن حلّزة ومن شاكلهما ، وإلاّ فالقِطع أطير في بعض المواضع ، والطول للمواقف المشهورات"[1]. يتضح من خلال هذا النص ارتباط حجم القصيدة بمقصد الشاعر وغرض قوله ، فلكل موقف ما يلائمه من كلام ؛ حيث يكون فيها التطويل أنسب من التقصير أو العكس ، لذلك كان الإعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح مواقفا يناسبها الطول ، وإن لم يصلح في غيرها. وفي كلا الحالتين " كلّها أمور تقتضي استقصاء الوسائل اللغوية والتركيبية من أجل محاصرة الموضوع من

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 311.

كل جوانبه ، سعيا إلى الهدف من القول الشعري. وفي المقابل يكون القصر عاملا من عوامل الانتشار والذيوع في غير المواقف المشهورات " [1]، فالشاعر لا يستغني عن أي نوع منها ، فلكل ما يناسبه من مقال ؛ لذا " يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال ، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثّل والملّح ؛ أحوج إليها من الطوال " [2]. تتمثل الحاجة إلى هذين النوعين ، في بلوغ النّص الهدف من إنشائه ؛ وهو التأثير في المتلقي، ودفعه للتفاعل مع مضمونه، وهو ما يعكس براعة الشاعر وتمكّنه وقدرته على بلوغ مراده من النّص سواء أطال أم قصر.

جُعل الطول سببا في الحكم بالمهابة على الشاعر، من خلال ما يضفيه عليه هذا اللّون من القصائد - وإن كان ذلك تعميم لا يمكن الجزم بصحته - على حساب المقصّر، الذي لا يملك مساحة واسعة للتعبير؛ ربما لقصر النّفَس.

عمل ابن رشيق إلى التمييز بينهما قائلا: " غير أن المطيل من الشعراء ، أهيَب في النفوس من الموجز وإن أجاد ، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل ، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاوله بتَّةً ، سُوِّيَ بينهما لفضل غير المجهود على المجهود ، فإنّا لا نشك أن المطوّل إن شاء جرّد من قصيدته قطعة أبيات جيّدة ، ولا يقدر الآخر أن يمدّ من أبياته التي هي قطعة قصيدة " [3]. يرى ابن رشيق في طول القصيدة/النص الكلي ، مجالا أوسع لإظهار إمكانات الشاعر اللغوية والتصويرية ؛ حيث يتمكن المتلقي من إدراك ذلك التميّز والإبداع ، وهو ما لا تتيحه القصار ، فمجيء القول فيها مركّزا ، يجعل المتلقي يصبّ جلّ اهتمامه على القول لا على صاحبه.

لا يختلف كلام ابن رشيق عن حجم القصيدة عما قاله سابقوه ، فـ " إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحسن النّاس ... ومن النّاس من لا يعدّ القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد " [4]؛ فهي عنده مرتبطة بالوظيفة التي ينيطها بها الشاعر ؛ وهي إحداث أثر نفسيّ في السّامع ، بشكل يحمله على التجاوب مع مضمونه والتفاعل معه.

[1] أحمد قادم . وظائف القصيدة من خلال كتابي " العمدة " لابن رشيق " و " المنهاج" لحازم القرطاجني ، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي ، ص 20.

[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 312.

[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 313.

[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 314 ، 315.

يمكن القول أن " النقد العربي نظر إلى الشعر من زاوية شمولية تنظر في الحجم وكمِّ الأبيات التي يمكن أن يطلق عليها اسم قصيدة ، ثم باشر بعد ذلك النّظر في مكوناتها ، على اعتبارها بناء هيكليا ، وتركيبيا يخضع لمقومات الإيقاع الموسيقي ، الذي يفرضه الوزن والقافية ، وتدعمه آليات الإيقاع الداخلي ذو العلقة بالأصوات اللغوية " [1]، إذا كان الطول مجالا أرحب لإبراز قدرات الشاعر، فإنّ قصَر النص ، أو تضمّنه لغرض واحد ، لا يعني أبدا قلة حيلة الشاعر، أو عجزه على تحقيق الوظيفة المنشودة من نصه. فالقصر والطول ليسا بمعرقلي الشاعر ، عن التميّز في التعبير عن الدّلالات التي يقصدها.

[1] أحمد قادم . وظائف القصيدة من خلال كتابي "العمدة " لابن رشيق و " المنهاج" لحازم القرطاجني ، ص 21.

1-2- اتساق النص:

يتجسد اهتمام نقادنا القدامى بحبك النص من خلال حرصهم على ائتلاف وترابط أجزاءه بغية جعله أكثر قدرة على الإيصال ، والتأثير في المتلقي ، ضمانا لتفاعله مع ما يتضمنه من دلالات.

1-2-1- بنية المطالع والمقاطع:

يستهلّ ابن رشيق حديثه عن كيفية بناء النص ونظم أجزائه ، بتحديد المقصود بالمطلع والمقطع ، اللذان تباين تحديد النقاد لهما " فقال بعضهم: هي الفصول والوصول بعينها ، فالمقاطع أواخر الفصول ، والمطالع: أوائل الوصول ، وهذا القول هو الظّاهر من خلال فحوى الكلام. والفصل: آخر جزء من القسيم الأول كما قدّمت وهي العروض أيضا ، والوصل: أوّل جزء يليه من القسيم الثاني. وقال غيرهم: المقاطع: منقطع الأبيات وهي القوافي، والمطالع: أوائل الأبيات "[1]. ترتبط المطالع والمقاطع -كما يتضح من قول ابن رشيق - بالبيت ، هذا الأخير الذي دئب النقاد القدامى على جعله الوحدة التي يقوم عليها النص الشعري ؛ لذا كانت المطالع والمقاطع ؛ بدايات الأبيات ونهاياتها على التوالي.

يتأكد هذا الفهم من خلال رفض ابن رشيق جعلها بدايات القصيدة ونهاياتها، مبيّنا أن " من النّاس من يزعم أن المطلع والمقطع أوّل القصيدة وآخرها ، وليس ذلك بشيء ؛ لأنّا نجد في كلام جهابذة النّقاد إذا وصفوا قصيدة قالوا: حسنة المقاطع جيدة المطالع ، ولا يقولون المقطع والمطلع ، وفي هذا دليل واضح ؛ لأن القصيدة إنّما لها أوّل واحد ، وآخر واحد. ولا يكون لها أوائل وأواخر"[2]. يأبى ناقدنا إلاّ أن يميّز بين المطالع والمقاطع الخاصة **ببداية البيت ونهايته** ، وبين مبدأ القصيدة وخاتمها ، مستدلا على ذلك بما أخبره به أستاذه ***ابراهيم ابن السمين***: " المقاطع أواخر الأبيات والمطالع أوائلها، قال: ومعنى قولهم: (حسن المقاطع جيد المطالع) أن يكون مقطع البيت - وهو القافية - متمكنا غير قلق ولا متعلق بغيره ، فهذا هو حُسنه ، والمطلع - وهو أول البيت - جودته أن يكون دالا على ما بعده كالتصدير والمشاكلة "[3]. تأتي الدعوة للعناية بمستهل البيت ونهايته تأكيدا على ضرورة تجويد النص عبر

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 351.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 352.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

كلّ أجزائه ، وفي صورته الكلية ، حتى وإن كان بناء النص قائما على وحدة البيت واستقلاله وعدم ارتباط معناه بما هو سابق أو لاحق.

أ- الإبداع في الاستهلال:

تكاد تجمع آراء النقاد والدارسين على أهمية المبادىء، باعتبارها أوّل ما يطالعه المتلقي/ القارئ من النص ؛ لذا كان تأثيرها فيه أكبر ، ووقعها في نفسه أقوى.

ولج ابن رشيق حديثه عن المبادىء بكلام مجمل ، يتعرض فيه للمحطات التي تمر بها القصيدة ، مبديا أهمية كل مرحلة في آداء المعنى ، واتصال النص في بنيته الكلية ، موضحا أنّ " حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النّجاح ، ولطافة الخروج إلى المديح ، سبب ارتياح الممدوح ، وخاتمة الكلام أبقى في السّمع ، وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ؛ فإن حسنت حسن ، وإن قبحت قبح "[1] ؛ يكتسي مبدأ هذا اللّون من القصائد المركبة وكذا خاتمتها أهمية كبيرة في استمالة قلب المتلقي ، وترك أثر حسن في نفسه ، عبر هذا الانتقال السلس بين المبدأ وغرض القصيدة ، الذي هو المدح في أغلب الأحيان كما يحرص ابن رشيق على التأكيد عليه.

يردف ابن رشيق هذا الحديث المجمل ، بالتفصيل في كل عنصر على حدة ؛ حيث يلجه بالحديث عن المبادىء ، معتبرا " الشّعر قفل أوّله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره ، فإنّه أوّل ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أوّل وهلة ، وليتجنّب (ألا) و (خليلي) و (قد) فلا يستكثر منها في ابتدائه ؛ فإنّها من علامات الضّعف والتكلان ، إلاّ للقدماء الذين جرَوا على عرق وعملوا على شاكلة "[2]. حرص ابن رشيق على أن يدلّ الشاعر على نقاط القوة والضّعف في بناء القصيدة / النص الكلي ، بادئا بمستهلها ، ملحا على ضرورة تحسينه ، لما له من قدرة تأثيرية في جذب المتلقي واستمالته. دون أن يَغفل عن التنبيه إلى تجنب بعض الكلمات المفاتيح ، التي اشتهر بها بعض الشعراء ، فأصبحت من لوازمهم. داعيا الشاعر إلى الإبداع والتميّز في المبدأ ، ذلك بأن " يجعله حلوا سهلا ، وفخما جزلا "[3] ؛ إن تفنن الشاعر في اختيار مواده اللغوية ، وحسن تركيبها ونظمها ؛ داخل

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 355.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 356.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

ضمن براعة الاستهلال ؛ حيث تمدّ هذه المبادىء بقدرة إضافية على التأثير، كما تجعلها توطئة جيدة لما بعدها من أجزاء النص ؛ إذ تعين على اتساق أجزاءه وارتباط معانيه.

لم يَغفل ابن رشيق عن تقديم جملة الشواهد ، عن مبادىء جيدة برع فيها أصحابها ، فظلّت عنوانا على تميّزهم ، تتناقلها الألسن جيلا بعد جيل. لعل أهمها مطلع معلقة امرىء القيس:

" قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ

وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر ؛ لأنّه وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد. ... وكقول النابغة:

كَلِيْنِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةُ نَاصِبِ + + وَلَيْلٍ أُقَاسِيْهِ بَطِيْءِ الكَوَاكِبِ " [1].

سيطرت الوظيفة التأثيرية على ناقدنا ، فكان حريصا على بلوغ النص غايته ؛ من خلال تزويد الشاعر بأدوات النجاح والتميّز ، في بناء هذا الجزء من النص. لم يمنعه هذا من تنبيهه إلى بعض الهنات التي قد تعطل هذه العملية ، أو تحيد بها عن بلوغ غايتها ، خص بذلك (التعقيد) ؛ حيث حذّر من وقوعه في المبادىء ، سواء أكان لفظيا أم معنويا " فإنّه أوّل العيّ ودليل الفهَّةِ * " [2] ، فجودة نظم المبادىء وملاءمتها للسياق ، أمر ينبغي على الشاعر تحريّه ، حتى لا يؤاخذ بما يرد فيها.

ومما أورده ابن رشيق عن مآخذ الشعراء ، ما قاله جرير: " ودخل جرير على عبد الملك بن مروان فابتدأ ينشده: أتصحو أم فؤادك غير صاح. فقال له عبد الملك: (بل فؤادك يابن الفاعلة) كأنّه استثقل هذه المواجهة ، وإلاّ فقد علم أنّ الشاعر إنّما خاطب نفسه " [3]. وللسبب ذاته " عابوا على أبي الطيب قوله لكافور أوّل لقائه مبتدئا ، وإن كان إنّما يخاطب نفسه لا كافورا:

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيًا ++ وَحَسْبُ المنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا

فالعيب من باب التأدّب للملوك ، وحسن السياسة لازم لأبي الطيب في هذا الابتداء، لا سيما وهذا النّوع - أعني جودة الابتداء - من أجّل محاسن أبي الطيب ، وأشرف مآثر شعره إذا ذكر الشعر "[4].

ذِكر المتنبي للدّاء والموت في افتتاحية القصيدة سبّب انزعاج المتلقي وتنفيره ، خاصة إذا كان هذا الأخير

---

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 358.

* الفهّة: العيّ والسقطة ، ينظر ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 358.

[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 361.

[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

من عِلْية القوم (ملكا) ، كما أن عدم الملاءمة بين بداية النّص ، وما يليه من أجزاء ، سيترك أثرا سلبيا على عملية التلقي ؛ لذلك فإنّ " الفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها ، وينظر في أحوال المخاطبين: فيقصد محابّهم، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره"[1]، فحسن اختيار الشاعر لمقاله ؛ بحيث يناسب الموقف الذي هو فيه ؛ من أسرار نجاح المبدع في بلوغ مرماه التأثيري، ويخص ابن رشيق بحديثه هذا القصيدة المدحية ، التي ما فتئ يذكّر الشاعر بمفاتيح نجاحها وتميّزها.

جاء تركيز ابن رشيق على تجويد المبادىء من باب اهتمامه بالنص ككل - على غرار غيره من النقاد - لأنّ المبادئ هي: أوّل اتصال مباشر بين القارئ والنص؛ لذا كان الاهتمام باستمالته وجذبه إليه من خلال مبدأ متميّز ، يستطيع أن يفاجئه ويحمله على التطلّع إلى ما بعده.

تعتبر التوطئة بالنسيب مما درج الشعراء على البدء به ؛ حيث إنّ " للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب ، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل ، والميل إلى اللّهو والنساء ، وإنّ ذلك استدراج إلى ما بعده "[2]؛ فقد جُعل النسيب افتتاحية يوظفها الشعراء في قصائدهم المركبة؛ يستميلون بها قلب السامع / المتلقي، تمهيدا للغرض الرئيس في القصيدة / النص الكلي بيد أنّه " في الوقت الذي اعتبر فيه ابن رشيق هذا النسيب ، أداة فنية موجهة إلى الخارج لاستمالة القلوب. اعتبره الآخرون جزءا أساسيا وذاتيا في القصيدة، يعبر الشاعر من خلاله عن قضايا وجودية كما عند براون وعز الدين ، وعن مشكلة الفراغ التي يملأها بمتع الحياة كما عند يوسف خليف"[3]؛ فإدراكا لأهمية النسيب ورقته ، وقدرته على التأثير في المتلقي ؛ وظفه الشعراء تمهيدا للغرض الذي بنيت لأجله القصيدة.

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 362.

[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 364.

[3] أحمد يزن . النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي ، ص 197.

إذا كان جلّ الشعراء يقرّون بأهمية النسيب في مقدمة القصيدة ، وقدرته التأثيرية الكبيرة ؛ فإنّ طرقهم فيه ، ومقاصدهم متباينة ؛ حيث وجدنا " مقاصد الناس تختلف: فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال ، وتوقّع البين ، والإشفاق منه ، وصفة الطلول والحمول ... وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزّلهم في ذكر الصدود، والهجران، والواشين، والرقباء، ومَنَعة الحرس والأبواب، وذكر الشراب والندامى" [1]، رغم هذا التباين في الاستعمال ؛ فإن تأثير النسيب في المتلقي / القارىء أكيد ، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالعشق والهوى ، وما يلاقيه الأحبة من ألمٍ جراء البَيْن والهجران.

حذّر ابن رشيق من تغليب هذا المبدأ على الغرض الرئيسي في القصيدة ؛ إذ أنّه " من عيوب هذا الباب أن يكون النسيب كثيرا والمدح قليلا " [2] ؛ لأنّ ذلك سيخرج المطلع عن وظيفته التمهيدية ليصبح غرضا أساسيا في القصيدة.

لعل ما ميّز ابن رشيق عن سابقيه من النّقاد في هذا المجال ؛ أنّه " ينفرد حين يبرر لنا تطور الافتتاح بالنسيب بين القدماء والمحدثين ، محاولا ربط كلّ مذهب ببيئته الجغرافية ، وهي فكرة جديدة تمثل تطور فكرة النقد عبر العصور...كما يَنْمَازُ عنه حينما يتعرّض للغزل بالذّكر فيبيّن مدى سيطرة هذا الموضوع على نسيب المحدثين ، وأنّه أصبح تقليدا، وهو في ذلك يكتب في ضوء مفاهيم عصره " [3]. الشاعر ابن بيئته ، وهو مرتبط بمختلف جوانبها.

اعتبر صاحب العمدة الولوج إلى الغرض الرئيس في القصيدة / النص الكلي، دون تمهيد من باب النقص، والخطأ في البناء؛ إذ أن هناك " من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب ، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو: الوثب والبتر، والقطع، والكسع والاقتضاب... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء، وهي التي لا يبتدأ فيها بحمد الله عز وجل على عادتهم في الخطب، قال أبو الطيب:

إِذَا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسِيْبُ المُقَدَّمُ ++ أَكُلُ فَصِيْحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيَّمُ ؟ " [4]

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 365.

[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 373.

[3] أحمد يزن . النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي ، ص 196.

[4] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 372.

للمطلع قيمة فنية كبرى ، وتجويده توكيد لهذه القيمة ؛ لذا وجب على الشّاعر أن يعمد من خلاله إلى تهيئة المتلقي لما يليه من قول ، وقد رأى ابن رشيق في ولوج بعض الشعراء إلى أغراضهم الشعرية مباشرة دون أي تمهيد مفاجأة للمتلقي ، غير آبهين بتأثير ذلك على مستقبل النص.

تتباين المقدرة الفنية لدى الشعراء، فتتابن على إثرها جودة نصوصهم. الحال ذاته في بالمبادىء التي تتفاوت مقدرة الشعراء في بنائها؛ فإنّ " من الشعراء من لا يجيد الابتداء ، ولا يتكلف له ، ثم يجيد باقي القصيدة، وأكثرهم فعلا لذلك البحتري: كان يصنع الابتداء سهلا ، ويأتي به عفوا ، وكلّما تمادى قويَّ كلامه ، وله من جيّد الابتداءات كثير ؛ لكثرة شعره ، والغالب عليه ما قدمت "[1]، فهو يرى أن معظم مبادىء البحتري تأتي أقلّ قوّة وجودة من باقي أجزاء نصوصه. فإن كان جانَبه التوفيق في بعض المبادئ ، فإنّ نصوصه جيدة ، باعتبارها تأتي من غير تكلف. ومن بين ابتداءاته الجيدة قوله:[2]

عَارَضْنَنَا أُصْلاً فَقُلْنَا الرَّبْرَبُ* ++ حَتىَ أَضَاءَ الأَقْحُوَانُ الأَشْنَبُ**

كما يرى تميُّز ابتداءات أبي تمام، وجودتها " كان أبو تمام فخم الابتداء، له روعة، و عليه أبّهة كقوله:

الحَلْقُ أَبْلَجُ وَالسُّيُوفُ عَوَارٍ ++ فَحَذَارِ مِنْ أَسَدِ العَرِيْنِ حَذَارِ ."[3]

ب- الخروج:

الخروج محطة ثانية في نص الشاعر، وحسنه ينمّ عن براعة وتميّز، من خلال انتقال أمثل بين الموضوعات؛ حيث يعرفه ابن رشيق قائلا هو: " أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيُّل ، ثم تتمادى فيما خرجت إليه كقول حبيب في المدح:

صُبَّ الفِرَاقُ عَلَيْنَا ، صُبَّ مِنْ كَثَبِ ++ عَلَيْهِ إِسْحَاقُ يَوْمَ الرَّوْعِ مُنْتَقِمَا

سَيْفُ الإِمَامِ الــذي سَمَّتْهُ هَيْبَتُهُ ++ لمَا تَخَـرَّمَ أَهْلَ الأَرْضِ مُخْتَـرِمَا

ثم تمادى إلى المدح إلى آخر القصيدة "[4]، فالخروج هو الانتقال السلس بين موضوعات القصيدة ، دون إشعار المتلقي بذلك ، مع ضرورة المناسبة بين الموضوعين.

---

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 373.

[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 375.

* **الربرب**: قطيع بقر الوحش. ** **الشنب**: برد الأسنان ورقتها وصفاؤها. ينظر: ابن رشيق . العمدة، ج 1 ، ص 375.

[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 374 .

[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص375 ، 376.

ينبّه ناقدنا إلى ضرورة التمييز بين الخروج ، وما يسميه بعض النقاد استطرادا أو تخلصا. فالاستطراد هو " أن يبنيّ الشـاعر كلاما كثيرا على لفظة من غير ذلك النّوع ، يقطع عليها الكلام وهي مراده دون جميع ما تقدم ، ويعود إلى كلامه الأوّل ، وكأنّما عثر بتلك اللّفظة عن غير قصدٍ ولا اعتقاد نية "[1]، لهذا الاعتبار كان " أولى الشّعر بأن يسمى تخلصا ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ، ثم عاد إلى الأوّل وأخذ في غيره ، ثم رجع إلى ما كان فيه "[2] ، فالخروج هو طريقة في الانتقال بين موضوعات القصيدة ، الغرض منه خلق اتساق وتناسب بين أجزاء النص ، وهو أمر لا نرى أن ابن رشيق قد أتى فيه بالجديد .

حرص ابن رشيق على توضيح طريقة العرب في الانتقال ، وأثر ذلك على عملية اتساق النص، فقد " كانت العرب لا تذهب هذا المذهب في الخروج إلى المدح ، بل يقولون عند فراغهم من نعت الإبل ، وذكر القفار وما هم بسبيله (دع ذا) و (عد عن ذا) ويأخذون فيما يريدون أو يأتون بأن المشددة ابتداءً للكلام الذي يقصدونه ، فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلاً بما قبله ولا منفصلا بقوله: (دع ذا) و (عدِّ عن ذا) ونحو ذلك سميّ طفرًا وانقطاعا "[3] ؛ هذه الكلمات التي كان يتوسلها الشعراء القدماء في تخلصاتهم أو خروجهم ، جعلت انتقالهم محسوسًا ؛ لذلك رأى ابن رشيق أنّ الشعراء المتأخرين أكثر قدرة وتميّزا في تخلصهم من سابقيهم ، فـ " الانقطاع أو الاقتضاب قد غلب على شعر الجاهليين ، بخلاف شعراء العصر العباسي الذين تفننوا في التخلص الذي تميّز به شعرهم والشعراء الجاهليون ، كانوا يستعملون في خروجهم ألفاظا تشعر السامع بفجوات بين أبيات القصيدة وموضوعاتها "[4]، وقد اعتبر شعر البحتري نموذجا لهذا اللّون من الانقطاع والاقتضاب.

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 378.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 378 ، 379.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 380 ، 381.
[4] أحمد يزن . النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي ، ص 183.

ج - الانتهاء:

إذا كان مبدأ القصيدة هو الباب الذي يلج من خلاله المتلقي إلى فضاء النص ؛ فإنّ نهايته باب خروجه منه. لا يقل الانتهاء أهمية عن المطلع ؛ فهو آخر ما يعلق بذهن المتلقي من النص ؛ لذا فلا ينبغي أن يقدّم انطباعا سيئا قد يقلّل من قيمة ما ورد في الأجزاء السابقة من النص ، ويذهب بما خلّفته من أثر إيجابي في المتلقي. " أما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى في الأسماع ، وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه ، وإذا كان أوّل الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه " [1]، فمجيء الانتهاء امتدادا لما قبله ، مترتبا عنه ؛ يعطي النص اتساقا واضحا.

أعطى هذا الموقف آراء ناقدنا نوعا من الخصوصية إذا ما " قارناها بالمواقف التقليدية (المحافظة) لعدد من نقاد المشرق كابن طباطبا الذي ألزم الشعراء المحدثين بمعاني القدماء وطرقهم" [2]. فالغاية من إصرار ابن رشيق على أن تكون الخاتمة استمرارا ونتيجة لما قبلها ؛ هو تعميق الأثر الإجابي في نفس المتلفي.

العناية بتجويد الخواتم ضرورة أكّد عليها ابن رشيق - على غرار سابقيه - حتى لا يوحي هذا الجزء من النص بالضعف والفتور للمتلقي ؛ لعدم تمام المعنى أو اضطرابه ؛ لأنه بذلك " يختم القصيدة فيقطعها والنّفس بها متعلقة ، وفيها راغبة مشتهية ويبقى الكلام مبتورا ، كأنّه لم يتعمّد جعله خاتمة: كلّ ذلك رغبة في أخذ العفوّ، وإسقاط الكلفة ، ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عن شدة المطر:

كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيْهِ غَرْقَى غُدَيَّةَ ++ بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيْشُ* عُنْصُلِ " [3].

فترك المتلقي متعلقا بالنص لعدم تمام المعنى، سيؤثر سلبا على عملية التلقي؛ لغياب الاتساق بين أجزاءه. إذا كان غياب الخواتم يجعل الكلام مبتورا ؛ فإنّه لا يقبل أن يوظّف في الانتهاء ما فيه تكلّف أو إساءة للنص ، كتوظيف الدعاء الذي يعتبره ناقدنا " عمل أهل الضعف إلاّ للملوك ، فإنّهم يشتهون ذلك " [4].

---

[1] ابن رشيق العمدة . ج 1 ، ص 381.

[2] عمر محمد عبد الواحد . في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 159.

* **أنابيش** العنصل: أصوله تحت الأرض . ينظر: ابن رشيق العمدة . ج 1 ، ص 382.

[3] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 382 .

[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه، ص 383 .

يأتي حديث ابن رشيق عن المطالع، وضرورة تجويدها، على عادة ما ذهب إليه أسلافه. كذلك إلماحه إلى أهمية الخاتمة التي ينبغي أن تكون منطقية ، قد أسفر عنها ما قبلها من أجزاء القصيدة/النص ؛ فتأتي تتويجا لما سبقها ، بين هذا وذاك كان إلحاحه على حسن الخروج بلطف ومهارة ربطا بين المبدأ والانتهاء.

بيد أن هذا الحديث الذي أفضى إليه قول ابن رشيق عن المبادئ ، والخروج ، والانتهاء - والذي لا نلمس فيه جديدا مقارنة بسابقيه من النقاد - لا يقودنا إلى الاعتقاد بأنّها دعوة لتماسك النص الشعري والربط بين بناه ، بقدر ماهي دعوة إلى انسجام المعنى، داخل هذه الوحدة الكبرى/النص الشامل ، ذلك لأنّه يقدّم وحدة البيت ، ويراها المذهب الأحسن في بناء النص فيقول: " ومن النّاس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض ، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه ، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلاّ في مواضع معروفة ، مثل الحكايات وما شاكلها فإنّ بناء اللّفظ على اللّفظ أجود هنالك من جهة السّرد ، ولم أستحسن الأوّل على أنّ فيه بعدا ولا تنافرا إلاّ أنّه إن كان كذلك فهو الذي كرهت من التثبيج* " [1]. حرص ابن رشيق على اتساق النص ، مع اعتبار البيت الوحدة الأساس للقصيدة /النص الكلي ، يتماشى مع دعوته - على غرار أسلافه من النقاد - إلى حسن التخلص ، وجودة المطالع والمقاطع ، لعل منطلقه الأساسي في ذلك ، هو نظرته إلى الشعر ؛ بأنّه صناعة وجب تجويدها ، خاصة وهي ترتبط بالمدح ، الذي هو غاية الشاعر.

نظرة ابن رشيق إلى القصيدة ، وطريقة بنائها، لا يقودنا إلى القول بأنّها:" تتألّف من وحدات متمايزة هي: المبدأ والخروج والنهاية ، تستهدف جعل هذه الوحدات مستقلة عن بعضها البعض، وإنّما يستهدف من ذلك تنبيه الشاعر لما يجب أن يحرص عليه في كل جزء منها على حدة. وفيما عدا ذلك نظر إلى القصيدة نظرة عامة ، واستحسن ما ذهب إليه الجاحظ ؛ من أنّ أجود الشعر ماكان متلاحم الأجزاء، سهل المخارج ، قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا" [2]. خدمة الدلالة الكلية للنص وشيوع التجانس بين عناصره، واتساق المعنى، هو سبب تأكيد صاحب العمدة على عنصر التجويد.

---

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 413.

*كلام مشج: مبهم . ينظر: ابن رشيق . العمدة ، ج 1، ص 413.

[2] عمر محمد عبد الواحد . في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ، ص 159.

2- عند حازم القرطاجني:

يأتي حديث حازم عن البناء الخارجي للقصيدة ، ضمن نظرة شمولية تعكس منهجه النقدي إذ انطلق من آراء سابقيه ليكوّن آراءه الخاصة ، التي ميّزته ونمّت عن شخصيته الفذة.

ركّز حازم في حديثه عن بناء القصيدة - التي يقسمها إلى فصول - على الجانب النفسي للعمل الإبداعي؛ أي على الأثر الذي يتركه النّص في المتلقي قائلا: " إنّ الحذاق من الشعراء - المهتدين بطباعهم المسددة إلى ضروب الهيئات التي يحسن بها موقع الكلام من النفس، من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب - لمّا وجدوا النّفوس تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذا واحدا ساذجا ولم يتحيّل فيما يستجدّ نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به ... واحتيل في ما يستجدّ نشاط النّفس لقبوله من تنويعه والافتتان في أنحاء الاعتماد به اعتمدوا في القصائد أن يقسّموا الكلام فيها إلى فصول يُنحى بكلّ فصل منها منحى من المقاصد "[1].

تجلى اهتمام حازم بالجانب النفسي وتأثيره ، سواء على الناص / الشاعر، من خلال التميّز في البناء بشكل يجعل النص ينجح في تحريك مشاعر المتلقي ، ودفعه للتفاعل مع مضامينه ، أو بالنسبة للمتلقي الذي يعتبره حازم شريكا فاعلا وفعالا في عملية إبداع النص ؛ بحضور الطاغي عبر مختلف مراحل الإبداع كيف لا وحازم يسعى بمختلف الطرق لضمان تفاعله ، من خلال بسطه للطرق ، التي تمكّن النص من بلوغ غايته التأثيرية ، وذلك بتنبيه الشاعر إليها ؛ لأنّ مراعاتها نجاح للشاعر والنص معا في بلوغ الغاية التأثيرية .

تجاوز الحديث عن بناء النص في منهاج البلغاء ، نظم الجملة وكيفية صياغتها بشكل أمثل يشمل البنية الأفقية للنص، ليمتد فيشمل النص ككل ، بوصفه بنية كبرى متماسكة ومنسجمة، فوقف عند بناء المطالع والمقاطع ، وبناء الفصول وتناسقها ، سعيا منه لبناء نص يشكل نسيجا واحدا متراص الأطراف .

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 295 ، 296.

2- 1- أنواع القصائد :

2 -1-1- القصائد من حيث الحجم :

ميّز حازم في منهاجه بين ثلاثة أنواع من القصائد ، صنفها حسب الحجم قائلا: " إن من القصائد ما يقصد فيه التقصير ، ومنها ما يقصد فيه التطويل ، ومنها ما يقصد فيه التوسّط بين الطول والقصر" [1] ؛ وفي تفصيله للحديث عن هذه الأنواع يرى بأن أعسرها بناء على الشاعر ، تلك القصائد القصيرة أو المقطعات المركبة من غرضين ؛ ذلك لأنّه "لم يتسع المجال للشاعر لأن يستوفي أركان المقاصد التي بها يكمل التئام القصائد على أفضل هيئاتها ، وربما استوفى ذلك الحذاق مع ضيق المجال عليهم باقتضاب الأوصاف الضرورية في الجهات بالنسبة إلى الغرض والتلطّف في إبداع النقلة من بعضها إلى بعض على الوجوه الملائمة الموجزة " [2]، هذا النوع يسهل فقط - وفق حازم - على بعض الشعراء الحذّاق المتمرسين في هذه الصناعة، ممن أوتوا باعا في الإبداع، الذين بإمكانهم إجمال الأوصاف واستيفائها ضمن هذا المجال الضيّق. أما النوعان الآخران (المتوسطات ، والطوال) فإنّ المجال فيهما أوسع للشاعر.

كما بيّن أنّ المقدرة والبراعة هي ما يميز شاعرا عن آخر، إضافة إلى الدقة في التصوير؛ لذا فإنّ موازنته بين المقَصِّد والمقَطِّع قد أفضت به إلى القول: " المقصودون من الشعراء المقتدرون على تعليق بعض المعاني ببعض، واجتلابها من كل مجتلب " [3]، هؤلاء هم المتحكمون في أدوات هذه الصناعة والقادرون على تحمل أعبائها. أما " من لا يقوى من الشعراء على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيء بعينه ويحضر في فكره جميع ما انتهى إليه إدراكه من صفاته ... ثم ينظم تلك العبارات المنتشرة من غير أن يستطرد من تلك الأوصاف إلى أوصاف خارجة عن موصوفها، فهذا لا يقال فيه بعيد المرامي في الشعر وهؤلاء هم المقطّعون من الشعراء " [4]، هذا لا يعني تفضيل حازم للقصائد المطولات ، بقدر ما هو حديث عن البراعة في التصوير والتميّز في الطرح ، جاعلا من قصيدة المدح مثالا لذلك.

---

[1] المصدر السابق ، ص 303.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، ص 324.

[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

الحديث عن القصائد وحجمها أمر قديم - وجد عند العديد من النقاد - كما تم بيانه عند صاحب العمدة ، غير أنّ حازما المتأخر زمنا قد تجاوز حديث مواطنه ابن رشيق ، ليقف عند قدرة الشاعر على وضع العبارات محلها المناسب، ودلالتها على المعنى المراد؛ أي مقدرتها على استيفاء المعنى.
كما يظهر تأثر حازم بما قاله أحد الفلاسفة المسلمين وهو ابن رشد ؛ في حديثه عن الطول والقصر في قصيدة المدح من خلال قوله: " إنّه إن كانت القصيدة قصيرة لم تستوف أجزاء المديح ، وإن كانت طويلة لم يمكن أن تحفظ في ذكر السامعين أجزاؤها ، فيعرض لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى ... يجب أن تكون صياغة المديح مستوفية لغايات فعلها ، أعني أن تبلغ من التشبيه والمحاكاة الغاية التي في طباعها أن تبلغه "[1].

دعا حازم الشاعر لأن يكون " بصيرا بأنحاء التدرّج من بعض الأغراض والمعاني إلى بعض بالغا الغاية القصوى في التهدّي إلى أحسن ما يمكن أن تكون بنية غرضه وكلامه عليه ، من المعاني الشديدة العلقة بغرضه والانتساب إلى مقصده وإلى أحسن ما يمكن أن يُزيّن به تلك المعاني المعتمدة ويُهيّيها مما يكون فيه إفادة مناسبة لما أفادته تلك المعاني ... مقتدرا على وضع العبارات عن جميع ذلك على أحسن ما يمكن أن توضع عليه ، حتّى يتناصر إبداعه في المعاني بإبداعه في العبارات عنها "[2].
تتجلى براعة الشاعر وتميّزه في الانتقال التدريجي والسلس بين أغراض القصيدة ؛ عبر لملاءمة بين غرض القول وطرق التعبير عنه في صورة متفردة.

[1] أرسطو طاليس . فن الشعر ، تح عبد الرحمن بدوي ، ط 2 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 م ، ص 212.
[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 323 ، 324.

2-1-2- القصائد من حيث البساطة والتركيب:

ميّز حازم - على عادة غيره من النقاد - بين القصيدة البسيطة والقصيدة المركبة ، فالأولى أحادية الغرض والثانية ثنائيته ؛ باعتبار " هذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق ، لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتتان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد "[1]. يقف ميل حازم للقصائد المركبة وراء تفصيله الحديث عنها وعن بنائها ، ليجعل من غرضي النسيب والمدح نموذجا لهذه الدراسة.

ذهب حازم ضمن بيانه للطريقة المنتهجة ، في بناء القصيدة المركبة من هذين الغرضين إلى القول: " أما كيفية العمل في القصائد المشتملة على نسيب ومديح فإنّ كل قول نسيبي لا يخلو من أن يكون متعلّقا بوصف المحبوب ومحاكاته أو وصف بعض أحواله، وماله بذلك علقة من زمان أو مكان أو غير ذلك، أو يكون متعلّقا بوصف المحبّ أو وصف بعض أحواله وماله بذلك علقة، أو يكون متعلّقا بوصف حال تقاسماها معا "[2]، هذا حديث عما يمكن أن تتضمنه القصائد ، التي يُتخلص فيها من مديح إلى نسيب ، وهي قصائد يعتبرها حازم أصيلة ؛ إذ تبدأ بذكر ما يتصل بالمحب، فكان " أحسن ما ابتدىء به من أحوال المحبين ، ما كان مؤلما من جهة ، مُلذًا من أخرى كحال التذكّر والاشتياق وعرفان المعاهد. فإنّ هذه الأحوال وإن كانت مؤلمة للنفوس فإنّ لكثير من النفوس في تخيّل ما يُتذكّر ويشتاق إليه ويحنّ إلى عهده لذة ما وتشفيا، يكاد ينقع الغلّة من حيث أذكاها ويُسِر لنفس من حيث أشجاها وأبكاها. ثم يتدرّج من ذلك إلى ذكر ما يؤلم من بعض الأحوال التي لها علقة بهما معا ، ثم إلى ذكر ما يؤلم ويلذّ من الأحوال التي لها بهما أيضا علقة ، ثم ينتقل من ذلك إلى ما يخصّ المحبوب من الأوصاف والمحاكاة ، ثم يحتال في عطف أعنّة الكلام إلى المديح ، فهذا هو الموضع التام المتناسب "[3].

سعى حازم إلى رسم منهج للشاعر يعتمده في بناء هذا اللّون من القصائد، مبينا له ما يحسن توظيفه ، داعيا إياه إلى الانتقال مما يؤلم إلى ما يلذ ، بهذه الطريقة يكون " الترتيب على غير ما ذكرته لكن الذي ذكرته أحسن"[4].

---

[1] المصدر السابق ، ص 303.

[2] المصدر نفسه ، ص 304.

[3] المصدر نفسه ، ص 304 ، 305.

[4] المصدر نفسه ، 305.

انتقل حازم إلى الحديث عن المديح ، وما ينبغي أن يتّبع فيه قائلا: " فأما المديح المتخلص إليه من نسيب ، فالوجه أن يصدّر بتعديد فضائل الممدوح ، وأن يُتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه وكرمه وذكر أيامه في أعدائهم . وإذا كان للممدوح سلف حسن تشفيع ذكر مآثره بذكر مآثرهم ، ثم يختتم بالتيمّن للممدوح ، والدّعاء له بالسعادة ودوام النعمة والظهور على الأعداء وما ناسب ذلك" [1]. اقتصر كلام حازم عن بناء القصيدة المدحية الموطأة بالنسيب، وكيفية ترتيب المعاني فيها، على مدح عِلية القوم، أو من هم في مراتب عليا دون غيرهم.

يتضح من حديث حازم عن القصائد المركبة وكيفية بنائها وترتيب معانيها؛ انشغاله بلون واحد وهو النسيب والمديح دون غيره ، فهو النموذج المفضل لديه ، والممثَل له في المنهاج.

أما القصائد البسيطة، التي تأتي ثانيا في جدول اهتمام حازم ؛ فإن " أحسن ما تُبدأ به وصف ما يكون في الحال مما له إلى غرض القول انتساب شديد ، كافتتاح مدح القادم من سفر بتهنئته بالقدوم والتيمّن له بذلك. وكافتتاح مدح من ظفر بأعدائه بوصف ذلك وتهنئته به، ثم يتبع ذلك بذكر فضائل الممدوح ونشر محامده ، ويستمرّ في الأغراض التي تعنّ على الأنحاء التي لا يوجد للكلام معها اضطراب ولا تنافر"[2]. حصر القرطاجني الحديث في هذا اللون من القصائد أيضا على المعاني المدحية ، موضحا كيفية بنائها ، داعيا لأن تكون بداية الكلام (المطلع) دالة على الغرض الوارد فيها (المدح) ؛ وهو في هذا الكلام لم يأت بجديد يخالف به النقاد القدامى وعلى رأسهم مواطنه ابن رشيق.

انطلق حازم في تفضيله للقصائد المركبة على حساب البسيطة من منظور عام يميل إلى هذا التوجه، ليس لأنّ الأولى أكثر قدرة على التعبير أو (الافتتان والتنوّع) كما يقول حازم.

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

يلح علم النص الحديث على ضرورة توافر الوحدة الدلالية في النص، حتى تُكتب له هذه الخاصية (النصية)، بغض النظر عن نوعه أو حجمه، هو أمر يتطلب بالضرورة انسجام وتماسك أجزائه. النّص خاصية بنائية لها تأثيرها وانعكاسها على القارىء أولا، ثم على عملية الاتصال ثانيا ،كما أنّها انعكاس لمقدرة النّاص على التحكّم في آلياته الابداعية، هذا ما " يقتضي للجمل والمنطوقات بأنّها محبوكة إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض في إطار نصي أو موقف اتصالي، اتصالا لايشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات "[1]؛ إنّ حبك النص وتماسكه خاصية تشمل النّص وترتبط بالمتلقي ، من حيث استدعائها لذلك الرصيد المعرفي والبنائي عنده.

2-2- اتساق النص:

2-2-1- بنية المطالع والمقاطع :

بعد تمييز حازم بين القصائد البسيطة والمركبة مبديا تفضيله لهذه الأخيرة، لما فيها من قدرة على الافتتان والتنوّع، ينتقل للحديث عن بناء القصيدة، وما يجب توافره في عناصرها المكونة، عبر مختلف محطاتها. ورد حديثه عن المبادىء في القصيدة في موضعين منفصلين من المنهاج؛ إذ خصص الاستهلال لمطلع القصيدة، في حين جعل المطالع شاملة لعدة عناصر مثل البيت. هذا الفصل بين الاستهلال والمطلع يحاكي بشكل ما ، ما ذهب إليه ابن رشيق -كما تم بيانه - في جعله الكلام عن المطالع والمقاطع في باب منفصل عن المبدأ والخروج والنهاية.

تجاذب الحديث عن المطلع عند حازم جانبان: " جانب يتعلّق بأجزائه وما يجب فيها ويستحسن، وأقصد بالأجزاء جملة المصراع الأول ومقطعه ومفتتحه وجملة المصراع الثاني ومقطعه، وجانب يتعلّق بتحسين هيأته والابداع فيه، ويدرك الجانب الأوّل بمعرفة ما يتعلق بالاستهلال من حيث هو كيفية من كيفيات مبادىء الكلام، بينما يدرك الجانب الثاني بمعرفة ما يتعلق به من حيث أنه لايستشرف إلاّ بعلم طرق إحكام مباني القصائد وتحسين هيآتها "[2].

[1] BERNARD SOWINSKI . tescthinguistik .verlag w . kohlammer stutigant .berlin . koeln . mainz (1983) p 83 .

[2] محمد الحافظ الروسي . ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ص 768 .

تتجلى جودة المطلع في الأجزاء المكونة لصدر البيت بدايته ونهايته ، وكذا بداية ونهاية العجز سواء من خلال ملاءمة هذا المطلع لسياق الكلام ودلالته عليه، أو من ناحية البناء ، بالعناية بأجزائه المكونة (اللفظ ، المعنى ، الدلالة...) ، وهو أمر يتضح من خلاله ماهو نصه: " فأما ما يجب في المطالع على رأي من يجعلها استهلالات القصائد فمن ذلك ما يرجع إلى جملة المصراع، وهو أن تكون العبارة فيه جزلة، وأن يكون المعنى شريفا تاما، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه لا سيما الأولى والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها؛ فإنّ النّفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به. فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا "[1]. إذا كان حازم يعتبر المطلع الباب الذي يلج منه المتلقي إلى فضاء القصيدة (مستهلها)؛ فإنه يؤكد ضرورة جودة البيت (المطلع) في ذاته أي في طريقة بناءه وتأليفه، وأيضا بالنسبة إلى البناء الداخلي للنص الشعري ؛ عناية منه بالمتلقي وتأكيدا على تأثير النص فيه.

إنّ ورود إشارات من هذا القبيل عند النقاد والبلاغيين الذين سبقوا حازما، لم يمنع هذا الأخير من تقديمه بطريقته الخاصة، وبشيء من التفصيل والتخصيص - على عادة المتأثرين بعلوم الفلسفة والمنطق - خاصة فيما يستحسن ويستقبح في المطالع والمقاطع.

لعل من الأمور الأساسية التي أكد حازم على وجوب توفرها في المبادىء، هي ملاءمتها للسياق الذي ترد فيه، فلا تتعارض بأي شكل من الأشكال مع ما سيرد بعدها في النص. " وملاك الأمرفي جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة عذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد، فإنّ طريقة البلاغة فيها أن تُفتتح بما يناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر"[2]. الدعوة التي أطلقها حازم والمتمثلة في ضرورة التناسب بين البناء الداخلي للمطلع، وملاءمة هذا الأخير لمقصد الكلام وسياقه، أمر يشاركه فيه مواطنه ابن رشيق الذي يرى أنّ: " أوّل ما يحتاج إليه الشاعر...حسن التأني والسياسة وعلم مقاصد القول؛ فإن نسب ذلّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع وإن فخر خبَّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنَّ ورجع ، ولكنّ غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 282.

[2] المصدر نفسه ، ص 310 .

من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويدخله في ثيابه، فذلك هو سرّ صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت النّاس به تفاضلوا "[1].

فإذا كانت المناسبة بين مبدأ الكلام ومقصده ضرورة ملحة يؤكد عليها حازم ، فإن بناء المطلع عنده يشمل مطلع المصراع الأول ، وكذا مقطعه. فمن الأمور الواجب مراعاتها " ما يرجع إلى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع . ويجب أن تكون مختارة متمكنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له. ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية. وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا. وأن يكون ملتزما فيها من حركة المجرى أو التقيّد أو التأسيس والردف والوصل بالضمائر وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أوّلها ، ليكون البيت بوجدان الشروط التي ذكرت مصرَّعًا "[2]. تتجلى بنية المطلع في انتقاء اللفظة الواقعة عروضا للبيت؛ بحيث تكون ملائمة لتلك الواقعة في ضربه ، وتكون أكثر تعبيرا عن الدلالة. إضافة إلى حرصه على جعلها تتلاءم مع تلك الواقعة قافية، من حيث نوع الحروف والحركات، مع خلوها من العيوب التي قد تلحق القافية، مما ينتج عنه التصريع الذي هو أساس مطلع النص الشعري.

التشاكل في بناء مقطع المصراع الأول (العروض) ونظيره في المصراع الثاني الواقع قافية (الضرب) ، يجعل هذا المطلع مناسبا من حيث البناء اللغوي وكذا الموسيقي، فيكون أقدر على لفت انتباه السامع للقافية قبل ورودها ، والتأثير فيه من خلال هذا التماثل بين العروض والضرب " لهذا فإنّ (التصريع) في المطلع لابدّ منه ، ولابد من أن يصرف الشاعر جهدا كبيرا في تجويده لا ليكون المصرع الثاني مناسبا للأول ؛ ولكن ليكون المصرعان أيضا مناسبين للمقطع الذي هو آخر القصيدة زيادة على مناسبته أو ملاءمته لما اندرج من كلام في حشو القصيدة - الذي يمتد بين المطلع والمقطع - فكأنّ حازمًا أدرك ببديهته صلة ما بين خاتمة النص والتدرج الداخلي للمعاني فلا يجوز - في رأيه - أن تأتي هذه الخاتمة بانطباع لم يتولد عن مجمل الانطباعات الخاصة بفحوى القصيدة"[3].

[1] ابن رشيق . العمدة ،ج 1، ص 330 ، 331.
[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 282، 283.
[3] إبراهيم خليل . الأسلوبية ونظرية النص ، ص 56 ، 57.

طالب حازم الشاعر بالإبداع أيضا في مطلع المطلع؛ بجعله جديدا بعيدا عن اجترار تلك المعاني، التي لجودتها أصبحت منسوبة إلى أصحابها. فالتميّز في بناء المطلع ، يعطي النص دفعا قويا على الجذب والتفاعل من قبل المتلقي، وهو ما يقول به حازم: " فأما ما يرجع إلى مفتتح المصراع فأن يكون دالا على غرض القصيدة، وأن يكون مع ذلك عذب المسموع ، ولايكون ذلك مما تردد على ألسنة الشعراء في المطالع حتى أخلق وذهبت طلاوته كلفظة **خليلي**، أو مما اختص به شاعر ولم يتعرض أحد لأخذه منه ، كقول امرء القيس: (**قفانبك**) " [1]؛ لأنّ انتقاء الصيغة الأسلوبية المؤثرة والجديدة المبتكرة التي تداعب أوتار النفس وتناجيها، يجعلها أقرب إلى المتلقي، وأقدر على مفاجأته ولفت انتباهه، خاصة عند ملاءمتها للمقصدية الشعرية وغرض القول.

كانت هذه دعوة إلى تجويد مطلع صدر البيت ، من حيث البناء والتركيب ، وحسن الإعراب عن الدلالة " فأما صدر المصراع الثاني فلا يشترط فيه كثير مما يشترط فيما جاء في صدر المصراع الأوّل وإنما حكم صدر المصراع الثاني حكم الألفاظ الواقعة حشوا " [2]. الإصرار على جودة صدر المصراع الثاني ومن وراءه مطلع القصيدة ؛ دليل على الاهتمام بالبنية النصية ودورها التأثيري في المتلقي أوّلا، ثم صلته بما يليه من فصول ثانيا، غايته جعل هذا النص نسيجا واحدا يطبعه الانسجام والاتساق، وهو ما يتأكد من خلاله حديثه عن المقاطع " فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد ، فأن يُتحرى أن يكون ما وقع فيها من كلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة ، وأن يتحرّز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه ، أو مميل إلى ما قصدت تنفرها عنه وكذلك يُتحفّظ في أوّل البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره ، وما توهمه دلالة العبارة أوّلا وإن رفعت الإيهام آخرا ودلت على معنى حسن ... وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنّه منقطع الكلام وخاتمته...فالإساءة فيه مُعفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس" [3].

ما يستحسن في المقاطع، هو جعلها متمخضة عما قبلها، وتطورا لمعطيات النص ومقاطعه وفصوله فينتقى فيها أحسن الألفاظ والعبارات. ليختم النّص بجميل الدلالات، حتى يتمكن المتلقي/ القارىء وهو يطالع النص وينظر إلى معماره ، من الشعور بالمتعة الجمالية لما ورد في أجزاء النص ، ليجيء المقطع توكيدا لهذا الحسن وترسيخا له.

---

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 284.

[2] المصدر نفسه ، ص 284 ، 285.

[3] المصدر نفسه ، ص 285.

تفصيل حازم للحديث عن المطالع والمقاطع، وما يحسن فيها وما يكره، يبرز عنايته الأقل بالمقاطع مقارنة بالمطالع ، التي أسهب في الحديث عن شروطها ووجوب العناية بها. هذا " يدل على أن حازما لم يكن ينظر إلى (المطلع والمقطع) باعتباره مفهوما متعلقا ببناء القصيدة فقط ، ولكنّه كان ينظر إليه باعتباره مفهوما صالحا للنظر في بناء البيت نفسه، فتجاوز بذلك البحث في مطلع القصيدة ومقطعها إلى البحث فيما يسميه: مطلع المطلع، ومقطع المطلع، ومطلع المقطع ومقطع المقطع"[1]؛ إذ يشكل المذهب المختار في وجهة نظر حازم النقدية ، وإن كان بعض الشعراء لا يظهرون هذه العناية ولا يذهبون هذا المذهب ، مُعتدِّين بقدرتهم على إنتاج أفضل الأشعار ، دون مراعاة الشروط المذكورة.

2-1-2-1-الإبداع في المبادئ:

يسترسل حازم في حديثه عن بناء القصيدة وما يجب مراعاته فيها ، ليخص المبادىء بتفصيل أكبر، باعتبارها أوّل ما يطالعه المتلقي من النص ، وجودته إعلان عن براعة الشاعر في الاستهلال ، وفيه لفت لانتباه المتلقي " وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها ، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة ، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطت بحسنها على الكثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يناصر فيما وليّها "[2].

قدرة المطلع على إحداث الاستلاب النفسي عند المتلقي ، مرده جودة مادة وتركيب هذا المطلع؛ إذ " لا يخلو الإبداع في المبادىء من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة واستواء نسج ولطف انتقال وتشاكل اقتران وإيجاز عبارة وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة ونفاسة مفهوم وتطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في المعاني، أو ما يرجع إلى النظم من إحكام بنية وإبداع صيغة ووضع، وما ناسب ذلك مما يحسن في النظم، أو ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع ولطف منحى ومذهب "[3] يرتبط الإبداع في المبادىء والإجادة فيها - كغيره من أجزاء النص - بالعناصر النصية؛ من دال ومدلول

[1] المصدر السابق ، ص 284.
[2] المصدر نفسه ، ص 309.
[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

ومتتايات جملية؛ أي بالتميّز في طريقة البناء ، بشكل يلفت انتباه المتلقي ويجذبه إلى النص ، مع ملاءمة هذا المطلع للمقصدية الشعرية في النص وما تفرضه من معطيات.

لهذا الغرض كان " مما تحسن به المبادىء أن يصدّر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أن يشرب ما يؤثّر فيها انفعالا ويثير لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق ... وفي الكلام ماله صورة يصير بها لائقا أن يكون رأس كلام ومفتتح قول ، ومنه ما لا يليق بالمبادىء ولا يكون له هيأة تصلح لها" [1]، توظيف ما يليق بهذا الموقع من صيغ يزيد من حسن المبدأ، ويمكّن من جذب المتلقي وإثارة اهتمامه بالنص ، بايقاع الارتياح النفسي لديه.

الدعوة التي أطلقها حازم للشعراء، والقاضية بضرورة الاعتناء بالمبادىء وتجويدها ، دافعها يقينه بدورها الفاعل في استثارة المتلقي ؛ لذا فإنّ " بناؤه لهذه النظرة إلى الاستهلال ، والخاتمة قائم على أسس نفسية تراعي شعور القارىء ، ونمو التأثير العاطفي والوجداني للقصيدة فيه ، فلا يسوغ أن يصدم القارئ بأحاسيس أو مشاعر متضاربة، تتركه صريع النظرة غير المتوازنة إلى أجزاء النص. فمن طبيعة القارىء الإحساس والتجاوب مع المشاعر المتجانسة ، التي تفيض في جوٍّ أو مناخٍ خالٍ من التقلبات العاطفية " [2]. مطلب حازم المتعلق بالمبادىء ، وما يجب مراعاته في بنائها ، أمر ليس من إبداعه ، فقد وجد عند سابقيه من النقاد ، سواء في المشرق أو حتى عند مواطنه ابن رشيق كما تم بيانه.

2-2-1-2- فكرة التناصر في المبادىء:

يأتي إلحاح حازم على تجويد المبادىء، وجعلها مناسبة لمقاصد الشاعر، ليقينه بدورها التأثيري في نفس المتلقي/ القارئ - تحقيق للغاية الشعرية عنده؛ وهي إثارة التخييل لدى السامع - ودعما لمذهب حازم في بناء النص.

تحدث صاحب المنهاج - في ذات الإطار - عن فكرة أطلق عليها اسم **التناصر**، تتعلق بكيفية بناء المبادىء. لما كان تحقيق جودة المبادئ وتميّزها في كل بناء نصي أمرا ليس متاحا للشاعر في كل الأحوال فقد جعل حازم مستوى الإجادة فيها ثلاثة أنواع/ مستويات؛ بالنظر إلى الخصائص المتوفرة فيها فكانت: " أحسن المبادىء ما تناصر فيه حسن المصارعين، وحسن البيت الثاني على ما تقدم ذكره ... وأكثر ما

[1] المصدر السابق ، ص 310.

[2] ابراهيم خليل . الأسلوبية ونظرية النص ، ص 57.

وقع الإحسان في المبادىء على هذا النحو للمحدثين، فأما العرب المتقدمون فلم يكن لهم بتشفيع البيت الأوّل بالثاني كبير عناية. وكثيرا ما كانوا يتسلسلون فيه في ذكر المواضع نحو قول امرئ القيس:

فَغُولٍ فَحَلِّيْتٍ، فنَفيٍ فمنعجٍ ++ إلىَ عَاقِلٍ ، فالجُبِّ ذِي الأَمَرَاتِ " [1].

لم يكتف حازم في حديثه عن المبادىء بجودة المصراعين (الصدر والعجز)، بل طالب بعضد هذه الجودة بالبيت الثاني؛ توكيدا للحسن، وترسيخا للقدرة على التميّز في بناء النص، وهو ما يراه متجلٍ بشكل واضح عند الشعراء المحدثين.

يلي هذا المستوى " أن يتناصر الحسن في المصراعين دون البيت الثاني نحو قول أبي الطيب:

أَتَرَاهَا لِكَثْرَةِ العُشَّاقِ ++ تَحْسِبُ الدَّمْعَ خِلْقَةً فِي المآقِي " [2].

عجز الشاعر عن التميّز في بناء المبادئ، وإحداث التلاؤم والمناسبة بين البيت الأول والثاني؛ بحيث يأتيان على درجة واحدة من الحسن، يؤثر بشكل ما على جودة نظم هذا المبدأ على اعتبار أنه: " إذا لم يكن البيت الثاني مناسبا للأوّل في حسنه غضّ ذلك من بهاء المبدأ وحسن الطليعة وخصوصا إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب" [3]. يريد حازم من هذا الإصرار على التجويد ؛ أن يجعل منه صفة شاملة للنص ، فعنايته بالجزء غرضها كمال الكل (النص).

أما النوع الثالث هو:" أن تكون المبادىء التي حسن فيها المصراع الأوّل وكان ما وليه نمطا وسطا في الكلام، من الشرف بما وقع فيها ؛ بحيث تفوق المبادىء التي تناصر الحسن في مصراعيها والبيت التالي لهما وذلك نحو قول امرىء القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ ++ بِسقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ " [4].

تركز حسن القسم الثالث في المصراع الأول ، في حين جاء المصراع الثاني فصيحا لكن أقل جودة. لكن ذلك لم يمنع من أن يجتمع فيه الحسن ككل فيكون أبرع الاستهلالات وأقدرها على التأثير في المتلقي.

---

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 310.

[2] المصدر نفسه ، ص 311.

[3] المصدر نفسه ، ص 308.

[4] المصدر نفسه ، ص 311.

وفّق حازم إلى حدّ كبير في انتقاء النماذج الشعرية، التي استشهد بها على حسن المبادىء وأيّد بها رأيه في هذا الصدد.

جاء تحديد صاحب المنهاج لهذه المستويات لبيان الفوارق في البناء ؛ إذ " تعكس تراتيبه للمبادىء على هذا النحو المنطقي، أثر التناصر في جودة الكلام. وليس التناصر - في جوهره - إلاّ مظهرا من مظاهر الترابط المضموني والشكلي بين وحدات الفصل الواحد، لاسيما في طليعته. ويمكن لمعيار المناسبة وفكرة التناصر معا أن يمثلا منظورا لغويا إلى بنية النص بوصفه كلا دلاليا متفاعلا متبادل التأثير بالإيجاب والسلب، إذا كان حسن الجزء معتدا به بحسن غيره، فإنّ ذلك يعني أن الحسن في المبدأ ليس صفة قبلية ولكنّها صفة استعمال يكتسبها الجزء في محيط الكل وسيعني هذا بالضرورة أن النص ليس مجموع أجزائه ولكنّه حصيلة التفاعلات بين تلك الأجزاء "[1].

فكرة التناصر عند حازم وإن وجدنا لها بعض الإشارات عند نقاد مثل **الآمدي** عند حديثه عن وصل البيت الجيد ببيت هو غاية في الحسن والحلاة *؛ فهي عنده أكثر وضوحا وتفصيلا، إن لم نقل أنها جديدة. فالبحث عن الجمال داخل النص، عبر مستوياته المختلفة ، هدفه بعث الحسن وجودة البناء عبر النص كوحدة كاملة بداية بالاستهلال.

2-2-2- التخلص:

التخلص هو انتقال من غرض إلى آخر عن طريق التدرّج، عبر الأجزاء المكونة للنص. فهو سمة بنائية غايتها اتساق النص من خلال الربط بين بناه الصغرى. يرتبط التخلص بالقصائد المركبة ، وهو ما أشار إليه حازم بقوله: " واعلم أن الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض إلى آخر لا يخلوا من أن يكون مقصودا أوّلا ، فيذكر الغرض الأوّل لأن يستدرج منه إلى الثاني ، وتجعل مآخذ الكلام في الغرض الأوّل صالحة مهيّأة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعا لطيفا ، وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا مستطرفا ، أو لا يكون قُصد أوّلا في غرض الكلام الأوّل أن يجعل ذكره سببا لذكر الغرض الثاني ولا توطئة للصيرورة إليه والاستدراج إلى ذكره بل لا ينوي الغرض الثاني في أوّل الكلام ، وإنّما يسنح

[1] محمد العبد . النص والخطاب والاتصال ، ص 138 ، 139.

* ينظر: أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي . الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح أحمد صقر ، ط 4 ، دار المعارف ، دت ، ج 1 ، ص 464.

للخاطر سنوحا بديهيّا ويلاحظه الفكر المتصرّف بالتفاتاته إلى كلّ جهة ومنحى من أنحاء الكلام"[1]. التخلص وسيلة للربط ولاتساق أجزاء النص، قد يقصده الشاعر فيأتي بالتدرّج ، فيفضي الأوّل إلى الثاني بنقلة رُتب لها. أو أن يتحقق هذا الانتقال عن غير قصد وعن بديهة ، بربط كلام بآخر يُتخلص إليه. مهما يكن الأمر يبقى التخلص صورة اتساقية من الدرجة الأولى ، تسهم في حبك النص وتماسكه.

أطلق حازم على الطريقة الثانية في الانتقال اسم **الالتفات** وهي: " أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافا لطيفا من غير واسطة تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة من التحوّل.

والانعطاف غير الالتفاتي يكون بواسطة، بين المنعطف منه والمنعطف إليه، يوجد الكلام بها مهيّئًا للخروج من جهة إلى أخرى ، وسببٍ يجعل سبيلا إلى ذلك يشعر به قبل الانتهاء إليه" [2]. يسهم الالتفات في الرّبط بين أجزاء النص، سواء أتمّ ذلك دون واسطة ؛ أي بغير توطئة، أو بنيّة في ذلك أو بواسطة ، فغايته تبقى التماسك والاتساق بين بُنى النص، تأكيدا على براعة الشاعر وجودة بناء نصه.

ذكر حازم أنواعا من الالتفات والنقلة بين المعاني - الذي غايته التنويع في طريقة الانتقال في الكلام والربط بين أجزائه - والمميّز لديه تفطنه " في الالتفات إلى خاصية ينفرد بها وهي أنّه قد ربطه بالأسلوب والمنهج ، ولم يقف عند حدّ ما قاله ابن المعتز من الانتقال بين الضمائر بل لاحظ خاصيته الأسلوبية ومراوحته بين الرقة والخشونة ، وأثر ذلك في جمال الأداء الفني " [3]. شكل الالتفات وسيلة مساعدة لربط المعنى بين أجزاء النص وفصوله، حفاظا على الانسجام والتجانس فيه.

ذهب حازم إلى أنّ أفضل التخلصات هي من نصيب المتأخرين من الشعراء، فهم - حسب رأيه - قد تفوّقوا على القدماء في هذا المجال؛ حيث كان " شعراء المحدثين أحسن مأخذًا في التخلص والاستطراد من القدماء لأن المتقدمين إنّما كانت قُصاراهم في الخروج إلى المديح أن يقول: دع ذا، وعدّ القول في هذا، أو يصف ناقته ويذكر أنّ إعمالها إنّما كان من أجل قصد الممدوح، وعلى أنّهم كانوا

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 314.

[2] المصدر نفسه ، ص 315.

[3] منصور عبد الرحمن . مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، د ط ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1980، ص 482.

معتمدين في الخروج على تعدية القول أو تعدية العيس ، فقد ندر لهم من التخلص ما يستحسن ، ومن الاستطراد ما لا ينكر الابداع فيه. وقد كان في المحدثين من يعفي خاطره في الخروج إلى المديح اقتداء بالمتقدمين فيهجم على المديح من غير توطئة "[1]، طريقة القدماء في التخلّص إلى المديح - وإن برعوا فيها - فهي مشتركة بينهم، فقد خرج عنها المحدثون ، فكان انتقالهم بغير توطئه أو تمهيد.

وافق حازم سابقيه في ضرورة اتساق النص وترابط أجزائه، خاصة في ما تعلّق بالانتقال من غرض إلى آخر، فـ " الذّي يجب أن يُعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصلٍ بعضه عن بعض، وأن يُحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام، ويجمع بين طرفي القول ؛ حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما "[2]. يوظّف الشاعر في التخلص- الذي هو ربط بين أجزاء النص وأغراضه - مختلف إمكاناته اللغوية والنظمية ؛ لجعل نصه كلا منسجما ، إسهاما في تحقيقه لغايته الأساسية ، وهي إحداث التخييل لدى السامع / المتلقي ، وحمله على التفاعل معه. بيد أنّ إدراك هذه الغاية محكوم بألاّ " يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام ، فإنّ النّفوس والمسامع إذا كانت متدرّجة من فنّ من الكلام إلى فن مشابه له ، ومنتقلةً من معنى إلى معنى مناسب له ثم انتقل بها من فنّ إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجَدَت الأنفس في طباعها نفورًا من ذلك ونَبَتْ عنه"[3] ؛ فالانتقال السلس المتدرّج، من شأنه المحافظة على انسجام الكلام واتساق أجزاء النص.

عكف حازم على توضيح الطريقة المثلى للانتقال المتدرّج من خلال ما هو نصه: " طريقة التخلّص يُنحى بها أبدًا نحوان: نحو يُتدرج فيه إلى ما يُراد التخلص إليه ويُنتقل بتلطف إليه مما يناسبه ويكون منه بسبب، ونحو لا يكون التخلّص فيه بتدرج وانتقال من الشيء إلى ما يناسبه ويشبهه ولكن بالتفات الخاطر حيّزًا من حيّزٍ ، وملاحظته طرفًا من طرف ، فيعطف إلى ما يريد التخلّص إليه بما يكون مناقضا له أو مخالفا أوشك انعطاف من غير مقدّمة تُشعر بذلك أو واسطة تنظم بين الطرفين ولكن بالخروج من أحدهما والتخلّي عنه دفعة إلى الآخر على جهات من المآخذ "[4]؛ فالمنحى الثاني - كما

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 317 ، 318.
[2] المصدر نفسه ، ص 318.
[3] المصدر نفسه ، ص 318 ، 319.
[4] المصدر نفسه ، ص 319.

وضّحه حازم - يكون الانتقال فيه غير موفّق ، بوصفه تمّ من غير واسطة ، مما انعكس سلبيا على عملية التلقي ؛ لأنّه خيّب أفق انتظار المتلقي ، فأخفق في إحداث الهزة الشعورية التي كان يأملها المبدع من خلال نصه.

قدّم حازم جملة من الأمثلة عن التدرّج منها: ما تعلّق بغرض النسيب ، الذي يُتدرج فيه من ذكر ما له علاقة بالمحب ، إلى ذكر ماله علاقة بالمحب والمحبوب معا، خاصة تلك الأمور المحزنة (البَين، الفراق، الصدّ) ، ليلج إلى ذكر الأمور السارة التي يرجو وقوعها ، لينتقل بعدها إلى غرض المديح .[1] أما المديح المتخلص إليه من نسيب ، فيكون البدء فيه بذكر خصال الممدوح ، ثم ذكر قوته وشجاعته ودحره للأعداء ، ثم التدرّج للحديث عن أصله الطيّب - إن وجد - وإنهاء الحديث بالدّعاء والتمني للممدوح.[2]

كانت الرغبة في انسجام أجزاء النص وترابطه وائتلاف معناه، دافعا وراء إطلاق حازم لجلمة من التحذيرات ، تصب في مجملها في توكيد هذه الرغبة ، فطالب الشاعر بـ :[3]

- الاحتراز من انقطاع الكلام.
- الاحتراز من اضطراب الكلام.
- الاحتراز من النقلة بغير تلطف.
- أن يُجهد الشاعر نفسه في تحسين البيت التالي لبيت التخلص.

يجد القارئ لهذه التنبيهات، المقدمة من شاعر ذوّاق، وناقد متمرّس، عارف بأسرار هذه الصناعة ، نفسه أمام دعوة لإنتاج نص متّسق ومنسجم ، متماسك الأجزاء، وهي أهم خاصية تحكم المنتج الشعري حتى يحمل هذه التسمية " النص ".

تترجم هذه الدعوات التي ما فتئ يطلقها صاحب المنهاج مع كل بيت ، أمله في تحقيق الإبداع والتميّز في هذا النص ، وتعميم الاتساق ليشمل البنية الكبرى للنص / وحدة شاملة.

[1] المصدر السابق ، ص 304، 305.
[2] المصدر نفسه ، ص 305.
[3] المصدر نفسه ، ص 321.

ينعكس أي خلل قد يقع في اللّفظ من خلال الحشو، أو في المعنى من خلال الكناية سلبا على بناء النص، سواء على مستوى المتتاليات الجملية، أو على مستوى البنية الكبرى ؛ لأنهما " يضعفان قوة إخلاص التخلص لوظيفة الربط المضموني المنطقي ، في موضع تلح فيه الحاجة إلى نقل الكلام - في تدرّج - من محور خطابي إلى آخر. إنّهما يضعفان قوة إخلاص التخلّص لتلك الوظيفة لأنّهما يقيدان حركته اللفظية والمعنوية: تضعفان السلاسة وتشاب مباشرة المعني بلازم المعنى " [1]؛ هذا التدرّج في الانتقال بين أغراض النص وموضوعاته ، دعامة أخرى في صرح بناء اتساق نصي.

يترسخ هذا المذهب البنائي من خلال دعوة حازم إلى تجويد البيت التالي لبيت التخلص توكيدا للنقلة النوعية التدريجيّة في النص. فكان " مما يجب اعتماده في التخلص أن يُجهَد في تحسين البيت التالي لبيت التخلص ، فإنّه أوّل الأبيات الخالصة للمدح أو الذّم، وأوّل منقلة من مناقل الفكر في ما تخلصت إليه، فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركًا للنّفس لتستأنف هزّة ونشاطًا لتلقي ما يرد ، فإنّ العناية بهذا البيت نحو العناية بالبيت الثاني من مطلع القصيد " [2]؛ إن الدعوة إلى تجويد البيت الثاني سواء أكان مطلعًا أو تخلصًا ، غايته تجويد الوحدة شاملة للنص ، كما أنّه طريقة نظمية غرضها إشاعة الجمال والاتساق في النص؛ بغية جعل المتلقي في شغف وإقبال دائم - لا يعرف الفتور - على مطالعة النص ، ومن ثم يحقق لديه الانطباع الذي ينشده الشاعر من خلال نصه.

[1] محمد العبد . النص والخطاب والاتصال ، ص 142.

[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 321.

2-2-3- الإنتهاء أو الاختتام:

لا يقل اهتمام القرطاجني بنهاية القصيدة أو منتهاها عن عنايته ببقية أجزاء النص. تجلى ذلك من خلال دعوته إلى عدم قطع الكلام في النّص بما قد يسيء إلى الانطباع الأوّلي الذي شكلته أجزاء النص السابقة لدى المتلقي؛ حتى لا يصاب هذا الأخير بخيبة أمل - جرّاء مناقضة هذا الجزء من النص لما كان ينتظره - تؤثر على عملية الاستجابة لديه.

يرتبط بلوغ الغاية التخييلية المنشودة من النّص بتحسين أجزائه، لاسيما منتهاه ، عبر ربطه بأجزاء النّص السابقة، مع حسن صياغته حتى " يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة وأن يُتحرّز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفّرٍ للنّفس عما قصدت إمالتها إليه أو مُميل لها إلى ما قصدت تنفّرها عنه. وكذلك يتحفّظ في أوّل البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره "[1].

يأتي تأكيد حازم على ضرورة العناية بانتقاء المادة اللّغوية الملائمة لخاتمة القصيدة وحسن صياغتها، ليقينه بتأثير بنائها على عملية الإيصال بين المبدع والمتلقي من جهة ، وعلى التفاعل بين هذا الأخير والنّص من جهة أخرى ، بوصفها منتهى الكلام وخاتمته.

كما أن ربطه للخواتم بالمقصدية الشعرية هو توكيد لضرورة الملاءمة بين الدّال والمدلول في النص، وهو مقصد اشترك فيه مع مواطنه ابن رشيق ، لا سيما أنهما قد استشهدا ببيت المتنبي الذي يقول فيه: *

فَلاَ بَلَغْتَ بِهَا إلاّ إِلَىَ ظفَرٍ ++ وَ لاَ وصَلْت بِهَا إلاّ إِلَىَ أَمَلٍ

دفعت مكانة الخاتمة في النص الشعري حازما إلى بيان طريقة إجادتها قائلا: " فأمّا الاختتام فينبغي أن يكون بمعانٍ سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعانٍ مؤسية فيما قُصد به التعازي والرثاء. وكذلك يكون الاختتام في كلّ غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللّفظ فيه مستعذبًا والتأليف جزلا متناسبا، فإنّ النّفس عند منقطع الكلام تكون متفرّغة لتفقّد ما وقع فيه غير مشتغلة باستئناف شيء آخر" [2]. لما كانت خاتمة القصيدة هي آخر ما يعلق بذهن المتلقي، فإنّ جودة بنائها وتلاؤم معناها مع أجزاء النص السابقة - بمناسبة موضوعها لغرض القول - هو تكريس لبراعة الشاعر في بناء نصه، ودليل أكبر على اتساق هذا النص الذي ما فتئ التميّز يطبع أجزاءه.

---

[1] المصدر السابق ، ص 285.

* ينظر: ابن رشيق . العمدة ، ج 1، ص 383 ، وحازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 285.

[2] المصدر نفسه ، ص 306.

نخلص من ذلك إلى القول بأنّه قد :

- أبان ناقدانا عن ميل للقصائد الطوال والمركبة، التي رأياها أكثر قدرة على إظهار الإمكانات اللّغوية والتصويرية للشاعر، هو ما دفعهما للتفصيل في طرق بنائها، فجعلا من المدح والنسيب نموذجا لها.
- أجمع صاحبا "العمدة " و " المنهاج " على جعل المطالع والمقاطع بدايات الأبيات ونهاياتها على التوالي ، رافضين اعتبارها مبادئ القصائد وخواتمها.
- جاءت دعوة ناقدينا إلى تجويد المطلع في ذاته، تأكيدا لما قال به أسلافهما من البلاغيين والنقاد بيد أن حازما - المتأثر بعلوم المنطق - مال إلى التفصيل فيما يستحسن في هذه المطالع وما يستقبح فيها.
- إشترك الناقدان في الدّعوة إلى التناسب بين البناء الداخلي للمطلع ومقصد الكلام وسياقه. فأكدا على ضرورة التميّز في بناء مطلع المطلع، والابتعاد فيه عن المعاني المكرورة.

الأمر ذاته تجلى في دعوتهما إلى جعل المقاطع متمخضة عما قبلها، وتطورا لمعطيات النص، توكيدا لحسنه.

ارتبطت عنايتهما بالإبداع في المبادئ بالعناصر النصية ؛ من دال ومدلول ومتتاليات جملية؛ أي بطريقة البناء، مع مراعاة السياق ومعطياته.

- لم يكتف حازم في حديثه عن تجويد المبادئ بالمصراعين - باعتبارهما أوّل ما يطالعه المتلقي من النص- بل دعا إلى عضد هذه الجودة بالبيت الثاني، وهو أمر يراه أكثر تجلٍ عند الشعراء المحدثين.

جاءت فكرة التناصر عند صاحب المنهاج أكثر وضوحا وتفصيلا منها عند بعض النقاد أمثال الآمدي ، الذي دعا إلى وصل البيت الجيد ببيت هو غاية في الحسن والطلاوة. فرغبة ناقدنا جلية في بعث عناصر الجمال عبر مختلف مستويات النص.

- جعل ناقدانا من التخلص وسيلة لاتساق النص، فدعيا إلى الترتيب لهذه النقلة بين أجزائه والتنويع في طرقها المنتهجة.
- تميّز حازم في ربطه للالتفات بالأسلوب والمنهج، الذي يتراوح بين الرقة والخشونة، وينعكس على جمالية التعبير عن الدلالة.
- اتفق ناقدانا على أن أحسن التخلصات كانت من نصيب الشعراء المتأخرين ، لأنّهم ينتقلون بغير توطئة أو تمهيد.
- إشترك ناقدانا في المطالبة بربط الخواتم بالمقصدية الشعرية ، ترسيخا لعناصر الجمال في النص.

الفصل الخامس

التماسك النصي

1- *عند ابن رشيق:*

1- 1- بناء القصيدة باعتبار القافية:

1-1-1- طريقة بناء القافية

1-2- الالتفات

1-3- التكرار

1-4- التفاعلات النصية

1-5- النص واستجابة المتلقي

2- *عند حازم قرطاجني:*

2-1- بناء القصيدة باعتبار القافية:

2-1-1- طريقة بناء القافية

2-2-بناء الفصول:

2-2-1- المعاني المعتمدة في الفصول

2-2-2- اتساق المعاني بين الفصول

2-2-3- التسويم والتحجيل

2-3- التفاعلات النصية

2-4- النص واستجابة المتلقي

تشكل القافية عنصرا هاما من عناصر الإيقاع الشعري؛ حيث تسهم في ضبطه وإعطائه نغما متزنا، من خلال تلك الأصوات المنسجمة ، والمتكررة في نهاية كلّ بيت.

ارتبطت القافية بالوزن ، ليشكلا موسيقى القصيدة ونغمها الموحد ؛ فالقافية هي: " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات، من القصيدة "[1]؛ فانتظام هذه الأصوات وتكررها يشكلان عنصرا بنائيا هاما ، يعطي النّص إيقاعا موحدا، وهو ما يجعلها أحد عناصر الشعرية بامتياز.

1- عند ابن رشيق:

1-1- بناء القصيدة باعتبار القافية:

اهتم ابن رشيق - على غرار غيره من النقاد - بطريقة بناء القافية وحروفها وحركتها، وكذا عيوبها؛ من منطلق اعتباره إياها " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "[2]. تسهم القافية في إعطاء النّص صفة الشعرية، إضافة إلى إسهامها في تماسك النص من خلال ذلك الإيقاع النغمي الموّحد. لذلك اعتبر ابن رشيق أنّ التقفية في " أن يتساوى الجزآن من غير نقص ولا زيادة ، فلا يتبع العروض الضرب في شيء، إلاّ في السجع خاصة ... فكلّ ما لم يختلف عروض بيته الأوّل مع سائر عروض أبيات القصيدة إلاّ في السجع فقط فهو مقفى"[3]، هذا الالتزام والتساوي النغمي والإيقاعي بين العروض والضرب ، يشعر المتلقي بالانسجام والتناسب ، مما يدفعه إلى التفاعل مع النص.

أما ما تعلّق بتحديد القافية، فقد تبنى ابن رشيق تعريف الخليل، الذي حصرها بين " آخر حرف في البيت، إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع الحرف الذي قبل الساكن. والقافية - على هذا المذهب وهو الصحيح - تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[4]؛ فالقافية هي حركات وسكنات التزم بها الشاعر القديم في نهاية كلّ بيت، بغض النّظر عن حجم الكلمة ؛ فهي " بمثابة

---

[1] إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر، ط 3 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1965، ص 246.

[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 1، ص 261.

[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 292.

[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 261.

الفواصل الموسيقية ، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد، الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "[1]؛ هذا الانتظام في تكرار هذه الفواصل الموسيقية شكل لبنة في البناء العام للنص.

برّر ابن رشيق تبنّيه لتعريف الخليل للقافية، وانتقاده لغيره من التعريفات ؛ بأنّ ما جاء به الخليل هو" قول مضبوط، محقق، يشهد بالعلم "[2]، كما يعكس تميّز صاحبه ودقة وضعه.

احتلت القافية موقعا هاما في بنية النص، باعتبارها " تقفو إثر كل بيت ... فكأنّ الشاعر يقفوها؛ أي يتبعها " [3]، هو ما منحها قدرة تأثيرية مميّزة، من خلال ما تؤديه من دور جمالي وبنائي يعكس مقدرة الشاعر على انتقاء قافية متمكنة ، تؤدي ما أنيط بها من دور في عملية التواصل بين طرفي العملية الإبداعية. نظرا لأهمية هذا الدور اعتبرها ابن رشيق " كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي* والأوتاد للأخبية"[4]؛ فألح على حسن وضعها ، لتتلاءم مع ما قبلها وما بعدها، فتأتي متمكنة البناء.

[1] إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر ، ص 246.

[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 262.

[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 265.

* الأواخي : جمع أخيّة : حبل يدفن في الأرض ، وتظهر منه حلقة يربط بها. ينظر: ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 212.

[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 212.

1-1-1- طريقة بناء القافية:

وقف ابن رشيق عند طرق الشعراء في بناء قوافيهم، فلاحظ تباين طرق عملهم فيها؛ حيث كان منهم " من إذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ، ثم أخذ مستعملها، وشريفها وما ساعد معانيه، وما وافقها، واطرح ما سوى ذلك، إلاّ أنّه لابد أن يجمعها ليكرّر فيها نظره، ويُعيد عليها تخيّره في حين العمل، هذا الذي عليه حذّاق القوم " [1]؛ اعتبر ابن رشيق هذه الطريقة من عمل العارفين والمتمرسين من الشعراء، فهي السبيل الأمثل في البناء، تزيد الدقة في جعلها أكثر تمكنا، وأحسن وضعا وبناء.

إذا كان دأب بعض الشعراء في بناء قوافيهم تسخير اللّفظ والمعنى لخدمة القافية، ونظم العبارة وفق ما تتطلبه هذه الأخيرة؛ فإنّ ذلك يدخل في باب التكلّف - يقول ابن رشيق - فقد " كان أبو تمام ينصب القافية للبيت؛ ليعلّق الأعجاز بالصدور، وذلك هو التصدير في الشعر، ولا يأتي به كثيرا إلاّ شاعر متصنّع كحبيب ونظرائه، والصواب أن لا يضع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته" [2]؛ في هذه الطريقة من بناء القافية صعوبة كبيرة، وتصنّع واضح؛ حيث يحمّل الشاعر نفسه فوق طاقتها. حتى أن ناقدنا يرى نفسه غير قادر على انتهاجها؛ فيقول: " غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة ولا أقدر عليه، بل أصنع القسيم الأوّل على ما أريده، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسيم الثاني: أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كلّه على القافية ولم أر ذلك بمخِلٍّ عليَّ، ولا يزيحني عن مرادي، ولا يغيّر عليَّ شيئا من لفظ القسيم الأوّل، إلاّ في الندرة التي لا يعتد بها أو على جهة التنقيح المفرط" [3]، تجسيد هذه الطريقة في بناء القافية، أمر يصعب إدراكه إلاّ على قلة من الشعراء ممن أوتوا مقدرة كبيرة.

كما اعتبر "من ينصب قافية بعينها لبيت من الشعر، مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك لا يعدو بها ذلك الموضع، إلاّ إذا انحل عن نظم أبياته، وذلك عيب في الصنعة شديد، ونَقص بيِّن؛ لأنّه -أعني الشاعر- يصير محصورًا على شيء واحدٍ بعينه، مُضَيَّقًا عليه، وداخلا تحت حكم القافية" [4]، تقيّد

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 345.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 343.
[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 343 ، 344.
[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 345.

هذه الطريقة حرية الشاعر ، مما من شأنه تعميق الهوَّة بين أبيات القصيدة، فهي لا تسهم بأي شكل في تماسك النص ، لذلك اعتبرها ابن رشيق من عيوب الصناعة الشعرية، كما اعتبر تعدد القوافي في النص واختلافها من دلائل ضعف البناء؛ قائلا: " وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات، ويكثرون منها، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها؛ لأنّها دالة على عجز الشاعر وقلة قوافيه ، وضيق عَطَنِهِ* "[1].

1-2- الالتفات:

جعل ابن رشيق من الالتفات أسلوبا داعما لتماسك النص ؛ من خلال ربطه لمعاني الأبيات وإثرائها، وقد عمل صاحب العمدة على تحديد معنى الالتفات - وإن اختلفت تسميته عند غيره - قائلا: " وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى، ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأوّل إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأوّل من غير أن يُخِلَّ في شيء مما يشد الأوّل كقول كثير:

لَوْ أَنَّ البَاخِلِيْنَ ، وَأَنْتَ مِنْهُم ++ رَأَوْكَ تَعَلَّمُوا مِنْكَ المِطَالاَ

فقوله: (وأنت منهم) اعتراض كلام في كلام ؛ قال ذلك ابن المعتز، وجعله بابا على حِدته بعد باب الالتفات، وسائر النّاس يجمع بينهما "[2]، إذا كان الالتفات قطع للكلام ثم إعادة وصله من جديد فإنّ مجيأه عفوا ودون تكلف لا يخل بالمعنى ، ولا يؤثر على انسجامه، أو تماسك البيت ثم البنية الكلية للنص لذلك " عدَّه جماعة من النّاس تتميما، والالتفات أشكل وأولى بمعناه ، ومنزلة الالتفات في وسط البيت كمنزلة الاستطراد في آخر البيت، وإن كان ضده في التحصيل ؛ لأن الالتفات تأتي به عفوا وانتهازا ، ولم يكن لك في خلدٍ ، فتقطع له كلامك ، ثم تصله بعدُ إن شئت. والاستطراد تقصده في نفسك وأنت تحيد عنه في لفظك حتى تصل به كلامك عند انقطاع آخره، أو تلقيه إلقاء وتعود إلى ما كنت فيه "[3].

عمل ابن رشيق من خلال هذه الموازنة على تجاوز التشابه الظاهري ، والتعمّق في بيان ماهية كل واحد على حدة.

---

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 303.

* ضيق العطن : قليل المادة (المعاني ، القوافي ، الصور) . ينظر: ابن رشيق . العمدة ، ج1 ، ص 303.

[2] المصدر نفسه ، ج 2 ، ص 71.

[3] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 72 ، 73.

المميّز في أسلوب الالتفات هو إسهامه في إثراء المعنى، من خلال إضافة معان جزئية، لا تخرج عن المعنى العام في البيت، ومن ثم يكون توظيفه إسهاما في تماسك البيت، وانسجام معناه؛ لذلك اعتبر الالتفات " من أهم الظواهر البلاغية التي تنبّه إليها البلاغيون ... يعد أكثر صور الانحراف بروزا في النّص، كالانحراف من خطاب الحاضر إلى الغائب أو العكس أو من أحدهما إلى خطاب المتكلّم لذاته أو العكس، وكالانحراف من خطاب المفرد إلى الجمع أو العكس، وكالانحراف من الفعل المضارع إلى الماضي أو العكس، أو من أحدهما إلى الأمر أو العكس "[1]؛ لذلك تكمن خصوصية الالتفات في أنّه انحراف لا يتنافى مع المقام الذي يرد فيه، بل على العكس؛ فإنّ تجانسه مع مكونات البيت، مطلب يعكف الشاعر على تحريه في منظومته الشعرية.

تتعدد المواقع التي يرد فيها الالتفات في البيت - يقول ابن رشيق - فقد يكون في وسطه أو في آخره؛ فما يقدمه من إضافة للمعنى العام للبيت كفيل بجعله يتجانس مع مكوناته، فيدعم بطريقة ما تماسك النص، وانسجام معانيه؛ " وقد جاء الالتفات في آخر البيت نحو قول امرئ القيس:

أَبَعْدَ الحَارِثِ المِلكِ بنَ عَمْرٍو ++ لَهُ مُلْكُ العِرَاقِ إِلَىَ عُمَّانِ

مُجَـاوَرَةً بَنِي شَمْجَى بنَ جَـرْمٍ ++ هَـوَانًا مَا أُتِيْـحَ مِنْ الهَوَانِ

وَيَمْنَحُهَا بَنُو شَمْجَى بنَ جَـرْمٍ ++ مَعِيْزَهُمُ، حَنَانَكَ ذَا الحَنَانِ

فقوله: **ما أتيح من الهوان** وقوله: **حنانك ذا الحنان** الالتفات"[2]؛ فإذا كانت وحدة البيت هي مناط اهتمام ابن رشيق؛ فإنّ انسجام معانيه يخدم بشكل عام معنى النص. الالتفات واحد من تلك الأساليب الداعمة، والمتمّمة للمعنى، ومن ثم كان حسن استغلاله إمكانية مضافة للمعنى العام في النص.

1-3- التكرار:

التكرار سمة أسلوبية هامة لها وظيفتها في البناء النصي، استقطبت هذه الوظيفة انتباه ابن رشيق، فخص التّكرار بباب في عمدته؛ حيث رأى فيه واحدا من الأساليب المحققة لتماسك النص وترابط أجزائه، لما يقدمه من دعم في بناء المعنى وتشكيله؛ فقال موضحا: " للتّكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا

[1] سامي محمد عبابنة . التفكير الأسلوبي ، ص 216 ، 217.

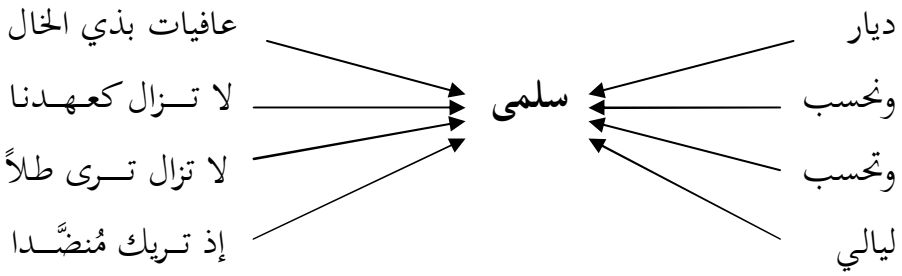
[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 73.

تكرر اللّفظ والمعنى جميعا؛ فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرّر اسما إلاّ على جهة التشويق والاستعذاب "[1]؛ فحديثه عن هذه الأنواع لم يمنعه من إطالة الوقوف عند النوع الثالث، مركزا على المعاني المستقاة من أسلوب التكرار، ممثلا لكل منها.

تتجلى وظيفة التكرار الأسلوبية النصية في التخلص، أين تظهر براعة الشاعر وتميّزه في الاستفادة من هذا الأسلوب " كقول امرئ القيس ... :

دِيَارٌ لِسَلْمَى عَافِيَاتٌ بِذِي الخَـالِ ++ أَلَحَّ عَلَيْـهَا كُـــلُّ أَسْـحـمٍ هَطَّـالِ
وَنَحْسِبُ سَلْمَى لاَ تَــزَالُ كَعَهْدِنَا ++ بِوَادِي الخُزَامَى أَوْ عَلَى رَأْسِ أَوْعَالِ
وَتَحْسِبُ سَلْمَى لاَ تَزَالُ تَرَى طَلاً ++ مِنَ الوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمَيْثَاءِ مِحْـلاَلِ
لَيَالِي سَلْمَى إِذْ تُـــرِيكَ مُنَضَّدًا ++ وَجِيْدًا كَجِيْدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِمِعْـــطَالِ "[2].

أقام الشاعر معناه على تكرار لفظ **سلمى**، الذي جعله محورا في بناء هذه الأبيات، وتشكيل صورها "فقد مثّل التّكرار بالنسبة لامرئ القيس نقطة ارتكازٍ واتكاءٍ لبناء المعنى، واستحداث معانيه الجزئية وتداعيها، فالتكرار في عنصر من عناصر النص اللغوي، قد يجعل من النص بنية متماسكة متلاحمة الأجزاء ، أساسها ومحورها (سلمى).



جعل امرؤ القيس من هذا العنصر اللغوي "**سلمى**" متكأ لبناء المعنى في النص، من خلال إظهار اللّذة والاستعذاب بذكر هذا الاسم. ومن ثم فقد وُفِّق امرؤ القيس في بناء معناه؛ إذ " لم يتخلص أحد تخلصه فيما ذكر عبد الكريم وغيره، ولا سلم سلامته في هذا الباب "[4]؛ استطاع أن يجعل هذا

[1] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 121.
[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، ص 121 ، 122.
[3] سامي محمد عبابنة . التفكير الأسلوبي ، ص 209.
[4] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 121.

الانحراف الكمّي؛ المتمثل في إعادة هذا العنصر اللّغوي، وسيلة لإثراء المعنى من جهة، والانتقال بين أجزائه من جهة أخرى، فشكّل ذلك نقطة جامعة لأجزاء مختلفة، الجامع بينها " **سلمى**".

عناية ناقدنا بالتكرار، وما يقدمه من معان مختلفة تخدم المقام الذي توظَّف فيه، جعلت " تناول ابن رشيق القيرواني - في جملته - لأسلوب التكرار تناولا مميزا بين أقرانه من النقاد والبلاغيين القدماء، ومن المؤسف أن علماء البلاغة المتأخرين، الذين أتوا بعده في القرن الخامس والقرون التالية لم يفيدوا منه شيئا في دراستهم لهذا الموضوع "[1].

إنّ قيام بناء القصيدة عند ابن رشيق على استقلال الوحدة الدلالية للبيت، لم يمنعه من التأكيد على اتساق أجزائها ؛ حيث لمسنا لديه جملة من العناصر الداعمة لتماسك القصيدة / النص، وارتباط أجزائها دلاليا، وذلك من خلال إلحاحه على التوظيف الأمثل لأسلوبي: الالتفات والتكرار.

1-4- التفاعلات النصية:

ربطت الّنص بنصوص أخرى سابقة علاقات ظاهرة وخفية، أسهمت في بنائه وتشكيله حيث يستحضر النّاص أثناء عملية إنتاج نصه الشعري رصيدا معرفيا، تراكم لديه عبر عديد القراءات سواء ارتبط ذلك بنصوص أدبية ، أو بغيرها من النصوص ، التي تنتمي إلى علوم ومعارف أخرى خارجة عن نطاق الأدب ؛ " إنّ هذه الحوارية المستمرة تؤكد على عدم استقلالية النص، فأي عمل أدبي يكتسب ما يحققه من معنى ، بقوة ما كتب قبله من نصوص. والمبدع يتأثر معرفيا بشكل مستمر بالخبرات السابقة ، للنصوص التي تنتمي إلى نفس النوع ، وبتلك التي هي خارج النوع" [2]. فالمبدع ينطلق في بناء نصه من ذاته ، التي يلوّن بها رؤيته للواقع، فيحاكيه وهو يستحضر ذلك الكم الهائل من المعارف والنصوص دون أن يتقيّد بها ، وإنّما يأخذ منها بقدر ما يعينه على أداء فكرته.

قبل التعمّق في فكرة التفاعلات النصية ، وما يحدث بين النصوص من تداخل أو تناص ينبغي الوقوف أولا عند مفهوم ناقدنا لهذا العنصر المرتبط ببناء النص.

[1] شفيع السد . البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم ، د ط ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ت ، ص 176.

[2] حسام أحمد فرج . نظرية علم النص ، ص 247.

توصف عملية الإبداع الأدبي - والشعري بشكل خاص - بأنّها عملية معقدة ، تتداخل في تشكيلها عدّة معطيات، يكون للشاعر فيها الدّور الأهم ؛ حيث يوظّف مختلف إمكاناته اللّغوية ووسائله الفنية ، لإعطاء نصه سمة التميّز، سواء أكان الغرض المنظوم فيه ذاتيا أم غيريا.

تتداعى الأفكار لدى الشاعر أثناء عملية البناء النصي ، مستحضرة مختلف التجارب التي عرفها أو مرّ بها ، وأيضا ذلك الزخم الثقافي والمعرفي ، الذي تراكم لديه عبر عديد القرءات ، كل ذلك يؤثر لا محالة - عن قصد أو عن غير قصد - في رسم الشاعر لأفكاره وتعبيره عنها ؛ إذ " يولَد النّص مستقلا بعد مخاض عسير ، وقد انتظمته طقوس متعددة عبر مراحل معقدة ، انطلاقا من تناحرات الوعي واللاوعي داخل الذّات الكاتبة ، وانتهاء بعالم النّص نفسه ، مرورا براهنيه اللحظة وأسئلة المحيط المتشابكة ، إذ لا يمكن أن يأتي نص من فراغ " [1]، لا بد للشاعر من قاعدة متينة، وخلفية ثقافية تعينه في بناء نصه واستلهام صوره.

إنّ حضور النصوص الأخرى/ الغيرية في النص المنتج، أمر لا مناص منه لدى لشاعر/ المبدع لأنّ " سلطة النص السابق تبقى سارية المفعول في النصوص اللاحقة بطريق أو بآخر " [2]. فغاية الشاعر دائما هي البحث عن المعاني المبتكرة، والتميّز في بنائها حتى يحقق نصه التأثير المرجوّ في المتلقي ، ويحمله على التفاعل مع دلالاته.

الحديث عن تداخل النّصوص وتفاعلها، أو ما يطلق عليه حديثا **التناص**، أخرج دراسة النّص عن كونه بنية مغلقة ، معزولة عن الظروف المحيطة بها، بوضعه في السياق الذي كتب فيه.

التناص تسمية حديثه لا نعثر عليها في دراساتنا القديمة ، إلّا ما يمكن أن نعتبره مقاربا لهذا المصطلح ، لا مرادفا له ؛ وهو **الاقتباس أو السرقة** ، وما تضمنته هذه الأخيرة من أنواع.

فتأثر النصوص اللاحقة بالسابقة أمر وارد، سواء أكان عن قصد أو عن غير قصد ؛ إذ " لم يعد مفهوم التناص معرّة، ولا محيلا على السرقات، بل أصبح متطلبا في سياق العملية الإبداعية، دالاً على تعالق النصوص، وتفاعلها وتجاوزها، متضمنا في طبيعة الكتابة، وعنصرا أساسيا في العملية الإبداعية " [3]؛ فإذا

[1] ابراهيم الحجري . الشعر والمعنى قراءة تحليلية للقصيدة العربية الجديدة دراسة نقدية ، ط1 ، دار النايا ودار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق سورية ، 2012 ، ص 287.

[2] سعيد سلام . التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا ، ط 1 ، عالم الكتب الحديث ، أربد الأردن ، 2010 ، ص 138.

[3] المرجع السابق ، ص 284.

كان تداخل النصوص وتفاعلها، لا يُنقص من قيمة صاحبها فإنّ عدم تجاوز هذه التجارب الإبداعية والتقيّد بها يضع صاحب النص في خانة الاجترار.

بالنظر إلى نقدنا القديم ، نجد أن ابن رشيق قد تحدث عن تداخل النصوص ، وتفاعلها لدى الشعراء ، من خلال باب " **السرقات وما شاكلها** " ؛ مؤكّدا أن الادعاء بعدم التأثر بالنصوص الأخرى أمر يحايذ الحقيقة ؛ فهو " باب متّسع جدا، لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعى السلامة منه ، وفيه أشياء غامضة ، إلاّ على البصير الحاذق بالصناعة ، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل " [1].
الحديث عن تفاعل النصوص ، وأخذ بعضها من بعض ، أمر يؤكده ابن رشيق في القراضة قائلا: " إنّ الكلام من الكلام وإن خفيت طرقه وبَعُدت منَاسبه " [2] ؛ فللشعراء طرقا عدة يعبرون بها عن المعنى المراد وذلك بإخراجه في ثوب جديد سعيا لخلق التميّز ، والبعد عن الوقوع في السرقة ؛ ولأنّه " لا فكاك لنص من إمكانية التعالق هاته ، وإن بشكل من الأشكال أو بطريقة غير مباشرة متصرف فيها ونسبية. هكذا يصبح النّص الحاضر محكوما بسلطة الانفتاح على متون غائبة ، تحل فيه بالقوة لتخصّب معانيه وتزيد من قوة صراع الدّلالة داخله. ينبني التناص على استقاء الفكرة مادة لاستثارة المعاني من كلام خارجي" [3]؛ فإذا كان حضور النّصوص الأخرى بدلالاتها المختلفة أمرا واردا وأكيدا، فإنّ النأيّ عن التأثر بها أمر مستحيل؛ لذا كان دور الشاعر هو خلق مساحات خاصة به، وذلك بالتعبير عن المعنى بطرق مغايرة لما ورد عند غيره ، وتقديم إضافة تهب النّص تميّزه.

حصر ابن رشيق السرقة في المعاني الخاصة، التي أبدعها شعراء فخصوا بها، قائلا: " والسرق أيضا إنّما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظِّنَّة فيه عن الذي يورِده أن يقال أنه أخذه من غيره ... واتكال الشاعر على السرقة بَلاَدة وعجز، وتركه على معنى سُبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات " [4]؛ فالمعاني المشتركة هي مشاع، لا ملكا لأحد ، لذلك كان تناولها أمرا جائزا في حين يحصر ناقدنا السرقة في البديع المخترع، الذي يتم تناوله دون إضافة واضحة.

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 421.
[2] ابن رشيق . قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، ص 107.
[3] ابراهيم الحجري . الشعر والمعنى ، ص 287.
[4] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 422.

إنّ حدوث التفاعل بين النص الآني والنصوص السابقة ، أمر تُفعّله القراءة ، وتكشف عن محتواه ؛ لذا فإنّ " التداخل في النصوص ، أيًّا كان شكله وطبيعته ، يُعدّ تفاعلا معها، وقراءة لها، ومن ثمّ كان تغيير الرواية بشتى الطرق والغايات قراءة، وكان تصنيف الشعر - في باب الرواية - ضمن هذا الغرض أو ذاك قراءة أيضا "[1]. تبرز عملية بناء النص ما ترسّب في ذهن الشاعر من قراءات لنصوص شعرية ، أين يتداخل الوعي واللاوعي.

تفرض القراءات السابقة نفسها على فكر الشاعر وأسلوبه ، مشكلة رصيدا معرفيا يغرف منه في بناء النص؛ وهو ما يمكننا أن نستوحيه من قول ابن رشيق: " يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره، فيدور في رأسه ، ويأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنّه سمعه قديما. فأما إذا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه إذا تساويا في الرقة والإجادة وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكًا من غير أن يكون أحدهما أخذ من الآخر "[2]، بذلك تصبح تلك القراءات ملكا للشاعر، لا يتذكر انتماءها إلى هذا النّص أو ذاك ؛ لأنّها قد انصهرت مع أفكاره ، لتشكّل رصيدا معرفيا ولغويا ، وحتى بنائيّا يتكئ عليه في بناء النص وتماسكه وإخراجه في صورة جديدة مبتكرة ، تعبر عن تصوره وطريقته في النظم.

فصّل ابن رشيق في أمر الاقتباس، والأخذ من النصوص الأخرى، مبينا أنواع هذا الأخذ قائلا: " قال بعض الحُذّاق من المتأخرين: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا، فإن غيَّر بعض اللّفظ كان سالخا ، فإن غيَّر بعض المعنى ليخفيَّه أو قلبه عن وجهته كان ذلك دليل حذقه "[3]، بذلك يكون حذق الشاعر وبراعته في إخفاء ذلك الأخذ / الاقتباس ، من خلال إخراجه في ثوب جديد يفاجئ المتلقي/القارئ ويكسر أفق انتظاره.

لم يكتف ابن رشيق بذكر هذه الأنواع الثلاثة من السرقة ، بل بادر إلى ذكر أنواع أخرى نحو: الاهتدام (النسخ)، النظر والملاحظة، الإلمام، الاختلاس، العكس، المواردة، الالتقاط والتلفيق (الاجتذاب والتركيب)، الاصطراف، الاختلاب والاستلحاق، الانتحال، الإغارة والغصب.* فسواء أكان تأثر الشاعر بالنصوص الأخرى مباشرا أو غير مباشر؛ فإنّ السرقة تبقى عيبا يقلل من قيمة الشاعر وملكَته

[1] محمد الأمين المؤدب. في بلاغة النص الشعري القديم ، د ط ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة عبد المالك السعدي، مطبعة الخليج العربي، تطوان المغرب ، 2010 ص97.

[2] ابن رشيق . قراضة الذهب ، ص 83 ، 84.

[3] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 423.

* ينظر: ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 423 ، 424.

وكذا من قيمة النص المبدع. بيد أنّ ذلك لا ينفي حقيقة تقرها التجارب المتواترة ؛ هي أنّ تفاعل التجربة الشعرية مع تجارب الآخر، وحضور تلك المقروئيات، أمر يظل باسطا لظلاله على كل شاعر يمتهن هذه الصناعة، قديما كان أم حديثا. غير أنّ الإبداع والتميّز والتجديد في بناء النّص ورسم صوره يظل خصوصية تميّز هذا العمل عن ذاك، وهو لا محالة ما يجعل بعض تلك الأعمال تشتهر وتربو عن غيرها من الأعمال في كل زمان وحين.

إنّ حضور تلك النصوص الشّعرية، وتقاطعها مع النص المبدع، يؤكد أنّ " التّناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجلابات لا شعورية، مقدمة بلا مزدوجتين. ومتصور التّناص هو الذي يعطي أصوليا نظرية النّص جانبها الاجتماعي: فالكلام سالفه وحاضره يصب في النّص...وفق طريقة متشعبة ، صورة تمنح النّص وضع الانتاجية، وليس إعادة الإنتاج " [1]؛ فالشاعر لا يبدع نصه بمعزل عن التأثيرات المحيطة، وما نجده من تداعيات للنّصوص الأخرى؛ هو من قبيل تفاعل التجارب والمعارف بين الناس، ناهيك عن أصحاب المهنة الواحدة، خاصة إذا كانت تلك النصوص محطَّ إبداع وتميّز، فإنّ شغف الشعراء بها سيكون كبيرا، وتأثيرها ظاهر لا محالة في إنتاجهم الشعري، عن قصد أو عن غيره.

جعل ابن رشيق أحسن طرق الأخذ / الاقتباس من النصوص الأخرى، مرتبطا بمدى التغيير الذي يحدثه الشاعر في المعاني المقتبسة، سواء على مستوى اللّفظ أو المعنى ، أو حتى التركيب والصياغة. فما يجعله بستحق فضل الشهرة ، ويكون أحق بالمعنى من صاحبه ؛ هو تلك الزيادة المعتبرة التي قدمها " غير أن المتَّبِع إذا تناول معنى فأجاده - بأن يختصره إن كان طويلا أو يبسطه إن كان كزًّا، أو يُبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا - فهو أولى به من مبتدعه. وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر، فأمَّا إن ساوى المبتدِع فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها، فإن قصَّر كان ذلك دليلا على سوء طبعه، وسقوط همته، وضعف قدرته " [2]. يتحدّد تميّز النّص المبدع، بمقدار الإضافة التي يقدمها صاحبه، ليشكل صورة إبداعية جديدة لها خصوصيتها واستقلالها، فـ " النّص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزّمن بكلّ أبعاده؛ حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهِّل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية " [3]

[1] رأفت السباعي . دراسات في النص والتناصية ، ط 1 ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1998 ، ص 38 ، 39.
[2] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 434.
[3] عبد الله الغدامي . الخطيئة والتكفير ، ص 17.

فتداخل النّصوص وتفاعلها عملية معقدة، يختلط فيها الوعي واللاوعي في إنتاج النص، لا في إعادة إنتاج نصوص غائبة.

استشهد ابن رشيق على جودة الاقتباس بأقوال بعض الشعراء التي حققوا فيها إضافة واضحة.

" فما أجاد فيه المتبع على المبتدع قول الشماخ:

إِذَا بَلَّغْتَنِي وَحَمَلْتِ رَحْـلِي ++ عَرَابَةَ فَاشْرَقِي بِدَمِ الوَتِيْـنِ

فقال أبو نواس:

أَقُولُ لِنَاقَتِي إِذَا بَلَّغَتْـنِي ++ لَقَدْ أَصْبَحْتِ مِنِّي بِاليَمِيْـنِ

فَلَمْ أَجْعَلْكِ لِلْغِرْبَانِ نَحْـلاً ++ وَلاَ قُلْتُ (شَرْقِي بِدَمِ الوَتِيْنِ)

وكرره فقال:

وَإِذَا المِطِـيُّ بِنَـا بَلَغْـنَ مُحَمَّـدًا ++ فَظُهُورهُنَّ عَلَى الرِّجَالِ حَرَامُ

قَرَّبْنَنَا مِنْ خَيْرِ مَنْ وَطِئَ الحَصَى ++ فَلَهَا عَلَـيْنَا حُرْمَةً وَذِمَـامُ "[1]

تأثر أبي نواس ببيت الشماخ أمر جليّ وواضح، بيد أنّه لم يقف عند حدود معنى الشماخ، بل سعى لتقديم الإضافة ، فبدا وكأنّه معنى آخر مختلف.

هذا ما يؤكد أن أخذ النصوص اللاحقة من سابقاتها؛ لا يعني اجترار تلك النصوص، وأيضا " هذا لا يعني أن النّص المتناص يتماهى في مرجعياته المتناص معها حتى يصبح امتدادا، أو استنساخا لمضامينها بل إنّ القدرة الإبداعية لصاحبه تُكسبُه القوة على صنع مناخات جديدة؛ تمنح النّص الجديد هويَّة متفردة، وحياة مستقلة، بعيدًا عن كل تقليد أو اجترار "[2]. يدعو ابن رشيق إلى ضرورة التميّز في طرْق المعنى وتناوله ، وإن كان قديما.

رأى ابن رشيق في نظم النثر وحلِّ الشعر أحسن طرق الأخذ /الاقتباس، مستدلا على ذلك بما قاله أرسطو طاليس: " قد كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه عظة قط أبلغ من موعظته بسكونه. وقال أبو العتاهية في ذلك:

وَكَانَتْ لِي فِي حَيَاتِكَ عِظَاتُ ++ فَأَنْتَ اليَوْمَ أَوْعَظُ مِنْكَ حَيًّا "[3].

يقصد إعادة إنتاج المعنى بصياغته شعرا أو نثرا ، فقد لا يكون في ذلك تميّز واضح.

---

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج 2 ، ص 434 ، 435.

[2] ابراهيم الحجري . الشعر والمعنى ، ص 289 ، 290.

[3] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 438.

تداخل النصوص وحضور الكتابات السابقة في النص المنتج، عن غير قصد - بالتواتر مثلا- أو عن قصد فيقع صاحبه في السرقة ؛ تجعل الغاية من استحضار تلك النصوص هي: " منح النّص خصوصية التفرّد التي تجعله نصا ثقافيا، يستوعب مضامين سابقة تمت الإشارة إليها، وارتبطت في ذهن المتلقي بسياقات معينة، وظروف معروفة، يمنحها في الآن نفسه معانٍ جديدة، تجعلها تتخذ حياة جديدة داخل النّص الشّعري الجديد ، وتفجّر من خلال توظيفها حمولات مضمونية مغايرة، ما كان لها أن تخطر على بال القارئ، لولا اجتهاد الشاعر وتمكّنه من أدواته الفنية والثقافية والابداعية " [1].

لم يخرج حديث ابن رشيق عن السرقة وأنواعها عما قاله سابقوه، بيد أن التفصيل والتفريع الذي أحاط به هذه القضية ؛ جعلها أكثر وضوحا. ولو أنّ ذلك التفريع قد شغله عن التعمّق في معنى السرقة؛ ولعل مرد ذلك أن ناقدنا نفسه لم يسلم من الاتهام بها، فكلّف نفسه عناء الإسهاب في الحديث عنها وعن أنواعها.

كنا نرجوا لو وضّح لنا ناقدنا كيف تسهم تلك المقروئيات في تفعيل القدرة الإبداعية للشاعر/ المبدع وجعله قادرا على التميّز. كما أنّه أهمل الحديث عن دور المتلقي/ القارئ في الكشف عن السرقة/ الأخذ من خلال عملية القراءة المعمّقة والتأويلية -التي هي وقف على مدى اتساع ثقافة هذا القارئ واطلاعه- ومدى حضور تلك النصوص الغائبة، وحيّز السلطة المبسوطة فيه، فالقراءة فعالية أدبية بالدرجة الأولى.

[1] ابراهيم الحجري . الشعر والمعنى ، ص 318.

1-5- النص واستجابة المتلقي:

شكل النّص العربي القديم مجالا واسعا للإبداع، بتعبيره عن أفكار وأحاسيس الشاعر. وهو في الوقت ذاته مجال للمتلقي لتقديم فهمه وقراءته لهذا النص، والتي تتعدد بتعدد القراء واختلاف زمانهم.
الدافع لإدراج عنصر التلقي في الحديث عن بناء النص غايته أولا: الوقوف على أثر البناء المتميّز في حمل المتلقي على التفاعل مع مضامين النص؛ بحيث يدفعه إلى عملية إبداع جديدة تقوده إليها القراءة الفاعلة ومن ثمة كان إبرازه ضرورة ترتبط ببناء النص ككل عبر مختلف أجزائه.
وثانيا: هو توجيه العناية إلى نصوصنا القديمة ، التي تتيح لنا إمكانية قراءة جديدة ومثمرة ، مع ما توفره لنا مناهج البحث الحديثة من أدوات ، فهي دعوة إلى اكتشاف هذا الزخم المعرفي المتعدد المظاهر.

صار بناء القصيدة / النص الشامل، نموذجا متوقعا من قبل المتلقي، حتى مثّل أفقا لانتظاره ذلك في " ضوء تراكم النصوص الشعرية، وطول المكوث عندها، وتقليب صياغتها "[1]. سيطر هذا الموروث الشعري لفترة طويلة ، مشكلا الذّوق العربي العام ، متجاوزا النظر إلى كلّ عمل على حدة. ليصبح قانونا عاما يضبط الصناعة الشعرية، من خلال ما تعوَّد عليه المتلقي، ضمن " نظام من الإحالات، يتخطى النّص المفرد المنجز، إلى سُنَّةٍ في الكتابة مخصوصة، تشكّل ما ينتظر القارئ وجوده في نص من النصوص لحظة تقبله ... فهو عيار ضابط لدرجة الانصياع لتقليد الكتابة في فن من الفنون ولدرجة العدول عنه "[2]. صار هذا النظام البنائي مقياسا للحكم على جودة النص، بمدى موافقته لذلك النموذج. شكلت هذه المرجعية نقطة توافق والتقاء بين المبدع والمتلقي.

ترسخ الوعي عند الناقد العربي بأهمية دور التلقي في تطوير عملية الإبداع، من خلال مدّ جسور التواصل بين طرفي العمل الأدبي؛ لذلك تعالت الدّعوات بتجويد النصوص المنتجة ، حتى تتمكن من استمالة المتلقي ، ودفعه إلى التفاعل مع مضمون النص ؛ ففي ذلك نجاح للشاعر، وإقرار بتميزه.
حرص الشاعر على بلوغ نصه غايته التأثيرية ، هي ما جعله يستحضر أثناء عملية بناء النص المتلقي في صورته الضمنية ، كي يكون شاهدا على كل مراحل إبداع النص ، لإخراجه في أحسن صور الإبداع والتميز، وهو أمر أدركه ابن رشيق، فجدَّد دعوته للشاعر بضرورة " معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان

[1] بشرى موسى صالح . نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ص 76.
[2] شكري المبخوت . جمالية الألفة ، د ط ، بيت الحكمة ، تونس ، 1993 ، ص 71.

ليدخل إليه من بابه ، ويداخله في ثيابه ، فذلك هو سرّ صناعة الشعر ومغزاه ، الذي به تفاوت النّاس وتفاضلوا "[1]؛ فتحديد الشاعر لمقاصد النّص ، وتوظيفها في سياقها المناسب ، من شأنه إنجاح عملية التلقي ، وإبلاغها هدفها.

يعتبر المتلقي شريكا مهما وفاعلا في عملية التلقي ؛ إذ لا سبيل لنجاح هذه العملية في غيابه لذلك وجب على الشاعر أن يجعل نصه ملائما للسياق الذي يرد فيه النص ، وكذا لحال المتلقي ومكانته وبالذّات إذا كان خاصا ؛ ذلك بأن يجعل " شعره للأمير والقائد ، غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدّم من الأنواع "[2]، فالمديح خاصة ، أكثر الأغراض التي يحتاج فيها المبدع/الشاعر إلى إخضاع نصه للسياق ، وكذا لأحوال المتلقي ، باعتبار " المتقبل الضمني كان ذا سطوة أقوى ، وأشد في شعر المديح ، فقيَّد ألفاظ الشاعر ، وقلّل من قدرته على الحركة ، بينما وجد الشاعر عند مديح الكُتَّاب تحفظا من القيود ، وتخلصا من عناءٍ كان يقلقه إذا ما ضجر الملك ...كما لم يلتزم كلّ الشعراء بمقتضيات مقام الملوك والأمراء ، فقد خرج البعض منهم على مواضعَاته "[3] ؛ فإذا كان مدح الملوك تقييدا للشاعر، فإنّ حرصه فيه أكبر على تجويد النص ، والتميّز في بنائه ، عبر مختلف أجزائه لتحقيق الغاية التأثيرية ، وبلوغ تفاعل الممدوح مع النص ، وهو ما سيُنجح لا محالة العمل التكسبي للشاعر.

مراعاة التناسب بين النص والسياق ، من خلال إدراك التباين القائم بين أفراد المتلقين أمر لابد منه؛ باعتبار " الفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها في أحوال المخاطبين: فيقصد محابَّهم، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته ، ويتفقَّد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره "[4].

يظهر جليا تركيز ابن رشيق على القصدية المدحية - التي شغلت حيّزا هاما من اهتمامه - وما تقتضيه من معطيات ، تقف عليها عملية البناء النصي ؛ إدراكا منه بأنّ " الجمهور ليس وحدة متجانسة ، وإنّما يختلف باختلاف الفضاءات الاجتماعية ، والسياسية، والجغرافية ، والاعتقادية ، والمهنية ، والثقافية

[1] ابن رشيق . العمدة ، ج1 ، ص 331.

[2] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] محمد مبارك . استقبال النص عند العرب ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1999 ، ص 202.

[4] المصدر السابق ، الجزء نفسه ، ص 362.

التي ينتمي إليها" [1]؛ فالشاعر يخضع بنية متتالياته الجملية ، وكذا البنية الكلية للنص ، لمتطلبات المقام وما يفرضه من معطيات خاصة ومتباينة ، وبالتحديد في غرض المدح .

يمثل المتلقي وسيلة ضغط على المبدع / الشاعر ، من خلال حضوره الدائم ، سواء أكان هذا الحضور فعليا ، أو متخيلا ضمنيا ، عبر الأغراض المختلفة التي ينظم فيها ، ذاتية كانت أم غيرية. ما يجعله حريصا على حسن بناء نصه ، دون إغفال ترك مساحات قرائية تسهم في إعطائه آفاقا تأويلية عديدة؛ " وهنا يظهر بجلاء الضغط الذي يمارسه المتلقي على المبدع وبخاصة في مثل هذه القصائد المدحية ؛ حيث الشعر يخضع لقانون العرض والطلب، أما القصائد الذاتية التي يعبِّر فيها الشاعر عن وجدانه، فإنّ الضغط لا يكون بهذه الحِدَّة " [2]؛ فارتباط السياق ببناء النص، وكذا بعملية التلقي يفعِّل هذه الأخيرة ، ويرقى بها إلى أعلى المستويات؛ لأنّ " عملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب من خلال الوسط المشترك " [3]، ما يوظّفه الشاعر من إمكانيات لغوية ، يفتح أمام المتلقي / القارئ آفاقا عديدة ومتنوعة للفهم والتفاعل مع النص.

لعل من مظاهر وعيّ ابن رشيق بأهمية المتلقي ، ودوره الفاعل في إنتاج النّص ، دعوته إلى توظيف النسيب مطلعا للقصائد ؛ لقربه من النفوس ، وقدرته على تحريكها ؛ فإنّ فيه " من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حبِّ الغزل ، والميل إلى اللّهو والنساء ، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده " [4]، ذلك ما يدفع المتلقي / القارئ إلى مواصلة الأجزاء الأخرى من النّص، بعدما استمالته بدايته.

[1] المصطفى عمراني . مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي روايات غسان كنفاني نموذجا ، ط1 ، دار الكتب الحديث ، إربد الأردن ، 2011 ، ص 39.
[2] أحمد بيكيس . الأدبية في النقد العربي القديم ، ص 60.
[3] أبو زيد نصر حامد . إشكالات القراءة وآليات التأويل ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 1992 ، ص 27.
[4] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 362.

يعمد الشاعر خلال بناء النص إلى ترك فراغات تفتح المجال أمام المتلقي ، للغوص في عالم النص، واكتشاف ما أبى الشاعر البوح به مُلَمِحًا، من خلال التوظيف الأمثل لإمكاناته وطاقته التخييلية المنتجة ، فيغدو " العمل الأدبي كمحرض لمخيلة القارئ على القيام بمهمة الاكتشاف ، نظرا إلى أن القراءة لا تكون لذَّة ، إلاّ حينما تكون نشيطة وخالقة ، وفعلا فبدون عنصر (انعدام التحديد) ومن دون (فراغات النّص) لن يكون في إمكاننا استعمال مخيلتنا "[1]. يعمل المتلقي من خلال عملية القراءة/التلقي على ملء تلك الفراغات التي تركها الشاعر، وإعطائها بعدا تأويليا يتلاءم مع معطيات النّص، بيد أن الحديث عن ترك الشاعر لمساحات للقراءة ، لا يعني الولوج في باب التعقيد والغموض ، فذلك سيحيذ بالعملية الشعرية عن بلوغ مقصدها؛ لأن " الانزياح المفرط يجعل منه كلاما غير معقول مستعصيا للتأويل وبذلك تسقط عنه السّمة المميّزة للّغة ، أي التواصل"[2] ، لهذا الاعتبار وجب على الشاعر توظيف لغته بطريقة أمثل؛ بحيث تكون قادرة على إيصال المعنى، وإحداث التأثير، الذي هو غاية بناء النص، وإحكام تركيب أجزاءه.

أرجع ابن رشيق بلوغ العملية الشعرية مقصدها؛ إلى حذق الشاعر وذكائه في استثمار إمكاناته اللغوية ، ذلك بأن " يلتمس له من الكلام ما سَهُل، ومن المعنى ما كان واضحا، جليا، يعرف بديا، فقد قال بعض المتقدمين: شر الشعر ما سئل عن معناه"[3]؛ فوضوح المعنى أمر يُغري المتلقي/القارئ بالتطلّع إلى دلالات النص الخفيّة - دون أن يعني ذلك السطحية - من خلال ما يتيحه من إمكانات لغوية وتصويرية، فهي " تفتح أمام المتلقي كثيرا من إمكانات التأثير، فتحشد انفعالاته وتحرّض مخيلته. والقدرات اللّغوية هنا لا تخرج عن كونها استغلالا لمختلف الإمكانات المعجمية والتركيبية والأسلوبية التي ترفد الصياغة التعبيرية للنّص الشعري بقيمتي التخيل والتخييل ، وتتيح للشاعر تحقيق جمالية شعرية رفيعة"[4]، بذلك يصبح النّص بناء زاخرا بالكلمات المفاتيح ، التي تسمح للمتلقي بتخطي الفهم السطحي ، والتعمّق في قراءته أكثر ، مما يفتح المجال لإبداع جديد للنص.

[1] ابراهيم الخطيب . حول كتاب القارئ المفترض ، مجلة آفاق ، ع 187 ، ص 50 .

[2] جون كوهين . بنية اللغة الشعرية ، تر محمد الوالي ومحمد العمري ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986 ، ص 6.

[3] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 332.

[4] بديعة الخرازي . مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين ، ص 119.

ترتبط ردة فعل المتلقي / الممدوح - أكثر شيء ركز عليه ابن رشيق - بما يتضمنه النّص من بناء متميّز ، يفاجئ أفق انتظار المتلقي ، ويحمله على التفاعل مع دلالاته ، وذلك " باتفاق متواقت بين عوامل الإشارة الكامنة في النّص، ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن أن تنبثق في ذهن القارئ إلاّ على أساس أنها ردود أفعال بإزاء ما يثيره النّص من إحساس جمالي " [1] ؛ فإذا تمكّن الشاعر من اختراق النسيج اللّغوي للنص والغوص في أعماقه ؛ كان بإمكانه فك ذلك السَنَن الموجود فيه ، وإدراك دلالاته الخفية ، التي تختبئ وراء ظواهر الكلمات، وهو أمر محكوم بالخلفية الثقافية لكل قارئ.

من ثم " تكون قيمة النّص فيما يتفاعل به القارئ من عناصر الكتابة ، التي هي الحيّل البارعة التي تورّط القارئ في إشكالات حالته الإنسانية ، كصانع أوليّ للدلالة النصية ، وكصانع للإشارة وقارئ لها، وبذا تصبح المهارة الأدبية سببا لقاعدة مكِينة للتفسير الانعكاسي " [2]. المتلقي هو مبدع ثانٍ للنّص، من خلال قراءاته المتعددة ، التي تثري النّص وتكشف عن جوانب خفية فيه ، لم يصرّح بها صانعه.

تعطي الكيفية الخاصة لبناء الدّلالة النصية النص المبدَع خصوصية وتميّزا، تعمّقه عملية القراءة التي تحكمها شخصية المتلقي، ورصيده المعرفي والثقافي ؛ " وقد أصبح النّص الشعري بناء على هذا التشكيل الشمولي للمتخيّل الشعري ؛ عالما يعج بالعلامات والرموز التي تحتاج من المتلقي وقفة متمعنة ومتأنية ، لربطها بأصولها المرجعية " [3] ؛ هذه القراءة المتأنية للنّص، والمتعمقة في معانيه ، من شأنّها إماطة اللثام عن المعاني غير المصرح بها من طرف الشاعر، وإعطاء النّص طاقة دلالية متجددة مع كل قراءة.

لم يأت اهتمام ابن رشيق بالمتلقي/ القارئ - باعتباره طرفا في العملية الإبداعية - من فراغ بل من فهمه للشعر، الذّي يعتبره صناعة لها آلياتها التي تستعصي على كل دخيل. بيد أنها سَلِسة في يد من أوتي موهبة ، يثابر في صقلها والارتقاء بها إلى درجة التميّز، خاصة إذا ارتبطت بالمدح التكسبي الذي لا مجال فيه للتهاون ،ولا مكان فيه إلاّ لمن يثبت نفسه ويكشف عن قدراته ؛ لأنّ المتلقي في هذه الحال هو من عِلِيَة القوم / متلقي خاص.

[1] إدريس بلمليح . القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة ، ط 1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000 ، ص 9.

[2] عبد الله الغدامي . الخطيئة والتكفير ، ص 72.

[3] ابراهيم الحجري . الشعر والمعنى ، ص 317.

لما كانت جلّ مؤشرات النّص توحي بدلالات عديدة ؛ فإنّ " كلّ ملاحظة دقيقة لأيّ مؤشرٍ لا بد أن تقرأ في سياقها المحلي، وفي سياق النّص ككل؛ حيث يجد كل عنصر تم انتقاءه ، لفظا كان، أو صورة، أو تركيبا، نفسه مُغنى ومضاء من طرف المحيط الدّلالي المحلي والكلي، حتى يسهل الكشف عن المسكوت عنه ، وحتى تتمَّ إعادة بناء وحدة النّص من جديد بناءً تدريجيًا " [1]؛ فالسياق يعطي الدلالة معان إضافية لا تدرك بعزله ، كما أنّ الشاعر يعطي من نفسه ، ومن مشاعره وأحاسيسه ، ما يمنح النّص تميّزه ؛ فالمتلقي/ الممدوح هو ناقد متمرّس ، ومستمع حصيف ، يعي أهمية كلّ كلمة ومعناها.

ظهر تأثر ابن رشيق في حديثه عن بناء النص بما قاله أسلافه من النقاد في كثير من الأمور التي تضمنها كتابه " العمدة " ، بيد أنه لا يمكننا أن نحكم على عمله من منظورنا اليوم ، فما قام به شيء كبير وفق ما أتاحته إمكانات عصره. والفضل يعود إليه في حفظ كثير من الآراء ، التي ما كانت لتبلغنا لولا هذا المصنف الهام.

كما أنه لم يكتف في عمدته بعرض آرائه النقدية فحسب، بل ضمّنه أيضا آراء معاصريه وسابقيه من النقاد العرب ، والمغاربة بصفة خاصة ، ولو أنّه كان ناقدا متأدبا.

[1] البشير اليعكوبي . قراءة منهجية للنص الأدبي النص الحكائي والحجاجي نموذجا ، د ط ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 ، ص 28.

2- حازم القرطاجني:

2-1- بناء القصيدة باعتبار القافية:

جاء التأكيد على أهمية القافية بوصفها عنصرا بنائيا في النص الشعري، على لسان العديد من النقاد قبل حازم ، غير أن هذا الأخير المتأخر زمنا، استفاد مما وصلت إليه الدراسات السابقة في هذا المجال ، متكئا على ما لديه من إمكانات نقدية، يضاف إليها سعة اطلاعه. فاستطاع أن يتجاوز ما وصل إليه غيره ؛ حيث عمد إلى وضع تصور متكامل، يقف عند الأسس التي تُبنى عليها القافية.
قبل الولوج إلى الحديث عن هذا الأمر ، نقف عند تعريفه للقافية ، الذي مفاده أنّ " القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية، وبين منتهى مسموعات البيت المقفى" [1]؛ حيث لم يخرج فيه عما قاله الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وقف حازم عند طرق بناء القافية، والشروط الواجب توافرها فيها، حتى تكون أقرب إلى نفس متلقيها؛ مبينا الطريق الأمثل لذلك بقوله: " فأما ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإنّ النّظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكّن؛ الثانية جهة صحة الوضع ؛ الثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة؛ الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النّهاية لكونها مظنَّة اشتهار الإحسان أو الإساءة " [2].
المقصود بـ **"جهة التمكّن"**؛ أنها أكثر ملاءمة من غيرها في مكان توظيفها. وبـ **"صحة الوضع"** سلامتها من أي خلل قد يؤثر سلبا على بنائها، أما جهة كونها **"تامة أو غير تامة"**؛ فالمقصود به افتقارها إلى غيرها من عدمه، أي جهة الاستقلال عما يليها أم الاتصال به، أما الجهة الرابعة من الوضع وهي: **"اعتناء النفس"**؛ فيجب أن يراعى فيها أمران: " ألاّ يوقع فيها إلاّ من يكون له موقع من النّفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولاسيما من جهة ما يتفاءل به " [3].

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 275.
[2] المصدر نفسه ، ص 271.
[3] المصدر نفسه ، ص 275 ، 276.

قسم حازم ضمن حديثه عن الجهة الثالثة أو ما يعرف بالتضمين، القافية إلى أربعة أنواع:[1]

1- القافية غير المفتقرة.

2- القافية ذات الافتقار المتبادل.

3- افتقار القافية إلى ما بعدها.

4- حالة افتقار ما بعدها إليها.

مبديا موقفه من هذه الأقسام من خلال ماهو نصه: " القسم الأول هو المستحسن على الإطلاق والأقسام الثلاثة أشدها قبحًا مناقض القسم المستحسن ويسمّى افتقار أوّل البيتين إلى الآخر تضمينا لأنّ تتمة معناه في ضمن الآخر "[2]. يرى حازم في التضمين أمرا مستقبحا؛ لأنّه يجعل معنى البيت متعلقا بلاحقه ، هذه الطريقة البنائية قد استحسنها غيره نحو ابن الأثير. كما رأى فيه علماء النّص الحديث أحد وسائل تماسك النص وترابط أجزائه وجعله نسيجا واحدا.

فصّل حازم في الحديث عن هذا الأمر بقوله: " والتضمين يكثر فيه القبح أو يقلّ بحسب شدة الافتقار أو ضعفه. وأشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض، وربما صُنع شعر قوافيه على هذا الوضع ليعمّى موضع القافية وهو قبيح جدا. ويتلوه في شدة الافتقار افتقار أحد جزءي الكلام المركّب المفيد إلى الآخر. وأما افتقار العمدة إلى تتمة الفضلة والفضلة إلى الاستناد إلى العمدة فأقل قبحا من ذلك، وإنّما يكون هذا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار وافتقار المعطوف إلى ما يعطف عليه إذا كان المعطوف كلاما تاما أخفّ من ذلك وأقل قبحا ، فإن كان المعطوف ناقصا كان أمر الإضمار أسهل "[3]. ركز حازم - من خلال هذه المناقشة لمسألة التضمين - على كيفية بناء القافية، باعتبارها ظاهرة عروضية لها ارتباطها بكيفية بناء الدلالة والتعبير عنها ؛ فرأى أنّ أقبح أنواع الافتقار، هو الذي لا يتم فيه معنى الجملة ؛ بحيث يكون جزء من الكلمة بحاجة إلى بقية أجزائها لتتميم معناها. في وقت يعتبر افتقار الجملة إلى عناصرها المتممة (الفضلة) أقل قبحا؛ لأنّ هذه الفضلة هي فائدة مضافة ، وحذفها لا يجعل المعنى ناقصا ، فيما يعتبر افتقار الفضلة إلى العمدة افتقارا محمودا ، وهو أقل أنواع القبح المذكورة.

[1] المصدر السابق ، ص 276.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، ص 277.

الملاحظ أن حازما " قد نظر إلى الوظيفة النحويّة والأسلوبية، التي يؤديها التضمين في العبارة الشعرية، ولم يعتبره ظاهرة تتفاوت قبحا من سياق إلى آخر، إلاّ بعد استقرائه لاستعمالات متباينة يأتي فيها التضمين ، فيؤثر في النظامين الدّلالي والنحوي للعبارة الشعرية فضلا عن امتداد تأثيره ذاك إلى مستوى النظام العروضي والإيقاعي لأبيات القصيدة "[1]، هذا الموقف الذي اتخذه حازم من التضمين مرده إلى أنه يعتبره خللا في بنية البيت، لهذا طالب باستقلال قافيته رافضا لأي افتقار.

توكيدا لهذا الموقف الدّاعي لاستقلال قافية البيت، فقد قبل بتوظيف التكرار- على مضض - إذا كان داعما لاستقلاله ؛ حيث يقول: " ولكون إظهار المضمر يصيِّر الكلام مستقلا غير مفتقر إلى ما قبله قد يحتملون ما في التكرار من ثقل ، وذلك مثل قول الخنساء:

وَإِنَّ صَخْرًا لَوَالِيْنَا وَسَيِّدُنَا ++ وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَّارُ

وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ ++ كَـأَنَّـهُ عَلَـمٌ فِي رَأْسِـهِ نَارُ

... فإنّما أظهرت لفظ صخر ثانيا وثالثا ؛ تباعدا بالكلام عن الافتقار، وقصداً لتعديل أقطاره وحسن تفصيله وتقديره "[2]. توسل الشاعرة للتكرار في هذه الأبيات ؛ غايته إحداث نغم موسيقي يحمل كثيرا من معاني الحزن والألم ، أفرغت بواسطته ما في نفسها من شحنات عاطفية ؛ ليغدوّ التكرار ترجيعا لأصداء النفس ، التي أرهقتها الصدمة ، من خلال تردد أصوات موسيقية.

فالتكرار خاصية أساسية في بنية النّص الشعري ؛ إذ يؤدي دورا جماليا ، ويعمل على خلق حركة إيقاعية رائعة داخل القصيدة.

يأتي موقف حازم من التضمين بإلحاحه على استقلالية القافية عما يليها، امتدادا للنظرة النقدية القديمة - كما هي عند ابن رشيق - التي ترى في البيت وحدة دلالية مستقلة لها كيانها الخاص. دون أن يدعونا ذلك للاعتقاد بإغفالهم لدورها في آداء المعنى.

[1] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 552.

[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 277 ، 278.

2-1-1- طريقة بناء القافية:

عمل حازم على توضيح كيفيات بناء القافية - هذه اللبنة الهامة في تشكيل النّص – فرأى أنّها لا تخرج عن مذهبين وذلك في قوله: " لا يخلو الشاعر من أن يكون يبني أوّل البيت على القافية، أو القافية على أوّل البيت. وكلا صاحبي هذين المذهبين لا يخلو أن يكون ممن يعتمد أن يقابل بين المعاني ويناظر بينها أو ممن لا يقابل بين شيء منها اعتمادا "[1]؛ فسواء أكانت طريقة بناء القافية ، قائمة على بناء الصدر على العجز، أو العجز على الصدر؛ فإنّ التقابل يشمل كيفية بناء القافية وأثرها في بناء البيت الشعري.

تُعتمد في التقابل بين المعاني والمناظرة بينها - حسب حازم - طريقتين: " التقابل الذي صدور أبياته مبنيّة على القوافي، فإنّه يتأتى له حسن النّظم ؛ لكون الملاءمة بين أوائل البيوت وما تقدمها - التي هي واجبة في النظم - متأتية له في أكثر الأمر، إذ لكلّ معنى معانٍ تناظره وتنتسب إليه على جهات من المماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمشابهة والمقاسمة ، فإذا وضع المعنى في القافية أوما يلي القافية ، وحاول أن يقابله ويجعل بإزائه في الصدر ، معنى على واحد من هذه الأنحاء ، لم يبعد عليه أن يجد في المعاني ما يكون له علقة بما تقدم من معنى البيت الذي قبله ، أو بأن يقدّم على المعنى المقابل لمعنى القافية ما يكون له علقة بما تقدم ، يبني نظمه متلائما بهذا "[2].

تعد طريقة بناء صدر البيت على القافية، تأكيدا على ارتباط معناه بالمعنى الوارد في القافية ؛ حيث يتعلّق كل معنى بمعانٍ تنسب إليه بطريقة ما ، إما بالتماثل أو بالتضاد ... ومن ثم تتم المقابلة بينهما.

أما الطريقة الثانية فيكون " التقابل الذي قوافيه مبنية على الصدور؛ فإنّه يضع المعنى في أوّل البيت ثم ينظر فيما يمكن أن يكون بنفسه قافية أو ما يمكن أن توصل به قافية مما يكون له زيادة إفادة في المعنى فيقابل به المعنى الأوّل "[3].

يتبين من خلال هذا التعريف لمعنى التقابل وكيفية توظيفه، أنه يشمل الصلة التي تربط القافية بباقي مكونات البيت ؛ وهو أن يعمد الشاعر إلى وضع المعنى في أول البيت، ثم يختار له القافية المناسبة أو ما

[1] المصدر السابق ، ص 278.
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه ، ص279.

يمكن أن توصل به القافية ، الذي يضيف شيئا إلى معنى القافية ، ثم يقابل هذا المعنى بمعنى مستهل البيت ، غير أنه مذهب متعب، يكلّف فيه الشاعر نفسه ما لا تطيق ؛ باعتباره يستوجب مقابلة المعنى لحرف الروي أو بما يتصل به من كلام " لأن وجود المعنى المناظر أو ما يتصل به في عبارة مقيدة معظمها بحرف معين وصيغة معينة أعزّ من وجوده في ما لا يلتزم به ذلك، ولذلك فإن بناء الأعجاز على الصدور أصعب كثيرا من بناء الصدور على الأعجاز" [1]؛ وقد استشهد حازم ببيت أبي الطيب الذي يقول فيه:

كَاثَرَتْ نَائِلَ الأَمِيرِ مِنَ الما لِ بمَا نـوَّلَتْ مِنَ الإِيْـرَاقِ

من الخطأ محاولة مقابلة لفظة (**الإيراق**) باعتبارها قافية مع لفظة (**المال**) ؛ فإنّنا لا نجد تقابلا بينهما لتباين معنييهما، فهما متنافرتان وليستا متقابلتين ، ومن ثم فإنّ هذا البيت غير قائم على التقابل بين القافية ومعنى البيت.

حذّر ناقدنا من إمكانية ألاّ يكون البناء كليا في المذهبين ؛ لأنّه " قد تختلف حال من يبني أوائل الكلام عن آخره بحسب ما يعرض من أحوال الخاطر ، فتارة يبني على القافية جميع البيت، وتارة شطره أو أكثره ، ثم يسد الثلمة الباقية بما يناسب الكلام وما تقدمه. وكذلك من يبني آخر الكلام على أوّله، قد يعرض له نقيض هذه الحال، فيبني الكلام من أوّله إلى آخره إذا سنحت له القافية بيسر، أو يكمل بناء الشطر الأول أو أكثر من الشطر ، ثم يتم الباقي بما تتيسر له فيه القافية " [2]. لم يبدع حازم في حديثه عن هاتين الطريقتين ، بل إنّ ما جاء به قد تضمنته كتب النقد السابقة.

فقد ذُكر أنّ أبا تمام كان ينصب القافية للبيت، ليعلّق الأعجاز بالصدور، وهو ما يعرف **بالتصدير** [3].

غير أن هذا المذهب يراه ابن رشيق صعبا " ولا يأتي به كثيرا إلاّ شاعر متصنّع كحبيب ونظرائه، والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته" [4]، مبرره في ذلك أنّ تحديد القافية لابد أن يأتي أوّلا، ليتلوه بناء البيت.

خالف حازم مواطنه ابن رشيق في هذا المذهب ، مفضلا بناء البيت على القافية ؛ " فالمذهب المختار - هو بناء البيت على القافية - يحسن فيه بناء البيت بأسره على القافية ... فأما بناء أكثر

---

[1] مصطفى الجوزو . نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية ، ط 1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، 1981 ، ج 1 ، ص 52.

[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 281.

[3] ابن رشيق . العمدة ، ج 1 ، ص 343.

[4] المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

البيت على القافية فيقع فيه التكلّف كثيرا ؛ لأنّه لا يخلو من أن يكون الطرف المتقدّم في المبنى من المعنى مناسبا للبيت الذي قبله فيكون ما يقدّم عليه لتكميل البيت فضلا لا يحتاج إليه "[1].

حكم التناسب جل نظرة حازم النقدية ؛ حيث شمل دراسته لمختلف القوانين المنظمة لبناء النص، وأيضا فيما يتعلق بالقافية ومعنى البيت الذي ترد فيه ، وهو ما يؤكده حديثه عن قانون التقابل، الذي يتطلب وجود معانٍ تُناظِر كل معنى في البيت ، وتنتسب إليه من ناحية معينة ، سواء بالمماثلة ، أو المخالفة ، أو المناسبة ، أو المضادة ، أو المشابهة ، أو المقاسمة.

تجاوز حازم ما ذهب إليه غيره من النقاد ، فيما يتعلق ببناء النص الشعري ؛ حيث نظر إليه نظرة منهجية تكاملية قائمة على مجموعة من الأسس. بدأ ببيان طرق بناء القافية في القصيدة، فوجد أنّها مذاهب عدة ، ليحدد بعد ذلك المذهب الذي يراه مناسبا - المختار عنده - ألا وهو بناء البيت بأكمله على القافية.

إضافة إلى اعتباره مبدأ التقابل معيارا بنائيا للقافية ، يتوافر فيه عنصر التناسب الذي هو أساس يضبط القوانين البنائية للنص ، مميزا بين البناء الذي فيه تكلّف، والمتمثل في: **بناء القافية على البيت** ؛ إذ رأى فيه تضييقا من الشاعر على نفسه، في حين فضّل هو طريقة البناء الصادرة عن سجيّة وطبع وهي: بناء البيت على القافية؛ حيث يقول في هذا الصدد: " وقد يعرض للخواطر في حال جمامها نَهَز في نظم الكلام ، فينتظم البيت كلّه دفعة في غاية السهولة والبُعد عن التكلف ، واتفاق مثل هذا للمطوعين كثير"[2]. إن هذا المسعى الذي يقصد إليه حازم ، غايته النهوض بالشعر وصناعته ؛ لذا فقد سخّر منهاجه لبيان طرق التميّز والنجاح ، والطريقة المثلى التي تؤتي أُكلها لمن يخوض غمار هذه الصناعة.

ولعل توجيه حديثه لغير المطبوعين ؛ تقف وراءه وضعية الانحطاط والتردي التي عاشها الشعر في عصر حازم ، والتي جعلت كثيرا من المتطفلين والمتصنّعين يسطون على أسوار هذه الصناعة ، ما خلق لديه وهواجسا مقلقة ، مما آل إليه حالا الشعر والنقد في زمانه.

جمع حازم في حديثه عن الأوزان الشعرية ، ودورها في بناء النص الشعري ، بين الحديث عن القافية ، وارتباطها ببناء البيت الشعري من خلال التقابل؛ حيث يؤدي المعنى الدور الرئيس في الرّبط بين معنى القافية ، وما يقابلها في البيت ، وبين الوزن الذي قوامه التناسب ، الذي يبعث أسرار الجمال في

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 281.

[2] المصدر نفسه ، ص 282.

النص المنظوم ؛ حيث " أنّ الشاعر إذا أحسن التناسب الصوتي وما يتصل به ، أدى أفضل الموسيقى الشعرية. وإذا أحسن التقابل المعنوي المنوط بالقافية ، بلغ خير صورة للمعنى ، فكمالُ الشعر في اجتماع التناسب الصوتي ، والتقابل المعنوي الجيّد "[1].

تتجلى وظيفة القافية في الجمع بين التقابل ذو الركيزة المعنوية، وبين جانب التناسب ذو الأساس الصوتي إذ تظهر عند كل حديث يفرده حازم للقافية ، أو الوزن بشكل عام.

قدّم حازم تعريفا للقافية مفاده أنّ: " القافية في اصطلاح المحققين من أصحاب علم القوافي، هي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وُضعت الحركات والسكنات والحروف الهوائية فيها وضعا متحاذي المراتب لتتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا ، ويطّرِد اطرادًا متناسبًا "[2].

ألحّ حازم على مبدأ التناسب بين القافية وغيرها من مكونات النص ، من خلال تناسق عناصره ، مما يمنح النص بعدا جماليا.

تركيز حازم على الجانب الموسيقي للقافية ، دفعه للمطالبة بوجوب تناسق عناصرها وانسجامها مع غيرها من عناصر البيت الذي تنتمي إليه ، ثم تناسقها مع النص ككل ، بوصفه بنية كلية شاملة ، وهو أمر له في الحقيقة خلفيته النفسية والمعنوية ، التي تدعمه وترسّخ أواصره ؛ لعل هذا ما تنبّه إليه (**أدونيس**)حين جعل القافية " خاصية موسيقية أساسا ، باعتبار أنها مقاطع صوتية - إيقاعية - وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات. منبّها إلى أهمية الحركة الأخيرة فيها ؛ لأنّها حركة الترنم، ومن أجل ذلك فإنّ القافية في الشعر العربي تعطى للبيت ثم للقصيد كله بعدا من التناسق والتماثل، يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[3]، تسهم القافية في ربط أجزاء النص وتماسكها ، من خلال انسجامها مع مكونات البيت ، خدمة لانسجام وتماسك البنية الكلية للنص الشعري.

[1] مصطفى الجوزو . نظريات الشعر عند العرب ، ج1، ص 54 ، 55.

[2] علي لغزيوي . نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا ، ص 154.

[3] علي أحمد سعيد أدونيس . الشعرية العربية ، ط 1 ، دار الآداب ، بيروت ، 1985 ، ص 13.

2-2- بناء الفصول:

إمتدت عناية القرطاجني ببناء النص الشعري ، لتشمل شكلا بنائيا آخر أطلق عليه اسم **"الفصل"**؛ وهو عنصر أساسي في بناء النص وجزءً لا يتجزأ منه. يتراوح الفصل بين البيتين والأربع أبيات هو ما نستشفه من النموذج التطبيقي، الذي اعتمد عليه صاحب المنهاج في الحديث عن هذا الجزء من النص؛ وهو قصيدة المتنبي: **أغالب فيك الشوق**، التي قسمها إلى خمسة فصول هي: التعجب من الهجر الذي لا يعقبه وصل، قرب البين، تذكر العهود السارة العديدة، الحذر من الحراس، ذم الدنيا *. فالتناسب هو ما يحكم هذه الفصول ، التي تشكل نصوصا متعددة ، تتناسق لتشكل بنية أكبر لنص أكثر شمولية وفق منظور نظرية النص الحديثة.

الحديث عن التناسب بين الفصول المشكلة للنص ، أمر انتبه إليه بعض النقاد القدامى مثل ابن طباطبا الذي جعل " للشعر فصولا كفصول الرسائل"[1]، إلاّ أنّه لم يوضّح وجه الشبه بين الفصول فيهما، مكتفيا بالإشارة إلى التوافق الشكلي بينهما ، دون إبداء أي تفصيل في هذا المجال.

يقوم الفصل في النص الشعري ، على ترتيب الأبيات ونظمها وتناسقها ، على وجه يجعل من النّص الذي هو بنية كلية شاملة كيانا متماسكا ومنسجما ، ضمن سياق شعري تواصلي معين.

فإذا كان الفصل وحدة جزئية، داخلة في تكوين وحدة أكبر هي النص، باعتباره وحدة شاملة، فقد حرص حازم على توضيح هذه البنية قائلا: " اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطّعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلّفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ. فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب، ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أنّ ذلك في الكلم المفردة كذلك. وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب ، وكما أنّ الكلم لها اعتباران: اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها وما يتعلق بهيآتها ووضعها وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها" [2]، نظر حازم إلى الفصول فوجد أنّها

*ينظر: حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 298 ، 299.

[1] محمد بن أحمد بن طباطبا . عيار الشعر ، ص 12.

[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 287.

مقاطع أو وحدات، مكونة من أبيات مرتبة بطريقة خاصة ، فربط بين تركيبها وتركيب الحروف للكلمة فكما يتألف الكلام من حروف مقطعة ، تشكل بتآلفها الألفاظ والعبارات. فإنّ الشّعر ينتظم من أبيات تشكل بانتظامها فصولا ، ثم قصائدا أو نصوصا، ذات أغراض معينة. " فإذا تماسكت هذه الوحدات وحسن ترتيبها وتحسينها والتأليف بينها ، تماسكت الوحدة الكبرى التي هي القصيدة في الشعر المنظوم والعبارة في الكلام المؤلف "[1]. إنّ جودة بناء الفصول وحسن اتساقها، ومجيؤها على نسق واحد يطبعه الانسجام والتكامل، من شأنه أن يزيد من جمالية النص، وقدرته على الإيصال والتأثير في المتلقي.

تأتي هذه الدعوة للعناية بالفصول وتحسين موادها ، امتدادا لنظرة حازم للنص الشعري الذي ما فتئ يلح على انسجامه وتماسكه. لتحقيق هذه الغاية يُسَطِّر صاحب المنهاج جملة من القوانين، يراها كفيلة بتحقيق هذا المرمى ؛ وهي على التوالي: [2]

1- القانون الأول: في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها.
2- القانون الثاني: في ترتيب الفصول والمولاة بين بعضها وبعض.
3- القانون الثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول.
4- القانون الرابع: في ما يجب أن يقدّم في الفصول وما يجب أن يؤخّر فيها وتختتم به.

هذه القوانين الأربعة المتعلقة بكيفية بناء فصول النّص، غايتها تحقيق الارتباط المضموني، أي التماسك الكلي للنص؛ يتأتى ذلك من خلال اتساق الفصول وترابط مضامينها، وحسن تركيب ألفاظها، مع إحكام نسج هذه الفصول ، مما يجعلها أكثر قدرة على التعبير والإيصال ، ومن ثم التأثير في المتلقي، وهو الأمر الذي تجلى بوضوح من خلال القانونين الأولين.
في حين ركز القانونين الأخيرين ؛ على ما يمكن أن يحقق الارتباط المضموني ، بين أبيات الفصل الواحد أي التماسك الجزئي بين وحداته الصغرى ؛ لهذا فإنّ " الشرطين الأخيرين خاصة ، شديدا الإلحاح على الترابط ، ويُستفاد ذلك من سلبية (تخاذل النسج) ؛ أي كونه مهلهل الخيوط غير متصل بعضها ببعض على الوجه الأكمل. وكأنّي بالقرطاجني يرى الكلمات خيوطا متداخلة ، ينشأ من قوة تشادها

[1] محمد الحافظ الروسي . ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ج 2 ، ص 796.
[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 288.

ثوب كامل النسج متينه. أما الترابط فقد تم التعبير عنه صراحة في الشرط الرابع ، الذي يُعد في اعتقادنا امتدادا وتنميقا للسابق ؛ أي تلافي قيام كل بيت بنفسه لا يحتاج إلى ما تقدمه أو إلى ما لحقه "[1].

يعد إلحاح حازم على ضرورة تحقق هذه الشروط في فصول النص ، وحتى على مستوى البيت وعلاقته بالأبيات السابقة واللاحقة ، مسعًا غايته الارتقاء بالنّص إلى درجة كبرى من اكتمال البناء ، وانسجام وتماسك النسج ، دون الإخلال بمناسبة هذا البناء لسياق القول وغرض النص.

تأكد هذا المسعى من خلال دعوته لأن تكون الفصول " متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد غير متخاذلة النسج، غير متميّز بعضها عن بعض التميز الذي يجعل كل بيت كأنّه منحاز بنفسه، لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزّل بها منه منزلة الصدر من العجز، أو العجز من الصدر، والقصائد التي نسجها على هذا مما تُستطاب. وينبغي أن يكون نمط نظم الفصل مناسبا للغرض... وأن تكون الفصول معتدلة المقادير بين الطول والقصر وتقصير الفصول سائغ في المقطّعات والمقاصد التي يذهب بها مذهب الرشاقة ... فأما القصائد المطوّلة والمقاصد التي يذهب بها مذهب التهويل والتفخيم فإنّ تطويل الفصول سائغ فيها ومحتمل لموافقته مقصد الكلام، كون القصيدة فيها رحب لذلك وسعة "[2]. ينبغي أن تتلاءم مقادير الفصول مع مقاصد الكلام في النص الشعري فهي تأتي معتدلة بين الطول والقصر، باستثناء بعض الأغراض التي قد تطول فيها وقد تقصر.

الانسجام الكمي بين وحدات النص ، من شأنه تحقيق التأثير في المتلقي. ولتعميق ذلك طالب حازم المبدع بأن "يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام ويكون مع ذلك متأتيا فيه حسن العبارة اللائقة بالمبدأ، ويتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم ، فهناك يترك القانون الأصلي في الترتيب. وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس"[3].

إدراك حازم لفعالية اللّغة الشعرية ، وكيفية بنائها، وقدرتها على التأثير في المتلقي - الذي هو غاية العملية الشعرية برمتها - هو ما حذا به إلى دعوة الشاعر لتقديم الفصول التي تكون أقرب إلى قلب السامع وأقدرها على تحقيق الاستجابة المنشودة من قبل الشاعر عبر نصه. بيد أن " الإثارة الوجدانية لوحدها لا

[1] محمد خطابي . لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، ص 151.

[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 288.

[3] المصدر نفسه ، ص 289.

تكفي في أوّل فصول القصيدة ، بل لا بد من صوغ تلك الإثارة في ثوب لفظي ونسيج تركيبي تطرب له الأذن أيضا" [1].

ظل مبدأ التناسب مسيطرا على التفكير النقدي لحازم، عبر مختلف جوانب النص، فضمن حديثه عن بناء الفصول يتطرق إلى مادتها المكونة، التي " يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله، وإن تأتى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل، والذي له نِصاب الشرف، كان أبهى لورود الفصل على النفس "[2]، إلاّ أنّه " يحسن أن يصاغ رأس الفصل صيغة تدل على أنه مبدأ فصل، وإن تمكَّن مع هذا أن يُناط به معنى يحسن موقعه من النفوس بالنسبة إلى الغرض كالتعجيب والتمني وتعديد العهود السوالف وما أشبه ذلك فهو أحسن"[3]؛ فالتميّز في الابتداء ليس خاصية فواتح القصائد فحسب، بل يشمل أيضا بداية الفصول/ النصوص، التي ينبغي أن يكون بناؤها جديدا لافتا للانتباه، ولعل " المذهب المختار أن يكون لمعنى البيت علقة بما قبله ونسبه إليه "[4].

التداخل بين الشعر والنثر، وتأثير كلّ منهما في مجاله، دفع صاحب المنهاج إلى إقرار إمكانية المزاوجة بين المعاني الشعرية والخطابية في الفصول من خلال ماهو نصه: " فأما من يردف الأقوال الشعرية بالخطابية فإنّ الأحسن له أن يفتتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة ويختمه بأشرف معاني الإقناع. وإلى هذا كان يذهب أبو الطيب المتنبي - رحمه الله - في كثير من كلامه "[5]؛ فهو لا يكتفي بالحديث عن افتتاحية الفصل، بل يرى أنّه " يجب أن يردف البيت الأوّل من الفصل بما يكون لائقا به من باقي معاني الفصل مثل أن يكون مقابلا له من جهة التقابل أو بعضه مقابلا لبعضه، أو يكون مقتضى له مثل أن يكون مسببا عنه أو تفسيرًا له، أو محاكى بعض ما فيه ببعض ما في الآخر، أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر. وكذلك الحكم في ما يُتلى به الثاني والثالث إلى آخر الفصل وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه "[6].

---

[1] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص557.

[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 289.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه ، ص 290.

حديث حازم عن علاقة بقية أبيات الفصل ببعضها، والقائمة على التكامل، يجعل الفصل وحدة بنائية متماسكة. " ولعل وضع يده على بعض وجوه التعلّق بين البيت والآخر من الفصل الواحد بداية جدولة العلاقات الدلالية ، التي سبق فيها المحدثين مثل نايدا. يحتفظ نايدا بحق الجدولة المتكاملة العلاقات الدلالية بين المنطوقات ، ويحتفظ حازم بحق السّبق إلى كثير من تلك العلاقات. ولنا أن نقابل ما عند حازم بما يشاكله عند **نايدا** على النحو التالي:

حازم:	نايدا:
1- علاقة المقابلة.	- العلاقة التقابلية (علاقة ثنائية).
2- الكلية.	- السبب - التفصيل (علاقة تبعية).
3- البعضية.	- الكيفية (علاقة الوصف).
4- مسبب عنه.	
5- تفسيرا له.	
6- بعضه يحاكي ما في بعض الآخر " [1].	

ظلّت وحدة النص وتماسكه هاجسا يراود حازما ، فألحّ عليه عبر مختلف عناصر النص ، التي ما فتئ يدعو إلى تجويدها من جهة، وإلى اتساقها وترابطها سواء على مستوى الفصول/النصوص، أو على مستوى الوحدة الكلية والشاملة للنص من جهة أخرى.

ما ذهب إليه حازم من خلال هذه الدراسة التفصيلية لأجزاء النص تجعلنا " نقف عند ممارسة صريحة للتحليل النصي من قبل عالم من علماء البلاغة العربية وهو حازم القرطاجني ، وذلك في تحليله وقراءته لقصيدة المتنبي ، فهو يطبّق عليها قواعد مماثلة للتي حددها علماء النّص اليوم، ويحلل التماسك النصي بطريقة ليست بعيدة عن التحليل الحديث لعلماء لغة النص، إذ يرى أنّ الشعراء يقسمون قصائدهم إلى فصول - حسب قوله - كلّ فصل يحقق غرضا ما ، لكن الشاعر الحاذق يعمل على أن يوجد بين هذه الفصول حلقات تصل بعضها ببعض " [2] ، هو ما يظهر أنّ جذور النصية متأصلة بشكل واضح وجلي عند حازم ، فاستحق عليها حق السّبق.

[1] محمد العبد . النص والخطاب والاتصال ، ص 149.

[2] خليل ياسر البطاشي . الترابط النصي في ضوء في التحليل اللساني للخطاب ، ص 38.

يضم إلى القوانين الثلاثة السابقة، قانونا رابعا ركز فيه على " وصل بعض الفصول ببعض فالتأليف في ذلك على أربعة أضرب:

1- ضرب متصل العبارة والغرض.

2- ضرب متصل العبارة دون الغرض.

3- وضرب متصل الغرض دون العبارة.

4- وضرب منفصل الغرض والعبارة " [1].

إذا كان حازم قد تحدث في القوانين السابقة عما يجب توافره في كل فصل ؛ فإنه قد خصص القانون الأخير للحديث عن انسجام النص وتماسكه، والمبنيّ على العلاقة الرابطة بين العبارة والغرض؛ التي قد تتصف بالاتصال أو الانفصال وهو ما فصّل فيه الحديث ، بوقوفه عند كل نوع أو ضرب قائلا: " فأما المتصل العبارة والغرض، فهو الذي يكون لآخر الفصل بأوّل الفصل الذي يتلوه علقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة ، بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط " [2]، فضمن هذا الضرب حديث عن ارتباط فصول القصيدة / النص الكلي بمستوى العبارة ؛ حيث ركز على العلاقات النحوية التركيبية والإسنادية ، التي تربط ألفاظ الفصل السابق باللاحق.

ارتبط الحديث عن النسيج اللفظي للفصول في هذا الضرب بالغرض من نظم النص، الذي لن يكون جليا وواضحا، إلاّ بتكاثف الفصول وتآلفها في الصورة الشاملة والنهائية للنّص.

بيد أن الملاحظة التي تستوقفنا في هذا المجال ؛ هي أنّ حازما وهو يؤكد على مختلف العناصر الترابطية في النص ، التي يُنحى بها جهة إنتاج نسيج نصي متماسك ومحبوك بشكل جيد ، قوامه هذه الفصول/النصوص ، وترابط أبياتها ، يسقط من حسابه التضمين ، الذي من شأنه ربط آخر البيت بأوّل الذي يليه ، ويعتبره عيبا ونقصا في شعرية مبدعه -كما سبق بيانه - فينصح الشعراء بتجنبه.

هذا النوع من التعارض بين موقفه من التضمين ، ودعوته إلى الوحدة ، يبقى نقطة محيّرة في منظومة حازم النقدية، التي ما فتئت تطمح إلى التكامل والاتساق.

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 290.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

أما الضرب الثاني " المتصل الغرض المنفصل العبارة، فهو الذّي يكون أوّل الفصل فيه رأس كلام ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى ، وهذا الضرب إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبي أو دعائي أو غير ذلك مما أشرنا إليه، هو أفضل الضروب الأربعة، لكون النّفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء واستئناف كلام جديد لها " [1]، هذا الضرب الذي يتصل فيه الغرض وتنفصل العبارة ، يراه حازم الأقدر على التأثير في المتلقي - الذي هو غاية العملية الشعرية التخييلية - لما يتوفر عليه من انسجام وتكامل على مستوى المعنى في فصول النص، وهو ما يفضي إلى نص متراص ومتماسك " لأنّه باتصال الغرض بين الفصول في القصيدة تتحقق وحدة الغرض ، وهي وحدة النظام الدلالي، وهذه الوحدة تُفضي إلى وحدة أقوى وأهم، وهي الوحدة العضوية والنفسية الناجمة عن توحُّد الموقف الشعوري لدى المتلقي، في سياق التواصل الشعري مع هذه القصيدة المتحدة الأجزاء الموحّدة الغرض في سائر فصولها " [2]، في هذا الضرب القائم على الوحدة الدلالية للفصول، تأثير على المتلقي، الذي يؤكد حازم على أهميته في العملية الشعرية.

فاتساق الفصول وتماسكها، ونطقها بذات الدلالة، من شأنّه استمالة المتلقي ، وتحريك انفعاله ، تفاعلاً مع المستوى الجيّد من الإبداع ، الذي تطبعه الوحدة والتماسك.

في حين يرى أنّ " ما كان منفصل الغرض متصل العبارة ، فإنّه مُنحط على الضربين اللّذين قبله " [3]؛ فترابط الفصول من حيث البناء اللفظي ، وعلاقة العبارات ببعضها ؛ قد يؤدي إلى شيء من التماسك في التركيب العباري ، لكن انفصالها الغرضي يذهب بالوحدة الدلالية للفصول ، ومن ثم لن يُوجد هناك تماسك نصي.

" فأما الضرب الرابع وهو الذي لا توصل فيه عبارة بعبارة ، ولا غرض بغرض مناسب له ، بل يهجم على الفصل هجومًا من غير إشعار به مما قبله ، ولا مناسبة بين أحدهما والآخر ، فإنّ النّظم الذّي بهذه الصفة متشتت من كل وجه" [4]. هذا الضرب هو أقل مكانة ؛ لأنّ طابع الانفصال الذي يميّز العبارة والغرض، قد أفرز انفصالا في النسيج الكلي للنص ، وهو ما سيؤثر لا محالة سلبا على المتلقي، فيؤدي إلى تشتيت مشاعره ، ومن ثم تنفيره من النص.

---

[1] المصدر السابق ، ص 291.

[2] محمد أديوان . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 561.

[3] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

الحديث عن اتصال فصول النص ، وترابط أجزائه ، مطلب ملح عند حازم ، ما فتئ ينشد تحقيقه ، خاصة عند حديثه عن القصيدة المركبة ، التي عمد فيها إلى " تقدير قدر الاتصال بين الفصول في الغرض عن طريق الخروج ، عندما جعل الضرب الثالث أفضل الضروب ، بعبارة أخرى: نقول سوف تجد القصيدة المركبة محلاً من الضرب الثالث ، على أساس فهم حازم ومن قبله لدور التخلص أو الخروج من الربط بين الفصول لفظا ومعنى "[1]. إتصال الفصول/ النصوص ، هو لبنة في بناء التماسك العام للنص الكلي ، الذي غايته خدمة المقصدية الشعرية ، بإحداث التأثير في المتلقي، وضمان تفاعله مع دلالاته.

[1] محمد العبد . النص والخطاب والاتصال ، ص 151.

2-2-1- المعاني المعتمدة في الفصول:

تباينت المعاني الموظفة في الشعر تبعا لطريقة ومنهج كلّ شاعر. " من الشعراء من يقصد المبالغة في تكثير الأوصاف المتعلقة بالجهة التي القول فيها، فيستقصي من ذلك ما كانت له حقيقة وربما تجاوز ذلك إلى أن يخيّل أوصافًا يوهم أن لها حقيقة في تلك الجهة ، من غير أن يكون كذلك في الحقيقة بل على أنحاء من المجاز والتمويه؛ ليبالغ بذلك في تمثيلها للنّفس على أحسن أو أقبح ما يمكن بحسب غرض الكلام من حمدٍ أو ذمٍ ... ومنهم من يقصد في المحاكاة والاقتصاصات الكلم التي تعطي المبالغة في الوصف؛ ومنهم من يقصر في أوصاف الجهات على الحقيقة وما قاربها ... ومنهم من يتوخى مطابقة اللفظ لحقيقة ما يدل عليه "[1]، فلكل شاعر طريقته في نقل المعاني الشعرية والتعبير عنها، فمنهم من تعددت أوصاف المعاني عنده، وغلبت عليه المبالغة، فابتعد عن الحقيقة. في حين اكتفي آخرون بالتركيز على جهة أو زاوية من زوايا المعنى دون غيرها. وذهب نوع آخر إلى التركيز في نقل معانيه الشعرية على جانب الحقيقة دون تجميل أو تحسين. في وقت مال صنف مغاير إلى توظيف ألفاظ مطابقة للمعنى المراد، لكنّها ألفاظ عبرت عن المعنى الحقيقي المتداول، فأتت عارية من أي مجاز أو صور.

تعددت طرق الشعراء في توظيفهم للمعاني، فكان منهم " من يستوعب أركان المعاني ،كذلك فيهم من يستقصي الأوصاف، التي بها يكمل اتساق الفصول "[2]. فإذا كان الصنف الأوّل قد أعطى للمعنى حقه، فجاءت فصول نصه ملائمة للمعاني المعبر عنها، مستوفية لما أريد منها؛ فإنّ النّوع الثاني قد توافقت عنايته بالمعاني مع ما يخدم انسجامها واتساقها، وهو أمر ضروري ومهم لإكساب العمل صفة النصية، باعتبار أنّ الانتقال بين الفصول من معنى إلى آخر يناقضه أو ينافيه؛ سيؤدي إلى اضطراب في المعنى العام للنص، مما سيؤثر سلبا على الجانب الدلالي، وبذلك سيخل بعملية الاتصال وعملية التلقي.

كما أن من الشعراء " من يكتفي باستيفاء المقدار الذي منه يلتئم المعنى الذي رتبه في أوّل درجة الاستقلال وترك ما وراء حدّ الاستقلال مما هو كالتتميم والتبيين "[3]. وقف هذا الصنف عند المعنى العام الذي يدور حوله غرض القصيدة، دون أن يولي اهتماما بالمعاني الجزئية ، المتممة أو المكملة للمعنى

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 292.
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

الأساسي ؛ لأنّها معاني فرعية تابعة لغيرها. في حين نجد صنفا آخر " يأخذ من أوصاف الجهة ما يكون فيه إقناع وكفاية، فلا يضمّن الفصل أكثر من هذا المقدار "[1]. إكتفى هذا الصنف من الشعراء بتضمين الفصل في القصيدة معاني دالة على الغرض ، من خلال تحرّيهم لأوصاف المعاني ، التي يكون بمقدورها التأثير في المتلقي ، وإقناعه بغرض النص.

ومن الشعراء " من يخل بالمعاني ويترك كثيرا من أركانها ، وربما أدخل ما ليس منها "[2]. نجد أنّ هذا الصنف قد حاذ عن المقصد؛ فوظّف معاني بعيدة عن غرض القول، وخرج عن سياق النص، في وقت أبدي بالمقابل إهمالاً واضحا لتلك المعاني الأساسية ، التي تربطها بغرض النص صلة وثيقة.
كما نجد من الشعراء " من يتخطى أوصاف الجهة اللائقة بمقصده، ويذكر من ذلك ما تيسَّر له - أكيدًا كان ذلك بالنسبة إلى غرضه أو غير أكيد - فيكون قد أخلّ بالفصول بالنظر إلى الجهات، وربما أقحم فيها ما لا يصلح بها "[3]، رغم أن هذا الصنف يبدأ فصول نصه بمعاني تربطها بالغرض صلة وثيقة ، إلاّ أنّه سرعان ما يحيذ عن دربه، ليتناول معاني ثانوية، قد تكون بعيدة عن الغرض، مما يخل بانسجام النص.

مهما اختلفت طرق الشعراء في توظيف المعاني في الفصول - التي لها علاقة بالغرض المنظوم فيه - فإنّها لاتخرج في مجملها عن نوعين: **معاني تخييلية ومعاني إقناعية** ؛ وهو ما يوضحه قول حازم: " كما أنّ في الشعراء من يجعل أكثر معانيه وألفاظه مخيّلة، ولا يعرّج على الإقناع الخطابي إلاّ في قليل من المواضع، وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه؛ لأنّ صناعة الشعر تستعمل يسيرًا من الأقوال الخطابية .كما أن الخطابية تستعمل يسيرًا من الأقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة "[4]؛ فإذا كان صنف من الشعراء، يركز في شعره على المعاني المخيلة، ويبعد ما هو إقناعي وخطابي؛ فإنّ صنفا آخر يذهب إلى تضمين نصه معاني إقناعية، بشكل تضحد نظيرتها التخييلية. هذان الصنفان لا يلقيان القبول عند حازم، وإنما المفضل عنده سواء في الخطابة أو في الشعر أن يُوظف كلّ نوع، شيئا من خصائص الصنف الآخر، حتى يكون النّص المبدع أكثر قدرة على التأثير في المتلقي بفضل هذا التنويع في المعاني المستعملة.

---

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه ، ص 292 ، 293.
[4] المصدر نفسه ، ص 293.

عكف حازم على بيان سلبية عدم المرواحة بين المعاني التخييلية والإقناعية ، منبهًا إلى العيوب التي قد تنجم عن تغليب جانب من هذه المعاني ، على المقوم الرئيسي لكل صناعة.

جاء تركيز حازم على إمتاع النفس؛ من خلال توظيف بعض المعاني الإقناعية في الشعر والتخييلة في الخطابة ، من قناعتة بشغف النفس بالتغيير والمزاوجة ، حتى لا تمل من نظم النّص على وتيرة واحدة ، وهو إدراك متقدّم منه للخيط الرفيع الفاصل بين الصناعتين ، الذي لم تحسم حدوده رغم المحاولات العديدة التي استمرت إلى يومنا هذا. بذلك يكون في هذا المذهب تأكيد على فاعلية النص في استمالة المتلقي ، ودفعه إلى التفاعل مع المعاني التي يتضمنها النص الشعري.
وقد وجد القرطاجني في قصيدة **المتنبي: (أغالب فيك الشوق)** ظالته التي يبحث عنها، والتي تخدم مذهبه النقدي ، فدعا الشعراء إلى نسج نصوصهم على منوالها قائلا: " وقد كان أبو الطيب يعتمد هذا كثيرا ويحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيلة ، لأنّه كان يُصدِّر الفصول بالأبيات المخيلة ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدّم من التخييل ويجمّ النّفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل التالي ، فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك. ويجب أن يعتمد مذهب أبي الطيب في ذلك، فإنّه حسن "[1]. استهل المتنبي نظم فصول قصيدته - وفق هذه الطريقة - بجعل بيت مخيّل على رأس الفصل والختم ببيت إقناعي؛ إسهامًا في ربط الفصول ببعضها، وتحقيقا لاتساقها وانسجامها. بذلك تقوم هذه الخاتمة الفصلية/النصية بربط المعاني ببعضها عبر الفصول، وجعل النّص أكثر تماسكا، وقدرة على استمالة المتلقي ، وتحقيق تجاوبه معه.

تباين حظ الشعراء في إحكام فصول قصائدهم ، تبعا لقدرة وإمكانات كل واحد، وطريقته في توظيف المعاني. وجّه حازم الشاعر لاختيار الجهة الشعرية ذات المعاني الشريفة، وذلك من خلال ما هو نصه: " فأما الجهات التي تكثر معانيها وليست كلّها بشريفة بالنسبة إلى المقصد، فإنّما يسوغ استقصاؤها في القصائد الطوال كقصائد ابن الرومي. فأما في القصائد القصار والمتوسطة فلا يحسن إلاّ التخطي إلى الأشرف فالأشرف منها كما وجب التخطي أيضا في المعاني المتناظرات إذا كثرت على ما قدّمته"[2]، هذه القوانين التي خطَّها حازم، وعمل على إفادة الشاعر بها، من خلال توضيح ما يجوز توظيفه في بناء

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.
[2] المصدر نفسه ، ص 294.

الفصول وما لا يجوز؛ غرضها إنتاج نص بحِرفيّة تامة، يكون التماسك والانسجام عنوانا كبيرا لفصوله/نصوصه.

2-2-2- اتساق المعاني بين الفصول:

ظلت رغبة حازم الجامحة في إنتاج نص منسجم ومتسق ، تلح عليه وتأرّقه ، وهو ما عكسه إصراره المتواصل، على توضيح السبيل الصحيح ، الذي ينبغي للشاعر سلوكه في إنتاج نصه.
تجلّت هذه الغاية من خلال قناعته بأهمية السياق التواصلي في إنتاج النص الشعري، وعلاقته ببناء الفصول / النصوص ، التي تتآلف لتشكل بنية شمولية لنص أكبر حجما.

من هذا المنطلق ذهب حازم إلى التمييز بين أنواع من القصائد ، مركزا على نوع المعاني الموظفة ضمن هذه الفصول، فرأى أن " من القصائد ما يكون اعتماد الشاعر في فصولها على أن يضمِّنها معاني جزئية تكون مفهوماتها شخصية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تكون المعاني المضمّنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية، وهذا هو المذهب الذي يجب اعتماده لحسن موقع الكلام به من النفس "[1]. لما كانت المعاني الجزئية مفهوماتها شخصية ، والمعاني الكلية مفهوماتها جنسية أو نوعية ؛ فإنّ الجمع بين هذين النوعين في النص المنتج ، هو ما يفضله حازم في بناء الفصول ؛ لما له من تأثير على المتلقي من خلال هذا التنويع.

لعل " أحسن ما يكون عليه هيأة الكلام في ذلك، أن تصدّر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني الكلّية على جهة تمثّل بأمر عام على أمر خاص أو استدلال على الشيء بما هو أعم منه أو نحو ذلك "[2]. إنّ قدرة الشاعر على تجسيد الاتساق والانسجام المعنوي بين الفصول ، وجعل التفاعل سمة مميزة لعلاقتها ببعضها ؛ هو دليل على براعته في بنائها ، وتوزيع المعاني بينها ؛ حيث يبدأ بالمعاني الجزئية ليلحقها بالكلية - وهو المنهج المفضل عنده - والذي سار عليه المتنبي ، باعتباره مثالا جيدا على طريقة الشعراء المجيدين في هذه الصناعة ؛ في التدرج بالمعاني من الجزء إلى الكل " وبهذا يكون النص مرتبطا

[1] المصدر السابق ، ص 295.
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

بقواعد التعبير، التي تضمن له تراتيبية الهيكلة العلاقتية القرائية ، كونه يشكل حيّزا اجتماعيا متمركزا حول العقل، تنتج عنه متواليات غير محدودة من اختلافات الدلالة المؤطرة في نظام لغوي معين "[1]. إدراك حازم لأهمية هذا الانتقال السلس والمنتظم في عرض المعاني ، عبر البنية الشاملة للنص ، هو تأكيد على الغاية الإيصالية للنص الشعري الذي قوامه التخييل ، هذا الأخير لن يتحقق إلاّ من خلال إحداث تأثير فاعل في المتلقي، وحمله على الاستجابة والتفاعل مع دلالاته، وهو أمر يسهم فيه بشكل واضح الاتساق المعنوي للنص.

رجّح صاحب " **ظاهرة الشعر عند حازم** " ؛ أنّ هذا الأخير قد أخذ فكرة المراوحة بين المعاني الجزئية والكلية من ابن سينا، عند حديثه عن التركيب والإجمال ، قائلا: " والذي يقوي هذا الرأي أن حازما يجعل التأكيد مطلوبا في الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض ، مما يدل على أنّه كان مستحضرا له وهو يضع هذا القانون من قوانين المراوحة، وأنّه في جعله التصدير للجزئي، والإرداف للكلي، إنّما كان يهدف إلى الأخذ بما قاله ابن سينا في فائدة هذا الإرداف من حيث قوته التأكيدية."[2] قد يكون هذا الرأي صحيحا ، فما فتئ تأثر ناقدنا بالفلاسفة المسلمين ، يظهر في أجزاء كثيرة من المنهاج، وبخاصة ابن سينا ، فاختيار صاحب المنهاج للتدرّج سبيلا لعرض المعاني، والانتقال فيها من الجزء إلى الكل ، غايته إبقاء المتلقي مشدودا إلى هذا النص ، آملا أن تحقق له الكلية منها راحة نفسية ينتج عنها تفاعله مع النص الكلي.

2-2-3- التسويم والتحجيل:

تأتي عناية القرطاجني بالفصول وبطريقة بنائها، من منطلق اهتمامه ببنية النص وتماسكه وانسجامه. ومن ذات المبدأ سعى إلى سن قوانين تنظم الفصل الواحد/النص ، وتضبط علاقته بغيره من الفصول ؛ حتى تتلاءم مع الخصائص العامة للبنية الشاملة. ذلك يتأتى من خلال وضع مبادىء مناسبة وانتهاءٍ جيدٍ. دعوة حازم إلى تجويد رؤوس الفصول ومبادئها، بشكل يجعلها غررا تزيّن بداية كل

[1] محمد لخضر زبادية . أدبية البنية النصية ، ص 12.

[2] محمد الحافظ الروسي . ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ج 2 ، ص 815.

فصل/نص ، أمر أطلق عليه حازم إسم **التسويم** * هذا المصطلح الذي استعاره من عالم الخيل ليجعله عنوانا دالا على مبدأ الفصل.

إدراك حازم لتأثير هذه البدايات على عملية الاتصال، وعلى التأثير في المتلقي، هو ما جعله يطالب الشاعر بتجويدها؛ فإنَّ العرب " اعتنوا باستفتاحات الفصول وجهدوا في أن يهيؤوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس، وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها ويتصل بها، وصدّروها بالأقاويل الدّالة على الهيئات، التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثرات، لأمور سارّة أو فاجعة أو شاجية أو معجبة بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك ، وقصدوا أن تكون تلك الأقاويل مبادىء كلام من جهة نُحيّ بها من أنحاء الوضع أو محكوما لها بحكم المبادىء وإن وصلها بما قبلها واصل لكونها مستقلة بأنفسها من جهة الوضع الذي يخصّها فيكون استئناف الكلام على ذلك النحو وصوغه على تلك الهيئات مجددًا لنشاط النفس ومحسنًا لمواقع الكلام منها "[1]. الاهتمام بجعل بدايات الفصول على هذا الشكل، غايته في الأساس تحقيق المقصدية الشعرية ، وهي إيقاع التأثير في المتلقي ، وجعله يتفاعل مع النص، من خلال تهيئتها للدلالة على مضمون الفصل/ النص ، ومقصد الشاعر والسياق الذي يرد فيه القول، إدراكا منه أنّ " لفواتح الفصول بذلك بهاءً وشهرة إزديانٍ حتى كأنّها بذلك ذوات غُررٍ" [2] هذه الأهمية التي يحتلها التسويم ، تستوجب دلالته على الفصل برمته ، بوصفه بنية مستقلة بذاتها.

العناية بافتتاحية الفصل ، دافعها العناية بتجويد المبادىء بشكل عام؛ لأنه إذا " اطّرد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة ، واستوسق له الإبداع في وضع مباديها على أحسن ما يمكن من ذلك ، صارت القصيدة كأنّها عقدٌ مفصّل ، وتآلفت لها بذلك غرر وأوضاح وكان اعتماد ذلك فيها أدعى إلى ولوع النفس بها وارتسامها في الخواطر لامتياز كلّ فصل منها بصورة تخصّه "[3]؛ فحسن نظم الفصول، والتدليل عليها بمبادئها، داخل في استراتيجية حازم النقدية، ونظرته لبنية النص الشعري، كبنية شاملة لنصوص أخرى/ فصول ، يؤدي تناسبها ودلالتها على المقصد العام للشاعر ؛ إلى خلق الانسجام والتماسك بين عناصر البنية الكلية للنص.

*التسويم : مأخوذ من السمة وهي العلامة التي كانوا يعلّمون بها إبلهم ، وغالبا ما تكون الرأس ، الوجه. والتسويم أخو الغرة.
ينظر: علي لغزيوي . نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس، ص 165.

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 296.

[2] المصدر نفسه ، ص 297.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

لم تقتصر عناية حازم على أوائل الفصول، بل امتدت إلى أواخرها، ذلك بدعوته إلى " تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية ... ليكون اقتران صيغة رأس الفصل وصيغة عجزه نحوًا من اقتران الغرة في التحجيل* في الفرس "[1]؛ فالتحجيل - أيضا - مصطلح استمده حازم من عالم الخيول، وهو طريقة يدعم بها نظم الفصول؛ وذلك بجعل خواتمها أبياتا حكمية واستدلالية سعيا منه لتعميق تأثير النص في المتلقي. وهو ما يطمح الشاعر لتحقيقه عبر مختلف الجوانب البنائية للنص.

ربط صاحب المنهاج - من خلال حديثه عن تسويم رؤوس الفصول - بين تماسك أجزاء الفصل/النص ودورها التأثيري ، وقدرتها على تحقيق المقاصد ، ذلك ما يؤكده قوله: " وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض، على النحو الذي يوجد التابع فيه مؤكّدا لمعنى المتبوع ومنتسبا إليه من جهة ما يجتمعان في غرض ومحرّكا للنفس إلى النحو الذي حركها الأوّل أو إلى ما يناسب ذلك ، كان ذلك أشد تأثيرا في النفوس وأعون على ما يراد من تحسين موقع الكلام منها "[2]، فكلما تحقق الانسجام والتناسب بين الفصول، وكان التماسك خاصية مميزة لها ، كان وقع النص في قلب المتلقي أعمق وتأثيره فيه أكبر.

إضافة إلى تنبيهه إلى تحجيل خواتم الفصول ، بربط معناها بالمعاني الواردة في الفصل، خاصة وأنّ هذه الخواتم المحجلة مستمدة من الخطابة. فغاية وضعها هي إقناع المتلقي ، وربط ما جاء فيها بما ورد في الفصل ككل ؛ لأنّه " لا يخلو المعنى الذي يقصد تحلية الفصل به وتحجيله من أن يكون مترامیا إلى ما ترامت إليه جملة معاني الفصل إن كان مغزاها واحد أو يكون مترامیا إلى بعضها، فيورد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثيل. ويكون منحوّا به منحى التصديق أو الإقناع، مقصودا به إعطاء حكم كلّي في بعض ما تكون عليه مجاري الأمور التي للأغراض الإنسانية علقة بها مما انصرفت إليه مقاصد الفصل ونحيّ بها نحوه. فيكون في ورود البيت الأخير الذي يتضمّن حكما أو استدلالا على حكم، إثرَ المعاني التي لأجلها بُيِّن ذلك الحكم أو الاستدلال عليه ، إنجادٌ للمعاني الأوّل وإعانة لها على

* التحجيل : العناية بآخر البيت من الفصل ومن القصيدة ، وهو مأخوذ من تحجيل الفرس و هو بياض يكون في الرسغ.
ينظر: علي لغزيوي . نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس ، ص 166.

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه ، ص 297 ، 298.

ما يراد من تأثر النفوس لمقتضاها. فكان ذلك من أحسن ما يعتمد في الفصول وأزينه لها " [1]. إنّ تحقيق التأثير في المتلقي ؛ تهيئه هذه الطريقة البنائية للفصول، سواء أكانت على مستوى المتتاليات الجميلة ، أو حتى في الأبيات ، وبخاصة تلك الأبيات الحكمية والاستدلالية ؛ فإنّه ينبغي ارتباط معناها بمعاني الفصل بصفة عامة ، حتى تتلاءم مع المقصدية الشعرية للنص.

بيد أن هذا الاتصال بين الفصول، وتكاملية المعنى فيها يجعل " همزة الوصل بين رأس كل فصل وذيل الذي قبله يجب أن تكون من البيان والظهور؛ بحيث تقنع القارىء بترابط الفصلين واتصالهما ببعض.ويتطابق هذا النظر تطابقا - يكاد يكون حرفيا - مع ما يذهب إليه عالم اللسان الهولندي " فانديك *DIJK* " في حديثه عن ترابط البنى المؤلفة لكل نص ... ذلك أن فان ديك يدعو إلى جعل كل بنية كبرى - وهي الاصطلاح المقابل لكلمة (الفصل) عند حازم - فضلا عن كونها مترابطة من الداخل بالروابط النحوية، والزمنية، والصيغ الصرفية، والعلاقات المنطقية النسبية والوظيفية - يدعو إلى جعلها مرتبطة بالبنية التي تليها ربطا يبعث فيهما معا علاقة الاطّراد والتناسب " [2]؛ فارتباط الفصول ببعضها أمر ينبغي أن يشعر به المتلقي ، ويلمسه من خلال مستوياته البنائية المختلفة ، حتى يفتح أمامه آفاقا قرائية مختلفة ، تتيحها هذه البنية المغلقة ، من خلال الخصوصية البنائية للنص.

[1] المصدر السابق ، ص 300.

[2] إبراهيم خليل . الأسلوبية ونظرية النص ، ص 60.

2-3- التفاعلات النصية:

يعمد الشاعر وهو بصدد بناء نصه، إلى انتقاء المعاني الملائمة لمقصديته الشعرية ، من خلال استحضار سياق لغوي ، مصدره نصوص أخرى، هو ما يتطلب امتلاك جملة من الآليات، تكون له معينا على إدراك تلك الغاية ؛ لأن " الأصل الذّي به يتوصل إلى استثارة المعاني واستنباط تركيباتها، هو التملُّؤ من العلم بأوصاف الأشياء ، وما يتعلق بها من أوصاف غيرها. والتنبّه للهيئات التي يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها، ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقعا من النفوس، والتفطُّن إلى ما يليق بها من ذلك ، بحسب موضع موضع وغرض غرض "[1]. الربط بين الدوَّال والمناسبة بينها ، ووضعها بشكل مناسب، يجعلها أقدر على التعبير، وإيصال المعنى إلى المتلقي، ثم التأثير فيه ودفعه إلى الاستجابة والتفاعل مع مضمون هذا النص.

على الشاعر/المبدع أن يكون عالما بتلك العلاقات الرابطة بين الأشياء ، وأن يحسن التعبير عنها، ونقلها في سياق لغوي مناسب ، يربط النص الحاضر بنظيره الغائب مع الاحتراز من الوقوع في حيِّز القديم، دون تجاوزه . " لذا أكد على شهرة عبارة الوسيط ووضوحها ، حتى يسفر هذا الوسيط بين الغائب والنص الحاضر أحسن سفارة "[2]؛ بذلك يكون هذا الغائب حاضرا على الدّوام في النص الأدبي بأشكال مختلفة ، تتلاءم ونظرة الأديب ، وإمكاناته اللغوية والمعرفية.

تظل سلطة النص الغائب (المتناص معه) ، حاضرة بشكل أو بآخر ، تُلقي بظلالها على ما لحقها من نصوص . هذا الحضور يؤكد أن " التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض ، في نسيج النص الأدبي المحدد "[3]؛ فدلالة التأثر الفاعل؛ هي ألاّ يقف النص المتأخر (المتناص) عند حدود النص الغائب (المتناص معه) ، فلابد للمبدع / الشاعر أن يعمد عند بناء نصه - وهو يستحضر هذه النصوص طوعا أو كرها- إلى إعادة تشكيل تلك النصوص، وتوظيفها في ثوب جديد ، يتلاءم ونظرته الشعرية ؛ حتى لا تزول حيويتها.

---

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 38.

[2] الحسن بواجلابن . التناص من منظور حازم القرطاجني ، مجلة جذور ، النادي الأدبي ، جدة ، 2003 ، مج 7 ، ع 12 ، ص 139 .

[3] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 222.

ذهب حازم إلى أنّ اقتباس المعاني يتم وفق أمرين قائلا: " ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر." [1] فالنّوع الأوّل من الاقتباس ذاتي خالص ، يعتمد على خيال الشاعر؛ حيث يقوم هذا الأخير بتصوير الأشياء الواقعة أو ممكنة الوقوع، مستعملا آلية الخيال لجعل هذه الصور أقدر على التأثير في المتلقي ، من خلال التخييل ، عبر جملة من الأساليب الأدبية ، وهو ما يتأكد من خلال قوله: " فالأوّل يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيُّل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضا " [2]، فالخيال آلية يستطيع بها الشاعر الربط بين المعاني المتناصة والمتناص معها ، مع مراعاة المناسبة بينها.

يقتبس المبدع/الشاعر من نصوصه السابقة ، ما يُثري به نصه الحاضر، فهو " لا يحيل على واقع خارج عنه ، يُثبت صدقه أو كذبه على ضوئه ، وإنّما له واقعه الداخلي. فصدقه مستمد من ذاته وليس من خارجه، فاللغة تولّد اللّغة ، واللغة تحيل على اللّغة " [3]، هذه الأخيرة هي الوسيط الذي يحقق الربط الفاعل والمتميز بين لغة الشاعر ذاتها ، التي ما فتئت تفرض نفسها في نصه الحاضر؛ متسربة من نصوصه السابقة عبر آلية الخيال، التي أسهمت في ربط معاني نصه ، بتلك المستحضرة من نصوص أخرى متناص معها.

أما " الطريق الثاني الذّي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال ، هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك ، على الظفر بما يسوّغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرّف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمّنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه. أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به أو يحسّن العبارة خاصة ، أو يصيّر المنثور منظوما أو المنظوم منثورا خاصة " [4]. يقع هذا النوع من اقتباس المعاني بسبب زائد عن الخيال ، ومن ثم فاعتماد الشاعر/المبدع فيه يكون على بعض القضايا البلاغية ، التي يعتبرها

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 38.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، ص 11.

[4] المصدر السابق ، ص 39.

وسائلا للإبداع والتميّز نحو التضمين ، أو تحسين العبارة وإكمال المعنى ، عبر ما يعرف بالسرقات الشعرية ، أو حتى بأشكال بنائية ، تسمح بنظم النثر ونثر الشعر ، هذه الطرق سمحت للشاعر بتوظيف أفضل لنصوص أخرى غائبة (متناص معها) ، ضمن إطار النص الشعري.

يقوم هذا النوع من التناص على العقل، أكثر من قيامه على الخيال ، وهو ما يسمح للشاعر باقتباس نصوص خارجة عن النص المبدع - بغض النظر عن نوعها - التي يراها مؤهلة لأن يبني نصه عليها بطريقة جديدة، تضيف أو تتمم معنى النص الغائب (المتناص معه). ما يجعل البنية النصية للنص (المتناص) ، تحيل على شبكة متعددة من العلاقات، التي تتفاعل مشكلة معارفا يعتمدها الشاعر في بناء نصه.

فالتناص " سياق لغوي خلاّق ، تُلغى فيه الحدود بين الماضي والحاضر ، في سبيل تجديد الأدب وتطويره دون زعم لتجديد من فراغ ، ودون إبداع منبت عن السياق المحيط به ، ودون ادعاء عبقرية فردية لأديب ما ، إلاّ من خلال تداخله مع نصوص أخرى مبدعة "[1]، فالشاعر يعمد إلى معاني النص الغائب (المتناص معه) بالتغيير والتصرّف ؛ ليهبها شكلا جديدا ومتميّزا.

لما كانت عناية القرطاجني بالنوع الثاني من الاقتباس تفوق الأوّل ، فقد عمل على بيان الطرق الواجب على الشاعر/ الناص اتباعها ، خاصة فيما تعلّق بالاقتباس التاريخي ، واقتباس الأمثال والحكم.

طالب حازم - ضمن حديثه عن مبدأ التناسب - بضرورة الملاءمة بين الغرض الشعري والمعاني المقتبسة من النص التاريخي (التشابه صلة جامعة بينهما) ، باخضاع هذه الأخيرة لخصوصية النص الشعري " وبحثه في ما استند إليه من تاريخ ، على أن يناسب بين بعض مقاصد كلامه وبينه فيحاكيه به أو يحيل به عليه ، أو يستشهد في ذلك على الحديث بالقديم ، وبتصرف فيه بالجملة نحوا من التصاريف "[2]. يفرض النص التاريخي نفسه على المبدع أثناء بناء نصه، مما يستوجب منه معرفة بكيفية تحرك هذا النص الغائب (المتناص معه) ، بشكل يسمح له بتوظيف أجزاء منه لخدمة المعنى في النص الحاضر (المتناص) ، باعتبار أنّ " العمل المبني على أساس التناص يضعنا أمام زمنين: زمن محايث تتماهى فيه (الذات) مع فعلها اللغوي ، وزمن تاريخي يكون استدعاء أعمال أخرى إلى العمل ، استدعاءً لذواتها ضمن شروطها التاريخية. وتتولد عن الصراع فيما بين الزمنين: الزمن النصي والزمن التاريخ آليات

[1] عوض الغباري . دراسات في أدب مصر الإسلامية ، د ط ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، 2003 ، ص 226.

[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 39.

استيعاب عبر علاقات نوعية بين الذات النصية، والذوات المستدعاة من أجل تحقيق انسجام النص"[1].
تتجلى وظيفة الشاعر في خلق اللّحمة بين النصين: الأدبي والتاريخي ، من خلال البنية النصية ، التي ترتبط فيها اللغة عبر علاقات مختلفة ، تجعل حضور هذا النص التاريخي إثراءً لمعاني الشاعر؛ حيث يسعى لجعل الانسجام والتماسك سمة مميزة لهذا النص (المتناص)، ما يمنح هذا الأخير وضع الإنتاج.
فالنص المبدَع ليس إعادة إنتاج لنص سابق، لكنه يتقاطع معه لإنتاج نص جديد له خصوصيته وتميّزه عبر عدة علاقات كالقلب أو التتميم أو التغيير ...، ما يثبت أن كلّ نص هو ترسب لعدة نصوص تدخل عن وعيّ من المبدع، أو عن غير وعيّ منه وقصد، مشكلة جزءً من المعارف التي يتوطَؤها لبناء نصه.

تحدث حازم عن أنواع أخرى من التناص منها: تناص **الحكمة أو المثل**؛ إذ يحضر شيئ من هذه النصوص في ذهن الشاعر/المبدع، فيضمّنها نصه - بما يلائم مقصده الشعري - الذي غايته الأساسية هي إحداث البسط أو القبض لدى المتلقي، من خلال معانٍ تخييلية هي أساس الشعرية " وبحثُه فيما استند إليه من حكمة أو مثل على أن يردف معاني كلامه بها مضمّنا لها بالجملة أو مشيرا إليها، على جهة استدلال أو تعليل أو نحو ذلك "[2]. يوظف الشاعر هذه المعاني المستحضرة من الأمثال أو الحكم بشكل من التصرف في البناء ، فيعطيها صورة جديدة ومختلفة عن الهيئة التي كانت عليها أوّلاً. مستغلا إمكاناته اللّغوية والبنائية لمنحها معانٍ إضافية ؛ تجعل النص المبدع (المتناص) يختلف في توظيفه لهذه الأمثال والحكم عن النص السابق (المتناص معه) ، متجاوزا إياها إلى شكل جديد من البناء، تكون خاصيته الأساسية هي الانسجام والتماسك.

أما " - على المستوى النّصي فإنّ التناص - اتكاء على الأصل السابق يمثل تبادلا، حوارا رباطا، اتحادا تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص تتصارع ، يبطل أحدها مفعول الآخر، تتساكن، تلتحم تتعانق؛ إذ ينجح النص في استيعابه النصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنّه إثبات ونفي وتركيب"[3]؛ فالعلاقة التي تربط النص (المتناص) بالنص (المتناص معه) ، قائمة على الهدم والبناء.

[1] محمد الفكري الجزار . لسانيات الاختلاف ، ص 303.
[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 39 ، 40.
[3] عمر أوكان . لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث ، د ط ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1991 ، ص 29.

تتفاعل البنية النصية في شكل حواري، مع ذلك التراث الحاضر من خلال عدد من النصوص (المتناص معها) من جهة ، وأيضا مع الواقع ومعطياته المختلفة من جهة ثانية. يحاول الشاعر/المبدع من خلال عملية البناء النصي أن يقارب بين هذه النصوص، لتشكيل بناء نصي أوسع ، سمتة التماسك ، توافقا مع تعريف حازم للشعر ، الذي قوامه المحاكاة والتخييل.

ارتبط حديث حازم عن المعاني الشعرية، المتداول منها والمخترع - على غرار النقاد الآخرين - بقضية السرقات من جهة ، وبقضية المفاضلة وتقديم شاعر على آخر، لتقدمه زمنا من جهة أخرى. فرأى أن " من المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكرٍ ومتصورًا في كل خاطر، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر وإنما يتهدّى إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه "[1]؛ فالسرقة لا تقع في القسمين الأول والثاني - وفق حازم - ؛ لأنّ الأول معانيه متداولة ، كثر استعمالها حتى صارت مشاعا ، لا مُلكا لأحد ، فصار استعمالها متاحا للجميع. أما النوع الثالث فهي المعاني النادرة ، التي لا يبلغها إلاّ من أوتي نفاذ بصيرة، فصارت هذه المعاني بعيدة المنال على الشعراء، مما دفعهم إلى تسميتها **بالعقم**؛ لعدم جدوى استعمالها ، فهي محصورة في ثلة من الشعراء دون غيرهم.

أما النوع الثاني - محور الحديث- فيخص " المعاني التي قلّت في أنفسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرّض إلى شيء منه إلا بشروط منها: أن يركّب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة ، ومنها أن ينقله إلى موضع أحقّ به من الموضع الذي هو فيه ؛ ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضدّ ما سلك الأوّل، ومن ذلك أن يركّب عليه عبارة أحسن من الأولى ... وما ليس داخلا تحت تلك الشروط وما جرى مجراها مما يزيد في المعنى زيادة مقبولة فهو سرقة محضة "[2]، يمكن لهذه الطرق أن تؤهل المعاني - التي توصف بقلة الاقتباس - للتوظيف ؛ إذا استطاع الشاعر/ المبدع أن يخرجها في قالب جديد ، تظهر فيه الإضافة جليّة.

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 192.

[2] المصدر نفسه ، ص 193 ، 194.

التجديد والإضافة وحتى التميّز، ليس مرتبطا بعصر الشاعر/ الأديب قَدُمَ أم حَدُثَ ، بل تخص هذا وذاك ، تبعا لإمكانات كل شاعر، لذلك كان " من أبرزَ المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى، فقد قاسم الأوّل الفضل، إذ الفضلُ في اختراع المعنى للمتقدم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخر. والقول الثاني الذي حَسُنَتْ فيه العبارة بلا شكّ أفضل من الأوّل لأن المعنى لا يؤثّر فيه التقدّم ولا التأخّر شيئا، وإنّما ترجع فضيلة التقدّم إلى القائل لا المقول فيه" [1]، فقد صنّف الشعراء تبعا لطرق تحكمهم في المعاني المستحضرة من نصوص أخرى، فجُعلوا مراتبا " اختراع واستحقاق وشركة وسرقة " [2].

التناص جهد مشترك بين الشاعر/المبدع والمتلقي ، لكلّ منهما دوره في هذا التفاعل بين النصوص (المتناصة والمتناص معها) ؛ حيث تمثل " حاجة الكاتب إلى الثقافة كي يبدع نصا، وحاجة القارئ لمثل تلك الثقافة كي يفهمه ويدرك عوالمه. إنما يفصح عن غاية (الإبداع) أن يبدع الكاتب ، أي أن يتجاوز الكثرة الهائلة من النصوص التي ينبني عليها. وأن يقرأ القارئ النّص قراءة إبداعية ، في ضوء ثقافة واسعة وعميقة ، تمكّنه من إدراك عالم النّص في سعته وغناه ، ومن إعادة بناء الكون الأدبي الذي ينتمي إليه " [3]؛ فالنص ينتج مرتين: مرة من قبل المبدع ، الذي تنصهر لديه عديد النصوص ، فيتجاوزها مبدعا نصا يخالف ذلك النص الغائب ، وإن كان حضوره فيه أكيد. هذا النص المبدع (المتناص) يُعيد القارئ / المتلقي إنتاجه ، من خلال قراءاته التأويلية العميقة ، التي يسخّر فيها جلَّ رصيده المعرفي المتراكم عبر عديد القراءات. يمثّل النص استيعابا لعديد النصوص المختلفة أثناء عملية الكتابة النصية.

[1] المصدر السابق ، ص 195 ، 196.

[2] المصدر نفسه ، ص 196.

[3] عبد الرحمن بسيسو . قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر قصيدة القناع نموذجا ، مجلة النقد الأدبي فصول ، القاهرة ، 1997 ، مج 16 ، ع 1 ، ص 92.

2-4- النص واستجابة المتلقي:

شكّل المتلقي عماد الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني ، وهاجسا ملحا - كما هو عند كثير من النقاد المحدثين - ما فتئ يثبت حضوره ويفرض نفسه ، عبر مختلف آرائه النقدية المبثوثة بين طيات المنهاج. فإدراكا منه لأهمية هذا الطرف - المتلقي/ القارئ - في العملية الإبداعية برمتها ، ولدوره الفاعل فيها ، فقد أكّد على ضرورة مراعاته أثناء عملية البناء النصي.

ارتبط المتلقي بالنص بشكل واضح ، من خلال حضوره الطاغي ، عبر مختلف مراحل بنائه. هذا الموقع الذي يشغله ، يدفع المبدع/الشاعر إلى مراعاته أثناء عملية إنشاء النص؛ من خلال تجويده ضمانا لتفاعله مع مضامينه، بيد أنّ القرطاجني لا يرى ذلك كافيا وحده لتحقيق الغاية التأثيرية، بل لابد من شيء آخر، يدعم تحقيق هذه الغاية؛ ألا وهو استعداد المتلقي/القارئ لاستقبال النص، والولوج إلى معانيه الخفية؛ لذا لم تكن " المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقيَّة المقترنة بها، وبقدر ما تجد النّفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثّر لها " [1]؛ لأنّ عملية التواصل بين الشاعر والمتلقي خاضعة لمقاصد محددة، يرسمها المبدع ويسعى إلى بلوغها من خلال بناء النص، هذه العملية هي: " صيرورة متوقعة، متصلة دائما، حاضرة من الاقتسام للدلالات، يتم من خلال تفاعل للرموز " [2]. يسهم الاستعداد النفسي للمتلقي ساعة تلقيه للنص، في تحقيق الاستجابة المرجوّة، وهو أيضا المحدِّد لنوع ودرجة هذه الاستجابة.

فصّل حازم في حديثه عن الاستعداد، الذي يرى فيه تفعيلا لعملية التلقي، مميزا بين نوعين منه: " استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى، قد تهيّأت بهما لأن يحرّكها قول ما، بحسب شدّة موافقته لتلك الحال والهوى ... والاستعداد الثاني هو أن تكون النّفس معتقدة في الشعر أنّه حكم، وأنّه غريم يتقاضى النّفوس الكريهة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزّة الارتياح لحسن المحاكاة " [3]، فكلا النوعين توثيق للصلة بين الشاعر والمتلقي؛ حيث يبذل الأوّل كلّ ما لديه من إمكانيات لجعل نصه أكثر

---

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 121.

[2] GOIL MYERS ET MICHELE MYERS . LES BASES DE LA COMMUNICATION INTERPERSONNELLE, CITé IN ; JEAN BAPTITE FAGES, COMMUNIQUER ENTRE PERSONNES EN GROUPE, TOULOUSE, PRIVAT, 1990, P 22.

[3] المصدر السابق ، ص 121 ، 122.

إبداعا وتميّزا. في وقت تكون المتعة التي يشعر بها المتلقي وهو يطالع النص، مصدرها ما يتضمنه من صور مخيّلة، تستجيب لميول النفس وتطلعاتها.

تخضع عملية التلقي عند حازم - هذا الناقد المتحرر من أي التزام يجعله يمتهن الصناعة الشعرية - لجملة من الشروط، تتعلق بطرفي العملية الإبداعية؛ لأنّ " هذا الاستعداد بنوعيه يشكل ما يشبه العقد الضمني بين القائل والمقول له. عقد يتضمّن وجود سامع يستقبل القول الشعري حسب استعدادات متماثلة أو متشابهة، من حيث الالتذاذ بالتخييل ومناسبة للطبيعة، وتجاوبه مع حاجات النفس الجمالية، ووفق منطلقات تجعل القائل يرسل القول الشعري ، وهو يعرف أنّ ثمة مرسلا إليه يستقبله "[1]؛ فحدوث الاتفاق بين طرفي العملية الإبداعية ، وتسليمهما بموضوع الرسالة ، كفيل بتحقيق الاستجابة المرجوّة من قبل المتلقي/القارئ ، وضمان تفاعله مع مضامينه التخييلية.

لما كان الاستعداد يسهم في حصول التأثير المتوخى؛ فإنّ تحقيق ذروته واستمالة المتلقي أمر يحققه ما يتضمّنه النّص الشعري من تعجيب وإغراب، وهو ما أكّد عليه حازم عند حديثه عن الشعر القائم على دعامة التخييل. بما أنّ " غاية الشعر هي التأثير؛ والتأثير يعني تغييرا في الاتجاه، وتحوّلا في السلوك، والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية، ويبدهه من ناحية أخرى وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النّظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدرة من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول. فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي إبهاما محببا يثير الفضول ويغذّي الشّوق إلى التعرف"[2]؛ لأنّ النفوس تميل أكثر لتلقي كل ما هو جديد ومبتكر، يستطيع أن يكسر أفق انتظار المتلقي ويحقق له المتعة النفسية التي ينشدها.
إنّ بلوغ النّص/ الرسالة الدور المنوط به، وتحقيقه لمقاصد الشعرية، مبعثه الدّور الفاعل الذي يؤديه طرفا الإبداع؛ حيث " يمكن النّظر إلى كلّ خطاب على أنّه تواصل بطريقة أو بأخرى، ما دام الخطاب يفترض متداولين ، إذ لكل خطاب مرسل، وله كذلك مرسل إليه أو متلق ، سواء أكان متلقيا فعليا أم متلقيا مثاليا أو متوهما "[3].

[1] فاطمة عبد الله الوهيبي . نظرية الشعر عند حازم القرطاجني ، ص 236.
[2] جابر عصفور . مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط 4 ، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة ، القاهرة ، 1990 ، ص 148.
[3] بناصر البعزاتي . التواصل المفاهيم القنوات ضمن كتاب المفاهيم وأشكال التواصل تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن ، ط1 ،كلية الآداب ، مطبعة النجاح الجديدة ، الرباط ، الدار البيضاء ، 2001 ، ص 15.

تباينت طرق الشعراء في التعبير عن مقاصدهم المختلفة ، وسبل توصيلها للمتلقي، ما جعل ردود أفعال هذا الأخير تجاه النصوص المعروضة عليه مختلفة. ارتبط ذلك بأسلوبهم في التعبير عن معانيهم أو ما أطلق عليه حازم **المنزع الشعري** ، الذي عرّفه بقوله: " المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا ويذهبون به إليه ، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها. والذي تقبله النّفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة والمقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع من النفس ، والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الوجهة الملائمة لهوى النّفس من حيث تسرّها أو تعجبها أو تشجوها ؛ حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك "[1]؛ هو ما يتكئ على براعة الشاعر ، ومقدرته على استثارة انفعالات المتلقي.

يتحرك المتلقي في فلك النّص؛ حيث تُفتح أمامه أبعاد مختلفة للقراءة والتأويل، من خلال المعطيات التي يقدمها النص. تتعدد القراءة فتتعدد معها الفهوم والتأويلات،كلّما تعمّق المتلقي/القارئ أكثر في النص ، هو ما ينتج نصوصا جديدة تضاف إلى النّص الأصلي ؛ لأنّ " المتلقي حين يقبل على العمل يروم أن يحقّق له النّص الذي يتلقاه ؛ الأثر والاستجابة اللتين يتخيلهما ، انطلاقا مما استقر في ذهنه من معايير استوحاها من صميم الأدب. لكن للعمل أيضا أفقه الخاص ، الذي يأتلف وقد يختلف مع أفق القارئ ، مما ينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين "[2]؛ حيث يحشد الشاعر مختلف إمكاناته اللغوية والتركيبية ؛ لأجل بعث عناصر الجمال في نصه الشعري ، من خلال تخييل المعنى وجعله أقدر على الوصول إلى قلب المتلقي ، واستثارة انفعالاته تجاه النص.

تنبّه نقادنا القدامى وعلى رأسهم حازم القرطاجني ، إلى ضرورة ألاّ يفصح النَّص عن كلّ معانيه ؛ حيث يسخّر المبدع/الشاعر كلّ إمكاناته اللغوية كالإيجاز والحذف ... وغيرها من أجل فتح المجال أكثر للمتلقي/القارئ للفهم والتعمّق في النص، تنشيطا لقدراته التخييلية المنتجة.

لا يكتفي المتلقي بالوقوف عند حدود المعاني الظاهرة في النص، بل يسعى للوصول إلى المعاني المسكوت عنها التي يأبى الشاعر البوح بها أو إظهارها.

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 365.

[2] محمد بنلحسن بن التيجاني . التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 219.

لما كان صاحب المنهاج يدرك التباين الحاصل بين المتلقين ، العائد إلى طبيعة كلّ متلقٍ وميوله النفسية ، وأيضا إلى رصيده الفكري والمعرفي ، فقد آثر أن ينبّه الشاعر إلى ضرورة مراعاة تلك الفروق وللجانب النفسي للمتلقي عند بناء النص وتشكيله ، حتى يلقى الاستحسان من طرفه ؛ لأنّ " حكم كلّ إنسان في ذلك بحسب ما يلائمه ويميل إليه طبعه ؛ إذ الشّعر يختلف في نفسه بحسب اختلاف أنماطه وطرقه ، ويختلف بحسب الأزمان وما يوجد فيها ، مما شأن القول الشعري أن يتعلّق به "[1]، لهذه الاعتبارات جاءت دعوة حازم إلى ضرورة مراعاة ذلك التباين، وتلك الخصوصية، التي تميّز كلّ قارئ/متلق حتى لا يصدمه النّص بما لم يترتب عن تدرجٍ وتطورٍ في مراحله.

تعد الاستجابة التي يحققها النص لدى المتلقي ؛ نجاحا للمقاصد الشعرية ، التي يأمل الشاعر تجسيدها ، هو ما يرتبط بالنّص/الرسالة أولا، ثم بالمتلقي ثانيا، لذلك " حدد القارئ بين أفقين للانتظار أفق سابق يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنّص ، ويشكل جملة من الاقتناعات التي ترسّخت بفعل القراءات المتعددة ... أما الانتظار الثاني وهو عامل ناتج عن تمازج النّص بالقارئ أثناء القراءة، إذ تعتري الأفق السّابق مخالطة قد توافقه أو تخيب آماله. ويركز ياوس على عامل التخيّيب الذي من شأنه زحزحة الموروث ، وتطعيمه ، أو تحويله وتبديله وخلق جديد يخلفه "[2]، هو ما يثبت أنّ المتلقي لا يأتي النص وهو صفحة بيضاء ، فيخط عليها الشاعر/الناص ما أراد. كما أنّه ليس مستقبلا سلبا يرضى بكل ما يتلقاه فيتفاعل معه ، إنّما تتفاعل العناصر الجمالية التي يقدمها النّص لديه ، مع جمال الذّات المتلقية. هذا التمازج بين مكتسبات المتلقي ، ورصيده المعرفي ، وعناصر الإشعاع الجمالي في النّص ، هو ما يخلق الاستجابة والتفاعل ، فاتحا أمام المتلقي آفاقا عدة لقراءة منتجة.

تعمّقت مكانة المتلقي في منظومة حازم النقدية ؛ إذ رأى فيه شريكا لا يستهان بدوره في عملية الإبداع ، مما جعله يدعو الشاعر إلى استحضاره في ذهنه ، أثناء عملية إنشاء النص - كقارئ ضمني - والسّعي لجعل مضمون هذا الأخير ملائما لميوله ، مستجيبا لتطلعاته ، ليتمكّن من تحقيق التأثير والاستجابة التي يأملها المبدع من خلال نصه ، أين يكون لعنصر المفاجأة التأثير الأكبر فيها موضحا أنّ " مما تحسن به المبادئ أن يصدّر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع "[3].

---

[1] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 374.

[2] لحبيب مونسي . القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، د ط ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، د ب ، 2000 ، ص 268.

[3] المصدر السابق ، ص 310.

هذا المتلقي/القارئ الذي يطلق عليه حازم لفظ **السامع** في هذا المقام ، يسميه في مواضع أخرى من المنهاج بال**نفس.**

يحاول الشاعر عن طريق هذا الاستحضار فهم عملية التلقي ، وكيفية حدوث التأثير في مستقبل النص لأننا " إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية، والتجاوبات التي يثيرها، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ ... ويمكن أن نسمّيه نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن، القارئ الضمني "[1]. يشكل القارئ ، سواء أكان حقيقيا أم افتراضيا ، عاملا أساسيا في نجاح عملية الاتصال ، وفي إدراك العملية الإبداعية لغاياتها التأثيرية. هو أمر أدركه حازم فركز عليه ، وأكدته نظرية التلقي الحديثة.

ميّز حازم بين نوعين من المتلقي/القارئ ؛ متلقٍ حقيقي (بليغ) يستطيع إدراك عناصر الجمال في النص ، فيعيد بعثها من خلال عملية القراءة والتأويل. ومتلقٍ غير حقيقي (جاهل) تميل طباعه إلى أن " تستجيد الغث وتستغث الجيد من الكلام ، ما لم تُقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن "[2]، هذا اللّون من القراء أو المتلقين شاع في زمان ناقدنا فأحال الأدب إلى انحطاط وتدهور ؛ نتيجة تطفل بعض الدّخلاء على هذه الصناعة فعاثوا فيها فسادا.

يتأكد ارتباط المتلقي/القارئ بالنص ، من خلال جودة هذا الأخير، وبتميّز الشاعر/المبدع عن غيره في بنائه، وبراعتة في نسج صوره ، هو ما يجعل عملية " المفاضلة بين الشعراء الذين أحاطوا بقوانين الصناعة وعرفوا مذاهبها لا يمكن تحقيقها، ولكن إنّما يُفاضل بينهم على سبيل التقريب وترجيح الظنون "[3] فالعملية نسبية لا مناص من خضوعها لميول النفس وتقلباتها ، مهما حاولنا تحري الموضوعية فيها.

إرتباط عملية التلقي عند صاحب المنهاج ببناء النص وطريقة نسجه، يثبت أنّها عملية متبادلة بين الطرفين (الشاعر والمتلقي)، لا تقل أهمية طرف فيها عن الآخر؛ حيث يمارس كلّ طرف الإبداع من موقعه وعلى طريقته. فإذا كان المبدع/الشاعر حريصا على أن يرافقه المتلقي عبر مختلف مراحل بناء النص، ليتمكّن من التأثير فيه، ودفعه إلى الاستجابة لمضمونه، بما يتناسب ومقصديته الشعرية ؛ فإنّ المتلقي يقبل على النّص غير بريء من أي معرفة مسبقة، بل يجيء النّص وقد تسلّح

[1] فولفغانغ إيزر . فعل القراءة ، ترجمة الجيلالي الكدية ، د ط ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، د ت ، ص 29 ، 30.
[2] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 26.
[3] المصدر نفسه ، ص 374.

بمختلف المعارف، التي تراكمت لديه عبر عديد القراءات ، مشكلة مخزونا معرفيا وتاريخيا، وحتى سياقيا يقرأ النص في إطاره، ويسقط عليه من المعارف بما يثري قراءاته، ويسهم في إفراز نصوص جديدة، لذلك " تظل عملية القراءة أخذ وعطاء ، تأخذ الدّلالة من الوحدات المكوّنة للبناء المعماري المتكامل (النص) وتطعّم هذه الدّلالة ببعض ما يحتويه المخزون الفكري والثقافي القابع في ذاكرة القارئ ، فيتراوح بين الفعلين (الأخذ والعطاء) ، ليشكل بنية نصية أخرى تتداخل فيها المكونات الأدبية والثقافية المتنوعة " [1] فالذي يحقق اللّذة ويبعث الجمال في النص ، هو تلك القراءات التي لا تنتهي ، التي لا تقف عند حدود معينة.

حضور الجديد في تلك النصوص أكيد مع كلّ قراءة تحاول استنطاق كلمات النص، وملء الفراغات التي ما فتئ المبدع يتركها في نصه؛ حيث أنّ المتلقي " يجرد من ذاته أثناء عملية القراءة < أنا > باثة للرسالة تكافئ < أناه > المتلقية، فتمكّنه من استحضار السياق الغائب عنه، ويحاول عن طريقها أن يمارس تطابقا معينا مع الباث الفعلي، ليدرك محتوى الرسالة، ويخضع لفعاليتها. لذلك فإنّ المتلقي ينفصل بحكم هذا النظام عن ذاته الواقعة، ليمارس وجودا فنيا يعكس عبره ردود فعل مختلفة بإزاء الأفعال الكامنة في النص " [2]، بذلك يصبح المتلقي/القارئ شريكا في عملية الإبداع، لا تقل فعاليته عن المبدع ذاته.

نبع اهتمام صاحب المنهاج بالمتلقي ، من عنايته بالنص الشعري ، القائم عنده على التخييل حيث تكون الغاية من تجويده ؛ دفع المتلقي إلى التفاعل مع مضامينه تأثرا بها. لكنه حذّر من الملل الذي قد يشعر به المتلقي ، نتيجة نظم النص على نمط واحد.

وحتى لا يكون تأثير النص في المتلقي سلبيا، دعا حازم إلى ضرورة التنويع والمراوحة بين المعاني الشعرية والخطابية ؛ كسرا للرتابة التي ربما يشعر بها المتلقي ، دون تغليب معاني نوع على المعاني الأصلية للآخر لذا فإنّه " يحسن لاعتضاد إحداهما بالأخرى ، وإراحة النّفس وجمومها ، لتجدد الأقاويل الشعرية بعد الخطابية ، والخطابية بعد الشعرية عليها ، وإجمامها بالواحد لتلقي الآخر " [3]. تثبت هذه النصائح التي أسداها حازم للشاعر نفاذ بصيرته ، وتنبّهه إلى أمور دقيقة في عملية التلقي ، أكدت نظريات التلقي

[1] محمد لخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي . أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية ، ص 18.

[2] إدريس بن مليح . القراءة التفاعلية دراسة لنصوص شعرية حديثة ، ص 53.

[3] حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص 293.

الحديثة صحتها بعد بحث طويل ، وتوظيف لمناهج مختلفة. هو ما يبيّن وجود إرهاصات مهمة حملتها طيات نصوصنا النقدية القديمة ، التي ما فتئنا نجد لها مقابلا في النقد الحديث.

وبالنسبة لحازم - موضوع حديثنا - فقد كان للتأثير الأرسطي منحا بالغ الأهمية في آرائه النقدية ؛ حيث ساعده هذا الاطلاع على إدراك أمور عديدة لم يتوصل إليها بعض معاصريه.

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّه:

- ارتبط الحديث عن تماسك النّص ، وما يتطلبه من معطيات عند ناقدينا بطرق بناء القافية ؛ إذ تتقاطع رؤيتهما في ذلك؛ حيث يقوم الشاعر - وفق ابن رشيق - بصنع القسم الأوّل من البيت ليختار له ما يناسبه من قافية ، ثم يبني عليه القسم الثاني ، هو ما يشبه بناء البيت على القافية - مذهب حازم المختار- أين يكون التقابل معيارا بنائيا سمته التناسب. في حين اعتبرا بناء القافية على البيت تكلفا كبيرا ، وتضييقا من الشاعر على نفسه.

ضمن الإطار ذاته استقبحا التضمين ، باعتباره يجعل البيت بحاجة إلى تاليه في إتمام معناه ، رغم أنّه سيجعل الأبيات تتكامل ، وهو ما قال به علم النّص الحديث ، حين اعتبر التضمين عنصر دعم للتماسك النصي.

- رغم قيام بناء القصيدة عند ابن رشيق على وحدة البيت ، فقد ركز على بعض الوسائل الداعمة للتماسك النصي نحو: الالتفات والتكرار. في حين جاءت نظرة القرطاجني أكثر منهجية وتكاملا ؛ حيث قام بناء القصيدة عنده على مجموعة من الفصول، يحمل كل فصل منها خصائص النص الحديث. أين ركّز على الطرق النظمية والتنظيمية المتعلقة بقوانين الوصل بين الفصول/ النصوص وكذا بين أبيات الفصل الواحد ؛ حيث دعا إلى التدرّج في عرض المعاني من الجزئية إلى الكلية - مع تحسين مبادئ الفصول وخواتمها، من خلال التسويم والتحجيل - سواء على مستوى البنية الشاملة للنص/القصيدة ، أو على مستوى الفصول باعتبارها نصوصا مستقلة تنتمي إلى بنية أكبر هي النص الشامل. فكان القرطاجني أقرب إلى النصية الحديثة ، التي تستقصي كل أسباب التماسك ، لخلق نسيج نصي مترابط ومنسجم.

- إذا كان ناقدانا قد سلما بحقيقة تفاعل النّص المبدع مع التجارب الإبداعية الأخرى ، وبأن التميّز ليس حكرا على شخص أو زمن معينين ، فقد أهملا دور المتلقي في الكشف عن التناص ، من خلال قراءته الحصيفة والعميقة ، التي تفترض قارئا متمرسا وخبيرا ، هو ما اعتبره علم النص الحديث من أدوات التماسك النصي. كما أهمل ابن رشيق بيان كيفية إسهام المقروئيات في تفعيل القدرة الإبداعية للشاعر رغم تفصيله الحديث عن أنواع السرقة.

أما مواطنه القرطاجني فقد رأى أنّ البنية النصية للنّص المبدع تحيل على شبكة من العلاقات ، التي تتفاعل لتشكل لبنة في بناء النص الجديد ؛ إذ عمد إلى بيان طرق الاقتباس، مركزا على التناص التاريخي، وتناص الأمثال والحكم.

- نبع اهتمام صاحبي " العمدة " و " المنهاج " بالمتلقي من فهمهما للعملية الشعرية ، التي اعتبراها صناعة لها آلياتها ، التي لا تخفى إلاّ على المتصنعين. فلما ارتبطت هذه الصناعة بالمدح التكسبي عند ابن رشيق ، فقد كان من الضروري مراعاة الفروق بين المتلقيين.

في حين دعم عملية التلقي عند حازم - إلى جانب الاستعداد - عنصرا: التعجيب والإغراب؛ حيث ميّز بين نوعين من القراء: قارئ غير حقيقي/ جاهل ، تميل طباعه إلى أن يستجيد الغث ويستغث السمين من الكلام . وقارئ حقيقي/ بليغ ، يستطيع إدراك عناصر الجمال في النّص، فيعيد بعثها من خلال القراءة والتأويل.

- ارتبط التلقي عند ناقدينا ببناء النص ، مما يثبت أنها عملية واعية ومتبادلة بين طرفي العملية الإبداعية ، أين يمارس كل طرف الإبداع من موقعه وعلى طريقته. غير أنّ آراء القرطاجني حول عملية التلقي تبدو أكثر عمقا ، من خلال إدراكه لأمور دقيقة فيها ، أكّدتها نظريات التلقي الحديثة. وهو دليل وجود إرهاصات للتلقي في نصوصنا النقدية القديمة ، ما فتئنا نجد لها مقابلا في النص النقدي الحديث.

- يعتبر ما قام به القرطاجني ، بوضعه قوانين تحكم بناء النص ، سواء على مستوى الممارسة اللغوية في شكلها النصي ، أو على مستوى بناء النص وعلاقة أجزائه المكونة ، دليلا على نظرة نقدية ثاقبة ، استشرفت المستقبل ، متجاوزة بناء الجملة ، إلى دراسة بنية أكبر وأشمل هي النص. هذا ما يؤكد وجود إرهاصات لعلم لغوي نصي في تراثنا النقدي القديم ، ودون مغالاة يمكن أن نعتبر حازما القرطاجني واحدا من النقاد العرب والمغاربة ، الذين كان لهم السبق في رؤية تكاملية للنص ، قوامها الانسجام والتماسك.

خاتمـــة

أثمرت دراسة كتابي " العمدة " و " منهاج البلغاء " في ضوء نظرية النص جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

1 - رغم النشاط الأدبي الذي عرفه المغرب القديم، فإنّ الحركة النقدية لم تنشط إلا بفضل ابن باديس وابنه المعز، اللذان دعما المنافسة بين الأدباء والشعراء. فألفت العديد من المصنفات، التي حملت في طياتها آثار تلك المعارك النقدية، والتي كانت تدور بين الشعراء والنقاد، وأهم القضايا التي شغلت الساحة النقدية آنذاك.

فأكثر ما ميّز الرؤية النقدية المغربية القديمة - التي لا تختلف عن نظيرتها في المشرق - هو سيطرة النظرة الجزئية عليها، التي تتخذ من البيت وحدة أساسية في بناء القصيدة.

2 - تعددت تعريفات النص تبعا لتباين الخلفيات والمنطلقات، إلاّ أنّها تجمع على اعتباره وحدة كلامية غير محدودة الطول، سمتها الكمال والتعالق. وقد تعدى طموح الدراسات اللسانية النصية نطاق الجملة، إلى دراسة بنية أشمل هي النص، الذي تمّ ضبط مباحثه وأدوات الترابط فيه.

3 - شكّل بناء النص مؤشر توجيه للمتلقي، هذا الأخير يمارس الإبداع من موقعه وعلى طريقته حيث يسهم في بناء النص سواء أكان حضوره حقيقيا أم ضمنيا؛ فالمتلقي يقبل على النّص مزودا بجملة من التوقعات أكسبته إياها القراءات المتواترة.

4 - قادتنا دراستنا لكتابي " العمدة " و " منهاج البلغاء " إلى الإقرار بأنّ ابن رشيق كان اتباعيا في تعريفه للشعر، الذي قوامه الوزن والقافية، عكس مواطنه القرطاجني - الجامع بين الثقافتين: العربية الإسلامية والفلسفية - الذي خالفه بتقديم التخييل عليهما. كما كان ربطهما للشعر بوظيفته أمرا قلّ وجوده عند النقاد القدماء.

5 - مهما كان مبعث الأغراض، سواء أكان: الرغبة والرهبة كما قال ابن رشيق، أو الارتياح والاكتراث كما قال القرطاجني، فإنّ ناقدينا يجمعان على ضرورة التنويع في الأغراض الشعرية وتوظيفها خدمة للسياق، ودعما للمقصد الشعري للذّات المتكلمة.

نهج القرطاجني سبيل ابن رشيق في تقسيمه للأغراض الشعرية، فجاء تصنيفه عربيا أصيلا طبعته النزعة المنطقية، بيد أن تأثير النظرة الأخلاقية على القرطاجني، جعله يرى أغراض الجدّ صادرة عن عقل ومروءة ، وأغراض الهزل عن مجون وسخف.

إلا أنّه ورغم عناية ناقدينا بالمقصد الشعري، وما يناسبه من بناء للدلالة، فإنّهما لم يلتفتا إليه في حدّ ذاته، وهو ما أثاره الدرس النقدي المعاصر، من خلال تناوله إيّاه ضمن الأفعال اللغوية.

6 - يظهر عمق التجربة النقدية عند ابن رشيق، من خلال المناسبة بين طرق بناء النص والغرض المنظوم فيه، باعتباره تجربة نفسية لا تقبل تعددية اللحظات. وقد أجمع ناقدانا على دور التنقيح في تجويد البناء النصي للقصيدة، بيد أنّ التناسب يعتبر قانونا شاملا للعملية الشعرية عند حازم ؛ حيث طالب بإعمال الرويّة في بناء النص.

7 - رغم عناية ابن رشيق بدور الجانب النفسي في بناء النص، فقد قصر حديثه في هذا الأخير على القافية ، مما جعل كلامه مبتورا ؛ وهو ما تداركه القرطاجني بتفصيله الحديث عن مختلف المستويات البنائية للنص.

رأى ناقدانا في القصائد الطوال والمركبة قدرة أكبر على إظهار الإمكانات اللغوية والتصويرية للشاعر هو ما حذا بهما إلى التفصيل في طرق بنائها، خاصين غرضا المدح والنسيب بحديثهما.

8 - تجلت عناية صاحبي " العمدة " و" المنهاج " باتساق النص، من خلال حديثهما عن المبادئ والتخلص والخواتم ، وما يجب مراعاته فيها من براعة في البناء، وتدرج في العرض، ومناسبة للمقصد الشعري ؛ حيث ميزا المبادئ والخواتم عن المطالع والمقاطع، جاعلين هذه الأخيرة بدايات الأبيات ونهاياتها على التوالي.

9 - تجاوزت فكرة التناصر عند حازم مصراعي المبادئ والتخلصات، لتشمل البيت الثاني منهما وهو حديث وإن كان مسبوقا - عند الآمدي مثلا - فقد جاء عنده أكثر وضوحا وتفصيلا؛ فهو طريقة نظمية، غرضها دعم الاتساق النصي، وجعل المتلقي في إقبال دائم على النص.

10- ارتبط الحديث عن تماسك النص، وما يتطلبه من معطيات عند ناقدينا بطرق بناء القافية إذ تتقاطع رؤيتهما في ذلك؛ حيث يقوم الشاعر - وفق ابن رشيق - بصنع القسم الأوّل من البيت ليختار له ما يناسبه من قافية، ثم يبني عليه القسم الثاني، هو يشبه بناء البيت على القافية

- مذهب حازم المختار- حيث يكون التقابل معيارا بنائيا سمته التناسب. في حين اعتبرا بناء القافية على البيت تكلفا كبيرا ، وتضييقا من الشاعر على نفسه.

وضمن الإطار ذاته استقبحا التضمين، باعتباره يجعل البيت بحاجة إلى تاليه في إتمام معناه، رغم أنه سيجعل الأبيات تتكامل، وهو ما قال به علم النص الحديث، الذي اعتبر التضمين عنصر دعم للتماسك النصي.

11- رغم قيام بناء القصيدة عند ابن رشيق على وحدة البيت، فقد ركّز على بعض الوسائل الداعمة للتماسك النصي نحو: الالتفات والتكرار. في حين جاءت نظرة القرطاجني أكثر منهجية وتكاملا؛ حيث قام بناء القصيدة عنده على مجموعة من الفصول، حمل كل فصل منها خصائص النص الحديث. أين ركز على الطرق النظمية والتنظيمية المتعلقة بقوانين الوصل بين الفصول/النصوص، وكذا بين أبيات الفصل الواحد؛ حيث دعا إلى التدرّج في عرض المعاني من الجزئية إلى الكلية - مع تحسين مبادئ الفصول وخواتمها، من خلال التسويم والتحجيل - سواء على مستوى البنية الشاملة للنص/القصيدة، أو على مستوى الفصول باعتبارها نصوصا مستقلة تنتمي إلى بنية أكبر هي النص الشامل. فكان القرطاجني أقرب إلى النصية الحديثة، التي تستقصي كل أسباب التماسك، لخلق نسيج نصي مترابط ومنسجم.

12- إذا كان ناقدانا قد سلما بحقيقة تفاعل النص المبدع مع التجارب الإبداعية الأخرى، وبأنّ التميّز ليس حكرا على شخص أو زمن معينين، فقد أهملا دور المتلقي في الكشف عن التناص، من خلال قراءته الحصيفة والعميقة، التي تفترض قارئا متمرسا وخبيرا، وهو ما اعتبره علم النص الحديث من أدوات التماسك النصي، كما أهمل ابن رشيق بيان كيفية إسهام المقروئيات في تفعيل القدرة الإبداعية للشاعر رغم تفصيله الحديث عن أنواع السرقة.

أما مواطنه القرطاجني فقد رأى أنّ البنية النصية للنّص المبدع تحيل على شبكة من العلاقات تتفاعل لتشكل لبنة في بناء النص الجديد ؛ حيث عمد إلى بيان طرق الاقتباس، مركزا على التناص التاريخي وتناص الأمثال والحكم .

13- نبع اهتمام صاحبي "العمدة" و "المنهاج" بالمتلقي من فهمهما للعملية الشعرية، التي اعتبراها صناعة لها آلياتها، والتي لا تخفى إلا على المتصنعين؛ فلما ارتبطت هذه الصناعة بالمدح التكسبي عند ابن رشيق، فقد كان من الضروري مراعاة الفروق بين المتلقيين. في حين دعم عملية التلقي عند حازم

- إلى جانب الاستعداد - عنصرا: التعجيب والإغراب؛ حيث ميّز بين نوعين من القراء: قارئ غير حقيقي/ جاهل، تميل طباعه إلى أن يستجيد الغث، ويستغث السمين من الكلام، وقارئ حقيقي/بليغ يستطيع إدراك عناصر الجمال في النص، فيعيد بعثها من خلال القراءة والتأويل.

14- ارتبط التلقي عند ناقدينا ببناء النص، مما يثبت أنها عملية واعية ومتبادلة بين طرفي العملية الإبداعية؛ حيث يمارس كل طرف الإبداع من موقعه وعلى طريقته. غير أنّ آراء القرطاجني حول عملية التلقي تبدو أكثر عمقا، من خلال إدراكه لأمور دقيقة فيها، أكّدتها نظريات التلقي الحديثة. وهو دليل وجود إرهاصات للتلقي في نصوصنا النقدية القديمة، ما فتئنا نجد لها مقابلا في النص النقدي الحديث.

15- يعتبر ما قام به القرطاجني، بوضعه قوانين تحكم بناء النص، سواء على مستوى الممارسة اللغوية في شكلها النصي، أو على مستوى بناء النص وعلاقة أجزائه المكونة، دليلا على نظرة نقدية ثاقبة استشرفت المستقبل، متجاوزة بناء الجملة، إلى دراسة بنية أكبر وأشمل هي النص. هذا ما يؤكد وجود إرهاصات لعلم لغوي نصي في تراثنا النقدي القديم، ودون مغالاة يمكن أن نعتبر حازما القرطاجني واحدا من النقاد العرب والمغاربة، الذين كان لهم السبق في رؤية تكاملية للنص، قوامها الانسجام والتماسك.

في الأخير لا نزعم بهذه النتائج أننا قد أعطينا الموضوع حقه من الدراسة والبحث، بل أملنا أن تكون لبنات لبحوث أكثر عمقا وتأصيلا، والله من وراء القصد ووحده نسأل التوفيق والسداد.

قائمـــــة

المصادر المراجع

1-المصادر:

1- **ابن رشيق القيرواني** (أبو علي الحسن) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، د ط ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر بيروت لبنان، 2002 ،ج 1، 2.

2- **القرطاجني** (أبو الحسن حازم) . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب بن الخوجة، ط4 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان، 2007.

2-المراجع العربية:

1- **أديوان** (محمد) . قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ط 1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة ، الرباط ، الدار البيضاء 2004.

2- **إسماعيل** (عز الدين) . الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د ب ، 1967.

3- **أنيس** (إبراهيم) . موسيقى الشعر ، ط 3، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1965.

4- **أوكان** (عمر) . لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث ، د ط ، إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب، 1991.

- اللغة والخطاب، د ط ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب بيروت لبنان ، 2001.

5- **الباجي** (أبو الوليد) . كتاب المنهاج في ترتيب الحجاج، تح عبد المجيد تركي، ط3 دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 2001.

6- **الباقلاني** (أبو بكر محمد الطيب) . إعجاز القرآن ، تح أحمد صقر، د ط ، دار المعارف ، مصر ، 1954.

7- **البحيري** (سعيد حسن) . علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ، د ط ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، 1997.

8- **ابن بسام الشنتريني** (أبو الحسن علي) . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تح إحسان عباس ، د ط ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، 1997 ، ق1.

9- **البطاشي** (خليل ياسر) . الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ط1، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، 2009.

10- **البعزاتي** (بناصر) . التواصل المفاهيم القنوات ضمن كتاب المفاهيم وأشكال التواصل تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن ، ط1 ، كلية الآداب ، مطبعة النجاح الجديدة ، الرباط ، الدار البيضاء، 2001.

11- **بقشي** (عبد القادر) . التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة تطبيقية ، ط1 إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب ، 2007.

12- **بلمليح** (إدريس) . القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، ط 1، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، 2000.

13- **بوحسن** (أحمد) . نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، د ط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1993.

14- **بومزبر** (الطاهر) . أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر 2007.

15- **بوقرة** (نعمان) . المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، 2009.

16- **بيكيس** (أحمد) . الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة ، ط1، عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ، 2010.

17- **الجاحظ** (أبو عثمان عمرو بن بحر) . البيان والتبيين ، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان ، 2009 ، ج 1.

18- **جاد الرب** (إبراهيم الدسوقي) . شعر المغرب حتى خلافة المعز، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، 1973.

19- **الجرجاني** (عبد القاهر) . دلائل الإعجاز في علم المعاني ، دط ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا بيروت ، 2003.

20- **الجزار** (محمد الفكري) . لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعرية الحداثة، ط 2 ، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000.

21- **جهلان** (محمد أحمد) . فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ط 1 دار صفحات للدراسات والنشر، سورية ، 2008.

22- **الجوزو** (مصطفى) . نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، 1981، ج 1.

23- **حسان** (تمام) . اللغة العربية معناها ومبناها، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1988.

24- **الحصري القيرواني** (أبو إسحاق) . زهر الآداب وثمر الألباب ، تح زكي مبارك د ط ، دار الجيل ، بيروت لبنان ، د ت.

25- **حماسة** (عبد اللطيف محمد) . اللغة وبناء الشعر، ط1، دار الشروق، د ب 1996.

26- **حمود** (محمد) . تدريس الأدب إستراتيجية القراءة والإقراء ، دط ، منشورات ديداكتيكا ، المغرب ، 1993.

27- **حمودة** (رفيق) . الوصفية مفهومها ونظامها في النظريات اللسانية ، ط1، دار محمد علي للنشر وكلية الآداب ، صفاقس وسوسة ، 2004.

28- **حمودة** (طاهر سليمان) . ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، د ط ، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1983.

29- **الحموي** (ياقوت) . معجم الأدباء، دط، دار المستشرقين، بيروت، د ت، ج 19.
30- **الخرازي** (بديعة) . مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين دراسة نقدية تحليلية ، ط1، دار المعارف الجديدة، الرباط، 2005.
31- **خطابي** (محمد) . لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 2006.
32- **ابن خفاجة** (أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح الأندلسي) . الديوان ، تح السيد مصطفى غازي ، د ط ، منشأة المعارف، الإسكندرية ، 1960.
33- **خلدون** (بشير) . الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1981.
34- **ابن خلكان** (شمس الدين) . وفيات الأعيان، تح إحسان عباس، د ط ، دار الثقافة ، القاهرة، ج 6.
35- **خليل** (إبراهيم) . الأسلوبية ونظرية النص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان ، 1997.
36- **الداية** (محمد رضوان) . تاريخ النقد الأدبي في الأندلس ، ط 2، دار الرسالة بيروت، 1981.
37- **ابن دحية الكلبي** (أبو الخطاب عمر بن حسن) . المطرب في أشعار أهل المغرب تح إبراهيم الأبياري وآخرين ، د ط ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، 1954.
38- **أبو ديب** (كمال) . جدلية الخفاء والتجلي ، د ط ، دار العلم للملايين ، بيروت 1975.
39- **عبد الرحمن** (طه) . في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 2000.
40- **عبد الرحمن** (منصور) . مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني دط، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1980.
41- **عبد الرحيم** (مصطفى عليان) . تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1984.

42- **ابن رشيق القيرواني** (أبو علي حسن) . قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تح الشاذلي بويحي ، دط ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، 1972.

43- **زبادية** (محمد لخضر) **ومسعودي** (حبيبة الطاهر) . أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 2009.

44- **الزركشي** (محمد بن عبد الله) . البرهان في علم القرآن ، ط3 ، دار الفكر، بيروت 1980، ج 3.

45- الزمخشري الخوارزمي (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر) . أساس البلاغة ، دط دار الفكر للطباعة والتوزيع ، بيروت لبنان، 2004.

46- **الزناد** (الأزهر) . نسيج النص بحث ما يكون به الملفوظ نصا ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1993.

47- **أبو زيد** (أبو حامد) . مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، ط 5، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.

- النص . السلطة . الحقيقة ، د ط ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، 1997.

- إشكالات القراءة وآليات التأويل، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 1992.

48- **السباعي** (رأفت) . دراسات في النص والتناصية ، ط1، مركز الإنماء الحضاري حلب ، 1998.

49- **السد** (شفيع) . البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، د ط، دار الفكر العربي القاهرة ، د ت.

50- **السد** (نور الدين) . الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دط دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، 2010 ، ج 1.

51- **سلام** (محمد زغلول) . تاريخ النقد الأدبي والبلاغة من ق 5 هـ إلى ق 10هـ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 2000 ، ج 2.

- تاريخ النقد الأدبي، د ط، دار المعارف، مصر، 1964،ج 2.

52- **السمرائي** (فاضل صالح) . الجملة العربية والمعنى ، ط1، دار ابن حزم ، بيروت 2000.

53- **سويف** (مصطفى) . الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ط 2 ، دار المعارف ، مصر، 1959.

54- **الشافعي** (محمد إدريس) . الرسالة ، تح أحمد محمد شاكر، دون بيانات.

55- **ابن شرف** . أعلام الكلام ، د ط ، مطبعة النهضة ، القاهرة ، 1926.

57- **شرفي** (عبد الكريم) . من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر ، لبنان ، 2007.

56- **الشكعة** (مصطفى) . مناهج التأليف عند العلماء العرب قسم الأدب ، ط 19 دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، 2009.

57- **ابن شهيد** (أبو عامر أحمد بن عبد الملك) . رسالة التوابع والزوابع ، تح بطرس البستاني ، د ط ، دار صادر ، بيروت لبنان ، 1967.

58- **الشيرازي** (أبو إسحاق إبراهيم بن علي) . كتاب المعونة في الجدل، تح عبد المجيد تركي ، ط 1، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1988.

59- **الصبيحي** (محمد الأخضر) . مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ط1 منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008.

60- **طالب الإبراهيمي** (خولة) . مبادئ في اللسانيات، دط، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000.

61- **ابن طباطبا العلوي** (أبو الحسن محمد بن أحمد) . عيار الشعر ، تح طه الحجازي وزغلول سلام، دط ، المكتبة التجارية الكبرى ، د ب ، 1956.

62- طبانة (بدوي) . السرقات الشعرية ، ط 4 ، المطبعة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1975.

63- عبابنة (سامي محمد) . التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ، ط 1، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، عمان إربد ، 2007.

64- العبد (محمد) . النص والخطاب والاتصال ، ط 1 ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة ، 2005.

65- عصفور (جابر) . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 1992.

- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط4 مؤسسة فرح للصحافة والثقافة ، القاهرة ، 1990.

67- عفيفي (أحمد) . نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، د ط ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 2001.

68- عمراني (المصطفى) . مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي روايات غسان كنفاني نموذجا ، ط1 ، دار الكتب الحديث ، إربد الأردن ، 2011.

69- الغباري (عوض) . دراسات في أدب مصر الإسلامية ، د ط ، دار الثقافة العربية القاهرة ، 2003.

70- الغدامي (عبد الله) . الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، ط 6 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2006.

71- أبو غزالة (إلهام) **وحمد** (علي خليل) . مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية دي بوجراند وولفانج دريسلر، ط 2 ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1999.

72- **الغزالي** (عبد القادر) . الشعرية العربية التاريخية والرهانات ، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية سورية ، 2010.

73- **فرج** (حسام أحمد) . نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري ، ط1 مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2007.

74- **فرنسيس** (مريم) . في بناء النص ودلالته محاورة الإحالة الكلامية ، د ط ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1998، ج1.

75- **فضل** (صلاح) . بلاغة الخطاب وعلم النص ، د ط ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1992.

- في النقد الأدبي، د ط ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2007.

76- **الفهري** (عبد القادر الفاسي) . اللسانيات واللغة العربية، ط2، منشورات عويدات بيروت لبنان ، 1986.

77- **قلقيلية** (عبد العزيز) . البلاط الأدبي للمعز بن باديس، ط 2، دار الفكر العربي القاهرة ، 1993.

78- **كاظم** (نادر) . المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للتوزيع والنشر، بيروت،الأردن 2005.

79- **ابن عبد الكريم** (جمعان) . إشكالات النص دراسة لسانية نصية ، ط 1، النادي الأدبي ، المركز الثقافي العربي، الرياض ، الدار البيضاء ، 2009.

80- **الكلاعي** (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور) . إحكام صنعة الكلام ، تح محمد رضوان الداية ، د ط ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، 1966.

81- لغزيوي (علي). نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا ط 1 ، مطبعة سايس ، فاس ، 2007.

82- المؤدب (محمد الأمين). في بلاغة النص الشعري القديم ، د ط ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة عبد المالك السعدي، مطبعة الخليج العربي، تطوان المغرب 2010.

83- مبارك (محمد) . استقبال النص عند العرب ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1999.

84- المبخوت (شكري) . جمالية الألفة ، د ط ، بيت الحكمة ، تونس ، 1993.

85- المراكشي (عبد الواحد) . المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، تح ممدوح حفني ط 7، دار الكتاب ، الدار البيضاء ، د ت.

86- مرتاض (عبد الملك) . قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم القضايا الشعرية المعاصرة، د ط ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأمير عبد القدر للعلوم الإسلامية 1 قسنطينة، دت.

87- مصطفى (سلوى) . عتبات النص المفهوم والوظائف ، ط1، مطبعة الجسور، وجدة المملكة المغربية ، 2003.

88- المصطفى (ابن عبد الله) . تعليم اللغة العربية وثقافتها ، ط1، الهلال العربية للطباعة والنشر، الرباط ، 1990.

89- عبد المطلب (محمد) . قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ط1 ، لونجمان لبنان ناشرون، القاهرة ، بيروت ، 1995.

90- المعري (أبو العلاء أحمد بن سليمان) . رسالة الغفران - رسالة الشياطين - ، تح عائشة عبد الرحمن ، ط 4 ، دار المعارف ، د ت.

91- مفتاح (محمد) . تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، ط 4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2005.

- دينامية النص، ط 3 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب بيروت لبنان ، 2006.

- مساءلة مفهوم النص ، د ط ، منشورات كلية الآداب والعلوم جامعة محمد الخامس ، وجدة ، 1997.

92- المقري التلمساني (شهاب الدين أحمد بن محمد) . نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تح إحسان عباس ، د ط ، دار صادر ، بيروت لبنان ، د ت ، م 1.

93- موسى صالح (بشرى) . نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ط 1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 2001.

94- المومني (قاسم) . شعرية الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بدعم من وزارة الثقافة ، عمان الأردن ، 2002.

95- مونسي (لحبيب) . القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، د ط منشورات إتحاد كتاب العرب ، د ب ، 2000.

96- الميمني الراجكوتي (عبد العزيز) . ابن رشيق، ط 1، المطبعة السلفية ومكتبتها القاهرة، 1343 هـ.

97- هدارة (مصطفى) . مشكلة السرقات في النقد الأدبي ، ط 1، المكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1958.

98- عبد الواحد (عمر محمد) . دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس ط1، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، حائل المملكة العربية السعودية ، 1998.

- في نقد النقد الأندلسي، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع د ب، 2008.

99- الواد (حسن) . قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، د ط ، سراس للنشر ، تونس 1985.

100- الوهيبي (فاطمة عبد الله) . نظرية المعني عند حازم القرطاجني، ط 1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، 2002.

101- ياغي (عبد الرحمن) . حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها ، ط 1، دار الثقافة بيروت ، 1961.

102- يزن (أحمد) . النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، د ط ، مكتبة المعارف الجديدة ، الرباط ، 1986.

103- اليعكوبي (البشير) . قراءة منهجية للنص الأدبي النص الحكائي والحجاجي نموذجا د ط ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء المغرب ، 2006.

104- يقطين (سعيد) . من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005.

- انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1989.

3- المراجع المترجمة:

1- **إيزر** (فولفغانغ) . فعل القراءة ، تر الجيلالي الكدية ، د ط ، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ، د ت.

2- **إيفانكوس** (خوسيه ماريا بوثويلو) . نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو أحمد ، د ط دار غريب للطباعة ، القاهرة ، د ت.

3- **بارث** (رولان) . الدرجة الصفر للكتابة، تر محمد برادة، ط3، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط المغرب، 1985.

4- **بختين** (مخائيل) . مسألة النص ، تر محمد علي مقلد ، الفكر العربي المعاصر ، مركز الانتماء القومي ، بيروت ، 1985 ، ع 36.

5- **براون ويول** . تحليل الخطاب ، تر محمد لطفي الزليطي ومنير التركي، د ط، منشورات جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1997.

6- **برينكر** (كلاوس) . التحليل اللغوي للنص مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمنهج ، تر سعيد حسن بحيري ، ط1 ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة ، 2005.

7- **دي بوجراند** (روبرت) . النص والخطاب والإجراء، تر تمام حسان، ط1، عالم الكتب ، القاهرة ، 1998.

8- **دينش** (دفيد) . مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر محمد يوسف نجم، د ط مطبعة دار صادر ، بيروت ، 1967.

9- **شبلنز** (برند) . علم اللغة والدراسات الأدبية ، تر محمد جاد الرب ، ط 1 ، الدار الفنية ، القاهرة ، 1988.

10- **فولفانج وديتر فيهفيجر.** مدخل إلى علم النص ، د ط ، زهراء الشرق، القاهرة 2004.

11- **فان دايك** (تون أ) . علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر سعيد حسن بحيري ، د ط ، دار القاهرة للكتاب ، القاهرة ، 2001.

- النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي تر عبد القادر قنيني، د ط ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2000.
- النص بنى ووظائف مدخل أولي إلى علم النص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص ، تر منذر عياشي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ،2004.

12- **سارتر.** ما الأدب، تر محمد غنيمي هلال، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1961.

13- **طاليس** (أرسطو) . في الشعر ، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي ، تح شكري محمد عياد د ط ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة 1967م.
- فن الشعر، تح عبد الرحمن بدوي، ط 2، دار الثقافة، بيروت 1973م.

14- **كرسطيفا** (جوليا) . علم النص، تر فريد الزاهي، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ، 1997.

15- **كوهين** (جون) . بنية اللغة الشعرية ، تر محمد الوالي ومحمد العمري ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، 1986.

4-الكتب الأجنبية:

1- **Meyer** (Michel) la problématologi , Bruxelles: mardag ,1986.

2- **MYERS** (GOIL) ET **MYERS** (MICHELE) **.** LES BASES DE LA COMMUNICATION INTERPERSONNELLE, CITé IN ; JEAN BAPTITE FAGES, COMMUNIQUER ENTRE PERSONNES EN GROUPE, TOULOUSE, PRIVAT, 1990,

3- **SOWINSKI** (BERNARD) . tescthinguistik ,verlag w , kohlammer stutigant ,berlin , koeln , mainz ,1983

5- المعاجم:

1- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) . لسان العرب ، تح عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، ط 1، دار المعارف، القاهرة م 4.

6- الدوريات:

1- **الأحمد** (نهلة) **.** ما هو النص، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية 2001 ، ع 451.

2- **بسيسو** (عبد الرحمن) . قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر قصيدة القناع نموذجا ، مجلة النقد الأدبي فصول ، القاهرة ، 1997، مج 16، ع 1.

3- **بناني** (محمد الصغير) **.** مفهوم النص عند المنظرين القدماء ، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، 1997، ع 12.

4- **بواجلابن** (الحسن) . التناص من منظور حازم القرطاجني ، مجلة جذور ، النادي الأدبي ، جدة ، 2003 ، مج 7، ع 12.

5- **بوعديلة** (وليد) ، مظاهر التفكير في التواصل اللساني عند حازم القرطاجني دراسة في منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، مجلة المبرز ، عدد خاص بالملتقى الوطني حول اللسانيات في العلوم الإنسانية المدرسة العليا للأساتذة في العلوم الإنسانية ، بوزريعة الجزائر ، 2000.

6- **حافظ** (صبري) . التناص وإشاريات العمل الأدبي مجلة البلاغة المقارنة ألف القاهرة، 1984، ع 4.

7- **الخطيب** (ابراهيم) . حول كتاب القارئ المفترض ، مجلة آفاق ، ع 187.

8- **العجمي** (فالح) . الربط الذرعي في النص العربي ، مجلة أبحاث اليرموك، 1994 مج 12، ع 1.

9- **علي** (محمد يونس) . الإحالة وأثرها في دلالة النص ، مجلة الدراسات اللغوية، دب 2004 ، مج 6 ، ع 1.

10- **غالي** (أمينة) . من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي " إحكام صنعة الكلام " للوزير أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي، كلية اللغة العربية جامعة القرويين، مراكش 2000 ، ع 14.

11- **قادم** (أحمد) . وظائف القصيدة من خلال كتابي " العمدة " لابن رشيق و" المنهاج " لحازم القرطاجني ، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي كلية اللغة العربية جامعة القرويين ، مراكش ، 2000 ، ع 14.

12- **مجموعة من الباحثين** . شعراء إفريقيون معاصرون للدولة الفاطمية ، حوليات الجامعة التونسية ، تونس ، 1973، ع 10.

13- **القط** (عبد القادر) . النقد الأدبي القديم والمنهجية، مجلة فصول، مصر، 1981 مج 1، ع 3.

14- **المنازعي** (مبروك) . في صلة الشعر بالسحر ، مجلة فصول ، ع 1 و 2 ، يوليوز 1991.

15- **موساوي** (عبد الله) . ابن شهيد الإنسان والشيطان دراسة في الأسلوب الإقناعي لرسالة " التوابع والزوابع " ، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي كلية اللغة العربة ، جامعة القرويين، مراكش 2000 ، ع 14.

16- **ميخائيل** (منى) . الرجل والبحر جوانب من التناص رواية إدوار الخراط ترابها زعفران ، مجلة النقد الأدبي فصول ، القاهرة ، 1998، مج 15، ع 4.

ملخص:

يتناول هذا البحث النظرية النقدية عند "ابن رشيق القيرواني" و"حازم القرطاجني" من خلال كتابيهما "العمدة"و"منهاج البلغاء"؛ حيث يبحث في بناء النص عندهما، وموقع هذه الآراء من نظرية النص الحديثة، لمعرفة مدى تطابق مفهوم النص القديم مع مفهومه الحديث، وطرق اتساق النص عند هذين الناقدين، ومدى تحقق النصية الحديثة في النظرية النقدية عند "ابن رشيق" و"حازم القرطاجني".

فرضت قراءة كتابي "العمدة" و "منهاج البلغاء" في ضوء نظرية النص تقسيم البحث إلى مدخل وخمسة فصول وخاتمة. تناول المدخل طبيعة الحياة الأدبية في المغرب القديم حتى القرن 7 هـ. وخصص الفصل الأول للحديث عن النص وقضاياه، في حين تطرق الفصل الثاني إلى مباحث علم النص ومجالاته. أما الفصول التطبيقية الثلاثة فإنها تبحث على التوالي في النظرة النقدية عند صاحبي "العمدة"و "المنهاج" من خلال تناولها: طبيعة النص ووظيفته في الفصل الثالث، أما الرابع فمجال بحثه هو البناء الخارجي للنص، فيما خصص الفصل الخامس للحديث عن التماسك النصي.

أفضت هذه الدراسة إلى العلم بسيطرة النظرة الجزئية على الرؤية النقدية المغربية القديمة حيث اعتبرت البيت الوحدة الأساسية التي يقوم عليها النص الشعري، في حين نظر النقد الحديث إلى النص على أنه وحدة كلامية محدودة الطول.

ربط كل من "ابن رشيق" و"حازم " الشعر بوظيفته؛ حيث طالبا الشاعر بالتنويع بين الأغراض داخل النص،وتوظيفها خدمة للسياق، ودعما للمقصد الشعري للذات المتكلمة. كما عمد "القرطاجني" إلى التفصيل في المستويات البنائية للنص الشعري على عكس مواطنه "ابن رشيق" الذي اقتصر حديثه على بناء القافية، دون أن يغفلا الوقوف عند ما يجب مراعاته من طرق في اتساق النص. إذا كان قوام النص عند "ابن رشيق" هو البيت فإنه عند "القرطاجني" قائم على مجموعة من الفصول يحمل كل فصل منها خصائص النص الحديث؛ إذ ركز على الطرق النظمية والتنظيمية وطرق الوصل بين الفصول.

كلمات مفاتيح: النقد المغربي القديم، التماسك النصي، " العمدة " و" المنهاج " في ضوء نظرية النص، النص وقضاياه، المستويات البنائية للنص الشعري.

RESUME :

Cette recherche étudie la théorie de la critique de « IBN RACHIK KAIRAOUANI » et « HAZEM DE CARTHAGENE » à travers leurs deux livres « EL OMDA » et « MENHADJ EL BOULAGHA » ; ils abordent la structure du texte, la position de ces opinions concernant la théorie moderne du texte pour savoir à quel point le concept de l'ancien texte est conforme à son moderne concept, les méthodes de cohérence chez les deux critiques, et l'étendue de la textualité moderne dans la théorie de critique chez IBN RACHIK et HAZEM DE CARTHAGENE.

A la lumière de la théorie du texte, la lecture des deux livres « EL OMDA » et « MENHADJ EL BOLAGHA » a imposé la division de la recherche en une introduction, cinq chapitres et une conclusion. L'introduction porte sur la nature de la vie littéraire dans l'ancien Maghreb jusqu'à le 7eme siècle de l'Hégire. Le premier chapitre est consacré à parler sur le texte et ses problèmes, tandis que le deuxième chapitre étudie la textologie et ses domaines. Alors que les trois chapitres pratiqués étudient respectivement la théorie de critique chez les auteurs des deux livres « EL OMDA » et « EL MENHADJ » en abordant : la nature du texte et sa fonction dans le troisième chapitre, alors que le quatrième chapitre étudie la structure extérieure du texte, le cinquième est consacré pour parler sur la cohérence textuelle.

Cette étude a conduit à connaissance de la prédominance de la théorie partielle sur l'ancienne vision de critique maghrébine, lorsqu'elle a considéré le vers en tant qu'une unité essentielle sur laquelle se base le texte poétique, tandis que la critique moderne a apprécié le texte comme une unité de mots de longueur limitée.

Chacun des deux « IBN RACHIK » et « HAZEM » ont lié la poésie avec sa fonction, ils ont demandé au poète la diversification entre les objectifs du texte, leur utilisation pour servir le conteste, et un appui pour le but poétique de l'auteur. Ainsi que HAZEM de Carthagène a procédé à l'explication des niveaux structuraux du texte poétique contrairement à ses positions, alors qu'Ibn Rachik a seulement étudié la structure de la rime, sans qu'ils oublient de prendre en considération les méthodes de la cohérence du texte.

Si l'élément essentiel du texte chez Ibn Rachik est le vers, pour Hazem de Carthagène il se repose sur un ensemble de chapitres dont chaque chapitre comprend les caractéristiques du texte moderne, il s'est concentré sur les méthodes systémiques et organisationnelles, les méthodes de liaison entre les chapitres.

Mot clé : La critique maghrébine Ancienne, La cohérence textuel, « EL OMDA » et « MENHADJ EL BOLAGHA » A la lumière de la théorie du texte, Le texte et ses problèmes, Les niveaux structuraux du texte poétique.

SUMMARY

This research studies the critical theory of (IBN RACHIK KAIRAOUNI) and (HAZEM of CARTAGENA) through their two books (EL OMDA) and (MEKHADJ EL BOLAGHAE), they study the structure of the text, the position of these opinions about the modern theory of the text in order to know at which point the concept of the ancient text is conform to the modern concept, the methods of coherence for the two critics and the modern textuality in the critical theory for IBN RACHIK and HAZEM of CARTAGENA.

In the light of the text's theory, the reading of the two books "EL OMDA" and "Minhaj AL BOLAGHA" has imposed the division of the research into an introduction, five chapters and a conclusion. The introduction deals with the nature of the literary life in the Old Maghreb until the 7th century of Hijra.

The first chapter is devoted to talk about the text and its problems, while the second chapter discusses the textology and its fields. Whereas, the three applied chapters study respectively the critical theory of the authors of the two books « EL OMDA » and « EL MENHADJ » by treating: the text's nature and its function in the third chapter, while the forth chapter discusses the exterior structure of the text, the fifth chapter is devoted to talk about the textual coherence.

This study has led to know the predominance of partial theory on the ancient Maghreb critical vision when it has considered the verse as an essential unit on which the poetic text is based, while the modern criticism appreciated the text as a unit of words with a limited length.

Both of « IBN RACHIK » and « HAZEM » have linked poetry with its function, they requested from the poet the diversification between aims of the text, using them to serve the contest, and support for the poetic purpose of the author. As well as, HAZEM of CARTAGENA proceeded to explain the structural levels of the poetic text contrary to its position, while IBN RACHIK has only studied the structure of rhyme, they do not forget to take into account the methods of coherence text.

If the essential element of the text for IBN RACHIK is the verse, it is based on a series of chapters for Hazem of Cartagena, each chapter includes the features of the modern text, and he focused on systemic and organizational methods, the linking methods between chapters.

Key Words: The predominance on the ancient Maghreb critical, The textual coherence, "EL OMDA" and "Minhaj AL BOLAGHA" In the light of the text's theory, The text and its problems, The structural levels of the poetic text.

فهرس

الموضوعات

مقدمة: ..... أ- ب-ج- د- هـ

مدخل: الحياة الأدبية في المغرب القديم حتى القرن 7 هـ..... 1-31

1-المصنفات النقدية 6-20

1-1-الممتع في صناعة 6-7

1- 2- ما يجوز للشاعر من ضرورة (الضرائر) 7-8

1-3- كتاب زهر الآداب وثمر الألباب 8

1-4- رسائل الانتقاد 9

1-5- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 9-10

1-6- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب 10-11

1-7- أنموذج الزمان في شعراء القيروان 11

1-8- رسالة التوابع والزوابع 12-14

1-9- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة 14

1- 10- إحكام صنعة الكلام 15-16

1-11- ديوان ابن خفاجة 16-17

1- 12- المغرب في حلى المغرب 17-18

1- 13- المطرب في أشعار أهل المغرب 18-19

1- 14- الوافي في نظم القوافي 19

1- 15- المعجب في تلخيص أخبار المغرب 19-20

2- القضايا النقدية 21-30

2-1- العملية الإبداعية 12-22

2-2- اللغة الشعرية 22-23

2-3- بناء القصيدة 23-26

2-4- الذاتية والموضوعية 26-27

2-5- التقليد والتجديد 27-29
2-6- الصورة الفنية 29-30

الفصل الأول: النص والتلقي 32-52
1- مفهوم النص: 34-41
1-1- الدلالة اللغوية 34-35
1-2- الدلالة الاصطلاحية 35-36
1-3- مفهوم النص عند الغربيين 37-41
2- النص بين القراءة والتلقي 41
2-1- تلقي النص 41-45
2-2- قراءة النص 45-51
2-2-1- مفهوم القراءة 46-48
2-2-2- أنواع القراءة 48-49
أ - قراءة استهلاكية 48
ب- قراءة فاعلة (منتجة) 48-49
2-2-3- مستويات القراءة 49-51
أ - الفعالية التوثيقية 49-50
ب - الفعالية الإسقاطية 50
د - الفعالية التأويلية 50-51

الفصل الثاني: علم النص وأهم مباحثه 53-84
1- نشأة علم النص 55-57
2 - عوامل تأسيس علم النص 57-58
3- مجالات الدرس النصي وأهدافه 58-59
4- أدوات علم النص ووسائله 60-62
5- مباحث علم النص 62-65
5-1- الاتساق 62-64
5-2- النوع 64
5-3- الانسجام 64-65
6 - أدوات تماسك النص 65-83
6-1- الإحالة 65-67
6-1-1 - أنواع الإحالة 67-69
أ - إحالة مقامية 67-68
ب - إحالة نصية 68
ج - إحالة قبلية 68
د - إحالة بعدية 68
هـ - إحالة معجمية 68
و - إحالة تركيبية 68-69
6-2- التكرار 69-71
6-3- الاستبدال 71-72
6-4- الحذف 72-74
6-5- الوصل 75
6-6- القصد 75-76
6-7- السياقية (المقامية) 76-79

8-6 - التناص 79-83

الفصل الثالث: طبيعة النص ووظيفته 85-147

1 - عند ابن رشيق 88-111

1-1- حد الشعر 88-91

1-2- المقصدية الشعرية 92-93

1-2-1- الجد والهزل 94-95

1-3 - المقصدية والأغراض الشعرية 95-100

1- 4 - البناء الداخلي للنص 101-111

1- 4-1- الوظيفة الشعرية 104-106

أ- النظم والأسلوب 106-108

ب- جودة التركيب 108-111

2- عند حازم القرطاجني 112-147

2-1- حد الشعر 112-117

2-2- المقصدية الشعرية 117-119

2-2-1- الجد والهزل 119-126

2-3- المقصدية والأغراض الشعرية 127-132

2-4- البناء الداخلي للنص 132-145

2-4-1- التخييل وبناء النص 132-136

2-4-2- الوظيفة الشعرية 137-138

أ - النظم والأسلوب 139-140

ب - جودة التركيب 140-145

الفصل الرابع : البناء الخارجي للنص 148-181
1- عند ابن رشيق 150-161
1-1- أنواع القصائد 150-152
1-1-1- القصائد من حيث الحجم 150-152
1-2-اتساق النص 153-161
1-2-1- بنية المطالع والمقاطع 153-154
أ- الإبداع في الاستهلال 154-158
ب- الخروج 158-159
ج- الانتهاء 160-161
2-عند حازم القرطاجني 162-181
2-1- أنواع القصائد 163-166
2-1-1-القصائد من حيث الحجم 163-164
2-1-2- القصائد من حيث البساطة والتركيب 165-166
2-2- اتساق النص 167-179
2-2- 1-بنية المطالع والمقاطع 167-171
أ- الإبداع في المبادئ 171-172
- فكرة التناصر في المبادئ 172-174
ب- التخلص 174-178
ج- الانتهاء أو الاختتام 179

الفصل الخامس: التماسك النصي 182-240
1- عند ابن رشيق 184-202
1-1- بناء القصيدة باعتبار القافية 184-185
1-1-1- طريقة بناء القافية 186-187
1-2- الالتفات 187-188
1-3- التكرار 188-190
1-4- التفاعلات النصية 190-196
1-5- النص واستجابة المتلقي 197-202

2-عند حازم قرطاجني 203-240
2-1- بناء القصيدة باعتبار القافية 203-205
2-1-1- طريقة بناء القافية 206-209
2-2-بناء الفصول 210- 217
2-2-1- المعاني المعتمدة في الفصول 218-221
2-2-2- اتساق المعاني بين الفصول 221-222
2-2-3- التسويم والتحجيل 222-225
2-3- التفاعلات النصية 226-231
2-4- النص واستجابة المتلقي 232-238

خاتمــة: 241-245
قائمة المصادر والمراجع 246-262
الملخصات 263- 265
فهرس الموضوعات 267-272