الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

# المبدع والمتلقّي في كتاب الصّناعتين لأبي هلال العسكري

**مذكرة مُقدّمة لنيل شهادة الماجستير**

**القســـــم: اللّغة والأدب العربي.**

**التّخصص: بلاغة ونقد أدبـــي.**

**إعداد الطــالب:**
**مـحمّد صبّاش**

**إشراف الدّكتور:**
**بوعــلي كحّال**

| لجنة المناقشـــــــــة: | الرتبـــــــــة | مكان العمــل | الصـــــــفة. |
|---|---|---|---|
| 1 د / رابـــح مـــلـــوك | أستاذ محاضر ـ أ ـ | جامعة البويرة | **رئيـــــــساً.** |
| 2 د / بوعلـــي كحّـــــال | أستاذ محاضر ـ أ ـ | جامعة البويرة | **مشرفاً ومـقرراً.** |
| 3 دة / مليكة دحـــــامنية | أستاذة محاضرة ـ أ ـ | جامعة البويرة | **عضواً مـمتحناً.** |
| 4 دة / نعيمـــــة بن علية | أستاذة محاضرة ـ ب ـ | جامعة البويرة | **عضواً مـمتحناً.** |
| 5 د / مصطفى ولد يوسف | أستاذ محاضر ـ ب ـ | جامعة البويرة | **عضواً مـمتحناً.** |

**السنة الجامعية: 2015/2014**

# إهـداء

**إلى الشّمْسِ إلى البدْرِ البَدِيعِ.**

**أمي.**

**إلى مَنْ يُعانِي لِرَاحَتِنَا بَرْدَ الشّتاءِ وقَرَّ الصّقِيعِ.**

**أبي.**

**إلى نَجَمَاتِ السّمَاءِ وزَهْرِ الرّبِيعِ.**

**أخواتي.**

**إلى مصابيح العائلة ورُكنها المنيعِ.**

**إخوتي.**

**إلى كلّ من أعانني على هذا الصّنيع.**

***محمد صبّاش***

# شكر وتقدير

بعد شكر الملك الرّحمن، أتقدّم بجزيلٍ من الشّكر والعرفان، وكثيرٍ من الثّناء والامتنان، إلى الدّكتور بوعلي كحّال، شاكِرّاً إيّاهُ على كلّ ما قدّمه لي حتّى زالت العقبات والصّعب هان، فجزاك اللّه خيراً وعافاك وزادك في الإحسان، كما لا يفوتني أنْ أشكر كلّ من لي قد أعان، من العمّال والإداريّين والأساتذة الكرام، وأخصّ بالذكر الدكتور المحبوب رابح ملّوك والدكتورة الكريمة بن علية وأستاذ المرحلة الثانويّة والجامعيّة الدكتور عيسى طيبي الّذي علّمني معنى الاجتهاد وحب العلم، والأساتذة عمرو رابحي وجمال زيّان، وكذا السيّدة ز ـ زيّان. وأختيّ ن حمّاد و ن عالم، والصّديق موسى معلم وكلّ أساتذتي عبر ما سبق من الزّمان وفي كلّ مكان.

**"كن عالماً فإنْ لمْ تستطع فكُنْ مُتعلّماً، فإنْ لمْ تستطع فأحبّ العلماء، فإنْ لمْ تستطع فلا تبغضهم."**

*** محمد صبّاش***

# مقدّمة

**مـــقـــدّمـــة:**

كلّما زاد اطّلاعنا على التراث النّقدي والبلاغي العربي القديم زدنا يقيناً أنّه لا يزال جديراً بكثيرٍ من التنقيب وإعادة الّنظر في مبادئه وقيّمه ومعانيه ومقاصده، وذلك وفقاً لمفاهيم النّقد الأدبي الحديث والبلاغة العربيّة بمفهومها الحالي، كما أنّ المتأمّل في الدراسات الأدبيّة النقديّة الحديثة يجد أنّ علاقة المبدع بالقارئ واحدة من أهم الطروحات الّتي فرضت نفسها وشكّلت تحوّلاً كبيراً في مسار البحث الأدبي وخلقت تغيّراً جذرياً في الأذهان الّتي تَكرّس عندها وفيها مفهوم سلطة المؤلف وعلاقة النّص بصاحبه ما فرض اهتماماً متزايداً بالنّص الأدبي انطلاقاً من حياة مبدعه وما يرتبط بها من أحداثٍ اجتماعيّةٍ وتاريخيّةٍ وثقافية ونفسيّة، وسادت معتقدات جعلت من المبدع مفتاحاً لفهم أسرار العمليّة الإبداعيّة انطلاقاً من فهم شخصيّتة وتحليلها وسبر آرائها وأغوارها، إلى أن جاءت نظريّة التلقي الّتي أعادت للمتلقي قيمته ومكانته في صناعة الأدب.

إنّ النّقد العربي القديم وإن لم يفصّل تفصيلاً دقيقاً في كلّ هذه القضايا النّقديّة المتعلّقة بطرفي الخطاب ــ كما يبدو للبعض على الأقل ــ إلّا أنّه لم يكن يوماً بعيداً أو منفصلاً عنها، بل عالج في كثيرٍ من مؤلفات أصحابه كلّ ما تعلق بالنّص الأدبي قبل إنتاجه، أثناء إنتاجه وبعد إنتاجه، وكذا علاقته بجمهور المتلقين، ومن أجل رسم صورةٍ واضحة لموقف التراث النقدي من عمليّة الإبداع الأدبي مع واحدٍ من أعلامه وفي مؤلّفٍ من مؤلّفاته جاء سبب اختيار الموضوع وكانت أهميّته، حيث أنّه خطوةٌ أخرى نحو التنقيب في هذا الإرث العظيم بجديّةٍ أكثر واهتمامٍ متزايدٍ لإظهار درره وكشف أغواره وإثبات إسهامه في بناء سرحِ أدبٍ من أجمل الآداب كان ولا يزال خالداً. وأنا لا أخفي أنّ التنقيب فيه يُعدّ مسؤوليّةً كبيرةً لمن أراد أن يتناول جانباً من جوانبه، أو يضيء جزئيّةً من جزئيّاته باعتباره ممتدّاً، عميقاً ومتجذّراً. لذلك كانت ساحة النّقد الحديث غنيّةً بكثيرٍ من هذه الدراسات نذكر من أهمّها: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب لإحسان عبّاس، الصّورة الفنّية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، نظريّة الإبداع في النّقد العربي القديم لعبد القادر هني، مفهوم الإبداع في الفكر النّقدي عند العرب لمحمّد طه عمر، مفهوم الأدبيّة في التراث النّقدي لتوفيق الزيدي، الأسس الجماليّة في النّقد العربي لعز الدّين اسماعيل، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني لمحمّد عبد المطّلب، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغيّة والنّقديّة لبدوي طبانة، أبو هلال العسكري ناقداً لأمل المشايخ وغيرها كثير، كلّها بحثت ونقّبت في تراثنا

الغالي الغنيّ بكلّ ما هو نفيس، كلّ ما توفّر لديّ من هذه المراجع إضافةً لكتاب الصّناعتين وكتب التراث كانت من أهم المصادر والمراجع الّتي اعتمدت عليها في انجاز هذا البحث.

كان منطلق هذا البحث هو الإجابة على إشكالية كبرى مفادها: كيف نظر أبو هلال العسكري في كتابه الصّناعتين كممثّلٍ لهذا التراث إلى العمليّة الإبداعيّة برمّتها وإلى ثنائيّة المبدع والمتلقي وعلاقتهما بالنّص الأدبي؟ ثمّ انطوت تحت هذه الإشكاليّة تساؤلات عِدّة من أهمّها: ما هي أهم عناصر وآليات إبداع النّص الأدبي؟ كيف زاوج ووافق النّقد القديم وأبو هلال العسكري بين هذه الآليات؟ ما موقع المتلقي من العمليّة الإبداعيّة كطرفٍ فيها؟ وهل كان عُنصراً فعّالاً في نجاح وديمومة وتطوير النّص الأدبي؟ كيف تعامل المبدع مع الأنواع المختلفة من المتلقين إن كان هناك أنواع؟ وما هي الغاية من العمليّة الإبداعيّة أصلاً؟

للإجابة على هذه الأسئلة وأخرى ربّما أنقاد إليها حسب مُتطلبات البحث ارتأيت أن يكون البحث مقسّماً في خطّته إلى فصلين اثنين حاولت من خلالهما الإجابة على إشكاليّة البحث الكبرى وعديد التساؤلات الفرعيّة المنطويّة تحتها والّتي سبق طرحها. تطرّقت في أوّلهما بعد تقسيمه إلى مبحثين إلى مقوّمات الإبداع الأدبي في المنظور النّقدي كمبحثٍ أوّل ناقشت في أوّل عناصره ما تردد في النّقد العربي القديم من آراء عديدة نسبت الإبداع الأدبي إلى قوّة غير مرئية تُملي على المبدع عمله الفنّي، فاعتقدوا أنّ الشّاعر متّصل بشيطان خاص به يلهمه قول الشّعر، وهو ما عُرف فيما بعد بنظريّة الإلهام أو العبقريّة. فالشّاعرُ الّذي يبدع لا يستلهم عمله من عقله الواعي أو شعورٍ ظاهرٍ أو تاريخٍ فنٍّ سابقٍ، إنَّما من قوّة إلاهيّة عُليا أو وحيٍّ سماويٍّ خارقٍ أو هواجس غيبيّة أو شياطين خفيَّةٌ.

أمّا العنصر الثاني فخصّ الطبع والموهبة حيث كان الشّعراء والنّقاد العرب قديماً يُجمعون أنَّ الأديب شاعراً كان أو ناثراً يُخْلقُ وفيه ذلك الدّافع الّذي يدفعه قُدُمًا نحو الإبداع، وهي حالة انفعاليّة يعيشها الشّاعر تؤدّي به إلى الخلق الأدبي اصطلح عليها النّقاد قديماً فسمّوها الطّبع أو الموهبة، هذه الموهبة تختلف من شاعر لآخر ومن أديب لأديب، فالطّبع يثور ويهدأ كنارٍ تشتعل وتخمد إنَّما تُثيرها وتبعثها مثيراتٌ تتعدّد ومواقف تتباين حسب نوعه واستجابته.

ثمّ عالجت مكانة الثّقافة فيما يخصّ تفسير هذه العمليّة في العنصر الثالث حيث يُعتبر الجّانب المعرفي مهمّاً جدًا لنظم الشّعر وقرضه، وإلّا لما تكلّم النّقـاد عن الثقافة والدربة والمران والممارسة وحثُّوا عليها بعد توفّر الطّبـع، فالشّاعر في صلته الدائمة بمجتمعه يعبّر عن احتياجاته ومشاغله لذا كان لزاماً عليه أنْ يكون عارفـاً بأحـوال المجتمـع الّذي يعيش في إطاره، مُدركاً لما يشغل العامّة من النّاس بحيث تنتج مشاركة وجدانيّة اجتماعية من خلال ذلك، لهذا كان تثقيف الشّاعر قضيّة من القضايا الأساسيّة في برنامـج النّقاد من أجل تكوين مبدع حاذق بأصول الصّنعة القوليّة.

تطرّقت بعدها في العنصر الرابع إلى قضيّة عمود الشعر كنظرةٍ ناضجةٍ أكثر في تفسيرها وتناولها لهذه العمليّة، حيث انقسم الشّعر العربـي إلى عهدين هما: عهد القدماء الّذي ينتهي منتصف القرن الثاني للهجرة مع الشّاعر إبراهيم بن هرمة آخر سلسلة القدماء، وعهد المحدثين الّذي بدأ مع بشار بن برد وفي وسط هذه الخصومة بين ما سنَّه القدماء وما يسنّـه المحدثون نشأ مصطلح عمود الشّعر.

لأختتم هذا المبحث بطرح قضيّة المحاكاة والتّخييل وكيف رُدّت إليهما عمليّة الإبداع الأدبي، حيث يقوم الشّعر عند أصحاب هذا الرأي على نشـاط تخييلي تتمّ فاعليّته في ذهن المبدع والمتلقي في آن معاً، فالشّاعر المبدع له الحـقّ في تجـاوز موضوعه الإبداعي وفقاً لقُدراته الإبداعيّة والثّقافيّة واللّغويّة، كما أنّه يحق للمتلقّـي أنْ يتخيّل ما يُريده بعد قراءته للعمل الإبداعي لأنّ التخيّل يعني التشبيه والاستعـارة والكناية، وبالتّالي فهو يعني الصّورة الفنّيّة التّي تشكّل جوهر العمليّة الابداعيّة.

أمّا المبحث الثاني فكان تطبيقيّاً عالجت فيه عديد القضايا النّقديّة الخاصّة بالإبداع عند العسكري، قسّمته بدوره إلى خمس عناصر تحدّثت في أوّلها عن المبدع وتعامله مع الأسلوب من حيث الألفـاظ والمعاني والتراكيب والأفكار، أمّا ثانيّاً فعرّفت الشّعر وتطرقت لعلاقته بالنّثر من حيث أنّهما معاً يجلسـان على مقعدٍ واحدٍ هو الأدب، ومن أجل أن نحدِّد مفهوم الشّعر لا يكفي أنْ نقول كيف يختلف عن النّثر إذ إنّ الشّعـر والنّثر يمتلكان أيضاً نصيباً مشتركاً هو الأدب. لأتحدّث بعد ذلك عن مفهوم الصّناعة الأدبيّة، صناعـة النّثر والشّعر من حيث التوفيق في اختيـار اللّفظ

والوزن والقافيّة وتوافقهم مع المعاني وملاءمة كلّ منهما للآخر مع التركيز بصفة أكثر على الشّعر باعتبار ذلك الزمان زمان شعرٍ أمّا النّثر فقليل.

أشرت بعدها إلى مفهوم البديع الّذي به يُحسَّنُ الكلام بعـد الرعاية في توظيفه مقتضى الحال ووضوح الدلالة، واقترن استعمال كلمة البديع كمصطلح في التّراث العربي بظهور مذهب شعري جديد على يد عدد من شعراء العصر العبّاسي ممّن اشتهروا بالتأنّق في العبارة وصياغة أشعارهم باستعمال الظواهر البلاغيّة استعمالاً مُكثفًا، وكانوا قد سُمُّوا بالمحدثين أو أصحاب البديع أو الصّنعة اللفظيّة وهو ما تطرّقنا إليه كذلك في هذا العنصر.

أخيراً أشرت الى الصّورة الفنيّة حيث نجد العسكري قد حدّد آليّات إبداعها وشروط توظيفها لتكون لها الفائدة على النّص وقارئه. وكان قد اجتهد في حديثه عن بنيتها وشروط صحّتها واستحسانــها في رسم الأفق الّذي تتحرك فيه إيماناً منه بقيّم الوضوح والسهولة والبعد عن الغموض غير المقنّن والتعقيد المشين.

أمّا الفصل الثّاني فكان على منوال الفصل الأوّل لكن هذه المرّة مع الطّرف الثاني للخطاب وهو المتلقي. المبحث الأوّل كان تنظيريّاً لكلّ ما يتعلّق بعمليّة التلقي في المسار النّقدي تطرقت فيه أوّلاً إلى قضيّة التلقي في الفكر اليوناني ومدى ارتباطه بالمحاكاة، ثمّ تطرّقت في العنصر الثاني إلى قضيّة التلقي في التراث البلاغي القديم حيث كان يجدر الحديث أوّلاً فيما يخصّ عمليّة التلقّي عن طبيعتها السّماعيّة الّتي فرضت على النّص بناءه وعلى المبدع آلياته ونهجه وأهدافه وأسلوبه، كما فرضت على المتلقّي شدّة الانتباه مع حدّة الفطنة. أمّا العنصر الثالث تناولت فيه نظريّة التلقي في النّقد الحديث من حيث مفهومها وتجلّياتها، أعلامها وروّادها.

بعد ذلك جاء المبحث الثّاني تطبيقيّاً على قضايا التلّقي في كتاب الصّناعتين حيث كان غنيّاً بالقضايا النّقديّة المتعلّقة بالمتلقي، تعرضت فيه أوّلاً إلى تجليّات المتلقي في كتاب الصّناعتين وأفق الانتظار حيث اعتنى النّقد العربي القديم بعنصر المتلقي عنَايــةً كبيرةً أخذت شكلاً مُتقارباً في أغلب كُتب النقد، كان كتاب الصّناعتين كإحدى الحلقات في تاريخ النّقـد العربي حافلاً به.

ثمّ كان العنصر الثاني الّذي تناولت فيه إنتاج الدلالة بين الوضوح والغموض حيث يُعتبر الوضوح من أهمّ الأسس الفنيّة الّتي دعا إليها العسكري في كتابه باعتباره الهدف من الإنتاج الأدبي، فالبلاغة هي إيضــاح المعنى وإنهاؤه إلى قلب السامِعِ فيفهمه مع تحسين اللّفظ.

أمّا العنصر الثالث فتطرّقت فيه إلى بناء القصيدة العربيّة وعلاقتها بالمتلقي، حيث نبّه النّقاد القدماء كثيراً إلى ضرورة الانتقال السلس والمرن بين أبيات القصيدة وأجزائها مراعاةً لاستمرار المعاني وتناسقها وعدم تقطّعها وكذا مراعاةً لنفسيّة السّامع والمحافظة على تركيزه والابتعاد عن تشتيته.

أمّا رابعاً فلقد تعرّضت إلى أهمّ الأساليب الّتي طلب العسكري من الأدباء توظيفها لإبقاء المتلقي مشدوداً إلى النّص محافظاً على تركيزه مشتغلاً بسماعه، يزيد شغفه لذلك طالما نجح المبدع في وظيفته ومهمّته هذه، ولقد جاء كتاب الصّناعتين غنيّاً بهذه الأساليب بين دفّتيه وفي كلّ صفحاته. أخيراً ومن أجل التوفّق والتوفيق في الإحاطة بكلّ هذه العناصر ومعالجتها معالجةً علميّةً دقيقة تبنّيت المنهج الوصفي التحليلي مُستخدماً آليّاته في كلّ مراحل هذا البحث.

# الفصل الأوّل

**المبحث الأوّل: مُقوّمات الإبداع الأدبي في المنظور النّقدي:**

1 ـ الإلهـــــــــــــــــــــــــــــــام والــعبــقريّة.

2 ـ الطبـــــــــــــــــع والــمـــــــــــــــــــوهبـة.

3 ـ الثّقـــــــــــــــافـة والمـــــــــــــــــران.

4 ـ عمـــــــــــــــــود الشّعـــــــــــــــــر.

5 ـ المحـــاكـــــــــاة والتّـــــــــخيـــيـــــــل.

## الفصل الأوّل: الإبداع في ميزان النّقد الأدبي:

كانت العرب تخلّد أفراحها وأشجانها وأحزانها وآلامها منذ القديم فيما تُتقنه وتحسنه، في ديوانها الأساس وهو الشّعر الّذي كان ولا يزال مرجعها الّذي تتمظهر فيه كلّ المواقف الحياتيّة، والشّعر نصٌّ أدبيّ كانت له بداياته وارهاصاته، تطوّر مع الزمن وتغيّر حسب اعتقاد فرسانه من الشّعراء. ساهم في تقدّمه نوع آخر من الإبداع أطلق عليه الأحكام واتّخذ منه المواقف، فسايره وماشاه دون أنْ يكون في بداياته مُستنداً إلى أحكامٍ وأسسٍ واضحةِ المعالمِ هو النّقد الأدبي، إذ كانت أحكامه في بادئ الأمر فطريّة انطباعية، يغيب عنها التعليل والإقناع، تتّكئ على قيَم صاحبها الاجتماعيّة والدينيّة والثقافية وغيرها، صاغت الذّوق العام في تلك الفترة.

## المبحث الأوّل: مقوّمات الإبداع الأدبي في المنظور النّقدي:

إنَ أهمّ القضايا الّتي تعرّض إليها النّقد العربيّ قديماً وحديثاً هي ماهية الإبداع، من أين يأتي هذا النّص؟ ما هو منبعه ومصدره و آليّاته ودوافعه؟ كيف كانت تصوّراته ومواقفه؟ ما هي الأسباب الّتي قدّمها وما هي أهم التأويلات الّتي أدلى بها لتفسير هذه الظّاهرة؟ كيف نجح في الانتقال من السذاجة الى المعقول، ومن الانطباعية إلى التعليل، ومن الفردية إلى الجماعيّة؟ من الشّياطين إلى الطبع، إلى الموهبة، إلى المران، إلى الصّنعة، إلى العقل إلى الحواس، إلى الخيال، كلٌّ فسّر وأوّل ماهية الابداع، بما أملت عليه ثقافته وعلمه وقناعته؟

### 1 ـــ الإلهام والعبقرية:

لا شكّ أنَّ مشكلة الابداع الفنّي بصفة عامّة: الشّعر و الرّواية والمسرحية والموسيقى والرّسم والفلسفة، وكلّ نشاط بشري يُحيل إلى الإنتاج الثقافي والفكري له مصدره ومنبعه وانطلاقته وبدايته. وإذا جئنا إلى الإبداع الأدبي فأوّل ما يجدر الإشارة إليه هو معنى ( الإبداع)، وبعودتنا إلى المدلول المعجمي لهذه الكلمة نجدها تدلّ على الإنشاء ابتداءً، وعلى الجدّة والاختراع على غير مثال سبق، وهو معنى قد عرفه الجاهليون، وقصدوه بمعناه هذا في أشعارهم.

يقول عدي بن زيد:[1]

**فـلا أنا بـدع من حـوادث تعتـري رجـالاً غـدت مـن بعد بـؤسٍ بأَسْعَدِ**

ولم تتغيّر كلمة إبداع في دلالاتها عند مجيء الإسلام فدلّت لفظة ( بدعة ) على ما خالف أصول الشريعة ولم يـوافق السنّة واستحدث في الدّين، كما دلّت في القرآن الكريم على معنى الإنشاء والخلق فـي قوله تعـالى: بَدِيعُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ وَإِذَا قَضَىٰٓ أَمۡرٗا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ﴿١١٧﴾ **البقرة 117**

لتصبـح كلمـة إبداع فيما بعد مرتبطة بابتكار الصّور والمعاني والسبق في الاهتداء إليها، حيث تكون هذه الصّور معياراً مهمّاً في تقييـم الأعمال الأدبيّة والشعريّة خاصّـة، وتقترن بالتنويه والإطراء على كلّ شاعر سبّاق إلى ذلك.

لقد ترددت في النّقد العربـي القديم أراءٌ عديدة تنسب الإبداع الأدبي إلى قوّة غير مرئية تملـي على المبدع عمله الفنّـي، فاعتقـدوا بأنّ الشّاعـر متّصل بشيطان خاص به يلهمـه الشّعر. " **ولم يكـن العرب في تصوّرهم للإلهام الشّعري يختلفون عن الإغريق والرومان، فدواوين شعرائهم ورواياتهم تشهـد بأنّهم قد ردّوه الى قوّة خارقة خارج نفوس الشّعراء، وهذه القوّة الخارقة هي الجنّ والشياطين، وعندهـم أنّ لكلّ شاعر شيطاناً أو جنيّاً يوحي له بالشّعر، وقد يصنعه له.**"[2]

يقـول حسّان بـن ثابـت:[3]

**ولـي صاحـب من بني الشيصبـان فَطَـوْرًا أَقُـول و طـــورًا هـوه**

يقول حسّان أنّ له صاحباً غير إنسي أصله من شيصبَان يتبادلان مَعاً قول الشّعـر، تارةً يقول حسّان وتارةً يقول شيطانه على لسانه، يُلهمه تـارةً ويتركه أخرى.

---

[1] عبد القادر هني، نظريّة الإبداع في النّقد العربي القدّيم، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط2، بن عكنون، 1999. ص07.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثّاني حتّى القرن الثّامن الهجري، دار الشّروق للنّشر والتوزيع، ط1، عمّان، 1988. ص16.

وهـذا الأعشى ميمون بن قيس، يذكر شيطانــه في شعره حيث يقول:[1]

**دعـوت خليلـي مسحلا ودعوا لـه جُهَنّــامَ جَدْعًـا للهجيــن المذمّـم**

أشار الشّاعر إلى شيطان شعره حين قال (خليلي مسحلاً) وهو اسمه، ووصَفَه بالخليل. وبقي هذا المعتقد قائمًا مع مجيئ الإسلام، ولم نلاحظ زواله، ففي بداية عصر بني أميّة نجد الفرزدق يردّد مثـل هذا ويعتقده ويُقال إنَ اسم شيطانه ( عمرو) يقول:[2]

**كأنّهـا الذهـب العقيــان حبّرهــا لســان أشعـر خلـق الله شيطانـــا**

يظهر هذا البيـت جليّاً افتخار الفرزدق بشيطانــه أنّه أشعر خلـق الله من بيــن كلّ الشّياطين، وفي هذا ينافسه جرير حيث يقول:[3]

**إنّــي لَيُلْقــي عَلَــيَّ الشّعر مكتمـلٌ من الشّياطيــن إبليــس الأباليــس**

ولقد كـان الفرزدق يدّعـي أنَّ شيطان جرير هو شيطانه، إلّا أنّه من فمه أخبث، ولم يكن يذكر الشّاعر إلاّ ويذكـر وجـود صاحب له من الشياطين باسم أو دون اسم، فنجد أنَّ شيطان امرئ القيـس اسمــه ( عتيبة ابن نوفل )، وشيطان طرفة بن العبد ( عنتر بن العجلان )، وشيطان أبي تمـام ( عتاب بن حبناء)، وشيطان أبـي نوّاس ( حسين الدنان) و شيطان المتنبّي ( حارثة بن المفلس ).[4]

إنَّ ما يشــدّ الانتباه في الأسماء الآنفة الذكر هي أسماء أبي نوّاس والمتنبّي وأبي تمّام، وهكذا ندرك أنَّ هذا التّفسير لا يـزال قائمًا في أشعــارهم، إلاّ أنّي أرى أنّه لا يكاد يُذكر إلاّ مفاخرةً بينهـم، أو محاكاةً و تقليداً لمـن سبقوهم بهـذا الذكر من أسلافهم في الجاهليّة، وهو نفسه الّذي حدث مع المقدّمة الطلليّة رغم غياب الترحال والطلل وتغيّر المقام وكذلك يتأكّد لي هذا التّفسير لاقترانهم بمجموعة من معاصريهم، من البلاغيّيـن والنّقاد ممّن فسّروا عمليّة الإبداع بشيءٍ أكثر اقناعاً وأصوّب رأياً كما سنرى لاحقاً.

---

[1] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص21.

يشير هذا التّفسير إلى أنّ العمليّة الابداعيّة عمليّةٌ خارجةٌ على الوعي، يكون المبدع فيها أثناء إبداعه في حالةٍ من وَجْد الحب لا يكاد يساهم فيها إلاّ بقدر، أمّا الفضل الكبير فأكيد أنّه لتلك القوى اللّامرئية، وبقدر سذاجة هذا التفسير إلاّ أنّني لا أستطيع أنْ أتّهم أصحابه بالسّذاجة لأنّهم لم يكونوا وحدهم ممّن ساروا إلى هذا التّفسير، فاليونانيّون لهم شَبِيه هذا الرأي.

نجد أنَّ هوميروس في إلياذته استجدى رَبَّات الشّعر أن تتكرّم عليه بالإلهام، وهو نفس ما ذهب إليه أفلاطون حين يقول:"... **وبنفس هذه الطريقة تُلهم ربَّة الشّعر نفسها بعض النّاس الّذين يلهمون بدورهم غيرهم وبذا تتّصل الحلقات، لأنَّ شعراء الملاحم الممتازين جميعاً لا ينطقون بكلّ شعرهم الرائع عن فن، ولكن عن إلهام ووحي إلهي.**"[1] هذا التّفسير هو الّذي عُرف فيما بعد بنظريّة الإلهام أو العبقريّة عند أفلاطون، والّتي أرجعت عمليّة الابداع الفنّي عامّةً ومنه الأدبي خاصّةً إلى نوع من الوحي والالهام. فالشّاعرُ الّذي يبدع لا يستلهم عمله من عقله الواعي، أو شعورٍ ظاهرٍ، أو تاريخِ فنٍّ سابقٍ، إنَّما من قوّة إلاهيّة عُليا، أو وحيٍّ سماويٍّ خارقٍ، أو هواجس غيبيّة، أو شياطين خفيَّةٌ، وذلك في عهد الأسطورة الّتي سيطرت على تفسير هذه الظاهرة، فذكر اليونان – كما فعل العرب – في أساطيرهم أنَّ هناك تسعُ رَبَّاتٍ يُلهمنَ الشّعر وسائر الفنون وإليهنَّ يرفع الشّعراء توسّلاتهم من أجل استنزال الإلهام. وقلّما كان شاعر يبدأ قصيدته دون استدعاءٍ لربّةِ الشّعر، يقول هوميروس في مطلع إلياذته:" **تَغنَّي أيّتها الربّة غضب أخيل.**"[2] كما تحدث هيرقليطس عن ذلك يقول:" **إنَّني كالعرّافات اللّواتي يصدرن في كلامهنَّ عن وحيّ و إلهام.**"[3]

يعدُّ أفلاطون المسؤول تاريخيّاً عن بداية هذا الرأي وإليه تُنسب البداية. " **وبنفس هذه الطريقة تلهم ربَّة الشّعر بعض النّاس الّذين يُلهِمُونَ بدورهم غيرهم.**"[4] من هنا تتبيّن قناعته بأنَّه ردّ منبع الإبداع و أصله ومصدره إلى الربَّات والآلهة، وإليها يعود الفضل في تميّز الشّعراء وتفوّقهم " **لأنَّ شعراء الملاحّم الممتازين جميعاً لا ينطقون بكلّ شعرهم الرائع عن فنّ، ولكن عن إلهام**

---

[1] علي عبد المعطي، الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعيّة، دط، الإسكندريّة، 2011. ص42.

[2] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص15.

[3] علي عبد المعطي، الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة، ص45.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**ووحـي إلّاهي ... ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنَّه لا يستطيع أنْ ينْظُم الشّعر أو أنْ يتنبـّأ به، ومادام الشّعـراء لا ينظمون القصائد عن فنّ، ولكن عن موهبة إلاهيّة ... لذلك فكلٌّ منهم لا يستطيع إلاَّ إتقان ما تلهمه إيّاه ربَّةَ الشّعر."**[1]

وحدث مـع فلاسفة اليونــان ونقّادهم كما حصل تماماً في عصر البلاغة العربيّة، إذ أبقوا على هذا الاعتقاد، فبعد أنْ تنبّهوا إلى أهميّة فصل الدّين عن العلم والإبداع، كان من المفروض انقطاع هذا الاعتقاد ولكنـه ظلّ و استمر، بل ووصل حتّى العصور الحديثة بطريقة مختلفة حيث عاودت الحركة الفنيّة والأدبيّة الّتي عارضت فيما بعد بزمن بعيد الكلاسيكيّة بعـثَ وتغذيّة هذا الرّأي، فالإبداع الأدبيّ عند الرومانسيّين يتبع القريحة والعبقريّة، والبحث عن العبقريـّة يقودنا إلى مصدر إلهـيّ لها حيث يعتقد الرومانسي أنَّه حاصلٌ على نوعٍ من العبقريّة الّتي لا يمكن أنْ يكون مصدرها إلاَّ إلاهيّاً كالوحي تماماً، لكن عن طريق الالـهام، والرومانسيّ يَرْكُنُ دائماً إلى الخيال ويبتعد عن الواقع، فالشّاعر المبدع عندهم حين إبداعه" **يُخيَّل إليه فيما قال أنّه يسمعُ الله يَهمسُ في أذنيه."**[2]

كما أفاض الرومانسيـّون أيضـاً في باب الأحلام، والحلم يتناسب تماماً مع نظريّة الإلهام، كما يتناسب مع الخيال وكلّ ما هو غير واقعي، وبالتّالي أثرى الرومانسيّون – في جزئيةٍ صغيرةٍ حين تفسيرهم للإبداع – الرأيَّ الّذي ردَّ الإبداع إلى الإلهام والعبقريّة والآلهة ذلك أنّ" **كلّ عمل فنّي إنّما هو مُنزَلٌ من السماء، إنّـه هبة الآلـهة."**[3] فالروائي مثلاً عند هؤلاء لن يكون إلاّ وسيطاً بين عامّة النّاس وقوّة غامضة تفوق البشريَّـة، وبهذا المعنـى لن يكون عبثاً أنْ رأى القدماء في وحيّ عظماء الشّعراء نوعاً من النبوَّةِ. كذلك رغمّ أنّ الرومانسيّين قد صرّحوا في أقوالهم بمفردات السّماء، والله والآلهة، لكن لا أظنّ أنّهم قد ردُّوا الإبداع إلى هذه المصادر مباشرة، إنَّما كان حديثهم أكثر عن الأحلام والخيال، وعلاقتها بمصادرها هو الّذي أوقعهم في هذا اللّبس، خاصّةً بعد أنْ ألغوا العقل وأبعدوه عن كل دورٍ فـي هـذه العمليّة.

---

[1] علي عبد المعطي، الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة، ص47.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 49.

**2 ــ الطبــع والموهبــة:**

كاد الشّعراء والنّقاد العـرب قديماً يُجمعون أنَّ الأديب شاعراً كان أو ناثراً يُخْلقُ وفيه ذلك الدّافع الّذي يدفعه قُدُمًا نحو العمليّة الابداعيّة، وهي حالة انفعاليّة يعيشها الشّاعر تؤدّي به إلى الابداع، اصطلح عليها النّقاد قديماً فسمّوها الطّبع أو الموهبة، هذه الموهبة تختلف من شاعر لآخر، ومن أديب لأديب، فالطّبع يثور و يهدأ كنارٍ تشتعل وتخمـد، إنَّما تُثيرها و تبعثها مثيراتٌ تتعدّد ومواقف تتباين حسب نوعه واستجابته، فيتفاوّت الشّعراء في مواقف الإثارة، وتتضارب أحاسيسهم بين غضب وحـزنٍ، فرح وبهجة، رغبة وكراهيّـة وغيرها، ولقد عبّروا عن هذا قديماً فقالوا: زهير أشعر النّاس إذا رغب، وامرئ القّيس إذا ركب، والنّابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، كلٌّ يُجيد على قدر طبعه و موهبته.

يُعدّ الطبع مُنطلـقَ الإبداع حسبَ ما اعتقد هؤلاء النّقاد، وإن ردّوه سالفاً إلى أفكارٍ ساذجةٍ تمثّلت في اعتقاداتهم بالشياطين وغيرها، حيث بدأت ملامح تحديد المفهوم تتّضح وتبينَ وتظهر مـع بشر بن المعتمر في رسالتـه المعروفة، وهو يتحدّث فيها إلى الشّعراء وينصحهـم يقول:" ... **فإنّك إذا لـم تتعاط قرض الشّعر الموزون، ولم تتكلّـف اختيــار الكلام المنثـور، ولم يعبك بترك ذلك أحد. فإنْ أنت تكلّفتها ولم تكن حاذقاً مطبوعاً، ولا محكِمـاً لشأنك بصيرًا بما عليـك ولك عابك من أنت أقلّ منه عيباً، ورأى من هو دونك أنّه فوقك، فـإذا ابتليت بــأنْ تتكلّف القول وتتعاطى الصّنعة، ولم تسمح لك الطّباع فلا تعجل ولا تضجـر، ودعه بياض يومــك وأسود ليلك وعـاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنّك لا تعدم الإجابة والمواتاة إذ كانت هناك طبيعة.**"[1] يختلـف الشّعراء ويتنـوّعون حسب هذا القول، فنوعٌ يكون الشّاعر فيه مُلْهَماً يتّجه إلى الموضوع الّذي يريده، فتنفتح له المعاني المُغْلقـة وتنقاد له الألفـاظ، ونوع يكون فيه الجهد صراطه وسبيله ووسيلته إلى بلوغ الموضوع، يحتاج من حين لآخر إلى تركه ثُمّ معاودته، وكِلا الرجلين ذو طبعٍ موهوب.

ولقد تتفاوت درجة الطّبع عند الرجل الواحــد فينثر ولا يقول شعراً، أو يتغزّل ولا يرثي وهي حالة الطّبع عند النّاس فـ " **قد يكون الرّجل له طبيعة في الحساب وليس له طبيعــة في الكـــلام، وقد تكون له طبيعة في التّجارة وليست له طبيعة في الفلاحة، وتكون له طبيعة في الحــداء، أو**

[1] أبو عثمان بن بحر الجاحظ، البيّان والتّبيين، ج1، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998. ص37.

**في التغيير، أو في القراءة بالألحان وليست له طبيعة في الغناء... ويكون له طبع في تأليف الرسائــل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبــع في قرض بيت من شعر، ومثل هذا كثيرٌ جدّاً."**[1] فالطّبــع هـو المميّز بين الشّعراء والخطباء ومبعث التفاوت بين القبائل، وإنْ جمعتهم العادات والتّقاليد والبيئة وملاك هذا التمايز كلّه الطّبع، فإذا لم يكن ثَمَّ طبـع فإنّه لا تُغني تلك الآلات شيئاً، فلا الثقافة تغني ولا الحفظ ولا المرانُ ولا الجهد ولا التقليد. فكلٌّ ميسّرٌ لِما طبع عليه فـ " **منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسّر له المراثي و يتعذّر عليه الغزل."**[2] وهذا بفضل ما طُبع عليه كلّ واحدٍ منهم.

يحتـاج الأدب كفنٍّ إلى طبع موهوب، أمّا الّذي لا طبع له فلا أدب له إلاَّ بعسر وتكلّف واجتهاد. فهذا أبو العبّاس محمّد بن يزيد المبرّد يصف حاله وهو يُحاول أن يردّ على رجل ذكره بجميل يقـول: " **فحاولت أنْ أكتب إليــه رُقعةً أشكره فيها وأعرض ببعض أموري، فأتعبت نفسي يوماً في ذلك فلــم أقدر على ما أرتضيه منهـا، وكنت أحاول الإفصاح عمَّا في ضميري فينصرف لساني إلى غيره."**[3] يترتّب الافتقار إلى الطّبع خلوَّ العمل الأدبي من أسباب الجمال التّي لا يسمّى الأدب أدباً إلاّ بها وهذا ما كان سيقع لأبي العبّاس حتّى لو استطاع أن يؤلّف الرقعة.

وكما وقع لابن أبي العتاهيّة لو اتّجه إلى قرض الشعر ولقد نصحه والده بترك ذلك حين أَسْمعه مرةً شيئاً من الشّعر حاول نظمه، قال له: إنّي والله نهيتك عـن هذا فليس يُقبل، فقال له ابنه: أريد أنْ أتعوّد وأُنشئ عليه. فقال له أبو العتاهية: يا بنيّ هذا الأمر يحتـاج إلى رقّةٍ وطبعٍ فائض. وأنت ثقيل الجوانب مُظلم الحركات، فاذهب إلى سوقك البّز فإنّه أعود عليك.[4]

يُعتبر الجّانب المعرفي مهمٌّ جدّاً لقرض الشّعر وإلّا لما تكلّم النّقـاد عن الثقافة والدربة والمران والممارسة وحثُّوا عليها - كما سنرى لاحقا – بعد توفّر الطّبـع، فهو الدّافع الّذي يحرّك ويؤهّل الرجل للإبداع وهو الحـدُّ الفاصل بين المبدع الحاذق والمبـدع الرديء، إذ يُعدّ صفةً شخصيّةً ذاتيّةً

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص208.

[2] ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1982. ص17.

[3] المصدر نفسه، ص148.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص56.

تستمدُّ خصائصـها من الفرد في حدِّ ذاته يُعينه في الاهتداء إلى عناصر النّص، ويسمح له بحسن التأليف وتحقيق التلاؤم بين أجزائه، فأقواهم طبعاً أصحّهم تأليفاً وجودةً.

يُوفّر الطّبع لصاحبه من الصّفات ما يجعله يرتقي بنّصه إلى الجودة والاتقان، ويسهّل عليه القول ويجرّده من الصعوبـة ويمكّنه من الوزن والقافيّة ويَضمن له بساطةً في ربط صدر البيت بعجزه وتناغم ألفاظه وقـوّة معانيه، كما يشحـذه بسرعة الاستجابة وفَوريَة القول وسهولة النظـم دون تعثّر أو تهلهـل للنّص" **فإذا اجتمعت تلك العـادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمُّل والصنعة، وخـرج كما تراه فخماً جزلاً، قويًّا متيناً. و قد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهـم فيـرقّ شعر أحدهـم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعّر منطق غيرهـم، وإنّما ذلك بحسب اختـلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإنّ سلاسة اللّفظ تتبع سلاسة الطبع.**"[1] لذلك اعتبـر القاضي الجرجانـي الطّبع في غايـة الأهميّة بالنسبة للعمليّة الابداعيّة لكنّه لم يتوقف عنده بل جاوزه وربطه ربطاً مباشـراً بالصَّنْعَة.

اعتبر القاضي الجرجاني الطبع أوّل الأسباب في قرض الشّعر دون الاعتماد الكليّ عليه، فكان حريّاً على من توفّر عنده أنْ يمضـي قُدُماً في اكتساب أدواتِ أُخرى تجعله ضمن الفحول من الشّعراء لأنَّ " **الطبع لا يعني الانغلاق علـى الذات والامتياح فقط من الموهبـة الفطريّة، ولكنّه يعني تأجّج القوّة الشّاعرة والابانة عنها، فضلاً عن المرونة الذهنيّة والانفتاح على ذوات الآخرين بالتنوّع في فنون الشّعر.**"[2] فبعد الاشتمال عليه يَجِبُ أن يُدعَمَ بالثّقافة اللازمة والدُربـة الجادَة، فتتكامل الأدوات ويَحْسُنَ النّص.

يُعتبر الطبع والصّناعة بهذا عنصـرين متكاملين يُوجِب كلٌّ منهما الآخر، فلا الطبع وحده يكفي ولا تعلم الصّنعة وحده يُجْدِي، فالأوّل وإنْ كان لازماً للشّعر فالشّعر ليْس طبعاً لوحده " **إنّما هو معرفةٌ بمجموعةٍ من القوانين الأساسيّة تُشكّـل ما يسمّى العلم بالشّعر، كأنَّ للعلم جانبين متداخلين جانب فطري مرتبط بالحساسيّـة التلقائيّة الّتي يتميّز بهـا الشّاعر والّتـي تمكّنه من إدراك ما لا يُدركه الآخرون، وجانب آخر مرتبطٌ بالتّعليم واتّباع الأصول المتعارف عليها، وبدون**

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، مكتبة العلافان، دط، مصر، 1331 هـ. ص21.

[2] محمّد طه عمر، مفهوم الإبداع في الفكر النّقدي عند العرب، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2000. ص36.

**هذين الجانبين يغدو العلم بالشّعر مستحيلاً."**[1] إنّ الأخذ بالأسباب يُؤدّي إلى التّوفيق في الأعمال مهما كان نوعها إنْ عرف صاحبها كيف يوظّفها متكاملةً فيما بينها، وهنا يبدأ التفوّق ويظهر الاختلاف وهذا هو الحال مع من رزقه اللّه طبعاً سليماً ثُمّ اجتهد في أسباب الصّنعة.

لقد أشار جابر عصفور إلى ضرورة الطبع، كما أكّد على لزوم التعلّم، إذ يُساعد الجانب التعليمي الشّاعر على تخطّي كلّ العقبات وتجاوز كلّ العثرات لهذا آمن القدماء بجدوى التّعليم بدليل أنّنا **"لا نجد شاعراً مُجيداً منهم إلّا وقد لزم شاعراً آخر مدّةً طويلةً وتعلّم من قوانين النظم وأفاد من الدربة."**[2] ولقد أشار إلى هذا كثير من النّقاد العرب القدماء منهم حازم القرطاجنّي الّذي وازن في أقواله بين الطبع والتعلّم يقول:" **فقد كان كثير يأخذ الشّعر عن جميل، وأخذ جميل عن هدبة بن خرشم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبي حازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشّعر عن زهير عن أوس بن حجر، كذلك جميع الشّعراء العرب المجيدين المشهورين، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلّم الطويل فما ظنك بأهل هذا الزمان."**[3] في مجالٍ لم ولن يتفوّقوا فيه عليهم لِما جُبل عليه الأوّلون من طبعٍ سليمٍ وتمكّنٍ في اللّغة وإحكامٍ بالصّنعة، لهذا يُؤكّد حازم القرطاجنّي على ضرورة التعلم وعدَم الاكتفاء بالموهبة حتّى ولو كان الشّاعر من خيرةِ الخيرة مُتميّزاً بين أقرانه، لأنَّ التعلّم زادٌ لا يجب التوقّف عن التزوُّد منه، فإنْ تساوى الطبع فالمعرفة هي الفارق بينهم.

**3 ـــ الثّقافة والمران:**

لقد أدرك النّقاد العرب قديماً على أنّه لابدّ للشّاعر بعْدَ توفّر الطبع من ثقافة تساعده على نظم الشّعر، تزيده مع مرور الوقت والزمان حلاوةً وطلاوةً ورونقاً وجمالاً، وأدركوا مالها من أثرٍ كبيرٍ في صقل الموهبة وتجويد الابداع. وعُدّت الرّواية العصبَ الأساس في رفع درجة الثّقافة عند المبدع، والمقصود بالرّواية في ذلك العصر بالنّسبة إلى الأقدمين وكما يُفهَمُ من السياقات الّتي وردت فيها " **تعني غالباً رواية الأخبار والأشعار لا سيّما شعر الفحول بوصفه رصيداً من**

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقدي، ط5، دب، 1995. ص164.

[2] المرجع نفسه، ص165.

[3] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986. ص28.

**التجارب الفنيّة العاليّة الّتي ينبغـي للمبدع أنْ يتمرّس عليها ويهتدي بها."**[1] فيعرف مسالك الشّعراء ومذاهبهم وتصرُّفهم في الكلام فيسلك مسالكهم. فإذا استقام عوده في الابداع واكتمل نضجـه واستقلَّ بشخصيته الفنّية انقادت له أعِنَّةُ الكلام في الأغراض والفنون.

وتُمثّل الرّوايـة مرحلةً مُهمّةً من حياة المبدع الفنّيّة يتمُّ من خلالهـا شحذ الطبع وسقله وتهذيبه قبل الشروع في ممارسة الإبداع، فأبو نوّاس لم يقل الشّعر حتّى روى دواوين ستين امرأة من العرب منهنَّ الخنساء وليلى فما بالكم بالرّجال، وذُكر أيضاً أنّه استأنس خلفاً في قول الشّعر فقال له: لا آذن لك في قوله حتّى تحفظ ألف محفوظة للعرب ما بين أرجوزةٍ وقصيدةٍ ومقطوعةٍ، فغاب عنه فترة ثم جـاءَ فقال له: قـد حفظتها، فقـال: أنشدها. فأنشدها جلَها في أيّام، ثمّ طلب منـه أن يأذن له في قول الشّعر، فقال له: لا آذن لك حتّى تنسى محفوظك هذا، فقال له: إنّه لأمر صعـب عَلَيَّ، إنّي قد أتقنت حفظها، فقال له: لا آذن لك بذلك إلاّ إذا نسيتها. فذهب واختلى بنفسه في بعض الأديرة فترةً حتّى نسيها ثم جاءه فقال: قد نَسَيْتُهَا وكأنّي لم أحفظها قطّ من قبل، فقال له: الآن أنظم الشّعر.[2]

تؤكـدُّ هذه القصّة لأبي نوّاس ما ذهب إليه كثيرٌ من النّقاد أنَّ الرواية تُعتبر ذات أهميّة كبيرة في تهذيب الطبع، فعـلى الشّاعر أنْ " **يُديم النّظر في الأشعار ... لتلصق معانيها بفهمه، فإذا جاش فكره بالشّعر أدّى إليه نتائـج ما استفاد ممّا نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكـة مفرغة من جميع الأصنـاف الّتي تخرجها المعادن، كما قد اغترف من وادٍ قد مدّته سيـول جارية من شعاب مختلفـة.**"[3] ومنـاط هذا التفوّق والتميّز الرّوايـة " **وملاك الرّواية الحفظ، وقد كانت العـرب تروي وتحفظ ويُعـرف بعضها برواية بعض كما قيل أنّ زهيرًا كان راوية أوس وأنّ الحطيئــة راوية زهيـر، وأن أبا ذؤيـب راوية ساعدة بنت جويرية، فبلغ هؤلاء في الشّعر حيث تراهم.**"[4] لاحظ النّقاد العرب القدماء الأهميّة الكبيرة والدّور الفعّال لمصاحبة الشّعراء

---

[1] جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعريّة العربيّة، ترجمة مبارك حنون، محمّد الولي، محمّد أوراغ، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1996. ص95.

[2] المرجع نفسه، ص102.

[3] ابن طباطبا، عيّار الشّعر، تحقيق زغلول سلام وطه الحاجري، منشأة دار المعارف، دط، الاسكندريّة، 1984. ص16.

[4] المصدر نفسه، ص69.

الفحول وما يتـركه من حسـن عند الشّاعر المبتدئ، إذ يجبُ عليه أنْ " **يتشبّع بآثار الأساتذة الكبار ويتحكّم في معجمهم ويحفـظ تنويعات صورهم الأسلوبيـّة، وباختصار ينبغي له أنْ يملأ فكره بأشعارهم.**"[1] فإذا أراد أن ينظم بعدها انقادت له أعنّة الكلام مُرغمةً.

ولم يتوقّف النّقاد العرب القدماء عند هذا الحدّ في تحديد ما يحتاج إليه الأديب من ثقافة. فبالإضافـة إلى الثّقافة الّتي يجب أن يتوفّر عليها المبدع في مجال رواية المادّة الأدبيّة، كان عليه أنْ يكون عالماً محيطاً بثقافة عصـره، إذ يجـب أن تكون ثقافتـه ذاتَ طابع موسوعي متعددة المنابع والمصـادر ممّا يُـوسّع من أفقه المعرفي، فالكتابـة الجيّدة تحتاج إلى أدواتٍ جمّةٍ وآلاتٍ كثيرةٍ من معرفـة العربيّة إلى حُسن الألـفاظ وإصابة المعاني، ثُمّ معرفة الحساب وعلم المسـاحـة والمعرفة بالأزمنـة والشهور والأهلّة وغيرها، فالشّعر وثيقةٌ تاريخيةٌ تقدّم معلومات جمّة إضافة إلى اعتبارها فنًّا من الفنون.

والشّاعر في صلته الدائمة بمجتمعه يعبّر عن احتياجاته ومشاغله، لذا كان لزاماً عليه أنْ يكون عارفـاً بأحـوال المجتمـع الّذي يعيش في إطاره، مدركاً لما يشغل العامّة من النّاس، بحيث تنتج مشاركة وجدانيّة اجتماعية من خلال ذلك، لهذا كان تثقيف الشّاعر قضيّة من القضايا الأساسيّة في برنامـج النّقاد من أجل تكوين مبدع حاذق بأصول الصّنعة القوليّة.

تُعتبر الدّعوة إلى التثقّف دعوة إلى تنوّع القراءة والخبرات الجماليّة، بدايـةً من معرفة كلّ ما يتعلّق باللّغة العربيّة، وصولاً إلى تشريح البنيات الاجتماعيّة والاطّلاع علـى مُختلف المعارف. والمتصفّح لكلّ ما يدعوا إليه النّقد العربي القديم في مجال الثّقافـة والاطلاع يُدرك التقاطع بينه وبين ما يدعوا إليه النّقد الحديث والمعاصر خاصّةً مع ظهور نظريّـة التلقي أو القراءة كما تُسمّى كذلك، التّي اعتبرت كلَّ قراءةٍ هي إبداعٌ وإنتاجٌ وكتابةٌ جديدةٌ للنّص، وإذا تمعنّا معاً نُدرك أنَّ الرّواية هي قراءةٌ لنص أو لمجموعةٍ من النّصوص البالغة الجـودة - لأنَّ النّقاد دَعَوا إلـى روايـة الجيّد من الشّعر وحسب - يَأتي بعدها إنتاج نصٍّ جديدٍ بعيدٍ إلى حدٍّ ما على النّص المَرْوِي أو المقروء في عصرنا هذا.

[1] جمال الدّين بن الشيخ، الشّعريّة العربيّة، ص99.

يكون الشّاعر الرّاوي في أوّل الوقت مُتَلَقِّيًا لنصٍّ ملـيءٍ بالثّقافات، ثمَّ يُصبح بعد ذلك مُبْدِعاً لنص زادت فيه التراكمات الثّقافية حيث لا يُنْتِجُ الشّاعر أو الأديب نصّاً إلّا وهو يُدْرِكُ ما يحتاجُه المتلقي، ذلك لا يأتي إلّا بامتلاكه لمعرفة وثقافة موسوعيّة فـ " **لكي يستطيع النّص توصيـل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي فإنَّـه يلجأُ إلـى مجموعة من المعايّيـر والموضوعـات والاتّفاقات الّتي تكـون سابقة عليه ومعروفةً لدى المتلقين، والّتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعيّة سياقيّة مشتـركة بينـه وبين القارئ.**"[1] ثُمّ يتوجّـه الشـّاعـر بعد أن يمتلك ثقافة يُحْمَدُ بهـا، وملكةً يَسْتَنِدُ لها. يتّجه إلى المران الطويل والممارسة المستمـرة والدُربـة على نظم الشّعر بأسلوبٍ خاصّ به، يمتلكه مع طول الزمان واستمراريّة الإبداع فـ " **الشّعر علـم من علوم العـرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مــادةً لـه.**"[2] هكذا هي مراحل الإبداع وآليّاته وهذه هي منابعه ومصادره وأُصوله وهذا ما تميّز به أهله.

يُعدّ مفهـوم الدُربة من بين المفاهيم الّتي طرقها وألّح عليها النّقاد العرب، إذ يمثّل مرحلة لا غنى عنها لضمـان النضـج الفنّي لدى المبدع وهو ما أشار إليه الباحث عبد المالك مرتاض في قوله:" **وإنّا لا نـدّعي أنَّ الشّعر صناعة خالصة مجرَّدة عن الموهبة، فذلك أمر لا يقوله عاقل فيما أخال، وإنَّما ندّعي أنّ الموهبــة إذا ألفت عنــاداً، أو صادفت إصراراً وواكبها مراسٌ وصاحبتها رغبة رغبــاء، تجلّت فيما نعرف من الأعمال الفنّية الخالدة والإبداعات الأدبيّة الطائرة الذكر، فالصّناعة هي إذن ذلك المراس الّذي يصقل الموهبة، أو الهواية، فتسمو وترتقي إلى أبعد غاية.**"[3] إذ يُعتبر مفهوم الدربـة مفتاحاً تنظيمياً لمعارف المبدع ومكتسباته، فبعـد أنْ يتوفـر على ملكـةٍ تكون منطلقاً وقاعدةً له في العمليّة الابداعيّة، يجد المبدع نفسه مضطرّاً للممارسة الفنيّة لصقل طبعه وتنمية ملكته.

وعلى الرّغم من إلحاح النّقاد على الطبع نجدهم من جهة أخرى يدعون إلى استكماله بالممارسة المستمرة للعمليّة الابداعيّة، فهذه الأخيرة ليست وليـدة ملكة فطرية وحدها إنّما نتاج جهد

---

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليليّة نقديّة في النّظريّات الغربيّة الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007. ص193.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب العربي: دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجانٌ يمنيّةٌ، دار الحداثة، ط1، لبنان، 1986. ص15.

وكدٌّ مستمر ومتواصل" **فالناشئ من المبدعين على هذا لا يمكـن أنْ تثبت له قدم في حلبه الابداع ويصيب نجاحاً في أعماله مهما أوتي من ثقافة إلاّ بعـد التمرّن على الابداع بمحاكاة الأعمال الفنيّة العاليّة ومعارضتها و محاولة النّسج على منوالها، حتـى ينفذ منها مـن اتجاهه الفنّـي الّذي تستبين فيه ملامح شخصيّته المتميّزة ومقدرته الابداعية.**"[1] على هذا، فإنّ الّدربة مرحلة لا بدّ منها لبناء نصٍّ فنّيّ راقٍّ، والدليل على ذلك الفرق الشاسع بين ما يكتبه المبـدع في أوائل مساره الإبـداعي وما يكتبه بعد ذلك إذ نلحـظ تدرّجاً في المستوى الابداعي، ذلك راجعٌ للدربة والمران.

تجـدر الإشارة كذلك إلـى أنَّ النّقاد لم يقصدوا بدعوتهم الشّعراء للدربة إيقاعهم في التبعيّة في الإبداع أُسلوبيّاً ولغويّاً وتصويراً من حيث أرادوا أن يبعثوه عند من يُريد صقله بالدربة، لأنّ مدلول الإبداع يتحدّد معجميّاً في الجدَّة والابتكار والسبق إلى الإتيان بالجديد والخلق،" **فإذا عدنـا إلى بعض المواطـن الّتي استخدمت فيها كلمة إبـداع، أو ما اشتقّ منها فإنّنا نلاحظ ارتباطها بابتكار الصور والمعاني، والسبق في الاهتداء إليها.**"[2] وبالتّالي فالكلمة دلَّت على الابتكار ليس في الشّعر وحده إنَّما في كلّ الميادين، وهو بهذا نقيض السرقـة والتقليد، لذلك فالدربـة كان المقصود بها الوسيلة التعليميّة وليس قالباً نتّبعه بحذافيره، وما حصل مع أبي نواس خيـر دليل على ذلك إذ بعد حفظه للشعر طُلِبَ منه أن ينساه تماماً لعدم الوقوع في النمـوذج، لأنّ المرادُ مـن الحفظ هو صقل الموهبة، وهي مرحلـة لابدّ للمبدع أن ينعتِقَ منهـا ومن سلطانها، ليستقلَّ بشخصيّته الفنّية الّتي تميّزه عن غيره من أقرانه، إذْ تُعَدُّ مرحلة من مراحـل الإجادة في النظم وليست غايةً في حدَ ذاتها، فالشّاعر"**إذا مرّنت نفسه وتدرّب خاطره ارتفع عن هذه الدرجة وصار يأخذ المعدن ويكسوه عبارةً من عنده، ثمّ يرتفـع عن ذلك حتَّى يكسوه ضروباً من العبارات المختلفة.**"[3] لذلك وتأسيساً علـى ما تقدّم يمكن القـول أنَّ الأساس في استواء الأديب على ميدان الابداع بعد وفـرة الموهبة وحضور الطبع وتمثّل الثقافة هي الدربــة والممارسة الفنّيـة الواعيّة.

---

[1] عبد القادر هني، نظريّة الإبداع في النّقد العربي القديم، ص136.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] المرجع نفسه، ص15.

لقد أدرك النّقاد قديماً أنّ حذق المبدع لا يستقيم إلاَّ بتوفر ثقافة أدبيّة، فصناعة النّص لا تتأتّى إلّا باجتماع أدوات مكتسبة تمثّلت أساساً في هذه الثّقافة، فالمعرفة ضرورية لنجاح الشّاعر فهي " **تُهيّئه للتمتّع يوماً ما بضربات القَدَرِ المباغتة، فالثّقافة أحد عناصر الوعي الجماعي الّذي يؤسّس الطبقة المهيمنة واكتسابها ينمّي حظوظاً مقبولةً لدى هذه الطبقة.**"[1] يُعدّ استعمال هذه الأدوات وتوظيفها شرطاً أساسيّاً يُكمّل الاستعداد الفطري المتمثل في الموهبة، توجهها وجهة صحيحة تضمن الاجادة الفنّية.

لاحظ النّقاد الأهميّة الكبيرة والدور الفعّال لمصاحبة الشّعراء الكبار والأثر الّذي يتركه في الشّاعر الناشئ، لذا لازم هؤلاء في بداياتهم لنظم الشّعر شعراء أقدم وأفحل كانت الرّواية بالنسبة لهم" **معياراً للمفاضلة بين من تساوت حظوظهم من الطبع، وفي هذه الحالة تغدو المرويات بالغة الأهميّة في الفصل بين الشّعراء والمفاضلة بينهم.**"[2] فالّذي روى شعر الفحول وتعلّم منه لن يكون أبداً في مرتبته كالّذي روى لغير الفحول وإن أصاب من أساليبهم وصورهم. والّذي حفظ ألف قصيدة ليس كمن حفظ أقلّ منه وهكذا يكون الجزاء كلٌّ بقدر جهده.

يرى رولان بارث أنَّ اللغة الأدبية " **مكتفية بذاتها ولا تغوص إلاّ في الأسطورة الشخصيّة والخفيّة للكاتب، كما تغوص في المادة التحتيّة للكلام حيث يتشكّل أوّل زوج للكلمات والأشياء، وحيث تستقرّ نهائيّاً الموضوعات الشفويّة الكبرى لوجوده... ويُعدُّ الأسلوب ظاهرة ذات نظام وراثي وبكل معنى الكلمة وهو بهذا تحويل لمزاج.**"[3] نجد إذاً أنّ النّقد الحديث أيضاً قد ذهب هذا المذهب وسلك هذا الطريق وهي الإصرار على ضرورة إفادة المبدع من التجارب الأدبيّة السابقة له والّتي من شأنها صقل موهبته وإمداده بالأدوات الضروريّة للسير قُدماً في المجال الابداعي، إذ أنّ الخبرة الجماليّة والفنّية الّتي يكتسبها المبدع هي الّتي ستتبدّى بعد ذلك في إنتاجاته وتسمح له كثرة الرواية بإعادة تشكيل المادة الأدبيّة وصياغتها في حُلّة يتميّز بها صاحبها.

يُعتبر الأسلوب الأدبي بهذا نتيجة تكثيف واختيار، فالممارسة الأدبيّة بالنسبة لرولان بارث محاكاة واستنساخ لا متناه، فالأديب يستعيد الأدب السابق ويدخله ضمن كتاباته وإبداعاته إذ

---

[1] جمال الدّين بن الشيخ، الشّعريّة العربيّة، ص95.

[2] عبد القادر هني، نظريّة الإبداع في النّقد العربي القديم، ص127.

[3] بيير جيرو، الأسلوب الأسلوبيّة، ترجمة منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، ط2، سوريا، 1994. ص12.

تتأسّس كلّ عمليّة إبداعيّة جديدة علـى عمليـّة إبداعيّة سابقة اطّلع عليها المبدع، وهو نفس ما دعا إليه النّقد العربي القديم ومنذ بداياته وتمثّل ذلك في الرواية، وهو ما يُؤيّده رولان بارث إذ يرى أنَّ" **الكتابة تعني أنْ نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص، أنْ نضع لغتنا وإنتاجنا الخاص للّغة ضمن لا نهائية اللّغة.**"[1] ورواية أبي نوّاس تُذكّرنا كيف حفظ كلّ ذلك الأدب فلمّا نسيه بقي في لا وعيه يستدعيه دون أن يُحسّ بذلك ودون أن يشبهه في أسلوبه وطريقة طرحه، ثمّ خلق انطلاقاً منه نصوصاً خاصّةً به.

**4 ـــ عمــود الشّعــر:**

انقسم الشّعر العربــي إلى عهدين هما: عهد القدماء الّذي ينتهي منتصف القرن الثاني للهجرة مع الشّاعر إبراهيم بن هرمة آخر سلسلة القدماء وعهد المحدثين الّذي بدأ مع بشار بن برد. وكانت هذه القسمــة بدايةَ تعصّبٍ شديدٍ للقديم، حيث سيطر اللّغويون والنّحاة على سوق الشّعر في العصر العبّاسي، فراحوا يتمسّكون بالمثال الشّعري القديم تمسُّكاً شديداً حتّى أسقطوا كثيراً من الشّعراء العبّاسيّيـن وكأنّمـا كانوا يريدون أنْ يتجمّد الشّعر العربي في وقفته وحالته الّتي كان عليهـا في كلّ مُقوّماتـه حتّى ترضى عنه أذواقهم المتماشيّة معه، ومع تطوّر الحياة العربيّة اعتقد كثيرٌ من النّقاد واللّغويين أنّ تطوّراً حقيقيّاً سيطر على الشّعر بعد أنْ جاءت الحياة في ذلك الوقت والزّمان بشعر اللهو والمجون وأكثرت فيه، كما كان الحال كذلك من وصف القصور والريّـاض الّذي أدّى إلى صياغةٍ جديدةٍ لمذهب البديع. وفي وسط هذه الخصومة بين ما سنَّه القدماء وما يسنّـه المحدثون، نشأ مصطلح عمود الشّعر وبدأ الحديث عنه انطـلاقاً من الحديث عن صلـة أبي تمّام به، ومـدى تمسّكه بمعاييره الّتي ظهرت أوّل ما ظهرت مع الآمدي حين موازنته بين أبي تمّام والبحتري.

لقد كان أبو تمّام أستاذا للبحتري الّذي يُحسب من أصحاب المذهب القديم، وكان هؤلاء يراعون صحّت التأليف وسلامة السّبك وتناول المعاني على بساطتها دون اجتهادٍ خلفها ولا شقٍّ في طلبها ولا بعدٍ في تناولها. بل أخـذ منها ما بدا له في يُسرٍ وسهولةٍ وعرضوها في ألفاظ مألوفة، فاتّسم شعرهم ومن ضمنهم البحتري بالوضوح. فيمـا آثر أبو تمّـام أنْ يجتهد في اختـراع المعاني

[1] رولان بارث، درس السميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، 1993. ص37.

الجديدة والسّبق إلى أفكارٍ لم يسبقه إليها أحد، كما تناول المعاني القديمة بشكلٍ أعمق ممّا كان يتناولها مَنْ قَبلَه، حتّى أنَّه يُباعد بينها وبين الأصل الّذي أخذه عنها.

يأتي اهتمامه بالمعنى اهتماماً شديداً انطلاقاً من هذا الّذي ذكرناه وكان يوليه الكثير من رعايته ويسعى للحصول عليه جديداً مُخترعاً، أو قديماً مكسوّاً بحلّةٍ جديدةٍ من أصباغ البديع وألوانه، لذلك جَارَ أصحابُ هذا المذهب الجديد على اللّفظة ابتغاء المعنى، كان همّهم أنْ يأتي شعرهم مُزخرفاً بالصّنعة اللّفظية، ونحن نُدرك أنّ اللّغة العربيّة حتّى وإنْ كانت غنيّةً بالمترادفات لا يصلح أنْ يُستبدل بعضها ببعض وإلاّ فسد المعنى، لأنّ لكل مرادفة دلالتها الخاصّة بها، فلا المعنى كان واضحاً جليّاً عند هؤلاء ولا الألفاظ حافظت على صحّتها الّتي كانت عليها منفردة فاستوحشت باستوحاش الكلام الّتي أصبحت فيه.

لقد كانت بداية الحديث عن عمود الشّعر إلى الآمدي وإلى كتابه الموازنة بين البحتري وأبي تمّام، وإليه يُرَدُّ ظهور المصطلح ( عمود الشّعر) يقول: " **البحتري أعرابي الشّعر، مطبوعٌ على مذهب الأوائل وما فارق عمود الشّعر المعروف، وكان يتجنّب التّعقيد ومُستكره الألفاظ ووحشي الكلام.**"[1] ألّف الآمدي كتابه في فترةٍ احْتَدم فيها الّصراعُ بين أنصار أبي تمّام والبحتري، والّذي امتدّ إلى أفراد المجتمع من الشّعراء والمتلقّين، فكان لكلٍّ أنصاره. هؤلاء أنصارُ أهل الطّبع السليم الّذين يتناولون النّص بجودةٍ غير متكلّفين بعيدين عن الزخرف المقصود لذاته، وأهل الصّنعة ممّن أجاد كذلك لكن مع تكلّف النّص من ناحية الزُخرف اللّفظي و" **الآمدي حين أقامَ موازنته بين أبي تمّام والبحتري أقامها على أساس عمود الشّعر واتّخذ من البحتري مثالاً للمحافظين عليه، ومن أبي تمّام مثالاً للمفارقين له.**"[2] ثمّ يكون تحت كلّ واحدٍ منهما من يُبدع على آليّات إبداعه.

حيث أشار أنصار البحتري أنّ شعره صحيح السّبك، حسن الدباجة، لا رداءة فيه. فمن فضّل البحتري ردّ ذلك إلى وضوح عباراته وقرب أخذه وحسن التخلّص وحلاوة اللّفظ، وهذا مذهب الشّعراء المطبوعين. أمّا من فضّل أبا تمّام فذلك لسمات شعره من غموض ودقّة في المعاني وما تحتاجه من إعمال العقل والكدِّ لفهمها، وهذا مذهب أصحاب الصّنعة الّذين يتوجّهون وجهةً معمّقةً

[1] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، دط، القاهرة، 1965. ص11.

[2] طه مصطفى أبو كريشة، النّقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشّركة المصرية العالمية للنّشر لونجمان، دط، القاهرة، 1997. ص 127.

تتّخذ مفهوم الإغراب والإفراط في استخدام البديع والخروج من مذهب القدماء الّذين نهجوا نهج الوضوح والإيضاح. يقول:" **ووجدت – أطال الله عمرك - أكثر ما شاهدته ورأيته من روّاة الأشعار المتأخّرين يزعمون أنَّ شعر أبي تمّام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلّق بجيّده جيِّد أمثاله، ورديّه مطروح ومرذول، فلهذا ما كان مختلفاً لا يتشابه. وأنّ شعر الوليد بن عبد الله البحتري صحيح السّبك حسن الديباج، وليس فيه سفساف ولا رديء ولا مطروح، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً**".[1] بذلك يكون الآمدي قد حاول أنْ يُناقش شعر كلٍّ منهما مناقشةً موضوعيةً، إذ يُحاول في موازنته أنْ يعرض مذهب أصحاب كلّ شاعر وحُجَجِهم في تفضيله.

لقد أشار الآمدي إلى أنّ من فضّل البحتري ف " **نسبة إلى حلاوة النّفس وحسن التخلّص ووضع الكلام في مواضعه مع صحة العبارة، وقرب المآتي وانكشاف المعنى، وهم الكتّاب والأعراب والشّعراء المطبوعين وأهل البلاغة.**"[2] وينهج - رحمه الله – نهجهم حيث يُعتبر شاعراً مطبوعاً " **فإن كنت ممَّن يفضّل سهل الكلام وقريبه وَيُؤْثِرَ صحّة السبك والعبارة وحلو اللّفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورةً.**"[3] لكلّ هذه الصفات في شعره وهذه المحاسن في نصّه.

أمّا أصحاب أبي تمّام فرأى الآمدِي أنّهم يميلون إلى غموض المعاني ودقّتها ممّا يحتاج إلى إعمال العقل وبذل الجهد لإدراك المقاصد، و يعتبرهم من أصحاب الصّنعة. و أبو تمّام عنده شديد التكلّف، صاحب صنعة، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل إذ أنَّه مخالفٌ لعمود الشّعر المعروف، وأنت كمتلقي " **إن كنت تميل إلى الصّنعة والمعاني الغامضة الّتي تُستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك، فأبو تمّام عندك أشعر لا محالة.**"[4] هذا ليس معناه أنّ الآمدي ينطلق في موازنته من تفضيل البحتري على أبي تمّام، وإنّما بدا ذلك بعد التعمّق في دراسة شعرهما. يقول:" **أمّا أنا فلست أُفْصِحُ بتفضيل أحدهما على الآخر و لكنْي أقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتّفقتا في الوزن والقافيّة... وأبيّن معنى المعنى فأقول أيُّهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى، ثُمّ احكُم أنت حينئذٍ على جملة ما لكلّ واحدٍ منهما إذا أحطت عِلْماً**

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة، النّقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ص10.

[2] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص11.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

**بالجيّد والرديء.**"[1] فالمتلقي العالم بالشّعر هو الّذي أولى له الآمدي فُرصة الحكم على أحسن القصيدتين وأشعر الشّاعرين وأفضل المدرستين، بعد شرحه وتفصيله لمحاسن ومساوئ كلّ واحدٍ منهما. وهُنا أُشير سريعاً إلى الاعتراف بفضل المتلقي في تقييم النّص الأدبي وحضوره كطرفٍ مهمّ في العمليّة الإبداعيّة، حيث انتبه أهل الأدب حينذاك في فترةٍ مُتقدّمةٍ من الزمان لأهميّة المتلقي.

ولقد أسفر الآمدي عن جملةٍ من النتائج والمقوّمات حدّدت النقاط الفاصلة بين أبي تمّام والبحتري ورجّحت الكفّة لهذا الأخير، لا لشيءٍ إلّا لأنّــه نَهَجَ نَهْجَ القدمــاء في صناعة شعره، و التزم بهويّة الشّعر العربي من خـلال الأسس الّتي ينبني عليها مبتَعِدًا عن التجديدات الّتي أحدثها رُوّاد الحداثــة. والشّعر عنـده هو" **حسن التأتّي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفـاظ مواضعها، وأنْ يُورد المعنى باللّفظ المعتاد في المستعمل في مثله، وأنْ تكون الاستعـارات والتمثيلات لائقةً بما استُعيرت له وغير منافرةٍ لمعناه، فإنَّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهدف الوصف وتلك طريقة البحتري.**"[2] اجتمع فيها كلّ ما اجتمع في عمـود الشّعر مع قُربه من الطّبع و ابتعاده عن الصّنعة المُتكلَّفة.

ولقد شابه القاضي الجرجاني رأي الآمدي في أبي تمّام إذ يقول فيه: " **لم يتمكّن من بعض ما يرومه إلاّ بأشـدّ التكلّـف وأتمّ تصنّع مع التكلّف المقت، وللنّفس عن التصنّع نفرة وفي مفارقة الطّبع قلّة حلاوة ... وربَّما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن كالّذي نجده كثيراً في شعـر أبي تمّام فإنّــه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصـل من توعير اللّفظ وتبجّح في غير موضع.**"[3] وورد رأيه هذا في كتابه الوساطة بين المتنبّي و خصومه والّذي ألّفه كذلك في ظلّ نفس الصراع الّذي حاول فيه أنْ يقف موقفاً وسطاً بين المتنبـّي وخصومه، أي بين أنصار القدّيم والحديث. ولقد أودع فيه مواقفه النّقدية إزاء هذه القضيّة، فكان تفكيره النّقدي مُتأرجحاً بين إيثار الشّعر العربي القديم وأسسه الجماليّة المتمثلة في عمود الشّعـر والدفـاع عن إنجازات المذهب الجديد المتمثّل في الصّنعة اللّفظية من خلال دفاعه على المتنبّي.

---

[1] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص22.

ولقد أشار الجرجاني إلى تفاوت شعر أبي تمّام فكان منه ما ورد في حلّة راقيّة، ومنه ما ورد على غير ذلك، و لقد أشار إلى أنّه لا يستهجن شعره إنّما قادته موازنته إلى تفضيل الشّعر المطبوع على الشّعر المصنوع، وله دين في ذلك للآمدي لأنّه تمثل آراءه بحذق وذكاء، فلقد حَامَ الآمدي حول عمود الشّعر وحدّدَه في تجنّب الصّفات السلبيّة الّتي تورّط فيها أبو تمّام كالتّعقيد ومُستكره الألفاظ ووحشيّ الكلام واستكراه المعاني والابتعاد في الاستعارة، وحثّ على الالتزام بصفات شعر البحتري.

لقد أشار القاضي الجرجاني في كتابه الموازنة إلى فضل عمود الشّعر على المبدعين حيث "**كانت العرب إنّما تُفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبئ بالتّجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشّعر، ونظام القريض.**"[1] واستناداً لهذا القول كانت لعمود الشّعر عناصر لا يتم إلاّ بها وهي:

- شرف المعنى وصحّته.
- جزالة اللّفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.
- المقاربة في التّشبيه.
- غزارة البديهة.

لقد فتح كلٌّ من الآمدي و القاضي الجرجاني البابَ واسعاً اتّجاه التّنظير وتقويم الشّعر العربي، وذلك بدراسة مُميّزاته الّتي تجعل منه شعراً جيّداً ذا جودة عالية بفضل استنباطهما للأحكام من خلال دراستهما للنّص الشّعري قديمه وحديثه في عصرهما، وحفظ هذا الفن من الاندثار والضياع، والمحافظة على كلّ ميزاته وخصائصه الّتي عرفها ابتداءً من الشّعر الجاهلي.

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص15.

ثمّ نجد بعد ذلك المرزوقي قد حذا حذوهما في كتابه: شرح ديوان الحماسة. وحدّد معايير عمود الشّعر وحصرهـا في سبعة عناصر جاءت نتيجةً لحديثه عن مذهب العرب إذ كانوا يطمئنون إلى "**شرف المعنى وصحتّه، وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر، ولكلّ باب منهما معيار.**"[1] فالشّاعر الحاذق هو من يحتال في أنْ يتضمّن شعره أكبر قدرٍ من هذه العناصر السابقـة، لأنّه بذلك يضمن لشعره قدراً من الجودة بقدر الالتزام بها، لأنّها الوسيلة إلى تسلق سلّم النجاح والسبيل نحو الاجادة والتفوّق. هذه العناصر هي:

أ ــ شـرف المعنـى و صحّته.

ب ــ جزالـة اللّفظ و استقامته.

ج ــ الاصابـة في الوصف.

د ــ المقاربــة في التّشبيه.

هـ ــ التحام أجزاء النظم و التئامها على تخيّر لذيذ الوزن.

و ــ مناسبــة المستعار للمستعار له.

ن ــ مشاكلة اللّفظ و شدّة اقتضائها للقافية حتّى لا منافرة بينهما.

**أ ــ شرف المعنى وجودته:** ومعنـاه أنْ تعـرض المعاني على العقل الصحيح فلا تكون عاليةً حتّى لا تُفهم ولا منخفضة حتّى تُزدرَى ويُتّهم صاحبها بالبساطة والسذاجة، وبين هاتين الدرجتين يجب أنْ يجتهد الشّاعر الفحل فـي توظيف معانيه وتحرّي جودتها بأن يُبعِدُها عن الحشو ويتحرّى فيها الدقّة والسهولـة والإفـادة في الوظيفة الّتي تؤدّيها.[2]

**ب ــ جزالة اللّفظ واستقامته:** تعني جزالة اللّفـظ إفادته في الموضـع الّذي سِيقَ فيه وكذا خصوبـة الجانب الإيحائي ومناسبته للغرض الشّعري الّذي وضـع فيه، والجزل على طبقات" **تتفرّق قوةً**

[1] أبو علي أحمد بن محمّد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، دار الجبل، ط1، بيروت، دت. ص09.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص11.

**وضعفاً وتوسّطاً وفق الأغراض ومقتضى الأحوال.**"[1] وذلك بأنْ يحمل في طيّاته الحسن وقواعد الاستحسان، فلا تُستحسن ألفاظ الهجاء في الرثاء ولا الرثاء في الغزل، لذا وَجَبَ أنْ تكون الألفاظ مُلائمــةً للمعنى المراد وخادمةً للغرض الشّعري المنشود، أمّا استقامته ففي قوانين النّحو واللّغة ومعاييـر الفصاحة والبلاغة، وفي مطابقة اللّفظ للوزن دون تحريفٍ أو حذفٍ أو تصريف إلاّ بما سمحت به قوانين اللّغة، والشّاعـر يصيـب هذه الاستقامـة بالطّبع السليـم والرواية الكثيرة والتوظيف المستمر، المتواصل.

**ج ــ الإصابة في الوصف:** لا تكون الإصابة في الوصف إلاّ بذكاء المبدع، وذلك لتمكّنه من اختيار الصفات المناسبة للموقف والحالـة الّتي يريدها ويريد وصفهـا مع مراعاة الغرض، ومن هذا يأتي القول المعروف لكلِّ مقام مقال، أيْ أنْ تأتـي المعاني والألفاظ الحاملة لها متجانسةً مَعَ الحالة الّتي يصفهـا، فالإصابة في الوصف " **عيّار ذكاء الشّاعر في اختياره الصّفة الّتي تلصق ولا تنفصل عمّا وضعت له، وأنّ معيارها عند المتلقي يكمن في ذكائه وحسن تمييزه الإصابة في الوصف أو ملاحظتها.**"[2] وهذه صفة الأمثال والحكم، وصفة الأبيات الشّعريّة الحاملة لها.

**د ــ المقاربة في التّشبيه:** ربّما يلتبـس الأمر على المتمعّن في هذا العنصر فيُخالجه الشّك أنّ المرزوقي قد وقع في تكـرار ما فات من الإصابــة في الوصف، غير أنّ هذا غير صحيح وإنْ كان مُشْتَرِكيْنِ في الصّـورة الفنيّة، فالإصابة في الوصف تعني إصابة الصفة من جهة مناسبة المشبّه للمشبّه به، في حين قصد بالمقاربة في التّشبيه، دلالة التشبيه، حيث تنبغي الإشارة إلى الصّفة المقصودة منه دون التّصـريح بها، أي المقاربة والتقريب، ثمّ ترك الفراغ للقارئ كي يستمتع بكشف هذا الشّــيء المشترك فتقع المتعة عنده، وهو أمرٌ مرتبطٌ بالفطنــة والذكاء عند المبـدع أيضاً.

**هـ ــ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر لذيذ الوزن:** وهو ترتيب الكلام وفق نظام اللُّغة {النّحو والصرف}[3] وذلك أنْ يبين وفق متطلّبات الوزن الّذي يُساعد على صياغة الشّعر والتحامه دون أنْ يقع بين أجزائه نفور، ومعناه دقّة الملاحظة في كلّ أجزاء البناء النصّي للقصيدة، وهي رؤية تتّجه إلى البنية اللغويـّة إذ تتوخى سلامتها وتلاؤمهـا مع الوزن المختار.

---

[1] عبد الكريم محمّد حسين، عمود الشّعر: مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النّمير، ط1، دمشق، 2003. ص157.

[2] المرجع نفسه، ص163.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص174.

**و ــ مناسبة المستعار للمستعار له:** تُعتبـر الاستعارة عنصراً شعريّاً لا غنى عنه، وهي من الصّور الفنيّة الّتي تعتمد في تصوّرها على حدّة الذهن والفطنة، فلا يجب أنْ تكون هناك فجوة بين المستعار منه والمستعار له أو عدم التئـام، وإلاّ دلّ حدوث ذلك على قلّة وعي الشّاعر لمكونات الصّورة الفنيّة.

**ن ــ مشاكلة اللّفظ للمعنى:** ولا يـأتي ذلك إلاّ بطول الدربة ودوام الممارسة، فالمشاكلـة بين اللّفظ والمعنـى تعني أنْ يكون اللّفظ من جنس المعنى فلا تأتي للمعنى الرفيع باللّفظ السوقي، ولا تعبّـر باللّفظ الشريـف عن المعنى السخيف، فإذا كانت المشاكلــة بينهما جاءت القافيــة مكمّلةً لانسجامها فطرةً وسجيّةً، وبذلك يحصل التناغم والتلاحم، فتكـون القافية طيّعةً للّفظ، خفيفان على بعض.

ولقد قسّم الناقد شكري المبخوت في كتابه جماليـة الألفة عناصر عمود الشّعر إلى أربـع سنن:

**أ ــ سنّة اللّفظ:** ويُشترط في اللّفظ الجزالــة وتعني أنْ يكون اللّفظ ممّا جرى استعماله في العرف الأدبي، وأنْ تكون هيئة اللّفظ وبنيتـه الصوتيّة مألوفتين فـي الأذن لا كراهة فيه عند النطق، وأنْ يُطابق اللّفظ الجـزل الأغراض الّتي يُعبِّر عنها وهذا بالنسبة لشرط الجزالة، أمّا فيما يخصّ شرط الاستقامة فعمـاده صحّة اللّفظ صيغةً وتوخيها القواعد المرسومة والضوابط القياسيّة القائمة واتّباعها للهيئات الدالّة على معنى عند التلاعب بالحروف، وثانيها دلالي يتطلّب إبانـة اللّفظ للمعنى دون زيغ عن القصد، فلا يُقصّر تقصيرا يعطّل الدلالـة ولا يتزيّد تزيّداً يؤدّي إلى الحشو، ولا يلبس تلبيساً يفضي إلى الإحالة، وللّفظ بعد هذا نعوته وشروطه بتحقّقها يؤدّي المعنى تأديةً جيّدة، منها أنْ يكون سمْحاً سهل مخـارج الحروف من مواضعها عليـه رونـق الفصاحة مع الخلو من البشاعة. وجملة الأمـر هـو أنْ ينبغــي للّفظة بعد أنْ تتوفر فيها سائر هذه النعوت أو بعضها أنْ تقع موقعها من النظم بمحـاذات جاراتها، وإلاّ تكون نابيّة تستفرغ كلّ طاقاتها الدلاليّة، ذلك أنّ اللّفظة لا تدلّ بنفسها بل بمعيّة ألفاظ في سياق أو تركيب معين.[1]

**ب ــ سنّة النظم:** وفيهـا يُشترط الالتحام والالتئام والمشاكلة، ويتمّ التركيز على مستويين اثنين هما: مستوى اللّفظ ومستوى الوزن، أمّا فيمـا يخصّ اللّفظ فعلى المبدع أنْ يختار المعجم الّذي

[1] ينظر: شكري المبخوت، جماليّة الألفة: النّص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، دط، تونس، 1993. ص86.

يناسب الغرض القائِل فيه، ذلك أنَّ للمدح معجمه وللفخر معجمه وللهجاء معجمه وهكذا دواليك، وينبغي انتهاء أنْ يُؤدّي اللّفظ والمعنى إلى القافية فتكون تتويجاً لمسار البيت المعنوي والإيقاعي معاً، فتقع القافية في موقعها متمكنةً غير قلقة ولا نافرة.[1]

أمّا على مستوى الوزن فالشّرط أنْ يختار الشّاعر من لذيذه الّذي يَطرب الطبع لإيقاعه، ويُمازجه بصفائه، ويحصل هذا الشرط بتجنب الإفراط في الجوازات الّتي سمح بها العلماء في باب التزحيف.[2]

كما نجد زيادة على ما سبق أنّ الوزن الّذي هو أعظم أركان الشّعر، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالغرض الّذي يُعبّر عنه، كما يرتبط بنفسيّة الشّاعر وتقلّبها بين السرور والحزن، فغرض المدح والرثاء يتطلّبان النّظم على بحورٍ ذات نفسٍ طويلٍ ومساحةٍ أوسع وتفاعيل كثيرة، بخلاف أغراضٍ أخرى كالنّسيب أو الوصف، أو أغراضٍ تتطلّب بحوراً خفيفةً سريعةً تتماشى وروح الخفّة والمرح الّتي تطبع وتميّز هذه الأغراض.[3]

**ج ــ سنّة المعنى:** وتضم خاصيتي الشرف والصحة، وتتحدد شروط الشرف في الابتكار ومطابقة المعنى للغرض، والسّبك الجيّد على نحوٍ يؤثّر في السّامع ويَنْفَذُ إلى نفسه وروحه. وممّا ينبغي الإشارة إليه والتنبيه عليه أنّ الشرف لا ينحصر في ذكر الخصال الممدوحة دون المذمومة، أو الفضائل دون الرذائل، فالشرف رهين وضع المعنى في المحل المناسب، والحال الملائمة.[4]

أمّا الصحة فترتبط بالمعنى الشريف ارتباطاً وثيقاً ، ذلك أنّ الشّاعر في تأدية معانيه ينبغي أنْ يتجنّب الإحالة والإغراق المفضيين إلى التشويش على المتلقي وعدم تمكّن المعنى من ذهنه، لأَنَّهُ كلّما أغرب الشّاعر في معانيه وابتعد عن الواقع بمسافات بعيدة، إلّا ووقع في الإحالة وابتعد عن الصحّة.[5]

---

[1] ينظر: شكري المبخوت، جماليّة الألفة: النّص ومتقبله في التراث النقدي، ص87.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص، 88.

[4] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**د ــ سنّة الصّورة الشعريّة:** وتجمع هذه السنّة ثلاث أبواب هي: الوصف والتشبيه والاستعارة، وشرط كلّ باب على التوالي، الإصابة والمقاربة والمناسبة. ولا شكَّ أنّ جمع هذه الأبواب في سنّةٍ واحدةٍ يعود لما بينها من قراباتٍ وأواصر وفوارق دقيقة، فالاستعارة عندهم مشتقة من التّشبيه، وكلاهما عُمدة الوصف والتصوير، زد على ذلك ما بين شروطها من تقارب، فالإصابة والمقاربة والمناسبة تَصّبُ كلّها في عدم الإغراق والإحالة والغلو المفرط الّذي يمكن أنْ يُنتج ضبابيةً في الفهم والتقبل.[1]

وممّا سبق يتبيّن أنّ عمود الشّعر يتّجه للمبدع والمتلقي معاً، فهو يحدّد للكتابة سننها الواجبة الاتّباع، وللقراءة وسائل إدراكها للجودة في النّص أو الإساءة فيه، وبقدر استجابة المبدع لشروط الكتابة وسننها يكون نصيبه من الحسن أو الإساءة، فطالما استجاب الشّاعر لشروط الكتابة المُتّفق عليها كان نصيبه من الجودة بالقدر ذاته، وكلّما اخترق وأوغل في التعدّي على هذه العناصر كان شعره أقرب إلى الانحطاط.

لقد حاول البلاغيّون القدماء أنْ يُبرِزُوا الخطوات الّتي يجب على الشّاعر أنْ يتوخّاها في صناعة الشّعر ويلتزم بها، لأنّ الخروج عنها هو خروجٌ عن المنهج السديد الّذي ارتضوه، وهي كذلك آلياتٌ يشتغل عليها النّاقد لتقيّيم العمل الإبداعي، فأسّسوا بذلك معايير نقدية خاصّة بالشّعر تسهم في الحفاظ عليه وعلى مكانته، إذ أنّ خِصَال عمود الشّعر وأبوابه هي "**أساس الشّعر وقوامه ومادّته الّتي بها يكون الشّعر شعرًا، وهي أساس ترتيب الشّعراء في طبقاتهم، وبمقدار نصيب كلّ شاعر من عناصر عمود الشّعر يكون تقدّمه أو تأخره بحسبِ حظّه منه.**"[2] وكلّ هذا العمل والجهد من أجل أنْ يكون الشّعر متلاحِماً مترابطاً متناسقاً، يتضافر فيه ما هو لفظي بما هم معنوي، وما هو تركيبي بما هو إيقاعي، فتكون أجزاء القصيدة آخِذاً بعضها برقاب بعض، منتظمة في خيط ناظم لا تنفرط حبّاته، فلا يحسّ القارئ أو المتلقي بانقطاع أو خلل أو طفرة أو بتر فيها، بل يطمئن لسلاستها وانسيابيتها، وهي علامة الشّعر الجيّد الّذي أرادهُ كلّ من ساهم في وضع عمود الشّعر.

[1] ينظر: شكري المبخوت، جماليّة الألفة: النّص ومتقبله في التراث النقدي، ص89.

[2] ينظر: عبد الكريم محمّد حسين، عمود الشّعر، ص194.

رُدَّ الشّعر إلى الإلهام والعبقريّة في بادئ الأمر كفكـرةٍ ساذجة انطلـق منها الشّعراء في تحديد مصادر الإبداع، ثم رُدّ بفضل تطوّر النّقد وتخصّص النّقاد ردّ إلى الطّبـع والموهبة الّتي يخصّ بهـا الله عز وجل الشّعراء دون سائر النّاس، وذلك في نظم الكلام لتُصقل بعد ذلك بالدربة والثّقافة والمران، ثمّ نجح النّقاد بعد ذلك أكثر فأكثر في رسم حدود الجيّد من الشّعر حتّى نظّروا لعموده فبات مصدر الإبداع الطبع السليـم أوّلاً وتوخّي معاييـر عمود الشّعر ثانياً، وبذلك بـات الشّعر صناعةً كبـاقي الصناعات لها آلياتها ومعايير جودتها.

**04 ــ المحاكــاة والتخيّيــل:**

تُعدّ المحاكـاة جوهر العمليـة الإبداعيّة التّي يُشكل المبدع من خلالها معطيات الواقع الإنساني الّذي يعيــش فيه، كما يُقدم من خلالها معاناتـه وتجاربـه عبر مسار الحياة الّتي يعيشــها وينقلها إلـى المتلقي، لكـي يُحـدث في شخصيّته تأثيـراً خاصّاً، ولقـد ردَّ الفلاسفة اليونـان عمليّة الإبـداع الأدبي والفنّي إلى المحاكاة، فأفلاطون أطلقها على أصحــاب الحرف كلّهم، وعمّمهـا على كلّ الموجودات وفسّر بهـا أنواع المعارف المختلفة كما عدّ محاكاة الفنون الجميلة للأشيـاء أقلّ مرتبة من العلم والصّناعـة، لأنّ فيها بُعداً عن إدراك جوهر الحقائق، ولأنّ جهدها محصور فقط في نقل مظاهرها الحسّيـة وخيالاتها القائمة.

كما يـرى أفلاطون أنّ كلّ الفنون قائمةٌ على التّقليد، فالكون عنده مقسّم إلى قسمين: عالم مثالي وعالم محســوس طبيعي، أمّا الأول فـ " **يتضمّن الحقائق المُطلقــة والأفكـار الخالصـة أو المفاهيم الصافية النّقيّة، أمّا العالم الطبيعي أو عالم الموجـودات فهو بكلّ ما يحتويـه مـن أشياء وأشكال وأدب ولغة ... مجرّد صـورة مشوّهة ومزيّفة عن عالم المُثل الأوّل الّذي خلقه الله.**"[1] نلاحظ من هنا أنّ صاحب المدينة الفاضلة لم يُعلي من قدر وقيمة الفنّ والأدب، كون المحاكاة عنده تُبعدُ الشّعر كلَّ البعد عن الحقيقة فأنت إذا " **نزعـت عن الشّعر قالبـــه الشّعري، فلا شك أنَّك تستطيع أنْ تــراه على حقيقته عندما يتحول إلى نثــر.**"[2] لم يعد هناك ما يُميّزه كي يرتقي إلى مصاف غيره من الصّناعات، فهي محاكـاة مطابقة لما هو فــي عالم المثل، أمّا الشّعر

[1] إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان، 1996. ص15.

[2] أفلاطون، الجمهوريّة، ج3، دراسة و ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، مصر، 1974. ص393.

والأدب فهو محاكاة قد غابت عنها المطابقة وحضر فيها الخيال الّذي أبعدها عن حقيقتها، وهي نقطة اعترف فيها ضمنياً أنّ مردّ الإبداع الأدبي الخيال، لذلك احتقره وأبعد أصحابه عن مدينته الفاضلة.

وسار على عكسه تلميذه أرسطو حيث انطلق إلى تحليله ودراسته للظاهرة الشّعريّة والفنيّة من التأكيد على أنّ الفعاليّة الشعريّة والفنيّة لدى المبدعين عموماً تتعلق أساساً بالمحاكاة، لتختلف الأعمال والمُبدعات بعد ذلك تبعاً للأنحاء الّتي تكون بها المحاكاة، وهي إمّا ترجع إلى الوسائل، أو الموضوعات، أو الأسلوب والشكل الفنّي. وهي في استعماله لها مبدأ غريزي في الإنسان يرتبط به تهيّؤه لتقبّل المعارف الأوليّة والتلذّذ بها عند حصولها.[1] وليست مجرد أداة خارجيّة لمقاربة العمل الفنّي ونقد فعاليّة الإبداع الشعري والحكم عليها انطلاقاً ممَّا هو بعيد عنها.

يُعتبر الشّعر عند أرسطو ذو صلة كبيرة بالمحاكاة قائمٌ عليها، لكونه وصفاً لما يُتوقَّعُ وقوعه وحصوله لأنّ ذلك هو " **مجال الخلق الفنّي والاجتماعي، وهو الفرق ما بين المؤرّخ والشّاعر.**"[2] ولها أرجع أرسطو صناعة الشّعر الّذي يتمثل في " **محاكاة المعاني الكلّية العامّة والخاصّة.**"[3] ولم يجعله فقط محصوراً في الوزن والقافية. وبهذا يكون قد أثار قضيّةً نقديّةً مهمّةً ترتبط أساساً بمفهوم الشّعر، هل يتحدد مفهومه بالنّظر إلى شكله الخارجي، أو أنّ للمعنى دورٌ في رسم معالم المفهوم؟

لقد عدّ أرسطو المحاكاة محاكاةً لفعل الإنسان لا للإنسان في ذاته، فهو عنده محاكي للانطباعات الذهنيّة وأفعال النّاس وعواطفهم، إضافةً لمحاكاة الأشياء ومظاهر الطبيعة، فـ" **التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة وللسعادة والشقاء.....**"[4] أي أنّها استحضار للمعاني الّتي يعيشها النّاس في يومياتهم، وبالتّالي هي أوّل ما يجب على الشّاعر استحضاره عند نظم الشّعر.

---

[1] ينظر: أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، دط، بيروت، 1973. ص12.

[2] ينظر: محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط6، مصر، 2005. ص48.

[3] شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 2003، ص35.

[4] أرسطو طاليس، فن الشّعر، ص52.

تتفرّع المحاكاة عند أرسطو إلى ثلاث طرق: الأولى يصوّر فيها الشّاعرُ الأشياء كما هي فـي الواقع، والثانيّة يصوّرها على أساس اعتقاد النّاس وكما يراها هؤلاء، أمّا الثالثـة فهي أنْ يصـوّر الشّاعر دائماً الأشخاص كما يجب أنْ يكونوا عليه أي بصورةٍ مكتملة، فـ " **مادام الشّاعر محاكياً شأنُه شأن الرسـام وكلّ فنـــان يصــوغ الصّورة فعليه ضرورةً أنْ يتّخذ طريقاً من طرق ثلاث: أنْ يُمثّل الأشياء كما كانـت في الواقع، أو كما يتحدّث عنها النّاس وتبدوا عليه، أو كما يجب أنْ تكون.**"[1] نُـدرك أنّ الطريقة الأولى التّي إليها يرجع الإبداع تتمثّل فقط في عكسِ ما يراه الشّاعـر والمبدعُ كما هو، أيْ رسم صورة الحياة كما تُعاش، وقديمًا قيل الشّعر مرآة المجتمع، والثّانية هي قضيّة نقديّة لا تـزال إلى يومنا هذا تُطـرق أبوابها من طرف النّقد الحديث في تفسير عمليّة الخلق الأدبي وهي الخيال، فأرسطو عندما يتحدّث ويقول في الطريقة الثّانية، كما يتحدّث عنها النّاس، فهو لا يقصد ما رأوها فقط لأنّ النّاس تتحدث فيما تتحدث فيه عن الأساطير وعن عوالم لم يروها، وهذا إنّما يحتـاج إلى قوة في الخيّال، ورسمٍ للأحداث الّتي لم يوجد لها مثيل في الواقع، وهو كلام نقولـه عن الطريقة الثالثة.

نجد في النّقد العربي القديم مثل رأي أرسطو في الطريقة الأولى الّتي تعتمد على ما يوجد ويُرى في الواقع دونَ زيادةٍ، أي ما تعكسـه الحواس وما تراه العين وتسمعه الأذن، وفي هذا الشأن يقول ابـن طباطبا وهو يتكلّم عن العرب وأشعـارهم: " **أودعت أشعـارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به من معرفتها وأدركها عيانـــها... فليست تعدوا أوصافهم ما رأوه منها وفيها ... في فصول الزمان على اختلافها.**"[2] أي أنّ أشعارهم ديوانٌ لأحداث يومياتهم ووقائعها وما تُبصر أبصارهم وتسمع آذانهم، و كلّ ذلك انعكاسٌ لحياتهم المحسوسة.

كما نجد في النّقد العربي القديـم من تحدث عن الطريقتين الأخيريتين والتّـي مَردّ الإبداع فيها إلى الخيال، من هؤلاء حازم القرطاجنّي الّذي أجـاد فـي الربط بيـن المسألتين ربطاً سببياً، فمن الأشياء عنده" **ما يُدرك بالحـــس ومنها ما ليس إدراكـــه بالحس، والّذي يُدركه الإنسان بالحس فهو الّذي تتخيّله نفسه لأنّ التخيـــل تابـــع للحس، وكلّ ما أدركته بغير الحسّ فإنّما يُرَام تخيّله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحـوال المطبقة به، حيث تكون تلك الأحوال ممّا**

[1] أرسطو طاليس، فن الشّعر، ص10.

[2] عبد القادر هني، نظريّة الإبداع في النّقد العربي القديم، ص78.

**يُحَسُّ ويُشاهد، فيكون تخييل الشّـيء من جهـة ما يستثنيه الحس من آثاره اللّازمة له حال وجوده.**"[1] إنّ الانسـان لا يستطيع تخيّل المحسوسات الواقعة في المجال الإدراكي لحاسّةٍ غابت عنه وفقدها، فمتخيّلة المبدع " **تعجـز عن تخيّل شيء لم تؤدِّ إليه حاسّة من الحواس، وذلك أنّ كلّ حيوان لا بصر له فهو لا يتخيّل الألوان، ولا سمـع له فلا يتخيّل الأصوات ولا يتوهمها لأنّ التخيّل في تصوّره للأشياء تبع للإدراك الحسّي.**"[2] فالإنسـان مثلاً ليست له القدرة على تصوّر حالة الجنّة وتخيّل مظهرها لأنّنا لا ندرك بحواسنا ما يماثلها، فهي ما لا أذن سمعت ولا عين رأت ولا خطَر على بَالِ بشر.

لقد ربط القرطاجنّي بين طرق أرسطو الثلاث وجعلها متكاملةً يَطْلبُ كلٌّ منها الآخر، فلو لم يكن للإنسان الحواس لما أمكنه أنْ يعرف شيئاً، لا عن المبرهنات ولا عن المعقولات ولا المحسوسات، فكلّ مالا تدركه الحـواس بوجه من الوجوه لا تتخيّلـه الأوهام، وما لا تتخيّله الأوهام لا يتصوّره العقل. فالشّعر عنده هو " **كلامٌ موزونٌ مقفّى من شأنه أنْ يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهـه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له.**"[3] كما يربط القرطاجنّي الشّعـر - إضافة لكونه كلام موزون مقفّـي – بالخيال لما له من صلة وثيقة بالنّفس، ولما يقوم به من تركيب للصّور المخترعـة وإعادة تشكيل للصّور الغائبة الّتي لا تخصّ الشّاعر وحده من حيث ملاءمة الكتابة لحـالته النّفسية أو ملاءمة المباني للمعاني، بل وتخصّ المتلقي أيضاً من حيث التأثير، فالتخييل " **أنْ تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر والمخيّل، أو معانيه أو أسلوبـــه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صوّر ينفعل لتخيّلها وتصـوّرها، أي تصـوّر شيء آخر به انفعال من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.**"[4] فالتّخييل هو ما يُثيره الخطاب الشّعري الصـادر عن الشّاعر المتخيّل بواسطة المعاني والأسلوب من صور يحصل تخيّلها واستدعاؤها بصورة شيءٍ آخر. وما يُحدثه من الانفعالات تلقائياً في نفس المتلقي، فينفعل بدوره في تخيّلها و يشكّل أجزاءها المشابهة لصورة مألوفة في عقله غائبة عن الحس، وهي بالتّالي ملكة ابداع واختـراع وابتكار يمتلكها الأديب بثقافته وتأمله في العالم

---

[1] عبد القادر هني، نظريّة الإبداع في النّقد العربي القديم، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

[4] المصدر نفسه، ص89.

المحيط به، فيخلق بـه عالماً جديدًا مختلفاً عن العالم المألوف رغم أنّ مادتـه الأساسيّة من المألـوف ممّا سمع أو رأى أو لمسَ أو تذوّق، وبذلك يمتلك القدرة على التأثير في المتلقي تأثيراً يجعله يتفاعل ويتواصل ويتعاطف معه ومع ما يتخيّله، فيضيف إليه إحساساً جديـداً وشعورًا لم يشعر به – ربّما – من قبل، يبعث فيه الانبساط أو الانقباض.

يقوم الشّعر استناداً إلى قول القرطاجنّي على نشـاط تخيّلِي، حيث تتمّ فاعليّة التخيّل في ذهن المبدع والمتلقي في آن معاً، فالشّاعر المبدع له الحـقّ في تجـاوز موضوعه الإبداعي وفقاً لقُدراته الإبداعيّة والثّقافيّة واللّغويّة، كما أنّه يحق للمتلقّـي أنْ يتخيّل ما يُريده بعد قراءته للعمل الإبداعي، لأنّ التخيّل يعني التشبيه والاستعـارة والكناية وبالتّالي فهو يعني الصّورة الفنّيّة التّي تشكّل جوهر العمليّة الابداعيّة.

إنّ وظيفة الصّورة الفنّيّة وغايتها هي التّصوير[1] حيث يقوم المبدعُون كلٌّ واحدٍ منهم حسب طاقاته وموهبته وثقافته إلى نقل الأفكار المتجرّدة فـي عقولهم إلى صورة محسوسة غايتها التوضيح للمتلقي، وبث الجماليّة في العمل الأدبي كأنْ يقـوم المبدع مثلاً بإضفـاء الصفات الّتي تتميّز بها الكائنات الحيّة على الموجودات الجامدة والأفكار العقليّة والذهنيّة، وجعل المجرّد الذهني والوجداني حِسِيّاً بامتلاكه صفات محسوسة من رؤية وسمع وشمّ وذوق ولمـس، أو انفعاليّة من حزن وفرح وألم وأسى، أو إعطاء صفة من لا يعقل صفة من يعقل كأنْ تجعل الشمس ضاحكةً، أو السماء باكيةً، أو الفقر رجلاً تقاتله والخيّانة عدوًا تثْأَر منه أو غير ذلك، ومردّ هذه الجودة إلى ثقافة المبدع وقدرته على توظيف كلّ ما يراه و يعاشه. فيُحرج بالمزج بها صورة غير مألوفة ولا معروفـة، وبذلك يتفاوت الشّعراء فيما بينهم.

وعدّ عبد القاهر الجرجاني هذا ميزة تتوفر عليها الاستعارة خاصّة " **فإنّك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة ... إنْ شئت أرتك المعاني اللطيفة الّتي هي من خبايا العقل كأنّها قد جُسّمت حتّى رأتها العيون.**"[2] والهدف منها إثـارة الأحاسيس والمشاعـر وبعث الحب والشوق أو الخوف، والرعب أو الألفة، أو التعجب والإبهار لما للصّورة الفنّيّة من قدرة

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمّد رشيد رضا، دار المطبوعات العربيّة، ط2، دب، دت. ص41.

[2] المصدر نفسه، ص43.

على التخلّص من قيود الحياة الماديّة اليوميّة المكرّرة، والدفع بالمبدع والمتلقي على سواء إلى الإبحار في عالم أكثر اتّساعاً لا تتكـرّرُ فيه الأشيّاء، إنّما فيه أشياء تُخلق باستمرار نعرف جزئياتها ولا نعرف شكلها الكامل التّام حتّى يُصوّرها لنا تخييل الشّاعر، وما التّخييل إلاّ قدرةٌ وطاقةُ على تخيّل هذه الصور وتحويلها إلى جسم حيّ ذي شخصية متميّزة وطبيعة ملموسة نتعامل معها من خـلال انفعالات الفنّان وأفكاره، بحيث يُجسّدها في شخصيات ومواقف تجعل منها بناءً مستقلاً قائماً بذاته، ومن ذلـك قول أبي العتاهية في بيتٍ يهنئُ به الخليفة العباسي المهدي لتولّيه الخلافة ويصـوّرها له كأنّها امرأة حسنـاء جميلة تطيعه فتأتيـه صاغرة تجرّ أذيالها بعد أن تمنّعت عن سِوَاه. يقول:[1]

**أتتـــه الخلافـــة منقـــادةً  إليـــه تجـــرّر أذيـــالـــها**

ولم تقتصر الصّـورة الفنّيّة على وظيفة التّصوير الّذي ينقل المجرد إلى المحسوس والجامد إلى الحياة، ويَنْقـل الصفات من هذا إلى ذاك ويزاوج بينهما إنّما كان من وظائفها الإيماء والإيحاء بالكـلام القليل ليدلّ على الكلام الكثير، لأنّ الصّـورة كلّما كانت قليلة التفصيل كثيرة العمق كانت بحاجةٍ أكبر وأكثر إلى التفكير والتأمّل، فيزيد هذا في أثرها على المتلقي.[2] وليس المقصود بقلّة التفصيل الابتعاد عن الغاية في التواصل بين طرفي الابداع والإيغال في الرمز والإلغاز الّذي يحْجـب الفهم، إنّما نقصد بذلك الاعتدال بالقدر الّذي يزيد من الإبهار والجمال ولا يعمي المقصد.

لذلك ربط بعض النّقـاد القدامى الصّورة بالمعقـول، والانتقال مـن الأدنى إلى الأعلى – كما سنحقّق لاحقا مع الصورة عند العسكري – لِئلّا تخـرج عن قصدها في الإفهام والوضوح إلى الغموض والتعميّة، ولو أنّ هـذا يحصر مدى الصّـورة ويجعلها تحوم في ساحة المعقول ولا تخـرج إلى كلّ ما يجـول في الذهن من قدرة على التخيّل فتبعدها عن مقصـدها على حسب ما اعتُقد، وهو الولـوج إلى غير الموجود. أمّا الموجود فكلّ النّاس تراه وتشاهده، فكيف يتأثر القارئ بمـا هو مألوف لديه، وقديماً قيل أحسن الشّعر أكذبه، وعكس ذلكّ أنّ الجودة تنقص في الشّعر الّذي كـان موضوعه الصدق، لأنّ الصـدقَ لا يسمح بتخطّي حدود الواقع، أماّ الكذب فيسمح لك بذلك،

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص48.

[2] ينظر: عز الدّين اسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، 1992، ص352.

فأُعجِب بالشّعـر الّذي يتناول في مواضعه الكذب، والّذي يُقصد به الخروج بالصّورة من رسم الواقع إلى التّخييـل الّذي لا يؤمـن بالمواضع الصادقة والكاذبة كما رأى القرطاجنّـي، إنّما هدفه التأثير في المتلقي.

كما نجد من وظائف الصّورة الفنّيّة المبالغة والغلُّو، بمعنى الارتفاع بالمعنـى إلى حدٍّ لم يكن ليبلغه، ومعناه التوسّع في المعاني للتأثيـر في المتلقي والوصول بالمعاني إلى صورة مثاليّة تتضمّن أسمى المعاني وأرقاها في الأغـراض الشعريّة المختلفة، وهذا من وظائف الصّورة إذ يرتبط بالتّخييل، والتّخييل هو الصـورة الفنيّة. لذلك حثّ حازم القرطاجنّي على ضرورة مراعاة المبدع للجدّة والطرافة والغرابـة في تخيلاته ومحاكاته لكي يؤثر في المتلقي من مختلف الجوانب السلوكيّة، ويحـدث اللّذة الجماليّة فـ " **محاكاة الشّيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه، وهي أكثـر جدّة و طراءَة منهمـا، فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه.**"[1] لذلك كان إخراج المجرّد إلى المحسوس أحسن من تشبيه المجرّد بالمجـرّد، وكان تصوير الجامد المحسـوس بالحيّ المحسوس أحسن من تشبيهه بصورة الجامد الّذي يماثله في الجمود.

لقد ردّ حـازم القرطاجنّي عمليّة الإبداع الشّعري في مجملها وبكلّ خطواتها إلى التّخييل، فله يرجع الفضل في خلق المعـاني سواء الّتي لم يُسبق إليها، أو الّتي يأْخذها من غيره فيضيف إليها ويحذف منها، ويقيس فيها البعيـد على القريب والغائـب على الحاضر، حتّـى يأتي بصورة تبدو لنا جديدة مبتدعة مخترعة، زادها جمالاً قوّةُ المبدع على أنْ يتخيّر لها من اللّفظ والتراكيب والوزن والروِي ما يلائمها، وكلّها كذلك ترجع إلى التّخييل.

ونجدُّ حازماً قد قسّم التّخيّيل إلى ثمانية أقسام لها يعود الفضل في نظم الشّعر: أوّلها أنْ يستحضر الشّاعر مقاصد غرضـه الّتي يريد إيرادها في قصيدته، فهل يريد المدح أو الهجاء أو الغزل؟ وهل سيتغزّل للإقناع أو للبكـاء أو للتحسّر؟ ثم يتخيّل بعد ذلك أسلوباً يليق بمقاصده هذه ويلائِمها، فيتخيّـل موضع القسم، أو التعجّب، أو الاستفهام، أو الإيحاء، أو التّصريح، أو الإيضاح، أو المغالاة، أو التشبيـه، التكنية أو غيرها وهـي ثاني الأقسام، أمّا ثالثها فهي أنْ يتخيّل ترتيب المعاني في تلك الأساليب، كأنْ يتخيّل المعنـى الّذي سيستطرد فيه، فيرتبه مع أسلوبه الّذي يليق عليه، كما يُرتب معانيـه الأوّل فالأوّل، ثمّ يُحضّر لها على ذات الترتيب من الأساليب ما يسمح له

[1] ينظر: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص129.

بالتخلّص من واحد إلى آخر، فيخرج من هذا ويدخل في ذاك. ثمّ يأتي الدور على العبارات الّتي تصلح لحمل هذه المعاني فيستحضرها في خاطره، ويجعل فيها من الألفاظ والمفردات ما يصلح لإقامة الوزن وبنـاء الروي، كما يتخيـّل مواقع العبارات، ويُحدّد ما يُفتتح به و هذا رابع الأقسام.

ثمّ نأتي إلى القسم الخامس وهو أنْ يشرع الشّـاعر في تخيّـل المعاني الّتي تخيّلها في القسم الثالث ورتّبها حسب الأساليب معناً معناً كلّ واحد على حدى حسب غرض الشّعر، فالقصيدة تحتوي على عدّة أغراض منها الغزل في المقدمة الطلليّـة، ثمّ الفخر، ثمّ الانتقال إلى الغرض الرئيسي كالمدح، أو الرثاء أو غيره. والقسم السادس أنْ يتخيّل المبدع ما يُزيّن المعنى كأنْ يضيف أشياءَ خارجةً عنـه تزيد في حسنه وتكمّله، ثمّ يأتي بعد ذلك إلى العبـارات الّتي تخيّلها في القسـم الرابع، وتخيّل أماكنها فيجعلها توافق الوزن في سكناته وحركاته وهو السابع من الأقسام، أمّا الثامن والأخير هو أنْ يتخيّل معناً يضيفه إلى المعنى الأصلي ويليق به ليسدّ به ما بقي لتمـام البيت من ناحية الوزن والرّوي إذا عجزت العبارة الأولى على ذلك.

ويقسّم حازم القرطاجنّي هذه الأقسـام الثمانية بدورها إلى قسميـن: قسم تمثّله الأقسام الأربع الأولى حيث يعتبر التّخييل فيها المقدمات الأساسيـّة للشّعر، وهو الّذي يقدّم المـادة الأولى للبناء الشّعري والمتمثلة في الغرض والأسلوب والمعنـى والألفاظ والتراكيب. أمّا الأربعة الباقية فتكون تابعةٍ لهذه الأولى مختلفةً عنها من حيث النشاط، فـالأولى تُمثّل استحضـار ما ذكر من المعاني والألفـاظ والأوزان والقوافي والتراكيب، أمّا الثّانية فهي العمل عليها بالوصل الصحيح بين معانيها، وجعـل التراكيب والألفاظ موافقة لأوزانها، مع حسن التخلّص من معنى لآخر، وجعلها مؤثّرة في المتلقي بحسن سبكها وتوظيفها.

ولقد سمّى القرطاجنّي هذه التخييلات بالتخييلات الكليّـة والجزئيّة فـ" ... **للمخيّلين في التخييـلات الّتي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوال ثمانية، الحال الأولى يتخيّل فيها الشّاعر مقاصد غرضه الكليّة الّتي يريد إيرادها في نظمه، أو إيراد أكثرها، الحالة الثانية أنْ يتخيّل لتلك المقاصد طريقـة، وأسلوبًا أو أساليبَ متجانسـة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها، الحالة الثالثـة أنْ يتخيّل ترتيب المعاني في تلك الأساليب، ومن أهم هذه التخيّيلات موضع التخلّص والاستـطراد، الحالة الرابعة أنْ يتخيّل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بهـا، ليعلـم ما يوجد في تلك العبارات من الكلمات الّتي تتوازن وتتماثل مقاطعها، ما يصلـح أنْ**

**يبني الروي عليه، وفي هذه الحال أيضاً يجب أنْ يلاحظ ما يحق أنْ يُجعل مبدءً ومُفتتحاً للكلام، وربّمَا لاحظ في هذا الحال موضع التخلّص والاستطراد، فهذه أربع أحوال من التخاييل الكليّة، الحالة الخامسة وهي أوّل حال من التخاييل الجزئيّة، وهي أنْ يشرع الشّاعر في تخيّل المعني معنى معنى بحسب غرض الشّعر، الحالة السادسة أنْ يتخيّل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له، وذلك يكون بتخيّل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع و الاقترانات و النسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض، وبأشياء خارجة عنه، ما يقترن به يكون عوناً له على تحصيل المعنى المقصود به، الحالة السابعة أنْ يتخيّل لما يريد أنْ يضمنه في كل مقدارٍ من الوزن الّذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أنْ يتخيّل في تلك العبارات ما يكون محسناً لموقعها في النّفوس، الحالة الثامنة أنْ يتخيّل في الموضع الّذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستلاء على جملة المقدار المقفّى معنى يليق أنْ يكون ملحقاً بذلك المعنى وتكون عبارة المعنى طبقاً لسدّ الثلمة الّتي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها."**[1] هذه أقسامٌ ثمانية يمرّ عليها التّخييل تمّ شرحها.

لقد ردّ القرطاجنّي العمليّة الشعريّة بكلّ جزئيّاتها إلى التّخييل، ولم يقتصر على خلق الصّورة الفنيّة فقط فالصورة والوزن والقافية واللّفظ والتراكيب والمعاني كلّها راجعة إلى التّخييل، وهو بذلك منبعُ ومصدرُ الإبداع جاعلاً القصيدة محمّلةً بالمعاني الجديدة، والصّور الزاهيّة الراقيّة والحزينة المزيّنة بأحسن التشبيهات والكنايات والمجاز والاستعارات والألفاظ والتراكيب الحسنة، خالقاً بذلك علاقات لا يُدركها من الشّعراء من كان تخييله محدوداً بسيطاً لم يغذّه بتجارب الحياة وثقافة يُطوّرها كلّما أتاحت له الفرصة مع الإمعان في ألفاظ اللّغة ومعاني الحياة، لذلك يقص التأثير في المتلقي بقصور فكر المبدع وتخييله لأنّ الغاية من الشّعر التّخييل، والغاية من التّخييل التأثير في السّامع أو المتلقي.

وأضاف القرطاجنّي أنّ الشّعر لا يكون شعراً من ناحية صدقه و كذبه، إنّما من ناحية " **ما فيه من المحاكاة والتّخييل لا من جهة ما هو كاذب كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق، بل بما فيه أيضا من التخييل."**[2] لأنّ "**المخيّل هو الكلام الّذي تذعن له النّفس فتنبسط لأمور أو**

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص138.

**تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملــة تنفعل له انفعالاً نفسيـّاً غير فكري سواء كان المقول مُصدّقاً به أو غير مصدق به، فإنّ كونه مصدقاً به غير كونه مخيـّلاً أو غير مخيّلٍ، فإنّه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخــرى أو على هيئة أخرى انفعلت النّفس عنه طاعة للتّخييل لا للتّصديق، فكثيرًا ما يؤثـّـر الانفعــال ولا يحدث تصديق والنّاس أطوع للتّخييل منهم للتصديق.**"[1] كما أشـار لمصطلح التخييل كذلك كلٌّ من ابن سينـا والفرابي وابن رشد وذلك حين تعرّضهم لشرح عمليـّة المحاكاة الّتي نظّر لها أرسطو، لكنّي ركزت على حازم القرطاجنّي دون هؤلاء لأنّ تصوّره كان تصوّراً متكاملاً في رؤيته للصّناعة الشّعريّة بعد أنْ استفاد من كلّ هؤلاء الّذين سبقوه ثمّ أضاف وعدّل وصوّب حتّى كان التّخييل عنده كما رأيناه.

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص142.

**المبـــــحث الثاني: قضايا الإبداع في كتاب الصّـــــناعتين:**

1 ــ تجلّيات المبدع في كتـــــــــــــــــــاب الصّناعتين.

2 ــ مفهـــــــــــــــــــــــــوم الشّعر وعلاقته بالنّثر.

3 ــ مفهوم الصّناعة الأدبيّة وحسن الاختيار عند العسكري.

4 ــ البديع و دوره في صـــــــــــــــناعة الشّعريّة العــربيّة.

5 ــ إبـــــــــــــــداع الصّورة الفنيّة في كتاب الصّناعتين.

## المبحث الثاني: قضايا الإبداع في كتاب الصّناعتين.

لا شكّ أنّ الأدباء شعراءهم ونثّارهم هم صنّاع الأدب ومنشئوه، يفيدون من التراث النّقدي والبلاغي أينما وُجد وكان إذا كان جديراً وحريّاً بدفعه قُدماً نحو مزيدٍ من الجمال، وهو وسيلتهم إلى معرفة الجيّد الّذي يقصدون إليه، والقبيح الّذي ينبغي عليهم تحاشيه، والمبدع الّذي يفوته معرفة آليّات علم النّقد يمزج الصفو بالكدر، ويستعمل الوحشي من الكلام العكر، فيجعل نفسه كما سنرى مع العسكري مهزأة للجاهل، وعبرة للعاقل. كما يقع في كثير من سوء الاختيار لمواضيعه ومعانيه وألفاظه فيأخذ الرديء المرذول، ويترك الجيّد المقبول وهذا دليل على قصور فهمه وتأخّر معرفته وعلمه، ومن أجل تجنّب كلّ هذا ألّف العسكري كتابه الصّناعتين.

### 1 ـــ تجلّيات المبـــدع في كتاب الصّناعتين:

إنّ مـن ينظر في كتاب الصّناعتين يلمح عديد الإشارات والأمارات الّتي تبيّن أنّ النّص مرآة لشخصية المبـدع، وانعكاس لمعارفه وتجاربه، تميّز كلّ واحد بأسلوبه وطريقته، ومن هنا أبدع بعض الشّعراء في أغراض شعريّة دون أخرى، وذلك لملائمة تلك الأغراض مع واقعهم الّذي يحيون فيه فـ "**لاختلاف قوى النّاس في الشّعر وفنونه ما قيل: كان امرؤ القيس أشعر النّاس إذا ركب، والنّابغة إذا رهب، وزهيـر إذا رغب، والأعشـى إذا طـرب، وكذلك الكاتب ربّما تقدّم في ضرب من الكتابة وتأخّر في غيره وسَهُل عليه نوع منها وعسر نوع آخر.**"[1] وكلّ هذا راجعٌ إلى الميل والقوّة في تلك الوجهـة من الإبداع، وذلك الغرض من الأغراض. ومردّ ذلك أيضاً إلى سرعة البديهة. لأنّها معيـار من معايير الإبداع وميزة يتميّز بها الأدباء، الشّعراء منهم والناثرون بين أنفسهم.

ولقد أورد العسكري عديـد الروايات الّتي بيّـن بها السرعة في البديهة عنـد الأدباء، فالبلاغة عندهم " **أن تقول فلا تخطئ، وتسرع فلا تبطئ.**"[2] فمن البديهة الحسنة ما أخبرنا به أبو أحمد: قال: أخبرنا إبراهيم بن محمد الشطنـي قال: حدّثني أحمد بن يحي ثعلب، قال: دخل

---

1 أبو هلال العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، تعليق وضبط مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2000. ص24.

[2] المصدر نفسه، ص32.

المأمون ديوان الخراج فمرّ بغلام جميل على أذنــه قلم، فأعجبه ما رأى من حسنه، فقال: من أنت يا غلام؟ فقال: يا أمير المؤمنين: النّاشئ فــي دولتك، وخرّيــج أدبك، والمتقلّب في نعمتك، الحسن بن رجا...فقال المأمون: بالإحسان في البديهة تفاضلت العقول ... ثم أمر أن يُرفع عن مرتبة الديوان ويُعطي مائة ألف درهم.[1]

يدّل قــول المأمون بالبديهة تفاضلت العقول على جودة هذا الكلام، وفصاحته، وحُسْنَه وبلاغته، وما يُراد من الأديب إلاّ الحســن والجمال في المعنى واللّفظ على سواء، فهي إذاً دليل التفوّق وبرهان التمكن. وإلاّ لتوازى الشعراء والخطباء بعضهم ببعض، فإن كنّا نصنفهم حسب أعمالهم فالجيّد، والحسن والرديء، فكيــف نميّز الجيّد بيــن الجيّدين، وكلّ أحسن وأجــاد. أكيد أنّ سرعة البديهة والإبداع هي المعيــار، فلا يستوي صاحب النّص المرموق الّذي قاله ونظمه في حينِه ووقته عند السؤال، مــع صاحب النّص المرموق أيضًا ممّن أجال الفكرة زمانًا و تخيّر الألفاظ اختيارًا، وقام بالحذف والزيادة والإبدال وقتًا طويلاً حتّى صار نصّه كذلك.

ومن سرعة البديهة أيضا والإجادة في الكلام أنّه بلغني أنّ أبا نواس يتعاطى قرض الشعر فتلقّاني وهو سكران لا يــدرك ما حوله، وماطــر شاربه بعد... فقلت له: كيف فلان عندك... فقال: ثقيل الظلّ، جامد النسيــم، فقلت: زد، فقــال: مُظلم الهواء، مُنتن الفناء... فقلت: زد، فقال: غليظ الطّبع، بغيض الشّكل، فقلت: زد، فقال: وخم الطلعة، عسر القلعة، قلت: زد، قال: نابي الجنبات، بــارد الحركات، ثم قال: زدني سؤالاً أزدك جوابًا، فقلت: كفى من القلادة ما أحاط بالعنق.[2]

تعتبــر البديهة إذًا علامة إبــداع وتميّز، حين لا يكون معها التحضير والتفكير الطويل المنهك، إنّما تكون عن ارتجال في الشّعــر أو الخُطب على ســواء، وفي ذلك بيــان للقدرة اللغويّــة في اختيار اللفظ الصائب، وســرعة في استحضار المعاني وسلامة في الطّبع. فالبلاغة:" **أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلــي عن مغزاك، وتخرجــه من الشّركة، ولا تستعين عليه بطول الفكــرة، ويكون سليمًــا من التكلّف، بعيدًا مــن سوء الصّنعة، بريئًا من**

1 ينظر: أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص38.

[2] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

**التّعقيد، غنيّاً عن التأمل.**"[1] وكذلك هي شروط البديهة، فهي وإن كانت سرعة الجواب، فليس المقصود بها السرعة وفقط إنّما السرعة مع الموافقة بين اللفظ ومعناه فيحصره ويشتمله، فلا يبقى شيء لم يوضح، بعد نهاية الكلام يحتاج بعدها إلى شرح أو تفسير، فهي بذلك تسرع وليست سرعة، وحماقة وليست نجابة وذكاء وفطنة.

ومن ذلك ما أخبرنا به أبو أحمد قال: أخبرني أبي عن عسل بن ذكوان قال: قال المأمون ليحيى بن أكثم : صف لي حالي عند النّاس... فقال: يا أمير المؤمنين: قد انقادت لك الأمور بأزمّتها، وملّكتْك الأمّة فضول أعنّتها، بالرغبة إليك، والمحبة لك، والرفق منك، والعياذ بك بعدلك فيهم، ومنّك عليهم، حتّى لقد أنسيتهم سلفك، وآيستهم خلفك، فالحمد لله الّذي جمعنا بك بعد التقاطع، ورفعنا في دولتك بعد التواضع، فقال: يا يحيى أتحبيرًا، أم ارتجالاً... قال: قلت: وهل يمتنع فيك وصف، أو يتعذّر على مدحك قول، أو يفحم فيك شاعر، أو يتلجّج فيك خطيب.[2]

هذا تعظيم لقدرة المبدع المرتجل للقول، وإلباساً له لِتاجِ التفوّق والتميّز بين أقرانه وأصحابه، وعدّه أحسنهم، وأوّلهم وأرفعهم مكانًا ودرجة لِما توفّر عليه من سرعة وإجادة فاقتصر وأجاز عند ما أراد، وأطال عندما أحب، وكذلك هي " **البلاغة التّامة، والبيان الكامل، وكما قال بعضهم: البلاغة صواب في سرعة جواب، والعيّ إكثار في إهذار، وإبطاء يردفه أخطاء**"[3]. إلاّ أنّه لا يمكننا أن نفضّل الشاعر أو الخطيب الّذي حَبَاه الله هذا الفضل بالجملة والمطلق، على أقرانه، إلّا إذا أجاد في كلّ الأغراض وتمكّن من كلّ المواضيع، لذلك ربط العسكري حضور البديهة وسرعة الجواب بطاقات النّفوس، وبمقدار الموهبة الّتي حباهم الله إيّاها وبما تجود بها قرائحهم، لذلك كان مَن المبدعين من إذا حاور أو ناظر أجاد وأفلح، وإذا أراد شعرًا أو بيانًا غير ذلك، فشل ولم يُوَفق ، ومنهم من إذا خلا بنفسه، وأعمل فكره أتى بالبيان واستخرج المعنى الرائق الجيّد، و منهم من يحتاج مع الخلوة وإعمال الفكر إلى الإعادة والتصحيح والتعديل، ومنهم من يُحسن في جميع الحالات، وهو أفضل أقسام المبدعين عند العسكري.

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص39.

[2] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص41.

فالمبدع المكتمل إبداعه، لا يضعف في مكان، ويتمكّن في مكان، فقد يتميّز الشّاعر في غرض دون الآخر، لكن دون أن يكون ذلك في معناه أنّه عاجز في موضع دون غيره وما لم يدركه الأديب بسرعة البديهة، وهي الطّبع السليم وجودة القريحة، يدركه بالتعلّم واكتساب أدوات الإبداع. " **قال الحسن بن سهل لكاتبه الحرّاني، ما منزلة الكاتب في قوله وفعله؟ قال: أن يكون مطبوعاً محتنكاً بالتّجربة، عالمًا بحلال الكتاب و السنّة وحرامها، وبالدّهور في تداولها وتصرّفها، وبالملوك في سِيَرِها وأيّامها، مع براعة اللّفظ، وحسن التنسيق، وتأليف الأوصال، ومعرفة الفصل من الوصل، فإذا كان ذلك فهو كاتب مجيد.**"[1] أمّا قوله أن يكون مطبوعًا، فهو كما رأينا في فصل سابق، أن يتوفر على أوّل آلات الإبداع، وهي الطّبع السليم الّذي يشحذ الهمَمَ، ويُنمّي الرغبة، ويحبّب الزيادة في التعلم، فالتعلم ثاني أسباب الإبداع وهو ما قصده بأن يعلم الأخبار والسنن. وهذا يجتمع عنده بالإطلاع والثقافة، فالخطبة والشّعر يحتاجان إلى معاني ودلائل وشواهد، أي إلى موضوع، فإن كان المبدع فقيراً إلى الثقافة، لم يتمكّن من الإجادة لأنّه يتوجّه بمعانيه ومواضيعه إلى المبتذل العامّي، السوقي، حتّى لا يكون في شعره إفادة ولا في خُطَبه منفعة. ثم الدربة والمران، اللّذان يقودان إلى البراعة في استخدام اللّفظ وحسن التنسيق فتكون الإجادة بعون الله.

إنّ الطبع إذا كان حادّاً غزيرًا ساعد على قوة وسرعة النظم أو النثر يزيد كلّما أعانه صاحبه باكتساب باقي الأسباب، فيبقى في القمّة لا يتزحزح عنها، فسرعة البديهة مع الزيادة في التعلّم يُنتجان أندر أنواع المبدعين، كما أنّ التدرّب والتعلّم مع طبع سليم وإن قلّت غزارته يجعلان المبدع من أبرز أقرانه مع حاجته إلى وقت أطول، وتنقيح أكثر لنصّه. وهو ما كان يفعله مجموعة من الشّعراء إذ كان "**زهير يعمل القصيدة في ستّة أشهر ويهذّبها في ستّة أشهر ثمّ يظهرها فتسمّى قصائده الحوليات لذلك، وكان الحطيئة يعمل القصيدة في شهر وينظر فيها ثلاثة أشهر ثمّ يبرزها، وكان أبو نوّاس يعمل القصيدة ويتركها ليلةً، ثمّ ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها، وكان البحتري يُلقى من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب منه فخرج شعره مهذّباً، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل وكان يرضى بأوّل خاطرٍ**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص344.

**فنعى عليه عيب كثير**."[1] وذلك لتخرج قصائدهم في أحسن ما يكون وكذلك كان شعرهم، فهؤلاء قد استووا في الجودة، مع من كان ذا بديهة سريعـة، لم يحتـج إلى إطالة النّظر والتّفكير، مع تفوّق الأوّل في هذه الأخيرة، وأبـو نوّاس أجـاد في الاثنين معًا، مرةً لا يحتاج إلى إبدال وتغيير، ولا إلى زمان معيّن ولا مكان، كما رأينا سابقًا، ومرةً يحتاج إلى كلّ ذلك. فهو قد أجاد في الأوّل وأجاد في الثّاني، وهو أحسنهـم على الإطـلاق عند العسكري. هذا الّذي سنوضحه أكثر عندما نتكلم عن ماهية الصّنـاعة الأدبيّة لاحقًا، مـع ذكر الأمثلة و الشّواهد، والمقارنة بين القصائد والأشعار.

كما لم يفـت أبا هلال العسكـري أن فرّق بين المبدعين بأساليبهم، وقد كان من صور المزج الشديد بين النّص ومبدعه، أن قامت بعض المـدارس على فكرة أنّ الأسلوب ما هو إلاّ تجسيد لشخصية المبدع. فالأدب مُعرض لظهور الشخصيّة بصورة واضحة ذلك " **أنّ العاطفة هي الّتي تبعث في الخلود، وتشربه شخصيّة الأديب، ففي ديوان الشّاعر نجد مزاج الأديب، وطبعه، وخُلقه ومذهبه في الحياة، ومستوى ثقافته وتفسيره للأشياء**".[2] والأسلوب صفة شخصية تخصّ المبدع في ذاته، لذلك قيل أنّ الأسلوب هو الرجل ما مكّن القارئ من تمييز بعض الأعمـال وفقًا لأسلوب أصحابه من خلال التناول للمواضيع في شرحها وتحليلها، وطريقة عرضـها، كذلك التفطّن لطريقة المبـدع في استخدام الألفاظ وطبيعة التراكيب، ودرجـة الثقافة الّتي تظهر في نصوصه، وتُظهر معها قناعاتُه ووجهة نظره في الحياة إلى أن يغدوا الأسلوب ذاته شخصية صاحبه، فهو " **الطريقة الشخصيّة للكاتب في رؤية الأشياء أو هو طريقته الخاصة في التفكير** "[3] فالأسلوب على هذا صفّة شخصيّة لازمة بصاحبها يتعدد بتعدد المبدعين.

تمثّل الألفـاظ والمعاني والتراكيب والأفكار معادن الأسلوب، فهناك من يطفو لفظه على معناه، وهنـاك من تطغى أفكـاره على لغته حتى يحصل التفاوت في التوظيف فيكون بذلك الاختلاف في الأسلوب والتنوع فيه، وأفضل الأساليب أن يكون في قوّة صائغ الكلام أن يأتي

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص115.

[2] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة، ط8، القاهرة، 1990. ص127.

[3] إبراهيم عبد الجواد، الإتّجاهات الأسلوبيّة في النّقد العربي، وزارة الثّقافة الأردنيّة، ط1، عمّان، 1996. ص4.

مرةً بالجزل، وأخرى بالسّهل فيلين إذا شاء، ويشتدّ إذا أراد، ومن هذا الوجه فضّلوا جريرًا على الفرزدق، وأبا نواسٍ على مسلم... يقول جرير:[1]

**طَرَقَتْكَ صَائِدَة القلوبِ و ليس ذَا وَقتَ الزيارةِ فارجعي بسلامِ**

**تُجرى السِّواك على أَغَرَ كَأَنَّهُ بَرَدٌ تَحَدَّرَ من مُتونِ غِمامِ**

فانظر إلى رقّة هذا الكلام....وقال أيضًا:[2]

**وابنَ اللَّبُونِ إذا ما لُزَّ في قَرَنِ لم يستطع صَوْلة البزْل القناعيس**

فانظر إلى صلابة هذا الكلام ...والفرزدق يجري على طريقة واحدةٍ، والتصرّف في الوجوه أبلغ، وقال أبو نواس:[3]

**ما هوًى إلاّ لـه سببٌ يَبتدي منه و يَنشَعبُ**

**فَتنتْ قلبي محبّةٌ برداءِ الحُسْن تَنْتَقِبُ**

**خُلّيتَ و الحُسْنَ تَأخُذُهُ تَنتَقي منه و تَنتحِبُ**

**فانتقتْ منه طرائفَهُ و استزَادتْ فَضل مَا تَهِبُ**

**صَارَ جداً ما مَزحتُ بـه رُبَّ جَد جَرَّهُ اللَعِبُ**

فانظر إلى سلاسة هذا الكلام وجزالته وسهولته، وكيف يتصرّف فيه بين الشدّة واللين، و يضع كلّ واحدٍ منها في موضعه ويستعمله في حينه، وبذلك تميّز أسلوب جريرٍ وأبا نواس وعُرفا به، وتفوّقا على الفرزدق ومُسْلم لأنّ شعرهما اتّسم بالجمود وتكرار المعاني فوُصف

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص25.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 26.

إبداعهما بذلك. حتّى أنّ الفرزدق ماتت زوجته ( النوار) ولم يكن له في الشّعر ضروب مثل الّتي قد عرفها جرير، فناح عليها بشعره يقول:[1]

**لَــوْلا الحيــاءُ لَهَــا جَنـي استَعبَارُ  و لَــزُرت قَبْــرِكِ و الحبيبُ يُــزَارُ**

كما نجد العسكري يعلّقُ في مواضع أخرى على أساليب الشّعراء ويميّز كلّ واحدٍ منهم به، ومن ذلك حديثه عن طريقــة أبي تمام والبحتري في شعرهما، وما عُرف به كلّ واحدٍ منهما في استخدامه للألفاظ المفردة والصّــور ودرجة تمسكه بطريقة القدماء، ممّا يُعطي أشعار هؤلاء صفة لازمة عُرفوا بها كبصمةٍ في أساليبهم، ومن ذلك قول أبي تمام:[2]

**قســم الزمان ربوعهــا بين الصبا  و قبولهـــا و دبورهـــــا أثلاثـا**

و الصبـا هي القبول. أخبرنـا أبو أحمد قال: أخبرنا أبو بكر بن دريد عن أبي حاتم عن الأصمعي قال: مهبّ الجنوب من مطلع سهيل إلى طرف جناح الفجر وما يقابل ذلك من ناحية المغرب فهي الشمال، وما يجيء مــن وراء الحرام فهو دبور، وما يقابل ذلك فهو القبول، والقبول والصبا واحدة. أمّا أبو تمام فجعلهما مختلفين وهو أخطأ، ومن الخطأ كذلك قوله:[3]

**الــودُّ للقــربى و لكن عُرْفُــه  للأبعــد الأوطـــان دون الأقـــرب**

و لا أعـرف لما حرم أقـارب هذا الممدوحِ عُرفه، وصَيَّرهُ للأبعدين فنقصه الفضل في صلة الرحم، فهجاه من حيث أراد مدْحـه، إذْ لمْ يجعل من حبِّ القربى متعة لهم لم يُعتدُ بها وما هي فائدة الحبِّ والحاجة إليه، إذا لـم يكن معه نفع للقريب أو للبعيد.

ولقد أدخل العسكري البحتـري في مذهب أبــي تمّام، وجعلهما فيه على سواء، ميّزهما بذلك أسلوبهمـا، يقول وقد ذهب البحتري مذهب أبي تمام فقال:[4]

**بـل كان أقربهــم منه سيبه سببًـا  مــن كان أبعـدَهم من جذمه رحمـا**

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص 99.

[3] المصدر نفسه، ص100.

[4] المصدر نفسه، ص101.

فإن لم يكـن أخرج القريب من معروفه، فقد جعله مع البعيد سواء، ولم يفضله عليه، وهو ما يدخل تحت الإساءة ومن الخطأ قوله:[1]

**ورحـب صدرٍ لو أنّ الأرض واسعــة  كوسْعِهِ لــم يضِــقْ عنــ أهله بلدُ**

وذلك أنّ البلــدان الّتي تضيق بأهلها لم تضق بأهلها لضيق الأرض، ومن اختطّ البلدان لم يختطّـها على قـدر ضيق الأرض وسعتها، وإنّما اختطّت على حسب الاتفاق، ولعلّ المسكون منها لَيَكُون جزءٌ من ألف جزء. فلأيّ معنى تصييـره ضيق البلدان الضيّقة من أجل ضيق الأرض، والصواب أن يقول: لو أنّ سعة كل بلد كسعة صدره لم يضق عنه أهل بلد.

وتجدر الإشارة إلى أنّ ما تميّز به هؤلاء الشّعراء مـن أساليب حسنةٍ وُصفوا بها، أو سيئة عُرفوا بذكرها، لا يعني أنّ من أَحسَنَ لم يُسئ على الإطلاق، وأنّ من أساء كان كلّ شعره كذلك أو جلّه، إنّما بعضه فقط، إن لم نقل بعض بعضه، ولكنّه عُرف بها و نُسبت إليه لأنّه كان الأوّل إليها، أو المكثر فيها إذ لم يكن البادئ لها، لذلك قيل ذهب البحتري مذهب أبي تمّام، لأنّ النّقاد قد عابوا عليه ما سبق ذكره، فلمّا تأثّر به غيـره نُسبت إليـه. كذلك هيّ صفته و صفة غيره أن عُرفوا بأصحاب الصّنعة اللّفظية ( البديـع)، هذا لم يعني ولا يعني أنّ من قبلهم لم يعرفوا البديع ويستعملوه في أشعارهم، إنّما كـان بقدر الحاجة، فلمَّا أكثروا فيه واتّجهوا إليه عُرفوا به، ولقد استدلّ العسكري في مواطن الإجادة بكثيـر من شعر أبي تمام و البحتري، رغم ما ذكر عنهما.

**2 ـــ مفهـوم الشّعر وعلاقته بالنّثر:**

يُعتبر الشّعر من أقدم الفنون الأدبيّة الّتي عرفها الإنسان، وحاول أن يعبّر من خلاله عن تجاربه وأحاسيســه ومشاعره نحو كـلّ مـا يحيط به، وهو ضرب من ضروب الكلام، تتعاطاه طائفة من النّاس عُرفوا بالشّعـراء، وإهتمّ العرب به، فحفظوه وتناقلوه ورَوَوهُ جيلاً بعد جيل، لما يحمله من تصويـر وتعبير عن خوالج النّفوس، ولما يفيض به من حِكَمٍ و أمثالٍ وفوائد، وإن كان الشّعراء قد بـرعوا في نظمه وإبداعه، إلاّ أنّهم عجزوا عن تحديد مفهومٍ موحّدٍ له، كما عجز

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص101.

عن ذلك أصحاب الاختصـاص ممّن درسوه وشرحوه - وأقصد النقاد – ومن الأوائل الّذين تطرّقوا إلى تحديد هذا المفهوم نجد الجاحظ.

يقـول الجاحظ:" **المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ، والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع وجودة السبك، فإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير.** "[1] يعتبر الشاعر على ضـوء هذا القول صانعًا وناسجًا ومصوّرًا ، يتّجه نحو المعنى الّذي يتوفر في كلّ مكان، وما عليـه إلاّ أن يتناوله ويصوغه صياغة منفردة، وهو اتجاه واضح منه نحو الشّكل بكلّ ما يتمثّل فيه، مـن وزن ولفظ وجودة سبْك، لأنّ الشّعر عنده صناعةٌ هذه أدواتها، صناعة خصّها الجاحظ بالشّكل دون المعنى. و" **لو تخطّى الجاحـظ حدود التّعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنّين، الشّعر والرّسم، إذن فربّما هداه ذكاؤه إلى استبانـة الفروق وضـروب التشابه، ولكن كل ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريّتـه في الشّكل، وأنّ المعوّل في الشّعر إنّما يقع على إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ وسهـولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع وجودة السبك، وبهذا التحيّز للشّكل قلّل الجاحظ من قيمـة المحتوى وقال قولته الّتي طال ترددها. المعاني مطروحة في الطريق .**"[2] وهي نظرة متحيّزة إن قصدها كما تبدوا في ظاهرها.

ونجد هذا التّعريـف لم يكد يُراوح مكانـه عند ابن طباطبا في كتابه عيّار الشّعر، حين يُعرف الشّعر على أنّه " **كلام منظوم، بائن عن المنثور الّذي يستعملـه النّاس في مخاطباتهم، بمـا خصّ به من النظم الّذي إذا عُدل من جهته مجّته – فرت منه- الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محـدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتـج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض الّتي هي ميزانه، ومن اضطرب عليـه قوله، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتّى تعتبر معرفته المستفادة كالطّبع الّذي لا تكلّف معه.**"[3] ويقصد ابن طباطبا بالنّظم من خلال كلامه هذا الوزن الّذي يحفظه الذوق

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، ط1، دب، 1996. ص156.

[2] إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص112.

[3] ابن طبابا، عيّار الشّعر، ص79.

والطبع السليم، أي أنّه ينظم الشّعر على قدر العروض دون حفظها أو إدراكها. إنّما سَلُمَ طبعه بها وتذوّقه لها، فأصاب الوزن، أمّا من خذله ذوقه فعليه بمعرفة العروض وحفظه، ثمّ النظم عليه، وهو في أوّل تعريفه للشّعر يُعرّفُه على أنّه كلام موزون مقفّى بان و اختلف به عن النّثر، فهو إذن قد استعان بالمقارنة بين النّثر والشّعر لتحديد مفهوم الأخير، والفرق هو الوزن والقافيّة، كلاهما مُتضَمَّن فيما سمّاه النظم.

هذا هــو الشطر الأوّل مـن مفهوم الشّعر عنده، وهو ما خصّ الشّكل، أمّا ما يخصّ المعاني فقوله: "**وللمعاني ألفاظ تشاكلـها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، وكم من معنى حسن قد شِين بمعرضه الّذي أُبرِز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتُذِلَ على معنى قبيح ألبسه.**"[1] فزيادة على الوزن، ذكر الألفاظ الّتي تشاكل المعنى، فتحسن كل واحدة بالأخرى، ثمّ لم يجعل المعاني مطروحة في الطريق، إنّما جعل منـها القبيح والحسن، وجعل لها معْرضًا تزدان فيه وبه، وهي على ذلك عمليّةٌ سابقةٌ للّفظ، يجب علــى الشّاعر أن يحسن استحضارها. وهو بذلك قد بدأ يوازن بين اللّفظ والمعنى في تحديد مفهومه للشّـعر ولم يهملهــا كلّ الإهمال، وجعلها على أقراع الطريق. فالشّعر " **كلام موزون مقفّى، يدلُّ على معنى.**"[2] وهوما أكّده قدامة بن جعفر.

نجد أنّ مفهـوم الشّعر لم يُسَلَّم به على ما سبق، فكلّما جاء ناقدٌ عدّل و زاد وأنقص عن سابقيه، ووافقهم في كثيــر من الأمر، وهو ما كان مع ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة يقول: " **الشّعــر يقوم من بعد النيّة من أربعة أشياء، وهي اللّفظ والمعنى والوزن والقافيّة، فهذا هو حدُّ الشعر، لأنّ من الكلام موزونًا مقفّى، وليس بشعــر، لعـدم القصد والنيّة، كأشياء اتّزنت من القرآن ومن كلام النّبي صلّى الله عليه وسلّـم، وغير ذلك ممّا لم يُطلق عليه بأنّه شعر والمتّزن: ما عُرض على الوزن فقبله، فكأنّ الفعل صار له.**"[3] وبذلك وافق ابن رشيق من قال أنّ حدّ الشّعر هو: اللّفظ، والوزن، والقافيّة، والمعنى. لكنّـه أضاف على ذلك

---

[1] ابن طباطبا، عيّار الشّعر، ص136.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلميّة، ط1، دب 2005. ص83.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر ونقده، ج1، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981. ص77.

شرط النيّة وذلك بأن يقصد الشّاعر بنيّتــه قول الشّعر، والنيّة تؤدّي إلى تجويد العمل وتحسينه، لأنّ الرجل يقصد بكلامه أن يكون شعرا فيحضّر كل ما يلـزم لذلك، وهو ما يزيد من الشعريّة، لأنّك بالنيّة تستفزّ خلجات النّفوس، وأفئدة النّاس بالتّحضير لما يوافقها من المعاني والمقاصد، وهو بالتّالي قد جعل للمعنى أهميّــة أكثر من الشكل وذلك حين قال أنّ هناك من الكلام الموزون المقفّى، لكنّه ليس بشعر.

هناك من النّقاد على هـذا الأساس من فضّل الشّكل على المعنــى، وهناك من فضّل المعنى على الشّكل، وهناك من وازن بينهما، وهو صراع اسْتمرّ إلى النّقد الحديث و سيبقى ما بقي الشّعر، لأن الشعريّة في مفهومها تتبدّل وتتغيـرّ من قوم إلى قوم، ومن زمان إلى زمان، حسب الحاجات والقناعات والفكر والثّقافة.

وممّن نجد أنّ مفهوم الشّعر قد بدأ يتكامل عنده بالموازنة الدّقيقة بيـن كلّ حدوده حازم القرطاجني. فالشّعر عنده " **كلام موزون مقفّى من شأنه أن يُحبّب إلى النّفس ما قصــد تحبيبه إليها ويُكرّه إليها ما قصد تكريهه، لِتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمّن من حسن تخييل، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قَوِي انفعالها وتأثَر بها.**"[1] يرسـم القرطاجني انطلاقاً من قوله هذا للشّعر عدّة حـدود، ثم يوضّحها حدّاً حدّاً، وأوّل الحدود ما خصّ به الشّكل ، فهو عنده ليس كلاماً موزوناً مقفّى فقط، إنّمَا وَجَبَ عليه التّأثير في نفس السّامع فكرّهه في الشّيء أو حبّبه إليه، فيطلبه أو ينفر منه، وهو حدّ آخر من حدوده، فإن لم يُحسـن في ذلك وقع فيما حذّر منه ابن طباطبا من قبل وهي المشاكلة بيـن اللّفظ والمعنـى. وهو بالتالي يوافق بينهما بما يتضمّن من حسن تخييل يُحْدِثُ الانفعـال في نفس المتلقي.

يكون للشّاعر عند التهيء للإبداع قصد، وهو أن يستبـدّ ويتمكّن من نفس السّامع، فإمّا أن يجعلها تحبّ أو تكره – وربّما هو ما قصده ابن رشيق القيرواني بالنيّة - ." **فالتّخييل أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقــوم في خياله صورة أو**

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص56.

**صــور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالاً من غير رويّة إلى جهة الانبســاط أو الانقباض.**" [1] لقد قَرَنَ القرطاجنّي الشّعر في تحديد مفهومه بالتخييل وجعل كلَّ مكونات الشّعر خاضعة له من اللّفظ والمعنــى، إلى الأسلوب و النظام ( أي الوزن والقافية وما يكون من شكل القصيدة. )

ويُعدُّ أبو هلال العسكريُ من هؤلاء النّقاد الّذين حاولــوا ما استطاعوا الموازنة في تحديد مفهومهم للشّعر بين الشكل والمضمون، أو اللّفظ والمعنى، فالكلام عنده" **ألفاظ تشتمل على معانٍ تدلّ عليها، ويُعَبَرُ عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجتــه إلى تحسين اللّفظ ...لأنّ المعاني تحلّ من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة.**"[2] فعلى الشّاعر أن يوازن في شعره فلا هو ينحاز إلى المعنى ولا هو ينحاز إلى اللّفظ. لأنّ المعاني لا خير فيها " **إذا استكرهت قهرًا، والألفاظ إذا اجترت قسرًا، ولا خيــر فيما أُجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى إلّا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى و ظهور المقصد...وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلّا بكدّ، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً، وسهلاً حلواً، ولم يعلموا أنّ أجود الكلام السّهل الممتنع.**"[3] وهي دعوةٌ لها مئات السنين للّذين يدّعون أنّ أحسن الشّعر ما خَفِيت معانيه، حتّى صار كالطّلاسم، أو أشدّ غموضا. وهي حُجّةٌ عليهم ليكُفُوا أفواههم على القول أنّهم أهلُ الأدب، وأنّهم أشعرُ النّاس.

يُعتبر الشّاعر عند صاحب الصّناعتين كالصّانع الّذي يجب عليــه أن يُحَضِّرَ أدواتــه لإنجاز المهمّة الّتي يرومها، إذ لا يختلف في ذلك كثير من معاصريه، والشّعر عنده " **كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءَم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجــن، ولم يُستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقيّ من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا.**"[4] يرتبط بالأعتدال في اللّغة، والإعتــدال فيها مقرونٌ بحسن اختيار الألفاظ، وحسن

---

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص93.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص53.

[4] المصدر نفسه، ص74.

النّظم وسلاسة التراكيب، وهو بالتّالي إبداع لغوي في شطر منه، يقوم على إحكام البنى النصّية وتلاؤمها، وعلى حسن اختيار المفردات والسلاسة والسهولة في استعمالها وتوظيفها، لأنّ " **الكلام إذا كان لفظه غثًّا ومعرضه رثًّا كان مردودًا.**"[1] مع توفّر الوزن والقافيّة، واستحضار المعنى. فأنت " **إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني الّتي تريد نضمها فِكرَكَ، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها.**"[2]

يلتزم العسكري بما التزم بـه من قبله من النّقاد على أنّ الشّعر هو كلام موزون مقفّى، يفترق به عن الكلام المنثور، ثم وجب بعد ذلك أن يكون لفظه حسنًا غير غثٍّ ولا مهجونٍ كي لا يُرفضَ ولا يردَّ من قبل سامعه، ومعانيه محببةً غير مستكْرهة، فالكلام يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته . وتخيّر لفظه وإصابة معناه، وصياغة منجزة تلائم وتوائم بين الفكرة والقالب، واللّفظ والمعنى لأنّه "**من أراع معنى كريماً، فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حقّ المعنى الشريف اللّفظ الشريف**"[3] ويكون اللفظ شريفاً عذباً وفخماً سهلاً إذا أنت وجدت اللفظة لم تقع موقعها ولم تصل إلى مركزها، ولم تتصّل بسلكها، وكانت قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها، لم تُكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها، بعد أن أدركت أنّها لا توافق معناك الذي أردته. فلا تجعل المعنى رديئاً قبيحاً حتى يلائمها وتلاؤمه، لأنّه كان من الواجب عليك أن تعرف أقدار المعاني فتوزن بينها وبين أوزان المستمعين وأقدار الحالات، فتجعل لكلّ طبقة كلامًا ولكلّ حالٍ مقامًا، حتّى تُقسّم أقدار المعاني على أقدار الحالات ، فيكون الشّعر بذلك صناعة من الصناعات، تتحوّل عندك إلى أشهاها وأخفّها عليك، إذ التزمت بما مضى ووازنْتَ بين كل ما ذكرت.

لقد حاول أبو هلال العسكري كغيره من النّقاد تحديد مفهوم الشّعر، ورسم حدوده ومعالمه، فحاولوا جميعاً أن يضعوا تعريفاً يميّزه عن باقي أنواع الفنون الأدبيّة، فلم يختلفوا في كونه كلامٌ موزونٌ مقفّى يتضمّن معنى جيّداً يحمله لفظ شريف، فكان الوزن أوّل حدود الشّعر به اختلف وتميّز عن الكلام المنثور إذ يشترك النّظم والنّثر في الكلام الّذي هو جنس لهما، ثمّ

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص 114.

[3] المصدر نفسه، ص110.

ينفصـل الشّعر عن النّثر بفضل الوزن الّذي به صار المنظوم منظوماً وكان حِليةً فاضلةً بينهما بعد اشتراكهما في المعاني، " **واعلم أنّ الرسائل والخطاب متشاكلتان في أنّهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفيّة**"[1] فهما حدّا النّثر إذا غابَا، وحدّا الشّعر إذا حضرَا، وهي أبسط الحدود في التفريق بينهما، لأنّ العسكـري اعترض على كثيرٍ من الشّعر حضره الوزن والقافية، وغابت عنه الاستقامة والسلاسة، فهو يستغرب مثلاً استحسان الأصمعي لمطلع قصيدة المرقّش:[2]

**هــل بالدَّيــارِ أن تجيب صَمَم  لـــو أنَّ حيًّــا ناطقًــا كَلَــمَ**

و يعلّق العسكري أنّه لا يعرف على أيّ وجــه صرف اختياره إليهـا، وما هي بمستقيمة الوزن، ولا مونقة الرّوي، ولا سلسة اللّفظ، ولا جيّدة السبك، ولا متلائمة النّسج. لذلك فعلامــة الشّعريّة عند أبي هلال هي أن يخرج المنظوم مثل المنثور في السهولة والترتيب والدقّة في الاختيـار، لا يقف الوّزن والقافيّة كحاجز يقيّد التراكيب، فالشّاعر الفحل لا يجعلهما يحُولان دون تفجُّرِ شعريّة اللّغة والتفنُّن في الصّناعة، إذ يجب أن " **تجد المنظـوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه وحسن رصفه.**"[3]

لقد اعتبـر العسكري أنّ الوزن والقافيّة هما أوّل الحدود بين الشّعر والنّثر حتّى ولو كانا أبسط الحدود المسلَّم بها لا يعني حضورهمـا في النّص أنْ يجعلاه شعراً، لكنَّ غيابهما يُسقط عـن الكلام صفة الشّعر حتّى ولو توفّر على كلّ المحاسن الأخرى، " **فإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني الّتي تريد نظمها في فكـرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها و قافية يحتملها.**"[4] وهو ما رآه طــه حسين، ذلك أنَّ الوزنَ ضرورة لابدَّ منها في التّفريق بين الشّعر والنّثر، وأنّ خاصيتي الوزن والإيقـاع وُجِدتَا مع الشّعر، لأنّ الشّعر إنّما كان في البداية ضربًا من الغناء والرجز والحداء، ولم يُستغْـن عنهما في الشّعر بأيّ حالٍ.[5] مع المحافظة على أنّهما لا يدخلان وحدهما الكلام في باب الشّعر، ولقد أشار ابن فارس لذلك حين

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص 111.

[2] المصدر نفسه، ص09.

[3] المصدر نفسه، ص69.

[4] المصدر نفسه، ص114.

[5] ينظر: طه حسين، من حديث الشّعر والنّثر، دار المعارف، دط، مصر، 1965. ص22.

اعتبر أن " **للشعر شرائط لا يسمّى الإنسان بغيرها شاعرًا، وذلك أنّ إنسانًا لو عمل كلامًا مستقيمًا موزونًا يتحرّى فيه الصدق، من غير أن يفْرط أو يتعــدّى أو يأتي فيه بأشياء لا يمكن كونها البتّة، لما سمّاه النّاس شاعرا ولكان ما يقوله مرذولا ساقطًا.** "[1] والمقصود بالصدق أن يخرج كلامك عن المألوف لدى النّاس المعروف لديهم، أي محاكــاة الواقع كما هو وعكسه استعمال التخييل الّذي يقود ويؤدّي إلى خلق الصورة الفنيّة الّتــي ترقى بالشّعر وترفعه عن واقعيّة النثــر، ومباشرته في الأسلوب، فالوزن هو حدٌّ من حدود الشّعر، لكنّه لا يجعله كذلك لوحده وبمفرده، إنّما هو فارق من فوارقه مع النّثر.

ويلتمس أبو هلال العسكري فرقًا آخر بينهما وهي الوظيفة. فالشّعر رسالة لغويّة وظيفتها جماليّة فنيّة، في حين أنّ وظيفة النّثر هي وظيفة نفعيّة، غلبت الأولى على الشّعر دون أن تنفي عنه الثانية، وغلبت الثانيّة على النّثر دون أن تُلغِي الأولى.

يقف العسكري بناءً على هذا الكلام عند التفريق الوظيفــي بين ما تكون فيه فنيّة الكلام هي الهدف، وهي صفة الشّعر، وبين ما تكون فيه الفكرة التي لا تبلغ إلاّ بطول الشرح وكثـرة الإفهام هي الهدف، وهذه صفة النّثر لأنّه "**ممّا يعرف من الخطابة و الكتابة أنّهما مختصّــان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار، وليس للشّعر بهما اختصـاص.**"[2] ولا يقــع الشّعر في شيء من هذه الأشياء موقعًا، وليس يراد منه "**إلاّ حُسن اللفــظ وجودة المعنى. هذا هو الّذي سوّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه، وقيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره، فقال: يُراد من الشّاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء.**"[3] يغدو الجمال بناءًا على هذا الرأي هدفًا أوليًا في الشّعر، في حين أنّ النّثر يغدو حاملاً لكلّ قضايا المجتمع الأخلاقيّة والدينيّة وغيرها، بدون نفي الجماليّة عنه طبعًا. ويقصد العسكري بحسن اللفظ، جزلها وفصيحها وهو " **ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك، مــع صورة مقبولة ومعرض حسن...لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة لم يسمّ بليغاً.**"[4] وهي البلاغة

[1] جابر عصفور، مفهوم الشّعر، ص77.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص111

[3] المصدر نفسه، ص112.

[4] المصدر نفسه، ص15.

عنده. فالشّعر عنده رسالة لغويّة جماليّة فهو " **كلام منسوجٌ، ولفظ منظومٌ، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن.**"[1] وهو بالتّالي لا يعتبر التوصيل هدفا أوّليّا بالنسبة له، إنّما هو هدف ثاني يأتي بعد الاعتناء بشعريّة الأداء أو الوظيفة الجماليّة للشّعر، والعكس بالنسبة للنّثر، دون أن يكون ذلك مؤثّراً في لغة النّثر وسلاسته، ولا يعني أبداً أنْ تكون وظيفة الشّعر فنيّةً أنْ نُلغي عنه الوظيفة النفعيّة، وإلاّ ما الّذي كان يقوم به حسّان ابن ثابت وهو يدافع عن الإسلام، أليس تقديم المنفعة للمسلمين بنشر الإسلام والذود عنه، كذلك لا يمكن نفي الجماليّة عن النّثر، أليس السّجع نوع من أنواع البديع يكثر في النثر، إذ لم نقل يختصّ به، و أين نجعله إذًا في حسن اختيار اللّفظ وتقديم اللمسة الجماليّة.

تشكّل اللّغة فرقاً آخر أقامه العسكري بين الشّعر والنّثر، فلُغة الشّعر قائمة على الانحراف والتكثيف، لا يتفكّك بناؤها لتدخل في مجال النّثر إلاّ بصعوبة كبيرة، كما هو الحال للغة النّثر لا تلتقي بلغة الشّعر إلاّ بتكلّف عسير. فمن صفات الشّعر أنّه لا يبوح بكل معانيه ومحتوياته لكلّ طارق يطرق بابه، ففي تمنّعه تكمن جماليّاته، والقارئ الفذّ الفطن هو الّذي يفكّ الرموز وينقّب عن المعاني، الّذي ينتشي بكشف مدلولاتها، ولو كان كلاما ككل الكلام، لما تميّز عنه، لذلك صعب حلّ لغته وجعلها نثرًا، صعوبة تصنعُها حواجزه من ترميز و تكثيف وإيحاء، وعكس ذلك نظم معاني النّثر فهي مبسوطة مكشوفة واضحة، فليس من المعقول أن تجد رسالة يكتبها صاحبها لكشفِ حاجةٍ وغايةٍ ثم يلجأ إلى إخفاء المعاني فيها واللّجوء إلى الإكثار من الصوّر الفنيّة واستعمال التّخييل.

لذلك كان تحويل معانيها إلى النّظم عسير، لأنّه يتطلّب خلقا للصّور وتكثيفًا للمعاني، وإبدال الصراحة في القول إلى إيحاءٍ له. إنّ "**ألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتَّابِ في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخُطب، مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلاّ أنّ الخطبة يشافهُ بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل خطبةً، والخطبة تُجعل رسالةً، في أيسر كلفةً، ولا**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص74.

**يتهيّأ مثل ذلك في الشّعـر من سرعة قلبه وإحالته إلى الرسائل إلاّ بكلفة، وكذلك الرّسالة والخطبــة لا يُجعلان شعرًا إلا بمشقّةٍ."**[1]

لقد جعل العسكري حلّ الشّعر واستخدامه في البنية النّثرية فنّاً من فنون القول، ثمّ ألّف فيه من جاء بعده وخصُّوه بكتبٍ ومجلّداتٍ، مثل كتاب: الوشي المرقـوم في حــلّ المنظــوم لابن الأثير، وكتاب: حلّ المنظوم للصفدي، وكتـاب: نثر النظم وحلّ العقـد لأبِي منصور الثعالبي وغيرها. واستخدام لغة الشّعر في النّثــر أمر يحتاج إلى تفكيك البنية التركيبية عن طريق بسط الكلام وإعادة ترتيبه ترتيبًا منطقيًا، وتفصيل المظهر الّذي لم يُذكر في الشّعر، وتقدير المحذوف الّذي لا يُتطلّب ذكره في الشّعر لأنّه شرح وتفسير، ويُطلب في لغة النّثر. ف**"المحلول من الشّعـر على أربعة أضرب. فضرب منها يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه، وضرب ينحلّ بتأخير لفظــة منه وتقديم أخرى فيستحسن محلوله ويستقيمَ، وضرب منه ينحلُّ على هذا الوجه ولا يحسـن ولا يستقيم، وضرْب تكسو ما تحلّه من المعاني ألفاظا من عندك، وهذا أرفع درجاته."**[2] فالتّقديم والتّأخير في الألفاظ حلٌّ للشّعر، وزيادة لفظةٍ وأكثر بين ألفاظ البيت من القصيدة حلٌّ للشّعر، أمّا أرفع درجةً فهو فهم معنى البيت أو القصيدة ثمّ نثرها بأسلوبك وألفاظ من عندك أي نثر المعنى.

ثمّ يضيف العسكري ويؤكّد أنّ بعضاً من الشّعر لا يمكن حلُّه بما فات من الطرق فمن النّظم ما لا يمكن حلّه أصلا بتأخير لفظةٍ وتقديم أخـرى حتّى يلحق به التّغيير والزيادة والنقصان، مثل قول الشّاعر:[3]

**لســانُ الفتى نصفٌ و نصفُ فــؤاده فلم يبــقَ إلاَّ صورةَ اللَّحْــمِ و الـدَّمِ**

فالمصـراع الأوّل يمكن أن تؤخَّر ألفاظه و تقدَّمهما فيصير نثراً مستقيماً، وهو أن نقول: فؤاد الفتى نصفٌ ولسانه نصفٌ. ولا يمكن في المصراع الثّاني ذلك حتّى تزيد فيه أو تُنقصَ منه فتقول: لسان الفتى نصف وفؤاده نصف، وصورتـه من اللّحم و الدم فضل لا غناء بها

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص154.

[2] المصدر نفسه، ص237.

[3] المصدر نفسه، ص239.

دونهما ولا معوّل عليها إلاّ معهما، وزيادة الألفاظ الّتي تحصل فيه ليس بضائرة، لأنّ أبسط الألفاظ في أنواع المنثور سائغٌ. أي زيـادة الألفاظ عند نثر الشّعر أمر يجوز، ولا بأس به لأنّ النّثر يحتاج إلى البسط في القول، والشرح والإفهام. أمّا حـال الشّعر فغير ذلك.

كذلك هو حال الانزياح التركيبي الذي يقوم على التقديم والتأخير كما سبقت الإشارة من قبل، كنوع من أنواع حلِّ الشّعر أو طريقة من طرائقه، بالإضافة إلى الحذف في الألفاظ. وهي كلّها خصائص تمثّل شعرية اللّغة. وهو ما ذهب إليه جان كوهن في أنَّ الفرق بين الشّعـر والنّثر فرق كمّي أكثر منه نوعي. أي أنّهما يتمايزان بكثرة الانزياحات في استخدام اللّغـة الّتي تكثر في الشّعر وتقلّ في النثر.[1]

يدلّ كلام العسكري على أنّ النّثر يتميّز ببنائه المنطقي الّذي يقوم على التعليل والتّفسير والبسط والترديد، وهذا كلّه مستكره في الشّعر إذْ يُخرجـه من نطـاق الشعريّة إلى الخطابة، لأنّ الشّعر يكتفي باللّمحة الدّالة، ويعتمد في هذا على ترك مسافة بيـن الدّال ومدلوله، عن طريق الابتعاد عن مدلولات الدّال المباشرة الملازمة له. وإلباسه ثـوب الإيحاء والرمز، باعتبار أنّ منبع و مصدر الشّعر هو التّخييل المنافي للصّدق أو الحقيقة اللّذان يعكسان الواقع كما هو، ويفرضان علاقة لا طلاق فيها بين الدّال ومدلوله، وهي صفـة ولازمةٌ يحتاج إليْها النّثر لا الشّعر. فيما يحتاج الأخير إلى إقحام المبالغة والتّخييل الّتي تُغيّر في الدلالة و تَخلُق المتعة الفنيّة.

لقد أكّد العسكري أنّ بنية الشّعر والنّثر مختلفتان، يمكـن فيها نقل المعنى الظاهر والعام من الشّعر إلى النّثر، بدون المحافظة على أصالته كلّها الّتي تكـون في الشّعر أي في الأصل.لأنّ المعنى الأصلي قد حَمَلَهُ شكلٌ مختلفٌ تمامًا عن النّثرِ، وهو شكل القصيدة بكلِّ ما يميّزها من مميّزات هي اللّغة الخاصّة بها الّتي تتغذى بالانزياح، وتقوَّى بالغموضِ وقوَّة التّخييـل والتّكثيف، وحتّى العاطفة. وكلَّ هذه الصفات تخدم المعنى في أصله الأوّل وبالتّالي لا يبقـى في مثل قوّتهِ، أي أنّه يتبدّل ويتغيّر ويضْعف بتغيـر الشّكـل. وكلُّها مميّزات لجأ إليها النّقد الحديث لتحديد مفهوم الشعريّة.

[1] ينظر: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمد الولي، دار طوبقال، ط1، دب، 1986. ص12.

كما لم يفت العسكري أن أبان على ميـزة أخرى يختلف فيها الشّعر عن النّثر، صفـة اختصَّ بها، هي الأغراض الشّعريّة الّتي لا ينجح فيها غيره، فالإنسان مثلا إذا أراد أن يفتخـر بنفسه ويمدحها لا ينجح في هذا الأمر بأن يُنشأ رسالةً أو يؤلّف خطبةً، إنّما النّجـاح في هذا الغرض طريقه النظم. وسبب هذا هو احتمال الشّعر لخبايا النّفس، العاطفيّة والوجدانيّة. وقابليته احتمال الكذب الّذي يبعثه التّخييل. في حين أنّ النّثر خطاب عقلي فيه قدر من الالتزام والحجة والإقناع لا يحتمل قوّة العاطفة والإفاضة فيها، والتّخييل الّذي يقود إلى الكذب الّذي عكسه مطابقةُ الواقع وقبول العقل. كما أن طبيعة السياقات الثقافيـّة المتوارثـة جعلت أُلفةً بين الشّعر وهذه الأغراض الانفعاليّة وهو ما أراده ابن رشيـق، فالشّعر عنده" **يقوم في معظم أغراضه المألوفة على المدح والهجـاءِ، والمدح يضمُّ النسيـــب والفخـــر والرثاء ... وكذلك الهجـاء فمن أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطـــاء.**"[1] كلُّ هذه المعاني معاني عاطفيّة انفعاليّة لا يحتملها النّثر، كما أنّ النّص الواحد أو القصيدة الواحدة كانت تشمل عدّة أغراض من الشّعر، وهو ما يحتاج إلى حسن التخلص من غرضٍ والخروج إلى الغـرض الآخر، وهي من محاسن الشعر. غير أنّ العسكري لم ينف عن النّثر هذه الصفة، لأنّ النّثـر مثل الشّعر بالنسبة له، كلاهما يحتاج إلى حسن الاختيار و حسـن الصياغة و التخلّـص من موضوع لآخر يدخل في حسن الصياغة.

خلاصة الأمر أنّ الشّعر والنّثر كلاهما يجلســان على مقعدٍ واحدٍ هو الأدب، وهو ما أشار إليه تودوروف فـ" **من أجل أن نحدِّد الشّعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عـن النّثر؟ إذ إنّ الشّعــر والنّثر يمتلكان أيضًا نصيبًا مشتركًا هو الأدب.**"[2] إلاّ أنّهمـا يفترقان في الهدف والوسيلة والتأثير، فالشّعر تكون فيه الكلمـة هي الهـدف، والوسيلـة هي المعنـــى في الغالب، والتأثير المنشود هو التأثير العاطفي. أمّا النّثر فإنَّ الفكرة فيه هي الهدف، والكلمة هي الوسيلة، والتأثير المنشود هو التأثير العقلي. الشّعر يحتاج إلى التّخييل والانزياح و التّكثيف والعاطفة، ومخالفة الواقع، والنّثر يحتاج إلى العقل والبرهان والدليل وموافقـة الواقع.

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص246.

[2] كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط1، بيروت، 1987. ص17.

**3 ـــ مفهـوم الصّناعة الأدبيّة وحسن الاختيار عند العسكري:**

تدلّ كلمة الصّناعـة على الاحترافيّة في العمل، وهي مفردةٌ أسقطها أبو هلال العسكري عنوانًا لكتابه، لتكون دليلا على فكره وقناعاتــه أنَّ الأدب شعره ونثره إنَّما هو عمليـّة إبداعيّة واعية تحتاج لإنتاجها حذقًا ومهارةً و دربةً، ومرانًا وتركيزًا، ودأبًا وممارسةً، وهي ما تحتاجه كلُّ الصناعات الأخرى ليكون الإتقان. فالصّناعة في الإنتــاج الأدبي عنده هي الأساس، ومعناها الاختيار. فأنت: "**إذا أردْتَ أن تصنع كلامًـــا فأخطر معانيه ببالك وتنوّق له كرائم اللّفظ، واجعلها على ذكر منـــك، ليقرب عليك تناولها ولا يتعبك تطلّبها**"[1].

ولا يكون الاختيار عفوياً ساذجاً دون مقاييس أو معايير أو أهداف، إنّمـا يكون ليدّل على حالة وانفعال أو مناسبة ومقام بلفظٍ مناسبٍ مقبولٍ ومعنى واضحٍ مكشـوف أي " **أنْ يكون لفظك شريفاً عذباً وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً.**"[2] كما يكون حسن الاختيار كذلك مرهون بالسّامع، مرتبط به لأنّه الغاية من الإبداع، ولا يكون ذلك إلاّ بمراعاة الأحـوال والمقامات فـ" **إذا كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب أن تقسّم طبقات الكلام على طبقات النـاس، فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عمَّا يعرفهُ إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكـلام، وتعدم منفعة الخطاب.**"[3] فأنت إذا أردت أن تصنع بابًا من حطب وأردته أنيقًا فخمًا تخيّرتَ له من الخشب جيّدَهُ ، ثم تأتي فتحـدّد له حجمه ومظهره، ليكون جميلاً راقيًا، فـإن أتيت لوضعه فلا تضعه بفخامته على كوخ مهترٍ، إنَّما على قصر فخمٍ يلائمهُ، بل يلائم كلٌّ منهمـا الآخر، أمّا الكوخ فأتقن له بابه، بما يناسبه من مواد أحسن سبكها وصنعتها حتى تليق بـه، ويليق بها.

وكذلك هو الحال مع أصناف الناسِ وعِلمِهم وثقافتهم لهذا وجب على المبدع :" **أن يتكلّم بفاخر الكلام، ونادِره ورصِينه ومحكمه عند من يفهمه عنه، ويقبله منه، ممـّن عرف المعاني والألفاظ علماَ شافيًا، لنظره في اللّغة والإعراب والمعانـــي على جهـــة الصّناعة، لا كمن استطرف شيئًا منها، فنظر فيها نظرًا غير كامل، أو أخذ من أطـــرافه، وتناول من أطراره**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص109.

[2] المصدر نفسه، ص110.

[3] المصدر نفسه، ص29.

**فتحلَّى باسمه، وخلا من وسمه، فإذا سمع لم يفقه، وإذا سئل لم ينقه، وإذا تكلم عند من هذه صفته، ذهبت فائدة كلامهِ، وضاعت منفعة منطقهِ ... لأنّ العاميَّ إذا كلَّمتهُ بكلامِ العليّة، سخر منك وزري عليك."**[1] يقول المرقش:[2]

**هل بالدِّيـــارِ أن تُجيبَ صَمَـــمٌ  لو أنَّ حيًّـــا ناطقًـــــــا كلـــمَ**

طبع هذا البيت من الشّعـر سوء الاختيار في كل مراحله، فلا في استحضار المعنـى أصاب، ولا في اختيار اللّفظ والوزن و القافية أحسن، ولا أعرف على أيّ وجـه صرف اختياره إليها، وما هي بمستقيمة الوزن، ولا مونقة الرويِّ، ولا سلسة اللفظ، ولا جيّـدة السبك، ولا متلائمة النسج، وعكس هذا القول في جودة اللفظ والمعنى، قول جرير:[3]

**إنّ العيــون التّي في طرفها مرضٌ  قتلننـــــا ثم لـــم يحيينـــــا قتلانَا**

**يصرّ عـن ذا اللبِّ حتى لا حراكَ به  و هُن أضعـــف خلـق الله أركانَـــا**

وجودة اللفظ ظاهرة جليّة ومعناه تجنـب الغريب منه، وهو ما قلّ استعماله بهجره لأن الغريب لم يكثر في كلام إلاّ أفسده فالجودة مقرونة بالتوظيف والاستحسان كقول زهير:[4]

**نقِيٌ تقِيٌّ لـم يكثّـــر غنيمـــــةً  بنكهـــة ذي القُربَـــــى و لا بِحقَلَـدِ**

والحقلّد معناه سيّء الخلق، وهي كلمة من الوحشي غابت عنها السلاسة والوضوح، وغشّاها الغموض، وغادرها الصفاء والتهذيب. أمّا المنبوذ من المعنى فكقول جرير:[5]

**و لو كُنـــتُ أعلمُ أنّ آخر عهدِكم  يومَ الرحيـــلِ فعلتُ ما لـــم أفعـــــل**

وهو معنى كساه الغموض، فالسّامع لا يدري إلى أيّ شيء أشار بقوله: فعلتُ ما لم أفعل. هل قصد الرحيل معهم أو الغضب منهم والحزن عليهم، أو التّفريط إذا لم يمنعهم.

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص09.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص30.

[5] المصدر نفسه، ص32.

يعتبر الاختيار بنـاءً على هذا صناعة بمعنى الكلمة تماماً، وما أخطأ العسكري في توظيفها، وهي مهنة وصنعة يجب تعلمها والإحاطة بها، ومعـرفة خباياها وآلياتهـا، ولهذا تفوَّق الشّعراء بعضهم على بعض، واشتهر بعضهم على بعض.

وكما أنّ للألفاظ نصيب من الاختيار في صناعة النّص الأدبي، فللمعاني نصيب هي الأخرى، يكمِّل كل منها الآخر، فالكلام حسب العسكري هو ألفاظ تشتمل على معاني تدل عليهـا، ويُعبَّر عنها. فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجتــه إلى تحسين اللّفظ، ومن ذلك قـول النابغة:[1]

**فإنَّـــك كالليلِ الذي هو مُدركِي  و إن خِلْـــتُ أنّ المنتـأى عنك واسـعُ**

وقوله:[2]

**ألم تـــر أن الله أعْطاك ســـورةً  ترى كـــلَّ ملكٍ دونها يتذبـــــذب**

**بأنّك شمس و الملوكُ كواكـــبُ  إذا طلعـــت لم يبـــد منهُنَّ كوكـبُ**

لقد عبّر الشّاعر في هذه الأبيات بأحسن الألفاظ وأجملها، على معنًا أجاد فيه وأتقن الصنعة، حتّى كان من أجود شعر العرب في المديح، عجزَ الشّعـراء أن يأتُوا بمثله.

وإن أحسنَ هو فقد أخطأ جنادة حين قال:[3]

**من حُبِّهـــا أتمنّى أن يلاقينِـــي  من نحْـــوِ بلدتها نَـــاعٍ فينعاهـــا**

**لكي يكـون فراق لا لقـــــاء له  و تضمر النّفس يأساً ثمّ تسلاهـــــا**

تمنّى المحب لحبيبته في هذه الأبيات المـوت، فما عساه تَركَ للمبغِضِ أن يرجوا على من بَغض، فتوظيف الشّاعر للمعنى هاهنا غير صائِب، لأنّ الإنسـان إذا ذكر الحبيـب اشتاق وحنّ وأحب، وهام وعاتب ثمّ سامح. أمّا أن يتمنَّى الموت لمن قد عشق، فاختيار المعنى لهذه

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص64.

[2] المصدر نفسه، ص65.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المناسبة خطأ. لأنّ حسن الاختيار والتوظيف هو أساس حسن الإبداع والإجادة، وهو ما قصده العسكري حين تكلّم عن الصناعة الجيّدة والصانع الماهر. ثمّ أضاف عليهما حسن الصياغة، وقصد بها ما يكون من تنقيح وتصحيح للنّص بعد إنتاجه، وهو حال كثير من الشّعراء كانوا لا يُلقُوا بقصائدهم إلاّ بعد مراتٍ متكررة من القراءة، كأنّ الشّاعر في هذه العمليّة بمثابة قارئ ضمني للنّص، كما رأينا آنفاً مع أبي نواس حيث كان يعمل القصيدة ويتركها ليلةً ثمّ ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها، وكما كان البُحتري يلقي من كلّ قصيدة يعملها جميع ما يرتاب منه، فخرج شعره مهذّبًا، أمّا أبو تمام حين لم يفعل هذا الفعل ولم يتكرر عملُ القراءة عنده، وقع في عيبٍ كثير.

ويُعتبر التّنقيح عمليّة ثانية في كتابة النّص الأدبي، باعتبار أنّ صاحبه يقوم بإعادة النّظر في الألفاظ والمعاني والصيغة الّتي جاؤوا عليها، ثمّ يصحّحها ويعدّلها، كعمليّة نقديّة يقوم بها صاحب النصِّ ذاته، يركز فيها على إعادة: " **تخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض ممّا يوجب التئام الكلام ... حتّى يبلغ من ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوّله يكشف قناع آخره، كان قد جمع الحُسن وبلغ أعلى مراتب التمامِ.**"[1] حاله كحال البنَّاء الماهر الّذي إن أنت استحسنت أوّل بنائه استلهمت حسن آخره قبل رؤيته، ثم لم تدعه حتّى تنتهي من مشاهدته جميعه، وتكون نهايته حسنة كما توقعت من حسن بدايته. وهو تمام التفوّق في صناعة الشّعر عند العسكري. ومن أمثلة ذلك ما يرويه أبو هلال بقوله: " **وأخبرني أبو أحمد قال: كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممّن يتعاطى الأدب نختلف إلى مدرك، ونتعلّم منه علم الشّعر فقال لنا يوماً: إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء، ثمّ قال: أجيزوا هذا البيت:**

**ألا إنَّمـــا الدنيا متاع غرورِ.**

**فأجازه كل واحد من الجماعة بشئ فلم يرضه، فقلت:**

**وإن عظُمت في أنفسٍ و صُدورِ.**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص115.

**فقال: هذا هو الجيّد المختـــار. وأخبرنا أبوأحمد الشطني قال: حدّثنا أبو العباس بن عربي قال: حدّثنـا حماد عن يزيد بن جبلة، قال: دفن مسلمة رجلاً من أهله وقال:**

**نروح و نغدو كل يوم وليلةٍ.**

**ثمّ قال لبعضهم أجز فقال: فحتّى متى هذا الرواح والغـدو، فقال مسلمة: لم تصنع شيئًا، فقال آخر: فيالك مُغدًا مــرة ورواحًا. فقال: لم تصنع شيئًا، فقال لآخر أجز أنت، فقال:**

**وعمّا قليل لا نروحُ ولا نغدُو.**

**فقال: الآن تمَّ البيت."**[1]

يُدرك من يتفحّص هذا الإيجاز حقيقة ما سبق قوله، أنّ تمامُ الصّناعة هي تلاؤم الألفاظ. وهو ما غاب عن الأوّل الّذي أجاز، وعن الثّاني، وكذا حسن المعنى وملاءمته للنّظــم لا للنّثر، فإجازة الأوّلين قريبة في مبناها أكثر ما تكون للنّثر، غير ملائمة للشطـر الأوّل فـي تسلسل حروفه، ومخارج أصواته، فيها تنافر وعدم تلاؤم، وضعف في المعنى و قلّة ترابط. وكلّ هذا تمّ حين أجاز الثّالث منهم فأصاب المعنى، وأجاد في اختيار الألفاظ، وأفضل من ذلك أنّه تلاءَمَ مع الشطر الأوّل في خفّةِ ألفاظه وبساطتها وسلاستها، وذلك كلّه مردود لحسن الاختيار والترتيب. يقول امرئ القيس:[2]

**كأنّي لم أَركبْ جـــواداً للـذَّةٍ و لم أتبطَـن كاعِبـــاً ذات خلخـــالِ**

**و لم أسْبَـــأْ الزّقَّ و لـــم أقل لخيليَ كُرّي كـــرَّة بعد إجْفَـــــالِ**

قالوا: فلو وضع مصراع كلّ بيت من هذين البيتين في موضـع الآخر لكان أحسن فكان يُروى:

**كأنّي لم أركب جواداً و لم أقـل لخيلي كري كـــرة بعد إجـــــفالِ**

**و لم أسبأ الزق الرويّ للـــذة و لم أتبطن كاعـــباً ذات خلـــخال**

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص118.

أي إبدال عجز البيت الأوّل والثّاني بعضهما مكان بعض، كما كان يروى عند الرواة لانّـهم ظنّوا هذا الترتيب أليق، فركوب الخيل مع ذكر كرورها أجود وذكر الخمر، مع ذكر الكواكب أحسن، وبذلك يحسُنُ المعنى أكثر، أمّا الألفاظ فكان اختيارها موفّقا، ذلك عكس قول المتنبّي:[1]

**أين البطاريق و الحلفُ الّذي حلفوا بمَفرقِ الملــكِ و الزعم الّذي زعــمــوا**

جاء هذا المعنى قبيحًا جدّاً، لأنّ المتنبّي سمع العامّة قد حلفوا برأس الملك، أو بالرّأس، فأراد أن يقول مثله، فما استوى له، فقال: بمفرق الملك، فجاء اللّفظ غير ملائم للمعنـى لم تتعود عليه لا العامّة، ولا الخاصّة من أهل الشّعر والأدب. إنّما كان أقرب ما يكون إلى القبــح والسوقيّة.

لقد تحدثنا إلى الآن عن حسن صناعــة الشّعر، والتوفيق في اختيــار اللّفظ والوزن والقافيّة والمعنى، وملاءمة كلّ منهما للآخر. فأين حديث العسكري عن حظّ النّثر ؟ وهو الّذي قدّم الكتاب على أنّه يَعني بهما معًا. نعم لقد أفاض أبو هلال في التّنظير لكيفية الإبـداع الشّعري لكن دون أن ينسى أو يتجاهل حظّ النّثر في ذلك وإن قلَّ على الأوّل، لسبب واحد فقط هو أنّ الزّمان كان زمان شعرٍ، أمّا النّثر فقليل، اقتصر على ما يحتاجــه الحكّام من رسائل وخُطب، وذلك طبعا قبل انتشار التّأليف ونشر المؤلفات.

أرجع العسكري قوّة الخِطابة والرسالة إلى حسن الاختيار كذلك في اللّفظ والمعنى معاً، أمّا شأن المعاني الّتي تنشئ الكتب فيها من الأمر والنهي فسبيلها أن تؤّكدّ غاية التوكيد بجهـة نظم الكلام لا بجهة كثرة اللّفظ، أي في ترتيب الكلام لأنّ كثرة اللّفــظ لا تكون في الأمر والنّهي بل تكون في كتابة السلاطين مثلاً لجباية الأموال واستخراجها، وهـو ما يلـزم الإطالة في الشّرح والإقناع وكذلك هو حالُ العمّال للأمراء مع استعمال الألفاظ السهلــة القريبة المآخذ، السريعة إلى الفهم، وعكس ذلك الإطناب، أي عدم الإسهـاب، وذلك في باب الشّكر الّذي لا يحسن منه أن يستعمل الإكثار من الثناء والدعاء، كما لا يستحسن للتّابـع مثل ذلك إذا خاطب المتبوع يستعطفه، ويشكوا حاله، إنَّما وجب الاختصار حتّى لا يضجـرَ الرئيس فيمنعُه من حاجته ولا يلبِّيها. أمّا إذا اضطرّ إلى إعادة المعاني فليعدها بغير ألفاظهـا الأولى.

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص121.

ومن حسن اختيار الألفاظ كذلك في كتابة الخطب والرسائل، هو طبيعة السّامع أو المتلقّي كأن يكون أعجمياً غير عربي، أو يكون من أهل العربية وفرسانها. كما حدث مع النّبـي صلّى الله عليه وسلّم، حين بعثَ لأهل فارس يدعوهم للإسلام كتب من الألفاظ أسهلهـا مما يُبّلـغ المعنى بأبسط الطرق، ويسهّلها غاية التّسهيل حتّى لا يخفى منها شيء، إذ يقول صلّـى الله عليه وسلم، من محمد رسول الله إلى كسرى ابرويز عظيم فارس سلام على من اتّبع الهـدى وآمن بالله ورسوله، فأدعوك بداعية الله فإنّي أنا رسول الله للخلق كافّة، ليُنذرَ من كان حيّـاً، ويحقّ القول على الكافرين. فأسلمْ تَسلمْ، فإن أبيْتَ فاسم المجوس عليك ... وهو عكس ما كـان حين بُعث لقومٍ عرب حيث استعمل فخم اللّفظ لما لهم من عادة استعماله، وقدرة على فهمـه، يقول صلّى الله عليه وسلّم: من محمّد رسول الله إلى الأقيال العباهلَة من أهل حضـر موْتٍ بإقام الصلاة، وإتاء الزكاة على التبعة الشاة، والتيْمةُ لصاحبها وفي السّيـوب الخمس لا خلاط ولا وراط ولا شناق ولا شغار، ومن أجْبى فقد أربَى وكلُ مسكرٍ حرامٌ.[1]

يتّضح في هذا حسن الاختيار للمقال على مكانة الحال، وفيه تتمثّل البلاغة، لأنّ البلاغـة سمّيت كذلك " **لأنّها تُنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه.**"[2] لذلك تكلّم العسكري عنه، وأعطاه حقّه بأن جعـل بساطة التّأليف مقرونـة بحاله ولسانه وثقافته، والمبدع الحقّ هو من يستطيع أن يُبدع نصّاً يفهمه من يتلقاه، وهي غايـة الإبداع وهدفه، فلو أنّ كلّ مبدع أبدع حسب ثقافته وعاداته وتقاليده ودينِه، وما يفهمـه ويدركه وحده لما تعدّى نصّه هذا شخصه فقط، وذلك لعدم الأخذ بمراتب النّاس وأقدارهـم ونفسياتهم وما اعتادو سماعه وتقبّلوه.

تُعتبر العمليّة الابداعيّة في معظمها عمليّة عقليّة قائمة على الاختيـار، ليس في الشّعر وحده، إنّما في كل أجناس المنظوم. و" **أجناس الكلام المنظوم ثلاثة، الرّسائل، والخطب والشّعر، وجميعها تحتاج الى حسن التّأليف وجودة التّركيب ... لأنّه إذا كان المعنى وسطًا ورصف الكلام جيّدًا كان أحسن موقعًا، و أطيب مستمعًا ... و حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها و تمكن في أماكنها.**"[3] ولم يبق علينا إلّاَ أن نتساءل، إذا كان الابداع

[1] ينظر: أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص125.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص129.

الأدبـيّ في مُجمله مرهـون بالاختيـار، والاختيار صناعة، والصناعة تُكتسب، والمكتسَبُ يتشابه، والمتشابه يتساوى، فلمـاذا لا تتساوى كلّ النّصوص والأشعار؟ وكأنّ كلّ المبدعين سواء؟

ذلك أنّ الصّناعة الأدبيّة تكون دائما مسبوقـة بشيء ما، هو الّذي يجعـل القدرة على الصّناعة في حدّ ذاتها تتباين بين مبدع وآخر، وأقصد به الطبع. وهو عنـد العسكري تلك الرغبة الّتي تدفعك دائما إلى الكتابة والنظم والابداع. وحَثِّ الذات على الانتـاج، حتّى تتحوّل هذه الصّناعة عند الشّاعر " **إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفُها عليك، فإنّك لم تشتهها إلّا وبينكما نسب، والشّـيء لا يحن إلّا إلى ما شاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، فإنّ النّفـوس لا تَجُودُ بمكنونها، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود مع الرغبة والمحبّة.**"[1] والطبع هو الرغبة، وهي تلك الحالـة النّفسيّة الوجدانيّة الّتي يكون عليها المبدع لحظة الانتاج، وهي طبع وقتيٌّ آنيٌّ قَصَدَ به أبو هلال الرغبة الّتي أرجع إليها التّمايز بين الشّعراء. لأنّها سببٌ في تسهيل القول عكس ما يكون من تكلّف وبذل للجهد. و" **التكلّف طلب الشّيء بصعوبة للجهل بطرايق طلبه بالسّهولة، فالكلام إذا جُمِـع وطُلِب بتعبٍ وجهدٍ.... فهو مُتَكلَّف.**"[2] فبعض الشّعراء قد طُبِعُوا على سرعة الغضب أو كثرة الحزن والتحسر مثلا، يجدر عليهم حينها أن لا يغالِبوا أنفسهم على الابداع كي لا تكون صناعتهـم رديئة ممقوتة وأن يتركوا أنفسهم لغير ساعة.

إنّ نفس الشّاعر قد لا تستجيب للحظة الابداع، فلا يُكرهها، لأنّ الإكراه لا يُجدي، فإن أنت " **ابتليتَ بتكلّف القول وتعاطي الصّناعـة، ولم تسمح لك الطبيعة في أوّل وهلة، وتعصّى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل، ودعـه سحابة يومك، ولا تضجر، وأمهله سواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك، فإنّك لا تعدم الإجابة والمواتاة.**"[3] فالطّبـع أو الرغبة على هذا الأساس مهـمّ جدّاً، والرغبة في الشّيء أو حبَّه والميل له، لا يكون إلاّ إذا كان الانسان قد وُهب من الله عـز وجل موهبة منذ الصغر، تربَّت معه، حتّى ألِفها وأحبَّها، وأصبحت زاده في وقت فراغـه أو

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص110.

قل في جلّ أوقاته، لا يتكلّف أبداً الميل إليها أو التحبُّب فيها. و الطبع الآنيُّ بذلك هو نتيجة للطّبع والموهبة المُختصُّ بها صاحبها منذ زمن. وهي الجديرة في أن تُمكِّن صاحبها آلات البلاغة، بعد تهذيبها وصقلها فـ" **أوّل آلات البلاغة جودة القريحة، وطلاقة اللّسان، وذلك من فعل الله تعالى، لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه، واجتلابه لها، ومن النّاس من إذا خلا بنفسه، وأعمل فكره أتى بالبيان العجيب، والكلام البديع المصيب، واستخرج المعنى الرائق، وجاء باللفظ الرايع.**"[1] وكلّ هذا من فضله سبحانه وتعالى، فضَّلَ به بعض عباده على بعض، فذلك فضل اللّه يؤتيه من يشاء.

يُسهِّل الطّبع عمليّة التّحكم في النّص، واختصار الوقت، وزيادة القدرة على الإكتساب، إذ يكون هو الدافع إلى ذلك، فتزيد المهارات والقدرات، ويُعرف الميل به، لأنّ الله لم يَمْنُنْ على كلّ المبدعين من أهل الأدب نفس الموهبة، ولم يجعل لهم في قلوبهم ميلاً واحدًا، و قدرةً متوازيةً، إنّما كلٌّ ميسَّرٌ لما خلق له. خصّ جلّ و علاَ، بعضهم بنظم الشّعر، فهذا مديح، وهذا غزل، وهذا هِجاء، وخصّ الآخرين بالإبهار في الخطابة أو ربَّعَهم على عرشها، والبقية على كتابة الرّسائل و التأليف، والمقامات وغيرها من أصناف الأدب، لذلك قد نجد الواحد يُحسن في بعضها ولا يُحسن في الآخر، لأنّها قد خالفت طبعه و" **النّاس في صناعة الكلام على طبقات، منهم مَن إذَا حاور وناظر أبلغ وأجاد، وإذا كتب وأملى أخلّ وتخلَّق، ومنهم من إذا أملى برز، وإذا حاور أو كتب قصَّر، ومنهم من إذا كتب أحسن وإذا حاور وأملى أساء، ومنهم من يحسن في جميع هذه الحالات، ومنهم من يسيء فيها كلّها، فأحسن حالات المسيء الإمساك، وأحسن حالات المحسن التوسّط.**"[2] ومَردُّ كلّ هذا إلى الطّبع والميل والموهبة، وهي ضرورية لبَدء تعلم الصّناعة، والصّانع الموهوب ليس مع المتكلَّف سواء، في القدرة والحسن، فإن أراد الثّاني أن يبلُغ مقام الأوّلِ فلا يجب عليه:" **أن يتقدّم الكلام تقدّمًا، ولا يتبع ذُنَابَاه تتبّعًا، ولا يحمِلهُ عن لسانه حملاً، فإنّه إن تقدّم الكلام، لم يتبعه خفيفُه وهزيلُه، وأعجفهُ والشارد منه، وإن تتبّعه فاتته سوابقه ولواحقه، وتباعدت عنه جيَّاده وغرَره، وإن حملَه**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص23.

**على لسانه ثقُلت عليه أوساقَه وأعبـاؤُه، ودخلت مساويه في محاسنـــه..."**[1] على أنّ الموهوب المطبـوع تقِلُّ أخطاؤُه و تنقص سقطاته، لأنّه استعان بالموهبة، فإذا غابت عنه أتى بمرانه ودربته وثقافته فاستعان بها.

لا يُعتبر العسكري وحيدًا في إيمانه أنَّ الابداع الأدبيّ صناعـة، وأنّه ليس مجرّد كلام يقوله العامّ والخاصّ من النّاس، بل إنّ الفكر النّقدي والبلاغي في عمومـه قد آمن بمفهوم الصّناعة إلى جانب التهيّء والاستعداد الفطري، ومصدر هذا الايمان هو الادراك أنّ ربط الإبداع بالعوالم السفلية من الشياطين، أو العُلويَّة من الآلهة، أمر سخيف تكلّم فيه من سبقوهم من الشّعراء في الجاهليّة أو غيرهم من الأُمم كالإغريق.

يرى الباحث يوسف بكّار أنَّ العرب قد استخدمت المصطلح في وقت جد مبكر والبداية كانت بقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه حين قال:" **خير صناعات العرب أبياتٌ يقدّمهـا الرجل بين يدي حاجته.**"[2] ثم أطلَّت مدونَة النّقد العربي متمثِّلـة في طبقات فُحـول الشّعراء لصاحبه ابن سلام الجمحي وهو مؤلف نقـدي تناول الشّعر بالتحليل والدراسة، استخدم فيه مصطلح الصّناعة للحكم على النّص الشّعري إذِ " **للشّعر صناعــة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنـها ما تثقفه الأذن، ومنـها ما تثقفه اليد، ومنـها ما يثقفه اللسان.**"[3]

كما ورد المفهــوم الاصطلاحي في كتاب ابن قتيبة الشّعر والشّعراء. غير أنَّه استخدم مصطلح الشّاعر المتكلِّف بدل الشّاعر الصّانع، وهذا ما بيّنه إحسان عبّاس في قوله:" **تقــول شاعر متكلّف، وتعني ما نعْنيه حين نقول إنَّهُ صانع.**"[4] لهذا نجد ابن قتيبة يقول:" **فالمتكلّـف هو الّذي قوَّمَ شعره بالثِّقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيـــه النّظر بعد النّظــر كزهير**

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص109.

[2] بكار يوسف، بناء القصيدة في النّقد العربي الحديث، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1982. ص45.

[3] محمّد ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق محمود محمّد شاكر، دار المدني، دط، جدّة، دت. ص05.

[4] إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، ص109.

**والحطيئة."**[1] وأكّد الجاحظ هذا الرأي وأقرَّ به، لأنّ الشّعر عنده " **صناعة وضرب من النسيـــج، وجنس من التصوير."**[2] ثمّ تواصل مصطلح الصّناعة في الظهور خــلال القرن الرابــع الهجري، وذلك في كتاب ابن طباطبا العلوي( **ت 322 هـ)**، عيّار الشّعر، حيث تحدّث عن صناعة الشّعر وما يجب على الشّاعر الالتزام به: " **فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخّــض المعنى الّذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يُلبسه إيَّــاه من الألفاظ الّتــي تطابقه، والقوافي الّتي توافقه، والوزن الّذي يَسلس القول عليه، فإذا اتّفق له بيت يشــاكل المعنى الّذي يرومه، أثبته وأعمل فكــره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني."**[3] وكلّ هذه الخطوات الّتي أقرّها ابن طباطبا، إنَّما تدلّ على أنّ الشّعــر صناعة، لها مميّزاتــها وأدواتها.

كما ورد المصطلح عند قدامة بن جعفر **( ت 337)**، الّذي أقرَّ بدوره أنّ الشّعر صناعة فـ:" **لمّا كانت للشّعر صناعة وكان الغرض في كلّ صناعة إجراء ما يصنع، ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يُؤَلّف ويُصنع على سبيل الصّناعات والمهن، فلــه طرفان، أحدهما غاية التجويــد والآخر غاية الرداءة."**[4] وبهذا أمكن تحديد شروط الجـودة ومظاهر الرداءة، شأنه شأن الصّناعات الأخرى.

وليس بعيدًا عن قدامة بن جعفر وجدنا أبا هلال العسكري **( ت 395 هـ)** ولقد سبــق الإشارة إليه، واستمر المصطلح في الظهور ليحتلّ مكانا في معظم الكتب النّقدية خلال القرن الخامس الهجري. فورد في كتاب العمدة لابن رشيق القيـرواني **( ت 456 هـ)** في بــاب المطبوع والمصنوع فـ:" **من الشّعر مطبوعٌ و مصنوعٌ، فالمطبوع هو الأصل الّذي وُضِــعَ أولاً وعليه المدار، والمصنوع وإن وَقعَ عليه هذا الاسم، فليس متكلِّفًا تكلُّــف أشعــار المولّدين ولكن وقع فيه هذا النوع الّذي سمّوْه صنعةً، من غير قصد ولا تعمّل ... قد صنــع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة ثمّ يكرّر نظره فيها خوفًــا من التعقّب**

---

[1] ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ص22.

[2] الجاحظ، الحيوان، ج3، ص132.

[3] ابن طباطبا، عيّار الشّعر، ص11.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص11.

**بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعةٍ أوّليّة."**[1] فالصّنعة على هذا الأساس هي التنقيح والتمهّل في النّظر إلى الشّعر قبل إخراجه بصورتـــه النّهائيّة.

كما يمكننا العثور على هذا المصطلح في ثنايا كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني الّذي اعتبر " **النّظم صناعة آلتها الطّبع، والطّبع هو استكمال النّفس في فهم أسرار الكـلام ... فإذا أحاطت بذلك علمًا قوِيت على صوْغ الكلام بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضـــه وحسن التصرف في مذاهبه، وأنحائه، وإنّما يكونان بقوى فكرية وإهداءات تتفاوت فيها أفكار الشّعراء."**[2] يعتبر العمل الأدبي قياساً على هذا عند العسكري، ومن وافقه رأيَه، ممّن سبقوه أو لحقوه، قائمٌ على مراحل متتابعة من الاختيـار، بدءًا من تخيّر اللّحظة المناسبـة، مرورًا علـى استحضار المعاني المجددة في الذهن، وتتبُّع ما يلائمها من الألفـاظ والكلمـات والجمل، حيث يجب على الشّاعر متابعة لحظة الانبعاث والابـداع أوّلاً بأولٍ، وتوخّي الوقـوع في مطبّات تنقيح العمل أثناء العمليّة أو الإسراع فيها، لأنّهما معاً يفسدان العمل، أمّـا الأوّل فيكون بعد الإنتهاء أحسن وأنجع، لتصحيح ما رضيت به في الخاطر الأوّل" **فإذا مـررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلقت بذيله، وتحذر أن يسبقك فإنّه إن سبقـك تعبت في تتبّعه، ونصبْت في تطلّبه، ولعلّك لا تلحقه...وخُذْ من نفسك ساعة لنشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها لك، فإنّ قلبك في تلك السّاعة أكرم جوهراً وأشرف حسنا، وأحسن في الأسماع."**[3]

يرجع الإبداع إلى عمليّة واعيّة، تكون نِتَاجَ جدلٍ بين الذّات وموضوعـها، والذّات هنا هي الوعي الانساني المقصود، المستقر في أعماق الإنسان، والموضوع يقع خارجـها مهما كان نوعه وشكله، يُحدث التَفاعُل بينهما حركة جدل تتمّ خلالها رغبةٌ بالقول، أشبـهَ ما تكون بالفضول والتساؤل أمام المبهم أو المجهول الغامض، الّذي يؤدّي إلى التّعبير بطُـرقٍ مختلفةٍ، شعرًا كان ذلك أم نثرًا. وقد تكون محصّلة هذا الجدل على الوعي غير كافية لإنتاجٍ جيّدٍ محمود، يكون النّص فيها هزيلاً، بعيدًا عن الجودة، عكس ما يولّـده الجدل العميق الّذي يجعل

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر ونقده، ج2، ص129.
[2] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.
[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص110.

التّأثير بين الذّات و موضعها بالغًا. ممّا يؤدّي إلى حالة وجدانيّة ونفسيّة تكون دافعًا لإنتاج نصٍ جيّدٍ متميّز.

لا تكاد تحليلات العسكري للعمليّة الابداعيّة تختلف كثيراً عن تحليلات النّقد الحديث، إذ توصّلت الباحثة **كاترين باتريك**، إلى نفس هذا الرأي لأنّ فكر المبدع عندها، يمرّ بمراحل أربع هي: الاستعداد أو التأهب إذ تتجمّع لدى المبدع أفكار وتداعيّات يستعدّ من خلالها إلى بلورة الفكرة، وهي المرحلة الثانية، أمّا المرحلة الثّالثة فهي التأكيد عليها، وتفصيلها يأتي رابعاً.[1] وهي بذلك تشارك أبا هلال العسكري، أنّ الابداع ليس عمليّة مفاجئة، بل هي استعدادٌ نفسيٌّ وذهنيٌّ تتحكّم فيه الثّقافة و المران و الدربة.

**4 ـــ البديع و دوره في صناعة الشّعريّة العربيّة:**

جاء في لسان العرب مادة " **بدع** " بدع الشّيء يُبدعهُ، وابْتَدعهُ: أنشأه وبدأه. والبديع و البِدْعُ: الشّيء الذي يكون أوّلاً. وفي القرآن الكريم قوله تعالى:" **وقُلْ مَا كُنْتُ بِدْعًا مِنَ الرُسُلِ** " أي ما كنت أوّل الرسل، قد أُرسل قبلي رسل كثير... والبديع المحدث العجيب، والبديع المبدع، و أبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال.... وأبدع الشّاعر: جاء بالبديع[2]. وعلى هذا اتّفقت كل المعاجم العربيّة القديمة، وهو المعنى الّذي شكّل النواة الأولى لمصطلح البديع في بداياته الّتي كانت مع الرواة في القرن الثاني الهجري على الأرجح. فقد كان مصطلح البديع في هذه المرحلة من حياته يدلّ على الجدّة والطرافة في طرائق التعبير الفنّي، وهذا المفهوم عام شامل لا يختصّ بظاهرة بلاغية، أو عدد من الظواهر بعينها، إنّما يتناول كلّ ما يمكن أن يكون مثار إعجاب في الصيغة.

كان مفهوم البديع مفهومًا شاملاً متّسعًا لجميع فنون البلاغة المختلفة، ومن الأوائل الّذين أشاروا إليه بهذا المفهوم نجد الخطيب القزويني يقول: " **علم البديع وهو ما يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة، وهذه الوجوه**

---

[1] ينظر: مصطفى سويف، الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، دار المعارف، دط، مصر، 1951. ص273.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، دار صادر، دط، بيروت، 1965. ص229-231.

**ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى - وهي الاستعارة والكنايـــة والتشبيه والمجـــاز – وضرب يرجع الى اللفظ.**"[1] لقد اقترن استعمال كلمة البديع كمصطلح في التّراث العربي بظهور مذهب شعري جديد على يد عدد من شعراء العصر العباسي ممّن اشتهروا بالتأنّق في العبارة وصياغة أشعارهم باستعمال الظواهر البلاغية استعمالاً مكثفًا، وكانوا قد سُمُّوا بالمحدثين، أو أصحاب البديع أو الصّنعة اللفظيّة وعلى رأسهم بشار بن برد، دون أن يعنى ذلك أنّ من قبله من الشّعـراء قد جَهلوا هذا اللون من الكلام.

يقول ابن المعتز "... **و قد قدّمنا في أبواب كتابنـا هذا بعض ما وجدناه في القرآن واللّغة وأحاديث رسول الله صلّـى الله عليه وسلّم، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدّمين من الكلام الّذي سمّاه المُحدثون البديع. ليعلم أنّ بشارًا ومسلمًا وأبا نوّاس ومن تَقيَّلهُم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفنّ، ولكنّه كَثُر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتّى سمّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه..... وإنّما غرضنا في هذا الكتاب تعريف النّاس أنّ المحدثين لم يسبقوا إلى شيء من أبواب البديع.**"[2]. فهو فنّ " **موجود عند العرب وفي القرآن الكريم والحديث، وكلام الصحابة، وأنّ المحدثين لم يكونوا مبتكرين له.**"[3] إنّما عُرف بمصطلحه هذا في زمانهم لمّا كان الإكثار والإسراف فيه.

لقد كانت الزينة اللّفظية حاضرة موجودة في أشعار القدمـاء، ترِد دون أدنى تكلّف، فلمّا أراد المحدثون التفرّد أكثروا منها، فباتت أشعارهم فُسيفساء من الحليّ البديعيّة اللافتة للنّظر، فكان الإتجاه الجديد هو:" **الإكثار من هذه الألوان، ثمّ التعمّد والقصد، أو التكلّف لاقتناصها والحصول عليها وإخضاع المعاني والأفكار لها، وبِذا تميّز اتجاه المحدثين عــن اتجــاه القدماء بدخول هذا الشّيء الكثير المصطنع.**"[4] حتّى كان الإفراط الّذي لا يُحمد إلاّ بقدر ما يذمُّ، فهذا " **حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغِف به حتّى غَلب عليه وتفرغ فيه، وأكثر**

---

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلميّة، دط، بيروت،1985. ص347.

[2] ابن المعتزّ، كتاب البديع، دارالمسيرة، ط3، بيروت، 1982. ص02.

[3] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص120.

[4] طه مصطّفى أبو كريشة، النقد العربي التّطبيقي بين القّديم والحديث، ص182.

**منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف.**"[1] وكما يقال: كلّ شيء زاد عن حدّهِ، إنقلب إلى ضدّه.

إنّ الأصـل في البديع الاستحسان، لأنّه يُضفي على الكلام مسحة جمالية، بل قد يكون سبب حسنه، فهـو إذاً مزيّة من مزايا الصّناعة الأدبيّة، تزيّنت به كثير من السّور القرآنيّة، والأحاديث النبويّة، وكلام البلغاء من العرب. وهي في غاية الروعة والجمال، إلا أنّ حسن البديع مترتّب على سلامتــه من التكلّف وبراءته من العيوب، فإذا سلم وبرئ وصدر عن طبع سليم، وصنعة لطيفة كان مستحسنًا. وهو مظهر جمالي يحسن بحسنه الأسلوب. والشّرط في حسنه أن يكون مطلوبًا من جهة المعنى لا من جهة الأديب. فإذا جاء الكلام كذلك كان له من الحسن والحلاوة والطلاوة ما لا يكون للكلام إذا خلى منـه، لذلك حسُن في جلّه عند القدماء لأنّهم لم يتكلّفوا فيه، ولم يعمدوا إليه عمداً، وإنّما وجّهوا عنايتهم إلى المعنــى والصياغة ( عمود الشعر)، ثمّ تكون هذه الزينة بالقدر المطلوب لا المتطلّب. فالعرب كانت " **تُفاضــل بين الشّعر في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته ... و لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالابداع والاستعــارة إذا حصل لها عمود الشّعر ونظام القريض.**"[2] فجاء جلّ بديع الأوّلين حسناً محموداً، لأنّه كان وسيلةً لا غايةً. وكما قيل: يكفي من الجواهر ما أحاط بالعنق.

أمّا العيب ففي كثرة استعماله والتّوجه إليه والإفراط فيه، وهي سِمة شعر المحدثيـن (المولّدون) الّذين أسرفوا في استعمالــه فجرّهم إلى التّكلف في كثير من الأحيــان، "**فإنّ أصحاب البديع لم يرسلوا المعاني على سجيّتها ويدعوها تطلب الألفاظ لأنفسها، بل وضعوا في أنفسهم أنّه لا بدّ من تجنيس أو تطبيق، أو ما إليها بلفظيــن أو معنيين مخصوصين فوقع كثير منهم في الخطأ الفاحش، وأطلقوا ألسن العيب والقدح عليهم من عقلها.**"[3] وهذا القول هو جماع ما ذهب إليه أغلب القدمــاء عند تناولهم لهذه الظاهـرة بالدّرس والتّحليل والنّقد، يقول قدامة ابن جعفر " **وإنّمــا يحسن – البديع – إذا اتّفـق له في البيت موضع يليق به، فإنّه**

[1] ابن المعتزّ، كتاب البديع، ص02.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص33.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص10.

**ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلـح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلّها بمحمود، فإنّ ذلك إذا كان دلّ على تعمّد وأبان على تكلّف.**"[1] والتَّعمُدُ هو تتَبُّع البديع، والتركيز فيه حتّى يَكْثُر ويزيد، وكلّ هذا مردود بالسّلب على النّص، كالفستان الجميل الّذي إن كثُر تزيينه فسد، لأنّه يفقد بساطته، ويُصبح تزيينه غير بيّن لكثرته، كلّ قطعة تُغطّي على الأخرى، فتشاهد أجزاء الفستان كلّاً على حِده، أمّا هو في مُجمله فيغيب رونقه وحسنه للتكلّف في تزيينه، فيُصبح على الجملة مملّا وإن حسنت أجزاؤه.

أمّا القاضـــي الجرجاني فيقول:" **وقد كان يقع ذلك – يقصد البديع- في خلال قصائدها ويتّفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمّد وقصد، فلمّا أفضى الشّعر إلى المحدثين و رأَو مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الإحتذاء عليها، فسمّوه البديع، فمن محسن ومسيـــئ، ومحمـــود ومذمـــوم، ومقتصد ومفرط.**"[2] كان البديع في شعر القدماء موجوداً حاضراً، غاب عنه شيئان إثنان، أوّلهما التعمّد وهو ما أشرنا إليه، وثانيهما التّسمية كما أشار القاضي الجرجاني، وهو سبب إسقاطه على من تبعهم من المحدثين، لا لشيءٍ إلّا لأنّهم سمّوه بالبديع ثمّ أكثروا فيه. فظهر للنّاس ممّن جَهلوا الأدب أنّ القدماء لم يعرفوه في أشعارهم، وهذا غير صحيح.

ولم يخرج الآمدي عن هذا المـدار، فهو الّذي عقد فصولاً مطوّلة في موازنته بين أبي تمّام والبحتري، يتحدّث فيها عن بعد استعارات أبي تمّام ورديء تجنيساته، ومستكره طبقاته. وفيه يقول: " ... **وكذلك ما رواه محمد بن داوود عن محمّد بن القاسم بن مهرويه عن أبيه أنّ أوّل من أفسد الشّعر مسلم بن الوليد، وأنّ أبا تمام تبعه فسلك في البديـــع مذهبه، كأنّهم يريدون إسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها..... ولو كان أخذ عفو هـذه الأشياء ولم يوغل فيها ولم يجاذب الألفاظ والمعنى مجاذبة ويقتصّرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره... لظننتُه يتقدّم عند أهل العلم بالشّعر أكثر الشّعراء المتأخرين.**"[3] فالّذي أفسد شعر مسلمٍ، وبعده أبا تمام هو الإكثار والمبالغة، فكان أبو تمّام يُكره الألفاظ فيضعها في

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص46.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص34.

[3] الآمدي، الموازنة بين أبي تمّام والبحتري، ص125.

غير مواضعها ويبحث بين المترادفات منها فيوظّف ما وافق غاية البديع. ما يُذبذب النّص، ويُفقده معانيه.

وأمّا ابن سنــان الخفاجي فقد ضرب مثلاً دقيقاً لكثرة البديع وتكلّفه، فأصاب منه كبد الحقيقة وذلك حين قال: "**فأمّا إذا تكرّر التصريع في القصيدة فلست أراه مختارًا. وهو عنــدي يجري مجرى تكرار الترصيع والتّجنيس والطباق... وإنّ هذه الأشياء إنّما يحسن منها ما قلّ وجرى مجرى اللّمعة واللّمحة، فأمّا إذا تواتر وتكرّر فليس عندي ذلك مرْضيًا، فإن قال لنا قائلٌ: كيف يكون الترصيع وغيره من الأصناف المذكورة الّتي أشرتم إليها حسنا إذا قــلّ، وإن كثر لم يكن حسنًا. قيل له: هذا غير مستنكر ولا مستطرف وله أشباه كثيــرة، فإنّ الخال يحسن في بعض الوجوه. ولو كان في ذلك الوجه عدّة خيلان لكان قبيحًا، ويكـون في بعض النقوش يسير من سواد وحمرةٍ أو غيرها من الألوان، فيحسن ذلك المزاج والنقــش بذلك القدر من اللون، فإن زاد لم يكن حسنًا... وأشباه هذا أكثر من أن تحصى، والعلّة فيه أنّه إنّما كان حسنًا بالإضافة إلى غيره.**"[1] والقليل النادرُ خيرٌ من الكثير المُعتاد. كذلك هي النّفس والروح تشتاق إلى ما هو مفقود، وتملّ ما هو موجود. ولو كان في السّماءِ بُدوراً لقلّ جمالها لِكثرتها كحال النّجوم، فهي جميلة حسنة، لكنّها أقلّ جمالاً من البدر ليس لصغر حجمها بل لكثرة عددها.

وعبّر القاضي الجرجاني عن جناية الإكثار من البديــع في الفن الأدبي بقوله:" **وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلامًا حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ماله إسـم في البديع إلى أن ينسى أنّه يتكلّم ليُفهم، ويقول ليُبين، ويخيّل إليه أنّه إذا جمع بين أقسام البديــع في بيت فلا يَضير أن يقع ما عناه في عمياء، أو يوقع السّامع من طلبه في خبط عشــواء، ربّما طمس بكثرة ما يتكلّفه على المعنى وأفسده. كمن ثقّل على العروس بأصناف الحليّ حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها.**"[2] أكّد القاضي الجرجاني على ما سبق ذكره، أنّ الإكثار في البديع يُعمي على المعنى ويُغلق عليه. لأنّ المبدع قد ينسى أنّ للنّص غاية،

[1] ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمّد عليّ صبيح وأولاده، دط، القاهرة، 1969. ص181.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص09.

ونهايّة. هي معانٍ ينبغي له توصيلها. ولا يكون ذلك إلّا إذا أعطى كلّ ذي حقٍّ حقّه، اللّفظ والمعنى. وهي دعوةٌ إلى ضرورة عدم التّفضيل والمفاضلة بينهما، بل مراعاة التكامل بينهما.

أمّا ابن رشيق القيرواني فقد قرن بين القدماء والطّبع من جهة، وبين المحدثين والصّنعة المُتَكلَّفة من جهة أخرى:" **إنّما مَثَلُ القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناءً فأحكمه وأتقنه، ثمّ أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حَسُنَ، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خَشُنَ.**"[1] ويقول في موضع آخر :"... **والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تُجنِّس أو تُطابق أو تُقابل، فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشّعر، وإحكام عقد القوافي، تلاحم الكلام بعضه ببعض.**"[2] إتّفق هؤلاء جميعاً على أنّ البديع قديم قِدم الأدب و ليس من اختراع المحدثين، وأنّ الاكثار منه يستدعي التكلّف. والتكلّف مذموم على كلّ حال، لأنّه لا يتّفق مع روح الفن، بل إنّه يطمس جماله ومعالمه ويُحيلها قبحًا. ومن هنا جاء الحديث والكلام في عدم التكلّف في البديع - مواكبًا للمذهب البديعي في الشّعر - للحدّ من ذلك الإكثار ولـردّ الأمر إلى نصابه.

وإنْ عاب هؤلاء النّقاد الإكثار من البديع والإلتفات إليه فلأنّه يُحمَدُ إذا استُعمِلَ لتقوية المعنى وإيضاحه، وبسطه وإبرازه، ولكشف الغموض وإفهام السامع. ثمّ للزّيادة في الجمال واللطف والرشاقة والخفّة وهو تمام التفوّق، والقدرة على التوظيف، وإتقان الصّناعة. لأنّ البديع وسيلة من وسائل الصّناعة الأدبيّة، منه ما يخصُّ اللّفظ ومنه ما يخصّ المعنى حسب التقسيم. أمّا إذا تواتر استعماله في كلّ القصيدة بتعمّد وتكلّف، وتتبّعه الشّاعر حتّى كان هدفه وغايته، وأنساه إفهام السامع وتبيان المعاني، وغلب على شعره، أعماه، ونفّر السامع من حيث أراد أن يشدّه، لأنّه أوقعه في ضرب عشواء من الكلام بلا معاني ظاهرة جليّة واضحة، لا يستشفّها من التصريح أو من التلميح. لهذا عيب على المُحدثين كثرة استعمال البديع ليس لعيب في البديع، إنّما لعيبٍ في التّوظيف، والبُعدُ عن شروط الصّناعة الأدبيّة الّتي أرادوها وحدّدوها في عناصر عمود الشّعر، فلمّا ركّزوا عليه أهملوا المعنى فكان الخلل و فسدت الموازنة.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر ونقده، ج1، ص79.

[2] المصدر نفسه، ص110.

لقد ألّف ابن المعتز، كتابه البديع، وكانت غايته، أن يبيّن أسبقية القدمـاء إلى معرفة البديع بأنواعه، واستعمالهم له في أشعارهم، وإبطال القول بسبق المحدثين إلى معرفة هـذا النّوع من الكلام، وهو ما بيّنه و أكّـده أبو هلال العسكري كذلك في كتابه الصّناعتين ثمّ عدّد أنواع البديـع وزاد عليهـا، وشرحها وفصّلها. وبيّن كيف يكون استعماله محمودًا عند القدماء والمحدثين على سواء، لمَ فيه من زلقات توظيفه حتّى لا يكون مذمومًا، وتحسن بذلك الصّناعة، وتحصل الغاية. يقول: " **فهذه أنواع البديع الّتـــي ادّعى من لا رويّة له ولا رواية عنده أنّ المحدثين ابتكروها وأنّ القدماء لم يعرفوها، وذلك لمّا أراد أن يفخّـم أمر المحدثين. لأنّ هذا النّوع من الكلام إذا سلم من التكلّف، وبرئ من العيوب، كان في غايـة الحسن، ونهاية الجودة . وقد شرحتُ في هذا الكتاب فنونه، وأوضحتُ طرقه، وزدتُ على ما أورده المتقدّمون ستّة أنواع: التّشطير والمجاورة، والتّطريز والمضـاعفة، والاستشهاد والتلطّف، وشذبت على ذلك فضل تشذيب، وهذبته زيادة تهذيب.**"[1] ولقد خصصّ أبـو هلال باب كتابه التاسـع لذكر هذه الأنـواع وقسّمه الى خمس و ثلاثين فصلاً.

تنبّه العسكري أنّ التوجه إلى البديع ثمّ الإفراط فيه، قد بدأ يضرّ بالشّعر والنّثر على سواء، وذلك لسـوء الاستعمال من طرف المحدثين بسبب الغلوّ والمبالغة فيه، والانصراف إليه كغايّة تدرك، بعد أن كان وسيلـةً توظّف. وهو ما ضيّع أسباب الشّعرية الأخرى من عناصر عمود الشّعر. والسبب في الإتّجاه إليـه ربّما استفاء القدمـاء إلى طرق كلّ المعاني وتطويعها في أشعارهم حتّى خرجت في أبهى صورة وحلة، ما جعـل المحدثين يظنّون عن سوء تقدير أنّ التميّز من هذه الناحية قد اكتمل وتمّ، ما أوجب عليـهم الوصول إلـى طريقة أخرى يتميّزوا فيها، ويعلو صيطـهم بها فربطوا الصّناعة بحسن استعمال البديع أو الصّنعة اللّفظية، ثم أكثروا من ذلك حتّى بدى التكلّف والتصنّـع، الّذي لم يكثر في شيء إلاّ أفسده، وهو ما تنبّه إليه العسكري، فأشار إلى أنّ الزينة اللّفظية كانت موجودة وحاضرة في أشعار القدماء، لكن دون تكلّف ولا إكثار يقلب الشّيء من الحدّ إلى ضدّه." **أمّا الشّـيء الجديد حقّاً في هذا الاتجاه فإنّما الاكثار من هذه الألوان، ثمّ التعمـّد والقصـد، أو التكلّف لاقتناصها، والحصول عليها وإخضاع**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص208.

**المعانـــي والأفكار لها، وبذا تميّــز اتجاه المحدثين عن اتجاه القدماء بدخول هذا الشّئ المصطنع."**[1] فالمحدثون تميّزوا بالكثرة وسوء التّوظيف، لا بالسّبق و الجودة وحسن الاستعمال.

إنّ البديع إذا سلم من التكلّف وبدرِئ من العيوب كان في غاية الحسن، ونهاية الجودة، وهي جملة مثلّت مربـط الفرس في تحديدٍ واضحٍ للغاية المرجوّة في الصّناعة الأدبيّة من هذا النوع من الكلام، وهو عـدم الخروج من الحاجة إلى التكلّف حتّى يفسد المعنى من فساد اللّفظ بغير نظام. وأحسن ما يدلّ على هذا قول المأمون لبعضـهم:" **من أبلغ النّاس، فقـال: من قرّب الأمر البعيـد المتناول والصعب الدرك، بالألفاظ اليسيرة، فقال: ما عدل سهمك عن الغرض ولكنّ البليــغ من كان كلامه في مقدار حاجته، ولا يُجيل الفكرة في اختلاس ما صعب عليه من الألفاظ، ولا يُكره المعاني على إنزالهـا في غير منازلها، ولا يتعمّـد الغريب الوحشي ولا الساقط السوقي، فإنّ البلاغة إذ اعتزلتها المعرفـة بمواضع الفصل والوصل كانت كاللآلئ بلا نظام."**[2] فالبلاغة لا تكون في إفراط الكلام، أو اختلاس الألفاظ، أو إكراه المعاني حتّى نُنزلها في غير مواقعها ومنازلها، كما أنّ توظيف الوحشيّ والسوقيّ من الكلام يُبعد النّص على الاتّصاف بأوصافها والتميّز بميزاتها، لذلك كان حبل الاجتهاد في رسم حدود الجيّد من الكلام متّصلاً متواصلاً لا ينقطع أبدا.

و أنا لا أريد من خلال ذكر أنواع البديع عند العسكري، أن أتطرق إليهـا واحدة واحدة، وأفصّل فيها وفي شرحها ومفاهيمها، لأنّها واضحة جليّة لمن أراد الاطّلاع عليها، إنّما الغاية فـي شرح حسن استعمالها وقبحه. وذلك من خلال اختيار بعض الأمثلة على سبيل التمثيل لا الحصر، والّتي ذكرها العسكري بين طيّات هذا الباب من كتابه الصّناعتين الكتابة والشّعر.

يعرّف أبو هلال العسكري المطابقـة ( الطباق) فيقول:" **قد أجمع النّاس أنّ المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشّيء وضدّه في جزء من أجزاء الرّسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، واللّيل والنّهار، والحرّ والبرد."**[3] ومثاله من

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة، النّقد العربي التّطبيقي بين القديم والحديث، ص182.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص343.

[3] المصدر نفسه، ص241.

القرآن الكريم قوله تعالى: وَأَنَّهُۥ هُوَ أَضۡحَكَ وَأَبۡكَىٰ وَأَنَّهُۥ هُوَ أَمَاتَ وَأَحۡيَا ﴿٤٤﴾ **النجم:43،44**. ومن أحسن الأشعار في الطباق قول امرئ القيس:[1]

**مِكـرٍّ مفـرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًـــــا كجلمـودِ صخر حطّــه السيلُ من عـلِ**

وقول أوس بن حجر:[2]

**أطعنـــا ربّنا وعصـــاهُ قـــــومٌ فذقنَـــا طَعْـــــمَ طاعتنَـــا وذاقُـــوا**

جاء هذا الشّعر سلساً في ألفاظه، قويّاً في معانيه، زاده الطباق رونقًا وجمالاً وخِفّةً وازدياناً.

كما يعرّف التقسيم الصحيح " **أن تقسم الكـلام قسمة مستوية تحتوي على جميـع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناســه.**"[3] فمـن ذلك قوله تعالى: هُوَ ٱلَّذِى يُرِيكُمُ ٱلۡبَرۡقَ خَوۡفًا وَطَمَعًا وَيُنشِئُ ٱلسَّحَابَ ٱلثِّقَالَ ﴿١٢﴾ **الرعد:12**، وهذا أحسن تقسيم

لأنّ النّاس عند رؤية البرق بين خائف وطامع ليس فيهم ثالث. ومن القسمة الصحيحة: قول أعرابي لبعضهم: النعم ثلاث، نعمـة في حـال كونها، ونعمة ترجى مستقبلة، ونعمة تأتي غير مستحبّة، فأبقى الله عليك ما أنت فيه ويقصد ما هو فيه كائن، وحقّق ظنّك فيما ترتجيه، ويقصد ما يرجو أن يأتيه في المستقبل منها، وتفضّل عليك بما لم تحتسبه، أي أن يرزقك الله من حيث لا تحتسب، ولا تدري ولا تظن، وليس في أقسـام النّعم الّتي يقع الانتفاع بها، قسم رابع سوى هذه الأقسام. فلمّا تساوت المعاني المطروحة فى أوّل الكلام مع ما كان بعده، لم يحصل الخلل وكان الكلام تامّاً كامـلاً.[4] زاده حسن التقسيم جمالاً حتّى أنّك إن لم تـدرك هذا النوع من

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص245.

[2] المصدر نفسه، ص246.

[3] المصدر نفسه، ص268.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص269.

البديـع استحسنت الكلام لحسن التقسيم دون أن تُمسِكَ أيّ طرف كان خلف هذا الجمال. أمّا عن عيوب القسمة قول جرير:[1]

**صارت حنيفَـــــــةُ أثلاثًـا فثلثهم  من العبيـــــد و ثلثٌ من موالينَـــا**

فأنشـده ورجل من حنيفة حاضـر، فقيل له: من أيّ قسم أنت فقال: من الثُلثِ المُلغى ذكره. فالسّامــع قد أدرك سوء القسمة وخلوّ الشطر الثاني من النـوع الثالث، فكـان ذلك سبباً لاستوحاش الشّعر والاستهزاء من عدم تمـام المعنى، وردّ ذلـك لعدم قدرة الشّاعر على الاحسان والإجادة في التقسيم والفشل في تحميل البيت المعنى كاملاً، فزاد عنده اللّفظ ولم يكتمل المعنى.

ومن القسمة الرديئة أيضا قول بن القرية: النّاس ثلاثة: عاقل وأحمق و فاجر.[2] فالفاجر يجوز أن يكون أحمق ويجوز أن يكون عاقلاً، والعاقل يجوز أن يكون فاجراً وكذلك الأحمق يجوز أن يكون فاجراً، وإذا دخل أحد القسمين في الآخر فسدت القسمة فأصبح على خلاف ما قصده أوّل الكلام لأنّ النّاس بهذا أصبحوا قسمين فقط.

أورد أبو هلال كذلك فصلاً في صحّة التفسير " **وهـو أن يورد معاني فيحتاج إلى شرح أحوالها، فإذا شرحت تأتي في الشرح بتلك المعاني من غير عدول عنها أو زيادة تُزاد فيها**"[3]. كقول الله تعالى: وَمِن رَّحۡمَتِهِۦ جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيۡلَ وَٱلنَّهَارَ لِتَسۡكُنُواْ فِيهِ وَلِتَبۡتَغُواْ مِن فَضۡلِهِۦ وَلَعَلَّكُمۡ تَشۡكُرُونَ ﴿٧٣﴾ **القصص:73**. فجعل السكـون للّيل وابتغـاء الفضل للنهار فهو في غاية الحسن ونهاية التمام. ومن ذلك قول الشّاعر:[4]

**شبه الغيث فيـــه و الليث و البدر  فسمـــحٌ و مِحْـــربٌ و جميـــلُ**

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص270.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص271

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص273.

فالشّاعر يمدح الشخص بخصال ثلاثة، شبهه بالغيث واللّيث و البدر، فلمّا جاء إلى شرحها لم يزد فيها ولم يعدل عنها، فسماحة الممدوح كالغيث من السّماء، وقوّته وشجاعته في الحرب كاللّيث في ساحات الوغى، والجمال و البهاء كالبدر في أبهى صوره وحلله. أمّا من عيوبه فمثلما أنشد قدامة:[1]

**فيا أيّها الحيران في ظُلمة الدجى و من خاف أن يلقاه بَغْيٌ من العدا**

**تعال إليه تلقَ من نور وجهه ضياء و من كفيه بحراً من الندا**

وكان يجب أن يأتي بإزاء بغي العدى بالنصرة أو بالعصمة أو بالوزر، أو ما يجانس ذلك ممّا يحتمي به الإنسان. كما وضع بإزاء الظلمة الضياء، فأمّا إذا وضع بإزاء ما يتخوّف من بغي العدا بحراً من الندى فليس هذا تفسيراً لذلك.

هكذا جرى كلّ كلامه وحديثه في شرح هذه الفصول فبيّن مفاهيمها ومثّل لها. أكثر في بعضها وأقلّ في أخرى، بقدر الشّرح والتفسير والتحليل، والإرشاد إلى طريقة حسنها واستحسانها، والتحذير من سوء استعمالها واستهجانها. وسأكتفي بالتطرق – زيادة على ما فات - إلى الغلو والمبالغة فقط لأنّ الحاجة قد تبيّنت، وهي كيف يساعد البديع على الزيادة من جودة الصّناعة الأدبية ؟ و" **الغلوّ تجاوز حدّ المعنى و الارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها.**"[2] كقوله تعالى: إِنَّ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَـٰتِنَا وَٱسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَٰبُ ٱلسَّمَآءِ وَلَا يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ ٱلْجَمَلُ فِى سَمِّ ٱلْخِيَاطِ ۚ وَكَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُجْرِمِينَ ﴿٤٠﴾ **الأعراف:40.** وهذا إنّما هو على البعيد، ومعناه لا يدخل الجمل في سمّ الخياط ولا يدخل هؤلاء الجنّة. ومثال ذلك من الشّعر قول الشّاعر:[3]

**جارية أطيبُ من طيبها و الطيّبُ فيه المسك و العنبرُ**

**ووجهها أحسنُ من حَلْيِها و الحَلْيُ فيه الدّر و الجوهرُ**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص273.

[2] المصدر نفسه، ص280.

[3] المصدر نفسه، ص282.

لقد ارتفع الشّاعر بمعنى أبياته هذه الى حدّ كبير، كانت فيه الاستعارة محمودة، فالمعنى جمال الجارية وحسنها وحسن طلّتها وعطرها، فلم يقل لها أنت طيّبة بعطرك، جميلة بحليّك، إنّما ارتفع إلى أعلى من ذلك فهي أطيب من طيبها و طيبها من أجود الطيب، وهي أحسن من حليّها وحليّها من أندر وأغلى الحليّ. وبذلك يكون قد غالى في وصفها بإجادة وإتقان. أمّا من عيوب الغلوّ أن يخرج إلى المحال الّذي يشوبه بسوء الإستعارة يشوّه معناه بدل أن يغلو به الغلوّ الّذي يزيد المعنى قوّةً وعلوّا.

أمّا المبالغة فهي: " **أنْ تبلغ بالمعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه أدنى منازله وأقرب مراتبه.**"[1] ومثاله في القرآن قوله تعالى: يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ۝٢ **الحج** :02. ولو قال: تُذهل كلّ امرأة عن ولدها لكان بياناً حسناً وبلاغةً كاملةً، وإنّما خصّ المُرضعة للمبالغة لأنّ المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها فهو من غيرها هالكٌ لا محالة، وهي أشغف به لقربه منها ولزومها له لا يفارقها ليلاً ولا نهاراً وعلى قدر القرب تكون المحبّة والأُلف، لكنّها رغم ذلك ولشدّة هول ماتراه تتركه وتذهل عنه ولا تنتبه إلّا لذاتها، وهكذا تكون المبالغة الّتي تزيد المعنى قوّةً لا تكون إلاّ بها. وفي هذا المعنى قال امرؤ القيس:[2]

**فمثلك حُبْلى قد طرقتُ و مرضِع فألهيتُها عن ذي تمائم محول**

فلمّا أراد المبالغة في وصف محبّة المرأة له قال: إنّي ألهيتها عن ولدها الّذي ترضعه لمعرفته بشغفها به وشفقتها عليه في حال إرضاعها إيّاه. فلم تقتصر العبارة على أبسط ما تعبّر عنه وهي حبّ المرأة له فقط، إنّما بلغت بالمعنى أبعد من ذلك، وهي أنّها تحبّه إلى درجة بلغت فيها تفضيله عن ولدها الضعيف الّذي يحتاج الى الرضاع في أقصى درجات جوعه واتّجهت

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص286.

[2] المصدر نفسه، ص287.

بوجهها وجسمها إلى حبيبها وزوجها ولا يكاد يكون هناك معناً للحبّ بتعبيرٍ أقوى من هذه المبالغة. ومن عيوب هذا الباب نجد قول أبي تمّام:[1]

**مازال يهذي بالمكـــــارم و العُلى حتـــّى ظننّـــا أنـــّه محمـــــوم**

حيث أراد أبـو تمّام أن يأتي بهذا النوع من البديع ليزيد شعره حسناً، ويبالغ في ذكر الممدوح باللّهج بذكر الجود، فقـال: ما زال يهذي، فجـاء بلفظ مذموم، فمن غير المعقول أن تقرن المدح والجود بالهذيان وهو أوّل الجنـون، بل وتأتي بها لتبالغ وتزيد قوة المعنى، فكان الخطأ مضاعفاً ضعفين وهذا من التسـرّع في استعمال البديـع، أو تقصّيه وتتبّعه كأنّ الشّاعر يُوجبُ على نفسه استعماله لِيزيّن شعره به، فيقع فيما لا يحمد عقباه، فلا هو أجاد في المعنى وحافظ على سلاسة اللّفظ دون توظيف البديع، ولا هو أجاد فـي استعماله بما يليق به أنْ يكون، ففسدت الصّناعة من حيث أراد تمامـــها.

لذلك حذّر النّقاد من اللّجوء إلى الصّنعة اللّفظية كهدف وغاية تؤدّي بهم إلى إهمال كلّ مقوّمات الأدب الأخرى، فلا هم حافظوا على الفكرة كما يجب أنْ تكون ولا هم استعملوا الألفاظ دون ارغامها، ولا هم حافظوا على المعاني في منازلها ومواطنها. وكلّ هـــذا مردّه سوء التوظيف لأنّهم ظنّوا أنّ الإكثار منه محمدة فأخطؤوا وأنزلوا بأشعارهم شرّ المنازل. وكما قال العسكري:" **لا خير فيما أُجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابـــة المعنى إلاّ إذا شرف لفظـــه مع وضوح المغزى وظهور المقصد.**"[2] وهي الموازنة الّتي يفترض العمل بها عند الإقدام على الصناعة.

**5 ـــ إبداع الصّورة الفنيّة في كتاب الصّناعتين:**

تعتبر الصّورة الفنيّة "**طريقة خاصّة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهمّيتها في معنى من المعاني، من خصوصيّة وتأثير.**"[3] ولقد نالت اهتماماً كبيراًمن

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص288.

[2] المصدر نفسه، ص53.

[3] جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، ط3، الدالر البيضاء ، 1992. ص323.

قِبَلِ النّقاد والبلاغيّين القدماء، يرجع إلى كثرتها وشيوعها في الشّعر العربي القديم متمثّلةً في بعض الفنون البلاغيّة مثل التّشبيه والإستعارة والكناية. والصّورة في كتاب الصّناعتين هي الهيئة الخارجية للأشياء المحسوسة وذلك " **أنّ التشبيه في جميع الكلام يجري على وجوه منهـا: تشبيه الشّيء بالشّيء صورة.**"[1] كما قصد بها فن الوصف، أي نقل المشهد البصري عبر النّص يقول: " **ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتّى كأنّه يصوّر الموصوف لك فتراه نُصب عينيك.**"[2] وسيتّضح مفهوم الصّورة أكثر كلّما تغلغلنا في شرح مفهوم العسكري ورؤيته لعمليّة إبداع الصّورة الفنيّة من خلال رؤيتـه للتّشبيه والإستعارة والكناية.

والتّشبيه عند العسكري هو: " **الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بـأداة التّشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشّعر وسائر الكلام بغيـر أداة التّشبيه، وذلك كقولك: زيد شديد كالأسد.**"[3] وهو تشبيه ينوب كل طرف من طرفيـه مكان الآخر في الصّفة المخصوصة، أي في وجه الشبه.

وعمد العسكري إلى حصر وجوه الشبـه أو الروابط الحقيقيّة بين المشبّه والمشبّه به في الجانب الحسّي البصري، فارتبط حسن التّشبيه عنـده بمدى توافقه مع ما يـراه البصر من حقيقة قسّم على أساسها التشبيه إلى أربعة أنماط.

أولّها:" **إخراج مالا يقع عليه الحاسّـة..إلى ما يقع عليه.**"[4] كقوله تعالى: وَلَوۡ شِئۡنَا لَرَفَعۡنَٰهُ بِهَا وَلَٰكِنَّهُۥٓ أَخۡلَدَ إِلَى ٱلۡأَرۡضِ وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُۚ فَمَثَلُهُۥ كَمَثَلِ ٱلۡكَلۡبِ إِن تَحۡمِلۡ عَلَيۡهِ يَلۡهَثۡ أَوۡ تَتۡرُكۡهُ يَلۡهَثۚ ذَّٰلِكَ مَثَلُ ٱلۡقَوۡمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِنَاۚ فَٱقۡصُصِ ٱلۡقَصَصَ لَعَلَّهُمۡ يَتَفَكَّرُونَ ﴿١٧٦﴾ **الأعراف 176.** أخرج ما لم تقع عليه الحاسة

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص179.

[2] المصدر نفسه، ص64.

[3] المصدر نفسه، ص185.

[4] المصدر نفسه، ص186.

وهو أنّ الكافر لا يجيبك إلى الإيمان والحقّ والاسـلام بعنف الدعوة أو الرفق فيها لتمسكه بكفره وطغيانه، ثمّ مثّل لذلك بما وقعت عليه الحاسة وهو لهث الكلب حيث لا يطيعك في تركه سواء أكان حاملاً ثقلاً أم لم يكن فإن أنت أجبرته لم يتركه لتمسكه به. فالشّـرط في إبداع هذه الصّورة من التشبيـه هو الإلتزام بما تدركه الحاسّة، وأقصد حاسّة البصر فهو من خلال هذا المثال وأمثلـة كثيرة أوردها، يؤكّد التقديم الحسّي البصري بهدف الخروج من التصوّر الغامض إلى الصّـورة الحسيّة الواضحـة مُعتبراً أنّ الحسّ في خلق الصّورة هو تتبع هذا المنطق، وهو أكثر أنماط التشبيـه قبولاً عند الناقد العربي القديم، لأنّه لا يؤمن إلاّ بما يراه ولا يتأثّر إلاّ بما تلحظه حواسه، لأنّ " **الحسيّة مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشّعر بدونه، باعتباره نشاطاً تخييلياً في الدرجة الأولى.**"[1] والتخييل الشّعـري كما سبق لنا أنْ عرفنـا ملازم لإثـارة الصّورة في ذهن المتلقي، لا تستقرّ إلاّ إذا حملها التّشبيه من المجرّد إلى المجسّد، فيفهمها المتلقّي ويستوعب معناها.

والنّمط الثاني:" **إخراج ما لم تجر العادة بما جرت به.**"[2] فكِلا الصّورتين هنا حسيّـة إحداها لم يتعوّد عليها السّامع وأخرى هو أكثر تعوداً عليها لأنّها أكثر حسيّةً من الأولى، ومثال ذلك قوله تعالى: إِنَّآ أَرۡسَلۡنَا عَلَيۡهِمۡ رِيحٗا صَرۡصَرٗا فِي يَوۡمِ نَحۡسٖ مُّسۡتَمِرّٖ ١٩ تَنزِعُ ٱلنَّاسَ كَأَنَّهُمۡ أَعۡجَازُ نَخۡلٖ مُّنقَعِرٖ ٢٠ **القمر:**20،19. فكانت الريح الجامـع بينهما، هذا تقلعه الريح وهذا قلعته الريح، فشبّه قلعها للنّاس وهي صورة لم يتعوّد عليها البشـر بقلعها لأعجـاز النّخل، لأنّها صورة ألفها النّاس فاتّضحت الصورة وبان المعنى، وهو نمط محكوم كسابقه بالتقديم الحسّي البصري وبالنقلـة من الأدنى إلى الأعلى، وهو شرطٌ عند العسكري من شروط حسن خلق الصّورة أو التّشبيه وإبداعه، حيث يرى أنّ النقلة إذا كانت من الأعلى الى الأدنى كان التّشبيـه قبيحاً غير ذا فائدةٍ، فهو" **يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه من إخراج.... الكبير إلى الصغير.**"[3] فخلق الصّورة أو التّشبيه الحسن عنده مرتبط بالحسيّة أوّلاً، والنقلة من

[1] جابر عصفور، الصّورة الفنيّة، ص195.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص186.

[3] المصدر نفسه، ص199.

الأدنى إلى الأعلى ثانياً وما خرج عن هذا فهو خلق قبيح لا يليق لأنّه بعيد عن هدفه وهو الإفهام والإيضاح وتقديم الفائدة.

ثمّ يأتي النّمط الثّالث وهو: " **إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.**"[1] ومثال ذلك قوله تعالى ﴿ وَسَارِعُوٓاْ إِلَىٰ مَغۡفِرَةٖ مِّن رَّبِّكُمۡ وَجَنَّةٍ عَرۡضُهَا ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلۡأَرۡضُ أُعِدَّتۡ لِلۡمُتَّقِينَ ﴿١٣٣﴾ **آل عمران: 133.** فالسّموات والأرض تدرك بالبديهة لأنّها شيءٌ معروفٌ ومعلومٌ وملموسٌ يُدرِكُ الإنسان شساعتها وكبرها وعظمتها، وكذلك هو حال الجنّة في عرضها كعرض السماوات والأرض فلمّا جهلها الإنسان لعدم رُؤيتها مثّل لها بما يُدركه ويُحيط علماً به، والهدف من التّشبيه تحبيب العمل من أجل الجنّة والتشويق إليها ثُمّ العمل والسّعي من أجل الوصول إليها والحصول عليها، وهذا النّمط قريب من النّمط الثاني في كون المشبّه والمشبه به كلاهما حسيّان، وقريب من النّمط الأوّل في كون المشبّه غير مدرك بالبصر، يبقى غامضاً في تصوّره رغم حسّيته لأنّ البصر لا يدركه.

أمّا الرّابع فهو:" **إخراج مالا قوة له في الصّفة على ماله قوة فيها.**"[2] يقول تعالى: " وَلَهُ ٱلۡجَوَارِ ٱلۡمُنشَـَٔاتُ فِي ٱلۡبَحۡرِ كَٱلۡأَعۡلَٰمِ ﴿٢٤﴾ **الرحمن: 24.** والجامع بين الأمرين العِظم، أي عظم السفن وعظم البحر الّذي تجري فيه، والفائدة من التشبيه هي البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم منها، وهو نمط كباقي الأنماط السابقة راعى العسكري فيها النقلة من الأدنى إلى الأعلى مع حسيّة التصوير.

وإذ نقول حسّية التصوير فمعناه أنّه شبّه المعنويّ المصوّر بالحسّي، أي أنّ خلق الصّورة التشبيهيّة عنده لا بدّ أن يكون فيها المشبّه به حسّياً ليتّضح الكلام والمعنى، وتكون الفائدة، وهو الهدف من التّشبيه حسبَهُ وإلاّ فلماذا يكون أصلاً لولا الفائدة، لذلك نجده رفض النقلة الّتي عكس ذلك لأنّها نقلة من الوضوح إلى الغموض، ف أحسن الشّعر عنده ماقارب فيه القائل...الحقيقة ونبّه بفطرته ما يخفى على غيره وساقهُ بوصفٍ قويٍّ واختصارٍ قريب. وهو

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص187.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بذلك قد وافق العسكري فيما أراده من التركيز على المتلقّي أثناء صنع الصّورة بحيث لا ينبغي لهذا الأخير أنْ يُجهد ذهنه في سبيل تحصيل العلاقة ما بين طرفيّ التّشبيه، ومناط ذلك تفضيل التشبيهات السهلة القريبة على الصّعبة البعيدة الّتي لا يتأتّى قِطافها بسهولةٍ، فالتّشبيه الحسن هو"**الّذي يُخرِجُ الأغمَضَ إلى الأوضَحِ فيزيدَ بياناً، والتّشبيه القبيح كان على خلاف ذلك.**"[1] فالحسن إذاً مرتبطٌ ومتعلّقٌ بمدى سهولة تناول المعنى من طرف المتلقي، كنتيجةٍ لتوفُّقِ المبدع في المقاربة بين المشبّه والمشبّه به.

إنّ من يقرأ باب التّشبيه من كتاب الصّناعتين يجد أنّ العسكري قد مثّل لمعظم ما نظر له بالقرآن الكريم لأنّه قمة البلاغة والبيان، وكانـت أكثر تشبيهات القرآن الكريم حسّية، هدفها الإفهام والإيضاح وتقديم الفائدة، ولعلّ هذا الّذي أدّى بالعسكري ومن وافقه الرأي في أنّ حسن الصّورة يكمن في حسّيتها ودليلهم القرآن الكريم ببيانه وبلاغته.

حصر العسكري أوجه الصّورة البصريّة فـي الشّكـل واللّون والحركة، وأمّا تشبيه الشّيء بالشّيء صورة فقوله تعالـى: وَٱلۡقَمَرَ قَدَّرۡنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلۡعُرۡجُونِ ٱلۡقَدِيمِ ﴿٣٩﴾ **يس 39**. وفيه تشبيه لصورة القمر بصورة العرجون. ومن ذلك قول ابن الرومي:[2]

**تأتــي على القمــر السّاري نوائبـه حتّـى يُرَى ناحــلاً في شخص عُرْجُون**

وهو معنى الآية السابقة أخذه منها. أمّا تشبيه الشّيء بالشّيء لوناً وحسناً فمثاله قوله تعالى: كَأَنَّهُنَّ ٱلۡيَاقُوتُ وَٱلۡمَرۡجَانُ ﴿٥٨﴾ **الرحمن 58**. وهو جلّ وعلا يتحدث عن جمال نساء الجنّة من الحور العين، فجمالهم وحسنهم كحسن الياقوت والمرجان، وكذلك بريقهم وصفاؤهم وشغف الفائز بهنّ إليهنّ.

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص287.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص189.

ومن التّشبيه الّذي فيه حركة نجد قول النابغة:[1]

**فإنّك كاللّيــل الّذي هـــو مُدركِـي و إنْ خِلْتُ أنّ المُنتـــــأَى عَنــك واسـعُ**

أي حتّى وإن خِلتُ أن الكون والأرض واسعة فلابُدّ لك أنْ تُدركني لامتلاكك القدرة على ذلك حتّى صار إدراكك إيّاي حتميّةً يلزمها الوقت فقط، كحال اللّيل يدرك النّهار بحركته المتناوبة معه ويُدركني مهما طال النهار وامتد. واللّيل وهو المشبّه بـه بعيد بعض الشّيء عن اللّمس والتحسّس إلاّ أنّه حسيٌّ يدركه البصر أو لِنقل يُبصر ظُلمته. نرى أنّ العسكري لم يخرج عن نطاق شرطه في إبداع الصّورة وهي الحسيّة وبالتّالي حصر التّشبيه ضمنها لا لشيءٍ إلاّ لحرصه على الفائدة الّتي يتوخّاها لدعم المعنى الأساسي. يقول مسلم بن الوليد:[2]

**و إنّي و اسماعيــلَ يومَ ودَاعِـــه لكا لغمْـــــدِ يَوْمَ الرَّوعِ فَارقه النــصلُ**

فالشّاعـر في هذا البيت يعيش حالــة نفسيّة مروّعـةً إذ فقد أخاه، فإذا ما أراد أن يشرح أحاسيسه وأوجاعه وآلامه لهذا المصاب طال في ذلك ولم يصل لوصف كلّ ما يكابده، فأتى بالتّشبيه فاختصر وصوّر في صورة رائعـةٍ معاناته، فهو بعد أخيه لا نفع فيه كغمد السّيف في معركــة اشتّد وطيسهــا غادره النصل فهو بلا فائدة لا نفع به، فكان إسقاط هذا التّشبيه الرائع على الشّاعر فوصــل المعنى وأدركنا درجة المعاناة، وهو تشبيه كان فيه نقل جزئيات العالم الخارجي بدقّة ميّزتــه فهو أقـرب ما يكون للمحاكاة، محاكـاة العالم الخارجي في الشّعــر فالإبداع هنا عند العسكري في هذه النقطة هو محاكاة و تقليد لما كان واقعاً باستعمال الصّورة الفنيّة المتمثّلة في التّشبيه.

كما نجد ابن طباطبا قد وافق العسكري في حديثه عن التّشبيه وضروبه إلى حدّ بعيد، فهو عنده "**تشبيه الشّيء بالشّيء صورةً وهيئَةً، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به صوتاً.**"[3] وهما يصرّان بذلك على على درجة التّوافق بين المشبّه والمشبّه به حتّى لا تكون المسافة بينهما كبيرةً تؤدّي إلى تشتيت فِكرِ المتلقّي، لأنّ الشّعر في نظرهم يحسن كلّما كان

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص192.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ابن طباطبا، عيّار الشّعر، ص23.

أقرب إلى الصّدق والحقيقة والمحاكاة، وهيّ بهذا المنظور مقيّدة بما يحدث فعلاً أو ما يمكن حدوثه لا تخرج عن ذلك، وهذا هو حال التّشبيه عند العسكري إذ قَيّدَه بقيود صارمة، هي بالنسبة له السبب لنجاح ما يصنعه من أوجه التشابه بين طرفي التشبيه، والوصف في النّقد القديم كان أقرب ما يكون للرّسم أو النحت.

إنّ مردّ الميل في استحسان ما اتّضحت العلاقة فيه بين طرفيّ التّشبيه، هدفه المحافظة على تقديم الصّورة الفنيّة في أوضح أحوالها، لِيحافظ المبدع على اللّذة الّتي تكون لحظة استقبال الصّورة دون أن تعترض ذلك صعوبةٌ في الوّصول إلى وجه الشّبه مع تحصيل الفائدة. إنّ حرص العسكري على الإفادة من حسيّة التّشبيه أدّى بالمبـدع والمتلقي معاً إلى جمودٍ في رسم الصّورة وتطويرها وخلق المزيد منها، وبالتّالي إيجاد نوع جديد من النّصوص يكتب لها الخلود بما تحتويه من معاني جديدة وصور غير معتادة تدفع القارئ لاكتشافهـا والتمتّع بهـا.

نجد عدداً من النّقاد والبلاغيّين ممّن لا يتّفق مع هذا الرّأي ولا ينظر إلى هذه الزاويّة في علاقة المشبّه والمشبّه به، بل على العكس من ذلك نراهم يُظهرون ميلاً إلى ما يشبه النّقيض، فيحبّذون من الصّور ما ترك فيها المبدع المجال للمتلقّي لإعمال ذهنه، يضع فيه ثقته في قدرته على الولوج إلى جوهر الصّورة وفهمها وفكّ شِفرَتها، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر نجد عبد القاهر الجرجّاني الّذي أشار إلى أنّ المعنى عندما يَرِدُ على المتلقّي عاريّاً مجرّداً لا يُحدث فيه اللّذة الفنيّة المرجوَّةَ وإن حقّقَ الفائدة، لأنّ هذا النّوع من الصّورة أو التّشبيه يَستخدِم فيهالمبدع ما يُثيرُ الفُضولَ، والشّوق والشّغف عند المتلقّي للتّعرّف إلى غير المعروف.

من هنا يؤدّي ورود المعنى بغير طريق السهولة والبساطة إلى تحريك الخاطر واستفزاز الفكر، وهو ما يؤدّي إلى حدوث اللّذةَ الفنيّة لأنّه "**من المركوز في الطَّباع أنّ الشّيء إذا نيل بعد الطّلب له والإشتيّاق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيلُهُ أحلى وبالمزيّة أولى، فكان موقِعُهُ من النّفس أحلى وألطف، وكانت به أضمن وأشغف.**"[1] لذلك كان الأجدر في التّشبيه التّباعُدُ بين الشّيئين، وكلّما كان هذا التّباعد أشدّ كان "**إلى النّفوس أعجب، وكانت النّفوس لها أطرب،**

[1] عبد القاهر الجرجّاني ، أسرار البلاغة، ص139.

**وكان مكانها إلى أن تحدُثَ الأريَّحِيَةُ أقرب."**[1] لأنّ التباعُدَ والإحتجاب في المعنى أفضل من التّصريح به. فالأوّل يزيد الصّورة رونقاً وجمالاً ينبع من تَمَنُّعها، والثّاني يُكسِبُها بساطةً في قبولها دون جهدٍ كبيرٍ في التّحرُّش بها، ولقد برزت نظرة الجرجاني هذه في الإبداع الأدبي الحديث بأن خرج به من الحسيّة الفيزيائية ــ إن صحّ التعبير ــ والألوان والأحجام والمدركات في نقل الانفعالات والأبعاد النفسيّة، إلى الإنفلات من هذه القيود العقليّة الّتي حصرت الصّورة في الجانب الحسّي فقط.

ونجد من الصّور الفنيّة الّتي حدّد العسكري شروط إبداعها وخَلقهَا لتكون ذات فائدة على النّص والقارئ حسبه الاستعارة، الّتي لم تختلف عن التشبيه في حدودها المنطقية وفي بنيتها فهي عنده" **نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه وتأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ، أو تحسين المعرض الّذي يبرز فيه. وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة ولولا أنّ الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمّنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت أولى منها استعمالاً."**[2] ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَمَن يَعۡمَلۡ مِنَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِن ذَكَرٍ أَوۡ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤۡمِنٞ فَأُوْلَٰٓئِكَ يَدۡخُلُونَ ٱلۡجَنَّةَ وَلَا يُظۡلَمُونَ نَقِيرٗا ١٢٤﴾ **النّساء: 124.** فقوله لا يُظلمون نقيرا أبلغ من القول لا يظلمون شيئاً أو لا يظلمون أبدا.

وقد تابع العسكري في حديثه عن الاستعارة ما أقرّه من قواعد عقليّة سبق أنْ رأيناها في التّشبيه، هي شروط رأى أنّها تؤدي بالاستعارة إلى الصّحة والصواب وتُبعدها عن القبح والخطأ فقولهم: "**هذا ميزان القياس حقيقته تعديل القياس، والاستعارة أبلغ، لأنّ الميزان يصوّر لك التعديل حتى تعاينه وللعيان فضل على ما سوَاه، وكذلك العروض ميزان الشّعر حقيقته تقويمه، ولا بدّ أيضا من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه، والمعنى المشترك بين ميزان القياس وتعديله حصول الإستقامة، وارتفاع الحيف والميل إلى أحد الجانبين، وهكذا**

[1] عبد القاهر الجرجّاني ، أسرار البلاغة، ص130.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص208، 209.

**جميع الاستعارات و المجازات.**"[1] يعود أبو هلال العسكري في قوله هذا إلى التقديم الحسّي والتناسب المنطقي بين طرفي الصّورة والإصرار على النقلة من الأدنى إلى الأعلى دائماً، وهو ما جعله يعجب كل الاعجاب بالاستعارة القرآنية، يقول تعالى: قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا وَلَمۡ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيّٗا ﴿٤﴾ **مريم:04.** ومعنـاه أنّ الشيب كثر وزاد وظهر، والإستعارة أبلـغ ذلك أنّ ضياء النّار الّتـي دلّ عليها بالاشتـعال أقوى استنارةً ووضوحًا من ضياء الشيب، إذًا فهو إخراج الظاهر إلى ما هو أظهـر منه والشيب لا يمكن محاصرته إذا انتشر كحال النّار اذا اشتعلت وربت. يقول جلّ جلالـه: وَلَنُذِيقَنَّهُم مِّنَ ٱلۡعَذَابِ ٱلۡأَدۡنَىٰ دُونَ ٱلۡعَذَابِ ٱلۡأَكۡبَرِ لَعَلَّهُمۡ يَرۡجِعُونَ ﴿٢١﴾ **السّجدة: 21.** حقيقته لنريـّهـم والاستعارة أبلغ لأنّ حسّ الذائق لإدراك ما يذوقه قويٌّ وللذوق فضل على غيره من الحواس، فالعين قد لا تكفي لمعرفة ماهية الشّيء وكذلك شمُّه لهذا جعل تذوّقهُ ليعرفَهُ ويتبين له. لقوله تعالى: فَضَرَبۡنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمۡ فِي ٱلۡكَهۡفِ سِنِينَ عَدَدٗا ﴿١١﴾ **الكهف: 11.** حقيقتـه رفعنا صفة السمع عنهم من غير أن تصّـم آذانهم إلى الأبـد والإستعارة أبلغ دائماً.

نلاحظ من خـلال هذه الأمثلة استدلال العسكري بالآيات الّتي فيها توظيف للحواس، فإذا كان قد ركّز في بنِية التّشبيه وشروط صناعتـه على حاسة البصر فقد توسّع إلى حواس أخرى في شروط صناعة الاستعارة وبنيتهـا، وكنت قد أشرت آنفـا إلى كثرة استدلال العسكري بالقرآن الكريم وهـذا ما دفعه إلى التوسّـع في استعمال الحـواس لخلق الصّور البيانيّة ( الاستعارة )، بل وأكثر من ذلك إذ أقرّ ولو قليلاً على غير ما تعوَّد عليه في التشبيه بالجانب المعنوي أو توظيف المدركات الشعوريّة والنفسيّـة الّتي لا تدركها الحـواس، يقول تعالى: وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴿١٨﴾ **التكوير 18.** معناه إذا انتشر ضياء الفجـر وبان الصباح، والإستعارة أبلغ في كلمة تنفّس إذ

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص211.

معناها ذهب الهم و زال، وحلّ محلّه الفرح والسرور، والظُلمة أشدّ ميلاً إلى الكرب أمّا الضياء فأقرب إلى الإرتياح وهو معنى التنفس.

وفائدة الاستعارة عبر هذه المغايرة من الحقيقة إلى غيرها ممّا يزيد المعنى قوّةً هي تحسين شكل تلقي المعنى، وتنشيط مخيّلة المتلقي بدفعه إلى التنقيب على الدلالة العميقة الّتي تحتويها الإستعارة ففضلها أنّها " **تفعل في نفس السّامع ما لا تفعل الحقيقة.**"[1] لذلك كان تنوّع الأساليب في النّقد القديم نوعاً من لفت انتباه السامع باستمرار، وجعله في حالة يقظة عبر الأساليب المتعددة الّتي يستخدمها الشّعراء بما في ذلك الاستعارة طبعاً، وقد وضّح العسكري هذا بتحليلاته لها إذ يستحضر البِنْية العميقة للمعنى ثمّ يقارنها مع الشّكل الأسلوبي الّذي طرأ عليها، ثمّ يُقّر الفائدة كما لاحظنا في الأمثلة السابقة.

ولا تكون الاستعارة استعارةَ مصيبةً إلاّ إذا أفادت أكثر من الحقيقة، والمتلقي حاضر دائماً في هذه العمليّة لما لها من تنبيهات وتأثيرات في وجدانه حيث لا تقوده الصورة للمعنى المجرّد مباشرة بل تبطئ التقاءه بالمعنى عبر تنشيط تخييله كما قلنا، وهي شروط العسكري في صحّة الاستعارة وحسن صناعتها وبنيتها لأنّه كلّما زاد تفعيل المتلقي في هذه العمليّة عبر إدخاله في الدهشة وإشراكه في تحصيل الدلالة المرجوُّ الوصول إليها حدثت الشعريّة أو الأدبيّة فهي كما يقول العسكري أبلغ من الحقيقة، هذا الابتعاد عن الحقيقة هو الّذي يزيد المعنى جمالاً ورونقاً ويجعل النّص الأدبي يختلف عن غيره من النّصوص بأن يُكسب الأدب أدبيّته.

لقد أراد أبو هلال بكل هذه التوضيحات أن يرسم حدود الاستعارة الّتي يرى أنّها أنفع للمعنى وأجمل للإبداع، وأشار إلى كثير الاستعارات الّتي خالفت ما أراده فعابها وبيّن مساوءها.

وتناول العسكري في هذا الصدد تجربة أبي تمّام كشاعر اشتهر بكثرة اعتماده على الأساليب البلاغيّة خصوصاً الاستعارة، فقد أخذ عليه مغالاته في استعمال الإستعارات البعيدة دون الضوابط الّتي حدّدها ممّا أدى إلى النفور من أشعاره، فكانت عاقبة ذلك أن عِيب عليه إسرافه لأنّه حاول الخروج على المواضعات العامّة الّتي تكيّف معها الذوق الأدبي، وتجاوز

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص212.

مساحة التعبير الّتي أقرّها النّقاد والبلاغيون، وألغى الحدود المنطقيّة الفاصلة بين الأشياء بدمج ما لم يعهد دمجه من الأمور البعيدة، وكلّ هذا أدّى به إلى الوقوع في سوء التصوير، أو في سوء صنع الصّورة الّتي كانت مرجوة منه لو أنّه التزم بحدود الإبداع فيها، وشروطه المحمودة من طرف البلاغيين أصاب.

نلاحظ ممّا سبق أنّ الاستعارة وفق مفهوم العسكري تظلّ أسلوباً جامداً ينقصه قدر من الحيويّة، قيّد خطوات المبدع الّتي يمشي عليها في خلقه للصّورة، وعلى أن يصوّرها وفق ما يراه مناسباً له. وهذا خطأ لأنّ لكلّ أديب ثقافته وطبعه وذوقه، إضافة إلى الطموح في الوصول دائما إلى صورة لم يُسبق إليها، وكل هذا يحتاج إلى الحريّة في استعمال الألفاظ ما لم تكن مستوحشة، وكذا المعاني ما رآها هو ملائمة تزيد في قوّة التأثير على انفعالات المتلقي.

وبهذا تكون اللّغة تابعة للمعنى ولا يكون المعنى مقيّداً دائماً باللّغة، وهو ما وقع فيه العسكري حين أصرّ على عدم اتّساع المسافة بين المستعار منه والمستعار له حتّى لا تكون بالنسبة له صعوبة ذهنية في ايجاد علاقة تسوغ التعامل بينهما في النّص، أي أنْ تبقى الصّورة قريبة من الحقيقة دائماً ولا تتّسع المسافة بين أطرافها، فعند العسكري كلّما كانت مسافة الاتّساع أقرب الى أصل المعنى كانت أجود إذ" **لا بدّ لها من حقيقة هي أصل الدلالة على المعنى في اللغة.**"[1]

أمّا الكنّاية:" **فهي أن يُكنّى عن الشّيء ويُعرَض به ولا يُصرّح.**"[2] كقول رؤية:[3]

**يا ابن هشام أهلَكَ النّاسُ اللّبن فكلهم يعدو بقوسٍ وقرنٍ**

وهي كناية عن القتال والوقائع بينهم أيّام الربيع، وهو وقت الغزو عندهم. ومنها كذلك كما فعل العنبري إذ بعث إلى قومه بصرّة شوك وصرة رمل وحنظلة يريد أن يُخبرهم أنّ بنو حنظلة جاءتكم في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك.

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص212.

[2] المصدر نفسه، ص289.

[3] المصدر نفسه، ص290.

وما زاد في هذا الفصل عن هذا في فصل سمّاه الإرداف والتوابع ، وهو داخل ضمن مفهوم الكناية قال :" **الإرداف و التوابع أن يريد المتكلّم الدلالة على معنى فيترك اللّفظ الدالّ عليه الخاصّ به ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الّذي أراده.**"[1] وهو نفسه الكناية بهذا المقصود. ومثّل لذلك بقول الشّاعر:[2]

**طويلُ نَجَادِ السَّيف لا متضائلٍ ولا رَهِلٍ لبَّاتُهُ و بَآدِ لُهُ**

أراد وصفه بطول القامة فذكر طول نجاده لأنّ طوله ردف أي تابع لطول القامة، وما زاد عن هذا بتفصيلٍ كثيرٍ أو تنظيرٍ طويل، فما بقي من الصّورة الشّعرية إلاّ المجاز الّذي لم يجعل فيه أيّ كلام رغم أنّه قد جعل له عنواناً في الفصل الأوّل من الباب التاسع من الاستعارة.وهكذا كان العسكري في حديثه عن بنيّة الصّورة الفنيّة وشروط صحّتها واستحسانها قد اجتهد في رسم الأفق الّذي تتحرك فيه إيماناً منه بقيّم الوضوح والسهولة، وبُعداً عن الاتّساع والتعقيد، فاشترط التقديم الحسّي، وركّز على الجانب البصري منه في التّشبيه، واتّسع إلى السمع والشمّ في الاستعارة، ثمّ اجتهد لتوضيح مفهومه هذا ونتائجه في صنع الصّورة الشعريّة، أمّا الكناية فلم يتوسّع فيها فيما أهمل الحديث عن المجاز إطلاقاً وهذا راجع إلى أنّ كلاً من الاستعارة والتّشبيه يعتبران أكثر أنواع الصّور الفنيّة إيثاراً لدى الشّاعر العربي، وأكثرها شيوعاً في شعره.

إنّ موقف العسكري من الصّورة الفنيّة وانطلاقه من المنفعة البلاغيّة الّتي يقدّمها قد جعله يُبعدُ الخيال كعنصر مهمّ للعمليّة الابداعيّة، قيّده بقواعد العقل الّذي لا يؤمن إلاّ بالحدود الّتي تفصل بين الأشياء ولا تؤمن بالتداخل ويرفض كلّ ما يبدو خروجاً عن الأطر الثابتة، وهو ما يجعل الصّورة الشّعرية جامدة لا تتطور، ذلك بأن يلتزم الشّعراء جميعاً بهذه القيود، فينتجون ويُبدعون صورةً واحدةً تتكرر حتّى تُملَّ، لأنّ الخيال وحده هو الّذي يتيح المجال للإبداع وتعدد القراءات، كما يُحدث الفارق بين الشّعراء هذا جيّد وهذا حسن وهذا رديء، وإلاّ يكفي عقل واحد فقط يطبق معايير العسكري لإنتاج عددٍ سيكون محدوداً من الصّور ما دام الخيال مقيّداً، والخيال ليس مفرداً ولا واحداً إنّما عدده بعدد الشّعراء.

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص275.

[2] المصدر نفسه، ص277.

# الفصل الثّاني

**المبحـــــــث الأوّل: التلقـــــي في المنظور النّـــقدي.**

1 ـــ المحـــــــاكاة والتلقي في النّقد اليونـــــــــــاني.

2 ـــ منظور التلقــي في التراث البـــــــــــلاغي القديم.

3 ـــ نـــــــــــظـــــــــريّة التلـــــــــــــقي.

أ ـــ مـــــــفهـــــومـــــــــها وتجلّيـــــــــــاتها.

ب ـــ أعـــلامـــــــــــــها وروّادهـــــــــــــا.

## الفصل الثّاني: التلقي في ميزان النّقد الأدبي:

يحتاج كلّ نصٍّ أدبيّ بعد إبداعه وخروجه للجمهور المتلقي إلى قراءة أدبيّة يقوم بها هذا الجمهور، هذه القراءة هي الّتي يحاول من خلالها هذا المتلقي أن يستحضر في نفسه تجربة المبدع ويتعامل مع ما وظّفه من ألفاظٍ ومعانٍ وصورٍ فنيّةٍ تعكس مشاعره وأحاسيسه. إنّ القراءة الأدبيّة هي الّتي يقف فيها المتلقي أمام كلّ كلمةٍ وردت في هذا النّص الأدبي المُبدع، يتبين ما توحي إليه وما يحيط بها من معاني، فيمارس بذلك التجربة الّتي مارسها المبدع لحظة إبداعه ويعيشها من جديد مع كلّ قراءة.

### المبحث الأوّل: التلقي في المنظور النّقدي:

كلَّما مـرّ الزمان كثرت النّصـوص والإبداعات وزاد الشّعراء والأدباء وتطوّرت البلاغة والنّقد وكثرت المناهج الّتي تعتني بالنّص وتدرسه، وزادت عمليّة القراءة نُضجاً وثقافة المتلقي وقدرته على الاستنتاج والتّأويل وإصـدار الأحكام، و لِكُلِّ عِلْمٍ تطوّر وانتشر بداية وبداية النّقد الأدبي في عمومه تعود إلى ناقد لم يُسْتغن عنه إلى يومنـا هذا لأهمية ما جاء به سواءٌ بالنسبة للنّقد الأوروبي أو العربي، وهو أرسطو طاليـس ومن قبله معلمــه وأستاذه أفلاطون. وإن كُنت قد تركتُ الحديث عن المحاكاة حتّى هذا الفصل بالنسبة لأرسطو خاصّة فلأنّي تعمدْتُ ذلك لما رأيته من اتّصال وثيق بين رأيه للمحاكاة وربطها بمفهوم التّلقي عنده.

#### 1 ـــــ المحاكاة والتلقي في النّقد اليوناني:

لقد أطلـق أفلاطون مصطلح المحاكـاة على كلّ أصحاب الحـرف وعمّمها على كل الموجودات وفسّر بها أنواع المعارف المختلفة، كما عدَّ محاكاة الأعمال الشّعرية للأشياء أقلّ مرتبة من العلم ومن الصّناعة لأنَّ فيها بُعداً عن إدراك جوهر الحقائق وذلك لأنّه قسّم الكون إلى عالم مثالي وعالم محسوس.[1] والعالم المثالي عنده يتضمّن الحقـائق المُطلقـة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقيّة، أمّا العالم الطبيعي(عالم الموجودات) فهو بكل ما يحتويه من أشياء وأشكال مجرد صورة مشوّهة ومزيّفة عن عالم المُثل الأوّل الّذي خلقه الله، لذا كان ناقصاً ومزيّفاً

1 ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، ص 18،19.

كانت الأشعار فيه على غير الحقيقة تحاكي عالماً مشوهاً لا يقيم سوى زيف من الصور لا حاجة لها. فالحاجّة إلى الأصل لا إلى الصورة، ولا يَصْدقُ الشّاعر فيما ينقل إذا زاد أو نقص في تصوير هذه الظواهر.

يرى أفلاطون أنّ التّشكيل الفنّي للعمل الشّعري هو ما يبعد الشّعر عن الحقيقة. "**فإذا ما نزعت عن الشّعر قالبه الشّعري، فلا شك أنّك تستطيع أن تراه على حقيقته عندما يتحوّل إلى نثر.**"[1] والحقيقة عنده أنّ أسلوب النّثر أو الحديث المباشر أفضل من الأسلوب الدرامي الّذي ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصوّرها الشاعر، وهو دليل على فهمه الفلسفي للمحاكاة إذا ألغى من ذهنه المقاييس الجماليّة حين إصداره لهذه المفاهيم، وركّز على المقاييس الفلسفية الّتي تبعد كثيراً عن عالم الفنّ عموماً والشّعر خصوصاً.

لقد استخدم أفلاطون فكرة المحاكاة كأداة غير دقيقة لنقد الشّعر وهدم أسسه من وجهة نظر فلسفيّة مثاليّة تتغنّى بالجمال والجميل ظاهرياً، وتستبعده بكيفيّة نهائية من الحياة الواقعيّة للنّاس، وليس كمبدأ لتفسير ظاهرة الفنّ وإظهار طبيعة العمل الشّعري والأدبي.

أمّا أرسطو فلقد تبوّأ مقاماً سامياً في مجال النّقد قديماً وحديثاً، وكان "**مؤرخو النقد يحرصون على ربط النظريّة النقديّة بأصولها الإغريقية، ويعتبرون أرسطو عمدة في تاريخ النّقد الأدبي، وقد عدّه كثيرون المؤسس الحقيقي له، وواضع المواد النقديّة لما جاء بعده.**"[2] وذلك من خلال كتابيه الشّعر والخطابة وما تضمّناه من أحكام مستهلة من وحي قضايا بارزة شغلت بال النّقاد والفلاسفة في عصره واستمرّت هاجساً مؤرّقاً بعده، ومن أهم هذه القضايا مفهوم الشّعر وارتكازه على المحاكاة وكيف يتلقّاه السّامع والفائدة منه.

لقد حصر أرسطو المحاكاة في الفنون سواء كانت فنوناً جميلةً كالموسيقى والرّسم والشّعر، أو فنوناً عمليّة نفعيّة كفنّ البناء والتجارة مثلاً حيث رأى بأنّ الشّعر نوع من أنواع

[1] أفلاطون، الجمهوريّة، ج3، ص 167.

[2] عبّاس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1999. ص166.

المحاكاة، فهو فن من الفنون المحاكية منها ما يحاكي كل ما هو فاضـل ومحمود ومنها ما يحاكي عكس ذلك تماماً، أمّا الأوّل كالملحمة والمأساة والثاني كالهجاء والملهاة.

فالشّعـر ذو صلة كبيرة بالمحاكاة لأنّه قائم عليها مُمثّل لأفعال النّاس خيرها وشرّها، وتُعتبر المأساة والملهـاة الشّعر المعتدّ به عنده وحولها يدور حديثه عن المحاكاة، وهي عنده ليست وصفاً لما يقع تماماً بل روايــة لما يُفترض وقوعه " **وهذا مجال الخلق الفنّي والتوجيه الاجتماعي، وهو فرق ما بين المؤرخ والشّاعر.**"[1]

ولا يرجع أرسطو عمليّة الخلق الأدبي أو صناعـة الشّعر للوزن والقافية فقط بل يرجعها لعنصر المحاكاة " **محاكاة المعاني الكليّة العامّة لا الخاصــة.**"[2] وهذا مقصود صاحب كتاب الشعر عن محاكاة ما يمكن حدوثه أو وقوعه لا ما وقع أصـلاً، وهي مساحة لإطلاق الخيال في صناعة الأحداث المنطقية وحدوثها.

لقد أعـدّ أرسطو طاليس المحاكاة لفعل الإنسان لا للإنسان في ذاته، فهو عنده محاكي للانطباعات الذهنية، وأفعال النّاس وعواطفـهم إضافةً لمحاكاة الأشيـاء ومظاهـر الطبيعة، لأنّ" **التراجيديا ليس محاكاة للأشخاص بـل للأعمال والحياة وللسعادة والشقاء هما في العمل، والغاية هي فعل ما وليست كيفية ما، على أن الكيفيّات تتبــع الأخــلاق، أمّا السعادة أو ضدها فتتّبع الأعمال، فالتمثيل إذًا لا يقصد إلى محاكــاة الأخــلاق ولكنّه يتناول الأخلاق عن طريق محاكاة الأفعال ومن ثم إنك لا تجد تراجيديا قد خلت من محاكـــاة فعل، ولكنّك قد تجد تراجيديا خالية من محاكاة الأخلاق.**"[3]

والمحاكاة عند أرسطـو ثلاث طرق: الأولـى يصوّر فيها الشّاعر الأشياء كما هي في الواقع، والثانية يصوّرها على أساس اعتقاد النّاس، أي كمـا يرونـها هـم حسب ثقافتهـم وميولاتهم حتّى لو استحال وقوعها، أمّا الثالثة فهي تصويره للأشخـاص كما يجب أن يكونوا عليـه، أيْ بصورة مثالية مكتملة، وكلُّ هذا في عمل شعري اجتهد الشاعر في صناعته فـ " **مادام الشّاعر**

---

[1] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص54.

[2] شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، ص19.

[3] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ص52.

**مُحاكياً شأنه شأن الرّســام وكلّ فنان يصوغ الصّورة، فعليه ضرورة أنْ يتّخذ طريقاً من طرق ثلاث: أنْ يمثّل الأشيــاء كما كانت في الواقع، أو كما يتحدّث عنها النّاس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون."**[1]

لقد اهتمّ أرسطو بالعناصر الثلاث في عمليّة التلقّي: النّص والمبدع والمتلقّي، وأعطى كلّ واحدٍ دوره الّذي يتفاعل به مع العنصرين الآخرين تفاعُلاً يُؤدّي في النّهاية إلى إدراك جماليات النّص وتحقيق رسالة المبدع وغايته. لذلك نجده ربط بين المقدرة الفنيّة لدى الشّاعر وبين أحوال المتلقّي ومعتقداته، ما أدّى به إلى إنكار أن يكون موضوع النّص مستحيلاً في رؤيّة الجمهور وإن كان ممكناً في ذاتِهِ، إلّا إذا كانت براعة الشّاعر وملَكَاتُه الفنيّة قادرةٌ على تصوير الأمر النّادِرِ أو المستحيل في صّورة الممكن لدى الجمهور، فالشّاعر «**إذا أدخل الأمر اللاّمعقول وعرف كيف يُضفِي عليه مظهراً من الحقيقة فَلَهُ ذلك على الرّغم من استحالته.**"[2] من هنا يجب أن أُشير إلى أنّ توظيف الشّاعر في عصرنا لغة الأسطورة رغم تجاوزه فكرِياً عهد الخرافات أمرٌ مرفوضٌ إذا أسقطنا عليه نقديّاً آراء أرسطو الّتي تدحض استعمال الرّمز والدّاعين له، ويحاصرهم في زاويّة الابتعاد عن ذوق المتلقّين على اعتبار بُعد هذه الرموز ثقافيّاً و زمانيّاً عن حضارتنا اليوم مقارنةً بالثّقافات الإغريقيّة الغابرة.

نجد أنّ العلاقة بين المبدع والمتلقي من خلال النّص قد فسدت لابتعادها عن الذوق الأدبيّ العام عند عامّة المتلقّين و هو ما حذّر منه أرسطو قبل أمدٍ طويل لغياب الفائدة، فوضّح أنّ محاكاة العالــم الخارجي في عمل شعري لا يكون اعتباطياً، إنّما يُقصد من ذلك كله التّطهير أي تطهير النّاس المتلقين للعمل الأدبي من أعمالهم المشينة عن طريق انفعالاتهم أثناء مشاهدة التراجيديا {المأساة}، و"**التراجيديا هي محاكاة فعل جليل كامل له عظم ما... تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتُحدث تطهيــرًا لمثل هذه الانفعالات.**"[3] لذلك فضّل المأساة على الأقسام الشّعريّة الأخرى كالملهاة والملاحم، والفَيْصَلُ هو طريقة المحاكاة في حدّ ذاتها، مع ما يترتّب عليها من أثرٍ في عمليّة التلقّي.

---

[1] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ص10.

[2] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص74.

[3] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ص48.

إنّ اختلاف أرسطو مع أستاذه أفلاطون مردّه إلى هذه النظرة، فأرسطو جعل المأساة في المصّاف الأوّل لإثارتها في نفس الإنسان المتلقّي شعوراً مأساويّاً يقع بتراسل الأحاسيس بين الجمهور والنّص، هذا التّراسل يثير شعورَ الخوف عند البائس غير المستحق لبؤسه ما يُنتِجُ أثراً لدى المشّاهد يؤدّي إلى عمليّة التّطهير. أمّا الملهاة فلا تُحرّك فيه أيّ ألمٍ أو خوف، إنّما تثير لديه شعوراً بالسرور والضّحك فهيّ بذلك محاكاة الأراذل من النّاس في الجانب الهزلي الّذي هو قسمٌ من القبيح عنده وهو أثرٌ بعيدٌ عن رسالة الشّعر وغايّته.

إنّ فعل التطهير الممـارس من لَدُن العمل الإبداعي على المشاهد أو لنقل المتلقي يوضّح لنا تركيز أرسطو على بعد التلقي داخل دائرة الإبـداع الأدبي، حيث ربط بين الإبداع والوظيفة ربطًا يخدم مشاعر المتلقي وانفعالاتـه عبر الإلحاح على عاطفتي الرحمة والخوف لأنّ "**كلّ التفسيرات الّتي فُسِّر بها مصطلـــح التطهير تَلْتفِتُ إلى جانب المتلقي(المشاهد) وما تمارسه التراجيديا عليه من تأثير، من هنا ارتبـــط هذا المصطلح بالانفعالات والتأثيـــرات النّفسيّة والروحيّة.**"[1] وما يكشف لنا هذه الحقيقة هو إلحـــاح أرسطو في أثناء كلامه عن موضوع المحاكاة وعناصرها على البعد النّفسي المتمثّل في عنصر الإثـارة والمفاجأة، فهي "**ليست لعمل كامل فحسب بل لأمور تُحدث الخوف والشفقة، وأحسن ما يكـون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير توقع وتكون مع ذلك مسببّـةٌ بعضها عن بعض فإنّها تُحدث روعةً(مفاجئةً) أعظم ممّا تحدث لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق**".[2] هذا القول يؤكّد ميل أرسطو للمتلقي واهتمامه به، فالمحاكاة لديه يجب عليها أن تركِّز على ما يُحدث الخوف والشفقة عند من يتلقّاها وفضل المحاكاة غير المتوقعة في إحداث هذا الأثر أحسن ممّا كان مُتوقعاً منها لما تُحدثه في نفس المتلقي وتثيره في ردّة فعله.

إذا كان من المُسَلّم به أنّ محاكـاة الواقع عند المبدع من شأنها تحريك عواطف المتلقي؟ فالأكيد أنّ تقديم المبدع في عمله الأدبي للمتلقي ما لا يتوقّعه فيه إثارة أكبر وجـذب أشدّ، وهو ما قصده بقوله فإنّها تُحدث روعة أعظم ممّا تُحدثه لو وقعت من تلقاء نفسهـا.

[1] عبّاس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص209.

[2] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ص68.

لقد اهتمّ أرسطو بالمتلقي كما اهتمّ بالمبدع، فإنْ كان اهتمامه بالمتلقي أنْ جعل له النّص لتطهيره وتهذيبه وجعل الشّاعر يجتهد في خلق عنصر المفاجـأة الّتي توفر له المتعة والأثر العميق في النّفس فلقد وفَّر للشـّاعر ما من شأنه أن يجعل نصّه مختلفاً عمَّا يكتبه غيره كالمؤرخين مثلاً، ليرتفع بنصّه إلى الجودة الّتي تجعله نصّاً له أهميته بين المشاهدين له(المتلقين)، يقول: "**وظاهر ممّا قيل أيضاً أنّ عمل الشّاعر ليس رواية لما وقع بــل ما يجوز وقوعه ومــا هو ممكن على مقتض الرجحان والضرورة، فإنّ المؤرّخ والشّاعر لا يختلفان بأنّ ما يرويانه من منظــور أو منثور ... بل هما يختلفان بأنّ أحدهما يروي ما وقــع على حين أنّ الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشّعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ.**"[1] يعدّ هذا القول إقراراً من طرف أرسطو على حدّة رؤية المبدع لآفاق المستقبل، فهو بمثابة الاعتراف ضمنيّاً بما يملكه هذا المبـدع من ثقافة خوّلتــه لصناعة أحداثٍ لم تقع بعد مستشرقاً للآفاق البعيدة، مغذيّاً إيّاها بحسّه وشعـوره ومخيّلته الّتي تجعل الشّعر عملاً فنيّاً لا عملاً فلسفيّاً كما رأى أستاذه أفلاطون.

ويُعدُّ رأيُ أرسطـو أصوبُ في رأيي لأنّه يُتيح للمبدع مساحـة من الحريّة يتحرك داخل فضائها ويُوفّر له أجواءً مُثلى للتّعبير عن هواجسه وهموم الجماعة ممّا يجعله ينجح في وظيفته التطهيرية بعد نجاحه في إثارة مشاعر الخوف والشفقة عند المتلقي، وبالتّالي فإنّ أرسطـو بمفهومه الصحيح هذا للمحاكاة لا يوفِّر الحرية للمبدع إلّا بقدر ما يضمن النّتيجة في نفسيّة المتلقي، وهي موازنة رائعة بين المبدع والمتلقي والعمل الأدبي، هذا ما لم يُوفّق له أفلاطون إذ حجز النّص فأعجز المبدع فملّ المشاهد وغاب التّأثير فيه.

يُمكن من هنا ألّا نعتبر المحاكاة نقلاً حرفيّاً لما يمرُّ به الواقع لأنَّها "**تُعبّر عن ذلك التوتّر الحاصل بين الفنّ والحياة حين يسعى الإنسان إلى أنْ يعبّر بالفنّ عن وجوده، وعن تجربته حين يحاول أن يعبّـر عن تلك التجربة وينقلها ويكشفها في شكل صور رمزية تختزن رؤيته وثقافته، و تصوّر موقفه وإحساسه، وتصوغ خبرته بالوجود.**"[2] إنّ المبدع وهو يسعى للتّعبير بالشّعـر عن الوجود يتّخذ في سبيل ذلك أساليب تتّفق مع رؤيته الشخصية، وهذا ما يُضفي على

[1] أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ص64.

[2] عبّاس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النّقد والبلاغة العربيّين، ص202.

محاكاته طابـع التَّفَرد والتميّز، و يجعل هذه المحاكاة نوعاً من الإبداع - وليس تقليداً تامّاً كما ذهب إلى ذلك أفلاطون- لها وقْعُها على نفسيّة المتلقي من خلال وظيفتها المنوطة بها لأنّه لمّا كانت المحاكاة ليست إلّا لإحداث الخـوف والشّفقة، فهذا دليـل على أنّ أرسطو قد تفطّن لهواجس النّفس البشريّة ونوازعها، فحاول تطهيرهَا ومُعالجتـها تماماً كعمل الطبيب النّفسي وذلك بإحداث الأثر في نفس المتلقي وإحداث الفائدة المتجلّية في الالتذاذ والاهتزاز النابعين من الانفعال بالعمل.

والمتصفّح لكتاب الشّعر أو فنّ الشعر كما أصبح يُسمّى لا ينفك حتّى يكتشف مواطن الاحتفال بالمتلقي واستحضاره، وذلك إذا ذهبنا إلى حديثه عن الشّعر الملحمـي نجد له نظرة تُولـي المتلقي عناية مقصودة حيث هو المُقدَّمُ لأنّ عليه مدار الإبداع، "**و مع أنّ عنصر الروعة ينبغي إدخاله في التراجيديا فإنّ الشّعر الملحمي أشدُّ قبولاً لغير المعقول، لأنّ الشّخص لا يرى وهو يعمل، ومخالفة العقل هي أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة.**"[1] من هنا ندرك تمام الإدراك أنّ أرسطو يوجّه كلامـه إلى المتلقي أو يقصده، فالروعة الّتي يتحدّث عنها لا تكون عند المبدع لأنّه هو الّذي يصنعها بمخالفة ما يتوقّعه العقل في الشّعر الملحمي فيُحدث الصدمة أو الروعة في نفس المتلقي، ويحقّق بذلك المتعة بمخالفة أفق توقعه وهو ما شاع اليوم في نظرية التلقي.

نستطيع أن نعتبر إذاً أنّ هذه نظرة سابقة وثاقبـة من طرف أرسطو في توظيف كسر ما يتوقعه المتلقـي وهو ما يـؤكّد وعيه وإدراكـه أنّ تمام وكمـال العمليّة الأدبيّة لا يحدث إلاّ بمراعاة طرفيها معاً، وذلك بأن يشارك الأوّل الثّاني في عمليّته الإبداعيّـة عن طريـق الفهم الصحيح لنفسيته فيُخرجه إلى ما لا يتوقعه فيذهب الملل وتحدث الفائدة والمتعة.

يرى أرسطو أنّ الأمر العجيب يُلتذ له ويكفي لإثبـات ذلك أنّ كل من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليأسر السّامعين ويُسعدهم وكلّ هذه الألفاظ (الالتذاذ، السرور، اللّـذة، الروعة، الإعجـاب والفائدة) مصطلحـات أرسطيّة تكفي لتأكيد الجنوح صوب المتلقي، وبالتّالي القناعة بفكرة المتلقي واعتباره معياراً لا يمكن الاستغناء عنه في الحكم على العمل الأدبي.

[1] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ص138.

ولعلّ البعض ممّن يقرؤون كلام أرسطو عن المحاكاة حيـن تعريفها أنّـها محاكاة لما يمكن وقوعه، ثمّ يقرؤون قوله عن إضافة العجائب الّتي لا يتوقّعها السّامع يظنّ أنّه قد وقع في التناقض الفاضح وهذا غير صحيـح لأنّه حين قال بالعجائب كان قد ربط ذلك بالسرور والمتعـة، والمتعة في الشّعر يُقصد بها التمتّع بالجمال بحضور الوظيفة الجماليّة فيه، وحذّر الشّعراء من المبالغة في توظيف اللّامعقـول حيث "**ينبّغي أن يُؤْثِرَ الشّاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول، فلا يصـحُّ أنْ تؤلّف القصّة من أجزاء غير معقولة بل يجب أنْ تخلو من كلّ ما هو غير معقول إلاَّ أن يكون ذلك خارج القصّة.**"[1] أمّا من تفوَّق من الشّعراء بأنْ أدرك أحوال النّاس ونفسيّاتهم وأذواقهـم، ورأى بأنّـه إنْ استعمل المستحيل حقَّق الروعة الزائدة في استثناءٍ أملته عليه معرفته بأحوال النّاس ومراعاته لذلك وقد سمح له أرسطو بذلك يقـول:" **إذا كان الشّاعر يصوّر المستحيل فهو مخطئ، ولكنّ الخطأ يمكن أنْ يُعتذر عنه إذا بلغت الغاية.**"[2] فالإقرار بأنَّ هذا خطأُ لا يزال قائماً لكنّ القبول به حاضر بشرط زيـادة الفائدة، وأنا أرى بأنّ هذا شبيه باستعمال الرمز في الشّعر الحديث، ذلك أنّ استخدامـه إنْ زاد في القصيدة جمالاً و تمنُّعًا محمودًا كان ذلك حسناً، أمّا إن أكسبها غموضاً حتّى صارت كالطلاسم لا يُفهم منها شيء فذلك هو التّوظيف المُشين، وهو دليل على محدودية الشّاعر في استخدام هذه الميزة مع سوء تقديره لأحوال استعمالها وحدود توظيفها والإفراط في ذلك لجهله بثقافة القارئ ومحيطه.

يتعلّق كلّ ما تمّ إيراده إلى الآن بالمعاني من حيث خلقها وتقبُّلها أمّا الألفاظ فلحديثه بقيّة فيما يخصّ حُسنها والتوفيق في استعمالها وتوظيفها يقول:" **وكان اريفراديس يهزأ بالشّعراء التراجيديين لأنّهم يستعملون عبارات لا تَـرِدُ في الحديث قط ... ومن المهم أن تراعي المناسبة في استعمال كلّ من هذه الأنــواع الّتي ذكرناها.**"[3] فلكلّ لفظ استعماله ومناسبته، وما يناسب العامّة هو ما تعوّدوا عليـه في كلامهم وأحاديثهم اليومية ممّا يفهمونه ويدركون معانيه بغير جُهدٍ يُضني تذهب معه المتعة والفائدة. فـ " **الأشعار... الّتي تحاكي أسلوب الكلام جهد الطـاقة**

[1] أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ص142.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص128.

**فيناسبها من الألفاظ ما كان جارياً في لغة الحديث.**"[1] أي مناسبة الكلام ( اللّفظ) بمقتضى الحال ( ما يفهمه العامّة وما تعودوا عنه)، وحسن استعمال اللّفظ من البلاغة.

لقد ربط أرسطو قيمة العمل الأدبي وحسنه بحسن وقعه على نفسيّة المتلقي وإحداث الرغبة عنده دون النفور من الألفاظ أو استنكاره لها، وهي المميّزات الّتي تجعل الإبداع على أحسن صورة، بأنْ يحّرك العواطف الإنسانيّة ويجعل علاقتها بالجمال علاقة قبول واستحسان لأنّه غاية الشّعر الأساسيّة، فمن خلاله يتحقق وجوده وجودته ووظيفته المتمثّلة في إحداث الخوف والشفقة، وهو ما غفل عنه معلمه أفلاطون وجعله يُخرج الشّعراء من مدينته الفاضلة ولا ينتبه إلى ما انتبه إليه تلميذه بأنّ الشّعر يُحدث في نفوس المتلقين تغييراً نفسيّاً سمّاه بالتطهير، وهو شُرفَته الّتي طلَّ منها على المتلقي واستبان منها دوره في العمليّة الإبداعيّة وبيَّنهُ لنا.

لقد أرجع أرسطو بهذا كلِّه للإنسان كينونته وتسامى بها، حيث جعلها تقوى على الانفعال والاندماج مع ما يجري أمامها وذلك من خلال حسن التلقي ورسم ملامح للمتلقي وإفساح المجال له بالانغماس في الأعمال الأدبيّة حتّى يغدوا بمقدور هذا المستقبل تذوق الأعمال الّتي تحاكي أمامه والانفعال مع مضامينها وأهدافها، والتأثّر بما يدعوا فيها إلى الشفقة والخوف، أو إلى السرور والروعة وإلى الجمال.

لقد كان المتلقي في نظر أفلاطون إنساناً ضعيفاً عديم الخبرة الجماليّة والمعرفيّة حاله حال الشّاعر الّذي احتقره، ونفى أنْ يكون لعمله هدف وفائدة، بل إنّه لا يعدوا أن يكون مجرّد محاكاة مشوّهة بعيدة عن المثاليّة الّتي كان يقدِّسها، عكس تلميذه الّذي فهمها على الوجه الصحيح ذلك أنّ الشّاعر يُحاكي النّاس في سلوكياتهم ومعاملاتهم وعلاقاتهم لغايةٍ وهدف وهي منح المتلقي كفاءةً وشجاعةً لمواجهة الموقف الّذي يحدث أمامه في التراجيديا، ومن ثَمَّ تجنّب الوقوع فيما وقع به بطل هذه التراجيديا من أخطاء وسقطات، فالمحاكاة جوهر الشّعر لها وظيفتها النّفسيّة الخالصة، وليْسَتْ نقلاً حرفيّاً لمشاهدة الواقع اليومي، و لو كانت كذلك لجلبت الملَلَ والسأمَ للمتلقي، إنّها إبداع خلاَّقْ يُراد منه تحريك مشاعر السّامع{ المستقبل المشاهد} ودفعه لاتّخاذ مواقف وراء العمل المحاكي، وهو ما جعله يسموا بمفهومها نحو آفاق فسيحة بل نحو أجواء

[1] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ص130.

النّفس البشريّة وانفعالاته اللامتناهية من خلال استحضاره البعد النّفسي للمتلقي المستهدف الأوّل منها.

أغلب الظّنّ أنّ فكرة أرسطو حول الأثر النّاتج في عمليّة التّلقّي للنّص المسرحي كانت من الأسس الّتي عوّل عليها رواد نظريّة التّلقي في حديثهم عن مهمّة القارئ ومشاركته في صنع المعنى، وفي رؤيتهم لمعنى التّفاعل بين النّص وجمهوره. فإذا كان أرسطو يرى ضرورة التّراسل بين الجمهور والشّخصيّات الأدبيّة في المأساة، وأنّه يُحدث نوعاً من التّماثل أو التّوحد بين الطّرفين، فإنّ رُوّادَ النّظريّة الجديدة يؤكّدون أهميّة القارئ في تفاعله مع النّص بشكلٍ ينصهر في الآخر حتّى يتولّد من ذلك نصٌّ جديد.

**2 ــ منظور التلقي في التراث البلاغي القديم:**

إنّ من يتأمّل نصوص النّقاد العرب القدماء وتصوّراتهم للأدب يجد فيها " **مادّة مهمّة لتدبّر صلة الخطاب بمتقبله، فقد كان البحث في هذا الجانب مشغلاً من مشاغلهم، سواء أكانوا بلاغيّين أم نقـــادًا أم فلاسفةً ... حتّى كانت تلك الآراء على ندرتها يعظُم فيها حضور المتلقي أو يقل بحسب المواطن والنّصوص.**"[1] جاءت القراءة النّقدية محكومة بذائقة السّامع كون الشّاعر كان يسعى إلى تحقيق الأثر فيه نتيجةَ الوظيفةِ الاجتماعيّةِ المباشرة للتّجربة الشّعريّة حينها المرتبطة بالإلقاء والإنشاد، حيث كان الإنشاد صفةً في الشّعر لاصقةً بأصله قائمةً فيه من جهة أدائه، حتّى عُدّ هذا الأداء مُقوّماً من مقوّماتِ شعريّة النّص وبُعداً من أبعاد تشكّل بنيته المنشدة. وذلك من خلال دوره في تقرير النّص والعمليّة الإبداعيّة بصورةٍ عامّةٍ وكذلك من خلال أثره في نفوس سامعيه، فهو "**ممّا يزيد في حسن الشّعر، ويمكّن له حلاوّةً في الصدر.**"[2]

يجدر الحديث أوّلاً فيما يخصّ عمليّة التلقّي في النّقد القديم عن طبيعتها السّماعيّة الّتي فرضت على النّص بناءه وعلى المبدع آلياته وأهدافه ونَهجه وأسلوبه، كما فرضت على المتلقّي شدّة الانتباه مع حدّة الفطنة. ويُعتبر ابن قتيبة من أوائل النّقاد الّذين حاولوا تحليل بنية القصيدة

[1] شكري المبخوت، جماليّة الألفة، ص08، 09.

[2] قدامة بن جعفر، نقد النّثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية، دط، القاهرة، 1941. ص90.

العربية وتفسير تعدد أغراضها مع الاتفاق في الافتتاح بالطلل أو النسيب، ثمّ فسّر هذا الأمر تفسيراً منطقيّاً، إذ استند فيه إلى أسسٍ نفسيّةٍ ربط فيها بين نفسيّة المبدع والمتلقّي، حيث يرى أنّ الشّاعر إنّما يبتدأ قصيدته بالمقدّمة الطلليّة " **ليميل نحو القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعِيَ إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريبٌ من النّفوس، لائطٌ بالقلوب، لِمَا قد جعل اللّه في تركيب العباد من محبّة الغزل وإلف النّساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أنْ يكون مُتعلّقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره و شكا النّصب والسّهر وسرى اللّيل وحرّ الهجير وأنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء وذمامة التّأميل و قرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزّه للسّماع وفضّله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل.**"[1] فالشّاعر يقترب بشعره من المتلقّي عن طريق الولوج إليه من باب النّسيب، لأنّه أقرب ألوان الشّعر إلى نفسه حتّى إذا حاز اهتمامه وشدّ انتباهه دخل به في غرض القصيدة الرئيسي، كالمدح، أو الفخر، أو الهجاء، فكان الانتقال بين الأغراض سمةً تدفع الملل وتجذب الارتياح.

أكّد على هذا ابن رشيق، فتحدّث باقتضاب على استمالة قلوب المتلقّين حتّى يُنصِتوا لما سيأتي بعده فـ " **للشّعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنّسيب لما فيه من عطفٍ على القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطّباع من حبّ الغزل والميل إلى اللّهو والنّساء، وإنّ ذلك استدراجٌ لما بعده.**"[2] لقد تنبّه الشّعراء وأكّد النّقاد إلى أهميّة الطرف الثّاني من العمليّة الإبداعيّة فركّزوا في إبداعاتهم وآرائهم على النّفوس المتلقيّة لأنّهم "**وجدوا النّفوس تسأم للتّمادي على حال واحدةٍ، وتُؤْثِرُ الانتقال من حالٍ إلى حال.**"[3] تُخرج هذه الأقوال النّقديّة علاقة الشّاعر بسامعه من باب الاعتباط والعفويّة لِتدخلهما مع النّص في علاقة تكامليّة، ولو أنّنا نُسلّط الضوء على بعض الحالات من إلقاء الشّعر واحتكام الشّعراء لبعضهم البعض لوجدنا من الآراء والتّحليلات بين المبدع والمتلقّي الكثير.

---

[1] ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ص31.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص225.

[3] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص295.

ومثال ذلك النّابغة في قبّته بسوق عكاظ وكيــف أنّ الشّعراء أنشدتــه ونصّب الأعشى أميرًا عليهم وانتقد حسّان بن ثابت إذ خالف المألوف، فأقلل جفانه وأسيافـه وفخر بمن ولد وترك من ولده، والقلّة عند النابغة قد خالفت المقصد من الفخر والشجاعة والإقدام والأجدر فيها هو الإكثار المناسب للفخر بالذات. من هنا يتّضح حضور المتلقّي في ذهن المبدع لَمَّا عرف أنّ إنتاجه الأدبي سيُعرض على من يقيِّمُهُ ويُصوِّبُهُ وهو بالتّالي اعتراف منه على وجود نوعيّة جيّدة من المتلقّين إذ أناط به إصدار الأحكام على نصوصه.

كانت هذه الأحكام في بادئ الأمر أحكاماً جزئيّة تنطلق في مُقوّماتها من أبيات قليلةٍ وزوايا محدّدة تُطلق من خلالها الألقاب، ليبدأ بعد ذلك التّوجه تدريجيّاً للحصــول على متلقي لا يقتصر في تقييمه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللّغة، بل سيهتم بعد ذلك بمجال النظم وإدراك العلاقات بين أجزاء الكلام، يُعايش التجربة الجماليّة مع صاحبها كلّ هذا مع بدايّة التدوين وظهور الدواوين والمؤلّفات النّقديّة والبلاغيّة، أمّا ونحن نتكلّم على المتلقّي لمّا كان سامعاً فالآراء النقديّة لا تزال مرتبطة بحال الإلقاء ومراعاة هذا الحال.

وقد التَفَتَ ابن قتيبة إلى هذه الحالة فسجَّلهـا على نحو يُحسب له وذلك عندما قال:" **و لله درُّ القائل: أشعرُ النّاسِ من أنت في شعره حتّى تفرغَ منه.**"[1] وكأنَّه أراد أنْ يُوصل الشّعر إلى أعلى مستوياته في علاقته بالمتلقي، إذ يجد المتلقي نفسه مُستوعَباً في النّص مشمولاً به لا يملك من أمر سوى أنْ يستجيـب لجاذبية هذا الشّعـر حتّى لا ينفلت منه إلى أن يفرغ صاحبه من إلقائه. ومن أقوى حالات التلقّي وأفضلها هي أنْ يُوصل تركيز السّامع وذوقه ومعرفته بالشّعر فيجعلوه مشاركاً في إنتاج النّص حين إلقائه بأن يتوقّع ما يكون في آخره بعد سماع أوّله، ويصل به الأمر إن كان من أهل الذوق الحسن وكان من أهل الأدب إلى حدّ عدم الإعجاب ببعض الألفاظ والمعاني ثمّ اقتراح الأفضل والأحسن حيث تكون القصيدة بها أجمل وأفضل، ومن ذلك أنّ عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي في أحد مجالسه أنشد قول نصيب:[2]

**أهيــم بدعد ما حيّيت فإن أمــت فوا حزنــا من ذا يهيم بها بعدي.**

[1] ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ص28.

[2] ينظر: أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص113.

فقال بعض من حضـر مُعلّقاً على ما سمعه أنّ الشّاعر أساء القول، وذلك لأنّهم توقعوا غير معنى الشّطر الثّاني الّذي تساءل فيه الشّاعر على من يهيم بحبيبته بعده، وهذا في عالم الحب والغيرة على الحبيب مرفوض. وسألهم عبد الملك: فلو كنت قائلاً ما كنت تقول؟ فقال:

**أهيم بدعد ما حييـت فـإن أمـت أُوَكّـل بدعـد من يهيم بها بعدي.**

فقال له أمير المؤمنين: أنت والله أسوأ قولاً وأقلُّ بَصَراً حين توكل بها بعدك، قيل: فما كنتَ أنتَ قائلاً يا أمير المؤمنين ؟ قال:

**أهيم بدعـد ما حييـت فإن أمت فلا صَلحت دعـد لذي خلة بعدي.**

فقال من حضر: والله لأنت أجـود الثلاثة قولاً وأحسنهم بالشّعر عِلْماً يا أمير المؤمنين.

كان للسّامعين توقع لما سيكون من الشّعر في معانيه فشاركوا بذلك المبـدع شعره وهم يلقون السّمع إليه، ثمّ شاركوه وجاءوا بأحسن منه. من هنا نتبيّن كيف أنّ المتلقي تطوّر واندمج مع المبدع في نصّه وساعد في إعادة كتابته بتحسين ما فسد فيه من المعاني، ساعدته في ذلك علاقته مع النّص المُتركّزة على الفهم الجيّد والتأويل الحسن، ذلك أنّ النّص الشّعري يتوجّه أكثر من أيّ جنس آخر إلى المتلقي الحاذق لأنّ عيار الشّعر كما يرى ابن طباطبا:" **أنْ يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجَّـه ونفاه فهو ناقص.**"[1] فالعقل هو الضابط الّذي به يكون التلقي ناجحاً، لذا عدّه عبد القاهر أساس إظهار تفاعل المتلقين بقوله: "**.... و لو كان الجنس الّذي يوصف من المعاني باللّطافة لا يحوجك إلى الفكر ولا يُحرّك من حرصك على طلبه بمنح جانبه، لسقط تفاضل السّامعيـن في الفهـم والتصوّر والتبيّين وكان كل من روى الشّعر عالماً به وكلّ من حفظه ناقداً في تميّـز جيده من رديئـة...**"[2] ولعلّ عبد القاهـر هنا قد بين أنواع السّامعين من حيث ثقافتهم، إذ يحتكم الفذّ منهم إلى ما في عقله من ثقافة وعلم بعالم الشّعر دون أنْ نُنكر الذوق ودور الحواس في التلقي كما كان لها دور في الإبداع.

[1] ابن طباطبا، عيّار الشّعر، ص20.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص131،132.

وإذا كان للمتلقي النّاقد المثقف السبق في إدراك المعاني في صحّتها وخطئها فإنّه يكاد يشترك مع المتلقي العادي في محاولـته اكتشاف اللّفظة الّتي سيلفظها الشّاعر قبل نطقها، وهي حالة من شأنها أنْ تُحدث لدى المتلقي انتعاشاً جماليّاً يؤدّي به إلى الرضى على نفسه والابتهاج لتوافق النّص مع ما تصوره وتوقعه. ومن ذلك على سبيل المثال فقط قول البحتري:[1]

**فليـس الّذي حللتُه بمحلّـل و ليـــس الّذي حرَّمتـــــه بحـرامِ.**

والّذي قصدته بالكلام الآنف أنَّ الشّاعر لا يكاد يصل إلى الشّطر الثّاني من البيت حتّى يسبقه المتلقي إلى كلمة بحرام.

إنّ أفق التوقّع بهذا الشّكل كـان له دورٌ هام في توجيـه عمليّة تلقي الشّعر في التراث وبالتّالي في توجيه عمليّة الإبداع، حيث تُؤكّد هذه الاستجابة الجماليّة ما ذهب إليه ابن قتيبة وهي أنّ النّصوص والأشعار لم تُنتج ليتأوّلها أهل العلم بالشّعر فقط، إنّما أُنتجت كذلك ليتذوّقها الجمهور فتَسدّ في نفوس السّامعيـن حاجة لا تخلو من الجمال والإغراب والرمز بمفهومه العام، وذلك بأنْ تقع نفسه علـى ما وقعت عليه نفس الشّاعر من المعاني والألفاظ، فيقع التفاهم وتتحقق الغاية لأنّ " **مـدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم، وكُلّما كان اللّسان أبْيَنَ كان أحمد، كما أنّه كُلَّما كان القلب أشدُّ كان أحمَدُ، والمُفهم لك والمُتفهّم عنك شريكان في الفضل.**"[2] لذلك فهو يُدخل المتلقي كعنصر فعّال وأساسي في العمليّة الإبداعيّة ليس هذا فحسب بل بوصفه الهدف الرئيسي منهـا. لهذا وضع الجاحظ في نظريّته البيانيّة الّتي عمـل على تأسيسها المتلقـي وأحواله النّفسيّة والاجتماعيّـة موضع الاعتبار الكامـل. على هذا فإنّ المتلقي كفاعل في النّص لا ينجو هو الآخر من التأثّر بالإرسالية الّتي تحـرص على توليد ردود فعلـه، لأّن كل نص جيّد " **يمتلك وظيفة تأثيريّة... وعندما نفكر حسب المفهومات البلاغيّة فإنّنا ننظر**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص114.

[2] الجاحظ، البيان و التّبيين، ج1، ص11.

**مبدئيّاً إلى النّص من زاوية المستمع ونجعله تابعاً لمقصدية الأثر، ففي النموذج البلاغي للتواصل يحتلّ متلقي الخطاب المقام الأوّل."**[1]

كما يدلّ قول الجاحظ: المُفهم لك والمتفهّم عنك شريكان في الفضل، على إدراكه لظاهرة التلقي ووعيه بها، كما يدلّ على أنّ عمليّة التلقّي لها جذور في التراث النّقدي والبلاغي القديم وأنّ النّص محوري في علاقته بالقارئ، ولعلّ السرّ في ذلك" **أنّ اللّغة شركة بين المبدع والمتلقي يفهمها كلّ منهما في نطاق عُرف مشترك أوّلاً، ثمّ في حدود ذوق عام ثانياً، إذ تباينت الأذواق الفردية رَدَّها هذا الذوق العام إلى بساط مشترك تتكسّر به حدة ذلك التباين فيتحقق التفاهم المنشود."**[2] بين طرفي الخطاب.

وقد يتّفق للقارئ أنْ يلتقي مع مبدع النّص على فهم واحد، ولكنّه في كثير من الأحيان ينقاد بذوقه الفردي إلى غير ما قصده المبدع وله كامل الحق في ذلك، وهكذا يصبح النّص بالنسبة إلى القارئ مَنجماً يستخرج منه ما شاء من المعادن، وهو ما يُعرف في النّقد الحديث ونظريّة التلقي بتعدد القراءات، فهذا أبو الطيّب المتنبي مثلاً كان إذا سُئل عن معنى قاله، أو توجيه إعراب حصل فيه إغراب قال:" **عليكم بالشّيخ ابن جنّي فسلوه، فإنّه يقول ما أردت وما لم أرد."**[3] ويدّل هذا على فعل التلقي الجيّد الّذي تمثّل في ابن جنّي كقارئ، ووضَّحّه المتنبي بقوله: أردت وما لم أرد، أي أنّه قد أدرك وفي ذلك الزمان المتقدم أنّ النّص يتحمّل عديد القراءات كلّما وجد قارئاً فذّاً كانت هناك قراءةٌ أخرى خاصّةً إذا كان القارئ عالماً باللّغة والأدب، قادراً على إنطاقه بما لم يكن أصلاً يَخطُر ببال المبدع في حدّ ذاته.

تُعتبر هذه النظرة نظرة ثاقبة تميّز بها المتنبي حيث أدرك أنّ نصّه حين فراغه منه يصبح ملكاً لغيره لهم أنْ يتلقوه حسب خلفياتهم الثّقافية، كما يقصد توجيه نصوصه لأهل العلم والنّقد والبلاغة وهم خيرة المتلقين، يقول ابن جنّي راويًا خبراً عن المتنبي وهو يبيّن له أنّ مقصده من الشّعر ليس فقط من يمدحه إنّما المقصد منه هو ابن جنّي وأشباهه يقول:" **لو كان لهم – يقصد**

---

[1] هندريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة، ترجمة محمّد العمري، منشورات سال فاس، ط1، الدار البيضاء، 1989. ص16.

[2] تمّام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1993. ص489.

[3] ابن جنّي، الخصائص، ج1، تحقيق محمّد النّجار، دار الهدى، ط2، بيروت، دت. ص23.

**الممدوحين – لكفاهم منه البيت، قلت: فلمن هي ؟ قال ولأشباهك.**"[1] يدُلُّ هذا القول على القصد في توجيه الإبداع إلى المتلقي المتميز وليس مجرد التكسب والاسترزاق ممّا يجعل المبدع يتخيّر أحسن الألفـاظ وأطيب المعاني لإقناع السّامع الّذي يساهم بالتّالي في جودة النّص، وكلّما تعدّد القرّاء تعددت القـراءات، كلٌّ يُولّد حسب مرجعياته وثقافاته دلالات ومعاني جديدة، تكون ممكنة في النّص، وبالتّالي فإنّ "**الركون إلى استجابة القارئ هو طريق لا نهاية له صَوْب معان للنّص لا نهاية لها.**"[2] من هنا نستنتج أنّ المبدعين العظماء كالمتنبي كانوا يتوجّهون بنصوصهم إلى النّوع الجيّد من المتلقين الّذي يثري النّص كُلّما قرأه وتلقّاه.

بدأت ظاهرة التلقي في الإرث البلاغي والنّقدي تعتبر النّص كأنّه رحمٌ " **تنمو فيه المعاني وتتناسل المؤثرات، والمتلقي يولّد - بحسب طاقته القرائيّة- ظـلالاً من المعاني المُمكنة أو يضع اليد على معان ممجوجة مكررّة، ويستجيـب بالقبول أو الرفض لِما يبسطه النّص من أسئلة يعود معظمها إلى بنية القـول وهيئته، ويعود بعضها الآخر إلى ما أُنتج قبله من نصـوص تزدحم في ذاكرة القارئ.**"[3] لقد أدرك المتنبّـي وابن جنّي و معاصروهم أنّ النّصوص تتراسل مع سياقاتها وتزداد ثراءً بتفاعلاتها مع سياقات ثقافية متغيرة، كلٌّ حسب ما تناهى إليه من النّص.

سُميّت البلاغة بلاغـة لأنّهـا:" **تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه.**"[4] ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمعاني النّص وجماليّاته الّتي تُلقى إلى القـارئ، وهذا دليل آخر على وجود اهتمام بمحور المتلقي منذ الإرهاصات الأولى للتفكيـر البلاغي والنّقدي مع الجاحظ وغيره لأنّهم أدركوا أنّ عمليّة التواصـل مبنيّة على أساس وجود المتلقي في كل عمليّة تخاطب أدبي فكان هذا الكمّ من الإنتاج والتلقي، كما فهموا أنّ العمليّـة الإبداعيّة برمّتها إنّما تقوم على كلّ الأطراف( المبدع، النّص والمتلقي ) وليس المبدع فحسب، فكان من البديهي أنْ يبدأ النّقد القديم بالاهتمام بالتلقي،

---

[1] أبو العلاء المعرّي، شرح ديوان أبي الطيّب، ج1، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف، دط ، مصر، 1986. ص56.

[2] جعفر العلّاق، الشّعر والتلقّي: دراسات نقديّة، دار الشروق، ط1، فلسطين، 1997. ص65.

[3] شكري المبخوت، جماليّة الأُلفة، ص13.

[4] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص06.

فالجاحـظ مثلاً حاول أنْ يبتكـر طُرقاً للمحافظة على نباهة المتلقي وكسب انتباهه بحيّله الخاصّة، كأن" **يخرجه من شيء إلى شيء ومن باب إلى باب، شرط ألّا يُخرجه من ذلك الفنّ .... والعلم.**"[1] ..." **لأنّ للكــلام غاية ولنشاط السّامعين نهاية.**"[2] أدرك التراث البلاغـي والنقدي العربـــي القديم ممثلاً في الجاحظ أبعاد التلقي وحالة القارئ ونفسيّته فيُراعيه ليكون له الدور المناط به في إظهار النّص وبعثه من جديد مع كلّ قراءة له.

لم يكن كلام النّقد القديم اعتباطيّاً عن نفسيّة القارئ وثقافته وأثرها في قراءة النّص، بل توخّى في ذلك القصد وأتى بالدّليل حين فسّر طبقات المتلقي يقـول:" **وكما لا ينبغي أنْ يكون اللّفظ عاميّاً وساقطاً سوقيّاً، فكذلك لا ينبغي أنْ يكون غريباً وحشيّاً، إلاّ أنْ يكون المتكلّـم بدويّاً أعرابيّاً، فإنَّ الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشيّ من النّاس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام النّاس في طبقات كما أنَّ النّاس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجـــزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيـــف والثّقيل وكلّه عربي وبكلّ قد تكلّموا، وبكلّ قد تمادحوا وتعايبـوا، فإنْ زعم زاعمٌ أنّه لم يكن فـي كلامهم تفاضل ولا بينهم في ذلك تفاوت، فلمّا ذكروا العيء والبكيء والحصـر والمفحم والخطـل والمسهب ... وقد أصاب القوم في عامّة ما وصفوا، إلاّ أنَّني أزعم أنّ سخيف الألفـــاظ مشاكل لسخيف المعاني، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربّما أمتـع بأكثر من إمتـــاع الجزل الفخـم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني، كما أنّ النادرة الباردة جدّاً قد تكون أطيب من النادرة الحارة جدّاً، وإنَّما الكرب الّذي يختم القلوب ويأخذ الأنفاس النادرة الفاترة الّتي لا هي حارة ولا باردة، وكذلك الشّعر الوسط والغناء الوسط، وإنَّما الشأن في الحار والبارد جدّاً.**"[3]

وإذا جئنا إلى عبد القاهر الجرجاني ( **ت 471 هـ**) نجده حريصاً على توجيه المتلقي إلى تأمّل النّصوص تأمّلاً جيدًا بمعاودة النظر فيهـا بالقراءة الواعيّة وإمعـان النظر استبطاناً وتعمّقاً وذلك للكشف عن جماليّات الأثر الفنّي لأنّ النُّصـوص الموصوفة بالحسن لا تكون دائماً بسيطةً

[1] الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص366.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] المصدر نفسه، ص145.

واضحةً لمتلقّيها، بل إنَّ الجمـال في تمنُّعها حتّى يزداد إغراؤها وتتكدّس فاعليتها وجاذبيتـــها لأنّ النّص الجميل هو الّذي يجمع بين الألفة والغرابة والقريب والبعيد والوضوح والغموض.

لقد حاول الجرجاني أنْ يُدخـل البلاغة طوراً جديداً لم تعد فيه القيمة الأدبيّة مرتبطة بنجاعة النّص وتأثيره المباشر في متلقّيه لحسن لفظه ووضـوح معناه وقربه من الإفهام، بل تفطّن إلى التّكامـل الّذي يجب أنْ يكـون بين أطراف العمل الأدبي. وبالتّالي أصبـح النّص بهذا المفهوم الجديد مليئاً بالثقوب والفجوات، ثقوبٌ يُكلّفُ القارئ وحده برتقها وفجوات يقوم القارئ وحده بملئـها، وذلك طبـعاً بالاعتماد على ما اكتسبه من ثقافـة ودراية بالأدب وجماليّاته. يقول عبد القاهـر الجرجاني:" **وأعلم أنّه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السّامع ولا يجد لديه قبولاً حتّى يكون من أهل الذوق والمعرفة.**"[1] فالذوق هو أساس قبـول النّص وتقبّله يدفع صاحبه بقوّةً إلى تحديد درجة الإعجاب بالحسن واللّطف والحثّ على إدراك مقاصده وعمق أفكاره والانتباه إلى فجواته وهفواته.

يكون الجمال في قدرة القارئ على اكتشاف مكنونات النّص الأدبـي المليء بالخيال والبيـان والبلاغة ما يجعله مُستعصياً على المتلقي العـادي الّذي لا ذوق له ولا معرفة، هذا الاستنطاق يحتاج إلى رؤية متميزة وفضل تأمّـل لتكون النتيجة لذّة في النّفس وسروراً ورضاً على الذات الّتي استطاعت أن تكشف مستورات النّص ومكوناته، فـ" **من المركّز في الطبـع أنّ الشّيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى... وكان موقعه في النّفس أجمل وألطف.**"[2] وإذا قلنـا أنّ طبع النّاس يختلف وأذواقهم تتمايز وثقافاتهم ومعارفهم ليست سواء، فإنَّ القراءة على هذا النّحو هي الأخـرى تختلف وتتفاوت، وبالتّالي فالنّص الواحد حسب الجرجاني يتحمّـل عديد القـراءات والتأويلات حيث أنّه نصٌّ يبرهن على أدبيّته الّتي تؤمّن له الاستمرار والخلود.

ربّما يتقاطـــع عبد القاهر الجرجاني مع ما يدعو إليه النقد الحديث من أنّ الشّعر الجيّد هو الّذي يعتمد على الإيحـــاء بالأحاسيس والمشاعر والأفكار دون تصريح أو تحديد- استعمال

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، دط، القاهرة، 1984. ص291.
[2] المصدر نفسه، ص126.

الرمز - لأنّ النّص الّذي يتّصف بذلك" **يمتلك شيئاً من أقوى محرّضات التلقي وهو أهليّة انغراسيّة في الزّمن الإنساني كلّه وليس في زمن المبدع فقط، وعلى هذا فشعريّة النّص وجماليّاته ليست للإطراب الآني وإنّما للإطراب في كلّ الأزمنة.**"[1] وبالتّالي فإنّ عبد القاهر الجرجاني قد أصاب كَبِدَ استمرارية النّص وخلودها وهو الغموض الفنّي الّذي يُحرّض على استمرار القراءة والتنقيب في معانيه مع كلّ واحدة منها .

إنّ هذه القراءات لمراتب التلقي عند عبد القاهر الجرجاني في ذلك الزمان ليدل على بصيرته وحدّة ذكائه وحسن تأمّله للنّص الأدبي ثمّ لقارئه الواعي لما يحتويه، وليس للعابر عليه كالعابر على الجسر لا يعلم كيف قام أساسه أو كيف صلح لزمان مَضى وزمان لاحق.

لقد بدأ النّقد القديم من هذه النقطة ينتبه لأنواع المتلقين، لكن للأسف دون أنْ يكون ذلك مُنظّراً له تنظيراً وافيّاً شافيّاً في مُؤلّفاتهم، مضبوطاً بالمصطلحات والتسميات النّقديّة الدّقيقة، وهكذا بات للقارئ دورٌ في إخلاد النّص وكِسائه كسوة البقاء، فالقارئ الحقّ هو الّذي لا يكتفي بالمطالعةِ السطحيّةِ العابرةِ إنّما الّذي يصل لاكتشاف مدلولات النّص كلّها، و الوصول إلى جمالياته واستشعار أدبيّته الّتي تُذهبُ الملَلَ وتحثُّ على استمرار القراءة وتواصلها، وهو لم يوجّه كلامه أبداً إلى المتلقي السلبي الّذي لا يُجهد نفسه في استثارت النّص والتنقيب عن معانيه ومدلولاته، إنّما توجّه به إلى القارئ الّذي يمتلك القدرة الثقافيّة والنّفسيّة الّتي تكفل له التّواصل مع النّص.

إنّ قيمة الشّعر لا تكون إلاّ بتمتين العلاقة بين الشّاعر والمتلقي بواسطة فهم المبدع للقارئ وفهم القارئ لما يقوله المبدع فـ" **عيّار الشّعر أن يُورد على الفهم الثاقب فما قبله أو اصطفاه فهو وافٍ وما نفاه فهو ناقص.**"[2] وعيّار الشّعر تحديد قيمته، أمّا أن يورد على الفهم الثاقب أي أنّ يوجّه إلى المتلقي الذكي، المثقف، الفطن.

حدّد ابن طباطبا النوع الّذي يُفضّله من المتلقين ثمّ أشار إلى عوامل النجاح في التلقي الحسن للنّصوص وأوّلها: العامل الجمالي، إذ بيّن تصوّره في كيفية استقبال الشّعر والمبنيّة على ضرورة فهمه لأنّ التأثُّر لا يكون من دون الفهم، فكما أنّ الحواس هي الوسيلة إلى إدراك الجمال

[1] عبد اللّه الغذّامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصريّة للكتاب، ط4، مصر، 1998. ص16.
[2] ابن طباطبا، عيّار الشّعر، ص19.

في الشّيء الجميل كحال الذوق يلتذّ بالحلو ويتأذى من المر، فذاك حال الفهم في عمليّة التلقي فما يستحسنه الفهم يتلذذه العقــل" **فإذا ورد عليك الشّعر اللطيف المعنى، الحلو اللّفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهــم.**"[1] ولا يلاءم الفهم السليــم إلّا الشّعر السليم، اللّطيف في معناه، الحلو في لفظه، فحقّ المتلقي الجيّد المبدع الجيّد.

و يقصــد بملائمة الفهم ما يتلذّذ به كتلذّذ الحواس، كتلذّذ العين بالنظر إلى الجمال، وتلذّذ الذوق بالطيّب من الطعام، كذلك " **للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفــة عند الفهم.**"[2] وهو حال الأشعار الحسنة " **فيلتذُّها ويقبلها.**"[3] ولكنّه يدرك أنّ اللّـذة الناجمة عن سماع الشّعر ليست عابرة كلذّة الجسد، إنّما هي لذّة باقية في نفس المتلقي تطهرها من الأحاسيس الضّـارة بما تتركه من أثر جميل في النّفس ف" **النّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق ممَّا يخالفه ولها أحوال تتصرف بها، فــإذا ورد عليها في حالة من حالاتهــا ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب فإذا ورد عليها ما يخالفها قَلِقَت واستوحَشَت.**"[4] بذلك يكون ابن طباطبا قد ربط نجاح عمليّة التلقي بنوعية المتلقين أوّلاً ثمّ بفهم وإدراك جماليّة النّص ووقعه في النّفس ثانياً، فالشّعر عنده نافع ولذيذ معًا، لذلك تتحدّد قيمته في تحقّق هذين النوعين من الاستجابة لدى المتلقي معاً، وهما الشّعور باللّذة والتأثير في سلوك المتلقي قصد توجيه أفعاله.

ولعلّي أكتفي بهذا القدر من البلاغيين القدماء ممّن أوردت آراءهم حول المتلقي لأنّ الّذين عاصروهم وجاءوا من بعدهم لم يكادوا ليخرجوا عن هذه الآراء السابقة وإذ توسّعـوا فيها وفي شرحها، والمقام لا يتّسع للتطرّق إلى كلّ البلاغيين القدماء بكثرتهم وكثرة مؤلّفاتهم، إنّما الّذي أردته هو الإجابة عن التساؤل: كيف تعامل الأدب العربي القديم والنّقد العربي القديم مع المتلقي كأحد أطراف العمليّة الإبداعيّة؟

ولا يسعني في الأخير إلاّ القول أنّ النقد العربي القديم المتمثّـل في تراثنا البلاغي قد اعتنى بالمتلقي سامعاً وقارئاً ووضعه في منزلة مهمّة من منازل الأدب، فهو المَوْئلُ والغاية الّتي يقف

---

[1] ابن طباطبا، عيّار الشّعر، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

عندها الأدب، وكيفية تلقي النّصوص وأثرها في نفوس متلقيها هو جوهر القضايا النّقدية وجوهر الأدب، لذلك سارع النّقاد القدمـاء للتّحسين من عمليّة التلقـي وذلك بتحسين نوع المتلقي، فكما للنّص مكنوناته فله هو الآخر ثقافته وطرقه في فهم النّص واتخاذ المواقف منه، يتّكئ في ذلك على ذوقه ومعرفتـه واستعداده النّفسي وبالتّالي وعيه بكلّ ما يحمله النّـص من معاني ودلالات، هـذا الوعي الّذي لا يكون بالفهم وحده إنمّا يكون بالقدرة على معالجة النّص بكيفيّة لا تحرّفه عن مساره العام ولا تُخرجه على ما يتحمّله دون أن تُبقيه جامداً لا يحمل إلاّ معناً جامداً.

ومُجمل القول أنّ نقادنا القدمـاء ممّن أشرنا إليهم أولم نشر إليهم وساروا معهم في نفس القصد قد أدركوا البعد الحقيقي للمتلقي في الظّاهرة الأدبيّة، فالنّص الأدبي يحتاج ليُحقق وجوده ويُؤتي أكله إلى مبدع قادر على توظيف إمكانيّـات اللّغة والبلاغة، ومتلقي بارع قادر هو الآخر على فك شفراته وتحسُّس مواطن القوّة والضعف فيه، هذه الرؤية هي الّتي حقّقت للمتلقي الدور الّذي يجب أنْ يلعبه في المعادلة الأدبيّـة، وهي تحقيق التكامل بين المؤلف والمتلقي، وكلّما كان مستوى كلٍّ منهما ذو درجة عاليّة كانت العمليّة الأدبيّة أكثر نجاحاً وديمومةً.

إنَّ أجمل النّصوص عند هـؤلاء النّقاد هو ما جاء مستوياً في جماليّاته، متلاحماً في مُكوّناته، لا يتكشّف للمتلقي إلّا بتكرار النظر والتأمّـل، لأنّ النّصوص الممتازة مبنيّة على قاعدة التحفّظ بمدلولاتها ومكوناتها ومعانيها لا تكشفهـا إلاَّ لمن اجتهـد في قراءته ولم يمنعه تمنُّعها منها بل زاده جذباً إليها وحبّاً في جمالهـا، لأنّ النّص الناجح في عادته هو الّذي يجمع بين الأُلفة والغرابة، وبين القريب والبعيد وبين الوضوح والغموض، الأمر الّذي يُحقّق له الجاذبيّة ومن ثَمَّ يستقطب أكبر عددٍ مُمكنٍ من القُرّاء ليس في فترة زمنيّة محددة بل في فتراتٍ زمنيّةٍ متعددةٍ ومتعاقبة.

**3 ـــــ نظريّة التلقي:**

قد يكون ضرورةً قبل الولوج في الحديث على نظريّة التلقي أنْ نشير إلى أنّ الفكر النّقدي الحديث في المجتمع الغربي ليس فكراً خالصاً للأدب بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبيّة والمنازع الفكريّة والمذهبيّة بصورة معقّدة يصعب معها أنْ تتعامل مع الرؤية أو النظريّة النقديّة بمنظور أدبي مجرّد عن بواعثه ونزعاته الفكريّة المعاصرة، فمسألة الفصل بين المذاهب

الفكريّة أو السياسيّة والتّمذهب الأدبي مسألة غير مقبولة في التعامل مع نظريّات الأدب الغربي اليوم، ومهما كانت فطنة النّاقد في التّعامل مع النتاج الأدبي فقد يتعذّر عليه أنْ يفصل بين الماركسيّة وأدبها مثلاً، أو بين العلمانية ونماذجها الأدبيّة، أو بين الوجوديّة وفلسفتها النقديّة، فالحديث عن تلك المذاهب بشكلٍ مجرّدٍ ضربٌ من المغالطة المقصودة، أو المراوغة المستهدفة للتّرويج الفكري تحت شعار الأدب.

**أ ـــــ مفهومها وتجلّياتها:**

تتميّز نظرية التلقي عن غيرها في أنّ مفهومها السياسي والفكري الّذي صاحبها منذ نشأتها لا يدعو إلى شيءٍ من الحذر عندنا لأنّ هذا المفهوم ارتبط بالصّراع الّذي واجهته ألمانيا الغربية مع النّظام الماركسي، ولهذا كانت المعسكرات الماركسيّة وخاصّة في ألمانيا الشرقيّة من أشدّ المعارضين لهذه النظريّة، بل وجّهوا إليها كثيراً من المآخذ في الحوار القائم بين المدرستين الشرقيّة والغربيّة، حتّى اتَّهمَ كلّ فريقٍ صاحبه بالخطأ في تصوّره لعمليّة التلقي، فروّاد النظريّة يلقون على الماركسيّة تَبِعَة الأزمة الّتي حدثت في الأدب عامّة وفي انحراف القارئ فكريّاً في تعامله مع النّص بصفة خاصّة، ونقاد ألمانيا الشرقيّة يصفونها بأنّها محاولة برجوازية تدلّ على إفلاس روّادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسيّة.[1]

ظهرت نظريّة التلقي في ألمانيا في أواسط الستينيات (1966م) في إطار مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية على يدي كل من فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser ، وهانز روبير ياوس Hans Robert Jauss، ومنظور هذه النظريّة أنّها تثور على المناهج الخارجيّة الّتي ركّزت كثيراً على المرجع الواقعي كالنظريّة الماركسيّة أو الواقعيّة الجدليّة الّتي اهتمّت كثيراً بالمبدع وحياته وظروفه التاريخيّة، والمناهج النقديّة التقليديّة الّتي كان ينصبّ اهتمامها على المعنى وتصيّده من النّص باعتباره جزءاً من المعرفة والحقيقة المُطلقة، والمناهج البنيويّة الّتي انطوت على النّص المغلق وأهملت عنصراً فعّالاً في عمليّة التواصل الأدبي ألا وهو القارئ.

ترى نظرية التلقي أنّ أهم شيء في عمليّة الأدب هي تلك المشاركة الفعّالة بين النّص الّذي ألّفه المبدع والقارئ المتلقي، أي أنّ الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقع القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار كونه هو المرسل إليه والمستقبل للنّص ومستهلكه تلذذاً ونقداً وتفاعلاً وحواراً. ويعني هذا أنّ العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعيّة إلّا عن طريق القراءة

[1] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1996. ص16.

وإعادة الإنتاج من جديد لأنّ المؤلّف ما هو إلّا قارئ للأعمال السابقة وهذا ما يجعل التناص يُلغي أُبوّة النّصوص ومالكيها الأصليين. ويرى إيزر أنّ العمل الأدبي له قطبان: قطب فنّي وقطب جمالي.[1] فالقطب الفنّي يكمن في النّص الّذي يخلقه المؤلّف من خلال البناء اللّغوي وتسييجه وإحاطته بالدلالات المتضمّنة فيه قصد تبليغ القارئ بِحُمُولاته المعرفية والإيديولوجية، أي أنّ القطب الفنّي يحمل معناً ودلالةً وبناءً شكليّاً، أمّا القطب الجمالي فيكمن في عمليّة القراءة الّتي تُخرج النّص من حالته المجرّدة إلى حالته الملموسة، فيتحقق بصريّاً وذهنيّاً عبر استيعاب النّص وفهمه وتأويله، ويقوم التأويل بدور مهمّ في استخلاص صورة المعنى المتخيّل عبر سبر أغوار النّص واستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفيّة والواضحة عبر ملئ الفراغات للحصول على مقصود النّص وتأويله انطلاقاً من تجربة القارئ الخياليّة والواقعيّة، ويجعل التّأويل من القراءة فعلاً حدثياً نسبياً لا يدّعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعاليّة عن الزمان والمكان، لأنّ القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القرّاء ونوعيتهم.

تُعتبر نظريّة التلقي حركة تصحيحٍ لزوايا انحراف الفكر النّقدي بعودتها إلى قيمة النّص وأهميّة القارئ بعد أنْ تهدّمت الجسور المُمتدة بينهما بفعل الماركسيّة والرمزيّة، ومن ثمّ كان التركيز في مفهوم التلقي لدى أصحاب هذه النّظرية على محورين فقط هما على الترتيب: القارئ والنّص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمُقدّم في عمليّة التلقي، وعلاقته بالنّص ليست علاقة جبريّة موظّفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسيّة، وليست علاقة سلبيّة كما هي في المذهب الرمزي، وإنّما هي علاقة غير مقيّدة.[2] أمّا المبدع فقد أهملت النّظرية دوره في عمليّة التلقي، بمعنى أنّ دراسة أحواله النّفسيّة أو التاريخيّة ليست أمراً ضروريّاً يعتمد عليه المتلقي في تعامله مع النّص، فالنّظرية تشير في مجموعها إلى تحوّلٍ هامٍّ في عمليّة التلقي من المبدع إلى النّص والقارئ، فهم يستبعدون دراسة النّص على أساس الاهتمام بحياة المبدع التاريخيّة أو الاجتماعيّة أو غيرها، واهتمت برسم طريق الحريّة القرائية ـ إن صحّ التعبير ـ للمتلقي، كما حرصت على أنْ يكون طرفاً فعّالاً في العمليّة الابداعيّة من خلال مساهمته في صنع المعنى وكذا مشاركته في خلق المتعة الجماليّة للنّص الأدبي.

---

[1] ينظر: محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليّات التّلقي، ص17.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 18، نقلا عن: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدّمة نقديّة، ص111.

ـــ **أن يكون القارئ حرّاً**: لقد ركّز أصحاب نظريّة التلقي على أنْ يكون القارئ حرّاً، وهم لا يقصدون بحريّة القارئ أنْ يكون غير ملتزم بالضوابط الفنيّة، كما لا يريدونه قارئاً مستقبلاً للنّص فحسب يُعايش تجربة المبدع من غير فهمٍ ولا بحثٍ في خبايا النّصوص لاستنطاقها، إنّما يريدون قارئاً يبحث في مدلولاتها ويبعث معاني أخرى من خلال استنطاقٍ متواصلٍ للنّص" **فالقارئ الماركسي يستقبل النّص في إطار وضعيّة ايديولوجيّة معينة تتوقف عندها فرديته بكلّ ذاتيّتها وميولها ونشاطها الذهني لتكون في خدمة المذهب أو الطبقة.**"[1] هذا الأمر يعيق الفهم الصحيح لأنّ القارئ بهذه الصورة يكون في غالب الأحيان أسير ثقافةٍ محدّدة تحجب عنه الرؤية الكاملة في عمليّة التلقي ف" **القارئ إذا لم يحاول التغلّب على التزامه الايديولوجي فإنّ القراءة الصحيحة للنّص ستكون مستحيلة.**"[2] لأنّ قراءته تكون دائماً تابعة لما يؤمن به المجتمع أو المجموعة الّتي يعيش في وسطها بكلّ ما تؤمن به وتتّبعُه سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً أو ثقافياً أو غيرها. من هنا جاء التمرّد الواضح على جبريّة الفكر الماركسي المفروضة على النّاقد أو القارئ بصفة خاصّة فحرص روّاد نظرية التلقي على أنْ يكون هذا القارئ حرّاً في استقبال النّص غير مقيّد بما تؤمن به الماركسيّة وما تريد تكريسه.

ـــ **المشاركة في صنع المعنى:** يقرر أصحاب نظريّة التلقي في إجراءات التفاعل مع النّص أنْ يشارك القارئ في صنع المعنى لا أنْ يقف عند مهمّة التفسير التقليدي الّذي يؤدّي بدوره إلى الثنائيّة بينه وبين النّص، أي أنْ يصبح القارئ عنصراً خارجاً عن النّص، لكنّه بالمشاركة في صنع المعنى يتحوّل التركيز من موضوع النّص إلى سلوك القراءة "**فلا تكون مرجعية العمل الفنّي إلى الموضوع ولا إلى ذاتيّة القارئ بل إلى الالتحام بينهما.**"[3] لذلك كان للقارئ عند هؤلاء مُهمتين اثنين: أوّلهما مهمّة الإدراك المباشر للنّص، حيث يبدأ القارئ في تفهّم الشّكل الخارجي له وذلك من خلال معطياته اللّغويّة والأسلوبيّة.[4] والنتيجة الّتي يصل إليها القارئ في هذه المرحلة التفسيريّة لا تُتيح له المجال لتكون قراءته قراءة فنيّة لأنّ العلاقة بينه وبين النّص مازالت معزولة بالبناء

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص20.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن: روبرت، نظرية الاستقبال، ص117.

[3] المرجع نفسه، ص103، نقلا عن: المرجع نفسه، ص22.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص23.

اللّغوي بإشاراته ورموزه ومفاتيحه النّصيّة، وهو في هذه المرحلة الأولى للقراءة لا يمكن أنْ يكون مشاركاً في عمليّة صنع المعاني بعد.

أمّا المرحلة الثانيّة من مراحل التلقي فيكون فيها إعمال الذهن والخيال، وهيّ المهمّة الّتي تتشكل فيها ذاتية القارئ ويبدأ فيه باكتشاف العالم الداخلي للنّص الذي لم يتفطن له في مرحلته الأولى وتسمّى هذه المرحلة بالاستذهان وذلك لاستحضار الذهن، "**والاستذهان جزءٌ أساسيٌّ من الخيال الخلّاق الّذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جماليّة، ولا يتم إنجاز ذلك دائماً بصورة مباشرة.**"[1] فعندما ينتقل القارئ من مهمّته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه فراغات أو غموض في المعاني فيقع عنده نوع من الإبهام فيكون عليه أنْ يستكملها ويكون بذلك مُشاركاً في صنع النّص.

يبدو من خلال كلام أصحاب نظريّة التلقي أنّ ملئ الفراغات واستكمال المعاني هو الهدف الّذي ينبغي أنْ يسعى إليه المتلقي في تفاعله مع النّص، ويبدو ذلك الغموض مختلفاً عن مفهوم الغموض في التجارب الرمزيّة بدليل أنّهم جعلوا مُهمّة القارئ تكمن في كشف هذا الغموض وإدراكه، حيث أنّ فهمهم هذا له يُشبه ما سبق أنْ أشرنا إليه عن الغموض المحمود المطلوب في العمل الأدبي عند عبد القاهر الجرجاني، فهم يرون ضرورة اشتمال النّص على فراغات تشكل عند المتلقي غموضاً ما، هذا الغموض من مقوّمات العمل الأدبي الناجح إضافةً أنّه يُضفي أهميّة على دور القارئ في محاولات الكشف عن المدلولات وفهم المعاني وإدراكها فيتحقق له بذلك الشعور بالمتعة الّتي ستكون غائبة كحتمية إذا كان النّص الأدبي مُعلِناً على كلّ معانيه بوضوح وبساطة.

إنّ العمل الناجح للأدب يجب ألّا يكون واضحاً تماماً في الطريقة الّتي يقدّم بها عناصره وإلّا فإنّ القارئ سيخسر اهتمامه، فلو أظهر النّص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإنّ الفرص أمامنا كقرّاء إمّا أنْ تكون في رفض النّص بسبب السأم والملل، وإمّا أنْ نكون نحن قرّاءً سلبيين. لأنّ متعة القارئ تظهر عندما يكون فقط مشاركاً في صنع المعنى حسب أصحاب هذه النّظرية، وهو نفس ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني حين إشارته إلى أنّه ممّا هو مركوز في الطبع أنّ الشّيء

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي، ص23، نقلا عن: روبرت، نظرية الاستقبال، ص110.

إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وكان موقعه من النفس أحلى وألطف.

لا يكون العمل الإبداعي إلّا من خلال المشاركة التواصليّة الفعّالة بين المبدع والنّص والمتلقي، ويدلّ هذا على أنّ العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النّص الّذي قوامه المعنى وهو يشكّل أيضاً تجربة الكاتب الواقعيّة والخياليّة، والقارئ الّذي يتقبل آثار النّص سواء أكانت إيجابيّة أم سلبيّة في شكل استجابات شعوريّة ونفسيّة (ارتياح - غضب - متعة - تهييج - نقد - رضى...)

ـــ **وظيفة المتعة الجماليّة:** كما رأينا سالفاً وعلى امتداد الحركات النقديّة منذ أرسطو إلى اليوم تعددت الرؤى حول مفهوم المتعة الجماليّة، فثمّة من يجعلها أمراً ثانوياً لا يعوّل عليه في العمل الأدبي، وبعضهم يقرر لها وظيفة ينبغي أنْ تؤدّيها في عمليّة التلقي بوصفها عنصراً فعّالاً في هذه العمليّة، "**فالمتعة الجماليّة تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، والثانية تتضمن اتّخاذ موقف يؤطّر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جمالياً.**"[1] فالمقصود من الذات للموضوع أي من القارئ للنّص. والقارئ يشارك بذلك في صناعة المعنى كما يشارك في إبداع المتعة الجماليّة، فهو في اللّحظة الأولى لا دخل له في إبداعها، بل هو خاضعٌ لما يثيره الموضوع في نفسه من إعجاب أو اشمئزاز، أو ما يحركه من دواعي الرّحمة أو الشفقة أو غيرها من أنماط الانفعال، وفي اللّحظة الثانية تتحوّل المتعة المباشرة إلى موقف يتبنّاه المتلقي، فيتمثل في سلوكه النماذج المثيرة للإعجاب، ويبتعد عن النماذج المثيرة للاشمئزاز، وبهذا لا تكون المتعة الجماليّة غاية في ذاتها بل لها وظيفتها العمليّة في توجيه إدراك المتلقي "**فالمتعة يجب ألّا تنفصل عن وظيفتها العمليّة الموجهة للإدراك.**"[2]

ميّز ياوس بين ثلاث تصنيفات حيويّة للمتعة الجماليّة هي: نتاج المتعة، استقبالها واتّصالها. فالأولى تشير إلى الموضوع في علاقته بالأديب، وهي علاقة تتخطّاها نظريّة القراءة إلى التركيز على علاقة النّص بالمتلقي، أمّا استقبال المتعة فهو أمرٌ متعلّقٌ بالإدراك واستشعار الجمال بواسطة الوظيفة اللّغويّة والنقديّة، أمّا ثالثاً اتّصال المتعة، وهنا يبدو تأثّر ياوس واضحاً

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي، ص25، نقلا عن: روبرت، نظرية الاستقبال، ص92.
[2] المرجع نفسه، ص26، نقلا عن: المرجع نفسه، ص93.

بفلسفة التلقي عند أرسطو فهو يتحدّث عن الانفعال والتفاعل مع البطل كما وردت في النّص المأساوي عند أرسطو ويشير إلى هذه العلاقة بين الممثلين (المبدع) والمشاهد (المتلقي). كما يقرر أنّ هذا الإعجاب لا يتحقّق بسلاسة إلّا أنْ يكون البطل بطلاً متكاملاً في أفعاله الموجّهة للمجتمع أو لجزء منه. ومعنى هذا أنّ ياوس لا يجعل المتعة المباشرة الّتي يقدّمها النّص غاية المتلقي، فضروري عنده أن تؤدّي هذه المتعة وظيفتها الاجتماعيّة، وذلك حين تتحوّل إلى موقف يتبنّاه المتلقي فيؤدّي هذا الموقف إلى التماثل بينه وبين الجمهور.[1]

**ب ـــ أعلامها وروّادها:**

لقد كان البحث عن مفهوم جديد يحقّق العلاقة بين النّص والقارئ من جملة اهتمامات أصحاب هذا التّجاه فجاءت جلّ آرائهم وكتاباتهم موجّهه لإصلاح المناهج النقديّة والفكريّة في ألمانيا موطنهم ونقطة انطلاقهم المكانيّة ثمّ لعالم الأدب في كلّ مكان وُجد فيه هذا النّوع من الإبداع.

**ـــ هانز روبرت ياوس** (Hans Robert Jauss):

كان ياوس أحد أساتذة جامعة كونسطانس الألمانية في الستينات، وهو باحث لغوي رومانسي متخصّص في الأدب الفرنسي متطلّع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية كان هدفه الأساسي والمعلن هو الربط بين دراسة الأدب والتّاريخ على أساس أنّ النماذج الأدبيّة تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانيّة، يعتبر من أهمِّ مؤسسي نظريّة التلقي في أواخر الستينات من القرن الماضي ومن الدعاة الرئيسيين لها. وقد دعا إلى إيجاد مرحلة جديدة كلّ الجدّة في الدراسات الأدبيّة، بل دعا إلى الثورة عليها ممّا دفعه إلى إعلان التّغيير في نموذج علوم الأدب، وقد كان اهتمامه منصبّاً في الأساس على العلاقة بين الأدب والتّاريخ، لذلك أزعجه ما عاينه في فترة الستينات وما قبلها من إهمالٍ شديدٍ لطبيعة الأدب التاريخيّة، حيث كانت الاتجاهات الأسلوبيّة والألسنيّة والشكليّة والبنيويّة تركّز على الجانب الوصفي (التزامني) مهملة تماماً الجانب التاريخي (التعاقبي) ومن ثمّ أعطت للنّص سلطة مطلقة، وكانت معظم هذه الاتجاهات ولا سيما

[1] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص26.

البنيويّة تنطلق من إيمان عميق بأنّ النّص يمتلك بنية مركزية، ويكشف عن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محدّدة، وأنّ وظيفة القارئ تتمثّل في الكشف عن شفرة النّص وأنساقه المختلفة.[1]

عمد ياوس كما أسلفنا ذكره إلى استعراض المناهج والنظريات الّتي عالجت تاريخ الأدب وناقشت جوانب النقص فيها بدءً من التاريخ الأدبي في شكله التقليدي إلى الشكلانية والماركسية ووصل إلى أنّها تتميّز إمّا بفصل الجمالي عن التاريخي بحيث لا يهتم التاريخ الأدبي الخالص بعلاقة الظاهرة الأدبيّة بالأحداث التاريخيّة الأخرى دون أنْ يهتم بها في جماليّاتها الخاصّة، أو تتميّز بفصل الماضي عن الحاضر، أو تتجاوز السمة التاريخيّة للظاهرة الأدبيّة أصلاً وتتناولها باعتبارها مجموعة من الجواهر أو الكلّيات المتعالية عن الزمن والتاريخ.

التقت هذه المقاربات التاريخيّة المختلفة في نقطة واحدة وهي إهمالها للمتلقي وتلقي الظاهرة الأدبيّة تتاليّاً إذ لا تعير اهتماماً للقارئ ولا لتاريخ القراءة. وقد ردّ ياوس أزمة الأدبيّة في ذلك الوقت إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصّة بعلم تاريخ الأدب، فهو يدعو إلى التوحّد بين الأدب والتّاريخ لأنّ التعامل مع النّص الأدبي بالنسبة له يتم عبر مرحلتين لا غنى لواحدةٍ منهما عن الأخرى، أولاهما مرحلة الإدراك الجمالي لدى المتلقي، وثانيهما مرحلة الخبرات الماضية الّتي يتمّ استدعاؤها في لحظات التلقي، ذلك أنّ الخبرات الجماليّة الّتي كشف عنها التعامل مع النّص بواسطة القرّاء في العصور السابقة هي بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل لآخر، ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل لآخر.[2] وهنا ينبغي أن أشير كملاحظة سريعة أنّ المسألة بهذا المفهوم تبدو أمراً مألوفاً بالنسبة للمتلقي في تاريخ الحركة العربيّة فهو غالباً ما يستقبل النّص غير معزول عن مواقفه وخبراته الجماليّة الماضيّة.

لقد حاول ياوس تحقيق التوازن بين الشكلانيّة الروسيّة الّتي تتجاهل التّاريخ، وبين النّظريات الاجتماعيّة الّتي تتجاهل النّص في نظريته الّتي يتّجه بها للقارئ مضيفاً إليها بُعداً تاريخيّاً وذلك بدمج النظريتين معاً على الرغم ممّا يبدو من بعدهما عن بعض.[3] لذلك نجده دخل إلى نظريّة الأدب من واقع اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتّاريخ، وهو غالباً ما يركز على السمعة

[1] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص27.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص28.

[3] ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، ط1، عمّان، 2006. ص50.

السيّئة الّتي أصابت تاريخ الأدب وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع حيث يرى أنّ جوهر العمل الفنّي يقوم على أساس تاريخيّته، أي على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر مع الجمهور، وقد دلّت التجربة على أنّه لا توجد قراءة صالحة بصفة مطلقة لأنّه لكلّ عصر قراءته، وإنّما توجد أنواع كثيرة ومتنوّعة من التلقي، وبهذا وحده يمكن ربط الأدب بالتّاريخ والاعتراف بالطّابع التاريخي للأحداث الأدبيّة الّتي لا ترتبط بتاريخها ذاته فحسب، بل ترتبط أيضاً بالتّاريخ العام وهذا ما أراد ياوس إثباته.

لقد جاءت نظريّة التلقي في فضاء النّقد الأدبي الحديث من حيث أنّها تعمل على التركيز والاهتمام بظاهرة التلقي والتّنظير لها كمنهج قائم بذاته يدعو إلى إعادة النظر في منهج تاريخ الأدب، وذلك من خلال التركيز على المتلقي بوصفه منتجاً للنّص داخلاً في العمليّة الإبداعيّة، ومن خلال أفق الانتظار لدى المتلقي ومعاييره الجماليّة، ثم من خلال طبيعة ونوعيّة القرّاء وكذلك قراءاتهم المتعدّدة والمتعاقبة للنّص الواحد، فالنّص فضاءٌ واسعٌ ومفتوحٌ يحتمل أكثر من قراءة ويشتمل على أكثر من معنى، وهذه القراءات المتعددة تشكّل بالاتّحاد والاندماج مع النّص الأصلي، النّص الأدبي الّذي لا يمكن أنْ يكون مطابقاً تمام المطابقة للأصل، وبذلك تصبح هذه القراءة المتجدّدة له كمثير لذهن القارئ ومحرّض له، تستهويه وتراوده عن نفسه فتحرك شهيته للبحث والتفكير وتدفعه إلى القيام بمهمة الاكتشاف ليصبح المعنى الّذي يصل إليه عبر هذه الجدّة في القراءة لذّة والغوص فيه والسعي وراءه متعة.

لم يكن من السهل بالنسبة للمتلقي الغربي أنْ يستجيب بسرعة إلى رؤية ياوس وهي تدعوه إلى الاستعانة بالخبرات الجماليّة التاريخيّة في التعامل مع النّص الأدبي، وربّما عدّ ذلك تمرّداً في بداياته على واقع بات مستبدّاً بالمجتمع الغربي كلّه، خاصّة في مرحلة الستينات الّتي ظهر فيها ياوس، في تلك الفترة كانت الثورة العلميّة والصناعة في أوروبا الشرقيّة والغربيّة قد نجحت في هدم الجسور الممتدة بين الحاضر والماضي، وهيّأت للشّعوب أسباب القناعة بأنّ التحوّل عن القديم والعزوف عن الأعمال المتوارثة من أهمّ مقومات البنيان الحضاري، هذا ما ترتّب عنه ظهور مذاهب فكريّة وأدبيّة كانت في مجموعها حرباً على كلّ قديم وصراعاً محتدماً مع الموروث، ولهذا السبب كانت دعوة ياوس حريصة على العودة بالقارئ الألماني إلى الربط بين الأدب والتّاريخ في دراسة النّص الأدبي.

لقد استبدّت هذه الفكرة به حتّى كانت شغله الشاغل في محاضراته الجامعيّة وبحوثه ومقالاته الأدبيّة، ففي مقال ظهر عام 1969 تحت عنوان (التغيّر في نماذج الدراسات الأدبيّة) حدّد ياوس مناهج التّاريخ الأدبي، وجاء مقاله مُوحياً بالثورة على النماذج الحديثة في استقبال النّص لأنّ أصحاب هذه المناهج عزلوا أنفسهم عن الخبرات الجماليّة التاريخيّة زاعمين أنّ المنهج الحديث يمثل في تاريخ الدراسات الأدبيّة إبداعاً غير مسبوق بنظير، أو أنّه خلاصة الفكر الأدبي في تدرّجه نحو الأفضل. ثم يكشف ياوس عن وجهة المغالطة في هذا الزعم مؤكّداً "**أنّ دراسة الأدب ليست خطوات تتضمّن تراكماً تدريجيّاً للحقائق والقرائن، فتجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة الأدب، أو أكثر خبرة في تصحيح فهم الفرد للأعمال الأدبيّة، بل على العكس من ذلك فإنّ التطوّر قد تمّ تشخيصه بالقفزات النوعيّة.....وأنّ النماذج الّتي سبق لها أنْ قادت البحث الأدبي في مجال الاستقبال أُهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفها في شرح الأعمال القديمة.....وتقديمها للحاضر.**"[1] من ثمّ فإنّ المنهج الّذي يسعى إليه ياوس في نظريّة التلقي هو القادر على استدعاء الخبرات وترجمتها إلى حاضر جديد، أو هو على حدّ تعبيره المنهج الّذي "**يجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية.....أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كلّ جيل.**"[2] ثمّ يقرر أنّ فن الماضي قادر على الحديث وعلى تقديم إجابات لنا مرّةً أخرى.

تعتبر هذه المعايير الّتي تستدعي الأعمال المتوارثة عبر الزمان الماضي لتقدّمها إلى الحاضر بشكل جديد هي الّتي يسعى إليها ياوس في رؤيته حيث كانت محوراً هامّاً في بحثه عن جماليّة التلّقي وفيها يقول: "**إنّ النّص الّذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وأنّ الأفق الّذي يبدو فيه أوّلاً ـــ ربّما يكون ـــ مختلفاً عن أفقنا أو جزءاً منه.....فالنّص وسيط بين الآفاق، وحيث إنّ أفقنا الحاضر يتغيّر فإنّ طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك.**"[3] ومن أهمّ الأفكار الّتي نادى بها مصطلح (أفق التوقعات أو أفق الانتظار) الّذي يرتبط ارتباطاً مباشراً

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي، ص29، نقلا عن: روبرت، نظريّة الاستقبال، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص30، نقلا عن: المرجع نفسه، ص15.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسه، نقلا عن: المرجع نفسه، ص174.

بمصطلح المسافة الجماليّة، بالإضافة إلى غيرهما من الأفكار والفرضيات الّتي طرحها مثل: اندماج أفق التوقعات وتغيير الأفق.

× **أفق الانتظار:**

يرى ياوس أنّ التلقي هو عملية إنجاز تعليمات محدّدة عن طريق عمليّة إدراك موجّه يمكن استيعابها بفهم البواعث الّتي تكمن خلفها والإشارات الّتي تحرّكها، هذا التلقي للنّصوص الأدبيّة يتمُّ من خلال أفق التوقع أو الانتظار لدى المتلقي الّذي يسمح بتحديد الطبيعة الفنيّة للنّص وذلك عن طريق تأثيره في جمهور مفترض مُسبقاً، فهو ينطلق في تحديده لهذا المفهوم من نقطة مفادها أنّ النّص الأدبي لا ينبثق من فراغ، ولا يؤول إلى فراغ، فالعمل الأدبي "**في لحظة صدوره لا يكون ذا جدّة مطلقة تظهر فجأة في فضاء...فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنيّة والخاصيّات الّتي أصبحت مألوفة يكون جمهوره مهيّأً سلفاً لتلقيه على نحو معيّن، فكلّ عمل يذكّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيّف استجابته العاطفيّة له، ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لتتمّة الحكاية ــ أو أيّ عملٍ أدبي ــ ووسطها ونهايتها**"[1]

يرى ياوس أنّ العمل الأدبي لا يُصبح كذلك إلّا بالنسبة للمتلقي الّذي يقرأه بتذكر أعمالٍ أدبيّةٍ أخرى سبق له قراءتها، وبذلك فهو يعتبر أفق الانتظار تلك القيّم والمعايير المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والّتي تشكّل التجربة الأدبيّة والتّاريخيّة المتعلّقة بالحياة لدى قرّائه الأوّلين. وهكذا فإنّ تجربة التلقي لا تتحقق إلّا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النّص والمتلقي، بين الأسئلة الّتي يثيرها المتلقي والأجوبة الّتي يقدمها في أفق تاريخي محدّد، وبذلك فإنّ فهم العمل الأدبي هو بمثابة الفهم للسؤال الّذي يطرحه للقارئ باعتباره جواباً، لأنّ النّص عندما يكون بين يدي القارئ يصبح موضوعاً للتّأويل مُنتظِراً جواباً عن سؤاله، ويمكن أن تنقلب هذه العلاقة بين النّص والقارئ ويصبح القارئ بدوره هو صاحب سؤال ينتظر من النّص جواباً ما، وهكذا تخضع

[1] هانس روبرت ياوس، جماليّة التلقي من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، القاهرة، 2004. ص45.

العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال والجواب.[1] من هذا المنطلق حاول ياوس أنْ يتجاوز الأزمة المنهجيّة الّتي فجّرتها الدراسات الماركسيّة والشكلانيّة، وسعى لتجاوز الهوّة الّتي خلّفوها بين التاريخ والأدب، من خلال إعادة بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار القرّاء الأوائل، فالقراءة التاريخيّة تقتضي إعادة تشكيل أفق الانتظار الأوّل للعمل الأدبي وذلك بالبحث عن الأسئلة الضمنيّة في عصره إجابة عنها.

نستطيع حسب ياوس أنْ نتجاوز بهذه الأسئلة مرحلة إعادة تشييد الماضي إلى إظهار البعد الزمني الّذي تسكت عنه القراءة الجماليّة والقراءة التأويليّة والكشف عن كيفيّة توسّع معنى النّص تاريخيّاً، دون إغفال الاختلاف بين الأفق الماضي للفهم وبين الأفق الحاضر "**ويجب أنْ يتضمّن تأويل النّص الأدبي باعتباره جواباً شيئين اثنين: إجابته من جهة على انتظارات شكليّة كانت مقررة من قبل التقليد الأدبي السابق على وجود النّص، وإجابته من جهة أخرى على أسئلة المعنى مثل تلك الّتي يمكن أنْ يضعها القرّاء الأوائل في نطاق عالمهم الخاص المعيش تاريخيّاً، ولن تكون إعادة بناء أفق الانتظار الأوّل إلّا عودةً إلى النّزعة التاريخيّة إذا لم ينتقل التأويل التاريخي بدوره من طرح السؤال: ما الّذي كان قد قاله النّص في السابق؟ إلى السؤال: ماذا يقول لي النّص؟ وما الّذي أقوله أنا بصدد النّص؟**"[2]

إنّ نظرة ياوس للأدب قائمة على أدوات المتلقّين وعلى ردود أفعالهم الّتي يتحكّم فيها أفق الانتظار، فإذا أردنا أنْ نصف الكيفيّة الّتي تَمَّ تلقي العمل الأدبي بها والتأثير الّذي مارسه هذا العمل على جمهوره الأوّل ومجموع الأجيال اللّاحقة ينبغي إعادة بناء أفق الانتظار الخاص بكلّ جمهور، من خلال هذا فإنّ القول بأنّ تاريخ الأدب هو سيرورة من التلقي يعني لدى ياوس أنّ الأعمال الأدبيّة ليست جواهر أو حقائق متعاليّة على الزمن بحيث تمنح المظهر نفسه لكلّ المتلقّين وفي كلّ العصور، بل إنّها تتمظهر وتتجلّى من خلال سلسلة التلقيّات المتتاليّة الّتي تعرفها عبر التاريخ. وبفضل هذا المفهوم يمكننا أن نستوعب التجربة الجماليّة والتاريخيّة الّتي تحكم الفهم والتلقي ونُدرك طبيعة العلاقة الّتي تقيمها مختلف الأعمال الأدبيّة مع آفاق الانتظار المستقرّة بحيث تكون مجرّد إعادة إنتاج لها، أو تعدّلها أو تنحو إلى خلق آفاق انتظار أخرى

[1] ينظر: هانس روبرت ياوس، جماليّة التلقي، ص47.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جديدة تماماً "**وبالفعل نفسه نمسك بتاريخيّة الأدب باعتبارها تطوّراً مستمرّاً أو مراوحة في الإنتاج والتلقي على حدٍّ سواء.**"[1]

كما لم يُغفل ياوس الإشارة إلى أنّ أفق انتظار القارئ قد يتغيّر عندما لا يستجيب العمل الأدبي لأفق الانتظار المألوف، حيث ترتبط القيمة الجماليّة للنّص الجديد بدرجة انزياحه الجماليّة وبمدى تعطيله للتجربة السابقة، وتحرير الوعي من الفكر السائد وزعزعة المعايير وفتح المجال لرُؤى جديدة، ويبقى هذا الانزياح الجمالي الّذي يشعر به القارئ الأوّل خاصّةً كمصدرٍ للحيرة والاندهاش يتضاءل تدريجيّاً لدى الأجيال اللّاحقة من القرّاء كلّما تحوّل هذا العمل إلى شيءٍ مألوف وتندمج آليّاته وعناصره في أفق التجربة الجماليّة اللّاحقة "**وحين يفرض التوقّع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع فإنّ قوّة المعيار الجمالي المعدّل بهذا الشّكل تظهر بجلاء حين يغيّر الجمهور رأيه في الأعمال الّتي حظيّت إلى حينئذٍ برضاه، مُعتبراً إيّاها باليةً لاغيةً...لذلك فإنّ مراعاة تحوّلات الأفق هذه لكفيلة بجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسي أهميّة تأريخ أدبي للقارئ، ويجعل المنحنيات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسي قيمة المعرفة التاريخيّة.**"[2]

لا يُتلقّى النّص الأدبي الجديد انطلاقاً من هذا كلّه ويُحكم عليه فقط بتعارضه مع خلفيّة أشكال فنّية أخرى، ولكن أيضاً باختلافه عن خلفيّة تجربة الابداع السابقة، لذلك كان النجاح الأدبي قريباً دوماً من صاحب النّص إذا وافق أفق الانتظار أو خالفه شريطة أنْ يكون ممسكاً بآليّات الإبداع الجيّد الّتي يزكّيها النّقاد العارفين بالأدب، وحسب ياوس قد لا ينجح العمل الأدبي إذا خالف مُبدعه أفق الانتظار لأنّ القارئ ربّما عدّه في فترةٍ من الفترات عملاً ناقصاً أو تافهاً أو بارداً أو حتّى شاذّاً، لكن مع مرور الوقت سيتمُّ اعتباره كاملاً ورفيعاً وستكون له قيمة جماليّة لأنّ هذه النظرة السالبة لا تستمر كثيراً حسب ياوس بل ستُمحى تدريجيّاً كلّما استأنس القرّاء بهذا العمل ليُصبح بعد ذلك موضوعاً لانتظار جديد، ومن ثمّ يدفع قرّاءه إلى مراجعة معتقداتهم بأنّ هذا العمل الأدبي يُعتبر سلبياً لمجرّد مخالفة الأفق المنتظر، ويدفعهم إلى الإيمان تدريجيّاً بأنّ هذا

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريّات القراءة، ص166.

[2] هانس روبرت ياوس، جماليّة التلقي، ص49.

الأدب الجديد يسعى إلى تحريرهم من العلاقات الّتي تربطهم بالنّصوص السابقة والمعتقدات الاجتماعيّة المألوفة.

**ـــ وولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser):**

يعتبر إيزر من أحد روّاد نظريّة التلقي البارزين، هو أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة كونسطانس الألمانيّة، اضطلع هو وزميله ياوس بمهمة إصلاح الدراسات الأدبيّة من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات الّتي انتهوا فيها إلى فكرة النظريّة الجديدة، كانت أوّل محاضراته الّتي من خلالها ظهرت رؤيته النّقدية تحت عنوان (الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر) عام 1970.[1] ركّز ياوس كما أسلفنا في نظرته النّقديّة على أهميّة التّاريخ الأدبي، أمّا إيزر فقد اعتمد في رؤيته على جانب التّفسير، وهو لا يعني التفسير التقليدي الّذي يوضّح معناً خفيّ من النّص، بل يعني التّفسير الّذي يوضّح لك المعنى من خلال إجراءات القراءة حين يتم التفاعل بين النّص والقارئ. وطرح سؤالاً مفاده: كيف يكون للنّص معنى بالنسبة للقارئ؟[2]

اعتنى إيزر بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النّص من خلال اعتقاده أنّ النّص ينطوي على عدد من الفجوات الّتي تستدعي قيام المتلقي بعددٍ من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج فالنّص عبارة على "**تسيج فضاءات بيضاء ينبغي ملؤها.**"[3] لذلك نجد إيزر قد طرح مجموعة من المفاهيم لشرح هذا الموضوع والإحاطة به من بينها: مفهوم القارئ الضمني وكذا مفهوم الفراغات والفجوات.

**× القارئ الضمني:**

القارئ الضمني هو بنية نصيّة تتوقع وجود متلقي دون أن تحدده بالضرورة وهو "**موجود قبل بناء المعنى الضمني للنّص وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة.**"[4]

---

[1] ينظر: محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي، ص34.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسه، نقلا عن: روبرت، نظرية الاستقبال، ص102.

[3] أمبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996. ص63.

[4] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي، ص36، نقلا عن: روبرت، نظرية الاستقبال ص103.

هذا القارئ لديه القدرة لإبراز استعدادات النّص وقِيَمه الضرورية لإنتاج معناه، لذلك نجد إيزر يقسّم القارئ إلى قارئ ضمني وقارئ فعلي، الأوّل هو الّذي يخلقه النّص لنفسه ويعادل شبكة من أبنية استجابة تُغرينا على القراءة بطريقة معينة، أمّا القارئ الفعلي فهو الّذي يستقبل صُوراً ذهنيّة بعينها أثناء عمليّة القراءة.

يستعمل إيزر هذا المفهوم لفهم التأثيرات الّتي تسببها الأعمال الأدبيّة والتجاوبات الّتي تثيرها ويشير إلى أنّه إذا أردنا فهم هذه التأثيرات والتجاوبات يجب علينا أن نسلّم بحضور القارئ الّذي يمكن أنْ نُسمّيه القارئ الضمني وهو " **ليس فكرة مجردة مستقاة من قارئ حقيقي، بل هو القوة التحكميّة الّتي تكمن وراء نوعٍ من التوتّر يوفّره القارئ الحقيقي حين يقبل الدور المسند إليه، وينشأ هذا التوتر في المقام الأوّل من الاختلاف.**"[1] بذلك ينطوي النّص الأدبي في بنياته الأساسية على متلقي قد افترضه المبدع بصورة لا شعوريّة وهو متضمّن في النّص في شكله وتوجّهاته وأسلوبه.

× **الفجوات والفراغات:**

تعرف الفجوات أو الفراغات في النّص الأدبي بأنّها تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلّم والمخاطَب بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر، وهذه الثغرة هي إحدى االعناصر الضروريّة للتواصل أي لتأدية الوظيفة التواصليّة للّغة، ويرى إيزر أنّ القارئ يلتقي مع النّص في أماكن هي هذه المساحات الّتي يطلق عليها أسماء شتّى مثل: الفراغات أو الثغرات. وتمثّل هذه الفراغات مركز النّص الأدبي الّذي تتم فيه معظم تفاعلات القرّاء مع النّص أي أنّها المكان الّذي يتطوّر فيه المعنى حين يقوم القارئ بملئها في سبيل إنتاج المعنى "**لأنّ النّص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليميّة إلى وظيفته الجماليّة فإنّه يترك للقارئ المبادرة التأويليّة**"[2]

إنّ المؤلّف والنّص والقارئ متضمنون في علاقة ما في الأدب هي الّتي تقوم بإنتاج المعنى الأدبي، يلاحظ إيزر انطلاقاً من هنا أنّ النّص الأدبي يترك مساحات خالية للقارئ، إنّها فراغات

[1] وولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دب، 2000. ص42.

[2] أمبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، ص63.

لكي يمعن القارئ التفكير حول قصد النّص أو المؤلف، وعندما يمرّ القارئ على مثل هذه الفراغات يقوم بملئها مستخدماً خبرته ومعلوماته المعرفيّة الخاصّة، وينبثق المعنى من خلال هذا التواطؤ بين المؤلف والنّص والقارئ.

لقد ابتعد إيزر عن الرؤية القديمة للقراءة الّتي ترى أنّ القارئ يتلقّى المعلومات من المبدعين باستسلام، في هذه الرؤية القديمة الحقيقة موجودة في النّص نفسه وكلّ ما على القارئ عمله هو قراءة الكتاب بتأن ليستخرج الحقيقة منه. تعد القراءة بالنسبة لإيزر إنجازاً فمع كلّ قراءةٍ جديدةٍ للنّص ينتج معنى جديد، إنّها عمليّة مواجهة بين القارئ والنّص، هذه العمليّة تبدأ من قدرة القارئ على اكتشاف حدود ذلك المجهول، هذا الاكتشاف لا يتم دفعةً واحدةً لذلك فإنّ المعنى عنده ليس كتلة واحدة تبدأ مع النّص وتنتهي معه، ولكنّه يبدأ من محاولة القارئ الأولى ملامسة هذا النّص، هذه الملامسة عمليّة مرحليّة متتابعة تنتهي بانتهاء القارئ من تشكيل معنى النّص أو المساهمة في تشكيله.

يعوّل إيزر كثيراً على دور القارئ في إنتاج معنى النّص وعلى مشاركته الفعّالة في إبداع النّص الأدبي وذلك بأنْ يستكمل الجزء غير المكتوب منه ولكنّه جزءٌ موجودٌ وجوداً ضمنياً فقط بحيث يمنحنا الفرصة لتصوّر الأشياء، في حين أنّ الجزء المكتوب يمنحنا المعرفة وبالتّالي فإنّ كلّ قارئٍ يملأ أجزاء النّص غير المكتوبة أي فجوات النّص حسب طريقته الخاصّة، وبذلك يختلف كلّ قارئ عن الآخر في ملئ هذه الفجوات بدون أنْ توحي أنّ النّص الناتج في نهاية الأمر هو كلّه اختلاف ذاتي للقارئ ولكنّها برهان على لا نفاذية النّص.

ويتحدّث إيزر في كتابه (فعل القراءة) عن وظائف الفراغ ويذكر منها ثلاث وظائف، أوّلها أنّ الفراغ يسمح بتنظيم مجال مرجعي للإسقاطات المتفاعلة، ثانيها أنّ الفراغ يساعد على إيجاد علاقة محددة بينها، يتكوّن مجال مرجعي يمثّل لحظة قراءة بعينها وله بدوره بنية يمكن إدراكها ويتمّ تجميع المقاطع داخل المجال المرجعي لوجهة النظر الشاردة. أمّا ثالثها فما أنْ يتمّ ربط المقاطع ويتمّ إيجاد علاقة محدّدة يتكوّن مجال مرجعي يمثل لحظة قراءة بعينها وله بدوره بنية

يمكن إدراكها ويتمّ تجميع المقاطع داخل المجال المرجعي بدفع وجهة النظر للتنقّل بين مقاطع الرؤية.[1]

إنّ التواصل بين القارئ والنّص "**عمليّة لا يحرّكها ولا ينظمها سَنَن معطى بل تفاعل مقيّد وموسّع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني، بين الكشف والإخفاء. إنّ ما هو خفي يحثّ القارئ على الفعل، لكنّ هذا الفعل يكون مراقباً أيضاً بما هو مكشوف ويتغيّر ما هو صريح بدوره عندما يبرز إلى الضوء.**"[2] نفهم من هنا أنّ الفراغات هي تلك الصِلات المفقودة في الخطاب، وهذه التفككات والانفصالات الّتي يتضمّنها النّص على مستوى الحدث والاضمارات الّتي تعرفها المكوّنات النّصيّة وهي تثير القارئ وتحدث التوتّر الّذي يحفّزه على ملئها بواسطة التخيّل.

يرى إيزر أنّ الّذي يهمّنا ليس هذا التباين في توظيف الفراغات بل البنية الّتي تقوم عليها إذْ بتعطيل تماسك النّص تتحول الفراغات تلقائيّاً إلى قوّة دفع لخيال القارئ تجعله يُدرك هذا الصّمت الّتي أغفل المبدع تفصيلها مُتعمّداً حتّى أنّها لا معنى لها إلّا في أماكنها من الموضوع الّذي تكشف عنه القراءة، لا يصادفها المرء في لحظة محدّدة من قراءته فهي في كلّ مكان ولا مكان لها.

تجدر بي أخيراً أن أشير إلى أنّ الناقد الغربي أنجاردين كان سبّاقاً إلى كثيرٍ من الأفكار الّتي دعا إليها كلّاً من ياوس وإيزر خاصّةً فيما يخص مفهوم الفراغات والفجوات وبدا تأثّر الناقدين به جليّاً حيث تبنوا كثيراً من أفكاره بمزيدٍ من الشّرح والدقّة والإحاطة، لهذا أغفلته ليس إنقاصاً ممّا قدّمه لكن تجنّباً للتكرار والحشو. وبالوصول لهذا الملخص نكون قد اطّلعنا على نظرية التلقي كما هي موجودة في النّقد الحديث لنقوم بتوظيف أهم أفكارها فيما سيأتي من البحث في كتاب الصناعتين وعن الرؤية النّقدية القديمة لعمليّة التلقي لنكتشف نقاط التقاطع بين النّقد الحديث والعسكري.

---

[1] وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص200.

[2] المرجع نفسه، ص100.

**المبحث الثاني: قضـــــــــــايا التلقـي في كتاب الصّناعتين.**

1 ــ تجليّات المتلقي في كتاب الصّناعتين وأفـــق الانتظار.

2 ــ إنتاج الدلالة بين الوضـــــــوح والغمـــــــــــوض.

3 ــ بنـــــــاء القصـــيدة العربيّة وعلاقتـــــها بالمتلقـي.

4 ــ متطلّبات إلقائيّة النّص الشّعري وعلاقتها بالمتلقـــــــي.

**المبحث الثاني: قضايا التّلقي في كتاب الصّناعتين.**

لقد شكّل موضوع التلّقي والمتلقي تناقضات كثيرة ووجهات نظر مختلفة بين الباحثين والنّاقدين قديماً وحديثاً حول مسألة تحديده وتبيان وظيفته في العمليّة التواصليّة، من ضمن هؤلاء النّقاد والبلاغيّين نجد أبا هلال العسكري وكتابه الصّناعتين. فكيف كانت نظرته لعمليّة التلقي برمّتها في ذلك الزمان المتقدم من النقد الأدبي العربي؟

**1ـــ تجلّيات المتلقي في كتاب الصّناعتين وأفق الانتظار:**

يركّز العمل الأدبي في مجمله على النّص الّذي يُعتبر جوهر وحقيقة العمليّة الإبداعيّة، والمنتج أو المبدع هو الباحث من خلال إنتاجه هذا على الأثر والتأثير في المتلقي الّذي يُحدِّد أبعاد هذا العمل من خِلال الحكم على جودتِهِ، والّذي يساهم في موْته أو خلوده وبقائِه، حيث تتجدَّد معانيه وأهدافه وجمالياتِه مع كلّ قراءةٍ. وذلك مشروط بامتلاك المبدع لزمَام التأْثير فيه، فإذا حدث ذلك كان العمل الأدبيّ قد حقَّق أدبيَّتهُ، ومُنح قيمةً عاليـة. وكما لاحظنا آنفا فإنَّ نظريَّة التّلقِّي قد جاءت لتركِّز في دراستها للخطاب الأدبي على المتلقِّي، وتكشف على مدى انسجامه وتواصله مع الأثر الأدبي، فأكسبَته بذلك دورًا أكثر فاعِليّة، إذ لم يعد مجرد متلق سلبِي للنّص، بقدر ما أصبح مساهمًا في إنتاجه ومبْدِعًا آخر لمعانِيه وذلك من خلال عمليّة التَّفكيك الّتي يقوم بها اتجاه النّص وإعادة بنائِه، وهو ما يتطَلَّبُ قارئًا ومتلقِّيًا واعيًا مسلّحاً بالمعارف والثقافات المختلفة، تساعِده في التَّعرف على كُلِّ خبايَا النّص الأدبي وطرائِق تشكُّله، وما يحتويه من رموزٍ وغموضٍ وتعمية. فهو لا يُسلِّم نفسه بسهولة لأيِّ متلقٍ كان، بما يحتويه من خصوبةٍ في إنتاج الدلالات، وبناءٍ من الصّور والألفاظ والمعاني لا يستطيع اختراقه المتلقي المستهلك العادي، ومن هذه النقطة أصبح هذا النّص الممتلئ يحتاج متلقيًا ناقدًا ذا خلفية فكرية واسعة، تؤهله للتحاور مع النّص ومفاوضته قصد سبر أغواره، وإلاَّ كيف تكون الكتابة المتجددة لهذا النّص من طرف هذا المتلقي؟

يُعتبر مصطلح المتلقي في الأدب العربي القديم أقوى دلالةً على الحال السّماعية للشّعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ. والسّامع بوصفه مصطلحًا تنضوي تحته أنماط التّلقي الشفويّة أو السّماعية، لـــــذلك فإنّ أشدّ المقولات ارتباطًا بهذه الفكرة واتصالاً بها هي مقولـــة

( مقتضى الحال ) و ( لكل مقام مقال )، الّتي كانت معيارًا من معايير الجودة والذيوع الشّعري، ولم يقتصر انطباق هذه المقولة على نوع من أنواع الشّعر الّذي يستلزم الاستجابة الفورية كالشّعر الخطابي، أو دواعي الحاجة الآنية كالشّعر التكسّبي، بل إنَّه كان ملازمًا لكلّ شعر يتوخّى التأثير ويتحــرّى الإفادة .

ولعلَّ أقدم وثيقة نقدِيّة قد أومأت إلى هذا القول هي صحيفة بشر بن المعتمر، وذلك بالتقريب بين الخطيب( الناثر) والشّاعر من حيث أنَّهما يوجِّهان كلامَها الأدبي إلى متلقٍ واحدٍ. حيث:" **ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلِّ طبقة من ذلك كلامًا، ولكُلِّ حالــة من ذلك مقامًــا، حتّى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويُقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعيــن على أقدار تلك الحالات.**"[1] وتُعتبر هذه أوّل الإشارات الايجابيّة في التّعرض لحال الخطاب، سواءٌ في مُكوّنات الخطاب والموازنة بين اللّفظ والمعنى، أو بين طرفيّ الخطاب والاهتمام بهما معاً.

لقد عني النّقد العربي القديم بعنصر المتلقي عنَايــةً كبيرةً أخذت شكلاً متقاربًا في أغلب كُتب النقد، وكان كتاب الصّناعتين كإحدى الحلقات في تاريخ النّقــد، حافلاً بعنصــر المتلقي بشكل عام، فكانت العلاقة بين النّص والمتلقي قائمةً على التأثير. فالنّص هدف صيَّاغي دلالي، والمتلقِّي هو المستهدف من هذا الإنتاج يتمثّل دوره في السماع المباشــر. هذه العلاقة موجودة بقوّة في كتاب الصّناعتين، ما أدَّى إلى أن تكون عمليّة التلقي في معظم الأحيــان مرتبطــة بالإنشــاد والشفاهية خصوصًا في ميدان الشّعر، لذلك من فضائــل الشّعــر عند العسكري هو: "**أنَّه ليس شيء يقوم مقامه في المجالس الحافلة، والمشاهــد الجامعــة، إذ قام به منشــد علــى رؤوس الأشهاد، ولا يهتز ملك أو رئيس لشيء من الكلام، كما يهتــز لــه ويرتاح لاستماعه، وهذه فضيلة لا يلحقه فيها شيء من الكلام**"[2]. ومن هنا فإنَّ السمــاع المباشر أهم آليات التّلقي، حيث يتوقّف عليه وجود النّص، و قد أكدَّ العسكري هذا المعنى بوضوح فــي حديثه عــن البلاغة والخطاب الأدبي. "**فإنَّ المخاطــب إذا لم يحســن الاستماع لم يقف على المعنى**

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 139.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 155.

**المؤدي إليـه الخطاب، والاستماع الحسن عون للبليـغ على إفهام المعنى وحسبك من حظّ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع**".[1] فالاستماع هو أوّل مراحل نجاح عمليّة التلقي، لذلك اشترط العسكري أن يكون حسناً.

يتحدّد من خلال هذه الآراء للعسكري أنَّ العمليّة الإبداعيّة عنده قوامها كامن في الاستماع ما أعطى ذلك المرحلة من التلقي صفة السّماعية، وهو نـوعٌ من التلقـي استلزم عناية خاصّة بالوضوح والسهولة لحصول سرعة التأثير العاطفي والعقلي، ولذلك كان العسكري وكثيرٌ من معاصريه قد أصرُّوا على الوضوح والسهولة في إنتاج الدلالة في العمل الأدبي، وأبغضوا الغموض والتعميّة، إلاَّ بتمكن المبدع فيها، ومساعدتهـا على زيادة الجماليّة للنّـص وليس العكس، لأنّ الحيّز الزمني للتلقي مقتصر على فترة الإنشاد والإلقاء، لا يمكـن للمتلقي أن يلبث في تأمُّله لبيت شعري مثلاً أكثر ممَّا يستغرقه إنشاده وإلاَّ فاتته الأبيات التّالية للقصيـدة.

لقد كان الوضوح وكانت السهولة وجمال النظم الّذي نادى به العسكري حاجة توصيليَّة وضرورة من ضروريات التلقي الشفهي الّذي لم يتخلـّص منـه الأدب العربي في مراحل متأخرة، وقد ربط العسكري حسن الرصف بحسن التأثيـر في المتلقي، لذلك فكلُّ تغيّر في الصّناعة هو تغيّر في شكل تلقّيـها، فالمعانـي عاجزة عن التأثير بمفردها، غير أنَّ الأسلوب الّذي تُطرح فيه هو الّذي يُعزِّز قابلية المتلقـي، ومن هنا كان ربـط العسكري بيـن حسن الصياغة وحسن التأثير، فـ" **إذا كان المعنـى وسطًا، ورصفُ الكلام جيّدًا، كان أحسن موقعًا وأطيب مستمعًا.**"[2] وهذه موازنة بين السهولـة الّتي لا تجعل النَّص يتوفّر على خاصيَّة التوصيل دون التأثير والعمق اللازمين، وبين الغمـوض أو التعميَّة اللَّذان لا يؤديَّان بالنّص إلى الفساد، سواءٌ في النّظم أو النسج، أو في الدلالة. أمّا ما يجعل المبدع ينتصر في جعل المتلقي يتعلّق بنصّه أو بنصوص دون أخرى هي الغرابة. والغرابة لا تُؤدّي إلى التعميّة المرفوضة كما أنَّها لا تلغي السهولـة المطلوبة، إنَّمـا تُؤدي إلى شـدَّ المتلقي والتأثير فيه لأنّ "**النّاس موكلون بتعظيم الغريب،**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص179.

**واستطراف البعيد.**"[1] وهذه صِفات الروح البشريّة تحبّ الغائب، وتملّ الحاضر، وتُعظّم الغريب لجهله وعدم التعوّد على مثله لبُعده.

لقد انتقل الجاحظ في فكرتـه هذه من البحث عـن التعابير الأدبيّة الّتي تشدّ المتلقي، إلى الوصول إلى النتيجة في ذلك، لأنَّ الغريب يستفِّز مشاعرهم، يسيطر على تفكيرهم، وهو نفس ما توصَّل إليه العسكري بعدما اشترطه في المعاني والألفاظ وأحكام الصياغة، ومراعاة الحال، وهو ما سمَّاه ( الرونق و الطلاوة) يقول:" **ومن تمام حسن الرَّصْف أن يخرج الكلام مخرجًا يكون له فيه طلاوةً وماء و ربَّما كان الكلام مستقيم الألفاظ، صحيـح المعانـي ولا يكون له رونق و لا رواء.**"[2] والرواء والطلاوة هو ما نشير إليه اليوم بأدبيّة الأدب كما قصد إلى ذلك الجاحظ بالإغراب.[3] ولقد أشار العسكري إلى أنَّ استقامة الألفاظ وصحّة المعانـي قد يُحققان الجودة لكنهما بغياب الرونـق والطلاوة ـ وهمـا أثرٌ عند المتلقـي ـ لا يكـون هذا الرصف تامّاً في حسنه إلاَّ بها، وهنا تجدر الإشارة إلى أنَّ هذا الأثر في نفس المتلقي وقلبه، قد تختلف من سامع لآخر، ومن قارئ لغيـره، أي أنَّ هذا الأثر يكون فردياً يتميّز بالذاتيّة لاختلاف درجته من متلقي إلى آخر، ومن هنا فهو الّذي يحـدِّد درجة نجاعة النّص من خلال اجتمال هذا الأخير على مؤثرات أسلوبيـة ومعانـي ودلالات تحقق التأثيـر، فكانت بذلك مظاهر التفاعل النّفسي مردودة إلى النَّص في حد ذاته لا إلى مبدعـه، ومن هذه النقطة كان التوجه إلى حصر دائرة الاهتمـام في الخطاب ذاتـه، ورصد كثافتـه الشعورية من خلال انعكاسها في مرآة المتلقي.

يُعتبر العامل النّفسي الفارقَ بين المتلقين، والّذي به يحدث الإغراب عند أحد منهم ولا يحدث عند الآخر، كما تكون الطلاوة عند هذا ولا تكون عند ذاك الحد، ونفسيّة المتلقي طبعًا لا تتكون من عدم، إنّمَا مرَّدُ تكوّنها إلى ثقافة صاحبها واتّسـاع فكره ومطالعتـه. لذلك ظلَّ العامل النّفسي محور دراسات عدد من النظريات الأدبيّة والنفسيّة مطلع القرن العشـرين من فرويد إلى النظريات الجديدة في القراءة والاستقبال، حيث جعلت المتلقي محـور الاستقطـاب والتحقق – كما

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص90.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص187.

[3] ينظر: محمّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، ط1، دب، 1965. ص205.

رأينا سالفًا- كما سعى علم الأسلوب في بعض اتجاهاته إلـى العناية بالتَّلقي وفن الصياغة حيث:" **يمكن أن تكون أسلوبية التلقي دليلاً على تلك العناية كما يذهب إلى ذلك بعضهم إذ قال أنّ المبدأ الّذي يعتمد عليْه هو أنَّ كلّ خاصّية لغويّة في الأسلوب تطابق خاصّية نفسيّة، ويعني هذا أنّ معرفة الخصائص اللّغوية والقيّم التعبيريّة للّغة لا تنفصل عن معرفـة الدوافع النفسية.**"[1]

يُعتبر التمكين ( تمكين المعنى) غاية العمليّة الأدبيّة مهما اختلفت العوامل الدّافعة إلى تلقي النّصوص سواء أكانت عوامل ذاتية استقطابيَّة أو عوامل فنيَّة أسلوبيّة يقوم عليها النّص في حد ذاته. وكلّ ما ألحّ عليه العسكري من قضايَا نقدية وأساليب بلاغيّة يَصُّب في بؤرة التمكيـن لأَنَّ عملية التلقي في النّقد العربي القديم كانت ذات اتجاه واحد ينطلق من النّص إلى المتلقي، في حركة كلاسيكية تقليدية، ووفقًا لهذه الحركة أحادية الاتجاه كان هدف عمليّة التلقـي هو التمكين، أي إيصال المعنى إلى قلب المتلقي في صورته الكاملـة كما كانت في قلب المبـدع، فالبلاغة كما رأينا من قبل هي:" **كل ما تُبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتَمَكُّنِهِ في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرضٍ حسنٍ، وإنَّما جعلنَا حُسن المعرض وقُبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأنَّ الكلام إذا كانت عبارته رثَّة ومعرفه خلقًا لم يسمّ بليغًا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى.**"[2] فهذا التعريف يُظهر لنا أن جملة العمليّة الأدبيّة متوقفة على تمكين المعنى. وأنَّ كل ما في الأدب من عناصر متكاثفة تصب في هذه الدائرة، فكلّ أشكال التعبيـر الصياغيّة إنَّما تُغير من طريقة تلقينا للنّصوص، لذلك يقـول العسكري:" **سُمّيت البلاغة بلاغة لأنّها تُنهي المعنى إلى قلب السّامع فيفهمه.**"[3] وأوّل آليات التمكين وفقا لرؤية العسكري تكمن في الصياغة الأدبيّة، فعليها يتوقّف قُبول أو رفض النّص أيًّا كان مضمونه، فالصياغـة أوّل عنصر في التمكين، لأنَّ الكـلام إذا كان:" **قد جمع العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسَلُـمَ من حيث التأليف، وبَعُدَ على سماجة التركيب وورد على الفهم الثاقب. قَبله ولم يـرده، وعلـى السمع المصيب، استوعبه**

[1] محمّد المبارك، استقبال النّص، المؤسسة العربية للنشر، ط1، بيروت، 1999. ص63.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص13.

**ولم يمجَّه والنّفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ.**"[1] فأوّل آليات التمكين هي الصياغة المحكمة الّتي تتضمّن السلاسة والجزالة والرونق. وهدفها التمكين، لدلالة المعنى وإنهائه إلى قلب السّامع. لذلك كان فساد النّظم معطِّلاً لعملية التلقي برمتها.

عنيت البلاغة العربيّة في مجملها بدراسة المعنى من حيث الإنتاج والانسجام والتمكين، فعَمِلت على توجيه الإنتاج الأدبي توجيهًا يضمن انسجام الخطاب، ممَّا يحقّق الاستجابة من قبل المتلقي وفهمه لمدلولات النّصوص، ومن خلال إعادة النّظر في الآراء النّقدية العديدة في كتاب الصّناعتين يمكننا أن نصنِّف ثلاثة مستويات من التلقي، أو ثلاث أنواع من المتلقين بناءً على الخبرة والثقافة وصفة التلقي ودرجة الاستهداف من طرف المبدع وهم: المتلقي المثالي أو الخبير، المتلقي المباشر أو السّامع العادي والمتلقي السلبي. وأوّل مستويات التلقي وأعلاه درجة هو المتلقي المثالي، وهو صاحب الرؤية النّقدية الفاحصة، والقادر على فهم النّصوص وإعادة تأويلها بناءً على خبرته وثقافته الواسعة، وقد أطلق العسكري عليه صفة( الفهم الثاقب). وقال عنه:" **والمُقدّم في صنعة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته، المتمكِّن من جميع أنواعه.**"[2] وهذا النوّع من المتلقين يستطيع التعامل مع كافة مستويات الأدب وأجناسه وقلَّما يحتاج إلى سبل الإيضاح. مع حضوره الدائم في ذهن المبدع أثناء صياغة العمل، وقد روي العسكري لبعضهم يصف نفسه بهذه الصفات إذ يقول:" **لا أحتاج على وصف نفسي لعلم النّاس بي، أنَّه ليس أحد من الخافقين يختلجُ في نفسه مسألة مشكلة إلاَّ لقيّني بها، لا يخفى على مشتبه من الشّعر والنّحو والكلام المنثور والخطب والرسائل.**"[3] فهذا المستوى من المتلقين يمكن تسميته بالمتلقي النّاقد.

يستطيع المتلقي النّاقد أن يستكشف أبعاد الجودة في النصوص، ويكون قادرًا على تأويلها وقادراً على التعامل مع الإمكانات الدلالية لها، ونستطيع أن نقف على نماذج من هذا النّوع فيما يخصّ تلقِّ النّص القرآني، كما جاء في حديثه عن الحذف في القرآن:" **و منها أن يأتي الكلام**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص171.

**على أنّه له جواب فيحذف الجواب اختصارًا لعلم المخاطب."**[1] لقوله تعالى: وَلَوۡ أَنَّ قُرۡءَانٗا سُيِّرَتۡ بِهِ ٱلۡجِبَالُ أَوۡ قُطِّعَتۡ بِهِ ٱلۡأَرۡضُ أَوۡ كُلِّمَ بِهِ ٱلۡمَوۡتَىٰۗ بَل لِّلَّهِ ٱلۡأَمۡرُ جَمِيعًاۗ أَفَلَمۡ يَاْيۡـَٔسِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَن لَّوۡ يَشَآءُ ٱللَّهُ لَهَدَى ٱلنَّاسَ جَمِيعًاۗ وَلَا يَزَالُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ تُصِيبُهُم بِمَا صَنَعُواْ قَارِعَةٌ أَوۡ تَحُلُّ قَرِيبٗا مِّن دَارِهِمۡ حَتَّىٰ يَأۡتِيَ وَعۡدُ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُخۡلِفُ ٱلۡمِيعَادَ ﴿٣١﴾ **الرعد:31** أراد لكان هذا القرآن فحذف لعلم المخاطب- أي المتلقي – ببقية الكلام. ولا شكّ أنّ نوع المخاطب أو المتلقي هنا ليس المتلقي العادي، بل هو الخبير في التعامل مع أساليب اللّغة العربيّة، إذ يستطيع استخلاص المغمور من الخطاب.

يرى العسكري من هنا أنّ التّعامل مع أسلوب الإيجاز مقترنٌ بالخاصّة، أي بنوع محدّد ومعيّن من المتلقين، وذلك لما يحتاجه من خبرة و معرفة لغويّة، والأكيد أنّ ذلك هو المتلقي المثالي: **فـ" الإيجاز للخواص، والإطناب مشترك فيه الخاصّة والعامّة، والغبيّ و الفطن، والريِّض والمرتاض، ولمعنى ما أُطيلت الكتب السلطانية في إفهام الرعايَا."**[2] أي أنَّ المتلقي المثالي لا يحتاج إلى كثير من الإطالة و السهولة والإيضاح، لما له من ثقافة وعلم باللّغة والسياقات والأساليب. عكس العامّة من المتلقين الّذين هم بحاجة إلى كثير من الإطناب، لمَّا افتقدوا الإحاطة بعلم اللّغة وفروعها. وهم بالتّالي نوع آخر من المتلقين، ومستوى آخر من التلقي. لذلك كان الله جلّ وعلاَ حريصاً على مراعاة طبقات المتلقين في خطابه سبحانه، فإذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي، أمّا إذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعل الكلام مبسوطاً، لعدم علمهم و إحاطتهم باللّغة العربيّة و علومها. وهكذا كانت إشارة العسكري إلى هذا النوع من القرَّاء الّذي كان قليلاً مقارنةً بالمتلقي المباشر، الّذي يوَظّف السّمع في عمليّة التلقي، وما تحتاجه من وضوح وسهولة وإبانةٍ، وغلب على الأدب في ذلك الزمان الشّعر، وطبيعته الإنشاد، لذلك كان ضروريّاً على أصحاب ورواد النّقد أن يركزوا على حماية

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص201.

[2] المصدر نفسه، ص149.

عمليّة التواصل والتوصيل بين المبدع والمتلقي، بالتدقيق على مراحل إنتاج النّص الأدبي وآلياته بما يُحصِّل هذه الغاية.

لقد طالب أبو هلال العسكري انطلاقًا من هذه النقطة الأدباء بالتماشي مع كلّ ما يوفر هذه النتيجة من عناصر، والّتي تمثلت في كلّ نقاط ومراحل عمود الشّعر، فكان التركيز في ذلك على المتلقي المباشر، الّذي يجده المبدع في كل مكان، فيُلقي عليه قصائده ونتاجه الأدبي، فكان حريًّا به أن يراعيه في نصِّه لأنَّه المستهدف الأوّل من إبداعه. لهذا نجد العسكري يركّز دائمًا على مجاراة المتلقي المباشر عبر تعزيز سمات الوضوح والسلاسة والسهولة، واعتماد الأساليب البلاغية- الّتي أشرنا إليها سابقًا- كمنبّهات أسلوبيّة. لذلك كان اعتراضه مُتكرّراً ومُرَكزاً على أنماط من الشّعر الجاهلي في غياب المتلقي النّاقد ( المثالي) في تلك الفترة، الّذي يستطيع التعاطي مع جميع مستويات الأدب، وغايته تظهر في قوله:" **والمقصّر من الكلام ما لا ينبيك بمعناه عند سماعك إيَّاه، ويحوجك إلى شرح.**"[1] لأنّ المقصود بالإيجاز معناه الاختصار في موضع الاختصار، وليس في مكان الاطناب "**فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه، كالحاجة إلى الإطناب في مكانه.**"[2] وقد يكون الحال حال إيجاز لكنّ المتلقي يحتاج إلى مزيد من الشّرح، لقلّة علمه وثقافته وهو بذلك لا يُعدّ مع الصفوة من المتلقين.

وقد سبق أن أوردنا كثيراً من الأمثلة في هذا المقام ممَّا يُعطّل الفهم السريع عند المتلقي، وقد ألحّ العسكري على أنّ النّصوص الناجحة هي الّتي تستطيع التواصل مع العامّة والخاصّة، بل ويكون فهم طبقة العوام للأدب علامة نجاح مع عجزهم على تقليدها، وهو أدب يحمل صفة الجزالة. فالجزل المختار من الكلام هو الّذي تعرفه العامّة إذا سمعته ولا تستعمله في محاورتها عجزاً منها أن تأتي بمثله، هذا العجز مردّه إلى سهولته وحلاوته، وعذوبته وسلاسته "**فالسهل أمنع جانباً، وأعزُّ مطلباً، وهو أحسن موقعاً وأعذب مُستمعاً.**"[3] ومثال ذلك قول إبراهيم بن العباس لخاله العبّاس بن الأحنف:[4]

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص149.

[3] المصدر نفسه: ص53.

[4] المصدر نفسه: ص54.

**إليك أشكو ربّ مـا حــلّ بي  من صدِّ هذا التائه المُعجَبِ**

**إنْ قالَ لَمْ يفعلْ وإنْ سيلَ لم  يبذلْ و إنْ عُوتِبَ لم يُعتَبِ**

**صب بِعِصياني وَ لَو قَالَ لي  لَا تَشْرَب البارِدَ لَـمْ أشْــربِ**

ثمّ قال في ذلك الحسن بن المخلد: هذا والله الحسن المعنى، السهل اللّفظ، العذب المستمع، القليل النظير، العزيز الشبيه، المطمع الممتنع، البعيد مع قربه، الصعب في سهولته. فجعلنا نقول هذا الكلام واللّه أبلغ من شعره. لأنّه كلام تستحسنه وتستسهله، فإن أتيت إلى أن تأتي بمثله عجزت وذاك هو السهل الممتنع.

يعتبر المتلقي المباشر المستهدفَ الأوّل من طرف المبدع، لذلك وَجَبَ عليه مراعاة ألفاظه ومعانيه وافتتاحاته ومطالع الكــلام، فيتحرك فيها تحركًا حذرًا، فلا يقدِّم كلامه بمطلعٍ تنفر منه الأسماع، كما لا يختــم بما هو موحش، ويجعل آخــر الذّوق المـرارة فـ" **الابتداء أوّل ما يقع في السّمع من كلامك والمقطع آخر ما يبقى في النّفس من قولك، فينبغي أن يكونَا جميعًا مونقين، وإذا كان الابتداء حسنا بديعًا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام.**"[1] والاهتمام بالمطالع رسم بعناية جليلة في الشّعر، وذلك لوقوع وحصول التأثير المطلوب. لذلك كلَّما ارتبطت النّفس المتلقية في الأدب الجاهلي بالمقدمــة الطليـة، ووصف الحبيب وصعوبة الفراق وغيرها، كان من الصعب تغييرها، إلاَّ بعد مدة طويلة جدًا، مقارنة بتغيّر الحال والطبيعة وتبدُّل ظروف الحياة، لتعلُّـق روح السّامع بمـا تحمله من معـان وتفاعله معها. ولم يتجرَّأ الشّعراء بإحداث ذلك التّغيير إلا قليلا منهم، لخوفهم وخشيتهم من غياب التأثير في المتلقي المباشر الّذي يمثِّل رهان الجودة والإبداع عندهم، فكلَّما استطاعت النّصوص أن تؤثر في المتلقي مباشرة، كلَّمـا زادت من نجاح تجربـة المبـدع. لذلك كان لحضور المتلقي المباشر حضوراً بارزاً في مدونة النّقـد العربي على وجه العموم، وليس عند العسكري فقط.

أمّا المتلقي السلبي فهو عكس المتلقي النّاقد المثالي تمامًا، فهو الّذي لا رأْيَ له في ميدان الأدب، ولا ثقافة ولا علم ولا فكر، وهو لا يتقاطـع مع المتلقي المباشر الّذي يُنكر الشّعر الكزَّ الغليظ، إنَّما هم الّذين قال فيهم العسكري:" **وقد غلب الجهـل على قوم فصاروا يستجيدون**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص394.

**الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلاّ بكدّ و يستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسًا عذبًا وسهلاً حُلواً...**"[1] وهنا يظهر التكلّف القبيح المبذول في فهم المعاني، والمتلقي السلبي هو الّذي يَستطْعمُ مثل هذا النوع من الشّعر، والتكلّف مرفوض في تأويل النّص كما هو مرفوض في إبداعه. وهو:" **طلب الشّيء بصعوبة للجهل بطرايق طلبه بالسّهولة، فالكلام إذا جمع وطلب بتعب وجهد، وتنوّلت ألفاظه من بعد فهو متكلّف.**"[2] والتكلّف يُؤدّي إلى الاغلاق لأنّ المتكلِّفَ لا يكون مرتاحاً أثناء العمليّة الإبداعيّة وبالتّالي يَبعُدُ المعنى على المتلقي لبعده عن المبدع.

أدّى هذا إلى وجوب مراعاة طبقات النّاس ومخاطبة كلّ واحدٍ منهم بما يفهمه. لذلك فرّق العسكري بين المتلقي المثالي والمتلقي السلبي في نصيحته الّتي وجّهها للمبدعين حيث قال:" **ينبغي أن يتكلّم بفاخر الكلام، ونادره ورصينه ومحكمه عند من يفهمه عنه، و يقبله منه، ممّن عرف المعاني والألفاظ علماً شافياً، لنظره في اللّغة والإعراب والمعاني على جهة الصّناعة، لا كمن... إذا سمع لم يفقه، وإذا سُئل لم ينقه، وإذا تكلّم عند من هذه صفته ذهبت فائدة كلامه، وضاعت منفعة منطقه...**"[3] ومن هنا كان المتلقي المثالي أو النّاقد مُمثِّلاً لأعلى مستويات التلقي، وهو النّوع الّذي كان نادراً في الشّعر الجاهلي، وبدأ ظهوره مع بداية التأليف وظهور المجلّدات النّقدية مثل كتاب الصّناعتين، وهذا النّوع من المتلقين هو الّذي حدّد المستويين الأُخريين للمتلقي، فجعل هدف الإبداع هو الإمتاع والتوصيل الّذي يُعدّ طرفه الآخر هو المتلقي المباشر أو السّامع، وهو المستهلك في معظم الأحيان للمنتوج الأدبي، كما حدّد النوع الآخر من المتلقين وهو السلبيّ في تلقّيه وتأويله وتفسيره للنّص بجهله أو بسوء حكمه وعدم قدرته على التفريق بين الجيّد والرديء حتّى كان العَيّ صفة لازمة لكل كلامٍ وُجِّهَ إليْه.

جاءت نظريّة التلقي بعدد من المفاهيم النقديّة الحديثة الّتي توجّهت للقارئ. منها ما عُرف بمفهوم ( أفق التوقع أو الانتظار) ويدور حول مواكبة المتلقي للمعنى الأدبي، وتوقعه لتوالي المعاني وفقًا لخبرته، وكذا لتشابه النّصوص في منبعها الثقافي مع نصوص أخرى، ثمّ

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص31.

تعمّد المبدع كسر توقعات القارئ بناءً على خبـرة القـارئ ذاتها، فإن أصاب المتلقي المعنى قبل ذكره من خلال توقعه، كان ذلك حافزًا نفسيًا لمواصلة قراءة أو تلقي النّص، بشغف كبير يزيد من الجماليّة الفنيّة ومواصلة المتلقي للعبة التوقعات، أمّا إنْ غلبـت الغرابة الّتي تقع في النّصوص على التخمين، وتقلّصت معها توقُّعات القارئ كانت مخالفة أفق الانتظار، لتُدخل من خلاله المتلقـي بدورها ضمن مجال الدهشة والتوتر، فيكون ذلك بدوره حافزًا لمواصلة القراءة، واكتشاف المزيد ممَّا لم يستطـع توقُّعه، فيزيد التشويـق والتعلُّق بالنّص الأدبي. وبناءً على هذا المفهوم يظل القارئ في حركة مدٍّ وجزر بين التوقع وكسر التوقع.

إنّ هذه الحركة النّفسيـة عند المتلقي وانتقاله بين النجـاح والفشل في استكشاف الحدث قبل وقوعه، هي الّتي تحقّق للعمل الأدبي وجوده، كما أنَّها تشكِّل الحـوافز الأولى لاستجابة المتلقي والتأثير فيه، لأنّ ذلك هو إحدى غايات العمل الأدبي وأسمى أهدافه، ومن آليات التوقع الّتي جاءت بها مدوّنة النّقد العربـــي وكتاب الصّناعتيـن على وجـه الخصوص، ما نصّ عليه العسكري من موافقــة السياقـــات والأعراف الأدبيّة فيما يخصُّ الأغراض الأدبيّة، وما يتوخّى فيه المبـدع من مواكبـــة هذه الأعراف إذ تتماشى مع توقعات المتلقي وخبرته الثقافية بناءً على الأنســاق المتداولـة، ونستطيع أن نلمس ذلك بجلاء في حديث العسكري عن تـوارد الخواطـر حيث أنَّ خضـوع المبدعين بمؤثرات ثقافيّة وبيئية ودينية متشابهة، قد توقـع التشابه في بعض أقوالهم، ذلـك ما يقود السّامع منهم إلى النجاح في توقع توالي بعض المعاني نتيجة لطول تعاطيهم مع السيـاق الّذي ترد فيه هذه المعاني، وفي ذلك يقول العسكري: " **وإذا كان القـوم في قبيلة واحـــدةٍ وفي أرض واحدةٍ فإنّ خواطرهم تقع متقاربة، كما أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة، وأنشدت – يقصد نفسه – الصاحب إسماعيل بن عباد: كانت سراة النّاس تحت أظلّه فسبقتـــي وقال: فغدت سراة النّاس تحت سراته. وكذلك قلت.**"[1] ويقصـد أنَّه قد نجح وأصـــاب في توقع المعنى كما قال، ومن هذا فالحديث عن موافقة النّص لأفق انتظار المتلقي قد كان حاضرًا في النّقد العربي القديم عمومًـا وعند العسكري خصوصًا ولو بإشارات قليلة عامّة مثل هذه الإشارة.

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص250.

أمّا مخالفة أفق الانتظار، ووضع المتلقي في حالة استنفـار بسبب فشلـه في توقعاته، وهو ما أصبح ميزة في الكتابة يدخل ضمن مناهج و آليات الكتابة عند الأسلوبيين، فنجد ذلك عند العسكري بطريقة مختلفة تمامًا، فإن كانت المخالفة فضلاً عند هؤلاء من أصحـاب النّقد الحديث، فهي تدخل عند صاحب الصّناعتين في باب أخطاء السياقات والتقاليد، أو ما سمّاهَا أخطاء المعاني وأخطاء التّشبيه بسبب مخالفتها للأعراف الأدبيّة، ومن ذلك قوله الأعشى:[1]

**و أنكرتني و ما كان الّذي نكرتْ  من الحوادِثِ إلّا الشَّـــيبَ والصَّلَعَا**

و أيّ شيء أبغض إلى النّساء من الشّيب وهو عظيم الرِيبَةِ عندهُم لأنَّه يُقرِّبُ الحبيبَ إلى أرذلِ العمرِ والمرأةُ تحبُّ الشَباب وهو شيءٌ مألوف معروف ما كان للشّاعر أن يقع في التساؤل فيه لأنّ الشباب دليل الحياة والحيويّة والنشاط وفي مُعظم حياتنا إذا أُعجبنا بشيخٍ مليءٍ بالحيويّة نقول: فيه روح الشباب. و أحسن منه قول العسكري حين أقرّ أنّ الشيب ينفّر وهو عيبٌ إذا قُرن بالحب والود فلم يترك لحال من يتحدث على لسانه أن يقع في مغبّة الرفض:[2]

**فلا تعْجَبَا أنْ يَعِبْنَ المَشِـــــيبَا  فما عِبْنَ من ذاكَ إلّا مَعِيـــــــبَا**

**إذا كانَ شيبي بغيضاً إلـــــــيَّ  فكيفَ يكونُ إليها حَبِـــــــــيبَا**

كما نجد كثيراً من التشبيهات تُخرج الوصف على ما هو مُعتاد ومألوفٌ عند النّاس، وهذا النوع من التشبيهات مرفـوض عنـد العسكري وغيره من أهل النّقد القديم لأنّه يخرج المتلقي من دائرة التوقعات أوّلاً، ولأنّه مخالف للصّورة الّتي تعـوّد عليهـا المبدعون ثانيًا، وما تعودوا عليه هو الأصحُّ والأسلم، لأنّ مخافة التوقع هي بذلك إخراج الصّـورة أو التّشبيه من الوصف الصحيح إلى الخطأ، كأن يُخرِج الشّاعر مثلاً الفرس من صفة السـرعة إلى صفة تركها، وهو ما لا يتوقعه أحد، لأنّ الفرس حاملة لصفة الإسراع، سـواءً أكانت في حركة أو ركون لأنّها صفتها ولازمتها. أو إخراج القمر من صفة الجمال، فهو جميلٌ سواءٌ أكان ظاهراً أو غائباً. وبالتّالي يكون مثل هذا النّوع من الخروج خروجٌ عن الواقع والحقيقة وهو بذلك في خـروجه عن أفق التوقع خروجٌ خاطئٌ لأنّه إخلال بحسن الصّورة وصفتها فكان ذلك مرفوضاً.

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص72.

حدّد العسكري سلفاً التشبيهات اللائقة وفقاً للموروث الأدبي من أجل عدم الوقوع في مثل هذه المُغالطات - وهو ما رأينـاه سلفاً- والّتي وجب على المبدعين أن ينتبهوا لـــــــــها

يقول: "**إذَا أردت أن تذكر الميت بالجود والشجاعة تقول مات الجود وهلكت الشجاعة، ولا تقول كان فلانٌ جواداً وشجاعاً.**"[1] وبذلك يخـرج العسكري من التحذير من مخالفــة أفق التوقــع في الصّورة إلى استخدام اللّغة وتوظيف الأساليب في تقوية المعاني.

يكون بذلك للتوقع وكسره جماليّة خاصّة، كأسلوب من أساليب الإبداع فمثلاً يُعدّ ما سمّاه العسكري التوشيح مؤشّراً كبيراً على جماليّة التوقع، بل يُعتبر النّص الّذي يستطيـع المتلقي أنْ يتنبّأ بتتمته نصّاً أصيلاً يحتوي خواص الجودة، نلمس ذلك من تعريف العسكري لمصطلح التوشيح **فـ" هو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوّله يخبر بآخــره، وصدره يشهد معجزه، حتّى لو سمعت شعرًا أو عرفت روايةً ثم سمعت صدر بيت منــه، وقفت على عجزه قبل بلوغ السّماع إليه، وخير الشّعر ما تسابــق صدوره وإعجـــازه، ومعانيه وألفاظه، فتراه سلسًا في النظام، جاريًا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر.**"[2] وبذلك نجد أنَّ إطلاق صفة الجودة على التعابير الّتي تتطابق مع توقعات المتلقي، هو تأكيد مهمّ على الخضوع لسلطة النسق الثقافي، كما هو تأكيد على دور المتلقي وخبرته الثقافية الّتي يتحـرك من خلالها في توقعاته.

وفي المقابل فإنّ ما تتحه بعض الأساليب البلاغيّة من كسر التوقعات، يُشكل مُنحناً أسلوبيّاً مهما للمتلقي، خصوصـًا إذا انصرف ذهن المتلقـي إلى عكس المعنى الّذي يبديه ظاهر الكلام. وتؤدي بعض الأنواع البلاغيّة الّتي ذكرها العسكـري في كتابه لمُغايرة أفق التّوقع مثل التلطُّف والاستثناء والرجوع والكناية والاستطـراد والاعتـراض والالتفات، وكلُّها أساليب تعمد إلى المغايرة ومخالفة توقعات المتلقي عن طريـق المفاجأة والإيهام، وذلك بتقديم جزء من الكلام يستطيع المتلقي أن يتحرك خلاله في توقعاته، فتأتي تتمّة الكـلام بنقيض التوقع، كما هو الحال في أسلوب الاستثناء مثلا، ففي هذا الفنّ يتوقع المتلقي أنَّ ما بعد أداة الاستثناء سيكون إنقاصاً للصفة المتقدمة، فإذا هو زيادةٌ عليـها كما يَظهـر ذلك في تعريف العسكري إذ يقول:"

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص300.

**والاستثناء... هو أن تأتـــي معنى تريد توكيــده، والزيادة فيه فتستثني بغيره، فتكون الزيادة الّتي قصدتها، والتوكيد الّذي توخيتـــه في استثنائك."**[1]

كقول ابن سلام:[2]

**فتَـــى كمُلت أخلاقُه غيـــــر أنَّهُ جوَادٌ فمـــا يُبقِى من المال باقيَـــا**

فالمبدع هاهنا قد أتاح للمتلقي مجالاً يتحرك فيه لمَّا وصف الفتى بتمام الأخلاق، فالمتلقي في أفق توقعاته يضع في حسبانه أنَّ الشّاعر سيبدأ في تِعدَادِ مناقب هذه الأخلاق وفضائلها بعد أن أتاحَ له معنى البيت منذ البداية، لكِنَّه يُفاجئه بمخالفةِ ذلك تماماً فيكون الاستثنـاء بنتيجة غير متوقعة ومخالفة لأفق الانتظار، فكمال الأخلاق في بادئ الأمر يُنبّئُ بتـواتر المـدح، لكنّ الشّاعر يبيّن جهل صاحب الجود بعابقة الافراط فيه فيخالف أفق الانتظار وتواتر المبدع في مدحه في الأبيات اللّاحقة.

أكَّد العسكـري على عنصر هام يجب المحافظة عليه بالإضافة إلى المطالع أو المقدمات الّتي تشُدّ المتلقي إلى النّص بالإضافة إلى تحفيزه على توقّع المعـاني والأحداث، وهي شعريّة الإيقاع، ولشعريّة الإيقاع دور حاسم في تهيئة فضـول المتلقي لتقبّل النّص، فكلَّما ترتفع القيمة الإيقاعية للجملة يزيد غِناها الدلالي، كما يزيد ميول المتلقي نحوها و ذلك بإخراجه من طبيعة النّص الجافّة. بإحداث توازنات صوتيّة تبُثُّ فيه قدْراً من شعريّة الإيقاع تجد لها حضوراً واستجابةً لديه يقول العسكري:" **لا يحسن منثور الكـــلام ولا يحلو حتَّـى يكـون مزدوجاً، ولا تكاد تجد لبليغٍ كلاماً يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لكـان القرآن لأنَّه في نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كَثُر الازدواج فيه حتّى حصـل في أوساط الآيات فضلاً عمَّا تزاوج في الفواصل."**[3] مثل قوله تعالى: وَٱلۡعَٰدِيَٰتِ ضَبۡحٗا ۝١ فَٱلۡمُورِيَٰتِ قَدۡحٗا ۝٢ فَٱلۡمُغِيرَٰتِ صُبۡحٗا ۝٣ **العاديات1،2،3.** فلذّة الإيقاع يسترسل معها الطّبع وقد يتجاوز الدلالة

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص319.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص201.

الظاهريــة لأنَّها تُحرّك فيه دلالات غامضة، فالألحان وما جرى مجراها لا تُفسّر عقليّاً لكن يلاحظ أثرها في الوجدان، ومن الجوانب الشعريّة في النّص التأثير الّذي يذكي الفعاليات الباطنيّة لدى القارئ لأنَّ " **ما يتمّ إيقافه لدى قراءة قصيدة ما ليس التوتّر أو التــرقّب، أو القلــق، بقدر ما هو توقّع الاتّساق الغنائي، أي أنَّ توقع الحركة الغنائيّة سوف يفسح المجال لعلاقة خفيَّة كي تتجلّى شيئاً فشيئاً، حيث تؤدّي في النّهاية إلى سطوع منظور جديد للعالم بين كافة الاستدعاءات الأخرى.**"[1]

وممّا جاءت به نظريّات القراءة والتلقي مفهوم القارئ الضمني وهو مفهوم يعود بنا إلى فكرة أنّ المتلقي قد لعــب دوراً مهمّاً في تشكيل وإيجاد العمل الأدبي قبل أنْ يُطَّلع عليه، وذلك لحضوره في فكر المبدع أثناء عمليّة الإنتاج، بمعنى أنَّ المبدع في مرحلته الإبداعية يتحرّك على أساس ما يُفترضُ أنَّه مؤثّر في المتلقي ومبتعداً على كلِّ الأسباب الّتي تمنع عمليّة التواصل الأدبي، ومُركّزاً في ذات الوقت على كلّ ما يضمن للعمل تأثيره المنشود مراعاة لأغلب مُكوّنات العمل الأدبــي في ذلك ابتداءً من اللّغة، إذ اشترط العسكري لغةً تواصليةً يراعي فيها حال المُخاطَب، يقول" **ينبغي أن تتكلّم بفاخر الكلام ونادره ورصينه ومحكمه عند من يفهمه عنه ويقبله منه ممّن عرف المعاني والألفاظ علماً شافياً، لنظره في اللّغة والإعراب والمعانـــي من جهة الصّناعة ... لأنَّ العاميّ إذا كلّمته بكــلام العِلية سخر منك.**"[2] ثمّ يكون الاهتمــام بعد اللّغة بالصياغة والنظم حيث يتجلّى دور القارئ الضمني. لأنّ الكــلام إنَّما يُنسج بنــاءً على افتراضاته فـ" **تجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه.**"[3] حتّى تنعدم ضروراته. وكلّ ذلك مراعاة لتوقعات القارئ الّذي يتفاعل مع هذه السلسلة في النّظم، ثمّ اشترط فيه تجنّب العبارات الّتي توحي بالسوقيّة ولا تراعــي الدرجة الثقافيــة والاجتماعية للمتلقي. ونستطيع القول أنَّ عمود الشعر – كما رأينا سالفًا- هو المصطلح القديــم الدّال في فحواه ودلالاته إلى القارئ الضمنــي، حيث يتَّفق المفهومان في كونهمــا يمثلان الأعراف والاستجابات الفنيّة الّتي تتّخذ سمة القوانين العامّة للأجنــاس الأدبيّة.

---

[1] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، ص206.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص49.

كذلك ممّا يجب في العمليّة الابداعية ألّا يكون بين المبدع والمتلقي حواجز، ولا يمكن تصور مبدع لا يضـع في اعتباره وحساباته أثنـاء العمليّة أولئك النّاس الّذي يوجِّه لهم عمله الأدبي هذا. فالمتلقي قابع في ذات المبدع غير مفارق له في أشدِّ لحظاته الإبداعية، وعند خروج النّص إلى الواقع يكون المبدع قد خلق في نصّـه صورة عن نفسه، وصورة أخرى عن قارئه، فهو يصنع قارئه كما يصنع نفسه، والقـارئ أو المتلقي لمّا يكون لوجوده ضمنيًّا مكان في نص المبدع يكون هو كذلك صانعًا للمبدع وللنَّص معاً في شراكةٍ دائمةٍ بين طرفي الإبداع في إنتاج النّص.

قد يكون النَّص في كثيرِ الأحيان لا يرقى إلى مصاف النّصوص الخالدة، أو ذات الجودة العاليَة، لِما يكون من غيابٍ للمتلقي في ذهن المبدع أثناء الكتابة، وهذا راجع لفشل الشّاعر أو الكاتب في التعامل مع قارئه الضمني تعاملاً ناجحًا، إذ يكون قد أهمل- في غالب الأحيـان- مراعاة ثقافة المتلقي وطبقته الاجتماعيّة وبيئته، وكلّ صفات القارئ الّذي يوجِّه له عملـه الأدبي، فتجاهل بذلك قائمة التوصيات الّتي شاعت في النّقد العربي القديم. ونجـد العسكري قد أشار إلى هذا فـــي قوله:" **لا يُكلِّم سيد الأمّة بكلام الأمّة، ولا الملوك بكلام السوقة، لأنّ ذلك جهل بالمقامات، وأحسن الّذي قال لكلّ مقام مقال ... وربّما غلـب سوء الرأي وقلّة العقل على بعض علماء العربيّة فيخاطبون السوقي والمملوك والأعجمـــي بألفاظ أهل نجد ومعاني أهل السراة، كأبي علقمة إذ قال لحجّامة: أشدد قصب الملازم، وأرهف ظباة المشـــارط ...واستنجل الرشح، وخفف الوطء، وعجّل النزع، ولا تكرهنّ أبيّا، ولا تمنعنّ أتيّا.**"[1] لم يأخذ المبدع بأسباب التوصيـل الّتي تضمن نجاح عمله وتأثيره، وهذا عجز ومأْخذ عليه في شعريّة النّـص، فالمنفعة مع موافقـة الحال والمبدع لم يراعي مقاله مقامه فيما سبق، لجهله بما يفهمه ويستوعبه متلقيه وغياب مراعـاة ذلك. ولو التزم بما يُمليه عمود الشّعر من نقاط لرَاعي المتلقي ضمنيّاً قبل كلامه ونجـا من خلخلة نظامه( نظام عمود الشّعر) وهو في الأخير لا يتعدّى إلاّ أن يكون بنية وهميّة افتراضيّة تُوحي بأعراف المتلقي الضمني وتقوم على وضع معايير لنص مثالـي يعود في مرجعيّتـه إلى الشعريّة الكلاسيكية.

نلاحظ حضور عنصر المتلقي في كتاب الصّناعتين كطرف مهمٍّ من أطراف العمليّة الأدبيّة، بل إنّ نجاعة العمل الأدبي وجودته وأسسه الفنيّة إنّما تتظافر لتوافق الحال الّتي يمثِّلها

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص27، 28.

المتلقي، كما أنّنا نلمس في كتاب الصّناعتين عناية من العسكري بالناحية الاتصاليّة، لأنَّ البلاغة في مُجملها إنَّما تقف على هذه الفكرة في إيصال المعنى إلى قلب السامع فيفهمه كما يفهمه المبدع في الوهلة الأولى له. وهي علاقة دائمة بين المبدع والمتلقي من خلال استحضار الأوّل للأخير ضمنيّاً في كلّ حين ولحظة من لحظات الإبداع. أقرّتها البلاغة العربيّة قديماً قبل أن تتحدّث عنها النّظريات الحديثة، لكن بطريقة مختلفة ومبسَّطة عمَّا هو عليه حال النّقد الحديث.

لقد ركّز أبو هلال العسكري في دراستــه للمتلقي أو السّامع على نوعيـن، الأوَّل منهما القارئ الضمني، والثاني هو القارئ الفعلي أو الحقيقي. الأوّل هو الّذي يضعـه المؤلف نُصب عينيه وقت كتابته للنّص، في شكله، وتوَجُّهاته، وأسلوبه. أمَّا الثّانــي فهو الّذي يميّز قدرة المبدع الشعرية ثمّ يساهم في ديمومة هذا النّص وخلوده. فكلَّما نجح المبدع من خلال قارئه الضمني أن يتوصّـل إلى ما يطلبه ويستلّـذه القارئ الواقعيّ كان نصُّه أكثر جودةً وخلوداً، لهذا راهن العسكري على دمج النّص بأساليب مختلفـة من شأنها أن تجذب المتلقي ولا تقتصر على تقديم المعلومة فقط بل تحافـظ كذلك على تقديم كلّ ما يُداعب الخيال، ويستثير العواطف، ويفتح عالم الاحتمالات ويضعه داخل ذاتـه المُبدعة أثناء الإنتاج، فيجعله صانعًا معه للصور ومقترحاً للحلول. ثمّ يفســح له عند الحقيقة المجال للتنبؤ والاستشراف فيكون النّص دائماً مفتوحاً لمزيد من القراءات محققاً لعنصر البقــاء.

**2 ـــ إنتاج الدلالة بين الوضوح والغموض:**

يُعتبر الوضوح من السهولة الّتي ارتكزَت عليها الصّورة الفنيّة خاصـةً وعمليّة الإبداع بكلِّ ما تحتاجه عامّةً من أهمّ الأسس الفنيّة الّتي دعا إليها العسكري في كتابه، لأنّ الغايّة من الإنتاج الأدبي عنده هو الوضوح وتيْسير عمليَّة التلقــي لأنّ البلاغة هي "**إيضــاح المعنى وتحسين اللفظ.**"[1] والمعاني لا تتَّضح إلّا إذا عُرّي النَّص من العيوب لأنَّه" **لا يكون بليغًا حتّى**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص21.

**يُعرَّى من العيب ويتضمن الجزالة والسهولة**"[1] المتوخّاة من قبل المبدع لأجل المتلقي، ولهذا كانت البلاغة أن تُنهي المعنى إلى قلب السامِعِ فيفهمه.

ولمَّا كان الشّعر العربي في معظمه شعراً مسموعاً أكثر منه مقروءاً، كان المعقول الأساسي في عمليّة التلقي على الفهم المباشر، لكيْ يستطيع السّامع متابعة كلّ المعاني المطروحة في النَّص تباعاً. لأنَّه لا مجال إلى إعادة التعرُّض لها بعد إلقائها إلاّ أن يكون ذلك باعثاً للملل و باحثاً في عقل المتلقي على مزيد من الجهد و العناء من أجل إدراك المعاني، وهنا تضيع الجماليّة الفنيّة الّتي لا سبيل لحدوثها إلاَّ في الوهلة الأولى لسماع النّص والتأثُّر به. وفي ظل هذه الرُؤيا لا سبيل إلى عمليّة الفهم إلاَّ أنْ تُسفر العبارة عن معانيها، وتكشف الألفاظ على حقيقة كلّ ما يُراد منها، فلا يتكلَّف المتلقون جهدًا في تأمّل ما يسمعون لأنَّه "**لا خير في غرابة المعنى إلاَّ إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد، وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلاَّ بكدٍ ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظةً وجاسيةً غريبةً، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً وسهلاً حلواً، ولم يعلموا أنَّ السّهل أمنَع جانباً وأعزُّ مطْلباً، وهو أحسن موقعاً وأعذب مُستمعاً، ولهذا قيل: أجودُ الكلامِ السهلُ الممتَنِع.**"[2] لهذا كان من سوء ما وقع فيه الطرف المبدع أو المتلقي سوء التقدير، تقدير أنّ السّهل أمتع وفي طلبه من الصّعب أمنع.

أرجع أبو هلال عمليّة الإبداع الأدبي إلى عدَّة جوانب كالألفاظ والمعاني والتراكيب، وكذا الصّورة الفنّية بكلِّ أنواعها من استعارة وكناية وتشبيه ومجاز. أمّا الألفاظ فلقد رأى أنّ من أول شروطه السهولة والوضوح أيْ" **أن يكون لفظك شريفًا عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً و قريباً معروفاً.**"[3] وإن كان العسكري لم يحدِّد بالدّقة المطلوبة كيف يكون اللّفظ فخمًا شريفًا؟ إلاَّ أنَّه ومن خلال العديد من الأمثلة الّتي أوردها في كتابه، يمكن إدراك الكَيف من خلال تجنُّب العيوب الّتي تصيب الألفاظ كطول الكلمة أو تقارب مخارج حروفها، كذلك كثرة استعمالها أو قلَّة ذلك، غرابتها، ابتذالها، عاميّتها أو اضطراب دلالتها. وهو بذلك قد وافق

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص75.

[3] المصدر نفسه، ص152.

البلاغيّين والنّقاد في تنبيههم على ضرورة مراعاة المتكلّم لتلاؤم حروف كلامه وألفاظه لما لذلك من أثر على تقبل السّامع له.

وكان الجاحظ من أوائل من تحدّث عن تلاؤم الحروف والألفاظ و تنافرها، وذلك من حيث صعوبة نطق ما تنافر منها على المتكلّم نفسه، وصعوبة استقبال أذن المتلقي له واستكراهها إيّاه[1]. وهو ما تناوله أبو هلال بعد ذلك من خلال كلامه عن حسن التأليف الّذي يزيد المعنى وضوحا. في حين أنّ سوء التأليف شعبة من التعمية. و"**تعمية المعنى لُكنة لمن أراد الإبانة والإفصاح فعجز عنها ووقع في الإغلاق**"[2] يتبعه قصور في تقديم الفائدة، فهي لا تتحقق عند المبدع والمتلقي إلّا من حيث "**حسن الكلام في السّمع وسهولته في اللّفظ ، وتَقَبُّل المعنى له في النّفس لما يرد عليها من حسن الصّورة في طريق الدلالة.**"[3] فالنّفس تتقبل ما يأتيها في هيأة بالغة الجودة والحسن، وتنفر ممّا يفتقر إلى ذلك وتلك هي غاية البلاغة. أمّا حسن الكلام في السّمع فهو الفصاحة كما أشار إلى ذلك ابن الأثير. فالفصيح من الألفاظ" **هو الظاهر البيّن، وإنّما كان ظاهراً بيّناً لأنّه مألوف الاستعمال، وإنّما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه، وحسنه مدرك بالسمع، والّذي يُدرك بالسّمع إنّما هو اللّفظ، لأنّه يأتلّف عن مخارج الحروف فما استلذّه السّمع منه فهو الحسن وما كرهه فهو القبيح، والحسن هو الموصوف بالفصاحة والقبيح غير موصوف بفصاحة.**"[4] فإذا اجتمع هذان الفضلان تحقّقت الفائدة في جماليّة ووضوح ونجا المبدع من الوقوع في التعميّة والإغلاق.

لقد ركَّز صاحب الصّناعتين في حديثه عن الألفـاظ وطريقة اختيارها بمدى تقبّلهـا من طرف المتلقي كعنصر لا يمكن إهماله في أيِّ مرحلةٍ من مراحل العمليّة الإبداعيَّة وذلك بالابتعاد عن التعقيد" **والتعقيد والإغلاق والتقعِير سواء... وهو استعمال الوحشي، وشدّة تعليق الكلام**

---

[1] ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص203.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص161.

[3] عبد القاهر الجرجاني، شرح رسالة الرمّاني في إعجاز القرآن، تحقيق زكريا سعيد، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1997. ص64.

[4] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، دط، بيروت، 1995. ص286.

**بعضه ببعض حتّى يَستَبهِم المعنى."**[1] وأورد العسكري العديد من الأمثلة والروايات الّتي تنصُّ على طرح الغريب من الكلام، وعلى رفض الأشعـار الّتي تشتمـل عليه. قال: "**أخبرنا أبو أحمد عن الصولي عن الغلابي عن طايع، وهو العبّاس بن ميمون من غلمان ابن ميثم، قال: قيل للسيّد، ألا تستعمل الغريب في شعرك، فقال ذاك عـــيٌّ في زماني، وتكلُّف منِّي لو قلته، وقد رزقت طبعاً واتّساعاً في الكلام، فأنا أقول ما يعرفه الصغيـــر والكبير ولا يحتاج إلى تفسير ثم أنشدني:**

**أيَا ربِّ إنِّي لـــم أرد بالذي بِـــهِ مدحت عليًـــا غيرَ وجهك فارحـــم**

**فهذا كلام عاقلٍ يضع الشيء، موضعه."**[2]

وعكـــس ذلك قول تأبط شراً:[3]

**وحثحثت مشعوف الفؤاد فراعـني أناس بفيفان فمزت القرائـــــــــنا**

**فأدبرت لا ينجو نجـــــاتي نقنِقُ يبادرُ فرخيه شمـــــــــالاً و داجنا**

**من الحُص هُزْروف يطـــير عفاؤه إذا استدرج الفيفاء مدّ المغابـــــنا**

فهذا من الجزل البغيض الجلف، الفاسد النسج، القبيح الوصف، ينبغي للمبدع أن يتجنّب مثله، لما فيه من ألفاظ جمعت كثير العيوبِ من جهة الاستعمال ببعدها عن الذيوع وجهل الأغلبية بمعناها، مع طول الكلمات وصعوبة نطقها، ما يُصَعِّبُ على المتلقي عمليّة التواصـل ويُنفّره من النّص بأكمله.

ويطرح العسكري في مقابل الألفـاظ الغريبة ما سمَّاه الألفاظ الجزلة، رغم أنَّه لم يُفصح عن معايير الجزالة الّتي يتوخَّاها إفصاحاً مباشراً، لكنّ الأمثلة الكثيرة الّتي يَستدّل بها تُؤَكّد أنَّ الجزالة تخصُّ التوسّط من جهة الذيوع والاستعمال، مع ابتعـادها وبُعدها عن كلام العامّة والسوقة، ومن ذلك فهي عنده ما تفهمه العامّة ولا تستطيـع أن تأتي بمثلـــه، فالجزل والمختار

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص54.

[3] المصدر نفسه، ص59.

من الكلام " **هو الّذي تعرفه العامّة إذا سمعته ولا تستعمله في مُحـــاوراتها.**"[1] ومنه قول مسلم:[2]

**وَرَدْنَ رواق الفضلِ فضـلِ بن خالدٍ فحطّ الثنـــاءَ الجزلَ نائلُـه الجـــــزلُ**

**بكفِّ أبي العبّاس يستمطر الغنـــــى و تُستنــزل النعي و يسترغف النّصِـلُ**

**و يستعطــف الأمرُ الأبِّي بحزمـــه إذا الأمـــرُ لم يعطفـــه نقضٌ و لا فتـلُ**

فهذا وإن لم يكن من كلام العامّة فإنّهم يعرفون الغرض فيه ويقِفون على أكثر معانيــه لحسن ترتيبه وجودة نسجه فهي جزلةٌ، سليمةٌ تعرفها العامّة ممَّا لا يؤدّي إلى عرقلــة تلقي الدلالة المراد تبليغها، وكذا الابتعاد عن الفشل في التّأثير على السّامـع لقرب الفهم إليه، فالألفاظ تتمتّع بالجمالية الفنيّة لحضور الفهم ووقوعه في قلب السامع المتلقِّي وعقلـه ونفسه وروحه.

أمّا عكس ذلك أن تكون المُفردات مشتركة فيها عدة معاني، فلا يدري السّامع أيّ معنى قصده المبدع فيقع في الغموض إذ لم يُؤدِّ اللّفظ دلالة قطعيّة، وسمّـاها العسكري الألفاظ المشتركة وهي أن يريد الشّاعر مثلاً:" **الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدُلُّ عليه خاصةً، بل تشترك معه فيها معانٍ أخر، فلا يعرف السّامع أيُّها أراد، وربَّما استبْهم الكلام في نوع من هذا الجنـــس حتّـــى لا يُوقَــف على معناه إلاَّ بالتوهم.**"[3] فمن الجنـس الأوّل قـول جرير:[4]

**لو كنت أعلم أنَّ آخر عهـــــدكم يوم الرحيـــل فعلتُ ما لـــم أفعَـلِ**

فوجه الاشتراك في هذا أنَّ السّامع لا يدري إلى أيِّ شيء أشار من أفعاله في قوله فعلت ما لم أفعل، أراد أن يبكي إذا رحلوا، أو يَهيم على وجهه من الغمّ الّذي لحقه، أو يتبعهم إذا ساروا، أو يمنعهم من المُضَيّ على عزمة الرحيل، أو يأخذ منهم شيئاً يتذكرهم به، أو يدفع إليهم شيئاً يتذكرونه به أو غير ذلك ممّا يجوز أنْ يفعله العاشق عند فراق أحبَّته، فلم يُبِن عن غرضـه وأحْوَج السّامع إلى أن يسأله عمّا أراد فعله عند رحيلهم، وليس هذا كقولهم: لو رأيت عليّاً بين

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص57.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص42.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الصّفين لأنّه دليل البسالة، والكناية في هذا الكلام بيِّن، وأَمَارة النقصان في بيت جرير واضحة، فمن يسمعه وإن لم يكن من أهل البلاغة يستبرده ويستغثّه ويسترجع مسلم فيستجيده ويستحسنه. وهذا معناه أنَّ المبدع لا يجب أنْ يقع في مثل هذه الأخطاء من استعماله لألفاظ لا تُفصح على كامل معانيها، فيدفع المتلقي إلى بذل جهد كبير دون أيّ نتيجة.

ويؤكّد العسكري على مستوى مرادفات المعنى الواحد أنّ ثمَّة خصوصيّة لكلّ مفردة، فالمبدع يتعامل بحساسية بين البدائل المختلفة للمعنى، فهو في عمليّة الاختيار الدقيقة يتجنّب بعض الإشارات الجانبيّة لبعض المفردات، لأنَّها قد توحي بإشارات لا يرغب فيها المتلقي، وينقل لنا العسكري هذا المعنى عبر روايته عن أحد الشّعراء في تعامله مع المفردة حيث يقول:" **أنَّ رجلاً أنشَد ابن هرمة قوله**:

**باللـــه ربَّك إن دخَلْتَ فَقُلْ لَهُ هـــــذا ابنُ هَرْمَـــــةَ قائمًا بالبَابِ**

**فقال: ما كذا قلتُ، أكنت أتصدَّق؟ فقال: فقاعدًا، قال: أكنتُ أبول؟ قال: فماذا؟ قـال: واقفًا ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللّفظ و المعنى.**"[1] إنّ لفظتَا قائماً وواقفاً مترادفتان استحسن السامع واقفاً، ولم يستحسن قائماً، وهذه هي الحساسية الخاصّة بين المترادفات الّتي لم يستحسن العسكري الوقوع فيها، وذلك بأن يعرف المبدع أيَّ وجه يستعمله منها، وإنَّ العشوائيّة في ذلك قد تُؤدي بالتراكيب إلى دلالات لا يريدها الشّاعر، وانطلاقاً من هذا المبدأ يعترض أبو هلال على المبدعين بعض الاستعمالات الخاطئة فـ:" **عيوب اللّفظ استعماله في غير موضعه المُستعمل فيه، وحمله على غير وجهه المعروف به، كقول ذي الرمَّة** :

**نَغَـــارُ إذَا ما الرَّوْعُ أبدى على البُرى و نقْـــرِي عبيطَ اللَّحم و المَاءُ جامِسُ**

**لا يقال: ماء جامسٌ، وإنَّما يُقال: وذْكٌ جامسُ.**"[2] وإلى هذا أشارت الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة في مجال دراسة العلاقات السياقيّة، فإنّنا " **لو أخذنا أيّ كلمة من هذه السلسلة السياقيّة لوجدنا**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص125،126.

**أنّها تثير كلمات أخرى - بالتداعي و الإيحاء- خارجة عن القول ولكنّها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة، ومن هنا تتكوّن مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعدّدة."**[1]

أمّا الوجه الآخر من وجوه الغموض اللّفظي فيكون على مستوى التراكيب، لأنّ بناء التراكيب يجب أن يكون سلساً ومرتّباً ترتيباً سليماً لكي لا يعيق عملية الفهم، " **فالكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقًا لم يُسمَّ بليغًا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى."**[2] فوضوح الكلام لا يعني بالضّرورة قبوله من طرف المتلقي إن لم يحافظ على حسن معرضه. أمّا على مستوى الوضوح و الغموض فإنّ العسكري يرفض بشدّة التراكيب الّتي لا تمنح المعنى بسهولة، كما أنّه لا يحبّذ التصرّف في الكلام تصرّفاً غير مسؤول، إنّما " **ينبغي أن ترتّب الألفاظ ترتيباً صحيحاً، فتقدم منها ما كان يحسن تقديمه، ويُؤخّر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدّم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخر منها ما يكون التقديم به أَليق."**[3] وقد يتمثّل هذا الغموض في عدة ظواهر صياغية تطرأ على البناء، كالتّقديم والتأخير الّذي لا يُوظّف بمجرد الرغبة في التوظيف، إنّما يُوظّف للفائدة وزيادة الحسن.

لقد استعمل العسكري لهذا الخلل التركيبي مصطلح المعاضلة. ثم استدلّ بكلام عمر رضي الله عنه عن زهير، يقول:" **فمن سوء النّظم المعاضلة، وقد مدح عمر بن الخطاب رضي الله عنه زهير لمجانبتها – أي لمجانبة المعاضلة- فقال: كان لا يعاضل بين الكلام، وأصل هذه الكلمة من قولهم تعاضلت الجرادتان إذا ركبت إحداهما الأخرى."**[4] فمن المعاضلة قول الفرزدق:[5]

**تعالَ فـــإن عاهَدتني لا تخونني  نَكُن مثْــلَ من يا ذِئْــب يصطحبانِ**

---

[1] صلاح فضل، نظرية البنائيّة في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافيّة، ط3، بغداد، دت. ص36.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص170.

[4] المصدر نفسه، ص129.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهنا لا يرضى العسكري على المبدع حين يفشل في ترتيب ألفاظه ويجعل تراكيبه سليمة من كل سوءٍ، فلا يقع في المعاضلة ويجعل المفردات بعضها فوق بعضٍ فيكون الغموض، لأنّه اضطرّها إلى ذلك اضطراراً.

ويعتبر تنَاول المعاني من بعيد دون كشف مغزاه للمتلقي بجلاء ووضوحٍ من أوجه الغموض الّذي يعتري التراكيب. وهو عنده من جملة المرفوض، الّذي يُوقع السّامع في حيّز عدم الفهم، وسوءِ التواصل بين طرفي الإبداع ولقد عبّر عن هذا المعنى أثناء تعليقه على أبيات منها قول النمر بن تَوْلَب:[1]

**إذا هَتكتْ أطنابُ بيت و أهله بُمعْطِنهَا لم يُوردوا الماء قَيّلُوا**

هذا مضطرب لتناوله المعنى من بعيد، ووجه الكلام أنْ يقول إذا دَنت إبلنا من حّي ولم تَرد إبِلَهم الماء قيَّلوا من إبِلنا.

يَظّل التعبير عن المعنى بهذه التراكيب غير الدّقيقة الّتي لا توفيه حقّه وجها من وجوه الغموض، لعدم كفاية الشّكل اللّغوي في الدلالة على المعنى المراد، لذلك اقترنت البلاغة عنده بتقريب المعنى البعيد، والتباعد من حشو الكلام وقُرب المأخذ وإيجازٌ في صوابٍ، مثل قول امرأة:[2]

**لم نَـــدرِ ما الدّنيا وما طيبُهـــا و حُسنهـــــا حتّى رأينـاها**

**إنَّك لـــو أبصـــرتها ساعـــةً أجلّلتهـــــــا أن تتمنّـــاها**

فهذا شعرٌ جاءت ألفاظه دقيقةَ وتراكيبه سليمةً، فكان المعنى واضحًـا والدلالة وافيةً، ارتاح لها المتلقي فتقبلها ولمسَ فيها الجمال والوضوح.

ومن وجوه الغموض الّذي يعتري التراكيب أيضاً نجد الحذف المُخّل، الّذي يحجب الدلالة بسبب قيود التعبير والتكلُّف في الصياغة وعدم تحكّم المبدع في ألفاظه ليكون القالب العَروضي كافياً لها لبسط المعنى، فيضْطَّر المتلقي إلى تقدير اللّفظ الغائب بُغية الوصول إلى

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص134.

[2] المصدر نفسه، ص43.

تمام المعنى فيكون الكلام قاصراً و"**المقصَّرُ من الكلام ما لا ينبيك بمعناه عند سماعك إيّاه ويحوجك إلى شرح.**"[1] كبيت الحارث بن حلزة [2]:

**والعيـــــش خيرٌ في ظـــلا لِ النُّـــــــوك ممّن رامَ كـــدًّا**

وإنمّا أراد: والعيش النّاعمُ خيرٌ في ظلال النوك من العيش الشّاق في ظلال العقل، وليس يدلُّ لحن كلامه على هذا، فهو من الإيجاز المقصّر ومن الحذف الرديء.

لقد جاء حديث العسكري عن الحذف من باب الاستحسان، إذ أجاد المبدع في ذلك لارتباطه ببلاغة القول ويقوم على جوانب فنيّة منها: الاقتصاد اللّغوي وتغْييب جزء من الدلالة يمكن استعادته من خلال السياق، وهو بذلك قائم على المغايرة التركيبيّة، حيث يخالف التركيب الأصل اللّغوي بشرط عدم الوقوع في غموض الدلالة، وتعميّة المعنى، مع المحافظة على احتمال السياق للمعنى المحذوف حتّى يُدركه المتلقي. لأنّ الحذف هو " **تقليل الألفاظ و تكثير المعاني.**"[3] وهو من صفات البلغاء لقول أمير المؤمنين علي ابن أبي طالب رضي الله عنه:" **ما رأيت بليغًا قط إلاَّ وله في القول إيجاز، وفي المعاني إطالة.**"[4] هذا هو الحذف الحسن الّذي لا يخلُّ بالمعنى بل يزيده قوةً و حدّةً، ويُحمّل اللّفظ القليل المعنى الكثير، وهو الأصل في الحذف والقصْر والإيجاز. فإذا تاهَ المُبدع عن هذا الأصل وخذلته قدرته وتحكّمه فيه، صار عيًّا و تعميّة وسوء كلام وتأليف و رداءة رصف و تركيب يؤدّي باللّغة إلى أن تفقد وظيفتها الّتي وجدت لأجلها وهي التوصيل بين طرفي الإبداع، بنقل الفكرة من الأوّل إلى الثاني مع المحافظة على التأثير المنشود في نفس المتلقي وروحه، لأنّ الأدب هو فنٌّ وسيلته اللغة، وهدفه الإجادة فيها.

إنّ الشّعر والنّثر كامنان موجودان حاضران" **في اللّغة المستخدمة في كلّ منها حيث لا يكون الشّعر شعرًا على وجه العموم، وإنَّما هو شعر بما في اللّغة من خواصٍ تعبيريّة وإيقاعية حقّقت له كيانه وجوهره.**"[5] فالتّقديم والتأخير والحذف مثلاً وكلّ خصائص اللّغة وجدت لتحقيق

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص35.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص138.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[5] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الخانجي، دط، القاهرة، 1997. ص14.

ماهية الأدب شعره ونثره، مع مراعاة الفائدة والتأثير عند المتلقي، هذا هو الأصل مع الوضوح، أمَّا الخروج عنه إلى الغموض وسوءُ الاستعمال، هو الشاذ الّذي يجب على المبدع أن يتجنّبه لبقاء خيط التواصل بينه وبين المتلقي بقدرته وعبقريته في تركيب مفردات الكلام واختيار أحسنها وأعذبها وأرقّها، وأقربها إلى الدلالة الّتي يريدها، وهذا لا يكون إلا بمراعاة حال المتلقي وثقافته ومحيطه.

هذا فيما يخصُّ البنية اللّفظية، أمَّا فيما يخصّ المعاني، فلها حظ في كتاب العسكري من حيث شروط الابتعاد فيها عن الغموض، وتحسّس الوضوح. وهو ما فصّله أبو هلال في عدّة أنماط منها ما سمّاه تدقيق المعاني. وهو اعتماد معنى عقلي عميق ضمن الخطاب المباشر ممَّا يُحْوِجُ المتلقي( السّامع) إلى إعمال رويَّة و تأمل من أجل إلمام المقصود بالمغزى " **لأنّ الغاية في تدقيق المعاني سبيل إلي تعميّته وتعمية المعنى لكنّه، إلاّ إذا أريد به الإلغاز وكان في تعميّته فائدة مثل أبيات المعاني، وما يجري معها من اللّحون الّتي استعملوها وكَنّوا بها عن المراد لبعض الغرض، فأمّا من أراد الإبانة في مديح أو غزل أو صفة شيء، فأتى بإغلاق دلَّ ذلك عجزه عن الإبانة وقصوره عن الإفصاح.**"[1] يقول أبو تمام:[2]

**هُنَّ الحمـــــامُ فإن كسَـــرتَ عيَافَةً  من حائِهِـــن فإنَّهُن حِمـــامُ**

فمن ذا الّذي جهل أنّ الحمام إذا كسرت حاؤها صارت حِمامًا، وذلك أنّه أراد أنّك إذا أردت الزّجر والعيّافة أدّاك الحمام إلى الحِمام، كما أنّ صوتها الّذي يُظنّ أنّه بكاء، إنّما هو طرب ويؤديك البكاء الحقيقي وهذا المعنى صحيح. إلاّ أنّ المعنى إذا صار بهذه المنزلة من الدّقة كان كالمعمّى والتعميّة حيث يراد البيان عيٌ، فالشّيء إذا زاد على حدّه انقلب إلى ضدّه.

يُلجئ هذا النّمط المرفوض من التعبير المتلقي إلى مزيد من إعادة النظر، ممّا قد يعيق عمليّة التواصل في ظلّ التلقي المباشر، وكان الضّابط الّذي يتعامل معه العسكري في مثل هذا النّوع من التعبير الغامض هو أن لا يستعين على المتلقي بطول الفكرة. وبالمقابل نراه يُعجب بالمعاني الّتي توصف بقرب الأخذ والفهم، أو الّتي يسابق معناها لفظها فالكلام يروق إذا جرى

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين: ص39.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

جريان السيل، وانصّب انصباب القطر. وغموض الفكرة مذمومٌ عمومًا في النّقد العربي القديم لارتباط المفهوم الأدبي بالتخاطب الشفوي، وفي هذا يغدو المعنى الغامض حِكْرًا على جماعة من الخاصّة و متَعذَّراً على العامّة، ممّا يُؤدي إلى النفور من الإنتاج الأدبي، والإبداع في مجمله لنُفورِ المتلقي من الغموض.

وقدّم العسكري وجهًا آخر من وجوه الغموض لا يجب أن يقع فيها المبدع كي لا تتّسع الهوّة بينه وبين المتلقي، وهو استعمال المصطلحات والأفكار الفلسفية في الخطاب الأدبي، ومصدر رفضه لهذا النمط يتأتَّى من جهتين: الأولى، أنّ استخدام المصطلحات العقليّة في التراكيب الأدبيّة قبيح لافتقارها إلى طلاوة الأدب. وذلك لارتباطه الوجداني والانفعالي والخيالي أمّا الوجه الثّاني فهو غموض الطرح الّذي تقدّمه، فالألفاظ والأفكار ذات المرجعيّة الفلسفيّة تؤثّر سلبًا في جماليّة الإنتاج الأدبي. لأنّها تُعمي المعنى تعميّة غير محمودة، و تُفقد المفردات جمالها المرتبط بالخيال و المشاعر وخلجات النّفوس لأنّها تربطه وتشدُّه أكثر إلى المبرهنات والإقناع الفلسفي.

ولقد ضمَّن العسكري انطلاقًا من قناعته هذه حديثه عدة توجيهات وإرشادات للخطباء والشّعراء على حدٍّ سواء، يحثّهم على ضرورة تجنّب هذا المستوى من التعبير من باب أنّه يُفقد الأدب رونقه وجماله، فالمنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من المقال، فإن كنت متكلّما واحتجت إلى عمل خطبة لبعض من تصلح له الخُطب أو قصيدة لبعض ما يُراد له القصيد، فتخطَّ ألفاظ المتكلمين، مثل الجسم والعرض والكون والتأليف، فإنّ ذلك هجنةً " **وخَطب بعضهم قال: إنّ الله أنشأ الخلق وسواهم ثم لاشاهم، فضحكوا منــه، وقال بعض المتأخرين**:

**نـــــورٌ تبيَّن فيه لا هوتيـــــه فيكاد يعلـــم علم ما لن يُعلمـــا**

**فأتى من الهجنة بما لا تفاء له.**"[1] لهذا أنكر العسكري استعمال الأفكار الفلسفيّة والألفاظ الّتي تدلّ إليها، فتبعث الملل والغموض، وتبتعد عن جمالية التعبير الأدبي المرجوة في الأساس من

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص154.

هذا النوع من الكلام، وتُفقد المتلقي حبَّ السماع أو القراءة لعدم نيل حاجته منها، ودفعه إلى بؤرة التوهم. **لأنّ ما يُستبهم... لا يُعرف معناه إلا بالتّوهم...**"[1] مثل قول أبي تمام:[2]

**جهميَّـــــة الأوصافِ إلاَّ أنَّهـــم قد لقّبُوهـــا جوهر الأشيـــــاء**

فوجه الاشتراك في هذا: أنّ لجهم مذاهب كثيرة ، وآراء مختلفةٌ متشعّبةٌ لم يدل فحوى كلام أبي تمام على شيء منها يصلح أن يشبّه به الخمر و ينسب إليه، إلاّ أن يتوهم المتوهم فيقول: إنّما أراد كذا و كذا من مذاهب جهم من غير أن يدلّ الكلام منه شيء بعينه، ولا يعرف معنى قوله ( قد لقبوها جوهر الأشياء ) إلّا بالتوهم أيضاً. فالخلل هنا هو التركيب المكثف، أي تكثيف المعنى من جهة الدلالة، ممّا يُصعب عمليّة توصيل المعنى للمتلقي و مساعدته على فهم التعبير المطلوب من المصطلح.

أمّاالوجه الثّالث من الغموض الّذي يُمكن الوقوع فيه فيكمن في الصّورة الأدبيّة ، حيث يتوخّى العسكري في الصّورة المقبولة عنده تقديم فائدة الوضوح والتمكين. والمبالغة في بعض الأماكن تمكن هذه الفائدة ما لم ترتكز الصّورة على حصر المشبه به ضمن دائرة المدرك الحسّي، خاصةً البصري، ليسهل على المتلقي تمثل المعنى، وكذا حصر الدلالة وعدم تشتيتها **ف" التّشبيه يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أول الباب من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور والكبير إلى الصغير**."[3] فالوضوح والسهولة هما غاية استعمال الصّورة، ولا يتحقّقان إلاّ بمراعاة الفائدة وتوخّي تقديمها إلى المتلقي. ولا يكون هذا بأن تشبّه الشّيء الكبير بما هو أصغر منه فتجعل المتلقي في حيرة من فائدة طرح هذا النوع من الصّورة.

ولقد علَّق العسكري على بيت من الشّعر لذي الرُّمَة، يبيّن فيه فائدة ما يُنصح به وقُبح ما يُنفّر منه. قال ذو الرمة:[4]

**سقاه الكَرى كأس النعاس فرأســـه لدينِ الكـــــرى من آخر الليل ساجـــد**

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين: ص154.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص199.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يقول العسكري: سقاه الكرى جيّد، وقوله: لدين الكرى بعيد عندي. والسبب في قبول الاستعارة الأولى هو أنّها تُقدّم مشبّهاً به من ميدان حسّي، أمّا الصّورة الثانية فهي تقدّمه من ميدان معنوي وبناءً على هذا وضع العسكري قاعدة في التعامل مع فضاء الصّورة، وهي الحصر الحسي والوضوح والفائدة البلاغية، وانطلق في كلّ هذا من مراعاته للمتلقي، فالمبدع إذا ما استعمل صورة بلاغيّة وظّف فيها الخيال فإنّه رُبّما أحاط بالمعنى الّذي أراد، لكنّ القصور في الفهم يحدث لدى المتلقي لأنّه حسب العسكري لا يُمكنه أن يدرك ما تخيّله المبدع فيتخيّله هو بدوره ليعلم المقصود ويُحَصِّل الفائدة، لذا كان استعمال المحسوس أولى من باب تقديم الدّلالة الكاملة إلى المتلقي لاشتراكه مع المبدع في استيعاب المشبه به لأنّه مدرك بالحواس. لذلك فالوضوح هو أحد متطلّبات الصورة البلاغيّة لارتباطه بخاصيّة التلقي.

إنّ أبا هلال العسكري إن تكلّم عن الوضوح وأصرّ عليه فهو لم يقصد به ذلك الوضوح وتلك السهولة اللّذان يجعلان النّص الأدبي لا يبارح مكانه فنيّاً ويجعله ليّناً حتّى يبلغ درجة الابتذال، إنّما قصد بها تلك الصّورة الّتي تُحقّق الوضوح وتُبقي على بريق الجماليّة اللغويّة والفنيّة في الأداء، لذلك أقرَّ أنّ هناك أمثلة كثيرة من الشّعر حقّقت جانب السهولة ولم تحقّق الأداء الجميل فما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيّناً فهو من جملة الرديء المردود كقول أحدهم:[1]

**ياربِّ قد قــلَّ صبـــــــــرِي  و ضـــــــاقَ بالحُبِّ صـــــدرِي**

**و اشتَـــــد شـــــوقي ووجـدي  و سيّـــدي ليـــس يَـــــدري**

**مغفـــــل عـــــن عذابـــــــي  و ليـس يرحـــــم ضـــــــرّي**

**إن كـــــان أعطـــــي اصطباراً  فلســـــت أمـــلك صـــــــبري**

**أنا الفـــــــدا لـــــــــغزالٍ  دنا فقـــــــــبّل نـــــــحري**

**و قـــــال لي مِـــــــن قريـــبٍ  يـــا ليـــــت بيتك قبـــــــــري**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص56،57.

وإذا لان الكلام حتّى يصير إلى هذا الحدّ فليس فيه خير لا سيما إذا ارتُكبت فيه مثل هذه الضرورات. يكشف العسكري من خلال هذا الكلام عن قيمة الفنّ الأدبي ويبيّن أنّ الوضوح المطلوب في الأدب، ليس ذلك الكشف المبتذل الّذي تجري أمثاله على ألسنة النّاس والّذي يظنّ المتلقي أنّه قادر على الإتيان بمثله وأحسن منه، فإذا حاول استطاع، إنّما المقصود بالوضوح والسهولة هو الّذي يعتقد فيه المتلقي نفس الاعتقاد لكنّه إذا حاول أن يأتي بمثله فشل، ولم يستطع مجاراة ألفاظه وأفكاره ومعانيه وصوّره، واقتصر في ذلك على فهمها فهمًا يُعجزه على مماثلتها فزاد ذلك من اللّذة الفنّية الممزوجة بوضوح الدلالة.

كما لا يجب أن يُفهم من حرص العسكري على الوضوح ونبذ الغموض، أن يجعل من المتلقي عاجزًا على فهم أيّ نوع من الكلام استعمل فيه المبدع قدرًا من التعمية، أو الكثافة أو الإيجاز، وبالتّالي إضعاف أحد أطراف العمليّة الإبداعيّة ممّا يفشلها على الجملة، بل نراه يقِرُّ أنّ توظيف بعض هذه المظاهر لا بدّ أنّ يتوفر عليه الشّعر، مثل اللّغز والإشارة والكناية. والإيماء إلى الأحداث الماضيّة والقصص، ممّا يتطلب من المتلقي ثقافة تساعده في فهم الخطاب الأدبي وتوازن بين طرفي العمليّة الإبداعيّة، وإلاّ لما وجد الشّاعِرُ من ينتقده، ويقيّمه ويقومه، وما النّاقد إلاّ متلقيًّا قد واضب على تثقيف نفسه حتّى صار كالمبدع فيها أو أحسن مرتبة.

كما حذّر صاحب الصّناعتين الأدباءَ من الاغترار بقدرة المتلقي على الفهم والتأويل واتّخاذ ذلك ذريعةً وعذراً يجعلون من خلالها الغموض في أشعارهم و خطبهم منهجًا يتباهون به إنّما المطلوب هو الموازنة وحدّة الذكاء في مثل هذا التوظيف، وهذا ما جعل العسكري يمتدح بعض الشّعراء ممّن وفّقوا لذلك كما قال في باب الإشارة " **الإشارة أن يكون اللّفظ القليل مشاراً به إلى معانٍ كثيرة، بإيماء إليها ولمحة تدلّ عليها كقولهم: لو رأيت عليًّا بيــن الصّفين.**"[1] فيه حذف وإشارة إلى معاني كثيرة.

إنّ احتفاء العسكري بمثل هذا اللّون من التّعبير إنّما هو قبول لبعض الغموض الّذي يستطيع المتلقي معه تحصيل الدلالات المتعدّدة، لذلك يرى أنّ الغموض الإيجابي أصيل في شعريّة الشّعر، لهذا نرى أنّ عبد القاهر الجرجاني بدوره قد امتدح هذا النّمط من التّعبير الّذي

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص274.

يتّسع دون أن ينغلق، أو الّذي يبطئ التقاء المتلقي بالدلالة، من خلال دفعه إلى تفعيل خياله لفهمها وإدراكها، ما يولّد المتعة الفنيّة المطلوبة يقول:" **وكان من المركوز في الطباع أنّه متى أُريد الدلالة على معنى فترك أن يُصرّح به، ويُذكر باللّفظ الّذي هو له في اللّغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجُعل دليلاً عليه، كان الكلام بذلك حسن ومزيّة لا يكونان إذا لم يصنع ذلك.**"[1]

لقد واجه أبو هلال جملة من القضايا الّتي يمكن أن تقود عمليّة الإبداع الأدبي شعره ونثره إلى مرحلة من الغموض، لا يتّسع لها العقل العربي في مرحلته التاريخيّة تلك، ولا يقبلها المتلقي بمختلف درجاته. لذلك عمل على رصد ظواهر عديدة من الغموض، منها ما خصّ اللّفظ وما خصّ التراكيب والمعاني، ومنها ما خصّ الصّورة الفنيّة، وهي عنده كلّها إن غشّاها هذا النّوع من الغموض فسُدت ولم تُستحسن، لأنّها خلخلت نظام الوضوح والسهولة المطلوب من العمليّة الإبداعيـــة أولاً، وأطاحت باللّمسة الفنيّة المؤدية إلى الاستمتاع بالنّص الأدبي. لذلك نراه يحاول وضع حدود لفضاء الإبداع الأدبي، كي لا تبتعد الألفاظ عن مدلولاتها ولا تفتقد معانيها ولكي تتحقق الألفة بينهم حتّى ترتاح كمبدع إلى ارتياح المتلقي وقبوله.

لقد تطرّق النّقد الحديث إلى غموض المفردة وغموض دلالتها، على مستوى الإشارة غير الكافية لكشف المعنى والعاجزة عن ذلك، كالكثافة أو الحذف.[2] وجميعها قضايا أشار اليها العسكري، والنّقد القديم. إذ حاول بقدر ما أُتيح له أن يركّز على خاصيّة الوضوح والسهولة، والابتعاد عن اللّفظة الغريبة والتركيب المعقد، والفكرة الفلسفية، لأنّ كلّ هذا يؤدّي إلى عدم الفهم ويوقع في الغموض لغياب قاعدة ثقافية وقدرة تأويليّة عند المتلقي تُيسِّر له فكَّ الشفرات والرموز وفهم كلّ ما يتعلق بالدوال والإحاطة بها، ممَّا يؤدي به إلى القبول والرضا.

يتميّز الإبداع الأدبي بمفهومه الحداثي، بأنّه فضاء مفتوح على كافّة الاحتمالات القرائية و التأويلية- وهنا يجب التركيز والانتباه إلى مفردة قراءة الّتي ساعدت على التسامح مع الغموض في النّص الأدبي، إذا لم نقل أنّه أصبح ضرورة لزيادة جمالية التذوّق. وهو ما كُرِّس في استعمال

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص341.

[2] ينظر: سامع الرواشدة، ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل، مجلة مؤتة للبحوث، المجلد12، العدد2، 1997. ص389.

الرمز، لأنّ الفارق بينه وبين النّص الّذي يحمل الطبيعة الإعلامية هو قدرة النّص الأدبي على إبداع أنظمته الدلالية الخاصّة به داخل النظام الدلالي العام للغة ما، فتصبح الدوال والألفاظ تدل في النصّ الأدبي على معاني جديدة لم تكن موجودة في اللّغة العادية، ولا أقصد بها العامية أو السوقيّة إنّما أقصد بها اللّغة في معجمها- إذ أنّ النصوص الإعلاميّة مثلا وفقًا للدّور الّذي تقوم به تعتمد على الوضوح التّام فيها كمعيار وحيد لجودتها، باعتبارها تقوم بمهمّة توصيل دلالة محددة وواضحة للمتلقي، لا يجب أن يختلف اثنان في فهمه وتأويله.

أمّا النّص الأدبيّ في النّقد الحديث عامّة أصبح يقوم على جدلية الغموض والوضوح، الّذي يجعل فعل تعدّد القراءة – وليس السماع - من أهمّ الآليات لاستخراج الدلالة، وهو ما يؤدّي إلى أن يكون النّص مفتوح على معاني مختلفة تختلف من متلقي ( قارئ) إلى آخر، ومن زمن إلى زمن، ومن مكان إلى مكان وفق ما يعيشونه من ظروف اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية. وتغيير الدلالة لا يعني بطبيعة الحال تغييراً أو تحويلاً في شكل النّص من حيث تراكيبه أو مواقع مفرداته أو التصرف في أي جزئية تخص بناءه، إنّما يكون ذلك بإعادة تشكيل معطياته الدلالية اتكاءً على معطيات الزمان والمكان و تطور المعجم اللّغوي في مدلولات دواله وكذا علم اللّغة نفسه.

إنّ ميول النّقاد القدماء ومنهم العسكري خاصّة إلى السهولة والسلاسة وعشق الجمال السهل ونبذ الغموض. لم يكن مردّه إلى عدم اكتساب المتلقي ( السّامع) لتلك الثقافة الموسوعية فقط، بل كان مرّد ذلك أيضا إلى طبيعة الأغراض الشّعرية حينها، والّتي كانت قائمة على الشفاهية المباشرة، لغياب التدوين أوّلاً، ولحاجة المبدع للتأثير الفوري ثانيًا كالمدح مثلاً، والّذي يرجو المادح من الممدوح في غالب الأمر منفعةً ماديّة منه، أمّا الهجاء فقائم على التعنيف المباشر، والحال يتكرر بالنسبة للنسيب والرثاء والفخر وغيرها. من هنا قامت أوّل نظرية في الشّعر العربي وهي نظرية عمود الشّعر لتعمّق هذا الجانب، أي شفاهيّة الشّعر العربي وكلّما ابتعد الشّاعر عن مراعاة هذا الجانب ابتعد عنه النّقد الأدبي وتجنّبه، ومن هنا واجه أبو تمّام ما واجه في انحرافه عن السماعيّة، حين قيل له لماذا تقول ما لا يُفهم، أي ما لا يُفهم حين سماع القصيدة وإلقائها للوهلة الأولى كونها مرتبطة بالمتلقي السّامع، الّذي إذا طالب إعادة سماع

الشّعر حتّى يفهمه أُتّهم بالجهل وإن كان على صواب. لأنّ الطبيعة السّماعيّة تعتمد على التأثير السريع الّذي لا يتأتّى إلّا عبر استعمال السهولة والسلاسة.

كان النّقد العربي القديم متماشيًا مع هذه الحالة ( حالة السماع والإلقاء) ممّا ألزم النّقاد إلزامًا تاريخيًا خصّ تلك المرحلة أن يكون أفضل الشّعر عندهم ما كان واضحًا، سهلاً، غير متمنّع الدلالة، بعيدا عن الغموض الّذي منبعه الجهل في التوظيف سواء للمفردات أو التراكيب أو حتّى المعاني والصور، أمَّا الغموض المقنّن كالتّكثيف أو الحذف أو التعميّة، فلا بأس به شرط أن يبقي في إطار ما سمح به أهل النّقد في ذلك الزمان، انطلاقاً من قناعاتهم أنّ الأدب لم يُصنع من أجل الغموض، بل من أجل الجمال الّذي لا يكون إلاَّ مع الوضوح وتوصيل الدلالة إلى قلب السامع، ولكلّ عصر محاسنه ومساوئه، فإن كان النّقد في ذلك الزمان قد يسّر للشّعر بتلك الطريقة أن يقع في الأسلوب المباشر، فإنّ كلّ من دعا إلى الغموض في النّقد الحديث قد جعل من النّص مجموعة لا نهاية لها من الرموز والطلاسم الّتي أغلقت النّص إلى الأبد على أيّ دلالة يريد القارئ أن يصل إليها، فدفعته إلى هجره و تركه فمات قبل أن يولد، واعتقد الشّعراء أنّ الفحولة في النّظم والقوّة والتميّز لا تكون إلاّ في هذا الإغلاق، فوقعوا فيما لا يُحمد عقباه، وهذا ما تفطّن إليه ال عسكري وحاول أن يبعد عنه أهل الإبداع الأدبي.

**3 ــ بناء القصيدة العربيّة وعلاقتها بالمتلقي:**

لقد نبّه النّقاد القدامى كثيراً إلى ضرورة الانتقال السلس والمرن بين أبيات القصيدة وأجزائها، وذلك مراعاة لعدم تقطّع المعاني ومراعاة استمرارها وتناسقها، وكذا مراعاةً لنفسيّة السّامع، والمحافظة على تركيزه، والابتعاد على تشتيته. وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني:" **أن تتّخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النّفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني، يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك.**"[1] لهذا كان تقسيم القصيدة العربية إلى ثلاثة أقسام المطلع، التخلص، والخاتمة. وهو تقسيم أراده النّقاد وأهل الأدب حينذاك تبعاً لما يريدونه من الشّاعر في كل قسم من هذه الأقسام، سواء على حِده أو بما يكون بينها من الالتحام والتكامل

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص112.

خدمةً ومراعاةً للمتلقي، فالمطلع أو الاستهلال، هو تمهيد يُدنِي من الغرض، ويفتح أمام النّفس أفق المضمون، والتخلّص توفيق من الشّاعر في الخروج من التمهيد بلطف والدخول إلى الموضوع بلطف أكثر، والخاتمة هي مساعدة المتلقي و الشّاعر معاً من أجل إنهاء الموضوع وعدم الاسترسال في المعاني بعد وقوعها بما يكفي، وإلاّ فسدت القصيدة بالإطالة المملّة التي يحشوها التكرار.

**أ ــ المطلع:**

كان مطلع القصيدة من المواقع المهمّة الّتي يرى النّقاد والبلاغيّون أنّه يُستحسن للمبدع أن يراعي فيه المتلقي. سواء أكان الخطاب شعراً أو نثراً فهو" **داعية الانشراح ومطيّة النجاح.**"[1] باعتباره " **أوّل ما يقرع السّمع، فإن كان عذبا حسن السبك صحيح المعاني أقبل السّامع على الكلام بعده فوعى جميعه، وإلاّ أعرض عنه وإن كان الباقي في غاية الحسن.**"[2] لذلك جاء المطلع ذا أهميّة واضحة وكبيرة عند العسكري، وكان قد أفرد له بابًا كاملاً سمّاه: في ذكر مبادي الكلام ومقاطعه والقول في حسن الخروج والفصل والوصل وما يجري مجرى ذلك. وهو آخر باب في كتابه، لذلك أكدّ أن الكلام لا يحسن إلا بحسن كلّ هذه الأركان والاهتمام في البناء بكل هذه اللّبنات. **فـ" الكلام يحسن بسلاسته وسهولته، وجودة مطالعه ولين مقاطعه.**"[3] لأنّ الأشياء تُعرف وتُدرك وتُقيّم بمقدّماتها وخواتيمها.

ويُشترط في الابتداء حتّى يوصف بالحسن أنْ يكون خالياً ممّا يُمكن أن يَنتزع صفة الحسن عن الكلام، وذلك بأن يأتي مخالفاً لهوى المتلقي فيقع الشّاعر في ما يُستجفى من الكلام ويذكر ما يُتطيّر منه، لذلك "**ينبغي للشّاعر أنْ يحترز في أشعاره ومُفتتح أقواله ممّا يُتطير منه، ويستجفى من الكلام والمخاطبة والبكاء، ووصف إقفار الديّار وتشتيت الألّاف، ونعي الشباب وذمّ الزمان لا سيما في القصائد الّتي تتضمن المدايح والتهاني ويستعمل ذلك في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإنّ الكلام إذا كان مُؤسّساً على هذا المثال تَطَيّر منه سامعه وإن**

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص237.

[2] التفتازاني، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني، ط1، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط1، مصر، 1938. ص386.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص49.

**كان يعلم أنّ الشّاعر إنّما يخاطب نفسه دون الممدوح."**[1] فالمطلع إذا كان ينحو هذا النحو فإنّه داعية إلى نبذ باقي القصيدة، أمّا الحديث عن مطالع المراثي فإنّه يذهب مع هذا الرأي ويورد أراء انطباعيّة في تفضيل بعض المطالع كما في قوله: وأحسن مرثيه جاهلية ابتداء قول أوس بن حجر:[2]

**أيّتهَا النـــــفسُ أَجملِي جزعاً  إنّ الذي تحذرِين قـــد وقـــعَا**

وقد أورد العسكري العديد من المطالع المستحسنة والمستهجنة، إلاّ أنّ المعنى الّذي يُؤكّده هو مراعاة موضوع القصيدة، ثمّ تقديم المطلع بأسهل الألفاظ وأعذبها، وفي هذا أورد استياء النّقاد من قصيدة أبي تمّام حيث خانه التّوفيق في مطلعها الّذي يقول فيه:[3]

**أهنَّ عَوَادي يوسفٍ و صواحِبُه  فعزمًا فقدمًا أدرك الثـــار طالبه**

ويعقب العسكري على هذا المطلع بأنْ وَضَعَهُ في خانة الإبداعات المُسترذلة الّتي تسقط معها القصيدة بأكملها في خانة القبيح من الإنتاج الأدبي، وذلك مردّه إلى أنّ قصيدة أبي تمّام هذه قد افتقدت إلى خاصّية التوصيل بسبب عمق الدلالة فيه، وقد جاء هذا العمق في سياق التأثير المباشر فلم يحقق هذا التأثير، وإذا فشل المطلع في الدخول إلى قلب السّامع باعتباره الواجهة الأولى من حيث التلقي، فإنّ الفشل يلحق القصيدة كاملة ولا ترتفع قيمتها وإنْ أجاد الشّاعر فيما بعدها، لأنّ المتلقي يكون قد انصرف عنها وفرّت نفسيته لما تركه المطلع فيها باعتباره اللّبنة الأولى وهو ما يزيد من قيمتها، ولقد ذكر العسكري كثيراً من الأمثلة على عدم التّوفيق في المطلع.

ويُفسّر البلاغيّون هذا الاهتمام الكبير بالمطلع بأنّ الانطباع الأوّليَّ للنّفس يكون أقوى وأكثر فعالية من غيره، ولأنّه من ثَمَّ ينسحب بآثاره على ما يليه فإنْ كان حسناً انجذبت النّفس إلى النّص الّذي ينقل التجربة وتفاعلت معه، وبهذا يكون عاملاً مهمّاً في إثارة التّخييلات المناسبة

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص337.

[2] المصدر نفسه، ص 339.

[3] المصدر نفسه، ص 340.

فيها، وأقدر على إحداث الاستجابة المناسبة، ولم يختلف القدماء والمحدثون على أنّ المطلع من أهم أجزاء القصيدة ولكنّهم اختلفوا في تعبيرهم عن سبب هذه الأهميّة.

ويمكن إيجاز ذلك في أنّ القدماء والمحدثين يتّفقون على أهميّة المطلع، وأنّه ينبغي أن ينال عنايةً واهتماماً خاصّاً من الشّاعر، لكنّهم يختلفون في سبب هذه الأهميّة، فالاتّجاه الغالب عند القدماء أو المحدثين هو أنّ أهميّة المطلع تتركّز في أنّه بمقدار جودة المطلع يكون تأثيره وتأثير القصيدة معه في نفوس المتلقين، فالمطلع والمقدّمة كما يرى النّقد الحديث هو تعبير عن وجدان الشّاعر ونفسيته وموقفه، وهو في ذلك موافق ومساير لموقف القدماء من الشّعراء والنّقاد والبلاغيين، وإن كان صريحاً أكثر منهم، فالمقدمة الغزليّة السائدة والغالبة على الشّعر العربي القديم إنّما هي دليل على أنّ المطلع مكانٌ خاصٌّ في القصيدة للوجدان وخوالج النفوس في القصيدة باعتبارها أكثر ما تميل إليه من الحب و العشق و التغزّل بكلّ ما هو جميل. و المتلقي لا يخلو فؤاده من هذه المشاعر، فيكون المطلع بهذا الشّكل مساحة يتنفّس فيها المبدع، ويُنفّس عن روحه ويُخرج ما أصابها من همسات الحب، كما تكون فتحًا لشهيّة المتلقي الّذي يروقه مثل هذا المطلع لتوافق النّفوس في عواطفها." **فالشّاعر الّذي يمدح يكون هدفه الواضح كسب رضا الممدوح وما يترتّب على هذا الرضا، فالمطلع داخلٌ في هذا الإطار. بمعنى أنّ الشّاعر إنّما يهدف به إلى فتح شهيّة الممدوح لسماع القصيدة والانفعال بها."**[1]

يَعتبر النّقد العربي القديم المقدمة أو المطلع أو الاستهلال، حديثاً موجّهاً من الشّاعر إلى السّامع، وهي نظرة لم يُخالفها العسكري وفق الأسس الفنيّة الّتي اعتمدها، ففي المطلع تُستعمل غالبًا مضامين عاطفية تفاؤليّة مهمّتها مداعبة وجدان المتلقي، وتحاول نقله عبر إثارته نفسيّاً إلى مركز الموضوع، ولقد ضرب العسكري لذلك عديد الأمثلة كنماذج تستحق أنْ تُحاكى ويقتدى بها. ومن الابتداءات البديعة قول مسلم بن الوليد:[2]

**أجررتُ ذيلَ خليعٍ في الهوَى غَزِلَ  و شمّرَت هِممُ العذَال في عذْلِي**

[1] عبد الرحمن عفيفي، مطلع القصيدة و دلالته النفسية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، دط، مصر،1987. ص51.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص 340.

تُعتبر هذه اللّوحة الغزليّة إحدى النّماذج الثلاثة الّتي قدّمها العسكري لمطلع القصيدة المدحيّة، ويحتمل الغزل عدة قضايا منها: الشكوى سواء من الوشاة أو الحسّاد أو الرقباء، أو ما يمكن أن يدخل تحت سلطة الأعراف الاجتماعية والروادع المختلفة، كما يحتمل المطلع الغزلي التشبيب ووصف جمال المرأة، مع الحذر من إيراد الإيحاءات الّتي قد تحمل المتلقي على التشاؤم واليأس في علاقات الحب بين الرجل والمرأة، فيحقد على النّص ويفر منه، نتيجة حقده على فشل هذه العلاقة، وفشل الطرفين على إنجاحها.

أمّا اللّوحة الثانية الّتي يقترحها لقصائد المدح خصوصاً الّتي تخصُّ التهاني، فيجب أن تتضمّن البُشرى والفأل الحسن. ومن ذلك قول الحزيمي:[1]

**ألا يـــــــــا دارُ لكَ الحُـــــبورُ وساعــدك الغَضـــــارةُ والسُّرورُ**

وهو مطلع حسن لما فيه من الفرح والسرور والدعاء باستمرار السعادة وهو ما يجب الامتثال بمثله عند العسكري. كما يمكن للقصيدة النموذج في الشّعر القديم – وأقصد قصيدة المدح – أنْ تتحمّل نوعاً آخر من المقدمات وهي مقدمة الحكمة، وفي ذلك يشير العسكري إلى أحكم ابتداءات العرب عنده وهو قول السموأل:[2]

**إذا المرءُ لـــم يُدنَس مـن اللُـؤم عرضَه فــكُل رداءٍ يـــرتديه جمـــيلُ**

**وإن هوَ لمْ يحمل على النفس ضَيمَــهَا فليس إلى حُسنِ الثناء ســـبيلُ.**

أمّا على مستوى النّصوص النّثرية فيرى العسكري أنّ الابتداء إذا كان "**حسناً بديعاً ومليحاً رشيقاً، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام.**"[3] ويذكر في سياق حديثه عن حسن الابتداء فواتحَ السوّرِ القرآنية، ويبيّن أنه جلّ وعلا بقوله: ألم، طس، طسم، يقرع أسماع النّاس بأمرٍ بديعٍ لا عهد لهم به. وبالتّالي يجذبهم للاستماع لما بعده، كما ابتداء عدد من سور القرآن الكريم بالحمد لله "**لأنّ النّفوس تتشوّق للثناء على الله فهو داعية على الاستماع.**"[4] وفي

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص338.

[2] المصدر نفسه، ص339.

[3] المصدر نفسه، ص342.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذا وافقه جلّ النقّاد والبلاغيّين، حيث أشار قدامة بن جعفر إلى ضرورة أنْ " **تُفتتح الخطبة بالتّحميد والتّمجيد، وتُوشَّح بالقرآن وبالسائر من الأمثال لأنّ ذلك ما يزيّن الخطب عند مستمعيها وتعظم به الفائدة.**"[1] ومردّ هذا كله ربطُ حُسن الاستهلال بنفس المتلقي وتقبلها له لذلك وجب على المبدع في إبداعه " **أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة، وأن يكون المعنى شريفاً تامّاً، وأنْ تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأنْ تكون الألفاظ الواقعة فيه مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها، فإنّ النّفس تكون متطلّعة لما يُستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أوّلاً وتنقبض لاستقبالها القبيح ثانياً.**"[2] وبهذا يكون العسكري وغيره قد ركّزوا على أهميّة مراعاة المتلقي في كل مرحلة من مراحل بناء النّص ابتداءً من أوّل الخطوات وأُولى اللّبنات لإحكام السيطرة على وجدانه وانفعالاته، وحمله على الاستماع إلى آخر القصيدة والابتعاد على كلّ ما غاير ذلك ممّا يبعث على الكآبة والتشاؤم واليأس.

لا يزال الاهتمام من طرف العسكري خاصّةً والنّقد القديم عامّةً بالمتلقي مُستمراً، واستحضاره في ذهن المبدع عند الإبداع لا يزال قائماً وموجوداً، إذ يُعتبر ذلك ضرورة لإنجاح القصيدة واستمرارها في الزمن، كما أشار العسكري إلى طريقة أخرى تُعتبر مُنبّهاً أسلوبيّاً يشدّ انتباه المتلقي إليه، وهي اعتماد الغرابة في المعنى والمغايرة في طرق الابتداء، وقد ضرب لذلك مثالاً بالقرآن الكريم كما سبق وأن أشرنا حين قال:" **وإذا كان الابتداء حسنا بديعاً ومليحاً رشيقاً كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام ولهذا المعنى يقول الله عزّ وجلّ، ألم، حم، و طس، طسم، و كهيعص. فيقرع أسماعهم بشيءٍ بديعٍ ليس بمثله عهد ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده.**"[3] ولم يهمل العسكري كعادته، أن حثّ على ضرورة السلاسة في التراكيب والعذوبة والرقة في الألفاظ، وعلى الابتعاد على السذاجة في المعنى الّذي يخلو من حضور الفنيّة الأدبيّة، أو تطغى عليه السطحيّة ويغيب عنه العمق الفنّي.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص107.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص282.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص342.

**ب ــ التّخلص:**

نظراً لإيمان القدماء بالتعدّد في اللّوحات الّتي يتضّمنها النّص الشّعري كما قرّره النّسق الثقافي الموروث الّذي تحاور معه النّقد القديم، فقد التمسوا لهذا التعدّد حيلاً أسلوبيةً تجعل الانتقال من موضوع لآخر ممكن فنيّاً، مع مراعاة جانب الاتّصال واستمرار سلامة وسلاسة الخطاب مع المتلقي، لأنّ الخروج المفاجئ من موضوع والدخول في موضوع آخر يُحدث فجوة في الاتّصال، لذلك كان الشّعراء يحاولون كلٌّ قدر جهده واستطاعته الفنيّة أن يُحدث نوعاً من التوازن حين انتقاله بين المواضيع، حتّى استقروا على حسن التخلص، فكان فنّاً تواضع عليه الشّعراء. والتّخلص من وجهته النّفسية هو مراعاة لحاجة المتلقي، وهو يشير إلى وحدة القصيدة وفق الأعراف الأدبيّة المعروفة.

يحتاج المتلقي وفق هذه النظرة إلى عمليّة تحضير وتهيئة من أجل إرشاده إلى غاية القصيدة وموضوعها، لذلك كان هذا التدرّج في الانتقال بين المواضيع إلى الموضوع الرئيس ما يُسهّل الولوج إليه بعدها، فتكون بمثابة المقبّلات الّتي تسبق الوجبة الرئيسية وتُحضّر الجسم لها. ومن هنا كان استمرار الحديث على حسن التخلص عند العسكري. كما كان عند غيره، وعّللوا ذلك بأنّ " **لطافة الخروج إلى المديح تؤدّي إلى ارتياح الممدوح.**"[1] .كما أنّ " **السّامع يكون مترقّباً للانتقال من الافتتاح إلى المقصود كيف يكون، فإن جاء حسناً متلائمَ الطرفين حرّك من نشاطه وأعان على إصغاء ما بعده.**"[2] أمّا إن خانه التّوفيق في ذلك فكأنّه قد عبّد الطريق إلى ملل المتلقي. وجاء حديث العسكري عن فنّ التخلّص ضمن السياق النّقدي المتداول قبله، إذ أورده في باب سمّاه كما أشرنا سابقا، في الخروج من النسيب إلى المدح وغيره، وقال فيه" **كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها والوجد بفراق ساكنيها، ثمّ إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدع ذا وسل الهم بكذا.**"[3] كما قال أحدهم:[4]

**فدعْ ذا وسلِّ الهمَّ عنك بجسْرةٍ ذمـــــولٍ إذا صَامَ النّهار وهجّرَا**

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص217.

[2] التفتازاني، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني، ص388.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص354.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وكما قال النابغة:[1]

**فسَلَّيتُ ما عندي برِوْحة عرمَسٍ تَخبُّ برجلي مـــــــــــرةً وتُناقِلُ**

وربما تركوا المعنى الأوّل وقالو وعيسٍ وما أشبه ذلك، كما قال علقمة:[2]

**إذا شاب رأس المرء أو قلّ مـــالـه فليـــس لـــه في وُدّهن نصيـب**

**وعيْسٍ بريناهَا كأنّ عيونهـــــا قواريـــــرُ من أذهانِهِن نصــوب**

فإذا أرادوا ذكر الممدوح قالوا: إلى فلان ثم أخذوا في مديحه، كما قال علقمة:[3]

**وناجيـــةٍ أفنَى رَكيبَ ضُلُـوعـهَا و حَـــاركهَـــــا تَهَجُّرٌ و دُؤوبُ**

**وتُصبحُ عن غِبِّ السرَي و كَأنَّهـــا مُوَلّعَةً تخـــشى القنيص شَبُـــوبُ**

فوصفها ثمّ قال:

**إلى الحارث الوهّابِ أعملتُ ناقتـــي لِكَلْكِلِـــــــها والقُصرَيَيْن وجيــبُ**

وربّما تركوا المعنى الأوّل وأخذوا في الثّاني من غير أنْ يستعملوا ما ذكرناه، قال النابغة:[4]

**تَقَاعَسَ حتّـى قلت ليس بمنقـــضٍ و ليس الّذي يرعى النجوم بآيِـــــبِ**

**عليّ لعمرو نعمـــةٌ بعد نعمـــــةٍ لـــــوالـده ليست بـــذات عـقَاربِ**

لقد حاول العسكري من خلال هذه الأمثلة وأخرى حصر هذه الصيغ الّتي كان يستخدمها الشّعراء في انتقالاتهم بين المواضيع، متّخذاً في ذلك الانتقال من النسيب إلى المدح نموذجاً يشرح به هذا الخروج والدخول من موضوع إلى آخر، ثمّ أشار بعد ذلك إلى استخدام المُحدثين لحيلٍ فنيَّةٍ ينتقل فيها المبدع من معنى لغيره دون حصر لهذه الصيغ، وفي محاولة ربط بنائي

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص354.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بينها، فهو يتحدّث على أساليب المحدثين في التغلب على هذه النقلة وأشار أنّهم قد أكثروا في هذا النوع، قال مسلم بن الوليد:[1]

**إذا شئتمـــا أن تسقياني مُدامـــــة فلا تقتـــــلاها كلَّ مَيْتٍ مُحَـــــــرَّمُ**

**خلطنا دمـــــاً من كرمَة بدمائـــنـــا فأثـــرَ في الألـــــــوان منا الدَّمَ الـدَّمُ**

**و يقظى ثنيت النوم فيها بسكـــــرةٍ لصهباء صرعـــاها من السكر نـــوَّمُ**

**فمن لامني في اللَّهـو أو لام في النّدى أبَا حســـنٍ زيد الندى فهـــــو ألومُ**

وأكثر الأمثلة الّتي قدّمها العسكري في فنّ الخروج تجدي بين غرض النسيب والمدح كما أشرنا إليه آنفاً، أمّا أسلوبيًا فالتّشبيه هو الأكثر استعمالاً في الربط بين اللوحتين، أي بين المطلع والتخلص، أو بين التخلص والخاتمة، باعتباره فنيّاً صورة قادرة على الانتقال من الأوّل والولوج تصويريّاً إلى ما يليه، لذلك وجب على الشّاعر عندما يأخذ في الانتقال من معنى إلى غيره أن يجعل " **بعضه آخذا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر. بل يكون جميع كلامه كأنّما أُفرغ إفراغا وذلك ممّا يدل على حذق الشّاعر وقوّة تصرفه.**"[2] فالشّاعر الفحل هو الّذي " **يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام، ويجمع بين طرفي القول حتّى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاءً محكماً فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام.**"[3] وقد أورد العسكري عديد الأمثلة على ذلك، منه قول ابن وهب:[4]

**مـــازال يُلْثِمُنِـــــي مراشِفَـــــــهُ و يعلُّنِـــــي الإبريـــقُ و القَدحُ**

**حتّى استـــــــردَّ الليل خُلْعَتَـــهُ ونشـــا خـــلال سواده وَضَـــــحُ**

**و بـــــدا الصباح كـأنَّ غُرَّتَـــــهُ وجـــه الخليفة حين يُمْتَـــــــدَحُ**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص356.

[2] ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص244.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص318.

[4] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص356.

جرت أمثلة العسكري على هذه الشاكلة والطريقة الّتي اعتمدها الشّعراء لمحاولة التوحيد بنائيا بين الموضوعات المختلفة، فكان التّشبيه الوسيلة في تغيير صيغة الخطاب والانتقال من المتكلّم إلى المخاطب أو إلى الغائب مع مراعاة صحّة التشبيه ووجه الشبه، إذ لا يمكن استعمال هذا النّوع من الصّورة الفنيّة بغرض الانتقال بين المواضيع مع إهمال صحته وتقديم المنفعة، وإلاّ كان ذلك عجزًا فنيّاً من طرف المبدع، أمّا من النّاحية النّفسية دائماً فكان الحديث عن الحركة الوجدانية الّتي ترافق عمليّة الانتقال بين المقدّمة والموضوع، إذ أنّه يجب على المبدع أن يكون بارعاً في التخلّص من غرض لآخر، بحيث ينقل المتلقي نقلاً لطيفاً هادئاً لا يحس معه بفجوة في التسلسل والتناسق، أو طفرة في النّص، حتّى يحافظ على انسجام السّامع وانسياب نفسه مع التجربة الشعوريّة الشعريّة الّتي يقدّمها له الشّاعر، فتكون الاستجابة بمزيد من الإنصات والتعلّق وتتبّع الأحداث والوقائع والاستمتاع بالصّور والأساليب، والإبهار بدفعه نحو مزيد من التّخييل والانفعال والانصهار مع النّص في حد ذاته.

**ج ــ الخاتمة( المقطع):**

اشترط العسكري في مراحل النّص شرط الالتحام من حيث البنية، وهي ميزة لابدّ أن تشترك فيها كلّ الأجزاء، أمّا ما يزيد عنها في الخاتمة وما يختص بها لوحدها – بعد ما ذكرنا ما اختص به المطلع والتخلص – هي كون الشّاعر فيها مطالب بتضمين خلاصة المعنى وتهيئة المتلقي والإيحاء له بانتهاء النّص بأحسن الأساليب وأطيب الأقاويل، لأنّها آخر ما يتعلّق بالأُذن وأمسّ ما يكون له الشّاعر للحصول على الحكم الحسن على قصيدته ونصّه فالمقطع هو " **قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع** "[1] وهو" **آخر ما يعيه السّمع ويرتسم في النّفس، فإن كان حسناً مختاراً تلقّاه السّمع واستلذّه حتّى جبر ما وقع من التقصير وإلّا لكان على العكس حتّى ربّما أنساه المحاسن المُوردة فيما سبق.**"[2] وحُسن الانتهاء يُحدث أثراً طيّباً في النّفس لأنّه آخر ما يبقى في الذهن ممّا ألقي عليها، لذلك نبّه عليه العسكري وذكر أنّ القصيدة تفقد شيئاً من قيمتها إن لم يُحسن الشّاعر ختامها، أو إنْ قَطَعَهَا والنّفس متعلقة بها وراغبة فيها، لذلك" **ينبغي أنْ يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيتٍ فيها، وأدخل في المعنى الّذي**

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص238.

[2] التفتازاني، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني، ص391.

**قصدت له في نظمها."**[1] كما فعل ابن الزّبعري في آخر قصيدة يعتذر فيها إلى النّبي صلّى الله عليه وسلّم ويستعطفه:[2]

**فَخُذ الفضيلـــةَ عن ذنـوبٍ خَـلت و اقبَـل تضــرُّع مُستَضِـيفٍ تائب**

فجعل نفسه مستضيفاً ومن حقّ المستضيف أن يُضاف، وإذا أضيف فمن حقّه أنْ يُصان، وذكر تضرّعه وتَوبته ممّا سلف، وجعل العفو عنه مع هذه الأحوال فضيلة، فجمع في هذا البيت جميع ما يحتاج إليه في طلب العفو. ومن أحسن المقاطع عند العسكري أن يخرج الشّاعر بحكمة كقول أبي زيد الطائي في آخر قصيدته:[3]

**كلُّ شـــيء تحتَال فيه الرجـــــالُ غيـــــر أنْ ليس للمنايَا احتـــيال**

أو أنْ يكون المقطع من الأمثال والتشابيه الحسنة لأنّها أحبّ إلى النّفوس وذلك لحاجتها إليها عند المحاضرة والمجالسة بينهم فيستدلّون بها ويقنعون بذكرها وترديدها. ومن ذلك قول بشر بن أبي حازم في آخر قصيدته:[4]

**ولا يُنْجِي مـن الغمَـــــرات إلاَّ بَرَاكاء القتـــــــال أو الفـــــرارِ**

وقول الحطيئة:[5]

**دع المكارم لا ترحـــــــل لبُغيتِها واقعد فإنّك أنت الطاعم الكاســـي**

وقد " **قيل لبعض الحذّاق بصناعة الشّعر: لقد طار اسمك واستهل. فقال: لأنّي أقللت الحزّ، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص347.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص351.

**ولطف الخروج إلى المدح والهجاء."**[1] وهي مُكوّنات ومراحل ولبِنات القصيدة العربيّة قد أجاد فيها جميعها، فكان حقُّهُ الشُهرة بين أقرانه من الشّعراء.

لقد حاول صاحب الصّناعتين من خلال حديثه عن بناء القصيدة العربية أنْ يرسم حالتها في أجزائها و لبِناتها الثلاث، واجتهد في إعطاء الأمثلة وضربها، شارحاً فحوى إتباع بعض النماذج والابتعاد عن بعض، قاصداً في ذلك تقصير الطريق أمام الشّاعر في إدراك الأحسن من الأسوأ، والصحّيح من الخطأ، وما تقبله نفوس المتلقين ممّا ترفضه وتفر منه، فكان بذلك قد رسم قالبًا هندسيًا من حيث الشّكل واللّبنات للقصيدة العربية، وحدّد طريق الإجادة في ذلك. والسؤال هل ساعد العسكري الشّعراء بذلك في إرشادهم إلى ما يرقى بإبداعهم؟ أو يكون قد أرغمهم على التقيّد بقالبٍ وصيّغٍ ومراحلٍ وطرقٍ ربّما تُقيّد بدورها فكرهم وطموحهم ونظرتهم المختلفة للشّعر رغم أنّه شَخَّصَ فقط ما مضى استخدامه واستعماله من الشّعر الجاهلي إلى عصره، فقال هذا حسن وهذا قبيح؟

لا شكّ أنّ الشّعر العربي القديم قد نشأ في بيئة صحراوية قاسيّة، وبين أناس وقوم هم في البلاغة والفصاحة بمكان، مع ضرورة الإقرار بجهلهم من ناحية القراءة والكتابة، فكان الشّعر يُلقى مُشافهةً وسماعاً ويُحفظ ويُروى سماعاً ومُشافهةً، إضافةً إلى أنّ الافتخار بالقدرة على النّظم والتفوق في كل تفاصيله حينذاك، سواء من ناحية اللّفظ أو من جانب المعنى، كان دافعاً للبحث عن كلّ الطرق الّتي تؤدّي إلى التفوّق في ذلك و التميّز بين الأقران من الشّعراء، وإدراك التفوّق كان بكسب المتلقي أثناء الإنشاد، بما يوفّره الشّاعر من صور بلاغية، أو ما يستعمله من ألفاظ راقية حسنة، ومناطُ كلّ هذا هي نفسيّة السّامع، فكانت المقدّمة الطلليّة أو الغزليّة، ثمّ كانت المقدّمة الخمريّة أو الحِكَمِيّة، مع التحكّم في البديع و الإجادة اللّفظية، فإذا حصل ووُفِّق الشّاعر في شدّ السّامع، دخل بعدها في لبِّ الموضوع. كالفخر بالذات أو القبيلة، أو الرثاء، أو الهجاء، أو المديح الّذي يُعتبر نموذج القصيدة القديمة، والجاهليّة خاصّة، وكانت الغاية منه هو تحقيق الحاجة المادية وهي التكسّب، أو الذود عن العرض والمال والمجد، أو البكاء على الفقيد أو الانتقام وفضح الأعراض، ثمّ كان الخروج بالصّورة الحسنة والحُجّة المقنعة، لكسب تعاطف السّامع في الأخير وجعله يتعلّق بالقصيدة، لِمَا كان حاصلاً في نفسه مع آخرها. فالإجادة في

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص217.

الابتداء والانتهاء هي علامة النّجاح، لأنّ الابتداء أوّل ما يقع في السّمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النّفس من قولك فينبغي أن يكونا مونقين مع توفق وتفوق في حسن التخلص والانتقال بين المعاني.

هكذا كانت الدوافع لوجود وظهور هذا الترتيب في أوصال القصيدة، أمّا العسكري فلا يجب علينا أن نتّهمه بتكريس هذه القناعة الفنيّة في شرحه لها. واتهامه بالقصور في تفضيل اللّفظ أو المعنى، أو عدم نَظره في تطوير وتغيير هذا البناء، لأنّ غايته كانت رسم الحدود العامّة الّتي تَوافق عليها الشّعراء والنّقاد على حدٍّ سواء، ثمّ الاجتهاد في الإرشاد إلى الأفضل والأحسن و الأجود والأرقى، اختصاراً على الشّاعر وليس تقييداً له. لأنّ العسكري حاول دائماً أنْ يُرشد المبدع لطرق الإمساك بذوق المتلقي في مطلع القصيدة ومقصدها كي لا يملّ في بادئ الأمر فإن وافق ذوقه السليم وطبعه الصحيح، عرض عليه موضوع النّص، ولكل نص موضوع وفائدة يرتجى تحقيقها، فإن كان ذلك لا يتوقف ويختم دون أن يعود إلى ذوقه ووجدانه فيترك فيه ما يرتجيه ويتعلق في نفسه. وبهذا لا يكون العسكري قد حاول تكريس الشّكل الخارجي أو الإصرار على تكرار المضامين، لأنّه لم يعترض على المطلع حين تغيّر موضوعه من الطلل إلى الحكمة ثمّ إلى الخمر، ولم يضبط الشّاعر بنوعٍ واحدٍ من المقاطع، بل أجاز كلّ ما هو حسن جيّد مليح في رأيه، أمّا عن البناء العام للقصيدة فلم يكن للعسكري أن يخرج عن ذلك، وإذا اتّهم بالتكريس لذلك فكذلك كلّ من سبقوه وجُل من عاصروه، ومهمة النّاقد هي تقييم الموجود وليس رسم المفقود، وهذه إن كان لابدّ منها فهي غاية المبدع ووسيلته في التميّز، أمّا النّاقد فيسدّده ويقوّمه ويرشده. ثم أنّ القمّة ليس بعدها إلاّ النزول، والتمام ليس بعده إلّا النَقص، فهل كان المطلوب من العسكري ذلك والقصيدة العربيّة حينذاك كان يُنظر لها في شكلها ومواضيعها وفنّيتها بأنّها في القمّة و أنّها تكاد تصل إلى التّمام المحمود.

**4 ـــ متطلبات إلقائيّة النّص الشّعري وعلاقتها بالمتلقي:**

كثر في القديم اعتزاز العرب بأنسابهم، وأموالهم، وكرمهم وجودهم. وقوّتهم وفروسيتهم، وفصاحتهم وبلاغتهم. وكانوا قوماً لا يقرؤون ولا يكتبون إلّا ما ندر منهم. وكان من أعزّ ما في نفوسهم حبّ الافتخار فيما بينهم، كلٌّ بما يملك ويُنفق. وكان الشّعر ديوانهم لحفظ كلّ ذلك، وتناقله بين الأسماع وانتشاره في كلّ البقاع. لذلك كانت الحاجة للحفظ أمس، فحفظوا من

الأشعار أحسنها وأجودها، أبلغها وألطفها. ولم يكن الحفظ ميزة يتوفّر عليها كلّ النّاس. إنّما كان لذلك رواة وحفظة. تزيد مكانتهم بين أقرانهم بالقدر الّذي يحفظون. وهو ما يزيد أشعارهم جودةً كلّما زادت الثّقافة ومَتُنت الدربة. لذلك كانت الرّواية الشفويّة ميزة الجاهليين في حفظ ديوانهم وعلومهم، يومياتهم، وحروبهم، ومبارزاتهم، ومنافساتهم. حيث كان الشّعر يُلقى ويُسمع، فكانت المُبَاشَرَةُ هي الغالبة. فإن أراد المبدع أنْ يتفوّق ففرصته في ذلك واحدة، وهي شدّ السّامع إليه بكلّما يستطيعه من وسائل وأساليب شعريّة.

والسّامع إن أراد أن يستمتع كان عليه أنْ يكون مُنتبها، مثقّفاً وعالماً باللّغة والشّعر. فطناً لا يُعاد عليه ما يُلقى لكي لا يتّهم بالبلادة والجهل. فلمّا كان ذلك كله، كان الأجدر على الشّعراء أن يجتهدوا في البحث والتنقيب عمّا يُوصلهم إلى قلب السّامع ووجدانه، فيقع القبول والرضا. ويكون المدح على القصيدة والثناء عليها. لذلك جاء النّص الشّعري قديماً على ما هو عليه من ناحية الصّورة الفنيّة، فكانت الحسيّة فيها مطلوبة. ومن ناحية البناء، فكان الانتقال بلطف وسلاسة بين المقدمة والتخلص والخاتمة واضحاً. والوضوح والجودة في الألفاظ ضرورة، والشرف في المعنى شرط و فرض، وكلّ هذا مراعاةً لحال السّامع، ولطبيعة التواصل.

كما زاد العسكري إضافةً لهذا ضرورة إبعاد الملل على السّامع. بهدف إحداث الأثر وتحقيق الغرض. ونبّه إلى ضرورة الحذر في تعامل المبدع مع طول النّص لأنّ التوازن مطلوب وحديث العسكري عن حجم القصيدة من ناحية الطول والقصر، ومحاولة الموافقة بينهما واضح وجليّ، من خلال ذكره لكثير الأدلّة والأقوال النّقدية الّتي تدعوا إلى الابتعاد عن الإطالة والمبالغة في ذلك والاجتهاد من أجل التوسّط. يقول: " **وأحسن حالات المحسن التوسّط فإنّ الإكثار يورث الإملال وقلّ ما ينجو صاحبه من الزلل والعيب والخطل، وليس ينبغي للمحسن في أحد هذه الفنون المسيء في غيرها، أنْ يتجاوز ما هو محسن فيه إلى ما هو مسيئ فيه. فإنْ اضطرّ في بعض الأحوال إلى تجاوزه، فخير سبله فيه قصد الاختصار، وتجنّب الإكثار والإهذار، ليقلّ السقط في كلامه، ولا يكثر العيب في منطقه.....**"[1] لا يفوّت أبو هلال مناسبةً إلّا وكان تفكيره منصبّا على المتلقي، يراعيه في كلّ آرائه الّتي يُقوِّم ويُقيِّم به النّصَ وصاحبَه.

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص23.

حذّر العسكري من الإكثار في الكلام والإطالة في النّص، لأنّ المتلقي لا يتحمّل ذلك فيصيبه الملل وتنقضي حاجته في التمتّع قبل النهاية من القصيدة فينصرف عنها. ويكون الشّاعر بذلك مُسيئاً غير مجيد، لأنّ الإطالة تُوقع صاحبها في الزلل والخطأ، فيصيبه العيب لأنّ الإطالة تُخرج من الجيّد إلى الرديء، ومن الحَسن إلى السيّء، ومن المقبول إلى المرفوض. لأنّ كلّ "**ما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضل داخل في باب الهذر والخطل، وهما من أعظم أدواء الكلام، وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصّناعة....وقال بعضهم: الزيادة في الحدّ نقصان. وقال محمد الأمين: عليكم بالإيجاز فإنّ له إفهاماً، وللإطالة استبهاما، وقال شيب بن شبة: القليل الكافي خيرٌ من كثيرٍ غير شافٍ. وقال آخر: إذا طال الكلام عرضت له أسباب التكلّف. ولا خير في شيءٍ يأتي بالتكلّف.**"[1] فإذا أحسّ المتلقي أنّ المبدع يتكلّف في كلامه أدرك المساوئ واكتشف العورات، وغابت عنه الراحة النّفسيّة، لأنّها تأتي من راحة المبدع وطلاقة لسانه وانطلاق فكره، والطّبع في موهبته والبلاغة هي إيصال المعنى إلى قلب السّامع، فيقع في نفسه لوقوعه في نفس صاحبه فيكون التأثير.

إنّ التكـــلّف يُعكّر نفس المبدع فتتعكّر نفس المتلقي, لذلك كـــان العسكري كـــثيراً ما ينصـــح بـــــترك الإبـــــداع و الانـــصراف عنه إن كـــــــان في النّفـــس ملل.

ثمّ يعاوده عندما يكون النشاط في الروح أوّلاً، والبدن ثانيّاً. مع تخيّر الزمان والمكان. أدرك النقّاد أنّ الأدب شعره و نثره، إنّما هو عمليةٌ تواصليّةٌ، تكون بين طرفي الخطاب، المبدع والمتلقي. والنّص هو الحلقة الجامعة بينهما. فإنْ فسدت فسد الخطاب كلّه. لذلك حاولوا دائماً رسم الطّريق الّتي يكون النجاح فيها حليف العمليّة الأدبيّة. فدلّوا المبدع على كلّ ما يوصله إلى الجودة في الإبداع، وأرشدوا المتلقي إلى أنّ الثّقافة والإلمام بعلوم اللّغة والأدب لا يجب أن يكون عبءاً على المبدع وحده. وإلّا كانت الفجوة بينهما واســـعةً عميقةً، و بات الإفهـــام بينهما مستحيلاً. فكـــان الدرب إلى ذلك واضحاً وهي الارتفاع بالنّص والرقيّ به في اللّفظ والمعنى معاً، والفرار به من كلام السّـــوقة وعاداتهم المشينة وهي وظـــيفة المبدع مع ضرورة الاستمرار في التزوّد بالعـــلم والأدب من طرف المتلـــقي حتّى يـــكون خالقاً للنّـــص

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص137.

بالشـــراكة مع المبدع وذلـــك، بأنْ يرتفع بنفســـــه إلى أعـــلى درجـــات الوعـــــي الفـــنّي حتّى يكون متلقيّاً ناقـــداً، وليـــس متلـــــــــقيّاً مســـــــتهلكاً فـــــــــحسب.

يرفع هذا الحوار الدائم بين المبدع والمتلقي من فنيّة النّص الأدبي، ومن محاور هذا الحوار المحافظة على التوازن في حجم النّص من حيث طوله ومطابقة معانيه لألفاظه. "**قيل لبعضهم: لما لا تطيل الشّعر فقال: حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق، وقيل ذلك لآخر: فقال: لست أبيعه مُذارعَةً.**"[1] والنّص لا حاجة له بالطول إن وقعت الحاجة وكانت المنفعة وحصل التأثير وتحقّقت المتعة الفنيّة. والطول لا يكون في حجم القصيدة فحسب، إنّما يكون في إطالة المعنى ليكون في أبيات عديدة وهذا غير محبوب، لأنّ الحسن هو الابتعاد عن الإطناب، وهو تمطيط المعنى ليشغل مساحة طويلة، ذلك الّذي يؤدّي إلى الإطالة في الشّكل الخارجي للنّص. فكان الأرجح والأحسن "**أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، لا يزيد بعضها على بعض، وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب، وإليه أشار القائل بقوله: كأنّ ألفاظه قوالب لمعانيه. أي لا يزيد بعضها على بعض.**"[2] والعسكري يقصد الابتعاد على الإطناب في المعنى الّذي يؤدّي إلى فساده أوّلاً، والوقوع في التّكرار ثانياً، مع إطالة النّص من غير حاجةٍ ولا طائلٍ، ما دام الإيجاز قد أفهم المتلقي وحدث المطلوب.

أمّا إن كان المخاطِبُ فصـيحاً، بليغـــاً، والإقنـــاع واستعمال الحجّة هو المطلوب، فلا بأس بذلـــتك عنـــد أبـــو هلال. ومـــن حســـن الإيجاز قـــول طـــرفـــة:[3]

**ستبدي لك الأيّام ما كنت جاهلاً و يأتيك بالأخبار من لم تزوّد**

يُعتبر هذا البيت من أحسن ما قيل في الحكمة، لما فيه من احتواء المفردات للمعنى رغم عظمه وإيصال المعنى في بيت واحدٍ فقط رغم اتّساعه. وهو المطلوب عند العسكري قيل للفرزدق: "**ما صيرك إلى القصائد القصار بعد الطوال، فقال: لأنّي رأيتها في الصدور أوقع، وفي المحافل**

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص137.

[2] المصدر نفسه، ص141.

[3] المصدر نفسه، ص142.

**أجول.**"[1] ويقصد أنّها في صدر المتلقي ونفسه ووجدانه أوقع وأحسن قبولاً، ثمّ أنّها بعد ذلك أدوم حياتاً لأنّ القصير يُحفظ لما فيه من القلّة والخفّة وكثير المعنى، فيُتغنّى به ويُستدلّ بمعناه، فإن كان التعدد في القراءات بعد تعمية المعنى وترميزه وإغلاقه، هو الوسيلة لديمومة النّص بلانسبة لشطرٍ من النّقد الحديث، فإنّ الابتعاد عن الاطالة والولوج إلى نفس المتلقي وإراحته هي الطريق إلى حياة النّص واستمراره عند العسكري، وهو دليلٌ على أنّ البحث عن استمرار النّص عبر الأزمنة ليست قضيّة نقديّة حديثة إنّما لها جذورها في النّقد العربي القديم مُمثّلاً بأبي هلال العسكري، ومن ذلك قول الحطيئة لابنته بعد سؤالها له: "**ما بال قصارك أكثر من طواك فقال: لأنّها في الآذان أولج وبالأفواه أعلق.**"[2] فالقلب يقع فيه الموجز الحسن في غير عجز عن الإلمام بالمعنى، وهو لحفظه أسرع وباللّسان أبقى وأعلق لأنّ الاطالة تضني إنْ لم تكن هناك إليها حاجة.

يُعتبر هذا دليل آخر على ما ذهب إليه الفرزدق، فالولوج في الآذان دليل على الوقوع في النّفس وحجّة على القبول، وأمّا تعلّقه بالأفواه فهو برهان على استمرار روايته وطول بقائه وكثرة انتشاره، ومن الأدلّة الّتي ذكرها كذلك العسكري أنّ القصر مع تمام المعنى أحسن من الإطالة والوقوع في التكرار، من ذلك قول أبي سفيان لابن الزعبري: "**قصَّرت في شعرك، فقال: حسبك من الشعر غرّة لائحة وسمة واضحة. وقيل للنّابغة الذبياني: ألا تُطيل القصائد كما أطال صاحبك ابن حجر. فقال: من انتحل انتقر. وقيل: لبعض المحدثين مالك لا تزيد على أربعة واثنين، قال: هنّ بالقلوب أوقع وإلى الحفظ أسرع، وبالألسن أعلق، وللمعاني أجمع، وصاحبها أبلغ وأوجز... وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي اللّه عنه: ما رأيت بليغاً قط إلّا وله في القول إيجاز، وفي المعاني إطالة.**"[3] أي تكثيف في المعنى مع قلّة في اللّفظ.

إنّ الّذي يستقرئ ما فات من كلام العسكري يُدرك اهتمامه الكبير في تحذير المبدع من نِتاج الوقوع في الإطالة الّتي لا تعني بالضرورة الإطناب، لأنّ الإطناب حاجة تقتضيها طبيعة المتلقي، أو يقتضيها سياق الحديث ومناسبته والهدف منه، ومن ذلك ما قيل لإياس بن معاوية: "**ما فيك عيب غير أنّك كثير الكلام، قال: أفتسمعون صواباً أم خطأً ؟ قالوا: صواباً. قال: فالزيادة من**

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص137.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص138.

**الخير خير...وما فضل عن مقدار الاحتمال، دعا إلى الاستثقال، وصار سبباً للملال، فذلك هو الهذر والإسهاب والخطل وهو معيب عند كلّ لبيب.**"[1] أمّا الإطالة فهي الّتي يبرز التكلّف معها، وتُفقد المبدع إحكامه في نصّه، فيشين نظمه ويفسد سبكه، وتُسرّع موته وإخماد ذكره قبل انتشاره وذيوعه، وهي الغاية من تحرّي القصر على الطول حفاظاً على جذب المتلقي وتحقيقاً لحياةٍ طويلةٍ للنّص، لذلك أجاب أبو عمرو ابن العلاء عن سؤالٍ فحواه، هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم كانت تطيل ليُسمع منها، وتوجز ليُحفظ عنها. والاطناب إذا لم يكن منه بدّ فإيجاز، "**فالبلاغة بالإيجاز أنجع من البيان بالأطناب.**"[2] لأنّ أبلغ النّاس من حلّى وألبس المعنى الفاضل باللّفظ الوجيز.

إنّ استذكار ما قلناه سابقاً عن بنية القصيدة وعن حسن التخلّص، ثمّ ما نقوله الآن من استقراء لآراء العسكري حول طول القصيدة، لدليلٌ واضحٌ على الاهتمام الكبير له بالمتلقي إذ يجتهد في توفير كلّ ما من شأنه إسعاده وإمتاعه، ولهذا ذكر كثيراً في كتابه حالات عديدة للشّعراء وهم يقنّنون في قصائدهم وأشعارهم قبل إلقائها إلى النّاس، ومن ذلك أنّ أبا نوّاس "**كان يعمل القصيدة ويتركها ليلةً، ثمّ ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها، فلهذا قصرت أكثر قصائده. وكان البحتري يلقي من كلّ قصيدةٍ يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذّباً.**"[3] وهذا دليل آخر أنّ إطالة الشّعر نتيجته عدم التهذيب.

جعل أبو هلال العسكري من قصيدة المديح نموذجاً في دراسته، ما يجعلنا ندرك أنّ كلامه هذا أراد به خصوصاً عدم الإكثار على الممدوح والابتعاد عن إظهار التكلّف والتصنّع في المشاعر والعواطف، لأنّ ذلك يؤدّي إلى السقوط في الزلقات والسقطات، ومن هنا نتساءل: هل كلّ هذه الأحكام تبقى قائمةً إنْ تغيّر الغرض وتبدّلت معه مكانة المتلقي؟ ولِنفترض أنّ السّامع إمرأةٌ يراد بها غزلاً، ونحن نعلم حبّ المرأة للإنصات حين يكون الكلام واصفاً لجمالها وحسنها وأناقتها، خاصّةً إنْ كان شعراً يَطرق الأسماع ويؤنس النّفوس. لقد اجتهد العسكري كثيراً في كلامه على المتلقي وفضّل المثقف منه، العالم بعلوم اللّغة والأدب، وهو من خلال كلامه عن الطول والقصر كان يتحدّث عن السّامع بصفة عامّة حتّى لو كان الممدوح هو المقصود بها، لأنّ المدح لا يكون بين

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص138.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص115.

الشّاعر وممدوحه فقط، بل بينهما وبين كثيرٍ من السّامعين وهي غاية المدح، أي إسماع النّاس إجلال الممدوح وتعظيمه أمامهم، ولمّا كانت طبيعة الممدوح أن يكون أميراً، أو ملكاً، أو فارساً شهماً، وكلّهم أهل ثقافةٍ ودرايةٍ كبيرةٍ بالأدب والشّعر، كان المُخَاطَبُ بناءً على هذا من أحسن المتلقّين وأرفعهم درجةً، لذلك كان المثال في قصيدة المدح وهو ما لا يُسقط النُصح بالتوازن في حجم القصيدة إن تبدّل الغرض وتغيّر.

لا يخاطب العسكري في كلامه العوّام والسوقة، إنّما يخاطب النقّاد والعالمين باللّغة والشّعراء والأدباء، وكلّهم أهل علمٍ ودرايةٍ. ثمّ إنّ القرآن الكريم جاء معجزةً لغويّةً تحدّى اللّه بها أهل البيان من العرب وفيه ما فيه من الإيجاز والقصر والابتعاد عن الإطالة والإطناب، وهو ما أعجزهم وأبهرهم، وهل يُبهِرُ جلّ وعلا النّاس ويتحدّاهم إلّا فيما أجادوا بما هو خيرٌ وأحسن وأجود، ضِفْ إلى ذلك أنّ الرّواية الشفويّة الّتي كانت من دوافع الإيجاز قد زالت بظهور التدوين وانتشاره، لكنّ بلاغة الإيجاز لم تزُل بذلك أبداً. يقول عز الدّين إسماعيل: "**ولا شكّ أنّ المجتمع العربي عرف التدوين فيما بعد، ولكن ظلّ المبدأ مبدأ الإيجاز، يصوّر المقدرة الكلاميّة الّتي امتاز بها العربيّ القديم، فكان لا بدّ أنْ يستمرّ هذا المبدأ سائداً عند الشّعراء والنقّاد ليدلّوا به على هذه المقدرة كأسلافهم.**"[1] ولم يخصّ صاحب الصّناعتين الشّعر بهذا النوع من الأساليب، إنّما كان للنّثر نصيبه مع التركيز على الشّعر باعتباره ديوان العرب حينها باعتباره أيضاً الأقرب إلى القلوب والأكثر انتشاراً بين العباد، أمّا النّثر فما كان منه إلاّ القليل كالرّسائل والخطب، والأمثال والحكم، وأقوال الخلفاء رضوان اللّه عليهم، وأقواله صلّى اللّه عليه وسلّم لأنّه كان أبلغ النّاس جميعاً.

ومن أقواله صلّى اللّه عليه وسلّم: "**إياكم وخضراء الدمن في منبت السوء.**" وهو قول موجَز فيه معاني كثيرة. والدمن جمع دمنة وهي فضلات الإبل في مكان رعيها. فينبت فيه الكلأ يُرى له غضارةً و خضرةً. لكنّ أصل منبته نتن، وهكذا خضراء الدمن، وهي المرأة الحسناء في منبت السوء.[2] وكلّ هذه المعاني مكثّفة في قليل الألفاظ. لذلك كان الايجاز أسلوب المتفوّقين، وكانت الإطالة بغير حاجة إليها أسلوب غير المتمكنين من نواحي اللّغة. وأفضلهما من يجيدهما معاً، فيوجز إنْ تطلّب النّص ذلك ووافق هوى المتلقي. ويطيل إنْ كانت المناسبة أحوج إلى الإطالة دون

[1] عز الدّين اسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد الأدبي، ص325.

[2] ينظر: أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص140.

تكرار. لذلك قال القاضي الجرجاني ناصحاً المبدعين: "**ولا آمرك بإجراء أنواع الشّعر كلّه مجرىً واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه....فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك....فتلطّف إذا تغزّلت، وتفخّم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرّف مواقعه.**"[1]

ولا يتنافى هذا الرأي مع كلام العسكري لأنّ هذا الأخير قد فضّل الإيجاز على الإطالة لكنّه لم يمنعها إن تطلّب النّص ذلك وكانت بمثابة التنبيه الأسلوبي، ينبّه به الأديب المتلقي فيزيد من نشاطه، فخلط "**الإيجاز بالإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام وكلّ نوع منه، ولكل واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه.**"[2] وتوظيفهما معاً يُخرج السّامع من شيء إلى شيء فيزداد نشاطه وتتوفر رغبته. هذه المناوبة بين الأساليب هي الّتي تجعل الشّعر مختلفاً، سواء عند المبدع نفسه بين نصوصه، أو بين أقرانه من الأدباء باعتبار هذه المناوبة بين هذه الأنواع المختلفة من الأساليب هو الّذي يخلق الأدبيّة ويُخرج النّصوص من التشابه. ولقد أورد أبو هلال عديد الأمثلة فضّل فيها بعض الشّعراء على بعض بسبب تنقلاتهم بين الأساليب الشعريّة المختلفة، ومن ذلك تفضيل البحتري للفرزدق على جرير لأنّه كان يتصرّف بالمعاني كما لم يفعل جرير، وكذا تفضيله أبا نوّاسٍ على مسلم لأنّ أبا نوّاس يتصرّف في أشياء من وجوه الشّعر و يكثر مذاهبه في ذلك، أمّا مسلمٌ فجارٍ على وتيرةٍ واحدةٍ لا يتغيّر أبداً وهو ما يُفقد المتلقي أيّ مفاجأة تؤدّي به إلى الغبطة والتّمتع والإحساس بالأشياء إحساساً عميقا، إلى جانب توصيل الدلالة توصيلاً فنّياً يشترك مع المبدع في الكشف عن مكنوناته، فتتحقق الإثارة وتُبقي المتلقي في درجةٍ عاليةٍ من الانتباه.

نجد كذلك من المنبّهات الّتي لا بدّ منها، والّتي تُعتبر فنّاً أسلوبيّاً تتفاوت درجة توظيفه في النّص الشّعري أو النّثري حسب قدرة المبدع، والّتي تعتبر ضرورة لتحقّق الشعريّة: الموسيقى أو الإيقاع، خاصّةً في فنّ الشّعر. والإيقاع يؤدي وظيفةً جماليةً في معظمه، وقد يتجاوز ذلك ليحقّق وظيفةً دلاليّةً أحياناً إذ يقوم على ترددات صوتيةٍ متشابهةً بين عدد من المفردات أو التراكيب على نحوٍ تعاقبي تعمل على تنشيط حسّ القارئ واستمالته، وكذلك تعمل على تغيّر الحسّ الإلقائي

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص24.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص149.

للشّعر بتعميق الحسّ الغنائي فيه. وللإيقاع أثرٌ فنّيٌ يُحدثه في النّفس من خلال نشوء حركةٍ انحرافية تتحوّل بها العناصر من رسائل دلاليّة معنويّة إلى إشاراتٍ فنيّة تقدم أمامها وبين يديها ما يسمّى { الإيقاع الإشاري } وهو فعاليّة فنّية تحدثها بعض النّصوص، ينتقل فيها المتلقي مع النّص من حالة الوعي إلى حالة الهيام. وهو ما يتميّز به الشّعر العربي في معظمه.[1]

لذلك لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال ربط الشّعرية بالنّتاج الدلالي فقط وما يقدّمه النّص من فائدة، بل ثمّة حسٌّ غنائيٌّ تنبيهي يرافق المدلولات حيث لا يكون الإيقاع مُحايداً في اللّغة الفنّية بل حاملاً للدّلالات لأنّ الشّعر هو غناء المدلولات وهو التّفكير المغنّى. وهذا يعني أنّ المعنى الشّعري يؤثّر في المتلقي بنفس طريقة الموسيقى. لهذا نجد أنّ النّقاد والبلاغيين القدماء قد دأبوا على الإشادة بضرورة أنْ يكون اهتمام الشّاعر موزّعاً على جميع عناصر المادة الشّعرية الّتي تُساهم في إنتاج القصيدة الشّعرية بوصفها وحدةً متكاملةً فكانت العناية بالوزن والقافية على وجه التّخصيص من جهة أنّهما العنصران المُميّزان للقصيدة عن أيّ نصّ أدبيٍّ آخر، وبهذا يصبح الحكم على جودة قصيدةٍ ما مُستنِداً إليهما، إضافةً إلى جودة الألفاظ والمعاني فكلّها تحتاج إلى التهذيب، أمّا اللّفظ فأنْ يكون سمحاً سهل المخارج حلواً عذباً، وتهذيب الوزن أنْ يكون حسناً، تقبله النّفس والغريزة، غير منكسرٍ...أمّا تهذيب القافية فأن تكون سلسة المخرج مألوفة، فإنّ القوافي حوافر الشّعر.[2]

كما نجد العسكري قد ركّز في حديثه عن الصّياغة التركيبية للنّص على السهولة والتّجانس والسلاسة، وهيّ مميّزات تخلق الإيقاع وتوفّر درجةً من الانسيابية في النطق وحسن تجاورٍ بين الحروف والألفاظ، كما تعطي أكبر قدرٍ من عذوبة الكلمات ورشاقتها، فالكلام "**يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخيّر لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه.**"[3] هذا ما جعل أبا هلال وغيره يحرصون على حسن الاختيار في كلّ عنصر من عناصر العمليّة الإبداعيّة. بما في ذلك الوزن والقافية لما لها

[1] ينظر: عبد اللّه الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص291.

[2] ينظر: فاطمة البريكي، قضيّة التّلقي في النّقد العربي القديم، ص 198.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص49.

من أثر في قلب السّامع. وممّا حدث من مواقف لبعض الشّعراء لم يعتنوا بقوافيهم قول الصاحب إسماعيل بن عبّاد لمّا أنشد عضد الدولة مادحاً:[1]

**ضممت على أبناء تغلب تائها فتغلبُ ما كرّ الجديدان تغلب**

فتطيّر عضد الدولة من مواجهته إيّاه بتغلب، وقال: يكفي اللّه ذلك، ولو قال في وسط البيت {تغلب} لم يكن في ذلك من القبح ما يكون في القافية.[2] لأنّك كشاعر "**إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني الّتي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافيةٍ ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفةً منه في تلك، ولأنْ تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوةٍ ورونقٍ خيرٌ من أنْ يعلوك فيجيء كزّاً فجّاً ومتجعّداً جلفاً.**"[3] فالوزن والقافية يعتبران بذلك القالب العروضي الّذي يعتبر أُولى الخطوات نحو تحقيق الإيقاع، دون أنْ يكون سبباً في التّعسف اللّغوي واستعمال الضرورات اللّغويّة، وعلامة الشّاعرية عند العسكري هيّ التفوّق في اختيارها حيث يخرج المنظوم مثل المنثور في السّهولة والترتيب والحسن.

ذلك أنّ الشّعر لا يحسن إلّا بعدّة أمور منها: "**موافقة مآخيره لمباديه مع قلّة ضروراته، بل عدمها أصلاً حتّى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه.**"[4] فيكون "**التناسب في المقدار...فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطّول والقصر، فإن زاحف بعض الأبيات أو جعل الشّعر كلّه مزاحفاً حتّى مال إلى الانكسار وخرج من باب الشّعر في الذّوق كان قبيحاً ناقص الطلاوة.**"[5] لأنّ القصيدة الّتي تغلب عليها الضرورات كما أشار العسكري يرفضها الذوق وينفر منها، وإن كان لا بدّ للضّرورة فقط مع قلّتها في القصيدة والتباعد بينهما إن تكررت وعدم وقوعها في القوافي وما يتعلّق السّمع به.

---

[1] ينظر: أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص69.

[2] ينظر: فاطمة البريكي، قضيّة التلقي في النّقد العربي القديم، ص200.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص114.

[4] المصدر نفسه، ص49.

[5] ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص225.

لا يعتبر القالب العروضي الخطوة الوحيدة نحو تحقيق الإيقاع الّذي يجعل النّص ذا خفّةٍ يتميّز بها في ذاته ويريح بها المتلقي ويبعث المتعة في قلبه، بل قدّم العسكري إضافةً لذلك الكثير من الفنون البديعية الإيقاعية وهي إنْ خلت من التكلّف كانت من أجمل الفنون البلاغيّة.

ويمكننا تقسيم الأنواع البديعية ذات الخاصيّة الإيقاعية الّتي اعتنى بها العسكري وفق مفهوم التّوازي إلى عدّة أقسام، مستفيدين في ذلك من تقسيم الدكتور محمد مفتاح في كتابه {التلقي والتأويل} حين تكلّم عن طبيعة التوازي وخصائصه. يقول: "**إنّ التّوازي خاصّة لصيقة بكلّ الآداب العالميّة قديمها وحديثها، شفويّةٍ كانت أو مكتوبة، إنّه عنصر تأسيسيّ وتنظيميّ في آن واحد، ولذلك اهتمّ به الدّارسون للآداب العالميّة ....ولعلّ الشّعر العربي هو شعر التّوازي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، فهو مؤسّسٌ على بعضه وهو منظّم بأنواع أخرى منه.**"[1] إنّ العسكري لم يقصد في كلامه عن البديع الّذي يُمثّل نسبةً كبيرةً من الإيقاع الدّاخلي تقسيمه حسب هذه الأنواع من التّوازي، إنّما احتملت آراؤه أن نُسقطها على أنواع التّوازي هذه.

**أ ـ التّوازي الأحادي:** وأشار إليه محمد مفتاح ضمن كلامه عن طبيعة التوازي وهو ما يكون من توازي بين شطري البيت الواحد، وهذا النوع هو الأكثر تواجداً في الشّعر العربي إذ لا تكاد تخلو قصيدة منه....[2] وهو خاصٌّ بالبنية التركيبية للبيت الشّعري إذ تتجاوز بنيتان تتشابهان في طريقة رصفها وعدد كلماتها وترتيبها، ويخصّ هذا التّوازي حسب ما جاء في كتاب الصّناعتين، التّشطير والازدواج مع السّجع، والتّشطير هو "**أنْ يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كلّ واحد منهما بنفسه واستغنائه على صاحبه، ومثال ذلك من النّثر قول بعضهم: رأس المداراة ترك المماراة. فالجزآن من هذه الفصول متوازنا الألفاظ والأبنيّة.**"[3]أمّا مثاله من المنظوم فقول البحتري:[4]

**شوقي إليك تفيض منه الأَدْمُعُ و جوى إليك تضيق عنه الأضْلُعُ**

---

[1] محمّد مفتاح، التلقّي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994. ص 149،150.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص152.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص321.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص322.

ووجه التغاير الّذي ينتجه هذا النوع من التّوازي هو أنّك تلاحظ الاتّفاق بين البنيتين فتشعر بلذّة التجاوب الإيقاعي ثمّ تلاحظ الفرق في الدّلاله والمعنى بينهما فيكون هذا التّوازي قد ساعد المتلقي في إدراك المعنى بسدّه إليه.

أمّا الازدواج فهو خاصّ بالنّثر، حيث "**لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتّى يكون مزدوجاً. ولا تكاد تجد لبليغٍ كلاماً يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلامٌ على الازدواج لكان القرآن، لأنّه في نظمه خارجٌ عن كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتّى حصل في أوساط الآيات، فَضْلاً عمّا تزاوج في الفواصل منه.**"[1] مثل قوله تعالى: أَوَلَمْ يَهْدِ لِلَّذِينَ يَرِثُونَ ٱلْأَرْضَ مِنۢ بَعْدِ أَهْلِهَآ أَن لَّوْ نَشَآءُ أَصَبْنَٰهُم بِذُنُوبِهِمْ ۚ وَنَطْبَعُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ فَهُمْ لَا يَسْمَعُونَ ﴿١٠٠﴾ **الأعراف**: 100. فالازدواج واضحٌ في قوله تعالى: أصبناهم بذنوبهم، ونطبع على قلوبهم. ....أمّا ما ازدوج بينه بالفواصل فهو كثير، قال تعالى: فَإِذَا فَرَغْتَ فَٱنصَبْ ﴿٧﴾ وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَٱرْغَب ﴿٨﴾ **الانشراح**:7،8. والازدواج على هذا القول هو أن تتوازى بنيتان أو أكثر.

وهو عند العسكري يكاد يكون شرطاً لازماً، وذلك لإخراج النّثر من طبيعته الجاقّة بإحداث توازياتٍ صوتية تبثّ فيه قدراً من شعريّة الإيقاع، فتجد لها عند المتلقي حضوراً ولحناً وهو حال الازدواج كما هو حال السجع كذلك.

ونجد السّجع على وجوه فمنها: أنْ يكون الجزآن متوازنان متعادلان لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتّفاق الفواصل على حرفٍ بعينه وهو كقول الأعرابيّ: سنة جَرَدَت، وحال جهَدَت، وأيدٍ جمَدَت. فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان والفواصل على حرف واحد. ومنها أنْ تكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعةً، فيكون الكلام سجعاً في سجع وهو مثل قول البصير: حتّى عاد تعريضك تصريحاً، وتمريضك تصحيحاً. فالتعرض والتمريض سجع، والتصريح والتصحيح سجعٌ آخر فهو سجعٌ في سجع، وهذا الجنس إذا سلم من الاستكراه فهو أحسن وجوه السجع، والّذي هو دونهما أنْ تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرفٍ متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص201.

تكون من جنس واحد، كقول بعض الكتّاب: إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم، وكنتُ لا أوتي من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل، أو عدولاً عن اغتفار زلل، أو فتوراً عن لمّ شعت، أو قصوراً عن إصلاح خلل. فهذا الكلام جيّد التوازن، ولو كان بدل ضعف سبب كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيّاً لقوله نقص كرم لكان أجود. وكذلك القول فيما بعده.[1] وأنْ يخلو الازدواج والسجع من التكلّف هو المهمّ عند العسكري، فلا يُبالغ فيه، وتكون أجزاؤه متوازنةً فذلك أجمل، وأنْ تكون الفواصل على زنة واحدةٍ أو حرفٍ واحدٍ فيقع التعادل والتوازن مع الابتعاد عن التجميع والتطويل في الازدواج هو أن تكون فاصلة الجزء الأوّل بعيدة عن فاصلة الجزء الثّاني. كما يجب الانتباه ألاّ يكون الجزء الأوّل طويلاً فيضطرّك إلى تطويل الجزء الثاني وهذا من العيوب.

**ب ـ التوازي العمودي:** ذكره صاحب التلقي والتأويل ضمن كلامه عن طبيعة التوازي وهو كثير في الخطاب الشعري.[2] وفيه تقع بُنى متشابهة صوتياً وتركيبيّاً على التّوالي في عدّة أبيات، والّذي يطابق هذا المفهوم من الأنواع البديعيّة في كتاب الصّناعتين هو التطريز "**وهو أن يقع في أبيات متواليّة من القصيدة كلمات متساويّة في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب، وهذا النوع قليلٌ في الشّعر.**"[3] وأحسن ما جاء فيه قول أحمد بن أبي طاهر:[4]

**إذا أبو قاسمٍ جادت لنا يـــــَـــدُه  لم يُحْمَد الأجودان: البحرُ والـــــمطرُ**

**وإن أضاءت لنا أنـــــوارُ غرّتـــه  تضاءل الأنوران: الشمـــــسُ والقمرُ**

**و إن مضى رأيه أَوْ حَـــدّ عَزْمَتَه  تأخّر الماضيان: السيـــــــفُ والقدرُ**

**من لم يكن حذِراً من حدّ صولـته  لم يدر ما المزعجان: الخوفُ والحذرُ**

فالتطريز في قوله: الأجودان والأنوران والماضيان والمزعجان.

إنّ تعاقب هذه الألفاظ المثناة صبّ على النّص حسّاً موسيقيّاً ثانيّاً بعد الوزن والقافية. فبات النّص حافلاً بالإيقاع، والإيقاع بصفةٍ عامّةٍ يُحدث فجوةً أو خلخلةً لدى المتلقي، فيتنازع لديه

[1] ينظر: أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص202، 203.

[2] ينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص152.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص333.

[4] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

العقل والوجدان، فالعقل يبحث على الدلالة والمعنى والفائدة، والوجدان يتأثّر بالإيقاع، فيتتبّع موسيقاه، ويتمتّع به متعةً فنيّةً.

**جـ ــ توازي المماثلة:** وتحدث عنه محمّد مفتاح ضمن كلامه عن خصائص التوازي.[1] ومصطلح المماثلة مألوف في كتب البلاغة العربيّة كلازمةٍ للإيقاع خصوصاً مع الجناس وما أشبهه، و قد جاء في أكثر من كتاب، يقول ابن أبي الإصبع العدواني: "**وهو أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التّقفية.**"[2] وتوازي المماثلة يقوم بتكرار مفردتين متماثلتين صوتيّاً في بنيةٍ شعريّةٍ، أو بيت من الشّعر على نحوٍ مغاير للمألوف بحيث ينتج من هذا التكرار أو التردّد حسّ موسيقيّ مؤثّر، ومن وجهها التجنيس، وهو "**أنْ يورد المتكلّم كلمتين تجانس كلّ واحدةٍ منها صاحبتها في تأليف حروفها، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى.**"[3] مثل قول الشّاعر:[4]

**يوماً خلجت على الخليج نفوسهم غضْباً وأنت لمثلها مُسْتامُ**

خلجت: بمعنى جذبت، والخليج بحر صغير يجذب الماء من بحر كبير، فهاتان اللّفظتان متّفقتان في الصيغة واشتقاق المعنى و البناء. ومنه ما يُجانسه في تأليف الحروف دون المعنى، كقول الشّاعر: فَارْفُق بِهِ أنْ لَوَّمَ العاشق اللُّومُ.

إنّ من وظائف التجنيس كمثال إيقاعي يكون في النّص هو البعث في وجدان المتلقي نشوةً مبهمةً لا يستطيع أن يقف على حقيقتها لأنّه بمجرّد التّفكير بها يغادر حالة النّشوة ويسود الوعي. فالّذي يقع في نفس القارئ إبّان سماعه للفظة الجناس الثانية، هو محاولة إيجاد الفارق بين اللّفظتين حيث يقوم بالتمييز الدّلالي بينهما، في حين يغفل جزئيّاً على دلالة التركيب الشّعري وكأنّ لفظتي الجناس ينسخان البيت معناً ولفظاً. ممّا يحدث فجوةً بين الدلالة والإيقاع وذلك بالتنازع بين التّخييل والوعي. فالإيقاع يسترسل معه الطّبع لأنّه لا يفسّر عقليّاً، ممّا يفتح المجال للتّخييل فيكون

---

[1] ينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص155 ــ 157.

[2] ابن أبي الإصبع العدواني، تحرير التحبير، تحقيق حنفي محمّد شرف، وزارة الأوقاف، دط، مصر،1995. ص396.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص252.

[4] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الأثر ظاهراً في الوجدان. أمّا الوعي فيبحث على الدلالات. ولهذا قال الجاحظ في تعليقه على أرجوزة أبي العتاهية: "**أنظروا إلى قوله: روائح الجنّة في الشّباب ـ يقصد أنظروا إلى قول الشّاعر ـ فإنّ له معنى كمعنى الطرب الّذي لا يقدر على معرفته إلاّ القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة.**"[1] فموقع أثر الإيقاع في القلب، أمّا اللّسان فلا يستطيع وصف حال المتعة إنْ أراد، كالطّعام اللّذيذ لا نستطيع وصف حال اللّذة فيه، إنّما قدرة الوصف تقف عند القول أنّه طعام لذيذ ويزيد من جماليّة هذا النوع الإيقاعي الاتفاق في اللّفظ كاملاً، أو اشتقاقه مع اختلافه من حيث المعنى، وهو عكس ما نجده إن اختلفت اللّفظة مع أختها في المعنى و البناء معاً دون التّضاد في ذلك.

**د ــ توازي التطابق:** تحدث عنه محمد مفتاح ضمن كلامه عن خصائص التوازي، وهو ما تتأسس عليه القصيدة وتنتظم، وهو صنفان: خاص وعام والّذي يخصنا هو العام لأنّ العام مرتبط بكلّ أنواع الخطاب وهو متعلق بعلم النحو، أمّا الخاص فنقصد به البحر والإيقاع، فالقصيدة القديمة غالباً ما تكون ذات بحر واحد وإيقاع واحد، وهو حال الشعر العربي القديم في عمومه.[2]

كلّ هذه العناصر الإيقاعيّة الّتي تخلق نوعاً آخر مختلفاً عن الوزن والقافية من موسيقى الشّعر تكون شعريّةً للخطاب، الإيقاع هو المقياس الأوضح للأدبيّة فيها كما يرى توفيق الزبيدي، يقول: "**إنّ من بين ما يكسب الكلام أدبيّته هو الإيقاع الّذي يمكن اعتماده كمقياس لتعريف الشّعر وفنون القول الأخرى، بهذا الاعتبار كلّما كثرت المؤثّرات الإيقاعيّة في الكلام تحقّق الشّعر.**"[3] لذلك نرى أنّ الحداثّة جاءت بمفهوم الإيقاع كوعي عميق بالبنية الموسيقيّة المنبعثة من النّص ذاته. لذلك كان عند أصحابها أشمل من الوزن والقافية فهو"...**كيانٌ نصّيٌّ معارض للوزن الّذي هو نظامي فالإيقاع متغيّر، والوزن هو الثابت.**"[4] وعلى هذا الأساس يكون الإيقاع أوسع من العروض. وبذلك يكون نسقاً للخطاب وبنية لدلالته. فالعروض ارتبط ببنية اللّغة ومقاطعها الشّعرية، لكنّ الإيقاع يرتبط بالخطاب اللّغوي بقسميه الشّعر والنّثر. ولعلّ هذا ما أدّى بشعراء

[1] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج4، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، ط2، بيروت، دت. ص40.
[2] ينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص156،155.
[3] توفيق الزيدي، مفهوم الأدبيّة في التّراث النقدي، منشورات عيون، ط2، المغرب،1987. ص153.
[4] جابر عصفور، مفهوم الشّعر، ص257.

الحداثة من أمثال نازك الملائكة ونزار قبّاني وغيرهما، إلى كسر قاعدة الوزن والقافيّة الموحّدة. إذ بات الوزن عندهم غير متزامن مع المعنى، فإيقاع النّص ينطلق من داخله لا من خارجه، لذلك كان كلّ نصّ أدبيّ شعراً أو نثراً قادِر أن يتّصف بصفة الشّعريّة. وليس كلّ نظم وُسِمَ بالوزن والقافية قادرٌ أن يحمل صفة الشّعر فـ: "**تحديد الشّعر بالوزن تحديداً خارجيّاً سطحيّاً قد يناقض الشّعر، إنّه تحديد للنّظم لا للشّعر. فليس كلّ كلام موزون شعراً بالضّرورة، وليس كلّ نثر خالياً بالضرورة من الشّعر.**"[1] وهذا ما رأيناه مع كثيرٍ من النّقاد ــ لمّا تطرقنا لمفهوم الشّعر وعلاقته بالنّثر ــ ممّن قالوا أنّ الوزن والقافية حدّ من حدود الشّعر، لكنّهما لا يكفيان لِيُوصف كلّ كلام توفّر عليهما بأنّه كذلك ومنهم أبو هلال العسكري.

تعتبر شعريات الإيقاع ذا درجةٍ كبيرةٍ من الأهميّة في تحديد طبيعة الشّعر وماهيته. كان ذلك من المنظور الّذي يرى أنّ الوزن والقافية قضيّة جوهريّة لا تتصوّر وجود الكتابة الشّعريّة في غيابها، أو المنظور الّذي يرى الوزن شرطاً أساسيّاً للشّعر، والعسكري وإن كان كمعاصريه قد ربط مفهوم الشّعر بالوزن والقافية، إلّا أنّه ذكر عديد العناصر الّتي لا يكون الشّعر شعراً دونها بعد شرط الوزن والقافية، كجزالة اللّفظ، وشرف المعنى، وحسن الصّورة الفنيّة، وأنواع البديع المختلفة الّتي تصنع نمطاً إيقاعيّاً داخل النّص، زيادةً على قالبه الخارجي المتمثّل في العروض. وكلّ ذلك من أجل شدّ المتلقّي إلى النّص وإدخاله في فجوة بين الدلالة الّتي يرجوا النّص إيصالها لذهن السامع، لأنّها الفائدة المرجوّة. وبين الإيقاع الّذي يدغدغ تخيّله، فيكون ذلك ظاهراً على وجدانه. وهيّ مزيّةٌ حاول أبو هلال العسكري أنْ يوفّرها للسّامع من خلال هذه المزاوجة بين موسيقى النّص الخارجيّة، وبين ما يمكن للنّص أن يتحمّله كنوعٍ آخر من الإيقاع داخليّاً. حتّى يجذب السّامع إليه فلا يغادره حتّى الانتهاء من إلقائه. يطمئنّ للمعنى تارةً، ويستأنس وجدانه بالغنائيّة تارةً أخرى.

تعتبر هذه الأساليب وأخرى ذكرناها سابقاً، تخصّ الألفاظ، والمعاني، والتّراكيب. تكون الصّياغة فيها محكمةً حتّى يخرج الكلام ذا رونقٍ وطلاوةٍ. إضافةً إلى توظيف الأساليب البيانيّة والبديعيّة، والارتقاء بالأفكار حتّى تناسب الحالة والمقام. مع ما أشرنا إليه آنفاً من بناء النّص الشّعري. بحسن الابتداء، التّخلص والانتهاء. إذا أحسن المبدع توظيفها، والمراوحة بينها، كمنبّه أسلوبيّ يتلاعب به المبدع، سواء في موافقة توقعات المتلقي حتّى يلتذّ بفهمه ووعيه وحسن تفكيره.

[1] جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص34.

أو كسر هذه القاعدة وجرّه إلى سلطة النّص، ما يولّد خلخلة المألوف عنده بإدخال غير المتوقع من هذه الأساليب، في إطار الحسيّة الّتي ما لبث أبو هلال العسكري يشترطها، في توظيف الاستعارة و الكناية و التشبيه. و الاستعارة هي نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض. إمّا أن يكون شرحٌ لمعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه. أو الإشارة إليه بقليل من اللّفظ، أو تحسين المعرض الّذي يبرز فيه. والشّعريّة من هنا تكمن في مغايرة المألوف، مع التوفيق والنجاح في تقديم الفائدة. كما توجد أساليب أخرى ذكرها العسكري لا تتّسع المناسبة للتّفصيل فيها جميعاً، تشترك مع ما ذكرناه من الأساليب في إبقاء المتلقّي متعلّقاً بالنّص خاصّةً وهو في حالة السماع. تبعد عنه الملل. وممّا ذكره العسكري، نجد :التقديم والتأخير، الحذف والقصر، الالتفات والاعتراض، والرجوع وغيرها.

أمّا الالتفات فهو "**على ضربين: فواحدٌ أن يفرغ المتكلّم من المعنى، فإذا ظننت أنّه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به.**"[1] ومنه قول المهلهل:[2]

**لقد قتلتُ بني بكـــــرٍ بربِّهُمُ حتّى بكيتُ ومـــا يبكي لهم أحَدُ**

فقوله: وما يبكي لهم أحد، التفات. التف فيه على المعنى الأوّل وهو البكاء عليهم، إلى المعنى الثّاني، وهو أنّهم لا يجدون باكيّاً عليهم ولا نائحاً. "**والضرب الآخر أن يكون الشّاعر آخذاً في معنى وكأنّه يعترضه شكّ أو ظنّ أو رادّاً قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجِعاً إلى ما قدّمه. فإمّا أن يؤكّده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشّك عنه.**"[3] ومنه قول الرماح بن ميادة:[4]

**فلا صَرمُهُ يبدو و في اليأسِ راحةٌ ولا وِدُّهُ يصفو لـــــــنا فنُكارِمُــهُ**

يقول: وفي اليأس راحةٌ، ثمّ يلتفت إلى المعنى لتقديره أنّ سائلاً أو معارضاً يقول له: وما تصنع بصرمه. فيقول: لأنّه يؤدّي إلى اليأس، وإذا يأس الإنسان ارتاح من الطلب الّذي لا يُنال منه شيء.

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص 307.

[2] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 308.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 309.

كذلك نشير إلى الاعتراض، وهو "**اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثمّ يرجع إليه فيتمّه.**"[1] ومنه قول البحتري:[2]

**ولقد علمتُ و للشَّبابِ جَهـــــالَةٌ أنَّ الصِّبَا بعد الشّبَابِ تَصَـــــابِي**

فقوله: وللشّباب جهالة اعتراض. لأنّه كان في صدد الحديث عن ظواهر الصَّبا بعده، فاعترضه أنْ ذكر أنّ الإنسان في شبابه يتميّز ببعضِ الجهالة ثمّ عاد فأكمل الحديث عن التّصابي.

يتميّز الالتفات والاعتراض بمخالفة أفق الانتظار ولو في لمحةٍ زمنيّةٍ ومعنويّةٍ قصيرة، ومثلهما الرجوع "**وهو أنْ يذكر شيئاً ثمّ يرجع عنه.**"[3] كقول الشّاعر:[4]

**أَلَيسَ قليلاً نظرَةٌ إنْ نَظرتُـــــها إليك و كلّا ليسَ منكَ قلـــــــــيلُ**

استقلّ الشّاعر نظرةً واحدةً إلى المحبوب أو الممدوح، وتساءل عن مدى اكتفائه بها. ثمّ رجعَ وأكّد أنّها منه كافيةٌ. كأنّه يقول: نظرةٌ من عينيك، خيرٌ من الدنيا وما فيها.

يرى العسكري و البلاغيّون معه، أنّ كلّ هذه الأساليب يجب على المتكلّم أن يحرص على استخدامها، وذلك من جهة حرصه على متلقّيه. وهو ما يعكس اهتمامهم بقيام علاقةٍ واضحةٍ وقويّةٍ بين أطراف العمليّة الإبداعيّة، تكون مراعاة المتلقّي والحرص على جذب انتباهه، الأساس الّذي تقوم عليه. حيث تعتبر "**إيقاظاً للسّامع عن الغفلة، وتطريباً له بنقله من خطابٍ إلى غيره. فإنّ السامع ربّما ملّ من أسلوبٍ فينقله إلى أسلوبٍ آخر، تنشيطاً له في الاستماع، واستمالةً له في الإصغاء.**"[5] كما أنّهم "**يرون الكلام إذا انتقل من أسلوبٍ إلى أسلوب أَدخَلُ في القبول عند السّامع، وأحسنُ تطرية لنشاطه، وأملا باستدرارِ إصغائه.**"[6] لأنّ الاستمرار في أيّ شيء كان على

---

[1] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص309.

[2] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص310.

[4] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] الفخر الرزي، الايجاز في دراية الاعجاز، تفسير وتيسير عبد القادر حسين، دار الأوزاعي للطباعة والنّشر، دط، بيروت، 1989. ص137.

[6] السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2000. ص296.

وتيرةٍ واحدة يصيب بالملل، حتّى لو كان ذلك الشّيء في الجودة بمكان، أمّا التغيير فتُحبذُه روح الانسان.

اهتم العسكري بالإبقاء على المتلقّي منتبهاً للنّص، محافظاً على تركيزه، مشتغلاً بسماعه. يزيد شغفه لذلك طالما نجح المبدع في توظيف كلّ هذه الأساليب الّتي جاء كتاب الصّناعتين غنيّاً بها بين دفّتيه وفي كلّ صفحاته، ما ذكرناه لا يعتبر إلّا عيّنةً من هذه الأساليب بحيث تحتاج لدراستها وتمحيصها مناسبةً غير هذه من حيث الجهد والحجم والتدقيق. ويعتبر كلّ ما أشرنا إليه واكتفينا به اعترافاً من العسكري وغيره من النقّاد والبلاغيّين بدور المتلقّي الكبير والفعّال الّذي يقدّمه للنّص، والّذي لا يمكن تجاهله أو إغفاله، لذلك أصرّ هؤلاء على إبقائه دائماً في حالة نشاطه، والحرص على تجنّب إصابته بالملل لأنّ السّمع إذا وردت عليه المعاني المكرّرة أصابه الملل، فإذا لطّف الشّاعر ذلك بالمعاني المُبتكرة الجديدة وأخرج السّامع من مللِه، فقرّب منه بعيداً أو لطّف جليلاً، أصغى إليه ودعاه واستحسنه واجتباه.

إنّ استعمال الكلام بخلاف المألوف الّذي اعتاد عليه المتلقي، من شأنه أنْ يجذب انتباهه ويأسر لبّه، فيستحسنه لما وجد فيه من الجدّة والابتكار، فترتاح نفسه لترويح المبدع عليها، وهو ما وصّى به قدامة بن جعفر، حين قال: "**روّحوا عن القلوب، فإنّ لها سآمةٌ كسآمة الأبدان.**"[1] وهذا موقوفٌ على مدى التفوّق في الانتقال بين كلّ هذه الأساليب بسلاسةٍ دون تكلّفٍ ولا إفراط، مع المحافظة على الغاية وتحصيل الفائدة ووضوح الدلالة، فالبلاغة "**أنْ تُنهي المعنى إلى قلب السامعِ، فيفهمهُ.**"[2] دون تعارضٍ مع ما دعا إليه العسكري من حسن توظيف للتعميّة أو غيرها ممّا قد يعتقد القارئ أنّه وقع فيه من تناقض فكلّ ذلك تدعوا له النّفوس، والنّفوس لا ترتاح بالتناقض والتضارب داخلها، إنّما ترتاح بحسن التكامل بين هذا كلّه وأُنسُها "**موقوفٌ على أنْ تخرجها من خفيٍّ إلى جليّ، وتأتيها بصريحٍ بعد مكنّى، وأن ترَدِها على الشّيء تُعلّمها إيّاه، إلى شيءٍ آخر هي بشأنهِ أعلم، وثِقَتُها به في المعرفةِ أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يُعلمُ بالفِكر، إلى ما يُعلَمُ بالاضطرار والطبع.**"[3] وهكذا تكون العلاقة بين المبدع والمتلقي علاقةً

[1] قدامة بن جعفر، نقد النّثر، ص 154.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص 13.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 121.

وطيدةً لم يتغافل عليها النقد العربيّ القديم، حيث وضّحها وسعى لتوفير كلّ ما تحتاجه هذه العلاقة من لغةٍ راقيةٍ واضحةٍ غيرَ سوقيةٍ، ومن معاني لطيفة وألفاظ شريفة وأساليب على القلب خفيفة، وذلك كلّه من أجل الإمتاعِ وتقديم الفائدة مع تقريبٍ في المسافةِ بين طرفيّ الخطاب.

# خاتمة

**خـــــاتمة:**

لقد حاولت في هذا البحث أن أقارب بين موروثنا النّقدي البلاغي العربي القديم مُمثّلاً بكتاب الصّناعتين، وبين النّقد الحديث في عديد القضايا النّقديّة المتعلّقة بمبدع النّص الأدبي ومتلقيه، وأن أكشف عن نقاط التلامس بينهما ومن أهم ما توصلت إليه من نتائج ما يلي:

ـــ مثّلت الألفاظ والمعاني والتراكيب والأفكار معادن الأسلوب عند العسكري فهناك من يطفو لفظه على معناه، وهناك من تطغى أفكاره على لغته حتى يحصل التفاوت في التوظيف فيكون بذلك الاختلاف في الأسلوب والتنوع فيه، وأفضل الأساليب عنده أن يأتي المبدع مرةً بالجزل، وأخرى بالصعب فيلين إذا شاء ويشتدّ إذا أراد، فالمبدع المكتمل إبداعه حسب العسكري لا يضعف في مكان ويتمكّن في مكان فالّذي لا يدركه بسرعة البديهة وهي الطّبع السليم وجودة القريحة.

ـــ يظهر لنا كذلك من خلال هذه الدراسة طرح جدليّة اللّفظ والمعنى عند العسكري ونجاحه في نظرته التوفيقيّة بينهما وتفصيله تفصيلاً مُهّماً لمواقف الإبداع وطرق الاختيار لهما معاً مع مراعاة حسن اللّفظ وشرف المعنى والتّرفع عن السّوقيّة فيهما وترك المبتذل.

ـــ اعتبر العسكري أنّ البديهة علامة إبداع وتميّز ذلك أنّها قائمة على الارتجال وفي ذلك بيان للقدرة اللغويّة على اختيار اللّفظ الصائب وسرعة في استحضار المعاني مع سلامة في الطبع.

ـــ اعتبر العسكري أنّ الشّعر والنّثر من حيث العلاقة بينهما أنّهما يجلسان على مقعدٍ واحدٍ هو الأدب، يفترقان في الهدف والوسيلة والتأثير، فالشّعر تكون فيه الكلمة هي الهدف والوسيلة هي المعنى في الغالب والتأثير المنشود هو التأثير العاطفي، أمّا النّثر فإنَّ الفكرة فيه هي الهدف والكلمة هي الوسيلة والتأثير المنشود هو التأثير العقلي. الشّعر يحتاج إلى التّخييل والانزياح والتّكثيف والعاطفة ومخالفة الواقع شرط تقديم الفائدة، والنّثر يحتاج إلى العقل والبرهان والدليل وموافقة الواقع.

ـــ لا تكاد تحليلات العسكري للعمليّة الإبداعيّة تختلف كثيراً عن تحليلات النّقد الحديث فيما يخصّ ماهية الصّناعة الأدبيّة، آليّاتها ومراحلها. ففكر المبدع يمرّ بمراحل أربع هي: الاستعداد أو التأهب إذ تتجمّع لدى المبدع أفكار وتداعيّات ثم يستعدّ من خلالها إلى بلورة الفكرة وهي المرحلة

الثانية، أمّا المرحلة الثّالثة فهي التأكيد عليها، وتفصيلها يأتـي رابعاً، ذلك أنّ الإبداع ليس عمليـّة مفاجئـة، بل هي استعدادٌ نفسيٌّ وذهنيٌّ تتحكّم فيه الثّقافة والمران والدربة.

ـــ حذّر النّقاد عامّة والعسكري خاصّة من اللّجوء إلى الصّنعة اللّفظية كهدف وغاية تؤدّي بهم إلى إهمال كلّ مقوّمات الأدب الأخرى فلا هم يحافظون على الفكرة كما يجب أنْ تكون ولا هم يستعملون الألفاظ بسلاسة دون إرغامها، كما أنّهم لا يحافظون على المعاني في منازلها ومواطنها. ومردّ هذا سوء التّوظيف الناتج عن اعتقادهم أنّ الإكثار من البديع محمدةٌ أدّت بهم إلى إنزال أشعارهم شرّ المنازل، لأنّه لا خير فيما أُجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابـة المعنى إلاّ إذا شرف لفظـه مع وضوح المغزى وظهور المقصد. وهي الموازنة الّتي يفترض العمل بها عند الإقدام على الصّناعة كما أكّد العسكري.

ـــ أخطأ العسكري في كلامه عن الصّورة الفنّيّة حين انطلق من المنفعة البلاغيّة الّتي يقدّمها ما جعله يقيّد الخيال بقواعد العقل الّذي لا يؤمن إلاّ بالحدود الّتي تفصل بين الأشياء ولا تؤمن بالتداخل ويرفـض كلّ ما يبدو خروجاً عن الأطر الثابتة، وهو ما يجعل الصّورة الفنّيّة جامدة لا تتطور، إذ التزم الشّعراء جميعاً بهذه القيود، نتيجة ذلك أنّهم ينتجون ويُبدعون صورةً واحدةً تتكرر حتّى تُمـلَّ فالخيال وحده هو الّذي يتيـح المجال للإبداع وتعدد القراءات كما يُحدث الفارق بين الشّعراء، وإلاّ يكفـي عقل واحد فقط يطبق معايير العسكري لإنتاج عددٍ سيكون محدوداً من الصّور ما دام الخيـال مقيّداً، والخيال ليس مفرداً ولا واحداً إنّما عدده بعدد الشّعراء، ذلك أنّ حرصه الشديد على تحري الوضوح في العلاقة بين المشبه والمشبه به وعدم استحسان من يفضّل الصّورة من أجل ذاتها على توّخي المعنى، أدّى إلى الإبقاء على الّصورة الفنيّة في حيّزَ الوضوح الّذي يتحكم فيه عقل ووعي المتلقي بالعلاقات المحسوسة بين الأشياء، ما أدّى إلى الإبقاء عليها في حيّز المحسوس، كانت نتيجة هذا لِزاماً إجهاض أي محاولة لتوظيف الخيال والفرار بالصّورة إلى علاقات جديدة بين طرفيها المشبه والمشبه به وتطوير دلالاتها وتقويّة تأثيرها على المتلقي.

ـــ وقف العسكري موقِفاً وسطاً في حديثه عن التعميّة وتوظيف الرمز وفضّل ذلك شرط أن يزيد المعنى قوّةً ودلالةً كحال الاستعارة عنده، ويُعدّ موقفه هذا موفّقاً إلى أبعد الحدود باعتبار النّقد الحديث يدعوا لذلك أيضاً.

ـــ ركّز العسكري في دراستــه للمتلقي على نوعيـن، الأوّل منهما القارئ الضمني والثاني هو القارئ الفعلي، الأوّل هو الّذي يضعـه المؤلف نُصب عينيه وقت كتابته للنّص في شكله وتوَجُّهاته وأسلوبه، أمَّا الثّانـــي فهو الّذي يميّز قدرة المبدع الشعرية ثمّ يساهم في ديمومة هذا النّص وخلوده، وكلَّما نجح المبدع من خلال قارئه الضمني أنْ يتوصّـل إلى ما يطلبه ويستلّـذه القارئ الواقعيّ كان نصُّه أكثر جودةً وخلوداً، لهذا راهن العسكري على دمج النّص بأساليب مختلفـة من شأنها أن تجذب المتلقي ولا تقتصر على تقديم المعلومة فقط، بل تحافـظ كذلك على تقديم كلّ ما يستثير العواطف ويفتح عالم الاحتمالات ويضعه داخل ذاتـه المُبدعة أثناء الإنتاج، فيجعله صانعاً معه للصّور ومقترحاً للحلول، ثمّ يفســح له المجال للتنبؤ والاستشراف فيكون النّص دائماً مفتوحاً لمزيد من القراءات محققاً لعنصر البقـــاء، وبذلك نجد العسكري قد لامس عديد القضايا التي طرقتها نظريّة التلقي في النّقد الحديث مثل القارئ الضمني وأفق الانتظار من خلال التوقع أو مخالفة التوقع، كما نجح كذلك في الوصول إلى التّمييز بين المتلقين ومدى تأثير كـــل نوع في عمليّة الإبداع الادبي.

ـــ كذلك توصلنا إلى أنّ النّقد العربي القديم كان متماشياً مع الحالة السماعيّة للشّعر ممّا ألزم النّقاد عامّةً والعسكري خاصّةً إلزاماً تاريخيّاً خصّ تلك المرحلة، أنْ يكون أفضل الشّعر عندهم ما كان واضحاً سهلاً غيرَ مُتمنّعِ الدّلالة، بعيد عن الغموض النابع عن الجهل في توظيف المفردات والتراكيب والمعاني والصّور، أمَّا إذا كان الغموض مُقنّناً ووُفّق المبدع في توظيف التّكثيف أو الحذف أو كل ما يؤدي إلى التعميّة المحمودة عنده فلا بأس بذلك شرط أنْ يبقي في إطار ما سمح به انطلاقاً من قناعاته أنّ الأدب لم يُصنع من أجل الغموض، بل من أجل الجمال الّذي لا يكون إلاَّ مع الوضوح وتوصيل الدلالة إلى قلب السامع، ولكلّ عصر محاسنه ومساوئه فإن كان النّقد في ذلك الزمان قد يسّر للشّعر بتلك الطريقة أنْ يقع في الأسلوب المباشر، فإنّ كلّ من دعا إلى الغموض في النّقد الحديث قد جعل من النّص مجموعة لا نهاية لها من الرموز والطلاسم الّتي أغلقت النّص إلى الأبد على أيّ دلالة يريد القارئ أن يصل إليها، فدفعته إلى هجره و تركه فمات عند ولادته، واعتقد الشّعراء أنّ الفحولة في النّظم والقوّة والتميّز لا تكون إلاّ في هذا الإغلاق، فوقعوا فيما لا يُحمد عقباه وهذا ما تفطّن إليه العسكري وحاول أنْ يُبعد عنه أهل الإبداع الأدبي.

ـــ أشار العسكري كذلك أنّ الإجادة في الابتداء والانتهاء هي علامة النّجاح، لأنّ الابتداء أوّل ما يقع في السّمع من كلامك والمقطع آخر ما يبقى في النّفس من قولك، فينبغي أنْ يكونا مونقين مع تفوق في حسن التخلص والانتقال بين المعاني وهو ما يحسب كذلك للعسكري والنّقد العربي القديم كنظرةٍ متقدمة في الاهتمام بالمتلقي كعنصر مهم من أجل جودة النّص الأدبي.

ـــ قد يعتقد الكثيرون أنّ العسكري من خلال رسمه للحدود العامّة الّتي ينبغي الإبداع على شاكلتها خاصّة الشّعر قد وقع في توثيق المبدع بحبال هذه المعايير والمقاييس، لكنّ الحقيقة أنّ أبا هلال قد أشار إلى ما تَوافق عليه الشّعراء والنّقاد على حدّ سواء، أمّا هو فقد اجتهد في الإرشاد إلى الأفضل والأحسن والأجود والأرقى من بين هذه الآراء كلّها اختصاراً على الشّاعر وليس تقييداً له، لأنّه حاول دائماً أنْ يُرشد المبدع لطرق الإمساك بذوق المتلقي في مطلع القصيدة ومقصدها كي لا يملّ في بادئ الأمر فإن وافق ذوقه السليم وطبعه الصحيح عرض عليه موضوع النّص مع مراعاة الفائدة التي يرجى تحقيقها، وبهذا لا يصحّ اتّهامه بتكريس الشّكل الخارجي وتكرار المضامين كما قد يعتقد البعض، والدليل عدم اعتراضه على تغيير المقدّمة الطلليّة بالخمريّة أو الحِكميّة حين اقتضى المتلقي وزمانه ذلك، أمّا عن رسمه للبناء العام للقصيدة العربيّة فلم يكن للعسكري أنْ يخرج عن ذلك، وإذا اتّهم بتكريس ذلك فكذلك كلّ من سبقوه وجُل من عاصروه ولا أظنّ ذلك إلّا محمدة بالنّظر إلى الفوضى الّتي يعيشها الشّعر العربي اليوم بعُذر التحرر من التقاليد القديمة، ولا أظنّ الإنسان إذا أراد التّطور نبذ الحسن التّام ولجأ إلى أقلّه حُسناً، كالّذي وقع فيه بنو إسرائيل فقال لهم جلّ وعلا انزلوا مصراً فإنّ لكم ما طلبتم.

ـــ اهتم العسكري بالإبقاء على المتلقّي منتبهاً للنّص، محافظاً على تركيزه، مشتغلاً بسماعه، طالما نجح المبدع في توظيف الأساليب الّتي جاء كتاب الصّناعتين غنيّاً بها، وهكذا تكون العلاقة بين المبدع والمتلقي علاقة وطيدة لم يتغافل عليها النقد العربيّ القديم حيث وضّحها وسعى لتوفير كلّ ما تحتاجه هذه العلاقة من لغةٍ راقيةٍ واضحةٍ غيرَ سوقيةٍ، ومن معاني لطيفة وألفاظ شريفة وأساليب على القلب خفيفة، وذلك كلّه من أجل الإمتاعِ وتقديم الفائدة مع تقريبٍ في المسافةِ بين طرفيّ الخطاب.

ـــ كما ظهر لنا من خلال هذه الدّراسة أنّ الفكر البلاغي والنّقدي العربي القديم قد قام على دعامة المتلّقي كمعيار لجودة النّص مع مراعاة أحواله الثّقافيّة والاجتماعية وخاصّةً السماعيّة الّتي كان يتميز بها الأدب العربي حينها، وبالتالي لا يمكن أن تنفصل هذه القضايا وأخرى برزت في النّقد الأدبي الحديث عن أصولها المعرفيّة في هذا التراث منها ما أشرنا إليه من الممارسات الأسلوبيّة في تحقيق الشعريّة كالإيقاع مثلاً وعديد الأساليب الأخرى الّتي كنّا قد تطرّقنا إليها، استشفّها العسكري من القرآن الكريم كمرجع للانطلاق في آرائه وتنظيراته.

ـــ بيّنت الدّراسة أنّ الحديث عن قضايا الشّعريّة ليس وليد العصر الحديث مع ما يُجاريه من النّقد الأدبي، إنّما هي قضايا مبثوثةٌ في مؤلفّات التراث النقدي قديماً اليونانيّة منها والعربيّة. أمّا ملابسات هذه القضايا فلم يخلُ منها كتاب الصّناعتين بل نجده غنيّاً بها خاصّةً فيما يتعلق بطرحه لأدبيّة الأدب وتفريقه بين ما هو أدبي وما هو غير ذلك.

# قائمة المصادر

# والمراجع

**القرآن الكـــــــــــــــــــريم.**

**قائمة المصـــــــــادر والمـراجع:**

**قائمة المصادر:**


ـــ ابن أبي الإصبع، العدواني، تحرير التحبير، تحقيق حنفي محمّد شرف، وزارة الأوقاف، مصر،1995.

ـــ ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر اللّه بن عبد الكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، دط، بيروت، 1995.

ـــ ابن المعتزّ، عبد اللّه (ت296ه)، كتاب البديع، دار المســــــــــيرة، ط3، بيروت، 1982.

ـــ ابن جعفر، قدامة بن قدامة بن زياد البغدادي (ت337ه)، نقد الشّعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلميّة، ط1، 2005.

ـــ ابن جعفر، قدامة، نقد النّثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية، دط، القاهرة، 1941.

ـــ ابن جنّي، أبو الفتح، الخصائص، تحقيق: محـــــمّد النّجار، دار الهدى، ط2، بيروت، دت.

ـــ ابن رشيق، القيرواني (ت456ه)، العمدة في محاسن الشّعر ونقده، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981.

ـــ ابن قتيبة، عبد اللّه بن مسلم (ت376ه)، الشّعر والشّعراء، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1982.

ـــ ابن منظور، جمال الدين، لســــــــــان العرب، ج3، دار صادر، دط، بيروت، 1965.

ـــ أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرحـــــمن بدوي، دار الثقافة، دط، بيروت، 1373.

ـــ الأصفهاني، أبو فرج، الأغاني، تحقيق سمير جابر، دار الفـــــــــكر، ط2، بيروت، دت.

ـــ أفلاطون، الجمهوريّة، دراسة و ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، مصر، 1974.

ـــ الآمدي، الحسن بن بشر بن يحيى (ت370ه)، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، دط، القاهرة ، 1965.

ـــ التفتازاني، مسعود بن عمر بن عبد اللّه (ت791ه)، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، ط1، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط1، مصر، 1938.

ـــ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني (ت255ه)، البيّان والتّبيين، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ط7، 1998.

ـــ الجاحظ، الحيوان، تحـــــــــــــقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، ط1، دب، 1996.

ـــ الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز بن حسن (ت392هـ)، الوساطة بين المتنبّي و خصومه، مكتبة العلافان، دط، صيدا، 1331 هـ.

ـــ الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد الجرجاني (ت471هـ)، أسرار البلاغة، تحقيق محمّد رشيد رضا، دار المطبوعات العربيّة، ط2، دب، دت.

ـــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، دط، القاهرة، 1984.

ـــ الجرجاني، عبد القاهر، شرح رسالة الرمّاني في إعجاز القرآن، تحقيق زكريا سعيد، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1997.

ـــ الجمحي، محمّد ابن سلّام، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق محمود محمّد شاكر، دار المدني، دط، جدّة، دت.

ـــ الخفاجي، ابن سنان أبو محمّد عبد اللّه بن محمّد بن سعيد (ت466هـ)، سرّ الفصاحة، شرح و تصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمّد عليّ صبيح وأولاده، دط، القاهرة، 1969.

ـــ الرزي الفخر، محمّد بن عمر بن الحسن بن الحسين البكري (ت606هـ)، الايجاز في دراية الاعجاز، تفسير وتيسير عبد القادر حسين، دار الأوزاعي للطباعة والنّشر، دط، بيروت، 1989.

ـــ السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي (ت626هـ)، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2000.

ـــ العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد اللّه بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران (ت395هـ)، الصّناعتين الكتابة والشّعر، تعليق وضبط مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2000.

ـــ العلوي، محمّد بن أحمد بن محمّد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسني (ت322هـ)، عيّار الشّعر، تحقيق زغلول سلام و طه الحاجري، منشأة دار المعارف، دط، الاسكندريّة، 1984.

ـــ القرطاجنّي، حازم بن محمّد بن حسن (ت684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986.

ـــ القزويني، جلال الدين محمّد بن عبد الرحمن الخطيب (ت739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلميّة، دط، بيروت،1985.

ـــ المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن (ت421هـ)، شرح ديوان الحماسة، ج1، دار الجبل، ط1، بيروت، دت .

ـــ المعرّي، أبو العلاء أحمد بن عبد اللّه بن سليمان (ت449هـ)، شرح ديوان أبي الطيّب، ج1، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف، دط ، مصر، 1986.

**قائمة المـــــــــراجع:**

**أ ــ الكتـــب العربيّة:**

ـــ أبو ديب، كمال، في الشّعرية، مؤســـــــــــــــسة الأبحاث العربيّة، ط1، بيروت، 1987.

ـــ أبو كريشة، طه مصطفى، النّقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشّركة المصرية العالمية للنّشر لونجمان، دط، القاهرة، 1997.

ـــ أرحيلة، عبّاس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1999.

ـــ اسماعيل، عز الدّين، الأسس الجماليّة في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، 1992.

ـــ البريكي، فاطمة، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوسيع، ط1، عمّان، 2006.

ـــ حسان، تمام، البيـــــــان في روائـــــــــــع القرآن، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1993.

ـــ حسين، طه، من حديث الشّـــــــــــعر والنّثر، دار المـــــــعارف، دط، مصر، 1965.

ـــ الزيدي، توفيق، مفهوم الأدبيّة في التّراث النقدي، منشورات عيون، المـــــغرب، ط2، 1987.

ـــ سويف، مصطفى، الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، دار المعارف، دط، مصر، 1951.

ـــ الشايب، أحمد، الأســـــــــــلوب، مكتبة النهـــــضة، ط8، القاهـــــرة، 1990.

ـــ شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليليّة نقديّة في النّظريّات الغربيّة الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.

ـــ طه عمر، محمّد، مفهوم الإبداع في الفكر النّقدي عند العرب، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2000.

ـــ عبّاس عبد الواحد، محمود، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

ـــ عبّاس، إحسان، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثّاني حتّى القرن الثّامن الهجري، عمّان، دار الشّروق للنّشر و التوزيع، ط1، 1988.

ـــ عبّاس، إحسان، فنّ الشّعر، دار الشّروق للنّشـــــــر والتّوزيـــــــــع، ط1، عمّان، 1996.

ـــ عبد الجواد، إبراهيم، الاتجاهات الأسلوبيّة في النّقد العربي، وزارة الثّقافة الأردنيّة، ط1، عمّان، 1996.

ـــ عبد المطلب، محمّد، بناء الأســـــــــلوب في شعر الحداثة، الخانجي، دط، القاهرة، 1997.

ـــ عبد المطلب، محمّد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، ط1، دب، 1965.

ـــ عبد المعطي، علي، الإبداع الفنّي و تذوّق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعيّة، دط، الإسكندريّة،2011.

ـــ عزيز الماضي، شكري، في نظريّة الأدب، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، ط3، بيروت، 2003.

ـــ عصفور، جابر، الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، ط3، الدالر البيضاء ، 1992.

ـــ عصفور، جابر، مفـــــهوم الشّعر دراســـــة فـــــي التّراث النّقـــدي، ط5، دب، 1995.

ـــ عفيفي، عبد الرحمن، مطلع القصيدة و دلالته النفسية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، دط، مصر،1987.

ـــ العلّاق، جعفر، الشّعر والتلقّي: دراسات نقديّة، دار الشـــــــروق، ط1، فلسطين، 1997.

ـــ الغذّامي، عبد اللّه، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصـــــــــــريّة للكتاب، ط4، مصر، 1998.

ـــ غنيمي هلال، محمّد، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط6، مصر، 2005.

ـــ فضل، صلاح، نظرية البنائية في النـقد الأدبي، دار الشـــــــؤون الثقافيّة، ط3، بغداد، دت.

ـــ المبارك، محـمّد، استقبال النّص، المـــــــــؤسـسة العربـية للنـشر، ط1، بيروت، 1999.

ـــ المبخوت، شكري، جماليّة الألفة: النّص ومتقبله في التراث النقـدي، بيت الحكـمة، دط، تونس، 1993.

ـــ محمّد حسين، عبد الكريم، عمود الشّعر: مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النّمير، ط1، دمشق، 2003.

ـــ مرتاض، عبد الملك، بنية الخطاب العربي: دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجانٌ يمنيّةٌ، دار الحداثة، ط1، لبنان، 1986.

ـــ هني، عبد القادر، نظريّة الإبداع في النّقد العربي القدّيم، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط2، بن عكنون، 1999.

ـــ يوسف، بكار، بناء القصيدة في النّقد العربي الحديث، دار الأندلـــــس، ط2، بيروت، 1982.

**ب ــ الكتب المترجمــة:**

ـــ إيزر، وولفغانغ، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمــة عبد الوهــاب علـوب، دب، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دب، 2000.

ـــ إيكو، أمبرطو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996.

ـــ بارث، رولان، درس السميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، 1993.

ـــ بليث، هندريش، البلاغة والأسلوبيّة، ترجمة محمّد العمري، منشورات سال فاس، ط1، الدار البيضاء،1989.

ـــ بن الشّيخ، جمال الدين، الشّـــــــعريّة العربــيّة، ترجمة مبارك حنون، محمّد الولي، محمّد أوراغ، دار توبقال، ط1، الدار البيضــاء، 1996.

ـــ جيرو، بيير، الأســـلوب والأسـلوبيّة، ترجـمة منذر عـيــاشي، مركز الانتمـاء الحضـــاري، ط2، سوريا، 1994.

ـــ كوهن، جان، بنية اللّغة الشّعـــريّة، ترجمـــة محمـــد الولي، دار طوبقال، ط1، دب، 1986

ـــ ياوس، هانس روبرت، جماليّة التلقي من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة رشيــد بنجدو، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، القاهرة، 2004.

**ـــ المــجـــــلّات:**

ـــ الرواشدة، سامح، ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل، مجلة مؤتة للبحوث، المجلد12، العدد2، 1997.

# فهرس الموضوعات

## فـهـرس الموضـوعــات


**إهداء**.....01

**شكر وتقدير**.....02

**مقدّمة**.....04

**الفصل الأوّل: الإبداع في ميزان النّقد الأدبي**.....11

**المبحث الأوّل: مقوّمات الإبداع الأدبي في المنظور النّقدي:**.....11

1 ــ الإلهام والعبقرية .....11

2 ــ الطبــع والموهبــة.....16

3 ــ الثّقافـة والمـران .....19

4 ــ عمـود الشّعـر.....25

5 ــ المحاكــاة والتخيّيـل.....35

**المبحث الثاني: قضايا الإبداع في كتاب الصّناعتين**.....46

1 ــ تجلّيات المبــدع في كتاب الصّناعتين.....46

2 ــ مفهـوم الشّعر وعلاقته بالنّثر.....53

3 ــ مفهـوم الصّناعـة الأدبيّة وحسن الاختيار عند العسكري .....65

4 ــ البديع و دوره في صناعة الشعريّة العربيّة .....77

5 ــ إبداع الصّورة الفنيّة في كتاب الصّناعتين.....89

**الفصل الثاني: التلقي في ميزان النّقد الأدبي**.....103

**المبحث الأوّل: التلقي في المنظور النقدي**.....103

1 ـــ المحاكاة والتلقي في النّقد اليوناني.....103

2 ـــ منظور التلقي في التراث البلاغي القديم.....112

3 ـ نظريّة التلقي.....123

أ ـ مفهومها وتجلّياتها.....124

ب ـ أعلامـها وروّادها.....129

**المبحث الثاني: قضايا التلقي في كتاب الصّناعتين**.....141

1 ـــ تجلّيات المتلقي في كتاب الصّناعتين وأفق الانتظار.....141

2 ـ إنتاج الدلالة بين الوضوح والغموض.....157

3 ـ بناء القصيدة العربيّة وعلاقتها بالمتلقي.....173

أ ـ المطلع.....174

ب ـ التخلّص.....179

ج ـ الخاتمة (المقطع).....182

4 ـ متطلبات إلقائيّة النّص الشّعري وعلاقتها بالمتلقي..... 185

خاتمة.....206

قائمة المصادر والمراجع.....212

فهرس الموضوعات.....218