وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: 13/MD12/227

القضايا النقدية عند الجاحظ وعلاقتها بالدرس النقدي الحديث كتاب الحيوان"أنموذجا"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: لغة وأدب عربي تخصص: نقد حديث

إعداد الطالبة :

- زبيدة بعوش

إشراف الأستاذ:

-عمار مهدي

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

-

-

-

السنة الجامعية: 2015/2014م

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله الذي وفقني إلى ما إستطعت الوصول اليه لإنجاز هذا العمل ،وإذا كان الشكر فلله قبل كل أحد، أحمده وأشكره على توفيقه لي.

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى أستاذي الكريم "مهدي عمار"، ما قدمه لي من توجيه وإرشاد، ونصح من خلال إشرافه على تنظيم مجهوداتي ومعلوماتي ، وانتقاداته البناءة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان لكل من ساعدني في إعداد هذه المذكرة وخاصة طاقم مكتبة باب الجامعة

إلى كل الذين ساهموا من قريب أو من بعيد في إنارة دربي وتصويب عقلي، إلى كل هؤلاء شكرا

زبيدة بعوش

مقدمة :

يعد النقد الأدبي من المواضيع التي تناولها النقاد قديما وحديثا، كممارسة غلبت على النقد العربي القديم، كما تناولها النقاد حديثا بشكل من التحفظ، فبهذا أصبح في عصرنا مادة واختصاص قائما على مناهج حديثة ومتطورة، كما أنه تجاوز المحليات وأصبح مادة نظرية جدلية .

بين العلماء والأخصائيين والنقاد التطبيقيين، ولا غرور اذا قلنا أن عصب النقد العربي الأدبي وإبداعيته تجلت في إبداعية الأدباء في حدا ذاتهم، وقلما نجد ناقدا مارس الإبداع النقدي خارج ممارسة الإبداع الشعري.

لذلك فحقل البحث منفتح باستمرار على التجديد والتجاوز، لأن الفكر النقدي كأداة يساعد على التأمل والاستيعاب والتعمق، وبالتالي الوصول إلى الغاية، وإن لم تكن نهائية فإنها كشفا اتخذ من الأفق والذوق والفهم والإدراك أدوات لإحداث الجمال، بصفة عملية وصفية تحليلية، تأويلية.

خاصة وأن النقد الحقيقي يعتمد على مواجهة حوارية مع النص منطلقا من رؤية محددة وأفق واضح وامتلاك لأدوات التحكم في ممارسة القراءة النقدية وصياغتها صياغة علمية تشيئ بثقافة الناقد ومعارف عصره المؤدية إلى الفهم واستخلاص الدلالات الدالة على السياق الحضاري المنجذب في الماضي والمتمثل في الحاضر والممتد إلى المستقبل.

وقد كان للسياق المعرفي المتفجر تأثيره على الوعي النقدي والفكر الجمالي والإبداع والذي لم يكن بعيدا عن التحولات الجذرية التي تركت آثارها في طبيعة الأدب والنقد، كما تعد المؤلفات العربية القديمة، قاعدة هامة للوقوف على خصائص البنية الفكرية والعقلية عند العرب ومعرفة التراث في مصادره الأولى ضرورة ملحة لدى كل

مثقف عربي بصفة عامة وضرورة أكثر الحاحا لدى المهتمين بدراسة هذا التراث بصفة خاصة.

لذلك لا يزال النقد العربي القديم بحاجة إلى النظر وإعادة النظر في أسسه وقيمه وتطبيقاته خاصة إذا كان هذا النظر يتجاوز اعتبار هذا التراث النقدي تاريخا لموضوعات وأفكار تخص أناسا مضوا بموضوعاتهم وأفكارهم وقضاياهم، تتجاوز بذلك بعمق يدرك الفارق الجوهري بين ما هو تاريخي – وإن كان مهما– وبين ما هو أثري جوهري لا تحده حدود الزمان والمكان، لأن النقد العربي القديم يظل نافذة نطل من خلالها على التراث العربي المشرق الذي لا يزال لحد الساعة رغم طول العهد به يثير فينا شهية البحث والتنقيب والقراءة وإعادة القراءة.

لقد كان لكل هذه العوامل مجتمعة دور كبير في توجيه مسار بحثنا إلى هذا الموضوع، والذي سنتحدث فيه عن النقد في القرن الثاني الهجري من خلال مدونة الحيوان وما كان هذا الموضوع أن يلفت انتباهي، وأن يأخذ قسطا وافرا من اهتمامي لولا أنه يثير التساؤل، وإن لم يكن ذلك فما الغاية من البحث العلمي وما جدواه إذا كان مجرد خط على الماء.

من هنا حاولنا من خلال هذا البحث أن نجيب على هذا السؤال الجوهري الذي له علاقة مباشرة بالموضوع ويمس جانبا من جوانبه، وهو إلى أي مدى ساهمت الجهود النقدية للجاحظ في إثراء الدرس النقدي الحديث؟

اخترت هذا الموضوع لقلة الدراسات حوله، معتمدة في دراستي على المنهج التحليلي الوصفي لأنه الأنسب، وازدادت عنايتي بهذا الاتجاه كون النقد الأدبي كان وما يزال يشغل حيزا واسعا في دائرة الدراسات الإنسانية، إذ حاول النقاد وضع نظريات جديدة في دراساتهم لحقائق الأدب وفنونه النثرية والشعرية، التي تهدف إلى دعم الوعي

النقدي بإقامته على أسس نظرية وعلمية، شأنه في ذلك شأن النقد في الآداب العالمية الكبرى التي لا يقتصر اعتماد النقد فيها على الذوق والتأثيرات الشخصية فحسب، بل يعتمد كذلك على القيم الجمالية والأسس النظرية التي صار النقد الأدبي بواسطتها علما من العلوم الأدبية والإنسانية فتكون بذلك دراستنا للتراث ليس لمجرد تحقيقه ونشره فحسب، وإنما يقصد إحيائه الكشف عن مقوماته –وقيمه وتمييز جيده من رديئه، وغثه من سمينه على ضوء ما استفدنا من الإجراءات النقدية الحديثة والمعاصرة، لتجاوز الحوافز النفسية والعقلية التي حالت بيننا وبين إثراء هذا التراث والانتفاع به، مرة عن طريق التقديس وعبارات الاستحسان والثناء والإنبهار والتي لا يمكن بحال من الأحوال أن تحل مشاكلنا النقدية المعاصرة كمالا تغير بحال من الأحوال من نظرات الريب والانتقاص والاستصغار التي ينظر بها غيرنا ويشعر بها بعضنا تجاه هذا التراث وذلك باعترافنا بالجهد النقدي الكبير والطيب للنقاد القدامى والمحدثين إلا أن العلاقة بين موقف الناقد القديم وموقف الناقد الحديث ظلت في بعض الأحيان باهتة وغير مدروسة بشكل يبرر هذه العلاقة اللغوية الخانقة للنشاط النقدي لدى هؤلاء الشعراء النقاد.

وبما أن اهتمامي قد تعلق بالأدب القديم كان من الجدير أن أهتم بكل ما هو قديم مهمش شبه مجهول على الساحة الأدبية والنقدية فاخترت النقد القديم وطبقته على النقد الحديث واعتبرته الميدان الخصب الذي يكشف عن شخصية الناقد العربي وإمكاناته المعرفية بعدما أهمله وأغفله كثير من الدارسين.

وإذا لاحظنا نقصا في هذه الجوانب في الدراسات النقدية الحديثة فإن ذلك يعود في نظري إلى هيمنة التصور النقدي اللغوي القديم على التصور النقدي الحديث ولذلك فإن البحث يحاول أن يكشف الجوانب الخفية في الدرس النقدي.

لكن تزداد صعوبة الموضوع برده إلى عصر الجاحظ، حيث أن المسافة الزمنية بين عصر تبلور فيه مصطلح النقد خلال القرن التاسع عشر ميلادي، وعصر النقد كممارسة عند الجاحظ خلال القرن الثاني للهجرة، وبالمقابل ترد مفارقة زحم كتاب ((الحيوان)) بنماذج من النقد في عصر يفتقر إلى إطار نظري واضح ومحدد ذلك كله يتطلب الانطلاق في الدراسة من الوضع في الإطار النظري لتحديد المصطلح وتوضح مفهومه.

ومن أهم الدراسات النقدية القديمة التي اعتمدت عليها هي كتاب البيان والتبيين ًللجاحظ وكتابي ًأسرار البلاغة وعلم البيانً و ًدلائل الإعجاز في علم المعانيً لعبد القاهر الجرجاني....

أما الدراسات الحديثة، فأهم مرجع اعتمدت عليه كان الرسالة التي قدمها الأستاذ رحماني أحمد والموسوعة بالنقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري إضافة إلى كتب أخرى تناولت النقد الحديث مثل النقد المنهجي عند العرب "لمحمد مندور" وكتاب "المرايا المقعرة لعبد العزيز حمودة" وكتاب "النظريات اللسانية في التراث العربي والدراسات الحديثة" لمحمد الصغير بناني وكتب أخرى سأحاول عرضها لاحقا في قائمة المصادر والمراجع.

يعد هذا البحث تطبيقي بالدرجة الأولى، لكننا لا نعدم في الجانب النظري وإن كان قليلا لهذا تناولت الجانب النظري في التمهيد والفصل الأول فكان التمهيد حول النقد بصفة عامة تطرقت فيه لمفهوم النقد عند العرب وعند الغرب، أما الفصل الأول فتحدث فيه عن مفهوم النقد النظري، ومفهوم النقد التطبيقي، والعلاقة بينهما.

أما الفصلان الأخيران، فكان تطبيقيان خصصت الفصل الثاني للحديث عن أهم المسائل النقدية في كتاب الحيوان للجاحظ، فناقشت فيه ستة قضايا أهمها:(اللفظ والمعنى

وعلاقتهما بالبعد النفسي، والمجاز وضرورة التأويل بالمجاز، وعلاقة اللفظ بالمعنى والمشاكل بينهما، والسرقات الأدبية، وفساد المعنى الشعري، وصحة المعنى الشعري) .

أما الفصل الثالث كذلك كان تطبيقي، لكن المسائل النقدية الواردة فيه كانت تدور حول المباحث التي اعتمدها النقاد المحدثين في دراستهم لكتاب الحيوان بكل أجزائه والتي كانت تحت عنوان المسائل النقدية في كتاب الحيوان وعلاقتها بالدرس النقدي الحديث.

تناولت فيه خمسة قضايا هي:(علاقة اللفظ بالمعنى، والسرقات الأدبية، وفساد المعنى الشعري، وصحة المعنى الشعري، والمقارنة بين الفصلين) لنصل بعد كل هذا إلى نتائج حول البحث قمت باستخلاصها في الخاتمة، وقد أوردتها أن تكون معبرة عن مضمون البحث وإجابة للإشكالية المطروحة.

وبما أن لكل سائر عثرة، فقد واجهتني عدة صعوبات كانت في بعض الأحيان تبعث الملل والتشاؤم في نفسي، بيد أن حبي للموضوع وشغفي بتلك الدراسة، منها قلة الدراسات التي تناولت المسائل النقدية عند الجاحظ قديما أو حديثا، حيث أن أغلب ما تحصلت عليه في هذا الإطار كان ضمن ثنايا كتب النقد عامة، وقلة خبرتي في مجال الدراسات النقدية من ناحية أخرى.

تمهيد

حول النقد

مفهوم النقد:

"هل للنقد من ماهية"؟[1] هو تساؤل انطلق منه "عبد الملك مرتاض" ليبني الطابع الهجين للنقد، بحكم أن "النقد، كما في تصورنها الآن على الأقل، ليس علما خالصا (رغم علميته في جوانب)... ولا فلسفة خالصة (رغم فلسفته في جوانب)،... ولا فنا خالصا (رغم فنيته في جوانب)،... و لا إبداعا خالصا أيضا (رغم إبداعيته)،..."، فهو ينتمي إلى تلك الجواهر بالأخذ منها، ولكنه ليس أيا منها، إنه جوهر خالص "ستتميز جوهريته من جملة من الجواهر الأخرى دون أن يكون هو، بالضرورة، مجرد صورة لها، فكأنه المجال المعرفي الهجين عن هذه الجواهر كلها".[2]

ولهذا الاعتبار واعتبارات أخرى نقول بصعوبة التحديد الدقيق لماهية النقد الأدبي مبدئيا، وسنعود إلى ذلك بعد التطرق للدلالة المعجمية التي سنحاول التأسيس عليها للخروج بمفهوم للنقد الأدبي.

مفهوم النقد: لغة

النقد في المعاجم العربية

قال "ابن منظور": "النقد والتناقد تمييز الدراهم وإخراج الزيف فيها يقال: نقدت الدراهم وانتقدتها إذا أخرجت منها الزيف"[3]، إن يشكل ثلاثية: تمييز، وإعطاء وقبض،

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 75.

[2] المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[3] عزيز رشيد محمد الدياتي، تاريخ النقد و ضوابطه، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1428ه، 2002م، ص 09.

ويشاركه في ذلك الإمام الزمخشري "قائلا" نقده الثمن، ونقده له فانتقده، ونقد النقاد الدراهم ميز جيدها من رديئها..."[1] بمعنى أعطاه الثمن فقبضه.

والشيء نفسه نجده في الصحاح، إذا ما عرجنا على العلامة "الجوهري" يقول: نقدته الدراهم، ونقدت له الدراهم، أي أعطيته، فانتقدها، أي قبضها، ونقدت الدراهم وانتقدتها، إذا أخرجت منها الزيف...".[2]

ويضيف إلى ذلك: "وناقدت فلانا، إذا ناقشته في الأمر"[3]، مما يضفي على اللفظة صبغة حوارية.

وقد اتفقت المعجم على أمور تتصل بالجذر اللغوي "ن.ق.د" منها:

- أن النقد والتناقد والانتقاد، تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها.

أنشد سيوبيه:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة نفي الدنانير تنقاد الصياريف

- نقدت فلانا: ناقشته في الأمر
- نقد الشيء ينقده نقدا: نقره بأصبعه.
- نقد الرجل الشيء بنظره، ونقد إليه: اختلس النظر نحوه.
- نقدته الحية: لدغته.[4]

---

[1] الزمخشري أساس البلاغة، قاموس عربي عربي، راجعه و قدم له، إبراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1987، ص 687.

[2] الجوهري، الصحاح في اللغة و العلوم، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974، ص 599.

[3] المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[4] محمد خضر، النقد الأدبي عند العرب: دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، 2007، ص 18.

وجاء في قواميس اللغة: نقد الشيء –نقدا نقع ليختبره، أو ليميز جيده من رديئه، يقال: نقد الطائر الفخ، ونقد الدراهم والدنانير وغيرهما نقدا وتنقادا، ميز جيدها من رديئها.[1]

وفلان ينقد الناس: يعيبهم ويغتابهم، ونقده ببصره نقودا: اختلس النظر نحوه حتى لا يفطن له، والنقد: خلال النسيئة، وفلان نقد الدراهم: أعطاها إياها نقدا معجلا.[2]

ونقد الكلام: أظهر ما به من العيوب والمحاسن.[3]

النقد في المعاجم الغربية:

سنحاول منها التعرف على دلالة لفظة "نقدا" في المعاجم الغربية، محاولين الكشف عن نقاط التلاقي:

جاء في المعجم الفرنسي LE ROBERT COLLEGE: " critique (KRITIK) n.etn.f La critique de le (la, unr critique) examen en vue de porter un jugement (connaissance)[4]

إنه فحص يهدف إلى إصدار حكم".

أما القاموس الموسوعة "Quelled" "فيورد لفظة "نقد" في شكل مضاف إلى الأدب كما يلي:

---

[1] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1416هـ 1996م، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] مصطفى الصاوي الجويني، أبعاد في النقد الأدبي الحديث، مطبعة نور الاسلام، الحضرة الجديدة، الاسكندرية، ص 63.

[4] Marri Helen Davaud, le rober collège ? le robert, 1997, p 310.

La critique littéraire est proprement un effort de discernement, qui s'applique aux œuvres des écrivains, soit pour les juger, soit pour expliquer leur formation, leur structure, leur sens portée, etc.[1]

فالنقد الأدبي هو جهود، تميز، تطبق على النصوص بغرض الحكم أو الشرح،"

وذلك جاء في المحيط "انتقد: Critcize v أظهر العيوب، نقد، تفحص بعناية، أصدر حكما،...".[2]

فنلاحظ الجمع بين دلالتي الفحص وإصدار الحكم، والفحص شكل من أشكال التمييز، حيث إن le robert، جعل من الفحص حاصلا للحكم، والموسوعة Quelled جعلت من التمييز غرضا للحكم، فإن المحيط يجمعه بين الفحص (الذي يحمل الحكم) وبين الحكم (الذي ينتج عن التمييز)، فإنه يجمع كذلك بين الفحص والتمييز فإذا أردنا المقارنة بين الثلاثية: فحص (Examen)، وتمييز (discernement) وحكم (jugement)/ وبين الثلاثية: تمييز، إعطاء، قبض، يمكننا مقابلتها مع بعضهما من باب الدلالة الحوارية، التي سبق شرحها، في كون الثلاثية العربية: تمييز، إعطاء، قبض، تستلزم وجود ثلاثة عناصر لإتمام إنجازها، وهي: طرق المناقشة، والأمر المتناقش فيه، والشيء نفسه تستلزمه الثلاثية: فحس، تمييز، حكم، فهي أيضا تقتضي ثلاثة عناصر، هي: أمر يخض للفحص والتمييز، وطرفين يصدر أحدهما، والآخر يستقبله.

النقد اصطلاحا:

النقد اصطلاحا: هو المرآة الصادقة التي تعكس نواحي الجودة والجمال أوالرداءة والقبح في العمل الأدبي.

[1]C. at. Es. Quellet, dictionnaire encyclopédique (Quellet) ; 1990, p 1607.
[2]Joyec.M.Hawkins, Jhon Weston c.sswannek, Al-MUHIT (oxford) study dictionary, English-Arabic, Accademea, Beirut-Lebanon, 1994, P 249.

وبالتالي هذه العملية توقفنا على مظاهر الضعف والتخلف أو القوة والتقدم فيه، والنقد ليس محصورا في العمل الأدبي تحديدا ولا يجوز الوقوف به عند حد الأدب، ذلك أن رسالة النقد عامة وشاملة، فهو يتناول إلى جانب الأدب العمل العلمي والسياسي والاقتصادي والخلقي والفني لأنه لا يخلوا أي عمل من هذه الأعمال من نواحي الجودة أو الرداءة، ومن نواحي الكمال أو النقص، وقد اخترنا من كل هذه الأعمال: النقد الأدبي.[1]

أما النقد عند المحدثين: هو علم يبحث في تمييز الأحاديث الصحيحة من الضعيفة، وبيان عللها والحكم على رواتها جرحا وتعديلا بألفاظ مخصوصة، ذات دلائل معلومة عند أهل الفن، أو: هو تمييز الأحاديث الصحيحة من السقيمة والحكم على الرواة توثيقا وتجريحا.

ونفهم من هذا أن أركان عملية النقد أربعة:

1. تحديد المصطلحات: إذ لابد لكل من مصطلحات وضوابط تحكم على المختصين فيه، يتم على ضوئها التفاهم والتعارف على أساسها والتحاكم إليها.
2. جرح الرواة وتعديهم ومعرفة أحوالهم كونهم حملة هذا العلم ولولاهم ما وصل إلينا حديث ولا نشأ علم مصطلح الحديث.
3. معرفة العلل التي تصيب الراوي والرواية وهي الأوهام والفوادح الخفية في أحاديث الرواة، وخاصة الثقاة منهم.
4. معرفة الصحيح من الضعيف بناء على ما تقدم.[2]

[1] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثاره و أعلامه، ص 24.

[2] عزيز رشيد محمد دايني، تاريخ النقد الحديث و ضوابطه، ص 09–10.

وللإشارة المبدئية إلى الطبيعة الدينامية للنقد، فليس بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي" مما يجعل الإمساك بماهيته من الأمور الصعبة وترجع هذه الطبيعة الدينامية للنقد إلى: "ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود".[1]

ذلك أن "الأدب في واحدة من أجمل تعريفاته المتداولة، أنه في جوهره نقد للحياة، وليس مجرد تمثيل لها، وبالتالي فإن نقد الأدب لا يستطيع أن يقوم بوظيفته الفكرية، إلا عبر نقد الحياة"[2]، بتنوع علاقاتها، وعلومها، وفنونها، ولا يسع النقد إذاك إلا أن يكون ذا طبيعة هجينة.

وفي محاولتنا المتواضعة هنا لترك مفهوم اصطلاحي للنقد، بن يكون بالضرورة إبداعا، بل محاولة لربط علاقات ومقاربة أفكار معينة، تعود إلى الدلالة المعجمية السابقة، وهي ارتباطا النقد بتمييز الدراهم، وبالتالي فإن نقطة الانطلاق هنا هي ملاحظة أن مصطلح النقد لا يتحدد إلا من خلال وظيفته كما هو الحال في وظيفة الصيرافي.

وحري بنا في هذا المقام أن نعود إلى أول نص حدد هذه الوظيفة، هي النص الذي أورده "ابن سلام الجمحي" في "طبقات الشعراء": "قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته، فقال لك الصراف أنه رديء، هل ينفعل استحسانك له؟[3] "طبعا لا ينفع الرجل استحسانه الدرهم، إذا ما قرر الصراف رداءته، كذلك الأمر بالنسبة للقصيدة الشعرية، حيث لا ينفع استحسان الرجل لها، إذا ما قرر الناقد رداءتها و"ابن سلام الجمحي" هنا يؤكد خطر النقد وخطر الناقد.[4]

---

[1] محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد، دار النهضة العربية، بيروت، ص 136.

[2] محمد الدميني، الثقافة تحاور الدكتور صلاح فضل، مجلة الثقافة، شركة أرامكو السعودية، 1996، ص 08.

[3] محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، ص 18.

[4] فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي: النقد و الناقد دراسة نقدية تحليلية، منشأة معارف الاسكندرية، 1985، ص 17.

الفصل الأول

حـــول النقـــــد

1. مفهوم النقد النظري
2. مفهوم النقد التطبيقي
3. العلاقة بين النقدين

لأن النقد ليس حالة طارئة على الأدب وإنما هو قرينه، ولا ينفك ينسلخ عن خصوصيات الأدب، دون أن يكون تابعا له، بل متصفا بصفة الكشف والتوجيه، ثم إن النقد ليس ناشئا عن مواجهة مع النص وفقط، بل يتأسس أيضا كوجود حيوي مستقل صوريا عن النص، ومتكفل بمهمة البحث الفلسفي المجرد لسبر أغوار الماهيات، وذلك هو النقد النظري في مقابل النقد التطبيقي الذي هو مواجهة مباشرة مع النص، ولنفهم نوعية العلاقة بينهما نتوقف قليلا عند ماهية كل واحد منهما:

1.مفهوم النقد النظري:

إن النقد النظري "يبحث في ماهية الأدب ووظيفته وفائدته ووسيلته"[1] ولأن المعرفة النظرية هي عملية رصد ما هوي في إطار يستم بالتعميم والشمولية التأويلية، فإنها ذات أهمية بالغة، بلورة مناهج المعرفة، وتقنين الممارسة التطبيقية فالنظرية كانت منذ القديم محل ثناء واهتمام، فهي "منذ أفلاطون وأرسطو على صلة بقضايا الإنسان الحاسمة، البصر والكينونة والمعرفة،..."[2] فنجد أرسطو يقسم طبقات بجسده فإنها هو تابع وبالضرورة خادم".[3]

فالعرف جرى على اعتبار المعرفة النظرية أرقى من المعرفة التطبيقية، لأنها ذات صيغة تأسيسية وتأصيلية يعول عليها في رسم وجه التطبيق وصفته.

وليس من شك في أن هذه النظرة تنسحب على الحقل الأدبي باعتباره أحد حقول المعرفة، فنجعل من النقد النظري ذا أهمية قصوى، لأنه "يهيئ الأرضية الخصبة ويوجه

[1] أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن الرباع الهجري، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي القديم، معهد اللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1987، ص 20.
[2] ميجان الدويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 184.
[3] المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

إلى الطريق الصحيح، ويثير بلا شك حساسية الذوق والجمال لدى الأديب"[1]، إذ يصف له الآليات العقلية الضرورية للممارسة النقدية الصحيحة.

وقد يظهر هذا النقد النظري في تراثنا أحيانا بمظهر الجد في الدفاع عن الشعر ويتجلى ذلك في فصل من كتاب "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني عنوانه "في الكلام على من زهد في رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعلمه وتتبعه".

وكان من المجالات النظرية التي عالجها النقد القديم قضية الممتع والمفيد التي قال الفارابي بشأنها "الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب، وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى".[2]

ويرى "ديفيد دينتشس" حيث ذهب إلى أن النقد النظري، ينشط كلما كثر الهجوم على قيمة الأدب ودوره في الحياة، وأن هذا الهجوم مرتبط إلى حد كبير بتحضير المجتمعات، ما يجعله يستغرب قائلا "ولعل هنا موقفا يبعث إلى الاستغراب حثا، فإن الإنسان الذي كان يعيش في مرحلة من مراحل الحضارة الإنسانية موغلة في البدائية، كان يدرك –دون استهجان أو عجب– أن الخيال الشعري قادر على أن يكشف عن حقائق شعرية حتى إذا تقدمت الحضارة اختفى ذلك الإدراك واحتاج بعثه من الخفاء فيما بعد إلى جهود واعية بذلها النقود، ولا يكتفي بذلك الاستغراب بل يحاول أن يجيب عنه، فنجده يرجع سبب هذا التناسب العكسي بين التحضر والانتقاص من قيمة الشعر إلى ازدياد الوعي في المجتمعات، لأن ذلك يجعل الشعر ينضج فكريا، وينتقل وحالما أخذ الشهر يستقل بخصائصه ويتميز بذاتيته أصبح موضعا للريبة والاتهام، ومنه عذا تسويغ وجود الشعر

[1] عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2001، ص 124.
[2] أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن الرابع عشر هـ، دار الكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008، ص 31.

والدفاع عنه عملا من أخطر أعمال النقاد في حضارة تعي نفسها، بينما لم يكن وجوده لدى البدائي في حاجة إلى تنويع أو دفاع.

أقول إن ما ذهب إليه "ديفيد ديتشس" لا يمكن أن نطمئن إليه إلا في حدود علاقة ذلك بالدفاع عن الأدب وقيمته في الحياة، أما ما يتعلق بقضاياه الفنية ومناهجه وأدواته، فإن ذلك يخضع لظروف أخرى لعل من أهمها النشاط الفكري والحضاري للإنسان.[1]

وذلك ما ينبه إليه "جابر عصفور" حين يشير إلى أن: "النقد النظري الذي يهتم بالتأصيل أكثر مما يهتم بالتطبيق الموضعي، ويعتمد على التبرير العقلي أكثر مما يستند إلى الحكم الانطباعي، ويكشف عن درجة من النضج لا تتأتى إلا بعد الوعي بضرورة تصنيف المعرفة الإنسانية، وضرورة تمييز كل نشاط فيها عن غيره، وتلك الدرجة من النضج قريبة التخصص من ناحية ومرتبطة بالوعي النظري وبمشكلة الفن الأدبي من ناحية أخرى".[2]

2.مفهوم النقد التطبيقي:

ثاني مستويات النقد هو "الذي تتطلب ممارسته شيئا من الإلمام بالجانب النظري، لأنه أساس كل سلوك"[3]، فهو ينطلق من المعطي النظري، ليرحل في رحاب آفاق النص، إنه تلك المقابلة المباشرة مع النص، بإسقاط المستوى النظري عليه، على سبيل المحاورة الفعالة.

[1] أحمد بن عثمان رحماني ،المرجع السابق، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 33.
[3] عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، ص 124.

وغالبا ما يراد بتوظيف كلمة "نقد" إطلاقه هكذا دون مضاف إليه النقد التطبيقي، فالتطبيق يتعامل مع النظرية، من منطلق أنه عبارة "عن نشاط آلي يسعى إلى إثبات صحة المفاهيم، على برهنتها،... (حيث) يجعل منه المفهوم موضوعه ومن الموضوع وسيلته".[1]

وفي هذا الإطار تتجلى خاصية التخصيص للمفهوم، بعدما كان فلسفيا شموليا.

واختلف النقاد والدارسون في تعريف النقد التطبيقي وتحديد مفهومه، وذلك الاختلاف يرجع فيما احسب إلى عاملين أساسيين هما:

طبيعة مصادر ثقافتهم ومناهجهم في البحث والنقد من جهة، واختلاف تصوراتهم لجوهر الأدب وغايته ووسيلته من جهة ثانية".[2]

حتى وجدنا رينيه ويلك" يعرفه بأنه تحويل للتجارب إلى ضرب من المعرفة لذلك ينبغي الإشارة –مقدما– إلى أنه ما لنا من سبيل إلى إيجاد مفهوم محدد المعالم إلا بعرض وجهات النظر المختلفة لنصل منها –بحول الله– إلى مفهوم شامل للنقد التطبيقي.

يعتقد "غنيمي هلال" إن الناقد بانتقاله من النظريات العامة إلى مجال النقد التطبيقي، كان عليه –إذا توفرت له الخبرة والدراية الفنية– أن يتساءل عن: مقومات العمل الفني للنتاج الأدبي الذي يريده الناقد، وعن طريقه الكاتب في تصوير هذه المقومات وتحليلها، وعن الأهداف التي قصد إليها من وراء تصويره في حدود عصره، أوفي ما رمي إليه من معان إنسانية عامة، وعن مدى نجاحه في جلائها.

إذا أمعنا النظر في هذا الرأي يتبين لنا أن "غنيمي هلال" يعرف هذا الاتجاه باعتبار المراحل التي يمكن أن تمر بها العلمية النقدية ويحصرها في أربعة دوائر هي: البحث عن المقومات والطريقة والأهداف، ثم مدى النجاح أو الحكم.

[1] يمني العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 15.
[2] أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن 14 هـ، ث 36.

ولا شك أن هذا التعريف راجح، لأنه ضم طرفي النص: الشكل والمضمون دون أن ينسى الحكم والتقييم فضلا عن التقويم، ودون أن ينسى أن النص الأدبي ليس كيفيات تكربت عليها اللغة فحسب وإنما هو أيضا رؤية فكرية وفلسفية للحياة، وهو محق في ذلك لأن "الشعر ليس هو الفن الأكثر تكثيفا فحسب بل هو أيضا الأكثر فلسفة".[1]

نعم قد يكون ذلك التعريف شاملا لمفهوم النقد التطبيقي لكنه مع ذلك لم يشر إلى الأدوات والوسائل التي يمكننا من القيام بذلك العمل الخطير وسبب هذا بقي لزاما على الباحث أن يعرض وجهات النظر المختلفة ليشرح معنى "مفهوم النقد التطبيقي".[2]

3.بين النقد النظري والنقد التطبيقي:

رغم أن مجال المستوى الأول هو التأمل العقلي (أي الماهية)، ومجال الثاني هو المحاورة النصية(الكشف سر الجودة)، ورغم التباين الظاهري بين المصطلحين النظري والتطبيقي، فإن نسبة التمايز بينهما نسبية إلى حد كبير، فكل من النقد النظري والتطبيقي يسعى لخدمة النص الإبداعي في نهاية المطاف.

ولذلك فإن التفريق بينهما هنا لا يتأتى إلا باعتبار الابتداء، كمعلم تأسيسي لا كنشأة فعلية فأثناء المواجهة العلمية للنصوص، وهو الهدف الأسمى للنقد التطبيقي، لشدة ما بينهما من تداخل النظري والتطبيقي في آن – ويصعب الحكم بتأسيس فعلي لنشأة النقد النظري قبل النقد التطبيقي لشدة ما بينهما من تداخل وتبادل، ولكن من باب التبسيط المنهجي وللتمكن من محاصرة المفهومين ورصدهما، نقول إن النقد النظري يكون سابقا

[1] أحمد رحماني ، المرجع السابق، ص 36.
[2] المرجع نفسه، ص 37.

على النقد التطبيقي، حيث يرى الفيلسوف "كروتشيه" أن النشاط الإنساني نوعان: معرفة نظرية وعمل، والمعرفة تسبق العمل..."[1] لأن النظرية ذات طبيعة تأصيلية.

حيث أنه في مرحلة أولى يتم تطبيق المعطى النظري على نص معين، فتنتج عن ذلك خبرة ثانية، يمكن إلحاقها بخبرة المعطى النظري "فالمستوى الثاني للتنظيم يعتني بالمستوى الأول للتطبيق، والعكس صحيح بالقدر نفسه كما أن خبرات التطبيق يمكن أن تسهم في تعديل مستوى التنظير".[2]

وهذا التبادل ينبع من التداخل "القائم في علاقة" النظرية" و"الممارسة" حيث لا يمكن أن ينعزل النظر عن التطبيق أو العكس، وحيث تؤكد العلاقة الجدلية بين الاثنين وحدتهما المركبة التي لا يمكن تبسيطها أو اختزالها"[3]، إنها وحدة الثنائيات المتضادة ظاهريا المتطابقة ضمنيا.

وتغدوا هذه العلاقة ملحة عند الإقبال على التراث "لأن الاقتصار على موضوع القراءة –وهو التراث النقدي– في غيبة الوعي النظري بكيفية القراءة وآلياتها وإجراءاتها، ينتهي إلى تجريبية متخبطة، تتسم بآلية التقليد، أو عشوائية التلفيق، والاقتصار على الصوف النظري لحدث قراءة التراث لا معنى له بعيدا عن المعطيات الفعلية لهذا التراث من ناحية، والقراءات التطبيقية المتعددة من ناحية ثانية".[4]

فإذا اقتضت طبيعة الدراسة الفصل بين المستويين، لزم استحضار المستوى الغائب ذهنيا.

[1] حسيني علي محمد، التجربة الجمالية بين الفن و التذوق و النقد، مجلة القافلة، 1994، ص 20.
[2] سامح الموجي، قراءة في النقد الأدبي عند جابر عصفور، مجلة أدب و نقد، القاهرة، مصر، 2003، ص 40.
[3] المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
[4] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مطابع الهداية، مصر، عين للدراسات الإنسانية و الاجتماعية، ط1، 1994، ص 22.

وإذا كان العزل بين النظرية والتطبيق أمرا مستحيلا، فإن "الفصل التأملي بين (المستويين) شيء آخر، وإذا كان انعزال النظر عن التطبيق مستحيل الوقوع في أي قراءة متماسكة...فإن الفصل بين النظرية والممارسة ممكنا تجريدا...بل إن تأكيد النظرية يغدوا ضرورة في غير حالة، بوصفه شرطا ملازما لتمثل القارئ ووعيه في فعل قراءة التراث"[1] وخاصة في مراحل التراكم المعرفي إبداعا ونقدا.

ولا يتسنى للوعي فك تقاطعات هذا التراكم، عبر عمليات المراجعة "إلا إذا انقسم على نفسه في مرحلة من مراحل القراءة، وأصبح وعيا مزدوجا ذاتا وموضوعا في آن بحيث يتمكن...من تأمل نفسه، في علاقة بمعطيات التراث المقروء.."[2] مما يحقق تموقعا سليما على مستوى محور الإدراك الابستيمولوجي كحدث يضمن بدوره تموضعا على مستوى محور الوعي كموضوع يتم الاشتغال التطبيقي عليه.

ولكن هذا الفصل يبقى تأمليا، ثم على سبيل التجريد لتنظيم دور الوعي في تموقعه النظري والعملي، وتبقى العلاقة المتبادلة في النظرية والتطبيقي بمثابة الجسر الواصل بين الضفتين تغذي إحداهما الأخرى، ولا تستغني أي منهما عن الأخرى، فكلما كان التبادل بينهما كبيرا ازداد ثراء الضفتين، والعكس صحيح، إذا انكسر الجسر أو تعطل (أو عطل) عن وظيفة التبادل.

ويرى أحمد رحمان أن الباحث في التراث النقدي العربي إذا تأمله عن كثب يجده قسمين:

1. قسم مجاله الأساسي هو النص الأدبي، فهو "يعالج النصوص الشعرية معالجة مباشرة تنصر إلى شاعر أو أكثر، وتركز على معالجات نصية أكثر مما تستهدف صياغة

[1] جابر عصفور، المرجع السابق، ص 20.
[2] المرجع نفسه، ص 22.

مفاهيم كلية، وذلك من خلال المشكلات وقضايا متعددة مثل: الوساطة والموازنة أو السرقات أو قضايا تحليل، وما يمكن يتصل بها من شروح وتفاسير".[1]

وهذا القسم هوما يسمى "النقد التطبيقي"

2.وقسم يبحث في ماهية الأدب ووظيفته ووسيلته، وهذا القسم يرمي إلى تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تشكل الأساس النظري لدراسة الأدب عامة، كما تشمل في الوقت نفسه الأصول الجمالية التي ينبني عليها النقد، وهذا القسم هوما يسمى "النقد النظري" وذلك لأن مجاله هو الدراسات النظرية والتجريبية التي تدور حول تفسير الظاهرة الأدبية من حيث ماهيتها، ومهمتها، وخصائص أدواتها، ويتميز هذا القسم النظري عن نظرية الأدب بعدها تأملا فلسفيا للعملية الفنية، وبوصفها دراسة لمبادئ الأدب مقولاته ومعاييره وما أشبه ذلك.[2]

كمل يتميز أيضا عن النقد التطبيقي بانشغاله بالتأمل، إذ يسعى لتكوين تصورات مترابطة ترابط العلة بالمعلول، تعمل على تحديد مفهوم للأدب بكافة أنواعه ينطوي أساسا على تحديد للماهيات والوظائف والأدوات على حد سواء.

ويغلب على هذا النقد النظري الطابع الفلسفي الذي ينظر إلى القضايا الأدبية نظرة شاملة، فهو على حد تعبير "الفرابي" عبارة عن قوانين كلية ينتفع بها في إحاطة العلم بقواعد صناعة الشعراء، فقوانينه تتسم بالكليات إذ هي ذات طابع شمولي يعمد إلى تعميم لا إلى التخصيص، ولعله لغلبة ذلك عليه وصفه "ديفيد ديتسش" بأنه ليس سوى نشاط فلسفي مجهد".[3]

ولكن ذلك لا يعني أن النقد النظري غير مهم، فقد يقدم على غيره من الأنشطة، إذ كيف يتسنى لنا أن ندرس موضوعا من الموضوعات دون أن نعرف بادئ ذي بدء ماهية

[1] أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن الرابع عشر هجري، ص 27.
[2] المرجع نفسه ، ص 29.
[3] المرجع نفسه، ص 27.

الذي ندرسه، بل إننا بقدر ما نجد ناقدا قريبا من الفلسفة نجد كتاباته تزداد عمقا وأصالة، مما يؤكد أهمية التساؤلات النظرية في النقد.

ولكن ذلك الارتباط بالفلسفة لا يعني أن النقد النظري لا يمت للعلم بصلة، فهو عندما يقوم بالتركيز على مجموعة من المفاهيم والتصورات التي تترابط العلة بالمعلول، إنما يتجه بذلك صوب مفهوم العلة، كما يحدث غالبا في النقد النفسي حين يتحدث عن الأسباب النفسية للعملية الإبداعية، وكما يحدث أيضا في النقد التاريخي حين يعالج الأسباب الاجتماعية التي تقف وراء الإنتاج الأدبي، وقد يصادف هذا ما يعنيه "عبد المنعم تليمة" بقوله: إن جهود النقاد النظريين تشهد نحولا عميقا بحيث لا يعتمد عملهم النظري التأملي، وإنما يعتمد أدوات العلم الحديث بحيث ينتقل عملهم من فلسفة الفن التأملين إلى علم الفن.[1]

المؤسسة على الحقائق الموضوعية والإحصاء والتجريب، نعم قد تميل بعض الدراسات النظرية نحو المنهج العلمي في أي اتجاه من الاتجاهات النقدية، ولكن مع ذلك فإن التساؤل حول الماهيات والأصول سيبقى ذا طابع فلسفي حتى بالنسبة إلى أقرب الاتجاهات إلى النقد الموضوعي.[2]

[1] أحمد بن عثمان رحماني، المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
[2] المرجع نفسه، ص 29.

الفصل الثاني

أهم المسائل النقدية التي جاء بها الجاحظ في كتابه "الحيوان"

1. قضية اللفظ والمعنى وعلاقتهما بالبعد النفسي
2. المجاز وضرورة التأويل بالمجاز
3. علاقة اللفظ بالمعنى والمشاكلة بينهما
4. السرقات الأدبية
5. فساد المعنى الشعري
6. صحة المعنى الشعري

1. قضية اللفظ والمعنى وعلاقتهما بالبعد النفسي:

قضية اللفظ والمعنى هي كبرى القضايا النقدية، وأساس كبير للعملية النقدية، لأنها تعالج بنية العمل الأدبي وصياغته الشكلية والمعنوية.

وكما أن المنطلق في قضية اللفظ والمعنى هو التساؤل عن سر إعجاز القرآن: هل هو لفظ أم هو معناه، كذلك جاء التساؤل في العمل الأدبي، هل تكمن مزيته وميزته في لفظه (أي أن شكله أم معناه" أي في مضمونه") ويعتبر الجاحظ أول بياني أثار القضية، ودشن النقاش في قضية اللفظ والمعنى.[1]

مثال: قال الجاحظ:

لا تحسبن الموت موت البلى فإن الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال

وذهب الشيخ "أبو عمر الشيباني" إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجود السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير".[2]

يلاحظ أن الجاحظ يعتبر الأدب كتقنية للإنتاج الجمالي، مادتها الأولية هي اللفظ والمعنى وهو يشبه الشهر بالنسج والرسم (التصوير)، فبالإضافة لعنصر التصوير "يخرج

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، 2001، ص 273.

[2] الجاحظ: الحيوان، ج3، وضع حواشيه، باسل عيون الأسد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ 1998، ص 132.

بذلك الكلام من الخطبة في بعدها الأحادي إلى التصوير ليشمل جميع الأبعاد التي تتألف منها الصورة...ليخلص إلى الضمير الإنساني في بعده الباطني أي إلى المضمار كما يسميه "ابن خلدون" فيما بعد، ليدخل البعد النفسي في البيان"[1]أثناء تشكله وعند تلقيه.

ثم إن الجاحظ بإعلانه لا محدودة المعاني، في مقابل محدودية الألفاظ لا يقصد الطعن في المعاني، ولا إسقاطها، بل إن المتمعن في كلام الجاحظ عن المعاني المطروحة مع ربط الكلام بعضه ببعض، يستنتج إنه من البعد عن هذا العقل المتذوق ذلك الفهم الوارد عن إسقاطه قيمة المعاني، إذا الطرح هنا كناية عن لا محدودية المعاني، واتساعها لتشمل اللفظ والإشارة والعقد والخط والنصية، ضمن العالم الكبير الذي تمثله أخيرا النصية في شكل موجودات الكون الدالة.

فالجاحظ يقول بلانهائية المعاني في مقابل محدودة الألفاظ، هذه الأخيرة التي ينصب عليها جهد الشاعر ليقيم بها الوزن، متخيرا إياها من حيث سهولة المخرج وسلامة النطق، وكثرة الماء (أي جريان والشفافية) ومن حيث خروج هذه الألفاظ عن طبع لا عن تكلف، وفي صورة جيدة من حيث البناء اللغوي (أو السبك)، فإنه (أي الجاحظ) يبني فكرته هذه على أساس متين عن مفهومه للشعر بأنه صياغة فنية، وهو النسيج يتطلب سديين (أو نيرين) أحدهما عمودي والآخر أفقي.[2]

ومثل الرسم يستلزم رؤية فنية ووجدانية وأدوات خاصة لتحقيقه وتجسيده، فإذا كان الرسم يتطلب لوحة وفرشاة وألوانا فكذلك الشعر يستعمل الألفاظ ليرسم بها الصور المختلفة بألوان شتى من ألوان الحياة المتنوعة.

[1] محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية في التراث العربي و في الدراسات الحديثة، سلسلة أهل الحكمة، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص 24.

[2] محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية و البلاغة و الأدبية عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 314.

فالذي أراده الجاحظ إذن هو إعطاء مفهوم الانفتاح والتمدد للمعاني عبر الزمن، هذا من جهة، وجهة ثانية أراد "الجاحظ" أن يقرر أهمية الأسلوب والصياغة اللغوية التي عليها ينصب جهد الشاعر في محاولته لمحاصرة تجربته الشعورية في الحياة، وصبها في قابلها المناسب، ولذا فإن الجاحظ يقرر بشكل ما "أن المعاناة الشخصية والحياتية هي قبل كل شيء مصدر الاستلهام الأدبي والفني".[1]

مما سبق فإن الجاحظ لم يقلل من شأن المعاني، كما فهم البعض، بل العكس هو الصحيح "فما يقابل المعاني المطروحة في هذه النظرية ليست الألفاظ لأنها هي الأخرى معنية بالطرح والسقوط، وإنما يقابلها السبك والنسج والتصوير، يعني التركيب الذي هو تعريف اللغة في فهم اللسانيات اليوم".[2]

وقبلا رأي عبد القاهر الجرجاني أن الناس قد أساؤوا فهم كلام الجاحظ بجهلهم للمعاني التي قال إنها ملقاة على الطريق، وعدم إدراكهم لمفهومه حول اللفظ، فوجه رأي الجاحظ التوجيه الصحيح واللائق.

وكون المادة المعروفة حول قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ، أنه كثيرا ما أسيء فهمه من طرف كثير من النقاد في عبارة المعاني المطروحة، ولذلك "فإذا ما أريد معرفة أهمية اللفظ من المعنى في نظر "أبي عثمان" فليرجع إلى مظان بحثه حول البلاغة، ومتى يكون الكلام بليغا".[3]

[1] ميشال عاصي، المفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1981، ص 167

[2] محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين، ص 141.

[3] محمد جميعة بادي و عباس عطية علي، اللفظ و المعنى عند الجاحظ، مجلة القافلة، شركة أرامكو، السعودية، 1415هـ، 1995، ص 18.

ويقول الجاحظ في البيان والتبيين: "وقال بعضهم، وهم من أحسن ما اجتنبناه ودوناه، لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكن لفظه إلى سمعك، أسبق من معناه إلى قلبك"[1]، وما السبك الذي وظفه الجاحظ إلا تظافر اللفظ مع المعنى في إنتاج الدلالة اللغوية والبلاغية البيانية.

إذن، فالجاحظ لما أثار قضية الفصل بين اللفظ والمعنى، كان بصدد الحديث عن أهمية الصياغة الشكلية في الشعر، أما "القاعدة الأولى والعامة لعلاقة اللفظ بالمعنى عنده تقوم على مطابقة اللفظ للمعنى، ومواتاتها معا لمقتضيات الحال وظروف القول".[2]

لتحقيق وظيفة اللغة الجمالية والتواصلية ضمن سياق الحضور النفسي للصورة الشعرية.

وإذا كان الجاحظ قد فتح الباب أما البلاغيين لينقسموا إلى معسكرين، معسكر اللفظيين الذين شكلوا تيار وجه النشاط النقدي إلى الانحطاط نتيجة الاهتمام المفرط بزخرف اللفظ على حساب المعنى، في مقابل معسكر النظامين وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني.

وقد دام الجدال بين المعسكرين عشرة قرون، ابتداء من عصر الجاحظ، في القرن الثالث الهجري لم يكن يعني إسقاط المعنى... ولكنه كان يتحدث في ذلك المقتطف الشهير (المعاني مطروحة) عن أن الألفاظ ليس لها معنى منفردة، بل تكتسب معناها داخل النسق اللغوي"[3]، مما يخرج الجاحظ من نطاق المسؤولية عن بداية الانحطاط.

[1] الجاحظ، البيان و التبيين، تحقيق : درويش جويدي، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، ط2، 2000، ج1، ص 78.
[2] ميشال عاصر، المفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، ص 168.
[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة،ص27

وخلاصة القول، إن قضية اللفظ والمعنى الواردة في سياق نظرية المعاني المطروحة عند الجاحظ، لم تفهم الفهم الصحيح، الذي يتناسب مع فكر الجاحظ الذي كان سابقا لعصره إلى حد ما، في طرحه لمفاهيم ضمنية لم تتضح إلا بعد قرون كالشكلية (السبك)، والبعد النفسي (الصورة) والأسلوبية (الصياغة).

2. المجاز وضرورة التأويل بالمجاز:

"المجاز" مفعل من "جاز الشيء يجوزه" إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوحيه أصل اللغة، وصف بأنه (مجاز)، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا.

ثم أعلم بعد أن إطلاق (المجاز) على اللفظ المنقول عن أصله شرطا وهو أن يقع نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل ومعنى "الملاحظة" أن الاسم يقع لما نقول إنه مجاز فيه، بسبب بينه وبين الذين تجعله حقيقة فيه، نحو أن "اليد" تقع للنعمة، وأصلها الجارحة لأجل أن الاعتبارات اللغوي تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم، وما يقتضيه ظاهر البنية وموضوع الجبلة، ومن شأن النعمة أن تصدر عن "اليد" ومنها تصل إلى المقصود بها والموهوبة هي منه.

وكذلك الحكم إذا أريد باليد القوة والقدرة، لأن القدرة أثر ما يظهر سلطانها في اليد، وبها يكون البطش والأخذ والدفع والمنع والجذب والضرب والقطع، وغير ذلك من الأفاعيل التي تخبر فضل إخبار عن وجوه القدرة، وتتبنى عن مكانها، وذلك نجدهم لا يريدون باليد شيئا لا ملابسة بينه وبين هذه الجارحة بوجه.

ولوجوب اعتبار هذه النكتة في وصف اللفظ بأنه "مجاز" لم يجز استعماله في الألفاظ التي يقع فيها اشتراك من غير سبب يكون بين المشتركين، كبعض الأسماء

المجموعة في الملاحن، مثل أن "الثور" يكون اسما للقطعة الكبيرة من الأقط، و"النهار" اسم لفرخ الحبارى، و"الليل" لولد الكروان.[1]

كما قال (من المتقارب)

أكلت النهار بنصف النهار وليلا أكلت بليل بهيم

وذلك أن اسم "الثور" لم يقع على الأقط لأمر بينه وبين الحيوان المعلم ولا "النهار" على الفرخ لأمر بينه وبين ضوء الشمس، أداه إليه وساقه نحوه.

والغرض المقصود بهذه العبارة – أعني قولنا: "المجاز" – أن نبين أن للفظ أصلا مبدوء في الوضع ومقصودا، وأن جريه على الثاني إنما هو على سبيل الحكم يتأدى إلى الشيء من غيره وكما يعبق الشيء برائحة ما يجاوره، وينصبغ بلون ما يدانيه، ولذلك لم ترهم يطلقون "المجاز" في الأعلام، إطلاقهم لفظ النقل فيها حيث قالوا "العلم على ضربين، منقول ومرتجل، وأن المنقول منها يكون منقولا عن اسم جنس، كأسد وثور وزيد وعمر أو صفة كعاصم وحارث أو فعل كيزيد ويشكر، أو صوت كببة، فاثبتوا لهذا كله النقل من غير العلمية إلى العلمية، ولم يروا أن يصفوه بالمجاز فيقولوا مثلا: إن يشكر حقيقية في مضارع شكر، ومجاز في كونه اسم رجل وأن "حجرا" حقيقة في الجماد، ومجاز في اسم الرجل، وذلك أن "الحجر" لم يقع اسما للرجل لالتباس كان بينه وبين الصخر، على حسب مات كان بين اليد والنعمة وبينها وبين القدرة، ولا كما كان بين الظهر الكامل وبين المحمول في نحو تسميتهم المزادة "رواية" وهو اسم للبعير الذي يحملها في الأصل، وكتسميتهم البعير "حفصا" وهو اسم لمتاع البيت الذي حمل عليه[2] وأن توضع الجملة على

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، قرأه و علقي عليه، أو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، بجدة، المؤسسة السعودية، القاهرة، ط1، 1422هـ 2001، ص 278.

[2] عبد القاهر جرجاني، أسرار البلاغة، ص 279.

أن الحكم المفاد بها واقع موقعه من العقل، وليس كذلك إلا أنه صادر عن اعتقاد فاسد كاذب، فمثل ما يجيء في التنزيل من الحكاية على الكفار[1] نحو(وما يهلكنا إلا الدهر) سورة الجاثية، الآية 24.

فهذا أو نحوه من حيث لم يتكلم به قائله على أنه متأول، بل أطلقه بجهله وعماه إطلاق من يضع الصفة في موضعها لا يوصف بالمجاز، ولكن يقال: "عنده قائلة أنه حقيقة" وهو كذب وباطل، وإثبات لما ليس بثابت، أو نفي لما ليس بمنتف، وحكم لا يصححه العقل في الجملة، بل يرده ويدفعه، إلا أن قائله جهل مكان الكذب والبطلان فيه، أو حجر وباهتا.

ولا يتخلص لك الفصل بين الباطل والمجاز، حتى تعرف حد المجاز، وحده: أن كل جملة أخرجت الحكم مفادها بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول، فهي مجاز.

ومثاله ما مضى من قولهم: "فعل الربيع"، وكما جاء في الخير "إن مما ينبت الربي ما يقتل حبطا أو يلم"، فقد أثبتت الإثبات للربيع، وذلك خارج عن موضعه من العقل، لأن إثبات الفعل لغير القادر لا يصح في قضايا العقول، إلا أن ذلك على سبيل التأول، وعلى العرف الجاري بين الناس، أن يجعلوا الشيء، إذا كما سببا أو كالسبب في وجود الفعل من فاعله، كأنه فاعل، فلما أجرى الله العادة وأنفذ القضية أن تورق الأشجار وتظهر الأنوار، وتلبس الأرض ثوب شبابها في زمان الربيع، صار يتوهم في ظاهر الأمر ومجرى العادة، كان لوجود هذه الأشياء حاجة إلى الربيع، فأسند العقل إليه على هذا التأول والتنزيل.[2]

وهذا الضرب من المجاز كثير في القرآن فمنه قوله تعالى: "تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها" سورة إبراهيم، الآية 25.

[1] عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 385.

[2] المرجع نفسه، ص 386.

وقوله عز وجل: "وإذا تليت عليهم آياته زادتهم إيمانا" سورة الأنفال، الآية 02 وفي قوله: "فمنهم من يقول أيكم زادته إيمانا" سورة التوبة، الآية 124 وفي الأخرى "وأخرجت الأرض أثقالها" سورة الزلزلة، الآية 02، وقوله عز وجل: "حتى إذا أقلت سحابا ثقالا سقناه لبلد ميت" سورة الأعراف، الآية 57، أثبت الفعل في جميع ذلك لما لا يثبت له فعل، إذا رجعنا إلى المفعول، على معنى السبب، وإلا فمعلوم أن النخلة ليست تحدث الأكل، ولا الآيات توجد العلم في قلب السامع لها، ولا الأرض تخرج الكامن في بطنها من الأثقال، ولكن إذا حدثت فيها الحركة بقدرة الله، ظهر ما كنز فيها وأودع جوفها.

وإذا ثبت ذلك، فالمبطل والكاذب لا يتأول في إخراج الحكم عن موضعه وإعطائه غير المستحق، ولا يشبه كون المقصود سببا بكون الفاعل فاعلا، بل يثبت القضية من غير أن ينظر فيها من شيء إلى شيء، ويرد فرعا إلى أصل وتراه أعمى أكمخ يظن ما لا يصح صحيحا، وما يثبت ثابتا، وما ليس في موضعه من الحكم موضوعا موضعه، وهكذا المتعمد للكذب يدعي أن الأمر على ما وضعه تلبيسا وتمويها، وليس هومن التأول في شيء.[1]

والنكتة أن المجاز لم يكن مجازا لأنه إثبات الحكم لغير مستحقه، بل لأنه لما يستحق تشبيها وردا له إلى ما يستحق، وأنه ينظر من هذا إلى ذلك، وإثباته ما أثبت للفرع الذي ليس بمستحق، يتضمن الإثبات للأصل الذي هو المستحق، فلا يتصور الجمع بين شيئين في وصف.[2]

أوحكم من طريق التشبيه والتأويل، حتى يبدأ بالأصل في إثبات ذلك الوصف والحكم له، ألا تراك لا تقدر على تشتبه الرجل بالأسد في الشجاعة، ما لم تجعل كونها من

[1] عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[2] المرجع نفسه، ص 387.

أخص أوصاف الأسد وأغلبها عليه نصب عينيك؟ وكذلك لا يتصور أن يثبت المثبت الفعل للشيء على أنه سبب، ما لم ينظر إلى ما هو راسخ في العقل من أن لا فعل على الحقيقة إلا للقادر.[1]

فقضية المجاز، من القضايا الهامة التي عني بها علم البيان العربي "ثم إن اللغة العربية كانت من أكثر لغات البشر انشغالا بالبيان، وخاصة فيما تعلق بكل القضايا المجاز"[2]، ومختلف أشكال ومزايا استخدام اللفظ لا على الحقيقة، وتبع مفهوم التأويل مفهوم المجاز في درجة اهتمام النقاد.

عند تعرضه للآية "يخرج من بطونها شراب" سورة النحل، الآية 69، يقول الجاحظ "العسل ليس بشراب وإنما هو شيء يحول بالماء شرابا فسماه كم ترى شرابا إذا كان يجيء من الشراب".[3]

الجاحظ يفسر تسمية العسل بالشراب رغم كونه ليس شرابا بوجود قرينة معنوية، تتمثل في تحول العسل إلى شراب بالماء، فجاز تسميته الشراب على سبيل المجاز لا على الحقيقة.

والمجاز هو ظاهرة لسانية واقعة في كلام العرب كما في القرآن الكريم، "والابتعاد عن المعنى الملفوظ هو محور القضية في باب المجاز كما هو معلوم".[4]

[1] عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 387.

[2] عبد العزيز جودة، المرايا المقعرة، ص 288.

[3] الجاحظ ، الحيوان، ج5، ص 425.

[4] محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية و البلاغية عند الجاحظ، ص 280.

حيث يطلق المتكلم ويرد معنى غير معنى ذلك اللفظ، لعلاقة بين المعنى الوارد والمعنى المراد، كما في المثال السابق، حيث المعنى الوارد هو الشراب، في حين المقصود ليس شرابا بل هو العسل.

وإذا كانت الصياغة تتطلب مشاكله بين الألفاظ والمعاني، وتوفيقا بينهما، فإن الحديث عن المجاز "يساهم في تصور الفصل بينهما واستقلال كل منهما عن الآخر" خاصة إذا كان المعنى الوارد في القرآن يتعارض وعقائد الاعتزال، أو يخالف أصلا من أصول العدل والتوحيد.[1]

فالمجاز نشأ أو نشأ للدفاع عن العقيدة الاسلامية، وتأويل الآيات التي ظهر فيها تعارض مع أصول التوحيد "كالقول بالمجاز في الصفات الإلهية (الذي) يتضمن أن الله لم يتصف بهذه الصفات حقيقة، وإنما وصف بها (نفسه) على سبيل المجاز...".[2]

كذلك يعتبر المجاز وسيلة فنية لإثراء اللغة وتحقيق لذة التذوق الأدبي، بفضل اكتشاف معنى بعيد، ليس هو المعنى الأول لإثراء اللغة وتحقيق لذة التذوق الأدبي، بفضل اكتشاف معنى بعيد، ليس هو المعنى الأول ولا المعنى الثاني في الحقيقة، لأن التعريف الأدق للمجاز أنه "المعنى الجديد الناشئ عن انصهار المعنى الأول والثاني، والذي يحدث بذبذبته وتردده بين المعنيين دغدغة النفس وهي أساس الطرب الجمالي..."[3] فالمعنى الجديد شبيه بنتيجة تفاعل كيميائي.

[1] وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1985، ص 393.

[2] الجلنيد، ابن تيمية و موقفه من التـــأويل، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، صمن عمار يدل، مدخل إلى دراسة الفرق الإسلامية، سلسلة دراسة الفرق الإسلامية، دار البلاغة، الجزائر، ط1، 2002، ص 135.

[3] محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية في أدب الجاحظ، ص 282.

ومن ثم فالمجاز هو خلق مسافة بين اللفظ والمعنى، إنه "صورة زائدة لتقديم المعاني والمواقف تقديما مؤثرا في نفوس السامعين".[1]

ولا يكون ذلك إلا بقطع تلك المسافة للوصول إلى المعنى الحقيقي والعلاقات البعيدة، ولا يأتي ذلك إلا بقطع تلك المسافة للوصول إلى المعنى الحقيقي والعلاقات البعيدة، ولا يتأتى ذلك إلا بعملية التأويل "المعاني مطروحة في الطريق..." لا متناهية، وبذلك يكون الجاحظ قد نبه إلى "ميزة التأويل والحاجة إليه، وإن لم يسمه باسمه الصريح في هذا الموضع".[2]

ولا تخفى العلاقة بالوثيقة بين التوظيف المجازي للغة والتأويل "فما التأويل دفقا حيويا فاعلا ومؤثرا في مجمل عملية التقي الأدبي هو المجاز"[3]، والنص الجيد دائما هو النص الذي يمنح مساحة أكبر للتأويل الدلالي، لأنه يعطي بذلك مساحة أكبر لذوق القارئ وحساسيته الفنية، يجعل القارئ عنصرا أساسيا في إنتاج المعنى.

وتتجلى أهمية النقد الأدبي أكثر عندما ندرك حقيقة هامة، وهي أن النقد النظري وخاصة ما يتعلق منه بالأصول الفنية لا يرى التطور إلا بالاكتشافات التطبيقية، وعلى حد تعبير "كولردج" التطبيق قد نتج عن قواعد نقدية هامة أكثر مما أثرت القواعد في التطبيق، ويمكن القول أنه لولا تأمل النصوص وممارسة النقد العملي ومواجهة النص الفني لما استطاع العرب أن يتوصلوا إلى اكتشاف قوانين علم البلاغة، ولا بحثوا في الإبداع والسرقات، ولا عرفوا نظرية "عمود الشعر" أو نظرية "النظم" أن نظام "العروض" الذي اكتشفه الخليل بن أحمد الفراهيدي.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، ج5، ص 36.

[2] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 221.

[3] المرجع نفسه، ص 220.

وحتى في النقد الغربي يمكن أن نأخذ على ذلك – كمثال– اكتشاف "ت.س إليوت" للمعادل الموضوعي حينما كان يواجه نصا إبداعيا هو "هاملت" وإن النقد التطبيقي وسيط بين القراء الأعمال الإبداعية ولكن ليس فقط على مستوى الإفهام، بل أيضا على مستوى التأثير وتحسين القراءة، وتربية الذوق الأدبي.

3. علاقة اللفظ بالمعنى والمشاكلة بينهما:

من أهم القضايا التي أثارها الجاحظ في كتابه، ولعلها كانت من أهم القضايا التي شغلت الفكر النقدي العربي القديم، وفيها ترى الفصل الحاد بين اللفظ والمعنى، حتى نكاد نشعر أن أحدهما يمكن أن يوجد بمعزل عن الآخر، ولعل الجاحظ كان من أوائل الذي بحثوا هذا الموضوع بحثا مفصلا يقول:

"المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم المتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره، وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجليها للعقل،...، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله تبارك وتعالى يمدحه، يدعوا إليه ويحث عليه، وبذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم".[1]

[1] محمد خضر، النقد الأدبي عند العرب، الخطوات الأولى، ص 129.

ويفصل الجاحظ رأيه في هذا الموضوع في كتابه الحيوان حيث لم يخف سخريته الشديدة من رأي أبي عمرو الشيباني، حيث استحسن بيتين من الشعر، وكلف رجلا بإحضار دواة وقرطاس ليكتبها له لشدة كلفه بهما واستجادته لهما، والبيتان هما:[1]

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفظع من ذلك لذل السؤال

وقد بلغ من استنكار الجاحظ لهذا الإعجاب بهذين البيتين، أنه زعم أن صاحب هذين البيتين لم يكن شاعرا في يوم من الأيام، ولن يكون من ذريته شاعرا أبدا ونص الجاحظ يقول "و أنما رأيت أن أبا عمر الشيباني، وقد بلغ من استجادته لهذه البيتين في المسجد يوم الجمعة، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاس حتى كتبها له، وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شهر أبدا".[2]

إن الشعر عند الجاحظ لا يصح أن يقصر على المعنى فقط، كما فعل أبو عمرو الشيباني وإنما الذي يمنح الشعر صفة الشعرية هي الصياغة الخاصة التي يتجلى فيها الشكل الشعري، يقول الجاحظ: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير".[3]

[1] محمد خضر، المرجع السابق، ص 131.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

[3] المرجع نفسه، ص 132.

وهذا هو المفهوم من بحث الجاحظ في المسألة، ومع ذلك فقد فهم بعضهم كلامه على أنه انتصار للفظ على المعنى، وبخاصة حديثه عن المعاني المطروحة في الطريق ويعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي والمدني.

وهذا ليس تقليلا من شأن المعنى ولكن الرجل يتحدث عن الشعر والأمر فيه مختلف، وينبغي أن يكون معناه مختلفا.[1]

وهناك من ذهب إلى أن الجاحظ انحاز إلى جانب اللفظ، مع كونه أمام العقل والمنطق، ذهب ابن قتيبة مذهب التسوية، فقال لهذه القضية ركنان: اللفظ والمعنى ومميزات:

الجودة والرداءة – يجد ابن قتيبة أن الشعر أربعة اضرب[2]:

أ. لفظ جيد و معنى رديء.

ب.لفظ جيد و معنى جيد.

ج. لفظ رديء و معنى جيد.

د. لفظ رديء و معنى رديء.

فالمسألة عنده هي صلة بين اللفظ والمعنى وعلاقة الجودة في كليهما معا هي المفضلة، وهذا يعني أن المعاني ليست كما قال الجاحظ "مطروحة في الطريق" بينما تتفاوت بين الجودة والرداءة.

والمعنى في نظر ابن قتيبة كما يستشف من أمثلته تعني الصورة الشعرية كما تعني الحكمة، لكن هذه الأمثلة يعتمد فيها على بيت واحد أو بيتين أو ثلاث في الأكثر والغائب،

[1] محمد خضر ،المرجع السابق، ص 133.

[2] د. حسن الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص 16.

إن صلة اللفظ بالمعنى عنده لم تتناول العمل الأدبي كله بحيث تتطور إلى "الشكل والمضمون" أو "الصلة الداخلية" لم تكن انحيازا إلى جانب اللفظ لكنها بقيت عاجزة عن تبيين وحدة الأثر الفني في مبناه الكلي.[1]

"اعلم –حفظك الله– أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأن الألفاظ مقصورة معدودة ومحصلة محدودة".

"هو معني بصياغة الألفاظ واستحسانها، وأن بلاغة الكلام إنما هي في النظم والصياغة في إقامة الوزن وتميز اللفظ، والشعر تصوير وجودة سبك، وهو يمدح الكتاب فيقول:

"لم أر قوما أنبل طريقة في البلاغة من الكتاب، فإنهم التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا ولا ساقطا سوقيا".[2]

ويقول: "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا وساقطا وسوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا إلا أن يكون المتكلم بدويا أو أعرابيا، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات".[3]

وهو في هذا يؤكد على أهمية الملاءمة بين الألفاظ والمعاني، وبين المواقف وأصحابها" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل كل طبعة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار

[1] حسن الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص 197.

[2] أحمد يوسف خليفة، تطور النقد الأدبي و محاوره، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2008، ص 167.

[3] المرجع نفسه، ص 168.

المستمعين على أقدار تلك الحالات فكل قدر ما يناسبه من الألفاظ والمعاني، والتوافق بين الألفاظ والمعاني والمقامات شيء مهم للغاية عند الجاحظ.[1]

وأن قدامة بن جعفر (327 هـ) كان أكثر القدماء وعيا وإدراكا لإرادة الجاحظ وتصوره هذا حيث قال: "إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها... وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة.[2]

ومن هذا المنظور أنزل الجاحظ دلالاته البيانية حسب فاعليتها في بث المعنى وتوصيله وحسب قدرته الخاصة في إبلاغ السامع درجة الإفهام "فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان".

فبدأ باللفظ الذي هو أهم مثير للمعنى عند الإنسان، وهو الأصل في التعبير البياني "لأن مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد"[3]، ويعني باللسان اللغة ومكان اللغة متميز عند الجاحظ "ومرد هذا في نظره إلى ما تتميز به اللغة من وضوح الدلالة والقدرة الفائقة على التعبير عن المعاني المختلفة".

[1] أحمد يوسف خليفة، المرجع السابق، ص 169.

[2] ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، 2006، ص 103.

[3] المرجع نفسه، ص 110.

ويتحدد المعنى في هذا المفهوم "بأنه مدلول الكلمة من الأشياء والأفكار والمشاعر وأن اللفظ هو الدلالة الاسمية لذلك المدلول والإشارة الكلامية المستخدمة لبيانه وظهوره".[1]

وقد سبق وأن رأينا أن "القاعدة الأولى والعامة لعلاقة اللفظ بالمعنى "عند الجاحظ" تقوم على مطابقة اللفظ للمعنى و مواتاتهما معا لمقتضيات الحال وظروف القول"[2] قصد تحقيق الوظيفة الجمالية والتواصلية للغة، التي يسميها الجاحظ البيان، فكل خلل في علاقة اللفظ بالمعنى يؤدي إلى تعطل في البيان، وقصور في البلاغة وبالتالي فشل الوظيفة اللغوية.

يقول الجاحظ "إنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها... وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها وسخيفها لسخيفها".[3]

نستنتج من قول الجاحظ أعلاه، جملة من النتائج الظاهرة والضمنية، تلخص في مجملها قضية (لكل مقام مقال)، التي هي أولى ركائز نظرية البلاغة عند الجاحظ والتي مدارها "على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم".[4]

ولا يتأتى ذلك إلا بإتباع نظام خاص في علاقة اللفظ بالمعنى، والتي نوجزها – تبعا للقول أعلاه – في النقاط التالية:

أولا: تأتي الألفاظ تالية للمعاني، حيث المعاني كانت موجودة سلفا، والألفاظ إنما تأتي لتشكل أجساد المعاني، التي هي بمثابة الأرواح، إذ أنه من غير الممكن تسمية الشيء قبل أن يتحدد معناه"، وإلا فلغوا وغلط كالوعاء الفارغ من أي شيء، فالاسم بمثابة البدن

[1] ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية ، المرجع السابق، ص 111.

[2] ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، ص 168.

[3] الجاحظ، الحيوان، ج2، ص 476.

[4] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص 93.

والمعنى بمثابة الروح، فالألفاظ أبدان للمعاني، والمعاني أرواح للألفاظ"[1] وبديهي أن يماثل الجسد روحه.

ثانيا: وجوب توفر الألفاظ عنصر المشاكلة الكمية، حيث يجب أن يقابل كثير المعاني بكثير الألفاظ، وكذا تقابل قلة المعاني قلة الألفاظ، لتحقيق التوازن الكمي بين الأجساد والأرواح، كون أن المعاني المتعددة إذا ما عبر عنها بألفاظ وجيزة، فإنها تبقى غامضة وناقصة، والخلل نفسه يحدث في حالة ما إذا تم التعبير بألفاظ كثيرة عن معان قليلة حيث يفقد المعنى الأساسي وجهته البيانية، وقد يكتسب معاني أخرى غريبة عنه تجعله غامضا ومشوشا.

ثالثا: وجوب توفير المشاكلة النوعية، فإذا كان المعني المراد شريفا وجب توظيف الألفاظ الشريفة، والعكس إذا المعني سخيفا وجب توظيف الألفاظ السخيفة، لأن توظيف السخيف للشريف أو إلصاق الشريف من الألفاظ بالمعاني السخيفة، من الأمور المخلة بوظيفة البلاغة والإفهام، كما أنها تخل بالوظيفة الجمالية والدلالية للغة.

رابعا: على اعتبار اعتراف الجاحظ بوجود المجاز في البيان العربي، وبالتالي وجود حالات تكون فيها المسافة بعيدة بين اللفظ والمعنى، فإنه يمكن تصنيف المشاكلة عند الجاحظ إلى نوعين:

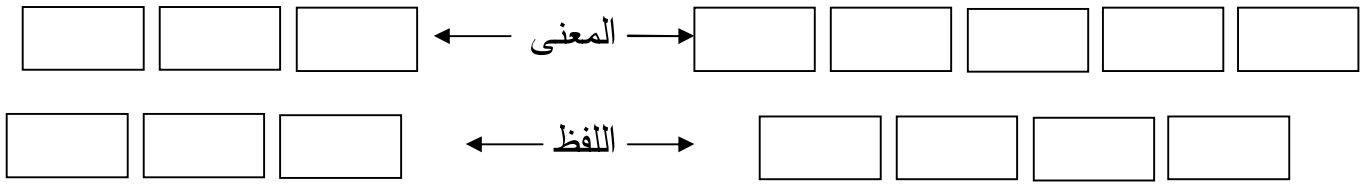
أ. **مشاكلة مطابقة:** يكون فيها اللفظ مطابقا تماما للمعنى.

ب. **مشاكلة اللامطابقة:** ويكون فيها اللفظ مختصرا والمعنى ممتدا.

والرسم التخطيطي التالي يوضح ذلك:[2]

[1] محمد جمعة بادي و عباس عطية علي، اللفظ و المعنى عند الجاحظ، ص 18.

[2] محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية و البلاغة عند الجاحظ، ص 157.



مشاكلة اللامطابقة مشاكلة المطابق

4. السرقات الأدبية

وعرض الجاحظ لهذه القضية في كتابه "الحيوان" وهو في صدد الحديث عن تسمية العرب الدبان الأقداح، وبعد أن دلل على ذلك بقول الشاعر:

ولأنت أطيش حين تغدوا نادرا حذر الطعان من القدوح الأقداح

وصورة الذبان وحكه بإحدى ذراعيه الأخرى قادت أبا عثمان إلى الحديث عن استعمال الشعراء معاني بعضهم، من دون أن يكون لأحد فضل التفرد بتصوير المعنى خير تحاماه الشعراء القدماء جميعا، عرض له بعض المحدثين فجانبه التوفيق يرى الجاحظ.[1]

أن مجالات القول التي يتحاورها الشعراء أو يسرقها أحدهم من الآخر أربعة: التشبيه المصيب، أو المعنى الغريب أو المعنى الشريف، أو البديع المخترع يقول: "ولا يعلم في الأرض شاهر تقدم في تشبيه مصيب تام، في معنى غريب عجيب، أوفي معنى كريم شريف، أوفي بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لم يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل

[1] عيسى على العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، إعادة الطبع، 2000، ص 141.

نفسه شريكا فيه... إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب، فإنه وصفه فأجاد وصفه فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم.[1]

ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر، قال عنترة:

جاءت عليه كل عين ترة فتركن كل حديثة كالدراهم

فترى الذباب بها بقي وحده هزجا كفعل الشراب المترنم

غرذا يحك ذراعه بذراعه فعل المكب على الزناد الأجذم

قال: يريد فعل الأقطع المكب على الزناد، والأجذم المقطوع اليدين فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعوذين، ومتى سقط الذباب فهو يفعل ذلك، ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة.[2]

يتعرض الجاحظ في هذا المقام لاستحالة حدوث السرقة بسبب استقصاء المعنى الذي قدمه الأول على الآخر.

فالجاحظ في هذا المقام يرى أن "من المعاني والصور ما يستعصي على المقلدين، فإذا راموا تقليده افتضح أمرهم وبأن عجزهم[3]"، فقد حاول معظم المحدثين من الشعراء الإتيان بمثله فما استطاعوا بل إن الجاحظ قد بلغ به الإعجاب بتفرد معنى عنترة واستعصائه على الشعراء حتى على أكبر شاعر عربي وهو إمرئ القيس يقول الجاحظ:

"ويطلبها" أي الحيات "الضفادع بالليل في الأخطل:

[1] عيسى على العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، ص 142.

[2] المرجع نفسه، ص 142.

[3] الجاحظ، الحيوان، ج5، ص 532.

ضفادع في ظلماء الليل تجاوبت فدل عليها صورتها حية البحر[1]

يقول الجاحظ "وقد سرق معناه بعض الشعراء فقال، وهو يذكر الضفدع وأنه لا ينق حتى يدخل حنكه في الماء:

يدخل في الأشداق ماء ينصفه كما ينق والنقيق يتلفه[2]

يصف الشاعر أن تفرق حياة البحر على مكان الضفادع في الليل بسبب صوتها، ولكن وصف الشاعر الثاني حسب الجاحظ متأخر ومقصر على الاتيان برسم صورة محاكية تماما للصورة الموجودة في البيت الأول، حيث سبق الشاعر الأول إلى الصورة الأجمل بإعطائه رسمه شعريا لنعرف الحيات على الضفادع لدلالة نقيقها عليها وترك المجال فسيحا أمام متخيل القارئ ليرسم حالة المطاردة أو الانفلات أو الاتلاف.

أما الشاعر الثاني فقد ذهب مباشرة إلى الأخبار عن اتلاف الضفدع بسبب صوته، فضيق ذلك أفق خيال المتلقي، وقصر مغزى الصورة الشعرية على فائدة الإخبار، في حين رسمت الصورة الأولى لوحة بحرية ليلية على ضوء القمر، تسمع فيها الحيات صوت الضفادع فتتحرك باتجاهها في حالة تجسس لتطاردها في حركة انسيابية في تنجوا الضفادع أثناءها وقد تتلف.

وترى الجاحظ في هذه الحالة بنعت الشاعر المقصر بالسرقة صراحة، حيث يقول: إنه سرق المعنى من الشاعر الفلاني دون موارية، فهي سرقة مكشوفة نمت على مستوى للفظ والمعنى معا، مع ما حدث من تقصير من الشاعر الثاني في توظيفه المعنى نفسه في صورة جديدة.

[1] محمد بن عبد الغني المصري، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص 1987، ص 215.

[2] الجاحظ، الحيوان، ج7، ص 532.

وقال النابغة:

وثقت له بالنصر إذ قبل قد غزت كتائب من غسان غير أشائب

بنو عمه دنيا وعمرو بن عامر أولئك قوم بأسهم غير كاذب

إذا ما غدوا بالجيش حلف فوقه عصائي طير تهتدي بعصائب

جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أو غالب

تراهن خلف القوم خزر عيونها جلوس شيوخ في شاب الأرانب[1]

يقول الجاحظ "فأخذ هذا المعنى حميد بن ثور الهلالي فقال:

إذا ما عزوا يوما رأي عصابة من الطير ينظرن الذي هو صانع

وقال آخر وهو مسلم بين الوليد:

يكسو السيوف نفوس الناكشين به ويجعل الرؤوس تيجان القنا الذبل

قد عود الطير عادات وثقن بها فهن يتبعنه في كل مرتحل[2]

يقول الجاحظ "فأخذ هذا المعنى حميد بن ثور" ولا يقول: سرق هذا المعنى حميد بن ثور، لأن الشاعر الثاني أخذ المعنى من الشاعر الأول وصاغه صياغة لم تخل بالمعنى في صورته الأولى، من حيث الصياغة الفنية، بل إن الصورة الثانية أثرت معنى الصورة الأولى، بتوظيف أسلوبي جديد، واستخدام ألفاظ جديدة.

[1] الجاحظ، المرجع السابق، ص 118.

[2] المرجع نفسه، ص119.

وصور الطيور التي تستبشر بكتائب غسان وبانتصارها المتكرر في كل غزو وهي نفسها، ولكن المفاضلة كانت على مستوى التكثيف الشعري، حيث وظف النابغة المعنى في خمس أبيات شعرية، بينما وظف مسلم بن الوليد المعنى نفسه في بيتين فقط، وكثفه حميد بن ثور الهلالي ضمن بيت شعري واحد.

لذلك نجد هنا لا يتسرع في إطلاق حكم السرقة، بل يصنف الحالة ضمن إطار أخذ الآخر عن الأول أو اللاحق عن السابق، مع إمكانية تفوق اللاحق على السابق.

5. فساد المعنى الشعري:

يصور الجاحظ فساد المعنى الشعري من ناحيتين:

التناقض والاستحالة أما التناقض: فهوما قد يبدوا لبعض النقاد فيما دار بين عمر وبن هداب والشعراء من يومه الأول، فهم يرون أن الشاعر يهجوا ببعض الأمراض كالبرص ويمدح بنفس ما هجا به– والجاحظ لا يرى أن في هذا الأمر تناقضا وتفسير ذلك أنه يرى خيطا رفيعا بين التناقض وبين تعديل الراوية التي ينظر منها الشاعر إلى الشيء وهذا ما عبر عنه بأن الأعرابي يهجوا شخصا بشيء، ثم يبتلي بذلك الشيء فيفخر به صاحبه، لأن لكل شيء وجهين وطريقين، وقد أعلن أبو عثمان هذا الرأي من هذا السياق.

فالجاحظ لا يوافق على سخرية أبي العطاف من عمر وبن هداب من يومه الأول، وقد تصدى لشرح هذه القضية والتدليل على صحتها باستفاضة من كتابه 'العرجان والبورصان والعميان والحولان".

أما الاستحالة فتتمثل فيما دار من حوار بين عمر وبن هداب ومن عرض عليه قول عبد العزيز الغزال، و الجاحظ يرى أن هذه المعاني فاسدة لاستحالتها.

ويقول الجاحظ في باب من أراد من أن يمدح فهجا (أو العكس)، قال بن مسلم "لما قال الأخطل بالكوفة، أخطأ الفرزدق حين قال:

أبني غدانا إنني حررتكم فوهبتكم لعطية بن جعال

لولا عطية لاجتدعت أنوفكم من بين ألام أعين وسبال[1]

يقول الجاحظ:

كيف يكون قد وهبهم له وهو يهجوهم بمثل هذا الهجاء؟

قال سعيد بن مسلم، فانبرى له فتى من بني تميم فقال له:

وأنت الذي قلت في سويد بن منجوف

وأنشد أبو عبيدة لأمرئ القيس:

ديمة هطلاء فيها وطف طبق الأرض تحرى وتدر

تخرج الضب إذا ما اشجذت وتواريه إذا ما تعتكر

وترى الضبا دفيفا ماهرا دانيا برثنه ما ينعفر

يقول الجاحظ:

وكان أبو عبيدة يقدم هذه القصيدة في الغيث على قصيدة عبيدة ابن الأبرص أوأوس بن حجر، إني يقوم فيها أحدهما:

وأنا أتعجب من هذا الحكم".[1]

[1] الجاحظ، الحيوان، ج5، ص 161.

يورد الجاحظ حكم "أبي عبيدة" بتقديم قصيدة امرئ القيس في الغيث على قصيدة عبيد بن الأبرص أو أوس بن حجر، ثم يردفه بإثبات حكمه هو دون تعليق قائلا:

"وأنا أتعجب من هذا الحكم"، حيث يترك للقارئ الحرية في التعليل والتحليل لأنه وضع الأسس القويمة للتذوق الفني ودله على المنهج الصحيح والمتمثل في مقياس الجودة الفنية فيكتفي في حكمه بعبارة "وأنا أتعجب من هذا الحكم" كما يقتضي بعدم موافقته عليه.

إذن فالجاحظ قد أصدر حكما مباشرا، إذا هو يتعجب من حكم "أبي عبيدة" بجودة قصيدة امرئ القيس في مقابل القصيدة المختلف في نسبتها والتي لا تقل شأنا من حيث جمال الصورة وبراعة الصياغة وسهولة الألفاظ، ولذلك لم يعتم الجاحظ بتبرير اختلافه مع أبي عبيدة، بل يكتفي بالتعجب.

وما جذع سوء رفق جوفه السوس لما حملته وائل بمطيق

أردت هجاءه فزعمت أن وائلا تعصب به الحاجات، وقدر سويد لا يبلغ عددهم، فأعطيته الكثير ومنعته القليل.

وأردت أن تهجوا حاتم بن النعمان الباهلي، وأن تصغر من شأنه وتصنع منه، فقلت:

وسود حاتما أن ليس فيها إذا ما أوقد النيران نار

فأعطيته السؤدد من قيس ومنعته ما لا يضره.

وأردت أن تمدح سماك بن يزيد الأسدي، فهجوته فقلت:

نعم المجيد سماك من بن بالطف إذا قتلت جيرانها أسد مضير

[1] الجاحظ، الحيوان، ج6، ص 131.

قد كنت أحسبه قينا وأنبؤه فاليوم طير عن أثوابه الشرر[1]

وقلت في ترفر بن الحارث:

بني أمية إني ناصح لكم فلا يتبيتن فيكم أمنا زفر

مفترشا كافتراش الليث كلكله لوقعه كائن فيها لكم جزر

فأردت أن تفدي به بني أمية فوهنت أمرهم، وتركتهم ضعفاء ممتهنين، وأعطيت زفر عليهم من القوة ما لم يكن في حسبانه.[2]

وفي النموذج الثاني يستقبح الجاحظ مديح أبي الحلال في مرثيه يزيد بن معاوية، لأنه بالغ في تصويره مرثيه يزيد وجعله خير الخلق أجمعينا، بقوله: "إنك خير الناس أجمعينا" فكانت هذه المغالاة والمبالغة سبب في فساد المعنى وانحطاطه

ومن المديح الذي يقبح:

إن الذي أمسى يسمى كورا اسما نبيها لم يكن تنبيزا

ابتدرني المتعصب حمر كوزا وجدتني ذا وثبة أبوزا

ويدور هذا النص الرابع بما أخذ على الأخطل أنه أراد أن ينفي شيئا فحققه، فأبو عثمان: "ودخل بعض أغثاث شعراء البصريين على جل من أشراف الوجوه يقال من نسبه، فقال إني مدحتك بشعر لم تمدح فقط بشعر هو أنفع لك منه.

قال: ما أحوجني إلى المنفعة، ولاسيما كل شيء منه يخلد على الأيام فهات ما عندك فقال:

[1] الجاحظ، الحيوان، ج5، ص 161.

[2] نفس المرجع، ص 164.

سألت عن أصلك فيما مضى أبناءه تسعين وقد نيفوا

فكلهم يخبرني أنه مهذب جوهرة يعرف

فقال له قم في لعنة الله وسخطه، فلعنك الله ولعن من سألت، ولعن من أجابك، فهذا الشاعر أكد ما يشاع عن هذا الشريف من ضعة الأصل، وهذا سر غصب الرجل وصبه اللعنات على الشاعر ومن سأله ومن أجابه.[1]

وفي سياق ذكر الجاحظ بعض الزنادقة مثل حماد عجرد، وحماد الراوية، وحماد بن الزبرقان، ومطيع بن إياس ووالية بن الحباب، وإبان بن عبد الحميد، روى هجائية لأي نواس من أبان والزنادقة قد لها بقوله "وذكر أبو نواس أبان بن عبد الحميد اللاحقي، وبعض هؤلاء ذكر إنسان يرى لهم قدرا وخطرا في هجائية لأبان وهو قوله:

فقلت سبحان ربي فقال سبحان ماني

فقلت عيسى رسول فقال: من شيطان

فقلت موسى كلم الـــ مهين المنان

فقال ربك هذا ذومقلة ولسان

فنفسه خلقته أم من؟ فقمت مكاني

عن كافر يتمرى بالكفر بالرحمان

وتعجبني من أبي نواس كان جالس المتكلمين، أأد من تعجبي من حما، حين يحكي عن قوم من هؤلاء قولا لا يقوله أحد.[1]

[1] كامل محمد محمد عويضة: الجاحظ، الأديب الفيلسوف، ص 91.

وهذه قرة عين المهجو والذي يقول سبحانه ماني يعظم أمر عيسى تعظيما شديدا، فكيف يقول "إنه من قبل شيطان؟".

وأما قوله "فنفسه خلقته أم من" فإن هذه المسألة نجدها ظاهرة على ألسن العوام، والمتكلمون لا يحكون هذا عن أحد، ومن قوله "الوالبي الهجان" دليل على أنه من شكلهم.[2]

والعجب أنه يقول في أبان "إنه ممن يشتبه بعجرد ومطيع، ووالبه بن الحباب وعلي بن الخليل، وأصبغ وأبان فوق ملء الأرض من هؤلاء، ولقد كان أبان وهو سكران، أصح عقلا من هؤلاء، وهم صحاة، فأما اعتقاده فلا أدي ما أقول لك فيه لأن الناس لم يؤتوا في اعتقادهم الخط المكشوف، من جهة النظر، ولكن للناس تأس وعادات وتقليد للآباء و الكبراء، ويعملون على الهوى وعلى ما سبق إلى القلوب وسيتثقلون التحصيل، ويهملون النظر حتى يشيروا في حال متى عادوه أو أرادوه نظروا بأبصار كليلة وأذهاب مدخوله، ومع سوء عادة.

يقف هذا النص على نقد تطبيقي في الجاحظ لم يروه عن أحد، وقد أخذ فيه على الحسن بن هاني أنه جلس المتكلمين ولم ينتفع بمنهاجهم في الهجاء، ومنهجهم هو إصابة المقدار أي أن يهجوا بما فيه فيصاب في مقتل، ويشترطون في ذلك أن يكون الهجاء خاصا بمن قيل فيه لا يصلح أن يقال في غيره.

ويخاطب الجاحظ أبا نواس قائلا: أنك تسعد المهجو إذا ادعيت أنه قال ما لم يقل، لأنك بذلك تفتح على نفسك باب إلى الشك فيما تقول بعد ذلك حقا وصدقا.[3]

---

[1] كامل محمد محمد عويضة ،المرجع السابق، ص 92.

[2] المرجع نفسه، ص 93.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها.

وهذا النص يصور أيضا نقد الجاحظ للشعر الكلامي أو العقدي، وفيه يدعو أبا نواس إلى الترفع عن ترديد دعاوى العوام ويكشف لنا هذا النص أيضا خلقا أصيلا في الجاحظ الناقد، فالشعر في هجائه الزنادقة وبخاصة أبان ابن عبد الحميد اللاحقي الطي وكل إليه يحي بن خالد البرمكي امتحان الشعراء وترتيبهم في الجوائز.[1]

فلم يرض أبو نواس المرتبة التي جعله فيها أبان، فنظم هذه القصيدة يهجوه بها – كما يرى ذلك صاحب الأغاني– وأبان عند أبي نواس في مرتبة حماد عجرد ومطيع بن إياس ووالية بن الحباب، وعلي بن الخليل، ولكن الجاحظ يختلف مع صديقه ابي نواس، فللاعتقاد وللفن مقياس آخر عند الجاحظ، وهذا ما وجدناه عنده في حديثنا عن التزام الأديب.

وموجز رأي الجاحظ من أبان أنه شاعر أرفع طبقة من هؤلاء الذين قرنهم بهم أبو نواس، وواضح منهم عبقرية فينة، وهو أهل للمكانة التي أحله إياها يحي بن خالد البرمكي، أما اعتقاده فلا يتفق مع عبقريته الفنية، وهو مردود إلى التقليد وترك التحصيل.

في سياق حديثه عن شعر أبي نواس الذي يدل على فساد عقيدته قال: "وأما سوى هذا الفن فم يعرفوا له من الخطأ إلا قوله:

امستجير الدار هل تنطق أنا مكان الدارك انطق

كأنما إذا أخرست جارم بين ذوي تفنيده مطرق[2]

[1] كامل محمد محمد عويضة ،المرجع السابق، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

فعابوه بذلك، وقالوا: لا يقول أحد، لقد سكت هذا الحجر كأنه إنسان ساكت، وإنما يوصف خرس الإنسان بخرس الدار، ويشبه صممه بصمم الصخر، وعابوه بقوله، حيث وصف عين الأسد بالجحوظ فقال:

كان عينيه إذا التهبت بارزة الجفة عين مخنوق

كأنها ينظر من جوف حجر[1]

حيث حرص الجاحظ على أن لا يكون عادلا في نقده، وهذا موقف نقدي امتحن فيه من بعد الأمدي والقاضي الجرجاني، وقد نتج عن ازدياد الخصومة حول الشعراء ورصد الخصوم المأخذ على الشاعر وجمعها وتبويبها وإصدار أحكام تفتقد إلى العدل لأنها مبنية على الأخطاء دون المزايا، وموقف الجاحظ يتلخص في أنه يجب ألا تؤخذ المأخذ اليسيرة على الشاعر مكانته، ويجب أن ينظر إليها من خلال شعره كله، أي أن يوضع ما لم يوفق فيه إلى جانب إجاداته، وهذا ما حاوله الأمدي في القرن الرابع في موازنته بين الطائيين، ولم يوفق فيه كل التوفيق.[2]

إذا يمكن القول إن فساد المعنى الشعري قضية أساسية عند الجاحظ، لذلك نراه يدرسها ضمن جملة من المأخذ الموضوعية "وقد عنى فيها الجاحظ بدقائق المعنى الشعري، وعالج تناقض الشاعر مع نفسه في الفكرة، ومبلغ قرب أو بعد المدح والهجاء من الواقع.

ومبلغ توفيق الشاهر في الاستفادة من تقاليد الشعر عند أداء الفكرة في المدح والهجاء، ومبلغ سلامة دوقه، وبعده عن المغالطة والاستخفاف.

[1] كامل محمد محمد عويضة، المرجع السابق، ص 95.

[2] المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

6. صحة المعنى الشعري:

في مقابل أسباب فساد المعنى الشعري، يضع الجاحظ دلائل على صحة المعنى الشعري وجودته، تدور حول وقع الشعر وبلوغ أثره في النفس، كأن يجعل الشاعر مهجوه يمتنع عن فعل ما، أو يحفز ممدوحه على الاتيان بفعل أو الاتصاف بصفة معينة، أو كأن يأتي الشاعر بصورة فنية فريدة متكاملة التشبيه، بليغة الخيال.

قال الجاحظ في التخذير من وقع الشاعر "فيجب على العاقل بعد أن يعرف ميسم الشعر ومضرته، أن يتقي لسان أحسن الشعراء وأجهلهم بشطر ماله، بل بما أمكن من ذلك، فأما العربي أو المولى الرواية فلو خرج إلى الشعراء من جميع ملكه لما عنفته، والذي لا يكترث لوقع نبال الشعر، كما قال "الياخدر رزي":

مالي أرى الناس يأخذون ويعطو ن ويستمتعون بالنسب

وأنت مثل الحمار أنهم لا تشكو جراحات ألسن العرب

يواصل الجاحظ قوله: "...وهذا مذهب فرعت فيه العرب جميع الأمم، وهو مذهب جامعة لأسباب الخير".[1]

يعود بنا الجاحظ في هذا المثال إلى خاصية تفوق العرب على جميع الأمم في قول الشعر مع ملاحظة أن حكم الجاحظ بتفوق العرب ليس من منطلق عصبية أو تحيز للعرب، وإنما من منطلق أهمية الشعر ووقعه في حياة الناس.

لذلك يحث الجاحظ كل فاعل على معرفة ميسم الشعر ومضرته، وضرورته اتقاء لسان أخس الشعراء، فالعربي أو المولي له القدرة على مواجهة الشعراء والرد عليهم،

[1] الجاحظ، الحيوان، ج5، ص 294.

كيفما كانت الحالة، بل إن العربي أو المولي، كيف يتقي ألسن الشعراء بالمبادرة بالشكوى من جراحات ألسن العرب.

مثال:

قالت إمرأة جاهلية في وصف الحيات:

قد كاد يقتلني أصم مرقش من حبكم والخطب غير كبير

خلفت لها زمه عزين ورأسه كالقرص فلطح من دقيق شعير

وبدير عينا للوقاع كأنها سمراء طاحت من نفيض برير

وكان ملقاه بكل تنوفة ملقاك كفة منخل مأطور

وكأن شدقيه إذا استعرضته شدقا عجوز مضممت لطهور

يقول الجاحظ: "فقد زعمت (المرأة) كما نرى أنها (الحية) تدير عينها، وزعم الأول أنها قائمة العين، إلا أن المرأة تزعم أنها لم ترد بالإدارة أن مقلتها تزول عن موضعها، ولكنها أرادت أنها جوالة في إدراك الأشخاص البعيدة.[1]

كون الجاحظ يعتبر الشعر مصدر معرفة، يجعله يحترس من كل معنى يحمله الشعر، فهو يتحرى الحقيقة العلمية الموافقة للمعارف الطبيعية، وهذا يدخل ضمن ما يعرف بواقعية التصوير، حيث يتخذ الجاحظ من الشعر "حجة في التعرف على حقائق اللغة ودقائق الحياة العربية، لذلك يشترط فيه أن يكون صحيح النسبة صحيح المعنى، صحيح اللغة".[2]

[1] الجاحظ، الحيوان، ج4، ص 178.

[2] العربي حسن درويش، النقد العربي القديم: مقاييسه و اتجاهاته و قضاياه و أعلامه و مصادره، ص 172.

لذلك تراه يوافق على وصف المرأة الجاهلية، ويرد على وصف الشعراء الآخرين للحياة، لأنهم بالغوا فأخطئوا وأتوا بما لا يتوافق مع الواقع، في حين وصفت المرأة الحيات كما هي في الواقع، فاتجه نقد الجاحظ إلى مبلغ الصحة الحقيقة المتضمنة في شعر المرأة من حيث نقل الواقع وتصويره في الشعر.

مما سبق فإن صحة المعنى الشعري عند الجاحظ تتوقف على مقدرة الشاعر الفنية وسعة خياله في صياغة شعره صياغة صحيحة متماسكة فنيا، متكاملة من حيث الخيال الشعري بليغة التأثير في المتلقي.

وقال أبو عثمان: "وربما قال الشعار في هجائه قولا يعيب به المهجو فيمتنع من فعله المهجو، وإن كان لا يلحق فاعله ذم، وكذلك إذا مدحه بشيء أولع بفعله، وإن كان لا يصير إليه بفعله مدح.

فمن ذلك تقدم كلثم ببيت سريع مولى "عمرو بن حريث" إلى "عبد الملك بن عمير" وهو على قضاء الكوفة، تخاصم أهلها، فقضى لها "عبد الملك" على أهلها فقال: "هذيل الأشجعي":

له حين يقضي للنساء تخاوص وكان وما فيه التخاوص والحول

إذا ذات دل كلمته بحاجة فهم بأن يقضي تنحنح أو سعل

وأبرق عينيه ولاك لسانه يرى كل شخص ما خلا شخصها جلل[1]

قال فقال عبد الملك أخزاه الله والله لربما جاءتني السعلة أو التحنحة وأنا في المتوضأ فأذكر قوله فأردها لذلك:

[1] كامل محمد محمد عويضة، الجاحظ الأديب و الفيلسوف، ص 102.

وزعم "الهيثم بن العدي" عن أشياخه، أن الشاعر لما قال في شهر بن حوشب:

لقد باع شهر دينه بخريطة فمن يأمن القراء بعدك يا شهر

ما مس خريطة حتى مات

وقال: رجل من بني ثعلب، وكان ظريفا، ما لقي أحد من ثعلب ما ألقى أنا

قلت: وكيف ذلك؟ قال: قال الشاعر:

والثعلبي إذا تنحنح للقرى حك إسته وتمثل الامثالا

والله إني لأتوهم أن لو نهشت إستي الأفاعي ما حككتها.

يجمع هذه الشواهد دلالتها على اقتدار الشاعر أن يوهم المهجي أن بعض حركاته ولوازمه التي لا يعاب عليه إنسان – كالسعلة والنحنحة وحك جزء من الجسم– مما يجب أن يكون عنه.[1]

فالمعنى الشعري إذن يلصق بصاحبه ويطارده ويلح عليه في كل زمان ومكان، حين يخلوا إلى نفسه وحين يخالط الناس.

وهذا اعتراف من المهجو أن الشاعر وقد أصاب منه مقتلا، وهو مقياس جيد على صحة المعنى الشعري وتفوق الشاهر فيه، يتفق الجاحظ مع أشياخه في هذا.

وما يقال في هذا عن الهجاء ينطبق على المدح، فيولع الممدوح بفعل الشيء والفخر به وإن كان لا يصبر إليه بفعله مدح –فالمسألة ليست متصلة بصحة المعنى وخطئه من بعيد أو قريب، ولكنها مسألة اقتدار الشاعر على التأثير بالإيحاء والإيهام، لهذا

[1] كامل محمد محمد عويضة ،المرجع السابق، ص 103.

قال "أبو عثمان" في التحذير من وقع الشعر "فيجب على العاقل بعد أن يعرف ميسم الشعر وحضرته أن يتقي لسان أخس الشعراء وأجهلهم شعرا بشطر ماله بل ما أمكن من ذلك، فأما العربي أو المولى للرواية، فلو خرج إلى الشعراء من جميع ملكه لما عشقته وهذا فرعت فيه العرب جميع الأمم، ومذهب دامع لأسباب الخير.

والنص يتعلق بطرافة الصورة الشعرية وجودتها الفنية وهو: "وقال بعضهم في تشبيه الشيء بالشيء، وهذا شعر ينبغي أن يحفظ:

وهيج صوت الناعجات عشية نوائح أمثال البغال النوافر

يمخطن أطراف الأنوف حواسرا يظاهرن بالسوءات هدل المشاخر

بكى الشجوما دون النهى من حلوقها ولم يبك شجوا ما وراء الحناجر[1]

وما سمعناه في صفة النوائح المستأجرات، وفي اللواتي ينتحلن الحزن وهن حليات بال، بأحسن من هذا الشعر.

والجاحظ يرد الجودة والطرفة في هذه الأبيات إلى طرافة التشبيه، والدارس لهذه الصورة الفنية يجد أن براعة الشاعر تتمثل في رسمه صورة متكاملة، تؤلف بين جزئيات الخيال وقد أعلى "أبو عثمان" من قدر الشعراء الذين أجادوا رسم هذه الصورة، تجده في هذا السياق يصدر حكما فنيا: أن هذه الأبيات أجود ما يعرفه في هذا المعنى الشعري، لذا نصح المتأدبين بوجوب حفظها، وهذا الحكم يجب أن يحظى بتقدير النقاد لأنه مسبب، صدر بعد استقراء لما يعرفه في هذا المعنى، ولأنه محدد يختلف عن تلك الأحكام الفجة التي تصف بيتا من الأبيات بأنه أمدح بيت أو أهجى بيت أو أغزل بيت، ويشبهه هذا الحكم قوله: " وقال المرار... وهي أجود قصيدة قيلت في القطا".

[1] كامل محمد محمد عويضة ،المرجع السابق، ص 104.

فحكم "الجاحظ" لا يرفع هذه الأبيات على كل شعر الرثاء، ولكنه يرفعها في معنى محدد من معاني الرثاء هو صفة النوائح المستأجرات اللواتي يصطنعن الحزن، وهذه هي الإضافة التي أضافها الجاحظ إلى النقد[1]:

- التحديد، فانقضى بذلك زمن الأحكام التأثرية المتسرعة المطلقة.
- والتعليل، فالنقد عند الجاحظ حكم فني معلل.
- والموازنة، فالنقد عند الجاحظ حكم فني معلل.

هذه الإضافة هي مقياس الجودة الفنية الذي لا يتعصب فيه الناقد لبيئة البدو على الحضر، وللأعراب على المولدين أو القدماء على المحدثين، ونذكر بقوله الذي يقوم عليه هذا المقياس.[2]

وقد رأيت أناسا منهم (الرواة أصحاب التعصب) يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى، ولوكان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ... فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير.

2. **السياق:**

شعر من صفة الخيل والجيس

وقال "منصور النمري"

ليل من النفع لا شمس ولا قمر إلا جبينك والمتروبة الشرع[3]

[1] كامل محمد محمد عويضة، المرجع السابق، ص 105.

[2] المرجع نفسه، ص 106.

[3] المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

وقال آخر:

كأنهم ليل إذا استنفروا أو لجنة ليس لها ساحل

وقال "العجاج":

كأنما زهاؤه إذا جهر ليل ورز وغره إذا وغر

سار سرى من قبل العير فجر

وفي هذا الباب وليس منه يقول "بشار":

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وهذا المعنى قد غلب عليه "بشار" كما غلب "عنترة" على قوله:

فترى الذباب بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المترنم

غردا يحك ذراعه بذراعه فعل المكب على الزناد الأجنم

فلو أن امرئ القيس عرض في هذا المعنى "لعنترة" لافتضح:

في هذا النص يقدم "الجاحظ" مواد الموازنة بين الشعراء الذي تداولوا معنى شعريا واحدا، ولا يطلقنا على أسلوبه في المفاضلة بين الشعراء من حيث تقدير الزيادة والنقصان في جزئيات المعنى، ومن حيث متانة النسخ وبراعة الصورة وطرافتها، وما للتقدم من فضل السبق ومبلغ اعتماد المتأخر عليه وما إذا من أسس الموازنة بين الشعراء.[1]

ولكنه يدير هذه الأمور في عقله ولا يملي على وراقة منها إلا الحكم النقدي الذي اهتدى إليه، إن هذا المعنى قد غلب عليه "بشار"، فهو قد رفعه فيه فوق الشعراء القدماء

[1] كامل محمد محمد عويضة، المرجع نفسه، ص 107.

والمحدثين من العرب والمولدين، كما أن "عنترة" قد غلب على وصف الذباب فصار[1]، ذلك الوصف يعرف به، قال "إنه وصفه فأجاد صفته فنجا من معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحد منهم، ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول، فبلغ من استكراهه في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر "عنترة" في الجاهليين، سيكون دون "عنترة" في هذا المعنى ولو عرض له لافتضح.

إن هذا النص يبرز لنا صلة المعاني الشعرية بعبقرية الشاعر وتصور "أبي عثمان"، فقدر رأيناه في حديثنا عن الأسس النظرية لا يعترف للشاعر بالاقتدار على كل فنون الأدب من حيث الأنواع والأغراض، فبعض الشعراء تظهر عبقريته في غرض أوأغراض دون غيرها، وبعضهم يقدر على الطوال ولا يقدر على القصار، وبعضهم يقدر على الطوال والقصار كالفرزدق.[2]

وبعضهم يجيد القصيد ولا يجيد الرجز وعكس ذلك موجود بينهم وبعضهم يجمعنا.

والمعنى الشعري كهذه الأمور يتفاوت الشعراء في التوفيق إلى معنى دون آخر، ولا يتصور أن يختص واحد من الشعراء بالإجادة في كل المعاني.

فتداول الشعراء لمعاني الشعر واستباقهم إليها كالملة التي يستبق فيها الأصيل من الجياد قد يفوز هذا اليوم ويفوز ذاك غدا.[3]

ويحرص الجاحظ على دقة التصوير، ونحن نعلم أنه يتولى شعر الشاهد والمثل أهمية بالغة، ويتخذه حجة في التعرف على حقائق اللغة ودقائق الحياة العربية.

---

[1] كامل محمد محمد عويضة ،المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة ذاتها.

لذلك اشترط فيه أن يكون صحيح النسبة، صحيح المعنى، صحيح اللغة، قال "ومدار العلم على الشاهد والمثل".[1]

ونخلص من كل ذلك على أن النقد التطبيقي له أهمية كبرى تتجلى فيما يقدمه من فائدة للنص الأدبي، وتسهيل للتذوق سواء بالنسبة للقارئ العادي أو المتخصص، وتفسير لما استغلق وغمض لسبب نفسي أو اجتماعي أوفني، وتقسيم لبيان درجة النص الفنية، هذا فضلا عما يقدمه التطبيق من قيم ذاتية يفيد بها التنظير الأدبي بصفة عامة.

لكن هذه الأهمية تقابل بصعوبة تعود غلى أسباب متعددة منها ما يرجع إلى طبيعة النص الأدبي النص الأدبي نفسه وغناه، لاحتوائه على قيم مختلفة فنية وأخلاقية واجتماعية ونفسية وحضارية، ومنها ما يتعلق بالأدوات النقدية والمصطلح، ولكن ذلك الاعتراف بالصعوبة لا يعني العجز عن مواجهة النص، وإنما يعني الشعور بالوعي الكامل الإيجابي بنقل الرسالة النقدية لتعدد غاياتها ووظائفها المتنوعة، من تفسير وتحليل ونقد فكري واعتقادي وبحث عن القيم الجمالية والأخلاقية أو بيان لما في النص الأدبي من مساوئ وأخطاء.

[1] كامل محمد محمد عويضة ،المرجع السابق، ص 110.

الفصل الثالث

أهم المسائل النقدية عند الجاحظ وعلاقتها بالدرس النقدي الحديث

1. علاقة اللفظ بالمعنى والمشاكلة بينهما.
2. السرقات الأدبية.
3. فساد المعنى الشعري.
4. صحة المعنى الشعري.
5. المقارنة بين الفصلين (الثاني–الثالث).

1-علاقة اللفظ والمعنى والمشاكلة بينهما في التفكير النقدي الحديث:

من القضايا التطبيقية التي عنى بها نقاد الأدب القدامى والمحدثين ونظروا إليها ببالغ الأهمية والأثر قضية اللفظ والمعنى والفصل فيها هو الوصول إلى جوهر الأدب وحقيقته فتحدث عنها الكثير من خلال نظرتهم إلى كليهما، والمفاضلة بينهما يمثل أساسا من أسس النقد، فهذه المسألة لم تكن في التفكير اللغوي الحديث إلا جزءا من قضية الشكل والمضمون.[1]لأن اللفظ في شتى صوره من مفردات وتراكيب، يعود إلى الشكل والمعنى وما يجري مجراه من أفكار يعود على المضمون.

فقد اختلف الدارسون المعاصرون الذين تناولوا مشكلة اللفظ والمعنى عند القدماء في كتبهم التي درست النقد العربي القديم – أو عالجت زاوية من زواياه المتعددة، أو موضوعا معينا يتعلق بقضية من القضايا الأدبية أو النقدية ويظهر هذا الاختلاف أولا في نشأة المشكلة وبدايتها، فهل هي تعود إلى أواخر القرن الأول مع ظهور اللغويين والنحاة، أم أنها تعود إلى علماء الكلام الأوائل أم إلى الجاحظ خاصة، أم إلى الفكر الفلسفي اليوناني.[2]

فالفكرة لديهم أعمق رسوخا، وأصلب عودا، والنظرة أغمق إمعانا وأكثر ذيوعا، تارة بالاتحاد بينهما، وأخرى بعدم الانفصال، وثالثة بوحدة المؤدي بين الشكل والمحتوى.[3]

إن الدراس يجد آراء مختلفة وإجابات متنوعة، يرى أحمد عنبر أنها تعود إلى القرن الأول هجري، لا سيما بعد ظهور اللغويين والنحاة الذين بدأوا بجمع اللغة العربية ووضع

[1] عفاف السيد حلواني ،قضية اللفظ والمعنى في التفكير النقدي بين القديم والحديث ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير – جامعة أم القرى –مكة المكرمة ، 1402–1403ه ،ص155.

[2] أحمد محمد عنبر ، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى أو بين الأشكال والدلالات قديما وحديثا ، دار الكتاب العربي سنة 1954 ص 16– 17.

[3] أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ،ط 10،1994 ص 296.

قواعد لها، ففي هذه الفترة بدأ التفكير في الألفاظ كشيء منفصل عن المعنى، أو المعنى مجردا من اللفظ ثم وضع هذا الانفصال عندما ظهر المتكلمون واشتد النزاع حول حقيقة الإعجاز.[1]

ويذهب غنيمي هلال إلى أن مسألة اللفظ والمعنى من مسائل علم الجمال الحديث، وشغل بها الأقدمون قبل أن يعالجها العرب، وقد تحدث فيها هؤلاء وأولئك عن المعايير الجمالية الموضوعية التي تعد من أسس الحكم على العمل الأدبي من الناحية الفنية فالمشكلة إذا – عنده– قديمة – وهي كما قلنا لا تعود إلى الفكر العربي فقط وإنما موجودة في الفكر الفلسفي الإغريقي، وعند الهنود.[2]

ويرى شكري عياد أن المشكلة في صميمها مشكلة أدبية عريقة لها نظائرها في كثير من الآداب، وفي كثير من العصور. [3] نتيجة وهناك من يرى أن الفصل بين اللفظ والمعنى كاف نتيجة للتفكير المنطقي، وللنظرة الشكلية المجردة للغة، وبالتالي الإتجاه للثنائية في النظرة إليهما، فالاتجاه إلى الألفاظ والاتجاه إلى المعاني يلتقيان مع ثمرة حضارية طاغية، يرى القول بالثنائيات ولقد وضع المفكرون لكل شيء صورة ومثالا أو أصلا وفرعا، ومن ثمة صار العمل اللغوي أو الأدبي إلى نفس الحلبة صراع بين قطبين معنى ولفظ. [4]

[1] أحمد عنبر ، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى او بين الأشكال والدلالات قديما وحديثا ، ص16–17.

[2] محمد غنيمي هلال ، تاريخ النقد الأدبي الحديث : دار النهضة مصر للطباعة والتوزيع ، مصر ، 1938 م ، ص201.

[3] شكري عياد ، ترجمة كتاب أرسطو طاليس في النقد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ،ط1 ،2007–01–01– ص 20.

[4] محمد زكي العشماوي ،قضايا النقد الأدبي والبلاغة ، دار الكتاب العربي ، ط1، الإسكندرية –ص267.

ويربط جابر عصفور تبلور الفصل بين الألفاظ والمعاني ببيئة المعتزلة الذين ألحوا على فكرة المجاز، وحاولوا من خلالها فهم النص القرآني فهما ينزه العقيدة عن كل ما يتعرض مع أصل التوحيد الإعتزالي ويرى أن هذا التصور الثنائي بين المعاني والألفاظ انتقل من دائرة المشكلات العقائدية الخاصة بعلم الكلام إلى مباحث الأدب بوجه عام، والشعر بوجه خاص، فأنتج فيها ثنائية حادة تفصل بين اللفظ والمعنى، ويقول محمد عابد الجابري :((إن أول ما يلفت الانتباه في الدراسات والأبحاث البيانية سواء في اللغة أو النحو أو الفقه أو الكلام أو البلاغة أو النقد الأدبي هو ميلها العام والواضح إلى النظر إلى اللفظ والمعنى ككيانين منفصلين، أو على الأقل كطرفين يتمتع كل منهما بنسبة واسعة من الاستقلال عن الآخر)).

نجد هذا واضحا في الطريقة التي سلكها اللغويون في جمع اللغة، ووضع معاجم لها، وهي بصورة عامة طريقة الخليل بن أحمد الذي إنطلق فيها من حصر الألفاظ الممكن تركيبها من الحروف الهجائية العربية، والبحث فيها عما له معنى أي المستعمل وعما ليس له معنى : أي المهمل.

ويذكر أن الجاحظ فيما يبدو، هو أول من افتتح النقاش في موضوع المفاضلة بين اللفظ والمعنى، أو على الأقل أعطاه أبعاد خاصة، وذلك حينما أعلى من شأن اللفظ على حساب المعنى – بحسب اعتقاده .[1]

إلا أن قضية بداية الفصل بين اللفظ والمعنى، ونشأتها في الفكر العربي لا تعد مشكلة أساسية، وذلك لأنها قضية طبيعية مرتبطة باللغة وأسباب نشؤها وتطورها، وهي مشكلة لا تخص الفكر العربي وحده، وإنما هي موجودة في الفكر الإنساني وتكمن المشكلة

[1] سهير القلماوي ، مؤثرات دامغة في نقدنا القديم ، مجلة الفكر المعاصر ، عدد 2 – ديسمبر– القاهرة ،1966 ،ص105.

في لب المفاضلة بين اللفظ والمعنى، وتقسيم النقاد إلى مجموعات كل مجموعة تميل إلى تفضيل جانب معين، كما يعتقد الدارسون المحدثون الذين راحو يبحثون عن أسباب هذه المفاضلة، واختلفوا في تحديدها، فهناك من رد هذه الأسباب إلى مسائل اعتقاديه، وهناك من ردها إلى مسائل تتعلق بالعرب والموالي، وهناك من ردها إلى الخلاف حول الشعر العربي .[1]

أما إذا أردنا أن نعرف رأي الدكتور طه حسين في تلك القضية بالذات، وجدناه يقف – فيما يقف– على تلك القاعدة البلاغية التي ركز عليها التراث النقدي العربي وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال ووجدنا اللفظ عنده ليس اللفظ المعجمي وإنما المنتقي والمفيد في التراكيب، وأن المعنى هوما يهم من هذه التراكيب.[2]

لكن يرى إحسان عباس أن قضية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي مرتبط بمقولة الجاحظ المشهورة والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير[3] وذهب كثير من المعاصرين إلى تصنيف الجاحظ منحازا إلى اللفظ على حساب المعنى، فوجدنا من يقول إن العبارة صريحة تكشف عن انحياز الجاحظ للفظ [4].

[1] المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها.

[2] عبده بدوى ، نظرات في الشعر العربي الحديث ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 1998،ص143.

[3] احسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 336.

[4] عمار زعموش: جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، تصدر عن معهد الادب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، العدد الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة ص 114–115.

وحتى الدكتور إحسان عباس وان حاول تبرير انحياز الجاحظ للفظ بسعة اطلاعه يقول" فقد كان (الجاحظ) رجل خصب القريحة لا يعييه الموضوع ولذا كان يحس إن المعنى موجود في كل مكان [1] .

وهي إلتفاتة طيبة منه، فما من الشك إن مؤلفات الجاحظ هي مؤلفات فكرية خصبة عميقة الأفكار إضافة إلى أسلوبه الأدبي الشيق الممتع، لكن يبدو أن الدكتور إحسان عباس غفل على أن العرب تستخدم " مصطلح المعنى بدلالتين لا دلالة واحدة فبدا المقصود منه أحيانا الفكرة الذهنية المجردة كما بدا المقصود منه في سياقات أخرى أو أحيان مغايرة المعنى الشعري الذي يتمثل في ذلك المعنى بعد أن يصاغ صياغة فنية خاصة [2].

وبذلك ليس يحتاج المرء إلى إعمال فكر وكثرة عناء، ليدرك أن المعاني المطروحة في الطريق هي الصف الأول، وذلك ما تصدق عليه إلتفاتة الدكتور إحسان عباس، وأن ما إستهجنه الجاحظ في البيتين هو الصف الثاني أي الصياغة الفنية، فاللفظ في هذا السياق يعني الأسلوب أو المعنى الشعري فمفهوم اللفظ عند العرب يتعدى حدود الضيقة كدال معرى من كل سياق، بل هو أشمل من ذلك فهولا يتم إلا في مجال نسيجه النصي.

ويعود إحسان عباس إلى هذه المقولة في مكان آخر؟، ويرى أن الجاحظ تحيز للشكل وقلل من قيمة المحتوى، وحاول أن يجد أسبابا لذلك، على الرغم من أنه (الجاحظ) لم يكن من الشكليين في التطبيق، ومن هذه الأسباب أن الجاحظ لم يتابع أستاذه النظام في قوله بالصرفة تفسير الإعجاز.

[1] محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر ، 2000 ص 248.
[2] صباح رزق : أدبية النص ، دار غربي، القاهرة ،2001، ص 84.

وإنما وجد أن الإعجاز لا يفسر إلا عن طريق النظم، ومن آمن بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادرا على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى على اللفظ، ومن هذه الأسباب.

كما يرى إحسان عباس، أن عصر الجاحظ كان يشهد بوادر حملة عنيفة يقوم بها النقاد لتبيان السرقة في المعاني بين الشعراء، ولا يستبعد أن يكون الجاحظ قد حاول الرد على هذا التيار مرتين : ومرة بأن لا يشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصروه، ومرة بأن يقرر أن الأفضلية للشكل، لأن للمعاني قدر مشترك بين الناس جميعا، وسبب قائم في طبيعة الجاحظ نفسه، فقد كان رجلا خصب القريحة لا يعيبه الموضوع، ولا يثقل عليه المحتوى أيا كان لونه، ولذا فانه كان يحس أن المعنى موجود في كل مكان، وما على الأديب إلا أن يتناوله ويصوغه صياغة منفردة، إلا أن الجاحظ كان كما كان يعتقد وقف في نظريته في الشكل موقفين آخرين، أحدهما يؤيدها والثاني ينقضها، أما الأول فهو إصراره على أن الشعر لا يترجم ومتى حول تقطع وزنه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب [1].

ولقد تعرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه انه صار دليلا على سوء طبعة في الشعر.

قال عنترة:

جادت عليها كل عين ثرة فتركن كل حديقة كالدرهم

فترى الذبان بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المترنم

[1] مختار بو لعراوي مفهوم اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي حتى القرن السابع هجري ، رسالة قدمت لنيل شهادة الدكتوراه، كلية العلوم الانسانية ، قسم اللغة العربية، جامعة حلب،1410– 1989م، ص199.

غردا يحك ذراعيه بذراعيه فعل المكب على الزناد الاحذم.

فقوله أنه لا يسرق دليل على أن "السر في المعنى " قبل اللفظ، ولكن الجاحظ لم يتنبه لهذا التناقض [1].

ونحن لسنا ضد أي دارس يربط آراء الجاحظ بالأفكار النقدية التي كانت شائعة في عصره، كما أننا لا نختلف مع من يحاول أن يجد تفسيرا لموقف ناقد ما، لكننا لا نريد أن نقول الناقد ما لم يقل، ونبحث عن سند لتدعيم رأينا، فالجاحظ يتهم بأنه من أنصار الشكل، ويتهم بالتناقص، فهذه الأمور يجب أن تقوم على أدلة من أقواله، فالجاحظ أطلق مقولته هذه في موقف معين، وسياق معين وكرد على ادعاء معين.

وقال مصطفى ناصف تعليقا على مقولة الجاحظ السابقة "إذا لا يملك القارئ إلا أن يسأل نفسه ماذا قصد الجاحظ بكلمتي اللفظ والمعنى، فالجاحظ يقول شيئا يشبه من بعض الوجوه كلمة مشهورة للشاعر الفرنسي ملا رمية، أن الشعر يا عزيزي ديجا لا يصنع من أفكار، وإنما يصنع من كلمات، ولكن هذه الكلمات – طبعا –

رموز صوتية دالة وحينئذ نرى أن ما يميز الشعر من الأفكار لم يحدد أمامنا تحديدا كافيا، فضلا عن أن عبارة الجاحظ مؤلفة بطريقة انفعالية بادية في قوله "المعاني مطروحة في الطريق" ومعناه من أجل ذلك غامض على الرغم من كثرة ترديدنا لها، والمهم أن نسأل كيف فهمت هذه العبارة التي تعد محور البحث في شؤون الشعر ومعناه خاصة [2].

[1] احسان عباس ، تاريخ النقد الادبي عند العرب ص 96، 99،100.

[2] بولعراوي، مفهوم اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي حتى القرن السابع الهجري ، ص 196.

فالجاحظ يرى أن من اليسير أن تكسب الحكمة من أفواه الفلاسفة والحكماء، ولكن أمور الشعر منفصلة عن أمور الفلسفة والحكمة.

ويقول أن هناك صياغة معينة أو تصورا خاص يصح أن نسميه تصورا شاعريا، والجاحظ رجل ذكي، وعباراته مع ذلك مرسلة بطريقة تحتمل التأويل، وقد أعطى لجميع الذين عاصروه، وجاءوا بعده، فكرة الصياغة الشاعرية، وترك لهم مهمة تحديدها بدقة أكبر.[1]

وهناك تعليقات مختلفة للدارسين المعاصرين على مقولة الجاحظ، وذهب فيها أصحابها شتى المذاهب، كل بحسب فهمه، ونظرته إلى الشعر، ولهذا نجد من يضفي عليها تفسيرات تتعلق بالخيال والأسلوب والعاطفة فهذا نعيم الحمصي يقول: " فهو قد راعى في جمال القول الفني ناحية الخيال بذكره التصور، وناحية الأسلوب والنظم بذكره السبك والصياغة، ثم راعى بقوله: كثرة الماء، الذي يعبر عن الحياة المنبثقة والمنبعثة من خلال القطعة الفنية ناحية العاطفة، ولكن بكثير من الاختصار والإبهام، وهو يدلنا على أنه كان يشعر بشيء من جمال إبراز الأديب للعاطفة دون أن يحسن التعبير عنه".[2]

وهناك من يرى أن الجاحظ قد تطرق في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده، أن يكون حكما على المجال الخارجي، دون النظر إلى المحتوى، أو المضمون الذي كاد أن ينعدم عنده، فأصبح الشكل بذلك مقياسا للبراعة، وهناك أراء كثيرة وأعليها بشير إلى مسألة الصياغة، وإعلاء جانب الشكل على المضمون.[3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص 197.

[2] نعيم الحمصي، البلاغة بين اللفظ والمعنى، من عصر الجاحظ الى عصر ابن خلدون، مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجلد 24، الجزء 3، ص446.

[3] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد القديم والحديث، ص274.

ويرى الأستاذ أحمد الشايب عدم إمكانية فصل القيمة الفنية بين اللفظ والمعنى ويرى كل منهما انعكاسا للآخر بسبب شدة الارتباط بين المادة والصورة أوبين اللفظ والمعنى، أوبين الفكرة والعاطفة من ناحية والخيال واللفظ من ناحية ثانية، إذ كان هذان صورة لذلك، وأي تغير في المادة يستتبع نضيره في الصورة والعكس صحيح.

ويرى الدكتور بدوي طبانه أن اللفظ والمعنى حقيقيان متحدتان، ومنزلتهما واحدة لا تمايز بينهما، والعناية بأحدهما عناية بالطرف الآخر، والاهتمام يجب أن يقسم بالتساوي لأنه اهتمام بالعمل الأدبي وزنة للقيمة الفنية وليست منزلة المعنى دون منزلة اللفظ في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي، ولا شك عند المنصفين أو وجوب مراعاة جانب المعنى لا يقل شأن عن وجوب الاهتمام بالألفاظ.

وقد أبدى الدكتور شوقي ضيق اهتماما كبيرا بهذه المسألة، ووجه لها عنايته الفائقة، وخصص لها الصفحات العديدة في كتابه (النقد الأدبي) وتوصل إلى أن الفصل بين اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون أمر مستحيل وليس هناك محتوى وصورة، بل هما شيء واحد، ووحدة واحدة، إذ تتجمع في نفس الأديب الفنان مجموعة من الأحاسيس ويأخذ تصويرها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبي، وأنت لا تستطيع أن تتصور مضمون هذا النموذج أو معناه من دون قراءته، وكذلك لا تستطيع أن تتصور صورته أو لفظه، دون أن تقرأه، فهو يعبر عن الجانبين جميعا مرة واحدة، وليس –هما– جانبين، بل هما شيء واحد أو جوهر واحد ممتزج متلاحم، ولا يتم نموذج فني بأحدهما دون الآخر[1] .

وإذن فلا فارق بين المعنى والصورة أو اللفظ في النموذج الأدبي، ومعنى ذلك أن مادة النموذج الأدبي وصورته لا تفترقان فهما كل واحد، وهو كل يتألف من خصائص

[1] عادل هادي حمادي العبيدي، قضية اللفظ والمعنى، كلية الآداب جامعة الانبار ، العدد 201، 1433هـ 2012م ، ص207.

جمالية مختلفة، قد يردها النظر السريع إلى الخارج أو الشكل ولكننا إن أمعنا النظر وجدناها ترد إلى الداخل والمضمون، فهي تنطوي فيه أو أقل تنمو فيه، إذن فكل ما نلقاه في كتب البلاغة من وصف اللفظ إذا تأملنا فيه وجدناه في حقيقته يرد إلى المعنى، في الجناس وجرس الألفاظ، فضلا عما توصف به الكلمات من ابتذال أو غرابة، والمضمون بهذا المعنى يتحد مع الشكل، فهو البناء الأدبي كله وهو الحقائق والأحاسيس النفسية الكامنة فيه.

والحق أن إدراك هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى، بإعتبارها وحدة متجانسة في دلالتها على الصورة، يمكن إعتباره امتدادا منطقيا لجزء مهم من رأي الفريق الرابع من فرقاء المعركة [1].

أما إذا عدنا إلى ما طالبت به جماعة الديوان من صفات للألفاظ والمعاني في لغة الشعر وجدناها نفس الصفات التي حرص عليها النقاد العرب قديما في الألفاظ والمعنى، خاصة نظرتهم إلى الشعر على أنه لفظ ومعنى.

فالنظرة التقليدية التي تفصل بين المعنى، ولفظه، وبين الشكل ومضمونه، هي نفس النظرة التي نظرها جماعة الديوان إلى اللغة الشعرية هذا بالإضافة إلى أن صفات الألفاظ وعيوب المعاني في نفس الصفات والعيوب التي سبق أن رددها القدماء كما أن تفضيل المضمون على الصورة أو المعنى على اللفظ الذي سبق أن قال به عبد القاهر الجرجاني هو نفسه الذي تردده جماعة الديوان مما يؤكد رواسب النقد العربي القديم في أذهانهم، ولم يكن لكولردج تأثير عليهم من هذه الناحية لأنه لم يفصل بين الشكل والمضمون ولم يفصل أحدهما على الآخر بل نظر إليهما على أنهما متحدان اتحادا تاما يصعب فصلهما وأنهما

[1] المرجع نفسه ، ص208.

معا ما في الفن من قيمة، وعنده لو تغير الشكل ولو تغيرا طفيفا تغير المضمون تبعا لذلك[1].

2- السرقات الأدبية في المنظور النقدي الحديث:

إن مسألة السرقات الشعرية في الدراسات الحديثة لم تعد تبحث في النطاق الضيق الذي حصرها فيه نقاد الشعر وروايته منذ القرنين الثالث والرابع هجري، وإنما أصبحت تدرس وتبحث في نطاق أوسع وأشمل هو التأثير، كما جاء عند طه حسين في حديثه عن تأثر أبي تمام بالشعراء القدامى[2].

أما ظاهرة تتبع السرقات الشعرية عند المحدثين، ومحاولة النقاد القدامى هدم الشعر المحدث والقضاء عليه، تدل على شدة تمسكهم بالشعر القديم بأساليبه وقيمه وأغراضه وعدم الزيادة عليه أو الانتقاص منه ولذلك كثر النقاد الذين يكتبون عن السرقة ويتبعونها عند شاعر أو أكثر، وكأنها أصبحت وسيلة يتخذها الواحد منهم لإظهار سعة اطلاعه ومحفوظه من الشعر القديم [3].

وحيث نبحث في النقد الحديث لنقف على رأي نقاده في السرقة، فإننا نجد كثيرا من النقاد يدلون برأيهم في السرقات، ولكن هذا الرأي في مجموعة لا يختلف كثيرا عن آراء النقاد القدماء، مما يعني أن هؤلاء، كانوا يبحثون في السرقات وأعينهم على النقد القديم، برغم تقدم النظريات النقدية، وبروز نظريات جديدة في النقد الحديث.

[1] ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان ص 256 و257.

[2] محجوب بلمحجوب: مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم (بين النظرية والتطبيق في القرن السابع هجري)، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه دولة جامعة الجزائر ، 1421ه 1422ه-2000-2001 ، ص 131.

[3] محجوب بلمحجوب ، المرجع السابق، ص 313 .

وسنحاول هنا عرض آراء بعض النقاد المحدثين لنقف على مدى تأثرهم بالنقد القديم،وما أضافوه إلى هذه القضية.

- **طه حسين:** وللدكتور طه حسين رأي سريع غير مفصل في السرقة يتضح منه أنه يرفض رفضا تاما أن يسرق الشاعر من غيره لفظا أو معنى، لأنه عند ذلك لا يكون شاعرا، إذ السرقة من العيوب الكبيرة التي يجب أن يتخلص عنها الشاعر، وكأنه بذلك لا يجيز للشاعر أي لون من ألوان السرقة، ولعله يعني الألفاظ الخاصة والمعاني الخاصة، كما يستضح من رأيه فهو أن " الحلال التي يجب أن يتحلى بها الشاعر، وأن يبرأ شعره من السرقات اللفظية والمعنوية، لأن الذي يستنبط معاني الناس ويغير على ألفاظهم فليس من ذلك في شيء، وهو في الحقيقة ناقل لا مخترع.

ولكن قد يفهم من سياق هذا الرأي أنه يعني سرقة المعاني المبتدعة المخترعة التي عرفت لشاعر بعينه، لأن قوله (معاني الناس وألفاظهم) يوحي بذلك، فالمعنى لا يكون لأحد الناس، وينسب إليه إلا إذا أتبدعه هو، وكذلك اللفظ، فالسرقة عنده إذا في المعنى الخاص واللفظ الخاص، وهذا رأي سبق إليه القاضي الجرجاني.[1]

- **العقاد:** أما العقاد فنراه لا يخرج عن دائرة القدامى في تطبيق نقده للسرقة الشعرية، مستعملا مقياس (الحسن الممدوح) والقمح المذموم، فينتقد أحمد شوقي في رثاء الأمير (فاطمة) منهما إياه بالسرقة القبيحة والتي كان النقاد القدامى يأخذونها مأخذ العين في الشعر معيبين إياها.

يقول شوقي:

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الادبي القديم والحديث، جامعة الازهر، كلية اللغة العربية بالمنصورة، ط1، 1416ه-1995م-ص172-173.

فاطمة من يولد يمت المهد بحسر المقبرة

ويقف العقاد عند لفظي (جسر المقبرة)، منتقدا إياه وأن معناه مسروق من كثيرين من الشعراء، يقول أبو العتاهية:

قد عبروا الدنيا إلى غيرها فإنما الدنيا لهم معبر.

وأورد هذا المعنى المعري بعد أن فصله وقسمه، قائلا:

حياة كجسر بين موتين: أولا وثان، وفقد المرء أن يعبر الجسر

وهذا المعنى أوضح وأوجز في قول محمود الوراق:

وأغتنم غفلة المنية وأعلم إنما الشيب للمنية جسر

ويزيد العقاد توضيح نقده في سرقة احمد شوقي، فيقول "سرقه وشوهه كعادته، لأنه جعل المرء يخرج من المهد إلى المقبرة وما نظن الناس يموتون كلهم أطفال والصحيح أن المهد أول مراحل الجسر والحياة بمراجلها المتتالية بقية" [1].

- **مصطفى صادق الرافعي:** والرافعي من النقاد الذين داروا في فلك القدماء في بيان رأيه في السرقة، لأنه ممن أكبوا على التراث العربي يعبون منه، وفي كتب النقد العربي لأنه ممن كانوا يحاربون دعوات التحديد التي تسئ إلى العربية وتراث العرب، ويتضح هذا من رأيه التالي في السرقة.

ويذهب الرافعي إلى أن شرط الشاعر الذي ترتفع عنه مضمنة السرقة هو أن تكون له قوة الشعر" ودليلها الإبداع والمعنى في كل معنى والانتباه إلى أدق المناسبات، كما يرجع

[1] عدنان حسين محمد قاسم ، الاصول التراثية في نقد الشعر المعاصر في مصر، المنشاة الشعبية للنشر، طرابلس الغرب ، 1980، ص 372-373.

التفاوت الذي يحدث بين القائلين إلى المنشأ الذي يطبع في الأنفس صفات مختلفة تغلب على بعضها دون بعض، ثم إلى اختلاف العصر، وما يقع لشاعر دون سواه، وكذلك ما يتفق للواحد ولا يتفق للآخر إلى غير ذلك مما شرط جميعه وفور القوة في الشاعر.

على أن من قال من الشعراء في جنسى ما هو بسبيله، فإن الرافعي يرى أن ها حسبه لا ينكر عليه، وان توارد مع غيره فيه.

وفيما يخص بتوارد الخواطر يذهب الرافعي إلى أن لها أسبابا: منها ما يكون وحي العين إذا نزع الشاعر منزها في صنعته، ومنها الأسلوب فان من الشعراء من بين القافية بالبيت، ومنهم من يبني البيت بالقافية ومنها إختلاس المثل من جملة بعينها، وإشتراك المعاني كأن تكون مستفيضة في المناقلات، أو واقعة لوساء كل امرئ يوجد إليها مساغا[1]، وكذلك التمهيد بلفظه تؤدي إلى معنى لا يكون منها غيره، ومثله لا يكون سرقة تعاب بها على طريقة الشعر لا على طريقة التفاضل إنما يكون في ابتكار الأشياء قائله ما دام على شريطة الشاعر، النظم .

وبهذا الفهم أيضا نراه يتعرض للسرقة مدعيا أن أهل البصر بالشعر اجتهدوا على أن يكون ما بين قلبه ولسانه أنفاسا تتردد شعرا، وقالوا انه ليس لأحد من أصناف القائلين عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم أن يبرزوا ما أخذوه في معرض من تأليفهم، ويؤدوه في غير حليته، ويزيدوا في حسن تأليفه، وجودة تركيبه، وكمال حليته ومعرضه، ويزيدوا فإذا فعلوا ذلك فهم أولى بها ممن سبق إليها، وهو كلام لا يمترى فيه، ومن المعاني ما ينبه بعضه على بعض مما يكون وراء لفضه أو

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الادبي القديم والحديث، ص171

تحت نادرة، حتى لقد تجد في بنيان الطريق وما نستخرج منه المعنى الفحل، والخاطر الرائع، ولشاعر في ذلك فضل لا يغمطه فيه حقه.[1]

على أن نعتقد أن هذه الآراء النقدية التي تمثل اتجاه الرافعي النقدي في السرقة، وإنما هي صدى للنقد العربي القديم، وذلك لأنه عكف على قراءة الكتب العربية القديمة التي تعالج مسائل النقد الأدبي، وأفاد من كنوزها.

والمتأمل في آراء القدماء وآراء الرافعي في السرقة، يجد تشابها كبيرا بينهما، فقد أشار الرافعي إلى توارد الخواطر وعدم وقوع السرقة معها، كما أشار إلى المعاني المستفيظة المتداولة التي لا يقع فيها السرقة، والزيادة على المعنى المأخوذ لا يكون سرقة، وأشار إلى المعاني البديعة النادرة وأنها مما تقع فيها السرقة.

كما أشار الرافعي إلى ما أشار إليه القاضي الجرجاني من قبل، حيث أباح للمحدثين اخذ معاني القدماء بشرط صياغتها صياغة جديدة.

كذلك أشار إلى أن الشاعر له أن يتناول معاني من تقدموه، والصب على قوالبهم، ولكن بشرط التجديد في الصياغة والمعارض.

والرافعي أهتم بالعكوف على التراث العربي ينهل منه وحمل لواء المحافظين في الحملة على المجددين[2].

- **محمد مندور:** يرى أنه لا يجوز الحكم بالسرقة جزافا على الشاعر، كما كان يفعل القدماء نتيجة تعصبهم ضد شاعر من الشعراء في كثير من الإحياء، والذين كانوا يحكمون بالسرقة على كل شيء وأي شيء، ولذلك فهو يرى أنه لا بد من التفريق بين

[1] المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[2] المرجع السابق ، ص 172.

مصطلحات تتصل بالسرقة، ويحكم عليها الناقد بالسرقة وليس بسرقة، كالسرقة والتأثر والاستحياء والاقتباس، وقد تناول تلك المصطلحات تناولا تفصيليا في كتابه(النقد المنهجي عند العرب) وكأنه بذلك يخالف منهج القدماء في السرقة، ويعارضهم في كثير من آرائهم.

فهو يقول " ولقد كان لنشأة تلك الدراسات – الدراسات النقدية القديمة التي تناولت السرقة أثر سيء في توجيهها فرأيناها تسعى قبل كل شيء إلى تجريح الشعراء، ولهذا لم تستقم المبادئ التي اتخذت فيصلا فيها، كما أنهم لم يفرقوا بين السرقة وغيرها، والواقع أنه من الواجب أن نميز بين الأشياء، فهناك:

- ✓ **الاستحياء:** وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة تستدعيها مطالعاته فيها كتب الغير.
- ✓ **استعارة الهياكل:** كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي، وينفث الحياة في هذا الهيكل من يكاد يخلفه من العدم.
- ✓ **التأثر:** وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب في الفن أو الأسلوب. ولقد يكون هذا التأثر تتلمذا، وكما قد يكون في غير وعي وإنما النقد هو الذي يكشف عنه.
- ✓ **السرقات:** وهذه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها، وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث.

وأظن أنه بهذا الرأي يكون الحكم بالسرقة على بعض معاني الشاعر وألفاظه، وقد تحدد تحديدا دقيقا، فلم يعد الحكم جزافا كما كان قبل ذلك يطلق على السرقة، وقد يكون رأي الدكتور منذور في الحكم بالسرقة على أخذ جمل أفكار أصلية بنصها قريبا جدا

من رأي الآمدى في الحكم بالسرقة على المعاني المبتدعة، ورأى الجرجاني في الحكم بالسرقة على المعاني الخاصة والألفاظ الخاصة .[1]

- **الدكتور محمد زكي العشماوي:** وقريب من رأي الدكتور مندور رأى الدكتور العشماوي، أنه لا يجوز الحكم بالسرقة جزافا على كل شيء إلا إذا سرق الثاني عبارة الأول نقلا كاملا دون أن يشير إلى مصدر النقل، أما التشابه في بعض الألفاظ، أو التقارب في بعض المعاني فان ذلك لا يعد سرقة، ويبدو أن ميزان الحكم في قضية السرقات قد اعتدل شيئا ما عند هذين الناقدين.

ومن هنا يعطي العشماوي رأيه في السرقة ويرفض بعض الأمور التي تشبه السرقة وليست بسرقة.فهو يقول :" لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف في صورتين لشاعرين أو تعبيرين أدبيين لكاتبين مختلفين إلا إذا نقل الثاني عبارة الأول نقلا كاملا دون أن يشير إلى مصدر النقل، عندئذ فقط يكون الثاني كاملا دون أن يشير إلى مصدر النقل، وعندئذ فقط يكون الثاني سارقا من الأول، ومن ثم قارن التوليد الذي هو أن يستخرج الشاعر معنى شاعر سبقه أو تقدمه، ويحاول أن يتأثر به ويزيد عليه [2].

لا يصح أن يسمى سرقة، ذلك لأننا مع اعترافنا بما في التوليد من الاقتداء بالغير والإقتباس منه، فان صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان يحدد أن قيمة كل منهما، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى، وقد تحول هذه الإضافات الجديدة المعنى تحويلا كاملا، بل إن تحويلا صغيرا في العبارة قد يرفع قيمتها درجة عالية من السمو.

[1] محد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، 1997، ص 174.

[2] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر ، 2000، ص 364-365.

وليس أدل على أن ما سماه النقاد الأقدمون توليد المعنى سابق لا يمد إلى السرقة بصفة، ومن المثال الذي أورده أبوهلال العسكري عندما زعم أن ابن الرومي قد سرق معنى البيتين:

يقتر عيسى على نفسه وليس بباق ولا خالد

ولو تستطيع لتقتيره تنفس من منخر وأحد.

من قول الجاحظ "إن بعضهم قبرا، احدى عينيه وقال : إن النظر بهما في زمان واحد من الإسراف .وواضح ما في هذا الاتهام من تعسف واجحاف، بل ومن جهل بحقيقة الخلق الأدبي ومفهومه الدقيق، فليس من شك في أن قسمة شعر ابن الرومي لا ترتد إلى الفكرة التي استقاها أو استوحاها الجاحظ بقدر ما ترجع إلى صياغة بيتيه على هذه الصورة التي لو قارناهما بعبارة الجاحظ لما وجدنا مجالا للمقارنة، فليس من شك أن في بيتي ابن الرومي من عناصر الصياغة ما يحدد الفكرة ويلونها، بل ويضيف إليها إضافات كثيرة، تمنحها القدرة على الإيجاد بموقف مختلف، بل وتكسبها روحا مميزا وجديدا، فالتنفس من منخر واحد ليس مساويا للنظر بعين واحدة، وعلى الأخص في هذا المجال الذي يتحدث فيه الشاعر عن تقتير عبس على نفسه الذي يوشك أن يقطع عليه أنفاسه، أن يجعله يحاسب نفسه ويراقبها مراقبة تبلغ حد الخنق حين يتمنى لغلبة الشح عليه لو استطاع أن يتنفس من منخر واحد [1].

أفبعد هذا يمكن أن يقال بأن ابن الرومي قد سرق بيتيه من عبارة الجاحظ؟ وهل يجور لمن له بصر بالشعر أن يخلط في مفهومه للسرقة إلى هذا الحد الذي لا يعرف الأسنان فيه بين السرقة والتأثر والاستحياء والاقتباس.

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الادبي القديم والحديث، ص182.

ثم ينقل الدكتور العشماوي رأي الدكتور مندور السابق لتأكيد رأيه من جانب، ولبيان المراد بالمصطلحات التي أوردها في نهاية رأيه من جانب آخر وواضح أنه يحمل – كمندور – على النقاد القدماء الذين كانوا يحكمون على السرقة لمجرد وجود التشابه البعيد بين المعنيين، وواضح أيضا أنه يذكر في مجال السرقة المعنى واللفظ، مستخدما تلك الثنائية التي كان يستخدمها أنصار اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، كما أن رأيه في السرقة لا يكاد يخرج– عند النظر الدقيق فيه، على رأي القدماء في السرقة.[1]

- **الشيخ حسين المصرفي:** للمصرفي رأي في السرقة الشعرية، حيث نجده يحرم منها نوعا، ويحل منها نوعا آخر، فما يحرمه هو تلك السرقة التي يكون فيها المسروق أجود، ما يحله هو عكس ذلك، ونحن وإن كنا نستنكر النقد الذاتي، ونستنكر التقليد والنقد اللغوي المحض من مثل ما رأينا الآن عند المرصفى، ولكننا نرى آراءه في السرقة وفي اللفظ وفي المعنى، نراها جيدة وجديرة بالتقدير.

فالمرصفي " يرى في السرقة أن يؤاخذ الشاعر على أخذ المعنى، لا سيما إذا كان السابق أصبح معنى، أما إذا لم يكن الكلام ذا معنى غريب، ولم يشمل على نكته بديعة، فان الشعراء يتسامحون في تناوله والتوافق عليه وعلى ذلك فهو يعيب قول أبو نواس.

فما جازه وجود ولا حل دونه ولكن يصير الجود حيث يصير

لأنه مأخوذ من قول الشنفرى:

طاعن بالحزم حتى إذا ما مل حل الحزم حيث يحل [2].

ويعقب على ذلك بقوله إن الحزم يتعلق بالسير والحلول، وأما الجود فإنه لا يصح ربطه بالسير والإقامة، وإنما يربط بالأموال فيقال انه جواد على حال من عسر ويسر، ومن ثم يرى أن بيت الشنفرى أجود وأسبق.

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الادبي بين الحديث والقديم، ص 117.

[2] عز الدين الأمين ، نشأن النقد الادبي الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، القاهرة ، ط1، 1977، ص 17.

يقول المرصفي سبقه إلى النطق به الراعي النميرى حيث قال:

فتى يشتري حسن الثنايا بماله إذا ما اشترى المخزاة بالمجد بيهى

ونطلق به قبله الأبيرد أيضا:

فتى يشتري حسن الثنايا بماله وإذا السنة الشهباء أعوزها القطر

ويأتي تعليق المرصفي على هذا المثال بأنه غير عيب حينما يقول:

ومثل هذا لا يعيبه أهل الأدب كما نقله عنهم بعض شراح لامية المعجم عند ذكره توافق الطفرائي وصاحب مقامات الحريري في قولهما:

وذي شطاط كصدر الرمح معتقل بمثله غير هياب ولا وكل

وذي شطاط كصدر الرمح قامته صادفته بمنى يشكو من الحرب

قالوا ذا لم يكن الكلام ذا معنى غريب ولم يشتمل على نكته بديعة تسامح الشعراء في تناوله والتوافق فيه، لأنه ليس ذا معنى غريب يسبق إلى الخاطر بدون حاجة إلى سرقة.

ويكاد رأي المرصفي يقترب كثيرا من رأي الآمدى والجرجاني وغيرهما في سرقة المعنى، حيث لا يعدون السرقة فيه إلا إذا كان المعنى بديعا غريبا غير متداول ولا شائع، وهذا ما يفهم من سياق رأيه السابق.

- وإذا عرفنا أن المرصفي يمثل التيار المحافظ في النقد العربي الحديث، وأنه كان يسير في نقده على سنن النقاد العرب القدماء، أمكننا أن نعرف السر في توافق رأيه مع رأي

النقاد القدماء في السرقة، وهو بهذا يؤكد انطباعا لدينا بأنه لم يصنف جديدا في مجال السرقات، وإنما إكتفى بترديد آراء النقاد القدماء [1].

- وبفضل التجديد الذي لحق الفكر النقدي في السنوات الأخيرة مقابل السرقات الأدبية، ظهر مصطلح في الأوساط النقدية هو التناص، الذي يعتبر من الأدوات الرئيسية في الدراسات الأدبية، ووظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى وهو يعني " تعاليق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها"[2].

وهذا المصطلح ينقل القضية من المبدع إلى النص لكنه يبقى مرتبط بعمل المبدع والطرق التي يعمد بها الأخذ عن الآخرين.

لقد أثار مفهوم التناص كثيرا من الجدل ولم يعرض وجوده إلا مؤخرا إلا بعدما خضع لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التجديد من قبل الباحثين الغربيين والعرب على السواء، أمثال باحثين كريستيفا ولورانت، وريفايتر، وتدروف– جيرار جنيت، كما نجد من العرب محمد مفتاح – وعبد الله الغذامي [3].

ويتضح من هذا الغرض للسرقة في النقد الحديث، ومن خلال آراء بعض النقاد، أن الغالب على نظريته لها تأثيره بنظرة النقد القديم، حيث لا نجد فروقا كبيرة تذكر بين النقدين، فالآراء تكاد تكون واحدة بين النقاد، واتكاء النقاد المحدثين على آراء النقاد القدماء واضح فيما عرضنا له، كما يتضح أيضا أن آراء النقاد المحدثين تقترب رويدا رويدا من آراء أصحاب نظرية اللفظ والمعنى، حيث لا نزال نرى عندهم الفصل بين

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني، ص 170.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، مطبعة دار هومة ، دط، الجزائر ،2003، ص 38.

[3] احمد الزغبي التناص نظريا وتطبيقيا ، مؤسسة عمان للنشر ، ط2، عمان ،2000، ص 50.

اللفظ والمعنى قائما في آرائهم، والإهتمام بالمعنى في مجال السرقات واضح تمام الوضوح كما كان في النقد القديم.

وهكذا يكون النقد الحديث إمتدادا طبيعيا للنقد القديم في قضية السرقات، سواء من حيث الحكم بالسرقة، أومن حيث المواضع التي يحكم فيها بالسرقة، أومن حيث الإهتمام باللفظ والمعنى، وهذا أمر طبيعي يتمشى مع حركة إحياء القديم في الأدب والنقد، التي كانت بارزة في مجال النهضة الأدبية الحديثة.[1]

3. فساد المعنى الشعري في المنظور النقدي الحديث:

إن فساد المعنى في نظر العقاد هو الإحالة وهي ضروب منها: الاعتكاف والمبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه، ومثال عن الإحالة قال شوقي:

- مصر الاسيسة رثاها ومعيدها فيرأ بر على عظامك حان.

وشهد الإحالة وإعوجاج الطبع هنا وما جعله الشاعر من مصر كلها قبرا واحد الرجل أحيا نهضة بلاده.

خطأ " العقاد " شوقي لأنه جعل الشمس تاج للمصريين وهي في حقيقة التاريخ القديم معبودهم لاتاجهم فيقول شوقي:

خذوا شمس النهار له حليا الم تك تاج أولكم مليا

ومثال ذلك ما عابه " العقاد" على شوقي كذلك في موضوع الإحالة فهي تقتضي وجود مستوى من المنطق الطبيعي واحد غير نسبي لا يجوز للشعور أن يتخطاه بخلاف المجاز الذي يتخطى عدة عوائق فيقول "شوقي" في قصيدته "رثاء عثمان غالب"

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الادبي القديم والحديث العربية بالمنصورة، ص174.

عثمان ثم تر أية لله أحياء والموميات

لقد طلب "شوقي" من المرثي القيام من الموت ليرى أية الدفين بعد بعثه إلى الحياة ليعلم الأعجوبة التي تبعث للدفين من قبره وأعجب منها هي النظر إلى الميت يبعث.

ويقول "العقاد" انه من الاستحالة أن تسمع ما هو أحمق من هذا اللفظ الفارغ الخاوي فهذا يشبه إيقاظ النائم ليفرج على نائم يستيقظ"[1].

وفي نفس المثال يعيب العقاد شوقي في قصيدته رثاء مصطفى كامل" فيقول " فأما التفكك هو أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة الوزن والقافية"

فهناك ننفي أن يكون الوزن والقافية وحدة معنوية للقصيدة ذات الوزن الموحد والقافية المتشابهة، لأنه يجوز عند ذلك نقل البيت من قصيدة إلى أخرى أو حذفه تماما دون الإخلال بالمعنى وهذا لا يجوز.

لأن القصيدة بالنسبة له كالكائن الحي لا يمكن أن نتصرف فيه أو نضع عضو مكان عضو آخر، وليس الوزن والقافية وحدهما كافيان لإيجاد انسجام وترابط بين أبيات القصيدة.

فيقول "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا يصور فيه خواطر متجانسة كما يكمل التماثل بأعضائه فالقصيدة كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يعني عن غيره في موضعه "

فرفض شعر المناسبات الذي قد يقوله الشاعر بغير إحساس ولا عاطفة لأن الشعر حسب رأيه أن يستجيب لما يجيش في الصدر من خواطر فيقول " ومن طلب هذه الوحدة المعنوية ولم يحدها فعلم أن ألفاظه لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة"

[1] العقاد المازني ، الديوان في الادب والنقد ، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، ط4، 1433ه – 1997م، ص 26–27.

كما رفض أيضا النقد القديم، الذي يحتفي كثيرا بالوحدة البيئية للقصيدة ويقلب بعض الأبيات بمسمياتها مثل "أشعر بيت وسمط الدهر" وغيرها [1].

وخلاصة ما نستنتجه حول طرحه لموضوع التفكك وفقدان الوحدة الفنية هو حرصه الشديد على إشاعة الخاطر في القصيدة، ولا يمكن أن ينفرد بيت بخاطر وهنا يضرب العقاد مثلا عن ضرورة الوحدة العضوية في رثاء شوقي مصطفى كاملً قائلا:

1-المشرقان عليك يتحابان قاصاهما في مأتم والداي

2-يالخادم الإسلام أمر مجاهد لله من خلد ومن ردوان

3- لما نعيت إلى الحجاز مشيا لأسي في الزائرين وروع الحرمان

4-السكة الكبرى حيال رباهما منكوسة الإعلام والقضبان

فقام "العقاد" بتغيير أبيات القصيدة وترتيبها ليرهن على أن ذلك لا يؤثر في المعنى وأن القصيدة المفككة خالية من العضوية فيقول:

1- المشرقان عليك يتحابان قاصاهما في مأتم والداني

2-وجدانك الحي المقيم على المدى ولرب حي ميت الوجدان

3-فأرفع لنفسك بعد موتك ذاكرها فالذكرى للإنسان عمر ثان

4-أقسمت أنك في التراب طاهرة ملك يهاب سؤاله الملكان [2]

[1] العقاد المازني ، المرجع السابق، ص 20.

[2] جواحي عبد اللطيف ، القضايا النقدية في كتاب الديوان وأثرها في الحركة النقدية الحديثة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، 2013 -2014 ص 20.

يكاد يكون الحديث عن فساد المعنى في تراثنا النقدي حديثا عن معايير ومقاييس مستمدة من الشعر العربي القديم تطبق على النص الشعري، فيكون حظه من الإجادة بقدر حظه من هذه العناصر المستنبطة- أي بقدر إتباعه لطريقة الأوائل في الشعر والعكس بالعكس، مما جعل كثيرا من النقاد والدارسين يصفون الشعر العربي بالمحافظة والإتباع والعجز عن التجديد والاتباع ويصفون النقد كذلك [1].

فبذلك رأى أنصار القديم في الشعر المحدث شعرا خالف ما تعارف عليه العرب قديما، وسمى فيما بعد بعمود الشعر الذي حدده الجرجاني يقوله: وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرق المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله له وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالبديع والإستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"

وهذا التحديد لعمود الشعر يقودنا إلى أمور كانت مثال سخط أنصار القديم على الشعر المحدث الذين رأوا في القديم محافظة عليها، وفي المحدث خروجا عليها وفي مبالغة كان النقاد المنصفون لها بالمرصاد، فأنصفوا الشعر المحدث وبينوا أغوار أنصار القديم المتعصبين له هذا الأنصار الشعر القديم مآخذ على المحدثين هي:

*__الألفاظ:__ رأى أنصار القديم في شعر المحدثين ألفاظا سهلة لينة خالصها اللحن والركاكة والعجمة فعابوه، وأنكروا الشعر المحدث.

فالمحدثون تجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن وحتى خالصتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق.

[1] ينظر سيد فضل ، تراثنا النقدي ص 94-95.

ولم يرض هذا المتعصبين للقديم، ولكنهم في الوقت نفسه غضوا أبصارهم عما في الشعر القديم من اللحن ولين بعض الألفاظ، وتنافرها، وان كان بشكل أقل.

***التكلف البديع:** ظن بعض المحدثين أن المعاني قد ضاعت عليهم ونضبت" وأن لا ملكية فيها ولا فضل وان أهم شيء في الشعر هو الصياغة فالتفتوا للقديم ووجدوا فيه أنواعا من البديع صارت مواطن إعجابهم فاتخذوها منهجا وأفرطوا فيها يقول ؛ إبن المعتز عن مسلم بن الوليد انه " أول من وسع البديع ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار فقاذ هذا التعليق بالبديع الشعر المحدث " إلى التكلف والى التعقيد والى جمود الطبع " ولا ينبغي أن يعمم هذا الشعر المحدث كله.

***المعاني:** لم يكن المتعصبون للقديم منصفين حيث نظروا إلى معاني المحدثين فقد ركزوا على شيء وأهملوا أشياء جديرة بطول النظر والاعتناء فقد لام المتعصبون للقديم المحدثين على قسر الوقت والمجون في إشعارهم وتركوها متناسين جودتها قال أبو عمر الشيباني " لولا ما أخذ فيه أبو نواس.

أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره لأنه محكم القول، وان كان الأمر كذلك فما نقول عن شعر امرئ القيس.

كما اتهم أنصار القديم المحدثين بتقليد القدماء وسرقة معانيهم، وأنهم لم يبتدعوا معنى جديدا فهم يحاولون تقليد القدماء ومن ثم يميلون إلى الإغراب والتعقيد محاولين بذلك التفوق على من سبقهم . [1]

[1] عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، (تاريخها وقضاياها)،دارا لمعرفة الجامعية، مصر،ط2،1989،ص28.

وأن كان للقدماء فضل السبق للمعاني، فإن إتساع الدولة الإسلامية وإحتكاكها بالثقافات المختلفة والحضارة الزاهية المترفة أظهر في أشعارها معاني" لم يتكلم القدماء بها ومعاني أومأوا إليها فأتى بها هؤلاء وأحسنوا".

ولو أنصف المتعصبون القديم لوجدوا فيه مكانا لقدح أوعيب وذلك، وإلى ذلك يشير القاضي الجرجاني قائلا: ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لغائب القدح فيه إما في لفضله ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه.[1]

فالخصومة بين المحدثين والقدماء، يمكن أن نردها إلى هذه الناحية، وهي محاولة المحدثين، الخروج بالشعر عن ميدانه الحقيقي إلى ميدان الشعر ومحاولتهم إلغاء الفروق الفنية الدقيقة، التي تميز كل فن قوى منهما عن الآخر.

والحقيقة أن للشعر طبيعة تختلف عن طبيعة النثر، ولكل ميدانه وسماته وخصائصه التي تختص به وحده.[2]

4.صحة المعنى الشعري في المنظور النقدي الحديث:

أن معيار صحة المعنى عند جماعة الديوان هو أن يكون موافقا للخطرة الصحيحة والطبيعة المألوفة أي أن المعنى لا يعد صحيحا إلا إذا عبر عن الفطرة الإنسانية التي تقتضي من الإنسان أن يتقبل الحياة بشجاعة، وأن يحاولوا مواجهتها بحكمة، وبصورة تجعلها على وئام مع ما تقتضيه طبيعتها، ومن هنا جاء رفض العقاد لقصيدة المواكب

[1] المرجع نفسه ،الصفحة ذاتها.

[2] حمود ولد سليمان، اشكالية المعنى في النقد العربي الجديد، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ، 2003–2004 ، ص 10.

[3] إبراهيم السعا فين، النقد الأدبي والعروض للصف الثاني الثانوي، وزارة التربية والتعليم، إدارة المناهج عمان ، الأردن، ط2،1996– 1997، ص 17.

لجبران خليل جبران، لأن تهرب الإنسان من الحياة وتمرده عليها من غير وعي ولا تبصر يدلان على أن هذا الإنسان متنكر لفطرته، فتكون بذلك مواقفه وآراؤه مزيفة وعلى هذا النحو فالقصيدة عند العقاد ليست ذا قيمة، وعلى الناقد أن يرفضها.

ومن شروط صحة المعنى كذلك أن يكون واضحا لا غموض فيه، فالشاعر يعبر بشعره عما في دخيلة نفسه، وهذا التعبير لا يؤدي مهمته إلا إذا اعتمد على وضوح الأسلوب، وبه يحصل التواصل بين الشاعر وقرائه.[3]

-ويهتم طه حسين بالأسلوب في نقد الأدب ويرى ضرورة الإعتماد على مقاييس هي: صحة المعنى واستقامته وطرافته، وجودة اللفظ ونقاؤه، وارتفاعه عن الركاكة فيما يتجه الكتاب والشعراء.

-ويهتم كذلك بأن تكون لغة الأدب صافية منتقاة، تجرى وفق قواعد اللغة الفصحى، لأن كل خلل يؤدي إلى تشويشها، ومن ثم تشويه الأسلوب والنيل من رونقه وجماله، ومن متعة القارئ.

ومما يتصل بالأسلوب موسيقي الشعر وهي عنصر من عناصر المهمة، وليست قاصرة على الوزن، إنما هي ما ينتج من نظم الكلام وحسن صياغته بحيث يكون له من الجرس ما يحلو في الإذن [1].

وهذا ما يتضحه في مفهومه لشعر بأنه" الكلام المقيد بالوزن والقافية" والذي يقصد به الجمال الفني، فمفهوم الشعر عنده، يدور حول كون هذا الفن، كلاما موزونا مثير للانفعال أو العاطفة، وبما يتضمنه من تفش من الصياغة والتعبير.

وقد يفهم من هذا النص أن طه حسين، لم يصف جديدا في الشعر إلى تعريف القدماء لهذا الفن الأدبي، وقبله دون تعديل أو تطوير.

[1] إبراهيم السعا فين، المرجع السابق ، ص52.

ولكنه يرى أن المثل الأعلى للشعر، هو هذا الكلام الموسيقي، الذي يحقق الجمال الخالد، في شكل يلاءم ذوق العصر الذي قبل فيه ويتصل بنفوس، الذين ينشد بينهم، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقا، فيأخذوا بنصيبهم النفسي من الخلود [1].

ويقول كذلك ومهما يكن من شيء فإن في الشعر جمالا فنيا خالصا يأتيه أحيانا من قبل اللفظ وأحيانا من قبل المعنى وأحيانا من قبلهما جميعا، ومهما يختلف حظ الشعراء من هذا

الجمال، ومهما يختلف ذوق النقاد ورأيهم في هذا الجمال، فان الشعر منه حطاما يتفق عليه الناس جميعا – إذا سلمت أذواقهم – في الإحساس والشعور به، وإذا كان الشعراء والأدباء متفقين على أن الشعر يجب أن يكون له حظ من هذا الجمال الفني يكن مصدره ومقداره، فإذا اتفقنا على هذا المقدار فلندع الشعراء المنتجين والنقاد وما هم فيه من إختلاف في تقدير هذه القيود، وتصوير هذا الجمال الفني، لا يعرض لذلك إلا في الدراسات التفصيلية التي نقف فيها عند شعر الشعراء ونقد النقاد [2].

ويتفق أحمد صادق الرافعي مع الناقد المحافظ طه حسين في هذا الفهم الحقيقي لطبيعة هذا الفن الأدبي، برغم تبيانهما في الإتجاه النقدي فهو يرى أن الشعر فن منظوم، يتميز بقدرته الفائقة على التأثير في نفوس سامعيه، وذلك لما يتمتع بمن صياغة فنية محكمة.

ويبدوا واضحا من قوله (فأما الكلام في فن الشعر، فالمراد بالشعر، نظم الكلام– وهو في رأينا التأثير في النفس لا غير، والفن كله إنما هو هذا التأثير، والاحتيال على درجة النفس له واهتزازها بألفاظ الشعر من كل ذلك تأليف متلائما مستويا في نسجه، لا يقع فيه تفاوت ولا إختلال ولا يحمل عليه تعسف ولا إستكراه فيأتي الشعر من دقته، وتركيبه الحي

[2] عثمان موافي من قضايا الشعر في النقد العربي القديم والحديث، ص 207.

[2] عبده بدوى، نظرات في الشعر العربي الحديث ، دار قباء الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 1998 ، ص 151.

ونسقه الطبيعي، كأنما يقرع به على القلب الإنساني ليفتح لمعانيه إلى الروح. والشعر العربي إذا تمت في صناعته ومسائل التأثير وأحكم من جهاته كان أسمى شعر إنساني.

فقيمة الفن الشعري في رأي الرافعي وطه حسين، لا تقاس بجودته أو رداءته بقدر ما تقاس، بمدى قدرته على التأثير في نفوس سامعيه.

وقديما فطن الناقد الروماني "هوراس" إلى هذه الحقيقة فقال:

" ليس بكاف في الشعر أن تكون قصائده جميلة، بل ينبغي أن يكون لها سحر، فتجتذب شعور السامع أيما شاءت".

وبهذا يعرف الرافعي الشعر تعريف يتفق وهذا الفهم الحقيقي لطبيعته الفنية، فهو علاوة على كونه كلاما منظوما، " وفق النفس الكبيرة الحساسة الملهمة، حيث تناول الوجود، من فوق وجوده في لطف روحاني ظاهر، في المعنى واللغة والأداء [1] ويعلق الدكتور عثمان موافي[2]، على فهم الرافعي للشعر بأنه يتفق وهذا الفهم الحقيقي لطبيعته الفنية، فهو علاوة على كونه كلاما منظوما " فن النفس الكبيرة الحساسة حين تتناول الوجود، من فوق وجوده في لطف روحاني ظاهر، في المعنى واللغة والأداء [3].

أما عن نظرة العقاد وتحديده لماهية هذا الفن كان مختلفا عن ذلك الأمر، وهذا نظرا لما تعرض له هذا الفن التعبيري من تطور أدبي، لاتساع أفق الحركة النقدية وتشبعها، وتباين الموقف النقدي لهذا الناقد تبعا لذلك فقد كان في بداية حياته النقدية يمثل الاتجاه المجدد، أما أخريات حياته فقد كان من أهم المدافعين عن الاتجاه المحافظ.

[1] عثمان موافي، من قضايا الشعر والثر القديم والحديث ،ص 209.

[2] المرجع نفسه ،ص 17

[3] الرافعي، وحي العلم راجعة واعتنى به" درويش الجو يدي المطبعة العصرية، صيدا، بيروت ج3 ،ص 277.

أهتم في مقتبل حياته النقدية، بمضمونه وصلته بالشعر بنفس قائله، أي التعبير بما يدور بداخله، يصدر فيها عما يحس ويشعر، ولذا نجده يرفض بعض التصورات الفنية الخاطئة التي تتعلق بمفهوم الشعر، كالقول مثلا بأن الشعر هو الخيال " ويفهم الخيال على أنه القول غير الصدق، أي الكذب، أو القول بأن الشعر هو العاطفة الرقيقة الجانية، ويفهم من الرقة الشكوى والأنوثة والحنان.

فأهم ما يميز الشعر في رأيه، هو هذه الناحية، أي التعبير عن الوجدان، ولذا فقد حاول أن ينهج هذا النهج الوجداني، في شعره وسار معه في هذا الاتجاه صاحباه – المازني وشكري.

وتبني أن الدعوة إلى شعر الوجدان من بعدهم شعراء المهجر، وجماعة ابولو.

الواقع أن الدعوة إلى مثل هذا الاتجاه الشعري في أدينا العربي الحديث قد أدت إلى تأكيد هذا المضمون الوجداني، في تحديد ماهية الشعر وخصائصه الفنية على النحو الذي رأينا [1].

ويبدوا أن أصحاب هذه الدعوة قد تأثروا في ذلك ببعض الاتجاهات الشعرية، والنقدية في الآداب الأوربية الحديثة، فبرغم تأكيد العقاد وصاحبيه وجدانية الشعر، فإنهم يرون أن التجربة الشعرية، قد تأتي أحيانا مزيجا من العقل والوجدان، ولذا نجد المازني يؤكد هذه الناحية في تحديده لماهية الشعر إذ يرى أنه " فن ذهني غرضه العاطفة وأداته الخيال، أو الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها.

ويؤيد العقاد المازني في ذلك، ويتضح هذا من إشارته في مقدمة ديوانه بعد الأعاصير، إلى أن الشعر، ليس وجدانا خالصا، وإنما هو مزيج من الفكر والوجدان، وهو يؤكد هذه

[1] الرافعي ، المرجع السابق، ص 113.

الناحية، في تحديده لمفهوم هذا الفن الأدبي، حيث يقول " إنما الشعر استيعاب للمحسوسات، وقدرة على التعبير عنها في الغالب الجميل، وقد تكون هذه المحسوسات عامة وشاملة، وقد تكون خاصة محددة، وقد تكون إدراكا واعيا لكل ما في الطبيعة والكون والوجدان وكل ما تتسع له الأرض والسماوات.

ومن هذا كله يتضح لنا، أن العقاد، يجمع بين الاتجاهين الرومنسي والكلاسيكي في فهم طبيعة التجربة الشعرية ومبعثها.

وعلى أية حال فإن تعريف العقاد للشعر على النحو الذي رأينا، لا يعني إغفاله لبعض العناصر الفنية الأخرى، التي يتصف بها هذا الفن الأدبي كاللفظ والوزن والمعنى، والتي أجملها في قوله (القالب الجميل) أي الصياغة الفنية الجمالية التي تختص بالشعر.

ويستدل على هذا من إصراره على وجوب توافر هذه العناصر الفنية في الفن الشعري، في مواضع أخرى من مؤلفاته النقدية إذا يقول وهو بصدد دفاعه عن وجود الشعر في حياتنا المعاصرة.

(وإنما الشعر تفاعل على كامل بين اللفظ والمعنى، وقاعدة القواعد الفنية في وزن أو نظام مقدر، وكل بين في الشعر المطبوع، آية على صدق التفاعل التام بين الألفاظ والمعاني والأوزان وآية على لزوم الوزن، ويبدو تأكيد العقاد على وجوب توافر هذه العناصر الفنية في الشعر وبخاصة العنصر الموسيقي، قد إزداد في الفترة التي ظهرت فيها الدعوة إلى تحرر الشعر من بعض القيود الفنية كالوزن والقافية وتحولت بذلك من ناقد مجدد إلى ناقد محافظ حام لحمى القديم.

ومن ثم فقد أصبحت هذه السمة الموسيقية، أي الوزن والقافية، من أهم خصائص الفن الشعري عند العقاد، وضرورة من ضروراته، علاوة كونه رؤية وجدانية للكون أو الحياة، أو تعبيرا عن دخائل النفس أو الوجدان.[1]

- لم يعد مجديا تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى، فترك – لدى الأكثرين – بديهية لا لزوم لذكرها، أو فكرة بالية لدى البعض – فلا معنى لإحيائها، فوجب تعريف الشعر بإعتبار جوهره الروحي الذي يعمل في النفوس، وخاصيته النفسية التي بها يتشكل في نفوس المبدع ويتحرك في عاطفة المتلقي، فكانت خلاصة التعريفات أن الشعر هو التخيل المؤثر الجميل عن النفس، وهو تعريف يكاد يجمع عليه دعاة الإحياء وأنصار التجديد.
- يقول حافظ إبراهيم في حقيقة الشعر "هومن الكلام بمنزلة الروح في الجسد فلا بدع إذا عجز اللسان عن تعريفه كنهه، عجزه عن إدراك كنه الروح ولم أعثر حتى اليوم على تعريف شاف في كتب العرب والإفرنج، ومبلغ القول فيه أنه ظرف الحكمة ومسرح الخيال، ومعنى الفصاحة، وحذر البلاغة، ووعاء الحقيقة، فلو أنهم سألو الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون ما احتارت غير بيت من الشعر.
- ويقول كذلك لطفي المنفلوطي:

أن الشعر بيت الحكمة، ووعاء الحقيقة والقوة، والآخذ بالألباب، والروح المؤثرة في النفوس، وان شئت فهو مستودع الخيالات ومسرح الأكاذيب، ومجال التزويق والتمويه[2].

[1] عثمان موافي ، من قضايا الشعر والنشر القديم والحديث، ص 216.

[2] عبد المالك منجل ، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الادب ، 2004-2005 ص 317.

وجاء دور حافظ إبراهيم ليرفض في مقدمة ديوانه الأول تعريف الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى"، بقوله: "أما قول أصحاب العروض بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى فليس هذا من الشعر في شيء ولقد وقعت جماعة المنطق بعد التوفيق حين قالو.

- إن الشعر هو كل ما أحدث أثرا في النفس، وخيره ما كان موزونا، فلم يحسبوه في تلك الأوزان وتلك القوافي، بل أوسعوا له المجال فجعل يتتره في رياض المنظوم إلى جنان المنثور فإذا اعتبر به خيال الشاعر نظمه تارة ونثره أخرى هكذا أصبح التأثير في النفس هو علامة الشعرية وعنوانها.
- وصار الوزن والقافية حلية زائدة، قد تجعل الشعر أفضل والأثر أقوى ولكنها ليست من جوهر الشعر، وصار للنثور حق أن يزاحم المنظوم في دائرة الشعر وكان ذلك رأيا جديدا في مفهوم الشعر، وتعريفا مغايرا لما ثبت في أذهان العرب، وخطوة جزئية في زعزعة الثوابت ومخالفة حقائق التاريخ والواقع، وكان ذلك جديرا أن يثير الجدل وأن يحرك أنصار المفهوم القديم.[1]
- أما عن رائد شعراء الإحياء، سامي البارودي فقد كتب مقدمة لديوانه بين فيها مفهومه للشعر وجملة من القضايا المتعلقة به، فبين أن الشعر لمعه خيالية، يتألف ومضها في مساوة الفكر، فتبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألأها نورا، يتصل خيطه بأسلة اللسان، فيفيض بألوان الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك.
- واللافت في هذا المفهوم أنه خرج عن الاطار التقليدي الذي يحصر الشعر في جانب العروض، وهو رغم غموضه يمس جوانب مهمة في طبيعة الفن الشعري كالخيال والعاطفة والفكر، لكنه لا يوضح كجماعة الديوان أنه يعبر عن ذات صاحبه وينطلق منها، لأنه قال: تتبعث إلى صحيفة القلب)) وليس منه .

[1] عبد المالك منجل ،المرجع السابق، ص 320.

- أما حسين المرصفي رائد نقاد الإحياء فقد أثر تعريف ابن خلدون الذي ينص على أن قول العروضيين في حده (الشعر) انه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدد ولا رسم له وصناعتهم –فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية)) فيقول : الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به.

فالمرصفي هنا يرفض كما رفض ابن خلدون ذلك التعريف العروضي، ويدخل جانبه الصياغة والخيال بمعناه البلاغي، ولكنه مازال يحصره في الجانب التقليدي من وجوب السير على طريقة العرب والقول بوحدة البيت[1].

وكذلك الأمر عند الشاعر جميل الزهاوي الذي يقول ((الشعر ما ينظمه الشاعر من إحساس يجيش في نفسه بأوزان موسيقية فيهمز بها السامع غير أنه من المهم أن ننظر إلى موقف الرافعي والزهاوي على أنه لا يعبر عن الغالب في المدرسة المحافظة التي إنحصرت رؤيتها للشعر على أنه (لفظ ومعنى) وكان ذلك أوضح في شعر المحافظين أمثال شوقي وحافظ، وهذا هو الذي نفته جماعة الديوان، وقد وصف شوقي الشاعر أحمد شوقي بأنه ((فني في جمهوره حتى لم يعد لحياته الشخصية إلى انطباع في دواوينه إلا بعض خيوط قليلة تظهر في بعض الأطراف، وحتى صح أن يسمى شاعرا فهو في شعره ودواوينه لا يتحدث عن نفسه وأهوائه وإنما يتحدث عن غيره، عن عباس صاحب القصر،

[1] حسين المرصفي ، الوسيلة الأدبية (نسخة مصورة)، مطبعة المدارس الملكية ،القاهرة ،ج2 ،ط1 ، 1292 هـ ، ص467– 468.

أوعن الجمهور وعواطفه وهو حتى في مديحه لعباس إنما يتحدث عهن الجمهور نفسه وما يريده من صاحب القصر في توجيه حياته.[1]

أما رأي الناقد المهجري مخائيل فيكاد يتفق مع العقاد حول كثير من الخصائص الفنية التي يجب توافرها في الفن الشعري والتي تحدد على ماهيته وطبيعته الفنية.

فهو يرى أن الشعر لغة النفس التي تصاغ في عبارة جميلة التراكيب موسيقية الرنة ويتضح هذا من قوله (أن عواطفنا وأفكارنا مشتركة، لأن مصدرها واحد في النفس، وأن في الواحد من، ما في الآخر من العواطف والأفكار، لكنها قد تكون مستيقظة في بعضها، غافلة في الأخرى، وأن هذه العواطف والأفكار وإذ استيقظت في فقد تكون خرساء، وأنها في بعضها مستيقظة وناطقة، وإذ أن العواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس، فالشعر إذن هو لغة النفس، والشاعر ترجمان النفس.

ومن ثم، فالشعر لغة وجدانية منقمة، وواضح أن هذا المعنى يتفق ومفهوم العقاد للشعر، كما يتفق ومفهوم بعض الرومنسيين الأوربيين له[2].

فهو إذن يتفق مع العقاد في أن يكون لهم نفس الرغبة الجامحة في تغيير واقع الشعر العربي من الجفاف إلى الحيوية، ومن الصنعة الشكلية إلى قوة الروح، وكان له مثل العقاد حرارة الصدق فيما يرغبه ويدعو إليه، وكان له أكثر من العقاد تأثر بأدب الغرب، والرغبة في السير على منهجه .

وكان في واقع الشعر العربي من غلبة الشكل على الروح وطغيان النظم على الشعر، ما حمل نعيمة على أن يثور، وأن يبالغ في الثورة، وأن يعقد رزانة الناقد وحصافة العالم

[1] شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، مكتبة الدراسات الأدبية ،ط10 ، ص51.

[2] عثمان موافي، من قضايا الشعر والنشر في النقد العربي القديم والحديث، ص 216.

فيسخر من رموز الثقافة العربية، ويحمل حملته الساخرة على ثوابت الشعر العربي، فتسقط القافية صحية لهذه الجملة، وينجو الوزن وما كاد ينجو.

- أراد نعيمة أن يصحح المقاييس، فنبه إلى أن " القصد الأساس من الوزن هو التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف والأفكار، وأن عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة، فيها من الشعر أكثر مما في القصيدة من مئة بيت بمائة قافية، وأن الشعر هو الأصل السابق والغاية المقصودة والوزن لاحق، وأراد أن ينقد الواقع فذكر" أننا في جهدنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر وأننا في جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعرا، وأن ولعنا بالعروض بلغ منا درجة أصبحنا معها لا ننطق إلا شعرا، وأن ولعنا بالعروض بلغ منا درجة أصبحنا معها لا نطق إلا شعرا، ولكنه في غمرة هذه الثورة الساخرة إنتقل مما نراه حقا وعدلا إلى ما نراه يعانق الحق، فذكر أن " النفس التي لاتلد، أوزانا صحيحة ولاقوافي رنانة هي النفس المصابة بالعقم في ضرورته وروحه، ولأن عاد فإعتبر الوزن ضروريا، فقد ثبت على موقفه من القافية، وكانت خلاصة موقفه أن" لا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست إلى اليوم سوى قيد من حديد تربط به قرائح شعرائنا، وقد حان تحطيمه من زمان.

وفي الوقت الذي كان فيه دعاة الشعر المرسل ينودون على رأيهم، ويحاولون انجاز نماذج تؤيد مذهبهم هل الفريق الأخر متثبتا بثوابت الشعر، ويدافع بشدة عن الوزن والقافية، إلى أن عملية التحرر من القافية والوزن إخلال بالنظام وإخلال للفوضى، وأكد أن هذا ليس فيه إصلاح لشعر والأدب بل إفساد لهما، لأن لغة الشعر عير لغة العلم والموسيقى بكل مظاهرها وأبعادها لغة الوجدان العربي، كما يؤيد ذلك التاريخ الطويل بينما ذهب حسن الحطيم في رده على أبي شادي إلى أكثر من ذلك، فقد سأل ساخرا

ومغاضبا :" ما هذه القصائد التي تبتدئ بقافية وتنتصف بقافية ثم تنتهي بأخرى ؟ وهل نضبت اللغة على أن تدور قوافي متحدة لقصيدة واحدة، فكان هذا موقفا متزمنا لا شك[1].

وخلاصة موقف الرأي المخالف أن الوزن والقافية أهم ركائز الشعر العربي ومقياس التفريق بينه وبين النثر في النقد القديم حتى اشتهر قول قدامى بن جعفر : " الشعر قول موزون مقفي"، وقد ظل للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث، وفي هذا العصر لا يزال بعض المجددين من الشعراء يلتزمهما. [2]

ونخرج من هذا كله على أن المحدثين أرادوا أن يجعلوا الشعر صورة للعصر فجددوا فيه، وأن اللغويين أنصار القدماء والشعراء الذين يحتذفون القدماء لم يحاسبوهم على أنهم وفقوا أو أخفقوا ولم يجادلوهم في كيف يكون الشعر صورة للعصر، ولم يناقشوهم في أصل من أصول الفن الشعري [3].

***المقارنة بين (القدماء والمحدثين) في بعض المسائل النقدية:**

1. في اللفظ والمعنى:

- **عند القدماء:** لقد إهتم النقاد الأوائل بالمعاني عندما كان النقد فطريا يغلب عليه طابع تحكيم الذوق، لأن النقاد في تلك الفترة كانوا متأثرين بمقياس الدين والأخلاق، والملاحظ أن النقد العربي تدرج على تقويم المعنى من خلال مقارنة ثلاثة أبعاد تنصب على القول الشعري المتحقق فعلا، وتصفه بإبراز القول المثالي على نجاحه الكامل في أداء المعنى من ناحية، ومواصفات الموضوع الشعري الذي ينتمي إليه هذا المعنى من ناحية أخرى، وعلى ذلك تبدو جودة المعنى متعلقة بقدرة الشاعر على نحو تام بحيث تصبح هذه العبارة

[1] عثمان موافي، من قضايا الشعر والنشر في النقد العربي القديم والحديث، ص 216.

[2] عنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة، 1997، ص204.

[3] احسان عباس ،تاريخ النقد الادبي عند العرب ، دار الثقافة، بيروت ، لبنان ط4 ،1404-1983، ص 135.

دون غيرها فهي الأقدر على أداء هذا المعنى ومن هذا كله يشيع في خطابهم النقدي إتهام بعض النصوص الشعرية بإختلاف أداة العملية بالمعنى حيث يقتصر (يتأخر) اللفظ عن المعنى بسبب عجز العبارة الشعرية على تحقيق الدلالة المقصودة، أوحين لا يبين اللفظ المعنى بسبب عدم ملائمة الصياغة للمعنى المثالي المقصود، نتيجة عجز الركائز الدلالية والصيغ الصرفية، والنظام التركيبي على الإنتظام في علاقات تناسب مثالية تكشف عن الدلالة المقصودة، أوحين تتضارب دلالة المعنى بإنشغال الشاعر بذاته على تكريس القيم الاجتماعية المتعارف عليها.[1]

فدراسة اللفظ والمعنى في النقد العربي ذات علاقة وطيدة بالدراسات اللغوية والأعمال الإبداعية، وعملية الإبلاغ والتوصيل، ووظائف اللغة، فالعمل الأدبي تجسيد لأفكار الأديب ورؤيته للواقع، ومثله الجمالية، كما أنه تعبير فني عن إحساسه ومشاعره وأول ظاهرة يجب الوقوف عندها في الخطاب الأدبي للغة.

وغلب تأثير النظرة المنطقية للغة على كثير من الدراسات البلاغية والنقدية عند العرب، فالمتكلمون أصحاب الفلسفة وجدل ومنطقوا صلتهم بالبلاغة وثيقة، وقد جعل المتكلمون وهم بصدد دراسة القرآن الكريم وفهم ما فيه من ألوان التشبيه والمجاز والبديع، وأداهم هذا الجدل إلى التفنن في الأداء اللفظي والبحث في المسائل البلاغية.

والجاحظ هو أحد هؤلاء المتكلمين قد دفعه الحماس للعربية وبلاغتها وبيانها إلى أن يضع كتابه "البيان والتبيين" لكي يرد أهل الشعوب الأخرى التي كانت تفخر بما لديها، فأراد الجاحظ أن يثبت أن للعرب السبق في هذا[2]، فألف كتابه هذا في الخطابة، وذكر فيه

[1] زين كامل الخويسكي، محمد مصطفى أبو شوارب، موقف النقاد و البلاغيين من الشعراء المحدثين، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط1، 2003، ص 190.

[2] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، ص 262.

أن الخطب للعرب والفرس فقط، أما الهند فلها معان مدونة، وكتب مجلدة وأن اليونان لها فلسفة وصناعة منطق، وأن صاحب المنطق كان عليما بتمييز الكلام.

وأن جالينوس كان أنطق الناس ولكن الجاحظ فضل العرب على هؤلاء جميعا بالإرتجال والبداهة وعدم المكابدة والمعاناة، وهكذا يتضح لك كيف يبدوا فضل العرب على غيرهم من الشعوب من وجهة نظر الجاحظ أول من ألف في البيان العربي، فهم أقدر على الإرتجال والبداهة وعدم المكابدة والمعاناة، وكلها صفات عن صفات الخطيب لا الشاعر.[1]

وحين بدأ الإنسان يفكر في اللغة والأدب ظهرت أفكاره التي فسرت فهم الوجود والحياة في الأدب واللغة، وعالج قضاياهما بطريقة ذاتها التي عالج بها قضايا الوجود، لذا نراه يعتقد بثنائية (اللفظ والمعنى) و(الشكل والمضمون).

- **عند المحدثين:** إن مسألة اللفظ والمعنى لم تكن في التفكير اللغوي الحديث فلا جزءا من قضية الشكل والمضمون، لأن اللفظ في شتى صوره من مفردات وتراكيب يعود إلى الشكل والمعنى، وما يجري مجراه يعود إلى المضمون.[2]

-فالشكل " هو الصورة الخارجية لهذا الفن من وزن وموسيقى وصورة شعرية وصياغة فنية، وما يتحقق من خلال ذلك من جمال وانسجام".

-أما المضمون فهو "كل ما يشمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أودين. ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو في غالب الأمر المادة الخام التي يستخدمها الأديب أو الشاعر".

فالمادة الخام توجد وإن لم يتحقق لها الشكل في صناعة ما، أما المعنى فيغير ممكن التحقق لأن الفكرة لا توجد بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بالألفاظ.[1]

---

[1] مختار بولعراوي، جدلية اللفظ و المعنى في التراث النقدي العربي ، ص 13.

[2] عفاف السيد خليل الحلواني، قضية اللفظ و المعنى في التفكيرالنقدي بين القديم و الحديث،مكة المكرمة،ص 155.

ومن هنا قضية اللفظ، أخذت جانبا مهما من التفكير النقدي والبلاغي وتولدت عنها قضايا فرعية كثيرة ومصطلحات عديدة فهي بصفة عامة تتقارب ولا تتنافر فهم يقولون اللفظ والمعنى، والشكل والمادة، والمبنى والمعنى، والشكل والمعنى، والشكل والموضوع، والشكل والمحتوى، والإطار والمضمون، والشكل الداخلي والشكل الخارجي، والصورة والمعنى، والنظم والأسلوب، والصورة والفكرة، والألفاظ والأشياء، وهناك من يرى أن الشكل قد يقصد به المضمون، ومنه يرى أن المحتوى يضم عناصر الشكل أو عناصر من الشكل، وكل هذا يسلم إلى النظرة التي تسود الآن، والتي تمزج بين الشكل والمضمون بحيث يصبح العمل الأدبي مركبا لا مجرد عنصرين يتوازنان أو يتقاربان أو يتباعدان.

وعلى كلا فالقضية لها اتصال بمشكلة "نظرية المعرفة" وهي التي تدور حول الصلة بين الذات والموضوع، فهل الموضوع من نتاج الذات أوعال عليها ، وعلى هذا الأساس قام المذهبان الرئيسيان في الفلسفة، والمتمثلان في مذهب المثالية والواقعية، ثم جاءت بعد ذلك فلسفة الظاهريات على أساس فكرة الاحالة المتبادلة، وخلاصتها أن هناك دائما إحالة متبادلة بين الذات والموضوع، فلا وجود للذات إلا من حيث كونها محيلة إلى الموضوع والعكس.

ويخيل إلى أنه مما أكد القضية بهذا النوع من الفصل الحاسم أحيانا بين الشكل والمضمون كان إنشغال الذهن العربي بقضية الجسد والروح، والإيمان ببقاء الروح بعد الإنفصال على الجسد، فالروح لا تتأثر بالجسد كوظيفة العضو بالعضو إذا ما أصاب العضو بعض التلف، ذلك لأن للوظيفة وجود مستقلا وفي ضوء هذا يكون للروح وجود مستقل.

[1] طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، المشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1، ص 358.

صحيح أن القضية أصبحت جانبا من جوانب ""علم الجمال "وأن الأقلام شرعت حولها في حماسة فائقة، لكن كانت هناك دائما محاولة لمعرفة السر الذي يربط بين اللفظ والمعنى، فأرسطو وقف عند النظام في الجملة، وعند توازي الأجزاء وتنغمها، وإذا كان قد ذهب إلى أن الألفاظ تتفاوت جمالا وقبحا من حيث الدلالة على المعنى، ورأى أنه يجب اختيارها بحيث تلائم تماما مواقعها في الجمل، وفي الصيغ المجازية وفي الوصول إلى المعنى المراد فإنه لم يقف طويلا ليفصل أحدهما عن الآخر.[1]

وبما أن البحث في اللغة كان قائما على تحليلها إلى عناصره وخصائص طبيعية ومادية دون أن يمتد إلى علاقتها بالفكر والإنسان، ودون الإهتمام بالأسلوب، حيث أن الأسلوب يعتبر ظاهرة متعلقة بالفرد، ولا سبيل مع الحتمية والمادة إلى استيعابه.

ولكن التفكير العلمي وتجديد المبادئ المتعلقة باللغة كان من شأنها الإهتمام بالأسلوب وذلك عن طريقتين:

-**أولهما:** المثالية التي أفضت إلى النقد الإيجابي للمادة اللغوية.

-**ثانيهما:** تجديد الوضعية بحيث طوعت مناهجها لملاحظة الفكر والحياة لإقامة العلوم الإنسانية على أسس تجريبية.[2]

وعلى العموم فإن القاعدة البلاغية التي ركز عليها التراث النقدي العربي كما قال طه حسين هي، مطابقة الكلام لمقتضى من الحال، ووجدنا اللفظ عنده ليس اللفظ المعجمي، وإنما المنتقى والمفيد في تركيب، وأن المعنى هوما يفهم من هذه التراكيب.

[1] عبده بدوي، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998، ص 142.

[2] عفاف السيد خليل حلواني، قضية اللفظ و المعنى في التفكير النقدي بين القديم و الحديث، ص 159.

2.المقارنة في السرقات الأدبية:

➢ **عند القدماء:** تعتبر السرقات الأدبية في النقد العربي القديم، قديمة في تاريخ الفكر الإنساني، وجدت عند اليونان والرومان منذ عهد بعيد، وقد أشار أرسطو إلى نوع منها حين ذكر أن هناك صورا تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلا عن نظرائهم الأقدمين.[1]

فهي عند القاضي الجرجاني {داء قديم وعيب عتيق} وهي{ باب ما يعري منه أحد من الشعراء إلا القليل}، كما يقول: الآمدي في موضع آخر إنه "باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر"، أما إبن رشيق فيقول: في السرقات إنها: "باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة فيه" فقد إنشغل النقاد القدماء فترة طويلة من الزمن بدراستها، وبذلوا جهودا مضنية في ذلك وإنتهوا إلى نتيجة أخذوا يدورون حولها كثرا، وهي التفرقة بين السرقة المذمومة والسرقة المحمودة على إعتبار أن السرقة المذمومة هي: {نقل المعنى أو اللفظ دون تحرير فني}، أما السرقة المحمودة {فهي نقل المعنى أو اللفظ مع شيء من التحرير الفني}، ولذا إعتبرها بعضهم نوعا من الإبداع الفني"، يولده المشاعر من معان سابقة.[2]

ففي العصر الجاهلي كانت السرقة قائمة على مبدأ التقليد والمحاكاة للسابق، وقد اتسمت بالبساطة، فهي لا تتعدى الانتحال ولا يجري الشاعر أي تغيير فيها، فضلا عن النقاد القدامى لم يولدها اهتماما بارزا في بادئ الأمر، ومنهم الأصمعي، على سبيل المثال، فكانت الأحكام عشوائية من دون أسس علمية يستندون إليها سوى اتكالهم على أدنى تشابه بين المعنيين دليلا على وقوع السرقة.

[1] محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد الشعري، (دراسة تحليلية مقارنة)، ملتزم الطبع و النشر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1908، ص04

[2] عثمان موافى، الخصومة بين القدماء و المحدثين، ص 228-229 .

إلا أن هذا لا يعني أنها لم تكن عيبا من عيوب الشعر ومذمة للشاعر، أما العصر الإسلامي والأموي فبدأت مباحث السرقة تتسع باتساع الشعر نفسه، فلم يعد أخذ الشاعر ينحصر بالشعر فقط بل شمل القرآن والحديث النبوي.

ومنذ القرن الثالث ظهر تميز بين نوعين من السرقات (المحمود والمذموم)، فبدأت السرقة تأخذ منحنى آخر فدخلتها الصيغة الفنية وأصبح لإخفائها وتحويلها إلى سرقة محمودة، أصول وقواعد، خاصة بعد إنتقالها إلى مباحث علم البلاغة، فأصبحت خاتمة لمباحثها، وإنتقلت من كونها سرقة محضة إلى مسألة فنية، الغاية منها إقامة صياغة جديدة كما هو الحال عند الآمدي والجرجاني فعل يد هذين الناقدين إزدادت دراسة السرقات عمقا، فقد نظرا إلى المعاني فوجداها ثلاثة:

– معنى عام مشترك لا يصح إدعاء السرقة فيه، –ومعنى متداول صار بحكم العام، وإن كان خاصا أول أمره، ومعنى خاصا أول أمره،–ومعنى خاص ينفرد فيه صاحبه فقط، وبذلك كان تناولهما لقضية السرقة تناولا جديدا من خلال تمييز العلاقة بين الكلام بوصفه إبداعا فرديا واللغة بوصفها إرثا جماعيا.[1] ثم سار أبوهلال العسكري على نهجهم في تسويغ السرقة: "ليس لأحد من أصناف القائلين عنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصياغة على قوالب من سبقهم"، فأصبحت للسرقات أهمية في الدراسات البلاغية، لأنها السبيل الوحيد الذي يوصل الناقد.

لمعرفة إبداع الأديب ومقدرته على الابتكار ومقدرته على الابتكار ومقداره أخذه عن الآخرين، ولذا لم يهملها البلاغيون في مؤلفاتهم.[2]

[1] عثمان موافى ، المرجع السابق ، الصفحة ذاتها.

[2] ملكة علي كاظم الحداد، سرقات المتبني في النقد العربي القديم، شهادة لنيل درجة الماجستير، جامعة الكوفة، 1423–2002، ص 206.

كما أصبح الحديث عنها مرتبط بالحركة النقدية حول كل شاعر جديد يحدث تغييرا وانعطاف في ميدان الشعر العربي، كأبي نواس، وإبن تمام، والمتبني، وما تبع ذلك بالتحري عن أصالة ذلك الشاعر أو تقليده فبلغ مجموع مصطلحات السرقة عند النقاد (145) مصطلحا، وتعدد المصطلح يشير إلى مستويات مختلفة وكيفيات متعددة في إفادة الشعراء عن معاني غيرهم من جهة، كما يشير إلى نمو البحث وإختلاف مفاهيم النقاد في معالجة هذا الموضوع من جهة أخرى.[1]

ونفهم من هذا كله أن السرقات الأدبية في النقد القديم كانت محور الخصومة بين القدماء والمحدثين، حتى إنها أصبحت محور النقد تقريبا في القرنين الثالث والرابع للهجرة.

فقد كان النقاد القدامى يلحون على هذا الجانب كثيرا في أحكامهم على المحدثين، ويبدوا أنهم نظرا إلى هذه المسألة نظرة منفصلة عن الحركة الأدبية والفنية، ذلك أن إلحاحهم على هذا الجانب، لم يكن يعني أكثر من محاولة كسر شوكة المحدثين، وإظهارهم بموقف الضعيف المقلد.[2]

➢ **عند المحدثين:** إن مشكلة السرقات في النقد العربي الحديث لا تزال دون تفسير يزيل غموضها، ويكشف جوانبها الخبيئة التي ظلت دون دراسة مجدية حتى الآن.

فقد شعر النقاد منذ البدء نهضتها الحديثة، بحاجتنا إلى توجيه السرقات الوجهة الصحيحة ونفي الأوهام عنها، وإزالة الشك في مقدرة أدبنا العربي على التجديد والإبتداع، ودحض إتهامه بالدوران في حلقة مفرغة من معاني الأقدمين وأساليبهم، وتعريض تراثنا الشعري القديم للشك في قيمته للآداب الأخرى، كأدب فني له شخصيته وتراثه الفني المتجدد، فمنذ مطلع هذا القرن كتب "قسطا كي الحمصي الحلبي" يهاجم أولئك الذين حسبوا

[1] المرجع نفسه، ص 66.

[2] محجوب بلمحجوب، مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم، ص 120.

أن غاية النقد هي تحصيل سرقة الشاعر، فيجدهم الحرص على التفتيش والتنقيب عن ذلك المعنى أو التراكيب في أقوال الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمولدين إلى أن يظفروا ببيت أو شطرا أو بما يمكن إحالته إلى ذلك المعنى ولو بالقصر والعنف، فيتمحلون له الوجوه البعيدة، ويتكلفون لتأييده الحجج المملة الضعيفة، والشروح الطويلة، وبعد ذلك يزعمون أنهم أعطوا النقد حقه في البحث الدقيق.

ويحاول قسطاكي الحلبي أن يفرق بين السرقة المحضة والسرقة القائمة على أساس فني "وتسميتها بالسرقات يعد تنعتا وتبجحا بالباطل".

ويهاجم شوقي ضيف محاكم النقد التي كانت تفصل في خصومات السرقة، والتي طالما شغلت النقاد العرب عن كل نظرة عامة في الشعر، أو قضية من قضاياه المهمة حتى ليدعو ذلك الناقد الحديث إلى أن ينطفل فيسأل : "أحقا أفادت هذه التحقيقات الشعر العربي وفتحت فيه آفاق طريفة من البحث والتحري وأوأنها وقفت به وجنت ولم تنفتح فيه جديدا.؟

ويجيب شوقي على هذا السؤال بقوله: "إن القدماء بالغوا في بحث هذا الباب الذي فتحوه ولم يحسنوا إقفاله ولا تغيير المناظر وراءه، إنما جمدوا عند فكرة واحدة وهي أن الشعراء جميعا سارقون، وأن المعنى الواحد يأتي على أساليب مختلفة، ولم يحققوا ذلك ولم يدققوا فيه، وأن المسألة كان ينبغي أن تبحث في أفق أوسع ونور أوضح، فالموضوع ليس سرقات ينظر إليها في هذا المجال الضيق الذي يكان يخنقها في كتب النقد العربي، وإنما هي مسألة من مسائل العملية النقدية في الشعر.[1]

ويحلل نجيب البهيتي هذا المجال الضيق –الذي وضعت فيه مشكلة السرقات– على الأديب فيبين أن مواهب الشعراء قد إنحصرت في التنقيب عن معنى جديد لم يسمع به الناس ولوكان تافها، وإلتوت أساليب التعبير، الغاية منه إخفاء المعنى القديم، وقد صرف

[1] محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 244.

هذا الإغراق في الجزيئات الشاعر عن الكليات فلم تتغير فنون الشعر وإن كان الفن الواحد قد تجمع له الكثير من المعاني، الرائع منها والسفساف.

وإذا كنا قد حكمنا على نظرة النقد العربي إلى السرقات بالضيق والجمود ما عدا بعض النقاد الذين أوتوا من البصرة ودقة الفهم ما جعلهم يفهمون السرقات على حقيقتها، وأن هذه لا تجعل من السرقات مشكلة نقدية فنية، بل تجعلها محل أخذ من القائمين على القانون إن كان سرق الكلام كسرق المتاع في حكمه، فمشكلة السرقات إنما تقوم على أسس تفسر في ضوئها بجملة الابداع الفني والتطور الشعري في المادة والصورة على السواء[1]، ومن ثما أخذت دائرة السرقات تتسع وتتطور فصارت لها مراتب ومنازل ومصطلحات متعددة وألفت فيها الكتب الكثيرة حتى غدا الشعراء يجهلون ما يأخذون، لأنهم آمنوا بأن ما يفعلونه ليس إلا طريقة من طرائق الفن السليم"، كما ذهب إحسان عباس محللا شيوعها بقوله: "إن الدافع الأول لنشوء هذه القضية هو إتصال النقد بالثقافة ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته في ميدان الإطلاع ثم تطور الشعور بالحاجة إلى البحث خضوعا للنظرية ربما كانت خاطئة، وهي أن المعاني قد استنفذها الشعراء الأقدمون، وأن الشاعر المحدث قد وقع في أزمة تحد من قدرته على الإبتكار، ولهذا فهو أما أن يأخذ معاني من سبقه أو يولد معنى جديدا من معنى سابق، وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية، فمنهم من يقصر عن المعنى السابق ومنهم من يحتذيه ومنهم من يزيد عليه ومنهم من يولد معنى جديد لم يحظر للأوائل وبذلك حل التوليد محل الإبتكار وبسبب هذا التفاوت تفاوت المصطلح المتصل بالمعاني.[2]

وبهذا أصبحت السرقة للشاعر المحدث أمرا لا مفر منه، كما أصبح هناك نوع من السرقة يكسب صاحبه مزية وفضلا، وأحقية بالمعنى الذي سرقه من صاحبه الذي إبتدعه،

[1] المرجع نفسه، ص 245.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1404-1983، ص 39.

وذلك حينما يأخذ المعنى فيكسوه حلة جديدة وصياغة أحلى من الصياغة السابقة، وهذا ما دعا إليه أغلب النقاد ومنهم، ابن طباطبا العلوي، مسوغا ظاهرة الأخذ والسرقة عند الشعراء المحدثين قائلا: "والمحنة على شعراء زماننا في إشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة، فإن أتوا بما يقصر على معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطروح المملول".[1]

إلا أن الدراسات الحديثة لم تعد تبحث في النطاق الضيق الذي حصرها فيه نقاد الشعر ورواته منذ القرنين الثالث والرابع، وإنما أصحبت تدرس وتبحث في نطاق أوسع وأشمل وهو التأثير والتأثر كما جاء عند طه حسين عند حديثه عن تأثر ابن تمام بالشعراء القدماء.[2]

فقد بدت قضية التأثير والتأثر في العصر الحديث من القضايا الرئيسية التي عني بها النقد الحديث، وأصبحت مجالا لفروع جديدة من الدراسة الأدبية والنقدية من أبرزها الأدب المقارن والنقد المقارن.

وإذا كان الأدب حصيلة تراكم من عصور متعاقبة، ومن أماكن مختلفة ضرورة ملحة لتطور الأفكار والمعاني والأشكال، ولتعميق المشاعر والإنفعالات والعواطف، إذ إن كل كلمة في اللغة في الأغلب تعرضت لاستعمالات سابقة حتى قال عنها بعض النقاد الأجانب: إن الكلمات لها ذاكرة.

وعلى هذا النحو يبدو التأثير والتأثر طبيعيين بل مطلوبين، على أن ثمة فرقا جوهريا بينهما وبين السرقة بأشكالها المختلفة، فالتأثر الذي ينبع من أصالة المبدع ومن ثقافته ومن حيويته ونشاطه، يدل على أنه يقرأ وينفعل ويتمثل ما يقرأ، ويختزن ما ينفعل به، حتى إذا تهيأت ظروف الإبداع، أفاد مما قرأه أو انفعل به، وأحاله ضمن تجربته

[1] محجوب بلمحجوب، مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم، ص 131.

[2] ملكة علي كاظم الحداد، سرقات المتنبي في النقد العربي القديم، ص 201.

الشخصية العميقة، وعبقريته الخاصة، خلقا جديدا، عليه بصماته وميسمه وطابعه وهويته، فيه روحه وشخصيته وكل ملامح أسلوبه.

إن التأثر يقف عن صورة العناصر الفنية العامة، فهولا يقف عند الجزئيات التي تقربه من السرقة، وإنما يبدو في الأفكار أو المعاني العامة، وإذا بدا في جزئيات صغيرة من مثل: الصورة الجزئية أو التركيب المحدود، أو المعنى الجزئي فإنه لا يقف عند صورتها الأولى، وإنما يتعداها إلى إعادة ترتيب العلاقات بما ينسجم مع تجربته الجوهرية الخلاقة. ولم يقتصر التأثير والتأثر، كما أشرنا على الأعمال الأدبية في أدب معين، وإنما ظهر الأدب المقارن، بغية المقارنة بين نصوص في لغتين أو أكثر، تأثر إحداهما بنصوص أخرى، أو بدت بين هذه النصوص ملامح مشتركة في الموضوع أو المضامين أو الأشكال، وأصبح لهذا الفرع من المعرفة الأدبية مناهجه ومدارسه وعلماؤه.

فإذا نظرنا لهذه القضية وجدناها دون شك دلالة أبيدة على التفاعل الخلاق في الأدب الواحد، أو الآداب المختلفة، فالتأثر من الأدوات الرئيسية التي تعني أدبنا العربي، وتمنحه الحرية والتدفق الازمين.[1]

سواء من حيث الحكم بالسرقة، أومن حيث المواضع التي يحكم فيه بالسرقة، أومن حيث الاهتمام باللفظ والمعنى، وهذا أمر طبيعي يتماشى مع حركة إحياء القديم في الأدب والنقد، التي كانت بارزة في مجال النهضة الأدبية الحديثة.[2]

3.المقارنة في فساد المعنى الشعري بين القدماء والمحدثين:

➢ **عند القدماء:** إن قضية فساد المعنى عند القدماء قضية أساسية فقد عنى بها القدماء بدقائق المعنى الشعري، وعالج تناقض الشاعر مع نفسه في الفكرة، وقرب أو بعد المدح

[1] إبراهيم السعافين، النقد الأدبي و العروض للصف الثاني ثانوي (الأدبي و الشرعي)، وزارة التربية و التعليم، إدارة المناهج و الكتب المدرسية، عمان، الأردن، 1420–1999، ص 67.

[2] عبد اللطيف السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي و الجرجاني، جامعة الأزهر كلية اللغة العربية، المنصورة، ط 1، 1416–1995، ص 184.

في الهجاء من الواقع ومبلغ توفيق الشاعر في الاستفادة من تقاليد الشعر عند أداء الفكرة في المدح والهجاء ومبلغ سلامة ذوقه، وبعده عن المغالطة والاستخفاف.[1]

فهي مخالفة الحقائق، والخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه، والحكم عليه في ضوء معطيات العصر الذي يعيش فيه، وهذه المعطيات تخضع في مجموعها إلى مقدار ثقافة العصر، وإلى درجة فهم النقاد الأثر الأدبي وفق ثقافتهم الخاصة.

ولقد نشأت هذه القضية منذ أن كان هناك شعرا وناقد، ففي العصر الجاهلي نجد شيئا من هذه الأحكام التي تبين فساد المعنى في الأثر الأدبي، ومن ذلك: الحكم الذي أصدرته (أم جندب) زوج امرئ القيس، فقد تحاكم عندها امرئ القيس، وعلقمة الفحل، فقالت: قولا شعرا تصفان فيه الخيل على روى واحد، وقافية واحدة، فقال: امرئ القيس.

خليلي مرابي على أم جندب لتقضي حاجات الفؤاد المعذب.

وقال علقمة:

ذهبت من الهجران في كل مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنب

ثم أنشداها جميعا: فقالت لأمرئ القيس علقة أشعر منك وأن زوجها قصر معناه عن معنى علقمة الفحل.

ما يروى أن طرفة بن العبد سمع الميسب بن عبس يقول:

قد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال له طرفة: استوف الجمل، أي أنك كنت في صفة جمل، فلما قلت الصيعرية عدت إلى ما توصف له النوق.

لقد كشف حكم طرفة عن عدم تمكن الشاعر من معرفة دلالات الألفاظ فحكم بعدم صحة المعنى.ونخرج من هذا بأن الحكم على فساد المعنى في العصر الجاهلي يخضع للذوق والسليقة ولم يكن يعتمد على الفكر التحليلي فجاءت أحكامهم غير معللة.

[1] العقاد المازني، الديوان في الأدب و النقد، ص 130.

وعندما جاء الرسول صلى الله عليه وسلم بالهدى تغيرت الأشياء والأخلاق في نظر العرب، فارتفعت قيم، وانخفضت أخرى، ولا شك في أن هذه النظرة إلى الأمور سيكون لها أثر كبير في تقديم الشعر، فقد ورد عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: "إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لو يوافق الحق منه فلا خير فيه"، وقوله: "إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب".

فميز أن الشعر عند الرسول صلى الله عليه وسلم يكون في مطابقتة للحق أوعدم مطابقته.

ولعل حسان بن ثابت كان من أول الشعراء المسلمين إلتزاما بقول الرسول الكريم (ص)، يقول حسان:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس إن كيسا وإن حمقا

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أشدته– صدقا.

وقد سار الخلفاء الراشدون رضي الله عنهم على نهج الرسول الكريم(ص) في فهمهم للشعر، وساروا على هذا النهج في الحكم على معاني الشعراء من حيث فساد المعنى.[1]

أما العصر الأموي فقد استعت رقعة الدولة الإسلامية، ودخلت عناصر غير عربية في الإسلام، وكان لهذه العناصر ثقافات خاصة، وهذه الثقافات كان لا بد وأن تؤثر على الثقافات العربية الإسلامية، يضاف إلى ذلك أن العصبية القبلية عادت جذعة، كما ظهرت الأحزاب السياسية المتباينة في آرائها، كل هذه العوامل جعلت ميزان النظر إلى معاني الشعراء تتفاوت عند النقاد فيها كل مذهب، وأخذوا يوازنون بين شعر الشعراء، ويفاضلون بينهم، وكانت نظرتهم إلى فساد المعنى لا تخضع إلى مقياس عام، بل تخضع إلى هوى في نفوسهم، وإذا كان بعض النقاد ينحاز إلى شاعر دون آخر، وكانت مجالس الشعر

[1] محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمر موسى، معاذ السرطاوي، قضايا النقد القديم، دار الأمل للنشر و التوزيع، ط1، 1990، ص 26.

والأدب تعتقد ويحضرها من الشعراء والنقاد، ومن هذه المجالس مجالس ابن أبي عتيق، ومجالس السيدة سكينة.

لقد كانت الأحكام التي تصدر حول فساد المعنى تخضع إلى الذوق حينا، وإلى التبريرات الموضوعية حينا آخر، ومن صور نقد المعنى أن عاب النقاد على الشعراء فساد معانيهم، وقصورهم، عن الوفاء بفرضها، ومن ذلك أنهم عابوا على جرير قوله:

هذا ابن عمي في دمشق خليفة لوشئت ساقكم إلي قطينا

فقد عابوا عليه قوله "لوشئت" فكأنه هو الذي يأمر الخليفة، وكان عليه أن يقول: "لوشاء".

وعابوا على الفرزدق قوله في هجاء جرير:

بأي رثاء يا جرير ومانح تدليت في حومات تلك القماقم

فقد جعل المهجو يتدلى عليه من عل، وإنما يأتيه من تحته لوكان يعقل.

وعاب عبد المالك بن مروان قيس بن الرقيات، قوله حين مدحه:

يعتدل التاج فوق فرقة وعلى جبين كأنه الذهب

فقال له عبد المالك، تمدحني كما يمدح ملوك العجم.

وضللت هذه القضية شغل النقاد في العصر العباسي وظهر كتب الموازنات مثل: كتاب الموازنة "للآمدي" وكتاب "الوساطة لعبد القاهر للجرجاني"، والشعر والشعراء "لابن قتيبة"، والمثل السائر "لابن الأثير"، والعمد "لابن رشيق"، وقد عقدت فصولا عالجت فيه قضية الخطأ في المعنى التي طرقها الشعراء، ولعل هذه الأحكام التي أصدرها النقاد كانت تخضع في مجملها إلى ثقافة العصر، وإلى مقدار ثقافة الناقد وقدرته على التمييز.

- **عند المحدثين:** يعرف العقاد فساد المعنى "بالاعتكاف والمبالغة والخروج بالفكر عن المعقول، ومخالفة الحقائق، أو قلة جدواه وخلو مغزاه".

ومثال عن ذلك قال شوقي:

مصرا الأسيسة رثاها ومعيدها فبرأ بر على عظامك حان

وشهد فساد المعنى واعوجاج الطبع هنا وما جعله الشاعر من مصر كلها قبرا واحد الرجل أحيا نهضة بلاده.[1]

-وفساد المعنى في الدراسات الحديثة يأتي عن طريق الإسراف في طلب المحسنات من طباق وجناس واستعارات والإسراف في استخدام المحسنات البديعية، ينتج عنه خفاء المعنى، مما يتطلب كد الفكر وحلول التأمل للتوصل إلى المعنى، ولعل السبب في ذلك أن الطباق والجناس إستخدام الإستعارات البعيدة قد توقع المرء في حيرة وإلتباس لأن الشاعر قد يريد بالكلمة المطابقة أو المجانسة معنى غير متداول ولا مألوف مما يدفع معنى الجملة إلى الإبهام والغموض.

ومن أسباب غموض المعنى إستخدام الكلمة في غير معناها الدقيق، والمجرى على غير القواعد المشهورة في النحو، فيقدم ما يستحق التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم، ويفصل بين المتلازمين، وعندما لا يتضح المعنى إلى بعد تعب وعناء، لذا فقد أوصى النقاد رجال الأدب أن يبتعدوا عن التعقيد، لأن التعقيد يستهلك المعاني ويشين الألفاظ.[2]

قال أبو تمام:

والمجد لا يرضى بأن نرض بأن يرضى المعاشر منك إلا بالرضا

لقد عاب النقاد على أبي تمام غموض المعنى الناتج عن اتصال الكلام بعضه ببعض اتصالا حال دون وضوح المعنى.

وعاب النقاد قول أبي تمام:

يا دهر قوم من أخد عيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

[1] جواحي عبد اللطيف، القضايا النقدية في كتاب الديوان و أثرها في الحركة النقدية الحديثة، 2013- 2014، ص 21.

[2] محمد صايل حمدان، قضايا النقد القديم و النقد الحديث، دار الأمل للنشر و التوزيع، اربدا، الأردن، ط1 ،ص37.

فقد جعل للدهر أخذ عين وهومن قبيح الاستعارات، وعلق الآمدي على هذا البيت فقال: "وأشباه هذا مما إذا تتبعه وجدته كما ترى – مع عثاثة هذه الألفاظ– جعل للدهر أخدعا وقد يلجأ الشاعر إلى الألفاظ الوحشية مما يؤدي إلى غموض المعنى وقد يتولد غموض المعنى من كد الفكر في التوصل إلى المعنى.[1]

ومن أسباب غموض المعنى في الشعر الحديث هو التمرد في وجه القصيدة العربية التقليدية شكلا ومضمونا، كما كان سائد في منهج مدرسة الديوان، الذين كانوا متأثرين بنماذج الشعر العربي، الذي يخلو من هذه القيود، ففي الشكل ثاروا على نظام القصيدة الطويلة ذات الشكل الواحد وضحوا بالمقطوعات وشعر التوبيخ وثاروا على نظام القافية الموحدة فنوعوا فيها بل ألغوها كما فعل شكري عياد وفي المضمون تمردوا على الواقع التاريخي الذي يحيونه، وحصروا موضوعاتهم في توافه الأمور، وفقدان الذاتية وخصوصية الأسلوب فظهر الغموض وفساد المعنى بالمبالغة، ومخالفة الحقائق، أو خروج الفكر عن المعقول، ورفضوا شعر المناسبات ووصف الأشياء وعدم الشعور بجوهرها ونقله إلى المتلقي، وفي البناء رفضوا التفكيك، وفي اللغة تمردوا على لغة الشعر (القاموس الشعري) ودعوا إلى تحرير اللغة الشعرية وضرورة التعبير بلغة قادرة على التحليل والتركيب وإستبدال معجم مهجور مغرور بمعجم مأنوس، تقرب العمل الشعري من حركة العصر.[2]

المقارنة في صحة المعنى الشعري بين القدماء والمحدثين:

➢ **عند القدماء:** الشعر هوفن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي واستعمال المجاز بإدراك الحياة والأشياء، والإدراك به يوحي النثر الاخباري، ولقد اختلفت الآراء حول تعريف الشعر إلا أنه اتفق اغلبها على خواص أساسية لا بد من وجودها في الكلام

[1] المرجع نفسه، ص38.

[2] العقاد المازني، الديوان في الأدب و النقد، دار الشعب للصحافة و الطباعة و النشر، ص 130.

حتى يستحق أن يسمى شعرا وهي:" التعبير عن أحساس قوي وتأثير عميق، والنظر إلى الحياة نظرة لا يمكن إدراكها ولا التعبير عنها مجرد النطق والبرهان، ويزيد الشعر العربي قيد لفظيا آخر، وهو وجود القافية والشعر العربي وحدة القصيدة وهي المنظومة الشعرية ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة، باعتبار أن الشعر أكبر علوم العرب، وأوفر حظوظ الأدب وأحرى أن تقبل شهادته وتمتثل إرادته لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إن الشعر لحكما" وقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه "نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدمها الرجل أمام حاجته فيستنزل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم، فهو إذا فن العربية الأول، وأكثر فنون العربية هيمنة على تاريخ، تراث الأدب العربي، ونلخص ذلك قوله الشعر ديوان العرب.[1]

فالشعر إذن عند العرب صناعة وهي صناعة معقدة، تخضع لقواعد فنية دقيقة صارمة في دقتها بحيث لا ينحرف عنها صناع الشعر إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره.

وممن أشاروا إلى هذا المفهوم للشعر في مقدمة مؤلفه نجد ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، ويرى بأن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، إذ إعتبر المؤلف هنا الشعر صناعة كغيرها من الصناعات يتقنها أهل الاختصاص، وقد ربط بذلك الشعر بالناقد حيث جعل الشعر صناعة يتقنها أصل العلم، ومن خلال تأكيده على هذه القضية أي صناعة الشعر يكون قد "وضع بذلك الأساس النظري لمنهجه، ذلك بأن فهم الشعر يحتاج لنظرية وهذه لا بد وأن تؤسس على مبادئ يعرفها أهل العلم والنظر في هذا المجال وتلك نقلة مهمة في نظرية النقد العربية".

[1] نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة لنيل شهاد الماجستير، 2012، ص 24.

ومن ربط الشعر بالصناعة أيضا نجد إبن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر"، حيث شبه صناعة الشعر بصناعة النسيج والنقش ونظم الجوهر إذ يقول: "ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشع كل صيغ منها، حتى يتضاعف حسنه في العيان"، وكنظام الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها".[1]

فقد كان إحتفال العرب بالشعر شديدا، وكان إهتمام النقد الأدبي بتأسيس علمه ودراسة متونه قويا، ولكن الإهتمام بتعريفه، والتمييز بينه وبين بقية أجناس الأدب بدا نادرا، واستمر قليلا، فكأنما كان لدى العرب القدامى إجماع ضمني على الشعر هو هذا الضرب المتميز من الكلام الذي يعرفه الجميع، ولا يلتبس شكله على أحد من الناس، وأن لا وجه لتعريف ما هو معروف، وتمييز ما هو أوضح تمييزا من جميع ضروب الكلام، وأن الشأن هو في معرفة عمود الشعر، ووضع أصول صناعية، وتمييز جيده من رديئه، وكشف أسرار بلاغته وكنه شعريته، فثار جدل قوي ثري حول عمود الشعر، ولم يثر جدل وإختلاف حول حده ومفهومه.[2]

لقد عكف النقد العربي القديم على دراسته الخصائص والشروط التي يصير بها قويا وجيدا، والشاعر مبدعا ومتوفقا، ولم يعني إلا قليلا بتحديد ما يدخل به الكلام حد الشعر، أو ما يخرج من الكلام عن هذا الحد، ولقد كان الجاحظ سباقا إلى تعريف الشعر، فلم ير داعيا إلى أن يقدم تعريفا جامعا مانعا، بلغة أصل المنطق.

بل عرفه الشعر بإعتباره أسلوبا وشكلا في التصوير والنسج لئلا يقيم الشعر باعتباره مادته ومعناه، وذكر له من الخصائص ما يكون بع شعرا بحق لا ما يكون به

[1] المرجع السابق، ص 25.

[2] عبد المالك منجل، الثابت و المتغير في النقد العربي الحديث، ص 305.

شعرا وحسب، فإن الكلام يمكن أن يكون نثرا أو مجرد نظم، إن الشعر يمكن أن يكون جيدا حيا قويا ويمكن باردا غثا رديئا، ولا حديث عن الشعرية إلا بعد الحصول على الشعر ذاته.

ويقصد بمفهوم الشعر في هذا المقام تعريفه الذي يحدد الخصائص الجوهرية التي يعرف بها دون سواه ويتميز بها عن غيره، ويفترض في هذا التعريف أن يكون جامعا للخصائص التي لا يكمل جوهر الشيء إلا بها، ومانعا أن يكون في غيره من الخصائص ما يجعله حقيقيا أن يدخل جنس الشعر بها، وهي مهمة تأخرت إلى عهد إبن طباطبا في "عيار الشعر"، وقداة زين جعفر في "نقد الشعر"، ولم تأخذ حظها من التأصيل إلا على يد الفلاسفة المسلمين، في عهد صار أكثر ميلا إلى تأصيل العلوم، وضبط المفاهيم، ووضع القواعد والأصول.[1]

➢ **عند المحدثين:** إن تصور نقادنا المحدثين لمفهوم الشعر، وبخاصة الرواد الأوائل منهم، قد تأثر إلى حد بعيد بمناحيهم الثقافية، وإتجاهاتهم النقدية المتباينة، بين محافظ على القديم متمسك بعرى الثقافة العربية، وبين ثائر على القديم مفتون بالثقافة الغربية، وبين مجدد يحاول المواءمة بين هذا القديم، بما يمثله من ثقافة عربية أصيلة، وبين بعض الثقافات الأجنبية المعاصرة وبخاصة الوافدة من الغرب، سواء أكانت فرنسية، أم إنجليزية أم ألمانية، وما تحمله هذه الثقافات في طياتها من تيارات ومذاهب فكرية وأدبية مختلفة.[2]

ويكاد يتفق المجددون والمحافظون من هؤلاء النقاد على الصياغة العامة لمفهوم هذا الفن الأدبي، التي تشبه إلى حد بعيد تلك الصياغة التي أفرزها ذو الفطنة من نقادنا القدماء، لمفهوم هذا الفن.

[1] المرجع نفسه، ص 306.

[2] عثمان موافي، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم و الحديث، ص 206.

ويتضح هذا قول طه حسين وهو أحد هؤلاء المجددين، محددا ماهية هذا الفن الأدبي هو "الكلام المقيد بالوزن والقافية"، والذي يقصد به إلى الجمال الفني، وعلى هذا فمفهوم الشعر عند طه حسين، يدور حول كون هذا الفن، كلاما موزونا مثير للانفعال أو العاطفة، بما يتضمنه من تفنن من الصياغة والتعبير، وهذا هو الشعر عند ذوي الفطنة من نقادنا القدامى.

وقد يفهم من هذا النص، أن طه حسين، لم يضف جديدا إلى تعريف القدماء لهذا الفن الأدبي، وقبله دون تعديله أو تطوير.

والمثل الأعلى للشعر، هو هذا الكلام الموسيقي، الذي يحقق الجمال الخالد، في شكل يلائم ذوق العصر، الذي قيد فيه، ويتصل بنفوس الناس، الذين ينشد بينهم، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حق، فيأخذوا بنصيبهم النفسي من الخلود.

وبهذا يعد طه حسين أقرب إلى الروح المجددين من القدماء، منه إلى روح المحافظين المتشببين بحرفية الصياغة التعبيرية الموروثة عن العرب، ولولم تمثل ذوق عصرهم، ثم إنه يضع أيدينا على أهم الخصائص والمسمات الفنية، التي تمنح التعبير الأدبي الصفة الشعرية، وتحمله إلى قلوب أولئك الذي يسمعونه، وإلى نفوسهم، وهي كونه لغة إنفعالية منعمة، تنبع من وجدان الشاعر وأحاسيسه مرتدية ثوبا من الصياغة الفنية يتلاءم تماما وذوق عصرها، ومثيرة عواطف أولئك الذين يسمعونها، فتنجذب افئدتهم نحوها إنجذابا لا شعوريا، ملتذة بما تثيره فيها من متعة جمالية.

وهو يقيس خلود أي عمل شعري، بمدى إقبال الناس عليه وتأثيره في نفوسهم، فإن حقق ذلك، أصبح هنا خالدا، وإن عجز عن تحقيقه، لم يحظ بأي نصيب من الخلود الفني.[1]

والشعر الحديث نهض على يد البارودي الذي نقل الأغراض الشعرية من دائرة التهاني، العتاب، الاعتذار، المدائح، المراثي إلى دائرة أوسع تشمل التعبير عن هموم الوطن والأمة جميعا وكذلك كان من النقاد العلماء حسين المرصفي وتلاميذه الذي حاولوا أن يبعثوا علوم اللغة والبلاغة والأدب بصورتها الناضجة التي عرفوها في العصور القديمة، خاصة في العصر العباسي

[1] عثمان موافي ،المرجع السابق، ص 207.

الأول، فقد قام المرصفي وتلاميذه، ببعث النقد القديم في صورة عصرية جديدة مهدت بعدئذ لظهور مدرسة الديوان التي تأثرت بالنقد العربي ومدرسة المهجر التي انتقلت بالأدب العربي من موطنه إلى بلاد الغرب والبارودي رائد النهضة ينحاز إلى شعر الطبع المعروف في النقد القديم، أنه يقود إلى ما يقال عن الفن للمجتمع وليس الفن للفن، ولم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس وتدريب الأفهام لكان قد بلغ الغاية، وقد شاع لفظ كثير حول وظيفة الفن الذي يقوم على اختلاف المدارس الأدبية والاتجاهات النقدية، ولكن البارودي حسم المسألة بالنسبة لوظيفة الشعر وجعلها وظيفة إجتماعية.[1]

والبارودي قد كتب مقدمة لديوانه بين فيها مفهومه للشعر وجملة من القضايا المتعلقة به، فبين أن الشعر لمعة خيالية، يتألف وميضها في سماوة الفكر، فتتبعت أشعتها إلى صحيفة القلب، فيقضي بلألائها نورا، يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك.

واللافت في هذا المفهوم أنه خرج عن الإطار التقليدي الذي يحصر الشعر في جانب العروض، وهو رغم غموضه يمس جوانب مهمة في طبيعة الفن الشعري كالخيال والعاطفة والفكر، ولكنه لا يوضح كجماعة الديوان أنه يعبر عن ذات صاحبه وينطلق منها، لأنه قال: "تتبعث إلى صحيفة القلب" وليس منه.[2]

أما حسب المرصفي رائد نقاد الإحياء فقد أثر تعريف إبن خلدون الذي ينص على أن قول العروضين في حده (الشعر) إنه ًالكلام الموزون المقفىً ليس بحد لهذا الشعر الذي نحت بصدد لا رسم له وصناعتهم، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا فلا بد من تعريف يعطينا حقيقة هذه الحيثية، فيقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل عن كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به، فالمرصفي هنا يرفض كما رفض إبن خلدون،

[1] محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1952، ص 6-7.

[2] محمد الصديق معوش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، 2011-2012، ص 15.

ذلك التعريف العروض، ويدخل في جانبه الصياغة والخيال بمعناه البلاغي، ولكنه ما زال يحصوه في الجانب التقليدي من وجوب السير على طريقة العرب والقول بوحدة البيت.[1]

وإستنادا إلى هذه التعاريف نستطيع أن نقول مهما كان حازم وإبن سينا حريصين على أن يقدما تعريف للشعر علميا جامعا مانعا دقيقا، ومقدار ما كان الفكر النقدي حريصا على المنهج العلمي في وصف الظواهر وتميز الأجناس وضبط المفاهيم، إلا أن هذا الحرص الذي واكب نهضة الأمة العلمية والحضارية، يقابله تهاون واضح واضطراب شديد في الفكر النقدي الحديث، مؤداه الخلط بين تعريف الشعر وتميز جيده من رديئه، وتحديده باعتباره جنا يميزه شكله أولا، ووصفه باعتباره روحا وطريقة في إحداث الأثر، وتميزه بحدوده الفاصلة التي تمنع الالتباس بغيره، وتصويره بأوصاف يشركه فيها سواه وليست بلازمة أبدا فيه.

ولقد ظل الشعراء العرب إلى آخر القرن التاسع عشر يكتبون الشعر كلاما موزون مقفى، وظل النقاد يعتقدون بلا تردد واختلاف بأن الشعر هو الكلام المخيل الموزون المقفىً، ولكن التهاون في أحكام وصف الظواهر، والإضطراب في ضبط المفاهيم، أديا إلى التشكيك في ثوابت الشعر وحقائق التاريخ، فظهر الحديث في مفهوم الشعر تصورات عامة في موضوعه وغايته وروحه وأسلوب تأثيره، أو نظرات شخصية فيما أن ينبغي أن يكون عليه الشعر أولا يكون، أو عبارات إنشائية مانعة لا تضبط، مصطلحا ولا تدقق فكرة، فالتبست الصفة بالميزة، واختلط الشعر بالنثر، واشتبه المثال بالواقع، وأمسى الشعر وكأنه هلامي لا شكل له، أو نهر مائع مسترسل لا حد له، وسمع الناس لأول مرة في تاريخ العرب وتاريخ الأدب أن الشعر يمكن أن يكون بدون وزن ولا قافية.[2]

[1] حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية (نسخة مصورة)، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، ج 2، 1292، ص 467-468.

[2] عبد المالك منجل، جدل الثابت و المتغير في النقد العربي الحديث، ص 316.

الخاتمة

الخاتمة:

لقد تعرض البحث للمسائل النقدية والاتجاهات الفكرية للإبداع الفني في الأدب العربي، والملاحظة المسجلة هو أن بداية النقد عن العرب لم تصل إلينا، وما وصل إلينا معنى تلك الأحاديث والانطباعات الشخصية من حين لآخر على لسان الرواة، ولكنها لا تعني بالغرض المنشود في الدراسة النقدية بالمعنى الحديث، أي أننا لم نجد وعيا أو اهتماما مميزا لأن بداية النقد في ذاتها، ربما لم تكن واضحة عن العرب، لأن الدراسة النقدية تمثل الوعي الفني والجمال عند الناقد وعامة المحيط، وإذا افترضنا وجودها ولكنها ضاعت لأن ما وصل إلينا لا يصور تطورا ملحوظا.

وهذا لا يعني أن المبدع العربي كان جاهلا لا يعرف مواطن الجمال الفني، وإن النقد الذي ظهر في الأدب العربي كان يتسم بالنظرية اللغوية كمدرسة للنقد اللغوي بمعناها الواسع، والتي اعتمدها علماء النحو والبلاغة في معالجتهم للإبداع الفني، حيث كان التركيز على اللغة وجزئياتها، ولكننا لا نجد عند تناولهم للنصوص الأدبية الصفات المستحبة أو المستحسنة أو إصدار الحكم النقدي وإن وجد منه هذا الحكم فهو سطحي أو ضئيلا لا يرتقي إلى مرتبة الحكم.

ونسجل هنا أنه إذا كانت الجهود النقدية القديمة، لا يمكن قبولها كلية أو رفضها كلية، فهي رغم ذلك أنها بغير شك ألقت كثيرا من الوضوح والضوء على جوانب المشكلة في الدراسة النقدية، أي أننا نلاحظ ونرى في تلك المحاولات الهامة المفيدة في التوجيه النقدي للإبداع رغم ما فيها من مزالق، ولكنها كانت سبيلا يسير الموضوع على ما جاء من بعد من هؤلاء الذين حاولوا المضي في طريق التأصيل النظري لدور النقد.

إن نتائج البحث لا تتعلق إلا بأمور صغيرة نسبيا في الظواهر التي تشكل عالم النقد وعلى رأسها تلك الأحكام النقدية التي تميزت بالتأثيرية بشكل عام ورغم فطرة هذه

الأحكام النقدية، إلا أننا نسجل وجودها على أن قدرا كبيرا منها لم يدون، وقد رأينا آنئذ أن الأحكام كانت ذات طبيعة فطرية تصف العمل المنقود ولا تشير إلى ما يحمله من قيم جمالية، ويعود ذلك لعدم وجود تقاليد معروفة أو معينة للنقد يمكن الاستناد إليها في تعيين وتحديد أسباب الجمال والقبح، على كثير منها كان انطباعات غير أدبية أصلا، كما هو الحال عند علماء اللغة وبعض من يعلى شأن القيم الأخلاقية في الحكم على الإبداع الفني.

وما زاد الأمر وضوحا هو التطرق إلى الحديث عن مضمون ما جاء في هذا الكتاب، والذي كان فيها الجاحظ يحكم العقل في كل أمر، ولا يقبل المعنى إلا إذا وافق العقل، فهو يمارس النقد ميدانا، ويجعل من شروط الناقد أن يكون إنسانا متواضعا لا متعصبا، منصفا لا متحيزا، فالغرور مرفوض عند الجاحظ، لذلك نجده يضع نفسه موضع مصالحة بين الطبيعة وبين ما يمكن أن يعنيه على كشف المعنى الخفي في الشعر.

ومن خلال تتبعنا لصفحات كتاب الحيوان المؤلف من سبعة أجزاء، توصلنا إلى النتائج التالية: أن الجاحظ ألف كتابه (الحيوان) لغير ما سبب واحد، ويمكن إيجازها بما يلي:

- منها ما يرجعه الجاحظ إلى ما في الحيوان من حجج على حكمة الله العجيبة وقدرته الباهرة.
- ويذكر "الحاجري" سببا آخر دعا الجاحظ لوضع الكتاب "الحيوان" وهوما نراه من صراع حاد ما بين البيئات المختلفة المعروفة في العراق، فقد ذكر أن الحيوانات قد استحالت إلى رموز لخصومات اجتماعية ودينية بين العرب والفرس.
- بيد أن هناك دوافع شخصية أبعد غورا، حفزت الجاحظ على تأليف كتاب الحيوان أبرزها حب الجاحظ لنشر علمه وثقافته بين الناس.
- وما جاء في الشعر العربي من ذكر الحيوان، وبعض أوصافه، وطبائعه، كان مثارا آخر "للجاحظ" لتأليف كتابه هذا.

- وما نسجله كملاحظة هو اهتمام النقاد المحدثين بهذا الموروث النقدي، الذي واكب عصر النهضة وتلك التيارات الداعية للتجديد التي كانت تتسم ببعض التعسف، في تقييم الأعمال الفنية في العصر الحديث، نسجل اختفاء تلك النزعة السلبية من ساحة النقد والتي كانت تتمثل في تلك الآراء والأحكام المبالغ فيها وذلك يعود لظروف الحياة العصرية في المجال الأدبي، حيث يسجل تنوع مجالات الكتابة والإبداع الأدبي، وقد ساهم ذلك أن يرتقي النقد الأدبي العربي المعاصر إلى مستوى فني رائع ييسر للمبدعين ويسهل عليهم عملية الإنتاج ويمكنهم من استخلاص نظرية للأدب العربي خاصة، وذلك من خلال كل الاتجاهات النقدية السابقة لأن الدرس النقدي قد ركز على إبراز الجانب المخفي من شعر الشاعر، ومن خلال تعبيره وذلك ما يجعلنا نعرف الشاعر من خلال إبداعه الفني، الذي اخترق المبدع فيه سلم المقاييس المعهودة وهتك حواجز التقليد حتى يحقق تلك السلطة لدى المتلقي.
- ومع بداية العصر الحديث، حصلت نقلة في الإبداع الأدبي، ومن ذلك أن النقد الحديث طبع الشعر بطابع فني جديد من حيث الشكل والمضمون، وذلك حتى يظهر الالتزام بالذوق النقدي الجديد والطابع الشعري لهذا العصر في تقويمه للفن خاصة الرفض للصناعة، لأن الإبداع الجيد إنما يصدر على النفس تلقائيا ولا يعني هذا أننا نقلل من قيمة التراث، ولكن الشعر الجيد ماكان سهلا قريبا من نفس المتلقي بعيدا عن التعقيد الفني ويبرز نقاد العصر الحديث خاصة الشعراء النقاد ذلك بأن الصور الفنية هي الشاهد على قدرة المبدع وامتلاكه للطاقة الفنية الخفية، وإن كان ولا بد من اللجوء إلى الصور البيانية، فإنه لا بد أن يكون ذلك من أجل استكمال الإطار الفني للصورة وذلك لم يكن منكرا في العصر الحديث خاصة إذا انتخبت من أجل سلامة الإبداع، ولكن المرفوض هو أن تكون غاية وهدفا، وذلك سيؤدي حتما إلى

الوقوع في الزخرفة اللفظية وتتلون الأفكار بألوان من البرودة والفراغ في المحتوى.

- وبهذا فإن النظرة الحديثة تميزت في الإبداع الفني وفي النقد بتحديد المعاني وكذلك انضباطها، وذلك من أجل رفع اللبس وسد منافذ التخمين والحدس تجنبا لأكثر من مفهوم واحد.
- إن الدراسة النقدية الحديثة، تنظر للعمل الأدبي على أنه إبداع كامل في جميع مراحله وبكل عناصره، وفي الوقت الذي رأينا أن القديم كان يهتم بالجزئيات كثيرا، هذا وأنه يسجل أيضا أمرا مهما هو توحد النظرية للغة والتجربة الشعرية وتحاول المزج بينهما، وتنظر إلى اللغة على أنها كائن له شخصيته، وفي الوقت الذي كنا نرى قديما أن نتصور الجمال اللغوي يكان أن يكون منفصلا على التجربة، بل ربما في بعض الأحيان لا يوجد أي اعتبار لهذه التجربة.
- مهما تطورت المناهج النقدية تبقى الأحكان تتسم بصفة النسبية أي أنها لا يمكن أن تكون ثابتة وحقائق لا يمكن أن تتعرض للتغيير، لكون الأحكام النقدية في أغلب الأحيان تربط بين الجمال الفني، وأشياء أخرى تفهم من خلالها كالمتعة والمنفعة والأخلاق واللذة الفنية، وليس هذا من قبيل اللاقاعدة للفهم في المجال الأدبي، ولكن الذي نود أن نقوله هو أنه لا يوجد هناك حكم نقدي نهائي نصدره على الإبداع الفني، كما هو جار في العلوم التجريبية، كون الأذواق تتغير من شخص لآخر، أي أننا لا نستطيع أن نصل إلى حكم نهائي في المجال الأدبي، وذلك يرجع للمفاهيم العامة والفردية.
- هذا وإن البحث في مجال الإبداع الفني صار فنا يترجم مشاعر المبدع وعما يراه الشاعر في الحياة التي تحيط به، إذ أن الشعر متحقق في إخراج القول غير مخرج العادة، وبهذا تظهر صعوبة الإبداع وأن مهمة الشاعر ليست يسيرة، وذلك نسجل

أيضا أن مهمة الناقد لا تقل عسرا لأنها مهمة تشمل تحليل الجديد وإبراز قيمته، وذلك الالتزام بالموضوعية عند إعادة النظر في ذلك القديم، وإن هذه النظرة تعتبر في حد ذاتها تحولا عظيما في مفهوم الإبداع الفني لم يعرفه الفكر النقدي في الأدب العربي عبر العصور.

ومما نسجله أيضا هو ذلك التغيير الذي وقع بصفة إيجابية جدا في الذهنية الثقافية، التي صارت تتقبل التعددية في المجال النقدي، وقبول الآراء المختلفة، حيث حصل الاقتناع الكامل على أن الأدب الجديد يجب أن يكون الحد الفاصل والقطيعة النهائية بين الأدب المعاصر والقديم الذي لم يعد باستطاعته أن يتعايش مع الإنسان المعاصر، وذلك نتيجة لما استحدثه هؤلاء النقاد والشعراء النقاد من مذاهب أدبية كثيرة والتي كانت بمثابة الفتح المبين للثورة الفكرية والثقافية في العصر الحديث ليقتحم الإبداع العربي بذلك الساحة العالمية ويفرض وجوده بجودته.

ومما لا شك فيه أن النتائج المتوصل إليها في هذا البحث، ليست هي القول الفصل، بل تعتبر في نظرنا نقطة بدء للسير إلى الأمام في سبيل تحقيق طموح علمي ومعرفي، خاصة في مثل هذه المواضيع التي تثير إشكاليات كثيرة في كيفية قراءة تراثنا الزاخر، ومدى تأثير هذا كله في تشكيل وعيا بحاضرنا ومستقبلنا، إذ أن حاضرنا يعتبر امتداد لماضينا ولا ينفك عنه.

نتمنى أن أكون قد وفقت في عملي هذا وقدمت شيئا ذا فائدة لي ولمن يتفصح مذكرتي هذه من بعدي، ولا أزعم أني قد أعطيت كتاب الحيوان حقه في القراءة، وإنما هي محاولة جهد طاقتي، وعسى أن تحظى بالقبول الحسن ويجد فيها القارئ ما يلبي رغبته وفضوله المعرفي، قراءة ودراسة.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في انجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، وعلى رأسهم أستاذي المشرف عمار مهدي الذي رافقني في رحلتي مع هذا الموضوع منذ أن كان مجرد فكرة وتابعه بنصائحه وتوجيهاته إلى أن أصبح ما هو عليه اليوم، وإذا كنت أستطيع أن أوفيه حقه من الشكر، فإنني أرجو من الله العلي القدير أن يجازيه عني وعن بحثي هذا أحسن الجزاء.

وفي الأخير أسأل الله عز وجل أن يوفقني إلى ما كنت أصبوا إليه وأن يغفر زلاتي وأخطائي والله المستعان.

قائمة المراجع المصادر:

أولا :القرآن الكريم

1. القرآن الكريم ، رواية ورش.

ثانيا :المصادر

2.الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق :درويش جودي ،المكتبة العصرية ، صيدا -بيروت- لبنان ، ط 2،2000،ج 1،ج2.

3.الجاحظ ، الحيوان ،ج 3، وضع حواشيه : باسل عيون الأسد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1419 هـــ1998 م.

4.الجاحظ ، الحيوان ،ج1،ج2،ج3،ج4،ج5،ج6،ج7،تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، دار إحياء التراث العربي - بيروت -لبنان،1388 هـــ 1969 .

5.عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، قرأه وعلق عليه : ابو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة ، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة ،ط 1 ،1412هـــ1991م،ط1422-2ه1969-م .

ثالثا : المراجع

1. إبراهيم السعافين :النقد الأدبي والعروض للصف الثاني ثانوي، وزارة التربية والتعليم، إدارة المناهج عمان ، الأردن، ط2، 1997 -1996.

2.إحسان عباس ـــ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة، بيروت – لبنان ط 4 1983-1404.

3.أحمد الزغبي التناص (نظريا وتطبيقا)، مؤسسة عمان للنشر ، ط2، عمان2000 .

4.أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ،ط10 ، 1994.

5.أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن الرابع عشر هـــ، دار الكتاب العالمي، الأردن، ط1،2008.

6.أحمد عنبر ، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى او بين الأشكال والدلالات قديما وحديثا ، دار الكتاب العربي، 1954.

7.أحمد يوسف خليفة ، تطور النقد الأدبي ومحاوره ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1،2008م.
8.الرافعي، وحي العلم راجعة واعتنى به "درويش الجويدي المطبعة العصرية، صيدا بيروت، ج3.
9.الزمخشري أساس البلاغة، قاموس عربي عربي، راجعه و قدم له، إبراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر.1987..
10.الجلنيد، ابن تيمية و موقفه من التـــأويل، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، صمن
11.عمار جيدل، مدخل إلى دراسة الفرق الاسلامية، سلسلة دراسة الفرق الاسلامية، دار البلاغة، الجزائر، ط1، 2002.
12.جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، مطبعة دار هومة ، دط –الجزائر، 2003.
13.الجوهري، الصحاح في اللغة و العلوم، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974.
14.حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ،ط1 ،1419هـــ 1996م.
15.حسين المرصفي ، الوسيلة الأدبية(نسخة مصورة) مطبعة المدارس الملكية القاهرة ،ج 2،ط 1، 1292 هـــ.
16.زين كامل الخويسكي، محمد مصطفى أبو شوارب، موقف النقاد و البلاغيين من الشعراء المحدثين، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط1،2003.
17.سامح الموجي، قراءة في النقد الأدبي عند جابر عصفور، مجلة أدب و نقد، القاهرة، مصر،2003.
18.شكري عياد ، ترجمة كتاب أرسطو طاليس في النقد ، دار الكتب العربي للطباعة والنشر ،ط 1،1967/01/01
19.شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، مكتبة الدراسات الأدبية ،ط 10.
20.صلاح رزق : أدبية النص ، دار غربي القاهرة،2001.
21.طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، المشتركة المصرية العالمية للنشر ، ط1.

22.عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت،2001.
23.عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالمنصورة، ط1، 1416هـ-1995م.
24.عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002.
25.عبد بدوى ، نظرات في الشعر العربي الحديث ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،1998.
26.عثمان موافي من قضايا الشعر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية جامعة الإسكندرية، ط1، ط2، 1975-1983 .
27.عدنان حسين محمد قاسم ، الأصول التراثية في نقد الشعر المعاصر في مصر المنشاة الشعبية للنشر، طرابلس الغرب ،1980.
28.عزالدين الأمين ، شان النقد الأدبي الحديث في مقر دار المعارف مصر القاهرة ، ط1،1977 .
29.عزيز رشيد محمد الدياتي، تاريخ النقد و ضوابطه، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1428ه، 2002م.
30.العقاد المازني ، الديوان في الأدب والنقد ، مبالغ مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، ط4،1433 -هـ 1997م.
31.عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2001.
32.عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 1997.
33.عيسى على العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت-لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، إعادة الطبع، 2000.
34.كامل محمد محمد عويضة، الجاحظ، الأديب الفيلسوف، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ،ط1، 1413، 1993م.

35.ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، 2006 م.
36.محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، دار النهضة مصر للطباعة والنشر 1997.
37.محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية في التراث العربي و في الدراسات الحديثة، سلسلة أهل الحكمة، دار الحكمة، الجزائر، 2001.
38.محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية و البلاغة و الأدبية عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
39.محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
40.محمد بن عبد الغني المصري، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987.
41.محمد خضر، النقد الأدبي عند العرب، الخطوات الأولى، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،2007م.
42.محمد زكي العشماوي ،قضايا النقد الأدبي والبلاغة ، ط1، دار الكتاب العربي ، الاسكندرية.
43.محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت،1979 .
44.محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر ، 2000 .
45.محمد سامي البارودي ، ديوان البارودي بالمطبعة الاميرية القاهرة ،. 1952
46.محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمر موسى، معاذ السرطاوي، قضايا النقد القديم، دار الأصل للنشر و التوزيع، ط1،1990 .
47.محمد صايل حمدان، قضايا النقد القديم و النقد الحديث، دار الأمر للنشر و التوزيع، الأردن.
48.محمد عنيمي هلال ، تاريخ النقد الأدبي الحديث : دار النهضة مصر للطباعة والتوزيع ، مصر ، 1938 م.

49.محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليل مقارنة، ملتزم الطبع و النشر، مكتبة الأنجلو المصرية،1908 .
50.مصطفى الصاوي الجويني، أبعاد في النقد الأدبي الحديث، مطبعة نور الإسلام، الحضرة الجديدة، الإسكندرية.
51.ميجان الدويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
52.يمني العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

رابعا: المذكرات

1.أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن الرابع الهجري، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي القديم، معهد اللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1987.
2.نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة لنيل شهاد الماجستير،2012 .
3.ملكية على كاظم الحداد، سرقات المنتدى في النقد العربي القديم، شهادة لنيل درجة الماجستير، جامعة الكوفة،2002-1423 .
4.مختار بولعراوي مفهوم اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي حتى القرن السابع هجري ، رسالة قدمت لنيل شهادة الدكتوراه، كلية العلوم الانسانية ، قسم اللغة العربية، جامعة حلب1989 -1410م.
5.محمد الصديق معوش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير،2012-2011.
6.عبد المالك منجل جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الادب ، 2005-2004 .
7.محجوب بلمحجوب :مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم) بين النظرية والتطبيق في القرن السابع هجري، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه دولة جامعة الجزائر ،1421 ه 1422هـ 2001-2000.

8.جواحي عبد اللطيف، القضايا النقدية في كتاب الديوان وأثرها في الحركة النقدية الحديثة جامعة قاصدي مرباح ورقلة ،2014 -2013 .
9.عفاف السيد حلواني ،قضية اللفظ والمعنى في التفكير النقدي بين القديم والحديث ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير – جامعة أم القرى– مكة المكرمة ،1403-1402 ه.
10.عبد المالك منجل جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الادب ، 2005-2004 .
11.حمود ولد سليمان، اشكالية المعنى في النقد العربي الجديد، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، 2004-2003 .

خامسا: المجلات

1. سهير القلماوي ، مؤثرات دامغة في نقدنا القديم ، مجلة الفكر المعاصر ، عدد – 2 – ديسمبر –القاهرة ، 1966.
2. حسيني علي محمد، التجربة الجمالية بين الفن و التذوق و النقد، مجلة القافلة،1994 .
3. سامح الموجي، قراءة في النقد الأدبي عند جابر عصفور، مجلة أدب و نقد، القاهرة، مصر،2003 .
4. محمد جميعة بادي و عباس عطية علي، اللفظ و المعنى عند الجاحظ، مجلة القافلة، شركة أرامكو، السعودية، 1415هـ، 1995.
5. نعيم الحمصي، البلاغة بين اللفظ والمعنى، من عصر الجاحظ الى عصر ابن خلدون، مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجلد24 ، الجزء3 .
6. عمار زعموش: جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، تصدر عن معهد الادب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، العدد الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة .
7. .عادل هادي حمادي العبيدي، قضية اللفظ والمعنى، كلية الآداب جامعة الأنبار ، العدد 201،1433 هـ-2012 م.
8. .سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان.

سادسا: المراجع باللغة الفرنسية

1. C. at. Es. Quellet, dictionnaire encyclopédique (Quellet) ; 1990.
2. Joyec.M.Hawkins, Jhon Weston c.sswannek, Al-MUHIT (oxford) study dictionary, English-Arabic, Accademea, Beirut-Lebanon, 1994.
3. Marri Helen Davaud, le rober collège , le robert, 1997.

4. 1 Marri Helen Davaud, le rober collège ? le robert, 1997, p 310.
5. 1C. at. Es. Quellet, dictionnaire encyclopédique (Quellet) ; 1990, p 1607.
6. 1Joyec.M.Hawkins, Jhon Weston c.sswannek, Al-MUHIT (oxford) study dictionary, English-Arabic, Accademea, Beirut-Lebanon, 1994, P 249.

تـــم

بـــحمـــد

اللّه

ملخص باللغة بالعربية :

موضوع هذا البحث هو: القضايا النقدية عند الجاحظ وعلاقتها بالدرس النقدي الحديث، من خلال كتاب "الحيوان". فقد قمت في هذا البحث بتتبع بعض المسائل التي وردت فيه، ضمن مباحث مختلفة ومتنوعة من (قضية اللفظ والمعنى، السرقات الأدبية، فساد وصحة المعنى الشعري) والهدف هو محاولة فهم ومقاربة ما يقوله الجاحظ في هذه القضايا النقدية التي وردت حول نصوص مختلفة (شعرية– نثرية– دينية)، وذلك للتقرب أكثر من مفاهيمه النقدية وأدواته الإجرائية،التي بلورها في مدونة عرفت باسم "الحيوان" التي أصبحت في وقتنا محل دراسة لدى النقاد المحدثين.

وبعد أن قدمت تصورا للنقد في القرن الثاني الهجري يعين القارئ على ملاحظة الكيفية والطريقة التي وضع بها الجاحظ "الحيوان" موضع تطبيق.

لاحظت أن البحث يغلب عليه طابع التحليل الوصفي النقدي، على اعتبار أنه يتطرق إلى موضوع النقد التطبيقي الذي يعتبر مجالا خصبا لتفعيل النظريات النقدية، وإبراز كوامنها، وإيضاح المفاهيم والتصورات المعرفية.

Résumé en français:

Le sujet de notre recherche : le thème de la critique dans l'ouvrage de « Al hayanan » de « El djahid » et sa relation avec le cours de la critique moderne, on a essayé dans cette recherche de suivre Quelques sujets qui été développés. Dans les différentes pistes de la critiques telles que : le sens et la prononciation, la plagiat…… etc.

Et le l ont est d'essayer de comprendre ce que « El djahid » veut dire concernant la critique de différents testes : (la poésie, le texte la religion ……etc)

Afin de se rapprocher les différents concepts et les outils critiques utilisés dans son ouvrage « El- hayawan ».

Puis, j'ai présenté la vision critique en deuxième siècle hidjri, qui aide le lecteur de concevoir la manière et la façon dont « El djahid » a développer « El haywan » comme un sujet de recherche.

J'ai suivi méthodologie déscriptive, analytique et critique parce qu'il touche le cadre pragmatique de la critique qui est considéré comme un domaine très vagne pour enrichir les théories critiques et éclirssir les concepts et les visions cogsitives.