الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
تلمسان الجزائر

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في اللّغة العربية وآدابها

تخصص: علم المناهج

صورة المتلقّي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّى

إعداد الطّالبة:

فاطمة جوادي

إشراف:

أ.د. لخضر العرابي

أ.د. محمد مرتاض	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. لخضر العرابي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
د. محصر وردة	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
د. دواح أحمد	أستاذ محاضر "أ	المركز الجامعي مغنية	عضوا
د. صغير فاطمة	أستاذة محاضرة "أ"	المركز الجامعي مغنية	عضوا
د. مصطفاوي جلال	أستاذ محاضر "أ	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا

السّنة الجامعيّة: 1437-1438هـ/ 2017 – 2018 م

قال الله تعالى

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ
وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ
وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

صدق الله العظيم

سورة المجادلة الآية 11

الإهـــــــــداء

أهدي عملي هذا:

إلى روح جدّيّ رحمهما الله وأدخلهما الفردوس الأعلى من الجنّة.

إلى الوالدين العزيزين حفظهما الله، وقدّرني على برهما.

إلى سندي وشريك دربي، الذي شجّعني على العمل
في ساعات التّعب والملل زوجي يوسف.

إلى ولديّ محمد أنس وعبد العلي.

إلى كل أفراد عائلتي صغيراً وكبيراً

إلى كل من أعانني ولو بهمسة حب صادقة.

كلمة شكر وتقدير

وبعد شكر الملك الرّحمن، أتقدّم بجزيل من الشّكر والعرفان، وكثير من الثناء والامتنان، إلى الأستاذ الدّكتور العرابي لخضر شاكرة إيّاه على تحمله مشاق متابعة هذا البحث عبر مراحله، وعلى حرصه الشّديد على أن ينال البحث أهدافه المرجوّة، فجزاك الله خيرا وعافاك وزادك في الإحسان.

ولا يفوتني أن أشير بالثناء والامتنان والشكر الجزيل الأستاذي الدكتور زين الدين مختاري منبع العلم والمعرفة، الذي بقي يجود عليّ بتوجيهاته ونصائحه طوال مدّة دراستي، حفظه الله وأمدّه بالصحة والعافية إنه سميع مجيب.

كما أتوجّه بالشّكر إلى كلّ الأساتذة الذين ساعدوني وأفادوني بالتوجيهات والمراجع اللاّزمة لإنجاز هذا العمل المتواضع، وأخصّ بالذّكر: زغودي وليلة، بوشيبة عبد القادر، أحمد سعيداني، بن عامر سعيد، دوّاح أحمد، بن عدّي نوريّة.

ولا يفوتني أن أقدّم جزيل الشّكر والتقدير للجنة المناقشة على ما ستبذله من جهد من أجل تصويب أخطائنا وتوجيه هذا العمل إلى وجهة صائبة حتّى يكون إضافة للمكتبة.

مقدّمة

عرفت المناهج النّقدية في مسيرتها مرحلتين هامّتين، فالأولى هي السّياقية، التي كانت جهودها منصبّة على المؤلّف وعلاقته بجنسه ووطنه وعصره وثقافته... باعتباره مبدع النّص ومنتجه، أمّا الثّانية وهي النّسقية التي انصبّ اهتمامها على العمل الأدبي في حدّ ذاته، وجعله محور العملية الإبداعيّة.

هذان الطرحان اهتما بالمبدع والنّص، فحين أهملا عنصرا مهما وهو متلقّي النّص الأدبي.

فظهرت بعض المدارس النّقدية التي أولت اهتماما بهذا العنصر بعدما كان مغيّبا، وردت له الاعتبار، ولعلّ من أبرزها نظريّة التلقّي في طبعتها الألمانية تحديدا، فحاولت أن تعطي المتلقّي حقّه من الدراسة والشّرح؛ لأنّ النّص الأدبي لا يأخذ صورته النّهائية والمكتملة إلّا عن طريق متلقٍّ يقرؤه، ويفكّ شفراتِه، ويحدّد معانيه.

وطبعا هذه النظريّة لم تأت من فراغ، بل وجدت مقاربات نقدية حديثة كالشّكلانية والبنيوية والتفكيكية ساهمت في نشأتها والنّهوض بجمالياتها.

والباحث عن الجذور الأولى لنظريّة التلقّي، يجدها موجودة منذ القديم عند أرسطو خاصّة في مؤلّفِه فنّ الشّعر، حاول فيه التّركيز على علاقة الشّعر بالجمهور.

وقد أعطى نقّادنا القدامى المبدع والمتلقّي قدرا كبيرا من العناية والاهتمام، فكشفوا عن أسرار النّص، واعتنوا بالمتلقّي، ونظروا في الشّروط التي يجب توافرها لكي يكون متلقّيا حاذقا على الإدراك والفهم.

ومن بينهم حازم القرطاجنّي في مدونته منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الذي نجده يشترك مع النّقاد في محاولة دراسة النّص الشّعري، ورصدِ مظاهرِ إبداعه ورداءته، لكنّه تنبّه إلى بعد آخر غير النّص، يرتبط بالعملية الإبداعية ويقرّر مصيرها ألا وهو المتلقّي، الذي كان حافزا في تصنيف المنهاج.

إن انصباب اهتمامي بحازم ومدونته لم يأت من فراغ، بل جاء إثر بحث أنجزته لنيل شهادة الماجستير في تخصّص علم المناهج، والتي كانت معنونة كالآتي:

النّقد المنهجي في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي.

وبعد قراءتي لمباحث المنهاج لفت انتباهي كلام حازم عن النّفس والنّفوس والأنفس على امتداد نصوص الكتاب، فسألت عن علاقة هذه اللّفظة بحازم خشية التورط في موضوع لا طاقة لي به، ولكن في داخلي حافز يدفعني للاستمرار خاصّة وأنا أبحث في هذا الكتاب، فالتمست فيه الأرضية الصّالحة والميدان الخصب، ثم استشرت أستاذي المشرف في الموضوع فشجّعني.

أمّا الحافز الثاني هو التعرّف على جمالية التلقّي وإجراءاتها وآلياتها ؛لأنني في الحقيقة لم أتلق هذه النظريّة طيلة سنوات الدّراسة.

إضافة إلى هذا، يعد البحث في كتاب المنهاج خطوة نحو التنقيب في هذا الإرث العظيم بجدية أكثر واهتمام متزايد لإظهار دوره، وكشف أغواره واستكشاف إسهاماته.

وعليه كانت إشكالية البحث كالآتي:

- ما الصّورة التي أعطاها حازم لهذا المتلقّي، وما هي مواصفاته؟. كيف نظر إلى المتلقّي من خلال نقد الشّعر؟ وكيف عبّر عنه؟
- ما طبيعة العلاقة بين المتلقّي والمحاكاة والتّخييل؟
- ما هي المكوّنات الإبداعية التي تساعد الشّاعر على تقديم نص جيّد يؤثر في المتلقّي؟
- هل كان نقّادنا على وعي بنظريّة التلقّي؟

وقد تصفّحت ما استطعت الوصول إليه من الدّراسات والأعمال البحثية حول حازم القرطاجنّي وكتابه المنهاج، فلم أجد دراسة تبحث بالكشف عن وجود صورة المتلقّي في

كتاب المنهاج، أو عمل تناول هذا الجانب، أو أفرد له بابا، ولكن هذا لا يمنع من وجود عدد من الكتب والدراسات التي تلتقي مع هذا البحث في الاهتمام بالمتلقّي في النّقد العربي القديم على الرغم من اختلافها في طريقة تناول المادة التراثية وأسلوب قراءتها.

ومن هذه الدّراسات التلقّي لدى حازم القرطاجنّي لمحمد بن الحسن التّيجاني من خلال كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حاول الباحث فيه رصد الألفاظ والمصطلحات الدالّة على التلقّي والمقارنة بين التلقّي عند حازم القرطاجنّي والتلقّي عند المحدثين والأثر الأرسطي في نقد حازم، والروافد النّقدية والفلسفية.

كما استقرأت دراسة محمد المبارك تحت عنوان استقبال النّص عند العرب، وقد تعرّض فيها للعوامل المؤثرة في التلقّي، مبينا شفوية التلقّي وارتباطها بأفق التوقع، دون أن يغفل أنواع المتلقّين وما يتبع ذلك من تأويل.

وتلتها دراسة سعد مصلوح الموسومة بحازم القرطاجنّي ونظريّة المحاكاة والتّخييل في الشّعر، حيث كان حديثه عابرا لم يرصد ظاهرة التلقّي عند حازم، فقد توقف عند الغاية من المحاكاة والتّخييل.

أمّا كتاب نظريّة المعنى لفاطمة عبد الله الوهيبي، فلا نلتمس استقصاء للتلقّي عندها، وإنّما وقفت عند مفهوم المعنى والمقول له من خلال بسط نصوص حازم نفسه والتعليق عليها بعد شرحها وتفسيرها.

وهناك دراسات أخرى اهتمّت بالعروض وبعضها الآخر اهتم برصد المصطلحات النّقدية عند حازم القرطاجنّي.

ولمّا كانت القضايا التي يطرحها كتاب المنهاج متنوعة، فإنّ البحث ارتضى لنفسه مقاربة منهجية تقوم على التحليل والتفسير طورا، وعلى الوصف و التقويم طورا آخر، بحسب ما تنطوي عليه المقبوسات من آراء وأفكار.

يضاف إلى ذلك إجراء المقارنة بين الخطاب النّقدي الحديث والخطاب النّقدي القديم، فيما يتعلّق بقضايا التلقّي والقارئ وإسقاط نظريّة التلقّي على النظريّة القديمة.

ومما لاشكّ فيه أنّ تتبّع خطوات هذا البحث لم يكن سهلا، إذ هناك صعوبات تحفّه، وتظهر في أنّ كتاب القرطاجنّي هو إنجاز نقدي كبير يضمّ قضايا كثيرة لا يمكن الإلمام بجميع حيثياتها، فضلا عن لغة المؤلف البالغة التعقيد والغموض والكثافة ؛بسبب نزوع النّاقد الفلسفي الذي أفضى إلى معجم من المصطلحات خاص به، يتطلّب دقّة في الفهم، زيادة على ضياع القسم الأوّل من الكتاب، وكثرة البتر والخروم في مواضع مهمّة.

واعتمدت في إنجاز هذا البحث على مصادر ومراجع كانت عوناً كبيراً لي منها المدونة "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" كمصدر أساس، أما المراجع التّراثية فكثيرة منها: كتاب الصّناعتين لأبي هلال العسكري، والبيان والتّبيّين للجاحظ، وعيار الشّعر لابن طباطبا، الشّعر والشّعراء لابن قتيبة، كما كان للكتب الحديثة نصيب من هذا البحث أذكر منها: استقبال النّص عند العرب لمحمد المبارك، والأصول الشّعرية العربيّة نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري للطّاهر بومزبر، فعل القراءة لولفغانغ إيزر، نظريّة الاستقبال مقدّمة نقديّة لروبرت سي هولب...

ولتحقيق هذه المقاصد وزّعت البحث على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

انفرد المدخل بدراسة صورة المتلقّي ما بين النّقد الحديث والنّقد القديم.

أما الفصل الأول فتناول المتلقّي من خلال نقد الشّعر، وقد ضم المباحث التالي: فالمبحث الأول كان حول المتلقّي ومفهوم الشّعر، أمّا المبحث الثاني فقد خصصته للمتلقّي ومفهوم الوزن والقافية.

أما المبحث الثالث كان حول المتلقّي وبناء القصيدة، فتناولت فيه العناصر التالية: المتلقّي والابتداء، والمتلقّي ومباني الفصول، والمتلقّي والتحجيل والتسويم، والمتلقّي والأساليب الشّعرية.

وتم تخصيص الفصل الثاني من هذه الأطروحة لدراسة التلقّي والمحاكاة والتّخييل من خلال مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة والنّقاد، ثم التطرق إلى مفهوم المحاكاة وأنواعها عند حازم، والبعد النّفسي للمحاكاة والتّخييل والتلقّي.

ثم توجه العمل في الفصل الثالث إلى الحديث عن المبدع والتلقّي، وقد ضم المباحث التالية:

فالمبحث الأول وقد تطرّقت فيه إلى المكونات الإبداعية للشاعر، وقد احتوى العناصر التالية: المهيئات، والبواعث والأدوات، وقوى الشّاعر، والطبع والقوى العشر.

أمّا المبحث الثاني فكان حول المكوّنات الأسلوبية للشّاعر وتناولت فيه طبقات الشّعراء في بناء أساليب القول الشّعري، والشّاعر بين الارتجال والترويّ، والمنازع الشّعرية.

أما المبحث الثالث فكان حول التلقّي بين الغموض وأنحاء التخاطب وكيفياته، وقد احتوى العنصرين التاليين: التلقّي والغموض والمتلقّي وأنحاء التخاطب وكيفياته.

وكانت بعد هذا الفصل خاتمة، وقد ضمّنتها خلاصة البحث، وما توصّلت إليه من نتائج، ثم اتبعتها بقائمة لمكتبة البحث التي نهلت منها لهذه الدراسة، لتكون في الأخير قائمة تفصيلية لموضوعات البحث.

فإن هذا البحث لا يعدو أن يكون محاولة على طريق البحث العلمي، يروم بتواضع جمّ مقاربة صورة المتلقّي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي، فإن كان شيء يقدح فيه فأتحمّل مسؤوليته بمفردي، وإن كان شيء يمدح فيه فالفضل يرجع إلى الله أوّلا ثم إلى أستاذي الدكتور العرابي لخضر ثانيا، فقد كان نعم المتلقّي ونعم المؤوّل، فله جزيل الشّكر والامتنان وفائق التقدير والاحترام، فأسأل الله تعالى أن يجازيه عني خير الجزاء.

مغنيّة في: 18 ربيع الثاني 1439هـ

الموافق لـ: 06 يناير 2018م

جوادي فاطمة

المـــــدخـــل

صورة المتلقّي مابين النقد الحديث والنقد القديم

1. صورة المتلقّي لدى المحدثين
2. صورة المتلقّي في النّقد العربي القديم

1. صورة المتلقّي لدى المحدثين

عرفت المناهج النّقديّة في مسيرتها مرحلتين هامّتين، فالمرحلة الأولى هي السّياقيّة، والتي كانت فيها جهود النّقاد منصبّة على المؤلّف من حيث "**علاقته بجنسه وعقله ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأدنيين، ونجاحه الأوّل، وأوّل لحظة بدأ عندها يتحطّم، وخصائص جسمه وعقله وبخاصّة نواحي ضعفه**"،[1] وهكذا التقت عنده عدّة مناهج منها التّاريخيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة حتّى ترسّخ في الأذهان ما يمكن تسميته بسلطة المؤلّف، الذي بسطها على السّاحة النّقديّة ردحا من الزمن، باعتباره منتج النّص ومبدعه ومالكه الحقيقي، والموّجه للقراءة والفهم والتّفسير.

أمّا الثّانية فهي النّسقيّة، فهي أيضاً بسطت سيطرتها التّامة على عرش النّقد الأدبيّ لفترة من الزمن، ومن هذه المناهج النّسقيّة نجد البنيويّة التي كانت تهتمّ بالبناء الدّاخلي للنصّ بغضّ النّظر عن العوامل الخارجيّة (النّفسيّة، التّاريخيّة، الاجتماعيّة)، رافعة بذلك شعار موت المؤلّف، وإنكار دوره "**في صناعة النّص وتلقّيه إلى حدّ جعل بعضهم يصف فلسفتهم بأنّها فلسفة موت الإنسان، ليقصروا جلّ اهتمامهم على البنية والنّسق واللّغة.....**".[2]

ومع نهاية السّتينيات ظهرت مناهج أخرى سمّيت ب "**مناهج ما بعد البنيويّة**"، فألغت سلطة النّص النّسقيّة وركزت "**من منطلق النّظرة الأحادية التي ابتلي بها الفكر الغربيّ عموماً على سلطة جديدة أطلق عليها سلطان القراءة، هذه المرحلة أصبح ينظر فيها إلى النّص نفسه بمنظار جديد، صار وجوده مرتبطاً بقراءته**".[3]

---

[1]– الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربيّة للنشر والتوزيع، 2001م، ص 42.

[2]– صناعة المعنى وتأويل النّص، منشورات كلية الآداب، مجلد 8، "1992"، ص 204.

[3]– الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر، 2003، ص 99.

وهذا الانتقال من المناهج البنيويّة إلى ما بعد البنيويّة التي تعرف بالحداثية هو انتقال من مسار احتكار البنية إلى مسار تفعيلها مع عناصر جديدة كانت غائبة في المناهج السابقة إلى إحداثها من جديد، بما تفرضه حركة العصر المعرفية "**فإذا كانت أغلب الاتّجاهات البنيويّة المعاصرة قد أعلت من سلطة النّص، ولم تعز اهتماماً مماثلاً لبقيّة العناصر والعوامل التي تقع خارجه كالمؤلّف والقارئ والواقع الخارجي والتّاريخي، فإنّ الاتجاهات المسمّاة ما بعد البنيويّة، وبشكل خاص الاتّجاه المسمّى بالتّفكيك أو التّشريح، قد أعلت من سلطة القراءة والقارئ، بل راح النّقد الأدبيّ نفسه يعدّ ضرباً من القراءة**".[1]

وساهم سلطان القراءة في ظهور عدّة نظريّات، ولعلّ من أبرزها في السّاحة النّقديّة المعاصرة "**نظريّة التلقّي**"، تحديداً في ألمانيا التي أعطت الدّور الفاعل للقارئ في دراسته للنّصوص الأدبيّة بعدما غيّب من العملية التّواصليّة في ظلّ المناهج السّابقة.

ظهر مفهوم التلقّي عند الألمان مع نهاية السّتينيّات من القرن العشرين في مدرسة **كونستانس**، التي حاولت إبداع طروحات جديدة في طريقة التّعامل مع الأدب، وما قامت به هذه المدرسة "**من خلال ممثليها المشهورين هانس روبرت ياوس وفو لفجانج إيزر، هو أنّها قد أعادت بناء تصوّر جديد لمفهوم العمليّة الإبداعيّة من حيث تكوّنها عبر الزمن –التاريخ– وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النّص. إنّ هذه الفرضيّة بما تحمله من جماليّة التلقّي تتكوّن عبر صيرورة القراءة ذاتها، وهي التي ستعطي لهذه النظريّة ميزتها وجدّتها وبعدها الخاص**".[2]

---

[1]– اللّغة الثانية، بحث في إشكالية المنهج والنظريّة والتطبيق والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، فاضل ثامر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994، ص41.

[2]– نظريّة التلقّي إشكالات وتطبيقات، أحمد بوحسن، نقلاً عن ملامح نظريّة التلقّي في النّقد العربي القديم من منظور النقاد المعاصرين–عبد الله بن عيني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في شعبة المناهج، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقا يد تلمسان– إشراف، الأستاذ الدكتور لخضر العرابي، 2015م_2016م، ص04.

وهذه النظريّة لم تأت من فراغ، بل لها إرهاصات تمخضّت عنها، وحدّدها روبرت هولب في قوله: "**وعلى هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص، خمس مؤثّرات هي: الشّكلانية الرّوسيّة، بنيوية براغ، ظواهرية رومان انجاردن، هرمينيو طيقا جادامير، وسوسيولوجيا الأدب**".[1]

* **هانز روبرت ياوس:**

يعدّ **ياوس** مؤسّس جماليّة التلقّي والواضع الحقيقي لها ويعود اهتمامه بمسائل التلقّي إلى انشغاله بالعلاقة بين الأدب والتّاريخ، حيث صاغ "**مجموعة من المقترحات في نهاية السّتينات، عدّت الحجر الأساس لنظريّة جديدة في فهم الأدب وتفسيره، والوقوف على إشكاليته التي خلفتها النّظريّات التي تعاقبت على فهمه وتحليله**".[2]

وهذه المقترحات والطروحات ألقاها **ياوس** في محاضرة بكلية **كونستانس** بعنوان "**لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب**".[3]

لقد كان **ياوس** منذ بناء مشروعه مهتمّاً بالعلاقة بين الأدب والتّأريخ الأدبيّ، محاولاً إيجاد العلاج لهذا الوضع السيّئ، حيث "**لم يعد لتاريخ الأدب في الوقت الرّاهن تلك الخطوة التي كان يتمتّع بها في القرن التّاسع عشر**".[4]

وركّز **ياوس** على أهمّية عنصر التّاريخ، حيث حاول مع صديقه **إيزر** بنيّة النّهوض بالأدب الألماني القديم، حيث انتقد **ياوس** التّاريخ الوضعي **والماركسي** والشكلاني، و"**لقد بدأ عمله بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب والتماس بديل لها، فانتقد المنهج**

---

[1]– نظريّة الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت سي هولب، تح: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سورية. ط1، 1992، ص 48.

[2]– الأصول المعرفية لنظريّة التلقّي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص133.

[3]– نظريّة الاستقبال، روبرت سي هولب، ص77.

[4]– جمالية التلقّي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بن حدو، مطبعة النجاح. الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003. ص77.

الوضعي، لأنّه عالج الأعمال الأدبيّة على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، كما انتقد الاتجاه إلى دراسة ما عرف باسم تاريخ الأفكار معارضا الشرح العلي بتاريخ جماليات الإبداع غير العقلاني، والتماس الإبداع الأدبيّ في تكرار الأفكار، والموضوعات القائمة بمعزل عن التاريخ، كذلك انتقد ياوس مفهوم الانعكاس عند الماركسيين، جورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان، كما انتقص من منهج الشكلانيين، لتعلقهم بجماليات الفن للفن، وعدم قدرتهم على الربط بين التّطوّر الأدبيّ، والتّطوّرات التاريخية الأعم، أمّا المنهج الجديد الذي يراه ياوس ملائما لدراسة تاريخ الأدب، فهو ذلك الذي يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية، أي يحقّق المطلب الماركسي في الوسائط التّاريخية، ويحتفظ في الوقت نفسه بثمار الإدراك الجمالي، وقد خرج ياوس من هذه الثنائية، بما أسماه جماليات التلقّي..... وتاريخ الأدب، إنما يتشكل من خلال الجدل بين الإنتاج والاستهلاك، أي بين المؤلف والجمهور".[1]

وقد اقترح بناء على انتقاداته للنّظريّات النّقديّة السابقة دراسة العمل الأدبيّ عبر تاريخ للتلقّي؛ لأنّ "**الخلاصة التاريخية للعمل الفنّي لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال**"،[2] حيث إنّ "**الأدب والفن يحويان فقط تاريخا يتضمن شخصية الإجراءات، حيث يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور**".[3]

ويعطي **ياوس** الأولوية للمتلقّي في اكتساب العمل الأدبيّ، أو التاريخي القيمة الخاصية، ويبدو أن ياوس يهدف من خلال مشروعه إلى وجوب حضور المتلقّي وتخليص الأدب الألماني من الجبرية المنهجية لتقاليد الماركسية وتقاليد الشكلية الروسية،

---

[1]– نظريّة الاستقبال، روبرت هولب، ص14.

[2]– المرجع نفسه، ص75.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يقول **روبرت هولب:** "**تتضمن محاولة ياوس تجاوز ثنائية الماركسية الشكلانيّة النّظر إلى الأدب من منظور القارئ أو المستهلك... الجوهر التّاريخي للعمل لا يتضح من خلال فحص إنتاجه أو وصفه فقط، بل ينبغي أن نعالج الأدب باعتباره عملية جدلية بين الإنتاج والتلقّي**".[1]

ويربط **ياوس** بين التّاريخ والأدب عبر عمليّة التلقّي الأدبيّ، حيث إنّه ينبغي دراسة الأعمال الأدبيّة من جهة وتاريخ تلقّيها من قبل الجمهور من جهة أخرى، ومن ثمة يتشكّل تاريخ أدبي لاستقبال الأعمال الفنّية يسمح بتوضيح التغيرات في الخبرة الجماليّة للقراء، وكذلك ردود أفعالهم على الأعمال التي تمت قراءتها.

والتّاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ التلقّيات وردود أفعالها، ولأنّ الفهم الدقيق والشامل لأي عمل أدبي لا يتحقق دون الاطلاع على القراءات السابقة، وإن سيرورة العمل الأدبيّ ضمن هذا التاريخ لا يتم إدراكها دون المشاركة الفعّالة للقارئ؛ أي أنّ العمل الأدبيّ بدوره لا يجد لنفسه موضعاً داخل التّاريخ دون الإشراك الحيوي للقارئ.

وهذا الطّرح من **ياوس** هو الذي قاده إلى اقتراح مصطلح نقدي عدّ الحجر الأساس في نظريّة التلقّي، وهو أفق التّوقّع (أفق الانتظار) الخاص بالجمهور الأوّل الذي تلقّى النّص.

ويمكن القول إنّ **ياوس** يطمح إلى تجديد حقل التّاريخ الأدبيّ من خلال اهتمامه بقطب التلقّي والمتلقّي الذي يستقبل العمل بمعيار الإدراك الجمالي للنصّ، ومعيار الخبرات الماضية، فحَيَّنَ الأعمال الأدبيّة طبقا لحاجاته التّاريخية، وبناء على أفقه الخاص، لذلك نجده قد لجأ من أجل بلوغ هذا الطّموح إلى مفهوم أفق التّوقّع أو أفق الانتظار.[2]

---

[1]– نظريّة الاستقبال، روبرت هولب، ص55.

[2]– ينظر المقامات والتلقّي بحث في أنماط التلقّي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث، نادر كاظم، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص33.

ويقول **ياوس** عنه: "**نقصد بأفق التّوقّع نسق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها**".[1]

وقد لخّص **ياوس** هذا في ثلاثة معايير أساسيّة يتضمنها أفق الانتظار عنده، وهي:[2]

1. تمرس الجمهور السابق (التجربة المسبقة) بالجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه هذا العمل.
2. أشكال وموضوعات الأعمال السابقة تفترض معرفتها في العمل.
3. التعارض بين اللّغة الشّعرية واللّغة اليومية (العملية).

وفي سياق الحديث عن موضوع أفق التّوقّع فإنّ بناء المعنى وتشكّله داخل المفهوم يتم من خلال التّفاعل الذي يحدث بين تاريخ الأدب، والخبرة الجماليّة التي اكتسبها المتلقّي عبر تعامله مع النّصوص وبواسطة فعل الفهم، وكنتيجة لتراكم التّأويلات المختلفة بمرور الوقت تنتج السّلسلة التاريخية لفعل التلقّي، والتي يستطيع الدّارسون من خلالها قيّاس تطوّر الأنواع الأدبيّة عبر العصور.

إضافة إلى ذلك فإنّ لحظات الخيبة (خيبة الانتظار) التي قصد بها **ياوس** مخالفة الأفق النّصي للتجارب والمعايير القبلية لأفق انتظار المتلقّي؛ إنّما هي في الحقيقة لحظات تأسيس الأفق الجديد،[3] وأطلق عليه **ياوس** المسافة الجماليّة، والتي حسب **ياوس** هي تلك الاختلافات التي تظهر بين آفاق التّوقّع، وهي أيضاً انحراف أفق توقع المتلقّي بسبب ما يقوله نصّ ما؛ أي أنّ مضمون الإبداع وسببه لا يتماشى مع ما أَلِفَه المتلقّي،

---

[1]– جمالية التلقّي، ياوس، ص44.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص44.

[3]– ينظر عملية التلقّي في المجالس الأدبية الشّعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، سميرة جدو، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة وشعرية الخطاب، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007م_ 2008م، ص 30.

وتوقّع حدوثه، فكأنّ له رد فعل معيّن، وانطلاقا من ردود أفعال مجموعة من المتلقّين يمكن أنّ نقدر المسافة الجماليّة.[1]

وحسب **ياوس** كلّما ضاقت هذه المسافة، كان العمل الأدبيّ سطحيّاً، وموضوعه عادياً لا يخرج عن المألوف، أمّا إذا اتّسعت هذه المسافة وزادت فإنّ العمل الأدبيّ يكون إبداعيّاً وخلاّقاً وذا قيمة جماليّة، ويؤكّد هذه الفكرة **حسين الواد** الذي يقول بأنّ: "**الآثار الأدبيّة الجيدة هي تلك التي تصيب انتظار الجمهور بالخيبة. إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدًا**"[2] أي؛ أنّ الأعمال الممتازة هي التي تخيّب آفاق القرّاء لاسيّما الأعمال البسيطة والسّطحية هي التي توافق آفاق انتظارها لأنّها نماذج تعوّدوا عليها.

والمسافة الجماليّة هي التي تحدّد قيمة العمل الأدبيّ الفنّية والجماليّة، وهنا تتميّز الأعمال الأدبيّة عن بعضها بعض، فبحجم المسافة الجماليّة وبعدها بين الأفق والخيبة يتحدّد البعد الجمالي للعمل. وبعد تأسيس أفق للتوقع يمكن للناقد أن يتقدم ليقرر المكانة الأدبيّة لعمل ما عن طريق قيّاس المسافة بين العمل والأفق.

ويستخدم **ياوس** هنا "**بصورة أساسيّة نموذجاً انحرافيّاً، فالقيمة الجماليّة لنصّ ما تتم رؤيتها بوصفها وظيفة لانحرافها عن معيار معين. وإذا لم تخيّب توقّعات قارئ للنصّ أو تنتهك، فإنّ النّص من ثم سوف يكون نصّا من الدّرجة الثّالثة، أمّا إذا اخترق العمل الأفق، فسوف يكون فنّاً رفيعاً، على الرّغم من أنّ عملاً ما يمكن أن يخرق أفق توقّعاته ومع ذلك يظلّ غير معترف به بوصفه عملاً عظيماً**".[3]

---

[1]– ينظر التلقّي في النّقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق ط1، ص34.

[2]– من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، حسين الواد، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984، ص118.

[3]– قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظريّة التلقّي وتطبيقاتها في النّقد الأدبي المعاصر، حسن البنا عز الدين، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة. ط1، 2008، ص 29.

*** ولفغانغ إيزر:**

يعد **إيزر** الرّائد الثاني لجماليّة التلقّي بعد **ياوس**، حيث بنى تصوّراته على مفهوم القارئ الضّمني الذي أعطاه اهتماما كبيراً، له جذوره المغروسة في بنية النّص.

والقارئ الضّمني في نظر **أيزر** "**ليس له وجود في الواقع، وإنّما هو قارئ ضمني يخلق ساعة قراءة العمل الفنّي الخيالي، ومن ثمّة فهو قارئ ذو قدرات خيالية شأنه شأن النّص**"،[1] أو هو "**ليس شخصاً خياليّاً مدرجاً داخل النّص، ولكنّه دور مكتوب في كل نصّ ويستطيع كل قارئ أن يتحمّله بصورة انتقائية، وجزئية، وشرطيّة، ولكن هذه الشرطيّة ذات أهمّية قصوى لتلقّي العمل**".[2]

إنّ القارئ الضّمني عند **إيزر** ليس عادياً فهو يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة في فهم الأدب، وتحقيق استجابات فنّية لتجاربه من أجل الوصول إلى تفاعل جمالي بين النّص والمتلقّي.

ودور القارئ الضّمني في النّص يكمن في "**استمرارية إنتاج المعنى**"،[3] وبالتّالي هو "**حالة ثقافية من مكوّنات النّص، وهو معيار أساسي للإنتاج، ومحصّلة لمجموع التّأثيرات والاستجابات السّابقة، التي تفرضها النّصوص، وتؤدّي إلى الحدود الدّنيا من عمليّات الفهم والتّفسير والتّذوق**".[4]

والمعنى عند **إيزر** ليس موجوداً في النّص، وليس سابقاً على وجود القارئ له، وهذا التّحقيق هو الذي يقوم بإخراج المعنى إلى حالة التجسّد، فالمعنى يبنى بمشاركة القارئ

---

[1]– نظريّة الأدب (القراءة، الفهم، التأويل)، نصوص مترجمة، أحمد بوحسن، مطبعة النجاح، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص 71.

[2]– من قضايا التلقّي والتأويل: آفاق نقد استجابة القارئ، مقال لوفغانغ إيزر، ترجمة أحمد بوحسن، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص213.

[3]– نظريّة الاستقبال، روبرت سي هولب، ص183.

[4]– التلقّي في النّقد العربي في القرن الرابع الهجري، حسن فطوم، ص 36.

بغض النّظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرّفض، وبداية وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النّص والقارئ، ويسّميها **إيزر** بالموقع الافتراضي.[1]

ويرى **إيزر** أنّ لكلّ نصّ أدبيّ مرجعيّات خاصّة في إمكان المتلقّي المساهمة في شأنها عبر تمثّله للمعنى الكامن داخل النّص.

وهذه المرجعيات تقوم بدورها على السّجل، والإستراتيجية ومستويات المعنى ومواقع اللاّتحديد، ويعني السّجل مجموع المواصفات التي تؤدّي بالضّرورة إلى خلق النّص، وتمثّل الاستراتيجيات مجموع القواعد التي يجب أن توافق النّص مع القارئ بنجاح، ومستويات المعنى أنّ النّص لا يظهر المعنى في شقّ معين من العناصر، وإنّما يأتي وفق مستويات يظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي للمتلقّي، ومواقع اللاّتحديد هي ذاتها الفراغات التي يمتلئ بها النّص، وملأ هذه الفراغات يسمح بتجسيد فعل التحقق في العمل، فيمنح له طابعا جماليا حقيقيا.[2]

تنطوي بنية النّص على مجموعة من الفراغات وأماكن اللاتحديد، التي تتوزع داخل الخطاطات النّصية وفيما بينها والتي يجب ملؤها وتحديدها حتى تتمكن من تجسيد النّص القصدي، ولهذا فإنّ "**القارئ هو الذي يضيف قدراً من التّحديد إلى المواضيع التي يعرضها النّص في خطوط عامة فيخلق نوعا من الاستمرارية أثناء القراءة عن طريق ملء الفجوات في العمل الفنّي**".[3]

---

[1]– ينظر عبد العزيز ظليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أو أطروحات ولفغانغ أيزر (نظريّة التلقّي إشكاليات وتطبيقات). سلسة ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب الرّباط، ص 153.

[2]– ينظر نظريّة التوصيل وقراءة النّص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المركز المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999 ص 130– 131.

[3]– المختار السعيدي، نظريّة التلقّي في الغرب، نقلا عن عمود الشّعر في ضوء نظريّة التلقّي، نابت على أمهانة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخص النظريّة الأدبية المعاصرة، جامعة مولود معمري– تيزي وزو، 2012، ص 112.

يعد **أيزر** أنّ هذه الفجوات هي التي تمنح للنصّ قيمته، وكلّما تعدّدت في النّص، كلّما زادته جمالاً، فالقارئ أو الجمهور في نظر **ياوس** ليس مجرد عنصر سلبي مهمته الاستجابة للإشارات التي يضعها المؤلف في النّص لا غير، لذا يدعو **ياوس** إلى "**ضرورة الخروج من الدائرة المغلقة الممثلة في جماليّة الإنتاج والتصوير، والإنتاج على جماليّة الاستقبال والأثر الحاصل**"،[1] يؤكد أن هناك علاقة تفاعل بين النّص والقارئ، وأن القارئ ليس مستقبلا سلبيا؛ بل هو الذي يكشف عن المعنى الموجود في النّص، ويضيف عليه تجربته، ومن ثم يمنحه قيمته التي يستحقّها.

وحسب **أيزر** فإنّ هذه الفجوات أو الفراغات التي تركها المبدع تعد "**كمحفّز أساسي على التّواصل وبطريقة متشابهة فإنّ الفراغات..... هي تحدث التّواصل في عمليّة القراءة**".[2]

وهذا البياض موجود في بنية النّص يستعملها المبدع كحيل أسلوبية، لا يكتشفها إلّا القارئ المتمرّس ثم يقوم بملئها مكوّنا نصّاً متماسكاً.

والنّص الجيّد هو الذي لا يصرّح بمعناه، بل يترك للقارئ بياضات متعمدة يملأها بأفكاره، لأنّ الأعمال البسيطة الواضحة تؤدي إلى السأم والملل، ولا تثير في نفس القارئ شعورا وإحساساً بالمتعة والجمال، ويشير **أيزر** إلى هذه الفكرة في قوله: "**والعمل الناجح للأدب يجب أولا أن يكون واضحاً تماماً في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإنّ القارئ سيخسر اهتمامه، فلو نظم النّص الأدبيّ عناصره بعلانية شديدة فإنّ الفرص أمامنا كقرّاء أمّا أن تكون في رفض النّص بسبب السأم، وأمّا أن نكون قراء سلبيين**".[3]

---

[1]– جمالية الاستقبال أو التلقّي عند هانس روبرت ياوس، عبد القادر بوزيدة، مجلة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 10، 1996، ص 15.

[2]– فعل القراءة، نظريّة جمالية التجاوب في الأدب، ولفغانغ أيزر، ت: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دط، دت. ص 98.

[3]– نظريّة الاستقبال، روبرت سي هولب، ص 39، 40.

وهذا ما يجعل القارئ يدخل في علاقة تفاعل مع النّص، فينتج بذلك عملاً أدبيّاً جديداً من خلال تأويلاته، لأنّ هذه الفراغات، "**هي مقياس الفعالية الجماليّة للعمل الأدبيّ ومقياس انفتاح بنيته التي تسمح بإنجاز تأويلات متعددة**".[1]

والنّص الذي يتوفر على الغموض يدفع بالقارئ إلى بذل جهد كبير في الفهم ثم التأويل بما يحقق له المتعة المنشودة.

ويأتي المعنى على نوعين، نوع موجود في النّص، ونوعٌ ثانٍ نتج عن تفاعل القارئ مع النّص، فهو غير محدّد، وتحديده لا يأتي إلّا بمتلقّ له كفاءة معرفيّة قادرة على ملء الفراغات التي تركها المبدع عمداً أو غير متعمد، وانطلاقاً من هذا الطّرح الذي صاغه **أيزر** توصّل إلى "**أنّ للعمل الأدبيّ قطبين، قد نسميهما: القطب الفنّي، والقطب الجمالي، الأوّل هو نص المؤلف، والثاني التحقق الذي ينجزه القارئ**"؛[2] أي أن القطب يتعلّق بما أنتجه المبدع، أمّا القطب الجمالي فله ارتباط بالقارئ، وما حققه للنصّ من وجود في سدّ الفجوات التي أوجدها الكاتب في نصّه.

فالنّص يعد قطباً فنيّاً قبل أن تتم قراءته، لأنّ النّماذج النّصية لا تعين إلّا مظهراً واحداً من العمليّة التّواصليّة، فالاستراتيجيّات النّصية لا تقدّم سوى إطارا يجب على القارئ أن يركب موضوعاً جماليّاً له، ونجاح أي نصّ يعتمد على مدى قدرته تنشيط ملكات القارئ الفردية في الإدراك والمعالجة.[3]

لذا فإنّ فعل القراءة عند **أيزر**، "**يتسم بخصيصة التدرج حتى الوصول إلى مرحلة الفهم، حيث ينتقل القارئ أثناء تفاعله مع العمل الأدبيّ من مرحلة إلى أخرى، وهو**

---

[1]– الرواية من منظور نظريّة التلقّي، سعيد عمري نقلا عن ملامح نظريّة التلقّي في النّقد العربي القديم من منظور النقاد المعاصرين، بن عيني عبد الله، ص 34.

[2]– فعل القارئ، أيزر، ص 12.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص 55.

يتمازج مع البنيات النّصية المختلفة، ويقوم في كل لحظة بتوجيه ما استقر في ذاكرته في اللحظة التي سبقتها، بواسطة ما يقدمه له النّص من معطيات جديدة"،[1] أي ؛هناك وجهة نظر تتحرّك داخل النّص أثناء مراحل القراءة هذه الوجهة يسمّيها وجهة نظر الجوّالة،[2] والتي تنشأ في ذات المتلقّي وهو يقرأ العمل الإبداعي.

ووجهة النّظر الجوّالة هي قدرة يستطيع بها القارئ أن يجول في النّص فلا يمكن أن يفهمه دفعة واحدة إلّا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة بدءاً من البنيات الظّاهرة وصولا إلى البنيات الحقيقية التي تشكّل بنيات الغياب في النّص.[3]

2. صورة المتلقّي في النّقد العربي القديم

لقد ألغت نظريّة التلقّي السلطتين السّابقتين (سلطة المؤلّف وسلطة النّص)، وأعطت الرّعاية الكاملة للّذي يوجّه إليه الإبداع وهو المتلقّي، معتبرة أنّ لا وجود لنصّ المبدع دون مشاركة بينه وبين قارئه، لتحقيق غايات المبدع التي من أجلها أبدع.

والباحث عن الجذور الأولى لنظريّة التلقّي هي موجودة منذ القدم عند **أرسطو** الذي عدّ من أبرز روّاد الفكر اليوناني في تاريخ الحركة النّقديّة اهتماماً بفلسفة التلقّي أو مفهوم الجمال في استقبال النّص،[4] خاصّة في مؤلفه "فن الشّعر"، إذ ركّز في آرائه النّقديّة على علاقة الشّعر بالجمهور.[5]

---

[1]– المتلقّي بين التلقّي والغياب قراءة في بعض مدونة النّقد العربي القديم، بوخال لخضر، مذكرة ماجستير، قسم اللّغة والأدب العربي، تخصص دراسات الأدبية بين القديم والحديث بجامعة تلمسان 2011/ 2012، ص 41.

[2]– ينظر فعل القراءة، أيزر، ص 57.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص 97.

[4]– ينظر التلقّي لدى حازم القرطاجنّي من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد بن لحسن بن التيجاني. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص 343.

[5]– ينظر النّقد الأدبي الحديث، محمد غيمي هلال، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، ط 6، 2005، ص 59.

وفي هذا الصّدد يقول **محمود عبّاس:** "**ربّما كان أرسطو في تاريخ الحركة النّقديّة من أبرز روّاد الفكر اليوناني اهتماماً بفلسفة أو مفهوم الجمال في استقبال النّص، ففي رصيده الفكري والنّقدي يتمثّل لنا اهتمامه بهذه المسألة، وكأنّها محور هام يستقطب تفكيره ويستجمع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب**".[1]

وتظهر نظريّة التلقّي عند **أرسطو** من خلال مفهوم التّطهير، حيث "**نسب للأدب وظيفة تطهيريّة، ولذلك فإنّ الوضعيات التي يتمّ فيها التّمويه تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التّام للمتلقّي (المشاهد) في العمل الدرامي، ولذلك فقد استند أرسطو إلى الطّريقة المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرّمزي) والطّبيعة (العالم الطبيعي)**".[2]

والمتعارف عليه أنّ القبائل في العصر الجاهلي بوّأت الشّاعر ورفعت من قدره، لأنّه كان بمثابة السّفير، فهو المتحدّث بلسان قومه والنّاطق الرّسمي لقبيلته، يدافع عن كيانها ويحمي مصالحها، ويخلّد مآثرها، ويذيع أمجادها، ويهجو أعداءهم، ويتصدّى لخصومهم، فقال **ابن سلام الجمحي:** "**وكان الشّعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون**".[3]

وهذه الوظائف السّامية التي كان يقدّمها المبدع الشّاعر لقبيلته هي التي جعلت المتلقّي الجاهلي ينصت لهذا الإبداع ويحس في نفسه أحاسيس الافتخار خلال تلقّيه، وهذا عامل مهم جعل التلقّي يشغل حيّزا واسعا في أوساط البيئة الجاهلية، فصار الشّاعر الجاهلي يعتني بشعره ويتنافس في إجادة نظمه، ويسعى لحيازة السّبق في إيداع قصائده على نظر فحول اتّخذهم الشّعراء حكّاما على قصائدهم، إذ جاء في الموشّح أن النّابغة

---

[1]– قراءة النّص وجماليات التلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر، كلية اللّغة العربيّة، جامعة الأزهر، ط 1، 1996، ص 45.

[2]– الأصول المعرفية لنظريّة التلقّي، عودة خضر ناظم، ص 12.

[3]– طبقات الشّعراء، شرح محمود أحمد شاكر، دار المدني، جدة، ح 1، (دت) (دط)، ص24.

"كانت تضرب له قبّة حمراء من أدم بسوق عكّاظ، ويأتي الشّعراء فينشدونه أشعارهم فيكون له الرّأي الأوّل والأخير، فيشهر الشّاعر الذي استحسن شعره ...، ويذكر أنّه من بين الشّعراء الذين نوّه بهم: الأعشى والخنساء، وحسّان بن ثابت، وتقول الرّواية أنّه لمّا أنشده حسّان قصيدته منها":[1]

لنَا الجَفنَاتُ الغُرُّ يَلمَعنَ بالضُّحَى وأَسيَافُنَا يَقطُرنَ من نَجدَةٍ دَمَا

ولَدْنَا بَنِي العَنقاءُ* وابنيْ مُحَرِّقٍ* فأَكرِمْ بِنَا خَالاً وأَكرِم بنَا ابنَمَا

فقال له **النّابغة:** **"إنّك لشاعر لكنّك قلّلت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك، وقلت يلمعن في الضّحى ولو قلت يبرقن بالدّجى لكان أبلغ في المديح لأنّ الضّيف في اللّيل أكثر طروقا، وقلت يقطرن من نجدة دما فدلّت على قلّة القتل، ولو قلت يجرين لكان أكثر لانصباب الدّم، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، فأحسن حسّان لقول النّابغة ومضى".[2]**

من خلال هذه القصّة نجد أنّ النّاقد **(النّابغة)** ينقد العمل الإبداعي **لحسّان،** فقد رأى أنّ كلمة الجفنات تدلّ على القليل من الجفان وهو ما لا يتلاءم مع الفخر بالكرم، كما أنّ أسيافا التي تدلّ على قلّة السّيوف لا تناسب الفخر بالشّجاعة.

ورأى أيضاً أنّه يوجد خطأ في البيت الثّاني ويتمثّل في فخره بأولاده بحيث إنّ العرب يفخرون بآبائهم وأجدادهم.

---

[1]– الموشح مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّ أنواع من صناعة الشّعر، المرزباني، تحقيق علي محمد البيجاوي، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت، ص28–31، البيتان من ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرحه وكتب هوامشه وقدّم له عبداء مهنا، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص 219.

*– العنقاء: هو ثعلبة بن عمرو.

*– محرّقٍ: هو الحارث بن عمرو مزيقياء.

[2]– الموشح مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّ أنواع من صناعة الشّعر، المرزباني، ص54–56.

وفي هذا الإطار سنورد بعض الأمثلة التي تظهر دور المتلقّي على دفع الشّاعر للنّظم، أو تذوّق الأعمال الإبداعية، أو أحيانا يشاركه في النّظم.

ومن ذلك قصّة تحاكم **امرئ القيس وعلقمة الفحل** عند **أمّ جندب** زوجة **امرئ القيس**، حيث طلبت **أمّ جندب** منهما أن يقولا شعراً في وصف الفرس، على رويّ واحدة وقافية واحدة، فقال **امرؤ القيس**:[1]

خَليلِيَّ مُرَّا بي على أمِّ جُندَبٍ لِنُقضِي لُبُنَات* الفُؤادِ المُعذّبِ

وقال علقمة:[2]

ذهبتَ من الهِجرانِ في غير مذْهبٍ وَلَمْ يَكُ حَقّاً كُلُّ هَذَا التَّجَنُّبِ

ولمّا أنشداها القصيدتين قالت **لامرئ القيس:** علقمة أشعر منك، قال: وكيف؟ قالت: لأنّك قلت:[3]

فَلِلسَّاقِ ألهُوبٌ* وللسَّوطِ درّة وللزَّجرِ منهُ وَقْعٌ أَهْوَجَ* مِنعَبِ

فجهدت فرسك بسوط زجرك، ومرينه فأتبعته بساقك، وقال علقمة:[4]

فَأدرَكهُنَّ ثَانِياً من عِنَانِه يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ المُتَحلِّبِ

يتبدى لنا من هذه القصّة أنّ أمّ جندب حكمت لصالح **علقمة** دون أن تلتفت إلى زوجها لأنّ بيت **امرئ القيس** لم يحرّك نفس المتلقّية **(أمّ جندب)**، لأنّه يتضمّن إجهادا

---

[1]– ينظر: الموشح، ص 54–56، والبيت من ديوان امرئ القيس، طبعه وحقّقه عبد الشّافي، شرح حسن السندولي، منشورات محمّد علي، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط5، 2004، ص 10.

*– اللّبنات: حاجات النّفس ومطالبها وأمانيها، وفي رواية أخرى لنقضي حاجات.

[2]– شرح ديوان علقمة الفحل، بقلم السيّد أحمد صفر، المطبعة المحمودية بالقاهرة، ط1، 1935، ص 20.

[3]– ديوان امرئ القيس، ص 22.

*– ألهوبٌ: زجر بالسّوط.

*– الأهوج: الأحمق.

[4]– شرح ديوان علقمة الفحل، ص 03.

للفرس وزجراً له، بينما استطاع بيت **علقمة** أن يلامس ذوقها ويحرّك وجدانها وأحاسيسها نظراً لأسلوب تعامل **علقمة** مع فرسه.

وأدى المتلقّي في العصر الجاهلي دورا مهمّا في عملية الإبداع الشّعري، ودوره لا يقتصر فقط على تذوّق الأعمال ثمّ إصدار الحكم، بل تجاوز ذلك وأصبح يشارك المبدع في إنتاج قصيدته بعدّة طرق كـ "**تصحيح الخطأ والإشارة إلى مواطن الزّلل من قبل المتلقّي. يشكّل موقفا نقديا وجماليّا، وأنّه وجد في الأبيات والقصيدة بعض الاستقباح، فأراد أن يوجّه مسار المبدع إلى ضرورة مراعاة ذلك أثناء عمليّة الإبداع، وهذا يعكس في حدّ ذاته إنتاجا أدبيّا جديدا، إذ في حالة ما إذا سلك المبدع توجيهات المتلقّي وانطباعاته، التي تكون غالبا مؤسّسة بناء على مقاييس نقدية، فإنّ العمل الأدبيّ سيرقى إلى مصافّ الأعمال الجيّدة التي تكتسب شهرة وخلوداً**".[1]

وكثيراً ما كان المبدع الشّاعر ينظر إلى شعره بنفسه فينقّحه ويهذّبه، ويدخل عليه بعض التّحسينات، وما ذلك إلّا اعتبارا للمتلقّي وخوفا من وابل انتقاداته. يقول الحبيب مونسي: "**إنّ حضور المتلقّي في النّقد العربي القديم أمر ملفت للنّظر، إذا ما قيس بالباثّ ذاته، وكأنّ حضوره يؤرق الشّاعر ويدفعه إلى إجادة صنيعه الذي تأرجح بين الارتجال العبقريّ والتّجويد الذي يستبعد صاحبه فلا يخرج على النّاس إلّا وقد استدار الحول وتهذّبت القصيدة ...**".[2]

---

[1]– ذياب قديد، تلقّي النّص الشّعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجريين، نقلا عن نظريّة التلقّي النّقدية وإجراءاتها التطبيقية في النّقد العربي المعاصر، أسامة عميرات، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النّقد الأدبي المعاصر، 2010–2011، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص 72.

[2]– القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة)، الحبيب مونسي، منشورات اتحاد العرب، 2000، ص11.

ومسألة تهذيب الشّعر وتنقيحه يعدّ في حدّ ذاته نوعا من مراعاة أحوال المتلقّي في عملية القراءة بغرض الحصول على التّجاوب مع النّص الشّعري من طرف المتلقّي أثناء معاينته للشّعر.

ومن ذلك ما يروى على إقواء **النّابغة** في قوله:[1]

آمن آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ، أومُغتَدِ عَجلَانٌ ذا زَادٍ، وغَيرَ مُزَوّدِ

زَعَمَ البَوارِحُ أنّ رحلتنا غَداً وبذاك خَبَّرنَا الغُرابُ الأَسوَدُ

فقدم إلى المدينة فعيب عليه ذلك، فلم يأبه حتّى أسمعوه إيّاه في غناء ... فقالوا للجارية إذا صرت إلى القافية فرتّلي، فكلّما قالت (الغراب الأسود) و(باليد) انتبه إليه النّابغة فلم يعد إليه. وقال: "**قدمت الحجاز وفي شعري صنعة ورحلت عنها وأنا أشعر النّاس**".[2]

ومن خلال هذه القصّة يتبدّى لنا أنّ المتلقّي (السّامع) في العصر الجاهلي كان له دوره الرّئيسي في نجاح العملية الإبداعية، من خلال التّأكيد على أنّ الشّاعر عندما ينظم قصيدة لا ينظمها لنفسه بقدر ما يحاول توصيل رسالته الشّعرية إلى المستمع الذي يعتبر الهدف الأساسي من وراء هذا الإلقاء.

وهذه العلاقة الموجودة بين الشّاعر والمتلقّي تحدّث عنها الشّاعر أحمد رامي في إحدى الجلسات التي عقدها مع الدّكتور مصطفى سويف حيث قال: "**لقد كنت أفرغ أحيانا من إنشاء القصيدة في منتصف اللّيل، فأندفع أوقظ البوّاب لأسمعه قصيدتي الجديدة، ولا يمكن أن يهدأ بالي إذا أنا لم أفعل ذلك**".[3]

---

[1]– الديوان، النابغة، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص 38.

[2]– الموشح، ص56.

[3]– الأسس النّفسية للإبداع الفني في الشّعر خاصة، مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف، ط2، ص 140.

هذا عن العصر الجاهلي، أمّا عن نقدنا العربي القديم، فإنّنا نجد كثيرا من مبادئ نظريّة التلقّي موجودة فيه، وأنّ الاهتمام بالمتلقّي ودوره الدّاعم لعملية الإبداع قد شغل اهتمام النّقاد بشكل كبير في مؤلفاتهم النّقديّة، منبّهين المبدع في كثير من الأحيان إلى ضرورة الالتفات إلى هذا المتلقّي في العملية الإبداعية، تقول **فاطمة البريكي** "**ويلاحظ قارئ تراثنا النّقدي والبلاغي موقفاً واضحاً من القارئ، واهتماما بدوره، إذ يمكننا الزعم بوجود علاقة ما بين المبدع والمتلقّي، ومن الطبيعي أن يهتمّ برأيه فيها، ويسعى إلى أن تكون على الصّورة التي يرتضيها. ونتيجة لهذه المكانة التي أولاها المبدع لمتلقّيه اهتّم به النّقاد والبلاغيون أيضاً، من مثل: ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنّي، إذ تنبهّوا إلى أهمّية المتلقّي في العملية الإبداعيّة باعتباره من أهمّ عناصرها، لذلك نجدهم يولّونه عناية بالغة وصلت به إلى درجة جعله المعيار الذي يصدرون أحكامهم بالرّجوع إليه**".[1]

ولم يغفل النّقاد العرب في مصنّفاتهم عن طبيعة العلاقة بين المبدع والمتلقّي، وقد أكّدوا على ضرورة تفاعل القارئ المتلقّي مع النّص من خلال القراءة ثم الفهم ثم التّفسير، كالذي نجده عند **الجاحظ** في قوله: "**مدار الأمر على البيان والتّبيين، وعلى الإفهام والفهم، وكّلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنّه كلّما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهّم عنك شريكان في الفضل**".[2]

والمتلقّي الذي يتكلّم عنه النّاقد هو ذاك الذي يمتلك من الخبرات والقدرات ما يجعله مؤهّلا لتأويل النّص، والفهم مقولة نظريّة قال بها روّاد جماليّة التلقّي خاصّة عند أيزر، وبدون فهم النّص لا يمكن أنّ يحدث التلقّي، لأنّ معناه يأتي من التفكير والتّأويل.

---

[1]– نظري التلقّي في النّقد العربي القديم، فاطمة عبد الرحمن البريكي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2001، ص 43.

[2]– البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998، ج1، ص11.

ولقد تنبّه **الجاحظ** إلى أهمّية الطّرف الآخر (المتلقّي) من العملية الإبداعيّة، فركّز في إبداعه وآرائه على ضرورة تنشيط المتلقّي ومراعاة حالته النّفسيّة، فيقول: "**وليس هذا الباب ممّا يدخل في البيان والتّبيين. ولكن قد يجري السّبب فيجري منه قدر ما يكون تنشيطا لقارئ الكتاب، لأنّ خروجه من الباب إذا طال لبعض العلم، كان ذلك أروح على قلبه وأزيد لنشاطه إن شاء الله**"،[1] ويقول أيضاً: "**وجه التّدبير في الكتاب إذا طال، أن يداوي مؤلّفه نشاط القارئ له، ويسوقه إلى خطّة والاحتيال عليه، فمن ذلك أن يخرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب.....**".[2]

فالنّاقد هنا ينصح فيه المؤلّف بحسن التّدبير والعمل على مداواة علّة فتور النّشاط لدى المتلقّي ولو بالاحتيال، فالجاحظ ينبّه المبدع أن يضع المتلقّي الضّمني نصب عينه عند ممارسته للعمليّة الإبداعية، موفّراً له شروط الرّاحة، مستعيناً بالسّبل التي أرادها هذا المتلقّي في القول. وهذا المتلقّي بدوره حسب **أيزر** لا يستطيع تلقّي النّص دون اللّجوء إليه، فهو متجذّر في النّص.

إنّ الشّعر صناعة، وهذه الصّناعة تقوم على معيار أكيد يقاس به جودة ما أُبدِعَ وكُتِبَ، وهذا المعيار غير متعلّق لا بالشّكل ولا بالمضمون بل متعلّق بالمتلقّي، لهذا نجد **الجاحظ** يدعو المبدعين المبتدئين إلى مواصلة الإبداع واحتراف صناعة الشّعر، فيقول: "**فإن أردت أن تتكلّف هذه الصّناعة، وتُنسَب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدةً، أو أجريت خطبة، أو ألّفتَ رسالة، فإيّاك أن تدعوك ثِقتُكَ بنفسك، أو يدُعُوكُ عُجْبَكَ بثَمرةِ عقلِكَ إلى أن تَنتَحِلَهُ وتَدَّعِيَهُ، ولكن اِعرضْه على العلماء في عُرْضِ رسائلَ أو أشعارٍ أو خطبٍ، فإذا رأيتَ الأَسْمَاعُ تُصْغِي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبُه ويستحسنه، فانتحله. فإذا كان ذلك في ابتِداءِ أمرِكَ، وفي أول تكَلُّفِك، فلم تَرَ له طالِباً ولا مُستحسِناً، فلعلّه أن يكون مادام أن يكون رُبِّضَا قضيباً، أن يحلَّ عندهم مَحَلّ المتروك، فإذا**

---

[1]– البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص119.

[2]– المرجع نفسه، ج3، ص591.

عَاودَت أمثال ذلك مراراً، فوجَدَت الأسْمَاعَ عنه منصرِفَة، والقلوبَ لاهيةً، فَخُذْ في غير هذه الصّنَاعَة، واجعَل رائِدَك الذي لا يَكْذِّبُك حِرصهم عليه، أو زهدهم فيه".[1]

إن **الجاحظ** يجعل المتلقّي الرّائد الأوّل في العمليّة الإبداعيّة؛ لأنّ إليه يعود أمر تحديد معيار النّجاح أو الإخفاق، فإن كانت في محاولة الشّاعر إجادة كان بإمكانه المواصلة في طريق الإبداع واحتراف صناعة الشّعر، أمّا إذا كان هناك إخفاق على الرّغم من تكرار المحاولات فهذه دعوة لانصرافه عن الأدب بشكل نهائيّ.

والمتلقّي الذي يعينه النّاقد هو ذاك المتلقّي الذي له علم ودراية بالإبداع، وله القدرة الفائقة على التّمييز بين جيّد الكلام ورديئه، وهذه الميزة لا نجدها عند كّل المتلقّين، وهذا النوّع من المتلقّي هو الذي يشجّع المبدع على الاستمرار في الإبداع.

والمتلقّي الضّمني حاضر في هذا النّص عندما أشار النّاقد إلى فكرة معاودة النّظر في النّص المنتج أثناء فترة إنتاجه، ليكون في أبهى حلّة، إذ يقول: "**من شعراء العرب من كان يدع القصيدةَ تمكث عنده حولاً كريتاً، وزمناً طويلاً يردّد فيها نظرهُ ويجيل فيها عقلهُ، ويقلب فيها رأيُه، اتهاماً لعقله وتتبُّعاً على نفسه، فيجعل عقلَه زماماً على رأيِه، ورأيُه عياراً على شعره، وكانوا يسّمون تلك القصائد "الحوليات" والمقلدات**".[2] فالتهذيب والتّنقيح مرتبط بشكل أساسيّ "**بفكرة القارئ الضّمني التي طرقها إيرز لأنّ المبدع سيحضر المتلقّي خلال إنشائه لنصّه ممّا يوحي أو يوهم بقوة حضور هذا المتلقّي وبسلطته على المؤلف ونصه في مرحلة الإنشاء**".[3]

وتأكيد **الجاحظ** على فكرة التّنقيح دليل على اهتمامه بالمتلقّي، لأنّ عملية التّنقيح "**أمر طبيعي يمارسه كل الشّعراء، بحيث لا يعرضون قصائدهم فور نظمهم لها، بل يجب أن تمرّ في طور التّهذيب والتّنقيح قبل أنّ تلقى على مسامع المتلقّي**".[4]

---

[1]– البيان والتبيين، الجاحظ، ج1، ص203.

[2]– المرجع نفسه، ج2، ص 241.

[3]– قضية التلقّي في النّقد العربي القديم، فاطمة البريكي، ص45.

[4]– المرجع نفسه، ص67.

وعمليّة التّنقيح هي خطوة هامّة لابدّ منها، تدخل في صميم العلاقة بين المبدع والمتلقّي، فالتّهذيب والمراجعة تقتضي من المبدع استحضار المتلقّي الضّمني باعتباره رقيبا في الإبداع وموجودا داخل النّص، يملي عليه الحذف والزيادة والتّغير بما يناسب مع ما هو موجود في الواقع.

ويصبح المبدع أثناء نظم قصيدته، وكذا بعد الفراغ منها متلقّيّاً صريحاً وحقيقيّاً يقوم باستقبالها، فنجد **المبخوت** يقول: "**ولعلّ أول مظهر من مظاهر التقبل إذا رتّبنا القراء ترتيبا تعاقبيا إنّما هو تقّبل صانع الكلام الأدبيّ نفسه**".[1]

ونجد أيضاً في النّقد العربي القديم دعوات صريحة وعديدة إلى ضرورة مراعاة المتلقّي في الإبداع، لأنّه الأساس فيه، ومن هذه الدّعوات ما نادى به **أبو هلال العسكري** حين قال: "**وإذا أردت أن تعمل شعراً فأَحضِر المعاني التي تُريد نَظْمهَا في فِكرَك واخطرها على قلبك، وأُطلبْ لها وزناً يتأتّى فيه إرادُها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نَظمِه في قافية ولا تتمكّنُ منه أخرى، أو تكون في هذه أقربُ طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك، فإذا عملت القصيدة فهذِّبها ونقِّحها بإلقاء ما غثّ من أبياتها ورثّ ورذل، والاقتصارِ على ما حَسُنَ وفُخِمَ، بإبدال حرفٍ منها بآخر أَجْوَد منه، حتى تستوى أجزاؤها وتتضارع هوادِيها وأعجازها**".[2]

في هذا النّص يتحدّث **أبو هلال العسكري** عن مراحل الإبداع، وهذه دعوة صريحة إلى ضرورة الاهتمام بالقارئ الضّمني الذي يصفه المبدع في ذهنه عند التأليف من إعداد المعاني في الفكر، وإقامة الأوزان والقوافي، ووضع الأبيات لهذه الأفكار ثم تنظيمها وترتيبها، ثم تنقيحها وتهذيبها.

---

[1]– جمالية الألفة، شكري المبخوت، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993، ص54.

[2]– الصناعتين، أبو هلال العسكري، تع: علي محمّد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، ط1، 1952، ص 139.

وطرح أيضاً **أبو هلال العسكري** قضية التلقّي عندما قرن البلاغة بإنجاز غاية ونجاح المتكلّم في إيصال ما يريد إيصاله إلى المتلقّي؛[1] لأنّها "**تنهي المعنى إلى قلب السّامع فيفهمه**".[2]

فالبلاغة عند **أبي هلال العسكري** هي "**كلّ مَا تُبَلِّغ به المعنى قلبَ السّامع فتُمكّنُه في نفسه، كتمكُّنِه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن**".[3]

إذا النّص هو عمل يشترك فيه المبدع والمتلقّي، فالمبدع هو الذي يصدر عنه النّص صدورًا فعليّا، غير أنّ المتلقّي يسهم في ولادته؛ أي أنّ هناك تآلفاً بين الاثنين وأعباء أخرى ملقاة على عاتق المبدع ليكون إبداعه صائباً، وهذه الأعباء يمثّلها المتلقّي الضّمني، ومدى تحكّمه فيما يقال.[4]

ويجعل **أبو هلال العسكري** المتلقّي على نوعين، المتلقّي المثالي أو النّاقد، وهو الذي يملك مؤهّلات واستعدادات تمكّنه من فهم دقائق المعنى، وسير أغوار الكلام، وهذا النّوع هو الذي يحفّز المبدع إلى الأمام، أمّا النّوع الثّاني من المتلقّين هو المتلقّي السّلبي في تلقّيه وتأويله وتفسيره للنصّ؛ لأنّ ليس له دربة ومعرفة واستعدادات تمكّنه من هذا.

ولهذا ألزم **أبو هلال العسكري المبدع** بأن "**يتَكَلّم بفَاخِرِ الكَلامِ، ونَادِرِه ورَصِينِه ومُحكَمِه عند من يَفْهمُه عنه، ويَقبَلُه منه، مِمّنْ عرَفَ المَعَانِي والألفَاظْ عِلماً شَافِياً، لِنَظرِه في اللّغة والإعرَاب على جِهَة الصّنَاعَة، لا كمن اِستَطرَف شيئا منها، فنَظَر فيه غَيْرَ كَامِلْ، أو أَخَذَ من أَطرَافِه وتَنَاولَ من أَطْرَارِه، فتَحلَى بِاسمِه، وخَلا من وسمه. فإذا**

---

[1]– البلاغة والاتصال، نقلا عن الخطاب الأدبي في التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقّي، عيسى حورية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في االلسانيات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة وهران، أحمد بن بلة، 2015– 2016، ص 137.

[2]– الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 06.

[3]– المرجع نفسه، ص 10.

[4]– ينظر استقبال النّص عند العرب، محمد المبارك، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص36.

سَمِعَ لم يَفْقَه، وإذا سُئِلَ لم ينقه، وإذا تَكَلّمَ عند من هذه صِفَتُه ذهبت فائِدَةُ كَلامِهِ، وضَاعَت مَنفِعَةُ منطقة".[1]

ويضيف **ابن رشيق** فكرة هامّة إلى ما سبق وهي مراعاة المقام، ومعرفة أحوال المخاطب (المتلقّي)، وطريقة مخاطبته من الأمور التي تدلّ على إحكام الصّناعة الشّعرية، وفي هذا يقول عن الشّاعر: "**ولكنّ غايته معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك هو سرّ صناعة الشّعر ومغزاه الذي به تفاوت النّاس وبه تفاضلوا".**[2]

أمّا بالنسبة **للحرجاني** فإنّه يتعرّض إلى أنواع المتلقّين وهو المتلقّي الخاص أو العالم، ونجده في هذا النّص ينعته بصفة البصير بجواهر الكلام، يقول: "**فإذا رَأيتَ البَصِيرَ بِجَواهِرِ الكَلامِ يُستَحسَن شِعراً، أو يستجدّ نَثراً، ثمّ يَجعَلُ الثّنَاءَ عليه من حيث اللّفظ، فيقول: "حُلوٌ رَشِيقٌ، وحَسَنٌ أَنِيقٌ، وعَذبٌ سَائِغٌ وخَلوبٌ رَائِعٌ. فاعلم أنّه ليس يُنبِئُكَ عن أَحوالٍ ترجعُ إلى أَجرَاسِ الحُرُوفِ، وإلى ظاهِرِ الوَضعِ اللّغوي، بل إلى أَمرٍ يقَعُ من المَرءِ في فُؤَادِه، وفضلٍ يقتَرِحُه العقلُ من زناده".**[3]

إن المتلقّي الذي يقصده هنا النّاقد هو الخبير العارف بفنون القول، ويعرف جيده من رديئه، ويدرك سبل إيراده.

وتحدّث أيضاً عن المتلقّي الفاعل الحاذق الذي يكشف عن المعنى الخفي الموجود في ثنايا النّص، يقول: "**إنّ المعنى إذا أتاك ممثّلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، والهمّة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشدّ**"،[4] فالغموض أو الإبهام عند النّاقد يعني

---

[1]– الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص32.

[2]– العمدة: ابن الرشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ج1، دار الجيل، سوريا ط5، 1981، ص199.

[3]– أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، 1988، ط2، ص11.

[4]– المرجع نفسه، ص45.

فراغات يتركها المبدع، يشعر بها القارئ أثناء عمليّة القراءة، فيحاول ملأها، وهذه المهمّة تتطلّب متلقّياً يملك مهارة وخبرة، ويكون على درجة كبيرة من الوعي والمعرفة والاطّلاع للكشف عن الأمور المستورة في النّص.

ونجد نقّادنا القدامى كذلك كانوا يحرصون على العناية ببدء القصيدة وينبّهون المبدع إلى ضرورة أخذ المتلقّي بعين الاعتبار، فهذا ابن طباطبا صاحب عيار الشّعر كان ينبّه المبدع بأن: "**يَحترِزَ في أشعَارِه ومُفتَتِح أقواله ممّا يُتَطيَّر به، أو يُستجفَى من الكلام والمُخَاطِبَات، كذِكرِ البُكاءِ، ووَصفِ إقْفَارِ الدّيَارِ، وتَشَتُّتِ الأُلَّافِ، ونعي الشّبَابِ، وذَمّ الزَّمانِ، لاسيّما في القَصَائِدِ التي تَضمَن المَدَائِح أو التّهاني، وتستعمل هذه المعاني في المَرَاثِي، وصفِ الخُطوبِ الحَادثَة، وإنّ الكلام إذا كان مُؤسَّساً على هذا المثال تَطيّرَ منه سَامِعُهُ، وإن كان يَعلَم أنّ الشّاعر إنّما يُخَاطِب نفسَه دون المَمْدوحِ**".[1]

فالمبدع حسب **ابن طباطبا** دائماً يستحضر المتلقّي الضّمني، وهذا عند البدء في إنشاء الأبيات الأولى من القصيدة، لأنّ البداية هي مفتاح الشّعر، فالمطلع هو أوّل ما ينظم في القصيدة، لذلك على الشّاعر أنّ يعتني به عناية تامّة حتى يثير الانفعال والإعجاب لدى المتلقّي.

وينبّه **العلوي** المبدع بأن يبتعد عن المعاني التي تؤدي إلى النّفور والتّطيّر خاصّة في مجال المدح والتّهنئة، لأنّها تؤدي إلى نفور المتلقّي من الإبداع منذ البداية، لأنّ مصير القصيدة يتعلق بمطلعها، "**فبقدر ما يكون المطلع ناجحاً فنّياً تكون القصيدة ناجحة**"،[2] وبالتّالي نجاح المتلقّي.

والقاضي **الجرجاني** بدوره يدعو الشّعراء إلى مراعاة المتلقّي في كافّة جوانب القصيدة من استهلال مناسب وتخلّص (انتقال) مرن وسلس، من غرض إلى غرض، وخاتمة جيّدة

---

[1]– عيار الشّعر، ابن طباطبا العلوي، تح: زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، دت، ص126 .

[2]– أسئلة الشّعرية، بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، منشورات ضفضاف ومنشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 2009، ص 29.

مسكها أريج، إذ يقول: "**الشّاعر يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدها الخاتمة، فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء**".[1]

وقد تنبّه صاحب عيار الشّعر إلى ضرورة الانتقال السّلس والمرن بين أبيات القصيدة وأجزائها، وذلك لعدم تقطّع المعاني ومراعاة تناسقها واستمرارها، والمحافظة على تركيز المتلقّي والابتعاد عن تشتيته: فيقول: "**وأحسَنُ الشّعر ما يَنتَظِمُ القَولُ فيه انتِظاماً يتّسِقُ به أوّلُه معَ آخرِهِ، على ما يُنَسّقُه قَائلُه، فإن قدّم بيتاً على بيتٍ دخله الخَلَلٌ كما يدخل الرّسائل والخطب إذا نُقِضَ تَأليفُها، فإنّ الشّعر إذا أُسّسَ فصولِ الرّسائلِ القَائِمَةِ بأَنفُسِها، وكلماتِ الحكمةِ المستقِلّةِ بذاتها، والأمثالِ السَّائِرةِ المَوسُومَةِ باختِصَارِها لم يُحسن نظمُه، بل يجب أن تكون القصيدَةَ كلُّها ككلمةٍ واحدةٍ في اشْتِباهِ أوَّلِها بآخِرِها، نجساً وحسناً وفصاحة، وجزالةُ ألفاظٍ، ودقَّةُ معانٍ وصوابَ تأليفٍ، ويكونُ خروجُ الشّاعر من كلّ معنى يصِفُه إلى غيره من المَعانِي خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أوَّلِ الكتَابِ، حتى تخرُجَ القصيدةُ كأنّها مفرّغة إفراغاً كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظمِ لا تناقضَ في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلّف نسجها، تقتضي كلُّ كلمةٍ ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها**".[2]

إن المبدع حسب **العلوي** حريص على أنّ تكون القصيدة متناسقة مترابطة، يسيطر عليها التّآلف والانسجام من البداية حتى النهاية، بحيث يؤدي كل بيت إلى الذي يليه، فإن قدّم بيتاً على بيت أو حذف دخله الخلل، فهو يريد أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة متّسمة بألفاظ قويّة جزلة، ونسج محكم، ومعاني دقيقة صائبة، والدّخول إلى الموضوع، والخروج منه بلطف، وهذا كلّه حرصاً على تحقيق رغبات المتلقّي.

---

[1]– الوساطة، القاضي الجرجاني، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص51.

[2]– عيار الشّعر، ابن طباطبا، ص 131.

الفصل الأول

المتلقّي عند حازم القرطاجنّي من خلال نقد الشعر

المبحث الأول: المتلقّي ومفهوم الشّعر

المبحث الثاني: المتلقّي وبناء القصيدة

المبحث الثاني: المتلقّي والأساليب الشّعريّة

المبحث الأوّل: المتلقّي ومفهوم الشّعر

اعتنى نقّادنا العرب القدامى عناية كبيرة بالشّعر، فحاولوا تبيين مفهومه ووظيفته، وتحديد شروط أخرى ممّا يتصّل بشكل وثيق بعمليّة تعريفه كنوع خاص، وكان لزاما على حازم القرطاجنّي المساهمة في تلك الجهود.

ويشترك حازم القرطاجنّي مع النّقاد الذين سبقوه في محاولة دراسة النص الشّعري، ورصد مظاهر إبداعه ورداءته، لكنّه اختلف عنهم انتباهه إلى بعد آخر غير النّص، يرتبط بالعمليّة الإبداعيّة ويقرّر مصيرها ألا وهو المتلقّي.

ولا شكّ أنّ النّاظر لكتاب المنهاج لحازم القرطاجنّي سيصل –لا محالة– إلى أنّ صاحبه ضمّنه آراء نقدية قيمّة، وتعرضّ للتلقّي والمتلقّي في الكتاب كلّه، ممّا جعله يصوغ مفاهيم الشّعر ويحدّد ماهيته ووظيفته.

وأراد حازم القرطاجنّي من خلال هذه المدونة أن يخلص ما لحق بالشعر من هانات إلى عهده، ويعيد الاعتبار للّذي يوجه إليه الإبداع وهو المتلقّي، وجعله أساسا في العملية النّقدية، وهذا ما جعل محمّد المبارك يذهب إلى أن "**هاجس حازم كان التلقّي فهو يمثّل بحقّ الرّوح الجديدة المتطلّعة وإن تأخّر عصره، وهذا الهاجس هو الذي فجّر النّقد الحازمي، وهو الذي أدّى بحازم للانحفاز في تصنيف المنهاج**".[1]

تراجع التلقي في هذه الفترة بسبب اهتمام الشّعراء بمظاهر الصّنعة وأساليب الزّخرفة، ممّا أدّى إلى ضعف الشّعر، وانصراف النّاس عنه؛ لأنّه لم يستجب لأذواقهم، بسبب العجمة وما لحق الطّباع من اختلال، يقول "...**وإنما هان الشّعر على الناس هذا**

[1]– استقبال النّص عند العرب، محمد المبارك، ص136.

الهوان لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحرّكة... فصرفوا النقص إلى الصغة...؛ ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا".[1]

ففي ضوء هذه الظّروف فسدت الطّباع، وقلت العناية بالشعر وتضاءلت الرّغبة في طلب العلم، فساد الجهل و"**ران على قلوب شعراء المشرق المتأخّرين، وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشّعر منذ مائتي سنة. فلم يوجد فيهم على طول هذه المدّة من نحا نحو الفحول... فخرجوا بذلك عن مهيع الشّعر، ودخلوا في محض التكلّم".**[2]

يظهر لنا النّص عوامل فشل التلقّي في عصر حازم، وهي: سيادة الجهل والعجمة، واختلال الطّباع، واستهانة النّاس بأمر الشّعر، وفساد أذواقهم.

وحاول حازم القرطاجنّي من خلال إنجازه النّقدي إلى تقويم هذه الطّباع الفاسدة، التي ما عادت تميّز جيّد الكلام من رديئه، الذين منحتهم هذه الخبرة لتذوّق الشّعر ونقده، لهذا نجد هذه الطّباع قد "**تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللّحن، فهي تستجيد الغثّ وتستغثّ الجيّد من الكلام ما لم تقمع بردّها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن ومالا يحسن".**[3]

والمتصفّح لنصوص حازم يلاحظ تركيزه على تقويم الطّباع، باعتبارها "**المؤهّل الأوّل للمتلقّي حين يقبل على الكلام الشّعري أو يتّلقاه".**[4] يقول في هذا الصّدد و"**لاشكّ أنّ الطّباع أحوج إلى التّقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك**

---

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب، الإسلامي، ط2، 1981، ص 124.

[2]- المصدر نفسه، ص 10.

[3]- المصدر نفسه، ص 26.

[4]- التلقّي لدى حازم القرطاجنّي من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد بن لحسن بن التجاني، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2011، ص 169.

في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذا لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصحّحة لها".[1]

وفي ظلّ هذا الوضع المتردّي في تلقّي الشّعر واضطراب أحكامه، دفع بحازم إلى تغييره والعمل على وضع مشروع إصلاحي تقويمي، اعتبره آلية به "**تقمع –الطباع– بردّها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن**".[2] فمشروعه في المنهاج محاولة لقمع طباع مختلةّ، وقمعها يتم عن طريق إرجاعها إلى قوانين البلاغة، لتميز الطّباع بين ما يحسن وما لا يحسن. وحتّى تسترجع الطّباع توازنها، فإنّها لا تكفي وحدها، إذ لابدّ من معرفة القوانين الأساسيّة الضّابطة للعلم بالشّعر، إذ يقول: "**إذ لم تكن العرب تستغني بصحّة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصحّحة لها، وجعلها ذلك علما تتدارسه في أنديتها، ويستدرك به بعضهم على بعض وتبصير بعضهم بعضا في ذلك**".[3]

اهتدى حازم القرطاجنّي إلى أنّ إصلاح الشّعر وتلقّيه لن يتم إلّا بتحديد ماهيته وخصائصه النوعية التي تجعله يتميّز بها عن باقي الفنون، ثم إبراز صفاته، ودورها في تشكيل النّص الشّعري بشكل يثير الانفعال وعيا منه "**أنّ جميع الفنون بما فيها الشّعر تتشابه على مستوى الإبداع ومستوى التلقّي، لأنّها تقوم كلها على المحاكاة، ويقع الاختلاف في الأداة التي يوظّفها كل واحد (الرّسم والنّحت والموسيقى والشّعر). وأداة الشّعر هي اللّغة وإن اتّفق مع الخطابة في نفس الأداة، إلّا أنّها في الشّعر تتميّز بخصائص تجعلها تتجاوز التبليغ إلى التّأثير، ممّا يجعل منه فنا متميزا تشكيلا**

---

[1]– المنهاج، حازم القرطاجنّي، ص26.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتأثيرا"،[1] وهكذا "**أوقد حازم سراجاً يستضيء به من أراد أن يتعلّم كيف يقول الشّعر (سراج الأدباء)، وكيف يتمثّل حقيقة الشّعرية في الشّعر. كما هيّأ للنّقاد المنهاج الذي يسير عليه في تحليل الشّعر وتقييمه وتذوّقه (منهاج البلغاء)**".[2]

ومن هذا المنطلق نجد أنّ القرطاجنّي كان هدفه واضحاً إلى الإحاطة بالشعر وإعطائه المفهوم الصحيح، ونراه يطمح إلى ضبط متصور للشعرية،فسعى إلى تحديد عناصرها من خلال حرصه على تقديم مفهوم متكامل للشعر كما بتصوره هو، ففي معرف دال على المعرفة بماهية الشعر وحقيقته نجده يقدم تعريفا يقول فيه: "**الشّعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيّأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّ شهرته، أو بمجموع ذلك، وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والتّعجّب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثّرها**".[3]

وليس من اهتماماتنا ونحن نستقصي تجلّيات المتلقّي في المنهاج أن نقف عند سبب تأليف الكتاب، وعوامل انحدار الشّعر، وتأثير البيئة إلى غير ذلك من الأمور، وإنّما نحاول أن نضع اليد على إشاراته لموضوع التلقّي بالشّكل الّذي وردت به في فقرات المنهاج.

---

[1]– التلقّي في النّقد العربي القديم –حازم القرطاجنّي نموذجا– بشرى عبد المجيد تاكفراست، التواصل الأدبي، صادرة عن مخبر الأدب العام والمقارن كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، العدد السادس، جوان 2016، ص 139.

[2]– حازم القرطاجنّي ومسألة التأثير الأرسطي في النّقد العربي القديم، عباس أرحيلة، عالم الفكر، العدد2، 2003، ص207.

[3]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، ص 71.

وعليه نجد حازم القرطاجنّي يشير إلى المتلقّي بشكل صريح، وهو يقدّم مفهومه للشّعر (التعريف السابق للشعر)، وهو مابين أولى ملامح اهتمامه به وشعوره بوجوده في العملية الإبداعية ككل، ونستشفّ ذلك المتلقّي وحضوره من خلال لفظة **النّفس**.

وتسجل هذه المادة (النّفس، النّفوس، الأنفس) حضوراً قويّاً ملفتاً للنّظر، حيث بلغ عددها "**ثلاث مائة واثنين وأربعين كلمة**"،[1] وهذه النّسبة تبرز بوضوح عناية حازم بموضوع التلقّي، وهو أمر "**يؤشّر على محورية حضور المتلقّي في نظريته الشّعرية**"،[2] التي أسّسها من تعريفه للشّعر وبوظيفته وتأثيره في النّفوس.

ولا يخفى ما للنّفس من صلة بالمتلقّي، وما لهذا اللّفظ من دلالات تشير بأنّ ثمّة علاقة بين الإنسان ومشاعره الدّاخلية وجوهره وأعماقه،[3] فكأنّ النّص الشّعري موجه إلى أعماقه لا إلى ظاهره، فيحدث فيه تأثيراً.

ويرتبط مفهوم الشّعر ارتباطاً وثيقاً بالمتلقّي، حيث يجب أن يحقّق نتيجة وأثراً فيه، سواء أكان القصد تحبيباً أوتكريهاً، وجعل النّفس تتّخذ موقفا سلوكيّاً يتمثّل في طلب الشّيء أو النّفور منه، أو بعبارة أخرى "**إنّه يدلّ على عملية التلقّي في العملية الشّعرية، وهي عملية سيكولوجية**"،[4] في المقام الأول.

وبالعودة إلى نصوص المنهاج نجد صاحبه يركّز على تأثير الشّعر في النّفوس؛بل إنّ العبارات التي تربط بين الشّعر ومكوّناته من جانب تأثيره في المتلقّي هي الأكثر دورانا

---

[1]– التلقّي لدى حازم القرطاجنّي من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد بن لحسن بن التجاني، ص 148.

[2]– المتلقّي عند حازم القرطاجنّي، زياد صالح الزعبي، مقال في مجلة جامعة الإسلامية، المجلد 9، العدد الأول، 2001، ص 346.

[3]– ينظر استقبال النّص عند العرب، محمد المبارك، ص 33.

[4]– نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، إلفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 114.

في لغة القرطاجنّي، فعبارة "**من حيث يكون ملائما للنّفوس أو منافراً لها**"،[1] وما يدور في معناها من مرادفات، وقد تكرر ما يقارب "**العشرين مرّة في نصوص العناوين التي ارتآها القرطاجنّي مناسبة لمضامين الكتاب**".[2]

ويعتمد مفهوم الشّعر عند حازم القرطاجنّي على مقوّمات شكليّة كاللّفظ والوزن والقافية، وهو بهذا يأخذ من تعاريف السّابقين، ونقصد هنا قدامة بن جعفر صاحب كتاب "**نقد الشّعر**"، وقد أضاف على هذا التّعريف المقوّمات السّيكولوجية المتمثّلة في التّرغيب والتّرهيب، وعلى مفهومي المحاكاة والتّخييل لما لهما من آثار انفعالية وتأثيرية في نفسية المتلقّي عن طريق التّعجّب والاستغراب.

وهنا يذهب مذهب الفلاسفة اليونان كأفلاطون وأرسطو عن طريق أساتذته كالفرابي وابن سينا اللّذين يعرّفان الشّعر تعريفا فلسفيا ومنطقيا بعد قراءتهما لكتاب أرسطو "**فنّ الشّعر** و**فنّ الخطابة**".

وهو في تحديده لماهية الشّعر وحقيقته استطاع أن يتجاوز خطى النّقاد المتقدّمين، وأن يصل إلى آفاق جديدة مكّنته من أن يظهر لنا المقوّمات الأربعة، والتي تقوم عليها نظريّة الشّعر، وهي:

1- العالم الخارجي.
2- المبدع.
3- النّص.
4- المتلقّي

وعندما يتناول حازم هذه المقوّمات يعطي لكلّ مقوّم خصوصيته الدّلالية، بحيث لا يختلط بغيره من المقوّمات، لأنّه يدرك أنّ العملية الشّعرية تخضع لهذه العناصر الأربعة،

[1]- المتلقّي عند حازم القرطاجنّي، زياد صالح الزعبي،، ص 346.
[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأنّ كلّ عنصر من هذه العناصر له وظيفة محدّدة أثناء إبداع النّص أو تلقّيه لذلك، "**إذا كان حديثه عن علاقة الشّاعر بعالمه فإنّنا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده، وإذا تحدّث عن طاقات الشّاعر الإبداعية وقواه الابتكارية فإنّه يستخدم في هذه الحالة مصطلح التخيّل والمتخيّلة أو المخيّلة وهو يستخدم المصطلحات الثّلاثة الأخيرة نفسها في حديثه عن الطّرف الثّالث للعمل الفنّي أو الشّعري، على أساس أنّ العمل الفنّي ينتج عن عمل تلك القوّة الإبداعية، أمّا حين يتحدّث حازم عن المتلقّي الطّرف الرّابع في العملية الفنّية فإنّنا نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو التخيّل**".[1]

فمن خلال القصيدة الشّعرية تتحقّق فعالية التخيّل في المتلقّي بالأقاويل الخيالية أو المحاكية، فهو الذي يعطيها كيانها ووجودها، وبدون أن يتأثّر سلبا أو إيجابا تبقى عبارة عن حروف مكتوبة، ومن هنا يأتي دور الخيال والتخيّل لدى المتلقّي كإشارة على أنّ هناك اتّصالا بين طرفي العملية الإبداعية، "**فالخيال هو وسيلة الاتّصال بين المبدع وقارئه ولولا التخيّل لظلّت القصيدة صورا ميّتة لا تجد طريقا إلى تمثلها والانفعال لها**".[2]

نلاحظ من هذا أنّ حازم القرطاجنّي يربط بين العمل الإبداعي الشّعري والمتلقّي، وهو كثيرا ما ينزع إلى النّقد النّفسي في جلّ مباحث المنهاج، فالقصيدة الفنّية في نظره هي القصيدة القادرة على إحداث الانفعال في نفس المتلقّي أمّا قبضا أو بسطا.

وتعرّض النّاقد لقضايا تتعلّق بالنّفس وعلاقتها بالنّص، وفصّل في ذلك إلى درجة ما جاء به رومان جاكبسون في حديثه عن عناصر العملية التّواصلية، وذلك في سياق حديثه عن الأقاويل الشّعرية حين ذكر أنّها "**تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشّاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض**

[1]– مفهوم الشّعر، جابر عصفور، الهيئة المصرية العام للكتاب، ط5، 1995، ص 228.

[2]– دراسات في النّقد الأدبي الحديث، محمد صلاح زكي أبو حميدة، جامعة الأزهر، دط، 2006، ص 8.

النّفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له".[1]

وهذه أربعة عناصر من عناصر ياكبسون مذكورة لدى القرطاجنّي، وهي الآتي:[2]

1- ما يرجع إلى القول نفسه الرّسالة.

2- ما يرجع إلى المقول المرسل.

3- ما يرجع إلى المقول فيه السّياق.

4- ما يرجع إلى المقول له المرسل إليه.

وبعد أن عرج النّاقد على عناصر الاتّصال، نجده يشير إلى "**تركيز الوظيفة الأدبيّة مع الرّسالة وعلى توحّدها مع السّياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة ويأتي المرسل والمرسل إليه كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة**"،[3] فيقول: "**الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليهما عمودا هذه الصّناعة وممّا يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها**".[4]

وقد أدرك حازم القرطاجنّي أنّ العمل الإبداعي لا يكون مميّزاً إلّا إذا كان له أثر في متلقّيه، والأمور التي تحقّق له هذا التّأثير هي: "**حسن تخيّل له ومحاكاة مستقلّة أو متصوّرة ...**".[1]

---

[1]- المنهاج، ص 346.

[2]- الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى الشريحية، عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1995، ص 15.

[3]- دراسات في النّقد الأدبي الحديث، محمد زكي أبو حميدة، ص 06.

[4]- المنهاج، ص 346.

[1]- المصدر نفسه، ص 71.

وتعدّ المحاكاة عند حازم القرطاجنّي أصل الشّعر، وهي أمّا أن تكون مستقلّة أو قائمة على وسائط على نحو ما، والتخيّل هو الوسيلة التي تعتمدها المحاكاة للتّأثير في المتلقّي للوصول إلى بلوغ الغاية المرجوّة من الشّعر.

ونظراً لأهمّية المحاكاة في النظريّة النّقدية عند حازم، رأى الدّكتور عصام قصبجي أنّ الإنسان "**لا يمكن أن يجحد فضل حازم في هذا المضمار، فقد أفاض في التّوكيد على أنّ المحاكاة هي حقيقة الشّعر وليس الوزن أو القافية أو المعنى**".[1]

وفي مفهومه أيضاً للشّعر استعمل حازم القرطاجنّي عبارة قوّة الصّدق وقوّة الشّهرة في الكلام الذي يزيده حسنا وبهاء، وهو تعبير مرتبط بغاية الشّعر المنشودة الّتي يسعى بها إلى إرضاء المتلقّي من خلال تلك الأقوال من صور في ذهن السّامع نفسه، وما تنتجه من انفعالات سواء بالبسط أو القبض.

وهذا الكلام يذكّرنا بقول **إيزر** عندما رأى أنّ النّص لا قيمة له إلّا إذا حقّق الاستجابة الموجودة لدى المتلقّي، وهذا في قوله: "**إنّ الالتقاء بين النّص والقارئ هو الذي يحقّق للعمل وجوده**".[2]

والمتأمّل لهذه الأفكار يجد حازم القرطاجنّي عندما يتطرّق إلى تعريف التّخييل يلتقي مع أصحاب النظريّة النّقدية المعاصرة، خاصّة مع النّاقد **إيزر** في التّفاعل والاستجابة بين المؤلّف والقارئ.

---

[1]– أصول النّقد العربي القديم، عصام قصبجي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996، ص 243.

[2]– عملية القراءة مقترب ظاهرتي، فولفغانغ إيزر من كتاب نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. توبكنز، ترجمة: حسن ناظم علي حاكم، المجلس الأعلى للثّقافة، 1999، ص 113.

يقول حازم القرطاجنّي: "**والتّخييل أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور وينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض**".[1]

نلاحظ أنّ التخيّل يضعنا في صلب العلاقة بين المبدع والمتلقّي؛ لأنّ القول الشّعري موجّه من طرف الشّاعر إلى السّامع، ويهدف إلى إثارة انفعال المتلقّي، وذلك عن طريق ما يستدعيه العمل الإبداعي من صور في ذهن المتلقّي تجبره على التأثّر سواء بالبسط أو الانقباض من غير تأمّل.

وقد تكررا هذان المصطلحان كثيرا في كتاب المنهاج، بحيث شكلت هذه الثنائية أحد الأسس النّفسية التي قام عليها الكتاب، إذ جعلها نقطة التّواصل بين المتلقّي والنّصوص، خاصّة عندما تحدّث عن أغراض الشّعر، فيقول"**يجب على من أراد جودة التصرّف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشّعراء أغراضا أوّل هي الباعثة على قول الشّعر. وهي أمور تحدث عنها تأثّرات وانفعالات النّفوس، لكون تلك الأمور ممّا يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض...فالأمر قد يبسط النّفس ويؤنسها بالمسرّة والرّجاء ويقبضها بالكآبة والخوف**".[1] فيؤثّر الشّعر في نفس المتلقّي، فيحدث فيه بسطا بسبب الأمور السارّة ويحدث فيه قبضا بسبب الأمور المفجعة.

ويأتي المتلقّي في النّص السابق في **صورة سامع** ليخبرنا النّاقد عن نوع التلقّي، وهو تلقّي سماعي قناته الأذن، فلازال النّاقد يتحدّث عن متلقّ لم يتسلح بأدوات القراءة بعد، بالرّغم من كونها منتشرة في عصره إذا ما قورن مع العصور الأخرى.

---

[1]– المنهاج، ص 89.

[1]– المصدر نفسه، ص 11.

وتحدّث حازم عن جودة الشّعر هو "**حسن محاكاته وهيأته وقوّة شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته ...**"،[1] وفي مقابل هذا تحدّث عن قبحها وتأثيرها السيّئ في القول الشّعري من خلال ضعف تأثيرها في المتلقّي، يقول "**ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب خليا من الغرابة ...**".[2]

فقبح المحاكاة يقف حائلا بين العمل الشّعري الإبداعي والمتلقّي والتّمكّن من قلبه، كما تؤدّي المحاكاة القبيحة إلى الإساءة إلى القول الشّعري، حيث تغطّي على جمال الشّيء بإظهاره في صورة غير مستحبّة لدى المتلقّي ممّا يصرفه من مواصلة الاستماع لذلك الكلام.

وحديث حازم القرطاجنّي عن شرط الغرابة الذي يعادل الشّروط التي ذكرها، حتّى أنّها لا تتأكّد إلّا به كما قال النّاقد، فالنّص الخالي من الإغراب لا يستهوي النّفس المتلقّية ولا يستثيرها.

يركّز النّاقد على عنصر الاستغراب وماله من حسن دور في إثارة النّفوس وتقوية انفعالها، خاصّة إذا اقترب ذلك بحركتها الخيالية، وهو بذلك يستحسن الشّعر القائم على الغرابة، ويستهجن في مقابل ذلك الشّعر الذي لا غرابة فيه، وينزع منه صفة الشّعر حتى وإن كان موزونا مقفّى.[1]

والغرابة التي يريدها حازم القرطاجنّي في الشّعر هي مخالفة المألوف والخروج عنه إلى صورة جديدة قصد التّأثير في المتلقّي ومفاجأته على حسب ما يثيره فيه ذلك العمل من تحريك شعوري ونفسي، يقول حازم القرطاجنّي: "**وللنّفوس تحرّك شديد للمحاكيات المستغربة، لأنّ النّفس إذا خيّل لها في الشّيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب من خيّل لها ممّا لم تعهده في الشّيء ما يجده المستطرف**

---

[1]– المنهاج، ص 71.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[1]– ينظر ملامح التلقّي عند حازم الفرطاجنّي وتلاقحها مع فرضيات ياوس وأيزر، بغداديد عبد القادر، شبكة ضياء للدراسات والمؤتمرات، ص 21.

لرؤية ما لم/يكن أبصره من قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود وفنون الإغراب والتّعجيب في المحاكاة كثيرة وبعضها أقوى من بعض، وأشدّ استيلاء على النّفوس وتمكّنا من القلوب".[1]

ويدرك حازم القرطاجنّي أنّ الاستغراب والتّعجيب عنصران في تحقيق الشّعرية ومراميها البعيدة لدى المتلقّي، "**ذلك أنّ الاستغراب مرتبط بالمفارقة التي يستشعرها المتلقّي وهو يلمّع الأشياء تبدو في إطار جديد غير الإطار الذي عهده... أمّا التّعجيب فإنّه مرتبط بلون من المفاجأة السّارّة لا تفارق الاستغراب وتتّصل بما يستشعر المتلقّي من تحوير".[2]**

وما نلاحظه في هذه الأفكار المتعلّقة بعنصري الاستغراب والتّعجيب المشار إليهما من خلال ما ذكره النّاقد، نجد له مفهوما عند أصحاب جمالية التلقّي لا يكاد يختلف في أبعاده وأهدافه، هو مفهوم أفق الانتظار.

ويوضّح النّاقد محمّد المبارك في كتابه "**استقبال النّص عند العرب**" هذا المفهوم بقوله: "**إنّ التّركيز على تفاعل النّص والقارئ ... قد قدّم جملة من المواضعات والمفاهيم لجعل هذا التّفاعل متواصلا... لصالح إنتاج المعنى، إذ المعنى ليس ذلك الذي يضمنه الكاتب في نصّه بل هو أيضاً ذلك الذي يضيفه القارئ للنّصّ".[1]**

والقارئ حسب أصحاب جمالية التلقّي، عنصر فعّال ومهمّ، به يقرّر مصير النّص ويتحقّق وجوده بالقوّة والفعل وتتمثّل مشاركة القارئ في الإضافة التي يغني بها النّص، "**أمّا آلية الإضافة فهي جملة من الخبرات والإجراءات، ومن بينها مفاجأة وعي المتلقّي بلاتوقّع، وقد عني هانز روبرت وياوس بما يسمّيه أفق التّوقّعات أو الانتظار".[2]**

---

[1]– المنهاج، ص 89.

[2]– مفهوم الشّعر، جابر عصفور، ص 200– 201.

[1]– استقبال النّص عند العرب، ص 43.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثاني: المتلقّي ومفهوم الوزن والقافية

أوّلاً: المتلقّي ومفهوم الوزن

يعدّ الوزن الرّكيزة الأساسية التي يقوم عليها الشّعر، والتي ساهمت في حفظه من الضّياع على مرّ الأزمان، بالإضافة إلى ذلك النّغم الموسيقي الموجود فيه الذي يساعد المتلقّي السّامع على التّركيز والانتباه.

ولقد أولاه النّقاد القدامى عناية كبيرة، حيث عّده ابن رشيق أهمّ ميزة يتميّز بها الشّعر، فقال: "**الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاهما خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، إلّا أنّه تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التّقفية لا في الوزن...**".[1]

وقد جمع ابن طباطبا بين الوزن والإيقاع ثمّ أضاف إليه حسن التّرتيب، واعتدال الأجزاء، فقال: "**والشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه**".[2]

ولم يبتعد غنيمي هلال عمّا ذهب إليه القدماء، إذ يرى أنّ المقصود بالوزن هو: "**مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربيّة، وكان الذي يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع عامّة، بحسب تساوي الأبيات في حظّها من عدد الحركات والسّكنات المتوالية، وفي نظام الحركات والسّكنات وتواليها**".[3]

---

[1]– العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج1، ص 121.

[2]– عيار الشّعر، ابن طباطبا، ص 21.

[3]– النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطّباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2001، ص 435.

وذهب الفارابي إلى أنّ قوام الشّعر وجوهره عند القدماء "**أن يكون قولا مؤلّفا ممّا يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية**".[1]

وللوزن عند حازم أهمّية بالغة في تخييل المعاني والمقاصد، فهو مكوّن الإيقاع الرّئيس الذي يقوم على أساس تناسب المجموعات وتناسب انتظامها وترتيباتها، فما "**يتقوّم به الشّعر ويعدّ من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة لاتّفاقها في عدد الحركات والسّكنات والتّرتيب**".[2]

يتكوّن النّظام الموسيقي إذاً عن طريق تركيبات الأسباب والأوتاد وما يتركّب منها من الأجزاء المؤتلفة "**ويقوم على التّقافي والتّكرار على نحو لا يخلّ بالعرف الإيقاعي وبالذّوق الدّاعي**".[3] لذا فإنّ أحقّ التّركيبات وأنسبها حسب حازم: "**ما اختارته العرب من ضمن ضروب التّركيبات الكثيرة واستعملته فليس يوجد في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسّكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل ممّا وضعته العرب من الأوزان**".[4]

وقد ألحّ حازم على فكرة التّناسب لأنّه: "**ادعى لتحبيب النّفس وإبلاغها بالاستمتاع من الشّيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له**".[5]

فالوزن المتنوّع المنظّم في تنوّعه المختلف في ضروبه، لا يمكن أن يستطاب إلّا بوجود نفس متلقّية فطرت على حبّ الانتقال من متعة إلى أخرى وعلى السّآمة من

---

[1]– جوامع الشّعر، الفارابي، تح: محمد سالم، ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشّعر، كتاب الموسيقى الكبير، ص 172.

[2]– المنهاج، ص 263.

[3]– جماليّات التلقّي عند حازم القرطاجنّي، خيرة مكاوي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللّغة والأدب العربي، وهران، 1999 2000، ص 310.

[4]– المنهاج، ص 232.

[5]– المصدر نفسه، ص 245.

التّمادي على الشّيء البسيط الذي لا تنوّع فيه، فهي تتلذّذ بالتّنوّع لأنّه يمكّنها "**معه المرواحة بين تأمّل الشّيء وتأمل غيره، ممّا يكوّن تنوّع ذلك الشّيء إليه، وإن كانت أيضاً تحبّ النّقلة من الشّيء المتنوّع إلى غيره من المتنوّعات، لكنّها تحتمل من التّمادي عليه من لا تحتمل من التّمادي على ما لا تنوّع له أصلا**".[1]

وللتّناسب عند حازم ثلاثة مستويات هي:

أ) التّناسب داخل النّظام:

ويخصّ بناء الأوزان، فهو:

- متناسب تامّ التّناسب، وفيه تتماثل التّفعيلات في شطري الوزن.
- متناسب مركّب التّناسب، وفيه ترد التّفاعيل في جزأين متنوعين، كفعولن ومفاعيلن في الطّويل.
- متناسب متضاعف التّناسب، وفيه أربع تفعيلات في الشّطر الأوّل تقابل أربعا في الشّطر الثّاني.
- متناسب متقابل التّناسب، ويعني ترتيب واحد للتّفعيلات في كلا الشّطرين.

"**فالأعاريض التي بهذه الصّفة هي الكاملة الفاضلة، وكلّها نقص عروضا شرط من هذه الشّروط أو أكثر، كان في الرّتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه**".[2]

ويعدّ حازم بحري (الطّويل والبسيط) مثالا عاليا متميّزا لما يملكانه من تأثير جمالي مصدره هذا التّنوّع المنسجم من خلال تكرار وحدة موسيقية مزدوجة متكوّنة من تفعيلتين

[1]– المنهاج، ص 238.

[2]– المصدر نفسه ، ص 260.

هما في الطّويل (فعولن مفاعيلن) وفي البسيط (مستفعلن فاعلن)، حيث تتكرّر مرّتين في كلّ مصراع فتتيح إيقاعا متناسبا قائما على التّناظر والتّنوّع.

ولأجل هذا حظيا عند حازم بشرف التّقديم والاحتفاء بهما، فهما "**عروضان فاقا الأعاريض في الشّرف والحسن، وكثرة وجوه التّناسب وحسن الوضع...**".[1]

وتقديم حازم لهذين الوزنين مردّه إلى حسن تناسب تفعيلات هذين البحرين وتلاؤم أجزائهما المكوّنة لهما، والتي تشكّل نفسا كبيرا يسمح للشّاعر تجويد عمله الشّعري بغية إثارة الانفعال المرجو من قبل المتلقّي.

ب) مناسبة الأوزان للأسماع

أمّا الأساس الثّاني الذي اعتمده حازم في تصنيف البحور وترتيبها، يتعلّق بنسبة عدد السّواكن إلى المتحرّكات وكيفية توزيعها، يقول حازم: "**لمّا كانت الأوزان متركّبة من متحرّكات وسواكن، اختلفت بحسب أعداد المتحرّكات والسّواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحرّكات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها... وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات ونسبة عدد المتحرّكات إلى عدد السّواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السّمع وصفة أو صفات تخصّه من جهة ما يوجد له رصانة في السّمع أو طيش...**".[2]

وبالتّالي فمقام الخفّة يقتضي وزنا متّسما، بالطّيش ومقام الجدّ وزنا يتّسم بالرّصانة والقوّة، وهو أمر أصرّ عليه حازم لأنّ "**الوزن يعتبر عنصرا هامّا ضمن العناصر المكوّنة للهيكل الخارجي للقصيدة، وغياب عنصر منه يشبه تماما غياب عضو من جسم**

[1]– المنهاج، ص 238.

[2]– المصدر نفسه، ص 266.

الإنسان، فكما أنّ النّقص في الجسم يشوّه صورته، فإنّ غياب جزء هامّ من هيكل الإبداع الشّعري يؤدّي إلى تشويه صورته، وإتلاف جماله الفنّي".[1]

ج) مناسبة الأوزان للأغراض

إنّ التّناسب بين الوزن والمعنى هو شرط من شروط انسجام المتلقّي مع القصيدة انسجام مشاركة وانفعال، ذلك لأنّ أغراض الشّعر العربي متعدّدة، وتختلف تبعا لتعدّد مناحي الحياة، واختلاف جوانبها، والتّعبير عن تلك الموضوعات يلزم الشّاعر أن يحسن اختيار الوزن المستعمل، ويكون مناسبا مع الغرض الشّعري. وهذا الاختيار يعدّ أمرا أساسيا من قبل الشّاعر، وخاصّة أنّه في ذلك استحضار للمتلقّي وجعله يتخيّل ما يمرّ به الشّاعر من حالات نفسية وشعورية، والتي يعبّر عنها من خلال الموضوع أو الغرض من النّظم، وبين الوزن المستعمل، يقول حازم: "**ولمّا كانت أغراض الشّعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرّشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتّفخيم، وما يقصد به الصّغار والتّحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها النّفوس".**[2]

وقد تنبّه النّقاد إلى ربط الوزن بالغرض الشّعري لعلاقتهما القصوى بأحوال النّفس (المتلقّي)، لذا يقول منصور عبد الرحمن: "**وممّا يحسب لحازم في هذا المجال ممّا يعدّ من أهمّية الاتّجاهات النّقدية في دراسة العروض...، محاولة الرّبط بين الشّكل والمضمون، أو بين الأوزان والمعاني بحسب ما يحمل من التّجانس وما تقتضيه طبيعة الإيحاء الشّعري".**[3]

---

[1]– أصول الشّعرية العربيّة (نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري)، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 127.

[2]– المنهاج، ص 266.

[3]– مصادر التفكير النّقدي والبلاغي عند حازم القرطاجنّي، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1980، ص 467.

ويؤكّد عزّ الدّين إسماعيل أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي يربط الوزن بالحالة النّفسية قائلا: "... **فنجد أنّه ربّما توصّل إلى هذه الفكرة نتيجة لعملية استقراء وجد فيها أنّ الشّعراء حين يعبّرون عن حالات الحزن إنّما يعبّرون عنها في الأوزان الطّويلة، وأنّهم يعبّرون عن حالات السّرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة...**".[1]

كما يبيّن إبراهيم أنيس في سياق الحديث عن العاطفة والوزن وارتباط الحالة النّفسية بأوقات نظمه، فقال: "**فحالة الشّاعر النّفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يمتلكه السّرور سريعة، يكثر عددها في الدّقيقة، ولكنّها بسيطة حين يستولي عملية الهمّ والجزع. ولا بدّ أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعا للحالة النّفسية، فهي عند السّرور متلهّفة مرتفعة وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة...**".[2]

وقد جعل النّاقد لكلّ غرض ما يلائمه من أوزان، باعتبار أنّ لكلّ منها ميزة صوتية تختصّ بها:

* **أولاً**– الطّويل والبسيط: "**فالعروض الطّويل تجد فيه أبدا بهاء وقوّة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة**".[3] ثمّ تأتي بقيّة الأوزان ولكلّ صفته وخصائصه، ويمكن تصنيفها وترتيبها على النّحو التّالي:
* **ثانيا**– الوافر والكامل: "**ومجال الشّاعر في الكامل أفسح منه في غيره ...**".[4]
* **ثالثا**– الأبنية الوزنية الأخرى: وتأتي في درجات متفاوتة لكنّها ليست بعيدة عن بعضها بعض، لاستعمال كلّ واحدة منها على جانب من القوّة والجمال يتخلّله قبح

[1]– التفسير النّفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، د.ت، ص 72.
[2]– موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1998، ص175.
[3]– المنهاج، ص 269.
[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

من جانب آخر، ويتوقّف تحديد الجانبين على إجادة الشّاعر في تحسين البناء وتأليف التّرتيب الذي يرجو به استجابة المتلقّي، يقول حازم: "**للمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرّمل لينا وسهولة، ولمّا في المديد والرّمل من اللين، كانا أليق بالرّثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشّعر**".[1]

والملاحظ مع هذه الأوزان أنّها تخلو من قبح، فهي مفعمة بإيصال الموسيقى، الذي تستأنس النّفس إلى إيقاعه، لأنّ النّفس "**جُبلت على حبّ الصّوت الرّخيم، ورؤية الأشياء المنسجمة المتناغمة، فالأوّل تحنّ إليه في السّمع، والثّاني بالنّظر، وبحكم أنّها محفوفة بمخاطر القبح في السّمع والرّداءة، قلّل حازم من قيمتها الموسيقية الوزنية، انطلاقا من استعمال العرب الأوائل لهذه الأبنية وما حاد عنه الاستعمال ولم يكثر فيه الكلام الشّعري، فإنّه لا يخلو من عيوب، لكنّه يعتبر أبنية وزنية واردة في عصور الاستدلال على الفصاحة، والبيان (أي قبل 150هـ)**".[2] لكنّها مع ذلك لا تخلو من محاسن فنجد "**للمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقّة ولينا مع رشاقة، والرّمل لينا وسهولة، وكما في المديد كلام فيهما قوي إلّا للعرب وتلاهم مع ذلك في غيرهما أقوى [... و...]، أمّا المنسرح ففيه اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام عليه جزلا، فأمّا السّريع والرّجز ففيهما كزازة، فأمّا المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد، إلّا أنّه من الأعاريض السّاذجة المتكرّرة الأجزاء... أمّا المجتثّ والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما**".[3]

---

[1]– المنهاج، ص 269.

[2]– أصول الشّعرية العربيّة، الطاهر بومزبر، ص 130.

[3]– المنهاج، ص 268.

ثانياً: المتلقّي ومفهوم القافية

تعدّ القافية من المقوّمات الأساسية في بنية القصيدة العربيّة، ولهذا أدرجت في تعريف الشّعر كونه "**كلاما منظوما يقوم على وحدتي الوزن والقافية**".[1]

وقد اختلف في تحديد مفهومها، فمنهم من اعتبرها أنّها آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يسبقه مع الحرف السّابق للسّاكن، أو "**سمّيت قوافي لأنّ بعضها يتلو بعض**".[2]

وعند الفارابي هي تكرار حروف بعينها، فيقول: "**القوافي ربّما كانت حروفا، وربّما كانت أسياجا، وربّما كانت أوتادا وأشعار العرب في القديم والحديث فكلّها ذوات قواف، وخاصّة القديمة منها، وأمّا الحديثة منها، فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب**".[3]

ويوافق هذا القول ابن سينا في قوله: "**الشّعر كلام مؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومن كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّف من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر**".[4]

وقد اهتمّ أيضاً النّقاد القدامى بالقافية، فهذا الجاحظ الذي أشار إلى اجتماع القافية والوزن قي بنية القصيدة العربيّة، فيقول: "**العرب كانت تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشّعر الموزون والكلام المقفّى، وكان ذلك هو ديوانها**".[1]

---

[1]– علم العروض التطبيقي، فايق معروف الأسعد، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 14.

[2]– القافية والأصوات اللّغوية، عبد الرؤوف محمد عوني، دراسة مقارنة، د.ط، الخانكي، القاهرة، 1977، ص 15.

[3]– المرجع نفسه، ص8.

[4]– المنهاج، ص 89، والنّص نقله عن ابن سينا فنّ الشّعر من كتاب الشفا، ص 161.

[1]– الحيوان، الجاحظ، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، لبنان، دط، 1992، ص 72.

أمّا قدامة بن جعفر فيرى أنّ الشّعر عنده قائم على الوزن والقافية والمعنى، يقول: "**الشّعر كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى**".[1]

والقافية في مفهوم حازم هي "**بين أقرب متحرّك يليه ساكن إلى مقطع القافية، وبين منتهى مسموعات البيت المقفّى**".[2]

فالقرطاجنّي يربط بين البنية الوزنيّة للقصيدة الشّعرية من جهة الحركات والسّكنات، فالقافية هي قطعة موسيقية تتموقع في آخر البيت للخطاب الشّعري.

ووضع القوافي وتأصيلها أمر لا يتيسّر حسب القرطاجنّي إلّا بمراعاة عدّة أوجه منها:

* "**تمكّن القافية، ويراد به التّحفّظ في اختيار الألفاظ التي بإمكانها أن تقع قافية حتّى لا تكون للعبارة ما يكتنفها دلالة قبيحة في حقّ ممدوح، أو مندوب، أو منسوب به أو نحو ذلك ممّا يكره في حقّ القبح**".[3]

وتعدّ القافية عنصرا مهمّا في بناء البيت الشّعري، فهي آخر ما يختم به البيت من جمل موسيقية، لذلك فإنّ دورها فعّال في تأكيد المعنى، ولكي تكون متمكّنة لها قدرة على تحريك انفعالات المتلقّي (السّامع)، يجب على المبدع أن ينتقي العبارة الختامية، وخاصّة ما يقوم عليه المقطع الأخير.

---

[1]– نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 53.

[2]– المنهاج، ص 275.

[3]– المصدر نفسه، ص 51.

وإحداث التّأثير النّفسي هو الغاية المنشودة التي يرمي الشّاعر تحقيقها من خلال عمله الإبداعي، لذلك نجده يسخّر كامل خياله من أجل انتقاء الأفضل والمميّز للعبارة الحسنة الوضع، دقيقة التّعبير عن المعنى المتوخّى منها، يجعل المتلقّي الضّمني يستجيب لدعوة الشّاعر ويتواصل مع النّص الشّعري.

* التّموقع الصّحيح أو صحّة الوضع، "**فالنّظر فيها مستند إلى المعرفة بعلم القوافي، وما يجب في قوافي الشّعر ضرورة، هو إجراء المقطع، وهو حرف الرّويّ على الحركة أو السّكون، كما يجب أن تكون حروف الرّويّ في كلّ قافية من الشّعر حرفا واحدا بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه، وممّا يوجّه الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الرّويّ من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك**".[1]

كما يطلب من الشّاعر أن يختار حركة واحدة مناسبة في حرف الرّويّ سواء كان رفعا أو نصبا أو جرّا، ويطلق عليه الإقواء، وقد وقع لبعض الشّعراء مثل قول النّابغة الذّبياني:[2]

آمن آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ، أومُغتَدِ عَجلَانٌ ذا زَادٍ، وغَيرَ مُزَوّدِ
زَعَمَ البَوارِحُ أنّ رحلتنا غَداً وبذاك خَبَّرنَا الغُرابُ الأَسوَدُ

ورفض القرطاجنّي أن يأتي الشّاعر بحرفين متقاربين في المخرج ضمن الرّويّ الواحد في القصيدة الواحدة وهذا ما يطلق عليه بالإكفاء، وعدّ هذا عيباً عند الأوائل

[1]– المنهاج، ص 271.
[2]– الديوان، النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، القاهرة، ص 89.

العرب، ومثال ذلك ما أورده أحمد ربّاني: "**ما أنشده أبو عبيدة لامرأة من خثهم عشقت رجلاً من عقيل، تقول:**[1]

فليت سماكيا* يحار ربابه* يقاد إلى أهل الغضا* بزمام
فشرب منه جحوش* ويشيمة بعيني قطامي* أغرّ يماني

نلاحظ في هذين البيتين وقوع إكفاء في حرف الرّويّ، حيث كان الصّوت الأخير الذي يبقى وقعه الموسيقي رنينا عذبا في أذن السّامع غير متماثل في البيت الثّاني بالنّسبة للأوّل.

أي أنّ حدوث خلل في التّماثل والتّشاكل في حرف الرّويّ قد يصيبه (المتلقّي) بخيبة أمل لتفاجئه بغير ما كان يتوقّعه.

*** البعد النّفسي للقافية:**

يقول حازم: "**فأمّا ما يجب في القافية من جهة عناية النّفس لما يقع فيها واشتهار ما تتضمّنه ممّا يحسن أو يقبح فإنّه يجب إلّا يوقع فيها إلّا ما يكون له موقع من النّفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشوءة، والألفاظ الكريهة ولاسيّما ما يقبح من جهة من يتفاءل به... وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشدّه تلبّسا بعناية النّفس وبقيت النّفس متفرّغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل**".[1]

---

[1]– الموشح، المرزباني ص 24.

*– سماكي: نسبة إلى السماك وهو نجم معروف.

*– الرباب: السحاب الأبيض، ومفرده ربابة.

*– جحوش الغلام السمين، وقيل الغلام قبل أن يشتدّ.

*– الغضا: ثبات الرمل، وأهل الغضا: أهل نجد لكثرته.

*– القطامي: الصقر.

[1]– المنهاج، ص 275–276.

يتعلّق الأمر بالأثر الذي تتركه القافية في نفس المتلقّي، وذلك بفضل التّردّد المنسجم للأصوات المشكّلة لها، فذلك يخلق جوّا من التّفاعل بين النّص والمتلقّي، وحدوث أيّ تغيير في ذهن السّامع (المتلقّي) يؤثّر على دلالة النّص الشّعري ومكوّناته "**بحيث إذا وقع أدنى تغيير لمدلول مفردة أصاب المدلولات الأخرى.... تغيير**"،[1] وبالتّالي سيخيّب انتظاره بطريقة سلبيّة، عكس ما يراد به من الشّعر عند نظمه، ولا نفع وقتها لأيّ شيء، إذ عوض أن يكون التّأثير والقبول، وبالتّالي نجاح التلقّي، يكون النّفور من الإبداع، وبالتّالي فشل عملية التّواصل بين المتلقّي والنّص.

ومثال على هذا قول الصّاحب في عضد الدّولة:

ضممت على أبناء تغلب تاءها فتغلب ما كرّ الجديد أن تغلب

فقال له عضد الدّولة: "**يقي الله**".[2]

فلو تأمّلنا البيت الشّعري من أوّل كلمة إلى آخرها لوجدنا الدّلالة واضحة، وإنّما استهجن عضد الدّولة (المتلقّي) قول الصّاحب (الشّاعر) باعتبار ما توقّفت عليه القافية، أي أنّ كلمة تغلب جاءت قافية، وتكرّرت مرّتين في البيت نفسه ممّا أثّرت على سلاسة الوزن وانسجامه (فعول مفاعيلن فعول مفاعيل // فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن).

وبما أنّ الإبداع الشّعري عمل فنّي لفظي يشترك فيه المتلقّي الضّمني وما ينجزه الشّاعر، إذ يتحتّم عليه أن يختار لكلّ بيت من أبيات شعره قافية تستوعب المقصد.

فالقافية إذًا تشكّل أفقا ينتظره المتلقّي، ويزيد من قيمة الإبداع والتلقّي معا، ويمكن القول إنّ "**توقّع القافية من القيم المهمّة التي تنشط وعي المتلقّي وتستميله فيحسّ**

---

[1]– التّحليل العلميّ للنّصوص، عبد الرحمن الحاج صالح، نقلا عن الأصول االشّعرية العربيّة (نظريّة القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري)، الطاهر بومزير، ص 143.

[2]– المنهاج، ص 276.

معها باللذّة، كما أنّه يحسّ بمشاركته في بناء النّص، ممّا يجعل تلقّيه يمثّل هذه النّصوص ممّا يثير الدّلالة أو منفعلا يشيد ببلاغته. فموافقة القافية لأفق توقّع ذلك المتلقّي... يفتح أمامه آفاق ذلك النّص، وتتحقّق القيمة".[1]

فالقافية لها دور هام يبعث الراحة عند السّامع، لما تؤديه من الهدوء والاستقرار الموسيقي، الذي ينتظره توقع المتلقّي، وإن أي كسر لهذا التوقع الناتج عن اختلاف الوقع الموسيقي يؤدي إلى النّفور.

[1]– المتلقّي عند ضياء الدين بن الأثير، مازن بن محمد بن مرسي الحارثي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1425هـ، ص 121.

المبحث الثالث: المتلقّي وبناء القصيدة

أوّلاً: المتلقّي والابتداء

لقد اهتمّ النّقاد والبلاغيون القدماء بالقصيدة وبنيتها، وأدركوا أنّ البداية هي مفتاح الشّعر، لذلك فالشّاعر ملزم بأن يستحسن ويهتمّ بالمطلع ؛لأنّه يسهم في جمالية القصيدة، ويثير انفعال السّامع ووجدانه، فيقع القبول والرّضا، ويجلب انتباه المتلقّي لسماع بقيّة القصيدة.

ويعود سبب هذا الاهتمام بتجويد المطلع عند هؤلاء باعتباره "**أوّل ما يقرع السّمع، فإن كان عذبا حسن السّبك صحيح المعاني أقبل السّامع على الكلام بحدّة فوعى جميعه، وإلاّ أعرض عنه وإن كان الباقي في غاية الحسن**".[1]

وبطبيعة الحال فإنّ النّفس البشرية (المتلقّي) تتعلّق بأوّل ما تسمعه من القصيدة. فالمطلع هو أوّل ما يواجهه المتلقّي، فإن أخفق الشّاعر في إجادة المطلع، فإنّه يجعل المتلقّي يصاب بخيبة أمل تجعله ينصرف من هذا العمل المقدّم له، وتفرّ نفسيته من متابعة القصيدة كاملة، حتّى وإن وفّق الشّاعر فيما بعد.

وفي بيان أهمّية المطلع يقول أحمد سعد محمد: "**إنّ مطالع الكلام كانت وما تزال مثار معاناة للمبدع، ومثار نظرا للمتلقّين فهي للمبدع بمثابة الرّحم الذي تتوالد فيه معاني النّص، ومحاولة الوصول إليها تشبه لحظة المخاض بكلّ ما تحمله هذه اللّحظة من قلق وتوتّر يعانيه المبدع حتّى يصل عمله الأدبي إلى لحظة الميلاد، ومطالع الكلام من جهة أخرى أوّل ما يصل إلى أذن السّامع وتقع عليه عين القارئ، إذ أنّها بمثابة المفتاح الذي يلج به إلى عوالم النّفس، فينفتح من خلالها على آفاقه الرّحبة، ويسهّل**

[1]– مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني، التفتازاني، مكتبة ومطبعة مصطفى الباهي الحلبي، مصر، ط1، 1938، ص 386.

له سير أغواره وفهم مراميه"،[1] وتمثّل الشّاعر المبدع في إرضاء المتلقّي، هو قطع عملية التّواصل بينهما، وجعل نتيجة هذا العمل الإبداعي سلبية.

وجعل أيضاً ابن رشيق الاستهلال (المطلع) مفتاح القصيدة في قوله: "**فإنّ الشّعر قفل أوّله مفتاحه...، وينبغي للشّاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السّمع منه، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة ويتجنّب** "ألا" و"خليلي" و"قد" **فلا يكثر منها في ابتدائه، فإنّها من علامات الضّعف والتّكلان**".[2]

وهذه العناية الكبيرة بالمطلع نجدها أيضاً عند حازم القرطاجنّي، والتي أخذت جانبا مهمّا من جهده عند الحديث عن البناء الفنّي للقصيدة وعلاقته بالمتلقّي.

وجعل حازم القرطاجنّي الإبداع في الاستهلال من مذاهب البلاغة فقال: "**وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصّناعة، إذ هي الطّليعة الدّالة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة التي تزيد النّفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقّي*** **ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك وربّما غطّت بحسنها على كثير من الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها**".[3]

فربط حازم القرطاجنّي الاستهلال بالغرّة، فالشّاعر ملزم بأن يستظهرها بالشّكل اللاّئق لأنّها؛ تظهر قوّة فاتحة النّص ومدخله الذي يجذب به انتباه المتلقّي لسماع بقيّة القصيدة والتّجاوب معها، وبعبارة أخرى فالشّاعر مضطر إلى استحضار المتلقّي الحقيقي في شكله الافتراضي، وهذا عند البدء في إنشاء الأبيات الأولى من القصيدة، فإذا أحسن التصوّر له، سيعزف عن كل المعاني التي من شأنها أن تعكّر التلقّي، وتؤدّي إلى

---

[1]- نظريّة البلاغة العربيّة، دراسة في الأصول المعرفية، أحمد سعيد سعد، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 174.

[2]- العمدة، ابن رشيق، ص 225.

*- هذه لفظة صريحة للتّلقي.

[3]- المنهاج، ص 309.

العزوف عن الإبداع منذ أوّل وهلة؛ لأن الأشياء بمقدماتها، فإن قدّم المبدع بشكل جيّد دفع المتلقّين إلى مواصلة التلقّي.

وهذا الانسجام والتّجاوب من قبل المتلقّي السّامع، يكتسب قوّته من عدّة عناصر التي يجب أن يهتمّ بها الشّاعر في تحسين إبداعه الشّعر عامّة والمطلع خاصّة، "**فلا يخلو الإبداع من المبادئ من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادّة واستواء نسيج ولطف انتقال وفتشاكل اقتران وإيجاز عبارة**"،[1] وهي كلّها تحسينات تابعة للبنية اللّفظية.

ويعدّ القرطاجنّي أنّ الحسن كلّه مرتبط بتناسب المطلع من المقاصد، يقول: "**فملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلّم إذا كان مقصده الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنّظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه رقّة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد**"،[2] والمقصد يرتبط مباشرة بالأغراض، حيث إنّ المبدع الشّاعر يستهلّ مطلع قصيدته استنادا إلى الغرض الذي يتمّ الابتداء به.

وبناء على تنوّع الأغراض تتنوّع المطالع، فمثلا إذا كان مقصده الفخر وجب عليه أن يعتمد على الألفاظ والنّظم والمعاني التي تتضمّن معنى البهاء والتّفخيم، وإذا كان المقصد النسيب كان عليه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقّة وعذوبة...؛ لأنّ النّفس كما يقول حازم القرطاجنّي: "**متطلّعة لما يستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أوّلا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أوّلا أيضا**".[3]

وقد سبق ابن رشيق حازم القرطاجنّي في جعل المناسبة بين المقصد والغرض، واللّغة أوّل ما يحتاجه الشّاعر من معرفة مقامات الكلام، يقول: "**فأوّل ما يحتاج إليه**

---

[1]- المنهاج، ص 309.

[2]- المصدر نفسه، ص 206.

[3]- المصدر نفسه، ص 286.

الشّاعر ... حسن التّأتّي والسّياسة، وعلم مقاصد القول، فإن نسي ذلك ذلّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإن فخر حبّ ووضع، وإن عاقب خفّض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجّع، ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا؛ ما كان ليدخل إليه من بابه، ويدخله في ثيابه، فذلك هو سرّ صناعة الشّعر ومغزاه الذي به تفاوت النّاس، وبه تفاضلوا".[1]

كما تحدّث حازم القرطاجنّي أيضاً عن جمال هو أيضاً مرتبط بمراعاة أشياء أخرى هي "...**ما يرجع إلى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع، ويجب أن تكون مختارة متمكّنة، حسنة الدّلالة على المعنى تابعة له، ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما أقرب ساكن من كلمة القافية، وبين نهايتها من الحركات أيضا، وأن يكون ملتزما فيها من حركة المجرى أو التّقييد أو التّأسيس والرّدف والوصل بالضّمائر وحروف الإطلاق وغير ذلك ممّا يلزم القوافي مثل ما التزم في كلمة القافية وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أوّلها، ليكون البيت بوجدان الشّروط التي ذكرت مصرّعا.[2]**

فالتّصريع زينة تحسن بها مطالع القصائد، وكذلك وجب على الشّاعر إذا أراد أن يفتح شهيّة متلقّيه أن تكون عبارته التي ينهي بها المصراع الأوّل من البيت حسنة الوضع، منتهاة العبارة، دقيقة التّعبير عن المعنى المراد منها، كما ينبغي أن تأتي هذه اللّفظة منتهية بذات اللّفظ الذي انتهت به القافية مصرعا ممّا يزيد من جمال المطلع وحسنه وتأثيريته على المتلقّي.

---

[1]– العمدة، ابن رشيق، ج1، ص 199.

[2]– المنهاج، ص 282 – 283.

وكما هو معلوم أنّ الهدف المنشود من الامتثال لقاعدة المطالع لدى حازم هو فتح شهيّة المتلقّي ودعوته إلى دخول العالم الشّعري.[1]

ثانياً: المتلقّي ومباني الفصول

اعتبر حازم القرطاجنّي أنّ القصيدة هي المظهر الذي تتجلى فيه إبداع الشّاعر وقدرته، ويبرز فيه خياله، على أن القصيدة في حديث حازم ذات أشكال وأنواع، "**فمن القصائد ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التطويل، ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول والقصر**".[2]

إن النّاقد وهو يشير إلى أنواع القصيدة، حيث إن المقصرات تدل على مضمونها، أي؛ هي التي احتوت على غرضين، ويكون مجالها ضيق لا تساعد الشّاعر من توسيع خياله، على عكس القصائد المتوسطة الطول والطويلة، وهي التي تتوفر على أكثر من غرض، ومجالها واسع، تساعد الشّاعر من توسيع خياله وإثبات براعته.

وحديث حازم القرطاجنّي عن القصائد البسيطة والمركّبة الأغراض، وتفضيله للقصائد المركّبة أدّى به البحث عن الرّابط المنطقي الذي يربط بين هذه الأغراض.

وموضوع القصائد البسيطة والمركّبة له علاقة واضحة بوحدة الغرض، وهذا يقود إلى تمييز نوع الوحدة الذي يطلبه حازم القرطاجنّي من القصيدة. إذاً؛ لموضوع القصائد المركّبة والبسيطة علاقة بوحدة الغرض.

فالقصائد البسيطة لا يوجد فيها إشكال فيما يخصّ الوحدة، وهذا النّوع تتحقّق فيه وحدة الغرض. والوحدة هي ربط أجزاء متنافرة، أو كما سمّاها شكري عياد "**وحدة تسلسلية وليست وحدة عضوية**".[3]

---

[1]– ينظر: عبد الحليم حنفي، مطلع القصيدة العربيّة ودلالتها النّفسية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987، ص 51.

[2]– المنهاج، حازم القرطاجنّي، ص303.

[3]– في الشّعر، أرسطو طاليس، تح: شكري عياد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكاتب، (د.ط)، 1993، ص 89.

ووحدة الموضوع مفادها أن تتناول القصيدة موضوعا واحدا لا تتجاوزه إلى غيره، ولذلك فالقصائد **البسيطة يستحسن ابتداؤها بوصف ما له علاقة بالغرض دون تجاوزه إلى غيره كافتتاح مدح القادم من سفر بتهنئته بالقدوم والتّيمّن له بذلك، وكافتتاح مدح من ظفر بأعدائه بوصف ذلك وتهنئته به.**[1]

ولهذا وجدنا النّاقد يوجّه تركيزه على كيفية الابتداءات في هذين النّوعين (البسيط والمركّب)، وقد أظهر تفضيله الكامل للقصائد المركّبة لأنّها "**أشدّ موافقة للنّفوس الصّحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النّفوس بالافتتان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد**".[2]

وهذا الولاء للقصائد المتعدّدة الأغراض كان نتيجة انسجام السّامع (المتلقّي) مع هذا النّوع من القصائد، ولأنّ كلّ الآراء النّقدية لهذا النّاقد منصبّة على أساس التّأثير النّفسي للمتلقّي.

وقد جعل حازم كلّ همّه منصبّا على المتلقّي والتّأثير فيه، فكلّما زادت نسبة تأثيره زاد الشّعر جمالا، وكذلك "**لمّا وجدوا النّفوس تسأم التّمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشّيء بعد الشّيء، ووجدوها تنفر من الشيء لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذا ساذجا ولم يتخيّل نشاط النّفس لقبوله من تنويعه والافتتان في أنحاء الاعتماد به، اعتمدوا في القصائد أن يقسّموا الكلام للنّفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتّى من المقاصد وأنحاء شتّى من المآخذ استراحة واستجداداً للنّشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض**".[3]

---

[1]- ينظر المنهاج، ص 305.

[2]- المصدر نفسه، ص303.

[3]- المصدر نفسه، ص 296.

ويرى حازم القرطاجنّي أنّ القصيدة الشّعرية تتألّف من أقسام متتابعة أطلق عليها اسم الفصول، وهذا التّقسيم أمر تقتضيه طبيعة الكلام في الانتقال من فكرة إلى أخرى أو من موضوع لآخر، وتقتضيه أيضاً حاجة المتلقّي إلى التّرويح عن النّفس، والتّنويع في موضوعات القصيدة الواحدة يبعد الملل على المستمع/المتلقّي من جهة، ويخرج عن السّير في نمط واحد من أنماط التّعبير من جهة، وهو ما أوصى به قدامة بن جعفر حين قال: "**روّحوا عن القلوب، فإنّ لها سآمة كسآمة الأبدان**".[1]

وهذا كلّه راجع إلى مدى قدرة الشّاعر وبراعته في الانتقال من موضوع لآخر دون أن يحسّ المتلقّي بوجود فجوة في معنى القصيدة، وكذلك دون أن يشعره بهذا الانتقال بين أجزائها؛ بل يجد نفسه منسجما مع الموضوع.

والقصيدة المتعدّدة الأغراض يتحتّم على شاعرها الانتقال من غرض إلى غرض، أو من المقدّمة إلى المدح انتقالاً لطيفاً وفق مسار متّصل، ونسق منتظم حتّى يتسلّل إلى نفسية المتلقّي؛ لأنّ الخروج المفاجئ من موضوع، والدّخول في موضوع آخر يحدث فجوة في الاتّصال. لذلك كان الشّاعر يحاول قدر استطاعته الفنّية إحداث نوع من التّناسق والتّوازن لكي تظهر القصيدة في أحسن خلق وأبهى صورة وأتمّ بناء.

وهذا الانتقال من المعنى الأوّل إلى ما يليه أمر يتطلّب من المبدع مهارة وذكاء في بناء أجزاء قصيدته، وهذا الانتقال يكون مقنعا لا اضطراب بين فصول القصيدة، فتتّحد وتترابط كامل عناصرها ضمن خيط فنّي جامع.

وتعرف الوحدة عند حازم القرطاجنّي بمباني الفصول، يقول: "**أن الأبيات بالنّسبة إلى الشّعر المنظوم نظائر الحروف المقطّعة من الكلام المؤلّف، والفصول المؤلّفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلّفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلّفة من الألفاظ، فكما أنّ الحروف إذا حسنت، حسنت الفصول المؤلّفة**

[1]– نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، ص 154.

منها إذا رتّبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أنّ ذلك في الكلم المفردة كذلك، وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب".[1]

إنّ بنية القصيدة هي عمل تتكامل فيه عدّة عناصر من جانب الألفاظ والمعاني، والنّظم، والأسلوب لتخلق في النّهاية عملا متناسقا، متوازن الأقسام.

ويؤكّد كلّ عنصر منها على القدرة البارعة لتخيّل الشّاعر، "**فكلّما استطاع أن يضمن تخلّصاً حسنًا بين موضوعات قصيدته لا يحسّ به كلّما وفّر لها أسباب من الرّبط والتّقارب والوحدة".**[2]

فالتّناسب عنده يبدأ من العلاقة بين اللّفظ والمعنى، ثمّ العلاقة بين الصّياغة أو العبارة والموضوع، ثمّ في علاقة الأبيات وترتيبها بحيث يظهر الفصل من فصول القصيدة متماسك البنية، قويّ النّسيج، أخذ أجزاؤه بعضها ببعض، واضعا لذلك مجموعة من القوانين،[3] منها:

* **القانون الأوّل:** يتمثّل في "**استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها، ويجب أن تكون مناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد، غير متخاذلة النّسج، غير متميّز بعضه عن بعض، التّمييز الذي يجعل كلّ بيت كأنّه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزّل بها منزلة الصّدر من العجز أو العجز من الصّدر...".**[4]

---

[1]– المنهاج، ص 287.

[2]– شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس والسّادس الهجريين، علي عالية، مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004–2005، ص 233.

[3]– نظريّة حازم النّقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، صفوت عبد الله الخطيب، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، دط، 1986، ص 231.

[4]– المنهاج، ص 288.

والحديث عن مواد الفصل وانتقاء جيّد الألفاظ التي تتناسب مع الغرض الشّعري، أمر يزيد القصيدة بهاء ورونقا وتنجذب نفس المتلقّي إليه ولا تنفر منه، فاستقامة القول الشّعري تأتي نتيجة ملائمة الأغراض مع نمط نظم القصيدة من ألفاظ وعبارات وأسلوب...

* **أمّا القانون الثّاني:** فيتمثّل في "**ترتيب بعض الفصول إلى بعض فيجب أن يقدّم من الفصل ما يكون للنّفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام ... ويتلوه الأهمّ فالأهمّ ... وتقديم الفصول القصار على الطّوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس**".[1]

والقانون الثّاني الذي نظر إليه حازم يتمثّل في ترتيب الفصول بحسب الغرض المقصود وضمّ بعضها إلى بعض بحسب ترتيب الفصول، يرتّب فيها الأهمّ على المهمّ، وهذه العملية تستدعي شاعرا بارعا يحسن توظيف الألفاظ والعبارات التي تصلح أن يستهلّ بها، ومن شأنها أيضاً أن تبقي المتلقّي منتبها للنّص، محافظا على تركيزه، منشغلا بسماعه، يزيد شغفه بذلك.

* **أمّا القانون الثّالث:** فيتمثّل في "**تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض فيجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله، وإن تأتّى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشّرف كان أبهى لورود الفصل على النّفس، على أنّ كثيرا من الشّعراء يؤخّرون المعنى الأشرف**".[2]
* **والقانون الرّابع:** فيخصّ مدى اتّصال الشّكل بالمضمون، أي العبارة والغرض، وهو على أربعة أضرب:

---

[1]– المنهاج، ص 289.

[2]– المصدر نفسه، 289.

1) ضرب منفصل العبارة متّصل الغرض، وهي "**التي يكون لآخر كلّ فصل من فصولها علقة من الغرض**"،[1] وارتباط من جهة العبارة، وهذا ما يسمّيه القدماء بالتّضمين أو التّضمّن، ويقصدون به "**تعلّق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه في أصل الإفادة**".[2]

2) وضرب متّصل الغرض دون العبارة، ويُعرف بأنّه "**الذي يكون أو الفصل فيه رأس كلام، ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى**"،[3] ويتّصل "**المعنى في رأس الكلام في الأبيات، ويكون كلّ بيت منفصلا، نحويا عمّا قبله وعمّا بعده فينغلق المعنى الجزئي مع نهاية القافية في كلّ بيت**".[4]

3) أمّا الضّرب الثّالث هو أفضل الضّروب عند حازم لأنّه يحافظ على استقلال البيت وبالتّالي استقلال الفصول. ويرى أنّ أردأ القصائد ما افتقد الاتّصال، بحيث إنّ القصيدة تتكوّن من فصول لا تتّصل فيها عبارة بعبارة، ولا غرض بغرض مناسب له، بل "**يهجم الشّاعر على الفصل هجوما من غير إشعار به ممّا قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر، فإنّ النّظم الذي بهذه الصّفة متشتّت من كلّ وجه**"،[5] ولكن التّشتّت هنا "**تشتّت الحبّات إذا انقطع الخيط الذي يربط بينها، لا تشتّت العناصر الحيّة**".[6]

4) وضرب منفصل الغرض منفصل العبارة، وهو ضرب منحطّ عن الضّربين الأوّل والثّاني.

---

[1]– المنهاج، 289.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، 318 – 320.

[3]– المنهاج، ص 291.

[4]– مفهوم الشّعر، جابر عصفور، ص 460.

[5]– المنهاج، حازم القرطاجنّي، ص 291.

[6]– مفهوم الشّعر، جابر عصفور، ص 460.

ثمّ يرتّب حازم القرطاجنّي فصول القصيدة بحسب العناية والأهمّية والطّول والقصر، أي يقوم بترتيب الفصول القصار على الطّوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس، فالمقدّمة سواء أكانت طللية أم هزلية أم غَزلية يستحبّ أن تكون قصيرة بينما يسترسل في بقيّة الفصول فيكون النّظم "**بمنزلة العقد إذا جعل كلّ خرزة منه إلى ما يليق بها كان رائعا في المرأى وإن لم يكن مرتفعا جليلا وإن اختلّ نظمه**".[1]

ولا يكتفي حازم بترتيب الفصول بل يذهب إلى ترتيب بيوت الفصل الواحد، فيرى أنّه يجب "**أن يبدأ منها المعنى المناسب لما قبله، وإن تأتّى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشّرف كان أبهى**".[2]

وهذا التّرتيب من الجزء إلى الكلّ من شأنه ارتباط النّفس المتلقّية بالمعنى في القصيدة، حيث يفضي الأوّل إلى الثّاني فتتأثّر النّفوس عند التّرتيب فترتاح وتعجب بحسن عرض تلك المعاني.

ثالثاً: المتلقّي والتّسويم والتّحجيل

1. المتلقّي والتّسويم

يعدّ التّسويم عند حازم القرطاجنّي من الملامح الجمالية في بناء القصيدة، وهذا العنصر الجمالي أدرجه عندما ناقش أسلوب البناء بالوظيفة التي يحدثها، وهي التّأثير والانفعال النّفسي المترتّب عليه، فالتّنويع لابدّ منه في فصول القصيدة، أو في موضوعاتها وهو ضرورة جمالية لاستجداد النّفس.[3]

---

[1]– المنهاج، ص 319.

[2]– المصدر نفسه، ص 289.

[3]– ينظر: نظريّة حازم النّقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، صفوت الخطيب، ص 237.

والتّسويم عند حازم القرطاجنّي من المصطلحات الجديدة في نقده، ويعني هذا اهتمام الشّاعر بالبيت الأوّل من كلّ فصل، ويرتبط بحسن المطالع والاستهلالات، فهو أن يعتمد "**في رؤوس الفصول ووجوها أعلاما عليها وإعلامها بمغزى الشّاعر فيها، وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازديان حتّى كأنّها بذلك ذوات غرر رأيت أن أسمّي ذلك بالتّسويم وهو أن يعلّم على الشّيء وتجعل له سيمى يتميّز بها، وقد كثر ذلك في الوجوه والغرر**".[1]

فتعليم رؤوس الفصول من قبل الشّاعر من شانه أن يعطي للقصيدة بهاء ورونقا وشهرة يجذب بها انتباه المتلقّي، ويبيّن له أنّ الجمال لا يكمن فقط في مطلع القصيدة، بل أمر موجود على طول القصيدة.

ويقدّم حازم القرطاجنّي مجموعة من الأوصاف التي ينبغي أن تتوفّر في افتتاح الفصول بحيث يكون كلّ فصل مرتبطا ومتماسكا مع ما قبله وما بعده، وبهذا تكون القصيدة منسجمة وموحّدة كأنّها عقد مفصّل.

ولتوضيح ذلك قام القرطاجنّي بتطبيق كلامه على قصيدة المتنبّي، مبيّنا ما يجب اعتماده في رؤوس الفصول:[2]

أَغَالِبُ فِيكَ الشَّوقَ والشَّوقُ أَغلَبُ وأَعجَبُ مِن ذَا الهَجرِ، والوَصلُ أَعجَبُ

أَمَا تَغلُطُ الأَيَّـــامُ فيَّ بِـــأَن أَرَى بَغِيضاً تُنَـائِـي أو حَبيباً تُقَــرّبُ

[1]– المنهاج، ص 297.

[2]– شرح ديوان، أبي الطيب المتنبي، مراجعة فنية من الأدباء، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، 1996، ص 55.

فتضمّن البيت الأوّل تهجّساً من الهجر الذي لا يعقبه وصل، ثمّ تأكّد التّعجّب في البيت الثّاني وهو تمام الفصل الأوّل، بذكر لجاج الأيّام في بعد الأحبّة، وبذلك جاء هذا الكلام ملائما لحديثه عن الهجر في الفصل الأوّل.

ويأتي الفصل الثّاني:[1]

ولله سَيْـرِي مَـا أَقَـلَّ تَئِيَّـةً عَشِيَّةَ شَـرْقِـيُّ الحَدَالى وغُرَّبُ

عَشِيَّةَ أَحفَى النَّاسَ بي مِنْ جفوتُهُ وأَهْدَى الطَرِيقَيْنِ التِي أَتَجَنَبُ

فكان هذا الاستفتاح مناسبا للبيتين من جهة التّعجّب وذكر التّرحيل، خاصّة بعد أن بيّن الشّاعر حاله وحال من ودّعه عند الفراق، ثمّ استفتح الفصل الثّالث بتذكّر العهود السّارة وتعديدها فقال:[2]

وكَمْ لِظَلامِ اللَّيلِ عِندَكَ من يَدٍ تُخَبّرُ أنّ المَانَوِيَةَ تَكْذِبِ

وَقَاكَ رَدَى الأَعدَاءِ تَسْرِي إِلَيْهم وزَارَكَ ذو الدَّلاَلِ المُحَجَّبِ

فكان هذا مناسباً لمفتتح الفصل الثّاني "**في أنّه تذكّر فيه موطن البين، فتلا ذلك بتذكّر مواطن الوصل والقرب، في صدر هذا الفصل الثّالث...**".[3] ويستمرّ النّاقد على هذا المنوال في الحديث عن قصيدة المتنبّي، فيقول: "**فعلى هذا النّحو يجب أن تكون المآخذ في استفتاحات الفصول، ووضع بعضها من بعض وهذا الفنّ من الصّناعة ركن عظيم من أركان الصّناعة النّظمية لا يسمو إليه إلّا من قويت مادّته وفاق طبعه**".[4]

---

[1]– شرح ديوان، أبي الطيب المتنبي، ص 55.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

[3]– المرجع نفسه، ص 298، 299.

[4]– المنهاج، ص 300.

2. المتلقّي والتّحجيل

والخاتمة (المقطع) لا تقلّ أهميّة عن المطلع والتّخلّص، كونها آخر ما يبقى في السّمع، وبه يتذكّر السّامع ما سبق؛ إذن فالمقطع هو: "**آخر ما يعيه السّمع ويرتسم في النّفس، فإن كان حسناً مختاراً تلقّاهُ السّمع واستلذّه حتّى جبر ما وقع من التّقصير وإلاّ لكان على العكس حتّى ربّما أنساه المحاسن الموردة فيما سبق**"،[1] وحسن الانتهاء يحدث أثراً في نفس المتلقّي؛ لأنّه آخر ما يبقى في الذّهن ممّا ألقي عليها.

وجعل حازم القرطاجنّي المتلقّي المستهدف في العمليّة المباشرة، لهذا نجده ينصح المبدعين أن يحافظوا على تحريك النّفس بما يناسبها، ويتجنّبوا في ذلك ما ينفّرها ويستفزّها، حيث يقول: "**فأمّا ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد فأن يتحرّى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرّز فيها من قطع الكلام لفظ كريه أو معنى منفّر للنّفس عمّا قصدت إمالتها إليه أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه...**"[2]

إنّ وضع المتلقّي في الحسبان يجعل المبدع يتحاشى المعاني التي تدفع إلى النّفور، ويتجنّب اللّفظ الكريه، ولهذا نجد حازم يوجّه المبدع بأن يختم قصيدته "**بمعانٍ سارّة فيما قصد به التّهاني والمديح، وبمعانٍ مؤسفة فيما قصد به التّعازي والرّثاء**"،[3] وينصحهم أيضاً بأن يكون هذا الاختتام بالموضوع الرّئيس والغرض الأساس، فيقول: "**وكذلك يكون الاختتام في كلّ غرض بما يناسبه، وينبغي أن يكون اللّفظ فيه مستعذباً والتّأليف جزلاً متناسباً، فإنّ النّفس عند منقطع الكلام تكون متفرّغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشتغلة**

---

[1]– مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني، التفتازاني، ص391.

[2]– المنهاج، ص285.

[3]– المصدر نفسه، ص306.

باستئناف شيء آخر"،[1] فالشّاعر مطالب بتضمين خلاصة المعنى وتهيئة المتلقّي والإيحاء له بانتهاء النّص بأحسن الأساليب وأطيب الأقاويل؛ لأنّها آخر ما يتعلّق بالسّمع.

ويعدّ التّحجيل أيضاً ملمحا جماليا جعله حازم مقابلا للتّسويم، وهو اختتام أواخر الفصول بأبيات حكمية أو استدلالية، يقول حازم: "**وإذا ذيّلت أواخر الفصول في الأبيات الحكمية والاستدلالية، واتّضحت بنيات المعاني التي بهذه الصّفة على أعقابها فكان لها ذلك بمنزلة التّحجيل*** **زادت الفصول بذلك بهاء وحسنا ووقعت في النّفوس أحسن موقع**".[2]

وهمزة الوصل بين رأس كلّ فصل والذّيل الذي قبله يجب أن تكون من البيان، والوضوح والظّهور، بحيث تقنع المتلقّي بترابط الفصلين واتّصالهما ببعض، "**ويكاد هذا القول يتطابق مع عالم اللّسانيات الهولندي "فان ديك" في حديثه عن ترابط البنية المؤلّفة لكلّ نصّ وذلك في كتابه القيّم "النّص والسّياق"، وذلك أنّه يدعو إلى جعل كلّ بنية كبرى، وهي الاصطلاح المقابل لكلمة "الفصل" عند حازم فضلا عن كونها مترابطة من الداخل بالرّوابط النّحوية والزّمنية والصّرفية والعلاقات المنطقية النّسبية والوظيفية، ويدعو إلى جعلها مرتبطة بالبنية التي تليها ربطا يبعث فيهما معا علاقة الاطراد والتّناسب، ولأنّ فان ديك لا يتحدّث عن الشّعر وحده، وإنّما يتحدّث عن النّص بصرف النّظر عن جنسه الآدمي فإنّه يستعرض نماذج من النّثر القصصي، ويشير إلى الرّوابط**

---

[1]– المنهاج ، ص306.

*– الحجل مشي المقيد... والإنسان إذا رفع رجلا وتريّث في مشيه على رجل فقد حجل. لسان العرب، ابن منظور، ج11، ص 144. والتحجيل هو البياض في قوائم الفرس أو في ثلاث منها أو في رجليه، قلّ أو كثر بعد أن يجاوز الأرساغ ولا يجاوز الركبتين.، فيفيد بذلك "**البياض من جهة، ويفيد القيد من جهة أخرى وعن تشاكل الطرفين ثالثا، تحصل الدلالة المرادة**"، جدلية المصطلح والنظريّة النّقدية، توفيق الزبيدي، ط1، قرطاج 2000، تونس، 1998، ص 120.

[2]– المنهاج، ص 146.

التي تساعد على ربط البنية، ومنها الإحالة بواسطة الضّمائر، ويتحدّث عن الدّور الذي يقوم به الغرافيكية في تمييز البنية الكبرى عن الأخرى، والرّبط فيما بينهما بعبارات يبدأ بها السّطر الأوّل من الفقرة، ويشير أيضاً إلى استخدام بعض الظّواهر الفونولوجية كالتّنغيم لإشعار المستمع بالانتقال من بنية إلى أخرى في النّص المنطوق".[1]

وخلاصة القول، يعتبر المتلقي المستهدف الأول من طرف المبدع لذلك وجب عليه أن يضعه في الحسبان، وأن يراعيه في ألفاظه ومعانيه، وفي مطالع قصائده، فيتحرك فيها تحركا حذرا، فلا يقدم كلامه بمطلع تنفر منه الأسماع، كما يحسن الانتقال من غرض إلى آخر دون إحداث فجوة يشعر بها المتلقي، كما لا يختم بما هو موحش.

[1]– النّص والسياق نقلا عن إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظريّة النّص، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر (بيروت)، ط1، 1997، ص 60.

المبحث الرابع: المتلقّي والأساليب الشّعرية

تعرض حازم القرطاجنّي في كتابه المنهاج إلى قضايا كثيرة ذات صلة وثيقة بالنّفس، ويتجلّى ذلك من خلال الأساليب الشّعرية على سبيل المثال، ونجده يقف وقفة طويلة عندها من حيث ملاءمتها للنّفوس أو منافرتها لها، فيقول "**فإنّ الأساليب الشّعرية تتنوّع بحسب مسالك الشّعراء في كلّ طريقة من طرق الشّعر، وبحسب تصعيد النّفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقّة أو سلوكها مذهباً وسطاً**"،[1] وهذه الأساليب الشّعرية تتغير بحسب طرق الشّعراء في النّظم واتّجاهاتهم في القول الشّعري، وهذه الطّرق الشّعرية، هي أيضاً تتأثّر بدورها بحركة النّفس للشّاعر ووجدانه وانفعالاته.

فمثلا الأسلوب الخشن نجده في وصف تبعات الحرب، والأسلوب الرّقيق مثلا نجده في النّسيب الخالص، وأسلوب الوسط نجده بين هذين الأسلوبين.

وتوجد ثلاثة أصناف من النّاس عند حازم القرطاجنّي متفاوتة في طريقة عيشهم وحياتهم، فهناك صنف "**لا يعرف من الدنيا إلّا نعيهما لذا عظمت لذاته، وقلّت آلامه حتى كأنّه لا يشعر بها**"،[2] والصّنف الثّاني الذي "**لم يعرف من الدنيا إلى متاعبها وآلامها، ولهذا عظمت آلامه، وقلت لذّاته كونه لا يشعر بها**"،[3] والصنف الثالث هو من "**تكافأت لذاتهم وآلامهم**".[4]

ويضيف على هذا التقسيم تقسيما آخر بحسب الأحوال النّفسية الكامنة في أعماق المتلقّي ومزاجه أثناء تلقّيه النّص الشّعري، إذ يقول: "**فكانت أحوال الصنف الأول مفرحة، وأحوال الصنف الآخر مفجعة، وأحوال الوسط في كثير من الأمر شاجية**".[5]

---

[1]– المنهاج، ص 334.

[2]– المصدر نفسه، ص 346.

[3]– المصدر نفسه، ص 346.

[4]– المصدر نفسه، ص346.

[5]– المصدر نفسه، ص 346.

وباعتبار البساطة والتركيب هذه الأحوال المفرحة والمفجعة والشاجية نجد لأساليب سبعة أقسام:

1) أقوال مفرحة.
2) أقوال شاجية.
3) أقوال مفجعة.
4) أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية.
5) ومن شاجية ومفجعة.
6) ومن شاجية ومفجعة.
7) مؤتلفة من الثلاث.

وكانت النّفوس تختلف فيما تميل إليه من هذه الأقسام بحسب ما عليه حالها فإنها ليست تميل إلّا إلى الأشبه بما هي فيه.[1]

تتنوّع الأساليب الشّعرية بتعدّد وتنوع الأحوال النّفسية، فلكلّ مقام مقال، وعلى هذا يجب على المبدع أن يضع في اعتباره لحظة إنجاز إبداعه "**أن نفسية المتلقّي هي المعتبر في توجيه أسلوب الإبداع، وأنّ نجاح عملية التلقّي متوقفة على مدى فهم المرسل ما يناسب نفس وحال المتقبّل أو المرسل إليه**"،[2] ولهذا يلزم حازم الشّاعر أن يميل "**بالقول إلى القسم الذي هو أشبه بحال من قصد بالقول وصنع له وإن لم يقصد به إنسان فليقتصر به على ذكر الأحوال السارة المستطابة والشّاجية، فإن أحوال جمهور النّاس والمتفرّغين لسماع الكلام حائمة حول ما ينعم أو يشجو**".[3]

وقد حصر حازم الأحوال النّفسية، لهذا نجده يضع قانونا لتحسين موقع الأسلوب من النّفوس، وذلك بمراعاة وضعية المتلقّي، يقول حازم: "**ما يجب اعتماده في تحسين موقع**

[1]- ينظر المنهاج، ص346.
[2]- أصول الشّعرية العربيّة عند حازم القرطاجي، الطاهر بومزبر، ص 183.
[3]- المنهاج، ص 356.

الأسلوب من النّفوس فذكر أفضل الأحوال الطيبّة والسّارة وأجدرها يبسط النّفوس، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنّفوس وأجدرها بأن ترق لها النّفوس، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يقصد قصد ذلك".[1]

وهذه الأحوال هي:

أ) **الأحوال السارة:** ونجدها مثلا في "**مجالس الأنس، ومواطن السرور، ومشاهد الأعراس والأعياد،والمواسم وما ناسب ذلك**"،[2] وهذه الأحوال تبعث السرور والفرح في نفس المتلقّي.

ب) **الأحوال المستطابة:** وهي التي "**تكون فيها المدركات منعّمة، والتي عليها مدار الشّعر من ذلك، هي مدركات الحس، مثل أن يدرك العناق واللّثم وما ناسب ذلك من الملموسات، والماء والخضرة، وما يجري مجراهما من المبصّرات ونسيب الطّيب والروض، ونحو ذلك من المشمومات وذكر الخمر، ونحو ذلك من المطعومات، وذكر الغناء والخمر والعزف، ونحو ذلك من المسموعات**"،[3] وانطلاقا من هذا وجب أن يكون النّص الشّعري المستطاب "**القادر على اختراق حواس ومشاعر المتلقّي حارسا ما يستطاب، أو يثير السرور، لأنه دوما على ما يوافق مزاجه وميوله وحاله، والتي تميل إلى يتوافق مع ما في أعماق المتلقّي**".[4]

ج) **الأحوال المؤلمة:** وهي الحالات السيئة بعد حس "**فأعقب فيها الوحشة من الأنس والكدر من الصفاء نحو إعقاب التنعّم بالحبيب بالتألّم لفراقه...**".[5]

---

[1]- المنهاج، ص357 -358.

[2]- المصدر نفسه، ص356

[3]- المصدر نفسه، ص357.

[4]- الأصول الشّعرية، الطاهر بومزبر، ص 185.

[5]- المنهاج، ص357.

د) الأحوال المفجعة: هي التي "**يذكر فيها الإنسان ما يلحق العالم من اتغير والفساد ومآل بني الدنيا إلى ذلك**".[1]

وبهذا يمكن القول ،أن الأصل في بناء الأسلوب الشّعري هو موافقة أحوال النّفس، وهي لا تخلو من أن تكون سارّة مستطابة أو مفجعة مؤلمة أو شاجية.

ومراعاة أحوال النّفس تستلزم أن يمثل الأسلوب في هيئته قوامها إحكام التأليف بين المعاني وحسن التصرف في جهاتها،[2] ممّا يجعل الأسلوب أوقع أثرا في النّفوس، لذا وجب التنبيه على ما اعتمده الحذاق من الشّعراء، إذ حرصوا على طلب ما من شأنه أن يجعل الشّاعر "**جديرا بأن ترتاح النّفوس لأسلوبه وان يحسن موقعه منها**".[3]

ومن ذلك المراوحة بين الأساليب الشّعرية والأساليب الخطابية، فالمراوحة بين هاتين الصناعتين "**أعود براحة النّفس وأعون على تحقيق الغرض**"،[4] واستجداد لنشاط النّفس.

وصفوة القول، من واجب صاحب العمل أن يهتم بالمتلقّي وبأحواله النّفسية، ويستعين في عمله بكل الوسائل لتوفير شروط الرّاحة له، وهكذا يستطيع أن يتمكّن من قلب السّامع.

---

[1]– المنهاج، ص358.

[2]– ينظر المنهج النقدي عند حازم القرطاجنّي، أحمد تاور أحمد محمّد،بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة الخرطوم، 2006، ص340.

[3]– المنهاج، ص359.

[4]– المصدر نفسه، ص361.

الفصل الثاني

المبدع والتلقّي من منظور حازم القرطاجنّي

المبحث الأوّل: المكوّنات الإبداعيّة للشّاعر

المبحث الثّاني: المكوّنات الأسلوبيّة للشّاعر

المبحث الثالث: التلقّي بين الغموض وأنحاء التخاطب وكيفياته

المبحث الأوّل: المكوّنات الإبداعيّة للشّاعر

إنّ العمل الإبداعي لا يكون من إبداع الفرد وحده، ولا من إبداع الجمهور وحده، ولا من إبداع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسّياسية، وإنّما: "**تسهم هذه العوامل بطريقة أو بأخرى في نشوئه، وإنّ ميلاده ينمّ على مستوى ذات المبدع المتفاعل مع مجمل الظّروف المحيطة**".[1]

أوّلاً: العوامل الخارجية (المهيّئات، والأدوات، والبواعث)

لقد أعطى حازم القرطاجنّي المبدع والمتلقّي في آن واحد عناية كبيرة، وكأنّ أحدهما مكمّلا للآخر، ولو دقّقنا النّظر في مجمل عملية تلقّي الخطاب الأدبي، لتبيّن لنا "**أنّ المبدع كاتبا أو شاعرا بصفته أوّل من يتلقّى الخطاب، ثمّ يأتي النّاقد وهو المتلقّي الثّاني، ثمّ الجمهور إذ هو المتلقّي الثّالث والأخير**"،[2] فمبدع النّص متلقّ أوّل، فما هي العوامل التي تجعل منه شخصية متفرّدة وتميّزه عن باقي أفراد المجتمع؟

ولهذا وضع حازم شروطا يجب أن تتوفّر في الشّاعر وهو (المتلقّي الأوّل) لنظم الشّعر وهي: المهيّئات، والأدوات، والبواعث، فضلا عن مجموع القوى المكوّنة لطبعه.

1. المهيّئات

ويقسّمها إلى قسمين:

أ. "**النّشءُ في بقعة معتدلة، حسنة الوضع، طيّبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعةٍ من كلّ ما للأغراض الإنسانية به علقه**".[3] فالرّفاهية والبيئة تفتح للشّاعر المجال لصقل موهبته، وأنّ الحياة السّعيدة تنعكس على نفسية الفنّان فيبدع بأصالة، وكلّ هذه "**مؤثّرات**

---

[1]– رينيه ويليك وارين، نظريّة الأدب، ترجمة: محيي الدين، مراجعة الدكتور حسام خطيب، المؤسسة العربيّة للدراسات، دار النشر، بيروت، ط2، 1981، ص 270.

[2]– محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، المركز الرئيسي، بيروت، 1999، ص 80.

[3]– المنهاج، ص 40.

تؤثّر في الشّاعر النّاشئ جسميا ونفسيا، بأن تدركها حواسه، وتعيها نفسه ويختزنها طبعه صورا واضحة المعالم وتكون قابلة للاستخدام والتّوظيف حيث يستدعيها حال صوغ الشّعر في المستقبل".[1]

ب. أما القسم الثاني فهو "**التّرعرع بين الفصحاء الألسنةِ والمستعملين للأناشيدِ، المقيمين للأوزانِ**".[2] فهذه المهيئات، حسب صاحب المنهاج تفتح المجال للشّاعر لشحذ طبعه وصقله وتهذيبه قبل الشّروع في ممارسة النّظم.

كان العرب في القديم يرسلون أبناءهم إلى البادية بهدف تلقّي فصيح الكلام والمعرفة بإقامة الأوزان لحفظ لغتهم من الفساد، ويرى القرطاجنّي أنّ الاحتكاك بأصحاب البلاغة والفصاحة والمهتمّين بالأناشيد سبيل لصقل موهبة المبدع النّاشئ و"**حفظ الكلام الفصيح وتحصيل المواد اللّفظية والمعرفة بإقامة الأوزان**".[3]

ولقد لاحظ نقّادنا العرب القدماء الأهمّية الكبيرة لمصاحبة الشّعراء الفحول وما يتركه من حسن عند الشّاعر النّاشئ، إذ يجب عليه أن "**يتشبّع بآثار الأساتذة الكبار ويتحكّم في معجمهم ويحفظ تنويعات صورهم الأسلوبية، وباختصار ينبغي له أن يملأ فكره بأشعارهم**"،[4] فإذا أراد أن ينظم بعدها انقادت له أعنّة الكلام في الأغراض والفنون.

وقد تنبّه نقّادنا العرب القدامى إلى ضرورة تثقيف الشّاعر وتكوينه من خلال مجالسته الأعراب، وذلك لاكتساب ملكة لغوية متينة وأصيلة، إضافة إلى هذا، الاطّلاع على أشهر ما كتبوا نظما ونثراً، والتعرف على أخبار العرب والأمم المحيطة بهم،

---

[1]– تكوين النّص الشّعري عند حازم القرطاجنّي، حسن البنداري، مجلة دراسات عربية وإسلامية تصدرها كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، ج2، 1972، ص 191.

[2]– المنهاج، ص 40–41.

[3]– المصدر نفسه، ص 40.

[4]– الشّعرية العربيّة، جمال الدين بن الشيخ، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص 99.

والاطلاع على السّير والنّوادر، وأمثال العرب، وحفظ القرآن الكريم، وهذا من شأنه يساعدهم على اكتساب ملكة لغوية متينة وأصيلة.

وقد حثّ أبو هلال العسكري في كتابه «**الصّناعتين**» الكتّاب على الاغتراف من شتّى مصادر المعرفة بقوله: "**ينبغي أن نعلم أنّ الكتابة الجيّدة تحتاج إلى أدوات جمّة وآلات كثيرة من معرفة العربيّة لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني وإلى الحساب وعلم المساحة والمعرفة بالأزمنة والشّهور والأهلّة وغير ذلك**".[1]

وإذا أخذ الشّاعر من هذه المنابع، هذّب طبعه، وأصبحت لديه أداة فاعلة في يده تمكّنه من إتقان الصّنعة القولية، وتمكّنه من الوزن والقافية ممّا يضمن له بساطة ربط صدر البيت بعجزه، وتناغم ألفاظه، وقوّة معانيه، وحسن اختيار الوزن والقافية، كما تساعده على تجاوز كلّ العقبات.

وفي الحقيقة إنّ النّاقد يتكلّم عن بيئته وعن نفسه، وعن تجاربه الخاصّة به، خصوصا في المهيّء الأوّل الذي يفصّل في شرحه وأهمّيته في توجيه طبع النّاشئين إلى الكمال في صحّة اعتبار الكلام في الشّعر، وهو لا يجعل من هذه الأمور قاعدة عامّة، وإنّما يراعي الظّروف والحالات الأخرى، معتبرا بيئات العرب القديمة إلى عصره وأثرها في خبايا الشّعر والشّعراء، فيقول: "**وقد تكون النّشأة حسنة على غير هذا النّحو، وذلك بأن تُستَجدَّ الأهوية للنّاشيئ وترتاد له مواقع المزن ومواقع الكلأ والنّبات الغضّ، ولا يخيم به في الموضع إلى ريثما يُصَوّح/ كلأه ويغيض ماؤه، فإنّ الطّباع النّاشئة أيضاً على هذه الحال، وإن لم يكن في الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر والتنبه لما يحسن في هيآت الأفاظ المؤلّفة والمعاني وما لا يحسن وعلى هذه الحالة الثّانية كان نشء شعراء العرب**".[2]

---

[1]– الصناعتين، ص 181.

[2]– المنهاج، ص 42.

2. الأدوات

أمّا الأدوات فتتمثّل في مختلف الخبرات والقدرات الفنّية المكتسبة، وهي نوعان: "**العلوم المتعلّقة بالألفاظ والعلوم المتعلّقة بالمعاني**".[1]

فأمّا العلوم المتعلّقة بالألفاظ فتشمل علوم النّحو والصّرف، والبلاغة بمختلف مباحثها (التّشبيه، الاستعارات، البديع ...). فعلى الشّاعر أن يتوسّع في علوم اللّغة، ويبرع في النّحو ويتبحّر في فنون الأدب وما إلى ذلك ممّا يمهّد له الطّريق للخوض في غمار الكتابة.

أمّا علم المعاني "**فهو تتبّع خواصّ تراكيب الكلام كالإفادة وما يتّصل بها من الاستحسان، وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره**".[2]

3. البواعث

أمّا البواعث فتنقسم إلى أطراب وإلى آمال، حيث الأطراب تعتري أهل الرّحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه، والآمال إنّما تتعلّق بخدّام الدّول،[3] ومع أنّ النّاقد هنا يقسّم البواعث إلى قسمين كبيرين هما الأطراب والآمال، إلّا أنّه يعود في أواخر كتابه ليقول: "**إنّ أحقّ البواعث بأن يكون هو السّبب الأوّل الدّاعي إلى قول الشّعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وآلافها عند فراقها وتذكّر عهودها وعهودهم الحميدة منها**".[4]

فهذه البواعث عبارة عن حالات نفسية تثير عواطف الشّعراء ووجدانهم، إذ تظهر في حنينهم إلى ما عهدوه وشوقهم إلى من فارقوه.

---

[1]– ينظر المنهاج، ص 41.

[2]– مفتاح العلوم، السكاكي أبو يعقوب يوسف، القاهرة، 1937، ص 77.

[3]– ينظر المنهاج، ص 41.

[4]– المصدر نفسه، ص 249.

ونجد حازم القرطاجنّي متأثّرا بابن قتيبة حين قال: "**وللشّعر دواع تحثّ البطئ وتبعث المتكلّف منها: الطّمع، ومنها الشّوق، ومنها الشّراب، ومنها الطّرب، ومنها الغضب**".[1]

ثانياً: العوامل الداخلية (قوى الشّاعر الثّلاث، الطّبع، والقوى العشر)

1. قوى الشّاعر الثلاث

لا يمكن لشاعر أن يكون في مستوى إبداع الشّعر المميّز والخلاّق إلّا بتوفّر ثلاث قوى في أعماقه "**قوّة حافظة، وقوّة مائزة، وقوّة صانعة**".[2]

أ) **القوة الحافظة:** ويراد بها حفظ خيالات الفكر منتظمة ومرتّبة ترتيبا جيّدا، ممّا يجعلها جاهزة عند الاستدعاء بسرعة وسهولة، وكأنّ كلماته تخرج وحدها دون عائق، أو حتّى حاجة إلى التّعمّق، وبما أنّ الشّعر يركّز على التّخييل، فإنّ حازم يشترط في سلامة حضور هذه القوّة لدى المبدع "**أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازاً بعضها عن بعض، محفوظا كُلُّها في نصابه، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللاّئق به قد أهَّبَتهُ له القوّة الحافظة لكون صور الأشياء مرتّبة فيها على حدّ ما وقعت عليه الوجود، فإذا أجال خاطره في تصوّرها فكأنّه اجتلى حقائقها**".[3]

ب) **القوة المائزة:** وفيها "**يميّز الإنسان ما يلائم الموضع والنّظم والأسلوب والغرض ممّا لا يلائم ذلك، ما يصحّ ممّا لا يصحّ**"،[4] وهذه القوّة هي بمثابة المنظّم والمنسّق بين الأشياء والأفكار ودرجة انسجامها مع عمله لحظة الإبداع.

---

[1]– الشّعر والشّعراء، عالم الكتب، بيروت، ط3، ص 88.

[2]– المنهاج، ص 42.

[3]– المصدر نفسه، 43.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ج) **القوة الصّانعة:** فهي التي "**تتولّى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتّركيبات النّظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتّدرّج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولّى جميع ما تلتئم به كلّيات هذه الصّناعة**".[1] والهدف منها ارتباط كلّ العناصر المكوّنة للعمل الإبداعي من معنى ومبنى وأسلوب، وبانتهاء هذه القوى من عملها تُمثل أمام المتلقّي.

وواضح من حديث حازم عن هذه القوى أنّ القوّة الحافظة والقوّة المائزة هما قوّتان تتعلّقان بمرحلة التّفكير في العمل الإبداعي واختماره في النّفس، أمّا الثّالثة فتتعلّق بالممارسة الفعلية للإنشاء والإبداع والإنشاء النّهائي للقصيدة معنى وغرضا ونظما وأسلوبا.

ولقد لخّص محمد البسيوني هذه الخطوات والمراحل بقوله إنّ: "**العملية الابتكارية تمرّ في مراحل متعدّدة، منها التّحضير والبحث والحضانة، وبعد ذلك تنبثق لحظة الإلهام التي تولد الفكرة الجديدة التي يصوغها الفنّان، وهذه المراحل تأخذ شكلا متميّزا في كلّ حالة**".[2]

إنّ هذه القوى التي تحدّث عنها حازم القرطاجنّي يجب توفّرها في الشّاعر حتّى تكتمل عملية الإبداع، حيث إنّها تكمّل بعضها البعض، لا انفصال بينها وإنّ لكلّ قوّة دورها الفعّال في العملية الإبداعية، وهذه القوى يجب أن تكون موجودة في طبع الشّاعر، وهي المعبّر عنها بـ "**الطّبع الجيّد**".[3]

وما يمكن قوله في هذه الفقرة، إن الشّاعر الذي دعم بثقافة واسعة وخبرة طويلة بشؤون الحياة، تشكل لديه القدرة على التصرف في المعاني ونظم القصائد بتلقائية، إضافة

---

[1]– المنهاج، ص 43.

[2]– العملية الابتكارية، محمد البسيوني، دار المعارف، مصر، د.ط، 1964، ص 121.

[3]– المنهاج، ص 43.

إلى أن هذا العمل لابد أن يتوفر على قوى داخلية أخرى تختلف من شاعر إلى آخر، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع هي المائزة والحافظة والصانعة.

2. الطّبع

يعدّ حازم القرطاجنّي من النّقاد الذين تعرّضوا إلى الطّبع في أعمالهم، وجعلوه الرّكيزة الأساسية لعملية الإبداع، إذ لا تستقيم إلّا به "**فالطّبع لا يعني الانغلاق على الذّات والامتياح فقط من الموهبة، الفطرية ولكنّه يعني تأجّج القوّة الشّاعرة والإبانة عنها فضلا عن المرونة الذّهنية والانفتاح على ذوات الآخرين بالتّنوّع في فنون الشّعر**".[1] فبعد الاشتمال عليه، حثّ النّقاد المبدعين على الثّقافة اللاّزمة والممارسة والدّربة.

وتناول ابن رشيق قضيّة الطّبع وأثرها في الإبداع، فالشّعر "**قراره الطّبع، وساكنه الرّواية، ودعائمه العلم، وبابه الدّربة، وساكنه المعنى**"،[2] وبهذا فالجانب المعرفي غير كاف لوحده ليكون الإبداع في مستوى راق، وإنّما يستلزم أن يصاحبه طبع يكون بمثابة منطلق الإبداع، "**ومعرفة مجموعة من القوانين الأساسية التي تشكّل ما يسمّى العلم بالشّعر، كأن للعلم جانبين متداخلين جانب فطري مرتبط بالحساسية التّلقائية، وجانب آخر مرتبط بالتعليم وإتّباع الأصول المتعارف عليها، وبدون هذين الجانبين يغدو العلم بالشّعر مستحيلا**".[3]

والطّبع في مفهوم حازم القرطاجنّي هو "**استكمال للنّفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشّعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النّفوذ في مقاصد النّظم**

[1]– مفهوم الإبداع في الفكر النّقدي عند العرب، محمد طه عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص 36.
[2]– العمدة، ابن رشيق القيرواني، 285/1.
[3]– مفهوم الشّعر في التراث النّقدي، جابر عصفور، ط5، 1995، ص 164.

وأغراضه وحسن التّصرّف في مذاهبه وأنحائه إنّما يكونان بقوّى فكريّةٌ واهتداءات خاطريّة/ تتفاوت فيها أفكار الشّعراء".[1]

ويشير حازم القرطاجنّي إلى ضرورة توفّر الطّبع في الشّاعر إضافة إلى فعل التّعلّم، وعدم الاكتفاء بالموهبة حتّى ولو كان متفوّقا، لأنّ "**التّعلّم زاد لا يجب التّوقّف عن التّزوّد منه، فإن تساوى الطّبع فالمعرفة هي الفارق بينهم**".[2]

إذاً فالطّبع هو ملكة أساسية لا يقوم الشّعر إلّا بها، ولكنّها تحتاج إلى صقل ومزاولة للقول، وتقويم بقوانين البلاغة، ولهذا دعا حازم بعض الشّعراء إلى تصحيح فهومهم المختلفة.

والملكة التي تحدّث عنها النّاقد، والتي تصقل بكثرة المزاولة يمكن أن تنمّي عند الشّاعر ملكة أخرى، يقول: "**وقد يحصل للشّاعر بالطّبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتّى يحسب من سرعة الخاطر أنّه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات، وإن كانت لا تتحصّل له إلّا بملاحظتها ولو مخالسة**".[3]

وهكذا فالطّبع والرّواية والدّربة والإلمام بعلوم اللّغة...، تجعل المبدع قادرا على نسج الصّور المؤثّرة في الأذواق والأسماع، لأنّه لا يكتب لنفسه وإنّما يكتب للمتلقّين الذين يحكمون على إبداعه بالاستمرار أو التّلاشي.

---

[1]- المنهاج، ص 199.

[2]- ينظر: يوسف مراد، مبادئ علم النّفس العام، نقلا عن إشكالية التلقّي عند طباطبا في كتابه "عيار الشّعر"، شيماء خيري فاهم، جامعة القادسية، كلية التربية، مجلة القادسية في الأدب والعلوم التربوية، العددان (3-4)، المجلد 6، 2007، ص 64.

[3]- المنهاج، ص 199.

3. القوى العشر

لم يحصر حازم القرطاجنّي العملية الإبداعية في إطار هذه القوى الثّلاث (المائزة والحافظة والصّانعة)، بل ترك الباب مفتوحا لاستقصاء قوى أخرى تتدخّل في عملية الخلق، وهذا ما يتّضح في قوله: "**وما جرى مجراها**".[1]

ويحدد حازم عناصر الطّبع الشّعري بعشر قوى بما يسمّيه "**القوى الفكرية والاهتداءات الخاطرية**"،[2] والتي تتفاوت فيها أفكار الشّعراء وتتمثّل عنده فيما يأتي:

* **الأولى قوّة النّاظم:** "**على إظهار ما لا يجري على السّجيّة، ولا يصدر عن قريحة ممّا يجري على السّجيّة ويصدر عن قريحة**"،[3] وهذه القوّة ليست موجودة إلّا عند النّخبة من البلغاء، إذ أنّ "**بعض النّفوس لها قوّة تتشبّه بها في ما جرت فيه من نسيب وغير ذلك، فلا تكاد تفرّق بينهما النّفوس ولا يماز المطبوع فيها من المتطبّع، فإذا اتّفق مع هذا حسن النّظم تناصر الحسن في النّظام والمنحى واعتم فلم يكن فيه مقدح**".[4]

* أمّا **القوّة الثّانية:** فمتعلّقة بقوّة النّاظم على "**تصوّر كليات الشّعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصّل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي، ولبناء فصول القصائد على ما يجب**"،[5] وهذا لا يتأتّى إلّا بطول الدّربة ودوام الممارسة التي تضمن له الولوج إلى عالم صناعة النّصوص، بما فيها مباني الفصول من حيث شكلها العامّ، ومن حيث الطّول والقصر، والمضمون. فإذا ما وعى المتلقّي مكوّنات هذه الفصول، تفطّن إلى اتّساق الأغراض مع المعنى الكلّي للنّص وما تحمله من أفكار ودلالات.

---

[1]- المنهاج، 199.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 200.

[4]- المصدر نفسه، 341.

[5]- المصدر نفسه، ص 200.

* أمّا **القوّة الثّالثة:** فقوّة النّاظم على "**تصوّر صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض، فبالنّظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنّظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معيّن في ذلك**"،[1] فالخبرة الجماليّة والفنّية التي يكتسبها المبدع هي التي ستظهر بعد ذلك في إنتاجاته، وذلك لتخرج قصائدهم على أحسن وأتمّ معنى ومبنى وتقديمها جاهزة للمتلقّي الذي ينتظر منه أن يقدّم له نصّا يستطيع أن يحقّق له الهزّة التّأثيرية.

* **القوّة الرّابعة:** قوّة النّاظم على تخيّل المعاني، وتخييلها بالشّعور بها والإتيان بها من كلّ جهاتها،[2] وتسمّى بقوّة التخيّل، حيث يحاول الشّاعر من خلال إبداعه الشّعري إلى إيصال المعنى المعبّر عنه إلى المتلقّي وإحداث التّأثير فيه، وهو أمر لن يتأتّى إلّا بحسن انتقاء اللّفظ المناسب للمعنى المعبّر عنه بدقّة مع حسن تأليفه ونظمه وتناسبه مع غيره من الألفاظ في الجملة الواحدة، وحتّى يلج المعنى إلى قلب المتلقّي ويثير في نفسه انفعالات سواء بالقبول أو بالرّفض.

والعملية الإبداعية لدى حازم موقوفة على المبدع أوّلا ثمّ المتلقّي ثانيا، وذلك أنّ "**التّخييل أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر لها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض**".[1]

---

[1]– المنهاج، ص 200.

[2]– ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[1]– المصدر نفسه، ص 89.

وقوّة التخيّل هي القوّة الفاعلة في العملية الإبداعية تتماشى مع فعل إنشاء القصيدة، وقد رأى بأنّ "**للمخيّلين في التخيّلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوالا ثمانية ... لكلّ واحد منها في زمان مزاولة النّظم مرتبة لا تتعدّاها**"،[1] وهي مقسّمة إلى كلّية وجزئية.

❶ **التّخاييل الكلّية هي:**

أ. "**تخيّل الشّاعر لمقاصد غرضه الكلّية**"،[2] حيث يسعى الشّاعر إلى انتقاء اللّفظ المناسب لغرض القول، والقادر على الزّيادة في جمال الفكرة، وحسن موقعها من نفس المتلقّي وجعله ينجذب إلى ذلك العمل.

ب. "**يتخيّل الشّاعر طريقة وأسلوبا للتّعبير عن تلك المقاصد**"، فالشّاعر مطالب بانتقاء الأسلوب المناسب، باعتباره قاعدة أساسية في الإبداع الشّعري، وبواسطته أيضاً يتحدّد ما "**يميّز الكلام الفنّي عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانية**".[3]

ج. وبعد عملية اختيار الأسلوب المناسب للتّعبير عن المقصد والغرض وانتقائه، يتغلغل خياله في عملية النّظم فيقوم بـ "**ترتيب المعاني في تلك الأساليب**"،[4] والرّبط بينها بشكل مميّز يجعلها تخدم المعنى العامّ للقول الشّعري، وتكون أقدر على إحداث الأثر في نفس المتلقّي مثل"«**التّخلّص والاستطراد**".[1]

---

[1]– المنهاج، ص 109.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربيّة للكتاب، تونس، د.ط، د.ت، ص 37.

[4]– المنهاج، ص 109.

[1]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

د. فالطّبع والدّربة يساعدان المبدع على التّفتيش والتّنقيب عن العبارات المناسبة لهذا القول الشّعري، فيعلم "**ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الروي عليه، وفي هذه الحالة أيضاً يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ أو مفتتحا للكلام وربّما لحظ في هذه الحال موضع التخلص والاستطراد**".[1]

هذه هي مراحل بناء العمل الشّعري وتكوينه، وينبغي على الشّاعر أن يراعي في جميع الأحوال السّابقة حسن النّظم، والتّناسب والتّناسق فيما بين المعاني، وما بين المعاني والمقاصد، مع مراعاة تناسب الألفاظ مع المعاني وتناغمها مع الجرس الموسيقي العامّ في الشّطر، أو في البيت أو في القصيدة. وجمال النّظم نابع من تمكّن المبدع، لقواعد الصّناعة وإلى طبع مهذّب يمهّد له الشّروع في غمار العملية الإبداعية.

❷ **أمّا التّخاييل الجزئية فهي:**

أ. "**تخيّل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشّعر**"،[2] حيث يتّجه الشّاعر إلى انتقاء المعاني المناسبة والدّقيقة تبعا للغرض المناسب، فيضع في مخيّلته كلّ ما ينوي إرساله إلى المتلقّي باعتباره شريكا له في العملية الإبداعية.

ب. "**تخيّل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له**".[3]

ج. هذه المرحلة يتمّ فيها اختيار العبارات المتناسبة مع الوزن الملائم، وهذه المرحلة تحتاج إلى الطّبع والدّربة.

---

[1]– المنهاج، ص 109.

[2]– المصدر نفسه، ص 110.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا، بل يخضع لشروط يتعلّق بعضها بالمتلقّي ويتعلّق بعضها الآخر بالموضوع الذي يكتب فيه، فالوزن ليس مجرّد حلية يتزيّن بها الشّعر، بل هو عنصر مهمّ في عملية التلقّي. يقول النّاقد: "**يتخيّل ما يريد أن يضمّنه في كلّ مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسّكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والتّرتيب بعد أن يُخيّل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النّفوس**".[1]

د. إنّ عملية النّظم تحتاج إلى الحذف والتّغيير، وهي تعمل على ملء هذا الفراغ بعبارات متمّمة " **في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفّى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسدّ الثّلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها** ".[2]

* **أمّا القوّة الخامسة:** فهي قوّة النّاظم على إدراك الوجوه التي يتحقّق بها التّناسب والتّقارب بين المعاني.

* **والقوّة السّادسة:** هي قوّة النّاظم على التّهدي إلى العبارات الجيّدة الوضع والدّلالة على تلك المعاني وعملية التهذّي للمعايير في "**اختيار المواد اللّفظية أوّلا من جهة ما تحسن فيها من ملاحظة حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك، واختيارها من جهة ما يحسن من النّظر إلى الاستعمال وتجنّب ما يقبح إلى ذلك واختيارها بحسب ما يحسن منها اعتبار طريق من الطّرق الحرفية وتجنّب ما يقبح باعتبار ذلك**".[1]

---

[1]– المنهاج، ص 110.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[1]– المنهاج، ص 110.

* **والقوّة السّابعة:** هي القوّة على التخيّل تسيير تلك العبارات المتّزنة وبناء مباديها على نهاياتها، ونهاياتها على مباديها.

* **والقوّة الثّامنة:** "**هي القوّة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتّوصّل به إليه**"،[1] وهذه تحتاج إلى ذكاء وفطنة.

* **والقوّة التّاسعة:** هي "**القوّة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النّفوس عنها نبوة**".[2]

* **والقوّة العاشرة:** هي القوّة المائزة "**حسن الكلام من قبيحه بالنّظر إلى نفس الكلام وبالنّسبة إلى الموضع الموقع فيه**".[3]

يقدّم لنا حازم رسما نجد فيه لحظات معرفية كثيرة من لقاء المبدع القارئ بالقصيدة، فلا يمكن أن يخرج النّص إلى الوجود ويتقبّله متلقّيه ويرتضيه، إلّا إذا حدث أن تقبّل المبدع نفسه صورة إبداعه وارتضاه، فهو يعمل النّظر في الكلام ويصحّحه وينقّحه، "**ومن هنا فإنّ لحظة انفتاح التّجربة الشّعرية عند الشّاعر هي لحظة قوّة واحدة، يتّحد فيها الدّاخل بالخارج، النّظام بالفوضى، الحضور بالغياب، الخلق بالتّذكّر، بهذا كلّه تتحقّق القصيدة في ذاتها، وينتمي الشّاعر إلى نفسه**".[1]

---

[1]– المنهاج، ص 110.

[2]– المصدر نفسه، ص 200.

[3]– المصدر نفسه، ص 200–201.

[1]– جماليّات التلقّي عند حازم القرطاجنّي، خيرة مكاوي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللّغة والأدب العربي، وهران، 1999 – 2000، ص 276.

المبحث الثاني: المكوّنات الأسلوبيّة للشّاعر

أوّلاً: طبقات الشّعراء في بناء أساليب القول الشّعري

ربط حازم القرطاجنّي العملية الإبداعية بالطّبع، وعده قوّة منتجة للشّعر، تقوم بتمييز الشّاعر الجيّد من الشّاعر الرّديء، ودون هذه القوّة لا يمكن أن يستقيم شعر يعتدّ به، مع توفّر القوى الضّرورية لنظمه، ومن ثمّ فإنّ التّمايز في هذه القوّة بين المبدعين قوّة وضعفا هو الذي سيسفر عن التّمايز بينهم فنّيا.

ويهذّب المبدع طبعه بالاكتساب والدّربة من خلال القوى العشر النّاظمة المساعدة على تنميته، والشّعراء في اكتساب هذه القوى ثلاث مراتب.

ومن خلال هذه المراتب تتحدّد شاعرية المبدع وتمكّنه من إتقان قواعد الصّناعة القولية، فكلّما امتلك الشّاعر أكبر عدد من القوى ارتقى نصّه إلى الجودة والإتقان، وبناء على ذلك فإنّ.

أ) المرتبة الأولى:

"**أهل المرتبة العليا هم الشّعراء في الحقيقة**"،[1] وجعل منها ثلاث طبقات يكون أساس الامتياز فيها نسبة حصول هذه القوى على الكمال أو النّقص في بعضها.

* **الطّبقة الأولى:** "**الذين حصلت لهم هذه القوى على الكمال في الجملة والكمال في بعض دون بعض**"،[2] وهذا الصّنف من الشّعراء يتوفّر على حظّ وافر من تلك القوى التخيّلية غير المتاحة لغيرهم، ما يجعلهم يسترسلون في القول بطريقة تلقائية دون أيّ عائق أو حتّى حاجة إلى التّعمّق والتّفكير، أي أنّهم "**يقوون على تصوّر كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوّة قبل حصولها بالفعل، فيتأتّى لهم بذلك**

[1]– المنهاج، ص 201.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تمكّن القوافي وحسن صور القصائد وجودة بناء بعضها على بعض"،[1] وكلّما تمكّن من امتلاك هذه القوى استطاع أن يقدّم الجديد ويبدع أشياء يفاجئ بها المتلقّي ويثير ذهنه.

* **الطّبقة الثانية: من كان قسطه من جميع هذه القوى أو من أكثرها متوسّطا أو غير بعيد من التّوسّط**"،[2] أمّا هذه الطّبقة فهي أقلّ مهارة من سابقتها لأنّها؛ لا تملك كلّ القوى النّاظمة في طبعه.

* **الطّبقة الثالثة: "فهي لا تتصوّر إلّا القليل من ذلك كأوائل القصائد، وصدورها وما يكون من مقاصد الشّعر بمحلّ عناية من أنفسها، فقد يتّفق لهذه الطّبقة أيضاً أن تبني الكلام والقوافي بناء حسنا**"،[3] وهذه الطّبقة تتوفّر على حظّ قليل من هذه القوى ممّا يجعلها لا تتخيّل إلّا القليل من قصائد الشّعر.

ب) المرتبة الثانية:

"**من له أدنى تخييل في المعاني وبعضُ دربة في إيراد عباراتها متّزنة، وإن لم يكن له في القوى الباقية إلّا ما يعتدّ به، فنظم هذا منحطّ عن نظم من استكمل ما نقصه، ومرتفع عن كلام من لا تخيّل له في المعاني ولا دربة بالتّأليف**".[4]

وقدرة الشّاعر على النّظم في هذه المرتبة بسيطة بالنّسبة إلى شعراء المرتبة الأولى باختلاف طبقاتهم، وضعف الشّاعر راجع إلى قصور خياله في الإتيان بالكلام غير المألوف الذي يفاجئ المتلقّي ويثير دهشته، وأيضا إلى نقص الدّربة على نظم الشّعر بأسلوب خاصّ يمتلكه بالمران الطّويل والممارسة المستمرّة.

---

[1]– المنهاج، ص 201.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص 202.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ج) المرتبة الثالثة:

فتتمثل في هؤلاء الشعراء: "**الذين لا ينتسبون إلى هذه الصّناعة بغير الدّعوة. فمنهم طائفة لا تتقنّص ولكن تتلصّص ولا تتخيّل، بل تتحيّل بالإغارة على معاني من تقدّم إبرازها في عبارات أخر. والنّمط الثّاني لا يتخيّل ولا يتحيّل، ولكن يُغيِّر ويُغَيَّر. والنّمط الثّالث هم شرّ العالم نفوسا وأسقطهم همما وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الموضع المنزّل منه من غير أن يغيّروا في ذلك ما يعتدّ به**".[1]

وهؤلاء ينسبون أنفسهم إلى الشّعر وما هم بشعراء، لأنّهم ينمّوا إبداعاتهم على طريقة غيرهم سواء بإعادة صياغته بالتخيّل في تغيير الألفاظ، أو بسرقة المعاني أو الألفاظ، وهذا راجع إلى فساد طبعهم، وافتقارهم إلى قوّة التّخييل، وجودة المحاكاة، وحسن التّأليف.

ويذهب النّاقد في موضع آخر إلى أنّ الشّعراء يختلفون حسب قوّة التّهدّي، يقول: "**وأعلم أنّ للشّعراء في تهديهم إلى العبارات التي ترد على الأفكار أوّل ما ترد عليها مُتَّزِنةً مُنطَبعَةً على مقدار الكلام المقفّى ومقطعه وإلى العبارة التي ليست توجد أوّل ورودها على الأفكار متّزنة منطبعة على ما يراد صوغ الكلام بحسبه، لكن توجد قابلة لأدنى تغيير يُصَيّرُها منطبعةً على ما يراد من ذلك، مراتب ثلاثاً**".[2]

أمّا الأولى فيرى النّاقد أنّ أصحاب هذا الصّنف يركّزون على "**الهيئات التي تكون نقل الحركات والسّكنات فيها بحسب ما يقتضيه الوزن الذي يريد بناء كلامه عليه فيولج به الخاطر إلى اللّسان موزونا**".[3]

---

[1]– المنهاج، ص 202.

[2]– المصدر نفسه، ص 207.

[3]– المصدر نفسه، ص 208.

فالشّعراء الذين يملكون طبعا سليما، يسهل عليهم القول، وتنهمر عليهم الأفكار ويمكّنهم من الوزن والقافية.

إنّ نظم الشّعر ليس شيئا هينا بسيطا، بل يوجد فيه بعض التوعُّر والصّعوبات التي يصطدم بها طبع الشّعر، فيصبح القول فيها صعب، ويصاب المبدع بالتّوتّر والقلق "**بعد أن قطع بضع خطوات في صحبة الحلم في هالة من التّوتّر الفكري، المعرفي لتسكين الأشرعة دون سابق إنذار**"،[1] ويسمّى بتارات الشّعر.[2]

وقد قسّم حازم هذه العوائق التي أطلق علها عوادي وهي كثيرة، منها ما يتعلّق بالشّاعر ومنها ما له صلة بالقول الشّعري (وهو الزّمن الذي تتمنّع فيه القصيدة عن مريدها فيصبح القول صعبا).

أمّا بالمتعلّقة بالشّاعر، فهي:

* "**أن يكون بالخاطر كسل فلا تسمو تلك القوّة معه سموّها مع النّشاط**"،[3] ولطبع الشّاعر أوقاتٌ يصير طيّعا لغرض الشّعر، إذ أنّه "**يثور ويهدأ كالنّار وتشتعل وتخمد، وإنّما يبعثها وتثيرها مثيرات تتعدّد، ومواقف تتباين حسب نوع الطّبع، واستجابته للأشياء والأحداث**"،[4] وهي حالات ممكنة الحصول لكلّ شاعر، ويوجّه شمس الدّين محمّد بن حسن نصيحة للشّاعر الذي استعصى عليه نظم الشّعر، يقول: "**ومتى عصى الشّعر فاتركه، ومتى طاوعك فعاوده**".[5]

---

[1]– المنهاج، ص 208.

[2]– ينظر: معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، أحمد مطلوب، ص 133.

[3]– المنهاج، ص 208.

[4]– تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، دت، ص 57.

[5]– مقدمة في صناعة النظم والنثر، شمس الدين محمد بن حسن، د.ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص 30.

* "**أن يكون الخاطر قد شغله تلفّت إلى غير الغرض الذي هو آخذ في صوغ العبارة له**".[1]

* والعائق الثالث هو "**أن يدركه سهوا فينصرف عن الوزن الذي هو آخذ فيه إلى وزن يقاربه على سبيل الغلط...**"،[2] معنى هذا عندما يكون يكتب المبدع قد يصيبه سهو، فينصرف عن الوزن فجأة بعد أن كان معتاد عليه.

* والعائق الرابع "**أن تكون مواد العبارات في الذكر قليلة، فيعز وجود ما يجيء من العبارات عفوا من غير احتيال ولا تكلف لذلك**".[3]

كل هذه العوائق التي تصيب الشاعر تتعلق بالحالة النفسية التي يكون عليها الشّاعر، فانصرافه عن القول نتيجة لهذه العوامل، ولهذا نصح أبو تمام أبا عبادة الوليد بن عبيد البحتري بأن يتخير الوقت المناسب للنظم، فقال ناصحا: "**يا أبا عبادة تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، وأعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان وقت السحر، وذلك أنّ النّفس قد أخذت حظها من الرّاحة، وقسطها من النّوم...**". [4]

أمّا العوادي المتعلقة بقول الشعر نفسه فهي "**أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى، فيحتاج إلى إعمال الحيلة فيما يستحسن من الحشو...، أو يكون قدر المعنى فوق قدر الوزن، فيحتاج إلى الحذف والاختصار...، أو يكون المعنى دقيقا داعياً إلى إيراد العبارة عنه على صورة يقلّ ورودها عفوا...، فلا يتمكن الخاطر من إيرادها موزونة إلا بتعمّلٍ ومحاولة**".[5]

---

[1]– المنهاج، ص 208.

[2]– المصدر نفسه، ص 209.

[3]– المصدر نفسه ، ص 210.

[4]– المصدر نفسه، ص203.

[5]– المصدر نفسه، ص208.

أما المرتبة الثانية فأصحابها ليس لهم "**القدرة على إحضار العبارة متزنة على البديهة إلاّ في قليل المواضع، بل يحضر العبارة بحيث تقبل التغيير والتصيير إلى الوزن المقصود بأدنى سعي**"،[1] **وهؤلاء** ليسوا لهم كفاءة للإتيان بالعبارات الموزونة إلا نادراً، حيث يكلفهم هذا جهداً يسيراً في إيجادها.

والمرتبة الثالثة: يرى حازم أن أصحاب هذا الصنف يجهدون أنفسهم ويرغمونها على نظم الشعر، وهؤلاء يفتقدون القدرة على "**إحضار العبارات متزنة أول إحضارها، ويحضرها مع ذلك غير قابلة التغيير إلى الوزن إلا بكد وتعب**".[2] والملاحظ على هذا الصنف أنهم لا يمتلكون كل القوى الناظمة، فغيابها يؤدي إلى عدم التحكم في الأوزان والقوافي.

ثانياً: الشّاعر بين الارتجال والتّرويّ

تتركّب بنية العمل الإبداعي الشّعري لحظة ميلاده، على أنواع تتباين في القوّة والرّصانة والتّنقيح والتّهذيب والجمال، ويعود هذا إلى عامل الزّمن الذي يكتب فيه المبدع نصّه، فإذا أرسله إلى المتلقّي مباشرة دون رويّة وتأمّل وتفكير، فإنّ بناءه يكون سريعا، وبنيته الشّعرية تتّجه نحو السّهولة والبساطة في كثير من القوانين الشّعرية، لأنّ الوقت غير كاف.

بينما إذا أرسل المبدع نصّه على مهل ورويّة وتأمّل، انعكس على بنيته، لاتّساع الوقت المتاح لمثل هذا الصّنف من النّصوص، فيقوم المبدع بتغيير ما يمكن تغييره سواء بالحذف أو بالإضافة.

---

[1]– المنهاج ، ص211.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فالوقت المتسع يساعد المبدع على تنقيح شعره، وتأمله قبل أن يظهره لمتلقّيه الحقيقي، فينظر إلى مدى جودته وسلامته من تلك العيوب التي تشينه، وذلك بعرضه على المتلقّي الضّمني الموجود في ذهنه زمن إنشاء القصيدة، والذي يسير جنبا إلى جنب معه، وينبهه إلى مجموعة من الأخطاء والزلات.

إذاً العامل الزّمني هو الذي تظهر فيه ملامح أسلوب شاعر فتميّزه عن الآخر. وبناء على هذا يفرّق حازم القرطاجنّي بين الأسلوبين المرتجل والمتروّي. يقول: "**مآخذ القول في الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد المذهب في ذلك. ولا يخلو الارتجال من أن يكون مستقصى فيه ما كان من صفات الشّيء المقول فيه لائقا بغرض القول، أو غير مستقصى...**"،[1] والمقصود بالمقترن في "**الأقاويل البديهية**"،[2] المرتجلة تضمين المبدع في نصّه معان أخرى لها علاقة دلالية بالمقصود مباشرة، فتقترن المعاني التي لها صلة بالموجود الموصوف مباشرة داخل النّص "**ومعان أخر يكون لها به علقه ولها إليه نسبة على سبيل تشبيه أو إحالة أو تعليل أو تتميم أو غير ذلك ممّا يكون به بعض المعاني بسبب من بعض، أو تكون المعاني المتعلّقة بالشّيء الموصوف غير مقترن بها بشيء من المعاني**".[3]

أمّا الطّريقة الثّانية في الإبداع فتقوم على التّأنّي والتّروّي وتكون فيه "**االمباحث فيها لطيفة كثيرة والمذاهب فيها بعيدة لكون الزّمان فيها يتّسع لطلب الغايات المستطاعة من بناء الكلام على ما قدّمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعاني وإبداع النّظم والتّأنّق في إحكام الأسلوب**"،[4] ومعنى هذا أنّ الشّاعر أثناء عمليّة الإبداع يبذل جهدا ويعمل فكره في استحضار المعاني اللّائقة والمناسبة... وهذا يحتاج إلى متّسع من الوقت، لأنّ خلق

[1]– المنهاج، ص 213.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، 214.

النّص يأتي على فترات ومراحل متقطّعة وليس دفعة واحدة، ثمّ يعود إنتاجه حلّة مستوية منقّحة مهذّبة لا يشوبها نقص، لتصل في نهاية المطاف إلى قلوب المستمعين، يقول **العسكري**: "**فإذا عملت القصيدة فهذّبها ونقّحها ... ما غثّ من أبياتها ورثّ ورذل**".[1]

ومسألة التّنقيح معروفة منذ القديم، وقد أشار إلى أهمّيتها الكثير من نقّادنا القدامى "**فالكلام إذا كان موصوفًا بالتّهذيب منعوتا بالتّنقيح، علت رتبته**"،[2] وفي هذا ضرب لنا النّاقد **ابن قتيبة** مثالا لمجموعة من الشّعراء فقال: "**فالمتكلّف هو الذي قوّم شعره بالثّقاف ونقّحه بطول التّفتيش وأعاد فيه النّظر بعد النّظر كزهير والحطيئة، وكان الأصمعيّ يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشّعراء لأنّهم نقّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين**".[3]

والرّويّة عنصر أساسيّ في العمل الإبداعي، يحتاج فيه الشّاعر إلى التّأمّل والتّفكير في الأمر، فطريقة التّفكير والتّصوير والتّعبير لدى الشّاعر وتأمّله تقوم على ترتيب الأفكار وانتقاء الألفاظ وتركيب الجمل، بحيث تكون متناسقة، وإنّما يأتي هذا كلّه لتحقيق الهدف الأسمى الذي من أجله خلق هذا النّص، وهو التّأثير في نفوس المتلقّين أمّا قبضاً أو بسطاً. أي أنّ للشاعر عمليتين:

* **الأولى:** عملية الإرسال (تقديم الخطاب جاهزا للسّامع).
* **الثّانية:** عملية التلقّي (عملية استقبال النّص، والتأثّر بمقتضاه).

---

[1]– الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص 45.

[2]– مقدّمة في صناعة النّظم والنّثر، نقلا عن صناعة النّص في الشّعرية العربيّة، لمياء دحماني، مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والخطاب، كلّية اللّغات والآداب، قسم اللّغة العربيّة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص 65.

[3]– الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، ص 33.

مراحل عمليّة التّروّي

* "**موطن قبل الشّروع في النّظم ويعتمد فيه على ما يسمّيه قوّة التخيّل**".[1] وهذه القوّة مهمّة جدّا في عمليّة الإبداع، إذ أنّ المبدع يبدأ أوّلا بالتّفكير، ثمّ استحضار المعاني كلبنة أولى في البناء، ثم استحضار الأشياء التي قامت في ذهنه وتوافق رغبة وأفق انتظار المتلقّي الضّمني.
* "**موطن في حال الشّروع، ويعتمد على القوّة النّاظمة التي يعينها حفظ اللّغة، وحسن التّصرّف**"،[2] وهذه القوّة مهمّة في استحضار المعاني واجتلاب الدّلالات والتّأليف بينها.
* "**موطن عند الفراغ من النّظم، ويعتمد فيه على قوّة الملاحظة كلّ نحو من الاتحاد التي يمكن أن يتغير إليها الكلام ويعينها حفظ اللّغة وجودة التّصرّف**"،[3] وهذه القوّة تساعد على جمع شتات الأبيات المبعثرة، إذ يتمّ جمعها بطريقة يكون فيها المعنى متّحدا متناسقا؛ أي المبدع مجبر على استحضار المتلقّي الضّمني في كافة جوانب القصيدة، فبعد أن كان موجودا في المراحل الأولى من الإنشاء هو الآن يسير معه جنبا إلى جنب يتفحص كل كبيرة وصغيرة، ويرشده إلى معاودة مراجعة القصيدة، وتهذيبها وتنقيحها، كما أنّه ملزم بأن يضفي على القصيدة التماسك والتجانس في جميع جوانبها حتى لكأنّها قطعة واحدة، وهذا كله من أجل المتلقّي الذي ينظم القول لأجله، إذا فهو متلقّي إيجابي يدفع بالشّعر إلى الأمام، ويعد خير سند في عملية الإبداع، لا يمكن الاستغناء عنه.

---

[1]– المنهاج، ص 214.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* "**والموطن الرّابع متراخ عن زمان الفعل يبحث فيه عن معان خارجة عمّا وقع في النّظم لتكمل بها المعاني وتستوفى بها أركان الأغراض ويكمل التئام المقاصد، ويعتمد فيه على القوّة المستقصية الملتفتة، ويعينها حفظ المعاني والتّواريخ وضروب المعارف**".[1]

ويهدف أصحاب الرّويّة إلى تحقيق خاصّيتين يتميّز بهما كلّ عمل شعريّ منقّح مهذّب، وهما:

أ. **الخاصّية الأولى:** فتتمثّل في **الاستجداد،** ومعناه في العبارة محاولة الشّاعر الإتيان بصورة جديدة لها أكثر إيحاء وتأثيرا من إنجازه الخاص، ويساعده في ذلك طبعه الجيّد السّليم وجودة القريحة، فيبذل الشّاعر جهده في "**ألاّ يواطئ من قبله في مجموع عبارة أو جملة أو معنى**"،[2] لأنّ هذا من باب السّرقة الفنّية، والمعروف أنّ الحقل اللّغوي حقل غنيّ ووفير، وبإمكان الشّاعر إلّا يقع في تكرار إنجازات السابقين.

ب. **الخاصّية الثّانية:** وتتمثّل في **التّأنّق،** والتّأنّق في أموره "**تجود وجاء فيها بالعجب**"،[3] و"**المونق من اللّفظ: هو في الغالب الذي يميّز بخصائص جمالية معيّنة تستهوي الأذن، وتطرب النّفس**"،[4] والطّبع السّليم هو الذي يوفّر لصاحبه (المبدع) من الصّفات ما يجعله يرتقي بنصّه إلى الجودة والإتقان، لذا يتفاوت الشّعراء في هذا حسب جودة طباعهم فـ "**منهم من لا يستجّد ولا يتأنّق، ومنهم من يستجدّ العبارة دون المعنى أو المعنى دون العبارة ومن يتأنّق في العبارة دون المعنى أو المعنى دون العبارة**".[1]

---

[1]– المنهاج، ص 214.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– لسان العرب، ابن منظور، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2003، مادّة أنق، ص167.

[4]– البيان والتبيين، الجاحظ.

[1]– المنهاج، ص 215.

ويسعى الشّاعر من خلال التّأنّق بلوغ أهدافه في بناء هيكل النّص الشّعري، وذلك بطلب "**الغاية القصوى من الإبداع بوضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض وتحسين هيآت الكلام في جميع ذلك**".[1]

والتّأنّق مؤثّر في نفس المتلقّي ما دام معناه طلب الغاية القصوى من الإبداع، يقول حازم: "**فإنّ العبارة إذا استجدّت مادّتها وتأنّق النّاظم في تحسين الهيأة التّأليفية فيها وقعت من النّفوس أحسن موقع**"،[2] وهي الغاية القصوى من إرسال النّص الشّعري.

ولم ينس حازم القرطاجنّي أن يفيد من التّجارب الماضيّة في تحضير الشّاعر نفسه لعمليّة النّظم، واختيار الحالة الملائمة والوقت المناسب، "**أن يأخذ نفسه بوصيّة أبي تمّام الطّائي لأبي عبادة البحتري في ذلك ويأتم به، فإنّها تضمّنت جملا مفيدة بما يحتاج إلى معرفته والعمل بحسبه صاحب هذه الصّناعة**".[3]

يتحدّث **البحتري** عن أوقات يجد فيها صعوبة في خوض غمار العملية الإبداعيّة، لأنّ ذلك غير متاح في كلّ وقت، والشّاعر هنا يقصد بوجود فترة من الزّمن يستقصي القول الشّعري فيها، إذ يقول: "**كنت في حداثتي أروم الشّعر وكنت أرجع فيه إلى طبع، ولم أكن أقف على تسهيل مأخذه ووجوه اقتضائه حتّى قصدت أبا تمّام وانقطعت فيه إليه واتّكلت في تعريفه عليه**".[1]

وينبّه أبو تمّام إلى ضرورة مراقبة تخيّر الوقت المناسب لنظم الكلام، فثمّة مبادئ يجب على المبدع إتّباعها ومراعاتها لضمان العمليّة الإبداعية، حيث يقول: "**تخيّر**

---

[1]– المنهاج، ص215.

[2]– المصدر نفسه، ص 216.

[3]– المصدر نفسه، ص 202.

[1]– المصدر نفسه، ص 203.

الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، واعلم أنّ العادة أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السّحر، وذلك أنّ النّفس قد أخذت حظّها وقسطها من النّوم"،[1] ويتّضح من هذا أنّ فترات اللّيل أكثر مناسبة للنّظم، حيث إنّ المبدع إذا هبّ إلى العمل في اللّيل، كانت نفسه في كامل قوّتها ونشاطها بريئة من التّعب والإرهاق، وكان أيضاً فارغ البال بعيدا عن الشّواغل التي تصرفه عن التّركيز في الموضوع، إضافة إلى الرّاحة النّفسيّة والجسديّة ضرورة لا غنى عنها في العمليّة الإبداعيّة.

ثالثاً: المنازع الشّعرية

يعرّف حازم المنازع بأنّها " **الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشّعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها وما يميلون بالكلام نحوه أبداً، ويذهبون به إليه، حتّى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النّفس، أو تمتنع من قبولها** ".[2]

فالمنازع إذن هي الأسلوب الخاصّ بكلّ شاعر في كيفيّة تنظيم وتنسيق كلامه، ويعتمد هذا الأسلوب بكثرة في شعره حتّى يختصّ به، مراعيا في ذلك النّزوع بالكلام التي تناسب نفس المتلقّي للإبداع، وقد ذكر القرطاجنّي في ذلك مثالين هما عبد الله بن المعتزّ في خمرياته والبحتري في طيفياته.

لكلّ مبدع ميزة شخصيّة تميّزه عن غيره من المبدعين، فمثلا "**الشّعر عند البحتري هو فنّ التّصوير والتّعبير، وعند المتنبّي فنّ الحكمة والمراسيم التي تلقّي قضايا حاسمة لا مردّ لها وتجد نحو ذلك بين جرير والفرزدق، وبين حافظ وشوقي، والعقّاد والمازني، ومطران والجارم، لكلّ ميزته الشّخصيّة فيما يقول**".[1]

---

[1]– المنهاج، ص203.

[2]– المصدر نفسه، ص 365.

[1]– الأسلوب، أحمد الشايب، ط6، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، مصر، 1996، ص 161.

ولعلّ النّص الجيّد هو ما جمع فيه المبدع كلّ أدوات البناء التي تجعله مقبولا لدى المتلقّي، فتأتي "**المآخذ فيه لطيفة، والمقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع من النّفس**"،[1] والمتلقّي لا ينفعل ولا يتأثّر إلّا إذا لامس النّص بصدق فنّي "**والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النّفس من حيث تسرّها أو تعجبها أو تشجوها حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك**"،[2] وهذه المنازع تختلف من مبدع لآخر، فإن تقبّل المتلقّي لها متباين، وذلك حسب الثّقافة التي يمتلكها "**فيستحسن بعضهم من المنازع ما لا يستحسنه آخر، وكلّ منهم يميل إلى ما وافق هواه**".[3]

ويعطي حازم تعريفاً آخر للمنزع بقوله: "**وقد يعني بالمنزع كيفيّةُ مأخذ الشّاعر في بنية نظمه وصيغة عباراته وما يتّخذه أبدا كالقانون في ذلك كمأخذ أبي الطّيب في توطئة صدور الفصول للحِكَمِ التي يوقعها في نهايتها، فإنّ ذلك كلّه منزع اختصّ به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به؛ وقد يعني بالمنزع غير ذلك إلّا أنّه راجع إلى معنى ما تقدّم، فإنّه أبدا ألطف مأخذ في عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب**".[4]

ويوضّح ذلك في قوله: "**ولا يخلو لطف المأخذ في جميع ذلك من أن يكون من ستّة أنحاء أو جهات هي:**[1]

- من جهة التّبديل.
- أو من جهة التّغيير.
- أو من جهة اقتران بين شيئين.

---

[1]– المنهاج، ص 365.

[2]– المصدر نفسه، ص 365.

[3]– المصدر نفسه، ص 366.

[4]– المصدر نفسه، ص 366.

[1]– المصدر نفسه، ص 366.

- أو نقله من أحدهما إلى آخر.
- أو شبه بينهما.
- أو تلويح به إلى جهة أو إشارة إليه.

1- **التّبديل**: وهو أن يجتهد الشّاعر بتبديل جهة بأخرى خاصّة للأساليب الهزيلة الضّعيفة التي تعرقل مسار عملية التّواصل بينه وبين المتلقّي.

2- **التّغيير**: استخدم بعض الفلاسفة كابن سينا وابن رشد مصطلح التّغيير في شروحاتهم وتلخيصاتهم لتراث أرسطو خاصّة في الشّعر والخطابة، ومصطلح التّغيير عندهما يدلّ على "**كلّ ما تتّسم به اللّغة في الصّناعة الشّعرية من حيل ووسائل أسلوبية تجعل من القول قولاً شعريّاً**"،[1] أمّا قدامة بن جعفر فقد اعتبره عيباً وهو "**أن يحيل الشّاعر الاسم عن حاله وصورته إلى صورة أخرى اضطرّته العروض إلى ذلك**".[2]

والتّغيير الذي يعنيه حازم لا يتعلّق باللّفظ والمعنى، و"**إنّما يتعلّق بضروب الاختيار والتّأليف والتّعديل والتّبديل، أثناء اختيار الألفاظ وتراكيب العبارات وصياغة الجملة وبناء القول والشّعر كلّه**".[1] أي أنّه يتفكّر في مراحل عمليّة خلق النّص الشّعري وينعكس عليه كواحدة من الأبيات التي يعتمد عليها المبدع للتّجويد والتّماسك والانسجام.

---

[1]- نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي عن ابن رشد، ألفت كمال الروبي، بيروت، التنوير للطّباعة والنّشر، ط1، 1983، ص 205.

[2]- نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، ص 250.

[1]- نظريّة المعنى عند حازم القرطاجنّي، فاطمة عبد الله الوهيبي، ص 307.

3- **الاقتران:** هو أن يجمع المبدع بين منزعين متشابهين أو أكثر، وهو الذي كان يعنيه حازم بقوله: "**يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة أخرى**".[1]

4- **النّقلة بين المنازع:** إنّ التّدرّج والانتقال بين المنازع واجب، مع مراعاة جانب الاتّصال واستمرار سلامة النّص مع المتلقّي، لأنّ الخروج من منزع والدّخول في آخر يحدث فجوة في الاتّصال.

وحسن الانتقال يتطلّب من الشّاعر أن يكون متمرّسا، ولديه اطّلاعا واسعا على النّماذج الأدبية.

5- **التّناسب:** يتطلّب من المبدع أن ينتقي منزعاً معيّناً يتلاءم وطريقته الشّعرية.

[1]- المنهاج، ص 366.

المبحث الثالث: التلقّي بين الغموض وأنحاء التخاطب وكيفياته

أوّلاً: التلقّي والغموض

شغلت قضيّة الغموض النّقاد منذ القديم، وتفاوتت معالجتهم لها دورانا حول المفهوم أو المصطلح وطرحا للحلول التي تقدّم لواحدة من مشكلات الإبداع والإنشاء الشّعري.[1]

ويعدّ **حازم القرطاجنّي** من بين هؤلاء النّقاد الذين تعرّضوا لقضيّة الغموض في دراسته، يقول: "**إنّ المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتّصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها، والأخرى غير واضحة الدّلالة لضروب من المقاصد**".[2]

فالغموض عند حازم متعلّق بالمعنى والتّعبير عنه، ونقله عن طريق العبارة من أجل إحداث انسجام وتلاحم من طرف المتلقّي، "**ففشل العبارة في تحقيق ذلك يعطي إمكانية للتّأويل فيه، وهو ما يسبّب الغموض، لأنّ مقصد الشّاعر أمر حدث فيه اختلاف ولبس**".[3]

ويحدّد حازم أوجه الغموض، وهي ثلاثة أقسام:

* **الأوّل:** غموض يرجع إلى المعاني.
* **الثّاني:** غموض يرجع إلى الألفاظ المدلول بها على المعنى الخفيّ.
* **الثّالث** غموض يرجع إلى المعنى والألفاظ معا.[4]

---

[1]- ينظر: معجم النّقد العربي القديم، أحمد مطلوب، ج2، بغداد، دار الشروق الثّقافية، ط1، 1989، ص 151-154.

[2]- المنهاج، ص 172.

[3]- الخيال والتّخييل عند حازم القرطاجنّي بين النظريّة والتّطبيق، رشيدة كلاع، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2005، ص 50.

[4]- ينظر المنهاج، ص 156.

1. غموض المعنى

قد يصطدم المتلقّي للإبداع الشّعري في فهمه له بحاجز يقف أمامه دون الفهم المباشر، أو حتّى المتأمّل لما يتلقّاه عبر إبداع معيّن، فيعيق بصفة كلّية أو جزئية التلقّي السّليم لهذا النّص الملقى.

وعرقلة التّواصل بين المتلقّي والمبدع يؤدّي إلى العبثيّة، فهذا يدلّ على أنّ أحد الأطراف لم يقم بدوره، إذ لا يمكن أن نلقي المسؤولية كلّها على كاهل المبدع، فقد يكون المتلقّي سببا في عدم سدّه الثّغرة الموجودة في النّص، ذلك لانعدام الخبرة المسبقة لمضمون النّص لديه، فيجد نفسه قاصرا عن الفهم الصّحيح لمعنى النّص، خاصّة وأنّ آلية التّأويل غير متاحة لكلّ القرّاء.

وفي هذه الحالة بالذّات يغدو "**الغموض مشكلة تفتح على تخوم العلاقة من جهة تلقّي القارئ وإدراكه للعلاقة**"،[1] وفي جميع الحالات يكون عدم التّجاوب مع الإبهام "**مشكلة تشير إلى خلل أو فشل في نجاح هذه الوظيفة الأساسية**".[2]

ولمّا كانت الغاية من وظيفة القول الشّعري عند حازم هي التّخييل والتّأثير قبضا وبسطا لإحداث اللذّة للخبرة الجمالية، فإنّ مهمّة المتلقّي بوصفه أحد أركان العمليّة الإبداعية هي مواجهة النّص والكشف عن القيم الجمالية، فهذا يحتاج إلى مقدار من التّأمّل والتّدبّر والتّأويل.

ومعنى هذا أنّ المعاني لا تأتي ظاهرة واضحة بل مغلقة غامضة، وفكّ معالمها لا يكون إلّا بالاجتهاد والتّأمّل، فهي إذن تستهوي نفس المتلقّي وتشوّقها لرؤية ما هو محتجب وكشف ما هو مستتر.

---

[1]– نظريّة المعنى عند حازم القرطاجنّي، فاطمة عبد الله الوهيبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 245.

[2]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

ولذا فإنّ العمليّة الإبداعية هي مشاركة حقيقية بين المنشئ للنّص وهو المبدع، وبين القارئ لهذا العمل وهو المتلقّي، لأنّ عملية التلقّي "**ليست متعة جمالية خالصة فحسب ولكنّها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقّي، تفتح أمامنا آفاقا حيّة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا لنص المبدع. بل إنّنا من خلالها نعيش وكأنّنا نرى العالم من حولنا للمرّة الأولى من دخولنا إلى عمليّة الإبداع**".[1]

فالتّخييل بوصفه آلية من آليات التّواصل مع العمل الأدبي، باعتبار أنّ عملية فكّ الشّفرات المتحكّمة في العمل الأدبي لبلوغ معنى المعنى يمرّ عبر التّخييل، فالرّسالة مستويين أحدهما ظاهر مرئي والآخر متخفّ ينتظر من يخرجه ويزيل عنه القناع، وإنّ جهد المتلقّي هو الكشف وإزالة الأقنعة إذ يخرجه ويزيل عنه القناع،، إذ تكمن اللّذّة في الوصول إلى الجوهر بعد سلسلة من خطوات التّأمّل والتّخييل.[2]

فالخلفية المعرفيّة الموجودة في ذهن المتلقّي هي التي تؤدّي إلى تردّي الفهم أو انعدامه لمعنى النّص.

ثمّ ذكر أيضاً النّاقد الغموض النّاجم عن كثرة الاستعارات والكنايات والتّلميح بدل التّصريح المباشر بحيث كلّما كان الملتزم بعيدا كان المعنى بعيدا عن الفهم.[3]

وقد ينجم أيضاً أن "**يكون المعنى مضمنا إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءا من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التّضمين، وأن يكون المعنى قد وضعت صور التّركيب الذّهني في أجزاءه على غير ما يجب، فتنكره الأفهام لذلك، فقد لا تفهمه على وجهه، وقد لا تهدى إلى فهمه بالجملة، أو يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنّة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء**

---

[1]– البلاغة اولأسلوبية، محمد عبد مطلب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص 186 – 187.

[2]– ينظر استقبال النّص، محمد المبارك، ص 214.

[3]– ينظر المنهاج، ص 173.

من الاحتمالات، وأن يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخييلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها معه أشياء غير أنّها لا توجد مجتمعة إلّا فيه، وكلّما كانت الأوصاف في مثل هذا مؤتلفة من أعراض الشّيء البعيدة لم تتهد الأفكار إلى فهمه إلّا بعد بطء".[1]

2. غموض المعنى الذي سببه الألفاظ والعبارات

وهي أن يكون "**فشل اللّفظ حوشيا أو غريبا أو مشتركا**"،[2] فينبغي على المبدع أن يتجنّب الألفاظ الصّعبة التي تتميّز بالتّعقيد، "**فالتّعقيد والإغلاق والتّقصير سواء ... وهو استعمال الوحشي، وشدّ تعليق الكلام بعضه ببعض حتّى يستبهم المعنى**".[3]

كما ينبغي عليه أن يتجنّب غموض الألفاظ وغرابتها التي لا يعرفها العامّة، وطول الكلمة وصعوبة نطقها...

ويبتعد أيضاً عن المفردات التي تشترك فيها عدّة معاني، فلا يدري المتلقّي أيّ معنى قصد المبدع فيقع في الغموض، إذ لم يؤدّ اللّفظ معنى نهائيا، وهو أن يريد الشّاعر مثلا: "**الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدلّ عليه خاصّة، بل تشترك معه فيها معان أخرى، فلا يعرف السّامع أيّها أراد، وربّما استبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتّى لا يوقف على معناه إلّا بالتّوهّم**"،[4] فيدفع المبدع المتلقّي إلى بذل جهد كبير لفهم معنى النّص، لكن دون جدوى. وأن "**يعرض في تركيب اللّفظ اشتباه يصير به بمنزلة اللّفظ المشترك**".[5]

---

[1]– المنهاج، ص 173.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص 56.

[4]– المنهاج، ص 57.

[5]– المصدر نفسه، ص 173.

وقد يكون السّبب في وقوع الاشتباه والتّأخير في الكلم، لأنّ تحديد المعنى مرتبط بالعلاقة بين المسند والمسند إليه "**ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوبا، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية أو سجع فتخفى جهة التطالب بين الكلامين، أوبأن تفرط العبارة في الطول فيتراخى بعض أجزائها عما يستند إليه...ومما يبعد به الشيء عما يستند إليه الصلات والاعتراضات... ومن ذلك فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف.**[1]

فمن أسباب الغموض هو أن يحدث المبدع تغيير في ترتيب عناصر الجملة ونظمها، أو أن يوقع الفصل والوصل في غير موضعهما المناسب، لذا كان لزاما عليه أن يحرص على حسن انتقاء اللّفظ ونظمه، وتأليفه مع غيره، لأن البناء يجب أن يكون مرتبا ترتيبا سليما لكي لا يعيق عملية الفهم لدى المتلقّي.

أما بالنسبة للحذف المخل الذي يخفي المعنى بسبب قيود التعبير والتكلف في الصياغة، وعدم تحكم المبدع في ألفاظه "**لكون القالب العروضي كافيا لها لبسط المعنى، فيضطر المتلقّي إلى تقدير اللّفظ الغائب بغية الوصول إلى تمام المعنى فيكون الكلام قاصراً**".[2]

3. غموض اللّفظ والعبارة معاً

يحصل غموض اللّفظ والمعنى مجتمعين، وهو ما يزيد من كثافة الغموض، أو عبارة مستغلقة، "**فغموضه واستغلاق عباراته راجعان إلى بعض هذه الوجوه المعنوية أو العبارية، أو إليهما معا**".[3]

---

[1]- المنهاج، ص 174.

[2]- المبدع والمتلقّي في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، محمد صباش، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والنّقد الأدبي، إشراف بوعلي كحال، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة محند الحاج، البويرة، 2014م-2015م، ص 164-165.

[3]- المنهاج، ص 174.

لابد لكل معنى غامض من تأويل وتحليل، وتفسير تبرزه عبر اللّفظ أو العبارة أو بحضورهما مجتمعين وهو ما يزيد من كثافة الغموض، لأن غموض المعنى بطرفيه (اللّفظ والعبارة) فلا سبيل إلى تجلية غموضه إلّا من خلال تأويلات القراء.

إذاً، فالمتلقّي لا يستغني عن التأويل، وقدرته على الغوص في النّص ومحاولة إنتاجه عن طريق توليد دلالات، ولهذا "**فالتأويل يولد مع مولد النّص. وهو فعالية أدبية وفكرية ينهض بها المتلقّي القارئ للنص والباحث عن مدلولاته الجمالية وإيحاءاته الفكرية، لذا يمكن القول إن التأويل هو القراءة الدقيقة للنص**".[1]

ولكل عمل إبداعي شعري هدفٌ يسعى إلى تحقيقه في صورة تخييلية قصد الإثارة وتحريك نفس المتلقّي إمّا قبضا أو بسطا بشتى الوسائل المتاحة، "**ويحدث هذا التوجيه بمواقفنا العاطفية والذهنية وفي السلوكية بفعل قوانين شعرية تختلف تقنيات بناؤها وبناء المعاني في ضوئها من شخص إلى آخر**".[2]

فنجد المعاني "**ما يقصد أن تكون في غاية من البيان إلّا ما تقدم، ومنها ما يقصد أن تكون في غاية من الإغماض، ومنها ما يقصد ما يقع فيه بعض غموض، ومنها ما يقصد أن يبان من جهة، وأن يغمض من جهة**"،[3] وبالتّالي ليس كل غموض يعاب سواء لأحد الطرفين أو كليهما، أو يكون مشينا لجمال الشّعر، بل بحسب ما يرمي الشّاعر إليه، إذ يلجأ أحيانا إلى استعمال الغموض وذلك لحاجة فنية، "**فيضفي على نصة غلالة شفافة ليزيد من قدرته على الإثارة والدهشة والمتعة وهذا هو الغموض المرغوب**".[4]

---

[1]– استقبال النّص، محمد مبارك، ص220.

[2]– التفكيك البنائي لظاهرة الغموض الدلالي في الخطاب الشّعري، الرؤية الحازمية في المنهاج، الطاهر بومزبر، مقال من مجلة فصلية محكمة تصدر عن قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة جيجل الجزائر، العددان الثاني والثالث، (أكتوبر، مارس)، 2004، 2005، ص58.

[3]– المنهاج، ص 177.

[4]– الشّاعر والنّص والمتلقّي عند حازم القرطاجنّي، نصيرة مخربش، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النّقد العربي القديم، إشراف الدكتور عبد الله العشي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة 2005، 2006، ص248.

وعلى المتلقّي أن يجتهد في تحقيق الاستجابة السليمة تجاه القول المخصوص به. وهذا ما يفسر استهجان الغموض عند حازم أحيانا، واستحسانه أحيانا أخرى، وذلك بحسب توظيف المبدع لبعض المظاهر التي لابد أن يتوفر عليها الشّعر، مثل الإشارة، الكناية، التلويح... ممّا يتطلب من المتلقّي ثقافة واسعة تساعده على فهم وفك شفرات هذا النّص.

أما بعضه فقد أعابه، وهذا النوع من الغموض يجعل المتلقّي عاجزا على فهم واستيعاب أي نوع من الكلام استخدم فيه المبدع من الحذف المخل، أو الطول والإيجاز، وبالتّالي إضعاف عملية التلقّي.

4. أساليب إزالة الغموض

لقد اقترح **حازم القرطاجنّي** جملة من الأساليب لإزاحة الغموض عند الشّاعر وهي كما قال: "**أن يتعاض من الشيء الذي وقع به الإغماض والإشكال، أو أن يقرن به ما يزيل الغموض والإشكال. فالاعتياض في المعاني يكون بأخذ مماثلاتها ممّا يكون في معناه أوضح منها. والإعتياض في الألفاظ يكون بما يماثلها من جهة الدلالة، وقد يكون بين العوض والمعوض منه مع ذلك مخالفة في الوضع مثل وصل المنفصل وفصل المتصل وإطالة القصير وتقصير الطويل وقد لا يكون ذلك**".[1] أي؛ ينبغي للمبدع أن يستبدل اللّفظ الذي وقع فيه إبهام أو غموض بلفظة أخرى تكون أكثر وضوحا، كما ينبغي أن يكون اللّفظ المستبدل به للمستبدل يشترك معه في بعض الصفات حتى يمكنه الإفصاح عن المعنى المعبر عنه.

كما ينبغي على المبدع أن يتعامل بحساسية بين البدائل المختلفة للمعنى، فهو في عملية الاختيار الدقيق الذي يجنبه حدوث أي غموض في اللّفظ الذي يوقع المتلقّي في دائرة عدم الفهم، وسوء التواصل بين طرفي الإبداع. وهذه الأساليب التي قدمها النّاقد

[1]– المنهاج، ص175، 176.

لإزالة الغموض كان يهدف من ورائها تضييق الهوة التي تنشأ بين النّص والمتلقّي، وتحقيق لذة النيل بالمعنى.

ويدرك النّاقد أن المتلقّي يتأمل وينظر في المعاني بغية إزالة العوائق، وكشف الحجاب والوصول إلى المعنى الذي هو جوهر النّص.

وهذه العملية غير متاحة لكل المتلقّين، بل هي متوفرة عند المتلقّي الحقيقي الذي "**يتخذ من العمل الإبداعي مادة للتحليل والتأمل، وهو في هذه يصبح مبدعا ثانيا أشبه بشريك في العملية الإبداعية**".[1]

وسدّاً لهذه الفجوة فصل حازم القرطاجنّي في معلم دال على طرق العلم بما يزيل الغموض والإشكال في المعاني، ذكر فيه الغموض الحاصل من جهتي اللّفظ والمعنى في أربعة أوجه:

* **الوجه الأول**: وهو: "**أن يكون المعنى في نفسه دقيقا لطيفا يحتاج إلى تأمل وتفهم**".[2] وهذا يتطلب من الشّاعر أن يكون حريصا في اختيار الألفاظ الواضحة السهلة المعبرة، التي يمكنها الإفصاح عما كان مبهما.

وهذا الوجه يؤخذ به بعين الاعتبار في التواصل في عملية الإبداع، بحيث يجب على الشّاعر المحاكي أن يجتهد في **تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى وبسطها حتى يقابل خفاؤه بوضوحها، وغموضه ببيانها حتى تبلغ الغاية في المستطاعة لذلك**".[3] فالمعنى الدقيق يحتاج من المبدع أن يوظف العبارة الواضحة البسيطة، التي

---

[1]– الخطاب النّقدي وقراءة التراث نحو قراءات تكاملية، إبراهيم أحمد ملحم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص 212.

[2]– المنهاج، ص 177.

[3]– المصدر نفسه، ص 178.

تستطع كشف وتوضيح المعنى المبهم والغامض بصورة واضحة، وإن لم تستطع فإن المبدع قد يعمد إلى أسلوب آخر وذلك باقتران المعنى الغامض بآخر واضح.

* **أما الوجه الثاني:** فهو حدوث خلل لبعض أركان المعنى فيأتي المعنى مخلا ناقصا، إمّا لأن الشّاعر "**يذهل عن بعض أركان المعنى، أو يجهله، أو بأن يتركه من غير ذهول منه لكن لاضطرار الشّعر له بانضمامه إلى القافية، أو لأنّ الوزن غير مساعد له**".[1] وفي هذه الحالة يواصل المبدع توضيح المعنى في الأبيات التالية للبيت الشّعري الذي يكتنفه الإبهام والغموض.

* **الوجه الثالث:** ويأتي الغموض فيه من خلال بناء المعنى وترتيبه على معنى أخر يستحيل فهم المعنى الأول دون فهم الثاني الذي داخل النّص الشّعري أو خارجه.[2]

فإذا كان المعنى خارج النّص يجب أن يعتمد "**الشهرة، وأن يحسن الدلالة على ذلك من العبارة وألا يحال بين المعنى وما يبنى عليه ممّا هو موجود في الكلام بما هو أجنبي عنهما، وأن يحسن مساق الكلام في ذلك حتى يعلم أن أحدهما بسبب من الأخر**".[3]

* **الوجه الرابع:** يتبلور الغموض بواسطته عندما يكون اللّفظ موهما السّامع أنه دل على غير ما وضع من أجله "**وأكثر الناس يجعلون هذا النوع من الكلام مقلوبا**"[4]

وصفوة، القول فالشّاعر ملزم بنوع من الإضاءة في معانيه، والابتعاد عن الغموض والاستغلاق، فكلما كان المعنى واضحا في ذهن الشّاعر، كان هذا الأخير أكثر قدرة على التصرف والانسياق وراء الصور الشّعرية بليونة، والقدرة على التّأثير في متلقّيه.

---

[1]– المنهاج، ص 178.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص 178.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص نفسها.

ثانياً: المتلقّي وأنحاء التّخاطب وكيفياته

يعدّ المبدع والمتلقّي عنصرين هامّين من عناصر العمليّة الإبداعيّة، فالمؤهّلات الفنّية والقدرات التّعبيرية للأديب هي الطّاقة التي يتجوّل في ضوئها الكلام من مستواه العادي إلى مستوى أدبي رفيع، أمّا المتلقّي فله خطوة الحكم على العمل فضلا على الدّور الفاعل الذي يلعبه في إنتاج المعنى والكشف عن مواطن الجمال بفعل عمليّة القراءة التي يمارسها.[1]

ويعتبر النّص (الخطاب) جوهر العمليّة الإبداعيّة، والمبدع (المتكلّم) هو الباحث من خلال إنتاجه (خطابه) على هذا الأثر الذي يتركه في المتلقّي (المخاطَب)، وهو بدوره يحدّد أبعاد وأهداف النّص من خلال الادلاء عليه بالحكم، وبالتّالي هو الذي يساهم في موت النّص وتلاشيه وبقائه، حيث تتحدّد معانيه مع كلّ قراءة، وذلك بأن يمتلك المبدع قوّة التّأثير فيه، فإذا حدث هذا كان النّص قد حقّق قيمته وجماليته.

وإذا نظرنا في عمليّة التّخاطب وجدناها تضمّ مخاطِبا هو الشّاعر (المتكلّم)، والمخاطَب (المرسل إليه) في العمليّة الشّعرية بمختلف أبعادها النّفسيّة والاجتماعيّة، يقول: "**لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج النّاس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وإزاحة المضارّ وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها**"،[2] وهذا النّص جعله تحت معلم دالّ على طرق العلم بما ينقسم إليه الشّعر بحسب اختلاف أنحاء التّخاطب. ونرى أنّ قول حازم هنا أنحاء التّخاطب "**لا يبعد عن مفهوم التّواصل**".[3]

---

[1]– ينظر، نظريّة التلقّي، روبرت هولب، ص 77.

[2]– المنهاج، ص 344.

[3]– التلقّي لدى حازم القرطاجنّي من خلال كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 514.

وإذا عدنا إلى نصّ حازم السّابق نجد أنّ العناصر التي ذكرها تدخل في إطار ما يحتاج النّاس إليه لتحقيق التّفاهم. والتّفاهم هنا يُراد به تحقيق التّواصل،[1] لأنّ الخطاب الشّعري يكون حاملا لوظيفة وفائدة يسعى المتكلّم (المرسل) إرسالها عن طريق الكلام كما ذكر إلى المستقبل (المرسَل إليه)، وعند وصولها تكون عمليّة التّواصل قد تمّت من جهة المرسل، ويبقى القطب الآخر من هذه العمليّة التّواصل في ردّة الفعل التي يظهرها، لأنّه هو المستهدف الأوّل من هذه العمليّة.

وقد صرّح حازم بطرفي العمليّة التّواصلية وهما المتكلّم والمخاطَب. وإذا عرّفنا الاتّصال وجدناه "**التّعبير عن الفكرة التي يتمّ بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة، هو نوع من الاتّصال، وهذا التّعبير يعتمد أساسا على وجود نشاط لغويّ مرسَل من المتكلّم**".[2]

وإذا كان المتكلّم عنصرا هامّا من عمليّة الاتّصال، فليؤدّي وظيفته ويفصح عن أغراضه، لا بدّ من وجود مخاطَب لأنّ، "**كلّ خطاب... تواصل بطريقة أو بأخرى، ما دام الخطاب يفترض متداولين، إذ لكلّ خطاب مرسل، وله كذلك مرسل إليه أو متلقّ**".[3]

ويوضّح حازم نوع العلاقة والوظيفة التي تجمع المتكلّم والمخاطَب بقوله: "**المتكلّم يبتغي إفادة المخاطَب، أو الاستفادة منه، أمّا بأن يلقي إليه لفظا يدلّه على اقتضاء بشيء منه إلى المتكلّم بالفعل أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول**".[4]

---

[1]– ينظر نظريّة المقاصد بين حازم القرطاجنّي ونظريّة الأفعال اللّغوية المعاصرة، محمد أديوان، مقال من مجلّة الموصل، جامعة تلمسان، العدد الأوّل، جانفي 1999، ص 26.

[2]– البلاغة والأسلوبيّة، محمد عبد المطّلب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1984، ص 154.

[3]– التّواصل: المفاهيم والقنوات، نقلا عن التلقّي لدى حازم، محمد بن لحسن، ص 512.

[4]– المنهاج، ص 344–345.

ومفهوم الاقتضاء هو "**طلب الفعل مع المنع عن التّرك**"،[1] والاقتضاء الوارد في نصّ حازم يدلّ على "**ردّ الفعل المنتظَر والذي يسعى المتكلّم إثارته بحيث إنّ الموقف التّواصلي يقتضي من المخاطَب هذا الرّد وليس غيره، كما قد يصدق ذلك أيضاً بالنّسبة للمتكلّم لاسيّما إذا كان في كلامه ما يكشف عن رغبته في إبداء موقف كلامي أو أسلوبي إزاء المخاطَب أثناء التّواصل المتحقّق بينهما**".[2]

ونوع الخطاب الذي يحقّق التّواصل عند حازم القرطاجنّي هو الخطاب الشّعري الذي ركّز عليه كثيرا، فالخطاب هو الحامل لمحتوى الرّسالة التي تصدر من المتكلّم نحو المخاطَب، وقد لاحظ أنّ "**الشّيء المؤدّى بالقول لا يخلو من أن يكون بينا فيقتصر له الاقتصاص أو يكون مشتكلا فيؤدي على جهات من التّفصيل والبيان والاستدلال عليه والاحتجاج له**".[3]

يتّضح من هذا النّص أنّ النّاقد يضع أمامنا صنفين من الخطابات بيّن ومشتكل، ما مفهوم كلّ منهما؟

فالخطاب البيّن يكون "**الاستدلال فيه**"،[4] أي أنّ الشّاعر يكتفي بالإخبار المباشر دون تضمين نصّه تاريخ أو شعر أو نثر ... وفي هذه الحالة يتحقّق التّواصل بين المتكلّم والمخاطَب بطريقة سليمة.

---

[1]– التّعريفات، الجرجاني الشريف، عالم الكتب، ط1، 1987، ص 55.

[2]– نظريّة المقاصد بين حازم القرطاجنّي ونظريّة الأفعال اللّغوية المعاصرة، محمد أديوان، ص 27.

[3]– المنهاج، ص 345.

[4]– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

أمّا الصّنف الثّاني **المشتكل** والغامض و"**يقع فيه الاستدلال**"،[1] وهذا النّص قد يأخذ هذه الصّفة إذا كان "**متضمّنا معنى علميّا أو خبرا تاريخيا أو محاولا به على ذلك ومشار به إليه فيكون فهم المعنى متوقّفا على العلم بذلك المعنى العلمي أو الخبري، أو يكون المعنى متضمّنا إشارة إلى مثل أو بيت أو لكلام سالف**"،[2] فالمبدع يستدلّ على رأيه من خلال امتلاكه لمعرفة وثقافة موسوعية فيأخذ من التّاريخ أو الشّعر أو النّثر... وفي هذه الحالة يحتاج إلى قارئ حقيقيّ له أفق معرفيّ يوازي كفاءاته ومهاراته، ويشاركه في عمليّة الإبداع الشّعري عن طريق فكّ مغالق النّص وفهمه العميق له، ثمّ سدّ الفراغات التي أوجدها في نصّه، بطرق عدّة كدفع القارئ إلى التّأويل.

وذكر النّاقد صنفا آخر من الخطابات "**مركّب من تأدية واقتضاء لأنّ المتكلّم يؤدّي إلى المخاطَب رأيه ويقتضي قبوله**".[3] وهذا الصّنف من النّصوص مبنيّ على مدى تقبّل المتلقّي لآراء المتكلّم وانسجامه معه دون معارضته.

وبناء على هذا الصّنف تحدّث حازم عن أحوال المتكلّم والمخاطَب وصنّفها إلى ستّة أقسام:

1) **تأدية خاصّة:** وهو أن يؤدّي المتكلّم شيئا للمخاطب أو يؤدّي المخاطَب شيئا للمتكلّم بعد فهم محتوى الخطاب الآتي من المتكلّم.
2) **اقتضاء خاصّة:** وهي أن يكون المتكلّم يقتضي من المخاطَب شيئا فيحصل عليه أو العكس.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 345.

[2]- المصدر نفسه، ص 173.

[3]- المنهاج، ص 345.

3) **تأدية واقتضاء معا:** وهي أن يكون الخطاب مفيدا للتّأدية والاقتضاء. والتّأدية قد تكون من نصيب المتكلّم والاقتضاء من نصيب المخاطَب أو العكس.

4) **تأديتان من المتكلّم والمخاطَب:** وذلك إذا تبادل هذان الأخيران التّأدية بحيث جاء الخطاب حاثّا كلّ واحد منهما على تأدية عمل ما يتمثّل في ردّ فعل إزاء الآخر.

5) **اقتضاءان من المتكلّم والمخاطَب:** يقتضي المتكلّم من المخاطَب شيئا فيقتضي المخاطَب من المتكلّم شيئا آخر قبل أن يؤدّي إلى المتكلّم ما اقتضاه.[1]

6) أو أن يكون مركّبا من اقتضاء المتكلّم تتبعه تأدية من المخاطَب على جهة السّؤال والجواب "**أو حكى المتكلّم كلام ا لمخاطب مع كلامه من غيرهما وجد الكلام ينقسم على هذا الاعتبار بحسب البساطة والتّركيب ستّة أقسام**".[2]

وخلاصة القول، اهتم حازم القرطاجني اهتماما كبيرا بالمتلقي باعتباره العنصر الفعّال في العمليّة التّخاطبية والأساس الذي يقوم عليه فعل الإقناع، فلا يمكن للمتكلم أن يحقّق أغراضه ومقاصده ما لم يحط علما بظروف عملية التخاطب وأحوال السامعين ومدى استعدادهم لاستقبال ما سيتم التلفظ به من قبل المتكلم.

[1]– ينظر: نظريّة المعنى عند حازم القرطاجنّي، فاطمة عبد الله الوهبي، ص 215.

[2]– المنهاج، ص 345–346.

الفصل الثالث

المحاكاة والتخييل والتلقّي عند حازم القرطاجنّي

المبحث الأوّل: مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة والنّقاد

المبحث الثّاني: المحاكاة والتلقّي

المبحث الثالث: التّخييل والتلقّي

المبحث الأوّل: مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة والنّقاد

أوّلاً: مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة اليونانيين

تعد المحاكاة موضوعا من الموضوعات الفلسفية والنّقدية، شغلت المفكرين والفلاسفة والنّقاد منذ العصر اليوناني؛ بل منذ أن فتح الإنسان عينيه على هذا الكون بمختلف موجوداته ومكوناته.

وقدمت الفلسفة الإغريقية فكرة المحاكاة في شكل نظريات مختلفة على أساس أن المحاكاة غريزة في الإنسان وطبيعة فيه تحقق له المتعة واللذة في تصوره للمدركات، "**فالمحاكاة غريزة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة**".[1]

وممّا يثير الانتباه أن لفظة المحاكاة استحوذت على قدر كبير من تفكير الفيلسوفين أفلاطون وأرسطو في مجال الفن، فقد كون كل واحد منهما لنفسه مذهبا في الفن من خلال دراسته لنظريّة المحاكاة وعمل بهما المفكرين بعدهما. وهكذا نجد أنفسنا أمام الإشكال التالي: **ما مفهوم المحاكاة عند هذين الفيلسوفين؟**

عاش سقراط ما بين عامي (469 – 399 ق.م)، وهو أستاذ أفلاطون "**اشتهر عبر المحاورات التي كتبها تلميذه عنه، لم يترك أي كتاب خطي، إذ فضل الكلام المنطوق على الأثر المكتوب، وكان همه معرفة ماذا يعني الكلام، وعلى ماذا يدل**".[2]

---

[1]– فن الشّعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، دط، دت، ص 12.

[2]– سلسلة الفن، جان لاكوست، عويدات للنّشر والطّباعة، (بيروت، لبنان)، ط1، 2001، ص 128.

عرف بمنهجه القائم "**على الجدل وعلى توليد الأفكار نسبة إلى عمل والدته**"،[1] كان في كل نقاش يفتحه مع الآخرين يسعى إلى اكتشاف الحقيقة التي تتعلّق بموضوع ما كالمعرفة أو العدالة أو الحب، وكانت تلك الحقيقة هاجسه الوحيد، تأثّر به أفلاطون إلى حد بعيد، وهو صاحب كتاب الجمهورية، وانطلاقاً من فلسفته المثالية جعل الأدب عمليّة محاكاة للطّبيعة.[2]

إن فلسفته المثالية تجعل الخالق في الأعلى، والواقع الطبيعي في الأسفل، أي "**إن الواقع الطبيعي ما هو سوى ظل وانعكاس للواقع المثالي، ولما كان العمل الأدبي يقوم بتصوير هذا الواقع الطبيعي الذي هو بدوره مجرد صورة للواقع المثالي، فإن العمل الأدبي الذي نقل أو حاكى الواقع المحسوس، قد أخفق في تقديم الحقيقة لأنه قدم لنا صورة لواقع ناقص، هو بدوره مجرد انعكاس للواقع المثالي الحقيقي**".[3]

ويشرح في محاورة (مينون) أن الفضيلة هي المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم العلوي قبل هبوطها إلى العالم المادي، "**فالأعمال والفضائل والنّظم هي محاكاة كلها، شأنها في ذلك شأن الأشياء، واللّغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة، فالكلمات للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى، وفي هذه تدل المحاكاة عند أفلاطون على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه، والتشابه بينهما يكون حسناً أو سيّئاً حقيقيّاً أو ظاهراً**".[4]

---

[1]– سلسلة الفن، جان لاكوست، ص 128.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– نظريّة الأدب، شايف عكاشة، الجزء الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1978، ص09.

[4]– النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، جميع الحقوق محفوظة، شركة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2003، ص 31.

فإذا طلب أفلاطون من الفن والفنانين وبعض الشّعراء بعضهم وجها معرفيا يؤهل لخدمة الأخلاق وبالتّالي يسمح بالانضمام إلى الجمهورية لم يعثر إلّا على محاكاة للحقيقة ومحاكاة لمحاكاة الحقيقة، وذلك أن الشّاعر حين يدير مرآته في كل اتجاه ليصور الأشياء فإنه يخلق شيئا زائفا يبعده عن الحقيقة بثلاث مراحل كما يفهم من محاورة (سقراط وجلوكون) في كتاب الجمهورية،[1] فالفيلسوف أفلاطون إذ يعتبر المحاكي مخادعا ومن ثمة فالمحاكاة تبعد الفنون عن الحقيقة وبخاصة إذا كانت بمعنى التّقليد، لذلك يرى أفلاطون المحاكاة منها: الجوهر والبسيطة وهذه الأخيرة كما يوضحها جيروم ستونليتز: "**تذهب إلى أن العمل الفني يكون في أفضل حالاته عندما يكون أقرب شبها إلى الحياة**".[2]

وقد رفض معظم المفكّرين نظريّة المحاكاة البسيطة، ذلك أن أفلاطون كان ينتقد الفنانين والشّعراء؛ لأنّهم كانوا يصورون الآلهة بصورة غير لائقة، فهي عندهم تغار وتسخر.

وجانب آخر لحملة أفلاطون على الشّعر، وهو الجانب الخلقي من الوجهة النظريّة، وأفلاطون فيه مختلف عن النظريّة الحديثة بل على تلميذه أرسطو.

أمّا أرسطو فيحصر المحاكاة في الفنون، سواء كانت فنونا جميلة كالموسيقى والرسم والشّعر، أم فنونا عملية نفعية كفن البناء والنجارة مثلا على عكس أفلاطون الذي يعمّم المحاكاة في كل الموجودات، إذن أرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع.[3]

---

[1]– ينظر أفلاطون: "كتاب الجمهورية"، نقلا عن فرحات الأخضري: نظريّة المحاكاة عند حازم القرطاجنّي، ص 75.

[2]– النّقد الفني، (دراسة جمالية وفلسفية)، جيروم ستونليتز، ترجمة، فؤاد زكريا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 155.

[3]– ينظر النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص49.

والفنون عند أرسطو تحاكي الطبيعة، فتساعد على فهمها. فالفن شأنه شأن النظم التهذيبية والتربوية يكمل ما لم تكمله الطبيعة، لأنه في محاكاته يكشف عما ينقصها.[1]

والشّعر هو أحد فنون المحاكاة الجميلة، وهو يرى أن الشّعر مثل الموسيقى والرسم في محاكاته الطبيعة وفنون المحاكاة هذه تختلف في وسائل المحاكاة وفي موضوعها، أمّا فيما يخص الوسائل فإن الرسم يحاكي الأشياء التي يصورها بالألوان والرسوم والموسيقى تحاكي الأصوات إيقاعا وانسجاما والفنون القولية تحاكي الأشياء بالكلام ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن مثل المأساة والملهاة وتختلف هذه الفنون كذلك في موضوع محاكاتها أي مضمون الموسيقى يحاكيان المناظر والأصوات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق كما سبق.

والشّعر يحاكي أفعال الناس وكذلك تختلف هذه الفنون باختلاف أنواع مضمونها، ثم تختلف أجناس الشّعر في أسلوبها فمنها ما يحاكي عن طريق القصص كما في الملحمة، ومنها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والملهاة وقد يقع في القصص أن يحاكي الأشخاص وهم يفعلون في حوار مباشر فيكتسب.[2]

ويستطرد أرسطو طاليس بيان مكونات التعبير الفني في كتابة الشّعر، حيث أن الشّعر عنده محاكاة وهذه المحاكاة تختلف على أنحاء ثلاثة في "**الوسيلة والموضوع والطريقة**".[3]

نشأ الشّعر عنده عن غريزة المحاكاة التي تظهر في الإنسان منذ الطفولة وبها يكتسب معارفه الأولية، وهذه الغريزة هي التي تدفعه إلى حب الاستطلاع والرغبة في

---

[1]– ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 49.

[3]– المدخل إلى علم الجمال، محمد عزيز نظمي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ج8، (د.ط)، 1996، ص5.

الاستزادة من المعرفة، "**والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا لمحاكاة وعنده أن المحاكاة معرفة وتعلم، والتعلم لذيذ في ذاته لدى سائر الناس وبخاصة الفلاسفة**".[1]

وقد قسم أرسطو الشّعر إلى أنواع: المأساة والملحمة والملهاة هي الشّعر المعتد به عنده وحولها يدور حديثه في المحاكاة.

ويحصر طرق المحاكاة في ثلاثة أنواع هي: "**محاكاة الواقع أي كما هو كائن فعلا ومحاكاة لما يمكن أن يكون، ومحاكاة للمثال، أي لما يجب أن يكون**".[2]

فالفنان إذا ما أراد تصوير منظر طبيعي مثلا فإنه لا يتقيد بذلك المنظر، بل يصوره كأجمل ما يكون، وليس تصويراً مرئيّاً، فالطبيعة ناقصة والفنّ يكمّل ما فيها من نقص ويسهم في كشف أسرارها، فعمل الشّاعر إذا لا يقتصر على النقل الحرفي دون تدخل منه، لأن الفن في نظر أرسطو "**ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى وتمثلها تمثيل المرآة وتنقلها الآلة تلك هي النتيجة التي تنفي الذكاء والعبودية التي تسلب القوة، إنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة**".[3]

هذه نظرة موجزة ومختصرة في تعريف المحاكاة وأنواعها كما تناولها أشهر فلاسفة الإغريق أمثال أرسطو وأفلاطون حيث أخذ أرسطو بنظريّة المحاكاة التي ابتدعها أستاذه أفلاطون ولكنه لم يرتض منها إلّا إطارها العام ثم اختلف معه في المفهوم الذي تتم به

---

[1]– ضرورة الفن، أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، دط، 1997، ص22.

[2]– النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص52.

[3]– بذور الاتجاه الجمالي في النّقد العربي القديم، كريب رمضان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2004، ص29.

المحاكاة فالفنون عندهما تحاكي الطبيعة، وطريقة عند أرسطو تبقى على المحاكاة أصالة الفنّ وفائدته البناءة وترفع من قيمة الشّعر والشّعراء.

ثانياً: مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين

لقد وظف الفلاسفة المسلمون أيضاً في بحوثهم مفهوم المحاكاة، فكانت ترد عندهم بمعنى التّخييل والتمثيل والصورة والتشبيه.

فيعرفها ابن سينا بأنها: "**هي إيراد مثل الشيء وليس هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، وذلك يشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعض، ويحاكون غيرهم**".[1]

وفي هذا النّص يشرح قوله بنماذج كثيرة للمحاكاة، كمحاكاة الحيوان بصورة، وتشبه الناس ببعضهم بعض، ومحاكاة بعضهم، وهو يلح على فكرة هامة مفادها أن المحاكاة لا تنقل الشيء كما هو؛ بل تقدم شبيهه وبعبارة أخرى فالمحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع أو مطابقة تامة، وبهذا فهو يؤكد وجود تميز بين الأصل المحاكي والصورة التي تحاكيه.

ويدرك ابن سينا العلاقة التي تجمع بين الشّعر والفنون الأخرى من خلال كلامه من محاكاة الشّاعر ومحاكاة المصور، وما تميّز به ابن سينا إدراكه لأبعاد نظريّة أرسطو التي ترى أن الفنون جميعها قائمة على المحاكاة، على الرّغم من اختلافها في الوسيلة أو الأداة التي يختص بها كل فنّ عن الآخر، ويذهب إلى "**أن المحاكاة في الشّعر لا تكون في اللّفظ فقط كما رأى الفارابي وإنما تكون من قبل: الكلام واللحن والوزن، وربما تكون من قبل الكلام والوزن، وربما تقتصر على اللحن كما هو في الموسيقى، أو قد تقتصر على الإيقاع وحده كما هو الشأن في الرقص**".[2]

---

[1]– ابن سينا: "الفنّ التّاسع من كتاب الشفا، فن الشّعر"، أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص168.

[2]– نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ألفت محمد كمال عبد العزيز، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص83.

كما يستخدم ابن سينا مصطلح المحاكاة ومرادفه التشبيه فعندما يأتي بأمثلة للمحاكيات لا يأتي بتشبيهات كتشبيه الشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر...،[1] وكما تأتي المحاكاة بمعنى التشبيه أيضاً عندما يشير إلى أن القسم الثالث من المحاكاة "تشبيه صرف"، كما أنه يقرن المحاكاة بالتشبيه في حديثه عن أغراض المحاكاة وهي أيضاً لما يخيّل أو للتّخييل أو المخيّلات وهذا ما نجده في بعض أقواله: "**والشّعر من جملة ما يخيّل ويحاكي**"، **وقوله:** "**أما التخيّلات والمحاكيات**"،[2] كما يقرن مصطلح المحاكاة بالتخيّل، وبما أنه يعرف المخيّلات بأنها، "**مقدمات ليست تقال ليصدق بها بل لتخيّل شيئا على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة**".[3]

وقد تدلّ أيضاً على الصّور البلاغية من تشبيه واستعارة أو المجاز عموماً، حيث يشير إلى أن المحاكيات ثلاثة أقسام: "**تشبيه واستعارة وما يتركب منهما**".[4]

ومن خلال شرحه لفنّ الشّعر لأرسطو يظل ابن سينا يراوح بين المحاكاة والتّشبيه والاستعارة والتّخييل.

ويعرف الفارابي الشّعر أو الأقاويل الشّعرية بأنها: "**هي التي من شأنها أن تؤلّف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول**"،[5] أو أنها هي "**التي توقع في ذهن السّامعين المحاكي للشيء**".[6]

---

[1]– ينظر، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ألفت محمد كمال عبد العزيز، ص 84.

[2]– المرجع نفسه، ص 84.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المرجع نفسه، ص77.

[6]– فن الشّعر، أرسطو، ص150.

وأهم ما يمكن استنتاجه من هذين التعريفين أن الشّعر عند الفارابي "**يقوم على المحاكاة ممّا يجعله يتشابه مع فنون أخرى، ويشترك معها في كونها محاكاة أيضا، وهذه الفنون هي الرسم والنحت والتمثيل إلّا أن ما يميز كلا منها عن الآخر**"،[1] وقد جعل أيضاً المحاكاة بفعل وقول.

وفي هذا المعنى يقول: "**فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك والمحاكاة بقول: هو أن يؤلف القول الذي يصفه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي منه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء**".[2]

فالمحاكاة عنده محاكاة شكل أو فعل أو قول، فإذا كانت بالقول بدت شبيهة بما يسمى كناية عند البلاغيين، حيث إنّ مستعمل المحاكاة يلجأ إلى قول مؤلف من أمور تدل على الشيء المحاكى.

وتعدّ الأقاويل الشّعرية ضرباً واحداً من ضروب الأقاويل "**فهناك الأقاويل البرهانية والجدلية والخطابية والسوفسطائية والشّعرية وهذه الأقاويل الشّعرية ترجع إلى نوع من أنواع السولوجيسموس (القياس)**".[3]

---

[1]– نظريّة المحاكاة بين الفلسفة والشّعر، مديوني صليحة، إشراف د. زمري محمد، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، (تلمسان)، 2005 – 2006.

[2]– نظريات الشّعر عند العرب (بين الجاهلية والعصور الإسلامية)، الجوزو مصطفى، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص93.

[3]– النّقد الأدبيّ عند العرب، إحسان عباس دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص205 – 206.

وبعد أن يعدّد أنواع الأقاويل الشّعرية ويشرحها ويعدد أنواع أشعار اليونانيين يستعمل من جديد المحاكاة بمعنى التشبيه "**ليستعمل عملية التأليف الشّعري المعتمدة على الاستخدام الخاص والمميز للغة والذي يقوم بدوره على التصوير والتمثيل، كما أن مفهوم المحاكاة بمعنى التشبيه هي إشارة على علاقة الفن بالواقع، فالمحاكاة أو التشبيه ليست تجسيدا لصورة العالم في مخيلة، وهي صورة متميزة عن الواقع وإن اعتمد الشّاعر على هذا الواقع في تشكيلها**".[1]

لا يختلف ابن رشد عن ابن سينا في أن: "**المحاكاة في الشّعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام، فالتّخييل والمحاكاة في الأقاويل الشّعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه، وهذه قد يوجد كل واحد منها منفرداً عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللّفظ، أعني الأقاويل الغير موزونة وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها فيما يسمى بالموشحات والأزجال.**[2]

وتدل المحاكاة أحيانا على التشبيه، فإن التشبيه مرادف للتّخييل يبحث في كلّ الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، ومن هنا يمكن القول بأن المحاكاة عنده ترادف التّخييل في ذات الوقت الذي ترادف فيه التشبيه. فالتشبيه هنا يقتصر على استخدام الصور، ومن ثم يصبح كل من المحاكاة أو التّخييل أو التشبيه دالا على استخدام الصورة، يقول ابن رشد: "**وأصناف التّخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، أمّا الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء، وتمثيله به وذلك**

---

[1]– ينظر نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ألفت كمال عبد العزيز، ص83.

[2]– الشرح الوسيط ضمن فن الشّعر لأرسطو طاليس، أبو الوليد ابن رشد، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1953، ص 203.

يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم مثل كأن وأخال، ... وأمّا النوع الثاني: فهو أخذ التشبيه بعينه بدلا من التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة، ...وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية، ...وأمّا القسم الثاني فهي أن يبدل التشبيه مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة، ...والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشّعرية هو المركب من هذين".[1]

ثالثاً: مفهوم المحاكاة عند النّقاد القدامى

لا يمكن تتبع جميع آثار النّقاد العرب القدامى والبحث عن آثار كلمة المحاكاة، لأن هذا العمل يكاد يكون صعبا والمجال لا يتسع لذلك بل نقتصر على أبرز أعلام النّقد العربي.

لو تتبعنا آثار النّقد العربي القديم مثلاً عند ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشّعراء" وجدناه في نقد الشّعر يدور غالبا في استحسان شعر واحد من الشّعراء وتفضيله على آخر أو الموازنة بينهما في اللّغة أو المعاني، أو موضوعات شعرهما، وهذا دليل على أن ابن سلام لم يلتفت إلى مصطلح المحاكاة بمعناها الفلسفي مثلما هو موجود عند الفلاسفة المسلمين وعند حازم القرطاجنّي أي أنه لم يوظف في بحثه شيئا من محاكاة التحسين ومحاكاة التقبيح... ولم يشر إليها ومثله أيضاً ابن قتيبة في "الشّعر والشّعراء" ولا الجاحظ في "البيان والتبيين" ولا الآمدي في "الموازنة" ولا الجرجاني في "الوساطة" ولا ابن معتز في كتابه "البديع".

والملاحظ على هؤلاء النّقاد أنهم لم يوظفوا المحاكاة بمعناها الاصطلاحي ولم يتعرضوا في أعمالهم لشيء من محاكاة التحسين والتقبيح والمحاكاة التامة والجزئية مثلما هو الحال عند الفلاسفة المسلمين والقرطاجنّي، بل هؤلاء النّقاد فهموا أن المحاكاة هي

[1]– الشرح الوسيط ضمن فن الشّعر لأرسطو طاليس، أبو الوليد ابن رشد، ص201 – 202.

مرادفة للتشبيه، وفي هذا يقول محمد غنيمي هلال: "**وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة أنها مرادفة للمجاز، أي التشبيه، والاستعارة، والكناية**".[1]

أما ابن طباطبا فيرى أن: "**الشّعر... كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد الذوق**".[2] فالتعريف يبرز تفاعل عنصري الكلام والإيقاع، فهو يهتم بعناصر الانتظام الإيقاعي واللّغوي، ولا يتضمن الإشارة إلى خاصتي التّخييل والمحاكاة ولكنه تعرض في كتابه إلى التشبيهات والأوصاف التي هي ضرب من المحاكاة.

أما قدامة بن جعفر فعدّ المحاكاة نوعاً من الوصف؛ والوصف في النهاية هو تشبيه، يقول: "**الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشّعراء، إنما يقع على الأشياء المركبة في ضروب المعاني، كان أحسنهم متى أتي في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم أظهرها فيه، وأولاها حتى يخيله بشعره ويمثله للحس بنعته**".[3] وواضح من هذا القول إن قدامة يريد من مفهوم المحاكاة التمثيل الحسي؛ لأن الشّاعر إذا أراد أن يصف شيئا فينبغي أن يخيله بشعره ويمثله للحس بنعته.

إن النّاقدين **قدامة** وابن طباطبا لم يشيرا إلى أن المحاكاة هي لب العملية الشّعرية بل يركزان على الاختلاف بين الشّعر والنثر.

و**عبد القاهر الجرجاني** يتحدث في غير موضع من "أسرار البلاغة" عن التّخييل، ولكن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان: "**معنى منطقي كلامي، ومعنى فني شبيه**

---

[1]– النّقد العربي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص162.

[2]– عيار الشّعر، ابن طباطبا، ص03.

[3]– نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، ص 118.

بمعنى (المحاكاة) ومعنى (بياني) متأثّر بتقسيم ابن سينا لأنواع التّخييل إلى: تشبيه واستعارة وتركيب بينهما"،[1] إلّا أن شكري عياد يعتقد "**أن التّخييل يستوي بمعنى المحاكاة في حديث عبد القاهر الجرجاني عن المعاني المبتدعة فضلا عن أنه ينقل فكرة المحاكاة إلى النّقد العربي برده روعة الشّعر إلى براعة التصوير**".[2]

وإذا عدنا إلى الأندلس ابتداء من القرن الخامس والسادس الهجريين، نجد مجموعة من النّقاد يوظفون مصطلح المحاكاة والتّخييل كابن حزم وابن خفاجة الذي استعمل لفظة التّخييل وقرنها بفكرة الكذب، ومثله ابن دحية الكلبي حين وصف الشّاعر بالبراعة في الشّعر يقول فيه: "**شاعر المغرب الأقصى ومفخرة في صناعة المحاكاة والتّخييل**"،[3] أيضاً **الشقندي** وكذا **ابن سعيد** وغيرهم.

وفي مقابل هذا كله، نستطيع أن نقول إنّ النّقاد العرب القدامى لم يتطرقوا إلى مفهوم المحاكاة بمعناها الاصطلاحي الفلسفي، ولم يأخذ صداه في البلاغة إلى غاية مجيء **حازم القرطاجنّي** في القرن السابع وظهور منهاجه النّقدي، بل إن بعض النّقاد تطرقوا في مباحثهم إلى المحاكاة البسيطة ودعوا إليها ضمنيا خاصة في معايير الشّعر، من مثل المقاربة في التشبيه والإصابة في الوصف وما يتصل بهما من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية...، وهذه كلها ضرب من المحاكاة ولكنها بمعناها البسيط، أي أنهم لم يفهموا من المحاكاة غير التشبيه.

---

[1]– كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، أرسطو، تحقيف شكري عياد، القاهرة، الهيئة المصرية، للكتاب، القاهرة، دط، 1993، ص 260 – 261.

[2]– المرجع نفسه، ص 261.

[3]– تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثّقافة بيروت، دط، 1996، ص540.

المبحث الثاني: المحاكاة والتلقّي

أوّلاً: مفهوم المحاكاة وأنواعها

تمثّل المحاكاة بالنسبة لحازم القرطاجنّي الواسطة التّي تربط بين الموجودات الموصوفة وموضوع الإبداع الشّعري، وكلّما حسنت محاكاة الشّيء بصفاته أو بشيء آخر، كان الإبداع أجمل، والتّصوير أوضح بفعل ما يمكن إحداثه في العمل الإبداعي الشّعري، فتنعكس على نفسيّة المتلقّي.[1]

وقد استعمل حازم مصطلح المحاكاة في مواطن متعدّدة من كتابه، وترتبط عنده بفاعلية الخيال عند المبدع، وبهذا المعنى هي "**عملية فنّية يقوم بها المبدع حين يقوم بنقل الأشياء الموجودة في العالم المدرك بعد تخييله وتصويره، غير أنّ هذه العملية لا تجري بكيفية واحدة، بل تختلف من فنّان لآخر، فمثلا الرّسام يستعمل الألوان والأشغال، والشّاعر يستعمل اللّغة**".[2]

وتظهر قيمة المحاكاة في تعريف حازم للشّعر على أساسها، فهي ركن هام إلى جانب التّخييل، يقول: "**فأفضل الشّعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته**".[3]

تطرّق حازم إلى أنواع المحاكاة بالتّفصيل وذكر هذه الأنواع وشرحها، وتوصّل بذلك إلى أنّه كلّما حسنت محاكاة الشّيء بصفاته، أو بشيء آخر كان الإبداع أجمل وأعمق

---

[1]– ينظر: النّقد المنهجي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي، جوادي فاطمة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم المناهج، قسم اللّغة العربيّة وأدابها، جامعة تلمسان، 2009م–2010م، ص84.

[2]– نظريّة المحاكاة عند حازم القرطاجنّي، فرحات الأخضري، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، تخصص نقد عربي قديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004–2005، ص 74.

[3]– المنهاج، ص71.

دلالة على نفسيّة المتلقّي، وربط الإبداع في ذلك كلّه بالغرابة والتعجيب في علاقاتها بالتّخييل، وما عدا ذلك فليس الإبداع فيه من حظّ، وحسب القرطاجنّي لا يمكننا وصف عمل أدبي بالإبداع ما لم تتوفّر فيه الغرابة والتّعجيب، ويوضح هذا في قوله: "**لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدّره، ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه، ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس أو محاكاة محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحسّ بمثله في الإدراك. وكلّ ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد، وكلّما قرب الشّيء ممّا يحاكى به كان أوضح شبها، وكلّما اقترنت الغرابة والتّعجيب كان أبدع**".[1]

إنّ الهدف من هذا الكتاب هو الكشف عن علاقة المحاكاة بالتلقّي، من هنا سيتم الاقتصار على إبراز ما يضيء هذا الجانب فحسب، ولا مجال في هذا البحث إلى بسط كلّ ما جاء في المنهاج من أنواع.

ويؤكّد حازم على أنّ القول الخلاّق والمميّز تزداد قوّته التّأثيرية كلّما احتوى على أشياء مستطرفة ونادرة، التي يظهر فيها التّجديد والابتكار، وهذا ما يجعل خيال المتلقّي يتفاعل مع الشّيء المبتدع، ومن ثمّ تأثيره في النّفوس يكون أكبر.

إن الهدف الأسمى الذي يهدف إليه الشّعراء من خلال توظيفهم للاستغراب، هو الزّيادة في التّأثير في المتلقّي، وحمله على الاستجابة بما يخيله ذلك العمل، ولو أنّ "**الشّعراء جروا فيما يبدعون من صور على السنن المألوف، لما تميزت رؤية الشّاعر**

[1]– المنهاج، ص 91.

عن سائر الرؤى، ذلك بأن الشّعراء يمنحوننا أفقا مائلا يعدل عن المألوف، ويهيئ نوعا من المضايقة التي تحققّها صور الخيال وأبنية الإسناد الشّعري القائم على الاقتحام والمغامرة اللّغوية".[1]

ونجده مرّة أخرى يقسّم المحاكاة تبعا للقدم والجدّة إلى قسمين: التّشبيه المتداول، والتّشبيه المخترع، وهذا الأخير يعجب به النّاقد؛ لأنّه يفاجأ النّفس بما هو غير مألوف، ويحدث هزّة الانفعال لدى المتلقّي، فيقول: "**المخترع أشّد تحريكا للنّفوس إذا قدّرنا تساوي قوّة التّخييل في المعنيين، لأنّها أنست بالمعتاد فربّما قّل تأثّرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه. وأمّا المعنى في نفسه فحقيقة واحدة**".[2] فكلّما كان القول الشّعري مبتكرا قويت الصّلة بين الشّاعر والمتلقّي؛ لأنّ الشّيء المخترع يجعل خيال المتلقّي ينشط ويتفاعل مع الشّيء المبتدع، ومن ثمّة يكون الانفعال بالتّخييل أقوى وأوضح.

ويواصل حازم حديثه عن تقسيم المحاكاة من جهة الألفة والاستغراب في المحاكى والمحاكى به، مفضّلا المستغرب، وهذه الأقسام هي محاكاة حالة معتادة، ومحاكاة حالة مستغربة، ومحاكاة معتاد بمعتاد، ومحاكاة مستغرب بمستغرب، ومحاكاة معتاد بمستغرب، ومحاكاة مستغرب بمعتاد،[3] ويقول عن تأثير المحاكيات المستغربة في المتلقّي "**وللنّفوس تحرّك شديد للمحاكيات المستغربة، لأنّ النّفس إذا خيّل لها في الشّيء ما لم يكن مهعودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشّيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن/أبصر قبل**".[4]

---

[1]– الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص186.

[2]– المنهاج، ص96.

[3]– ينظر المصدر نفسه، ص97.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يحاول المبدع أن يعيد صياغة معطيات الواقع في شكل جديد مبتدع لا كما هو موجود في الواقع؛ لأنّ الشّعر غايته هي التّأثير في المتلقّي.

وإذا أتى الشّاعر في أقواله شيئاً مبتكرذً وجديداً لم يألفها المتلقّي، حدثت المفاجأة بالأشياء المستغربة، وبالتّالي يكون التّأثير بالقول الشّعري أكبر وانفعال النّفس أقوى.

إّن الأعمال الجيّدة والنّاجحة حسب ياوس هي تلك التّي يتعارض أفقها مع المعتاد والمألوف، وهو ما يعبّر عنه بالمسافة الجمالية، يقول موضحا: "**تدعو المسافة الجمالية المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقّي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة**".[1]

يدعو **حازم القرطاجنّي** المبدعين إلى مراعاة المتلقّي عن طريق تجديد الصيّاغة والأسلوب والإتيان بالمعاني والصور التي اعتاد عليها؛لأنّ التّجديد من شأنه أن يؤثّر في المتلقّي، ويحقّق الاستجابة المثلى.

ثانياً: النّفس المتلقّية بين سلطان المحاكاة والعوامل المؤثرة

1. سلطان المحاكاة الشّعرية على النّفوس

إن الغرض الأساس الذي من أجله يبدع الشّعراء هو التّأثير في المتلقّي، فالغاية المثلى هي إحداث انفعال ما بداخله، وأكثر شيء يجعل المتلقّي يلتذّ بالمحاكاة ويستمتع بها هو حسن المناسبة بين الصّورة وما يحاكيها، لتبلغ غايتها من التّأثير في جذب السّامع من خلال ما تتضمّنه من التّعجيب والاستغراب اللذين يرتبطان ببراعة الإبداع.

[1] – Pour une esthétique de la réception، نقلا عن التلقّي لدى حازم القرطاجنّي من خلال المنهاج البلغاء سراج الأدباء، ص540.

وبمسألة التذاذ المتلقّي بالمحاكاة يبتدئ حازم كلامه في المعرف الدّال على ما يحسن به موقع المحاكاة من النّفوس، يقول: "**لمّا كانت النّفوس قد جُبِلَت على التّنبيه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصّبا، وكانت هذه الجِبِلَّة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان..... اشتدّ ولوع النّفس بالتخيّل وصارت شديدة الانفعال له حتّى أنها ربما تركت التّصديق للتخيّل. فأطاعت تخيّلها وألغت تصديقها. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رويّة**".[1]

فالمحاكاة هي فطرة في الإنسان وهي فيه أقوى منها في الحيوان، والسبب في ذلك أن هذه المحاكاة تحقّق للنّفوس التذاذا؛ أي أنّ النّفس المتلقّية تشعر باللذة والاستمتاع وهي تتلقّى الأقاويل الشّعرية، وما تحدثه من تأثيرات وانفعالات بفضل براعة المحاكاة وتقديمها على الوجه السّليم. وهذا الانفعال الذي يعتري النّفوس هو انفعال نفسي لذلك وصفه النّاقد بعدم الرويّة.

ومن آثار المحاكاة في النّفس "**التذاذ النّفوس بالتخيّل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النّفوس مستلذّا لا لأنّها حسنة في أنفسها بل لأنّها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به**".[2]

يبين لنا هذا النّص انفعال النّفس للمحاكاة حين تبلغ الغاية القصوى من جودة الإبداع، وهذا يشغل النّفس عن تدبّر الصّورة وما تعبّر عنه من شدّة شغفها بأسلوب المحاكاة الحسنة.

---

[1]– المنهاج، ص 116.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فالإنسان لو رأى صورا في الواقع قبيحة، فنفسه تتقزز لرؤيتها، ولكن إذا قام الشّاعر بتصوير منظرها أو نحته والإجادة في ذلك وتقديمه في شكل مبتكر، مع وجود الشبه بين الصورة في الواقع والصورة كما يقدمها المبدع، فإن ذلك من شأنه تحقيق اللذة.

ثم يؤكد حازم على أن النّفوس تتلذّذ وتشعر بالنّشاط أثناء استقبال النّص الّذي تتوفّر فيه المحاكاة، ممّا يؤدّي إلى الاستجابة وحسن التّأثير فيه.

فالإنسان بطبعه يتقزّز من رؤية الخلق القبيحة المستبشعة التي يواجهها في الحياة، لكنها عندما يرى صورها في الرّسم أو النّقش أو النّحت (أي تصويراً فنّيّاً) قد يجد في نفسه متعة ولذة، فيقول: "**إن النّفوس تنشط وتلتذّ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها للأمر فضل مرقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة، أنهم يُسرُّونَ بتّأمل الصّور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنطّوا عنها**".[1]

يؤكد حازم مرة أخرى على حسن اختيار اللّفظ والعبارة البديعة والتّركيب الملائم في موقع المحاكاة من النّفس فقال: "**فأمّا السّبب في حسن موقع المحاكاة من النّفس من جهة اقترانها بالمحاسن التّأليفية، فهو أنّه لمّا كان للنّفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة، من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها /عند قيّام المعنى بفكرها من غير طريق السّمع، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر، وقد يشار إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقّاه"** في عبارة بديعة، اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه".[2]

---

[1]– المنهاج، ص117.

[2]– المصدر نفسه، ص 118.

سنحاول من خلال هذا المقبوس أن نبيّن نوع التلقّي نفسه الذي قصده القرطاجنّي، فنجد السّماع هو المسيطر كطريقة للتلقّي.

تبدأ عملية التلقّي مع آلة السّمع (الأذن) التي تتلقّى الأقاويل الشّعرية وتتلذّذ بجمالها، ثم يحاول المتلقّي السّامع التّنقيب عن المعنى الخفي واستخراجه (وهذا ماكان يعينه حازم بعبارة اجتلاء المعاني) في ثنايا الكلام، قصد تحقيق الفهم لذلك المعنى المكتشف، ومتى تحققّ الفهم حدثت الاستجابة ووقع الأثر في نفس المتلقّي .

ثم يوضّح حازم (من النّص السابق) أن قيّام المعنى في الفكر قد يحصل عبر أحد هذه الطّرق.

- قد يكون المعنى في الفكر من غير طريق السّمع أي عن طريق التذكر.
- وقد يوحى المعنى بإشارة.
- أو قد تتلقّى النّفس المعنى في عبارة مستقبحة، أو عن طريق المحاكاة فتستعمل عبارة بديعة، والتي تكفل الهزّة لدى السّامع وتحرّك مشاعره.

والعبارة الأخيرة من النّص السابق "**إذا تلقّاه في عبارة بديعة، اهتزّ له وتحرّك بمقتضاه**"، حيث يلخصّ فيها ما يتعلّق بموضوع التلقّي الشّعري من المتلقّي (تلقاه السّامع)، الذي تتمثّل مهمته في استقبال النّص واستظهار معناه، بعدما كان مختفيا ضمن العبارات والألفاظ، وعندما تصل إلى النّفس (القلب) تحدث طبعا الاستجابة، وهذا ما عبّر عنه النّاقد (اهتز له وتحرك بمقتضاه).

ويمكن أن نستشفّ تجليّ ذلك المتلقّي (السّامع) وحضوره، في أن السّمع يتلذّذ بجمال العبارة الشّعرية، مستخدما في ذلك مجاز آنية الحنتم* وآنية الزّجاج والبلّور، ذلك

*- الحنتم: الخزف الأسود، الذي لا يشفّ ما بداخله، وتعني الكلمة وعاء للسّوائل في جانبه قناة للشّرب منها.

أنه يشبّه لذة العين برؤية الشّراب في إناء من الزجاج والبلور، يقول: "**وكما أن العين والنّفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها، كالزّجاج والبلّور، ما لم تبتهج له لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم، وجب أن تكون الأقاويل الشّعرية أشّد الأقاويل تحريكا للنّفوس، لأنّها أشدّ إفصاحا عمّا به علقة الأغراض الإنسانية**".[1]

وما يمكن أن نستخلصه من هذا العنصر، إنّ حازم القرطاجنّي يحرص على تحقّق التلقّي عند السّامع، أي توصيل النّص إلى المتلقّي، وما يحدثه فيه من تغير في أحوال النّفس.

ونجد في هذا العنصر مصطلحات مثل: الالتذاذ، تلتذّ، تنشط، يسرون، تنطُّوا، اهتز، تحريك النّفوس، هذه كلّها ألفاظ وعبارات تتصل بالجانب النّفسي للمتلقّي.

2. العوامل المؤثرة في استجابة المتلقّي

يحدّد حازم القرطاجنّي العوامل التي تؤهّل هذه المحاكاة للّنجاح في هزّ النّفوس وتحريكها. حيث يقول: "**وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النّفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النّطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النّفوس مستعدّة لقبول المحاكاة والتأثّر لها**".[2]

يمكن أن نستخلص من هذا النّص المقبوس ما يلي:

---

[1]- المنهاج، ص118.

[2]- المصدر نفسه، ص121.

- الإبداع في المحاكاة، وهذه تخص الأقاويل الشّعرية وما تحدثه في نفس المتلقّي حين يتلقّاها من استجابات وانفعالات بفضل ما اختصت به من محاكاة وتخييل.
- الهيئة النطّقية وتنسب إلى المبدع المتكلّم، ومدى براعته في تصوير المعنى وتشكيله، وطريقته في التّعبير عنه من خلال الألفاظ والمعاني والنظام والأسلوب... كلّ هذه الأمور تزيد من جودتها وتأثير أقاويلها على السّامع.
- أما الاستعداد فينسب إلى المتلقّين للاستماع وتقبّل ما يعرض عليهم والتأثّر به.

ويفسّر حازم نصه السابق بقوله: "**فتحرّك النّفوس للأقوال المخيلّة إنّما يكون بحسب الاستعداد وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتعضّد ممّا يزيد المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب**".[1]

وركّز حازم على الاستعداد وقسّمه إلى نوعين:

أ) **الاستعداد الأول**: "**بأن تكون للنّفس حال، وهو قد تهيّأت بهما لأن يحرّكها قول ما بحسب شدّة موافقته لتلك الحال والهوى**".[2]

وهذا النّوع من الاستعداد هو استعداد فردي يختلف من فرد لآخر بحسب معرفة المتلقّي للمعاني المتضمنة في النّص، فقط يكفي أن يمتلك طبعا سليما.

وهذا النّص يضعنا أمام إسهام هذا المتلقّي نفسه في تحقيق التلقّي، أي؛ إن حازما يجعله مشاركا في عمليّة تهيّؤ وإنتاج الأجواء المولّدة للهزّة والتّحريك المرجوين من فعل الإبداع.

---

[1]– المنهاج، ص127.

[2]– المصدر نفسه، ص121.

فالمتلقّي الذي يقصده حازم هنا هو شريك مهم للمبدع في العمليّة الإبداعية، فالمبدع ليس هو المسؤول الوحيد عن فشل أو نجاح القصيدة وفي إخراج الاستجابة للوجود؛ بل هي أيضاً تقتضي متلقّيا مستعدّا للتلقّي. إذاً "**فالكاتب يخاطب المتلقّي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عمليّة تكوين النّص**".[1]

ب) أما الإستعداد الثاني: فـ"**هو أن تكون النّفوس معتقدة في الشّعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النّفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة**".[2]

ويتعلّق هذا النوع بالمناخ الثّقافي العام الذي يتواجد فيه المتلقّي السّامع للشّعر يقول: "**إنّ الاستعداد الذي يكون بانطواء السّامع على هوى يكون غرض الكلام المخيّل موافقا له فينفعل له بذلك أمر موجود لكثير من النّاس في كثير من الأحوال، وأمّا الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل قول الشّاعر وصدعه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم بالجملة في** هذا **الزّمان، بل كثير من أنذال العالم وما أكثرهم. يعتقد أنّ الشّعر نقص وسفاهة**".[3] يتهم النّاقد غيره ممن نسبوا إلى الشّعر كل أنواع النقص والسفاهة ودخلوا باب التكلم في عصره.

إذا، تتحقّق الشّعرية لدى حازم بوجود قطبين رئيسين، القائل (المتكلم) والمقول له (السّامع)، وهذه "**الشّعرية أو الحدث الجمالي هو نشاط مشترك، أو لنقل هو حدث يقع بين قطبين الأول القائل والثاني المقول له، وهي عملية متحركة متوازية، ولذلك فقوى**

---

[1]– القراءة وتوليد الدلالة نغير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص13.

[2]– المناهج، ص121.

[3]– المصدر نفسه، ص 122.

الإبداع تحتاج إلى قوى مقابلة، واستعداد مماثل، حيث الاستعداد لدى المقول له أمر مهم ولازم ليتحرك للأقوال المخيلة".[1]

وهذا النّشاط المشترك تتقارب فيه الكفاءات والمهارات وقوى الإبداع. فالمبدع يرسل نصه وهو يدرك أن ثمة متلقّيا يستقبله "**فيستسلم لأثره، وتأثيره الجمالي، ويترك نفسه تستجيب لسلطة الجمال في القول وتتأثّر لمقتضاه، عبر عملية استجلاب جمالي**".[2]

وقد لمّح حازم إلى متلقّ خاص له: "**مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام**"؛[3] لأن الإبداع الرائع لا يقرأه إلّا متلق غير عادٍ يمتلك كل ما يمتلكه المبدع من الطبع والقوى العشر، وإنما كما يقول إيكو أمبرتو هو: "**قارئ جيد نموذجي لديه كفاءات ومهارات في تعامله مع النّص، تتمثل هذه الكفاءات في الكفاءات الموسوعية، الكفاءات المعجمية والأسلوبية واللّغوية، كما أن المؤلف ينبغي له أن يمتلك مجموعة من الكفاءات تتماشى مع كفاءات القارئ، وحينئذ ما يسميه التعاضد أو التعاون بين القارئ النموذجي والنّص**".[4]

وذكر حازم القرطاجنّي بعض الأساليب الجميلة المؤثرة في المتلقّي، وتكون "**بلطف المذهب في الاستمرار على الأساليب والاطراد في المعاني والإثلاج في الكلام من موقع النّفس لا توجد من وصفه على خلاف تلك الهيئة والإثلاج إليه من غير ذلك المدخل**"؛[1] أي أنّ هذه الأساليب لا يدركها المتلقّي العادي، وإنما متلق له خلفية معرفية ترتبت في

---

[1]– نظريّة المعنى عند حازم القرطاجنّي، فاطمة عبد الله الوهيبي، ص235.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– المنهاج، ص 144.

[4]– القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996، ص 68.

[1]– المنهاج، ص 144.

ذهنه من خلال مطالعته، بحيث تمكنه من الإدراك والفهم ومن ثمة التأويل، وذلك لأن النّص إنما خلق من أجله، فهو "**خطاب موجه من منتج مبدع إلى متلق هو الآخر مبدع ... يجتهد في فهم الخطاب كما يراه أو كما يفهمه أو كما يريد أن يفهمه لا كما أراده منتجه**".[1]

وهذا المتلقّي هو النّاقد البصير الجيّد الطّبع، ومعه تصبح القراءة إبداعا ثانيا، وهؤلاء هم البلغاء الذّين قصدهم النّاقد، فيقول: "**وليس كّل من يدّعي المعرفة باللّسان عارفا به في الحقيقة، فإنّ العارف بالأعراض اللاّحقة للكلام التّي ليست مقصودة فيه من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتّة، وإنّما يعرفه العلماء بكلّ ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى، وهؤلاء هم البلغاء الذّين لا معرّج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلّا على ما أصّلوه**".[2]

وخلاصة القول، لم تقتصر التفاتة حازم القرطاجنّي على المتلقّي السّامع، بل تعدت نظرته إلى ذلك المتلقّي الذي يشاطر المبدع مسؤولية النّص أو يتحملها كاملة، فعليه أن يلم بأبسط جزيئات العملية الإبداعية لكي يتسنّى له بعد ذلك فكّ شفراتها والكشف عن معانيها؛ لأنّ العمل الأدبي خطاب موجه من منتج إلى متلّق هو الآخر مبدع.

---

[1]– نظريات القراءة أو الوجه الآخر لجماليات التلقّي، قراءة في نقود البقلاني وعبد القاهر الجرجاني، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، العدد السابع، ديسمبر، 2004، ص 79.

[2]– المنهاج، ص 144.

المبحث الثالث: التّخييل والتلقّي

أوّلاً: التّخييل وفاعليّته في المتلقّي

يعّد الخيال وسيلة اتصال بين المبدع وقارئه، ولولا التخيّل لظلت القصيدة صورا ميّتة لا تجد طريقا إلى تمثّلها والانفعال بها، ومن ثمّ كان اهتمام النّقاد أو المتّصلين بنقد الشّعر وعلمه بعامّة كبيرا منذ أرسطو، ومن جاء بعده من الفلاسفة وشرّاح العرب.[1]

ولقد أفاد حازم القرطاجنّي من التّراث الفلسفي السّابق عليه، واستطاع أن يرتقي به إلى هذا المزيج النّقدي والفلسفي الذي يظهر في كتابه، وإن كان أكثر حرصاً على الجانب النّقدي، فهو يجمع في تعريفه للتّخييل خلاصة ما توصّل إليه شرّاح أرسطو،[2] الذين تناولوا المصطلح وربطوه بعلم النّفس القديم فاستطاعوا بعد أن كيّفوا معطياته مع تصوّرهم بمهمّة الشّعر أن يدركوا الفاعلية السّيكولوجية للتّخييل على مستوى المتلقّي.[3]

واعتبر حازم التّخييل عمود الشّعر وركنه الذي لا يقوم إلّا بقيّامه، حيث قال: "**الاعتبار في الشّعر إنما هو التّخييل في أي مادة اتفق لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل ائتلفت الأقاويل المخيلة منه...**"،[4] وقال أيضا: "...**إذ ما تتقوّم به الصّناعة الشّعرية، وهو التّخييل غير مناقض لواحد من الطرفين، فلذلك كان الرأي الصحيح في**

---

[1]- ينظر الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجنّي والفلاسفة، صفوت عبد الله الخطيب، مجلة فصول قضايا المصطلح الأدبي، المجلد 7، ع 34، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1987.

[2]- ينظر المتلقّي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء تسعديت قوراري، نقلا عن أثير محمد الهاشمي، بحث التّخييل عند حازم القرطاجنّي، مجلة ثقافية فصلية. www.oudnad.net PDF.

[3]- مفهوم الشّعر، دراسة في التراث النّقدي والبلاغي، جابر عصفور، مكتبة الأسرة المصرية، القاهرة، 2003، ص 197.

[4]- المنهاج، ص 63.

الشّعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة وليس يُعدُّ شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل حيث هو كلام مخيل".[1] وأمّا أهميته فتظهر في إلحاحه عليه وتكراره وتحديد قيمة الشّعر على أساسه.[2]

ونلاحظ من خلال النّصين السّابقين أنّ حازم القرطاجنّي لا يعطي أهميةّ كبيرة لمسألة الصدق والكذب أمام عنصر التّخييل.

ومشكلة الصدق والكذب شغلت النّقد الأدبي كثيرا قبل حازم، الذي لا نجده يركّز على هاته المسألة، وإنّما يلحّ على كون هذا المصطلح (التّخييل) هو من مرتكزات الصناعة الشّعرية، حيث يقول: "**والمعتبر في صناعة الشّعر لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة**".[3]

ولقد قّدم حازم القرطاجنّي تعريفا خاصا للتّخييل "**وهو تعريف من أدق التعاريف المقدمة**"،[4] حيث يقول حازم القرطاجنّي "**والتّخييل أن تتمثل للسامع* (المتلقّي) من لفظ الشّاعر المخيل، أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط والانقباض**".[5]

---

[1]– المنهاج، ص 63.

[2]– ينظر مناهج النّقد في الأندلس، ص 101.

[3]– المنهاج، ص71.

[4]– نظريات الشّعر عند العرب، (في الجاهلية والعصور الإسلامية) مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1993، ص 135.

*– يعتمد حازم هنا على طريقة السماع كقناة التلقّي ولا نلاحظ اهتماما منه بالقراءة بالرغم من كونها كانت منتشرة في عصره.

[5]– المنهاج، ص 29.

يتحدّث حازم في هذا النّص وغيره من النّصوص عن المتلقّي السّامع دون صِنْوه القارئ، حيث نجد هنا الشّاعر المتكلم يلتقي مباشرة مع المتلقّي (السّامع).

والمتكلّم (الشّاعر) في هذا النّص هو الذي له سلطة التّحكم في العملية الإبداعية، فيجعل المتلقّي السّامع يتصوّر صورة يتأثّر لمقتضاها من دون أن يترك له فرصة لإعمال الفكر، والتأمّل والرّوية.

والتّخييل بوصفه قوّة ذهنية تقوم في ذهن المتلقّي السّامع، فإننا نرى أن التّخييل عند حازم لا يأخذ جهة واحدة، بل أربع جهات للشعر: من جهة المعنى، ومن جهة اللّفظ ومن جهة النّظم والوزن.[1] وهذه الأنحاء الأربعة من المحرّكات الأساسية لمشاعر نفس المتلقّي، ولكل جهة دورها، فهناك تخييل ضروري في العملية الشّعرية، وتخييل أكيد ومستحبّ.

فالتّخييل الضّروري يمثّل له القرطاجنّي بتخييل المعاني من جهة الألفاظ؛ بأن الشّعر لا يمكن أن يتحقّق دون هذا التّخييل الضّروري الذي يجعل الألفاظ دالة على المعاني معيّنة فالشّعر بما له من ألفاظ يتبع تخييل المعاني من خلال تلك الألفاظ،[2] و"**الأكيدة والمستحبة تخاييل اللّفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك على تخييل الأسلوب**"،[3] وهذا النّوع من التّخاييل لا يقوم بدور توليد المعاني وإن كانت تساهم في ذلك لهذا عدت غير ضرورية، وإنّما مستحبّة لكونها تضيف إلى التّخييل ما يجعلها أقوى في التّأثير في نفس المتلقّي السّامع هنا.

ولهذا نجد حازم يركّز على المتلقّي كثيراً؛ إذ يعتبره منبع الفاعلية التّخييليّة، وذلك بأن يتمثّل لهذا المتلقّي صوراً مختلفة في ذهنه أثناء استقباله لهذا الإبداع، بحيث تخلّف

---

[1]- ينظر، المنهاج، حازم القرطاجنّي، ص29.

[2]- ينظر المنهاج، ص 386.

[3]- المصدر نفسه، ص 89.

الألفاظ والمعاني والأساليب، وكذا النّظم والأوزان انفعالاً نفسانيّاً إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.

كما أنّ للتّخييل مواطن يحسن فيها أكثر من غيرها باعتبار الغرض من التّخييل دائما هو التّأثير في المتلقّي، وعليه فإنّ التّخييل يكون أكثر توفيقا إذا هو اقترن بالمعاني الموافقة للغرض الشّعري محلّ العملية الفنية، وثمّة يصبح تخييل المواضيع السّارة في التّهاني، أو تخييل الأمور المفجعة في المراثي ضرورة ملحّة، لأنّ التّوافق بين المعنى والحال التي فيها القول يساعد عملية التّخييل في بلوغ الغاية المرجوّة والمستهدفة، وهي دفع المتلقّي إلى النّهوض للقيام بالأمر، أو النّفور منه.[1]

إن الهدف من القول الشّعري يكمن في مدى تفعيل نفسية المتلقّي للعملية الإبداعية "**وفق تركيب شديد التعقيد حيث تكون المحاكاة إحدى أقطابه المتنوعة**"،[2] يتوسل بها المبدع للقول الشّعري في عملية التّخييل، الذي يتحقق عن طريق التّصوير أو المشاهدة أو المحاكاة لشيء بقول يخيّله أو بوضع خطّ أو إشارة تدلّ على ذلك القول، حيث يقول "**وطرق وقوع التّخييل في النّفس: إمّا أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطّي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي له صوته أو فعله أو هيأته، بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى يقول يخيله لها،**

[1]– ينظر المنهاج، حازم القرطاجنّي، ص 90.

[2]– ماهية الشّعر في بناء القصيدة لدى حازم القرطاجنّي– مقاربة في مقصورته الشّعريّة، عيسى بكوش، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الدب العربي، تخصّص نقد أدبي عربيّ، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، 2014/2013، ص 91.

وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج، أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل أو بأن تفهم ذلك بالإشارة".[1]

ونجد حازم القرطاجنّي يداخل بين المحاكاة والتّخييل، وذلك عندما تطرّق إلى تعريف الشّعر، ونظر إليهما من زاوية هدفهما في العمليّة الإبداعية وهو التّأثير في المتلقّي إمّا قبضاً أو بسطاً.

وهذا الأمر قاده إلى النّظر في الحديث عن العناصر الفعالّة في التّأثير على المتلقّي، والتي يقوم عليها القول الشّعري، فذهب في بداية المنهاج إلى الرّبط بين "**المعاني الشّعرية وقدرتها على إحداث تأثيرات وانفعالات للنّفوس، ممّا يناسبها ويبسطها وينافرها ويقبضها**".[2]

فتوجد معاني كما يرى النّاقد قوية الانتساب إلى طرق الشّعر المألوفة قادرة على الوصول إلى الجمهور والتّأثير فيه، وهي "**المتصوّرات الأصيلة وهي ما فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه والحزن أو الشجو أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد في الأغراض المألوفة في الشّعر والمبنى عليها طرقها**"،[3] ويقصد حازم هنا بالجمهور المتلقّي العام.

وينبّه حازم القرطاجنّي الشّعراء أن تكون المعاني الشّعرية مألوفة لدى الجمهور المتلقّي حتى تؤثّر فيه وتحدث الاستجابة لديهم، ويرى جواز إيراد المعاني غير المألوفة شرط "**أن تكون ممّا فطرت النّفوس على الحنين إليه، أو التألّم منه، وبالجملة تتأثّر له النّفس تأثّر ارتياح أو اكتراث**".[1]

---

[1]– المنهاج، ص 89، 90.

[2]– المصدر نفسه، ص 11.

[3]– المصدر نفسه ص22.

[1]– المصدر نفسه، ص28.

والمتصوّرات الأصيلة هي المعاني المشهورة والمتداولة بين عامّة النّاس، هي الّتي أطلق عليها النّاقد اسم المعاني الجمهورية والمدارك الجمهورية، هذه المعاني يبنى عليها مدار القول الشّعري، أمّا المعاني الأخرى فهي المتصوّرات الدّخيلة "**وهي المعاني التي إنّما يكون وجودها بتعلّم وتكسّب، كالأغراض التي لا تقع إلّا في العلوم والصّناعات والمهن. فالمعاني المتعلّقة بهذه الطّرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامّة المألوفة التي ينحى ما يستطيبه الجمهور أو يتأثّرون له بالجملة**".[1]

يستحسن حازم القرطاجنّي المعاني الجمهورية ويدرجها في بناء القول الشّعري، لكنّه يستثني منها بعض المعاني التي ورغم اشتهارها وتداولها بين عامّة الجمهور، لأنها لا تصلح لأن تكون موضوعا للشّعر "**واعلم أن من المعاني المعروفة عند الجمهور ما لا يحسن إيراده في الشّعر، وذلك نحو المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن لصنعتها.... ومن المعاني الّتي ليست بمعروفة عند الجمهور ما يستحسن إيراده في الشّعر، وذلك إذا كان ممّا فطرت النّفوس على الحنين إليه والتألّم منه**"،[2] فمعاني أهل المهن هي غير مناسبة للشّعر على الرّغم من تداولها ومعرفة الجمهور لها؛ لأنّ الألفاظ المستخدمة في القول الشّعري لا تجد علقة بالنّفس المتلقّية وغير مطابقة مع الخصوصية الشّعرية.

وتفضيل حازم للمعاني الجمهورية وإيرادها في القول الشّعري؛ لأنّها تقترب من قلوب النّاس، وتلامس حياتهم وتلائم أحوال نفوسهم المختلفة، وربطها النّاقد بما يسميه بالمعاني الأُوَّل والمعاني الثّواني، حيث يقول: "**فالأول هي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشّعر يقتضيان ذكرها وبنية الكلام عليها... ومن المتصورات ما يليق بحقيقة مقاصد الشّعر المألوفة وأغراضه المتداولة، وتصلح أن تورد فيها أوائل وثواني، ومنها ما لا يليق بها**

[1]– المنهاج، حازم القرطاجنّي، ص22، 23.

[2]– المصدر نفسه، ص28، 29.

ولا يصلح فيها أن تورد أوائل ولكن تورد ثواني... فالأصيل في الأغراض المألوفة في الشّعر من هذين الصنفين ما صلح أن يقع فيها أُوَّلاً وثانياً متبوعاً وتابعاً، لأنّ هذا يدلّ على شدّة انتسابه إلى طرق الشّعر وحسن موقعه منها على كل حال، وهي المعاني الجمهورية، ولا يمكن أن يتألّف كلام بديع عال في الفصاحة إلّا منها. والصنف الآخر وهو الذي سميناه بالدخيل لا يأتلف منه الكلام عال في البلاغة أصلاً...".[1]

فالمعاني الدّخيلة حسب النّاقد غير مستحسنة في بناء القول الشّعري الفصيح، ولا يمكن وصفها بالمعاني الأُوَّل والثواني لعدم تداولها بين الناس، ولعدم معرفة الجمهور بها (المتلقّي).

وترد المعاني الأوّل مقصودة لذاتها وعليها يقوم بناء الغرض الشّعري، فهي وثيقة الصّلة بما فطرت عليه النّفوس أو اعتادت من بواعث الارتياح والاكتراث والشجو،[2] ثم تأتي المعاني الثواني مكملة وتابعة لها.

ويتبدّى لنا من هذا النّص أنّ حازما يكاد ينفي صفة الشّعر عن هذا النّوع من المعاني، لكونها دخيلة على اللّغة الأدبيةّ مصدرها التعلّم والاكتساب، لا الفطرة على نحو الأغراض التي لا تكون إلّا في المهن أو الصناعات التي تختصّ بفئة من النّاس، فهي تفتقر إلى استحسان الجمهور وتأثّره، فضلا عن خلوّها من شروط البلاغة التي تجعل للشّعر حسن موقع في النّفوس، فيقول: "**لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة أصلا، إذ من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور، وذلك غير موجود في هذا الصنف من المعاني**".[1]

---

[1]– المنهاج، ص 24، 25.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص 22.

[1]– المصدر نفسه، ص25.

إن مصطلحي المعاني الأُوّل والمعاني الثواني وثيقان بمصطلح أغراض الشّعر الأُوّل، الذي خصّه بالمعاني الذي تتولّد، ممّا يعتري النّفس من بواعث الارتياح والاكتراث وما ترتب منهما.[1]

وعن علاقة هذه المعاني بالنّفس الإنسانية، ذهب النّاقد إلى هذه البواعث المذكورة سابقاً هي ثمرة ما فطرت عليه النّفس أو اعتادت، ومن ثمّ فهي مواضع اشتراك بين عامّة النّاس وخاصّتهم، ممّا يجعل للشّعر تأثيراً عامّاً لا يقتصر على فئة من النّاس دون أخرى، وفي هذا يقول: "**ولذا وجب أن تكون أعرق المعاني في الصّناعة الشّعرية ما اشتدّت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفّرة عليه، وكانت نفوس الخاصّة والعامّة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النّفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد، ووجب أن يكون ما لم تتوفّر دواعي أغراض الإنسان عليه وما الفرد بإدراكه المكتسب الخاصّة دون الجمهور غير عريق في الصّناعة الشّعرية بالنّسبة إلى المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية**"،[2] إذا أمعنا النّظر في هذا النّص نجد حازم يقسّم المتلقّيين إلى قسمين خاص وعام(الجمهور)، إلّا أنّه يساوي بين القسمين في ما يتعلّق بتأثير الشّعر فطريّاً على النّفوس.

ويتحدّث في موضع آخر عن المعاني المخيلة التي ترد في الأقاويل المخيلة من جهة التّأثير في النّفوس، وقسّمها أربعة أنواع، حيث يقول: "**إنّ الأقاويل المخيلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيّلة فيها ممّا يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثّر له، أو ممّا يعرفه ولا يتأثّر له، أو ممّا يتأثّر له إذا عرفه، أو ممّا لا يعرفه ولا يتأثّر له لو عرفه**".[1]

---

[1]– ينظر: المنهاج، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 20.

[1]– المصدر نفسه، ص 21.

وفي حديث حازم عن المعاني المخيّلة التي توجد في الأقاويل المخيّلة من جهة التّأثير في النّفوس، حيث تكون هذه الاستجابة سلبية أم إيجابية بحسب معرفة المتلقّي لها. فإذا اقترنت المعرفة بالمعاني اهتزّ لها المتلقّي وتأثّر بها يقول: "**وأحقّ هذه الأشياء بأن يستعمله في الأغراض المألوفة من طرق الشّعر ما عرف وتُؤثر له، أو كان مستعدّاً لأن يتأثّر له إذا عرف**".[1]

يجعل حازم القرطاجنّي التّأثير في النّفوس المحور الأساس في العملية الشّعرية، وأنّها تحسن بحسن التّخييل، وقوّة التّأثير في المتلقّي، حيث توافق المعاني أغراض الكلام، وهذه المعاني يجب أن تكون معاني جمهورية مألوفة يمكن إدراكها والتأثّر بها، يقول: "**وأحسن الأشياء التي تُعرف ويُتأثّر لها إذا عُرفت هي الأشياء التي فطرت النّفوس على استلذاذها أو التّألّم منها أو ما وجد فيه من الحالان من اللّذة والألم كالذّكريات للعهود الحميدة المتصرّمة التي توجد النّفوس تلتذّ بتخيّلها وذكرها وتتألّم من تقضّيها وانصرامها إمّا أن تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبّة في حال وجوده واجتلاء الرّوض والماء وما ناسبهما ذلك وبالجملة أضداد المعاني المفرحة المنعّمة، وأمّا أن تذكر فيها مستطابات قد انصرمت فيلتذّ لتخيّلها ويتألّم لفقدها فتكون طريقة شاجية**".[2]

إنّ النّفوس أكثر ما تتأثّر له سواء باللّذة أو الألم هي تلك الموضوعات التي تلامس حياة النّاس، فهذا القرب يجعل مواقعها من النّفوس أعمق وعلاقتها بأحوال النّاس أوطد، لذا نجد النّفوس تنبسط ويزول عليها ما كان يعتريها من غمّ، إذا كان يشيعه النّص مفرحاً كلقاء الأحبّة أو تنقبض إذا كان الموقف يدعو إلى ذلك نحو البعد، ففي كلا الحالين تكون فرصة عمل الخيال أكثر اتّساعاً، حيث يفسح له المجال للتخيّل ورسم صورة للواقع، تشعّ

---

[1]- المنهاج، ص 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 21-22.

بالحياة حتى يكاد المرء يفضّلها على الواقع المعيش، وهو العالم الذي يدعو إليه المتلقّي للمشاركة فيه والأخذ بناصيته، وكلّما توطّدت هذه العلاقة وتعمّقت، كانت فرصة وقوع التّخييل وحدوث الاستجابة النّفسيّة أكبر.[1]

ويقرن حازم بين المعاني الشّعرية والمعاني العلميّة، من حيث وقوعها في النّفس وانفعال الجمهور لها، فالأولى التي يقدّمها الشّاعر للمتلقّي مستمدّة من الذهن وهي الصّورة، والثّانية تتعلّق بالحس حيث يقول: "**وليس الأمر فيما ذكرته كالأمر في المسائل العلميّة فإنّ أكثر الجمهور لا يمكن تعريفهم إيّاها مع أنّ أحدهم إذا أمكن تعريفه إيّاها لم يجد لها في نفسه ما يجد للمعاني التي ذكرنا أنّها العريقة في طريقة الشّعر**"،[2] فالمعاني العلميّة مقتصرة على فئة خاصّة لا يستطيع فهمها غالبية النّاس حتى وإن تعرّفوا عليها فإنّهم لا يجدون في أنفسهم متعة لأنّ مصدرها ذهني، على عكس المعاني الأدبيّة التي تستمدّ من الواقع.

ثانياً: التّخييل والصدق والكذب والتلقّي

يمثّل حازم القرطاجنّي عند الكثير من الدّارسين "**خلاصة التجربة النّقدية العربيّة**"،[1] أثناء حديثه عن المتلقّي، وما يمارسه عليه الشّعر من تخييل ومحاكاة، وسيلة للخروج من قضية الصّدق والكذب، تلك التي شغلت النّقد الأدبي،[2] ومن أبرزهم قدامة بن جعفر وابن

---

[1]- ينظر: الخيال والتّخييل عند حازم القرطاجنّي بين النظريّة والتّطبيق، رشيدة كلاع، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة 2005/2004، ص 155.

[2]- المنهاج، ص 29.

[1]- نظريّة النّقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محي الدين صبحي، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، دط، 1984، ص 25.

[2]- المرجع نفسه، ص 6.

رشيق القيرواني اللّذان أجمعا على أن جوهر العملية الشّعرية هو الكذب ولا تحسن إلّا بحسنه فيقول قدامة: "**وأحسن الشّعر أكذبه**".[1]

ويركّز حازم القرطاجنّي كما ذكرت في المبحث السابق على التّخييل، وما يحدثه من تأثير على المتلقّي دون النّظر إلى القصيدة إن كانت صادقة أو كاذبة، يقول: "**إذ ما تتقوّم به الصّناعة الشّعرية، وهو التّخييل غير مناقض لواحد من الطّرفين، فكذلك الرّأي الصّحيح في الشّعر أنّ مقدّماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعدّ شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيّل**".[2]

والظاهر أن حازم يؤكد على التّخييل الذي هو عمدة الشّعر، ولا ينظر إلى جهة الصدق أو الكذب، وهذه النظرة هي ذاتها التي نجدها عند ابن سينا.[3]

ويتحدث في موضع آخر ويجعل الصدق أولى به من الكذب، فيقول: "**وأفضل الشّعر ما حسنت محاكاته، وهيئته وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته، وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثّر له قبل بإعمالها الروية في ما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشّاعر وشدة تحيُّله في إيقاع الدَّلسَة للنّفس في الكلام، فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام ...**".[1]

---

[1]– نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، ص 56.

[2]– المنهاج، ص63.

[3]– الإشارات والتنبيهات، القسم الأول، نقلا عن فاعلية فاعلية التّخييل عند حازم القرطاجنّي في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دراسة مقارنة، خليفة محمد، دار المنظومة، العدد 9، 2008.

[1]– المنهاج، ص 71، 72.

إن حازما يجعل الصدق أولى به من الكذب، كما أنّه لا ينفي اعتماد التّخاييل على الأقاويل الكاذبة إذا كان استعمال الكذب من فطنة وحيل الشّاعر، حيث يلج به إلى النّفس المتلقّية.

أمّا أردأ أنواع الشّعر عند حازم فهو ما قبحت هيأته ومحاكاته، ووضح الكذب فيه، وخلا من الغرابة، فليس هذا بشعر وإن كان موزونا مقفى، "**لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه، ويشغل عن تخييل ذلك، فتحمد النّفس عن التأثّر له، ووضوح الكذب يزعمها عن التأثّر بالجملة**"،[1] فالهيئة القبيحة تقف حائلا بين الكلام الشّعري والتمكّن من قلب المتلقّي (السّامع).

كما يؤدي قبح المحاكاة إلى الإساءة إلى القول الشّعري فيغطي على جمال الشيء المحاكى بإظهاره في صورة بشعة لدى المتلقّي، ممّا ينفره من مواصلة الاستماع لذلك القول.

والكذب عند حازم مقبول في الشّعر شريطة أن يغطّي رونقا من الصّدق، والصّدق أيضاً مقبول فيه شرط أن يكون مخيلّا.

ولا يلجأ المبدع الشّاعر إلى انتهاج طريق الكذب إلّا إذا أعوزه الصّدق، ولم يلائمه في الغرض الذي هو قائل فيه، ولهذا يستعمل الكذب عندما يريد الشّاعر تحسين قبيح أو تقبيح حسن، أمّا إذا أراد تحسين أو تقبيح قبيح فإن الصدق ممكن في هذا النوع من الوصف، ولهذا يرى حازم أن أقاويل الشّعراء في تحسين الحسن وتقبيح القبيح صادقة إذا

[1]– المنهاج، ص75.

لم يخرج بها التصوير إلى المبالغة، والمبالغة في الشّعر مقبولة،[1] لأن الشّعراء قد يحاكون الشيء بما هو أعظم منه حالا أو أحقر ليزيدوا النّفوس استمالة إليه أو تنفيراً عنه.[2]

وينتقل حازم في موضع آخر ليبين لنا أساليب أخرى يستعين بها المبدع لإقناع المتلقّي بتلك الأقوال أكثر والتّأثير به، ونقصد بذلك أسلوب التمويه أو الحيل الشّعرية، والتمويه هو "**إخفاء مواطن الكذب وجعل المتلقّي يعتقد أنها صادقة**".[3]

يقول حازم في هذا الصدد: "**إنما يصير القول الكاذب مقنعا وموهماً أنه حق بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول له، والتمويهات تكون في ما يرجع إلى الأقوال والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالة المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه، وبإطبائه إياه لنفسه، وإحراجه على خصمه حتى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم وكلام خصمه غير مقبول**".[4]

فهذه الأساليب الشّعرية أو التمويهات التي يستخدمها المبدع الشّاعر الهدف منها هو مغالطة المتلقّي، وإيهامه بصدق القول حتى وإن كان الأمر غير ذلك. وسعي منه لإخفاء الكذب فيه لإقناع المتلقّي بأنه ليس كذلك، وتحريك نفسه بالانفعال لتلك الأقوال، وهو ما يتوقف على الشّاعر وبراعته وحذقه، فيقول حازم: "**والتمويهات تكون بطيّ محلّ الكذب من القياس عن السّامع، أو باغتراره إيّاه بناء القياس على مقدّمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقاً، أو بترتيبه على وضعٍ يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصّحيح، أو بوجود الأمرين معاً في القياس، أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي**

---

[1]– ينظر فاعلية التّخييل عند حازم القرطاجنّي في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دراسة مقارنة، خليفة محمد، دار المنظومة، العدد 9، 2008.

[2]– ينظر المنهاج، ص 73.

[3]– المتلقّي لدى حازم القرطاجنّي من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد بن لحسن بن التيجاني، ص218.

[4]– المنهاج، ص 64.

المادّة والتّرتيب معا، أو بإلهاء السّامع عن تفقّد موضع الكذب وإن كان إلى حيّز الوضوح أقرب منه، إلى حيّز الخفاء بضروبٍ من الإبداعات والتّعجيبات تشغل النّفس عن ملاحظة محلّ الكذب والخلل الواقع في القياس من جهة مادّة أو من جهة التّرتيب أو من جهة المادّة والتّرتيب".[1]

والتّمويه يكون بإخفاء موقع الكذب عن السّامع وجعله لا يكتشف محله، أو أن يبني القول الشّعري من مقدمات تشبه –المقدمات المنطقية القياسية– رغم كذبها فإن الشّاعر يغتنم ما بينها وبين المقدمات الصادقة ليوقع الظن بأنها كذلك، أو باستعمال طرق لغوية وأسلوبية تجعل ذلك المعنى الشّعري المعبر عنه، وتلك الصورة المنشأة تبدو صادقة وحقيقية سواء تركز الكذب أو الخلل في المادة أو الترتيب، أو فيهم معا، وفي هذه الحالة يبرز دور الخيال بحدة، حيث يؤدي دوراً مهمّاً وأساسيّاً في تشكيل تلك المقدمات الكاذبة بطريقة تجعل العقول قبل النّفوس تتأثّر وتستجيب لتلك الأقوال المخيلة.[2]

[1]– المنهاج، ص 63، 64.

[2]– ينظر: الخيال والتّخييل عند حازم القرطاجنّي بين النظريّة التّطبيق، رشيدة كعلاع، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005، ص 231.

خاتمة

حاولت في هذا البحث تبيين صورة المتلقّي في كتاب المنهاج عند حازم القرطاجنّي، من خلال الوقوف على بعض القضايا النّقديّة التّي تطرّق إليها النّاقد حول موضوع التّلقّي والمتلقّي كتعريفه للشّعر والمحاكاة والتّخييل وإبداع الشّاعر... محاولة، إظهار ملامح المتلقّي باعتباره طرفاً مهمّاً في حدوث العمليّة التّواصليّة، وعلى ضوء هذا توصّلت إلى النّتائج التّالية:

* يشترك حازم القرطاجنّي مع النّقاد في محاولة دراسة القول الشّعري ورصد مظاهر إبداعه ورداءته، لكنّه يختلف عنهم في انتباهه إلى بعد آخر غير النّص، يرتبط بالعملية الإبداعيةّ ويقرّر مصيرها إلّا وهو المتلقّي.
* لقد حاول حازم القرطاجنّي وضع اللّبنة الأساسيّة في عملية التلقّي من خلال حرصه على تقوية الصّلة بين طرفي العمليّة الإبداعيّةّ وهو ما يفسّر إلحاحه على تقديم نصائح للمبدع وتأكيده على تحريكها للوصول بعمل المبدع إلى الغاية التي من أجلها أنشئ، وتحقيق درجة الاستجابة المرجوة من المتلقّي.
* اهتمّ القرطاجنّي بالمتلقّي وجعله محورا مركزيا في النّص الشّعري وذلك من خلال اهتمامه بالشّعر وتحقيق التّأثير النّفسي فيه.
* ركّز حازم القرطاجنّي على الجانب النّفسي للمتلقّي، وهو ما أشار إليه من خلال معان مثل قبول النّفس، الانفعال والتأثّر، الانبساط والانقباض، الاستغراب، التّعجيب...
* اهتمامه البالغ بالمتلقّي فنراه في كل(منهج أو معرف أو معلم أو مأمّ) يلحّ على ضرورة مراعاة نفس المتلقّي بحيث يكرّر عبارة ملائمة للنّفوس أو منافرة لها كثيرا.

* ركّز حازم القرطاجنّي على المتلقّي السّامع في أغلب صفحات الكتاب دون أن يذكر القاريء على الرّغم من انتشار الكتابة في زمانه، وقد ذكر لفظة السّمع ومشتقّاتها الدالّة على ذلك، إلاّ أنّ هذا المتلقّي هو متلّق سلبي، حيث يستقبل النّص دون أن يشارك في إنشاء معانيه، بل صاحب النّص هو من يتحكّم في تحديد المعنى، واختيار نوع التّأثير الّذي يمارسه نصّه على نفس المتلقّي.
* وفي حديثه عن المحاكاة يلمّح إلى متلقّ خاص اعتبره شريكا مهمّا في العمليّة الإبداعيّة، فوجود الاستعداد لديه يقوّي الصّلة بينه وبين المبدع. وهذا المتلقّي يمتلك كل ما يملكه الشّاعر، بل يشاطره في كل ما يملك من طبع وقوى عشر.
* ولمّح أيضاً إلى متلقّ آخر في حديثه عن الأساليب اللّطيفة، وذكر وجود منازع جميلة لا يدركها القارئ العادي، ولا يميّز هذا النوّع في الكلام إلّا النّاقد البصير الجيد الطبع.
* مقولة المتلقّي الضّمني من المفاهيم الموجودة في فكر النّاقد، وقد عبّر عنها بلفظة النّفس، لهذا نجده ينبه المبدع بأن يراعيه بقوّة في النّص، في طولها وقصرها، وفي وحدتها وتركيبها، ومن أجله أيضاً ينصحه بأن ينتبه للابتداء وحسن التخلص والنهاية، ومن أجله ينبه المبدع بأن يراعيه في أغراضه وأساليبه الشّعرية معنى ومبنى ووزنا وقافية...
* المبدع هو المتلقّي الأول للنص، حيث يصبح الشّاعر أثناء نظم قصيدته وكذا بعد الفراغ منها أوّل متلق يقوم باستقبالها.

* وبالنظر إلى ما جاء في المنهاج، فإنّ نظريّة شعرية أوشكت أن تظهر مكتملة الجوانب، وحافلة بالآراء النّقدية حتى أنّ الباحث ليخال نفسه أمام نظريّة النّقد الأدبي المعاصر، إذ استطاع حازم بحسه الشّعري الرفيع، إثارة قضايا تدرس في نقدنا المعاصر كقضية التلقّي وغيرها.
* وفي الأخير، لا أدّعي أن كل ما جاء في هذا البحث هو القول الفصل، وإنّما هو إسهام ومحاولة، فإن أصبت فيما ذهبت إليه فذاك ما كنت أطمح إليه، وإلاّ فعذري أنّي حولت.

ويبقى هذا البحث مفتوحا للدّراسة، بغية التطوير والإبداع النّقدي لمن اتضح له النّظر وطاوله الفكر، وأجدّد شكري وامتناني لأستاذي المشرف **الأستاذ الدكتور العرابي لخضر** فلولا رعايته لهذا البحث ما كان له أن يرى النّور.

والله ما وراء القصد

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر:

* منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب، الإسلامي، ط2، 1981.

II. والمراجع:

1. الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربيّة للنشر والتوزيع، 2001.
2. استقبال النّص عند العرب، محمد المبارك، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، المركز الرئيسي، بيروت، ط1، 1999.
3. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، ط2، 1988.
4. الأسس النّفسية للإبداع الفني في الشّعر خاصة، مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف، ط2، دت.
5. الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، مصر، ط6، 1996.
6. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربيّة للكتاب، تونس، د.ط، د.ت.
7. الأسلوبية ونظريّة النّص، إبراهيم خليل، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر (بيروت)، ط1، 1997.
8. أسئلة الشّعرية، بحث في آلية الإبداع الشّعري، عبد الله العشي، منشورات ضفضاف ومنشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 2009.

9. أصول الشّعرية العربيّة (نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري)، الطاهر بومزبر، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

10. الأصول المعرفية لنظريّة التّلقّي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.

11. أصول النّقد العربي القديم، عصام قصبجي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دط، 1996.

12. بذور الاتجاه الجمالي في النّقد العربي القديم، كريب رمضان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2004.

13. البلاغة والأسلوبية، محمد عبد مطلب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.

14. البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998، ج1 وج2.

15. تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثّقافة بيروت، دط، 1996.

16. تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، دت.

17. التّعريفات، الجرجاني الشريف، عالم الكتب، ط1، 1987.

18. التفسير النّفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، د.ت.

19. التلقّي في النّقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق ط1.

20. التلقّي لدى حازم القرطاجنّي من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد بن لحسن بن التجاني، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2011.

21. جدلية المصطلح والنظريّة النّقدية، توفيق الزبيدي، ط1، قرطاج 2000، تونس، 1998

22. جمالية الألفة، شكري المبخوت، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993.

23. جمالية التلقّي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بن حدو، مطبعة النجاح. الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003.

24. جوامع الشّعر، الفارابي، تح: محمد سالم، ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشّعر، كتاب الموسيقى الكبير.

25. الحيوان، الجاحظ، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، لبنان، دط، 1992.

26. الخروج من البنية، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، معالم السياسة، الكويت، نوفمبر، دط، 2003.

27. دراسات في النّقد الأدبي الحديث، محمد صلاح زكي أبو حميدة، جامعة الأزهر، دط، 2006.

28. ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، القاهرة.

29. ديوان النابغة، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996.

30. ديوان امرؤ القيس، طبعه وحقّقه عبد الشّافي، شرح حسن السندولي، منشورات محمّد علي، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط5، 2004.

31. ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرحه وكتب هوامشه وقدّم له عبداء مهنا، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

32. رينيه ويليك وارين، نظريّة الأدب، ترجمة: محيي الدين، مراجعة الدكتور حسام خطيب، المؤسسة العربيّة للدراسات، دار النشر، بيروت، ط2، 1981.

33. سلسلة الفن، جان لاكوست، عويدات للنّشر والطّباعة، (بيروت، لبنان)، ط1، 2001.

34. الشرح الوسيط ضمن فن الشّعر لأرسطو طاليس، أبو الوليد ابن رشد، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1953.

35. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، مراجعة فنية من الأدباء، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، 1996.

36. شرح ديوان علقمة الفحل، بقلم السيّد أحمد صفر، المطبعة المحمودية بالقاهرة، ط1، 1935.

37. الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، عالم الكتب، بيروت، ط3، دت.

38. الشّعرية العربيّة، جمال الدين بن الشيخ، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1996.

39. الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمّد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، ط1، 1952.

40. ضرورة الفن، أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، دط، 1997.

41. طبقات الشّعراء، شرح محمود أحمد شاكر، دار المدني، جدة، ج1، (دت) (دط).

42. علم العروض التطبيقي، فايق معروف الأسعد، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

43. العمدة، ابن الرشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ج1، دار الجيل، سوريا ط5، 1981.

44. العملية الابتكارية، محمد البسيوني، دار المعارف، مصر، د.ط، 1964.

45. عملية القراءة مقترب ظاهرتي، فولفغانغ إيزر من كتاب نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. توبكنز، ترجمة: حسن ناظم علي حاكم، المجلس الأعلى للثّقافة، 1999.

46. عيار الشّعر، ابن طباطبا العلوي، تح: زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، دت.

47. فعل القراءة، نظريّة جمالية التجاوب في الأدب، ولفغانغ أيزر، ت: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دط، دت.

48. الفنّ التّاسع من كتاب الشفا، فن الشّعر، أرسطو، ابن سينا، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دط، دت.

49. فن الشّعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط، دت.

50. في الشّعر، أرسطو طاليس، تح: شكري عياد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكاتب، (د.ط)، 1993.

51. القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

52. القافية والأصوات اللّغوية، عبد الرؤوف محمد عوني، دراسة مقارنة، د.ط، الخانكي، القاهرة، 1977.

53. قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظريّة التلقّي وتطبيقاتها في النّقد الأدبي المعاصر، حسن البنا عز الدين، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة. ط1، 2008.

54. قراءة النّص وجماليات التلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر، كلية اللّغة العربيّة، جامعة الأزهر، ط 1، 1996.

55. القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة)، الحبيب مونسي، منشورات اتحاد العرب، 2000.

56. القراءة وتوليد الدلالة نغير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

57. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت، لبنان، 2003، ج1.

58. اللّغة الثانية، بحث في إشكالية المنهج والنظريّة والتطبيق والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، فضل تامر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994.

59. مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني، التفتازاني، مكتبة ومطبعة مصطفى الباهي الحلبي، مصر، ط1، 1938.

60. المدخل إلى علم الجمال، محمد عزيز نظمي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ج8، (د.ط)، 1996.

61. مصادر التفكير النّقدي والبلاغي عند حازم القرطاجنّي، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1980.

62. مطلع القصيدة العربيّة ودلالتها النّفسية، عبد الحليم حنفي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987.

63. معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، أحمد مطلوب، ج2، بغداد، دار الشروق الثّقافية، ط1، 1989.

64. مفتاح العلوم، السكاكي أبو يعقوب يوسف، القاهرة، 1937.

65. مفهوم الإبداع في الفكر النّقدي عند العرب، محمد طه عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000.

66. مفهوم الشّعر "دراسة في التراث النّقدي والبلاغي"، جابر عصفور، مكتبة الأسرة المصرية، القاهرة، 2003.

67. المقامات والتلقّي بحث في أنماط التلقّي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث، نادر كاظم، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003.

68. مقدمة في صناعة النظم والنثر، شمس الدين محمد بن حسن، د.ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

69. موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1998.

70. الموشح مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّ أنواع من صناعة الشّعر، المرزباني، تحقيق علي محمد البيجاوي، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت.

71. نظريات الشّعر عند العرب (بين الجاهلية والعصور الإسلامية)، الجوزو مصطفى، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

72. نظريّة الأدب (القراءة، الفهم، التأويل)، نصوص مترجمة، أحمد بوحسن، مطبعة النجاح، دار البيضاء، المغرب، ط1، دت.

73. نظريّة الأدب، شايف عكاشة، الجزء الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1978.

74. نظريّة الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت سي هولب، تح: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سورية. ط1، 1992.

75. نظريّة البلاغة العربيّة، دراسة في الأصول المعرفية، أحمد سعيد سعد، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

76. نظريّة التوصيل وقراءة النّص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المركز المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

77. نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ألفت محمد كمال عبد العزيز، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

78. نظريّة المعنى عند حازم القرطاجنّي، فاطمة عبد الله الوهيبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

79. نظريّة النّقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محي الدين صبحي، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، دط، 1984.

80. نظريّة حازم النّقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، صفوت عبد الله الخطيب، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، دط، 1986.

81. النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطّباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2001.

82. نقد الشّعر عند العرب، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996.

83. نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، دط، دت.

84. النّقد الفني، (دراسة جمالية وفلسفية)، جيروم ستونليتز، ترجمة، فؤاد زكريا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

85. الوساطة، القاضي الجرجاني، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006.

III. الرّسائل الجامعيّة:

1. جماليات التلقّي عند حازم القرطاجنّي، خيرة مكاوي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللّغة والأدب العربي، وهران، 1999 – 2000.

2. الخطاب الأدبي في التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقّي، عيسى حورية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللّسانيات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة وهران، أحمد بن بلة، 2015– 2016.

3. الخيال والتّخييل عند حازم القرطاجنّي بين النظريّة والتّطبيق، رشيدة كلاع، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة 2005/2004.

4. الشّاعر والنّص والمتلقّي عند حازم القرطاجنّي، نصيرة مخربش، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النّقد العربي القديم، إشراف الدكتور عبد الله العشي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة 2005، 2006.

5. شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس والسّادس الهجريين، علي عالية، مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004-2005.

6. صناعة النّص في الشّعرية العربيّة، لمياء دحماني، مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والخطاب، كلّية اللّغات والآداب، قسم اللّغة العربيّة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012.

7. عملية التلقّي في المجالس الأدبية الشّعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، سميرة جدو، مذكرة مقدمة لنيبل شهادة الماجستير في البلاغة وشعرية الخطاب، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007م_ 2008م.

8. ماهية الشّعر في بناء القصيدة لدى حازم القرطاجنّي- مقاربة في مقصورته الشّعريّة، عيسى بكوش، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الدب العربي، تخصّص نقد أدبي عربيّ، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، 2014/2013

9. المبدع والمتلقّي في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، محمد صباش، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والنّقد الأدبي، إشراف بوعلي كحال، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة محند الحاج، البويرة، 2014م-2015.

10. المتلقّي بين التلقّي والغياب قراءة في بعض مدونة النّقد العربي القديم، بوخال لخضر، مذكرة ماجستير، قسم اللّغة والأدب العربي، تخصص دراسات الأدبية بين القديم والحديث بجامعة تلمسان 2011/ 2012.

11. المتلقّي عند ضياء الدين بن الأثير، مازن بن محمد بن مرسي الحارثي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1425هـ.

12. المختار السعيدي، نظريّة التلقّي في الغرب، نقلا عن عمود الشّعر في ضوء نظريّة التلقّي، نابت على أمهانة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخص النظريّة الأدبية المعاصرة، جامعة مولود معمري- تيزي وزو، 2012.

13. ملامح نظريّة التلقّي في النّقد العربي القديم من منظور النقاد المعاصرين-عبد الله بن عيني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في شعبة المناهج، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة أبو بكر بلقا يد تلمسان- إشراف، الأستاذ الدكتور لخضر العرابي، 2015م_2016م.

14. نظريّة التلقّي النّقدية وإجراءاتها التطبيقية في النّقد العربي المعاصر، أسامة عميرات، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النّقد الأدبي المعاصر، 2010-2011، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

15. نظرية التلقّي في النّقد العربي القديم، فاطمة عبد الرحمن البريكي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2001.

16. نظريّة المحاكاة بين الفلسفة والشّعر، مديوني صليحة، إشراف د. زمري محمد، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، (تلمسان)، 2005 – 2006.

17. نظريّة المحاكاة عند حازم القرطاجنّي، فرحات الأخضري، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، تخصص نقد عربي قديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004-2005.

IV. المقالات:

1. إشكالية التلقّي عند طباطبا في كتابه "عيار الشّعر"، شيماء خيري فاهم، جامعة القادسية، كلية التربية، مجلة القادسية في الأدب والعلوم التربوية، العددان (3-4)، المجلد 6، 2007.

2. التفكيك البنائي لظاهرة الغموض الدلالي في الخطاب الشّعري، الرؤية الحازمية في المنهاج، الطاهر بومزبر، مقال من مجلة فصلية محكمة تصدر عن قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة جيجل الجزائر، العددان الثاني والثالث، (أكتوبر، مارس)، 2004، 2005.

3. تكوين النّص الشّعري عند حازم القرطاجنّي، حسن البنداري، مجلة دراسات عربية وإسلامية تصدرها كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، ج2، 1972.

4. التلقّي في النّقد العربي القديم -حازم القرطاجنّي نموذجا- بشرى عبد المجيد تاكفراست، التواصل الأدبي، صادرة عن مخبر الأدب العام والمقارن كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، العدد السادس، جوان 2016.

5. جمالية الاستقبال أو التلقّي عند هانس روبرت ياوس، عبد القادر بوزيدة، مجلة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 10، 1996.

6. حازم القرطاجنّي ومسألة التأثير الأرسطي في النّقد العربي القديم، عباس أرحيلة، عالم الفكر، العدد2، 2003.

7. الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجنّي والفلاسفة، صفوت عبد الله الخطيب، مجلة فصول قضايا المصطلح الأدبي، المجلد 7، ع 34، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1987.

8. صناعة المعنى وتأويل النّص، منشورات كلية الآداب، مجلد 8، 1992.

9. فاعلية التّخييل عند حازم القرطاجنّي في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دراسة مقارنة، خليفة محمد، دار المنظومة، العدد 9، 2008.

10. فعل القراءة "بناء المعنى وبناء الذات"، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ أيزر (نظريّة التلقّي إشكاليات وتطبيقات)، عبد العزيز ظليمات،. سلسة ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب الرّباط.

11. المتلقّي عند حازم القرطاجنّي، زياد صالح الزعبي، مقال في مجلة جامعة الإسلامية، المجلد 9، العدد الأول، 2001.

12. من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، حسين الواد، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984.

13. من قضايا التلقّي والتأويل: آفاق نقد استجابة القارئ، مقال لوفغانغ إيزر، ترجمة أحمد بوحسن، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1994.

14. نظريات القراءة أو الوجه الآخر لجماليات التلقّي، قراءة في نقود البقلاني وعبد القاهر الجرجاني، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، العدد السابع، ديسمبر، 2004.

15. نظريّة المقاصد بين حازم القرطاجنّي ونظريّة الأفعال اللّغوية المعاصرة، محمد أديوان، مقال من مجلّة الموصل، جامعة تلمسان، العدد الأوّل، جانفي 1999.

16. النّقد المنهجي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي، جوادي فاطمة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم المناهج، قسم اللّغة العربيّة وأدابها، جامعة تلمسان، 2009م-2010م.

V. المقالات الإلكترونية:

1. المتلقّي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تسعديت قوراري، نقلا عن أثير محمد الهاشمي، بحث التّخييل عند حازم القرطاجنّي، مجلة ثقافية فصلية. www.oudnad.net PDF.

2. ملامح التلقّي عند حازم الفرطاجني وتلاقحها مع فرضيات ياوس وأيزر، بغداديد عبد القادر، شبكة ضياء للدراسات والمؤتمرات.

الفهرس

الفهرس

مقدّمة.....أ

المدخل: صورة المتلقّي مابين النّقد الحديث والنّقد القديم.....2

1. صورة المتلقّي لدى المحدثين 2

2. صورة المتلقّي في النّقد العربي القديم.....13

الفصل الأوّل: المتلقّي عند حازم القرطاجنّي من خلال نقد الشّعر.....29

المبحث الأوّل: المتلقّي ومفهوم الشّعر 29

المبحث الثاني: المتلقّي ومفهوم الوزن والقافية.....42

أوّلاً: المتلقّي ومفهوم الوزن 42

ثانياً: المتلقّي ومفهوم القافية 49

المبحث الثالث: المتلقّي وبناء القصيدة 55

أوّلاً: المتلقّي والابتداء.....55

ثانياً: المتلقّي ومباني الفصول.....59

ثالثاً: المتلقّي والتّسويم والتّحجيل.....65

1. المتلقّي والتّسويم 65

2. المتلقّي والتّحجيل 68

المبحث الرابع: المتلقّي والأساليب الشّعرية.....71

الفصل الثاني: المبدع والتلقّي من منظور حازم القرطاجنّي.....76

المبحث الأوّل: المكوّنات الإبداعيّة للشّاعر 76

أوّلاً: العوامل الخارجية (المهيّئات، والأدوات، والبواعث).....76

1. المهيّئات 76
2. الأدوات 79
3. البواعث 79
ثانياً: العوامل الداخلية (قوى الشّاعر الثّلاث، الطّبع، والقوى العشر) 80
1. قوى الشّاعر الثلاث..... 80
2. الطّبع 82
3. القوى العشر 84
المبحث الثاني: المكوّنات الأسلوبيّة للشّاعر 91
أوّلاً: طبقات الشّعراء في بناء أساليب القول الشّعري..... 91
ثانياً: الشّاعر بين الارتجال والتّرويّ 96
ثالثاً: المنازع الشّعرية 102
المبحث الثالث: التلقّي بين الغموض وأنحاء التخاطب وكيفياته 106
أوّلاً: التلقّي والغموض..... 106
1. غموض المعنى 107
2. غموض المعنى الذي سببه الألفاظ والعبارات..... 109
3. غموض اللّفظ والعبارة معاً 110
4. أساليب إزالة الغموض 112
ثانياً: المتلقّي وأنحاء التّخاطب وكيفياته..... 115
الفصل الثّالث: المحاكاة والتّخييل والتّلقّي عند حازم القرطاجنّي 121
المبحث الأوّل: مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة والنّقاد..... 121

أوّلاً: مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة اليونانيين 121

ثانياً: مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين 126

ثالثاً: مفهوم المحاكاة عند النّقاد القدامى 130

المبحث الثاني: المحاكاة والتلقّي..... 133

أوّلاً: مفهوم المحاكاة وأنواعها 133

ثانياً: النّفس المتلقّية بين سلطان المحاكاة والعوامل المؤثرة..... 136

1. سلطان المحاكاة الشّعرية على النّفوس 136

2. العوامل المؤثرة في استجابة المتلقّي 140

المبحث الثالث: التّخييل والتلقّي 145

أوّلاً: التّخييل وفاعليّته في المتلقّي 145

ثانياً: التّخييل والصدق والكذب والتلقّي..... 155

خاتمة..... 160

قائمة المصادر والمراجع..... 164

الفهرس..... 179

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على صورة المتلقي في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" عند حازم القرطاجني من خلال التطرق إلى صورته في النقد العربي القديم والنقد الحديث، وكذا الوقوف على بعض القضايا النقدية التي تناولها الناقد حول موضوع التلقي كتعريفه للشعر والمحاكاة والتخييل، وإبداع الشاعر...، ومحاولة ربط تلك الآراء بما قيل في النقد الحديث بغية الكشف عن ملامح المتلقي باعتباره طرفا مهمّا في حدوث العملية التواصلية.

الكلمات المفتاحية: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المحاكاة، التخييل، المتلقي، الشعر.

Résumé:

Cette recherche va pouvoir jeter de la lumière sur l'image de récepteur (l'interlocutaire) dans le livre intitulé: "Minhadj cl bolaghâa et siradj el udabâa" chez Hazim E! Kartadjini et ce à travers l'étude de l'image de la critique arabe classique ainsi celle du moderne. De plus que l'étude de quelques problématiques critiques surtout celle portant l'ouvre du sujet de récepteur ou l'interlocutaire optant pour la poésie; l'imitation ainsi que l'imagination et la créativité du poète.

L'objectif est de joindre toutes ces idées avec tout ce qui a été dit sur la critique moderne afin de découvrir les indices de cet interlocutaire comme étant une partie prenante du discours.

Mots clés: Minhadj el bolaghâa et siradj cl udabâa, la critique moderne et classique, l'imitation, la poésie, l'interlocutaire.

Summary:

This research would be able to shed light on the image et the receiver in the book entitled: "Minhadj cl bolaghâa and siradj el udabâa" by Hazim E! Kartadjini and this through the study of the figure of the Arabic modem critics as well as that of classical. Added to the study of some critics problematics linked to the subject of the receiver in case of poetry, the imitation as well as the imagination and creativity of the poet.

The objective is to join ail these ideas to all what was said on the critics either the modem or the classical on purpose to discover the features of the receiver as being a master piece of the discourse.

Keys word: Minhadj cl bolaghâa and siradj el udabâa, modem and classical critics, the imitation, poetry, the receiver.

عرفت المناهج النّقدية في مسيرتها مرحلتين هامّتين، فالأولى هي السّياقية، والمتمثلة في المنهج النفسي الذي حاول تسليط الضوء على حياة المؤلف النفسية ،وسبر أغواره الشعورية واللاشعورية علها تمكن الناقد من فهم المراد من النص ولهذا ظهرت عدة مصنفات في علم النفس الحديث خاصة مع كتب سيغموند فرويد الذي كان أول من حاوا إماطة اللثام عن ذلك الجانب الخفي في النفس البشرية والذي يلعب دورا بارزا في التأثير على سلوكاته .

أما المنهج التاريخي الذي كانت فيه جهود النقاد منصبّة على المؤلّف وعلاقته بجنسه ووطنه وعصره وثقافته... باعتباره مبدع النّص ومنتجه.

إلى جانب هذين المنهجين عرف النقد الأدبي في مسير ته منهجا آخر وهو المنهج الاجتماعي فهو لا يختلف عنهما في تفسير النص ،فالناقد عند تحليله له ينطلق من البيئة التي يعيش فيها المبدع بكل ما فيها من ظروف وحوادث مختلفة .

أمّا الثّانية وهي النّسقية التي انصبّ اهتمامها على العمل الأدبي في حدّ ذاته، وجعله محور العملية الإبداعيّة.

هذان الطرحان اهتما بالمبدع والنّص، فحين أهملا عنصرا مهما وهو متلقّي النّص الأدبي.

فظهرت بعض المدارس النّقدية التي أولت اهتماما بهذا العنصر بعدما كان مغيّبا، وردت له الاعتبار، ولعلّ من أبرزها نظريّة التلقّي في طبعتها الألمانية تحديدا بزعامة ياوس وأيزر ، فحاولت أن تعطي المتلقّي حقّه من الدراسة والشّرح؛ لأنّ النّص الأدبي لا يأخذ صورته النّهائية والمكتملة إلّا عن طريق متلقّي يقرؤه، ويفكّ شفراته، ويحدّد معانيه.

وطبعا هذه النظريّة لم تأت من فراغ، بل وجدت مقاربات نقدية حديثة كالشّكلانية والبنيوية والتفكيكية ساهمت في نشأتها والنّهوض بجمالياتها.

ففتح أصحاب مدرسة كونستانس الباب الواسع أمام النقاد الغربيين ،فصب الكثير منهم على هذا الوافد الجديد، وأسهبوا في الدراسات المتعلقة بالتلقي بشقيها النظري والتطبيقي ،ووضعوا الأسس التي يقوم عليها ليتمكنوا من فهم الإبداع الأدبي فهما مكتملا.

والباحث عن الجذور الأولى لنظريّة التلقّي، هي موجودة منذ القديم عند أرسطو خاصّة في مؤلّفه فنّ الشّعر، حاول فيه التّركيز على علاقة الشّعر بالجمهور.

وقد أعطى أيضا نقّادنا القدامى المبدع والمتلقّي قدرا كبيرا من العناية والاهتمام، فكشفوا عن أسرار النّص، واعتنوا بالمتلقّي، ونظروا في الشّروط التي يجب توافرها لكي يكون متلقّيا حاذقا على الإدراك والفهم.

ومن بينهم حازم القرطاجنّي في مدونته منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الذي نجده يشترك مع النّقاد في محاولة دراسة النّص الشّعري، ورصد مظاهر إبداعه ورداءته، لكنّه تنبّه إلى بعد آخر غير النّص، يرتبط بالعملية الإبداعية ويقرّر مصيرها ألا وهو المتلقّي، الذي كان حافزا في تصنيف المنهاج.

إن انصباب اهتمامي بعمل حازم ومدونته لم يأت من فراغ، بل جاء إثر بحث أنجزته لنيل شهادة الماجستير في تخصّص علم المناهج، والتي كانت معنونة كالآتي:

النّقد المنهجي في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي.

وبعد قراءتي لمباحث المنهاج لفت انتباهي كلام حازم عن النّفس والنّفوس والأنفس على امتداد نصوص الكتاب، فسألت عن علاقة هذه اللّفظة بحازم خشية التورط في موضوع لا طاقة لي به، ولكن في داخلي حافز يدفعني للاستمرار خاصّة وأنا أبحث في هذا الكتاب، فالتمست فيه الأرضية الصّالحة والميدان الخصب، ثم استشرت أستاذي المشرف في الموضوع فشجّعني.

أمّا الحافز الثاني هو التعرّف على جمالية التلقّي وإجراءاتها وآلياتها ؛لأنني في الحقيقة لم أتلق هذه النظريّة طيلة سنوات الدّراسة.

إضافة إلى هذا، يعد البحث في كتاب المنهاج خطوة نحو التنقيب في هذا الإرث العظيم بجدية أكثر واهتمام متزايد لإظهار دوره، وكشف أغواره واكتشاف إسهاماته.

وعليه كانت إشكالية البحث كالآتي:

- ما الصّورة التي أعطاها حازم لهذا المتلقّي، وما هي مواصفاته؟. كيف نظر إلى المتلقّي من خلال نقد الشّعر؟ وكيف عبّر عنه؟
- ما طبيعة العلاقة بين المتلقّي والمحاكاة والتّخييل؟
- ما هي المكوّنات الإبداعية التي تساعد الشّاعر على تقديم نص جيّد يؤثر في المتلقّي؟
- هل كان نقّادنا على وعي بنظريّة التلقّي؟

وقد تصفّحت ما استطعت الوصول إليه من الدّراسات والأعمال البحثية حول حازم القرطاجنّي وكتابه المنهاج، فلم أجد دراسة تبحث بالكشف عن وجود صورة المتلقّي في كتاب المنهاج، أو عمل تناول هذا الجانب، أو أفرد له بابا، ولكن هذا لا يمنع من وجود عدد من الكتب والدراسات التي تلتقي مع هذا البحث في الاهتمام بالمتلقّي في النّقد العربي القديم على الرغم من اختلافها في طريقة تناول المادة التراثية وأسلوب قراءتها.

ومن هذه الدّراسات التلقّي لدى حازم القرطاجنّي لمحمد بن الحسن التّيجاني من خلال كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حاول الباحث فيه

رصد الألفاظ والمصطلحات الدالّة على التلقّي والمقارنة بين التلقّي عند حازم القرطاجنّي والتلقّي عند المحدثين والأثر الأرسطي في نقد حازم، والروافد النّقدية والفلسفية.

كما استقرأت دراسة محمد المبارك تحت عنوان استقبال النّص عند العرب، وقد تعرّض فيها للعوامل المؤثرة في التلقّي، مبينا شفوية التلقّي وارتباطها بأفق التوقع، دون أن يغفل أنواع المتلقّين وما يتبع ذلك من تأويل.

وتلتها دراسة سعد مصلوح الموسومة بحازم القرطاجنّي ونظريّة المحاكاة والتّخييل في الشّعر، حيث كان حديثه عابرا لم يرصد ظاهرة التلقّي عند حازم، فقد توقف عند الغاية من المحاكاة والتّخييل.

أمّا كتاب نظريّة المعنى لفاطمة عبد الله الوهيبي، فلا نلتمس استقصاء للتلقّي عندها، وإنّما وقفت عند مفهوم المعنى والمقول له من خلال بسط نصوص حازم نفسه والتعليق عليها بعد شرحها وتفسيرها.

وهناك دراسات أخرى اهتمّت بالعروض وبعضها الآخر اهتم برصد المصطلحات النّقدية عند حازم القرطاجنّي.

ولمّا كانت القضايا التي يطرحها كتاب المنهاج متنوعة، فإنّ البحث ارتضى لنفسه مقاربة منهجية تقوم على التحليل والتفسير طورا، وعلى الوصف و التقويم طورا آخر، بحسب ما تنطوي عليه المقبوسات من آراء وأفكار.

يضاف إلى ذلك إجراء المقارنة بين الخطاب النّقدي الحديث والخطاب النّقدي القديم، فيما يتعلّق بقضايا التلقّي والقارئ وإسقاط نظريّة التلقّي على النظريّة القديمة.

ومما لاشكّ فيه أنّ تتبّع خطوات هذا البحث لم يكن سهلا، إذ هناك صعوبات تحفّه، وتظهر في أنّ كتاب القرطاجنّي هو إنجاز نقدي كبير يضمّ قضايا كثيرة لا يمكن الإلمام بجميع حيثياتها، فضلا عن لغة المؤلف البالغة التعقيد والغموض والكثافة ؛بسبب نزوع النّاقد الفلسفي الذي أفضى إلى معجم من المصطلحات خاص به، يتطلّب دقّة في الفهم، زيادة على ضياع القسم الأوّل من الكتاب، وكثرة البتر والخروم في مواضع مهمّة.

واعتمدت في إنجاز هذا البحث على مصادر ومراجع كانت عوناً كبيراً لي منها المدونة "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" كمصدر أساس، أما المراجع التّراثية فكثيرة منها: كتاب الصّناعتين لأبي هلال العسكري، والبيان والتّبيّين للجاحظ، وعيار الشّعر لابن طباطبا، الشّعر والشّعراء لابن قتيبة، كما كان للكتب الحديثة نصيب من هذا البحث أذكر منها: استقبال النّص عند العرب لمحمد المبارك، والأصول الشّعرية العربيّة نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري للطّاهر بومزبر، فعل القراءة لولفغانغ إيزر، نظريّة الاستقبال مقدّمة نقديّة لروبرت سي هولب...

ولتحقيق هذه المقاصد وزّعت البحث على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

انفرد المدخل بدراسة صورة المتلقّي ما بين النّقد الحديث والنّقد القديم،وقد بينت فيه الدور الذي لعبته من خلال منظريها الكبيرين ياوس وأيزر .فياوس في مشروعه من خلال الربط بين الجانب التاريخي والعمل الأدبي،ومن الاضافات التي أضافها ياوس في الطرح النقدي الذي تضمنته نظرية التلقي في تأكيدها على دور القارئ في الوصول إلى المعنى المراد في النص.ما اصطلح عليه بأفق التوقع وهو مصطلح يبرز الجانب المعرفي للمتلقي الذي يستقبل به العمل الأدبي.

أما أيزر فانطلق من ضرورة الانطلاق من الأعراف التي تحيط النص وتضفي عليه لا يدركها إلا من اطلع على الأعراف .

ويقيم تصوررراته على مفهوم النتلقي الضمني رغبة منه الوصول إلى الأثر الذي ينتج عن التفاعل بين النص ومتلقيه.

والمتلقي الضمني لاوجود له في الواقع ،بل هو كائن افتراضي يتحرك داخل النص ،وله ارتتباط بالمتلقي و المبدع معا.

أما في نقدنا العربي القديم فقد كانت هناك دعوات صريحة إلى ضرورة المراعاة المتلقي في الإبداع لأنه هو الأساس فيه ومن هذه الدعوات أبو هلال العسكري ،الجاحظ ابن طباطبا ،ابن رشيق القيرواني.....

أما الفصل الأول فتناول المتلقّي من خلال نقد الشّعر، وقد ضم المباحث التالي: فالمبحث الأول كان حول المتلقّي ومفهوم الشّعر حيث

نجد حازم القرطاجني يشير إلى المتلقي بشكل صريح وهو يقم لنا مفهومه للشعر ، وهو مايبين أولى ملامح اهتمامه به وشعوره في العملية الإبداعية ككل ،ونستشف ذلك من خلال لفظة النفس.

أمّا المبحث الثاني فقد خصصته للمتلقّي ومفهوم الوزن والقافية فوضحنا فيه أن القافية لها دور هام يبعث الراحة عند السامع ،لما تؤديه من الهدوء والاستقرار الموسيقي الذي ينتظره توقع المتلقي.

أما المبحث الثالث كان حول المتلقّي وبناء القصيدة، فتناولت فيه العناصر التالية: المتلقّي والابتداء، والمتلقّي ومباني الفصول، والمتلقّي والتحجيل والتسويم، والمتلقّي والأساليب الشّعرية، وبينت فيه أن المتلقي هو المستهدف الأول من طرف المبدع لذلك وجب أن يضعه في الحسبان،وأن يراعيه في ألفاظه ومعانيه،وفي مطالعه،فيتحرك فيها تحركا حذرا،فلا يقدم كلامه بمطلع تنفر منه الأسماع كما يحسن النتقال من غرض إلى آخر دون إحداث فجوة يشعر بها المتلقي

وتم تخصيص الفصل الثاني من هذه الأطروحة لدراسة التلقّي والمحاكاة والتّخييل من خلال مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة والنّقاد، ثم التطرق إلى مفهوم المحاكاة وأنواعها عند حازم، والبعد النّفسي للمحاكاة والتّخييل والتلقّي.

ثم توجه العمل في الفصل الثالث إلى الحديث عن المبدع والتلقّي، وقد ضم المباحث التالية:

فالمبحث الأول وقد تطرّقت فيه إلى المكونات الإبداعية للشاعر، وقد احتوى العناصر التالية: المهيئات والمتمثلة النشء في بيئة معتدلة حسنة الوضع طيبة المطاعم ....، والبواعث فتنقسم إلى أطراب وإلى آمال.

والأدوات والمتمثلة في مختلف الخبرات و القدرات الفنية المكتسبة وهي نوعان العلوم المتعلقة بالألفاظ فتشمل علوم النحو والصرف والبلاغة بمختلف مباحثها ،والعلوم المتعلقة بالمعاني.

وقوى الشّاعرا لثلاث وهي القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة.

والطبع والقوى العشر.

أمّا المبحث الثاني فكان حول المكوّنات الأسلوبية للشّاعر وتناولت فيه طبقات الشّعراء في بناء أساليب القول الشّعري ، حيث ربط حازم القرطاجني العملية الإبداعية بالطبع وعده قوة منتجة للشعر ،تقوم بتمييز الشاعر الجيد من الشاعر الردئ، ودون هذه القوة لا يمكن أن يستقيم شعر يعتد به مع توفر القوى الضرورية لنظمه، ومن ثم فإن التمايز في هذه القوة بين المبدعين قوة وضعفا هو الذي يسفر عن التمايز بينهم فنيا.

والشّاعر بين الارتجال والترويّ ،فاوقت المتسع يساعد المبدع على تنقيح شعره وتأمله قبل أن يظهره لمتلقيه الحقيقي ،فينظر إلى مدى جودته وسلامته من تلك العيوب التي تشينه وذلك بعرضه على المتلقي الضمني الموجود في ذهنه زمن إنشاء القصيدة.، والمنازع الشّعرية.فهي الأسلوب الخاص بكل شاعر في كيففية تنظيم وتنسيق كلامه،ويعتمد هذا

الأسلوب بكثرة في شعره حتى يختص به،مراعيا في ذلك النزوع بالكلام التي تناسب نفس المتلقي.

أما المبحث الثالث فكان حول التلقّي بين الغموض وأنحاء التخاطب وكيفياته، وقد احتوى العنصرين التاليين :التلقّي والغموض والمتلقّي فبينت فيه أن الشاعر ملزم بنوع من الإضاءة في معانيه ،والابتعاد عن الغموض والاستغلاق، فكلما كان المعنى واضعا في ذهن الشاعر ،كان هذا الأخير أكثر قدرة على التصرف والانسياق وراء الصور الشعرية بليونة والقدرة على التأثير في متلقيه.

أما أنحاء التخاطب وكيفياته،فقد اهتم حازم القرطاجني اهتماما كبيرا بالمتلقي باعتباره العصر الفعال في العملية التخاطبية والأساس الذي يقوم عليه فعل الإقناع،فلا يمكن للمتكلم أن يحقق أغراضه ومقاصده ما لم يحط علما بظروف عملية التخاطب وأحوال السامعين ومدى استعدادهم لاستقبال ما سيتم التلفظ به من قبل المتكلم.

.

أما الخاتمة فحاولت فيها تبيين صورة المتلقّي في كتاب المنهاج عند حازم القرطاجنّي، من خلال الوقوف على بعض القضايا النّقديّة التّي تطرّق إليها النّاقد حول موضوع التّلقّي والمتلقّي كتعريفه للشّعر والمحاكاة والتّخييل وإبداع الشّاعر... محاولة، إظهار ملامح المتلقّي باعتباره طرفاً مهمّاً في حدوث العمليّة التّواصليّة، وعلى ضوء هذا توصّلت إلى النّتائج التّالية:

* يشترك حازم القرطاجنّي مع النّقاد في محاولة دراسة القول الشّعري ورصد مظاهر إبداعه ورداءته، لكنّه يختلف عنهم في انتباهه إلى بعد آخر غير النّص، يرتبط بالعملية الإبداعيةّ ويقرّر مصيرها ألا وهو المتلقّي.
* لقد حاول حازم القرطاجنّي وضع اللّبنة الأساسيّة في عملية التلقّي من خلال حرصه على تقوية الصّلة بين طرفي العمليّة الإبداعيّة ّوهو ما يفسّر إلحاحه على تقديم نصائح للمبدع وتأكيده على تحريكها للوصول بعمل المبدع إلى الغاية التي من أجلها أنشئ، وتحقيق درجة الاستجابة المرجوة من المتلقّي.
* اهتمّ القرطاجنّي بالمتلقّي وجعله محورا مركزيا في النّص الشّعري وذلك من خلال اهتمامه بالشّعر وتحقيق التّأثير النّفسي فيه.

* ركّز حازم القرطاجنّي على الجانب النّفسي للمتلقّي، وهو ما أشار إليه من خلال معان مثل قبول النّفس، الانفعال والتأثّر، الانبساط والانقباض، الاستغراب، التّعجيب...
* اهتمامه البالغ بالمتلقّي فنراه في كل(منهج أو معرف أو معلم أو مأمّ) يلحّ على ضرورة مراعاة نفس المتلقّي بحيث يكرّر عبارة ملائمة للنّفوس أو منافرة لها كثيرا.
* ركّز حازم القرطاجنّي على المتلقّي السّامع في أغلب صفحات الكتاب دون أن يذكر القاريء على الرّغم من انتشار الكتابة في زمانه، وقد ذكر لفظة السّمع ومشتقّاتها الدالّة على ذلك، إلاّ أنّ هذا المتلقّي هو متلّق سلبي، حيث يستقبل النّص دون أن يشارك في إنشاء معانيه، بل صاحب النّص هو من يتحكّم في تحديد المعنى، واختيار نوع التّأثير الّذي يمارسه نصّه على نفس المتلقّي.
* وفي حديثه عن المحاكاة يلمّح إلى متلقّ خاص اعتبره شريكا مهمّا في العمليّة الإبداعيّة، فوجود الاستعداد لديه يقوّي الصّلة بينه وبين المبدع. وهذا المتلقّي يمتلك كل ما يملكه الشّاعر، بل يشاطره في كل ما يملك من طبع وقوى عشر.

* ولمّح أيضاً إلى متلقّ آخر في حديثه عن الأساليب اللّطيفة، وذكر وجود منازع جميلة لا يدركها القارئ العادي، ولا يميّز هذا النوّع في الكلام إلّا النّاقد البصير الجيد الطبع.
* مقولة المتلقّي الضّمني من المفاهيم الموجودة في فكر النّاقد، وقد عبّر عنها بلفظة النّفس، لهذا نجده ينبه المبدع بأن يراعيه بقوّة في النّص، في طولها وقصرها، وفي وحدتها وتركيبها، ومن أجله أيضاً ينصحه بأن ينتبه للابتداء وحسن التخلص والنهاية، ومن أجله ينبه المبدع بأن يراعيه في أغراضه وأساليبه الشّعرية معنى ومبنى ووزنا وقافية...
* المبدع هو المتلقّي الأول للنص، حيث يصبح الشّاعر أثناء نظم قصيدته وكذا بعد الفراغ منها أوّل متلق يقوم باستقبالها.
* وبالنظر إلى ما جاء في المنهاج، فإنّ نظريّة شعرية أوشكت أن تظهر مكتملة الجوانب، وحافلة بالآراء النّقدية حتى أنّ الباحث ليخال نفسه أمام نظريّة النّقد الأدبي المعاصر، إذ استطاع حازم بحسه الشّعري الرفيع، إثارة قضايا تدرس في نقدنا المعاصر كقضية التلقّي وغيرها.

* وفي الأخير، لا أدّعي أن كل ما جاء في هذا البحث هو القول الفصل، وإنّما هو إسهام ومحاولة، فإن أصبت فيما ذهبت إليه فذاك ما كنت أطمح إليه، وإلاّ فعذري أنّي حولت.

ويبقى هذا البحث مفتوحا للدّراسة، بغية التطوير والإبداع النّقدي لمن اتضح له النّظر وطاوله الفكر، وأجدّد شكري وامتناني لأستاذي المشرف **الأستاذ الدكتور العرابي لخضر** فلولا رعايته لهذا البحث ما كان له أن يرى النّور.

والله ما وراء القصد

Introduction :

Reader the image of the reciever in the methodology of « minhadj El bollaghaa and Sirradj El Oddabaa »by Hazim Alkartadjanni ».

Methodologies in the field of critics have known two phases throught time ,the first one was that of the contexeral wich foused its efforts on the author and his relationship with his nationnality,his country n his period and hidsculture…., as far as he considred as the one who has created the texte .

However,the svond phase is that of glossimatic that focused on the literary frame work as far as it is the core the process of craetivity .

These two facts have an interest to in the text and its creater nbut they have both neglected the reader of the text (reciever).

Thus, some critical school did appear wich took this element into account .Among those schools , we state the theory of reception in its version naimly .It tried to give right to the reader by means of explanation and study as far as he is (the reader) is the one who would try decode the txte and explicit its significations.

Certainly , this theory didnot come from nothing but there were some critical approaches considred as modern wich as ;formalism ,structuralism and Distributionamim ext …. Wich contributed all to gether in its birth and them its evolution with it master pierces .

If someone wants to fech for the first roots of this theory ,he willcertainly find that they refer backto a longue time before since « Aristos » throught his work entitled « The art of poetry » in wich he focused on the relationship betweenthe poetry and the public .

Criticians in the past did give importance to both thev creater and the reader as they explicit the mystries of the text by refering to the readers condition especially of un derstanding .

Among those criticians , Hazim El Kartadjanni in his corpus « minhadj El bollaghaa and Sirradj El Oddabaa » in wich he tries to do the same as the other criticians when dealing with the poetic text .he indeed got aware of another forgotten elements after the text . It is that of the creative procuss linked to the reciever(the reader).

Hence ; my inerest in the work by Hazim El kartadjanni , not at rondom but after a researsh performed to obtain the magister degree the speciality of the science of methodologies « ..

My thesis was entitled « the reothological ritics in the of « minhadj El bollaghaa and Sirradj El Oddabaa » by Hazim El kartadjanni .

So,I was impressed by what Hazim El kartadjanni had said about the problematics linked to psychology .

I did then asked my spervisor wherther iwould study the relationshipbetween the theme lied in the book and the author Hazim El kartadjanni. So ,he did encourage me to go on .

The scond motive however was that I wanted to discover the easthetic precedures of the theory of reception for the first time .

Besides, the serching in such a great book in itself a challenge as a long as it contrains a vital heritage .

Therfore , problematic was raised as follows ; what is the image that Hazim El kartadjanni has given to the reader (the reciever) and what are his / her characteristics !؟ .

- How did he view this reader throught his critics to the poetry .؟ How did he express that ؟.

-What is the nature of the relationsip between the reader and the immitation or immagination ؟.

- What are the creative cpmponnements that helps the poets to produce a good text capable of influancing the reader؟.

Was our criticians aware of the reciever (reader).؟

I did in fact come back to some researchers and studies about « hazim el kartadganni « in his book but Ididnot find any study that spoke and explored the image of the eader (the reciever) in this book or any other work.All the same ; there are some ather books and studies that dealt with this part espicially the importance of the arabiccritics throught there have been different method in treating this part in a patrimonial corpus by reference to its style of reading.

Among this studies, we state that of Mohammed Ibn Ehassan Elhidjanni by means of the bookby « hazim el kartadjanni » he tried to list all the terms that mdean ; the reader (reciever) , reception and comparison between the reception by hazim el kartadjanni » and that by the other modern criticians as well as the impact of artist in Hazim's critics by reference to some philosophical backgrounds.

Mohammed Elmobarak 's stydy however did expose the effective elements (condition) in the reader and that throught the book entitled « The Reception of text by the Arabs » indeed , showed all kinds of reception by the reader and their links pridiction without forgetting the fact of various interpretations .

Sais Maslouh did ask a study this book by « hazim el kartadjanni « and th theory of immitation and immagination in poetry . he spoke lightly and not

deeply about the phenomenon of reception , however he focused on the purpose f immitation and immagination.

The book of theory of meaning » by Fatima Abdellah Alwahbi didn'tmention the factor of the reciever (reader) but it dealt with the concept of meaning and its context and throught the text by hazim el kartadjanni and their analysis and comments .

As long the book of « el M inhadj » cotain a variety of matters , this research tends for a comparative approache that lies on the analysis and the explanation from one hand and on the discription and evaluation from the other and that according to the included quotation linked to ideas and opinions.

Besides ,there is the use of a comparison between the critical moderne discourse and that of the classical one related to the reciever and the way the moderne theory of reception goes with that one of the past .

Without any doupt n, there were some difficulties that faced me when performing this study as far as the book « El kartadjanni » is in it self a great production in critics since it involve many matters that can't be easly studied in details . In addition to the language of author is so complicated and ambiguous became of his philosophy and so harsh terminology that requires an accurate understanding we should also point at the fact that this book has lost its first part and it is full of gaps .

Idid rely on a set of references to do this research from wich i do state ; the corpus « Minhadj el bolaghaa and Siradj el odabaa »as being the one of fondamental added to other patrimonial cographies such as ;the book of « the tow industries « al Sinnaatain » by Abi hilal al Askary » , « al bayan wa tabyine « by « al djahid « , Iar al chiaar « by Ibntabatiba , « alchier wa choarara potry and poet « by « Ibn kotaiba «.

Modern book were also present in this research such as ; « the reception of the text by the arabs »by Mohammed El Mobarak, « the Roots of poetry An arabic poetryby Hazim All kartadjanni in the originality of the poetic discourse » by Etalir Boumzir , « the act of the reading » by wofgang izer and « the theory of reception a critical introduction » by Robert si Hawab.

So as to relize such a work , I did follow thes out line ;a preface and three chaptes.

I n the preface (introduction) , I studied the image of the reciever (reader) between the modern critics and classical one .

The Chaptre one ; I delt with the reciever (reader) throught criticizimg poetry .It include the following steps ;

Step one ; It studied the reader and the concept of poetry .

step two ; It studied the reader (reciever) and the comcept of rhyme(metric study).

Step three. It studied the reader and the construction of « el kasida »poetry , in wich I delt with the following elemants ; the reader and the beganning- the reader and construction of the chaptres- thr reader and the analysis and evaluation. The reader and the poetic reasons .

Chapter two ; It is linked to the study of the reception and both immitation and immagination and this throught the concept of the immitation by criticians and philoophers . Then the study of those elements(immitation and immagination). By Hazim al Kartadjanni with the psychological dimention of those elements related to the theory of reception .

Chapter three ; It studied the reader and the reception . this chapter include the following steps ;

Step one It studied the creative compoments of the poet .It involve the following elements ; the platforme – the motives – the procedures – the poets's power.step two . ; it studied the stylistic compoments of the poet . It invoves the following elemznts the categories of poets in the construction of the style saying poetry.poets in between hazzard and concentration and poetic motivies .

Step three ; It studied the reception betwween ambiguity and tendencies of communication. It involves yhe following elements ; - reception and ambiguity – reception and communication .

After these chapters , I end up with a conclusion containing all the result of this research . It has been followed by a list of biographies and then another list of contents.

Finally , this research remains an a odest attempt felecting for the image of the reader in the book by hazim el kartaddjanni entitled « Minhadj el bolaghaa ».I all my best to answer my raised prolematic . hence , If I succeed is thanks of allah first , then to my supervisor D. elaraby Lakhdar who has been a real support by his advice and oriontations.

I do praise Allah for uch a work that I hope to be fruitful.

Maghnia on Rabiaa Althani 18th,1439 Hidjrri Jannuary 6th, 2018

Djaouadi Ftima .

Conclusion :

I tried throught tis research to explicit the image of the reciever (the reader) in the bok of Hazim Al kartadjanni entitled « minhadj El bollaghaa and Sirradj El Oddabaa » . I did attempt to discuss ome critical matters dealt wity by this criticians . He did in fact study ome points such as : definning the poetry , the immitation , yje immagination as well as the creativity of the poet …

He wanted to explicit the reciever as being an inportant element in the process of communication .

By the end of this study , I did come to the following result ;

-Hazim Al kartadjanni is simmilar to rhe other criticians in the attempt to study poetry by means of explicitng its creativity or weaknesses. All the same hazim Al kartadjannii sdifferent from the others as far as he did payattention to another dimmension beyondthe text and related to the creativity process that is the reciever(reader).

-Hazim Al kartadjanni did try to put up the first platform of the proces of reception and that by means of consolidating the relation ship inbetwwen all its elements (menbre). He then gave some advice ti the creater as to acgieve his work and so satisfy the reciever.

-Hazim Al kartadjanni did get interested in the reciever as being the core point of the poetic text through the psychological side (aspect).

-He did focus on the psychological side of the reciever as it is shown in these meanings :accepting oncelf ; reaction ; impact , happiness and sadness ; wondering and exlamation …

-He was deeply interest in the reciever as it is judtifies in these terms ;methology,master ,science ; imma ….

-He did insist on the consideration of the reciever psychologicaly as he used expressions such asswitble to psychology .

-hazim Al kartadjanni did focused on the reciever(listener) in most of his book pages but he didn't mention the reader throught writing was spread over in his time .

-he stated the term listener even through his writing .He did ikn fact the term of listenning and its dirivation howeverthis reciever (listener) is negative since he recieves the text without taking part in its production within its meanings . It is the text producer who decide the choice of meanings as the type of impact that this text would make on the reciever 's (listener's)morality.

-In his speech on the immitation , Hazim did point at a particular reciever who is considered as a partener in the creativity process.

There is a strong relationship betwen the creater and his reciever .this later does own the same competencies . as those of the poet's since he is similar in prossessing ten powers and nature .

- Hazim did also mention another kind of reciever in hi speech about the placid styles related to some beautiful motives that are not easily grsped by the orsinary reader but only the experienced critician who is an out going nature of personality.

- The critician has also included some implicit sayings and cocepts in his thoughts that are expressed by the term of « psychology »and « morality » that's he insisted on the creater to use theme in his style and poetic objectives .

-He focused on these elements the lenght , the with and the structure ….., he focused also on the fact the creater should pay attention to the beganing and the end in his poetry by means of good meaning, structure well as rhyme.

- The creter is considred as the first reciever of the text as he becomes the poet dunning and after the construction of his poetry who reads the final production .

- According to what is in the book « Minhadj al bolaghaa » a theory in poetry is about to appear full of ideas in critics to an extent that the critician seems to ful that he is one of those literary criticician at that contemporary erea.

- He could raise some matters that are studied in our modern critics and that thanks to his hight poetic motives the example is that of the matter of reception .

In the end , I dont admit that this research is perfect but is a modest attempt. So, whether I succeeded in my work or not it remain asimple adventure.

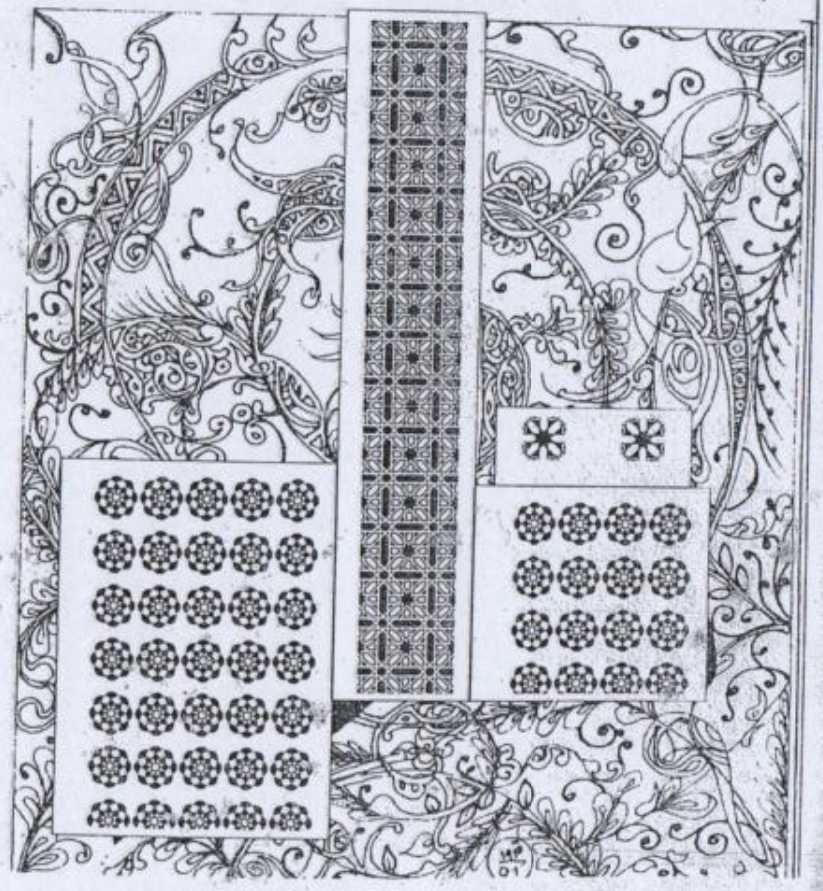
This reserch sticks to be very open to other studies so as to reach the top in this field of critics.

I do once more thank my supervisor DR.Larabi Lakhdar for his great helps that enlighten me so much .

العدد
25
2012

القلم

مجلة محكمة يصدرها أساتذة من قسم اللغة العربية وآدابها جامعة - السانية - وهران



القلم مجلة محكّمة لشهر جويلية العدد الخامس (25) والعشرون 2012م

القلم

بين يديك ايها القارئ الكريم العدد الخامس (25) والعشرون من مجلة "القلم" التي تسعى جاهدة لتلبي ما جادت به قريحة كتابها.

فالعدد يقدم لقرائه الكرام مادة متميزة جادة في مختلف العلوم الإنسانية لباحثين جامعيين داخل الوطن وخارجه، منهم من نقرأ له لأول مرة، ومنهم من عرفه القراء أكثر من مرة.

ف "القلم" جادة لتأخذ بيد كتابها الجدد، ليصلوا إلى المستوى المرغوب فيه.

كثر رواد مجلة "القلم"، ولله الحمد، وهي تنتظر منهم الجديد والجاد في حقل المعارف الإنسانية.

إن "القلم" تنفرد لتقدم لقرائها التراث الجزائري محققا لأول مرة.

المدير

فهرس موضوعات

مجلة القلم. العدد ـ 25 ـ جويلية 2012م

الكاتب	عنوان المقال	صفحة
حدوارة عمر	أثر المصطلحات الكوفية في فكر مهدي المخزومي	ص 01
بوعلامات أمينة	الاغتراب النفسي والاجتماعي في الشعر الجاهلي	ص 14
شبرو عبد الكريم	الرموز الشعرية الموظفة في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة لـعلي ملاحي	ص 23
علاوي العيد	البعد التداولي في الخطاب الشعري الموجه للأطفال ـ قراءة في ديوان أهازيج الفرح لحسن دواس	ص 34
محروق إسماعيل	منهج العلامة محمد بن شنب في التحقيق والتصنيف	ص 44
بربارة مصطفى	تراث أبي العلاء بين الإنصاف والإجحاف ـ قراءة في النقد القديم ـ	ص 53
زحاف الجيلالي	المقاربات التواصلية وديداكتيكية اللغات الفصحى نموذجا	ص 60
مولاي حورية	الوقع الجمالي لدى فولفغانغ ايزر	ص 70
مقدم صديق	مُقوّمات شعر الحنين إلى الأندلس في القرن السابع الهجري	ص 79
محي الدين رشيد	المعتقدات الشعبية في الخطاب الروائي الجزائري قراءة فنية في روايتي اللاز والزلزال للطاهر وطار	ص 92
بوضياف محمد الصالح	القرآن المكي من منظور الاستشراق	ص 96
بوراس سليمان	ظواهر تركيبية في النحو العربي	ص 103
بن نافلة يوسف	المعجم اللغوي عند عبد الرحمن الحاج صالح من خلال مدوّنته الموسومة بـــ: بحوث ودراسات في اللسانيات العربية	ص 114
ميس سعاد	فاعلية السياق في عملية التأويل النحوي	ص 124

ابن عيني عبد الله	ملامح نظرية التلقي في النقد العربي القديم - من منظور النقاد المعاصرين-	ص 131
كوشنان محمد	دواعي النّظم ومُهيِّناته عند حازم القرطاجني	ص 137
حميدات مسكجوب	تعليمية القراءة في ضوء الاستراتيجية البنائية	ص 144
غربي بكاي	انفتاح الدلالة في القرآن الكريم	ص 153
بن نابي قدور	ظاهرة الاقتراض اللغوي تأصيلها وكيفية إثرائها	ص 163
روقاب جميلة	زمنية التفاعل بين الصوتيات واللسانيات في ضوء التلاقح النظري والتطبيقي	ص 169
صغير فاطمة	الاستعارة القرآنية خلال كتاب نهاية الإيجاز لفخر الدّين الرّازي	ص 176
عبد اللاوي محمد	وظيفة التكرار الفنية ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي	ص185
عزوزي عبد الصمد	تلمسان في رحلات المغاربة ومؤلفاتهم	ص192
حقوق فاطمة	المقاربة بالكفايات بين التأصيل والميدان	ص204
حميدي بلعباس	الدلالات الرمزية في الخطاب الروائي الجزائري - دراسة في المتون النقدية	ص211
قرل عبد المالك	أثر القرآن في فكر البشير الإبراهيمي	ص214
دلاوي نصر الدين	نظرات عَجلى في فنّ العبث	ص223
عبدلي وهيبة	التجليات الدّينية والخلقية في شعر الحوفي التلمساني	ص232
مرزوقي بدر الدين	مصطلح الحضارة والمدنية ودلالته في مقدمة ابن خلدون	ص240
مجيدي كمال	أعلام عائلة الحسين الطولقي وإنتاجهم	ص248
بن دحمان عبد الرزاق	رؤية الواقع وإشكالية المعرفة في رواية :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج	ص256
بزاوية مختار	ظاهرة الهمز في القراءات القرآنية	ص266
بن قويدر مختار	المصطلح بين المفسرين والأسلوبيين ودلالته	ص273
بن لحسن عبد الرحمن	القراءة والنص	ص282
يخلف فايزة	الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي	ص291
مرازي حكيمة	جمالية الدلالة في العدول القرآني التعبير بالماضي عن المستقبل أنموذجا	ص301
شعيب يحيى	الصياغة الجديدة للتشبيه	ص310
شناوي علي	تداخل الأجناس الأدبية والتلقي	ص219
بلقاسم عيسى	اثر القراءات في تأويل الآيات القرآنية	ص324
بوسغادي حبيب	قراءة في رأيي ابن الجَزَري وجُولدتسيهَر من خلال تعدّد أوجه القراءات	ص331
رقيق كمال	الفاصلة القرآنية ودلالاتها	ص 337
عويقب فتيحة	الصورة الإشهارية والتواصل	ص 344
وهّابي نصر الدين	التوجيه النحوي لمشكل القراءات بين أحكام اللسان ورسم القرآن.	ص 350
شريط سنوسي	توظيف التراث الشعبي في المسرح المغرب العربي	ص 360
رزايقية محمود	الصناعة النحوية والتأويل	ص 370
دردار البشير	الاستدلال في رسائل الجاحظ قراءة ابستمولوجية لتوظيف قياس الغائب على الشاهد	ص 379
جريو خيرة	المفارقة الدرامية في شعر أمل دنقل	ص 388
بوخال لخضر	المتلقي بين التجلي والغياب قراءةٌ في عيار الشعر لابن طباطبا العلويّ (ت322هـ)	ص 397
لقمان شاكر	دلالة السَّوْسَن في شعر ابن الأبار القضاعي	ص 408
داودي الخثير	شجاعة اللغة العربية في مواجهة الزعيق الحضاري	ص 417
جوادي فاطمة	منهج محمد مصايف في النقد الروائي	ص 427
قوراري سليمان	تجليات التناص في ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة	ص 439
حاج محمد الحبيب	الأغونيمية الأمازيغية بتلمسان	ص 446
براهمي فاطمة	اضطرابات النطق واللغة لدى الطفل	ص 453
مناعي البشير	اللغة الشعرية بين المحدثين والحداثيين	ص 459

	مقاربة نقدية	
بنيرد حاج	الحياة الفكريّة والثقافيّة بفاس خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر - دراسة في عوامل ازدهارها ومظاهرها	ص 469
بوعناني مختار	الأبنية المعتلة لدى المازني - دراسة في المنهج	ص 481
مذكور مليكة	تعليمية الفلسفة بين التحدي والتردي	ص510
خالد خوجة بغدادي	باب الاشتغال. **منظومة نحوية**	ص 519
بوعناني مختار	مفردات الكتاب العزيز من القاموس المحيط للشيخ أبي بكر بن العربي الماضوي الوهراني (1902م - 1994م) تحقيق بابي: الذال والذال	ص522
بوعناني مختار	حسام الدين لقطع أصل شبه المرتدّين تأليف: الأمير عبد القادر الجزائري (1300هـ،1883م) - تحقيق -	ص 559
بوعناني مختار	الوقف عند الكلمة الواحدة في القرآن الكريم	ص 600

إدارة المجلة

مدير المجلة: الأستاذ الدكتور المختار بوعناني

رئيس التحرير: الأستاذ الدكتور مكي درّار

مديرة النشـــر: الأستاذة الدكتورة صفية مطهري

التنسيق والإخراج: الأستاذ الدكتور المختار بوعناني

(8) أباطيل وأسمار: أبو فهر محمود محمد شاكر، القاهرة، ط3، 2005، ص:143.
(9) المرجع نفسه، ص:145.
(10) المستقبل لهذا الدين: سيّد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط16، ص:82.
(11) لسان العرب: للإمام ابن منظور الأنصاري، حققه:عامر أحمد حيدر، راجعه:عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005، ج5، مادة: ص.
(12) الثنائيات في قضايا اللغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة:د، نهاد الموسى، دار الشروق، عمان، ط1، 2003، ص:133، 134.
(13) لسان العرب، ج1، ص:23، 24.
(14) أباطيل وأسمار، ص:9.
(15) المرجع نفسه، ص:7.
(16) المرجع نفسه، ص:192.
(17) الثنائيات في قضايا اللغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة:د، نهاد الموسى، دار الشروق، عمان، ط1، 2003، ص:238، 239.
(18) البلاغة المفترى عليها بين الأصالة والتبعية: أ.د، فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط2، 1999، ص:65، 66.
(19) ديوان الإنشاء:السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتنقيح: د، ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002، ص:343.
(20) اللغة العربية في العصر الحديث- قيم الثبوت وقوى التحول-، ص:47.
(21) انظر كتاب: أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن: للإمام محمد الأمين الشنقيطي، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، سنة2005، ج4، ص:757.
(22) المستقبل لهذا الدين، ص:95.

منهج محمد مصايف

في

النقد الروائي

الأستاذة **جوادي فاطمة**
جمعة تلمسان

يعد محمد مصايف من الأعلام الذين عززوا كيان الفكر الجزائري، ومن الباحثين المجدين اهتموا بالنقد العربي الحديث، فقد اختار هذا الباحث لنفسه منهجا في الدراسات النقدية والأدبية وربطه بالصبغة العلمية والروح الفكرية، وهوما يظهر في جل أعماله وأبحاثه .

ومن الأعمال التي أعطاها محمد صايف عناية الرواية، حيث خصص لها كتابا يتضمن دراسات في "الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعة والالتزام". إذ شرع محمد مصايف في تناول هذا النتاج النقدي بالدراسة والتحليل والنقد .

وقد تبين من مقدمة هذا الكتاب أنه أثناء رجوعه من القاهرة عام 1976 فكر في دراسة بعض الروايات الجزائرية التي كانت قد ظهرت وذلك لأنها لم تظهر فيها دراسة موضوعية .

لقد وضع خطة لدراسة بعض الروايات سنة 1977 "غير أن الأشغال المهنية وبعض المشاكل العائلية جعلتني أسير في هذه الكتابة ببعض البطء وهوالبطء الذي لا أتأسف عليه لأنه سمح لي في النهاية بتوسيع خطتي إلى تسع روايات بدل ستة كانت محور الخطة في البداية[1]" .

والروايات التي خطها محمد مصايف بالدراسة والنقد هي :

1.ريح الجنوب ونهاية الأمس، لعبد الحميد بن هدوقة.
2.نار ونور، لعبد المالك مرتاض.
3.اللاز والزلزال، لطاهر وطار.
4.الطموح وما لا لذروه الرياح، لعرعار محمد العالي.
5.طيور في الظهيرة، لمرزاق بقطاش.
6.الشمس تشرق على الجميع، لإسماعيل غموقان.

ولقد حدد مصاريف منهجه في هذه الدراسة منذ البداية فيقول "المنهج الذي أختاره دائما لأعمالي الدراسية النقدية، وهومنهج يقوم أساسا على الموضوعية في البحث والاعتدال واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والإيديولوجية[2]".

كما نجده في البداية يحدد طبيعة وطريقة عمله حيث أنه يلتزم بالنص الموجود بين يديه قيد الدراسة دون المساس بصاحب العمل وهويختار هذا المنهج في عمله لأنه "المنهج الأكاديمي، الذي يفرق بين العمل وصاحبه[3]".

يبدأ مصاريف دراسته بتحليل الظروف التي أخرجت ظهور الرواية في الجزائر حيث يرجعها إلى "الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في النصف الأول من هذا القرن أنسب بظهور فنون الشعر والخطابة والرسالة والمقالة منها بفن الرواية والقصة الطويلة ... غير أن ظروف الصراع السياسي والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري كانت تقتضي الانفعال والسرعة في رد الفعل، وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر، وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التي تعبر عن الملحمة العابرة أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنية واضحة[4]".

وحسب رأي مصاريف فإنه بتحقق الحرية والاستقلال واستقرار الظروف السياسية أمكن الكتاب الجزائريين من استغلال هذا الهدوء 'بتجريب كتابة الرواية في نجاح غير قليل من المحاولات الأولى[5]".

وبذلك فمن الطبيعي أن تكون انطلاقة الرواية في شيء من الضعف ذلك لأنها لون جديد على الأديب الجزائري، وكان أول ما سيبدأ ترجمته والحديث عنه الظروف الوطنية من حرب ومقاومة وما نجم عن هذه الحرب، لكن الاستعمار لا يقتل الأدب ويمحيه بل يظفي عليه ألوانا من أخرى مختلفة، فيخلق الأدب الرمزي والأدب الشاد "والظروف لا تقتل الأدب بل تكيفه فتجعل منه الأدب الذاتي أوالموضوعي والأدب الجزائري هونتاج الظروف السياسة القاهرة التي مر بها الشعب الجزائري بل فناته، وما هوإلا انعكاسا لهذه الظروف، 'ومما شك فيه أن هذه الحقبة التاريخية التي جاوزت القرن وربع قرن كان لها تأثيرها العميق على جميع المستويات وصبغت النتاج الأدبي بصبغتها وأعطته لونها، وخاصة النثر[6]".

نقد النص الروائي :

يتطرق محمد مصايف في هذا الكتاب إلى تقسيم هذه الروايات وذلك حسب مواضيعها واهتماماتها إلى الرواية الإيديولوجية والرواية الهادفة والرواية الواقعية إلى غير ذلك، فنجده يبدأ بتعريف بسيط بصاحب الرواية أوإعطاء لمحة موجزة إما عن حياته الأدبية كقوله عن محمد عرعار: "وعرعار من الأدباء الشباب المقلين الذين يعملون في صمت ولا تظهر أسماؤهم في الصحافة إلا إلماما، ولذلك كان صدور هذه الرواية بمثابة أول اتصال بينه وبين النقد والنقاد[7]"، أوذكر بعض أعماله السابقة كقوله عن الدكتور مرتاض "مرتاض من الكتاب الجزائريين المعروفين بتعدد نتاجهم وتنوعه[8]".

كما يقوم بتلخيص الرواية التي هي في طور الدراسة النقدية، وهذه الطريقة في النقد تكون مع جميع الروايات فمثلا، مع رواية "اللاز" للطاهر وطار يبعثر جل كلامه في التلخيص حيث نجده يلخص الرواية في (14) أربعة عشر صفحة حيث يأخذ التلخيص الجانب الأعظم من الدراسة، ويبقى الجزء الأيسر في ثلاث أوأربع صفحات للتعليق على الأحداث ودراسة أسلوب الرواية .

وهذا كذلك ما نجده أيضا في رواية "الشمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقان حيث يتناول التلخيص في عشرين صفحة وهوما يسميه "العرض السريع لأهم أحداث الرواية"[9] والجزء الثاني والبسيط يتركه لتحليل أسلوب الرواية، وهونقطة يرتكز عليها مع جميع رواياته ونجده يحدد في المقدمة الموضوع العام والذي تشترك فيه جميع رواياته في قوله: "إن أغلب الروايات الجزائرية التسع التي نعالجها فيما يلي تعالج الثورة المسلحة أوالآثار النفسية والاجتماعية المترتبة على هذه الثورة، فبعض هذه الروايات كـ "اللاز" و"نار ونور" إلى حد تهتم بالثورة وأحداثها اهتماما أساسيا[10]".

ثم يقوم بتحديد موضوع كل رواية على حدا، فموضوع رواية "اللاز" الصراع بين الإيديولوجية الشيوعية ومعارضيها أما موضوع رواية الزلزال فهوالثورة الزراعية وموضوع رواية "ريح الجنوب" فهوالإصلاح الزراعي، أما موضوع رواية "طيور في الظهيرة "الغابة وما يجري فيها من أحداث الثورة وما يعلم به الأطفال من مشاهدة هذه الأحداث[11]"، أما رواية "الطموح" إنما هي على الأقل أربع روايات في واحدة[12] "والأخلاقية والميتافيزيقية لبطل الرواية وهو خليفة[13]".

وبعد تحديده لموضوع الروايات ينتقل إلى الشخصيات حيث يرسم لنا الشخصية الرئيسية في كل رواية ونجده يذكر طابعها الإيديولوجي .

كما أننا نجد مصايف لا يعطي أهمية للعناصر المكونة للشخصية مثل الوصف الجسدي كالملامح أوالهيئة أوطريقة الكلام، فهوأهمل كل هذه الأشياء المتعلقة بالشخصية إلا ما يخص نظرتها الاجتماعية أوالسياسية أوالأخلاقية .

ثم ينتقل إلى تحليل لغة وأسلوب الرواية في شكل جد مختصر مثل قوله في نهاية رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة "لا ينسى المؤلف أسلوبه المفضل وهوالأسلوب الذي أحسن استعماله في رواية ريح الجنوب، هذا الأسلوب هوأسلوب الوصف الذي يغلب عليه المادية[14]" وقوله في رواية "الطموح" لمحمد عرعار "أسلوب معبر يفي بالحاجة الفنية في الأحيان وكثيرا ما ينجح المؤلف في التعبير عن موقف عميق متشعب أساسا بجملة واحدة مركزة[15]".

أما العناصر الروائية التي ركز عليها مصايف من خلال دراسته لهذه الروايات في شيء من التفصيل فهي:

ـ تحديد موضوع الرواية:

لقد قسم مصايف رواياته إلى "خانات فكرية متمايزة[16]" إلى روايات إيديولوجية وروايات واقعية وروايات هادفة فلسفية وأخرى شخصية، وقد عد مصايف روايات الطاهر وطار ضمن الروايات الإيديولوجية وقد خص رواياته بهذا المصطلح دون

الروايات الأخرى، حيث أن هذا الموقف الإيديولوجي غير موجود في جميع الروايات التي درسها مصايف إلا في أدب وطار أما الأدباء الآخرين فرواياتهم تعبر عن مواقف اجتماعية أوأخلاقية حسب رأيه حيث لم يجد الإيديولوجية موقفا واضحا في الروايات الأخرى، حيث يعرف الإيديولوجية بأنها "الرؤية الإشتراكية والشيوعية العالمية التي تنادي بوحدة الحركة العالمية في العالم[17] .

ويعتبر مصايف أن "وطار خير من يمثل هذا الموقف الإيديولوجي في الرواية العربية الجزائرية الحديثة إن لم يكن هوالممثل الوحيد لهذا الموقف[18]" .

لقد لخص مصايف الصراع الإيديولوجي الذي كان موجودا بين الحركة الشيوعية وجبهة التحرير الوطني القائم في رواية "اللاز" لكن دون أن يتخذ موقفا أوأن يعطي رأيه الخاص أوعلى الأقل تحديد موقف من بعض المواقف التاريخية ما عدا بعض الملاحظات الطفيفة، حيث رفض أن يكون هذا الشيخ مسلما متزمتا عندما أقبل على إعدام "زيدان" فالحرب كانت قائمة لأجل مصلحة وطنية وليست دينية لأنها "صيغة مبالغ فيها في نظرنا، لأنها تظهر الجبهة وقادتها بمظهر المتزمت الذي يعمل من أجل عقيدة دينية، لا من أجل أهداف سياسية واضحة وهذا طبعا لا يعبر عن واقع جبهة التحرير الوطني أثناء الثورة المسلحة وبعدها[19]" .

انطلق مصايف من كون شخصية الشيخ شخصية نموذجية نجدها تحمل مبادئ الحزب الذي لا ينتمي إليه ولذلك هويطلق عليه صفة "الإسلامي المتزمت" ولكن هذه الإيديولوجية التي تحدث عنها الدكتور مصايف وربطها بروايات وطار هل مرتبطة بالفكر الماركسي فقط وتظهر في كل ما هومغاير للقديم إذ ترتبط بالتنظيمات التي تأتي كي تعارض نظاما ساندا وبالتالي فإن الإيديولوجية موجودة في كل الروايات التي قام بدراستها مصايف، أي الروايات التسع تحتوي جانب إيديولوجي.

ـ دراسة الشخصيات :

لقد أعطى مصايف عناية واسعة لدراسة الشخصيات الروائية وذلك من خلال تحديد ملامحها، حيث نجده بعد تحديد موضوع الرواية ينتقل مباشرة إلى تعريف القارئ بالشخصية البطلة أوالرئيسية .

حيث تعرض مصاريف تحليله لرواية "اللاز" استنتج أن كل شخصية لها اتجاهها الخاص وحسب رأيه أن شخصية "زيدان" هي "الشخصية الأولى والممثلة للشيوعية وما دام المؤلف يريد أن يجعل من هذه الشخصية نموذجا لوضع رؤية الإيديولوجية ومثالا للصمود والتضحية والإخلاص[20]" .

لقد استطاع مصايف أن يطلع على كل الملامح الفكرية والإيديولوجية واللغوية التي تجعل من شخصية "زيدان" روائية وليست شخصية فكرية وركز على أفعال هذه الشخصية دون النظر إلى خطابها حيث ينفي ميخائيل باختين قدرة الناقد في كشف "الموقف الإيديولوجي لشخصية روائية والعالم الإيديولوجي المكون لها من خلال أفعالها وحدها وبدون أن تشخص خطابها[21]" .

فزيدان هوممثل "الحزب الشيوعي الجزائري والشيخ وهوممثل جبهة التحرير الوطني[22]" ويذكرنا مصايف من خلال تحليل مميزات شخصية "زيدان" حيث يراه "مزودا بكل المعلومات والأفكار التي تجعله ينتصر في كل مناقشة جديدة، لقد درس الإيديولوجية الشيوعية وناضل في صفوف الحزب الشيوعي، وله معرفة بتواريخ الحركات الثورية في العالم، من هذه الناحية هوعلى أتم الاستعداد لمجابهة كل نقاش مع الطرف الآخر[23]" .

ويحدد مصايف أن الصراع بين زيدان والشيخ ليس صراعا إيديولوجيا وإنما هوصراع فكري، إذ يريد أن يحقق مطلبه وفي المقابل يريد الشيخ تحطيم كل أفكار ومبادئ زيدان عن الشيوعية .

أما شخصية "اللاز" فهي تمثل الإنسان الكادح الفقير "كان منظورا إليه كلقيط لا أصل له ولا عائلة محترمة[24]".

أما الضابط فكان يمثل الاستعمار وقدور مثل البورجوازية .

وبالطريقة نفسها نجد مصايف يعرف شخصيات الروايات التي درسها، ففي رواية "الزلزال" بطلها الرئيسي "بوالأرواح" وهويمثل الطبقة البورجوانية الاقطاعية فهويتظاهر "بالدعوة إلى الإصلاح ويخفي عقلية دينية مختلفة، عقلية تؤمن بالخرافات وتفضل هذه الخرافات وما تجر إليه من انحطاط وتخلف[25]" .

حيث يصف موقفه من الدين "وينزل بوالأرواح في عقيدته الدينية إلى درجة الإيمان بوجود صاحب الراية فيستغيث به كلما أحس بدوار في رأسه من شدة التغيير الذي يشاهده[26]" فالدين عند بوالأرواح حسب مصايف "ليس إلا وسيلة للتعزيز بالشعب البسيط والمحافظة على المنزلة الاجتماعية الخاصة[27]"، ويصف شخصية بوالأرواح في إطار الشخصية الانتهازية" التي لا تتحرك إلا في إطار المصلحة الخاصة ولا تحسب حسابا لغير هذه المصلحة[28]" .

ويؤكد مصايف بورجوازية هذه الشخصية من سمات "بوالأرواح التي يبثها القاصّ على أنها من مميزات الطبقة البورجوازية الميل إلى الاستغلال والمراباة بماله ومال غيره، وهوسمة من سمات البورجوازية ما في ذلك شك لأن الأساس الأول الذي تقوم عليه هذه الطبقة هوتجميع المال واستثماره بكل الوسائل ومن هنا كانت المراباة سمة في هذه الطبقة[29]" .

مصايف يحدد انتماء شخصية بوالأرواح إلى الطبقة البورجوازية أما وسيني الأعرج فيحدد انتماءها إلى الطبقة "الإزديولوجية الإقطاعية ماكية وممارسة[30]" .

وكذلك لأن معظم مرتكزات الإقطاع الدفاعية كانت تنحت من الدين أسلحة لتوجهها إلى صدر البسطاء لأن قضية الدين تشكل جزاءا كبيرا من قناعاتها الروحية[31]" .

ومعتمدا دائما على الطابع الإيديولوجي للشخصيات، الروائية متبعا دائما طريقته في التحليل عندما يحلل رواية "نار ونور" حيث يقدم لنا الشخصية الرئيسية للرواية "إن الشخصية الأساسية الأولى لرواية "نار نور" هي الشاب سعيد الذي يبدوا أنه كان ذا ثقافة عالية، وأنه كان يحضر نفسه لإمتحانات شهادة البكلوريا

وهوشاب كان شديد الاهتمام بالفلسفة وتاريخ الأفكار والحضارات وكان يعرف جيدا الحركة الايتعمارية بمطامحها وأطماعها وكان لا يترك فرصة تمر دون مناقشة هذه الأطمار ومقاومتها بجرأة نادرة[32]".

أما فاطمة فيحدد شخصيتها بأنها "ابنة خال سعيد، كانت هي الأخرى فتاة مثقفة تشارك بقوة وذكاء في جميع المناقشات التي كانت تجري بين سعيد وأبيها[33]".

أما في رواية ريح الجنوب فابن القاضي "يمثل الإقطاعية العقارية خير تمثيل، يمثلها في ذكائها ونشاطها وانتهازيتها وقدرتها على كتمان حقدها خدمة لمصلحة عاجلة[34]".

أما في رواية "نهاية الأمس" بطل الرواية يتمثل في شخصية البشير "وهومعلم القرية الذي عين فيها بقصد ترميم ما قوضته الثروة[35]"، ويصفه الدكتور مصايف بأنه "رجل مثقف بسيط في حياته واضح في خططه، مباشر في مواقفه، التحق بالثورة منذ اندلاعها، واشتهر فيها بالشجاعة والإقدام[36]".

أما في رواية "الشمس تشرق على الجميع" فإنه يحدد شخصية رضوان بأنه "من عائلة جد فقيرة على حد تعبيره، عائلة تعولها أم وأخت تعملان في دور الأسر الغنية[37]"، أما في رواية "طيور في الظهيرة" فشخصيتها الرئيسية حددها الدكتور مصايف في شخص مراد" وهي شخصية غير مستوية في بعض جوانبها أوبالأحرى هي شخصية مستوية إلا في بعض جوانبها الثانوية التي لم يوفق المؤلف في تحديدها كل التوفيق[38]"، ويصف مصايف هذه الشخصية على أنها: "شخصية مرهقة الإحساس، كثيرة التأمل تعيش في ظروف نفسية أول ما يقال فيها أنها مضطربة". يلجأ المؤلف عادة إلى رسم شخصياته إما عن طريق الوصف المباشر بتحليل عواطفها وأفكارها ودرس نفسياتها وإما بواسطة الوصف الغير مباشر وفيه يترك الفرصة للشخصية التعبير عن كنهها عن طريق حديثها وسلوكها[39]".

ونلاحظ من خلال تحديد وتعريف هذه الشخصيات أن مصايف اعتمد على الجوانب الفكرية والأخلاقية لكل شخصية دون أن يلتفت إلى الملامح المادية كنوع الملابس ولونها وصور الملامح، وذلك كي تظهر هذه الشخصيات حقيقية تتحرك وتعيش وسط محيط اجتماعي محدد بزمان ومكان معين يقول عبد الملك مرتاض في تعريفه للشخصية "التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة[40]".

كما نجد مصايف يتحدث عن الشخصيات السلبية كما في رواية "طيور في الظهيرة" حيث يوضح لنا أن شخصية مراد "شخصية سلبية غير مستوية في بعض جوانبها[41]"، وقد اعتبر مصايف مثل هذه الشخصيات السلبية عيب من عيوب الرواية حيث أنها تبقى بعيدة عن النضال والجهاد ولم تشارك في المعارك الشديدة التي كانت تجري في الجبال البعيدة والقريبة من حي باب الواد[42] "كما أن في رواية "لا تذروه الرياح" غاب الصراع الموجود في الرواية واعتبره غير جاد لأن "المفروض في الصراع بين شخصية وطنية وأخرى يكون صراعا فكريا تكون فيه الثقافة والوعي والغيرة الوطنية والعلاقات العائلية والتشبع بروح الحضارة الخاصة، أسلحة

أساسية حاسمة وهوما نفتقد بالمرّة حيث أنه كان يبتسم بسلبية ظاهرة بل منفرة في أغلب الأحيان[43]".

الملاحظ أن مصايف يرفض الشخصيات السلبية اتجاه القضايا الوطنية، فهويرى أن الشخصية الإيجابية تدافع بكل قوة وإرادة عن القضايا الوطنية.

ثم نتطرق إلى تحديد العلاقات بين الشخصيات في الرواية حسب تحليل مصايف، حيف نجده يؤكد على أن الشخصيات الروائية كانت تجمعها وظيفة واحدة وهي التعاون في المبدأ أوالصراع الفكري الإيديولوجي، وقد حدد مصايف الصراع الذي كان قائما بين شخصية زيدان وشخصية الشيخ في رواية "اللاز" صراع إيديولوجي بين حزب شيوعي جزائري يمثله زيدان وبين جبهة التحرير الوطني يمثله الشيخ، كما حدد الصراع في رواية "نهاية الأمس" صراع بين نزعتين تمثل إحداهما الإقطاع وحب الاستغلال وحب الإبقاء ما كان على ما كان وتمثل الأخرى وهي نزعة البشير والتقدميين من أمثاله العمل من أجل الصالح العام ورفض كل أنواع الاستغلال والهيمنة والرغبة المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري[44]".

إضافة على هذا الصراع الإيديولوجي بين الشخصيات هناك صراع عاطفي بين الشخصيات ممثلا في علاقة قائمة شخصيتين مثل العلاقة القائمة بين رحمة ورضوان في رواية "الشمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقان أوبينلا الراعي ونفسية في ريح الجنوب أوبين "سعيد وفاطمة" في "نار ونور".

أما النقد البنيوي فقد حدد ثلاث علائق أساسية قائمة بين الشخصيات:

1. **علاقة اتصال**: حيث يتصل الشخصيات ببعضهم، مثل اتصال بولرواح بأقاربه، ويكون هذا الاتصال بعد انفصال عن هذه الشخصيات "وربما كان هذا العنصر أهم العناصر دلالة في قصصنا المعاصر، إذ أنه يكشف عن مشكلة عصرية جوهرية، هي إحساس الإنسان بالعزلة على الرغم من تواجده بين الناس وتعامله معهم، ومن الطبيعي أن الأسباب التي تقع خلف هذا السلوك كثيرة ولكنها تتلخص من ناحية في طبيعة حياتنا المعاصرة المعقدة التي دفعت الفرد فيها دفعا لان يلهث وراء تحقيقه رغباته وطموحاته[45]".
2. **علاقة الرغبة** نجدها في علاقة حب وهي منتشرة عند أغلب الشخصيات .
3. **علاقة المشاركة** وتكون في التعاون بين شخصيات الرواية مثل التعاون الذي يكون بين رابح الراعي ونفسية في ريح الجنوب وذلك التعاون يكون من أجل الهروب من الزواج المفروض على نفسية إلا أن مثل هذه المشاركة نادرا ما تكون موجودة في الروايات التسع بينما نجد أن المشاركة تكون مكملة لعلاقة الرغبة .

ـ دراسة الأسلوب :

إن آخر ما يصل إليه مصايف من خلال دراسته للروايات تحليل أسلوب ولغة الرواة حيث من خلال دراسته لرواية "اللاز" للطاهر وطار سيستخرج سمات أسلوبه للطاهر وطار سيستخرج سمات أسلوبه حيث يرى انه اعتمد "أسلوب بسيط يقدم

المعنى كله من الوهلة الأولى وهولا يميل إلى الرمزية إلا نادرا، وحتى عندما يميل إليها تكون رمزية بسيطة تتعلق بالمحتوى العام أكثر مما تتعلق بالمعنى المفرد[46]".

ويضيف "وهو يستعمل جملا قصيرة يفصل بينها غالبا بفاصلة أونقطة أونقطتين وقلما يصل بين هذه الجمل بحروف الربط المعروفة كحروف العطف وأدوات الشرط، والأسماء الموصلة، فالمؤلف لا يستغل سهولة العبارة عنده ليرتقي بفنه من حيث الشكل، ولعل الملاحظ والتي سبقت الإشارة إليها وهي أن المؤلف يهتم وبالمضمون العقائدي أوالاجتماعي أكثر من اهتمامه بشيء آخر[47]".

أما لغة الرواية فيعلق على لغة "اللاز" أنها لغة "سليمة فصيحة" إلا ما يعثر عليه من عبارات شعبية يحسن المؤلف استخدامها في المواقف المناسب[48]".

وفي أثناء تحليله لرواية الجنوب استخرج السمات الأساسية لأسلوب الرواية حيث يرى أن الراوي :

يميل الكبير إلى وصف الأشياء والناس ونفسياتهم، حيث يتعلق هذا الوصف بالمحيط ومظاهر الناس، "الوصف المادي الدقيق الذي لابد أن يؤثر على نفسيات الأفراد[49]".

الميل إلى استعمال الأسلوب الرمزي .

استعمال الأمثال الشعبية .

استخدامه الأسطورة والتقاليد والأوهام والخرفات .

وعندما ينهي مصايف ذكر هذا السمات يختم بقوله: "هذه هي تقنيات هدوقة في روايته "ريح الجنوب" وهي تقنيات جيدة تجعل هذه الرواية مكانتها بين الروايات الجزائرية الحديثة[50]".

وبجده يشيد بأسلوب عبد الملك مرتاض في رواية "نار ونور" وذلك لأن "لأسلوب المؤلف ولغته سمات بارزة تميزه عن باقي الكتاب الجزائريين وتجعل الباحث لا يتردد في وصف هذا الأسلوب وهذه اللغة بالرومانسية تارة وبالكلاسيكية تارة أخرى[51]". والأستاذ مرتاض يحسن استخدام الألفاظ والعبارات القديمة في التعبير عن الأفكار المعاصرة[52]"، ويرى مصايف أن اعتماد الأستاذ على الخطابية في التعبير قد تجعل كلامه في الأخير لا يدل على أي شيء، أي كلام فارغ من المعنى ويلومه على التناقض الصارخ في الأفكار والتكرار الذي يؤدي إلى الإطناب وكذا تكراره الذي عده مصايف مثيرا للانتباه .

ويعتبر مصايف أن "الكلام الفارغ من المعنى والتناقض والتكرار والاستطراد، وكل واحد من هذه الآثار السيئة المترتبة على ميل الأستاذ مرتاض على الأسلوب المحدد في الفقرة السابقة يضر بالفن الروائي إضرارا مؤكد وينزل بقيمة الرواية إلى مستوى أدنى من الجودة والأهمية[53]".

لقد فرق مصايف بين الأسلوب الوصفي والأسلوب الخطابي، حيث يكون الوصف في الفن الروائي الجيد مقبولا أما الأسلوب الخطابي فيرفضه الدكتور مصايف

وهوبعيد عن الفن الروائي، فهويفتقر إلى العناصر الأساسية للرواية من حد وشخصيات ومكان وزمان .

أما رواية الشمس تشرق على الجميع لإسماعيل غموقات فإن مصايف يلاحظ الراوي "مقتصد في تعابيره غاية الاقتصاد، ولا أدل على هذا الاقتصاد من هذا الإيجـ غي المخل الذي كتبت به الرواية، فالقارئ لا يكاد يعثر على أي تكرار لا في الفكر ولا في العبارة[54]" ويضيف "الاستطراد لا وجود له على الإطلاق فالمؤلف واض الرؤية[55]"، الأسلوب الثاني الذي برع في غموقات هوأسلوب الحوار الذي قلما نـ له مثيلا في معظم الكتابات الجزائرية، فهوحوار فني من جميع الجوانب من حي قصر الجمل والعبارات ومن حيث وضوحها ودقتها[56]" .

ـ دراسة اللغة :

نجد محمد مصايف في كل رواية يتحدث عن سلامة اللغة الروائية ومطابقتـ للقواعد اللغوية، حيث اللغة هي العمود الفقري لبنية الرواية حيث لا يمكن لأي مشكـ أن يكون إلا بوجود اللغة ونشاطها[57]" .

إن اللغة ضرورية في الكتابة الروائية ولذلك كان على الروائي أن يطوع اللغ الفنية لأن الكتابة الفنية غير الكتابة العادية، فهونوع من الإبداع والإبداع تكون لغة متميزة ولها فنياتها واللغة قد تندرج ضمنها لهجات تساعدها على أداء وظيفتها على أكمل وجه، لكن الملاحظ أن هذه اللهجات تختلف عن اللغة الفصحى من القواع النحوية التي تضبط الفصحى .

ولعل الرواية الجزائرية ظهرت في وقت كانت فيه اللغة العربية مهمشة حيث حاول المستعمر جاهدا القضاء عليها" حوربت اللغة العربية كظاهرة اتصال وتواصل بين الناس مشتهدفا إبادتها[58]"، حيث أن اللغة التي كانت مدرجة رسمية هي اللغة الفرنسية بحكم الاستعمار في جميع أطوار التعليم من الابتدائي إلى الجامعي "فرض لغة فرنسية بذنية، لا تسهم أبدا في تطور الذهنية العربيّة تفتحها، فحتى المدارس الموجودة على قلتها، لم تكن إلا من حظوظ أبناء القياد والشغوات[59]" .

كما أن المدارس المعربة (المساجد) قليلة جدا، وكانت متمركزة في المدن الكبرى، وقد سعت السلطات الاستعمارية إلى اعتقال معلميها وتحويلها إلى كنائس .

كما أن وسائل الإعلام من مجلات وجرائد والإعلام السمعي كانت باللغة الفرنسية. ورغم هذه المصاعب إلا أنه كان للجزائر روائيين يكتبون باللغة العربيّة الفصحى، وحسب رأي مصايف فإن أغلب إن لم نقل جميع الروائيين اعتبر لغتهم سليمة، فهواعتبر أن عبد الحميد بن هدوقة "يملك اللغة العربيّة ويتقن في أساليبها وقواعدها المختلفة[60]". فمصايف من المدافعين عن اللغة العربيّة الفصحى وهومن دعاة التعريف لذلك نجده يصر على هذه اللغة الفصحى، ولوتأملنا في الاخطاء النحوية التي استخرجها مصايف مثل "هذه الهفوات الفعلية استعماله الفعل "أنسى" متعديا لمفعول واحد مثل قوله (أنسيت نفسية في نفسها، أنسيت في الجزائر وشوارعها)، واستعماله الفعل "مسك" مثل قوله: (فمسكها بين يديه مدة)، وإلحاقه

بفعل "سمى" ضمير الجمع مع وجود الفاعل مثل (كما سمونها سكان القرية) ومن هذه الهفوات القليلة قوله: (وصار وكأنه شيئا آخر)[61]".

ونرى أن موقف مصايف من هذه الأخطاء التي كان من المفروض ألا يقع فيها الراوي لوافقناه على موقفه إذ من المفروض أن مثل هذه الهفوات تعدّ أخطاء في قواعد اللغة العربيّة، لأن إذا صرحنا أن الأديب تعتمد مثل الأخطاء لأجل الضرورة فإننا نلاحظ لا ضرورة لمخالفة القواعد النحوية والصرفية، فهذه القواعد تساعد الراوي على إيصال رسالته بطريقة صحيحة، إذ أن اللغة وظيفتها إبلاغ الرسالة وغذ كانت هذه اللغة أتيها خلل فإن الرسالة تصل بطريقة مشوهة وغير صحيحة أوتخالف ما نريد إيصاله للملتقى ولذلك كانت القواعد الصرفية والنحوية ضابطة لكلامنا ولغتنا.

نلاحظ أن محمد مصايف يصدر أحكاما ذوقية تبتعد عن التحليل الموضوعي مثل قوله: "الحوار ممتع في لغته" و"أجمل الفقرات التي تمتعت بها الرواية هوالحوار الممتع والأسلوب الناصع الجذاب[62]".

يستخدم عبارة "الأسلوب الوصفي الدقيق"، في حكمه على أسلوب مرزاق بقطاش في رواية "طيور في الظهيرة" ثم يصفه "بنصاعته ورشاقته يقوم على الدقة والاختصار[63]".

ثم عن لغة الرواية يقول: "ولغته بدورها لا يشوبها أي ضعف فمرزاق لا يميل إلى الدراجة فيما يبدو[64]".

نلاحظ أن مصايف يطلق هذه المصطلحات بطرقة معمقة ودون أن يشير للقارئ معنى تلك المصطلحات مثل نصاعة الأسلوب ورشاقته.

في أثناء تحليل مصايف للروايات اتسعت طرق إلى تقنياتها في قوله "كل الروايات المدروسة هنا ناجحة في بنائها الفني، ولا تكاد تشكومن أي ضعف أساسي يجعل هذا البناء في أي فصل من فصولها[65]".

وعند حديثة عن رواية الزلزال يقول أن "الوصف هوالميزة الأساسية لهذه الرواية، فهي ملأ بالمشاهد الوصفية الدقيقة المنفعلة أحيانا، فهي رواية وصفية[66]".

كما أنه يحدد أسلوب الرواية "بأسلوب الوصف" من خلال :

الوصف الطبيعي للمدينة، رسم جسورها وبناياتها .

وصف الأشخاص الذين يسكون المدينة .

ونجد أن مصايف في تقييمه لهذا الوصف يستخدم الصدق والكذب وهذا المصطلح معروف في النقد العربي القديم، حيث نجده يعيب الوصف المبالغ فيه في رواية "الزلزال" ويصف القاص في هذه الحالة وصفا مفصلا، مبالغا فيه في بعض الأحيان فيجعل من سكان أكواخ قسنطينة شعبا يعيش على فضلات المزابل ومرميات العظام، ويتخذ من مزبلة "بولفراس" ميدانا فسيحا يتعارك فيه الأهالي ويتاجرون ويسمحون بظهور السماسرة وتجار السوق السوداء ... إن مثل هذه المبالغة كثيرا ما تطبع أسلوب المؤلف وتفكيره ... فالمؤلف لا يصف فقر الطبقة العاملة فحسب بل يجعل من هذه الطبقة أفرادا قضت عليهم الحاجة بأن يرضوا بحياة الحيوانات الداجنة

... إن المبالغات إذا كانت تعمق الإحساس بالشيء الموصوف، فإنها تعطي الانطباع بانفعال الكاتب أكثر مما يلزم وبميله إلى التضخيم والتكلف في العرض[67]".

وخلاصة القول فإن الدكتور مصايف حاول دراسة هذه الروايات دون الاعتماد على غيره من النقاد فانتهج لنفسه منهجه الخاص به، وكما أن كل ملاحظاته كانت انطلاقا من مضمون الرواية .

تتبع جميع الروايات منهجية واحدة حيث بدأ بتلخيص الرواية، ثم دراسة المضمون وفي الأخير يتطرق إلى نقد الأسلوب واللغة.

ينطلق من مبدأ حب الوطن والعربية، فكثيرا ما نجده يتحمس لموضوع كتب عن الوطن أوعن القضية اللغوية، فنراه يهتم بهذه اللغة على أن تكون اللغة الفصيحة.

الهامش :

محمد مصايف،الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،الدار العربية للنشر والشركة الوطنية للنشر [1] والتوزي، (د.ط)، 1983،ص 5 .

[2] محمد مصايف، الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، ص 5 .

[3] المرجع نفسه، ص 6 .

[4] المرجع نفسه، ص 7 .

[5] المرجع نفسه، ص 8 .

[6] رابح الأطرش، بناء الرواية العربية الجزائرية 1970، 1985، دراسة موضوعية وفنية تحت إشراف مصطفى الشافي السوري، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة عين شمس، سنة 1991، ص 41 .

[7] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 285 .

[8] المرجع نفسه، ص 159 .

[9] المرجع نفسه، ص 145 .

[10] المرجع نفسه، ص 08 .

[11] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 214 .

[12] المرجع نفسه، ص 242 .

[13] المرجع نفسه، ص 242 .

[14] المرجع نفسه، ص 123 .

[15] المرجع نفسه، ص 180 .

[16] محمد ساري، النقد الأدبي ومناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف، تحت إشراف واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 1992-1993، ص 147 .

[17] محمد مصايف، الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 11 .

[18] المرجع نفسه، ص 11 .

[19] المرجع نفسه، 47 .

[20] المرجع نفسه، ص 35 .

[21] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ترجمة وتقديم: محمد لرادة، دار الأمان، الرباط ط2، سنة 1987، ص92 .

[22] محمد مصايف، الرواية العربيّة الجزائرية الحديثة، ص 44 .

[23] المرجع نفسه، ص 44 .

[24] المرجع نفسه، ص 27 .

[25] المرجع نفسه، ص 62 .

[26] المرجع نفسه، ص 63 .

[27] المرجع نفسه، ص 64 .

[28] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

المسعى

مجلة علمية محكمة تعنى بالبحوث اللسانية واللسانيات التطبيقية
والدراسات البينية للغة العربية.
تصدر عن مخبر المعالجة الآلية للغة العربية
جامعة تلمسان – الجزائر.

العدد السابع عشر (17)/ديسمبر 2017
ISSN : 1112-6205

مجلة المشعل

دورية علمية محكمة تصدر عن:
مخبر المعالجة الآلية للغة العربية
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان.

تعنى بالبحوث اللسانية واللسانيات التطبيقية والدراسات البينية للغة العربية.

العدد 17 / ديسمبر 2017

ISSN: 1112-6205

مدير المجلة:

أ.د/ سيدي محمد غيثري

هيئة التحرير:

د/ عبد القادر بوشيبة.....رئيس التحرير.
د/الطاهر قطبي .....المدقق اللغوي.
د/سعيد بن عامر .....مدقق اللغة الأجنبية.
د/إبراهيم مناد.....عضوا.
أ/حنيفة بوزار.....أمينة تحرير المجلة.

الهيئة العلمية الاستشارية:

أ.د/ عمر ديدوح .....تلمسان/الجزائر.
أ.د/ سيدي محمد غيثري.....تلمسان/الجزائر.
أ.د/ عبد القادر سلامي.....تلمسان/الجزائر.
أ. د/ طاهر بوغازي.....تلمسان/الجزائر.
أ.د/ عبد المجيد عيساني.....ورقلة/الجزائر.
أ.د/إدريس حمروش.....قسنطينة/الجزائر.
أ.د/رشيد بلحبيب.....الدوحة/قطر.
.د/محمد خواجة الكوسوفي.....الدوحة/قطر.
أ.د/ وليد العناتي.....البتراء/الأردن.
أ.د/ نجيب علي عبد الله السويدي.....صنعاء/اليمن.
أ.د/ ناصر الدين أبو خضير.....بير زيت/القدس–فلسطين.
د/ تواتي بن تواتي.....الأغواط/الجزائر.
د/ عبد الحكيم والي دادة.....تلمسان/الجزائر.
د/مسعود دادون.....الأغواط/الجزائر.
د/خيرة قصري.....بجاية/الجزائر.
د/ محمد بلعيدوني.....تلمسان/الجزائر.

شروط وقواعد النشر في مجلة المشعل.

ترقبا لصدور العدد الـ18 من مجلة "المشعل"، في شهر جوان 2018، بحول الله تعالى، وحرصا من هيئة تحريرها على تطوير أدائها، وطموحا منها في الارتقاء بالنشر العلمي المتقن، فإنها تدعو الباحثين الذين يرغبون في نشر أبحاثهم بها أن يقدموها وفق شروط، وقواعد هي على الشكل التالي:

شروط النشر:

تعنى المجلة أساسا بالبحوث اللسانية واللسانيات التطبيقية (اللسانيات الحاسوبية، والمعالجة الآلية للغة العربية، وبحوث علم الاجتماع اللغوي وعلم النفس اللغوي، والتخطيط والسياسة اللغوية، وعلم الأعصاب اللساني، والتعليمية وغيرها). وتنشر كل البحوث المتعلقة بالمصطلح وقضاياه، والمواقعية، والدراسات اللغوية القرآنية، والدراسات المعجمية والصوتية والصرفية والنحوية، والدراسات البينية للغة العربية، وتقبل فيها البحوث باللغة العربية والفرنسية والإنجليزية.

أن يكون موضوع البحث في الحقول العلمية المشار إليها سابقا.

أن يتصف البحث بالأصالة والجدة، والرصانة العلمية، وأن يكون متبعا لمنهجية إعداد البحوث الأكاديمية بالحرص على التوثيق وحسن استخدام المصادر والمراجع.

ألا يقل عدد صفحات البحث عن 15 صفحة، بما في ذلك ملخص البحث وهوامشه وملاحقه إن وجدت.

تنشر البحوث بعد خضوعها للتحكيم العلمي على نحو سري من طرف محكّمَين أو أكثر.

المواد المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

قواعد كتابة البحث:

أن يكتب البحث بخط Traditionnel Arabic بحجم 16 باللغة العربية، أما باللغات الأجنبية فبخط Times New Roman، وبحجم 14.

أن تكون هوامش البحث في آخر المقال وتكون مرقمة بصفة آلية، وتكون مكتوبة بخط Traditionnel Arabic بحجم 14 باللغة العربية، أما باللغات الأجنبية فبخط Times New Roman، وبحجم 12.

أن يذكر في الهامش كل المعلومات المتعلقة بالمصدر والمرجع حين استعماله لأول مرة، ويبدأ بذكر عنوان الكتاب أولا ثم باقي المعلومات الأخرى. ولذلك فإن الباحث غير ملزم بوضع قائمة للمصادر والمراجع لبحثه.

أن يخلو البحث من الأخطاء اللغوية والإملائية وأخطاء الطباعة.

أن يتضمن البحث ملخصا موجزا باللغة العربية (في حدود مائتي (200) كلمة، مذيلا بخمس (5) كلمات مفتاحية)، ويرفق به ترجمة له باللغة الإنجليزية.

أن يكون البحث مذيلا بخاتمة لا تتجاوز صفحة واحدة تتضمن أهم النتائج والخلاصات.

أن تكون أرقام الإحالات والهوامش موضوعة بين قوسين، ومرتفعة عن خط الكتابة.

التواصل مع هيئة تحرير المجلة:

على الباحث أن يرسل بحثه إلى هيئة تحرير المجلة على البريد الإلكتروني للمجلة، وتكون المراسلة باسم مدير الخبر ومدير المجلة الأستاذ الدكتور "سيدي محمد غيثري"، أو أن يتقدم به في شكل قرص مضغوط إلى سكرتيرة المخبر الكائن بقطب إيمامة، وعلى الباحث أن يرفق بمقاله سيرة ذاتية موجزة تتضمن اسم الباحث ودرجته العلمية، والجامعة التي ينتسب إليها، وقنوات الاتصال به، كرقم الهاتف والبريد الإلكتروني، ويكون التواصل معه من أجل المسائل التالية:

لإشعار الباحث بكل التفاصيل عن بحثه، من حيث: استلام بحثه، وخضوع بحثه للتحكيم، وضرورة التعديل فيه إن لزم الأمر، ونتيجة التحكيم، ومقبولية بحثه للنشر، واستلامه وعدا بالنشر حينها من طرف هيئة التحرير.

لإشعار الباحث، الذي قبل بحثه للنشر، بصدور العدد الذي يتضمن بحثه، واستلام نسخة منه.

محتويات العدد الـ 17

عنوان المقال	صاحبه	الصفحة
افتتاحية العدد السادس عشر (17)	مدير المجلة سيدي محمد غيثري.	07
الأبعاد الثقافية وأثرها في ترجمة التعابير الاصطلاحية	خيرة حوّاس جامعة تلمسان/ الجزائر.	09
استخدام نظم المعلومات الجغرافية GIS في تفعيل علم الطوبونيميا في التنمية المستدامة	لواتي فاطمة جامعة تلمسان/ الجزائر.	23
أصالة الفكر اللساني عند د / عبد الرحمن الحاج صالح من خلال النظرية الخليلية الحديثة	غويرق حميد مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية وحدة ورقلة / الجزائر.	41
الأصوات المائعة ودورها في تيسير النّطق العربيّ	راشد شقوفي جامعة جيجل/ الجزائر.	61
الأصول المعرفية للمصطلح لدى حازم القرطاجني في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء	فاطمة جوادي المركز الجامعي مغنية/ الجزائر.	91
تاء التأنيث في اللغة العربية (قراءة لسانية)	لطيفة عبو جامعة تلمسان/ الجزائر.	101
الترجمة في وسائل الإعلام	بن أحمد عبد الفتاح جامعة معسكر/ الجزائر.	109
التّفسير التّعليلي للألفاظ في تراثنا اللّغوي وأثره الدّلالي	تيلولي مجدوب جامعة تلمسان/ الجزائر.	119
جمالية الانزياح في الخطاب الروائي -قراءة في رواية ماتبقى لكم -	قدومي نور الدين جامعة تلمسان/ الجزائر.	137
دروس النحو الموجهة لتلاميذ السنة الخامسة ابتدائي - دراسة تحليلية	فريد بوعمامة المركز الجامعي النعامة/ الجزائر.	161
الفضاء بين الأنطولوجيا والسيميوزيس	علي بن شريف مصطفى جامعة مستغانم/ الجزائر.	173
اللّغة العربيّة: مهاراتها والعوامل المؤثّرة على اكتسابها	آمال بناصر جامعة تلمسان/ الجزائر.	195

المعايير الترجمية في نقل الألفاظ والمصطلحات	عبد الكامل فتحية جامعة تلمسان/ الجزائر.	209
معجم أوصاف الخيل -مرتب وفق حروف المعجم/ منتقى من "منظومة البكري على أوصاف الخيل ".	عز الدين حفار جامعة مستغانم/ الجزائر.	225
المواقعية والروافد المعرفية	سيدي محمد غيثري جامعة تلمسان/ الجزائر.	245

افتتاحية
العدد السّابع عشر.

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على رسوله الكريم، وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين، وبعد؛

يصادف صدور العدد الـ17 من مجلّة المشعل، الذي يصدر في نهاية شهر ديسمبر 2017. اليوم العالمي للغة العربية الذي يوافق الـ18 من شهر ديسمبر/كانون الأول من كل سنة. ولا يمكن لمجلة المشعل أن توافق هذه المناسبة دون أن تقول كلمتها فيها.

لقد تقرر الاحتفاء باللغة العربية في هذا التاريخ لكونه اليوم الذي أصدرت فيه الجمعية العامة للأمم المتحدة قرارها رقم 3190 في كانون الأول/ ديسمبر عام 1973، والذي يقر بموجبه إدخال اللغة العربية ضمن اللغات الرسمية ولغات العمل في الأمم المتحدة، بعد اقتراح قدمته المملكة المغربية والمملكة العربية السعودية خلال انعقاد الدورة 190 للمجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو.

والعربية أكثر لغات المجموعة السامية متحدثينّ، وإحدى أكثر اللغات انتشارًا في العالم، يتحدثها أكثر من 422 مليون نسمة ويتوزع متحدثوها في المنطقة المعروفة باسم الوطن العربي، بالإضافة إلى العديد من المناطق الأخرى المجاورة كالأحواز وتركيا وتشاد ومالي والسنغال وإرتيريا، وغيرها.

واللغة العربية ذات أهمية قصوى لدى المسلمين، فهي لغة مقدسة (لغة القرآن)، ولا تتم الصلاة (وعبادات اخرى) في الإسلام إلا بإتقان بعض من كلماتها. والعربية هي أيضا لغة شعائرية رئيسية لدى عدد من الكنائس المسيحية في الوطن العربي، كما كتبت بها الكثير من أهم الأعمال الدينية والفكرية اليهودية في العصور الوسطى.

وأثّر انتشار الإسلام، وتأسيسه دولاً، في ارتفاع مكانة اللغة العربية، وأصبحت لغة السياسة والعلم والأدب لقرون طويلة في الأراضي التي حكمها المسلمون، وأثرت العربية، تأثيرًا مباشرًا أو غير مباشر على كثير من

أقصى اللّسان بالارتفاع نحو الحنك الأعلى فقط، مثلما يحدث مع الكاف، بل يزيد على ذلك حركةً ثانويّةً وهي تقعّر اللّسان في وسطه؛ كما أنّ التقاء القاف مع الحنك الأعلى يكون محكماً، فهو بعبارة علمائنا يقرعه أو يصدمه، ولذلك ينحبس جري النّفس معه؛ بينما علو أقصى اللّسان باتجاه الحنك الأعلى مع الكاف، لا يكون محكماً، بل يترك مجالاً لأن يجري النّفس معه. وبذلك، كان النّطق بالكاف أيسر من النّطق بالقاف؛ وقد أجرى أحد الباحثين عمليّة إحصائية لعدد القافات والكافات، واختار لذلك السور العشر الأولى من القرآن الكريم، فوجد أنّ عدد الكافات فيها حوالي أربعة آلاف (4000)، وعدد القافات حوالي ألفين وخمسمائة (2500). ولعلّ هذا هو السرّ لما يحدث لبعض اللّهجات العامّية في وقتنا الحاضر، من إبدال بعض الأصوات الصّعبة بأخرى أسهل منها في النّطق، كأن تُبدل القاف كافاً، والضاد طاءً، والثاء طاءً، والقاف همزة، والغين قافاً، وغير ذلك؛ وهي لا تعدو أن تكون تنوّعات نطقيّة، يُبتغى في أغلب حالاتها التيسير في النّطق، والاقتصاد في الجهد العضليّ المبذول، من خلال استعمال الأصوات السّهلة البسيطة. يُنظر: دراسة الصّوت اللّغوي: مختار عمر (أحمد)، ص341.

(146) يُنظر: محاضرات في فقه اللّغة: زبير دراقي، سلسلة الدروس في اللّغات والآداب، ديوان المطبوعات الجامعية-بن عكنون-الجزائر ، ط2، 1994م، ص74.

(147) الإتقان في علوم القرآن: السيوطي (أبو الفضل جلال الدين عبد الرّحمن بن أبي بكر)، طبعة جديدة محقّقة مخرّجة الأحاديث مع الحكم للعلاّمة: شعيب الأرنؤوط، اعتنى به وعلّق عليه: مصطفى شيخ مصطفى، مؤسّسة الرّسالة ناشرون-بيروت-لبنان، ط1، 1429هـ-2008م، ص199.

(148) يُنظر: النّشر في القراءات العشر: ابن الجزريّ، ص1/25-34. يُنظر أيضاً: أحكام قراءة القرآن الكريم: الحصري (محمود خليل)، ص167-189.

(149) يُنظر: أحكام قراءة القرآن الكريم: الحصري (محمود خليل)، ص173.

(150) الأصوات اللّغويّة: إبراهيم أنيس، ص68.

الأصول المعرفية للمصطلح لدى حازم القرطاجني
في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

فاطمة جوادي
المركز الجامعي مغنية/ الجزائر.

ملخّص البحث:

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضّوء على كتاب "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" لحازم القرطاجني من خلال الوقوف على الأصول المعرفية اليونانية والنّقدية للمصطلح، وأيضا مفهوم مصطلح "**الإغراب**".

الكلمات المفتاحية:

كتاب "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" – المصطلح – الأصول المعرفية – الإغراب..

Summary:

This research aims at shedding light on the book entitled « Minhadj El Boulghaa and Siradj El Oudabaa» which is written by Hazim El Kartajini by standing on the Greek cognetive and critical resources as well as the concept of « odd ».

Keywords:

The book entitled «**Minhadj El Boulaghaa and Siradj El OUdabaa**» – terminology – the cognetive resources – odd.

تمهيد

إن المتفحّص لكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء يجد كثرة وتنوّع المصطلحات التي وظّفها حازم القرطاجني، فهناك مصطلحات فلسفيّة ونقديّة، ومصطلحات بلاغيّة وأسلوبيّة وأخرى عروضيّة، وقد ساعده على هذا التنوع مصادر مصطلحه أصول ويمكن تقسيمها إلى: الأصول المعرفيّة اليونانيّة والأصول المعرفيّة العربيّة.

مفهوم المصطلح:

إنّ المصطلحات العلميّة تعتبر عند أهل الاختصاص الرّكيزة الأساسيّة للعلوم، وبميلادها يبدأ الوجود العلني للعلم وبتطوّرها عبر العصور والأزمان يكون تطوّر العلم،[1] "فالمصطلح أداة من أدوات التّفكير ووسيلة من وسائل التّقدم العلميّ والأدبيّ".[2]

ومن ثمّ كانت دراسة المصطلحات من "أوجب الواجبات وأسبقه، وأكدّها على كل باحث في أي فنّ من فنون التّراث... لأنّها الخطوة الأولى للفهم السليم".[3]

والمصطلح مأخوذ من المادّة اللّغويّة "صلح"، فقد جاء في لسان العرب: "اصلح الشيء بعد فساده: أقامه، والصّلح: السّلم، وقد اصطلحوا وصالحوا وأصلحوا واتصالحوا... بمعنى واحد".[4]

فهي مفاتيح العلوم على حدّ تعبير الخوارزمي، وقد قيل أن فهم المصطلحات نصف العلم لأنّ المصطلح هو لفظ يعبّر عن مفهوم، وللأهميّة البالغة في ساحة العلم اتّخذت الشّبكة العالميّة للمصطلحات -في فيينا بالنّمسا شعاراً لامعرفة بلا مصطلح.[5]

والمصطلح هو عمليّة عقليّة يحتاج إلى جهد ودقّة وعمل في ضوء دراية وإدراك، ويتميّز بأنّه لفظ يتواضع عليه طائفة من أهل الاختصاص فهو جهد جماعي، وهذا ما نجده في تعريفاته، حيث عرّفه اللّغويّون القدامى بأنّه لفظ يتواضع عليه القوم لأداء مدلول معين، أو انّه لفظ نُقل من اللّغة العامّة إلى اللّغة الخاصّة للتّعبير عن معنى جديد.[6]

ولا يكون هذا النّقل أي للّفظ من معناه العام إلى المعنى الخاص إلاّ باتّفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص، على حدّ قول مرتضى الزّبيدي في تعريفه للمصطلح، وهذا ما ذهب إليه أبو البقاء في كتابه الكلّيّات، والجرجاني في كتابه التعريفات.[7]

إنّ نشوء المصطلح في أيّ علم لابدّ له من مرحلة تراكميّة تتجمّع عوامل مختلفة تسهم في نشوئه وتطوّره، ويشترط في وضعه.[8]

1. اتفاق العلماء عليه للدّلالة على معنى من المعاني العلميّة.
2. اختلاف دلالته الجديدة على دلالته اللّغوية الأولى.
3. وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللّغوي.
4. الاكتفاء بلفظة واحدة للدّلالة على معنى علميّ واحد.

الأصول المعرفيّة للمصطلح لدى حازم القرطاجني في كتاب المنهاج:

لقد احدث حازم القرطاجني* تفاعلا بين الحضارتين العربيّة واليونانية خاصة في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أو ما يعرف عند الدّارسين باسم "المناهج الأدبيّة".[9]

وتكمن جاذبية هذا الإنجاز النّقدي في التّصنيف المنهجي لأبوابه وفصوله، وجاذبية التّنوّع الثّقافي والمعرفي لدى هذا النّاقد الفذ منجز هذا العمل، آخذاً فيه بثقافتين متباينتين: الأولى غربية فلسفيّة منطقيّة والأخرى عربيّة، نقلها فعل التّأثر والتّأثير بين العرب والغرب في الأندلس، وكان محتوى المنهاج بألفاظه ومصطلحاته نقطة التقاء وتمازج وتفاعل لأصول معرفيّة متباينة:

1. الأصول المعرفيّة اليونانية:

يظهر من خلال المنهاج أنّ القرطاجني قد اطلّع اطلاعا واسعاً على جوانب كثيرة من التراث الأرسطي، وأنّ الطّريق الذي استعان به في هذا التراث هي طريق شروح الفلاسفة المسلمين، وتلخيصاتهم لكتابي الشّعر والخطابة الأرسطيين.

وتتضّح هذه الجهود في أخذ **حازم القرطاجني** العدد الهائل من مصطلحات الفلسفة والمنطق، بحيث أخذها عن فلاسفة اليونان من خلال الترجمات العربيّة، كمصطلح أرجل العروضي الذي أخذه عن **ابن سينا**، والذي نقله بدوره عن التراث اليوناني.

وقد اعتمد أيضاً فيها نقلين تلخيص **الفرابي**[10] لا يعرف مصدرهما، وقد أخذ منه مصطلحي الأقاويل المخيّلة، والتّصديق وذلك في قوله: **"وقد قال أبو نصر في كتاب الشّعر: الغرض المقصود بالأقاويل المخيّلة ان ينهض السّامع نحو فعل الشيء الذي خيّل له فيه أمر ما من طلب له او هرب عنه، ثمّ قال: سواء صدّق بما يخيّل إليهم ذلك أم لا كان الأمر في الحقيقة على ما خيّل له او لم يكن"**،[11] وأربعة عشر أثر **لابن سينا** في الشفا،[12] وقد رأى بعض الباحثين انّ **ابن سينا** هو معتمد **حازم** في منهاجه، ومن هؤلاء **سعد مصلوح** الذي اعتبر كتاب المنهاج: **"ينبني كلّه على انّ الشّعر محاكاة وتخييل، وهذه مقولة سينوية ولا شك"**.[13]

كما استمدّ منه ما ينيف على أربعة وأربعين مصطلحا هي: **"علم الشّعر، وطراغوديا، وقياس ووجود ومعنى كلّي، وتخيّل شّعري، وخرافات بسيطة، وقصص مخترعة، وطباع، واقاويل شّعرية واقاويل كاذبة، وقول مؤتلف، ومقدمات مخيّلة، وتخيّل، ومقدّمات صادقة، ومقدّمات كاذبة، وهيئة وتاليف، ومحاكاة وصدق وكذب، واقاويل برهانية وجدلية وخطابية، وممكن وممتنع، ونادر، ومشوريات، ويقين ومحاكاة تحسين وتقبيح، ووصف الشيء بما يطابقه، والصور القبيحة، والتّعليم والتّاليف المؤلّف، والعلة والشّعريّة وزمان القول، والمسموع والمفهوم"**.[14]

وممّا أخذه من كتاب الخطابة **لأرسطو** حديثه عن مصطلح الغرابة، وذلك إذ يقول حازم: **"وللنّفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة، لأنّ النّفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من امر معجب في مثله وحدث من استغراب ماخيّل لها مما لم تعهده من الشيء، ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن ابصره قبل"**.[15]

2. الأصول المعرفيّة العربيّة:

كان القرطاجني واسع الثقافة، عارفا بعلومها والدّليل على ذلك الشّواهد المتنوّعة التي يطرز بها مدوّنته، بل إنّ استدلالاته وشواهده مستخرجة من خطاب شعري عربيّ، فنجده مثلا يستدّل بأبيات الشعراء الأندلسيين المجيدين، ويختار أيضا شواهده من شّعر امرئ القيس، وزهير والنابغة بالنسبة للعصر الجاهلي، أمّا العصر الأمويّ فيستدل بأبيات جرير والفرزدق، ويورد شواهد من نظم أبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، وابن الرّومي بالنسبة للعصر العبّاسي، وأيضا يستدّل بشعر المشارقة والمغاربة **كابن دراج وابن خفاجة** وغيرهم.[16]

كما انّه قد اطلّع على خير ثمار النقد العربيّ القديم، فقد أخذ معظم مصطلحاته من نقاد سبقوه، فأخذ عن **الجاحظ، الآمدي، وابي الفرج الأصفهاني، والخفّاجي، والعسكري، وابن الاثير، وقدامة بن جعفر**.[17]

ومما أخذه عن **الجاحظ** مثلا مصطلحي التّحسين والتّقبيح في قوله: **"ليس شيء إلاّ وله وجهان وطريقان مدحوا ذكروا احسن الوجهين، وإذا ذمّوا ذكروا اقبحهما"**.[18]

وقد استمّد **حازم** بعض المصطلحات من **قدامة بن جعفر** كالمطابقة والمقابلة والتّناقض والممتنع...، وقد أورد تعريفه مرتين عندما فرّق بين الممتنع والمتناقض، يقول: **"والفرق بين الممتنع والمتناقض... انّ المتناقض لا يكون ولا يمكن تصوّره في الوهم والممتنع لا يكون ولكن يمكن تصوّره، في الوهم"**.[19]

وقد أخذ مصطلحات كثيرة من كتاب سر الفصاحة **لابن سنان الخفاجي**، كمصطلح المقابلة والذي ورد في المنهاج: **"وانشد الخفاجي... فجعل في مقابلة ان تكون المرأة ذات بعل وهو لا زوج له ان يكون هو ذا زوج وهي لا بعل لها...، وهذه مقابلة صحيحة"**.[20]

ومصطلح التناقض والذي نقله حازم عن الخفاجي **"ليس الأعجم هو الذي عدّ الكلام جملة كالأخرس، وإنّما هو الذي يتكلّم بعجمة وإذا قيل فلان يتكلّم وهو أعجم لم يكن متناقضا"**.[21]

ولا تنفي الأصول المعرفيّة الدينيّة التي استمد منها **حازم القرطاجني** مصطلحه، فقد اعتمد على علوم دينية متنوّعة كالفقه، والتفسير والحديث الشريف، ومن هذه المصطلحات: الاستدلال، الاحتجاج، الإسناد والاعتبار، والأعيان، والإقناع، والبرهان، والتأويل، والتّفسير، والنّحو، والصّرف، والموسيقى، والكذب، والظّن، والصّدق، والرهبة والجدل.

3. مصطلح الاستغراب عند حازم:

مفهوم الاستغراب:

تحمل مادة (غرب) في المعاجم اللّغوية دلالة البعد والاختفاء، فقد جاء في لسان العرب: **"انّ معنى المغربين في قوله تعالى: (وَرَبُّ الْمَشْرِقَيْنِ وَرَبُّ الْمَغْرِبَيْنِ)،[22] والمغربين اقصى ما تنتهي إليه الشمس في الصّيف والأخر اقصى ما تنتهي إليه الشمس في الشتاء.**

والغرب، الذّهاب والتّنحي عن النّاس، والغربة والغرب، النّوى والبعد، التّغريب: النّفي عن البلد".[23]

وذكر **الزبيدي** انّ: **"الإغراب كثرة المال، وحسن الحال لأنّ المال يملأ أيدي مالكه، وحسن الحال يملأ نفس ذي الجمال".**[24]

والإغراب هو الاستغراب، وذلك بأنّ يأتي المتكلّم بمعنى غريب نادر لم يسمع مثله أو سمع وهو قليل الاستعمال، وسمّاه قوم النّوادر.

أمّا في كتاب المنهاج فقد ورد مصطلح الاستغراب في تعريف حازم للشّعر فقال: **"الشّعر كلام موزون مقفى من شأنه ان يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلّة بنفسها او متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، او قوّة صدقه او قوّة شهرته، او بمجموع ذلك، وكل ذلك يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتّعجب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوّي انفعالها وتأثرها".**[25]

يعتمد مفهوم الشّعر عند **حازم القرطاجني** على مقوّمات شكلية كاللّفظ والوزن والقافية، وهو بهذا يأخذ من تعاريف السابقين، وأقصد هنا قدامة بن جعفر صاحب كتاب نقد الشّعر، وقد أضاف على هذا التّعريف المقوّمات السيكولوجية المتمثّلة في التّرغيب والتّرهيب، وعلى مفهومي المحاكاة والتّخييل لما لهما من آثار انفعالية وتأثيرية في نفسية المتلقي عن طريق مصطلحي التّعجيب والاستغراب المستغربة، **"لأنّ النّفس إذا خيّل لها في النّفس من استغراب ما خيّل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن ابصره من قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود وفنون الإغراب والتّعجيب في المحاكاة كثيرة، وبعضها اقوى من بعض..."**[26]

وتحدّث **حازم** عن جودة الشّعر هو: **"ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته..."** كما يرى أنّ **"اردأ الشّعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب خلياً من الغرابة..."**[27]

وحديث **حازم القرطاجني** على شرط الغرابة يعادل الشروط التي ذكرها، حتى أنّها لا تتأكد إلاّ به كما قال النّاقد، فالنّص الخاليّ من الإغراب في عقيدة النّاقد لنّص لا يستهوي النّفس المتلّقية ولا يستثيرها.

والغرابة التي يريدها النّاقد في الشّعر هي مخالفة المألوف والخروج عنه إلى صورة جديدة قصد التأثير في المتلّقي ومفاجأته على حسب ما يثيره فيه ذلك العمل من تحريك شعوري ونفسي، يقول **حازم القرطاجني: "وللنّفوس تحرّك شّديد للمحاكيات".**[28]

من هذه النصوص التي أوردناها لمفهوم الشّعر وعلاقته بالاستغراب عند **حازم**، نجد أنّه اقتبس من ابن سينا نظرته للشّعر ووظيفته لا كما تتمثّل في الأفكار فقط، بل أخذ منه المصطلحات أيضا، لذا نراه وسعيا منه لإحداث التأثير لدى المتلّقي يستمد من الشيخ الرئيس مصطلحات كالغرابة أو الاستغراب والتّعجيب، وهذا ما نوضّحه في قول **ابن سينا: "والأمور التي تجعل القول مخيّلا... امور تتعلّق بالمسموع من القول، ومنها امور تتعلّق بالمفهوم من القول وكل وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنّه إمّا ان يكون من غير**

حيلة بل يكون نفس اللّفظ فصيحا من غير حيلة، او يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتّخييل الذي فيه".[29]

وخلاصة القول لقد كوّنت المعارف التي تلقاها **حازم القرطاجني** طيلة حياته والتي ساهمت في توليده لمصطلحات كثيرة ومتنوعة، فقد جمع في تكوينه بين التعمق في الثقافة الفلسفية والنقدية باطلاعه الكبير على التراث العربي والغربي، وهو ما ساهم في تكوين شخصيته العلمية.

هوامش البحث

[1] ينظر: مصطلحات نقديّة وبلاغية في كتاب البيان والتبيّن، الشاهد البوشيخي، دار القلم للنشر والتوزيع، ط2، 1995، ص13.

[2] المصطلح النقدي في نقد الشّعر، إدريس الناقوري، نقلا عن نوح احمد عيكل، المصطلح النقدي والبلاغة عند الآمدي في الموازنة، دار الحامد، الأردن، ط1، 2011، ص8.

[3] مصطلحات نقديّة وبلاغية، الشاهد بوشيخي، ص13.

[4] لسان العرب، ابن منظور، ط1، ج2، دار صادر بيروت، 1990، مادة صلح، ص517.

[5] ينظر علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العلميّة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2008، ص265.

[6] ينظر المرجع نفسه، ص266.

[7] ينظر المرجع نفسه، ص266.

[8] معجم النقد العربي القديم، احمد مطلوب، ط1، ج1، دار الشؤون للثقافة العامة، بغداد، 1989، ص 10-11.

* هو أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجني المحدر من سرقسطة ليستقر بقرطاجنة الرومانيّ الواقعة في الجنوب الشرقي من بلاد الأندلس قرب مرسية، ولد حازم سنة (608ه) الموافق لـ (1211م)، فنسب إلى مسقط رأسه فصار يعرف باسم القرطاجني.

بدأ مسيرته العلميّة بحفظ القرآن الكريم، ثمّ أخذ اللّغة العربيّة وقواعدها عن أبيه وقضايا الفقه وعلوم الحديث، وأخذ عن شيوخ مرسية أمثال الطرسوني، كان مالكيّ المذهب في الفقه، بصريّا في النحو، كما جمع بين رواية الحديث

والأخبار ونظم الشّعر إلى جانب علمه بالفقه واللّغة، وزاد تعلّقه بعالم الحديث والعربيّة أبو علي الشلوبين، وقارب عدد شيوخه الألف بحكم كثرة مطالعته لكتب الأقدمين، وتعلّقه بعلماء وشيوخ عصره.

توفّي سنة 684ه/1285م، حيث عاش ستّة وسبعين عاما قضاها بين الكتب والبحث والتّأليف، وقد ترك آثاراً نحويّة وبلاغيّة إلى جانب المنهاج، ومن هذه الآثار معظمها مفقود وما بقي فهو ناقص، ومن هذه المصنّفات: شدّ الزّنار على جحفلة الحمار وهو مفقود، كتاب التجنيس مفقود أيضا، كتاب العروض والقوافي مفقود معظمه، القصيدة التحوية. ولمزيد من الإطّلاع يمكن الرجوع إلى الصفحة 73 وما بعدها من المنهاج، وينظر في ترجمته المقرّي، نفح الطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج2، 1968، ص584، والأعلام الزركلي، بيروت- دار العلم للملايين، ج2، ط6، 1984، ص159.

[9] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق حبيب ابن خوجة، تونس، 1981، ص 93.

[10] لقد أشار حازم في المنهاج إلى الفارابي في الصفحات التالية، ص 86، 123.

[11] المنهاج، حازم القرطاجني، ص86.

[12] لقد أشار حازم القرطاجني في الصفحات التالية: 69-74-78-83-84-116-117-122-124، نجد إحالات حازم على كلام ابن سينا إلى فن الشعر، المنطق، الخطابة من كتاب الشفا.

[13] حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيّل في الشّعر، سعد مصلوح، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1980، ص100.

[14] معايير تشكيل المصطلح وإشكالاته في النّقد العربيّ القديم، "حازم القرطاجني نموذجا"، عباس عبد الحليم عباس؛ نظال محمد فتحي الشمالي، ص193، 194.

[15] المنهاج، حازم القرطاجني، ص 86.

[16] ينظر: المنهاج، حازم القرطاجني، ص 86.

[17] ينظر: المصدر نفسه، ص114.

[18] المصدر نفسه، ص 100.

[19] محمد الحافظ الروسي، ظاهرة الشّعر عند حازم القرطاجني، دار الأمان للطّبع والنشر والتوزيع، الرباط، 2008، ص125.

[20] المنهاج، ص84.

[21] ينظر المصدر نفسه، ص 140.

[22] سورة الرحمن، الآية 17.

[23] ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (غرب)، ط3، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

[24] الزبيدي، تاج العروس، المطبعة الخيريّة، المنشأة بجمالية، مصر، ط1، مادة غرب.

[25] المنهاج، ص71.

[26] المنهاج، ص 72.

[27] المصدر نفسه، ص72.

[28] المصدر نفسه، ص74.

[29] فن الشعر نقلا عن التلّقي لدى حازم القرطاجي من خلال كتاب منهاج البلغاء وسراج الادباء، محمد بنلحسن بن النجاي، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2011، ص485.