



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

جامعة الجزائر 02 - أبو القاسم سعد الله -

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها



المضمر الثقافي في خطاب النقد عند أبي الحسن حازم
القرطاجني

- دراسة في الأنساق -

The cultural implicit in the criticism discourse of
Abu al-Hasan Hazem al-Qartajani

-A study in the patterns-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي قديم

إشراف الدكتور :
نسيبة العرفي

إعداد الطالب :
فريال بن جدو

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
لطيفة حجار	أستاذ التعليم العالي	جامعة أبو القاسم سعد الله - الجزائر -	رئيس الجلسة
نسيبة العرفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أبو القاسم سعد الله - الجزائر -	مشرف ومقرر
وحيد بن بو عزيز	أستاذ التعليم العالي	جامعة أبو القاسم سعد الله - الجزائر -	عضو مناقش
إسراء لهيب	أستاذ محاضر - أ -	جامعة أبو القاسم سعد الله - الجزائر -	عضو مناقش
فريدة بوزيداني	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - بوزريعة -	عضو مناقش
عمر بلخير	أستاذ التعليم العالي	جامعة مولود معمري - تيزي وزو -	عضو مناقش

السنة الجامعية : 1443-1444 هـ الموافق لـ : 2021م - 2022م.



**Ministry of Higher Education and
Scientific Research**



University of Algiers 02 Abu Al-Qasim Saad Allah

College of Arabic Language and Literature and Oriental Languages

Department of Arabic Language and Literature

**The cultural implicit in the criticism discourse of
Abu al-Hasan Hazem al-Qartajani**

A study in the patterns

**A dissertation submitted for obtaining a third-cycle Ph.D. in
Arabic literatures**

presented by the student

under supervision

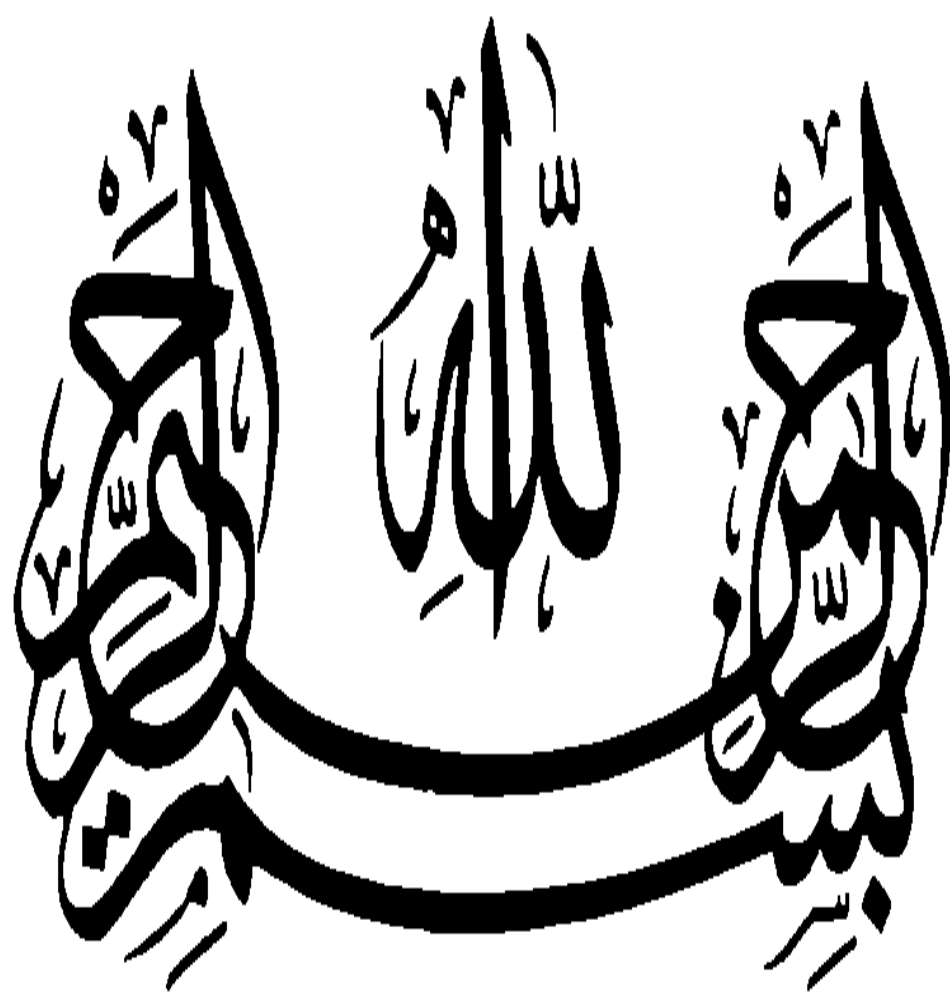
FERIEL BENDJEDDOU

NASSIBA LARFI

discussion members

Name and Surname	scientific rank	original university	Feature
LATIFA HADJAR	Professor of higher education	Abu Al-Qasim Saadallah University - Algeria	Chairman
NASSIBA LARFI	Professor of higher education	Abu Al-Qasim Saadallah University - Algeria	Supervisor and rapporteur
WAHID BEN BOUAZZIZE	Professor of higher education	Abu Al-Qasim Saadallah University - Algeria	discussion member
ISSRAA LHAIB	Lecturer - A-	Abu Al-Qasim Saadallah University - Algeria	discussion member
FARIDA BOUZIDANI	Professor of higher education	Higher School of Teachers - Bouzareah -	discussion member
OMAR BELKHAIR	Professor of higher education	Mouloud Mamari University - Tizi Ouzou -	discussion member

College Year : 2021-2022



إهداء

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وأمدّ في عمرهما

إلى تلك الصدف التي حملت لنا في ثناياها حياةً

إلى كلّ من أعانني خلال هذه الرحلة ومدّ لي يدّ العون ولو بدعاء صادق

الباحثة: فريال بن جدو.



من نافل القول أنه لا يكاد يخلو أي حديث في مسائل النقد القديم ومداخله دون ذكر لجهود حازم القرطاجني، ودوره الرائد في بلورة الدرس النقدي والبلاغي وتنويره، حيث عمل أبو الحسن من خلال مؤلفه النقدي "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" على بث نفس جديد للبلاغة والنقد العربيين، وإعادة بعثهما، بعد أن أُلقي بهما في جرف من الاجترار والركاكة، ولا نجد أدل على تلك الخطوة التي نالها ناقدنا من الدراسات التي أقيمت حوله، فقد أسال المنهاج مداد العديد من النقاد والبلاغيين سعياً منهم إلى الإحاطة بأصول هذا الفكر في سبيل الوقوف عند حدود النظرية النقدية الحازمية، والإبانة عن الرؤية الاستشرافية التي حملها بين دفتيه بغية السمو بالخطاب الشعري والنقدي، والخروج بهما من موجة الجمود التي أَلَمَّت بهما في تلك الفترة بالذات.

بيد أن المطالع لجل هذه الدراسات يلحظ أن السمة المشتركة التي تميّزت بها على الرغم من اختلاف مستويات تناولها للفكر الحازمي، وتباينها في رصد ما جاء في ثناياه أنها لم تفارق حدّ الدلالات الصريحة من الخطاب غافلة عما دون ذلك، فقد ركّزت القراءات الحازمية في مجملها على الطرح الجديد الذي جاء به أبو الحسن؛ لذا راح كلّ واحد منهم يسعى جاهداً إلى الكشف عن أصول هذا الفكر، والعمل على الإلمام بجميع القضايا المبنوثة فيه، وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الظروف التي رافقت ميلاد الكتاب؛ إذ حمل ناقدنا إضافة إلى التأسيس لنظرية في الشعر والنقد العربيين همّ تقويم الطبع التي تداخلها الفساد، والخروج بالشعر والنقد من الركود الذي لحق بهما.

لذا التفتت الدراسات أمام كلّ ما يحيط بالكتاب ومؤلفه من جماهيرية نحو السعي إلى فهم ركائز هذا الفكر، وتفكيك مضامينه المعرفية غير متجاوزة سطوح الدلالات الصريحة في الخطاب، بدل الانفتاح على الحدود الذي تغلّف جوانبه، والتنبه إلى ما أمكن أن ينضوي عليه هذا الفكر من مضمرات، والاتفات إلى الوجه الآخر منه، ونقصد به الوجه المؤسّساتي

الذي اشتركت في تأليفه الثقافة نفسها، وعملت على تطعيمه بشتى القيم النسقية حتى يتناسب وأغراضها النسقية.

ليكون موضوع بحثنا الموسوم "المضمر الثقافي في خطاب النقد عند أبي الحسن حازم القرطاجني - دراسة في الأنساق-" محاولة منا للإجابة عن إشكالية المضمرات النسقية في هذا الخطاب، ساعين في خضم كل هذا إلى تبين دور المؤسسة الثقافية في توجيه الفكر النقدي الحازمي والمغاربي في القرن السابع الهجري، وتنميته نحو الوجهة المؤسساتية التي تضمن من خلالها استمرارية أنساقها وخلودها في أنظمة الخطاب، وصولاً إلى التعرف على دور حازم في ظل المنظومة المؤسساتية، واستظهار موقعه من كل هذا على ضوء المهمة التي أوكلت إليه في سبيل بلوغ المطمح المؤسساتي المنشود.

وتضمّ هذه الدراسة جملة من التساؤلات الفرعية المنبثقة عن الإشكالية الكبرى التي أوضحنا عنها سابقاً، والتي توجّه بدورها بنيان البحث وتصلق أساسه، وتسير بنا نحو محاولة الإجابة عنها، دون أن نحيد عن المضمار البحثي الذي سطرناه بداية، وقد ارتأينا أن نرتب هذه التساؤلات على النحو الآتي:

- ❖ ما هي طبيعة الأنساق التي حكمت أبنية النقد المغاربي قبل حازم القرطاجني؟.
- ❖ هل كان كتاب حازم القرطاجني امتداداً للرحلة النسقية التي مرّ بها النقد المغاربي قبله، أم أنّه قد أخذ منعطفاً آخر مخالفاً تماماً لما سبق؟.
- ❖ كيف ساهم كلّ من الناقد والمبدع في بلورة أنساق المؤسسة، وترسيخها في الفكر النقدي المغاربي قبل حازم وبعده؟.
- ❖ كيف ساعدت الظروف السياسية، والتاريخية، والاجتماعية المحيطة بأبي الحسن في تعزيز دوره في المنظومة المؤسساتية؟.

❖ ما هو دور حازم القرطاجني في ظل المؤسسة الثقافية، وما هي المهمة التي أوكلت إليه، وكيف ساهم في تعزيز أنساق المؤسسة الثقافية النقدية، وترسيخها في الفكر النقدي العربي؟.

❖ ماهي المضمرات النسقية التي تكتنز الخطاب النقدي الحازمي على ضوء "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"؟.

وعطفا على ما سبق كان دافع اختيارنا لهذا الموضوع يقوم على قراءة **المنهاج** قراءة جديدة تخرج به عن جملة القراءات السابقة، تلك التي نحسب أنها لا تفارق حدود الدلالات التي تملئها أنظمة الخطاب دون وعي منها بجملة المضمرات المغلفة للطبقات النصية للخطاب النقدي الحازمي، وحجم القيم النسقية المخبوءة فيه، وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة الكتاب نفسه، والسياقات الثقافية المختلفة التي اقترنت بميلاده، وأسهمت إسهاما رئيسيا في خلق بيئة ملائمة لترعرع الأنساق ونشأتها في ظل الخطاب الحازمي نفسه.

وإذا كان هذا السبب موضوعيا، فإنَّ السبب الذاتي ينصب في ذلك الميل إلى البحث في قضايا النقد المغاربي القديم، ومحاولة استكناه مسائله، ذلك أنَّ الخوض في غمار النقد المغاربي متعة، نظرا لما يحمله هذا الأخير من وزن معرفي ما فتئت أنْ ظهرت معالمه وتخمّرت جهود أهله في القرن السابع الهجري مع حازم القرطاجني الذي على الرغم من الشهرة التي حظي بها من قبل الدارسين، إلا أنه لم يوفَّ حقّه على حد تعبير الدكتور علال الغازي، كما أنْ ما أنجز من دراسات عنه على -كثرتها- لم تشف الغليل بعد على نحو ما أقرّه لغزيوي، وهذا ما يدعونا إلى الإقرار بأنّ هنالك جوانب ما تزال متوارية في منطقة الظل فيما يخص **المنهاج**، لاسيما فيما يتعلق بالجانب المضمّر منه، والذي نحسب أنّه من شأنه أنْ يفتح المجال أمام رؤية جديدة للكتاب، ويميط اللثام عن جملة من المضمرات التي تتخفى خلف الخطاب النقدي الحازمي، وتتوسل بأنظمتها النصية.

لذا تتغيا هذه الدراسة النظر في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" نظرة تتخطى من خلالها الحدود الظاهرة من الخطاب إلى الأبنية الخفية منه، تلك التي تحمل في زواياها من المضمورات النسقية التي اتخذت من أنظمتها سبيلا لترسيخ قيمها المؤسساتية في الفكر النقدي المغربي، وبالتالي يهدف هذا البحث إلى تحريك الساكن في جوف **المنهاج**، وتسليط الضوء عليه حتى نتمكن فيما بعد من تفكيك مضامينه، وإضاءة معتماته، لننتبين فيما بعد ملامح الرؤية الجديدة له، والتي أسهمت في تشكيلها المؤسسة الثقافية حرصا على ترسيخ أنساقها، وتثبيتها في الخطاب النقدي المغربي.

وسعيّا منا إلى الإجابة عن التساؤلات السابقة ارتأينا أن نفترش لهذا البحث خطة مكونة من مدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة حوصلنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها، حيث قمنا في المدخل الذي جاء معنونا بـ"إضاءة في مصطلح النسق الثقافي" بتفكيك الجهاز المفاهيمي المتعلق بمصطلح النسق الثقافي، وذلك ببيان ماهيته، واستيضاح مسألة النسق بالحديث عن تلك النقلة التي مرّ بها مصطلح النسق قبل أن يستقر في حجر النقد الثقافي، لنخوض بعدها في أمر القراءة التي يروم النقد الثقافي تحقيقها أثناء عملية استنطاقه للنص، وختمنا مدخلنا بالحديث عن الخطاب النقدي على ضوء النقد الثقافي لما للأمر من أهمية بالغة، ذلك أن قوام البحث يتمحور حول بيان رؤية النقد الثقافي للخطاب النقدي، وحدود التعامل معه في سبيل الوصول إلى الكشف المطلوب الذي يروم تحقيقه على مستوى الخطاب.

أمّا الفصل الأول فجاء موسوماً "حكومة النسق قبل حازم القرطاجني"، وقد رمنا من خلاله بيان معالم الرؤية النقدية المغربية لمفهوم الشعر، والتي لم تخرج في حدود نظرنا عن الرؤية الجمالية انقسم على إثرها الناقد ما بين الحديث عن مفهوم الشعر، وبيان عناصره، وبين التركيز على الجانب الجمالي للشعر، وما يضمّه من صور، وأساليب فنية، كما عمدنا إلى تسليط الضوء على العقد الضمني الذي ينبغي على الشاعر إبرامه مع المؤسسة الثقافية

في سبيل إعلان الوفاء لها ولأنساقها، من خلال ما أورده ابن رشيق في تناوله لمفهوم الشعر، مؤكدين في خضم كل هذا على سيطرة مؤسسة البلاغة وسطوتها في توجيه الخطاب النقدي، والسير بها نحو ما تبتغيه المؤسسة الثقافية، وذلك كله على ضوء القضايا النقدية التي خاض فيها نقادنا المغاربة آنذاك.

أما الفصل الثاني المعنون بـ"حازم القرطاجني ناقد المؤسسة الثقافية" فقد كان سعيينا فيه موجهها نحو الإبانة عن الدور الذي أوكل إلى أبي الحسن في ظل المنظومة المؤسساتية، وكذا العوامل التي أسهمت في بلورة هذا الدور، وتعزيزه لاسيما إذا اعتبرنا مسألة الجمود والفساد التي حلت بالإبداع والنقد في تلك الفترة، هذا من جهة، والتأثر بفكر أرسطو الذي شكّل حسبنا القناة المثلى لتثبيت موقعه في المؤسسة الثقافية من جهة أخرى، كل هذا يعضد الأرضية النسقية المثالية التي بلورت الفكر الحازمي، ووجهت أسسه نحو خدمة المؤسسة الثقافية وأنساقها.

وإذا سعيينا في الفصل الثاني إلى الإبانة عن دور حازم في المؤسسة الثقافية، فإنّ الفصل الثالث الذي ورد بعنوان: "المضمرات النسقية في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء" قد خصصناه لرصد جملة الأنساق في الخطاب النقدي الحازمي على ضوء المنهاج، وتعرية أنظمتها من الرواسب النسقية العالقة بها، وكذا هناك مختلف الأقنعة المؤسساتية التي توسّلت بها السلطة الثقافية لتمرير رسائلها الخفية، انطلاقا من العنوان نفسه، وصولا إلى القضايا النقدية التي عالجها حازم في مؤلفه النقدي، مركزين على ثنائية المحاكاة والتخييل باعتبارها الأساس الذي تستقيم على هديه سوائم الرؤية النقدية الحازمية، ذلك أنّ الغاية التي سطرها حازم من خلال مؤلفه النقدي تنحصر في بيان السبل، والطرائق التي من خلالها تتحقق عملية المحاكاة والتخييل قبل أن نصل إلى الخاتمة التي رصصنا فيها جملة النتائج التي توصلنا إليها خلال الفصول الثلاثة.

وبغية بلوغ المرمى، وتحقيق المسعى المأمول، والإجابة عن التساؤلات التي وضعناها سابقا توسلنا بآليات النقد الثقافي باعتباره المجال النقدي الذي ينظر إلى النص نظرة يبتعد فيها عن القيمة الجمالية التي يفرزها النص الأدبي محاولا استجلاء البعد المضر منه، ورصد حيل الثقافة التي تمرر عبر أنساق النصوص والخطابات الجمالية، والفنية، والأدبية، والذي من شأنه مساعدتنا على بلوغ المقصد الأساسي الذي يقتضي استجلاء الأنساق الثقافية المضمر داخل الخطابات عموما، والأدبية على وجه الخصوص.

وقد استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع في استيضاح بعض المسائل التي أشكلت علينا، وبخاصة المتعلقة منها بالنقد الثقافي، فعلى الرغم من كونه نشاط معرفي واسع ومنفتح على العلوم الإنسانية والاجتماعية، إلا أنه لا يزال حديث المنهج، لاسيما إذا قيس بصرامة المناهج النصانية، فأفدنا كثيرا من كتب فنسنت لينتش (Vincent B. leach)، ومنها كتاب الذي بعنوان "النقد الثقافي: النظرية الأدبية ما بعد البنيوية"، فقد ساعدنا هذا الكتاب على فهم الأسس والضوابط التي يقوم عليها النقد الثقافي، الأمر الذي جعلنا نستوعب الآليات الإجرائية المتعلقة به أيضا كتاب أرثر إيزر برغر (Arthur Iser Burger) المعنون بـ"النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية"، والذي خاض في مسألة المبادئ الأساسية للنقد الثقافي.

كما لا ننسى كتب الدكتور عبد الله الغدامي، ونذكر منها على سبيل المثال: "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، وكتابه المشترك مع الدكتور عبد النبي اصطيف "نقد ثقافي أم نقد أدبي؟" هذا فيما يخص آلية المقاربة، أما فيما يخص المدونة نفسها، فإننا استعنا بالعديد من الكتب التي رأينا أنها ستقرب لنا فهم الفكر الحازمي، وتساعدنا على الإلمام بالمصادر التي استعان بها في تأليفه للكتاب على ضوء التأثير اليوناني أبرزها كتاب "الخطاب الأدبي بين الحجاجية والشعرية في التفكير النقدي عند حازم القرطاجني" لصفية مكناسي، وكتاب "نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات

اليونانية"، وكتاب عباس أرحيلة "الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري"، وغيرها من الكتب التي وضعت في شأن المنهاج، وسعت إلى الإحاطة بعصر الناقد، والسياقات الثقافية التي ساهمت في ميلاد المنهاج.

وبما أنّ الصعوبات العلمية والمنهجية من أساسيات البحث، فقد تمثلت صعوبة بحثنا في الآلية المعتمدة في مقارنة المدونة لن نجد من بد في الاعتراف بأمر جدّة النقد الثقافي، فعلى الرغم من الأقلام التي استفاضت في سبيل بيان ضوابطه، إلا أنّ آلياته لا تزال غير واضحة المعالم ما جعلنا نجد بعض المشاق في الجانب التطبيقي، خاصة تلك التي تتناول الخطاب النقدي بالتحليل، هذا فضلا عن طبيعة المدونة نفسها التي تتسم بالكثافة، ما جعلها صعبة الولوج، نظرا لكونها تؤسس لنظرية في الشعر والنقد العربيين هذا من جهة، والبعد الفلسفي الذي يحيط بالكتاب نفسه نتيجة التأثير بالفكر الأرسطي من جهة أخرى، كما قد ضاعف من أمر هذه الصعوبات ضياع القسم الأوّل منه الذي يشكّل حجرا أساسيا في هرمية الفكر الحازمي.

هذا إضافة إلى كثرة الخروم والبتّر في بعض الفقرات المهمة من الكتاب، ما جعلنا نلاقي بعض الصعوبة في تصوّر النظرية الحازمية تصوّرا صحيحا، والذي نحسب أنّه سيساعدنا في بلوغ الأنظمة المطمورة من الخطاب الحازمي، كما سيبسر لنا الطريق للكشف عن جملة المضمرات التي تحيط به، فضلا عن الطابع التنظيري الذي ميّز المدونة، الذي اجتمع ولغة الكاتب التي تتسم بالتركيز والتركيب، ما جعل من مسألة التحليل والتنقيب بغية الوصول إلى الطبقات غير المعلن عنها أمرا غير هيّن، لكن أمام كلّ ما سبق يبقى الخوض في إشكاليات ومسائل تصبّ في النقد القديم، وبصورة خاصة النقد المغاربي القديم على ضوء حازم ومنهاجه، وكذا محاولة فهمه فهما يخرج به عن دائرة المعلن عنه من الخطاب يغنينا عن كلّ الصعوبات والمشقات التي يمكن أن تواجهنا خلال بحثنا.

كما لا يغيب عن ذهن حصيف أنّ القصد والسبيل كان موجها نحو محاولة قراءة المنهاج قراءة جديدة عن طريق تجاوز الطبقات النصية التي يتوسّل بها الخطاب النقدي الحازمي في سبيل تفكيك بنياتها، والإبانة عن المضمّر منها محاولين فيها قدر الإمكان الابتعاد عن الأحكام المسبقة التي من شأنها أن تحيد بنا عن مقصدنا الأساسي، أو تميل بنا إلى حدود الخروج عن البنيان العام الذي أرسينا عليه ضوابط بحثنا، وأصول إشكاليتنا، وأخيرا فإنّ هذا الجهد بشري لا يخلو من النقص والخط، كما أنّنا لا ندّعي بعملنا هذا الكمال زاعمين فيه أنّنا قد أتينّا بما لم تأت به الأوائل على حدّ قول رهين المحبسين، وإنّما حسبنا أنّنا قد اجتهدنا لبلوغ الغاية، وبذلنا ما في وسعنا لإخراجه في صورة تليق علميا وأكاديميا.

وفي ختام هذه المقدمة أرى لزاما أن أوفي صاحب الحقّ حقّه، وذا الفضل فضله، وأنّ أولى الناس بهذا مشرفتي أ. د نسيبة العرفي، فقد كانت نعم المشرفة والموجهة طيلة فترة البحث، بحيث لم تضن عليّ برأي أو مشورة، فقد رعت هذا البحث منذ أن كان إشكالية حتى استوى على سوقه، فلها مني جزيل الشكر، وعظيم الامتنان، ومن الله الجزاء الأوفى، كذلك الشكر موصول لكلّ أساتذة لجنة التكوين على حسن توجيههم، وسعة صدرهم، وجهدهم المتقاني خلال رحلة البحث، كما يطيب لي أن أتقدّم بوافر شكري للجنة المناقشة الذين سيتفضلون بإبداء ملاحظاتهم، وإرشاداتهم في سبيل إظهار هذه الأطروحة في صورتها المتوخاة، وفي الأخير نسأل الله أن يتقبل هذا العملقبولا حسنا، فهو من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل.

مدخل :

إضاءة في مصطلح النسق

الثقافي

إضاءة في مصطلح النسق الثقافي:

1- استهلال مفاهيمي:

لطالما اقترن الحديث عن النقد الثقافي¹ بعملية الكشف عن ما ورائيات الخطاب وما يكتنز طبقاته النصية من أنساق بعيدا عن الأساليب الفنية والجمالية، التي وقف عند تخومها النقد الأدبي منذ زمن، ورفض مغادرة حدودها، التي عبثت به جاعلة على إثرها الناقد يغرق في دوامة من النمطية في قراءته للعمل الأدبي، بحيث اقتصرت ممارسته للنقد في جوهرها على الرؤية الجمالية التي يكتسيها النص فحسب دون أن تصل إلى الطبقات المضمر من النص، التي لم تطأها أقلام النقاد الأدبيين المولعة بتتبع الجميل في النص غافلة بذلك عن كوامنه النسقية.

والواقع أننا لو التفتنا لتأمل حقيقة مشروع النقد الثقافي لوجدنا أنه يحمل في طياته أبعادا إصلاحية الهدف منها رأب الصدع، الذي أحاط بالنقد زمنا طويلا، فالدعوة التي أقيم على أساسها النقد الثقافي، والتي أُعلن من خلالها موت النقد الأدبي² لم يكن الهدف منها إقصاء المنجز النقدي، وما حققه على مستوى النص، إنما كانت الغاية تتجه نحو إجراء تحويل على مستوى الأداة النقدية، لتنتقل من كونها أداة في قراءة الجمالي الخاص، وتبريره، وتحويله

¹ - ويسمى أيضا النقد النسقي والنقد الحضاري والنقد المعرفي والنقد السياسي والنقد الاجتماعي، ينظر: يوسف محمود عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ط1، ص.9. وللاستزادة أكثر فيما يخص نشأة النقد الثقافي ينظر: Richard wolin, The terms of cultural criticism : The frankfurt School, Existentialism, Poststructuralism, Colombia University Press, New York, Vincent B.Leitch, Cultural criticism, Literary Theory, Poststructuralism, Colombia / 1995. University Press, New York, 1992.

² - وهي دعوة ندد بها عبد الله الغزامي مقترحا النقد الثقافي بديل عنه للاستزادة ينظر: عبد الله الغزامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، /الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، 2005، ط5، وللاستزادة فيما يخص مسألة موت النقد الأدبي ينظر أيضا:

Ronan McDonald, The Death of Critic, Bloomsbury Academic, England, 2009 .

بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد الخطاب¹، ومن ثمة فقد سعت هذه الدعوة إلى تحرير المصطلح النقدي من الوظيفة الأدبية المتلبسة به تاريخياً، وتطبيقاً إلى الوظيفة الثقافية بحثاً عن نتائج تتعدى الوقوف عند حدود "الجماليات التي غالباً ما تكون مأكرة لأنها في جوهرها جماليات نسقية"².

وبالتالي، فإنّ النقد الثقافي لا يعمل على إقصاء الخطاب الأدبي، ولا يلغي حدوده الثقافية، والاجتماعية، والنفسية، بل يجد في ظل هذه الحدود مجالا للكشف عن هذا الكامن المضمّر، الذي تتوسل به المؤسسة الثقافية لتمرير أنساقها³ متجاوزاً بذلك قناع الجمالية الذي توقف عنده النقد الأدبي إلى البحث خلف المستويات البلاغية واللغوية للخطاب، مستعينا في خضم ذلك بالأعراف الثقافية والاجتماعية التي تحيط بالعمل الإبداعي من أجل تعرية الخطابات المؤسسية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها على مستوى ذهنية الفرد.

ومن ثمة أضحت التغيير في الأداة النقدية ضرورة ملحة منذ أن أصبحت هذه الأخيرة مرتبطة بالأدبية، نظراً لما تضمّه من قدرة تأثيرية على الأنماط التعبيرية للخطاب، وعلى القارئ بصورة خاصة، ومنه فقد أضحت الانتقال المتعلق بالسؤال النقدي ضرورة في سبيل التحرر من "عقدة المصطلح المقيد بالقيّد الرسمي المؤسّساتي المسمى بالأدبية"⁴، والذي من شأنه إزالة الغلالة، التي غلّفت الخطاب من خلال الوقوف على المضمّنات النصية التي لطالما توسلت بالحيل الجمالية متخذة إياها وسيلة للمرور، والتغلغل في الخطاب الإبداعي.

¹ - ينظر: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 08.

² - يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 15.

³ - أو كما سماها فنسنت لينش بروتوكول التورط حيث تعتمد كل مؤسسة ثقافية على إنتاج أنساقها للتأكيد على مركزيتها في سبيل تعميق الصلة بين النص الإبداعي والأنظمة الثقافية المحيطة به للاستزادة: ينظر: فنسنت.ب. لينش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000. د.ط.

⁴ - عبد الله الغدامي النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 61 / ينظر أيضاً: عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، سوريا، 2004، ط1، ص. 21- 23.

ولو ربما تتبع أوليات هذا النقد لوجدنا لموجة ما بعد الحداثة¹ دورا كبيرا في تشجيع هذا التحرر النقدي، بحيث أطلقت هذه الموجة العنان للنقاد في سبيل الانفتاح على استراتيجيات جديدة في التعامل مع النصوص الأدبية، وكسر النمطية، وضيق الأفق التي طبعت العملية النقدية، وقيدت آلياتها، مستفيدة في ذلك من نظريات القراءة محاولة التركيز على النص الإبداعي باعتباره "نظاما؛ يتسم بالنسقية التي تتضمن سلسلة لامتناهية من العلاقات والشفيرات المولدة للموضوعات الفكرية"² في علاقته بالثقافة التي أنتجته.

ومنه أمكن القول أن النقد الثقافي قد اتسع مجاله، ليخرج من دائرة المنهج إلى دائرة النشاط، فهو "نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته...فهو مهمة متداخلة، مترابطة، متجاوزة، متعددة"³ الأمر الذي فتح المجال فيما بعد أمام النقاد للدعوة إلى تبنيه كبديل إجرائي للنقد الأدبي، خاصة وأن عملية الكشف عن جملة الأنساق الثقافية المكتنزة في أبعاد النص الجمالية والبلاغية تعني في حقيقة الأمر إمطة اللثام عن الأغراض المؤسساتية، التي تتخذ من النص الابداعي وسيلة من أجل ترسيخ مجموعة من القيم لتصير بعد ذلك قارة في النص، وثابتة في الذهنية الجماعية للفرد، وبما أن النسق محور مركزي في مشروع النقد الثقافي - حسب ما تبيننا سابقا- كونه السبيل، الذي يروم هذا النقد الكشف عنه في نظام الخطاب، ومادام موضوع البحث يركز على هذا المفهوم، فإن الوقوف عند حدود هذا المصطلح في نظرنا يعد لازمة، لتحديد ماهيته، ودوره في ظل مشروع النقد الثقافي.

¹ - هي مرحلة انتقال لما بعد الحداثة نشأت أثناء عصر النهضة تتميز بنقد مبادئ التي قامت عليها الحداثة نفسها والانفتاح على أساليب مختلفة وجديدة لقراءة النص الإبداعي وتحليله للاستزادة ينظر: سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي: إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة وتعليق سمير الشيخ، دار الكتب العلمية لبنان، د.ت، د.ط، ص. 245 / أرثر أيزابجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء ابراهيم، رمضان بسطاوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ط1، ص. 62-66.

² - يوسف محمود عليما، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 20 - بتصرف-

³ - ، أرثر أيزابجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص. 30.

لابد من الإقرار أنه على الرغم من كون مصطلح النسق المحور الرئيس الذي يقوم عليه مشروع النقد الثقافي، وترسو عليه معالمه، إلا أنه إضافة إلى الذبوع الذي عرفه هذا المصطلح على مستوى الخطابات العامة والخاصة قد ظلّ مصطلح اختلاف¹، نظراً لتعدد الحقول المعرفية التي خاضت فيه، وتداخلها إلى درجة شوّهت دلالاته نوعاً ما²، وإذا ما التفتنا إلى المصطلح من الناحية اللغوية نجده يرد في القواميس اللغوية بمعنى التنظيم في الأشياء عامة، أي ما كان على نظام واحد³، فنسقه أي نظمته على السواء⁴، وهو بهذه الرؤية "ما يتولّد عن تدرّج الجزئيات في سياق ما، أو ما يتولّد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، إلا أنّ لهذه الحركة نظاماً معيناً يمكن ملاحظته وكشفه"⁵.

وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى مسألة النسق، وامتدادها إلى ميدان النقد، خاصة أنّ المصطلح قد نشأ في بيئة لسانية بحثية، فهو "نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكّل كلاً موحداً، وتقرن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها"⁶، كما قرنه دي سوسير⁷

¹ - نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر يوسف فهمي حجازي، مراجعة وتدقيق رامز ملا، منشورات الجمل، العراق، 2010، ط1، ص.146.

² - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.76.

³ - مجد الدين محمد الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2008، المجلد 1، مادة {ن.س.ق} ص.1606-1607.

⁴ - محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت، د. ط، المجلد 10، {ن.س.ق} ص.352 وما بعدها.

⁵ - نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب - دراسة معجمية - جدارا للكتاب العالمي للنشر و التوزيع، 2009، ط1، ص.140.

⁶ - إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر جابر عصفور، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1993، ط1، ص.415. / يرجع اهتمام البنيوية بالنسق إلى التحوّل الذي طرأ على التحليل البنيوي من الاهتمام بالذات باعتبارها هي المنتج للإبداع إلى الإقرار بمفهوم الازاحة عن المركز، أي تصبح الذات المبدعة غير مسؤولة عن تشكيل النسق في العملية الإبداعية، وإنما تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائط هذا المركز، وأداة من أدواته، للاستزادة ينظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر حنا عيود، اتحاد الكتاب العرب، 1977، د.ط.

⁷ - هو فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) مؤسس اللسانيات الحديثة (1857-1913) حيث قام تلامذته بإعداد محاضرات في علم اللغة عام 1916م، كان لها أثر بالغ على العلوم اللسانية خاصة والإنسانية عامة،

في كثير من محاضراته¹ بمفهوم البنية، ليحاول الشكلاونيون² فيما بعد تطويره، وتوسيع مدياته محاولة منهم نقل هذا المفهوم من إطاره اللساني إلى إطاره الأدبي، لاسيما في ظل تركيز المناهج الحديثة كلها على أمر دراسة النسق المفتوح والمغلق³.

وإذا ما ابتعدنا عن النسق في مفهومه العام، نجد أنّ النقد الثقافي قد استثمر المفهوم اللساني والأدبي معا، إلا أنّه قد اتجه به اتجاها آخر مخالف تماما أخرج من خلاله المصطلح إلى دائرة الثقافة، وعليه نجد أنّ النقد الثقافي لا يعتمد على المفهوم العام للنسق من منظور اللسانيين أو الأدبيين، بل ينظر إليه باعتباره نسقا ثقافيا بمعنى أنّه يركّز على مضمون النص، وحمولاته الثقافية، نظرا لما تشكّله هذه الأخيرة من خطر في توجيه الأذواق، وتنميطها وفقا لما تمليه أنساق المؤسسة الثقافية، ليحافظ بذلك النسق على مفهومه الشكلي

حاول تحديد موضوع علم اللغة بعد النظر إلى شتى فروع العلوم الانسانية التي تكوّن حسيبه النشاط اللغوي لدى البشر، وهو أول من فرّق بين اللغة والكلام، وتعتبر كافة النظريات اللغوية الحديثة، مدينة للجهود التي قام بها، للاستزادة: ينظر: أحمد مؤمن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، 2005، ط2/ فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر صالح القرماضي وآخرين، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1985، د.ط.

¹ - ولقد كان دو سوسير من الباحثين الذين شغفوا بالبحث في النسق، وهو موطن الجدة في نظريته وقد جرى دو سوسير العديد من البنيويين في هذا الشغف بالنسق حتى أطلق فوكو على جيله اسم جيل النسق راجع: أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحابطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ط1، ج1، ص. 119 / ينظر أيضا: سحر كاظم حمزة، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، د.ت، ط1، ص. 90.

² - حركة أدبية ونقدية ظهرت في روسيا في الفترة بين العام (1915م و 1930م) تهدف إلى تغليب قيمة الشكل، والقيم الجمالية على مضمون العمل الأدبي مبتعدة بذلك عن الغموض، والتعقيد بحيث تركز اهتمامها على النسيج اللفظي المكون للنص، جاءت كردة فعل عن النظريات الرومانسية في الأدب التي تركز على قدرات المبدع المستقلة لتركز اهتمامها على النص الابداعي، وما يطرأ عليه من تطورات، في سبيل التأسيس لعلم الأدب، للاستزادة ينظر: فيكتور إيرليخ، الشكلاونية الروسية، تر محمد الولي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، د.ط.

³ - يقصد بالنسق المغلق التعامل مع النص الأدبي على مستوى البناء الداخلي، بوصفه بنية مغلقة على ذاتها تفسّر ذاتها بذاتها وهذا ما يعمد إليه البنيويون، في حين هناك من يرى (أمثال الشكلانيين) أنّ النص الأدبي يقتضي انفتاحا وتحوارا وتفاعلا في الأنساق باعتبار النسق الثقافي أو الظرفي عاملا مهما في تشكيل النص الابداعي لا يمكن تغيبه أثناء عملية القراءة، للاستزادة ينظر: ميشال أوتن وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر. عبد الرحمن بوعلي، سوريا، دار الحوار للنشر و التوزيع، 2003، ط1 / قارة مصطفى نور الدين، النسق الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، رسالة دكتوراه، إشراف أحمد يوسف، جامعة وهران، 2010/2009.

الذي يُعنى بالتركيب الخارجي للنص الإبداعي، والبحث في مواصفاته، وخواصه المكونة له مع التركيز على الدلالة المتوارية خلف أنظمته الخطابية.

وبهذا المفهوم يكون النسق الثقافي نسقا دلاليا يجيد الاحتماء في ثنايا الخطابات الإبداعية، ليأتي دور النقد الثقافي في الكشف عن هذه الدلالات والمضمرات النسقية التي تجنّدها المؤسسة الثقافية، للترويج لأنساقها المتوسلة بالحيل الجمالية الاستعارية منها والمجازية في سبيل تمرير شفرات لا متناهية، والعمل على ترسيخها في الذائقة الجماعية للأمة، وتوجيه أفكارها وسلوكياتها على حسب ما يتوافق وأغراض المؤسسة الثقافية.

ولعل ما يجدر التنبيه إليه في هذا الصدد هو أنّ النسق في النقد الثقافي لا يتحدد من خلال وجوده المجرد، وإنّما انطلاقا من الوظيفة التي يشغلها في الخطاب متجاوزا بذلك حدّ الدلالة الصريحة إلى الدلالة الضمنية أو النسقية¹، شريطة أن يكون هذا المضمّر نقيضا للظاهر، وناسخا له في إطار جمالية والجماهرية² التي تكرّس لها السلطة الثقافية ضمانا لسيرورة أنساقها وهيمنتها، في حين تقف الذات المتلقية غافلة عن كلّ هذا مأخوذة بالحيل الجمالية، والبهرج البلاغي الذي تتوسل به المؤسسة في سبيل تمرير أنساقها، وإدامتها عن

¹ - يذهب بعض الباحثين أمثال عبد الله الغدامي إلى أنّ النسق الظاهر، والمضمّر يقابلان المعنى القريب، والبعيد في التورية، في حين يرى كاظم سحر حمزة أنّ هناك فرق بينهما فالمعنى البعيد في التورية فردي الحدوث لا يشترط التكرار عند شاعر بعينه أو مجموعة من الشعراء أمّا في النسق فلا حتى يكون نسقا، كما أنّ التورية نشاط واع مقصود أمّا النسق المضمّر فهو نشاط اللاوعي ينظر: سحر كاظم حمزة، جدلية الأنساق المضمرة في الأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص. 96 / راجع: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 77 وما بعدها / عبد الله بن عودة العطوي، تلقى الملاحظات: دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013، ط1، ص. 384 وما بعدها.

² - وتعد من بين المواصفات التي عدّها الغدامي في سبيل تحقق الوظيفة النسقية، ومن بينها أيضا أنّ النسق يحدثان {النسق الظاهر والمضمّر} في آن واحد وفي نص واحد، وأن يكون المضمّر منها نقيض ومضاد ما هو علني حتى يدخل النص في مجال النقد الثقافي وكذا الجماهرية والمقروئية العريضة التي من شأنها أن تبين لنا أثر هذه الأنساق على الذهن الاجتماعي والثقافي، ينظر: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 77 وما بعدها.

طريق تغييب الوعي عند المتلقين، وتقييد أبعاده بتتبع الجمالي، ورصده، وتنميط حدوده بالأساليب الطنانة، والألفاظ الرنانة بدل التساؤل حول ما يقع وراء هذا الجمالي من مضمرات.

ومن ثمّ نستنتج أنّ هذا المضمر النسقي في الواقع ليس من صنع المؤلف، ولا من وعي المتلقين أنفسهم، إنّما هو من إنتاج الثقافة نفسها¹، فهي تساهم بدورها في ميلاد النص، وإنتاجه حتى يتم تطعيمه بالأنساق اللازمة قبل أن يخرج في شكله النهائي، ليؤدي فيما بعد هذا الأخير ما عليه من وظيفة نسقية، والتي سرعان ما تتبدى آثارها على مستوى المتلقي، فيكون بذلك النص الإبداعي ثنائي التآليف يشترك في إخراج مؤلفان المؤلف نفسه، والثقافة التي تعمل جاهدة لإخراج النص في هيئة نسقية مقبولة حتى تتكمن من الذات المتلقية لهذا النص، وتؤدي الأنساق دورها في التغلغل، والترسخ في الشخصية المستقبلية لها.

واعتباراً لما سلف نستنتج أنّ النسق يعتمد إلى تغييب الذات إثر ممارسته للعبة القيم، والتقاليد، والأصالة موهما إياها بأنّها جزء من هذه المنظومة الاجتماعية، التي ولابد من الخضوع إليها، والتسليم بتعاليتها على سلطة المؤلف، وحتى على سلطة النص نفسه، لتُحكم سيطرتها على الفرد، وتصل إلى إلغاء فردانية الذات، والحد من قدراتها الإبداعية في ظل الضمير الجمعي، "وبما أنّ النص حادثة ثقافية نسقية؛ فإنّ أنساقه تكتسب خاصية الانفتاح

¹ - وقد عُرفت عند الغذامي بمصطلح المؤلف المزدوج أو المضمر/الضمني /النسقي ويقصد بها وجود مؤلف آخر إزاء المؤلف المعهود، وهي الثقافة نفسها، فهي تعمل عملاً آخر يصاحب المؤلف المعلن، وذلك عن طريق غرس أنساقها من تحت نظر المؤلف الذي يكون في حالة إبداع كامل حسب شرط الجميل الإبداعي غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية، وفي مضمر النص سنجد نسقاً كاملاً ليس من وعي صاحب النص، ولكنّه له وجود حقيقي لا يمكن الكشف عن أنساقه إلا من خلال النقد الثقافي، وأدواته الإجرائية، ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.74/ راجع أيضاً: سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي: إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مرجع سابق، ص.244 وما بعدها. / سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، 2012، العراق، ط1، ص.31 وما بعدها.

على فضاءات في الثقافة والايديولوجيا والتاريخ"¹ مما يخلق فجوات نصية تسمح للأنساق بالتغلغل في النص، وممارسة وظيفتها.

انطلاقاً مما سبق نلاحظ أنّ غاية النسق تقوم على إلغاء الفردانية، وتشتيت الذات داخل بوتقة الجماعة، وإذابتها فيه حتى تصير هي الأخرى لا تعي هويتها نتيجة اصطدامها بشبكة الأطر، والتقاليد، والقيم التي تفرضها المنظومة المجتمعية، لتبقى هذه الذات المبدعة منشطرة بين المحافظة على كيانه مستقلاً، وذوبانها في ظل الجماعة، والنظم التي تحكمها، خاصة وأنها تعي أنّ هذا الأمر سيقودها للتخلي عن الطموحات الفردية، والخصوصية التي تتمتع بها إزاء إمكانياتها، التي تُقرُّ بها الجماعة، والأطر التي تحتكم إليها.

و بالتالي أمكن القول بأنّ الذات المبدعة في صراع دائم مع المؤسسة الثقافية في سبيل تحقيق نوع من الاستقلالية الإبداعية في ظل المدّ النسقي، الذي يُبَيِّثُ في أنظمة الخطاب على هيئة قيم، وتقاليد، لتصبح المهمة الجديدة المنوطة بالمبدع آنذاك تنحصر في العمل على إعادة إنتاج الأنساق ضمن صيغ ثقافية جديدة تلغي حدود إبداع الذات، وتوجّه إبداعها، وتعطل قدرتها على المساءلة، لأنّ الأمر يعد في نظر الرعية الثقافية تعدياً على القيم، وعلى سلطة النسق، وبالتالي خروجاً عن الأعراف، والتقاليد المألوفة.

ومن ثمة لا مناص من الإقرار أنّ الخروج عن سلطة النسق يعني الخروج عن الإبداع نفسه، ليصير على إثرها المبدع نفسه في "حالة من الاستلاب الفكري، يفقد الفرد فيها قدرته على صياغة نماذج معرفية تتخطى الحواجز المعرفية للثقافة السائدة، وينحصر مع الثقافة في امتلاكها، والانتماء إليها، دون أن يدري انقياده اللاشعوري لها، ومن ثم تبعيته لمنظومة

¹ - يوسف علميات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص.20.

الأنساق، وينحصر خطابه اللغوي -الشفاهي أو الرسمي- في البحث عن آليات التبعية - وهذا هو الخطر الأعظم الذي يقود الذوات إلى مسلك النعامة¹

ومنه، فإنّه لا مناص من الجزم بأزلية وتاريخية النسق، نظرا لما يتسم به هذا الأخير من جبروت رمزي²، حيث نجده يعمد إلى تحقيق فكرة الترسخ انطلاقا من الذاكرة الجمعية للأمة، التي تنشأ بفعل توارث الأفكار جيلا عن جيل بهدف تحريك الذهن الثقافي للأمة تحت غطاء الجمالية، والجماهرية التي يحتمي بها لتشويش الذات، وحتى يتسنى له ممارسة لعبته النسقية دون وعي منها، وبخاصة إذا اعتبرناه "معطى أولي مرتبط بلا وعي العقل البشري، وكونيته، فلا يتحتم علينا ذلك علينا إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي، فهو لا يفقد أساسه الجوهرية، ولكنه يمتلك مرونة التحولات، ويستجيب لمقتضيات التغيرات، فيتكيف معها دون أن يتلاشى"³.

إنّ المرونة التي يتسم بها النسق، وسرعة التكيف قد جعلتا منه نسقا مختلا قادرا على التمتع إزاء ما يمكن أن تفرضه البنى النصية من تحولات، "فالخواص المتعددة للنسق، قد جعلت منه نسقا عابرا للمرجعيات المتعددة للخطاب"⁴؛ ليصير الخطاب أمامه أداة طيعة إزاء

¹ - عبد الفتاح يوسف، قراءة النص و سؤال الثقافة: استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحويلات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، لبنان، 2009، ط1، ص82.

² - وهي الفكرة التي أقرها الغدامي للدلالة على مدى تأثير الذائقة الثقافية {القيم، الأعراف، التقاليد} في الأفراد، وتحكمها في أفكارهم، وكذا في إبداعاتهم الأمر الذي جعله يقر بأن النسق أزلي، وتاريخي يحرك الذهن الثقافي للأمة، وله الغلبة في توجيه سلوكات الأفراد، وتتميطها في ظل حدودها الثقافية دون وعي من الذات نفسها، وقد تأثر الغدامي في هذا الرأي بكارل يونغ عالم النفس الذي يقر بفكرة اللاوعي الجمعي، والتي يرى فيها أنّ اللاوعي ينقسم إلى قسمين: اللاوعي الشخصي الذي يرتبط بتجارب الفرد أمّا اللاوعي الجمعي: فهو متعلق بالذاكرة الجماعية الإنسانية، فهو مجمع كل تجارب البشر التي يتشارك فيها جميع البشر، والتي تترسخ في ذكرى عقل الإنسان لتتجسد في سلوك فطري، للاستزادة: ينظر: كارل غوستاف يونغ، جدلية الأنا واللاوعي، تر نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1997، ط1، ص. 11 / عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص. 79. / سحر كاظم حمزة، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق، ص. 95.

³ - أحمد يوسف، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحاينة، مرجع سابق، ص. 123.

⁴ - يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 11 - بتصرف-

ما يفرضه من فاعلية في نظم النص، ونظرا لما يحوزه من قدرة على التكيف، والاستجابة لجميع التحولات التي يمكن أن تأتي على شاكلتها النصوص لعلمه أنه على الرغم من هذه التحولات التي من أمكن أن تطرأ على النص، إلا أنه لا يمكن الفكك من الأطر الثقافية التي تشكلت منه المفروضة عليه من قبل المؤسسة نفسها، فهي بمثابة الحدود الترويضية للخطاب الإبداعي، وللمبدع نفسه، كونها تعمل على إحداث فجوات النصية، حتى تسمح للنسق فيما بعد أن يستقر، ويمارس فعاليته، ويمرر مضمراته دون وعي من الذات المغيبة.

هذا فضلا عن خاصية التكرار التي يتطبع بها النسق، ومدى تأثيرها فيه؛ إذ تكسبه هذه الأخيرة صفة الديمومة، والاستمرارية في الهيمنة على الخطاب، مما يعني استمرار المدّ النسقي، "فالتنشيطات التي تحدث داخل الخطاب والبنى النصية تسمح بتشكيل أنساق أخرى مولدة بالغة التداخل والجاذبية"¹، لأنه يصبح بذلك مؤثرا في الذاكرة الجماعية للأمة، ومحركا للإنتاج، والاستهلاك معا، أي بعبارة أخرى لا يمكن اعتبار مكونات الثقافة نسقا إلا عن طريق تكرارها، لكونها تعمل على تعزيز أنساقها داخل الثقافة حتى تضمن استمرارية فاعليتها داخل النص الإبداعي، خاصة في ظل توسلها بشبكة الأعراف، والقيم الاجتماعية، والثقافية المكونة للأمة، ليقينها بأنه لا سلطة للمبدع أمام سلطة القيم.

والذي لا شك فيه أن للنسق استراتيجيته الخاصة في تنميط الخطاب، وتوجيه سلوك الناس متوسلا بالجمالية والبلاغية، بعيدا عن قصدية الذات المبدعة التي تعيش صراعا في ظل بوتقة النظم التي أغرقت فيها، بحيث تتشاطر والثقافة دور إنتاج الخطاب حتى يتسنى لها مواصلة ممارسة فعلها في توجيه السلوك الاجتماعي العام، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أن النسق مخايل بطبعه، "بارع في التخفي، ولكنه بارع أيضا في جذب الاهتمام،

¹ - يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص.11.

والسيطرة على الرغبات وبعثها وتنشيطها فيحدث انقساماً بين الوعي الظاهر المنضبط، والرغبات السريّة الخفية، ويقود إلى ازدواج مكشوف في السلوك والعلاقات والمواقف¹.

2- من القراءة الجمالية إلى القراءة الثقافية

إنّ الاستراتيجية التي يعتمد عليها النسق "البسيط والمراوغ"² بحسب ما تبيناه سابقاً جعلت أمر كشفه وتحليله عسيراً على الناقد، خصوصاً في ظل الطبيعة المخاتلة التي يميّز بها الأمر الذي جعله يجيد الاحتماء داخل البنى النصية للخطاب، ليمرر خطاباته المضمره باعتباره "قابلاً للتحوّل"، فهو إمّا أن يكون معطى أولياً كما تزعم البنيوية الصورية، وإمّا يحدده الوعي الجمعي كما تنتشد ذلك البنيوية التكوينية، وإمّا يسهم القارئ أو المتلقي في بنائه وتشبيده³، مما يجعل أمر كشفه لا يتحقق إلا عن طريق قراءة فاحصة للنص، وتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل.

على هذا الأساس اختلف العديد من الباحثين⁴ في إمكانية تحليل النسق، وفك رموزه نظراً لعدم اتساقه، وشدة تعقيدته بحيث "لا يمكن استنتاج وجود ميكانيكية ما تفسر موثوقية النسق وإمكانية تقديره والتنبؤ بمخرجاته لدى مدخلات محددة معروفة إلا من خلال انتظام علاقات النسق الخارجية"⁵، في حين اتجه البعض⁶ إلى إمكانية ذلك عن طريق ما يسمى بالركيزة اللغوية أو النصية المعجمية، كونها الحل الأنسب لتفكيك النص، والتمكّن من الولوج إلى

¹ - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 34.

² - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، د.ط، ص. 222-بتصرف-

³ - يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 09 - بتصرف-

⁴ - يرى السميانيون أنّه لا يمكن تحليل المضمّن النسقي لعدم اتساقه وتداخله بحيث لا وجود للمدلول في غياب الدال، وتحليل المضمّن يشابه لديهم مرض {الفصام الخادر} الذي ساد الاتحاد السوفياتي وهو خارج عن المألوف؛ إذ يظهر في ظل غياب أيّ عارض يمكن من مراقبته، ينظر: سحر كاظم حمزة، جدلية الأنساق المضمره، مرجع سابق، ص. 98.

⁵ - لومان نيكلاس، مدخل إلى نظرية الأنساق، مرجع سابق، ص. 64.

⁶ - أبرزهم عبد الله الغدامي.

مضمراته الخطابية؛ لذا عدّت المقاربة اللغوية الثقافية في نظرهم الوسيلة المثلى من أجل تخطي تلافيف الجمالية التي تكتنز البنى النصية للخطاب، والتي من شأنها الإفصاح عن شبكة الأنساق المخبوءة فيه.

إنّ الانحراف الذي يصيب لغة الخطاب إثر المدّ النسقي الذي يُفرض على الخطاب من شأنه أن يكون المدخل نفسه إلى الكشف عن حزمة الأنساق المكوّمة في نظامه الخطابى، ذلك أنّ "النسق اللغوي داخل الثقافة لا يمكن الاستغناء عنه لأنّه أيديولوجيا ولأنّه وحده الذي يؤسس للاتصال الجمعي، ويؤطر لنظام الخطاب داخل الثقافة، فوحدها المقاربة اللغوية الثقافية تسمح بفهم أعمق للأنساق اللغوية بماهيتها المزيفة المعلنة، وبأيديولوجيتها الحقيقية المضمرة"¹.

ومنه كان على الناقد أن يُلمّ بالسياق الثقافي، الذي ساهم في خلق العمل الإبداعي، ونعني بذلك الإيديولوجيا المشكّلة للنص، بوصفها مظهرا من مظاهر الثقافة، وكذا النظام اللغوي الذي يقوم عليه، كونه يعمل على بسط المفاهيم، والمعالم الكبرى أو ما يمكن أن يغدو نسقا ظاهرا، ليتم بواسطته الولوج إلى أنظمة النص، والعمل على إضاءة البؤر المخفية فيه، خاصة وأنّ "عملية قراءة النص الأدبي تتضمن نمطين من الشيفرات: توليدي وثقافي، إذ تسمح الشيفرات الثقافية بتحليل المادة اللفظية... وهذا لا يكون إلا بفعل اللغة ذاتها التي تكون بدورها، مركزا للشيفرات الثقافية"².

انطلاقا من هذا الطرح نتبيّن أنّه لا بد على الناقد أن يمتلك من الكفاءات ما يؤهله للكشف عن المضمرات في الخطاب، وفك شيفراتها، ولعل في مقدمتها نجد الكفاءة الألسنية التي تتعلق بالنظام اللغوي، والتي من شأنها تجاوز البنيات القولية للخطاب خصوصا في

¹ - عبد الفتاح يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة: استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، مرجع سابق، ص. 91 وما بعدها.

² - يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 07.

ظل الزئبقية التي يتمتع بها النسق في "استبعاد الخارج عن طريق إخفاءه وتلويحه وتحويله إلى داخل، حيث يصبح الداخل انثناء للخارج المفترض"¹.

وفي ظل ما تتسم به عملية الكشف عن النسق من تعقيد في تحليل رموزه، وفك شيفراته، فإنه يستلزم على الناقد تبني نوع خاص من القراءة، حتى يتمكن من خلالها استنتاج النص بشكل يسمح له بفك الحبال البلاغية التي اكتنزت مضامينه، وكذا الإبانة عنها، وفك رموزها، لتكون القراءة الثقافية بذلك خير وسيلة للتعرف على الأدب خارج حدود أدبيته، التي حُصرت مضامينه في البحث عن الجمالية، ليأتي بعدها النقد الثقافي، ويغير تلك النظرة عن طريق كسر النمطية التي غلّقت أركانه، ودفعت به إلى تتبع ما تجترح به البلاغة إلى فضاء السياق الثقافي بتنوعاته، وبرؤيته المتفردة للعمل الأدبي، وللمبدع نفسه، و"يحررها من منطلقات القراءة النصية الصرفة التي أوجدتها النظريات النقدية المعاصرة التي عُرِفَت بالداخلية أو النصية"².

لقد حمل النقد الثقافي في طياته معالم رؤية جديدة عمد من خلالها إلى بلوغ قراءة جديدة للنصوص الإبداعية، ونقدها، وما كان الأمر ليتم -في حدود نظرنا- لو لم يشمل هذا التغيير الأداة النقدية حتى تستقيم أمور هذه الرؤية، وحتى يتسنى للناقد الخروج عن دائرة الأدبية التي قيّدت حدود قراءة النص ركحا من الزمن، وأصبح على إثرها الناقد لا يكاد يباح مكانه نظرا لتطويق الجماليات البلاغية لرؤيته النقدية، ومنه فإنه أمكن القول بأننا إزاء نوع من التطويق عمدت إليه السلطة الثقافية في سبيل تكبيل كلّ من الناقد والمبدع، وذلك عن طريق تتميط الأذواق المتلقية لهذا العمل، وتوجيه سلوك الفرد، وتقويضه على النحو الذي

¹ - يوسف عليمات، النقد النسقي، مرجع سابق، ص. 25.

² - ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الاسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2009، ط1، ص. 359.

يخدم المؤسسة الثقافية دون وعي كل من المبدع، وكذا الناقد بالأنساق، ولا بحجم الضرر الذي تضرره هذه الخطابات.

لم يكن الهدف من الدعوة إلى تغيير الرؤية الإبداعية التي نادى بها النقد الثقافي نفي اتجاهات القراءة المعاصرة، إنّما العمل على الإفادة منها، واستثمارها على حسب ما يخدم ضوابط النقد، نظرا لكونها من الأدوات المساعدة في الكشف عن كنه النص، ومدياته، لينحصر الهدف من القراءة الثقافية في النظر ما وراء هذا الجميل من علل مضمرة، هذه العلل نفسها التي قد تغافلنا عنها، منذ أن ارتبط سعينا في النص بالتغني بالجميل، والبحث عنه، والاحتفاء به.

ولو وددنا أن نقارن بين القراءتين، ونقصد "الأدبية والثقافية" سعيا منا إلى الإحاطة بشكل شامل، ودقيق بكل أبعادهما، وما تحمله كل قراءة من خصوصية، لوجدنا أن هدف القراءة الأدبية لا يتعدى البحث عن مواطن الجمالية ومكوناتها، في حين نجد أن القراءة الثقافية أشمل من ناحية تناولها للنص، وفهم السياقات الثقافية والاجتماعية التي تشكّل فيها، والعمل على نخلها بهدف الإحاطة بالأبعاد الخفية، التي ساهمت في تكوين النص، وإنتاجه، فالقراءة الثقافية لا تقف عند الجماعات التأويلية، وأفق الفهم الذي ينتهي إليه النقد الأدبي في التعامل مع الأنساق التي ينتجها الخطاب الإبداعي وآلية هيمنته على الذات المتلقية له.

لتغدو بذلك القراءة الثقافية آلية تهدف إلى "استكشاف الوظائف الإيديولوجية للنصوص في مراحل تاريخية متنوعة، وفي ممارسات ثقافية متباينة"¹، وذلك انطلاقا من إنجاز تصوّر لبني المجتمع الثقافي التي أنجز فيها العمل، وكشف طبيعة الأنساق وتموضعها في أنظمتها الخطابية، لاسيما وأن الإحاطة بالبنى المجتمعية للنص، ومعرفة مكوناتها، هي التي ستتيح للناقد الكشف عن زمرة الأنساق التي تتوغل بها، للتغلغل في شخصية الفرد، ذلك أن "نقطة

¹ - عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه : دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، 2003، د.ط، ص.10.

البدء الجوهرية في التحليل الثقافي لأي خطاب، تنطلق من السعي إلى بنية الثقافة العميقة التي تشكلت منها رؤية المؤلف داخل الخطاب وتحليلها¹.

وهكذا عدت القراءة الثقافية وسيلة لمعرفة البنى التاريخية والاجتماعية المحيطة بالعمل الإبداعي، باعتبارها ضرورة تتيح للقارئ فهم السياق الذي يتحكم بإنتاج العمل، وتجعل من مهمة كشف الأنساق أيسر كونها تعد وسيطا بين النص والثقافة، وذلك في سبيل الوصول إلى اكتناه المعنى الذي يعول الوقوف عليه في ظل اهتماماته الشخصية، "القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصّه أو تخصّ الجماعة التي ينتمي إليها القارئ يهدف دائما من خلال قراءاته إلى غاية أو غرض"².

والمطالع يتبين له أنّ النقد الثقافي يؤيد آلية التأويل، ويعدّها الوسيلة المثلى لإمطاة اللثام عن الأنساق المتوارية بالاعتماد على ما يضمّه العمل من موجهات داخل النص الثقافي ذاته، وعلى هذا النحو ينبغي على الناقد الثقافي أن يعتمد هذه الآلية حتى يتمكن من الولوج إلى أنظمة الخطاب، ويتوصل إلى الكشف الحقيقي الذي يحيل إلى استكناه المضمّن الذي يكتسيه، وبالتالي لابد على الناقد الإحاطة بالمعنى العام للنص حتى يكتسب وعيا شاملا، ويتمكن من خلالها الانفتاح على جملة الأنساق التي تحيط به، ولعلها هذا الأمر يعد من قبيل الخصوصيات التي تميّز بها النقد الثقافي، كونه يعمل على تطبيق أنواع، وأشكال مختلفة في قراءة النص³، ذلك أنّ "الدراسات الثقافية في حقيقة الأمر هي تجمع أطياف

¹ - يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص.04.

² - عبد الفتاح كيليطو، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001، ط3، ص.89.

³ - Nete Norgaard Kristensen, Kannik Haastруп, Rethinking cultural criticism: New Voices in The Digital age, palgrave macmillan, Singapore, 2021, p.01.

مختلفة تشبه في تجمعها ألوان قوس قزح المتنوعة، وهذه الأطياف المختلفة هي ما تضمه النظرية النقدية المعاصرة"¹.

لذا، فإنّ حضور الشيفرة الثقافية الخاصة بالنص، وحياسة الناقد لها، لازمة لنقد النصوص نقدا ثقافيا، وكذا الإلمام بثقافة العصر، حتى يستطيع الناقد أن يحيط بالجوانب المتعلقة بالنص، لأنّ ذلك من شأنه أن يعين على رصد حركة الأنساق في الخطاب واستجلائها ثقافيا، بغية الكشف عن نسقيتها، ومن ثمة فإنّه يصير لزاما "على الناقد النسقي أن يكون مشبعا بالفكر، والثقافة من أجل الوعي بهاته الأنساق الحرة ذات الوظائف النوعية؛ ذلك أنّ هذه الأنساق تملك تاريخا من الأفكار، إنّها الأفكار التي تفهم تدرك بوصفها ممارسات مولدة"².

وبذلك أمكن القول أنّ الناقد النسقي في حالة مغامرة في سبيل استجلاء هذه المضمرات الخطابية، وتقويضها، ونقدها ثقافيا، وذلك عن طريق العمل على إزاحة الجمالية والبلاغية التي غلّفت النصوص الإبداعية، وكشف عيوبها، كما ينبغي عليه الاحتراز أثناء عملية استنطاق النص، وكيفية مواجهته، والإحاطة به من جميع جوانبه حتى يستطيع الناقد ترويضه، ليصبح هذا الأخير طيّعا ليتمكن من خلالها استخراج الأنساق، والولوج إليها دون أن يؤدي ذلك إلى تغريب النص أو بالأحرى إلى خلق نموذج سلطوي جديد.

وعليه، فإنّ القراءة الثقافية لا تقتصر على تبرير جماليات النص، وإنّما تقف وراء ما يحمله هذا الأخير من خبايا عن طريق إخضاعه للمساءلة، التي من شأنها أن تمهد الطريق أمام الناقد لتجاوز ما وقفت عنده المناهج النقدية السابقة في قراءتها للنصوص الإبداعية، لأنّ الأهم في نهاية المطاف ليس التوصل إلى نتائج بقدر ما يهم بعث تلك القدرة على طرح

¹ - عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2007، ط1، ص.15 - بتصرف-

² - يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص.12 - بتصرف-

الأسئلة، وإخضاع النص إلى السؤال، هذا الأخير الذي لم يتوفر في المناهج النقدية التي نجدها تحاول تطويع النص بآلياتها المختلفة بغية الوصول إلى حدود القراءة التي ترتجيبها، في حين أنه لابد "للنظريات النقدية أن تتطور على أفق النصوص الإبداعية وليس العكس، من أجل سدّ الفراغات الفكرية بين النقد والنص"¹.

لذا كان من الضروري حسب ما يدعو إليه النقد الثقافي أن نضع أيدينا على مواطن القصور والخلل من تجربتنا النقدية في سبيل تحرير الأداة النقدية من قيود الآليات المفروضة عليها، حتى نتمكن من الإحاطة بالأبعاد الحقيقية للنص وإضاءة معالمه التي اجتهدت الثقافة في تضليلها لتنتشر على أنساقها، وحتى لا يجد الناقد نفسه - فيما بعد - يتخبط بين المناهج النقدية بما تحمله من آليات انتقاء شرّ الثقافة، خصوصا وأنّ أي محاولة من الناقد للخروج عن الحدود التي رسمتها المؤسسة ستكون بمثابة إعلان عن انقلاب ضد المجتمع نفسه، وبالتالي ضد المؤسسة وقيمها، وهو الذي سيؤدي به في نهاية الأمر إلى الإقصاء من نظامها المؤسساتي.

ولابد من الإشارة في هذا المقام إلى دور القارئ في تعزيز الأنساق، وتفعيلها داخل الخطاب، فهو يعمل على ترسيخ النسق ضمانا لفعاليته واستمراريته داخل المجتمع، فعلى الرغم من أننا "كنا نقول قديما إنّ المعنى في بطن الشاعر، غير أنّ زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ، لقد انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثرا على وجه النص ينتظر قارئاً ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية التي تنتج المعنى حيث فقد المبدع سلطته إزاء ما تنتجه من نصوص لتكون سلطة القارئ إزاء هذه النصوص الإبداعية"²

¹ - عبد الفتاح يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة: استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحويلات المعنى، مرجع سابق، ص. 01.

² - عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، 2005، ط2، ص.123.

لهذا نلاحظ أنَّ القارئ حين يتشكل لديه ذلك الوعي بالسياقات الثقافية المتحركة في إنتاج النص يقع في حيرة من أمره بين ثوابت المجتمع التي تستظل بها المؤسسة، لتمارس لعبتها النسقية، وبين متغيرات النصوص الأدبية، لما يجده من فجوة دلالية تقفز بالنص من دائرة التسليم إلى دائرة المساءلة، والحفر في الزوايا المخفية من النص للكشف عن الخبايا التي أحاطت به، لاسيما بعد أن اتخذت المؤسسة الثقافية الصنم البلاغي ذريعة لبث أنساقها، وضمان استمراريتها في الخطاب الإبداعي.

هذا إضافة إلى الانفتاح على "الما بعديات" التي تقف عندها حدود الأنظمة الخطابية، ليصير بذلك المجال واسعا أمام الناقد لكشف التواءات الثقافة، بهدف محاولة تفكيك إيديولوجيتها الصلبة، التي اكتسبت بفضل آليات الحجب الممارسة من قبل الثقافة نفسها قداسة جعلت من نقدها ضربا من المحرمات، وتصبح على إثرها مهمة الناقد بعد ذلك محصورة في التسليم، مبعدة إياه عن دائرة السؤال، في حين أنَّ عملية النقد الفعلية هي التي تكون الغاية من وراءها الكشف، والتمحيص بدل الاكتفاء بالتبرير للجميل، والوقوف عنده، تلك هي الغاية التي تعمل على تكريسها الثقافة نفسها داخل الخطاب.

وبهذا أمكن القول أنَّ القراءة الثقافية تفتح على تعدد المعنى في النص الإبداعي، وذلك عن طريق إخضاعه للمساءلة التي من شأنها بعث الأنساق، ونخل السياقات الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية، المكونة للعمل وتفكيكها، بغية الوقوف على جملة الأنساق المكتنزة لأنظمة النص متعددة بذلك حدود الجملة، التي تتوقف عندها القراءة الأدبية المنحصرة في دائرة المناهج النقدية النسقية، ونظريات القراءة، وأفق توقعات القارئ، لتتفتح فيما بعد على مجال الثقافة بما يحمله من خروج عن سلطة النص، وتحطيم قدسيته.

لنتجاوز بذلك مهمة الناقد تفسير المعنى الذي يقصده المؤلف، وتبرير الأساليب اللغوية إلى تخطي العتبات الأدبية والجمالية التي تحفي بها النصوص الإبداعية، والنظر في

إيديولوجياتها المختلفة بهدف رصد تحولات المعنى داخل النص، "فالمعنى لا يكمن في بطن الشاعر كما قال القدماء العرب، ولا في بنية النص كما قال البنيويون الغربيون، ولا عند القارئ كما يقول الحداثيون فحسب، بل يكمن في التفاعل الخلاق بين عناصر الثقافة، والعناصر الأدبية داخل النص"¹.

والذي لا شك فيه أنّ مهمة القارئ قد تحوّلت، فبعدما كانت العملية النقدية محصورة في دائرة القارئ اتسعت لتصبح قراءة ثقافية، وتشمل الثقافة في أوسع أبوابها، فضلا عن هذا للنص دور في الكشف عن المعنى، وتتبع تطورات داخل الخطاب الثقافي لحل شفرات الثقافة، وفكها، ومحاولة إضاءة الزوايا المعتمدة في النص، والتي ساهمت المؤسسة الثقافية في تعميمها بغية الانشغال بتتبع الأساليب اللغوية، والانصراف عن ما ورائيات هذه الأساليب من أنظمة نسقية خطيرة.

فالقارئ باختلاف قراءاته للخطاب الإبداعي يكشف لنا عن كمّ لا حصر له من الأنساق، والإيديولوجيات المرتبطة، فما يغفل عنه قارئ أثناء عملية قراءته للعمل قد يكشفه قارئ جديد، ليكون ذلك إذعانا بميلاد معنى جديد انطلاقا من قراءة أخرى جديدة، "فالكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني، لأنّه في قراءته لعمله لا يكتشف جديدا، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ، وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب لأنّه في عمله ذاتي دائما، القارئ هو الذي يضيف على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة"².

وعلى ضوء ذلك تصبح للقارئ سلطة تفوق سلطة المبدع نفسه في الكشف عن المجهول الذي يكتنف الخطاب الإبداعي، فهي عملية إنتاج ثنائية لمعاني النص، هذه الأخيرة لها قدرة على كشف ما عجز عنه المؤلف في نصه أو بالأحرى ما اجتهدت المؤسسة الثقافية في

¹ - عبد الفتاح يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة: استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحويلات المعنى، مرجع سابق، ص. 24.

² - المرجع نفسه، ص. 25.

تضليله بحيلها البلاغية والجمالية المغرية؛ لذا عملت القراءة الثقافية على منح مجال أرحب للقارئ في تناول الخطاب الثقافي، وتحليل المتغيرات النصية فيه، والكشف عن الأفق المتحركة في الثقافة، هذا الأمر الذي لا نجده متأتيا في القراءة الأدبية التي لا تخرج فيها حدود القارئ عن دائرة الفكرة.

ومنه نجد أنّ القراءة الثقافية قد كسرت حقيقة مركزية المعنى، التي تجتهد القراءة الأدبية في إبرازها، ليصير المعنى على إثرها طيّعا متجددا في يد القارئ بعيدا عن أغراض المؤسسة الثقافية، وحيلها المخادعة، هذا الأمر الذي كان مغيبا في القراءة الأدبية بحيث اقتصرت مهمتها في تناول أبعاد الجملة التي حفل بها الخطاب الثقافي، لترسخها في الذاكرة الجماعية للأمة، وتعودها على رؤية الأدب بمنظور قاصر، واللهث وراء كل ما يبعث على الجميل النصوصي.

إنّ الحرية التي منحها النقد الثقافي للناقد في تناول الأدب خارج أسوار الجمالية النصية قد سمحت له بالخوض في زوايا النص الخفية، وإخضاعها للمساءلة، وتحليلها على ضوء السياقات الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية، التي أنتجته سعيها منها إلى الإفصاح عما عجز المؤلف عن الكشف عنه في نصه نتيجة القيود المفروضة عليه من طرف المؤسسة الثقافية، التي شاركته حقوق تأليفه، وإخراجه على الشاكلة التي تضمن من خلالها استمرارية الهيمنة النسقية، وفعاليتها داخل أنظمة الخطاب.

لذا فمساءلة اليقين النقدي واجبة في سبيل زعزعة الثوابت، والمسلمات المحيطة بالنص الأدبي، والتي من شأنها أن تفتح المجال أمام الناقد لاستتطاقها بغية الانفتاح على مجالات معرفية جديدة، التي طُمست نتيجة الغلالة الجمالية التي أحاطت بالنقد، وأبعدته عن رؤية الأمور بعيدا عن زاوية الجمالية النصوصية، ما جعل العملية النقدية في حالة من الركود

النقدي، والانسداد المعرفي، كما عملت على تضليله عن الغاية الحقيقية التي وجد من خلالها النقد.

ومن ثمة، فإنّه لم تكن الغاية من النقد الثقافي إلغاء النقد الأدبي، وإقصاء الجهود التي حققها على مستوى قراءة النص، وإنّما العمل على إضاءة المعالم النصية التي لم يستطع النقد النفاذ إليها نتيجة الهيمنة التي تفرضها المؤسسة، محاولا الاستفادة من الأدوات الإجرائية للنقد الأدبي، ليبني على أسسها منطلقات جديدة لقراءة النصوص الأدبية انطلاقا من السياقات الثقافية التي تحكم عملية الإنتاج الأدبي.

3- الخطاب النقدي على ضوء النقد الثقافي:

لقد تركّز حديثنا سابقا حول مدى الحاجة إلى تغيير زاوية الرؤية للنص، وكذا سبل استنطاقه، نظرا لوعينا بمدى الحاجة إلى تغيير الرؤية النقدية، فهي تحتل - في نظرنا - المقام الأوّل، لأنّه إذا كان النقد يسير في وجهة سليمة بعيدا عن المنظور التفسيري المغرق في البعد البلاغي والجمالي للنصوص فسيؤدّي - بطريقة حتمية - إلى بعث الإبداع من مرقدّه، والخروج به من دوامة الرتابة، التي تطبّع بها، فإذا كان "الدخول في الأدب عمل يشبه الفروسية، فهو غزو وفتح، يتجه فيه القارئ نحو النص الذي هو المضمار له"¹ على حد قول الغدامي، فإنّ الناقد في ظل الصورة التي نسجها الغدامي بمثابة الفارس الذي يحكم لجام نصه، ليقوده نحو الجادة الصحيحة دون الابتعاد به عن مقصده الحقيقي.

ومن ثمة أمكن القول أنّ لاستقرار النقد يدا في استقرار العملية الإبداعية، فهو "ليس ملحقا سطحيا للأدب، وإنّما قرينه الضروري (فلا يمكن للنص أبدا أن يقول حقيقته الكاملة)"² كونه

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، 1998، ط4، ص.8.

² - ترفيتان تودوروف، نقد النقد، تر سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، العراق، د.ت، د.ط، ص.16.

المقوم المركزي، والمتحكم الأول، والأخير في مساره، وبالتالي، فإنّه عدّ تحديث الرؤية النقدية أمراً حتمياً في سبيل قراءة جديدة للنص، وإحداث نفس فيه، وبخاصة بعد أن لازم النقد حدود النظرية الجمالية في استقراء النصوص، والإبداعات المختلفة.

ومنه جاء مشروع النقد الثقافي كمحاولة لإنقاذ النقد حقيقة أكثر منه لطمسه من الأغلال الجمالية التي قيّدت أساسه، وحدّدت أطره، لتجعل منه حبيس جدران البلاغة، ذلك أنّ الناقد لا يمارس النقد باعتباره الناقد الفارس الفاتح لحدوده النصية بغية الوصول إلى ما لا يصح به النص، ويحاول استكناه ما يقع في جوفه من مضمرات، إنّما نجده يمارسها ممارسة المعجب المولع بتتبع مواطن الجودة الفنية في العمل الأدبي، نظراً لما يضمّه من أساليب بلاغية وبديعية، ليقف عند هذه الحدود زاعماً أنّه قد أدى ما عليه في نقد العمل الأدبي.

ومن ثمة، فإذا ولينا نظرنا شطر الخطاب النقدي نجد أنّ الأمور أعقد بكثير، كوننا قد انتقلنا من الممارسة النقدية في شكلها العام والكلي إلى الحديث عن الخطاب باعتباره "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر"¹، وبهذا المفهوم نكون قد انتقلنا من النقد بحسبه نصاً مغلقاً تحكمه النظم اللغوية إلى الخطاب النقدي، الذي يحوي مفهوم النص² ذاته المنفتح على جملة السياقات الثقافية، والاجتماعية، والسياسية.

ومن ثمة، فإذا كان هدف النقد الثقافي الكشف عن جملة الأنساق المضمرّة في النص الإبداعي، والخروج بالنقد من الأدبية التي غرق فيها، فإنّ مسؤولية النقد الثقافي إزاء الخطاب النقدي أكبر، لأنّنا بصدد الحديث عن خطاب مفتوح أمام جملة العناصر، والعلاقات،

¹ - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، 2002، ط3، ص.155.

² - ينظر: تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1987، ص.6/ محمد الدغمومي، نقد النقد: مدخل ابستمولوجي، مجلة الأقلام، العدد6، يونيو سنة: 1990م، ص.51-55.

والتصورات المعرفية التي تكوّنه، فهو لا يلزم النص، كما هو الحال مع النص الشعري أو النقد في شكله العام والكلي، وإنما يخرج عن حدود الأدبية، ليشمل حدود الخطابات المجاورة له، في حين أنّ الخطاب في ظلّ كلّ هذا "ليس حرّاً أو بريئاً كما قد يبدو ظاهره، بل هو مقيد ومتحيّز بالضرورة"¹.

ومنه تكون القراءة النقدية الثقافية للخطاب النقدي قراءة أعقد بكثير مما هو عليه الحال مع النص الإبداعي، فإذا كان الهدف العام الذي يركز على أساسه النقد الثقافي يتمثّل في الكشف عن مضمرات النص الأدبي، فإنّ الأمر في الخطاب النقدي يقوم على الكشف عن ما ورائيات أنظمة هذا الخطاب، ونعني به جملة المضمرات التي تحكمت في إنتاجه، أيّ أنّ المسألة تتجاوز - في رأينا - حدود النظر فيما يضمّره النص الأدبي، إلى السعي في إمطة اللثام عن المضمّر الذي يختفي وراء الخطاب النقدي، بحسبه الموجه للعملية الإبداعية، والمسير لنظمها.

واقترعنا منا بأنّ النقد الأدبي "إشكالي؛ إذ لا يستقر ولا يرضى بحدود صارمة ولا يقنع بمرجعية أو استراتيجية واحدة"²، فإنّ الخطاب النقدي بدوره ينزع إلى التعقيد، نظراً لانفتاحه على سياقات متعددة، وبالمقابل إذا ولينا نظرنا نحو النقد فإنّنا نجده لا يغادر حدود الأدب في حين يشمل الخطاب النقدي الأدب والنقد نفسه، ذلك أنّ "الخطاب النقدي كجهاز معرفي، ونظام وظيفي عليه أن يتعامل بشكل دوري مع النقد الأدبي نفسه، باعتباره خطاباً متميزاً له

¹ - ينظر: سعد عبد الرحمن البازعي، ما وراء المنهج: تحيزات النقد الأدبي الغربي، ضمن كتاب إشكالية التحيّز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1996، ط1، ج1، ص.267.

² - محمد الدغموي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، المغرب، 1999، ط1، ص.09.

وظائفه المختلفة، ومع طبيعة العلاقات الداخلية بين هذه الوظائف¹، ومادام الخطاب النقدي نفسه، "بوصفه معرفة متأسسة ذات مضمون معرفي يمكن أن يغمرها التقادم أو تهبّ عليها رياح التجديد"²، فإنّ التجديد فيما يخص نقد هذا الخطاب وعملية نقده أمر واجب، وضروري في سبيل الإبانة عن مضامين هذا الخطاب من جهة، ومواكبة التغيرات التي تطرأ عليه من جهة أخرى.

وبعد هذا البسط، إنّه لقمين بنا الإشارة إلى أنّ السياقات، والفروع التي يحملها الخطاب النقدي، والتي تؤثر في عملية إنتاجه، ذلك أنّ "وراء كل خطاب نقدي - مهما بلغت درجة بساطة ذلك الخطاب - رؤية فلسفية توجه مقولاته وطروحاته، وسياقات وظروفا تاريخية تؤثر في مقولاته، فضلا عن تأثره بخطابات مجاورة له قد يستعير منها مفاهيمه ومصطلحاته"³، لتكوّن حسبنا هذه العوامل مجتمعة في الخطاب بيئة تضحّ بالمضمرات.

ولعلها تأتي في مقدمة هذه الفروع الفلسفة، وما كان لها من بالغ التأثير في النقد، بحيث لا نجد أحدهما ينفصل عن الآخر، فقد "ولد النقد عند الفلسفة وفي أحضان الفلسفة وارتبط بالفلسفة - عند اليونان - حتى صار فرعاً من فروعها"⁴، ومن ثم فقد كان لها دور كبير في توجيه مديات الخطاب النقدي الوجهة، التي نحسب أنّها زرعت في ثناياه جملة من الأنساق، خاصة بعد الانفتاح على الفكر اليوناني، وترجمة كتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو، الأمر الذي شكّل في نظرنا عاملاً مؤثراً في قيادة العملية الإبداعية، وتوجيه الخطاب النقدي آنذاك.

¹ - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1996، ط1، ص.07.

² - عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ طرابلس، لبنان/ ليبيا، 2004، ط1، ص.248.

³ - اسماعيل ابراهيم المشهداني، الخطاب النقدي عند الدكتور محمد إقبال عُرّوي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 2014، ط1، ص.16.

⁴ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة/دار العودة، بيروت/ لبنان، 1973، د.ط، ص.13.

وبناء على هذا، فقد شكّلت الفلسفة محضنا ثقافيا، لتتفاعل في ظلّه الأنساق التي وجدت فيه القناة المثلى للولوج في الأنظمة النقدية على ضوء التأثير والتأثر بين الثقافات المختلفة، ليصير على إثرها الخطاب النقدي خطابا محتقنا، نظرا لما ضمّه من أنساق أوجدت لنفسها طريقا إليه، بفعل تداخلها مع حقول معرفية مختلفة، وفي مقدمتها الفلسفة التي عُدّت الغطاء المؤسّساتي المثالي الذي احتمت به السلطة الثقافية بغية تعزيز أنساقها، وترسيخها في الخطاب النقدي.

لذلك تتخارج هذه الدراسة كمحاولة في سبيل الوقوف عند جملة الأنساق التي اكتنزت الخطاب النقدي المغاربي ذو الاتجاه الفلسفي على ضوء الخطاب النقدي الحازمي، ومحاولة تعريته من جميع أرصده البلاغية، بهدف استكناه ما يقع وراءه من مضمرات نسقية، كما ينبغي الإشارة إلى أنّ الغاية المرجوة في تقديرنا لا تكمن في الطعن، والتتكر للموروث النقدي المغاربي، والإغراق في تطبيق حدّ النقد الثقافي تطبيقا جارفا يخرج بنا عن جادة الصواب، لنصير أمام خطاب بروكسيتي، إنّما نزع أنّها محاولة لقراءة المدونة النقدية الحازمية قراءة جديدة نبتعد من خلالها عن تلك القراءات السابقة، وذلك بالالتفات إلى الجزء المضمر من الدراسة، تلك التي تحاول الكشف أو على الأقل الإشارة إلى جزء المتواري من الخطاب النقدي الحازمي الذي نحسب أنّه وإن لم يسهم في تجديد الرؤية لهذا الخطاب النقدي، فإنّه لن يُلقى به إلى جرف من القراءات الرتيبة.

الفصل الأول:

حكومة النسق قبل حازم

القرطاجني

المبحث الأول :

الرؤية النقدية المغاربية للشعر في ظل حكومة النسق

المبحث الثاني :

النقد المغاربي بين حيلة البلاغة و أحاييل المؤسسة

المبحث الثالث:

النقد المغاربي بين اللفظ الفعل / المعنى البكر

المبحث الرابع:

النقد المغاربي في ظل أحبولة القدماء و المحدثين

نحن لا نمارس النقد من أجل النقد بل من أجل التحرر مما هو ميت

أو متخشب في كيائنا العقلي و إرثنا الثقافي

- محمد عابد الجابري -

إضاءة:

لقد لاقت المقولة -أعلاه- للجابري في معرض حديثه عن جوهر النقد، والغاية التي تترجى من خلالها العملية النقدية اهتماما كبيرا في الوسط النقدي، نظرا لما اتسمت به هذه الأخيرة من جرأة في إعادة توجيه النقد نحو المسار الصحيح، بعد أن تاه في بوتقة من الممارسات اللامجدية العقيمة التي تقوم على عملية اجترار التراث، والأخذ من معين ما خلفه الأوائل حفاظا على التركة الأدبية وعلى التراث نفسه من الغرق في دوامة الحداثة، أو خوفا من حصول الأخطر وهو السقوط في دوامة النسيان.

لقد أماطت دعوة الجابري اللثام عن الغاية الحقيقية التي يصبو إليها النقد، وهي دعوة مشروعة -في نظرنا- خصوصا بعد أن حُدِّدت أطره، وضُيقت أفقه، ليخرج عن المسار الذي كان من المفروض عليه تأديته في ظل انكباه على الجماليات، والوقوف عند حدودها في تحليل الخطاب، حتى أصبحت على إثرها مهمة الناقد محصورة في الكشف عن هذا الجميل وتفسيره، ليمسي بعدئذ مسعى يلهج خلفه كل ناقد أدبي في سبيل الإبانة عن مواطن الجمالية التي يحتفي بها الخطاب إظهارا منه لقدرته النقدية، وتحقيقا لمهمته التي تقتضي تمييز جيد النص من رديئه، وغثه من سمينه، على الأقل هذا ما أوهمته به الذائقة النقدية، وأوهمنا به جميعا معتبرين إياها الغاية الوحيدة التي يُرتجى منها النقد، والسبيل الذي ينبغي أن تسير على هديه سوائم العملية النقدية.

إلا أن الواقع غير ذلك؛ إذ لا بد لنا من أن نواجه راغبين أو مكrehين حقيقة عجز النقد الأدبي عن الكشف عما يكتنز خطاباتنا النقدية من أنساق مضمرة التي تتوغل بالبلاغي

والجمالي لتمرير أغراض المؤسسة الثقافية، هذا العجز نفسه الذي لطالما استسغنا تخديره زمنا طويلا دون إقرار منا أنّ النقد الأدبي "قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي، والثقافي الضخم الذي نشهده الان عالميا"¹ لدرجة أصبح من خلالها عاجزا عن تحقيق الغاية التي وُجد من أجلها في دفعنا إلى التحرر مما هو ميت أو متخشب في كياننا العقلي، وإرثنا الثقافي، على حد رأي الجابري؛ إذ صار هو نفسه مُقَيِّداً ومُقَيِّداً في آن واحد.

ولعل حال النقد المغاربي لا يختلف كثيرا عما ذكرناه آنفا بشكل عام، حيث نجد أنّه ما لبث هو الآخر أن تأثر في بداياته الأولى بما كان سائدا في الساحة النقدية المشرقية، ونقصد بذلك زمنا قبل -القرن الخامس الهجري- حيث تشرب من خلالها النقد المغاربي أساسياته وأصوله من المعين المشرقي، دون أن يعني ذلك غياب الخصوصية، حيث نجدهم رغم التأثير بما كان سائدا في المشرق قد استقلوا بروئيتهم الخاصة في طرق القضايا النقدية وتناولها، "فكم وقفنا لهم على رأي جديد، ومذهب سديد، وتفكير مبتكر يقولونه لذاته أو لتصحيح خطأ"²، وهو من باب الأصالة المحمودّة، كما أقرّ عبد العزيز قلقيلة³ قبل أن يتخذ بعدها النقد مسلكا آخر فلسفي الاتجاه، استطاع من خلالها ثلة من النقاد⁴ وفي مقدمتهم حازم القرطاجني التأسيس لمدرسة نقدية، بفعل التأثير بالمنطق الأرسطي من خلال كتابي فن الشعر والخطابة، بحيث مثّل نقاد تلك المرحلة "اتجاها جديدا في التأليف البلاغي وقدموا

¹ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطياف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، مرجع سابق، ص.12.

² - عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1977، ط2، ج1، ص.391.

³ - وقد أسهب الباحث في الحديث عن مسألة أصالة النقد المغاربي وذلك بالتطرق إلى خصوصية المدرسة النقدية المغاربية عن المشرقية للاستزادة ينظر: المرجع نفسه، 391-401.

⁴ - ونقصد: ابن عميرة المخزومي، ابن البناء المراكشي، أبو القاسم السجلماسي.

اجتهادا خاصا في التناول، وهم يجمعون بين المأثور البلاغي العربي والتراث اليوناني الأرسطي، وذلك بواسطة الفارابي وابن سينا وابن رشد على وجه الخصوص¹.

والجدير بالإشارة أنّ حديثنا عن النقد المغاربي والمحطات الكبرى التي مرّ بها قبل القرن الخامس الهجري لم يكن اعتباطا، ولا من قبيل إبراز الخصوصية التي تتمتع بها المدرسة النقدية مقارنة بالمشرقية، وإنّما للتأكيد على شمولية الرؤية النقدية، ووحدة الممارسة النقدية على ضوء ذلك التلاقح الذي حدث بين النقد والفلسفة، والذي شكّل حسنا بيئة مناسبة لنمو الأنساق، وإحداث نوع من التفاعل النسقي على مستوى الخطاب النقدي.

ولمّا كان المقصد الأساسي ينحصر في استجلاء الأنساق المضمرة والكشف عنها في ظل الخطاب النقدي الحازمي من خلال كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، فإنّ الأمر - في حدود تقديرنا - يستدعي بالضرورة التعرف على أهم الأنساق، التي حكمت أبنية النقد المغاربي قبل القرن الخامس الهجري، والتي من شأنها أن تبلور لنا رؤية أشمل لطبيعة المضمرات، التي تقف وراء الخطابات النقدية المغاربية في تلك الفترة، وتساعدنا على رصد أبرز التحولات الطارئة عليها في ظل تغير المحضن الثقافي، وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة النقد في البيئة المغاربية في القرن السابع الهجري على إثر ترجمة كتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو.

¹ - ابن عميرة المخزومي، التنبيهات على ما في التبيان من الترميزات، تح محمد بنشريف، دار النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ط1، ص.9.

المبحث الأول: الرؤية النقدية المغاربية للشعر في ظل حكومة النسق.

1- النية النسقية عند ابن رشيق القيرواني:

لطالما ترددت في كتبنا النقدية مقولة "الشعر ديوان العرب"، وترسخت في أذهاننا بما تحمله من دلالات مضمرة زمتنا دون أن نعي خطورتها، فرحنا نتغنى بكوننا كائنات شعرية، فهي حسبنا الميزة التي تفرّد بها العرب عن سائر البشر، لكونه "ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون و إليه يصيرون"¹، وشُغف على إثرها النقاد يلهجون للبحث في تفاصيل هذا الفن العظيم، والخوض في دقائقه، وظللنا بدورنا نقف مبهورين أمام ما يحمله هذا الكلام المبين، الذي يخرج من ذلك الكائن المتشيطن الملقّب بالشاعر، الذي نهل من واد عبقر² أفويق البيان المسكر³ على حد قول البياتي⁴.

لذا ما وجدنا النقاد إلا وهم يسارعون في ضبط أصول هذا الديوان، والإحاطة به من جميع جوانبه، كيف لا! وهو الإرث الذي خلفه العرب، ومن ثمة فقد وجب عليهم أن يحافظوا

¹ - محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق وفهرسة وتقديم عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1997، ط1، ص.51.

² - هو مكان مجهول كانت تظن العرب أنه موطن الجن، يقول أبو عبيد: "ما وجدنا أحدا يدري أين هذه البلاد ولا متى كانت"، ويقال في المثل: "كأنهم جنّ عبقر"، وقد نسبوا إلى هذا الوادي كل شيء تعجبوا منه، للاستزادة ينظر: محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، المجلد4، مادة {ع.ب.ق.ر} ص.534 وما بعدها، وحتى إلى يومنا هذا، نجد أن الناس في كثير من الأحوال إذا تعجّبوا من أمر، ورأوا فيه خروجاً عن المألوف، فإنّهم ينسبونه إلى واد عبقر، ومنها كلمة عبقر، وعبقرية.

³ - وهي أبيات شعرية لعبد الوهاب البياتي تحدّث فيها واصفاً واد عبقر قائلاً:

فنزلت في واد، يقال بأنّه * للجنّ كان حديقة ولعبقر

ويقال إنّ الملهمين بظله * نهلوا أفويق البيان المسكر

ينظر: عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971، ط2، ج3، ص.56.

⁴ - هو شاعر وأديب عراقي، يعد من مؤسسي مدرسة الشعر العربي الجديد في العراق {رود الشعر الحر} رفقة نازك الملائكة، بدر شاعر السياب، شاذل طاقة أبرز أعماله: أشعار في المنفى، كلمات لا تموت، الكتابة على الطين {1926م- 1999م} للاستزادة ينظر: عبد الوهاب البياتي، سيرة ذاتية: القيتارة والذاكرة، منشورات الباز، لندن/ روما، انجلترا/ إيطاليا، 1994، ط1.

عليه بتمثّل قيمه، والحرص على استمراريتها، حتى يبقى هذا الديوان خالداً، ليمارس فعله في الذات المستقبلية تحت وطأة الإعجاب به، حتى صرنا بفضل "كائنات مجازية وتشعرنت"¹ نظرنا إلى أنفسنا، وإلى العالم من حولنا مثلما تشعرنت قيمنا، وتشعرنت ذواتنا².

ومن بين النقاد الذين حملوا على عاتقهم الإحاطة بعلم الشعر، والخوض في غمار العملية الإبداعية في البيئة المغاربية آنذاك نجد ابن رشيق القيرواني³، باعتباره الوحيد "الذي انفرد بهذه الصناعة... فلم يكتب أحد قبله ولا بعده مثله"⁴، مضيفاً عنصر "النية" في قول الشعر، فقد عدّت في نظره شرطاً لا بد من توفّره في الشاعر حتى يقول شعراً، فنجده يُورد في ذلك قائلاً: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا حد الشعر"⁵.

¹ - وقد أطلق عليه عبد الله الغدامي مصطلح الشعرنة، ويقصد به مجموع السمات التي انتقلت من كونها الجمالي الخالص "الشعر" إلى كون حضاري ثقافي، أي مجموع القيم النسقية المعيبة المكتسبة من الشعر، والتي تصبغ سلوكنا الثقافي، وتتحكم في خطاباتنا الأخرى الفني منها، والفكري، والمسلكي كاستحسان الكذب، والمبالغة وغيرها، وقد استبدله عبد العزيز السبيل بمصطلح السيمنة، ويقصد به أنّ الشعر ليس المسؤول عن السلبات الموجودة في المجتمع العربي، وإنّما ما يحدث في المجتمع كان نتيجة للواقع السياسي الذي عاشه المجتمع عبر مراحل تاريخه للاستزادة ينظر: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 145. / عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، 2015، بيروت، لبنان، ط1، ص. 60/ عبد العزيز السبيل، الشعرنة بين السياسة والشعر، ضمن الغدامي الناقد: قراءات في مشروع الغدامي النقدي، تحرير وتقديم عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، مؤسسة اليمامة الصحفية للنشر، 2002، د.ط، ص. 259-268.

² - عبد الله الغدامي، عبد النبي أصطيف، مرجع سابق، ص. 43.

³ - هو أبو علي الحسن بن رشيق المعروف بالقيرواني ناقد وشاعر وأديب وعروضي ولد بالمسيلة الجزائر، ثم ارتحل إلى القيروان كان بينه وبين ابن شرف الأديب مناقضات، وصنّف في الردّ عليه عدّة تصانيف، له كتب عدة منها: كتاب العمدة في صناعة الشعر ونقده، وكتاب الأنموذج {406هـ-456هـ} للاستزادة ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1993، ط1، ج1، ص. 861.

⁴ - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تح عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، 2004، د.ط، المجلد 02، ص. 401-بتصرّف-

⁵ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، 1981، ط5، ج1، ص. 119.

لقد ركّز صاحب العمدّة من خلال تحديده لمفهوم الشعر على عنصر النية تأكيدا منه على العهد الذي ينبغي على الشاعر إبرامه مع السلطة من أجل تمرير أنساقها، وإعلان إخلاصه لها في أداء ما عليه من دور في ظل ما تفرضه المؤسسة الثقافية من مدّ نسقي، حتى يسمح الشاعر بتسريبه في خطابه الشعري، وكأنّه نوع من الإعلان الضمني ينبغي على الشاعر أن يفصح من خلاله عن الولاء لهذا الشعر أو بالأحرى الولاء لناصرية المؤسسة في إدارة القول، وتطعيمه بما طاب من الدلالات الخفية خدمة لأغراضها، ذلك أنّ "عملية إنتاج النسق الشعري تعدّ فعلا إراديا واعيا من قبل المبدع إلا أنّها تخضع في آلية صياغتها للنسق الثقافي الذي هو تعبير جمعي أو نظام جماعي يخضع الأفراد لهيمنتها ويشكّل سلوكياتهم أي أنّ النسق الشعري ينتج عبر خلفية النسق الثقافي"¹.

ولعل المتأمل يلحظ الصبغة الفقهية التي أسقطها ابن رشيق، وكيف ربطها بقول الشعر لكونها شرطا أساسيا لا بد من توفرها في هذا الشاعر المختار حتى يؤدي ما عليه من واجب نسقي إزاء السلطة الثقافية جاعلا إياها بمثابة فرض ديني يستلزم النية، والقصد من ذلك "أنّ من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنّه شعر"²، وما استعماله لكلمة النية إلا إذعان من طرفه على المعنى المبيّث الكامن وراء قول الشعر المسيّر من طرف المؤسسة، ليكون بذلك الشاعر شهيدا في سبيل السلطة الثقافية أو بالأحرى تلك الذبيحة الأنيفة، التي تمّ اختيارها، ليتم في المقابل مدّه بشتى الامتيازات في سبيل التستر على هذه الأنساق، وتسهيلا لعملية مرورها في أنظمة النص الشعري، يكفي أنّها "أسكنتهم في مكان مجازي لأنهم ليسوا كباقى البشر، فاخترعت لهم (عبر) كمكان متعال

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، مرجع سابق، ص. 162.

² - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدّة، مصدر سابق، ج 1، ص. 119 وما بعدها.

وخاص، كما جعلت مصدر إلهامهم مصادر فوق بشرية، وجعلت لكل واحد منهم شيطانا يلهمه ويسير معه"¹.

لقد استطاع أبو الحسن من خلال حديثه عن حد الشعر، والنية التي يستلزم توفرها في الشاعر أن يميّط اللثام عن هذا العقد الخفي، الذي يجب على الشاعر عقده مع السلطة الثقافية في سبيل تبادل المصالح بينهما، حتى تضمن من خلالها حقوق بث أنساقها في شعره، وتؤمن له بالمقابل مكانا في جمهوريتها الفاضلة بعد أن طرد منها²، على غرار ما نفثه الشيطان في روح الشاعر من الكلام المبين، ليجعل منه ذلك المختار الذي اصطفاه الشيطان (المؤسسة الثقافية) من بين جميع الناس، ليمرر على لسانه مضمراتها، وقيمها، وكأنه نوع من العنف "ليس العنف الخشن، وإنما العنف الناعم ذي الطابع الإيديولوجي (الرمزي) بمعنى أنه خفي مستور، وهو لابد أن يكون كذلك ليؤدي غرضه وإلا لو كثر عنف الثقافة الإيديولوجي والرمزي عن أنيابه لتكشف وانتهت الحيلة التي أريد لها أن تتطلي على الآخرين"³.

لقد نال الشاعر في تراثنا النقدي من الحظوة والتتزيه درجات حتى صنعت منه ذاتا مستنسخة من المؤسسة الثقافية، كونه "يرى ما لا يرى ويقول ولا نقول. له المعنى وله التفسير، أما نحن فلنا الاستماع والقبول"⁴، بحيث لا نملك شيئا إلا أن نقف مبهورين أمام عظمة سلطانه، التي عجزت عن الوقوف أمامها قوانين اللغة تحت المقولة النقدية الشهيرة

¹ - عبد الله الغزامي، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.131.

² - والمقصود هنا أفلاطون حين طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة بحجة أنهم يقدمون المعاني الفاسدة، ويثيرون العاطفة التي تبعد المتلقي عن الحقيقة، كما أنكر حديث الشعراء الغامض، وطريقة طرحهم لها البعيدة عن الواقع، ينظر: أحمد الميناوي، جمهورية أفلاطون: المدينة الفاضلة كما تصوّرها فيلسوف الفلاسفة، تدقيق طه عبد الرؤوف سعد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 2010، د.ط، ص.128.

³ - نادر كاظم، الهوية والسرد: دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، 2016، ط2، ص.108.

⁴ - عبد الله الغزامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، مرجع سابق، ص.111.

"يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم"¹، لتصبح اللغة بدورها أداة طيعة أمامه يتصرف في قوانينها كيفما شاء في سبيل تحقيق غايته الجمالية المنشودة.

إنّ هذا القبول الذي رافق الشاعر قد حوّل إلى نموذج بشري يُتخذى بأقواله، وكذا بالقيم التي يبثّها في شعره، الأمر الذي سهّل عملية تحرّك الأنساق، وتغلغلها في أنظمة الخطاب الشعري، وهو ما جعل النظام المؤسساتي لا يتوانى عن مدّه بكل أشكال الامتيازات ضمانا لاستمرار هذه الهالة التي تحيط بالشاعر، والتي من شأنها الإبقاء على غشاوة الجميل حفاظا على عملية ضخ الأنساق في الخطاب، واستمرارا لفعاليته فيها.

كما أنّه لا بد من الإقرار بقَدَم التواطؤ القائم بين الشاعر والسلطة الثقافية خدمة للمصالح المشتركة بينهما، حيث حرصت المؤسسة على جعله في أعلى الهرم الإبداعي والاجتماعي حتى تتمكّن فيما بعد من تحويله إلى أداة مؤسساتية، لتواصل من خلالها بعث أنساقها في خطابه دون وعي من الناقد نفسه، الذي لا يزال غارقا في شرنقة الصور وأصباغ البديع التي اصطنعتها الثقافة كيما تبلغ مراميها بفضل الشاعر نفسه الذي أضحى "كونه اسما، ولكنّه أصبح ثقافة وصار صوتا في أبجدية صوتية تقوم على التنوّع والاختلاف"².

إنّ التحوّل الذي طرأ على منظومة القيم قد جعلت من الشعر مادة ذاتية خاضعة لرقابة السلطة الثقافية بعدما كان صوتا للقبيلة صار على إثرها الشاعر عميلا، وخادما لها، "فقوله هو قول متعال على المنطق والعقلانية، ومجازه مجاز مثالي ويقول ما لا يفعل، وله أن يكذب، وكذبه عذب ومبرر، ومبالغته في القول والادعاء مقبولة بل مطلوبة"³ محاولا أن ينتقي من الأغراض الشعرية ما تتناسب مع القيم التي تسخرها السلطة الثقافية خوفا من أن

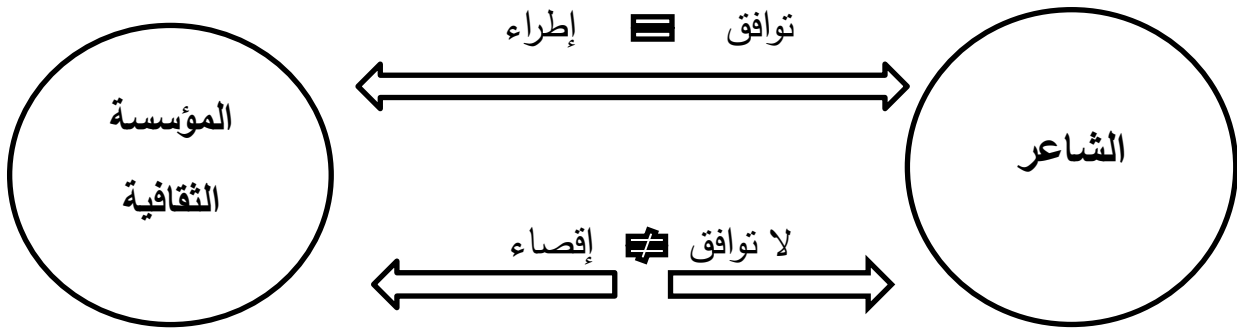
¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.143.

² - عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، مرجع سابق، ص.124 - بتصرف -

³ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص.54.

تصيبه لعنة الثقافة نفسها، وتقذف به إلى أسفل السافلين، ليصبح على إثرها ربيع شاعر¹، بعد أن كانت تتفتح أبواب الملوك لوجهه² إجلالا لشعره.

وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا أن العلاقة بين الشاعر، والمؤسسة الثقافية علاقة زبئية حيث نراها لا تجد حرجا أبدا في الإقصاء والتخلي عن كل من يخالف المضامين التي تسير على هديها السلطة الثقافية، حتى الشاعر الفحل نفسه كان يتنزل منزلة النبي لحكمته وكهانتة³، والسعي في الوقت نفسه إلى إيجاد البديل الوفي لها ولأنساقها، ممن يحسن الطاعة والولاء، ويسخر إبداعه الشعري خدمة لها عن طريق تمثله لكل الأغراض الشعرية التي تبثها القيم المؤسساتية:



¹ - وهو قول للبطين في معرض سؤاله عن إذا ما كان ذو الرمة شاعرا متقدما؟ فأجاب: "أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وُضع على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مُصيب، أو فخر سامق؛ وهذا كله مجموع في جرير والفرزدق والأخطل؛ فأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح، ولا أحسن أن يهجو، ولا أحسن أن يفخر؛ يقع في هذا كله دوناً؛ وإنما يُحسن التشبيه، فهو رُبع شاعر" ينظر: أبو عبد الله المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ط1، ص.206.

² - البيت لجرير مأخوذ من قصيدة "فتى عاش بيني المجد" في رثاء الفرزدق: تَفْتَحُ أبواب الملوك لوجهه * بغير حجابٍ دونه أو تَمْلُقُ

ينظر: جرير بن عطية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1986، د.ط، ص.323.

³ - القول لابن سينا: "إنهم كانوا ينزلون الشاعر منزلة النبي فينقادون لحكمه ويصدقون بكهانتة" ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ط2، ص.122.

لذا ما كان لابن رشيق إلا أن يحذو حذو نقاد عصره من الذين حاولوا تلميع صورة الشعر، وتقديس ناظمه، بحسبهم أمراء الكلام¹ وأصحاب القدرة التي تتوقف عند حدودها البشر، فهم الذين يرتجى رضاهم، وعداوتهم بئس المقتنى على حد قول المتنبي²، يصورون الباطل في صورة الحق، ويصورون الحق في صورة الباطل³، الأمر الذي يجعلنا نقف إزاء وهم كبير اجتهدت الثقافة في نسجه داخل خطاباتنا المؤسسة، وحرصنا نحن على استمراريته، وديمومته بشكل تعدى حدود ما يصنعه الشعر، ليصبح في الجينات التكوينية للثقافة نفسها، فحتى من لا يقرأ الشعر يكتسب قيمه، ويستهلك أنساقه من تكوينه الثقافي.

2- العملية النقدية من منظور المؤسسة الثقافية

لقد تبينا فيما سبق دور الناقد الأدبي في تعزيز هذه الأنساق، والتسويق لها، وذلك عبر الوقوف عند جماليات الشعر، والتغني بها وبنائهما، بدل السعي إلى الكشف عن ما يقع وراء هذه الجماليات من قبيح، ما أعطى للنسق حيزا للتحرك، والتموقع داخل الخطابات الشعرية، والتوغل في أنظمتها لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار قدرته على التمتع والمخاتلة، مما جعل حقيقة كشفه مستحيلة، وبخاصة في ظل ولعنا بما تحمله دواويننا الشعرية من صور جمالية وبلاغية، إلا أنّ الحقيقة غير ذلك، فعلى الرغم من الجمالية الفنية والأسلوبية

¹ - وهو قول للخليل بن أحمد الفراهيدي في معرض حديثه عن الضرائر الشعرية (ما يجوز للشاعر) في نظمه للشعر، للاستزادة: ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 143 وما بعدها. وينظر: أحمد بن فارس، الصحاح في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح السيد صقر، مطبعة الحلبي، القاهرة، مصر، 1977، د.ط، ص. 275. / جلال الدين السيوطي، المزهرة في علوم اللغة، تح جاد المولى ورفيقيه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د.ت، ط2، ج2، ص. 471.

² - منقول من قصيدة المتنبي "مكايد السفهاء واقعة بهم":

ومكايدُ السفهاء واقعةٌ بهم * وعداوةُ الشعراءِ بئسَ المُقتنى

ينظر: أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، د.ط، ص. 153.

³ - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 144.

التي يضمّها شعرنا العربي القديم، إلا أنّه ينبغي علينا أن لا نغفل عن مسألة، وهي أنّه إلى جانب كلّ ذلك خطاب نسقي يمارس التمثيل بطريقة جمالية، حيث يعمل على "تقييد النصوصية، وجعل الأدبية قلعة محصنة بالترسيمات التي ظل النقاد يحرسونها على مدى قرون ويبدون ويعيدون في شروط تمثلها وإقصاء ما تتحقق فيها تلك الشروط"¹.

ومن ثمة أمكن القول أنّه ليس على الشاعر فقط أن يعقد النية لينظم الشعر، على حد قول ابن رشيق، وإنّما هي لازمة على الناقد أيضا حتى يثبت الولاء، ويخلص النية للأدبية التي تتخفى وراءها المؤسسة الثقافية ضمانا لاستمرار فاعلية المدّ النسقي على مستوى الخطاب؛ لذا فهو نوع من الالتزام أيضا من طرف الناقد للاكتفاء بالوقوف عند حدود البهرج البلاغي، والاحتفاء به على مستوى النصوص الإبداعية، بدل التساؤل حول ما يقع وراء هذه الغلالة الجمالية التي غلّفت مجال رؤيتنا النقدية للخطاب، وبالتالي إذا كان الشاعر هو المصدّر لهذه الأنساق، فإنّ الناقد هنا هو بمنزلة المادة الحافظة لها حتى تصل إلى المستهلكين بالشكل الذي يُرضي المؤسسة الثقافية، وما كان ليتأتى حصوله لولا مساعدة الناقد نفسه حفاظا على الرؤية النقدية الجمالية للنصوص، واستمرار فعاليتها في المتلقي.

ومنه كان من باب أولى الإشارة إلى مسألة فاعلية الناقد ودوره في استمرارية الأنساق، وترسيخها في الذائقة الجماعية للأمة، وذلك في حدود التأكيد على هذا "التوافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخلنا، وبين النص، والذي يدفعنا فيما بعد إلى الاستجابة السريعة إلى أي نص يضمّر في داخله شيئا خفيا يتوافق مع ما هو مخبوء فينا"²، وإنّ كانت دلالات هذه النصوص لا تتوافق مع ما نؤمن به في العلن، إلا أنّها ما لبثت هذه الأخيرة أن أصبحت جزءا من تكويننا الثقافي، هذا التكوين نفسه الذي اجتهدت الثقافة في تشكيل معالمه بمساعدة من الناقد حتى يتناسب والأغراض التي تسوّق لها المؤسسة، لنصير بذلك مبرمجين

¹ - عبد الله الغزالي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص. 37.

² - المرجع نفسه، ص. 40.

على الاستئناس لهذه المبالغة، وتقبل الكذب، واستحسان المجاز، لنمسي في نهاية الأمر "نماذج ذهنية، يجري إنتاج النسق الثقافي بناء عليها، والثقافة تظل تنتج أنساقها وتزيد منها وتهيء التربة لها وتشيعها"¹.

ولاشك أن "مربط الفرس" -كما يقال- بالنسبة إلى النقد كامن في غياب الحس النقدي، ونعني به ذلك الذي يتوغل في الذات، ويبحث في دقائقها لا الذي يقف عند عتبات الصور والأخيلة التي تصطنعها الثقافة، بل يتجاوزها ليلامس الذات والخطابات المكونة لها، لأنّ غير ذلك سيؤدي بنا إلى نفس النتائج النسقية التي ظلّ الناقد يقف عند حدودها، ويحرص في كلّ مرة على استمراريتها في الذات الجماعية للأمة في سبيل ما نحسبه نوعاً من التواطؤ بين الناقد والمؤسسة الثقافية، ونقصد هنا الناقد الأدبي الذي يتحرى مواطن الجمالية في الإبداعات ومختلف الخطابات، دون وعي منه بخطورة ما تتجرّ عنه ممارسته النقدية من تنميط للأذواق المستقبلية في شرنقة الجميل، في حين أنّ "النسق هو نسق التأثير لا نسق الإقناع، فإنّ النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفساً انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير"².

كما يجزّنا الحديث، ونحن نخوض في تلافيف العملية النقدية إلى التنويه بخطورة الأثر الذي يخلفه الناقد الأدبي في المتلقي، فهو يعمل على ترويض النفس المتلقية لتقبل الجميل النصوصي؛ لذلك عادة ما نجدها تبحث عنه وتتفاعل معه بالشكل الذي يجعلها لا ترى في العمل الأدبي غير جماليته التي تمت برمجتها عليه بواسطة هذا الناقد نفسه، الذي استطاع نتيجة هذا التواطؤ المؤسساتي أن يوجه النظام الذوقي العام للمتلقين نحو ما يحتويه العمل الإبداعي من جمالية لغوية وبلاغية، لتصير الرؤية النقدية فيما بعد رغم كل ما تراه من جمالية في العمل الأدبي قاصرة حيال ما يمكن أن ينضوي وراء النص غير الأدبية التي

¹ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص. 54 - بتصرف-

² - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 105.

احتقينا بها وتشربنا معالمها من رحم المؤسسة الثقافية، وتوارثنا أنساقها كابرا عن كابر، في حين نجد أنّ الأمر نقيض ذلك تماما، "فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها"¹.

ومن المهم الإشارة في هذا الصدد إلى مدى تمكّن النسق المؤسساتي منّا، فعلى الرغم من أننا دائما ما نهرع خلف الشعر والشاعر لنحملّه إثم الخلل النسقي الذي يشوب خطاباتنا، وينخر أنظمتنا، باعتباره "المخزن الخطر لهذه الأنساق والجراثيمة المستترة بالجماليات، التي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلا بعد جيل"²، إلا أنّه لا بد لنا من الاعتراف بأننا نتقاسم هذا الإثم بدليل أننا لازلنا نتجرّع تداعياته في خطاباتنا النقدية المنهكة وسلوكاتنا حتى صرنا مجرد انعكاسات مشوهة لأنظمة السلطة الثقافية، "يوم أنّ غاب عن ذهننا السؤال، والوعي في تناول هذا التراث ونقده، وأنزلنا عليه من القداسة ما جعلنا ندخله دائرة التسليم فرحنا نردده دون أنّ نناقشه خوفا من أنّ تصيينا لعنة التراث دون أن نسمح لأنفسنا بأن ننظر لهذا الأخير بوصفه مادة بحثية، ونخرج به عن حيّز الجمالية التي أغرقت فيه"³.

وهكذا كان الأجدر أو بالأحرى الأسهل بالنسبة إلينا أن نتعلّق بقشة التراث الشعري، ونتقبّله بعيوبه النسقية، ونسعى إلى تمثّلها بالشكل الذي يرضي المؤسسة، وإلا فإنّ غير ذلك سيعيد من قبيل التمرد على التراث نفسه، وجناية في حقه، وتقصيرا في واجباتنا اتجاه هذا التراث، الذي ينبغي علينا أن نتقبّله كجزء منا، ونحافظ عليه عن طريق تمثّلنا لقيمه ضمانا لاستمرار فعاليته، باعتباره "المطبخ المنتج لهذا النسق"⁴ لا لكونه السبب أو حتى النتيجة، وإنّما "الجسد الحامل للفيروس هو الذي ينشره ويديمه، وهذا لا يعني أنّ الجسد هو الفيروس،

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، مرجع سابق، ص.24.

² - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص.87.

³ - ينظر: محمد عابد الجابري، نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ط6، ص.22 - بتصرّف-

⁴ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطياف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص.45.

وإنّما هو حامل له، وبما أنّه حامل له فهو إذن مجاله وكونه¹ وهو العلامة الكاشفة له أيضا إذا ما تخطينا حدود الجمالية التي وقفت عند تخومها خارطة النقد العربي.

ومن نافلة القول الإقرار بأنّنا بحاجة إلى تغيير رؤيتنا لهذا التراث الشعري، وطريقة التعامل معه بشكل يجعلنا لا ندوب في هذا التراث، وذلك بأنّ نتمثّل قيمه خوفا من أن نتهم بالإساءة إليه، كما لا يعني هذا في الوقت نفسه أن نحدث نوعا من القطيعة الإستيمولوجية معه، وإنّما ينبغي تفعيل ما يسمى بثقافة الفصل والوصل² في التعامل مع تراثنا الشعري، وذلك عن طريق فصل ذاتنا عنه، ومحاولة النظر إليه باعتباره منجزا إنسانيا، دون أن نسمح لهذه الذات أن تتدخل في عملية قراءة هذا التراث واستنطاقه فقط، حينئذ يمكن أن تزول الغشاوة عن الجزئيات المتوارية خلف ذلك الوصل الذي كان يربطنا بالتراث وأنساقه التي أجادت الاختباء، "وتمكّنت من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتّاب النصوص من كبار المبدعين والتجديدين، ليبدو الحداثي في حضورها رجعيا، بسبب سلطة النسق المضرر عليه"³.

إنّ خطاباتنا النقدية في حاجة ماسة إلى تقويم هيكلي يمس صميم الرؤية النقدية لرأب الصدع النسقي الذي لازمها، وجعلها رهينة البحث عن الجميل وتبريره، ذلك أنّ حقيقة النقد ومفهومه أوسع من أن يترصد الجميل النصوصي أو كما أردف إدوارد سعيد "إضفاء مسحة

¹ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص. 45.

² - وهي الفكرة التي جاء بها محمد عابد الجابري في سياق معالجته لإشكالية المنهج في قراءة التراث، حيث يرى أنّ المنهج الأنسب في التعامل مع هذا التراث، وقراءته يكمن في تحقيق الموضوعية عن طريق اتباع منهجية الفصل، والوصل أي فصل الذات عن الموضوع/التراث، وفصل الموضوع عن الذات، أمّا الوصل فيأتي في جعل التراث معاصرا لنا وذلك باستكشاف ما يضمّه من مقاربات لنتمكّن من خلالها قراءة واقعنا المعاصر للاستزادة ينظر: محمد عابد الجابري، نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، مرجع سابق، ص. 22.

³ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، مرجع السابق، ص. 38 - بتصرّف -

من الشرعية على الوضع الحالي"¹، فالهدف يتجه نحو البحث عن المسكوت في النص، والسعي إلى إضاءة زواياه التي تجتهد السلطة الثقافية على إبقائها في منطقة الظل حرصا منها على استمرارية الأنساق، وفعاليتها في الخطاب، لتؤدي هذه الأخيرة فيما بعد ما عليها من تأثير في الذات المتلقية المستقبلية لها.

وما دامت عملية فصل الذات عن الموضوع لم تتم، فإنّ الناقد سيظل متقلا بترائه، وستظل بدورها خطاباتها النقدية عاجزة عن تحقيق استقلاليتها المنشودة إزاء ما تصدره من أحكام، خاصة أنّها لا تزال "تقرأ نصوصه (تعود على التراث) قراءة متذكّر لا مكتشف، ولا مستفهم"² لخفايا الخطاب التي من شأنها الكشف عن الوجه الآخر له، الذي أجاد الاستتار خلف مشاعر الدهشة، والإعجاب بتواطؤ من الناقد نفسه، الذي أبى إلا أن يكون ذلك التابع للمؤسسة، والحارس الأمين لأنساقها، لتتصر مهمته بعدئذ في التفسير والتبرير، في حين أنّ مهمته في واقع الأمر أعقد وأكبر بكثير مما خطّته له السلطة الثقافية من كشف، واستتباط ما تبطن من المضمّرات، ذلك أنّ "للخطاب نشاطاته السريّة وإجراءاته الخفية، باعتبار النص ليس نصا على المعنى المراد بقدر ما هو حيّز لممارسة آلياته المختلفة من الحجب، والخداع، والتحوير، والكبت، والاستبعاد"³.

وإذا كان حديثنا فيما سبق قد دار حول الناقد باعتباره جزئية أساسية تستعين بها السلطة الثقافية لضمان استمرار تدفق المدّ الأنساق في الخطاب النقدي، وفاعليته في الذات المتلقية له، فإنّ الأجدر -في نظرنا- الالتفات إلى المتلقي أو القارئ، لكونه ركنا محوريا لا يمكن إهماله في ثالوث الإبداع، لأنّه المتلقي للعمل، و"شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو

¹ - إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، د.ط، ص.09.

² - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص.22 - بتصرّف -

³ - علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993، ط1، ص.01.

شريك مشروع، لأنّ "النص لم يكتب إلا من أجله"¹، وشريك وفيّ بدوره للمؤسسة الثقافية وأنساقها، فهو الخصم والحكم²، وهو بدوره المانح لصفة الخلود والأبدية لها حتى تمارس فعلها، وهو القادر في الوقت نفسه على كشفها والخروج بها خارج أسوار النصية التي قيّدت بها بعد أنْ أذنت له نظريات القراءة والتلقي باقتحام أخايد النص وتجاوبه، باعتباره الناقد الثاني، والمأمول لكشف ما عجزَ في تقديرنا الناقد على تحقيقه خلال عملية استنطاقه للنص، ومحاولته الحثيثة لسبر أغواره.

لذا ركّزت أغلب نظريات الأدب³ نحوه، لأنه "النظام المرجعي للنص، فهو الوحيد الذي بإمكانه أن يحقق للنص معناه"⁴، وإن تعددت أنواعه⁵، واختلفت من حيث الرؤية والتناول، وذلك من خلال تركيز مساعيها على ما يسمى بالقارئ النموذج⁶، الذي يمتلك من المؤهلات الفكرية والمعارف¹، التي تمكّنه من الوقوف على قصديات النص، واستراتيجيته المختلفة.

¹ - وليام راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، تر يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1987، ط1، ص.76.

² - و هو بيت للمتنبّي :

يا أعذل الناس إلا في معاملتي * فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

ينظر: أبو الطيب المتنبّي، الديوان، مصدر سابق، ص.332.

³ - ولعل في مقدماتها نظرية التلقي أو نظرية الاستقبال: وهي نظرية أعادت بناء تصوّر جديد لمفهوم العملية الإبداعية بإعطاء السلطة للمتلقى ودوره في دراسة النص الأدبي تأسست على يد هانز روبرت ياكوس وفولفغانغ ايزر للاستزادة ينظر: روبرت هولت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 2000، ط1.

⁴ - مليكة دحماني، "القارئ وتجربة النص"، مجلة الخطاب، العدد 02، تيزي وزو، الجزائر، جوان، 2019، نقلا عن: Iser wolfgang, l'acte de lecture, traduit par evelyne sznycer, ed : pierre marada, bruxelles, 1985, p70

⁵ - كالفارئ الأعلى عند ريفاتير، والقارئ المخبر عند فيش، والقارئ المقصود عند وولف، وغيرها للاستزادة ينظر: فولفغانغ ايزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر حميد الحمداني والجدالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د. ت، د. ط، ص.24.

⁶ - هو كائن مجرّد واستراتيجية نصية يتوسّل بها المؤلف حتى يوفّر لأثره مقروئية ناجعة، وسميّ بالنموذجي لما يتّسم به من معرفة موسوعية، ومؤهلات لسانية، وقدرات تواصلية تمكّنه من فهم النص وسبر أغواره، وهو مفهوم أقره أمبرتو إيكو في سبيل إرساء دعائم التأويل من خلال الاهتمام بدور المتلقي، وتسليط الضوء على القارئ باعتباره قطبا فعّالا في عملية

إنّ خطاباتنا النقدية المنهكة في ميسس الحاجة إلى ذلك القارئ النموذجي، لكونه القادر على الخروج بالخطاب من دائرة القراءة الاستهلاكية التي أُغرق فيها، والكشف عن الوجه الآخر للثقافة، ذلك الوجه المظلم الذي تجيد إخفائه إلا عن هذا الصنف من القارئ، باعتباره المؤهل لتفكيك النص، وإمالة اللثام عن المفاصل الحقيقية التي تعمل الثقافة المتسلطة على إبقائها في دائرة المسكوت عنه، ليؤدي بذلك ما عجز الناقد عن القيام به نتيجة تيهانه في دائرة الجميل والبلاغي.

هذه هي التوليفة النقدية التي غابت عن نقدنا المغاربي آنذاك، الذي كان يُدب خطواته الأولى في مجال النقد، وظلّ منهما في طرق المسائل الأدبية، والقضايا النقدية الشائكة، لنخرج بنتيجة مفادها أنّ عملية القراءة نفسها، وطريقة التناول لم تسلم هي الأخرى من شرك الثقافة، ذلك أنّها قد غابت عنها خاصية الكشف، والاستنباط، والتفاعل الذي يعتمد إليه الناقد في سبيل الإفصاح عن المعاني الخبيئة فيه، ولابد من الإشارة في هذا صدد إلى أنّ هذا الأمر ليس محصوراً في دائرة النقد المغاربي فحسب، بل إنّنا نجد الأمر ذاته بالنسبة إلى النقد المشرقي أيضاً، إذ لم يسلم بدوره من الدائرة الرتيبة التي أقحم فيها النقد، فقد صار مواتاً لغياب هذه القراءة الفاعلة الكاشفة عن المعاني "المتشحة بوشاح المؤسسات من لدن الثقافة المتسلطة"².

الإبداع خاصة بعد أن تمّ تجاهله، وإقصاؤه إلى منافي الإهمال في زمن هيمنة سلطة الكاتب، وسلطة النص، للاستزادة ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التّعاوض التّأويلي في النّصوص الحكائية، تر أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ط1.

¹ - لقد اشترط أمبرتو إيكو على هذا القارئ النموذجي أن يتصف بقدرات أو كفاءات تمكّنه من تفعيل مستويات النص المختلفة، وفهمه بعيداً عن أي اعتبارات في تحليل النص، وقراءته، وقد أطلق عليها إيكو الكفاءة، ومنها اللغوية، وغير اللغوية، للاستزادة ينظر: المرجع نفسه، ص. 61.

² - ناصر شبانة، الرؤى المكبلة: دراسات نقدية في الشعر، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ط1، ص. 63.

3- نسقية المنظومة النقدية المغاربية

لقد كان المقصد وراء تركيزنا سابقا على أبي الحسن، ورؤيته النقدية للشعر تحت مسمى النية النسقية من باب إبراز ذلك التواطؤ السري القائم بين الشاعر والمؤسسة الثقافية بتعزيز من الناقد نفسه، وهذا ما وجدنا ابن رشيق يؤكد عليه أثناء تعريجه على مفهوم الشعر معتبرا النية لازمة لابد من توفرها في الشاعر، وذلك في سبيل الإعلان عن الانتماء للمؤسسة، والإخلاص لقيمها، وتبنيها لمادته الشعرية، كما أنّ الجدير بالإشارة في هذه المسألة بالذات أنّ الغاية وراء تخصيصنا ابن رشيق دون غيره من نقاد عصره لم يكن الهدف منها إقصاء نقاد تلك المرحلة، ونعني بهم نقاد ما قبل القرن الخامس الهجري، وإبعادهم عن دائرة القراءة، إنّما نجد أنّ الشأن متساو بالنسبة إلى جميع نقاد تلك الفترة، ذلك أنّ الرؤية الجمالية قد ظلت ملازمة للرؤية النقدية، وعُدّت السمة التي تميّز بها النقد المغاربي آنذاك، كما هو الحال مع النهشلي¹ حين قرنه بالشعور، والعاطفة، والوجدان، إشارة إلى عنصر الوحي والإلهام اللذين هما مصدر للإبداع الفني الخالد² متمثلا في ذلك قول العرب: ليت شعري أي ليت فطنتي لقوله: "قالشعر عندهم الفطنة، ومعنى قولهم: ليت شعري، أي ليت فطنتي"³.

لقد أبدى عبد الكريم النهشلي بدوره موقفه إزاء الشعر حين أعلن الولاء لرؤية القدامى لهذا الفن، وذلك حين خصّه بالفطنة حتى يدلّ على ما أقرّت به العرب في تعريفها، ورؤيتها للشعر، وتمجيدها له، فهو في نهاية الأمر "خير كلام العرب وأشرفه عندها، هذا الشعر الذي ترتاح له القلوب، وتجذب به النفوس، وتُصغي إليه الأسماع، وتشدّ به الأذهان، وتُحفظ به

¹ - هو عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي، كان شاعرا متقدما عارفا باللغة خبيرا بأيام العرب وأشعارها، بصيرا بوقائعها وآثارها من مؤلفاته: الممتع في صنعة الشعر وعمله أو كما سمي باختيار الممتع {ت. 405هـ - 1014م}، ينظر ترجمته: صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، تح أحمد أرنووط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 2000، ط1 ج19، ص. 51 وما بعدها.

² - ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص. 58.

³ - عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت، د.ط، ص. 06.

الآثار، وتُقَيّد به الأخبار"¹، فكان حقا على النهشلي أن يعلن بدوره الوفاء للرؤية النقدية التي أرساها القدامى، حتى لا يُقذف به إلى دائرة المغضوب عليهم، كونه خالف ما تنص عليه شرائع النقد، ومن ثمة كان عليه أن يؤدي المهام الموكلة إليه من طرف السلطة الثقافية، والتي تتلخص في التغني بالبعد الجمالي والبلاغي للشعر، وتمجيد قيمه العليا التي يبثها في ثناياه.

لقد استطاعت المؤسسة الثقافية حقيقة أن تُحكم زمام الأمور فيما يتعلق بالناقد، وتسيير العملية النقدية تماشيا مع مصالحها الخاصة، وذلك عن طريق توجيه الأنظار إلى هذا النص باعتباره صاحب الشذرات المدوّية، والسلاح الكلامي الذي يُهاب، ويُتقى شرّه، نظرا لما يضمّه من قدرة رهيبية على تغيير مصائر الناس، فهو الذي يعزّ ويذلّ²، ويمنع³، حتى إنه ليطلق ويزوج⁴ في بعض الأحيان؛ لذا ما كان أمام الناقد المُعجب إلا أن

¹ - عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، مصدر سابق، ص.11.

² - ومن أمثلة ذلك: قصة الحطيئة وبني أنف الناقة حيث كان بنو أنف الناقة يفرقون من هذا الاسم، حتى أن الرجل منهم يسأل: ممن هو فيقول: من بني قريع، فيتجاوز جعفر أنف الناقة ابن قريع بن عوف بن مالك ويلغي ذكره فرارا من هذا اللقب، إلى أن نقل أحدهم الحطيئة من ضيافة الزبرقان إلى ضيافته وأحسن إليه، فقال: سِيرِي أُمَامَ فَإِنَّ الْأَكْثَرِينَ حَصَى * وَالْأَكْرَمِينَ إِذَا مَا يُسَيِّونَ أَبَا قَوْمٍ هُمُ الْأَنْفُ وَالْأَذْنَابُ غَيْرُهُمْ * ومن يُساوي بأنف الناقة الذنبا؟

فصاروا يتناولون بهذا النسب، ويمدون به أصواتهم في جهارة، للاستزادة ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج1، ص.60.

³ - ومن أمثلة ذلك: حكى أبو العباس المبرد أن المأمون سمع منشدا يُنشد قول عمار بن عقيل بن بلال بن جرير:

أَتْرُكُ إِنْ قَلْتُ دِرَاهِمُ خَالِد * زيارته؟ إني إذا للثيم

فقال: أَوْ قَلْتُ دِرَاهِمُ خَالِد؟ احملاوا إليه مائتي ألف درهم، فدعا خالد بعمارة فقال: هذا مطر من سحابك، ودفع إليه عشرين ألفا؟ ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج1، ص.99.

⁴ - ومن أمثلة ذلك: زواج بنات المخلوق في أقل من نصف شهر لما أنشد الأعشى قصيدته التي قال فيه منها:

نفى الذم عن آل المخلوق جفنة * كجابية الشيخ العراقي تفهق

ترى القوم فيها شارعين و بينهم * مع القوم ولدان من النسل درق

للاستزادة ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج1، ص.58 وما بعدها.

يعتمد بدوره إلى تفسير هذا الشعر، والتغني بما يحمله هذا الكلام من الأساليب الجمالية، والبلاغية حفاظاً عليه، وافتخاراً بما قدحت به قرائح العرب في نظم القريض.

كما نجد أنّ حال الحصري¹، والقزاز²، وابن شرف³، لا يختلف كثيراً عن حال النهشلي سوى أنّ هذا الأخير قد أعطى تعريفاً صريحاً له موافقاً بذلك نظرة العرب، في حين انبرى نفر آخر من النقاد بالحديث عن جمالية الشعر وأهميته على مستوى الهرم الأدبي والأخلاقي، كما هو الحال مع الحصري، الذي أورد تعاريفاً مقتضبة للناشئ الأكبر⁴،

¹ - هو أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم المعروف بالحصري القيرواني، الشاعر المشهور، كان ضريحاً عاش في القيروان ومات بطنجة له دواوين عدة منها: ديوان مستحسن الأشعار وهو فيما قاله في المعتمد بن عباد وديوان المعشرات وغيرها، صاحب كتاب زهر الآداب وثمر الألباب {420هـ-488هـ/1029-1095}، ينظر: أبو بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1978، د.ط، ج1، ص.54 وما بعدها.

² - أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القيرواني، أديب عالم باللغة، من أهل القيروان مولداً ووفاء، له شعر رقيق من مؤلفاته، الجامع في اللغة، والحروف يقع في عدة مجلدات، وضرائر الشعر في ضرورات الشعر اللفظية والمعنوية {412هـ} ينظر: شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1996، ط11، ج17، ص.326 وما بعدها.

³ - هو أبو سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي، شاعر حاذق متصرف كثير المعاني والتوليد، ولد بالقيروان ونشأ بها قرّبه الأمير الصنهاجي المعز بن باديس فأصبح من أهم شعراء البلاط، وأبرز أعلام المدرسة الشعرية القيروانية، له عدة مؤلفات من بينها: أبحار الأفكار، أعلام الكلام، مسائل الانتقاد، له ديوان شعر يضم مختلف الأغراض الشعرية {390-460هـ/999-1067م} ينظر: الحسن ابن رشيق القيرواني، نموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: بشير البكوش ومحمد العروسى المطوي، الدار التونسية للنشر، 1986، تونس، ط1، ص.340-346.

⁴ - هو عبد الله بن محمد الناشئ الأتباري، شاعر مجيد يعد في طبقة ابن الرومي والبحتري أصله من أنبار أقام ببغداد مدة طويلة، وخرج إلى مصر، فسكنها وتوفي بها. ويقال له ابن شرشير وهو من العلماء بالأدب والدين والمنطق. له قصيدة على روي واحد وقافية واحدة في أربعة آلاف بيت، في فنون من العلم. وكان فيه هوس، قال المرزباني: "أخذ نفسه بالخلاف على أهل المنطق والشعراء والعروضيين وغيرهم، ورام أن يحدث لنفسه أقوالاً ينقض بها ما هم عليه، فسقط ببغداد، فلجأ إلى مصر" و قال ابن خلكان: له عدة تصانيف جميلة" {000 - 293هـ/ 000 - 906م} ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار الملايين، بيروت، لبنان، 2002، ط4، ج4، ص.118/ للاستزادة أكثر: ينظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981، ط4، ص.374 وما بعدها/ عفيف عبد الرحمن، معجم الشعراء العباسيين، دار صادر للطباعة والنشر/ جروس برس، بيروت/ طرابلس، لبنان، 2000، ط1، ص.550.

والخليل بن أحمد، وعمار بن عقيل¹ في ذكر أهمية الشعر، وجماليته البلاغية، فهو "قيد الكلام، وعقل الآداب، وسور البلاغة، ومجال الحنان...والشعر ما كان سهل المطال فصل المقاطع فحل المديح جزل الافتخار شجي النسيب فكه الغزل سائر المثل سليم الزلل عديم الخل، رائع الهجاء"².

ليؤكد الحصري من خلالها على الرؤية الجمالية والأخلاقية للشعر دون الوقوف على الوجه الآخر له، الوجه الذي أجادت الثقافة في إخفائه وتضليله خلف هالة القداسة التي أحاطت بالشعر، فهو في نهاية المطاف "ذو طبيعة ملكية: فإمّا أن يكون وحده صاحب السيادة، وإلا يتنازل عنها نهائياً"³؛ لذا ما وجد النقاد من سبيل سوى الوقوف عند عتباته ووقوف المذهول أمام ما يضمّه هذا القول، والإعجاب به، والانشغال حقيقة بصوره وأخيلته، حتى يتسنى للمؤسسة أن تفعل فعلها دون الحذر بشأن الضمائر المخدرة بروعة الشعر، والمنتشية بأساليبه البديعية المختلفة.

لابد من الإشارة إلى خطورة التغيير الذي أحدثته السلطة الثقافية في العملية النقدية برمتها، وعلى الناقد بصورة خاصة؛ إذ قامت بتعطيل الحس النقدي لديه، ليصبح على إثرها هذا الأخير مجرد مفسّر للظواهر الأدبية، ومعلّل لها، فقد غاب عن ذهنه النقدي الكشف الذي تقوم عليه أسس عملية النقدية؛ لنجد أنفسنا في نهاية الأمر أمام قراءة نقدية عاشقة

¹ - هو عمار بن عقيل بن بلال بن جرير بن عطية الكلبي اليربوعي التميمي شاعر مقدم فصيح من أهل اليمامة. كان يسكن بادية البصرة، ويزور الخلفاء من بني العباس فيجزلون صلته، وبقي إلى أيام الوراق. وعمي قبل موته. وهو من أحفاد جرير الشاعر. وكان النحويون في البصرة يأخذون اللغة عنه. له أخبار. {182-239هـ/798-853م} ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، ج5، ص37/ للاستزادة ينظر: عفيف عبد الرحمن، معجم الشعراء العباسيين، مصدر سابق، ص339.

² - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1953، ط1. ج2، ص631.

³ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ط2، ص174.

تتفخ من هواها الشيء الكثير، لتشكل هذه الأخيرة بيئة نشطة لترعرع الأنساق وتكاثرها، وغطاء مثاليا في الوقت نفسه حتى تتخفى به عن أقلام النقاد، التي تمّ شحذها من قبل السلطة الثقافية، لتبقى حبيسة الرؤية التفسيرية للشعر، ووهم الكشف عن مواطن الجمالية فيها، وتتمكّن من التحرك بحرية في ظل الخطاب، وتعمل على توجيهه نحو الطريق التي من شأنها ترسيخ قيمها، وبعث أنساقها في ثنايا الخطاب النقدي، لتمرّ من تحت أنف الناقد الأدبي دون كشف لها.

إنّ سقوط النقاد في هوة الجمالية قد سمحت للنقد بالغرق وسط دوامة من التفسير والبرهان، وكذا جملة من القراءات المستنسخة التي تؤكد على روعة هذا الشعر، والكشف عن المعاني الجاهزة الموجودة فيه، بيد أنّ النقد غير ذلك البتة، "فالمعنى لا يحتاج من يشرحه بل يحتاج من يعيشه"¹، ويهز أنظمتها هزاً، ليكشف لنا عن مضمرات المعاني، ولا نقصد بذلك المعاني الجاهزة، التي تحوم عند تخوم النص، وأمكن التوصل إليها للوهلة الأولى، تلك التي تقذف بنا إلى دائرة القراءة الجاهزة أو اللاقراءة - إن صحّ التعبير - التي لا مبرر لها، بل نقصد من كلّ هذا تلك القراءة الحفرية التي تسفر عن المعاني الخفية، التي تكون كما سمّاها عبد القاهر الجرجاني، "كالجواهر في الصدف لا يبرز لك إلا أنّ تشقه عنه، و كالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم ما كلّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كلّ خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصدف، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"².

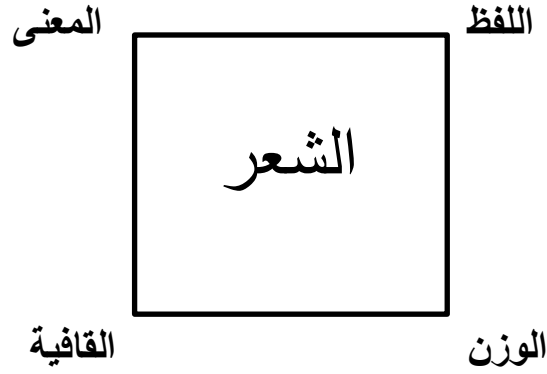
على أنّ الواقع النقدي آنذاك كان لا يقوى على الوصول إلى الجوهرة في الصدف، ولا يكثرث إلى أمر شقّها، واستكناه مكنوناتها، ولم يساوره الفضول حتى، ذلك أنّ بال الناقد كان

¹ - مليكة دحمانيّة، "القارئ وتجربة النص"، مرجع سابق، ص. 130 نقلا عن: iser wolfgang, l'acte de lecture,

op.cit, p8.

² - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، د.ت، جدّة، د.ط، ص. 128.

لا يزال مشغولا بجمال الصدفة نفسها، هذا الجمال الذي أدخله في حالة من العمى، وكأنّ في الأمر نوعا من الغشاوة حالت دون رؤية شيء آخر غير ما اعتاد على تتبعه أو بالأحرى ما تمّ تعويده عليه من طرف السلطة الثقافية نفسها ليصير على إثرها الناقد حبيس التعاريف الضيقة، التي قام القدامى بإرساء دعائمها، والتي لا تخرج عن المربّع النسقي التالي:



وقد ارتأينا في سبيل إبراز ذلك أن نخّص الأمر في الجدول¹ التالي:

بنية الشعر نقاد المغرب	اللفظ	المعنى	الوزن	القافية
عبد الكريم النهشلي	"فأخرجوا الكلام أحسن مخرج"	"فجاءهم مستويا"	"تدبروا الأوزان"	"و الأعرىض"
ابن رشيق القيرواني	"يقوم الشعر بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ"	"و المعنى"	"والوزن"	"والقافية"

¹ - لقد تعمّدنا عدم ذكر أبا إسحاق الحصري لأنّه لم يقدّم تعريفا خاصا به لماهية الشعر، وإنّما اكتفى بعرض تعاريف مقتضبة للناشئ الأكبر، والخليل بن أحمد، وعمارة بن عقيل، وإظهار فضل الشعر وأثره في النفوس، كما سبق ذكره.

الفصل الأول: حكومة النسق قبل حازم القرطاجني

ابن شرف القيرواني	"أحسن الحسن منه أي من الشعر ما اعتدل <u>مبناه</u> "	"وأغرب <u>معناه</u> "	بالرغم من أن ابن شرف لم يذكره صراحة إلا أنه تناوله ضمن دراسة العيوب العروضية	لقد فصل في الحديث عنه في سياق حديثه عن العيوب العروضية
القرّاز القيرواني	"والخطأ في <u>اللغة</u> "	"إذ كانت عيوبه أكثر من أن يتضمّن كتاب أو يحيط بها خطاب: <u>من فساد في المعنى</u> "	بالرغم من أن القرّاز لم يذكره صراحة لكنّه تناوله ضمن دراسة القوافي.	"و <u>اختلاف القوافي</u> وما يجوز فيها من الإكفاء والإقواء وغير ذلك"

إنّ انشغال نقادنا المغاربة في تلك الفترة بالتأسيس لنقد مغربي أصيل قد دفع بهم بشكل فطري إلى مسايرة الرؤية النقدية العامة السائدة لدى المشاركة آنذاك، التي تحكم عقل النقد، وتشدّ عليه حتى ظلّ يدور في حلقة تفسير، وتعليل القضايا النقدية التي تخص الشعر، والفصل فيها، ليبقى حبيس عنق الزجاجة التي وضعتها فيه المؤسسة حتى تُداري بها بشاعة الأنساق التي تخفيها، وتمنع الناقد من الانفتاح على حقيقة ما يضمّره الخطاب الشعري من مضمرات نسقية خطيرة، التي تعبت بنصوصنا الإبداعية، وتتحكّم في خطابتنا النقدية.

ومن ثمة صار الناقد المغربي آنذاك ينقسم إلى قسمين: ما بين الحديث عن مفهوم الشعر ببيان عناصره التي لا تكاد تخرج عن حيّز المربع النسقي، وقد وجدنا ذلك متجسدا في تناولهم لمفهوم الشعر، إمّا تصريحاً أو تلميحاً في ثنايا آرائهم النقدية، وبين التركيز على الجانب الجمالي للشعر، كقول ابن شرف في سياق حديثه عن عيوب الشعر: "إنّ أملح الشعر ما قلّت عبارته، وفهمت إشارته، ولمحت لمحه، وملحت ملحه، ورققت حقائقه،

وحققت رقائقه، واستغنى فيه باللمحة الدالة عن الدلائل المتطاولة... وأحسن الحسن منه - أي من الشعر - ما اعتدل مبناه، وأغرب معناه وزاد في محمودات الشعر على سواء¹.

ومنه صارت الغلبة لمُلح الشعر، وحُسِنه على حساب الرؤية النقدية للشعر، وقد اقتصر اهتمام النقاد نحو الوصول بالشعر إلى أسمى معاني الرقة، والجمالية اللفظية، والمعنوية دون أن تطال أعلامهم ما دون ذلك، وإلا سيكون عقابهم الإقصاء جراء تعديهم على الموروث الشعري، وخروجهم عن العرف النقدي المتعارف عليه، هذه هي مهمة الناقد الأدبي الجديدة، فبعدما كان هذا الأخير "المسؤول إلى حد ما عن تفصيح تلك الأصوات المكبوتة أو المزعولة أو الخرساء من جراء نصية النصوص"² أضحى هو الآخر أخرسا يقف عاجزا أمام سطوة المؤسسة الثقافية، وسلطانها.

¹ - أبو عبيد بن شرف، أعلام الكلام، مطبعة النهضة، 1926، مصر، ط1، ص. 37-46.

² - إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص. 63 - بتصرف -

"سياسة البلاغة أشد من البلاغة"

- سهل بن هارون -

المبحث الثاني: النقد المغربي بين حيلة البلاغة وأحاييل المؤسسة.

تنوير:

غني عن البيان الحديث عن أصول العلاقة بين النقد والبلاغة، ذلك أنّ العلاقة بينهما قائمة والوشيجة ماثلة، منذ أن وُجدَ النقد، لكونه قد ترعرع في أحضان البلاغة، وتشرب أسسه من معين أهلها، واستقى من مائهم، ولعلنا لا نجد أبلغ من تشبيه الدكتور حسين الأسود حين وصف العلاقة بينهما "بالحبل السري... أمّا سبب وجود هذا الحبل وعلته فهو الطاقة الجمالية التي تفرزها البلاغة العربية، ثم اعتماد أسباب هذه الطاقة في الأحكام النقدية، فالبلاغة عناصر جمالية، والنقد بوجه عام أحكام تستند إلى هذه العناصر"¹، وبالتالي فإذا كانت البلاغة تهتم بتوفير الطاقة الجمالية في النص الإبداعي باعتبارها دستوراً جمالياً، فإنّ النقد هو المَقومُ لهذه الجمالية النصية، ومدى تحقق الجودة الفنية فيها، وقد استمرت العلاقة على هذه الشاكلة إلى أن كُتب لهما الانفصال على يد أبي يعقوب السكاكي، لتصير على إثرها البلاغة مختزلة في فروعها الثلاثة المعروفة.

لذا، فإنّ هذا التقاطع بين النقد والبلاغة ضروري، بل هو حتمي، ذلك أنّ النقد الأدبي كما أردفنا سابقاً، وكما أورد مصطفى عبد الرحمن إبراهيم "هو (أي النقد) أبو البلاغة العربية في حجره نشأت، وفي رحابه درجت، فهي تنسب إليه وتنبت عنه"²، هذا إضافة إلى الدراسات القرآنية، والعناية بإعجاز القرآن الكريم، اللذين كان لهما أثر كبير في هذا المزج

¹ - حسين الأسود، "أصول العلاقة بين البلاغة والنقد القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد 81، ج 1، ص 115.

² - مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، القاهرة، مصر، 1998، د.ط، ص 185.

الذي نلاحظه لدى النقاد المغاربة، كما هو الحال مع القاضي عياض في مؤلفه "بغية الرائد فيما تضمّنه حديث أم زرع من الفوائد".

ولمّا كان مدار الحديث عن صلة البلاغة بالنقد ما كان لنا إلا أن نعرّج على الجهود التي أبداهـا الجاحظ، بحسبه مؤسس البلاغة العربية¹، وأثره فيها وتأثيره على الدراسات النقدية²، نظرا لكونه صاحب الفضل في استحداث ما سمي فيما بعد بالنقد البلاغي، الذي تبلورت معالمه، وتوضحت ملامحه بصورة كاملة تامة مع ابن المعتز في كتاب "البديع"، لتصير بذلك مهمة الناقد بلاغية جمالية بحتة ينحصر هدفها عند حدود الزخرف اللفظي والمعنوي وتفسيره.

والواقع أنّ إثارتنا لمسألة العلاقة بين النقد والبلاغة لم تكن اعتباطا، بل نحسب أنّها لازمة من باب التأكيد على التلازم الأزلي بينهما، الذي من شأنه أن يوضح سبب عناية العرب بالكشف عن مطارح الجمال، واستظهارها في النص الشعري، ذلك أنّ هذا التمازج بين المباحث البلاغية والنقدية يكشف عن مدى ترسخ عقيدة الجمال في النص الشعري الأمر الذي جعل من العملية النقدية فيما بعد تقتصر على الكشف عن مواطن الجودة والحسن، في سبيل تحقيق تلك الطلاوة، والنقاوة، والحلاوة، والديباجة، والفصاحة، والحسن، والبهاء، والرواء، وغيرها من المفاهيم النقدية المتعارف عليها، التي يحرص القدماء على توفرها في النص، باعتبارها شرطا جماليا لا بد من توفره لبلوغ الجودة المطلوبة.

واستتباعا لما تقدّم أمكن القول أنّ التمازج الذي أفردته الظروف، والذي تشارك في تعميق أثره القدامي قد ألقى نوعا من الغشاوة على النقد، بحيث أضحت الغاية غاية تفسيرية محضة، ليغيب عنها شقها الآخر الجوهرى المكمل لها، ونقصد به الشق المتعلق بعملية

¹ - شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، ط9، ص.58.

² - ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979، د.ط، ص.270.

التقويم، الذي - وإن توفر - فإنه لا يكاد يفارق حاشية الصور، والأساليب البلاغية المزينة بالتطاريز الخلاب، والتي تمثل - في نظرهم - المعيار لقياس جودة النص الشعري، الأمر الذي جعل من البلاغة الهدف الذي يشتغل عليه الناقد، والمرمى الذي يُرتجى تحقيقه من عملية استنطاق النص، لتصبح على إثرها العملية النقدية تنطلق في أساسها من البلاغة في سبيل تحقيق البلاغة، هذا ناهيك عن كونها لازمة لابد للعربي أن يكون على علم بها، فهي ضرورية من أجل تكوين ملكة نقدية حصيفة، وفي ذلك يفصل أبو هلال العسكري: "ولهذا العلم بعد ذلك فضائل مشهورة، ومناقب معروفة، منها: أن صاحب العربية إذا أخلّ بطلبه، وفرط في التماسه ففاته فضيلته، وعلقت به رذيلة فوته، عفى على جميع محاسنه، وعمى سائر فضائله؛ لأنه إذا لم يُفرّق بين كلام جيد وآخر رديء، ولفظ حسن وآخر قبيح، وشعر نادر وآخر بارد، بان جهله، وظهر نقصه"¹.

كما ينبغي علينا أن نقر بحقيقة ما أفرزه هذا التلاحق بين البلاغة والنقد من أمور محدودة على مستوى النص، إلا أن تداعياته كانت أعظم على مستوى النقد نفسه، وعلى سيرورة العملية النقدية، فقد أدخل النقد في حالة من العمى عن ممارسة العملية النقدية، والقيام بعملية الكشف الحقيقية، لتتحوّل مهمته بعد ذلك في تفسير الجميل النصوي دون الالتفات إلى "الطاقات المجازية والكنائية والرمزية التي تكتنز الخطاب، وتتحرك ضمن أنساق عميقة وخطيرة، والشاهد على ذلك هو في طاقتها التأثيرية الهائلة التي لا ينافسها فيه أي خطاب رسمي"².

والتزاما بسنن التلاحق بين الآداب، والأفكار، على اعتبار أن البلاغة قد رست علومها، واستقام عودها في المشرق، فإننا نجد أن الرؤية كانت نفسها بالنسبة للنقد المغربي، الذي

¹ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1952، ط1، ص.02.

² - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص.61

حذا حذوهم فيما يتعلق برؤيتهم للبلاغة، حيث "كانوا مأخوذين ببهجة اللفظ، وجمال الشكل، وقد يكون ذلك ناتجا عن ميل النفس الطبيعي إلى الزخرفة، ويريق الصورة، وروعة البيان"¹؛ لذا أمكن اعتبار النقد البلاغي السمة التي ميّزت النقد المغاربي في تلك الفترة، وطبعت أركانه تأثرا بالحالة العامة للنقد، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار مسألة انعدام المناهج النقدية²، والذي كان من شأنه أن يُخرج النقد من رتبته التي أُغرق فيها أو على الأقل أن يُغيّر نظريته التقديسية للنص؛ لذلك ما وجد النقد أمامه في تلك الفترة سوى السير بمحاذاة البلاغة، والاستظلال بها، وإن كان في حقيقة الأمر لابن خلدون رأي آخر في مسألة تعامل النقاد المغاربة مع الفروع البلاغية الثلاث، فقد كانوا في تقديره أكثر تجافيا مع البيان، وأكثر عناية بالبديع، لأنّه "سهل المأخذ، ولصعوبة مأخذ المعاني والبيان، ودقة أنظاريهما، وغموض معانيها... ولا يتعلق الأمر بطبيعة التفكير وكمال العقل ولا بشدة النباهة، وعظم الكيس"³، وإن كان رأيه هذا فيه الكثير مما يقال نظرا لما أثاره من جدل واسع في أوساط النقاد، والدارسين⁴.

إنّ التداخل بين النقد الأدبي والبلاغة في تلك المرحلة قد حصر النقد في حيّز البلاغة الضيقة، التي لا تخرج عن دائرة العلوم الثلاث، لتضيّق معها غاية الناقد، وتقتصر بعد ذلك في الوقوف عند الحدود التي رسمتها له البلاغة في تفسير الأساليب، والصور الجمالية، التي يفرزها النص الشعري، ما جعل من النقد في تلك المرحلة نقدا بلاغيا بامتياز أضحت من

¹ - محمد مرتاض، النقد الأدبي في المغرب العربي، مرجع سابق، ص. 24.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص. 109.

³ - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص. 628.

⁴ - لقد أثار قول ابن خلدون جدلا كبيرا بين المؤيدين له والمعارضين، منها ابن شريفة حين حكم على رأيه بأنّه "لا يخلو من الإطلاق والتعميم، ويبدو أنّه لا يقوم على الاستقراء الدقيق للاستزادة ينظر: أبو المطرف أحمد بن عميرة، التنبّهات على في التبيان من التنبّهات، مصدر سابق، ص. 05/ محمد بن عبد الله التنسي، نظم الدرّ والعقيان، تح نوري سودان، دار النشر فرانس شتاينر بقسبادن، بيروت، لبنان، 1980، ص. 50/ محمد مفتاح، التلقي والتأويل: مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ط1، ص. 15 وما بعدها.

خلالها مهمة الناقد تفسيرية أكثر منها كاشفة لخوافي النصوص، فلم تستطع أن تصل إليها أقلام النقاد التي تأبى أن تغادر سطوح النص وجمالياتها، لاسيما أن البلاغة في حد ذاتها، مؤسسة قولية تتعاضد فيها الأنساق المبطنّة التي تستعر أساليبها بالطاقات الدلالية، والتي ما تفتأ تهتك حجب النص، وتبعث فيه من المضمرات التي تسهم دون وعي في تشكيل قناعتنا وخبراتنا الجمالية عن طريق برمجتنا بآلياتها النسقية المخاتلة، لنصبح بعدها أمام نقد مغاري نسقي بحث يحاكي ما تمليه عليه سلطة المؤسسة الثقافية.

1 - الحصري بين مؤسسة البلاغة والنقد:

عدّ الحصري من النقاد المغاربة الذين اهتموا بالمزج بين النقد والبلاغة، والعناية بالزخرف اللفظي، على الرغم من كون كتابه "زهر الآداب وثمر الألباب" كتابا في الأدب أكثر منه في النقد، وقد أعرب أبو إسحاق عن ذلك في فاتحة كتابه قائلا: "فهذا كتاب اخترت فيه قطعة كافية من البلاغات؛ في الشعر، والخبر، والفصول، والفقر، مما حسن لفظه ومعناه"¹، مؤكدا خلالها أن الغاية من الكتاب تصبّ في تتبع الجميل الأسلوبي من بلاغات الشعر، والأخبار، وما كان مستحسن اللفظ، والمعنى، باعتباره المعيار الذي ينمّ عن الجودة المنشودة.

لا مناص من الاعتراف بأنّ هذا المزج بين النقد والبلاغة قد كانت له من المآخذ على النقد، وعلى سيرورة العملية النقدية الشيء الكثير، ذلك أن سعي الناقد الحثيث وراء استقرار النص على ضوء علوم البلاغة الثلاث قد أدى إلى تعطيل الحس النقدي، بحيث أصبح الناقد يلهج وراء ما يفرزه النص من جماليات، وينكبّ في تفسيرها، بحيث غاب عن ذهنه جوهر النقد الذي ضاع وسط تتبع حسن اللفظ، والهولة وراء رقة المعاني، ما جعل الناقد يتخلّى عن وظيفته الأصلية إزاء النص، لكونه أصبح ملزما "بالوقوف أمام مبدعات هذا الفن

¹ - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج1، ص.01.

موقف المتعبد لا موقف القاضي، ولا موقف الناصح، فهو فنان آخر يحس ما أحسّه الفنان الأول، فيعيش حدسه مرة ثانية لا يختلف عنه إلا في أنّه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية¹.

ثم إنّ الحصري كان خير متعبد للمؤسسة البلاغية، وخير مفسّر لأساليبها البديعية، حيث أظهر من خلال العديد من المواقف النقدية حرصه وعنايته بالبديع بفرعيه اللفظي والمعنوي، ونستطلع ذلك في معرض حديثه عن "نبذ من ألفاظ بلغاء أهل العصر تجري في المدح مجرى الأمثال لحسن استعارتها، وبراعة تشبيهاتها"²، كما نجد أنّ عملية انتقائه للألفاظ كانت جمالية بحثة، حيث أوردتها بحسب ما تحمله هذه الألفاظ من تزويق، وتزيين، للدلالة على أنّ ولع الحصري بالجانب البلاغي، واهتمامه به كان كبيراً، فهو يقع عنده في المقام الأول، ومن أمثلة ذلك قوله:

- ❖ فلان مسترضع ثدي المجد، مفترش حجر الفضل.
- ❖ له صدر تضيق به الدهناء، وتفزع إليه الدهماء.
- ❖ له خلق لو مُزج به البحر لنفى ملوحته، وكفى كدورته.
- ❖ ينابيع الجود تتفجّر من أنامله، وربيع السماء يضحك من فواضله.
- ❖ وهو بحر من العلم ممدود بسبعة أبحر، ويومه من يوم الأدب كعمر سبعة أنسر.
- ❖ أخلاق أعذب من ماء الغمام، وأحلى من ريق النحل، وأطيب من زمان الورد.
- ❖ خلق كنسيم الأسحار، على صفحات الأنوار، كالماء صفاءً، والمسك ذكاءً.

¹ - بندتو كروتشه، المجلد في فلسفة الفن، تر سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، 2009، ط1، ص.14 - بتصرف-

² - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج2، ص.581.

❖ حلو المذاق، سهل المساغ، أجمل الناس في جدّ، وأحلامهم في هزل، يتصرف مع القلوب، كتصرف السحاب مع الجنوب، ذو جدّ كعلو الجدّ، وهزل كحديقة الورد، له عشرة ماؤها يقطر، وصحوها من الغضارة يمطر¹.

لقد أبدى الحصري عناية صريحة بالبلاغة من خلال تركيزه على ما تحمله هذه الألفاظ من جمالية فنية، وجودة أسلوبية، مؤكدا خلالها على منهجه النقدي/ البلاغي الذي يركز في أساسه على رقة المعاني والأساليب دون وعي بالطاقة الدلالية التي تفرزها هذه الأساليب من قيم المناقفة، والكذب الجميل، كالذي ترسخه قصيدة المدح، وما تمتاز به من قدرة عجيبة على التفتّع، والتخفي وراء رقة المعاني، والزخرف اللفظي (ثدي المجد/ حجر الفضل/ ينابيع الجود/ ربيع السماء/ بحر من العلم/ أخلاق أعذب/ أحلى من ريق النحل/ أطيب من زمان الورد/ نسيم الأسحار/ صفحات الأنوار/ كالماء صفاء/ المسك ذكاء/ حلو المذاق/ سهل المساغ/ أجمل الناس/ أحلامهم في الهزل/ تصرف السحاب/ ذو جدّ كعلو الجدّ/ هزل كحديقة الورد/ عشرة ماؤها يقطر/ صحوها من الغضارة يمطر) لتتم على إثرها عملية مرور الأنساق بيسر دون مراقبة أو مكاشفة النقد، الذي "سلم واستسلم لشروط المؤسسة التي أسهم الناقد في إيجادها والحفاظ عليها"².

والحق أنّ المتتبع لتضاعيف الكتاب يلمس تلك العناية، وذلك الاهتمام بالبلاغة، والزينة اللفظية، ولعل أكثر ما يتجلى ذلك في تخصيص الحصري معظم أجزاء كتابه عن طريق إيراد جملة من الألفاظ البليغة الخاصة بكل عصر، ومن بين ذلك نجد:

- ❖ ألفاظ لأهل العصر في ذكر المصيبة بأبناء النبوة.
- ❖ ألفاظ لأهل العصر في أوصاف الأشراف في هذا الموضع موقع.
- ❖ أوصاف بليغة في البلاغات على السنة قوم من أهل الصناعات.

¹ - تتظر الأمثال: زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج1، ص. 581 وما بعدها.

² - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص. 58.

- ❖ ألفاظ لأهل العصر في وصف الماء وما يتصل به.
- ❖ ألفاظ لأهل العصر في ذكر الحسد.
- ❖ ألفاظ لأهل العصر في ذكر التقى والزهد.
- ❖ ألفاظ لأهل العصر في صفات الطعام ومقدماته وموائده وآلاته.
- ❖ ألفاظ تناسب هذا النحو لأهل العصر في صفات الفواكه والثمار¹.

ومن ثمة يتبدى هذا الولع الشديد بالأساليب البلاغية الذي أمكن عدّه السمة المميزة لهذا الناقد، فهو "بديعي المذهب بدليل إعجابه ببدايع البديع ولآلى الميكالي وشهى الخوارزمي وغرائب صاحب ونفيس قابوس، وشذور أبي منصور"²، وهو بذلك لا يخالف سبيل أقرانه من النقاد، أولئك الذين لا تكاد تخلوا كتبهم النقدية من الطابع البلاغي التفسيري المولع بالأساليب البيانية، والمحسنات البديعية، ليتحوّل على إثرها الناقد إلى مجرد مفسّر معجب بما حققه العرب من جودة فنية وبلاغية، دونما وعي بالوجه الآخر لهذه الأساليب، وبالنسقية التي تحملها في طياتها.

ولئن كانت تعليقات الحصري النقدية في مجملها مبتسرة ومقتضبة، بحيث نجده لا يُغرق في التفاصيل، ويوغل في التحليل الذي من شأنه إشباع نهم القارئ، كما هو الحال مع ابن رشيق، إلا أننا نلمس في أغلب التعليقات التي يوردها أنّها تركز في غالب الأحيان على الجانب البديعي والبياني، حيث يكون الحكم فيها حكما جماليا يستند في مجمله إلى روعة التشابيه، والأوصاف، والاستعارات، في حين أنّ المطالع لنقده يجده بالمقابل قد "غضّ الطرف عن أدب الأعراب كأحاديث صعصعة بن صوحان لأنّ اختياره أجمل لفظا وأسهل حفظا... وهو كتاب يتصرّف الناظر فيه من نثره إلى شعره، ومطبوعه إلى مصنوعه،

¹ - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج2، ص. 1096-1118.

² - عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، مرجع سابق، ص. 375.

ومحاورته إلى مفاخرته، ومناقشته إلى مساجلته، وخطابه المبهت إلى جوابه، وتشبيهاته المصيبة إلى اختراعاته الغريبة؛ وأوصافه الباهرة إلى أمثاله السائرة¹.

وإذا كان الأمر بيّناً بناء على ما ذكرنا، فإنّ ما أورده في تصدير كتابه آنفاً قد أغنى به القارئ عن تلك التعليقات المقتضبة التي يبديها في مواقفه النقدية، حيث عمد الحصري إلى التصريح بمنهجيته المعتمدة، والغاية التي يرمي إليها من وراء تأليف كتابه هذا، كما أنّه قد كشف في خضم كلّ هذا عن ذلك الولع الشديد بالبلاغة عن طريق تتبع رقيق اللفظ، وأجمله في الشواهد الأدبية، والموازنات النقدية، في سبيل استكناه مواطن الجميل في نصوصه، ويكفي أنّ مؤلّفه قد حفلّ بشتى أنواع البديع وصنوفها، وعد هذا الأمر من قبيل المسلمات، خاصة إذا اعتبرنا أنّ الحصري من أعلام القرن الرابع الهجري، هذا القرن الذي عُرف عنه شيوع المؤلفات التي تحوي اسم "البديع"، ومن مقدمتهم نجد كتاب **البديع** لابن المعتز، أول من عمد إلى المزج بين النقد والبلاغة في تناول الفنون البلاغية المختلفة بعد الجاحظ.

إنّ هذا الإمعان المبالغ فيه في النممة اللفظية، وصنوف التزييق قد أغرق النقد آنذاك في دوامة لا حصر لها من ألوان البديع، ما جعل أذهان النقاد عاجزة عن تخطي غلالة الجميل أو الخروج عن السياج الدوغمائي الذي وضعته فيه المؤسسة الثقافية، ليمسي على إثرها الناقد مجرد مفسّر لأبواب البلاغة ليس باستطاعته الكشف عن الحدود التي تقف وراء هذه الغشاوة التي أوقعته فيها البلاغة، والتحرر من ربة التلوينات اللفظية والمعنوية التي ضاع في ظلالها الخطاب النقدي، وحُصر في شعابها الضيقة.

ولئن جئنا إلى تأمل الموازنات التي أقامها الحصري بين الشعراء لاستشعرنا ذلك الحرص على علوم البلاغة بفروعها، وإنّ كانت أحكامه في حقيقة الأمر لا تتعدى مجرد وقفات

¹ - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج1، ص.01.

محدودة، فهو لا يغرق في التفاصيل كباقي نقاد عصره، ولا يوغل في التحليلات النقدية، إلا أنّ تلك الشذرات النقدية التي كان يبيثها في موازناته تدل في مجملها على اهتمامه بالبلاغة، ومدى تأثيرها على حكمه النقدي، ومن أمثله ذلك نذكر موازنته في مدح البحري، ومدح الخنساء، حيث قيل لها: "لقد مدحت أخاك حتى هجوت أباك"¹، فأوردت في ذلك أبياتا للردّ على ما قيل فيها²، وبين أبيات قالها البحري في مدح يوسف بن أبي سعيد، وابن يوسف الطائي³، فكان حكم الحصري للخنساء في قوله: "قول الخنساء، يتعاوران ملاءة الحضر، أبرع استعارة، وأنصع بياضا"⁴

على الرغم من أنّ الحكم الذي أصدره الحصري في شعر الخنساء كان مقتضيا كعادة الحصري في أغلب الموازنات الأدبية، التي عرضها في ثنايا كتابه، إلا أنّ هذا لا ينفي أنّ حكمه كان بلاغيا جماليا محضا، حيث اعتبر الخنساء أحسن من البحري في غرض المدح، نظرا لما ضمّه بيتها من استعارة بارعة محبوكة الأطراف، فهي حسب الميزة التي اتسمت بها الخنساء، والتي استطاعت من خلالها التفوّق فيها على مدح البحري، على الرغم مما تطبّعت به أبياته من جودة، إلا أنّه لم يستطع أن يضاهي الجودة الفنية التي حققتها الخنساء، الأمر الذي جعل من الحصري يفضّلها على البحري.

لقد أبان الحصري عن منهجه المتبع في الحكم على الشعراء من خلال التعليق، الذي أبداه في شعر الخنساء، فالمعيار الفاصل يكمن حسبه في الجودة الفنية، التي يحققها الشاعر في نصه، وكذا في حسن توظيف الأساليب البلاغية، وتحقيق الجمالية المنشودة، التي من شأنها أن تستثير كوامن مشاعر المتلقي لما لها من وقع وتأثير، لاسيما وأنّ الحس العربي نسقي بامتياز يطرب لما هو بلاغي في النص، وبهذا يكون حكم الحصري طبيعيا، ذلك أنّ

¹ - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، مصدر سابق، ص.925.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص.925 وما بعدها.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص.926.

⁴ - المصدر نفسه، ج2، ص 926.

العملية النقدية كانت تقوم آنذاك على تتبع مواطن الجمال في النصوص، فالشعر عندهم "ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"¹.

والمتتبع للموازنات الأدبية التي عرضها في تضاعيف كتابه "زهر الآداب" يجد أن الحصري دائماً ما يعمد في حكمه المقتضب إلى الجمالية التي وظّفها الشاعر من حسن استعارة، وتشبيه، ووقعهما في نفس المتلقي، ومن أمثلة ذلك تفضيله لأبيات ابن الرومي على أبيات أبي حفص الشطرنجي في وصف السواد على الرغم من أسبقيته، والإضافات التي ضمّنها، والتي زادت حسه نباهة، ونبوغاً، حيث توسّع في التشبيه، وذكر أنواع الطيب، ولم يقتصر على المسك كما فعل الشطرنجي، وعلى إثر هذا كان الحكم للاحق على حساب السابق، فتوسّع في التشبيه كان سبب سبقه، وتفرّده حتى قال فيه الحصري أنه: "أغلق فيه الباب بعده، ومنع أن يقصد فيه أحد قصده، إلا كان مقصّر السهم عن غرض الإحسان. وقد نبّه علي بن عبد الله بن العباس المسيّب على فضائلها، وأجاد التشبيه، وكشف عن وجوه الإبداع، وضروب الاختراع"².

ومن ثمة، فإنّ الجودة تقاس حسه في العنصر الجمالي، الذي يوظفه الشاعر، نظراً لما يضيفه هذا الأخير على مستوى النص، وما يحققه من وقع على النفوس، هذا ما لم يبلغه الشطرنجي رغم كونه متقدّماً، وحقّقه ابن الرومي رغم تأخره، مما جعل الحصري يفضّله، ويحكم له بالتميّز في هذا الباب، ذلك أنّ ما حققه من جمالية فنية لم يستطع الشطرنجي أن يضاهيها جودة، كما أنّ الحصري لم يكتف بهذه المفاضلة، وإنّما عقد موازنة ثانية بين تشبيهات أبي نواس، وابن الرومي، فيقول: "ومن جيّد تشبيهات أبي نواس وقد نبّه نديماً للصباح فأخبر عن حاله وقال:

¹ - الحسن بن رشيق، العمدّة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج1، ص.197.

² - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج1، ص.229.

فَقَامَ وَاللَّيْلُ يَجْلُوهُ الصَّبَاحُ كَمَا * جَلَا التَّبَسُّمُ عَنْ غَرِّ الثَّنِيَّاتِ

ولعلي بن العباس عليه التقدم بقوله:

يَفْتَرِّ ذَاكَ السَّوَادُ عَنْ يَقِّ * مِنْ ثَغَرِهَا كَاللَّائِي النَّسْقِ

كَأَنَّهَا وَالْمُزَاحُ يُضْحِكُهَا * لَيْلٌ تَعَرَّى دُجَاهُ عَنْ فَلَقٍ¹

فكان الحصري أن حكم لابن الرومي أيضا، لأنه قدّم لمعناه في التشبيه، ومهدّ له لقوله: "ففضل هذا الكلام على ذاك أن هذا قدّم لمعناه في التشبيه مقدّمة أيّده، ووطأت له الآذان، وأصغت الأفهام إلى الاستحسان، وهي قوله: يفتّر ذاك السّواد عن يقق"²، فالمتأمل للتشبيه الذي أورده أبو نواس "يجلوه الصباح كما جلا التبسم عن غرّ الثنيات" يلحظ أنّه كان مباشرا لم يمهدّ له، كما فعل ابن الرومي، الذي مهدّ لتشبيهه بقوله "يفتّر ذاك السواد عن يقق"، أي تحوّل ذلك السواد إلى بياض ناصح، وذلك حتى يوضح الصورة في شطر البيت الثاني حين قال: "ليلٌ تعرّى دُجَاهُ عَنْ فَلَقٍ"³، الأمر الذي لم يجده الحصري متوفرا عند أبي نواس، والذي كان واضحا في تصوير المشهد مباشرا في تشبيهه من دون أي مقدمات.

ما يهمنّا من هذا الموقف النقدي ككل حكم الحصري، الذي ارتكز على البعد البلاغي والجمالي الذي تحمله أبيات ابن الرومي، وكيف أنّه استطاع أن يُحسن التقديم لتشبيهه، في سبيل لفت انتباه القارئ نحو الجمالية التي تحملها الصورة البيانية، والتمهيد لها حتى تتوضح الصورة في ذهن المتلقي، وفي نفس الوقت تستميله، ليستحضر المشهد بكامل

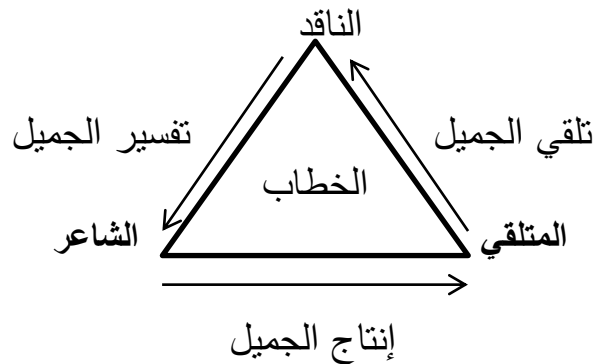
¹ - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج1، ص.230 وما بعدها.

² - المصدر نفسه، ج1، ص.231.

³ - يرى محمد بن سعد الشويعر أنّ في تشبيه ابن الرومي إضافة مستعذبة لم ينتبه إليها الحصري؛ وهي قوله: "والمزاح يضحكها"، وهي إضافة تشير إلى جمال معنوي وهو ظرفها، وطيب محضرها، لأنّ المزاح يضحكها، للاستزادة ينظر: محمد بن سعد الشويعر، الحصري: حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الآداب، دار عبد الرحمن الناصر للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 1984، ط2، ص.414.

تفاصيله، ويعيشه بكل جزئياته أو بالأحرى يعميه عن رؤية شيء غير الجمالية في البيت الشعري، ما جعل الناقد يغرق بدوره في جمالية التقديم للتشبيه الذي أقامه الشاعر وعدّه براعة، ما جعله يحكم له بالجودة على حساب أبي نواس، على الرغم من أنّ "ابن الرومي قد عكس صورة أبي نواس، فأبو نواس يشبه جلاء الصباح بجلاء التّبسم عن غرّ الثّنيات، وابن الرومي يشبه السواد الذي يفتر عن يقق ليل تعرى دجاء عن فلق. وتشبيه أبي نواس ليس بحاجة إلى تمهيد لأنّه يتحدّث عن تبسم صاحبه في حين يتحدّث ابن الرومي عن ضحكها"¹.

وبناء على ما تقدّم يتضح جلياً للقارئ ذلك الاهتمام بالبعد الجمالي، ومدى توفره في البيت الشعري، والحرص على حسن توظيفه بحيث يثير من خلاله استمالة القارئ، وإثارة انتباهه إلى جمالية الصورة، وتقريبها إليه بالشكل الذي يجعله يستحضر جزئيات الصورة دون الوعي منه بما يدور خارج أسوار الجماليات، التي ترسخها الصور البلاغية أو التفكير حتى بشيء غير الجميل، الذي يبعث به الشاعر في نصه، ويتطلع إليه الناقد، ويضطرب له المتلقي، ليظل الخطاب بهذا المفهوم رهين محبسين محبس الرؤية الجمالية التي غرق فيها الشاعر، ومحبس الرؤية النقدية العقيمة التي ظل يكرسها الناقد الأدبي، لتصبح على إثرها العملية الإبداعية، والنقدية على هذه الشاكلة:



¹ - سامي يوسف أبو زيد، ابن الرومي: قراءة نقدية في شعره، دار عالم الثقافة للنشر، عمّان، الأردن، 2012، د.ط، ص.588.

لابد أن نعي أنّ مهمة الناقد أسمى من البحث عن جماليات العمل الفني، وشرحها وتفسيرها، حيث ترقى إلى محاولة الكشف عن خوافي النص، ومضمرات الخطاب التي يعتاص الوصول إليها بسهولة، وتحتاج من الناقد إلى اجتهاد خاص حتى يتمكن من إزالة طبقات النص، وسبر مساراته المجهولة، وإلا فما الفرق بينه وبين عوام الناس، وكيف سيتميز بكونه ناقدًا، ومهمته محصورة في تفسير الأساليب البلاغية، وبديعيات النصوص، "وإذا كان قد وقف على بعض ما هو غير جمالي في النصوص، إلا أنّ هذا يقتصر على عيوب الخطاب الفنية والعروضية واللغوية"¹.

إنّ هذا النوع من الكشف هو الذي غاب عن نقدنا القديم، هذا الكشف الذي يمكن الناقد من ولوج أبعاد جديدة في النص، وأن يمارس جوهر النقد، وحقيقته في تخطي الظاهر اللفظي إلى الباطن النسقي الذي لا يظهر للعيان، بل تتجلى نسقيته أمام الناقد الحاذق، الذي يحسن تفكيك النص، ويجبره على الخضوع له، هنا تتبدى ميزة الناقد الكاشف من الناقد المفسّر في ذلك الاقتحام لسطوة النص، واستفرازه حتى يخضع النص له، ويتخلى عن جبروته، ليمسي كائنا طيعا لينا أمكن استنطاقه، واستجلاء مضمراته الخطيرة.

ومن خلال ما أسلفنا عرضه آنفا يتأكد لنا أنّ أساس الرؤية النقدية عند الحصري كانت بلاغية جمالية محضة ترتكز أسسها على تتبع الجميل في النص الشعري، ورصد مواطن الجودة الفنية فيه دون الوعي بما ورائيات الخطاب من مضمرات نسقية خطيرة، وإن كان لظروف المرحلة في حقيقة الأمر آنذاك يد في هذه المسألة، هذا فضلا عن حالة النقد المغاربي في تلك الفترة، الذي كان يدبّ خطواته الأولى نحو التأسيس.

كما أنّ الجدير بالذكر أنّ ما يقع في درجة اهتمامنا من وراء كلّ هذا ليس البحث في وجوه البلاغة على مستوى النقد المغاربي، وبيان أثرها في الخطاب النقدي، وإنّما التركيز

¹ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص.19.

على الوجه الآخر للبلاغة، باعتبارها مؤسسة قولية تتعاضد فيها الأنساق التي تثوي وراء جماليات العبارة، والأسلوب المتأنق، لتخلق نوعا من الجبروت الرمزي الذي يحكم قبضته على الخطاب النقدي، ويقيد أطره، حتى يلقي به إلى متاهة لامتناهية من الجماليات المقيّنة.

2 - النقد الرشيق في ظل المؤسسة البلاغية:

يرجع سبب تركيزنا سابقا على النقد البلاغي عند الحصري إلى بيان مدى سيطرة المؤسسة البلاغية بعلمها الثلاث على الخطاب النقدي، وتمكّنها من إحكام قبضتها على النقد، والسير به إلى دائرة الجميل النصوصي، وإن كان نقد الحصري -في حقيقة الأمر- في أغلبه غائبا، وإن حضر فإنّه لا يتجاوز حدود التعليقات المحتشمة، التي كان يقذف بها للقارئ في ثنايا بعض الموازنات الأدبية، والقضايا النقدية، التي تطرق إليها في زهر الآداب، ما جعل الأمر عسيرا على القارئ حتى يخلص إلى موقف نقدي بالجم المعالم بين، لاسيما وأنّ الكتاب ككل في نهاية الأمر كما أوردنا آنفا يندرج في مصاف الكتب الأدبية أكثر منها النقدية.

بيد أنّ هذا الاحتشام والاقتضاب الذي لمسناه في نقد الحصري سرعان ما يتلاشى، ولا نجد له حضور عند ابن رشيق من خلال كتابه "العمدة في محاسنه الشعر وآدابه ونقده"، باعتباره كتابا نقديا بلاغيا بحت، حاول من خلاله الناقد التطرّق إلى كلّ ما يتعلّق بعلم الشعر، وصناعته حتى يكون جامعا لأصوله، وضوابطه، خاصة بعد أن وجد الناس "مُختلفين فيه، مُتخلفين عن كثير منه، يقدمون ويؤخرون، ويقلّون ويكثرّون، قد بَوَّبُوهُ أبوابا مبهمّة، ولقّبوه ألقابا متّهمّة، وكلّ واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهباً هو فيه إمام نفسه، وشاهد دعواه"¹.

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.05.

وعليه، فإنَّ الاهتمام بالبلاغة، وآلاتها كانت من أولويات الناقد في كتابه إلى جانب المسائل النقدية التي طرقها، والتي أبدى فيها من الأحكام، الأمر الذي يجعلنا نستشف حضور البلاغة وتأثيرها في مواقفه النقدية أكثر من الحصري نفسه، فسطوة المؤسسة البلاغية حاضرة في نقده نتيجة التأثير بحالة النقد الأدبي المشرقي، وأئتمته كقدامة، وابن قتيبة، والآمدي، والحاتمي، والجرجاني، وغيرهم، فراح يولي الأهمية لجمال المعنى، ورشاقة اللفظ، وما إلى ذلك من شبيهه، ذلك حسب ما يقوم عليه النقد، والأساس الذي تسير على هديه سوائم العملية النقدية.

لقد أبان ابن رشيقي من خلال الأحكام النقدية التي أصدرها، والموازنات الأدبية الواردة في سياق ذلك عن التحكم المؤسساتي في الخطاب النقدي عن طريق العناية بأبنية الكلم، والنمنمة اللفظية بهدف تخدير العقول، وإدخالها في حالة من العمى الثقافي، حتى لا ينشغل العقل النقدي العربي بما دون ذلك، ولا يخرج عن فقاعة الجمالية، التي صنعتها له المؤسسة الثقافية، ويصبح على إثرها ينتج الجميل، ويضطرب للجميل، وينقد الجميل، ويحرص عليه في النص، حتى ليظن المرء أنَّ الهدف الذي يصبو إليه النقد، والذي على أساسه وُجد.

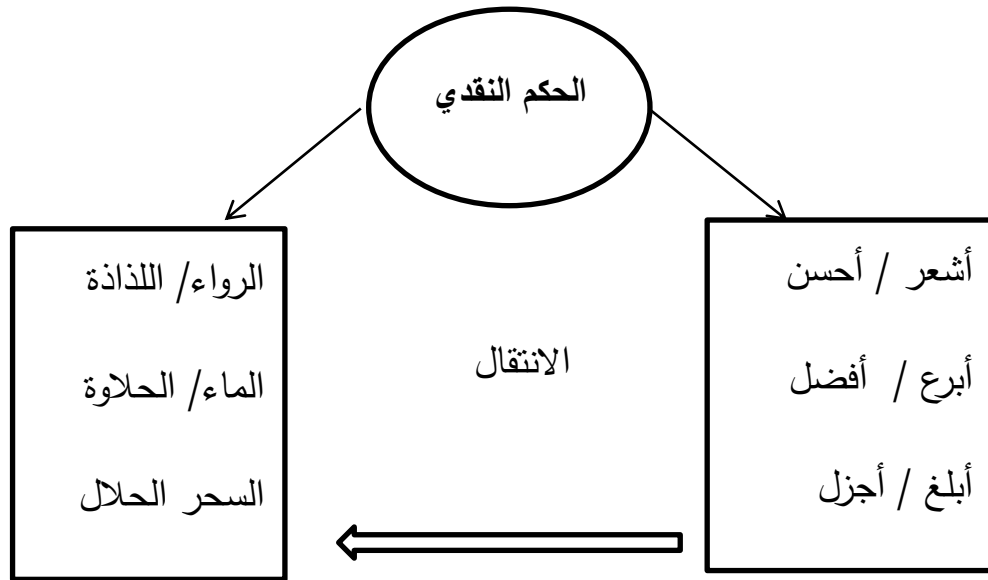
ولنا أنَّ نستدل بأحكام ابن رشيقي النقدية، لتتضح لنا سطوة المؤسسة البلاغية الجمالية على الرؤية النقدية، ومدى تأثيرها في حكم الناقد المؤدلج ثقافيا على تحليل النص الشعري، وبيان مواطن الجمال فيه، ومن أمثلة ذلك ما أورده في باب أشعار الكُتَّاب عن شعر ابراهيم بن العباس الصولي قال: "وأيُّ مدح أبرع و أبْدع من قوله في الفضل بن سهل:

لَفَضْلِ بْنِ سَهْلٍ يَدْ * تَقَاصَرَ عَنْهَا الْمَثَلُ

فَبَاطِنُهَا لِلنَّدَى * وَظَاهِرُهَا لِلغِنَى

وَنَائِلُهَا لِلغِنَى * وَسَطْوَتُهَا لِلْأَجَلِ

أليس هذا الماء الزلال والسحر الحلال؟¹، وإنما هو في حقيقة الأمر سحر مؤسساتي تجنح إليه المؤسسة في سبيل صرف النظر عن الأنساق التي ترسخها في خطابها تحت مسميات الحلاوة، والطلاوة، والديباجة، والفصاحة، والحسن، والبهاء، والرواء، واللذاعة، وغيرها من المصطلحات النقدية الرنانة، التي يعمد إليها النقاد في الحكم على جودة النص الشعري، حتى تجعل النفس تطرب وتتلذذ به، فتصبح بذلك مهياة لتقبل كل ما يرد من هذا النص من جماليات لفظية، ومعنوية، وبخاصة ينبغي علينا أن نشير إلى مدى براعة المؤسسة في انتقاء المصطلحات النقدية التي من شأنها استمالة النفس، بحيث تجاوزت البساطة التي كانت تتميز بها الأحكام النقدية سابقا إلى أحكام أكثر تأثيرا، واستمالة لنفس المتلقي:



إنّ هذا التلاعب اللفظي الذي عمدت إليه المؤسسة البلاغية لهو من صميم اللعبة التي تهيوها حتى تجعل النفس تطرب للجميل، وتعدّه أساسا فعّالا في العملية النقدية، والمحور الذي يهدف النقد الوصول إليه بهدف صرف النظر عن الهدف الحقيقي الذي ينيط بالنقد، ويحكم أسسه، حتى يبقى الناقد الأدبي حبيس الغلالة الجمالية التي تُطوّر لها المؤسسة، لتجعل منها مغرية أكثر، ولافتة لكي تستميل النفس، وتحرك دواخلها، ومنه أمكن القول بأنّ

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج2، ص. 757 وما بعدها.

النقد قد انتقل من الأحكام النقدية البسيطة، التي كان يدلي بها الناقد في الموازنات الأدبية بين الشعراء في الأسواق الأدبية، للتعبير عن مدى استحسان الناقد للعمل (أشعر، أحسن، أفضل..). إلى أحكام أكثر تأثيراً، ولفناً للانتباه، وأكثر نسقية -إن صحّ التعبير- لتؤدي ما عليها من دور في إفراز هذه الطاقة الدلالية، والشحنة التأثيرية في نفس المتلقي من خلال تخيّر العبارات التي تقدّس هذا الشعر جاعلة منه الأساس، فهو (السحر الحلال، الماء، الرواء، اللذاعة...) حتى تدعن لها النفوس، وتستجيب له، وتصبح بذلك مبرمجة على تلقي الجميل دون وعي بالنسقية التي يفرزها هذا الجميل المُمفخخ.

كما نجد أنّه لم يكتف بما أورده من تعليق على أبيات إبراهيم بن العباس الصولي، وإنّما عمد إلى الموازنة بينه، وبين ابن الرومي، الذي أجاد بدوره حين تناول نفس المعنى حيث قال:

"مُقَبِّلُ ظَهَرِ الْكَفِّ وَهَابُ بَطْنِهَا * لَهُ رَاحَةُ فِيهَا الْحَطِيمُ وَزَمَرَمُ

فَطَاهَرُهَا لِلنَّاسِ رُكْنُ مُقَبِّلُ * وَبَاطِنُهَا عَيْنُ مِنَ الْجُودِ عَيْلُمُ

إِلَّا أَنَّ الْأَوَّلَ¹ أَخْفُ وَزَنَا، وَأَرْشَقُ لَفْظًا وَمَعْنَى، وهذان البيتان، وإن كانت فيهما زيادة، فإنّما هما بإزاء البيت الأوسط من أبيات إبراهيم فقط²، فكان الحكم بذلك دائماً لصالح إبراهيم، لأنّه قد توفرت فيه معايير الجودة الفنية، التي ترتضيها المؤسسة الثقافية من جمالية في المعنى، ورشاقة في اللفظ، فضلاً عن خفة الوزن، لتكون بذلك قد حققت شروط الجمالية، التي تطمح المؤسسة الثقافية إلى توقّرها في البيت الشعري، مما جعل أبو الحسن يفضلها على أبيات ابن الرومي، على الرغم من كون هذا الأخير قد أجاد في تناوله للمعنى نفسه،

¹ - و المقصود: إبراهيم بن العباس الصولي.

² - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر السابق، ج2، ص.758.

إلا أنه لم تتوفر فيه شروط الجودة الفنية، التي حققها إبراهيم بن العباس الصولي في مدحه لذي الرياستين¹.

وبناء على ما سبق، فإننا نستنتج أنّ دفة النقد قد أصبحت تميل إلى من يحسن توظيف الجماليات الأسلوبية والصور في نصّه، فقد أصبحت من مهام الشاعر السعي إلى تدجيج شعره بما طاب من الألفاظ، والمعاني الأنيقة، التي من شأنها أن تستطيب لها النفس، وحتى تدلّ بدورها على مدى براعة الناظم في تجويد الكلم وتصريفه، ليخرجه التخرّيج الذي يرضي به المؤسسة، ويؤثر به على المتلقي التوّاق، الذي أصبح يستجيب بشكل آلي لأي استنارة جمالية منبعثة من النص الشعري.

وعليه أمكن القول أنّ سلطة النقد قد أصبحت شكلية أمام ما تمارسه سلطة البلاغة على النص، بحيث أفرغت العملية النقدية من جوهرها في الكشف والتقويم، لتلتزم بالطابع التفسيري البلاغي للنصوص، ويصبح على إثرها النقد مجرد قناع مؤسّساتي تحتمي به المؤسسة من أعين الجلادين، التي قد تهدد بفضح حجم الأنساق القابعة خلف خطاباتها النقدية، ومدى الضرر الذي أحدثته في النقد، وكذا القيم النسقية التي رسختها في الشخصية العربية.

لقد كان ابن رشيق وغيره من النقاد خير معين على ترسيخ هذا المدّ النسقي، الذي تبيّنه المؤسسة لتثبيت أقدعة البلاغة، واستمرارية فعاليته في الخطاب، وذلك عن طريق الإمعان في خدمة البليغ، والإخلاص للمؤسسة البلاغية بعلمومها، وتتبع مواطن الجودة الفنية في

¹ - وهو لقب عُرف به عدد من رجال الدولة في عصور إسلامية مختلفة، ومن بينهم الفضل بن سهل السرخسي الذي لُقّب به لتوليّه الوزارة، والجيش معا في عهد الخليفة المأمون، للاستزادة ينظر: قتيبة الشهابي، معجم ألقاب أرباب السلطان في الدول الإسلامية: من العصر الراشدي حتى بدايات القرن العشرين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، د.ط، ص.41.

النص الشعري، "فكلّما كانت اللفظة أحلى كلّما كان ذكرها في الشعر أشهى"¹، ونالت الحظوة، والقبول عند السلطة الثقافية، ونقادها، فالأهم بالنسبة للنقاد هو أن يحقق الشاعر في أبياته الجمالية المطلوبة لفظا ومعنى دون أن يشغل باله بحجم ما تخزّنه هذه الجمليات من قبحيات نسقية.

وبعيدا عن فقاعة الجميل التي يجتهد الشاعر في تحقيقها، والنقاد في تفسيرها، فلو التفتنا إلى قصيدة المدح باعتبارها غرضا شعريا بالغ الأهمية في هرم الإبداع الشعري، والتي تطرق إليها ابن رشيق، وغيره من النقاد في ثانيا عرضهم للمسائل النقدية، لوجدناها في حد ذاتها بيئة نسقية، نظرا لما ترسخه من قيم التسوّل، والزيف، والكذب، بحيث صارت نوعا من الصفقات التجارية، التي يبرم عقدها بين المادح والممدوح لما يجمعهما من المصالح المشتركة، فالشاعر يمدح، والممدوح يمنح، لينال كلّ منهما ما يريد من تحقيق لمآربه الخاصة، دون الوعي بالقيم النسقية التي يحملها الخطاب المدائحي نفسه، والأعجب أن "المادح يعلم أنّه يكذب، والممدوح يعلم بهذا الكذب، والوسط الاجتماعي لا يخفى عليه ذلك، وكلّ الصفات الممنوحة للممدوح هي صفات شعرية مجازية بلاغية لا تقاس مقاسا حقيقيا ومنطقيا. وهذا تواطؤ ثقافي"².

لقد أحسنت المؤسسة الثقافية العبث بنا وبخطاباتها النقدية، وأجادت ذلك حقيقة، نظرا لما نلمسه في أحكامنا النقدية، التي لا تستند إلى الكشف عن علل النص، ومواطن الخل فيه دون أن يتأثر الحكم النقدي بأي جمالية لفظية كانت أم معنوية، حيث نجد أنّ المؤسسة الثقافية كانت حريصة على تجنيد جملة من الإغراءات، حتى تستميل الناقد للوقوف عندها، باعتباره ميّالا بطبعه إلى الجماليات، التي تحتفي بها النصوص، حيث نجده يستجيب بدوره لأي استئثار جمالية بدل السير بالنص إلى مرحلة الكشف، والتقويم النصي، والذي من شأنه

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمد، مصدر السابق، ج2، ص.785.

² - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص.50.

كشف الستار، ورفع الحجب عن جوانب نصية، التي لم تطأها أقلام النقاد قبل، فقط بذلك أمكن القول بأننا قد نصل إلى ما قد نسميه بنوع من التصالح مع خطاباتنا النقدية بعيدا عن العيوب النسقية التي أنهكتها.

إنّ التصالح الذي تفرضه عملية الكشف عن الأنساق التي تكتنز الخطابات النقدية، وكذا الوعي بالعيوب النسقية التي ألحقناها بالخطاب النقدي نتيجة ممارستنا الخاطئة للنقد كفيلة بأن تمنح النقد ولادة ورؤية جديدة تولد من رحم إدراكنا لعيوبنا النسقية التي ابتلي على إثرها النقد، نتيجة للنقد الوراثي الذي تشربناه من وريد القدامى، كابن رشيق، وغيرهم من الذين وضعوا أسس النقد، وأرسوا معالمه الكبرى، ليسير على هديه الخطاب النقدي الذي أتعبه قيود المؤسسة الجمالية، وضلّته عن القيام بمهمته الأساسية، التي وُجد من أجلها، حتى تحصره في حيز أضيق، لتتمكّن من الإجهاز عليه، وذلك بتعطيل الحس النقدي حتى يستجيب للجميل دون غيره، لأنّه بكل بساطة جُبِل على ذلك الحب للجميل، والطرب له.

لقد أدى ابن رشيق، وغيره من النقاد القدامى آنذاك دورهم في الهرم المؤسساتي، وذلك من خلال إعلان الطاعة له، وخدمة البليغ النصوصي، فذلك يعد حسبهم قوامُ النقد، وعوده المتين، حتى أصبح الشاعر على إثره يتقن في تجويد الكلم، وتطعيمه بشتى ألوان البديع، والزخرف اللفظي، والمعنوي حتى يُحكّم له بالأفضلية والجودة الفنية، لينال استحسان الناقد، ورضاه، وإلاّ فإنّ قلم الناقد سيفتك به، وستلاحقه لعنة القديم نتيجة مخالفته عادة العرب في نظم الشعر.

ومن أمثلة ذلك نسوق ما أورده ابن رشيق في الموقف، الذي حصل حين حضر دعبل بن علي الخزاعي إلى بيت عبد السلام بن رُغبان (ديك الجن) فتناشدا الشعر فأنشده ديك الجن مطلع قصيدة:

"كأنّها ما كأنّه خَلَل الـ * خُلّة وَفُّ الهُلوكِ إذْ بَعَمّا

فقال له دعبل: أمسك، فوالله ما ظننتك تُتم البيت إلا وقد غُشي عليك، أو تشكيت فكيتك، ولكأنتك في جهنم تخاطب الزبانية، أو قد تخبطك الشيطان من المس¹، نظرا لما حمله البيت الشعري من غثاثة في معنى، وفجاجة في اللغة، وشعث في اللفظ ما جعل دعبل يستهجنه، وينفر منه.

إنّ ما يهمننا من الموقف ككلّ ليس رأي دعبل، وإنّما ما أورده ابن رشيق من نقد جمالي إزاء بيت ديك الجن، الذي خالف به عادة الشعراء، فهو حسبه بيت قبيح مُنفر في جميع جهاته الجمالية -إنّ صحّ التعبير- وإذا ما أردنا تلخيص نقد ابن رشيق²، فإنّه يكون على هذه الشاكلة:

✓ نقد عروضي: "إضمار ما لم يُذكر قبلُ، وخالف العادة بمثله فيُعذر، ولا كثر استعماله فيشتهر" / "استدعى قافية لا لشيء إلا لفساد المعنى".

✓ نقد بلاغي: "إحالة تشبيهه على تشبيهه، وثقل تجانسه الذي هو حشو فارغ لو طُرِح من البيت لكان أحزم" / "استحالة التشبيه، ما الذي يريد (بُغامه) في تشبيهه (الوقف) - وهو السوار-".

✓ نقد لغوي: "ولم كان وقف الهلوك خاصة؟ ومعنى البيت: أنّ عشيقته كأنّها في جديدها وعينها الغزال الذي كأنّه بين نبات الخلّة سوارُ الجارية الحسنة المشي المتهاكة فيه" / "وقيل الهلوك: البغي الفاجرة، فما هذا كله؟ وأي شيء تحته؟".

ومنه، يتبدى لنا أنّ نقد ابن رشيق لا يخرج عن الأنواع التي ذكرناها سابقا، والتي تصب جميعها في منبع واحد، وهو المنبع الجمالي، الذي لا يجاوز حدود الظاهر من المتن الشعري في تتبع الأنيق اللفظي، والمعنوي، والعروضي، ذلك ما بُرمجت عليه أذهان النقاد، والشعراء لتطرب وتنقد كل جميل، وتغفل عن ما يقف وراءه، كما هو الحال مع ابن رشيق

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.353.

² - للاطلاع على القول كاملا ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص.353 و ما بعدها.

في تتبعه لسقطات ديك الجن اللغوية، والعروضية، والبلاغية، لأنّه خرق ما تسير عليه عادة العربي في نظم القريض من طلاوة، وطراوة، وحسن ديباجة.

وعلى هذا الأساس ما كان لابن رشيق إلا أن يقوم بالدور المنوط به، باعتباره جَلَد المؤسسة، والحارس الأمين لأنساقها، فالمطالع يجده لا يتوانى عن استبعاد كلّ من سوّلت له قريحته الشعرية بالتمرد، والخروج عن المسار الجمالي، الذي رسمه القدامى للشعر، نظراً لكونه خرقاً لسننهم المعهودة، التي يحرص القدامى على توفرها في الشعر، كأنّ يخالف الشاعر وصفهم للمرأة مثلاً فعل ديك الجن في تشبيهه لعشيقته بالغزال في جيدها، وعينها، والذي كأنّه بين نبات الخُلّة سوار الجارية حسنة المشي المتهاكمة فيه.

إنّ أكثر ما يهمنّا في هذا الموقف النقدي ككلّ ليس فُبح بيت ديك الجن أو جماله، لأنّ ذلك سيقود سياق الحديث بطريقة أو بأخرى إلى الخوض في الأبعاد الجمالية، والعروضية واللغوية للبيت الشعري، لنجد أنفسنا دون وعي منا في دائرة النقد الجمالي، وإنما ما يهمنّا أكثر المرتكز الذي بنى ابن رشيق الحكم النقدي على أساسه، والذي يجعلنا نقرّ بحقيقة عجز الناقد أمام الصنم الجمالي، حيث يحاول في كلّ مرة البحث عنه في المتون الشعرية، والحرص على مدى تحققه من طرف الشاعر، وإلا فإنّ مصيره سيكون الإقصاء لا محالة، لأنّه ببساطة لا يُعين المؤسسة الثقافية على إنتاج الجميل، ولا يخدم هدفها النسقي، ومن ثمة يتم حرمانه من منزلته بعدما كان يستمتع بسيادته للهم الإبداعي، ليجرد من امتيازاته مؤسساتية، فيصير ربع شاعر أو أدنى، ويقذف ببيته الشعري إلى الناقد، لكونه قاضي المؤسسة حتى يصدر فيه حكماً يليق بما ارتكبه من جرم في حق البلاغة نفسها.

إنّ المؤسسة لا تتوانى في استبعاد أي فرد لا يخدم مصالحها، واستبداله بآخر تتوسم فيه الوفاء لها ولنسقيتها، حتى تمطر عليه من الامتيازات، وتجعل منه سيّداً يكفي أنّه ينتج لها من الأساليب الجمالية ما يصرف بها الأذهان عن النسقية التي تنهش حجب النص،

وتحمّلها من الدلالات ما لا يستطيع النقد الوصول إلى كشفه، خاصة بعد أن تبيّنت من أنّ العقول، والأذهان كلّها مشدودة بجمال الألفاظ، والمعاني، ومحصورة في حيز التفسير، "ولقد ظلّ النقد الأدبي يبحث عن الجمال حصرا وعمّا هو خلل فني. ولا يتجاوز ذلك"¹ يسير وفق ما تملّيه عليه المؤسسة الثقافية وأنساقها.

ومن هذا المنطلق، يغدو الحديث عن النقد المغاربي ما قبل القرن الخامس حديثاً عن نقد خاضع لسلطة المؤسسة البلاغية يهتم ببلاغة الكلم والأساليب الأنيقة، وكذا التبحر في علوم البلاغة، وأبوابها الكثيرة، ذلك النقد حسبهم، ليصبح على إثرها الناقد مفسراً، والشاعر منتجاً للجميل ينال ما يناله من عبارات الثناء نتيجة شعره المشبّع بشتى ألوان البديع، والصور البيانية، وفي ذلك يستوقفنا حديث ابن رشيق عن الشعراء في باب المصنوع، والمطبوع يقول: "فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، و ما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرها... وأما الباحثري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهبا في الكلام...وما أعلم شاعرا أكمل ولا أعجب تصنيعا من عبد الله بن المعتز؛ فإنّ صنعته خفيّة لطيفة...وهو عندي ألطف أصحابه شعرا، وأكثرهم بديعا وافتنانا"².

وبالتالي، فإنّ الجودة الشعرية حسبهم تقع في مدى توظيف الشاعر للأساليب البيانية، والبديعية في متنه، لينال من خلالها الحظوة لدى النقاد، ويكتب له المجد، ويُعترف بفحوليته المزعومة، وإنّ كانت الحقيقة غير ذلك تماماً، حيث يفقد النص الشعري معناه، ويصبح مجرد صفقة نسقية تقام في الأسواق الأدبية يتنافس فيها الشعراء لإبراز مقدرتهم الفنية، والجمالية، وذلك عن طريق تدجيج النص، وتطعيمه بأرق العبارات، وأرشق الألفاظ، لعلمها أنّ نفس العربي نفس بلاغية تطرب لكل ما هو جميل، حتى تكسب بذلك استحسان النقاد، ورضاهم.

¹ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص.19- بتصرّف-

² - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.211.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أنّ مؤسسة البلاغة قد أحكمت قبضتها حقيقة على الخطاب النقدي، هذا الإحكام الذي أكسب العقول النقدية مناعة ضد الكشف الحقيقي للخوافي، التي تقبع خلف الأنظمة النصية، ما جعلها تدور في فلك البلاغة، وتتبحر في علومها الثلاث، وتتمعن في أساليبها، وضروبها المختلفة، الأمر الذي أنتج لنا نقدا مؤسساتيا، وخطابا نقديا مشبعا بصنوف البديع والبيان، غير قادر على التخلص من شحوم الجميل التي ألحقتها السلطة الثقافية بنظام الخطاب النقدي، لنكون فيما بعد أمام نقد مترهل غير قادر على الخروج من الدوامة التي وضعته فيها المؤسسة حتى تضمن استمرارية ضخ الأنساق، وفعاليتها في الخطاب النقدي.

3 - النقد العياضي أمام سلطة البلاغة:

ارتبط اسم القاضي عياض بالموسوعية في الأخذ والخلفيات المعرفية، فهو علم في علم الحديث، والفقه، والتفسير، والقراءات، والأدب حتى قيل "لولا عياض لما عُرف المغرب"¹، ونظرا لتبحره في علم الحديث بشكل خاص، والتبريز في علومه رواية، ودراية، وشرحا، وتفسيرا، كان من الطبيعي أن ينال من الحظوة لدى الدارسين الشيء الكثير، وإن كانت أغلب الدراسات التي أُقيمت حوله قد ركزت في تناولها له على البعد الفقهي في فكره، غاضين النظر بعض الشيء عن الجانب الأدبي، والنقدي، والشعري.

ولعل السمّة التي تفرّد بها هذا الرجل إلى جانب ما ذكر قدرته الأدبية والنقدية ذلك أنّه كان يعتمد بالإضافة إلى تفسير السند، وبيان ما فيه من فقه إلى شرحه لغويا، ونحويا، ونقده بلاغيا عن طريق إبراز مكانه البلاغية من فصاحة، وبلاغة، وبديع، والتي أكثر ما تجلّت في كتابه "بغية الرائد لما تضمنه حديث أم زرع من الفوائد"، بحيث أبان لنا هذا المؤلّف عن شخصية عياض النقدية، وهو ما ليس بجديد على أبي الفضل، نظرا لاطلاعه في مرحلة

¹ - لقد ترددت هذه المقولة على ألسنة جمهور عريض في المغرب من غير أن تُنسب إلى قائل معين.

التحصيل العلمي على الكتب الأدبية والنقدية، وكذا تتلمذه على يد "ناقد أندلسي شهير أعني به أبا محمد عبد الله بن السيد البطلوسي، فقد أورد في فهرسته أنه أجاز جميع تصانيفه ورواياته، ومن المعلوم أنّ من تصانيف البطلوسي شرح أدب الكاتب وشرح شعر المعري"¹، الأمر الذي أهّله لتكوين ملكة نقدية، وكذا منحه تلك القدرة على تذوق الشعر، وإبداء بعض الآراء النقدية.

هذا بالإضافة إلى الشذرات النقدية، والمواقف المختلفة² التي نقلها ولده في كتابه "التعريف بالقاضي عياض"، والتي قد أفصحت عن الجانب النقدي له، والذي لا يقل أهمية عن الجانب الفقهي في شخصيته، ولعل الأمر مترابط في نظرنا، ذلك أنّ المعرفة بعلم الحديث تقتضي إلماما واسعا بعلوم اللغة وآدابها للتمكّن من الإحاطة بالسند، والوقوف على مسائله اللغوية، والنحوية، وبيان ما اشتمل عليه من فصاحة وبلاغة، وهو أمر شائع في تلك الفترة بالذات، بحيث نجد أنّ "عموم النقاد في العصر المرابطي دخلوا ميدان النقد، والبلاغة من باب الدراسات القرآنية، فقد كانت الكتب التي ألّفت على هامش إعجاز القرآن الكريم عمدتهم"³.

ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى علاقة الإعجاز القرآني بالبلاغة، نظرا لكونه الهدف الذي وُجدت على أساسه البلاغة، حيث يسعى هذا العلم إلى بيان أوجه الإعجاز التي يضمنها القرآن الكريم، وقد لخص ذلك أبو هلال العسكري في قوله: "واعلم - علّمك الله الخير ودلّك عليه وقبّضه لك وجعلك من أهله- أنّ أحقّ العلوم بالتعلّم وأولاها بالتحقّق - بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه- علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذي به يُعرف إعجاز كتاب الله،

¹ - عبد السلام شقور، القاضي عياض الأديب، مطبعة أمل، طنجة، المغرب، 1983، ط1، ص.280.

² - للاستزادة ينظر: محمد بن القاضي عياض، التعريف بالقاضي عياض، تح محمد بن شريفة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، 1982، د.ط، ص.109 وما بعدها.

³ - عبد السلام شقور، القاضي عياض الأديب، مرجع سابق، ص.399.

الناطق بالحقّ، الهادي إلى سبيل الرشد، المدلول به على صدق الرسالة وصحة النبوة¹، ما جعل القاضي عياض، وغيره من أئمة الحديث يطرقون باب البلاغة، خاصة حين اقترن الأمر بفهم النص القرآني، وإدراك سرّ إعجازه.

وبما أنّ الحديث عن البلاغة وعلاقتها بالقرآن الكريم، فإننا منقادون لا محالة إلى استحضار علاقتها بالنقد، وهو أمر كنّا قد أشرنا إليه سابقا نظرا للتلازم الشديد الذي يقع بينه وبين البلاغة، فيكفي لو أننا تأملنا تاريخ البلاغة لوجدنا أنّها في بداياتها قد أخذت أسماء كثيرة منها: البديع، والنقد، والبيان. يقول بدوي طبانة: "إنّ المتقدمين كانوا يسمّون علم البلاغة، وتوابعها بعلم نقد الشعر، وصنعة الشعر، ونقد الكلام، وفيه ألف أبو هلال العسكري كتابا سمّاه (الصناعتين) ويعني بذلك النظم والنثر وألف قدامة بن جعفر الكاتب كتابا سمّاه (نقد الشعر)²."

لذا ما كان لنا ونحن نطرق باب النقد البلاغي وما يُحدثه من ترسبات نسقية على مستوى الخطاب، ومن تنميط للذهنية العامة للأمة وفق قيم، وسلوكيات ترسخها المؤسسة الثقافية دون أنْ نقف عند هذا الناقد، باعتباره قد أجاد في تجسيد هذا النوع من النقد في تفسيره لحديث أم زرع³ من خلال كتابه "بغية الرائد لما تضمّنه حديث أم زرع من الفوائد"

¹ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص. 01.

² - بدوي طبانة، علم البيان: دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1967، ط2، ص. 13.

³ - هو حديث إحدى عشرة امرأة كنّ في الجاهلية، اجتمعن في مكان ما، بعيدا عن أنظار وأسماع أزواجهنّ، وقررن أن يكون حديثهنّ في مجلسهنّ هذا، حديث عن أزواجهنّ، وحالهنّ معهم وتعاهدن على الصدق والوفاء، فهي مكاشفة في منتهى الصراحة والوفاء، وهو حديث صحيح متفق عليه رواه كثير من حفاظ الحديث، اختلف في منته، كما اختلف في روايه، فيما إذا كان القول قد روته السيدة عائشة - رضي الله عنها - أم أنّه حديث مرفوع إلى الرسول - صلى الله عليه وسلم - فمنهم (كالإمام الحافظ أبو بكر بن ثابت الخطيب البغدادي) من أقرّ في الصحيحين أنّ المرفوع استنادا لقوله صلى الله عليه وسلم: (كنت لك كأبي زرع لأم زرع) وباقيه من قول عائشة و هناك من أقرّ (رواية عبّاد بن منصور عند النسائي) بأنّ الحديث مرفوع كله من لقوله عليه الصلاة والسلام: (كنت لك كأبي زرع لأم زرع) فقالت عائشة: "بأبي وأمي يا رسول الله، ومن كان أبو زرع؟ قال: اجتمع نساء... إلخ" للاستزادة ينظر: أحمد بن علي العسقلاني، فتح الباري، تح عبد القادر

بحيث جمع فيها بين علم التفسير من جهة، وبين البلاغة من جهة أخرى، لكونها "مقطوعة أدبية رمزية، فيه من التلميح ما هو أبلغ و أفصح من التصريح، وفيه من التشبيه ما يعجز عنه أرباب البلاغة والبيان؛ من نسوة عربيات فصيحات"¹.

وعليه، ارتأينا أن نقف عند بعض النماذج المختارة من هذا الكتاب، والتي بدت لنا فيها رؤية القاضي عياض النقدية/ البلاغية فيما يتعلق بحديث أم زرع، والمتتبع لتضاعيف الكتاب يجد أنه قد عمد إلى التصريح عن منهجه في تحليل الحديث، والإفصاح عن الاهتمام بالجانب البلاغي منه لقوله: "وحرّرت في هذا الفصل الأخير من علم البلاغة، واستثرت ما في كلامهنّ من سرّ الفصاحة، وغرائب النقد، وبديع الكلام، ما فيه غنية لمتأمليه، ممن شدا في باب الأدب شيئاً، وتطلّع لأن يعلم صناعة تأليف الكلام، ويفهم منازع أرباب هذا الشأن"².

إنّ ما يهمنّا من كلّ ذلك هو استجلاء هذا النقد البلاغي/ النقدي من خلال المواقف النقدية للقاضي عياض، وأثرها على الخطاب، لاسيما وبحسب ما تبيّنا سابقا قدرة النسق على التمتع خلف جماليات الأساليب البلاغية، ليمارس فعله خفية عن الناقد، الذي يحاول يائسا التمسك بأحبال البلاغة، وفنونها، والاحتماء بها حتى يتسنى له أن يمارس عمله النسقي بحرية تامة، نظرا لوعي المؤسسة الثقافية بأنّ النفوس مأخوذة بجماليات البلاغة، وتفسيرها، وكذا الخوض في ضروبها، وفنونها المختلفة، لتنفرد هي بالعمل على ما ورائيات البلاغة حتى تطعمها بما شاءت من الأنساق في ظل انشغال كلّ الأذهان بتفسير البليغ،

شبية الحمد، مكتبة الملك فهد، الرياض، السعودية، 2001، ط1، ج9، ص.165/ أحمد بن شعيب النسائي، السنن الكبرى، تح حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2001، ط1، ج8، ص.248.

¹ - محمد الطاهر الدريدي، شذى الأزهار بما تضمّنه حديث أم زرع من اللغة والفقه والأخبار، دار البيان، القاهرة، مصر، 1997، ط1، ص.8.

² - القاضي عياض، بغية الرائد لما تضمّنه حديث أم زرع من الفوائد، تح أبو داود أيمن بن حامد بن نصير الدسوقي، دار الذخائر، القاهرة، مصر، 2018، ط1، ص.215.

وخدمته، وقد أوضح عن ذلك القاضي عياض في قوله: "كنت نويت أن أذكر ما في كلام كل واحدة من هؤلاء النسوة من أبواب الفصاحة، وأنبه على ما فيه من فنون البلاغة، وأبين ما اشتمل عليه من أبواب البديع على مذهب أهل هذه الصناعة، فإن كلام هؤلاء النسوة من الكلام العالي الفصيح، الجامع للفظ المختار والنظم المتناسب المليح، والمعنى الجيد البليغ الصحيح"¹.

وعلى إثر ذلك كانت الغاية إلى جانب شرح السند، والبحث في غريبه، وعريبته، وفقهه، والعناية ببلاغته، وفصاحته عن طريق بيان ما يضمّ كلام النسوة من جمالية في الأسلوب، ولطافة في المعاني دون الوعي بالأنساق التي تتربّع خلفها من قيم التهميش، واللامبالاة في معاملة بعض الأزواج لزوجاتهن، كقول الأولى: (زوجي لحم جمل غث، على رأس جبل، لا سهل فيرتقى، ولا سمين فينتقى) // و قول الثالثة: (زوجي العشنق، إذا أنطق أطلق، وإن أسكت أعلق) // وقول السادسة: (زوجي إن أكل لفّ، وإن شرب اشتفّ، وإن اضطجع التّفّ، ولا يولج الكفّ ليعلّم البثّ)²؛ ليبدو جليا أنّ خلف الجماليات التي وظّفتها النسوة خطاب نسقي يعلن عن قيم الاستبداد، والإقصاء التي كانت تمارس ضد بعض النسوة من قبل أزواجهنّ.

فالإلى جانب بلاغة الحديث، وجماليته التي ركز عليها القاضي عياض نجد جملة المضمرات النسقية التي تقبع خلفها، ذلك أنّ منهنّ من كشفت عن واقع مضني عاشته بعض النسوة، هذا الجانب الذي قد تمّ إغفاله، نظرا لكون القاضي عياض خاض في هذا الحديث من باب فقهي، باعتبار أنّ "الدين بوصفه وحيا منزلا و بوصفه دين الفطرة يعطي

¹ - القاضي عياض، بغية الرائد لما تضمّنه حديث أم زرع من الفوائد، مصدر سابق، ص. 57.

² - للاستزادة ينظر: المصدر نفسه، ص. 80/86/45.

للمرأة حقّها الطبيعي، ولكن الثقافة بوصفها صناعة بشرية (ذكورية) تبخس المرأة حقّها ذاك وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب¹.

ومن هنا، اتخذ القاضي عياض من النقد سبيلاً للإفصاح عن مكامن الجمالية في الحديث، واستجلاء فصاحته، وما اكتسبته عباراته من جزالة، ورصانة في التعبير عن أحوالهنّ مع أزواجهنّ، لعلهنّ يجدن في ذلك متنفساً من الغطرسة الذكورية الممارسة ضدّ بعضهنّ، وعليه فقد استقطب الحديث الأنظار من ناحية الحمولة الفقهية، واللغوية، والبلاغية التي يضمّها السند دون التعمّق في الوجه الآخر الذي يحمله هذا الحديث، ونقصد به الوجه النسقي الذي يخصّ التهميش الذي كان يمارس ضد المرأة، والإلغاء التام لها.

بيد أنّه حري بنا الإشارة في نفس الوقت أنّه على الرغم مما يحمله هذا الحديث من الأنساق المخبوءة، إلا أنّ هذا لا ننفي أنّه هناك العديد ممن تناول هذا الحديث بالتحليل مشيرين إلى استحباب حُسن معاشرة الأهل، والزوجة، إلا أنّ الأذهان ظلّت مشدودة نحو الجانب البلاغي للمتن، وما يتخلله من صور أدبية بديعة، وألفاظ أنيقة، ومن ذلك ما أقرّه القاضي في قوله: "إذا بيّنت لك قولي ورفعت مناره. رأيت ترجيحه وإيثاره، وذلك أني لم أر ذلك من جهة مذهب النحاة وتقويم الألفاظ، ولكن من جهة المعنى وتصحيح الأغراض، وترتيب الكلام ونظامه، وردّ أعجازه لصدوره، وتفصيل أقسامه"².

ويكفي أن نتأمل تقسيمه لمحاور الحديث حتى ندرك هذا الاهتمام، وعنايته بالجانب البلاغي، حيث نجده يورد غريب قول امرأة منهنّ بذكر ما تضمّنه من حديث عن زوجها، ثم يتبعه بمعناه، ليهتم بإيراد القصد من القول، ثم ينصرف إلى بيان مشاكله النحوية، وآراءه اللغوية نحوه حريصاً في خضم كلّ هذا إلى الوقوف على الصور الأدبية، والبلاغية الموظفة من لدن المرأة، وما يضمّه حديثها من بلاغة، وفصاحة، ليختمه بفقه الحديث.

¹ - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، المغرب/بيروت، 2006، ط3، ص.17.

² - القاضي عياض، بغية الرائد لما تضمّنه حديث أم زرع من الفوائد، مصدر سابق، ص.51.

لقد أحاط القاضي عياض بالحديث من كافة جوانبه (اللغوية، البلاغية، الفقهية) مغفلا الجانب النسقي الذي يحمله الحديث، والذي يتمثل في الواد العاطفي والاجتماعي الذي كانت تعاني منه المرأة في المجتمع، فقد عدّ الحديث الذي دار بين النسوة، والذي تعاھدن، وتعاقدن من خلاله أن لا يكتمن من أخبار أزواجهن شيئا متنفسا للبوھ بمعاناتهن مع أزواجهن، هذا البعد الخفي الذي يضمه الحديث قد طمس حقه أمام الجمالية الأسلوبية، وما حوته كلام النسوة من بلاغة في المعاني، وأناقة في الألفاظ، ما جعل أغلب الدراسات التي تقام حوله بلاغية صرفة، حيث أولت اهتمامها إلى البلاغة، وفنونها بما تحمله من تفرعات مختلفة.

وإجمالاً لما سبق لقد حاول القاضي عياض من خلال تحليله البلاغي لقول أم زرع (قول الحادية عشر)¹ الوقوف عند الصور الأدبية، والمحسنات التي ضمت حديثها ببيان بلاغتها، وفصاحتها، "فأنت إذا تأملت كلام أم زرع وجدته مع كثرة فصوله، وقلة فضوله، مختار الكلمات، واضح السمات، بين القسمات، قد قدرت ألفاظه قيس معانيه، وقررت قواعده وشيّدت مبانيه، وجعلت لبعضه في البلاغة موضعاً، وأودعته من البديع بدعاً"²، فهي قد أحسنت في نظره تجويد قولها، حيث أجادت توظيف الصور، والمحسنات، مما جعل كلامها يتفجر بلاغة، وفصاحة.

ومن هنا نستشف مدى خطورة البلاغة على الخطاب، وعلى الناقد بصورة خاصة، ذلك أنها تعمد إلى تعطيل ذهن الناقد عن رؤية الأمور خارج الجمالية التي تعود عليها، وكأنها نوع الغشاوة المؤسسية التي تعمل على تعطيل حس الناقد، وتمنعه من أن يفتح على زوايا جديدة في النص غير التي برمجتها المؤسسة، لذلك نجد القاضي عياض، وغيره من النقاد

¹ - للاطلاع على القول كاملاً ينظر: القاضي عياض، بغية الرائد لما تضمنه حديث أم زرع من الفوائد، مصدر سابق، ص. 15 وما بعدها.

² - المصدر نفسه، ص. 186 وما بعدها.

يتفاعلون أمام الأساليب الجميلة، والألفاظ الرنانة حيث تجدهم، وبصورة آلية يهتمون إلى شرح النصوص الإبداعية، وتفسيرها مبرزين مواطن الجمالية فيها دون الخروج عما دون ذلك مما لم تأذن به، أو تشرعه المؤسسة الثقافية.

ونجده يواصل تفسير قولها، وإيضاح ما يضمّه من ألوان البديع كقوله: "وهو نوع آخر يسمى المناسبة... وكقول أم زرع (أناس من حلى أذني، وملاً من شحم عضدي)، وقولها (صفر رداؤها، وملء كسائها... وقولها (ارقد فأتصبح، وأشرب فأتممح، وأكل فأتمنح)¹ / "وأما أبو فرج قدامة فسمى هذا النوع (المضارعة)، وهذا مثل قول أم زرع أيضا (رجلا سريا، ركب شريا) وقولها (بيتها فساح، وفناؤها فياح)²، وغيرها من البديعيات التي وقف عندها عياض، كونها تعد حسبه مما أبدعت فيه أم زرع من الكلام البليغ.

كما حظي كلام الأولى³ بعناية كبيرة لديه، نظرا لما حمله قولها من البلاغة، ما جعله يستفيض ويسهب في تحليله بلاغيا في سبيل بيان مواطن الجمالية الأسلوبية والبديعية التي أوردتها في حديثها عن زوجها، وعن ذلك قال: "واعتبر كلام الأولى فإنه مع صدق تشبيهه، وصقالة وجوهه، قد جمع من حسن الكلام أنواعا، وكشف عن محيا البلاغة قناعا، وقرن بين جزالة الألفاظ، وحلاوة البديع، وضم التقاريق المناسبة والمقابلة، والمطابقة والمجانسة، والترتيب والترصيع"⁴، ليكون بذلك قد اجتمع في قولها من شروط البلاغة والفصاحة ما جعله يميزها عن الأخريات اللواتي كان لهنّ حظ من التحليل، والشرح حيث نجده يسهب في تفسير قولها، واستظهار مواطن البلاغة، والجمالية فيه.

¹ - القاضي عياض، بغية الرائد لما تضمّنه حديث أم زرع من الفوائد، مصدر سابق، ص. 191.

² - المصدر نفسه، ص. 192.

³ - لم يُذكر اسمها، للاطلاع على قول الأولى. ينظر: المصدر نفسه، ص. 6 وما بعدها.

⁴ - المصدر نفسه، ص. 187.

لذا أخذ على عاتقه تتبع بلاغة قولها، وموازنة ألفاظها، نظرا لما حازته من حسن، وحلاوة المخارج، كما أنها أجادت حسبه في طرق صنوف البديع، وتضمينه، فنجده في كل مرة يطر عليها عبارات الثناء، ويسبغ عليها من أروية الإطراء، ومن أمثلة ذلك قوله: "ثم انظر حسن نظم كلامها وتطارده، وأخذ حقه من المؤالفة، والمناسبة في الألفاظ التي هي رأس الفصاحة، وزمام البلاغة، فإنها وازنت ألفاظها، وماتلت كلمها، وقدرت عقرتها، وحسنت أسجاعها"¹.

لقد أخذ الناقد بجمالية الحديث، وما يحمله من بلاغة، وغاص في صنوف البديع، وتفريعاته المختلفة من مقابلة، ومطابقة، ومجانسة، وترتيب، وترصيع، فأسهب في الحديث عنه، والتمثيل له من حديث النسوة، كما أنه لم يكتف بذلك، بل نجده يعمد إلى الاستشهاد له من القرآن الكريم، وأشعار العرب، مما جعله لا يخرج عن أسوار البلاغة مكبل برصد، وتتبع صنوفها، وألوانها المختلفة في حديث أم زرع حريص على الإلمام بجميع المواطن البلاغية والجمالية التي ضمها المتن، ما جعل عبد السلام شقور يؤكد على أن "تهافت عياض على الألوان البلاغية لا حد له: تجده في افتتانه بالسجع والجناس، والطباق، والموازنة، والاستعارة، والترصيع"².

فأصبح على إثرها الأجود في نظره من أحسن تطعيم كلامه بشتى ألوان البلاغة، والصور الأدبية البديعة، ولكثرة توفرها في قول كل منهن، فإننا نجده محتارا في تفضيل واحدة على الأخرى، نظرا لما احتواه كل قول من بلاغة وفصاحة، وقد أكد على ذلك في قوله: "وفي كلام أم زرع من البديع حسن التسجيع، وكذلك في كلام هذه التاسعة، بل كلهن

¹ - القاضي عياض، بغية الرائد لما تضمنه حديث أم زرع من الفوائد، مصدر سابق ص.190.

² - عبد السلام شقور، القاضي عياض الأديب، مرجع سابق، ص.303.

حسان الأسجاع، متفقات الطباع، غريبات الإبداع، غير مستكرهات الألفاظ، ولا ملفقات القوافي، ولا قلقات الفواصل"¹.

وبهذا، فإنّ كلهنّ قد توفرت فيهنّ شروط البليغ، وألوان البديع، وهو في نظره الأساس والغاية التي يرتجيبها الناقد، كونه قد عمد من خلال كلّ ما قيل من تحليل، وتفسير لمفاصل الحديث، والإلمام بجميع صنوف البديع، والأدب، والفقه فيه، ومن ذلك قوله في خاتمة حديثه: "هنا انتهى بنا القول فيما حررناه من الكلام في هذا الحديث، وقد احتوى على جمل من فنون العلم حسان، وفقر من ضروب الأدب غراب، وخرجنا فيه نحو عشرين مسألة من الفقه، ومثلها في العربية، مع ما ذكرنا فيه من كلام الشارحين وأصحاب المعاني، وترجيح الصواب"².

ومجمل القول في كلّ ما استعرضناه من مواقف نقدية مختلفة إنّما كان لبيان مدى سيطرة مؤسسة البلاغة على الخطاب النقدي، والفكر النقدي المغاربي بصورة خاصة، بحيث نجد أنّ الناقد المغاربي كان مأخوذاً بتتبع مكامن الفصاحة، والبلاغة في النص، فذلك يعدّ حسب حدّ النقد، والغاية التي ترتجى من خلالها العملية النقدية، الأمر الذي أدى إلى غرق النقد في دوامة لا حصر من التبريرات للفنون البلاغية، وصنوفها المختلفة حتى أصبح الناقد لا يرى في العمل غير جماليته البلاغية، ورصد معانيه اللطيفة، وألفاظه الأنيقة.

كما يجدر بنا التأكيد في الختام على مدى تحكّم المؤسسة في الخطاب النقدي، وذلك عن طريق تخدير الحس النقدي، وتوجيهه الوجهة التي تتناسب، وأغراضها، حيث عمدت إلى تجريد النقد من آلية نقدية جوهريّة يتوسل بها الناقد، وهي آلية "الكشف"، هذا الكشف نفسه الذي غاب عن النقد، ليصبح على إثرها الناقد حبيس الجدران البلاغية، التي اصطنعتها له الثقافة غير قادر على الانفتاح على الأبعاد غير البلاغية للنص، وكأنّه برمج

¹ - القاضي عياض، بغية الرائد لما تضمّنه حديث أم زرع من الفوائد، مصدر سابق، ص. 210.

² - المصدر نفسه، ص. 214.

فقط ليستجيب ويتفاعل مع كل أسلوب بلاغي دون سواه، ويُمسي بذلك كلّ من الخطاب النقدي وناقده مثقلان بالبلاغة وتفرعاتها اللامتناهية دون ممارسة فعلية لحقيقة النقد.

"خير الكلام ما كان لفظه فحلا و معناه بكرا"

-عبد الحميد الكاتب-

المبحث الثالث: النقد المغاربي بين اللفظ الفحل/ المعنى البكر

إضاءة:

لا يكاد يمتنع حديث أيّ ناقد أو كتاب نقدي من الخوض في مسألة اللفظ والمعنى بما تحمله من تشعبات فكرية، وتداخل في الآراء، فقد احتلت هذه الأخيرة قطب الرحي، ما مكنها من تبوء مكانة رفيعة، حيث أسالت هذه القضية الكثير من المداد، إذا ما قارناها بالمسائل الجوهرية التي تحبل بها الساحة النقدية والبلاغية، نظرا لارتباطها بقضية محورية، ألا وهي اللغة¹، وتطورها، والمطالع لخلفيات المسألة يجد أنّ جذورها ضاربة في القدم لا يمكن أن نربطها بنشأة البلاغة العربية، بحيث يمتد حضورها إلى الفكر اليوناني أيام أرسطو، وأفلاطون²، حسب ما تناقلته بعض الكتب، وقد طال الجدل حولها حتى تربعت على هرم

¹ - لقد أشار ابن جني إلى مسألة اللفظ والمعنى وخاض فيها، كما أفرد لها بابا خاصا بها سمّاها إمساس الألفاظ أشباه المعاني، كذلك الأمر بالنسبة لسيبويه، الذي أشار إلى الاختلاف بين الألفاظ والمعاني، وأسهب في تناول قضية اللفظ والمعنى في باب سمّاها باب الألفاظ للمعاني؛ ليزيد عليها ابن فارس على ما وصل إليه سيبويه من اتفاق واختلاف بين الألفاظ والمعاني في باب سمّاها باب أجناس الكلام في الاتفاق والافتراق للاستزادة ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط، ج2، ص.152/ أبو بشر بن قنبر سيبويه، الكتاب، تح وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1988، ط3، ج1، ص.24/. أحمد بن فارس، الصحابي، مصدر سابق، ص.327.

² - لقد تناول أفلاطون مسألة اللفظ والمعنى من زاوية الفلسفة المثالية التي ترى أنّ الوعي أسبق في الوجود من المادة، ذلك أنّ المعاني والأفكار موجودة في عالم المثل في حين أنّ الألفاظ تحاكي ما هو موجود فيها لذلك نجده يرى أنّ عمل الأديب يشبه عمل المرأة، أي أنّ محاكاته للأشياء والظواهر آلية فوتوغرافية إلا أنّ تلميذه أرسطو قد عمد إلى التوفيق بين اللفظ والمعنى ذلك أنّ الهدف المنشود هو الفن وجماليته للاستزادة ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993، ط1، ص.18-24/. أرسطو طاليس، الخطابة، تر عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ت، د.ط، ص.193.

القضايا النقدية، والبلاغية، باعتبارها "زوجا إشكاليا في التراث على نحو عام"¹، واقتُرنت بادئ الأمر بمسألة الإعجاز القرآني²، وانشطر الناس في هذه القضية إلى ثلاثة أقسام: لفظيين، ومعنويين، وموفقين³ بينهما.

وما كان لنا ونحن نخوض في تلافيف هذه المسألة دون أن نذكر بجهود الجاحظ، فقد كان له السبق في قدح شرارة هذا الجدل، لكونه أول من تكوّنت لديه نظرية متكاملة في الكلام بطريقة رأى من خلالها أنه ينبغي أن تراعى فيها بالإضافة إلى الجانب اللغوي الجانب الأسلوبي، كأحوال السامع، وظروف المقال، ما جعله يخوض في مسألة اللفظ والمعنى، وذلك من باب التمييز بين الخطاب العادي والأدبي، وكيفية تحقيق القيمة الفنية المنشودة، ليخلص في نهاية المطاف نحو التوفيق بين اللفظ والمعنى، على الرغم مما حملته عبارته المشهورة عن المعاني⁴، فهي عنده "مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي، والبدوي،

¹ - طارق النعمان، اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، دار سينا للنشر، القاهرة، مصر، 1994، ط1، ص. 07.

² - لقد كان البحث في مسألة الإعجاز القرآني العامل الأكبر الذي غدى الصراع حول قضية اللفظ والمعنى وأدى إلى انتقالها إلى مختلف البيئات العلمية بحيث كان الدافع إليه ردّ مزاعم الطاعنين والمشككين الذين خفيت عنهم أسرار بيانه ولطائف نظمه وصولاً إلى جهود عبد القاهر الجرجاني الذي أقرّ بأنّ الإعجاز يقع نظمه وفي طريقة تأليفه من خلال كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" على خلاف من زعم من القدرية أن لا إعجاز في نظم القرآن كما ذهب إليه النظام للاستزادة ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مصدر سابق، ص. 05. / عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط، ص. 43/ حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري: مشروع قراءة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، 1981، د.ط، ص. 391.

³ - وقد أطلق عليهم بشير خلدون اسم المدرسة التوفيقية. ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص. 169.

⁴ - لقد أثارت مقولة الجاحظ جدلاً واسعاً في أوساط النقاد والدارسين حيث رأى العشماوي أنها لا تفي بالغرض المطلوب، وتترك الباب مشرّعاً لافتراضات وتساؤلات مختلفة في حين أنّ هذه الحيرة التي انتابت العشماوي لا يشترك فيها معه كثير من النقاد المحدثين أمثال عبد الملك مرتاض الذين أعجبوا بمقولة الجاحظ وعدوها نظرية خالدة تصلح لكل زمان لزيادة الاستيضاح ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مرجع سابق، ص. 248 وما بعدها/ عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، 1986، د.ط، ص. 07.

إنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك¹ الأمر الذي حُمِّل في سبيله الجاحظ وزر ميله إلى اللفظ على حساب المعنى.

لِيُفْتَح على إثر ذلك الباب على مصراعيه أمام سجال طويل بين النقاد والدارسين منهم من أثر اللفظ على المعنى، وإن كان الخلاف في حقيقة الأمر لا يكاد يتعدى كونه "حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ"²، كأبي هلال العسكري في تفضيله للفظ، وضرورة تخييره، وانتقائه، لتحقيق الجودة الفنية، إلا أننا نجد في نفس الوقت لم يغمط مزية المعنى، فتراه يفرد في ذلك فصلاً يستهله بقوله: "الكلام - أيّدك الله - يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته وتخيّر ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديّه، وموافقة مآخره لمباديه، حتى لا يكون في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطالعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه و تأليفه، وكمال صوغه و تركيبه"³.

ليذهب بعد ذلك نفر من النقاد، وفي مقدمتهم ابن قتيبة إلى التوفيق بينهما، باعتبار اللفظ، والمعنى من جهة، والجودة، والرداءة من جهة أخرى، فنكون أمام:

❖ ضرب حسن لفظه وجاد معناه.

❖ ضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.

❖ ضرب منه جاد معناه، وقصرت ألفاظه.

¹ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، 1965، ط2، ج3، ص131 وما بعدها.

² - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت، د.ط، ص39.

³ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص55.

❖ ضرب منه تأخر معناه، وتأخر لفظه¹.

لقد أولى عناية خاصة بالمعاني، ونقصد بذلك "أخلاقية المعنى وليس المعنى في ذاته إلا أنّ القصد من وراءه إكمال النقص في نظرية الجاحظ، التي أولت صورة المعنى الاهتمام الأول معتبرة البحث في أخلاقية المعنى غير الحكم على الشعر، أو النص البليغ، ذلك أنّ الجوهر حسبه يكمن في صياغة المعنى الجميل وليس في المعنى في ذاته"²؛ لذلك نجده قد أسهب في بيان القيمة الفنية الكامنة، التي تتجاوز حسبه التعالق العادي بين الصورة (الألفاظ) من جهة، والفكرة (المعاني) من جهة أخرى إلى التعاضد بين فائدة المعنى، وجدواه أخلاقياً، وجمالية الصياغة اللفظية³.

ليأتي بعده عبد القاهر الجرجاني ويقوم بجمع كلّ آراء السابقين في حديثه عن علاقة اللفظ، والمعنى بالإعجاز القرآني، ويخلصها فيما سمّاه بنظرية النظم، حيث "ربط فيها بين اللفظ والمعنى وبين دلالة الألفاظ الأسلوبية ودلالاتها الثانوية، وجعل النظم وحده هو مظهر البلاغة ومثار القيمة الجمالية في النص الأدبي"⁴، وذلك في خضم كلّ الشتات والخلاف الذي كان يحوم حول المسألة من متعصّب للفظ، وآخر للمعنى، وبين موفّق بينهما جاء الجرجاني ليفصل في الأمر، مبيناً أنّ المزية البلاغية التي تحكم الظاهرة الأدبية تكمن في النظم، لأنّه "لا يتصور أنّ تعرف للفظ موضعاً من غير أنّ تعرف معناه، ولا أنّ تتوخى في

¹ - ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شاكر، إبداع للإعلام والنشر، القاهرة، 2020، ط1، ج1، ص.64-69.

² - الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي و البلاغي عند العرب - دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، د.ط، ص.59. - بتصرّف-

³ - ويتنزل المعنى عند ابن قتيبة حسب الدكتور الأخضر جمعي إلى مستويين مستوى قيمي أخلاقي يشكل محصلة تصوره وظيفية الشعر، ومستوى صوري يبدو مضمناً في اللفظ - الصياغة- وكمال الخطاب الأدبي لديه يكمن في تعاضد قيمة المعنى و أخلاقيته، وخلابة الصياغة ونضارتها للاستزادة ينظر: المرجع نفسه، ص.59.

⁴ - مصطفى عبد الرحمن ابراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص.199.

الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبيا ونظما، وإنّك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك... وإنّ العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"¹.

لتكون المسألة مع الجرجاني قد وصلت إلى قمة النضج في توجيه مسار المسألة نحو بيان ذلك التعالق بين اللفظ والمعنى معتمدا فيها على تفاعل معاني النحو مع معاني الكلم متجاوزا عتبة الائتلاف والاختلاف التي ظلّت تلاحق من سبقه من العلماء، لتستحيل عنده نظرية متكاملة المعالم قارة الأسس "تراهن على مبادئ لغوية وتعتمد السياق لتعليل وحدة عناصره المتفاعلة بالاعتماد على معاني النحو"² مهتديا بجهود السابقين من العلماء، ليُصير لنا نظرية جامعة لأصول هذه المسألة متجاوزا بذلك حدود الجمع، والفصل بين المعاني، والألفاظ إلى البحث في مزية التعاضد بينهما، وأثره في الخطاب الأدبي.

وبما أنّ دفة البحث تتوجه في هذا الفصل نحو البيئة النقدية المغاربية قبل القرن الخامس الهجري، فإنّه كان لزاما علينا أن نخوض في أبعاد هذه المسألة بما تحمله من تفرعات، وتشعّبات في الرؤى، والأفكار محاولين أن نلامس آراء النقاد المغاربة من منظور النقد الثقافي، وأنّ ننفّث على سبل التفكير المؤسّساتي المتحكّم في بلورة أهمّ الأنساق، التي تغطي مسألة اللفظ والمعنى مبتعدين قدر الإمكان عن السّلم التصنيفي، الذي يحيط بالقضية (أنصار اللفظ، أنصار المعنى، مسويين بينهما) لأننا نرى أنّ الكتب النقدية قد أغنتنا عن طرق هذا الجانب؛ لذا نحسب أنّ قراءتنا لن تضيف من الجديد شيئا، بيد أننا سنحاول البحث خلف ما يضمّره الخطاب النقدي من أنساق، لأنّ ذلك من شأنه أن يفضي إلى قراءة جديدة للنقد المغاربي في تلك الفترة بالذات على حدّ قول الدكتور الأخضر جمعي "إذا كان في التراث النقدي والبلاغي العربي الإسلامي من زخم الأفكار وتنوع المصطلحات ما يستدعي

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص. 53 وما بعدها.

² - الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص. 210.

القراءة المتجددة والتأويل، فإن في حيوية المناهج الحديثة ما يكفل الكشف عن مناطق خفية في هذا التراث أو غامضة، أو يعيد تأويل ما استقر له معنى في الكتابات والقناعات¹.

1- فوقية اللفظ/ دونية المعنى:

إذا كانت جلّ الجهود النقدية قد ركزت اهتمامها في مسألة اللفظ والمعنى على الخوض في الآراء اللامتناهية التي وصل إليها الدارسون القدامى في هذه القضية، والتي لا تكاد تخرج في مجملها عن الألوية الثلاث المعهودة، فإنّ القضية في حقيقة الأمر لا تتعدى كونها حيلة من حيل المؤسسة التي أوجدتها بهدف تضليل الفكر النقدي عن أنساقها، ليبقى على إثرها الناقد يتخبط في ظل هذه الثنائية بين مدّ اللفظ وجزر المعنى، وحتى تتاح للمؤسسة الثقافية فرصة تمرير أنساقها بكل أريحية دون أن تخشى عليها من أسهم النقد المنشغلة بالدائرة، التي وضعتها فيها المؤسسة.

والمتمأمل لحال النقد المغاربي في تلك الفترة بالذات يجد أنّه قد انقاد بدوره لتلك الدائرة أو الفخ النسقي المنسوب من قبل السلطة كحال النقد آنذاك، فنجدته منقسم بدوره بين متعصّب لللفظ، وآخر للمعنى خاصة في ظل المقولة الجاحظية النسقية الشهيرة²، والتي حسبنا أنّه قد - أسيء فهمها- وأجاد اللفظيون استغلالها معتبرين أنّها إعلان جاحظي عن سيادة اللفظ، متخذين منه رمزا نسقيا لفظيا يهتدي به أنصار اللفظ، ويمتأحون من نسقية مقولته السبيل للدفاع عن سيادة اللفظ، أو بالأحرى فحولته ضد المعنى، "الذي لم يعد السؤال عنه مهما طالما اللفظ يسدّ الأفق وبه وبالبدئية نتميّز"³.

وبما أنّ القضية، وكما أشرنا سابقا شائكة قد أسالت حبر العديد من النقاد، فقد كان للنقاد المغاربة رأيهم الخاص حيالها، أو بعبارة أخرى نصيب من فخ المؤسساتاتي المبتدع، الذي ما

¹ - الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص. 262.

² - ونقصد بها مقولة: "المعاني مطروحة في الطريق...".

³ - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص. 138.

فتى أن وقع فيه نقادنا المغاربة، ذلك أن المقولة الجاحظية قد وجدت لنفسها مكانا في أحكامهم النقدية، كما هو الحال مع عبد الكريم النهشلي، فهو "الجاحظ يعول على الأسلوب أكثر مما يعول على الفكرة، وهو كالجاحظ مرة ثانية في أن كلا منهما يعبر عن وجهة نظره بكلام لغيره"¹، فنجدته على الرغم من عدم إفراده بابا خاصا بالمسألة في كتابه الممتع، إلا أن ما نقله تلميذه ابن رشيق من كلامه كفيل بإيضاح موقفه، حيث يورد ابن رشيق: "قال عبد الكريم - وكان يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتأليفه - : الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل"².

لا تعد مقولة النهشلي إعلانا عن لفظانيته بقدر ما هي في حقيقة الأمر إعلان عن مقولة نسقية تحمل من الخطورة الشيء الكثير كشفت من خلالها عن التفكير المؤسساتي القائم على تقديم اللفظ على المعنى بمنحه الأسبقية أو الفحولة كما لقبها بعضهم³، وذلك يوم أن منحهم الجاحظ -حسبهم- حق التجرؤ على المعاني حين قذف بها، فصارت مطروحة في الطريق يشترك فيها العرب، والعجم، والبدو، ليتفرد اللفظ بصفة الكريم لنفسه⁴، ويفسح هذا الحق الجاحظي المزعوم المجال فيما بعد للنقاد، وأعطاهم هذا الحق للتعدي على المعاني، وإطلاق العقل للفظ حتى يثبت فحوليته على المعنى.

لقد تفنّن النهشلي من خلال الموازنة التي عقدها بين اللفظ والمعنى في إظهار فحولية اللفظ، فأكسبه الجزالة والحصافة على حساب المعاني، التي ما كان لها من نصيب سوى

¹ - عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، مرجع سابق، ص. 367.

² - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج1، ص. 204.

³ - ونقصد بذلك قول عبد الحميد الكاتب: "خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بkra" وقول ابن جني: "المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ" ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، مصدر سابق، ج2، ص. 985 / إحسان عباس، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله، دار الشروق، عمان، الأردن، ص. 1988، ص. 29.

⁴ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، ج2، ص. 08. وللاستزادة بشأن صفات اللفظ ومراتبه ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس: مشروع قراءة، مرجع سابق، ص. 263 وما بعدها.

اللطافة والرقّة أمام عظمة اللفظ الذي تتحقق بفضلّه جزالة الكلام، وكأنّه ليس للمعنى دور في عملية الخلق الأدبي سوى أن يكون لطيفاً طيّعاً ينضوي تحت لواء اللفظ الفحل، ليصير المعنى بذلك مجرد عنصر جمالي أمام سطوة اللفظ لا يملك سوى إسباغ الرقة واللطافة على العمل الفني، وما مقولته في حقيقة الأمر إلا تأكيد على التفكير النسقي الذي زرعه المؤسسة الثقافية في النقد حين خلقت هذه الفجوة بين اللفظ والمعنى جاعلة اللفظ في المقام الأول، بحسبه المنتج الوحيد للدلالة في حين يأخذ المعنى في السلم النسقي دور إسباغ الجمالية، واللطافة على الألفاظ.

يتبين لنا من خلال هذا استمرارية المؤسسة الثقافية في توجيه الحس النقدي، وابتكار الحيل، والمراوغة في سبيل ضمان استمرارية التدفق النسقي، وفعاليتها في النقد؛ إذ وجدت في الجاحظ الذبيحة الثقافية المثلى، ليهتدي على إثرها النقاد في تفعيل اللفظ الفحل، وسيادته على المعنى، خاصة بعد أن "خصّ العرب بالبديهة وغيرهم أهل مطاولة للمعاني ذلك لأنّ المعنى يحتاج إلى التفكير والتدبر بينما اللفظ مقومٌ بديهي"¹، فما كان للنقاد إلا إتباع خطى الجاحظ أو بالأحرى النسخة المعدلة ثقافياً منه تحقيقاً لفحولة اللفظ أو الوجه البلاغي لهذه الفحولة.

وعلى هذا الأساس تجنّد اللفظيون ومن بينهم النهشلي في الإعلاء من شأن اللفظ على حساب المعنى إتباعاً منهم لنهج الجاحظ، وما أرسّته المؤسسة الثقافية المحصنة من الأقوال، والآراء الجاحظية، نظراً للمكانة التي حظي بها في الساحة البلاغية والنقدية، فما وجدت المؤسسة الثقافية إلا الجاحظ لتطعم مقولاته بما طاب لها من الأنساق المؤسساتية، لينساق بعدها نفر من النقاد يتبنون مقولاته المطعمة نسقياً كي تضمن السلطة الثقافية سيادة اللفظ الفحل، واستمرارية نسقيته في الخطاب النقدي بترسيخ مقولة فوقية اللفظ على حساب دونية المعنى في الذهنية الثقافية للأمة، والفكر النقدي على حد سواء.

¹ - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 137 - بتصرّف -

وقمين بنا الإشارة إلى أنّ المسألة قد خرجت عن حيز الميدان النقدي والبلاغي، وتعدّته إلى هوية المجتمع عن طريق تجسيد ثنائية الذكورة والأنوثة، وما لهذه الأخيرة من تداعيات على المخيال الذهني للأمة، فأصبحنا أمام "لفظ = ذكر" / "معنى = أنثى" على اعتبار أنّ اللغة "لما تزل تحمل ذاكرتها الخاصة وهي ذاكرة مشحونة بالفحولة يرتكز فيها اللفظ المذكر بالمعنى الذكوري"¹، ولعل هذا الأمر يقودنا إلى مقولة عبد الحميد الكاتب²، التي افترضنا بها مبحثنا كوننا قد ارتأينا أنها تعكس نسقية المسألة مجسدة حقيقة الثنائية، التي سعت المؤسسة الثقافية إلى تثبيتها في الفكر النقدي العربي.

وتأسيساً على ما سبق، لقد أحسنت المؤسسة الثقافية الربط بين ثنائية اللفظ/ المعنى والذكورة/ الأنوثة، نظراً لما بعثت به الثنائية من نسقية تنبئ بضعف المعنى، وبالمقابل سيادة اللفظ الفحل، بحيث وجدت السلطة في سيادة اللفظ على المعنى تمثيلاً لسيادة الذكر على الأنثى، "فيستطيع أن يكون لفظاً وأن يجعل المعاني تدور حوله ويستطيع أن يجعل معاني عديدة تحت إمرة لفظ واحد، وهذا دور أتقنه الرجل وعرفته الثقافة الذكورية على مدى تاريخها الفحولي العريق"³.

وركحاً على ما أسلفنا، فإننا لو تأملنا البيئة التاريخية العربية لوجدنا أنّه على الرغم مما حظيت به المرأة من مكانة في السلم الاجتماعي، إلا أنّها في المجمل لم تكن بقدر الرجل الذي يترجّع على رأس هذا السلم، امتثالاً لأوامر مؤسسة القبيلة؛ لكونها "النسق الذهني الذي تنتظم فيه الأشياء في ذهن الإنسان العربي"⁴، أي أنّ الاهتمام كلّه كان موجهاً إليه حتى في

¹ - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص. 207.

² - لزيادة الاستيضاح ينظر: المرجع نفسه، ص. 7.

³ - المرجع نفسه، ص. 211.

⁴ - عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/المغرب، 1998، ط1، ص. 171.

ميدان الإبداع الأدبي يكفي أنّ الفرزدق يوصي بذبح كل امرأة تتعدى على احتكار الرجل¹، لأنّ الشعر مضمار رجولي بحت غير مسموح للمرأة أن تخوضه، أو بالأحرى أن تسترجل أو تتكلم لغة الرجال، "وكأنّما قد صنع اللغة لأنّه هو من كتب اللغة وصنع مجازاتها وقرّر بلاغياتها حتى صارت (الفحولة) أرقى حالات الشعرية"².

وعليه، فما كان للمؤسسة الثقافية إلا أن تستغل الأبعاد الاجتماعية لهذه الثنائية، وتعيد إسقاطها على الخطاب النقدي، حتى تعيد إحياء مقولة التفحيل في الفكر النقدي، فراحت تسبغ على اللفظ صفة الذكورة، باعتباره الأساس الذي يبنى عليه الإنتاج الكلامي في حين تركت للمعنى صفة الأنوثة لأنّه "خاضع و موجه بواسطة اللفظ و ليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ"³.

إنّ هذه القسمة الضيزى التي صيّرتها المؤسسة الثقافية تعد من قبيل الحيل، والأساليب المراوغة التي عمدت إليها في سبيل إحياء ثنائية الذكورة / الأنوثة، والتي رسختها فيما سبق مؤسسة القبيلة عن طريق استثمار نسقيتها وتفعيلها لمسألة اللفظ والمعنى، وكأنّها بذلك تحاول النفاذ إلى الفكر النقدي، وإعادة إحياء ثنائية الذكورة / الأنوثة، التي قضى عليها الإسلام في مرحلة ما بما تحمله من نسقية مقرنة إياها بمسألة اللفظ والمعنى، فالأمر برمته بمثابة نوع من الاستثارة في الفكر النقدي تحاول من خلالها المؤسسة الثقافية بعث أنساقها الدفينة من مرقدها، وتفعيلها في الخطاب النقدي، خاصة إذا اعتبرنا أنّ النسق أساساً يشتغل في منطقة اللاوعي قبل أن يستقرّ في الوعي الثقافي.

¹ - ونقصد بذلك مقولته الشهيرة التي قالها في امرأة قالت شعراً: "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها" للاستزادة ينظر: أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، مؤسسة الطبع التابعة للآستانة الرضوية المقدسة، إيران، 1987، د.ط، ج1، ص.64.

² - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص.208.

³ - المرجع نفسه، ص.7.

واستتبعا لما تقدّم وجدت المؤسسة الثقافية حراسا أوفياء لحمل مقولة اللفظانية، وما ينجّر عنها من تداعيات نسقية، بحيث أصبح تمثّل النقاد تجسيدا لمقولة المؤسسة، وتفعيلا لأنساقها، فصار على إثرها الخوض في مسألة اللفظ والمعنى يقترن بالحديث عن مقولة الذكورة/ الأنوثة، وتحديثا لنسقيتها في الفكر النقدي، وهذا ما نلمسه في أقوال نقادنا اللفظيين الذين أصبحنا نلمس في مقولاتهم النقدية نسقية المؤسسة عن طريق استثمار مقولة سيادة اللفظ الذكر على حساب المعنى الأنثى، كما هو الحال مع النهشلي حين خصّ الجزالة، والفصاحة للفظ في حين نجد أنّ اللطافة، والرقّة قد كانت من نصيب المعنى.

كما لا يعزب عن ذهن حصيف شخصية النهشلي الشاعرة¹، والتي تعد سببا في تعزيز نسقية سيادة اللفظ الفحل خاصة، وأنّه "كان يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا من شعره وتأليفه"²، هذا بالإضافة إلى البيئة التي ساعدت على ذلك خصوصا في ظل انتعاش الحياة الفكرية والأدبية في عهد بني زيري³ بسبب إقبال الحكّام على العلم والأدب، وتشجيع الأمراء للشعراء عن طريق تقريبهم إلى البلاط، ودفعهم إلى التنافس فيما بينهم⁴، ما جعله يهتم بغرض المدح⁵، ويعتني باللفظ، ويوليّه الأولوية الكبرى في سبيل الظفر برضا أمراء الزيريين

¹ - لقد كان النهشلي شاعرا مقلّقا من الشعراء المقدمين الذين طرّز بهم ابن رشيق أنموذجه شهد له التاريخ بجودة شعره مع كثرتها رغم ضياعها قال فيه ابن فضل الله العمري في كتابه مسالك الأبصار في ممالك الأمصار حين عرض لشاعرية النهشلي: "مغرم لا تتقضي صبابته، سابق مبرز، وناطق للبلاغة محرز، لو تقدّم زمان الجاهلية لبذّ ناسه، وغضّ من كل فحل فلم يرفع رأسه، وفخر حتى على ابن عمّه النهشلي شاعر الحماسة و سلبه لباسه" عرض ابن رشيق بعضا من شعره للاستزادة ينظر:، الحسن بن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، مصدر سابق، ص. 172- 176.

² - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج1، ص. 204.

³ - سلالة حاكمة صنهاجية من منطقة المغرب الأوسط حكمت شمال إفريقيا الجزائر وتونس وأجزاء من ليبيا ما بين 971هـ - 1152م ومناطق من الأندلس، ينظر: محمد الطّمّار، المغرب الأوسط في ظل صنهاجة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2010، د.ط، ص. 15.

⁴ - ينظر: أبو عبيد البكري، المغرب في ذكر بلاد إفريقيا والمغرب، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، د.ت، د.ط ص. 25.

⁵ - من أمراء بني زيري الذين خصهم النهشلي بمدحه: المنصور بن بلكين بن زيري، وابنه باديس وولده المعز بن باديس الصنهاجي.

وعطاياهم، ويكفي ما قاله عنه ابن رشيق: "وكان عبد الكريم بهذه الصفة لا يكاد يصنع مقطوعا، ولا أظنّ في جميع أشعاره خمس قطع أو نحوها"¹.

هذا، إلى جانب أنّه كان كاتباً في دواوين ملوك بني صنهاجة، وذلك حين ارتحل إلى القيروان أيام حكم المعز لدين الله الفاطمي للمغرب العربي، حيث "كتب النهشلي للمعز لدين الله الفاطمي على عهد الدولة العبيدية"²، كما اتصل "بتميم بن باديس"³ وكان كاتباً له⁴، ما جعله يميل إلى التزويق اللفظي؛ لينال من الحظوة، والمكانة، ويثبت جدارته، ومقدرته اللغوية في ظل التنافس الشديد بين الأدباء في حاضرة بني زيري⁵، و"ولوع الملوك والأمراء بإضرام نار المنافسة بين الأدباء"⁶.

وعليه، فقد كان للبيئة التي عاش فيها النهشلي دور في تنمية الحس النسقي اللفظي لديه، خصوصا أنّ المسألة أصبحت تصب في حيز إظهار المقدرة، والملكة اللغوية في سبيل استقطاب اهتمام أمراء آل زيري، والسعي إلى التقرب منهم، لنيل المكانة، والحظوة في بلاط الصنهاجيين، بدليل أنّه أصبح يعرف بالنهشلي القيرواني على الرغم من مواليد المسيلة عاصمة الزّاب.

واستتباعا لما تقدّم أمكن القول، أنّ كلّ هذه العوامل قد ساهمت حسبنا في صنع نسج نسقي، وبلورة رؤية مؤسّساتية تقوم على غرس مقولة الفحولة اللفظية في الفكر النقدي المغاربي، والتي برزت ملامحها بشكل جلي في فكر النهشلي، ذلك أنّ السلطة الثقافية

¹ - الحسن بن رشيق، العمدة، ج1، مصدر سابق، ص.301.

² - أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، 1985، د.ط، ص.79.

³ - والمرجح أنّه المعز بن باديس أمير من أمراء بني زيري ذلك أنّه لم يرد أنّ لباديس بن المنصور ولد اسمه تميم، هذا بالإضافة إلى أنّ النهشلي قد توفي قبل وفاة المعز بن باديس نفسه.

⁴ - الحسن بن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، مصدر سابق، ص.170.

⁵ - لزيادة الاستيضاح ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص.439.

⁶ - أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مرجع سابق، ص.65.

ضليعة بمختلف الحيل، والألاعيب في بث نسيجها النسقي، حيث نجدها تحاول استغلال جميع الظروف المحيطة، والتي من شأنها خلق بيئة آمنة تضمن من خلالها نمو أنساقها ووصولها لمرحلة النضج، حتى تستطيع فيما بعد ممارسة فعلها بحرية في الفكر.

وعلى عكس النهشلي نجد أن الحصري قد نحا في تناول مسألة اللفظ والمعنى منحى مغايراً، إن كان رأيه في مجمله يتسم بالإيجاز، والاقتضاب، بحيث لم يحدّد أبو إسحاق موقفه بوضوح، وقد أعرب عن ذلك في فقرة موجزة: "ثم اعلم حفظك الله أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأنّ المعاني مبسّطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني محصورة معدودة ومحصلة محدودة"¹، فالمعاني حسبه متجددة لا حدود لها، فهي مبسّطة، وممتدة إلى غير نهاية، بيد أنّه يجد أنّ الألفاظ محدودة محصورة يشترك في معرفتها جميع البشر.

على الرغم من الضبابية التي تحيط برأيه فيما يخص قضية اللفظ/المعنى، إلا أننا نلمح من خلال مواقفه المختلفة في كتابه زهر الآداب وثمر الألباب اهتمامه باللفظ، وميله الشديد إليه، حيث يتضح تأثره بالجاحظ، وذلك حين قال: "قال بعض جهابذة الألفاظ، ونقاد المعاني، المعاني قائمة في صدور الناس، المختلجة في نفوسهم، المتصورة في أذهانهم المتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستوردة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة"²، ومن ثمة نلمس من خلال كلامه ميله للألفاظ، فهي صاحبة المزية، والشأن التي لا يمكن أن يضاهيها المعنى يكفي أنّه قد جعل لها جهابذة تاركا للنقاد المعاني.

والحق أنّه على الرغم مما ضمّه زهر الآداب من المواقف المختلفة، والموازنات الأدبية التي أبان من خلالها أبو إسحاق عن جودة المعنى، وحسنه، إلا أننا نجده بدوره لم يستطع

¹ - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج1، ص.108.

² - المصدر نفسه، ج1، ص.107.

مقاومة إغراءات اللفظ، وفحولته، التي أثبت إلا أن تتبدى ملامحها النسقية في بعض من أحكامه النقدية¹، كونه "يحب المجانسة والمطابقة، ويرغب في الاستعارة"²، الأمر الذي أضاف اللثام عن هذا الميل والانتماء إلى اتجاه اللفظيين، الذين يعنون بالأناقة اللفظية على حساب المعاني، التي لا تكاد تعدو حسبهم إلا تابعة له.

ولا ريب في أن المؤسسة الثقافية دورا في بلورة هذه المقولة بما تحمله من نسقية في ذهن الحصري، حيث شكّلت بيئة الزيرين في تلك الفترة عاملا محفّزا على الاهتمام بالصياغة اللفظية، لنيل رضاهم خصوصا في ظل المنافسة التي فرضها الأمراء، وعلى رأسها المعز بن باديس، الذي كانت حضرته محط بني الآمال³ حيث قال فيه ابن عذارى المراكشي صاحب البيان المغرب: "ولم يكن أحد في زمانه أشد بأسا في الملاحم، ولا أطول يدا بالمكانم، ولا أعلى بلسان العرب، ولا أحنى على أهل الأدب، ومن مشهور كرمه، أنه أعطى المنتصر بن خزرون في دمغة مائة ألف دينار، وكان متوقد الذهن، حاضر الخاطر حاذقا بطرائف الألحان، عالما بالمنثور والمنظوم من الكلام، ومدحه كثيرا من الشواذ فأجزل لهم العطايا"⁴.

ولعل ما يجدر التنبيه إليه في هذا الصدد هو دور المؤسسة الثقافية في التأثير على المبدع، وتوجيه مساره الفكري وفق أطرها لتحقيق أغراضها، الأمر الذي نجده يتجلى بشكل واضح لدى نقادنا المغاربة، بحيث يظهر تأثير أيادي المؤسسة على الفكر النقدي حين اجتمعت من الظروف السياسية وكذا الاجتماعية التي هيأت لهذا النوع من التفكير النسقي الذي يخدم مصالح المؤسسة، ويفعل أنساقها في الخطاب النقدي.

¹ - لزيادة الاستيضاح، ينظر: زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج1، ص.17/ ج2، ص.1092.

² - الحسن بن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، مصدر سابق، ص.46.

³ - ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مصدر سابق، ج1، ص.233.

⁴ - ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تح. ج.س. كولن وليقي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1983، ط3، ج1، ص.297.

وبناء على هذا، نجد أنّ ميل الحصري للفظ قد ساهمت في بلورته العديد من الظروف من بينها البيئة الثقافية النشطة، التي شجّعها الأمراء الصنهاجيون آنذاك؛ ومن ثمة فإنّ عنصر المنافسة كان حاضرا بين الأدباء والنقاد في سبيل الظفر باهتمامهم، وبامتيازاتهم هذا ناهيك عن الجانب الشعري للحصري¹، الذي ساهم حسنا في تعزيز نسقية المقولة اللفظانية عند الحصري، على الرغم من كونه من المقلّين، حيث تقدّر أبياته حوالي خمسين بيتا في الوصف، والغزل رغم ضياع بعضها في جملة ما ضاع من مؤلفاته.

بالإضافة إلى ما تمّ تناقله من قبل الدارسين عن تفرد الحصري² عن بقية شعراء عصره في كونه قد ترقّع عن التكسب، وطرق باب الصنهاجيين، والعبيدين، والتقرّب منهم، إلا أنّنا نجد أنّ عمر فروخ قد أورد عكس ذلك، فقد كان الحصري حسبه "على شيء من الوجاهة في بلده، وعلى الكثير من العلم بالأدب، فكان شبّان القيروان يجتمعون عنده، ويأخذون عنه، ويبدو أنّه كان يتكسب بالشعر أو يرتزق بتأليفه"³ ثم أتبعه بقول ابن خلكان، وكأنّ في الأمر تأكيد حيث يقول "حتى انهالت عليه الصلات من الجهات"⁴.

¹ - لقد ذكر ابن رشيق في كتابه أنموذج الزمان في شعراء القيروان أنّه "كان شاعرا نقّادا، عالما بتنزيل الكلام، وتفصيل النظام، يحب المجانسة والمطابقة، ويرغب في الاستعارة تشبّها بأبي تمام في أشعاره" صنفه الحصري كما أنّ العلامة حسني عبد الوهاب جمع شيئا من هذا الشعر في كتابه ديوان الأدب التونسي. ذكرها عبد العزيز قلقيلة. ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، مصدر سابق، ص. 46. / ابن خلكان، وفيات الأعيان، مصدر سابق، ج1، ص. 37.

² - حري بالإشارة إلى أنّ هناك شاعر آخر يسمى أبو الحسن الحصري أو كما يعرف بالشاعر الضيرير صاحب القصيدة المشهورة "يا ليل الصبّ متى غده" وهو غير أبو إسحاق الحصري صاحب زهر الآداب وقد التبس على العديد من الدارسين و المؤرخين، فنسبوا كتب أحدهما إلى الآخر، و من هؤلاء المقري، وأحمد أمين، و كارل بروكلمان لزيادة الاستيضاح ينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر رمضان عبد التواب و عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، ط5، المجلد5، ص. 106 وما بعدها. / أحمد أمين، ظهر الإسلام، مؤسسة الهداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2013، د.ط، ج1، ص. 608.

³ - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي : الأدب في المغرب والأندلس إلى آخر ملوك الطوائف، مرجع سابق، ص. 375.

⁴ - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مصدر سابق، ج1، ص. 54.

وبما أنّ الحصري قد كان متكسبا كحال شعراء عصره على طريقة أبي تمام، فإنّه سيهتم لا محالة باللفظ، ويعتني بتجويده، ويلبسه من حلل الكلام حتى يخرج على الشاكلة التي يرتضيها الممدوح، الأمر الذي جعلنا نقرّ بأنّ اللفظ صاحب مزية عند الحصري، حيث أولاه من الأهمية والعناية ما جعله يتغاضى بعض الشيء عن المعنى، خاصة حين يتعلّق الأمر بالتكسّب شعرا في زمن عجّت فيه القيروان بالشعراء، واحتدمت فيه المنافسة لنيل رضا الصنهاجيين، والتقرب منهم، فصار على نحو ذلك لزاما ليس فقط على الحصري، وإنّما على جميع الشعراء إظهار مقدرتهم الشعرية، لاسيما وأنّ البيئة نشطة ثقافيا، أي أنّ الممدوح بصير بالشعر، ومسالكه.

ومما لا شك فيه أنّ للجانب الشعري تأثيره الخاص على الرؤية النقدية لدى الحصري، وهو جانب لا يمكن في نظرنا إغفاله، كونه سيؤثر بطريقة أو بأخرى على الجانب النقدي، وهذا ما حصل مع نقادنا المغاربة عموما في تلك الفترة، ومع الحصري بشكل خاص بحيث نجد أنّ للجانب الشعري بالغ الأثر، وعظيم التأثير على نقده خصوصا في ظل الظروف التي ساهمت في تعزيز نسقية مقولة سيادة اللفظ في فكر الحصري، ما جعله ينحاز إليه، ويهتم به، ويوليه من الأهمية، والعناية على حساب المعنى.

وإذا كان الأمر بيّنا على ما ذكرنا، فإننا نلاحظ مدى استمرار ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها، بحيث نجدّها غالبا ما تتخذ من الشعر سبيلا لتمرير أنساقها، وشقّا تنفذ من خلاله إلى فكر الناقد لإفراغ حمولاتها النسقية، الأمر الذي نجده بالجملة على مستوى النقد المغربي في تلك الفترة بالذات، وبخاصة أنّ الظروف قد ساهمت بدورها في بلورة هذه الأنساق، وتثبيتها في ذهن الناقد، ليجد نفسه فيما بعد، وبطريقة آلية ينجذب نحو اللفظ ويميل إليه.

وعليه نستنتج أنّ كلّ العوامل والظروف المحيطة بالحصري قد ساهمت في تكوين نظريته النسقية إزاء مسألة اللفظ والمعنى، بحيث نجد أنّ المؤسسة الثقافية قد أحسنت استغلال الظروف، لتمرير أنساقها في الفكر النقدي عند النقاد المغاربة عامة، والحصري خاصة وأنّ الظروف السياسية، والاجتماعية، وكذا الأدبية قد ساعدت على تكوين هذا الفكر النسقي الذي يعتمد في جوهره على سيادة اللفظ الفعل.

هذا فضلا عن نثره الذي كان بدوره عاملا مهما في ميله إلى اللفظ، حيث قال فيه زكي مبارك: "أمّا نثر الحصري فمستلح، ويغلب فيه السجع المقبول الخالص من شوائب الصنعة والتكلف، والسجع في الأصل حلية وزينة وإنّما يعاب عند الغلق والإغلاق"¹ متبعا إياه ببديع الزمان الهمداني، والثعالبي، والصابي، والميكالي في طريقة السجع، بالإضافة إلى أنّ من النقاد والمؤرخين من جعله أقدم من أدخل المقامة إلى المغرب العربي، نظرا لما طمح به زهر الآداب من مقامات كثيرة.

ولعله لا يوجد أدل على ذلك للإقرار بأنّه على الرغم من الضبابية التي أحاطت برأي الحصري في مسألة اللفظ والمعنى، وتضارب الآراء الذي صاحب ذلك، نظرا لكون الإيجاز كما أشرنا سابقا السمة المميزة التي تفرد بها الحصري عن باقي النقاد المغاربة في تلك المرحلة، حيث كان غالبا ما يكتفي بالنقل دون تعقيب واضح، أو تحليل يشفي ظمأ القارئ، الذي غالبا لا يجد سبيلا إلا طرق باب التأويل في سبيل تبين موقفه، واستيضاح رأيه.

وعليه فإنّنا نلاحظ أنّ الظروف السياسية والأدبية قد كان لها يد في تعزيز مقولة سيادة اللفظ لدى النقاد في عهد بني زيري، فقد أجادت المؤسسة الثقافية استغلال كلّ الظروف بدسامتها في بلورة مقولة اللفظانية، وتثبيت نسقيتها في الفكر النقدي المغربي، باجتماعها وقدرة النسق على المخاتلة، والاشتغال في منطقة اللاوعي، وذلك حتى تجعل منه ذهننا نسقيا

¹ - ينظر: زكي مبارك، مقدمة زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ص.1.

بامتياز يستجيب للفظ، ويميل إليه على حساب المعنى، الذي لطالما عدّ تابعا له يسير بمحاذاة اللفظ، وينضوي تحت لوائه.

2- اللفظ / المعنى في ظل الوسطية:

لقد تبينا من خلال ما سبق حيل السلطة الثقافية وخدعها في سبيل ترسيم أفكارها، وترسيخها في الفكر النقدي، والذي تجلت معالمه في مسألة اللفظ والمعنى محاولة تثبيت مقولة اللفظ الفحل عند النقاد بمساعدة كلّ من الظروف، والعوامل التي شكّلت في نظرنا قاعدة متينة أرست عليها السلطة الثقافية أنساقها، لتنتسل بدورها في النقد المغربي، وتفعّل أنساقها فيه.

وقد اتجه سعينا في ظلّ ما عرضناه سابقا في ثنايا حديثنا عن الرؤية النقدية لكل من النهشلي، والحصري على ضوء مسألة اللفظ والمعنى نحو تبين موقفهما من القضية، واستيضاح خفايا الأمور التي تحيط بالمسألة، والمطالع يلحظ أنّه قد انبرى في الكفة الأخرى نفر من النقاد ممن زعموا ضرورة إحداث نوع من التوفيق بين اللفظ والمعنى، فهل تمّ لهم ذلك؟ لاسيما في ظل الحيل التي تبثها المؤسسة الثقافية بهدف توجيه دفة الفكر النقدي الوجهة النسقية المأمولة بهدف استعادة السيطرة على الخطاب الإبداعي والنقدي.

لقد عدّ ابن شرف من الذين حاولوا أن يققوا موقفا وسطا من المسألة، وذلك حين قال: "المعاني هي الأرواح، والألفاظ هي الأشباح، فإن حسنا فذلك الحظ الممدوح، وإنّ قبح أحدهما فلا يكن الروح"¹، ذلك أنّ الجودة الأدبية تكمن حسبه في ذلك التلاحم الحاصل بين الطرفين دون أن يحصل الميل إلى أي كفة معينة، فالحسن، والقبح يمسان اللفظ، والمعنى، الأمر الذي سيؤثر فيما بعد على جودة الشعر، وبهذا يكون الشعر حسبه على أربعة أضرب:

✓ ما حسن لفظه ومعناه.

¹ - ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، مصدر سابق، ص. 27 وما بعدها.

✓ ما حسن لفظه وساء معناه.

✓ ما حسن معناه وساء لفظه.

✓ ما ساء لفظه ومعناه.

ويظهر جلياً أنّ التقسيم الذي عمد إليه ابن شرف هو نفسه الذي أتى به ابن قتيبة في تقسيمه للألفاظ والمعاني حسب معياري الحسن والقبح، إلا أننا سرعان ما نجده يناقض نفسه، ليميل إلى كفة المعاني معتبراً أنّ القبح في المعنى أشدّ مما هو في اللفظ، ذلك أنّ "من الشعر ما يملأ لفظه المسامع، ويرد على السامع منه قعاقع، فلا ترعك شماخة مبناه وانظر إلى ما في سكناه من معناه، فإنّ كان في البيت ساكن فتلك المحاسن، وإنّ كان خالياً فاعدده جسماً بالياً، وكذلك إذا سمعت ألفاظاً مستعملة، وكلمات مبتذلة فلا تعجل باستضعافها، حتى ترى ما في أضعافها فكم من معنى عجيب، في لفظ غير غريب"¹.

لطالما أجادت المؤسسة الثقافية الاحتماء خلف ثنائية "اللفظ الجسم" / "المعنى الروح" التي نجدها تتكرر في كلّ مرة ليس فقط مع ابن شرف أو حتى ابن رشيق، كما سنرى، بل نجدها عامة عند النقاد التوفيقيين، كابن قتيبة، وابن طباطبا، الذي يقول في هذه المسألة: "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه المعنى"²، فهي حلقة تفتعلها المؤسسة الثقافية حتى يتهيأ للقارئ، ويتحقق حسبه الترابط المصطنع بين اللفظ والمعنى، والذي غالباً ما نجد الناقد يحيد عنه، أو نلمس من خلال مواقف النقدية المختلفة ميله لأحد الكفتين دون الأخرى، كما هو الحال مع ابن شرف.

¹ - ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، مصدر سابق، ص. 27.

² - ينظر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شر وتح عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ط2، ص. 126.

والملاحظ في المسألة يستشف حرص المؤسسة الثقافية، وسعيها الحثيث إلى تفعيل أنساقها في الخطاب النقدي، حيث نجد أنه على الرغم من محاولة العديد من النقاد خلق نوع من التوفيق فيما يخص مسألة اللفظ والمعنى، إلا أن الأمر دائماً ما يفضي في أغلب الأحيان إلى ميل الناقد إلى قسم الألفاظ أو المعاني، ما يجعلنا نقر حقيقة بأن النظرة التوفيقية المصطنعة المنتشرة في الفكر النقدي ما هي إلا أحبولة مؤسساتية تصطنعها السلطة، كنوع من الإيهام، حتى يتسنى لها الوقت لتمرير أنساقها، هذا هو السبب الذي يجعلنا نلمس دائماً خلف هذه النظرة التوفيقية التي يسعى الناقد إلى ترسيخها ميلاً إلى كفة دون الأخرى.

ولا ريب أن المتأمل لشعريته يلاحظ هذا الاهتمام بالمعاني والعناية بها، ويكفي أن الصفدي قد فضّله على أبي نواس في تصويره كأس الخمرة بينه وبين محبوبته، كالشمس تطلع تارة، وتغيب تارة أخرى، متمثلاً صورة تداولها من يدها إلى يد الشاعر بالشمس، التي تطلع، وتغيب على أبي نواس الذي يصف كؤوس الخمرة في أيدي السقاة مشبهة بالنجوم في حال طلوعها، وغروبها، فكانت صورتها عند ابن شرف أحسن منها عند أبي نواس، وقال فيها: "ما وقفت على أتم من هذا المعنى ولا أرشق من هذا اللفظ وهو عندي أحسن وأكمل من قول أبي نواس"¹.

إنّ اهتمام ابن شرف بالمعاني واضح المعالم من خلال شعره، الذي أبان عن هذه العناية التي خصّها للمعاني في مقابل اللفظ، لذلك نلاحظ أن تعليق الذي أبداه الصفدي حول بيت ابن شرف قد ابتدأه بالمعنى التام، الذي حققه في تصويره لكأس الخمرة بينه، وبين محبوبته على بيت أبي نواس، على الرغم من أنه "زعيم شراب الخمرة، كما كان زعيم القائلين فيها،

¹ - ينظر: صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، مصدر سابق، ج3، ص.83.

وقد جعل لها في الأدب العربي بابا مستقلا كاملا¹، لكونه أتى بمعنى لم يضاهيه فيه الحسن بن الهانئ ما جعل الصفدي يفضلّه عليه.

وجملة الأمر، فإنّ شعر ابن شرف قد كشف لنا عن هذا الميل المتخفي خلف المقولة الشهيرة (اللفظ جسم/ المعنى الروح) التي تتردد في كتب النقد، ليكون شعره كاشفا عن موقفه الحقيقي إزاء المسألة برمتها، ومن ثمة كانت في نظرنا مسألة التوفيق عنده جزئية، ذلك أنّ المتأمل لمقاماته يلحظ تلك العناية بجانب المعنى متبعا في ذلك "طريقة الأوائل عندما كان النقد فطريا يغلب عليه طابع تحكيم الذوق، لأنّ النقّاد في تلك الفترة كانوا متأثرين بمقياس الدين والأخلاق"².

وعلى غرار ابن شرف نجد ابن رشيق الذي أفرد بابا خاصا بالقضية سمّاه (باب في اللفظ و المعنى) أبان في بدايته عن رأيه في المسألة قائلا: "اللفظ جسم، روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم؛ يضعف بضعفه، ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى، واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج، والشلل، والعور، وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إذا ضَعُفَ المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح"³.

إنّ المطالع لرأي صاحب العمدة لأول وهلة يلحظ ذلك التوافق الذي يسعى الناقد إلى عقده بين اللفظ والمعنى عملا بالمقولة الشهيرة، التي يتم الاحتماء بها في كلّ مرة، والتي أريد من خلالها إحلال نوع من الهدنة بين الطرفين، لاسيما بعد الخصومة الأزلية التي بثها النقّاد، والانشقاق الذي حصل بينهما، إلا أنّ المتمعن لكلامه يجده يعطي الأولوية للفظ، وذلك من باب أنّ المعنى لا يتيه الخلل، والفساد إلا من جهة الألفاظ، ومن ثمة نخلص إلى نتيجة

¹ - حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، 1987، ط4 ص.410.

² - بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص.170.

³ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ص.200.

مفادها أنّ الألفاظ الحسنة ستولد، وبصورة حتمية معاني حسنة؛ لذا على الشاعر الذي يبتغي القيمة الفنية والجمالية أن يتحرى من الألفاظ أجودها، ليحقق بذلك الجمالية الفنية المنشودة¹.

ونجد أنّه على الرغم من السعي الحثيث لابن رشيق في سبيل خلق نوع من التوافق بين اللفظ والمعنى عدم مقاومة لإغراءات المقولة النسقية التي تشيد بسيادة اللفظ الفحل، "فاللفظ أغلى من المعنى ثمنا، وأعظم قيمة، وأعز مطلباً؛ فإنّ المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي فيها الجاهل والعاقل، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف"²، فذلك هو الأهم في نظره بهدف بلوغ الجودة الفنية، أمّا بالنسبة للمعاني، فهي لا تملك إلا أن تكون تابعا له تثبت بثباته، وتتغير بتغيره.

ومن ثمة، كان لزاما علينا أن نقرر بأنّ النسق اللفظي قد تمكّن من نقدنا المغاربي آنذاك، ولم يسلم من حيل المؤسسات التي تنهال عليه لتحقيق مآربها النسقية، فعلى الرغم من المحاولات التي أبدتها بعض النقاد لخلق نوع من التوافق بينهما، إلا أنّ للمؤسسة دائما حيلها الخاصة لتمرير أنساقها، وهذا ما حصل مع ابن رشيق وغيره من نقاد المدرسة التوفيقية، ممن حاولوا رأب صدع الشقاق الأزلي الذي لطالما رافق هذه القضية النقدية، في حين نجد أنّ السلطة الثقافية تآبى ذلك رغبة منها دائما في إبراز ذلك السمو الذي يميّز به اللفظ على حساب المعنى.

لقد ساهمت دولة بني زيري النشطة وبشكل كبير في تكوين شخصية ابن رشيق النسقية الميالة إلى سيادة اللفظ الفحل التي تجلت -إضافة إلى مواقفه النقدية- في نتاجه الشعري، فنلمس من خلاله هذا الاهتمام باللفظ، خاصة أنّه كان شاعرا من شعراء البلاط الباديي؛ لذا نجده يتحرى في كلّ مرّة انتقاء ألفاظه، ويحسن تجويدا حتى يتقرب من المعزّ، وبنال رضاه، لاسيما في ظل المنافسة التي كانت بينه وبين ابن شرف.

¹ - للاستزادة ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص.175.

² - الحسن بن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.204.

ومجمل القول، إن رأي ابن رشيق المتذبذب -كما وصفه بشير خلدون¹- يجعلنا نقرّ بأنّ مسألة التوفيق بين اللفظ والمعنى ليست سوى غطاء مؤسّساتي احتمت خلفه السلطة الثقافية، لتثبيت أنساقها في الفكر النقدي، فما هي إلا خدعة ثقافية اجتهدت السلطة على حيائها في ظل الظروف، التي شكّلت قاعدة مثالية بنت عليها المؤسسة هيكلتها في سبيل خلق نقاد نسقيين يخدمون أغراض المؤسسة، ويرسخون أنساقها في الخطاب النقدي، لذا عادة ما نجد ذلك التباين بين الموقف الذي يتخذه الناقد وبين مواقفه النقدية المختلفة، كما هو الحال مع ابن شرف وابن رشيق.

ويمكننا أن نميّز بين موقفين، الأول منه الظاهر أو هو المأمول تحقيقه، والذي يتبدى لنا من خلال المقولة الشهيرة المتكررة "اللفظ جسم" / "المعنى روح"، وبين المضمّر منه، والذي يظهر لنا من خلال المواقف النقدية المختلفة التي طفحت بها كتبهم النقدية، وكأنّ المؤسسة تسعى جاهدة لكي تُبقي على غطاءها، الذي ابتكرته محاولة تصوير هذا التلازم بين اللفظ والمعنى بالترابط الأزلي بين الجسم، والروح، بيد أننا نجد الغطاء ما لبث أن انكشف حين عجز نقادنا أنفسهم على تجسيد هذه المقولة، وتبنيها خلال عرضهم لمواقفهم النقدية.

ومن اللافت أن نشير في هذا الصدد إلى قدرة السلطة على التلاعب والاحتماء خلف المقولات البليغة الرنانة في وصفها لعلاقة اللفظ والمعنى، فهي تحسن انتقاء الصور اللافتة التي من شأنها إعماء الفكر النقدي عن الخفايا، التي تقبع خلفها، لتنتج لنا من المقولات

¹ - لقد خلّص بشير خلدون في تناوله لمسألة اللفظ والمعنى عند النقّاد المغاربة قبل القرن الخامس الهجري أنّ رأي ابن رشيق في المسألة قد اتسم بالتذبذب لقوله: "...إننا نلاحظ من خلال هذا التذبذب أنّ ابن رشيق أراد أن يقف موقفا معتدلا بين القائلين بتقديم اللفظ وبين أنصار المعنى ولكن في نفسه شيئا من الميل إلى الألفاظ ويتضح لنا من الطريقة التي سماها مذهب العرب من غير تصنّع"، وقد وافقه في ذلك مصطفى هداره حين وصف رأي ابن رشيق بعدم الدقة لقوله: "ولا شك أنّ هذه النظرة صادقة بما مثلت من الشعر ولكنها تفتقر إلى الدقة فيما لو تعمقنا في الشعراء الذين وصفهم ابن رشيق بما أحب" للاستزادة ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص. 175 وما بعدها/ محمد مصطفى هداره، مشكلة السرقات في النقد العربي: دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1958، د.ط، ص. 196.

الفضفاضة، "كاللفظ جسم وروحه المعنى" / "الألفاظ قوالب المعاني"، ما يجعلنا نصدّق بحقيقة هذا الائتلاف، نظرا لما تحمله هذه العبارات من تنميق، وتزويق لفظي ومعنوي.

لقد استعصى على نقادنا المغاربة إخفاء ميلهم لأحد القطبين ما جعل محاولتهم لفرض نوع من الصلح بين اللفظ والمعنى لا تخرج عن دائرة التأثير بالنقد المشرقي، والأخذ منه، لاسيما وأننا نتحدّث عن مرحلة كان فيها النقد المغاربي يدبّ خطواته الأولى نحو التأسيس، وهذا الأمر طبيعي، ونتيجة حتمية لا مندوحة عنها، ذلك أنّ عملية التأثير والتأثر أمر لا يمكن الفكّك منه بين الحضارات، والأمم، وإنّ كان هذا التأثير في حقيقة الأمر بقدر ما "لّقح الأفكار وأنار الطريق للمغاربة بقدر ما عقّد لهم الأمر كونهم قد وقفوا طويلا قبل أن ينتجوا في مجال النقد أو الإبداع، لأنّ لهم خلفيات ثقافية، وأرصدة هائلة من التراث المشرقي"¹.

ومن ثمة كان عامل التأثير بالنقد المشرقي سببا مهما في نظرنا لانتقال الفكر النسقي إلى نقادنا المغاربة، وتعزيزه في البيئة النقدية المغاربية في تلك الفترة بالذات، فلم يتعلّق الأمر بكونهم قد وقفوا طويلا قبل الوصول إلى مرحلة الانتاج في مجال النقد أو الإبداع فحسب، وإنما شكّل في نظرنا هذا التأثير عاملا أساسيا، وقناة محورية انتقل معها النقد بما يحمله من حمولة نسقية تشربها النقد المغاربي، وسار على نهجها في قراءة النص، ونقده، على ضوء الظروف السياسية، والاجتماعية، والثقافية في عهد بني زيري، والتي عززت من أنساق هذا النقد، لتجعل منه نقدا مؤسساتيا بامتياز، وهذا ما لاحظناه من خلال تطرقنا لمسألة اللفظ والمعنى عند نقاد المدرسة التوفيقية، الذين حاولوا في نظرنا تقليص هوة الخلاف السرمدي بين الشكل، والمضمون، إلا أنّ للمؤسسة حيلها الخاصة، وألاعيبها في توجيه الفكر النقدي الوجهة التي تحقق بها أغراضها النسقية.

¹ - محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي: نشأته وتطوّره - دراسة وتطبيق -، مرجع سابق، ص. 22.

المبحث الرابع: النقد المغاربي في ظل أحبولة القدماء والمحدثين

تقديم:

لقد تبوّأت قضية القدماء والمحدثين مكانة بارزة في تاريخ النقد العربي، نظرا لما تحمله هذه الأخيرة من أبعاد خطيرة على الحركات الأدبية، فهي القضية الأمّ التي تفرعت عنها أكبر القضايا النقدية¹ كونها لم تقتصر على عصر دون الآخر، بحيث نجد في كل عصر جيل يتجاوزه اتجاهان: جيل قديم²، ومحدث، خاصة في ظلّ تغيّر الظروف، فقد "كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرقّ شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنّما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، تركيب الخلق، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع"³.

لذا فإنّ تلك الخصومة التي عصفت بالشعر آنذاك، عدّت في نظرنا حتمية من حتميات تطوّر الحياة، ولازمة من لوازمه، إذا اعتبرنا التحوّل الذي مسّ حياة الإنسان العربي، فبعدما كان يقاسي شظف العيش والمسغبة في الجاهلية انتقل إلى حياة اللين والترف؛ لذا كان من

¹ - وأبرز هذه القضايا نذكر: الطبع والتكلف، قضية اللفظ والمعنى، قضية الصدق والكذب، السرقات الشعرية.
² - لقد اختلف في تعريف القديم، فهناك من اقتصره على الشعر الجاهلي فحسب، أمّا من أتى بعده، فهو بمثابة المحدث ومن بينهم قول الأصمعي عن أستاذه أبي عمرو بن العلاء الذي كان أعلم الناس في عصره بأمور العرب، وأصح الرواة سماعا، وأصدقهم لسانا قال: "جلست إلى أبي عمرو عشر حجج، ما سمعته يحتج ببيت إسلامي" كذلك الأمر بالنسبة مع ابن رشيّق الذي كان لا يعد الشعر إلا للمتقدمين، وهم في رأيه شعراء العصر الجاهلي، في حين نجد أبو عبيدة، وابن الأعرابي، وأقرانهم شمل عندهم القديم شعراء العصر الإسلامي كونه يشمل خصائص وصفات الشعر الجاهلي، وآخرون وضعوا حدا زمنيّا لآخر من يحتج بشعره من الإسلاميين، وهي سنة خمسين، ومائة للهجرة، وهي السنة التي توفي فيها ابن هرمة الذي يعدّ آخر من يحتج بشعره، للاستزادة ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مصدر سابق، ج1، ص.321/ الحسن بن رشيّق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.90/ طه ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1937، د.ط، ص.95/ أبو محمد بن مسلم ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ج2، ص.753/ أبو الحسن الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1966، د.ط، ص.50.

³ - أبو الحسن الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، ص.17 وما بعدها.

الطبيعي أنّ يتأثر بطريقة أو بأخرى بالشعر، باعتباره صدى للحياة الاجتماعية، ومكوّنًا إنتاجيًا له، "فقد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن من آخر ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عن أهل غيره"¹، الأمر الذي أدى بالشعر إلى التغيّر تماشيًا مع ظروف الحياة الجديدة في العصر العباسي في ظل شيوع "ظاهرة الإباحة والإسراف في حرية الفكر وكثرة الازدراء لكل قديم، دينا كان هذا القديم أم خلقا أم سياسة أم أدبا"².

ونتيجة لذلك، قام نفر من الشعراء³ بالخروج شيئًا فشيئًا عن المسار الذي رسمه القدامى للشعر، وللاّنتاج الشعري، وراحوا يستوحون من روح الحياة الجديدة، ويمتأحون منها مادة لشعرهم، وهذا ما أدى إلى خلق نوع من الشرخ الفني بين لواء محافظ⁴ يضمّ كلًّا من "الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين، وأهل البلاغة"⁵ الذين يعتمدون على "المقاييس العربية الخالصة التي لا يشوبها أي مقياس أجنبي"⁶، ويرون من عمود الشعر دستورًا يلتزم به الشاعر، وتسير على هديه عملية الإنتاج الشعري، ولواء مجدّد⁷ حمله "أهل المعاني والشعراء وأصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"⁸.

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.93.

² - طه حسين، حديث الأربعة، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1962، ط4، ج2، ص.22.

³ - وعلى رأسهم: بشار بن برد، أبو نواس، ومسلم بن الوليد، أبو تمام.

⁴ - ومنهم ابن الأعرابي، دعلج ابن علي الخزاعي، وأبا هفان المهزومي، ومحمد بن عبد الملك بن صالح، ومخلد بن بكار الموصلي، وإسحاق بن إبراهيم الموصلي للاستزادة ينظر: محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط، ص.57 وما بعدها.

⁵ - أبو القاسم بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تح أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د.ت، ط4، ج1، ص.4.

⁶ - شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، مرجع سابق، ص.65 وما بعدها.

⁷ - ومنهم: محمد بن حازم الباهلي، والحسن بن وهب، والحسن بن رجاء، وعصابة الجرجرائي، وإسحاق بن إبراهيم المصعبي، والقاسم بن إسماعيل للاستزادة ينظر: محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، مرجع سابق، ص.58 وما بعدها.

⁸ - أبو القاسم بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، مصدر سابق، ج1، ص.4.

في حين ذهب آخرون¹ إلى ضرورة التوفيق بينهما، "فليس لقدم العهد يُفضّل القائل ولا لحدثان عهد يُهْتَضَمُ المصيب، ولكن يُعطى كلُّ ما يستحق"²، والحق أننا لو أتينا إلى تقصي أبعاد هذه الخصومة، لوجدنا أنّ الخصومة قد اشتدت وحمي وطيسها في القرن الثالث الهجري مع أبي تمام، والبحري³، والمتنبي⁴، على الرغم من أنّ جذورها ممتدة إلى ما قبل القرن الثالث الهجري على اعتبار أنّ الاختلاف حول شاعرين متشابهين في المذهب الفني كان شائعاً عند العرب كما حصل مع أبي العتاهية، والعباس بن الأحنف⁵.

ومن ثمة أمكن القول بأنّ بذور هذه الخصومة قد ترعرعت تحت ظلال نقد بعض شعراء القرن الثاني كأبي العتاهية، ومسلم بن الوليد، ثم أነعت مع شعراء القرن الثالث كالبحتري، وغيرهم، أي أنّ الأمر قد كان سابقاً يؤخذ على شكل تعصّب للقديم الجاهلي من جانب الرواة

¹ - منهم: المبرّد، وثعلب، وابن المعتز، وأبا الفرج الأصفهاني للاستزادة ينظر: محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، مرجع سابق، ص. 59.

² - أبو العباس المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998، ط3، ج1، ص. 28.

³ - لقد عدّد الدكتور وحيد صبحي كِبّابة أسباب نشأة هذه الخصومة بين أبي تمام والبحتري وأبرزها: ظهور البحتري فكان أمام النقاد نموذجان من الشعر أحدهما يمثل القديم والآخر يمثل الحديث هذا ناهيك عن كون أبي تمام أستاذاً للبحتري هذا بالإضافة إلى عقيدة أبي تمام وذلك حين ادعى قوم عليه الكفر، وجعلوا ذلك سبباً للطعن في شعره، وتقبيح حسنه، أضف إلى ذلك الشهرة التي حظي بها كلّ من أبي تمام والبحتري حتى قيل "إنّهما أخملا في زمانهما خمسمئة شاعر، كلهم مجيد" للاستزادة ينظر: وحيد صبحي كِبّابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ت، 1997، د. ط، ص. 11-14/ أبو بكر بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، تح خليل محمود عاكر ومحمد عبده عازم ونظير الاسلام الهندي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ت، د.ط، ص. 172/ عمر فروخ، أبو تمام: شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، مطبعة الكشاف، بيروت، لبنان، 1935، ط1، ص. 90.

⁴ - لقد أعلن الشعراء القدامى الخصومة على شخص المتنبي ثم اتخذوا من ذلك وسيلة لتجريح شعره ونقده و مما يدل على ذلك الشروح التي تناولت ديوانه ينظر: يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تح مصطفى السقا ومحمد شتا وعبدّه زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، ط3، ص. 268 وما بعدها/ ريجيس بلاشير، أبو الطيّب المتنبي: دراسة في التاريخ الأدبي، تر ابراهيم الكيلاني، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، 1975، ط2، ص. 21.

⁵ - للاستزادة ينظر: عثمان الموافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم: تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2000، ط3، ص. 62/ عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تح عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، ط3، ص. 224.

الأوائل، وتلامذتهم، الذين يتخذون من طريقتهم أساسا في الحكم على جودة الشعر من عدمه، قبل أن يشتد سعيها في القرن الثالث الهجري مع البحتري، وأبي تمام، كما صوّرها لنا الأمدى في موازنته، والجرجاني¹ في وساطته.

وحرى بنا الإشارة في هذا المقام إلى أمر عدّ في نظرنا عاملا رئيسا في إنكاء هذا الصراع بين القدماء والمحدثين، ويتمثل في تعصّب الأوائل للأساليب الفنية التي نظم عليها فحول الشعراء، وذلك حين ربطوا الدين باللغة، الأمر الذي عدّ "سببا هاما في تقصير الشعر عن مجارة الحياة الجديدة والتعبير عنها"²، لاسيما وأنهم قد اتخذوا من الشعر حجة في تفسير القرآن، والحديث النبوي الشريف، حيث راحوا يحرصون على الانتقاء من الشواهد الشعرية أجملها، وأكثرها ملائمة للاستشهاد به حتى يكتسي الشعر القديم على ضوئها نوعا من القداسة، نظرا لاقترانها باللغة العربية، وبالتالي "عدّ أي خروج على اللغة خروجا على الدين، وقوبل بالسخط والرفض والعداوة"³.

وعليه، لقد كانت السلطة الدينية سببا في تعزيز الشعر القديم في الفكر العربي، نظرا لارتباطه باللغة، وقد أورد طه حسين في هذا السياق قائلاً: "فاللغة العربية هي لغة دينية"⁴ الأمر الذي أسهم في ترسيخ مكانة الشعر العربي القديم في نفوس العرب، والتمسك بعمود الشعر كأساس يُحتكم إليه لقياس جودة العمل الشعري، ومن ثمة عدّ الحفاظ على الموروث الشعري واجبا نظرا للقداسة التي اكتسبها حين اقترن بالدين.

ولذلك كان من الصعب جدا الإقرار بأي تجديد يخص الشعر، لاسيما وإن كان هذا التجديد نفسه يعني الخروج عن المقاييس الفنية التي أقرّها العرب، لذلك قوبل هذا التجديد

¹ - والمعني: أبو الحسن القاضي الجرجاني.

² - وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي: دراسة، مرجع سابق، ص. 08.

³ - طه حسين، حديث الأربعة، مرجع سابق، ج2، ص. 10 وما بعدها.

⁴ - المرجع نفسه، ج2، ص. 10.

بتلك الحدة في الرفض والاستتكار كونه مناف لما عهده العرب، وللدستور الفني الذي جُبلوا عليه، وصار ديدنا لهم، لهذا السبب نجد أنّ "الشعر العربي لم يبدأ بالنهوض، إلا حين بدأ الشاعر يقيم مسافة بينه وبين (الإيديولوجية الدينية) من جهة، وبينه وبين (الجماعة) بالمعنى الديني، من جهة ثانية، أو حين بدأ الانفصال، بتعبير آخر بين الذات والجماعة، في محاولة من الشاعر لاستعادة ذاته (الضائعة) في (الجماعة) وفي (الدين)"¹.

هذا يفسّر حدة التعصب الذي وُجّه لكل من أراد الخروج عن سنن العرب في نظم القريض، فأصبح كما أورد ابن الأعرابي "أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره، مثل الريحان يشمّ يوماً ويزوي ثم يُرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلّما حرّكته ازداد طيباً"²، للدلالة على عجز الشعراء المحدثين على مجاراة جودة الشعر القديم، وإنّ أحسنوا، فلا يكون بقدر جودة الشعر القديم الذي يعبق أريجيه مع الزمن، وغيرها من الأمثلة الكثيرة التي قيلت حول الشعراء المحدثين، كتخطئة الأخفش لبشار حين صنّفه "أرقّ المحدثين ديباجة كلام، وسمي أبا المحدثين لأنّه فتق لهم أكمّام المعاني، ونهج لهم سبيل البديع، فاتبعوه"³.

في حين حاول ابن قتيبة في ظل هذه الخصومة خلق نوع من التوفيق بينهما مؤكدا موقفه في مقدمة كتابه: "ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر، مختاراً سبيل من نقد أو استحسان باستحسان غيره، ولا نظرت نظرة إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدّمه، ولا إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخّره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلّاً حظّه، ووقّرت عليه حقّه"⁴، جاعلاً الجودة هي المعيار الفاصل لقياس العمل الشعري، إلا أنّنا

¹ - أدونيس، الثابت والمتحوّل: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987، ط3، ج3، ص. 235 وما بعدها.

² - أبو عبد الله المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصدر سابق ص. 6.

³ - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج2، ص. 136.

⁴ - ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ج1، ص. 62.

سرعان ما نلمس ذلك الميل إلى القديم، وكذا الحرص الشديد للمحافظة على أساليب القصيدة الجاهلية، خاصة حين تحدّث عن منهج القصيدة الجاهلية حيث قال: "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام"¹.

كما نجد أنّ الجاحظ يتفق بدوره مع ابن قتيبة، حيث حاول أن يقف موقف المنصف للشعراء المحدثين، خاصة في ظل التعنت الشديد والرفض الذي قوبل به المحدثون من طرف أنصار الشعر القديم، محاولاً إبراز أنّ الجودة ليست مقتصرة على شعر القدماء فحسب، وإنّما نجد لها مكاناً عند المحدثين أيضاً، وذلك ما أكّده في قوله: "وقد رأيت أناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان"².

وأمام التوتر الذي شهدته البيئة النقدية آنذاك إثر ما حملتها هذه القضية النقدية من دسامة لارتباطها بأساس العملية الإبداعية الشعرية، فقد أدلى نقادنا المغاربة إلى جانب كلّ هذا برأيهم في هذه القضية، ورؤيتهم النقدية للمسألة، وإن كانت في مجملها تتدحرج بين الميل للقديم، والوفاء لعموده، وبين المحدث بما يحمله من نزعة تجديدية للعملية الإبداعية، كما أنّ مسعانا قد اتجه بالدرجة الأولى زيادة على ما أوردناه سابقاً بخصوص مسألة القديم والحديث ليس استقصاء أبعاد القضية من منظور النقاد المغاربة فحسب، وإنّما يتعدى ذلك إلى تأويل جملة المضمرات التي رافقت هذه القضية النقدية، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار التوتر القائم الذي يحيط بالقضية نفسها، والأبعاد التي ساهمت في إذكاء الصراع بين الطرفين، وأثره على النقد، والإنتاج الشعري ككل.

¹ - ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ج1، ص76.

² - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، ج3، ص130.

1- زعامة القديم/ استكانة الحديث:

مما لا يمكن لأحد إنكاره أنه على الرغم من كون النقد المغاربي في تلك الفترة -ونعني بها قبل القرن الخامس الهجري- هو نقد فتي -إن صح التعبير- حيث كان يخطو خطواته الأولى نحو التأسيس، إلا أن هذا لا يمنع أن يدلي نقاده بآرائهم فيما يخص مسألة القديم والحديث، وإن كانت لا تكاد تخرج في مجملها عما كان متداولاً في الساحة النقدية المشرقية، وإذا نظرنا في أبعاد المسألة وجدناها في مجملها لا تخرج عن مدّ القديم، وجزر الحديث، وأخرى ثالثة خلق نوع من التوفيق بينهما، وذلك في سبيل الخروج عن القيود الرتبية التي ارتبطت بعملية الإبداع الشعري المتمثلة في عمود الشعر، باعتباره دستوراً فنياً يخضع له الشعر، ذلك أن تحقق جودة العمل الشعري متوقفة على مدى التزام الشاعر بمعايير عمود الشعر من عدمه.

وعلى ضوء ذلك أمكننا اعتبار النهشلي واحداً من الذين حاولوا إحلال هذا التوفيق، واضعاً الجودة في المقام الأول، "فقد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد، فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل البلد ما لا يستحسن عن أهل غيره، ونجد الشعراء الحدائق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد ألا تخرج من حسن الاستواء، وحدّ الاعتدال، وجودة الصنعة"¹، فليس هناك فرق بين قديم أو حديث في نظره، فلا القديم ينظر له بعين المجيد، ولا الحديث بعين المسيء، وإنما العبرة تكمن حسبه في الأثر الفني الخالد، ونجده يؤكد على ذلك في قوله: "والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر، ويبقى غابره على الدهر، ويبعد عن الوحشي المستكره، ويرتفع عن المولد المنتحل، ويتضمن المثل السائر، والتشبيه المصيب، والاستعارة الحسنة"².

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.93.

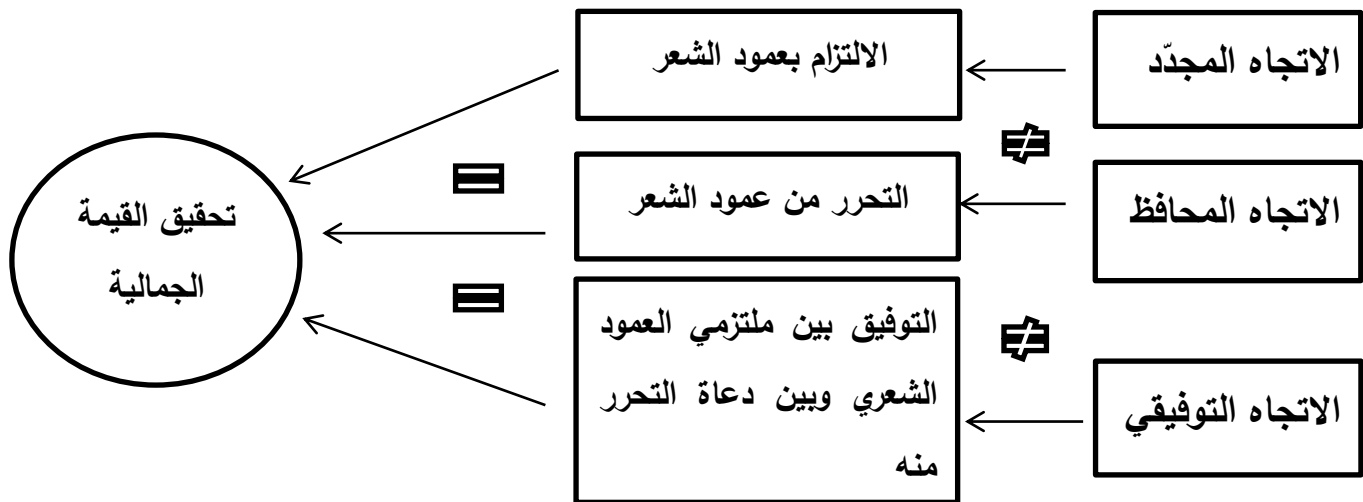
² - المصدر نفسه، ص.ن.

ومن ثمة فإنّ تحقيق المطلب الجمالي في نظره يأتي في المقام الأول، وبذلك لا يصير لمعياري القدم والحدّاثَة أهمية تُذكر، لأنّ الجوهر حسبهم يكمن في جودة العمل وجماليته، فهو الفيصل الذي نتيّن من خلاله جودة الشعر من عدمه، بعيدا عن وحشي الألفاظ وغريبها الذي تمجّه البلاغة، وتستثقله النفوس، ليعمل الشاعر في خضم ذلك على "توظيف ما يقوّي أسلوبه الشعري، ويشارك في تعميق رؤاه عن طريق التشبيهات الرقيقة، والاستعارات المثيرة التي تهزّ المتلقّي وتشدّه إلى النص الشعري بصورة جذّابة"¹.

واستتباعا لما تقدّم يمكن القول أنّ للمؤسسة طريقتها الخاصة في توجيه الخطاب النقدي، وتنميط الوجهة التي تخدم أغراضها، والواقع أنّ المتأمل لحقيقة الموقف الذي ذهب إليه أصحاب الرأي التوفيقي الذي يعتمد في ظاهره على الجودة، ويجعلها أساسا لقياس العمل الشعري يجد أنّ النتيجة دوما تقضي إلى تحقيق الغاية الجمالية، فلو عدنا إلى المقولة التي يدعوا إليها نقاد هذا الاتجاه، لوجدنا أنّ الهدف مرتبط بتحقيق الجمالية الفنية المنشودة، هذا هو المطمح الذي تنادي به المؤسسة بحيث نجدها تسعى سعيا حثيثا إلى تقييد الإبداع الشعري به، والإمساك بلجامه، لتحسن توجيه مساره وفق ما يخدم أغراضها النسقية.

ومن ثمة، فعلى الرغم مما اتسمت به هذه الخصومة من حدّة وتوتر بين الأطراف، وما تميّزت به من اختلافات طبعت كلّ كفة، فإنّها لا تغادر القيمة الجمالية للعمل الشعري، باعتبارها الأساس الذي لا بد من توفره في الشعر بالرغم من اختلاف توجّه الشاعر ورؤيته النقدية مجدّدا كان أم مقلدا أو موقّفا بينهما، ليكون الأمر كالتالي:

¹ - محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي: نشأته وتطوّره (دراسة و تطبيق)، مرجع سابق، ص. 60.



وبالتالي ظَلَّت الغاية التي ينشدها الشعر جمالية نسقية بحتة رغم اختلاف الاتجاهات بين المحافظة منها على عمود الشعر، والخارجة عليه، والساعية إلى خلق نوع من التوفيق بينهما؛ إذ حري "بالشاعر، إذا شرع في أي معنى كان... أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"¹، التي تتمثل في الغاية الجمالية، ليظلّ على إثرها الناقد وفيّاً لمهمته التي لا يعرف غيرها، والتي تُعنى بالكشف عن مواطن هذا الجميل، والاحتفاء به "فلم يكن ينظر أو يهمل أن ينظر في ما أضافه الشعر أو يضيفه من عناصر الجديد، وفي أهمية هذه العناصر بالنسبة إلى الحياة العربية، الثقافية والروحية، وإنّما كان يكتفي بأن يبحث فيه عن المتعة واللذة"².

ومن ثم فعلى الرغم من الجدل الواسع الذي أحاط بمسألة القديم والحديث، والتوتر الذي عصف بالبيئة النقدية آنذاك، وشطر حدودها تاركا إياها بين قديم متعصب، وبين محدث مغضوب عليه، يجد أنّ الاتجاهات الثلاث لم تخرج رغم الاختلاف الظاهر عن الدائرة الجمالية، التي رسمتها المؤسسة الثقافية في نظم الشعر ونقده، وعن عمود الشعر الذي وضعه القدامى حتى المحدث نفسه الذي زعم الخروج عن تقليد العمود تاركا الأطلال تسفيها

¹- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص. 04.

²- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978، ط2، ص.42 وما بعدها.

الجنوب، وترفع عن بكاء المنازل التي حلت بها هند وأسماء¹ وغيرها من الأمور، التي اعتاد على فعلها الشاعر العربي قديما كنوع من التقليد العربي، الذي لا يمكن الاستغناء عنه، ولا المساس به.

لذا فإنّ المنتبغ لحقيقة الأمر يجد أنّ الدعوة التجديدية التي أقامها أبو نواس لم تكن بنفس الحدة كما هو الحال مع أبي تمام، فرغم نبرة السخرية التي رافقت دعوة الحسن بن هانئ، إلا أنّه "في تجديده قد ثار على العرف العام وعلى موضوعات الشعر دون أن يتكبح عن عمود الشعر العربي، والدليل على ذلك أنّ النقاد القدماء كانوا راضين عنه جملة، ما عدا إفحاشه في القول² وجرأته على العرف، وخروجه على العادات الحميدة"³، ما جعل دعوته التجديدية دعوة تبدو في ظاهرها أنّها ثورة على عمود الشعر، في حين أنّ المتأمل لحقيقتها يجدها لا تزال ترتوي من معينه، وتتسرّب ألفاظها، وصورها منه، بيد أنّنا نجد الأمر يختلف مع أبي تمام، لكونه قد تناول في تجديده "بنية الشعر و تركيبه، أو عموده كما يقول النقاد القدماء"⁴.

لذلك يمكن القول أنّ الصراع الجوهرى قد اشتد وتبدى للعيان بشكل صارخ وعنيف حين أصبح التغيير يمس جوهر الشعر وبنيته، لأنّه يمس عمود الشعر في صميمه، ويعمل على إحداث تغيير في شروطه، وبنوده الفنية، ما جعل ردة الفعل أعنف، ذلك أنّ الذوق العربي قد

¹ - الأبيات لأبي نواس ينظر: أبو علي الحسن بن هانئ، الديوان: برواية الصولي، تح بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات، 2010، ط1، ص. 54-69.

² - ومنه قول الجاحظ فيه: "ما رأيت رجلا أعلم باللغة من أبي نواس، ولا أفصح لهجة مع مجانية الاستكراه" ويذكر أيضا قول ابن السكيت في الرواية: "إذا رويت من أشعار الجاهليين فلا مرئ القيس والأعشى، ومن الاسلاميين فلجيرير والفرزدق، ومن المحدثين فلأبي نواس فحسبك" لزيادة الاستيضاح ينظر: عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، دار الحياة، دمشق، سوريا، 1972، ط2، ص. 107 وما بعدها.

³ - عبد القادر قط، حركات التجديد في الشعر العباسي، ضمن كتاب: إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، إشراف عبد الرحمن بدوي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1962، د.ط، ص. 409.

⁴ - عبد الكريم يافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مرجع سابق ص. 107/ ينظر: محمد العزيز الكفراوي، تاريخ الشعر العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967، ط1، ج2، ص. 202/ محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1996، د.ط، ص. 75.

تعود على النفس النسقي الذي ترسخ في شعرهم، وصار ديدنا تسير على هديه أسس العملية الإبداعية، "فالجيد عندهم، هو ما قرب من لغة الأعراب وشابه مذهبهم، من أجل ذلك دائما يلتجئون إلى القديم ويحتمون به ويفزعون إليه في رفض ما يرفضون"¹.

وإجمالاً، فإننا نجد أن المؤسسة الثقافية لا تتردد في إقصاء كل من خالف نظامها نظراً لما يشكله ذلك من تهديد لها، ولاستمرارية المدّ النسقي، وهذا ما بدا لنا جلياً حين بدأت المحاولات للخروج عن الشرنقة النسقية التي صنعتها المؤسسة للشعر، ذلك أن الخروج عن عمود الشعر يعني خروجاً عن الإبداع نفسه، ليصبح على إثرها قائل الشعر بمنزلة من كملت آله، ونقص بناؤه² حيث تغيب الجودة عنه نظراً لأنه قد خرج عن عمود الشعر، وسنن العرب في نظم القريض.

وأمام هذا التوتر الذي يحيط بالمسألة ككل تبني النقاد المغاربة مبدأ التوفيق محاولين إحلال نوع من الهدنة بين الكفتين، ذلك أن "كلّ قديم من الشعراء فهو مُحدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله"³، وإن كنا في أكثر الأحيان نستشف من خلال المواقف النقدية المختلفة بعض الميل للقديم، والإعجاب به، وهو أمر طبيعي، فهو الأصل المتين الذي لطالما استند عليه الشعر العربي، كما هو الحال مع ابن رشيق الذي أوضح عن هذا الترابط بين القديم والحديث في قوله: "مثلُ رجلين، ابتدأ هذا بناءً فأحكمه، وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقّشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حَسُنَ والقدرة ظاهرة على ذاك وإن خَسُنَ"⁴.

وضمن هذا التصوّر تتبدى لنا بجلاء الاستمرارية التي يحاول ابن رشيق توضيحها بين القديم و الحديث باعتبار أنّ التجديد، وإن بدا في ظاهره خروجاً عن عمود الشعر، والسنن

¹ - محمود الريداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، دار الفكر، د.ت، بيروت، لبنان، د.ط، ص.41.

² - وهو قول أبو عبيدة لأبي نواس: "إنّه بمنزلة من كملت آله ونقص بناؤه وكان ينبغي أن يكون بناؤه أجود" ينظر: أبو عبد الله محمد المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصدر سابق، ص.263.

³ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.127.

⁴ - المصدر نفسه، ج1، ص.139.

العربية المعهودة في نظمه، إلا أنه قد "كان في أحيان كثيرة من الوجهة النظرية فقط، وأما من الناحية العملية فقد كان هؤلاء النقاد ما يزالون واقعين بوضوح تحت تأثير القديم وسيطرته، يطوون له في أعماقهم قداسة لا يستطيعون أن يخفوها، أو يكسروا من حدتها، ويكونون له إجلالا واضحا ملحوظا"¹.

ومن نافلة القول الإقرار بأنه على الرغم من محاولة التجديد التي طمح إليها أبو تمام وغيره من الشعراء المحدثين كمحاولة يائسة للهروب من فخ العمود، إلا أنهم ما فتئوا وجدوا أنفسهم يعيدون صناعة نسخة أخرى من عمود الشعر رغم ما تتسم هذه الأخيرة من جدّة بالمقارنة مع سابقتها محافظين من خلالها على النفس التقليدية في نظم الشعر ونقده، ذلك أنه وإن طرأت بعض التغيرات على ملامح القصيدة العربية على مستوى الموضوعات والصور، إلا أنها لم تستطع في مجملها الخروج كلياً من جُبة عمود الشعر.

وبالتالي فإن محاولة بعض النقاد لخلق نوع من التوفيق بين القديم لا طائل منها؛ إذ ما نلبث نستشف بوضوح ذلك التذبذب، وسرعان ما يتبدى لنا ذلك الولع الذي لا يمكن إخفاؤه إزاء القديم، والاحتفاء به، كما نجده مع ابن رشيق الذي نلمس إلى جانب محاولته إلى إحداث نوع من التسوية بين القديم، والحديث نوعاً من التناقض في موقفه، والمتأمل لرسالته قراضة الذهب يتوضح له الأمر حيث يقرّ بذلك في قوله: "وأنا أقتصر من جميع الشعراء في أكثر ما أورده على امرئ القيس، لأنه المقدم لا محالة وإن وقع في ذلك بعض الخلاف"².

هذا إضافة إلى ما أورده في سياق حديثه عن طبقات الشعراء، والذي يؤكد حقيقة هذا الميل الذي اجتهد ابن رشيق في إخفائه خلف مقولته التوفيقية حيث نجده يقول مردفاً: "ففي

¹ - وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: ظهورها وتطورها، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2010، ط1، ص.47.

² - الحسن بن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1926، ط1، ص.15.

الجاهلية والإسلاميين من ذهب بكل حلاوة ورشاقة، وسبق إلى كلّ طلاوة ولباقة¹، ليؤكد لنا مرة أخرى على سطوة القديم رغم محاولة بعض النقاد إظهار العكس سعيًا منهم إلى إحداث التوفيق المنشود، في حين أنّ الأمر يبدو في نظرنا نسبيًا ذلك أنّ للقديم خصوصيته، ولعمود الشعر مكانته؛ لذا فإنّ حاول بعض النقاد إحلال ذلك الجمع بينهما، إلا أنّ الشعر القديم بما يحمله من نسقية أكبر في نظرهم من أنّ يجتمع مع الشعر المحدث، لأنّه يبقى للقديم فرادته التي لا يمكن للشعر الحديث أن يطالها مهما بلغ من الجودة الفنية.

ولعلّ مردّ الأمر إضافة إلى كلّ ما سبق يعود إلى شخصية ابن رشيق المزدوجة التي تفصح عن صعوبة الفصل في المسألة رغم التصريح بمبدأ التوفيق، فشخصيته الناقدة تسفر عن هذا التعلّق بالقديم، والميل إليه، فهو الجدير بالخطوة، باعتباره أحكم بناء، وأرسخ عمدا على حدّ قوله، في حين أنّ المتأمل لشخصيته الشاعرة يجدها أميل للمحدثين منهم إلى القدامي كونه منهم.

لذا أمكن القول أنّ التوفيق بخصوص هذه القضية بالذات يظلّ نسبيًا، حيث دائما ما نتبيّن في ثنايا مواقف أنصار التوفيق ميلا لأحد الكفتين، ولعلنا لا نجد أبلغ من وصف ابن شرف -مدى صعوبة الفصل في المسألة- حيث يقول على لسان أبي الريان: "وتحفظ من شيئين: أحدهما أن يحملك إجلالك القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع له، والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهور على التهاون بما أنشدت له، فإن ذلك جور في الأحكام وظلم من الحكام حتى تمحص قوليهما، فحينئذ تحكم لهما أو عليهما"²؛ لذا نجد رأيه هو الآخر غير ثابت يتأرجح بين الموفق تارة، والمجدّد تارة أخرى، غير أنّ الذي يطالع أبياته الشعرية لأوّل وهلة يلحظ انتصاره للجديد، ومن أمثلة ذلك قوله:

أُغْرِمَ النَّاسُ بامْتِدَاحِ الْقَدِيمِ * وَبَذَمَ الْجَدِيدِ غَيْرَ ذَمِيمِ

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص. 179.

² - ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، مصدر سابق، ص. 28.

ليس إلا لأنهم حسدوا الد * ي ورقوا على العظام الرميم¹

و حين قال أيضا:

"قل لمن لا يرى المعاصر شيئا * ويرى للأوائل التقديما

إن ذاك القديم كان جديدا * وسيغدو هذا الجديد قديما"²

إلا أنه سرعان ما يتغير رأينا حين نراجع حديثه عن سقطات فضلاء المولدين من الشعراء: "فكان بشار تتباين طبقات شعره فيصعد كثيرها، ويهبط قليلها كثيرا، وكذلك كان حبيب الطائي فإذا سمعت جيدهما، كذبت رديهما لهما، وإذا صحّ عندك أنّ هذا الردي لهما، أقسمت أنّ جيدهما لغيرهما"³، هذا إضافة إلى كونه يعيب شعر أبي نواس لتركه القديم، والخلط بين الجد، والهزل، والصعب، الأمر الذي أدى بالشعر في نظره إلى فقدان قيمته، ونزل به إلى مستوى العامة في زمانه⁴.

وعليه، فإننا نجد الناقد التوفيقي نفسه يعيش في دوامة القديم والحديث، فنلمس من خلال مواقفه النقدية ذلك الميل لكل ما هو قديم، هذا الميل نفسه الذي ثبتته السلطة الثقافية عن طريق ترسيخ قيمها النسقية، لتصير فيما بعد جزءا من تكوين الشخصية العربية، وبمسي صعبا فيما بعد رؤية الأمور، وتقليبها بغير منظار القدماء، ذلك لأنّها "ترد في تعليقاتهم العبارات التالية: ما سمع عن العرب، وما سمعنا مثل هذا، ولا علمناه في اللغة، ولا وجدنا في الشعر أحدا قاله، وما جاء مثله في أشعار العرب"⁵.

¹ - بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص. 194 وما بعدها.

² - المرجع نفسه، ص. 195.

³ - ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، مصدر سابق، ص. 39.

⁴ - ينظر : بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص. 195 / ابن شرف القيرواني،

مصدر سابق، ص. 41 و ما بعدها.

⁵ - محمود الريدائي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، مرجع سابق، ص. 41.

استنادا إلى هذا التوصيف، يجوز لنا أن نؤكد على مدى هيمنة المؤسسة الثقافية على الإبداع الشعري، وتنميته حتى يتناسب وأغراضها الخاصة، لدرجة أصبح من خلالها أي خروج عن عمود الشعر خروجا على سنن العرب، وعلى سكة الإبداع ككل، كونه الأساس الذي بُني عليه ناموس الشعر، فهو "يشبه عمود الدين، الحياد عنه بدعة من البدع، أو ضلال يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحيانا حدّ التحريم"¹.

ولهذا نجد دائما للحيرة مكانا في أوساط الشعراء والنقاد، نظرا لما يحيط بالمسألة من تعقيد وتشعب، خاصة وأنّ الحديث أضحي مرتبطا بالقضية التي أمكن اعتبارها الأساس الذي تفرعت منه قضايا النقد العربي القديم هذا من جهة، ولارتباطها الوثيق بعملية الإنتاج الشعري من جهة أخرى، لذلك نجد للتوتر حضورا دائما لدى الشعراء والنقاد على حد سواء للحسم فيها أو على الأقل اتخاذ موقف واضح إزاءها.

وعلى هذا الأساس ما كان للمؤسسة الثقافية -وهي ترى محاولات التملص من عمود الشعر الذي اجتهدت لترسيخه في ذهنية العرب- إلا أن تتنفض بدورها عن طريق تجنيد شعرائها القدماء المنتسبين بقيمها، وعمودها، وحملهم للردّ على هذه الطائفة الجديدة، التي تحمل رؤية جديدة للإبداع الشعري غير التي تعود عليها الشاعر القديم أو بالأحرى التي عودته عليها السلطة الثقافية.

ويمكن القول أنّ هذا التكالب الذي اصطنع ضد هذا الجديد، وإن كان في مجمله عمودا شعريا ثانيا، غير أنّنا نلاحظ مدى سريان قيمه النسقية في الشخصية العربية، وكذا مدى تحكمها في الإنتاج الشعري بشكل أصبح يمثل الخروج فيه عن القالب القديم خروجا عن الإبداع والجودة التي ترتكز في أساسها على المعايير، أو بعبارة أخرى على الحدود التي

¹ - عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم : دراسة و تطبيق في شعر أبي تمام وابن الرومي والمنتبي، دار القلم، دمشق، سوريا، 1980، د.ط، ص.80.

أرساها المرزوقي، واجتهدت المؤسسة في تطعيمها، وتمجيد شعرائها، تلك هي الحدود نفسها التي تمثل حسبهم جوهر الإبداع، والجودة الفنية.

ومن ثم يبدو ذلك التذبذب في نظرنا أمراً طبيعياً، بدليل أنّ الشاعر قد اعتاد على قالب معين يصبّ فيه مشاعره، وانفعالاته، فنجدّه يبكي الأطلال، والآثار العافية التي حلّت بها فاطمة، وأسماء، ويصف صحرائه، وفرسه، وغاراته، ويشدو بكرمه، كذلك الناقد بدوره قد اعتاد عن نمطية معينة في نقد هذا الشعر؛ لذلك عندما جاءت موجة التجديد كان الرفض بتلك الحدة، بحيث رفض الشاعر القديم الخروج من المتاهة التي وضعتها فيها السلطة الثقافية، ليتيه النقد بعد ذلك بين الوفاء للنص القديم، والنمطية في الولوج لمضامينه، لأنّه ألّف ذلك النقد الذي يتتبع خطى معايير عمود الشعر، وما قالت به العرب، وأجازته من الشعر والنقد.

كما تجدر الإشارة في هذا الصدد في ظل ما أحاط بهذه المسألة النقدية من نزاع واختلاف أنّ الغاية الجمالية بقيت مسعى الشاعر سواء أكان قديماً أو محدثاً، واستمرت مهمة الناقد في الكشف عن هذا الجميل النصوي، وإنّ اختلف قالبه، الأمر الذي يجعلنا نؤكد على مدى دهاء المؤسسة الثقافية في اصطناع الحيل، وابتكار الدسائس حتى يستمر المدّ النسقي في الخطاب الشعري والنقدي على حد سواء، ويظلّ الشاعر مسيراً من طرف العمود النسقي، ليستمر على إثرها الناقد في ممارسة دوره المؤسساتي على مستوى النص الذي ينشد من خلاله تحقيق الغاية الجمالية النسقية.

وعلى الرغم من وحدة الاتجاه الذي تبناه النقاد المغاربة أصحاب الطابع السلفي المتحرر¹ الذي يقوم على الجمع بين النظرة التقليدية باعتبارها الأساس الذي يركز عليه ناموس الإبداع في صناعة النص الشعري والنظرة التجديدية، "فكأنهم أرادوا بذلك أن يجددوا

¹ -ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص. 196.

دون أن يتخلوا عن الإرث القديم الذي يعتبر المعين الذي لا ينضب"¹، إلا أننا نلمس أن الأمر كان نسبياً حيث أنه سرعان ما كان يتبدى لنا ذلك الميل لأحد الكفتين، ليؤكد لنا على حقيقة التذبذب الذي أحاط بالنقاد في تلك الفترة نتيجة التوتر الذي أحاط بالمسألة في ظل محاولة الاتجاه التجديدي الخروج عن جبة القديم في نظم القريض، والعمود النسقي الذي ظل الشاعر وفيّاً لمعاييرهِ المؤسساتية.

2- صنم عمود الشعر

وما كان لنا ونحن نغوص في أبعاد مسألة القديم والحديث أن نمتنع عن طرق مسألة عمود الشعر، إذ هي الصيغة المؤسساتية التي اصطنعتها السلطة الثقافية لتوجيه تلايب النص الشعري وفق المسار الذي ترتجيه تحقيقاً لأغراضها، وضماناً لاستمرار المدّ النسقي، وخلود قيمه، وترسيخها في ذهن العرب، فهو حسبهم "أساس الشعر وقوامه، ومادته التي بها يكون الشعر شعراً، وبغيرها لا يكون شعراً، وهي أساس ترتيب الشعراء في طبقاتهم، وبمقدار نصيب كل شاعر من عناصر عمود الشعر يكون تقدمه أو تأخره بحسب حظه منه"².

ومن ثمّ عدّ التقليد التليد الذي لا بد للمبدع ملازمته حتى يكتب لإبداعه الخلود، وإلا فإنّه سيقذف به خارج دائرة الإبداع لكونه قد خرج عن المضمار الذي مهّد له الآمدي³، وأضاف

¹ - بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، مرجع سابق، ص. 196.

² - عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، دار النمير، دمشق، سوريا، 2003، ط1، ص. 194.

³ - هناك من الأخبار من تشير إلى أنّ الآمدي لم يكن الناقد الأول الذي عرف عمود الشعر وحدّد صفاته بطريقة العرب في الشعر بدليل إشارته بأنّ عمود الشعر معروف قبله وذلك في وصفه البحتري بأنّه "أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف" إلا أنّ الكتب النقدية التي سبقت كتاب الموازنة لم تشر إلى قول البحتري السابق، وقد نسب الآمدي هذا الخبر إلى أبي علي محمد بن العلاء السجستاني وكان صديقاً للبحتري كذلك المتأمل لمصطلح العمود في دائرتي الخطابة والشعر عند الجاحظ والبلاغة عند ثعلب يجده قد عرف قبل الفترة التي عاش فيها البحتري المتوفى سنة 284هـ أمّا عن اشكالية لماذا لم يبرز قبل الآمدي فقد أوضح عبد السلام عبد الحفيظ إلى أنّ ذلك يعود إلى عدم وجود ما يحفّزه على الظهور حتى جاءت الثورة على خصائص هذا العمود من طرف أصحاب البديع لزيادة الاستيضاح ينظر: الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ج1، ص. 4/ محمد بن

عليه القاضي الجرجاني حتى استكمل بنائه المرزوقي، "ليتميّز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيّفوه، ويُعلم أيضا غرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح على الأبى الصعب"¹.

والواقع أنّ هذا العمود الذي أقرّه المرزوقي ليس سوى صنم اجتهدت المؤسسة في تلميعه وتطعيم معاييرهِ بالأنساق المؤسساتية لكي تضمن من خلالها سريان القيم النسقية في ذهنية العرب، وبالتالي في الإبداع الشعري، وقد كان الصراع والتوتر الذي قام حول المسألة خير دليل على مدى تشبّع الذهنية العربية بالقيم النسقية، ومدى كمونها بصورة أصبح من خلالها الخروج على العمود خروجا على ناصية الإبداع.

في حين يُكَافئُ الملتزم بالعمود بخلود أبياته، وسموّ مكانته في مجتمعه، ويصبح ذلك الشاعر المجيد المقتدر صاحب الشاعرية الفدّة كونه اتّبع هدي العرب، وسننهم في نظم القريض، ليُصنّف فحلا من الفحول، كما يُعلي من قدره الناقد بدوره، فيعمل على إظهار مواطن الجمالية التي يحتفي بها نصّه، ويغفر له سقطاته اللغوية لكونها أمر لا بدّ منها حتى يتأتّى له من المساحة ليصبّ فيها جلّ طاقاته الإبداعية، ويخرجها على الصورة التي ترضي العرب، وسننها الشعرية، "فمن لحقها بحقّها وبنى عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من النقدّم والإحسان"².

مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، دار الحارثي للطباعة والنشر، الطائف، السعودية، 1996، ط1، ص.46-48/ عماد محمد محمود البخيتاوي، مناهج البحث البلاغي عند العرب: دراسة في الأسس المعرفية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012، ط1، ص.223 وما بعدها.

¹ - أحمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح أحمد أمين، عبد السلام محمد هارون، مصر، 1967، د.ط، ج1، ص.8 وما بعدها.

² - المصدر نفسه، ج1، ص.11.

والواقع أنّ المتأمل لحقيقة العمود الشعري يجد أنّ انتقاء كلمة عمود في حد ذاتها نسقية، فإضافة إلى معنى اللغوي الذي تحمله الكلمة، والذي يشير إلى "تحامل الثقل عليه من فوق... وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به، وعمود الصبح ما تلبج من ضوئه، وهو المستظهر منه، وعمود النوى: ما استقامت عليه السيارة"¹، وغيرها من المعاني التي تفيد محور الشيء، ووسطه، لينتقل هذا المفهوم إلى بيئة النقد، فنجد عمود الخطابة عند الجاحظ الذي ورد في كتابه البيان والتبيين، والذي قال فيه: "أخبرني محمد بن عباد بن كاسب... قال سمعت أبا داود بن جرير يقول: رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام، وحليها الإعراب، وبهاؤها تخيير الألفاظ. والمحبة مقرونة بقلة الاستكراه"².

كذلك الخطابي الذي نجده بدوره قد استخدم كلمة العمود للدلالة على صفات البلاغة حيث قال: "اعلم أنّ عمود هذه البلاغة التي تجتمع لها هذه الصفات هو وضع كلّ نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أُبدل مكانه غيره جاء منه: إمّا تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإمّا ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"³، هذا فضلا عن أبي حيان التوحيدي الذي جعل الطبع عمود الموهبة⁴ وهذا السجل ماسي فيما بعد الذي جعل التخييل عمود الشعر، "إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل"⁵.

¹ - جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت، المجلد الثالث، د.ط، ص. 303 وما بعدها.

² - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، مصدر سابق، ج1، ص. 44.

³ - أبو سليمان حمد بن إبراهيم الخطابي، بيان إعجاز القرآن ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للزمانى والخطابي وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تح محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1976، ط3، ص. 29.

⁴ - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين، أحمد الزين، مؤسسة هنداوي، بيروت، لبنان، د.ت، ج1، د.ط، ص. 64.

⁵ - أبو محمد القاسم السجل ماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح علال الغازي، مكتبة العارف، الرباط، المغرب، 1980، ط1، ص. 407.

وعليه فإنّ كلّ ما قد ورد ذكره من التعاريف كان من قبيل التأكيد على دور مصطلح العمود في النقد والذهنية العربية على حد سواء، بدليل خروج هذا المصطلح من دائرة الاستعمال الشعري إلى دائرة النقد، نظرا لما حظي به هذا الأخير من قيمة ووزن، تطمح إليه نفسه الشاعرة، والذي غالبا ما يتغنّى به، والمُطالع للمعايير التي يضمّها العمود يلحظ فيها هذه المثالية النسقية التي تضمّها شروطه، واللازم توفرّها في الشعر حتى يتسمّ بالجودة المنشودة.

وفي هذا السياق يمكن القول أنّ للبيئة دورا كبيرا في بعث هذه القيم النسقية، وتضمينها في الخطاب الإبداعي والنقدي، ذلك أنّ المعايير المعتمدة في العمود ما هي في حقيقة الأمر إلا انعكاس لنسقية البيئة، والذهنية العربية، التي امتاحت من وسطها المثالي فيما يخص الألفاظ والصفات التي أرادت أن تسبغها على الإبداع الشعري، وتجعل منها المعايير النموذجية لتتناسب، وشخصية الشاعر النموذج لذلك نجد الفحل، والسابق، والعمود، ومن ثمّ كان انتقاء هذه المعايير يتناسب ونسقية العمود، لذلك نجده يعجّ بالألفاظ الدالة على تلك المثالية: (شرف، جزالة، استقامة، صحّة، الإصابة، التحام، التئام، تخير) ليشكّل بذلك عمود الشعر النموذج النسقي المثالي الذي يحاكي مجمل الصفات التي تتشدها السلطة الثقافية التي تعترف بسلطة المركز على حساب الهامش.

وبالتالي صار على إثرها كل شاعر يمثل لصنم عمود الشعر الذي أوضح مفاصله المرزوقي، لينال بذلك لقب الفحل الخنذيذ، لكونه قد اجتمعت فيه معايير الجودة، والتجويد الشعري، كيف لا! وهو الذي وافق شعره المعايير المرزوقية، التي نصّبها النقاد، وسار على نهجها العرب القدامى في نظم الشعر، فاستحق بذلك المكانة التي حظي بها على مستوى السلطة الثقافية، لأنّه قام بما عليه من دور مؤسساتي في السعي إلى ترسيخ قيمها النسقية عن طريق تمثّل معايير العمود، لتضمن بذلك سريان الأنساق في الخطاب الإبداعي والنقدي على حد سواء.

ولهذا كان الصراع شديداً، ذلك أنّ العرب قد تعودت على نمطية من التفكير والإبداع والنقد، فصار على إثرها أي شاعر يخرج عن هذا البناء المؤسساتي مصيره الرجم الإبداعي والنقدي، بحيث صار لزاماً على المبدع أن يلازم مهيع العرب القدامى، ليكون له حظ الاعتراف بشعره، وتكتب له الجودة، والخلود الشعري، وإلا فإنه سيقذف به إلى الدرك الأسفل لأنّه تعدى بشعره على دستور العرب في قول الشعر، ونظمه.

ومن ثمّ صار أي إبداع يغادر أسوار العمود خارجاً عن دائرة الاعتراف، ليصير المبدع الحق من يصف، ويبيكي، ويرثي، ويمدح على طريقة العرب، تلك الجودة التي يطمح إليها الشاعر، ويتوق إلى الكشف عن مواطنها الناقد، وتتحمس لها السلطة الثقافية، هذه الحدود الإبداعية التي رسمتها المؤسسة، واجتهدت في تثبيتها في أذهان العرب، ليصير الإبداع بذلك تطبيق حرفي لمعايير المرزوقي، وأنّ أي خروج عنه يعني خروجاً عن سنن الإبداع، وعن الطريقة التي تفرّد بها العرب في نظم القريض.

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإنه أمكن القول بأنّ هذه الذهنية التي اصطنعتها المؤسسة الثقافية، وتقاتلت في استمراريتها قد أدخلت الإبداع الشعري في نوع من النمطية في التفكير، والإنتاج ذلك أنّ الفكر العربي قد تعود على طريقة معينة في صبّ الإبداع، وتصويره، حتى صارت محاولته لمحاكاة العمود شاغل الشاعر الأكبر حتى يحظى برضا القدامى حول شعره، وينال بذلك استحسان الناقد فيما بعد، الذي يُمطر عليه عبارات الاستحسان عن طريق اجتهاده في إبراز مدى مقدرته في محاكاة عمود الشعر، والقدماء في قول الشعر بحسبها الصيغة المثالية المتكاملة، التي ينبغي أن يستقر عليها ناموس الإبداع الشعري عند العرب.

ومع موجة التجديد التي عصفت بالشعر العربي في فترة من الفترات مع أبي نواس وصولاً إلى أبي تمام والمتنبي حين اشتدت جذوة الصراع وجد النقد أنفسهم في حالة من

الاضطراب في نقد الشعر، كونهم قد تعودوا على نمط معين في طرق العمل الإبداعي، وتقويمه، ليجدوا أنفسهم أمام نوع جديد مخالف تماما لما رست عليه أسس الشعر سابقا، ومن أمثلة ذلك ما أورده عمر فروخ في وصفه لطريقة النقاد في تناول شعر أبي تمام حيث نجده يقول: "إنَّ الأسس التي اتخذها النقاد لنقد شعر أبي تمام... صحيحة بالإضافة إلى أنفسهم -أي إلى ما ألفوا وما لم يألّفوا- بالإضافة إلى ما يمكن أن يفهم منها بعد إعمال الفكر"¹.

وتأسيسا على ما سبق يظهر أنَّ الفكر النقدي قد واجه معضلة في فهم إبداع لا يحاكي العمود الشعري الذي تعود على الالتزام به في نقده، حيث اعتاد الناقد المحافظ على نمطية معينة في طرق النص الشعري لا يجانبها أو يحيد عليها، ضاربا عرض الحائط كل ما خالف ذلك، ليجد نفسه أمام تركيبة جديدة، وإنْ كانت في تلك الجدة ما يقال، إلا أنَّها في ظاهرها مختلفة عما تعود عليه النقد العربي القديم، وجُبلت عليه أسس العملية النقدية آنذاك.

ومن اللافت الإشارة إلى العجز، الذي أحاط بالنقد نظرا للإجلال الذي يكنّه الناقد للشعر، لأنَّه "الذي صاغ مبادئ النقد، في حين إنَّ النقد هو الذي ينبغي أن يصوغ مبادئ الشعر"²، ليصبح على إثرها النقد، وجلَّ العملية النقدية جامدة نظرا للنظرة الجزئية، التي اتسمت بها تأثرا بالشعر الذي أمسى بدوره عاجزا لا يملك من القوة "ما يمكنه من تغيير سير الأفكار، ولا من تقويم حركة العقول"³، ومن ثمة، فإنَّ الأمر تعدى حسبنا الشعر إلى النقد الذي أضحي بدوره حبيس العمود النسقي، ومعايير، أي أنَّ حيل المؤسسة تمتد؛ لتتجاوز الإبداع الشعري إلى النقد في حدِّ ذاته، والعملية النقدية التي تستظل بنور العمود النسقي، وتستمد منه أسسها في نقد نص الشعري.

¹ - عمر فروخ، أبو تمام: شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، مرجع سابق، ص. 56.

² - عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص. 82.

³ - أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور، القاهرة، مصر، 1921، ط1، ص. 161.

لقد حرصت المؤسسة على خلق النموذج المثالي الذي ينبغي عليه أن يسير بالإبداع حتى لا يحدد عن الجادة التي تتبعها المؤسسة الثقافية لأنسقة الخطاب الإبداعي والنقدي خاصة، وأنها على علم بمكانة الشعر في نفوس العرب؛ لذلك كان من السهل على المؤسسة الثقافية تطعيم شعرها ليناسب أغراضها، وأفكارها المؤسساتية، فأقامت لهم شرنقة العمود الشعري، وبيّنت الحدود، وشرّعت الموانع التي يجب على المبدع التزامها، وعلى الناقد اعتمادها في استقرار النص ونقده حتى تسيّر الفكر الإبداعي والنقدي، وتوجهه الوجهة الصحيحة النسقية التي توحى باستمرار القيم النسقية وخلودها.

والجدير بالإشارة أننا عندما نتحدث عن الناقد المحافظ على قيم العمود، والحارس لأنساقه، فإننا لا نستثني بذلك الناقد المغاربي، فالأمر سيّان بالنسبة إليه، خاصة قبل القرن الخامس الهجري، فقد كانت حالة النقد المغاربي نفسها إذا ما قارناها مع حالة النقد في المشرق، اللهم إذا ما استثنينا بعض الخصوصية، ولكن في المجمل نجد أنفسنا أمام رؤية النقدية واحدة، فمعايير المرزوقي قائمة، ولا تزال بدورها الأساس الذي يحتكم إليه النقاد في قراءتهم للنصوص الشعرية، ونقدها، وهذا يعني أنّ العملية النقدية ما تزال تسير وفقاً لهرمية العمود، فالعرب "لا تنظر في أعطاف شعرها بأنْ تُجنّس، أو تُطابق، أو تقابل، فتترك لفظة لللفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة القافية، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"¹.

والواقع، أننا لو تأملنا حقيقة التجديد، لوجدنا أنّه ما هو في حقيقة الأمر إلا صناعة صنم عمود شعري نسقي ثاني، "فانطلاق الشعر الجديد إلى عالم الابتداع ليس مرهونا بزوال تقاليد الشعر العربي القارة، فمفاهيم عمود الشعر تتسع للتجارب الحديثة"²، فعلى الرغم مما زعمه حمّلة هذه الدعوة من تجديد، إلا أنّها لم تستطع في نظرنا الخروج بالشعر، ونقده من فقاعة

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص.208.

² - محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم، مرجع سابق ص.34.

الجميل التي اصطنعتها المؤسسة الثقافية، بل بات من المستحيل أن يتأتى ذلك، لاسيما وأنّ فكر المبدع والناقد قد تشبّع بأفكار المؤسسة، وقيمها النسقية، ومن ثمة فقد صار صعبا عليه أن ينتج خارج الحدود التي اعتاد عليها، كما صار الناقد عاجزا عن نقد النص، واستقراءه بعيدا عن الحدود التي رسمتها المؤسسة.

ولهذا انطبع في ذهن العربي أنّ المثالية الشعرية التي يصبو إليها من خلال شعره لن تتحقق إلا عن طريق محاكاته لمعايير هذا العمود، كذلك الأمر بالنسبة للعملية النقدية التي أصبحت رتيبة باتباعها العمود الشعري، حيث أضحت مهمة الناقد محصورة في الكشف عن متبّع العمود من مخترقه، وعلى هذا الأساس فقط أمكن قياس جودة العمل من عدمه، ليتضح لنا فيما بعد إلى جانب الشرقة التي عاش في فيئها الشعر والنقد على حد سواء صعوبة الخروج على طريقة القدامى حتى المحاولات التي زعمت التجديد نجدها لا تزال تستوحي من نظام العمود التلديد، وتستقي من معينه معايير نسقية جديدة، ونظاما جديدا يعيد شرقة الشعر والنقد وفق مقولة التجديد التي أقل ما يقال عنها أنّها كانت جد مثالية، وأقرب إلى أن تجسد خصوصا في ظل تمكّن النسق من الفكر الإبداعي والنقدي آنذاك.

3- المعاني بين نسقية القدامى والمجددين:

ما كان لنا بعد أن خضنا في غمار الحديث عن صنم عمود الشعر بحسبه حيلة من حيل المؤسساتية التي تعتمد إليها المؤسسة في سبيل تضليل الشعر والنقد، وإبقائه في حلقة مغلقة حتى يتسنى لها تمرير أنساقها، وتضمن من خلالها سيورتها في الخطاب الشعري والنقدي، إلا أن نعرّج على مسألة المعاني باعتبارها واحدة من المقولات المؤسساتية التي وُجدت تماشيا مع نسقية العمود، ومثلّت حسبنا طرفا محورا في هذه المسألة.

لقد كان للمقولة الشهيرة "ماذا ترك الأول للآخر" نسقا ذا أثر بالغ في صناعة الخطاب الشعري ونقده منذ أن لمَح لظلالها عنترة في معلقته¹، وزهير بن أبي سلمى وصولا إلى الفرزدق الذي أقرَّ بحقيقة نضوب المعاني، ونفادها مع القدامى الذين كانوا السباقين إلى كلِّ معنى؛ ليصير بعدها الشعر "جملا بازلا عظيما فنحر، فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمر بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة وليبد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناه بيننا"²، أما الفرث³ والدم⁴، فقد كان لهما أيضا نصيب من القسمة التي صيَّرها الفرزدق للشعر.

ومن ثمة أصبح من البديهي أن نحزر ماذا بقي للمجددين أو بالأحرى ماذا أبقت السلطة الثقافية لهم بعدما تيقن القدامى بأن الشعر بما يضمّه من المعاني قد وجد الشعراء إليه سبيلا، فما كان لهم إلا أنهم قد أحسنوا اجترار المعاني، واستتساخها، ليكونوا بذلك أشبه بنسخ مشوهة عن هذا القديم الأول، الذي "لم يدع للآخر معنى شريفا، ولا لفظا بهيا إلا أخذه"⁵، فلم يترك لهذا الأخير المجدّد سوى إعادة تسويغ الدلالات التي تركها القدامى، والسير عليها في نظم الإبداع الشعري.

إنّ نظرة التعالي التي رافقت هذه المقولة سرعان ما انتشرت انتشار النار في الهشيم قد جعلت من المجددين يقفون عاجزين حيارى أمام هذا النضوب المزعوم الذي أقرّه القدامى،

¹ - و نقصد بها: هل غادرَ الشعراءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ * أم هل عَرَفَتِ الدارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ، فهو يشعر أنّه قد أدرك الشعر بعد أن فرغ منه الناس، ولم يغادروا منه شيئا ينظر: عنترة بن شداد، الديوان، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004، ط2، ص.11

² - أبو زيد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط، ص.63.

³ - الفرث: السرجين في الكرش والزكوة الصغيرة ينظر: مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مصدر سابق، مادة (ف.ر.ث)، ص.1228.

⁴ - راجع تنمة القول في الجمهرة، ص. 11.

⁵ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، ج3، ص.326 -بتصرّف-

ليصير بعد ذلك دور الشاعر المجدد دور الناسخ الذي كُتب عليه أن يأخذ من أفكار القدامى، ومعانيهم، ويحاول أن يمتاح لنا من بقايا ما تركه القدامى، ليكون بذلك شعرهم نسخة أقل جودة من هذا الكمّ العظيم الذي خلفه السابقون.

وقد بات جلياً مدى عناية المؤسسة الثقافية بترسيخ جملة من القيم النسقية لتجعل من الشعر النموذج الذي ينبغي السير على نهجه، والتحذير من الخروج عن نظامه، ونقصد بذلك نظام العمود الذي رسمته المؤسسة، واجتهد الشعراء، والنقاد على حد سواء في المحافظة عليه، حيث عمد القدماء إلى سدّ منافذ القول، وفضّ أبحار المعاني، ليبقى على إثرها المتأخر يقات في معاني السابقين التي تكون قد تُركت رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها، وتعدّر الوصول إليها، فما كان لأحد أن يظنّ أنّه قد حصل بعد اجتهاده، وإعمال فكره، وإتاعب خاطره، وذهنه على معنى يظنّه غريباً مبتدعاً، أو نظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفّح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض عن حسنه¹.

وإنّا نجد -بعد هذا- أنّ المؤسسة الثقافية لم تكتف بوضع سياق للإبداع الشعري عن طريق فرضها لعمود الشعر، باعتباره الأساس الذي لابد للمبدع أن يلتزم به في إنتاجه الشعري، بل وضعت بدورها حدوداً للمعاني أيضاً التي نضبت بمجرد أن وطأها متأخر، على الرغم من أنّ هذا الأخير "محصور بين لفظ قد ضيّق مجاله، وحُذف أكثره، وقلّ عدده، وحُظِر معظمه، ومعان قد أخذَ عفوها، وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبت في كلّ وجه، وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف، قيل: سرق

¹ - القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، ص. 214 وما بعدها - بتصرف -

بيت فلان، وأغار على قول فلان...كأنّ التوارد عندهم ممتع، واتفاق الهواجس غير ممكن!¹.

ومن ثمة أصبحت المعاني ملكا للقضاء بموجب القانون المؤسساتي الذي فرض على الإبداع المفعّل من قبل السلطة الثقافية، وكأنّه إقصاء من نوع ثاني، عمدت من خلاله المؤسسة على استبعاد كلّ مخالف للعمود ومعاييرها، كذلك الأمر بالنسبة للمعاني التي استنفذت من قبل الشعراء القدامى، لتعلن بطريقة غير مباشرة أنّ الإبداع قد اختص به الشاعر القديم، الذي استطاع أن يمسك بلجام هذا الفن، ويحيط به من جميع جوانبه التصويرية، والإيقاعية، واللغوية، فلا يصبح للاحق فضل يُذكر سوى النسخ، والاتباع، وعلى هذا الأساس لابد عليه أن يسعى جاهدا حتى يُكتب له على الأقل أجر محاولة السير على خطى الأوائل في قول الشعر ونظمه.

واللافت في الأمر يكمن في قدرة المؤسسة على اختراع الحيل والخدع التي تضمن من خلالها تلك الاستمرارية في تمرير أنساقها على مستوى الخطاب الإبداعي والنقدي؛ لذلك ما كان لها إلا أن سخّرت من المقولات التي ستسهّل عليها الأمر، خاصة وأنّ الأذهان قد ألفت هذه الأنساق، وتطبّعت بها، فصارت جزءا من الكيان الثقافي الإبداعي للعرب تدافع عنها كدفاعها عن قبيلتها، ومن ثم صار لزاما بعد أن أصبح الإبداع الشعري إبداعا نسقيا بامتياز أن يرى في نفسه النموذج، والسباق إلى كل مخترع بدیع ملغيا في الوقت نفسه الآخر الذي لا مكان له في الصورة الإبداعية، التي استحوذ عليها القدامى، وكأنّهم بذلك قد أغلقوا باب الإبداع الذي توقفت حدوده عندهم.

والجدير بالذكر أنّ هذه المحنة¹ كما أطلق عليها ابن طباطبا قد جعلت من الشعراء المجددين في مرتبة المبتدعين، الذين يحاولون باستماتة البحث في جملة المعاني المطروقة

¹ - القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، ص.52.

عن أي معنى لم تطأه قرائح القدماء محاولة منهم لاستظهار مقدرة الشاعر المجدد على الإبداع، والابتكار الشعري بعيدا عن جبة القديم، وسطوة المؤسسة، التي تحاول جاهدة استبعاد كل فكر خارج بوتقتها النسقية سعيا منها إلى تثبيت أنساقها، ومشروعها النسقي في أنظمة الخطاب

وبما أنّ النقد عملية ملازمة للإبداع، فقد ساهم بدوره في تعزيز نسقية الفجوة المصطنعة بين القديم والحديث، وعمل على توسيع مداها، ومن أمثلة ذلك قول ابن رشيق في باب حديثه عن الشعر والشعراء: "فليعلم المتأخر مقدار ما بقي له من الشعر، فيتصفح أشعار من قبله؛ لينظر كم بين المخضرم والجاهلي، وبين الإسلامي والمخضرم، وأنّ المحدث الأول فضلا عن بعده دونهم في المنزلة، على أنّه أغمض مسلكا، وأرقّ حاشية، فإذا رأى أنّه ساقية الساقية تحفظ على نفسه، وعلم من أين يؤتى، ولم تغرّره حلاوة لفظه، ولا رشاقة معناه، ففي الجاهلية والإسلاميين من ذهب بكلّ حلاوة ورشاقة، وسبق إلى كلّ طلاوة ولباقة"².

إلا أنّ المتأمل لمواقف ابن رشيق النقدية فيما يخص هذه المسألة يلمس في بعضها قليلا من الاعتراف بالفضل للمجددين موافقا في ذلك رأي ابن جني في المسألة³، "فالمعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا، وانتشار العرب في أقطار الأرض"⁴؛ لذا فهي ليست حkra على القدامى فحسب، وإنما يتشارك في ذلك جميع الناس، هذا فضلا عن كونهم قد زادوا على معاني المتقدمين من الزيادات اللطيفة، والتوليدات التي لم يضاهيهم فيها القدامى إلا

¹ - والمقصود بذلك قوله: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كلّ معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول..." ينظر: محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، مصدر سابق ص.15.

² - الحسن بن رشيق القيرواني، العمد، مصدر سابق، ج1، ص.179.

³ - لقد رأى ابن جني أنّ المعاني لم يتم استنفادها من قبل القدماء فللمتأخرين من المعاني الغزيرة والمتنوعة لذلك نجده يقول في هذا الصدد: "والمولدون يستشهد بهم في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ" ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، العمد، ج2، مصدر سابق، ص.223.

⁴ - المصدر نفسه، ج2، ص.236.

نادرا¹، الأمر الذي يجعلنا نوّكد على حقيقة التذبذب في رأي ابن رشيق، وبخاصة في هذه المسألة بالذات، حيث نجده حائرا لا يستقر على رأي واحد، فتارة ما نجده ينجذب إلى القدامى، ويميل إلى المحدثين تارة أخرى.

لقد حرص النقاد، ومن بينهم المغاربة على توسيع الهوة التي أحدثتها الخصومة القدامى، والمحدثين، وذلك عن طريق السعي إلى ترسيخ مسألة السبق الذي حققه القدامى على مستوى المعاني، لتصبح على إثرها فكرة التجديد نسبية، ذلك أنّ الإبداع الشعري قد اكتمل أساسه مع القدامى الذين أحاطوا بهذا الفن ودقائقه، الأمر الذي جعل المجددين فيما بعد يهرعون نحو الصياغة اللفظية، والتميق البديعي سعيا منهم لخلق نوع من التفوّق والجدة على مستوى الخطاب الشعري.

لقد صار الحديث عن الإنتاج الشعري مقترنا بالخوض في مسألة أسبقية القدامى إلى طرق كلّ منافذ القول، والمعاني كنوع من التذكير الذي تعمد إليه السلطة في سبيل بيان مركزية القديم المشبع بالقيم النسقية الدسمة، في حين لا يكون أمام المحدث من حلّ سوى محاكاته حتى يتمكّن الالتحاق بزمرة الفحول التي تصبّ في مجملها لمصلحة المؤسسة و أنساقها.

خاتمة فصلية:

لقد كشفت لنا المقاربة الثقافية في نهاية هذا الفصل عمّا يلي:

❖ الرؤية النقدية المغاربة لمفهوم الشعر رؤية جمالية نسقية بحتة، حيث انقسم فيها الناقد المغربي إلى قسمين، الأول: يتحدث عن مفهوم الشعر، وبيان عناصره في ضوء المربع النسقي الذي حددته السلطة الثقافية، وأما الآخر فيركز على الجانب

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، مصدر سابق ، ج2، ص. 237.

الجمالي للشعر عن طريق الوقوف على ما يحمله من صور وأساليب فنية بدل السعي إلى الكشف عن ماورائيات الخطاب.

❖ تأكيد ابن رشيق على عنصر النية قد أطمأ اللثام عن العقد الخفي الذي ينبغي على الشاعر إبرامه مع المؤسسة الثقافية كنوع من إعلان للطاعة، والتعهد بالولاء لها ولأنساقها عن طريق تبني قيمها، وتضمينها في خطابه، فضلا عن تواطؤ الناقد مع المؤسسة بالتزام الرؤية الأدبية في نقد النصوص التي تستلزم الوقوف عند حدود البهرج الجمالي على مستوى الخطاب النقدي.

❖ سيطرة مؤسسة البلاغة على الخطاب النقدي بعامة، وعلى النقد المغاربي بصورة خاصة، حيث نجد أنّ الناقد المغاربي كان مأخوذاً بتتبع مكامن الفصاحة، والبلاغة، وهذا ما أدى -في نهاية الأمر- إلى غرق النقد في دوامة لا حصر لها من التفسيرات للفنون البلاغية، وصنوفها المختلفة، حتى أصبح الناقد لا يرى في العمل سوى جماليته البلاغية، ورصد معانيه اللطيفة، وألفاظه الأنيقة.

❖ لقد كانت محاولة النقاد المغاربة لخلق نوع من التوفيق في قضية اللفظ والمعنى جزئية، حيث ما لبثوا أنّ انقادوا نحو الفخ النسقي الذي نصبتّه المؤسسة الثقافية في ظل ثنائية "اللفظ = الفحل" / "المعنى = البكر"، فسرعان ما نجدهم يتخبطون بين مدّ سيادة اللفظ من جهة، وبكارة المعاني من جهة أخرى، خاصة في ظل الظروف السياسية والأدبية على عهد بني زيري، حيث شكّلت هذه الأخيرة بيئة مساعدة على نمو الأنساق، ضف إلى ذلك عامل التأثير بالنقد المشرقي، الذي شكّل في نظرنا قناة لانتقال الفكر النسقي إلى نقادنا المغاربة، وإلى الخطاب النقدي.

❖ على الرغم من وحدة الاتجاه التي تبناها النقاد المغاربة في قضية القدماء والمحدثين، إلا أنّه ما لبث أنّ تبدى لنا ذلك الميل لأحد الكفتين؛ ليؤكد لنا على حقيقة التذبذب الذي خيم على النقد نتيجة موجة التوتر التي أحاطت بالمسألة، لاسيما في ظل

محاولة الاتجاه التجديدي الخروج عن العمود النسقي، الذي رافق الخطاب الإبداعي والنقدي.

❖ لقد اتخذت المؤسسة الثقافية من عمود الشعر خدعة نسقية اجتهدت المؤسسة في تلميع، وتطعيم معاييرها حتى تضمن من خلالها سريان القيم، وبالتالي استمرارية المدّ النسقي في الخطاب الإبداعي و النقدي على حد سواء، وبقائه في شرنقة الجميل التي يوفرها العمود الشعري؛ ليجد النقاد المغاربة أنفسهم رغم محاولات التجديد لكسر لعنة العمود يعيدون صناعة عمود نسقي جديد عن طريق تمثّل معايير النسقية.

الفصل الثاني :

حازم القرطاجني ناقد

المؤسسة الثقافية

المبحث الأول :

مشروع إحصائي / مشروع نسقي

المبحث الثاني :

أرسطو طاليس و رحلة النسق

المبحث الثالث:

التحول المؤسساتي في النقد المغربي

"ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة بل أن يكشفها"

-فرانس كافكا-

إضاءة:

لقد حاولنا من خلال ما سبق أن نقرأ النقد المغاربي قبل المرحلة الحازمية قراءة نقدية ثقافية، محاولين أن نفترش -ما أمكن- أرضية ترسو من خلالها معالم رؤيتنا، وتتجلى زواياها المعتمدة، لتتضح بذلك صورة النقد آنذاك، أو ما نعتقد أنه من قبيل الوجه الآخر لما حملته تلافيف التجربة النقدية المغاربية، ومن باب استجلاء جملة الأنساق التي تقبع وراء الخطاب النقدي، وانعكاساتها على مستوى العملية النقدية، الأمر الذي من شأنه بعدئذ أن يميّط اللثام حسبنا على جملة المضمّرات المنصهرة في أنظمة الخطاب النقدي المغاربي، والتي وجدت في تقديرنا المجال رحبا، لتتبت في ظلالها أقرب إلى ما يكون حكومة مؤسساتية تسيّر بالخطاب النقدي الوجهة التي تحقق من خلالها مآربها النسقية.

والجدير بالذكر أنّه قد عدّ القرن السابع قرنا حاسما في الحياة النقدية المغاربية اكتسب من خلاله الخطاب النقدي، والرؤية النقدية المغاربية نفسا جديدا، لنصبح على إثرها أمام خطاب نقدي جديد متأثر بالفكر الفلسفي، نظرا للتلاقح الذي أملتته الظروف، باعتبار التزاوج المعرفي بين الشعوب حتمية تسيّر عليها أسس العجلة الحضارية للأمم، لاسيما بعد ترجمة كتابي فن الشعر والخطابة، ليجد هذا الكتاب في البيئة المغاربية سبيلا أرحب، ومجالا أوسع لاستيعاب الأفكار التي حملها في طياته، أيّ أننا إزاء رؤية نقدية جديدة ومدرسة وصف نقادها أمجد الطرابلسي في ثنايا تقديمه لكتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي القاسم السجلماسي قائلا: "لقد كانوا جميعا مع تمكّنهم حقّ التمكن من اللغة العربية وآدابها بعامة، ومن الدراسات النقدية والبلاغية العربية بخاصة- أحسن اطلاعا على منطق أرسطو، وأعمق

فهما لمضمون كتابه (الشعر) و(الخطابة) من النقاد والبلاغيين الذين عرفتهم القرون السابقة في مشرق الوطن العربي ومغربه¹.

وما كان لحديث عن النقد المغاربي في تلك الفترة بالذات، وأعني بها القرن السابع الهجري بالتحديد أن يخلو من ذكر لحازم القرطاجني، أو الخوض في منهاجه، باعتباره "قمة من قمم النقد الأدبي في اللغة العربية"²، أحدث من خلال مؤلفه طفرة على مستوى صناعة الشعر ونقده في ظل عصر عمّ فيها التوتر، و"الفوضى السياسية التي غمرت الأندلس يومئذ، وتصدعت معها الحركة الأدبية، وانتثر شملها، وفقدت بذلك وسيلة الاستقرار، والتجمع، وشغل الأدباء، والمفكرون يومئذ بالمحنة وآثارها"³، فضلا عن الظروف التي لقيها في المغرب الأقصى⁴ قبل أن ينتهي به الأمر بناقدنا في بلاط الأمير الحفصي.

لنصل إلى القول بعد كلّ هذا إلى أنّ المكانة التي احتلها المصنّف، وصاحبه في الساحة النقدية والإبداعية على حد سواء راجع إلى الظروف التي رافقت تأليف الكتاب، وكذا ما صاحبها من جمود فكري، ليكون الكتاب بمنزلة منهاج أدبي، وسراج يسير على هديه كلّ من المبدع والناقد، ما جعل منه حلقة جوهريّة في النقد العربي لا يمكن لدارس أو ناقد إغفالها، وإغماط حقها، "فكما أنّ الفلسفة وعلم الاجتماع لم يتقدما خطوة بعد ابن رشد وابن خلدون، كذلك لم يتقدّم النقد خطوة بعد (منهاج البلاغة)"⁵.

¹ - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مصدر سابق، ص. 12.

² - أرسطوطاليس، كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تح وتر شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، د.ط، ص. 243.

³ - محمد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتتصرين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966، ط3، ص. 452 وما بعدها - بتصرف-

⁴ - للتفصيل في أمر الأزمة والظروف المتوترة التي عاشها المغرب الأقصى في تلك الفترة ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلاغة و سراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 55-59.

⁵ - أرسطوطاليس، كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، مرجع سابق، ص. 242.

وبناء على ما تبيننا سابقا من أن للمؤسسة طريقتها الخاصة في ترميم الخطاب النقدي، والسير بأسسه نحو المنحى الذي يضمن من خلالها استمرارية تدفق الأنساق، ليخرج في على الشاكلة التي ترتضيها السلطة بمساعدة من الناقد نفسه، والذي يأبى في كل مرة الخروج عن المهمة الجمالية التي أوكلت إليه، بل لا يتوانى عن تعزيز الرسالة النسقية التي تسعى المؤسسة إلى ترسيخها في الفكر النقدي، وذلك في سبيل تثبيت مكانته في أعين السلطة، وفي منظومتها النسقية.

وبما أن محور الحديث برمته يدور حول حازم القرطاجني لكونه "حلقة هامة في سلسلة النقد الأدبي بل في سلسلة النقد العربي كله بكتابه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء)"¹ كان لابد لنا أن نتساءل عن الدور الذي أوكل إليه من قبل المؤسسة على ضوء مشروعها النسقي، إذا اعتبرنا أن الغاية وراء تأليفه للمنهاج كانت إصلاحية بالدرجة الأولى، نظرا لما ران على الشعر من جمود إبداعى يعود سببه الأول -كما أقرّ حازم- إلى جهل بعلم الشعر وصناعته، الأمر الذي جعل الشاعر يحيد عما رسمه له القدامى من طريق، والتي يحاول حازم من خلال كتابه أن يعيده إليها، وهي نفسها الطريق النسقية التي ترتضيها المؤسسة الثقافية المشبعة بالإيديولوجيا المؤسساتية التي اجتهدت السلطة في تثبيتها في الفكر النقدي والإبداعى حتى صار لا يقوى على الإبداع أو ممارسة النقد خارج الحدود التي أقرتها السلطة الثقافية.

ومن ثمة صار من الضروري - في تقديرنا- السعي إلى الكشف عن الجانب الآخر من شخصية حازم القرطاجني المؤسساتية في ظل مشروعه الإصلاحى الذي رام تحقيقه من خلال منهاجه، ساعين من خلالها قراءة شخصيته النقدية قراءة تمكّنا من الاطلاع على الوجه المؤسساتى منها، وما يكتنه أبعادها من نسقية، محاولين إمطة اللثام عن المضمرات التي تقبع خلف سيرته، والتي ساهمت فيما بعد في ميلاد المنهاج.

¹ - عبده عبد العزيز قفيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، مرجع سابق، ص.247.

بالإضافة إلى الخوض في أمر التحول المؤسساتي في الفكر النقدي المغاربي قبل القرن الخامس وبعده، خاصة أنّ الرؤية النقدية في تلك الفترة كما أوضحنا سابقا قد اكتست بعدا جديدا فلسفي الاتجاه، على غرار ما كانت عليه سابقا مع ابن رشيق وغيره؛ لذا يتوجب أنّ ننبه إلى تلك النقطة المؤسساتية، باعتبارها نقطة تحول جوهريّة في النقد المغاربي لا يمكن غصّ الطرف عنها، والتي ستساعدنا فيما بعد على فهم طبيعة النسق، الذي حكم أسس التفكير النقدي المغاربي، ووجّه معالمه في تلك الفترة بالذات.

وقد اتجهنا في هذا الفصل المعنون "حازم القرطاجني ناقد المؤسسة الثقافية" نحو غاية إبراز دور حازم في المنظومة النسقية، لاسيما وأننا صرنا أمام نوعية جديدة من الخطاب النقدي الذي تقتزن فيه أنظمتها بالبعد الفلسفي نتيجة التأثير بأفكار أرسطو، الواردة في كتابي فن الشعر والخطابة، ومن ثمة فإننا سنجتهد في هذا الفصل في سبيل السعي إلى قراءة حازم القرطاجني قراءة ثقافية، هذه الأخيرة التي نرى أنّها تفضي إلى إضاءة الزوايا المعتمدة في شخصيته النسقية منها، والتي ستشكّل لنا حسب ما نعتقد أرضية ثابتة ستعيننا في فصلنا الثالث للكشف عن جملة الأنساق التي تحيط بالخطاب النقدي الحازمي، ومحاولة استجلائها في كتاب المنهاج.

المبحث الأول: مشروع إصلاحي/ مشروع نسقي:

لطالما صاحب الحديث عن "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" الخوض في معالم المشروع الإصلاحي الذي تبناه حازم في سبيل الخروج بالشعر من الجمود الإبداعي الذي وقع فيه، وقيد أصوله تاركا إياه مواتا لا حياة فيه، لتمسي مهمة ناقدنا بعدها إلى جانب التأسيس لعلم للشعر الارتقاء به بعد أنّ مجّت الأذواق وضمرت القرائح، فكان لزاما عليه العمل على رآب الصدع الذي لحق بالشعر والنقد على حد سواء، باعتبارهما "مناط الفخر والاعتزاز لأمتهم التي تبدد أمرها، وكانت ملء السمع والبصر، فلا بد أنّ يرسم طريق الشعر، وطريق النقد،

ليستعيد كلّ منهما مكانته التي فقدتها وعرشه الذي هوى به في خضم السياسات والأحداث¹.

ولنا -بعد كلّ هذا- أن نتساءل عن حقيقة هذا المشروع الذي أعلن من خلاله حازم غايته الكبرى التي تقوم على إصلاح الأذواق والارتقاء بها، وذلك ببيان النهج السليم الذي ينبغي على كلّ من المبدع والناقد الالتزام به، ذلك النهج الذي أقام أساسه القدامى، ومنه صار لزاما علينا البحث عن المضمرات التي تقف وراء هذا المشروع، لاسيما وأنّ المقصود من وراء هذا البحث ليس حازما بحسبه المؤلف الأول، وإنما المؤلف الضمني، وهي الثقافة نفسها كونها المساهم الأولي في تشكيل هذا المشروع، حتى يبدو في ظاهره إصلاحي في حين أنّه يضمّ في ثناياه مشروعا نسقيا عملت على توجيهه المؤسسة الثقافية، وكذا تطعيمه بأنساقها حتى لا يتم كشف ألاعيب السلطة، وخذعها المتعددة.

وسنحاول تسليط الضوء على جملة المضمرات التي تحيط بهذا المشروع، والتي من شأنها أن تؤكد لنا على حقيقة التواطؤ بين الناقد والمؤسسة، وتجلياته في خطاب حازم النقدي الذي جسّده في مشروعه الإصلاحي، وتبناه في منهاجه، ليجعل منه منهاجا للمبدع، وسراجا للناقد سعيا منه إلى إعادة استحضار وإحياء طريقة القدامى في نظم الشعر ونقده التي كانت تقوم في جوهرها على المبادئ عمود المرزوقية.

1- بعث صنم عمود الشعر/ نسقية المعارضة:

لم نجد عين الصواب أن نتحدّث عن شخصية حازم النقدية في علاقتها بالمؤسسة الثقافية دون أن ننطلق من المشروع نفسه الذي أقرّه أبو الحسن في منهاجه مؤكداً، ومذكرا إيّانا في كلّ مرة بين ثناياه على ضرورة النهضة بالشعر ونقده نظرا للانتكاسة التي أصابته

¹ - فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي: النقد والناقد، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ت، د. ط، ص.339.

في تلك الفترة بالذات حيث يقول: "وإنما احتجت إلى هذا لأنّ الطباع منذ اختلّت، والأفكار منذ قصّرت، والعناية بهذه الصناعة منذ قلّت، وتحسين كلّ من المدّعين صناعة الشعر ظلّه بطبعه، وظنّه أنّه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أنّ كلّ كلام مقفّى موزون شعر، جهالة منه: أنّ الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن: فهي تستجيد الغثّ وتستغثّ الجيد من الكلام ما لم تقمّع"¹.

ومن ثمة، أخذ أبو الحسن على عاتقه محاولة تصحيح الطباع الفاسدة التي حادت عن الوجهة الصحيحة التي سنّت نظمها الأوائل، وسارت بمحاذاتها العملية الإبداعية والنقدية منذ القديم، الأمر الذي أفضى حسب ناقدنا إلى هجنة الذوق، ليصبح على إثرها نظم الشعر ونقده مجرّد عبث خلّفته القرائح السقيمة التي خرجت عن دائرة الإبداع يوم أنّ خرجت عن الدستور الإبداعي الذي شرّعه القدامى، فكانت الآثار على إثرها وخيمة، تجرّع من خلالها الشاعر والناقد على حد سواء عواقبها على مستوى الخطاب الشعري والنقدي، وكأنّه نوع من الجلد المؤسّساتي يلحق بكلّ من سوّلت له نفسه الخروج عن الأطر، والمبادئ الأساسية التي يقوم عليها ناموس الإبداع.

وانطلاقاً مما سبق لم نستطع أن نمنع أنفسنا ونحن نحاول أن نتتبع كوامن المشروع الإصلاحية الحازمي، والإحاطة بتفاصيله دون نقف عند أسئلة جوهرية لا يمكن غضّ الطرف عنها، فهل نحن أمام محاولة إعادة بعث لصنم عمود شعر من جديد أو بالأحرى أمام عملية خلق لنموذج نسقي جديد يحاكي روح العصر الجديد، ومتغيراتها؟، هل اتخذت المؤسسة الثقافية من حازم القرطاجني وسيلة لإعادة أنسقة الشعر والنقد خاصة بعد أنّ حادت القرائح الشعرية، وابتعدت الأقلام النقدية عن الالتزام بسنن السلف؟ وغيرها من الأسئلة التي رافقت عملية قراءة المشروع الحازمي ذو الطابع الإصلاحية التي ما لبثت أن امتاحت

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.26.

لنفسها مكانا من أسطر البحث هذا، لكونها حسب تقديرنا تساؤلات لا مفرّ منها في سبيل الوقوف على مضمرات المشروع وأنساقه.

والتزمنا الانطلاق من مسألة الذوق التي يروم أبو الحسن تقويمها من خلال منهاجه، نظرا لما يشوب هذا الأخير من فساد، وخلل أدى بالشعراء إلى مخالفة سنن العرب الموروثة، نظرا لكونها "أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها"¹؛ لذا فإنّ مكنم المعضلة في نظره يقع في الذوق نفسه الذي فسد يوم أنّ خرج عن طريق القدامى في نظم الشعر ونقده، ليكون بذلك قد خرج عن المسلك الصحيح نظرا لاستحالة وجود لإبداع أو نقد خارج الحدود الإبداعية والنقدية التي وضعها القدامى بإشراف من المؤسسة نفسها التي أحسنت تطعيم جنباتها حفاظا على استمرارية نسقية الخطاب الإبداعي والنقدي.

ومنه نجد أنّ حازما كان بمثابة المقومّ، الذي يحاول من خلال منهاجه العودة بالإبداع والنقد إلى ما كانا عليه سابقا من جودة أو بالأحرى من نسقية، حتى يبقى كلّ منهما حبيس شرنقة القديم التي اجتهدت السلطة في إبقائهما فيها، فما كاد كلّ من الشعر والنقد يخرجان أو يحاولان الخروج من هذه الشرنقة، حتى تبدّت عليهما علامات الوهن والضعف، "فكيف يظن ظان أنّ العرب على ما اختصت به من جودة الطباع لنشأتهم على الرياضة واستجداد المواضع، وانتجاع الرياض العواذب فضلا عن هذه الطباع التي داخلها الفساد منذ زمان واستولى عليها الخلل، كانت تستغني في قولها الشعر الذي هو بالحقيقة شعر ونظمها قصائد

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.26.

التي كانت تسميها أسماط الدهور عن التعليم والإرشاد إلى كفايات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام، والتعريف بأنحاء التصرف المستحسن في جميع ذلك"¹.

وعليه، فإنّ الخل بحسب حازم قد أصاب الإبداع الشعري والنقدي حين ابتعد الشاعر عن اقتفاء أثر الأوائل في نظم الشعر وقوله، حيث غاب عن ذهنه الالتزام بخطاهم في التعلم، ليصل إلى مرتبة الفحول المنشودة؛ لذلك لا نكاد نجد "شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، وتعلّم منه قوانين النظم، واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية... فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلّم الطويل فما ظنّك بأهل هذا الزمان بل أيّة نسبة بين الفريقين؟! "² في حين غاب الأمر عن المتأخرين مما أدى إلى الانحدار الإبداعي والنقدي آنذاك.

ليأتي دور حازم الحانق على إبداع ونقد أمتّه محاولاً أن يعيد الخطاب الإبداعي والنقدي إلى مساره الصحيح الذي تبتغيه المؤسسة ضمانا لاستمرارية المدّ النسقي في أنظمتها، ومن ثمة تتبدى للمتأمل خطورة المؤسسة الثقافية، خاصة إذا اعتبرنا أنّ "الوظيفة الأساسية للخطاب هي توصيل المعارف والمعلومات من الثقافة إلى المتلقي أو القارئ (الأفكار الثقافية تتحوّل بفعل المبدع إلى كلمات وجمل وعبارات)"³، وأمام كلّ هذا يتضح دور ناقدنا في تعزيز هذه الوظيفة، حتى يتسنى للرسالة أن تصل للمتلقي بما تحمله في ثناياها من دسامة نسقية، لاسيما بعد أن غاب الأمر في عصره، يوم أن تخلف المتأخرون عن السير على خطى الرعيل الأول، بحيث لم يوجد فيهم من "نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحتها منها، فخرجوا بذلك عن

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 27.

² - المصدر نفسه، ص. 27.

³ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، 2010، ط1، ص. 160.

مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم هذا على كثرة المبدعين المتقدمين في الرعيل الأول من قدماتهم والحلبة السابقة زمانا وإحسانهم منهم¹.

ومن خلال هذا المنظور، نستطيع القول: إنّ شعر ذلك العصر لم يرقّ حسب حازم إلى درجة الشعر الحقّ، فهو يدخل في باب التكلم، نظرا لعدم توفره على الشروط الصحيحة النسقية التي ترتضيها المؤسسة، والتي يصنّف على أساسها صاحبها بالفحولة، فهي تخالف معايير عمود الشعر، التي نظم عليها الأوائل شعرهم؛ لذا فهي تصنّف حسب ناقدنا في مصاف التكلم، ليصير لزاما على كلّ مبدع الامتثال لمعايير المرزوقي، لكونها عمود الإبداع، ودستوره الذي ينبغي على كلّ شاعر أن لا يخرج عليه، ذلك أنّ السليقة قد تعودت على نسقية معينة في النظم والنقد، فكان ضربا من الجنون حسب حازم أن يخرج إبداع، أو أن يستقيم نقد خارج أسوار ما ألفه الطبع العربي في نظم الشعر ونقده.

وكان لزاما على ناقدنا في ظل ما يعيشه من ضعف، وهوان الطباع واختلالها، أن يحاول العودة بها إلى دائرة العمود عن طريق محاولة علاج ما حلّ بالطباع السقيمة، يوم أن ابتعدت عن مسارها الطبيعي، وخرجت عن شروطه، ومعاييره في عملية إنتاجها الشعري، وهي المعايير نفسها التي كان على المبدع ملازمتها حتى يصلح أن نطلق على نظمه شعرا يمكنه من أن يكون النموذج الأمثل لما تركه الأوائل، ومن ثمة يكون قد قام بدوره في استمرارية معايير عمود الشعر، لتستقر بعدها المؤسسة بأنساقها بعدما تأكدت من خلود النموذج الفحولي النسقي، الذي عملت على ترسيخه في الذات المبدعة والمتلقية.

وتأسيسا على ما سبق يمكن الجزم بأنّ حازم القرطاجني أمام مهمة نسقية تشرف عليها المؤسسة الثقافية هدفها إعادة إحياء صنم العمود الشعري ومعاييره حتى تستطيع من خلالها إحكام سيطرتها من جديد على الإبداع والنقد، بعدما أفلتت الأمور من يدها في عهده، سعيا

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، مصدر سابق، ص.124.

منه لإعادة الأمور إلى نصابها الصحيح الذي ترتضيه السلطة الثقافية، حتى تعود مكانة المبدع إلى ما كانت عليه، خاصة بعدما كان سابقاً "يُنزل منزلة النبي، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهنته، فانظر إلى تفاوت بين الحالين: حال ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم"¹.

ليصير على هذه الحال استرجاعه لمكانته مرهوناً بعودته إلى طريق القداماء في نظم الشعر ونقده، وبذلك يكون أبو الحسن بمثابة الوسيط الثقافي المنتقى من طرف المؤسسة في سبيل إحياء الإبداع الذي أصابه الخلل أو بالأحرى القيام بعملية بعث للعمود النسقي من مرقده، ليعود على إثرها الشعر والنقد إلى جادة الصواب، حتى تتمكن السلطة في نهاية الأمر من مزولة عملية ضخ الأنساق في الخطاب الإبداعي والنقدي، ويتمكن خلالها الشاعر من العودة إلى منزلة الفحول التي تحوّلته إلى نموذج بشري، وسلوكي يُحتذى بأقواله، وتستمر في خضم ذلك خدعة المؤسسة في الترويج لأنساقها بكل يسر، وفي غفلة عن الذات المبدعة أو حتى المتلقية التي لا تزال تحت وطأة الإعجاب والدهشة.

ولا مندوحة من الإقرار بأنّ حدّة موقف حازم إزاء الفوضى الحاصلة في جوهر الإبداع ونقده راجعة إلى هذا الخروج عن نظام الأوائل، حيث "أحس في قرارة نفسه بخلل ملموس في المنظومة الثقافية. ويتعلق الأمر في نظره بواقع الشعر والنقد خاصة، فقد أحس بضياح الشعر وهوانه في عصره، ولاحظ انعكاس ذلك على النقد، وعلى اللغة بصفة عامة"²، لاسيما في ظل الانهيار الثقافي الذي شهدته الأندلس في زمنه بعد معركة العقاب، فقد كان "حازم يعي أنّه يعيش في مرحلة تنحسر عنها الحضارة العربية ويتساقط فيها مجد الإسلام، في أنحاء متعددة، أهمها الأندلس الذي اغترب حازم بضياحه، ولا سبيل عند حازم لمواجهة

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدياء، مصدر سابق، ص.124.

² - علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، أطروحة جامعية لنيل الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1990، ص.71.

الانحسار والسقوط في الحاضر إلا بالعودة إلى نقيضها في الماضي، وبالتالي تأكيد الأمجاد القديمة"¹.

ومن ثمة لم يجد حازم أمامه من حل سوى السعي إلى إعادة نُظم الإبداع الشعري إلى أيام مجدها، والتي كانت تمثل حسبه أرقى ما وصل إليه الشعر والنقد، ليجد عند عتباته الحل أمام فوضى المعايير التي حلت بهما، خاصة وأن الأحوال في المشرق لم تكن أحسن من الأندلس في تلك الفترة، فالخلافة العباسية قد "سقطت سنة (656هـ) حين وصلت هجمة المغول إلى بغداد، مروراً بأقطار الشرق الإسلامي حيث عاثوا فساداً، وخربوا كثيراً من معالم الحضارة الإسلامية، وكان المغول بدؤوا غزوهم للشرق الإسلامي في مطلع القرن السابع ناشرين الخراب والدمار"².

لذلك ما كان أمام المؤسسة الثقافية سوى حازم المتشبع بالثقافة العربية، ليكون بالنسبة إليها خير معين لإعادة الإبداع الشعري، وكذا نقده إلى مصافه السليمة التي ترجوها مصلحة السلطة الثقافية عن طريق تمثّل عمود الشعر، وإنتاج صيغة الفحل بكل ما تحمله من صفات قديمة، وعيوب نسقية، لاسيما بعد أن حادت النفوس الإبداعية عن فحولتها، وخرجت عن شرنقة الرعيل الأول، ليكون حازم -بعد أن توفرت فيه الشروط النسقية- الشخص المناسب لمثل هذه المهمة، فشخصيته "كانت مؤهلة للاضطلاع بهذا الدور وفق منهجه المتفرد، وبالنظر إلى المؤهلات التي توافرت لديه، فهو أديب وشاعر بالأصالة وناقد متمرس...بالإضافة إلى ثقافته المنطقية والفلسفية الواسعة، وهو قبل ذلك كله مشفق على حال الشعر والنقد في عصره، مدرك لما سيتمخض عنه حالهما في حالة استمرار ترديهما"³؛

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995، ط5، ص.166.

² - محمد رضوان الداية، أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مكتبة سعد الدين، بيروت، لبنان، 1986، ط2، ص.24 وما بعدها.

³ - علي الغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس، مرجع سابق، ص.80.

لتجعل منه الناقد المؤسساتي الذي يُعتمد عليه في إعادة الأمور إلى نصابها أو بالأحرى إلى نسقيتها المعهودة.

فنحن إزاء مشروع إصلاحي ذو غاية نسقية الهدف منه استدعاء معايير المرزوقي، وإعادة إحيائها من جديد، باعتبارها الحلّ الوحيد للشعر والنقد "ليستعيد كل منهما مكانته التي فقدتها، وعرشه الذي هوى به في خضم السياسات والأحداث"¹، ومن ثمة نكون أمام عمود نسقي جديد، ونموذج شعري تبنته المؤسسة بمساعدة من حازم، لتكرّس أنساقها في الخطاب الإبداعي والنقدي، وتعزّز موقعها فيه بعد أن خفت تأثيرها فيه، خاصة إذا اعتبرنا أن الشعر الغطاء الأمثل لهذه الأنساق؛ لذلك فهي محاولة من أجل استرجاع ذلك النوع من الشعر، الذي كان يخدم أغراض المؤسسة، ومآربها في ترسيخ نماذجها النسقية فيه بمباركة من النقد الأدبي دائماً "الذي ظلّ يطنطن عن الشاعر واللغة الشاعرة والتعالي المجازي، وتسامي الخيال الشعري على شرط الواقعي والعقلي، وما شابه ذلك من لغة النقد التبريرية، مما هو قول في ظاهره صحيح، غير أنّه سمح لخراب كبير يمرّ غير ملحوظ، وغير منقود"².

وبناء على ذلك كان على المؤسسة إعادة الشعر إلى مجدها القديم حتى تتمكن من مواصلة مهمتها بكل يسر في بث شفراته النسقية، لعلمها أنّ الذات العربية ذات شاعرة "مذ كان الشعر ديوان العرب، أيّ أنّه صورة العربي النسقية والثقافية، ومن ثم فإنّ الشعراء سيصبحون أمراء الثقافة وستكون الذات العربية ذاتاً شعرية، وستكون القيم الشعرية هي القيم الثقافية وقيم السلوك الرسمي الاجتماعي"³، بالإضافة إلى دور الناقد في تعزيز هذه الأنساق على مستوى الخطاب، كونه "قد سلّم واستسلم لشروط المؤسسة التي أسهم الناقد في

¹ - فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي : النقد والناقد، مرجع سابق، ص.339.

² - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.88 وما بعدها.

³ - المرجع نفسه، ص.97 وما بعدها.

إيجادها"¹؛ لذلك كان حازم الخيار الوحيد الذي تروم السلطة الثقافية من وراءه استرجاع سيطرتها على الإبداع الشعري، خاصة في ظل الضعف، والهوان الذي أصابه آنذاك، والذي تجرّع بدوره آثاره النقد، ليمسي الحل عند حازم من خلال مشروعه الإصلاحى الذي ضمّنه في منهاجه.

وسيحاول حازم أن يُحيي لنا شخصية الشاعر الفحل، وبعثها من مرقدتها الدفين الذي غاب في خضم المجرىات السياسية والاجتماعية التي طرأت على المشرق والمغرب على حد سواء، فناقدا إزاء عملية بعث، وإحياء للنموذج الشعري النسقى القديم الذي يمثّله الشاعر الفحل، ويحاول إعادة تمثّل نسقيته بكلّ ما تحمله من خصوصية فنية وإبداعية؛ ليكون المخرج بالنسبة إلى حازم "مرتبط بالعمل على إيجاد الشاعر العظيم الذي يعي أهمية الشعر ويعرف أسرار صنّعه، كما هو مرتبط بخلق مناخ متميز يعرف فيه المتلقون أهمية الشعر ويدركون جدواه"².

إننا أمام مشروع لاسترجاع فحولية الإبداع الشعري الذي يقوم في أساسه على معايير المرزوقى، الأمر الذي لن يكون هناك سبيل لتحقيقه لولا العناية بتشكيل ذلك النموذج النسقى للشاعر العظيم الذي سيعيد للشعر نسقيته المعهودة، ويعمل على تفعيل عمود الشعر من جديد بمعايير تتماشى مع ظروف العصر، ومعطياتها الجديدة، لنكون أمام عملية إعادة بناء لعمود شعر آخر عن طريق الاستعانة بالقديم في سبيل النهضة بالإبداع الشعري والنقد بشكل عام، خاصة حين غدا حسبهم "نظم القصيدة ظرفا أكثر مما هو مهنة بل إنّه أصبح زياً أو موضّة يتوجب على الرجل الأنيق أن يتبعها، ويخلص لها، ليكون له مكانته في السلم الاجتماعى المحترم. إنّ الشعراء ما عادوا يقولون الشعر على أساس انقطاعهم له

¹ - عبد الله الغذامى، النقد الثقافى: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.58.

² - جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدى، مرجع سابق، ص.88.

وتخصصهم به... كما كان أسلافهم... ولكنهم يقولونه على أنه لون من الكلام لا بد للرجل المثقف، أو الإنسان المتظرف أن يشترك فيه بنصيب أقل¹.

ليغدو الأمر برمته، وأقصد فيما يتعلق بالمشروع الإصلاحي الذي تبناه حازم القرطاجني في مناهجه مقترنا بإعادة بلورة عمود شعر بنفس جديدة تتناسب وروح العصر، مع محافظة هذا الأخير على نفسه النسقية، كونه ينطلق في أساس رؤيته من النموذج النسقي القديم القائم على معايير المرزوقي بكل ما تحمله من عيوب نسقية، ومنه فإنه يمسي الحديث عن المشروع الحازمي مرتبطا بالحديث عن مشروع إصلاحي ذو طابع نسقي لإعادة الشعر والنقد إلى نصابه النسقي الصحيح حتى أمكن فيما بعد أن تستمر المؤسسة الثقافية في طريقها، ومواصلة مهمتها في ضخ الأنساق، وبثها في أنظمة الخطاب الإبداعي بمساعدة من الناقد، لنكون بعد ذلك إزاء صنم نسقي جديد "سنستلهم منه نماذجنا في الفعل وفي التصور، وسنتمثل سيئاته مثلما نتمثل حسناته، ولن نسلم من سيئاته"²، حتى نصير أمام نماذج مؤسساتية وشرنقة جديدة ينضوي خلالها الإبداع والنقد.

2- الحلم السيناوي بين التأصيل والتحصيل

لقد حاولنا سابقا أن نتبين أمر الغاية النسقية التي أقام عليها حازم القرطاجني مشروعه الإصلاحي ساعين خلالها تجاوز الظاهر الذي أحاط بتشكيل مشروع ناقدنا حتى أمكننا استجلاء ما يتبطن في خضمه من مضمرات، خاصة وأن المتأمل لمواقف حازم النقدية يلمح من خلال التصريحات التي أدلى بها الناقد عن رغبته في تحقيق حلم ابن سينا في ابتداع

¹ - بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1986، ط4، ص.83.

² - عبد الله الغزامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.98.

علم الشعر المطلق معربا عن نيته في ذلك قائلا: "وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا"¹.

لنكون أمام محاولة لبناء نظرية للشعرية العربية، واستخلاص قوانين لها في ظل التأثير بكتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو على حد قول ابن سينا: "فلا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان - كالأما شديد التحصيل والتفصيل. وأما هاهنا فلنقتصر على هذا المبلغ، فإنَّ وكَّد غرضنا الاستقصاء فيما ينتفع به من العلوم"²، لنصبح على إثر ذلك أمام علم يختص بوضع قوانين للشعر حفاظا عليه وعلى نسقيته، خصوصا بعد ما لحق به من ضعف، ووهن في عصر الناقد الذي لم يجد أمامه من حل سوى محاولة العودة بالشعر إلى ما كان عليه سابقا قبل أن يحيد عن طريق السلف، الأمر الذي جعل حازما بعد ذلك يسعى سعيا حثيثا إلى وضع قوانين لعلم الشعر عند العرب، وبالتالي تحقيق الحلم السيناوي.

وعليه، يمكن أن نعتبر أنفسنا أمام هيكله نسقية جديدة فرضتها المؤسسة الثقافية، بعد أن عجزت معايير عمود الشعر الحفاظ على القالب الشعري الفحولي، وخلود نظامه في الإبداع الشعري، فما كان لها إلا أن تبتكر لنا هيكله أخرى ضمانا لخلود النموذج المؤسساتي للشعر، ذلك الذي ما عاد بالفعالية نفسها التي كان عليها سابقا مع معايير المرزوقي، ليأتي بعدها المنهاج على هيئة نظرية للشعر تضم قوانين هذا الفن، ويكون على إثرها أبو الحسن بمثابة جلد مؤسساتي للنص الشعري حتى يعود إلى نسقيته المعهودة الموروثة عن القدامى، والتي ما لبثت أن تلاشت فعاليتها في عصر ناقدنا.

وإذا كان الأمر بيّنا على ما ذكرنا، فإنَّ حازما أبقى إلا أن يحاول تحقيق ما لم يرم صاحب كتاب الشفاء تحقيقه في أن "يضع علما للشعر يربو بها على ما وضعه الأوائل فلذلك وجب

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 70.

² - أرسطوطاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، القاهرة، مصر، د.ط، ص. 198.

أنّ توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل"¹، ويعمل على وضع علم للشعر المطلق يراعي من خلاله خصوصية الشعر العربي أو بالأحرى زخمه النسقي حتى يصبح بالجم المعالم، واضح الأصول، والقوانين يهتدي بها كل مبدع، ليكون بذلك قد استطاع الحفاظ على الشعر الذي أقامه القدامى، وأدى ما عليه من دور مؤسساتي، لاسيما وأنّه أضحي في تلك الفترة بالذات ضرورة ملحة في ظل الانتكاسة التي عصفت بالشعر ونقده.

وبالتالي فنحن أمام نوع جديد من الاستيلاء المؤسساتي بفعل التأثير بالفكر الفلسفي الأرسطي من خلال كتابي فن الشعر والخطابة، فبعدما كنا نتحدث عن عمود الشعر بحسبه النموذج النسقي الذي سخرته المؤسسة في سبيل ليّ عنق الإبداع، وإبقائه في ظل شرنقة المنظومة الثقافية التي أجادت صياغتها، لتخرج لنا على الهيئة النسقية المنشودة أصبحنا نتحدث عن استيلاء حرّك سلطانه هذا التأثير الأرسطي الذي ما لبث أن تجلت معالمه على هيئة حلم في إقامة نظرية شعرية عربية بعدما اطلع الفلاسفة العرب، ومن بينهم ابن سينا على هذا الفكر بما يحمله من آراء ومفاهيم، وإن كان يضم في ثناياه ما يخص الشعر اليوناني فحسب، إلا أنّ هذا الأخير قد كان شكّل حسبنا حافزا أمام ابن سينا؛ ليحاول بدوره أن يُنمّ ما عجز عنه أرسطو فيما يخص الشعر العربي، خاصة وأنّه "لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الأحكام والأمثال، والاستدلالات...لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"².

ذلك أنّ الحلم السيناوي الذي يروم حازم القرطاجني إتمامه ما كان ليكون لولا التأثير بالفكر الأرسطي باعتباره المحرّك لأصول هذا الحلم النسقي، الذي وجد البيئة مناسبة، خصوصا في ظل التقهقر الذي أصاب الشعر والنقد على حد سواء في عصر حازم، بعد أن تلاشت ملامح العمود، وتعطلت معها فعاليته، لتكون إقامة نظرية لعلم الشعر المطلق الحلّ

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.68.

² - المصدر نفسه، ص.69.

المؤسساتي الأنسب، حتى تضمن من خلالها السلطة الثقافية سيادة النموذج الشعري، لنصبح بعدها أمام شكل آخر من أشكال الاستيلاء خارجي الاتجاه، فعلى الرغم من أن الأرضية عربية المنبت إلا أن الرغبة في فكرة إقامة نظرية للشعر العربي قد انبثقت نتيجة التأثير بالفكر الأرسطي، ومن ثمة فإننا نجد أنفسنا أمام شكلين من الاستيلاء:

✓ استيلاء داخلي: وتجلى ذلك في عمود الشعر بما تحمله معايير من نسقية، حيث سعت من خلاله المؤسسة الثقافية إلى تهميط الشعر والنقد وفقه، على أنه الأساس المكين الذي حكم ناموس الإبداع والنقد منذ القديم.

✓ استيلاء خارجي: وكان ذلك نتيجة التأثير بالفكر الفلسفي الأرسطي الذي تجسد من خلال كتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو، الأمر الذي أدى بفلاسفتنا المسلمين، وعلى رأسهم ابن سينا إلى ميلاد تلك الرغبة في إقامة علم الشعر المطلق انطلاقاً من الموازنة التي أقيمت بين الشعر اليوناني والشعر العربي.

والحق أن المتأمل في حقيقة الحلم السيناوي يجد أنه لم يكن سوى نتيجة منطقية أفضى إليها التأثير بأفكار المعلم الأول الذي ما لبثت أن تخمرت وتفتقت آثاره النسقية بشكل فاضح المعالم مع ابن سينا، وتجلت معالمه في تصريحه عن رغبته الملحة في إقامة علم الشعر المطلق، إلا أن المتتبع لجذور هذه المسألة سيلحظ أن هذه الرغبة كانت موجودة لدى العديد من الفلاسفة المسلمين على غرار ابن سينا، وإن لم تتبد بشكل صريح، كما كان الحال مع أبي علي، إلا أننا نلمس على العموم من الإشارات التي لمّح من خلالها الفلاسفة إلى ضرورة البحث في خصوصية هذا الفن الشعري الغنائي، وأنه لا مفر من الوقوف على الفروق التي تمس الشعريين العربي واليوناني من قبل فلاسفتنا المسلمين في ثنايا اطلاعهم كتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو.

فلو سلطنا الضوء وتتبعنا الرؤية الفارابية للنظرية الشعرية الأرسطية لوجدنا أنّ أبا نصر، وإن لم "يقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلا عن القول في صناعة الشعر، وذلك أنّه لم يجد لمن تقدّمه أصولا ولا قوانين حتى كان يأخذها ويرتبها ويبني عليها ويعطيها حقها على ما يذكره في آخر أقاويله في صناعة المغالطين"¹ إلا أنّه عالم بالفروق التي يحتوي عليها كلّا الشعريين، كما كان "يمارس قراءة نقدية فاحصة للتراث النقدي لدى اليونان. فمع اعترافه لأرسطو (بالفضل والبراعة)، لم يأخذ عنه إلا ما يمكن أن يستفيد منه، وما استقر في ذهنه من قوانين حول صناعة الشعر"²، أيّ أنّه يطبق ما ينتفع به من النظرية الشعرية الأرسطية الخاصة بالشعر اليوناني فيما يراه يتناسب مع خصوصية الشعر العربي، وإن لم يصرّح برغبته في إقامة قوانين لعلم الشعر عند العرب.

كذلك الأمر بالنسبة للشارح الأكبر في محاولته تقريب الفكر الأرسطي إلى البلاط الموحد في سبيل الانفتاح على باب الفلسفة والعقلايات، بحيث نجده مقرا "بأنّ ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية، بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو هذا...نزر يسير"³ إلا أنّنا نستشف من خلال شرحه للأورغانون الأرسطي، وتلخيصه أنّه يبحث في القوانين الكلية التي تشترك فيها جميع الأمم على غرار الشعر اليوناني، أي تلك التي يلتقي فيها بالشعر العربي، الأمر الذي أكّده في خاتمة تلخيصه حين قال: "فهذا هو جملة ما تأتي إلى فهمنا مما ذكره أرسطو في كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر والخاصة بالمديح، أعني المشتركة منها أيضا للأكثر أو للجميع"⁴ أيّ أنّ الغاية هي التوصل إلى جملة

¹ - أرسطوطاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص. 149.

² - عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب، 1999، ط1، ص. 367.

³ - أرسطوطاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص. 250.

⁴ - المصدر نفسه، ص. ن.

القوانين المشتركة التي يتقاطع فيها الشعر اليوناني والعربي، والتي أمكن الاستعانة بها، وتطبيقها على الشعر العربي.

ثم إنّ هذا الانفتاح على بوابة الفكر الأرسطي قد عمل في تقديرنا على تعزيز فكرة إقامة علم الشعر المطلق عند العرب قبل أن يصّرح بها ابن سينا، ويتبنى فكرة تجسيدها حازم، خاصة بعد أن غابت فاعلية عمود الشعر في توجيه أسس الإبداع الشعري والنقدي، ومنه فقد أضحي لزاما على حازم السعي إلى إتمام هذه المسيرة ليس فقط تحقيقا لحلم ابن سينا، وإنّما في سبيل بلورة هذا الزخم المعرفي، الذي اجتهد الفلاسفة المسلمون في فهمه، ومن ثمة فقد آن الأوان لحازم أن يستثمر كلّ ذلك في بلورة صنم شعري جديد أكثر فعالية من عمود الشعر حتى يضمن من خلالها خلود النظام الشعري القديم، وقيمه النسقية في الخطاب الشعري والنقدي على حد سواء.

فالحلم السيناوي الذي أخذ حازم على عاتقه تحقيقه في منهجه لم يكن سوى نتيجة طبيعية يفضي إليها هذا التأثير، فعلى الرغم من عدم إقرار الفلاسفة المسلمين آنذاك بضرورة بناء نظرية للشعرية العربية، إلا أننا نستشف من خلال القراءة النقدية التي أقامها فلاسفتنا للفكر الأرسطي أنّ الجميع كان يبحث في القوانين المشتركة التي يلتقي فيها الشعر اليوناني والعربي، والذي يصلح في نظرهم لتطبيقه على الشعر العربي، ومن ثمة أمكن القول أنّ الحلم الذي تفرّد به ابن سينا لطالما رافق أذهان فلاسفتنا حيث نجدهم مولعين بفكرة فهم القوانين والنظم التي أتى بها أرسطو في تناوله للنظرية الشعرية اليونانية، ومدى صلاحيتها للشعر العربي.

يظهر مما سبق أنّ الفكر الأرسطي قد شكّل البيئة الملائمة لتعزيز نسقية الشعر العربي، بغض النظر عن الاختلافات الجوهرية التي تقع بين الشعر اليوناني والعربي، إلا أنّ هذا لم يمنع عامل التأثير من فرض سيطرته في ترسيخ فكرة إقامة نظرية للشعر العربي، لاسيما

بعد أن خاض فلاسفتنا في فهم نظرية أرسطو في الشعر اليوناني؛ ليصبح بعد ذلك كل من اطلع على الفكر الأرسطي، وهندسته لنظم الشعر اليوناني من الفلاسفة المسلمين إلا ويرافقه هاجس تطبيق ما يجده مشتركا بين الشعرين اليوناني منه والعربي، والسعي إلى "وضع أسس أولية للنقد العربي تجعل للشعر العربي دخولا في القوانين المشتركة التي ترقى به إلى درجة العالمية، وهذا ما يطمح إليه النقاد العرب برغم مضي ما يناهز عشرة قرون بعد محاولة ابن رشد"¹، وإن لم يفصحوا عن هذا الحلم كما هو الحال مع أبي الوليد، إلا أن هاجس إقامة نظرية للشعر العربي عدّ المرمى الأول في محاولة فهمهم للفكر الأرسطي، وما جاء به على مستوى الشعر اليوناني.

وبات جليا أن الشاعر العربي، وكذا الناقد لا يمكن أن يبدع، ولا ينقد خارج الحدود التي تفرضها المؤسسة، تلك التي مثلتها معايير عمود الشعر سابقا، فما كان لحازم بعد أن رأى تلاشي فعالية العمود، وضمور القرائح الإبداعية يوم أن فارقت طريقة السلف في نظم الشعر ونقده، إلا أن يحاول إقامة نظرية تحافظ من خلالها على ضوابطه وسننه، وكذا قيمه النسقية من الضعف والاضمحلال، كما حصل مع عمود الشعر سابقا، كل ذلك لم يكن ليتأتى لولا هذا الانفتاح على بوابة أرسطو، والاطلاع على ما جاء به، ذلك أنه "حينما قال أرسطو عن الشعر إنه أكثر فلسفة من التاريخ لم يكن يعرف الشعر العربي، ولم يكن يعرف أننا أمة تحتزن كل وجودها النفسي والذهني في داخل القصيدة والعربي الذي كان يعيش وجوديا في بيت الشعر بفتح الشين جسديا كان يعيش فكريا ووجوديا في بيت الشعر بكسر الشين...ولقد كان - ومازال - هو ديوان العرب الذي فيه سجلهم وخلاصة رؤيتهم"².

¹ - بوشعيب منصر، الشعر والخطابة بين أرسطو وابن رشد، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2015، ص.85.

² - حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملاحه في الشعر القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، 2003، ط1، ص.09.

إنّ الحلم السيناوي -بناء على ما سبق- قد كان حلم جميع من طرق باب الفكر الأرسطي في ظل نظرية الشعر عند اليونان، قبل أن يصرّح به ابن سينا، فطالما هدف الناقد والشاعر إليه، باعتبارهما تابعين للمؤسسة الثقافية في سبيل الحرص على استمرارية نسقية الشعر وخلود قيمه؛ لذا فإنّ فكرة تأسيس علم الشعر عند العرب كانت تعدّ الحل الأمثل بعد ظهرت علامات الوهن والضعف على عمود الشعر، لتصير بعد ذلك مهمة حازمية أخذها ناقدنا على عاتقه في سبيل تحقيق ما رام ابن سينا تحقيقه حتى يكون للعرب في نهاية الأمر علم خاص بالشعر يقيم له سننه حتى يهتدي بها كلّ من المبدع والناقد، وبالتالي نكون قد حافظنا على النموذج الشعري النسقي، الذي غاب صوته، ليعود إلينا في شكل نظرية ثابتة المعالم صالحة بأن تؤدي ما عليها من دور نسقي على مستوى الشعر والنقد آنذاك.

إنّ كلّ ما مضى آنفا يؤكد لنا حقيقة تبعية حازم إلى المؤسسة الثقافية، وإخلاصه إلى المنظومة الثقافية المسيّرة من قبلها، حيث حرص على استمرارية النموذج الشعري بهلاميته النسقية، فعلى الرغم من أنّ ظاهر الأمر بالنسبة إليه منحصر في إصلاح المنظومة الإبداعية والنقدية، نظرا إلى الحالة التي آلت إليها إلّا أنّه أقرب إلى إعادة لصناعة نموذج نسقي جديد أكثر فعالية من القديم، وتحقيق لحلم مؤسساتي مطعّم بأفكار أرسطو، وأورغانونه¹ التي استعان بها نقاد تلك الفترة، ومن بينهم حازم في محاولة بعثه للمنظومة الشعرية حتى تستوي معالمها على هيئة نظرية خاصة بالشعر العربي، ويكون بذلك قد حقق أبو الحسن حلم ابن سينا هذا المعقل المؤسساتي- إن صح التعبير- الذي سيرسم المعالم الجديدة للإبداع والنقد العربيين.

¹ - وهي كتب أرسطو المنطقية لقبت بالأورغانون أي الآلة الفكرية: المقولات، العبارة، التحليلات الأولى أو القياس، التحليلات الثانية أو البرهان، الجدال، الأغاليط، وقد جرت عادة الفلاسفة المسلمين أن يذكروها بأسمائها اليونانية فيقولون: قاطيغورياس، باري أرميناس، أنالوطيقا الأولى، أنالوطيقا الثانية، طويقا، سوفسطيقا، ينظر: يوسف كريم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014، د.ط، ص.140.

فحازم -من خلال هذا المنظور- ناقد مؤسساتي، آخذ على عاتقه مسؤولية تحقيق هذا الحلم السيناوي الذي طبع ذهن الفلاسفة المسلمين في محاولتهم فهم أثر الفكر الأرسطي في النظرية الشعرية اليونانية، والرغبة في إقامة نموذج مؤسساتي جديد ترسو على إثره معالم الشعر العربي وقوانينه، حفاظاً على سنن السلف في نظم القريض من أن يلحقها ضعف؛ لذا ما كان على حازم سوى قيام بما عليه من دور مؤسساتي في الحرص على استمرارية النموذج الشعري القديم بما يحمله من دسامة نسقية، لتستمر معه قيم المؤسسة في الخلود على مستوى الخطاب الإبداعي والنقدي.

3- من حكومة البلاغة إلى حكومة فلسفة البلاغة:

إنّ الهدف الذي يصبو إليه أبو الحسن ينحصر في استخلاص القوانين العامة التي تقوم على أساسها صناعة الشعر، خاصة بعد هوان الشعر، وضعفه إضافة إلى العجمة التي أصابت اللسان العربي، هذا فضلاً عن "كثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها لم يفرّق الناس بين المسيء المسفّ إلى الاسترفاد بما يحدثه وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر. فجعلوا قيمتهما متساوية، بل ربّما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن وإلى المحسن إساءة المسيء"¹، ليأتي دور حازم في إصلاحه لهذا الخلل، ورأب الصدع الذي حلّ بالشعر العربي برده إلى قوانين صناعة البلاغة التي تعد أساس صناعة الشعر.

وبعد أن كانت المؤسسة البلاغية هي الحاكمة لناصرية النقد والجوهر الذي تقوم على هديه سوائم العملية النقدية، فإنّ المخرج يكمن في البلاغة نفسها أو بالأحرى إلى علم البلاغة لإتقان صناعة الشعر، وذلك إذا اعتبرنا أنّ المهمة الأساسية التي وُجد في سبيلها النقد تنحصر في الوقوف على الجمالية الفنية التي تحفل بها النصوص الإبداعية، والتي من

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.125.

شأنها الإبانة عن قيمة العمل الفني، ذلك أنّ الشاعر المجوّد في نظرهم هو الذي استطاع أن يصل بنصه مرتبة الكمال الفني والجمالي.

ففي ظل الضعف والهوان الذي لحق بالمؤسسة الشعرية الناتج عن الجهل بالقوانين البلاغية التي تحكم نظام الشعر، لاسيما بعد أن أضحت البلاغة نفسها مجرد صفات جاهزة لتحسين الكلام على حد قول محمد أديوان¹، ونقصد بها تلك البلاغة الجافة التي انتهى إليها السكاكي بعد سلسلة طويلة من شروح الشروح، ما كان أمام أبو الحسن إلا العمل على بناء مؤسسة بلاغية جديدة حتى تعمل من خلالها على استعادة مكانة الشعر المسلوية، وتصون قوانينه، وقيمه النسقية من الجمود الذي لحق به يوم أن ابتعدت القرائح الشعرية، والنقد بشكل عام عن الضوابط، التي رسمها القدامى لهذه الصناعة، والجهل بالقوانين البلاغية التي تحكم مدارها، وتصون مدياتها من الانحراف والتشذّب؛ لنكون أمام نوع جديد من البلاغة أو حكومة بلاغية جديدة حازمية الروح والمذهب.

وعلى هذا النحو يمكن القول أننا بصدد انتقال مؤسساتي يمس حكومة البلاغة، وهو أمر لا بد منه في تلك المرحلة بالذات في سبيل الحفاظ على نسقية الخطاب الشعري والنقدي، خاصة في ظل المرحلة الخطيرة التي يمرّ بها الإبداع والنقد من تقهقر وجمود رهيبين؛ ليأتي على إثرها حازم، ويسيجّ البلاغة بسياج من المنطق والفلسفة حماية لها، وصونا لفروعها، كونه المعين للسلطة الثقافية ولأنساقها، والحامي الوفي لها على مستوى الخطاب الشعري والنقدي، وذلك عن طريق المحافظة على الصنم البلاغي، خاصة وأنه تميّز "عن قافلة عن علماء البلاغة، جانحا إلى الطريق من النظر الحكمي في موضوعهم، ينتهي به إلى موقف

¹ - ينظر: محمد أديوان، الخطاب البلاغي عند حازم القرطاجني: المشكل والغاية، مجلة فكر ونقد، العدد 41، يناير 2001، المغرب.

تأصيل يخرج به (ما وراء البلاغة) من البلاغة، كما يخرج (ما وراء الطبيعة) من الطبيعة، بدون أن يأوي إلى قافلة الحكماء¹.

إن المؤسسة البلاغية الحديثة التي أسسها حازم من خلال مشروعه الإصلاحي في سبيل النهضة بالشعر والنقد، والذي ما كان أن يتحقق لولا العمل على تأسيس هذه الحكومة البلاغية، والتي من شأنها العودة بالشعر إلى دائرة إنتاج الجميل النصوصي، والنقد "باعتباره تابعا للمؤسسة لا يبدو إلا أن يكون آلة في يد السلطة تابعة للقيم اللغوية والنحوية والكلامية، بل ومثبت لتلك القيم ومدافع عنها"² يمارس مهمته التي جُبل عليها في الكشف عن الجميل النصوصي والتغني به.

لقد استطاع حازم من خلال استعانتة بالمسلك المنطقي الحكمي والتراث البلاغي أن يفعل سلطة المؤسسة الثقافية من رحم المؤسسة البلاغية العقيمة، التي انتهت إليها شروح السكاكي والقزويني، والتي تتفصل في خاناتها المعروفة (البيان/ البديع/ المعاني) حيث عمد إلى إقامة مؤسسة بلاغية بمعايير حديثة تستوعب التراث البلاغي السابق، وتسير به نحو وجهة جديدة تنهض بهذه الصناعة القولية، وتصور أسسها، ف"علم البلاغة عند حازم يعني علوم النقد مجتمعة فعلم البلاغة هو ما يلزم معرفته لإتقان صناعة الشعر وحذقه"³.

أيّ أن الأمر قد تجاوز الحديث عن البلاغة الفنية التي خضع إليها الإبداع، وتغنّى بها الخطاب النقدي، ذلك أن حازما بصدد التأسيس لبلاغة علمية حاول أن يتجاوز من خلالها ما أنجز على مستوى البلاغة، أي المستوى الظاهر منها إلى ما وراء البلاغة أو ما وراء الظاهر، لأنّ الظاهر قد خفت تأثيره على مستوى الخطاب الإبداعي والنقدي؛ ليصير

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، مصدر سابق، ص.11.

² - اليامن بن التومي، حوار الأنساق في الخطاب النقدي العربي المعاصر قراءة في أنظمة التواصل، أطروحة دكتوراه، جامعة الهضاب، سطيف، الجزائر، 2012م-2013م، ص.245 - بتصرف-

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.19 وما بعدها.

الحديث عن علم أمكن أن ننزله "منزلة الأصول من الفروع، أو منزلة فلسفة العلم من العلم، كمنزلة رسالة الإمام الشافعي من علم الفقه، أو منزلة مقدمة ابن خلدون من علم التاريخ"¹، أي أننا أمام صنم بلاغي اجتهدت المؤسسة بمساعدة من حازم على تشييده حتى يُتم إشرافه النسقي على الإبداع، ليهتدي به الشاعر والناقد على حد سواء في نظم الشعر ونقده.

وما يجدر التنبيه إليه في هذا الصدد هو أثر الفلسفة في تدجين المؤسسة البلاغية الجديدة، والتأسيس لها في ظل عملية استتباط، واستخلاص القوانين الكلية التي تقوم على أساسها العملية الشعرية، وبدورها النقدية في سبيل الحفاظ على الشعر، وحدوده النسقية من المساس، وحتى يدرك المبدع وكذا الناقد ما عليه من الضوابط، ويعرف ما يتعلّق به من دور في ظل المؤسسة الجديدة التي ترعاها الفلسفة سعياً إلى إخضاع الفكر الإبداعي والنقدي مرة أخرى بطريقة أكثر حدة من حيلة عمود الشعر، التي لجأت إليها المؤسسة سابقاً، والتي سرعان ما فقدت فعاليتها في الحفاظ على سيرورة القيم النسقية، وخلودها في أنظمة الخطاب.

ومن هذه الزاوية ندرك مدى سطوة "المؤسسة الرسمية التي تتحكم في الخطاب ورعية الخطاب، وتستهدف إلى إخضاع المخالف وإسكاته وتدجين المعارض وإجابه عن طريق تنميط الخطاب ضمن تراتبية معينة للتحكم"²، بحيث وجدت لنفسها بديلاً يضمن لها استمرارية الشعر بما يحمله من نسقية، بعد أن حادت القرائح الإبداعية والنقدية عن تخوم عمود الشعر، لتؤسس بمساعدة حازم مؤسسة بلاغية جديدة تتحكم من خلالها بعقال الإبداع الشعري والنقدي، وتواصل مهمتها النسقية ليكون بعدها الشاعر والناقد أمام علم خاص بالبلاغة يضبط القوانين التي لا بد لكل منهما الالتزام بها في نظم القريض ونقده، لنكون أمام ما أمكن أن نسميها انتقالية مؤسساتية فريدة من نوعها أسس لها حازم حتى يرتقي بالشعر، وكذا النقد إلى مكانتهما النسقية المعهودة.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.10.

² - عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مرجع سابق، ص.08.

ونحسب أنّه ما كان ليتم ذلك لولا النزوع الفلسفي لدى حازم الناتج عن التأثير بأفكار أرسطو، وبالنظرية الشعرية اليونانية، هذا بالإضافة إلى نقول الفلاسفة المسلمين، حيث شكّلت قاعدة متينة لإقامة علم البلاغة أو النظر خارج الحدود، التي وقف عندها أئمة البلاغة سابقاً؛ لذلك كان منهجه "كما يشهد بذلك منهجه التقريري- امتداداً لكتابي الخطابة والشعر لأرسطو، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، ونقد النثر لابن وهب، والصناعتين للعسكري، وسرّ الفصاحة للخفاجي، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، والمثل السائر لابن الأثير"¹، أي أنّه استطاع أن يجمع في تأسيسه لنظرية خاصة بالشعر العربي بين التراث البلاغي بما يحمله من عصارة نسقية، وبين الأفكار الفلسفية المنطقية الناتجة عن فهمه لأفكار أرسطو، ليشكل على إثر ذلك النظرية المؤسسية الأمثل التي ترتضيها السلطة الثقافية لاستكمال مهمتها النسقية.

لقد شكّلت الفلسفة عاملاً مهماً ومحضناً أساسياً في تشكيل الصنم البلاغي الحازمي، وسنّ قوانينه الكلية، حيث عدّها أبو الحسن الآلية الفضلى في استنباط القوانين البلاغية التي ستقيم فيما بعد ناموس النظرية الشعرية والنقدية عند العرب، ليصبح على إثرها النقد الأدبي بعدما كان الابن المدلل للبلاغة ابناً اشتركت في تربيته الفلسفة، لتصير الأمّ البديلة عن الأم الطبيعية (البلاغة)، ومنه فقد حافظ النقد على وظيفته المعهودة، بل ساهمت الفلسفة في تعزيز هذا الهدف المتمثل في خدمة البليغ النصوصي، لاسيما بعد الجفاف الذي حلّ بالبلاغة، وقذف بها إلى حيز من الصفات الجاهزة، والتقرّيعات التي لا حصر لها. جاءت الفلسفة لتخرجه من قعر القمم، الذي حُشرت فيه من قبل البلاغيين المتأخرين، لتعيد إليه نفسه النسقية، ومكانته التي فقدتها في ظل فوهة شروح الشروح التي وقع فيها.

¹ - عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني: حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2009، د.ط، ص.72.

ومن الوجيه الإشارة إلى دور حازم في بلورة العامل الفلسفي، واستثماره في بناء حكومة بلاغية منيعة يستظل بفيئها النقد والشعر، لاسيما وأنّ الخلل الذي أصابهما كان نتيجة الجهل بقوانين البلاغة؛ لذا ما كان أمام حازم إلا العمل على إعادة تفعيل بلاغة جديدة يتجاوز من خلالها ما وصل إليه أئمة البلاغة، أي أنّها تتجاوز الحدود الفنية التي طالت البلاغة، لكن تسير في الوقت نفسه بالشعر والنقد الوجهة الجمالية التي تريدها السلطة الثقافية تماشياً مع هدفها النسقي، لنبقى دائماً في حيز خطاب شعري مكتنز بالقيم النسقية التي تسعى المؤسسة الثقافية على ترسيخها في الذائقة الثقافية للأمة، وأمام خطاب نقدي "مهادن جعلته البلاغة خادماً للشعر يبحث في أدبيته وجماليته"¹ التي لازمتها ردحا من الزمن، إذ أصبحت القانون الأول الذي يحتكم إليه الخطاب النقدي، وترسو عليه العملية النقدية برمتها.

ومن ثمة، فإننا نجد أنّ المؤسسة حريصة على سريان مشروعها النسقي، وذلك عن طريق اجتهداتها في إبقاء كلّ من المبدع والناقد داخل شرنقة إنتاج الجميل ونقده، حتى تستمر سطوتها على الشعر والنقد، لاسيما بعد تحطّم صنم عمود الشعر، وفقدان فعاليته في إحكام لجام الخطاب الإبداعي والنقدي، وتنميته وفق الفكر المؤسساتي السلطوي الحاكم، ليجد حازم في الفكر الفلسفي الأرسطي الحل الذي يقوم على إنشاء حكومة نسقية جديدة بمساعدة من حازم تعيد للشعر العربي ونقده نسقيته التي فقدها يوم أنّ فارق معايير المرزوقي، وكفر بالنظام الشعري القديم؛ لذا لم تجد المؤسسة الثقافية نفسها وسط التهديد، الذي لاقتة بعد ضمور عمود الشعر، إلا أنّ تستجد بنقاداتها الأوفياء المشبعين بالثقافة النسقية، حتى يُوجدوا لها في ثنايا الفكر الأرسطي الملجأ في صناعة حكومة بلاغية جديدة أكثر فعالية من ذي قبل حتى ينضوي فيها الإبداع والنقد، ويسيران في ظلّ الرؤية التي تقرضها المؤسسة الثقافية.

¹ - عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مرجع سابق، ص. 38.

لقد عدّ حازم الناقد المؤسساتي الأمتل في نظر السلطة الثقافية، والذي سيجرّص على استمرارية أنساقها وخلودها، وذلك عن طريق الحفاظ على الشعر في ظلّ الخلل الذي ألمّ به، فوجدت المؤسسة الثقافية في حازم ما يناسب لإعادة الأمور إلى نصابها الصحيح وإلى نسقيتها المعهودة والمفقودة يوم أنّ خرجت عن عمود الشعر، وطريقة القدماء في نظم القريض، ليكون حازم في نظرها الناقد المنشود، وتم ذلك عن طريق بناء حصن بلاغي منيع يحفظ للشعر سننه، وقوانينه النسقية، خاصة وأنّ أبا الحسن قد أجاد الجمع بين الحسينيين، إذ لم يتوغل في دوامة الفكر الفلسفي المنطقي حدّ التلاشي والذوبان في ظل بوتقة أرسطو، حيث بقي متشبّثاً بالثقافة العربية، ومتشرباً من معين بلاغتها العربية، وإنّ كان في واقع الأمر قد "أخلى كتابه مما أقام عليه أئمة البلاغة الآخرون كتبهم"¹، إلا أنّه وبفضل هذا الهضم والاستيعاب للتيارين اليوناني العربي استطاع أنّ يشيد لنا صنما بلاغيا يعيد من خلاله أنسقة الشعر والنقد، ليؤديا من جديد ما عليهما من دور على مستوى الهرم المؤسساتي.

ولابد من التنويه إلى أنّ هذه النقلة البلاغية التي حرص حازم على إقامتها مستعينا في ذلك بالحقل الفلسفي الذي أسّس له أرسطو، وإنّ كانت في ظاهرها قد عبرت بالبلاغة من الحيزّ الفني إلى الحيزّ العلمي، إلا أنّها لم تخرج -في تقديرنا- عن الغاية الجمالية التي لازمت العملية الإبداعية والنقدية بصورة خاصة، ذلك "أنّ البلاغة هي الأصل التكويني للنقد الأدبي عربيا، وإنّ جرى تطوير الأدوات النقدية مع الزمن، ومع الرّواد ومع المدارس، ومع ضروب التبادل المعرفي المتنوعة، إلا أنّ الغاية القصوى للنقد ظلّت هي الغاية الموروثة من البلاغة، وهي البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها"²، وعلى الرغم من أنّ حازم قد حاول أنّ يخوض في البلاغة من زاوية لم تطأها أقلام النقاد قبله، إلا أنّ الهدف الأساس

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 09.

² - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، مرجع سابق، ص. 18.

لم يخرج عن محاولة إقامة نظرية للشعر العربي الذي ما كان له أن يتم لولا استتباط واستخلاص القوانين البلاغية، التي من شأنها إحكام لجام الشعر والنقد بعد الضعف الذي لحق بهما في تلك الفترة بالذات.

لذا، فإنّ الأمر هو بمنزلة استرجاع للنسقية التي فُقدت يوم أن خرجت القرائح، وحادت أقلام النقاد عن معايير المرزوقي، وسنن القدماء في نظم الصناعة الشعرية ونقدها، فما كان إلّا أن تمثّل لحازم الحل المؤسساتاتي الذي سيعود بالشعر والنقد الذي كفر بالنظام الشعري القديم إلى الطريق السليمة، بحيث يعيد لها ذلك الانتماء، والولاء لطريقة القدماء، ولصنم عمود الشعر المهجور، بعد أن هياً له الانفتاح على الفكر الأرسطي السبيل، فراح محاولاً استثمار كل ذلك لإقامة صنم بلاغي جديد.

فأصبح الهدف من استخلاص القوانين الكلية عن طريق البحث عن ما ورائيات البلاغة أو فلسفة البلاغة مؤسساتيا محضاً، بحيث لم يبتعد عن حلم إقامة نظرية نسقية خاصة بالشعر العربي، تعيد له مكانته التي فقدها عن طريق إقامة ما يحفظ للشعر والنقد حدوده المؤسساتاتية التي لا ينبغي الخروج عنها، وهو تبديل مؤسساتاتي لا بد منه في تلك الفترة حتى يستعيد كل منهما نسقيتهما في ظل حكومة بلاغية جديدة تحقق ما عجزت عنه الحكومة البلاغية القديمة، في سبيل السير بالشعر والنقد نحو الطريق التي تسترجع من خلالها مهمتها النسقية المرجوة.

لقد مثّل حازم القرطاجني على ضوء ما سبق دور الناقد البطل المرجو الذي يسعى إلى إعادة التوازن النسقي للشعر والنقد الذي فُقد نتيجة النكسة التي ألمّت بهما في عهد حازم، سياسياً واجتماعياً، فقد استطاع أبو الحسن بفضل استيعابه للتراث البلاغي العربي، وكذا الفكر الفلسفي الأرسطي أن يمتاح لنا صنماً بلاغياً جديداً يقوم من خلاله الاعوجاج الذي

لحقاً بهما نتيجة الابتعاد عن معايير عمود الشعر، ليعيد بفضل مؤسسته البلاغية الجديدة تفعيل تلك الروح النسقية، وبعثها في أنظمة الخطاب الشعري والنقدي من جديد.

"إنّ ما لدى الأوائل أرقّ من كلّ ما يمكن أن يفعله اللاحقون"

عبد الله الغدائي-

المبحث الثاني: أرسطو طاليس ورحلة النسق

إضاءة:

إنّه ليعد ضرباً من ضروب الاستحالة أن يخلو أي حديث عن الفلسفة من ذكر لأرسطو أو أحد بنات أفكاره، فهو الحلقة الأصل التي تنبثق عنها فروع الفكر البشري، ليصير معها "اللامام ببنود فلسفة أرسطو الكبرى أحد مقومات الثقافة العقلية الأصيلة حتى في عصرنا هذا"¹، الأمر الذي جعلها تهيم "على الفكر البشري طيلة ما يربو على عشرين قرناً في الشرق والغرب معاً، وطبعت الحضارة البشرية بطابعها، ودخلت إلى صميم الحياة العقلية في جميع العصور والأصقاع"²، حتى ليظن المرء أنّه ما من أحد يتناول حدود النظرية الأدبية والنقدية على حد سواء دون أن يغترف من أورغانونه، فهو المعلم الأوّل، والحكيم، وسيّد العارفين كما لقّبّه دانتي³.

ومن ثمة أضحى أرسطو المنهل الذي يستقي من معينه كل طارق لأبواب الأدب والفلسفة، خاصة بعد انفتاح العرب على أفكاره، فلا نكاد نجد فرداً من فلاسفتنا المسلمين إلا وانكبّ على وجهه يتهاافت إلى شرح أو تحليل فكرة من أفكاره حتى يستطيع من خلالها فهم ما جاء به، لنصبح بعدها أمام نسخ مصغّرة عن أرسطو، ليأتي بعدها المعلّم الثاني، والشارح الأكبر، وغيرها من الألقاب الأخرى التي لازمت فلاسفتنا المسلمين في تناولهم للفكر الأرسطي بالشرح والتفسير، وقد ارتأينا أن نطرح التساؤل التالي: إلى أي مدى كان هذا الانفتاح على شخصية أرسطو، وفلسفته بربّناً؟ وما هو دور أرسطو في هرمية المؤسسة،

¹ - ماجد فخري، أرسطوطاليس: المعلم الأوّل، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1958، د.ط، ص. 07.

² - المرجع نفسه، ص. 07.

³ - لقد لقّب الشاعر الايطالي الشهير دانتي أرسطو في كتابه الشهير الكوميديا الإلهية.

وكيف ساهم بدوره في الترسّخ للأنساق المؤسّساتية، ومنه يصير هذا التساؤل ضرورة حتمية تقترن بالإشكالية الكبرى للبحث، خاصة وأنّ هذا الأخير عدّ ركيزة محورية شكّلت ووجهت الفكر الحازمي في مشروعه الإصلاحية، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّه قبل حازم كان من الصعب جدا التوصل إلى تقدير تأثيرات أرسطو على نقد الشعر عند العرب¹.

وبما أنّ الغاية تكمن في البحث عن جملة الأنساق التي تحكّمت في المشروع الحازمي، فإنّ الأمر يقتضي الإحاطة بالمسالك التي غدّت هذه الأنساق قبل أن تتبلور عند حازم القرطاجني، ومن ثمة، فإنّ هذه الخلطة في صميم الفكر الأرسطي تبدو أساسية حتى نضع أيدينا على نسقيته، والأفكار التي جاء بها إلى العرب والغرب على حد سواء، خصوصا أنّ الثقافة العربية تجاذبتها مجموعة من الأنساق، وساهمت في تشكيلها، ورسم معالمها الكبرى.

ولمّا كان الأمر يدفعنا إلى تجاوز الطبقات التي تغلّف تجاوب الفكر الحازمي، والكشف عن المتواري فيها؛ فإنّ الإحاطة بأرسطو، وما حمّله في جعبته من أفكار من شأنه أن يكشف لنا عن المضمرات والحمولة النسقية قبل أن يصل الأمر إلى مشروع حازم، ليصير لزاما علينا تسليط الضوء على أرسطو وعلي كتابيه فن الشعر والخطابة، والنظر في انفتاح العرب عليه لما في الموضوع من أهمية، فهو من شأنه أن يبسط لنا في حدود تقديرنا أرضية متينة تعيننا فيما بعد أثناء عملية استنتاج المنهاج.

¹ - لقد أقرّ محمد الحبيب بن خوجة في مقدمة الكتاب أنّه كان من الصعب جدا التوصل إلى تقدير تأثيرات أرسطو على نقد الشعر عند العرب وقد كان الفضل في ذلك لحازم من خلال منهاجه حيث وُضع حد للشك والغموض الذي صوّر التأثيرات اليونانية كما أنّه أوّل من أدخل نظريات أرسطو وتعرّض لتطبيقها في كتب البلاغة العربية الخالصة للاستزادة ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 21 وما بعدها.

1- أرسطو المعلم النسقي الأول:

إننا واجدون أنه من قبيل الاجترار أن نفتح حديثنا عن أرسطو بالإشارة إلى مكانته في السلم الفكر اليوناني والعربي، إذ أغنانا نقادنا العرب¹ عن ذلك، وأزاحوا عنا هذا العبء، بل نجدهم قد أجادوا وتفننوا في تصوير ملامح هذه الشخصية الاستثنائية التي جثمت على روح العصر الوسيط كالمارد الجبار حتى اختنقت في النهاية تحت نيره الثقيل على حد قول عبد الرحمن بدوي²؛ لذا ارتأينا أن نغض الطرف عن هذا الجانب من شخصية الرجل، ونوجه النظر إلى التركيز على الوجه النسقي فيه، ذلك الجزء الذي صُرفت عنه الأذهان التي لا تزال تحت وطأة الإعجاب والانبهار بما جاء به، غافلين عما أمكن أن يحمله هذا الفكر من مضمرات نسقية.

وما دمنا قد أثّرنا مسألة الانفتاح، فإنّ الأمر سيقودنا لا محالة إلى الحديث عن حلم المأمون³ بحسبها لحظة حاسمة في ميلاد الفلسفة الإسلامية، وانفتاحها على الفكر الأرسطي، وقد فتحت هذه اللحظة ضرورةً باباً للسؤال التالي: هل كان حلم المأمون بريئاً؟

¹ - في مقدمتهم: ابن النديم فهو حسبه: "بليغ اليونانيين و مترسلهم...عالي المرتبة في الفلسفة" وعند صاعد الأندلسي فهو: "خاتمة حكمائهم وسيد علمائهم، وأول من خلّص صناعة البرهان من سائر الصناعات المنطقية...حتى لُقّب بصاحب المنطق" وهو عند الشهرستاني: "...المعلم الأول، والحكيم المطلق عندهم" ينظر: محمد بن إسحاق بن النديم، الفهرست، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978، د. ط، ص. 45/ أحمد بن صاعد الأندلسي، طبقات الأئم، المطبعة الكاثوليكية للأباء اليسوعيين، بيروت، لبنان، 1912، د. ط، ص. 24/ أبو الفتح أحمد الشهرستاني، الملل و النحل، تح عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1968، د. ط، ج2، ص. 178.

² - للاطلاع على القول كاملاً ينظر: عبد الرحمن بدوي، أرسطو، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، عدلي باشا، مصر، 1943م، د. ط، ص. {ط}.

³ - لقد روي أنّ المأمون قد رأى في منامه كأن رجلاً أبيض اللون، مشرباً حمرة، واسع الجبهة، مقرون الحاجب، أُلحج الرأس، أشهل العينين، حسن الشمائل، فقلت: من أنت؟ قال: أنا أرسطو طاليس. فسررت به وقلت: أيها الحكيم أسألك؟ قال: سل، قلت: ما الحسن؟ قال: ما حسن في العقل؟ قلت: ثم ماذا؟ قال: ما حسن في الشرع؟ قلت: ثم ماذا؟، قال: فما حسن عند الجمهور. قلت: ثم ماذا؟ قال: ثم لا ثم (...). ونقل ابن القفطي كلام ابن النديم وأضاف: "فلما اسيقظ المأمون من منامه حدثته نفسه، وحشّته همّته على تطلب كتب أرسطو طاليس...فراسل المأمون ملك الروم...وطلب منه كتب الحكمة من كلام أرسطو طاليس" ينظر: أحمد بن نديم، الفهرست، مصدر سابق، ص. 339.

وإلى أي مدى يمكن الأخذ به، أم أنّ الأمر لا يتعدى كونه حيلة من حيل المأمون اعتمدها بهدف إدخال الفلسفة إلى المناخ العربي، خاصة في ظل هيمنة الضغمة الغنوصية العرفانية؟ أو بعبارة أخرى ألا يمكن أن نعتبر المأمون مجرد حجر من أحجار المؤسسة الثقافية تمت الاستعانة به بغية تحقيق هدف مؤسساتي جديد؟.

إن الحديث عن الحلم نفسه يضعنا أمام جملة من الاحتمالات والتأويلات التي لا حصرها تدور جلّها حول حقيقة هذه القصة، إلا أنّ ما يهمنا من وراء كلّ هذا الحلم ليس صحته من عدمه، وإنّما ذلك الانفتاح على بوابة أرسطو الذي تمّ بفعل حلم المأمون، وفي ذلك يقول أحمد أمين: "وحكاية ابن النديم إنّ صحّت، دلّتنا على أنّ الحلم كان انعكاس صور طبيعية لما كان يفكر فيه المأمون في اليقظة"¹ الأمر الذي يجعلنا نستشف ذلك الإحساس والحاجة إلى أرسطو ومؤلفاته، باعتباره المخلص الذي لجأ إليه المأمون في واقعه أو حتى في منامه، ليعينه على وقف المدّ الغنوصي الذي كانت تتخبط فيه الدولة العباسية آنذاك.

ومن هذه الزاوية يمكن الإقرار بأنّ الحلم - وإن لم يكن حقيقياً، وهو أقرب إلى الخرافات كما أورد العديديون - قد صوّر لنا أرسطو بمنزلة المخلص، وإن كانت ظروف المرحلة حقيقة هي التي اقتضت ذلك، إلا أنّها قد عملت على تعزيز موقعه، والإعلاء من شأنه في مضمار العلم والفلسفة، وقد حظي بهذه المرتبة عند اليونان، ذلك أنّ الظروف التي جرى في سبيلها هذا الانفتاح قد تثبتت قيمته كما كانت عند أهله، "فلما تعرّف عليه أسلافنا وصفوه بالمعلم الأوّل وليس لمن يأتي بعده إلا أن يكون المعلم الثاني"².

ويظهر جلياً أنّ الأحبولة التاريخية - إن صحّ التعبير - التي رافقت قصة المأمون قد كان لها أثر كبير في تعزيز الفكر الأرسطي، وتكريس شخصية أرسطو بصورة خاصة في الذهنية العربية، لاسيما في ظل الصياغة التي وردت بها القصة، وتصوير شخصية

¹ - أحمد أمين، ضحى الاسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ط10، ص.168.

² - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.133.

"المأمون يقف ذليلاً أمام هيبة أرسطو، أمام الحكيم المنقذ يطرح سؤالاً غريباً"¹ ما جعله يستتجد بكتبه في ظل ما يسود الدولة من المشاكل والمعضلات السياسية.

ولا مندوحة أن نقرّ بأنّه تمّ تصوير أرسطو على أنّه ذلك المنقذ الذي جاء للعالم بهذا الكمّ من العلم الذي لم يسبقه إليه أحد، فقد "جعل العديدين إلهياً لما تميّزت به عبقريته الفذة"²، ما عزّز موقعه عند العرب خصوصاً في ظل الظروف التي رافقت هذا الانفتاح، والتي من شأنها خلق نوع من التقبّل كذلك لأفكاره، كيف لا! وهو الذي "استوعب بعقله الشامل التركة الفكرية لدى السابقين عليه، وأقام منها منظومة فكرية صارت منارة للمعرفة على مدى السنين"³ بما تحمله من نسقية، والتي أوجدت لنفسها مكاناً بدورها في الفكر العربي، ويمكن أن ندرجها ضمن الأمور التي اكتسبناها دون وعي منا أثناء احتضاننا للفكر الأرسطي، لنصير أمام انفتاح مزدوج:

✓ **انفتاح فكري:** انفتاح العرب على معالم الفكر الأرسطي نتيجة حركة النقل والترجمة للاستعانة بها في وجه المدّ الغنوصي.

✓ **انفتاح نسقي:** والمقصود به: الانفتاح على جملة القيم النسقية المبطنة في ثنايا الفكر الأرسطي والتي رافقت العملية، لتجد لنفسها مكاناً بدورها في الفكر العربي.

ففي ظل المرحلة العصبية التي مرّ بها العرب، والتي اضطرت المأمون أن يصطنع هذا الحلم لم يكن انفتاحهم فيها مقتصر على فكر أرسطو فحسب، وإنما قد انفتحوا بدورهم على أنساقه، وهو أمر لم يكن للعرب فيه خيار الرفض أو القبول، ذلك أن العرب قد اكتسبوا أنساق الفكر الأرسطي، لتصبح على إثرها الشخصية العربية حاملة أفكار أرسطو، وقيمه النسقية في وقت واحد.

¹ - عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، مرجع سابق، ص. 84.

² - أرسطو طاليس، السياسة، تر أحمد لطفي السيد، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، د.ت، ط2، ص. 45.

³ - المصدر نفسه، ص. 23.

وإنّه لجدير بنا الإشارة في هذا الصدد إلى البيئة العربية نفسها المشكّلة في نظر العديد من الدارسين¹ البيئة المناسبة لتقبّل تصورات أرسطو أو بالأحرى نسقيته، ذلك أنّ مذهب المسلمين قد توافّق ومذهب أرسطو، "الناشئ عن الجمع بين الواقع والمثال، الواقع في الطبيعة، والمثال في المنطق. كما جمع بين الخاص، والعام، بين المعرفة والسعادة. هذا الجمع هو الذي يميّز تصوّر الإسلامي الذي جمع بين الدنيا والآخرة، بين النفس والبدن، بين الدين والدولة، بين الفرد والمجتمع... كما أنّ مذهب أرسطو... تسوده الواقعية، ويعتمد على التجربة... وأخيرا يقوم مذهب أرسطو على العقل... وهذه أيضا نزعة إسلامية أصيلة... والنقل الصحيح يوافق العقل الصريح كما يقول الفقهاء"².

هذا، بالإضافة إلى أنّ الحضارة الإسلامية تلتقي والحضارة اليونانية في ذلك الانتقال من "الميتوس" إلى "اللوغوس"³، فقد انتقلت الحضارة الإسلامية من عبادة الأصنام والوثنية التي

¹ - و لعل أبرزهم: محمد عابد الجابري وحسن حنفي.

² - حسن حنفي، دراسات إسلامية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1905م، القاهرة، مصر، ط2، ص.115.

³ - لقد وردت كلمة لوغوس في موسوعة الفلسفة لعبد الرحمن بدوي بمعنى الكلمة الإلهية ، لكن معانيها اختلفت: فاللوغوس عند هيراقليطس ، وهو أول من قال به ، القانون الكلي للكون ، يقول هيراقليطس: " كل القوانين الإنسانية تتغذى من قانون إلهي واحد، لأن هذا يسود كل من يريد، ويكفي للكل ويسيطر على الكل" و بهذا القول عرفه الرواقيون، فاعتبروا بأن العقل أو اللوغوس هو المبدأ الفعال في العالم، و هو الذي يشع فيه الحياة، و ينظم و يرشد العنصر السلبي في العالم وهو المادة : "إن اللوغوس هو المبدأ الفعال في الهبولى ، إنه الله، وهو سرمدي، وهو الفعال لكل شيء من خلال المادة." وفي تصور أباء الكنيسة للوغوس أكدوا أمرين : الأول وهو التساوي التام بين اللوغوس وبين ابن الله، وبين الله الأب ، والثاني هو مشاركة الجنس البشري في اللوغوس من حيث هو العقل. وجاء الغنوصيون، فقرروا أن اللوغوس هو أدنى الأيونات، وأنه الذي يتولى تكوين العالم .وجاء بعد ذلك "أوريغانس"، في القرن الثالث، فقرر أنه يمكن أن ننعت اللوغوس بأنه وجود الموجودات وجوهر الجواهر وصورة الصور، لكننا لا نستطيع أن ننعت الله الأب بمثل هذه النعوت، لأنه يتجاوزها جميعا. ومنذ ذلك التاريخ صار "اللوغوس" معنى ديني أكثر مما هو فلسفي، نجده خصوصا عند الصوفية، وخاصة عند ابن عربي من الصوفية المسلمين، ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1984، ط1، ص.371 وما بعدها / للاستزادة ينظر: Michel Fattal, logos : pensée et vérité dans la philosophie grecque, l'harmattan, Paris, France, 2001./ Louis Lavelle, René Le Senne, Gaston Berger, Logos: Introduction aux études philosophiques. Histoire de la philosophie.

كانت سائدة في العصر الجاهلي إلى دين التوحيد، كذلك الأمر بالنسبة للحضارة اليونانية التي انتقلت من الديانة الشعبية المبنية على الأساطير إلى ديانة العقل، أي أن كلا من الحضارتين قد عرفت توحيدا في ديانتها بعد الشتات الذي عصف بهما قبل¹.

وكلّ هذه النقاط المشتركة التي تتقاطع خلالها الحضارة الإسلامية واليونانية قد جعلت من البيئة العربية ملائمة لاستقبال أفكار أرسطو، وجملة الأنساق المبطنة فيه، حيث عملت هذه العوامل المشتركة بين الحضارتين على ترسيخ الأنساق وترعرعها، ما جعل عملية ضخها واستقبالها لدى الذوات المتلقية عملية هينة، وتغلغلها فيها أمرا يسيرا، فالبيئة جاهزة لقبول هذا الفكر بما يزخر من نسقية ما سهّل عملية تحرّكه، وتثبيته في الوعي الجمعي للأمة.

وعلى هذا الأساس أمكن أن نقف على بيئة عربية مهياة لاحتضان ما سيفرزه هذا الفكر من نسقية، والذي سرعان ما ظهر تأثيره على فلاسفتنا المسلمين الذين ما لبثوا أن أصبحوا أشكالا مضحية من أرسطو، ذلك أن الفلسفة الإسلامية "لم تكن قراءة متواصلة ومتجددة باستمرار لتاريخها الخاص، كما هو الشأن بالنسبة للفلسفة اليونانية والفلسفة الأوروبية الحديثة والمعاصرة، بل كانت قراءات مستقلة لفلسفة أخرى هي الفلسفة اليونانية"²؛ لتصبح على إثرها الفلسفة الإسلامية تفسيرية بحتة تقوم على شرح الفكر الأرسطي، ومحاولة فهمه دون أن الوعي بحقيقة الأنساق، التي ترسخت في الفكر العربي في خضم محاولتنا الحثيثة واليائسة، لبيان معالم هذا الفكر الذي جاء به الفيلسوف العظيم أرسطو

وبناء على ما سبق، لا يستعصي علينا أن نلمس ملامح الفلسفة الإسلامية الجديدة بعد انفتاحها على الفكر الأرسطي، حيث أصبح كلّ فيلسوف عربي يسارع في فهم الفكر أرسطي، بل صار التنافس قائما حول الظفر بالشرح الأصوب، والفهم الأدق لما جاء به،

¹ - للاستزادة ينظر: محمد عابد الجابري، نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، مرجع سابق، ص. 66.

² - المرجع نفسه، ص. 32.

فخرج من جبّة أرسطو المعلّم الثاني، والمعلم الثالث، والشارح الأكبر وغيرهم من النماذج المستنسخة عن أرسطو، والذين نجد في محاولتهم فهم ما جاء به سيد العارفين قد "ذابوا ذوبانا تاما، لتصبح على إثرها الخصوصية لا تعني شيئا غير البرهنة على صحة المنهج المطبق"¹، وهو المنهج الأرسطي في التفكير، ورؤية الأمور.

لقد غرقت الفلسفة الإسلامية بدخول أرسطو إلى البيئة العربية في دوامة من الشروحات التي لا حصر لها، حيث صارت الأنظار موجهة نحو محاولة استكناه ما جاء به من أفكار، "فقد سلكوا كلهم سبيل أرسطوطاليس في جميع ما ذهب إليه، وانفرد به"²، لتصبح أمام محاولات لاستنساخ أرسطو، حتى تنتج عنه النسخة العربية المناسبة لخصوصية البيئة العربية، لتستمر معها أفكار أرسطو وأنساقه، ومن ثم نستنتج أنّ الهدف من إدخال وإقحام أرسطو لم يكن بريئا شأنه شأن حلم المأمون، وإن كان حلم المأمون نفسه مشكوك فيه، وإنما حرّكته أهداف إيديولوجية بحتة.

وذلك أنّه لم يبعث بأفكار أرسطو فحسب، وإنما تعداه إلى تمرير أنساقه، لتصبح على إثرها الفلسفة الإسلامية "فلسفة جعلت كلّ همّها توظيف المادة المعرفية التي قدّمتها لها الفلسفة اليونانية"³، ونصير فيما بعد أمام مجموعة من النسخ أرسطوية همّها الوحيد التنافس للوصول إلى الفهم الصحيح للفكر الأرسطي، و"لم يكن اللاحق منهم يقرأ السابق حتى يكمله أو يتجاوزه بل كانوا جميعا يقرأون فلاسفة آخرين هم فلاسفة اليونان...مما جعلهم يبدون للناظر إليهم، من زاوية المادة المعرفية التي روجوها وكأنهم يكرّرون بعضهم البعض لا غير"⁴.

¹ - محمد عابد الجابري، نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، مرجع سابق، ص.32.

² - أبو الفتح أحمد الشهرستاني، الملل والنحل، ج3، مصدر سابق، ص.03.

³ - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص.07.

⁴ - المرجع نفسه، ص.31.

لقد وجدت الفلسفة الإسلامية في أرسطو المخلص المثالي من المدّ الغنوصي الذي يهدّد كيان الدولة من جهة، وسلطة الفقهاء أو كما وصفهم الكندي بأهل الغربة عن الحق من جهة أخرى، لتصير الفلسفة اليونانية حسب تقديرهم الملجأ الذي أدى بالمأمون إلى السعي في تحقيق حلمه، و"إنّ حلم المأمون - سواء أكان حقيقياً أو مصطنعاً - لم يكن حلماً بريئاً... لم يكن من أجل أرسطو ذاته بل من أجل مواجهة زرادشت ومانى"¹، أي أنّ المحرّك لدخول أرسطو كان لا بد منه، خصوصاً في ظلّ الفترة الحرجة، التي كانت تمرّ بها الدولة العباسية.

إنّ هذا التحويل الذي أحاط بشخصية أرسطو، والظرف الذي تمّ فيه هذا الانفتاح قد سهّل عملية استقبال الأنساق وتغلغلها في الشخصية العربية، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار المرحلة نفسها، التي تمّ فيها انتقال الفكر الأرسطي إلى المناخ العربي، التي كانت دائماً ما تصوّر لنا أرسطو بمثابة المنقذ المنشود، فقد غاب عن ذهن العرب في تلك الفترة الحمولة النسقية المرافقة لهذا الفكر، حيث عدّ الفكر الأرسطي آنذاك المفتاح الذي تمّت الاستعانة به إزاء المدّ الغنوصي المهدّد لكيان الدولة.

لذا فإنّ هذا التصرّو النسقي الدخيل على البيئة العربية، والذي كان بفعل الظروف التي استلزمت حضوره أضحى على إثره لا يخلو أي حديث عن الفلسفة دون ذكر لأرسطو أو أحد كتبه، بحيث صار تأثير أرسطو في الفكر العربي عميقاً، وتغلغل أنساقه كان أعمق، نظراً لما مثله شخصه على مستوى الهرمية الفكرية العالمية، لتنتج الأنظار فيما بعد نحو فهم حدود هذا الفكر ومحاولة استيعاب ما جاء فيه.

ثم إنّ محاولة الفهم هذه التي غرق فيها المفكرون العرب أوقعتنا في سلسلة من الدوامات التي لا حصر لها في سبيل فك شيفرات هذا الفكر، والسعي لتقريبه إلى الفهم العربي، غافلين عمّا أمكن أن يحفل به هذا الفكر من مضمرات، ذلك أنّ هاته الشروح وإنّ اختلفت

¹ - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص. 37.

في طرق الفكر الأرسطي مدعية في كلّ مرّة الفهم الصحيح له، غير أنّها غفلت عن مبطنات هذا الفكر، فلم تتعد -على الرغم من تعمقها- في فهم أفكار أرسطو حدود الطبقات النصية دون وعي بجملة الأنساق التي يكتنزها هذا الفكر، لتظل على إثرها هذه الأخيرة بعيدة عن الكشف تمارس فعلها في الفكر العربي.

وكانت المؤسسة الثقافية حريصة على عدم مغادرة سطوح الفكر الأرسطي، وتجاوزه إلى ما غير ذلك، حتى تظل الأذهان مشغولة بفهم أفكار المعلم الأول، وما حملته من تركة فكرية، ليغيب البحث عن ما يتعدى ذلك، نظرا لغياب العقل الكاشف الذي يقف منبها محاولا التقرب من أرسطو، وفهمه في سبيل أن يحظى بشرف فهم ما جاء به المعلم الأول.

إنّ اهتمام الأذهان بمحاولة فهم أرسطو، وتقديم شرح واف لأفكاره قد حجب الرؤية عن الوجه الآخر، ونقصد به الوجه النسقي الذي اجتهدت المؤسسة الثقافية في إخفائه، لتُبقي على تلك الغلالة التي اصطنعتها شخصية أرسطو في الفكر الإنساني، فلقد أغفل فلاسفتنا أثناء محاولتهم الوصول إلى الفهم الصحيح لأرسطو وما جاء به للإنسانية حقيقة الترسبات النسقية التي انسحبت بدورها مع هذا الفكر.

فلقد أحسنت المؤسسة الثقافية استغلال الهالة التي أحاطت بأرسطو لتمرير ألاعيبها النسقية في غفلة عن الذات الجماعية المشدودة به، لاسيما وأنّ الظروف قد عززت من سيرورة تلك الهالة ليظهر أرسطو بمثابة المخلص من المدّ الذي يهدّد استقرار الدولة العباسية، لنفتح بعدها على مدّ نسقي لا حصر له، وهو الأكثر ضررا وترسيخا في الشخصية الثقافية للأمة، كما أنّ آثاره تبقى خالدة في خطاباتنا الإبداعية وممارساتنا النقدية.

وفي هذا الشأن يبدو لنا السؤال الذي طرحه الجابري¹ في ثنايا حديثه عن انفتاح العرب على فلسفة أرسطو مشروعا، نظرا لما حازته هذه الشخصية من الاهتمام، حيث عمد

¹ - ينظر: محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص. 64.

الجابري من وراء سؤاله إلى محاولة الكشف عن حضور هذا الفكر، وكيفية قراءة العرب له بشكل جعلهم يغوصون في البحث عن حيثيات هذا الفكر، محاولين التوصل إلى الفهم الصحيح والدقيق له، في حين أنّ هذا الانهماك نفسه هو الذي حشر الفكر العربي في ظل شرقة أرسطو، هذه الشرقة المؤسساتية التي أدخلت الفكر العربي في حالة من العمى عن جملة الأنساق الوافدة إلى البيئة العربية.

لقد شكّل أرسطو القناة المؤسساتية المثلى لنقل ما علق في أصول هذا الفكر من النماذج النسقية المشوهة، حتى تجد لنفسها مكانا في الفكر العربي، وإذا اعتبرنا أنّ "الثقافة مؤلف مضمّر ذو طبيعة نسقية تلقي بشباكها غير المنظورة حول الكاتب، فيقع في أسر مفاهيمها الكبرى التي تتسرّب إليه كالمخدر البطيء، فترتّب محمولات خطابه بما يوافق المضامين الإيديولوجية الخاصة بها، لنصبح أمام مؤلف مزدوج التكوين: تكوين شخصي وآخر ثقافي، والثاني لا يدّخر وسعا في تشكيل وإعادة تشكيل الأول"¹.

وتأسيسا على ما تقدّم، نقول: إنّ الثقافة قد شاركت في تأليف الفكر الأرسطي، وذلك عن طريق تشكيله، ليخرج على النحو الذي يرضي السلطة الثقافية، ليؤدي ما عليه من دور مؤسساتي، ومن ثمة، فإنّنا أمام ازدواجية في التأليف الأول يقع من قبيل التأليف الفلسفي، أمّا الثاني فهو نسقي بحت ألّفته الثقافة، حتى يصل إلينا فيما بعد على هيئته المؤسساتية، ويمارس فعله في الذائقة الثقافية للأمة المنشغلة بالشرح، ومحاولة فهم ما جاء به أرسطو فهما صحيحا.

إنّ اهتمام العرب الذي انصبّ جلّه في محاولة فهم أرسطو قد جعلت منه لا يتجاوز حدود ما ألّفه أرسطو في حين ظلّ الوجه الآخر الذي أنتجته الثقافة بعيدا عن الواجهة، ما جعلها تلعب دورا مهما في إدامة حياة النسق، خاصة وأنّ كلّ الأذهان كانت مشغولة بفك

¹ - عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، ضمن كتاب جماعي: عبد الله الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ط1، ص.45.

شيفرات هذا الفكر، والتسابق إلى شرحه وفهمه، ما جعل للنسق الحرية في التحرك، والترسخ في الفكر العربي الذي لا يزال تحت وطأة الإعجاب والدهشة لأفكار أرسطو وشخصه.

2-الثالوث النسقي (الفارابي، ابن سينا، ابن رشد):

يبدو الحديث عن رحلة النسق الأرسطية وحضورها في البيئة العربية ناقصا دون أن نعرّج على الثالوث النسقي الذي عدّ ركيزة هذا الفكر، نظرا لكونهم أصحاب السبق فيما يخص الخوض في أسس هذا الفكر، في محاولتهم سبر أغواره، وفهمه فهما يُمكنهم من البحث عن السبل التي يتقاطع فيها فكرهم العربي مع ما جاء به أرسطو، بهدف الاستفادة منه على مستوى النظرية الشعرية العربية، لنكون بعد ذلك أمام ما يمكن أن نسميه بـ"الثالوث" الذي قد شكّل القناة النسقية المثلى لانتقال الفكر الأرسطي إلى البيئة العربية، والفكر الحازمي بشكل خاص.

لذا لا يستساغ منهجيا أن نمرّ دون الوقوف عند حدود التقاطع الفكري بين أعمدة الفكر الفلسفي العربي آنذاك في رؤيتهم للفكر الأرسطي، وتناولهم له، لما يحمله الأمر من الدسامة النسقية، حيث نرى أنّ هذا الأمر يعد ضرورة ملحة في ظل تتبع رحلة عبور هذا النسق إلى المناخ العربي، كما سييسط أماننا أرضية مكيّة تساعدنا على الإحاطة بالفكر الحازمي، والكشف عن مضمراته.

وتعريجنا على هذا الثالوث سيسلّط الضوء أيضا على إسهاماته في بلورة النسق الذي حمله الفكر الأرسطي، وكذا دوره وتأثيره على البيئة العربية أو بصيغة أخرى كيف أسهم هذا الثالوث في ترسيخ نسقية الفكر الأرسطي في البيئة العربية؟، وفيتم تمثّل دورهم على مستوى الهرمية المؤسساتية؟/ وما هي المهمة المؤسساتية التي أوكلت إليهم؟، وكيف أثّرت الرواسب النسقية التي خلفها هذا الثالوث على المشروع الحازمي؟.

وسعيا منا إلى الإلمام بجميع جوانب الموضوع ارتأينا أن نلقت إلى هذه النقطة الجوهرية، ونحاول أن نبحت فيها مسلطين الضوء على الجزء الخفي منها الذي يقع خلف إسهامات التي روجها هذا الثالث، وسعى إلى تثبيتها في الذائقة الفكرية للأمة، ولعله لا سبيل، ونحن نتحدث عن الفكر الأرسطي في هجرته إلى البيئة العربية، وما حملته أفكار المعلم الأول من نسقية لإغفال الفارابي بحسبه المعلم الثاني، و"أكبر فلاسفة المسلمين"¹، حيث قال فيه ابن سبعين: "وهذا الرجل أفهم فلاسفة الإسلام، وأذكرهم بالعلوم القديمة، وهو الفيلسوف فيها لا غير"²، فلا نجد خيرا منه فهما، واستيعابا للمعطى الفلسفي الأرسطي لدرجة وافق فيها ما أورده هيجل في سياق حديثه عن مدى الاهتمام الذي خصّسه أبو نصر للفلسفة الأرسطية، الأمر الذي دفعه إلى وصفه بأن "معدته كانت شديدة الهضم"³.

وبهذا يجوز القول بأننا إزاء فيلسوف استطاع حقيقة هضم الفكر الأرسطي على الرغم مما يصاحبه من مزلق معرفية وعرة، ليؤسس لنا انطلاقا من هذا الهضم المركز والشديد -حسب هيجل- مذهباً فلسفياً ينطلق في أساسه من محاولة التوفيق بين إمامي الفلسفة أرسطو وأفلاطون، "فهو لا يعد الخلاف الذي بينهما خلافاً جوهرياً مادام الاتفاق واقعاً على الأصول والمقاصد"⁴، ليؤكد على فكرة وحدة الفلسفة، الأمر الذي جعلها تتطابق بدورها مع البيئة العربية التي تقوم على فكرة التوحيد.

وكما اتسم الفارابي بميزة جعلته يتفرد عن سائر الفلاسفة المسلمين، بتجاوزه مرحلة الاستيعاب ومحاولة الفهم إلى الجمع بين فكرين من مذهبين مختلفتين تماماً لمذهب مثالي،

¹ - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مصدر سابق، ج5، ص.153.

² - جميل صليبا، من أفلاطون إلى ابن سينا: ملاحظات في الفلسفة الإسلامية: محاضرات في الفلسفة الإسلامية، مكتب النشر العربي، دمشق، سوريا، 1930م، ط1، ص.46 نقلا عن: Massignon, Recueil de texte inédits concernant l'histoire de la mystique en pays d'islam, paris, 1929, p.129

³ - فرانتز روزنتال، مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، تر أنيس فريجة، دار الثقافة للنشر والتوزيع/ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت/ نيويورك، لبنان/ الولايات المتحدة الأمريكية، 1961، د.ط، ص.18.

⁴ - أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تح عثمان محمد أمين، مكتبة الأنجلو، القاهرة، مصر، 1968، د.ط، ص.40.

مذهب واقعي} على الرغم مما لاقاه تصرفه هذا من سخط من طرف الدارسين¹، لكونه قد بُني في اعتقادهم على ظن خاطئ اتضح حين نسب الفارابي كتاب إيثولوجيا لأرسطو، وهو في الواقع للفيلسوف الإسكندري أفلوطين، ليردّ عن الأمر في رسالته موضحاً: "فإنّي رأيت أكثر أهل زماننا قد خاضوا وتنازعوا في حدوث العالم وقدمه، وادّعوا أن بين الحكيمين المقدمين المبرزين اختلافاً في إثبات المبدع الأوّل... أردت في مقالتي هذه، أن أشرّع في الجمع بين رأييهما، والإبانة عما يدلّ عليه فحوى قوليهما، ليظهر الاتفاق كانا يعتقدانه، ويزول الشك والارتباب عن قلوب الناظرين في كتبهما"².

واستتباعاً لما تقدم يمكن القول بأنّ الجمع الذي حاول أن يعقده الفارابي من خلال كتابه "الجمع بين الحكيمين" بقدر ما كان جمعا الغاية منه تحقيق الوحدة الفلسفية بقدر ما وضعنا أمام مدّ نسقي مزدوج، فبعدما كانت الجهود مكرّسة نحو أرسطو نفسه، وما حمله من أفكار إلى البيئة العربية. أخذ الفارابي على عاتقه الجمع بين فكرين مختلفين في المذهب، لنصير أمام فكر نسقي آخر حاول من خلالها المعلم الثاني أن يزوج بين الفكرين بما يحمل كلّ منهما من أبعاد نسقية في سبيل تحقيق وحدته الفلسفية المأمولة.

وأمام هذه الرغبة التي اجتاحت أبا نصر وسعيه الحثيث لتحقيقها يمكن الجزم بأنّ البيئة العربية قد أصبحت أمام عصارة نسقية مزدوجة سعى الفارابي إلى نقلها للمناخ العربي، الأمر الذي جعلنا نتجاوز في مسألة الفارابي الحديث عن الركّام النسقي الذي سيحقّقه الفكر الأرسطي، ومدى تأثيره على الفكر العربي الإسلامي، نظراً لكوننا قد أصبحنا أمام ازدواج فكري أو بالأحرى ازدواج نسقي حاول المعلم الثاني أن يوجد له مكاناً في الفكر العربي.

¹ - ولعل أبرزهم: المستشرق ول ديوارنت وجميل صليبا للاستزادة ينظر: ول دابريل ديوارنت، قصة الحضارة: نشأة الحضارة، تر زكي نجيب محفوظ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم/ دار الجيل للنشر والطبع والتوزيع، تونس/ لبنان، د.ت، ج3، د.ط، ص.204/ جميل صليبا، من أفلاطون إلى ابن سينا، مرجع سابق، ص.56.

² - أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، مصدر سابق، ص.79.

ولا ريب في أنّ هذه الرغبة التي اعترت الفارابي في سبيل تحقيق مهمته لتوحيد الفلسفة قد مهّد لها الطريق كلّ من أستاذه يوحنا بن جيلان، وأبي بشر متى بن يونس، حيث تتلمذ على يديهما، وتمّ توجيهه من قبلهما نحو دراسة المنطق اليوناني قبل أن يأخذ على عاتقه تحقيق مهمته الجديدة، فقد مهّد له هذا النوع من الانفتاح على المنطق، واكتساب نسقيته، ليغدو الفارابي "من جهة تلميذ لأفلاطون في الأخلاق والسياسيات والإلهيات، وهو من جهة ثانية ذو نزعة أرسطية في المنطق والطبيعيات وفي مبادئ ما بعد الطبيعة"¹.

ثم إن كلّ من يوحنا بن جيلان ومتى بن يونس مسؤولان على توجيه العصارّة النسقية الأرسطية، وتسهيل مرورها عبر الفارابي الذي راح فيما بعد يسعى جاهدا في سبيل إتمام ما توقّف عنده الفلاسفة عن طريق محاولته التوصل إلى الفهم الصحيح لما جاء به أرسطو من جهة، والجمع بينه وبين أفلاطون من جهة أخرى، ونجده قد أعرب عن هذا الأمر في مقدمة مقاله قائلا: "قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معاني تقضي بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبتته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها"².

وفي هذا الرأي الذي استفتح به الفارابي مقاله الشهيرة دلالة نسقية أعرب من خلالها عن الغاية، والتي تتمثّل في الانتفاع بما أورده أرسطو فيما يخص العملية الإبداعية الشعرية ونُظُمها، أي ما أمكن إدخاله إلى البيئة العربية، وما يتناسب فيه مع الشعر العربي، وهو نوع من التقاطع اليوناني العربي الذي أراد الفارابي إحداثه على مستوى العملية الشعرية دون السعي إلى إتمام ما لم يرم أرسطو إتمامه؛ "إذ الحكيم³ لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلا عن القول في صناعة الشعر... ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها

¹ - أحمد شمس الدين، الفارابي: حياته، آثاره، فلسفته، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1990، ط1، ص.97.

² - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطالس، تر عبد الرحمن بدوي،

مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953، د. ط، ص.149.

³ - والمقصود هنا أرسطو.

مع فضله وبراعته- لكان ذلك مما لا يليق بنا. فالأولى بنا أن نوميء إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقويل التي ينتفع بها في هذه الصناعة"¹.

ونستطلع من القول -أعلاه- تلك الرغبة في فهم ما جاء به أرسطو، ومحاولة الاستفادة منه في المجال الشعري العربي خاصة مع الفارابي "الذي كرّس قسطا كبيرا من مجهوده الفكري في تعريب المنطق وشرحه وتبسيطه وإدماجه في الذهنية العربية"²، في حين غاب عن ذهنه وعن أذهان فلاسفتنا ما يمكن أن يعبر عن طريق هذا الفكر من حمولة نسقية غريبة عن المناخ العربي، خاصة إذا اعتبرنا أن "النسق الثقافي المضر لا يتغيّر نوع الخطاب الذي يتدثر فيه، إنّه يغيّر صيغته ومفاهيمه"³.

لطالما أضحى فهم أرسطو والسعي إلى إيجاد مكان له في الفكر العربي مسعى كلّ الفلاسفة العرب آنذاك، وهو ما سهّل عملية انتقال الأنساق، وجعل من عملية مرورها إلى الذائقة الفكرية العربية أمرا يسيرا، فقد وجدت الطريق أمامها سالكا، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار الظروف التاريخية التي شكّلت سببا رئيسيا دفع بالفلاسفة المسلمين في تلك الفترة نحو فلسفة أرسطو، "لأنّ حقيقة هذه الفلسفة هي ما كان يريده الفلاسفة العرب منها ويبحثون عنه فيها. حقيقتها بالنسبة إليهم هي نوع تأويلهم لها، هذا النوع من التأويل الذي فرضه عليهم واقعهم الاجتماعي السياسي الثقافي"⁴.

وتأسيسا على ما تقدّم ذكره، فإنّ الظروف التاريخية قد شكّلت البيئة المثالية لانتقال الأنساق، وتسهيل عملية مرورها، وترسيخها في الفكر العربي، فأثناء سعي الفارابي إلى خلق ذلك التوازن بين الفلسفة والدين في خضم سيطرة السلطة الدينية وهيمنتها، كان لزاما أن يفرّ

¹ - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطالس، مصدر سابق، ص.150.

² - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص.56.

³ - عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مرجع سابق، ص.151.

⁴ - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص.64.

الفارابي إلى أرسطو نفسه محاولاً أن يجد في ظل فكره الحل في سبيل تحقيق هذه النظرة التوفيقية بين الدين والفلسفة، مؤكداً على فكرة أن الفلسفة لا تتعارض والدين الإسلامي.

وقد أتاحت الظروف التاريخية الفرصة أمام المدّ النسقي والانفتاح ليس فقط على الفكر الأرسطي، ومحاولة فهمه في سبيل إقامة الرؤية الفارابية التوفيقية المنشودة، وإنما سمحت لجملة الأنساق بالتحرك والتموقع في الذات العربية بعيداً عن أذهان فلاسفتنا المشغولين بأرسطو نفسه، حيث يرون فيه القشة التي لا بد من التمسك بها سعياً إلى إقامة نوع من التوازن في ظل السلطة الدينية التي ضيقت الخناق آنذاك، على كل ما يتصل بالمنطق والفلسفة.

وعلى هذا الحال لم يجد الفارابي سوى المنطق اليوناني الذي يقوم أساسه على ما جاء به أرسطو وأفلاطون لبعث رؤاه التوفيقية، و"إقناع أهل الدين بأن الإسلام لا يضاد الفلسفة، وذلك بتفهمهم أن ما في الدين هو مجرد مثالات لما في الفلسفة"¹، وأمام هذا السعي إلى بعث نوع من التوازن بين الدين والفلسفة وجدت المضمرات الثقافية التي حملها المنطق اليوناني مكاناً للتغلغل، مادام الفارابي وغيرهم من الفلاسفة منشغلون بتعريب المنطق اليوناني، ومحاولة إنشاء مدينة فاضلة² يتحقق على مستواها ما عجز الفارابي على تحقيقه في أرض الواقع.

لقد شكّلت مسألة التوفيق بين الدين والفلسفة في ظل ما كان يسود من سيطرة السلطة الفقهية النقطة المحورية التي استعانت بها المؤسسة الثقافية لتمرير أنساقها، حيث وجد الفارابي ومن معه من الفلاسفة العرب آنذاك في أرسطو الجسر الممدود بين الدين والفلسفة،

¹ - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص 70.

² - للاستزادة ينظر: أبو نصر الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، د. ط / أبو نصر الفارابي، السياسة المدنية، تح فوزي ميري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1964، د. ط / أبو نصر الفارابي، الملة، تح محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1991، ط 2.

ليصبح بعدها مرور الأنساق سهلا مادامت جلّ الأذهان مشغولة بهذه الاشكالية، ومحاولة الفصل فيها ما سمح بتحريك الأنساق، وتموقعها في الذات العربية بكلّ يسر وسهولة.

وأصبح -بعد هذا- ظاهرا أنّ قراءة الفارابي لأرسطو وأفلاطون لم تكن بريئة¹، بل كانت موجهة بقدر التوجيه الذي حظيت به الأنساق التي تختبئ خلف الفلسفة اليونانية، وتتوسل بها، لتحظى عن طريق سعي الفلاسفة المسلمين إلى فهم المنطق الأرسطي بمكان لها في المناخ العربي، كما حاول الفارابي عقد نوع من التزاوج بين المنطقيين الأرسطي والأفلاطوني حتى يتمكّن من بلوغ هدفه المنشود الذي طوّعته السياقات التاريخية، ووجهت أسسه نحو المنطق اليوناني وإلى أرسطو بالذات، سعيا إلى بعث نوع من التوفيق، ومدّ الجسور بين الدين والفلسفة، كما أنّ الأمر لم يكن مع الفارابي وحده؛ "إذ كانت حالهم جميعا بمثل حاله، لأنهم كانوا جميعا يعيشون اشكالية واحدة، تدور حول محور واحد، وإنّ اختلفوا في مقدار وعيهم بها، أو نوعية الحلول التي كانوا يرونها صالحة دون غيرها"².

ولا غرو أنّ يحاول فلاسفتنا العرب بعد أنّ فتح لهم الفارابي الباب، ومدّ لهم من الطريق ما يمكنهم أن يعوّل عليه لإقامة المدينة الفاضلة التي كان يصبو إليها الفارابي أو على الأقل أن يسعوا إلى تحقيق الرؤية نفسها التي حلم المعلم الثاني بتحقيقها، دون الوعي بجملّة المضمرات التي رافقت أو سترافق تحقيق الحلم المنشود، ما دامت ستؤتي أكلها بالشكل الذي أراده لها الفارابي من جهة، وكونها ستخدم بدورها أغراض المؤسسة الثقافية من جهة أخرى، بحيث تضمن لها استمرارية أنساقها وفعاليتها في الفكر العربي.

ويستشرفنا ابن سينا كواحد من الذين تأثروا بالمنظومة الفارابية في انفتاحه على الفلسفة اليونانية، خاصة إذا اعتبرنا مؤلفات المعلم الثاني شارحة لأفكار أرسطو، ومقرّبة للفلسفة

¹ - لقد أورد الدكتور محمد عابد الجابري في سياق حديثه عن مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي السياسية والدينية للاستزادة ينظر: محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص.55.

² - المرجع نفسه، ص.64.

الأرسطية، وهي نفسها التي استعان بها ابن سينا في تدليل ما يعترضه من صعوبة في فهم الفكر الأرسطي، حيث نجده يقول: "...ثم عدلت إلى العلم الإلهي، وقرأت كتاب ما بعد الطبيعة فما كنت أفهم ما فيه، والتبس عليّ غرض واضعه... وأيست من نفسي وقلت: (هذا كتاب لا سبيل إلى فهمه)¹ إلى أن قرأ في أغراض كتاب ما بعد الطبيعة لأبي نصر الفارابي الذي يسّر عليه فهم ما جاء في كتاب أرسطو.

ولنا أن نستوعب حجم الرواسب النسقية التي نقلها أبو نصر في ثنايا شرحه لأفكار المعلم الأول، والسيرورة التي أحدثها انطلاقاً من شروحاته المختلفة لأفكاره، هذه السيرورة النسقية نفسها التي طمحت إلى تحقيقها السلطة الثقافية، حتى تضمن من خلالها استمرارية فعالية أغراضها، وترسخها في الفكر العربي؛ لهذا شكّل أرسطو في ذلك الوقت بالذات المتكأ في فك الإشكالية القائمة في المجتمع العربي آنذاك، وقد نجحت من خلال الفارابي وغيره من الفلاسفة في تثبيت أنساقها عميقاً في الذات العربية، وتكريس نوع من الهيمنة والإخضاع على مستوى أنساقها.

وجملة القول أن الفارابي هنا باعتباره فيلسوف العرب والمعلم الثاني بعد أرسطو قد عزّز من فعالية النسق نفسه الذي أصبح له حيّز في الفكر العربي من خلال المنظومة الفلسفية الفارابية التي عُدّت بمنزلة جسر يمتد من خلاله الفكر الأرسطي بهلاميته النسقية وصولاً إلى الفكر العربي، الذي صار بعدما كان بصدد استيعاب أفكار المعلم الأول أمام معلم ثان، وثالث تعزيزاً لأنساقها، وتفعيلاً لدورها في ذاكرة الفكر العربي الذي وجد نفسه أمام سلسلة من المعلمين المؤسساتيين، العاملين على استمرارية الفكر الأرسطي برواسبه النسقية، وأوجدوا له من الأسس ما يجعله يتماشى مع المناخ العربي، ليظل دوره مستمراً وراسخاً في الفكر العربي.

¹ - بولس مسعد، ابن سينا الفيلسوف بعد تسعمائة سنة على وفاته، مؤسسة هنداوي، وندسور، المملكة المتحدة، 2017، د. ط، ص. 17.

وإن كان ظاهر الدعوة السيناوية قد يبدو لدى البعض مخالفا لما جاء به أرسطو، لاسيما إذا أخذنا سخريته من المشائين أو كما لقبهم الشركاء في الصناعة "العاميين المشغوفين بالمشائين الظانين أن الله لم يهد إلا إياهم... مع اعتراف منا بفضل أفضل سلفهم (أرسطو) في تنبهه لما نام عنه ذووه وأستاذوه... وفي إدراكه الحق في كثير من الأشياء وفي تفتّنه لأصول صحيحة سرّية في أكثر العلوم"¹، إلا أن أبا علي ظل ملازما لجبة الفلسفة اليونانية، حيث سعى إلى انوجاده في خضم الفوضى السياسية التي كانت تعيش في ظلّها الدولة العباسية ذلك التوفيق بين الدين والفلسفة، وإن كان هدف الشيخ الرئيس في حقيقة الأمر يرمي "إلى دمج الدين في الفلسفة والفلسفة في الدين وتعويضها بفلسفة دينية واحدة"².

وإذا كان الأمر ظاهرا كالذي مرّ فإنّ الأوضاع السياسية المضطربة التي عصفت بالدولة العباسية، وكذا هيمنة السلطة الدينية التي كانت تتبى بأفول نجمها قد كان لها ارتداد في توجيه الأذهان نحو الفلسفة اليونانية، وبخاصة إلى أرسطو نفسه حيث وجد فيه الفارابي وثلة من الفلاسفة العرب الآخرين الحلّ في سبيل كسر هذه الهيمنة، وإحداث نوع التكامل بين الدين والفلسفة.

وعلى الرغم مما قد يبدو لأوّل وهلة في رفض الشيخ الأكبر لفلسفة أرسطو وسخريته من المشائين، لاسيما وأنّه كان يتبنى "منطقا جديدا بعيدا كلّ البعد عن منطق أرسطو، وأنّه كان رائد مدرسة منطقية"³ أفلاطونية الاتجاه، إلا أنّه لم يخرج عن بوتقة الفلسفة الأرسطية، وفي إتباعه لعلوم الأوائل، محاولا أن يبدع علما للشعر آخذا من أرسطو ما تتقاطع فيه حدود

¹ - أبو علي بن سينا، منطق المشرقيين، المكتبة السلفية، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص. 19.

² - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص. 120.

³ - محمد عزيز نظمي سالم، تاريخ المنطق عند العرب، مؤسسة شهاب الجامعة للطباعة والتوزيع، الإسكندرية، مصر 1983، د. ط، ص. 113.

الشعرين العربي واليوناني، ونجده يؤكد على ذلك في خاتمة تلخيصه في قوله: "وأما ههنا فلنقتصر على هذا المبلغ، فإن وكد غرض الاستقصاء فيما ينتفع به من العلوم"¹.

وأيما يكن من شأن ابن سينا في الابتعاد عن أرسطو، ومحاولة الإبداع خارج أورغانونه فارا إلى ما سمّاه بالأفلاطونية الجديدة، فأثّه ما يزل خاضعا لأنساق الفلسفة اليونانية، وتابعاً لمنظومتها الفكرية، ولو حاول أن يضيف شيئاً جديداً على المنطق الذي استمدّه من أفلاطون الإلهي، وفيثاغورس الحكيم، الأمر الذي جعله يتعرّض إلى السخرية في الأوساط الفلسفية بالمغرب والأندلس، وأدت إلى تجاهله من قبل العديد من الفلاسفة، ويأتي في مقدمتهم ابن رشد، وابن باجة، ولعلنا لا نجد أبلغ من قول ابن سبعين الذي يصفه بأنّه "مموه مسفسط، كثير الطنطنة، قليل الفائدة، وما له من التواليف لا يصلح لشيء، ويزعم أنّه أدرك الفلسفة المشرقية، ولو أدركها لتضوع ريحها عليه وهو في العين الحمئة، وأكثر كتبه مؤلفة ومستتبطة من كتب أفلاطون، والذي فيها من عنده فشيء لا يصلح، وكلامه لا يعول عليه، والشفاء أجلّ كتبه وهو كثير التخبّط ومخالف للحكيم"².

إنّ هذا الاختلاف الذي ظلّ ينشده ابن سينا من خلال رؤيته، وإنّ كان ظاهره الخروج عن شرنقة أرسطو التي خضع لسلطانها الفكر العربي آنذاك، إلا أنّه لم يخرج عن الفلسفة اليونانية نفسها أو بالأحرى ما أمكن أن نعبر عنه بالمنظومة النسقية اليونانية، ودعواه في فهم للفلسفة المشرقية ما هي في حقيقتها سوى إعادة قراءة لما جاء به الفارابي خاصة، محاولاً إبراز عناصر منها، و"هي التي أدّت إلى تغيير في اتجاه المنظومة، وبالتالي إلى تأسيس ما دعاه الشيخ الرئيس بـ(الفلسفة المشرقية)"³.

¹ - أرسطوطاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص.198.

² - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص.29.

³ - المرجع نفسه، ص.102.

ومدار الأمر أننا لا نزال على الرغم من الدعوة السيناوية التي حاول أبو علي إظهارها على هيئة جديدة مدعيًا الاختلاف أمام نسخة ثانية عن المنظومة الفارابية ذات حمولة نسقية أرسطية، وإن كانت في حالة ابن سينا روحانية أكثر منها إلى كونها مادية، كما كانت مع الفارابي، ولعل الفضل يعود في ذلك إلى المدرسة الفارسية الحرائية التي عملت على تعزيز الجانب الروحاني الميتافيزيقي الذي أقام عليه ابن سينا دعوته السيناوية.

لنصبح فيما بعد أمام جملة من الظروف الثقافية، ومن بينها تأثير المدرسة الحرائية الخراسانية في ترسيخ القيم الأفلاطونية أو الفلسفة المشرقية السيناوية، والتي شكّلت البيئة المناسبة لتشكّل الأنساق، وبعثها ليس فقط على مستوى الذات الثقافية للأمة العربية فحسب، وإنما نجد تداعياته على مستوى تلاميذته الذين كما وصفهم الجابري بأنهم قد "أخذوا عنه تلك الرؤية (السحرية) وضربوا بالمنطق والعقل عرض الحائط"¹ وفي مقدمتهم السهروردي² والغزالي.

إنّ المؤسسة الثقافية حريصة على ترسيخ آليات الهيمنة والإخضاع عن طريق محاولة توفير المناخ الملائم لاستمرار أنساقها، فقد شكّلت الظروف السياسية التي كانت تتخبط فيها الدولة العباسية المناخ المناسب لمرور الفكر الأرسطي بما يحمله من نسقية، بل دفعت الفلاسفة دفعا إلى الفلسفة اليونانية، وبشكل خاص إلى أرسطو مصوِّرة إياه على أنّه المنقذ الوحيد الذي من شأنه أن يحقق فعلا ذلك التزاوج المنشود بين الدين والفلسفة.

كما قد ساهم كلّ من الفارابي وابن سينا بالتواطؤ مع المؤسسة الثقافية في الترسّخ أنساق الفكر الفلسفي اليوناني، وإنّ حاول الشيخ الأكبر أن يبدي لنا ابتعاده عن المنطق اليوناني،

¹ - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص. 165.

² - والمقصود بالحديث أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أميرك السهروردي ويلقب بالسهروردي المقتول تمييزا له عن صوفيين آخرين هما شهاب الدين عمر السهروردي مؤلف كتاب عوارف المعارف في التصوّف، وصاحب الطريقة السهروردية أمّا الآخر فهو أبو النجيب السهروردي.

وامتغاضه من المشائين، إلا أنه لم يبتعد عن تخوم الفكر الفلسفي اليوناني أفلاطوني الاتجاه، ليبقى بذلك الفكر العربي آنذاك حبيس الفلسفة اليونانية المكرسة من قبل المؤسسة الثقافية، خاصة وأن الظروف السياسية المتأزمة التي عرفتھا الدولة العباسية قد ساهمت في تعزيز هذه الشرنقة، وإن كانت ذات بعد روحاني مع ابن سينا، نظرا لما كرسته المدرسة الفارسية الحرانية، لأنه نشأ في وسط إسماعيلي، وتلقى العلم والفلسفة من رسائل إخوان الصفا، إلا أن كل هذا لا يكاد يعدو مجرد تلوينات مؤسساتية في سبيل تحقيق التموه المطلوب ليستمر معه المدّ النسقي.

إنّ التمزق الإيديولوجي الذي عانت منه الدولة العباسية قد شكّل النقطة المحورية التي استغلّتها المؤسسة الثقافية في سبيل الترويج لأنساقها من خلال منظومة الفلسفة اليونانية، التي ولج إليها الفلاسفة المشاركة في سبيل تحقيق ذلك التكامل الفكري من خلال محاولة التوفيق بين الفلسفة والدين، ودمج الفلسفة في الدين، كما هو الحال مع ابن سينا سعيا إلى تحقيق نوع من الاستقرار الفكري، الذي غاب على الصعيدين الاجتماعي والسياسي.

لقد أحسنت السلطة الثقافية استغلال الأوضاع السياسية والاجتماعية المضطربة التي كانت تتخبط فيها الدولة العباسية لصالحها، فما وجد الفارابي وبعده ابن سينا نفسيهما إلا وهما يحاولان فهم الفلسفة اليونانية في سبيل الولوج إلى الفكر الأرسطي، وكذا البحث فيه عن العناصر التي أمكن الاعتماد عليها في إقامة نموذج فكري ثابت يتماشى مع خصوصية البيئة العربية التي تصارع في سبيل تحقيق نوع من الوحدة، والاستقرار السياسي والاجتماعي، حتى تضمن بذلك استمراريتها وتماسكها.

ثم إنّه من الأهمية بمكان الحديث عن الضلع الثالث من هذا الثالوث النسقي، ودوره في ترسيخ القيم النسقية الأرسطي في الجهاز الفكري العربي بصورة عامة، ونعني به ابن رشد باعتباره قطبا من الأقطاب المؤسساتية التي ساهمت هي الأخرى في أداء ما عليها من دور

في ظل المنظومة التي تركزها السلطة الثقافية، كما عملت على ترسيخ القيم النسقية التي تبنتها المؤسسة، وإنه لقمين بنا الإشارة في هذا الصدد أن استيعاب المدرسة المشرقية للفلسفة اليونانية والأرسطية على وجه التحديد يختلف اختلافاً كلياً عن المدرسة المغاربية، نظراً للسياقات الثقافية، والسياسية، والاجتماعية التي أحاطت بكل من المدرستين، والتي وجهت الرؤية والمنهج في التعامل مع الفكر الأرسطي نفسه.

ولابد من التنويه إلى أن اختلاف الظروف المحيطة بالمدرسة المغاربية لا يعني أن أرسطو قد غاب أو بالأحرى قد غابت نسقيته، على الرغم من سلطة الفقهاء المتمزعة في عهد الدولة المرابطية، "وهل هناك فيلسوف لا يرتبط بأرسطو بشكل من الأشكال"¹، ولا سيما في عهد يوسف بن تاشفين بدليل حرق كتب الغزالي "لاحتوائه على علم الكلام والفلسفة وكراهية المالكية لهذه العلوم"²، في حين ساعدت الظروف السياسية والثقافية في عهد الموحدين، والتي شكّلت محورا هاما لتشجيع المنطق، والانفتاح على مؤلفات أرسطو وأنساقه. لذا، فإن الحديث عن المنظومة الفلسفية المغاربية سيقودنا لا محالة إلى ظروف سياسية، وأخرى اجتماعية تحكّمت في كيفية استقبال الفكر الفلسفي اليوناني الأرسطي، وكيفية قراءته قراءة جديدة لا تكاد تتعدى من حضور المؤسسة فيها، وتوجيهها التوجيه الصحيح الذي تضمن من خلاله رسوخ أنساقها وخلودها في الفكر الفلسفي المغاربي، وحتى يظل بذلك الخطاب الفلسفي المغاربي حبيس الرؤية التي كرّسها ابن رشد، وابن باجة، وابن طفيل في ترسيخ الصورة النسقية التي أرادتها المؤسسة الثقافية.

¹ - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مرجع سابق، ص. 32.

² - حسن علي حسن، الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس: عصر المرابطين والموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1980، ط1، ص. 451.

وكان لتشجيع الدولة الموحدية للمنطق والثورة الإصلاحية التي قام بها المهدي ابن تومرت¹ في سبيل إحياء مبدأ ترك التقليد، والعودة إلى الأصول قد هيأت الظروف والأذهان لاستقبال أرسطو، والجاهزية لتقبل أنساقه، فهو الذي دفع بالخليفة الموحي المنصور أن يطلب من ابن رشد تقريب كتب أرسطو إلى البلاط الموحي، والعمل "على تنقيتها من الشوائب الأفلاطونية المحدثه التي كانت قد علقت بها على يد الشراح الإسكندرانيين، كما ردّ على سلفه من المشائين العرب، ولاسيما الفارابي وابن سينا"².

وعلى هذا الأساس وجدت المؤسسة الثقافية في ابن رشد المؤهلات التي تجعل منه الحارس الأمين لأنساقها، والمساعد الوفي لها في سبيل ترسيخ أنساقها المؤسساتية في البيئة المغاربية، وإن كانت الطريقة التي اعتمدها ابن رشد مخالفة تماما لما أرسته المدرسة المشرقية، وبالتحديد مع الفارابي، وابن سينا، إلا أنّ الخوض في معالم الفكر اليوناني كان واحدا -على الرغم من الاختلاف في البحث والرؤية- حيث نجد كلاً من الفارابي، وابن سينا، وابن رشد قد أدوا ما عليهم من دور على مستوى المنظومة المؤسساتية، في سبيل ترسيخ القيم النسقية، وتثبيتها في الفكر العربي.

لذا، فإنّ الاختلاف الذي نلمحه كان على مستوى التوجه والمنهج، والذي تجسد حتى في كتب ابن رشد³، حيث سرعان ما يتبدى لنا ذلك الطموح الذي حرص صاحب المتن الرشدي

¹ - للاستزادة فيما يخص الثورة الإصلاحية التي قام بها المهدي ابن تومرت ينظر: أبو بكر بن علي الصنهاجي، أخبار المهدي بن تومرت وبداية دولة الموحدين، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، المغرب، 1971م، د. ط هذا بالإضافة إلى كتاب "أعز ما يُطلب" وهو كتاب جمعت فيه تعاليقه المهدي بن تومرت أملاه على أمير المؤمنين عبد المؤمن بن علي تحدّث من خلالها عن ثورته الإصلاحية الثقافية.

² - عباس أرحيلة الأثر الأرسطي، مرجع سابق، ص. 642 وما بعدها.

³ - للاستزادة ينظر: أبو الوليد أحمد ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1968، د. ط/ أبو الوليد أحمد ابن رشد، الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1998، ط1/ أبو الوليد أحمد ابن رشد، تهافت التهافت، تح سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1964، ط1.

على تحقيقه على مستوى المدرسة الفلسفية المغاربية، المتمثل في تأسيس منهج عقلاني برهاني واقعي منفتح، يختلف فيه عن المدرسة المشرقية القائمة على العقلانية المبتعدة عن البرهانية، الصوفية الاتجاه.

وهذا ما يقودنا نحو الإقرار بحقيقة مفادها أنه على الرغم من اختلاف زاوية تناول هذا الفكر بما حمله في طياته من دسامة نسقية، إلا أنّ الدور الذي لعبه كلّ فرد من الثالوث كان واحداً في ظل المؤامرة المؤسسية التي تسعى إلى غرس قيمها في الشعر والنقد، وإرساء سيطرتها عليهما من جديد.

إنّ محاولة ابن رشد لإقامة عقلانية منطقية يختلف بها عن المنظومة الفارابية والدعوة السيناوية في المشرق التي حادت حقيقة عن الهدف الذي أُريدَ تحقيقه من خلالها لا تكاد تعدو في نظرنا سوى ترسيخا للقيم المؤسسية التي تمثلها الفلسفة اليونانية، وبالتحديد الأرسطية منها حتى مع ابن رشد، وإنّ اختلفت طريقة تناوله وطرقه لهذا الفكر، فقد كان أرسطوطالي المذهب، أو أرسطوطاليا أكثر من أرسطو نفسه¹؛ لذا جاز لنا القول بأنّه رغم الاختلاف الواقع بين المدرسة المشرقية والمغربية في تناول الفلسفة اليونانية، والتعامل مع أفكار أرسطو نفسه، إلا أنّها لم تخرج عن كونها مجرد حيل عمدت إليها المؤسسة لا غير، وقد أدت ما عليها من دور على مستوى المنظومة المؤسسية.

إن مساهمة الثالوث النسقي المتمثل في {الفارابي، ابن سينا، ابن رشد} في أداء ما عليه من دور مؤسسي، ومحاولة نقل تلك العصارة النسقية الأرسطية وتثبيتها في الفكر العربي بشكل عام، ستستشف بعد ذلك آثارها مع حازم القرطاجني، ودورها في توجيه أسس مشروعه، وكأننا أمام سلسلة متواصلة حرصت السلطة على استمراريتها ضمانا لاستمرارية

¹ - محمد عابد الجابري، نحن و التراث، مرجع سابق، ص. 226.

أنساقها بدءاً من الفارابي وصولاً إلى حازم القرطاجني الذي تجلت فيه تلك العصاراة النسقية، وتبدّت تداعياتها على مستوى الخطاب الإبداعي والنقدي.

المبحث الثالث: التحول المؤسساتي في النقد المغربي

إضاءة:

لا يزال محور الحديث في هذا الفصل موجّها نحو حازم القرطاجني في علاقته بالمؤسسة الثقافية، حيث حاولنا من خلالها أن نقف عند حدود المشروع الحازمي، والموجهات له، وعلى إثر ذلك وجدنا أنه من الضروري أن نسلط الضوء على المؤسسة الثقافية نفسها في توجيهها للرؤية النقدية الحازمية، لاسيما في ظل التحولات التي طرأت عليها في سياق الانفتاح على الفلسفة اليونانية، وتداعيات ذلك على النقد المغربي والحازمي بصورة خاصة.

ومادام الأمر كذلك سننتقل من الحديث عن المضمرات النسقية التي ارتبطت بالخطاب النقدي الحازمي، ووجهت أسسه نحو الحديث عن الموجه والمتحكم في توليد هذه الأنساق، وتفعيلها في الخطاب النقدي المغربي، لأن ذلك من شأنه أن يساعدنا على كشف جملة المضمرات التي تحكمت في الرؤية النقدية الحازمية، ودور حازم في تفعيل، وترسيخ الأنساق المؤسساتية في الذائقة الجمعية للفرد؛ لذا تم التركيز على المنظومة نفسها، لأن ذلك من شأنه الإبانة عن آليات السلطة في توجيه الخطاب، وكذا الحيل التي تعتمد عليها المؤسسة في ثنايا هذا التوجيه السلطوي للخطاب النقدي، وللعلمية النقدية بشكل عام.

1- تفكيك نسق الهيمنة:

تمّ الاتفاق قبلا على مدى هيمنة المؤسسة الثقافية، ودورها في تفعيل الأنساق، وتوجيهها للخطاب النقدي المغربي، ولنا أن نتساءل عن المؤسسة الثقافية نفسها الحاكمة للنقد المغربي في القرن السابع، والتحولات التي طرأت عليها خاصة إذا ما قارناها بحالة النقد المغربي قبل حازم، ونعني بالتحديد ما قبل القرن الخامس الهجري، الأمر الذي جعل حقيقة هذا التساؤل مشروعا وضروريا في هذا الفصل بالذات، بحيث نجده لا يبتعد بنا عن

الإشكالية العامة للبحث، بل ينقلنا إلى جوهرها بالضبط باعتبار المؤسسة الثقافية المفعّل لجملة المضمرات التي يحفل بها الخطاب النقدي، والموجه لها وفق ما تقتضيه أغراضها.

إنّ توجيه مدار الحديث نحو المؤسسة من شأنه أن يفصح لنا عن الهيمنة المؤسساتية على خطاب النقدي المغاربي، ذلك أنّ الخوض في ثايا المؤسسة الثقافية يعني بالضرورة التطرّق إلى المنتج لهذه الأنساق، والمسؤول عن بثها في ثايا الخطاب، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار التحوّلات التي طرأت على البيئة النقدية المغاربية وصولاً إلى حازم القرطاجني، وبالتالي كان لابد من تسليط الضوء على المنظومة النسقية، والحرص على كشف ذلك التلاعب المؤسساتي الذي تقوم به المؤسسة الثقافية لبعث الأنساق في طبقات الخطاب النقدي بعيداً عن النقاد أنفسهم، المساهمين بدورهم في تعزيز هذه الأنساق، وترسيخها في الذائقة الجماعية للفرد، وذلك عن طريق ملازمتهم للرؤية الجمالية والبلاغية في التعامل مع النصوص ونقدها.

كنا قد تبيّنا سابقاً طبيعة المؤسسة الثقافية التي حكمت النقد المغاربي قبل القرن الخامس، وسيطرت المؤسسة البلاغية على الخطاب النقدي المغاربي آنذاك، وتحكّمها في أسس التأليف النقدي بدوره عن طريق الخوض في الشروحات التي لا حصر لها في صنوف البلاغة والبديع، ولا نجد في الأمر تغييراً إذا غادرنا مجال التأليف النقدي إلى الرؤية النقدية بشكل عام، فقد كان الناقد المغاربي وفيّاً للنقد البلاغي الجمالي حيث لم يتوانَ في تتبّع مكامن الجمال في النص بحسبها المعيار الذي يكشف له عن جودة العمل الأدبي دون البحث عما سواه، لأنّ ذلك سيعيد تجاوزاً للحدود التي رسمتها له المؤسسة البلاغية في ممارسته للعملية النقدية، وانتهاكاً لعمود الشعر مما سيؤدي به في نهاية الأمر إلى الإقصاء المؤسساتي.

فالمؤسسة الثقافية دائمة الحرص على إحكام سيطرتها على العملية الإبداعية والنقدية في سبيل بث أنساقها بكلّ يسر وسهولة في أنظمة الخطاب، والجهاز النقدي، بعد أن استطاعت إغراقه في دوامة من إنتاج الجميل، والبحث عنه، كما أنها نجحت "في إخراس ما يخرج عنها، وبخالفها، فالأفراد الذين يعملون في إطار ممارسات خطابية معينة لا يمكنهم الكلام أو التفكير دون الإذعان إلى الأرشيف المختزن غير المنطوق من القواعد، والنواهي"¹.

لقد أحسنت المؤسسة الثقافية توجيه العملية الإبداعية والنقدية وفق ما تقتضيه أغراضها، وذلك عن طريق صنم عمود الشعر، حيث عدّ اللجام المؤسساتي الذي يكبح أي محاولة للخروج عن منظومتها من قبل المبدع أو الناقد نفسه، وتعزيز أنساقها في ظلال الخطاب النقدي، حيث عدّ الحارس الأمين للمؤسسة، وتابعاً وفيّاً لها، فهو يعمل من خلال نقده على البحث عن مواطن الجمالية، القابعة خلف العمل الأدبي، لتستمر على إثرها المؤسسة في ممارسة فعلها بعيداً عن أي كشف أو إبانة عن شبكة الأنساق التي تغلف الخطاب النقدي.

إنّ السياج البلاغي والجمالي الذي أقامته المؤسسة، وسعت إلى إبقاء النقد تحت ريقته تحت ما سمي بعمود الشعر لم يفتأ أن تهدّد يوم أن دخل الضعف والهوان إلى الشعر في أوائل القرن السابع الهجري، نظراً للفترة "العصيبة المضطربة التي جازتها الأندلس في أواخر أيام الموحدين قبيل قيام مملكة غرناطة وقد شهدت الأندلس في هذه الفترة، أعني في أوائل القرن السابع الهجري سلسلة من الأحداث الجسام، ذلك أنّ سلطان الموحدين أخذ ينهار سراعاً"²، هذا بالإضافة إلى الازدواج اللغوي، وعوامل أخرى هدّدت استقرار المؤسسة وأنساقها، ويعني ذلك أنّ صنم عمود الشعر قد تداعت أسسه، ومعاييره التي وضعها المرزوقي في سبيل حفاظ على طريق الأوائل والفحول في نظم الشعر ونقده.

¹ - عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص: المفهوم، العلاقة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، ط2، ص.194.

² - محمد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، مرجع سابق، ص.434.

لقد خلقت الظروف المتوترة التي عرفتھا تلك الفترة صدعا عميقا في نظام المؤسسة الثقافية، بعد أن جعلت من عمود الشعر صنما مؤسساتيا، ليستمر من خلالها المدّ النسقي ويقوم بما عليه من دور للتسلل إلى نظام الخطاب النقدي بمساعدة من الناقد والمبدع نفسه، ووجدت نفسها مهددة بعد أن عملت ما في وسعها على إبقاء الرؤية الجمالية في الخطاب النقدي، كونه القناة التي تنفذ منها أنساقها دون القلق إزاء أي شيء مادام عمود الشعر قائما يرفع الخطاب النقدي، ويحفظ حقوقه النسقية، هذا إلى جانب رعاية "المؤسسة الثقافية التي وجهت كل التحولات برعاية النموذج الأمثل"¹ الذي مثّله معايير المرزوقي.

ولأنّ الجهود النقدية المغاربية قد ظلّت ربحا من الزمن تدور حول دوائرها النسقية، وظل الخطاب النقدي خاضعا لسلطة المؤسسة الثقافية، فإنّ اجتماع العديد من العوامل قد أدى إلى زعزعة هذه السيطرة الروتينية التي تسير على هديها سوائم العملية النقدية، والتي ألفها النقاد آنذاك، الأمر الذي قذف بالشعر والنقد معا خارج الحدود المؤسساتية المرسومة، والتي كانت تقوم في جوهرها على طريقة الفحول في نظم الشعر ونقده، أي أنّ المؤسسة الثقافية في هذه الحالة قد بدأت تفقد جزئيا تلك السيطرة المعهودة على الخطاب الشعري ونقده بعد أن تشكّل خطاب لا "يقوم على الذات بقدر ما يقوم على مؤسسة ستحتكر كلّ معنى وكل نظام وكلّ حقيقة، لأنّها معينة وحدها باستحضار وتكوين الإنسان العارف (الفيلسوف) كما ستحتكر لنفسها حق إنتاج الخطاب وحق انتقاء متكلميه"².

وعليه، فقدت المؤسسة هيمنتها وتداعى سلطانها على مستوى الخطاب، وكلّ ما يتعلّق به من نقد، وحتى متكلّموا هذا الخطاب أنفسهم، فهي تجتهد في اختيار من جملة المبدعين والنقاد المؤسساتيين الذين يكتّون الولاء لها ولمبادئها النسقية المتشبعين بفكرها الدائر حول

¹ - أحمد أنيس الحسون، "حول مفهوم النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي"، مجلة المعرفة، العدد 540، أيلول، 2008، سوريا، ص. 243.

² - محمد علي الكبسي، ميشال فوكو: تكنولوجيا الخطاب تكنولوجيا السلطة تكنولوجيا السيطرة على الجسد، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، 1993، د.ط، ص. 08.

إنتاج الجميل النصوصي ونقده عن طريق البحث عن مكان من هذا الجميل، ومدى قدرة المبدع على تحقيق هذه الرؤية الجمالية وبعثها، لتبقى مهمة الناقد تتمحور حول تتبع مظاهر هذا الجميل الذي تمثله معايير المرزوقي بامتياز.

إن فقدان المؤسسة لكل آليات التحكم في تشكّل هذا الخطاب وكذا انهيار صنم عمود الشعر قد شلّ كيان السلطة وتحكمها فيه، فبعدما تعودت الطباع على طريق الفحول في نظم القريض وتذوقه قد تداخلها من الاختلال والفساد ما جعلها تخرج عن الشرنقة المؤسساتية التي عهدتها الذوق العام، والتي تعودت عليها الطباع نفسها، لتشكّل الظروف السياسية، وكذا الأوضاع الاجتماعية الضربة التي هزّت كيان المؤسسة، وزعزعت استقرارها بعد ثبات طويل.

وسيلحظ المنتبّع لحالة النقد المغاربي في حدود القرن السادس وبداية السابع نفسه أمام مؤسسة ثقافية متصدّعة، والتي سرعان ما ظهرت نتائجها على مستوى الشعر والنقد، نظراً لما أصبح عليه الشعراء والنقاد في ذلك الوقت، "فلا هم استطاعوا نظمه كما ورثوه عن الأوائل، ولا هم قدرّوه حق قدره، ولا ميّزوا جيده من رديئه، وقصارى جهدهم أنهم انطلقوا من نظرة واحدة، وعكفوا على دراسة حال واحدة، وقاموا عليها غيرها، وخرجوا إلى محض التعميم"¹.

ولم يكن للمؤسسة من بد إلا أن تحفظ حقوق أنساقها، وتعيد لنفسها الاعتبار بعد اهتزاز المؤسسة البلاغية التي كانت ترعى الإبداع والنقد في وقت مضى، حتى تعمل على ترميم الصدع، وتصيغ آليات جديدة تستطيع من خلالها إحكام اللجام من جديد، وإخضاع أنظمة الخطاب لسلطانها، لتبقى سلطة النقد عاجزة "أمام هذا النسق لأنّه مضمّر ومنغرس، وكشفه يحتاج إلى جهد أمام الحيل النسقية التي تمرّر ما لا يقبه العقل، حيث يتم تخييب دور العقل،

¹ - محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص.174.

وتغيب الوجدان، وتبرير أقوال و أنماط شعرية وشخصية فتتغرس أنماط من القيم فينا بهالة سحرية مهيمنة¹.

لقد حرصت المؤسسة على خلود تلك الشرنقة النسقية التي انضوى تحتها الخطاب الإبداعي والنقدي، وسعت إلى المحافظة عليها في سبيل الإبقاء على أنساقها في ظل الخطاب النقدي بعيدا عن أي محاولة للكشف، مما قد يؤدي بالناقد إلى الحفر في أنظمة الخطاب، مبتعدا فيها عن مهمته المعهودة في تتبع الجميل النصوسي، وعرقلة تحقيق الغاية المؤسساتية المنشودة التي كان من المفروض عليه بلوغها، ذلك أن غياب هذا النوع من الكشف قد جعل المؤسسة الثقافية على الرغم من الوهن الذي أصابها في تلك الفترة بالذات تسعى إلى إعادة تفعيل سلطتها على الخطاب من جديد بمساعدة من الناقد الوفي نفسه، باعتباره جزءا أساسيا من المنظومة النسقية، والمعين لها في فرض السيطرة من جديد على الخطاب.

لقد حاولت المؤسسة إعادة بناء نفسها بعد أن خرّ سقفها، وتهاوت قلاعها في البيئة النقدية المغاربية عن طريق مساعدتها المتشربين من القيم النسقية، ما جعلهم الحماة الأوفياء لها، ولجملة أنساقها؛ لذا لم يهن عليهم أن يبتعد الإبداع والنقد معا عن الوجهة المؤسساتية التي ألفوها، فهبوا إلى مساعدتها عن طريق إعادة بناء صنم مؤسساتي جديد يقوم في أساسه على "ردّ الكلام إلى القوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن"²، لاسيما في ظل الغثاثة التي داخلت الطباع والألسن يوم حادت عن الطريق التي عبّدتها المؤسسة لنظم الشعر ونقده.

¹ - محمد علي الكبسي، ميشال فوكو: تكنولوجيا الخطاب تكنولوجيا السلطة تكنولوجيا السيطرة على الجسد، مرجع سابق، ص.239.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.26 - بتصرف -

وبالمقابل، فإنّ التحوّل الذي عرفته السلطة الثقافية في ظل البيئة النقدية المغاربية قد أسس له الناقد نفسه، فقد عُرف عنه وفاءه للمنظومة النسقية التي ينتمي إليها، نظرا للدور الذي يشغله فيها، وهذا ما قام به حازم القرطاجني في ثنايا المشروع الذي تبناه، والذي يبدو في ظاهره إصلاحيا، في حين أنّه كان مُسيّرا من قبل المؤسسة في سبيل استرجاع الهيمنة، وتعزيز موقعها في الخطاب النقدي، بعد أن فقدته نتيجة للصدع الذي ولّده الظروف السياسية والاجتماعية مجتمعة، والذي ما لبث أن ظهرت تداعياته على الخطاب النقدي.

وإذا كان الأمر بينا كما ذكرنا، فإنّ المؤسسة الثقافية قد استعانت بحراسها في سبيل إعادة الاعتبار لنفسها من جديد، وفرض سلطتها على الخطاب بشكل عام، خاصة بعد أن تجرأ الشعراء والنقاد في الخروج عن الشرنقة المؤسساتية المتمثلة في عمود الشعر، بعد أن تزعزعت أركانها؛ لذا ما كان للسلطة الثقافية في خضم كلّ هذا إلا أن تحاول إيجاد الحلّ في نقادها الذين عملوا خدمة لقيمها النسقية، وساهموا بدورهم في حماية الصنم المؤسساتي الذي أقامته، وتعزيزه في الخطاب النقدي فلم تجد المؤسسة الثقافية آنذاك، وهي في حالة من الانكسار، بعد أن سقطت الأفتنة المؤسساتية التي لطالما أوهمت الفكر الإبداعي والنقدي بها، إلا أن تستنجد بأولئك الذين لا يزالون يكتّون لها الولاء، وتعتمد عليهم في سبيل إعادة الاستقرار والتوازن، حتى تتمكّن من تولي زمام الأمور من جديد.

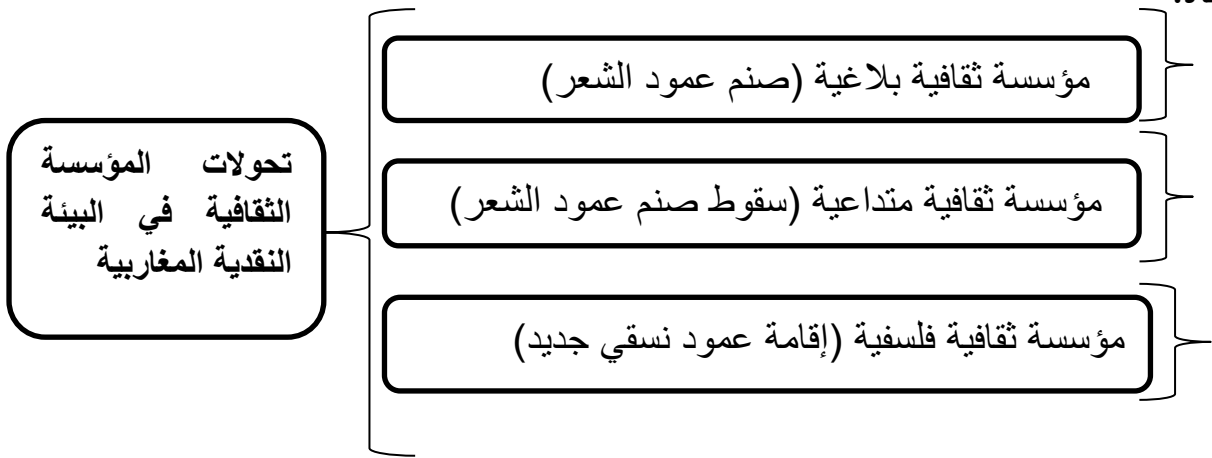
ومن ثمة، فإنّ المرحلة الانتقالية التي مرّت بها المؤسسة في ظل البيئة النقدية المغاربية ما كانت لتكون لولا الناقد نفسه، المساهم في إعادة بناء المؤسسة من جديد، لكي تتحكم في الإبداع الشعري والخطاب النقدي، وتفرض آليات أكثر صرامة، لتتفادى من خلالها أيّ تهديد قد يطالها من أنزال العالم والزعانفة¹، ومن الذين حادوا عن الطريق الصحيحة التي أسس لها القدماء في نظم الشعر وصناعته "بعدما تآزرت سواعد غزيرة من كبار الشعراء الفطاحل،

¹ - وهو لقب أطلقه عليهم حازم القرطاجني في الذين خالفوا طريقة القدماء في نظم الشعر للاستزادة ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.124.

على تشييد صرح الشعر المنيع، ونحت موقعه البارز السامي في النفوس على مرّ العصور¹.

وبناء على ما تبيناه آنفا، نقول: قد شهد النقد المغربي من القرن الثالث الهجري امتدادا إلى القرن السابع تحولا كبيرا على مستوى المؤسسة الثقافية، كان للناقد في كلّ مرّة يد في ذلك، حيث ساهم بداية في تشييد أسسها، والحرص على استمرارية قيمها بالشكل الذي

وضحناه:



ونستجيز القول بناء على الشكل -أعلاه- بأنّ المؤسسة الثقافية قد مرّت بثلاث مراحل في سبيل تشييد حصن منيع للإبداع والنقد المغربي، وما كان ليتم لها ذلك لولا مساعدة الناقد نفسه الذي كان خير معين لها خلال رحلتها النسقية الطويلة، في حين كان عليه أنّ يحرص على كشف ألعيب المؤسسة، وحيلها عن طريق الحفر في نظام الخطاب، والسعي إلى تخليصه من الأعباء الجمالية والبلاغية التي أثقلت كاهله، وأبعدت الناقد عن مهمته الحقيقية للوصول إلى الوجه الآخر للخطاب الوجه الذي تجتهد المؤسسة في إخفائه، بل نجدها لم تتوان بعد أن أصاب أركانها الصدع ترميم أسسها في سبيل إعادة بناء مؤسسة ثقافية جديدة تستمر من خلالها عملية ضخ الأنساق في أنظمة الخطاب.

¹ - محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي عند حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص.172.

كما أننا قد نجد بعضاً من المبررات للناقد المسير، إذ ليس من السهل التحرر من أنساق المؤسسة الثقافية، فبقدر ما هو متواطئ معها بقدر ما هو ضحية لها، حيث ينتمي "إلى منظومات نسقية لا عقلانية... لأن الثقافة الموروثة بدلالاتها ورموزها تعمل على تقنين العقل والتفكير وأنت المراحل المتتالية لتعجز عن نزع هذه الدلالات من أدمغتنا، لأنها أصبحت ذات طابع قدسي غيب الروح النقدية الموضوعية، فتعطلّ الذهن بفعل هذه الأنساق المتجذّرة، ما جعله يحتاج إلى عقلية تخلخل بنية العقلية المعطّلة وتفكّك مقوماتها"¹.

وفي ظلّ غياب تلك العقلية التي تخلخل بنية المنظومة النسقية، وتعمل على تفكيك نظام النص، وفضح شبكة الأنساق التي تتوسل بالحيل الجمالية والبلاغية في سبيل الترسخ داخل الذائقة الجماعية للفرد جرى تعويد الناقد على النمطية المؤسساتية التي تكرّسها السلطة الثقافية، فصار الخطاب النقدي يحمل ختماً مؤسسياً، بحيث لا يمكننا بعد ذلك أن نتحدث عن إبداع أو نقد خارج الشرنقة المؤسساتية التي تعود عليها المبدع والناقد، إلى درجة أصبحت فيه الذائقة النقدية معطّلة عن ممارسة النقد خارج أسوار المؤسسة الثقافية، ما أدى إلى حالة يمكن أن نطلق عليها "العقم النقدي".

ومسؤولية الناقد عن هذا العقم يقابله تحمّل للوزر بدوره، نظراً لما ألحقه بالنقد نتيجة لتحالفه مع المؤسسة الثقافية، إلا أنه ينبغي علينا أن نشير إلى مسألة مهمة، وهي التعود على الحيز المؤسساتي في النقد، وعلى نمط أحادي في التفكير النقدي، بحيث أضحت ممارسة النقد لا تتم دون مباركة من المؤسسة نفسها، ومن ثمة فإنّ هذا التعود نفسه الذي تشكّل في الفكر النقدي بشكل عام، والذي ألفه الناقد في ممارساته النقدية قد جعل منه - بشكل آلي - متواطئاً مع المؤسسة ومساعداً في ترسيخ قيمها في الخطاب النقدي.

¹ - أحمد أنيس الحسون، "حول مفهوم النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي"، مرجع سابق، ص. 243 وما بعدها - بتصرف -

اتضح أن موقف الناقد في منزلة بين المنزلتين، منزلة حراس المؤسسة وأنساقها، ومنزلة الضحية الراضي بقدره، فأحسنّت السلطة الثقافية استغلاله خدمة لمصالحها عن طريق توجيه الخطاب النقدي الوجهة المؤسساتية المناسبة حيث رسمت له من الحدود، والموانع التي ينبغي له أن لا يقع فيها، حتى تستمر عملية بث الأنساق بعيدا عن أي سبيل للكشف، ما جعل المؤسسة الثقافية تحافظ رغم الصدع العميق الذي هزّ أركانها على استمراريتها عن طريق إعادة بناء مؤسسة ثقافية جديدة بمساعدة من الناقد "الذي أسهم في إيجادها والحفاظ عليها، وليس بعجيب أن الأوائل لم يستخدموا مصطلح ناقدًا استخدامًا تصنيفيًا، ولم يتسم أحد منهم. كما أن المتأخرين حينما اتخذوا هذا المسمى لم يعطوه بعدا نقديا متجاوزا للشرط الجمالي المؤسساتي"¹.

وقد ظل الخطاب النقدي المغاربي خاضعا بصورة مستمرة لسيطرة المؤسسة الثقافية، على الرغم من التحوّلات التي طرأت على المؤسسة، لاسيما على ضوء الوافد الثقافي الجديد (الفلسفة الأرسطية)، والتي ما برح على إثرها الخطاب النقدي مقيدا بآلياتها موجهها نحو خدمة أنساقها، والترويج لقيمها، لأنه اعتاد على صورة معينة في نقد النصوص هذه الصورة المؤسساتية، التي غرق فيها النقد، والتي أرادت المؤسسة استمرارها، ضمانا لاستمرارية مشروعها النسقي وخلوده في ثنايا الخطاب النقدي.

ولذلك، فإنّ هذا التعوّد على نسقية المؤسسة الثقافية الذي تحكّم في الفكر النقدي المغاربي آنذاك، إضافة إلى جملة الإغراءات التي تمارسها السلطة الثقافية على الخطاب النقدي، والناقد نفسه قد جعل من أنساقها، وقيمها خالدة، على الرغم من الضعف الذي أصابها في فترة من الفترات، إلا أنّ تأثيرها في نقادها كان أعمق ما جعلها رغم انهيار صنم عمود الشعر الذي كانت قد نصّبت سابقا في سبيل رعاية الإبداع والنقد تستمر بنفس الوتيرة

¹ - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.58 وما بعدها - بتصرّف -

بفضل الناقد، الذي أعاد تشييد المؤسسة الثقافية من جديد بعد الهوة التي سقطت فيها، والتي أدت بالخطاب النقدي إلى الخروج عن الجادة المؤسساتية المعهودة.

ولابد لنا أن ننوّه في هذا المقام إلى النظام المؤسساتي، وهيمنته على الفكر النقدي، وكذا رسوخ قيمه وأنساقه فيه، ولعل ما وصل إليه النقد المغاربي في أوائل القرن السابع يعد أوضح دليل على سطوة المؤسسة على الخطاب النقدي رغم الركود، والجمود الذي طبع المرحلة، "حيث كان ما يشبه الإجماع على أنّ القرن السادس كان بداية لمرحلة الجمود في الفكر النقدي وأنّ القرن السابع قد ورث منه هذه التركة ليزيد جمودها حيث تحوّل النقد إلى قوالب محدّدة وقوانين صارمة كادت تमित ما بقي في الأدب من بشاشة وروح"¹، وحتى إذا ولينا نظرنا شطر النقد المشرقي، فإننا لن نجده أحسن حالا من النقد المغاربي، ذلك أنّ الخلل الذي ألمّ بالشعر والنقد كان عاما؛ لذا كان على المؤسسة أن تنتقي من حراسها الأوفياء من تعتمد عليه في بناء مؤسسة ثقافية جديدة، حتى تعيد الاعتبار إليها من جديد بعد فقدانها إياه في ظل الخطاب الإبداعي والنقدي.

لقد شكّل الوافد الثقافي (الفلسفة الأرسطية) البيئة المناسبة لإعادة بناء مؤسسة ثقافية جديدة بعد أن خرج الإبداع والنقد عن صنم عمود الشعر الذي نصّبته المؤسسة، فما كان لها إلا أن تلمّ شتاتها انطلاقاً منه، خاصة وأنّ السلطة الثقافية قد أوكلت إلى الناقد أمر إعادة البناء عن طريق أرسطو نفسه، لتعيد تشكيل شرنقة نسقية جديدة أمكن أن تضم العملية الإبداعية والنقدية، وتستعيد على إثرها المؤسسة هيمنتها المفقودة.

لقد أحسنت المؤسسة الثقافية استغلال المنجز الفلسفي اليوناني واستثماره على نحو يضمن لها إعادة هيكلة موقعها على مستوى الإبداع والنقد، لاسيما بعد أن نجح كلّ من الأخيرين في الإفلات من الفقاعة المؤسساتية التي لازماها منذ الأزل، وتخطي الحدود

¹ - محمد عبد المطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس، بيروت، لبنان،

الممنوعة، ليجد المبدع والناقد نفسه بعد هذا التمازج بين النقد والفلسفة الذي ما كان ليحصل لولا مساعدة من الناقد المؤسساتي أمام حصن مؤسساتي جديد فلسفي الاتجاه، يحكم عقل الخطاب النقدي، ويضيّق عليه الخناق استمرارا لقيمه النسقية وخلودها.

لقد أوضحت البيئة المغاربية آنذاك، ونعني به القرن السابع بالتحديد أمام منظومة نسقية جديدة كرّس لها حازم القرطاجني من خلال مشروعه الإصلاحية الذي تجسّد في منهاجه، والذي تمّ تعيينه من قبل المؤسسة الثقافية ليعينها على الخلل الذي حلّ بالنقد والإبداع الشعري بعد الفساد الذي حلّ به، يوم أن ابتعد عن خطوات المؤسسة، وفارق الحدود التي وضعتها لاسترجاع نوع من الاستقرار في منظومتها، والذي كانت تسعى إلى تحقيقه، وأمكن الجزم بأنه ما كان ليتمّ لها ذلك إلا عن طريق حازم نفسه.

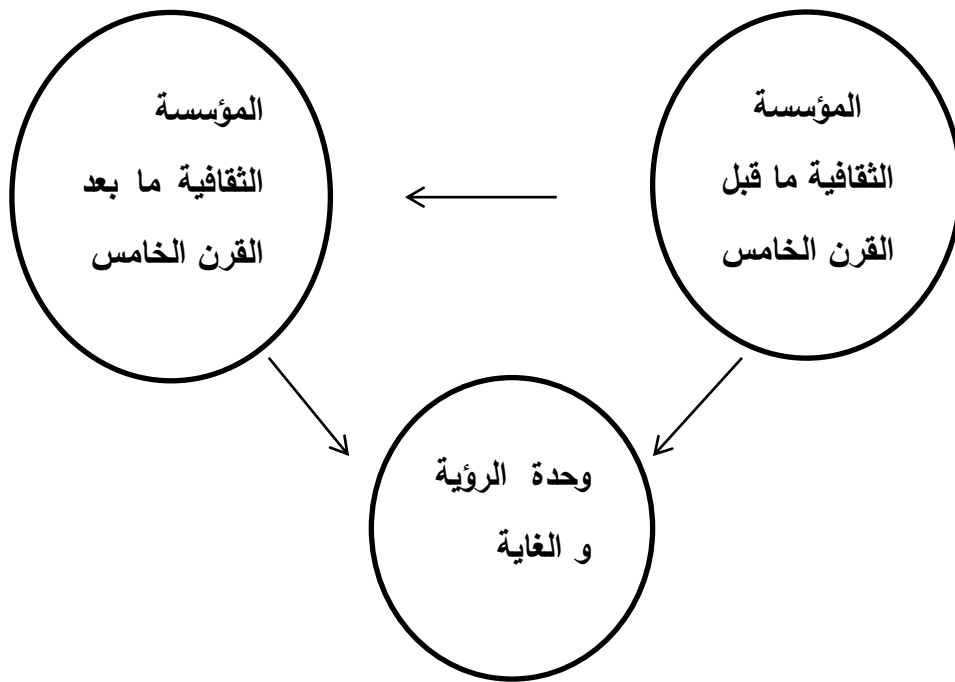
إنّ هذه الانتقالية المؤسساتية التي عرفتھا البيئة النقدية المغاربية من مؤسسة بلاغية إلى مؤسسة فلسفة البلاغة قد عملت على جلد الإبداع والنقد، وذلك عن طريق محاولة ردّه إلى طريق الفحول، وإلى ذمّة أهل الفصاحة بعد الهجر الذي وقع من قبل المبدع، "فماذا سيجر على الشعر توارى أهله العالمين أسرارهم عنه، سوى المذلة والكساد؟"¹، ولعنة المؤسسة نفسها التي ستطاله، حيث نجد أنّ هذه الأخيرة لن تتردّد في إقصائه من منظومتها النسقية، نظرا للخطورة التي أصبح يشكّلها على أنساقها، بعدما كان الشاعر ينتزّل منزلة النبي، وعداوته بئس المقتنى، وغيرها من الامتيازات الأخرى الممنوحة إليه إزاء ما يقدمه من خدمات لمصلحة المؤسسة وقيمها.

ولمّا تمّ الانقلاب على حدود المؤسسة ومنظومتها الثقافية، لم يبق لهذه الأخيرة من حلّ سوى أن توجد لنفسها قناة جديدة، لتواصل من خلالها عملية بث أنساقها، وتستمر في ضخّ قيمها المؤسساتية محاولة استعادة الإبداع والنقد، وحتى اللغة نفسها، التي "يُضرب عليها

¹ - محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي عند حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص.172.

حصار كبير كلما ابتعدت عن المعيار الكلاسيكي، وتنتقد بشدة وعنف من أجل إعادتها إلى المعيار المؤسساتي، الشيء الذي يكبح ويقوّ جسارة اللغة¹؛ لذا أمكن القول بأنّ المؤسسة الثقافية تحاول عن طريق المنجز الفلسفي اليوناني استرجاع ملكية الإبداع والنقد بعد أن خرجا عن الأطر المؤسساتية، ومحاولة ردهما إليها.

لذا فما كانت الفلسفة الأرسطية حقيقة سوى غطاء ثقافي استعانت به المنظومة الثقافية السلطوية لتضليل الإبداع والنقد حتى تتمكن من إعادة توجيهها نحو المنظومة النسقية من جديد، لكن تحت غطاء فلسفي هذه المرة، لنكون حينئذ أمام مؤسسة ثقافية جديدة فلسفية الاتجاه مع استمرار الرؤية المؤسساتية نفسها:



ومادامت الغاية التي لطالما طمحت إليها المؤسسة تتمثل في رسوخ قيمها في الخطاب النقدي، وكذا السعي إلى خلود أنساقها فيه، لم يكن أمام المؤسسة إلا محاولة ابتكار غطاء مؤسساتي جديد، حتى تستمر من خلالها في الهيمنة على الإبداع والنقد على حد سواء، وما

¹ - أوكان عمر، مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، د.ط.ص. 33.

كان لها إلا الاحتماء بالبعد الفلسفي الدخيل على التربة المغاربية، لاسيما بعد أن رأت تأثيره على الفكر النقدي المغاربي بصورة خاصة، وتجلياته على الخطاب النقدي الذي أبدى ذلك التجاوب مع ما حملته الفكر الأرسطي، فاحتمت للسلطة الثقافية بهذا الوافد، وحاولت أن تثبت في ظلاله مؤسستها الثقافية الجديدة مواصلة منها لمشروعها النسقي.

2- حازم القرطاجني على ضوء المؤسسة الثقافية المستحدثة:

ما دمنا قد خضنا آنفا في التحول المؤسساتي في البيئة النقدية المغاربية قبل القرن الخامس، وما بعده محاولين الوقوف عند أهم الأسباب المساعدة، والظروف التي رافقت هذا التحول، وكذا تجلياته على الخطاب النقدي بصورة خاصة، إذا اعتبرنا أن "الخطاب لا يوجد إلا بوجود السلطة التي تتفاعل فيما بينها لتنتج ما يطلق عليه (الهيمنة). ويقع ذلك في صمت، لأن مميزات الخطاب وسلطته، كونه يشتغل في الخفاء، ويخترق الذوات المتكلمة في المجتمع، أو التي تمارس فعل الإنتاج الثقافي، كيفما كانت طبيعة هذا الإنتاج"¹؛ لذا فمن الضروري في نظرنا الحديث عن دور الخطاب النقدي في خدمة المؤسسة الثقافية، ومساعدتها في إعادة بناء مؤسسة ثقافية جديدة.

والملاحظ أن حازما قد أدى دورا مهما لا يمكن الاستهانة به في ظل المشروع المؤسساتي الجديد سعيا منه إلى إعادة تفعيل آلياته، وهيمنته على الخطاب النقدي، لاسيما في ظل الجمود والكساد الذي أصاب الشعر، والذي انعكس بدوره على النقد، "فإذا كانت أحوال الشعر سيئة لا يمكن أن نتوقع سمو النقد، وجودته، لأن النقد الرفيع ينشأ حيث يكون التلقي السليم والذوق المدرب"² يوم أن حاد كل منهما عن طريق المؤسسة التي أقامها القدامى، والتي مثلتها مبادئ المرزوقي؛ لذا ما كان للمؤسسة الثقافية المفككة التي فقدت سيطرتها

¹ - خالد سليكي، "التراث و الخطاب"، مجلة جذور، العدد 8، مارس، 2002، جدة، السعودية، ص. 438.

² - محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص. 186.

على الشعر والنقد سوى حازم القرطاجني، آخذاً على عاتقه هذا الحمل المؤسساتي، محاولاً أن يعيد الشعر والنقد إلى ما كانا عليه قبلاً أو بالأحرى إلى الطريق السوي، المؤسس له من قبل القدامى في سبيل إعادة الأمور إلى نصابها المعهود.

لذا فإنّ إجراء هذه الوقفة يبدو في نظرنا أمراً لازماً وحتمية في سبيل تبين حقيقة الدور الذي شغله حازم القرطاجني في ظل تحوّل المؤسسة الثقافية، خاصة في ظل السياق التاريخي الحاسم، إضافة إلى التوتر الذي عاشته المؤسسة في محاولتها لاستعادة السيطرة من جديد على الخطاب النقدي بمساعدة من ناقدنا المتمرّس، وشاعرنا الضليع بأمور الصنعة، وهو قبل ذلك كله متشبع بالأنساق التي أسّس لها جهابذة الشعراء، وأساطين البلاغة.

لذا ليس غريباً على حازم، وهو المتمتع بكل ما أمكن أن نطلق عليها بالمؤهلات المؤسساتية المناسبة أن يحاول استعادة مجدها التليد، وسيطرتها على الخطاب النقدي، بعد أن انفلتت الأمور من يدها، لذا أعادت النظر في حراسها الأوفياء الذين لطالما أعلنوا الولاء لها ولأنساقها من خلال السعي إلى ترسيخ القيم المؤسساتية في أنظمة الخطاب، والحرص على خلودها فيه، الأمر الذي توفّر في حازم القرطاجني.

إذا نحن أمام مهمة مؤسساتية أوكلت إلى حازم لإثبات انتمائه إلى المؤسسة، ولنظامها النسقي بعد أن اهتزت أركانها، وتهافت قلاعها، وكذا السعي إلى بناء مؤسسة ثقافية جديدة تواصل من خلالها تفعيل آلية الهيمنة، والسيطرة على الخطاب، ذلك أنّ هذا الأخير لا يخرج عن كونه إنتاجاً مراقباً، ومنتقى، ومنظماً، ومعاداً توزيعه من خلال عدد من الإجراءات¹؛ لذا فإنّ غاية المؤسسة من وراء كلّ هذا تتلخص في استرجاع هذه السيطرة وفي إخراج الخطاب وتوجيهه الوجهة المؤسساتية التي تخدم أغراضها، لاسيما وأنّ الخطاب نفسه قد خرج عن

¹ - ينظر: ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر محمد سيّلا، دار التنوير للطباعة والنشر، 2007، د.ط، ص. 04.

النظام المؤسساتي الذي التزم به ردحا من الزمن، وتتكّر له في على ضوء انهيار صنم عمود الشعر.

إنّ العصيان الذي ارتكبه الخطاب الإبداعي والنقدي في حق السلطة الثقافية لم يكن ليمرّ دون عقاب الإقصاء المنفذ من لدن السلطة في حقّ كلّ خطاب يخرج عن النظام الذي وضعت له للحفاظ على أنساقها آمنة، بعيدة عن الكشف، حتى تستمر بدورها في التغلغل أنظمة الخطاب، ذلك هو نظام المؤسسة، وهذا ما آلفه الخطاب النقدي نفسه، الذي اعتاد بدوره على الخضوع لما تمليه المؤسسة، وإلا فسيتعرض للإقصاء، ليصير هجيناً، ويصبح الخطاب بذلك إمّا خطاباً مؤسساتياً أي يخضع لسيطرة المؤسسة وتوجيهها، وإمّا خطاباً مقصياً كونه قد تجرأ على الخروج عن الحدود المؤسساتية التي وضعتها السلطة لرعاية الخطاب نسقياً.

ولن تتورع المؤسسة في إقصاء كل من يهدد توازن نظامها أو فضح أنساقها عن طريق حراسها الأوفياء، الذين يعملون على حراسة هذه الأنساق نفسها، وذلك بالمحافظة عليها ضماناً لاستمراريتها في نطاق الخطاب، الذي "لا بد أن تكون من ورائه سلطة تتجلى هيمنها في طبيعة المقول وتشكيل النصوص. إذ الخطاب هو حقل لإنتاج السلطة"¹؛ لذا كان من الضروري أن تحرص هذه الأخيرة على استعادة الهيمنة في تشكيل الخطاب، وتوجيهه الوجهة المؤسساتية المطلوبة.

وهنا يتبدى لنا دور حازم القرطاجني في إبراز مدى إخلاصه للنظام المؤسساتي، خاصة في ظل الانقلاب الشعري والنقدي الذي عرفته المرحلة آنذاك، والذي استلزم تدخّل حازم في سبيل رعاية النظام المؤسساتي، وحفاظاً على آلياته، ذلك أنّ الحفاظ عليه يعني بالضرورة الحفاظ على النموذج الذي بناه القدامى في صناعة الشعر ونقده، ومنه فقد عدّ لزاماً على كلّ

¹ - خالد سليكي، "التراث والخطاب"، مرجع سابق، ص. 426.

من المبدع والناقد الالتزام به، وإلا فإنّ كلّ ما يقومون به لن يكون سوى عبث لا يمكن له أن يرتقي إلى مصاف الإبداع أو النقد.

وقد أعرب حازم القرطاجني عن هذا الوفاء المؤسساتي، حين أخذ على عاتقه إصلاح المنظومة الإبداعية والنقدية بعد الفساد الذي حلّ بها نتيجة الابتعاد عن السنن المعهودة في نظم الشعر ونقده، وبهذا يمكننا أن نعد حازما القرطاجني الجلّاد الذي تمّ اختياره من طرف المؤسسة الثقافية، حتى يعيد إحياء النظام المؤسساتي، ويعمل على تقويم "الطبائع الفاسدة التي ما عادت تميّز جيد الكلام من رديئه، كما الشأن السلف، الذين منحتهم هذه الصناعة التجربة والخبرة اللازمتين لتذوق الشعر ونقده"¹.

لقد ألقت المؤسسة الثقافية آنذاك وهي في مرحلة ضعف بحملها على حازم القرطاجني بغية إعادة الأمور إلى ما كانت عليه سابقا، ونعني بذلك إلى طريق صنم عمود الشعر الذي اجتهدت المؤسسة في إقامته، حتى تستمر لعبتها النسقية في ضخ الأنساق، ليغدو الخطاب النقدي بعدها خطاب سلطة، لهذا فقد عمل أبو الحسن على إعادة تفعيل انتساب الخطاب إلى المؤسسة الثقافية من جديد، ليعمل تحت نظامها النسقي برعاية من الناقد نفسه الذي حرص قبل كلّ شيء على استمرارية هذا النظام، وفعاليته في الخطاب، نظرا لما يمليه عليه دوره في ظل النظام المؤسساتي الذي ينتمي إليه.

ولو رمنا تتبع المسار الذي مرّت به المؤسسة الثقافية قبل وبعد حازم لوجدنا أنّ المشروع الحازمي قد أحدث نقلة جوهريّة في صميم المؤسسة الثقافية، وهي التي أعادت بناء أركان المؤسسة الثقافية من جديد بعد الضعف الذي أخلّ بنظامها، وتحكمها في إنتاج الخطاب الإبداعي والنقدي، وعليه يمكن القول بأنّ مشروع حازم قد شكّل نقطة فاصلة في تحوّل المؤسسة الثقافية والنقد بشكل عام ذلك أننا أصبحنا أمام رؤية نقدية جديدة أراد أبو الحسن

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 26.

تجسيدها في البيئة النقدية المغاربية، وعلى مستوى الخطاب النقدي المغاربي على وجه الخصوص.

وفي ظل هذه الرؤية النقدية التي حملت في ثناياها مشروعا إصلاحيا كان ميلاد مؤسسة ثقافية جديدة، ليصبح الخطاب النقدي على إثرها إزاء نظام جديد أسس له حازم، لكن مع بقاء الأهداف النسقية نفسها، لأننا شئنا أم أبينا لا يمكننا التحرر من المؤسسة الثقافية أو محاولة التخلص من تبعاتها على مستوى الخطاب، "فوجود السلطة في كل مكان و في كل شيء، ليس راجعا إلى كونها تحتوي كل شيء، بل لأنها تأتي من كل جهة ومن كل شيء"¹ ما يجعل الخطاب أسيرا لها ولأنساقها، فما بالنا بالناقد نفسه الذي يعول عليه في كشف الخفايا والمضمرات التي يصونها نظام الخطاب أثناء ممارسته النقدية بالتواطؤ مع المؤسسة نفسها، حيث نجده يسعى هو الآخر سعيا حثيثا إلى بناء مؤسسة ثقافية جديدة أكثر نسقية، وتحكما في الخطاب وإنتاجه.

ونسجل توصلنا إلى نتيجة مفادها أنّ المؤسسة الثقافية الجديدة ما كانت لتكتمل لولا الرؤية النقدية التي كرسها حازم في البيئة النقدية المغاربية، فقد عدّ الأداة المؤسساتية التي اختيرت من طرف المؤسسة بعناية للقيام بالمهمة الموكلة إليه، ومن ثمة، فإنّ هذا الانتقاء المؤسساتي الذي تعمد إليه السلطة الثقافية ضروري في سبيل التوصل إلى معرفة التابعين لها والمخلصين لنظامها، فهم الذين أمكن الاعتماد عليهم للحفاظ على النظام المؤسساتي، وسطوته في الخطاب.

كما نتبين شدة انتقاء المؤسسة لحازم وعنايته به لمساعدتها على النهوض من جديد، وإعادة بناء أركانها المهزوزة، وهذا ما كان فعلا خاصة إذا تأملنا الغاية من مشروعه الإصلاحي، الذي أعرب عنه يوم أن أخذ على عاتقه مسألة تقويم الطباع الفاسدة لكونها

¹ - خالد سليكي، "التراث والخطاب"، مرجع سابق، ص.435.

أحوج للتقويم¹، ومن يتأمل يجد أنّ في الأمر نوعاً من الإعلان الضمني عن قيام هذه المؤسسة لا لعدم جدوى المؤسسة السابقة، وإنّما لعدم فعاليتها مع مقتضيات المرحلة، والظروف المرتبطة بالبيئة المغاربية بشكل عام، ونظراً لعدم تأثيرها على الخطاب أيضاً وفقدانها السيطرة عليه سعياً منها إلى توجيهه الوجهة المؤسساتية اللازمة.

ونستوضح أيضاً أنّه لطالما عدّ المشروع الحازمي الركيزة الأساسية التي أقيمت عليها المؤسسة الثقافية الجديدة، والتي تقوم في جوهرها على فلسفة البلاغة أو ما بعد البلاغة، أي أننا أصبحنا بعدما كان الخطاب الإبداعي، وكذا النقدي يحتكم لقوانين البلاغة، ومدى مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومناسبته لكلام البلاغيين القدامى أمام مؤسسة تحتكم لفلسفة البلاغة أسس لها حازم القرطاجني، نظراً لفساد الطباع والاختلال الحاصل فيها، ما جعله يرى في أنّ الحلّ يكمن في العودة بالشعر والنقد التي كانا عليه قبلاً، وذلك بالرجوع إلى المؤسسة البلاغية نفسها، التي صارت بفضل حازم ذات اتجاه فلسفي، حتى تكون أكثر نجاعة في ضبط أسس الخطاب النقدي، وإبقائه ضمن النظام المؤسساتي سعياً منه إلى ضبط حدوده، وتوجيهه الوجهة المؤسساتية المطلوبة.

وعليه، فإنّ المؤسسة الثقافية الجديدة ما كانت لتقوم لولا حازم القرطاجني كونه قد أعاد زمام الحكم إلى يد المؤسسة بعد أن فقدته، وذلك عبر مساعدتها على إعادة النظام المؤسساتي من جديد ببناء مؤسسة جديدة، لتستمر من خلالها في ضخ أنساقها على مستوى الخطاب، وإعادة توجيهه إلى المسار النسقي الصحيح، بعد أن ظلّ طريقه وعجزت المؤسسة البلاغية عن احتواء الخطاب نفسه؛ لذا كان على حازم إقامة نظام مؤسساتي أكثر حزماً للّـ عنق الخطاب، وحتى يعيد إخضاعه من جديد إلى نظام المؤسسة الثقافية الجديدة.

¹ - ينظر : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 26.

لقد أحسنت المؤسسة في خلق ذلك الناقد المؤسساتي المثالي الذي يعينها على استمرار نسقية مشروعها في ظل الخطاب النقدي، فلو أتينا إلى تأمل مساره في ظل المنظومة النقدية لوجدناه دائم الإخلاص والطاعة للنظام المؤسساتي، حيث نلمح أنه دائم الحرص على أنساقها وعلى خلود قيمها في الخطاب، ومنه أمكن القول أنّ الناقد في ظل المؤسسة الثقافية بمثابة جلاّد يحفظ للسلطة الثقافية حقوقها في الخطاب نفسه، "فلا يرى إلا ما يريد به القيام به، ويحكم عليه بالاستناد إلى مقاييس تستبطن أنظمة الخطاب الثقافي"¹.

وانطلاقاً من رباط القول السابق نقول: قد أثبت الناقد أنّه يمكن الاعتماد عليه في سبيل الحفاظ على استقرار المؤسسة الثقافية، نظراً لكونه ذلك "المثقف الفاعل في عملية إنتاج الوعي، يقف على الضفة الأخرى التي تقابلها خطابات متعددة الوجوه، خطاب يسعى للتحكم في الانتاج ضمن قوالب أيديولوجية مختلفة"²، كل هذا يتمّ تحت إشراف المؤسسة الثقافية التي تتحكم في إخراجها على نحو نسقي بحيث يضمن لها استمرارية أنساقها وخلودها في الخطاب.

ولابد لنا من الإشارة في هذا المقام إلى أمر المنظومة النقدية، ودور الناقد في إبقائها تحت ربة المؤسسة الثقافية، وعدم استطاعتها الفكّك من أنساقها، خاصة في ظل ولاء الناقد للنظام المؤسساتي نفسه الذي كان يؤكد في كلّ مرة على إخلاصه للمؤسسة حتى لا يتعرّض للإقصاء على يدها، نظراً لكون "الخطاب هو السلطة التي تسعى للاستحواذ عليها"³، حتى تضمن من خلاله استمرار المؤسسة نفسها بنفس المعايير النسقية المعهودة.

¹ - بوشيبه بوبكر، نظرية النقد العربي القديم وسلطة الخطاب الثقافي : مقارنة في إشكالية العلاقة وأصل الإشكالية، أطروحة دكتوراه، إشراف: تحريشي محمد، كلية الآداب واللغة، جامعة الجزائر 2، ص.119.

² - أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي: التأسيس المنهجي والإجراء التطبيقي عند عبد الله الغدامي، دار الأيام للنشر والتوزيع، الأردن، 2020، ط1، ص.07.

³ - خالد سليكي، "التراث والخطاب"، مرجع سابق، ص.438.

ومن ثمة ظلّ على إثرها الناقد غارقاً في جملة من الممارسات النقدية الموجهة من طرف المؤسسة الثقافية، والتي وضعت الناقد نفسه والمنظومة النقدية برمتها في دائرة مغلقة، بحيث لا يمكن للناقد التفكير خارج الحيز المؤسساتي المرسوم له، وكيف يستطيع أن يتفطن إلى فكرة الخروج عن هذا الحيز الذي آلفه بما يحتويه من المغريات النسقية التي تغدقها المؤسسة عليه، في حين لو استطاع ذلك لولج إلى البنى النصية في الخطاب، والكشف عن المناطق الخفية، التي لا يتجرأ أحد الوصول إليها، إذ بيد السلطة المناسبة لذلك، فهو كما وصفه الدكتور إبراهيم حمادة في الحديث عن وظيفته: "فهو الآن صوت القارئ... وهو الآن كاتب خلاق... وهو الآن يدخل حومة الجدل حيث الآراء تجري تقاذفها جيئة وذهاباً"¹.

نلمس اعتباراً مما سبق أنّ الناقد قد أصبح صوت المؤسسة الثقافية، وجزء من منظومتها النسقية، فهو جلادها المؤسساتي، الذي لا يمكنها الاستغناء عنه، لاسيما إذا اعتبرنا أنّ الناقد نفسه ما كان ليتمتع بكل هذه الامتيازات المؤسساتية، التي تسمح له بممارسة دوره كناقد لولا ذلك العقد الخفي الذي يقع بينه وبينها، فهي تجعله يتمتع بتلك الامتيازات خدمة لمصالحها النسقية، لنستنتج بذلك أننا إزاء عملية تبادل مصالح بين الناقد، والمؤسسة في سبيل تحقيق أهداف، ومصالح مشتركة تخدم الطرفين الأمر الذي يفسّر وفاء حازم القرطاجني للمؤسسة، ومساعدتها في ترميم أجزائها المكسورة، الذي ما كان الأمر ليكون في نظرنا لولا هذه العقد الضمني الذي يضم المؤسسة الثقافية نفسها، وحازم القرطاجني حتى تستمر هي في إحكام قبضتها على الخطاب النقدي، ويستمر هو في ممارسة دوره النقدي بما يضمّه من الامتيازات المؤسساتية.

ولعل هذا يفسّر سبب تعزيز السلطة الثقافية لمؤسسة البلاغة التي حكمت أبنية النقد المغربي قبل القرن الخامس الهجري، ووجهت أسسه الوجهة المؤسساتية المألوفة، وسعيها إلى السير بها نحو مؤسسة فلسفة البلاغة مع حازم القرطاجني، فعلى الرغم من أنّ الأمر

¹ - إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982، د.ط، ص.34.

يعود بالنفع على المؤسسة الثقافية نفسها حرصا على استمرار النظام المؤسساتي، وخلود أنساقه في ظل الخطاب النقدي، إلا أنه سيؤول بالنفع على الناقد أيضا، الأمر الذي سيعزز من مكانته في هرمية المؤسسة الثقافية، وسيحفظ بذلك حقوقه المؤسساتية بما فيها من الامتيازات التي يتمتع بها.

فنحن إزاء تقاسم مشترك للمصالح، ذلك أن بناء مؤسسة ثقافية جديدة سيعمل على حفظ حقوق المؤسسة، كما سيحفظ حقوق الناقد المؤسساتية؛ لذا ما كان على حازم، وهو مدرك لخطورة الوضع الذي آل إليه النقد والشعر معا من ضياع وهوان سوى العمل على حفظ حقوقه في ظل المؤسسة، وذلك بالسعي إلى استعادة مكانة المؤسسة الثقافية، حتى يستمر دورها بالإشراف على الخطاب النقدي، ويتسنى له ممارسة دوره كناقد مؤسساتي إلى جانبها، ليظل بذلك العقد المؤسساتي ساريا بين الناقد، والمؤسسة خدمة للمصلحة المشتركة التي تجمعهما.

كما يجدر بنا أن ننوه إلى حقيقة مفادها أنه رغم ما قد يتبدى لنا انطلاقا من قولنا السابق المتعلق بحقيقة تواطؤ الناقد (حازم القرطاجني) مع المؤسسة عن طريق نوع من العقد الضمني بينهما نتيجة اشتراك المصالح، إلا أننا وجدناه في الأصل لا يملك خيار قبول الصفقة مع المؤسسة الثقافية أو رفضها، وإنما عليه أن يقف مجبرا بين مطرقة السلطة وسندان الإقصاء من حدود البلاط المؤسساتي، ذلك "أن السلطة هي المركز، وأن الجماهير هي الهامش (الرعية السياسية)"¹، فهي لا تتردد في إقصاء كل ما لا يخدم مصالحها النسقية، وإن كان ذلك يعني استبعاد الناقد نفسه.

لذا، فإن سعي حازم القرطاجني إلى تشييد مؤسسة ثقافية جديدة، وإن كان يبدو في ظاهره نوعا من التواطؤ المؤسساتي، إلا أن حازما في حقيقة الأمر مجبر عليه حتى لا يكون

¹ - أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي: التأصيل المنهجي والإجراء التطبيقي عند عبد الله الغدامي، مرجع سابق، ص. 196.

مصيره الطرد من النظام المؤسساتي الذي ألفه، ومن الامتيازات المؤسساتية التي تخصها السلطة للتابعين لها مقابل الولاء لأنساقها.

إنّ هذا الترهيب الذي تمارسه المؤسسة الثقافية في سبيل السعي إلى فرض مكانتها، والكشف عن هيمنتها على الخطاب وعلى العملية الإبداعية والنقدية بصفة عامة قد كشف لنا عن الوجه الخفي الذي لطالما أجادت المؤسسة في إخفائه بواسطة الحيل الجمالية والبلاغية البراقة التي يضمّمها الخطاب، هذا فضلا عن السلطة المؤقتة التي تمنحها لكل من المبدع والناقد لاستخدامها في الحيز المؤسساتي المطلوب، هذه السلطة نفسها التي لا تتردد في سلبها في حالة تهديد أنساقها أو زعزعة نظامها المؤسساتي تأكيدا من طرفها على أنّ رقابتها شاملة، بحيث تتعدى أنظمة الخطاب نفسها إلى الهيمنة على الناقد نفسه، والتدخل في حكمه النقدي حتى يساير أغراض المؤسسة ويتماشى وفق ما تفرضه مصالحها النسقية.

ويمكن القول أنّ حازما يقف في ظلّ كلّ هذا أمام نسقين مزدوجين بين نسق القبول في البلاط المؤسساتي، وذلك يكون عن طريق المحافظة على أنساق المؤسسة الثقافية، والسعي إلى استرداد سيطرتها على الخطاب النقدي، والمنظومة الإبداعية بشكل عام، ونسق الإقصاء من النظام المؤسساتي حيث يفقد من خلالها ناقدنا جميع امتيازاته التي اكتسبها يوم أنّ أعلن الولاء للمؤسسة الثقافية التي أجبرته على الرضوخ لمطالبها، حيث أخذ على عاتقه بناء مؤسسة ثقافية جديدة، ليتواصل معها ذلك القبول المؤسساتي الذي يضمن من خلاله انتسابه إليها حتى تستمر العطايا، والامتيازات المقدمة من طرفها، رغم الصدع الذي أضعف المؤسسة الثقافية، وهوى بها إلى الدرك الأسفل بعدما كانت تتّراس هـرم الإبداع والنقد، وتشرف على إخراجها تبعا لأغراضها المؤسساتية؛ لذلك فإنّ حازما لم يملك من الخيار ما يجعله يرفض المؤسسة، خاصة وأنّه قد ألف ذلك الانتماء المؤسساتي، والدور المنوط به في ظل المنظومة المؤسساتية ككل.

وإذا أمعنا النظر في حقيقة المؤسسة الثقافية الجديدة، فسنجد أنها تعزز للمؤسسة السابقة (المؤسسة البلاغية) بحيث لا يمكن للمؤسسة الفكاك منها كونها المقوم للطباع الفاسدة، والتي ستعيد الشعر والنقد إلى جادة الصواب، أو بالأحرى إلى الجادة المرضية لدى المؤسسة، وتخدم بدورها مصالحها النسقية مع إضفاء الطابع الفلسفي الذي كان له نصيب من تكوين هذه المؤسسة، وإقامة أسسها.

وإذا نظرنا إلى التحول المؤسساتي الذي شهدته البيئة النقدية المغاربية قبل وبعد المشروع الحازمي، فسنجد أنّ الشق الفلسفي الذي أضفاه حازم القرطاجني قد عزز من مكانة المؤسسة، وأعاد لها الاستقرار الذي افتقدته؛ لذا ما كان أمام المؤسسة سوى إعادة بناء نفسها من جديد حرصاً على أنساقها، ومن ثمة فإنّ الناقد "لا يحتاج إلى برهان بوجود مؤسسة ترعى دعاويه وتبررها، تلك التي تبارك الفتك بالخصم وتتباهى به، كحال الشاعر في الهجاء"¹، لنصبح بعد ذلك أمام مؤسسة ثقافية بلاغية ذات اتجاه فلسفي في سبيل إعادة الخطاب النقدي إلى عصمة المؤسسة الثقافية من جديد.

لقد أحسن حازم القرطاجني المزوجة بين البلاغة والفلسفة، وتمكّن انطلاقاً من هذه الأخيرة تشييد حصن نسقي جديد تستند عليه المنظومة النقدية المغاربية، وترسو على أساسه الممارسة النقدية، خاصة إذا اعتبرنا أنّ الفلسفة التي استعان بها حازم القرطاجني في ثنايا هذا التأسيس دخيلة على المحضن العربي، أي أنّ ما فعله حازم حقيقة يشكّل تحدياً، وذلك عن طريق محاولته لإحداث ذلك الانصهار بين البلاغة وبين الأفكار التي استفاد منها انطلاقاً من الفلسفة اليونانية في سبيل إثبات الولاء للمؤسسة الثقافية خشية الطرد والإقصاء من طرفها في سبيل المحافظة على مكانتها في ظل المنظومة النسقية.

¹ - أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي: التأصيل المنهجي والإجراء التطبيقي عند عبد الله الغدامي، مرجع سابق، ص. 200.

وما كانت البيئة المغاربية لتعرف هذا التحول المؤسساتي لولا حازم الذي عدّ الحلقة الأساس في هذه المرحلة الانتقالية، حيث عمل على تشييد حصن جديد للمؤسسة بغية تدارك الوضع المتأزم، كما عمد من خلال ذلك إلى ممارسة دوره المؤسساتي، ومساعدة المؤسسة الثقافية حتى تستعيد هيمنتها من جديد على الخطاب، وتتمكن على إثر ذلك من توجيه الخطاب الوجهة التي تخدم مصلحتها، ومصلحة قيمها النسقية.

خاتمة فصلية:

وختاماً، لقد أسفرت هذه المقاربة الثقافية عن جملة من النتائج استوجب ذكرها، وقد رتبناها كما يلي:

- إنّ المشروع الإصلاحي الذي تبناه حازم القرطاجني من خلال منواجه كان في حقيقة الأمر محاولة لإعادة بعث عمود نسقي جديد يعيد الإبداع والنقد إلى ربة النظام المؤسساتي الذي خرج منه نتيجة انهيار عمود الشعر حتى تستعيد المؤسسة الثقافية هيمنتها، وتحكم قبضتها من جديد على الخطاب، لتعيد توجيه مساره الوجهة التي تخدم أغراضها النسقية.
- لقد أثبت حازم القرطاجني إخلاصه للمؤسسة الثقافية، فقد أخذ على عاتقه مسؤولية تحقيق الحلم السيناوي المؤسساتي الذي طبع ذهن الفلاسفة المسلمين في محاولتهم فهم أثر الفكر الأرسطي، والنظرية الشعرية اليونانية، ورغبتهم في المقابل إقامة نموذج مؤسساتي جديد ترسو على إثره معالم الشعر العربي، وقوانينه حتى يحكم زمام الخطاب الإبداعي والنقدي، ليتوجّه به نحو خدمة المؤسسة الثقافية وأنساقها.
- لقد استطاع حازم القرطاجني تشييد مؤسسة ثقافية جديدة انتقلت بالبيئة النقدية المغاربية من نظام المؤسسة البلاغية إلى نظام مؤسسة فلسفة البلاغة في سبيل

الحفاظ على نسقية الخطاب الشعري والنقدي، لاسيما في ظل المرحلة الخطيرة التي سار في خضمّها الإبداع والنقد آنذاك.

• لقد شكّلت الهالة التي أحاطت بشخص أرسطو القناة المثلى التي اختارتها المؤسسة الثقافية في سبيل تمرير أنساقها بعيدا عن العيون المنشغلة بتفكيك وفهم الفكر الأرسطي، والتي حاولت إيجاد ما يمكن اعتماده في النظرية الشعرية العربية، والذي يتناسب والتربة العربية، هذا كلّه قد ساهم في خلق البيئة المناسبة لترعرع الأنساق، ونموّها في المحضن العربي المشدود إلى تلك الهالة المؤسساتية التي صنعتها الذهنية عن شخصية أرسطو.

• لقد شكّل كلّ من الثالوث النسقي الممثل في (الفارابي، ابن رشد، ابن سينا) نماذج نسقية اجتهدت السلطة الثقافية في تكوينها، ليصبح المجتمع العربي حينئذ أمام نماذج مؤسساتية حاملة لرؤية نسقية أرسطية الاتجاه، فبعد الانفتاح على المنطق اليوناني، وعلى أفكار المعلم الأول صرنا أمام نسخ أرسطية أوجدتها المؤسسة الثقافية تحقيقا لأغراضها المنشودة.

• لقد عدّ حازم القرطاجني الحلقة الأساس في ظل عملية التحوّل المؤسساتي التي شهدتها البيئة النقدية المغاربية، وذلك عن طريق سعيه إلى بناء مؤسسة ثقافية جديدة تستعيد من خلالها المؤسسة الثقافية سيطرتها على أنظمة الخطاب، لاسيما بعد النكسة التي أصابت الشعر والنقد آنذاك مؤديا بذلك ما عليه من دور مؤسساتي على مستوى المنظومة النسقية حفاظا على حقوقه المؤسساتية، وخوفا من أن تصيبه لعنة الإقصاء من طرفها.

الفصل الثالث :

المضمرات النسقية في كتاب منهاج

البلغاء و سراج الأدباء

المبحث الأول :

المنهاج / تفكيك نسق العنوان

المبحث الثاني :

المؤسسة الشعرية في ظل الفكر الحازمي

المبحث الثالث:

المربّع النسقي الحازمي / نحو نظام مؤسساتي جديد

تنوير:

إنّه ليغدو في نظرنا من بين المسلمات الحديث عن منزلة المنهاج وصاحبه ذلك أنّ الكتب النقدية التي تناولته بالقراءة والتحليل قد استفاضت في بيان مكانته النقدية والبلاغية، واسترسلت في إيضاح الرؤية الجديدة التي سعى حازم إلى تحقيقها على مستوى الشعر والنقد على حدّ سواء، ذلك أنّنا لسنا أمام كتاب يقوم باستعراض جملة القضايا النقدية والبلاغية فحسب، وإنّما هي نظرية تأصيلية للشعر والنقد العربيين، الأمر الذي جعل سعد مصلوح يصنّفه على أنّه "من أخطر كتب النقد العربي القديم من حيث سعة أفق كاتبه وسداد نظريته، وحسن تذوقه وتفهمه لقضاياها، والصياغة التقنية التي اتسم بها أسلوبه، وتأثره بتيارات فكرية من خارج ميدان النقد الصرف"¹.

ولعل الأخطر لا يكمن في مكانة الكتاب النقدية والبلاغية، ولا في مقدرة الناقد، فهذا تحصيل حاصل، وإنما الخطر في المضمرات التي يكرّسها الكتاب نفسه، وأثرها في تنميط الخطاب النقدي، وتوجيهه وجهة التي ترتضيها المؤسسة الثقافية، أي جملة الأنساق القابعة خلف الخطاب النقدي الحازمي الذي احتمت به السلطة، ضمانا لاستمرارية هذه النسقية في الخطاب بعيدا عن أي كشف أو إبانة.

وسنحاول تجاوز نظام الخطاب الحازمي إلى ما وراءه، ساعين -قدر الإمكان- عدم الوقوع في شرك المنهاج نفسه، ونقصد هنا المنهاج المؤسّساتي الذي ألّفته الثقافة، وشاركت حازما حقوق تأليفه، لاسيما في ظل الدراسات التي حظي بها كتابه، نظرا للغاية التي سطرها

¹ - سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ط1، ص.58.

في بداية مشروعه، كونه بصدد التأصيل للنظرية الشعرية والنقدية، و"تشديد عمارة متكاملة سيستمائية للبلاغة والنقد الأدبي كاشفا عن تعالقهما"¹.

أيّ أنّ الأمر يتعدى الكشف عن جملة الأنساق التي غلّفت الكتاب، ذلك أنّنا إزاء محاولة لتفكيك نظرية تأصيلية قد غيّرت اتجاه النقد والبلاغة العربيين آنذاك، ووجهت أسسه توجيهها مغايرا عمّا عهده الإبداع والنقد سابقا، حيث عدّ "حازم القرطاجني المصداق الحقيقي لامتزاج البلاغة بالنقد الأدبي والشعر والخطابة والمنطق اليوناني، فكتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، مؤلف فريد في بابهِ يختلف عما عرفه النقد والبلاغة العربيين، سواء من حيث المضمون أو المنهج"²، فنحن أمام محاولة لفك شيفرات منظومة نقدية وبلاغية بأكملها، حاول أبو الحسن التأصيل لها من خلال منهاجه، في سبيل تغيير مسار الشعر والنقد العربيين، ومحاولة السير بهما خارج دائرة الفساد التي طبعت تلك المرحلة.

وبناء على ما تقدّم، فإنّ مهمتنا تقتضي أن نبتعد بالمنهاج أو بالأحرى نبتعد عن الطبقات النصيّة التي غلّفت الكتاب، محاولين أن نلج إلى المناطق المضمرة منه، ونحاول كشف حجبه، وفتح مغاليقه التي تمنّعت بأستار الحيل الجمالية والبلاغية، بالإضافة إلى الجماهرية التي رافقت الكتاب نفسه، والتي لعبت دورا كبيرا في ترسيخ الأنساق، حيث هيّأت لها من الظروف التي سمحت بنموها وتغلغلها في الخطاب.

فالأمر أشبه ما يكون بعملية تحرير للخطاب النقدي من ربة الحيل الجمالية والبلاغية التي أثقلت، وإماطة اللثام في الوقت نفسه عن الوجه الآخر للخطاب، ونقصد بذلك المؤسساتات منه، والذي أجادت المؤسسة الثقافية في إخفائه، لتستمر في عملية ضخ الأنساق

¹ - سحر محمد فتحي عبد العليم، مصطلحات منهاج حازم القرطاجني: دراسة بنية المفاهيم النظرية في إطار البنية الكبرى للفكر الأندلسي، مؤسسة الأمة للنشر و التوزيع، مصر، 2019، ط1، ص. 08 - بتصرّف -

² - عماد محمد محمود البخيتاوي، مناهج البحث البلاغي عند العرب: دراسة في الأسس المعرفية، مرجع سابق، ص. 322.

بعيدا عن المبدع أو الناقد، إذ أضى بدوره -كما رأينا سابقا- متواطئا مع المؤسسة نفسها حفاظا على حقوقه الممولة من لدن السلطة الثقافية.

وحيث نشير إلى دور المؤسسة الثقافية في توجيه الخطاب الوجهة المؤسساتية الخادمة لأنساقها نجد أنفسنا محاصرين بجملة من الأسئلة التي فرضت نفسها، وتبوأ لها مكانا في زوايا هذا الفصل بالتحديد، لما له من الأهمية في توجيه بنیان البحث الوجهة المناسبة التي ستفضي -حسب زعمنا- ليس للإجابة عن الإشكالية التي سطرناها في البداية فحسب، وإنما إلى تسليط الضوء على الوجه الآخر للخطاب النقدي المغربي الذي ظل متواريا خلف الحيل المؤسساتية التي ظلت تكتم على نفسه، مانعة إياه من الإبانة عن المضمرات المكتسبة أنظمتَه.

فحقّ لنا أن نتساءل في هذا المقام عن طبيعة المضمرات، وكذا دور حازم القرطاجني في ترسيخها، وبعثها في الخطاب الإبداعي والنقدي، فضلا عن دور المؤسسة الثقافية في توجيه الخطاب النقدي المغربي في القرن السابع، وحضور أنساقها في الخطاب النقدي الحازمي بصورة خاصة.

المبحث الأول: المنهاج / تفكيك نسق العنوان

إنّ من بين ما أمكن أن نعتبره من قبيل "الخصوصية" التي يتقرّد بها النقد الثقافي في خضم الشرح الحاصل بين المناهج النقدية السياقية والنسقية التي تتأرجح بين الالتزام بالسياقات الداخلية والخارجية في استقراء النص أنها تتسم بالانفتاح، فهي تستثمر من التخصصات والعلوم المختلفة ما يمكّنها من الولوج إلى الخطاب، واكتشاف مداخله في علاقتها مع الثقافة.

وهذا الانفتاح الذي يتمتع به النقد الثقافي قد أكسبه على غرار المناهج النقدية تلك القدرة على توظيف الأدوات والآليات الإجرائية المناسبة لعملية استنطاق النص، نظرا لتجاوزه

المشكل الذي تعاني منه بقية المناهج، كأن الأمر أشبه بما وصفه عبد القادر الرباعي "تجمع أطراف مختلفة تشبه في تجمعها ألوان قوس قزح المتنوعة، وهذه الأطراف المختلفة هي ما تضمه النظرية النقدية المعاصرة"¹، وذلك في سبيل تسليط الضوء على ذلك التفاعل الثقافي الحاصل في النصوص الأدبية، وتقصي جملة الأنساق المضمرة التي تترسخ في النص الأدبي بفعل الثقافة نفسها.

وبما أنّ النص الأدبي "ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوي"²، أي أنّها قد كسرت ما يعرف بمركزية النص، لتتصب دائرة اهتمامه بهذا النحو على ما أمكن أن نكتشفه من أنظمة ثقافية على مستوى النص نفسه، حيث نجده "يستفيد من مناهج التحليل... من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي، والتحليل المؤسساتي"³.

ولهذا كله كان لابد علينا -ونحن بصدد قراءة كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء- أن نحيط بجل السياقات الثقافية المرتبطة به، والتي من شأنها أن تسفر لنا عن الجانب المضمّر من المنهاج، ونقصد به المنهاج المؤسساتي المؤلف من قبل الثقافة نفسها؛ لذا ارتأينا أن نستفتح قراءتنا هذه بالعنوان باعتباره "بؤرة النص"⁴، والعتبة النصية الأولى التي تواجه القارئ أو يمكن أن نعتبرها الحيلة المؤسساتية الأولى المعتمد عليها من قبل السلطة لجذب انتباه

¹ - عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، مرجع سابق، ص.15.

² - رشيد بلعلى حفاوي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، 2011، عمّان، الأردن، د.ط، ص.324.

³ - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص.32.

⁴ - بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، 2001، ط1، ص.07.

المتلقي للإيقاع به في ظلّ منظومتها النسقية، فهو "كالنص، أفق، قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأيّ قارئ"¹.

ومن هنا آثرنا أن نخص للعنوان حيزا في هذا الفصل لما لوجدنا في الأمر من أهمية في سبيل الإبانة عن الدلالات المضمرة التي أفرزها العنوان، ودورها في بعث مضامين المؤسسة الثقافية، خاصة إذا اعتبرناها الواجهة المؤسساتية التي يصطدم بها القارئ لأوّل وهلة قبل الخوض في معالم الكتاب، فما بالك أن يكون الكتاب نفسه يؤسس لنظرية جديدة في الشعر والنقد العربيين؛ لذا سنشرع في الوقوف عند العنوان محاولين فك شيفرته، واستجلاء الدلالات المضمرة المخزّنة في ثناياها، لاسيما وأنّ الثقافة كما وصفها أمجد التميمي "أصلا مراوغا ومموها فعلينا أن نتوقع المراوغة والتمويه في كلّ من الأدب والنقد المعتمدين عليها فالأوّل يجدّ في التلفت، والثاني يجدّ في الامساك به، بقدرات متكافئة"².

بداية تجدر الإشارة إلى أنّه رغم التغيير الذي توالى على عنوان الكتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" باختصار والتبديل³ من لدن العلماء والدارسين قديما إلا أنّه قد احتفظ في خضم كلّ هذا على كلمة منهاج بحسبها الأساس الذي تستقر عليه أبنية الكتاب ومضامينه، ذلك أنّ الغاية المرجوة التي يطمح إليها حازم القرطاجني من خلال كتابه هذا تتمحور حول السعي إلى إرساء جملة القوانين المتحكمة في سنن الإبداع الشعري والعملية النقدية ككل، وتقييم أسسهما بعد الضعف والهوان الذي حلّ بهما، وقد أوضح حازم عن تلك

¹ - بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، مرجع سابق، ص. 06.

² - أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، دار كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ط1، ص. 32.

³ - لقد ورد العنوان في الورقة الأولى على وجه المخطوط الوحيد من الكتاب الموجود بتونس باسم "المناهج الأدبية" إلا أنّنا نجد محمد الحبيب بن الخوجة محقق الكتاب يرى أنّ الأمر يجانب الصواب، والظاهر في الأمر أنّ التسمية من وضع بعض القراء أو النساخ كما قدّر ذلك بدوي، كما أنّنا نجد أنّ العنوان أيضا قد ورد بصيغ مختصرة عند الصفدي في كتابه "الوافي" وعند السيوطي في مؤلفاته الثلاثة: "المزهر والإتقان والاقتراح" و عند المقري في كتابه: "الأزهار" فإنّ التسميات لديهم كانت تختصر العنوان الأصلي: "سراج البلغاء، منهاج البلغاء، المنهاج" للاستزادة: ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 93.

الغاية في منهاجه معنونا إياها: بمعرف دال على طرق المعرفة بمبلغ هذا الكتاب من أصول هذه الصناعة: "قد تكلمنا من هذه الصناعة في جملة مقنعة. وبقيت أشياء لا يمكن تتبعها لكثرة تشعبها وتعدّر استقصائها، وأشياء يمكن استقصاؤها أو استقصاء عامتها بعد طول. فأما ما يعزّ استقصاؤه فذكر ما به يكون كمال الشعر وتفصيل القول في المهيئات له والأدوات والبواعث عليه..."¹.

أي أنّ المقصد من الكتاب ينحصر في الوصول إلى ما يتحقق به كمال الشعر على مستوياته الأربعة: المباني، والمعاني، والأسلوب، والنظم، وهو الكمال نفسه الذي غاب عن الشعر والنقد آنذاك نتيجة العدول عن منهاج الفحول في نظم الشعر ونقده، ليأتي كتاب حازم، ويحاول إعادة الإبداع الشعري إلى ما كان، وإلى جادة الصواب التي غابت عن شعراء ونقاد تلك الفترة بالتحديد، ولعل تلك الرغبة في إصلاح الخلل الحاصل في الشعر، والعودة به إلى مصاف الفحول لم تقتصر على حازم فقط، بل نجد المظفر العلوي، وهو معاصر لحازم قد ألف كتاباً سماه "نصرة الإغريض في نصرة القريض" وذلك لنصرة الشعر وتنزيهه عما نُسب إليه، حيث زعموا أنّه "أخبث طعمة تُؤكل، وأفحش صنعة تُعمل، وأرجس قدح يُلمس، وأبخس ثوب يُلبس، لأنّ قول شاعره زور، وثناؤه غرور، ولفظه فجور، وهو مُستقل مهجور، إنّ بعدّ خيفَ شذاه، وإنّ قرب لم يؤمن أذاه..."².

وإذا كان الأمر على وفق ما بيّنا فقد وجدت المؤسسة الثقافية العزاء في نقادها الأوفياء الذين لم يترددوا في الدفاع عن الشعر، والسعي إلى العودة به إلى مصاف الفحول، بعد أن التبس الأمر على شعراء تلك الفترة، وأدى بهم الأمر إلى الخروج عن سنن العرب في نظم الشعر ونقده، فما كان للمؤسسة الثقافية سوى أن تحاول استرداد منظومتها الإبداعية السابقة

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 379.

² - المظفر بن الفضل العلوي، نصرة الإغريض في نصرة القريض، تح. نهي عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، د.ت، د.ط، ص. 365.

عن طريق نقادها الأوفياء ضمانا لاستمرارية المدّ النسقي، وفعاليته في الخطاب الإبداعي والنقدي.

وعلى هذا الأساس، فإنّ العنوان الذي اختاره حازم القرطاجني يتعدى حدوده اللغوية، كونه يكتنز شحنة دلالية ذات أبعاد نسقية خطيرة، فخلف تلك الجملة المعطوفة "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" خطاب مؤسساتي يسعى إلى تحقيق غاية معينة تقضي إلى إعادة فرض النظام من جديد بعد تصدّع معايير العمود النسقية، وقد أعرب عن ذلك بقوله: "قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة وما فرغ الناس منه إلى وراء ذلك مما لم يفرغ منه"¹.

ولئن أتينا إلى تتبع كلمة منهاج من ناحية اشتقاقها اللغوي لوجدناها الطريق الواضحة البيّنة المستقيمة، فقد جاء في لسان العرب في مادة {ن.ه.ج}: "طريق نَهَجٌ: بيّن واضح...ومنهجُ الطريق: وضحه. والمنهاج: كالمنهج. وفي التنزيل: لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا...وأنهَجَ الطريق: وضح واستبان وصار نهجا واضحا بيننا...والمنهاج هو الطريق الواضح البيّن"²، كما ورد في المعجم الوسيط: "الطريق الواضح...والخطة المرسومة"³.

وعليه يعدّ المنهج السبيل المعتمد لبلوغ مرمى، وهدف منشود، فهو "الطريق الواضح في التعبير عن شيء أو في عمل شيء، أو تعليم شيء طبقا لمبادئ معينة، وبنظام معين، وبغية الوصول إلى غاية معينة"⁴، كما قد عرّف جميل صليبا منهاج قائلا: "المنهج أو منهاج هو الطريق الواضح. وجميع الكتب العربية التي سميت بهذا الاسم تشير إلى أن معنى المنهج أو منهاج عند مؤلفيها هو الطريق الواضح، والسلوك البيّن، والسبيل

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 51.

² - أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة {ن.ه.ج}، المجلد الثاني، ص. 383.

³ - مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مصدر سابق، مادة {ن.ه.ج}، ص. 957.

⁴ - مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ط5، ص. 628.

المستقيم"¹، كما نجد مفردة سراج تحمل الدلالة ذاتها المتعلقة بالوضوح والإبانة، فالسراج هو "المصباح الزاهر الذي يُسْرَجُ بالليل، والجمع سُرج"².

وليس من الغريب أن يتعمّد حازم توظيف لفظتين تدوران في حيّز دلالي واحد، وهو حيّز الإيضاح وبيان الشيء حتى تتناسب والغاية النسقية المراد تحقيقها، فكتاب حازم بمثابة الطريق الواضحة البيّنة التي توضح للمبدع والناقد الأساس الذي لا بد من اتباعه في نظم الشعر ونقده، ذلك أن "فائدة هذه الصناعة (صناعة الشعر) بحسب ما سحب عليها الزمان من أذيال الإذالة وألحقها من معرّة الخمول قليلة نزرّة إنّما غاية محكمها إذابة أهل الفدامة له ممن يظن أن له قدماً في الفصاحة، وهو منها بمنزلة الحضيض من السماك. فلذلك كان خليقاً أن تكون العناية بهذه الصناعة غير بالغة أو تصرف عنها العناية بالجملة"³ حتى تستوي هذه الأخيرة على نصابها الصحيح السويّ، وتستقيم سننها بعد الفساد الذي حلّ بها، ليكون بذلك كتاب حازم الأساس الذي يعيد لهذه الصناعة ما افتقدته في تلك الفترة.

وإنّ لكلمة "المنهاج" أيضاً دلالة نسقية خطيرة تتجسد من خلال ما تعكسه على مستوى المتلقين، وبصورة خاصة المبدع والناقد، فقد أصبح كلّ منهما ملزم بالامتثال لما يرد في ثنايا هذا الكتاب بحسبه الأساس الموضح لكلّ ما يخص صناعة الشعر، ما يجعل في حقيقة الأمر المبدع يخوض في أمور هذه الصناعة وفق ما ينصّه هذا المنهاج، وإلا فإنّ ما ينتجه لن يكون سوى ضرب من العبث، لأنّ مغلّ بالركيزة التي لا بد على المبدع والناقد أن يستندا إليها.

ثم إنّ لفظتي (منهاج/ سراج) تعملان على ترسيخ نسق الخضوع لما جاء في كتاب حازم، لأنّه الأصحّ والأصوب، وهنا تتبدى لنا خطورة النسق حيث يملك "فاعلية التأثير من

¹ - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، د.ط، ج2، ص.435.

² - أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة {س.ر.ج}، المجلد الثاني، ص. 297.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.37.

خلال ما يحمله من دلالات وسياسة الإقناع سواء أكان الفكر إيجابياً أو سلبياً، وسواء كان ظاهراً أو خفياً¹، ولذلك جاء العنوان على تلك الشاكلة، ليعكس لنا النظام الشعري الذي أراد حازم القرطاجني إرساءه، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار الحالة التي كان عليها كلّ من الشعر والنقد، فالمنهاج يظهر على شاكلة المخلص الذي يهدف إلى انتشالهما من الفساد والضعف، الذي طالهما في تلك الفترة بالذات.

وعليه، فإنّ اختيار العنوان كان يتناسب مع المراد الذي سعى حازم إلى تحقيقه الخادم للمؤسسة بصورة مباشرة، وبخاصة في ظل انهيار قيمها (عمود الشعر)، ذلك أنّ خروج كلّ من المبدع والناقد عن هذا النظام المؤسّساتي الذي أقامه القدامى، وحرص عليه النقاد قد أحدث صدعا بالغ العمق في أساس المؤسسة التي كانت محكمة قبضتها على الخطاب الشعري والنقدي، وتديره بالشكل الذي يخدم أنساقها ويسعى إلى تثبيتها فيهما.

ولهذا، فإنّ اعتماد العنوان بهذه الصيغة (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) كان في تلك المرحلة بالذات، وفي ظل الحالة الحرجة التي يمرّ بها الإبداع والنقد العربي ضرورة ملحة لضمان عودة الأمر إلى مساره النسقي الصحيح؛ لذا فإنّ الأمر اقتضى منهاجا ينير للمبدع طريقه، ويهديه إلى المنهاج الصحيح، بحيث يكون له سراجا في ظل الفساد والوهن اللذين حلّا به، وإذا حاولنا أن ننظر إلى الأمور بصورة أدق نجد أنّ المنهاج الذي يسعى حازم تحقيقه ما هو إلا عودة به إلى المنهاج القديم، على الرغم من الجديد الذي طرأ عليه كما سنرى في مباحثنا اللاحقة، غير أنّه ينبثق في أساسه من المنهاج القديم الذي مثّله مبادئ المرزوقي، وأقام ضوابطه فحول الشعراء، وحرص على تطبيقه الناقد الذي كان بمثابة الجلّاد المعيّن من طرف المؤسسة حتى يحفظ استقرار هذا النظام، واستمراريته.

¹ - طارق ثابت، النسق الشعري وبنياته: منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، د.ت، د. ط، ص. 26.

وحقيقة القول أنّ اعتماد حازم القرطاجني على هذا العنوان رغم الاختلافات التي ورد بها في كتب النقد والأدب لم يكن اعتباطاً، وإنما كان يمثل انعكاساً لحالة الشعر والنقد في تلك الفترة بالذات، كما أنّه يوضّح في الوقت نفسه الغاية المرجوة من الكتاب، لذلك عمد حازم القرطاجني إلى استعمال لفظتي "المنهاج" / "سراج" نظراً لما تضمّنه من شحنة دلالية نسقية الهدف منها إخضاع كلّ من الشعر والنقد إلى النظام الجديد، والذي من شأنه أن يخرج بهما من دائرة الضعف حتى يتضح للمبدع والناقد على حدّ سواء أنّ الحلّ للخروج من الأزمة الشعرية والنقدية يكمن في إتباع ما ينصّ عليه منهاج حازم، الذي يمثل كلّ ما هو مستقيم وصحيح في نظره.

فتتبدى أمامنا جملة من الدلالات التي تحمل من الخطورة الشيء الكثير، لاسيما إذا نظرنا إلى الأمور من زاوية الظروف السياسية والاجتماعية الحرجة التي كانت تمرّ بها كلّ من الأندلس، والمغرب العربي بشكل عام، والتي ساعدت على تكريس نزعة الخضوع المبنوثة في عنوان حازم الذي "ينشد إقامة علم يردّ للشعر من خلاله قيمته، فيصحح الطباع، ويهدي الشاعر المتنوّق، ويسدّ الطريق أمام أخساء العالم وأنداله -وما أكثرهم- فإذا نجح الجهد كان النجاح منهاجاً للأدباء وسراجاً للبلغاء"¹.

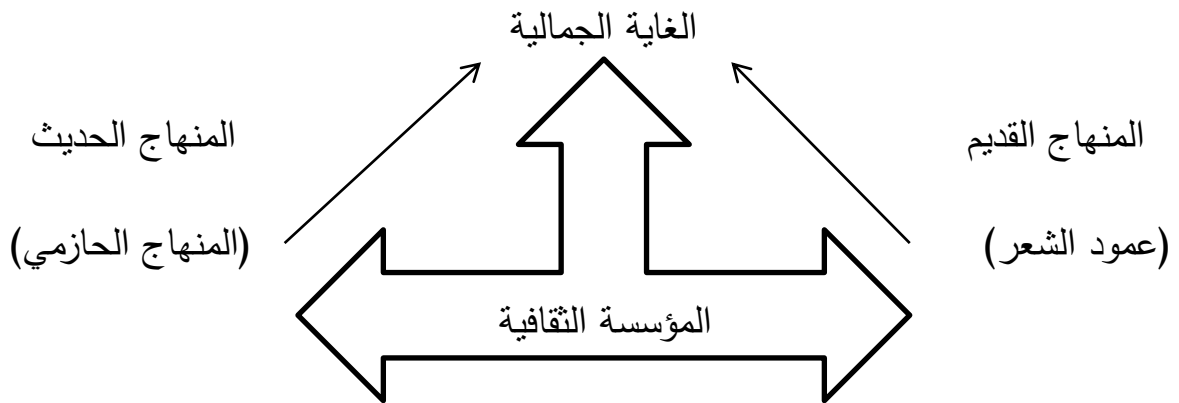
ولم تتوان المؤسسة الثقافية في إعادة الشعر والنقد إلى الشرنقة المؤسساتية المعهودة في ظلّ تصدّع عمود الشعر، وفقدان فعاليته في توجيه الخطاب الإبداعي والنقدي، فما كان لها إلا أن ابتكرت نظاماً حتى تعيد من خلاله إلى الأمور توازنها، ومن هنا تتجسد خطورة المؤسسة الثقافية والأنساق التي تبعث بها في ظل الخطاب، ونقصد بذلك تلك الخاصية التأثيرية على المتلقين، نظراً لكونه "ينبني من تراكم أثر في العقل الجماعي ثم الانتشار، وهنا يملك القدرة على التحكم في ردود الأفعال، ومن ثم السيطرة والهيمنة على الأفراد، ويصبح

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص. 185.

النسق لا همّ له سوى أن يجعل من قيمه أقنعة لأفكار مثالية توهم الذات بأنها السبيل إلى الحياة¹.

ولا شك أنّ عنوان الكتاب يكشف لنا حقيقة التواطؤ المؤسّساتي بين حازم والمؤسسة الثقافية، ومدى الرغبة في استعادة النظام القديم الذي سنّه الفحول، وذلك ببيان ما حلّ بالشعر من فساد يوم ابتعاده عنه؛ لذا أراد أبو الحسن إعادة تفعيل النظام المؤسّساتي بلمسة حدائثة تقفز بالشعر والنقد من الفساد الذي أصابهما إلى الطريق السويّة، والمنهاج الحق الذي يرضي المؤسسة، وسيدرك المتأمل أنّ المنهاج الحقّ والسراج الذي أراد حازم القرطاجني تحقيقه ينطلق في أساسه من المنهاج القديم، وإنّ طراً عليه من الجديد، إلا أنّه يدعم غاية المؤسسة النسقية في تكبيل الخطاب على ضوء شرقة نسقية جديدة.

هي حلقة مغلقة، ذلك أنّ المبدع أو الناقد بصدد الانتقال من منهاج عمود الشعر الذي لازمه ردحا من الزمن إلى منهاج حازم خدمة للمؤسسة وأغراضها النسقية، أيّ أنّ الرؤية النقدية ما تزال ملازمة للقيم الجمالية والبلاغية المحققة للنصوص الأدبية، حيث ظلت مهمة الشاعر تتلخص في تحقيق تلك القيمة الجمالية في نصه، كما استمرت مهمة الناقد في تتبع مواطن الجمال في النصوص الإبداعية، وذلك ببيان مدى إجادة الشاعر في تتبع المنهاج الذي تحكمه المؤسسة الثقافية، وسنوضح الأمر في الشكل التالي:



¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، مرجع سابق، ص. 79.

وعلى هذا الأساس، فإنّ عنوان الكتاب لا يغيّر من حقيقة الغاية التي يرنو حازم القرطاجني إلى تحقيقها من وراء منهاجه، والتي أراد بها أن يعيد الخطاب الشعري والنقدي تحت حكم المؤسسة الثقافية، وعلى إثر ذلك كان انتقاء كلمة "منهاج" و"سراج" مؤسساتيا بامتياز، حيث أثر أي تأثير على المبدع والناقد بهدف الاطلاع على ما ورد في كتاب حازم، من تشريع جديد للشعر والنقد، و"كان يدرك أنّه، بما وصل إليه من آفاق متكاملة واضحة الجدة والأصالة في مفهوم الشعر، يقع من عصره على شفا جرف خطر، فلا هو بقادر على أن يوصل أفكاره إلى معاصريه ممن يلوذون بالرواية وينفرون من الاجتهاد، ولا في استطاعة معاصريه الارتفاع إلى مستوى فهم الآفاق الجديدة لمسعا¹".

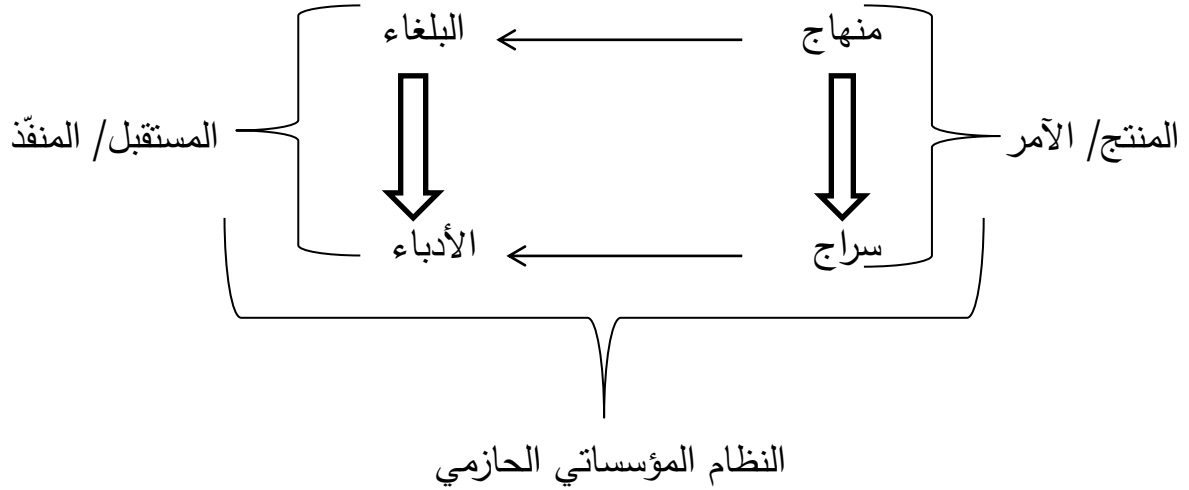
فالعنوان ينطلق من المقصد نفسه الذي رام الناقد تحقيقه في ظل حكم المؤسسة سعيا منه إلى إعادة فرض سيطرتها من جديد على الخطاب ومنه يظهر لنا في خضم كلّ هذا التفاعل الواقع بين العنوان والغاية المراد تحقيقها، نظرا لقدرة عتبة العنوان على إظهار الدلالات التي يحتويها الكتاب، والذي يتمّ "بشكل قريب من التداعي الحرّ بين دوال العنوان، وموضوعات تلك المعرفة، الأمر الذي يقيم تنظيما أوليا لها، وبه تملك الدوال القدرة على إنتاج دلالاتها بالرغم من وضعيتها اللغوية"².

وحري بنا الإشارة إلى نظام الثنائيات المعتمد في العنوان حيث نجد "منهاج البلغاء"/ "سراج الأدباء" من جهة، والتقابل الذي يجمع بين "منهاج/سراج" و"البلغاء/ الأدباء" من جهة أخرى، والذي يعكس عملية الإنتاج الفني بصفة عامة، ومن ثمة لا بد للأديب من الالتزام بالمنهاج حتى نكون إزاء ما يمكن أن نصنّفه ضمن حدود الإبداع، والأمر نفسه ينطبق على البليغ، وبالتالي، فإنّ نظام الثنائيات الذي اعتمده الناقد قد صوّر لنا النظام

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص. 184.

² - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1988، د.ط، ص. 22.

المؤسّساتي السائر على هديه الإبداع المنطلق من المنهاج نفسه الذي يهدف إلى إرسائه حازم، حتى نكون إزاء إبداع ونقد يليق بالمؤسسة وبالأغراض المرجوّ تحقيقها، وقد لخصنا هذا النظام الثنائي كالتالي:



إنّ الثنائيات التي اختارها ناقدنا عنوانا لكتابه قد أمّطت اللثام عن النظام المؤسّساتي المراد تحقيقه، وأبانت عن رغبة السلطة الثقافية في إعادة تفعيل سيطرتها على الخطاب الإبداعي والنقدي، كونه المنهاج الواجب إتباعه من طرف المبدع أو البليغ كما هو وارد في العنوان، وهو نفسه السراج الذي يضيئ للبليغ الطريق الواجب سلوكها حتى تطلق عليه تسمية البليغ، وفي إيراد حازم للفظتي "البلغاء/ الأدباء" معرفتين بالإضافة دلالة على انتمائهما إلى النظام المؤسّساتي، الذي هو بصدد تشريعه، ذلك أنّ كلّاً من الأديب، والبليغ حسب الناقد هو جزء من هذا المنهاج والسراج.

كما نجد أنّ ناقدنا قد تعمّد ذكر كلّاً من الأديب والبليغ في حين كان بإمكانه تعريف كلّ من لفظتي "منهاج/ سراج"، والاستغناء عن إيراد الأديب والبليغ في العنوان، ويرجع ذلك إلى الأهمية التي يحتلّها الأديب والبليغ على مستوى هرمية المؤسسة، ذلك أنّ توجيهه للمبدع نفسه وللبليغ الذي هو بصدد إيضاح طريقه يعني توجيه الخطاب الإبداعي ككل، كما يعني في الوقت نفسه استعادة السيطرة من جديد على زمام الإبداع والنقد التي غابت في تلك الفترة

بالذات، واستمرارية التدفق النسقي على مستوى الخطاب الإبداعي والنقدي، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ "النسق الثقافي العربي... هو نسق كان الشعر ومازال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولاً وفي ديمومته ثانياً"¹.

إننا أمام عنوان مراوغ يحاول جاهداً أن يتمنّع عن إظهار بطانته النسقية المستترة خلف الرغبة بالنهوض بالشعر والنقد من الفساد الذي لحق بهما، وذلك عن طريق إقامة نظرية حتى يسير بمحاذاتها كلّ من المبدع والناقد، ولا يزيح عن الصحيح أو بالأحرى المنهاج المتعارف عليه، في حين أنّ ما يكرّسه العنوان من نسقية في الهدف يأبى إلا أن يتبدى حال الوقوف على ثنائيات العنوان التي اعتمد عليها حازم لإظهار نيته المبطنة في حراسته المؤسسة.

لقد كلّف حازم إزاء مهمة نسقية شاقة، فهو بصدد التأصيل لنظرية في الشعر والنقد، وكذا إعانة المؤسسة الثقافية في صنع شرنقة نسقية جديدة توجّه مسار المبدع والناقد وتسوس أنظمة الخطاب، ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أنّ محاولة حازم التأصيلية للنظرية الشعرية والنقدية -أو بالأحرى فكرة التأصيل للشعر- قديمة، فهي موجودة بوجود الناقد المؤسساتي المتشعب بقيم المؤسسة والمدافع عنها، وقد "طُرحت بقوة في القرن الرابع، وخُلّفت كتباً كثيرة... واستمرت القية مطروحة ومثارة، تسير في تناسب مع ازدهار الشعر العربي، تزدهر بازدهاره وتشحب بشحوبه"².

والعنوان في هذه الحالة قد عكس الغاية النسقية والمرمى المراد تحقيقه من خلال الكتاب، نظراً لكونها "الرسالة التي يسعى المؤلف الضمني لنقلها إلى القارئ"³، والتي تتمثل في إعادة

¹ - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 93.

² - جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص. 154 وما بعدها.

³ - عبد المنعم القاضي، البنية السردية في الرواية: في ثلاثية خيرى شلبي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 2009، ط1، ص. 174.

توجيه الإبداع والعملية النقدية ككل الوجهة النسقية الصحيحة، وذلك بوضع الأسس التي ينبغي على المبدع والناقد إتباعها، حتى ينتج لنا ما أمكن أن نسميه إبداعا نسقيا يخدم شروط المؤسسة الثقافية وغاياتها.

والمأمل لحال الكتب التراثية يستشعر هاجسا لدى النقاد في وضع منهاج يحكم أسس الإبداع الشعري والعملية النقدية، وإن لم يكن فالغاية وضع الشعر والنقد على مسار صحيح وسليم يحافظ فيه الشعر العربي على ضوابطه وقوانينه التي وضعها الأوائل، كحال ابن رشيق في كتابه العمدة لما وجد الناس فيه مختلفين "متخلفين عن كثير منه، يقدمون ويؤخرون، ويقلون ويكثررون، قد بؤبؤه أبوابا مبهمة، ولقبوه ألقابا متهمة، وكل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهباً هو فيه إمام نفسه، وشاهد دعواه، فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه ليكون العمدة في محاسن الشعر وآدابه إن شاء الله"¹، وكقول ابن وكيع في نعيه حال الشعر والشاعر في أواخر القرن الرابع الهجري: "إذا به (الشاعر) أشبه بمطرب يجهل الألحان والأوزان، وقد اجتمعت حوله العامة مستحسنة لما يقول"².

ومن ثمة، فإن قضية التأصيل وإقامة منهاج للمحافظة على نسقية الشعر والنقد قائمة منذ القديم من قبل نقاد المؤسسة، حيث ظلّ سعيهم في إبقاء العملية الإبداعية والنقدية في شرنقة مؤسساتية حتى يتسنى للسلطة الثقافية من مواصلة هيمنتها على الخطاب، وما المنهاج إلا محاولة جديدة للحفاظ والاستبقاء على تلك النسقية، وإعادة فرض النظام المؤسساتي من جديد.

وهذا ما يدعونا إلى القول بأنّ عناوين أمهات كتب النقد التي سبقت مرحلة حازم القرطاجني، كالعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، ونصرة الإغريض في نصرة

¹ - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مصدر سابق، ج1، ص.05.

² - المصدر نفسه، ج1، ص.97 - بتصرف -

القريض لابن المظفر العلوي وغيرها، حمالة دلالات نسقية على الولاء المؤسساتي الذي يكتنه الناقد للمؤسسة، وسعيه الحثيث إلى مساعدتها، لتحقيق مآربها.

ولهذا عمد جلّ النقاد -ومن بينهم حازم- على اعتماد العناوين اللافتة المسجوعة لاستمالة المتلقي على الأخذ بما ورد في تضاعيف الكتاب، دون وعي بجملّة المضمرات الواردة فيه، فوراء تلك الجمل المسجوعة والفضفاضة شبكة من الأنساق، وتتوارى خلف أنظمة الخطاب خفية عن المبدع المنشغل في السير بمحاذاة ما ينصّ عليه المنهاج في سبيل تحقيق الجودة الفنية المطلوبة والمرتقبة إلى المستوى الذي ترتضيه المؤسسة ويرضي الناقد.

لقد شكّل العنوان السمة النسقية البارزة التي أبانت ليس فقط للمبدع والبلّغ الطريق السويّة الواجب سلوكها في عملية الإبداع فحسب، وإنّما قد كشفت في الوقت نفسه عن المقصد المؤسساتي الذي يسعى حازم القرطاجني إلى تحقيقه من خلال كتابه حتى حين نلّفت إلى تقسيمات الكتاب: قسم الألفاظ (القسم الضائع)¹، المعاني، المباني، الأسلوب،

¹ - لقد أوضح محقق كتاب المنهاج الدكتور محمد الحبيب بن خوجة عن مقدمة الكتاب عن النقص الذي وجده في المخطوط حيث قال واصفاً ذلك: "الورقة الأولى من كتاب المنهاج هذا لا تمثّل، كما سنصوّر ذلك، أول المخطوط. والعنوان الذي نجده بها، المطموس غالبه، هو عنوان القسم الثاني من هذا الكتاب. والنسخة ناقصة أيضاً من الآخر.... وليس ثمة تنبيه على نهاية الكتاب. وفي الهامش من بعض ورقات المخطوط إصلاح للنص، وتوقيفات تؤذن بحصول المقابلة مع النسخة الأولى المفقودة التي كانت أصل هذه النسخة" أيضاً قوله: "أمّا النصوص الأخرى التي وجدناها عند حازم وهي من حيث الموضوع متفكّة من غير شكّ مع موضوع القسم الأول من المنهاج، وهذا ما لا نملك إقامة البرهان عليه لأنّ القسم الأول من الكتاب مفقود، ولا نملك طريق التوصل إليه"، هناك العديد من الدارسين ممن تناولوا حازم بالدراسة من أيّد رأي المحقق في أنّ القسم الضائع من المنهاج يخصّ الألفاظ، ومن بينهم نجد منصور عبد الرحمن في كتابه مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، وعبد العزيز قلقيلة، وبدوي طبانة، ورضوان الداية في حين خالف الدكتور عمر إدريس عبد المطلب ذلك مؤكداً أنّ كتاب حازم يتكوّن من ثلاث أقسام، وليس أربعة ذلك "صحيح أنّه يبحث موضوعات تقع في أربعة أقسام متباينة وهي الألفاظ، والمعاني، والمباني، والأسلوب، إلا أنّ القسم الأول منشور في تضاعيف الأقسام الثلاثة"، وقد أورد شرحاً مفصلاً وحججاً كثيرة من المنهاج لإثبات صحة رأيه للاستزادة، وقد وجد محقق الكتاب بعضاً من النصوص المفقودة في المخطوط، فقام باستدراك النقص الموجود في القطعة المتبقية منه من كتابي "عروس الأفراح" للبهاء السبكي، و"البرهان" للزركشي للاستزادة ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 90-95 / عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، مرجع سابق، ص. 153-162 / منصور عبد الرحمن، مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية،

والتي تؤكد في حقيقة الأمر على الغرض النسقي المنشود، وذلك عن طريق الخوض في ما أمكن أن نسميه بالمحور الذي يركز على أساسه العمل الإبداعي؛ لذا فقد ركّز حازم في خضم التأسيس لمنهاجه على المحاور الأربعة المذكورة سابقاً، لأنها الضامن لتحقيق الغاية النسقية المنشودة، واستمراريتها على مستوى الخطاب.

ويتكشف ما للمنهاج من "بناء هندسي محكم"¹ في ثناياه عن الغرض المؤسساتي الذي يهدف إليه حازم من خلال مؤلفه النقدي، ذلك أنه قد خصّ في خضم النظرية التأصيلية المراد إقامتها، مناهج صغرى تتعلق بكل قسم من أقسام الشعر حتى تستقيم أركانه جميعها، ونجده يفصّل في ذلك قائلاً: "وإنّما نتحرى أن نعدل بين الأبواب أو نقارب العدل فيما نذكره، ليكون كل باب قد تضمّن قسطاً مقنعاً مما يجب، فأما ما وراء الإقناع، فلا يمكن استقصاء ذلك في باب، فإنّ ذلك يضاعف حجم الكتاب"²، وكلّ ذلك بهدف رأب الصدع الذي أصاب العملية الشعرية والنقدية، ومحاولة تصحيح الوجهة التي سار عليهما، وإعادةتهما إلى الجادة النسقية الصحيحة.

والمتتبع لهذه التقسيمات يجد أنّ حازماً لم يقف في تقسيمه لمحاور الكتاب وفصوله عند حدود المنهاج والسراج، بل سعى إلى أن يكون تحت كلّ منهج معلم أو معرف، ليختتمها في معظم الأحيان بفصول يسميها مآم، ويتوسط كلّ معلم ومعرف إضاءة، وتتوير، وقد أورد الحديث عن ذلك قائلاً: "وقد أدرجت تفاصيل القول في جميع ذلك في منهج منهج

مصر، 1980، ط4، ص. 2-5 / محمد رضوان الدايدة، النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1993، ط2، ص. 488/ عبده عبد العزيز قليلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، مطابع الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1977، ط2، ص. 240/ بدوي طبانة، البيان العربي: دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مطبعة الرسالة، مصر، 1972، ط2، ص. 242 / أحمد مطلوب، القزويني وشروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت. د.ط. ص. 47.

¹ - علي لغزوي، نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجاً، مطبعة سايس، فاس، المغرب، 2007، ط1، ص. 283.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 37.

ومعلم معلم من مناهج هذا الكتاب ومعالمه، إذ يمكن إدراج ذلك في منهج واحد، لأن ذلك يخرج به إلى مباينة غيره من المناهج في الطول، فيعدل بوضع الكتاب إلى ضد ما قصدنا به من المناسبة والمعادلة¹.

وإنّ الكثافة التي يتسم بها العنوان في حد ذاتها إضافة إلى التفريعات والتقسيمات التي عمد أبو الحسن إلى إدراجها في كتابه كانت بهدف تيسير الطريق أمام تحقيق الهدف الأكبر؛ لذلك جاءت على تلك الهيئة الفلسفية لمدّ جسور الفهم بين الناقد والمتلقي، وتوضيح النظرية التي يقوم على أساسها الإبداع الشعري والعملية النقدية، علاوة على ذلك، فإنّ ناقدنا على علم بأنّ الأمر ليس مقتصرًا على مبدعي عصره ونقاده فحسب، وإنّما مفتوح على سياقات زمنية مختلفة.

وبالتالي كان التقسيم بالشكل الذي أتى عليه من تنويرات وإضاءات من شأنها أن تكون منهاجا لكلّ مبدع وسراجا لكل بليغ، أي أنّ الهدف في حقيقة الأمر يتعدى إعادة كلّ من الشعر والنقد تحت هيمنة المؤسسة الثقافية فحسب، بل الحرص على استمرارية الرؤية النسقية في الخطاب الشعري والنقدي متجنبًا كلّ ما قد يحول دون ذلك، وفي هذا الشأن يقول: "وإنّما نتحرى أن نعدل بين الأبواب، أو نقارب العدل فيما نذكره، ليكون كل باب قد تضمّن قسطًا مقنعًا مما يجب، فأما ما وراء الإقناع، فلا يمكن استقصاء ذلك في باب، فإنّ ذلك يضاعف حجم الكتاب، ويؤدي إلى إقطاع هذه الصناعة من عناية النفس فوق ما يجب لها، إذ قدر العناية بالشئ إنّما يجب أن يكون بإزاء قدر الاستفادة منه وفائدة هذه الصناعة بحسب ما سحب عليها الزمان من أذيال الإذالة وألحقها من معرّة الخمول قليلة نزرّة، بل إنّها غاية محكمها إذاية أهل الفدامة له ممن يظن أنّ له قدما في الفصاحة، وهو بمنزلة

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 131.

الحضيض من السماك فلذلك كان خليقا أن تكون العناية بهذه الصناعة غير بالغة أو تصرف عنها العناية بالجملة"¹.

وتأسيسا على ما تقدّم ذكره، فإنّ الغاية إلى جانب ردّ كما وصفهم حازم "أهل الفدامة" ممن يدعون معرفة بأصول هذه الصناعة، ودقائقها إلى الطريق الصحيحة السويّة التي يمثّلها فحول الشعراء، والتي تجسدت أسسها في معايير عمود الشعر تكمن في خلود منهاج الحازمي بما يحمله من رؤية نسقية حتى تستمر المؤسسة في حكم الخطاب الشعري والنقدي، وتوجيهه الوجهة المؤسساتية الخادمة لأغراضها وأنساقها.

لذلك عمد أبو الحسن انتقاء عناوينه بشكل يسمح من خلالها بتحقيق ذلك الخلود المأمول للمنهاج الحازمي: منهاج/ سراج/ إضاءة/ تنوير/ منهج/ معلم/ معرف/ مأم، وكلّ هذه التفريعات المنطقية المنتقاة ما هي في الأصل سوى تدرجات للوصول إلى تحقيق المعرفة بأصول هذه الصناعة وقوانينها، "فالمنهج (أو المنهاج) هو الطريق الواسعة ولذلك كان كلّ فصل بهذا العنوان (في الإبانة عن ماهيته)، وعلى طول هذا الطريق (معلم) أي إشارة تدلّ على (طريق العلم) و(معرف) أي إشارة تدلّ على (معرفة)، والفرق بين الاثنين أنّ العلم يوصى إلى القواعد التي تستند إلى شئون الذهن والقواعد المتصلة بالتفريعات المنطقية، وأنّ المعارف يدلّ في الغالب على التقديرات النفسية؛ أمّا (المأم) فإنّه يدلّ على مذهب يفضي إلى غاية أو مقصد"².

وقد ربط عيسى علي العاكوب³ وإحسان عبّاس¹ كلّاً من (منهج، معلم، معرف، مأم) بالجزء الأوّل من العنوان (المنهاج)، في حين أنّهما علّقا كلّاً من (إضاءة، تنوير) بالجزء

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 37.

² - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، مرجع سابق، ص. 573 وما بعدها.

³ - للاستزادة فيما يخصّ أمر التقسيمات الخاصة بالمنهاج ينظر: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع/ دار الفكر، بيروت/ دمشق، لبنان/ سوريا، 1997، ط1، ص. 317.

الثاني من العنوان (السراج) ذلك أنّ القسم الأول يهتم بتكوين العلم والمعرفة في ماهية الأمر في حين يهتم القسم الثاني بالتوسع والاستفاضة في بسط وتيسير ما ورد في القسم الأول حتى تكون سراجا يهتدي به كلّ مبدع في فهم أمر القسم الأول من المنهاج، ويمكن القول أنّ حازما قد أحسن تقسيم كتابه وفقا للغاية النسقية التي سطرها، فهو لم يكتف بعرض أفكاره أمام القارئ دون شرح، وإنما سعى إلى شرحها، وتبسيطها بتتويرات وإضاءات متعددة حتى تكون الفكرة يسيرة الفهم بالنسبة المتلقي، ذلك أنّ "الساري على الطريق بحاجة إلى (سراج) (القسم الثاني من العنوان) وهذا السراج، هو الذي يمنع الماشي على المنهاج (إضاءة) و(تتويرا)"².

كما أنّ الجزء الأول من المنهاج يسعى -في زعمنا- إلى عرض الرؤية النسقية، في حين يهتم الجزء الثاني بتيسير فهمها، ويعمل على تثبيتها لدى المتلقي، ولعل هذا ما تفرّد به كتاب حازم عن المؤلفات النقدية السابقة، فهو من خلال كلّ تلك التقسيمات والتفريعات المنطقية الفلسفية يهدف إلى تحقيق غايته النسقية، خاصة بعد النكسة التي أصابت الشعر والنقد من خلال منهاجه، وتتوير فكر المتلقي إلى الطريق الصحيحة في عملية إنتاجهما؛ لذلك نجده "يتدرّج من الكليّ إلى الجزئي، أو من العام المجلّ إلى الخاص المفرع عن طريق البسط والتتوير لما سبق إجماله"³ حتى تستقر معالم الرؤية الحازمية التي تشرف عليها المؤسسة عميقا، لتضمن من خلالها استمرارية حضور أنساقها في الخطاب.

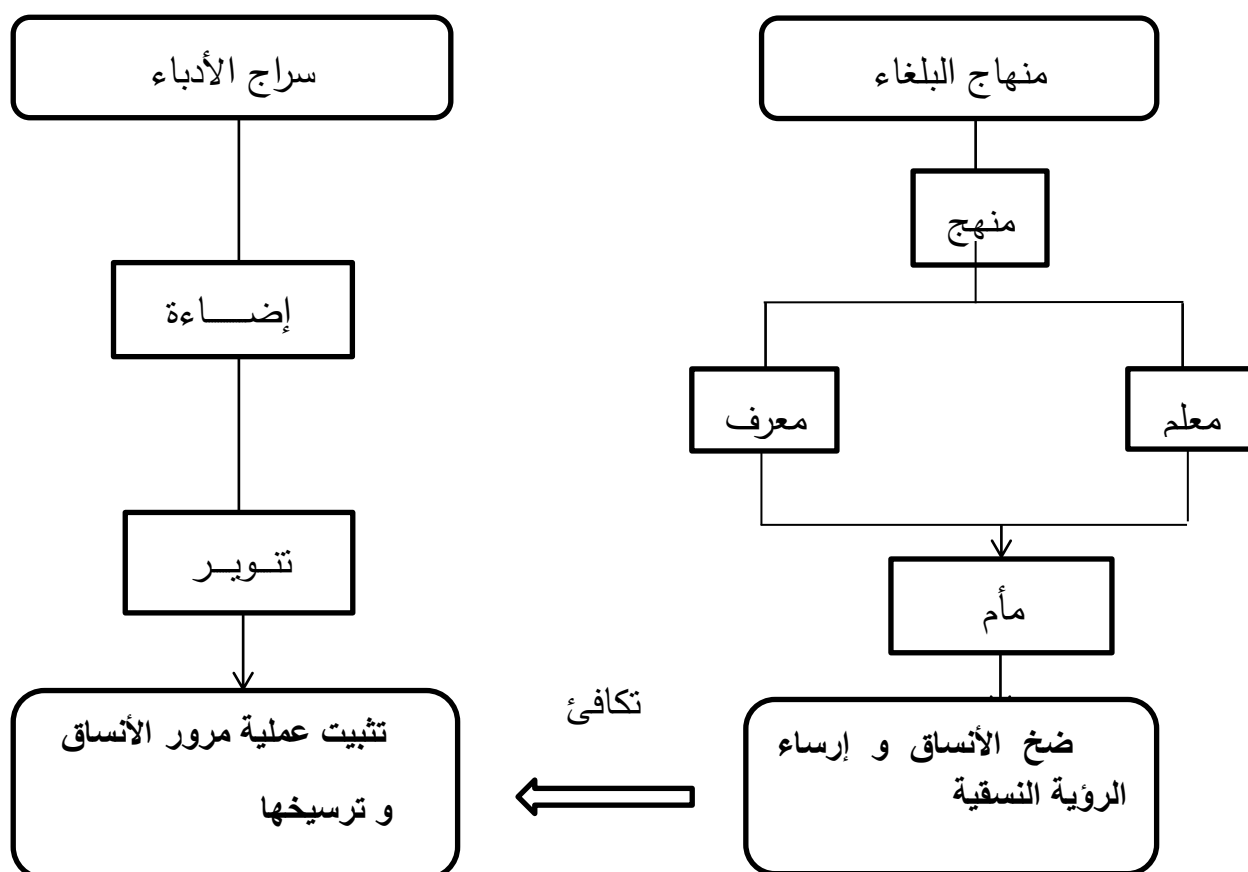
وعليه، فإنّ عنوان الكتاب والعناوين التي خصّ بها تقسيماته تكشف لنا عن المسعى الذي تهدف إليه المؤسسة الثقافية في سبيل العودة بالشعر والنقد إلى الدائرة المؤسساتية التي كانت تحوّطه سابقا، وذلك حتى تستمر في عملية ضخ الأنساق في الخطاب، لاسيما إذا اعتبرنا

¹ - للاستزادة ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص. 573 وما بعدها.

² - المرجع نفسه، ص. 574.

³ - علي لغزيوي، نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا، مرجع سابق، ص. 298.

أنّ المؤلف الحقيقي للمنهاج هو الثقافة نفسها، وأنّ دور "المؤلف محدود، وهو ضحية شأنه شأن المتلقي؛ لأنّ المؤلف الحقيقي هو الثقافة بوصفها، منتجة الأنساق وحاملتها، والهادفة إلى الهيمنة المطلقة"¹، وهذا يدل في مجمله أنّ العناوين قد دلّتنا إلى غايتين أراد حازم تحقيقهما، وقد ارتأينا أن نلخصهما في الشكل التالي:



وجملة الأمر فقد حاول حازم أن يبسط نظرية ويبسرها، لتكون صالحة للشعراء في الأوقات، ومفتوحة على الفهم، لذلك ورد الكتاب معنونا بالمنهاج، وتظل بدورها القوانين التي وضعها حازم خالدة أمام جميع من يخوض في أمور هذه الصناعة، تاركاً له الأمر بعد ذلك في التوسّع، والتفصيل في بعض القضايا التي اختصر فيها القول، ونجده قد أشار إلى الأمر

¹ - عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مرجع سابق، ص. 35.

قائلا: "ومن كان له ذهن يتمكن به -له- لأن يفصل ما أجملت... ويفرّع ما أصلت- انتفع نفعا كبيرا في هذه الصناعة"¹.

ومن ثمة، فإنّ محاولة حازم إلى استمرارية المنهاج وخلود مبادئه هو إعلان في الوقت نفسه عن استمرارية الرؤية النسقية والهيمنة التي تكرّسها المؤسسة الثقافية في الخطاب الإبداعي والنقدي، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الصدع الذي أصاب السلطة الثقافية يوم فارق كلّ من المبدع والناقد المسار أو المنهاج الذي رسمه القدامى وفحول الشعراء وسار على هديه الإبداع والنقد في تلك الفترة؛ لذا فإنّ حازما بوضعه للمنهاج، وجعله خالدا مفتوحا على جميع الأفهام قد عزّز من مكانة المؤسسة الثقافية، وهيمنتها على الخطاب.

ولمّا كان حازم يهدف إلى إرساء نظرية تحكم سنن الإبداع والنقد بما تحمله من نسقية، فإنّه قد انتقى لها من المصطلحات ما يتناسب مع الغاية المأمول تحقيقها، فنجدّه لا يكتفي بعرض النظرية بما تحمله من مبادئ فحسب، وإنّما تعمّد إلى إيصالها للمتلقّي في أيسر طريقة ممكنة؛ لذلك نلاحظ ذلك التدرّج في عرض أفكاره متبعا إياها بإضاءة وتتوير للدلالة على الرغبة في الإيضاح والإبانة عن المفاهيم التي تخص كلّ منهج من المناهج التي أوردها في كتابه، ولعلّ هذا ما جعل محمد رضوان الداية يصف نظريته قائلا: "لا يسع دارس الأدب العربي -والنقد منه بخاصة- إلاّ أنّه يقف مستغربا كيف نبنت في زمان ما هذه الدراسة الفذة الغريبة، ثم تركت هكذا بغير الاهتمام اللازم، والأدب والأدباء بحاجة إلى مثله (يقصد منهاج)، ولو أنهم اهتموا بها، وأفادوا منها، لتغيّر وجه الدراسات من بعدها، بل لأثرت في مجرى الشعر العربي نفسه، ولكنه بالقياس إلى موضوعه يشبه ابن خلدون في بابهِ: نجم سطع فلم يستضيئ بنوره إلا القليل"².

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.70.

² - محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مرجع سابق، ص.539.

وعلى ضوء ما تقدّم نتبيّن أنّ العنوان الذي تبناه الناقد قد أوضح عن الهدف النسقي المراد تحقيقه من قبله، فوراء النظرية التأصيلية للشعر والنقد التي أراد أبو الحسن إقامة أصولها وقواعدها في منهاجه رغبة في التأصيل لعمود نسقي جديد يعيد من خلاله السيطرة للمؤسسة الثقافية، لتستمر بذلك أنساقها في التغلغل والترسخ في أنظمة الخطاب، خاصة بعد فقدت هذه السيطرة نتيجة النكسة التي أصابت الشعر والنقد في تلك الفترة بالذات.

فقد أطمأ عنوان اللثام عن تلك الشبكة النسقية التي تتخفى خلف الألفاظ التي انتقاها حازم لعنوانه، لتكشف لنا عن المخطط النسقي الذي يسعى إلى تحقيقه كلّ من الناقد والمؤسسة الثقافية، كما أنّها قد فضحت نوعية العلاقة التي تربط حازما بالمؤسسة، والولاء الذي تجلي من خلال تلك الرغبة في إعادة كلّ من الإبداع والنقد إلى الطريق الصحيحة، ليكون كتابه بحقّ منهاجا يقود الشعر والنقد إلى جادة المؤسسة الثقافية من جديد، وسراجا يهتدي به الأديب نحو الطريق التي تخدم المؤسسة وأنساقها.

المبحث الثاني: المؤسسة الشعرية في ظل الفكر الحازمي

إضاءة:

غني عن البيان الإشارة إلى منزلة الشعر عند العرب، نظرا لشغفهم به عبر تاريخهم الطويل، " فالشعر شعر العرب، ديوانهم، وحافظ آثارهم، ومقيّد أحسابهم"¹، وقد قيل قديما: "العلوم عشرة، ثلاثة كسروية، وثلاثة يونانية، وثلاثة عربية، وواحد عفى على الجميع...أما العربية، فالنحو والفقه والشعر"² مما جعله من المفاهيم العسية على التحديد، حيث من الصعب علينا أن نحدّد تعريفا جامعا مانعا يمكنه أن يستوعب هذا الفن، ويلمّ بجميع الخصائص التي يتميّز بها، فأصبحنا على إثرها أمام عدد لا حصر له من التعريفات الخاصة، حاولت في كلّ مرة أن تتحو في تعريفها إياه منحى يتناسب ورؤيتها الخاصة له، ما يجعلنا نتفق مع الدكتور عزّ الدين اسماعيل حين أقرّ بأنّ "نظرية الشعر ومزاولتها تختلفان من عصر إلى عصر. فهو يعيش بالتعبير، وهو دائم التجدد بما يدخل فيه من مستويات جديدة، وفن جديد. وما كان كافيا لفترة من الفترات لا يمكن أن يكفي مرة أخرى"³.

ولا غرو في أنّ الجميع يتذوق الشعر، ويشعر بتعريفه، ولكن المشكل يكمن في ترجمة هذا الفن بما يحمله من زخم والإحاطة في الوقت نفسه بجميع دقائقه التركيبية، "فلم يجد أحد- حتى أرسطو- تعريفا كافيا للشعر. ونحن جميعا نعرف ماذا يكون الشعر، ولكن سرعان ما نجد أن فكرتنا عنه لا يشاركنا معاصرونا إياها فضلا عن كبار النقاد في الماضي. فكل تعريف يبدو في الوقت نفسه واسعا جدا وضيقا جدا"⁴، ومن ثمة أمكن أن

¹ - أبو الحسن أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة، مصدر سابق، ص.76.

² - عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، مصدر سابق، ص.386.

³ - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 1973، د.ط، ص.291.

⁴ - المرجع نفسه، ص.291.

نخلص إلى أنَّ الشعر لا يمكن تحديده في تعريف واحد شامل، فهو مفهوم يتغير بتغير الأذواق والعصور.

إضافة إلى تداخله مع بقية العلوم العربية الأخرى، لتتقاطع سبله مع التاريخ، والنقد، والبلاغة، وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى، فلا نكاد نجد مبحثاً من المباحث العربية إلا ويغترف من معينه، ليقيم عليه أساسه المكين، ذلك أنَّ "العرب الذين هم أهل الفصاحة كل كلامهم شعر، لا نجد الكلام المنثور في كلامهم إلا يسيراً، ولو كثر، فإنّه ينقل عنهم، بل المنقول عنهم هو الشعر... ثم جاز الطراز الأوّل من المخضرمين فلم يكن لهم إلا الشعر ثم استمرت الحال على ذلك"¹، وأمام هذا التراث الشعري الوافر ازدهرت الحركة النقدية محاولة مواكبة هذا الفن بما يحمله من زخم في المادة، وتتوع على مستوى التناول والإخراج، لتتخصر مهمة الناقد آنذاك في الإلمام بشؤون هذه الصناعة، وإرساء الحدود التي من شأنها أن تحفظ بذلك قوام الشعر من الشوائب التي أمكن أن تلحقه في فترة من الفترات، وتحديد به عن المضمار الذي وُضع عليه.

وقد كان حازم -كما تبيننا سابقاً- من الذين حملوا على عاتقهم هذه المهمة، ونعني بها مهمة الحفاظ على الشعر وسننه كما توارثناها من السلف، خاصة في ظل النكبة التي أصابت الشعر والنقد آنذاك، نظراً "لكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها... فصارت نفوس العارفين بهذه الصناعة بعض المعرفة أيضاً تستقذر التحلي بهذه الصناعة، إذ نجّسها أولئك الأخساء واشتبّه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم، فأجروهم مجرى واحداً من الاستهانة بهم. فالمعرّة لا شك منسحبة على الرفيع في هذه الصناعة بسبب الوضع. فلذلك هجرها الناس، وحقّها أن تهجر"²، فكان حقا على حازم وهو الحانق على حال الشعر أن يعزم على عودة الأمور إلى نصابها الصحيح، وذلك عن

¹ - ابن الأثير، المثل السائر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، 1959، د.ط، ج1، ص.137.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.125.

طريق الإبانة عن أصول هذه الصناعة وقوانينها، ليصبح "مَن فهمها وأحكم تصوّرها وعرفها حق معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها، ويعلم كيف الحكم فيما تشعب من فروعها، فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر"¹.

وبما أنّ حازما بصدد التأسيس لفن الشعر² كان من البديهي أن يخوض في تعريف الشعر وحدّه كحال جميع النقاد، وذلك حتى يدلي هو أيضا بدلوه فيما يخص تعريف هذا الفن، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّه "ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ليست هناك بالتالي، خصائص أو قواعد تحدد الشعر، ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا مطلقا"³، فحتى التعريف المتداول للشعر على أنه: "ذلك الكلام الموزون المقفى" يعد تعريفا قاصرا مغلقا، لا يستوعب عنفوان الشعر، ومعانيه المتمردة، لأنّها عبارة "تشوه الشعر. فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق. وهي، إلى ذلك، معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها. فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية. وذلك حكم عقلي منطقي"⁴.

زيادة على ذلك لابد أن نضع في حسابنا أمر الإفادة من أفكار اليونان حول الشعر والذي كان له النصيب الأكبر من تشكيل الزوايا الأساسية للرؤية الحازمية، وبلورتها فيما

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.70.

² - لابد من الإشارة في هذا المقام إلى أنّ هناك العديد من النقاد وفي مقدمتهم إحسان عباس ممن اعترف بجدة النقد الأدبي في الأندلس واصفا إياه بالسذاجة لأنّه حسبه قد ظل بسيطا في مجالي المستوى والتطبيق لا ينفك عن التمرس ببعض الأخطاء اللغوية والنحوية، إذ كان القائمون على تدريس الشعر من طبقات المؤدبين لا يتجاوزون التوفر على علم معاني الشعر وبعض الدراسات اللغوية والنحوية، وفي نفس السياق سار مصطفى عليان في كتابه "تيارات النقد الأدبي في الأندلس" حيث أعرب عن بساطة وسذاجة النقد الأدبي في الأندلس، والذي أخذ من معين المشاركة "ويكاد الدارس يقطع بأنّ النقد الأدبي ونشأته تأثرت أكثر ما تأثرت بنقد الرواة المشاركة" ذلك أنّ بدايات النقد التي صدرت عن مجالس المؤدبين كان سادجا يتعلّق باللفظة ويدور حول مشكلة نحوية فحسب، وللاستزادة فيما يخص هذه المسألة ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص.471/ مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1984، ط1، ص.45.

³ - أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ط3، ص.107.

⁴ - المرجع نفسه، ص.108.

يخص مفهوم الشعر، ولها من التأثير أيضا على القضايا المقترنة بها؛ لذا ما كان لنا ونحن نحاول استقراء منهاج، ورصد المضمرات التي اكتنزه دون أن نضع أيدينا على الرؤية الحازمية لمفهوم الشعر، محاولين تفكيك ما تعلّق بها خصوصا فيما يرتبط بعنصري المحاكاة والتخييل باعتبارهما الركيزة التي تستقر عليها الرؤية الحازمية للشعر.

ولابد من التنبيه أيضا إلى أنّ قوام النظرية الشعرية التي يروم حازم إرسائها تقوم على ثنائية المحاكاة والتخييل، فإسهابه في بيان هذه العملية على ضوء حديثه عن مفهوم الشعر، وإيضاح كلّ ما يتعلق بالتقسيمات، وكذا الأحوال المقترنة بهما في سبيل تحقيقهما على النحو الصحيح، كما أنّ فصول الكتاب أو بالأحرى المناهج اللاحقة التي تلي الحديث عن مفهوم الشعر سواء أتعلم الأمر بحديثه عن المعاني أو النظم، وحتى الأسلوب كان الهدف منه تنوير المبدع، ليهتدي إلى كيفية نظم المعاني، وكذا تخيير الأساليب التي من شأنها أن تحقق عملية المحاكاة والتخييل، وبهذا المفهوم يصبح أساس النظرية ينحصر في تلك الثنائية، والسعي إلى تحقيقهما على مستوى المعاني، والمباني، والأساليب.

وقد أوضح حازم عن ذلك في قوله: "واعلم أنّ منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثّلها الصانع... وكما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا... فذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا"¹.

وبالتالي يصبح أي الحديث بعد ذلك في باب المعاني والمباني أو حتى في باب الأساليب موجها نحو تحقق عملية المحاكاة والتخييل، وذلك عن طريق تعبيد الطريق أمام

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 129.

المبدع، وإضاءة السبل له حتى يتمكّن بدوره من تجسيد هذه الثنائية في شعره، وبعد ذلك سيصير لزاماً علينا -ونحن بصدد استجلاء جملة المضمرات التي غلّقت منهاج، وأحاطت بالفكر الحازمي في ظل كتابه- وضع أيدينا على ما أمكن اعتباره النابض الأساسي للنظرية الشعرية الحازمية، فهو من شأنه الكشف عن بعض الزوايا الخفية من منهاج التي توسّلت بهذه الثنائية خدمة لأغراض المؤسسة الثقافية التي تسعى قبل كلّ هذا إلى استرجاع سيطرتها على الخطاب الشعري والنقدي.

1- ثنائية المحاكاة/ التخييل:

سيجرّنا البحث في هذه الثنائية لا محالة إلى الخوض في معالم الرؤية الحازمية للشعر، خاصة وأنّ أبا الحسن بصدد التأسيس لنظرية في الشعر والنقد العربيين؛ لذا ما كان له إلا أن يبدي رأيه في مسألة مفهوم الشعر وحدّه، ملخّصاً الأمر في قوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"¹.

وإذا أمعنا النظر في تعريف حازم القرطاجني للشعر نجده يركّز على أمرين هما:

✓ القوة التأثيرية للشعر: "من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها،

ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه".

✓ عملية المحاكاة والتخييل: ذلك أنّ القوة التأثيرية للشعر مرهونة بمدى تحقّق ثنائية

المحاكاة والتخييل في الشعر لذلك نجده يعقّب بعد حديثه عن القوى التأثيرية

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 71.

للشعر: "...بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام".

وأول ما نلاحظه حفاظ حازم القرطاجني على تعريف قدامة بن جعفر أو بالأحرى الحفاظ على المربع النسقي¹ في تعريف الشعر، لأنه "أكمل محاولة لحصر حدود المفهوم"²، هذا، إلى جانب أنّه قد استطاع أن يضمّ في تعريفه جميع الخصائص المكونة للشعر؛ لذا نجد أنّ حازما كان حريصا على الاحتفاظ بتعريف قدامة، على الرغم من الجديد الذي أضافه، لاسيما فيما يتعلّق بالخصائص التركيبية للشعر، وكذا الإثارة النفسية التي يحققها على مستوى المتلقي، ذلك أنّ "أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"³.

إنّ حرص حازم -وهو المتأخر زمنيا- على استمرارية المربع النسقي القائم على العناصر الأربعة المكونة للشعر (اللفظ/المعنى/الوزن/الأسلوب)، ووفائه له بحسبه الأساس الذي لا

¹ - لقد فصلنا الحديث عن هذا الأمر في المبحث الأول من الفصل الأوّل في سياق الحديث عن تعريف ابن رشيق القيرواني للشعر للاستزادة يرجى العودة إلى الفصل الأول.

² - لقد وجد جابر عصفور تعريف قدامة على الرغم من كونه قد انتقد منهجه النقدي: "وإذا كانت النهاية التي انتهى إليها قدامة نهاية خاطئة، فإنّ البداية صحيحة" فقد عدّ حسبه أول خطوة أصيلة في نقد الشعر كونه قد حاول تأسيس علم يقضي على فوضى الأذواق، ويحل مشاكل كثيرة كانت مطروحة في تلك الفترة بالذات محاولا إبراز الوظيفة الجمالية والأخلاقية للشعر إبرازا متميزا وإنّ أساء العديد من القدماء والمحدثين فهم الغاية الأصيلة من عمله، وإنّ كان جابر عصفور نفسه قد وجه من النقد خاصة فيما يخص تعريفه للشعر الذي وصفه بأنّه "جامع مانع للمادة فحسب، بمعنى أنّه لا ينطوي على أي تحديد للقيمة، ولا يميّز ما يمكن أن نسميه (الشعر الحقّ) عما ليس كذلك، أو بعبارة أخرى، لا يميّز الشعر عن مجرد النظم الوزني" كما يتفق معه العديد من الدارسين منهم عثمان موافي الذي يعيب في تعريف قدامة إذ يجده "يسوّي بين الشعر ونقيضه، وهو العلم. فقد تصاغ الفكرة أو النظرية العلمية صياغة نظمية، وتدل على معنى، لكنّها لا تعدّ شعرا، حسب المفهوم الحقيقي لكلمة شعر" وقد دفع حتى بطله حسين التشكيك في أنّ قدامة قد اطلع فعلا على كتاب (فن الشعر) لأرسطو، فهو لم يفد في تعريفه للشعر من أرسطو الذي عدّ كلّ من المحاكاة والتخييل من الخصائص الجوهرية للشعر كما أنّ أرسطو كان يعيب بشدّة من يعدون الكلام المنظوم شعرا دون محاكاة فيه للاستزادة ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص. 89-135 / عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ج1، د.ط، ص. 22 / عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، مرجع سابق، ص. 06.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 71.

يمكن الفرار منه، إنما هو التقليد الذي ينبغي على كل ناقد الاحتذاء، والأخذ به في بناء رؤيته النقدية للشعر، وإذا كان الأمر كذلك فليس أمام حازم -وهو المقبل على التأصيل لنظرية علم الشعر- إلا أن يعلن بدوره الوفاء لهذا التقليد القديم، محاولاً أن يبني عليه رؤيته التأسيسية للشعر رغبة منه في إعادة كل من الشعر والنقد إلى ربة المؤسسة الثقافية من جديد.

وباتجاه ذي صلة نجد الأمر سيان عند جميع نقاد التيار الفلسفي،¹ "فجميعهم يصدر عن اعتبار المحاكاة، والتخييل، والوزن، والقافية خصائص جوهرية مميزة للشعر"²، وذلك تأثراً بالتيار اليوناني، والفكر الأرسطي بصورة خاصة، هذا إضافة إلى ما أورده الفلاسفة المسلمون من شروحات لهذا الفكر انطلاقاً من كتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو، والمتأمل لآرائهم حول مفهوم الشعر³ لا يجدها بجانب ما أقره حازم القرطاجي في تعريفه إياه، كونها

¹ - ونعني به النقاد المغاربة الذين ظهوروا في القرن السابع الهجري المتأثرين بتيار الفكر اليوناني والنقد الأرسطي، ومن النماذج التي تمثلته: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" لأبي محمد القاسم السجلماسي، "الروض المريع في صناعة البديع" لابن البناء العددي المراكشي، وقد أورد أمجد الطرابلسي في تقديم كتاب "المنزع البديع" للسجلماسي الذي حققه الدكتور علال الغازي حديثاً حول هذا التيار أو هذه المدرسة قائلاً: "عرف القرن الهجري السابع، ومطلع الذي يليه مدرسة عربية مغربية تستحق أن يوليها المهتمون بالدراسات النقدية والبلاغية المقارنة عنايتهم، ويخصوها بتتبعاتهم. وهي مدرسة يبدو واضحاً، من خلال الآثار التي تركها لها أعلامها، أنهم كانوا جميعاً - مع تمكنهم حقّ التمكن من اللغة العربية وآدابها بعامّة، ومن الدراسات النقدية والبلاغية العربية بخاصة - أحسن اطلاعاً على منطق أرسطو، وأعمق فهماً لمضمون كتابه (الشعر) و(الخطابة) من النقاد والبلاغيين الذين عرفتهم القرون السابقة في مشرق الوطن العربي ومغرب" للاستزادة ينظر: محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي: نشأته وتطوره (دراسة و تطبيق)، مرجع سابق، ص. 22 وللاطلاع على قول الدكتور أمجد الطرابلسي ينظر تقديم كتاب المنزع البديع للسجلماسي تحقيق الدكتور علال الغازي.

² - بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين: دراسة نقدية وتحليلية، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2005، ط1، ص. 32.

³ - لقد ركّز الفلاسفة المسلمون أثناء خوضهم في مسألة مفهوم الشعر على مسألة المحاكاة والتخييل وإن كانوا قد أوردوها بمصطلحات مختلفة كالتمثيل والتشبيه والتغيير حيث نجد تعريف الفارابي للشعر مبثوث في ثنايا مقالاته المشهورة (مقالة في قوانين صناعة الشعراء) والتي وردت ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمن بدوي في سياق عن الألفاظ حين قال: "إنّ الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إمّا دالة، وإمّا غير دالة. والألفاظ الدالة: منها ما هي مفردة، ومنها ما هي مركّبة...منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء - وهذه

تسير بمحاذاة ما أورده حازم، وبخاصة الجانب الذي يخصّ عنصرَي المحاكاة والتخييل، وضرورة تحققهما في الشعر.

ومادام الأمر كذلك، فلسنا نجد الشعر خارجاً عن الحيز الذي صاغه النقاد القدامى، وعلى رأسهم قدامة على الرغم من الجديد الذي جاء به حازم، بل نرى أنّ في ذلك تعزيزاً للمربع النسقي الذي أقامه ابن جعفر، والذي عدّ بدوره سراجاً اهتدى به النقاد في تعريفهم للشعر، كما نجد أنّ الأمر نفسه بالنسبة إلى حازم مع الاختلاف الذي أقرّه إزاء العملية الشعرية حيث لا بد أن تتحقق فيها عملية المحاكاة والتخييل على مستوى كلّ من الألفاظ، والمعاني، والوزن، والأسلوب، أي تشمل بذلك جميع العناصر المكونة للشعر، لنكون بعد

هي الأقاويل الشعرية" كذلك قوله: "التمثيل أكثر ما يستعمل إنّما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبين أنّ القول الشعري هو التمثيل" كما أجمله بدوره ابن سينا فقال: "الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متقنة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواثيم" ونجد ابن رشد يسير بمحاذاة ما أورده كلّ من الفارابي وابن سينا في تعريف الشعر؛ إذ اعتبر "الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة" ولعل أكثر ما نلاحظه على هذه التعريفات هو اعتبار التخييل المكوّن الأساسي والرئيسي للشعر، والأجدر الإشارة إلى أنّ إهمالهم للوزن والقافية لا يعد من قبيل عدم أهميتها في الشعر بل نرى أنّ غاية كلّ منهم كانت تتمحور حول إبراز عنصري المحاكاة والتخييل وأهمية تحققهما على مستوى الشعر لذلك غض هؤلاء الفلاسفة عن هذا الجانب موكلين مسألة الوزن والقافية لأصحاب العروض في حين اختصوا هم في إبراز عمليتي التخييل والمحاكاة وأثرهما على المتلقي، وكذا الشروط المتعلقة بتحقيقهما في الشعر لذلك نجدهم أنّ رؤيتهم للشعر والقضايا المتعلقة به بشكل مختلف خاصة فيما يتعلق بمسألة الصدق والكذب في الشعر على الرغم من كونها من القضايا النقدية الشائكة التي أسالت حبر العديد من النقاد ونجدها لا تأخذ حيزاً رئيساً في كتب النقد القديم منه والحديث في حين نجد كان للفلاسفة المسلمين رأي مخالف تماماً لما هو متعارف عليه في الساحة النقدية ذلك أنّ الأهم في نظرهم يقع حسبهم في تحقق عمليتي المحاكاة والتخييل والتي تتجسد عن طريق الأثر الذي تحدثه في المتلقي مهما كانت الأقاويل الشعرية فيها صادقة أم كاذبة. للاستزادة فيما يخص نظرية الفلاسفة الاسلاميين ينظر: الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الاسلاميين، رسالة ماجستير، إشراف محمد حسين الأعرجي، جامعة الجزائر، (1983-1984) / ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، د.ط / أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص.151/ أبو علي بن سينا، فن الشعر لأرسطو، تر عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص.161/ أبو علي بن سينا، كتاب الشفا (جوامع علم الموسيقى)، تح زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، 1952م، ط2، ص.122 وما بعدها / أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، مصدر سابق، ص.201.

ذلك أمام المربع النسقي السابق الذي احتفظ بجميع مكوناته لكن مع إضافة كل من المحاكاة والتخييل، ليصبح المربع النسقي الجديد على النحو التالي:

اللفظ	المحاكاة و التخييل	المعنى
المحاكاة والتخييل	الشعر	المحاكاة والتخييل
الوزن	المحاكاة و التخييل	القافية

وهذا يدلّ في مجمله أنّه بفضل الولاء الذي يَكْنه النقاد للسلطة الثقافية استطاع حازم أن يعيد الحكم إلى يد المؤسسة بعد فقدانه، ونجد أنّ ذلك لا ينحصر في الإبقاء على المربع النسقي في تعريف الشعر فحسب، وإنّما يتم ذلك عن طريق تعزيزه لعنصري المحاكاة والتخييل، وإذا تمعّنا في الأمر نجد أنّ هذا التعزيز قد عدّ بالنسبة إلى حازم ضرورة اقتضتها المرحلة، فكان لابدّ عليه السعي إلى لملمة الشتات الذي أحدثه الجاهلون بأمور هذه الصناعة "بكلام صوّروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوّم الشعر، وكأنّ منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلا في النّسج كما يشترك الكلامان إلا في الوزن"¹.

ولمّا كان محور العملية الشعرية يدور حول مدى تحقّق عملية المحاكاة/التخييل في الشعر صار لزاماً علينا الخوض في أبعاد المصطلحين للإحاطة بالرؤية الشعرية الحازمية من جهة، ومعرفة مدى تأثيرهما على الشعر نفسه، وعلى المتلقي بصورة خاصة، وإذا أمعنا

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.125.

النظر في مصطلح التخيل لدى حازم نجده ذا أساس نفسي بالدرجة الأولى، متعلقاً بمدى قدرة الشاعر على بعث الخيالات التي من شأنها أن تدعن لها النفس، لتحدث من خلالها عملية التأثير المنشودة، "فالمخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتتسبط لأمر أو تتقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملّة تتفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري"¹.

ومن ثمة يصبح التخيل فعلاً تخيلياً يقوم من خلاله المبدع على بعث مجموعة من الخيالات انطلاقاً من الواقع، فيعمل على خلق نوع من التناسب بينها، ويعيد تشكيلها على نحو صور فنية جديدة، فينفعل معها المتلقي، ويستجيب لها، ويتجاوب معها؛ لذا فإن حقيقة التخيل تقوم حول تمثّل المتلقي للصور الفنية المتخيّلة التي ألقى بها المبدع، فيتأثر بها المتلقي، وتتجسّد في الواقع من خلال الأثر الذي تحدثه في نفسه، إمّا على هيئة انبساط أو انقباض، وبالتالي يصبح المبدع خلال عملية التخيل المتحكّم في المتلقي، "فالتخيل وإن كان يتلقاه ويتأثر به المتلقي إلا أنّه هو نتيجة عمل المبدع وهو صلب العملية الإبداعية من طرف المبدع، فالتخيل في الوقت الذي هو فيه نتيجة هو أيضاً كيفية وطريقة إنتاج الشعرية"².

وقد اكتسب المبدع بفضل هذه العملية القدرة على التحكم في المتلقي، وكذا توجيهها الوجهة التي يبتغيها، ذلك أن "الغرض المقصود بالأقاويل المخيَّلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيّل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه"³ من خلال الأثر الذي يخلفه في المتلقي، وذلك راجع إلى التصوير الذي يعتمد إليه المبدع الصادر عن المتخيّلة، لأنّها قوة تقع ضمن قوى النفس الباطنة، وهي التي تمكّن المبدع من استرجاع الصور

¹ - أبو علي بن سينا، كتاب الشفا: المنطق، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، 1953، د.ط، ص.885.

² - فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عن حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، 2002، ط1، ص.286.

³ - يبدو أنّ هاتين الجملتين مأخوذتين من كتاب الفارابي في الشعر والقوافي وهو الكتاب الذي أشار إليه ابن أبي أصيبعة، وقد وردت في كتاب منهاج ص.86.

الحسية، والتصرف فيها بحرية تامة، لتخرج على النحو الذي يريده المبدع، نظرا لقدرتها على "الجمع بين الأشياء المتباعدة التي تربط بينها علاقة ظاهرة، فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا، وتلغي حدود الزمان وأطر المكان، وتتطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب"¹.

وقد عمد حازم إلى تنشيط هذه القوة، وذلك من خلال تفعيله لعملية التخيل ببيان الأسس التي تقوم عليها هذه العملية، وكذا إيضاح الطريق أمام المبدع حتى يستطيع تجسيد هذه العملية عن طريق تصوير الأحوال التي تتم بها استثارة المعاني، وانتقاء الألفاظ، وكذا تخير الأساليب حتى يتحقق الأثر المرجو في نفس المتلقي الذي يصير بفعل هذه العملية مُسيراً حتى يستجيب لكافة الصور التي يلقيها المبدع في ذهنه.

وبالتالي، فإننا إزاء حيلة اصطنعها حازم القرطاجني بمباركة من المؤسسة الثقافية في سبيل ليّ عنق المتلقي، وتوجيهه الوجهة التي يرتضيها الشاعر، "فالمؤسسة النقدية لها ألعيب أي حيل متعددة لإخفاء الأنساق الثقافية، بل إنّ حيلها قادرة على التدجين والترويض العقلي، وهما سلبيتان (التدجين والترويض) كونهما يحجمان العقل البشري ويجعلانه يسير على وفق اشتهاؤاتهما"²، وقد حرص حازم على تحفيز المتخيلة لدى المبدع من خلال عملية التخيل والمحاكاة، نظرا لما تكسبه من قوة لو تحقق الأثر المنشود في المتلقي، ليصبح على إثرها هذا الأخير مخلوقاً طيعاً يوجهه بشعره أينما شاء؛ لذلك حرص ناقدنا من خلال مناهجه الأربع على ضرورة الوصول بالمتلقي إلى الهزة الشعورية المأمولة، والتي تقضي بطريقة آلية إلى توجيه المتلقي نحو القصد الذي يريده المبدع.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص.38.

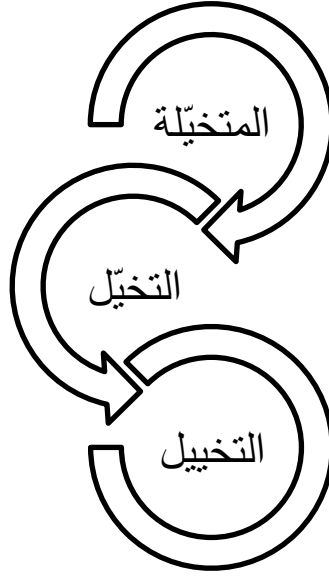
² - سامي شهاب أحمد، ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي: دراسة في الشعر والنثر ونقد النقد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، د.ط، ص.203.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أنّ المتتبع سيلحظ أنّ حازما يركّز في رؤيته النقدية على عملية المحاكاة والتخييل، وكيفية تجسيدها لتحقيق القصد، في حين أنّه يعمل على تنشيط المخيلة أو المتخيلة، وتفعيلها، لتتجسد عملية التخييل، نظرا لنفوذها إلى جميع أطراف العملية الإبداعية، فهي تعدّ مصدر الإبداع عند الشاعر، وأساس التخييل لدى المتلقي، وفي هذا السياق تقول ألفت الروبي: "إلا أنّ الذي لا خلاف حوله أنّ الشعر -سواء كان محاكاة أم تخيلا أم تخيلا عمل أو نشاط إبداعي تخيلي يصدر عن المتخيلة ويوجه إليها في الوقت نفسه"¹.

وإذا كان الأمر بيّنا على نحو ما ذكرنا، فإنّ عملية الهيمنة على المتلقي تتطلق من المخيلة نفسها كونها صاحبة الفضل حيث تعطي للمبدع فسحة للانتقاء من بين المعاني، وخلق نوع من التناسب بين الأشياء، وإنّ كانت في حقيقة الأمر تخالف الواقع، إلا أنّ هذا الأمر لا يهم حسب ناقدنا ما دامت ستحقق الأثر المرجو من المتلقي، أي التخييل، "لأنّ النسب الفائقة إذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصورة المختارة... من حيث إنّ المعاني متناظرة كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر. فإنّ للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام"²:

¹ - ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، مرجع سابق، ص.15.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.44 وما بعدها.



وهذا يعني أنّ عملية المحاكاة والتخييل برمتها نشاط مخيلاتي كونها تنشأ وتتطلق من مخيِّلة الشاعر نحو مخيِّلة السامع؛ لذلك يكون تأثيرها أقوى، نظرا لقدرتها التي لا حدود لها، فهي "أداة ذهنية لإعادة إنتاج الظواهر الإدراكية بصور تركيبية جديدة مماثلة لمعطيات الواقع المادي أو مغايرة لها... جوهرها الإدراكي ينطوي على طاقة حركية دائمة ومتجددة، إذ إنّها تصوغ ما شاءت من المواضيع والأشياء، وتشتغل في كل الظروف والأوقات"¹، ومن ثمة فإنّ للشاعر القدرة على إعمال هذه المخيِّلة، وتفعيلها بشكل وإنْ خالفت الواقع في عملية نسجها للتخايل، إلا أنّها ستصيب الغرض في إحداث ذلك الوقع المرجو في نفس المتلقي الذي لا يملك القدرة على تفعيل المخيِّلة كحال الشاعر، بحيث تنحصر وظيفته في التأثير بصنيع الشاعر، بل لنقل بحسن توظيفه للمخيِّلة في سبيل تحقيق السيطرة على المتلقي.

وهنا يتبدى لنا الفرق بين الشاعر والإنسان العادي على غرار تفرّد الأوّل بنظم الشعر، حيث نلمح أنّ حازما قد خصّه في منهاجه بالقدرة على خلق ذلك التناصب بين المعاني والألفاظ، وانتقاء ما يتناسب حتى يحقق التجربة الشعورية، والأثر المأمول على مستوى المتلقي، كما عدّها أبو الحسن علامة على الشاعرية يتفاضل فيها الشعراء لإظهار تلك

¹ - يوسف الإدريسي، التخييل والشعر : حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، مرجع سابق، ص.130.

القدرة على تحقيق التلاؤم، والتواؤم بين الأشياء، وبهذا يحقّ للشاعر خلال عملية محاكاته مناقضة الواقع حتى يتمكّن من إثارة المتلقي، لأنّ "محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح، أو على غير ما هي عليه... فأقوال دالة على ما يلحق الأشياء ويعرض لها مما هو خارج عن مقوماتها مما علقه الأغراض الإنسانية به قوية"¹.

وقد سخر حازم للمبدع جميع الأدوات والوسائل التي من شأنها الإيقاع بالمتلقي، هذا إضافة إلى أنّه قد عمل من خلال منهاجه على إيضاح كلّ الأمور التي من شأنها أن تعينه على تحقيق عملية المحاكاة والتخييل حتى يستطيع المبدع الإحاطة بدقائق الأشياء المتعلقة بصناعة الشعر، وتبيّن كلّ ما يرتبط بهذه العملية حتى يصل إلى المتلقي الذي أصبح تحت حكم المبدع يقلّبه كيفما شاء، نظرا لما تمنحه عملية المحاكاة، والتخييل من القدرة على السيطرة في المتلقي، والتأثير فيه عن طريق حمله على القيام بشيء أو العدول عنه.

وعلى هذا الأساس لم تقتصر قدرة المبدع في سياق المحاكاة والتخييل على التأثير في المتلقي فحسب من خلال ما يبثه من الصور الفنية التي يتفنّن في صياغتها، وتطعيمها حتى تخرج على النحو الذي تتحقق بواسطتها الإثارة، والتحريك؛ لتغدو على إثر ذلك "العلاقة التي تربط بين الشعر والتخييل مماثلة للعلاقة بين السحر والتأثير، لأنّ كلّ واحد منهما يستند في تحقيق نتيجته على الوسائل التي تحتال على المتلقي، وتحمله على الانخداع بالموضوع المخيل إليه دون أن يشعر أنّه عرضة للخداع... وكلّما أجيد تشكيل وسائل الاحتيال والخداع وتأليفها، إلا وتحقّقت الغاية التأثيرية بصورة سريعة وقوية"².

ونجد أيضا أنّ حازما قد أثبت حقيقة انتماءه إلى المؤسسة الثقافية عن طريق تفعيله لحيلتي المحاكاة والتخييل، واضعا الشاعر في منزلة يستطيع من خلالها السيطرة على

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.120.

² - يوسف الإدريسي، التخييل والشعر : حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، مرجع سابق، ص.183.

السامع وخداعه، لاسيما وأنّ له الحرية في تشكيل الصور الفنية، وإن كانت مناقضة للواقع؛ كيف لا! وهو الذي يجوز له ما لا يجوز لغيره، وإيصالها على الهيئة التي يريد ما دامت تحقق المبتغى، وتدعن لها نفس المتلقي، وتستلذ بما خُيِّلَ إليها، ليكتسب الشاعر مع الوقت حسب حازم "ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنّه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصّل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة"¹.

وعلى هذا، فإنّ الأمر سيصير بالنظر إلى المبدع يسيرا، نظرا لاكتسابه لتلك الملكة حيث لن يجد صعوبة في تحقيق عملية المحاكاة والتخييل، بل صار الأمر بالنسبة إليه آليا، كما صار تحقيق الأثر المنشود تحصيل حاصل، وبالتالي أصبح الخناق أضيق على السامع، وذلك لتضلع الشاعر بشتى الطرق التي من شأنها إحداث الهزة الشعرية والخدع التي تجعل منه حبيب ما ينتجه المبدع على ضوء هذه العملية.

من هنا ندرك أنّ تفعيل ثنائية المحاكاة والتخييل لدى حازم بجعلها الأساس التي يرتكز عليه منهاجه ما هو إلا لجام مؤسساتي سعى من خلالها أبو الحسن إلى النهضة بالعملية الشعرية والنقدية، وما كان ليتأتى له ذلك في ظل الفساد الذي لحق بهما نتيجة الخروج عن النظام الذي أرساه القدامى، والذي تمثّله معايير المرزوقي، إلا عن طريق تفعيل عملية المحاكاة والتخييل التي من شأنها العودة بكلّ من المبدع والمتلقي إلى مكانتهما المعهودة، ليصبح على ضوء ذلك الشاعر بمثابة الباث، وما على المتلقي إلا الاستجابة، وإن كان في حقيقة الأمر الباث الفعلي هنا الثقافة نفسها، حيث يتقنّ المبدع على إثرها في إبقاء المتلقي منشغلا بما يفرزه النص من جمالية حتى تستمر عملية ضخ الأنساق في الخطاب الشعري والنقدي، ويظل مفعولها ساريا في المتلقي.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.111.

ولذلك حرص حازم على شحن عملية التخييل بعنصري التعجيب والاستغراب لما يعودان به من تيسير للنفاذ إلى نفس المتلقي، حيث "يحسن موقع التخييل من النفس، أن يتراعى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام"¹، وبالتالي يعمل كل من عنصري الاستغراب والتعجيب على تعزيز عملية التخييل؛ لذلك عدّهما حازم القرطاجني من العناصر المكوّنة للشعر، "فعملية المحاكاة والتخييل التي يقوم عليها الشعر تزداد فعاليتها وتأثيرها إذا اقترنت بعنصري التعجيب والاستغراب"².

كما أصبح لزاما على الشاعر أن يعتمد في عملية تخييله على توظيف اللطائف النادرة التي من شأنها أن تُحدث الأثر المأمول في نفس المتلقي فحسب، وإنّما تكمن المفارقة في إحداث الاستغراب والتعجيب لدى السامع، حتى يلفت انتباهه ليس فقط إلى الصور الفنية التي تحاكي الواقع، وإنّما إلى ذلك التركيب النادر الذي استطاع الشاعر التوصل إليه، خاصة إذا اعتبرنا أن "عملية التخييل لا تقوم على إثارة مزدوجة تعمل على إثارة صور ذهنية في ذهن المتلقي وانفعالاته"³، فيكون الأثر بذلك أشد تحريكا للنفوس.

إنّ ثنائية التعجيب والاستغراب التي يدعو ناقدنا إلى توفرهما أثناء عملية التخييل ليست سوى تعزيز للحيل المؤسسية التي ينتهجها الشاعر في سبيل الإيقاع بالمتلقي، فلطالما كان هدف الشاعر وراء كل هذه التلوينات تثبيت خدعه في ذهن السامع، نظرا للانفعال النفسي الذي يحدث للمتلقي حين يستشعر تلك الأشياء غير المألوفة، الأمر الذي "يؤدي إلى إحداث وتحقيق الرعدة الوجدانية التي يثيرها الشعر الحق في نفوس متلقيه، ويترسّخ البعد الوجداني العميق للعملية الشعرية القائمة على فعاليات متعددة تنسجم جميعا في سبيل خلق الجو

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 90.

² - المصدر نفسه، ص. 71 - بتصرف -

³ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص. 299 - بتصرف -

الشعري، وهذه الفعاليّات هي الفعالية الخيالية و الفعالية التعجيبية المقترنة بمفهوم الإغراب والتعجيب¹.

لذا يحرص الناقد تمام الحرص على توفير كلّ من التعجيب والاستغراب لما لهما من التأثير الكبير على المتلقي، لأنّ "النفوس تحرّك شديد للمحاكيّات المستغربة لأنّ النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود"²، فتتأثر على إثر ذلك النفوس تأثرا كبيرا إزاء المحاكيّات، التي لم تتعوّد عليها قبلا، نظرا للأثر الذي تحققه على مستوى المتلقي، الأمر الذي دفع بحازم إلى إيرادها في حدّ الشعر، وماهيته.

وعلى هذا الأساس، فإنّ توظيف الشاعر للطائف الكلام النادرة وتضمينها في محاكيّاته سعيا منه إلى بلوغ ذلك الاستغراب والتعجيب من شأنه أن يكسب الشاعر طاقة تجعل من عملية التخيل ذات فعالية بالنظر إلى ما تحققه على مستوى الأثر، ليصير بذلك التحكّم أقوى، والتوجيه أيسر إلى ما يريده، نظرا لما يقوم به كلّ من التعجيب والاستغراب حيث يعملان على وضع السامع في حالة شعورية يبقى من خلالها حبيس تلك الرؤية، في حين يتم توجيهه في خضم كلّ هذا على نحو ما يبتغيه المبدع بمساعدة من الناقد نفسه، الذي نجده ييسّر الطريق أمام الشاعر، في سبيل تعزيز ذلك التحكّم في المتلقي بمساعدة من حازم نفسه، حيث "الذي رسم حازم للمتلقي شباكا من المعاني، ورام الايقاع به في حبالها"³ بغية تحقيق هدفه المؤسّساتي المنشود.

¹ - محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، كلية الآداب والعلوم الانسانية، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ط1، ص.154.

² - حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.96.

³ - محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص.205 - بتصرف-

وبما أنّ الغاية بالنسبة إلى حازم كانت إصلاحية بحتة تهدف إلى النهضة بالشعر والنقد في ظل الفساد الذي لحق به كان عليه أن لا يعتمد على عملية التخييل والمحاكاة فحسب لخلق الأثر المرجو، وإنّما عمل على تعزيزها بعنصري التعجيب والاستغراب، بل نجده يحتّ ويشدّد عليهما في منهاجه لدرجة تجعلنا لا يمكننا أن نتصوّر تمام العملية (المحاكاة والتخييل) إلا في حدود اقترانهما بالتعجيب والغربة، "فالقول المخيّّل قلّ ما يخلو من التعجيب، بل كأنّه مستصحب له من أقلّ ما يمكن من ذلك في القول المخيّّل إلى أكثر ما يمكن"¹، وكأنّ حازما في خضم كلّ هذا لا يكتفي بما تحرزه عملية المحاكاة والتخييل من تأثير على السامع، بل يحرص على تعزيز السيطرة عن طريقهما، لاسيما إذا اعتبرنا ارتكاز كلّ من التعجيب والاستغراب "على غير المألوف أو المعتاد... يعمل على كسر التوقع أو أفق انتظار المقول له، ويزحزحه عمّا اعتاد عليه، ويفاجئه بما لم يتوقّع، ومن هنا يتحقّق الانفعال والتأثر والهزّة الجمالية"².

ومن هنا نتبيّن مدى رغبة حازم القرطاجني في تحقيق مشروعه النسقي الذي يقتضي إرجاع كلّ من الشعر والنقد تحت حكم المؤسسة الثقافية، لذا عمل حازم جاهدا لإعادة الأمور إلى نصابها الصحيح، وذلك بواسطة خلق شرنقة جمالية جديدة ينضوي تحتها المتلقي، وما كان أن يتأتّى له ذلك إلا بواسطة تفعيل عملية المحاكاة والتخييل في سبيل السيطرة على المتلقي، كما أنه لم يقف عند حدود ضرورة تحقيق المحاكاة والتخييل الشعرية فحسب، وإنّما قام بتعزيزها عن طريق ثنائية الاستغراب والتعجيب حتى يكون التأثير في السامع أعمق، وتكون السيطرة كاملة للسير به نحو الغاية التي يبتغيها الشاعر بإشراف من المؤسسة الثقافية.

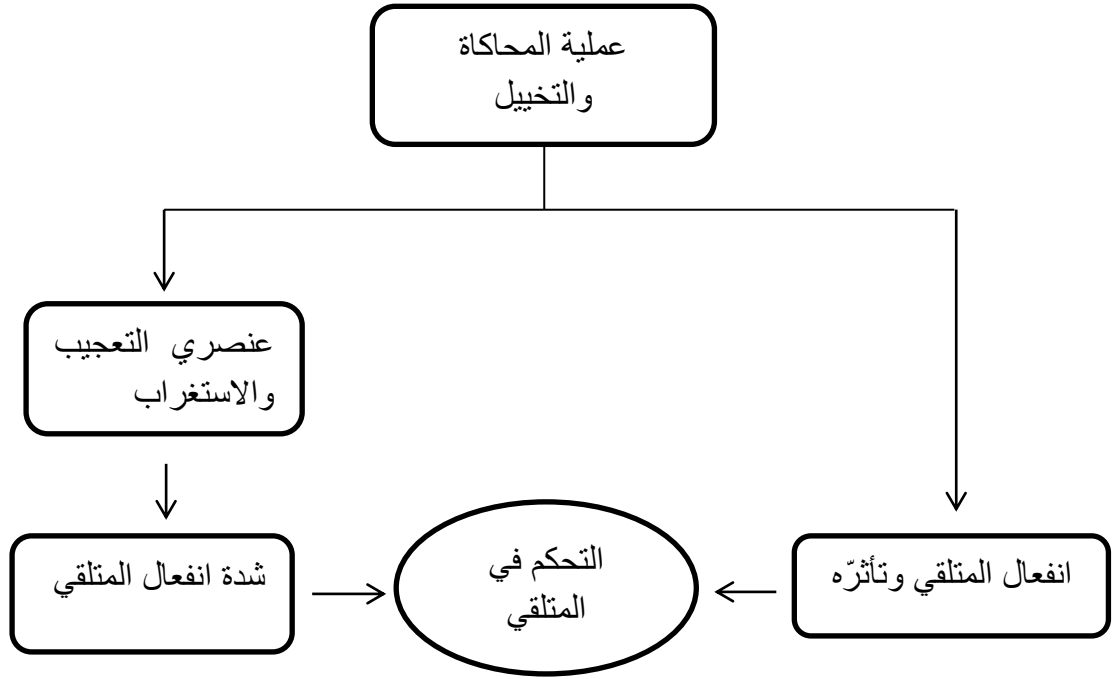
¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 127.

² - فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 299 و ما بعدها.

ومنه أصبح أمام حيلة مؤسساتية محبوكة لإحكام السيطرة على السامع بحيث لم يعد الهدف لدى المبدع منحصرًا في تحقيق الأثر المرجو الذي تدّعن له نفس المتلقي، ليكون الشاعر بذلك قد حقّق عملية المحاكاة والتخييل فحسب، وإنّما صار ملزماً "باستبداع ما يثيره من لطائف الكلام التي يقلّ التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف: كالتهدي إلى ما يقلّ التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغريها"¹، وذلك حتى يصل الشاعر إلى مرحلة يسيطر من خلالها على السامع سيطرة كليّة.

وبالتالي صرنا أمام سلسلة من الخدع أو التمويهات التي كشف عنها حازم للمبدع في سبيل التمكن من المتلقين، كما عمل على الإبانة عن جميع الأمور المتعلقة بها، ساعياً منه إلى توضيح الغامض والمستغلق حتى يحيط المبدع بما يتعلّق بالصناعة الشعرية، ليكون بذلك كتابه منهاجاً يسترشد به الشاعر، وسراجاً ينير له السبل التي تمكّنه من تحقيق السيطرة المؤسساتية المأمولة، والتي ارتأينا أن نلخصها على النحو التالي:

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 90.



ولهذا لم يجعل حازم التخييل على نوع واحد، بل قد ميّز بين نوعين من التخييل الأول والثواني أو كما سماها "تخيّل المقول فيه بالقول، وتخيّل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه، ومعانيه، ونظمه، وأسلوبه"¹، على أنّ الأول يخص التشكيل العام للصور، في حين يختص تخييل الثواني بالأمور الفنية الجمالية التي من شأنها أن تزيد الصور المتخيّلة حسنا ورونقا، "فهي تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها"².

أي أنّ عملية التخييل حسب ناقدنا لا تقتصر على إعادة تشكيل الصور الفنية، وإثارة الانفعال النفسي لدى المتلقي فقط، وإنما لابد على الصور أن تكتسي جملة من التتميمات الكلامية حتى تكون الإثارة أشدّ، والانفعال أقوى، فشتان بين الاستجابة التي يحدثها السامع أثناء عملية التخييل لصور فنية خالية من أي كماليات فنية وبين أن يزين الشاعر صوره الفنية، ويعمل على بعثها على نحو لا تحدث من خلالها عملية الإثارة النفسية لدى السامع

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 93.

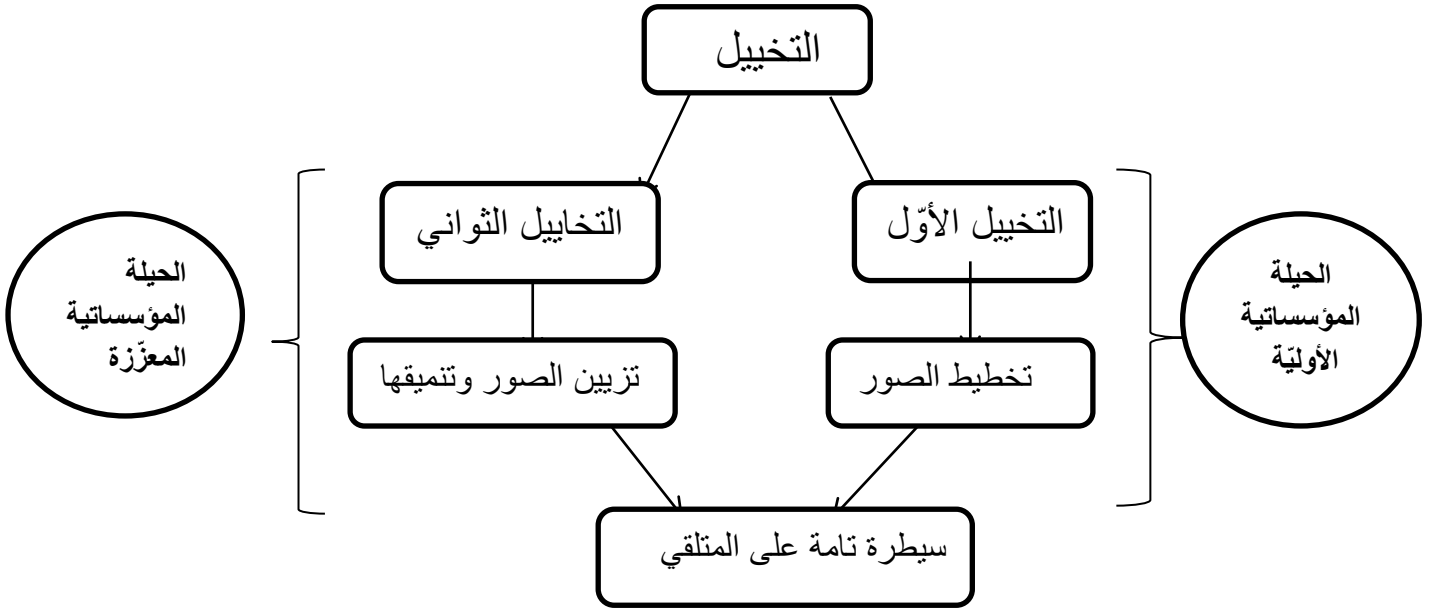
² - المصدر نفسه، ص. ن.

فحسب، بل تتجاوزها إلى إحداث تلك الهزة الشعورية، وما كان الأمر ليتم لولا "ما وقع للنفس من تشاكل في الكلام وابتهاج لأن تلك الصيغ تنميقات الكلام وتزيينات له، فهي تجري من الأسماع مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار"¹.

واستتباعا لما تقدّم نتبيّن خطة مؤسساتية محكمة عمل من خلالها حازم القرطاجني على الإحاطة بجميع السبل للإطاحة بالمتلقي في شبابه، حيث لم يكتف بتحقيق عملية المحاكاة والتخييل حتى يحقق من خلالهما ذلك الأثر المرجو أو بالأحرى الهيمنة المرجوة، بل لابد على الشاعر أن يعمل خلال عملية التخيّل التي يقوم بها على تزيينها بأجمل حلل الكلام حتى تتحقق فاعلية التخييل، وتستوي على نصابها الصحيح الذي يبتغيه حازم، والذي يحثّ عليه في منهاجه.

ولما كان المقصد موجّها نحو النهضة بالشعر والنقد من الركافة التي حلت به يوم أن ابتعد عن منحى القدماء والفحول في نظم القريض ونقده كان على الشاعر أن يعتمد إلى تعزيز خطته حتى تكون الاستجابة أحسن، ويكون الرباط أوثق من أن يفكّه المتلقي الذي نجده غارقا في دوامة من التخاييل التي يبيّنها الشاعر المزينة بالتوشيات والتنميقات التي تسعى في حقيقة الأمر إلى الإيقاع به لفرض سيطرتها وهيمنتها عليه بطريق غير مباشرة، ومن ثمة أمكن القول بأننا إزاء حيلة نسقية معززة، فإذا تعدّر على المبدع تحقيق الأثر المرجو أو بالأحرى سيطرته المرجوة على مستوى المتلقي، فإنّ التخاييل الثواني ستعمل حتما على تحقيق الهيمنة المرجوة، والسيطرة التامة، وقد لخصنا الأمر كما يلي:

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 93.



ولعل هذا ما يميّز الشعر العربي عن غيره من أشعار الأمم الأخرى، ونقصد بذلك الطاقة الإيحائية التي يتفرد بها، والتي شكّلت حسبنا مجالا رحبا للشاعر، وجعلته يتفنّن في نصب الشراك للمتلقي حتى يوقع به، ذلك أنّ "المبدع وجوها يجري فيها المزاج العام لثقافته، ويدخل في لعبة السلطة و الاحتكار، ويعلن نفسه إمبراطورا يحكم و يتحكّم"¹ خدمة للمؤسسة الثقافية، وأنساقها، إعلانا منه عن استعادته للهيمنة التي فقدها، وبمساعدة من الناقد نفسه استطاعت السلطة الثقافية استعادة هيمنتها المفقودة.

وما كان ذلك ليتم لولا مساعدة حازم نفسه الذي وضع أمام المبدع نفسه الحرية في بعث التخاييل التي تعمل بفضل ما تضمّه من حمولة جمالية، وتنميقات كلامية على تخديره، وحجب الحقيقة عنه، بل وتحمله على كره أو تحبيب شيء، أي أننا نقف عند حدود متلقي موجّه توجيهها ثنائيا، ذلك أنّ المبدع يعمل بفعل عملية المحاكاة والتخييل التي يحققها من خلال شعره على توجيهه نفسيا، كما يوجّه بدوره من طرف المؤسسة الثقافية التي تعمل على تدجينه، وإخضاعه وفقا للشروط التي تضمن من خلالها سيرورة أنساقها.

¹ - عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، مرجع سابق، ص. 112.

وقد يبدو للبعض أخذاً بما ورد سابقاً في باب الحديث عن ثنائية المحاكاة والتخييل تركيزنا على عنصر التخييل، محاولين أن نحيط بكل ما أورده حازم القرطاجني فيما يخص عملية التخييل، وما يكرّسه على مستوى المتلقي بصورة خاصة، ونعني بذلك تلك الهيمنة التي يعمد إليها المبدع في سبيل إحكام سيطرته التامة عليه، ساعين إلى إبراز موقع حازم القرطاجني من كلّ هذا، ولكن هذا لا يعني إهمالنا لعنصر المحاكاة، فهو يقاسم التخييل في عملية فرض السيطرة، وتكريسها على مستوى السامع، خاصة إذا اعتبرنا أن التخييل ما هو في نهاية المطاف سوى الأثر النفسي المتعلق بعملية المحاكاة، ومن ثمة ارتأينا أن نخوض في العنصرين بشكل منفصل، وذلك حتى نستطيع الإلمام بكل ما يتعلّق بهما، لاسيما وأنّ الغاية المرتجاة تتمحور حول السعي إلى إبراز دور كلّ من المحاكاة والتخييل في استعادة الهيمنة المؤسساتية على الخطاب الشعري والنقدي.

وإذا ولينا وجهنا شطر المحاكاة، فإننا نجد أنّه من الضروري أن نتحدث عن علاقة المبدع بالعالم الخارجي هذا الأخير الذي يحاول يصوّر الواقع وفقاً لمنظوره الخاص، وبالتالي، فإذا كنا قد عبّرنا سابقاً عن الهيمنة التي تحقّقها عملية التخييل للسامع، والخدع التي أمكن للمبدع أن يعتمد عليها في سبيل بلوغ ذلك، فإنّه من الممكن أن نعتبر عملية المحاكاة حيلة من الحيل المؤسساتية، وشكل من أشكال الهيمنة، لاسيما إذا عدنا إلى تعريف حازم للشعر، فيكون موقع المحاكاة على إثرها، و"غايتها عنده إمّا أن تزيّن أمراً لتجعله محبوباً لدى المتلقي بحيث يحمده ويقبل عليه، وإمّا أن تعطلّ أمراً من كلّ زينة لتجعله مذموماً لدى المتلقي، بحيث ينفّر منه ويتجنّبهُ"¹.

وبناء على ذلك تصبح المحاكاة آلية ينتهجها المبدع حتى يوقع المتلقي في حباله، ويعمل على توجيهه الوجهة التي يبتغيها، لأنّ "محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء

¹ - نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، تراثا النقدي، المجلد السادس، العدد الأول، الجزء الأول (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)، 1985، القاهرة، مصر، ص. 86.

الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما¹، لتحقيق السيطرة على السامع المنغمس بالمحاكاة التي اجتهد الشاعر في تصويرها وتزيينها، حتى تترتب في ذهن المتلقي بالشكل الذي يضمن من خلاله إحداث الفعالية المرجوة.

والواقع أنّ تركيز حازم على هذه الثنائية في تعريفه للشعر قد كان من باب ما توفّره هذه الأخيرة من قدرة للمبدع في التأثير على المتلقي حيث تعمل كلّ من المحاكاة والتخييل على منح الشاعر تلك القدرة على تخيير الصور التي من شأنها تحقيق الهيمنة المرجوة؛ لذا فقد جعل أبو الحسن المجال مفتوحاً أمام الشاعر في سبيل استعادة المبدع لمكانته في هرم المؤسسة الثقافية، والعودة بالشعر إلى ما كان عليه قبل أن تجرّه أذيال المتجاسرين إلى الحضيض، ومنه ما كان على حازم باعتباره الناقد المؤسّساتي المأمول إلا أن يحاول جاهداً للعودة بالأمور إلى نصابها الصحيح حتى يعيد للشعر والنقد مكانتهما، وللمؤسسة الثقافية حريتها المعهودة للتصرّف في الإنتاج الشعري، والعملية النقدية بالشكل الذي يضمن لها سريان أنساقها وخلودها فيهما.

كما لا يغيب عن الذهن أنّ مسألة المحاكاة في الشعر كانت مثارة قبل حازم، ممتدة جذورها إلى النقد اليوناني²، وإلى أفلاطون بالتحديد قبل أن تصل إلى أبي الحسن الذي قام

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 120.

² - لقد كانت المحاكاة الأساس في النظرية الفلسفية عند أفلاطون وهي تقوم في أساسها على تلك العلاقة بين الأشياء الموجودة ونموذجها وتكون المحاكاة حسنة حين تقترب من خصائص النموذج وتكون بالمقابل سيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص كما أنّه لا يمكن للمحاكاة بالنسبة لأفلاطون أن تتم بصورة كاملة ولا أن تتطابق مع الحقيقة تطابقاً كلياً وإنّما تعد المحاكاة خطوة فقط من خطوات الاقتراب من الحقيقة، وقد جعل تلميذه أرسطو من المحاكاة أيضاً أساساً لكتابه فن الشعر وإن كان قد اختلف في تناوله لمسألة المحاكاة عن أستاذه أفلاطون ذلك أنّ أرسطو قد حصر مجال المحاكاة وجعله محصوراً في مسألة الفنون الجميلة والنافعة ولم يعمّمها كحال أرسطو مما جعل محاكاة أرسطو أقرب إلى أن تكون فنية منها فلسفية كما هو الحال مع أفلاطون للاستزادة ينظر: بديعة الخارزي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين: دراسة نقدية و تحليلية، مرجع سابق، ص. 36-42/ يوسف الإدريسي، التخييل والشعر: حفريات

بتوسيع هذا المفهوم، "أرسطو لم يبحث إلا في صورة واحدة للمحاكاة الشعرية وهي المأساة اليونانية، أمّا حازم فقد ربط بين هذه الفكرة وبين كثير من فنون القول الشعري عند العرب مما لم يوجد مثاله في الشعر اليوناني"¹، ويعود سبب ذلك إلى الرغبة في التأصيل لعلم الشعر في ظل الخلل الذي طال كلاً من الشعر والنقد في تلك الفترة.

وإنّه لقمين بنا الإشارة إلى دور التيار اليوناني في بلورة هذه الثنائية التي استمد من خلالها أبو الحسن فكرته، وإن كان قد استثمرها في حدود النظرية الشعرية العربية، وما يتناسب مع طبيعة الشعر العربي، إلا أنّه على الرغم من ذلك لا بد لنا من الإقرار بدور أرسطو بصورة خاصة في تجسيد الغاية المؤسساتية التي يصبو حازم القرطاجني إلى إرساء رؤيته النقدية وفقها، ليمتاح انطلاقاً من التأثير بالتيار اليوناني ثنائية تتوافق والخصوصية التي يتمتع بها الشعر العربي كما تصيب بذلك الغاية النسقية المرجوة منه.

وبهذا تصوير المحاكاة وسيلة اعتمد عليها ناقدنا، بل حتّى عليها المبدع في منهاجه حتى يروم وضع النظام المؤسساتي الذي تلاشى يوم أن تنكّر كلّ من المبدع والناقد لمبادئ عمود الشعر القائم على هذه الثنائية، وأنّ تحققهما في الشعر يعني تحقق السيطرة المزدوجة المأمولة، ونقصد بها الهيمنة التي يحققها الشاعر على مستوى ما يبثّه للمتلقّي من صور، وكذا الهيمنة المضمرة التي تحققها المؤسسة الثقافية على مستوى كلّ من المبدع والشاعر لتوجّه كلاً من الخطاب، وناظمه إضافة إلى متلقيه نحو خدمة أغراضها النسقية.

وقد خاض حازم القرطاجني في أبعاد المحاكاة وتقسيماتها المختلفة حتى يتبيّن الشاعر أمرها، ويستطيع الإحاطة بالأمر المتعلقة بعملية المحاكاة، ليتمكّن فيما بعد من ضمان تحقق ذلك على مستوى شعره، لأنّ ذلك يعني بالضرورة بلوغ الأثر على مستوى السامع،

في الفلسفة العربية الإسلامية، مرجع سابق، ص. 38-72 / أرسطوطاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق/ عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص. 14 و ما بعدها.

¹ - عياد شكري، كتاب أرسطو في الشعر، مرجع سابق، ص. 263.

لكون عملية المحاكاة تدور حول "الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"¹.

ويتجلى انطلاقاً من هذا المفهوم دور المبدع من خلال عملية المحاكاة في صياغة الصور الموجودة في الأعيان صياغة جمالية فنية على حدّ تعبير حازم، إذ هي بمنزلة انتقال من العالم العياني إلى العالم الجمالي، حيث يقوم المبدع بصياغة ما هو موجود في العالم من ظواهر، ويصبغها من القيم الجمالية ما تجعله يصل إلى مبلغ تدّعن من خلالها نفس المتلقي، وتستجيب إثر المحاكاة التي يحدثها المبدع، لأنّه الوحيد القادر على نقل الأشياء، وبعثها من عالم الأعيان إلى عالم الأذهان، ورؤية الأمور خارج الحدود التي يقف عندها الإنسان العادي، حيث يملك الشاعر القدرة على محاكاة الأشياء بطريقة مغايرة تخرج بها عن حدود الرؤية العادية للإنسان، لأنّ "الشاعر يتدخل ذاتياً في الانفعال بالموضوع المحاكى والإدراك له ورؤيته على نحو خاص، كما يتلقى المتلقي العمل الشعري تلقياً ذاتياً، يخضع لدرجة ثقافته الفنية وحساسيته الذاتية، ومدى قدرته على الوصول إلى رؤية الشاعر الخاصة للموضوع المحاكى"².

وتتوضح هنا القدرة الممنوحة للشاعر التي تتحقق على إثرها عملية الهيمنة على المتلقي، ومن ثمة فقد حرص حازم على الإلمام بجميع الطرق التي يتم من خلالها بلوغ الإذعان المنشود من قبل السامع، كما نجده يصّر على ضرورة انتقاء اللفظ، وتخيّر المعاني التي تقضي إلى نجاح عملية المحاكاة، ذلك أنّ "منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 18 وما بعدها.

² - نوال إبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 86.

القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع¹؛ لذا فإنه يقع لزما على المبدع أن يعمد أثناء محاكاته على الإحاطة بجميع الأمور المتعلقة بها حتى تستقيم محاكاته من جهة، ويبلغ من خلالها الأثر المرغوب من جهة أخرى.

إنّ في حرص حازم على الإبانة عن كلّ الطرق المتعلقة بصناعة الشعر ونقده في سبيل نجاح الحيلة المؤسساتية على مستوى السامع دلالة على الولاء لنظام المؤسسة الثقافية، ويتضح ذلك من خلال محاولته لإقامة نظام يحكم أساس العملية الشعرية، ويقودها نحو شرقة مؤسساتية جديدة، خاصة بعد أن انهارت أنظمة المؤسسة؛ لذا نلمحه من خلال خوضه في مسألة المحاكاة والتخييل يصرّ على إيضاح الطريق للمبدع ويخوض في دقائق الأمور المتعلقة بهما حتى لا يتيه الشاعر عن المسار الذي حدّده له حازم بإشراف من المؤسسة ضمانا لسيروية النظام وخلوده.

ونجد ناقدنا يقظ فيما يتعلّق بثنائية المحاكاة والتخييل حيث نراه يعمل على تزويد الشاعر بكافة الحيل والخدع حتى يوقع بالمتلقي في حباله، ويرضخ له في نهاية المطاف، ليتسنى له بذلك أن يحكم سيطرته عليه، لهذا ما نلبث أن نلمس تلك الدقة من قبل حازم، لاسيما فيما يخص جميع الأمور المتعلقة بصناعة الشعر، وبالمحاكاة والتخييل بصورة خاصة، فبقدر اجتهاد المبدع في انتقاء ما يناسب من الصور يكون الأثر أعمق، وأشدّ تأثيرا في النفوس "وكما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإنّ كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتتافر، وإنّ وقعت المحاكاة الصحيحة فإنّا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 129.

عليها، يشغل النفس تأدّي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً¹.

ولهذا نجده قد عمد إلى وضع كلّ تلك التقسيمات الخاصة بعملية المحاكاة سواء أعلق الأمر بالموضوع المحاكى نفسه أم بأداء الشاعر، وذلك حتى يتمكن الشاعر من الإلمام بجميع الأحوال المتعلقة بالمحاكاة، لتتحقق على إثرها عملية الهيمنة، ولعل هذا يفسّر سبب التفصيل والإسهاب في ذكر التفريعات التي تخص عملية المحاكاة، وليصير على إثرها المبدع ضليعا بجميع الخدع التي من شأنها تمويه المتلقي والإيقاع به، لهذا حرص أبو الحسن على إضفاء الجمالية على المحاكاة حتى يكون وقعها في نفس المتلقي أشدّ، "فحين ينظر إلى الأوّل من حيث براعته في تشكيل الواقع، وتصويره في صورة جديدة ينظر إلى الثاني من حيث تأثره، ومتعته بهذا التشكيل للواقع، ومدى تحريكه، ودفعه بما فيه من حفز، وإثارة نحو سلوك يحقق الغاية التوجيهية"².

لقد بات واضحا الآن الاعتماد الكلي والمطلق في مسألة المحاكاة والتخييل على القيمة الجمالية، والعنصر الذاتي³ الذي يضيفه الشاعر إلى محاكاته، وكذا فاعليته في تحريك نفس السامع، والتي قد تصل "إلى تعديل واقع الموضوع المحاكى، بل إلى إكمال ما يمكن أن يكون بهذا الواقع من نقص"⁴، لتتجاوز بذلك قدرة المبدع على التأثير في المتلقي من حيث حمله على تكريه أو تحبيب أمر إليه إلى قدرته على تشكيل واقع جديد من خلال ما يبثّه من

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 129.

² - نسيبة العرفي، تشكيل الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، رسالة ماجستير، إشراف الأخضر جمعي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1996-1997، ص. 24.

³ - للاستزادة ينظر: بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين: دراسة نقدية وتحليلية، مرجع سابق، ص. 50/ نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 86.

⁴ - نوال الإبراهيم، المرجع نفسه، ص. 87.

صور فنية، "لأنّ الموضوع المحاكى لا يبدو في العمل الفني كما هو في حقيقته الواقعية، بل يظهر في صورة معدّلة هي من نتاج خيال الشاعر"¹.

وبهذا يغدو العنصر الذاتي الذي يضاف إلى عملية المحاكاة حيلة أخرى تخرج من جعبة المبدع حتى يطعم محاكاته بالشكل الذي يجعل النفوس تتحرك، "وما عمّ التحريك فيه وقوي كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى"²، كما أنّها تعدّ في الوقت نفسه الحيلة المؤسساتية "التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدّها تحكّماً فينا"³، وبالتالي فقد سعى حازم القرطاجني على تعزيز القيمة الجمالية في كلّ من المحاكاة والتخييل، بل حتّى عليها كونها آلية من آليات الهيمنة، حيث تعمل على تمويه المتلقي، وتخليده عن طريق الصور الفنية المنمقة بالأساليب الجمالية، حتى تخضعه وتوجهه نحو المقصد المؤسساتي المعهود؛ لهذا نجد حازماً يشدّد على المبدع في ضرورة أن تكون محاكاته مناسبة للأغراض الإنسانية حتى تبلغ التأثير المطلوب على السامع، ومن ثم "وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشدّ الأقاويل تحريكاً للنفوس، لأنّها أشدّ إفصاحاً عمّا به علقه الأغراض الإنسانية"⁴.

لذا، فإنّ تركيز حازم القرطاجني على عنصري المحاكاة والتخييل، وحتّى المبدع على تحقيقهما في الشعر ما كان سوى رغبة منه في إعادة كلّ من المبدع والناقد إلى الدائرة المؤسساتية التي خرجا منها يوم أن كفر كلّ منهما بعمود الشعر الذي وضعه المرزوقي، كما كان لم يكن المنفذ سوى في المحاكاة والتخييل، وذلك بهدف إعادة النظم، وتفعيل نظام مؤسّساتي جديد من خلال الطرح الذي به أتى به حازم، والذي يقوم في أساسه على تحقيق الوظيفة الجمالية التي من شأنها "تغيب العقل وتغليب الوجدان، وهذه أخطر الحيل البلاغية

¹ - نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 85.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 82.

³ - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 77.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 118.

والشعرية، وجرى عبرها تمرير أشياء كثيرة لمصلحة التفكير اللاعقلاني في ثقافتنا، وفي تغليب الجانب الانفعالي العاطفي¹.

لقد سعى حازم إلى إضفاء العنصر الجمالي لعمليتي المحاكاة والتخييل حتى يكون أثرها في النفوس أكبر، ويتمكن على ضوء تفعيل الحيل الجمالية من التحكم التام في السامع الذي جرى تمويهه بجمالية الواقع الذي اجتهد الشاعر في صياغته، حتى يحدث الوقع المرجو في ذهن المتلقي، لاسيما وأنه على تمام الوعي بتجاوب السامع مع هذه الصور لكونه قد جبل على التنبيه لأنحاء المحاكاة، والالتذاذ بها منذ الصبا، ونجد حازما يورد في هذا الصدد: "لما كانت النفوس قد جبلت على التنبيه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلية في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان... اشتد ولوع النفس بالتخييل وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخييل فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها"².

وبالتالي، فإن استجابة المتلقي لمحاكاة الشاعر تصير آلية وفطرية لكونه قد جُبلَ على المحاكاة منذ الصبا، والتفاعل معها ما يجعل عملية التحكم تحصيل حاصل، ومنه نستنتج أن توقّر الشعر على خاصية المحاكاة قد عزّز عملية التوجيه التي يقوم بها المبدع انطلاقاً من شعره، ليجعل من التشكيل "الذي ينأى بلا شك عن حرفية الواقع الذي يجبر المتلقي على التجاوب مع الصور المشكلة والتي يمتد أثرها العميق في النفس إلى درجة تترك فيها هذا النفس التصديق وتميل نحو التخييل"³.

¹ - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 82.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 116.

³ - محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص. 212.

ثم إنّ ارتباط الانسان بالمحاكاة منذ وجوده قد سهّل عملية التحكّم والتوجيه من طرف المبدع سواء أكانت "ما خيلته لها المحاكاة حقيقية، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخيل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقصر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك، فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخيل غير مقصّر عن إيثاره أو تركه انقيادا للرؤية"¹، ليصبح على إثر ذلك المتلقي مجرّد مستقبل لهذه المحاكاة، ومستجيب لها دونما تفكير بمدى مطابقتها للواقع أو مخالفتها له ما دامت ستحدث في نفسه الالتذاذ والنشوة التي يريجوها المبدع.

ويتجلى لنا ذلك الارتباط والتعاقد بين المحاكاة والتخيل²، والذي يظهر من خلال تلك القدرة والإجادة في تمويه السامع عن طريق الحيل الجمالية التي من شأنها أن تعمل على

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.116.

² - لابد من الإشارة إلى مسألة التداخل بين المصطلحين وما أثارته هذه المسألة من خلاف في أوساط النقاد بحيث نجد نفرا منهم أمثال ألفت الروبي وشكري عياد وإحسان عباس من لا يعمد إلى وضع فروق بين المحاكاة والتخيل فالمحاكاة هي نفسها التخيل بدليل "تداخل معانيها ومفاهيمها فيما بينها ليدل أحدهما على الآخر، أو ليشمل أحدهما الآخر، فتصبح المحاكاة هي التخيل أو التخيل أحيانا، وتصبح -في الوقت نفسه معنى من معاني التخيل أحيانا أخرى" مستنديين في ذلك إلى آراء الفارابي حين استعمل كلمة التخيل بدلا من كلمة المحاكاة وكذا ابن سينا الذي استخدمها مقترنة بكلمة المحاكاة هذا إضافة إلى أنّ كلمة التخيل ذاتها لم ترد في ترجمة متى بن يونس وقد عمل إحسان عباس على تأكيد فكرته انطلاقا من حازم حيث يورد قائلا: "إنّه (والمقصود حازم القرطاجني) لم يستعمل لفظة الخيال كثيرا، ولكن ما كان بمقدوره أن يفعل ذلك حين اتخذ لفظة التخيل صنوا للمحاكاة" في حين وجدت د. بديعة الخرازي العكس وأبدت اعتراضها عن الفكرة ذلك انطلاقا من حازم القرطاجني كونه الذي فصل في معاني المحاكاة والتخيل أكثر من ابن سينا والفارابي ونجده في حديثه عن عملية المحاكاة يشير إليها بمصطلحات عديدة كالتشبيه، والتأليف، والاستعارة، والوصف والتي من شأنها إيضاح الفرق بينها وبين التخيل ذلك أنّ المحاكاة هي العملية الإبداعية التي يعيد من خلالها الشاعر تشكيل الواقع بشكل فني جمالي في حين أنّ التخيل هو بعدها الوظيفي كما أنّ إيراد حازم القرطاجني لمختلف التقسيمات التي تخص عملية المحاكاة والوسائل تتحقق بها تلك العملية كالتشبيه والاستعارة في حين أنّ التخيل يتحقق بتوفر شروط معينة هي ذاتها شروط الإبداع وقد قال في ذلك حازم: "وليست المحاكاة في كلّ موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس و تحريكها بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها" ومن ثمة فإنّ المحاكاة وسيلة والتخيل غاية، ذلك أنّ المحاكاة مرتبطة بشكل المعنى الشعري لتحقيق في نهاية الأمر التخيل، وعلى هذا "يمكن أن تكون المحاكاة هي التشبيه، و لكن لا يمكن أن تكون مفسرة ومرادفة للتخيل، لأنّ المحاكاة والتشبيه كليهما تشكلان الوسيلة، في حين يشكّل التخيل الفعل المتحقق لهذه الوسيلة"، وبالتالي فإنّ المحاكاة غير التخيل على الرغم من أننا نعتبرهما بالإضافة إلى الفرق بينهما يجتمعان من حيث تحقيق الأثر المرجو في المتلقي وكذا السيطرة والتوجيه الذي يفرضانه عليه ذلك أنّ الغاية التي يرتجوها المبدع من سعيه

تمويه المتلقي، لتعيد تشكيل واقعه انطلاقاً مما تبثّه في تلك الصور المزينة بحيث تجعل من السامع لا يبالي بمدى حقيقة المحاكاة من زيفها أو حسنها من بشاعتها مادامت قد بلغت الغاية، وحققت المطلوب، لتصبح "الصورة القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيدة إذ بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذاً لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به"¹.

ويتوضح حجم التمويه الذي يسخره الشاعر من خلال عملية المحاكاة والتخييل بغية تحقيق القصد والغاية، ليتم من خلالها توجيه المتلقي الوجهة التي ترضي المبدع والمؤسسة الثقافية؛ لذا وضع حازم أمام الشاعر كلّ الوسائل، وكذا الرخص التي من شأنها خرق الواقع وإعادة تشكيله من جديد بأسلوب فني جمالي، لتمسي على إثره الصور القبيحة في مخيلة المتلقي جميلة، حيث إنّ للشاعر الحرية في تصوير ما يريد، بالطريقة التي يريد، مادام المرمى المؤسساتي سيتحقق في نهاية المطاف، لكي ينتج لنا متلقين طيعين إزاء ما يفرضه المبدع من صور من جهة، وما تفرضه المؤسسة الثقافية من قيم نسقية من جهة أخرى.

2- المؤسسة الشعرية في ظل الصدق و الكذب

إن الخوض في أبعاد الرؤية النقدية الحازمية للشعر، يقتضي الوقوف عند حدود مسألة الصدق والكذب لما لهما من علاقة وثيقة الصلة بثنائية المحاكاة والتخييل هذا من جهة، إضافة إلى أنّ رأي ناقدنا -كما سنتبين فيما بعد- مختلف تماماً عما ذهب إليه سائر النقاد

إلى تحقيق عمليتي المحاكاة والتخييل تتمثل في "تحييب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه" ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، مرجع سابق، ص. 57/ شكري عياد، كتاب أرسطو في الشعر، مرجع سابق، ص. 195-257/ بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين: دراسة نقدية و تحليلية، مرجع سابق، ص. 65-69/ ألفت الروبي عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص. 15.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 116.

في هذه القضية بالتحديد، الأمر الذي يزيد من قيمة تسليط الضوء على دور حازم في المنظومة المؤسسية، كما يكشف لنا أكثر عن حقيقة الولاء الذي يكنّه الناقد للمؤسسة الثقافية في سعيه إلى سيادة المؤسسة الشعرية بما تحويه من عيوب نسقية، بل والعمل على تعزيز هذه الأنساق من خلال مشروعه الإصلاحية.

لقد افتتح أبو الحسن رحلة دفاعه عن المؤسسة الشعرية والأنساق التي تحملها في طياتها فيما يخص قضية الصدق والكذب بالحديث عن الفرق بينها وبين الصناعة الخطابية، حيث يورد قائلاً: "لما كان كلّ كلام يحتمل الصدق والكذب إمّا أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص وإمّا أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال، وكان اعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين... واعتماد الصناعة الشعرية على تخيل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، وكان التخيل لا ينافي اليقين كما نافاه الظنّ، لأنّ الشيء قد يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه، وجب أن تكون الأقاويل الخطيئة - اقتصادية كانت أو احتجاجية - غير صادقة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق"¹.

نستشف من القول -أعلاه- أنّ الحجة التي أراد حازم الاستئناس بها في سبيل الانتصار للشعر والخروج به من الدوامة التي وضعها النقاد فيها ببيان مزيتها بالمقارنة مع الأقاويل الخطابية التي تتسم بالكذب، كونها تقوم على الظن ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، في حين نجده ينفي الأمر عن الأقاويل الشعرية التي "تقع تارة صادقة وتارة كاذبة، إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخيل غير مناقض لواحد من الطرفين. فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أنّ مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعراً من حيث صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل"².

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.62.

² - المصدر نفسه، ص.63.

وبهذا الاعتبار، فإنّ حازماً لا يتردد في ممارسة دوره كناقد مؤسساتي يهدف الحفاظ على المؤسسة الشعرية، وذلك عن طريق إخراجها من الثنائية التي لازمتها، والتي راح على إثرها النقاد يقذفون بالشعر بين الصدق والكذب، لاسيما إذا أخذنا القضية من منظور أخلاقي ديني، فقد قيل "الشعر داع لسوء الأدب وفساد المنقلب، لأنّه لضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشاعر على الغلو في الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين، ويحمله على الكذب، والكذب ليس من شيم المؤمنين"¹، ليأتي حازم بقوله: "فالتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة"²، وما تحقّقه من أثر على مستوى المتلقي.

وانطلاقاً من هذا التصرّو نستنتج أنّ الأهم حسب ناقدنا يتمحور حول نجاح عملية المحاكاة والتخييل، ومدى تحقيقها للقصد المرجو في نفس المتلقي، ومن ثمة فإنّ الواجب على المبدع أن يركّز جلّ اهتمامه في كيفية الإيقاع بالسامع أثناء عملية تشكيله للواقع الفني الذي يضعه فيه المبدع، "فالشعر كلام مخيّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتّئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر - غير التخييل"³، لتصير أمام المبدع المزيد من الحرّية، بعد أن أزاح حازم العبء عنه فيما يخص مسألة الصدق والكذب مادامت عملية المحاكاة والتخييل قائمة في شعره، ونقوم بما عليها من دور إزاء المتلقي.

وأنّه لا بد على الشاعر أن يتحرّر من الأمور التي يمكن أن تضلّله عن الغاية المؤسساتية، وتحيد به عن تحقيقها، وهنا تتخلص رؤية حازم لهذه القضية، "لأنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو التخييل في أيّ مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق أو كذب، بل أيّهما انتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالعرض. لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التّأليف، وحسن

¹ - أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، دار الثقافة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 1966، ط1، ص.36 وما بعدها.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.71.

³ - المصدر نفسه، ص.89.

المحاكاة؛ وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه"¹، ليكون على إثرها الشاعر الذي يتفرد بهذا الامتياز الوحيد في خرق القيم الأخلاقية، وفعل ما يراه مناسباً حتى يتسنى له تجسيد عملية المحاكاة والتخييل على أتم وجه، كما أقرها حازم في منهاجه، وحرص عليها باعتبارها أساساً قاراً في نظريته التأصيلية للشعر.

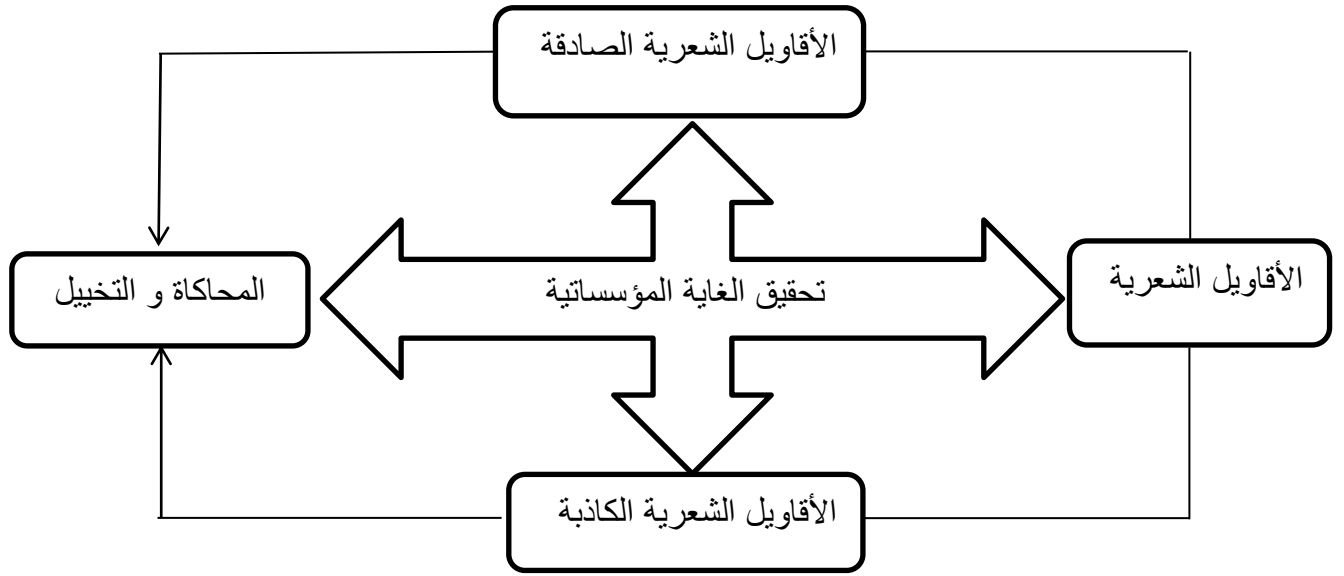
وينبغي أن يتم هذا كله حسب حازم تلافياً للوقوع في أزمة قضية الصدق والكذب، والتركيز عوض ذلك على ما اعتبره جوهر الشعر، حيث ينبغي على الشاعر أن يضع جهده في الإبانة عن المحاكاة الحسنة التي تفضي إلى الوصول بالمتلقي إلى اللذة الشعرية المأمولة التي تدعن لها النفس، ليصبح تركيز الناقد فيما بعد على مدى إجادة الشاعر في تحقيق المحاكاة والتخييل في شعره بدل الالتفات إلى صدق الشعر من كذبه، لكونها "تتناقض مع طبيعة الشعر، ليرجع حازم بالناقد إلى مشكلة التخييل التي هي جوهر الشعر حقاً، لأنّ الشاعر قد يكون صادقاً في تخييل ما هو كاذب، ويبقى شاعراً مادام مخيلاً"².

ويتبين لنا من هذه الزاوية ولاء حازم للمؤسسة الشعرية على الرغم مما تحوزه من عيوب، وما ترسخه من قيم نسقية، وذلك من خلال محاولة تفعيله لعملية المحاكاة والتخييل بجعل جهد كل من المبدع، وكذا الناقد منصبا حول مدى نجاح الشاعر في محاكاة الصور التي تحدث الأثر المرغوب، "فيقال: كلام شعري إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيل فيها أو بها لا من حيث هي كاذبة"³ ما دامت تحقق غايتها المؤسساتية، أي أنه لا قيمة لمدى صدق أو كذب الأقاويل الشعرية ما دامت الفاعلية على السامع ماثلة، والتوجيه نحو تحبيب أو تكريه الأمر قائم في جميع الأقاويل المخيلة سواء أكانت صادقة أو كاذبة كما يوضحه الشكل التالي:

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 81.

² - عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص. 201 - بتصرف -

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 71.



مما يلاحظ إضافة إلى كلّ ما سبق إصرار حازم في الدفاع عن المؤسسة الشعرية أمام ما ترميه "بعض النفوس التي تعتقد أنّ الشعر كلّّه زور وكذب على ما رآه قوم قد حكى قولهم ابن سينا رادا عليهم"¹، كما حرص حازم على احتكامه لسلطة المحاكاة والتخييل في بيان جودة الشعر من عدمه عن طريق التأكيد على ضرورة توظيف الأقوال الصادقة، لأنّ "أفضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق وكان مشتهراً"²، ليصير لزاماً على الشاعر أن يوظّف الأقوال الصادقة مادامت تحقّق الأثر المأمول على مستوى المتلقي، ذلك أنّ مرتبط الفرس حسب حازم يقع في التخييل الذي يجسّده في شعره، حيث يعد الملجأ الذي هرع إليه الناقد حتى يخرج بالمؤسسة الشعرية من الدوامة التي وُضعت فيها من طرف النقاد أنفسهم؛ لذا كان عليه أن "يواجه صفة الكذب التي تلصق عادة بالشعر، خاصة وأنّ نفي هذه الصفة عن الشعر يزيل كل ما يتعلّق بمفهوم التخييل نفسه من سوء ظن أو ريبة. ولقد حسم حازم

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 125 - بتصرّف -

² - المصدر نفسه، ص. 82.

الموقف -من وجهة نظره على الأقل- عندما أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة وركّز على أهمية التخيل ووظيفته فحسب¹.

ورغم الانحياز الذي أبداه حازم إلى كفة الأقاويل الشعرية خاصة إذا حققت المبلغ المأمول على مستوى المتلقي، والذي هو أساس عملية المحاكاة والتخيل، إلا أنّه قد عمد كعادته إلى ترخيص توظيف الشاعر للأقاويل الكاذبة إذا اقتضى الأمر لتحقيق الأثر، لاسيما حين "يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن أو تتميم ناقص بالنسبة إلى ما يراد منه بالمبالغة في وصفه لتزيد النفوس زيادة الوصف تحريكا، فيستعمل حينئذ الأقاويل الكاذبة"² كونها تفي بالغرض، وتقود نحو السيطرة المراد فرضها على مستوى السامع.

فلا ضير أن يعتمد المبدع وهو صاحب السلطة والمعني الأول بالنهضة الإصلاحية التي ينادي بها حازم أن يستعين بكافة الوسائل التي تعينه على الانضواء مجددا تحت المؤسسة الثقافية بعد هجرانه لها ولعمودها الشعري، لاسيما وقد وجد حازما خيرا معين له فيما يخص هذه مسألة الصدق والكذب، بدليل أننا نجده ينوه إلى ضرورة توظيف الأقاويل الشعرية الصادقة، ويردّ على الذين لا يرون في الشعر سوى كذبه، موضحا ذلك في قوله: "من قال إن مقدمات الشعر لا تكون إلا كاذبة كاذب... وما مثله في قصر الشعر على الكذب مع أن الصدق أنجع فيه إذا وافق الغرض إلا مثل من منع من ذي علة وما هو أشد له موافقة بالنسبة إلى شكاته واقتصر به على أدنى ما يوافقه مع التمكن من هذا وذاك"³، إلا أنّه سرعان ما يتراجع عن الأمر بحيث يُوجد للمبدع حجة في سبيل الخروج به من الاتهام الذي وضعه النقاد فيه حين اتهموه بالكذب.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث، مرجع سابق، ص. 79.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 82.

³ - المصدر نفسه، ص. 83.

ومن ثم، فإنّ الأمر يختلف تماما مع حازم؛ إذ لا سبيل للحديث عن الكذب ما دام يحقّق الغاية المؤسساتية المطلوبة، كما أنّ الأمر لا يقف عند حدود جواز توظيف الأقاويل الكاذبة فحسب، بل يتجاوزها إلى حدّ تمويه الكذب، وذلك حتى يقتنع به السامع، ليصير الحديث فيما يخص مسألة الصدق والكذب غير مرتبط بحسبه بالانتصار لصالح المبدع، وإلغاء هذه الثنائية (الصدق/الكذب) مادامت تحقق الغاية المطلوبة، وتؤثّر على النفس التأثير الذي يجعلها راضخة لما يمليه عليها المبدع من توجيهات، كما قد صار الأمر مقترنا بجعل الأقاويل الشعرية الكاذبة صادقة في نظر المتلقي عن طريق "ضروب من الإبداعات والتعجيبات التي تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل"¹.

وبالنظر إلى ما سبق، فإنّ رغبة حازم في إرجاع المبدع إلى ناصية المؤسسة الثقافية قد جعلته لا يغيض الطرف عن الأقاويل الكاذبة التي يضمّمها في شعره، لأنّ الفيصل بحسبه متعلق بما تحقّقه هذه الأقاويل من محاكاة وتخييل، كما نجده يعمد على إمداد المبدع بجملته من التموهيات والاستدراجات التي من شأنها أن تخفي كذبه عن المتلقي، لاسيما وأنّها تؤثر فيه وتدعّن لها نفسه، "فليست الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس شدّة ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه، وإنّ كان مما يكره ولا يصدق الحاضّ عليه... وما عمّ التحريك فيه وقوي كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتّى"².

وفي خضمّ كلّ هذا يصبح المتلقي مغلوبا على أمره إزاء الخدع التي يسخرها الشاعر بمساعدة حازم في سبيل تحقيق تلك السيطرة المنشودة، خاصة أنّ أبا الحسن قد يسّر الطريق أمامه، بل نجده قد أبان عن كلّ السبل والوسائل التي تعين المبدع على تحقيق غايته، لاسيما أنّ الشاعر نفسه متعوّد على استدراج المتلقي لإيقاعه في حباله، بدءا من عملية

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 64- بتصرف -

² - المصدر نفسه، ص. 82.

التخييل باعتبارها "عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لخيالاته"¹، ونفس الأمر نجده مع الأقاويل الكاذبة المموهة التي يجتهد الشاعر في تنميقها بغية تضليل المتلقي حتى لا ينكشف كذبه، "فأفضل الشعر ما حَسُنَتْ محاكاته، وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"².

إنّ هذا الاحتيال الكلامي الذي يدعو حازم القرطاجني المبدع إلى تبنيه ما هو في حقيقة الأمر سوى دلالة على حذق الشاعر، إذا التفننا إلى "مفهوم (الحيلة) لدى النقاد القدامى نجده يخلو من كلّ دلالة سلبية، فهو عندهم مظهر من مظاهر الحذق والمهارة وأمانة من أمارات جودة النظر، وما الاحتيال إلا وسيلة لتحصيل المتكلم على مرغوبه"³، لذلك فقد تفرّد الشاعر الفحل بتلك القدرة "على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له... وشدة تحيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام"⁴ كلّ ذلك بمساعدة من حازم الذي سعى في ظل كلّ هذه المسألة إلى إيضاح دقائق الأمور المتعلقة بالتمويهات والاستدراجات حتى يصل بالمبدع إلى فرض سيطرته المزعومة.

ومنه صارت الأقاويل الشعرية على الرغم من أنواعها تشترك في الهدف المؤسساتي وتتجه نحو خدمة المؤسسة الثقافية في ترسيخ أنساقها وتثبيتها في الذائقة الجماعية للفرد، فهي تقع على مرتبة واحدة ذلك أنّ "الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل"⁵، ومن ثمّ أمكن القول بأننا أصبحنا أمام نظام جديد ترسو عليه المؤسسة الشعرية

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث، مرجع سابق، ص.66.

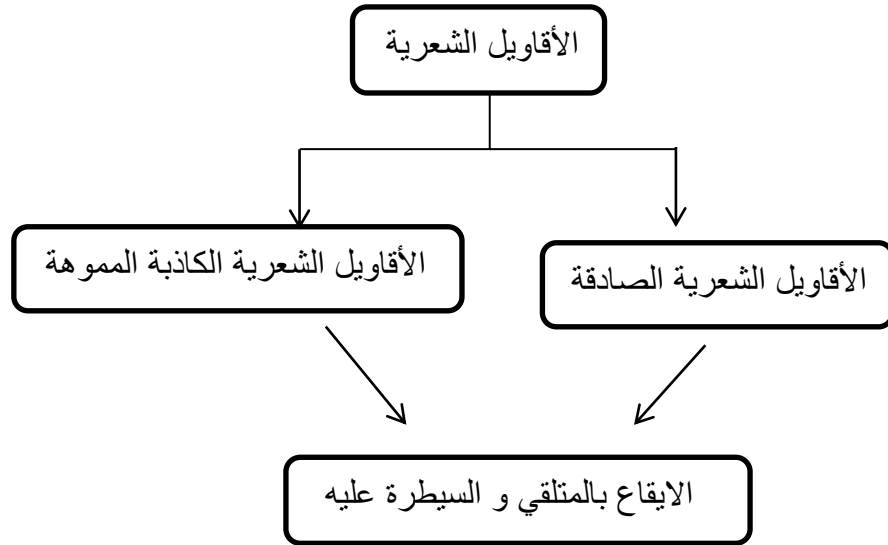
² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.72.

³ - شكري المبخوت، جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، 1993، ط1، ص.21.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.71 وما بعدها.

⁵ - المصدر نفسه، ص.83.

فيما يخص مسألة الصدق والكذب، حيث تسعى جاهدة إلى الإيقاع بالمتلقي في شباكها بهدف فرض السيطرة.



انطلاقاً من هذه الزاوية يتضح لنا الإجراء الذي قام به حازم، ونقصد به التبديل الذي أجراه على مستوى الأقاويل الكاذبة، وكيف أنّه أجاز توظيفها من قبل المبدع، بل حتّى عليها في سبيل تحقيق الأثر المرجو لدى السامع، والملاحظ من كل هذا أنّ حازماً لا يتردّد في الإبانة عن انتمائه للسلطة الثقافية، وقد تبدى من خلال سعيه للحفاظ على المؤسسة الشعرية، ومحاولته الحثيثة إلى إعادة المبدع الذي تاهت سبله بعد خروجه على مبادئ العمود إلى نظام المؤسسة الثقافية، حيث عبّد الطريق أمامه لدرجة أنّه قد أخرج من الدوامة (الصدق/الكذب) التي حبسه فيها النقاد ليس هذا فحسب، بل أمدهً بجملته من الاستراتيجيات التي من شأنها أن تعينه على تحقيق الهيمنة المرجوة، بحيث تعمي المتلقي عن إدراك حقيقة الأمور حتى يتمكّن الشاعر من "ممارسة اللعب القولي، بحيث تطوى وتظهر أشياء. والتمويه هو فن اللعب بمهارة، ولذلك يوضح حازم للقاتل كيف يتقن اللعب"¹.

لقد عمد حازم إلى تزويد المبدع بجملته من الوسائل حتى ينجح هذا الأخير في الإيقاع بالمتلقي، ويتعلق الأمر بالتمويهات التي لا بد أن تتحقق "بطي محل الكذب من القياس عن

¹ - فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم، مرجع سابق، ص. 227.

السامع وباغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنّها صادقة لاشتباها بما يكون صدقا أو بتركيبه على وضع يوهّم أنّه صحيح لاشتباهاه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معا في القياس أعني أنّ يقع فيه الخلل من جهتي المادة و الترتيب معا¹، وذلك كلّه حتى ينجح المبدع في عملية إيهامه للسامع، ويقوم ليس فقط بتضليله وإنّما بإلهائه عن تفقد موضع الكذب مادام المبدع قد اجتهد لإخراجها في قالب فني جمالي حتى يوقع الدلسة للنفس في الكلام على حدّ قول حازم.

يتبين لنا من خلال هذا، أنّه لا بد على المبدع أن يكون ذكيا في إقامة هذه التمويهات بشكل يصرف فيه المتلقي عن تفقد مواطن الكذب واكتشافها، وما كان ذلك ليتم لولا مساعدة حازم الذي أمده بالاستراتيجية التي من شأنها تحقيق ذلك، ليصير القول الكاذب مقنعا وموهما، والأهم أنّ يؤدي التأثير اللازم في نفس السامع، ولذا نجد ناقدنا حريص على تحقيق السيطرة عن طريق التمويهات والاستدراجات، التي "ترجع إلى القول أو المقول له، والتمويهات تكون في ما يرجع إلى الأقوال والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيأة من يقبل قوله، أو باستمالة المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه، وبإطباؤه إياه لنفسه وإحراجة على خصمه حتى يسير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول"².

ولعل ما يجدر التنبيه إليه في هذا الصدد هو التواطؤ المزدوج الذي يظهر عند حازم القرطاجني، والذي تجلّت معالمه في قضية الصدق والكذب بالذات، وإنّ كان كلّه في حقيقة الأمر يصبّ في مصلحة المؤسسة وأنساقها، حيث نجد أبو الحسن لا يتوانى في إظهار الولاء للمؤسسة من خلال حرصه على الدفاع عن المؤسسة الشعرية انطلاقا من النهضة التي أحدثها، ليعود بها إلى النظام المؤسساتي الذي هجرته، زد على ذلك تعاقد الضمني مع المبدع، والذي يتجلى في تزويده بالاستراتيجيات التي من شأنها تحقيق السيطرة المأمولة

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.64.

² - المصدر نفسه، ص.ن.

على مستوى المتلقي، ليكون حازم بهذا المفهوم قد أدى ما عليه من دور حتى يعيد للمؤسسة الثقافية زمام الأمور للهيمنة على الخطاب الابداعي والنقدي، ويحفظ بذلك استمرارية أنساقها، وفعاليتها فيهما.

3- وظيفة الشعر على ضوء المؤسسة الثقافية

بما أنّ الحديث سابقا كان يركز على الرؤية النقدية للشعر لدى حازم، فإنّه يقع من الأهمية أن نحاول النظر وراء كلّ هذا إلى الزوايا النسقية التي تعلّقت بهذه الرؤية، لاسيما في ظل حرص ناقدنا على إظهار الولاء للمؤسسة الثقافية، والذي يتبدى بشكل جليّ من خلال سعيه على استمرارية المؤسسة الشعرية بهدف العودة بها نحو المصاف الصحيح، وذلك عن طريق ترميم أسسها من جديد وفقا للمقاييس التي تُرضي المؤسسة وأنساقها.

وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نَتبع مبحثنا السابق بالحديث عن الوظيفة التي ألحقها أبو الحسن بالشعر في ظل نظريته التأصيلية للشعر حيث وجدنا أنّ الخوض في هذه المسألة من شأنه أن يكشف لنا عن الوظيفة التي خصّ بها حازم الشعر، فضلا على أنّها ستسلط الضوء حسب رأينا على جانب مهم من النظرية الشعرية التي يرنو الناقد تحقيقها، وبما أنّ مدار البحث وأساسه يقوم على استجلاء المضمّر الثقافي في الرؤية النقدية الحازمية، فإنّ مسألة الوظيفة التي خصّها حازم للشعر تحتل جزءا مهما إنّ لم يكن الأهم من ورقات هذا البحث، فهي ستساعدنا على الإحاطة بالرؤية النقدية الحازمية بشكل أوسع، كما أنّها ستعيننا على كشف هذا المضمّر الثقافي وحضوره في الخطاب النقدي.

بداية لابد لنا من الإشارة إلى أمر فيما يتعلق بمسألة وظيفة الشعر لدى حازم القرطاجني، نظرا لكونها مبنوثة في ثنايا كتابه، حيث نجده يعمد إلى التصريح في كلّ منهج من منهاجه بالوظيفة المنوطة بالشعر، وهذا أمر طبيعي، لاسيما إذا اعتبرنا أنّ الشعر تتحكم فيه المقصدية حسب ما أورده محمد مفتاح بحسبها "البوصلة التي توجّه تلك العناصر

وتجعلها تتضام وتتظافر وتتجه إلى مقصد عام، فالمقصدية تحدّد اختيار الوزن والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى¹ الذي يسير جنباً إلى جنب مع ما تنص عليه المؤسسة الثقافية كونه الخادم لمصالحها، والمخزن الأمين لأنساقها.

وإنّا نلمح أمام كلّ ما أورده أبو الحسن فيما يخص الوظيفة المنوطة بالشعر تأكّيده على الوظيفة التأثيرية التي من شأنها حمل المتلقي على طلب الشيء، وفعله أو التخلّي عنه، ولعل هذا الأمر يتفرّد به الشعر، كونه الوحيد الذي يملك تلك الميزة في توجيه السامع والتأثير عليه وفقاً لما تنص عليه رغبات الشاعر، وبخاصة إذا اعتبرنا أنّ "النص الشعري هو نظام أنظمة، وعلاقة علاقات، فهو أعقد شكل يمكن تخيله من أشكال الخطاب، حيث يكتفّ أنظمة عديدة يحتوي كلّ منها توتراته الخاصة، وتوازياته، وتكراراته وتقابلاته"²، ليشكّل على إثرها هذا النظام الوسيلة المثلى في نظر المؤسسة الثقافية حتى يمرر أنساقها.

من هذه الزاوية نلاحظ أنّ اهتمام حازم كان موجهاً نحو إمداد المبدع بشتى الحيل الجمالية، التي من شأنها تمويه المتلقي في سبيل تحقيق الوظيفة التأثيرية المأمولة، ولعلنا كنّا قد توسّعنا سابقاً فيما أمكن أنّ نعتبره الحيلة الجمالية الأولى التي يعمل الشاعر على تفعيلها على مستوى شعره حتى يكتسب بذلك القدرة على توجيه المتلقي نحو ما يريده، ونقصد بها حيلة التخيل، نظراً لما لها من قدرة في التأثير على السامع الذي يتحكّم به الشاعر، حيث يتوجه به أينما شاء، ويصوّر له ما شاء في إطار الواقع الذي يجتهد في تصويره حتى يحوز به على المتلقي، وتتطلي عليه الحيلة المؤسساتية.

يضاف إلى هذا ضرورة تخيّر المعاني أو كما سمّاها حازم "المحاسن التأليفية"، والتي تعزّز في نظره من سيطرة الشاعر وتأثيره على السامع، "ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر، وقد يشار له إليه، وقد يلقي إليه بعبارة مستقبحة. فلا يرتاح له في

¹ - محمد مفتاح، سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، 1982، ط1، ص.52.

² - تيري انغلتن، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص.178.

واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك مقتضاه، كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنها أشد إفصاحا عما به علة الأغراض الإنسانية. إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علة¹.

ومن ثمة، فإن من بين الحيل المؤسساتية التي لا بد على المبدع اعتمادها هي تخيير المعاني التي من شأنها إيقاع السامع في تلك الغلالة الجمالية حتى تجعل منه كائنا طيعا إزاء التوجيهات التي يملئها الشاعر، هذه السيطرة المرجوة نفسها لا نجد لها مكانا عند العبارة المستقبحة لكونها لا تحقق الأثر المرغوب، وبالتالي لا تحيل إلى السيطرة والتوجيه المراد تحقيقهما لانعدام الجمالية فيها، هذه الأخيرة التي يحرص حازم على توفرها في الشعر، لأنها تعمل على إدخال السامع في حالة من العمى، حتى تبقى بعيدا عن إدراك حقيقة الأمور، وتشغله بتتبع ما تفرزه المعاني، والصور التي يبتئها الشاعر، ويتلذذ بالواقع الذي ينسجه له.

ولعل أكثر ما يلزم في المعاني إضافة إلى البعد الجمالي الذي يحقق لنا وظيفة التأثير خلوها من التعقيد، باعتباره عاملا أساسيا يرتبط بتحقيق الهدف المنشود، ذلك أن المعاني الواضحة حسب ناقدنا تنفذ إلى النفس، وتتغلغل فيها بشكل مباشر، ليكون تأثيرها أقوى؛ لذا كان على المبدع "أن يجهد نفسه في تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى، وبسطها حتى يقابل خفاؤه بوضوحها وغموضه ببيانها حتى تبلغ الغاية المستطاعة في ذلك. فإذا اجتهد الشاعر في توفية العبارة حقها من البيان وقصد بها الإيضاح غاية ما يستطيع فقد أزال عن نفسه اللوم في ذلك ونفى عنها التقصير، ووجب عذره في خفاء المعنى إذ لا يمكن أن يصيره في نفسه جليا"².

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 118.

² - المصدر نفسه، ص. 177 وما بعدها.

وتغدو المسألة -بناء على ما مضى- حسب حازم متعلقة بجملة من المعايير لابد على الشاعر مراعاتها حتى يتأتى له التأثير المرغوب، خاصة وأنّ للشعر لغة وبنية تسمح بالعديد من التجاوزات والانحرافات التي تأذن للشاعر بنوع من الحرية لتوظيفها، وكذا استغلالها بالشكل الذي يسمح له بالوصول إلى المتلقي بكل سهولة و يسر أو بالأحرى نجد أنّ السامع على إثر ذلك هو من يسلم نفسه إزاء التمويه والاستدراج الذي يقوم به الشاعر رغبة في الوصول إلى مبتغاه، وتحقيق السيطرة المطلوبة.

كما أنّ طبيعة الشعر العربي تسمح للمبدع بتوظيف مختلف الحيل الجمالية في سبيل التأثير في المتلقي، وإيهامه حتى يصل به إلى السيطرة المنشودة، وهذا ما تفرّد به الشعر العربي عن باقي أشعار الأمم الأخرى، "فالعرب قد انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إليه أمة من الأمم، لاضطرارهم إلى التأنق في تأسيس مباني كلامهم وإحكام صنعته... ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم"¹.

وبالتالي، فإنّ الشاعر ملزم بالنظم وفق مواصفات وشروط معينة حتى تتحقق القيم الجمالية على مستوى شعره؛ لذا فإنّ الأمر يتعدى حدود المعاني المتخيرة، وإنّما على الشاعر أن يعمل على تحقيق الجمالية على جميع مستويات القصيدة حتى يستطيع بذلك من تملك المتلقي والسيطرة عليه بشكل تام، وهذا ما نلاحظه مع حازم، حيث حاول أن يزود الشاعر بشتى الوسائل التي تسمح من خلالها للمبدع من بلوغ السيطرة الكاملة التي يطمح إليها، والتي لا تقف حسب أبي الحسن عند حدود المعاني والمباني، وإنّما تشمل جميع مستويات القصيدة، حتى تكون فعاليتها على مستوى السامع أقوى و أشدّ، وهنا تكمن خطورة الشاعر في نظرنا، والتي تتجلى عن طريق "تحويل الأنساق الثقافية إلى أسباب سحرية خيالية داخل القصيدة... أي بين الشاعر والنسق الثقافي يتحوّل إلى مجال شعري سحري يمارس فيه

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 122 -بتصرف-

الشاعر قدرته على تحويل الأفكار إلى كلمات، أو بالأحرى إلى علامات بتوسلات بلاغية ملتوية... والاعتماد على الشعرية والتلوين الجمالي"¹.

وننوه أيضا إلى أنّ الإيقاع أحد الحيل الجمالية وأبرزها، إذ ينبغي أن تتال عناية الشاعر واهتمامه لكونها "أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس"²؛ لذا نجد ناقدنا يستقيض في حديثه عن الجانب الإيقاعي، وما لابد على الشاعر معرفته كتخيّر الأوزان، وكذا البحور الشعرية حتى تلقى قبولا حسنا لدى السامع وتستطيب لها نفسه، ليتمكن من خلالها المبدع من التأثير عليه، ومن ثم نجد حازم لا يتردد في التوسّع قدر الإمكان حتى يتبيّن الشاعر ضروب التركيبات، والأوزان المناسبة لحصول الأثر المرغوب، وقد أعرب عن ذلك قائلا: "وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجاري النظم، من جهة ما يزاحف أو يعلّ من أسبابه وأوتاده، أن يجعل قانون الاعتبار الصحيح في ما يجب أن يؤثر من ذلك أن توجد الأوزان جارية من جميع ما يحسن في السمع ويلئم الفطرة السليمة الذوق... فيكون موافقا لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقا للنفوس والأسماع. ومن كان صحيح الذوق وحصر مجال النظر ومواضع البحث في الأعاريض والقوافي ومجاري الأوزان... فقد استضاء بآية التوفيق المبصرة وورد صوب الإصابة من منشأ سحائبه الممطرة"³.

فعلى الشاعر أن يعود إلى النظام المؤسساتي القديم عن طريق الالتزام بنظام العرب القدامى في نظم القريض، لأنه الأساس المتين والطريق السليم الذي حاد عنه الشاعر في عهد حازم، وذلك عن طريق التذكير بضرورة الالتزام بما أقرّه العرب من أمور تخص صناعة الشعر، كما ينبغي على المبدع عدم تخطي الحدود التي أقامها فحول الشعراء؛ لذا غالبا ما نجد حازم يكرّر دعوته في ثنايا معالجته للقضايا النقدية، وذلك حتى يؤكد على نجاعة

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، مرجع سابق، ص.160.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.123.

³ - المصدر نفسه، ص.265.

النظام الذي تواضع عليه القدماء في سبيل الحفاظ على الشعر بما يحتويه من أنساق، ويضمن سيورتها في الخطاب وخلودها فيه.

لذا كان تركيز حازم ينصب على الجانب الإيقاعي للشعر، وضرورة تخيير الأوزان والقوافي التي تحيل إلى الغاية الجمالية المطلوبة، فلطالما كان ذلك دأب العرب منذ القديم، لأنهم "لو أجروا أواخر الكلم كيف اتفق لم يكن ذلك ملذوذا لأنّ ذلك أمر لا يرجع إلى نظام. ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيأته بضروب هيآت المعاني اللائقة بها. ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدا"¹؛ لذا يقع على عاتق حازم أن يحرص على حفظ هذا النظام من خلال سعيه إلى توجيه كلّ من المبدع والناقد حتى يضمن خلود هذا النظام في خطابهما الشعري والنقدي.

وعلى ضوء الوظيفة التأثيرية المنوطة بالشعر، والتي تقتزن بالحيل الجمالية الواجب على الشاعر أن يحرص على توفرها في نصه الشعري حتى يكتسب تلك القدرة على التأثير في المتلقي نجد الغرض الشعري الذي يعد "شكلا أدبيا ضبط مجموعة من السمات الجمالية التي تمثّل تصوّر القدامى لجمالية النص الشعري"²، مما جعل حازما يوليه من الأهمية البالغة لكونه يفضي إلى تحقّق الوظيفة التأثيرية للشعر، حيث يجب على الشاعر أن يراعي المعاني، والمقاصد التي تليق بكلّ غرض حتى تؤتي الأثر المطلوب على مستوى السامع، نظرا لكونها "الهيآت النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها ويمال بها في صغوها لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان ممّا يهيئ النفس بتلك الهيآت، ومما تطلبه النفس أيضا أو تهرب منه، إذا تهيّأت بتلك الهيآت"³.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 124.

² - محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1993، ط1، ص. 88.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 77.

إنّ رأياً مثل هذا لا يؤكد سوى على شيء واحد، وهو أنّه على المبدع استغلال كافة المعايير، والمفاصل التي تتكوّن منها القصيدة التي ترسّخ للقيم الجمالية وتحفّز المبدع، وتستثيره للاستجابة إلى الحيل التي يجتهد الشاعر في بعثها على مستوى قصيدته، والتي أثبت لنا حازم أنّها لا تنحصر في المعاني المتخيّرة، وإنّما تتسع لتشمل كلّ تفصيلات النص الشعري حتى تكون الجمالية قد تحققت على جميع مستويات القصيدة، ليكون تأثيرها أقوى، وأكثر فعالية على مستوى المتلقي، بيد أنّ السمات الجمالية التي يحرص حازم على تحقيقها في القصيدة "ليست سوى حيلة جمالية لإضفاء المشروعية الخطابية على هذه الأنساق الثقافية، فالمعنى في النسق الشعري هو تقاطع أفكار مؤكدة لغرض/هدف معين، وهذا الهدف لا يصوغه عقل المبدع، لكنّه مُصاغ سلفاً في عقل المبدع من قبل الجماعة في صورة "فكرة"، هدفه صياغة النسق الثقافي في مجال آخر بما يؤكد قدسيته وتعالیه"¹.

وبالتالي فقد حث الناقد على ضرورة تخيّر المعاني التي تتناسب والحالات النفسية لكلّ غرض من الأغراض الشعرية تاركاً للشاعر حرية التصرف في جهات الشعر مادام الأثر قائماً ومُحقّقاً على مستوى الشاعر، بل إنّ من شأنّ هذا التصرف الممنوح إلى المبدع أن يتيح المزيد من الحرية للتلاعب والإيقاع بالمتلقي، ذلك أنّ "الشعراء مذهب في ما يعتمدون إيقاعه في الجهات التي يعتمدون فيها القول من الأنحاء المستحسنة في الكلام، فمنهم من تشدّ عنايته بالأوصاف كالبحتري، وبالتشبيه كابن المعتز، وبالأمثال كالمتنبي، وبالتواريخ كابن دراج القسطلّي، ومنهم من يتوفر قسطه في جميع ذلك كأبي تمام"².

لقد أعد حازم مبدعاً مؤسساتياً خبيراً في الخدع الجمالية التي يدسّها في شعره حيث يتفنّن في نصب الشرك، حتى يحكم قبضته على المتلقي الذي يستجيب لكلّ ما هو جميل في النص الشعري، ويتفاعل معه بالشكل الذي يجعله فريسة سهلة أمام توجيه الشاعر، وكذا إزاء

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، مرجع سابق، ص.157.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.219.

الأنساق التي تمرّرها المؤسسة الثقافية في ظل الخطاب الشعري المنمّق، في حين يقف المتلقي عاجزاً أمام الجمالية التي يفرضها النص الشعري، فلطالما أجاد الشعر في الاختباء خلف الحيل البلاغية، وما يقع وراءها من أنساق، نظراً لكوننا قد "تمنعنا من النظر في عيوب الشعر لأنها تحرم علينا مساءلة الشاعر عن أفكاره وتحدّد لنا مجال الرؤية في ما هو جميل وبلاغي، وليس لنا النظر في العيب والخلل الفكري، والرخصة الوحيدة هي في النظر إلى العيوب الشكلية في الأوزان والقوافي أو في عيوب التعبير اللفظي"¹.

وفي دعوة حازم معاصريه من الشعراء إلى ضرورة تخيّر الألفاظ، والعبارات التي تتناسب والغرض الشعري، إفضاء إلى الوقع المأمول في نفس السامع، ذلك أنّ "النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغزل، تخيل رقة نفس القائل. ولو وقع ذلك مثلاً في طريقة الفخر لم تخيل الغرض، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القوية. وكذلك لطف الأسلوب ورقته يخيّل لك أن قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفائه لا يخيّل ذلك... وإنّما وجب أن يستعمل في كلّ طريق الألفاظ المستعملة فيه عرفاً، لأنّ ما كثر استعماله في غرض ما واختص به أو صار كالمختص لا يحسن إيرادها في غرض مناقض لذلك الغرض"².

يظهر مما سبق أنّه على الشاعر أن يعتمد إلى إصابة المعاني، والألفاظ التي تطابق الغرض الشعري، لأنّ المعاني والألفاظ التي تُستخدم في غرض الغزل مثلاً ليست هي نفسها في غرض الوصف، حتى يستطيع من خلالها التأثير على المتلقي، وأمكن أن يحقق على إثرها الوقع الذي يأمل الوصول إليه، أي أنّه على المبدع أن يكون ذكياً في حيك الحيل حتى تنطلي على السامع، ويبتلع الطعم الذي وضعه الشاعر له دون دراية منه بمدى تحكّم الشعر به، وبالأنساق التي تتغلغل فيه على ضوء هذا الخطاب، وهذا ما يتميز به النسق "من حيث

¹ - طارق بوحالة، الشعر العربي على سرير بروكست : قراءة نقدية، مرجع سابق، ص.101.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.364.

هو نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرّر جدلياته ومضمراته التي لا تتكشف إلا بالقراءة الفاحصة¹.

ومن هنا كان على الشاعر استغلال كل مفصل من القصيدة في سبيل إعادة المتلقي إلى الشرنقة الجمالية التي كان يرضخ لها قبلاً، ومن ثم فإنّ الحلّ يكمن حسب حازم في إعادة المتلقي إليها، وكأنه أيقن بأنّها الأحبولة المثلى التي تسمح بإعادة زمام الحكم إلى المؤسسة الثقافية، وأنّ فقدانها لهذا الحكم ما كان في حقيقة الأمر سوى خروج المتلقي من هذه الشرنقة الجمالية التي رضح لها ركحاً من الزمن، بعد التمرد الذي أعلنه الشاعر للمؤسسة الثقافية، ولقيّمها؛ لذا ما وجد حازم أمامه من حلّ سوى إعادة تأسيس النظام المؤسساتي من خلال إعادة المبدع نفسه إلى المؤسسة نفسها حتى يعود الاستقرار إلى نظامه، وتستعيد سيطرتها على الخطاب الشعري من جديد.

استناداً إلى ما تقدّم ذكره، لقد أحسن حازم استغلال جميع الجوانب المتعلقة بإنتاج القول الشعري سعياً منه إلى إخراجها بالشكل الذي يرضي المؤسسة الثقافية، ذلك أنّ السبيل الذي يقود نحو بلوغ الرضا المؤسساتي يكون من خلال تحقيق الشعر لوظيفته التأثيرية على مستوى ما تفرزه من جمالية، حيث تعمل من خلالها على تمويه المتلقي حتى تستطيع التأثير عليه، وتوجهه على النحو الذي يخدم المؤسسة الثقافية، وأنساقها.

وجملة الأمر، فإنّ حازماً كان أمام مهمة لإعادة تشكيل ذلك الشاعر المؤسساتي الخادم للمؤسسة الثقافية، وقيّمها النسقية، لذا حرص على تزويد الشاعر بشتى الحيل الجمالية المتعلقة بصناعة الشعر حتى يتحقّق على إثرها البعد التأثيري المنشود على مستوى المتلقي، لهذا نلاحظ أنّه كان يولي الأهمية لجلّ العناصر المكونة للقصيدة، التي تحقّق الجمالية الشعرية، لكونها تصل بنا إلى مقصد مؤسساتي واحد حتى الأمور المتعلقة ببناء القصيدة،

¹ - يوسف محمود عليّات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 09.

وهيكلها، ونقصد بها الاستهلاكات، والمطالع، فهي "من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتترلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان نسبة من ذلك. وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها"¹.

ويغدو بناء القصيدة، وهيكلتها من الأساسيات التي تقع على عاتق المبدع حتى لا ينفرد المتلقي، ولا يملّ من النص الشعري، بحيث يصير لزما عليه أن يتبع مسلك التتميق والتحسين حتى يؤثر في نفس السامع، ويحقق الغاية التأثيرية فيه، ذلك أنه "لا يخلو الإبداع في المبادئ من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة واستواء نسج ولطف انتقال وتشاكل اقتران وإيجاز عبارة وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ، أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة ونفاضة مفهوم وتطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في المعاني، أو إلى ما يرجع إلى النظم من إحكام بنية وإبداع صيغة... أو إلى ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع ولطيف منحى ومذهب"².

فتوجب على المبدع أن يحسن بدوره بناء المطلع حتى يثير انتباه السامع، ويدفعه إلى استكمال القصيدة، إذ إنه أول ما يواجه الشاعر قبل الاطلاع على سائر أبيات القصيدة، ومعانيها؛ لذا شدّد حازم على ضرورة انتقاء المطالع التي تُفضي إلى التأثير المطلوب، حيث إنه "في الكلام ما له صورة يصير بها لاثقا أن يكون رأس كلام ومفتتح قول، ومنه ما لا يليق بالمبادئ ولا يكون له هيئة تصلح لها"³؛ لذا فإنها تقع ضمن مسؤولية الشاعر في تخير ما يراه مناسبا، أو بالأحرى محققا للأثر المطلوب مراعيًا في خضم كل هذا الغرض الشعري،

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 309.

² - المصدر نفسه، ص. ن.

³ - المصدر نفسه، ص. 310.

"فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيخ بهاء و تفخيم، وإذا كان المقصد النسيب..."¹.

إن هدف الناقد إلى إرشاد الشاعر نحو الوسائل الجمالية التي لابد له من أن يحسن استغلالها للإيقاع بالسامع، وحسب حازم يحسن أن يتعلّق حتى بهيكل القصيدة وشكلها، نظرا لما تحقّقانه من قيمة فنية جمالية، وكذا ما تعكسان من قوّة تأثير على مستوى السامع؛ وقد قال في ذلك: "مما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أن يشرب ما يؤثّر فيها انفعالا ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك ممّا تقدّمت الإشارة إليه"² حتى يكون تأثيره أقوى على مستوى السامع.

ولم يتوقف حازم عند حدود المطلع، وإنّما نجده ينتقل إلى قيم فنية أخرى متعلقة بالبناء الهيكلي للقصيدة، والتي يتوجب أن يتقطن الشاعر إليها أثناء عملية خلقه للنص الشعري، وتتمثّل في التخلّص أو الخروج أو الخاتمة، نظرا لما تحقّقه من أثر على مستوى القصيدة إذا ما أحسن الشاعر إخراجها على نحو جمالي يلفت به انتباه القارئ؛ لذا كان على المبدع فيما يتعلّق بالتخلّص "أن يعتمد فيه ما يكون محرّكا للنفس لتستأنف هزّة ونشاطا لتلقّي ما يرد، فإنّ العناية بهذا البيت نحو من العناية بالبيت الثاني من مطلع القصيد، بل ربّما كانت الحاجة إلى استثارة الهزّة عند الانعطاف أكد منها في استثارة ذلك عند المبدأ، لكون صدر القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربّما لم يكن يسيرا، فكانت الحاجة إلى استثارة النشاط عند أخذه في الضعف أكد من الحاجة إلى استثارته في حال توفّره وجموحه"³.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.310.

² - المصدر نفسه، ص. ن.

³ - المصدر نفسه ص.321.

والأمر نفسه نجده بالنسبة إلى الخاتمة، إذ على المبدع في أواخر قصيدته "أَنْ يَتَحَرَّى أَنْ يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرَّز فيها من قطع الكلام على لفظ كربه أو معنى منقَّر للنفس عما قصدت إِمالتها إليه أو مُميل لها إلى ما قصدت تتقَّرها عنه... وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع (المقصود المقاطع) لأنَّه منقطع الكلام وخاتمته فالإساءة فيه مُعفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدِّم عليه في النفس. ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو وترמיד بعد إنضاج"¹.

فعلى الشاعر أن يحرص على استغلال كلِّ أجزاء القصيدة ومكوناتها، هيكلًا ومضمونًا، محاولاً أن يخرجها إلى القارئ في هيئة جمالية حتى يوقعه في شباكه، "فلا بد أن يكون النص جميلًا ويستهلك بوصفه جميلًا، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمير أنساقها وإدامتها"²، لتتحقق على إثرها الوظيفة التأثيرية النسقية، ومن ثمة فإنَّ الشاعر ملزم على إغراق السامع في حيله الجمالية التي يبيِّتها -كما رأينا آنفاً- في جميع عناصر القصيدة لخداع السامع الذي يتلذذ بالواقع الجميل المنسوج له من قبل الشاعر دونما وعي بحجم الضرر الذي يخلفه الشاعر فيه عن طريق الأنساق التي تنفذ إليه وراء تلك الجمالية النصية.

لقد لعب حازم القرطاجني دور الوسيط المؤسساتي الذي كان هدفه يتمحور حول التأسيس لنظام مؤسساتي جديد، وذلك عن طريق إعادة المبدع إلى دائرة المؤسسة الثقافية، بعد أن تجرأ وخالف عمودها؛ لذا عمد ناقدنا من خلال منهاجه إلى إضاءة السبيل أمامه حتى يستعيد مكانته في خدمة المؤسسة وأنساقها، بل نجده يحرص على تزويد المبدع بما أمكن من الحيل، والخدع الجمالية لإيهام السامع، وتمويهه في سبيل تحصيل غايته التأثيرية.

ولا ريب في أنَّ المتلقي وراء كلِّ هذا يقف موقف المنبهر إزاء الحيل البلاغية، والجمالية خاصة في ظلِّ التحالف المزدوج (الشاعر/ الناقد) عليه، فنجد الشاعر يتقن في

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 285.

² - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 77.

إلقاء حيله وألأعييه المنمقة على مستوى القصيدة، في حين نجد الناقد الداعم لهذه الحيل، بل يعمل على تزويد الشاعر بحيل مؤسساتية جديدة حتى تتم عملية الخداع، وتتطلي بشكل كامل على المتلقي من غير أن يتقطن إلى العقد الخفي بين الشاعر والناقد للإيقاع به، ولعله هنا تكمن خطورة الشعر، الذي "يبين لنا كيف تحتل مفاهيم قبلية متباينة مكانة عُلّيا داخل الخطاب وأضفى عليها الشاعر قيما جمالية انخدع بها القارئ، فلم ير عيوبها وعجز النقد الأدبي المنشغل بالجمالي عن تفكيكها"¹.

¹ - عبد الله الغزامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 77.

المبحث الثالث: المربع النسقي الحازمي/ نحو نظام مؤسساتي جديد

تنوير:

بعد إشارتنا في الفصل الأول إلى الجهود التي قام بها حازم القرطاجني للنهضة بالشعر العربي والعودة به إلى مكانته المعهودة بعد الخلل الذي أصاب أركانه، وأودى به في نهاية المطاف إلى الخروج عن المسار، الذي رسمه له القدامى أو بالأحرى المسار المؤسساتي المُشَيّد من طرف المؤسسة الثقافية، ليحمي أنساقها من الاندثار في أنظمة الخطاب، وحتى تضمن من خلالها خلود قيمها النسقية في الذائقة الجماعية.

وقد وضع حازم أمام تحدي صعب بغية إثبات إخلاصه للمؤسسة الثقافية، وإعادة السيطرة إليها من جديد، بعد أن خسرتها يوم حاد كلّ من المبدع والناقد عن النظم المؤسساتية الموضوعة لهما، فكانت النتيجة بذلك ضعف الشعر والنقد، كونه قد خرج عن معايير العمود النسقية، فما كان لحازم في خضم محاولته التأصيلية للشعر إلا أن يعيد إحياء المؤسسة الشعرية من جديد حتى تستمر في خدمة المؤسسة الثقافية، وتؤدي ما عليها من دور بحسب الشعر المخزن الأمين لأنساقها وقيمها، ومنه فما نجد حازما وهو العازم على إعادة التوازن إلى كلّ من الشعر والنقد إلا أن يعمل على تعزيز المربع النسقي (اللفظ، المعنى، الوزن، القافية) المؤسس للشعر، ويوجّهه التوجيه المناسب الذي يفضي إلى النتيجة التي ترضي حازما، والتي ينال من خلالها بركة ورضا المؤسسة الثقافية عليه.

من هذه الزاوية ارتأينا الخوض في معالم هذا المربع النسقي، لاسيما وأنه يعدّ الأرضية التي أقام عليها أبو الحسن نظريته التأصيلية للشعر اقتناعا منه أنّ النهضة المأمولة للشعر لن تستقيم إلا من خلال الاشتغال على هذه الأسس الأربعة التي يقوم عليها النظام الشعري، حيث لا يمكن مثلا أن نطلق على نظم ما شعرا إذا لم تتحقق فيه الهياكل الأربع المذكورة آنفا، كونها الأعمدة التي يستمد منها الشعر أساسه، والتي شكّلت منفذا سهّل الطريق

للمؤسسة الثقافية لتضخ أنساقها في أنظمتها وتطعمها بما شاءت من القيم حتى توجد لنفسها مكانا في غفلة من المتلقي.

وإنّ تسليط الضوء على هذا المربع النسقي من شأنه أن يكشف لنا عن النظام المؤسساتي الجديد الذي يسعى حازم القرطاجني أن يطرحه كبديل عن معايير المرزوقي، ويجدر بنا التنويه في هذا الصدد إلى أنّه إضافة إلى ما قد نلامسه من اختلاف بين المعايير المرزوقية، والمشروع الإصلاحي الحازمي على مستوى الرؤية والطرح إلا أنّ عين التقاطع والالتقاء يكمن في الغاية المؤسساتية التي يسخرها كل منهما، حيث ينحصر هدف حازم من وراء كلّ هذا في رأب الصدع الذي أصاب الشعر والنقد، والذي ما كان ليحدث لولا ذلك الخروج عن نظام العمود النسقي.

لنصل إلى نتيجة مفادها أننا إزاء مشروع تكميلي لنظام العمود النسقي الذي أرساه المرزوقي، وإذا ما تأملنا أبعاد المشروع الجديد الذي بثّه حازم القرطاجني في تضاعيف منهاجه لوجدناه يقوم في جوهره على إصلاح المربع النسقي للشعر (اللفظ، المعنى، الوزن، الأسلوب) بحيث حرص من خلال كلّ هذا إلى إعادة كلّ عنصر من العناصر المكونة للشعر إلى نصابه الصحيح، حتى يضمن بذلك عودة الشعر إلى حكم المؤسسة الثقافية وخدمتها.

ولمّا كان الأمر مرتبطا بنهضة الشعر، فإنّ الأمر استدعى حسب حازم أن يعمل في خضم عملية إصلاحه للمربع النسقي، والسعي إلى أنسقة - إن صحّ التعبير - على مكوناته الأربع؛ لذا استلزم الأمر الوقوف عند بعض النقاط التي تشكّل هذا المربع لما لها من أهمية في الكشف عن المضمرات التي تقف وراءه، وتميط اللثام عن الدور الذي خصّه حازم للشاعر، وكذا الأسس الصحيحة التي يقوم على أساسها الشعر التي تُرضي الناقد وتُرضي المؤسسة الثقافية، وتخدم أغراضها النسقية.

1- المعاني

لطالما ارتبط حديث حازم في المناهج الأربع بالغاية التحسينية لأركان الشعر، والإبانة عن الأمور المتعلقة بها، والتي من شأنها أن تنبه الشاعر، وتحيله إلى الطريقة الصحيحة للنظم، تلك الطريقة التي تصل بالشعر إلى الحكم المؤسساتي، ونجدّه يقول في هذا الصدد: "وأنا أدرج تفاصيل هذه الجملة في ما أشعره إثر هذا من المعالم والمعارف بحسب ما يتوجّه إليه النظر في معلم معلم ومعرف معرف من ذلك، لتعرف بذلك الطرق الصحيحة في اعتبار ما تكون عليه أحوال المعاني الذهنية وما هي أمثلة له بالنظر إلى ما يستحسن في كلّ مذهب من مذاهب هذه الصناعة وما لا يستحسن من ذلك"¹، حتى تتضح الأمور بالنسبة إلى الشاعر، ويتبين الظواهر المحيطة بالمعاني، وطرق اجتلابها التي تقضي إلى الطريقة الصائبة الواجب على الشاعر الالتزام بها في نظم القريض.

والحق أننا لو تأملنا ما أورده حازم فيما يخص ركن المعاني نجده يؤكد على ضرورة الانتقاء، وفرز المعاني بحيث تتناسب مع الغرض الشعري، وتُحقّق الأثر المأمول في نفس المتلقي؛ لذا فقد استهل حديثه حول الأجناس والأنواع المتعلقة بالأغراض الشعرية حتى يعي الشاعر أنّه لا بد له من تخيّر المعاني التي تطابق الغرض، لتُقضي في النهاية إلى الوقع المُراد تحقيقه في نفس السامع، ومن ثمة فإنّ التأثير في المتلقي مقترن حسب ناقدنا بهذا الانتقاء، و"يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحدق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أنّ للشعراء أغراضاً أول هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنّفوس"².

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 18.

² - المصدر نفسه، ص. 11.

انطلاقاً من هذا التصوّر، نقول: إنّ ناقدنا إزاء بيان الطريق التي من خلالها يستطيع الشاعر النفاذ إلى نفس المتلقي، والتغلغل فيها دون وعي منه، حيث نجده ينساب وراء تلك المعاني التي يجتهد المبدع في نسجها على المنوال، الضامن له تحقيق السيطرة المطلوبة في النفوس، لهذا يحرص أبو الحسن في منهاجه على كيفية إخراج هذه المعاني تحقيقاً للغاية النسقية المطلوبة، ومن ثم "على من أراد حسن التصرف في المعاني، بعد معرفة ضرورها التي أجملت ذكرها، أن يعرف وجوه انتساب بعضها إلى بعض، فيقول: إنّه قد يوجد لكل معنى من المعاني التي ذكرتها معنى أو معان تتاسبه وتقاربه، ويوجد له أيضاً معنى أو معان تضادّه وتخالفه. وكذلك يوجد لمضادّه في أكثر الأمر معنى أو معان تتاسبه"¹.

وينبغي على المبدع أن يروم معرفة جميع الوجوه المتعلقة بالمعاني، وضرورها لما للأمر من أهمية في خلق ذلك الأثر المنشود على مستوى المتلقي، لهذا سعى حازم إلى الإبانة عن دقائق الأمور المنوطة بها حتى يتمكّن المبدع من إخراجها على النحو الصحيح الذي يحقق الأثر المرغوب فيه، وعلى هذا الأساس عمد حازم إلى الخوض في أصناف المعاني، والإسهاب في الحديث عن الطرق التي لا بد على المبدع أن يعتمد عليها لاجتلابها، وكذا التأليف بينها حتى تؤدي ما عليها من دور على مستوى السامع، لأنّ "عبارة لا تسدّ مسدّ عبارة في حسن وقع وإن كان مفهومهما واحد، لأنّ إحداهما أليق بالموضع وأشدّهما مناسبة لما وقع في جنبتي الكلام المكتفتين له"².

ثم إنّ الغاية تتمحور لدى حازم في كيفية الإيقاع بالمتلقي عن طريق تخيّر المعاني اللاتقة بإحداث ذلك التحريك المرجوّ على مستوى السامع؛ لذلك نجده لا يتوانى عن منح الشاعر كافة الإرشادات، التي تقود إلى تحقيق الغاية من تأليف المعاني، والحرص على إحداث ذلك التناغم الذي من شأنه استمالة النفس، واستثارتها؛ لذا نجده يحثّ على "تنويع

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 14.

² - المصدر نفسه، ص. 16.

الكلام... والبعد عن التواطؤ والتشابه، وأن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون كل مستجدًا بعيدا عن التكرار، فيكون أخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول. ويقتدر على هذا بمعرفة كفيات تصاريف العبارات وهيآت ترتيبها وترتيب ما دلت عليه، والبصيرة بضروب تركيباتها وشتى مآخذها، وبقوة ملاحظات الخواطر لضروب تلك العبارات وأصناف هيئاتها وهيآت ما دلت عليه¹.

يتبين لنا من خلال هذا أن محور هذا النظام المؤسساتي يكمن في المبدع نفسه، وفي قدرته على استحضار المعاني المؤدية للغرض المطلوب، وتقتضي مهمة حازم من كل هذا إيضاح الطريق أمام هذا الشاعر ببيان الطرق الممكنة من خلالها تمويه المتلقي عن حقيقة الأمور في سبيل تحقيق التأثير اللازم، وفي ذلك يقول: "وبقي الآن أن نتكلم في المعاني الذهنية وفي بعض ما يحتاج إليه في هذه الصناعة مما يتعلّق بالأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها مما تكون عليه تلك الأشياء وما تكون عليه صورها، ومن جهة مواقعها من النفوس، وكونها مما يستميل النفس أو ينفّرهما لكونها ملائمة لها أو منافرة، أو بإيهام النفس ذلك بتخييل شعري أو إقناع خطابي وما يكون فيه معونة على قوة ذلك"².

فنستطيع الجزم أن هذا النظام المؤسساتي قائم في جوهره على عنصر الانتقاء في المعاني، والألفاظ، والأساليب، والأوزان في سبيل تمويه المتلقي والإيقاع به؛ لذا شدّد أبو الحسن على المبدع فيما يتعلّق بهذا الأمر، حيث يُلزمه بضرورة تخيّر المعاني الحسنة الرقيقة لما لها من قدرة في استدراج السامع، والتأثير فيه، ومن ثمة اعتبر حازم نفسه من الذين تفرّدوا في بيان مسألة المعاني، وطرق اجتلابها، والتأليف فيما بينها لتحقيق الغرض المطلوب، يقول في هذا الشأن: "وعلى هذا جريت في أكثر ما تكلمت به فيما عدا هذا القسم من أقسام الكتاب. فإنّي رأيت الناس لم يتكلّموا إلّا في بعض الظواهر ما اشتملت عليه

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 16 وما بعدها.

² - المصدر نفسه، ص. 18.

تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلّم في جمل مقنعة مما تعلّق بها إلى التكلّم في كثير من خفايا هذه الصناعة ودقائقها على حسب ما تقدّم وما يأتي إن شاء الله¹.

كما حرص ناقدنا على تزويد الشاعر بجلّ الحيل المؤدية بالمبدع إلى إصابة الغرض، وتحقيق الأثر على مستوى السامع، لذا لا يقف عند حدود المعاني من حيث توجد في الألفاظ، بل يتوسّع في الإبانة عن المعاني الذهنية، ذلك أنّ "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"².

وعلى هذا النحو، فإنّه يقع على عاتق الشاعر أن يحسن إتيان المعاني، واجتلابها وفق ما يتناسب مع المقصد المؤسّساتي، وكلّما كانت أكثر علاقة بأغراض الناس كان التأثير أقوى ذلك "أنّ الناس تميل أو تنفر من الأشياء التي فطرت النفوس على استلذازها أو التألم منها أو حصل لها ذلك بالاعتیاد، لذا وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدّت علاقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوقّرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتیاد"³.

وإنّ فعالية المعاني وتأثيرها يصبح مرهونا بمدى اقترانها بالأغراض الإنسانية أو كما سمّاها حازم "بالمتصورات الأصلية" بحيث تستجيب النفوس، وتتأثر بالأشياء التي فُطرت على الاستجابة لها، ذلك أنّ "أحسن الأشياء التي تُعرف ويُنأثر لها أو يتأثر لها إذا عرفت هي

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 18.

² - المصدر نفسه، ص. 18 وما بعدها.

³ - المصدر نفسه، ص. 20 - بتصرّف -

الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيّلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها¹؛ لذا فإنّ تقصي المبدع لمثل هذه المعاني سيزيد من حجم التأثير لدى السامع وتفاعله معها.

ولم يتوان حازما في استغلال كلّ المنافذ والسبل التي تقضي إلى بلوغ الغاية المؤسساتية المطلوبة، وتحقيق السيطرة، حيث عمد إلى استدراج المتلقي بكافة الوسائل الممكنة لإيقاعه في شركها، بأنّ يتخيّر الشاعر المعاني التي تتدرج ضمن المتصورات الأصيلة من شأنه تعزيز الأثر، نظرا لما تحمله هذه المعاني من ألفة في نفس السامع، وإنّ توظيف الشاعر لها سيعمل على إحداث نوع من الاستثارة لدى المتلقي، ما يجعل من أمر التفاعل والتجاوب حتميا لكونه مفطورا سلفا على التأثير بها، وبالتالي يصبح عمل المبدع محصورا في استثارة السامع حتى يصل إلى تلك الاستجابة المأمولة.

زيادة على ذلك، فإنّ الناقد لا يقف عند حدود المعاني التي تتبع من المتصورات الأصيلة والدخيلة فحسب، بل يجعل من المعاني صنفان أوائل وثوان، حتى يتكون التحكم في المتلقي كاملا، ويكون التأثير عليه كبيرا، ذلك أنّ المعاني الأوائل هي "التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر في حين أنّ المعاني التي ليست من متن الكلام و نفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها... المعاني الثواني"²، وكلّ هذا التعاضد بين المعاني الذي يورده المبدع بهدف تيسير الطريق للإيقاع بالسامع واستدراجه تحقيقا للمقصد المؤسساتي.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.21.

² - المصدر نفسه، ص.23 - بتصرّف -

ولأنّ غاية حازم مؤسساتية بحتة تهدف إلى ردّ كلّ من الشعر والنقد إلى المسار الصحيح فقد لزمه أن يفصل في الأمور التي تخص الصناعة الشعرية، والمرّجّ النسقي الذي يشكّل عمود الشعر وقوامه، حتى يتبيّن المبدع أمر هذه الصناعة، "ولا شكّ أنّ الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصحّحة لها"¹.

وإنّ هذه الرجعة التي يأمل من خلالها ناقدنا إحداثها على مستوى الخطاب الشعري وكذا النقدي هي في حقيقة الأمر عودة به إلى النظام المؤسّساتي المهجور حتى تستمر في عملية ضخ الأنساق على مستوى الخطاب، وتواصل بدورها القيم النسقية في الرسوخ والتغلغل على مستوى الذائقة الجماعية للفرد، وعليه نجد حازما شديد الحرص على إتباع الشاعر لخطى الأوائل في صناعة الشعر، لأنّ ذلك من شأنه أن يهتدي "إلى كفايات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام، والتعريف بأنحاء التصرف المستحسن في جميع ذلك. والتنبيه على الجهات التي منها يداخل الخلل المعاني ويقع الفساد في تأليف الألفاظ والمعاني"².

بناء على هذا لا يوجد إبداع خارج الحدود التي تفرضها المؤسسة الثقافية، أي لا بد على الشاعر أن ينظم في ظل الحيز الذي تسمح به، وإلا فإنّه لن يكون نظمه شيئا، ولن ينتج إلا عبثا، لهذا عمل حازم في ظل الخرق الذي رام عصره للنظام المؤسّساتي إلى إعادة الإبداع تحت حكم هذا النظام من جديد، والعمل على تعزيزه ضمانا لاستمراره، وخلود أنساقه في ظل الخطاب الإبداعي والنقدي.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 26.

² - المصدر نفسه، ص. 27.

لهذا نلمس ذلك الإلحاح من قبل ناقدنا على المبدع نفسه، وحرصه على الإحاطة بكل المسائل المتعلقة بالمعاني، وغيرها من عناصر المربع النسقي المكوّن للشعر، حتى تتضح الرؤية لدى الشاعر، ويمكن لحازم من خلال منهاجه من إعادة تفعيل عضويته في ظل حكومة المؤسسة، وتعزيز مكانته فيها سعيًا منه إلى إعادة الهيمنة من جديد إلى يد المؤسسة بعد فقدانها بسبب الشاعر نفسه حين "ظنّ أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أيّ لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنّما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية. فلا يزيد بما يصنعه من ذلك أنّ يبيدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره"¹.

ليكشف لنا هذا الأمر عن مدى ولاء حازم للمؤسسة الثقافية، والذي يتجسّد خلف تلك الرغبة الملحة التي لا تتبري أن تظهر في ثنايا معالجته للقضايا النقدية، والنبرة الساخطة على الحالة التي آل إليها الإبداع والنقد بعد مخالفة كل من الشاعر والناقد لخطى الفحول، فكلمًا "تأتّى له تأليف كلام مقفّى موزون، وله القليل الغثّ منه، بالكثير من الصعوبة، بأيّ وشمخ، وظنّ أنّه قد سامى الفحول وشاركهم، رعونة منه وجهلا، من حيث ظنّ أنّ كلّ كلام مقفّى موزون شعر"².

لذا فإنّ على حازم المنتمي إلى حكومة المؤسسة الثقافية، وهو يواجه حالة العصيان التي تسبّب بها الشاعر، والتي أودت بالشعر والنقد على حدّ سواء نحو جرف من الانحطاط والفساد إلا القيام بما عليه من دور، حتى يعيد الأمور إلى نصابها النسقي الصحيح، ليعود على إثرها المبدع لخدمة المؤسسة الثقافية وأنساقها، وتستعيد بذلك السلطة الثقافية هيمنها على الخطاب الإبداعي والنقدي.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 28.

² - المصدر نفسه، ص. 27.

وهذا ما يفسّر توسّع ناقدنا، وإسهابه في تعرّضه للقضايا النقدية وكذا حرصه على الإلمام بجميع الجوانب المتعلقة بها، والتي تخص تأليف المعاني، وطرق استنارتها واستنباطها حيث يقع ذلك كله في سبيل تأدية مهامه المؤسساتية التي تقتضي الدقة والإلمام تحقيقاً للمبتغى.

لذا عمد ناقدنا إلى إلغاء كلّ الأمور التي من شأنها أن تحول دون تحقيق الأثر المطلوب أو بالأحرى السيطرة المطلوبة كالخوض في المسائل العلمية، ذلك أنّ "المعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار. وإنما تذكر بحسب التبعية للمتعلقة بإدراك الحسّ لتجعل أمثلة لها"¹، لكونها لا تحقّق الهزة الشعورية على مستوى السامع، ومنه يستبعد حازم أنّ يخوض الشاعر في المعاني التي تصبّ في باب المسائل العلمية ما دامت لا تقضي إلى السيطرة المرغوبة.

وعلى المبدع أن يضع نصب عينيه في تأليفه للمعاني الأثر الذي يُخلّفه لدى السامع، فهو الأساس لأنّه يقود الشاعر نحو الهيمنة التي تخدم المؤسسة الثقافية وأنساقها، هذه الهيمنة نفسها التي ستعمل فيما بعد على تيسير عملية ضخ الأنساق وتغلغلها في الخطاب الإبداعي والنقدي من جهة، وترسّخ قيمها، كما تحرص على خلودها في ذائقة الفرد من جهة أخرى، ولهذا فالأولى حسب ناقدنا أن يجعل الشاعر "موضوع صنّعه ما يتضح فيه حسن صنّعه ويكون له تأثير في النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من أن يجعل موضوع صنّعه ما لا يدل، مع كونه لا يحرك الجمهور ولا يتضح فيه إبداع الصنعة، دلالة قاطعة"².

كما على الشاعر أن يعتمد على كلّ طرق الاحتيال الكلامي ومختلف الترميزات التي توصله إلى بلوغ غايته النسقية، وتسمح له بالنفاذ إلى النفوس، وتحقيق الأثر المطلوب، كما

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 29 وما بعدها.

² - المصدر نفسه، ص. 31.

يجدر بالمبدع في صوغه للمعاني "أن يكون منتبها لصور التقسيمات والتفصيلات والتقطيعات... ويحسن صوغ الكلام عليها وتفصيله إليها، ومهتدياً إلى المآخذ المستحسنة في جميع ذلك"¹ حتى تستطيع المؤسسة الثقافية فيما بعد أن ترسخ أنساقها، وقيمها بكل سهولة ويسر مادام المبدع قد عبّد لها الطريق نحو استعادة الهيمنة على مستوى الخطاب الشعري.

وبناء على ما تقدّم نجد أن رغبة حازم في إقامة نظام مؤسّساتي والعودة بالمبدع إلى خدمة المؤسسة وأنساقها قد جعلته يحيط بدقائق الأمور المرتبطة بالمعاني، وطرق اجتلابها، وكيفية إحداث نوع من التآلف فيما بينها، إضافة إلى خوضه في تركيبها، والسبل التي تتضاعف بها المعاني، لتحتل موقعا حسنا في النفوس، كما نجده يحيل إلى جلّ الحيل التي تصل بالشاعر إلى إصابة الغرض نفسه كحديثه عن التكرار، واستعمالاته لما له من قدرة على بلوغ مرمى التأثير، ذلك أنه "من أحكم التصرف في هذا الضرب من المعاني المتكررة والضرب الآخر، وتصرف فيهما من جهات أنواع التركيبات التي أشرنا إليها في ما تقدّم من هذا المعرف، كان كلامه ممتعا من كلّ فن من فنون البلاغة، وكان حسن الموقع من النفوس"².

ولم يخف دور اقتباس المعاني على الشاعر في أن يعمد إليه، وأن يستثيرها، بحيث تلقى هذه الأخيرة قبولا حسنا لدى السامع، وقد جعل أبو الحسن لذلك طريقتين تقوم في أساسها على مقدرة الشاعر في تحقيق ذلك التلاؤم بين المعاني والتصرف فيها على نحو ما يمكنه من بلوغ التحريك المنشود لدى المتلقي، ذلك أن "الأصل الذي به يتوصّل إلى استثارة المعاني واستنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلّق بها من أوصاف غيرها، والتنبّه للهيئات التي يكون عليها التأم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.33.

² - المصدر نفسه، ص.37.

بعض أحسن موقعا من النفوس، والتقطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض"¹.

فضلا على أنه ينبغي على الشاعر أن يأخذ بعين الاعتبار طرق المناسبة بين المعاني "بكونها أمثالا أو أشباها أو أضدادا أو مقاربات من الأمثال والأضداد"²، نظرا لما تكسبه هذه الأخيرة من حسن، وإبداع الأمر الذي يعزز عملية التأثير لدى السامع، لاسيما إذا أحسن الشاعر تضمينها في شعره بالشكل الذي يؤدي إلى بلوغ المرمى المؤسساتي، "فكلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدّها تقدّما في الغرض الذي ذكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشدّ إعجابا وأكثر له تحرّكا"³، وصارت على إثرها أطوع إلى أنساق المؤسسة الثقافية وأنساقها.

إنّ هذه الألاعيب والحيل الجمالية التي يجنح الشاعر إلى تدجيح شعره بها ما هي إلا فخاخ مؤسساتية تهدف إلى الإيقاع بالمتلقي وتخديره عن تبين حقيقة الأمور أو حجم الضرر الذي تحدثه هذه الجماليات المصطنعة في ذائقة الفرد، وكذا القيم النسقية التي تترسخ فيه في ظل ما يتوشى به الشعر من تحسينات بلاغية؛ لذا فإنّ ما أورده حازم في هذا الباب كان تعزيزا في نظرنا من هذا التخدير، وكذا تسهيلا لبلوغ الغاية المؤسساتية وترسيخا لقيمها النسقية.

لهذا عمل ناقدنا على تعزيز هذا المكوّن النسقي (المعاني) بحسبه جزءا مهما من المربع النسقي المكوّن للشعر وتوجيهه وفقا لمتطلبات المؤسسة الثقافية، وتتاسبا مع أغراضها النسقية، ومن ثمة فقد وضع أبو الحسن أمام المبدع خطة مؤسساتية محكمة تقضي إلى تمويه السامع، لاسيما في ظل ذلك الإعجاب والانبهار بالمعاني التي اجتهد الشاعر في

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.38.

² - المصدر نفسه، ص.44.

³ - المصدر نفسه، ص.46.

انتقائها حتى يكون تأثيرها أقوى، لتصبح على إثرها عملية تمرير الأنساق، وترسيخها أيسر مادامت النفوس مشغولة بتتبع جمالية المعاني التي وظّفها الشاعر دون أن تعي أنها في حقيقة الأمر خطة محكمة بين الشاعر، والمؤسسة الثقافية تحقيقاً لمصالحهما المشتركة.

2- الألفاظ

غني عن البيان ونحن نتحدّث عن معالم الرؤية النقدية للشعر حسب حازم، وكذا العناصر المكوّنة له وأثرها في تعزيز السيطرة، وإحكامها على مستوى المتلقي دون أن نخص حيّزاً من البحث للخوض في قضية اللفظ من زاوية حازم، وكيفية تجنيده ليناسب النظام المؤسساتي الجديد من جهة، ويخدم المؤسسة الثقافية وأغراضها من جهة أخرى.

ولابد لنا من الإشارة ونحن بصدد الخوض في قضية اللفظ سعياً منا إلى الإحاطة بأمر الرؤية الحازمية على ضوء محاولتها لاستعادة التوازن المؤسساتي المنشود أنّ الرؤية نفسها ستظل في نظرنا ناقصة، "قبضياح القسم الأوّل من كتاب منهاج البلغاء الذي يظن أنّ حازماً خصّصه للألفاظ وتشكيل العبارات وما يتعلّق بها، ضاع قسم مهم قد يكون خلاله أبرز رؤيته للغة ونظريته إلى علاقة الألفاظ بالمعاني"¹؛ لذا ارتأينا من باب سدّ ذلك النقص أنّ نستأنس بما أورده حازم في باب المباني لكون القسم الضائع الذي يبحث في الألفاظ يتردد هناك، بينما نجد القسم الذي يبحث في المعاني قد أورده أبو الحسن في باب الأسلوب ذلك أنّ "كتاب حازم يرمي إلى بحث ثنائية (النظم/الأسلوب) عبر ثنائية (اللفظ/المعنى)"².

واعتباراً لما سلف، فإنّ تناول حازم قد تجاوز بذلك حدود العبارة إلى الحديث عن مسألة اللفظ في علاقته ببنية النص الشعري كاملاً لعلمه بأهمية دورها في عملية المحاكاة والتخييل، ونجده يحيل إلى تلك الأهمية في قوله: "فأمّا كيفيات مناقل الفكر في التخيلات

¹ - فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم، مرجع سابق، ص. 43.

² - نسبية العرفي، تشكيل الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 116.

التي يرام بها إيقاع التحسينات والتقبيحات، وفي التخيلات التي يقصد بها أن تكون أعوانا على إيقاع ذلك فيحصل باقتفاء الخواطر مناقلها في جميع ذلك، بوضع ما يجب في حيّز حيّز من تلك المناقل على ما يجب من الأجزاء التي منها التئام هذه الصناعة لفظا ومعنى كمال هذه الصناعة على الوجه الذي تكون به مهياة لحصول الغاية المقصودة"¹.

وبالتالي، فإنّ الخوض في تفاعل العناصر المكوّنة للشعر وتآلفها سواء أكان الأمر على مستوى العبارة أو النص الشعري ككل كان من باب الإبانة عن الشروط التي لابد للمبدع الالتزام بها في حدود ما تفرضه العبارة نفسها أو خارجها، لتحقيق في نهاية الأمر عملية المحاكاة والتخييل المأمولة، والتي أمكن من خلالها أن تستعيد المؤسسة الثقافية سيطرتها على الخطاب الإبداعي والنقدي.

ولهذا، فإنّنا حين نطالع منهاج نستشف ذلك الاهتمام الذي لطالما عهدناه من قبل ناقدنا المتعلق بموقع هذه الألفاظ في النفوس "من جهة ما يحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها"²، وذلك لاستثارة السامع وبلوغ التأثير المرغوب، ولعله السبب الذي دفع بحازم أن يشدّد على ضرورة حسن صياغة الألفاظ، وجودتها حتى إذا مرّت للمتلقّي أتت أكلها في بلوغ الفعالية المطلوبة التي تُرضي المؤسسة الثقافية وأنساقها.

فقد وضع أبو الحسن أمام الشاعر جملة من الشروط الواجب اتباعها في سبيل الخروج بالألفاظ على الهيئة الصحيحة السليمة، لتؤدي ما عليها من غرض مؤسساتي في ظل عملية المحاكاة والتخييل، فإنّ "حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 109.

² - المصدر نفسه، ص. 222.

الاستعمال ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات وتتماثل في أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كلّ كلمة قوية الطاب لما يليها من الكلم أليق بها من كلّ ما يمكن أن يوضع موضعها"¹.

ومن هنا نلاحظ ذلك الاهتمام الحازمي نحو ما ينبغي عليه أن تكون اللفظة من حيث تأليفها قبل أن تقذف إلى حدود القصيدة برمتها أين تقوم بدورها المؤسساتي الذي أوكل إليها من طرف المبدع الحريص بدوره على أن ترد تامة مستوفية لكافة الشروط التي وضعها حازم، لتأخذ دورها على مستوى القصيدة في تمويه السامع واستدراجه، لتحصل الهزة الشعورية، وحتى تتمكن المؤسسة الثقافية من ترسيخ قيمها النسقية دون وعي من السامع نفسه.

وإنّ هذه الشمولية التي يعمد إليها الناقد في مسألة اللفظ تكشف لنا عن مدى رغبته في خلق نظام محكم يكون التأثير فيه قائما والسيطرة على السامع ماثلة لعلمه أنّ حالة الإبداع والنقد آنذاك لو استمرت على نفس الوتيرة التي هي عليها ستقضي على كيان الشعر العربي، وعلى الإرث الذي خلفه لنا الأوائل، و"من هنا كانت الحاجة أكيدة إلى وضع حدّ للمتطفلين، والعودة بالشعر إلى سالف مجده وتأكيد قيمته، ولا مجال لتأكيد هذه القيمة إلا بضبط لغته وتحسينها، وذلك بانتقاء الألفاظ و تجويدها والبلوغ بها مبلغ الغاية القصوى من الإبداع"².

ولهذا يلحّ حازم على ضرورة العناية باللفظ وتحسينه، لتتحصل السيطرة المرجوة، كما ينبغي على الشاعر في نظره الحرص على عذوبة المعاني، ذلك "أنّ اللفظ المستعذب وإنّ كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراد في الشعر لأنّه مع استعذابه قد يفسّر معناه

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.222.

² - محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص.262.

لمن لا يفهمه، ما يتصل به من سائر العبارة"¹، وبالتالي يكون تجاوب الجمهور مع الألفاظ المستعذبة شديداً، نظراً لما تحمله هذه الأخيرة من إثارة، كونها قد أدت وظيفة التحريك المطلوبة عكس ما أمكن أن نجده في حالة ما إذا كان الجمهور أمام ألفاظ مستعملة أو تلك المبتذلة الشائعة، فإن التحريك وإن لم ينعدم لا يكون بنفس الشدة والقوة التي هي عليها مع الألفاظ المستعذبة النادرة أو قليلة الاستعمال، لأنها تخلق ذلك الاستغراب والتعجيب إلى معرفة ماهيتها، ولعلنا كنا قد توسعنا سابقاً في بيان دور عنصري التعجيب والاستغراب في تحقيق الهزة الشعورية من جهة، وإحكام السيطرة المؤسساتية من جهة أخرى.

لقد جعل حازم مهمة الشاعر صعبة؛ إذ أصبح الأمر يتعدى في نظره تزيين الألفاظ وتتميقها حتى تحظى بالقبول الحسن لدى السامع، وتحدث الأثر المطلوب، بل صار لزاماً عليه العمل على تقوية هذا الأثر من خلال تفعيل عنصر التعجيب الذي من شأنه أن يعمل على استثارة النفس وتعميق الأثر، وهنا تكمن أهميته على أن "القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخيله على حالة توجب ميلاً إليه أو نفوراً عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه"².

والذي لا شك فيه أن سبب اهتمام حازم بالعناصر المكونة للشعر، وسعيه إلى تعزيز عناصر ما أسميناه سابقاً بالمرجع النسقي للشعر (اللفظ/المعنى/الوزن/القافية) كان من باب إنجاح عملية المحاكاة والتخييل، لعلمه أنه لا يمكن لهذه الأخيرة أن تتحقق دون أن تستقيم عناصر المربع النسقي لكونها أساس هذه العملية، وشأنها في ذلك شأن الصورة "إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 29.

² - المصدر نفسه، ص. 346.

الصحيحة فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذي السمع عن التأثير لمقتضى المحاكاة والتخييل¹.

ويكمن دور المبدع في حرصه على استقامة المربع النسقي، ليؤدي فيما بعد ما عليه من دور مؤسساتي في بلوغ التأثير المناسب، هذا إضافة إلى أنّ استقامته تعني استقامة عملية المحاكاة والتخييل التي تقوم عليها نظرية حازم النقدية، ولهذا كان دور الشاعر من كلّ هذا الأمر بمنزلة الصانع بحيث "أنّ منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصابع وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع"².

ثم إنّ أساس نجاح عملية المحاكاة والتخييل يقوم على تعزيز هذا المربع النسقي المكوّن للشعر، حيث ينبغي على الشاعر أن يحسن انتقاء الألفاظ مبتعدا خلالها عن الألفاظ الساقطة المبتذلة، وكذا المعاني، والعبارات المتعلقة بصنائع أهل المهن، نظرا لما تعود به من قبح على مستوى اللفظ³، ما يجعل الأمور تنعكس سلبا فيما يخص الأثر المأمول تحقيقه على مستوى السامع الذي نجده لا يستجيب، ولا يتفاعل ما يؤدي إلى فشل المبدع في تحقيق عملية المحاكاة والتخييل، وبالتالي فشله في تحقيق السيطرة المأمولة على مستوى المتلقي.

ولهذا السبب أتى تقسيم كتاب منهاج بالشكل الذي يتم على أساسه هذه العملية، حيث عمل أبو الحسن على تعزيز العناصر النسقية الأربع المكوّنة للشعر، حتى يضمن من خلالها الشاعر تحقيق التحريك المطلوب لدى المتلقي، وبلوغ الأثر المرغوب؛ لذلك "كانت الحاجة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا"⁴، حتى يتم إحكام السيطرة بشكل كامل

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 129.

² - المصدر نفسه ص. ن.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ص. 189.

⁴ - المصدر نفسه، ص. 129.

بحيث يتم تمرير أنساق المؤسسة الثقافية دونما وعي من المتلقي، لاسيما أمام كل هذه الحيل الجمالية والاستدراجات التي يضمّنها الشاعر في خطابه الشعري.

لقد عمل حازم استنادا إلى ما سبق إلى استرجاع مكانة الشاعر بعد الانحدار، لذا ألزم نفسه في ظلّ النظام الجديد الذي يهدف إلى إرسائه إلى استعادة السيطرة من جديد على الخطاب الشعري والنقدي، وإعادة المبدع داخل نظام المؤسسة الثقافية عن طريق تفعيل خدماته من جديد بعد هجرانه لهذا النظام، ليقوم بما عليه من دور داخل المنظومة المؤسسية، ومساعدتها على استعادة السيطرة من جديد على الخطاب، لأنّ ذلك يعني استمرار قيمها ورسوخ أنساقها في ذهنية الفرد.

ومن ثمة يمكن القول بأنّه لطالما كانت الغاية ترتكز حول الإطاحة بالمتلقي، والإيقاع به لإثبات نجاعة النظام الجديد، هذا الأخير الذي تتجلى فعاليته من خلال مقدار التأثير الذي يخلفه لدى السامع، ذلك أنّ "النفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها... عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة"¹، ليغدو بعد ذلك البعد الجمالي الأساس الذي لا بد على الشاعر بلوغه حتى نكون إزاء ما يرقى أن يُلقّب بشعر حسب حازم، لكونه قد حصّل التأثير المطلوب وكان له من القبول ما أدى إلى تحقيق تلك الهزة الشعورية، في حين أنّ هذا الأمر ليس سيّان مع العبارة المستقبحة، نظرا لغياب عامل التأثير الذي ترتكز عليه العملية الشعرية والنفور الذي تخلّفه على مستوى السامع، ولهذا "نجد الانسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر، وقد يُشار له إليه، وقد يلقي إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه"².

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 118.

² - المصدر نفسه، ص. ن.

ومن هنا ألقى الحديث عن مسألة الألفاظ حسب حازم مقرونا بالسبل التي يهتدي من خلالها الشاعر إلى حسان الألفاظ، نظرا لما تحمله هذه الأخيرة من دلالة على مقدرة المبدع، وقدرته على "وضع الألفاظ وترتيبها وتلاؤم تركيبها مع ما تتطلبه الصورة من تناسب وتلطف في الانتقال من بعض العبارات إلى بعض"¹، حتى تحتل الموقع اللازم الذي يريده الشاعر، ويكون السامع بذلك قد ابتلع الطعم المؤسساتي، الذي وضعه المبدع نفسه دون وعي منه بحجم الضرر، الذي يلحقه خلف تلك الألاعيب، والحيل النسقية المنمقة.

لقد حرص حازم القرطاجني على ضرورة تحقيق المبدع لمبدأ التلاؤم والتناسب على مستوى الألفاظ بحيث لا "تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال...ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها"² لكي تدعن لها نفس المتلقي وتتبسط بالشكل الذي يسمح للمؤسسة الثقافية مزاوله نشاطها النسقي في ترسيخ قيمها، واستعادة سيطرتها من جديد.

إنّ تركيز ناقدنا على مبدأ التلاؤم والتناسب في الألفاظ كان من باب ما تخلقه من جمالية شعرية، وانسجام ذلك أنّ "التلاؤم يقع في الكلام على أنحاء منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه الخفة وتشاكل ما"³، الأمر الذي ينعكس لا محالة على الأثر المخلف في نفس المتلقي، كما

¹ - مصطفى الغرافي، الأبعاد التداولية لبلاغة حازم، مجلة عالم الفكر، المجلد 40، العدد 1، سبتمبر، 2011، الكويت، ص.359.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.222.

³ - المصدر نفسه، ص.ن.

يؤثر على شدّته بشكل يسمح ببلوغ ذلك التأثير المطلوب الذي ترتضيه المؤسسة الثقافية بغية ترسيخ قيمها النسقية.

كما أنّ تحقيق التلاؤم والتناسب على مستوى الألفاظ أمر ضروري، فحثّ حازم على توفره للوصول إلى الأثر المرغوب، بسبب ما يبعث به من توازن على مستوى النص الشعري، الأمر الذي يشكّل فيما بعد أرضية مؤسساتية مكيّنة تستند عليها المؤسسة الثقافية، لتمرير أنساقها بكل يسر وسهولة؛ لذا عمل حازم على تزويد الشاعر بكافة السبل التي من شأنها تحقيق ذلك التلاؤم ومن بينها "ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال... ومنها أن تكون كلّ كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها"¹ حتى تستقر في النفوس وتستجيب لها بالشكل الذي يتيح للمؤسسة بعث أنساقها عميقا في ذات المتلقي، والعمل على ترسيخ قيمها دون وعي منه.

ومهما يكن من أمر، فإنّ ناقدنا المؤسساتي يحاول ما باستطاعته لإعادة الشاعر إلى صفوف المؤسسة الثقافية بعد هجرانه لها، ويظهر ذلك من خلال ذلك الإلمام، وكذا الحرص من قبله على الإبانة عن أمور هذه الصناعة محاولا تزويد الشاعر بكلّ الحيل التي تقضي إلى استمالة المتلقي، وتقود إلى السيطرة المرغوبة، بحيث تجعل السامع مخلوقا طيعا يتفاعل مع هذه الحيل الجمالية التي يجتهد الشاعر في تدجيح نصه الشعري بها، ليشكّل بعد ذلك السامع صيدا سهلا في يد المؤسسة حتى تشحنه بما طاب لها من القيم النسقية.

ومن ثمة، فإنّ تحقيق الشاعر لمبدأ التلاؤم ضروري للوصول إلى الغاية المؤسساتية المطلوبة، وعليه فإنّ المبدع مطالب بالأخذ بجميع الطرق التي تعمل على بلوغ المقصد بحيث تكون فيه الألفاظ قادرة على أداء ما عليها من دور في استفزاز السامع، واستثارتته

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 222.

للانفعال؛ لذا فقد عمد ناقدنا إلى إرشاد المبدع إلى الطريق الصحيحة المؤدية لذلك، والتي من شأنها جذب السامع، ولا تعمل على تنفيره منها كأن يتكلف الشاعر في صياغة الألفاظ، وقد أورد حازم فيما يخص ذلك الشأن قائلاً: "والتكلف يقع إما بتوعر الملائف أو ضعف تطالب الكلم أو بزيادة ما لا يحتاج إليه أو نقص ما يحتاج، وإما بتقديم وتأخير، وإما بقلب وإما بعدل صيغة عن صيغة هي أحق بالموضع منها، وإما بإبدال كلمة ما مكان كلمة هي أحسن موقعاً في الكلام منها"¹.

ويجدر بنا الإشارة في هذا الصدد إلى سطوة المؤسسة الثقافية، ورسوخ قيمها عميقاً في الشعر العربي والنقد، فلولا نقادها الأوفياء لقيمتها، وسعيهم إلى استمرارية نظامها المؤسساتي لما استطاعت استعادة مكانتها السابقة، بعد أن ترزعزع سلطانها يوم أن أعلن المبدع هجران نظامها، والخروج عن النظام المؤسساتي الذي مثّله معايير المرزوقي كونه المخزن لقيمتها، والحارس الأمين لأنساقها، فما كان لها إلا أن توكل المهمة إلى حازم بحسبه من القلة التي لا تزال وفيّة لنظام العمود، حيث بقيت محافظة على روح القديم هذا القديم نفسه الذي انعدم في تلك المرحلة بالذات.

وأمام كلّ ما عرضناه يمكن الجزم أنّ حازماً قد مارس دوره المؤسساتي بإتقان، وقام بما يلزم لاستعادة الإبداع الشعري والنقدي، وكذا توجيهه نحو المسار المؤسساتي من جديد حتى تستطيع من خلاله المؤسسة الثقافية استعادة سيطرتها على الخطاب الشعري والنقدي، وممارسة سلطتها عليه بكلّ حرية، ولهذا نجد أنّ تركيزه كلّ كان منصبا على المتلقي، والأثر الذي لا بد على المبدع أن يعمل على تحقيقه على مستواه من قبيل استعادة السيطرة المزعومة، وإرساء النظام المؤسساتي الجديد، ومنه، فإنّ المتتبع للمنهاج يجده لا يكاد يخلو

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 223.

منهج منه من عبارة "من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها" لعلمه بفعالية هذا الأثر في تحقيق المطلب المؤسساتي.

أوليس فشل هذا النظام المؤسساتي من نجاحه متوقف على المبدع، وكذا قدرته على بلوغ ذلك الانفعال؟، ولعلم حازم أنّ هذا الأخير سيكون البوابة التي ستنفذ منها المؤسسة الثقافية، لتمتّاح لنفسها مكانا جديدا لها ولأنساقها، فقد جعل الأمر كله بيد الشاعر، وذلك ليس بغريب، فلو التفتنا إلى "جميع مسائل البلاغة وقضايا الأدب لوجدنا أنّها تستمد قيمتها من أنّها تقضي بالمبدع إلى التأثير في النفوس إيجابا أو سلبا، أمّا الإيجاب فيدفع النفس إلى طلب الشيء أو حبه، وأمّا السلب فيدفعها إلى الهرب منه أو كراهيته"¹؛ لذا صار لزاما على حازم أنّ يعمل جاهدا لإعادة المبدع إلى صف المؤسسة الثقافية، وتوجيهه التوجيه اللازم لضمان النتيجة الصحيحة، التي ترضي المؤسسة وتخدم أغراضها.

ثم إنّ مبدأ التلاؤم الذي حرص حازم القرطاجني على ضرورة تحقّقه في إخراج الملائف كان بهدف إحداث التوازن المأمول، هذا الأخير الذي سينحو بنا إلى إقامة الاستمالة المطلوبة، وحمل السامع على الانفعال والتفاعل معها، كما هو الحال مع الآنية التي أشار إليها حازم، "فالعين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشرية في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلّور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشدّ الأقاويل تحريكا للنفوس"²، ليكون تأثيرها أكبر على مستوى السامع، وأقدر على أن يسمح لقيم المؤسسة الثقافية بالتغلغل والرسوخ فيها.

وعليه، فإنّ مراعاة الشاعر لجميع الشروط التي نصّ عليها الناقد فيما يخص المرتع النسقي المكوّن للشعر، وإخراجه بالشكل الذي أوصى به حازم من شأنه أن يحقق السيطرة،

¹ - مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993، د.ط، ص.250.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.118.

والتحكّم اللّازمين على مستوى المتلقي، لدفع النفس إلى حبّ الشيء أو الهرب منه، ومن ثمة، فإنّ المبدع أمام مهمة صعبة، ذلك أنّه "ليس البحث عن الكلمة الملائمة ميسورا للشاعر في كلّ الأحوال، إنّ هذا البحث أقرب إلى السعي المضني الذي ينقّب فيه الشاعر عن الكلمة الملائمة بين ركام التراكيب الجاهزة وأكوام الألفاظ المتقاربة في الظاهر"¹ حتى تتأتى لديه في نهاية الأمر تلك المَلَكَة للتحكّم في المتلقي والسيطرة عليه.

ولذا نتبيّن من خلال ما سبق دور التناسب الذي يطمح الناقد إلى ضرورة تجسيده في تحقيق المطلب الجمالي، والذي يسهم في تطويق السامع داخل الغلالة الجمالية دون أن يعي حقيقة ما يضمّ عليه هذا الخطاب المنمقّ من أنساق أو حجم القيم النسقية التي تترسخ؛ لذا نلاحظ أنّ حازما كان "يحاول -دائما- أن يردّنا إلى مبدأ التناسب، محاولا تبرير جمال الجانب اللفظي من الشعر على أساس منه، ومن ثم يلفتنا إلى العذوبة والجزالة والطلاوة في لغة الشعر...محاولا أن يحدّد كل واحد منها تحديدا دقيقا"².

لكن ما ينبغي الإشارة من جهة أخرى إلى اللغة الشعرية ودورها في استيعاب الحيل المؤسّساتية واكتناز القيم النسقية، وبثّها في المتلقي دون وعيه، نظرا للجمالية التي يبعث بها الخطاب، والتي يحرص المبدع على توقّرها على جميع مستويات النص الشعري لفظا ومعنى ووزنا وقافية حتى يضمن بلوغ التأثير المأمول على مستوى المتلقي، لعلمه بما تحدّثه من تأثير، ووقع في النفس ما يجعل الطريق سالكة أمام النسق، ليوّجد لنفسه مكانا في ظل الخطاب الشعري، خاصة إذا اعتبرنا أنّ "النسق ذو طبيعة سردية يتحرّك في حبكة متقنة، لذا هو مضمر وقادر على الاختفاء دائما ويستخدم أقنعة كثيرة، أهمها قناع الجمالية اللغوية،

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص 279.

² - المرجع نفسه، ص.ن.

وعبر البلاغة وجماليتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنة وتعبّر العقول فاعلة مؤثرة، ولذا نجد أنفسنا أحيانا نطرب مع أبيات شعرية ونردد بها وإن كانت خلاف ما نؤمن به عقليا¹.

وقد عمل حازم عبر منهاجه إلى تشكيل النموذج المؤسساتي من المبدع، ليسير جنبا إلى جنب بمحاذاة الناقد في الحفاظ على هذا النظام الجديد والحرص على استمراريته، لتستمر بدورها المؤسسة في حكم زمام الأمور فيما يخص الصناعة الشعرية والعملية النقدية، وتظل القيم النسقية بذلك سارية المفعول وخالدة، ومن هذه الزاوية كان على ناقدنا توجيه المبدع عن طريق منهاجه للعودة به إلى المنظومة نفسها، ليقينه بأهميته، فالنظام المؤسساتي الجديد ينطلق منه ونجاحه من عدمه مرهون بمدى التزامه بالوصايا الحازمية التي بثّها في منهاجه التي تخص الصناعة الشعرية.

وإن حرص حازم ينطلق من إدراكه لفكرة أنّ نجاح النظام المؤسساتي أو بالأحرى استعادة المؤسسة الثقافية لسيطرتها السابقة على الخطاب الشعري متوقف على عاتق كلّ من الشاعر والناقد حتى تكتمل الرؤية المؤسساتية للمشروع، وإلا فما حاجة المؤسسة الثقافية إلى ناقد يرفع نظمها، ويحرص على استمراريته ما لم يتوفر لديها خطاب شعري يساير المنظومة النقدية آنذاك بالتزام ما ينص عليه الناقد، ومن ثمة أمكن القول بأنّ هناك خيط رفيع يربط المبدع بالناقد في سبيل الحفاظ على النظام الذي يحكم ناموس العملية الإبداعية، وقد حاول حازم من خلال كلّ هذا إلى تعزيز هذه العلاقة سعيا منه إلى خلود النظام المؤسساتي ونجاعته.

¹ - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص. 80.

3- الوزن و القافية:

وهذا مكوّن الثالث للمربّع النسقي، وهو يخص الجانب الإيقاعي، نظرا لما يحتلّه هذا الأخير من أهمية على مستوى النص الشعري، ذلك أنّ الشعر في نهاية الأمر هو "قول موزون مقفى يدل على معنى"¹.

لذا، فإنّه من البديهي أن نتطرّق إلى الإيقاع ومكوناته لما يحتله من مكانة على مستوى النص الشعري؛ وكان حريّا بنا الالتفات إلى هذا الجزء بالذات لما يفرزه من حيل مؤسساتية في سبيل بلوغ التأثير المناسب، والأهم كيف استطاع حازم من خلال كل هذا بث ذلك الإصلاح حتى يبدو في هيئة تسمح للشاعر باستثمارها فيما يتناسب وأغراض المؤسسة، حتى نستطيع فيما بعد أن نتبيّن أمر عملية الإصلاح الحازمية في توجيه الشعر نحو غايته المؤسساتية المحتومة، ليمارس الدور المنوط به في خدمة المؤسسة الثقافية وأغراضها.

والجدير بالإشارة أنّ تناول حازم للإيقاع والوزن قد اختلف فيه عن سابقه، ولعل ذلك راجع إلى رغبة حازم في إصابة التأثير المناسب، الذي يبعث به الجانب الإيقاعي، هذا التأثير نفسه الذي ما يني يقود صاحبه نحو التوجيه المأمول الذي يطمح إليه حازم من خلال مشروعه الإصلاح، لهذا نلمس في تناوله لمسألة الإيقاع والوزن نوعا من التدقيق في الإحاطة بالأمور المتعلقة بحركية الإيقاع والوزن، وتشكلاتهما على جميع المستويات بدءا بالصوتي منها الذي يضم الوحدات الإيقاعية من أسباب وأوتاد وصولا إلى شكلها الإيقاعي الأخير الذي يتجلى في القصيدة سعيا إلى تحقيق الغاية الجمالية التي تفضي إلى إحداث الأثر المرجو في النفس.

واختلاف حازم في معالجته لمسألة الإيقاع في منهاجه مقترن بطبيعة الغاية التي سطرّها في بداية مشروعه، والتي رام من خلالها تصحيح الوضع المتردي، الذي وصل إليه كلّ من

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص.17.

الشعر والنقد آنذاك، ولو نظرنا إلى الأمر من زاوية أخرى فيما يخص دعوة حازم الإصلاحية نجدها تروم في صميمها إلى استرجاع المكانة التي كان عليها الشعر العربي قبل مرحلة الجمود التي أصابته، واستعادة السلطة التي كان يمارسها على المتلقي عن طريق الجمالية اللغوية التي كان يبنّيها، نظرا لعلمه بتأثيرها في النفس، وحجم الأنساق التي تعبر وراء تلك الجمالية، لتوجد لنفسها مكانا في ذهنية المتلقي في ظل انبهاره الصور والأساليب المغرية التي تنبعث من النص.

وبالتالي لا يكون قد بلغ حازم مطمحه، ولا قد أبان عن نجاعة نظامه المؤسساتي الجديد في الحفاظ على شؤون الصناعة الشعرية بما تضمه من أنساق دون الأثر الذي تخلفه على مستوى المتلقي، فهو الوحيد الذي يسفر عن السيطرة المأمول عودتها إلى يد المؤسسة الثقافية؛ لذا عمد حازم إلى الإلمام قدر الإمكان بالمسائل، و"ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة لعل كلامه يحلّ منه محلّ القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين الصحيحة في هذه الصناعة، ويزع كلّ ذي حجر عمّا يتعب به فكره ويصم شعره"¹.

وإذا رمنا تتبع مسألة الإيقاع التي خاض فيها ناقدنا في منهجه الثاني من القسم الثالث، فسنلاحظه حريصا على مبدأ التناسب من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرا لها، لما لهذا المبدأ من الأهمية البالغة في استعادة سيطرة المؤسسة الثقافية على الخطاب الإبداعي مخالفا بذلك طريقة العروضيين الذين سبقوه؛ إذ "ليس يجب أن يلتفت إلى تسليمهم في ذلك ولا منازعتهم، فإنّهم فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة، فإنّ معرفة صناعتهم موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"².

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 28 - بتصرف -

² - محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 278.

والحق أننا نجد حازما لا يمانع في مخالفة من سبقه من العروضيين إذا كان ذلك يصب في صالح المؤسسة ويخدم مصالحها النسقية، حيث يعمد من خلال كل هذا إلى استبعاد كل ما يتعارض مع النظام الجديد الذي يرغب في إرسائه، وإلا فما الفائدة التي ترتجى من خلال دعوته، ما دام النظام المؤسساتي سيظل مهدداً، وبذلك فإنّ مرد هذا الإلحاح والحرص على الإلمام بدقائق المسائل النقدية التي تخص صناعة الشعر ينبع من ذلك التخوّف من حدوث الانتكاسة نفسها التي حصلت للشعر والنقد في عصره؛ لذا فإنّ هذه المخالفة لطريقة العروضيين تأتي حرصاً من قبله على تبيان الوجهة المؤسساتية الصحيحة التي يأخذ بها المبدع ويهتدي بها في نظمه للشعر.

وقد أخذ حازم على عاتقه الإبانة عن هذه المسائل، وتوضيح الأسس التي يقوم عليها النظام المؤسساتي الجديد حفاظاً على استمراريته التي تعني بدورها استمرارية المؤسسة الثقافية وخلود قيمها النسقية في الخطاب الشعري والنقدي من جهة، و في ذهنية المتلقي من جهة أخرى، "فالخطاب يحمل خلفه أمورا يسعى لترسيخها، وذلك من خلال أساليب خاصة يستخدمها"¹، وحيل حتى يبلغ التأثير المرجوّ على مستوى النفوس؛ لذا كان اهتمام حازم بالجانب العروضي مغايراً لتناول من سبقه مراعيًا في ذلك عامل ملائمة النفس لها حتى تحدث الاستثارة المرجوة، ولا يحصل النفور من طرف المتلقي، وفي هذا السياق يقول حازم: "وتوجد بعض هذه الأوزان متلائمة خفيفة، وبعضها متنافرة ثقيلة. والتنافر والثقل يكون فيها لوجوه: منها أن تقع الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء التي هي مظان اعتمادات وتوقرات ومقاطع أنفاس، فيكون وقوع الحركات هناك غير ملائم للنفوس وثقيلًا عليها. وكذلك وقوع الفواصل في نهايات الشطور، فإنّه مستثقل وليس منافراً..."².

¹ - محمد بن لافي اللويش، جدل الجمالي والفكري: قراءة في نظرية الأنساق المضمرّة عند الغذامي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2010، ط1، ص. 127 وما بعدها.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 230.

ومربط الفرس في ذلك الفرز الذي يقوم به الناقد والغربة حتى تستقيم الأمور وفقا لأهواء المؤسسة أو بالأحرى لنقل حسب ما يتناسب وأنساق المؤسسة، وكذا ليتأتى له النظام الجديد الذي يطمح إليه في هيئته الكاملة، وتكون بذلك الطريق سالكة، وأمنة لأنساقها حتى تعبر، وتغلغل عميقا في ذات المتلقي دونما خوف بعد ذلك من أي انتكاسة قد تصيب هذا النظام، وتهدد مكانة المؤسسة وأنساقها ما دام قد توقّر للشاعر منهاجه الذي ينير له سبل الصناعة الشعرية الصحيحة، ويكون له بمثابة سراج أمام الأمور التي قد تعترضه خلال عملية إنتاجه الفني.

ونخرج حينئذ ببنتيجة مفادها أنّ التغيير الذي أقامه الناقد، وخالف فيه من سبقه من العروضيين نابع من الرغبة في إقامة نظام مؤسساتي حصين أمام تقلبات الدهر، والظروف التي أمكن أن تواجه المبدع، لنقف بعد ذلك على نظام مؤسساتي خالد يحفظ للمؤسسة الثقافية حقوقها في الخطاب الإبداعي والنقدي، وحتى تمارس سيطرتها بكل حرية دون الخوف بشأن إمكانية تقهقر النظام أو تصدّعه، كما حدث في عصر الناقد.

وأبرز ما نلاحظه في خضم مخالفته لما أرساه الرعيل الأول الدوائر العروضية التي أقامها الفراهيدي حيث حرص الناقد على ضرورة "ألا يبلغ الحرص بالمتأدّب على أن يستقصي جميع ما ينفكّ من كلّ دائرة ويروم أن يردّ كثيرا من الأوزان إلى ذلك ولو بتجزئة متنافرة ثقيلة كما فعل ذلك العروضيون، بل يجب عليه أن يقدر كلّ وزن بالتجزئة المتناسبة اللائقة به سواء وجد ذلك الوزن بتلك التجزئة منفكا من بعض الدوائر التي قد وقعت فيها أوزان مستعملة أو وجد أمة وحده غير منفكّ من وزن مستعمل أو منفكّ منه وزن مستعمل. فقد بيّنّا أنّ أكثر الدوائر تنفكّ منها أوزان غير ملائمة ولا خفيفة. وهناك أيضا دوائر آخر لم يستعمل منها شيء. وهي عزيزة الإحصاء لكثرتها"¹.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 232.

وأيا يكن من شأن، فإنّ جلّ اهتمام حازم قد انصب في تحقيق ذلك التناسب المأمول بين التركيبات الوزنية والإيقاعية بدءاً من أصغر عنصر، ونعني به الأسباب والأوتاد، وصولاً إلى تشكلاتها على مستوى النص الشعري، وإنّ خالف فيه من سبقه، بحكم أنّ الهدف يتمحور حول ردّ زمام الحكم إلى يد المؤسسة الثقافية؛ لذا عمل حازم كلّ ما في وسعه إلى تحقيق ذلك مهما اختلفت زاوية نظره للأمور، معارضا بذلك ما جاء به غيره مادام يقود نحو الغاية المؤسساتية نفسها، ونجده يقول في هذا الصدد: "فهذا ينبغي ألا يلتفت إلى ما وضعه أو غيره العروضيون أو الرواة من الأبيات التي تدفعها المقاييس البلاغية والقوانين الموسيقية والأذواق الصحيحة في هذا الوزن (يقصد به وزن بحر المقتضب) وغيره، نحو ما غيروه... فصيروه بتحريفهم وجهلهم بما يضمحل في أصول وضع الأوزان إلى هذا التغيير الفاسد"¹.

وإنّ المخرج يكمن حسب حازم في ذلك التناسب لتحقيق الجمالية الإيقاعية المأمولة، والتي تفضي حسبه إلى بلوغ الأثر في النفوس الذي يقودنا إلى السيطرة المؤسساتية؛ لذا نجد أنّه قد جمح إلى تجسيد مبدأ التناسب على جميع مستويات التي تخص الجانب الإيقاعي من "النظرة الجزئية لمفهوم الوزن إلى نظرة شمولية لمفهوم موسيقى الشعر والإيقاع الصوتي في الخطاب"² حتى يضمن من خلاله تحقيق المبدع للاستمالة المطلوبة التي تؤدي ما عليها من دور في بلوغ الهزة الشعورية، وتحقّق السيطرة، والتوجيه المنشودين

ورنا حازم من خلال مشروعه إلى إمطة اللثام عن طرق التناسب، وذلك ببيان الأمر للمبدع حتى يجد السبيل سالكة أمامه للظفر باهتمام المتلقي، وإحكام سيطرته عليه، لاسيما إذا اعتبرنا أنّ "الوزن مادة من المواد المشكلة للقواعد الكلية للأقاويل الشعرية"³، فإنّه يصير

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 235.

² - محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 278.

³ - زروقي عبد القادر، قضايا الشعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجني والسجلماسي في ظل التأثيرات اليونانية أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2007-2008، ص. 464.

لزاما عليه أن يعتمد إلى تحقيق الجمالية الإيقاعية حتى يبلغ بالأقاويل الشعرية المبلغ المؤسساتي المنشود، ولعل ذلك لا يتأتى حسب ناقدنا إلا عن طريق تحقيق التناسب على جميع مستويات المبنى الإيقاعي، "فالتناسب في الأوزان لا يرجع إلى الانسجام المتحقق بين أجزاء الوزن أو تفاعله فقط، بل هو يرجع إلى تناسب أدق هو التناسب الحاصل بين الحركات والسكنات في كل جزء على حده"¹.

ومن ثمة، فإنّ التناسب الذي يحرص حازم على ضرورة تحقّقه في الجانب الإيقاعي يمسي رديفا لحصول الأثر، فهو "قرين اللذة، لأنّ اللذة هي إدراك المتلائم والأثر الناجم عن وقع المتجانس في النفس"²، وبالتالي، فإنّه يحقّق الجمالية المطلوبة في الخطاب الشعري وما دام هذا التناسب سيصل بالمبدع إلى بلوغ الهزّة الشعورية التي تقودنا نحو السيطرة المؤسساتية، فعلى الشاعر أن يعمل على توقّره على جميع مستويات المكونات الإيقاعية للقصيدة حتى تكون الاستمالة أشدّ حتى تتطلي الحيلة المؤسساتية على المتلقي.

ليصير هذا التناسب الذي يرمي إليه الناقد في منهاجه حيلة من الحيل المؤسساتية التي لا بد على المبدع انتهاجها، ليطوّع المتلقي حتى يستجيب لما يورده في نصّه الشعري، وفي تمثله أودع حازم لمبدعه المنفذ حتى يصل لذات السامع، ويحصل بذلك الأثر، وهو في حقيقة الأمر ما يجعلنا نشير إلى أنّ ناقدنا لا يتردد في خلق المنافذ أمام المبدع وابتكار الحيل المؤسساتية التي ينفعل معها السامع ويتجاوب، كونها المعيار التي تكشف عن جودة الخطاب الشعري، والذي يكمن حسب حازم في بلوغ ذلك الأثر، ومدى رسوخه عميقا في نفس السامع.

¹ - محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 484 وما بعدها.

² - جابر عصفور، مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص. 342.

واعتبارا لما سلف، فإنّ حازما يقف وراء كلّ هذا موقف الجلال المؤسساتي الذي تمّ اختياره بعناية من طرف المؤسسة حتى يقيم أسس هذا النظام المؤسساتي الجديد حيث يعمل على توجيه الشاعر نحو الطريق الصحيحة لهذه الصناعة، بعد أن ضلّ طريقه في عهد حازم، ومن ثمة فإنّ أبا الحسن إزاء مهمة مؤسساتية تهدف في مجملها إلى إقامة هذه الحيل الجمالية في الخطاب الشعري حتى تتمكّن المؤسسة من أن تفتح لنفسها مكانا جديدا في ظل الخطاب الشعري والنقدي، وتستعيد زمام الحكم في أمور هذه الصناعة، لاسيما وأنّ اللغة الشعرية قد شكّلت، كما سبق وأشرنا سابقا البيئة المثلى لنمو الأنساق المؤسساتية، وتغلغلها بحيث "تنتقي أساليبها وتتشكل في داخل النص وفق طبيعة النسق ومراده"¹ ما سهّل الأمر على الناقد الذي حاول أن يحدث شقوفا على مستوى الخطاب الشعري سعيا منه إلى مساعدة المؤسسة للتغلغل في أنظمتها، وإحلال سيطرتها عليه من جديد.

كما شدّد أبو الحسن على ضرورة التنويع في التراكيب الوزنية حتى لا يقع السأم والملل، ويضمن من خلال ذلك استمرارية الأثر لدى السامع، فالنفس تبقى مشدودة نحو الأوزان المتنوعة، لأنّه لطالما "كانت شيمة النفس التي جُبلت عليها حبّ النقلة من الأشياء التي لها بها استمتاع إلى بعض، كانت جديرة أن تسأم التماذي على الشيء البسيط الذي لا تتوّع فيه بنقلها من شيء إلى شيء ما لا تسأم الشيء الذي له تتوّع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشيء وتأمّل غيره مما يكون تتوّع ذلك الشيء إليه"²؛ لهذا فإنّه يقع من الضروري بالنسبة إلى الشاعر أن يحرص على التنويع في الأوزان، حتى لا ينقطع الخيط الواصل بينه وبين المتلقي، لأنّ انقطاع ذلك الخيط يعني بالضرورة فقدان السيطرة المؤسساتية عليه، وعدم فعالية الخطاب الشعري.

¹ - سحر كاظم حمزة، جدلية الأنساق المضمرّة في النقد الثقافي، مرجع سابق، ص. 99.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 245.

فصار قمينا بالمبدع أن يكون حريصا إزاء ما يقدمه للسامع من ناحية الإيقاع، والتراكيب الوزنية لما لها من بالغ الأهمية، والتأثير في الحفاظ على تلك الشدة الشعرية التي تستمر وفقها المؤسسة الثقافية في العمل على ترسيخ أنساقها في النفس، هذا فضلا على قانون التشاكل والتشافع بين الوحدات الوزنية الذي أكدّ عليه حازم للدلالة على "أنّ الإيقاع الناتج عن هذه القوانين ليس فحسب سمة مميزة للشعر إنّما له دور فعال في تحقيق مرامي القول الشعري"¹، لأنّ ذلك يعني بالضرورة استمرارية سلطان المؤسسة على مستوى الخطاب الشعري.

وجملة الأمر، فإنّنا نستنتج أنّ الأهم في نظر حازم يكمن في الحفاظ على عنصر الاستغراب والتعجيب على جميع مستويات القصيدة، وفي الجانب الإيقاعي أيضا، لأنّ من شأنهما المحافظة على ذلك الاهتمام المنشود لدى السامع، "فكلّما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل وتألّيف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي تترتاح له"²، الأمر الذي سيفضي في نهاية المطاف إلى خلود المؤسسة الثقافية ونظامها في الخطاب الشعري، وإلا فإنّ خلوّ الإيقاع من هذا التعجيب والاستغراب سيجعل المبدع يفقد ذلك الاهتمام ما يؤدي إلى سأم السامع ومملّه.

لذا، فإنّ ذلك التناسب، والتشافع، والتشاكل الذي يحدثه الشاعر بين التراكيب الوزنية من أصغر وحدة فيها المتعلقة منها بالأسباب والأوتاد، وصولا إلى تشكّلها النهائي على مستوى القصيدة يعمل على استمرار ذلك الأثر، وتعميقه لدى السامع، ليكون قد "تهيا بذلك الهيئة التي تستطيبها النفس وتستبدعها بمقدار آخر يساويه في الوضع والترتيب زادت النفس

¹ - مكناسي صفية، الخطاب الأدبي بين الحجاجية والشعرية في التفكير النقدي عند حازم القرطاجني، دار كوكب العلوم للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، 2019، د. ط، ص. 198.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 245 -بتصرف-

ابتهاجا بذلك وتضاعفت لها المناسبة وقوي التعجيب المخامر لها فوق الكلام منها بذلك أحسن موقع وأكملة مناسبة¹، حتى يضمن الشاعر استمرارية الهزة الشعورية على مستوى السامع، وتبقى قيم المؤسسة سارية المفعول فيه

والجدير بالتنبيه أنّ أمر التنويع ومبدأ المراوحة عند حازم لم يقتصر على التراكيب والتشكلات الوزنية فحسب، وإنّما شمل أيضا التحوّلات التي تطرأ على الوزن من جهة النقص أو الزيادة، أي ما يدخل تحت باب الزحافات والعلل، فقد عمل حازم على الإبانة عن المواضع المناسبة منها والمكروهة في الزحاف، والعلة كونهما "يشكلان تنوعا وتغيرا يبعث في القصيدة نفسا جديدا ومستساغا فلا يرتكب الشاعر الزحاف أو العلة إلا إذا وجد في ذلك راحة ويسرا في التعبير عما يدور في ذهنه من معان"²، نظرا لعلمه بوقعهما على النفس التي تستجده، والأهم تتفاعل معهما بطريقة تعمل من خلالها على تعميق الأثر، وتقويته بشكل يسمح للمؤسسة الثقافية بممارسة حقّها النسقي فيه.

وقد جعل حازم من مسألة الزحاف والعلة أمرا مستحبا، بل واجبا، لأنّه يقتدر بتحقيق الغاية المؤسساتية، لاسيما أنّ هذا الانزياح الإيقاعي يستميل النفس، ويعزّز من فاعلية الخطاب الشعري؛ لذا فقد عمل أبو الحسن في تناوله للمسألة أن يوضح الطرق التي أمكن أن يستغلها الشاعر فيما يخص هذا الباب، حتى يستطيع استفزاز النفس، ودفعها للاستجابة مع الإيقاع الشعري وأمام كلّ هذا، فإنّه يمسي كلّ من الزحاف والعلة ورقة رابحة حسب حازم يمكن للشاعر أن يفعلها متى شاء حتى يبلغ مراده بكلّ يسر وسهولة، وما خوض حازم في هذا الأمر سوى تشريع من قبله لهذا الامتياز ببيان الطرق المثلى لتفعيلها حتى تلقى التفاعل والتأثير المناسبين في النفوس، خاصة في ظل الاعتقاد السائد في فهم أعلام التراث الذي

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 249.

² - نسيبة العرفي، تشكيل الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص. 95.

يرى أنّ الزحاف نقص¹، ومنه يأتي دور حازم ليدلي برأيه فيما يخص المسألة ويميط اللثام عن السبل التي بإمكان الشاعر أن يستفيد منها حتى يبلغ مقصده.

إضافة إلى أنّه على المبدع أن يحسن انتقاء أوزان الشعر، وتخيّر ما يتناسب منها حتى يستقيم شعره، ويبلغ الغاية المطلوبة، ذلك أنّ "أوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السبابة والجعودة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها"²، لكون النفس تستجيب لها، وبالتالي، ستحصل الاستمالة بشكل تتطلي من خلاله الخدعة عليها، لتصير لقمة سائغة أمام المؤسسة توجّهها أينما شاءت، وكيفما شاءت، وبخاصة أنّنا إزاء نص شعري ملغم بالحيل الجمالية اجتهد الشاعر في صياغتها حتى تُحدث الأثر الذي يجعل طريق مؤسسة سالكة أمام ما تفرضه هذه الأخيرة من أنساق، وما ترسخه من قيم نسقية.

لقد عمل حازم باجتهاد حتى يضع أمام المبدع سلسلة من الحيل والمكائد الجمالية، حيث وحرص على الإلمام بجميع مكونات المربع النسقي المكوّن للشعر بشكل يجعل من أمر تحقيق الأثر المطلوب تحصيل حاصل، فلا ياد يفوت مسألة دون الخوض في دقائقها، ومحاولة الإلمام بها إلاما يتوجّه بالشاعر نحو بلوغ المطلب المؤسّساتي، حيث بسط أمامه منهاجا يوضح أمامه الأسس التي لا بد أن تستقر عليها هذه الصناعة.

لهذا يحرص صاحب المنهاج في كلّ مرة بعد اطلعنا على كلّ ما يخص منهجه على ضرورة العودة لكلام العرب القدامى في هذا الشأن، والتزوّد بما أقرّوا به في كلّ باب من أبواب هذه الصناعة، ففي نهاية الأمر ما صحّ أمر إلا وقد أقرّه العرب، ولا استقامت مسألة خارج جبة العرب، وفي هذا السياق يقول: "وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجاري

¹ - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1974، ط1، ص.90.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.260.

النظم، من جهة ما يزاحف أو يعلّ من أسبابه وأوتاده، أن يجعل قانون الاعتبار الصحيح في ما يجب أن يؤثر من ذلك أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق، ويوجد مع كثيرا مطّردا في أشعار فصحاء العرب. فيكون حينئذ موافقا لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقا للنفوس والأسماع. ومن كان صحيح الذوق وحصر مجال النظر... ثم تصفّح كلام المجيدين من العرب والمحدثين... فقد استضاء بآية التوفيق المبصرة وورد صوب الإصابة من منشأ سحائبه الممطرة"¹.

والمتمأمل لآراء حازم ومواقفه النقدية لأوّل وهلة يلحظ أنّه كان منحاز إلى ما أقرّه العرب في أحكامه النقدية، إلا أنّنا حين نمعن النظر نجده لا يمانع في الخروج عن الحيز الذي وضعوه، ما دام سيهدّد أركان النظام الجديد الذي يرمي إلى إقامته أو لا يؤدي الغرض المؤسّساتي المطلوب؛ إذ "لا يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة. وإنّما يعتبر بحسب ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلّها فيه أو عدمها بالجملة منه ووجود نقائضها أو أكثرها. فبهذا النحو يصح الاعتبار"².

لهذا كان تحقيق الجمالية مسعى حازم في خضم تناوله للمرّيع النسقي، لعلمه أنّه السبيل الوحيد لبلوغ ذلك الأثر، والتمكّن حقيقة من المتلقي لكونه يُستثار ويميل نحو الحيل البلاغية والجمالية التي يضمّنها الشاعر في نصّه، لأنّ "وجهة النظر التي يحكم بها حازم على أبنية الأوزان هي وجهة تستهدف تحقيق المتعة الجمالية، من خلال الوصول إلى صور التناسب الصوتي والموسيقى في هذه الأبنية"³ تحقيقا للمطلب المؤسّساتي الذي يبنّي في أساسه على

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 264 وما بعدها.

² - المصدر نفسه ص. 265.

³ - صفوت الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، مصر، 1986، ط1، ص. 252.

الجمالية التي تعمل على إيهام السامع، وتمويهه عن جملة القيم النسقية التي تتخفى وراء الخطاب.

ولمّا كانت القافية موازية للوزن وعنصرا مكملا له، فقد شملت بدورها حيّزا من اهتمام ناقدنا، وإنّ كان نزار يسيرا¹، إذا ما قارناه مع أورده في مسألة الوزن، فالمتمأمل للمنهاج يجد أنّ مؤلفه قد لخص أهمية الوزن في قوله: "قال بعض العرب لبنية: (اطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه. فإنّ صحت استقامت جريته و حسنت مواقفه و نهاياته"²، ومادام الأمر على هذا النحو، فإنّه يقع لزما على الشاعر الإجابة في انتقاء القافية التي من شأنها تحقيق تلك الاستقامة بين أبنية الشعر وأجزائه حتى تلقى القبول الحسن لدى السامع، وتبلغ بذلك التأثير اللازم.

كما نجد أنّ الأمر لا يقف حسب حازم عند هذا الحدّ، بل اعتنى بتحسين بناء القوافي حتى تؤدي ما عليها من دور مؤسساتي في استمالة السامع، واستفرازه لإحداث ذلك الأثر، فالشاعر "إذا وضع معنى في القافية أو ما يلي القافية وحاول أن يقابله ويجعل بإزائه في الصدر معنى على واحد من هذه الأنحاء لم يبعد عليه أن يجد في المعاني ما يكون له علة بمعنى القافية وانتساب إليه من بعض هذه الجهات، وعلة بما تقدّم من معنى البيت الذي قبله، أو بأنّ يقدّم على المعنى المقابل لمعنى القافية ما يكون له علة بما تقدّم، يبني نظمه

¹ - وإنّا نرجع قلة اهتمام حازم بالقوافي إلى كونه قد أفرد لها كتابا سماه برسالة القوافي ولقد أورد محمد الحبيب بن خوجة نصّا يفصّل فيه في مسألة رسالة القوافي الخاصة بحازم يقول: "وفعلا فقد ظفرنا مع نص كتاب المنهاج بكتاب آخر لحازم سماه كتاب القوافي وهو لا يعدو ثلاث ورقات صنّفه للأمير المستنصر، يدل على ذلك قوله في خطبته: "إنّ هذا الكتاب تعيّن بانتهاج الاسم الإمامي المستنصري وامتنال الأمر المطاع العلي، أن يقصد فيه إلى تعديد ضروب من القوافي". وقد يجوز أنّ يكون المقدار الموجود من هذا الكتاب متنا عقب عليه ابن رُشيد بالشرح، ثم فقد معظم الكتاب فيما فقد. فإنّ المقرئ ينسب للرحالة ابن رُشيد شرحا على كتاب القوافي لحازم سماه وصل القوائد بالخوافي في شرح كتاب القوافي، ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 89.

² - المصدر نفسه، ص. 271.

متلائماً بهذا¹، ليكون بذلك التأثير في النفس شديداً، لأنّ الشاعر قد تعمّد من خلال كلّ هذا إلى تخيّر القافية الملائمة، التي تدعن لها النفس وتحقّق العلقّة المرجوة.

قد أعرب حازم من خلال تناوله للجانب الإيقاعي على الإحاطة به من باب إدراكه لما لهذا الجانب من أهمية في سبيل تحقيق الغاية المؤسساتية الكبرى، ولهذا نلاحظ ذلك الاختلاف في قراءته للمسائل المتعلقة بالإيقاع والأوزان الشعرية، "فهو يتعمق في البناء الداخلي لهذه الأوزان، فيعرض لمكوناتها الصوتية والموسيقية، ويحاول أن يعلّل لأوجه التركيبات المتلائمة منها، ويفسر أوجه التنافر في التركيبات المستقلة المتنافرة"² حتى يمهّد الطريق أمام المبدع، ويعينه على بلوغ مرماه المؤسساتي، لاسيما وأنّه مدرك تمام الإدراك أنّ تحقيقه لهذا المرمى يتطلّب تلك الإحاطة، والعناية بجل الجوانب المتعلقة بالإيقاع الشعري بدءاً من الجانب الصوتي منه وصولاً إلى تشاكلها على مستوى البحر.

ولعلنا لا نجد أدل على تعالق وترابط البيت الشعري في كافة أجزائه، وكذا تكامله الذي لا ينبري أنّ يومئ عن وحدة الغاية المؤسساتية من المقارنة التي أقامها حازم بين تشكّل البيت في القصيدة، والبيت (المسكن) ذلك أنّهم "لمّا قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً"³.

ومن ثمة، فإنّ هذه الدقّة التي نلمسها في نقد حازم ترجع إلى إدراكه لمكانة التلاحم، والتعاضد بين أجزاء القصيدة ودورهما في تحقيق الغاية النسقية، والأثر المأمول لدى السامع، وهذا يعني أنّ أيّ خلل على مستوى أيّ تركيب من التراكيب المكونة للإيقاع سيؤثر وبشكل مباشر وأساسي في الأثر المراد بلوغه، وسيحول دون تحقيق المرمى المؤسساتي، ولهذا جعله

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 278.

² - مصطفى الغرافي، الأبعاد التداولية لبلاغة حازم، مرجع سابق، ص. 249.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 250.

حازم شبيها بالخيمة في اتساق أبنيتها، ونجد الأمر سيّان بالنسبة إلى البيت الشعري في تناسق أجزائه، وبالتالي، صار على المبدع أن يحرص في تشكيله لنصه الشعري على هذا الاتساق والتناسب بين أجزاء البيت الشعري حتى يصل إلى بلوغ ما ينشده حازم في تحقيق الغاية المؤسساتية.

إنّ حرص الناقد ينبع من إدراكه لأهمية كل جزء من أجزاء البيت الشعري في تحقيق الأثر على مستوى المتلقي الذي يقود نحو الغاية المؤسساتية المطلوبة، وقد استثمر حازم من خلال كلّ هذه الاستفاضة في بيان أجزاء البيت على تحقيق الأثر الذي تدّعن وتستطيعه النفس، ليتأتى للمؤسسة فيما بعد أن تقوم بما عليها من دور في تسريب جملة أنساقها، وترسيخها في ذهنية الفرد بكلّ يسر، وسهولة ما دام المتلقي نفسه منشغل بالحيل الجمالية، التي بثّها الشاعر في نصه دون وعي منه بحجم الأنساق التي تترسخ في خضم كلّ هذا، ومادام الأمر بهذه الأهمية نجد أنّ حازما لا يفوّت صغيرة ولا كبيرة، كما خاض في كلّ جزئيات هذا الفن حتى تستقيم الأمور بالنسبة للشاعر، ويتبيّن جل الحيل المؤسساتية التي لابد عليه تجسيدها في عملية إنتاجه الشعري.

4-الأسلوب

وهذا آخر أضلاع المربع النسقي، ونعني به الأسلوب، وهو الرباط الذي يحكم أسس هذه المكونات، والعضد الذي يشدّ أزر العملية الشعرية، وقد حرص حازم على استيفاء جميع أساليب الشعر، والخوض في مظانها حتى يوضّح للشاعر السبل التي لابد عليه اتباعها، حتى يستطيع الظفر بالأثر المنشود، وتحقيق مقصدية الإذعان، لاسيما وأنّ "أساليب الشعر تتنوّع بحسب مسالك الشعراء في كلّ طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا، بين ما لان وما

خشن من ذلك"¹، وعليه، فإنّ الناقد قد افترض أمام المبدع جملة من الحيل المؤسسية المناسبة لكل أغراض النفوس حتى تلقى القبول الحسن الذي يمكّن المؤسسة من التوضع في النفس لممارسة عملها النسقي فيه.

ونتيجة لذلك، فإنّه لا بد أن يحرص الشاعر على تناسب المعاني والصور للغرض الشعري، حتى يمكنها أن تنفذ إلى النفس، وتحقق على إثرها الأثر الحسن، ولا تقوم بتغييرها منه، ذلك أن الجمع بين "الطرفان أعني الخشونة والرقّة على شيء واحد، وكان انبعاثهما من ضمير واحد، فإنّ هذا يقبح مثل إرداف الرقّة في الحبّ بالخشونة فيه"²، أي أنّه لا بد على الشاعر الحفاظ على ذلك الانسجام لما له من أهمية في تعميق الأثر، حيث يعمل ذلك التناغم بين المعاني، والأغراض على إحداث الهزة الشعورية اللازمة على مستوى الملتقي.

فنلاحظ من خلال ما سبق أنّ حازما يولي كعاداته الأهمية الكبرى لمراعاة الأحوال التي تكون عليها النفوس، ذلك أنها "لا تميل إلّا إلى الأشبه بما هي فيه، فيجب أن يمال بالقول إلى القسم الذي هو أشبه بحال من قصد بالقول وصنع له، وإن لم يقصد به قصد إنسان فليقتصر به على ذكر الأحوال السارة المستطابة والشاحبة، فإنّ أحوال جمهور الناس والمتفرغين لسماع الكلام حائمة حول ما ينعم أو يشجو"³ ما يجعل منهم صيدا سهلا بالنسبة للشاعر أولا، وللمؤسسة الثقافية ثانيا، وبالتالي فقد عمد حازم على هتك القناع أمام المبدع، ليوضح السبيل أمامه حتى يستطيع الإيقاع بالملتقي، والاحتيايل عليه، ليأتي دور المؤسسة الثقافية فيما بعد، التي تجد الطريق أمامها معبّدة لتمرير أنساقها.

لا مناص إذن من اعتبار استدراج الملتقي في هذه الحالة أمرا ضروريا ولازما لاستفزاز النفس، ودفعها للتأثر بالأقاويل الشعرية، خاصة إذا كانت في هذه المعاني ما يبعث على

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 354.

² - المصدر نفسه، ص. 355.

³ - المصدر نفسه، ص. 357 - بتصرف -

السرور والغبطة، لأنّها تجعل نفس المتلقي طيّعة إزاء ما يفرضه النص الشعري من معاني "فذكر أفضل الأحوال الطيّبة والسارة وأجدرها ببسط النفوس، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس وأجدرها بأن ترقّ لها النفوس، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يُقصد قصد ذلك"¹ حتى تتطلي بذلك الحيلة على السامع، لاسيما بعد أن علّم الشاعر نقطة ضعفه إزاء المعاني، والصور الرقيقة العذبة، فما كان لحازم إلّا أن يحثّه على استغلال هذا الأمر لصالحه مادام يخدم مصلحة الشاعر، والأهم من كلّ هذا مصلحة المؤسسة الثقافية.

وكما رأينا أنّ الناقد لا يتردّد في استغلال كافة الطرق، والسبل التي تقود نحو بلوغ الأثر، وقد لخصّها صاحب المنهاج في قطبي الأحوال التي تبعث على السرور والتفجّع نظرا للتفاعل الذي يبديه المتلقي إزاء هذه المعاني، ولهذا وجب أن "تؤنس النفوس عند استجمامها من توالي المعاني التي من شأنها أن تقبضها بمعان يناسب بينها وبين تلك مما شأنه أن يبسطها"²، حتى يحدث ذلك الإذعان الذي يتطلّع إليه كلّ من الشاعر والمؤسسة الثقافية سعيا منهما إلى استمرار مصالحهما المشتركة.

وتأسيسا على ما سلف، فإنّنا نجد أنّ المبدع لا يتردّد في تطبيق كافة الحيل والمكائد التي يضعها حازم أمامه لإثبات فعالية خطابه الشعري، خاصة وأنّ الأمر أصبح مقتزنا كما أورد حازم ببلوغ مقصدية التأثير، "فبالتصرّف في المعاني على هذه الأنحاء يحسن موقع الأساليب من النفوس. فمن نحا هذا النحو وحملّ كلتا الصناعتين من الأخرى ما تحتمله، وسلك في الطرق والأساليب المسالك المؤثرة المتقدم ذكرها، وذهب بها المذاهب الملائمة للأغراض، وأنس بعض المعاني ببعض، وراوح بينها على النحو المشار إليه، كان جديرا أن

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 357.

² - المصدر نفسه، ص. 358.

ترتاح النفوس لأسلوبه وأن يحسن موقعه منها"¹ بالشكل الذي يجعلها منقادة نحو هذه المعاني دون وعي بما تضره هذه المعاني من قيم نسقية التي ما تتفك تسلل خلف هذه الجمالية الأسلوبية، لتوجد لنفسها مكانا في الذوات المستقبلة لها.

فصار لزاما على الشاعر أن يحدث ذلك التأسيس بين المعاني، نظرا لما تحدثه من وقع حسن تستسيغه النفوس، لاسيما وأن الغاية تكمن حسب حازم في "إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه"²؛ لذا، فإنه على المبدع أن يكرّس جهده في إخراج المعاني على النحو الذي يبلغ به الأثر المرجو الذي ينال به رضا المؤسسة في خضم رحلتها لاستعادة سلطتها على الخطاب الشعري والنقدي، خاصة وأنها تعلم وقع هذه المعاني في النفوس، وتأثيرها فيها، فهي تحب "الاقتان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقطة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدّد نشاطها بتجدّد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به بما يجدي في ذلك جدواه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة، كانت المرواحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود"³.

كما سعى حازم في خضم كلّ هذا إلى التدليل على كلّ المسائل، والقضايا النقدية التي عالجها بالشواهد الشعرية للتأكيد على صحة ما ذهب إليه فحول الشعراء، ذلك أن المنهاج الصحيح في نظره يكمن في الاحتذاء بما نصّه الرعيل الأول من الشعراء، ومن ثمة نجد ناقدنا حريصا على تأكيد صحة رأيه عن طريق الشواهد الشعرية، وإن كانت هذه الأخيرة في حقيقة الأمر قليلة، نظرا لغلبة الجانب النظري في منهجه، إلا أنه عمل بشتى الطرق على ترسيخ مكانة الشعر العربي القديم حتى يوضّح للمبدع ضرورة الاقتداء بهذه النماذج النسقية،

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 359.

² - المصدر نفسه، ص. 361.

³ - المصدر نفسه ، ص. ن.

كقوله عن المتنبي: "وكان أبو الطيّب المتنبي يعتمد المراوحة بين معانيه، ويضع مقنعاتها من مخيلاتها أحسن وضع، فيتمّ الفصول بها أحسن تتمّة، ويقسّم الكلام في ذلك أحسن قسمة. ويجب أن يؤتم به في ذلك، فإنّ مسلكه فيه أوضح المسالك"¹.

لقد رام حازم من وراء كلّ هذا ترسيخ فكرة صلاحية النظام المؤسساتي القديم من خلال استشهاده بشعر فحول الشعراء الذين ساهموا بدورهم في إقامة هذا النظام، وذلك حتى يسير المبدع على منوالهم، لنخلص إلى نتيجة مفادها أنّ النظام الذي ينشد حازم إقامته، وإنّ اختلف في بعض النقاط مع نظام المرزوقي، إلا أنّه لا يمكننا أن ننفي امتداده للنظام القديم ولقيمه النسقية، حيث ساهمت بدورها بشكل أساسي في بلورة النظام المؤسساتي الجديد، وترسيخ أنساقه في أنظمة الخطاب.

ويمكن القول بأننا إزاء نظام مؤسساتي مستحدث يستمد أصوله، ويتشرب معالمه من نظام عمود الشعر السابق، فعلى الرغم من اختلاف المصادر التي صاغت رؤية حازم النقدية، ووجّهت مسارها، لاسيما الجانب الذي يخصّ التأثر بالفلسفة اليونانية، إلا أنّه لا بد لنا من الإقرار بأنّه لا مفرّ من العودة إلى القديم والأخذ منه، وبالتالي فمهما حمله مشروع حازم القرطاجني الإصلاحي من جدّة، إلا أنّه سيبقى القديم منطلقه، والمحرّك الفعلي لمشروعه.

فإحاطة حازم بدقائق القضايا التي تخص نظم الشعر بغية الإبانة عن النظام المؤسساتي الجديد حتى يتوضح للشاعر السبيل الذي ترسو عليه أمور هذه الصناعة، لكنّ ما لم يكن في علم المبدع أنّ هذا النظام الجديد ما هو في حقيقة الأمر سوى انعكاس للقديم وترسيخ لقيمه، وما هدف حازم وراء كلّ هذا إلا إعادة الشاعر نفسه إلى ذمّة المؤسسة الثقافية من جديد بعد هجرانه لنظامها.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 363.

لهذا نجد ناقدنا محاولاً إمطة اللثام عن السبيل الصحيح، ومضيقاً الطريق أمام المبدع لبلوغ مقصده المؤسساتي وتحقيق الانفعال المرجو، كما عمل على مدّه بجملته الحيل المؤسساتية حتى يحصل على أقصى استجابة ممكنة، لاسيما وأنّ "استثارة عواطف المتلقي ضروريّة بالنسبة للمتكلّم حتى يتمكّن من توجيه المتلقي نحو مقصده، عن طريق التحكم في الانفعالات التي ينبغي إثارتها"¹ حتى يبلغ مراده، ليصبح الأمر فيما بعد يسيراً أمام المؤسسة للسيطرة على المتلقي، وتثبيت لأنساقها.

كما شدّد حازم على "أهمية الأسلوب وجلال دوره في إحداث الأثر"²، وضرورة انتقاء الشاعر لما يساعد على تعميق هذا الأثر من تخيّر للمعاني والألفاظ، ذلك أنّه "لما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطّف في الانتقال عن جهة إلى جهة والضرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة"³، ومن ثمّ وجب على المبدع أن يحسن الانتقاء لشعره حتى يوقع النفوس، ويجذبها نحو كلامه فتذعن له، وتتأثر معلنة استسلامها للمبدع، والمؤسسة الثقافية التي تبارك خطواته.

وقد نبه حازم الشاعر إلى أن يأخذ بعين الاعتبار مسألة تلاؤم الغرض الشعري مع المواد الشعرية المنتقاة، ذلك أنّ "النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفيّة في طريق الغزل، تخيل رقة نفس القائل. ولو وقع ذلك مثلاً في طريقة الفخر لم تُخيّل الغرض، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القويّة. وكذلك لطف الأسلوب ورقته يخيّل لك أنّ قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيّلان ذلك نحو أسلوب

¹ - مصطفى الغرافي، الأبعاد التداولية لبلاغة حازم، مرجع سابق، ص. 490.

² - قاسم المومني، شعرية الشعر: دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة، مجلة فصول: قضايا النقد الأدبي، العدد 3-4، القاهرة، مصر، سبتمبر، 1987، ص. 71.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 364.

الفرزدق في النسيب"¹، وما دام الأمر صار يمسّ الأثر، ومن شأنه أن يهدّد بنيان الشعر، ويؤثر في فعالية الخطاب، فلا بد للمبدع أن يحرص على مسألة التناسب حتى تستقيم أمور نظمه الشعري، وتحدث الأثر المناسب الذي يخدم أمر المؤسسة وأنساقها.

إنّ ما نلمحه استنادا إلى كلّ ما سبق يؤكد لنا أنّ حازما قد أجاد حقيقة في أداء ما عليه دور في ظل المنظومة المؤسساتية، حيث عمل على توجيه المبدع إلى كلّ السبل التي من شأنها أن تقوي ذلك الأثر، كما حرص بالمقابل على تحذيره من بعض الأمور حتى يتفادى بعض سقطات التي قد تحول بينه وبين الغرض المؤسساتي المنشود، ومن ثمة عمد أبو الحسن إلى الخوض في "الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، و يذهبون به إليه، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها. والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة، والمقصد فيه مستطرفا. وكان للكلام به حسن موقع من النفس. والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرّها أو تعجبها أو تشجوها"².

كما عمل حازم على تحديد أقسام الشعر على حسب مقاصد الأغراض، وذلك حتى يتبيّن الشاعر السبل التي يستطيع من خلالها دفع وتوجيه المتلقي نحو ما يريده أو صرفه عنه، ومكّن للشاعر أن يعتمد في شعره إلى تفعيل ما يسمى بثنائية القبض والبسط سعيا منه إلى بلوغ الغاية التأثيرية، ذلك أنّ القصد من الأقاويل الشعرية ينحصر على "استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد بما يخيّل لها فيه من خير أو شر"³، ومنه فإنّ الأمر يصبح في يد الشاعر، وذلك في دفع المتلقي نحو الطريق التي من المعتقد أنّها يتحصل بها الخير والنفع له.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.364.

² - المصدر نفسه، ص.365.

³ - المصدر نفسه، ص.336.

ثم إنّ خطورة المبدع تكمن في تلك القدرة على توجيه المتلقي، والسير به الوجهة التي يبتغيها، حيث جعل حازم الأمر في يد الشاعر، ليسوق السامع أينما أراد وصولاً به نحو بلوغ الغاية النسقية المطلوبة؛ لذا فقد عمل صاحب المنهاج من خلال تفعيله لثنائية القبض والبسط، وربطهما بالشر والخير التأكيد على هذه القدرة الممنوحة، والحث على ضرورة استغلالها حتى يتأتى الغرض المطلوب ويتحقق المقصد المؤسساتي.

ومن ثمة، فإنّ حرص حازم على المبدع يأتي من إدراكه لأهمية دوره، وخطورة موقعه على مستوى المنظومة المؤسساتية، حيث جنح -كما رأينا سابقاً- بكافة الطرق والوسائل إلى إعادة المبدع للمنظومة المؤسساتية حتى يعينه في إقامة أساس هذا المشروع النسقي وخلود قيمه، خاصة وأنّه يعلم أنّ نجاح هذا المشروع من عدمه متوقف على الشاعر نفسه الذي حاول حازم في ثنايا دعوته الإصلاحية إلى اعتباره حليفاً في سبيل إحلال النظام المؤسساتي الجديد.

خاتمة فصلية:

لقد اتجه سعينا في هذا الفصل إلى الخوض في معالم الرؤية النقدية الحازمية على ضوء كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، محاولين رصد جملة المضمرات التي أحاطت بالخطاب النقدي الحازمي عن طريق تعرية أنظمتها من الرواسب النسقية العالقة بها، وكذا هتك مختلف الأقنعة المؤسساتية، التي توسّلت بها السلطة الثقافية لتمرير رسائلها الخفية، وقد توصلنا في خاتمة هذا الفصل إلى النتائج التالية:

- يحمل عنوان الكتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" دلالة مؤسساتية خطيرة، حيث كشف لنا هذا الأخير عن الشبكة النسقية التي تتخفى خلف الألفاظ التي انتقاها حازم لعنوانه، كما أمارت اللثام عن المخطط النسقي الذي يسعى أبو الحسن إلى تحقيقه، وفضح أمر العلاقة التي تربط حازماً بالمؤسسة، والولاء الذي يكتنّه للنظام المؤسساتي

القديم سعياً منه إلى إعادة الأمور المتعلقة بالصناعة الشعرية إلى نصابها الصحيح، ليكون بذلك كتابه منهاجاً مؤسساتياً يعمل على توجيه الشعر والنقد إلى جادة المؤسسة الثقافية من جديد، وسراجاً يهتدي به كل من الشاعر والناقد نحو الطريق التي تخدم المؤسسة وأنساقها.

• لقد جعل حازم من المحاكاة والتخييل محور مشروع، والأساس الذي تقوم على سوائمه الصناعة الشعرية، في حين ما هما في حقيقة الأمر إلا أحبولة مؤسساتية سعى من خلالها حازم خصوصاً في ظل الظروف التي صاحبت تجسيد مشروعه إلى النهضة بالشعر والنقد، وما كان ليتأتى له ذلك في ظل الوهن الذي لحق بهما نتيجة الخروج عن النظام الذي سنّه القدامى إلا عن طريق تفعيل عملية المحاكاة والتخييل التي من شأنها العودة بكل من المبدع والناقد إلى مكانتهما النسقية المعهودة، حتى تستمر المؤسسة في ضخ أنساقها على مستوى الخطاب الشعري و النقدي، وتظل بذلك قيمها سارية المفعول على مستوى المتلقي.

• لقد حرص حازم على تعزيز حيلة المحاكاة والتخييل عن طريق ثنائية التعجيب والاستغراب، نظراً لما يعودان به من نفع، كونهما يعملان على تيسير الطريق للنفوذ إلى نفس المتلقي والإيقاع به، حيث يقومان بوضع السامع في حالة شعورية حتى يبقى من خلالها حبيس تلك الرؤية المؤسساتية، في حين يتم توجيهه في خضم كل ذلك نحو ما يبتغيه المبدع أو بالأحرى المؤسسة الثقافية لتعزيز ذلك التحكم في المتلقي.

• لقد عمل أبو الحسن على إلغاء ثنائية (الصدق/ الكذب) على الرغم من كونها قضية ذات وزن في النقد العربي القديم؛ إذ لا سبيل للحديث عن الكذب ما دام يحقق الغاية المؤسساتية المطلوبة، كما أنّ الأمر لا يقف حسب حازم عند حدود جواز توظيف الأقاويل الكاذبة فحسب إلى تمويه الكذب في حد ذاته حتى يقتنع به السامع، ليصير الحديث فيما يخص مسألة الصدق والكذب غير مرتبط حسب حازم بالانتصار

لصالح المبدع، وإلغاء هذه الثنائية (الصدق/الكذب) مادامت تحقق الغاية النسقية المطلوبة، وتؤثر على النفس التأثير الذي يجعلها راضخة لما يبيئه المبدع في ثنايا نصه الشعري من قيم نسقية.

- لعب حازم القرطاجني دور الوسيط المؤسساتي بين الشاعر والمؤسسة الثقافية، فطالما كان هدفه يتمحور حول التأسيس لنظام مؤسساتي جديد، وذلك عن طريق إعادة المبدع إلى دائرة المؤسسة الثقافية بعد أن تجرأ وخالف عمودها؛ لذا عمل ناقدنا من خلال منهاجه على إضاءة السبيل أمامه حتى يستعيد مكانته في خدمة المؤسسة وأنساقها، بل نجده يعمد إلى تزويد المبدع بجملة من الحيل والخدع الجمالية لإيهام السامع، وتمويهه بهدف بلوغ غايته التأثيرية.
- أتى تقسيم كتاب المنهاج بالشكل الذي يتم من خلاله إنجاح عملية المحاكاة والتخييل في سبيل تعزيز سيطرة المؤسسة الثقافية على مستوى الخطاب، وعلى إثر ذلك حرص أبو الحسن على تعزيز العناصر النسقية الأربع المكوّنة للشعر (اللفظ/ المعنى/ الوزن/ القافية) حتى يضمن من خلالها الشاعر تحقيق الهزة الشعرية المطلوبة لدى المتلقي، ليتم في خضم كل ذلك تمرير أنساق المؤسسة الثقافية، دونما وعي من المتلقي نفسه الذي يتحوّل إلى مخلوق طيع أمام كل الحيل الجمالية، والاستدراجات التي يبيئها الشاعر في خطابه الشعري.



وفي ختام هذا البحث نحمد الله سبحانه أن وفقنا لإتمام هذا العمل، ونسأله أن يزيدنا من فضله ومثله، وأن يلهمنا الرشد والصواب، ويعد:

فإننا لا ندعي أننا قد أحطنا بكلّ خبايا الموضوع، ولا وفينا حقّه؛ إذ مازالت في أنفسنا أشياء، فقد حاولنا جاهدين الإلمام بالمعالم الكبرى للموضوع، متيقنين أنّه لا تزال هناك بعض الجوانب المعتمدة التي لم تصل مباحثنا إليها، نظرا لعمق فكر ناقدنا، ومنه فإنّ هذا الجهد قراءة متواضعة انعقدت غايتها فيه على محاولة رصد جملة الأنساق المخبوءة بين ثنايا الرؤية النقدية الحازمية، وذلك بإمالة اللثام عن الأفتنة البلاغية والجمالية التي غلّفتها، والسبل التي انتهجتها المؤسسة الثقافية لتحقيق مبدأ الرسوخ، والثبات لأنساقها في ظل هذا الخطاب، وتمتاح لنفسها مكانا في أنظمتها.

وبعد إخضاعنا الخطاب النقدي الحازمي لميزان النقد الثقافي لما له في تقديرنا من قدرة على الولوج إلى الطبقات المضمرة من الخطاب، واستكناه خفاياه محولين قدر الإمكان التوصل إلى قراءة جديدة للمدونة النقدية الحازمية، تلك القراءة التي تروم الإبانة عن الجانب المضمّر من هذا الخطاب، حتى نصل في الأخير إلى ملامسة البنى الخفية لهذا الخطاب النقدي، والعمل على تفكيك مضمراته، والكشف عنها، هذا النوع من الكشف الذي ارتأينا أنّه السبيل الذي من شأنه الإفصاح عن الحيل، والألاعيب المؤسساتية التي اكتنّزته، وبعد، فإنّه يمكن القول بعد قراءتنا هذه أننا قد خلصنا إلى مجموعة من النتائج التالية:

لقد أبان التحليل في المباحث السابقة عن جوهر الرؤية النقدية المغاربية قبل حازم القرطاجني (قبل القرن الخامس الهجري) والتي كانت تقوم في مجملها على النقد البلاغي، حيث انحصرت على إثرها مهمة الناقد في كشف وتفسير مواطن الجمالية في النص الشعري، والتشديد على ضرورة توفرها فيه حتى ترقى بناظمها إلى منزلة الفحول، الأمر الذي جعل النقد المغاربي لازم الحيّز المؤسساتي رؤية وممارسة، فلم يبرح الناقد المغاربي في

مجمل ما تعرّضنا إليه من القضايا النقدية التّصوّر الجمالي الذي يحتفي بالقيمة الفنية في النصوص الشعرية، وإلى السبل التي لا بد على الشاعر سلوكها في سبيل تحقيقها في نصه الشعري.

إنّ الرؤية التي تميّز بها النقد المغاربي في تلك الفترة بالتحديد قد أماطت اللثام عن العقد الخفي الذي يدور بين الأطراف الثلاثة (المؤسسة الثقافية/ الشاعر/ الناقد) ضمانا لاستمرارية أنساقها على مستوى الخطاب، وخلودها في أنظمتها، حيث حرصت المؤسسة الثقافية على نيل مباركة كلّ الأطراف سعيا منها إلى خلود البعد النسقي في النقد المغاربي، وترسخ قيمه في الدائقة الجماعية للفرد، فورد على أساسها الشعر والنقد طيّعا للنظام المؤسساتي موافقا لما تنص عليه سنن المؤسسة وضوابطها، لاسيما وأنّ الحياة الأدبية في تلك الفترة قد شكّلت أرضية مثالية لتثبيت موقع المؤسسة وأنساقها في الخطاب، حيث عملت دولة بني زيري على ترسيخ الرؤية الجمالية النسقية في الخطاب الشعري والنقدي من خلال ما كانت تبثّه في النقاد آنذاك في مجالسها الأدبية، ضف إلى ذلك عامل التأثير بالنقد المشرقي الذي كان له دور بالغ الأثر في تعميق التصور المؤسساتي الذي يحتمي بالبعد الجمالي في سبيل تثبيت أنساقه بعيدا عن أيّ كشف من الناقد الأدبي.

استمرار هذا المسعى النقدي مع نقادنا، وتجلّى مظهره في محاولتهم لتعريف الشعر الذي لم يبارح جنبات ما أسميناه بالمرجع النسقي (اللفظ، المعنى، الوزن، القافية) إذ حرص كل ناقد - فيما بدا لنا - على بيان كلّ مكوّن للشعر، والحرص على ضرورة حضور البعد الجمالي فيه حتى يبلغ بذلك الشاعر المبلغ الفني المنشود الذي يرقى بنظمه إلى المستوى المطلوب، في حين أنّ المرجع النسقي - كما تبيّنا سابقا - ما هو إلا حيلة مؤسساتية غرق فيها الناقد المغاربي آنذاك حتى تصرفه المؤسسة الثقافية عن أيّ شيء باستثناء ما تمّت برمجته عليه في السعي إلى تفسير جماليات النص وتبريرها، ليظل الخطاب النقدي محكوما بسلطة الرؤية الجمالية النسقية، وقرين إطار مرجعي يحتكم إلى حكومة المؤسسة الثقافية، وشروطها.

هذا التصوّر الذي عمد إليه نقادنا المغاربة آنذاك قد جعل رؤيتهم النقدية قاصرة إزاء ما يتبطن به الخطاب من أنساق؛ إذ اتجه سعيهم نحو بيان المداخل الجمالية التي يتلوّن بها الخطاب، فكان الشاعر الفحل حسبهم من سلك درب نظام عمود الشعر، وسار بالنص الشعري وفق ما تنصه معايير المرزوقي، فشكل بذلك عمود الشعر صنما مؤسساتيا احتمت خلاله المؤسسة الثقافية، بل وحرصت على استمراريته حتى بعد أن تصدّعت أركانه في القرن السابع الهجري، لأنّه قد شكّل الغطاء الأمثل لأنساقها من جهة، كما أنّه قد عدّ السياج الذي يكبح زمام كلّ من الشاعر والناقد، لتصبح على إثرها أي عملية إبداعية كانت أو ممارسة نقدية تقتضي بالعودة إلى هذا الدستور المؤسساتي، ليجد النقاد المغاربة أنفسهم رغم محاولات التجديد المزعومة لكسر لعنة العمود يعيدون بطريقة آلية صناعة عمود مؤسساتي جديد عن طريق تمثّل معايير النسقية.

إنّ ما وصلنا إليه على ضوء المشروع الإصلاحى الذي حمّله حازم القرطاجني في ثنايا منهجيه يؤكد على سطوة نسقية عمود الشعر على الخطاب النقدي، حيث رام أبو الحسن بعد الخلل الذي ألمّ بالشعر والنقد آنذاك على إعادة بعث عمود نسقي جديد بطابع فلسفي، لاسيما بعد أن انهارت معايير المرزوقي، لتتهزّز معها سيطرة المؤسسة على الخطاب؛ لذا فقد كان حريّا بحازم باعتباره الناقد المؤسساتي المختار أن يسعى من خلال مشروعه إلى إعادة زمام الحكم من جديد إلى يد المؤسسة، حتى تستعيد المؤسسة الثقافية هيمنتها، وتحكم قبضتها من جديد على الخطاب، وتعيد توجيه مساره الوجهة التي تخدم أغراضها النسقية، بخاصة أن الفكر الأرسطي وبحسب ما تبيننا سابقا قد كان صاحب تأثير كبير في إقامة المشروع النسقي الحازمي، وتوجيه أساسه، لاسيما في ظلّ الهالة التي اصطنعتها الذهنية العربية لشخص أرسطو، والتي شكّلت في نظرنا الإلهاء المثالي الذي عمدت إليه المؤسسة الثقافية في سبيل صرف الأذهان المولعة بفهم ما جاء به أرسطو عن الغاية النسقية لهذا المشروع.

والحال أنّ انفتاح العرب على الفكر اليوناني - بمقتضى الاعتبارات المشار إليها سابقا- كان انفتاحا مزدوجا، فبقدر ما حمل هذا الأخير الفكر الأرسطي إلى التربة العربية بقدر ضمّه في ثناياه رواسبه النسقية التي ما فتئت أن وجدت لنفسها مكانا في البيئة العربية عبر فلاسفتنا المسلمين (أبو نصر الفارابي، ابن رشد، ابن سينا) ليأتي الدور على حازم الذي عمل على ضوء مشروعه إلى فهم أرسطو فهما يفضي به إلى لملمة الشتات الذي حلّ بالشعر والنقد آنذاك، أو بالأحرى نقول أنّه قد أخذ على عاتقه في خضم تصدّع صنم عمود الشعر النسقي إلى إقامة صنم جديد عن طريق الاستعانة بالفلسفة اليونانية في سبيل إعانة المؤسسة الثقافية على استعادة سيطرتها من جديد على الخطاب الشعري والنقدي.

والواقع أنّ الفلسفة الأرسطية قد عملت على تعميم حقيقة المشروع الحازمي، والغاية النسقية المتوخاة من ورائه، حيث شكّل الفكر الأرسطي الذريعة المؤسساتية لتسيير مشروع حازم النسقي، وتوجيهه نحو خدمة المؤسسة الثقافية وأنساقها؛ لذا جعله ناقدنا الأساس المكين الذي تستقر عليه سوائم النظرية النقدية الحازمية بدعوى تحقيق الحلم السيناوي المنشود حتى ترسو عليها معالم الرؤية الجديدة التي حملها حازم بين دفتي منهاجه الذي يسعى رغم ما يظهره من جدّة وإصلاح إلى إعادة تفعيل النظام المؤسساتي من جديد على مستوى الخطاب الشعري والنقدي، فقد عمدت المؤسسة الثقافية من خلال الحيل التي كانت تبثها عن طريق الشاعر والناقد إلى إحلال التوازن المؤسساتي الذي افتقدته في عصر حازم بفعل الظروف التاريخية، والسياسية المتوترة التي طبعت البيئة المغاربية آنذاك.

من خلال هذه الوجهة نذهب إلى القول بأنّ ناقدنا موكل بمهمة نسقية تقضي إلى التأسيس لنظام مؤسساتي جديد يعيد خلالها كلّا من الشعر والنقد إلى ربة المؤسسة الثقافية بعد الصدع الذي أصابهما، فقد توفرت في حازم القرطاجني من المؤهلات، ما جعلت منه الخيار الأوّل للسلطة، والأليق للقيام بإعادة الاستقرار المؤسساتي المأمول، لاسيما وأنّ حازما قد اتسم في خضم الجمود والضعف الذي صاحب عهده بالفراة التي تتجلى في الوفاء لنظام

القدامى، والحرص على سريان مفعوله في الخطاب وسيادته بما يحمله من نسقية، لهذا فإنّ المتأمل لمشروع حازم الاصلاحى يلحظ نبرة السخط، والنقم على ما آل إليه الشعر والنقد في تلك الفترة، الأمر الذي يؤكد مسألة وفاءه لصنم عمود الشعر، والرغبة في إعادة تفعيله من جديد، مع سعيه إلى تعزيزه في سبيل إرجاع العملية الإبداعية والنقدية إلى الطريق المؤسساتية المنشودة.

لذا جاء التأصيل للنظرية الحازمية في الشعر والنقد العربيين هنا رغم جدّته ليتجاوز أمر الخلل الذي حلّ بالنظام المؤسساتي القديم، حيث عمد حازم القرطاجني من خلال منهاجه إلى بلورة نظام نسقي جديد أكثر حزما للعودة بكل من المبدع والناقد إلى الطريقة الصحيحة في نظم الشعر ونقده، ونقصد بها الطريق التي تخدم المؤسسة الثقافية، حتى تتمكن من استعادة سيطرتها من جديد على أنظمة الخطاب، وتستطيع إعادة كلّ من الشاعر والناقد إلى منظومتها، وتعيد برمجتها من جديد نحو خدمة المؤسسة وأنساقها، ومن هذه الزاوية يصبح الحديث عن كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حديثا عن منظومة مؤسساتية جديدة تطمح إلى إعادة تفعيل سيطرة المؤسسة الثقافية على مستوى الخطاب الشعري والنقدي.

وتتبدى للملاحظ الغاية المؤسساتية التي تتخفى خلف المشروع الإصلاحي الحازمي بدءا من العنوان الذي وردنا محملا بشحنة نسقية خطيرة التي تومئ بالنظام الجديد الذي يهدف حازم القرطاجني إلى إرسائه بين دفتي منهاجه، كما أنّه عمل على فضح تواطؤ حازم، وانتسابه إلى المنظومة المؤسساتية؛ إذ يعلن العنوان عن السيطرة المأمول بلوغها على مستوى كلّ من الشاعر والناقد، فمسعى حازم كان موجها من خلال عنوانه إلى ترسيخ البعد الإصلاحي في الذائقة الجماعية، ليمسي على إثرها مستعدا لتقبل كلّ ما جاء فيه حتى يبلغ بذلك المرتبة المنشودة، باعتباره المنهاج السليم الذي لابد من السير بمحاذاته حتى تستقيم على هديه العملية الإبداعية والنقدية دون الوعي منهما بحقيقة الأنساق التي تتخفى وراء المشروع الحازمي.

ومن هنا نستطيع أن ندرك الدور الذي احتله حازم القرطاجني على ضوء المطمح المؤسساتي المراد بلوغه، حيث عدّ حازم الوسيط بين المؤسسة الثقافية، وكلّ من الشاعر والناقد، فقد حرص خاصة بعد أن تقطعت سبل المؤسسة وضعف تأثيرها على الخطاب الشعري والنقدي إلى إعادة وصل وتفعيل هذه الهيمنة التي غابت عنهما في عهد ناقدنا، وتبعاً لذلك حاول حازم من خلال مؤلفه النقدي إلى إحلال هذا الوصل المؤسساتي الذي كان قائماً قبل أن ينقطع، ليكرّس أبو الحسن جهده في لمّ شمل كلّ من الشاعر والناقد، وإعادة تفعيل انتماءهما للمؤسسة الثقافية، عن طريق كتابه النقدي محاولة منه تكريس القيم النسقية، وترسيخها من جديد على مستوى الخطاب الشعري والنقدي.

وبنى حازم مشروعه النسقي على ثنائية المحاكاة والتخييل جاعلاً منها المحور الأساس في كتابه النقدي بهدف الإيقاع بالسامع، ليجعل منه مخلوقاً طيعاً إزاء القيم النسقية التي يحملها النص، ومن ثمة فقد عدّت عملية المحاكاة والتخييل الحيلة المثالية حسب ناقدنا لاسترجاع الهيمنة المؤسساتية، وإعادة الأمور إلى نصابها النسقي، لهذا حرص حازم من خلال منهجه على إيضاح كافة الطرق، والحيل التي من شأنها إعانة الشاعر وكذا الناقد على تحقيق عملية المحاكاة والتخييل لما لها من بالغ التأثير في تعزيز السيطرة على السامع، وسعيًا إلى بلوغ هذا المطلب المؤسساتي ورد تقسيم الكتاب إلى أربع المناهج حاول ناقدنا من خلالها إيضاح الطريق إلى تحقيق عملية المحاكاة والتخييل المأمولة.

وبناء على كلّ ما تقدّم نخلص إلى أنّ تقسيمات المنهاج التي أسرف حازم في بيانها كانت موجهة نحو هدف تحقيق المحاكاة والتخييل، نظراً لكونها تخدم المرمى المؤسساتي الذي ينشد سريان قيم المؤسسة الثقافية النسقية، ورسوخها في ذهنية المتلقي؛ لذا جاءت تقاسيم المنهاج محققة للغرض النسقي المنشود، كما نلمح أنّ حيل حازم للمبدع لم تتوقف عند حدّ المحاكاة والتخييل، والحث على ضرورة تحقيقها لبلوغ الأثر المراد، بل عمل على تعزيزها عن طريق عنصرَي الاستغراب والتعجيب لما لهما من دور في تعميق الأثر

وتقويته حتى لا يكون بعد ذلك أمام المتلقي سبيل للتحرّر من الحيل المؤسّساتية التي أمّد حازم القرطاجني المبدع بها لبلوغ الهدف النسقي المنشود.

من هذا المنطلق -إن- يمكن أن نخلص إلى أن حازما قد أدى ما عليه من دور على مستوى المنظومة المؤسّساتية، والذي يقتضي إرساء صنم نسقي جديد يعيد للمؤسسة الثقافية سلطتها على الخطاب الشعري والنقدي، ومن ثم فقد عمل على الإبانة من خلال مؤلفه النقدي عن الطرق، والسبل الواجب اتباعها من طرف الشاعر والناقد، تحقيقا للجودة الفنية المطلوبة، وتبعاً لذلك جاء كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ليضم معالم دستور مؤسّساتي يتغيا من خلاله إلى تعزيز من مكانة المؤسسة الثقافية وموقعها في أنظمة الخطاب بعد النكسة التي ألمّت بها في عهد الناقد، ليكون بذلك كتاب حازم منهاج المؤسّساتي الذي يتيح للمؤسسة الثقافية استعادة حقوقها المشروعة في الخطاب.

وأخيرا وجب القول أن كلّ ما عرضناه من نتائج، وما نبّشنا فيه لم يكن في حدود نظرنا إلا جزءا يسيرا مما يطرحه البحث، ذلك أن الخوض في فكر حبر البلغاء وبحر الأدباء حازم القرطاجني أمر شاق، فما بال محاولة المرء البحث في الزوايا المضمرة منه، ومن ثم وجب القول بأنّه لا يمكننا حسم مسألة المضمّر الثقافي في الخطاب النقدي الحازمي، والإحاطة بالموضوع من جميع جوانبه، لأنّ أصول هذا الإشكال تستلزم كما رأينا سابقا أن نفتش أرضية مكيّنة تحيط بالبيئة النقدية المغاربية قبل وبعد حازم حتى نستطيع أن نزعّم أنّنا قد وصلنا إلى نتائج يقينية فيما يخص المضمّر الثقافي في الخطاب النقدي الحازمي، وألمنا بجلّ السياقات التي تحكمت في بعث هذه الأنساق، وعملت على ترسخها في الذائقة النقدية المغاربية.

قائمة المصادر

والمراجع

أ - المصادر و المراجع باللغة العربية:

- 1 - إبراهيم عبد الله، النقد الثقافي: مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، ضمن كتاب جماعي: عبد الله الغزامي والممارسة النقدية و الثقافية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
- 2 - إبراهيم مصطفى عبد الرحمن، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، القاهرة، مصر، د. ط، 1998.
- 3 - ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، مصر، د. ط، 1959.
- 4 - ابن المعتز عبد الله، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، د. ت.
- 5 - ابن النديم محمد بن إسحاق، الفهرست، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د. ط، 1978.
- 6 - ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
- 7 - ابن حجر العسقلاني أحمد بن علي، فتح الباري، تحقيق عبد القادر شيبه الحمد، مكتبة الملك فهد، الرياض، السعودية، ط1، 2001.
- 8 - ابن خلدون عبد الرحمن أبو زيد، المقدمة، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، المجلد2، د. ط، 2004.
- 9 - ابن رشد أبو الوليد أحمد:

* الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

* تهافت التهافت، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1964.

* فصل المقال و تقرير ما بين الشريعة و الحكمة من الاتصال، دار المشرق، بيروت، لبنان، د.ط، 1968.

10- ابن رشيقي القيرواني الحسن أبو محمد:

* أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق بشير البكوش و محمد العروسي المطوي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1986.

* العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة، ط5، 1981.

* قراضة الذهب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1926.

11 - ابن سينا أبو علي:

* كتاب الشفا (جوامع علم الموسيقى)، تحقيق زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952.

* كتاب الشفا (المنطق)، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، د.ط، 1953.

* منطق المشرقيين، المكتبة السلفية، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

12 - ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، مطبعة النهضة، مصر، ط1، 1926.

- 13 - ابن صاعد الأندلسي، طبقات الأمم، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، لبنان، د. ط، 1912.
- 14 - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح و تحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
- 15 - ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب، تحقيق ج.س كولن و ليلي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
- 16 - ابن عميرة المخزومي، التنبيهات على ما في التبيان من الترميزات، تحقيق محمد بنشريف، دار النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- 17 - ابن فارس أحمد أبو الحسين، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد صقر، مطبعة الحلبي، القاهرة، مصر، د. ط، 1977.
- 18 - ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، إبداع للإعلام والنشر، القاهرة، ط1، 2020.
- 19 - ابن هانئ أبو علي الحسن، الديوان: برواية الصولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الامارات، ط1، 2010.
- 20 - أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974.
- 21 - أحمد أمين:
- * ظهر الإسلام، مؤسسة الهنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر، ج1، د. ط، 2013.
- * ضحى الاسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط10، د. ت.

- 22 - أحمد سامي شهاب، ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي: دراسة في الشعر والنثر ونقد النقد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د. ط، 2012.
- 23 - أحمد شمس الدين، الفارابي: حياته، آثاره، فلسفته، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
- 24 - أدونيس علي أحمد:
- * الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- * زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
- * مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.
- 25 - أديوان محمد، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
- 26 - أرحيلة عباس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
- 27 - إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض و تفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، د. ط، 1973.
- 28 - الأعرجي محمد حسين، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
- 29 - الأمدي أبو القاسم بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، د. ت.

- 30 - أوكان عمر، مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د. ط، 1991.
- 31 - البازعي سعد عبد الرحمن، ما وراء المنهج: تحيزات النقد الأدبي الغربي، ضمن كتاب إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهد، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 1996.
- 32 - البختاوي عماد محمد محمود، مناهج البحث البلاغي عند العرب: دراسة في الأسس المعرفية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ط1.
- 33 - بدوي عبد الرحمن:
- * أرسطو، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، عدلي باشا، مصر، د. ط، 1943.
- * موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- 34 - البديعي يوسف، الصبح المنبي عن حيثة المتنبي، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبد زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، د. ت.
- 35 - البكري أبو عبيد، المغرب في ذكر بلاد إفريقيا و المغرب، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، د. ط، د. ت.
- 36 - بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1986.
- 37 - بوشعيب منصر، الشعر والخطابة بين أرسطو وابن رشد، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د. ط، 2015.
- 38 - البياتي عبد الوهاب:

- * الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ج3، ط2، 1971.
- * سيرة ذاتية: القيتارة والذاكرة، منشورات الباز، لندن/ روما، إنجلترا/ إيطاليا، ط1، 1994.
- 39 - التميمي أمجد حميد، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، دار كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- 40 - التنسي محمد بن عبد الله، نظم الدرّ والعقيان، تحقيق نوري سودان، دار النشر فرانس شتاينر بقسبادن، بيروت، لبنان، د. ط، 1980.
- 41 - التوحيدي أبو حيان، الإمتاع و المؤانسة، تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، مؤسسة هنداوي، بيروت، لبنان، د. ط، د.ت.
- 42 - توفيق مجدي أحمد، مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1993.
- 43 - ثابت طارق، النسق الشعري وبنياته: منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، د. ط، د.ت.
- 44 - الجابري محمد عابد، نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 1993.
- 45 - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي و أولاده، مصر، ج3، ط2، 1965م.
- 46 - الجرجاني أبو الحسن، الوساطة بين المتبني و خصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، د. ط، 1966.
- 47 - الجرجاني عبد القاهر:

* أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، د. ط، د. ت.

* دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

48 - جرير بن عطية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط، 1986.

49 - الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة، مصر، د. ط، 1988.

50 - الجمحي محمد بن سلام، طبقات الشعراء، تحقيق وفهرسة وتقديم عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

51 - جمعي الأخضر، اللفظ و المعنى في التفكير النقدي و البلاغي عند العرب -دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 2002.

52 - الحارثي محمد بن مريسي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، دار الحارثي للطباعة والنشر، الطائف، السعودية، ط1، 1996.

53 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

54 - حرب علي، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

55 - حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، ط1، 2003.

- 56 - حسن علي حسن، الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس: عصر المرابطين والموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1980.
- 57 - الحسون أحمد أنيس، نظريات النقد الثقافي: التأصيل المنهجي والإجراء التطبيقي عند عبد الله الغزالي، دار الأيام للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2020.
- 58 - حسين عبد الكريم محمد، عمود الشعر مواقع، ووظائفه، وأبوابه، دار النمير، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
- 59 - الحصري أبو إسحاق، زهر الآداب و ثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1953.
- 60 - حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د. ط، 2011.
- 61 - حمادة إبراهيم، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ط، 1982.
- 62 - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري: مشروع قراءة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، د. ط، 1981.
- 63 - حمزة سحر كاظم، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1.
- 64 - حمودة عبد العزيز:
- * الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 2003.
- * المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1998.

- 65 - الحميري عبد الواسع، الخطاب والنص: المفهوم، العلاقة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2008.
- 66 - حنفي حسن، دراسات إسلامية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1905.
- 67 - الخرازي بديعة، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين: دراسة نقدية وتحليلية، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، ط1، 2005.
- 68 - الخطيب صفوت، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 1986.
- 69 - الخليل سمير:
- * دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي: إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة و تعليق سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، لبنان، د. ط، د. ت.
- * النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، العراق، ط1، 2012.
- 70 - الداية محمد رضوان:
- * أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مكتبة سعد الدين، بيروت، لبنان، ط2، 1986.
- * النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1993.
- 71 - الدرييري محمد الطاهر، شذى الأزهار بما تضمّنه حديث أم زرع من اللغة والفقه والأخبار، دار البيان، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- 72 - الدغمومي محمد، نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1999.

- 73 - الرباعي عبد القادر، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2007.
- 74 - الريدادي محمود، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، دار الفكر، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.
- 75 - الرماني أبو الحسن، الخطابي محمد بن عبد الكريم، الجرجاني عبد القاهر، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تحقيق محمد خلف الله أحمد و محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1976.
- 76 - الرويلي ميجان، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، ط3، 2002.
- 77 - سالم محمد عزيز نظمي، تاريخ المنطق عند العرب، مؤسسة شهاب الجامعة للطباعة والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د. ط، 1983.
- 78 - سامي يوسف أبو زيد، ابن الرومي: قراءة نقدية في شعره، دار عالم الثقافة للنشر، عمّان، الأردن، د. ط، 2012.
- 79 - السبيل عبد العزيز، الشعرنة بين السياسة والشعر، ضمن الغدامي الناقد: قراءات في مشروع الغدامي النقدي، تحرير و تقديم عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، مؤسسة الإمامة الصحفية للنشر، د. ط، 2002.
- 80 - السجلماسي أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة العارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980.

- 81 - سيبويه أبو بشر عمرو بن قنبر، الكتاب، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1988.
- 82 - السيوطي جلال الدين، المزهر في علوم اللغة، تحقيق جاد المولى ورفيقه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط2، د.ت.
- 83 - شبانة ناصر، الرؤى المكبلة: دراسات نقدية في الشعر، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.
- 84 - شقور عبد السلام، القاضي عياض الأديب، مطبعة أمل، طنجة، المغرب، ط1، 1983.
- 85 - الشهرستاني أبو الفتح أحمد، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي و شركاه للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، 1968.
- 86 - الشويعر محمد بن سعد، الحصري: حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الآداب، دار عبد الرحمن الناصر للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1984.
- 87 - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996.
- 88 - صليبا جميل، من أفلاطون إلى ابن سينا: ملاحظات في الفلسفة الإسلامية: محاضرات في الفلسفة الإسلامية، مكتب النشر العربي، دمشق، سوريا، ط1، 1930.
- 89 - الصنهاجي أبو بكر بن علي، أخبار المهدي بن تومرت و بداية دولة الموحدين، دار المنصور للطباعة و الوراقة، الرباط، المغرب، د. ط، 1971.

- 90 - الصولي أبو بكر بن يحيى، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عاكر و محمد عبده عازم ونظير الاسلام الهندي، لجنة التأليف و الترجمة و النشر، د. ط، د. ت.
- 91 - ضيف أحمد، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور، القاهرة، مصر، ط1، 1921.
- 92 - ضيف شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، د. ت.
- 93 - طبانة بدوي:
- * البيان العربي: دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مطبعة الرسالة، مصر، ط2، 1972.
- * علم البيان: دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1967.
- 94 - طمار محمد، المغرب الأوسط في ظل صنهاجة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د. ط، 2010.
- 95 - طه ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د. ط، 1937.
- 96 - طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط14، 1962.
- 97 - العاكوب عيسى علي، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع/ دار الفكر، بيروت/ دمشق، لبنان/ سوريا، ط1، 1997.
- 98 - عامر فتحي أحمد، من قضايا التراث العربي: النقد والناقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د. ط، د. ت.

- 99 - عباس إحسان، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله، دار الشروق، عمّان، الأردن، د. ط، 1988.
- 100 - عبد الرحمن منصور، مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط4، 1980.
- 101 - عبد الرحيم مصطفى عليان، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- 102 - عبد العزيز إلفت محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1984.
- 103 - عبد العليم سحر محمد فتحي، مصطلحات منهاج حازم القرطاجني: دراسة بنية المفاهيم النظرية في إطار البنية الكبرى للفكر الأندلسي، مؤسسة الأمة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2019.
- 104 - عبد الفتاح أحمد لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2010.
- 105 - عبد المطلب عمر إدريس، حازم القرطاجني: حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، د. ط، 2009.
- 106 - عزيز الماضي شكري، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- 107 - العسكري أبو هلال، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952.

- 108 - العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط، 1979.
- 109 - عصفور جابر، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995.
- 110 - العطوي عبد الله بن عودة، تلقي المعلقات: دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.
- 111 - العلوي المظفر بن الفضل، نُصرة الإغريض في نُصرة القريض، تحقيق نُهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، د. ط، د. ت.
- 112 - عليّات يوسف محمود، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.
- 113 - عنان محمد عبد الله، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتتصرين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 1966.
- 114 - عنتر بن شداد، الديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.
- 115 - عودة ناظم، تكوين النظرية في الفكر الاسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 116 - الغدامي عبد الله:
- * تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/لبنان، ط2، 2005.

- * ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/المغرب، ط1، 1998.
- * الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998.
- * المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.
- * النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، ط5، 2005.
- 117 - الغزامي عبد الله، عبد النبي اصطياف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، سوريا، ط1، 2004.
- 118 - الفاخوري حنا، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، ط4، 1987.
- 119 - الفارابي أبو نصر:
- * إحصاء العلوم، تحقيق عثمان محمد أمين، مكتبة الأنجلو، القاهرة، مصر، د. ط، 1968.
- * آراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2012.
- * السياسة المدنية، تحقيق فوزي متري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، د. ط، 1964.
- * الملة، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1991.

- * مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، د. ط، 1953.
- 120 - فخري ماجد، أرسطوطاليس: المعلم الأول، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، د. ط، 1958.
- 121 - فروخ عمر:
- * أبو تمام: شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، مطبعة الكشاف، بيروت، لبنان، ط1، 1930.
- * تاريخ الأدب العربي: الأدب في المغرب و الأندلس إلى آخر ملوك الطوائف، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1981.
- 122 - القاضي عبد المنعم، البنية السردية في الرواية: في ثلاثية خيرى شلبي (الآمالى لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2009.
- 123 - القاضي عياض، بغية الرائد لما تضمنه حديث أم زرع من الفوائد، تحقيق أبو داوود أيمن بن حامد بن نصير الدسوقي، دار الذخائر، القاهرة، مصر، ط1، 2018.
- 124 - القرشي أبو زيد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية و الإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
- 125 - قصاب وليد ابراهيم، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: ظهورها وتطورها، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

- 126 - قصبجي عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم : دراسة وتطبيق في شعر أبي تمام وابن الرومي والمنتبي، دار القلم، دمشق، سوريا، د. ط، 1980.
- 127 - القط عبد القادر، حركات التجديد في الشعر العباسي، ضمن كتاب: إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، إشراف عبد الرحمن بدوي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ط، 1962.
- 128 - قطوس بسام موسى، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
- 129 - قلقيلة عبده عبد العزيز، النقد الأدبي في المغرب العربي، مطابع الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط2، 1977.
- 130 - كاظم نادر، الهوية والسرد: دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016.
- 131 - كباية وحيد صبحي، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 1997.
- 132 - الكبسي محمد علي، ميشال فوكو: تكنولوجيا الخطاب تكنولوجيا السلطة تكنولوجيا السيطرة على الجسد، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، د. ط، 1993.
- 133 - كريم يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2014.
- 134 - الكفراوي محمد العزيز، تاريخ الشعر العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1967.

- 135 - الكلاعي أبو القاسم، إحكام صنعة الكلام، دار الثقافة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1966.
- 136 - كيليطو عبد الفتاح، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001.
- 137 - لغزيوي علي، نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجاً، مطبعة سايس، فاس، المغرب، ط1، 2007.
- 138 - اللويش محمد بن لافي، جدل الجمالي و الفكري: قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغدامي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- 139 - المبخوت شكري، جمالية الألفة: النص و متقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، ط1، 1993.
- 140 - المبرد أبو العباس، الكامل في اللغة و الأدب، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1998.
- 141 - المتنبي أبو الطيب، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط، 1983.
- 142 - محمد بن القاضي عياض، التعريف بالقاضي عياض، تحقيق محمد بن شريفة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، د. ط، 1982.
- 143 - مرتاض عبد الملك، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، د. ط، 1986.
- 144 - المرزباني أبو عبد الله، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

- 145 - المرزوقي أحمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، عبد السلام محمد هارون، مصر، د. ط، 1967.
- 146 - المسدي عبد السلام، الأدب و خطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ طرابلس، لبنان/ ليبيا، ط1، 2004.
- 147 - مشبال محمد، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1993.
- 148 - المشهداني إسماعيل إبراهيم، الخطاب النقدي عند الدكتور محمد إقبال عُرَوي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
- 149 - المصباحي عبد الرزاق، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
- 150 - مصطفى محمد عبد المطلب، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- 151 - مصلوح سعد، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخيل في الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
- 152 - مطلوب أحمد، القزويني و شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.
- 153 - مفتاح محمد:
- * التلقي والتأويل: مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- * سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1982.

- 154 - مكناسي صفية، الخطاب الأدبي بين الحجاجية والشعرية في التفكير النقدي عند حازم القرطاجني، دار كوكب العلوم للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، د. ط، 2019.
- 155 - مندور محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د. ط، 1996.
- 156 - الموافي عثمان:
- * الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم: تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط3، 2000.
- * من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، مصر، ج1، د. ط، 2000.
- 156 - مؤمن أحمد، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، ط2، 2005.
- 157 - الميداني أبو الفضل، مجمع الأمثال، مؤسسة الطبع التابعة للأستانة الرضوية المقدسة، إيران، د. ط، 1987.
- 158 - الميناوي أحمد، جمهورية أفلاطون: المدينة الفاضلة كما تصوّرها فيلسوف الفلاسفة، تدقيق طه عبد الرؤوف سعد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، د. ط، 2010.
- 159 - ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.
- 160 - النسائي أحمد بن شعيب، السنن الكبرى، تحقيق حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

- 161 - النعمان طارق، اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، دار سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1994.
- 162 - النهشلي عبد الكريم، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د. ط، د. ت.
- 163 - هدارة محمد مصطفى، مشكلة السرقات في النقد العربي: دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د. ط، 1958.
- 164 - هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة/دار العودة، بيروت/لبنان، د. ط، 1973.
- 165 - الوهبي فاطمة عبد الله، نظرية المعنى عن حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط1، 2002.
- 166 - اليافي عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، دار الحياة، دمشق، سوريا، ط2، 1972.
- 167 - يزن أحمد، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، د. ط، 1985.
- 168 - يوسف أحمد، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
- 169 - يوسف عبد الفتاح أحمد، قراءة النص وسؤال الثقافة: استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، إريد، لبنان، ط1، 2009.

ب- المعاجم والموسوعات:

- 1 - ابن خلكان، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د. ط، 1977.
- 2 - ابن منظور جمال الدين محمد، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د. ت.
- 3 - بوقرة نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب - دراسة معجمية- جدارا للكتاب العالمي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
- 4 - الذهبي شمس الدين، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط11، 1996.
- 5 - الزركلي خير الدين، الأعلام، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط4، 2002.
- 6 - الشهابي قتيبة، معجم ألقاب أرباب السلطان في الدول الإسلامية: من العصر الراشدي حتى بدايات القرن العشرين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د. ط، 1995.
- 7 - الصفدي صلاح الدين، الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرنؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- 8 - صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د. ط، 1982.
- 9 - عبد الرحمن عفيف، مُعجم الشعراء العباسيين، دار صادر للطباعة والنشر/ جروس برس، بيروت/ طرابلس، لبنان، ط1، 2000.
- 10 - الفيروز آبادي مجد الدين محمد، القاموس المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، د. ط، 2008.

11 - وهبة مراد، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط5، 2007.

12 - ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

ج- كتب مترجمة:

- 1 - إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 2000.
- 2 - أرسطو طاليس:
 - * الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، د. ط، العراق، د. ت.
 - * السياسة، ترجمة أحمد لطفي السيد، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط2، د. ت.
 - * فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، د. ط، 1953.
 - * كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق وترجمة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1993.
- 3 - أوتن ميشال وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003.
- 4 - إيرليخ فيكتور، الشكلائية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، المغرب، د. ط، 2000.
- 5 - أيزابجر أرثر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.
- 6 - إيزر فولفغانغ، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد الحمداني والجدالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د. ط، د. ت.

- 7 - إيكو أمبرتو، القارئ في الحكاية، التّعاُضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
- 8 - بروكلمان كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة رمضان عبد التّواب وعبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، د. ت.
- 9 - بلاشير ريجيس، أبو الطيّب المتنبّي: دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة ابراهيم الكيلاني، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، ط2، 1975.
- 10 - بولس مسعد، ابن سينا الفيلسوف بعد تسعمائة سنة على وفاته، مؤسسة هنداوي، وندسور، إنجلترا، د. ط، 2017.
- 11 - تودوروف تزفيتان وآخرون:
* في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د. ط، 1987.
- * نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة و النشر، بغداد، العراق، د. ط، د. ت.
- 12 - دي سوسير فرديناند ، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي و آخرين، الدار العربية للكتاب، ليبيا، د. ط، 1985.
- 13 - ديورانت ول دايريل، قصة الحضارة: نشأة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محفوظ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم/ دار الجيل للنشر والطبع والتوزيع، تونس/ لبنان، د. ط. د. ت.

- 14 - راي وليام، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1987.
- 15 - روزنتال فرانتز، مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، ترجمة أنيس فريحة، دار الثقافة للنشر والتوزيع/ مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، بيروت/ نيويورك ، لبنان/ الولايات المتحدة الأمريكية، د. ط، 1961.
- 16 - شولز روبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، د. ط، 1977.
- 17 - فنسنت.ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د. ط، 2000.
- 18 - فوكو ميشال، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط، 2007.
- 19 - كروتشه بندتو، المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 2009.
- 20 - كريزويل إديث، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1993.
- 21 - كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- 22 - لومان نيكلاس، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، مراجعة وتدقيق رامز ملا، منشورات الجمل، العراق، ط1، 2010.

- 23 - هولت روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
- 24 - يونغ كارل غوستاف، جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.

د- رسائل جامعية:

- 1 - بن التومي اليامين، حوار الأنساق في الخطاب النقدي العربي المعاصر قراءة في أنظمة التواصل، أطروحة دكتوراه، جامعة سطيف، (2012-2013).
- 2 - بوشيبة بوبكر، نظرية النقد العربي القديم و سلطة الخطاب الثقافي : مقارنة في إشكالية العلاقة وأصل الإشكالية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، (2012-2013).
- 3 - جمعي الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة الاسلاميين، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، (1983-1984).
- 4 - زروقي عبد القادر، قضايا الشعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجني والسجلмасي في ظل التأثيرات اليونانية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، (2007-2008).
- 5 - العرفي نسيبة، تشكيل الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، تشكيل الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، (1996-1997).
- 6 - قارة مصطفى نور الدين، النسق الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، (2009-2010).
- 7 - لغزيوي علي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، أطروحة الدكتوراه، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1992-1993

هـ - المجلات:

- 1 - إبراهيم نوال، "طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني"، مجلة فصول، تراثنا النقدي، المجلد السادس، العدد الأول، الجزء الأول (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)، القاهرة، مصر، 1985.
- 2 - أديوان محمد، "الخطاب البلاغي عند حازم القرطاجني: المشكل و الغاية"، مجلة فكر و نقد، العدد 41، يناير، المغرب، 2001.
- 3 - الأسود حسين، "أصول العلاقة بين البلاغة و النقد القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد 81، الجزء 1، سوريا، 2006.
- 4 - الحسون أحمد أنيس، "حول مفهوم النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي"، مجلة المعرفة، العدد 540، أيلول، سوريا، 2008.
- 5 - دحمانية مليكة، "القارئ و تجربة النص"، مجلة الخطاب، العدد 02، تيزي وزو، الجزائر، جوان، 2019.
- 6 - الدغمومي محمد، "نقد النقد: مدخل ابستمولوجي"، مجلة الأقلام، العدد 6، يونيو، 1990.
- 7 - سليكي خالد ، "التراث و الخطاب"، مجلة جذور، العدد 8، مارس، جدّة، السعودية، 2002.
- 8 - الغرافي مصطفى، "الأبعاد التداولية لبلاغة حازم"، مجلة عالم الفكر، المجلد 40، العدد 1، سبتمبر، الكويت، 2011.

- 9 - المومني قاسم، "شعرية الشعر: دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة"، مجلة فصول: قضايا النقد الأدبي، العدد 3-4، سبتمبر، القاهرة، مصر، 1987.

و- المراجع الأجنبية:

- 1-Richard wolin, The terms of cultural criticism : The frankfurt School, Existentialism, Poststructuralism, Colambia University Press, New York, 1995.
- 2-Vincent B.Leitch, Cultural criticism, Literary Theory,Poststructuralism, Colombia University Press, New York, 1992.
- 3-Ronan McDonald, The Death of Critic, Bloomsbury Academic, England, 2009.
- 4-Nete Norgaard Kristensen, Kannik Haastrup, Rethinking cultural criticism: New Voices in The Digital age, palgrave macmillan, Singapore,2021.
- 5-Michel Fattal, logos : pensée et vérité dans la philosophie grecque, l'harmattan, Paris, France, 2001.
- 6-Louis Lavelle, René Le Senne, Gaston Berger, Logos: Introduction aux études philosophiques. Histoire de la philosophie.

فهرست المحتوی

مقدمة.....(8-1)

مدخل: إضاءة في مصطلح النسق الثقافي

1. استهلال مفاهيمي.....(20-10)

2. من القراءة الجمالية إلى القراءة الثقافية.....(30-20)

3. الخطاب النقدي على ضوء النقد الثقافي.....(34-30)

الفصل الأول: حكومة النسق قبل حازم القرطاجني

المبحث الأول: الرؤية النقدية المغربية للشعر في ظل حكومة النسق.....(60-36)

إضاءة.....(38-36)

1. النية النسقية عند ابن رشيق القيرواني.....(45-39)

2. العملية النقدية من منظور المؤسسة الثقافية.....(52-45)

3. نسقية المنظومة النقدية المغربية.....(60-53)

المبحث الثاني: النقد المغربي بين حيلة البلاغة و أحاييل المؤسسة.....(95-61)

تنوير.....(65-61)

1. الحصري بين مؤسسة البلاغة و النقد.....(75-65)

2. النقد الرشيق في ظل حكم المؤسسة البلاغية.....(85-75)

3. النقد العياضي أمام سلطة البلاغة.....(95-85)

المبحث الثالث: النقد المغاربي بين اللفظ الفحل/ المعنى البكر.....	(96-119)
إضاءة.....	(96-101)
1. فوقية اللفظ/ دونية المعنى.....	(101-113)
2. اللفظ / المعنى في ظل الوسطية.....	(113-119)
المبحث الرابع: النقد المغاربي في ظل أحبولة القدماء و المحدثين.....	(120-150)
تنوير.....	(120-125)
1. زعامة القديم/ استكانة الحديث.....	(126-136)
2. صنم عمود الشعر.....	(136-143)
3. المعاني بين نسقية القدامى و المجددين.....	(143-148)
خاتمة فصلية.....	(148-150)
الفصل الثاني: حازم القرطاجني ناقد المؤسسة الثقافية	
المبحث الأول: مشروع إصلاح/مشروع نسقي.....	(152-181)
إضاءة.....	(152-155)
1. بعث صنم عمود الشعر/ نسقية المعارضة.....	(156-165)
2. الحلم السينائي بين التأصيل و التحصيل.....	(165-173)
3. الخروج من حكومة البلاغة إلى جمهورية فلسفة البلاغة.....	(173-181)

المبحث الثاني: أرسطو طاليس و رحلة النسق.....(182-208)

إضاءة.....(182-183)

1. أرسطو المعلم النسقي الأول.....(184-193)

2. الثالث النسقي(الفارابي، ابن سينا، ابن رشد).....(193-208)

المبحث الثالث: التحول المؤسساتي في النقد المغربي.....(209-234)

إضاءة.....(209)

1 . تفكيك نسق الهيمنة.....(209-222)

2 . حازم القرطاجني على ضوء المؤسسة الثقافية المستحدثة.....(222-233)

خاتمة فصلية.....(233-234)

الفصل الثالث: المضمرات النسقية في كتاب منهاج البلغاء و سراج الأدباء

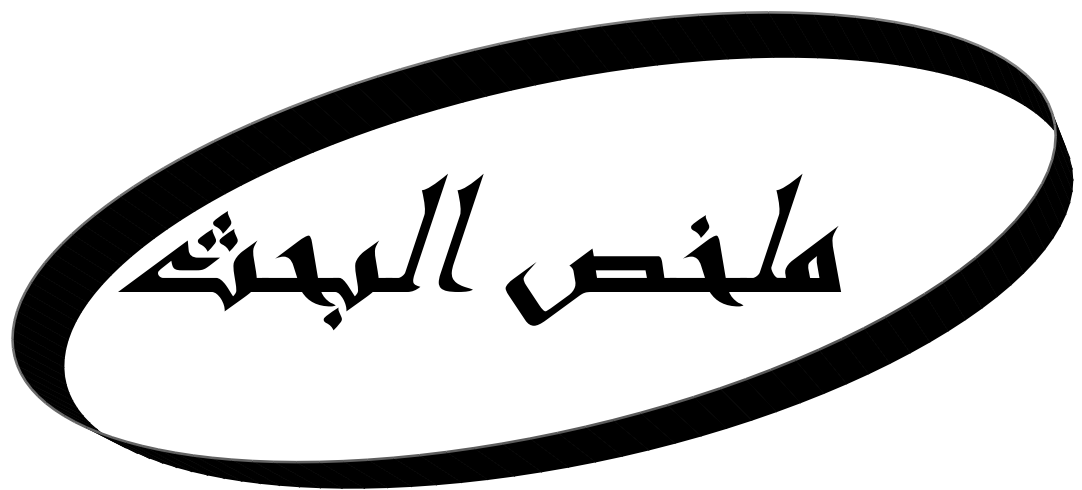
تنوير.....(236-238)

المبحث الأول: منهاج/تفكيك نسق العنوان.....(238-258)

المبحث الثاني: المؤسسة الشعرية في ظل الفكر الحازمي.....(259-312)

إضاءة.....(259-263)

1. ثنائية المحاكاة/ التخيل.....	(290-263)
2. المؤسسة الشعرية في ظل الصدق و الكذب.....	(300-290)
3. وظيفة الشعر على ضوء المؤسسة الثقافية.....	(312-300)
المبحث الثالث: المربع النسقي الحازمي/ نحو نظام مؤسساتي جديد.....	(359-313)
تنوير.....	(314-313)
1. المعاني.....	(325-315)
2. الألفاظ.....	(336-325)
3. الوزن و القافية.....	(350-337)
4. الأسلوب.....	(357-350)
خاتمة فصلية.....	(359-357)
خاتمة البحث.....	(367-361)
قائمة المصادر و المراجع.....	(398-369)
فهرست المحتوى.....	(403-400)



يعاين هذا البحث الخطاب النقدي الحازمي معاينة يهدف من ورائها إلى ملامسة الجانب المضمّر، حيث يروم الكشف عن جملة الأنساق التي اكتنّزته بعيدا عن الحيل الجمالية والبلاغية التي تحيط بالكتاب، لاسيما أنّ المطالع لمجمل الدراسات التي أقيمت حول حازم القرطاجني وخاضت في تلافيف الفكر النقدي الحازمي يجدها لا تغادر سطوح الدلالات الصريحة من الخطاب غافلة بذلك عمّا أمكن أن يضمّره الخطاب النقدي من المضمّرات، والقيم النسقية التي يخزّنها في أنظّمته.

ومن ثم انعقدت غايتنا نحو قراءة المدونة النقدية الحازمية قراءة نتجاوز من خلالها البعد الصريح في الخطاب، لننتفع على البعد النسقي منه المتخفي في زوايا الأنظمة الخطابية الحازمية، وبخاصة في ظل السياقات المختلفة المحيطة بالكتاب، والتي شكّلت مجتمعة الغطاء الأمثل الذي احتمت به المؤسسة الثقافية لتمرير أنساقها سعيًا منها إلى إرساء نظامها المؤسّساتي وتثبيتته في الفكر النقدي المغاربي.

Thesis summary :

This research examines the assertive critical discourse, an examination that aims behind it to touch the implicit side, as it aims to reveal the totality of the patterns that I have hoarded away from the aesthetic and rhetorical tricks that surround the book, especially that the study of all studies conducted on Hazem Al-Qirtagni, and delved into the convolutions of the critical critical thought finds it. The surfaces of explicit semantics do not leave the discourse, thus oblivious to what could be contained in the critical discourse of the premises, and the systemic values that it stores in its systems.

Hence, our goal was to read the critical code of conduct, a reading through which we transcend the explicit dimension of the discourse, to open ourselves up to the systemic dimension of it, which is hidden in the corners of the Hazmiyya discursive systems, especially in light of the different contexts surrounding the book, which together constituted the optimal cover by which the cultural institution sought to pass its forms. In an effort to establish and consolidate its institutional system in Maghreb critical thought.