OPEN ACCESS
Received: 21 -03 -2026
Accepted: 08- 06-2026

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Rhetorical Criticism and Literary Criticism between Convergence and Distinction: Reassessing Theoretical Foundations and Fields of Analysis

Dr. Ali Mohammed Al Nomah Al-Qahtani *

alnomah@kku.edu.sa

Abstract:

This study reconsiders the relationship between rhetorical criticism and literary criticism by examining the extent of their convergence and distinction in both theoretical foundations and analytical practice. It investigates the shared principles and methodological differences that shape each discipline's approach to the interpretation and evaluation of literary texts. Using a comparative analytical approach, the study explores their respective theoretical frameworks, evaluative standards, and critical methodologies, while also identifying the principal analytical domains in which they intersect. These include emotion, imagery, imagination, style, context, textual cohesion and coherence, literary borrowing, intertextuality, and organic and thematic unity. The findings reveal that although rhetorical criticism and literary criticism differ in their theoretical premises and critical objectives, they frequently converge in their practical analysis of literary texts and complement one another in uncovering their aesthetic and semantic dimensions. The study concludes that rhetorical criticism should be recognized as an autonomous critical discipline possessing its own conceptual foundations and analytical methods rather than being viewed merely as an auxiliary instrument of literary criticism. It therefore highlights the value of integrating the strengths of both disciplines to achieve a more comprehensive understanding of literary discourse.

Keywords: Rhetorical Criticism, Literary Criticism, Fields of Analysis, Intertextuality, Style.

* Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Qahtani, A. B. M. A. N. (2026). Rhetorical Criticism and Literary Criticism between Convergence and Distinction: Reassessing Theoretical Foundations and Fields of Analysis, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *8*(3): 414 -453 https://doi.org/10.53286/p3s7cx26

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2026/03/21م
تاريخ القبول: 2026/06/08م

النقد البلاغي والنقد الأدبي بين التداخل والتمايز: مراجعات في أصول النظر وميادين التحليل

د. علي بن محمد آل نومة القحطاني *
alnomah@kku.edu.sa

الملخص:

يتجه هذا البحث إلى إعادة القراءة في العلاقة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي، والكشف عن طبيعة الصلة بينهما في أصول النظر وميادين التحليل، من خلال رصد وجوه الاشتراك والاختلاف، ومظاهر التداخل والتمايز في طرائق التعامل مع النصوص الأدبية. وينطلق البحث من أن النقدين يلتقيان في تحليل النصوص وتقويمها، مع اختلاف المنطلقات النظرية وزوايا النظر وطرائق المعالجة والغايات النقدية. وتناول البحث مفهوم النقد الأدبي ومفهوم النقد البلاغي وأبرز خصائصهما، ثم درس الأصول المشتركة بينهما، والأصول التي يظهر فيها التمايز من حيث المرجعيات ومعايير الحكم ومناهج النظر. كما تناول البحث الميادين التطبيقية التي يلتقي فيها النقدان، مثل: العاطفة، والصورة، والخيال، والأسلوب، والسياق، والترابط والاتساق، والسرقات والأخذ والتناص، والوحدة العضوية والموضوعية، مبينًا أن هذه الميادين لا تختص بأحد النقدين على سبيل الحصر، وإنما تتسع لزوايا متعددة من التحليل. وقد خلص البحث إلى أن العلاقة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي تقوم على التمايز في الأصول النظرية، والتداخل في الميادين التطبيقية، والتكامل في الكشف عن القيم الجمالية والدلالية للنص، وأن النقد البلاغي مجال نقدي مستقل بأصوله ومفاهيمه وطرائق نظره، وليس مجرد أداة تابعة للنقد الأدبي.

الكلمات المفتاحية: النقد البلاغي، النقد الأدبي، ميادين التحليل، التناص، الأسلوب.

* أستاذ البلاغة والنقد المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: القحطاني، ع. ب. م. آ. ن. (2026). النقد البلاغي والنقد الأدبي بين التداخل والتمايز: مراجعات في أصول النظر وميادين التحليل، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *8*(3): 414- 453 https://doi.org/10.53286/p3s7cx26

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

المقدمة

يُمثّل الخطاب النقدي العربي إرثًا معرفيًا ضخمًا تشابكت فيه الرؤى وتكاملت الأدوات، ويأتي في طليعة ذلك التراث حقلان معرفيان شكّلا ركيزتين أساسيين في قراءة النص وتقييمه، وهما: النقد البلاغي والنقد الأدبي، ولئن كان هذان العِلمان قد انطلقا من مشكاة واحدة تعنى بجماليات القول ومستويات التعبير، فإنّ العلاقة بينهما ظلت على الدوام مساحة خصبة للبحث والنقاش؛ تارةً من بوابات التداخل والامتزاج، وتارةً أخرى من نوافذ التمايز والاستقلال.

وإذا ما نظرنا في جذور ذلك التراث، نجد أنّ النقدين: البلاغي والأدبي، قد ولدا من رحمٍ معرفيٍ واحد؛ فلم يكن النقاد الأوائل في عصور الازدهار يفصلون فصلًا حادًا بين الذوق النقدي والأصل البلاغي؛ بل كانت الأحكام النقدية تُبنى على ركائز بلاغية، وكان الفكر البلاغي يغتذي من نتاج القرائح الأدبية.

هذا التلاحم التاريخي أنتج مع مرور الزمن إشكاليات منهجية حول الحدود الفاصلة بينهما؛ فهل النقد البلاغي مجرد أداة تفسيرية داخل عباءة النقد الأدبي أم إنه علم مستقل له أصوله وقواعده التي تبحث في معايير الإعجاز والجلال والجمال؟!

وتأتي الدراسة المعنونة بـ(ثنائية النقد البلاغي والنقد الأدبي بين التداخل والتمايز - مراجعات في أصول النظر وميادين التحليل) لتسليط الضوء على تلك العلاقة الجدلية وإعادة قراءة تلك الثنائية **برؤية** منهجية أصولية؛ إذ يسعى البحث إلى تتبع الجذور المعرفية والمنهجية التي تفصل بين الحقلين واكتشاف الأصول الفارقة بينهما في واقع بنية النص وتماسكه وترابطه عند التحليل.

ولا تغفل الدراسة إبراز الجوامع المشتركة التي تجمع النقدين البلاغي والأدبي، بوصفهما مجالين نقديين متداخلين، وقد يكون لكل منهما أصوله ومنطلقاته، وقد يتكاملان ويمتزجان في تحليل النصوص وتذوقها والكشف عن أبعادها الإبداعية.

كما تكمن أهمية البحث في الكشف عن ميادين النقد البلاغي والنقد الأدبي، ومراجعة المساحات المتداخلة بينهما، وتلمّس أوجه الاشتراك في ميادين التحليل، ويهدف العمل إلى وضع اليد على آليات التحليل المناسبة لكل حقل، لقراءة النصوص الأدبية والبلاغية بوعي نقدي يتصل بالأصول التراثية ويراعي متطلبات الامتداد المعرفي في الدراسات النقدية المعاصرة.

وتأتي إشكالية البحث وتساؤلاته من جهة أن النقاد قد أدركوا أنّ العلاقة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي قد شابها في بعض التصورات نزوع إلى توسيع مجال أحدهما أو تضييق مجال الآخر، مع أن النظر في التطبيق يكشف عن اشتراكهما في كثير من عناصر التحليل، واختلافهما في الأصول النظرية وزوايا المعالجة، وهو الذي قامت عليه الدراسات التطبيقية والموازنات الشعرية، واهتمت به الدراسات النقدية الحديثة، ومن هنا يسعى البحث للإجابة عن السؤال الرئيس:

ما طبيعة العلاقة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي في أصول النظر وميادين التحليل؟ وما مظاهر التداخل والتمايز والتكامل بينهما؟ وتتفرع عنه الأسئلة الآتية:

1. ما الأصول النظرية التي اشترك فيها النقد البلاغي والنقد الأدبي؟ وكيف تجلت في ممارستهما النقدية؟
2. ما أوجه التمايز في الأصول النظرية بين النقد البلاغي والنقد الأدبي؟
3. ما أثر اختلاف منطلقاتهما ومرجعياتهما في زاوية النظر إلى النص؟
4. ما أبرز الميادين التي يلتقي فيها النقد البلاغي والنقد الأدبي في التحليل التطبيقي للنصوص؟
5. كيف تختلف طرائق معالجة النقد البلاغي والنقد الأدبي للعناصر المشتركة في النص، مع بقاء الميدان التحليلي مشتركًا بينهما؟

5. إلى أي مدى يسهم التكامل بين المنظورين البلاغي والأدبي في الكشف عن القيم الجمالية والدلالية للنص؟

ومن هنا يسعى البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف، من أبرزها:

1- الكشف عن الأصول النظرية المشتركة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي، وبيان مظاهر حضورها في الممارسة النقدية.

2- بيان أوجه التمايز في الأصول النظرية بين النقد البلاغي والنقد الأدبي، والكشف عن أثر اختلاف منطلقاتهما ومرجعياتهما في زوايا النظر إلى النص.

3- رصد الميادين المشتركة التي يلتقي فيها النقد البلاغي والنقد الأدبي في التحليل التطبيقي للنصوص.

4- بيان اختلاف طرائق المعالجة لدى النقد البلاغي والنقد الأدبي للعناصر المشتركة في النص، مع إبراز أن اختلاف زاوية النظر لا يعني اختلاف الميدان أو اختصاصه بأحدهما.

5- إبراز قيمة التكامل بين المنظورين البلاغي والأدبي في الكشف عن القيم الجمالية والدلالية للنص.

ثم إنه قد ظهرت بعض الدراسات التي اتجهت إلى موضوعات النقدين البلاغي والأدبي وتناولتهما من جهات متنوعة، ومن تلك الدراسات:

1- دراسة بعنوان: (المصطلح النقدي والبلاغي عند الشعراء النقاد من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري)، للباحثة: فوزية أحمد سعيد المذيعي (المذيعي، 2004).

هدفت الدراسة لبيان المصطلح النقدي والبلاغي عند الشعراء النقاد في فترة تبدأ من القرن الثالث، وتمتد حتى القرن الخامس الهجري، حيث وردت لدى الشعراء النقاد مصطلحات في فترة الدراسة، وقد استخرجت الباحثة تلك المصطلحات من كتبهم النقدية، وعرضت المعنى اللغوي والاصطلاحي اعتمادًا على الكتب النقدية القديمة أو الحديثة، وانتقلت إلى عرض آراء الشعراء النقاد فيها، وعن طريق تلك الآراء استنتجت دورهم في تأصيل المصطلح وتطويره، وهو ما تم تأكيده بالفعل عبر عرض آراء النقاد من غير الشعراء وملاحظة سيرهم على خطا الشعراء النقاد، وأنّ تطور المصطلحات النقدية والبلاغية يبيّن أنّ للشعراء دورًا فعالًا في تطور تلك المصطلحات وانتشارها، لأنهم يمثلون الجانب التطبيقي للنقد.

2- دراسة بعنوان: (المصطلح النقدي والبلاغي في النقد العربي القديم: نقد النثر)، للباحث علاء محمد فرحان شدوح (2012).

هدفت الدراسة لبيان المصطلحات النقدية والبلاغية التي تخص نقد النثر من جهة، والتي يشترك فيها نقد النثر مع نقد الشعر من جهة أخرى، وتمت دراسة تلك المصطلحات دراسة نقدية تاريخية مقارنة، حاول الباحث من خلالها أن يجلّي كيفية وجود تلك المصطلحات في صفحات كتب نقد النثر القديم وصفحات الكتب التي تجمع بين نقد النثر ونقد الشعر، وبيان مراحل التطور التي مرت بها هذه المصطلحات منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية السابع الهجري؛ وقد تناول الباحث مصطلحات التركيب اللفظي للنص الأدبي ومزاياه ومصطلحات البنية الإيقاعية والصوتية ومصطلحات الإبداع الفني ومصطلحات معنى النص الأدبي ودلالته، وسلّط الباحث الضوء على تلك المصطلحات بالتحليل والمناقشة وبيان الفوارق والمشابهات بينها عند النقاد القدماء.

3- دراسة بعنوان: (البلاغة والنقد الأدبي: الوظائف والمساحات المشتركة: دراسة تاريخ النظم وتطوره)، للباحث: هشام كركاعي (2016).

هدفت الدراسة لبيان مدى التقاء البلاغة والنقد في مساحة عمل واحدة هي النص الأدبي، إلا أنّ بينهما فروقًا ما بين العلم والفن؛ فالبلاغة علم يقوم على قواعد وحدود وتقسيم وتحكم مقولاتها قيود منطقية، والنقد فن يقوم على التحليل والحكم والتعليق والتقويم وتحكم عملياته حرية إبداعية، لكن هذه الفروق لا تمنع من تداخلهما وتجاورهما ما داما يلتقيان في منطقة النص الأدبي فتحضر مقولات بلاغية في النقد وتؤدى عمليات نقدية في البلاغة، مما يفرز فنا نقديا بطعم علم بلاغي، وعلمًا بلاغيًا بذوق فن نقدي، ويعتبر النظم من أهم المساحات المشتركة بين النقد والبلاغة لاضطلاعهما بدراسة تاريخه وتطوره الاصطلاحي باعتباره وليجة للكشف عن أسرار إعجاز النص القرآني، وحاول الباحث بيان الدور التاريخي للبلاغة والنقد في دراسة تاريخ النظم العربي وتطوره للكشف عن أسرار إعجاز النص القرآني بالتركيز على عبد القاهر الجرجاني الذي شكل حلقة وصل بين البلاغيين النقاد وعلماء الإعجاز بنظريته في النظم.

4- دراسة بعنوان: (نظرية التصوير الفني بين الموروث البلاغي والنقد الأدبي الحديث: دراسة في الخصائص)، للباحث: أحمد مداني (مداني، 2021).

هدفت الدراسة لبيان مسألة من مباحث جمالية الأسلوب في التعبير_ لا سيما التعبير القرآني_ وهو التصوير الفني الذي كان يحس به النقاد القدامى عند المفاضلة بين الشعراء، لكنهم لم يذكروه عند إصدارهم الأحكام النقدية، كما لمح إليه البلاغيون واقتربوا من معناه دون أن يكتشفوه، فلما كان العصر الحديث، بدأت ملامحه تظهر في دراسات نقاد الأدبي العربي الحديث، باسم الصورة الفنية

أحيانا وباسم الصورة الشعرية أحيانا أخرى، ضمن تلك الآراء النقدية التي كانت تحاول التجديد في علم البلاغة، واعتبار هذا التجديد ضرورة يدعو إليها التطور اللغوي في التعبير والأسلوب، وتدعو إلى إسقاطه على أساليب النص الأدبي، ومن هذه المفاهيم ظهر مصطلح التصوير الفني في أبحاث ابن سيده الذي نقل دراسة هذا المصطلح، من مجال التنظير إلى حيز التطبيق على النص القرآني، وعدّ ذلك المصطلح مصطلحا يمثل جانبا من جوانب الإعجاز البياني، فأعطاه بذلك مفاهيم أكثر وضوحا وأبعادًا دلالية أشد عمقًا، وبهذا أصبح في منظوره النقدي نقلة نوعية في مجال الأسلوب، كاد الجرجاني أن يصل إليه لولا انشغاله بمسألة النظم، لذا فالبحث رام ربط ذلك المصطلح النقدي بجذوره في الموروث البلاغي، وذكر المفاهيم والخصائص والتطبيقات المتعلقة به في النقد الحديث، لاسيما تلك التطبيقات التي أسقطت على القرآن الكريم.

5- دراسة بعنوان: تحرر النص الأدبي بلاغة وقراءة في نقد النقد البلاغي، سارة سمير عبد الحكيم، بحث مُحكم منُشور بمجلة: الزهراء، بجامعة الأزهر - كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالقاهرة، ع31، مصر، 2021م.

هدفت الدراسة لبيان معالجة مفهوم التحرر البلاغي والوقوف على حدوده والتصور المقدم من الاتجاهات النقدية الحديثة لصياغة ذلك التحرر وتحليله؛ ورصد التزامن بين دعوات تحرر البلاغة والنص الشعري المعاصر والكشف كذلك عن المغالطات الفكرية والمعرفية التي انطلقت منها بعض هذه الدعوات، وذلك في إطار ما يعرف بنقد النقد البلاغي الذي يعنى بمراجعة الأقوال النقدية والكشف عن مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية، وقد خلص البحث إلى أنَّ دعوات التحرر جزء لا يتجزأ من اتجاهات تجديد البحث البلاغي والأدبي. وإن اختلفت المشارب وتعددت الرؤى، فإنّ ثمة روابط واهتمامات مشتركة. وأنَّ البلاغة العربية لا تتضمن إعاقة لتحرر النص الأدبي بناء وتحليلا ونقدًا، ومفهوم البديع في التراث البلاغي يؤكد ذلك، إذ يقوم على تتبع السبق في تأليف الشعراء والكتاب، فيرصد محاولات التجديد والإبداع في الصياغة الأدبية، وتتضمن دعوة التحرر في كتاب الدكتور منذر عياشي بعض المغالطات المضطربة، وهي نتاج شيوع لغة التعميم التي اختزلت البلاغة العربية في بعض الشواهد والقراءات النقدية التي تتردد دون وعي بالطاقات الإبداعية لتلك البلاغة التي ألصق بها كذبا تهمة تراجع الأدب.

6- **دراسة (2022) بعنوان:** النقد وأثره في تطور البلاغة، عاشور، فرج ميلاد محمد، بحث مُحكم منُشور بمجلة: التربوي، بجامعة المرقب - كلية التربية بالخمس، ع21، ليبيا، 2022 م..

هدفت الدراسة لبيان النقد وأثره في تطور البلاغة، فالبلاغة العربية هي ثمار جهود النقاد عبر مسيرة النقد، والتي تمثلت في أفكارهم وآرائهم وتأملاتهم وتحليلاتهم، استخدم البحث المنهج الاستقرائي، وتناول الباحث تعريف النقد وتطور مفهومه وبيان النقد والبلاغة في العصر الجاهلي وفي صدر الإسلام وعصر بني أمية ثم في العصر العباسي (عصر التأليف المنهجي)، وأُختتمت الدراسة بالإشارة إلى أنّ النقد والبلاغة قد تآزرا وسارا معًا من زمن إلى زمن ومن سلف إلى خلف بفضل الملاحظات التي سجلها الشعراء والأدباء والنقاد، حتى وصلت إلى مرحلة النضج والاكتمال، وهي نتيجة طبيعية لمراحل متعددة، بدأت منذ بدايات النقد التذوقي غير المعلل في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام.

- أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراسة الحالية والدراسات السابقة:

تتفق الدراسة والدراسات السابقة في تناول النقد البلاغي وعلاقته بتحليل النص والخطاب، وارتكزت تلك البحوث على دراسة المصطلحات، وبيان رؤية النقد البلاغي والنقد اللغوي وبيان التأثر والتأثير بين البلاغة العربية ونظريات النقد الحديث، في حين ركزت هذه الدراسة على العلاقة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي والكشف عن مجالات التمايز والتداخل بينهما في النظر والتحليل.

وقد اتبعت الدراسة المنهج التأصيلي المقارن، مستعينة بالمنهج التحليلي النقدي بصفته الأقرب إلى طبيعة هذه الدراسة؛ لتحليل الخطاب النقدي وفق تطور الدرس في النقد البلاغي والأدبي.

واقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث:

- **المبحث الأول: الأصول المشتركة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي**
- **المبحث الثاني: الأصول الفارقة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي**

- **المبحث الثالث: ميادين التحليل بين النقد البلاغي والنقد الأدبي**
- النتائج والتوصيات.

التمهيد

أولا: مفهوم النقد الأدبي وتطوراته:

النقد الأدبي -في أقرب توصيفاته- هو: علم يدرس الأدب من منظور أنه فن يعرض التجارب الإنسانية التي يستمدها من الحياة، فالنص الأدبي يقدم تفسيرًا للحياة من زاوية معينة تمثلها القضية التي يطرحها النص، ومن ثم، فالنقد الأدبي يبحث في ماهية التجربة المقدمة، وكيفية تقديم الأديب لها في النص (زكي، 1972، ص 16).

وهو بعبارة أقرب اصطلاحًا: الفحص الدقيق والوعي العلمي الموجه نحو النصوص الأدبية المختلفة، سواء أكانت شعرًا أم نثرًا، بهدف تفكيك بنيتها، وتحليل جمالياتها، وفهم الأسرار الكامنة وراء صياغتها الجمالية والدلالية (بدوي، 2013، ص 15).

والنقد بمفهومه هذا لم يعد مجرد أداة لإصدار أحكام قيمية سريعة بالقبول أو الرفض، أو لتصنيف النص بين الجودة والرداءة، بل تحول إلى نشاط عقلي يسعى إلى تفسير النصوص، واستنطاق دلالاتها الخفية، وتوضيح الأساليب الإبداعية التي اتكأ عليها الأديب للتعبير عن رؤاه وتجاربه (فضل، 2002، ص 45).

وهذا المفهوم الشامل لم يظهر دفعة واحدة، بل هو ثمرة مسيرة تاريخية ممتدة تطورت وتغيرت أدواتها ومعاييرها بتغير الوعي البشري عبر العصور المتلاحقة، كان النقد في بيئته الأولى يحمل طابعًا فطريًا انطباعيًا يعتمد على حاسة الذوق المباشرة والخبرة الشفهية، ويتجلى هذا بوضوح في البيئة العربية في العصر الجاهلي، حيث كان الشعراء يحتكمون إلى قامات نقدية بارزة في الأسواق الأدبية الدورية مثل: (سوق عكاظ)، لإصدار أحكام عفوية سريعة لا تعتمد على تعليلات علمية مكتوبة بل على صفاء السليقة اللغوية (سلام، 2005، ص 28).

ثم بتغير السلائق والذوائق الأدبية فارق النقد مرحلة البدايات ودخل مرحلة التدوين الممنهج والتقنين العلمي؛ وذلك سعيًا من النقاد العرب إلى ضبط الذائقة وفق أصول البيان العربي من ناحية، ولتفسير الذوق وتعليله من ناحية أخرى، وتعد التجربة النقدية عند العرب في هذه المرحلة من أغنى التجارب الإنسانية، إذ تحول النقد على يد فحول العلماء والبلاغيين إلى علم راسخ تضبطه مصنفات كبرى؛ فقد أسهم الجاحظ في وضع لبنات نظرية البيان واللفظ والمعنى وتبعه ابن قتيبة في ذلك، ومثله ما نجده عند ابن سلام الجمحي والآمدي والقاضي الجرجاني وابن طباطبا في مناقشة القضايا الكبرى كالطبقات والسرقات الأدبية والموازنة بين الشعراء والوحدة العضوية والصدق والكذب.

وبلغ هذا النقد ذروته المنهجية عند عبد القاهر الجرجاني الذي وضع (أسرار البلاغة) للعلم بالشعر ونقده ومعرفة التفاوت البياني في الشعر العربي وتمايز معانيه وتباري الشعراء في توظيف المعاني العقلية والتخييلية وضوابط السرقة، ثم وضع (نظرية النظم) في كتابه (دلائل الإعجاز)، لتكون معيارًا دقيقًا يحكم على جودة النص من خلال طريقة صياغته والتحام ألفاظه بمعانيه، وتقرير أصل المعنى وخاصه، مدفوعًا في الأصل بالبحث في الدلائل التي يظهر بها إعجاز القرآن الكريم، وأن عمادها العلم باللغة وقواعدها، والعلم بالشعر العربي ونقده، وأنه لا سبيل إليه بغير هذين الطريقين.

ثم في العصر الحديث والمعاصر، شهد النقد الأدبي ثورة جذرية قذفت به إلى آفاق معرفية واسعة، نتيجة الانفتاح على العلوم الإنسانية الحديثة كاللسانيات، وعلم النفس، وعلم الاجتماع الفلسفي، وتوسعت مهمة الناقد، وانقسم النقد الحديث إلى اتجاهين منهجيين كبيرين؛ تمثل الأول في المناهج السياقية التي تعاملت مع النص بوصفه وثيقة تعكس بيئة المؤلف، أو نفسيته، أو واقعه الطبقي، وتمثل الاتجاه الثاني في المناهج النصية النسقية (كالبنيوية، والتفكيكية، والأسلوبية، ونظرية التلقي) التي نادت بضرورة فصل النص عن ظروفه الخارجية وعن مؤلفه، والتركيز على (بنية النص الداخلية)، بوصفه نظامًا لغويًا مغلقًا يولد دلالاته من شبكة العلاقات الرابطة بين كلماته(الفقي، 2011، ص 67؛ فضل، 2002، ص 89).

واختلفت المدارس النقدية الحديثة في تقييم تلك التفسيرات، أو بالأحرى النصوص الأدبية التي تقدمها وتشتمل عليها، واتجهت التيارات النقدية الأدبية للبحث في المثلث الشهير: المؤلف والنص والمتلقي.

وهذا التطور يكشف عن اتساع مفهوم النقد الأدبي وتعدد مجالات النظر فيه تبعًا لتعدد المناهج والاتجاهات، فلم يعد مقصورًا على تقويم النص من جهة لغته أو أسلوبه، وإنما اتسع ليشمل بنيته الداخلية، وتجربة مبدعه، وسياقه، وما يثيره من دلالات وجماليات في ضوء اختلاف المناهج النقدية. ومن ثمّ، فإن النقد الأدبي في هذه الدراسة لا يراد به مذهب نقدي بعينه، وإنما يراد به جملة الممارسات النقدية التي تتجه إلى تحليل النص الأدبي والكشف عن قيمه الفنية والدلالية، وهو ما يمهد للنظر في علاقته بالنقد البلاغي من حيث أصول النظر وميادين التحليل.

ثانيًا: مفهوم النقد البلاغي:

من المتقرر أنّ البلاغة تقوم على قياس قدرات المتكلم والبحث في آلية توصيل المعنى للمتلقي، وأن مكانته ومعايير الجودة في كلامه - منطوقًا أو مكتوبًا - تتوقف على معايير امتلاكه هذه الأدوات، من حيث: دقة اللفظ، وجودة التركيب، وصفاء الصورة وجمالياتها التي اتفق عليها نقاد البلاغة في القديم والحديث (النواجي، 1403، ص37).

ومن هنا يقوم النقد البلاغي على الآليات التي يشتمل عليها النص ومدى مطابقتها لمقتضى حال المخاطب، أي: إنه "علم يدرس ثلاثة جوانب من الكلام، وهي: علم المعاني، ويدخل فيه تركيب الكلام وتحليله، وما يترتب على ذلك من معنى يحدِّده النظم وعلم البيان، ويشمل البحث في الصورة، وتأثيرها في التعبير، وعلم البديع، ويضم ألوان التحسين بعد أن تتسق العبارة، ويتجلى المعنى بأروع تصوير" (مطلوب، 2021، ص 195).

والنقد البلاغي، وإن كان يستمد أصوله ومعاييره من مباحث البلاغة العربية، فإنه لا يطابق علم البلاغة في مفهومه وحدوده؛ إذ تتجه البلاغة إلى تأصيل القواعد والمعايير، في حين يتجه النقد البلاغي إلى استثمار تلك الأصول في قراءة النصوص وتحليلها وتقويمها، والكشف عن مدى تحقق مقتضيات الفصاحة والبلاغة فيها وأثرها في المعنى والتأثير؛ ومن ثمّ، فإن حضور المباحث البلاغية في النص لا يعني بالضرورة قيام النقد البلاغي، ما لم تنتقل من مجرد الوصف إلى التحليل والحكم النقدي.

وقد كان لعبد القاهر الجرجاني أبرز الفضل في بروز النقد البلاغي من الناحية النظرية، وذلك في كتابه (أسرار البلاغة)، الذي ردَّ فيه هذا الفن إلى هذه الأقسام الثلاثة، بقوله: "وإذا نظرتَ في أمر المقاييس، وجدتَها ولا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رَوْنَق لها ما لم تَزِنْها، وتجدُ التشبيهات على الجملة غير مُعْجِبَةٍ ما لم تكُنْها، إن شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود رُوحانية لا تنالها إلاّ الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها، وإنما ينجلي الغرض منها ويَبين، إذا تُكُلِّم على هذه التفاصيل، وأُفرِدَ كُلُّ فن بالتمثيل"(الجرجاني، 1991، ص 43).

وهو ينبِّه إلى المعايير الثلاثة التي يقوم عليها النقد البلاغي، وقدرة الأديب على جذب المتلقي ليتفاعل مع النص، ومن هنا يمكننا رصد الفرق بين النقد البلاغي ونظيره الأدبي، يقول (محمد أبو موسى) معقِّبًا على منهجية عبد القاهر في تناوله للنص: "وكأنه يقول لك: لا تقرأ البلاغة إلا والنص بين يديك؛ لأن النص هو الأول، والنص هو الثاني، والبلاغة ليس لوجودها مبرر إلا أن تكون أداةً لتقليب النص، وأداة تفتيش وتحليل وحفر في اللغة"(أبو موسى، 2012، ص 16).

فالنقد البلاغي إذن يبحث في أصل مهم، هو: كيف كتب الأديب النص؟ من منظور الآليات التي تتعلق بالنص من جهة بنائه الأسلوبي داخليًا، ويتضمن هذا رعاية المبدع من جهة امتلاكه لأدوات البناء، ثم بتذوق النص من جهة المتلقي، فهو ينظر إلى داخل النص وخارجه من جهة المبدع ومن جهة المتلقي، ويختلف عنه في أصل النظر النقد الأدبي الذي يبحث في النص من منظور داخلي يتعلق بالفكرة والقضية، ومنظور خارجي يتعلق بالشاعر من جهة ملابسات تجربته الشعرية، والغرض الذي ضمّنه القصيدة، على اختلاف اتجاهات المدارس النقدية؛ غير أن هذا الاختلاف في الأصل النظري لا يعني افتراق النقدين في ميادين التحليل، إذ قد يشترك المنهجان في النظر إلى عناصر النص ذاتها، وإن اختلفت زاوية المعالجة وأدواتها وغاياتها، ويفضي هذا المنظور إلى استحضار العلاقة بين المؤلف

والنص والمتلقي، بوصفها أحد الأطر التي تتعدد فيها زوايا النظر النقدي؛ إذ قد يختلف حضور هذه الأطراف وأثرها في الأصل النظري لكل من النقدين، دون أن يمنع ذلك من اشتراكهما في تحليل النص وما يتصل به من عناصر.

مما ينبني عليه أن النقاد القدامى أطّروا حدود النقد الأدبي في حدود (المقام) أو (الحال) الذي يجب أن يناسبه القول، إلا ما نجد عند عبد القاهر الذي جمع بين النقدين في تناوله للمعاني والأغراض، يقول في تعليقه على أبيات البحتري:

بَلَوْنـــا ضَـــرائبَ مَـــنْ قـــد نَـــرى *** فَمـــا إنْ رأَينـــا لِفـــتح ضَـــريبا

هُـــوَ المـــرءُ أَبْـــدتْ لـــه الحادِثـــاتُ *** عَزْمـــا وَشِيـــكا ورأيـــا صَليـــبا

تنقَّـــلَ فـــي خُلُقَـــيْ سُـــؤْدُدٍ *** سَـــماحًا مُرجَّـــى وبَأسًـــا مَهيبـــا

فكالسَّـــيفِ إنْ جئتَـــه صـــارِخًا *** وكـــالبَحْرِ إن جئتَـــه مُسْـــتثيبًا

يقول عبد القاهر: "إنه ليس إذا راقك التنكير في (سؤدد) من قوله: (تنقل في خُلَقَيْ سُؤدَدٍ) وفي (دَهر) من قوله: فلو إذ نبا دهرٌ، فإنه يجب أن يروقك أبدًا وفي كل شيء، ولا إذا استحسنتَ لفظَ ما لم يُسَمَّ فاعله في قوله: وأُنكِر صاحبُ، فإنه ينبغي ألَّا تراه في مكان إلا أعطيتَه مثل استحسانك هاهنا، بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد، والغرض الذي تؤُمّ" (الجرجاني، 1995، ص 82).

فجمع عبد القاهر بين مبحث الدلالة (التعريف والتنكير) الذي يختص باللفظ (داخل النص)، والغرض الذي هو من متعلقات خارج النص؛ إذ لن يلتفت السامع لدلالة التنكير ما لم يناسب الغرض الذي قيل له، وهو ما يجمع بين النقد البلاغي للنص، والنقد الأدبي له، وعبد القاهر وإن كان يطلق (الغرض) أحيانًا مريدًا به (المعنى) الذي هو غرض داخلي في النص، إلا أنه إذا غاير بين المعنى والغرض لم ينصرف الغرض إلا للغرض الخارجي الذي هو الغرض الشعري، وقد غاير بينهما في هذا النص.

ويمكن القول: إن النقد الأدبي يبدو أوسع مجالًا من النقد البلاغي من حيث تنوع مستويات النظر في النص؛ إذ يصب النقد البلاغي في النظر إلى عنصر (البكاء على الأطلال) – على سبيل المثال – اهتمامه على قيمة اللفظ والمعنى، وروعة الصور البيانية، فيما يهتم النقد الأدبي بذلك بوصفه آلية ترتبط بتجربة الرحيل عن الديار قديمًا، وأسبابها ودوافعها من منظور تاريخي، ومكتسبات العربي في بيئته الصحراوية: سلبًا أو إيجابًا مما يضطره للرحيل، وترك الديار موئلًا لحيوان الصحراء، وشوارد البشر.

وهذا العموم والخصوص هو من جهة الأصل النظري للنقدين؛ فأما مواجهة النص والغوص في ميادين التحليل فهو ما ستتناوله الدراسة في مبحثها الثالث إن شاء الله.

المبحث الأول: الأصول المشتركة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي

يهدف هذا المبحث إلى تحديد الأصول النظرية المشتركة التي قامت عليها أصول النقد البلاغي والأدبي، وانبنت عليها أحكام النقدين؛ وإنه بالتتبع يمكن القول إن ثمة أصولًا نظرية يشترك فيها النقدان ويلتقيان، ويجمعهما قواسم مشتركة لا ينفصل فيها أحدهما عن الآخر، ويمكن بيان ذلك من خلال أصول ثلاثة:

- **الأصل الأول: التداخل على مستوى الألفاظ والنظم:**

لا شك أنّ النقدين البلاغي والأدبي يقومان على مساحة مشتركة تتصل باللغة، التي هي الآلية المركزية لإنتاج المعنى بشقيه: الجمالي والجلالي الدلالي؛ إذ يتعذر على النقد الأدبي الانفصال عن البنية التعبيرية للنص، ومن ثم فالعلاقة بين النقدين ليست علاقة منفصلة بقدر ما هي منطقة تقاطع لمحاور معرفية.

أولًا: التداخل على مستوى اللفظ:

تمثل الألفاظ النواة الأولى للبناء في النقد: الأدبي والبلاغي، وقد أدرك البلاغيون العرب الأوائل أن قيمة اللفظة لا تقتصر على المعنى المعجمي فحسب، وإنما بعلاقتها بالسياق، وقدرتها على تحقيق الانسجام داخل تركب النص بأكمله، ومن ذلك قول عبد القاهر:

"فلو كانت الكلمة إذا حسنت، حسنت من حيث هي لفظ وإذا استحقت المزية والشرف واستحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبدا أو لا تحسن أبدا"(الجرجاني، 1995، ص 55)، فقد أكد عبد القاهر الصلة بين حسن اللفظ وحسن التركيب؛ ذلك بأن اللفظ خارج تركيبه أو سياقه لا يحمل قيمة جمالية مستقلة، وإنما هو نابع من معناه وتحدد قيمته داخل النسق التعبيري الذي ينتظمه.

واهتم النقد البلاغي بترتيب المفردات من جهة الأصل، ومن جهة الهيئة، والترتيب من جهة الأصل اشترطوا فيه سهولة اللفظ وحسن مأخذه، والبعد عن الإغراب والصنعة.

وقد أفاد النقد الأدبي من تلك الرؤية البلاغية في تحليل اللغة الشعرية والنثرية؛ إذ أصبح اختيار اللفظ عن رؤية المؤلف، وآرائه التي ترتكز على خارج النص، وهي منطقة تلاقٍ تنتصر للنقد البلاغي الذي قدم الإرهاصات الأولى لدراسة النص: بنيويًّا، ثم ما لبثت الدراسات الحديثة أن تلقفت تلك الرؤية، وعالجتها معالجات مختلفة.

ولعل ما أورده القاضي علي الجرجاني في (الوساطة) أصدق مثال لذلك، ففي معرض تناوله قول بعض الأعراب:

أقـــــول لصـــــاحبي والعـــــيسُ تهـــــوي *** بنـــــا بـــــين المُنيفـــــة فالضِمّـــــار

تمتّـــــعْ مـــــن شَـــــميم عَـــــرارِ نجْـــــدٍ *** فمـــــا بعْـــــد العشـــــيّة مـــــن عَـــــرارِ

ألا يـــــا حبّـــــذا نفَحـــــاتُ نجْـــــدٍ *** وريّـــــا روضـــــهِ غِـــــبَّ القِطـــــارِ

يعلق عليها القاضي بقوله: "فهو كما تراه بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول. وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلِّم السّبْق فيه لمَنْ وصف فأصاب"(الجرجاني، د.ت، ص33)، فاتخذ القاضي الجرجاني معايير النقد البلاغي التي سار عليها في التقييم؛ ذلك أن تلقائية اللفظ وجزالته، وقربه من الأفهام هي التي رجَّحته على غيره، مع تعميم القاعدة، والإتيان بمعيار المفاضلة بين الألفاظ على نسق العرب في كلامها، واهتمامهم بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، ومن ثم فإن تجاور الألفاظ، والاهتمام بشرف المعنى، الناتج عن هذا التجاور: يمثِّل منطقة التلاقي بين النقد البلاغي والأدبي، وأن الأول منطلَقٌ رئيسٌ إلى الثاني.

وقد علَّق أحمد مطلوب على قول القاضي – السابق - بقوله: "وقد فضَّل القاضي أبيات الأعرابي؛ لأنها جاءت مطبوعة، ليس فيها تجنيس أو مطابقة، وليس فيها ما لجَّ فيه الشعراء المولّدون من فنون البديع"(مطلوب، 2021، ص 204)، فكان التجنيس والمطابقة، من التشاكلات اللفظية أو المعنوية مما يخضع للنقد الأدبي لدى المحدَثين، على النحو الذي يربط اللفظ لا بدلالته البلاغية فحسب، بل من خلال العصر الذي ورد فيه، والتأثيرات التي تأثر بها، على النحو الذي وشى باعتبار خارج النص، وعلاقته بالداخل.

ونحن نلاحظ أن معيار تفضيل أبيات الأعرابي خضع لسهولة اللفظ، أي: اعتماد الشاعر على الألفاظ السهلة معجميًّا من دون إقحام الغريب البعيد منها على البيت بغرض المطابقة أو التجنيس، وهو ما يراعي جهة اللفظ وأصله.

وقد ذكر التوحيدي، في مقابسته السادسة، (في علة تفاوت وقع الألفاظ في السمع، والمعاني في النفس)؛ أن "الألفاظ وسائط بين الناطق والسامع، فكلما اختلفت مراتبها، على عادة أهلها، كان وشيها أروع وأجهر، والمعاني جواهر النفس؛ فكلما ائتلفت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتها أنصع وأبهر، وإذا وفيت البحث حقه؛ فإن اللفظ يجزل تارة ويتوسط تارة، بحسب الملابسة التي تحصل له من نور النفس وفيض العقل وشهادة الحق وبراعة النظم"(التوحيدي، 1992، ص 145).

فهو يرى أن الألفاظ هي الوسائل التعبيرية التي يلجأ لها الشاعر، لإيصال المعاني الكامنة في النفس، وهو في معنى قولهم (الألفاظ قوالب المعاني)، وقد ربط التوحيدي بين الألفاظ وتوافقها مع العقل، بالإضافة إلى توافقها مع لغة متكلمها، وهو من أهم ما يحقق التفاهم بين الناطق والسامع، وواضح أنّ التوحيدي ينظر إلى اللفظ من جهة الأصل والهيئة والاشتقاقات؛ بدلالة قوله: (على عادة أهلها)، بحيث تختص كل لغة بألفاظها: هيئة ودلالة.

كذلك، اهتم النقاد البلاغيون بدلالة اللفظ من حيث تعدد المعاني ووفرتها، ومن ذلك ما أورده الباقلاني في قول البحتري:

أهْـــلًا بِـــذَلِكُمُ الخَيـــالِ المُقْبِـــلِ *** فعـــل الـــذي نَهـــواهُ أَو لَـــمْ يَفْعَـــلِ

وصولًا إلى قوله:

مـــن غـــادةٍ مُنعـــت وتمنَـــعُ نَيْلَهـــا *** فلـــو أنهـــا بـــذلت لنـــا لـــم تبـــذل

فقال: "فالبيت الأول، على ما تكلُّف فيه من المطابقة، وتجشُّم الصّنعة، ألفاظه أوفر من معانيه، وكلماته أكثر من فوائده، وتعلم أن القصد وضع العبارات في مثله، ولو قال قائل: هي ممنوعة مانعة، كان ينوب عن تطويله، وتكثيره الكلام وتهويله، ثم هو معنى متداول مكرر على كل لسان"(الباقلاني، 1997، ص 223).

ورغم عدم التسليم المطلق للباقلاني في نقد البحتري من منظور فكرته في الإعجاز فإنه قد راعى أصل اللفظ، وجريانه على الألسنة في معرض نقده للبيت من الناحية البلاغية؛ إذ يكثر استعمال ألفاظ (الخيال – الهوى) بين السامعين، وهو ما حدا بالباقلاني إلى الحكم على ألفاظ البيت بأنها وفيرة المعاني على الرغم من بساطتها.

ويمكننا تقرير أن جودة اللفظ، وسهولته تعد عنصرًا مشتركًا بين النقد الأدبي والبلاغي؛ إذ ورد في قول التوحيدي: الألفاظ وسائط بين الناطق والسامع، مما ينتمي إلى التصور البلاغي؛ كون الألفاظ أداة إبلاغ وتأثير لغويتين؛ لأن قيمة اللفظ، كحامل أولي للمعنى، تقاس بقدرته على نقل المعنى إلى السامع، وهو ما نجده عند الباقلاني أيضًا.

أما قول أبي حيان: "فكلما اختلفت مراتبها، على عادة أهلها، كان وشيها أروع وأجهر والمعاني جواهر النفوس"، ففيه بُعد أدبي واضح؛ لأنه يتعلق بالتأثير الحادث للمتلقي، وهو ما يندرج في خارجية النص، بحيث يهتم بحسن الصياغة، وجودة الأسلوب، وعلو الذائقة الأدبية لدى المرسل إليه، وهو ما نادت به بعض مدارس النقد الأدبي الحديثة فيما عرف بالبعد التداولي.

ثانيًا: التداخل على مستوى التراكيب النظمية

أما من ناحية التراكيب النظمية، فالنقدان أمام محور مشترك أيضًا؛ إذ ينظر النقدان إلى الكيفية التي تُبنى بواسطتها العلاقات بين الجمل داخل النص، على أساس قوانين بناء الخطاب، ومن ثم فالنقد البلاغي ينظر إلى التركيب؛ بوصفه أداة لإنتاج الدلالة، في حين يعتمد النقد الأدبي التركيب بوصفه أداة لبناء الرؤية الفنية، وتجسيد التجربة الشعورية والفكرية، من منظور الأثر الجمالي والإنساني الذي يضفيه هذا النسق على التجربة الأدبية.

ويمكن استجلاء ذلك من خلال نقد عبد القاهر لأبيات البحتري التي سبق إيرادها، ومطلعها:

بَلَوْنـــا ضَـــرائبَ مَـــنْ قـــد نَـــرى *** فَمـــا إنْ رأَينـــا لِفـــتح ضَـــريبا

إذ يقول: " فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازًا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة" (الجرجاني، 1995، ص 85).

ففي هذا التحليل يتجلى التداخل بين الرؤية النقدية البلاغية والرؤية النقدية الأدبية؛ بناء على تحليل البناء التركيبي للنصوص؛ بوصفها مصدر القيمة الجمالية والمعنوية، وعبد القاهر لم يكتف بوصف المعاني الظاهرة، بل يقدم تفسيرًا للتأثير الواقع على المتلقي، وأن جمال هذه الأبيات ليس عفويًا، وهذه منطقة من مناطق النقد الأدبي الذي يبحث في التأثير في نفس المتلقي، بخلاف منطقة النقد البلاغي التي أوردها في قوله: "قدَّم وأخَّر، وعرَّف ونكَّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو"، إذ هو نقد يدور في فلك بلاغة التركيب وخصائصه التي دفعت إلى ذلك التأثير وكانت هي الجهة المعلومة والعلة المعقولة المسببة لذلك التأثير، وهي التي أكدها عبد القاهر في نصّه الذي يؤسس فيه أهمية الجمع بين الذوق والمعرفة التي تفسره، وذلك في قوله: "وجملة ما أردت أن أبينه لك: أنه لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل" (الجرجاني، 1995، ص 40).

ومن هنا، فالناقد الأدبي يُعنى بالأثر الجمالي المتعلق بالتجربة الشعرية، ويأتي النقد الأدبي مشاركًا للنقد البلاغي في مراعاة جودة التركيب وسلامته، مع اتساع محيط النقد الأدبي ليشمل التجربة الشعرية والعناصر الأدبية الأخرى كالعاطفة والخيال، ولو تأملنا افتتاحية قصيدة النابغة يمدح النعمان بن المنذر بقوله (النابغة الذبياني، 1996، ص 9):

يَـــا دَار ميّـــة بالعليـــاء فَالسَّـــنَد *** أقـــوت وَطَـــالَ عَلَيْهَـــا ســـالف الْأَبَـــد

وقفـــت فِيهَـــا أصـــيلانًا أســـائلها *** عيّـــت جَوَابـــا وَمَـــا بـــالربّع مـــن أحـــد

فقد علَّق عليها محمد أبو موسى بقوله: "ثم إنه لم يقف عند مية، ولم يخاطبها إلا بهذه الجملة، ثم إنه حرف الخطاب عنها إلى دارها؛ إمعانًا في بعده عن مية، وهذا واضح في الغرض المسوق له"(أبو موسى، 2012، ص 28).

فأبو موسى يجيل النظر في دقة التركيب في النداء، وملاءمته للغرض المسوق من أجله، وافتتاحية الشاعر القصيدة بالوقوف على الأطلال، وهو ما انتهى به إلى مدح النعمان، ومن ثم وقع التداخل بين النظرة النقدية البلاغية في التركيب ودقة النظم؛ بتحريف الخطاب إلى الدار للتعبير عن ساكنيها، والنظرة النقدية الأدبية التي راعت أبعاد التجربة الشعرية، وتألُّم الشاعر لرحيل الحبيبة التي تولَّه بها، فضلًا عن تقييمه لجودة المطلع، وكان النظر البلاغي تعليلًا للنظر الأدبي ومفسرًا له، ومن ثم وقع التركيب والنظم في محيط التعالق بين النظرتين النقديتين، بلاغيًا وأدبيًا.

- **الأصل الثاني: التداخل في الاتساق والعلاقات النصية:**

النقد البلاغي والنقد الأدبي لا يُغفلان أهمية الترابط النصي، كلٌّ من منظوره، فقد اهتم الدرس النقدي القديم بمباحث هي بعينها مما يعالج في الدرس البلاغي فيما بعد، ومنها: قضية الفصل والوصل عند البلاغيين.

وفي المقابل اهتم النقد البلاغي بفحص جودة النتاج الأدبي، من العلم بمواضع العطف، أو الاستئناف، والتهدِّي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها، أو تركها عند الحاجة إليها (المراغي، 1993، ص 162)؛ ولذا عرّف السكاكي الفصل والوصل: بأنه "ترك العاطف وذكره"، وحدد لكل من الفصل والوصل مواضع تحدد وجوب أو استحسان الفصل أو الوصل(السكاكي، 1987: 1/ 249).

ونلاحظ أن النقد البلاغي قد اهتم بفحص جودة النتاج الأدبي، وتحقق آليات الأثر الجمالي فيه من الداخل، كالعلم بمواضع العطف أو الاستئناف، والتهدِّي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها، أو تركها عند الحاجة إليها (المراغي، 1993، ص 162).

أما النقد الأدبي، فراح يبحث في معيار الجودة في الفصل والوصل من منظور إكساب الأديب المهارة اللازمة لإجادة استعمال الفصل والوصل، والتنبيه إلى مواضع الزلل والعثار، وهي المساحة المشتركة بين الفريقين(الجويني، 1975، ص167)، مع عدم إغفال منطقة النقد البلاغي، وآليات إنتاج المعنى؛ إذ ليس الأمر مقتصرًا على مبحث الفصل والوصل فحسب، بل شمل مباحث كثيرة، وهو ما يشير إليه الباقلاني في قوله: "كلام الفصحاء يتفاوت تفاوتًا بيّنًا في الفصل والوصل، والعلو والنزول، والتقريب والتبعيد، وغير ذلك مما ينقسم إليه الخطاب عند النظم، ويتصرف فيه القول عند الضم والجمع، ألا ترى أن كثيرًا من الشعراء قد وُصِف بالنقص عند التنقل من معنى إلى غيره، والخروج من باب إلى سواه، حتى إن أهل الصنعة قد اتفقوا على تقصير البحتري، مع جودة نظمه، وحسن وصفه، في الخروج من النسيب إلى المديح، وأطبقوا على أنه لا يحسنه، ولا يأتي فيه بشيء، وإنما اتفق له، في مواضع معدودة، خروج يُرتضى، وتنقل يُستحسَن"(الباقلاني، 1997، ص 38).

وإذا أردنا تحديد مساحة النقد الأدبي، من خلال كلام الباقلاني، وجدناها تنحصر في مستويات عدة، هي:

- مستوى البنية الخطابية (النظم)، بحيث يدخل النقد الأدبي في منطقة ترابط الجمل، وعلاقتها بإبراز أفكار المتكلم، فالعلاقة هنا معنية بالآلية التي تنتج الأثر الجمالي للتجربة (خارج النص).

- مستوى القيمة الأسلوبية (العلو والنزول): بحيث يشير النص إلى الارتفاع الأسلوبي، بوصفه منتَجًا جماليًا ذا فخامة وجزالة تنعكس على التركيب، أو الانخفاض الأسلوبي الذي يتمثل في التراكيب البسيطة سهلة المأخذ، القريبة من الأفهام، وهو أثر جمالي نفسي مبني على الأسلوب (خارج النص).

- مستوى الحركة الدلالية (التقريب والتبعيد): ويُعنى بقرب المعنى من نفس المتلقي أو بُعده، مما ينبني على الآليات البلاغية (داخل النص)، مثل: قرب المعنى (لفظ)، وضوح الدلالة (حقيقي)، أو انزياحها (انحراف تصويري)، وهو ما يتداخل فيه الحس النقدي الأدبي مع نظيره البلاغي.

نلاحظ ذلك من خلال قول الباقلاني: (ويتصرف فيه القول عند الضم والجمع)، وهو ما يشمل أيضًا مباحث عديدة؛ منها: حسن التخلص، مع مهارة الشاعر في التقريب والتبعيد، والانتقال من معنى إلى معنى.

من هنا، يشترك النقدان الأدبي والبلاغي في تقييم النص، من خلال النظر إلى بنية النص وترابطه ومدى تحقق معايير التأثير في السامع، من داخل النص وخارجه.

وغير هذا نماذج عديدة عالجها النقاد، كالعلوي في (الطراز)، والمرزباني في (الموشح)، وقدامة بن جعفر في (نقد الشعر)، وابن رشيق القيرواني في (العمدة) وهم في الأغلب متابعون لابن المعتز في (البديع) الذي قال إن: "جودة القطع هي حسن التخلص"(ابن المعتز، 1990، ص 36).

وقد فرّق صاحب (الطراز) بين الشاعر والناثر في حسن التخلص، فقال: "والتخلص في النثر أسهل منه في النظم؛ لأن الناظم يراعي القافية والوزن، فيكون في ذلك صعوبة بخلاف الناثر، فإنه لا يراعى قافية ولا يحافظ على وزن، بل هو مطلق العنان يضع قدمه حيث شاء، فمن أجل ذلك كان أشقَّ على الناظم منه على الناثر، لما ذكرنا"(ابن حمزة، 1423: 2/ 173).

ويوافقه ابن طباطبا في معرض تناوله طرق التخلص عند الشعراء المحدثين، بوصف هذه الطرق إحدى أهم آليات الترابط النصي بين أبيات القصيدة، فيقول: "ولطَّفوا في صلة ما بعدها بها، فصارت غير منقطعة عنها، ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم؛ لأن مذهب الأوائل في ذلك مذهب واحد وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها (بسير الفيافي)، وحكاية ما عانوا في أسفارهم: إنا تجشمنا ذلك إلى فلان؛ يعنون الممدوح"(ابن طباطبا، د.ت، ص 184).

فما أورده الباقلاني يختص بقدرة الأديب على مراعاة العلاقات بين الجمل، وحسن التخلص من معنى إلى معنى، مع مراعاة طبيعة الشعر من النثر، وهو ما قرره صاحب الطراز، في مقابل ما أورده ابن طباطبا عن الشعراء المحدَثين، ورعايتهم لهذه العلاقات، بحيث باتت محفوظة مكرَّرة لدى الشعراء.

ومما سبق يتضح اشتراك النقدين البلاغي والأدبي في ضرورة مراعاة العلاقات النصية، ووجوب الحفاظ على اتساقها؛ إذ لا يمكن للأديب شاعرًا أو ناثرًا أن يأتي بوصل في موضع فصل، مع تقرير أن النثر أيسر من الشعر شأنًا في قدرة الأديب على الفصل والوصل؛ نظرًا للقالب الشعري الذي يتقيد بعمود الشعر.

- **الأصل الثالث: الاشتراك في منهجية النقد التطبيقي وتحليل النصوص:**

لعلنا لا نجاوز الصواب إذا قرَّرنا أن للدرس النقدي التطبيقي منهجية تعنى بتطبيق النقدين البلاغي والأدبي على النصوص أدبية؛ سعيا إلى استخلاص المعاني العميقة، والكشف عن بنية النص، وسياقاته الثقافية والتاريخية.

ومن هنا اتضحت جهود بعض النقاد المحدثين في ميدان النقد التطبيقي، مثل: محمد مندور الذي ذهب إلى أن النقد التطبيقي يُعنى في المقام الأول بتقييم تجربة الأديب الإبداعية بوصفها عملًا قائمًا بذاته، ومن ثم ينبغي أن يحلله الناقد في حدود كيانه المستقل الذي لا يتناول فيه الظروف الاجتماعية والسياسية التي مرَّ بها الشاعر مما ينتمي إلى خارج النص الأدبي (شافع، 2022، ص 302).

وقد اتسم ما ذهب إليه مندور بنظرة منغلقة أشبهت النظرة الحديثة لدى البنيويين؛ إذ انغلق كلٌّ منهما على النص الأدبي ينقده من منظور داخلي دون التعرُّض لخارج النص أو وضع ظروف إنتاجه في الاعتبار، وهو محور يمكن القول إنه كان حاضرًا في التراث النقدي والبلاغي، فيكون ميدانًا مشتركًا بين النقد الأدبي الحديث والنقد البلاغي في التراث، من جهة حضوره لا من جهة الحكم بصحته المطلقة، ولا من جهة اطراده في التحليل، وإنما الكلام في إثبات وجوده عند النقاد العرب، وهذا لا يعيب النقد البلاغي ولا يقلل من شأن مراعاته لخارج النص في أحوال كثيرة؛ وإنما يمكن أن نعده وجهًا من وجوه حضوره أو يكون على أقصى التقديرات صورةً من صوره في

التراث، لا أنه صورة واحدة منغلقة على البنية الداخلية، ومن أمثلة ذلك ما أورده الباقلاني في نقد قول امرئ القيس (الكندي، 2004، ص27):

ويـــومَ دخلـــتُ الْخِـــدرَ خـــدرَ عُنَيـــزَةٍ *** فقالـــتْ: لـــكَ الـــوَيلاتُ إنَّـــك مُرْجِلـــي

إذ اعتمد الباقلاني في نقده على داخلية النص في التحليل، فيقول: "(فقالت لك الويلات إنك مرجلي): كلام مؤنث من كلام النساء، نقله من جهته إلى شعره، وليس فيه غير هذا، وتكريره بعد ذلك (تقول وقد مال الغبيط)، يعني قتب الهودج، بعد قوله: فقالت لك الويلات إنك مرجلي، لا فائدة فيه غير تقدير الوزن، وإلا فحكاية قولها الأول كافٍ، وهو في النظم قبيح" (الباقلاني، 1997، ص 166).

ويمكننا قراءة التحليل الوارد لبيان امرئ القيس من منظور النقد التطبيقي، ومناقشة موقع النص في سياقه التاريخي، بما لا يُسلّم فيه للباقلاني؛ فإن دخول الشاعر إلى الخدر مشهد تقليدي في الشعر الجاهلي، مما يعبر عن مألوف شعري معتاد في القصيدة العربية، أما قول الباقلاني: (كلام مؤنث من كلام النساء)، فهو عند التأمل ليس مثلبةً للشاعر، وإنما هو صورة من صور الكشف عن قدرة الشاعر على توظيف صوت المرأة في سياق تجربة العشق والغيرة، فضلًا عن دلالات التوتر المنسوب للحبيبة، على لسان الشاعر، بين (القول والفعل – والهوية والموقع الاجتماعي؛ إذ قولها: "مرجلي، أي: تعقر بعيري، فتدَعُني راجلةً أمشي" (الشيباني، 2001، ص133)، على النحو الذي يعتمد على النص نفسه من دون إغفال السياق.

كما أن قول الباقلاني عن قول الشاعر: (فقالت لك الويلات إنك مرجلي) "لا فائدة فيه غير تقدير الوزن، وإلا فحكاية قولها الأول كافٍ، وهو في النظم قبيح" أيضًا ليس مثلبة للشاعر إلا عند الانكفاء على داخلية النص وبتر الشطرين عن بعضهما، دون النظر إلى سياقه الخارجي، وإلا فقول امرئ القيس في البيت هو في الحقيقة مما يكشف عن السياق العاطفي والدلالي في البيت، والذي أشار إلى انقطاع الخيط الدلالي لقول الحبيبة، في الشطر الثاني، عنه في الشطر الأول، وهو ما يحيل على منهجية النقد لدى الباقلاني التي تراعي أولويات التأثير في المتلقي، دون استحضار السياق الخارجي للنص؛ ولهذا فقد عدّ الجملة الحوارية الأخيرة لمراعاة الوزن، ولا فائدة منها كما تقدم.

ونجد هذا لدى الآمدي في موازناته بين شعر أبي تمام والبحتري، ومنه نقده لأبي تمام (أبو تمام، 1942، ص 513):

لِلسَّـــيْفِ بَعْـــدَكَ حُرْقَـــةٌ وَعَويـــلُ *** وَعَلَيْـــكَ لِلمَجْـــدِ التَّليـــدِ غَلِيـــلُ

إذ أورد: "حرقة السيف استعارة فيها استقصاء، ولو قال: بكى السيف، أو: ليبك السيف، لكانت استعارة مألوفة معتادة" (الآمدي، 1994: 3/ 493).

وجاء سر إعجاب (القاضي علي الجرجاني) ببيت أبي تمام نابعا من جودة الصورة التي شخَّص بها السيف كإنسان يبكي، وابتعاده عن المألوف المكرور الذي لا جديد فيه.

ومن ذلك أيضًا ما أورده المرزباني، من قول أبي عمرو بن العلاء:

ثُـــمَّ قـــالوا تُحِبُّهـــا قُلـــتُ: بَهْـــرًا *** عَـــدَدَ القَطْـــرِ وَالحَصـــى وَالتُّـــرابِ

وكان ينبغي أن يقول: أتحبها؛ لأنه استفهام. قال: وقوله: بهرًا؛ أي: تعسًا"(المرزباني، 1995، ص 258).

واعتمد المرزباني على سياق النص الذي يقتضي الاستفهام؛ بدلالة ذكر الشاعر للجواب، وهو منحى بنيوي انغلق فيه الناقد على داخل النص، واكتفى بخرق الشاعر لقواعد اللغة والحوار، مما عدَّه كافيًا لتخطئة الشاعر، متجاهلًا تلقائية الحوار، وتخفُّف الشاعر من القيود اللغوية في مقام الحوار مع المحيطين؛ كونه ينتمي إلى خارج النص.

وهذا يتفق مع مناهج النقد التطبيقي المعاصر، الذي نجد فيه من نزع إلى المنهج التطبيقي المكتفي بداخل النص، ومن ذلك قول الخنساء (الخنساء، 2004، ص 64):

تَعَرَّقَنِـــي الـــدَّهْرُ نَهْسًـــا وَحَـــزًّا *** وَأَوْجَعَنِـــي الـــدَّهْرُ قَرْعًـــا وَغَمْـــزَا

وَأَفْنَـــى رِجَـــالِي فَبَـــادُوا مَعًـــا *** فَغُـــودِرَ قَلبِـــي بِهِـــمْ مُسْـــتَفزًّا

كَـــأَنْ لَـــمْ يَكُونُـــوا حِمًـــى يُتَّقَـــى *** إِذِ النَّـــاسُ إِذْ ذَاكَ مَـــنْ عِـــزَّ بَـــزَّا

يعلق عليه محمد أبو موسى بقوله: "تعرقني الدهر، أي: أهزلتني أحداثه... أما قولها: فغودر قلبي بهم مستفزًّا، فهو تصوير بالغ لروحها المنتفِضة، وقلبها المستفز، وكلمة (مستفزَّة) كلمة مصوِّرة لمعنى التفرق، والتوزع، والانتشار"(أبو موسى، 2012، ص 261).

ونلاحظ ملامح النقد التطبيقي داخل هذا النص، كالمنحى المعجمي، ودلالات الألفاظ ثم التصوير، وهو ما اتبع فيه منهج النقد التطبيقي الذي ينظر إلى بنية النص الداخلية دون النظر في ظروف إنتاجه، وهذا وجه من وجوه حضور النقد البلاغي الذي عرف أيضًا بالنقد التطبيقي، ولا يعني ذلك انغلاق أنظار النقاد البلاغيين على هذه الصورة، كما تقدم.

ونجد هذا المنحى عند المحدثين، كما عند محمد مندور في سياق تناوله تعليقات الآمدي على أبيات أبي تمام، التي يقول فيها (أبو تمام، 1942، ص 230):

بَيْضَـــاءُ تَسْـــرِي فِـــي الظَّـــلاَمِ فَيَكْتَسِـــي *** نُـــورًا وتَسْـــرُبُ فِـــي الضِـــيَاءَ فَـــيُظلِمُ

يســـتعذبُ المقـــدامُ فيهـــا حتفـــهُ *** فتَـــرَاهُ وهْـــوَ المُسْـــتَمِيتُ المُعْلِـــمُ

يقول مندور: "فالآمدي يعلق على البيت الأخير بقوله: (وقوله: ملطومة بالورد، يريد حُمرة خدها، فلم يقل: مصفوعة بالقارّ، ويريد سواد شعرها، ومخبوطة بالشحم يريد امتلاء جسمها، ومضروبة بالقطن يريد بياضها، إن هذا لأحمق ما يكون من اللفظ، وأسخفه، وأوسخه) ولعل ما أثار إعجاب الآمدي هو دلالة اللفظ ودقته، وجمعه بين الأثر الظاهر من بيان مظاهر النعمة، واللون الأحمر الذي يؤكد هذه الدلالة، في حين يستبعد تعبيرات محتملة لو لجأ إليها الشاعر لكان التعبير ممجوجًا سخيفًا".(مندور، 1994: 2/ 94).

والشواهد لدى الفريقين كثيرة، مما يؤكد سمات النقد التطبيقي لدى كل منهما، وانكفاء كل منهما على النص الأدبي، وتحليله من جهة الألفاظ، والتراكيب، والتصوير، ثم تكوين الحكم النهائي بناء على ما يقوله النص، وخارج النص، وحياة المؤلف، وانعكاسها على النص المكتوب، وإن كان أصحاب المنهج البنيوي في النقد الحديث قد تبنوا داخل النص وأغلقوا النظر عليه، وهاجموا المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه، وأسبابه الخارجية، واتهموها بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي؛ في سعيها لتفسير النصوص الأدبية في سياقاها الاجتماعي؛ لأنها لا تصف الأثر الأدبي – بالذات - حين تلح على وصف العوامل الخارجية؛ لذلك ينطلق البنيويون من ضرورة التركيز على النص الأدبي، وضرورة التعامل مع النص دون أدنى افتراضات سابقة من أي نوع، من مثل: علاقته بالواقع الاجتماعي، أو بالحقائق الفكرية، أو بالأديب وأحواله النفسية والاجتماعية، وهذا ما حدا (رولان بارت) إلى تشبيه النص بالجسد اللغوي، أو مجموعة من الجمل، وهو من عدم الدقة بمكان؛ فإن كون اللغة هي مادة الأدب لا تعني بحال أن الأدب هو اللغة، فالحجر مادة التمثال ليس مجرد حجر، ومن العبث أن نعرِّف التمثال بأنه جسد حجري"(الماضي، 1993، ص177).

فالناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبًا، والتي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصًّا أدبيًّا؛ ولكي يحقق ذلك، عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبُنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص؛ في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبًا (حمودة، 1998، ص159).

وذلك النظر النقدي الأدبي لا يخرجه في الأصل عن الاشتراك مع النقد البلاغي الذي يركز على داخل النص؛ إلا أن منطقة الاختلاف بينهما هي الانغلاق التام الذي تبنته البنيوية، فكان عنصرًا ينفرد به المنهج البنيوي في النقد الأدبي المعاصر عن النقد البلاغي، وهو ما سيفرد له مبحثٌ في موضع الافتراق بين النقدين، في المبحث التالي.

وهذا الأصل الثالث من أصول الاشتراك بين النقد الأدبي والنقد البلاغي يتصل بالمنهجية التطبيقية في تحليل النصوص، وهو ما يلتقي عنده النقدان في الإفادة من النظر في عناصر النص وتحليلها، وإن اختلفت زاوية النظر إليها وأدوات المعالجة وغاياتها، أما

ميادين التحليل، فتمثل الجانب التطبيقي لهذه الأصول، وهو مما سيفرد له البحث دراسة خاصة في مبحثه الثالث؛ لبيان أن عناصر النص لا تنحصر في اشتغال أحد النقدين دون الآخر، وإنما تتسع للتحليل من زاويتين متداخلتين ومتكاملتين.

المبحث الثاني: الأصول الفارقة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي

إذا كان النقدان يلتقيان في جملة من الأصول التي يقوم عليها النظر في النص وتحليله، فإن ذلك لا ينفي وجود أصول فارقة تتصل بزاوية النظر ومرجعيات التحليل وغاياته؛ فالاختلاف بينهما هنا اختلاف في المنطلقات والأدوات وطرائق المعالجة، وليس اختلافًا في انحصار عناصر النص في أحدهما دون الآخر. ومن ثمّ، فإن بيان الأصول الفارقة في هذا المبحث يراد به الكشف عن خصوصية كل منهما في النظر والتحليل، مع بقاء النص ومكوناته مجالًا مشتركًا يمكن أن تتكامل فيه القراءتان.

- **الأصل الأول: القراءة الموضوعية من و اقع بنية النص وتر ابطه:**

تُعدُّ القراءة الموضوعية من واقع بنية النص هي أُولى الأصول النظرية الفارقة بين النقدين البلاغي والأدبي؛ إذ تختلف طبيعة النقد لموضوع النص بين الفريقين، فالنقد البلاغي يركز على النص من الداخل، ويسعى لتقويم نجاح الأديب من عدمه في تطبيق المعايير النقدية من منظور ذوقي معرفي يحلّل به النص، كما سلف بيانه من قبل، وتعرف به مواضع الفصاحة والبيان، والتراكيب والصور والأساليب، أما النقد الأدبي فيراعي موضوع النص وأدبيته وتفسير تجربة الشاعر وانسجام النص أدبيًا؛ من هنا، فالقراءة الموضوعية لا تقف عند حدود الحكم على العبارة بالجمال أو التراكيب والصور بالحسن والجلال، وإنما تتجاوز ذلك إلى الكشف عن مواضع التنامي الدلالي، والانسجام الموضوعي، ووحدة التجربة.

وقد نظر عبد القاهر إلى النص نظرة ترتبط بمفهوم الوحدة العضوية التي تربط أجزاءه؛ إذ يقول في (فصلٌ في أن مزايا النظم بحسب الموضع وبحسب المعنى المراد والغرض المقصود): "وإذ قد عرفتَ أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازديادًا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض" (الجرجاني، 1995، ص 82).

فنرى عبد القاهر ينبه إلى القراءة الموضوعية للنص، بحيث تتشكل مزية التركيب بحسب السياق الذي يديرها دلاليا، ويربطها بالمعاني الكلية، والأغراض التي وضعها المتكلم لها، وأن المعاني ودلالات الألفاظ والتراكيب لا تكتمل إلا بنظرة موضوعية تدور حول الغرض الذي من أجله كُتِب النص، والفكرة العامة التي يتناولها، وهو ما نجده في قوله: "موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض"، مما يشير إلى أن النقد البلاغي يتناول النص من الداخل باعتبار وحدة الموضوع، والجو النفسي للقصيدة، وهو ما لا يسمح فيه للشاعر أن يُخِلَّ بالبناء النصي من حيث الاتساق ووحدة المقصد.

وما أكثر ما وقع فيه الشعراء من مآخذ عديدة عدَّها عليهم النقاد البلاغيون، وأبرزها التناقض، وعدم وضوح المعنى، وتضاربه مع ما قبله أو بعده، على النحو الذي ينقض المعنى الكلي أو يضعفه على أقل تقدير، **ومنه ما أخذه المرزباني على قول ابن نوفل:**

لأعـــــــلاجٍ ثمانيـــــــةٍ وشـــــــيخ *** كبيـــــر الســـــنّ ذي بصـــــر ضـــــرير

يقول المرزباني (1995): "وقول هذا الشاعر في هذا الشيخ إنه ذو بصر وإنه ضرير، تناقض من جهة القنية والعدم، وذلك أنه كأنه يقول: إن له بصرًا ولا بصر له، فهو بصير أعمى" (ص 300).

فعاب على الشاعر أن يأتي بالمعاني في القصيدة بما يؤكد إدراكه، وقدرته على الرؤية والإبصار، ثم أتى بلفظ (ضرير)، الذي أوقع في التناقض، ولو على سبيل المبالغة؛ لأن ذلك يضعف الوحدة العضوية، ويحيل إلى تناقض يقوّض أركان القصيدة وترابطها.

أما في النقد الأدبي، فلا بد أن يراعي الناقد موضوع النص فضلًا عن تجربة الشاعر، وهو ما عرفه النقد الأدبي المعاصر بمصطلح (كسر أفق التوقع)، بمعنى أن يتكئ المفسر (القارئ) على تجربته الخاصة، ما دام الأفق السابق للأشكال القديمة والجديدة، وللمشكلات والحلول، لا يمكن تعرُّفه في أقصى حالات تحقّقه، إلا من خلال الأفق الراهن للعمل المتلقَّى(هولب، 2000، ص 112)، وهو ما ينطبق على البيت السابق؛ إذ يعدُّه النقد البلاغي من باب التناقض الذي ينشأ عنه التضارب بين معاني وأجزاء القصيدة؛ في حين

يمكن للقارئ من خلال قراءته الموضوعية، أن يلاحظ أن الشاعر يعمد إلى المبالغة؛ لاستدرار تعاطف القارئ وتعريفه بالواقع المحيط به، وهو منحى خارج النص لا ينتمي للداخل، وهو نقطة فارقة بين الفريقين تعتمد على إحلال الذات المدركة في مركز النص (فضل، 2002، ص 151)(وقد أُخذت على هذه النظرية مآخذ كثيرة من أبرزها: فتح باب الفوضى التأويلية، وهلامية مصطلح القارئ الافتراضي، وغيرها).

فبيت ابن نوفل - إذن - يحتمل تأويلات متعددة تعتمد على ثقافة القارئ، منها أن التناقض واقع في المعنى الظاهري، إلا أن القراءة الموضوعية له تحيل على دلالة مجازية، في قوله: "ذي بصر"، أي: ذي بصيرة، على الرغم من عماه أو آفته الحسية الظاهرة، وهو ما يظهر فرقًا بين النقد البلاغي والنقد الأدبي المعاصر، وإن أمكن مخالفة القراءة المعاصرة التي يمكن أن تمحو ظاهرة التناقض في البيت، فالبصر غير البصيرة؛ إلا أن هذه المخالفة لا تلغي الفارق الظاهر بين النقدين، وأنه لا يمكن للنقد الأدبي - من هذا المنظور - تجاهل خارج النص، الذي يمثل الواقع المعيش، وهو ما يمثّل المرجعية المطلوبة من الناقد، الذي يلتزم بالمعايير النقدية السائدة، والتي تمثل الواقع؛ بهدف الحكم على العمل الأدبي، مما ينتج عنه الابتعاد عن أسباب الاختلاف في التناول النقدي، وهو جوهر (نظرية التلقي)، التي تقيم "ترابطًا بين تجربة الذات، وتجربة العالم المحيط بها(عبابنة، 2004، ص 380).

فالنقد الأدبي يراعي داخل النص وخارجه، ولا يتجاهل كذلك النظام اللغوي الذي كُتِب به النص وفي هذا يقول وهب رومية: "ومن الواضح أننا لا نقصد هذا النظام اللغوي بل نقصد أمرًا يتجاوزه، نقصد القول الشعري، أي: صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة، كالمعجم اللغوي والطريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكوِّن الأسلوب، وإذن نقصد بـ (اللغة في شعر فلان) أسلوبَه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسِّد التجربة الشعرية بالكلمات التي تُستخدم استخدامًا كيفيًا خاصًا، وهو الذي يمنح القصيدة طاقاتها الثَّرة. وبعبارة أوضح إن لغة الشعر هي مكوِّنات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقا والموقف الإنساني"(رومية، 2006، ص 24).

ونلاحظ قول رومية: "وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة، كالمعجم اللغوي والطريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها"، فضلًا عن مراعاة الموقف الإنساني، وهو ما يربط النص بثقافة العصر التي تتبرز فيه، ومن ثم يعتمد النقد الأدبي على قراءة ثقافية، كعلاقة العمل الأدبي بما سبقه، ومدى تدخُّل المنهج التاريخي في توجيه النظرة النقدية للعمل، وتحديد ذلك بدقة.

الأصل الثاني: تمايز أصول النقد البلاغي والأدبي عند القدامى والمحدَثين:

قد يكون من العسير بمكان أن يوضع حد فاصل بين النقدين؛ وذلك لغموض المساحة المشتركة بينهما عبر العصور؛ غير أنه يمكن القول إن ثمة أطرًا عامة تميز أصول كل منهما؛ فقد نشأ النقد البلاغي في صلة وثيقة بتقويم جودة التعبير والكشف عن وجوه الحسن والقوة والضعف فيه، فيما اضطلع النقد الأدبي بالقيمة الفنية الجمالية، ورصد الأثر الجمالي للتجربة الأدبية، وهو ما أشار إليه عز الدين إسماعيل بقوله: "ولم يقف النقد خارج البلاغة، بل ربما ذهب بعض المؤلفين إلى أن الأدباء لم يفرقوا بين علوم البلاغة وبين النقد، ويتضح هذا في كتبهم التي سميت باسم النقد، وبحثت في أبواب البيان، كـ(نقد الشعر) و(العمدة)؛ ذلك أن أبواب البيان هذه هي بعينها عناصر، كالتشبيه والاستعارة وغيرهما، فإذا كان الأدب صناعة، فإن البيان تفصيل لعناصر هذه الصناعة، والنقد كشف لهذه العناصر في العمل الأدبي، والحكم عليها بحسبها"(إسماعيل، 1974، ص 153).

وهذا يعني أن البلاغة آلة مهمة في نقد النص، لا يمكن فصلها عن النقد الأدبي؛ إذ هي تهتم برصد القوانين التي تحقق الجودة من منظور البلاغة، وهو ما انعكس على الدرس البلاغي النقدي بوجه عام؛ إذ أصبح النقد وسيلة لفك رموز هذه الصناعة التي تلبس فيها النقد البلاغي بنظيره الأدبي، وأنه إذا كان الأدب صناعة، فإن البيان تفصيل لعناصر هذه الصناعة.

غير أن النقد البلاغي ونظيره الأدبي يختلفان من حيث الأصل الذي يقوم عليه كل منهما نظريًا؛ فالنقد البلاغي يعنى بسياق الذوق والتجربة المعللة، على نحو ما وجدنا عند عبد القاهر في ربط الذوق بالمعرفة، وهو ما نجده في كتب القدماء الذين ذهبوا إلى أن البلاغة هي "البصر بالحُجَّة، والمعرفة بمواضع الفرصة، وأن تدع الافصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحًا أبلغ في الدرك، وأحق بالظفر، كذلك، فإن جماع البلاغة التماس حسن الموقع، والمعرفة بساعات القول، وقلة الخرق بما التبس من المعاني أو غمض، وبما شرد عليك من اللفظ أو تعذر"(الجاحظ، 1423: 1/ 92).

وهذا يعبّر عن حس نقدي بلاغي عند الجاحظ؛ إذ ركز على داخل النص، في قوله: "حسن الموقع، بمعنى" اختيار أنسب موضع للكلام، ومن ثم، فإن الكناية قد تكون أبلغ من الإفصاح بالكلام، على النحو الذي يتجاوز دلالات الألفاظ الظاهرة إلى الدراية بما ورائياتها من معان ثانوية، فيكون بذلك الدرس النقدي القديم قد أدرك حدود النقد الأدبي، من دون أن يقحم نفسه داخل حدودها.

أما النقد فيمثِّل الأداة التي يُقيَّم بها العمل الأدبي من موقعية تعنى بخارج النص، ولا تغفل جوهره؛ ذلك أنه لا يقتصر على دلالات الألفاظ والتراكيب، بل يتخذ منها متكأ إلى تقييم الأثر، وهو ما يبين توجُّهه النصي، ومدى التكامل في منهج الكاتب أو الشاعر، وفي ذلك يقول إحسان عباس: إن "النقد لا يقاس دائمًا بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق، وإنما يُقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه؛ فمنهج مثل الذي وضعه ابن طباطبا أو قدامة: قد يكون مؤسسًا على الخطأ في تقييم الشعر حسب نظرتنا اليوم، ولكنه جدير بالتقدير؛ لأنه يرسم أبعاد موقف فكري غير مختل، وعن هذا الموقف الفكري، يبحث دارس تاريخ النقد؛ ليدرك الجدية والجدة لدى صاحبه في تاريخ الأفكار"(عباس، 1983، ص 4).

وذلك يعني اختلاف المنهج النقدي الأدبي من زمن إلى زمن، نظرًا للتغيير الذي يطرأ في محيط الدراسات **النقدية**؛ ولذا نجد أنه نشأ في العصر الأموي "اتجاه نقدي جديد، فيه ضرب من التعليل الموضوعي، أساسه تقاليد العرب في أشعارهم وعاداتهم، وحياتهم العاطفية، وهو تابع للعرف اللغوي الذي أثَّر بخاصة في الموازنات فيما بعد" (هلال، 1997، ص 59).

وهذا يشير إلى منطقة تمايز نظري بين النقد البلاغي والأدبي؛ إذ تأثر الدرس النقدي بالعادات اللغوية السائدة، التي تضمنت منطقة لغوية التحمت فيها لهجات القبائل بأعراف وتقاليد الشعر، على النحو الذي يمثل المعايير الموضوعية في القصيدة، فيما اتجه النقد البلاغي إلى آليات الصياغة تركيبًا وتصويرًا، وهو ما يحيل على علاقة تكامل بين رصد جودة الصنعة التي تعين على إفهام المعاني من جهة المتكلم، وفهم المعاني من جهة المتلقي، وبين رصد الأثر الذي تحدثه في نفسه من جهة أخرى.

وأوضح دليل على هذا مذهب الصنعة الذي برع فيه وترأسه أبو تمام في زمنه؛ فجاء شعره نموذجًا للجمع بين القديم المتوارث والجديد المزخرَف، واختلفت صلة هذا النموذج بالنموذج القديم: سعة وضيقًا، فهو في "المديح والشعر الرسمي أقرب إلى القديم منه في شعر الغزل والخمر والمجون، وبذلك يستمر فيه أو بعبارة أدق في مدائحه الحديث عن الأطلال ووصف الصحراء، وما يتصل بها من رحلة وصيد، **وحتى هو في الموضوعات ذات الصبغة الجديدة كالخمريات يستمد مما قاله القدماء**"(ضيف، 1945، ص 142).

ومن الأمثلة أيضًا ما أورده الآمدي في قوله: "وذلك كمن فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتي، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومثل من فضل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"(الآمدي، 1994: 1/ 4).

فالآمدي يميز بين جودة شعر البحتري وأبي تمام على أساس النقد البلاغي الذي اتسعت مساحته لدى البحتري، فأشبهت عالما خاصا بنيوي الشكل، من حلاوة اللفظ، وقربه من الأفهام، واتساقه مع الذائقة الشاعرة لدى المتلقي، في حين اتسعت مساحة النقد الأدبي لدى أبي تمام، مما تمثل في غموض المعاني، على النحو الذي تأثر فيه داخل النص بخارجه، والخطاب الفلسفي الذي انتشر في زمن الشاعر.

ويمكن أن نلحظ أن منطقة التمايز بين النقدين الأدبي والبلاغي تضيق لدى القدامى الذي حاولوا سنَّ القواعد النقدية التي تقيِّم داخل النص وخارجه جملة واحدة، بحيث توجه فكرهم إلى صعوبة فصل داخل النص، ومكوناته اللفظية والتركيبية التي يقيسها النقد البلاغي، عن خارج النص الذي يتعلق بالمقام وغيره، كي لا يؤدي على اختلال تلك المعايير لديهم، وقد أورد إحسان عباس حكمًا بأن دور الدراسات النقدية الحديثة لم يتعد محور التصنيف، بحيث جاءت توسعاته تراعي ما أورده القدماء، وما زاد على ذلك فهو من مقتضيات العصر.

المبحث الثالث: ميادين التحليل بين النقد البلاغي والنقد الأدبي

قدمنا الكلام على طبيعة العلاقة بين النقد البلاغي ونظيره الأدبي، ورصدنا ملامح الأصول المشتركة بينهما، والأصول الفارقة من الناحية النظرية، ولاحظنا أن النقد البلاغي يعنى بدراسة داخل النص، في حين أن النقد الأدبي معنيٌ بدراسة داخل النص وخارجه؛

وعليه فإذا ما نظرنا إلى النص بأنه مكوّنٌ متماسك من داخل وخارج، فإن النقدين يتجهان إلى تحليل النص داخليًا وخارجيًا فيكون ميدان التحليل مشتركًا بين النقدين، حتى ما يظهر ابتداءً أنه من اشتغال النقد الأدبي؛ كالعاطفة والخيال وغيرهما من العناصر الأدبية للنص.

ولا يعني اشتراك النقدين في هذه الميادين تطابق زاوية النظر أو وحدة أدوات التحليل، وإنما يعني أن عناصر النص ومكوناته تظل مجالًا مفتوحًا لكلا المنهجين، يتناولها كل منهما بحسب أصوله النظرية وأدواته التحليلية؛ فقد يلتقيان في العنصر محل التحليل، ويختلفان في جهة النظر إليه، ثم يتكاملان في الكشف عن دلالته وقيمته الفنية.

فالميدان الواحد قد يكون محلًا لتحليل كل منهما، فيتناوله النقد البلاغي من زاوية تتصل ببنية التعبير وطرائق أدائه وملاءمته للمعنى والمقام، ويتناوله النقد الأدبي من زاوية أوسع تتصل بالتجربة والدلالة والرؤية والسياق، وقد يتكامل النظران في الكشف عن القيمة الفنية والدلالية للنص؛ وعلى هذا الأساس، فإن ما يندرج في العاطفة أو الخيال أو المضمون أو غيرها من عناصر النص لا يعد حكرًا على النقد الأدبي، كما لا ينفرد النقد البلاغي بالتحليل بمعزل عن الرؤية الأدبية للنص.

وسيتناول هذا البحث أبرز الميادين التحليلية في النصوص الأدبية:

أولًا: ميدان المضمون والفكرة:

من المتقرر أنّ المضمون والفكرة من أقدم الميادين التي مارس فيها النقد وظيفته التقويمية؛ كون الأدب يعبّر عن رؤيا، ويستهدف غرضًا، ويقترح القيم عبر البناء الفني الذي يسعى لتحويل تلك الرؤية إلى تجربة جمالية مؤثرة، والنقد يقوم بمهمتي الكشف عن القيمة الفكرية أو الدلالية للنص، والكشف عن طريقة تحوّل تلك القيمة إلى مادة فنية، ويمكن التمييز بين مستويين مختلفين في دراسة المضمون، يتمثّل الأول في (المعنى العام)، وهو ما يمكن أن يتداول بين الناس والشعراء، كـ(معاني الحب والفراق والكرم والشجاعة والحزن والليل والربيع والموت) وغيرها، وهذا ما يتجه إليه النقد الأدبي، ويتمثّل الثاني في (المعنى الخاص) الذي اكتسب خصوصيته من طريقة البناء والتصوير والتخييل والسياق، وهو المستوى الذي تتجلى فيه شخصية الأديب وإبداعاته الفنّية، وهو ما يتجه إليه النقد البلاغي، ومثل ذلك التمييز بالغ الأهمية في تحليل النص الأدبي؛ لأنّ اشتراك الشعراء في المعاني العامة أمر وارد جدًا، ولكن التفاضل بينهم إنما يكون بالقدرة على إعادة تشكيل المعنى وتصويره، ويدرك الإنسان اللغة و"قواعد استعمالها في سياقات اجتماعية ثقافية"(العبد، 2014، ص47).

وقد عالج عبد القاهر مسألة التفاضل بين الأدباء، مؤكدًا أن التميز في الكتابة والشعر لا يعود إلى فكرة المعنى الأصلي في عقل الكاتب ولا إلى قوة الكلمة وهي مفردة قبل وضعها في الجملة، بل يرجع أصلًا إلى القدرة على إعادة تشكيل المعنى وتصويره عبر النظم(الجرجاني، 1995، ص 49)؛ فالأغراض والموضوعات العامة كـ(المدح، والشجاعة، والوصف) يعرفها الناس كلهم، لكن الشاعر المبدع هو من يأخذ هذا المعنى المشترك ويعيد صياغته وهيكلته جماليًا بالاعتماد على معاني النحو؛ كـ(التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والتعريف والتنكير) وغيرها، مما يمنح المعنى القديم قوة تأثيرية وصورة مبتكرة (الجرجاني، 1995، ص 244-245)، وقد طوّر عبد القاهر هذه القضية بما سمّاه (معنى المعنى)، موضحًا أن الشعراء يتفاوتون في قدرتهم على نقلك من الكلمة المباشرة السهلة إلى صور خيالية بليغة ومبتكرة تعتمد على الكناية والاستعارة، مما يجعل النص لوحة جمالية تحتاج من القارئ إلى إعمال عقل ورويّة ليتذوق حلاوتها(الجرجاني، 1991، ص 202).

وهذا ما يفسّر كثرة الحديث من النقاد العرب عن حسن التصرف في إبراز المعاني؛ وقد يظهر الفارق في الصياغة والتخييل من الناحية الفنية.

وإذا انتقلنا من المعنى إلى الفكرة بمفهومها النقدي الحديث، أمكن القول: إنّ النقد الأدبي يسعى إلى الكشف عن الرؤية الكامنة وراءه؛ ففكرة الموت - مثلًا - قد تكون فلسفية لدى شاعر، وتكون لدى غيره دينية أو تشاؤمية أو بطولية أو وجدانية، وكذا الحال في كل فكرة أخرى، فالأمكنة والديار مثلًا - قد تكون حنينًا وذاكرة لدى شاعر ما، وعند آخر قد تكون رمزًا للهوية والانتماء، ومن ذلك ما ورد في الشعر الجاهلي عن الأطلال، وهي مرآة للذاكرة الإنسانية، وغالبًا ما يرتبط ذكر الأطلال باستحضار الماضي والحب الضائع والخسارة، وهو ما يعكس البعد النفسي العميق للصحراء بوصفها فضاءً للانعزال والتأمل، و"الشاعر الجاهلي مغرم بالمكان وله علاقات وطيدة به سواء في أرضه أو في غيرها"(المعمري، 2018، ص 238)، ويقول امرؤ القيس (الدرة، 1989، ص7):

قِفَـــا نَبْـــكِ مِـــن ذِكْـــرَى حَبِيـــبٍ وَمَنـــزِلِ بِسِـــقْطِ اللِّـــوَى بَـــيْنَ الـــدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ

هنا تتحوّل الأطلال إلى عنصر شعوري مركزي يعكس الفقدان والحزن في تجسيد رمزي، فالوقوف على الأطلال فعل وجداني يؤكد ارتباط الإنسان بالزمان والمكان، ونرى في البيت توظيفًا واضحًا للصورة الحسية بوصفها وسيطًا نفسيًا، حيث تُمثل الأطلال حالة وجدانية ملموسة، ويعكس التكرار الصوتي للحروف الساكنة نوعًا من السكون والجمود المقابل لمفهوم الفناء، حيث تُمنح الطبيعة بعدًا إنسانيًا، مما يتيح للشاعر التعبير عن تجربته الداخلية بطريقة غير مباشرة.

فاتجه النقد البلاغي إلى البحث في المعنى من حيث بناؤه في العبارة، ومن حيث اختلافه وتميّزه باختلاف طريقة التعبير، في حين يبحث النقد الأدبي في المعنى من حيث علاقته بتجربة الشاعر المبدع ورؤيته العامة وقيمة العمل.

وهذا ما تبنّته الدراسات الحديثة؛ فالنقد الأدبي الحديث بمناهجه المختلفة سعى إلى توسيع مفهوم المضمون ليشمل الرؤية والأيديولوجيا والوعي والسياق والبنية الدلالية، ويذهب الباحثون في علم النصّ إلى أنّ تماسك النصّ لا يتحقق إلا من خلال شبكة من العلاقات المعجمية والدلالية التي تربط بين عناصره المختلفة، وتمنحه وحدة كلية متماسكة ضمن اللغة، و"إنّ المكونات الدلالية لأي نص لا تظهر إلا من خلال السياق"(النجيري، 2011، ص 538)، وهذا ما يجعل النقدين البلاغي والأدبي لا ينفكان عند النظر في تحليل النص الأدبي.

ثانيًا: ميدان العواطف والمشاعر:

تمثّل العاطفة حلقة وصلٍ تنتقل فيها فكرة النصّ من حالة التصور الذهني إلى مجال التجربة الإنسانية الحية، فالأدب يعيد تشكيل الفكرة عبر ما يعتري الشاعر من انفعالات في مكنونات نفسه، بما يعبّر عن المواقف والتجارب في الصدق الفني داخل عالمه الفني، بحيث يشعر المتلقي أنّ العاطفة منسجمة مع الموقف والتعبير والصورة والإيقاع.

ومن أبرز ما يكشف عن هذا الاتجاه: عناية النقاد بثنائية (الطبع والصنعة) فالشعر الذي يبدو جاريًا على اللسان، متناسبًا مع حال صاحبه وغرضه، كان أقرب إلى القبول من الشعر الذي يشعر المتلقي فيه بأن الشاعر يعمد إلى صناعة العبارة وإجبار المعنى على صورة لا تلائمه. ولا يعني ذلك أن كل صناعة مذمومة؛ فالعمل الفني في ذاته صناعة، وإنما المذموم هو التكلف الذي يظهر أثره في النص ويضعف علاقته بالتجربة.

ومن هنا ينبغي التمييز بين الصنعة الفنية والتكلف الفني، وقد أشار شوقي ضيف إلى أن الشعر الجاهلي "ليس تعبيرًا فنيًا حرًا، بل هو تعبير فني مقيد، ليس تعبير الطبيعة والطبع، بل هو تعبير التكلف والصنعة"(ضيف، 1945، ص9).

والنقد الأدبي حينما يدرس العاطفة: فإنه يبرز أثرها في بنية النص، ويدرس شعور القارئ بمدى تنامي الحالة الوجدانية العاطفية وثباتها منذ البداية حتى النهاية.

ويمكن ملاحظة ذلك في قول الخنساء في رثاء صخر (الخنساء، 2004، ص59):

وإنَّ صـــــخرًا لتـــــأتمُّ الهـــــداةُ بـــــه كأنَّـــــهُ عَلَـــــمٌ فـــــي رأســـــهِ نـــــارُ

فالقيمة الشعورية في البيت لا تأتي من قول الخنساء إن صخرًا عظيم أو كريم فحسب، وإنما من الطريقة التي تجعل بها صورته مركزًا، تهتدي به الجماعة، والعَلَم تحويل لقيمة الشخص المفقود إلى علامة هادية في الوجود الجمعي.

فالنقد الأدبي معنيٌ بالكشف عن الوظيفة الشعورية للصورة في الإيحاء والرمز عندما تحاول الشاعرة مقاومة الموت باستحضار الميت في الذاكرة الجماعية ليغدو رمزًا للحضور والهداية، في حين يتجه النقد البلاغي إلى تحليل التشبيه وبنيته وأطرافه، وعلى اختيار (العَلَم) وارتباطه بالهداية؛ وهذا امتزاج بين النقدين في دراسة القيمة الشعورية؛ فالصورة التي يحللها النقد البلاغي بوصفها تشبيهًا، يبيّنها النقد الأدبي بأنها حاملة للانفعال، ثم تدخل العاطفة بعد ذلك في التكوين الأسلوبي للنص؛ فالحزن قد يدفع إلى التكرار، والفخر قد يستدعي الجمل القوية والتراكيب المتتابعة، والحنين قد يرتبط باستدعاء الأمكنة والأسماء والذكريات، والغضب قد ينعكس في سرعة الإيقاع وقوة الأفعال وكثرة الجمل الإنشائية؛ فيمتزج النقدان تحليلًا أو يستدعي كلٌّ منهما الآخر لإبراز القيمة الشعورية الكامنة في النص الأدبي؛ ومن هنا يلتقي النقد البلاغي بالنقد الأدبي في دراسة العاطفة، فيتجه النقد الأدبي إلى الحكم على عمق التجربة وقدرتها على الانتقال من الحال الخاص إلى الإنساني

العام، في حين يتجه النقد البلاغي إلى تفسير الوسائل التي جعلت ذلك الانتقال ممكنًا في الحالة التعبيرية؛ وهنا تتداخل زاوية النظر البلاغية مع الزاوية الأدبية؛ إذ يكشف النقد الأدبي عن عمق التجربة وقيمتها الإنسانية، في حين يكشف النقد البلاغي عن الوسائل التعبيرية التي أسهمت في تشكيلها وإيصال أثرها، فيتكامل المنظوران في قراءة القيمة الشعورية للنص.

وهذا ما يبرز التأثير في المتلقي؛ فمطابقة الكلام لمقتضى الحال تفترض وجود مخاطب، وحالٍ نفسية، وسياق مقامي، وتفترض اختيارَ الأسلوب المناسب الذي لا ينفصل عن الغرض المراد تحقيقه في نفس السامع؛ ومن ثم فإن البلاغة تنظر إلى البعد النفسي والمقامي والتداولي؛ فكل حال له ما يناسبه من الأسلوب ونوع التعبير؛ فحال الحزن يختلف عن حال الفخر وكل منهما يستدعي أسلوبًا يناسب مقامه؛ بل الحال الواحدة والمقام الواحد قد يستدعي أسلوبًا معينًا وتعبيرًا خاصًا؛ فالتعبير عن الحزن – مثلًا - لا يكون واحدًا في جميع المقامات، وإنما وفق ما يقتضيه المقام والحال؛ فالحزن في مقام الرثاء يختلف عن الحزن في مقام الشكوى، والحزن الخاص يختلف عن الحزن الذي يتحول إلى موقف جماعي، وكذلك الفخر في مقام التهديد يختلف عن الفخر في مقام المديح أو الاعتذار، وينظر في توافق الصور والإيقاعات والتراكيب النظمية وأن تكون مطابقة لتلك الحال وذلك المقام؛ فإذا تحقق ذلك أمكن الحديث عن صدق فني.

وهذا يلتقي مع اتجاهات نقدية حديثة تؤكد أنّ النص لا يقاس وفق السياق الشخصي لحياة مؤلفه؛ فالعمل الأدبي يمتلك نظامه الداخلي، ومهمّة الناقد أن يقرأ ذلك العمق قبل أن يبيّن أنه مجرد وثيقة تاريخية عن حياة مبدعه.

ثالثًا: ميدان الخيال والابتكار:

يمثّل الخيال والابتكار أحد أبرز الميادين التي يتجه إليها النقد عند تحليل النص الأدبي؛ كونه يرى في الصورة الفنيّة القدرة الكلية للمبدع بإعادة تشكيل التجربة والواقع وبناء عالم فني تتآلف فيه الصور والأفكار والمشاعر والأحداث، لإغناء التجربة الإنسانية من رؤية وصياغة وتشكيل.

ويعدّ الخيال في العمل الأدبي وسيطًا يسمح بتحويل التجربة الشعرية إلى صورة قابلة للإدراك والتأثير، يكون لها أثرها في البنية الكلية للنصّ الشعريّ وابتكار عوالم شعرية وسردية جديدة.

ومن هنا يمتزج النقدان في تحليل النص، ويبرز التلازم بينهما في تفسير الخيال؛ فالنقد الأدبي يبرز تأثير الصورة البيانية إن كانت تشبيهًا أو استعارة أو كناية، وأثرها في التجربة ومدى إسهامها في بناء رؤية جديدة، وأنها أصبحت جزءًا من بنية النصّ الكلية، ويعنى الخيال الأدبي بإعادة بناء الواقع؛ فتصبح الاستعارة بنية دلالية متكاملة، تقوم على العلاقات التي تنشأ بين الكلمات داخل النص، وهذا ما يظهر بوضوح في شعر البحتري، حيث تتشكل الصورة الاستعارية عبر مصاحبات لفظية متجانسة تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه، فتمنح النص وحدة وانسجامًا، ففي قول البحتري (البحتري، 1963، ص 15):

أتــاكَ الرّبيــع الطّلــق يختــالُ ضــاحكًا مــن الحُســن حتــى كــاد أن يتكلّمــا

نجد أنه قد ورد في البيت أكثر من استعارة مكنية، والاستعارة المكنية تقوم على حذف المشبه به وإبقاء المشبه ليقوم القارئ أو المستمع باستنتاج وجه الشبه، و"يُذكر المشبه دون المشبه به"(ابن الأثير، د.ت، ص 71)، وهذه الصياغة تمنح النص جمالية عالية، لأنها تتيح مساحة للتأويل والتخيل، وتعطي قوة رمزية للنصوص، فالصورة الاستعارية هنا لا تقوم على تشبيه مباشر، وإنما على إسناد صفات إنسانية إلى الربيع، إذ جعله الشاعر كائنًا حيًا (يختال) و(يضحك) و(يتكلم)، وهذه الأفعال تنتمي إلى الإنسان، مما يُنتج استعارة قائمة على التشخيص، غير أن القيمة الفنية للصورة تتحقق بالمصاحبات اللفظية التي تحيط به، حيث تتجاور ألفاظ: (الربيع) و(يختال) (ضاحكًا) و(الحسن)، (يتكلما)، فتتشكل شبكة لغوية متماسكة تجعل الصورة أكثر انسجامًا وإقناعًا، وتزداد أهمية تحليلها حينما يكون الخيال جزءًا من بناء تجربة شعرية كاملة، فقد تتكرر صورة الليل لدى شاعر معين، ولكنها تغدو فضاءً للعزلة أو زمنًا للانتظار أو رمزًا للقلق أو مجالًا لاستعادة الماضي، وهو ما يبيّن أنّ الخيال يتجاوز حدود الصورة الجزئية إلى بناء شبكة تخييلية تحكم أجزاء النص بصورة كلية، ويتكامل المنظوران في تحليل الخيال؛ إذ يكشف النظر البلاغي عن طرائق تشكل الصورة والعلاقات التي تنتظمها، في حين يتتبع النظر الأدبي وظيفتها في بناء التجربة والرؤية الكلية للنص، وليس النقد البلاغي في ذلك مجرد أداة للنقد الأدبي، كما لا ينفرد أحد

النقدين بأحد جانبي التحليل؛ وإنما يختلف مسلك النظر باختلاف زاوية المعالجة وغايتها، وقد يتكاملان في الكشف عن القيمة الفنية والدلالية للخيال في النص.

ومن الأمثلة البارزة على ذلك: أنّ الشاعر قد يستعمل صورة (البحر) للدلالة على الكرم، وهذه الصورة قديمة في الأدب العربي، ولكن اختلاف السياق والتفاصيل المصاحبة لها قد يجعلها مختلفة في قيمتها ويبرز جدّتها وابتكارها؛ فقد يكون البحر عند شاعر رمزًا للسعة، وعند آخر يكون رمزًا العمق، وعند ثالث يكون رمزًا للقوة التي لا يمكن استنفادها، وهنا تكون جدة الصورة في الدلالة التي ينتجها السياق، ويتجلّى ذلك التآلف في الشعر بصورة واضحة، حيث تتجاور الألفاظ داخل شبكة من العلاقات الدلالية والصوتية التي تُنتج انسجامًا بلاغيًا متكاملًا.

وهنا تتأكد ضرورة الانطلاق من الرؤية التراثية في دراسة الخيال العربي، فالموروث في الثقافة العربية كان في كثير من الأحيان مادة الإبداع نفسها، وكان الشاعر المتمكن هو الذي يمكنه إعادة إحيائه بنبض جديد وصوت خاص(صافية، 2023).

رابعًا: ميدان السياق الخارجي:

لا شك أن النصّ يتشكّل ضمن شبكة من الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية والنفسية التي تؤثر في المبدع، وتنعكس بدرجات متفاوتة على رؤيته للعالم وطريقة تشكيله لتجربته، فهو يستمد مادته من الواقع ويعيد إبداعها الفني من جديد، ولو عدنا إلى التراث النقدي العربي لوجدنا أنّ النقاد لم يكونوا بمعزل عن ذلك النوع من الرؤية الواقعية، وإن لم يصوغوه في صورة المنهج التاريخي أو المنهج الاجتماعي بالمفهوم الاصطلاحي الحديث، فكانوا يدرسون حياة الشاعر ومناسبة القصيدة في تحليلها ، وهذا ما يبرز الوعي بالسياق الذي كان حاضرًا في الممارسة النقدية، وإن اتخذ صورًا مختلفة عن المناهج الحديثة.

فالنقد الأدبي يتجه إلى دراسة البيئة التي أنتجت النصّ وعلاقة الأديب بمحيطه وتحولات عصره وموقع العمل من تياراته الفكرية والثقافية.

والسياق الذي يهتم به النقد الأدبي، يتوزع على ثلاثة مستويات رئيسة، هي: السياق التاريخي تبعًا للظروف السياسية والفكرية والثقافية التي أحاطت بإنتاج النصّ الأدبي، والسياق الاجتماعي الذي يربط النصّ ببيئة الشاعر الاجتماعية والقيم السائدة في مجتمعه، والسياق النفسي أو الشخصي، وهو يتصل بحياة الأديب وتجربته الذاتية والنفسية، ومن الأمثلة التي تكشف أهمية السياق التاريخي: شعر الحماسة والفخر في العصر الجاهلي وصدر الإسلام؛ إذ لا يمكن فهم كثير من دلالاته دون معرفة طبيعة المجتمع القبلي ومفاهيم الشرف والسيادة والحماية والثأر، ووظيفة الشاعر داخل الجماعة؛ فالبيت الذي يتحدث عن الشجاعة يرتبط بمنظومة اجتماعية كاملة تجعل الشجاعة والكرم وحماية الجار عناصر في بناء مكانة الفرد والقبيلة.

وقد تقرر في مبحث أصول النقد الأدبي: أن النقد الأدبي يتجه إلى دراسة خارج النص كما يتجه إلى داخله مع النقد البلاغي، هذا في سياق التأصيل النظري؛ لكن في سياق التحليل للسياق الخارجي يمكن أن يتدخل النقد البلاغي؛ فالناقد الذي يعرف أن الفخر يستهدف إظهار القوة، لا يزال بحاجة إلى تحليل الأساليب التي جعلت القوة محسوسة في النصّ، فقد يستخدم الشاعر الجمل الخبرية المتتابعة لتقرير صفاته أو الأفعال القوية والمضارعة لإظهار الحركة أو المبالغة لتجاوز الواقع إلى بناء صورة مثالية، أو المقابلة بين ذاته وخصمه لإنتاج معنى التفوق، ويعد عنترة بن شداد من أبرز الشعراء الذين جسدوا الخلود في شخصياتهم وأشعارهم، فقد جعل من الفروسية والكرامة وسيلة لتحقيق خلود رمزي (عنترة بن شداد، 2004، ص157):

لا تســـــقِنِي مَـــــاءَ الحَيَـــــاةِ بذَلّـــــةٍ بَـــــلْ فاسْـــــقِنِي بـــــــالعِزِّ كَأْسَ الحَنْظَـــــلِ

البيت يعكس رفض عنترة الحياة المهينة، وتفضيله الموت على فقدان العزة، ويربطه بالشجاعة والكرامة، وقوله أيضًا (عنترة بن شداد، 2004، ص 17؛ عنترة بن شداد، 2004، ص 19):

هَـــلَّا سَـــأَلْتِ الخَيـــلَ يـــا ابْنـــةَ مالـــكٍ إنَّ كنـــتِ جَاهلـــةً بمـــا لـــم تَعْلَمِـــي

أَغْشَـــى الـــوَغَى وأعـــفُّ عنـــدَ المَغْـــنَمِ يُخْبِـــرْكِ مَـــنْ شَـــهِدَ الوقيعـــةَ أنَّنـــي

يَـــــدعُونَ عَنْتـــــرَ، والرِّمَـــــاحُ كأنَّهـــــا أشـــــطانُ بِئْـــــرٍ فـــــي لَبـــــانِ الأدْهَـــــمِ

فالشاعر يصف نفسه بالبطولة في القتال، وأنّه فخور بشجاعته وكرامته، فعمد إلى استخدام مخاطبة (يا ابنة مالك) ليدل على الافتخار أمام الجمهور أو النساء، وهو عنصر شائع في الشعر الجاهلي لتعظيم الذات والقبيلة.

والبيت الثالث في قوله: (كأنها أشطان بئر) تشبيه الرماح بالأشطان (الحبال الطويلة) في لبان الأدهم، أي أنّها سريعة وحادة وكثيرة، وهذا ما يبرز القوة والسيطرة في المعركة، وهو تعظيم للبطولة والفخر، وقوله (عنترة بن شداد، 2004، ص 55؛ عنترة بن شداد، 2004، ص 57):

دَعـــــانِي دَعـــــوةً والخَيـــــلُ تُـــــردِي فمـــــا أدرِي أباسْـــــمِي أَم كَنـــــانِي

وأنَّ المـــــوتَ طَـــــوْعُ يَـــــدي إذا مَـــــا وَصـــــلت بنانهـــــا بالهِنْـــــدُوانِي

نجد أن ثنائية الفخر والبطولة تبرز في هذين البيتين، ويعتمد عنترة على صور ذاتية تعكس شجاعته هي نموذج الفخر الجاهلي: الوجود في قلب القتال والتحكم بالموت وعدم الاهتمام بدقة النداء لشدة بطولته، والصورة الفنية تبرز ذلك السياق عبر صورة (الخيل تردي)، وهي تجسد الفوضى الدموية، وتشبيه الموت بمحسوس طوع يديه هو تجسيد للمبالغة في تصوير الشجاعة، والهندواني: رمز القوة والحسم في القتال، والبيتان لا يتحدثان عن الخلود صراحة لكن الخلود الرمزي (الجاهلي)، بمعنى خلود الذكر في الثقافة الجاهلية، ففي المجتمع الجاهلي، كان ذكر البطولة وذكر المآثر هو نوع الخلود الاجتماعي، وقوله: (الموت طوع يدي) يشير إلى قدرة الشاعر على صنع مجد يبقى بعد موته، وكذلك تصويره لبطولته وسط الخيل، يجعل فعله خالدًا في الذاكرة القبلية.

فمن هنا يؤثّر السياق في اختيار المعنى، وتتجلى البلاغة في إظهار الخطاب المؤثر، فالسياق يؤدي في النقد الأدبي ثلاث وظائف رئيسة:

وظيفة تفسيرية، تساعد في فهم بعض الموضوعات والإشارات والرموز.

ووظيفة تاريخية، تحدد موقع النص في تطور الأدب والفكر.

ووظيفة نقدية، تكشف عن علاقة النصّ بالقيم والصراعات والتحولات التي أنتجته.

خامسًا: ميدان الأسلوب والصياغة:

يعدّ الأسلوب من أوضح الميادين التي يصعب فيها الفصل بين النقد البلاغي والنقد الأدبي؛ إذ الفصل بينهما فصل بين البنية والروح، وقد اتّسع مفهوم الأسلوب في الدراسات الحديثة حتى غدا موضوعًا للأسلوبية وتحليل الخطاب، في حين يملك التراث العربي مفاهيم متعددة تتصل به، مثل: النظم والتأليف والسبك والانسجام وحسن التخلص ومراعاة المقام، وتتم دراسة طريقة التعبير؛ فالنقد يحلل روح الأسلوب، والبلاغة تدرس تراكيبه الهيكلية.

والملاحظة النقدية العامة تحتاج إلى التحليل البلاغي حتى تتحول إلى حكم مفسّر، والأسلوب يشمل تركيب الجملة ونظام الإيقاع وتوزيع الصور وأنماط التكرار ودرجة الحذف والذكر ومواقع التقديم والتأخير وغير ذلك، ومن هنا يمكن أن نقول: إنّ البلاغة تسهم في كشف البنية الدقيقة للأسلوب، في حين أن النقد الأدبي يربط تلك البنية بشخصية المبدع وتجربته ورؤيته، وحين يتكرر نمط معين من الصياغة في أعمال أديب ما، قد يصبح هذا النمط جزءًا من صورته الفنية؛ فالشاعر الذي يكثر من الجمل القصيرة المتلاحقة، قد ينتج إيقاعًا يختلف عن شاعر يميل إلى الجمل الممتدة والتراكيب المتداخلة، ومثاله قول المتنبي (1983، ص 332):

الخيـــــل والليـــــل والبيـــــداء تعرفنـــــي والســـــيف والـــــرمح والقرطـــــاس والقلـــــم

فالأسلوب يقوم على بناء كامل، يجمع بين عناصر متباعدة ظاهريًا، وهي: الخيل والليل والبيداء من جهة، والسيف والرمح والقرطاس والقلم من جهة أخرى، ويكشف تحليل هذا البناء عن تداخل المنظورين؛ إذ يمكن للنظر البلاغي أن يكشف ما في التعداد والموازنة والعطف والإيقاع والتناسب من أثر في بناء الأسلوب، كما يمكن للنظر الأدبي أن يتتبع ما تؤديه هذه العناصر مجتمعة في تشكيل صورة الشاعر وتجربته؛ فتتعدد زاوية النظر إلى العنصر الواحد، ويتكامل التحليل في الكشف عن قيمته الفنية والدلالية.

سادسًا: ميدان الصورة البيانية:

تحتل الصورة البيانية مكانة مركزية في الأدب العربي؛ كونها تنقل المعنى من صورته المجردة إلى صورة قابلة للتخيل والإحساس، فيدرسها النقد البلاغي على أنها آلية (تشبيه أو استعارة أو كناية) في حين يدرسها النقد الأدبي بوصفها أداة شعورية لنقل التجربة؛ فهو امتزاج بين الآلية البلاغية والوظيفة الجمالية؛ فالنقد الأدبي يسأل عن موقع الصورة في التجربة الشعرية الكلية، والنقد البلاغي يسأل عن موقعها في البنية ودلالاتها، وهنا يظهر مدى عمق التداخل بين البلاغة والنقد الأدبي؛ ولهذا كان التشبيه هو "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"(الصعيدي، 1999، ص 7؛ القزويني، 2004، ص147)، وهو "إخبار بوجود الشبه، والشبه هو اشتراك الطرفين في صفة أو أكثر بحيث يظل كل واحد منهما غير الآخر"(عصفور، 1992، ص173)، و"العلاقة التي يقوم عليها التشبيه، تقوم على مقارنة تجمع بين طرفين، وهذه العلاقة جعلت البلاغيين يؤكدون ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه"(عصفور، 1992، ص 176).

وتعتمد البنية البلاغية على التداخل الدلالي بين الظاهرة الطبيعية والوعي البشري، حيث تتداخل الأصوات والصور والرموز في شبكة معقدة تُنتج كثافة جمالية عالية؛ فالصورة في الشعر الجاهلي أداة لإعادة صياغة الواقع بطريقة تجعل الطبيعة مرآة للمشاعر الإنسانية، "وتعدّ الناقة أبرز الكائنات الحية الصحراوية القادرة على التأقلم في البيئة الصحراوية، لأنّها قادرة على تحمّل صعاب الصحراء، وظّفها الشعراء الجاهليون بصور ودلالات ورموز مختلفة"(واكد، 2023، ص 82).

إنّ الذائقة الجمالية التي تبلورت في ظلّ الصحراء تتسم بالميل إلى الصور الحسية المباشرة والاقتصاد في الزخرف اللفظي والتركيز على المفردات ذات الدلالة الكثيفة، والشعراء "يقتبسون من لهجات القبائل أعذبها ومن ألفاظهم أسهلها وأفصحها" (الخزرجي، 2021، ص17)، فالاتساع المكاني للصحراء يقابله اتساع في التأمل الوجودي، والقحط الطبيعي يقابله تركيز لغوي خالٍ من التعقيد كما أنّ حضور عناصر محدودة في البيئة كـ(الناقة والديار والرياح والوحوش) جعلها تتحوّل إلى رموز مركزية متكررة، تؤدي وظائف دلالية متعددة داخل النصّ الشعري عمومًا في اقتصاد التعبير والتخييل البيئي، "والخيال يرسم الصورة عند المتلقي"(جواد، وعباس، 2023، ص 59)، عندما يعيد يستقي الشاعر معانيه من الطبيعة، ويعيد إنتاجها داخل بنية رمزية؛ وهو ما يجعل النص الشعريّ فضاءً لتجربة إنسانية تتجاوز حدود المكان إلى آفاق فلسفية واسعة، وقال ماثير أرنولد: "الشاعر يجب أن يفهم الحياة والعالم فهمًا صحيحًا عميقًا شاملًا لتستمد من ذلك قوته المبدعة غذاها الصالح" (عازار، 1939، ص 28)، ولعلّ من الأمثلة على ذلك قول طرفة بن العبد (الزوزني، 2002، ص 93):

وإنّـــي لأمضـــي الهـــمَّ عنـــد احتضـــارهِ ... بعوجـــاءَ مِرقـــالٍ تـــروحُ وتغتـــدي

أمـــونٍ كَـــألْوَاحِ الإرانِ نَضَـــأتُها ... علـــى لاحِـــبٍ كأنّـــهُ ظَهْـــرُ بُرْجُـــدِ

يمثّل هذان البيتان نموذجًا دالًا على تداخل البنية التصويرية مع التجربة النفسية في الشعر العربي الجاهلي، حيث تتجاوز الصورة وظيفة الوصف الخارجي لتغدو بنية دلالية عميقة، تكشف عن علاقة الإنسان ببيئته الصحراوية، ويبرز النصّ بوصفه وحدةً دلاليةً متكاملة ضمن شبكة من العلاقات الداخلية التي تربط بين الصورة والإيقاع والدلالة النفسية، فتتخذ الناقة موقعًا مركزيًا، إذ تتحوّل من عنصر واقعي إلى معادل موضوعي، حيث تُجسّد حالة الشاعر النفسية، وتُسهم في التعبير عنها، وجاء قوله: (أمضي الهم) ليكشف عن فعل مقاومة، تتحقق عبر الحركة، وهو ما يتجسّد في وصف الناقة بمرقال، وما يرتبط بها من أفعال دالة على الاستمرار، مثل تروح وتغتدي، والفعل المضارع هنا يدلّ على الحركة والحيوية والتجدّد، فتتأسس الصورة على دينامية حركية واضحة، حيث تتكاثر الأفعال التي توحي بالانتقال والديمومة، مما يخلق إيقاعًا داخليًا متسارعًا، يعكس حالة التوتر النفسي التي يحاول الشاعر تجاوزها، فالحركة وسيلة دلالية لنقل المعنى النفسي من مستوى التجريد إلى مستوى التجسيد الحسي، وهو تحويل المعنى إلى بنية إيقاعية.

أما التشبيه في قوله: (كألواح الإران) و(كأنه ظهر برجُد) فيمثّل بنية إدراكية مركبة، تسهم في بناء تصور بصري متكامل يقوم على الصلابة والاستواء والامتداد، واختيار (ألواح) يوحي بالتماسك، في حين يضيف (الإران) بعدًا حيوانيًا يرتبط بالقوة والخفة، مما يمنح الصورة طابعًا مركبًا، يجمع بين الثبات والحركة، وتُعد تلك الظاهرة من أبرز ما تدرسه البلاغة الحديثة تحت مفهوم الاستعارة الإدراكية، حيث يُعاد تشكيل الواقع عبر علاقات ذهنية تربط بين عناصر مختلفة لإنتاج معنى جديد.

كما يبرز الفضاء الصحراوي في قوله: (على لاحب) بوصفه عنصرًا دلاليًا فاعلًا، إذ يشير إلى طريق واضح ممتد، يتناغم مع حركة الناقة واستمرارها، مما يعكس حالة من التوافق بين الذات والبيئة؛ فأسهمت الصورة الشعرية في تشكيل المعنى في ضوء التجربة الإنسانية، وهذا تفاعل يؤكد الامتزاج بين النظرين البلاغي والنقدي.

وعلى مستوى اللغة، تتسم الأبيات بدرجة عالية من الاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي، حيث تُؤدى معانٍ واسعة بألفاظ محدودة، وهو ما يتوافق مع طبيعة البيئة الصحراوية القائمة على الندرة، وينعكس في بنية التعبير الشعري من خلال التركيز والاختزال، وهذا ما تنظر إليه بوصفه سمة جمالية تقوم على تكثيف المعنى وتعدد مستوياته داخل النص الواحد.

ويسهم البيتان في البوح عن بنية شعرية تتداخل فيها الحركة والإيقاع والرمز لتشكّل خطابًا، يعبّر عن تجربة إنسانية عميقة، حيث تتحول الناقة إلى رمز للصمود، والحركة إلى تعبير عن مقاومة الهم، والفضاء الصحراوي إلى إطار دلالي يعكس امتداد التجربة والكشف عن أبعاده النفسية والوجودية؛ مما يؤكد امتزاج النقدين البلاغي والنقدي في تحليل الصورة البيانية.

سابعًا: ميدان السرقات الأدبية:

تمثّل قضية السرقات الأدبية واحدة من أبرز القضايا التي تكشف عن التداخل ميدانيًا بين النقد البلاغي والنقد الأدبي؛ فكلاهما يبحث في أخذ الأديب من غيره، وإن كان النقد البلاغي ينظر إلى قضية البناء الأسلوبي، والنقد الأدبي يحلل الأثر الفني؛ ولذلك لم تكن قضية السرقات عند النقاد العرب القدماء مجرد اتهام شاعر بأنه أخذ من شاعر آخر، وإنما كانت في كثير من صورها محاولة لتحديد موضع الأخذ ودرجته، وقد تناول القاضي علي الجرجاني قضية السرقات الأدبية، في كتابه (الوساطة) وهي قضية تحتل مكانًا بارزًا في كتابه، لكنّ أهمية معالجة القاضي لتلك القضية لا ترجع إلى كثرة الشواهد التي أوردها فحسب، وإنما إلى المنهج النقدي الذي اعتمده في التمييز بين صور الأخذ المختلفة، وفي الفصل بين التشابه الذي لا يوجب اتهام الشاعر بالسرقة، والأخذ الذي يمكن أن يعد اعتداءً على معنى خاص سبق إليه شاعر بعينه، وقد جاء كتابه أصلًا في سياق الدفاع عن المتنبي وموازنة أقوال خصومه، ولذلك كان موضوع السرقات من أهم القضايا التي كان لا بد له من مواجهتها.

فقد كان من خصوم المتنبي من يرى أن معانيه مسروقة، فتصدى القاضي لهذه الدعوى، ولم يقبلها على إطلاقها، بل جعل الحكم على السرقات عملًا نقديًا، لا ينهض به إلا الناقد المتمرس العارف بمراتب الكلام وأحوال الشعراء، ويكشف القاضي عن رفضه للنظرة السطحية إلى قضية السرقات؛ فالناقد عنده لا يكون مؤهلًا للحكم فيها بمجرد أن يكتشف تشابهًا بين بيتين، وإنما لا بد أن يمتلك قدرة على تصنيف صور الأخذ وتحديد درجاتها، ثم يطالب الناقد بأن يفرق بين السرقة والغصب والإغارة والاختلاس، وأن يميز بين الإلمام والملاحظة، وبين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، والمختص الذي حازه السابق فاختص به.

والقاضي لا يستعمل لفظ السرقة استعمالًا عامًا يشمل كل علاقة بين نص سابق ونص لاحق، وإنما ينشئ سلمًا اصطلاحيًا للأخذ؛ فالسرقة شيء، والغصب شيء، والإغارة شيء، والاختلاس شيء، والإلمام شيء، والملاحظة شيء آخر، ومع اختلاف هذه المصطلحات في درجة الأخذ وطريقته، فإنها جميعًا تكشف عن أنّ العلاقة بين الشعراء ليست علاقة ثنائية بسيطة بين مبتكر وسارق، وإنما تتدرج من المشاركة العفوية والتوارد إلى الأخذ الواضح الذي يمكن أن ينسب إلى صاحبه، وهذا التصنيف يكشف عن دقة نقدية عالية؛ لأن الحكم الأخلاقي على الشاعر لا ينبغي أن يسبق التحقيق الفني في طبيعة العلاقة بين النصوص.

والأهم من ذلك أنّ القاضي يضع حدًا واضحًا بين (المعنى العام المشترك) و(المعنى المختص)؛ فالمعنى المشترك: هو الذي لا يجوز لشاعر أن يدعي ملكيته لنفسه؛ لأنه من المعاني التي جرت بها العادة، وتداولها الشعراء، وأما المختص: فهو المعنى الذي سبق إليه شاعر بعينه، وأظهر فيه براعة أو ابتكارًا جعله أقرب إلى أن ينسب إليه؛ فالسبق الزمني وحده لا يكفي لإثبات السرقة، وهذا ما يجعل موقف القاضي أكثر توازنًا من مواقف بعض النقاد الذين كانوا يتوسعون في تتبع السرقات إلى درجة إلحاق كثير من المعاني العامة بالشعراء على سبيل الملكية الخاصة (عباس، 1983، ص 70)، والشعر في تصوره تراث متصل، والمعاني تتداول بين الشعراء، ولكن التفاضل يكمن في مقدار التصرف وفي طريقة الأداء.

ومن هنا يصبح الأخذ ذاته غير مذموم على إطلاقه، وإنما يكون الذم تابعًا لطبيعة الأخذ، ولما إذا كان الشاعر قد استطاع أن يضيف إلى المادة السابقة، أم ظل تابعًا لها؛ فقول أبي نواس:

مَلِـــكٌ تصـــــور فـــي القلـــــوبِ مثالُـــــه فكأنّـــــه لـــــم يخـــــلُ منـــــه مكـــــانُ

اختلسه من قول كثيّر (الجرجاني، د.ت، ص 179):

أريـــــدُ لأنســـــى ذكرَهـــــا فكأنمـــــا تمثـــــل لـــــي ليلـــــى بكـــــلِّ ســـــبيلِ

فالتشابه بين البيتين لا يقوم على وحدة اللفظ، وإنما يقوم أساسًا على بنية معنوية مشتركة تتمثل في حضور صورة شخص غائب في النفس حضورًا، يستعصي معه النسيان، فكثير يجعل محاولة نسيان المحبوبة سببًا في ازدياد حضور صورتها؛ إذ إنّ ليلى تتمثل له في كل طريق ومكان، في حين ينقل أبو نواس هذه البنية إلى مجال المديح، فيجعل الممدوح حاضرًا في القلوب حضورًا شاملًا، حتى يبدو كأنه لم يخلُ منه مكان.

وهنا تتجلى دقة مصطلح الاختلاس؛ لأنّ أبا نواس لم ينقل معنى كثير في غرضه الأصلي، وإنما انتزع منه طريقة دلالية ثم أعاد توجيهها إلى غرض آخر؛ فالمعنى لدى كثير مرتبط بالحب والوجد واستحالة النسيان، في حين أصبح عند أبي نواس مرتبطًا بالمدح وشمول الحضور في النفوس والأمكنة، ووقع الأخذ على مستوى أعمق من اللفظ وأدق من النقل المباشر؛ إذ استولى الشاعر اللاحق على العلاقة التصويرية التي تقوم على الحضور المتخيل للغائب، ثم أعاد بناءها داخل تجربة شعرية مختلفة.

ويكشف ذلك أنّ أبا نواس لم يأخذ صورة ليلى نفسها، ولم ينقل لفظ (تمثل) أو (سبيل) أو البنية اللفظية للبيت السابق، وإنما أخذ المنطق التخييلي للصورة: شخص غائبٌ ماديًا، لكنه حاضر حضورًا متخيّلًا في كل موضع، ثم أعاد بناء ذلك المنطق بحيث يتلاءم مع مقام المديح، ولهذا كان الاختلاس هنا أقرب إلى تحويل الوظيفة الدلالية للصورة منه إلى مجرد نقل للمعنى.

ويمكن ملاحظة أنّ الشاعرين اعتمدا من الناحية البلاغية على بناء تصويري يقوم على التخييل والتجسيد؛ فكثير يجعل ذكر المحبوبة وصورتها كأنها شيء يتجسد أمام عينيه في كل مكان، وأبو نواس يجعل صورة الملك متصورة في القلوب، حتى يصبح حضوره المعنوي بمنزلة الحضور الحسي، وفي كلا البيتين انتقال من المعنى المجرد، وهو الحضور النفسي، إلى صورة محسوسة أو شبه محسوسة، ووظيفة الصورة تختلف باختلاف السياق: فهي لدى كثير وسيلة إلى التعبير عن قوة الحب وعجز الإرادة عن النسيان، ولدى أبي نواس وسيلة إلى المبالغة في بيان انتشار محبة الممدوح واستيلائها على القلوب.

وهذا الاختلاف في الوظيفة هو الذي يمنعنا من الحكم على البيت الثاني بأنه مجرد تكرار للبيت الأول، فلو أبقى أبو نواس الصورة على الغرض الغزلي نفسه، لكان التشابه أقرب إلى المحاكاة أو الأخذ المباشر، أما وقد نقلها إلى المديح، فقد أعاد تشكيلها دلاليًا، وحوّل العلاقة النفسية الخاصة إلى دلالة اجتماعية ومدحية؛ ومن هنا فإنّ الاختلاس عند القاضي الجرجاني يمثل درجة من درجات الأخذ التي لا يمكن فهمها إلا بالموازنة بين المعنى الأصلي ووظيفته في النص الأول، والمعنى المنقول ووظيفته في النص الثاني.

وهذا يُبرز جانبًا مهمًا من التداخل بين النقد البلاغي والنقد الأدبي؛ فالنقد البلاغي معنيٌ بكشف عناصر الصورة المشتركة بين البيتين، ويحدد موضع التشابه في طريقة التعبير والتخييل، أما النقد الأدبي فيتجاوز ذلك إلى دراسة تحول التجربة والغرض والأثر؛ فالمعنى الواحد لا يؤدي الوظيفة الفنية نفسها حين ينتقل من الغزل إلى المديح؛ لأن السياق الجديد يمنحه دلالة جديدة، ويعيد تشكيل علاقته بالمتلقي.

ولو كان كل أخذٍ سابقٍ يستحق الحكم بالسرقة المذمومة، لما احتاج القاضي إلى التمييز بين الاختلاس وغيره من صور الأخذ، وإنّ تعدد المصطلحات يدل على أنّ النقاد كانوا يبحثون في درجة التصرف، وفي مقدار ما أبقاه الشاعر من النص السابق وما أحدثه فيه من تغيير.

ويمثل حضور عبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ) في قضية السرقات الشعرية مرحلة متقدمة في تطور النظر النقدي العربي؛ إذ أخضع الأخذ لنظر دقيق في طبيعة المعنى، ودرجة اختصاصه أو شيوعه وكيفية انتقاله وطريقة صياغته في النص اللاحق، وتنبع

أهمية ذلك التصور من أنّ عبد القاهر جمع في (أسرار البلاغة) بين سؤالين كانا متداخلين في النقد العربي: سؤال الأخذ والسرقة من جهة، وسؤال القيمة البلاغية للمعنى والتخييل والصياغة من جهة أخرى؛ وبذلك أصبحت القضية بطبيعتها واقعة في المنطقة المشتركة بين النقد الأدبي والنقد البلاغي.

وهذا الباب قد جعله عبد القاهر غرضًا أصليًا من أغراض تأليف كتابه (أسرار البلاغة) التي نص عليها بقوله: " واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته، والأساس الذي وضعته، أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق، ومن أين تجتمع وتفترق، وأفصل أجناسها وأنواعها، وأتتبع خاصها ومشاعها، وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل، وتمكنها في نصابه، وقرب رحمها منه، أو بعدها حين تنسب عنه، وكونها كالحليف الجاري مجرى النسب، أو الزنيم الملصق بالقوم لا يقبلونه، ولا يمتعضون له ولا يذبون دونه"(الجرجاني، 1991، ص 26).

وقد مثّلت عبارة (أتتبع خاصَّها ومشاعَها) جزءًا من مشروع عبد القاهر في بيان أمر المعاني، والتي يمكن إبراز أهميتها في مجال السرقات؛ فنقلها نظريًّا وتحليليًّا لتغدو ميدانًا مشتركًا بين النقد البلاغي والنقد الأدبي.

وما قام به عبد القاهر يكتسب أهمية كبرى في وضع الأساس النظري للتمييز بين ما يمكن أن يعد من المعاني المشتركة التي لا يستأثر بها شاعر، وما يتسم بقدرٍ من الخصوصية والتميز بحيث يمكن أن يكون موضعًا للموازنة بين السابق واللاحق، غير أنّ المنهج العلمي يقتضي الدقة المنهجية البالغة؛ فعبد القاهر لا يجعل الحكم بالسرقة مترتبًا على مجرد وجود التشابه، وإنما يلفت إلى مستويين ينبغي النظر فيهما: مستوى المعنى، ومستوى الصيغة أو العبارة؛ وبذلك يفتح منذ البداية مجالًا للفصل بين الأخذ الذي يقع في جوهر المعنى، والأخذ الذي يتعلق بطريقة التعبير عنه، وهذا التفريق ينسجم مع تصوره العام لقيمة الكلام؛ إذ إن المعنى المجرد لا يستنفد القيمة الجمالية للنص، لأن القيمة تظهر أيضًا في الطريقة التي يؤلف بها الشاعر أجزاء كلامه ويصل بعضها ببعض.

ثم ينتقل عبد القاهر إلى تقسيم المعاني التي يتناولها إلى معانٍ عقلية ومعانٍ تخييلية، فعبد القاهر لا يرى المعاني كلها في درجة واحدة من حيث إمكان الأخذ منها أو الحكم على من وافق غيره فيها، فالمعاني العقلية الصريحة التي يشترك العقلاء في إدراكها لا يمكن أن تكون مجالًا صالحًا لاتهام شاعر بالسرقة لمجرد أنه عبر عنها؛ إذ إن هذا النوع من المعاني يقوم على حقائق أو حكم أو مبادئ يتفق عليها الناس، وقد توجد أصوله في الأمثال والحكم وكلام السلف، يقول عبد القاهر: "فقول المتنبي:

وكلُّ امرئ يولي الجميل محبّبُ

صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده، وأصله قول النبي صلى الله عليه وسلم: "جبلت القلوب على حبِّ من أحسن إليها" [المحفوظ أنه من كلام ابن مسعود، البيهقي، شعب الإيمان، برقم8984]، بل قول الله عز وجل: (ادفع بالّتي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَينَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وليٌّ حَمِيمٌ) [فصلت: 34]". (الجرجاني، 1991، ص 265).

وهذا هو المعنى الذي أطلق عليه النقاد السابقون (المعنى العام) وأطلق عليه عبد القاهر (المعنى العقلي)، فالمعنى الذي يتفق الناس على إدراكه ويجري في أمثالهم وحكمهم وهو أقرب إلى المشاع: لا يصح أن يجعل مجرد الاشتراك فيه دليلًا على السرقة، أما المجال الذي يشتد فيه البحث النقدي فهو المعنى الذي يتطلب نوعًا من الصياغة والتخييل والتشكيل، لأن الشاعر هنا لا يكتفي بإثبات حقيقة عامة، وإنما يبني منها صورة أو علاقة أو هيئة خاصة.

ولذلك لا يقف عبد القاهر عند المعاني العقلية، بل ينتقل إلى المعاني التخييلية، ويفسر المعنى التخييلي بأنه "الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبها من الحق، وغشي رونقًا من الصدق، باحتجاج تمحل، وقياس تصنع فيه وتعمّل، ومثاله قول أبي تمام:

لا تُنكــري عَطَــل الكــريمِ مــن الغنــى فالســـيلُ حـــربٌ للمكـــان العـــالي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو، والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم، زليل السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال، شيء من هذه الخلال" (الجرجاني، 1991، ص 267).

ومن هنا ينبغي أن يربط عمله في تقسيم المعاني إلى عقلية وتخييلية بباب السرقات عنده؛ فإن دوران باب السرقة عنده يدور على هذين القسمين؛ فالمعنى العقلي هو المشاع الذي لا يُعدُّ أخذه سرقة، والمعاني التخييلية هي التي تدخلها السرقة، وهي الأهم في فهم العلاقة بين السرقات والبلاغة؛ لأن التخييل عنده ليس مجرد زخرف يضاف إلى المعنى بعد اكتماله، وإنما هو طريقة في بناء المعنى تمنحه صورة وهيئة تؤثر في النفس؛ ولذلك فإنّ الاتفاق بين شاعرين في أصل غرض عام لا يكفي لإثبات الأخذ، في حين يصبح التشابه أكثر دلالة عندما يتطابق الشاعران في الوجه الخاص الذي صُوّر به المعنى، أو في العلاقة التخيلية التي أنشأها أحدهما ثم جاء الآخر فاستعملها.

ولهذا عقد بعده في (أسرار البلاغة) بابًا خاصًا بالسرقة، قال فيه: "واعلم أن ذلك الأول الذي هو المشترك العامي، والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك ما كان صريحًا ظاهرًا لم تلحقه صنعة، وساذجًا لم يُعمل فيه نقش، فأما إذا ركّب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودُخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غير من طريقته، واستؤنف من صورته واستجد له من المعرض، وكسي من دل التعرض، داخلا في قبيل الخاص الذي يتملك بالفكرة والتعمّل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل" (الجرجاني، 1942، ص 342).

ومن هنا يمكن فهم الفرق بين قول الشاعر في معنى عام، كـ(وصف الممدوح بالشجاعة)، وبين أن يختار له تشبيهًا أو صورة مبتكرة تجعل الشجاعة حاضرة في هيئة مخصوصة؛ فالأول من المشترك الذي لا يستأثر به شاعر، أما الثاني فقد يدخل في مجال الخصوصية؛ لأن التميز هنا لا يرجع إلى الغرض العام، وإنما إلى وجه الدلالة عليه وطريقة تخييله، وهذه النقطة هي التي تجعل نظرية عبد القاهر في السرقات وثيقة الصلة بنظريته في البيان والتخييل.

وعلى هذا الأساس لا تكون قيمة المعنى لدى عبد القاهر في كونه مادة مجردة يمكن امتلاكها بمعزل عن طريقة بنائها، وإنما في الصورة التي يتخذها داخل الكلام؛ وهذه الفكرة تتصل اتصالًا وثيقًا بنظرية النظم؛ فاللفظ لا تكون له المزية منفردًا، وإنما تظهر قيمته من خلال التأليف والتركيب والعلاقات التي تربطه بغيره، وقد يتناول شاعر معنى سبقه إليه شاعر آخر، ثم يعيد بناءه في تركيب مختلف، ويضعه في سياق جديد، فينشأ من ذلك أثر فني جديد؛ لذلك يقرر عبد القاهر أنّ طريقة النظم هي أساس التفاضل الفنيّ بين الشعراء في أخذهم من المأثور أو من المعاني العامّة المشتركة، وحتى الصورة البيانية "التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النّظم و عنها يحدث وبها يكون، لأنّه لا يتصوّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخّ فيما بينها حكم من أحكام النّحو"(الجرجاني، 1995، ص 300).

وهذه تجعل السرقات لدى عبد القاهر ميدانًا مشتركًا بين النقد الأدبي والنقد البلاغي؛ فالنقد الأدبي يهتم بالسابق واللاحق وبالأصالة والأخذ وبموقع الشاعر من التراث الشعري السابق، في حين يهتم النقد البلاغي بفحص كيفية تشكل المعنى ونوع الصورة وطريقة التخييل وعلاقات الألفاظ والمعاني داخل التركيب؛ ومن ثم فإن الحكم على السرقة لا يمكن أن يكون دقيقًا إذا اقتصر على أحد المستويين أو نظر له بأحد النقدين.

ويزداد هذا الترابط وضوحًا لديه بموضوع الحقيقة والتخييل، إذ إنه يبحث في طبيعة المعنى الذي يمكن أن يتوارد عليه الشعراء، ثم يبحث في المعاني التي تقوم على التخييل والصناعة الشعرية، وقد جعل المعاني العقلية في مقابل المعاني التخييلية ضمن ذلك السياق.

وهذا ما يفسّر اهتمام عبد القاهر بالتفريق بين ما هو عقلي وما هو تخييلي؛ فالمعنى العقلي قد يكون من قبيل الحكم والحكمة والقول الذي يشهد العقل بصحته، فيكون مشاعًا بين الناس، أما التخييل فيرتبط بعمل الشاعر في بناء صورة تجعل المعنى محسوسًا أو مؤثرًا أو ماثلًا في النفس، ولذلك يكون المجال الثاني أكثر اتصالًا بالخصوصية الفنية وبمسألة الأخذ، و"لا يكون الاشتراك فيه داخلًا في

الأخذ والسّرقة والاستمداد والاستعانة، وكذلك الاتّفاق في وجه الدّلالة على الغرض، وإن كان مما يشترك النّاس في معرفته، وكان مستقرًّا في العقول والعادات فإن حكم ذلك، وإن كان خصوصًا في المعنى حكم العموم من ذلك التّشبيه بالأسد في الشّجاعة وبالبدر في النّور، وكان ذلك ممن حضرك في زمانك أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية، لأنّ هذا ممّا لا يختصّ به قوم دون قوم، ولا يحتاج في العلم إلى رويّة واستنباط" (الجرجاني، 1991، ص 314).

وجاء في (دلائل الإعجاز) إثبات أنّ سبيل المعاني "أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميًا موجودا في كلام الناس كلّهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصّور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق، حتى يُغرب في الصنعة، ويدق في العمل، ويبدع في الصّياغة"(الجرجاني، 1995، ص 423).

ومن هنا يمكن القول: إن عبد القاهر نقل قضية السرقات من مستوى المقابلة الخارجية بين الألفاظ والمعاني إلى مستوى أكثر عمقًا، هو مستوى بناء المعنى وتشكيله، فليس المهم أنّ نجد معنى سابقًا في شعر شاعر ثم نراه عند آخر، وإنما يجب أن نسأل: هل المعنى مشاع أم خاص؟ وهل التشابه في أصل الفكرة أم في وجه الدلالة؟ وهل الصورة الجديدة تكرر السابقة أم تعيد بناءها؟ وهل أضاف الشاعر اللاحق إلى المعنى السابق قيمة بلاغية أو تخييلية جديدة؟.

وإذا وضعنا عبد القاهر في سياق تاريخ القضية، ظهر موقعه أكثر وضوحًا؛ فالقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت. 392هـ) سبق عبد القاهر إلى معالجة السرقات في الوساطة، ووضع تمييزات مهمة بين المشترك والمختص، وبين صور الأخذ المختلفة، ثم جاء ابن رشيق (ت. 456هـ) فوسّع الباب في العمدة، وكثّر المصطلحات والتطبيقات، وبعد ذلك جاء عبد القاهر (ت. 471هـ) ليمنح القضية بعدًا بلاغيًا وتحليليًا أعمق، من خلال ربطها بطبيعة المعنى وبالتخييل.

وبذلك فإن عبد القاهر ليس هو أول من تحدث عن السرقات، ولكن يمكن القول: إنه أول من أسهم في إعادة بناء النظر فيها من داخل النظرية البلاغية، وهذه أولية نوعية، لا أولية زمنية، وهذا التحديد مهم في البحث؛ لأنه يحفظ التسلسل التاريخي، ويجعل الانتقال من القاضي الجرجاني إلى عبد القاهر انتقالًا من التقعيد النقدي للسرقات إلى تعميق أسسها البلاغية.

ومن هذه الزاوية يمكن فهم أهمية عبد القاهر في موضوع البحث: فالقاضي الجرجاني يمدنا بمعيار تمييز الأخذ ودرجاته، في حين يمدنا عبد القاهر بأدوات تحليل المعنى والصورة والتخييل وطريقة التأليف، فإذا اجتمعت الأداتان أمكن للباحث أن يتجاوز السؤال الساذج: (هل سرق الشاعر؟) إلى السؤال النقدي الأكثر دقة: ما الذي أخذه؟ وما الذي كان مشاعًا منه؟ وما الذي كان خاصًا؟ وكيف أعاد صياغته؟ وما مقدار القيمة التي أضافها؟

وبهذا يمكن أن يمثّل عبد القاهر حلقة مهمة في تطور القضية؛ فالقاضي علي الجرجاني يؤسس لمعيار التمييز بين صور الأخذ، وابن رشيق يوسّع التصنيف والتطبيق، وعبد القاهر يعمق الجانب البلاغي من القضية؛ فغدت السرقات الأدبية ميدانًا مشتركًا بين النقد الأدبي والنقد البلاغي؛ لأن تحديد واقعة الأخذ ينتمي إلى تاريخ النصوص والموازنة الأدبية، في حين أن تحديد طبيعة الأخذ وقيمته الفنية يحتاج إلى أدوات البلاغة في تحليل المعنى والتخييل والصورة والنظم، ويكشف حضور عبد القاهر أنّ البلاغة العربية القديمة لم تكن منفصلة عن أسئلة النقد الأدبي، ولكنها كانت في كثير من المواضع تعيد صياغة تلك الأسئلة داخل جهازها التحليلي الخاص.

ولهذا يضمّن البلاغيون مؤلفاتهم في علوم البلاغة ملحقًا في السرقات، يُعنى ببيان المصطلحات وأوجه الأخذ والإضافة في البناء والفكرة، ثم جاءت الدراسات الحديثة لتعيد قراءة هذه الظواهر في ضوء مفاهيم نقدية كالتناص والتفاعل النصي، الذي يدرس العلاقات التي تنشأ بين النصوص، وقد تكون هذه العلاقة واعية أو غير واعية مباشرة أو غير مباشرة اقتباسية أو تحويلية، ولا يستلزم بالضرورة حكمًا أخلاقيًا على النص اللاحق.

وعبد القاهر لا يقدم نظرية التناص بمفهومها الحديث، ولا يمكن تنزيل عمله على التناص بمفهومه الحديث لأسباب منهجية وفكرية(الهدهد، 2022، ص 31، 32)؛ لكنه يقدّم تصورًا نقديًا بلاغيًا متقدمًا للعلاقة بين السابق واللاحق؛ إذ يرفض أن يكون مجرد التشابه دليلًا كافيًا على السرقة، ويبحث في طبيعة المعنى ودرجة شيوعه وصورته التخيلية وطريقة أدائه، ويبحث في الأخذ والسرقة من

داخل منظومة نقدية عربية لها معاييرها الخاصة، ومع ذلك فإن التمييز بين المعنى المشترك والمعنى الخاص، والنظر في كيفية إعادة بناء المعنى وتحليل التخييل، كلها عناصر تسمح بفتح حوار منهجي بين التصور التراثي ومفهوم التناص.

وهذا ما يجعل إسهامه مهمًا في دراسة السرقات والأخذ والتناص، بوصفها منطقة مشتركة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي.

ثامنًا: ميدان النظر إلى الوحدة العضوية والموضوعية:

إن هذا الميدان وإن كان ظاهره الاختصاص بالنقد الأدبي فإن النظر التحليلي يثبت أنه ميدان مشترك في التحليل بين النقد الأدبي والنقد البلاغي؛ وذلك أن النظر إلى الوحدة العضوية والموضوعية من جهة النقد الأدبي هو نظر في ترابط التجربة، في حين أن النظر إليها من جهة النقد البلاغي هو نظر في ترابط النص بنائيًا وفق مقتضيات المعنى، ولقد عرفت البلاغة العربية عددًا من المباحث التي تتصل بصورة مباشرة أو غير مباشرة بمبدأ الترابط، من مثل: حسن التخلص، والتناسب، والائتلاف، وحسن الابتداء، وحسن الانتهاء، والفصل والوصل والنظم، وهي مباحث ثابتة مستقرة في البحث البلاغي.

وكذلك عرف النقد الأدبي فكرة (الوحدة العضوية) في بناء القصيدة منذ وقت مبكر، وتجلى ذلك بوضوح عند ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر)؛ حيث دعا إلى نسج القصيدة كجسد واحد مترابط الأجزاء "فإذا كان الشعر غير متلاحم الأجزاء، ولا متشاكل الأبنية، كان كالأعضاء المتباينة التي لا يجمعها جسد، وكالألفاظ المتنافرة التي لا تؤلف جملة"(ابن طباطبا، د.ت، ص 125-128)، وشدد على ضرورة التخلص اللطيف في الانتقال بين الأغراض وأنه "ينبغي للشاعر أن يجمع بين المقاصد، ويسلك بينها بوجوه التخلصات؛ فلا ينتقل من معنى إلى معنى إلا بعد أن يمهد له ما يربطه به، ليكون خروجًا لطيفًا، لا يشق على الفهم، ولا ينبو عنه السمع...بل تكون القصيدة كلها كالسلك المنسوق، والقلادة المنظومة، التي تشاكل جواهره في القيمة، وتتناسب في الصياغة"(ابن طباطبا، د.ت، ص 125-128).

وهذا يدفع اتهام النقد الأدبي القديم بأنه أغفل النظر إلى هذه القضية، ويؤكد محمد أبو موسى: "أن دَرْسَ علمائنا لهذه الأبواب (المطالع والخروج والمقاطع) هو دراسة أكثر دقة لمفهوم الوحدة العضوية كما نعرفه اليوم، فهم من خلال هذا الباب يطالبون أن يدل الأول على التالي أيًّا كان هذا الأول وأيًّا كان هذا التالي، فيدل أول بيت في القصيدة على مقصدها بعامة، ويشي به، ويُحْسِن الدلالة عليه"(أبو موسى، 2008، ص 604).

ويدفع كذلك تهمة بعض المحدثين من أن تعدد الأغراض كـ(الوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة، ثم المدح أو الفخر) يمثل جُزُرًا منعزلة، بل هي سياق يتحرك فيه الشاعر بحسب منزعه وعاطفته؛ فكل بيت يسوق إلى الذي يليه ضمنًا، فأغلب شعر امرئ القيس – مثلا - يدور حول أحداث وصور صنعها امرؤ القيس، ووصفها وأحسن وصفها، وقد استطاع أن يصور ما أراد من معانٍ تدور حول إحساسه بالتميز، والاقتدار، والهيمنة، والغلبة، وأنه ملك تنال يده كل ما يريد (أبو موسى، 2008، ص 314).

يقول محمد أبو موسى: "قد كان امرؤ القيس بالغ التجويد في الإيجاز؛ لأنه وقف واستوقف بكلمة واحدة هي "قفا"، وبكى واستبكى بكلمة واحدة هي "نبك" وقد وقف غير امرئ القيس واستوقف وبكى واستبكى وهذا كثير في المطالع، ولكنهم لم يقفوا ليبكوا، وإنما وقفوا ليسألوا المنازل "قفا نسأل منازل آل ليلى"، أو يقف بالديار ليتعرف على آثارهم، ولم أجد من جعل الوقوف لمحض البكاء، وربط بين هذين المعنيين المتواردين في الشعر وقال "قفا نبك" إلا امرأ القيس، في هذه القصيدة، وفي قصيدة أخرى نونية قال فيها: "قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان"، وكذلك لم أجد أحدًا من الشعراء جعل البكاء في مطلعه من أجل الذكرى إلا في هذه القصيدة وأختها النونية، ومعنى هذا أن امرأ القيس أقام روابط جديدة بين معانٍ قديمة، فنفض الوقوف من معلقته المألوفة من مثل "قفا نسأل"، وكذلك انتزع البكاء من معلقته المألوفة، وأحدث هذه الرابطة الجديدة التي جعل الوقوف فيها لمحض البكاء، وجعل البكاء فيها لمحض الذكرى" (أبو موسى، 2008، ص 28).

وتوسع النقد الأدبي الحديث في بحث الوحدة العضوية، وفي ترابط الأفكار والمشاعر والصور والشخصيات والأحداث، وفيما سمي بالتماسك النصي، والتتبع الدلالي، وتعريف الدلالة في الشعر ليس مصطلحًا مستقلًا بقدر كثافة استخدامه في البلاغة والنقد؛ فإنّ الدلالة تُعد عنصرًا أساسيًا لتحليل النصّ؛ لأنّها تكشف عن المدلول الجماليّ والمعنويّ الذي يثري التجربة الشعريّة، أي ما يفوق المعنى الحرفي للكلمة، ويشمل دلالاتها الجمالية والنفسيّة، وقد ذكر عادل فاخوريّ: أنه "صحيح أنّ ابن سينا ومعظم من اشتغل في

الدلالة عند العرب لا يستثنون الأمر الخارجيّ أي المرجع من العلامة اللفظيّة"(فاخوري، 1994، ص 13)، وهذا يشير إلى الدال والمدلول، وأكد ذلك بقوله: "بما أنّ الدلالة هي علاقة تضايف معينة بين الدال والمدلول، فأنواع الدلالة تتعدد بحسب إيجاد اختلافات في العلاقة المذكورة، وثمة توافق عند العرب على تقسيم الدلالة ثلاثة أنواع: عقليّة وطبيعيّة ووضعيّة"(الداية، 1996، ص 8)، ويذهب الباحثون في علم النص إلى أنّ تماسك النص لا يتحقق إلا من خلال شبكة من العلاقات المعجمية والدلالية التي تربط بين عناصره المختلفة وتمنحه وحدة كلية متماسكة ضمن اللغة، و"أنّ المكونات الدلالية لأي نص لا تظهر إلا من خلال السياق"(النجيري، 2011، ص 538)، ويقدّم البحتري صورة نرى فيها التمازج الكامل بين أحاسيسه وبين مظاهر الطبيعة المتألقة إذ يقول (البحتري، 1963، ص16):

ويُريـــــكَ الأحبـــــاب يـــــوم تـــــلاقٍ باعتنـــــاق الحـــــوذان والأقحـــــوان

فالبحتري يقدم نموذجًا دالًا على فاعلية المصاحبات اللفظية في بناء الحقول الدلالية داخل النص الشعري، فتنتظم الألفاظ ضمن شبكة من العلاقات المعجمية التي تقوم على انسجام دلالي يُفضي إلى تشكيل صورة متكاملة؛ فالبيت يقوم على تداخل حقلين دلاليين رئيسين: حقل الطبيعة الذي يتمثل في ألفاظ مثل (الحوذان) و(الأقحوان)، وهما من الزهور التي تحيل إلى فضاء ربيعي مشرق، وحقل العاطفة الإنسانية الذي يتجلى في ألفاظ (الأحباب) و(تلاقٍ) و(اعتناق)، وهي مفردات ترتبط بدلالات الألفة والوصال والفرح، ويمزج الشاعر الحقلين في سياق واحد ضمن بنية دلالية واحدة، بحيث تتداخل العناصر الطبيعية مع التجربة الشعورية، فتفقد الحدود الفاصلة بينهما.

ويمكن القول: إنّ المصاحبات اللفظية في البيت تمثل أداة بنائية، تسهم في تشكيل الحقول الدلالية، وتربط بين عناصر الصورة، وتحقق التماسك النصي من خلال خلق شبكة من العلاقات التي توحّد المعنى وتكثّفه في آنٍ واحد بما يحقق تشخيصًا دلاليًا، يسهم في وحدة المعنى والبيت، وهذا – بلا شك - تعانق بين النقدين الأدبي والبلاغي في الوحدة العضوية والموضوعية، وإعمال النظر الترابطي للتجربة والنظر الترابطي للمعنى في تحليل النص الأدبي، وأن النظرين حاضران في التراث النقدي والتحليل المعاصر، ولا يمكن القول بأن النظر إلى الوحدة مما نهضت به الدراسات الحديثة دون أن يكون لها حضور في التراث النقدي والبلاغي، كما لا يمكن أن يقال إن الشعر العربي لم يكن مترابطًا في وحدته العضوية ووحدته الموضوعية، غير أن النظر غير المعمق في الشعر العربي ومعانيه قد يدفع أصحابه إلى القول بمثل هذه المقولات التي لا تثبت.

تاسعًا: الحكم والتقييم الإجمالي للنص الأدبي:

تتوج العملية النقدية في صورتها الأدبية بإصدار حكم إجمالي على العمل الأدبي من حيث الجودة أو الرداءة أو الإبداع الفني، بعد أن يقف الناقد على مضمونه وأفكاره وتتبع عواطفه وتجربته الشعورية وبيان خياله وطرائق ابتكاره ونظر في سياقه التاريخي والاجتماعي والنفسي، ليبرز العلاقات التي تنتظم فيها تلك العناصر جميعًا ضمن البناء الفني لإبداعه، وهنا لا بد من امتزاج النقد الأدبي بالنقد البلاغي لإبراز الحكم النهائي والتقييم الجمالي للنص.

ومن المهم هنا التمييز بين الحكم الجزئي والحكم الكلي، والحكم على النص ينبغي أن لا ينفصل عن طريقة بنائه، ويشمل التقييم الإجمالي معايير متعددة، منها: مسألة التناسب بين أجزاء النص، ومعيار الأصالة، بما يبرز قدرة الأديب على أن يجعل للنص شخصية خاصة، وأن يضيف إلى الموروث رؤية أو صياغة أو علاقة جديدة، ومنها: التناسب بين الشكل والمضمون؛ فالشكل جزء من إنتاج الدلالة، وقد تكون الفكرة نفسها مختلفة الدلالة باختلاف العبارة التي تحملها، ومعيار الأثر في المتلقي، فيقاس بقوة الإقناع، وفي الدراسات الحديثة توسّعت نظرية التلقي في دراسة العلاقة بين النص والقارئ، وأصبحت الاستجابة جزءًا من عملية إنتاج المعنى، ومعيار الخلود الفني، فهو من أصعب معايير الحكم، ولا بدّ في الحكم الإجمالي أن يكون مرنًا ومعللًا وقابلًا للمراجعة، ومن ذلك تعبير الشعراء الجاهليّين عن الصحراء بوصفها "استجابة نفسية لحاله، كي يغالب جانب القحط والجفاف"(المعمري، 2018، ص 249)، وقد جاء قول امرئ القيس في معلقته (الكندي، 2004، ص30؛ الزوزني، 2002، ص39):

تـــــرى بعـــــر الأرام فـــــي عرصـــــاتها وقيعانهـــــا كأنّـــــه حـــــبّ فلفـــــلِ

فالبيت نموذج بالغ الدلالة على مهارة امرئ القيس في توليد القيم الجمالية من بيئة الصحراء، في ضوء تفاعل عميق بين البيئة الصحراوية والذائقة الجمالية، حيث تُقدَّم الصحراء بوصفها منبعًا لتشكيل الحسّ الجمالي القائم على الدقة البصرية والملاحظة الدقيقة والتكثيف الدلالي.

ويعتمد البيت على تشبيه بليغ محكم، حيث يشبّه الشاعر بعر الظباء المنتشر في أرض الصحراء بحبّ الفلفل، وهذا التشبيه يقوم على عنصرين أساسين: التشابه في الشكل (الصغر والتكوير) والتشابه في اللون (الاسوداد)، وهو ما يعكس دقة الملاحظة الحسية لدى الشاعر، غير أنّ الأهم من ذلك هو اختيار هذا المشهد نفسه؛ فالصحراء تدفع الشاعر إلى التقاط التفاصيل الصغيرة، وتحويلها إلى عناصر جمالية ذات قيمة، وهنا يتجلى أثر المناخ في تشكيل الرؤية؛ فالقسوة والاتساع يولّدان حسًّا دقيقًا، يلتقط الجزئيات ويضخّمها فنيًا.

ومن حيث القيم الجمالية المتولدة عن البيئة الصحراوية، يظهر في البيت مبدأ الجمال في الدقة، حيث تتحول العناصر الصغيرة (كالبعر) إلى موضوع للتأمل الفني، كما تتجلى قيمة المقابلة بين القبيح والمستحسن؛ فالبعر يُعاد تشكيله عبر التشبيه ليكتسب قيمة جمالية مستمدة من مشابهته لحبّ الفلفل، هذا التحويل من القبيح إلى الجميل يعكس قدرة الشاعر الجاهلي على إعادة إنتاج الواقع ضمن منظومة جمالية خاصة.

والبيت بناء دلالي، يعكس علاقة الإنسان بالبيئة الصحراوية، فالصحراء نظام إدراكي يفرض على الشاعر طريقة معينة في الرؤية، وهي رؤية تقوم على التجزئة والتركيز والتكثيف، فالانتقال من (بعر الآرام) إلى (حبّ الفلفل) يمثّل عملية تحويل رمزي، يتم فيها إعادة إنتاج الواقع عبر شبكة من العلاقات التشبيهية التي تربط بين عناصر متباعدة في الأصل.

كما يمكن أن نلمح تعبيرًا عن اقتصاد الصورة في البيئة الصحراوية؛ فندرة الموارد تقابلها كثافة في الدلالة، حيث يتم اختزال المعنى في صورة واحدة مكثفة، فبدل الوصف المطول، يلجأ الشاعر إلى صورة واحدة تُحيل إلى منظومة من المعاني، فتتحقق بذلك الكثافة الدلالية.

النتائج

بعد هذه المراجعة لأصول النقدين وميادين تحليلهما، فقد كشفت الدراسة عن جملة من النتائج؛ للوصول إلى تصور أكثر دقة لطبيعة العلاقة بين النقد البلاغي والنقد الأدبي، ويمكن إجمال أبرزها فيما يأتي:

1. النقد البلاغي ليس أداةً تابعةً للنقد الأدبي، ولا مجرد وسيلة لتفسير النص أو تقليب عباراته؛ بل هو مجال نقدي له أصوله ومفاهيمه ومعاييره وطرائق نظره، وإن كان قد يتقاطع مع النقد الأدبي ويتكامل معه في تحليل النص وتقويمه.

2. يظهر التمايز بين النقدين أساسًا في أصول النظر ومنطلقاته وزوايا المعالجة؛ فاختلافهما النظري لا يستلزم اختلافًا في موضوع التحليل، ولا يقتضي انفراد أحدهما بعناصر معينة من النص.

3. الميادين التطبيقية في حقيقتها ميادين مشتركة بين النقدين؛ فالعاطفة، والصورة، والخيال، والأسلوب، والسياق، والترابط والاتساق، والوحدة، والسرقات والأخذ والتناص، وغيرها من العناصر التي قد يُتوهم اختصاص أحد النقدين بها، يمكن أن تكون موضعًا للتحليل البلاغي والأدبي، مع اختلاف زاوية النظر وطرائق المعالجة.

4. لا يعني اشتراك النقدين في الميدان تطابقَ تحليلهما؛ إذ قد يتجه النقد البلاغي إلى العلاقات التعبيرية وطرائق التأدية وأوجه الجودة، في حين يتجه النقد الأدبي إلى بناء التجربة والرؤية والدلالة الإنسانية، وقد يلتقيان في العنصر نفسه للكشف عن قيمته الفنية والدلالية من جهتين متكاملتين.

5. يكشف التحليل التطبيقي أن الحدود بين النقدين ليست حدودًا فاصلة في الميدان، وإنما هي حدودٌ وظيفية في زاوية النظر والمنهج والغاية؛ ومن ثم فإن تقسيم عناصر النص إلى ميادين خاصة بالنقد الأدبي وأخرى خاصة بالنقد البلاغي تقسيم لا ينهض أمام طبيعة الممارسة النقدية.

6. يُعد التكامل بين المنظورين أقدر على استيفاء قراءة النص؛ لأنه يجمع بين الكشف عن طرائق تشكل المعنى وأدائه، والنظر في التجربة والرؤية والقيمة الفنية التي تنتظم في النص.

التوصيات:

يمكن تسجيل جملة من التوصيات التي تسهم في تعزيز وتقويم النظر النقدي والدراسات التطبيقية، من أبرزها:

1. إعادة النظر في التصور الذي يجعل النقد البلاغي تابعًا للنقد الأدبي أو مجرد أداة من أدواته، مع تثبيت استقلال أصوله وخصوصية مفاهيمه وطرائق تحليله.

2. تجنب تقسيم الميادين التطبيقية إلى ميادين خاصة بالنقد الأدبي وأخرى خاصة بالنقد البلاغي، واعتماد مفهوم الميادين المشتركة مع بيان اختلاف زوايا المعالجة.

3. العناية بالدراسات التطبيقية المقارنة التي تضع النص الواحد موضع قراءة بلاغية وأدبية متكاملة؛ للكشف عن القيمة التي يضيفها اختلاف زاوية النظر دون الوقوع في الفصل أو التطابق.

4. إعادة قراءة التراث النقدي والبلاغي في ضوء هذا التداخل؛ بما يكشف عن مساحات الاشتراك والتكامل فيه، ويجنب إسقاط الحدود الاصطلاحية الحديثة على الممارسة النقدية التراثية.

المراجع

ابن الأثير، نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري. (1375هـ). الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي.

ابن الأثير، ن. (د. ت.). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر* (محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق) المكتبة العصرية للطباعة والنشر.

إسماعيل، ع. (1974). *الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة* (ط.3). دار الفكر العربي

الآمدي، أ. (1994). *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري* (السيد أحمد صقر وعبد الله المحارب، تحقيق). مكتبة الخانجي.

الباقلاني، أ. م. (1997). *إعجاز القرآن* (السيد أحمد صقر، تحقيق؛ ط.5). دار المعارف.

البحتري، الوليد بن عبيد. (1963). ديوان البحتري، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، مج. 1. دار المعارف.

بدوي، أ. أ. (2013). *أسس النقد الأدبي عند العرب* (ط.9). دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

البشري، عبد العزيز. (2023). النضار الباقية لجاحظ العصر، تحقيق: عبد الرحمن بن حسن قائد، شركة آفاق المعرفة للنشر والتوزيع.

بكر، سارة سمير عبد الحكيم. (2021). تحرر النص الأدبي: بلاغة وقراءة في نقد النقد البلاغي. مجلة الزهراء، (31)، 1947-2003.

بوجمعي، سامية، وبوبصلة، صبرينة. (2024). الإحالة ودورها في تماسك النص: لامية العرب للشنفرى نموذجًا [رسالة ماجستير، جامعة عين تموشنت.

بيرغر، آرثر آسا. (2003). النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة.

أبو تمام، ح. (1942). *ديوان أبي تمام*. مكتبة محمد علي صبيح.

التوحيدي، أ. ح. (1992). *المقابسات* (حسن السندوبي، تحقيق؛ ط.2) دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع.

الجاحظ، أ. (1423هـ). *البيان والتبيين*. دار ومكتبة الهلال.

الجرجاني، ع. (1991). *أسرار البلاغة* (محمود محمد شاكر، تحقيق). مطبعة المدني ودار المدني.

الجرجاني، ع. (1991). *دلائل الإعجاز* (محمود محمد شاكر، تحقيق). مطبعة المدني ودار المدني.

الجرجاني، ع. ب. ع. (1966). *الوساطة بين المتنبي وخصومه* (محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، تحقيق). مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.

جواد، م. م. ع.؛ عباس، س. ج. م. (2023). أثر البيئة في إنتاج الصورة التشبيهية في كتاب خريدة القصر وجريدة العصر للمؤلف عماد الدين الأصفهاني. *مجلة الآداب*، (147)، 57–70. https://doi.org/10.31973/aj.v2i147.4380

الجويني، م. ا. (1975). *البلاغة والنقد بين التاريخ والفن*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حامد، سيتنا محمد. (2018). الأساليب البلاغية في سورة الملك،66–43, 5(8), Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.

الحديدي، عبد اللطيف محمد. (1995). السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث كلية اللغة العربية بالمنصورة، جامعة الأزهر.

الحربي، فرحان بدري. (2003). الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

حسان، تمام. (2006). اللغة العربية معناها ومبناها (ط. 5). عالم الكتب.

حمودة، ع. (1998). *المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك*. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

الخزرجي، ع. م. إ. (2021). الشعراء الجاهليون والعوامل المؤثرة في شعرهم. *مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، 2*(7)، 1–25.

خطابي، محمد. (1991). لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي.

الخنساء، ت. (2004). *ديوان الخنساء* (حمدو طماس، تحقيق؛ ط.2). دار المعرفة.

الداية، ف. (1996). *علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية* (ط.2). دار الفكر المعاصر.

الدرة، م. ع. ط. (1989). *فتح الكبير المتعال: إعراب المعلقات العشر الطوال* (ط.2). مكتبة السوادي.

النابغة الذبياني، ز. ب. م. (1996). *ديوان النابغة الذبياني* (عباس عبد الساتر، تحقيق؛ ط.3). دار الكتب العلمية.

راغب، نبيل. (2003). موسوعة النظريات الأدبية. الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).

ابن رشيق القيرواني، الحسن بن رشيق. (1981). العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق؛ ط. 5). دار الجيل.

ابن رمضان، صالح. (2007). الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم. دار الفارابي.

رومية، و. أ. (2006). التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري. *التراث العربي، 26*(101)، 13–46.

زكي، أ. ك. (1972). *النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته* (ط.2). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الزناد، الأزهر. (1993). نسيج النص: بحث في ما يكون الملفوظ نصًا. المركز الثقافي العربي.

الزوزني، ا. ب. أ. (2002). *شرح المعلقات السبع*. دار إحياء التراث العربي.

الزيات، أحمد حسن. (1967). دفاع عن البلاغة (ط. 2). عالم الكتب.

سعيدي، محمد. (د. ت.). إيقاع التكرار في قصيدة الرفض المعاصرة، (اسم المجلة)، 12(20)، 231-240.

السكاكي، ي. (1987). *مفتاح العلوم* (نعيم زرزور، تحقيق؛ ط.2). دار الكتب العلمية.

سلام، م. ز. (2005). *تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري*. منشأة المعارف.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر. (1998). المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور. دار الكتب العلمية.

شافع، أ. ع. ح. (2022). النقد التطبيقي عند محمد مندور: مسرح شوقي نموذجًا. *مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، 8*(39)، 297–349.

شدوح، ع. م. ف. (2012). *المصطلح النقدي والبلاغي في النقد العربي القديم: نقد النثر* [رسالة ماجستير غير منشورة]، جامعة اليرموك، الأردن.

الشيباني، أ. (2001). *شرح المعلقات التسع* (عبد المجيد همّو، تحقيق وشرح؛ ط.1). مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

صافية، ن. أ. (2023). من وحي ثقافة الإبداع. *مجلة الشارقة الثقافية*، (79) 92 – 93.

الصالح، صبحي إبراهيم. (1960). دراسات في فقه اللغة. دار العلم للملايين.

الصعيدي، ع. (1999). *بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة* (ط.10). مكتبة الآداب.

ضيف، ش. (1945). *الفن ومذاهبه في الشعر العربي* (ط.12). دار المعارف.

ابن حمزة، ي. (1423). *الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*. المكتبة العصرية.

ابن طباطبا، م. (د. ت.). *عيار الشعر* (عبد العزيز بن ناصر المانع، تحقيق). مكتبة الخانجي.

عازار، ن. (1939). *نقد الشعر في الأدب العربي*. منشورات دار المكشوف.

عاشور، فرج ميلاد محمد. (2022). النقد وأثره في تطور البلاغة. مجلة التربوي، (21)، 105–128.

عبابنة، س. (2004). *اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث*. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

عباس، إ. (1983). *تاريخ النقد الأدبي عند العرب* (ط.4). دار الثقافة.

العباسي، عبد الرحيم. (1437هـ). المقامات العشر، تحقيق: حسن بن أحمد النعمي، دار الألوكة للنشر.

العبد، م. (2014). *النص والخطاب والاتصال*. الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.

عبد الرحمن، عفيف. (1987). الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديمًا وحديثًا. دار الفكر للنشر والتوزيع.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله. (1952). الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية.
عصفور، ج. (1992). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب* (ط.3). المركز الثقافي العربي.
عمرو بن كلثوم. (1991). ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي.
العميدي، أبو سعد محمد بن أحمد بن محمد. (1961). الإبانة عن سرقات المتنبي لفظًا ومعنى، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف.
عنترة بن شداد. (2004). *ديوان عنترة بن شداد*، دار المعرفة.
فاخوري، ع. (1994). *علم الدلالة عند العرب: دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة* (ط. 2). دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع.
ابن فارسأبو الحسين أحمد. (1997). الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. منشورات محمد علي بيضون.
الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (د. ت.). العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
فضل، ص. (2002). *مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته* (ط.2). منشورات الربيع.
الفقي، إ. م. (2011). *النقد الأدبي الحديث: مدارسه ومناهجه*. دار المسيرة للنشر والتوزيع.
القزويني، ا. (2004). *الإيضاح في علوم البلاغة* (غريد الشيخ محمد وإيمان الشيخ محمد، تحقيق). دار الكتاب العربي.
قطوس، ب. (2016). *دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات*. فضاءات للنشر والتوزيع.
القنوجي، م. ص. خ. ب. ح. (2004). *البلغة إلى أصول اللغة* (سهاد حمدان أحمد السامرائي، تحقيق) [رسالة ماجستير، غير منشورة]. جامعة تكريت، العراق.
كركاعي، هـ. (2016). البلاغة والنقد الأدبي: الوظائف والمساحات المشتركة: دراسة تاريخ النظم وتطوره. *قراءات، 8*(1) 181–198.
الكندي، ا. (2004). *ديوان امرئ القيس* (عبد الرحمن المصطاوي، تحقيق؛ ط.2). دار المعرفة.
الماضي، ش. ع. (1993). *في نظرية الأدب*. دار المنتخب العربي.
المتنبي، أ. (1983). *ديوان المتنبي*. دار بيروت للطباعة والنشر.
مداني، أ. (2021). نظرية التصوير الفني بين الموروث البلاغي والنقد الأدبي الحديث: دراسة في الخصائص والأنساق النصية للقرآن الكريم. *مجلة اللغة الوظيفية، 8*(2)، 46–75.
المذيعي، ف. أ. س. (2004). *المصطلح النقدي والبلاغي عند الشعراء النقاد من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري* [رسالة ماجستير غير منشورة]، جامعة اليرموك، الأردن.
المراغي، أ. م. (1993). *علوم البلاغة: البيان، المعاني، البديع* (ط.3). دار الكتب العلمية.
المرزباني، م. (1995). *الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء*. دار الكتب العلمية.
مطلوب، أحمد. (1980). أساليب بلاغية: الفصاحة، البلاغة، المعاني. وكالة المطبوعات.
مطلوب، أ. (2021). *النقد البلاغي*. مكتبة لسان العرب.
ابن المعتز، ع. (1990). *البديع*. دار الجيل.
المعمري، ف.؛ وكرتوس، م. (2018). الأبعاد الجمالية للمكان في القصيدة العربية: دراسة في بعض النماذج من الشعر الجاهلي. *مجلة كلية الآداب واللغات*، (22)، 237–254.
مندور، م. (1996). *النقد المنهجي عند العرب*. نهضة مصر للطباعة والنشر.
أبو موسى، م. م. (2008). *الشعر الجاهلي: دراسة في منازع الشعراء*. مكتبة وهبة.
أبو موسى، محمد محمد. (2012). الإعجاز البلاغي: دراسة تحليلية لتراث أهل العلم. مكتبة وهبة.
أبو موسى، م. م. (2012). *قراءة في الأدب القديم* (ط.4). مكتبة وهبة.
النجيري، إ. م. ص. (2011). نحو النص: مدخل جديد في تدريس النحو العربي. *مجلة كلية التربية، 9*(2)، 530–550.
النواجي، م. ب. حي. (1403هـ). *الشفاء في بديع الاكتفاء* (محمود حسن أبو ناجي، تحقيق). دار مكتبة الحياة.
الهروي، أبو سهل محمد بن علي. (1420هـ). إسفار الفصيح، تحقيق: أحمد بن سعيد بن محمد قشاش، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية.
هلال، م. غ. (1997). *النقد الأدبي الحديث*. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
هولب، ر. (2000). *نظرية التلقي: مقدمة نقدية* (عز الدين إسماعيل، ترجمة). المكتبة الأكاديمية.
واكد، إ. ع. (2025). الصحراء في الشعر الجاهلي: رؤية في المحتوى والفن. *مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، 4*(4)، 80-91.

ابن وكيع، الحسن بن علي الضبي التنيسي. (1994). المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس.
بو جمعة، ع. آ. (2016). التداولية: دراسة في المجالات والفروع، مجلة الممارسة اللغوية، جامعة: مولود معمري- تيزي وزو، (37) ص167-168.
الهدهد، إ. ص. (2022). *علامات في النقد والبلاغة* (ط.1). مكتبة وهبة.

Reference

Ibn al-Athīr, Naṣr Allāh ibn Muḥammad ibn Muḥammad ibn ʿAbd al-Karīm al-Shaybānī al-Jazarī. (1375 AH). *Al-jāmiʿ al-kabīr fī ṣināʿat al-manẓūm min al-kalām wa-al-manthūr* [The comprehensive work on the composition of verse and prose] (Muṣṭafā Jawād, Ed.). Maṭbaʿat al-Majmaʿ al-ʿIlmī. [in Arabic]

Ibn al-Athīr, N. (n.d.). *Al-mathal al-sāʾir fī adab al-kātib wa-al-shāʿir* [The prevailing example in the literature of the writer and poet] (Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, Ed.). Al-Maktabah al-ʿAṣriyyah li-al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr. [in Arabic]

Ismāʿīl, ʿ. (1974). *Al-usus al-jamāliyyah fī al-naqd al-ʿArabī: ʿArḍ wa-tafsīr wa-muqāranah* [Aesthetic foundations in Arabic criticism: Presentation, interpretation, and comparison] (3rd ed.). Dār al-Fikr al-ʿArabī. [in Arabic]

Al-Āmidī, A. (1994). *Al-muwāzanah bayna shiʿr Abī Tammām wa-al-Buḥturī* [The comparison between the poetry of Abū Tammām and al-Buḥturī] (Al-Sayyid Aḥmad Ṣaqr & ʿAbd Allāh al-Muḥārib, Eds.). Maktabat al-Khānjī. [in Arabic]

Al-Bāqillānī, A. M. (1997). *Iʿjāz al-Qurʾān* [The inimitability of the Qurʾan] (Al-Sayyid Aḥmad Ṣaqr, Ed.; 5th ed.). Dār al-Maʿārif. [in Arabic]

Al-Buḥturī, Al-Walīd ibn ʿUbayd. (1963). *Dīwān al-Buḥturī* [The collected poetry of al-Buḥturī] (Ḥasan Kāmil al-Ṣayrafī, Ed., annotated, and commented; Vol. 1). Dār al-Maʿārif. [in Arabic]

Badawī, A. A. (2013). *Usus al-naqd al-adabī ʿinda al-ʿArab* [Foundations of literary criticism among the Arabs] (9th ed.). Dār Nahḍat Miṣr li-al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr. [in Arabic]

Al-Bishrī, ʿAbd al-ʿAzīz. (2023). *Al-niḍār al-bāqiyah li-Jāḥiẓ al-ʿaṣr* [The enduring brilliance of the Jāḥiẓ of the age] (ʿAbd al-Raḥmān ibn Ḥasan Qāʾid, Ed.). Sharikat Āfāq al-Maʿrifah li-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Bakr, Sārah Samīr ʿAbd al-Ḥakīm. (2021). Taḥarrur al-naṣṣ al-adabī: Balāghah wa-qirāʾah fī naqd al-naqd al-balāghī [The liberation of the literary text: Rhetoric and reading in the criticism of rhetorical criticism]. *Majallat al-Zahrāʾ*, (31), 1947–2003. [in Arabic]

Būjamʿah, Sāmiyah, & Būbṣulah, Ṣabrīnah. (2024). Al-iḥālah wa-dawruhā fī tamāsuk al-naṣṣ: Lāmiyyat al-ʿArab li-al-Shanfarā namūdhajan [Reference and its role in textual cohesion: Lāmiyyat al-ʿArab by al-Shanfarā as a model] [Unpublished master's thesis, University of Aïn Témouchent]. [in Arabic]

Berger, Arthur Asa. (2003). *Al-naqd al-thaqāfī: Tamhīd mabdaʾī li-al-mafāhīm al-raʾīsiyyah* [Cultural criticism: An introductory overview of the main concepts] (Wafāʾ Ibrāhīm & Ramaḍān Basṭāwīsī, Trans.). Al-Majlis al-Aʿlā li-al-Thaqāfah. [in Arabic]

Abū Tammām, Ḥ. (1942). *Dīwān Abī Tammām* [The collected poetry of Abū Tammām]. Maktabat Muḥammad ʿAlī Ṣubayḥ. [in Arabic]

Al-Tawḥīdī, A. Ḥ. (1992). *Al-muqābasāt* [The gleanings] (Ḥasan al-Sandūbī, Ed.; 2nd ed.). Dār Suʿād al-Ṣabāḥ li-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Al-Jāḥiẓ, A. (1423 AH). *Al-bayān wa-al-tabyīn* [The exposition and clarification]. Dār wa-Maktabat al-Hilāl. [in Arabic]

Al-Jurjānī, ʿ. (1991). *Asrār al-balāghah* [Secrets of eloquence] (Maḥmūd Muḥammad Shākir, Ed.). Maṭbaʿat al-Madanī & Dār al-Madanī. [in Arabic]

Al-Jurjānī, ʿ. (1991). *Dalāʾil al-iʿjāz* [Proofs of inimitability] (Maḥmūd Muḥammad Shākir, Ed.). Maṭbaʿat al-Madanī & Dār al-Madanī. [in Arabic]

Al-Jurjānī, ʿ. B. ʿ. (1966). *Al-wasāṭah bayna al-Mutanabbī wa-khuṣūmih* [The mediation between al-Mutanabbī and his opponents] (Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm & ʿAlī Muḥammad al-Bajāwī, Eds.). Maṭbaʿat ʿĪsā al-Bābī al-Ḥalabī wa-Shurakāʾuh. [in Arabic]

Jawād, M. M. ʿ., & ʿAbbās, S. J. M. (2023). Athar al-biʾah fī intāj al-ṣūrah al-tashbīhiyyah fī kitāb *Khārīdat al-qaṣr wa-jarīdat al-ʿaṣr* li-al-muʾallif ʿImād al-Dīn al-Iṣfahānī [The effect of the environment on producing simile imagery in *Khārīdat al-qaṣr wa-jarīdat al-ʿaṣr* by ʿImād al-Dīn al-Iṣfahānī]. *Majallat al-Ādāb*, (147), 57–70. https://doi.org/10.31973/aj.v2i147.4380 [in Arabic]

Al-Juwaynī, M. A. (1975). *Al-balāghah wa-al-naqd bayna al-tārīkh wa-al-fann* [Rhetoric and criticism between history and art]. Al-Hayʾah al-Miṣriyyah al-ʿĀmmah li-al-Kitāb. [in Arabic]

Ḥāmid, Sayyidnā Muḥammad. (2018). Al-asālīb al-balāghiyyah fī Sūrat al-Mulk [Rhetorical styles in Sūrat al-Mulk]. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 5*(8), 43–66. [in Arabic]

Al-Ḥadīdī, ʿAbd al-Laṭīf Muḥammad. (1995). *Al-sariqāt al-shiʿriyyah bayna al-Āmidī wa-al-Jurjānī fī ḍawʾ al-naqd al-adabī al-qadīm wa-al-ḥadīth* [Poetic plagiarism between al-Āmidī and al-Jurjānī in light of classical and modern literary criticism]. Faculty of Arabic Language, Mansoura, Al-Azhar University. [in Arabic]

Al-Ḥarbī, Farḥān Badrī. (2003). *Al-ittijāhāt al-uslūbiyyah fī al-naqd al-ʿArabī al-ḥadīth: Dirāsah fī taḥlīl al-khiṭāb* [Stylistic trends in modern Arabic criticism: A study in discourse analysis]. Al-Muʾassasah al-Jāmiʿiyyah li-al-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Ḥassān, Tammām. (2006). *Al-lughah al-ʿArabiyyah maʿnāhā wa-mabnāhā* [The Arabic language: Its meaning and structure] (5th ed.). ʿĀlam al-Kutub. [in Arabic]

Ḥamūdah, ʿ. (1998). *Al-marāyā al-muḥaddabah: Min al-binyawiyyah ilā al-tafkīk* [Convex mirrors: From structuralism to deconstruction]. Al-Majlis al-Waṭanī li-al-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb. [in Arabic]

Al-Khazrajī, ʿ. M. I. (2021). Al-shuʿarāʾ al-jāhiliyyūn wa-al-ʿawāmil al-muʾaththirah fī shiʿrihim [Pre-Islamic poets and the factors influencing their poetry]. *Majallat al-ʿUlūm al-Insāniyyah wa-al-Ṭabiʿiyyah, 2*(7), 1–25. [in Arabic]

Khaṭṭābī, Muḥammad. (1991). *Lisāniyyāt al-naṣṣ: Madkhal ilā انسجام al-khiṭāb* [Text linguistics: An introduction to discourse coherence]. Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī. [in Arabic]

Al-Khansāʾ, T. (2004). *Dīwān al-Khansāʾ* [The collected poetry of al-Khansāʾ] (Ḥamdū Ṭamās, Ed.; 2nd ed.). Dār al-Maʿrifah. [in Arabic]

Al-Dāyah, F. (1996). *ʿIlm al-dalālah al-ʿArabī: Al-naẓariyyah wa-al-taṭbīq, dirāsah tārīkhiyyah taʾṣīliyyah naqdiyyah* [Arabic semantics: Theory and application, a historical, foundational, and critical study] (2nd ed.). Dār al-Fikr al-Muʿāṣir. [in Arabic]

Al-Durrah, M. ʿ. Ṭ. (1989). *Fatḥ al-kabīr al-mutaʿāl: Iʿrāb al-muʿallaqāt al-ʿashr al-ṭiwāl* [The great and exalted opening: Grammatical analysis of the ten long Muʿallaqāt] (2nd ed.). Maktabat al-Sawādī. [in Arabic]

Al-Nābighah al-Dhubyānī, Z. B. M. (1996). *Dīwān al-Nābighah al-Dhubyānī* [The collected poetry of al-Nābighah al-Dhubyānī] (ʿAbbās ʿAbd al-Sātir, Ed.; 3rd ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah. [in Arabic]

Rāghib, Nabīl. (2003). *Mawsūʿat al-naẓariyyāt al-adabiyyah* [Encyclopedia of literary theories]. Al-Sharikah al-Miṣriyyah al-ʿĀlamiyyah li-al-Nashr (Longman). [in Arabic]

Ibn Rashīq al-Qayrawānī, al-Ḥasan ibn Rashīq. (1981). *Al-ʿumdah fī maḥāsin al-shiʿr wa-ādābih* [The pillar concerning the merits and conventions of poetry] (Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, Ed.; 5th ed.). Dār al-Jīl. [in Arabic]

Ibn Ramaḍān, Ṣāliḥ. (2007). *Al-rasāʾil al-adabiyyah wa-dawruhā fī taṭwīr al-nathr al-ʿArabī al-qadīm* [Literary epistles and their role in developing classical Arabic prose]. Dār al-Fārābī. [in Arabic]

Rūmiyyah, W. A. (2006). Al-tashkīl al-lughawī fī shiʿr al-Amīr ʿAbd al-Qādir al-Jazāʾirī [Linguistic formation in the poetry of Emir Abdelkader]. *Al-Turāth al-ʿArabī, 26*(101), 13–46. [in Arabic]

Zakī, A. K. (1972). *Al-naqd al-adabī al-ḥadīth: Uṣūluh wa-ittijāhātuh* [Modern literary criticism: Its foundations and trends] (2nd ed.). Al-Hayʾah al-Miṣriyyah al-ʿĀmmah li-al-Kitāb. [in Arabic]

Al-Zanād, al-Azhar. (1993). *Nasīj al-naṣṣ: Baḥth fī mā yakūn al-malafūẓ naṣṣan* [The texture of the text: An inquiry into what makes an utterance a text]. Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī. [in Arabic]

Al-Zawzanī, A. B. A. (2002). *Sharḥ al-muʿallaqāt al-sabʿ* [Commentary on the seven Muʿallaqāt]. Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabī. [in Arabic]

Al-Zayyāt, Aḥmad Ḥasan. (1967). *Difāʿ ʿan al-balāghah* [In defense of rhetoric] (2nd ed.). ʿĀlam al-Kutub. [in Arabic]

Saʿīdī, Muḥammad. (n.d.). Īqāʿ al-tikrār fī qaṣīdat al-rafḍ al-muʿāṣirah [The rhythm of repetition in the contemporary poem of rejection]. *[Journal name not provided], 12*(20), 231–240. [in Arabic]

Al-Sakkākī, Y. (1987). *Miftāḥ al-ʿulūm* [The key to the sciences] (Naʿīm Zarzūr, Ed.; 2nd ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah. [in Arabic]

Salām, M. Z. (2005). *Tārīkh al-naqd al-adabī wa-al-balāghah ḥattā al-qarn al-rābiʿ al-hijrī* [A history of literary criticism and rhetoric up to the fourth century AH]. Manshaʾat al-Maʿārif. [in Arabic]

Al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn ʿAbd al-Raḥmān ibn Abī Bakr. (1998). *Al-muzhir fī ʿulūm al-lughah wa-anwāʿihā* [Al-Muzhir on the sciences of language and their types] (Fuʾād ʿAlī Manṣūr, Ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah. [in Arabic]

Shāfiʿ, A. ʿ. Ḥ. (2022). Al-naqd al-taṭbīqī ʿinda Muḥammad Mandūr: Masraḥ Shawqī namūdhajan [Applied criticism in the work of Muḥammad Mandūr: Shawqī's theater as a model]. *Majallat al-Buḥūth fī Majālāt al-Tarbiyah al-Nawʿiyyah, 8*(39), 297–349. [in Arabic]

Shudūḥ, ʿ. M. F. (2012). *Al-muṣṭalaḥ al-naqdī wa-al-balāghī fī al-naqd al-ʿArabī al-qadīm: Naqd al-nathr* [Critical and rhetorical terminology in classical Arabic criticism: Criticism of prose] [Unpublished master's thesis]. Yarmouk University, Jordan. [in Arabic]

Al-Shaybānī, A. (2001). *Sharḥ al-muʿallaqāt al-tisʿ* [Commentary on the nine Muʿallaqāt] (ʿAbd al-Majīd Hammū, Ed. & Trans.; 1st ed.). Muʾassasat al-Aʿlamī li-al-Maṭbūʿāt. [in Arabic]

Ṣāfiyah, N. A. (2023). Min waḥy thaqāfat al-ibdāʿ [Inspired by the culture of creativity]. *Majallat al-Shāriqah al-Thaqāfiyyah*, (79), 92–93. [in Arabic]

Al-Ṣāliḥ, Ṣubḥī Ibrāhīm. (1960). *Dirāsāt fī fiqh al-lughah* [Studies in Arabic philology]. Dār al-ʿIlm li-al-Malāyīn. [in Arabic]

Al-Ṣaʿīdī, ʿ. (1999). *Bughyat al-īḍāḥ li-talkhīṣ al-miftāḥ fī ʿulūm al-balāghah* [The desired clarification of the abridgment of al-Miftāḥ in the sciences of rhetoric] (10th ed.). Maktabat al-Ādāb. [in Arabic]

Ḍayf, Sh. (1945). *Al-fann wa-madhāhibuh fī al-shiʿr al-ʿArabī* [Art and its schools in Arabic poetry] (12th ed.). Dār al-Maʿārif. [in Arabic]

Ibn Ḥamzah, Y. (1423 AH). *Al-ṭirāz li-asrār al-balāghah wa-ʿulūm ḥaqāʾiq al-iʿjāz* [Al-Ṭirāz on the secrets of rhetoric and the sciences of the realities of inimitability]. Al-Maktabah al-ʿAṣriyyah. [in Arabic]

Ibn Ṭabāṭabā, M. (n.d.). *ʿIyār al-shiʿr* [The standard of poetry] (ʿAbd al-ʿAzīz ibn Nāṣir al-Māniʿ, Ed.). Maktabat al-Khānjī. [in Arabic]

ʿĀzār, N. (1939). *Naqd al-shiʿr fī al-adab al-ʿArabī* [Poetry criticism in Arabic literature]. Manshūrāt Dār al-Makshūf. [in Arabic]

ʿĀshūr, Faraj Mīlād Muḥammad. (2022). Al-naqd wa-atharuh fī taṭawwur al-balāghah [Criticism and its impact on the development of rhetoric]. *Majallat al-Tarbawī*, (21), 105–128. [in Arabic]

ʿAbābinah, S. (2004). *Ittijāhāt al-nuqqād al-ʿArab fī qiraʾāt al-naṣṣ al-shiʿrī al-ḥadīth* [Trends among Arab critics in reading the modern poetic text]. ʿĀlam al-Kutub al-Ḥadīth li-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

ʿAbbās, I. (1983). *Tārīkh al-naqd al-adabī ʿinda al-ʿArab* [History of literary criticism among the Arabs] (4th ed.). Dār al-Thaqāfah. [in Arabic]

Al-ʿAbbāsī, ʿAbd al-Raḥīm. (1437 AH). *Al-maqāmāt al-ʿashr* [The ten maqāmāt] (Ḥasan ibn Aḥmad al-Nuʿmī, Ed.). Dār al-Alūkah li-al-Nashr. [in Arabic]

Al-ʿAbd, M. (2014). *Al-naṣṣ wa-al-khiṭāb wa-al-ittiṣāl* [Text, discourse, and communication]. Al-Akādīmiyyah al-Ḥadīthah li-al-Kitāb al-Jāmiʿī. [in Arabic]

ʿAbd al-Raḥmān, ʿAfīf. (1987). *Al-adab al-jāhilī fī āthār al-dārisīn qadīman wa-ḥadīthan* [Pre-Islamic literature in the works of classical and modern scholars]. Dār al-Fikr li-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Al-ʿAskarī, Abū Hilāl al-Ḥasan ibn ʿAbd Allāh. (1952). *Al-ṣināʿatayn* [The two crafts] (ʿAlī Muḥammad al-Bajāwī & Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Eds.). Dār Iḥyāʾ al-Kutub al-ʿArabiyyah. [in Arabic]

ʿAṣfūr, J. (1992). *Al-ṣūrah al-fanniyyah fī al-turāth al-naqdī wa-al-balāghī ʿinda al-ʿArab* [Artistic imagery in the critical and rhetorical heritage of the Arabs] (3rd ed.). Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī. [in Arabic]

ʿAmr ibn Kulthūm. (1991). *Dīwān ʿAmr ibn Kulthūm* [The collected poetry of ʿAmr ibn Kulthūm] (Īmīl Badīʿ Yaʿqūb, Ed.). Dār al-Kitāb al-ʿArabī. [in Arabic]

Al-ʿUmaydī, Abū Saʿd Muḥammad ibn Aḥmad ibn Muḥammad. (1961). *Al-ibānah ʿan sariqāt al-Mutanabbī lafẓan wa-maʿnan* [An exposition of al-Mutanabbī's borrowings in wording and meaning] (Ibrāhīm al-Dusūqī al-Bisāṭī, Ed.). Dār al-Maʿārif. [in Arabic]

ʿAntarah ibn Shaddād. (2004). *Dīwān ʿAntarah ibn Shaddād* [The collected poetry of ʿAntarah ibn Shaddād]. Dār al-Maʿrifah. [in Arabic]

Fākhūrī, ʿ. (1994). *ʿIlm al-dalālah ʿinda al-ʿArab: Dirāsah muqāranah maʿa al-sīmiyāʾ al-ḥadīthah* [Semantics among the Arabs: A comparative study with modern semiotics] (2nd ed.). Dār al-Ṭaliʿah li-al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Ibn Fāris, Abū al-Ḥusayn Aḥmad. (1997). *Al-Ṣāḥibī fī fiqh al-lughah wa-sunan al-ʿArab fī kalāmihā* [Al-Ṣāḥibī on Arabic philology and the linguistic conventions of the Arabs]. Manshūrāt Muḥammad ʿAlī Bayḍūn. [in Arabic]

Al-Farāhīdī, al-Khalīl ibn Aḥmad. (n.d.). *Al-ʿAyn* [Al-ʿAyn: The dictionary] (Mahdī al-Makhzūmī & Ibrāhīm al-Sāmarrāʾī, Eds.). Dār wa-Maktabat al-Hilāl. [in Arabic]

Faḍl, Ṣ. (2002). *Manāhij al-naqd al-muʿāṣir wa-muṣṭalaḥātuh* [Approaches and terminology of contemporary criticism] (2nd ed.). Manshūrāt al-Rabīʿ. [in Arabic]

Al-Fiqī, I. M. (2011). *Al-naqd al-adabī al-ḥadīth: Madārisuh wa-manāhijuh* [Modern literary criticism: Its schools and approaches]. Dār al-Masīrah li-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Al-Qazwīnī, A. (2004). *Al-īḍāḥ fī ʿulūm al-balāghah* [Clarification in the sciences of rhetoric] (Gharīd al-Shaykh Muḥammad & Īmān al-Shaykh Muḥammad, Eds.). Dār al-Kitāb al-ʿArabī. [in Arabic]

Qaṭūs, B. (2016). *Dalīl al-naẓariyyah al-naqdiyyah al-muʿāṣirah: Manāhij wa-tayyārāt* [A guide to contemporary critical theory: Approaches and trends]. Faḍāʾāt li-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Al-Qannūjī, M. Ṣ. Kh. B. Ḥ. (2004). *Al-bulghah ilā uṣūl al-lughah* [The attainment of the foundations of language] (Suhād Ḥamdān Aḥmad al-Sāmarrāʾī, Ed.) [Unpublished master's thesis]. University of Tikrit, Iraq. [in Arabic]

Karkāʿī, H. (2016). Al-balāghah wa-al-naqd al-adabī: Al-waẓāʾif wa-al-masāḥāt al-mushtarakah: Dirāsah tārīkh al-naẓm wa-taṭawwuruh [Rhetoric and literary criticism: Shared functions and spaces: A study of the history and development of composition]. *Qirāʾāt, 8*(1), 181–198. [in Arabic]

Al-Kindī, A. (2004). *Dīwān Imruʾ al-Qays* [The collected poetry of Imruʾ al-Qays] (ʿAbd al-Raḥmān al-Muṣṭāwī, Ed.; 2nd ed.). Dār al-Maʿrifah. [in Arabic]

Al-Māḍī, Sh. ʿ. (1993). *Fī naẓariyyat al-adab* [On literary theory]. Dār al-Muntakhab al-ʿArabī. [in Arabic]

Al-Mutanabbī, A. (1983). *Dīwān al-Mutanabbī* [The collected poetry of al-Mutanabbī]. Dār Bayrūt li-al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr. [in Arabic]

Madānī, A. (2021). Naẓariyyat al-taṣwīr al-fannī bayna al-mawrūth al-balāghī wa-al-naqd al-adabī al-ḥadīth: Dirāsah fī al-khaṣāʾiṣ wa-al-ansāq al-naṣṣiyyah li-al-Qurʾān al-Karīm [The theory of artistic imagery between rhetorical heritage and modern literary criticism: A study of the textual characteristics and patterns of the Qur'an]. *Majallat al-Lughah al-Waẓīfiyyah, 8*(2), 46–75. [in Arabic]

Al-Mudhayyiʿī, F. A. S. (2004). *Al-muṣṭalaḥ al-naqdī wa-al-balāghī ʿinda al-shuʿarāʾ al-nuqqād min al-qarn al-thālith ḥattā nihāyat al-qarn al-khāmis al-hijrī* [Critical and rhetorical terminology among poet-critics from the third to the end of the fifth century AH] [Unpublished master's thesis]. Yarmouk University, Jordan. [in Arabic]

Al-Marāghī, A. M. (1993). *ʿUlūm al-balāghah: Al-bayān, al-maʿānī, al-badīʿ* [The sciences of rhetoric: Eloquence, meanings, and embellishment] (3rd ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah. [in Arabic]

Al-Marzubānī, M. (1995). *Al-muwashshaḥ fī maʾākhidh al-ʿulamāʾ ʿalā al-shuʿarāʾ* [Al-Muwashshaḥ on the scholars' criticisms of poets]. Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah. [in Arabic]

Maṭlūb, Aḥmad. (1980). *Asālīb balāghiyyah: Al-faṣāḥah, al-balāghah, al-maʿānī* [Rhetorical styles: Eloquence, rhetoric, and meanings]. Wakālat al-Maṭbūʿāt. [in Arabic]

Maṭlūb, A. (2021). *Al-naqd al-balāghī* [Rhetorical criticism]. Maktabat Lisān al-ʿArab. [in Arabic]

Ibn al-Muʿtazz, ʿ. (1990). *Al-badīʿ* [The art of rhetorical embellishment]. Dār al-Jīl. [in Arabic]

Al-Maʿmarī, F., & Kartūs, M. (2018). Al-abʿād al-jamāliyyah li-al-makān fī al-qaṣīdah al-ʿArabiyyah: Dirāsah fī baʿḍ al-namādhij min al-shiʿr al-jāhilī [The aesthetic dimensions of place in the Arabic poem: A study of selected examples from pre-Islamic poetry]. *Majallat Kulliyyat al-Ādāb wa-al-Lughāt*, (22), 237–254. [in Arabic]

Mandūr, M. (1996). *Al-naqd al-manhajī ʿinda al-ʿArab* [Methodological criticism among the Arabs]. Nahḍat Miṣr li-al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr. [in Arabic]

Abū Mūsā, M. M. (2008). *Al-shiʿr al-jāhilī: Dirāsah fī manāziʿ al-shuʿarāʾ* [Pre-Islamic poetry: A study of the poets' orientations]. Maktabat Wahbah. [in Arabic]

Abū Mūsā, Muḥammad Muḥammad. (2012). *Al-iʿjāz al-balāghī: Dirāsah taḥliliyyah li-turāth ahl al-ʿilm* [Rhetorical inimitability: An analytical study of the scholarly heritage]. Maktabat Wahbah. [in Arabic]

Abū Mūsā, M. M. (2012). *Qirāʾah fī al-adab al-qadīm* [A reading of classical literature] (4th ed.). Maktabat Wahbah. [in Arabic]

Al-Najīrī, I. M. Ṣ. (2011). Naḥw al-naṣṣ: Madkhal jadīd fī tadrīs al-naḥw al-ʿArabī [Toward a text grammar: A new approach to teaching Arabic grammar]. *Majallat Kulliyyat al-Tarbiyah, 9*(2), 530–550. [in Arabic]

Al-Nawājī, M. B. Ḥ. (1403 AH). *Al-shifāʾ fī badīʿ al-iktifāʾ* [Healing through the rhetorical art of sufficiency] (Maḥmūd Ḥasan Abū Nājī, Ed.). Dār Maktabat al-Ḥayāh. [in Arabic]

Al-Harawī, Abū Sahl Muḥammad ibn ʿAlī. (1420 AH). *Isfār al-faṣīḥ* [The unveiling of eloquence] (Aḥmad ibn Saʿīd ibn Muḥammad Qashāsh, Ed.). ʿImādat al-Baḥth al-ʿIlmī bi-al-Jāmiʿah al-Islāmiyyah. [in Arabic]

Hilāl, M. Gh. (1997). *Al-naqd al-adabī al-ḥadīth* [Modern literary criticism]. Nahḍat Miṣr li-al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Holub, R. (2000). *Naẓariyyat al-talaqqī: Muqaddimah naqdiyyah* [Reception theory: A critical introduction] (ʿIzz al-Dīn Ismāʿīl, Trans.). Al-Maktabah al-Akādīmiyyah. [in Arabic]

Wākid, I. ʿ. (2025). Al-ṣaḥrāʾ fī al-shiʿr al-jāhilī: Ruʾyah fī al-muḥtawā wa-al-fann [The desert in pre-Islamic poetry: A perspective on content and art]. *Majallat ʿUlūm al-Lughah al-ʿArabiyyah wa-Ādābihā, 4*(4), 80–91. [in Arabic]

Ibn Wakīʿ, al-Ḥasan ibn ʿAlī al-Ḍabbī al-Tanīsī. (1994). *Al-munṣif li-al-sāriq wa-al-masrūq minhu* [The impartial judge concerning the appropriator and the one from whom it was appropriated] (ʿUmar Khalīfah ibn Idrīs, Ed.). Manshūrāt Jāmiʿat Qāryūnus. [in Arabic]

Bū Jumʿah, ʿ. Ā. (2016). Al-tadāwuliyyah: Dirāsah fī al-majālāt wa-al-furūʿ [Pragmatics: A study of its fields and branches]. *Majallat al-Mumārasah al-Lughawiyyah*, (37), 167–168. Mouloud Mammeri University of Tizi Ouzou. [in Arabic]

Al-Hudhud, I. Ṣ. (2022). *ʾAlāmāt fī al-naqd wa-al-balāghah* [Signs in criticism and rhetoric] (1st ed.). Maktabat Wahbah. [in Arabic].