الجمهوريـــــة الجزائريّـــــــة الدّيمقراطيّـــــــة الشّعبيّـــة

وزارة التّعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــيّ

جامعة مولود معمري، تيزي– وزو

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه

التخصّص: اللّغة والأدب العربي

الفرع: أدبي

إعداد الطّالبة: تسعديت بن أحمد

الموضوع:

حضور العالم المحسوس في التراث النقدي العربي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/.مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيسا

أ.د/آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي. جامعة مولود معمري. تيزي وزو..... مشرفا ومقررا

د/ العباس عبدوش، أستاذ محاضر صنف– أ– جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....ممتحنا

أ.د/ رابح ملوك، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة.....ممتحنا

د/مصطفى سياخن، أستاذ محاضر صنف–أ– جامعة أمحمد بوقرة، بومرداس.....ممتحنا

د/ فريد تابتي، أستاذ محاضر صنف –أ– جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية.....ممتحنا

تاريخ المناقشة:2018/11/18

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله، أحمده حمدا كثيرا بما أنعم علينا من النعم الظاهرة والباطنة والصلاة والسلام على سيد البلغاء، حامل لواء الفصحاء، القائل:" أنا أفصح العرب بيد أني من قريش "سيدنا وحبيبنا محمد بن عبد الله، النبي الأمي الذي بعثه الله للناس كافة، ليخرجهم من الظلمات إلى النور، وعلى آله وصحبه تسليما كثيرا إلى يوم الدين.

كلمة شكر وتقدير

- يسرني أن أزجي خالص الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذتي الفاضلة الأستاذة الدكتورة **آمنة بلعلى** التي أمدتني من علمها وخبرتها الكثير، فبفضلها تعلمت طريقة التفكير المنهجي العلمي منذ كنت طالبة في مستوى الليسانس، فشرفتني بقبولها الإشراف على بحوثي الأكاديمية: ليسانس، ثم ماجيستير، وهذه الأطروحة، فجزاها الله عني خيرا وأبقاها ذخرا للعلم.
- كما يطيب لي أن أذكر بالفضل وجميل الثناء للسيدة **إيدير لوديفي** التي أهدتني كتاب الجسد والمعنى، "لجاك فونتاني".
- أتوجّه بعظيم الشكر أوفره إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذه الأطروحة، على ما تفضلوا به من توجيه وإرشاد، راجية أن أكون أهلا للإفادة من توجيهاتهم وملاحظاتهم.

إهداء

***إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما

***إلى إخوتي وأخواتي

***إلى المخلص الذي آزرني في هذا المشوار زوجي

***إلى والدتي الثانية منبع الرقة والحنان إلى والدة زوجي أطال الله في عمرها

***إلى أجمل زهرات في حياتي، إلى بناتي سيرين ويسرين وهناء

***إلى كل أحبتي.

مقدمة

إنّ قراءة التراث النقدي العربي القديم بهدف إحيائه وإخراجه من تحت أنقاض النسيان وبيان بعض الأفكار التي يكون قد غفل الباحثون عنها، هي نفس الأفكار التي انطلقت منها المناهج النقدية الغربية المعاصرة، مما يسمح لنا بتتويج العرب في قائمة السباقين إليها، مثلما ذهب إليه طه عبد الرحمن بقوله إنّ ما يجعل القديم قد يتضمن القديم من الإمكانات ويفتح من الآفاق ما يجعل فائدته تمتد إلى بعيد الأزمان حتى يبدو كأنه شيء حديث في كل واحد من هذه الأزمان البعيدة.

ثم إنّ كل إبداع أدبي لابد أن يتبعه شرح أو تقييم أو نقد، وإذا بدا أنّ القراءة النقدية تتلو الإبداع وترصد مواطن الحسن والجمال في النصوص الإبداعية مكتوبة أو شفوية؛ فإنّ لكل ناقد لغة خاصة يتخذها كمعيار أساسي للتفريق بين الجودة والرداءة، وبذلك يرضي ذائقته وحسه الجمالي من جهة، ويوجّه ذائقة المبدع من جهة أخرى، فتصبح للّغة الحسية وظيفة تربط بين الإمتاع والفائدة.

وعلى اعتبار أنّ كل هوى هو لا وعي، فقد لمسنا توارد هذا المجال من الدراسة عند العرب، إذ كانت الأهواء باستمرار محط اهتمام النقاد والأدباء، والفلاسفة؛ فهي تمس جانبا معقدا في دواخل الإنسان وفي علاقته مع العالم والأشياء، فليس هناك أحد في الوجود ينفر من المشاعر والعواطف، فهي بمثابة سعي حثيث منذ الأزل إليه! وشغف في النفس إلى بيان آثارها على الذات، ومنه كان للعالم الحسي الشعوري أهمية في الفكر النقدي والأدبي القديم، لذا كان حاضرا في مصنفاتهم وشروحهم ودواوينهم لغة ودلالة وإيحاء، وتلميحا، متجليا أحيانا، ومتخفيا أحيانا أخرى.

أما الشعر فهو ديوان العرب، قد عني به العربي منذ طفولته، بوصفه جزءا من بنية وعيه الذاتي، ورافدا رئيسيا من روافد فكره، وباعثا من بواعث حضوره الوجداني، يصدر عنه ويتلقاه للبحث عن مكنون ذاته، ولإثبات انتمائه العاطفي الإنساني الفردي، والجماعي؛ وتعد الدوافع النفسية منبعا أساسيا وضروريا لإثارة القول الشعري حول تجربة من التجارب الحياتية.

إنّ التعبير عن العاطفة مرتبط، منذ زمن، بالقول الشعري، لذا لا بد من دافع يدفع إلى قول الشعر، ويدفع الذات الشاعرة إلى أن تعبّر عما تحسّه في وجدانها، وما يعتمل في خاطرها ومنذ عرف الشعر تولّد النقد، وسار معه سيرا متوازيا علوا وهبوطا، جودة وانحطاطا، قوة وضعفا، ومثلما عرف المجيدون في قول الشعر على مختلف العصور، عرفت كذلك زمرة من النقاد المتميّزين في إصدار أحكامهم؛ فئة من الذين تصدوا للشعر ونقدوه، وميزوا الجيد منه والرديء، والمصيب من المعيب، وناقشوا قضايا الشعر جميعها، إذ اعتمد الناقد على الذوق كعنصر رئيسي، فلا يمكن للناقد أن يقيّم عملا أدبيا تقييما جيدا قبل أن يفهمه فهما حقيقيا، فلم يكن ممكنا أن يحصل ذلك الفهم دون الاستعانة بذوقه؛ وهذه الموهبة والملكة يشترط توفرها عند الأديب والناقد معا.

تطورت الأحكام النقدية المبنية على الذوق والسليقة بتطور الأدب، فالمتأمل في التراث النقدي يجده ثريا متنوعا، يقوم على دلالات عديدة، مثل تعدد الصور الدالة على الشعور والإحساس، وتعدد مواقف المتكلم من المخاطب وثراء المقاصد الشعرية، ولقد اعتمد النقاد على اللغة الواصفة الحسية سعيا إلى لفت انتباه المتلقي وإثارة مشاعره، فمنذ الجاهلية اتسمت ملاحظات النقاد حول الشعر والشعراء بالانطباعية والذاتية؛ والاعتماد على الانفعال والتأثّر دون أن تكون هناك قواعد يرجعون إليها؛ وإذا كان الشاعر ينفعل فيشعر، فالناقد ينفعل فينقد، والعملية النقدية هي صدى للحياة الوجدانية والانفعالية التي امتزجت بالحياة الاجتماعية، وحتى العصور التالية ظلّ النقد على حاله مبنيا على الذوق الفطري يتراءى من اللغة النقدية ذاتها، تتصدر في المآثر والمواقف والرغبات النفسية؛ أي من الناحيتين الوجدانية والإرادية للنشاط العقلي، وفي آلية اعتبار الجسد علامة ثقافية تأخذ بعدها الدلالي من خلال المواضعة الاجتماعية داخل البيئة الثقافية الواحدة، ومن تأثير المسوغات الإدراكية للذات الناقدة من جهة والمبدع من جهة أخرى، ويتشاكل بذلك العالم الإحساسي الداخلي للذات في علاقة تفاعلية مع العالم المحسوس الخارجي، ويتأسس الحضور الحسي بمساهمة الحواس الخمسة المعروفة: ذوقا، شما، لمسا سمعا، ورؤية.

لقد اعتمد القدماء على أشكال العالم الحواسي، لصياغة الحكم النقدي باعتباره الفضاء المفتوح لا بمعناه المحسوس بل أيضا بمعناه الدلالي والجمالي، فاستراتيجية الشعور مزدوجة المنبع بين الحس والإدراك والتخييل، لذلك اعتمدوا على تقنية تراسل الحواس، فالتراسل يسمح باستثمار حاستين أو أكثر، ويعني ضمنا نقل مفردات حاسة إلى أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة، ولقد استعمل النقاد هذا المصطلح للدلالة على مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فتعطى المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة، مما يثري اللغة وينميها لفظا ومعنى.

إنّ تراسل الحواس شكل من أشكال بناء الصورة، حيث يستعملها المبدع لمداعبة خيال المتلقي، فالملموس يوصف بصفات المسموع، والشم يوصف بصفات البصر وغيرها، وقد برزت هذه الظاهرة بشكل جلي في القرآن الكريم، وفي الشعر العربي قديمه وحديثه، لاسيما عند الشعراء الرمزيين، ومن صور ما وجدناه في الشعر العربي في باب الإشارة إلى تراسل الحواس مثلا ما ورد عند الشاعر(**بشار بن برد**) حيث تداخلت وظيفة حاسة السمع مع وظيفة حاسة البصر تداخلا فنيا، فتحل الأذن محل البصر، حيث يقول:

يا قَوْمِي أُذنِي لِبَعْض الحيّ عاشقَةٌ وَالأُذُنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْن أَحْيَانًا

لقد جعل بشار حاسة الأذن عاشقة، فأكّد على أهمية حاسة السمع وسبقها في العشق ومن هنا يتجلى لنا مفهوم التراسل الحواسي من حيث بناؤه اللغوي والبلاغي، فهو آلية ضرورية لإنتاج الدلالات، فضلا عن إثارة نفسية مصدرها تعدّد دلالات الحواس، لذلك يتحقق اشتغال أكثر من حاسة بأقصى طاقاتها؛ يحمل المتلقي ليتأمل في النص وأبعاده.

لاحظنا هذه الأهمية المنوطة لهذا الجانب من الذات الإنسانية في المباحث النقدية القديمة، إلا أنّنا لم نجد مما كتب عنه إلا القليل، فكان لابد من العودة إلى هذا التراث، ومحاولة قراءته من وجهة حداثية، فهل من توافق بيّن وتشابه فيما وجد عن عالم الحواس عند العرب وتلك المفاهيم التي نادت بها سيمياء التوتر عند الغرب، ولقد استوقفتنا مجموعة من الأسئلة

كانت محور دراستنا سعينا من خلالها رصد مواطن حضور العالم المحسوس في التراث النقدي وتتمثل في:

- كيف يتجلى العالم المحسوس في التراث النقدي العربي؟
- ما الدور الذي يلعبه العالم الشعوري في تشكل الذات الناقدة؟
- ما آليات اشتغال الحواس في المنظومة النقدية؟
- ما هي التداعيات الدلالية المتولدة من اللّغة الواصفة الحسية التي اعتمدها النقاد في أحكامهم؟
- كيف يمكن للتيمات الدالة على الجسد أن تحقق الثالوث الحسي للذات: الحواس– الإدراك– العاطفة؟ وما أثر ذلك كله في طبيعة النقد العربي القديم، في منظومته المفهومية الاصطلاحية؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة الإشكالية، تفرض علينا الاستعانة ببعض آليات التحليل العاطفي التوتري الإحساسي على الفكر النقدي العربي، ويعد المنهج السيميولوجي من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي وُظّفت لمقاربة كثير من الخطابات النصية، محاولة رصد كل الأنشطة البشرية بالتفكيك والتركيب، والتحليل والتأويل بغية البحث عن آليات إنتاج المعنى وكيفية إفراز الدلالة عبر مساءلة أشكال المضامين، مع سبر أغوار البنيات العميقة دلالة ومنطقا،وقد تميزت السيميائيات الفرنسية بالتعدّد والاختلاف منذ لحظات ميلادها بوصفها العلم الذي يدرس العلامات، والنظم الثقافية، والأنماط التواصلية المختلفة، وازداد اهتمامها بالقضايا المتعلقة بالأدب فتعدّدت المقاربات بتعدد الأجناس الأدبية بحيث طبقت السيميائية التحليلية التطبيقية على عدة نصوص منها السردية، والحكائية والشعرية، والسياسية، وحتى النقدية، وكان منطلقها من لسانيات(**فرديناند ديسوسور**)**Ferdinand De Saussure** والأنتربولوجية (**فلا ديمير بروب**) Vladimir Propو(**كلود ليفي ستروس**)**Claude Levi Strauss** وكل

منجزات الشكلانية الروسية، كما انصب اهتمامها على تحليل النصوص بطريقة محايثة منطلقة من شكل المضمون باعتبار أن المعنى لا يمكن النظر إليه إلا باعتباره شكلا، لذلك تم الاعتماد على المستوى السطحي للنص للوصول إلى البنية العميقة المولدة للمعنى حسب تصور **(ألجيرداس جوليان غريماس) (Algirdas Julien Greimas)** في دراساته المعمّقة وأبحاثه العديدة في هذا المجال.

ينطلق المنهج السّيميائي إذن من اعتبار النّص يحتوي على بنية ظاهرة وبنية عميقة وتحليلهما ينصّ على تبيان ما بينهما من علاقات، وهذا ما يجعل مواجهة النّصوص مسألة صعبة، فإذا كانت كتابة النّصوص تجربة حيّة، فإنّ قراءتها كذلك، ولهذا يمكن اعتبار المنهج السيميائي هو المنهج الأقرب إلى تحليلها– النصوص– لاعتماده على قواعد واضحة، ويعتبر السّيميائيون النص شبكة من الشّفرات التي يحاول القارئ فكّها، كما يرى **(جون كلود كوكيت)Jean Claude Coquet**في أنّ موضوع السّيمياء هو شرح البنى الدّالة التي تكوّن الخطاب الجماعي أو الفردي، وإنّه يسعى إلى دراسة الدّلالة من الدّاخل، فيعتمد بذلك على مبدأ المحايثة (Immanence) الذي كرّسه **(دي سوسير)** وتبنّاه هيمسلاف**(Himesleve)** في نفس الاتجاه.

اعتمد غريماس على هذا التّحديد لصياغة مبدأ المحايثة في البحوث السيميائية وانتهى به المطاف إلى خوض عالم جديد وهو "**العالم المحسوس**"Le monde sensible" الذي بدأ يضع معالمه الأولى في كتابه "**في المعنى**"**Du sens**حينما أشار إلى ما يسمى "**بالعالم الطبيعي**"Le monde naturel"، وحينما عالج عاطفة "**الغضب**"colérela كحالة نفسية تعتري الذات، وما يتولّد من تركيبات أهوائية شعورية أخرى منها كالسخط والعدوانية وغيرها، ولكن بقي هذا الحقل بعيدا عن الاهتمام؛ لأنّه يعد عالما حساسا يتعلق بذات الإنسان وبعالمه الداخلي المضمر والخفي.

وبعد سنوات؛ تتطور أفكار **(غريماس)** ويظهر الكتاب المشترك الموسوم "**سيمائيات الأهواء**Sémiotiquedes passionsمع**(جاك فونتاني)**(**Jacques Fontanille**)فأكدا على مبدأ الوجود السيميائي المتجانس بين حالة الأشياء état de chose وحالة الروح état d'ame وكذا آلية الانتقال من حالة الفصل état de disjonction إلى حالة الوصل état de jonction.

لكن لم يستقر مشروعهما العلمي عند اعتبار الذات الإنسانية مصدرا للدلالة وتشكل الخطاب فقط، وإنّما تطورت أكثر مع دراسات يؤسسها فونتاني مع "**كلود زيليربرغ**" **ClaudeZilberberg**في مجال "**السيميائية التوترية**" **la sémiotique tensive**حيث أصبح من الممكن الخوض في هذا العالم وتحليله والتعامل معه، وإمكانية دراسة الذات الخطابية والمكونات الانفعالية والحالات النفسية المرافقة لها، وحتى التغيرات الجسدية، مما يساهم في وصف آليات اشتغال المعنى داخل النص، فتتحول الإشكالية من ذات الفعل إلى ذات الحالة وذلك ما دفع سيميائيات الأهواء تصب كل جهودها على مدى مساهمة عالم الحس والحواسية sens et sensorielleفي بناء التركيب الخطابي، والتشكيل الدلالي التصويري في الخطابات الاستهوائيةpassionnelle المختلفة، ومن خلال التركيز على المكوّن التوتري؛ وكذا الكيفية التي ينعكس فيها العالم الطبيعي على الذات، مما يولد كينونة المعنى، ويخلق ما يسمى بذات الإدراك والخطاب.

تتكون الحالة النفسية للمبدع من وجهة نظر الذات التوترية لتعرف بحالة النفس état d'âme حيث تمتلك كفاءة صيغية compétence modal تساعدها على تحقيق الحدث وعلى مواجهة التحوّلات الداخلية والانفعالية للذات المنفعلة، فالسيمائية التوترية تسعى دوما الانتقال من سردية الملفوظ إلى تحقيق الكفاءة، ومنطق التوتر ليس سوى منطق الرغبة النفسية وحيث تتجلى الدلالات النفسية في الأشكال التعبيرية لتتناقلها اللّغة من العالم الشعوري غير المرئي إلى العالم المرئي.

تقتضي الدراسة في هذا البحث عدم الفصل بين الجانب التطبيقي والنظري، وإنّ ضرورة استغلال المفاهيم النظرية أثناء التحليل التطبيقي أمر لابد منه، لغرض إظهار مواطن توارد التجربة الحسية في المنظومة النقدية، وتجلياتها البدئية في التراث النقدي العربي، كما لم نقف على منهج واحد محدّد التناول والدراسة؛ كما أنّ حجم المادة المدروسة في إطار درس عاطفي توتري إحساسي جديد قائم على التنظير والموازنة والتحليل والتوضيح والشرح فرض علينا مبدأ الاختيار والاصطفاء والتفضيل بين المصنفات النقدية فجاء البحث مقسما إلى **مقدمة**، مهدنا فيها للبحث وطرحنا فيها الإشكالية التي دار حولها العمل وألحقناها بثلاثة فصول، يحوي كل فصل مبحثين، وأخيرا ختمنا البحث بخاتمة أجملنا فيها النتائج التي توصلنا إليها.

جاء الفصل الأول بعنوان: **اللغة الواصفة في التراث النقدي**، ركزنا في مبحثه الأول الموسوم: **التمثيلات المعجمية المشكلة للعالم الحسي**، على أشكال تجلي اللّغة الواصفة الحسية في النصوص النقدية، لتكون بمثابة عنصر تفعيل لحضور العالم المرئي للذات الناقدة وآليات اندماج العالم المحسوس في المنظومة النقدية التحليلية؛ وتعد اللّغة الواصفة عنصرا فعّالا لتقصي الجانب العاطفي للذات، وفيه تتدخل الحواس الخمسة لتكون الملتقط الأول للتأثيرات الخارجية، فتؤثر سلبا أو إيجابا في العالم الداخلي الشعوري، وبالتالي تنشأ علاقات متداخلة بين معطيات الحس المختلفة للذات، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد جراءها الأفق الأوسع للمجاز وللفن، وما دامت الأصوات والألوان والعطور تنبعث من مجالات وجدانية إحساسية حية، فإنّ اللّغة الرامزة في النصوص تساعد على نقل الأثر النفسي المقصود، فتمس بذلك القلوب وتحرّك الشعور.

وتتبعنا في المبحث أيضا آليات تواري المعجم الحسي، محاولين استنطاق العالم الحسي من الأحكام النقدية، بما هو مرتبط بالطبيعة النفسية للذات، وكيفية تدخل العوارض الخارجية كالبيئة، والمجتمع والثقافة في تأسيس العالم الحسي الداخلي للذات نفسها.

انتقلنا في المبحث الثاني الذي عنوناه: **تشاكل العالم النفسي والحواسي في توجيه الوعي النقدي** جاء ليتمم المبحث الأول، حيث وجدنا ارتباط الفكر النقدي منذ نشأته الأولى بالثقافة الشفاهية والاعتماد على حاسة السمع عند تحقيق عملية التلقي، أما الحكم النقدي فكان يصدر عن ذوق وسليقة فلا غرابة، إذن أن تتراسل هاتان الحاستان لتولد عاطفة لمزاج يستحسن المسموع أحيانا ويستهجنه أحيانا أخرى، تتبعا لحالات النفس، وإرضاء لها، وتتبعا كذلك لما تمليه الذات المتلقية من ردود أفعال.

يأتي الفصل الثاني المعنون: **اشتغال الفضاء المزاجي ودوره في تشكل الحكم النقدي** ليدعم المقتضيات الحسية التي أشرنا إليها في الفصل الأوّل، حيث انتقلنا في **المبحث الأول الموسوم: بناء العالم الحسي على المقولات الدلالية، حيث** أن الذاتين الناقدة والمبدعة لا وجود لهما خارج إطار الحس والشعور، ففي مجال دراسة المعجم النقدي وقفنا عند أهم قضية شغلت فكر النقاد القدامى، وكانت محور الانقسام إلى محدثين وقدماء، وهي قضية الطبع والصنعة، إذ جعلناها كقضية نفسية إجرائية تحدّد عملية الانتقال من حالة شعورية إلى أخرى، ومن قيمة ذاتية إلى قيمة جماعية، تفصح عن مصطلحين نفسيين عرفا عند أصحاب سيمياء الأهواء بمصطلحي النشوة **phorie** أو الصالح مقابل الطبع، والإحباط **dysphorie**أو الطالح مقابل الصنعة، ومنه يمكن الحديث عن بنيتين شعوريتين تساهمان في بناء الأكوان الهووية: البنية السطحية المتمثلة في التأثيرات الخارجية، والبنية العميقة التي دخلنا عبرها إلى تحليل تغيرات المزاج **phorie**، ورصدنا المركّب النفسي لتلك الذات الحاملة لآثار أهوائية كانت تسعى إلى تحقيق رغبتها الشعورية وتتعاقب تغيرات المزاج الفردي، وبتواجد صيغتي القدرة والمعرفة ينعكس تسلسل التحولات الشعورية إلى الذات الجماعية وتعمّم آثارها على المتلقي.

عرضنا في **المبحث الثاني**، المعنون: **الشعر تجسيدا للكينونة**، دراسة الأنظمة والأنساق الدالة على عالم الشعور، فمادامت الأنساق الثقافية والطبيعية، والوقائع كلها دالة على الفعل الأهوائي للذات الحاملة لمجموعة من الأهواء والانفعالات، فلا عيب في تطبيق مقاييس المربع السيميائي، وتجليات الصيغ على الوقائع التعبيرية النقدية لنخلص إلى أهمية تشاكل العاطفة

والعقل عند الذات الناقدة، ووجود أنساق غير لفظية، يبحث عنها الناقد في نصوص الشعراء وتعتبر اللّغة الواصفة الحسية الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء تتحول من العالم غير المرئي إلى العالم المرئي.

أما الفصل الثالث، الموسوم: **السيرورة السيميائية للتجربة الحسية في المنظومة النقدية** فكان بمبحثين اثنين أيضا، الأول سميناه: **الفعل الإدراكي كحدث جمالي ودوره في توجيه الحكم النقدي،** فانطلقنا من أجل ذلك من فكرة انتماء الذات إلى الجسد، وحقل الأهواء والانفعالات والمشاعر والوجدان والحساسية، ما جعل فضاء الإدراك حقلا خصبا لدراسة الذات الحاضرة تعبيريا، في علاقتها بالذات الغائبة، أو الأنا المتوارية خلف تلك التعبيرات اللّغوية الحسية التي تتحكم في تشكيل المعجم النقدي، فرأينا كيف يشتغل الإدراك الشعوري مع العاطفة والحواس لبناء المعنى أو الدلالة داخل المنظومة النقدية، واقتضت دراسة حالات الروح الوجدانية للنقاد لاستعراض مختلف التمثيلات الحسية للذات المندمجة في الذات العاطفة فبواسطة اللّغة تشكلت بلاغة عاطفية لا تحيد عن تلك التي نجدها في كلام الشعراء.

يأتي **المبحث الثاني** المعنون: **جسدنة نظام الفكر النقدي،** ليبين خصائص الخطاب النقدي على المستوى الحسي، والانفعالي، والتعبيري، ويمثل للعلاقة الموجودة بين الذات وتمثيل العالم عبر واسطة الجسدإذ يمكن اعتبار موضوع الجسد ضمن المسائل المعرفية والقضايا الفكرية التي أثارها النقاد أثناء تحقيق الذوق النقدي، ومنه لمسنا محاولة جادة في تتبع نشاط التيمة الدالة على الجسد ضمن منظومة التواصل بين الناقد والمبدع، ووجدناها تشتغل ضمن ثقافة واحدة، فهي تشتغل في فلك اللغة الحسية وتعمل على تحقيق المعرفة لتكون كما قال **(لودفيك فتقانشتاين)Ludwing Wittgenstein** الإحساس باللّغة، وحيث يصبح الجسد وسيلة فعالة في نقل المعلومة، وفي تجسيد رابط الشعور بين العالم الحسي الداخلي(النفس والشعور) وبين العالم الخارجي(البيئة والطبيعة)، فاشتغلت اللّغة الجسدية إذن عند النقاد القدامى حتى تمثّلت في شكل رموز صورية ترافق الحالات الانفعالية للذات المتكلمة، والتي تجسدت في انعكاسات الجسد الداخلية من توتر وغضب وحزن وغبطة، وفي

كثير من الأحيان عبّرت عن تفاعل الذوات فيما بينها تجلى أكثر عند الشعراء في غرض الغزل أو غرض المدح و غرض الهجاء، أو تجلت كانفعال يمكن أن يستثمره الآخر المتمثل في المتلقي.

حاولنا من خلال تحليلنا أن نربط بين الماضي والحاضر، لإثبات سعة الفكر النقدي القديم وخصوبته، مستنبطين أسبقية نقاد العرب القدامى إلى دور العالم الحسي في بناء الذات وتوليد الدلالات،، فلم تكن إشكالية البحث بالهينة، ولم يكن سهلا التفصيل فيها، خاصة وقد خضنا في تراث خصب ومتنوع، والصعوبة الأساسية يطرحها الكم الهائل من المصنفات النقدية التي تثير الكثير من مواطن الاستشهاد على المستوى التطبيقي، فلم نكن ندري بأي مقياس نتقيد، أهو المقياس الزمني؟ أم المقياس الذاتي؟ أو نمثل للمدونة النقدية بكليتها وتنوعها بين النقاد المشارقة والمغاربة، أو عند الفئة المعتزلة، أو النقاد الفلاسفة، أو عند النقاد الأندلسيين، إنه ربما لاجتماع الأسباب والمسببات تأثرنا بأصحاب نقد الأهواء، فرحنا نقتطف الورود من كل حقل ونتخير من الشواهد ما يخدم الفكرة دون مراعاة أي مقياس زمني.

أما ما وظفناه في الجانب النظري من مفاهيم وآراء للنقاد غير العرب، جاء أساسا في باب توضيح وإعطاء صورة الفكر الغربي في مجال العالم المحسوس، فقد تعثرنا في كثير من الأحيان عند مراجعة النصوص المقتبسة باللّغة الأجنبية من المصادر والمراجع، خاصة وأنّ الدرس السيميائي حول الذات والعاطفة تعود جذوره إلى الفكر الإغريقي واليوناني، وولوج عالم الشعور والعاطفة لم تكن بوادره حديثة الظهور مع غريماس وجاك فونتاني، فقد بدت المفاهيم معقدة ودقيقة؛ تحتاج إلى ضبط وأخذ نفس عميق، واستشارة ذوي الاختصاص في أحايين كثيرة التجنب الوقوع في تناقضات، وأخذنا التفكير العلمي عن غير قصد في مواطن عديدة عند إبدال الفقرات بمخططات وأشكال رأيناها تغني عن الكلام، وتبرز التحليل بشكل أكثر.

لقد كانت مكتبة جاك فونتاني رافدا أوّليا اعتمدناها من خلال مجموعة من الكتب التي خدمت البحث منها:

1- Soma et Séma

2- Corps et Sens

3- Sémiotique du discours

4- Sémiotique des passions

5- الكتاب المترجم: سيمياء المرئي

كما كانت لنا وقفة مع مجموعة أخرى من المراجع يسّرت لنا ما خضناه من الآراء وسعينا تقصيه من مفاهيم مندرجة في العالم المحسوس وفي التراث النقدي ومنها:

- ألجيرداس جوليا غريماس، جاك فونتاني، **سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات الروح.**

- مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب(** الجاهلية والعصور الاسلامية**)** نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات.
- مصطفى درواش، **المنظومة النقدية التراثية.**
- آمنة بلعلى، **سيمياء الأنساق.**

معلوم أن طبيعة البحث تقتضي الموضوعية، وأنّ الباحث يصبو دوما إلى المعرفة، سنقر أن جهودنا في هذا البحث ما تزال ناقصة، وأن الإشكالية ما تزال تحتاج إلى تحليل أكثر عمقا وتوسعا، لسعة المدوّنة، وعجلة الزمن والظروف المحيطة بطالب الدكتوراه حالت دون الإلمام الكلي، وتلك طبيعة البشر، وما الكمال إلا لله سبحانه وتعالى، وفي هذا الموقف يراودني كلام الأصفهاني قائلا: «**لا يكتب إنسانا كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر ودليل استيلاء النقص على جملة البشر.**» **العماد الأصفهاني(ت597هـ)**

ولا يفوتني في الأخير أن أتقدم بجزيل الشكر لأستاذتنا المحترمة "**آمنة بلعلى**" الحريصة دوما على إنارة عقول طلبتها، فلكي مني خالص الامتنان والتقدير، وأشكر لجنة المناقشة على قبولها قراءة ومناقشة هذا البحث، وكما أشكر كل من ساهم في إتمامه وإخراجه على هذا الشكل.

تيزي وزو في:2018/07/1

الفصل الأوّل:

اللغة الواصفة في التراث النقدي

المبحث الأوّل: **التمثيلات المعجمية المشكلة للعالم الحسي**

1- الحسي قانونا للشعر والنقد

2- إيحاءات المعجم النقدي إلى العالم الحسي

المبحث الثاني: **تشاكل العالم النفسي والحواسي في توجيه الوعي النقدي**

1- سميأة الذوق عبر تراسل الحواس

2- السماع وسيطا لفهم النص وقبوله

تمهيد:

تمكنت سيمياء الشعور من إزالة عقدة المساس بالعالم النفساني الباطني للذات الإنسانية، إذ ألحت على أهمية أثر النشاط الحسي والإدراك المعرفي في تشكيل المعنى وتأسيس الفعل التفاعلي التواصلي، فاللّغة تتأتى من خلال قواعد النحو، تتحوّل فيها المفردات إلى جمل هي بدورها تنتظم وتلفظ، فتتحول الملفوظات في سياق محدّد إلى خطاب، وبذلك يحدث التفاعل والتأثير، وحيث تخفي عملية فكرية حسية وإدراكية تدفع تلك المراحل إلى التجسيد، فهي بمثابة المحرّك الداخلي الذي يسيّر الفكر، ولولاها لما تشكّل العالم الإبداعي خاصة أن «**العلاقة بين الإدراك الحسي والكلمة علاقة فعالة في الأدب**»[1]، فلا يمكن الاستغناء عن الشعور ولا عن النشاط الحسي للذات أثناء العملية الإبداعية.

سعت الدراسات الأدبية جاهدة، وبكل ما توصلت إليه من نظريات ومفاهيم حداثية إلى معرفة الوضعية المسؤولة عن إنتاج النص، فوضعت استراتيجية لمعرفة من يتحدث في النص ومن أين يتحدث خاصة، وكيف يمكن للعاطفة والإحساس أن تغيّر من حالات المبدع مؤلفا كان أو ناقدا أو قارئا؟ وخاصة أنّ **(رولان بارث) Roland Barthes** نادى بموت المؤلف وحضور تفاعل القارئ بشكل مباشر وفعلي مع نص لم يكتبه بل كتبه غيره؛ مما يفتح كذلك على أصوات جديدة تنسخ النص، ويتعامل مع تلك اللغة التي تضلله بقدر ما تصرح له، وبحثا عن المقاصد الخفية في النص، وهذا هو شأن اللّغة الاستعارية التي تقتضي وجود « **طرفين يتواصلان في سياق محدّد ويتقاسمان المعرفة بمجموعة من المبادئ والاستراتيجيات تسمح لهما بالتفاهم، وإدراك مقاصد الكلام وإيحاءاته**»[2]، فالصلة بين المرسل والمتلقي تبدأ أساسا من توافق شعورهما، ومن النجاح في إثارة الجانب الذاتي أثناء التواصل بينهما.

---

[1]–جاك فونتاني،**سيمياء المرئي**، ترجمة على أسعد، ط2، دار الحوار، سوريا، 2010، ص 06.

[2]– عبد العزيز لحويدق، **نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية**، من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص213.

يدرك الإنسان عامة والذات المبدعة القارئة بشكل خاص الأشياء من حولها عن طريق الحواس بشكل طبيعي مباشر، إلا أن نشاطها الإدراكي الحسي يستلزم في الواقع عملية سيميائية تنقل هذه المدركات من وضعها الطبيعي المبهم إلى عالم الدلالة[1]، فالمبدع يحاول تقديم المعنى في صورة محسوسة من أجل إيصاله إلى المتلقي، وتقريبه إليه؛ ولأنه يعتقد أن ما يجول في خاطره لا يفهم إلا إذا ترجم إلى أشكال وصور ملموسة يتفاعل معها بحواسه وأحاسيسه.

ولقد كثر الاهتمام بطرق وكيفيات قراءة العمل الأدبي وتأويله، خاصة مع المناهج النقدية الحديثة، فلكل قارئ لمسته الخاصة في ذلك العمل ومن ثم تأويله، والأكثر خاصة عندما يتعلق الأمر بقارئ نموذجي على حد تعبير (**ولفغانج إيزر**)(**Wolfgang Iser**)، وهو الناقد القارئ، أو القارئ الناقد، لأنّ مهمته تتجلى في تفسير العمل الأدبي وتحليله وتقييمه، مما يقتضي التسلّح بلغة نقدية راقية متميزة، تتولّد منها لغة أخرى توضحها يطلق عليها اسم اللّغة الواصفة.

تنصب دراستنا إذا في هذا المقام على لغة النقاد القدامى، لمحاولة تلمس أبعاد المحسوس وإضاءة الجوانب الخفية من هذا العالم الخفي والغامض من جهة، والظريف والجذاب من جهة أخرى، فالنقد العربي القديم يظل نافذة نطل من خلالها على التراث العربي، وسنقف عند مفهوم اللغة الحسية الواصفة، ثم تجليات هذه اللّغة في التراث النقدي عبر إجراءات سيمياء المحسوس وسيمياء التوتر، وحيث أن الاشتغال والبحث في حسية اللّغة النقدية وقوّة دلالة الأحكام النقدية التراثيّة ليس هينا وسهلا؛ لأنه متعلّق بذات ناقدة متميزة حسيا وعاطفيا وانفعاليا، وتميّزها أيضا في الجانب الفكري والثقافي، لذا وصف النقاد القدامى بالموسوعيين، فلم تكن لغتهم النقدية بسيطة الفهم، ولا القضايا التي خاضوا فيها سهلة التأويل.

إن العلاقة بين اللّغة وموضوع اللّغة النقدية علاقة حقيقية بارزة؛ ذلك أنّ اختيار كلمة دون أخرى تحيل إلى كلمات أخرى مختلفة عن اللّغة العادية المتواضع عليها، وعليه تأتي ضرورة التمييز بين اللّغة التي نتحدث بها عن اللّغة التي نتحدث عنها، إذ هناك نوعان من

[1]– ينظر: جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص 35.

اللّغة: فالأولى هي اللّغة الخاصة بالموضوع (langue objet) وأما اللّغة الثانية فهي لغة الشرح (métalangue) وكل عملية لغوية تستدعي هاتين اللغتين، والناقد عندما يقيّم ويشرح لغة المبدع، أو اللّغة الموضوع يحتاج إلى لغة مفسّرة ومحلّلة هي اللّغة الواصفة؛ ذلك أنّ أي بحث في لغة ما يستدعي بحثا ثانيا للوقوف عند النتائج التي توصل إليها الأوّل، ويقتضي الأمر لغة ثانية تكون شارحة « **حيث نظر ياكبسون إلى اللّغة الشارحة بوصفها وظيفة من وظائف الحدث الكلامي تشير فيها اللّغة إلى نفسها... والمسافة بين اللغة الشارحة، والنقد الشارح هي المسافة بين طرفي المتصل نفسه، في النظرية البنيوية**»[1]، وعلى الناقد الاستفادة من التراث والنظريات المعروفة عن النقد، لينشئ ما يسمى "**بنقد النقد**" وهو نقد صادر عن حقائق موضوعية يجب أن تكون دعامة لذوقه السليم، وهنا كان لابد للناقد العربي أن يتجاوز اللّغة الأولى التأثرية ليعوّضها باللّغة التفيرية والتحليلية، والتقييمية، وهي لغة الموضوع.

إذا كان الوظيفيون والنحويون يرون أنّ لغة العمل الأدبي تؤدي وظيفة التواصل الشفاف بين المتكلم والمستمع، فإنّ أصحاب سيميائية الدلالة، يعتبرون أنّ اللّغة ليست دائما لغة تواصل واضحة وشفافة، بل هي لغة إضمار وغموض وإخفاء، واللّغة توظّف داخل أنساق دلالية مختلفة، فنجد **بارث** قد خصّص مرفقا خاصا لبيان اللّغة الواصفة في النقد الأدبي حيث يقول: «**النقد هو خطاب حول خطاب، لغة ثانية أو لغة واصفة، كما يعرّفها المناطقة يتناول اللّغة الأولى أو اللغة الموضوع**»[2]، والتي تتعدى اللغة العادية المتداولة، بل يؤكد أنّه «**إن لم يكن للكلمات سوى معنى واحد هو المعنى المعجمي، وإذا لم تأت لغة ثانية لبلبلة وفك رقبة تقنيات القول، فإنه لا يكون هناك أدب، ولهذا فقواعد القراءة ليست هي قواعد المعنى الحرفي، وإنما**

[1]–جابر عصفور، **نظريات معاصرة**، الأعمال الفكرية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الإسكندرية، مصر 1997، ص274.

[2]–Voir : Roland Barthes ,**Essai Critique, Colloque Tel Quel** , Edition le seuil, Paris, 1964 p255.

قواعد التلميح، إنها قواعد لسانية لا قواعد فيلولوجية»[1]، ويعني هذا عدم انشغال لغة النقد بكل ما يمثل خارج العمل الأدبي والتعامل مع الأنظمة الكامنة في العمل نفسه.

لقد أوضح **بارث** منهجه بقوله السابق؛ إذ وضع نفسه داخل عالم راسين المأساوي ثم حاول وصف سكانه، وهكذا يمكن القول إنّ النقد يقوم على فهم ارتباط الأدب ببنية اللّغة من حيث بنية ترتبط بماهية الأشياء ارتباطا اعتباطيا، وبيان الآلية التي تقوم بها تلك اللّغة على رسم عالم آخر يشرح ويحلّل الظواهر الخارجية في قالب ترتضيه النفس؛ فلقد «**بدأ الحفر في الجوانب الدلالية للأسماء وطرائق استعمالها، وعدل التفكير اللغوي الحديث من هذه النظرة للتسمية بإعطاء الأولوية للعلاقة الاعتباطية بدل العلاقة الطبيعية، فاللّغة أصبحت لها دلالة تتعلق بمفهومها للشيء، وليس يعنينا الشيء ذاته**»[2]، فيتزايد التفاعل ما بين النقد الأدبي وغيره من المجالات في شكل شبكات علائقية، ومنه يسهم في اتساع مدى الإرسال والاستقبال.

هكذا يتضح أن اللّغة الواصفة تتجاوز اللّغة الطبيعية بفعل عامل أساسي، وهو مستعمل هذه اللغة، فكيف استطاع مستعملها أن يمرّن جهازه اللغوي؟ إنه ليمتد إلى وظائف متنوعة بغية فهم أنساقها التفاعلية التبادلية والتواصلية وتفسيرها، وتكون اللّغة الواصفة هي التي تجمع بين العناصر التالية: المتحدث، والرسالة، والمتلقي، وعليه يجب أن يهتم الناقد المبدع بلغته البليغة والحسية التي يستعملها حسب أقدار المستمعين، عملا بالمقولة التالية: "**لكل مقام مقال**" وأما الأديب في اتصاله بالمتلقي لا يومئ إلى الإفهام باللّغة اليومية؛ وإنما يعمل على إثارة المشاعر وتحريك الوجدان باستعمال اللغة الواصفة الأدبية في أعلى درجاتها، فالخطاب النقدي نشاط حسي إدراكي يعتمد اللغة الواصفة الحسية لتثبيت الأحكام، وتوجيه الأدباء .

---

[1]–رولان بارث، **النقد والحقيقة**، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة03، ط1، مركز النماء الحضاري، الإسكندرية مصر، 1994، ص56.

[2]– أحمد يوسف، **السيميائيات الواصفة**، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005، ص67.

المبحث الأوّل: التمثيلات المعجمية المشكّلة للعالم الحسي:

تتشكّل اللّغة الحسية عند كل من المبدع والناقد أثناء التفاعل الذاتوي لتثّبت لغة جديدة، مترابطة حاملة للدلالة، وحيث يقوم الناقد بتحويرها وتشكيلها في صورة تتلاءم والحكم الذي يود إطلاقه، كما تمكّنه تلك اللّغة من استكتاب ذاته، فالناقد يضمر في ذاته ذاتا أخرى تتحاور مع شعوره وإحساسه للوصول إلى اللّذة الفنية، وبذلك يستعين بكل الأنساق الدلالية والحسية كتغذية راجعة تقوم على تفعيل الحس الإبداعي «**فيكون اللّقاء وسطا بين هذا وذاك أي: تحول اللّغة من خطاب قولي إلى فعل بنائي، وتخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي، وهي حالة توحّد بين النص والقارئ بتحريك من القارئ لطاقاته المخبوءة، يكتشف ذاته ورغباته ولذّته**»[1]،ولا شك أنّ التراث النقدي العربي يُضمر كثيرا من الصور الحسية النّضيرة للعديد من المُمارَسات التفاعلية للغة.

1- العالم الحسي قانونا للشعر والنقد:

لقد كان أسلافنا من النقاد العرب على وعي تام بفهم طبيعة العالم المحسوس ولغة الحواس، لذلك وجدناهم يقرّون بأنّ اختلاف طبيعة اللّغة واختلاف المستوى الثقافي والاجتماعي للمتحدثين بها وأغراض حديثهم، ما هو إلا اختلاف في الحس الذاتي الإدراكي والشعوري، ولقد كان النقد العربي قديما قدم الأدب ذاته؛ فليس النقد في أبسط صوره سوى تذوق للعمل الأدبي والحكم عليه بالجمال أو القصور، فهو نتاج تذوق خاص ينجم عن إحساس مرهف بالجمال أو القبح في الصور البيانية، وفي الشكل الإيقاعي والعروضي؛ فكلما وجد القول الجميل المعبّر عن ذات الإنسان وجد من يمتدحه أو يذمه أو يقيمه تقييما وسطا بين المدح أو الذم« **فالناقد الأدبي هو من يتعرض للجنس الأدبي شعرا أو نثرا قصة أو رواية أو مسرحية دارسا ومفسرا أو موازنا ومحلّلا وموجّها حتى يفرغ إلى حكم ما... فهو المميّز لكل ما تقع عليه العين**

[1] – حبيب مونسي، **نظريات القراءة في النقد المعاصر**، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007، ص29.

ويحيط به السمع، وتلم به الأحاسيس، وتدركه العقول»[1]، وكنتيجة لهذا التعامل المباشر مع النص حسيا وذوقيا صاحبت هذه الأحكام لغة حسية ذوقية متميزة هي اللّغة الواصفة المبنية على «**وحدة الحسي والإدراك الحسي والدلالة في عوالم الخطاب**»[2]، والناقد يحاول من خلال لغته إبراز أحواله النفسية ومعالجة الظروف التاريخية والاجتماعية التي يصدر عنها الخطاب النقدي.

بالعودة إلى المدونة النقدية القديمة، فإن أوّل ما يلفت انتباهنا هو لجوء النقاد إلى هذه اللغة الثانية الواصفة للعالم الحسي الإدراكي والمحسوس لهدف تقييم العمل الأدبي، وكانت تلك اللّغة مزيجا بين العاطفة والحس والعقل؛ وحيث تعمل هذه الممارسة النقدية على تسريع استثمار فاعلية الإدراك الحسي الشعوري فتتجمع المعطيات الحسية، وتدرجها في بنية الخطاب الدلالية حيث أنّ للممارسة النقدية أهلها، كما لصنعة الشعر صانعها، لقول صاحب الموازنة«...**ثم إنّ العلم بالشعر قد خصّ بأن يدعيه كلّ أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله؛ فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحدا، أو أيهما أجود في معناه إن كان معناهما مختلفا... فمن سبيل من عرف بكثرة النّظر في الشعر والإرتياض به وطول الملابسة له أن يُقضى له بالعلم، بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلّم له الحكم فيه، ويقبل منه ما يقوله ويعمل على ما يمثله، ولا ينازع في شيء من ذلك، إذ كان من الواجب أن يسلّم لأهل كلّ صناعة صناعتهم ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا في الخبرة والدربة والملابسة**»[3]، فإذا كان الشاعر يشترط عليه العلم بصناعة الشعر والدراية بمخبوئه، فالناقد كذلك ملزم بمعرفة جيد القول من رديئه، للتمكن من إقناع المتلقي بحكمه.

---

[1] – مصطفى عبد الرحمن ابراهيم، **في النقد الأدبي عند العرب**، دط، مكة للطباعة، القاهرة، 1998، ص07.

[2]– جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص 07.

[3] – الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي البصري، **الموازنة بين شعر أبي تمام وأبي عبيدة البحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، ط 04، ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 411– 413– 414.

يعد الإدراك النقدي ضربا من ضروب الإدراك الإبداعي، لا يختلف فيه الأديب عند اختيار الشكل والإحساس به، فالنقاد القدماء اهتموا بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الحسية التي تسهم في خلق إدراك متميز، وليخلق منها رؤيا نقدية مؤثرة مقنعة وهادفة في آن فكان الميل إلى التعابير الجمالية الحسية سبيلا لتحقيق ذلك، فالكتابة النقدية فعل وعي باللّغة ينحرف بها عن مستوى الاستعمال المألوف إلى خصوصية الأداء الفردي النقدي المتميز، وإذا كان لزاما على الناقد أن يمثل حسه وشعوره وإدراكه بنفس الكيفية التي يعمل بها الشعراء، والشّعر يشتمل على الوجدان، ويخاطب المشاعر والأحاسيس فهو إذن خطاب يسعى إلى تثبيت سلوك المتلقّي أو تغييره، وذلك بالتّأثير فيه عن طريق الكلام الذي ينبع سواء من العقل أو من الأحاسيس[1]، ويمكن تمثيل ما قلناه بالمخطط التالي:

سيكون منطلق هذه الدراسة البحث عن التمثيلات المعجمية المشكلة لهذا العالم الحسي الذي اعتمده النقاد في تحليلهم للنصوص الشعرية، ومحاولة البحث عن العلاقات الرابطة بين الذات المعبرة والعالم الخارجي المحيط بها، ورصد اللغة الواصفة المتولدة عن تلك العلاقات ذلك أن «**النفس الإنسانية قد جرى تدجينها لتكون ذاتا انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير، وصارت الذات العربية كائنا شعريا تسكن للشعر ولا**

1-ينظر: محمد الولي، **مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، العدد 2، المجلد40، أكتوبر-ديسمبر، الكويت، 2011، ص17.

تتحرك إلا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير عابئة بالحقيقة»[1]، وتفسح المجال في كثير من الأحيان للشعور الباطني لأن يشكّل الرؤى، وتخلق جوا من التناسب بين الظاهر والمضمر من العالم الشعوري للذات، فتقتضي الحاجة في هذه الحالة الاستعانة باللّغة الحسيّة إخفاء لذلك الميل، واستمالة للمتلقي.

يبين البحث في مصدر الأحكام النقدية وتحليلها، أنها تساير الذات في شعورها وتقلّبات مزاجها، فمثلا إذا افتخر الناقد ووصف وقارن؛ جاءت الألفاظ فخمة قد تصل إلى حدّ الخشونة أمّا إذا استحسن أو مدح فإنّ الألفاظ تصبح رقيقة سمحة سهلة، ويتحكم في مثل هذا التباين الوسط المعيشي للذات الناقدة وكذا البيئة والمحيط الخارجي، بمعنى مدى تجذر تجربة الناقد في ذاته أو المحيط الذي ينتمي إليه، حيث يستند الناقد في آرائه النقدية إلى ما يلهم طبائعه الأدبية وسليقته العربية، وذوقه الحساس، ومنه حسه اللّغوي ليصبح دقيقا ولينا، وإحاطته بأسرار اللّغة المحسوسة، ووقوفه على ما لتلك الألفاظ من دلالات وإيقاعا تتؤثر في المستمع، مثل ما يقول الجاحظ « **وقيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لم تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط ...»**[2]، فكان لزاما على الناقد، هو كذلك أن يتتبع حسه، ويرضي ذوقه من جهة، ويحاول وضع المقاييس الفنية من جهة أخرى لإرضاء الذوق العام، وهذا يعني أن العنصر الاجتماعي له أهميته في تحديد الجمال؛ وبهذا ترتبط فكرة القيمة الجمالية برباط اجتماعي، يستدعي كل طرف الآخر، حيث «**أنّ بزوغ الحس الجمالي قد تمّ خلال عملية**

[1] – حسن السماهيجي وآخرون، مؤلفون عرب، **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، دراسات ونقد**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص 54.

[2] – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب، **البيان والتبيين**، قدم له وبوّبه وشرحه، علي بوملحم، المجلد الأول، دط، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2007، ص 239.

التطور وخلال عملية الوجود الاجتماعي»[1]، ونقادنا القدامى لم يغفلوا عن كل هذه الشروط في تأسيس الفعل النقدي، وفي توجيه ذائقتهم نحو ما يفعّل الحس النقدي بالحس الإبداعي.

ينصح الجاحظ بأهمية تخيّر الألفاظ أثناء الحديث لما لها من بالغ الأثر على المستمع فنجده يقول: «**إني أزعم أنّ سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني. وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني. كما أنّ النادرة الباردة جدا قد تكون أطيب من النادرة الحارة جدا. وإنما الكرب الذي يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس، النادرة الفاترة التي لا حارة ولا باردة**»[2]، وهنا تظهر التّجربة النقدية كفعل أهواء تنبع من الدّاخل معبّرة عن الواقع، ولغرض توضيح هذا الرأي قمنا برصد بعض المصطلحات النقدية التي كثر ورودها في المصنفات النقدية، وصنفناها في الجدول التالي حسب النواحي المتعددة لاستعمالها:

الدلالة اللفظية	الدلالة المعجمية	التوظيف النقدي	التحول إلى اللغة الواصفة الحسية
الحياكة	حاك الثوب تحوكه، نسجه يريد نسج الشعر وتجويد ويعني حسن ترابط خيوط النسج والشعر	هو إجادة البناء الكلي التركيبي الشعري وخلوه من الخطأ الموسيقي العروضي واللّغوي	مصدره حاسة الذوق الجودة والحسن فهي من حسن الصناعة والإتقان، مصدره الطبيعة
الرونق	ماء السيف وصفاؤه وحسنه، رونق الشباب أوله وماؤه، رونق الضحى	والشعر عن أهل العلم إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في موضعها وأن يورد اللفظ بالمعنى	البهاء والجمال مستمد من البيئة فهو من الصفاء ضد المتعكّر

[1]– أمير اسكندر، **منهج النقد الإيديولوجي**، مجلة الفكر المعاصر، مج 4، ع 22، مصر، 1966، ص40.

[2]–الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص 136.

	يتعلق بالجمال والحسن والصفاء.	المعتاد فيه المستعمل في مثله وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له غير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسب البهاء والرونق إلا إن كان بهذا الوصف. **(الموازنة للآمدي ص425)**	
الوحشي و الحوشي	وحش تدل على خلاف الإنس وتوحش فلان فارق الأنيس يقال كذلك أرض موحشة من الوحش والجمع وحوش	يقصد به الكلام الذي لم تألفه الأذن، ولم تألفه الأسماع وهو كثير الاستعمال، وقد يُنفر منه كنفوره من الوحش وهو الوحشي الذي تجنبه زهير، فمدحه عمر بن الخطاب بقوله: كان لا يتبع حوشي الكلام.	مستمد من الطبيعة فالعربي أنهكته ظروف الحياة في الجزيرة العربية فَكَره الترحال والفراق ضد المألوف والأنس، ويحيل إلى الوحوش التي يصادفها في رحلاته
السفساف	أسّف الطائر السحابة وغيرهما، دنا من الأرض، التراب الهاني	الشعر السفساف أدنى درجات القوة والمتانة إنه ضعيف في بنائه التركيبي والدلالي، وسفساف الشعر: رديؤه وشعر سفساف رديء (هو اجتناب ما يشينه من سفساف الكلام، سخيف اللفظ **(عيار الشعر)**	البشاعة و القبح منبع بيئي فالقوة ضد الهشاشة والرداءة فالإنسان بطبعه يهوى القوي وينفر من الهش

يبين الجدول أعلاه، بعض استعمالات النقاد للغة المحسوسة الواصفة، التي لا تخرج عن كونها تمثيلا وانعكاسا للحياة اليومية للناقد، فهنا نواجه أصواتا لغوية، وانفعالات ومعاناة نفسية فما الرابط بينها يا ترى؟ هذا ما تمثله النفس من شيء يستعصي على الإدراك[1] ومن حنكة الناقد العربي أنه شكّل مقابلة بين ما يحسه وما يحيط به، فانبثقت حالة ثالثة هي حالة الإبداع الفني، فالمبدع لم يعرف الطبيعة، ولم يعط وصفا مباشرا لتحوّلات الكون وتغيراته؛ وإنما أسقطها على اللغة الواصفة لتتكفل بذلك، فحاول عبرها الكشف عن الذات الشاعرة في تجلياتها المختلفة المتشعبة؛ سواء في رؤيتها لنفسها، أو للآخرين أو في رؤيتها للكون وللمشكلات الإنسانية الكبرى، فمثّلها بصور القفار، والصحاري، وندرة المياه، والوحوش الليلية، وشدة الحرارة...، مما أدى إلى انقسام وانفصام الذات، فالتكامل بين الجودة الشعرية وجودة تشكيل الحكم النقدي هو من نصيب صاحب الذات المنفعلة الحساسة، تلك التي ترى الأشياء الخارجية من منظور خاص، فتسقطها على الفهم الذاتي لتتكون الرؤية النقدية عند النقاد، أو الرؤية الشعرية عند الأدباء.

لقد كانت نشأة النقد العربي القديم في أحضان الإبداع الشعري، وجنبا إلى جنب مع تطوره ونموه، ورفيقا لمعاناته عبر الأحداث والأيام وحتى في الأسفار الشاقة، والرحلات إلى الأسواق، التي كانت عبر الصحراء، والفيافي وفي أماكن القفار، فكل لحظة إبداع شعري هي ميلاد لقانون نقدي[2]، حيث تتخذ الذات الشعورية من القصيدة العربية القديمة سبيلا للتعبير عن نفسها، فهي ذاتا مقنّعة تعبر من وراء قناع موضوعي، أو معادل شعري، كحالات وصف الناقة والجواد والمطر والمرأة، أو ذاتا مضنية تبوح بأسرارها وأوجاعها، في تدفق عاطفي سيّال أو كثيف حسب ما تراه سيمياء التوتر حينما تتداخل حدود الزمن وحدود المكان.

[1]–ينظر: الولي محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1990، ص161.

[2]– ينظر: عبد الرؤوف أبو أسعد، **مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي**، ط1، دار المعارف، القاهرة، ص61.

أعطي الناقد العربي أهمية خاصة للعالم المرئي المحسوس، لأنه وجد نفسه أثناء تقييم العمل الإبداعي يجمع بين مراحل انشطار الذات إلى ذوات، يحاول إعادة توافقها وتوازنها الداخلي، خاصة عندما يقف بين حالتين متناقضتين، هما حالة الناقد كذات فيحس وينفعل ويتأثر، وبين ناقد يتجنب كل ذاتية ويستعمل القواعد والأسس النقدية لضمان الموضوعية والدقة ومنه «**نصادف هنا إدراكا حسيا مفرطا hyperesthésie تفنى فيه الذات في الوقت الذي يفنى فيه العالم الذي تشعر به دون أن تدركه حسيا، إذ يكفي أن تتجاوز الشدة عتبة حساسية الذات حتى تتحوّل وفرة المعنى إلى انهيار تام له**»[1]، ولم يكن الكلام في الشعر عند النقاد في طبقة واحدة، ولا يتأتى من حالة نفسية واحدة، وقد يتجلى الحس المفرط في تلك اللغة الحسية المبنية على الصور التي رسمتها مخيلة الناقد استجابة لإحساسها، ذلك أنّ معرفته بالعالم الخارجي مرتبطة أشد الارتباط بالإدراك، وأما الناقد في نقده حول تلك المعاناة يتوجه بنفس التوجه فيميل إلى حلاوة اللفظ ورقته أو إلى خشونة المعنى وكزازته، ومنه كان الجزل الرصين، وكان الحسن المستعذب، والحوشي الغث، حيث يقول ابن طباطا: «**ومن الأشعار الغثة الألفاظ، الباردة المعاني، المتكلّفة النسج، القلقة القوافي، المضادة للأشعار التي قدمناها قول الأعشى:**

بَانَت سُعَاد وأَمْسَى حبْلهَا انْقَطَعَا واحْتَلَتْ الغمرَ فالجَدين فالفَرَعَا»[2]

إنّ الذات الناقدة لابد أن تتوافق حالتها الشعورية مع الظروف الخارجية، لذلك يتوجب عليها اختيار المعنى الذي يشفي الغليل، أو اللفظ اللطيف الذي يملأ الروح استرخاء وهدوء.

ثمة علاقة وثيقة بين الإبداع والنقد، ففي أعماق كل مبدع ناقد، وفي أعماق كل ناقد مبدع، وإن لم يمارس النقد على أدب غيره، أو لم يبدع فإننا نجد الناقد مبدعا، لأنه يمارس نشاطا تتكامل فيه مجموعة من الثقافات والمعارف، وتصقلها دقة حسه، ورهافة ذوقه، ومنه

[1]– جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص 77–78.

[2]– ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط2 منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 71.

تتفاعل عمق التجربة مع الرؤية الإبداعية، والغاية من ذلك هو تفعيل الكفاءة الذهنية، وقيام العمليات الشعورية، حيث يرى علماء النفس «**أنّ ما يكون لدينا من المعلومات في لحظة زمنية معينة إنما تختاره لنا دوافعنا واتجاهاتنا الشخصية بدرجة كبيرة من الدقة**»[1] ولابد أن يكون لكل ناقد رؤية خاصة تجاه جمالية النص الأدبي، تقف وراء هذه الرؤية عوامل متعددة سواء كانت منهجية أو إيديولوجية أو معرفية، وهكذا «**قد يكون للدافع كذلك آثار واسعة على السلوك الاجتماعي والانفعالي العام لدى الفرد، وذلك حين يبلغ الدافع درجة كافية من القوة**»[2]، فتراه يشتد عوده، وتتوتر حواسه، وقد تتغير مظاهره الفيزيولوجية أيضا، فتنعكس بذلك لغة نقدية قوية، تجعل النص الأدبي مستودعاً لتلك القيم والأحكام التي شعر بوجوب تحققها، ولأنها تتعلق إلى حد ما بالمتلقي المبدع، ويحاول الناقد أيضاً أن يربط النص بالبيئة الاجتماعية والنفسية للأديب، فمثلما كان الغرض من الشعر المثير للنفوس، كان الناقد كذلك، يقول القرطاجني في هذا: «**وأعلم أنّ من المعاني المعروفة عند الجمهور ما لا يحسن إيراده في الشعر، وذلك نحو المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن لضعتها. فإنّ غالب عباراتهم لا يحسن أن تستعار ويعبّر بها عن معان تشبهها؛ لأنّها مزيلة لطلاوة الكلام وحسن موقعه من النفس**»[3]، إنّه بالمقابل حكم ذاتي يتخذه الناقد في بناء أحكامه، فلابد له من لغة قريبة إلى عالم الحس الذاتي ثم عالم الفكر الذهني، لتؤثر فيه ثم يحسن تأويلها، بمعنى أن يكون اللفظ المختار لطيفا ذو طلاوة وحسن وقعه في سمع المتلقي ثم يتذوقها «**والطلاوة ذات صلة بالذوق لا بتقديرات العقل**»[4]،والمخطط التالي يوضح هذا التشاكل القائم بين الذاتين المبدعة منها والناقدة:

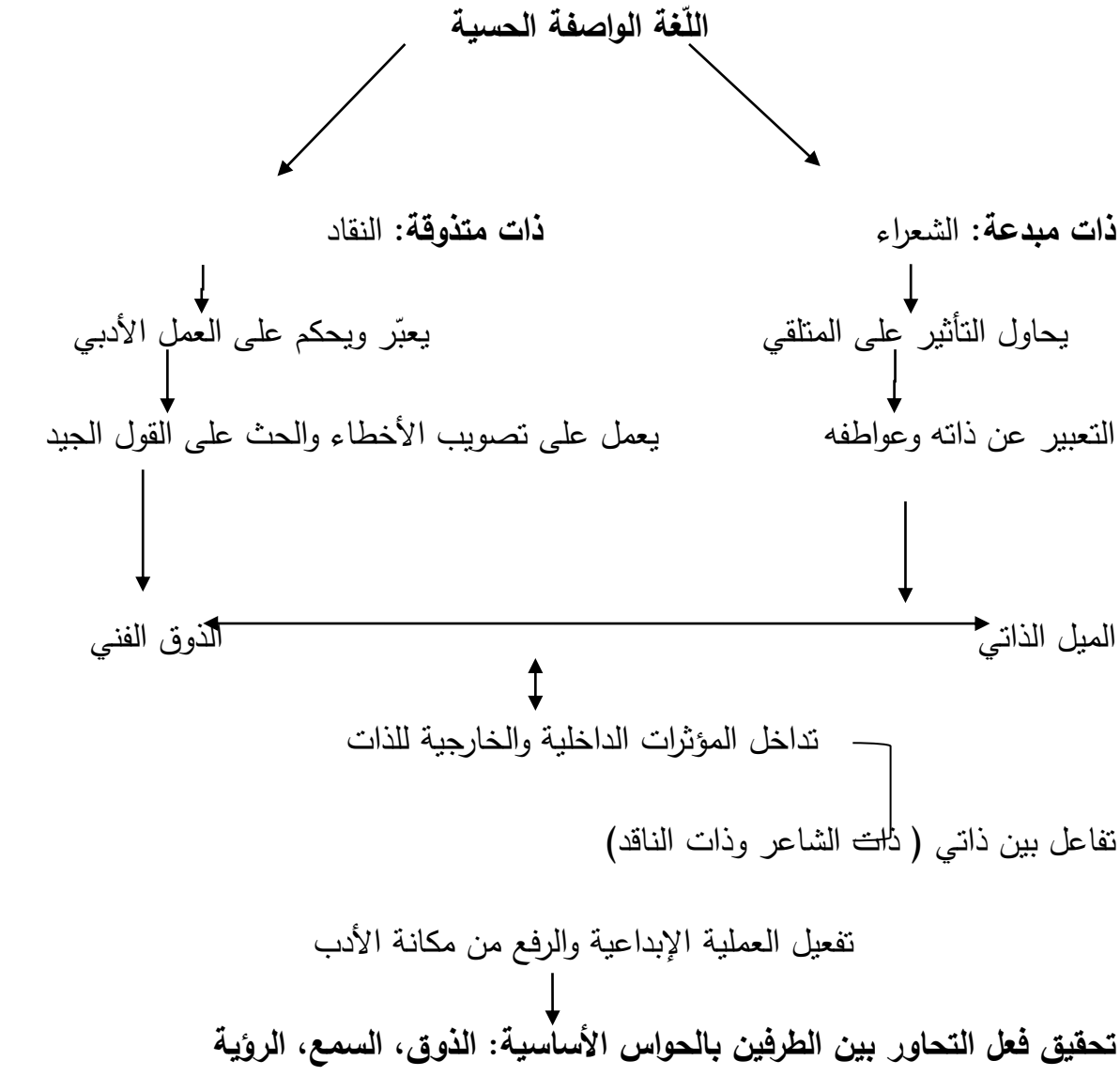
---

[1]– إدوارد جوزيف موراى، **الدافعية والانفعال**، ترجمة أحمد عبد العزيز سلامة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1988ص43.

[2]– المرجع نفسه، ص47.

[3]– القرطاجني، حازم أبو الحسن ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص28.

[4]– مصطفى درواش، **المنظومة النقدية التراثية**، وجه ومرايا، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014، ص274.



يتضح جليا من المخطط أنّ التفاعل في الحقيقة قائمين الإحساس (الحساسية) sensibilité والوضوح (المعقولية) intelligibilité، فهل يمكن أن يلتقي منطق العاطفة عند الممارسة الإبداعية، ومنطق العقل عند الممارسة النقدية؟

2-إيحاءات المعجم النقدي على العالم الحسي:

يعتمد جمهرة النقاد القدامى في تخيّر النصوص والحكم عليها وتقويمها على حاسة أساسية هي الذوق الأدبي، فمنها يتأتى الإبداع النقدي، وهذا الذي تصنعه اللّغة الواصفة الحسية فيبعث السرور للنفس، ويهز القلوب طربا وابتهاجا، ويحرك الطباع، فنرى الناقد كالشاعر يتخير الألفاظ المناسبة واللطيفة، التي تعطف بها القلوب، ويبتعد عن الموحشة النافرة بحثا عن الكلام الذي يؤنسه، ثم يبحث فيها عن التي يبلغ بها الحاجة ليقيم حجته على المتلقي فتستثير حفيظته لذا نراه لا يبتعد عن طبيعته ووسطه، وقد ورد في العقد الفريد أنّ: «**اختيار الكلام أصعب من تأليفه... وقد قالوا اختيار الرجل وافد عقله، قال الشاعر:**

قَد عَرَفْنَاك باخْتيَارِك إِذ كَا نَ دَلِيلاً عَلَى اللَّبِيبِ اخْتيَارُه

أو كما قال أفلاطون: **عقول الناس مدونة في أطراف أقلامهم وظاهرة في حسن اختيارهم...وقال يحي بن خالد: الناس يكتبون أحسن ما يسمعون، ويحفظون أحسن ما يكتبون ويتحدثون بأحسن ما يحفظون... وقال ابن سيرين العلم أكثر من أن يحاط به فخذوا من كل شيء أحسنه**»[1]، ولقد أكد النقاد القدامى أنّ الإحساس بالعالم الخارجي والتعبير عنه شعرا، لا يتوقف عند الوصف المادي فقط، وإنّما بالتلذّذ والاستمتاع به أولا، وتشكيله في صورة لغوية حسية ثانيا.

كما يرى النقاد أن الشعراء يكتبون أحسن ما يسمعون، ويحفظون أحسن ما يكتبون، مما يعني بالضرورة تداخل الحواس من سمع ثم ذوق فلمس بالخط أو الكتابة، أفلا يظهر هنا أن الحس الداخلي هو الموجه والعامل الأول في تحقيق الفعل التذوقي؟ فالخطاب الأدبي بالنسبة لأفلاطون وابن سيرين شكل من الذوق الفني، هذا الذي يدفع بصاحبه إلى تخيّر الجوانب المستحسنة، وإطلاق العنان للذوق الفردي، ذلك أن الشاعر الجاهلي الذي عبّر – بشعره –

[1]– ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي، **العقد الفريد**، تحقيق مفيد محمد قميحة، دون طبعة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1983، ص04.

تعبيراً ذاتياً عن وجوده وأحلامه وحبّه ومختلف مناحي حياته، لم يكن يتصور الشعر عملاً فردياً، يعبر من خلاله عن ذاته الفردية، بل كان يتصوره نوعاً من النبوغ في التعبير عن أحلام القبيلة وأمالها ومخاوفها[1]،فكان المؤثر البيئي عاملا مهما في تحريك الشعور، وتفعيل الإحساس عند المبدع عامة والشاعر خاصة، باعتباره أكثر الذوات تحسسا ورهافة في الحس حيثي تجلى المستوى الانفعالي في شكل القصيدة، وما دام الأصل قائما على وجود جهة مشتركة من الأعراف الاجتماعية؛ فإنّه من الممكن أو بالتأكيد أن يحس المتلقي الناقد بما يقوله الشاعر ويفهم تعابيره المتخيّلة، وفي هذا الصدد يقول القاضي الجرجاني: «**وإنما أحلتك على البحتري لأنّه أقرب بنا عهدا، أشد أنسا، وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا، وإنما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليه**»[2]، لذلك يؤكد النقاد على أهمية القول السلس والمعنى البسيط.

إذا كان الشاعر يحس قبل أن يشعر، فالناقد كذلك يشعر قبل أن ينقد، ويقدم حكما، فالشعور اللّطيف والحس الرقيق يدفعان إلى الذوق السليم، وإلى تبلور الرؤية النقدية الصحيحة ولهذه الدواعي نجد الآمدي والقاضي الجرجاني يؤكدان على مطابقة الانفعال النفساني والانفعال التخييلي، وأحيانا يتأتى عند صاحبه عن غير وعي، فلا تتأتى ملكة الذوق الأدبي لصاحبه من عدم؛ إنّما هي حصيلة معاناة مستمرة ودربة متصلة مع النصوص الجيدة المختارة المتفاعل معها حسيا، وإذا اجتمعت عنده أهّلته أن يكون صاحب صناعة هي النقد الذي يتمرسه ويردّد القول فيه، وهذا ابن خلدون يقول:« **وهذه الملكة كما تقدم تحصل كممارسة كلام العرب وتكرّره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة البيان فإن هذه القوانين تفيد علما بذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة**

[1]- ينظر: عبد الرحمن عفيف، **الأدب الجاهلي في أثر الدارسين**، قديماً وحديثاً، دط، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان دت، ص24.

[2]– القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز ، **الوساطةبين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، د ط، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دت، ص29.

بالفعل في مجملها»[1]، فالمعرفة بقوانين الشعر وأحكامه لا تكفي لتذوق العمل الأدبي، حيث يتوجب على الناقد تشغيل جميع حواسه، وخاصة منها حاسة السمع التي تساعده على حفظ الأشعار وتذوقها، فتبعث الجسد، وتولّد الشهوة كما قال القاضي الجرجاني.

يمكن اعتبار هذه الحاسة المعنوية، التي هي الذوق، هي الحاسة التي تجعل النقاد يحملون طابعا فرديا متميزا، لأنّنا نراها تختلف من ناقد إلى آخر، وذلك واضح في نصوصهم إذ نجد تباينا في الأحكام النقدية، ويمكن إرجاع هذا لعوامل متعددة؛ بعضه يعود إلى أصل الاستعداد والموهبة أما البعض الآخر يرجع العملية إلى العوامل المحيطة من بيئة وثقافة «**إنها استراتيجية إدماج الذات في عملية وعي تشكل الدلالة...**»[2]، ويعني أن الأحكام النقدية مبينة على بعدين: بعد ذاتي شعوري**proprioceptive** وبعد خارجي بيئي**extéroceptive** ويتضح الحديث عن طبيعة الحكم النقدي أنّه شبيه بالحديث عن التركيبية الشعورية للذات في النصوص الأدبية حيث الأهواء والانفعالات الخارجية عند الحديث عن التلفظ في الخطاب، أو عن المنطق السردي أو الحجاجي دون تقليص الخطاب، وتحويله إلى عرض بسيط يعود إلى حالة نفسانية خارجية[3]، فالناقد قبل نقده للعمل يحمل كومة من الأحاسيس، يحاول قدر إمكانه التجرّد منها أثناء الممارسة النقدية، أو نقول إنه يراعي الموضوعية المشروطة في النقد، وفي هذه الحالة يتعالى الإدراك الحسي بحثا عن المحسوس؛ فالمعنى هو إمساك بسيرورة لا تحديد لمضمون يوجد خارجها، إنه ليس محايثا للشيء ولا للذات، إنه حصيلة النشاط الإنساني في بعديه التداولي والمعرفي معا[4]، وكومة من العلامات المرتبطة بالمؤسسة الاجتماعية والثقافية، فطريقة الحصول على الدلالة تأتي أوّلا من إدراك العالم المحيط بنا، وبمساهمة وسيط حسي

---

[1]– ابن خلدون، عبد الرحمان ،**المقدمة**، ط1، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ص05.

[2]– آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، **تشكلات المعنى في الخطابات التراثية**، دار النهضة العربية، 2013، ص 57.

[3] –Voir : Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours,** université de Limoges ,pulim, Paris2000,p13.

[4]– ينظر: ألجيرداس جوليا غريماس، جاك فونتاني، **سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات الروح**، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب الجديد ، المغرب، 2010، ص 20.

شعوري هي الحواس، ووسيط معرفي أكثر تجسدا لتلك الحواس هو الإدراك الحسي، وأما تلك الأحكام النقدية فتكون بمثابة البعد الحجاجي(النسق والمؤسسة الثقافية) لذلك العالم الخفي من الذات المتذوقة، وفي هذه الحالة يتجاوز المدركات البصرية السمعية ليستحضر التخييل الذهني القائم على تفاعل الحواس بالعالم الخارجي البيئي، حيث أنّ «**طرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء عن طريق الفكر، وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتتذكر به شيئا آخر، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي، أو ما يجري مجرى ذلك، أو أن يحاكى له صوته، أو فعله، أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة أو بأن يحاكيها معنى بقول يخيّله لها،... أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيّل أو بأن يفهم ذلك بالإشارة**»[1]، ومن ثم يتشكل التخييل في الذهن على نحو يكون الذوق فيه هو المركز، ومن ثم يستعين بالحواس الأخرى من سمع وبصر، ولمس– في الثقافة الكتابية– ويضاف إليها صحة الطبع وقوة الممارسة وكذلك جودة المحاكاة، حيث «**إنّ الانفعال في الذوق حالة من حالات السماع والتلقي، لذلك عدّ حالة فطرية حسية، لأنّ المتذوق عامة يقبل الشيء أو يلفظه، وفق درجة التأثير الأولى فيه، مثل تذوق أنواع الأطعمة حلوها ومرها، وبدون استكراه أو اغتصاب...**»[2]ومنه فالذوق مُشكّل من الاستعداد الفطري، ويبرزه المران والدربة، والثقافة الذاتية للناقد حتى يصبح ذوقا مثقفا، وناقدا متخصصا متميزا بتميز آلية اشتغال حواسه، ويرتبط هذا الطرح بتداخل العناصر التالية:

- الحواس، الإدراك، التخييل، المحاكاة (العالم الخارجي)، الكلام أو القول، ويمكن تمثيل هذا التداخل في الشكل التالي:

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص89– 90.

[2]– مصطفى درواش، **خطاب الطبع والصنعة**، "رؤية نقدية في المنهج والأصول"، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2005، ص73.

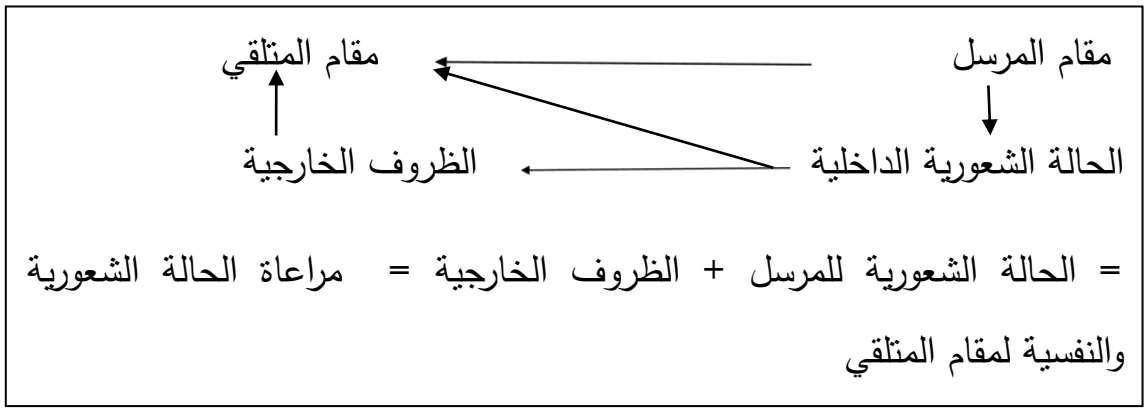
إنّ تحديد التجربة الحسيّة بحدود حاسة واحدة، ليس بالأمر السهل؛ لأنها تتجاوزها إلى باقي الحواس، وفي ظل اتصال الحواس فيما بينها وتواصلها أثناء انفتاحها على الأشياء؛ وإنّ الحواس تقوم مقام بعضها البعض خلال التجربة الإدراكية، وفي إطار ما يطلق عليها اسم تراسل الحواس[1] **synesthésie**، ومن ثمة فبوسعنا أن نقول إنّ المعجم اللّغوي الذي اعتمده النقاد القدامى بالدرجة الأولى معجم حسي على نحو مفردات: **الحلاوة، اللطافة، الرشاقة الليونة، الرقة، اللذة، العذوبة، الطرافة.**

إن المتأمل في التجربة الحسية للناقد العربي يجد أنها مرتبطة ببيئة الناقد ارتباطاً وثيقاً حيث تشبَّث بالأرض التي نشأ فيها، وتأثر بالطبيعة من حوله بمختلف مظاهرها السكونية والمتحركة، وأحبَّ من حوله إنسانا كان أم حيوانا، وتجاوب مع الطرف الآخر تجاوباً عاطفياً بحثا عن الأمن والاستقرار، فلم يكتف بمجرد الأكل وإشباع غرائزه الحسية، بل سرعان ما راح يجسّد غاياته الإنسانية السامية، ويحدد طموحاته في الحياة التي تؤكد وجوده، ويجهد نفسه من أجل أن يبرر تلك الغايات في أحكامه وأقواله التفاضلية، ومن ثَمة، فبقدر ما احتاج إلى الماء والأكل له ولأفراد عائلته من جهة، والكلأ لأنعامه من جهة أخرى، احتاج في الوقت نفسه أكثر إلى أشياء معنوية ونفسية، تخفف من صعوبة العيش ومن قساوة الطبيعة، فتمثلت في التعبير عن تلك الحاجات النفسية التي أعرب من خلالها عمّا يختلج في نفسه من حزن وألم، وفرح وسعادة،

[1] – Voir : Merleau Ponty, **Phénoménologie De La Perception,** Gallimard, Paris 1945p263– 265.

ورغبة ورهبة، وحب وكره، فكان بذلك حكمه نسخة من حياته، ليعرب عن تلك الحاجات التي ميّزته عن باقي المخلوقات فلا غرابة أن نجده كذلك يبدي أحيانا شيئاً من التعصب لبيئته المكانية، وما يشمل هذه البيئة من زرع ونبات وحيوان، وما يكتنفها من مظاهر طبيعية مختلفة، مما أدى به إلى أن يسمو بالمهنة التي تمارس في بيئته بين أفراد عشيرته وبني قومه، ويعلي من شأنها، في حين يحط من قيمة ما عند غيره أحياناً[1]، فيتجلى الحس ممزوجا بين صراع النفس مع نفسها وصراعها مع البيئة الاجتماعية.

ترتبط عبقرية الشاعر والناقد أثناء تشكل فعل الذوق بمدى تحقيقه الأثر النفسي في المتلقي بغض النظر عن طبيعته أكان سلبيا أم إيجابيا، وعن كونه مطابقاً للحقيقة أو مخالفاً لها، وهذا عبد القاهر الجرجاني يربط الخيال بالإيهام والكذب، لأنّ الذات تسر بالأشياء المتخيلة المزيّفة، حتى وإن علمت النفس الإنسانية أنّ تلك الأمور كاذبة، ولأن الصورة إذا كانت برهانية عقلية جاءت ضعيفة غير موحية أما الصورة الفاتنة فتقوم على قياس مخادع لتخيّلات تهز المتلقيين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير المحيطة التي يشكّلها الحذاق بالتخطيط والنقش،وإن كان البلاغيون يصرحون بمقولة:(لكل مقام مقال)، فإننا نقول من منطلق التحليل الحسي القول التالي: لكل ذات حالتها الشعوري، ويمكن تشكيل المعادلة التالية:



1-ينظر: عباس بيومي جلال، **الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه**، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ص 71 – 72.

يبين الشكل الآلية التي يسعى فيها المتكلم، وهو مقام المرسل أن يحوّل جو التفاعل من حالته الشعورية، وبفعل التجاوب مع الظروف الخارجية ليتحدث عن مقام المتلقي، بحيث يركز المرسل على اللّغة الواصفة التي تجعل المتلقي يروق لها ويستعذبها، وتدعوه إلى الإصغاء ومنه يحصل ما يعرف بمراعاة مقام المتلقي، ومما يرتاح له القلب ويقرب منه الرونق والحلاوة.

لقد جسَّد الناقد في أحكامه النقدية بلغته الواصفة القريبة إلى نمط حياة الشعراء والنقاد، عالما حسيا يتمازج فيه الواقع والخيال، الروح والجسد، الفكر والشعور، القساوة والليونة، إنّها جمع من الثنائيات الضدية التي فعّلتها حركة الذات الداخلية (الحس) مع التغيّرات البيئية، والنمط الجغرافي الصعب؛ أي ذلك الواقع القبلي الصحراوي البدوي –بشكله الصعب التكيف والملاءمة مع تغيراته– إيمانا من الناقد بأنّ اللّغة تمثّل كثيراً من صور المجتمع المتعدد المظاهر كالسياسية منها والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، وخاصة الشعورية، فحاول الناقد إذن نقل تلك الأحداث أو نقل ذلك الواقع نقلاً مباشراً ببعديه السلبي والإيجابي، بجانبه المحسوس الفيزيائي والحسي المجرّد، فالباعث على القول هو الشعور والذوق قبل العقل والمنطق، فهو عند حازم مثلا صورة مباشرة عن النفس وما يعتريها من أحوال، حيث يقول: «...**فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرّة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع، وقد يقبضها بالكآبة والخوف. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار. وإذا أرتيح للأمر من جهة واكترث له من جهة على نحو ما... جرى مجرى ذلك كانت أقوالا شاجية**»[1]،فثمة عوامل ومقومات تتدخل في تنمية الذوق الفني ولأن البيئة كذلك تمثل جانبا مهما في تشكيل الذات من بعدها الفيزيولوجي أو المادي، ومنها يتوارث المتذوق إحساسا بالجمال، فتتأتى المعاني والتعابير بطاقة الخلق المتولد من الصوت الداخلي وهو الطبع أو الموهبة الفطرية فمثلا إذا افتخر أو وصف أو قارن، جاءت الألفاظ فخمة قد تصل إلى حد الخشونة، وأحيانا إذا هجا أو مدح فإن الألفاظ تصبح رقيقة سمحة سهلة، ذلك أنّ «**الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألافها**

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص11.

عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها»[1]،فهذه الأشكال المتعدّدة للذات، والتي يطلبها الناقد من الشاعر هي في حقيقة الأمر أشكال يختزنها في مكبوتاته وشعوره الحسي، فيأتي الشاعر ليجسّدها ويحققها له، وهنا تنقلب الأوضاع النفسية من الشاعر إلى الناقد، فإذا كان الشاعر يحس ليشعر، فإن الناقد كذلك يحس ومن ثم ينقد.

يتضح من التحليل السابق أنّ الذوق النقدي، هو الذوق الذاتي والنفسي والحياة الباطنية التي تتوارى خلف اللّغة الواصفة، مرّها وحلوها، وإنّ نمط الحياة القاسية، وتأثير البيئة يكونان شخصية الناقد العربي، وقوّته، حيث مارس الوسط الخارجي سلطته على العالم الداخلي الشعوري، فتبدو الذات الناقدة تحاول التحكم في العالمين، فوجدت طريقا للتعبير باللّغة الحسية ليفسح فيها فكرها، ولتقرب العالمين، فتكون الذات إذن أمام عملية ربط الظاهر والمتخفي من التصوير الفكري، مثلته تلك اللغة وبإثبات المعاني الحسية والواقعية، والشعورية والمتجلية في التمثيلات المعجمية الدالة على الحس، وكما رأينا أنّ الذات الناقدة استنجدت بالشعراء لتبحث عن ذاتها في ذاتهم، كما يوضحه الجدول التالي:

ألفاظ تحمل بعد إيجابي	ألفاظ تحمل بعد سلبي
اللطافة –الحلاوة– الطلاوة– المستطرف الحسن– الشريف– البهاء الرشاقة– اللباقة الرونق– السيرورة _ السهولة–	الخشونة– البشع– الكزازة– السفساف– المستبعد– السكيت– المستكره– الاخلاء الثنيان– الكز– المغلّب– الوحشي– المهلهل

لقد استلهم الناقد العربي كل هذه الألفاظ من العالم الحسي، الذي كان يرافقه أثناء عملية التذوق فولّدت مجموعة من العلامات: منها الإشارية، ومنها اللغوية، ومنها الإيمائية، ومنها الحواسية وكلّها انبعثت من تصورات وإدراكات الناقد وباحتكاكه بالعالم الخارجي، إنّها مدركات

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص249.

حسية تشكلت في فكره، ثم تم تحويلها إلى مجموعة من الصور، ولذلك فهو نقد ذوقي نابع من القيم الاجتماعية والثقافية، وبخاصة تأثير الطبيعة «**ويبدو أن المشافهة وأفق الحياة البدوية المفتوح قد ساعدا على تعلق العرب بالموسيقى الشعرية، أو بالتلوين الصوتي الصادر عن الكلمات، في سياق الخطاب الشعري وهذا التعلق بالحسي الملموس زمانياً على صعيد الدال، قادهم إلى توخي الكلام الذي يسابق لفظه معناه على صعيد المدلول**»[1]، ومنه يتمكن الناقد من تأسيس نص مواز لحالته النفسية الداخلية، وحيث ركز على اللغة الحسية للإشارة إلى العلاقات النفسية التي تربط أطراف العملية التواصلية بين الناقد والشاعر، وما يسمح بإطلاق العنان للذوق الذاتي، حيث تتأجج أحاسيس مختلفة تتوارى خلف المعجم النقدي الظاهر، وهذه العناصر التعبيرية فعالة لمساهمتها في توجيه الشرح والتقييم عند الذات المتلقية، كما أنّنا نستشعر وجود رغبة الفهم والإحساس بالطرف الآخر، ونية إفهام طرف يُشار إليه ضمنيا أو صراحة داخل الحكم النقدي مثلا، ولذلك يمكننا اعتبار اللّغة الحسية الشارحة كرسالة لا يتحدد معناها إلا في إطار الشبكة الانفعالية الذوقية والتواصلية، والتي تتعدد فيها الأطراف، وتحتاج كل رسالة إلى سنن مشترك بين الباث والمتلقي حتى تنجح العملية التواصلية، ويمكننا في هذه الحالة أن نوزع هذه العلاقات إلى:

أ – العلاقة: ناقد/ متلقي

ب–العلاقة: شاعر / ناقد

ج – العلاقة: لغة النقدية / لغة الواصفة الحسية

يكون حس الناقد الذي قوامه الذوق الفطري، مبنيا على واقع الجمالية الفنية والطبيعة الجاهلية، وسببا في توظيف الألفاظ الدالة على الشعور والعالم الحسي، وإنّ تنبيه النقاد للشعراء إلى ضرورة التمسك بالكلام الحلو، والنفور من المر منه دليل على الرغبة الذاتية المكبوتة في نفسية الناقد، حيث أن الناقد الذي سلّمنا من قبل بأنه انطلق في حكمه على الشعر من الذات

[1]– رحمن غركان، **مقومات عمود الشعر– الأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق2004، ص31.

الفردية ليصور الذات الجماعية، فهو بمثابة بصمة شخصية ارتسمت على غلاف الشكل الشعري، ولأنّ طبيعة المؤثرات الخاصة والعامّة التي أسهمت في تكوينه النقدي هي التي جعلته يحمل لنا القيم التي آمن بها، فعلى الرغم مما يكتنف هذه القيم من مبالغة أو تطرف أحياناً فهي وليدة الإحساس القبلي، وهي بمنزلة الأعراف التي تجتمع لتؤلف القانون العام لأبناء القبيلة بأدوات فنية وسرحات خيالية، وذلك لكي يجعل من حكمه أكثر قوة وتأثيرا، ومن ثمّ فإن الحقائق الفنية المحسوسة تكمن داخل تلك الأدوات الفنية، وحيث صدرت هذه اللّغة الواصفة من كينونة ذات استهوائية متشعّبة الأحاسيس لتتوج إلى ذات متذوقة للشعر ومبدعة«**فالنقد من شأنه أن ينمي روح الكتابة الإبداعية ويعمق الإحساس بروعة الجمال ويعمل على نهضة الروح والذوق وتألقهما، وينمي الإحساس بالجدل والفكر والتطور اختراقا لفضاءات، التي حيث الحداثة والتجديد، وهما من أمارات المجتمع الحيوي الديناميكي الفاعل المؤثر**»[1]، فقد عمد النقاد إلى ترجمة الشعور إلى علامات لغوية تدخل في تركيب المعاني النقدية وقابلة للتعرف على مقاصدها ومكنونها.

إن توارد الألفاظ الدالة على العالم المحسوس في المدونة التراثية النقدية دليل على تذوق الأدب الرفيع والاستمتاع به، وإصدار أحكام صحيحة عليه بعد تحليله إلى عناصره واستعراض ما فيه من أفكار، وتجارب ومن صور وأخيلة، ومن عبارات منتقاة فتكون أحكام النقاد وليدة حس واع وذوق مستنير، فتتجلى في أساليبهم وأقوالهم مختلف التحولات النفسية وما يكابد تلك النفس من أحوال الغبطة والفرح، أو الحزن والفزع، أو من حالات نجد فيها الذات تحبب اللفظ الكريم وما يؤنسها منه ويسرها، أو اللفظ الساقط لما تجده فيه من متعة السمع «**فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا من الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة... وهذا كلام شريف نافع، فاحفظوا لفظه وتدبروا معناه، ثم اعلموا أنّ المعنى الحقير الفاسد والدني الساقط، يعشعش**

[1]– شريبط أحمد شريبط، **الأدب الجزائري، من الانطباعية إلى التفكيكية، الأدب الجزائري في ميزان النقد**، أعمال الملتقى الوطني الثاني، المطبعة المركزية، معهد اللغات والأدب العربي، جامعة عنابة، الجزائر، 1993، ص08.

في القلب ثم يبيض ثم يفرخ...لأن اللّفظ الهجين الرديء، والمستكره الغبي أعلق باللسان، وآلف للسمع، وأشد التحاما بالقلب من اللفظ النبيه الشريف والمعنى الرفيع الكريم»[1]، ولذلك يمكن اعتبار المستوى الحسي للذات قانونا في بناء الأحكام، وكل تنقل من حكم نقدي إلى آخر، هو تنقل من علامة حسية إلى أخرى، وبالتالي تتموقع علامات لغوية واصفة تجمع بين العالمين الداخلي الحسي والخارجي ويتجسد الاستمتاع بالقول.

كما أن الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي كان على علم بأهمية وتلقائية العملية الإبداعية، فاللّغة عنده ليست مجرد تركيب بسيط للكلمات، فهي تركيب خاص، وإذ تستدعي متلقيا واعيا يحكم على ذلك العمل بالحسن أو القبح، والدليل على هذا قيام الأسواق الأدبية مذ كانت المشافهة والرواية (بناء قبة حمراء للنابغة الذبياني بسوق عكاظ)، من أجل توجيه الشعراء وتصويب أخطائهم، أو ما يعرف بالذوق الفطري «**فمنذ كان الإبداع كان الرأي حوله ومنذ كان الإبداع الشعري خصوصا كان النقد له، أي منذ كان فن القول أو العمل الفني باللّغة التي يستحيل إلى بناء أسلوبي معين كان حولها اللّغة الواصفة أو لغة اللغةّ**»[2]، ويكون لفعل الحس الجمالي دوره في بيان تلك الأمور.

وصلنا إلى القول إنّ البحث في المصدر الشعوري للأحكام النقدية وتحليلها تتحكم فيها كثير من العوامل والمقومات، فالتباين في الأحكام من ناقد إلى آخر هو في حقيقة الأمر تباين في درجة الحس، وكأن الناقد يندمج في ذات المبدع، فنراه يتتبع نبضات حسه، ويترقّب في تحوّلات وسطه، وبيئته، ومنه استطاع التأثير في متلقيه بأسلوبه الذي رآه صورة تعكس الجماعة في جميع أحوالها، من تقّلبات فكرية وسياسية واجتماعية، عرفتها العصور الأدبية والنقدية المصاحبة، فقد حاول النقاد تأكيدها في أحكامهم، فنجد ابن سلام في طبقاته ذكر أنّ الشاعر يحس وينفعل بذاته، وبذات الآخرين؛ لأنه يعيش معهم يحمل همّهم، وحيث يقول: «**وكان جميل صادق الصبابة وكان كثير**

---

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص 78–89.

[2]– عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها**، دار هومة، الجزائر 2005، ص49.

يقول ولم يكن عاشقا»[1] فالتّعبير عن العواطف والأحاسيس أمر مهمّ للتخفيف عن النفس من جهة، وتساهم في بناء التّواصل عن طريق الخطابات المُحمّلة بتلك العواطف من جهة أخرى.

نخلص من هذا أنّ النقاد القدامى عبروا عن الشعور الجمعي عند حديثهم عن قضية الصدق والكذب فاعتبروه صدقا نفسيا، وهو صدق الدَّوافع إلى القول، أو صدق العاطفة إنْ شئتَ؛ ذلك بأن يصف الشاعر في قصيدته الأشياء المحيطة به – بمدح أو ذم– فلابد أن تصدر عن إحساس حقيقيٍّ، فهو إذن من الصِّدق في التعبير عن النفس، وقد يسمِّيه بعضهم باسم "**الصِّدق الفنِّي**"، ولقد ارتبط الصدق بالمبالغة والالتزام بالواقع، حيث ألح ابن طباطبا على مبدأ الصدق في الشعر، فكان الصدق من أهم عناصر الشعر، حيث يقول:« **وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر دبره تدبيرا يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى»**[2]، وهنا اتضحت ذات الشاعر صادِقة مع نفسِها، ومع عواطفِها، ولن يمدح قومَه إلاَّ إذا أتَوا من الأفعال بما يستوجب المدح، ومثال آخر يذكر من قبيل هذا الصِّدق النفسي ما عبَّر عنه عمرو بن معدي كرب الزبيدي بقوله:

وَلَقدْ أَجْمَعُ رِجْلَيّ بِهَا حَذر المَـوْت، وَإِني لَـفرُور
ولَقَدْ أَعْطفُهَا كَارِهةً حِين للنَّفْسِ مِن المَوْتِ هرير
كلُّ مَا ذَلكَ مِني خلق وَبكُـلِّ أَنَا فِي الـرَّوعِ جَـدِيرُ

ويعد عمرو أحد من يصدق عن نفسه في شعره»[3]، وأما المرزوقيُّ في شرح ديوان الحماسة يقول: «**لو أنَّ قومي أبلَوْا في الحرب واجتهدوا، لافتخرتُ بهم وذكرتُ بلاءهم، ولكنَّ رماحهم**

[1]– الجمحي، محمد بن سلام ، **طبقات فحول الشعراء**، مع مقدمة تحليلية للكتاب، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت، ص 124.

[2]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 47.

[3]– ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم ، **الشعر والشعراء**، الجزء الأول، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت ص 290–291.

أجرَّت لساني كما يُجَرُّ لسان الفصيل...»[1] فالشعور بالصدق أثناء التعبير ضرورة يتطلبها الشعراء في ذاتهم، تبعا لقول بعض النقاد أعذب الشعر أصدقه.

يظهر أنّ الشعر في منظور الشعراء والنقاد لم يكن مجرد تشكيل لصيغ وتراكيب لغوية، وإنما هو تعبير فني، متميز يستوجب تفاعل عناصره وتلاحمها، بمثل حالات تفاعل الذات وتلاحمها مع نفسها وغيرها في آن تحيل إلى شكل من أشكال التواصل على ما يلقيه الباث في اتجاه متلق يتجاوب معه؛ لأنه يتشارك معه الشعور نفسه، فهذه الرسالة الذاتية المنشأ هي تلك الصورة الجماعية في ذاتها، والمرتبطة بذوات أخرى، ولتتشكل في الأخير نتاج سيرورة تلفظية ذاتية وجماعية بشكل ما، وفي موضع آخر يقول المرزوقيُّ في شرحه: «**دعوا التَّفاخر بالشعر؛ فإنكم قصَّرتم بصحراء الغُمير ولم تُبلوا فيها، فتنطلق ألسنتكم لدى المساجلة، وتستجيب قوافي الشِّعر لكم إذا أردتُم نظمَها وإنشادها عند المنافرة والمحاكمة؛ لأنَّكم أمتُّم قوافي الشِّعر ودفنتموها، فكما أنَّ الميِّت لا يجيب إذا دُعيَ، كذلك لا يجيبكم الشِّعر إذا أردتموه مع سوءِ بلائكم، وقُبْحِ آثاركم...»**[2] فاللّغة لابد أن تتوافق مع الشعور وتحاكي الواقع لتمثيل صورة الذات والآخر في الشعر، وإلا تعد قتلا للشعر ودفنا له في صحراء الغمير.

كما عبَّر ابن طباطبا عن هذا الصِّدق النفسي، واستحسنه، وقد كان من أنصار الصِّدق بجميع أشكاله، فقال: إنَّ المعاني «**يتضاعف حُسن موقعها عند مستمعها، ولا سيما إذا أُيِّدَت بما يجلب القلوبَ من الصِّدق عن ذات النفس، بكشف المعاني المختلِجة فيها، والتَّصريح بما كان يُكتم منها، والاعتراف بالحقِّ في جميعِها...**»[3]، فالصدق الفني عنده هو الصدق الحسي وبيان الصورة الحسية المشتركة بين المبدع والناقد، والدلالة كلما كانت قريبة من النفس، أثرت أكثر في مستمعها، وحثته على مشاركة شعوره، وذلك ما أشار إليه الآمدي بقوله: «**وحسن**

---

[1]– المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، ج 1، تحقيق أحمد أمين، ج1، عبد السلام هارون، ط1 القاهرة1951ص162

[2]– المصدر نفسه،ص124.

[3]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص22.

التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا، حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد...لأن الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف... وذلك كما قال البحتري:

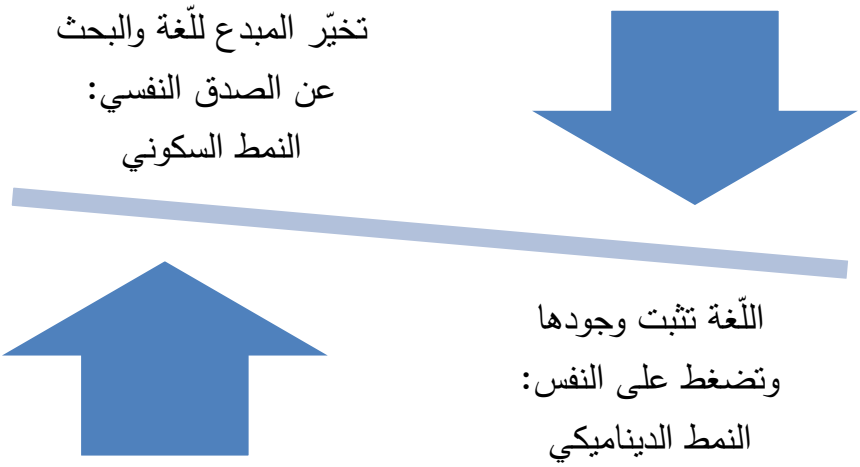
ومَعَان لَوْ فَصَّلَتْها القَوافي هَجَّنَتْ شعْرَ جرْوَل ولَبيد
حُزْنَ مُسْتَعْمَلَ الكَلاَم اخْتيَارا وَتَجَنّبْنَ ظُلْمَةَ التـَّعْقيد
وَرَكبْنَ اللَّفظ القَريبَ فَـأَدْرَ نَ به غَايَةَ المُرَاد البَعيد

فإن اتفق مع هذا معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذاك زائد فيبهاء الكلام »[1] فالفرد لا يمكن له أن يؤثر في المتلقي ما لم يشاركه شعوره، ويستحضر في شعره ذواتا أخرى ومنه يبرز تفوقه وتفرده.

تلك بعض الأمثلة رجعنا إليها لبيان التحقق الفعلي لثنائية الحس واللغة، وكذا ثنائية الصدق النفسي، والحضور الجماعي في تشكيلة فنية تتدافعها قوى خفية مضمرة، وأخرى ظاهرة جلية، فالنقد الذوقي الفردي أساس تشكيل تصورات شعورية واصفة لعالم الذات، هذه اللّغة التي اعتمدها النقاد من أجل الحديث عن نقد ينتج معرفة حقيقية، تخص حياة العربي وحياة الإنسان بشكل عام، وتكشف عن خصوصياته في الزمان وفي المكان، وهي اللّغة نفسها التي تمكّننا من تصنيف النقد ضمن حركة فكرية شاملة تحتضن القضايا السياسية، والاجتماعية والفلسفية، والنفسية... من جهة والعالم الشعوري الحسي العاطفي للذات المبدعة في شكل حركة تفاعلية احتكاكية من جهة ثانية، فهو قد يدخل ضمن الخواطر العابرة أو الانطباعات السريعة الزوال، أو يدخل ضمن الحكم الموضوعي المحرك لعجلة الأدب والذي يقوم بالتعريف بالنصوص الإبداعية ويدعو إلى قراءتها «**فإذا كان المعنى النصي مستقلا عن القصدية التأثيرية الذاتية للمؤلف، فإن القضية الأساسية ليست هي إعادة بناء هذه القصدية المفقودة، بل علينا أن**

[1]– الآمدي، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ص 424– 425.

نبسط أمام هذا النص ذلك العالم الذي يفتتح ويكتشف من خلاله»[1] فيصبح بذلك الشعر أداة لتحويل الذات من عالم الكمون إلى عالم التحقّق، ومن ذات الأشياء إلى ذات الروح، وهنا يتجلى ما يعرف بنمط المقاربة اللغوية، ويترآى العالم المحسوس من جهة مقاربة سكونية approche statique، تخص الوحدات المؤسّسة والمخزّنة في ذاكرة الجماعة وفي شكل نظام افتراضيsystème virtuel، ومن جهة أخرى مقاربة دينامكية approche dynamique بمعنى حساسةsensible للأفعال وللعمليات، وهي التي تخص الدلالة الحية signification vivante والمنتجة من طرف الخطابات المجسّدة، أو المحققة[2]، وإنّ الدافع وراء إخضاع اللغة النقدية واللغة الشعرية على حد سواء للانتظام التركيبي والدلالي –كنمط سكوني يمثل اللغة المقنّنة– أساس في تحديد انتظام الحس النفسي، وقوة اندفاعاتها – كنمط ديناميكي يمثل تحولات النفس– وتكون بذلك اللغة والنفس في حالة هبوط وارتفاع بين التأثير والضغط أحيانا، وبين الاسترخاء والتخفيف النفسي أحيانا أخرى، ويمكن تمثيل ما قلناه بالمخطط التالي:



يبرز لنا جليا كيف استطاع موضوع العالم المحسوس أن يثبت وجوده في الدرس السيميائي، ويكون كفعالية تواصلية لها أثرها في صياغة دلالة الأشياء، وتشكّل دلالة الخطاب

[1]– Voir : Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Nathan HER, Paris, 2000 p 14.

[2] -Voir : Jacques, Fontanille, **Sémiotique du Discours**, Collection, Nouveaux Actes Sémiotiques, Presses Universitaires de Limoges, Paris, 1998, p24.

حتى بلغت بدراستها الأبعاد المعرفية والإبستيمية والعاطفية، ومن الواضح أن هذه الممارسة الجديدة كانت محور عناء الكثير من الباحثين، ولذلك انصرفت السيميائية إلى البحث في كيفية إمكان المرور من الأنساق الحواسية المتفرقة إلى أنماط المحسوس السيميائية (المتآلفة) أي الطريقة التي تنقلب بها المعلومة الحواسية إلى دلالة للعالم المحسوس[1]، وهذا بالضبط ما وجدناه في آراء النقاد القدامى؛ فعلى الرغم من بعد الفترة الزمنية بين تلك الأحكام النقدية، وبين هذه المفاهيم والتصورات عند أصحاب السيميائية التوترية والأهوائية؛ فإنّ الناقد العربي تفطن بطبعه إلى هذه الميزة المميزة في العالم الحواسي الحسي، وفي كيفية إخضاع العملية النقدية لمنطق المحسوس رغم اختلاف أساليب تجلياتها، فابن فارس مثلا يقرّ أن الشهوة التي تبعث على قول الشعر عند أكثرهم؛ إنّما تبعث على اختيار الشعر أيضا، إذ يرى اختيار الناس الشعر بعضهم لبعض إنما هو شهوات مختلفة[2]، ونرى كيف أنه – أي ابن فارس– يشير إلى العالم الحسي الباطني، ويتمثل في الشهوة؛ هذه التي نجدها عند الشاعر حين يتخير وينتقي الألفاظ والمعاني التي يشتهيها مثلما تشتهي النفس الطعم الحلو الطيب، والناقد الذي يتخير كذلك الأقوال الشعرية التي ينتقد بها العمل الأدبي مثلما تشتهي النفس رؤية الجمال والحسن بمن يرتبط بهم، فكيف تحولت هذه الشهوة من حاسة معنوية باطنية إلى دلالة سطحية مجسّدة في اللّغة الواصفة المحسوسة نقدا وإبداعا؟

إنّ الشهوة مرتبطة بالميل الذاتي أو بالذوق الشعوري، ففي هذا المجال قدم جاك فونتاني مقترحا يرمي إلى إضافة المكونات الإيمائية والتنفسية الحسية الحركية إلى قائمة الحواس الخمسة المعروفة[3]؛ فيمكن النظر إليها باعتبارها "وقائع ابلاغية" تندرج ضمن حالات التفاعل الاجتماعي الإنساني الذي يتخلى داخله الفرد طوعا عن ملكوته الخاص لكي يتوحد مع الآخرين وعلى هذا الأساس، فإنّ الظواهر الحواسية الإنسانية في كلّيتها لا يمكن أن توجد خارج

[1]–Voir : Merleau Ponty, **Phénoménologie de la Perception**,p 263.

[2]– ينظر: ابن فارس، **الصاحبي في اللّغة**، تحقيق نويهي، بيروت، 1964، ص275.

[3]-Voir : Jacques Fontanille, **Mode du sensible et syntaxe figurative,** http:/www.unim.fr.pages perso /jacquesfontanille/textes pdf/Modes sensible.1998-2000. Pdf, p06.

رغبة الإنسان المبدع خاصة في التواصل مع غيره بشكل مباشر أو غير مباشر، فمجموع ما ينتجه الشاعر والناقد عبر لغتهما والأشياء المجسدة ومختلف الإيماءات يندرج ضمن سيرورة تعكسها الحياة الثقافية والفكرية تمثل شكلا من تعدد المظاهر والوجود والتجلي، ويجعل الثقافة المتبادلة حواسيا وجسديا في كليتها سيرورة تفاعلية دائمة.

يرى النقاد القدامى أنّ الشهوة تتصل أساسا بحاجات جسدية أهمها الطعام والجنس، وهي من ثمّ أشد الرغبات حرارة وإلحاحا، وهي من أكثر الحاجات الحيوية أهمية، وإشباعها من أمتع ما يتوق إليه الإنسان فالشعر المشتهى من أروع الشعر ومن أكثر الشعر تلبية للحاجات الأساسية وما ينجم عنها من شعور بالاكتفاء ومن أحاسيس عاطفية[1]،ثم إن هذه الشهوة التي تحدث عنها الكثير من النقاد وحتى المبدعين نجدها عن وعي أو عن غير وعي تتحد مع الحواس لتولّد الدلالة؛ وإذ تستدعي العالم المحسوس باختلاف طبيعته وطرق تولده واشتغاله، فتتآلف لتندفع من الجسد والإدراك الحسي في شكل لغة واصفة تنشر ذلك الدفق الشعوري من حالة باطنية غير مرئية إلى حالة خارجية مرئية؛ فهي حالة شبيهة بمن يجلس في الظلام، وبعدها يخرج إلى النور، فيلحظ الفارق بين الحالتين، وبما يمكن أن تثيره الأشعة المضيئة من انفعالات وردود أفعال عند الذات، فنور الشمس بوضوحه هو الذي يجعل الأشياء مرئية والعين رائية[2]،وتكشف هذه العلاقة وحدة بين عالمي الذاتي والمعرفي أو بين الأهواء والرغبات من جهة، ثم بين الملموسات والأشياء من جهة أخرى، إنها بمثابة تعبير حي عن الحضور الشعوري للغير والعالم، أو نقول إنه خطاب العواطف والأهواء مقابل عالم الأشياء المحدد بالزمان والمكان وبالتنوع والكمية.

[1]– ينظر: مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الاسلامية) نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات**، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 2002، ص219.

[2]– هيدجر والميتافيزيقا، نقلا عن محمد طواع ، **مقاربة التأويل التقني للفكر**، إفريقيا الشرق– لبنان 2002، ص 114.

إذا تأملنا في نصوص التراث النقدي، يظهر جليا الميل الشعوري إلى تخير وتوظيف الألفاظ الحاملة لأثر معنى أهوائي وحسي؛ حيث تمثل أساسا من اللغة الحسية، وإذا سَلّمنا بأنّ الإنسان أدرك الأشياء المشخصّة بالحواس أوّلاً، وأنّه وضع لها سمات (أسماء) لغوية، وأنّه ربط ذهنياً بين تلك السمات اللّغوية ومدلولاتها العينية المشخّصة[1]، وكان ذلك الرابط فطريا طبيعيا فإنّ الممارسة النقدية تصبح عملا تخيّليا يتخطى الشعور الواقعي والمرئي المألوف إلى شعور باطني عميق، يتجاوز المعقول والمعلوم، ولكنّه مهما تباعد عن الواقع وتناءى عن العالم الحسي، فإنه يبقى دائما بين هذين العالمين ذلك الخيط السري الذي يبقيهما على صلة وهو **الانفعال الشعوري؛** الذي يتحوّل من العالم المحسوس والمرئي المتجسّد على المستوى الشكلي(النص النقدي) ولغته، إلى مستوى الخفاء والغياب أو العالم اللامرئي الذي يحمل طاقات دلالية مكثّفة، ورؤى لامتناهية من العلامات الإدراكية الصورية والشعورية الخفية، ذلك أنّ الناقد يدفع الشاعر في تصويره الشعري إلى أن يمرّ عبر صيرورة حاملة لشهوة وتذوق خاص متعدّد الوضعيات الانفعالية، إنه كما حددّه غريماس وفونتاني بمفهوم التطورات الخاصة لاشتغال الأهواء والعام الحسي، وليصبح في شكل تمثيل للأحاسيس في صورتها التركيبية الخطابية.

والمقصود بهذا، أنّ الشاعر أثناء الكتابة الشعرية والناقد أثناء تقييم ذلك العمل يكوّنان **«نمط الوجود السيميائي، الواقعي والمخيالي،...انطلاقا من اللّغات الطبيعية، وفي كيفية التكيف مع انسجام الذات الداخلي...وهيالسمات والمقومات وموضوعات العالم الطبيعي التي تشكل "دالها"،فتتحول، بفعل الآثار التي يتركها الإدراك الحسّي إلى سمات ومقومات وموضوعات "المدلول" اللّغة، إنه دال جديد، من طبيعة صوتية يحل محل الأول. وإنّ العالم يتحول من معنى إلى لغة من خلال الجسد المدرك، ومن خلاله تستبطن الاستنباهات الخارجية ...وإنّ توسط الجسد الذي تكمن خصوصيته وفعاليته في الإحساس...من خلال**

[1]–ينظر: محمد شحرور، **الكتاب والقرآن، قراءة معاصرة**، الأهالي للنشر، سوريا، ص286–301.

يقول محمد شحرور أنّ الإنسان تطوّر من البشر، وتميّز عن بقية البهائم بالربط الذهني بين الشيء وصورته، وذلك من خلال صيغة لغوية، وبيّن بتأويل آيات من القرآن أن الله خصّ الإنسان وحده بالقدرة على الربط الذهني بين الشيء وصورته، وأن الصيغة الأوّلية للوعي الإنساني هي إدراك المشخص بحاستي السمع والبصر.

خلق حالة انسجام في الوجود السيميائي، مقوّمات الاستنباه الأصل التي تشكل "العطر" الانفعالي»[1]، فلولا تلك الشهوة الباطنية للناقد عند استحسان العمل الإبداعي لما تمكن من تفعيل عالمه الحسي مع عالم الشاعر، فنجد أنفسنا نتعامل مع وقائع لغوية أوّلا فتكون بمثابة نسيج من العلامات الدّالة، فباللغة نسمّي الأشياء ونميّزها، ثم إنّ استحضار الألفاظ في الذّهن هو إعادة إنتاج لمعاني ذهنية ونفسية كامنة في دواخل الذات، إذ يمكن لحضورها فيه أن يحوّل الغائب إلى حاضر، والواقعي إلى الفكري والماديّ إلى المثالي.

إنّ الشهوة تولد الدلالة، وتستدعي العالم المحسوس باختلاف أنماطه، وطرق اشتغاله لأنها تتحد مع الحواس الخمس المعروفة، كذا تحتك بالعالم الخارجي، فتتآلف لتتبع من الجسد في تشكيلة لغوية جديدة، هي اللغة الواصفة، فتكون متميزة حاملة لذلك الدفق الشعوري المتنقل من حالة باطنية غير مركبة، إلى حالة خارجية مركبة، فتبرز على سطح الخطابات المادية سواء كانت لفظية أم لا؛ لتنقل آثار تعديلات، وترتيبات متواصلة دلالتها، كدلالة على أثار النمط المنفصل[2].

وبلا شك فإنّ التراث النقدي متشبع بأنواع عديدة من المعنى الحسي الإدراكي، نجده ماثلا في الشّعور والإحساس، ومواقف المتكلم من المخاطب والمقاصد النقدية، بحيث يسعي الناقد إلى لفت انتباه المتلقي، وقد بدا ذلك في لغتهم الواصفة النقدية، فهي لغة مبنية على خيال أدبي واسع ناتج عن مشاعر وأحاسيس تجاه المتلقي، وهو أيضا نوع من التحفيز على تبادل الشعور، مما يجعل القارئ يحس وينفعل، فيدخل في عالمه الخيالي، ومما يجعل القراءة الأدبية تفتح مسارا يأخذ من التمثيل الخيالي إلى العالم المحسوس المتجسّد، ولما كانت المعاني الشعرية تهدف إلى إحداث تأثير وانفعال في النفوس، حيث يستمدها الشاعر من تجربته الحسية، وتتبع من حركات نفسية كما يقول حازم القرطاجني في موضع التأكيد على أهمية الفواتح، أو حسن الابتداء في الشعر «**ويجب أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على**

[1] _ ينظر: جوليا غريماس، جاك فونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ص57.

[2] – ينظر: جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص15.

غرض الكلام، وجيزة، تامة. وكثيرا ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام، ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيك أو غير ذلك...»[1]، إذ ترتسم صور المحسوسات في مخيلة الشاعر، وبقوة تخيله وتجربته بالملاحظة والدربة والممارسة يقيم علاقات، ويتقصد التأثير، وتتجسد بذلك قوة الذوق عند طرفي التفاعل، فهذا الشاعر تذوق العالم الخارجي وربطه بعالمه الداخلي فانفعل وعبّر عنه شعرا، أما الناقد فتذوق العمل الأدبي وربطه بقوانين الشعر وبشعوره الذاتي، فاصدر حكمه تفاضلا، أو موازنة أو تعصبا لطرف، فكل مرحلة تعكس حسب درجة انفعال الناقد وشدة توتره لجودة القول أو رداءته، فحسب جوليا كريستيفا **Kristeva Julia** فإن العملية الأدبية كمثابة إنتاجية لا كنتاج موجه للاستهلاك داخل حلقة تبادل معينة من واقع المؤلف، والعمل الأدبي والجمهور[2]، بمعنى أنّ الناقد استعان بوعي أو بغير وعي بالعالم المحسوس، وجسّده في آراءه النقدية من أجل التأثير في الشاعر وهو صاحب النص الذي وقع عليه فعل النقد؛ فهو القارئ الضمني الذي وضعه الناقد لتلقي آرائه وأحكامه، إذ تعد القراءة النقدية، أو التلقي النقدي تعاملا مباشرا مع الخطاب، بكل ما تحمله من دلالات توحي إلى السياق الذي أفرزه، وإلى المقاصد الضمنية والظاهرة، التي قد يتقصدها المتكلم.

وفي الإجمال فإن المعاني هي التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس، فتصقل ذائقتهم والقاضي الجرجاني يؤكد هذا الرأي بقوله: «**والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة؛ وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه عني به فاتفقت له فيه محاسن؛ فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن**

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص305– 306

[2]– ينظر: جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظر، دار توبقال للنشر، المغرب ص43.

وزاد»[1]، وإن تلك التراكيب اللفظية الواصفة لحالة الذات أثناء القول الشعري، والواصفة لذوق الناقد نجدها مكرّرة بشكل ملفت للانتباه، فهي تقريبا متشابهة عند معظم النقاد،لأن الشعور أو الإحساس له مدى كبير بمعنى أن الشعور مهما كان قليلا له درجة من الشدة والقوة قد ترتفع أو تنخفض، وعلى الرغم من اختلاف بيئاتهم وثقافتهم، واتجاهاتهم النقدية، وانتماءاتهم الفكرية غير أنّ النقاد اعتمدوا هذه اللغة الحسية ، لتكون أداة لوصف الشعور، وآلية من آليات اشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات الاستهوائية، وبيان هوى الذات داخل خطابات نصية تتداخل فيها المقاربات الأخلاقية والفلسفية والنفسية...وكلّها تراوحت بين الإيجاب والسلب، وبين عالم الضياء والعتمة، – فمنها ما يتعلق بالقضايا النقدية كاللفظ، والمعنى، الطبع والصنعة القديم والحديث–فإذا تتبعنا ما ذهب إليه (جاك فونتاني) من أنّ:« **سيمياء المرئي تسعى إلى تحديد حالات الضوء من بريق، ولون، وإضاءة ومادة وحالات الضوء هذه ليست خصائص للصورة فحسب، بل إنها تبدو هنا بوصفها حالات تتنازع على صدارة المشهد الحسي، وذلك بوجود عتبتين متجاورتين: عتبة الانبهار وعتبة الإظلام**»[2]، فالناقد يتحسس كثيرا من تغيرات الطبيعة فهو يخشى الليل لظلمته، فنراه يقول ببهاء اللفظ ورونقه، ويكره الحر ويتجنب قفار مواطنه، ما يجعله يبحث عن المعاني الرقيقة المسترسلة القريبة المنال، مثل بحثه عن الأراضي المتسعة الممتلئة بالماء والكلأ، والصورة الفنية في اعتقاده تنشأ ابتداء من استحضار المدركات الحسية عندما تغيب عن الحواس وهو ما يعرف بالتصوّر الذي ينشأ بمرور الفكر بالصور الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفصل عنها ثم اختزلها في مخيلته، مروره بها وهو يتصفحها.

تعد الطبيعة في هذه الحالة أيقونة دالة على العالمين، الظاهر من الذات والمتخفي منهفالأيقونة كعلامة طبيعية متحركة تمثل المرجع، فهي كمفهوم متموقع في قلب صراع سيميولوجية الصورة

[1]– القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص48.

[2] – جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص 07.

تحيل مباشرة بشكل طبيعي إلى محاكاة الطبيعة القديمة[1]؛فلقد عدّ حُسن تمثيل اللفظة وصحة مخارجها بكثرة الماء ورونقه، علامة سيميائية حسية تدل على الشعور الداخلي بالارتواء والابتعاد عن القفر والجدب الذي تعرفه البيئة الخارجية، إنه شكل من التحول الذاتي من مشهد طبيعي مرئي إلى مشهد ذاتي حسي يترآى عبر اللّغة الواصفة الحسية؛ ومثل هذا الاصطلاح قد تداوله العرب بكثرة في أقوالهم، وتفسيره هو كثرة البهجة والرشاقة والطلاوة والعذوبة، والبعد عن الخشونة، «**فمن ذلك قولهم: شعر كثير الماء والرونق أو قليلهما، يريدون بذلك ما نعنيه اليوم بقوة العاطفة، لأن الماء دليل الحياة في هذا الكون، وإنما يكون الشعر حيا إذا بدت فيه العاطفة قوية، إذ أنها مصدر حياة الشعر، فإذا قلت هذه العاطفة وطغى عنصر التفكير لم يظهر على السامع نشاط ولا سرور ولا بهجة**»[2]، ودرجات التجاوب الحواسي للعالم الذاتي الداخلي والعالم الخارجي.

لقد كانت اللّغة المحسوسة التي وظفها النقاد القدامى ضمن هاتين العتبتين، بمثابة وعاء نفسي، هي لغة يقلب فكره في ضيائها ويطلق حسّه في سلاستها، وهي الإيقاع الحسي الذي يبحث عن تمثلاته المشابهة في الوسط الخارجي، وأصبحت ميراثا ثقافيا متواضع عليه، حيث يرى الناقد أن الشعر الذي لا ماء فيه، هو الشعر الذي لا إحساس فيه، فاللفظ يكون حلوا رشيقا رطبا أحيانا، ويكون مرا، كزا، مستكرها أحيانا أخرى، وأنّ الهدف واحد هو بيان مواطن الجودة الفنية؛ وبما أنّ الناقد العربي ابن بيئته ويحاكي كثيرا الطبيعة، فقد أثر ذلك العامل بشكل تلقائي وارتجالي على أحكامه النقدية فأتت محاكيه للطبيعة، مثلا في موضع استهجان شعر المحدثين لحداثة قائله لا غير فقد كان أبو عمرو بن العلاء «**لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين قال الأصمعي: جلست إليه ثماني حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي، وسئل عن المولّدين**

[1] - Voir : Algirdas Julien Greimas, **Sémiotique figurative et sémiotique plastique, Documents du groupe du recherche sémio-linguistiques**, EHESS- CNRS, Institut National de la langue française, VI,GO, Paris 1984, p07.

[2] – أحمد، أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر، 1996، ص 657.

فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبح فهو من عندهم»[1]، فيصبح الشّعر بمعانيه المختلفة ودلالاته وبما يحمله من انعكاسات وانفعالات، مرآة للنفس، فلا يمكن للأديب أن يظلّ ثابتا على حالة واحدة، فهو يتأثّر –شئنا أم أبينا– بالأحداث المختلفة، التي تترك بصماتها في أعمالهم.

نلاحظ هنا كيف ربط الناقد بين الحسن والتقدم في الزمن، وبين القبح والتأخر للتميز والتوجيه النقدي، وذلك راجع لتأثير الفكرة الراسخة عند القدامى من أنّ العناصر الأساسية في صناعة الصورة الفنية هي الخيال المبدع والخصب، والذي يتفاضل به الشعراء في مجال الإبداع، والشاعر لا بد له من الإتيان بالمعاني الجديدة المرتبطة بحياتهم وعاداتهم وآليات تفكيرهم، وهي طريقة العرب، كما قال عنها الآمدي في موازنته، فعلى الخيال العربي المألوف تقوم وظيفة خلق الصور، وإبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه...، فجوهر الإبداع لا يخرج من عتبة الانبهار والنور الذي يتقصده الشعراء ويتوجبه النقاد تغطية لعتبة الظلام الذي يتهرب منه الشعراء وينتقده النقاد، ولأن من فقد الملكة العقلية والنفسية لا يستطيع أن يتخطى الرؤية البصرية المباشرة إلى الرؤية الشعرية عن طريق التخييل، وفي هذا المعنى يقول حازم القرطاجني: «**والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخييلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانخفاض**»[2]، ثم يبقى وراء هذه الأمور المرافقة طبيعيا لحياة الناقد كامتداد للفكر، وانفساح لمجال التأمل واستنباط أمام المتذوق الحاذق.

إذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبق إليها أبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه، وقد تطورت الأحكام النقدية على الذوق السليم فتركيز

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط05، دار الجيل، بيروت لبنان، 1981، ص 90–91.

[2]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص89.

الشاعر على الحركات اليومية والبواعث الطبيعية وترددات زمانها من خلال نشاط الحواس، والممتزج بالقدرة النفسية يزيد اللّغة دقة وسحراً، وتتأتى في أبهى صورها، وكان ابن الأعرابي يقول «**إنما أشعار هؤلاء المحدثين- مثل أبي نواس وغيره-مثل الريحان، يشم ويذوى فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلّما حركته ازداد طيب**»[1]، أليس هذا التصوير حس داخلي للناقد يشتهيه ويتذوقه في يومياته.

إنّ حضور العالم المحسوس في مدوّنة التراث النقدي عامل أساسي في توجيه العملية الإبداعية، وإحداث التفاعل بين الذوات المتلقية للأحكام النقدية، ذلك أن تلك الألفاظ الموظفة لم تخرج من كونها ألفاظا متداولة، يتفاعل معها العربي في مختلف أنماط حياته، وإنما تصاغ من أجل رؤية الذات المبدعة للحدث الشعري من جهة، وتعدي الذات إلى ذوات أخرى، والدليل على هذا تواجد مجموعة من الشعراء يمارسون حرفة النقد، إذ هي حالة من تشظي الذات، وإقامة تيار تواصلي بين الأطراف التالية: الشاعر، الناقد، البيئة، وحاسة الذوق، وحيث تتفاعل هذه الأمور داخل الجسد الحساسle corps propre، كمركز العملية التواصلية، وفي هذا المعنى يقول (ميرلوبونتي): إذا مسّ جسدي جسدا آخر، فإنه سيشعر بأنه جسد ذاتي، لكنه يؤكد في نفس الوقت وجود الجسد الآخر من ناحية ثانية، إذا تم الشعور بتماس متبادل، فإنّ الجسد الآخر يصبح صديقا حميما، وتلد من هذا التماس المحسوس ذوات بينية، وبالمقابل إذا لم يتم الشعور، بتماس مشترك، فإن الجسد الآخر يصبح موضوعا، وهذا الإدراك الحسي الجمالي esthésie يتألف من ثلاثة أنواع تركيبيةsyntagmatique، هي: إدراك حسي انعكاسي يوطد العلاقة بين الذات وجسدها الخالص، وإدراك حسي متعدي يوطد العلاقة بين الذات والموضوع، وإدراك حسي متبادل يوطد العلاقة بين الذوات[2]، فلا تثبت الذات الناقدة وجودها إذا لم تلتقب الذات المبدعة الشاعرة، فيتم التقاء الذوات حسيا أو جسديا، فتتلاحم المقاصد والأغراض، أو تتنافر وتتباعد، والشاعر يحاول إقناع الناقد باحترام القواعد والنظم، أما الناقد فنراه يبحث في

---

[1]- المرزباني، أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى ، **الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، دط، دار الفكر العربي، مصر، دت، ص310.

[2]- ينظر: جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص 17.

تلك القصائد ما يولد المتعة، والتي سرعان ما تزول لتعود تلك الذات إلى حالة إدراكها الطبيعي الذي يغلب عليه الوعي الحسي ويحكمه التفكير العقلي، وهذا ما تعكسه منظومة المصطلحات المرتبطة بهذه البيئة ويستلزم المستوى الدلالي التوتري الاستعانة بالمعاجم والقواميس لمعرفة الدلالات التوترية لمفاهيم الشدة والامتداد أو القيم لوصف لفظة دالة على الشعور، ومنه تعين على وصف دلالي ومعجمي للشدة والامتداد، معرفة طبيعة التجليات المستكشفة، ومن ذلك لفظة التثقيف مثلا:

لفظة من المدونة النقدية	دلالتها المعجمية	اللغة الواصفة المحسوسة	التوظيف النقدي للفظة
التثقيف	ما تسوى بها الرماح وأقام أودّه بثقافة سوّى عوّجه (لسان العرب مادة ثقف)	خشنة، صلبة، يلين ووجه المقاربة بينهما أي التثقيف غايتها جودة الشعر عند الشاعر وهي من جودة الرّماح، منه إصابة الهدف عند الصيد والمعارك كلاهما يستدعي مشقة وعناء: هو إدراك حسي متبادل	من أطال النظر في قصائده ونقّحها حتى تخرج عالية القيمة الفنية. يقول ابن سلام في طبقاته "التثقيف للرماح أن يستوى بالثقاف وهي خشنة صلبة في طرفها فرق يتسع للرمح القوس فيدخل فيها حتى يلين

لقد تردد هذا المصطلح تقريبا عند كل النقاد القدامى، ولا يخرج من كونه حالة نفسية يعيشها الشاعر، بين البحث عن الجودة وتنقيح القصيدة، ولقد عرّف النقاد لفظة التثقيف بأنها تنقيح

القصيدة، وتحكيكها، حتى تخرج مستوية... وهو مدح الشعراء لقوة وجودة شعرهم فالتثقيف عند كعب بن زهير فيما قاله هو جعل العسير يسيرا:

ثَقَّفْتُهَا حَتَى تَلِينَ مُتُونهَا فَيقَصِّر عَنْهَا كّلّ مَا يَتَمَثّل[1]

وهنا نلاحظ كيف جمع الشعراء بين التثقيف والليونة والسهولة، فهي دلالة خفية على أنّ النفس الإنسانية تهوى الليونة والبساطة وتبحث عن ما يخفف همومها، وقد تجلى أنّ التثقيف نوع من الإيقاع النفسي، يقف عند حالتين متنازعتين هما الخفة والثقل، بمعنى تبقى الذات دوما في حالة ارتباك وعلى كفة شدة تعلو وتهبط، أما عن الشاعر عدي بن رقاع فيقول:

وَقْصيدَة قَدْ بِتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا حَتَى أُقَوِّم مَيْلَهَا وَسِنَادَهَا

نَظَرَ المُثْقَّفُ فِي كُعُوبِ قَنَائِه حتى يُقيّم ثقافه مِنآدهـا[2]

يسعى هنا الشاعر الارتقاء بشعره، فتمر عليه حالات شعورية صعبة ومتوترة، حيث يجمع كل قواه الباطنية، ويعمل كل فكره من أجل المسك بالمعاني الموافقة لشعوره الداخلي، ولما يتأتى له ذلك ينتقل بنفس الحالة التوترية إلى مرحلة تنقيح وتهذيب شعره، فحالة التوتر هذه تمثل نقطة تقاطع بين بعدين أساسين هما: الشدة (Intensivité) والمدى (extensivité)، وإذ يتضمن محور الشدة الأهواء والوجدان والانفعالات وهو بمثابة (محور الذات)، مما يوحي ببروز حالتين متعاكستين هما: حالة القوة النفسية، وحالة الضعف النفسي؛ فهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني في قوله: «**وأحسن الأشياء التي تُعرف ويُتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيه الحالان من اللذة كالذكريات للعهود الحيدة المتصرمة التي توجد تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها. فإذن طرق الشعر إذا في ثلاث جهات: إما تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده وإجتلاء الروض والماء وما ناسبهما والتنعم بمواطن السرور ومجالس الأنس. وإما أن تكون مفجعة**

[1]– ينظر: أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، الجزء1، من الألف إلى الذال، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،العراق، 1989، ص292.

[2]– المرزباني، **الموشّح**، ص16.

يذكر فيها التفرق والتوحش وما ناسب ذلك وبالجملة أضداد المعاني المفرحة المنعمة، وإما أن تذكر فيها مستطابات قد انصرمت فيلتذ لتخيلها، ويتألم لفقدها فتكون طريقة شاجية»[1]وأما محور المدى فيتعلق بالأشياء من عدد، وكمية، وامتداد، وتنوع، وزمان، ومكان (محور الأشياء)، ويتحدد في فاصل المركز المنتشر، ويترابط المحوران زيادة أو نقصانا، فحينما ترتفع الشدة والمدى معا يكون اتجاه التوتر مباشرا، وحينما يكون أحدهما مخالفا للآخر، كأن يكون المدى مرتفعا، أو تكون الشدة منخفضة، أو العكس صحيح أيضا، فنحن أمام توتر معاكس لحالة الارتياح عند الانتهاء من تثقيف القصيدة، تلك الحالة التي ضاقت فيها النفس وشحذت القرائح فيها، وعملت الفكر والطبع معا فقد كان الفرزدق يقول في زمانه «**وربّما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيت**»،[2] ولقد قالوا إنّ جرير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلا، يشعل سراجه ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع، وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه، أليس كل هذا بيانا لأهمية الجانب النفسي في العمل الإبداعي، الذي يبدو فيه صاحبه غريبا.

لا شك أنّ تثقيف القصيدة، وتكرار النظر فيها قد يستقطب السامع إليها عند نهايتها مما يثير الشعور الذاتي ويحقق الانفعال، ويتبين أن اللّغة المعتمدة نابعة من حقل دلالي حسي تفاعلت الحواس بالدرجة الأولى مع عوالم الذات المبدعة والناقدة، فالتثقيف كوحدة لسانية تجاوزت حدود الوضع اللغوي المعروف، وحيث إطالة النظر تستدعي قوة شعورية داخلية تدفع الشاعر إلى إخراج فكرته من الظلام إلى النور، أو من الإدراك الباطني إلى الإدراك الخارجي.

تساهم الحواس بشكل تفاعلي حسي لتحقيق التجاذب بين الذوات المبدعة فتسقط مظاهر العالم الخارجي المرئي (من نور الشمس وخشونة الطبيعة البدوية) على مكوّن العالم الإحساسي الإدراكي، ولا يتحقق حضور الذات إلا عن طريق الجسد والحواس، أو الحساس فعبرهما تدرك الذات الموضوعات والأشياء الخارجية من أشكال، وزمان، ومكان، وعدد، وكمية ونقصد بالذات

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 21– 22.

[2]- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص 25.

مجمل المشاعر والأحاسيس والقيم، وهذه المشاعر – بطبيعة الحال– لها عمق وشدة وقوة،وهنا تبرز دلالة أنساق الحواس، التي لا يمكن أن تتأتى إلا من خلال أحاسيس متغيرة ذاتية، يبرزها الجسد المدرك؛ ومنه يمكن أن تتفرع إلى أحاسيس حركية داخلية، فتتمثل في ضربات القلب أو الحركات النفسية، وهي نوع من التحريكات الباطنية motion intime وأخرى أحاسيس حركية خارجية، ترتبط بنقلات الجسد الخالص corps propre، أو بعض أجزائه، وتدعى التنقلات[1] حيث يدرك الشاعر أن التثقيف وسيلة وحيلة شعرية، يتوجه إليها من أجل الرفع من قيمة عمله ولتجنب بعض المآخذ التي تؤخذ عند إلقاء الشعر من طرف النقاد، أو المتلقين لشعره بمعنى أنّ التثقيف يساهم في تهذيب العمل الشعري والأدبي، نتيجة تقويم الناقد، ومثل هذا الشعور بضرورة تنقيح الشعر، يجعل الشاعر يستدعي جميع أنواع حواسه لتحقيق ذلك، يقول **ابن طباطبا:«... فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتّت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتيجة فكرته، فيستقصى انتقاده، يرمُّ ما وهي منه، ويبدل كل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفّقت له قافيه، قد شغلها معنى والمعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، ونقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف»**[2]، فينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الدوافع التي وجهت نشاط الشاعر وحتى الشاعر الناقد مرتبطة ارتباطا متعدد الأبعاد بتشاكل العالم الحسي للذات مع العالم الخارجي لها.

حاول ابن طباطبا من خلال كلامه أن يحيل إلى آلية تشكل العالم الحسي الشعوري أثناء صناعة الشعر عند الذات الشاعرة، وهي في الحقيقة تعد تمثلا لذاته كذلك، فمن خلال استدعاء الحواس والعمل بها تتولد ذات مضمرة تدفع الشاعر إلى تجنب المستكره من الكلام، فيسأل اللّغة ويثقّف القصيدة، فيتخيّلها ذاتا أخرى تتجاوب معه، ولما علم الشعراء أهمية انسجام الكلام

[1]– Voir : Jacques Fontanille, **Mode Sensible et Syntaxe Figurative**, Nouveaux Actes Sémiotique, PULIM, Université de Limoges, Paris, 1999, p11.

[2]– ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ص11.

الشعري والذات المتلقية راحوا يثقفون وينقحون شعرهم ليس بحثا عن الجودة، وإنما تأثيرا في المتلقي، فالذات تتخذ أحيانا كثيرة موضعين تواصليين، فأما الأول فهو موضع المتكلم أو الأنا لتعبر عن المتكلم المتلفظ الذي يحضر في النص الإبداعي أو النقدي وعبر ملفوظات تشير إلى ذلك، ويتم هذا الحضور بواسطة ضمائر التكلم والحضور في الزمان والمكان، وتوظيف مجموعة من القرائن والمؤشرات، أما الموضع الثاني فهو المتلقي، فإما يكون الشاعر نفسه ويمثل في حالة التهذيب، أو المتلقي بشكل عام كالناقد مثلا، وعليه، يتم ربط الذات بالموضوع أو ربطها بالمقصدية، وتحديد ما يجمع الذات بالموضوع، فهل ذلك هو الخيال أو الرغبة أو التمني أو الإدراك أو الإرادة أو الرغبة...؟ هناك إذن ذات تبحث عن موضوع الرغبة، ثم لخضع لمبدأ التوتر، فتنشأ قوى مختلفة ومتعددة تحولها من حضور بسيط إلى حضور متعدد الوجهات والرؤى، مع وضعها في فضاء متدرج متعدد القيم، وهذا هو الفضاء التوتري الذي يحدد مواقع الذات وأوضاعها داخل فضاء توتري قد يكون معينا أو إشاريا.

تمتاز الذات إذن بكونها مزيجا بين الذوات، وأنّها شعورية إدراكية تفاعلية؛ لذا فالنصوص النقدية ركزت على تمثيل هذه الذات على أنها مزدوجة، فهي ذات مدركة للأشياء الخارجية بفعل الحواس، وكل ما تدركه بالوقائع أو الأحداث، وذات حساسة في تلك الألفاظ الرنانة والعطرة والرشيقة التي تصور الشعور الداخلي، «**فإن الطباع الناشئة أيضا على هذه الحال وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر والتنبيه لما يحسن في هيئات الألفاظ المؤلفة والمعاني بما لا يحسن... وكانت البواعث تنقسم إلى إطراب وإلى آمال ...ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة، وقوة صانعة**»[1]،فثمة حالات تحيل إلى الحزن والشجن والغضب والعذاب، تقابلها حالات من الإطراب كالفرحة والغبطة والسرور، ولكل حالة نفسية معجمها اللغوي المعبر عنها.

وفي جانب آخر نجد الجاحظ يقول: «**خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من**

[1]- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص 41- 42.

فاحش خطاء...فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوء حالا منك قبل أن تلتمس إظهارهما فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما عذبا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا...»[1]،فهنا تأكيد واضح لما ذكره ابن طباطبا فالنفس لا تخرج من كونها جزء من تشكل اللغة، وما التثقيف إلا وسيلة لتحقيق ذلك، وقد سبق الجاحظ في تعريفه للتثقيف، وفي الإشارة إلى أهمية مراجعة الشعر قبل إلقائه على النقاد، «**فالنفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة فهذا هذا**»[2]، فتبرز هذه النصوص النقدية مدى عمق الفكر عند النقاد القدامى، وتوسع معارفهم فهم موسوعيون، إذ نجدهم تخطوا الأمور اللّغوية إلى تحليل الذات الإنسانية من وجهة نفسية وإلى بيان أهمية العالم المحسوس في العملية الإبداعية، وكيف كانت التيمات الدالة على عالم الحواس محل الاهتمام من قبيل: طبع، فكر، تثقيف، تجويد، حسن، قبح، فلقد ردّدوها في أحكامهم وفي جميع دلالات أقوالهم، ذلك أن العالم المحسوس أوّل عالم رافقه في طبعه وسذاجته وارتجاليته، واستمر ذلك حتى عندما عرف النقد مرحلة انتقالية إلى النقد المنهجي.

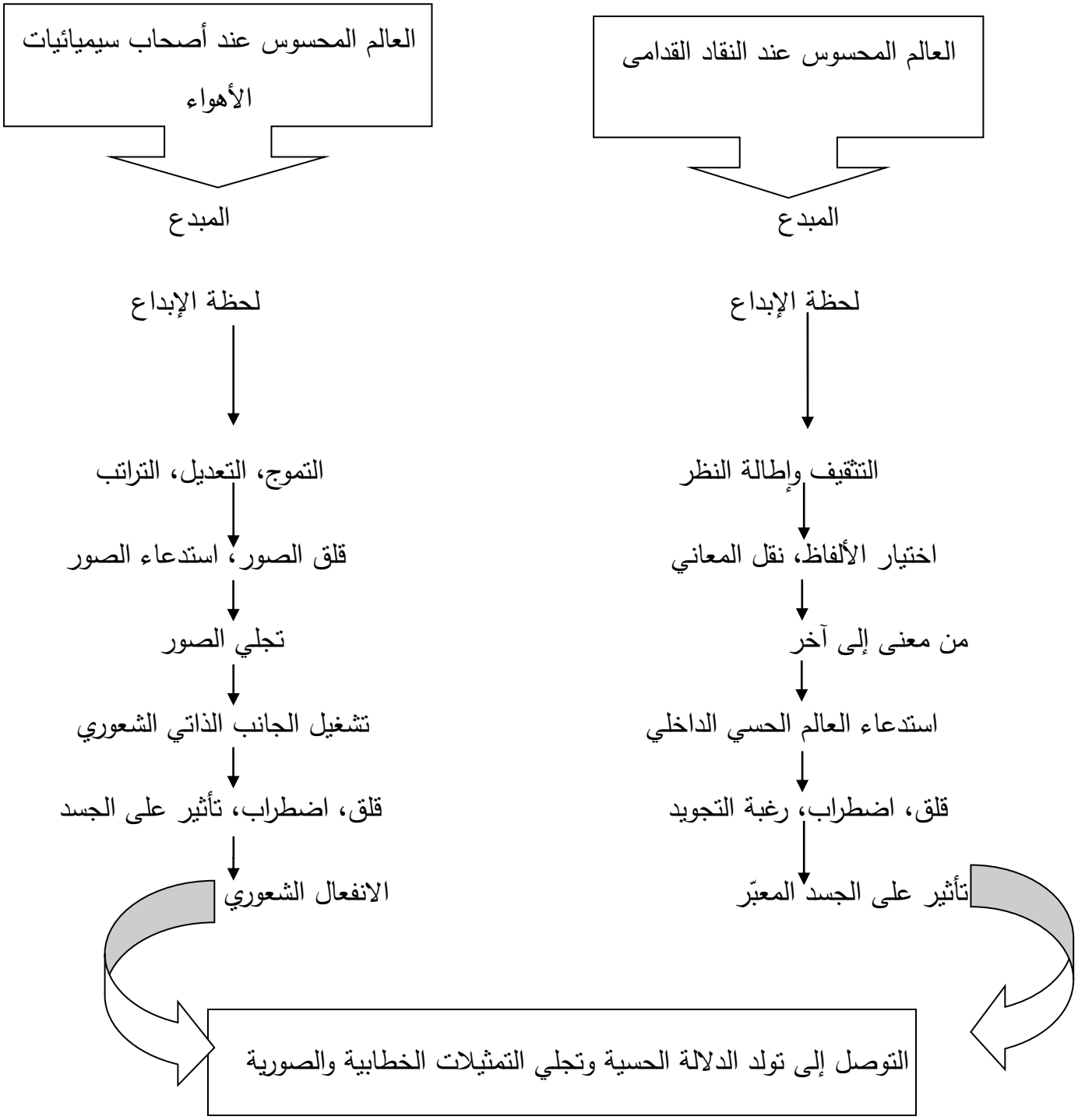
لقد كان الشاعر العربي مطالب بإعمال فكره، وتشغيل وتحريك عالمه الحسي والإدراكي من أجل دعم فكرة أولوية النفس والحس عن العالم المجسّد والمرئي الواقعي، لأنها هي التي تضمن للمعنى الشعري تحقّقه؛ ومثل تلك المراحل التي يقف عندها الشاعر أثناء العملية الإبداعية وفي هذا المقام يشرح جاك فونتاني كيفية تداخل عالم المحسوس بعالم الإبداع، حيث يقول: «**أما في الخطاب فإن ظواهر التموّج والتعديل والتراكب تدل على الفعالية الحسية، الإبلاغية لتشق طريقها بين صور التجلي، لكن من جهة أخرى فان الصدع الشعوري للخطاب، وبروز الجسدية التي تقلق الصور التي تعتريها التوترية، أو تقلقها، يكشفان عن نشاط حسي**

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص 129.

[2]– المصدر نفسه، ص131.

تقبلي ذاتي، يطالب من خلاله الجسد الخاص لذات الحس بحقوقه في الدلالة الخطابية»[1]

فكل تلك التموجات والتغيرات في التراكيب نتيجة حتمية لتغيرات حالات الذات والتغييرات الجسدية المصاحبة لها، ويمكن تمثيل هذا التقابل والتشابه بالمخطط التالي:



[1]– جاك فونتني، **سيمياء المرئي**، ص16.

هكذا يظهر تقاسم النقاد العرب القدامى، وممثلي سيماء التوتر والأهواء، تقريبا نفس التيمات الدلالية، وتصوّرهم للعالم الحسي، ومما يلاحظ، كذلك، الكيفية التي استطاع بها النقاد العرب استنباطها؛ وتمثيلها في أحكامهم النقدية عن سليقة، مما يعين الشاعر على توليد النص الإبداعي بذلك، حيث يقوم الناقد بتقويم ذلك العمل وتهذيبه، وإقامة الروابط الفنية بين عالمه الحسي الشعوري، والعالم الخارجي الذي يصفه باستعمال لغة واصفة محسوسة تشبه تلك التي اعتمدها الشعراء، وتحليل تيمة الجزالة يوضح أكثر هذا البعد الحسي للألفاظ النقدية المتوارية خلف الأحكام النقدية:

لفظة من المدوّنة النقدية	دلالتها المعجمية	اللغة الواصفة المحسوسة	التوظيف النقدي للفظة
الجزالة	الحطب اليابس وقيل الغليظ، ويقال: رجل جزل الرأي وامرأة جزلة، بيّنة جيّدة الرأي، واللفظ جزل خلاف ركيك (لسان العرب مادة جزل)	مستمدة من البيئة فالحطب اليابس سريع الاشتغال النار، يدل على حسن الجودة والنوع. وهو قابل لاستعمالات يومية كثيرة، ويمكن أن يخزن لفترة طويلة، وأما الشعر الجزل فهو الخفيف والمسترسل	هو من المفاهيم الوصفية التي ينبغي لمن أراد التفوّق على من سبقه في أداء المعاني في أبياته الشعرية على من سبقه من الشعراء، أن يزيد إضاءة في المعنى و أن يأتي بأجزل الكلام. "لست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون وحشيا متوعرا عليه عنجهية البداوة، بل أعني أن يكون متينا على عذوبته في الفم ولذاذته في السمع"[1]

[1]– أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، ص426.

لقد أولى النقاد للفظة الجزالة عناية كبيرة، بحيث وظّفوها كثيرا في أحكامهم النقدية فالجزالة تعني الوضوح والدقة، وهي عكس الركاكة، وترتبط أكثر بالألفاظ، «**أما جزالة اللفظ فما لم يكن بالغريب البدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما أشتد أسره، وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه، وتوهّم إمكانه**»[1]، لقد اتخذت هذه اللفظة مفهوما نفسيا، لارتباطها بالأغراض الشعرية، فالجزالة تكون شديدة التأثير، عند قوارع الوعيد، مهولات الزجر، أنواع التهديد، أما في حالة رقتها وليونتها، فإنها ترد في الملاطفات واستجلاب المودة والبشارة بالوعد[2]، وبهذا تكون الجزالة على أنواع: فمنها الكلام السخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيف والثقيل، وكله كلام يحيل إلى الشعور، ارتباط صورة النفس بالألفاظ، ومنه يمكن القول إنّ الجزالة توّجت لأن تكون صفة دالة على حالة النفس وإنّ اشتراط النقاد للجزالة في الكلام، أمر ضروري لتحقيق اللّذة الشعرية، حيث إن هذه السمة الكلامية تحمل بعدا جماليا غايتها نقل أفكار الشاعر بلغة انفعالية، ودلالة على مهارة الأداء الفني، لدى الشاعر، فالجزالة تعني كذلك الإتقان في البناء التركيبي والدلالي، وهي تعادل بحث العربي في الأراضي الصحراوية المقفرة عن نوع جيد للحطب، الحطب اليابس الذي يستعمل في الطهي والتدفئة وحتى للإنارة ليلا، ويمكن تمثيل ذلك بالمعادلة التالية: أ+ ب =ج.

تشكيل العالم المحسوس بمعية اللغة الواصفة = أ- الجزالة متعلقة بالألفاظ + ب- النفس نعبر عنها بالألفاظ + ج- الجزالة باعتبارها سمة ترافق الشعور النفسي

[1]- ثعلب، أبو القياس أحمد بن يحي، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990 ص63.

[2]- أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**،الجزء1، من الألف إلى الذال، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989.ص 427.

تشترك صفة الجزالة عند الناقد العربي في بلوغ الرغبة النفسية الداخلية معرغبة اقتناء الحطاب للحطب اليابس– الحطب اليابس له خصوصيات وفوائد عديدة–ومنه جعل الناقد للفظة الجزالة ميزة خاصة يميز بها القول الحسن من القول القبيح، وهي رغبة الشعراء كذلك في اقتناء اللفظ الجزل وترويضه؛ مما يتماشى مع شعورهم، وإن تحقّق هذا حقّقت للسامع لذة سمعية، وراحة نفسية، فالانسجام بين الحاسة السمعية والإيقاع اللفظي الصادر من الخارج هو الذي يصدر ما نسميه التناغم الحسي، حيث يتم باجتماع الأصوات الداخلية والأصوات الخارجية تحت تنظيم الإدراك الشعوري في شكل تموّجات تعلو وتهبط، وتلين وتشتد، مع تموجات الانفعال، وبذلك يمكن إخضاع الحالة النفسية المتوترة بعد فعل السماع ثم التذوق الحسي على مستوى المضمون للتحليل، فينتج تقاطع بعد الشدة مع بعد المدى في شكل تعابير لغوية تحيل إلى الحواس، ومنه تتشكل مجموعة من القيم النقدية المجردة والقائمة على التميز وقيم ملموسة كائنة مبنية على التحليل الموضوعي للنصوص الإبداعية والقائمة على الانتشار والانصهار.

وهكذا، يمكن الحديث عن نوعين من القيم: قيم مجردة وهي قيم ذاتية تتحكم فيها الحواس ويسيرها الذوق، وقيم جماعية عامة هي قيم مشتركة، يمثلها أغلب النقاد، وترتبط القيم الأولى بالفرز والانتقاء (Tri)بسبب ارتباطها بالجانب الذاتي الشخصي، في حين تعرف الثانية بالخلط والانصهار (Mélange) بسبب وجود خاصية التعدد والتركيب والاختلاف بين الآراء وجاك فونتاني يسمي القيم السابقة: القيم المجردة والقيم الكونية، والجدول التالي يوضح هذا التحديد[1]:

المحدد/المحددات	القيم المجردة	القيم الكونية
الزمانية	ثابتة	**متلاشية**
المكانية	**مركزة**	**منتشرة**

[1] - voir : Jacques Fontanille, **Sémiotique du Discours**, p128- 134.

تتجلى إيقاعات الذات في شكل تدافع لموجة من الألفاظ الجزلة، السهلة والسلسة التأثير والفهم، نجد إيقاعاتها تنتشر بفعل الزمن، إنها الشروط القبلية لتحقّق الجزالة، وتكون في ملفوظات الشاعر والناقد معا، ومدى قدرتهما على استثمار المعارف اللّغوية، في تخيّر الألفاظ الفصيحة واجتناب الركيكة والسخيفة والموحشة، وهو حس دقيق خاص ينمو في الذات، وعن سليقة وطبع بدوي، وهو أيضا، شعور داخلي باطني في ذائقة الناقد أو المتلقي الذي تعوّد على تلفظ وسماع الجزل من الكلام، ومما فيه من حسّ مضاد وقبيح ينفر السمع منه كاللفظ السخيف الركيك، وفي هذا يقول الجاحظ:« **فإنّ الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام الناس في طبقات. فمن الكلام الجزل، والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيف والثقيل، وكله عربي، وبكل تكلموا، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا**»[1].

لقد كان الناقد العربي مثله مثل الشعراء، يعتمد على خاصية اختيار الكلمات والحروف أثناء تشكيل الأحكام النقدية، ويعمد على بناء لغة واصفة قريبة إلى عالم الشعور والحس، إنّه تجل لبناء متكامل لنفس عربية تشتغل بالسليقة والفطرة، وقد كانت صرامة القيود من الأوزان والقوافي التي يفرضها على الشعراء سببا في أن يعوّلوا على اللّغة، وأن يبنوا صورا لأحكام لا تختلف في بنائها على التي يقيمها الشعراء.

يعود هذا الشعور بالأساس إلى حاسة التذوّق، التي تشتغل بالحواس الخمس المعروفة إضافة إلى ذلك اشتراك البعد الإدراكي المعرفي المتشكل من الدربة والممارسة، وكثرة المجالسة والاستماع والاستمتاع بالقول العربي الموزون، كنمط عيش يرافق الشاعر منذ كان الشعر مقطوعات وأراجيز، فلقد جاء في كتاب البرهان في وجوه البيان ما يؤكد هذا التوجه الشعوري الإدراكي، فيقول ابن وهب: «**ليس شيء أعون على جزالة الكلام، وخروجه عن تحريف ألفاظ العوام من مجالسة الأدباء، ومعاشرة الخطباء، وحفظ أشعار العرب، ومناقلاتهم والمختار من**

1- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص 135.

رسائل المولدين الأدباء ومكاتباتهم»[1]، وبذلك يسعى العربي دوما إلى تنمية هذا الحس التذوقي منذ نعومة الأظافر، ويركزون على تنوع المجالس الأدبية.

يلعب المحيط الأدبي، والمعرفي للشاعر والناقد دورا في تنمية حاسة الذوق، فإذا كان جاك فونتني وغريماس يسميان الأهواء والمشاعر بالشروط القبلية لتشكل الدلالة، فإن القدامى يعدّون مجالسة الأدباء، والوسط الاجتماعي، والأخلاقي شروطا أوليّة مسبقة للظاهرة الإبداعية، والعودة إلى مفهوم الفحولة في الشعر العربي ولمفهوم عمود الشعر يبين هذا الرأي جليا.

يوجه الذوق الحسي الناقد دوما إلى استحسان المستحسن من الكلام، واسترذال المستهجن منه، ثم إن الميل الحسي، وتوجيه الاهتمام إلى انبثاق الدلالة من العالم الحسي الانفعالي، يعود إلى مصدر الحساسية sensibilité الذي يمثله كل من الجسد أو البدنle corps، كونه يربط بين مستوييننمن اللغة حسب الطرح الذي ظهر في كتاب سيميائية الأهواء والذي يرى أنّ عملية مجانسة الوجود السيميائي، والذي يتم من خلاله الجمع بين التلقي الخارجي، والتلقي الباطني، وتعتمد على وساطة الجسد الخاص، لتشكيل سلسلة من العلاقات الضمنية، والتي تخفيها البنية الدلالية الأولية، وهي علاقات تتحكم في وجودها الفعلي سياقات اجتماعية ثقافية لا تخبر عن معنى جاهز، بل تحدّد تحقّقاته الممكنة ضمن هذه الوضعية أو تلك[2]، فيكون كقانون باطني للعملية الإبداعية.

تؤكد هذه المقولة قول **ابن وهب** حين بين أنّ الجزالة هي نتاج تفاعل اجتماعي وثقافي بمعنى تأثير البيئة والمجتمع في لغة النقاد والشعراء، فالحس الجمالي ينمى بالدربة والممارسة ولا يعطى جاهزا، مما يؤكد كذلك أسبقية التذوق الحسي على سلطة العقل وقواعد اللغة، وهكذا يتبين من خلال تجلي العالم المحسوس، عند النقاد العرب القدامى، أنّ الشعور الذاتي إزاء استدعاء عالم الحواس، كان لابد له من لغة واصفة تخرجه من عالمه الباطني وتكيفه حسب القدرات الإبداعية

[1]– ابن وهب، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق حفني محمد شرف، مصر، 1969، ص139.

[2]-voir : Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, **Sémiotique des passions**, édition du Seuil, Paris, 1991, p.23

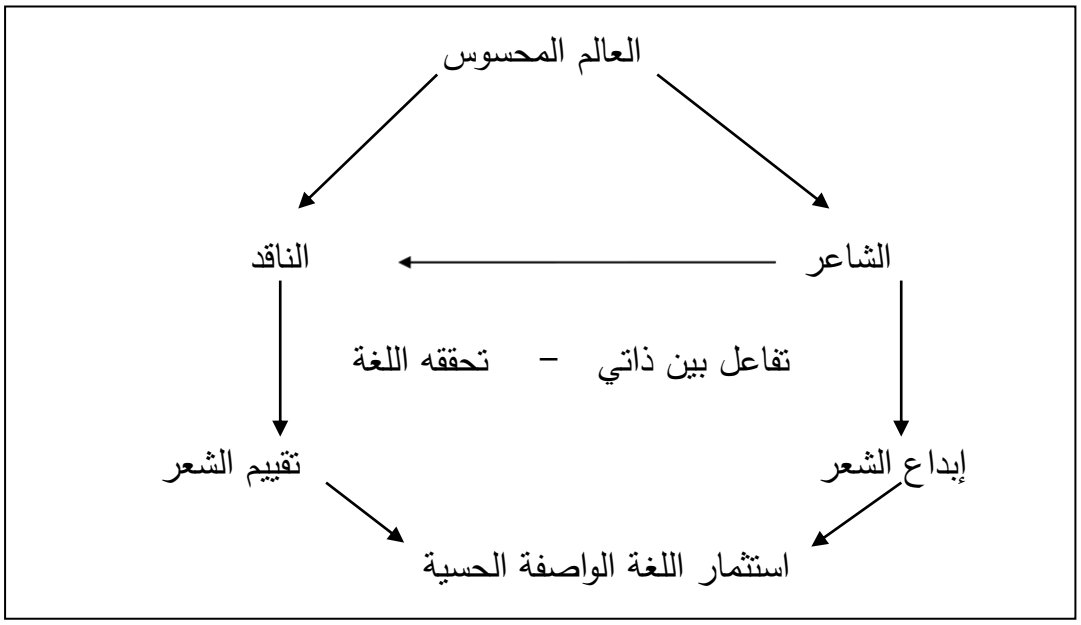
للمبدع والشاعر في آن واحد، ولكي تتحول تيمات الحس إلى وحدات لسانية تواصلية إدراكية، تساهم في تماسك العالمين المشكّلين للدلالة وهما عالم الذات المبدعة الداخلية، والعالم الخارجي المحاكى، بمختلف تأثيراته على العالم الحسي المتولّد منهما، وذلك ما نجده في قول الآمدي:" **... ودقيق المعاني موجودة في كل أمة، وفي كل لغة وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري**"[1].

لقد تمحورت تيمات الشعور بين الانجذاب إلى الحسن والنفور من القبيح، عند معظم النقاد القدامى، حيث يشتغل الذوق كآلة نفسية داخلية في الذات، تقوم على تقدير الجمال والاستمتاع به، فالذوق شكل من أشكال المهيئات القبلية للدلالة، أو ما أطلق عليه عند القدامى بالطبع والاستعداد الفطري، يتنامى هذا الحس الذوقي بتواجد ظروف طبيعية وبيئية مناسبة توفر لمتمرس النقد ثقافة ومعرفة، وخاصة أن يكون عارفا باللّغة ومختلف مستوياتها وأصبحت تلك اللغة المحسوسة سنناcode متفقا عليه، وحتى الشعراء يشتركون في هذا السنن، فعند قولهم: كلام لين، أو لفظ خشن، فإن الشاعر يفهم قصد الناقد، ويدرك إدراكا تاما مواطن الحسن والجمال في شعره أو مواطن القبح والاستهجان، فيكون بذلك الشعور والإحساس بالجمال فعلا متبادلا "**وفي جميع الحالات، فإن الأمر يتعلق بحالة من التوازي بين المجرد، والملموس الممكن والمتحقق، الصوري والمشخص، وهو تواز يربط فهم الحد الثاني بالحد الأول ويشترط تحقق الثاني بوجود الأول، فيشتغل الأول باعتباره قواعد عامة موجودة خارج السياقات المباشرة، أما الثاني فهو النسخة التي تتحدد ضمن الهنا والآن، فإن النسخة الممكنة الوجود والتأويل، إذا كان هناك نموذج يحتضنها، ويشتغل بصفته تجميعا لكل النسخ الممكنة**"[2] فالأمر

[1]– ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ص380.

[2]– غريماس، وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ترجمة سعيد بنكراد، ص24.

يتعلق هنا بكيفية تنبّه النقاد القدامى إلى آليات اشتغال العالم الحسي الإدراكي والشعوري بالجسدي والحواسي، لتوّلد الدلالة، وتحقيق أسمى لذة، وهي لذة الممارسة الإبداعية من جهة، ولذة الممارسة النقدية من جهة أخرى، ويمكن أن نلخص ما قيل في المخطط التالي:



يجسد العالم المحسوس في التراث النقدي جانبين من أطراف التواصل والتفاعل، هما المتذوق للعمل الأدبي وهو الناقد، والمبدع لذلك الأثر الأدبي وهو الشاعر، فلا وجود لطرف دون طرف آخر، ذلك أنّ الأدب يحيا بوجود النقد الذي يرافقه، ولا نقد دون أدب، لذلك يسعى كل طرف في عمله أن يؤثر في الآخر باستعمال لغة حسية شعورية؛ تصف الحالات الذاتية لكل ذات؛ بغية فهم تحقيق التواصل (فماكس شيلر) يرى أنّ «**العلاقة بين الأنا والغير قائمة على التعاطف الوجداني، والمشاركة العاطفية الكلية مع الأنا والغير، ولا تقوم على التنافر أو البغض والكراهية، في حين يرى (دولوز) أن العلاقة التواصلية بين الأنا والغير في المجال المعرفي البنيوي قائمة على التكامل الإدراكي**»[1]، وبذلك تتجلى من العالم الحسي اللّغة الواصفة وبتلك اللّغة استطاع الناقد أن يفرض تصوراته وآرائه على الشاعر، ويصقل حسه وذوقه الفني بما يتماشى والتقاليد العربية الشعرية، ويحقق التفاعل بين الأنا والآخر.

[1]– توم بتموز، **مدرسة فراكنفورت**، ترجمة سعيد هجرس، ط2، دار أويا، دار الكتب، الوطنية، ليبيا، 2003، ص160.

لقد ارتبط العالم الحسي عند طرفي العملية التواصلية على تحقيق فعل التذوق، واشتغاله ضمن وسط مرئي وآخر خفي مضمر في آن، فالجانب المرئي يتجلى في إسقاط اللغة على كل ما يستطيع الناقد أو المبدع تصويره والتعبير عنه لإيصال المعنى إلى النفس في أحسن صورة، وأما الجانب المتخفي منه تتمثله المهيئات النفسية والحواسية التي تتشاكل فيما بينها لتوجيه الوعي وتفعيل الإدراك الشعوري والقدرة على استيعاب العالم الخارجي المثير للتغيرات حالة الذات فالاعتماد على الذوق الذاتي منفردا لا يمكن تحققه ما لم يدعم بعالم الحواس، الذي يلعب دورا لا يستهان به في تشكيل لغة النقاد القدامى، فلتكن إذا إشكالية التحليل التي سنركز عليها في المبحث الثاني، والمتمثل في: ما هي آليات اشتغال الحواس في النصوص النقدية التراثية؟

المبحث الثاني: تشاكل العالم النفسي والحواسي في توجيه الوعي النقدي:

تمهيد:

تعدّ الحواس المعبّر عنها في النصوص الإبداعية بواسطة اللّغة نظاما تواصليا لتسمية الذات للأشياء، ومن ثمّ فإنّها تحمل دلالات متعددة تتجاوز المستويات اللّغوية منها إلى العاطفية والانفعالية والإدراكية، بحيث يكون الذوق وغيره من الأشكال التي يعدو بالإمكان معها الحديث عن سماع الألوان« **في تعبيرات من مثل المناظر الصاخبة أو"ضجيج الألوان" مثلما هو الحال في رواية (يجيس دويري) التي تقول بأنّ الإمبراطور الصيني كان يشكو قلة النوم بسبب ما يسمعه من هدير الشلالات في اللوحة المعلقة على جدار القصر... كما يمكن بالمقابل الكلام عن "رؤية الأصوات، في مثل الناي الذي يعزف ألوانا زرقاء محضرة...»**[1]، فالحواس تقوم مقام بعضها البعض خلال التجربة الشعورية الإدراكية وفي إطار ما يطلق عليه اسم تراسل الحواس أو تداعيها (synesthésie)؛ فيعمل البصر مثلا عمل السمع، وعمل الشم.

لقد أسهمت سيميائية الخطاب وخاصة منها سيميائية الأهواء في تطوير آليات الكشف عن اشتغال الدلالة داخل حالات النفس الإنسانية، وما بحثها حول أنماط المحسوس إلا استقصاء للدلالة التي تتوارى مع أنواع الاتصال المختلفة أثناء الاحتكاك بالعالم الخارجي، حيث «**هناك ما يعرف بالحيوية المحسوسة على المستوى السطحي، أو ما يتعلق ببروز الأثيسيا**[2] **esthésis وهي أحد التنويعات الخاصة بالاستهواء والتوترية القابلة للمعاينة**

[1]-Voir : Merleau Ponty M, **Phénoménologie de la Perception,** p263.

[2] – ترجم **(سعيد بن كراد)** الإثيسا esthésis من كتاب "**سيميائيات الأهواء لغريماس وفونتاني**" بقوله: " فضلنا تعريب المفهوم esthésis على أن نأتي بجملة مقابلا له، فالأمر يتعلق بتجربة للإحساس، فالإيثيسا قد تشير إلى ممكنات جديدة تقود إلى المعنى ليست مدرجة بالضرورة ضمن آليات التأمل المنطقي، ومن جملتها التجربة الفنية التي تندرج في التقليد الأرسطي ضمن الفكرة القائلة بأن التجربة الحسية تشير إلى الفكرة وتعلن عنها فعندما يقيم الشعر مثلا سلسلة من العلاقات مع أشياء ليست من الطبيعة ذاتها، فإنه بطريقة ما يجنح إلى الانصهار إلى أصل واحد، سابق على تصنف الأشياء وإدراكها ضمن أنساق لذلك يدرجها المؤلفان ضمن الحنين إلى الواحد حيث تنصهر كل التناقضات ضمن حالة أصلية إنها في عرفهما إحساس جديد كما هي التجربة الفنية، إنها معادل للهوى" . يراجع كتاب "**سيميائيات الأهواء" لغريماس وفونتاني، ترجمة سعيد بن كراد، ص 46-47.**

المباشرة، إنّها تنويعات سطحية تتجلّها كثافة وكم تشيران إلى الحركات الهووية التي تتحقق في مستوى عميق»"[1]، وعليه تتبين التركيبة الاستهوائية بتضافر هذين المستويين (المستوي العميق والمستوى السطحي)، وحيث يمكن إبراز هذه الكثافة بتوسط الحواس أو القناة الحواسية الداعمة لفعل الشعور، والتي تسمح بتحقيقه على مستوى الخطاب وكيفية التواصل بأنساقها المختلفة من سمع، وبصر وشم، ولمس وذوق فعندما تخترق التجربة الإبداعية، تمحو الحدود الفاصلة بين العالم الداخلي للذات والعالم الخارجي، لتنشئ عالما خاصا، يتراوح بين الخيال والواقع و« **إنّ المتشابهات تقوم على كشف هذه التوقيعات، وفك رموزها ولهذا فإن وجه العالم معطى بالشعارات والحروف والأرقام والكلمات الغامضة»**[2]، التي يستعين بها المؤلف لتحقيق الوظيفة الجمالية التأثيرية– على حد تعبير جاكبسون – وإذا علمنا أنّ الخطاب النقدي يسير بجانب الخطاب الأدبي، ويرتبط به ارتباط تلازم، فما مدى احتكام النقاد إلى العقل وما معايير ضبط العالم الحسي عندهم؟ وكيف اهتدى النقاد إلى حواسهم لتشكيل النص النقدي؟ فكيف يشتغل العالم الحسي الحواسي عند النقاد القدامى ودوره في تفعيل ملكة الذوق؟

1– سميأة الذوق عبر تراسل الحواس:

تفطن النقاد القدامى إلى السمة الدلالية المتولدة من فعل التذوق الإبداعي، فاشتغلوا على سميأة الذوق وتحويله إلى معطى دلالي، ولكن تبين لهم أنّ هذا الانتقال لابد أن تمتزج فيه المعطيات الحواسية بما تستدعيه التجربة التذوقية النقدية والإبداعية، ولأنّ المهمة التي ينهض بها هذا العالم الخفي من الذات لا يستهان بها في بناء الشخصية الإبداعية، وفي تمثيل البعد الحواسي لها، ومن زاوية إسهام هذا العالم في بناء دلالة الخطاب.

ونذكر مثلا كلام ابن سلام الجمحي في هذا المقام أثناء حديثه عن شروط الناقد بقوله: **«وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف الصناعات، منها ما تثقفه العين**

[1]– غريماس و جاك فونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ترجمة: سعيد بن كراد، ص47.

[2]– فاطمة الوهيبي، **المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات**، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب الدار البيضاء، 2005، ص16.

ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[1]، والعملية النقدية كما يراها ابن سلام حرفة وفن تستلزم تجانس الحواس بعضها بعضا فيكون الذوق النقدي معبأ بشحنة معرفية وخلاقية تجعله ينآى من أن يكون مجرد تلبية لحاجات يومية فيزيولوجية، وإنما يقوم على تفعيل العالم الحسي، والتعبير عن مكامن الذات، ومنه «**يتمخض نمط الذوق الحي عن شكل الحياة**»[2]، فيعتمد الناقد في فحص النصوص وتمحيصها على طاقات حسية أخرى، لا تقتصر على الذوق فقط، بل يضاف إليه حواس أخرى، سعيا إلى الوقوف على جوهر تفرد الأشياء وبذلك يقوم التقييم على الجانب المعرفي المتواضع عليه بين النقاد يختلف التقويم باختلاف نوع الحاسة، حتى وإن كان أحيانا يتعلق بالانتماء والتحيّز لجانب دون آخر.

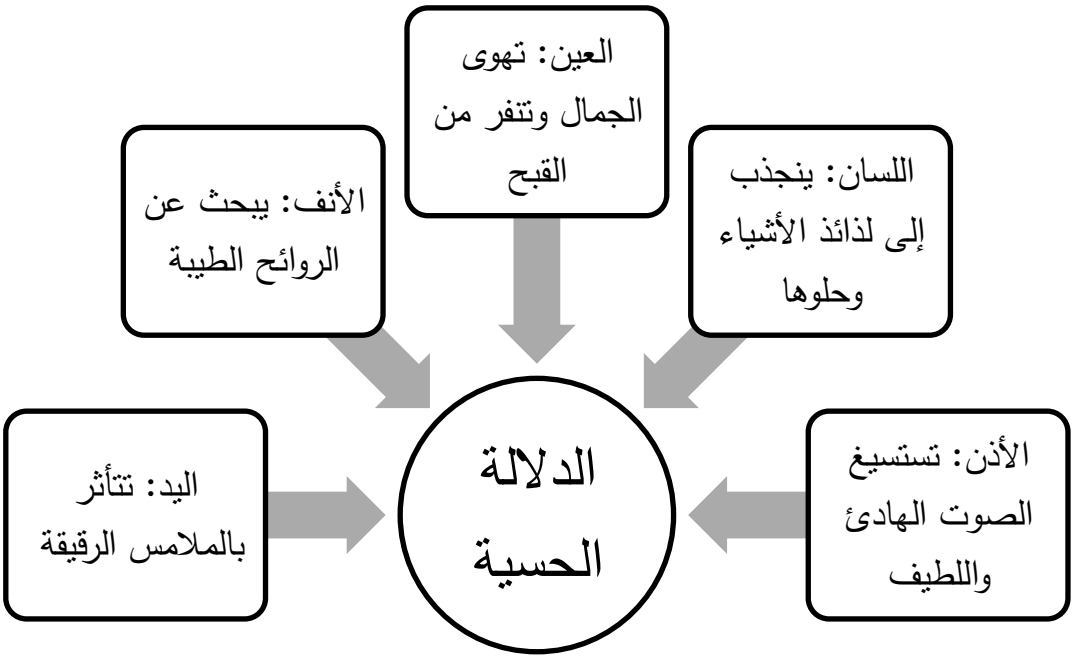
تعد فاعلية الذوق حالة من حالات تشاكل الحواس مع الوسط الخارجي للذات، أو نشاطا حيويا لا يمكن الاستغناء عنه في كل زمان ومكان، بمعنى تفاعل الحواس مع التغييرات البيئية والطبيعية، وحتى الاجتماعية والأخلاقية داخل المجتمع الواحد، فتتبلور من الناحيتين الإدراكية الحسية، والدلالية المعجمية مثل العين والأذن واليد واللسان، من جهة والتركيب التصويري المتأتي من اجتماعها ضمن مواضعات جماعية، وجميعها تستسيغ الجيد والحسن والجميل، وتنفر من الخشن، والقبيح، والرديء، فكان العالم المحسوس بمثابة علامة سيميائية تتضمن جانبين، وهما الموضوع الحسي، والدلالة الحسية، فالإنسان بطبعه يدرك الأشياء من حوله عن طريق الحواس، ولكن نمط اشتغال إدراكه الحسي يتطلب عملية سيميائية مرافقة تنقل هذه المدركات من وضعها الطبيعي المبهم إلى عالم الدلالة[3]، وحيث تتدخل تلك الحواس في إيصال المعطى الحسي الخارجي والداخلي ومن ثم تحويله بفعل الإدراك إلى دلالة، ويمكن تمثيل هذا التداخل الحسي الدلالي في الشكل التالي:

---

[1]– ابن سلام الجمحي، **طبقات الشعراء**، ص03.

[2]- Voir : Jacques Fontanille, **soma et séma, figure du corps,** Maisonneuve et Larousse, Paris,2004**,** p91.

[3]– ينظر: جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص 35.



إنّ التيمات الدالة على الحواس في النصوص النقدية، تحيل إلى تعددية هائلة في المعنى يمكن أن يحتملها السياق والنسق الذي وردت فيه، كما يمكن للقراءة التأويلية أن تفك تلك الشفرات والرموز التي تنبعث منها، لذلك يرى السيميائيون أن النصوص الأدبية والأعمال الفنية كلّها علامات تقعيد، تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، فالحواس والدلالات التي تنقلها من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي يمكن مقابلتها بعنصر السنن والذي هو مجموعة البرامج التي تضطلع بترجمة المثيرات الطبيعية التي تستقبلها مدارك الحس لتندمج ضمن وحدة عضوية مع المكونات المعرفية الأخرى، فتنتقل من طور الممارسة إلى طور التفكير المجرّد، إذ يقوم بتحويل المثيرات الخالية من المعنى والمرجع إلى علامات ذات دلالة داخل المرسلات، وذلك بالاستعانة بالخبرات الحسية السابقة، واستثمار المعرفة بالعالم التي تؤدي دورا حاسما في تحليل الخطابات وتحديد العالم الدلالي داخلها[1]، وأما **بارث** فيرى أنّ العالم الحسي لابد أن يتشاكل مع الفكر والعقل لتتولد الدلالة، ولتوضيح سنن العالم النفسي، ذلك أنّ الوعي النقدي يرتكز على حجم الإبداع، وعلى تحديد فعل الذوق كحدث حسي، والذي لا يستطيع أي نوع من التقييم النقدي أن يجعله منغلقا، ولأنّ العالم المحسوس يظل بعيدا عن تحطيم كل علاقاته بالمعنى، إنه مخترق بفكر حيوي وحي، متولد عن لعبة

[1]–ينظر: عبد القادر فهيم الشيباني، **معالم السيميائية العامة**، ط1، الجزائر، 2008، ص26– 27.

الدوال المتشكلة، ومن العلاقة التي تربط العالم الحسي باللّغة المعبّر عنه، فالعلاقة بينهما علاقة ترابط وتفاعل.

تمثل الحواس حركة التأثير والانفعال في آن واحد، وأما اللّغة، فيمكن اعتبارها تمثيلا ذهنيا لتلك الحواس، ولعلّ لغة العالم الحسّي إذن لم تخرج عن هذه الميزة في كل ما تحمله من شحنات انفعالية، نفسية، توترية، يصعب للذات الإمساك بها، وما لم تؤول لغة الحواس التي تمثلها، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالأدب، الذي هو تعبير عن الوجدان فهو المسيطر على كل الحالات النفسية للإنسان، والتي تدور بالأخص حول اللذة والألم ولقد حدّد (**محمد عفيفي**)في كتابه النقد التطبيقي ثلاث مراتب متدرجة لتصنيف العالم المحسوس، أو ما سماه بالحياة الوجدانية وهي كالتالي[1]:

1-المرتبة الأولى: وهي مرتبة الألم واللّذة، وفيها يعبّر الأديب عن كل ما يمتعه أو يشعره بالألم، وتعتبر هذه المرتبة الأساسية في حياة الإنسان.

1. المرتبة الثانية: مرتبة الانفعالات المنبعثة عن اللذة والألم مثل الفرح أو الحزن والغضب أو الحلم والاطمئنان أو القلق والأمل واليأس...وما إلى ذلك.

2. المرتبة الثالثة: العواطف وهي مجموعة من الانفعالات التي توحدت وتآلفت بشكل خاص حول موضوع معين.

لا يختلف الناقد العربي في طريقة تلقيه للمؤثرات الخارجية، وكذا جل الأحاسيس التي تنتابه أثناء العملية النقدية عن شعور الشعراء، إذا كان الأدب منشؤه نفسي، فإن النقد كذلك، ولكل فعل إحساسي خصائصه التعبيرية والتركيبية التي يسهم في تشكيل الخطاب (نقدي، أو شعري)، وهو الذي يتدخل في بناء الملامح الدلالية، ولذلك يعد التفاعل الشعوري« **ناحية من نواحي الوجدان، الذي هو مظهر من مظاهر الشعور الثلاثة: الشعور، الوجدان والنزوع أو الإرادة، فالفكر هو ناحية المعرفة المرتبطة بالحقائق والمعاني، وإدراكها وتميزها والنزوع هو القوة الدافعة التي تبعث على العمل وتحفز إليه، والوجدان هو الناحية الحساسة للنفس وهو**

[1]- ينظر: عفيفي محمد، **في النقد التطبيقي والموازنات**، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978، ص 27.

موطن السرور والألم، فكل آمالنا وآلامنا ومسراتنا وأحزاننا مرجعها الوجدان»[1] ويمكن التعبير عن هذا التداخل بالمعادلة التالية:

الناقد + إنسان له حواس يتفاعل بها + الاتصال الحساس مع العالم = يصدر حكما نقديا.

المبدع + إنسان له حواس يتفاعل بها + الاتصال الحساس مع العالم = يعبّر شعرا أو نثرا.

سعى النقاد القدامى في أحكامهم النقدية، إلى إبراز هذا الجانب الرئيسي من الذات المبدعة، لذلك راحوا يجمعون بين الفكر الإبداعي والخيال، فالحواس ملكية نفسية للإدراك الذهني، والفكر نابع من العقل، وأمّا التخييل فتتحكم فيه العاطفة، والشعور النفسي لتأدية وظيفته الحواسية الإدراكية أثناء عملية الانفعال النفسي، وأمّا «**التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض**»[2]، وعليه فالأديب نجده دائما يعبر عما يختلج في نفسيته، وباطن شعوره تخفيفا عن تلك الذات الحساسة من جهة، أو تعبيرا عن حالات شعورية لغيره، وما يدور من حوله في العالم الخارجي من جهة أخرى، مما يدفعه إلى التأثير في الآخرين، ومن حيث تعنى لغة الأدب بنقل الانفعالات النفسية مما يحدث لها صدى في نفس القارئ وهذا ما يميزها عن غيرها من اللغات، كلغة العلم التي تعنى بنقل الحقائق والأفكار دون تأثير نفسي، وكلها تقوم على تفكيك المعطيات الإدراكية التي تنقلها الحواس المختلفة، ولكن حتى وإن تفردت واختلفت مناطقها بيولوجيا في الجسم أثناء عملية الاتصال الحساس بالعالم، إلا أنّها تحضر أثناء التنبيهات الحواسية داخل شبكة الأعصاب ككل مترابط، لذلك التفريق بينها لا يفي ببيان المعالجة العصبية للمعومة الحواسية[3]، وإنما شعور الذات يتجسد من تلك القوة الخفية التي تدفع باقي الأعضاء للتحسّس.

---

[1]– عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص 97– 98.

[2]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص89.

[3]- Fontanille, Jacques, **mode du sensible et syntaxe figurative,** p03.

تعرض النقاد القدامى إلى أصناف الحواس المختلفة وعلاقتها الفيزيولوجية والبيولوجية بالذات المبدعة، وما لها من تأثير في تغيير حالات الذات، وأشاروا ضمنيا إلى استحالة تحديد التجربة الإبداعية وحتى النقدية بحدود حاسة واحدة، لأنّ كل حاسة تتطلب الأخرى لاستكمال العالم الحسي الداخلي، وذلك ما تعرض إليه ابن أبي الأصبع أثناء حديثه عن الاستعارة قائلا «**ومن أمثلة الاستعارة في السنة النبوية، قوله عليه السلام: "ضموا مواشيكم حتى تذهب فحمة العشاء" فاستعار- صلى الله عليه وسلم- للعشاء الفحمة لقصد بيان حسن البيان لأن الفحمة ها هنا أظهر للحس من الظلمة" فإن الظلمة تدرك بحاسة البصر فقط" والفحمة تدرك بحاستي البصر واللمس، لأنها جسم والظلمة عرض، فكان ذكرها أعنى الفحمة أحسن بيانا من ذكر الظلمة**»[1]، وكما أورد مثالا من الشعر العربي القديم، مما يعني تنبه النقاد القدامى إلى أهمية تراسل الحواس في تشكيل الصورة البلاغية.

لم يكن الاهتمام بالحواس إلاّ في إطار علاقاتها بدفع عجلة المعنى في النّص وجعله ملموسا، والنظر في الأطراف التفاعلية المشكلة له(الناقد- الشاعر)، ثم البحث عن مدى مساهمتها في توجيه عملية الإبداع، ومراعاة الناقد لمقاصد المبدع-صاحب النص- من جهة ولمستوى وحالة النفس لذات القارئ الذي يتوجه إليه الخطاب من جهة أخرى، دون إهمال المعطيات اللسانية والأسلوبية، التي تتناسق وتتجانس لتشكل عالما حواسيا.

عرف تراسل الحواس في البلاغة، على أنّه تعبير بحاسة من الحواس الخمس بدلاً عن حاسة أخرى؛ كأن تعبّر بحاسة السمع بدلاً عن البصر، وما شابه ذلك، وإن تحولات البصري إلى السمعي والسمعي إلى البصري وتداخل الحواس وتناغمها ما هو إلا معبّر عن النفس الإنسانية الواحدة فليس عجيباً أن تتجلى هذه الوحدة عبر المخيلة التي تعود بالمتعة إلى سماعية الألحان والأنغام والأصوات في الأعمال الفنية مثلا، وبحثا عن التميز أو التفرد.

[1]- ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير التحبير، صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف د ط، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، دت، ص 99-100.

إن تراسل الحواس عبر المخيلة أمر يثير الدهشة ينقشه فنان على زجاج كأس صورة مجسمة من خلال الرؤية والعين، تبدعه مخيلة شاعر آخر بالكلمات في قصيدة شعرية مما يسمح بتغيير أفق انتظار المتلقي من تلك الصورة الحواسية الطبيعية المعتادة إلى تشكيل صور تركيبية جديدة لتلك الحواس، فأبو هلال العسكري يقول في الصناعتين: «**والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه، تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب وينغر للمنتن. والفم يلتذ بالحلو ويمج المر، والسمع يتشوف للصواب الرائع وينزوي عن الجهير الهائل، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المألوف، ويصغى إلى الصواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوخم، ويتأخر عن الجافي الغليظ...**»[1]،وبهذا يقر العسكري بتدخل الحواس أثناء فعل التلقي لتحقيق العملية التواصلية، ووجودها أمر ضروري للتفريق بين أنواع الكلام.

أما البشر فلديهم ما لا يقل عن ستة أحاسيس إضافية، مجموعها أحد عشرة، بما فيها أحاسيس مشاعرهم الداخلية، كمشاعر الألم، وإدراك الحركة، والشعور بتسارع الأشياء، والشعور بالوقت، وكتعريف مقبول على نطاق واسع لمصطلح الحواس، فهو النظام الذي يتكون من مجموعة الخلايا الحسية، التي تتفاعل فيها الحواس الخارجية المرئية مع الحواس الداخلية لذلك يوضح التعريف أن الحواس متعددة ومختلفة المنبع.

ولقد تم التفصيل في غاية ووظيفة كل حاسة بالنظر إلى كيفية الإحساس، فتنقسم إلى قسمين: حواس خارجية وحواس داخلية، وحيث انصرفت السيميائية إلى البحث في كيفية إمكان المرور من الأنساق الحواسية بوصفها خارجية متفرقة(سمع، رؤية، شم، ذوق، لمس)، إلى أنماط المحسوس الداخلية المتآلفة sémiotique du sensibleفسعت إلى التعرف على الآلية

[1] – أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص57.

التي تنقلب فيها المعلومات الحواسية المتأتية من العالم الخارجي، إلى الدلالة الكامنة داخل الخطاب، فيتم التعرف عليها من خلال تفكيك البنى التصويرية والتركيبية.

عني البحث السيميائي الحواسي بالبحث عن المبادئ المشتركة للتنظيم الدلالي العلاماتي وأكد على ضرورة تأسيس تشكيلة تداخل الحواس، فلا يمكن توخي دلالة العالم المحسوس ما لم نعتمد على تركيب متعدد الحواس syntaxe polysensorielle، وفيه تكون أنماط المحسوس مترابطة على نحو لا تشتغل فيه كل حاسة إلا جزءا محددا من التشكيلة التعددية الحواسية configuration polysensorielle[1] ، وهذا التشاكل الحواسي ورد في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم عن أهمية التعاون والتآخي بين البشر بمثل الجسد الواحد: «**عن النعمان بن بشير رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه و سلم" مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد؛ إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسّهر والحمّىّ)رواه مسلم**، ويعني هذا أنّ التركيبة الحواسية متشابكة فيما بينها وكل حاسة تستدعي حاسة أخرى وإذا ظهر عيب في واحدة أثرت في الأخرى.

من هذا المنطلق نستطيع القول إنّ المدوّنة النقدية التراثية، مثّلت العالم الحواسي بجميع أشكاله، خاصة وأن الآراء النقدية كانت تطلق بعفوية، فقد عرف الناقد العربي ببساطته في التفكير وتلقائيته في الحديث، وطبيعته البدوية، حيث تعامل تعاملا مباشرا مع وسطه الخارجي فالحواس مثلت عنده الوسيلة المثلى لتحقيق ذلك التفاعل، إذ يتم فيه الشعور بالمحسوس وتمثيل العالم الخارجي في مخيلته، ومنه التعبير عن كل ما تراه عينه، وتسمعه أذنه...فجعل للّغة المعبر بها ملمسا، ورائحة، وصوتا، **فأمّا** حاسة اللمس؛ فتكشف لنا عن الملمس الخشن لنميّزه عن الناعم والساخن والبارد والمؤلم والممتع، وبذلك تنظم الكثير من علاقات التفاهم والتواصل والاستحسان للأشياء الملموسة.

وقد أشرنا سابقا إلى ارتباط الذوق النقدي بحاسة الشم، لأنها تحتوي على الكثير من المراكز

[1]–voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p 54-55.

الحسية، إذ تقوم بإرسال المعلومات المتأتية من الوسط الخارجي إلى المخ فيحللها فتحكم على الروائح المنبعثة على أنّها عطرة أو كريهة، طيبة أو عتنة، وكذا تكون على درجات مختلفة وبتركيز متدرج، فالأثر الأدبي عند النقاد القدامى عطر طيب، يبحثون عن مواطنه بين النصوص، أو بينما ينفرون من رائحة نتنة ، فبمجرد تلقي العمل الأدبي تستعيد الذات المتذوقة معرفتها بالشعر وآلية النظم كرائحة تحملها خصوصية اللغة ثم خصوصية الوعي بتلك اللّغة وخاصة خصوصية البناء والتفرد في الأساليب الإيقاعية، وتبقى البيئة من خلال انفتاح الأفق البيئي ونمطية الحياة وسكونيتها، وما كان من تحولات مرئية محسوسة من جهة، أو غير محسوسة، مؤدية إلى الفهم الحواسي للواقع فهماً خاصاً، فلم يعد الشعر كلاما متلفظا يسمع فقط وإنما يتلذذ المتلقي بعطره ورائحته سمعا وشما ومن ثم تذوقا، وما تأسّس بذلك عليه من شعور بالتفرد، فهو متصل بالبنية الإيقاعية بما تشتمل عليه من وزن وقافية وتوازنات صوتية فنية، وغيرها.

إنّ الحس الذوقي يتصل بالبنية النحوية بما تشير إليه خصائص القواعد النحوية القياسية وآليات الخروج عنها، والتعقيد الناتج عن ذلك الخروج، بالقياس إلى الأنموذج القياسي في تركيب الجملة الشعرية، ثم ما يتصل بالواقع الموصوف شعراً، وما يتصف به ذلك الواقع من سمات تعبيرية من قبيل تثبيت الواقع، وعدم الحاجة إلى التجريد، ووهم الحسية، وفلسفة الوجود، إنها شكل من أشكال تأسيس بنية التركيب الحواسي، وتعدد أنظمة الحواس، وبما تشتمل عليه من دلالة على تفرد الشاعر، وما قد تتوفر عليه من إشارات إلى خصوصية المعنى، لم يكن النظر النقدي فيها أو إليها دقيقاً منفصلا عن العالم المحسوس، فكل حضور داخل هذا الحقل يكون مزوّدا بوضعية تتّخذ وضعية التلفّظ المرجعية(الأنا) مقياسا، وبذلك تنبثق أدوار عاملية ذات طبيعة موضعية ثابتة وتنقسم إلى ثلاثة عوامل:

1- عامل – مصدر: وهو يمثل الوضعية الأصلية لكل توجه.

2- عامل – هدف: ويمثل الوضعية المستقصدة من كل توجه.

3- عامل – مراقب: وينهض بتعديل التوجه من خلال تنظيم التداخل بين المصدر

والهدف.[1]

تتخذ الذات الناقدة أثناء تلقي العمل الأدبي حاسة الذوق أساسا لتذوقها، لأنها الحاسة التي تحتوي على خلايا حسية، للتمييز بين المذاقات الرئيسية من حلو، أو حامض أو مالح وتلك الخلايا الحساسة لواحد أو اثنين منها؛ ومن ثمّ تنتقل النبضات العصبية إلى القشرة المخية حيث يتم إدراك الطعم، وبذلك تخلق وضعية أصلية أولية(عامل – مصدر) توجه بها كل معرفتها بالعالم الخارجي إلى حاسة السمع لما لها من ذبذبات تساعد على سماع الأصوات، فهي تكمن في قدرة الأذن على التقاط تردّدات الموجات الصوتية المتعلقة عبر الهواء وإدراكها، فتتحد معها لتشكل الوضعية الثانية أكثر تدرجا(عامل– هدف) وبعدها تنبثق الوضعية المراقبة (عامل –مراقب) بالنظر إلى الشعر كونه أنساقاً لغوية تؤديها الأشكال التعبيرية المتنوعة، فالناقد يوجه حواسه الحساسة نحو تلك التعابير، وهذا يعني أن الوعي الحسي باللغة عند الناقد والشاعر على حد سواء، كان يقوم على نموذج الحقول الحواسية ووفق تشاكل الحواس الخمس المعروفة سعيا وراء إقامة تركيب حواسي يقوم على مبادئ تنظيمية مشتركة، تم تأسيسه بعد الحقل الحواسي الذي يتخذ هذه الشراكة الحواسية في الحسبان[2]، وانفتاحاً من وعي الناقد اللاحق بشكل أو بآخر بضرورة إدماج هذا العالم الحساس في تشكيل العالم الدلالي و بناء الآراء النقدية، وهناك من النقاد الشعراء الذين حاولوا تأسيس هذه الميزة في بيان الرأي النقدي المتصل اتصالا شديدا بعالم الحواس.

استنادا إلى ما وقفنا عنده في بيان تراسل الحواس ووظائفها سنحاول من خلال مدونتنا النقدية التراثية أن نبرز هذا الجانب عند النقاد القدامى وآليات اشتغاله في الأحكام النقدية وما أثره على المتلقي، ذلك أنّ البحث عن المبادئ المشتركة للاستدعاء الحواسي داخل الخطاب يستدعي البحث في الأنساق الدلالية والتيمات الشعورية المحيلة إلى ذلك العالم لإخراجه من الكمون إلى التحقيق، ومنه فإن ضرورة إقامة مزج بين أشكال الحواس المتجسدة في التراث النقدي واستخراج

[1]- voir : Jacques fontanille, **Sémiotique du discours**, p152-156.
[2]- voir : Jacques, Fontanille, **soma et séma**, p 97-98

المعايير اللازمة لوضع أنماط المحسوس بالجانب النظري للتركيبية الحواسية، والتجلي الحواسي أمر ضروري، ثم إن توجيه الاهتمام إلى انبثاق الدلالة من الحساسية يعود إلى مصدر هذه الحساسية الذي يمثله كل من الجسد الخاص والبدن، كونهما يربطان بين مستويي اللّغة حسب الطرح الذي ظهر في كتاب سيميائيات الأهواء، والذي يرى بأن عملية مجانسة الوجود السيميائي، والتي تتم من خلال الجمع بين التلقي الخارجي والتلقي الباطني، تعتمد على وساطة الجسد الخاص... وتتفرع إلى أحاسيس حركية داخلية تتعلق بالبدن وتتمثل خصوصا في ضربات القلب والحركات التنفسية وتدعى التحريكات الباطنية وأحاسيس حركية خارجية ترتبط بتنقلات الجسد الخاص أو بعض أجزائه وتدعى التنقلات[1].

لقد وظف النقاد العرب هذه الميزة البلاغية في كتاباتهم النقدية وفي مواطن متعددة للتعبير عن أحكامهم النقدية وتثبيتها، وكما أدركوا أهمية الحواس في بناء العالم الشعري الحسي وفي إدراك العالم الخارجي، فالناقد يقوم بصهر ذائقته النقدية وما فيها من أفكار وأحكام مع عالمه الخارجي، حيث يحدث تفاعلا وتجاوبا بين الحس والعقل معا، فحين تلتذ كل حاسة من الحواس عندما تعثر على ما يماثل اعتدالها في الشيء المدرك الذي يقع في مجال إدراكها فمثلها كان الشاعر يعمد إلى الصور التراسلية والمزج بين الحواس، فإن الناقد كذلك يعتمد التراسل الحواسي لاستقطاب المتلقي وإثارة الانفعال النفسي فيه، كي يشعر بما يشعر به، وكل هذا ليتجسد الحضور الشعوري بين الطرفين، يقول ابن طباطبا:«**وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو راق وما ماجه ونفاه فهو ناقص، ... إنّ كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها، ورود الطيف باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضاد معها فالعين تألف المرأى الحسن، وتغذي بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يتلذ بالمذاق الحلو**

[1]- Voir : Jacques, Fontanille,**soma et sema**, pp9-11.

ويمج البشع المر، والأذن تتشوق للصوت الخفيف الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق»[1].

يبدو من كلام ابن طباطبا مدى ارتباط الذات المبدعة بالحواس؛ ومن ثمة يتوضح أنّه ارتباط تفاعلي بين الشعور والحواس، فالذات الإنسانية لا يمكن لها تحصيل التواصل مع ذاتها ومع الذوات الأخرى، ما لم تستعن بحاسة من حواسها، ذلك أنّ عالم الحواس يستدعي بعضها البعض، فتتآلف فيما بينها، ولقد أكدت الأبحاث الحديثة في مجال العلوم العصبية المعرفية أن الحواس وإن تفردت واختلفت مناطقها بيولوجيا في الجسم أثناء عملية الاتصال بالعالم، إلاّ أنها تحضر أثناء عمل التنبيهات الحواسية داخل شبكة الأعصاب ككل مترابط، لذلك فإن التفريق بينهما لا يفي ببيان المعالجة العصبية للمعلومة الحواسية[2]، وإنما تقوم بوظيفة استدعاء كلي للحواس للتعبير عما يعتمل في باطن النفس من خطرات البال، ولتشمل استجابة المتلقين فتمنح شعورا بالانجذاب أو الاندفاع، فيمكن تلمسه ورؤيته، مما سيستلزم إذا تجميعها في وحدة متجانسة كفيلة بشرح دلالة الكون الحسي وعدم التفريق بين الحواس[3]، وكما تؤكد جهود الجاحظ، والآمدي، وعبد القاهر الجرجاني، والقرطاجني وغيرهم من النقاد والبلاغيين في ضمن مفهومهم للشعر، بقيمة الحواسية، وهندستها التركيبية في النصوص الإبداعية والنقدية؛ إذ هي إسهامات جادة تبحث في حدود المعالم الشعورية والنفسية للذات، وهو ما فرض على اللغة النقدية أن تتخذ اللغة الواصفة الواصفة مجالا لها، ولعل الآمدي حين حصر في عمود الشعر شروطا وقواعد شعرية، لم يغفل هذا الجانب، ويظهر ذلك في موازنته بين أبي تمام والبحتري هذا العمود الذي كانت بوادره عند القاضي الجرجاني ثم الآمدي، وانتهى إلى المرزوقي فحدّده في سبعة أبواب ولكل باب معيار، يتمثل في«...**شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة، كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ**

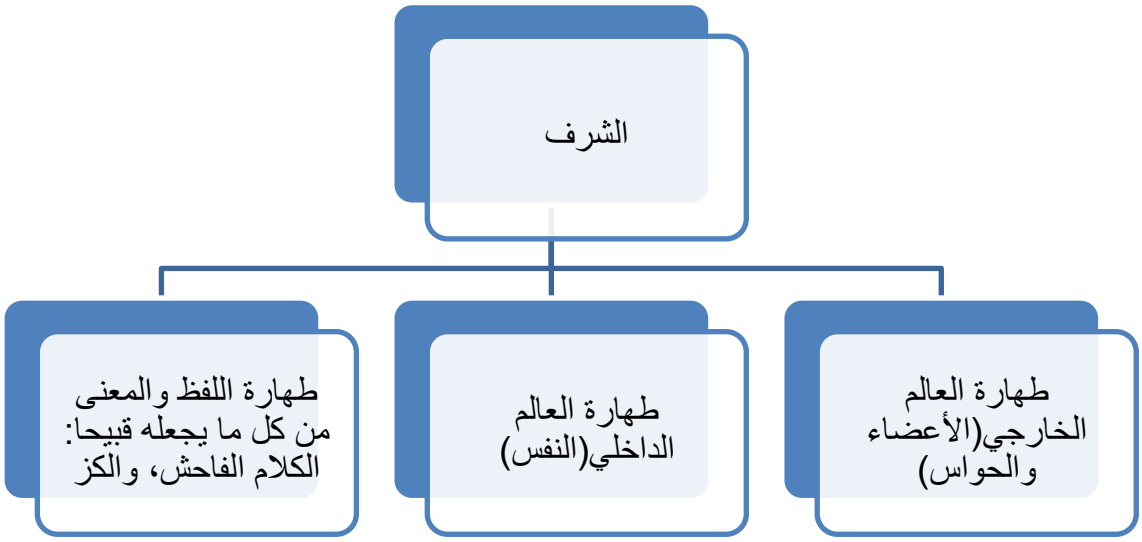
[1]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 20.

[2]-Voir : Jacques, Fontanille,**mode de sensible et syntaxe figurative**, p3.

[3]-Voir : Merleau Ponty, **phénoménologie de la perception**, p14.

الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا تكون منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار»[1]. ..

تعكس هذه اللغة الواصفة جماليات الشعر في مكوناته، ثمّ إنّ الإشارة إلى قدرة معالقة الحواس المتعددة بعضها إلى بعض، نستشفه من شرف المعنى وجزالته، ذلك أن لفظة الشرف تدل على النقاء والصفاء، كما تدل على شرف الذات من كل ما يدنسها، والشرف بمعنى الطهارة من دنس الأعضاء الخارجية للذات، ومنها الحواس، بالنفور مما يعمم الآثار عليها، وما ينجر من طهارة في القيم الأخلاقية والانفعالية، وهو تحويل التأثيرات الخارجية بفعل الحواسوثم نقلها في شكل صور مدركة في الذهن، ومنه التعبير عنها لغة، تنتقل بها الحواس من صفتها المتفرقة (شم، ذوق، لمس، رؤية، سمع) إلى أنماط حواسية متآلفة تحمل دلالة حسية ومن عملية قلب المعلومة الحواسية إلى دلالة للعالم المحسوس، ويمكن تمثيل هذا الكلام بالمخطط التالي:



[1] – المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد،**شرح ديوان الحماسة**، ص9.

لقدأكد النقاد على ضرورة ارتباط الشرف بالجزالة؛ بعد ربطه بقوى النفس البشرية وحواسه، ولكن لا يتحقق هذا التجانس إلا استنادا لمعادلة المحاكاة التي تتجلى فعاليتها الجمالية بتفعيل الحواس مع العالم الخارجي، ومن ثمة استخراج المبادئ المشتركة للوضع الحواسي في الخطاب النقدي والقائم على القوة المتخيلة التي تكمن قدرتها في خلق المفارقة بين التجانس والموافقة، والمغايرة والاختلاف للمدرك أو المحسوس، فهي كما قال الفارابي: «..**حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك أنها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حسّ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس**»[1]، وهو اكتشاف تنوع أنساق المحسوس بحثا عن استخراج نواة مركزية للتعددية الحواسية. (polysensorialité) وحيث يستوجب الأمر التركيز على البعد الحواسي المتعدّد من حيث أثره في الخطاب؛ فالمستوى السطحي يعرض مجموعة من العلاقات التي تعود في أساسها إلى لغة إشارية لفظية وغير لفظية، فتكون بذلك الصور الخيالية والتركيب الصوري في الخطاب الأدبي خاصة المجال الأنسب لتجسيد هذه الدلالات الشعورية الحسية والحاملة للتفاعل الحواسي مع العالم الخارجي، بحيث تعبّر الأنساق الحواسية بشكل جلي عن هذا التمازج والتراسل، وهو ظاهر في التمثيلات والتشبيهات التي لا يستقيم المعنى ولا يؤثر في السامع دونها، خاصة وأنّ حواس الذات المبدعة أكثر تأثرا بالعالم، وهو الأمر الذي يستوجب التركيز على البعد الحواسي المتعدّد الأشكال التعبيرية من حيث أثره في الخطاب الأدبي بشكل خاص وتبعا لمراحل تجانس هذه الأنظمة في التجارب الإدراكية.

وتعدد أنواع التراكيب التي تؤسسها الأشكال الكلامية على الرغم من طغيان التركيب الحواسي الذي تنسب إليه كل حاسة، على شاكلة ما يسمى بـ"**السيميائية البصرية**" التي تخضع إلى أصناف مختلفة من المنطق المحسوس باختلاف أساليب تجلياتها من مثل، الرسم والتصوير الفوتوغرافي، والسينيما....ولهذا قدم جاك فونتاني في كتابه "**الجسد والمعنى**" مجالا أكثر اتصالا

[1] – الفارابي، **كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة**، تح ألبير نصري نادر، ط4، دار المشرق، بيروت، 1982 ص89.

بالعالم الحسي وهو الإيمائية gestualitéوالتنفسrespiration والحسية الحركية sensori-motricité إلى قائمة الحواس الخمس المعروفة[1]، لتؤدي دورها في تفعيل الدلالات الخطابية.

استنادا إلى آليات اشتغال الحواس في التراث النقدي، تتبدى حاسة الذوق، اللفظة الأكثر انتشارا وتداولا على ألسنة النقاد؛ ولشدة اتصالها بما يصدر من أحكام نقدية، ولأنّ العملية الذوقية تتولد عند كل من المبدع والناقد معا، كما أنّ هذه الحاسة ارتبطت باللّذة الإبداعية أو لذة الكتابة على حد تعبير رولان بارث، فهي كأداة إدراك تثير في نفس المتذوق لذة فنية وشعورا داخليا قويا تعبيرا باللّغة عن الجوارح والمشاعر الخفية في الذات، فالذوق هو حصول ملكة البلاغة للسان، كما أنه حسي في الذات يعين على علاج الأشياء باللسان للتعرف على طعمها فيعالج فنيا الأشياء فتتمكن النفس من التعرف على ما فيها من جمال[2]، ويعني هذا أنّ الذوق ملكة يدخل في تركيبها كل من الحس والعقل، وأنّ الجمال الفني متأت من الذوق الحسي.

تعد اللّذة إذن من الأمور النفسية التي يطلبها المتلقي أو يسعى الشاعر إلى إحداثها في نفسية المتلقي «**وقد ربط الخليفة العباسي المتوكل على الله، جعفر بن المعتصم في ما نسب إليه من نقد شعر البحتري، بين تلقي الشعر وفهمه، ومن ثم تحقيق اللّذة، فنصح هذا الشاعر بقوله: «ليّن كلامك حتى يفهم، فإنه يلذ ما يفهم، فهو يشير إلى اللّذة بصورة مطلقة ويرى أن اللّين والوضوح في الشعر من دواعيها، ومثل ذلك ما وصف به أبو تمام قصائده فقال:**

أَلَذ مِن السَّلوَى وأَطْيَب نَفحة من المِسْكِ مَفْتُوتا وَأَيْسَر محْمَلًا

فربط بين الشعر وبين لذة الطعام، بمعنى السلوى أي العسل، والرائحة الطيبة: نفحة المسك»[3]، وهذه الصورة التمثيلية لتجلي الحواس يشتغل بها الناقد كذلك، فقدامة بن جعفر مثلا حين يحدّد صفات الشعر نجده يقول: «...**وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها**

[1]– Voir : Jacques, Fontanille, **corps et sens**, pp17-18.

[2]–أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1972، ص41.

[3]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص209.

ليكون ما يوجد من الشعر قد اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلّها، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها، ويسمى شعرا في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذا الحال يسمى شعرا في غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين ينزل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من الرديء، أو وقوفه في الوسط الذي يقال لما كان فيه: صالح أو متوسط، أو لا جيد ولا رديء، فإن سبيل الأوساط في كل ما له ذلك أن تحد بسلب الطرفين، كما يقال مثلا في الفاتر – الذي هو وسط بين الحار والبارد– إنه لا حار ولا بارد، والمز –الذي هو وسط بين الحلو والحامض– الذي إنه لا حلو ولا حامض»[1]، فالحس مرتبط أشد الارتباط بالعالم المرئي المحسوس من الذات، بحيث يسقط النقاد تجاربهم الحياتية على تجاربهم الإبداعية والنقدية.

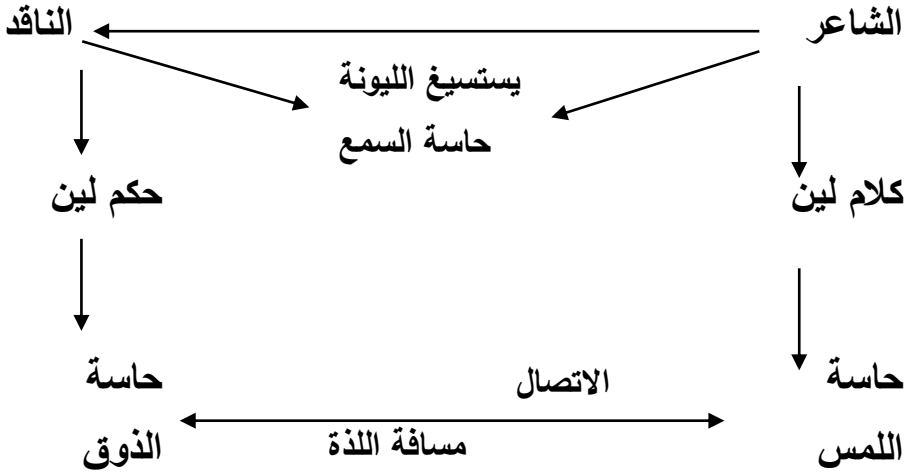
ففي المثال السابق دلالة واضحة على طريقة تداخل الحواس بين اللمس والذوق والسمع فموضع التراسل الحسي مقترن بجودة الشعر، إذ يتلذذ الناقد بالشعر الجيد، وينجذب إليه، يكون كالطعام الحلو الطيب، واللّباس اللّين الملمس، فقد جعل من الكلام شيئا يلين، ويخشن يطيب مذاقه، وكما يمكن أن يكون مرا، وكل هذا لأنّ طبيعة الإنسان تميل دائما إلى تلك الأمور المحبّبة للنفس وتنفر من كل ما هو مكره لها، ويظهر الحكم النقدي مبني بالأساس على حاستي اللمس والسمع، ولا تشتغلان إلا بأمر وتوسط حاسة الذوق؛ وهو ما يظهر دور تداعي الحواس، والتعالق ببعضها البعض لتعميم الآثار على حس الذاتوي، فالكلام المستحسن مصدره حسن التذوق وحسن اختيار الألفاظ من طرف الشاعر، ومعرفته أنّ نصه موجّه للتقييم والتعديل من طرف الناقد ذوقا وسمعا وتفاعلا، فقدامة بن جعفر كما يبينه كلامه جعل جودة الشعر مقترنة بالعالم الحسي، ولم يذهب بعيدا في توضيح رأيه عن الطبيعة التي يعيش فيها، وعن الأمور الحسية التي يحس بها، فالجودة عنده هي الأوصاف المحمودة، وأما الرداءة من الخلال المذمومة، ذلك لأن الصفات جانب مرئي ومحسوس من الذات تتدخل الحواس سمعا ورؤية وقولا، لتميز بين المستحسن والرديء، وحيث تمثل اللغة الحسية أول مظهر بارز ودال على

[1]– قدامة بن جعفر، أبو الفرج، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، 1979 ص18–19.

اشتغال الحواس في الفكر النقدي، ولقد قسم النقاد التعبيرات الدالة على الحواس إلى صنفين هما: 1- الأوصاف المحمودة يمكن التعرف عليها بالحواس.

2-الأوصاف المذمومة يمكن تمييزها عن المحمودة بالحواس.

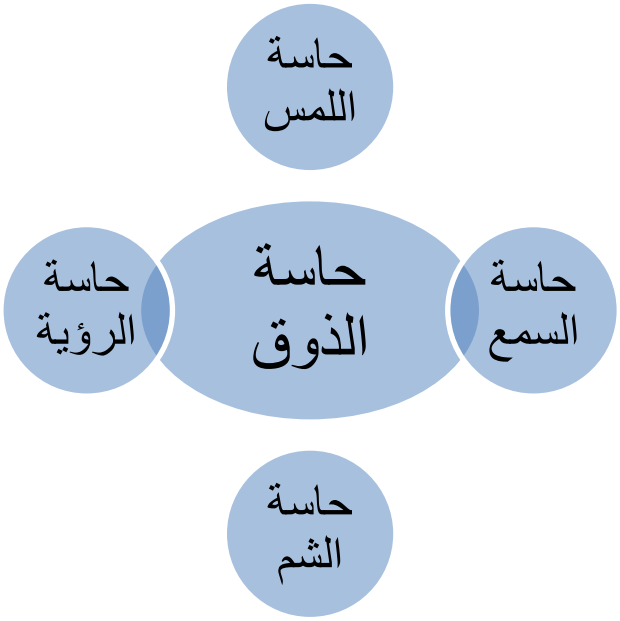
أما الحال الوسط بين الأمرين فهو الذوق الذاتي والذي يتم بالحواس كذلك، ليكون القاسم المشترك بين الأمور الثلاثة هو اشتغال الذوق الحسي، ويحدد تحول الحدث اللغوي من المعلومة الحواسية ومن شكلها الطبيعي، وعبر النواة الحسية(قابلية التمييز) إلى صورة إدراكية تعبر عنها اللغة النقدية، ليكون الحس القاسم المشترك بين المحسوس والمجرد من الأشياء، وهكذا تتأسس المسافة بين الشاعر والناقد بحاسة التذوق واللّذة، وباشتغال باقي الحواس خاصة -إنّ الثقافة النقدية التي كانت قديما تعتمد على حاسة السمع ثم التذوّق- وفي هذا الصدد يقول ابن رشيق: «**فمعرفة النفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة**»[1]ويمكن أن نمثل لهذه العلاقة بالمخطط التالي:



الواقع أن الخوض في مسألة تقنين الاشتغال الحواسي يخضع الحواس إلى معيار المسافة الفضائية والاتصالية، فهناك ما يسمى بحواس الاتصال ومثالها(الذوق، اللمس)، وأما حواس المسافة فهي (النظر والسمع) وبحيث تكون حاسة الذوق هي الأكثر استجابة عن غيرها

[1] - ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ص290.

من الحواس، فهي تتأتى من فعل الإدراك والحس الجمالي، ولها ارتباط بالتجربة الحواسية التي الجامعة بين الإنسان والعالم الخارجي، وأما الإدراك عندما نخضعه لفعل التخطيب (الخطاب) فيتحوّل من طابعه المحسوس إلى دلالة ذات طبيعة معرفية وخلاقية[1]، ثمّ إن جوهر التفاعل بين العالم الطبيعي والعالم الحسي يولد صورا خطابية متجسدة في عالم اللّغة الحسي، وهو بالفعل ما أحدثه الناقد العربي، حيث حوّل لذة الطعام إلى لذة الشعر لتصبح كآلية كلامية، تغلب عليها العفوية والسليقة، فلم يتمكن الناقد الانسلاخ من الطبيعة، ولا من الأنساق الثقافية التي تمنحها تلك الطبيعة، فالتمتّع بالكلام الجيد واللّين منه، والحلو الرقيق والعذب، وكل ما يثير من تفاعل في سمع المتلقي للأشياء، هي نفسها المتعة واللذة بالطعم الطيب، فاللّغة يتلذذ بها قائلها ومستمعها كالطعام الحلو والطيب، وإن استخدام مثل هذه الصورة الخيالية، ما هو إلا انعكاس لما تسعى إليه الذات لتمثيل الواقع وتصويره خطابيا، مما يخلق نوعاً من اللذة الحسية والذهنية تجاه خبايا النص واللامتوقع أو اللامنتظر في صوره وجمالياته الفنية، ويحتل الذوق بذلك النواة المركزية، والشكل التالي يوضح ما سبق القول فيه:



[1] - Voir : Grignaffini G : **pour une sémiotique du goût**: **de l'esthésie au jugement**, in nouveaux acte sémiotique pulin, université de Limoge, Paris 1998, p29.

تنتقل اللّذة من الإدراك الحسي إلى الإدراك العقلي؛ وهو أساسا يشتغل في فضاء محدّد من الإدراكات الحسية؛ بمعنى ليست كل مواقف الإنسان المتأتية من الشعور والأحاسيس تسقط على الذات نفسها، إذ يمكن أن تؤثر في الطرف الثاني المتلقي، ويبقى سلطان العقل هو الفاصل يقول عبد المحسن حسن« **حين نميز الصواب من الخطأ، فإننا نكون إزاء واقع نصدر عليه حكما من الأحكام، في حين أنّ العمل الفني بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم من الأحكام نظرا لأنه ليس لها أية كيفية أو أي محمول**»[1] والأحكام النقدية التي يصدرها النقاد، خاصة أصحاب النقد المنهجي الموضوعي يختلف عن النقد الانطباعي الذي كان سائدا في القرن الأول وفي العصر الجاهلي– حيث سعى النقاد إلى تجاوز كل ذاتية وحكم فردي عبرت فيه الذات عن حالها أثناء تذوق العمل الأدبي، ولكن تلك الممارسة الذوقية واللّذة الحسية حتى وإن انبعثت من الحسي والذوقي إلاّ أنّها، في الأخير، تحتكم للعقل وللأسس الشعرية والقواعد الموضوعة لذلك (طريقة عمود الشعر مثلا) فذلك التذوق هو ما يطلق عليه التذوق الجمالي، لأنه «صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات، دون أن يكون في الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية»[2]، والاشتراط على الشعراء باحترام قواعد الشعر فهو نوع من التوجيه الضمني إلى تفعيل الجانب الحسي وطغيان التركيب الحواسي، فإذا كان أساس الشعر إقامة الوزن وتشكيل الصورة الشعرية(لفظا ومعنى) فهذا لأنه يعتمد في الأساس على الحواس، والناقد كذلك يبني آراءه على ما تلهمه حواسه من صور ومذاقات حسية.

نأتي الآن إلى إيراد نمط آخر من الذوق النقدي المعتمد أساسا على الحواس، وبشكل أكثر على حاسة الذوق المبني على اللذة النفسية المعنوية، فهذا **(عبد القاهر الجرجاني)** في كتابه أسرار البلاغة حين يتحدث عن اللذة الشعرية التي منبعها حسن تخير اللّفظ، ذلك «**أنّ السامع يجد عند وقوع هذا اللفظ في سمعه حالة في نفسه شبيهة بالحالة التي يجدها الذائق**

[1]– ماهر عبد المحسن حسن، **مفهوم الوعي الجمالي في الهيرمينوطيقا الفلسفية عند غادامير**، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص118.

[2]– ماهر عبد المحسن حسن، **مفهوم الوعي الجمالي في الهيرمينوطيقا الفلسفية عند غادامير**، ص118.

لحلاوة العسل، حيث يوضح أن اللّذة التي يؤدي إليها اللفظ والكلام المرضي والمقبول، هي حالة محمودة، فاللّذة عنده حالة نفسية حسنة تعبّر عن الرضى والقبول، وتنشأ عن أحاسيس مختلفة، منها السمعي ومنها الذوقي ومنها الفكري»[1]، فالشعور بالمتعة النفسية والراحة الداخلية للذات تمثل شكلا من أشكال الذوق النفسي، ويتضح من هذا القول أنّ **الجرجاني** جمع بين الحواس أوّلها حاسة التذوق مع مدارك خارجية من الطبيعة أو البيئة (العسل)، فلمسات الحس تشابكت مع أحكام العقل، والعسل مادة غذائية، تتميز بحلاوتها وتفردها من حيث الميزات والفوائد، (لمنافعها الكثيرة التي ذكرت في القرآن الكريم) من جهة وكيفية الحصول عليها(فيها مشقة وتعب)، فكان بإمكان أن يقول (حلاوة السكر) لكن فضل لفظة العسل عنها لإدراكه ما في تلك اللفظة من وقع أكثر وما لها من أسرار، وهنا نوع من إعمال الفكر، ولقد عرف ما للبيئة من أثر واضح في نفسية الأديب وروحه الأدبية، فيتشكل بتشكلها، «إذ ليس الإنسان ولا شمائله مما يذاق بحاسة الذوق»[2]، فالذوق يصبح أذواقا متعددة ومتنوعة حسب تعدد النفسيات والحالات، وتمثل طريقة للتعبير عن الفكر.

إن التمعن في القول السابق يبرز مدى ربط النقاد صورة الفكرة الذهنية المعبر عنها بصور الطبيعة أو البيئة، إنّ لها بالضرورة بعد حسي متميّز يعيد تشكيل العالم بشكل محسوس فيكون كوسيط يحوّل العالم المادي من طبيعته الحواسية إلى إشارات وإيحاءات ذهنية دالة فيستوعب بالحواس اللذة الشعرية بفاعلية، ويمارسه تحت توجيه الحواس الأخرى إلى نمط الفكر النقدي القديم، ولأنه ليس من المتيسر اتفاق الناس في تدبر الجمال في القول، كما أنهم لا يتساوون في إدراك الجمال المدرك بالحس، ومقاييس الجمال تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة و«**حيث يصدر الناقد حكما جماليا على عمل فني فإنه يكون في أحد وضعين: إما أنه يحدثنا عن خصائص الشيء نفسه، فيتبين فيها جمالا أو قبحا، بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح، وإما أن يحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل فيكون إحساس الرضا**

[1]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص211.

[2]– ابن أبي الأصبع،**تحرير التحبير**، ص 112.

أحيانا والنفور حينا...ومن ثمّ فالحكم الجمالي الذاتي يقوم على فرض صفات خاصة في عقل الناقد أو في نفسه على الأشياء التي يصفها فيما بعد بالجمال أو القبح»[1]، فكل ما تحمله الطبيعة من مظهر حسن ومشتهى فيه، كلما ازدادت رغبة النقاد في تقريب صورة هذا الجمال والحسن إلى السامع، فتكون الطبيعة مصدر إلهامهم وإحساسهم، لذا ركز النقاد كثيرا في أقوالهم على العلاقة بين الإلهام والتعلّم والإبداع، وما له من أثر في جودة الإبداع عامة والشعر خاصة.

إنّ المتلقي يشتهي الشعر اشتهاؤه للملامس الناعمة، وهنا ينتقل **ابن طباطبا** إلى الحديث عن المجاز المركب، إذا صح التعبير، فينقل اللّذة إلى حاسة اللمس لا إلى حاسة الذوق، وكأن الحاستين معا تشتركان في التمتع بالشعر، واللافت للنظر هو ربط **ابن طباطبا** الشهوة الشعرية بأصلها المادي وهو هنا الطعام، وإلى ما يتصل به من حاسة اللمس، ويبدو أول ربط بين الشهوة واللذة عند العرب والمستعربين[2]، الذين بنوا حياتهم على إشباع النفس بالشعر وحلاوته، وعلى الطريقة نفسها، نجد ابن طباطبا يتحدث في عيار الشعر عن علّة حسن الشعر بقوله: « **بأن للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم، لا تحد كيفيتها كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم وكالنقوش الملوّنة الشهية الحس،... أعني الأشعار الحسنة للفهم فيلتذها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصبيان للبارد الزلال لأن الحكمة غذاء الروح فأنجع الأغذية ألطفها، وقال النبي (ص): "إن من الشعر حكمة" وقال عليه السلام: "ما خرج من القلب وقع في القلب، وما خرج من اللسان لم يتعد الآذان»**[3]، وأصبح الذوق ومرادفاته (اللذة، الشهوة الحلاوة، المذاق) يجسد علامة للجودة وأساساً للشعرية، وقوله أيضا: «**وإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر وأخفي دبيبا من الرقي، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخّى الشحيح وشجّع الجبان وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإثارته، وقد قال النبي (ص):**

[1]– عز الدين اسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض، تفسير ومقارنة**، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 65– 57..

[2]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص221.

[3]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص21.

"**إن من البيان لسحرا**»[1]،ومنه تغدو إذن حاسة الذوق بمعية الحواس الأخرى في تشاكل وانسجام مع الطبيعة والعالم الأهوائي الشخصي للناقد، فيتشكل المستوى الفني للعملية النقدية، وتتحقق الشهوة واللذة الفنية وتظهر بصمات التعبير الحواسي واضحة في كلام **ابن طباطبا** فإذا حلّلنا المقولتين ألفينا تقنية التعددية الحواسية بادية بشكل كلي، وحيث يلتقي العالم الطبيعي مع العالم الشعوري كما سنمثله في الجدول التالي:

الحاسة / اللفظة	الذوق	السمع	البصر	اللمس	الشم
لطيفة			+	+	
اللذيذة	+				
الأراييح الفائحة					+
الطيب	+				
النسيم					+
النقوش الملونة			+		
الشهية	+				
يلتذها ويتقبلها	+	+	+	+	+
يرتشفها	+				
البارد الزلال	+				
غذاء	+				
الحلو	+				
إطرابا		+			
	8 مرات	**مرتان**	**3 مرات**	**مرتان**	**3 مرات**

[1]– المصدر نفسه، ص22.

يبين الجدول أعلاه أنّ العملية النقدية ترتبط بشكل جلي بحاسة الذوق وبآلية التلذذ بالمأكل ذلك أنّ الطعام كما هو معروف هو الحاجة الحيوية الثالثة بعد الهواء والماء، وذلك يرينا كم كان موقع الشعر مهما من ناحية ويرينا من ناحية أخرى كيف كان العربي يربط بين المادي والذهني بعلاقة نفعية، ولأنّ الشعر يعد الحاجة الأدبية الأولى عند العرب، والناقد الفذ بحنكته وعقله يرفع من قيمة الفكرة المحسوسة المرئية، ويجعلها متميزة قريبة من فكر المتلقي والوصول إليها من أهم أنواع اللذة النفسية، ففي تتبع صور الجمال، من مجاز، واستعارة وتشبيه، وهي ضروب تحرك القارئ إلى معرفة الفكرة وإدراكها، تلك التي يعبر عنها النص، وبها يستطيع الناقد أن ينقل القارئ من منطقة العقل ويتتبع الفكرة إلى منطقة الحس والشعور بالنشوة واللذة النفسية العارمة، فيقول الجرجاني: « **ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ كما قال:**

وَهُنَّ يَنْبُذْنَمِن قَوْلِ يُصِبْنَ بِـه مَوَاقِع المَاء مِن ذِي الغِلَّةِ الصَادِي

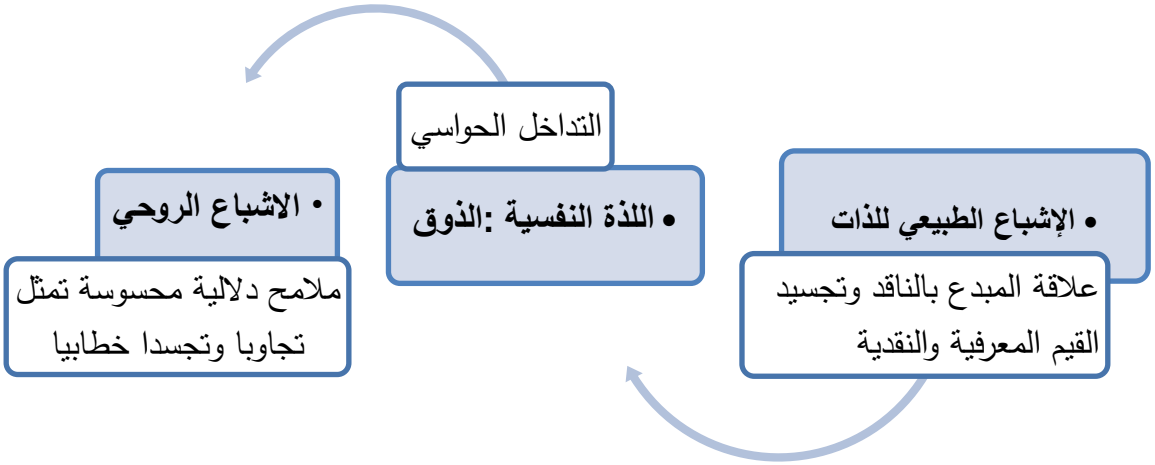
أشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله»[1].

حاول الناقد العربي إذن أن يجمع بين صور الطعام ولذاته وبين لذاته النفسية، ولذة الشعر وكان لابد للذات المتلذذة المتموقعة بين نمطين من الإشباع من وسيط حسي أكثر تجسيدا وواقعية، تماما مثلما يبحث الإنسان لإشباع جوعه، لذلك تحضر قرائن متعددة تدل على حاسة التذوق واللذة؛ وهي كما يمثّلها الجدول هي الأكثر تواردا من مثل الألفاظ التالية: الشهية يرتشف

[1]- الجرجاني، عبد القاهر ، **أسرار البلاغة**، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، ط1 دار الجيل، بيروت، 1991ص118.

الغذاء، الحلو والحلاوة...) ومنه يعبأ الذوق بشحنة معرفية وخلاقية، تجعله ينآى عن أن يكون مجرد تلبية لحاجة فيزيولوجية، وإنما يقوم التقييم فيه على الجانب المعرفي والتواضعي وهنا يتعلق أحيانا بالانتماء والتحيز، ليتمخض نمط الذوق الحي بشكل الحياة[1].

هكذا تظهر المقاربة كيف تتخذ العملية الذوقية شكل سميأة للإدراك الذوقي، فالناقد العربي اهتدى إلى أبسط الصور الواقعية من بعدها الحسي الجمالي، والمتوارثة عبر الأجيال: كالغذاء الطبيعي المتمثل في المأكل، والمشرب، ومنه المتمثل في الغذاء الفكري: رواية الشعر وتثقيفه ومعرفة قوانينه فتتحول اللّذة والذوق إلى غذاء نفسي روحي تبعا لما قاله **(ابن طباطبا)** (الحكمة غذاء للروح) وقوله (أمازج الروح، ولاءم الفهم)، ومنه يشكل شحنة إحساسية لقيم دلالية خاصة تتراءى في شكل الخطاب، وكما تعتمد أحيانا إلى تعميم القيم الذوقية الفردية، وجعلها جماعية ويتلخص بمجرد إخراج الفعل التذوقي عن الطابع الإدراكي المحض، والتوسّط باللّغة في التعبير عنه أولا[2]، ومن ثمّ تتحوّل التجربة الذوقية الفردية النابعة من الناقد إلى تجربة جماعية يتمثلها كل متلق للحكم النقدي حتى يصبح مغيّرا للعادات، والمخطط التالي يمثل لهذه العلاقة:



[1] -Voir : Jacques, Fontanille, **Soma et séma**,p91.

[2] -Voir : Grignaffini G. **Pour une sémiotique du goût,** p31.

إن الكشف عن التفاعل الحسي الذي تولده الحواس الخمس بتداخلها وتمازجها أثناء العملية النقدية والإبداعية تلعب حاسة الذوق فيه دورا أساسيا وتوجيهيا لباقي الحواس، فهي التي تنقل غريزة الإنسان الطبيعية للإشباع الفيزيولوجي إلى البحث عن غريزة أخرى نفسية فتتحول بذلك جميع القيم الإنسانية وتداخل القصدية المادية بالقصدية الحسية المحسوسة، ويمكن أن نورد مثالا ذكره **ابن طباطبا:**

سخى الشحيح← الشحيح يصبح سخيا كريما

سل السخائم ← أصبح الأعداء أحبابا.

شجع الجبان ← الجبان يصبح شجاعا وقويا

حلّل العقد ← العقد تصبح جلية وواضحة

تتجاوب التعابير الكلامية مع الطبيعة الإنسانية وتدخل في السياق الدلالي الاجتماعي ليخلّص المتلقي من عباب بحر الانطباع الداخلي الفردي المسمى الإدراك إلى فضاء عام ظاهر تشتغل فيه الحواس وفق القدرة على الفهم (مواقع لذيذة عند الفهم)، ولقد أكد **ابن طباطبا** على ضرورة الاعتماد على الحواس لفهم الشعر واستيعابه، ففيما تكمن هذه المميزات والعلاقات التي تجعل الشعر جيدا؟؟ فيرد على السؤال بقوله: «**والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتكرهه كما ينفيه، إن كل حاسة من حواس البدن، إنما تقبل ما يتصل لها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال، لا جور وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرآى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي...**»[1]، فيتضح من هذا النص أن الحواس الخمس وجدت عند

[1]–ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص20.

الإنسان لعلة أساسية هي التفعيل بين العالمين الخارجي والداخلي المستحسن منه، والمستهجن مما يثير الانفعالات التخييلية ويزيد الشحنة الحسية:

العالم الداخلي	العالم الخارجي
الإدراك	الحواس الخمسة
الذات النفسية	الحواس المعنوية الشعور والإعجاب
القدرة على التمييز	رؤية الأشياء الخارجية الطبيعية
الانجذاب إلى كل ما هو ايجابي	الاندفاع عن كل ما هو جائر وباطل

تترآى أهمية المدرك الحسي في الفكر النقدي، فنرى النقاد ينجذبون إلى المتعة الشعرية التي تنشئها الألفاظ والمعاني الظريفة الحلوة الطيبة، فجمال الصورة الشعرية لها علاقة بكل ما يثير الأحاسيس من لذة ورضى وقبول شعوري نفسي، لأنّ الأدب هو «**كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية أو انفعالات عاطفية أو هما معا**»[1]، ومن هذا الانفعال يتم التجاوب مع الأديب، وأما الناقد يعبر عنه في أحكامه.

لقد تمثلت حاسة الذوق أو فعل التذوق كبؤرة مركزية بين الحواس الخمس، تتفاعل معها وتمدّها بتوضيحات فتتصهر وتندمج في الإدراك الحسي للناقد، يتوصل من خلالها إلى إنتاج أحكام نقدية تجمع بين الجمالية والواقعية، ومنه يمكن إدراك مدى الإشباع والتلذذ، الذي يبدو مساره ذوقيا سماعيا ثم انفعاليا، فتقريريا في شكل حلقة حلزونية دورانية، فليست هذه الخصائص حكرا على التذوق، ما دام أنه يتحقق في مقطوعة متعدّدة الأجزاء، وحيث يكشف تحليل الذوق عن وجود مرحلة حسية ذات هيئة مرئية، فالنظر إلى الطعام أو الشراب يمثل جزءا من عملية التذوق تليها مرحلة يحكمها الشم لتأتي في الأخير مرحلة التذوق الفعلي[2].

[1]– محمود مندور، **الأدب وفنونه**، ط2، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2002، ص4.

[2]- Voir : **G**rignaffini, G, **pour une sémiotique du goût**, p11.

يمكن القول إنّ التذوق النقدي جزء من عالم محسوس ذي طبيعة لمسية، وشمية وسمعية بصرية، ومجموعها يشكل عند الناقد اللّغة المحسوسة الشعورية مندمجة لما يراه ويتذوقه ويشمه ويسمعه المتلقي أو المبدع في بنية تفاعلية، وقد حدّدتها الثقافة الجماعية والظروف البيئية وعليه يخرج النص النقدي منفتحا وفي ديناميكية، إنه نص مبني على ثلاثة مستويات: التفاعل الإحساس، والبنيات الثقافية الاجتماعية، فتتجاوز فيها اللّغة: المعنى الظاهر والحس الظاهر وما تنقله من المعاني الظاهرة إلى عالم محسوس أكثر تعقيدا أو غموضا ومنه معاني غير ظاهرة خفية، وهو الفكر النقدي والاجتهاد في إنتاج نص ثان بلغة ثانية أو بتعبير آخر هو البعد المعرفي العقلي، ذو دلالات لم تكن أبدا لتكون« **وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته، وأخص صفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر، وبه أولى وأجدر. ومن ههنا يبين للمحصل، ويتقرر في نفس المتأمل، كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بين حظوظها من الاستحسان، ويعدل القسمة بصائب القسطاس والميزان**» [1]، حيث إنّ التعبير عن المعاني هو التعبير عن الإحساس بجمال البيئة، مثل حديث النقاد عن كثرة رونق الماء وصفائه، ولأن لفظة العذوبة مستقاة من عذب الشراب والطعام، وتدل على كل ما هو طيب ولذيذ، « **كالماء الذي يسوغ في الحلق، والنسيم الذي يسري في البدن، ويخلل المسالك اللطيفة منه، ويهدي إلى القلب روحا، ويوجد في الصدر انشراحا، ويفيد النفس نشاطا، وكالعسل الذي يلذ طعمه. وتهش النفس له ويميل الطبع إليه ويحب وروده عليه**»[2]فلا بد للألفاظ أن تكون عذبة حلوة تنبع من تلاؤم الأصوات وتناغمها ومن انسجام المعاني المشكلة وحسن ائتلافها، فلا مجال للتنافر ولا لسوء التركيب، لأنها تنفّر السامع وتثير فيه قلقا واضطرابا، مثلما تثير الأذواق المرّة أو الحامضة نفورا من متذوقها فلحاسة السمع دور مهم في تفعيل الحركة التواصلية، وتحقيقها، فكيف يتم ذلك في النصوص النقدية التراثية؟

[1]– عبد القاهر الجرجاني،**أسرار البلاغة**، ص22.

2 - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 97.

2-السماع وسيطا لفهم النص وقبوله:

لقد حاولنا فيما سبق إبراز دور حاسة الذوق في توجيه العملية النقدية التراثية، فوجدنا أنّ النقاد العرب اعتمدوا عليها كثيرا في أحكامهم، فهي التي كانت الأكثر تواردا واستحواذا على حواسهم، رغم كونه تذوقا معنويا، لكن تبقى ظاهرة تراسل الحواس وتعدديتها في النصوص النقدية أكثر بروزا، لأن الذوق يتراسل مع جميع الحواس الأخرى ضمنيا، ويقوم على إبراز الاختلاف القائم بين الأحكام النقدية تارة والاتفاق بين النقاد في آرائهم تارة أخرى، فهي تشتغل وفق خاصيتين هما:

1- أن يكون العامل فيه عاملا محدّدا (العامل هو حاسة الذوق حيث تطغى على الحواس الأخرى)

2- يجب أن يوجد توجه بين مصدر وهدف لا يستغني الحقل الذوقي عن وجودهما (الممارسة النقدي كفعل يستدعي تداخل الحس والفكر والعقل)

إنّ العودة إلى طبيعة النقد العربي القديم، نجده مبني على الذوق الذاتي الانفعالي بالدرجة الأولى، وحيث كانت فيه حاسة السمع هي الحاسة المتعامل بها بين طرفي الأثر الأدبي (الرواة أو الشاعر والناقد)، إنه النقد الانطباعي؛ هذا الذي يعتمد على السليقة والفطرة والطبع، فكانت أحكام النقاد تصدر وتشمل على الذوق فيما بينهم من آراء، وأما الرواة، فينقلون آراء السامعين على ما يلقى عليهم من شعر ويحكمون على الشعر والشعراء، بكل ما تمليه عليهم حاسة السمع، كمدرك حسي أولي – نظرا لغياب الكتابة وطغيان الثقافة الشفاهية- وخاصة ما عرف في الأسواق الأدبية التي يتذاكرون فيها الشعر، فجعل بعضهم ينقد بعضا، يسمع كل طرف شعره لطرف آخر.

بدت أهمية الصوت والسماع بين طرفي عملية التواصل، فهي تعبّر عن المنظومة الثقافية للمجتمع الجاهلي، وتعمل كذلك على ترسيخ الفعل الثقافي للعملية الشعرية والمتمثل في حفظ الشعر من الضياع عن طريق الذاكرة والرواية، فقد كان الصوت بمثابة الروح لهذا الشعر فأحيانا

يتجاوز الصوت مخارج الحروف إلى شكل موسيقي تهتز لها الأجساد، تتجاوز الكلام ويرتعش فيها المعنى بفتنة الانفعال، فالعلاقة حميمة بين الشاعر وصوته، ذلك الصوت الذي يتوغل في أعماق النفس ليسبح في فضاء الروح، والإدراك، ومن هنا يظهر التوافق العميق بين قيم الكلام الصوتية في الشعر الجاهلي، ومكنوناته العاطفية والانفعالية، فمن خصائص السمع أنه يحضر في كل المواقف النقدية، وكثيرة هي القرائن الدالة عليه في النصوص النقدية التي وصلتنا من نحو: (اسمعني، أنشدني، قال، تحدث، استوقفني، قول...)

إنّ الأصوات إذا تتابعت وامتدت في الزمن، فإن السمع إذ ذاك يتشكل في متوالية، غير أنّ هذه المتوالية لن تكون لتحليل الصوت (كما هو الشأن في المذاق) وإنّما تفيد وبكل بساطة تتابعا للأصوات[1]، فيعد الطابع الشفوي الصفة الغالبة على الإنتاج النقدي والتلقي الأدبي بمختلف صوره وسياقاته في بيئة العرب « **فكانت ثقافة صوتية سماعية، وإلى ذلك لم يصل محفوظا في كتاب جاهلي، وصل إلينا مدونا في الذاكرة عبر الرواية**»[2]، فتلقي الشعر هو تحقيق لتوالي هذه الأصوات وتجانسها في السمع مما يحقق لذة وطربا ولأنّ «**الطرب هو الشعور بالمتعة الفائقة عند السماع أو ما أصله السماع: الموسيقى والغناء والشعر وما أشبهه، مع التعبير الانفعالي العفوي عن ذلك بالهتاف أو الحركة أو التأوه أو الترنح أو ما قاربه، وتسمى هذه الحالة عند النقاد العرب هزة الطرب**»[3]، وما ما فيها من الإلتذاذ في النفس والإطراب بتجانس النغم، والسبب في ذلك كله هو ما جبلت النفس عليه وعنيت به، وجعل لها من إدراك الصوت وجماليته، وما يلحقه عند ذلك من تأثير، يعرض النفس المتلقية للانبساط والطرب.

أما **ابن قتيبة** فنجده قد خص اهتماما كبيرا للثقافة السماعية في كتابه الشعر والشعراء لأن الشعر أحوج العلوم بعد علم الدين إلى السماع، لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات

[1] −Voir : Jacques Fontanille, **soma et sema,** p106−107.

[2]− أدونيس علي أحمد، **الشعرية العربية**، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989، ص05.

[3]− مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص228.

المختلفة، والكلام الوحشي، وأسماء الشجر والنبات، والمواضع والمياه"[1]، خاصة وأن تلك الأشعار تصاحبها الألحان لتؤثر بشكل أكثر على السامع، ولقد كان الإنشاد كذلك وسيلة من وسائل التقويم الشعري، وما يضيفه على النص الشعري من جمال ومتعة وتقريب للمعنى عبر التخيلات والانفعالات، فلقد عدّ ابن خلدون الغناء تابعا للشعر، لما بينهما من انسجام بين التعابير الصوتية والتأثيرات العاطفية النفسية.

أما الفارابي فيعتبر الألحان «**صنفان منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط، من غير أن يوقع في النفس شيئا آخر، ومنها ما ألف ليفيد النفس مع اللذة شيئا آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محكيات أمور أخر، والصنف الأول قليل الغناء، والنافع منهما هو الصنف الثاني وهي الألحان الكاملة، وهذه هي التابعة أولا للأقاويل الشعرية**»[2]، وعند التدقيق في التراث النقدي نجد أن النقاد أشاروا إلى هذه الحاسة وما لها من وقع على الحالة النفسية فكيف ساهمت هذه الحاسة في دفع عجلة النقد إلى التطور؟ وكيف أسندت إليها الأحكام النقدية؟

خير مثال يمكن أن نورده هنا، مما يجمع حاسة السمع ووقع الصوت على الذات، ما ذكر عن النقد الانطباعي في مجالس يثرب المشهورة، حيث عنيت بالدرجة الأولى بأشكال معرفة العيوب الصوتية، فكانت الأسواق الأدبية ميدانا حيويا للنقد، ذلك لأن شعراء ما قبل الإسلام راحوا يلاحظون –في أخبار قليلة تقاليد الشعر الأخرى من الوزن واللغة والصياغة ويقيسون صحتها إلى ما كان قد استقر لديهم من تقاليد فنية ولغوية، ولم يكد يسلم من هذه الملاحظات النقدية الدائبة شعراء هذه الطبقة (الشعراء النقاد) فالنابغة نفسه الذي رأينا العرب في الإسلام تطمئن إلى ذوقه الفني وتركن إلى أحكامه في نقد الشعر، فقد أخذ عليه أهل يثرب في شعره الإقواء، ومن أجل أن يجعلوه يتفطن إلى خطئه، قاموا بإسماعه إياه في غناء وتلطفوا في

[1]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص26.

[2]– الأخضر جمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999، ص143، نقلا من كتاب: الموسيقى للفارابي، ص 1179– 1180.

ذلك بأن جاءوا بقينة فجعلت تغنيه بهذا الشعر وتشبع حركة الروي وتطيل في البيت الأول، حتى إذا جاءت إلى البيت الذي يليه أشبعت الضمة في قوله (الغراب الأسود) وقوله (يكاد من اللّطافة يعقد) الذي يظهر في قوله:

أَمِن آَلِ مَيَة رَائِحٍ أَوْ مُغْتَدِي عَجْــلاَنَ ذَا زَادٍ وغَيْر مُزَوَّدِ
زَعَمَ البَـوارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَـا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَّرنَا الغُرَابُ الأَسْوَدُ

وقوله أيضا:

سَقَطَ النَصِيفُ وَلَمْ تَرِدْ اسْقَاطهُ فَتَنَــاوَلَتْه وآتقتــنا باليـد
بِمُخَضِّــب رَخــص كَـأَنَّ بِنَانَــه عنه يكَادُ مِن اللَطَافة يَعْقد"[1].

وقد تعدّدت الروايات فيها؛ ولكن لم تصل إلى طريق الشك في صحتها خاصة وأنها تستهدف شاعرا مثل النابغة الذبياني، الذي اعترف له معاصروه من الشعراء بالتفوق والقدرة وأشادوا بحاسته الذوقية، وتميزه بجودة شعره وملكته النقدية الفاحصة، والمهم في الرواية أنّ هذه الحاسة الذوقية نمت بفضل حاسة السمع، فكيف كان للنابغة أن يدرك خطأه لو لم يتم تكرار الصوت والخطأ على سمعه من طرف القينة التي كانت تنشد شعره، فبقدر ما يحسن الإنشاد وتعطى العبارات والألفاظ مقاماتها من التوقف والحركة والارتفاع بالصوت والانخفاض به وحركة الجسد ووضعيته عند إنشاد الشعر، يحسن التأثير في نفس المتلقي، ويعمق وتتكشف له حجب المعنى، فالعلاقة بينة بين العناصر الثلاثة: الشعر، الإنشاد والحواس.

ولقد أدرك النقاد القدامى بسليقتهم وفطرتهم هذه العلاقة، وأشادوا بمدى تأثير الشعر في سامعه وهيمنته عليه لمَّا ينشد ويتغنى به، وكيف يرده من حال إلى حال وكيف يُقلِّب المواقف ويمكن أن نورد مثالا آخر فهذا «**مسكين الدارمي وقد تنسك لتاجر عراقي لم يبع خمره السود فقال: ما تجعل لي على أن أحتال لك بحيلة تبيعها كلها على حكمك؟ قال: ما شئت...فقال شعرا رفعه إلى صديق له من المغنين فغنى به:**

[1]– ينظر: مصطفى عبد الرحمن، **في النقد الأدبي**، ص29.

قُلْ للمَليحَةِ فِي الخِمَارِ الأَسْودِ مـاذا فَعَلْت بِزَاهِدِ مُتَعَبِدِ

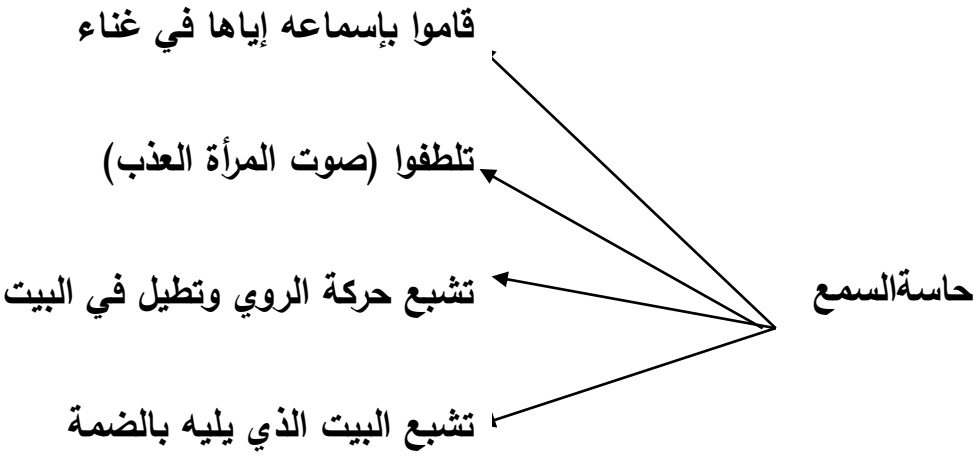
فشاع هذا الغناء في المدينة وقالوا: قد رجع الدارمي، وتعشق صاحبة الخمار الأسود فلم تبق مليحة بالمدينة إلا اشترت خمارا أسودا...»[1]، فالشعر يبرز قوته الإنشاد والغناء.

كانت بدايات النقد ذاتية تأثرية يعتمد في أساسه على الحواس، ويشتغل النقاد بها، فالحكم النقدي «**مبعثه الإحساس القائم على الذوق الفطري، فهذا النقد قائم على الإحساس بأثر الشعر في النفس، وعلى مقدار وقع الكلام عند النقد، فالحكم مرتبط بهذا الإحساس قوة وضعفا والعربي يحس أثر الشعر إحساسا فطريا لا تعقيد فيه، ويتذوقه جبلة وطبعا، وعماده في الحكم على ذوقه وعلى سليقته، فهما اللذان يهديانه إلى فنون القول، وإلى المبرز من الشعراء**»[2] وحكم أهل يثرب كان من الفطرة والجبلة وبالتركيز على حاسة السمع فمثل هذه الذاتية الفردية وظفت للتعبير عن الذات الجماعية في ظل علاقة التلاحم بين الشاعر وقومه ليكون –بذلك– صدىً للنفس الفردية التي تنقل ذلك الصدى إلى الجماعة، وكأنها مجرّد وسيط لتبليغ رسالة أو خطاب، وهذا الحكم يجرنا إلى قضية أهمّ، وهي المتمثلة في نوعية هذا الناقد وماهية نقده، فهل صحيح أنّه يحكم على الشعر اعتماداً على فطرته؟ وهل امتلك الناقد نصيباً وافراً من الثقافة مكّنته من أن يتفرد ويتميز عن باقي قومه؟ فكيف لحاسة السمع أن تتراسل مع الذوق، فيشتغل الحس النقدي عند النقاد؟

يبقى العنصر الثقافي موجودا لدى الشاعر والناقد معا، لكنه لم يعتمد عليه كتابة، وإنما استمده سماعياً، ومن ثمة فحين نقل العربي ثقافته إلى غيره تمت بالوسيلة نفسها أي الثقافة الشفاهية، لتظل في مرحلة العطاء أيضاً صوتية– سماعية، وهذه بعض العبارات الدالة على أهمية حاسة السمع.

[1]– ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج4، ص96.

[2] – مصطفى عبد الرحمن، **في النقد الأدبي القديم عند العرب**، ص 29.



لقد تفطن العربي إلى أنّ إيقاع الصوت يزيد الشعر جمالا وحسنا، وخاصة أنه يثير وقعا في النفس، لأنّ« **للشعر الموزون إيقاعا يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتداله... الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون سواه فناقص الطرب وهذه حال الفهم في ما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا، وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عن الفهم... كالإيقاع المطرب المختلف التأليف**»[1]، فالعربي قبل الإسلام كان يقول ما يعرفه نطقا وسماعا يقول عاداتهم وتقاليدهم، مآثرهم وحروبهم انتصاراتهم وهزائمهم، فهذه الثقافة التي امتلكها، ظلت ثقافة شفوية تعتمد حاسة السمع «**فإن السمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجّه وثقل عليه رعيه، فإذا لطّف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه... وإذ قالت الحكماء إنّ للكلام الواحد جسدا وروحا، فجسده النطق وروحه معناه فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعيه لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسا ويحققه روحا، أي يتقنه لفظا ويبدعه**

[1]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص229.

معنى»[1]ولأنّ الأصل الشعري العربي نشأ شفوياً ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا مخطوطاً في كتاب جاهلي، بل وصل مدوّناً في الذاكرة عبر الروايةفإن الثقافة الشفوية إذن تفترض السماع، والصوت يستدعي الأذن.

إنّ تتابع الوزن والإيقاع على حاسة الأذن يفرض تتابعا بين حالتين هما الصوت والصمت بين صوت المنشد أو المتكلم، وصمت المستمع أو المتلقي، وفيه يتم تتابع اختلافات الإيقاع باختلافات في الحالات الشعورية، بين القوة والضعف، والإسراع والإبطاء، والتوتر والاسترخاء...، فتبعا لهذا يتمثل أمامنا المركز الذي تحتله حاسة السمع، وما تفضي إليه من تحويلات حسية على المستمع، فهي بمثابة آثار تصويرية يتفعل كل من اللفظ والمعنى فيها عبر مجال الإدراك الحسي لتثير متعة ولذة نفسية تساهم على الفهم الجيد والصحيح للشعر (مواقع لطيفة عند الفهم)، حيث نجد مواقع الألفاظ وحسن الصنعة فيها ثم الاقتداء بقواعد الشعر والتعامل بها عن تجربة شفاهية سماعية.

تبدو الكلمات أكثر تلاحماً وانسجاماً بينها من حيث الدلالة المعنوية التي تؤديها وبين الصوت الذي تحدثه، وإنّ الدال هنا بمثابة طاقة متعددة الإشارات، إنه الذات الاستهوائية، وقد تحوّلت إلى كلام، ومن هذا التوافق العميق بين قيم الكلام الصوتية في نمط الأحكام النقدية الذوقية، ومضموناتها الحياتية العاطفية والانفعالية، لقول العسكري: « **ربما كانت البلاغة في الاستماع، فإنّ المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدى إليه الخطاب**»[2]فالعامل الذي يقصده هو بشكل أدق الحاسة الفعلية التي يبنى عليها الخطاب، وتكون كدلالة أولية بارزة، مثل ما أوردنا في حديثنا حول حاسة التذوق التي ظهرت قرائنها في أشكال ملذات الطعوم المختلفة، والتي اختزنت عالما من الدلالات وربطت بالعديد من الوحدات اللسانية المعتمدة من طرف النقاد القدامى والتي تحيل إليها: الحلاوة، الطيب، اللذة، المتعة...«**وإنّ الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا، وسلسا عذبا، ومعناه وسطا، دخل جملة الجيد، وجرى مع**

[1]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص125–126.

[2]- أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص16.

الرائع النادر»[1]، وأما الحقل الحسي المنبعث من حاسة الذوق الأساسية لتشكل توجها حسيا فهي المصدر والهدف، لأنّ الناقد يعد مصدر تلقي العمل الأدبي، ثم هدفا؛ كونه سيفصل بين الجيد والردئ، وتعتبر حاسة السمع عنصرا رئيسيا في النقد، فلا يمكن لناقد أن يقيّم عملا أدبيا تقييما جيدا قبل أن يفهمه فهما صحيحا، بمعنى يسمعه، ثم يتذوقه وتكون باقي الحواس هي المتممة لهذا العالم مثل: حاسة اللمس، والشم والبصر، والهدف هو العمل على إرساء بنية دلالية شعورية، تأخذ باللذة الشعرية مباشرة إلى اللغة النقدية أو نقول به يتشكل ذلك البناء النظري الذي انتظم في إطاره النقد العربي القديم.

أشار النقاد إلى خصوصيات توفر السبك والطلاوة، وإلى العديد من المبادئ التي تعطي النص جماله ورونقه حتى تحدث تأثيرا في النفس، كما سعوا من خلالها إلى فهم هذا النقد ووصفه وتقويمه بدءا بمكونه التصويري للشعر والشاعر وانتهاء إلى فهمه لموضوع الشعر أو المضمون[2]، فلم تكن حاسة الذوق ملكة بسيطة، وإنما هي مزيج من العاطفة والعقل والحس وربما كانت العاطفة أهم عناصر الفعل التذوقي، وسلطانا في توليد المؤثرات الحسية في الحقل الحواسي، «**ومما يزيد في حسن الشعر ويمكن له حلاوة في الصدر حسن الإنشاد وحلاوة النغمة، وأن يكون قد عمد إلى معاني شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ، فلا يكسو المعاني الجدية ألفاظا هزلية فيسخفها، ولا يكسو المعاني الهزلية ألفاظا جدية فيستوحيها سامعها، ولكن يعطي كل شيء من ذلك حقه**»[3] وربما لهذا السبب أدرجناها في قائمة الحواس أو سابقة على حاسة السمع، والشكل التالي يبرز العلاقة بين الذوق كحاسة عضوية وعلاقتها بالحواس الأخرى:

[1]– المصدر نفسه، ص 59.

[2]– ينظر: ادريس بلمليح،**الرؤية البيانية عند الجاحظ**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب 1984، ص8.

[3]–قدامة بن جعفر، أبو الفرج ، **نقد النثر**، دار الكتب العلمي، بيروت، 1982، ص90–91.

شكلت اللغة النقدية الحسية في المؤلفات النقدية التراثيةشبكة متنوعة من العلاقات والعمليات الشعورية الحواسية بين طرفي القول، فهي بنية ذهنية شعورية تعمل على تمثيل العالم الخارجي، وتصوير العالم الداخلي للذات، فيصبح المتخفي من الذات ظاهرا، وتعد اللغة الحسية كذلك وسيطا بين الحواس الخمس والتمثيلات المعجمية الممثلة لها في الخطاب النقدي، فهي تترجم آثار الدلالة التوترية التي تتحكم في مختلف التجليات المعنمية للنص، مما يظهر دور تداعي الحواس وفعل تعالقها، وما يعمم الآثار عليها أثناء تجسيدها حيث يمس هنا بالدلالة المعرفية والانفعالية للفعل النقدي من جهة والفعل الإبداعي من جهة أخرى، فالناقد يُسمعه الشاعر شعره، فيتلقاه صوتا، ثم يحيله بفعل المتعة النفسية (التذوق) من سمع إلى ذوق فنلاحظ عليه مثيرات خارجية تصور ذلك الإعجاب، فيعبر عنه بالاستحسان أو الاستهجان «**ولعلّ الشعراء قد أدركوا تلك الحقيقة فعملوا على إطراب الممدوحين ببعض معاني الشعر لتحريك أريحيتهم بصورة**

غريزية ومن ذلك ما روي عن "أبي العتاهية" الذي أنشد الخليفة العباسي المهدي في حضرة "بشار بن برد" وأشجع السلمي قصيدته التي منها:

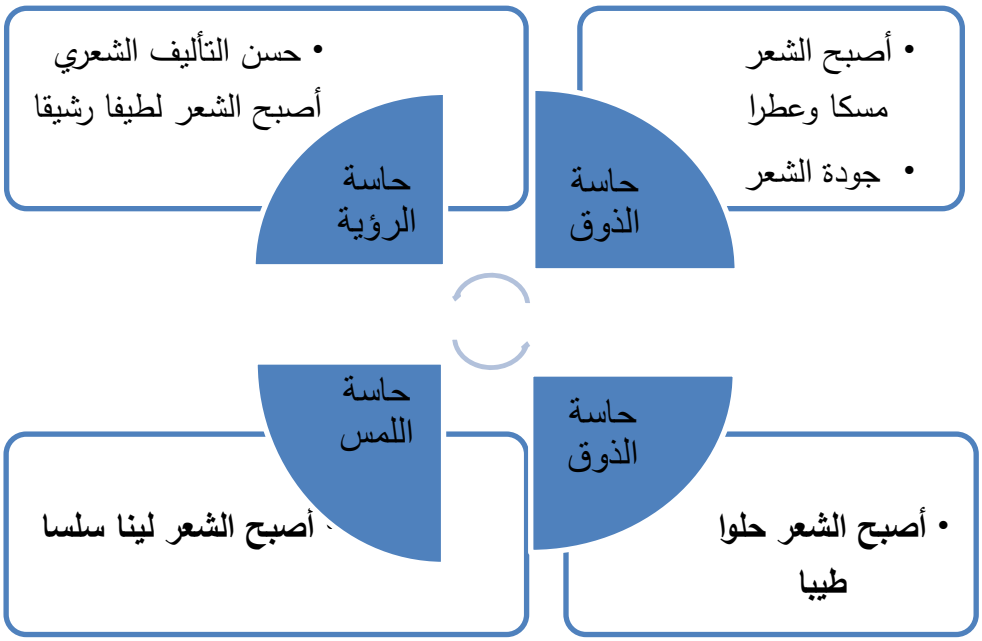
أَتَتْهُ الخِلاَفَةُ مُنقَادَة إلَيهِ تجرّ أَذْيَالَهَا
وَلَمْ تَكُ تصْلح إِلَا لَه وَلَم يَكُ يصْلح إلا لَهَا
وَلو رَامَهَا أَحَد غَيْره لَزَلْزَلَت الأَرْضُ زِلْزَالَهَ

فقال "بشار" وقد اهتز طربا: "ويحك يا أخا سليم، أترى الخليفة لم يطر عن عرشه طربا لما يأتي به هذا الكوفي: "يعني أبا العتاهية"، فالشعر المدحي البارع يطرب الممدوحين ويجعلهم يطيرون، وليس الطيران استعارة لخفة الطرب فحسب بل هي تصوير لشدة الانفعال والجذل أيضا»[1]، فكما نلاحظ على النص الشاهد أن النقاد ربطوا حاسة السمع بالطرب، ومن ثم حاولوا تصنيف الأغراض الشعرية، على حسب تفاوت درجة تأثيرها في المتلقي، وما تولده من انفعالات، وتبعث في الشعور طربا.

إن المحاولات التنظيرية للنقد التي بدأت معالمها في القرن الثاني والثالث الهجري اعتمدت في بداياتها على طريقة جمع وتدوين ما روي عن أفواه الرواة، أو الشعراء، أو ما سمعه النقاد فأطرب النفوس بها، حيث جعلوا لكل غرض ميزاته، فمحك جودة الشعر إذن هو أثره النفسي المريح، والطرب الذي يجده السامع، وهما أمران نفسيان يبدوان متضادين، (السكينة والانفعال الشديد)، وليسا بالضرورة متلازمان.... فالطرب يأتي عادة بعد الارتياح إلى الصوت واللحن، وبعد وعي تام مما فيهما من جمال فني إيقاعي، ثم تأتي صور الانفعال والنشوة لتصاحب فعل الإيقاع، وهذه الحالة سماها القاضي الجرجاني في الوساطة كصورة الطرب... الأمر الذي يعني أن عمود الشعر العربي البدوي قام على أساس الطرب...فجمال الشعر ووضوحه واجتماع الرقة

[1]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص229.

والحلاوة والجزالة فيه هي مسبب تلك الحالة[1]، ويمكن تمثيل هذا التناسق الذي ذكره النقاد لحالات الحس والحواس.



لم تطرح حاسة السمع عند النقاد القدامى بوصفها حاسة عادية تقوم بنقل الأصوات المعبّر عنها لتلبية الحاجيات الطبيعية، وإنما باعتبارها سببا في تذوق المعاني، وما تنشئ من تأثير في نفسية المتلقي، من أثر بالطرب أو الانفعال أو الهزة، فالحواس تشتغل في شكل حلقة دورانية، تقود العملية التذوقية إلى منطقة التدليل، فينقلب السمع إلى الذوق، ويتدخل الفعل الإدراكي بمساهمة دلالة أنساق الحواس الأخرى في ما يسمى **بالحقل الحواسي اللازم** champ intransitif **:**les motions intimes الذي لا يتوقف على نوع واحد من الحواس إلا أن النمط الغالب عليه هو التحريكات الباطنية، وفيها يتخذ الجسد مركزا حواسيا عندما تؤثر في الذات[2].

يتضح أمامنا الكيفية التي اجتمعت فيها قوة التأثير السمعي مع الذوق عند ناقد متميز بحس نقدي قوي التركيز وبارع الفطنة، والذي يسعى تجاوز حالة الانفعال والعاطفة إلى الحالة

[1]– ينظر، مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص ص231–232.

[2]- Voir : Jacques, Fontanille, **Corps et sens**, p58.

الموضوعية والتحليل العقلاني والدقيق للعمل الأدبي، فهذا ابن رشيق نجده في موضع الحديث عن الشاعر المحدث يقول: «**أنّ الشاعر المحدث أصبح بمنزلة الصوت المطرب الذي يستميل لاستماعه أمة من الناس، ولو كان يجهل الألحان ويكسر الأوزان، فأشعار المحدثين إنما تروى لعذوبة ألفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مآخذها**»[1]، ويكاد "ابن رشيق" يصرح أن الشعر هو الطرب ووقعه على المتلقي لأنه يعرف الشعر بالطرب فيقول وإنما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع، فهو يلح كالآخرين على معنى الهزة وتحريك النفس وما جعله ابن قتيبة من دواعي الشعر جعله ابن رشيق من قواعده، أعنى الطرب الذي يكون معه الشوق والطرب.

إن فعل تناسق الذوقي والسمعي غير مقصور على الناحية الذاتية التحكمية، بل يتضمن دراية وخبرة واسعة ومرانا، فكان على الناقد أن يتساءل عن مقومات العمل الفني للنتاج الأدبي الذي يريد نقده وعن طريقة الكاتب وحالاته الشعورية المرافقة أثناء تصوير هذه المقومات وتحليلها[2]، ويمكن اعتبار اللغة الحسية النقدية وكأنها ميراث يضع حدودا جديدة للغة بوصفها تقاليد وأنظمة وتصورات لها أثرها من جهة، ومن جهة أخرى تجاوزها في الإطار الذي تأذن به اللّغة نفسها «**فالمجال عندئذ عبارة عن غيمة من النقاط ينبغي تزويدها بعنصر جذب، ثم الإحاطة بها وجمعها أو تفكيكها**»[3]، لتشمل الحواس بمعية اللغة الحسية استعمالات واسعة وتقييم علاقات دلالية مختلفة كالعلاقات التصويرية وتمثيلات الصور والإيماءات، لتصبح العلامة غير اللغوية بالمفهوم الحديث أعقد من سائر العلامات.

وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ كلا من السامع والمستمع، يتتابع بحسه السمعي مآخذ الشعراء، والتي تعكس مدى قدرتهم على تتبع الصوت، ومن ثم يدعوا الفكر إلى تحليل تلك

---

[1]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص233.

[2]– ينظر، محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1947، ص 19.

[3]– جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص21.

الأصوات، ولكن بعد تحوّل فعل السمع إلى فعل ذوق يتذوّقه السامع، والحقيقة أن حاسة السمع تستدعي بالضرورة الحواس الأخرى خاصة منها التذوق المعنوي، فالدراية بالآثار الأدبية لا يعتمد على الذوق الأولي الفطري أو السمع وحده، وإنما على آلية تراسل حاسة الذوق مع حاسة السمع، وإن كانت هذه الأخيرة مشتركة بين كل الناس، لكن يبقى الذوق الفردي هو المميز بين ما يعرف بالناقد وما ليس بناقد، ولقد أكد النقاد أن ملكة النقد لا تكون ما لم تدعم بالدربة والممارسة– بمعنى تدريب الحواس على السمع والتمييز مثلا_ مثلما يقول ابن الأثير في المثل السائر :« **إنّ الدربة والإدمان أجدى عليك نفعا، وأهدى بصرا وسمعا، وهما يريانك الخبر عيانا ويجعلان عسرك من القول إمكانا، وكل جارحة منك قلبا ولسانا، فخذ من هذا الكتاب ما أعطاك، واستنبط بإدمانك ما أخطاك، وما مثلي فيما مهدته لك من هذه الطريق، إلا كمن طبع سيفا ووضعه في يمينك لتقاتل به** »[1]،وهي أداة من أدواته، بها يتكون الإدراك الحسي والارتياض بالشعر، فصاحب الذوق الأدبي هو الذي يدرك مواطن الجمال، وينفذ إليها ويكشفها قبل أن يضع يده على النص ويصدر الحكم عليه، لذا يفرض علينا عدم التفريق بين الحواس والتأكيد على تراسلها وتداخلها؛ فيستلزم تجميعها في وحدة متجانسة كفيلة بشرح دلالة الكون الحسي للناقد والشاعر معا، وهذا ما تمثل عند البحث عن وظائف الحواس ومصدرها، على كونها طرقا للاتصال بالعالم الخارجي، تعتمد على أنظمة مورفولوجية محددة في الجسم، زيادة على ارتباطها بالعالم الحسي الداخلي، فالتنفس مثلا يصدر عن الجهاز التنفسي، كما يتصل بآليات الشم والتذوق اتصالا وثيقا، ضف إلى هذا تعد صيرورتها من بين الشروط الضرورية في عمل الظواهر الحواسية وإسهامها في إنتاج الدلالة[2]، ومنه تكون القوة المتخيلة من الحواس هي صورة أساسية للقوة النفسية للذات.

ثم إنّ توجيه الاهتمام إلى انبثاق الدلالة من العالم المحسوس، يعود بالأساس إلى مصدر هذه الحساسية، فالتراث النقدي اعتمد على الإبداع الذي أساسه الذات الإنسانية الحساسة التي

[1]– ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر**، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ج1، ط1، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1960، ص 03.

[2]-Voir : Jacques Fontanille, **modes sensible et syntaxe figurative**, p6.

تنفعل وتتأثر وتتذوق الأشياء، وإن المتأمل في الشعر العربي تأملا عميقا يجده يعبّر عن تلك الذات الشعورية الحساسة، وأكثر ما يقتصر عليه هذا الإحساس هو الجمال بالرؤى الطبيعية والتفتن بما يراه ويسمعه ويتذوقه، فالشعر في نظر **ابن طباطبا** لا يؤدي غايته التربوية في النفس إلا عن طريق المتعة الفنية، والتي يستشعرها المتلقي من ذلك البناء الفني وحلاوة اللفظ فعن طريق تلك المتعة ينفذ الشعر كالسحر إلى نفس المستمع ويعمق تأثيره في وجدانه.

يقول ابن طباطبا مؤكدا على أثر الشعر في السامع «"**فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء**»[1]، أو كقول حازم القرطاجني مؤكدا على أهمية حاسة السمع وما لها من دور في تقديم الحكم والتقييم النقدي «**فأما ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكن؛ الثانية جهة صحة الوضع؛ الثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة؛ الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهار الإحسان أو الإساءة، ولكون القافية يجب أن يتحفظ فيها هذه الجهات الأربع قال بعض العرب لبنيه:" اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته**»[2]، وهكذا تصبح الحواس هي الوسيط بين ما يشعر به الإنسان والمبدع بشكل خاص، وبين عالمه الخارجي، وحيث يستغل اللغة وما تؤديه من دلالات تصويرية لتصبح جزءا من هذا العالم الحواسي، وكل تآلف بين المعنى واللفظ هو في الحقيقة تآلف بين الحواس.

يؤكد النقاد على أهمية تمثل واشتغال الجانب الحسي التصويري في العملية الإبداعية فقد كان الناقد شديد الحرص لتجسيده وتفعيله في أحكامه، وسماعه بالمثل في النصوص الشعرية، من خلال اللفظ الجميل الذي يزيد المعنى جمالا ويلبسه رونقا، فمن الألفاظ المستعذبة تتولد

[1]– ابن طباطبا،**عيار الشعر**، ص22.

[2]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج البلغاء**، ص 271.

الأبيات المستحسنة فتكون رائعة سماعا، مجتلبة للنفس، ولأنّ «**للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه...مثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه**»[1]، مما يبرز أهمية حاسة السمع في تمييز اللفظ الجميل، وما يؤديه من آثار بعيدة في نفسية المتلقي، فأدبية النصوص مرهونة باحتوائها على الصور الفنية الرائعة السمع.

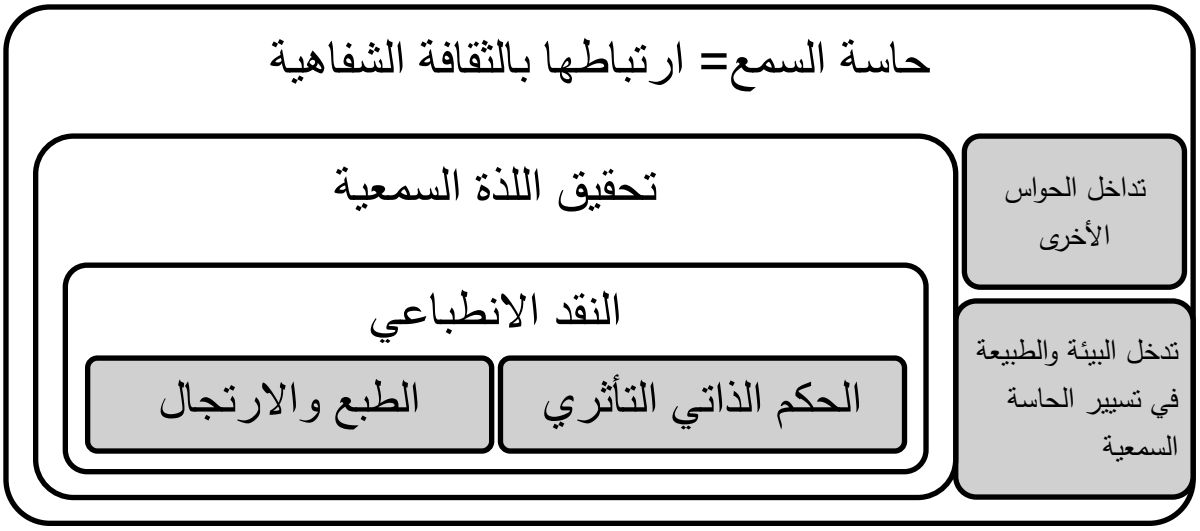
تتبني أكثر النصوص النقدية على فعل إيقاع الصوت، فحين ارتبطت الممارسة النقدية بتناسق اللفظ والمعنى والوزن ، والقافية معا جاءت الأحكام النقدية متوافقة في لغتها لفظا ومعنى مع الأسماع، فاستحسنتها النفس، إنه شرط النقاد على الشعراء، فنرى المبدع يجتهد على أن يغزو فكر المستمع ويجعله موافقا لعمل حسه، فلقد كان التأثير الفني هو إحدى السمات الجوهرية التي يتمايز بها المعنى الشعري... لذا ارتكزت أنظار النقاد في تقدير الشعر على مدى ما يتركه –عن طريق صياغته الفنية– من أثر لدى المتلقي، وكان معيار جودة الشعر هو لطف مدخله إلى النفس وحسن وقعه في القلب، أي أنّ الناقد لا يحكم على الشعر إلا بناء على استجابته الخاصة كمتلق للانعكاسات النفسية والإشارات الانفعالية التي تثيرها صياغة ذلك الشعر في نفسه[2]، وهو دليل تعلق النقاد بأهمية توافق العمل الأدبي مع الحواس لقول ابن طباطبا:«.. **وإذ قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسدا وروحا. فجسده النطق وروحه معناه فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه فيحسه جسما ويحققه روحا، أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا...**"[3]، وهكذا يصبح امتناع المتلقي وملء سماعه بالكلام الطيب، والحلو مطلبا لابد منه عند النقاد، لأن السمع يحفز على قوة الاستجابة لمضمون

[1]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص21.

[2]– ينظر: حسن الطبل، **المعنى الشعري في التراث النقدي**، ط2، دار الفكر العربي، 1998، ص168.

[3]–ابن طباطبا،**عيار الشعر**، ص 126.

الشعر فهذا القاضي الجرجاني يدعم هذه الفكرة بقوله: «**ولا طريق للرواية إلا السمع وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروى وتحفظ**»[1]، ويمكن أن نلخص ما ورد من التحليل من توارد حاسة السمع عند النقاد القدامى في:



يتبين من هذا التمثيل موقع الحواس في الذائقة النقدية، فالخطاب النقدي يركز على ضرورة اشتغال الحواس وتخير الكلام الذي تأنس له النفس وترتاح له، فهذا الجرجاني يحكم على أبيات للبحتري، وفيها يذكر ضمنا الحواس وأهميتها فيقول: «**فأما قولهم " فلان حلو الكلام" و"عذب المنطق" أو "كأن ألفاظه فتات سكر" فهذا كلام الناس على هذه السياقة وليس يريدون حلاوة على اللسان، ولا عذوبة في الفم، وإنما يريدون عذبا في النفوس، وحلوا في القلوب، كما قال [هو أعني أبا تمام]**

يَسْتَنبطُ الرُّوحَ اللَّطيفَ نَسيمُهَا أَرَجًا وَتُؤْكَلُ بالضَمير وَتُشْرَبُ

وكذلك قولهم " حلو المنظر" إنما يريدون حلوا في العين، ولا تقول: ما ذقت أحلى من كلام فلان، ولا ما شربت أعذب من ألفاظ فلان...»[2]، والعالم الحواسي يتدخل برأي النقاد في تشكيل الدلالات، والجدول التالي يلخص ما ذكرناه:

[1]– القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص16.

[2]– الآمدي، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ص276.

الارتياح والطرب وموطن التفاعل الحسي الحواسي				
أنظر = العين	ترى صنعة وإبداعا= العين +الذوق	تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده = السمع + الرؤية	إذا سمعته= حاسة السمع	تذكر صبوة إن كانت لك تراها= الذوق + الرؤية

يبين النقاد أنّ غاية الشعر هي إمتاع النفس بتجانس الحواس، فالثقافة الشفاهية عند العرب القدامى كان شغفها الأساسي حسن انسجام الصوت في الكلم، لذلك اجتهد النقاد في تخليص الشعر من كل ما يفقده التناسب بين حروفه وحركاته بطريقة عفوية وارتجالية، فكان النطق أو التلفظ هو الوسيلة التي اعتمد عليها النقاد، كما عنيوا بتناسق الصوت والنطق عناية خاصة لأن له صلة مباشرة بحاسة السمع، فالانسجام الصوتي في الكلمات وحسن تآلفها تولد نغما تطرب له الأذن وتقبل عليه النفس، ويمكن أن نورد هنا مثالا أورده الجاحظ يتجلى فيه عدم الاتساق الصوتي، وهو ما يسبب تنافرا في حاسة السمع، حيث يقول:« **ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر، لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه ... ولما رأى من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد فلا يتعتع ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن**»[1].

يوضح الجاحظ أكثر هذه الإشكالية اللفظية وعلاقتها بحاسة السمع، وآلية تأثيرها على الذوق، لقوله: «**إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليست موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة**"[2]، ويبدو جليا أن الجاحظ

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص74.

[2]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص75.

يجعل البنية الصوتية وتوافقها مركزا أساسيا لتقبل الكلام المنقول أو المسموع، لأنّ الأذن بطبعها تنفر من الأصوات المتنافرة وتنجذب إلى المتناسقة والمتآلفة، وكما نجد أيضا الخطابي يتفق معه في الرأي فيقول:« **وقد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد لغيره منه، واستدركها بطبعه وفطن لها بلطف ذهنه**»[1]، بمعنى حلاوة الصوت وقوة الانجذاب إليه يتأتى عفويا وارتجاليا.

وكذلك القاضي الجرجاني يؤكد على هذه الفكرة حيث ربط تناسق الصوت وحسن توافقه مع حاسة السمع بالبهاء والرونق، وكله عائد إلى الطبع العربي فيقول: «فيه جهامة سلبته القبول، وكزازة نفّرت عنه النفوس وهو خال من بهاء الرونق، وحلاوة المنظر، وعذوبة المسمع ودماثة النثر، ورشاقة المعرض...»[2]، حيث يربط الجرجاني مؤثرات الصوت بالسمع وبمذاقات طبيعية كالحلاوة واللطافة والبهاء، وحتى الرشاقة كسمة متعلقة بالجسد، وصفات أخرى تناقضها كالجهامة والكزازة، والقبح.

ليس غريبا إذن على الناقد العربي أن تتصل ذائقته الشعرية بالسماع والصوت المتأتي من إيقاع ووزن وقافية منسجمة، وأن يتواطأ مع الشاعر المبدع منذ أن كان التلقي الشعري شفاهيا وأكثر ما يعتمد عليه الحواس، فحاسة السمع تتعدى كونها سمعا، لتصبح تذوقا، وإدراكا ومعرفة في آن، فصفة الجاهلية التي كانت تطلق على الناقد، لا تعلل هذا الفكر المتميز فنمط حياته فقط يمكن نعتها بالجاهلية، ولكن كيف تكون لتلك السذاجة والبساطة والارتجالية أن تولد فكرا وعقلا يانعا ويقظا لأهم جانب من جوانب حياته وهو الشعر؛ الذي يحتاج إلى عقل قوي وإحساس إدراكي منفتح على معرفة نفسية شعورية شكلت تراثا وتاريخا عربيا عريقا، استغل حواسه أحسن استغلال من أجل إرساء عالم حواسي انصهرت فيه كل الجوارح، بما فيها الجسد وما يحمله من دلالات، وهو الموضوع الذي سنقف عنده في الفصل الثاني.

[1]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص147.

[2]– القاضي الجرجاني،**الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص411.

الفصل الثاني

اشتغال الفضاء المزاجي ودوره في تشكل الحكم النقدي

المبحث الأول: الفعل النقدي: من الإحساس إلى المعرفة.

1- بناء المعنى الحسي من المقولات الدلالية

2- سلطة الاجتماعي في تقييم الذات

المبحث الثاني: الشعر تجسيدا للكينونة

1- ثنائية الطبع والصنعة كوسائط لتمثيل الأثر الحسي

2- دور الكفاءة في تحقيق الحكم النقدي

تمهيد:

تتضح الصورة الانفعالية أكثر ما تتضح في حالات التعبير عن الوجدان، وفي حالات القلق والحيرة، فالشعر الوجداني مثلا هو ذلك الشعر الذي يقوى فيه الانفعال «**لأنه يطرح المظهر الفكري والعقلي الجاف، أو يكسر من حدتهما، ويتخطى ما وراء الأفق العقلي؛ ولأنه لا يعتمد على برهنة أو استدلال، وإنما يعتمد على الاستغراق أو الحلول في روح الأشياء وهتك سجن المادة واجتياز أسوار العقل، والتعلق بأذيال الروح، وأطياف الخيال، ولأن الشاعر في الحالات الأولى يبنيها على معطيات الوجدان إذ الوظيفة الرئيسية للشعور والانفعال تتمثل في الرؤية المباشرة للروح بالروح لأنها وسيلة لإدراك ديمومتها**»[1] فالشاعر بقوته هذه على التعبير يعدها كوسيلة للتخفيف عن آلامه أو كوسيلة يحمل بها همّ غيره (الشعر الثوري مثلا) أو تفريغ شحنات انفعالية مكبوتة، ومن أمثلة التعبير عن النفس في الشعر العربي القديم نجد قول النابغة الذبياني:

كِلِينِي لِهَم يَا أُمَيْمَــةَ نَــاصِب وَلَيْـلِ أُقَاسِيه بَطِــيءَ الكَــوَاكِبِ
تَطَاوَلَ حَتَى قُلْت لَيْس بِمُنْقَض وَلَيسَ الذِي يَرعَــى النُجومَ بِآيب
وَصَدْر أَرَاحَ اللَيْل عَازب هَمَّـهُ وَتَضَاعَفَ فِيه الحُزن مُتَكِل من كل جَانِبِ

لم يتخذ الشاعر العربي الشعر أداة للتعبير عن نفسه أو ما يحيط به فقط، وإنما كان وسيلة لعلاج النفس واسترخائها، فالإنسان إذا ضحك أو أضحك من يحبه رأى العالم من حوله ضاحكا وإذا بكى أو أبكى من يحبه خيل إليه أن العالم المحيط به يبكي معه، كقول الشاعر إيليا أبو ماضي:

أَيها الشَاكِي ومَا بِكَ دَاءُ كيف تغدو وإذا غدوت عليلا

وقول الشاعر علي الجارم:

[1]– محمد عفيفي، **النقد التطبيقي والموازنات**، ص 44

فَإِذَا ضَحِكْتَ فَكُلُّ شَيْءٍ ضَاحِك وَإِذَا بَكَيْتَ فَكُلُّ شَيْءٍ بَاكٍ[1]

فالأساس العقلي هو عمق العاطفة وسعة الخيال وقوة الوجدان الإنساني، وبهذا يعتبر الشعر صورة عن النفس الإنسانية، أو كما أطلق عليه النقاد " ديوان العرب" ليس لأنه يخلّد مآثرهم ويذكر مفاخرهم وأنسابهم ولكن لأنّه يخفّف عن الذات المبدعة والمتلقية، والعاطفة كما نعلم تتمثل في مختلف المشاعر والأحاسيس الحسنة والسيئة على حد سواء، كما أنها وسيلة لإثارة الذهن فتتجسد في الغضب، أو الفرح، أو الخوف، أو الخزن، وهي حالات نفسية تظهر آثارها على المظهر الخارجي للجسد لتدل على الشعور وفي هذا الصدد يقول القاضي الجرجاني:« **تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك، ومصوّرة تلقاء ناظرك...فإن قلت هذا نسيب والنفس تهشّ له، والقلب يعلق به، والهوى يسرع إليه...**»[2]بمعنى يحث المتلقي إلى فهم سبب انفعاله، ويدفعه إلى البحث عن المصدر الذي تتأتى منه العواطف التي نعبّر عنها.

يظهر كلام الجرجاني أهمية البعد الشعوري في تمثيل العملية الإبداعية، لذا سنحاول من خلال تتبع تيمة الطبع، وتيمة التكلّف في النصوص النقدية إبراز مختلف دلالاتها النفسية العاطفية، ومدى تأثيرها المباشر وغير المباشر على المتلقي، وما هي الآثار النفسية التي تخلقها عند الشاعر؟ وكيف يعبّر النقاد عنها بيانا لبعدها النفسي الداخلي للذات المبدعة والطريقة التي تجتمع فيها الأنساق الخطابية لتشكيل الصور العاطفية.

[1]– ينظر، عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ص82– 83.

[2]– القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص27.

المبحث الأول: الفعل النقدي: من الإحساس إلى المعرفة

لقد بحث النقاد منذ القدم في علاقة الشعر بأصحابه أو بالشعراء، متتبعين رحلة القصيدة من فكر صاحبها إلى قلب سامعها، إذ اعتبروا الشعر الصادق هو الشعر المعبّر عن النفس دون تكلف، «**فلا يكاد شاعر أو راوية أو ناقد للشعر العربي تخلو أحكامه من رؤى نفسية تتصل بأثر الشعر في صاحبه وفي المتلقي؛... وأما رأي عمر بن الخطاب–رضي الله عنه– في الشعر فمشهور، إذ كان يرى أن قلب الكريم يستعطف به ويستمال قلب اللئيم أي أنه قادر على التأثير في النفوس المتضادة الكريمة واللئيمة، حين يكون في وسع الشعر فعل ذلك فإنه يبدو ذا سلطة خارقة**»[1]،فلقد اعتبر النقاد النفس البشرية موضوعا لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد، إنهم على وعي بأن العواطف تتدخل في السلوك، وقد تجعله سلوكا حسنا أو سلوكا سيئا.

إن أوّل منطلق سنقف عنده على مستوى التطبيق، هو اللجوء إلى الوصف المعجمي والدلالي لدراسة الأهواء المنبعثة من توظيف تيمتي الطبع والصنعة عند النقاد القدامى، ومنه تحديد المثيرات الانفعالية (pathémes) للذوات المتكلمة، وإخضاعها للمستوى التركيبي، بغية تحديد العلاقات على المربع السيميائي، والبنية الدلالية التي تتحكم في توليد النص أو الخطاب الاستهوائي، ومن هنا يتم استكشاف الملفوظات الانفعالية، وتحديد التوترات الاستهوائية والتركيز على الذات المستهواة، ودراسة الجهات والبرامج الاستوائية والفاعل الاستوائي.

[1]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص171.

1-بناء العالم الحسي على المقولات الدلالية:

يسعى الشعراء إلى التعبير عن الحالات النفسية النابعة من الذات، وإذا لم يكن ممكنا أن يعبّر عنها بالأسلوب التقريري المألوف، فإنّه لا يمكن تبسيطها لأن في تبسيطها قضاء عليها ونفي لأهمية الجانب الوجداني في تشكيل الذات، فكان أمام الشعراء طريقا يستطيعون من خلاله التعبير عن هذه الحالات العاطفية، وهو الشعر الذي يلجأ الشاعر إلى إثارة حالات نفسية شبيهة بحالات نفس المتلقي، فيعتمدون طريق الرمز القائم على تراسل معطيات الحواس[1] والبحث عن اللّغة الأكثر ارتباطا وقربا من الذات التي يعبّر عنها.

وجد النقاد من الألفاظ الحسية كالحلاوة والطلاوة والرونق والجمال مدارا لهم أثناء الفعل النقدي، والحكم على الشعر، فمثلا يقول القاضي الجرجاني: « **والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يجلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقرب منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقنا محكما، ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدا وثيقا، وإن لم يكن لطيفا رشيقا، وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة موموقة، ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها**»[2]، فتتبيّن أمامنا الآلية التي اشتغل بها الناقد العربي منذ القدم لتفعيل هذا الجانب الحساس من الذات المبدعة، وكيف أولاها عناية كبيرة.

يتولد من المكون العاطفي والنفسي ما يسمى "**بكينونة المعنى**"، وحيث يرتبط بالوجدان الذاتي، مما يجعل كيفية القبض عليها أمرا صعبا، وهذه الكينونة تجسد العالم بالأحاسيس المعبر عنها في شكل تعابير كلامية ووفق حدود ثقافية تقوم على الاختلافات وعلى التحولات من حالة إلى أخرى، فتتكون صورة الأنا وصورة الآخر بالتخيل، وفي عالم خفي نسميه بالعالم

---

[1]- أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط2، دار المعرف، مصر، 1978، ص134.

[2]- القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص 100.

الافتراضي الممكن التحقيق، لأنّ التحقق الفعلي للجانب النفسي يتحدد بإنتاج الصور وتشكيلها على المستوى الظاهر للنصوص، ومن مختلف المعاني فاللّغة الطبيعية ما هي إلا شاهد على ما يحمله تاريخ ثقافة كعاطفة من بين كل التدخلات الصيغية الممكنة، وما يحقق الوجود الخطابي للعواطف هو الاستعمال الجماعي أو الفردي لها[1]،ويكون مقياس الأثر النفسي صادقا دقيقا عند الناقد المتمرس، الذي يتمكن من الجمع في حاسته النقدية بين الذوق والثقافة، فحاسة الذوق تسمح له بالتأثر والانفعال، وأما الثقافة والدربة فتعينه على تحليل ذلك الإحساس النابع من الذوق، ومن تجربته الحسية.

كثيرة هي الحالات التي نجد فيها الناقد يتحدث عن نفسه من خلال النص الذي يقيمه دون النظر في الحالات العامة أو القوانين والقواعد، ذلك لأنه يبحث عن صورة نفسه في تلك النصوص، فيستحسن تبعا لإحساسه الشخصي أو يستقبح فلا يهمه الآخر، ذلك أنّ الإحساس نفسه يمكن أن يعبر عنه بطرق مختلفة قد تكون أحيانا متناقضة مثلا عندما يحكم ناقد ما على مقطوعة شعرية بالجودة في موقف معين، ثم عندما يتلقى المقطوعة نفسها في موقف آخر يحكم عليها بالرداءة، إنه البعد العاطفي المنبثق من الوضع المميز للذات العاطفة أو الذوقي الذاتي، والتي يمكن مقابلتها مع ذات المحاكمة:

ذات العاطفة (الذوق الذاتي) ≠ ذات المحاكمة (ذوق جماعي)

اعتبر النقاد القدامى العاطفة جزءا من قواعد الشعر، أو بالأحرى شكلا من التقابل بين العاطفة والعقل، ولا تؤخذ فقط من جانب تأثيرها على الذوات وحسب، بل من كونها تنتج معاني مشفرة إيحائية في النصوص، وبهذا تساهم في إنتاج تمثيلات ثقافية تثري الخيال العاطفي ولهذه الأهمية ربط الناقد الحالة الشعورية للذات بالقضايا النقدية المعروفة(اللفظ والمعنى الصدق والكذب الغموض والوضوح...)فأما قضية الطبع والصنعة مثلا وما تتوافر عليه من مقتضيات النظر في أسباب ودوافع تمايز واختلاف آراء الشعراء فيما بينهم كانت

[1] -Voir, Greimas, et Fontanille, **Sémiotique des passions** , p11.

هدفا لمعرفة البعد العاطفي والقدرة الحسية عند الشعراء، وكيفية اشتغالها داخل النص الشعري وبمعيّة اللغة الوجدانية التي تجمع الناس جميعا، والاختلاف يكمن بين الذي يعبر عنها والذي يخفيها في نفسيته، في شكل آثار لغوية بارزة في الخطابات، فالقاضي الجرجاني يقول: «**وأنت تعلم أنّ العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة، ثم تجد الرجل منها شاعرا مفلقا وابن عمه وجار جنابه ولصيق طُنُبه بكيا مفحما وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة !... وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة...** »[1]، ويبدأ هذا التكشف فعله عندما ينصرف النقاد إلى مقابلة الجانب الحسي بالجانب اللغوي.

يشكل التراث العربي النقدي رؤية سميائية أهوائية شعورية توترية، لا تختلف عن مثيلتها عند النقاد الغربيين بالنظرة الحداثية، وما توصلوا إليه من مقاربات دلالية ونسقية وتأويلية، فالهوى أساس البلاغة، وجوهر انبثاق المعنى، وأنّ اهتمام النقاد انصب على مدى قبول الشعر في النفس، وفاضلوا بين الشعراء بناء على درجات التأثّر والانفعال، لقول أحد الشعراء:

بأَبـــي غَزِال غَازَلَتْه مُقْلَتـــي ... بَيْنَ الغُوَيْر وبَيْنَ شَـطَّيْ بـارق
عَاطَيْتُه واللّيْلُ يَسْحَبُ ذَيْلَـه ... صَهْبَاءَ كَالمسْك الفَتيق لناشق
وضَمَمْتُه ضَمَّ الكَميّ لسيْفـه ... وذُؤابَتـــاه حَمائـلٌ في عَاتقي
حتى إذا مَالَتْ به سنة الكَرَى ... زَحْزَحتهُ شَيْئًا وكـان مُعانـــقي
أبْعَدَتــه عن أضلُع تَشــتاقهُ ... كـيْ لا يَنامَ على وساد خافـق

[1]–القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص 16– 17– 18.

وهذا من الحسن والملاحة بالمكان الأقصى، ولقد خفت معانيه على القلوب، حتى كادت ترقص رقصا»[1].

لعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحالة، هو: كيف يمكن أن نتعامل مع تيمتي الطبع والصنعة أو التكلف كأنها عواطف أو أهواء؟ وما علاقتها بالجانب الذاتي الإحساسي للمبدع؟ وهل تجسدت بنيتها العاطفية فعلا في النصوص النقدية؟ وكيف يشتغل التقييم النقدي بكونه خطابا حول الخطاب؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، سنحاول تتبع المسار السيميائي الأهوائي للخطاب التراثي النقدي، وما قيل في قضيتي الطبع والصنعة، بغية رصد الدلالة وسيرها ووصفها وخاصة كشف الستار عن الفاعل الاستهوائي أو الانفعالي في الخطاب النقدي، كما سنركز في هذا المبحث على الوصف المعجمي والدلالي لتيمة الطبع والصنعة، بحثا عن المثيرات والانفعالات التي تصاحبها أثناء العملية الإبداعية والآلية التي أخضعت بها لسلم الحكم النقدي، ورصد مختلف التحولات العاطفية التي تثيرها في المتلقي، لأنّ **الأشخاص ينتقون الخطابات التي تتوافق مع طبائعهم الخاصة، وكذا الأشخاص الذين يشابهونهم، ومنه تكون معرفة الطباع أمر ضروري بالنسبة لملقي الكلام، من أجل يكون خطابه متلقيا من المتلقي ومقنعا**[2]،فلا يمكن للغة المعيارية البسيطة أن تكون كافية لوحدها، بل هناك ميزتين أساسيتين يجب أخذهما بعين الاعتبار، وتتمثّل في الاستعدادات النّفسية Dispositions d'âmes لطرفي التخاطب (المخاطب، والمخَاطَب)، وإذ يأتي المخاطِب بمبرّرات جيّدة ليثبت صحّة ما يقول، ويعمل على أن يعطي انطباعا جيّدا عن نفسه حتى يتمكن من التّأثير في المخاطَب.

لقد ارتبط مصطلح الطبع عند النقاد القدامى بمصطلح الفحولة، كما يوحي إليه الجذر اللّغوي الدال على التكوين الطبيعي؛ أي الخليقة كالفطرة والسليقة التي كثر توظيفها في

[1]– ابن الأثير،**المثل السائر**، ج2، ط2، قدم له وحققه وشرحه أحمد الحوفي، بدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي بالرياض، الرياض، 1983، ص33.

[2] –Voir : Gisèle Mathieu-Castellani, **La rhétorique des passions**, Presses universitaires de France, Paris, 2000, p54.

النصوص النقدية، مع فارق بسيط هو أن الطبع قد يتضمن أيضا معنى الثقافة، فالمعجم الوسيط يعرف الطبع بأنه «**هو الخلق، الاستعداد أو الصفة " الطبع والطبيعة، والطباع السجية جُبل عليها الإنسان أو الطباع...طُبع على الشيء...تطبع بطباعه: تخلّق بأخلاقه**»[1]، كما نعني بالطبع أو الطباع « **ما ركب في الإنسان من جميع الأخلاق التي لا يكاد يزاولها من الخير والشر، كما توضح الميادين المتصلة بالطبع؛ وهي المأكل والمشرب والأخلاق السهلة أو الشديدة والبخل والسخاء... فالطبع على الجملة الأثر الدائم أو شبه الدائم الذي يبرز على جسم من الأجسام، والطبع بالمعنى المجازي: الأثر النفسي أو الخلقي الدائم فأصل معناها اللاتيني واليوناني هو: العلامة المحفورة، وبعدها أصبحت تدل على ثوابت الشخصية، وعلى بنية التفكير الفردي وأسلوبه متمثلا في السلوك، وظاهرا بالتدرج من الطفولة حتى الشيخوخة من خلال مجازفات الحياة والمصادفات، والتربية، والعمل، والأمراض**»[2]، فلا يمكن للإنسان أن يتجرد من طبعه؛ وإنما تقوم الظروف الخارجية والبيئية على صقله وتنميته.

استعملت لفظة الطبع في النقد العربي القديم للدلالة على تنوّع الملكات الفطرية بين الأفراد كما كثر «**استخدام الوصف المشتق من الطبع، وهو اللفظ المطبوع، وغلب على وصف الشاعر أكثر من الشعر في صحيفة (بشار بن المعتمر) التي ذكرت في كثير من كتب النقد، وكأنها دستور البلاغة والأدب، لا نجد تعريفا للطبع بل يفهم من النص أن الطبع هو الطبيعة، ربما اعتمادا على التداعي اللفظي، وأنه ضد التكليف فهو ما يأتي عفوا بلا إرادة، ويسمح بالتعبير الأدبي، ويستجيب أو يستعصي على صاحبه في القول، ويؤدي غيابه إلى تكلف غائب، ولا فائدة من اصطناع الأدب بدونه**»[3]، وقد جعل النقاد الطبع ثقافة لارتباطه بالذوق السليم وتنمية لذلك الاستعداد الفطري بالدربة والممارسة، ويعد كتاب "طبقات

[1]– محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، **المعجم الوسيط**، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، لبنانن 2005، ص 743.

[2]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص 179.

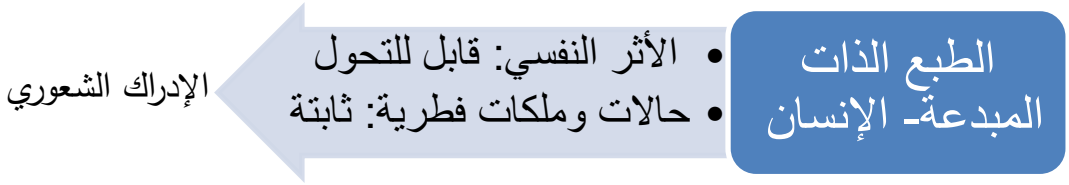
[3]– المرجع نفسه، ص 179.

الشعراء لابن سلام الجمحي أول كتاب في تاريخ النقد العربي، حيث تفطن صاحبه من خلاله إلى كثير من الشروط التي يجب توفرها في الناقد والنقد ذاته، وكانت الوسيلة التي اعتمدها في نقده تتمثل في ذوقه السليم وطبعه المصقول بالوراثة والتجربة، حيث تدرب على أشعار الشعراء ونسبتها إلى أصحابها بعد أن دخلها كثير من الزيف والوضع، وإذا عدنا إلى هاتين الكلمتين(الدربة والممارسة) فإننا نجدهما لا تخرجان عن الإطار اللغوي الذي تفيدانه، إذ هو عند ابن سلام طبع فطري، واشتغال متواصل بالشعر ومدارسة دائمة له، ولهذا نادى بأهمية الذوق والدربة، حيث يقول: " **قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك. فقال له: إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته وقال لك الصيرفي أنه ردئ هل ينفعك استحسانك له؟**"[1]، ومنه لا يتحقق الطبع ما لم يرافق بالذوق ثم الثقافة والعلم بالأدب.

تعد الأطراف الثلاثة الطبع – الدربة – الثقافة في علاقة متكاملة، الإطار الفني الذي يحرّك العملية النقدية، والإبداعية كذلك، فالطبع عند النقاد القدامى بمثابة الأصل في الشعر العربي، لأن الشعر كان يتأتى للعرب تلقائيا، وإذ يمتاز بالاستجابة السريعة للدواعي الانفعالية والمثيرات الاستهوائية، فميزة القصيدة العربية أنها تتقاسم الوظيفة التواصلية مع كلّ إنجاز لغوي، باعتبارها خطابا يوجّهه المتكلم إلى المتلقّي، الحاضر بطريقة أو بأخرى في ذهن الباث، إنه حضور يتحكّم في الأدوات والآليات التي يستخدمها الشّاعر لذلك يحرص على التفعيل بصورة معيّنة تتلاءم مع غايته، بالتّالي مع تحقيق اللذة النفسية وهو لأجل ذلك يحاول أن يظهر بمظهر يجعله جديرا بالثّقة، وهذا الأمر لاحظناه في شعر القدامى، حيث يحاول الشّاعر أن يبني الصورة انطلاقا من حضور النّفس، فكان إذا مدح أو تغزّل أو افتخر أو حتّى في رثائه نجده مفتخرا بذاته، عن طريق ذكر خصالها ويكون ذلك إما بشكل مباشر وصريح، أو بشكل غير مباشر وخفيّ.

[1]– ابن سلام الجمحي، **فحولة الشعراء**، ص04.

لقد انشغل القدماء بقضية الطبع والصنعة، فصنفوا الشعراء على أساسها، فالجاحظ يرى أنّ الطبع يتأتى ارتجالا، حيث يقول: «...**ولم أجد في خطب السلف الطيب والأعراب الأقحاح، ألفاظا مسخوطة، ولا معاني مدخولة، ولا طبعا رديئا، ولا قولا مستكرها. وأكثر ما تجد ذلك في خطب المولدين، وفي خطب البلديين المتكلفين، وسواء كان ذلك منهم من جهة الارتجال والاقتضاب، أم كان من جهة التحبير والتفكير...**»[1]،فما الشعر عند الشعراء إلا ما يتأتى من عوالم مجهولة(شياطين، سحر) وفيه تنفجر الرغبة في إبداع الشعر وإثارة الخواطر، ومنه إثارة المعاني وانثيالها، لذا يجري الشعر على اللسان مجرى الماء، فلا يحتاج إلى أدنى جهد في تعلّمه وصياغته« **والارتجال ما كان انهمارا وتدفقا لا يتوقف فيه قائله: كالذي صنع الفرزدق.** »[2]،وإن محاولة الجمع بين التعريفات السابقة، أي بين التعريف المعجمي والتعريف المتداول عند النقاد في الكتب النقدية، نجد أن لفظة الطبع تحمل بعدين هما: بعد نفسي مجرد، وبعد عاطفي محسوس.



لقد أكد النقاد بطبعهم على أهمية البعد العاطفي عند أصحاب مذهب الطبع والصنعة، ومختلف ملامحه في نتاج الشعراء، وهذا على مسار مراحل تطور الشعر العربي كما بينوا مكانة كثير من الشعراء، وتعرفوا على العلاقة بين المكونات المعرفية والدلالية وحتى التداولية، لأن الطبع يتعلق بالجانب الداخلي غير المرئي للإنسان أو الشاعر بشكل خاص ويمكن جعله عاطفة تتجلى كإحساس فردي يعلن حضوره المتماهي بالأحوال النفسية التي تنتاب الشاعر أثناء العملية الإبداعية، مما يتأتى عفوا وبلا إكراه، وما إلى ذلك مما يدخل في وصف البواعث النفسية على قول الشعر الجيد، والآثار الشعورية للشاعر، وعليه« **يتشكل**

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين، ج2**، ص08.

[2]– ابن رشيق، **العمدة، ج2**، ص 266.

الطبع بما هو كذلك من المزاوجة المقصودة بين ثلاثية الذكاء وحدة القريحة والفطنة، فهي تسهم في تشكيل التجربة التي يحصلها الشاعر من هذه المبادئ أيضا في تحقيق طرق التفاضل والتفاوت»[1]، فالشاعر المجيد هو الذي يتمكن من صقل تجربته وتليين طباعه، مما يجعلها سمة مميزة لكل شاعر، حيث يوجه عواطفه طواعية مقابل الموضوع الذي يعبر عنه ويعرضه على الجمهور المتلقي(النقاد) فكان عليه أن يشحذ قريحته ويعمل فكره.

إن للطبع حالات تتغير بتغير المواقف، فهو "يثور ويهدأ؛ كالنار عندما تشتعل وتخمد، وإنما يبعثها ويثيرها مثيرات تتعدّد، ومواقف تتباين حسب نوع الطبع وجبلته، واستجابة للأشياء والأحداث، فالطبع الكامن في النفس كالنار الكامنة في الحجر يثيرها قدح الزناد وترى الشعراء يتفاوتون في مواقف الإثارة، ويتفاوتون في التجاوب مع ما تبعثه من أحاسيس نفسية مختلفة، كأحاسيس الغضب والحزن والفرح، والبهجة، والرغبة والكراهية، ومن منظور سيمياء التوتر هي كزيادة surplus، أو كفائض excédent في الأحاسيس والمشاعر، ولقد عبر النقاد القدامى عن هذا الفائض الحسي بأحكام موجزة، فقالوا زهير أشعر الناس إذا رغب وامرؤ القيس إذا ركب، والنابغة إذ رهب والأعشى إذا طرب، فالرغبة والمتعة والرهبة واللّذة والطرب جميعا أحاسيس أثارت هؤلاء، وكانت استجاباتهم لها متفاوتة، فأجاد كل منهم فيما تستجيب له نفسه وعلى قدر الملكة الشعرية من الأحاسيس[2]، وهنا يتحدد وضع الذات حاملة لشحنة تيمية masse thymique.

تتم الإشارة عند النقاد للأثر العاطفي الذي يتركه الطبع في نفس الشاعر، فهو عاطفة ممكنة التجلي نتلمسها من القول الشعري؛ أو كل ملفوظ يتولد من جراء ذلك الأثر، فالشاعر لا يتكلم إلا لمثير داخلي، أو لشعور تعلق بقلبه وإدراكه، فهو كذلك المزاج والاستعداد الشعوري القاعدي؛ فيصبح النص الشعري مجموعة من الأحاسيس التي تولّدت عن أسباب سابقة، وللغة

[1]– بوجمعة شتوان، **بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي**، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص11، 12.

[2] – ينظر: محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**، دط، منشأة المعارف بالإسكندرية، إهداءات 2002، ص51–52.

شأنها في إخراج هذه الأحاسيس إلى عالم التجلي، فموضوع التلفظ عبارة عن شبكة من الأسباب، ولكن الأسباب التلفظية ليست منطقية، إنما انفعالية[1]، وكل ملفوظ صادر من الذات المبدعة ما هو إلا انفعال عاطفي يتأتى من مجموعة عوامل داخلية وأخرى خارجية.

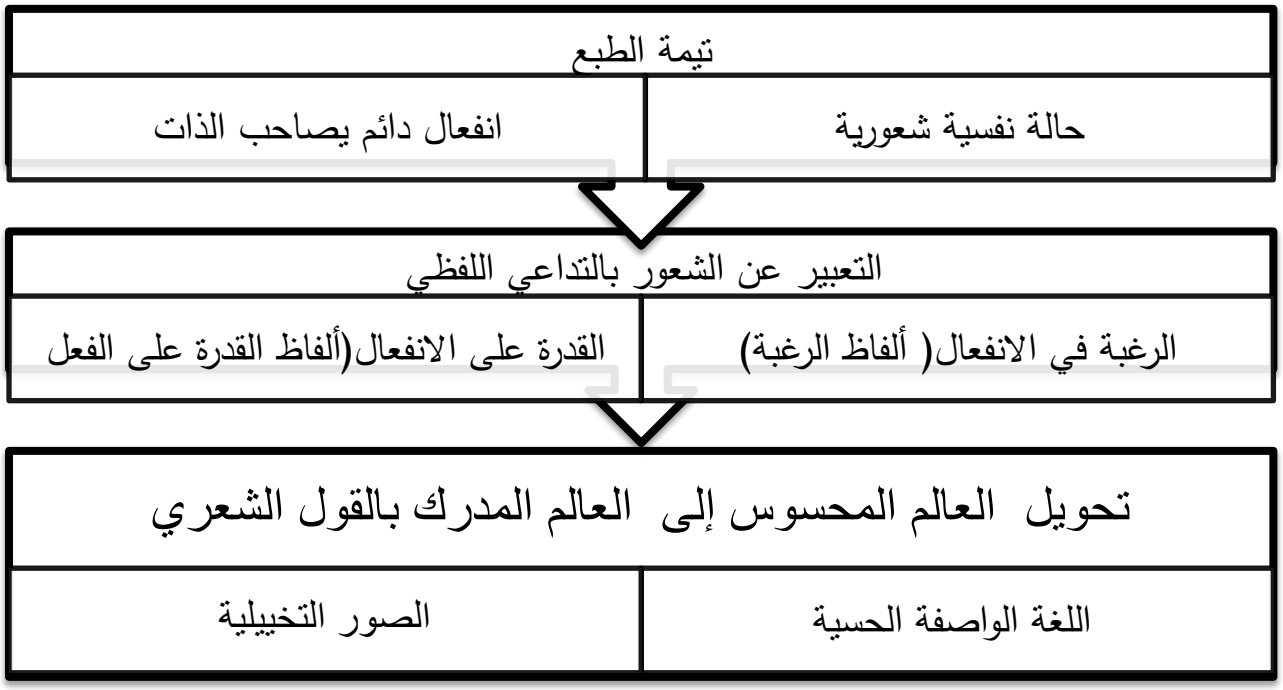
كان لربط النقاد الطبع الشعري بالأثر النفسي دليلا قاطعا على علمهم بأنّ الطبع ما هو إلا شعور وعاطفة تولدت في أكثر المناطق حساسية؛ وهي النفس و«**لكل عمل أدبي قبل أن يتخلق في صورته اللّفظية صورة مثالية في نفس الشاعر وذهنه... وأن الباحث على هذه الصورة انفعال ما نتيجة وحي وقوة خفية قالوا عنها شيطان، وأنها عروس الشعر... وعلى الشاعر أيضا أن يسعى ليتمثل في نفسه قدر المستطاع مواقف أشخاصه، وحركاتهم فأقدر الشعراء أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم وبين الناس من مشابه وأقدرهم تعبيرا عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه وأقدرهم تعبيرا عن الغضب، من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه، ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذي العاطف الجياشة**»[2]وإذا ما ربطنا مفهوم الانفعال عند النقاد القدامى بالرؤية النقدية الحديثة للانفعال والشعور نجد أنهم اعتبروا الانفعال القاعدة التي يقوم عليها تمثيل العالم الطبيعي، ولا يتركز الاهتمام في هذه الحالة على ترجمة وتحويل المحسوس إلى مدرك، بل حاولوا التوصل إليه من خلال التوترات التي تربطه بالمدرك، فحينها يمكن الاعتماد على تنظيم يقوم على أساس العلاقة التي تربط بين التركيب الصيغي(منها رغبة في الانفعال، والقدرة على الانفعال) والتركيب المزاجي syntagme phorique والمتمثل في المدة(durée)والإيقاع (rythme) ودرجة السرعة[3]tempo ، ومنه ارتبط الطبع بالذات الشاعرة وبالعالم النفسي للشاعر، لذلك كان لزاما على الناقد أن يتتبع إيقاعات النفس المعبّرة، والتمثيلات الدلالية المساهمة في تركيب

[1]–Voir : Herman Parret, **les passions(essai sur la mise en discours de la subjectivité)** pierre Mardaga éditeur, France 1986,p07.

[2] – محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد والبلاغة**، ص 50–51.

[3]– voir : Jacques, Fontanille et Landowski, **nouveaux acte sémiotique,** édition pulim presse universitaire de limoges, France, 1999, p71

المعنى وفي تولد المعجم الشعوري المحسوس والمتجلي على مستوى التركيب الخطابي، ويمكن تمثيل هذا التداخل بالمخطط التالي:



إن الشاعر أثناء عملية الخلق الشعري تنشطر من ذاته ذوات أخرى؛ وكل واحدة منها تحمل رغبة للانفعال والتواصل مع العالم الخارجي، وباعتبار الطبع أثرا نفسيا نابعا من الذات الشاعرة، فإن تلك الذوات تتصارع على الجودة والحسن، وبه تتوافق الجودة مع غزارة الشعر لقول ابن رشيق في كتابه العمدة:« **وسمعت بعض الحذاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز: كالفرند في السيف، والملاحة في الوجه...وقال عبد الملك بن مروان لأرطأة بن سهية: أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، وإنما يجئ الشعر من إحداهن**»[1]، وهو الأمر الذي يقتضي إعادة النظر في الجانب الذاتي الشعوري كطرف أساسي مدرك للمعرفة وإلى موضوع الرغبة بوصفه الطرف المدرك، والمتفاعل مع تلك الذات، فلا يمكن أن نعتبر أنّ عالم الأشياء تدرك دفعة واحدة وبشكل نهائي، وإنما على الذات أن تمر بحالات الروح المختلفة لتتجسد

[1] – ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، ص127–128.

وتستقر على حس ثابت تراه قابلا للتعبير عنه بلغة قريبة من شعور المتلقي حتى وإن اعتبر هذا المتلقي موجودا افتراضيا.

- **فأما الذات الأولى الفردية**: فهي طبع الشاعر نفسه، وهو المنتج للشعر قبل أن يحدث عليه فعل التنقيح والتهذيب، ذلك أن الشاعر« **يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته يستقصي انتقاده**»[1]، ومثل هذا الشعور الأولي، هو ما يعرف بالوعي العاطفي éveil affectif، ففي هذه المرحلة تهيء الذات لتشعر بشيء ما، فإحساسها يكون مهيأ لمثير معين من جهة، ومثير عاطفي يتجسد في حضور معين، فيتحقق في الشدة والامتداد[2]، ويرد النقاد هذه الذات إلى شعور الشاعر الفردي بأهمية تجويد شعره وتنقيحه، فلا يمكن له إخفاء شعوره والمزاوجة بين مختلف الأغراض في قصيدة واحدة دلالة واضحة على تغييرات حالات الذات من حالة إلى أخرى.
- **الذات الثانية ذات الجماعة**: وتتمثل في تلك الذات الخفية في الشاعر والتي مردّها الخوف من ردود فعل السامعين أو المتلقين للقول الشعري، لقول ابن رشيق« **ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أصلا، وعليه المدار...لكن بطباع القوم عفوا فاستحسنوه، ومالوا إليه، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه، فتباطأ عمله بذلك**»[3] فالشعور بالخوف والرغبة في جودة الشعر تدفعان الشاعر إلى تهذيب الطبع، ذلك أن الشعور بأهمية تحسين الشعر وجودته، يتأتى من شعور سابق للذات الشاعرة، ويمكن أن تمثل هذه الحالة بمرحلة التهذيبla moralisation، لأن فيها «**توضّح الذات العاطفة التي شعرت بها، لذاتها ولغيرها**»[4] ومنه يكون عرضة للتقييم من طرف الجماعة.

---

[1] – ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص11.

[2]-voir : Jacques, fontanille, **sémiotique et littérature**, p80.

[3]– ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، ص 136.

[4]- voir : Jacques, fontanille, **sémiotique et littérature**, p81.

لقد أخضع النقاد العرب العملية الإبداعية للمعيار الأخلاقي، وغايته التنشئة على الأفعال والتصرفات الحسنة، فما وافق هذه الغاية فهو شعر صالح، وما خرج عن هذه الغاية فهو مستهجن مرذول، فالشعر عند ابن طباطبا كي يؤدي غايته التربوية في النفس، يجب أن يأتي مشحونا بشعور وإحساس صادقين، وعن طريق المتعة الفنية التي يستشعرها المتلقي من بنائه الفني، تلك التي تتأتى من حلاوة لفظه، وتمام بيانه واعتدال وزنه، ينفذ كالسحر على نفسه ويعمق تأثيره في وجدانه، ولذلك يقول:« **فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح بالروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر وأحضى دبيبا من الرقي، وأشد إطرابا من العناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف لبيبه، وإلهانه وعزة وإثارة**[1]،لأن الانفعال القوي منبعه الشعر القوي، الذي يدفع إلى أخذ توجه مركز لقصد معين، تسعى الذات المبدعة إلى تحقيقه، ومنه يبدأ بالتجسيد عندما يتغلب الشعور بتحقيق الجودة، فيتشكل المحور العاطفيpivot passionnelle.

نلاحظ مما سبق كيفية تجلي الحالة العاطفية للذات من خلال تمثيلها في النصوص النقدية التراثية، إذ يمكن التعرف على المعنى الحقيقي لمجموع الاضطرابات التي تؤثر في الذات المبدعة كذلك، ومنه يكون الطبع شعورا مباشرا لمجموعة الانفعالات التي تصاحب الشاعر أثناء القول الشعري « قال اسحاق بن ابراهيم الموصلي لأعرابي: من أشعر الناس؟ قال: الذي إذا قال أسرع، وإذا أسرع أبدع، وإذا تكلم أسمع، وإذا مدح رفع، وإذا هجا وضع وسئل بعض أهل الأدب: من أشعر الناس؟ فقال من أكرهك شعره على هجوك ذويك، ومدح أعاديك. يريد الذي تستحسنه منه ما فيه عليك وصمة، وخلاف الشهوة، وهذا ذوب قول أبي الطيب:

وأسَمْعَ من ألفاظهِ اللَّغةَ التي يَلَذُّ بها سَمْعِي وَلَوْ ضَمَّنْتَ شَتْمِي

وأخذه من قول أبي تمام:

[1]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص54.

فَإن أَنَا لَمْ يَمْدَحْك عَنّي صاغِرا عدوُّك فاعلمْ أنـّني غيرُ حامــدِ

وأتبعه البحتري في ذلك، فقال:

ليواصِلَّنك رَكْبُ شِعري سائرَا يــرويــه فيـك لحسنه الأعداءُ[1]

تمثل هذه الأبيات شواهد على مختلف الأحاسيس التي ترافق الشعراء باعتبارها قولا لشعرهم أو تلقيا لشعر غيرهم، والناقد في هذه الحالة يتتبع أقوال الشعراء وانفعالاتهم ليصدر حكمه بالرفض أو القبول، أو حتى التعصب لشاعر دون آخر على نحو ما نجده عند صاحب كتاب الموازنة (**الآمدي**).

2- سلطة الاجتماعي في تقييم الذات:

لقد تعدّدت التمظهرات الدلالية لتيمة الطبع في النصوص النقدية، واتفقت في رد العملية الإبداعية إلى الشعور؛ حيث تنبثق العواطف من ذات حساسة، وتكون موجّهة إلى موضوع مُتخيّل مأخوذ من فكر وخيال المتكلم ليصبح حقيقيا دالا. والعلاقة بين هذه الذات والموضوع تتم عن طريق وساطة التمثيل (la médiation de représentation)، كأن يحس شخص ما مثلا بالغضب أو الكــره. ثم إنّ هذا الإحساس حتى وإن كان مرتبطا بالذات في تمظهره الخارجي وبانفعالات وإفرازات أدرينالين وهرمونات، إلاّ أنه ينتج انطلاقا من تمثيل لموضوع معين تميل إليه الذات أو تنفر منه،[2] ويكون هذا التمثيل في علاقة مباشرة مع المجتمع أو الحالة الاجتماعية التي تعيشها الذات.

فهذا (**القاضي الجرجاني**) يؤكد على ارتباط العملية الإبداعية بالعالم الإدراكي التلقائي ومدى وقعه على الحواس المستقبلة للقول الشعري؛ حيث يقول:« **وإن أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرّمة**

[1]- ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، ص130.

[2]- Voir: Michael Rinn, **Émotions et discours**, p 49.

في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيب متيمي العرب ومتغزلي أهل الحجاز كعمر وكثير وجميل ونصيب وأضرابهم وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا وأفصح لفظا وسبكا، ثم أنظر وأحكم وأنصف، ودعني من قولك: "هل زاد على كذا" و "هل قال إلا ما قاله فلان"، فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تقضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف، وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمّل، والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به ولست أعني بهذا كل طبع بل المهذب الذي قد صقله الأدب وشحذته الرواية وجلته الفطنة وألهم الفصل بين الردئ والجيد وتصور أمثلة الحسن والقبح»[1].

فالشاعر المطبوع هو الشاعر المنفعل الذي تتوفر فيه المهيئات الشعورية من جهة، والظروف البيئية الخارجية من جهة أخرى:

- الشعر المطبوع ـــــــــ له وقع على القلب ـــــــــ مؤثر
- الشعر المطبوع ـــــــــ يكون غزيرا عظيما ـــــــــ مسترسل حسن
- الشعر المطبوع ـــــــــ نابع عن إحساس صادق ـــــــــ الغريزة والبيئة

الطبع = الاسترسال- الفصاحة- السبك- رفض التعمل- تجنب الحمل عليه والعنف به.

تعد هذه الدلالات آثارا نفسية نابعة من تحقيق رغبة انفعال الذات وتجاوبها مع الإدراك الشعوري، فهي كأبعاد تلفظية ترى في الخطاب النقدي القديم نتيجة تفاعل الشاعر مع مزاجه وطبعه، فإذا كان الهوى أساس التشكيلات الخطابية وجوهر انبثاق المعنى، فإنّ الطبع كذلك عند الشاعر العربي هو أساس تولّد الأفكار وتناسقها في الشعر، ويستدعي فعل الإنتاج ذاته، «**فيعلن عن تجربته الإدراكية وعن وضعيته التلفظية في الخطاب الشعري، ولذلك نجده قد ضم شروط الإدراك إلى شروط الحساسية والعاطفة إلى جانب الشروط اللّغوية المسؤولة عن انبثاق الأشكال الدالة**»[2]، وبذلك نجد انسياق الناقد وراء تلك الشروط الخارجية، ليرى أنّ

[1]- القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص24- 25.

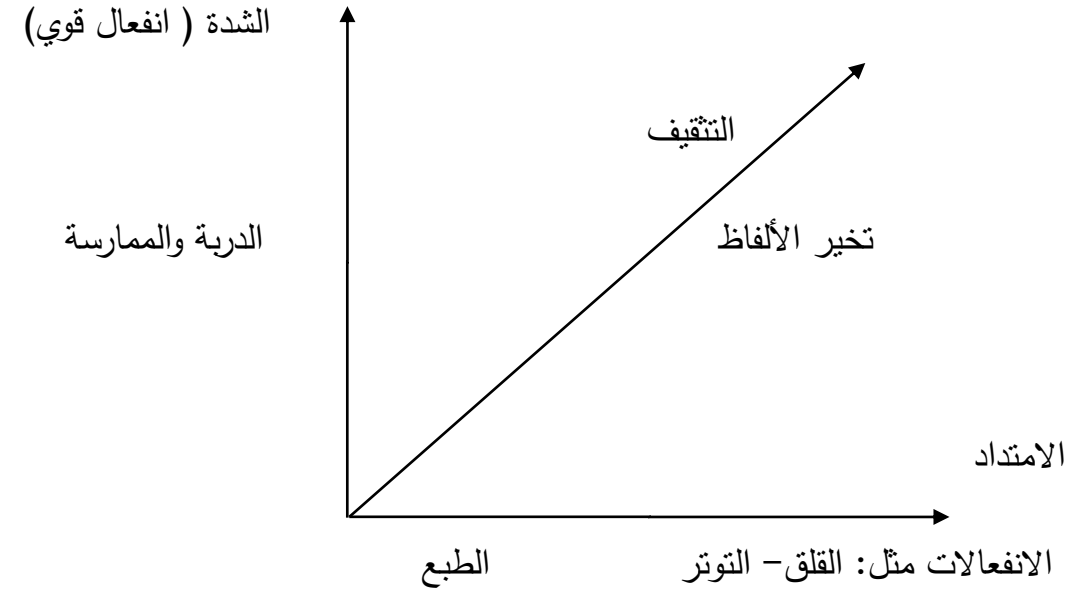
[2]-Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire** ,p68.

معنى الشعر الجيد هو ما يؤدي معنى حكيما، مؤثرا، يذوب محتواه الانفعالي في محتواه المعرفي(مثلا نجد شعرا يعالج قضايا اجتماعية، أو أخلاقية) في صورة تخييلية جمالية، حيث يلطف وقع الألفاظ والمعاني عند المتلقي، بإثارة مشاعره وأحاسيسه وبكل ما يلذ ويطرب ويهز الأبدان ومن هذا الرأي نجد أنّ الناقد استطاع أن يوجه الشاعر إلى تحيين قدراته الفطرية وذائقته وتشغيل ثقافته الفردية، ومن ثم تتحقق كينونة الذات الفردية لترقى إلى ذات جماعية أي من تهذيب الشعر وتنقيحه بفعل رغبة تحقيق الجودة، إلى تقويم وإمتاع بفعل رغبة إثارة شعور المتلقي، وحيث تتحمل الأغراض الشعرية عبء تفعيل هذه الحركة الحسية الشعورية وتشغيلها فتحدث الذّات تأثيرا على المستوى العاطفي لدى المتلقّي، مستعينة بإجراءات يمكن أن نسمّيها باستراتيجيات التأثير الاحساسي.

إنّ البحث في هذه الإستراتيجيات المعتمدة والأبعاد اللغوية المساندة التي تندرج في تمثيلها ضمن إدراك العالم الحسي المزاجي للشاعر، لا يكتمل إلا بالبحث عن البعد الصيغي الغرضي للطبع، هذا الذي يحفز هوى الإبداع، ويؤثر في حالة الذات النفسية، إلى غير ذلك من الصلات التي يحبكها الانفعال مع العمل الشعري، حيث تستند إلى مقولة مؤداها، أنّ أبعد مجالات الفن عند الكاتب وأعماق تجربته العاطفية وأعلى آفاق نظريته الروحية لا يعبّر عنها مجتمعة إلا بكلماته، ولا تفهم إلا بفحص فنه اللّغوي فحصا دقيقا. وحتى إذا سلمنا بهذا الأمر فإننا يجب أن نسلم أيضا بأنّ هناك صعوبات حقيقية في عملية الانتقال من الخصائص المعنية في المفردات والتراكيب التي يبدأ بها دارسو الأسلوب إلى الاعتبارات الكبيرة في فن الكاتب أو الشاعر[1]، وهنا يكمن التفاعل الحسي بين الشاعر والمتلقي(الناقد)، فيثري كلاهما تجربته الخاصة.

يعمل الشاعر على إثراء معارفه بانفتاحه على تجارب نقدية قد وقعت تحت طائلة فهمه وإحساسه، فيسعى بطبعه أن يتجاوزها أو يتجنبها، عن طريق مسلك آخر أكثر طواعية هو التثقيف، وإذا استعصى عليه ذلك دخل باب التكلف. والمنحنى التالي يوضح ذلك:

[1]– ينظر: أحمد قضاة، **الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج25، ع2 1998، ص250.



مخطط تصاعدي يمثل توافق الحس مع اللّغة

يرى النقاد أنّ فعل وقوف الشاعر لتنقيح شعره وتخير الألفاظ المعبرة عن أحواله وأحاسيسه، ليخلق نصا متميزا ومتفردا، يجعله ينتقل من متوسط شدة الطبع الضعيف، ثم يرتفع إلى أقصاه، وأثناء ذلك الامتداد ترافقه مجموعة انفعالات، منها الشعور بالقلق، أو الغبطة، الرغبة، والحماس لجعل شعره مستحسنا وجيدا في نظر النقاد، إلى أن يدخله في باب التكلف، ومثل هذه النقلة أشار إليها ابن رشيق بقوله: « **ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم، فليس متكلفا تكلف أشعار المولّدين لكن وقع فيه بهذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفوا فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره... والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجانس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القافية، وتلاحم الكلام بعضه**

ببعض...»[1]. ويشترط ابن رشيق من الشعر المطبوع أن يتأتى بما سمح به الخاطر، ذلك أن شدة هوى تجويد الشعر، والرغبة في تنقيحه هربا من الأحكام، يجعل الشاعر تنتابه مجموعة من الأحاسيس :(**الطبع ـــــــ الخوف ـــــــ تكرار النظر(تعب فكري)**

يكون الطبع على درجات متفاوتة من الشدة، ويمكن ترجمتها بالشدة الانفعالية لتمظهر صيغي مستمر، ويقيمه حسب الكمية اللغوية والشدة التوترية التأثرية من قبل الملاحظ الخارجي، وهو الناقد، « **فالمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع وشيء الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر**»[2]، ومنه تتبين سلطة الذات الجماعية من خلال التعابير الكلامية التي يستعين بها، ويمكن تمثيل العلاقة كالتالي:

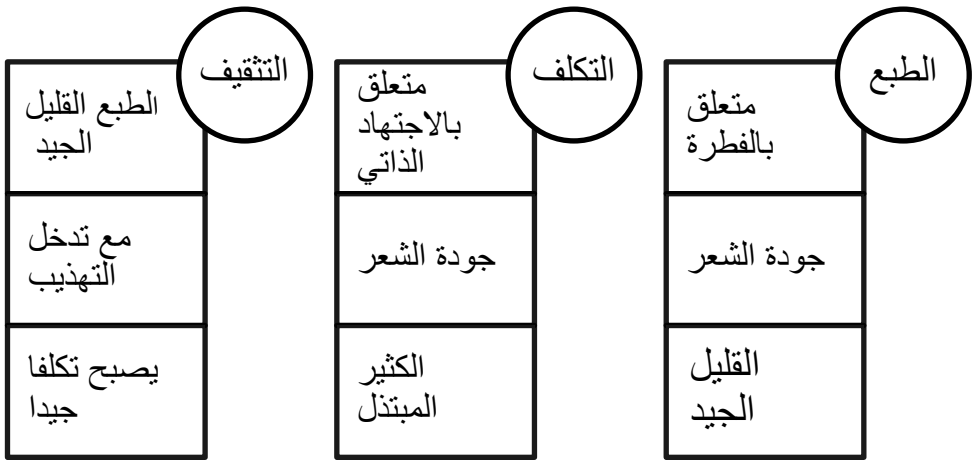
- الطبع ـــــــ بطباع القوم عفوا (شدة 1الاحساس الداخلي= متعلق بالشاعر)
- استحسنوه ومالوا إليه بعض الميل ـــــــ (توتر 1 توافق الألفاظ والمعاني= متعلق بالناقد)
- يكرر نظره خوفا ـــــــ (شدة2 التثقيف= الشاعر الناقد شعور ذاتي)
- إتقان بنية الشعر ـــــــ (توتر2= حكم الناقد)

لقد سعى النقاد القدماء من خلال أحكامهم النقدية إلى توجيه الشعراء، وتغليب الكيف على الكم، فبقدر ما يكون القول الشعري منبعه الطبع، تكون فيه حساسية شعورية بالغة تؤثر في المتلقي، حتى وإن لوحظ عليه التهذيب الذي غرضه التعديل، ومثال هذا ما ورد في نظرية الفحولة في الشعر العربي، حيث ألحق جماعة من الشعراء بالفحولة رغم قلة شعرهم، فقصيدة واحدة نموذجية، أو ما يطلق عليها بالنادرة التبريزية ترفع صاحبها إلى أعلى الدرجات، وهنا يمكن أن نعوض مصطلح الكمية والشدة بمصطلحي الكم والكيف، إذ يمثلان الكثافة التوترية،

[1]– ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، ص136.

[2]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، 34.

ويعني هذا أنّه كلما كان المستوى السطحي للعمل الفني أكثر قوة وشدة انفعالية إلا وكانت حدة تأثيره في السامع أكثر، خاصة وأنّ الشّعر يتميّز بحسن الإيقاع وحلاوة الصوت وهي من المحددات الأساسية لتقبّله في مراحل التلقي الشعري الأولي(النقد الانطباعي) وبه « **تنصب الأهمية على ذلك النموذج المتفوق، الذي إن غاب لم ينفع الشاعر عدد قصائده إلا نادرا حتى إن أعشى قيس لم يعد من الفحول عند الأصمعي مع أن ديوانه أكبر دواوين الجاهلية وقد استثني أعشى همدان من هذه القاعدة، على ما يبدو فعده الأصمعي فحلا لكثرة شعره**»[1]. ومنه تصبح العملية الهووية على الشكل التالي:

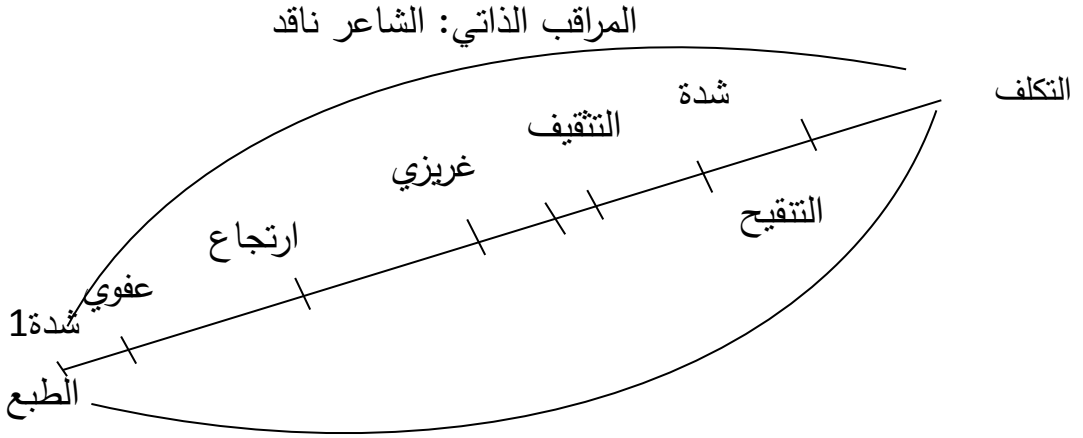


إن المطبوع نوعان: مطبوع المتقدمين من الشعراء، ومطبوع المتأخرين من الشعراء، وما مثله بالشعر المحكك والمنقح من شعر الحوليات والمهذبات، وهي التي تتأتى من الأصل الأول لتيمة الطبع، وهذا ما يقودنا للقول إنّ اللّغة بتصورها الخاص للفضاء الحسي الانفعالي (الطبع) وعن طريق الحقول المعنمية الخاصة بها؛ سمحت أن نكشف عن تنويعات ثقافية تحددها الشروط القبلية للدلالة، وما تقوم به الظروف والعوامل المحيطة بها، فهي التي تميز الأحاسيس باعتبارها تحمل معنى متميزا وعصيا عن التعريف، ذلك أن الإحساس نفسه يمكن أن يعبر عنه بطرق مختلفة، قد تكون أحيانا متناقضة مثل الدموع التي تعبر عن الحزن وعن الفرح في الوقت نفسه[2]. ثم إن الشاعر ناقد بفطرته، وطبعه مهيأ للخلق الشعري، وهو كذلك

[1]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص26.

[2]-Voir ; Jacques Fontanille, **sémiotique du discours**, p197.

بتجربته الشعرية لا يرضى بتقديم أي شيء، إنما ينبغي عليه أن يخوض معاناة لا يعرف قرارها ، ولا يهدأ باله من الشعر بأول خاطر يأتيه في ساعة أو ليلة، بل سيقوم على نقد ذلك الخاطر وتصحيحه وتمحيصه، حتى يصل إلى قمة الجودة الفنية؛ التي يترقبها النقاد، فإن كانت صادرة من ذات شاعرة متقدمة (الشعراء الأوائل) عدّت تثقيفا وتنقيحا تبين رونق الطبع وشيئا من الغريزة، وإن كانت صادرة من المتأخرين (الشعراء المحدثين) ظهرت على الشاعر الكلفة والمشقة فكان تكليفا وصنعة، ويفرق ابن رشيق بين الشعر المصنوع عند العرب المتقدمين، والشعر المصنوع المتكلف عند المحدثين (المولدين)، ويقول في هذا الشأن: «**يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره، وأما إذا كثر ذلك؛ عيب، يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يأتي من الشعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذي يأتي من شعر حبيب والبحتري. وقد كانا يطلبان الصنعة، ويولعان بها، فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعا وكرها ويأتي الأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة. وأما البحتري فكان أملح صنعة وأحسن مذهبا في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة، وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ومشقة**»[1].ويمكن تمثيل صورة تداخل حس الطبع مع حس التكلف في المخطط التالي:



[1]- ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، ص228.

يتم تمييز الحالات الشعورية عن طريق مجموعة الأفعال الصيغيةles modalités، من قبيل الرغبة، والوجوب، والمعرفة، والقدرة، والاعتقاد، وهي ضرورية من أجل إنجاز الفعل، كما تسمح بتمييز مرحلة الاستعداد العاطفي، وما دامت الظواهر العاطفية تبدو في النصوص في هيئة مركبة، فيمكن الوقوف عند الآداء التركيبي للمعجم الموظف الذي يرافق الشاعر أثناء الخلق الشعري للتعبير عن مختلف الانفعالات والأحاسيس، مثل القلق، والفرح، والحزن والكآبة والتوتر،... من حيث ارتباط التجربة المحسوسة في شكلها الأثيسي، بحالات هووية قابلة للاستيعاب، ويمكن لتتابعاتها أن تشكل مقاطع قابلة للتحديد، وذلك فوق شرط أساسي[1] ويتجسد في إمكانية تمثيل تلك الأهواء خطابيا وتحليلها على المستوى السطحي المتجلي، أو ما يعرف عند غريماس بالمستوى السطحي.

لقد كثر الشعر المحدث، وهمَّ الشعراء والنقاد بتناوله، فظهرت مجموعة من النقاد المحافظين في مواجهة هذا النوع من الشعر، فقابلوه بالنموذج البدوي أو الشعر المتقدم، محاولة منهم فهم مقاصدهم، وإعادة التجربة الشعرية إلى أصولها؛ بمعنى مقابلة الشعر المطبوع بالشعر المصنوع، حيث كانت العرب قديما تفاضل بين الشعراء، وتفرق بين النوعين بضرورة الالتزام بما سموه (عمود الشعر)، ذلك لأن الشاعر المجيد عند النقاد هو من يلتزم بعمود الشعر، فلا يحيد عنه بشعره، وكان النقاد يحكمون بين الشعراء ويوازنون بينهم من خلال مقاييس وشروط عمود الشعر العربي، ولهذا نجدهم على سبيل المثال يفضلون شعر البحتري على شعر أبي تمام، لالتزام البحتري بعمود الشعر العربي، وخروج أبي تمام عنه وطلبه الصنعة والإغراق في البديع، وفي هذا الباب نجد القاضي الجرجاني يقول: « **وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك من خلال قصائدها**

[1]– ينظر: غريماس، وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ترجمة سعيد بنكراد، ص48.

ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط...»[1]. يتضح جليا المقابل اللفظي والمعنمي لتيمة الطبع، وهو تيمة التكلف:

الطبع ← من الشعراء المتقدمين ← التزام عمود الشعر←محسن ومحمود ومقتصد

التكلف ← من الشعراء المتأخرين ← عدم التزام عمود الشعر←مذموم ومسيء ومفرط.

لا يختلف ابن قتيبة في آرائه عما قاله غيره من النقاد، حيث تحدث عن المتكلف من الشعر، وما يعتور الشاعر من حالات شعورية أثناء تتبع اللّفظ السليم، وتخيّر الوزن والقافية الموافقة له، حيث أشار إلى دواعي قول الشاعر لشعره، ويعتبر حالة إعمال الفكر لإيجاد المعاني المبتكرة حالة نفسية شديدة التوتر والقلق، ترافق الذات المبدعة، ودليل هذا قوله: **«والمتكلف من الشعر وإن كان جيدا محكما، فليس به خفاء على ذوي العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر، وشدة العناء، ورشح الجبين وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة وإليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه...»**[2]، وهنا نجد الشاعر المتكلّف يلهب عاطفته، فيندفع إلى القول الشعري بشجاعة وحماس، حيث ينتقل من رغبة الفعل إلى وجوب الفعل، ومن القدرة على الانفعال، إلى معرفة أسباب الانفعال، فإذا كان الطبع هو الأثر النفسي المتولّد عند الشاعر أثناء العملية الإبداعية، فإن التكلّف سيكون بدوره أيضا ذلك الأثر النفسي المتولد عند الشاعر، فيأتي بإعمال الفكر بمشقة، ورشح الجبين، ومنه نلاحظ ورود الألفاظ الدالة على الجسد للتعبير أكثر على قوة الانفعال وشدة الإدراك، وتنبيه النقاد إلى أهمية هذا الجانب الحسي ومساهمته في تشكيل المعنى الشعري، فيبرز الجهد المبذول في

[1]– القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ص33– 34.

[2]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص 32.

عملية الإنتاج، وخصوصا أن لفظة الخوف قد ترددت مرتين، وأنها تحمل دلالة حسية انفعالية توجه الشاعر إلى تجنب الحكم السلبي، والمتذوقون إذا لم يأت النتاج جيدا، أي إنها تشير إلى هدف الثقاف لم يقف عنده ابن قتيبة[1].

يمر الشعراء بحالات نفسية صعبة، وتلك الحالات يحس بها النقاد، لذلك نراهم يشيرون إلى غلبة الطبع، وإلى تدخل الظروف الطبيعية والبيئية في تشكيل ذلك الحس؛ فإعمال الفكر يتماشى وأهواءهم، والمقرر أن حاسة الذوق في أصلها هبة طبيعية تولد مع الإنسان، فيعبر عنها بصفاء الذهن، وخصب القريحة وجمال الاستعداد، كما تمثلها الثقافة الفردية، ويظهر ذلك في ميل الناشئ الموهوب منذ الطفولة إلى كل جميل في الأدب والفن، وبعد ذلك يأتي التهذيب والتعليم، مما يجاري الطبيعة والبيئة من طور البساطة، وبذلك يصبح «**الطبع إسماح وقدرة، أي إنه طاقة، والتكلف خلل في إمكانات هذه الطاقة، يعني أنّ التثقيف عمل تعويضي يجوّد ما عجز الطبع عن تجويده، وحيث تنتج تلك البادية الطبع الرائق والقريحة الخلاقة... مركزين على الطبع بصفته ملكة منتجة تعطى حين تصفو وترتاح فيكون النتاج طبيعيا وتعصى حين لا تكون كذلك، فتحتاج إلى الجهد والجهد هو التكلف**»[2]، ويمكن القول أحيانا إنّ الطبع ارتقى بفعل الذوق العربي من مجرد انفعال واستحسان عفوي ارتجالي، إلى مراتب الطبع المنظم القائم على معرفة علل التأثر وأسبابه، وهذا ما جعل شعر أهل الطبع على قلّته يتميّز عن غيره.

إن الطبع حسب بعض النقاد ليس ضد التكلف؛ بل ضد إكراه النفس، لأنّ في التكلف معنى المحاولة والمعاودة، وترتبط بالانقياد إلى قول الشعر والسماح به؛ أي إنه الطواعية والسهولة في قول الشعر، وابن وهب يفضل الطبع على الإكراه، وقد رأينا أنّ القليل مما تسمح به النفس ويأتي به الطبع، خير من الكثير الذي يحمل فيه عليه... وهذا أيضا يجري مجرى

[1]- ينظر: علي مهدي زيتون، **الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب وبحوث أخرى**، ط1، دار الفارابي بيروت،2011، ص89.

[2]- المرجع نفسه، ص 93-94.

الجاحظ لأنه يعني أن الطبع قد يكره على قول الشعر، ولذا رأيناه يصف المطبوع من الكلام بالسهل[1]،وعليه نجد تمثيل هوى التكلف مرافقا دوما لهوى الطبع.

يمثل الطبع العفوي الارتجالي حالة أولية سابقة عند الشاعر، فهو موهبة واستعداد فطري، والشعر إن كان مطبوعا أو مرتجلا لابد أن يكون إلهاما، وإما انفعالا لحالة عاطفية وحسية قوية، إنه نوع من الانفعال والتفاعل مع الموضوع، ينبثق بالدرجة الأولى من حس داخلي وميل نفسي إلى قول الشعر؛ فيثبت حس الطبع أنه ما إن يسيطر على الشاعر بفكرة ما حتى ينفعل بها، فتنفتح أمامه رؤية يتحسسها، ويشغل فكره بها.

إنّ حصر تحليل البعد الانفعالي العاطفي في الخطابات، بالتركيز على المدوّنة اللفظية أو الكلمات الخاصة بالعواطف، غير كاف؛ إذ يشبه الاكتفاء بتحليل الأفعال الخاصة بالحركة عند دراسة الحرية في الخطاب، والأشكال والمخططات النحوية التي تنتج الآثار المعنمية العاطفية للخطاب، وهذا يساعد على إبراز الآثار الانفعالية، وتصبح أكثر جلاء باعتبار البعد العاطفي يخضع للتقييم الأخلاقي[2]، فيهتدي الشاعر، وعملا بأحكام النقاد، إلى تغير المفردات الحاملة للإيقاع المؤثر، سواء كانت ذات معنى أم لم تكن، حتى ينتظم له القول، فتأخذ القصيدة مجراها عنده، حتى وإن بدأت العملية الإبداعية عنده بفعل هوى الطبع، ففي عملية تجميع القوى الذاتية والقدرات الفكرية الإدراكية وتمثيل العواطف، يتشكل لدى الذات فائض عاطفي يمثل العلاقة الأولية الرابطة بين الشاعر وعالمه الخارجي، ويصور ما يحسه في بيئته سواء أكان هذا التأثير إيجابيا أم سلبيا، فيتعالى الحس والشعور ليولد شحنة تيمية؛ ويمكن الجمع بين الشعورين لتنبثق دلالة شعورية محايدة، على حسب قول أصحاب سيمياء العواطف، يطلق عليها المزاج، ويمكن تمثيله بالشكل التالي:

[1]- ينظر: مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص ص 183-184

[2]- Voir ; Jacques, Fontanille, **Sémiotique du discours**, p109-113.

النشوة (الصالح): ضد الإحباطEuphorie

المزاج (phorie)

الإحباط (الطالح): ضد النشوةDysphorie

والحقيقة أن أغلب الآراء النقدية في نظرتها للشعر وفي إطار نظرتها لمذهبي الطبع والصنعة، برز مصطلح آخر، كمرحلة وسطية، هي التثقيف والتهذيب، أو التشذيب، أو التنخل أو الحوك، أو المعاودة، وقد تمثلتها في البداية مدرسة أوس بن حجر، وهم شعراء مجيدون حريصون على استواء شعرهم واستقامته إيقاعا وتركيبا، وإذا قابلنا هذا الفضاء المزاجي بموضوع تحليل الحقل الحسي للفظتي الطبع والتكلف، نجده يتوافق توافقا ملاحظا كما يلي:

التكلف أو التصنع في الشعر(dysphorie)

الطبع (phorie)

التثقيف والتنقيح (euphorie)

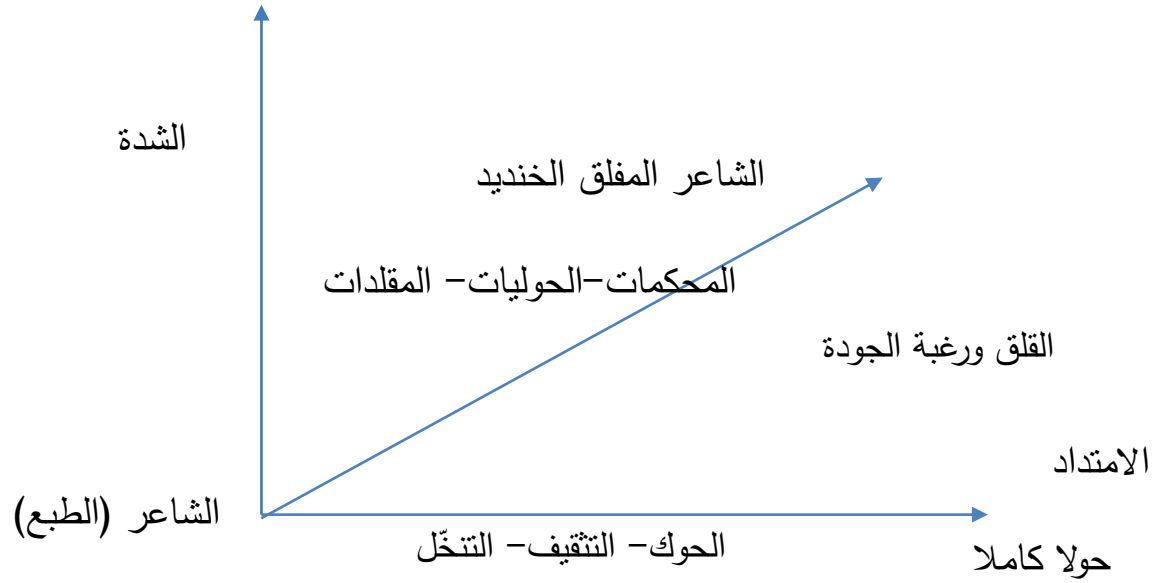
يتدخل التعود والدربة والمران ضمن تأسيس التركيبة العاطفية، وما تمثله العادات الحسية الإدراكية والروحية، مكتسبة كانت أم فطرية، ويكون الشاعر في حالة انفعالية متوترة رغبة في الوصول إلى الكمال، وتحقيق فعل التميز في النص والاعتراف له بالجودة، وإنها حالة أصلية يسميها فونتاني الشروط القبلية للدلالة، والتي من خلالها يتم التقسيم الاتصالي لمعرفة الوحدات المستقلة المشكلة له[1]، وهي دلالة واضحة أن الشاعر حتى وإن كان مهيئا فطريا لقول الشعر وهو بمثابة شروط قبلية؛ إلا أنّ بفعل الحركة النقدية أو الممارسة النقدية التي عرفت منذ القرن الأول، توجّب على الشعراء معاودة النظر وتكراره، إلى درجة التكلف عند البعض.

[1] -Voir ; Driss Ablali, **La sémiotique du texte, du discontinu au continu**, l'Harmattan, Paris, 2003,p181.

إنّ الحالة النفسية التوترية التي تنتاب الشاعر، تزداد شدة إذا ما فكر أنّ شعره سيلقى في الأسواق الأدبية؛ وسيتعرض للنقد، وهذه الحالة تبقى أحيانا ما مدّته عام، أو حول كامل لقول الجاحظ :« **ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه، اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه لما خوله الله تعالى من نعمته وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات، والمنقحات، والمحكمات ليصير قائلها فحلا خنديدا مفلقا**»[1]، والشاعر مطالب بأن يسمع شعره، الذي بذل جهدا في إحكامه بذلا، لأنّ القصيدة وقد طالت ربما قد تعرضت لبعض الهنات التي تستوجب النظر فيها، فلازم الأمر عليه الاستغراق في اللحظات الإبداعية مع الوعي بالذات حتى تنسجم كل الانسجام مع الطبيعة الفكرية والنفسية، ويتطابق مع المستوى الثقافي الذي بلغه الشاعر. فيمكن تمثيل هذه الحالة بالمخطط العاطفي المتدرج من حالات الضعف الانفعالي إلى حالة الشدة الانفعالية.

انطلاقا من الحالة الأولية للمبدع، حيث يكون الشعر مطبوعا وارتجاليا، ثم باحتكاكه بالعالم الخارجي، وما يتعرض له الشاعر كذات فردية لانتقادات تثير انفعالات مختلفة ومؤثرات نفسية وعاطفية، يقوم بنقلها إلى الآخرين، فيكررها فرحا وابتهاجا، أو قلقا وخوفا، ومنه تتولد ذات أخرى جماعية تحاول الانسجام مع تلك الطبيعة الفكرية، التي يحملها المتلقي المتخصص(الناقد)، فالتجارب العاطفية والانفعالات الحسية ناتجة كلها عن محاولة التأقلم مع الوسط الخارجي، وهو نوع من التحكم المعرفي، رغم أن تأثير المحيط يولد حالات جديدة تستدعي شحنة عاطفية أكثر قوة ، فلولا حكم النقاد لما بحث الشعراء عن الجودة ولا أجهدوا أنفسهم في تثقيف شعرهم، وهنا يبرز دور المجتمع والثقافة في بناء الشخصية المبدعة، ويمكن تمثيل هذه التغيرات بالمخطط التصاعدي التالي:

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج2، ص 08.



مخطط تصاعدي يمثل إثارة عاطفية

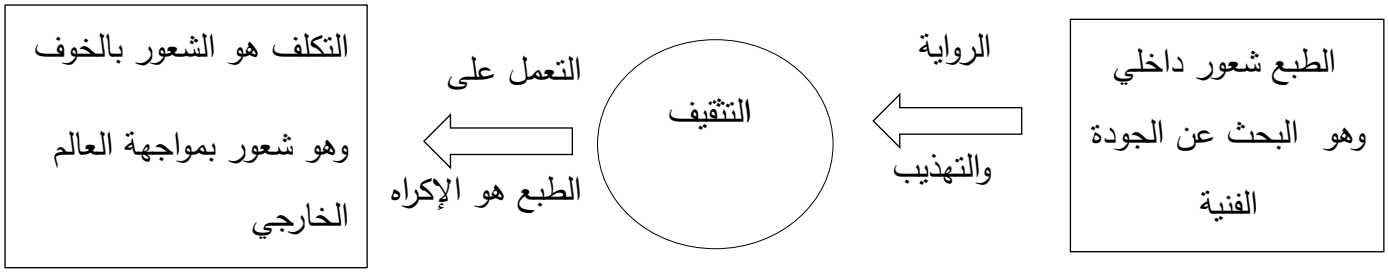
تتجلى أمامنا كيفية اشتغال الذات الشاعرة في العملية الإبداعية، فالنفس راغبة في كل ما هو جميل وأجود، لكن الطبع وحده لا يكفي للوصول إلى القمة الشعرية، لدرجة نعت الجاحظ الشعراء على لسان الأصمعي بعبيد الشعر،« **فزهير بن أبي سلمى، والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جوّد في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة، وكان يقال: لولا إن الشعر قد استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف، وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا ورهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا وإنما الشعر المحمود كشعر النابغة الجعدي ورؤبة**»[1]، وإن الجهد الذي يبذله الشاعر من أجل تنقيح شعره يتأتى عن نفس مدركة لوقع الأثر في نفوس الآخرين و"«**الأنا ليست وعيا شاملا مستقلا لأن وجودها رهين بوعيها لشيء آخر غير ذاتها**»[2] وتتمثل هذه الذات في الذات المتلقية المتموقعة خارج شعور الذات المبدعة، لتكون رقيبا لها، ودافعا أساسيا لمرحلة اليقظة الانفعاليةéveil passionnelle التي تساعد على التكييف أو

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج2،ص10–11.

[2]– مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص186–187.

تدريب الذات على مواجهة الذات الجماعية، والشّاعر ينطلق إذن من القيم المشتركة، ليجعل الأثر العاطفي أكثر تحقّقا.

تتولد عن تيمة التكلّف تيمات أخرى مقابلة لها، تشتغل بنفس فعل الطبع، فإذ كان الطبع هو الهوى الأكثر ميلا ومحبة عند النقاد، فإنّ فعل التكلف هو الهوى الأكثر كرها ونفورا، فهذا القاضي الجرجاني يمقت التكلف في الشعر، ويجد للنفس عنه نفرة، ويجعل له مرادفات من قبيل التصنّع والتعسّف والتعمّل، والحمل على الطبع والعنف به، وينسب الحلاوة والرونق وسلاسة النسج إلى هوى الطبع، ويعزو عكس ذلك إلى التصنع والتعسف، ولكنه يكاد يجعل الطبع أمرا مشتركا بين الشعراء، ويميز بينهم بمقدار الاسترسال للطبع أو الحمل عليه والعنف به، وهو ما يرادف التكلف، والتعمل. وليس كل طبع عنده متمتعا بتلك المزايا بل يتمتع بها الطبع المهذب الذي صقله الأدب وشحذته الرواية وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد وتصور أمثلة الحسن والقبح[1]، إنّه شكل من تقاطع الإحساس مع العقل، أو لنقل إنّ الاختيار العقلي الممثل بعاطفة الشغف لتجويد الشعر، تقابلها عاطفة الخوف والشكل التالي يوضح ذلك:



عاطفة الشغف والرغبة ≠ عاطفة الخوف والحيرة

هكذا يتبين من مواقف النقاد القدامى؛ أن التكلّف لا وجود له لو لم تكن الحركة النقدية ساخنة وشديدة بين الشعراء أنفسهم، وبينهم وبين النقاد، إنه فعل خلاّق يقرب الحس الشعوري الإبداعي من الحس الشعوري النقدي، وهي طريقة اعتمدها النقاد ليثيروا مشاعر الغيرة

[1]– ينظر: مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب** ، ص 186، 187.

والشغف والخوف، والفرح...وخاصة أنهم ينظرون إلى العواطف من خلال تأثيراتها أثناء تحقيق اللذة والبحث عن الجودة الشعرية في توجيه سلوك الشاعر، فيكون هدف الحكم النقدي الذي يسعى إلى تحقيق الإقناع العقلي والعاطفي من جهة، ويحقق استمالة الآخر والتّأثير فيه والتّغيير، من وجهة نظره.

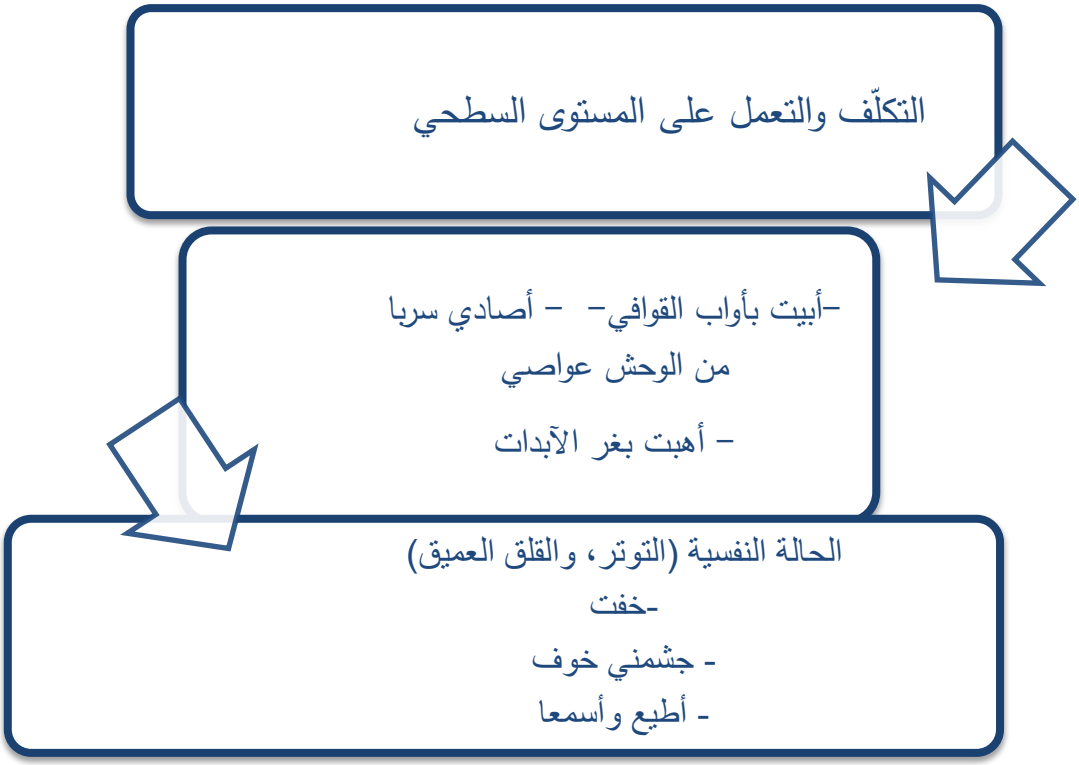
تنشأ التأثيرات النفسية المزاجية بفعل الزيادة في كثافة الإحساس، لذلك بدت لفظة التكلّف في الحقيقة شعورا تتوارى خلفه حالات شعورية متعددة ومتناقضة تختلف من شاعر إلى آخر، فما يرافق الشاعر من تغيرات لحالات الذات، تعود إلى قوة توتر الحس الإبداعي وارتباك الإدراك الشعوري، وهي تأكيد على نتاج العوامل النفسية عن تفاعل عالمه بعالم الواقع، فكلما زاد الشعور برغبة تحسين الشعر، كلما زاد شعور الشاعر قلقا واضطرابا، وقد فسّر سويد بن كراع العكلي صعوبة تأتي الشعر وتوافق الحس مع قواعد الشعر، حيث يقول:

أبيت بأبواب القوافي كأنـــما أصادي بها سربا من الوحش نزعـا
أكالئها حتى أعرس بعـــدما يكون سحيرا أو بعيدا فأهجـــعا
عواصي إلا ما جعلت أمامهـا عصا مربد تغشى نحورا واذرعـــا
أهبت بغـر الآبـدات فراجعت طريقا أملته القصائد مهيـــــعا
بعيدة شـأو لا يكاد يـــردها لها طالب حتى يكل ويظـــلعا
إذا خفت أن تروي علي رددها وراء التراقي خشيـــة أن تطلعا
وجشمني خوف ابن عفان ردها فثقتها حولا تـــريدا ومـــربعا
وقد كان في نفس عليها زيادة فلـــم أرى إلا أن أطيع وأسـمعا[1]

يتضح من خلال هذا الشاهد الشعري موقف الشعراء من التكلّف، ومختلف الأحاسيس التي ترافقه أثناء العملية الإبداعية، فالتكلف أحيانا يأتي إرغاما، لا رغبة، ولكن الضرورة تستدعيه، وبه يتولد الخوف، والخشية، والطاعة، وسهر الليالي، والوحدة، وحتى

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج2، ص10.

يتخيلها الشاعر كوحش، وهذا الوحش في الحقيقة هو الناقد القارئ والمستمع المتلقي. والمخطط التالي يبرز بعض من الحالات الداخلية المصاحبة للفعل الشعري:



يكتسي التمثيل المعجمي الدلالي أهمية في تمثيل العالم الشعوري، وهذا ما بيّناه من خلال تيمتي الطبع والتكلف، والتيمة الوسيطة بينهما، وهي التثقيف أو التنقيح، وكل منها شكلت مقاطع نفسية شعورية ونقدية في آن، وبحيث تميّزت الأبعاد الشعورية الحسية عند كل من الذات المبدعة والذات الناقدة بالتوتر واللاإستقرار نفسي. وليست فكرة التثقيف بعيدة عن فكرة التغيرات النفسية التي تهيج في باطن الشاعر، وتمنحه القدرة على المعاودة والتكرار، بل نجده أحيانا يتباهى بكونه يثقّف ويعيد النظر في شعره، وكل هذا متأت من الفكرة التي تولدت عنها رغبة شديدة في بلوغ القمة والجودة التي يمكن اعتبارها موضوع القيمة.

يحمل هوى التثقيف مقدارا من الجهد والاتساع الزمني، وتصبح التمثيلات المعجمية الدلالية المذكورة، للطبع والتكلف، صورة واضحة عن فطنة الناقد العربي إلى أهمية تحقيق ثنائية التوجيه saisie والهدف cible، لأنّ «**الأثر الدلالي ليس معطى بسيط التشكيل،**

واضح التلافيف، وإنما هو كلية شديدة التعقيد تتبادل عناصرها علاقات غاية في الدقة، لا تشهدها اللّغة، ولا النسيج الأسلوبي، بقدر ما تحتفل به العلامة والرمز، خارج هيمنة المدلول»[1]، ومنه يتحقق الهدف بالتنوع الشعري في الأغراض والحالات النفسية المعبرة لها، ولقد استطاع النقاد القدامى أن يتوجهوا وجهة نقدية فاعلة تجمع بين مؤثرات العالم الخارجي والعالم الداخلي، فاندمج الحس بالواقع، ممّا يولّد قوام الشعر المطبوع، وكلما ازداد الحس كثافة ورغبة في الكينونة عند الشعراء أصبح الشعر أكثر صنعة وتكلّفا، فالمزاج أثر نفسي متغيّر تنبع منه شحنات عاطفيّة متحوّلة بدورها، فكيف يشتغل الحس والشعر في النصوص النقدية؟ هذا ما سنحاول توضيحه في المبحث الثاني من هذا الفصل.

[1]– حبيب مونسي، **نظريات القراءة في النقد المعاصر**، منشورات دار الأديب، الجزائر 2007، ص206

المبحث الثاني: الشعر تجسيدا للكينونة

تمهيد:

يركز النقاد القدامى بشكل عام، عند الحكم على الشعراء، على خاصية شعورية باطنية وهي خاصية تفعيل الجانب الانفعالي، والتأثير على الذات المتلقية للحكم النقدي، وتقوم الذات المبدعة أساسا على استفزاز مختلف الحالات الانفعالية التوترية، التي تتنامى مع الذات مؤسسة ما يطلق عليه مصطلح سيمياء العواطف، وهو طريقة التعرف على الفضاء المزاجي للذات التوترية المبدعة، وهو الفضاء الذي يتولد منذ بدء تشكل العملية الإبداعية، فينشأ استعداد عاطفي بين الذات والعالم المحيط به، أو مما يتأتى من العالم الخارجي كشحنات حسية تثير مشاعرها، فمنها المستقطبة أو المرغوب فيها، والتي تتوافق مع مزاجها، ومنها غير المستقطبة، وغير المرغوب فيها، لا تتوافق مع مزاج الذات. والمزاج حالة غير مستقطبة للشعور، و«**الشعور غير المستقطب هو شعور غير محلّل أي غير واضح المعالم**»[1]، مما يمد الناقد بقوة لتعبير في أحكامه على الذات المبدعة المتواجدة في حالة اندفاعية تلك الذات التي تحاول إيجاد نفسها في نفسها فتخلق مسارا شعوريا يسمح لها بالتعرف على إمكانية وجود بعد عاطفي تتحدد وفقه الأشكال المختلفة لحضور المعنى النقدي.

1-ثنائية الطبع والصنعة كوسائط لتمثيل الأثر الحسي:

يتتبع الناقد التغيرات النفسية الطارئة على حالة الفواعل المبدعة، ومنه يتجاوز الحدود النفسانية العاطفية إلى الحدود الأدبية الشاعرية، وتتحدد الكينونة الإبداعية والإنسانية بتنوّع واضح بين الحضور الجماعي والفردي للذات، وفي تلك الأشكال الدلالية ما يشير إلى ضرورة تحديد الشروط الموضوعية الخاصة، حيث «**أنّ الذات لها حضور مزدوج: حضور لساني لغوي وتلفظي وشكلي، يعبّر عنه ضمير المتكلم(أنا) وحضور واقعي يحيل على الذات في تواجدها الحسّي والإنساني وفي هذا السياق، يتحدث جان كلود كوكي عن اللّغة والواقعية**

[1]– جاك فونتاني، **سمياء المرئي**، ترجمة علي أسعد، ص 230.

بمعنى أنّ الذات تلبس رداءين: رداء اللّغة الشكلية ورداء الشخص الواقعي، ويثبت أيضا أن الذات العاملة تقوم بوظيفتي الإخبار والتوكيد أي: أنّ الذات العاملة قادرة على الحكم والتقويم، وإبداع مسارها التلفظي والحضوري»[1]، فكينونة المبدع تبدأ حين تنتهي كينونة الناقد أو العكس، على حسب تبادل الأدوار العاملية وتحقيق التفاعل التواصلي بين الطرفين، ويمكن توضيح ذلك بالشكل التالي:

التفاعل1 ⟵ كينونة الشاعر(مرسل) ⟵ كينونة الناقد(متلقي)

التفاعل2 ⟵ كينونة الناقد(مرسل) ⟵ كينونة الشاعر (متلقي)

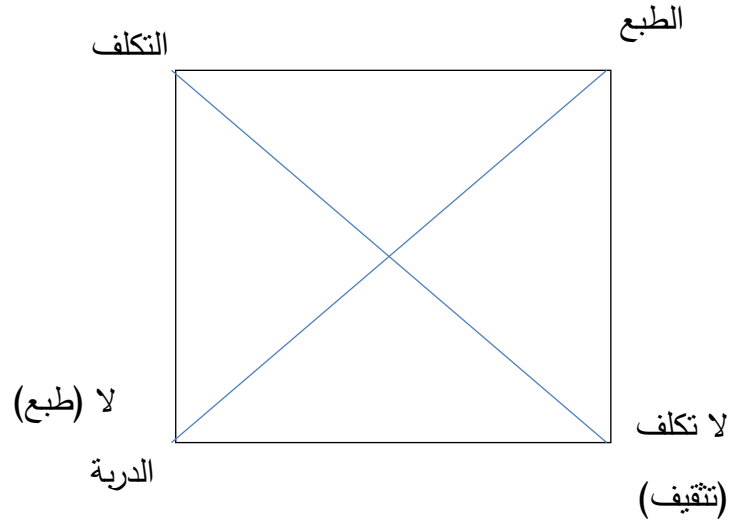
ومثل هذا النمط المعرفي التركيبي يمكّننا من توليد البنيات الأولية الحسية للدلالة، وفهم دورها التثبيتي، لأنها تمثل بنية انبثاق يتم فيها إنتاج المعنى وتحقيق التفاعل، وتوليد الدلالات الحسية، ويتم هذا كله بوساطة سلسلة من العمليات الذهنية العقلية، ويبدو أنّ المربع السيميائي في هذه الحالة طريقة لتمثيل التركيب السطحي للمعجم النقدي، الذي استعان به النقاد للتقييم أو المفاضلة بين الشعراء، واستخلاص مختلف الحالات الشعورية التي ترافق الذات، فهو **«يمثل بنية انبثاق الدلالة، ونموذج له موقعا داخل المسار التوليدي، وشكلا عقلانيا دالا على المكان الذي لا نفترض فيه كأفق للكينونة سوى ضرورة بسيطة، ويصبح الانفعال الجمالي صعب التصنيف المقولي أو الجيهيconfiguration modal، وفي حين يمكن للعالم سواء أكان موسوما جماليا أو غير موسوم أن يتخذ مظهرا جماليا ووفق نمط متصل»**[2]، كما يقوم المربع السيميائي أيضا على بيان التأليف التقابلي لمجموعة من القيم المضمونية والتي تجمع بين كلمتين ضمن مقولة التقابل.

لم يضع النقاد هوى الطبع إلا بعد مقابلته بهوى الصنعة، وأكدوا على حضور السمات النفسية والشعورية التي ترافق الحالة المزاجية للذات المطبوعة عند القول الشعري، أو غياب

[1]– جميل حمداوي، **الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية**، ص111.

[2]- غريماس وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ترجمة سعيد بنكراد، ص89.

تلك السمات ذاتها، وبأشكال مختلفة عند الذات المتصنعة، حيث تعتبر هاتان العلاقتان الصيغة المؤسّسة للفعل الأساسي، وتتجلى في الإبداع الشعري. ويمكن تمثيل تلك المتقابلات اللفظية في المربّع السيميائي التالي:



ذات الشاعر: تفاعل حسي شعوري

1-تمثل العلاقة الأولى: بين (طبع/ تكلف) علاقة تناقض

2-تمثل العلاقة الثانية: (طبع / لا طبع) علاقة تضاد

3-تمثل العلاقة الثالثة: (طبع / تثقيف) علاقة تداخل

يمكن أن نورد مجددا تعريف ابن قتيبة في "الشعر والشعراء" لسمة الشعر والشعراء المطبوعين، والمتصنعين، حينما يقول :«...**والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحّر**»[1].

وأما الشعراء المتصنعون فيقول فيهم:«...**والمتكلف من الشعر وإن كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوي العلم، لتبينهم فيه ما تزل بصاحبه من طول التفكر، وشدة العناء ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما**

[1]- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص34.

بالمعان يغنى عنه...»[1]، وفي هذه الحالة تتمظهر كينونة الذات في خطاب الطبع، وخطاب التكلف وباستثمارهما للبعد الصيغي، والمتمثل أساسا في توجيه المسار الصيغي الانفعالي التفاعلي الخاص.

نلاحظ الكيفية التي ارتسمت فيها كينونة الناقد المتلقي للعمل الأدبي، فحين ذكر **ابن قتيبة** مثلا اللفظتين (الطبع والصنعة) قابلهما باللفظ والمعنى، إما بتشكيل علاقة نفي أو تضمين، وخاصة عند حديثه عن الحالات النفسية التي ترافق المرحلتين، أي عند تحويل حالة الطبع إلى حالة التكلف، أو إلى مسار آخر يتعلق بكينونة الذات الناقدة، التي ترى في أثر فعل التكلّف وسيلة يتقصد بها الشاعر أعلى مراتب الشعراء، وقد تحققت بامتلاك موضوع القيمة (الشاعر الفحل الخنديد). وأما النقاد فيتحرون بدورهم الجودة والحسن كقيمة مرغوب فيها عند الشعراء، ويكون ذلك في برامج سردية قوامها بحث الذات عن الهوية التي يتخذ فيها الموضوع شكل ترتيب صيغي مستقل عن الخلاقيات الوصفية (axiologies descriptives)[2].

تبني الذات هويتها الخاصة، في الوقت الذي تحقق فيه موضوعات ذات قيمة، وهكذا فإن مسارها الخطابي الانفعالي التفاعلي يتخذ منحى آخر، وهو تجاوز حالة البداهة والطبع إلى حالة الشعور برغبة التثقيف والتنقيح، فتشكل القصائد المنقحات والمحكمات والمهذبات، ومهما كانت المواضيع المعالجة، واستخداماتها الدلالية، المقصود دائما هي إضافة إلى العلاقة مع العالم وأسلوب وجود القيمة وانتشارها[3]، فعلامات التكلف ورشح الجبين، والتعمّل، تدل على حالات تطرأ على الذات الفاعلة المبدعة الراغبة في الكينونة أو الموجبة للكينونة خوفا من الحكم الجماعي، والتقييم السلبي الصادر من الجماعة المتلقية لشعر الشعراء. يمكن القول إنّ للبيئة أثرا بارزا في تحويل وتغيير البواعث النفسية، فالأديب لا يوجد من فراغ ولا يعيش خارج نطاق الزمان والمكان، وإنما هو ابن بيئته وابن مجتمعه، يتفاعل معها، والشعر لا

[1] – ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص32.

[2]- Voir ; Jacques Fontanille, et Claude Zilberberg**, tension et signification,** p 179.

[3]–ينظر: جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص 32.

يتأتى نظمه على أكمل وجه، إلا بحصول الهيئات والبواعث والأدوات، فكيف تشتغل وتتحول هذه الصيغ من الكمون إلى التحقيق الفعلي عند المبدع؟

يمكن النظر إلى الصيغ modes باعتبارها وحدات بسيطة ومنقطعة تصف كفاءة العوامل، وهذا ما يدرجها ضمن الرؤية المنقطعة لحالات الأشياء، ومن جهة أخرى يتم التعامل معها كوحدات معقدة وتوترية تدخل في تركيبة الأهواء، وتنضوي تحت الرؤية المتصلة المقترنة بحالات النفس عندما يتعلق الأمر بالقيم الصيغية[1]. ويعني هذا أنّ الدراسات المحايثة كثيرا ما بحثت وسعت لربط الأهواء بعلاقتها بالصيغ، فنصادف مثلا أهواء الالتزام في حالة طغيان صيغة الواجب وأهواء العلم (المعرفة)[2]، ولم تظل الصيغ تمثل في هذا الشكل فحسب، إنّما يمكن أن تتحول إلى قيم (valeurs) لتجسد أدوارا ومواقفا، تقوم بإثراء العالم وتحدث تغيرا واضحا داخل مسار حياة معينة، وكما تقوم المحدّدات التوتّرية بالتحكم فيها لتشكل في الأخير ما يسمى بالمعايير القيمية (les valences)[3].

لقد انصبت جهود النقاد القدامى على إحكام صيغ الفعل في ظل المنطلق التحويلي، وما يمت بصلة إلى حالة النفس أو الذات أثناء سعيها لتحقيق الموضوع، أو تحقيق الجودة الشعرية ، ذلك أن الكلمات التي كانت تنثال على الشاعر انثيالا، يمكن أن تصبح صعبة المنال فلم تعد المسألة هنا مرتبطة حالة طبع وارتجال، وإنما أصبحت جهدا تنتزع الرغبة والوجوب انتزاعا مما يعقد الحالة الشخصية الداخلية للذات، والإشارة إلى المعاناة والمكابدة في قول الشعر عند الشعراء القدامى سواء عند أوس بن حجر أو زهير، أو الحطيئة، إنما هو شيء ذاتي تتحكم فيه التجربة الشعرية، وتنعكس جراء تغيرات صيغ الذات.

إنّ محاولة تطبيق هذه الصيغ على مدونتنا النقدية، يبين أن الذات تأخذ بعدين: بعد عاطفي وبعد معرفي؛ كما يمكن أن نضيف إلى هذين البعدين البعد التداولي، وهذا بسبب طبيعة الذات التي تخضع للضغوط النفسية والخارجية، وصورة تغير الأحوال الشعورية للفرد،

[1]- Voir : J. Fontanille, et C .Zilberberg, **Tension et signification**, p232-233.
[2] -Voir : J. Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p 76.
[3]-Voir : J. Fontanille, **Sémiotique du discours**, p172-176.

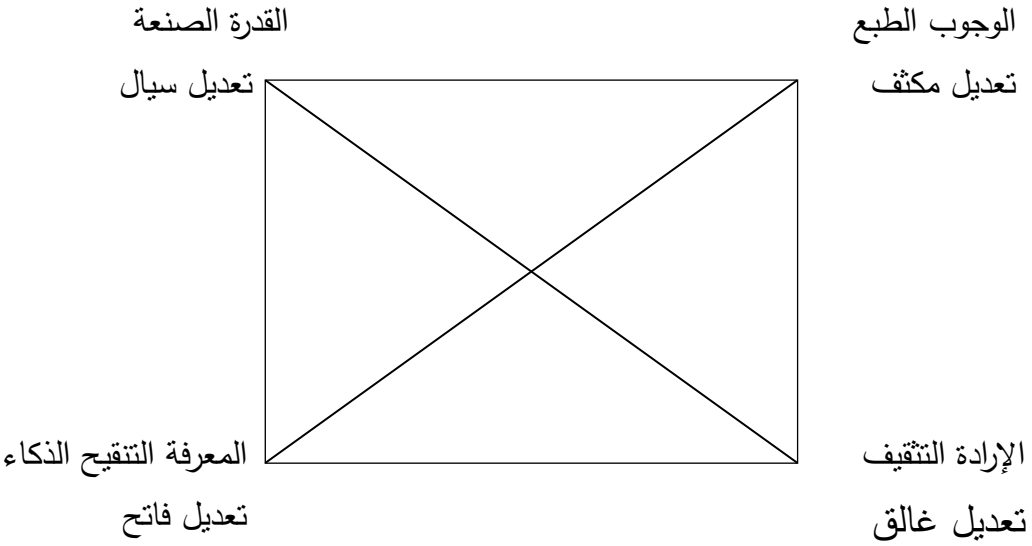
لتكون دافعا للعملية التخاطبية التفاعلية، وذلك شكل من العالم التواصلي للذات والفعل المتأتي منها، فمن هذه الصيغ أو الجهات نجد أربعة أشكال:

- ✓ الشكل المضمر: تمثله: الإرادة والواجب
- ✓ الشكل المحتمل: يمثله الاعتقاد
- ✓ الشكل المحيّن: تمثله المعرفة والقدرة
- ✓ الشكل المحقق: يمثله التحقيق الفعلي لموضوع الذات.

تبحث الذات الشاعرة عن التحرّر من قيد الذات نفسها، ومن قيود النظم والنقاد، حيث تحمل نصوص الشعراء مقصدية شعرية مضمرة، وهي التأثير في المتلقي وتحريك شعور النفس، ومادام الأمر كذلك فينبغي للشاعر أن يتخذ من الوسائل ما يتضح فيه مقصده وحسن صنعته وما يكون تأثيره في النفوس أكبر، فمثلا يتم امتلاك صيغة القدرة على مواجهة الطرف الثاني عند فئة من الشعراء في شعر النقائض عند الأمويين، ولكن تلك الذات القلقة والحائرة في خضم بحثها لا تحصر تركيزها في قدرة الفعل، بل يجعلها خيارها تمتلك هوية قوامها صيغة الاعتقاد بالدرجة الأولى، ثم تليها صيغة المعرفة، وتأتي الإرادة بعد ذلك وعلى نحو تراتبي يختلف عن التصنيف الثنائي الذي يطبع صيغ الفعل؛ فقوى الصيغ المتعارضة والمتصارعة داخل الترتيبات الصيغية هي التي تحدد هوية الذات، وتعمل على زعزعة تماسكها، مما يبعث الحساسية في هذه الترتيبات[1]، ويتحتم على الشاعر أن يعيش كل تلك اللحظات النفسية مجاهدة، أو مشقة، أو حتى إمتاعا وحبا.

أما عن آلية تولّد الحالات الصيغية modalisation من التعديلات modulation عند الصيرورة التوترية وعبر فعل التقطيع، فيمكن إسقاطها على المربع السيميائي، لتعرف كل وضعية نوعا من التعديل التوتري على هذا النحو التالي:

[1]– جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص ص54–55.



يلجأ الشعراء والنقاد أثناء تفعيل العملية الإبداعية إلى تحويل حالات الذات الفاعلة من حالة توترية تكون بدايتها معقدة(تعديل مكثف)، ولأن الشاعر لا يفكر إلا في وجوب تحسين شعره وبلوغ الجودة، فإنه يحاول استثمار طبعه، واستدعاء شيطان شعره، فتتكابد عليه الأحاسيس وتجتمع عنده المهيئات الشعرية كتعديل سيال، تمثلها القدرة على توظيف المخزون الثقافي واللغوي، بتعديل غالق، وتوجّهه الإرادة إلى بلوغ الكمال في صحة اختيار الكلام ومعرفة مواقعه في النفس بإدراك بواعث الإطراب وآثاره، ومآل ذلك معرفة قوامها تعديل فاتح مبهر يعكس ذكاء صاحبه، ومنه يتيح كل موجه اختيار نوع من التعديل « **فالتعديل الغالق يكثف الصيرورة السيميائية إلى نقطة ويخضعها لضرورة خارجية، وهو تصوير مسبق للوجوب في منظور التحويل الصيغي، والتعديل الفاتح يعطي دفعا للصيرورة ويحرر مجراها وهو تصوير مسبق للإرادة، أما التعديل السيال فيرافق ويدعم مجرى الصيرورة (وهو تصوير مسبق للقدرة)، وأخيرا التعديل المعطل (الغالق) الذي يبطئ ويوقف الصيرورة، كما لو أنه يريد تحديد نتائجها، وهو تصوير المعرفة**»[1]، وتوجيه الذات من حالة الروح إلى حالة الكينونة

[1]– جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ص ص54–55.

ويكون ذلك بشحذ القرائح وتنبيه الخواطر، وترويض النفس على قول حلو الألفاظ، والطلاوة وقرب المعاني وسلاستها.

يقول حازم القرطاجني: « **ومن التسهّل في العبارات وترك المتكلف والتسهّل يكون بأن تكون الكلم غير متوعرة الملافظ والنقل من بعضها إلى بعض، وأن يكون اللفظ طبقا للمعنى تابعا له جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة ... والتكلف يقع إما بتوعر الملافظ أو ضعف تطالب الكلم أو بزيادة ما لا يحتاج إليه أو نقص ما يحتاج....وإما بإبدال كلمة مكان كلمة هي أحسن موقعا في الكلام منها**»[1]. فيبدو أن هذه الصيغ، وجدت ضمنيا في كلام حازم، فهو يبحث في كلامه عن سبيل توافق تحوّلات الذات أثناء العمليات التحسيسية؛ وتوافق اللفظ مع المعنى، ذلك أنّ العقل هو المدبر الأول والمفكر الأساسي أثناء بناء صور التعبير المختلفة، والصيغ تتأتى تبعا لحالات نفسية وشعورية، ومنه يمثّل الجانب الشعوري الحسي أهميته في دفع عجلة الذات إلى توليد متغيرات داخلية، لأن الأمر يتعلق «**بتخصيص الهوية العاطفية للعامل في لحظة معينة داخل السلسلة الخطابية دون أن يؤدي ذلك إلى التسليم بجوانب سيكولوجية ما، وحيث يعد البعد الهووي تنظيما تركيبيا حقيقيا في الخطاب**»[2]، فلا الشاعر يمكن أن يشعر دون أن ينفعل ولا الناقد يمكنه أن ينقد دون أن ينصت لبعده الهووي، إذ يفتتح العملية الذوقية بالإرادة، باعتبارها الحاسة السادسة، ومن ثم يبحث عن معرفة بقواعد النظم، وأسسه المختلفة، سعيا إلى تكوين قدرة ذاتية على الموازنة والمفاضلة بين الشعراء والبحث عن مآخذ الشعراء في الشعر ومغالطاتهم، ومنه تتولد حالة نهائية تتمثل في وجوب التقيد بالموضوعية، وعدم التحيز والتعصب لأحدهم، وقد يكون ما وجدناه في كتاب الموازنة للقاضي الجرجاني، أو كتاب الوساطة للآمدي خير مثال على تشاكل الصيغ والتعديلات التوترية المتأتية من تمثيلات أكثر كثافة أو أكثر امتدادا، ويمكن تمثيلها في الجدول التالي:

---

[1]- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء، ص 223**.

[2]– غريماس وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ترجمة سعيد بنكراد، ص46.

	الاعتقادات croyances	التحريكات motivations	الكفاءات aptitudes	التفعيلات effectuations
1	التحمل	الرغبة	المعرفة	الذات والكينونة
2	الاشتراك	الوجوب	القدرة	الفعل
3	المضمر	المحتمل	المحين	المحقق

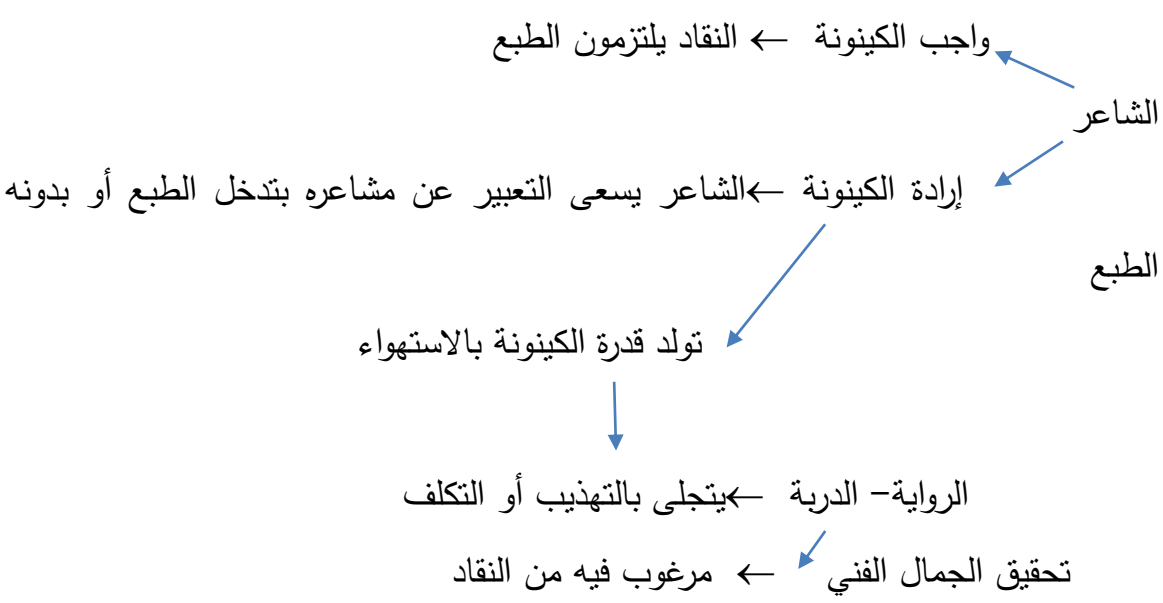
من أجل محاولة فهم كيفية النظر إلى صيغ الاستهواء المتعلقة بالتراث النقدي وآلية تطبيق البنى الصيغية الحسية، سنأخذ مثالا نقديا يتعلق دائما بوصف هوى الطبع ومؤثراته على الذات المبدعة لولوج عالم الدلالة الذي يبنيه نص شعري من جهة، ونص نقدي من جهة أخرى، فالقاضي الجرجاني يرد على من يعظم النتاج الجاهلي معلنا أن فيه المسترذل المردود المنفي إلى جانب البديع الرائق، وهذا الرأي يشكل نقلة جديدة، هي بمثابة هزة شديدة لقداسة الطبع العربي الجاهلي بخصوص عملية الخلق الأدبي، ويؤكد الجرجاني في مواقف عديدة في كتابه الوساطة على أهمية الطبع، ودوره في العملية الإبداعية، ومركزا على الجانب الحسي الإدراكي الذي يرافق الشعراء كبنية توترية تسبق الوجود الشعري المتجسد، فيقول في موضع تحديد مفهوم الشعر: « **أنا أقول أيدك الله أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز**»[1]. وهذا إثبات واضح على أهمية المهيئات الداخلية المشكلة للقول الشعري، فالطبع شعور داخلي وهو مثابة علامة، ترتبط بمجموعة من الأنظمة الدالة، إنه كيان إدراكي يسميه **غريماس وفونتاني «الدرجة الصفر من الحيوي»**[2]، فلابد من التوغل إلى أعماق الصيغ المشكلة له للتعرف على آلية اشتغاله داخل الذات، وإبراز كل ما يلامس النفس المبدعة من تغيرات تطرأ على أحوالها لتصل إلى الجودة الفنية، فلا يمكن استيعاب مقولة كيفيات الكينونة (واجب الكينونة، إرادة الكينونة، قدرة الكينونة، إلخ) إلا من خلال استحضار مقولة جوهرية نطلق عليها الاستهواء (وتعنى حرفيا ما يدفع نحو الإبداع حيث

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

[2] – غريماس وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ترجمة سعيد بنكراد، ص39.

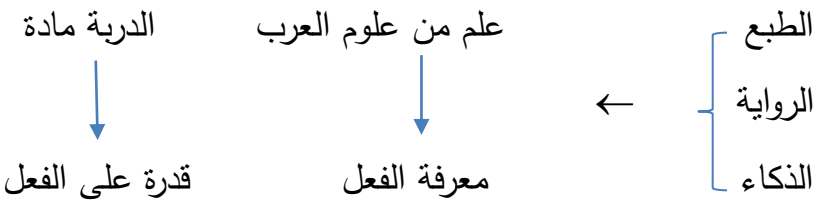
يوفر الاستهواء –وهو كيان كثيف– تمفصلا أوليا من طبيعة ثنائية يدفع بالعامل أو لا يدفع به إلى الشعور بشيء ما، وقابلة كلّها للتحليل من خلال لعبة مركبة من العلاقات الخلافية، وهكذا سيتحول قطبا الاستهواء الصالح والطالح (الطبع والصنعة) تباعا إلى (مرغوب فيه)، و(غير مرغوب فيه)، أو نقول تفوق القدرة على الكينونة .

لقد سبق وأن أشرنا إلى العلاقة بين لفظتين استهوائيتين هما النشوة والإحباط– أو كما ترجمها بنكراد الصالح والطالح– وهما مرتبطتان بالطبع والتكلف، فالطبع منظور إليه من جانب إيجابي، وهو الصالح، أما التكلّف كثيرا ما نظر إليه في بعده السلبي، فهو الطالح ونتيجة لهذا تتراءى لدينا ذات حاملة لكينونة تتمثل في:



يتعلق الأمر هنا بعملية تبادل الصيغ الدالة على الكينونة والصيغ الدالة على الفعل، سواء على مستوى البعد العاطفي، أو على مستوى البعد المعرفي، وحيث يسبق الشاعر شعورا وإحساسا داخليا متخفيا يتولد عنه شعور برغبة التعبير عن مشاعره أو عن مشاعر غيره(بعد عاطفي)، لكن هذه الرغبة تقف على عتبتها كينونة الوجوب؛ حيث إن الشاعر بذائقته وثقافته تتشكل لديه معرفة الكينونة المتمثلة في شرط احترام عمود الشعر، والاعتماد على الطبع كأثر أولي لقول الشعر(البعد المعرفي التداولي)، مما يجعله يصنف ضمن الشكل المحين، ويعمل

جاهدا، وبفعل تهذيب قريحته، ليصل إلى الشكل المحقق. وإذ يهتدي الشاعر إلى التكلف للوصول إلى نوع من الذكاء كتشكل محتمل، وهو الاعتقاد في حالة ما هذّب به، ونقّح، وكيّف شعره (صيغة إرادة الفعل)، فإنه يبحث عن الجودة المثالية لتحقيق فعل الكينونة وفعل الفعل في آن، وفي هذا يتراءى أمامنا قول الجرجاني بأهمية الطبع والرواية والذكاء، ليكون الشاعر قد اجتمعت فيه كل الصيغ المذكورة، وكان الشعر عنده حسنا ومقبولا، فعند توظيفه للطبع والرواية والدربة كان يقصد به هذه الصيغ:



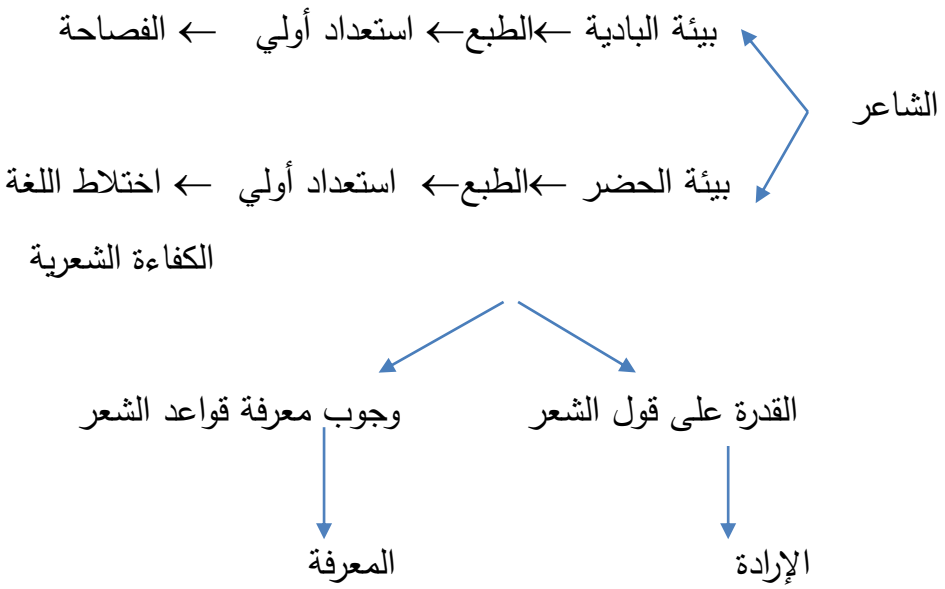
وقوة لكل واحد من أسبابه ← واجب الفعل + إرادة الفعل

وممّا يفعّل أكثر هذا التناسق والانسجام بين حالات كينونة الذات، وبين حالات صيغ أو كيفيات الذات في النقد التراثي هو الاشتراك التفاعلي بين الذات المبدعة والذات المتلقية والميل إلى المطبوع، « **ومتى كان اللفظ كريما في نفسه، متخيرا من جنسه، وكان سليما من الفضول بريئا من التعقيد، حبّب إلى النفس واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت إليه الأسماع وارتاحت له القلوب، وحفّ على ألسنة الرواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظم في الناس خطره**»[1]. وإنّ الكفاءة الشعرية التي يطالب الناقد بها الشاعر ويشترط توفرها فيه، ليست كفاءة توفر الحس الطبعي وحده؛ وإنما هو الدربة والمران، والدراسة عن طريق الرواية، وبذلك تتدخل المهيئات النفسية والمعرفية في تشكيل البعد الحسي وتفعيله، إذ يؤدي يمثل دور وسيط ضروري للانتقال من الاستهواء الخارجي إلى الاستهواء الداخلي، ويقيم فضاء توتريا ولكنه

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج2، ص08.

منسجم العالمين[1]، ويكون الهدف منه هو إبراز آلية حضور العالم المحسوس واشتغاله بطريقة تتفاعل فيه الأطراف المتواصلة.

يشتغل النقاد على دفع عجلة الذكاء والمعرفة عند الشاعر لتحقيق القدرة والرغبة الإبداعية، ومنه يستفيد من رواية وسماع شعر غيره رغبة منه في معرفة فعل التنقيح بذكاء وامتلاك إرادة ذلك، فالرواية الصحيحة للشعر هي بمثابة مخزون ثقافي، ومدرسة نقدية شفوية يعتمدها النقاد والشعراء لتمثيل الخلق الأدبي، وأول ما يسترعي الانتباه في قول الجرجاني أنه ربط الحس الشعوري بظروف البيئة، وإنه «**يركز تركيزا شديدا على الإمكانات الشخصية التي عبر عنها بأسماء عديدة: الذكاء، والقريحة والفطنة... إذ يعمل الشاعر منذ ولادته أن يصبح شاعرا**»[2]. و تضاف إلي ذلك شروط البيئة والطبيعة، فيكون التمثيل الصيغي كما يلي:



وثمة شيء آخر أشار إليه الجرجاني في موضع حديثه عن مهيئات الإبداع، وهو أن الطبع مرتبط بالمستوى الحضاري، والمعرفي للمجتمع الذي يتنامى جنبا إلى جنب مع المستوى الشعوري الذاتي والتكوين الأخلاقي، وكل محاولة للخروج من دائرة ذلك المستوى

[1]– ينظر، غريماس وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ترجمة سعيد بنكراد، ص64.

[2]– علي مهدي زيتون، **الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب**، ص99.

المتعارف عليه بين جماعة العرب القدامى، فيدخل صاحبه في دائرة التكلف، ذلك أنّ منهجية القدماء في النقد متلائمة مع طبعهم المرتبط بمستواهم الحضاري البدوي البسيط، لاسيما التأثري منه والانفعالي. وأما النقاد المحدثون في زمن الجرجاني فإنهم « **إذا أرادوا الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكنوا من بعض ما يرومونه إلا بأشد تكلف وأتم تصنع**»[1]،فيتضح أنّ لفظتي الطبع والتكلف ارتبطتا من جهة بالناحية الجمالية، وبعلاقتها بالمستوى الحضاري من جهة أخرى، وأنّ موضوع القيمة عند النقاد القدامى، ليس الجودة فقط، وإنما معرفة تسيير العالم الشعوري وتفعيله، وهو ما يمكّن الشاعر من تحقيق التواصل والقران مع عالمه النفسي الأهوائي، ومع أقرانه من الشعراء الفحول، الذين يقرون له بالطبقات العليا، حيث يبقى الطبع هو مرآة هذا المستوى والجودة قرينته، وأما التكلف فهو إكراه للنفس، وإجهاد لها دون تحقيق بعضهم للمراتب العليا، «**...وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن، كالذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام، فإنّه حاول من بين المحدثين الإقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ وتبجح في غير موضع من شعره...فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التعصب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيه كل غث ثقيل...وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستماع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرف، وهذه جريرة التكلف**»[2]. ويبقى الإبداع الشعري عبارة عن انفعال معقد، ومنبثق من إطار فردي شخصي ذاتوي، ومن إطار آخر أكثر تعقيدا هو الإطار الثقافي والحضاري، نتيجة الإثارة الخارجية، وأما العقل في هذه الحالة فيقف كالحاكم يوجه هذا الانفعال، ليصوغ في النهاية وجهة شعرية أدبية متميزة، قوامها الرّفع من مستوى الشاعر.

[1]– علي مهدي زيتون، **الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب**، ص105.

[2]– القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ص19.

ارتبط هوى الطبع إذن بكل ما يثير النفس، وما يثير الذوق واللذة الشعورية، من حلاوة ورونق وديباجة، وأما التكلف فعلى نقيض ذلك، يزيد النفس تأثرا وهيجانا، وغضبا، من أجل التمسّك بموضوع القيمة المتمثل في الجودة الشعرية، ويعد الطبع الأصيل من الشروط القبلية الضرورية لتشكل الدلالة، وما الذكاء والدربة والمران إلا عوامل مساعدة لتنمية هذه القدرة الباطنية لعالم مظلم وعتيم، والتمكن من إخراجها إلى الشكل المجسد المضيء، فهو كالضوء يثير فضاء الشاعر ويعطيه الكفاءة اللازمة لتحقيق ذلك، وتحويل العالم المظلم اللامرئي إلى عالم مرئي مضيء:

الشاعر (ذات 1) ← يكون منفصلا عن موضوع القيمة (الجودة)

الشاعر (ذات 1) + طبع ← يصبح متصلا بموضوع القيمة (الالتحاق بالشعراء الفحول)

يمكن اعتبار موضوع القيمة عند الشعراء والنقاد بمثابة المآلdevenir الذي« **ليس سوى اختلال مناسب، تعلن حدود المتغيرات التوترية عن ميلاد تبدلات، وعن تجزئ يميط اللثام عن وحدات مستترة، وإن الفاصل الذي يهمنا لحد الآن يخضع هو ذاته لمنطق التخمين، ويشتغل من خلال تداخل التوترات وتقاطعها، وينتج بذلك مراحل للتسارع والتباطؤ أصولا وغايات، انفتاحا وانغلاقا، توقفا أو آجالا**»[1]، فالشاعر أثناء عملية الإبداع الشعري تجتمع عنده مجموعة من الصيغ، فتسهم بشكل أو بآخر في تحقيق الجمال الفني والطبع النفسي، باعتباره الاستعداد الشعري الأولي، فله دور في تسريع أو تبطيء العملية الإبداعية، حيث يمكن أن يكون الطبع متوفرا عند كل الشعراء، لكن العوامل الأخرى تختلف من شاعر إلى آخر، فيكون المآل النقدي لاستحضار العالم المحسوس في العملية الإبداعية كالتالي:

- ✓ **الصيغ المحيلة للذات: الرغبة، الوجوب، الاعتقاد، الإرادة.**
- ✓ **العوامل المساعدة: الذكاء، الرواية، الدربة، المران.**

[1]– غريماس وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ص83.

✓ **المهيئات: اللغة (الفصاحة)، البيئة والمؤثرات النفسية (+الطبع) والمستوى الاجتماعي والحضاري والأخلاقي.**

يمكن أن ينطلق النموذج الأصل للإرادة من انفتاح المهيئات، ودخول العوامل المساعدة، فيظهر أثر الغاية الشعرية الجمالية، ويمكن تحديده في هذا المستوى التوتري من خلال تسارع المآل، كيفما كان موقعه، ذلك أن كلّ تحقق جديد للإرادة سيحدّد انفتاحا جديدا أو تسارعا جديدا، ويترتب عن ذلك في حالة النشوة، وفي المقابل يقوم النموذج الأصل للمعرفة بإغلاق المآل وإحباط النفس إنه يعين أثر « **إمساك بـ ... ونقيض أثر الغاية، وأنه يوقف مجرى المآل لكي يقيس نموه، على فضاء الاستهواء في كليته، فمن خلال تثبيت التوترات سيفتح إمكانية عقلنة معرفية لكون المعنى**»[1]، ويمكن أن نذكر بعض النماذج الشعرية والنقدية التي تمثل المآل:

- تتوفر عند الشعراء الصعاليك صيغ من قبيل الرغبة والإرادة والمعرفة، ولكن الناقد في نظر الرقيب الاجتماعي يفرض عليهم تحقيق المستوى الأخلاقي والاجتماعي، ولإلحاقهم بالشعراء الفحول، لابد أن تتوفر الصيغ التالية:

رغبة + إرادة + معرفة ≠ وجوب+ عدم القدرة على معرفة الفعل

- تشتغل لدى طائفة أخرى من الشعراء المحدثين المولّدين صيغ مثل : الإرادة والوجوب، والاعتقاد، لكن تغيب عندهم صيغة المعرفة، وهم الشعراء الذين تسهل عليهم بعض الأغراض الشعرية، وتصعب عليهم أخرى، وبعض منهم لا يقول شعرا إلا في حالات معينة، فابن رشيق يقول: «**وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها، سمّوها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها، وإلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي، فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الحضرة، كما فعل الأعشى قديما وأبو نواس حديثا، فلا بأس بذلك،..**

[1]– ينظر: غريماس وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ص84

ولا يجب أن تجعلا نصب الأعين، فيكونا متكئا واستراحة وإنما الشّعر ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع فهذا هو باب الشعر»[1]. وعليه فالصيغ الممثلة لمثل هذه الحالة هي:

رغبة+ إرادة + الاعتقاد + الوجوب≠عدم القدرة على معرفة الفعل.

نلاحظ أنّ ابن رشيق جمع بين أنواع الصيغ الأربعة التي على الشاعر الاقتداء بها لبيان طبيعة الشعر، بحيث يطرح قضية المعجم اللّغوي، فلكل شاعر مخزونه اللّغوي الخاص به، الذي يغرف منه، ولا يحيد عنه عند تأليفه الشعري أو نظمه، ذلك أنه يركز على ضرورة توفر الطبع البعيد عن مستوحش الألفاظ وغريبها، إلا عند الحاجة ويمثل لذلك بالأعشى عند القدماء وأبي نواس عند المحدثين، حتى يتمثل أمامنا الشعر الجيّد المستحسن الذي تنحاز إليه النفوس وتتقبله الطباع، فلا تنفر منه، والذي وضع النقاد مقاييسه وشروطه:

- ✓ الوجوب: يتمثل في الشروط التي ألزمها النقاد على الشعراء.
- ✓ **الإرادة:** يتمثل في كيفية تخيّر الشعراء من المعجم المعرفي الشخصي، ومن المعجم المعرفي الاجتماعي، وهنا تظهر حالة قيد حرية الشاعر.
- ✓ **الرغبة:** تتمثل في توجه الشعراء إلى ألفاظ الحضر، والاعتماد على بعض الألفاظ الأعجمية، والخوض في الأغراض الشعرية التي يرتاح لها نفسيا ومعرفيا، وهذه الحالة تمنح الشاعر شيئا من الحرية النفسية والعاطفية.
- ✓ **الاعتقاد:** يتمثل في اعتقاد الشعراء في حالة خروجهم عن بعض الشروط الموضوعة اجتماعيا أن شعرهم سيلقى قبولا ورضى من المتلقي، ويكون مرغوبا فيه، خاصة حين يخوضون في المواضيع الجماعية التي تمس الفئة المتلقية للعمل الفني.
- ✓ **المعرفة:** لقد استطاع بعض من الشعراء إيجاد أوزان جديدة وأحدثوا تغييرا في القوافي بحثا عن سبل تعينهم على المعرفة، ومن ثم تمكنوا من التميز والتفرد بين أقرانهم، ذلك أن الشعراء يدركون أنّ« **الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن... والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها وعللها، لنبو ذوقه عن**

[1]–ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، ص135.

المزاحف منها والمستكره. والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن»[1].

لقد كان النقاد القدامى يتوجهون بأحكامهم النقدية بصفة مباشرة، سواء ما كان يرضي الشاعر، أو بما يقلقه ويزيد توتره، ولذلك نرى أنّ القيمة الاستهوائية بارزة في تلك الأحكام التي تجمع بين الحكم والدرس، حيث أنّ الناقد كان يعلّل في كل مرّة حكمه، ويحاول أن يضيف للشاعر معرفة أو يثير فيه إرادة، أو يعين ذاته الشاعرة على القدرة، ويمكن أن نورد مثالا ذكره ابن سنان في كتابه سر الفصاحة بقوله: «**ولا أحب أيضا تسمية أبي تمام صاحبه –علاثة– ونداءه بالترخيم... فليت شعري من حظر عليه القوافي، واقتصر به على الثاء دون غيرها من الحروف؟ وليس يؤثر عنه إلا الشعر الحسن على أقرب الوجوه، وأسهل السبل دون ما يتكلف المشقة في نظمه، والعناء في تأليفه، وليس يغفر الشاعر لأجل ما يلزم به نفسه ذنب، ولا يغفل له خطأه، إذ كان حظر المباح، وحرم الحلال، واعتمد تكلف النصب طوعا واختيارا وهوى وقصدا، لكنه لعمري إذا أتانا بالسليم من الزلل، البعيد من التكلف والخطل وكان ذلك في مأخذ صعب، ومسلك وعر، حمدناه الحمد الكامل، ووصفناه الوصف التام**»[2].

ويمثل هذا الحكم بعدين: معرفي تداولي وعاطفي، بحيث عرف ابن سنان كيف يحكم على شعر الشاعر ويطرح أخطاء الشعراء ويصوبها من جهة، ويؤثر فيه نفسيا وعاطفيا من جهة أخرى، فقد استعان الناقد بحسه الذوقي، وبالصيغ الدالة والموجهة للأثر الأدبي، محاولا إسقاطها عليه قصد إظهارا لأهمية العالم الشعوري في تفعيل العملية الخطابية بين المبدع والمتلقي، والجدول التالي يلخص ما قلناه:

[1]– ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، ص141.

[2]–ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1972، ص72.

الألفاظ الدالة على المعرفة	لعمري إذا أتانا بالسليم من الزلل
الدالة على الإرادة	خطر المباح، حرم الحلال، فكلف النصب طوعا واختيارا
البعد التداولي (الإقناع)	الشعر الحسن على أقرب الوجوه، أسهل السبل، دون ما يتكلّف حمدناه الحمد الكامل ووصفناه الوصف التام

يتخذ النقاد في توجيه الشعراء الوجهة الصحيحة بإسقاط البعد المعرفي (من شروط الشعر، وطبيعة الشعر) على البعد العاطفي الشعوري، حيث يتلقى الشعراء الأحكام النقدية على اختلاف درجات تأثيرها، بكل صدر رحب أحيانا، ومنهم من يرد عليها بالقول الشعري نفسه لاسيما عندما يكون حكم الناقد محرجا، ومخالفا لشعور الشاعر، فتسهم بذلك الصيغ الدالة على الفعل (إرادة الفعل، رغبة الفعل، معرفة الفعل) في قلب الأحوال كلّيا، وتحويل مسارها، دون أي محاولة لتقليص هذه الفجوة الفاصلة بين "**المعرفة**" و"**الحس**" بينما يخضع التكييف لتنظيم مقولي تنتج عنه بنيات كيفية مستترة، تتجلى من خلال الآثار المعنوية،التي هي ترتيبات بنيوية من طبيعة أخرى[1]، ويعني هذا أن العلاقة بين المعرفة والحس علاقة تأثير وتأثر، ولا يمكن أن نجد طرفا دون استدعاء الطرف الآخر.

تبدو لنا صيغة معرفة الفعل أحيانا صعبة التحقيق، ما لم تكن مرفوقة بإرادة الفعل أو رغبة الفعل، فيمكن اعتبارها أساسا معرفيا، فبحضورها وفاعليتها تجعل الشعور والحس الداخلي في نشاط وحركة وتغيّر، فتتبني الذوات المشكلة للخطاب النقدي، أي ترتسم عند كل من الشاعر والناقد ذات حسية شعورية تكيّف بها الأحوال الخارجية، وتسير المؤثرات النفسية المزاجية والتوترية، وتسعى باحثة عن كينونة الرغبة؛ فيتجلى لها أفق العالم الشعري والنقدي معا، وتتأسس الدلالة في الأخير كنتاج لفعل الانصهار والانشطار بين العالمين المتفاعلين عند الشاعر في عملية بحثه وسعيه لتحقيق موضوع القيمة (الجودة الشعرية)، فيمر كذات

[1]-ينظر: غريماس، وفونتاني، **سيميائيات الأهواء**، ص68.

شعورية وكدلالة قبلية توترية و« **لكي تستطيع الدلالة التخلص من التوترية الاستهوائية يجب أن تهيمن التوترات القابلة للانشطار، حينها يرتسم التوتير باعتباره توجيها، وإن هذا التوجيه فضلا عن ذلك هو الشرط الضروري لكي يكون الاستهواء القدرة على تجسيد التركيب**»[1]المتجلي على مستوى الخطاب النقدي والخطاب الشعري معا.

يقوم الانصهار عند الشاعر من خلال تثبيت طبعه ودعمه بمعرفته الخاصة وبقواعد الشعر، لغة وبلاغة وبيانا، ... فتنصهر مع حسه بتوجيه صيغ الإرادة والرغبة؛فابن رشيق مثلا يحصى في قوله ما يجب على الشاعر التسلح به عند تأليف الشعر، فيقول: «**والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة لاتساع شعره واحتماله كل ما يحتمل من نحو ولغة وفقه وحساب وخبر وفريضة، وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما ورده من ذكره، وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوي طبعه بقوة طباعهم...**»[2].

لا يختلف ابن طباطبا عما قاله (**ابن رشيق**)، حيث يوضح الأمور والشروط التي يجب توفرها عند الشاعر ويحدد ذلك في قوله: «... **التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم، ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، وفي كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطبتها وحكاياتها، وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضها وتصريحها وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من حسن الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام...** »[3]. وهكذا استطاع النقاد القدامى أن يتوجهوا وجهة

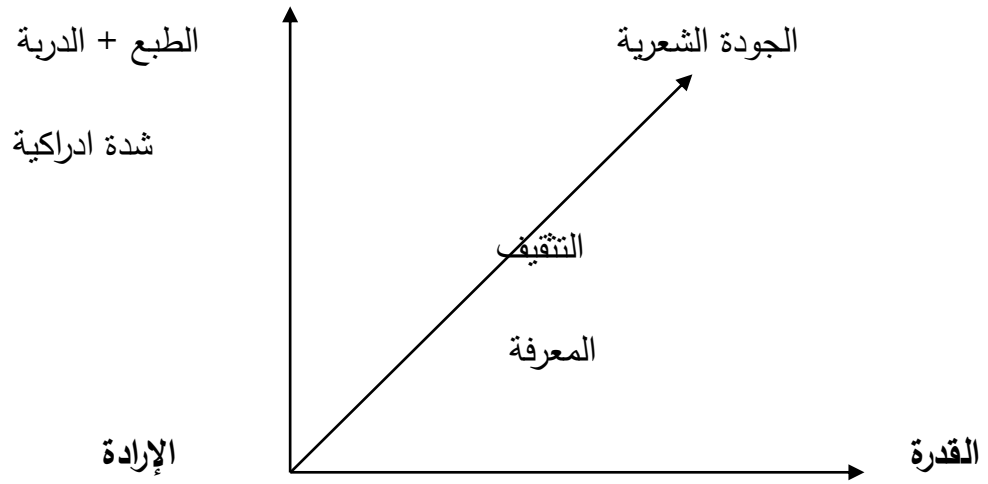
---

[1]– ينظر: غريماس، وفونتاني، **سيميائيات الأهواء** ، ص 82.

[2]– ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، ص206.

[3]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 10.

نقدية فاعلة، تجمع بين مؤثرات العالم الخارجي والعالم النفسي الداخلي، فاندمج الحس بالواقع، وتولد شعر مطبوع، لكن إذا ازداد الحس كثافة ورغبة في الكينونة أصبح الشعر صنعة وتكلفا، فللمزاج وتغيراته أثر واضح في توليد شحنات عاطفية متحولة هي الأخرى على حسب شدة القدرة الإدراكية وتعديلات حالة الذات. والمنحنى التالي يوضح هذا الكلام:



امتداد الكم الإدراكي

لقد ارتبطت التجربة المحسوسة في التراث النقدي بحالات هووية قابلة للفهم والاستيعاب، ويمكن تتابع تغيراتها، فبرزت كما أوضحنا في تيمتي الطبع والصنعة، فشكلت برنامجا للبحث السيميائي الجديد، وإنها حالة من حالات الذات، كما تعد شكل كينونتها، وهو شكل سابق في التحيين على تحققها.

2-دور الكفاءة في تحقيق الحكم النقدي:

تنظم العلاقة المزاجية المتشكلة من قطبين، كما ذكرناها في المبحث الأول، النشوة وما تحيل إليه من حالات الانشراح (الصالح) أو المحبطة وهي (الطالح)،وتعني الشعور الذي يبعث على الحزن والانقباض، ومثل هذا الاستعمال للمعجم النفسي الشعوري وقف عنده **حازم القرطاجني** تقريبا بنفس الصورة والتوافق، حيث نجده يقول: « **فما فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه، والحزن أو الشجون، أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد في**

الأغراض المألوفة في الشعر والمبني عليه طرقها»[1]. ولا تفوتنا الإشارة إلى أنّ حازما حاول أن يدمج شعور المرسل وشعور المتلقي، ويحقق ما يسمى بقانون الانفعال، بحيث أكد على أنّ العملية الإبداعية تتركز على علاقات متبادلة بين طرفين هما الناقد والشاعر، وبذلك تتأسس بنية دلالية تتراوح بين الانبساط أو الانقباض، أو ما سماه الارتياح والارتماض.

وإذا عدنا إلى ما قاله في "**منهاج البلغاء**"، في موضع الإبانة عن طرق اجتلاب المعاني وكيفية التئامها، وبناء بعضها على بعض، وما تعتبر بها أحوالها في جميع ذلك، من حيث ملائمتها للنفوس أو منافرتها نجده يقول: « **يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين: فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة، والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار، وإذا أرتيح للأمر من جهة وأكترث له من جهة على نحو ما (...) جرى مجرى ذلك كانت أقوالا شاجية... فمعاني الشعر على هذا القسم ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحرّكة إلى القول، أو وصف أحوال المتحركين لها أو إلى وصف أحوال المحرّكات والمحرّكين معا، وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين»**[2]. فيرى أنّ الدور الفعال هو ذلك الذي يؤديه الجانب الحسي عند المتلقي لتحقيق الانبساط والانشراح ومنح النفس تجاذبا نحو قوى داخلية تعرف على سلم الشدة والمدى معا، وهي تغيرات يمكن قياس قوتها.

تتراوح حالات النفس عند حازم القرطاجني بين إحساس مستمر أومتدرّج، أو منقطع إذ يمكن أن ينطلق من قوة صفرية إلى قوة منخفضة، أو قوة معتدلة، أو قوة مرتفعة أو قوة

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 22.

[2]– المصدر نفسه، ص 11– 12.

قصوى (قوة غير نهائية)، ومثل هذا الشكل الاحساسي يظهر عند الشاعر عندما يكون في موضع الفخر بالنفس أو القبيلة، وإثارة الحماسة في المناسبات الكثيرة، أو عند المدح والهجاء أو في شعر النقائض، وما يترتب عن كل شكل شعري من تداخل البعدين (الشدة /المدى)، وأما الناقد فلا تخرج تغيرات مزاجه في مجال المعرفة والنقد التقييمي الإبداعي عن الأنماط الأربعة المختلفة من المعرفة[1]:

❶شدة منخفضة ومدى منخفض (**نعرف القليل عن القليل**).

❷شدة مرتفعة ومدى منخفض (**نعرف الكثير حول القليل**).

❸شدة منخفضة ومدى مرتفع (**نعرف القليل حول الكثير**).

❹شدة مرتفعة ومدى مرتفع (**نعرف الكثير حول الكثير**)

الشدة	المدى منخفض	المدى مرتفع
مرتفعة	نعرف الكثير حول القليل	نعرف الكثير حول الكثير
منخفضة	نعرف القليل عن القليل	نعرف القليل حول الكثير

يمثل محور القوة البعد الذاتي، ويتضمن ما له علاقة بالتفاعل المباشر بين الناقد والشاعر، أو له صلة بالذات المتلفظة المدركة لقواعد الشعر والمعرفة بشروطه، ويغير هذا المحور طاقات الصراع المتواصل بين كفاءة الناقد في الحكم وبين كفاءة الشاعر في تثبيت شروط الشعر، ويجعل الحافز أكثر أو أقل حيوية، حيث تحس الذات بشدة أقل أو أكثر، فنرى الناقد تدفعه معرفته بالشعر وشروطه إلى تغليب المعرفة على الذوق، وتشعر الذات هنا أيضا بالسلطة أو الغلبة المعرفية أو الجاذبية في حضور الأشياء أو غيابها في العالم الخارجي المدرك

[1]– ينظر: جميل حمداوي، **سيميوطيقا التوتر بين النظرية والتطبيق**، شبكة الألوكة، www.alaluka.com ص 25.

بالحواس (الثقافة الشفاهية ودور حاسة السمع مثلا) أو مع العالم الداخلي الهووي(تفعيل حاسة الذوق)، ولأن الشاعر يشاركه هذا الشعور ويدرك مآخذ شعره، فإنه يحيل على المنظور الداخلي اللّغوي (المدلول أو المضمون)، في علاقة جدلية على مستوى التعبير الذي يقوم على الزمان والمكان، مثل قضية القديم والمحدث، أو ذلك الصراع الذي كان قائما حول الطائيين؛ تلك القضية التي شغلت النقاد والشعراء في زمان ومكان محددين. أما بُعد المدى فيدرك بطريقة موضوعية باستحضار المسافة، والزمان، والمكان، والعدد، والكم، ومن هنا تتداخل الذات الداخلية مع الموضوع أو مع العالم الخارجي الطبيعي أو مع الذات الأخرى.

تتوقف تجربة المتلقي الشعورية على مدى نجاح الشاعر في التأثير على النفوس وتحريكها، وكذا استجابته الخاصة للانعكاسات النفسية، والإشارات الانفعالية التي تثيرها الأشكال الشعرية في نفس المتلقي، أي أن يكون موافقا للذات النفسية المتلقية للقول الشعري، وهو توافق المتكلم مع ذاته، ففي أغلب الحالات، لا يتحدث الشاعر عن موقف إلا لأنه تأثر وانفعل به.

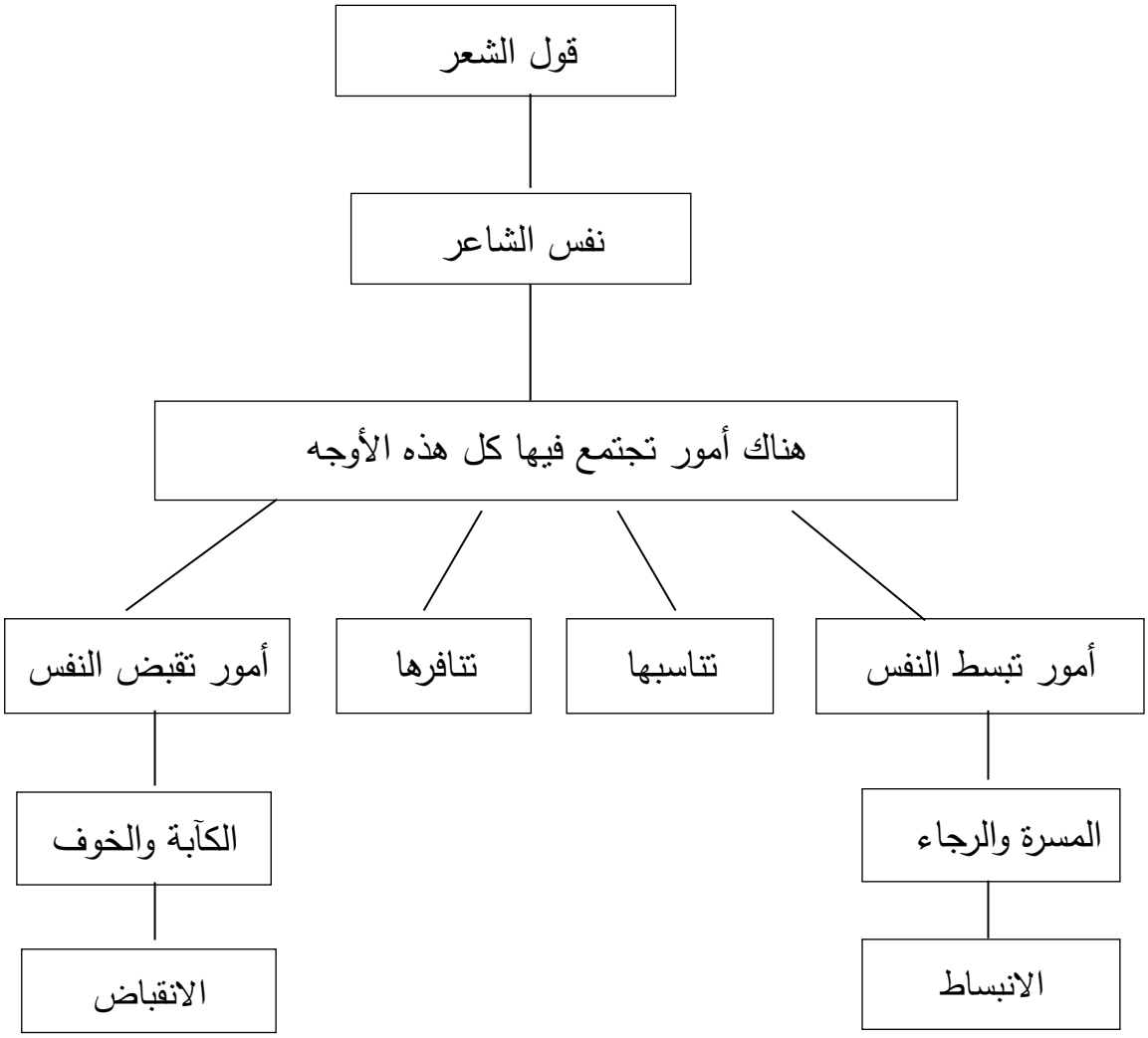
انطلاقا من وقوفنا عند كلام **حازم القرطاجني**، فيما يتعلق بطرق اجتلاب المعاني وتكونها في النفوس، يتبين أنه أسس معظم كلامه نسبيا على ركيزة النفس والشعور، بحيث تمثّل العالم المزاجي أحسن تمثل بين حالة النشوة أو الانبساط النفسي الحسي، وبين حالة الإحباط أو الانقباض الشعوري؛ وسط التوترات التي يتلقاها من العالم الخارجي كنقل شعوري محايد وهو المزاج الداخلي المترجم لتبدلات علاقات القوى المؤثرة في جسد الذات المدركة الحاسة، داخل الفضاء التوتري الذي يقع فيه فعل الانغماس، ويتحقق للجسد أثر الدفاع عن كماله وسط القوى التي يشعر بها، وذلك بتعديل فعل طاقته الخاصة[1]، فيصبح طرب المتلقي إنما هو استجابة لمؤثرات فنية تثير ملكات شعورية.

يكون الحكم النقدي ترجمة مباشرة لاستجابة الحالة النفسية للناقد، ومنه يحكم بالشاعرية والجمالية، فالكلمة الحلوة يقابلها بالحكم الحلو، ورونق اللفظ، برونق الرأي، والعبارة الموقعة

[1]– ينظر: جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ترجمة علي أسعد، ص 17.

والنظم المنسجم، فيجعل من عالمه الخارجي سلطانا للإلهام الشعري والإلهام النقدي، ومن المعجم الطبيعي والواقعي نافذة يعبر بها إلى فضاء الحس والشعور، فتتهيأ له قوة الانفعال وتتحقق صيغ الذات، ومنه تجسّد العالم الوجداني المضمر لغة أدبية قوية تثير الانبساط والانشراح.

يدرك **القرطاجي** أهمية الشعور في تحريك الباعث على الشعر، وهي التي يقول عنها إنها أغراض باعثة على قول الشعر، فبالنسبة إليه لا يتحدد الشعر بعيدا عن تلك الأمور، فهي بمثابة البواعث الرئيسية. وكما يؤكد على أهمية الجانب التخييلي في تحريك أحاسيس المتلقي ويمكن تمثيل تصور القرطاجني بهذا المخطط:



تمثيل اللغة الإبداعية: تخييل + شعور

تمثل حالات المسرة والرجاء والكآبة والخوف، تمظهرات خطابية تتولد من حالتي النشوة والإحباط ولقد استطاع **القرطاجني** أن يمثل لكل من هذه الحالات بأغراض شعرية توافقها، ذلك أنّ الغرض الشعري هو نتيجة حتمية لحالة شعورية تعتري النفس أثناء الإبداع، مما يوحي بالانشراح أو الانقباض أو بالإيجاب أو السلب، فالمعنى العاطفي لا يمكن له أن يتراءى ويتجلى سطحيا ما لم تكن هنالك ذات تأثيرية تخضع لأنماط تنظيمية أكثر تصويرا. وتتعلق الدلالة تتعلق بذلك الأثر المنبثق من التوتر المزاجي المحيل على سيرورة عاطفية، وبهذا تكون «**البنية العاطفية المولدة للخطاب عند حازم هي التي تسير عملية توليد الدلالة، وذلك بأن يقوم الشاعر بإضافات لتشكيل المسار الدلالي، وهذه الإضافات سماها عمليات الاقتران، وحصرها في ثمانية: اقتران التماثل، واقتران المناسبة...**»[1]، فالشاعر كذات مبدعة تعيش لحظات خاصة تختلف فيها عن الذات العادية، فلا تستقر عند صورة واحدة، فقد تكون متوترة محبطة، وقد يكون فرحة مسرورة، وما غرض المدح أو الرثاء إلا صورة لمثل هذه الحالة النفسية الشعورية .

يميز حازم القرطاجني بين الحالات النفسية ويربطها بالأغراض الشعرية فيقول: «**والارتياح للأمر السار، إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أرضى فحرك إلى المدح والارتماض للأمر الضار إذا كان صادرا عن قاصد، لذلك أغضب فحرك إلى الذم، وتحرك الأمور غير المقصودة أيضا، من جهة ما تناسب النفس وتضرها ومن جهة ما تنافرها وتضرها إلى نزاع إليها أو نزوع عنها، وحمد وذم أيضا، وإذا كان الارتياح لسار مستقبل فهو رجاء، وإذا كان الارتماض لضار مستقبل كانت تلك رهبة، وإذا كان الإرتماض لانقطاع أمل في شيء كان يؤمل، فإن نوحي في ذلك منحى التصبر والتجمل سمي تأسيا أو تسليا، وإن نحي به منحى الجزع والاكتراث سمي تأسفا وتندما، ويسمى استدفاع المستقبل استلطافا وإذا استدفع المتكلم ذلك فأسعف به، وضمن وصف الحال في ذلك كلاما سمي إعتابا والتعزيز على الأمر المرتمض منه والملامة فيه تسمى معاتبة، فإن كان الارتياح لأمر شأنه أن يسر**

[1] – آمنة بلعلى، **سيمياء الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة**، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2014، ص225.

محضره إلا أنه يكون بعيدا من المتكلم من جهة زمان ماضي أو مستقبل أو مكان أو إمكان حركك ذلك إلى الاستراحة لذكره والتشوق إليه فتكون الأحوال في الأشياء التي علقتها بأغراض النفوس على هذا النحو متنوعة إلى فنون كثيرة نحو التشوقيات والإخوانيات وما جرى مجرى ذلك»[1]، ولقد أسهم حازم في تحديد العلاقات المختلفة المتولدة من الحالات الشعورية التي تنشأ من الأجناس الأولى التي تتمثل في الارتياح والاكتراث ومنها ما يتأتى من حالات ثانوية وذلك الأثر النفسي الذي يعين في التفريق بين الكلام المطبوع والكلام المتكلف الذي تأنس له النفس وترتاح له، وهنا يحاول حازم أن يمثل لآلية اشتغال العاطفة وتولد الدلالة منها بفعالية اللغة الشعرية وتمايزها عن غيرها من وسائل التواصل والتفاعل، ومما تثيره من فعل الارتياح والطرب والمشاركة الوجدانية بين الناقد والمبدع. ولعل لهذا السبب نجد بعض النقاد يصفون المعنى بالبرودة، وذلك عندما لا تستطيع تلك المعاني المدرجة في القول الشعري أن تمثل لهذه الأغراض ولا أن تولد المشاعر اللطيفة والحارة، والجدول التالي يسمح لنا بتمثيل بعض تلك الحالات:

الشعور	الغرض	الشعور	الغرض
الارتياح/ المقصود السار	المدح	الارتياح لسار مستقبل	رجاء
الارتماض الضار	الندم	الارتماض لضار مستقبل	رهبة
الارتماض لانقطاع أمل	التأسي أو التسلي	استدفاع المخوف المستقبل	استلطاف
التعزيز على الأمر المرتمض	معاتبة	استدفاع المتكلم	اعتاب

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص11–12.

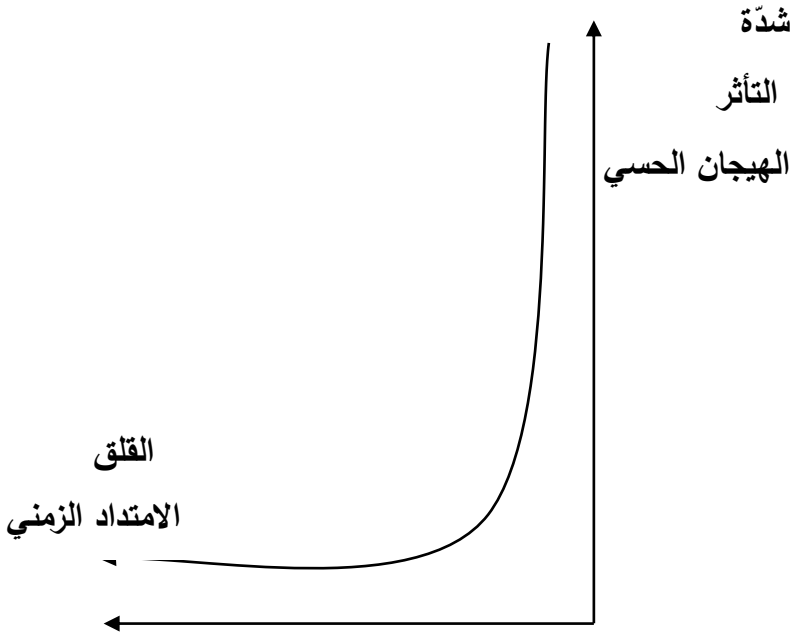
حسب تصنيف القرطاجني يتعلق العمل الإبداعي بالفعل الناتج عن الحس بقدر ما يتعلق بالعاطفة، أو حالة النفس، وهذا ما يجعل الأغراض الشعرية المتولّدة محكومة بصيغ هي معرفة الكينونة، قدرة الكينونة، رغبة الكينونة، وجوب الكينونة، بحيث يقوم الإدراك الحسي بضبطها بين الانشراح أو الارتماض، أو بين الشدة الشعورية والكمية الانفعالية، وتتموقع بين سمات الديمومة والانتهاء، وينتج عنها دلالات التوتر والانقباض.

يعد شعر النقائض أكثر تجسيدا لهذه الحالة النفسية، لأن الشاعر يصل فيه إلى قمة الانفعال والتوتر بحثا عن ألفاظ السب والشتم، والحط من قيمة الطرف المهجو ، إنها حالة من التحسيس الناتجة عن تولد خطاب انفعالي خاص بهوى التغلب والأفضلية، ومنه ينتقى الفعل التلفظي أجزاء صيغية من الصيغ الأربعة الأساسية المذكورة سالفا، ثم يحاول وضعها في حالة كمون، فيصبح فعل الهجاء حالة ذاتية ترافق الشاعر في وضعه الهووي، ومحصلة تقدير لوضع خارجي بيئي(البيئة الأموية) وحصيلة تلحق التعبير الشعري الفردي بكينونة المهجو، ومنه تنتج آثار بتيمية حسية شديدة الكثافة في مسارها التركيبي، ولا يكون فقط في الحكم النقدي الذي يتلقاه الشاعر من الناقد الملاحظ، وإنما حتى بين الذات الشاعرة ونفسها.

يتبين الفيض العاطفي في غرض النسيب أو التشبيب، فنجد ألفاظا شعورية من قبيل: الجزع، الخوف، الفزع، الفرح، المسرة، الرضى، الاستغراب، الاعتبار، ... وتتباين درجات شدتها وكميتها، فالعاطفة واحدة لكن أثر المعنى النابع عنها مختلف، فيمكن أن يحلّل من خلال تتابع تمظهر هذه الآثار العاطفية، القائمة على توفّر ترتيب صيغي يحوّل بفعل تحديد الهيئة الزمنية والمكانية إلى استعداد عاطفي على المستوى الخطابي؛ وبذلك يكون فضاؤها نفسيا شعوريا، يحوي كل التمثيلات المزاجية للذات، وتختلف من زمن إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى، ويكون للمكان أثره الواضح على تلك التغييرات، ومثال ذلك ما أورده القرطاجني في غرض الشوقيات والإخوائيات، وحيث تفضي التوترات الناجمة عن تعالق وتنازع تلك الصيغ إلى أثر المعنى العاطفي، من دون اعتبار لتزامنها أو تتاليها في الترتيب[1]، وذلك يظهر

[1]- Voir : Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p68.

فيما عبّر عنه الشعراء في المقدمة الطللية في القرون الأولى، كانت أشد عاطفة وانفعالا من عاطفة الشعراء الذين أبقوا على بكاء الديار والدمن والقفر، ولكن نمط عيشهم تطور وتحسن في الواقع، فلم تعد للشاعر رسوم يبكيها ولا حبيبة يفارقها، فدرجة الانفعال هنا أقل وأضعف قوة من الحالة الثانية، ويمكن تمثيل هذه الحالة بالمخطط التالي:



المخطط التنازلي

تنشأ الكفاءة النقدية أولا من التفاعل الحسي والوجداني للذات مع الأثر الأدبي، ويمكن أن تمثل بمرحلة التحسيس، التي تعتمد على البنى الصّيغية لإظهار مختلف العواطف، فبعد تغيّر صورة الحبيبة مثلا، أو تذوق مرارة الفراق والبعد عنها، تغيّر موقف الشّاعر، ونتج عن ذلك تفاعل مع العوامل الجديدة، وأحاسيس وانفعالات جديدة تختلف عن تلك التي عرفها في قربه منها، فتمثّلت عاطفة الحزن واليأس، وعبر عنها بغرض التأسي، ثم حاول تجاوز هذه الحالة وتخطّيها عن طريق التماس الوصال، فيمتلك عندها وضعا عاطفيا جديدا، ولذلك أصبح التأسي صيغة وجود هذه الذّات المعذّبة، التّي تعاني من آثار هذا التّغيير، وتظهر مختلف مترادفاته لتعكس درجات الشّدة المتدفقة حول نفس المركّب الصّيغي "الارتماض النفسي".

نلاحظ إذن أنّ عملية التّحسيس أسهمت في إظهار تحوّل الوضع العاطفي والتّعبير عنه وذلك بالاعتماد على التّغيير الحاصل على مستوى البنى الصّيغية، حيث تتحوّل الرّغبة في الفعل التّي هي رغبة في تحقيق اللّقاء، إلى رغبة في الكينونة، وفي كل حالة تتبعها مجموعة مهمة من الصيغ والتعديلات الشعورية، أي صيغة الإرادة التي تصبح على سبيل المثال تشاكلا بين رغبة الكينونة ورغبة الفعل، أو ما يسمى سيميائيا بالعواطف القاعديةpassions de base، الأمر الذي يضمن تماسك كلّ من المحسوس الذي يتمثّل في شدّة التأثّر الأولي، وما هو مدرك وواضح ويتمثّل في انتشار الامتداد المقاس، أي الفهم، ويكون ذلك على أساس مبدأ يحدّد مجموع المخططات الخطابية، كتنوعات في التّوازن بين هذين البعدين. ويقود التنوّع في التّوازن إمّا إلى ارتفاع التّوتر العاطفي وإمّا إلى الارتخاء المعرفي[1]، ومنه يتوجه التعبير الشعري من الذات إلى العناصر الأخرى (الطبيعة، الأشياء، العالم) شقاً طريقه عبر علاقات متنوعة، قائمة على الجدل الدائم بين الذات ونفسها، وبين الذات والناقد، وحتى بين الذات والذوات الأخرى التي تعيش معها.

يرد ابن قتيبة على قول العجاج مبيناً خطأه في تحديد الطبيعة النفسية للشاعر، أو دور المزاج الشخصي في بعث الذات على الكلام، ولأن غرض المديح يكمن في بناء نفسي حسي يختلف اختلافا واضحا عن طبيعة الحس النفسي للذات الشاعرة أثناء الهجاء فيقول: «**فهذا ذو الرّمة أحسن الناس تشبيهاً، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع، وذاك أخره عن الفحول، فقالوا في شعره: أبعار غزلان ونقط عروس وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب، وكان جرير عفيفاً عزهاة عن النساء، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً، وكان الفرزدق يقول: "ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري، وما أحوجني إلى رقة شعره**»[2]، فتتجلى الآثار التوترية للإحساس والانفعال على المستوى الشكلي للقول الشعري، بفضل ما تمنحه اللّغة من معجم انفعالي يعكس الأحاسيس المختلفة التي تنتج عن العاطفة من تأثر واضطراب وقلق، ودموع

[1] -Voir : Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, p126.

[2] – ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص 37– 38.

وفرح، وتعتبر فائضا وزيادة بمقابلتها مع البنية الصّيغية التّي تمثّل الكفاءات التي تتولد من الممارسة الشعرية.

إنّ لتصييغ الفعل الشعري دورا في تحديد كفاءة الذات، التي تكون بمثابة تنظيم تركيبي أو استبدالي، فمن الجانب الاستبدالي تملك الذّات شحنة صيغية معقّدة، متكوّنة من كفاءات متجانسة متعاكسة أو متناقضة تحدّدها في كل لحظة من مسارها، أمّا من الجانب التّركيبي فإنّ الشّحنة الصّيغية تبدو تراتبية وتطوّرية، وهي عبارة عن كفاءة مهيمنة تحدّد الذّات وتجعل العناصر الأخرى (الذوات) تابعة لها، فالرّغبة مثلا، تُسيِّر على طول المسار المعرفة والقدرة على الفعل وهذا ما يمثّل "ذات الرّغبة"، وقد بدت هذه الصيغة واضحة عند الفرزدق حين دعا إلى حاجته إلى رقة شعره ولطافته، فيمكن أن تكون المعرفة هي التّي تمثّل الكفاءة المهيمنة فتطغى على الرّغبة ومعرفة الفعل وتشكّل "ذات القانون" التي تنعكس على مزاج جرير الهادئ والمتزن ومعرفته بطريقة استمالة النساء والتغزل بمفاتنها، وربما كانت هذه المهيئات النفسية منذ صغره، فقد قال عنه **ابن قتيبة** إنه كان مضعوفا، وهو المولود في الشهر السابع، وكان كذلك أشدهم في الهجاء [1].

يمكن أن يفهم البعد العاطفي كتغيير لحالات الذات، مما يسمح بظهور نوع جديد من العلاقات، تلك التي تحدّد "الوجود الصيغي" بالاعتماد على ملفوظات الحالة، فابن قتيبة أكد على ضرورة اشتغال هذه الصيغ وتشاكلها في مزاج الشاعر كي يتحقق موضوع القيمة، وكي ينتقل من الشيء المحين إلى المحقّق بالفعل، وإذا تفاعلت كل هذه العناصر فيما بينها في الذات الشاعرة تمكن الشاعر من أن يعيد تمثيل الواقع، فيتوسع في أشكال تعبيرية بغرض تحقيق موضوع القيمة المتمثل في الكتابة الشعرية والإبداع الشعري، ومنه فإن الشعر إبداع إنساني ذاتي داخلي، كما هي الإبداعات كلها، فالشاعر لا يقول الشعر إلا بعد أن يصحو من الشراب، أو يهدأ من الغضب، إذ تصفو عندئذ قريحته ويستطيع التفكير، وقد استقرت انفعالاته فهو لا يقول إلا عن روية، ويمكننا اختصار هذه الصفات بمفردة واحدة هي

[1] ينظر: ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**،ج1، ص 374.

المزاج، ذلك أن الشعر عمل خاص بصاحبه، كفعل كتابي وللوسط الخارجي علاقة ملموسة بهذا الفعل، خاصة الناقد بأحكامه وآرائه، وإن استطاع الشاعر أن يجمع بين المزاج والكفاءة، فإنه استطاع أن يقدم للحكم النقدي نموذجا حقيقيا للجودة والحسن.

ومادامت الأغراض الشعرية متعددة، بتعدد أجناسها وأنواعها حسب القرطاجني، فإنّ الظواهر العاطفية المتجلية منها في الخطاب الإبداعي ستبدو في هيئة مركبة وفي مسار معقد من الكفاءات، والتي تعرف بتناقضها وعدم توافقها، بحيث يكون الاعتماد على طريقة تصييغ الحالات غير كاف لبيان الأفق المزاجي وتوتراته، وآلية إثبات الأغراض الشعرية، فغرض المدح مثلا، يؤسس على رغبة استمالة المادح، أما غرض الهجاء بدوره فينبني على غرض الحط من قيمة المهجو، فكلا الغرضين يحدد بصيغ (الرغبة) و(الوجوب)؛ وعندها يجب التركيز على الأثر العاطفي، وكمية الشدة المتجسدة فيها لتحديد تلك الترتيبات العاطفية والعودة إلى تغييرات الذات الحاملة لتلك الآثار.

دعا االقرطاجني في آرائه النقدية إلى النظر في أحوال المحركين أو المتحركين وإلى علاقة الذات المبدعة بالعامل كنتيجة للتجربة الحسية، أو كإدراك، « **فالخطاب الشعري يقوم إذن، على فضاء نظري خيالي، حيث يكون المعنى محجوبا، أي عبارة عن أحاسيس قبلية تتموضع في مقولة دلالية عاطفية، هي ما عبر عنها بثنائية الارتياح والارتماض غير أنه لا يمكن إدراكها إلا من خلال طريقة اشتغالها، أي ملاحظة الأساليب اللغوية التي تضمن اشتغال هذه المقولة العاطفية مادامت تشكل مستوى خياليا**»[1]، فيحاول الشاعر أن يختزل في أحكامه تجربة شعورية تضطلع بها العلامة الحسية، ثم يأتي بعدها التشكيل الشعري من وقع ذلك الحكم مشبعا بالحس المتوتر والرغبة في الجودة، وفي أحاسيس عبر عنها بألفاظ ومعان داخلة في معايير الشدة والإيقاع والنغمة، وعبر مستويين متداخلين، ثم تتولد منهما ذات متلقية يتراوح حسها بين الانقباض والاسترخاء.

[1]– آمنة بلعلى، **سيمياء الأنساق**، ص 152.

يجسد المزاج الشعوري كل فعل إدراكي حسي، لذات حسية، وكل موضوع إدراكي لذات متلقية، فيتم ضمان فعل القصدية، وفعل التفاعل بين الذات والموضوع، ويذهب **(رولانبارث)** إلى أنّ النقد المخصوص بالعلمية والدقة الجديدة، يجب أن يجيب عن السؤال التالي: كيف يكون النص؟ إن الأسئلة التقليدية التي هوّن **بارث** من شأنها كانت عمدة النقاد للحكم على طبع الشاعر وتفوقه والتزامه بالتعبير إما عن نفسه (وجدانه) أو عن المجتمع، ومجمل الأطر الخارجية التي تحوّل فيها الأدب إلى مجرد أداة جمالية في الوصف، بينما تغوص الصفة باعتبارها كرؤية واعية في أسرار الأدب لتكشف ذاته، من خلال آلياتها المتعددة[1]، وينتج عن هذه النظرة الحسية التوترية لذات الشاعر، في كيفية التفاعل مع الباطن والظاهر جراء الشعور والأغراض الشعرية، تغييرات حسية تؤثر في الأحكام النصية، ومنه نلاحظ انبثاق ذوات حاملة لآثار ذلك المعنى:

الشاعر ⟵ توتر ذاتي فردي ⟵ غرض العتاب، والتأسي، والتسلي.

الشاعر ⟵ توتر ذاتي مع الآخر ⟵ غرض المدح، الاستلطاف، الغزل

الناقد ⟵ توتر بين ذاتي ⟵ تحوّلات المزاج وتحديد الحكم.

يكون هذا التزاوج بين الذاتي (ذات الشاعر+ذات المتلقي: الناقد) في حالات جذب واندفاع وتواصل بين الأغراض الشعورية، وموجها لمآل العملية الإبداعية،التي « **تتحقق نتيجة ضغط الداخل على الأنا ليفصله عن العالم الخارجي، وحتى مدركات الأنا الحسية الخارجية قد تتأثر بالباطني في صورة تداعي المعاني والعمليات الذهنية وكلها تصير شعورية**»[2]، وفي هذه الحالة تقوم مقام ذلك كله اللغة النقدية مقامه، وآية ذلك اتساع التنوع الشعوري من جهة، وتعقد وتشعب القدرات الإبداعية المتوقعة من الشاعر من جهة أخرى.

[1]– ينظر، مصطفى درواش، **خطاب الطبع والصنعة**، ص146.

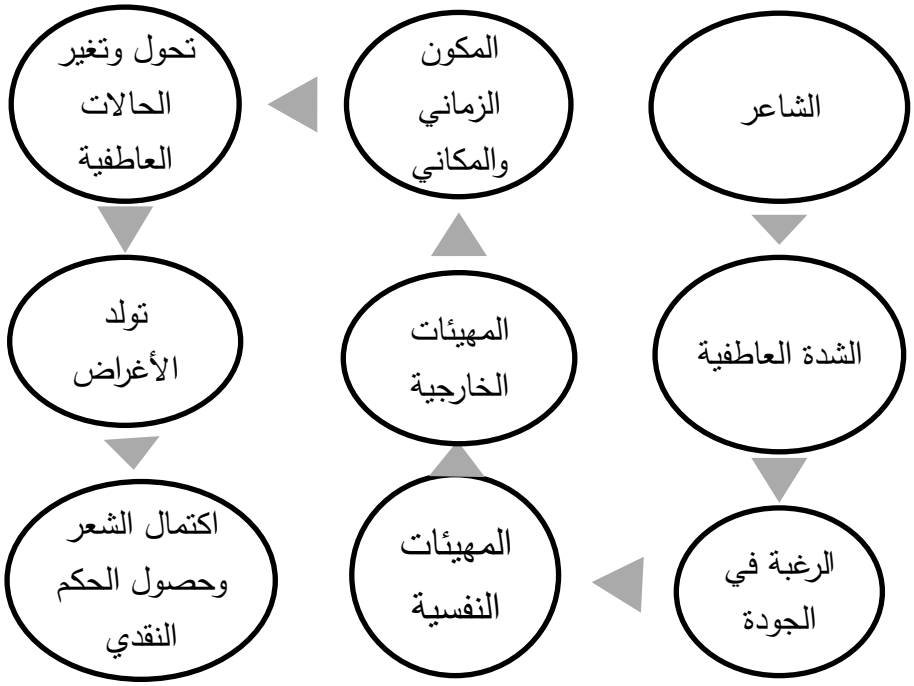
[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يمر الشاعر عبر سلسلة من المتواليات الشعورية، التي تفرض نفسها عليه فرضا أثناء العملية الإبداعية، ومنه تتسرب من الذات المبدعة إلى المتلقي الذي يطاله الأثر العاطفي، وتكمن في تلك الأشكال والشحنات العاطفية التي ترتسم على القول الشعري، فأكثر الأغراض الشعرية تمتاز بالتضخم الحسي، والشاعر في هذه الحالة يكون قد أسقط كل همومه وآلامه في الشعر وتفنن فيه، وعرف به كما وصفه ابن قتيبة، وعلى هذا الأساس تتضح لنا عاطفية الشاعر بفعل خضوعه لبعض العوامل المزاجية، إذ لو كان الشعر عقليا لا عاطفيا لكان من الممكن أن يقال في كل وقت، ولذلك نجد جميع النقاد يتفقون على أن دوافع الشعر عاطفية وليست عقلية، فلكل ذات مبدعة استجابات نفسية معينة، فقد عرف عن امرئ القيس أنه يشحذ قريحته بركوب الخيل ومطاردة الصيد، وزهير تدفعه الرغبة إلى مقدمة الشعراء وكان أجود شعر النابغة، وأما الأعشى فتفيض ينابيع شعره في حالة سكره، ولقد حاول **ابن قتيبة** أن يتناول تلك الحالات النفسية فيقوم التوتر لديه على جدلية القوة الشعورية، والمدى المشكل في القدرة اللغوية، وتجاوز الطبع كإحساس بالنشوة، إلى الصنعة كإحساس بالارتماض، وبذلك ينتج تفاعل بين ذاتي للحالات التي تعتري الذات في علاقتها بالشعر، ذلك أنه يرى أن العمل الأدبي إنما هو استجابة معينة لمؤثرات نفسية خاصة، وعلى هذا الأساس تناول القضية من ثلاثة جوانب:

أولا- «**من جانب البواعث النفسية: التي تحث البطئ وتبعث المتكلف، حيث قال: « وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، ومنها الطمع ومنها الشوق، ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب... وقيل للحطيئة أي الناس أشعر، فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية، فقال، هذا إذا طمع**»[1]،فالبراعة الشعرية وجودتها مرهونة بقوة الدافع النفسي والشعوري، ولو لم يعبر الشاعر عن هذه المعاناة الوجدانية، لما كان له الشعر المرغوب فيه ذلك أن تجرّده وابتعاده عن البعد الحسي الانفعالي يصعب عليه الإبداع، فقد روى عن «**عبد الملك بن مروان، أنه قال لأرطاة: هل تقول الآن الشعر؟ فقال: كيف أقول وأنا ما أشرب ولا**

[1]-ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص23.

أطرب ولا أغضب، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه»[1]، والملاحظ أن هذه الدواعي والدوافع قد يصيبها الركود والخمول، وبذلك يكون الكلام الشعري على تلك الحالات، فإما يكون رديئا أو صعبا، أو نعبر عنه بشدة حسية مرتفعة تمتد عبر الزمن، تحاول الذات من خلالها تماثل حالات الروح مع حالات الأشياء، والشكل التالي يوضح هذا التفاعل:



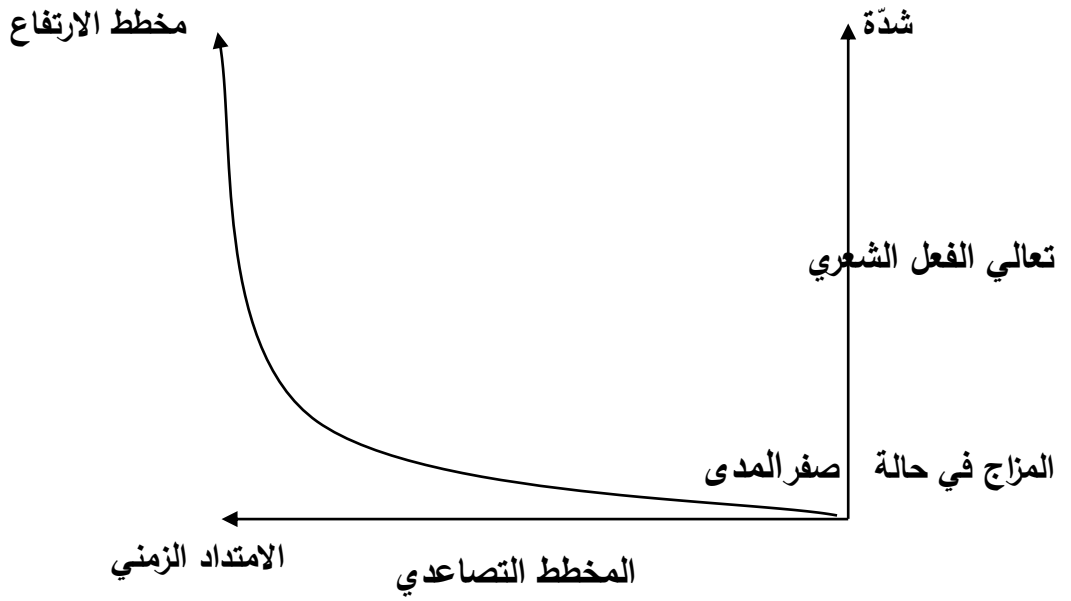
ثانيا- منجانب علاقة الشاعر بالزمن: فهناك أوقات لها تأثير على قول الشعر وعلى مزاج الشاعر، تسهم في عملية الإبداع، وتولد في النفس الرغبة في التعبير، فتنثال بذلك فيها المعاني المبتكرة والألفاظ العذبة الطيبة، فيرق شعر الشاعر ويصفو مزاجه، ولقد ركز **ابن قتيبة** على هذا المؤثر الزمني، وأكد كذلك على ضرورة توفره عند الشعراء، حيث يقول: **«وللشعر أوقات يسرع فيها آتيه ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء ومنها الخلوة في الحبس والمسير... ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ووسائل الكتاب»**[2]، فيمكن الحديث عن تلك اللحظة الجامعة التي تربط بين الشدة العاطفية والأثر الشعري (القصائد) المتمثلة على مستوى التعبير اللغوي،

[1]-ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**،ص24.

[2]-المصدر نفسه، ص25.

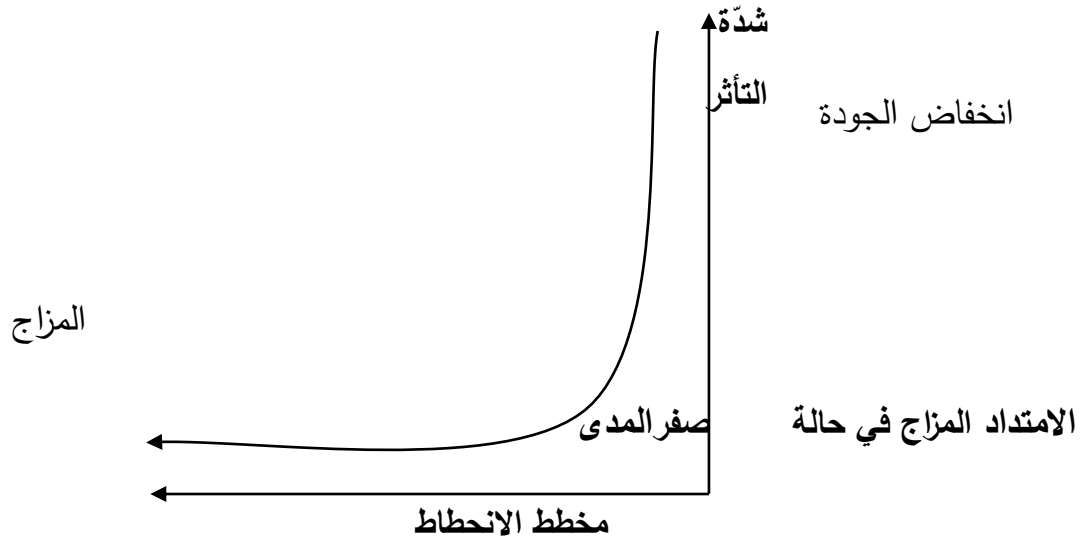
حيث تكون الألفاظ الدالة على الجسد هي الوسيط بين هذين الوسطين، **فالكمية العاطفية لا تقدر إلا بالمقارنة مع الشدة والعكس صحيح**[1]، وهو ما يتجلى عند الشعراء القدامى، فالقوة الانفعالية والرغبة في التعبير كشدة أهوائية تسهم في تداعي القول الشعري كثرة أو قلة، امتداد أو شدة.

ثالثا– من جانب مراعاة الحالة النفسية لدى الجمهور: ويتمثل هذا الجانب في بناء القصيدة العربية، بحيث يأتينا **ابن قتيبة** بمبرّر نفسي لبناء القصيدة العربية، فيرى أن المقدمة الطللية الغزلية دلالة نفسية، ولقد اكتسبت شحنة عاطفية، أكسبها الثبات والاستقرار في النفوس وهو ما أسهم في انسجام أجزاء القصيدة وتناسبها، ويعد جزءا من إشراك السامعين في عاطفة الشاعر المؤثرة، بحيث يسعى الباث إلى شد انتباه السامع، فينتقل معه من جزء إلى جزء آخر، دون ملل أو كلل تفاعلا مع حسه وتناسبا مع مزاجه، وعلى هذا رأى النقاد أنّ الشاعر **(ذا الرمة)** أنزل من ركب الفحول، لأنه كان يعاظل في الكلام ويطيل في الرحلة، ويستعمل حوشي الألفاظ، حتى إذا بلغ إلى غرض المديح فترت النفوس وملت الأسماع، وتلك طريقة لا تتوافق والحالة النفسية للسامع أو المتلقي، والمخططات التالية تمثل تعاق النفس بالمزاج الذاتي وآلية تدخل المكون الزمكاني:



[1]-Voir : Jacques Fontanille**, sémiotique du discours**, p 208.

يوضح المخطط كيفية التداخل بين الشدة والامتداد، وتداخل الحسي مع المعرفي، فترتسم درجة توتر المزاج في حالة تصاعد، وتصل إلى ذروة الانفعال، ومثال ذلك في شعر النقائض، أمّا في حالة انعدام التوتر وفقدان المعرفة، فالشاعر يجد نفسه في حالة تنازل لحالات مزاجه وانخفاض درجة التوتر، ومثال ذلك شعر التكسب، أو الشعراء الذين يمدحون بصفات غير موجودة أو يغالون في الأوصاف من أجل استمالة الممدوح وتكسب المال دون أي شدة في الانفعال أو تغير في المزاج، والمخطط التالي يوضح هذا الانحطاط:



تمثل الخطاطتان السابقتان التحولات الشعورية للذات الشاعرة، وتتضمن محورين: محور أفقي يتحكم فيه المكون الزمكاني، وآخر عمودي ويشمل القيم والأغراض المتولدة من تشكل الحساسية والوجدان مع القيم الاجتماعية، ويمثل الشدة التوترية، لذلك نرى أن كل تأثير في نفوس السامعين منشؤه العمل الأدبي، فإما أن يكون تأثيرا إيجابيا أو تأثيرا سلبيا، **وابن قتيبة** يقول في هذا: «**أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه**»[1]، ومن هذا المنظور يعتبر الانفعال والشعور المتولدين في العمل الأدبي كمبدأ للتوافق، أو عدم التوافق الداخلي، للذات المبدعة مع التوافق الداخلي للذات المتلقية.

[1]–ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص26.

تبرز النصوص النقدية طريقة الانتقال من الإحساس بالشيء إلى الانفعال به بزيادة الامتداد الزمني، ويتم ذلك بواسطة إحداث وصلة مع الفضاء التوتري للحضور المدرك لتتولد العواطف، ومن جهة نظر العاطفة لا يؤخذ تطور ما من حيث نتيجته بل من جانب حضور هو لا يتعلق الأمر عندها بتحول بل بحدث[1]، علاوة على كون الكينونة تربط الداخل الذاتي(المشاعر والأحاسيس) وما يمكن قياسه، بما هو خارجي(أي كل ما يحيل إلى الوسط الخارجي ومؤثراته الزمكانية).

إن العربي شديد الحساسية بلغته ودقيق الحاجة فيها، يجري في استعمال الكلمات على طبع وسليقة، ومما زادت عبقرية هذه اللغة بطرائق التعبير المختلفة التي دأب على جمعها رواة القرنين الثاني والثالث للهجرة، وهذه الطرائق التعبيرية التي أحدثها النقاد صادرة عن نفس صافية طبيعية كشفها مزاجهم وطبعهم، يقول ابن رشيق: «**إن المعاني موجودة في طباع الناس يستلذون الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك، وصحة التأليف، ألا ترى لو أنّ رجلا أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أقل وشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد وفي المضاء بالسيف وفي العزم بالسيل وفي الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن علاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة، والسهولة، لم تكن للمعنى قدرا وبعضهم مثل المعنى بالصورة، واللفظ بالكسوة، فإن تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد يحس حقها وتضاءلت في عين مبصرها**»[2]، فتظهر جليا أهمية الحس الشعوري في توليد الحس الجمالي، وهو ثمرة اللقاء المباشر بين العمل الإبداعي والناقد، فالقواعد الجمالية والمقاييس الموضوعية لا تعطي النصوص الإبداعية جمالها في العين ورونقها في الأذن، وإنما يعطيها العالم الحسي باعتباره الباعث الأولي والرئيس لذلك، حيث يمتزج في لحظات إلهام الشاعر أو فترات تهذيبه للغة والقول، ليتولد في بواطن الأشياء ذوق حسي خاص، تتحمله حاسة الذوق، ويرتسمه المزاج الشخصي الفردي، وهذه السمات لا غنى عنها

[1]- Voir : J. Fontanille, **sémiotique du discours**, p207-208.

[2]- ابن رشيق، **العمدة**، ص 221.

لدى الشاعر ولا الناقد، حيث يتشكل المكون الأهوائي من المهيئات البيئية والطبيعية من طبع وسليقة وارتجال، ثم يفعَّل ويُنعش بالتثقيف والدربة والروية، وتصاحبهما حالتان متناقضتان هما الارتماض أو الاسترخاء.

يدعم القرطاجني الفكرة بقوله: «**ما فطرت النفوس على استلذاذها، أو التألم منها**»[1]، حيث ينطوي العالم الحسي على شروط حسية قبلية، فتجعل الذات تشعر بتفردها وترى بحواسها، وتدرك ما لم يتمكن الشخص العادي من إدراكه ورؤيته، فيتجلى أخيرا في تشكيل لغة واصفة متميزة تجمل المرئي واللامرئي من الكون، وتترك الذات الحساسة بصمتها في شكل خطاب متميز هو كذلك، قاعدته العالم الشعوري، وذروته بلاغة عاطفية متميزة هي ما سنقف عنده في الفصل الثالث.

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص20.

الفصل الثالث

السيرورة السيميائية للتجربة الحسية في المنظومة النقدية

المبحث الأوّل: الفعل الإدراكي كحدث جمالي، ودوره في توجيه البعد البلاغي

1- تأسيس الحكم النقدي على البعد الإدراكي والمعرفي

2- تمثيل الرؤية والبصيرة باعتبارها فعلا إدراكيا

3- الحكم النقدي حدث إبلاغي وإمتاعي

المبحث الثاني: جسدنة نظام الفكر النقدي

1- توارد صور الجسد في الفكر النقدي

2- جسدية المعرفة النقدية

تمهيد:

ارتبطت قضية التجربة الحسية في التراث النقدي بالبعد التخييلي التصوري للفكر العربي، حيث اتجهت بعض الجهود النقدية فيه إلى تقصي أهمية الجانب الشعوري الإدراكي– أو ما يعرف بعلم النفس الإدراكي* للمبدع–؛ باعتباره عنصرا جوهريا أثناء الفعل الإبداعي وحيث يوجه الناقد عواطفه أثناء العملية النقدية طواعية تجاه النص الذي يحكم عليه، وكما هو معروف عن بدايات النقد عند العرب، فإنّ الأحكام النقدية كانت مبنية على الحس والانطباع الذاتي لصاحبهما، وكانت صورة حسية مشتركة بين النقاد رغبة في التعبير عن الحاجات والمشاعر، وقد أصبح هذا الحس الشعوري الداخلي يتابع التغييرات الفكرية والثقافية وحتى البيئية –إن صح القول– فصارت اللغة جزءا من الحس، والحس جزءا من الحواس، التي هي جزء أساسي من الجسد، ومنه أصبح الجسد في شكل ألفاظ ولغة يعبّر بها كل شاعر أوناقد عن مشاعره وحاجاته، ومقاصده.

اختلفت تلك القدرة الإدراكية والانفعالية من جهة التلفظ بها، وطالما أرهق هذا الجانب الباحثون، فتم عزله عن واقع الخطاب التواصلي، فانصب اهتمامهم على نجاعة تحليل الذوات المتفاعلة في النص حسب سياقاتها الورقية، وظلّت متشابهة من جهة تفعيل الحس الذاتي الشعوري، وبنائها الذهني، والسؤال الجوهري الذي يطرح نفسه في هذه الحالة هو: ما هي الكيفية التي مكنت الناقد في نصوصه النقدية من الانتقال من العالم الحسي الإدراكي إلى العالم المرئي المدرك للعيان؟ وما هي الآلية التي تم من خلالها تشغيل التجربة الذاتية الشعورية في توليد الدلالة فتعاظمت الصورة والدلالة؟ وكيف تمّ تفعيل التحولات الذهنية والمعرفية التصورية؟ تمثل هذه الأسئلة محور دراسة وتحليل في هذا الفصل.

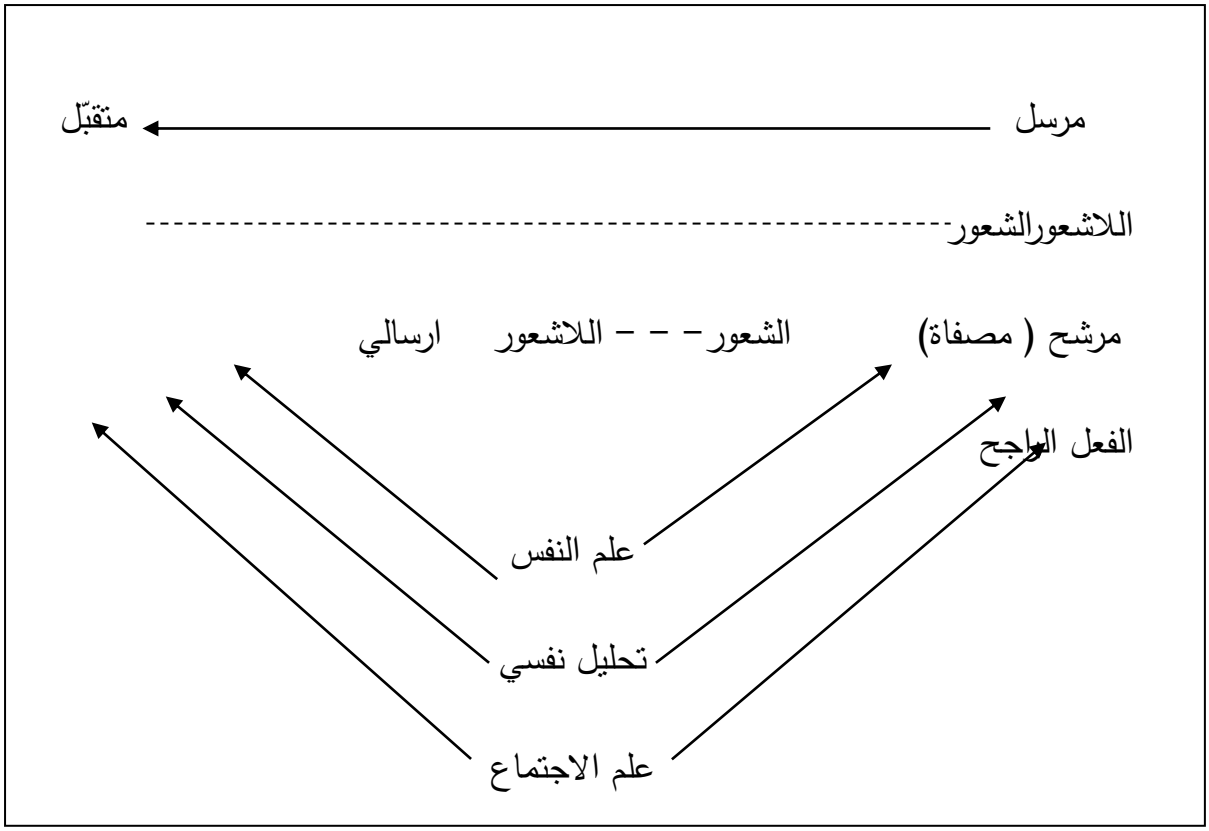
---

* – علم النفس الإدراك la psychologie cognitive علم من علوم النفس، يهتم بمسالك إنتاج الدماغ البشري للمعرفة، وتنظيمه لها، وطرائق التفاعل بين الذهن والمحيط البشري، وأشكال تخزين المعلومات واستعمالها وفق الخطابات الذهنية والحاجات.

المبحث الأول: الفعل الإدراكي كحدث جمالي، ودوره في توجيه البعد البلاغي:

1-تأسيس الحكم النقدي على البعد الإدراكي والمعرفي:

يؤكد برنار توسان(Bernard Toussaint) على ضرورة عودة العلوم الإنسانية من جديد إلى البحث السيميائي، ومن ثم إعادة تموضعها في الظاهرة التواصلية المعروفة والقائمة على بث إرسالية معينة، مهما كانت طبيعتها (أيقونية، خطية، حركية، موسيقية، سمعية بصرية)، ونقلها إلى باث معين ليستوعبها حسب معايير اجتماعية، أو نفسية، أو سياسية، أو جمالية[1] ومنه تتحول العملية التواصلية من شكلها البسيط القائم على المرسل والمستقبل وموضوع الإرسالية، وتتموضع آثارها من جديد على المستوى الشعوري واللاشعوري عند طرفي الإرسالية، وهنا يتدخل علم النفس الاجتماعي، وتنتقل الظاهرة التواصلية إلى اختصاص آخر هو علم الاجتماع، والخطاطة التالية تعبر عن هذا الكلام[2] :



[1]- ينظر: برنار توسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب2000، ص97.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يعتبر العمل الأدبي في حد ذاته مركبا انفعاليا، قبل أن يكون مركبا لغويا، وهذا ما أكده رواد النقد النفسي؛ « **إنه لا حرج على ناقد في أن يعبر عن وقع الأثر الأدبي، لكن ذلك الناقد قد أخطأ في هذه الحالة حين أطلق على نفسه صفة الناقد، اللّهم إلا على سبيل التجوّز الذي يبعده عن دقة الوصف، وإلا فما الفرق من حيث الجوهر بين مبدع وقف على شاطئ النيل في ظلال مجموعة من النخيل فأحس بالنشوة، ثم أجاد التعبير عنها، وبين ناقد وقف أمام ديوان من الشعر وأحس بالنشوة لما تلقاه عن قراءته من قصائد ذلك الديوان، ثم جلس ليعبّر عن تلك النشوة فأجاد التعبير إنه لا فرق يعتد به بين الحالتين، ولذلك فالتعبير عن النشوة هو إبداع أدبي في الحالتين إذا أجاد الكاتب وسيلة التعبير**»[1]، وحيث أنّ المادة الأولية للتعبير عن الأحاسيس والانفعالات هي اللغة، وهي علامات دالة على شعور وعاطفة مختزنة داخل العالم الباطني للنفس.

يكون الاهتمام بالأطراف الاحساسية (الناقد– المبدع– العامل الإحساسي) في إطار علاقاتها بدفع عجلة المعنى في النّص وتعاطي المنفعل والفاعل في آن واحد، وكذا البحث عن مدى مساهمتها في توجيه عملية الاستهواء والإدراك، وكيفية مراعاة الناقد لمقاصد المبدع – صاحب النص– من جهة، ولمستوى البعد البلاغي الذي يتوجه به الخطاب الشعري إلى المتلقي من جهة أخرى، دون إهمال المعطيات اللسانية والأسلوبية الأخرى، والتي تتناسق وتتجانس لكي تحقّق بناءً وصفيا هو: اللغة النقدية، وإن ما تعيشه الذات الفاعلة في كيانها الداخلي مرتبط بما يصدر عنها من أفعال وأقوال، وبما ينعكس كذلك على هيئتها الخارجية، فقد تقوم ذات معينة بعمل ما، يمكن لذات أخرى أن تقوم به، ولكن ستختلف الحالات الشعورية التي تمر فيها بين الحالتين.

يتجلى الشعور الحسي بالنشوة التي ترافق الذات الناقدة أثناء تذوقها للعمل الأدبي عبر المكوّن الانفعالي لتمظهرات دلالية وفي نطاق الزمان والمكان، أو فيما يعرف بالنسق

[1] – ماجدة حمود، **علاقة الإبداع بالنقد الأدبي**، دراسات نقدية عربية"19"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997ص 17.

الثقافي الفكري لتلك العبقرية التي كانت ميلادا جديدا لحالات نفسية توترية متميزة، تمت وتربّت في جو خاص ووفق شروط معينة تكشف فيها القيم التي تنطوي عليها التجربة الحسية الذاتية للمبدع، وآليات فهم الشعر والحكم على تجليات طبعه أو صنعته، وبيان مواطن الانجذاب إليه واستيعاب عناصر تفوقه.

إن النشاط الذهني للذات المبدعة يجعل أمر الاستغناء عن الحس صعبا، فمنه تستمد طاقتها ومعارفها، وحيث تتجلى خاصيتها الإدراكية في تفكيك صور المؤثرات الخارجية التي تنقلها الحواس بفعل الاحتكاك المباشر مع الطبيعة والمجتمع، ثم تعيد تركيبها بصفة مناسبة فعلا، وعن وعي فكري بالخصائص الإبداعية لملكات الإبداع عند النقاد وخاصة عند الشعراء، وتقوم الذات في هذه الحالة بتفعيل المهام الثلاثة التي يجب على الكتابة الإنسانية تحمّل عبئها: التعلّم الإعجاب والتأثير...، وتعد الثالثة الأكثر أهمية بالنسبة للمتكلم والشاعر، علما أن فعل التأثير خاص بالعواطف والأحاسيس، وتمثل الإيقاعات، وأصوات الروح التي تسعى للمس يد سيدها وتحريكها [1]، ويُعتمد على فعل التخييل كجوهر مميز للشعر، يتصاعد فيه الشعور والحس، ليتم استباق كل من الناحية الفنية والفاعلية الجمالية معا.

لقد أشرنا في الفصل الثاني إلى أن كينونة الذات تتشكل من إدراك الأشياء الخارجية، وسبيل ذلك التجربة الحسية لتلك الذات المدركة للعالم الداخلي وخاصة العالم الفكري، حيث تكون الحواس سواء كانت سمعية أم بصرية أم شمية أم ذوقية أم لمسية الوسيط بين العالمين، « **فالإدراك هو إعادة بناء العالم في كل لحظة، ويتحقق ذلك بواسطة الحواس التي تلتقط الشيء على طريقتها. ومن المعلوم، أن كلّ حساسية هي سياقية أي: زمانية ومكانية**»[2]، أي إنها تولد ذاتا إدراكية تقوم بعمليتي الإدراك والحساسية.

[1]-Voir : Giséle Mathieu Gastellani, **La rhétorique des passions**, p 36-37.

[2]– جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية الألوكة www.alalukah.net، ص117

تنتج العواطف إذن من مختلف الأوضاع المميزة للذات، ثم تتم مقابلتها بالذات الناقدة الحاكمة والمقيّمة لذلك الوضع، ولتلك العاطفة وما ينجر عنها من أفعال وتأثيرات، وبذلك تتقاطع الوضعيتان فتولد توترات بين الحدين المتكونين من العاطفة passion والعقل la raison، ويكون تأثير ذلك في الخطاب عموما بين الذات والموضوع المرغوب فيه(رغبة انفعالية) كل على حدة أو في اتصالهما معا(القدرة على الفعل)؛ فيتم تحويل العالم المحسوس إلى العالم المدرك، والكشف عن كل التركيبات المزاجية المصاحبة للتغيير والتحويل، لتمثيل رغبة انفعالية لا يمكن لها أن تتجسد إلا بوجود قدرة على الفعل، وأما التركيب الصيغي فلا يمكن أن يعمل إلا في إطار علاقته مع التركيب المزاجي.

لقد اعتبر البعض الفكر الإبداعي مجرد وسيلة إيحائية لتمثيل العالم الشعوري الأهوائي، ويمكن للإيقاع الحسي أن يعرف في هذه الحالة كشكل أدنى للوعي والإدراك، فمن وجهة نظر الأثر العاطفي يمثل الإيقاع صورة حقيقية للتوترات التي يحسها الجسد الخاص، فنجد إيقاعا منخفضا وبطيئا، وإيقاعا ممتزجا يعمل على تبطيء إدراكات الشعور الداخلي[1]، فالعواطف والانفعالات مرتبطة بشكل وثيق بالذات الحساسة المنفعلة.

يؤكد النقاد القدامى على أن الشعر كلام موزون ومقفى، وأنه تعبير عن الأحاسيس والعواطف التي تختلج في نفسية الشاعر، فيتمكن من خلاله من إفراغ مكبوتاته، أو حمل هم مجتمعه فيعبر عنه، حزنا أو نشوة، وأحيانا سخرية، ونرجع هذا الميل إلى ربط الشعر بالذات، لأنه متعلق بالمتعة النفسية من جهة، وبالإقناع الذاتي من جهة ثانية، كما بين أولئك النقاد ارتباط الشعر بصفة التخييل المضافة إلى الجانب العروضي، فما قولهم بالوزن والقافية–أي النقاد– إلا تأكيدا على دفقات شعور الذات وتموجاتها واختلافاتها الشبيهة بتلك القوافي والأوزان المتغيرة والمنسجمة للشعور والإدراك؛ ولذلك كانت الأقاويل الشعرية التي يمكن أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول مبنية على الشعور

[1]- Voir : Fontanille Jacques, **Sémiotique du discours**, p216.

والإدراك، وكان التخييل بهذا عمادها، فلا يمكن للشعر أن يخرج من دائرة اللغة والوزن واللحن، فتتآلف عناصره في النفس الإنسانية وتنبعث منه لغة شعرية متميزة.

يؤدي البعد المعرفي والإدراكي دورا لا يستهان به في تأسيس هذه العلاقة التواصلية بين طرفي التواصل والتأثر(المبدع– الناقد)، فهذا يبدع وذاك ينقد والتعويل في النقد على مسألة الفهم والإدراك أمر ضروري، وقد تعدّدت الأقاويل النقدية فيهما وحسب الناقد أن يدل على ما من شأنه تجويد الصنعة، وتقوية الطبع والفكر دون أن يوجّه الشاعر إلى المعرفة بجميع ما يحتاجه من حفظ الكلام وقوانين البلاغة؛ بمعنى إعمال الفكر وتوجيه المستوى الإدراكي، فأحيانا يرد بالإشارة إليه مباشرة وأحيانا أخرى يكون رده متصلا بقضايا نقدية أو معاني أخرى كالطبع والفهم، أو البيان، أو الذاكرة أو الحفظ، قد ذكر ابن قتيبة في كتابه "**عيون الأخبار**" دور الفكر في تأسيس الفعل الإبداعي حيث قال:« **قال عبد الله بن الحسن لابنه: استعن على الكلام بطول الفكر في المواطن التي تدعوك فيها نفسك إلى القول، فإنّ للقول ساعات يضر فيها، ولا ينفع الصواب**»[1] وهنا إشارة واضحة إلى دور الفكر، فهو بمثابة آلة للكلام، به يتحقق للذات فعل القول بعد طول الفكر، وفيه يحتاج إلى لحظات استرخاء، أو ساعات يمتد فيه الطبع المزاجي إلى أقصى درجاته، وبذلك تأتي آلة الكلام لتفعّله وتشغله داخل الكيان الداخلي للمتكلم ولتمرّر المعرفة بين المتكلم والمستمع، فيعبّر عما به من نتيجة علمه باللغة، ومنه يكشف شعوره مع الحاجة والمواقف التي تدفعه إلى القول الشعر، وهنا يتدخل الإدراك الإحساسي بالإحساس الجمالي « **ولأن الشاعر عليه أن يفكر فيمن يستقبل شعره، فلا يخاطبه بما لا يرضي ذوقه سواء كان مبتذلا منحطا أو غريبا عسيرا**»[2]، ومادام البحث عن المتعة النفسية للمتلقي هو في ذاته بحث عن تشاكل نفسي بين طرفي التفاعل، فإنّ الشاعر بشعره يبحث عمّن يحمل نفس أحاسيسه ومشاعره ليتقاسمها معه.

[1] – ابن قتيبة، **عيون الأخبار**،ج2، ط2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1992، ص194.

[2]– مصطفى درواش، **المنظومة النقدية التراثية**، ص90.

يربط الجاحظ، وفي موطن آخر، بين صناعة الكلام ومفعولها على المستوى الإدراكي الشعوري، فيقول:« **الكلام علق نفيس، هو الكنز الذي لا يفنى، والصاحب الذي لا يمل، ولا يقلى، وهو العيار على كل صناعة، الزمام لكل عبارة، والقسطاس الذي لا يستبين نقص كل شيء ورجعانه، والراووق الذي يعرف به صفاء كل شيء وكدره، والذي كل علم عليل وهو لكل تحصل آلة ومثال**»[1]، ولهذا وجدنا الاعتقاد بأن الشعر الجاهلي يمثل النموذج الأكمل؛ لأنه منصبا على الجانب الحسي، ومن هنا تمظهر الجمال الفكري في التناسب والتناسق والترتيب، وحسن الابتداء، وحسن التخلص وجمال اللفظ، فصار إدراك الجميل والانفعال به إدراكاً حسياً مشتركا بين المبدع والمتلقي.

انشغل أكثر النقاد بهذا الجانب النفسي الداخلي للذات، حيث اعتبروا الإدراك كعملية أولية نحو المعرفة، فهو كذلك بمثابة تمهيد شعوري لتكوّن الأشياء، فالإدراك جزء من الطبع الفردي للذات الشاعرة، إذ يشكل في الوقت نفسه خزانا ثقافيا معرفيا، إنهم يقرون بلا شك بأنّ هناك تداخلا قد يحدث بين القيم النفسية والمعايير الشعرية من جهة والمرجعيات الثقافية والاجتماعية من جهة أخرى؛ ذلك لأنها ممثلة في وعي الشعراء وتسيطر على أذهانهم وتقود سلوكاتهم، وهذا التداخل لا ينتهي إلى حدود معينة، كما أن هذا التداخل لا يحدث بين القيم والمعايير فقط، إذ قد يحدث داخل المعايير نفسها، و« **لأن الكتابة القائمة عليه تتطلب كاتبا يمتلك إلى جانب موهبته الإبداعية ثقافة موسوعية وقدرة على توظيف هذه الثقافة**»[2]، وحيث يستغل هذا المخزون في بناء الأغراض والمقاصد وتوجيه المعاني المرجوة من المتلقي، إذ قد يطلق النقاد والبلاغيون مثلا حُكْما يُقّر بالحسن والجودة أو القبح والرداءة على بعض الأشكال الكلامية، ومن جهة أخرى قد ننظر إلى ذلك كمعيار إدراكي باطني؛ يبرز الحسن والجودة ويخفي بعدا ثقافيا معينا، بمعنى يتوارد الشكل الذاتي الباطني أو الجانب الوجداني، حيث يكون

[1]– أبو إسحاق الحصري القيرواني، **زهر الآداب وثمر الألباب**، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، المكتبة التجارية لمصر، مصر، ص 504.

[2]– آمنة بلعلى، **خطاب الأنساق**، ص208.

الحس هو الرابط بينهما، إذ يحول العلامات الخارجية، لفظية كانت أو غير لفظية، إلى صور ذهنية تتمثلها المخيّلة، يمكن من خلالها إعطاء أحكام تختلف وقعها في سمع المبدع بين إثارة مشاعر السرور والرضى أو الغضب والهيجان.

تعد الصورة الذهنية شكلا من أشكال الإدراك الذي يسبق القول؛ فالسكاكي في "**مفتاح العلوم**"، وأثناء حديثه عن التشبيه، يجعله عند أربعة مطالب: طرف التشبيه، وجه التشبيه الغرض في التشبيه، أحوال التشبيه، فأما وجه الشبه على سبيل المثال فيقول فيه:« إما أن يكون أمرا واحدا أو غير واحد حسب أقسام الإدراك كالتالي:

- أن يكون أمرا واحدا: إما أن يكون حسيا أو عقليا، ولابد للحسي من أن يكون طرفاه حسيين لامتناع إدراك الحس من غير المحسوس، فالحس كالخد إذا شبه بالوردة في الحمرة، وإن كان عقليا، كان المرجع في وجه الشبه العقل في المآل كالعلم إذا شبه بالحياة في كونهما جهتي إدراك فيما طرفاه معقولان»[1].

إذا أمعنا النظر في تعريفات النقاد والبلاغيين نجد أن الإدراك يعد بصمة معرفة الناقد بالمبدع، وحسب فونتاني هو الغلاف الجسديenveloppe corporelleوالخلفية الأساسية التي لا يمكن للناقد الاستغناء عنها، وهو يحاول وضع النظم والقواعد الشعرية، فهذه البصمة الإدراكية عند النقاد لا تختلف عن تلك الموجودة عند الشعراء؛ إذ تعتمد على أبعاد أساسية تبدأ بالبعد السيكولوجي ويليها البعد البلاغي، وآخرها، بالمنطقي، وذلك في مرحلة وضع الأسس والنظم الشعرية التي تشترط على الشعراء، فعملية التخييل الشعري ترجع إلى مدركات الحس، والشاعر يستقي معاني شعره بالعودة إلى مرجع حسي معين، ولا شك أنّه في مجال النصوص الإبداعية « **لا وجود لتواصل لساني صرف أبدا، بالمعنى الصريح للكلمة، إنّما هناك نشاط سيميائي بالمعنى الشامل للكلمة، حيث تتكامل أنساق علامات عديدة فيما**

[1]– أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، **مفتاح العلوم**، حققه وقدم له عبد الحميد الهنداوي، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت 2014، ص ص234– 238.

بينها»[1]، فكلّ كلمة ما هي إلاّ علامة تنتمي إلى شبكة علاماتية شاملة، ولا يتحدّد معنى الجزئيات إلاّ بإرجاعها إلى السياق العام الذي تدور في فلكه، وهذا الفلك بالتحديد يشكله الحس الإدراكي، ولكن المتكلم يحتاج إلى اللّغة المجسدة في ألفاظ وعبارات، حتى يتمكن من إيصال فكرته إلى المتلقي أولا، والتأثير فيه ثانيا، وهذا هو الهدف من كل وضعية خطابية حجاجية وكذلك يقصد في هذه الحالة رؤية أي نوع من الأفعال والحقيقة تولد بعض أنواع من العواطف... ولقد فضلنا من جهة فكرة اللفظ البسيكولوجي إذ يوجد الانفعال الداخلي والصامت للذات، ومن جهة أخرى ثمة إشاراتها الخارجية والتفاعلية[2].

تتشكل بذلك فكرة مفادها أنّ "**المعنى في بطن القائل**" كما يَقُول بعضهم؛ ويعول الناقد في تقديم أحكامه بدءا من نوايا المتكلِّم، وهو غير قادرٍ على إدراك المعاني الأولية أصلاً: لا فهما ولا عقلاً؛ فالشعور والوجدان لا يدركهما إلاَّ صاحبهما، والناقد إنَّما هو متلقٍّ يقوم بنشاطٍ عقلي منطقي تُمْليه لغةُ النَّص الذي أمامَه، وطبيعة ألفاظه وعباراته، وتُمْليه معاني ألفاظ المتكلِّم، فتتداخل بذلك حواسه الخمسة بمحسوساته الباطنية فيها يبحث عن نقطة تلاقي ما يحسه وما يشاهده بمحسوساته، ومن ثم تتراءى نقطة التماس فيها الباطنية، وما يشحذ هذه الذات الشاعرة من تخييلات وصور ذهنية مصدرها الوجود الخارجي المحسوس، وإن تم إدراكه لها حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، لذلك فإنّ « **كل شيء حوكي بما تدركه الحواس فلا يخلو من أن يكون متساوي الأجزاء متماثلها، أو متخالفها متفاوتها. وكلاهما لا يخلو من أن يكون على صفة واحدة من جميع أقطاره، أو على صفات شيء في هيئته أو لونه أو ملمسه. وكل ذلك لا يخلو من أن يكون على شكل واحد في حالي حركته وسكونه أو يكون ما يختلف شكله في الحالين**»[3]، أو رُبَّما احتمل البيت معنيَيْن، ويكون أَحَدُ

---

[1]– أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 65.

[2]- Voir : Paolo Fabbri, **Le tournant sémiotique**, collection forme et sens sous la direction de Jean-Jacques Boutaud, Hermes science, Lavoisier, Paris,2008, pp92,93

[3]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 99.

المعنيين أقوى من الآخر، فلا يُميِّز بينهما إلاَّ مَن حَسُن فهْمُه، وصَفا ذِهنُه؛ لأنَّ نقد الشعر أصعب من نَظْمه، وكأن الأمر هنا ضرب من التأكيد على دور البلاغة في تكوّن المعرفة الحسية والحمولات العاطفية التي تمارس فعلها أثناء التذوق النقدي.

يتأكد لنا مدى انشغال النقاد القدامى، في أغلب مصنفاتهم بهذه المرحلة الخفية التي تؤسس العملية الإبداعية، إنها مرحلة باطنية مقابل أخرى ظاهرة جلية، لا إشكال فيها، لأنها تعرف بالحس الخارجي الذي لا يحتاج إلى إعمال الفكر، وتكون معظم العقول متفقة حولها، ولكن يبقى الإشكال في تلك المرحلة المتعلقة بالعالم الشعوري الخفي للمتلقي والتي تغيب عن الحس ولا تتمظهر للحواس؛ ويقصد في هذه الحالة الفكر الإحساسي المتولد في ذاتية الشخص المبدع، حتى وإن حاول القاضي الجرجاني أن يرجع مصدره إلى غرض من الأغراض الشعرية، ذلك أنه يقول:« **أدرك الشيء بإحدى الحواس، فإن كان الإحساس للحس الظاهر، فهو للمشاهدات، وإن كان للحس الباطني فهو الوجدانيات**»[1].

يوحي هذا الكلام بالحالة الذهنية المعرفية السابقة للقول الشعري، ذلك أن البنية الدلالية تتشكل قبليا عن البنية المعرفية التي يثيرها الإدراك، الذي هو جزء من الدلالة حسب تعبير غريماس، إذ يرى أن المعنى يتخذ شكلا من الرؤية الحسية للعالم الطبيعي والظاهر المشكّل للكون الإنساني، كمجموع للخصائص الشعورية والمزوّد بتنظيم يجعله أحيانا معروفا كعالم المعنى المشترك، حيث لا تتفطن الذات إليه، إلا لكونها تنفعل وتتأثر، فتتولد الصيغ الخطابية في علاقة واضحة بين تلك الذات ونقطة الهدف المرجوة، أو نقول القصد الشعري الذي يكشف عن مدى وجود فهم معين، خاصة إذا كان الشاعر ممن يعتني بالصنعة الفنية عناية دقيقة– كما يفعل أصحاب الحوليات مثلا– إذ يظل النص بين يديه فترة طويلة يخضعه فيها للنقد الذاتي، فيحذف بيتا أو يضيف آخر، أو يبدل لفظة بلفظة غيرها، أو

[1]– القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص

يصلح خطأ عروضيا أو نحويا، وما كل هذه التحولات الفكرية والتصورية إلا تقلبا مزاجيا إدراكيا، تتضافر فيه ملكات المبدع الشعرية بالمكونات الاجتماعية والثقافية، وهنا يحضرنا تعريف آخر **لغريماس** حول الإدراك باعتباره ، «**عالما لا لغويا، يتمركز فيه الفهم الدلالي في كل اللّحظات وفي كل الأشكال**»[1]، ولا يمكن للذات أن تنسلخ عنه، وإنما يظل يطاردها ويدفعها إلى إعمال الفكر.

ومما بينه النقاد عن كلام العرب، أنه يحبّب الاختصار المفهم والإطناب المفخم ويتخير الألفاظ المفهمة الحسنة الرصف، الجزلة والسلسة، وهو ما يمكن تسميته بالمتابعة الذهنية، وبتناسق الإدراك مع العالم الخارجي، يتشكل عندنا الحس الإدراكي، إنه شكل من أشكال الكلام، ولكنه كلام دون صوت؛ نسمعه، ولا نراه، إنه الإحساس الصامت، أو الإدراك المتحدث الصامت، وقد عبّر عنه علماء اللّغة والبلاغة بالإيجاز والحذف، وقد عُرِّفت البلاغة عندما سُئل بعضهم عنها بأنّها: «**الإيجاز من غير عجز**»[2]، بمعنى تلخيص جملة التفاعلات الحسية والإدراكية في عدد محدد من الألفاظ، فليس كل ما أدركناه وأحسسنا به نعبر عنه كليا، ودفعة واحدة؛ وكذلك «**قال ابن الأعرابي: فقلت للمفضل ما الإيجاز عندك؟ قال: حذف الفضول وتقريب البعيد**»[3]، ويعني تحديد مدركات الأشياء، وتقليص الحديث الصامت للإدراك في أقل عدد ممكن من الألفاظ.

يعد الحذف والإيجاز من أبرز مظاهر الصَّمت الإدراكي الذي هو عدم الكلام والنطق أثناء التفكير، فالمحذوف والمتروك من الكلام مسكوتٌ عنه، فالحذف صمتٌ والصَّمت أعلى درجات الفصاحة، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى الصَّمت بقوله عن الحذف «**هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذِكْر أفْصَحُ من الذكر والصَّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم**

[1]- A-J - Greimas, **Sémantique structurale**, p08

[2]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص99.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تَنْطِق، وأتم ما تكونُ بياناً إذا لم تُبِنْ»[1]، فيكون فعل ارتباط الإدراك بالعالم الحسي لحظة من لحظات السكوت والصمت الذاتيين، من حيث تختلي الذات بنفسها وتراجع فكرها من غير نطق ولا كلام.

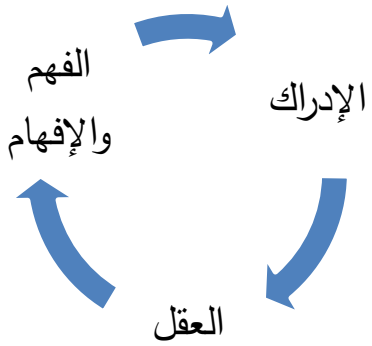
فهذا **ابن طباطبا** في كتابه "**عيار الشعر**" يركز على أهمية اعتماد الإدراك، في تأسيسه، على أدوات تشترط أن تتوفر في الشعر لكي يكون جيدا، جاعلا إياها مرتبطة بما قالته العرب وما جرت العادة عليه في نظم الشعر كخلفية معرفية، واعتبارا للفهم الذاتي الشعوري، حيث يتدخل العقل هنا كأداة أولية للشعر، فهو «**كالسبيكة المفرغة والوشي المنمم، والعقد المنظم والرياض الزاهرة، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه...وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تمتاز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء مواضعها**»[2]، ومنه يصبح الجسد المخالف للعقل جسدا مقصديا تحيل إليه مجموعة من الألفاظ الواصفة لذلك العالم مثل: الإدراك، والحضور والحقل والحس، والتوتر والمزاج والقصدية، وغيرها.

يصف ابن طباطبا في هذا المقطع علاقة الفعل الإدراكي بالحدث الجمالي، الذي يتشكل داخل وعي الذات،وهو عبارة عن بعد حيوي إيجابي يساعد على انفتاح أساسي على العالم الواقعي؛ ومن هنا يتبين أنّ كل وعي هو وعي إدراك. ويتم هذا الوعي عن طريق توظيف الجسد لدى إلتقاط تجارب هذا العالم المدرك، وبتسيير من العقل يحصل الإفهام ومنه يتحول من الإدراك بالقوة إلى رؤية شعرية تتقاذف صورا تخييلية ورموزا تسمح بوصف العالم الخارجي في معنى من المعاني، حيث تظهر في هذه الحالة ما يسمى عند فونتاني بالعوامل التحويلية les actants transformationnelsالتي تأخذ دورا ثابتا في محمول الملفوظ فحتى إن اهتم بتطور صورة ما لا يمكن أن يكون مسؤولا عن العمليات التي تشكل تلك الصور لسبب لأنها لا تراقب الخطاب وتوجيهاته، وإنما ينتقل الدور إلى العوامل الموضعية

[1]- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص146.

[2] -ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص10.

les actants positionnels، فهي التي تتحمل مسؤولية توجيه البعد البلاغي، كما ينبني الإدراك على الذات المدركة والعالم الخارجي المدرك، ويكون الإدراك بمعطيات حسية وغالبا ما يدرك العالم في الزمان والمكان والأشكال والأشياء، ويشكل هذا كله ما يسمى بالعالم الخارجي(المؤثرات الخارجية) وتدخل الحواس لفهم الانسجام وإحقاقه بين الذات المتلفظة والذات المدركة[1] ذلك أن القول الشعري عند النقاد تسيره عوامل ثابتة وأخرى متحولة، وهي التي تجعل الشعراء يتميزون عن بعضهم البعض بقوة الإدراك وبالجبلة والتمرّس، فالآمدي يؤكد على أن قضية الإدراك يشترك فيها كل من الأديب والناقد، فكلما كان الأديب أعمق نظرا في إدراك العلاقات التي ينبغي أن تنشأ بين كلمة وأخرى، كان نصه أكثر أدبية من سواه، وكلما كان الناقد مدركا لنوعية هذه الوحدات في مضانها الصحيح كان نقده أقرب إلى الصحة وأقرب إلى نفوس متلقيه[2] ويمكن تمثيل العلاقة التفاعلية بين الأطراف الثلاثة كما يلي:



تسير العناصر في شكل حلقة دورانية، فكل عنصر يستمد وجوده من العنصر الذي يليه، في شكل مسار سيميائي متواصل، يعمد الشاعر منذ الانفعال الأولي إلى تقعيد الإدراك بعلاقته المباشرة مع العالم، وتفعيل العمليات الذهنية المختلفة مثل الحفظ وإعمال الذاكرة فيظهر العالم المرئي للفكر متجليا في أبهى صوره ولغته، فهي ببسيط العبارة تمثل « **خصائص العناصر التي تجعل من الشعر شعرا... هي العناصر الظاهرة والخفية...وليس**

[1] – Voir : J. Fontanille, **Sémiotique et littérature**, essai de méthode, p94, 95.

[2] – ينظر: إبراهيم صدفة، **النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2011، ص28.

شيئا آخر»[1]، إنك تحس بتلك الأشياء التي تحوم حولك فتتذوقها وتدركها، ولا تكاد تدركها؛ ولأنّمن الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة، لتميّزها أو لعظمتها أو لقوة سحرها، وعندها يتسع الإدراك لاستيعاب الشيء حال الفهم، ويتوسع الإبداع، « **بل يديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلتصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه، ويذهب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف حتى تخرجها المعادن... ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القشيري فإنه قال: حفّظني أبي ألف خطبة، ثم قال لي: تناسها فتناسيتها، فلم أرد شيئا من الكلام إلا سهل علي، فكان لتلك الخطب رياضة لفهمه وتهذيبا لطبعه، وتلقيما لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسننه وخطابته**»[2]، وتتيح لنا هذه الرؤية النقدية لابن طباطبا والتي لا تختلف عن غيره من النقاد، أن نستخلص مفهوما حسّيا تداوله هؤلاء في آرائهم ويتمثل في الوظائف المرئية المتعددة للشعر، والتي تؤدي دورا في تسيير العملية الإبداعية، وكذا علاقة تجاذب بين عالمين متجانسين هما العالم الذاتي الشعوري (باطن الذات) والعالم الشعوري الخارجي (الحواس الخمس).

إن هذه الرؤية الاحساسية الشعورية تقوم بتحويل العالم الذهني إلى عالم دال، ذلك أنّالسمات، والصور والأشياء التي يتأسس منها العالم الطبيعي بمثابة دال سيتحول بفعل الإدراك إلى سمات وأشياء لها دلالة لغوية، إنه دال جديد من طبيعة صوتية[3]، وبذلك يمكن وصف العالم الإدراكي كسيرورة سيميائية لعالم الذات، أو كما أطلق عليه السيميائيون مصطلح السيميوز فيعتبر جاك فونتاني التقطيع السيميائي الأوّلي للإدراك كفعل حضور أو حقل حضور للبعد الزمكاني الذي يشتغل فيه الإدراك، « **فمن وجه نظر الفينومينوجيا؛ فالحضور**

[1]– أحسن مزدور،**مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة 2005، ص65.

[2]– ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص16.

[3]- Voir, A-J, Greimas, Jacques, Fontanille , **Sémiotique des passions**, p12.

هو النمط الوجودي للدلالة»[1]، وتنحصر الدلالة إذن في مجال المعرفة الخاصة للعالم الشعوري، التي لا انشغال لها إلاّ بالجانب الحسي للذات وطريقة تبنيها انطلاقا من الدوال الخارجية.

لا شك أن هذه البطاقات الدلالية تلمّح إلى أن ما سيأتي من أقوال القدامى، فيما يخص البعد التصوري للفعل الإبداعي، باعتباره حضورا سيميائيا يجمع بين مستوى التعبير ومستوى المضمون، فما الشعر إلا نتيجة علاقة مباشرة لعلاقة الإدراك بالفهم، ولأن الذات في حالة استشعارها تنتقل من حالة نفسية إلى أخرى، ما يتيح استكمال عملية الفهم، فإنه سيتم نتيجة ذلك إحداث التأثير النفسي كما ذكره ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد فيقوله:« **إذا كان العقل أشرف أعلاق النفس، وكان بقدر تمكنه فيها يكون سموها لطلب الفضائل وعلوها لابتغاء المنازل، كانت قيمة كل امرئ عقله وحيلته التي يحسن بها في أعين الناظرين فضله...يقال العقل إدراك الأشياء على حقائقها فمن أدرك شيئا على حقيقته فقد كمل عقله...قيل لأعرابي: من أبلغ الناس؟ قال أسهلهم لفظا وأحسنهم بديهة...قيل البلاغة لمحة دالة على ما في الضمير**»[2]، وقد عدّ بعض البلاغيين (السكوتَ) من البلاغة، بمعنى الإدراك، فهذا ابن المقفع عندما سُئل ما البلاغة؟ قال: "**البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرةٍ فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج...والإشارة إلى المعنى والإيجاز، هو البلاغة**"[3].

ولقد استعمل البلاغيون مصطلح الإشارة أيضاً، والإيماء، حيث يُقال: أشار باليد أو أومأ، وعدّها الجاحظ من أنواع البيان، واستعملها بعض البلاغيين بمعنى الإيجاز، حيث يقول قدامة بن جعفر عن الإشارة: «**أنْ يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثيرة بإيماء إليها**

[1]- J, Fontanille, et Claude Zilberberg, **Tension et signification**, p91.

[2]– ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج2، ص ص 112، 113.

[3]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص 114.

ولمحة تَدُلُّ عليها، كما قال بعضهم، وقد وصف البلاغة فقال: هي لمحةٌ دالةٌ»[1]، وأما ابن رشيق، فقال عنها:« **وهي في كلِّ نوعٍ من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»**[2]، فالإشارة كلامٌ مختصرٌ مُجْملٌ يَصْمُتُ المتكلم به عن التفاصيل، ويتحدث عنها الجاحظ بقوله: «**ورأينا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني بإسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطاً وزاد في الكلام**»[3]، فتكون الإشارة بعلامات الجسد أبلغ من الكلام.

مما نلاحظه أن هذه السمة الشعورية للإدراك، ضرورية حتى عند البلاغيين، فما الإدراك عندهم إلا صورة سليمة للعقل السليم، وهي من مزايا الشاعر المتفرد ودلالة على غزارة موهبته الإبداعية وقدرته على الابتكار والتجديد في معانيه كلمحة دالة، وهو يدل على شحذ الذهن وإعمال الفكر والغوص في المعاني التي لم يسبق إليها غيره من قبل، بل حتى تلك المعاني التي لم يهتد إليها الشعراء قبله، وبالتالي يحصل له القصد، فيثري الحركة الشعرية ويجعلها في تطور مستمر لا ينقطع مدده.

ولقد كان البحث عن المعاني الجديدة المبتكرة جزءا من الحضور السيميائي، حيث ذكر النقاد أنه يوجد حس إدراكي يؤرق الشعراء ويجعلهم يلجؤون إلى أماكن وأوقات معينة، مثلا مكان في الرياض المعشبة والأماكن الخالية، أوقات السحر... وكل ما يتناسب ذلك الإحساس ليأتي الشعر فياضا شديد التأثير، كما أدركوا وفطنوا منذ الجاهلية إلى أن كثيرا من المعاني قد سبقوا إليها؛ وعليهم لإثبات شاعريتهم أن يبحثوا عن الجديد، وأساس ما يكون الشعر في أول الليل قبل الكرى، وأول النهار قبل الغذاء، وعند مناجاة النفس، واجتماع الفكر، وأقوى ما يكون الشعر عندي على قدر قوة أسباب الرغبة والرهبة[4]، وبذلك تمثل هذه الحالة الإدراكية كشعور

---

[1]– قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص152.

[2] – ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص302.

[3]– الجاحظ، **الحيوان**، شرح وتعليق يحي الشامي، المجلد الأول، ط3، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1990، ص64.

[4]– ينظر، ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج2، ص 162– 175.

أولي يعيشه الشاعر ولا يعلم بها إلا المدرك نفسه، ذلك أنه في هذه المرحلة يمكن أخذ الذات إلى قصد معيّن... وإلى توتر يتموضع بين نمطين من الوجود هما: النمط الافتراضي، والنمط المحقق...، وأما الانتقال من النمط الافتراضي إلى الواقعي المحقق فإنه يفرض مفهوما تحوليا يرتبط بمفهوم المآل، ليتحقق في الأخير التحول القائم من حالة إلى أخرى.

يعد القول الشعري وحالات تأليفه جزءا من تطريب المتلقي وإثارة أحاسيسه، لاسيما إذا تعلق الأمر بإجادة الشاعر وحسن اختيار تعابيره كأداة للإفصاح عما بداخله، فينجح في إطرابه وتمتيعه، ومرد ذلك العالم الذي حصل إدراكه، واكتمل فهمه، وتحقق به الاستعداد المشروط بالطبع والدربة والروية(كنمط افتراضي)، ومع اختلاف الظروف والأحداث المرافقة أثناء القول الشعري قد يتحول بقدرته الخيالية وبراعته إلى نمط محقق، ولكن بعد طول معاناة واستعادة لما حفظ في الصدور، وحسن ممارسته(نمط إمكاني)، فهذا هو الإبداع الشعري المتميز والمتفرد عند النقاد فالشعر بهذه النظرة السيميائية؛ هو ما يحقق بفعل سيرورة التخييل والتصوير ومعرفة القصد و«**قد ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي؛ هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه**»[1]، ولقد سعى النقاد من خلال تتبعهم للعملية الإبداعية لأن يرسموا مسارا معرفيا، ويمثلوا سيرورة الذات سيميائيا فتكون بمثابة نظم شعرية تعين الشاعر أثناء القول الشعري أو تفعل التحولات الذاتية.

أثناء تلقي الناقد للشعر يكون قد استوعب فكر الشاعر، فيتميز بكفاءة معرفية، وقدرة فائقة على الملاحظة والتمييز بين أشكال القول، ويصبح الناقد في مواجهة شعورية مع الشاعر لذلك يمكن اعتباره ملاحظا تحليليا، لم يتوقف على التأثّر الذاتي المعروف في بدايات النقد وإنما ينمو حكمه ويتطور مع تطور تلك الذات المعبرة– مع مسار الحركة النقدية الذي عرفه القرن الرابع، والذي يمكن تلخيصه في مجالين: التنظير والنقد التطبيقي– فآلية التذوق لا تختلف في حالات التحوّل النفسي مع آلية الإبداع، فالإبداع رؤية جديدة، والنقد رؤية صحيحة موجهة لتلك الرؤية، حيث يحبّب أن يكون منظور الرؤيتين واحدا لكي يستطيع الناقد أن يفهم العمل

[1]– ابن الأثير، **المثل السائر**، ج1، ص88.

الفني ويتذوقه، وكثير هم من يعتبرون رؤية الناقد إدراكية حدسية مثل تلك الموجودة عند الشاعر، « **فالذوق هو المربع في كل نقص،وإنما يأتي خطر تحكيم الذوق عندما تتخذه ستارا لعمل الأهواء التحكيمية التي لا تصدر في أحكامها عن نظر في العناصر الفنية وإحساس صادق، بما فيها من جمال وقبح، أو عندما يكون ذوقا عقلا لم تجتمع فيه الدربة إلى الطبع**»[1]، فعلى هذا الرأي نجد النقاد القدماء قد بنوا أحكامهم على تشاكل ثنائي بين الإدراك من جهة والإحساس الداخلي من جهة أخرى، ثم كل الحالات التي تندرج ضمنها.

لقد ربط النقاد حالات النفس بالإدراك، وجعلوا الإحساس ميزة خاصة عند الذات، فهي حالة تتموضع بين الخيال والواقع، فالتجارب وحدها تعد تقنية، والباقي يعد أجهزة لها، وإدارة هذه التجارب تستدعي ثلاثة أنواع من المعرفة: استعداد للفهم raisonnement، فمعرفة السماتla connaissance des caractères وثالثا الخاص بالعواطفpassions ، ومن هذه المنابع تستقى التجارب، وحيث تبين المعادلة الثلاثية السابقة أنّ التجارب تتوقف على العلم وفن الخطيب l'orateur الذي يعلم بكيفية تسيير براهينه بمراعاة عواطف الجمهورl'auditoire والتي يتعيّن عليه معرفة كيفية استثمارها[2]، فلا يتأسس الموقف النقدي من عدم ولا من غير معرفة، وإنما يعتمد في كل مرحلة من مراحل تشكله على توفر ثنائية الإدراك والعاطفة، حيث يتدخل الفهم المشكل بالممارسة والتجربة ليتوسط بين الحكم وبين الموضوع المحكوم فيه، والجدول التالي يعرض لنا، من خلال نماذج استقيناها من النصوص النقدية تمثيلات المعجم الدلالي لمفردتي الإدراك والإحساس:

[1]– محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار النهضة، مصر القاهرة، دت، ص102.

[2]- Voir : Giséle Mathieu- Castelani, **La Rhétorique des passions**, p53.

الإدراك	الإحساس
– الإقبال الذهني	– التأثير النفسي
– الحفظ والذاكرة	– المتعة الشعرية
– الدوافع الشعرية	– الشعر الداخلي
– المقاصد الشعرية	– التأثير عند حسن التخلص
– الفهم	– حالات النفس عند الاستقبال
– التخييل	– أثر الابتداء على النفس
– الدربة والممارسة	– الطبع والصنعة

تعكس هذه المجموعة الدلالية بعض الحالات الشعورية التي ترافق الذات في اشتغالها العاطفي، وفي توجيه الحركة الإبداعية، وبعض ما ينعكس على الذات المتلقية لذلك عدت موضوعا شد انتباه الناقد، فالعالم الإدراكي مجال خصب يكشف أسرارا عميقة في أداء المعنى وحصول الانفعال فيه، خاصة وأن اللسانيين المحدثين عدوا الانفعالية من أبرز الوظائف اللغوية إذ تتمثل «**الرسائل التي تركز على الحمولة الانفعالية والوجدانية ومن ثم فإنها ترتبط بالمرسل، أي تقدم انطباعه، وانفعاله تجاه شيء ما، وترتبط هذه الوظيفة ببنية تعبيرية خاصة على مستوى الصوت والنحو والمعجم**»[1]، فيعد الشعر تمثيلا ذهنيا فكريا من جهة، وتحقيقا للانفعالية من جهة أخرى، وحيث تأتي اللغة كمنظومة معمارية لتمثّل وتجسّد ذلك العالم الافتراضي المتموقع في ذهن الشاعر، فتمنح القول الشعري معان تخييلية تتشارك في توجيه القدرة الفكرية، فلكل كلمة معنى وروح ولكل منها رنّة تتولد من ارتباط معانيها مشكّلة

[1]– عبد القادر الغزالي، **اللسانيات ونظرية التواصل**، ط1، دار الحوار، سوريا 2003، ص48.

معنى جديدا مبتكرا، تؤدي الأثر الفني المطلوب، لذا وجب أن يجانب استخدام ما غرب وما استوحش من الألفاظ والاهتداء إليها بقوة شاعرية الشاعر، لما تحويه من روح إيحائية وصور ذهنية.

يرى ميرلو بونتي Merleau Ponty أنّ الإدراك التام للعالم المقابل ألا وهو التخييل، ليس حكما، ولكنه توجيه معنى محايث للإحساس قبل كل حكم[1]، مما يعني أنّ الفكر تمثيل يرافق الإدراك كمرحلة سابقة لكل عملية ذهنية، فإذا كان العالم الانفعالي عالما متواصلا مرئيا على مستوى التغيرات الجسدية والصفات النفسية فإن الفكر يبقى غير مرئي إلا بالتشكيل اللغوي وبالصور الخيالية وفي هذا يقول حازم القرطاجني:« **إنّ الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس والذي يدركه الإنسان بالحس، فهو الذي تتخيله نفسه، لأنّ التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس، فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حالة من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حين تكون الأحوال مما يحس ويشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره، والأحوال اللازمة له، حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به، ووجد عنده وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ولا خصص بمحاكاة حال من الأحوال، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا، لأن الكلام كلّه كان تخييلا بهذا الاعتبار**»[2]. يركز هذا المقطع النقدي على صلة الإدراك بالعالم الحسي، وآلية تشكل المعاني في الذهن.

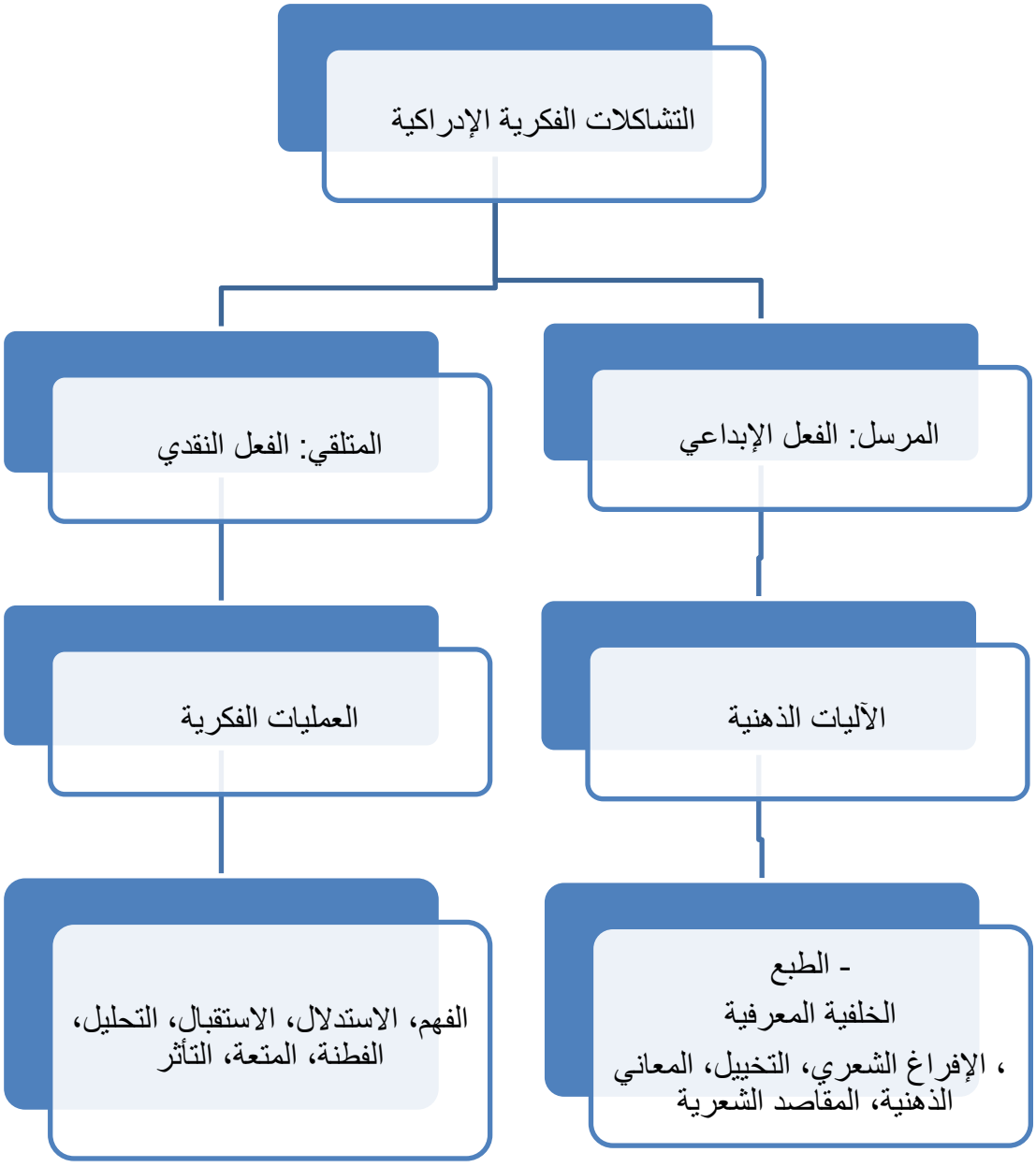
يرى حازم القرطاجني أنّ المعاني الحسية لا وجود لها إلا في الذهن؛ ولذلك يطلق عليها اسم المعاني الذهنية، لافتقارها إلى وجود خارج الذهن بمعنى أنها نتاج مدركات ذهنية محصولها ما تحتمله اللّغة الشعرية من أشكال النّظم والتركيب، فهي المسؤولة عما يقع في الكلام من صور تخيلية مقترنة تتبعا للمقاصد الشاعر الذي يخضعها لجملة من المنظومات

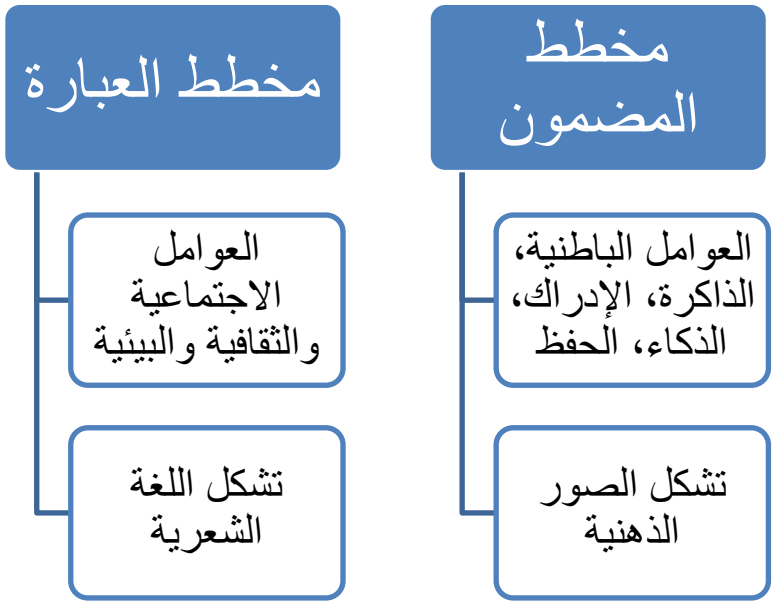
[1] -Voir : Merleau Ponty, **Phénoménologie de la perception,**p44.

[2] – حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص98.

اللغوية القائمة على تحري طرائق التأليف الشعري، وتظل الهيئات المشاهدة تمثل العالم المرئي الخارجي الذي يصبح من مجال المعاني الحسية التي لها وجود في الخارج، ويمكن انتقاء بعض الألفاظ من هذا العالم الخارجي لتمثله كالقمر، والشمس، والماء، ونجد بالمقابل ألفاظا ليست دالة كلها على المعاني الحسية لأنّ موقعها في الفكر، ونحس بها فقط، وهي ألفاظ ليس لها وجود خارجي مثل العقل والشجاعة، والكرم....، وبذلك يمكن القول إنّ الألفاظ وضعت إلى جانب الصور الذهنية ولها وجود في الذهن، تفسر به الدلالات المعنوية، ووجود في الخارج تفسر به المدلولات المادية[1]، وكلّها معان تنتج من اجتماع فكر، وإدراك، وإحساس الشاعر الذي أكسبها قوة خفية تفاعلت بينها، وبدت كثمرة إدراك ذهني خالص، وعلى هذا الأساس نجد في النص الشعري علاقة ثابتة لازمة بين مخططي العبارة والمضمون، فالإدراك الذهني يتحدد على مستوى العبارة كنسج دلالي تمثلته اللغة، وبوجود عوامل داخلية أخرى وخارجية اسهمت في تحقيق الفعل الإبداعي، ويمكن تلخيص ذلك في الشكل التالي:

[1]– ينظر، حازم القرطاجي،**منهاج البلغاء و سراج الأدباء**، ص90 .


التشاكلات الفكرية الإدراكية
المرسل: الفعل الإبداعي
المتلقي: الفعل النقدي
الآليات الذهنية
العمليات الفكرية
- الطبع
الخلفية المعرفية
، الإفراغ الشعري، التخييل، المعاني الذهنية، المقاصد الشعرية
الفهم، الاستدلال، الاستقبال، التحليل، الفطنة، المتعة، التأثر



يقر النقاد أن الشعراء يشتركون جميعا في الطاقة الإحساسية الشعرية على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم وحتى بيئاتهم، غير أنهم يختلفون في آليات تشغيل هذه القوة الخفية، فتختلف بذلك قوة وشدة إدراكية، وامتدادا عبر الزمن، أو انقباضا، أو استرخاء، فطريقتهم في التعبير عن الأشياء اختلفت من زمن إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، والميزة الإدراكية الإيقاعية تنوّعت، فقد وصل البعض إلى الإقرار بوجود قوة خفية تدفع إلى الإبداع، إنه إلهام ينزل على الشعراء؛ لعل مصدره شياطين الشعر، فقد زعموا أنّ لكل شاعر شيطانا ينفث في روعه الشعر، وقالوا مثلا إنّ شيطان الأعشى كان يدعى مسحلا، وأنّ عمرو بن قطن جنية اسمها جهنام، وقد كانت بين هذين الشاعرين مهاجاة وفي ذلك يقول الأعشى:

دعوت خليلي مسحلا ودعوا له جهنام جدى للهجين المدم[1].

في حقيقة الأمر نرجع مصدر القول الذي يقول أن الشياطين تنزل على الشعراء، إلى الحالة الانفعالية، وما تتخيله الذات من صور ذهنية مختلفة، أو ما يمر بالشاعر من حالات نفسية تلم به في حالة نظمه الشعر، وهو في حالة إلهام فما هذا الإلهام في الحقيقة إلا إدراك شعوري ينتاب نفسيته فيريه صورا إدراكية ذهنية متخيلة، فحضور العالم الانفعالي لا يمكن

[1]– أنظر، شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، العصر الجاهلي، مصر، 1960، ص197.

ارتسامه مباشرة من التعابير اللغوية فقط، وإنما بمعرفة طبيعة التبادل الشعوري بين الشاعر ومتلقيه، يتراءى الانفعال وكأنه حامل لرائحة على مستوى الدلالة، فالصوت والإيقاع يشكلان في هذه الحالة نقطة الهدف، وعليها يعتمد التحليل العاطفي، « **فالصوت معقول لأنه يدرك وخلاف بين العقلاء في وجود ما يدرك، وهو عرضي ليس بجسم، والدليل على أنه ليس بجسم أنه مدرك بحاسة السمع والأجسام المتماثلة، والإدراك إنما يتعلق بأخص صفات الذوات، فلو كان جسما لكانت الأجسام جميعها مدركة بحاسة السمع...**»[1]. ومهما تكن المعاني التي تثيرها تلك الإيقاعات والأصوات، فالشاعر لابد أنه أن يتحسس وينفعل، وتندفع أحاسيسه صورا تخييلية فهي تجربة تشابه وتوافق تجارب أخرى وفي شكل لغوي معين.

تنعكس التجربة الشخصية في شكل حس جماعي يسمح للمتلقي هو كذلك أن ينفعل ويعكس حدسه وإدراكه، فتتحول تلك التجربة من المجال العاطفي إلى تجربة جمالية توحد الوعي، وتصبح طبيعة الذات ومحيطها الخارجي كلا واحدا، ويطلق على هذه الحالة نسق التجربة العام حيث «**إن ما يحدّد نسق التجربة العام، هو حقيقة أن كل تجربة هي ثمرة تفاعل بين الكائن الحي وأحد جوانب العالم الذي يعيش فيه**»[2]، وهكذا تصبح التجربة الجمالية إذا تلك الصورة الذهنية والحقيقية المرتسمة في ذهن الشاعر، وفي مجموعة من الجمل والمعاني التي يستحضرها العقل يطرق بها ذهن المتلقي دون استئذان، فيشعر بحلاوة الجمع بين العالمين تلقائيا بمجرد أن تقع عليه وتلامس سمعه، ولعل الحواس الخمس هي وسائل شعورية تحقق ذلك الفعل التفاعلي، حيث أنّ«**لأشياء إذا بينت جذواتها للعقول وترجمت عن معانيها وبواطنها للقلوب، صار ما ينكشف لتبين من حقيقتها معرفة وعلما مركوزين في نفسه**»[3] فيتجلى كل وقع يُحدثه المستوى اللغوي في التأثير الذي تُمارسه الصور الذهنية المشكلة على

[1]– ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص16

[2]– جون دبوا، **إبداعات علمية**، العدد316، فبراير1999، ص59.

[3]– قدامة بن جعفر، **نقد النثر**، ص10.

مستوى التخييل، ذلك أنّ التعبير اللغوي إذا نجح في استمالة حاسة السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة عند حالة ما، ومن النفور والمهابة في حال أخرى.

إن التأثير النفسي المتجلي على مستوى العبارة قائم على الفاعلية النفسية بين المتلقي والمرسل، يقع التفاعل على مستوى الإدراك الشعوري والمعرفي من فكر الشاعر، بعد طول معاناة وجهد، قصد تشكيل العالم الحسي المعرفي، وليتلقفه المستمع ثم يقوم على تحويله إلى حالة من التوافق النفسي والاندماج الإدراكي التصوري، وتبعا لهذا فإن صفاء خواطر المرسل من صفاء خواطر المتلقي، وتكون أشكال تحول ملكة الخيال الشاعرية واتساع مداركها إلى ملكة الخيال النقدية هي صورة للرؤى التحليلية الذوقية، وهو ما يؤكد فكرة التأثير النفسي بين الناقد والمتلقي.

يرى الناقد العربي أنّ المبدع في صراع دائم مع واقعه الذي يسعى للهروب منه، لأن بداخله عالما جماليا آخر يرغب في تحقيقه،إنه عالم الشعور الذي يتأسّس بفعل الكتابة ويتحدى بها المألوف اللغوي،ليتبنى فكرة أن المركبة اللغوية لا يتوقف فعلها على وصف العالم وإنما هي حدث وظيفته تحويل الحالات، وتعديليها، سواء عند من يلقيها أو عند من يتلقاها[1] ولهذا يحبب النقاد من الشاعر إذا ما اجتاحته حالة الإبداع الشعري وحضرته الأفكار أن يكون مستعدا لاحتضان تلك الحالة، ويصوغها على حسب تجربته ومعرفته بالعالم الخارجي خاصة وأن القول الشعري يعتمد على المحاكاة الجيدة، وهو لا يتأتي إلا بالاستيعاب الجيد لأصولها، أي أنّ يحسن الشاعر توجيه إدراكه إلى مخزونه اللغوي فلا يدرك قيمة تلك المعارف إلا إذا همً بالتأليف الشعري، وكانت ذاكرته قوية ودرجة حفظه الأشعار القديمة عالية ومعرفته بالعلوم واسعة، وساعده بالإضافة إلى هذا طبعه وموهبته وحصلت له أقدار المعاني لقول أبي العباس ابن المعتز: «**لحظة القلب أسرع حظرة من العين، وأبعد مجالا وهي الغائصة في أعماق أودية الفكر والمتأملة لوجوه العواقب والجامعة بين ما غاب وحضر، والميزان الشاهد على ما نفع وضر، والقلب المملي للكلام على اللسان إذا نطق،**

[1] -Voir : Paolo, Fabbri, **Le tournant sémiotique**, p71

واليد إذا كتبت، والعاقل يكسو المعاني وشي الكلام في قلبه، ثم يبديها بألفاظ كواس في أحسن زينة والجاهل يستعجل بإظهار المعاني قبل العناية بتزين معارضها واستكمال محاسنها»[1]. ثم إنّ هذا القول يزيدنا تأكيدا على اعتبار العملية الإبداعية فعلا إدراكيا لابد منه، يشتغل الفكر فيه كآلة ذهنية، وأنّ الشيء الغالب في التحول الشعوري، هو وجهة النظر الشديدة الاتساع كذا الوعي الذاتي بالخصوصية الشعرية، وطرائق الاستخدام العقلاني للخصائص الفنية ليحقق الشاعر به تفاعلا إدراكيا آخر يقدره المتلقي الناقد جراء تفحص هذا الفعل المتميز من زاوية الفهم الثاقب والمتأثر، «**فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقص**»[2]، tيحتاج إلى التبصر والتدقيق فيه.

2-تمثيل الرؤية والبصيرة باعتبارهما فعلا إدراكيا:

إنه ليس من السهل الوقوف عند الخصوصيات الشعورية والنفسية لصاحب الرؤية النقدية إلا بالعودة إلى أحكامه ونصوصه التي خلفتها هذه الرؤية، فما هذه الرؤية؟ وكيف تشتغل عند الناقد؟

وإذا بدأنا بالمفهوم السطحي للرؤية، ستستوقفنا تلك الوظيفة الحواسية التي يتمثلها عضو العين (رأى، يرى، رؤية بالعين) بمفهوم آخر أكثر عمقا وباطنية، وتمثله الوظيفة النفسية الداخلية للذات الشعورية المدرِكة للكون، وما يحيط بها من تغيرات، حيث تكون هذه الرؤية من نوع آخر ذات مفهوم خاص، إنها البصيرة، وفي هذا تلميح إلى وجوب شحن الخطاب النقدي بالرؤية الفلسفية والفكرية الأكثر عمقا، والتي يمكن أن تتراءى من ورائها عدة أبعاد أخرى، ليبدو الخطاب مختلفا عن صورته وكونه الطبيعي المرئي.

سنحاول أن نركز هنا على الرؤية باعتبارها تمثيلا للكيان الذاتي، وفعل تشاكلي بين الإدراك والفكر، فهي تتعلق بمستويين هما: الخارجي ويمثله النظر المادي ووسيلته العين

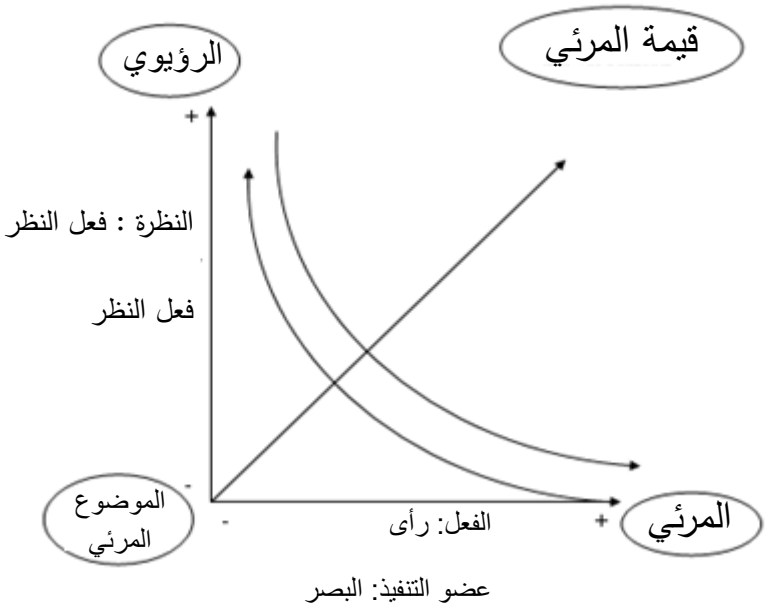
[1]- أبو اسحاق الحصري القيرواني، **زهر الآداب وثمر الألباب**، ج1، ص145.

[2]- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص20.

وآخر باطني معنوي ووسيلته البصيرة، وأما بالنظر إلى الوظيفة السيميائية فيكون الأول ممثلا لمخطط العبارة، أما الثاني فيمثل مخطط المضمون:

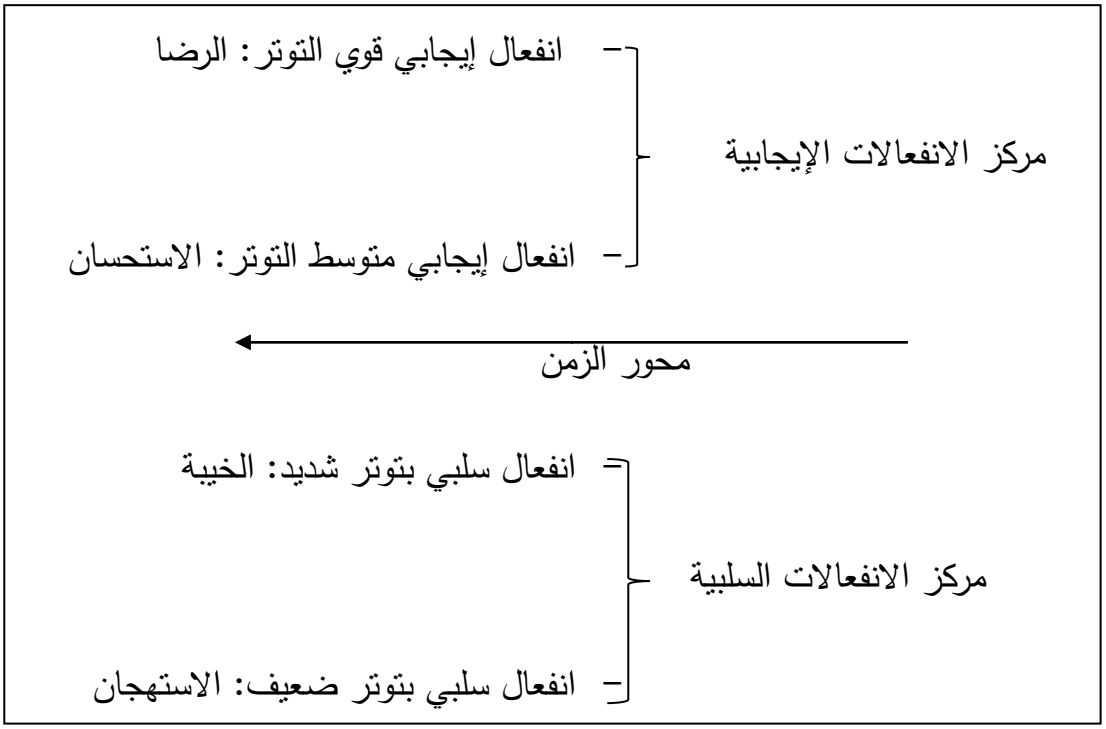
النظر: العين	النظر: البصيرة
• مستوى العبارة • الشعور الخارجي	• مستوى المضمون • الشعور الداخلي

يمكن القول من وجهة أخرى إنّ الرؤية هي نوع من الرؤية الفردية المتحوّلة إلى رؤية جماعية، ويعني هذا أن محور الشدة يرتبط بحالات الذات والأهواء. في حين، يتعلق محور المدى بحالات الأشياء، ويمثل محور الحساسية (الرؤية الإدراكية)، وهذا ما يظهره المخطط الآتي:



المحور المعرفي (الرؤية) – الخطاطة التوترية لقيمة الرؤية–

تعرف الأحكام النقدية الخاصة بالنقاد دوما بالمقابلة بينها، فلكل ناقد وجهة نظر معينة وطريقة خاصة في التفكير والتمييز –رغم وجود نقاط تشابه– تتبنى وتتطور انطلاقا من تعدد عوالم اعتقاده ومعرفته وإدراكه بوجه خاص، إنها رؤية نقدية تقابل منهجية فردية في التفكير؛ وعلى هذا الأساس نلمس تلك الرؤية النقدية في النصوص النقدية كحاملة لأثر معنى خاص يصعب أحيانا الوقوف عند مقاصد أصحابها؛ ولأنها تشتغل بين طرفين هما الفكر والإدراك وبين مركزين انفعاليين يناقض كل واحد منهما الآخر في درجة الشدة التوترية، ويمكن أن نضع مخططا لهذا المسار العاطفي بالشكل التالي:



تتحول الإرادة الذاتية النقدية إلى معرفة جماعية تحدّدها الأنساق الثقافية، لأن البعد التداولي في هذه الحالة يطغى على البعد الانفعالي والمعرفي، ويكون الإدراك موجّها من الجماعة فيشكل الخطاب النقدي، ليصبح شكلا ثقافيا خاصا بحالة ثقافية محددة في الزمان والمكان، مشكلا في الوقت ذاته ما يسمى بالأكوان الهووية، التي تنتظم وفقها ثقافات بأكملها، ويمثل ذلك التعبيرات الثقافية في النصوص النقدية، مما يسمح بتشكيل مسار معرفي للذات النقدية، وتأسيس الوعي الجماعي المتمثل في الحاجة إلى جودة العملية الإبداعية، وبذلك تتولد

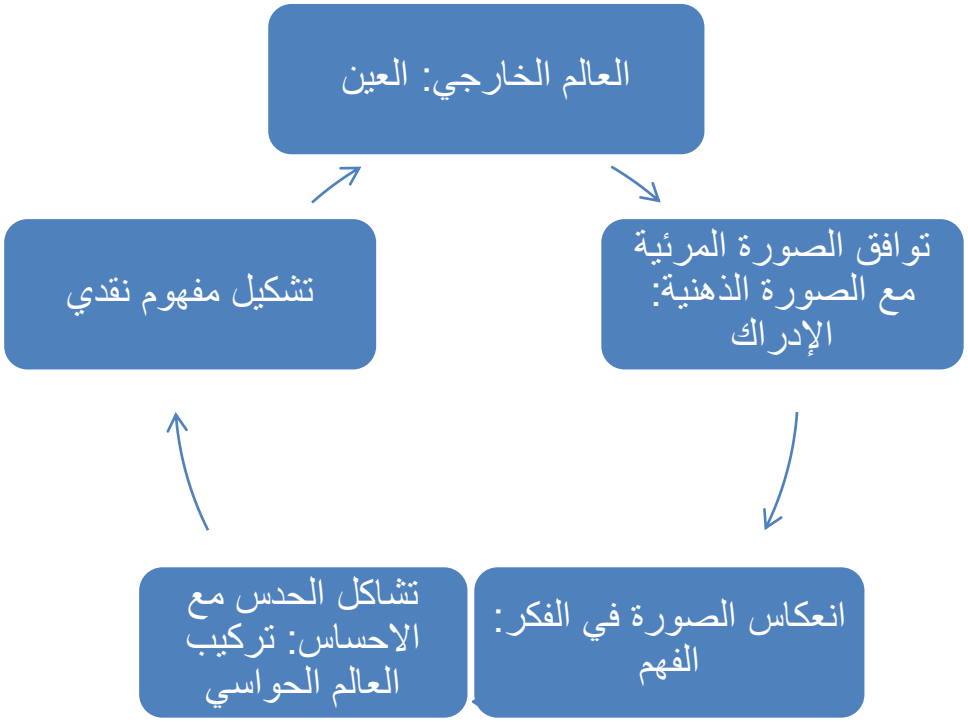
عاطفتين متناقضتين هما: الرضا، أو الخيبة، فكلما تحققت الجودة أحس الناقد بالفرحة والرضا فقابله بحكم ايجابي، وإذا كان القول الشعري عكس ما كان يتوقعه أحس بالخيبة والحزن، وهنا نجد عبد القاهر الجرجاني يقول: «**إذا كان النظم سويا والتأليف مستقيما كان وصول المعنى إلى قلبك حلوا، وصول اللفظ إلى سمعك، وإذا كان على خلاف ما ينبغي وضع اللّفظ إلى السمع، وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه، وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا إنه تستهلك المعنى**»[1]، ومنه تتصارع الإرادتان الفردية والجماعية الممثلتان للرؤية الذاتية النقدية، واللتان تحكمان الذات الناقدة؛ لتجعل من هوى الخيبة مثلا فائضا هوويا ينعكس على الفعل الشعري بألفاظ من قبيل، فضفاض، وكريه، ومستكره، وحوشي وغريب...إلخ، إذ تتحول الرؤية إلى رؤية فعلية ملموسة من الكون الخطابي الذي يشير إلى مركز الانفعالات السلبية، وأما الفائض الهووي الذي يتشكل عند مركز الانفعالات الإيجابية فتجسده الرؤية الإيجابية بالفرحة والقبول والرضا، وتعكسه تعابير من قبيل: رونق الماء، شعر فيه حلاوة، إنه كالمسك يفوح عطرا....

تمثل العمليات العقلية إذن وجهة أساسية لتشكيل المعنى ولتعيين حالة النفس، بمعنى تمثيل الكائن وتأسيس الخطاب الإبيستمولوجي الممثل للشروط القبلية وللخيالات التوضيحية[2]، وهكذا يتضح أن عملية إدراك العالم الخارجي الفيزيائي يتم عن طريق الرؤية المادية الملاحظة (سمعا أو قراءة)، وتشكل الصورة المرئية المعنى واضحا مدركا مباشرة من العالم الخارجي، خاصة وأنّ الخارج ينطوي بالنسبة للشعر والشاعر على طبيعة ثقافية جماعية، ذات تفاصيل ومشاهد قابلة للمحاكاة، ولتتجاور ذلك وتتآلف وتخلق حالة إنسانية، أو غير إنسانية (طبيعية....) نسميها أحياناً بالحالة الانفعالية الشعرية الشديدة التوتر، حيث تتجلى عبر مشاعر متضاربة من الانفعال والارتماض، أو الاسترخاء مع الآخرين، وتتجلى مع الأشياء عندما تتحول الحالات الإنسانية تلك إلى عناصر تفعل فعلها من الداخل، فيتمثلها النقد ويخضعها لقوانينه ومشيئته، وليس في العملية قسر أو اضطرار، فمن طبيعة النقد أن يحوّل

[1]– عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 271.

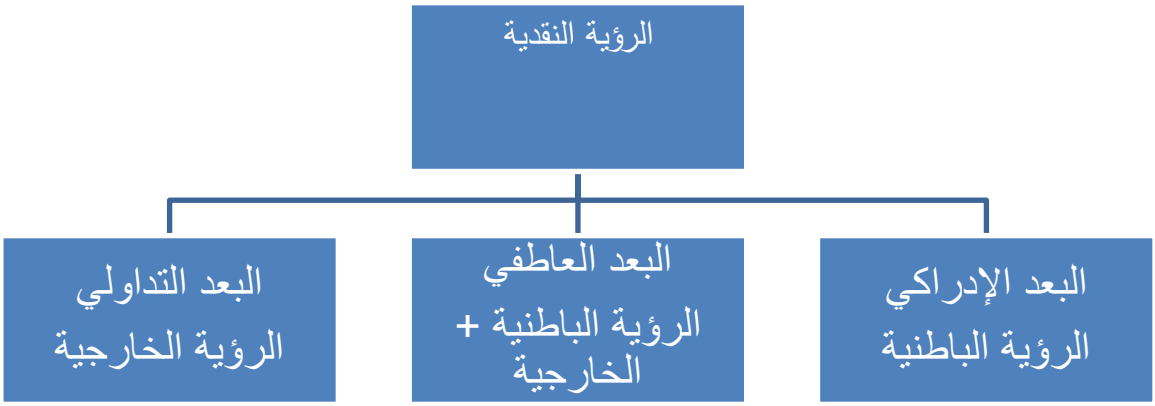
[2]-Greimas, et Fontanille, **Sémiotique des passions**, p15-16.

كل شيء يتلقاه إلى فعل داخلي دفين، عبر الممارسة ويوجه رؤاه المتعددة المنابع إلى تنقية العوالم الخارجية والمواد التي يتعامل معها، وينقيها لتظهر بمظهر يليق بمقامه وشروطه، ففي داخله تزول شوائب العالم الخارجي، ويبقى الجوهري وحده، ليؤكد ذلك أن ليس كل ما في العالم جوهرياً، ومن هذا الجوهري يتولد الكون الهووي الفعلي والمحقق:

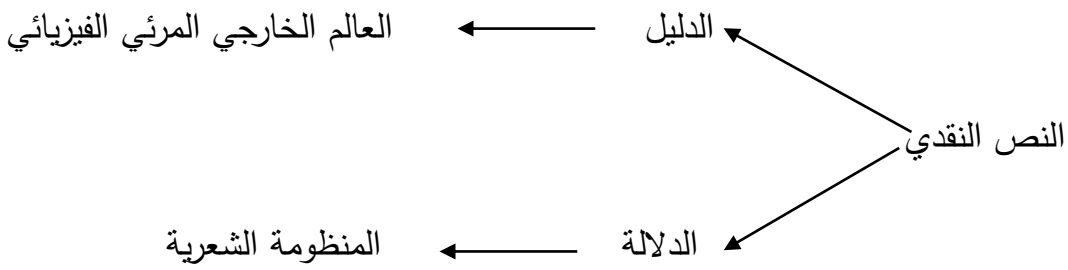


إنّ الإدراك عملية فكرية وسطية بين المرئي الخارجي والمرئي الداخلي، أو جمع بين رؤيتين سيميائيتين هما البصر، والبصيرة، وفيه تتعالق الحواس الخارجية وتمتد في الذهن ومن ثمّ إلى المحسوسات الباطنية بفعل التراسل الحواسي، ومنه يلتقي البعد الظاهري للدوال مع البعد الإيحائي للمدلولات بحثا عن نقطة توافق الذات المرسلة مع الذات المتلقية، سعيا لبلوغ نقطة تلاقي البعدين العاطفي والتداولي، «**وليس الفكر الطريق إلى تميز ما يثقل على اللسان مما لا يثقل، إنما الطريق إلى ذلك الحس، وإذ ثبت أن الخبر وسائر معاني الكلام ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها لبه، فأعلم أن الفائدة**

في العلم بها واقعة من المنشئ لها وصادرة عن القاصد إليها»[1] ومنه يمكن الإشارة إلى آلية تعالق الأطراف التالية:



من الواضح أنّ العملية الإدراكية، التي تم التمثيل لها، متعلقة بآلية الفهم والإفهام بين ثنائية المرسل والمتلقي انطلاقا من الحواس المباشرة المقابلة المعروفة:(ما تراه العين أو تسمعه الأذن) إلى حواس الوصول، عبر واسطة العالم الخارجي، بمثابة وصف لمراحل تولد الدلالات الذهنية المختلفة من حيث قوة تبرير النصوص النقدية وعند ذلك اقناعها ومصداقيتها، وهي بذلك تشتغل بنفس طريقة اشتغال العلامة السيميائية القائمة على ثنائية الدليل والدلالة.



تكون العلامة اللغوية (منطوقة أو مكتوبة) بمثابة إدراك متشاكل مع الحدث الشعوري ذلك أن أشكال «**نسج الرؤية في تفاعل مع المرئي ومحايثة له، والذي يرى لا بد له أن يمر بالمرحلة الافتراضية للأشياء المرئية، ثم يبحث عن معارفه المسبقة، تجسيدا لإدراكه**

[1]– عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص545.

الشعوري، ولكن قبل تفعيل وتحيين المعرفة، لابد له أن يمر أولا بصيغة تأسيسية وهي التصديق، فالذات الملاحظة لابد أن تصدق الشيء الملاحظ»[1].

إنّ منبع الرؤية يتحدد مسبقا بالعين، فهي الملتقط الأول للمعلومات المرئية مهما كان مصدرها وتأثيرها، وهي نافذة الجسد إلى الروح، فالعين لا تتحدث كلاما، ولكن يمكن لها أن تعبّر عن أشياء كثيرة، وتحيل إلى معان متعددة، فقد قيل في باب الاستدلال للخط على الضمير عند النقاد القدماء ما يثبت هذا التصور، « **قالت الحكماء: العين باب القلب، فما كان في القلب ظهر في العين...ورب إشارة أبلغ من لفظ»**[2]، وفي موضع آخر لا يختلف عن القول السابق، نجد قول عن أبي حاتم عن الأصمعي عن يونس بن مصعب عن عثمان بن إبراهيم بن محمد إلا لأعرف في العين إذا عرفت، وأعرف فيها إذا أنكرت، وأعرف فيها إذا لم تعرف ولم تنكر، إما إذا عرفت فتحواص، أما إذا عرفت فتجحظ، وأما إذا لم تعرف ولم تنكر فتسجو[3]،وكما هو واضح من القولين، لا يمكن للفهم والإدراك أن يتأسسا ما لم تثر فيهما العين منبهات مختلفة انعكاسا لما رأته، أو تظهر على الجسد في المقابل ملامح مختلفة تعبيرا عما يدور في مخيلة المرسل، فالعين يمكن أن ترى بنظرة واحدة، فهي "**الممثل الحيوي للذات، تقرب الأشياء أحيانا أو تبعدها أحيانا أخرى، وحتى يمكن لها الانسحاب في مواضع أخرى لتتموقع في موضع الاستقبال بعيدا عن الذات الجسدية، ماذا تقول؟ فالتحليل الجمالي يظهر كرغبة متبادلة للمتقطع وكالتقاء في منتصف الطريق بين الذات والموضوع حيث يحيل كل واحد إلى الآخر**". ويعني هذا القول أنّ العين هي المستقبل الأول للمظاهر الخارجية التي يتلقاها المبدع أو الناقد، والكائن الحي بشكل عام، وعند أصحاب سيمياء الشعور تعني المستقبل الخارجي للإحساس.

---

[1]–Voir : Denis Bertrand, **Précis de Sémiotique littéraire**, p87.

[2]– ينظر: ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج2، ص125–204.

[3]– المصدر نفسه، ص204.

لم يغفل نقادنا القدامى هذه الأهمية الأساسية لحاسة الرؤية، ومختلف تمثيلاتها الإحساسية، فالعين تحمل صاحبها بشكل مباشر إلى الفكر، فتهديه إلى الذوق السليم، كما تنمي لديه الإحساس بالقيم الجمالية، وحتى في آليات البحث عنها. فهذا العضو الأساسي الذي يسمح برؤية صحيحة للأشياء لا يمكن أن تكون فعّالة إلا إذا تضافرت مع عوامل أخرى، ذلك لأنّ الشاعر يتدخل بقوة خياله ليصوغ منها لغة شعرية تجاوز حقائق اللّغة العادية إلى آفاق مبتكرة جديدة، إيقاعية وتصويرية، وأما الناقد فإنّه يشحذ بدوره ذوقه ويفعّل إحساسه، ومنه يتجاوز انفعاله ليشكل حاسته الجمالية الذوقية المتفاعلة بفعل حواسه؛ حتى يشكل حضورا انفعاليا تتضخم فيه المدركات المعرفية للناقد، وتتولد سيرورة عاطفية بين المرسل المبدع والناقد، حيث «**نجد الانفعال الجمالي يتعرف على جميع القيم الموجهة والمرتسمة للأشكال الحواسية، فهو حدث قابل للرؤية بواسطة سيميوزيس الفعل**»[1]، وإنّ هذه السيرورة السيميائية الحاملة لعلامات إدراكية يمكن أن تكون نتيجة مباشرة لتداخل فكر الشاعر مع فكر الناقد، والطرف المساعد على خلق الحدث الإبداعي، والمساند للبواعث الأصلية التي تنشأ عن تجاوب إدراكي داخلي مع حالات احتكت معها حالة الطرفين المتفاعلين.

ترتسم عند النقاد شبكة معقدة من الانفعالات، ولهذا اختلفت زوايا النظر إلى طبيعة الشعر ودوافعه– الشعر العربي– وتباينت المواقف التي يتبناها كل ناقد تجاه الشاعر المبدع ومدونته الإبداعية، فهذا عبد القاهر الجرجاني يجعل لقوة تأثير التمثيل الشعري أسبابا ترتبط بطريقة إدراك النفس للأمور والمداخل التي تدعم طريقة تلقيها ذهنيا وانفعاليا شعوريا، فهو يرى« **أنّ أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى سجلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هو بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما لا يعلم بالاضطرار والطبع، لأنّ العلم المستفاد من طرف الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية**

[1] -Jacques, Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p228.

التمام، كما قالوا: ليس الخبر كالمعاينة»[1]. فيبدو الفعل الإدراكي لخلق الشعر، وفق هذا الفهم والتذوق الانفعالي، رؤية إدراكية متشابكة المنابع، فيه يعبّر الشاعر المتميز المتفوق عن وعي لطبعه واختيار تمثلات إحساساته الداخلية فيطلقها في شكل طاقات لغوية، تترآى في شكل قوة التخييل والتصوير، أو بانطباع رؤاه المختلفة على الشكل الخارجي لذاته، وهو الجسد الحساس، حيث تتجلى فطنة الشعراء فيما يكسبهم الجانب الإدراكي ومستوى الفهم(العقل+ الفكر) من تميز وفرادة على مستوى الحركة الإبداعية القائمة على الذوق الجمالي المتولد من مدركات الحواس(السمع أو الرؤية) التي لا تغيب في أشعارهم.

يشترط على المبدع(الشاعر) لكي يحقق غايته الفنية متلقيا واعيا مدركا، وعليه أن يحيل إلى نفسه للكشف عن تلك المزية والأريحية في الأسلوب والتركيب، عملا على تحقيق الارتياح النفسي عند تلقي ذلك العمل كله لأن، « **الألفاظ أو اللغة مكتوبة كانت أم شفاهية لا تحمل أية دور في ميكانيزم الفكر، فالجواهر النفسية هي التي تتخذ دور العناصر الفكرية من رموز وصور واضحة على الأقل، يمكن لها أن تدمج وتجمع عن وعي لتكون مرئية»**[2]، وإنّ عملية الكشف عن قناع العالم الإدراكي هي ما يتحمله المعنى في وعي المتكلم من جهة والسامع من جهة أخرى؛ أو بتعبير آخر بين المدرِك والمدرَك.

إن المتأمل في النقد العربي القديم يلحظ هذه الخصوصية الداخلية للذات الشاعرة أثناء تأصيل الفن الشعري، فمثلا نجد حازم القرطاجني يحدد هذه الخصائص الذاتية بقوله: «**الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل ذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس**

[1]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص92.

[2]- Paolo, Fabbri, **Le tournant sémiotique**, p33.

إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها»[1]، ولقد تقرر أنّ الوزن والقافية هما أوّل الخصائص الذاتية للشعر، لكونهما إطارا خارجيا شكليا ومن المدركات الأوّلية الخارجية للذات الشاعرة، فمحصول ذلك كله التأثير في المتلقي.

لا يقف العمل الأدبي عند حدود المتعة الآنية والإفادة الذهنية، بل يمتد ليثير في النفس بواعث وانفعالات تدفع إلى اتخاذ مواقف معينة لا سبيل إليها إلا بتحصيل الفهم والمعرفة، وما لم تكن لدى المتلقي القدرة على تفكيك الصورة لما تتضمنه من حسن تخييل ومحاكاة متصورة بحسن هيأة الكلام، ويمكن القول انطلاقا من الوعي الإدراكي إنّ وصف الأشياء أو الأشخاص إما أن يكون وصفا لها لما عليه في الواقع، أو بما ينبغي أن تكون عليه في الممكن، أو كما هي في الأذهان، أو كما هي في الأعيان، وذلك باعتبار أن الألفاظ إشارات إلى أشياء خارجية أو صور ذهنية، مما يصور الدلالة الإدراكية في شكل صورة مرئية تثير شعورا جديدا كامنا في اللفظ وعلى مستوى العبارة، من خلال تجسيده على مستوى العبارة بتخير المعاني، وإنها تسبح عند كل مبدع في فيض وعيه، فلا تنتظر إلا صوغها في الألفاظ لتبحر في عالم الشعور والإدراك. فيعد الإدراك الشعري ضربا من ضروب اختيار الشكل والإحساس به، فلا عجب أن يهتم بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية التي تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، فيكون توافق اللفظ والمعنى هو توافق للإحساس والإدراك؛ أي إنها تلك الصورة التي تخلق رؤيا خاصة حملتها العين وأدركتها البصيرة، ولا تقدم معرفة، لأنّ ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما اختبار ما سيكون عليه[2]، وإذا كان الشعر –الناقد على هذه الصفات التي ذكرت فإنّ فاعليتهما في المتلقّي تكون كبيرة وعميقة، وهما يخلقان حالة شعورية متميزة، "وينقلان رؤى خاصة ترتسم على النص(الشعري/ النقدي) وبلغة بليغة وحسية تنتقل من محور النّص –إلى القارئ، فلم يبقَ الشعر لغةً وإعراباً، وإنّما غدا متصلاً بثقافات عصره، ويحتاج الشاعر المثقّف إلى ناقد مثقّف، ولم يبقَ ابن الأعرابي وأمثاله قادرين

[1]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص71.

[2]– ينظر: أحمد يوسف، **القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة**، ط1، لبنان، 2007، ص94.

على ولوج النّص الشعري الجديد، لأنّ أدواتهم لا تُسعفهم على ذلك، وهي لا تصلح وحدها أن تكون مفاتيح لهذا النص، فصارت المفاتيح أكثر دقّة وعصرية، وذلك ما وجدناه مثلا في الصراع الذي احتدم بين الأنصار والخصوم حول شعر أبي تمام، ونحن في عصر القراءة وتعدد التأويلات لنص واحد، وإنّ تعدّد القراءات يُثير النّص الثري ويُثْريه ولا يُكتشف النّص، فيتمادى ويتّسع ويتجاوب ولا يُنتج إلاّ بالقراءة، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في المبحث الثاني، فبلاغة لغة النقد من بلاغة عاطفة أصحابها، ومنتهى تنظيم المعاني في منتهى الاستقصاء والعمق.

3-الحكم النقدي حدث إبلاغي وإمتاعي:

لم ينظر العرب إلى الشعر على أنه مجموعة قوانين فقط، بل على أنه عملية إبداعية في ذاته، وأنّ له دورا في إثارة شعور المتلقي وفي تنمية ملكة التفاعل لديه، وإذ يهتدي إلى البلاغة باعتبارها أسلوبا ينتهجه المتكلم لا يخرج عن وظيفة؛ يريد بها إقناع المخاطب والتأثير فيه باختلاف الأساليب، ويتوقف بها المخاطب للمعاينة والفهم، حيث يعمل على أنّ يربي الذوق الأدبي الجمالي عند الدارس، وهو ثانيا يوقفه على خصائص الأسلوب العربي، وعلى سرّ بلاغته، وهو ثالثا يجعلنا أقدر على فهم بلاغات أدبائنا وشعرائنا في مختلف العصور، فمنذ كان النص النقدي نشاطا شفاهيا فهو في أساسه نشاط ذهني وفكري إدراكي وجد لتبليغ درجة تفاعله، فيه يحاول الناقد المتحدث أن يوجه، ومن ثمّ يقنع المبدع الشاعر بآليات الإبداع السليمة، وباستعمال صيغ وأساليب كلامية قوية ومؤثرة قد أدركها ذهنه وتقبلتها عاطفته، ويسعى إلى وضع منظومة نقدية مبنية في أصلها على القول العاطفي البليغ، فمصطلح البلاغة علم يُعنى بالفصاحة ويهتمّ بتنظيم الخطابات بشتى أنواعها، شفوية أو مكتوبة، وكلّ ما نستعمله لغرض الإقناع حتّى تعابير الجسد والحركات المختلفة، وبالتّالي تتحدّد البلاغة كفنّ استعمال الأحاسيس، ويتحدّد الخطاب بالنّسبة لأرسطو عن طريق ثلاثة أسئلة مختلفة: من يتكلّم؟ مع من؟ وماذا يقول؟ فهي أسئلة تبدو بسيطة لكنّها تحيل على صيغ التّلفظ Les modalités de l’énonciation.

تعد العواطف المجال الأمثل للمتكلم من أجل الإقناع ، فالحب والكلام البلاغي لم يتوقفا عن تأسيس علاقة ضيقة بين الذات والمتلقي، ولأنّ التواصل في خدمة الشعر فالعلاقة التي تشكلها العواطف مع البلاغة قوية ومتكاملة، حيث تثير انعكاسا ذا حدين متساويين: ذلك لأنها تستثمر الأحاسيس، وتلعب بها، وتستدعي حذرة مصداقية عند الفيلسوف العقلي، أما العالم النفساني فيعمل على معرفة شعور الإنسان وكيفية تأثير أحاسيسه[1]، في شكل خطابي خاص، إذ يهتم بالحالة النفسية التي خلقتها الظروف الزمانية والمكانية، إنها تلك الأكوان الأهوائية البعيدة عن اللّغة المألوفة، وهي تصنيفات إيحائية تؤثر أكثر مما تقدم حكما في الشعر، فتتغلب نظرية الرغبة على نظرية القانون، ويتحول هوى البحث عن الجودة إلى أهواء أخرى.

لقد أكد علماء النفس على أنّ شخصية الإنسان تتركّب من مجموعة سمات مزاجية وانفعالية، إضافة إلى سمات اجتماعية وخلقية، فالسّمات المِزاجية ترجع إلى العامل الوراثي بينما تعد السّمات الاجتماعية والخلقية مُكتسَبَة، وبما أنّ الشّخصية كلّ متكامل فمن المؤكد أنّ التّفاعل بين كلّ هذه العناصر هو الذّي يتحكّم في بنائها[2]. وتحمل النصوص النقدية التراثية آثار خطابية للتحسيسsensibilisation، إن لم تقم بتفسيرها، فهي من جهة جاءت كخطاب بيان وبلاغة، وجاءت لغتها من جهة أخرى مؤثرة وعاطفية تثير حس المستمع، ولها القدرة على الإقناع، وحيث يعرّف التحسيس على أنه من طبيعة فسيولوجية، وأنّ للصيغ فعلها الواضح في تغيير ملامح الجسد، وهذا الشكل من التواصل أطلق عليه الجاحظ مصطلح البيان، فبلاغة العاطفة هي البيان؛ حيث « **لم يقصد الجاحظ أن يجعل لفظ البيان مصطلحا ولا أن يدخله في فرع من فروع العلم، وإنما كان في نظره قسيما للفظ التبيين، إذ جعل البيان معنى عاما، وجعل التبيين هو نتيجة الجهد الفني للإنسان، فإذا تأملنا الفرق في المعنى بين لفظتي البيان والتبيين فربّما وجدنا لفظة التبيين أقرب للفظتين إلى المقصود**

[1]-Gisèle Mathieu –Castellani,**la Rhétorique des passions** p29-30

[2]– ينظر: ابن سناء الملك، **فصوص الفصول وعقود العقول**، تح:محمد عبد الجواد، ط1، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، مصر، 2005، ص224.

بالبلاغة»[1]، فمفهوم الجاحظ للبيان لا يختلف عن التحليل البلاغي للعاطفة عند أرسطو، حيث يعني بها الخطابة المتمثلة في «**صناعة مدارها إنتاج قول تبني به الإقناع في مجال المحتمل والمسائل الخلافية القابلة للنّقاش، بمعنى أنّها علاقة بين طرفين تتأسّس على اللّغة والخطاب، يحاول أحد الطّرفين فيها أن يؤثّر في الطّرف المقابل جنسا من التّأثير يوجّه به فعله أو يثبت لديه اعتقادا أو يمليه عنه أو يصنعه له صنعا**»[2]، فالناقد لا يكتفي بإصدار أحكامه بلغة بسيطة مباشرة، وإنما يرى أن عاطفته تلزمه المبالغة والتأثير، حيث يعبر بالألفاظ اللينة القريبة المفهمة الحسنة الوصف، يعمد إلى تخيّر المعاني الموحية، والتخلّص من التكلف والتزيد و«**الابتعاد عن الغريب المستظرف، ومتى كان اللفظ... كريما في نفسه متخيّرا من جنسه وكان سليما من الفضول، بريئا من التعقيد، حبّب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول ... وخفّ على ألسن الرواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظم في الناس خطره، وصار مادة للعالم الرئيس ورياضة للمتعلم المريض** »[3]. فلابد للناقد أثناء إطلاق أحكامه أن يستعين بوسائل بلاغية عديدة ومختلفة، لتحقيق هدف إقناع المستمع، فمنها ما تعلّق بالألفاظ، فإذا كانت حسنة الرصف، كان وقعها أكثر، ومنها ما تعلق بالمعاني، وكلما كان الناقد متمكّنا من موضوعه، وحريصا على تمثيل قواعد الكلام في الحكم، كان حظّه أوفر في الإقناع والتّأثير.

إنّ الخطاب المؤسس على قواعد بلاغية هو بشكل عام، هي حالات نفسية تسبك في قالب لغوي متميز، وأغلب الظن أن النقد العربي لم يكن يتصور بلاغة العاطفة على شاكلة أصحاب سيمياء الحواس في هذا العصر، وإنما جاءتهم الفكرة سليقة وارتجالا، مثلما ما يأتي الشعر عند الشعراء سليقة. وعلى الرغم من بساطة التفكير فقد تهيأ للناقد العربي أن يكشف هذه الميزة النفسية الإدراكية للذات، وأن يعمل بها هو كمتذوق ويوجه الشاعر كذلك إلى العمل

---

[1]– تمام حسان، **المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة**، مجلة الفصول، العدد 3/ 4، 1987، ص30.

[2]– حمادي صمود، **فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في البلاغة الغربية من أرسطو إلى اليوم**، المطبعة الرسمية، تونس، ص10.

[3]– الجاحظ، **البيان والتبيين**،ج2، ص08.

بها، ولقد بدت آثار هذا التفكير في نتاج الشعراء؛ فالنقاد القدامى أبدعوا في أحكامهم، وعرفوا كيف يستثمروا العواطف، ويشتغلوا بها فمثلا عند «**اللاتنيين، ومع شيشرون خاصة، يقصد ضعف تحليل العواطف –عند الحديث بلاغيا ولا فلسفيا– معرفة استثمارها، فوصف العواطف لم تكن في حد ذاتها، ولا لتشكيل صياغة منها، ولكن لمعرفة دورها في البناء، وكتابة الخطاب في تلفظها واستقبالها**»[1]. ومنه يتضح لنا جليا أن هناك رؤى عاطفية نقدية، متعددة تموج في أعماق الناقد وتتجسد أثناء لحظات الحكم، وتتوسّل اللغة كي تبدو في أبهى مظهر بحثا عن وسيلة لاستمالة القارئ، فليس ثمة نص نقدي إلا وله قوة تعبيرية مؤثرة مثلها مثل التعابير التي نجدها عند الشعراء، وفي هذا يقول ابن عبد ربه «**واعلم أن العلماء تشبهت المعاني بالأرواح، والألفاظ بالأجساد واللباب، فإذا كتب الكاتب البليغ المعنى الجزل وكساه لفظا حسنا، وأعاره مخرجا سهلا ومنحه دالا مونقا كان في القلب أحلى وللصدر أملى... الذي إذا تولى نظمه الناظم الحاذق، وتعاطى تأليفه الجوهري العالم ظهر له بأحكام الصنعة ولطيف الحكمة سنا هو فيه وكساه، ومنحه بهجة هي له، وكذلك كلما إحلولى الكلام وعذب وراق وسهلت مخارجه، كان أسهل ولوجا في الأسماع وأشد اتصالا بالقلوب وأخف على الأفواه لاسيما إذا كان المعنى البديع مترجما بلفظ مونق شريف لم يسمه التكلف بميسمه ولم يفسد التعقيد باستهلاكه**»[2].

يبدو من الواضح أنّ ما يريد أن يشير الناقد إليه قد تجاوز طبقات الفصاحة في الكلام إلى ما يثار من تلق نفسي وتوتر انفعالي، ويكشف من ميزة القول البليغ في التأثير، ذلك أن البلاغة لا تحصل معرفتها ولا تحصر حتى تفصل القول؛ وتحدد الخصائص التي تعرض في نظم الكلام وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا شيئا، وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الأبريسم الذي في الديباج[3]، ولذلك كان الميل إلى

---

[1]-Gisèle- Mathieu Castellani, **La rhétorique des passions**, p 67

[2]– ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج6، ص 241.

[3]– ينظر: أحمد يوسف، **سيميائيات التواصل**، وفعالية الحوار، مخبر السيميائيات، جامعة وهران، الجزائر 2004 ص22.

تحكيم المعايير الجمالية والتأكيد على أهمية الحس الجمالي ضرورة عند النقاد القدماء، أما البلاغة اللاتينية فإنها وجهت الأضواء إلى علاقة الرغبة التي تتأسس من الكلام في المتحدث والمتحدَث...فالنظرية الأدبية الخاصة بالقرون الكلاسيكية تؤكد على هذه الفكرة: عندما يعرف الإنسانيون(الكتابة الجيدة) التي تسمح بقراءة جيدة وممتعة ومغتنمة، فإنهم يتذكرون أنه من أجل التكوين يجب الإمتاع أولا، ثم إثارة الشعور ثانيا [1].

لقد تحدث النقاد عن هذه الخصوصية، إذ لابد لصانع الكلام من معرفة خاصة تمكنه من بناء المقوّمات الفنية التي تنشرح بها الصدور وتستحسنها الأسماع، ولأن شرف اللفظ الذي يقصده النقاد هو بلاغة حسية تسمو بالكلام وتجعله في منزلة رفيعة، فالجودة الشعرية تكمن في الحقيقة في طريقة القول المؤثر، وفي طرقة تشكيله ولأنّ الشعر صناعة؛ وإنّ هذه الصناعة تعنى بالبحث عن الوظيفة البلاغية الكامنة في النسج والسبك والتأليف. ويمكن وضع المعجم الحسي المنتمي إلى هذا الفضاء الأهوائي وآلية الاشتغال المميزة للكون الهووي بين البلاغة والعاطفة:

البلاغة	العاطفة
– الكلام	– الذات المتكلمة
– الرقيق	– المعرفة الحسية
– الشريف	– حسن الاختيار
– الحلو	– إدراك الأشياء
– الفصيح	– الفهم
– تصور آليات بناء الذهن	_ الإحساس بالصورة الذهنية
– طلاوة وحلاوة	– تفعيل الإدراك مع العالم الخارجي

[1] -Voir, Gisèle- Mathieu Castellani ,**La rhétorique des passions**, p73.

يبين الجدول التصنيفي أن الآثار العاطفية جزء أساسي من آثار الخطاب، ويرتكز بناؤها على الفاعل المتحوّل الإدراكي؛ الذي يوجه إدراكه الشعوري نحو وسط شعوري آخر بتحمله المتلقي، وما يمتاز به من حيث طبيعة الفروق الجمالية والمحدّدات الذوقية، أي إنّ تحوّل الذات إلى حالة الروح سبيله الانفعال بالأشياء والأحداث، فتتحمل الذات مهمة التعبير عن موقف الإنسان– العربي– من كينونته، ومن ثم يصح القول إنّ **العاطفة تعرف بكونها كل ما يحيل إلى الألم أو السعادة وتعمل على تغيير الفكر، ويؤدي إلى اختلاف الأحكام**[1].

والحقيقة أنّ المستوى الفكري للذّات يسيره الشعور والإدراك في بادئ الأمر، ثم يتحدّدان بالدربة والممارسة، فتصبح تلك الانفعالات مسيّرة من طرف العقل، والمنطق، وقد التفت إليها القدماء في مرحلة مبكرة، عبر النقاد عن ذلك بمصطلحات نقدية تداخلت فيما بينها، كالطبع والتكلف، الفهم والإدراك ولعلنا نستطيع نستشف هذا من القول التالي «**أن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم**»[2]، – وفي الحقيقة ما يقال عن الشعراء يتطابق مع النقاد– واشتغال الكلام ههنا عنوان كبير تتدخل فيه أشياء كثيرة، خاصة ما يتعلق بالتجربة الشعرية المعقدة، وتأثيرها، والنقاد أدركوا ما للشعراء من امتياز ويبدو أن الجاحظ هو واحد من أولئك القدماء الذين تنبهوا إلى أهمية تناسق الحس بالتركيب اللّغوي ذلك لأنه« **يعوّل في كل مكان من كتاباته على عبارتين أساسيتين هما: الحس الغريب والتركيب العجيب**»[3]؛ وهكذا يغدو التجلي الكلامي منسجما مع التجلي الإحساسي بالصورة البلاغية التي لا تنسخ الواقع فقط، وإنّما تحاول أن تجعل مالا يرى مرئيا، خاصة إذا جاءت تلك الصور في صياغات مختلفة يجد المتحدث المعنى المتصور فيها قد نما وتطور. ولم تكن تلك الآليات تسمى أحيانا باعتبارها تشكل سيرورة الذات، ويقابل ذلك ما يمكن تسميته بالسلسلة الشعورية الدلالية التي تولد فضاءات التملّك الذاتي، وتتقاسم المتعة الجمالية مع المتلقي.

---

[1] -Voir : Gisèle- Mathieu Castellani, **La rhétorique des passions** , p59.

[2]– حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 143.

[3]– **محاورات مع النثر العربي**، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997ص 114.

تعد قوة الإدراك الذهني عند النقاد القدامى طريقة من طرق تشكل الإدراك النفسي ومستوياته والدلالة المستقصية منه، ومنه تعتبر مرحلة من مراحل توتر الإدراك نفسي، إلا أنها أحيانا تتداخل وتترابط بينها على مستوى الذات فيصعب التعرف عليها، وما الحس في هذه الحالة إلا أول قوى الإدراك التي تحدث عنها الباحثون في مجال علم النفس، حيث استطاع النقاد أن ينقلوا هذا المفهوم إلى مجال الإبداع الأدبي، وتمكنوا من الانتقال باللّغة والفكر من مستوى تعبيري شعوري ونشاط ذهني، إلى مستوى انفعالي تفاعلي وطريقة مغايرة للنظر إلى الأشياء والظواهر، لقول عبد القاهر الجرجاني: «**فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا، أو يستجيد نثرا ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ يقول: حلو رشيق، وحسن أنيق وعذب سائغ وخلوب رائع فأعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده**"[1]، أو قوله أيضا: "**لولا الكلام لم تكن لتتعدى فوائد العلم عالمه، ولا صح من العقل أن يفتق عن أزاهير العقل في موجودها وفانيها، نعم ولوقع الحي الحساس في مرتبة الجماد ولكان الإدراك كالذي ينافيه من الاضداد ولبقيت القلوب مقفلة على ودائعها والمعاني مسجونة في مواضعها ولصارت القرائح عن تصرفها معقولة والأذهان عن سلطانها معزولة**»[2].

إن هذا الأمر قد مهد الطريق للفكر النقدي العربي كييراجع العملية الإبداعية ويتمثل الفكر ذهنيا ويبحث عن مسمياته لغويا، فضلا على أن الدلالة الانفعالية التي تتموج في شعور المبدع تحث النظم هي نتاج ذهني يتيح إيراد المعنى المستقر في الذهن والنفس؛ ليتجلى في أحلى صوره تكون له قوة التأثير على المتلقي؛ والذي ينطلق هو كذلك من فهمه للأمور ومعرفته للشعر، ولتثبيت فكرة تمثل البنية العميقة على مستوى المضمون (الفكر) مع البنية السطحية على مستوى التعبير(اللغة) كان لابد لهؤلاء النقاد أن يترجموا أقوالهم وأحكامهم كلاما

[1] – عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 09.

[2] – المصدر نفسه، ص07.

بلاغيا، لغرض ملء الفراغ الحسي الذي ربما أحسوا به في العمل الإبداعي، وذلك يتبع حركة الجسد في علاقته بالعالم الخارجي (الذات مع الموضوع)، وتعد الألفاظ الدالة على الجسد بمثابة علامة مؤشر من شأنها تمثيل ذلك العالم الشعوري للذات.

ستكون إذا هذه العلامة الجسدية أداتنا ومهمتنا للكشف عن العالم المحسوس، وكيفية اشتغاله، وسيرورته الدلالية، وإظهار طرق التدليل النقدي، وأشكال إنتاج المعاني النقدية، وكل هذا سنركز عليه في المبحث التالي.

المبحث الثاني: جسدنة نظام الفكر النقدي العربي:

حاول الفكر النقدي العربي القديم أن يتتبع، من خلال تقييمه للنصوص الشعرية، تغيرات الحالة الشعورية الداخلية للذات، ومثّلت تيمة الجسد سيل هذا الذوق النقدي ومنبعها الذي لا ينضب، فمن معجمه تزيّنت أحكام النقاد وافتعلت إدراكاتهم، فغدت اللفظة الدالة على الجسد علامة سيميائية تحمل دلالة في ذاتها، بها يتحول الإدراك المعرفي إلى التواصلي، وتتضخّم التعابير الكلامية، فيصبح الحكم النقدي معادلا لغويا لحالة الجسد؛ وبها تحقق الشعرية ويماثل بين عناصر الكيانين المادي والمعنوي، «**فاللغة الجسدية بمثابة رموز صورية ترافق الحالات الانفعالية، التي تجسد انعكاسات الجسد الداخلية، وفي كثير من الأحيان تعبر عن تفاعل الذوات، وفي كل تجل انفعالي يمكن أن يستثمرها الآخر، فيتخيلها، يفترضها، يتركها تضيع، أو يحتفظ بها بمثل هذه التعابير الجسدية التي تكون أفعالا تدخل في استراتيجيات تجعلها تنجح أو تفشل**»[1]؛ وخاصة أنّ تلك التعابير تصدر عن الذات الفردية، ومن تأثير الجماعة في المتكلم، لأنّ الأدباء والنقاد يعيشون في بيئة اجتماعية واحدة لها طبيعة جغرافية معينة، ولها نظم وعادات وتقاليد خاصة بها، فبغض النظر عن الآلية التي بها يتم استقراء العواطف، فإن الجسم هو المرحلة الأساسية للعواطف إما بصفة مباشرة أو بتمثيله من خلال التراكيب والتعابير الدالة عليه. وقد اهتدى النقاد إلى توظيف اللغة الحسية الدالة على الجسد لما ينتجه من لقيم ثقافية واجتماعية يتأتى عبرها تقديم معرفة.

1- توارد صور الجسد في الفكر النقدي:

إنّ البحث في المتنوع والمختلف من كلام النقاد، يكشف هذا الميل الفردي إلى توجيه العملية الإبداعية وفق منظومة تجمع بين المرئي واللامرئي من عالم الذات؛ فقد اهتموا بدور الإحساس في تحقيق كيان الروح، وأكدوا على ضرورة تفعيل الجانب العاطفي بين أطراف التواصل، وحيث يؤدي الجسد في الحالات الانفعالية جميعها دورا كبيرا في تحقيق المعنى،

[1]- Voir : Jacques, Fontanille, **Sémiotique et littérature**, p70.

ذلك لأنّ الجسد يحس بما يكتنفه من شعور ويدركه إحساسه، ويجمع أغلب الباحثين تقريبا على أنّ«**الذات هي بؤرة هذا العالم، منها يبدأ الخلق، وفيها تهمهم كلمة السر وإليها ينتهيتطواف العالم وعطشه، وإليها تنتهي رحلة السعي، والعذاب المستديم، لا شيء يسبقها، فهي الأصل والولادة والمنبع والمصب**»[1]. ويمكن أن نرد لغة الأحكام النقدية بما تحمله من جزالة تعبيرية وبلاغة عاطفية، إلى صورة طباع النقاد ومزاجهم المتحوّل؛ فهي لغة حسية تتسم بالخشونة في مواضع، وتلين في مواضع أخرى وقد ولدتها معظمها الطبيعة البدوية والصحراوية، فهي شكل من أشكال الغلاف الجسدي l'enveloppe corporelleعلى حد قول جاك فونتاني.

يبحث النقاد في شعر الشعراء ظواهر التحوّل المزاجي في ذات الشاعر، حيث أجادوا استعمال اللغة النقدية البليغة، باختيار الألفاظ المناسبة أثناء التقييم، كما كانوا يتعرّضون لغضبهم، وغيظهم في غرض الهجاء، وأشادوا بتغير أهوائهم وفرحهم في غرض المدح والغزل، فكان فن النقد فرصة للإمتاع والإفادة والتواصل مع المتلقي، إذ يتحول الذوق إلى معرفة، ويصبح بفعل الممارسة الجماعية غاية ورغبة، تقوم بطرح الدلالة في شكل حكم منظم قابل للتجسد في مواد تعبيرية أو إشارية متنوعة، تتم على مستوى وسيط بين الدلالة لفظا، والدلالة إشارة، أو تلميحا؛ وهي في حقيقة الأمر تعابير مضمرة غير مباشرة تؤدي إلى وجود تعابير جسدية، وباعتبارها أفعالا صامتة غير مرئية في كثير من الأحيان فإنها تؤدي إلى إطلاق أحكام خطاب حول الخطاب، إنه العلم الذي يُعنى بالفصاحة، والذي يهتمّ بتنظيم الخطاب الشّفوي وغير الشّفوي، وكلّ ما نستعمله لغرض الإقناع، بما في ذلك تعابير الجسد والحركات المختلفة، فتتحدّد البلاغة بالتالي كفنّ استعمال الأحاسيس.[2]

[1]– ينظر عبد العالي بوطيب، **مقال الكتابة النسائية، الذات والجسد**، مجلة كتابات معاصرة، المجلد 15، العدد 59بيروت، 2006 ، ص102.

[2]–Voir : Gisèle Mathieu-Castellani, **La rhétorique des passions**, p14-19.

ولقد دلّ القدماء على لفظة الجسد بأشكالها المختلفة: حسية ومعنوية وإيحائية ومباشرة، مما يتوارد في الخواطر ويتفق مع الهواجس، ولهذا يمكن الحديث عن السنن الصورية وأنواعها الإشارية الكثيرة، التي تتلمس آثارها، وإن كان الإحساس أحيانا فيها مبهما، فالعملية النقدية عادة تستهدف إبراز جماليات النص الشعري من حيث هو فن لغوي، أداته اللّغة، والتي تبنيها الذات الشاعرة (الذات الحساسة)، وتحملنا التعابير الجسدية مباشرة إلى فكرة تمثل الجسد.

يرى النقاد أنّ الشاعر عامل مرسل نفسي للشعور من الدرجة الأولى، يعاني توترا نفسيا، تتجاوب فيه حواسه كلها، وتنقبض جميع أعضاء جسمه، فيدخل في حالة من الضغط النفسي، تظهر في شعره، فصوت الذات المبدعة ينطلق من الأعماق، ووجع القول الشعري هو وجع هذا الجسد والبدن والأشواق الدفينة والمكبوتة في الروح، وكأن الذات لا تتكلم، وإنما جسدها هو الذي يعبر عن تلك المشاعر.

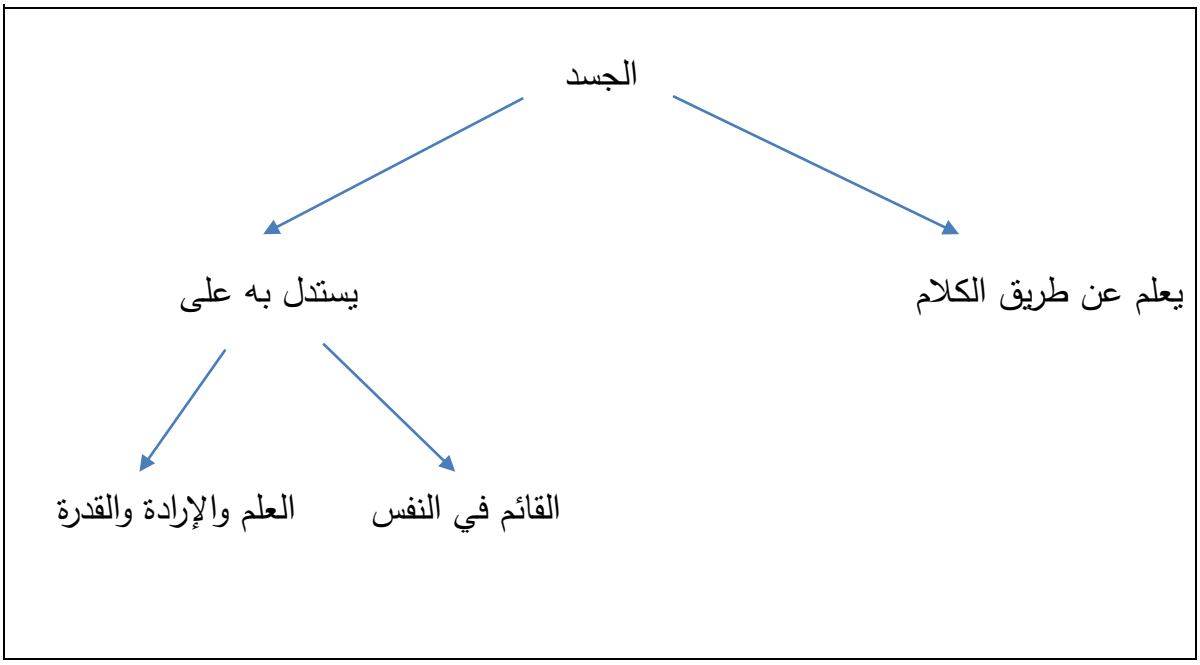
لا شك أنّ ثمة علاقة وثيقة بين حس الناقد وحس الشاعر؛ من حيث إطلاق العنان لحواسهما، إنهما يعتمدان صفتين نفسية جسدية في تعابيرهم، ويحاولان أن يعطيا لها صورا مثالية تجد صدى في التلقي الخارجي، فكثيرا ما ينشغل الناس بهذا الجانب الحسّاس، وفي هذا الأمر يؤكد جاك فونتاني على أهميته تداخل الحقل الإحساسي، وقنوات الحواس حيث يقول:إذ كانت الصور السيميائية للجسد الحساس لا يمكن لها أن تحمل ببساطة لقنوات الحواس ولمكانيزم بيوفزيولوجي الإحساس، فذلك بسبب السمة المرئية والظواهر الإحساسية (الحواسية) التي تغذي الدلالة الخاصة بالجسد الحساس[1]، وقد أثبت علميا أن الجهاز الحسي والعصبي يتدخل بشكل وبآخر في توجيه الفكر، وتأسيس صورة إدراكية عن العالم الخارجي، لذلك يجب فصل الجسد عن التحليل النفسيpsychanalyse، ولأنّ الجسد مادة متحركة، تمثله قوى جدلية، وتحيل بذلك إلى أشكال مختلفة، إنّه مركز انعكاس وانبثاق الأحداث النفسية تمثلها أساسا القوى والحدود[2]

[1]-Voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p55.
[2]-Ibid, p82.

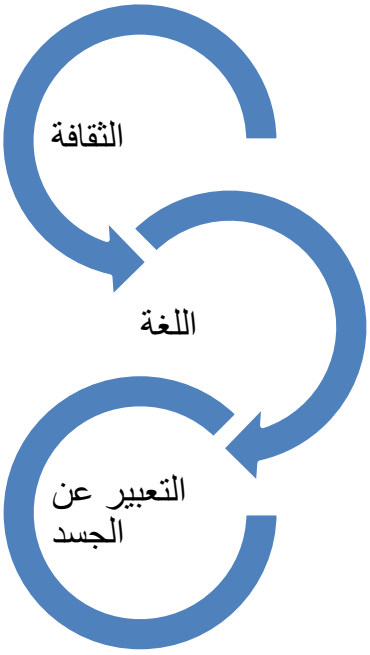
يعد الجاحظ من النقاد الأوائل الذين أشاروا إلى الدلالة المتأتية من الجسد، كما ركز على أنواع الدلالة عند العرب، وقد حدّدها في خمسة كلها تتشاكل فيما بينها، وتستدعي العالم الحسي للإحساس بها، وآلية اشتغالها داخل الذات المعبّرة عنها، فما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه بعرفيته، بل يراه ويدركه باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن نسق ثقافي، فكل مظاهر التفكير الإنساني تشكل مجموعة علامات لفظية أو غير لفظية، حيث يقول الجاحظ في هذا الصدد: « **وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص، ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة. والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة عن صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها في السار والضار، وعما يكون منها لغوا بهرجا وساقطا مطرحا... قد قلنا في الدلالة باللّفظ فإما بالإشارة فباليد وبالرأس، وبالعين والحاجب والمنكب، إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف، وقد يتهدد رافع السن والسوط، فيكون ذلك زاجرا ومانعا رادعا ويكون وعيدا وتحذيراّ**»[1].

تكوّن العين، والحاجب واللسان، والرأس، مظاهر سلوكية ذات أهداف تواصلية، وتندرج ضمن أنساق ثقافية دلالية؛ والمتكلم يقوم في نفسه بعدة عمليات نفسية شعورية قبل إصدار الأصوات المعبرة عن اللغة، فبعد التفكر والتأمل(النصبة عند الجاحظ)، وعن طريق الإدراك الذاتي للأشياء في محيطه الخارجي، تتبدى التغيرات في المظهر الخارجي للجسد، ذلك أنّ التعابير الجسدية ما هي إلا صدى لما يقع في النفس من أفكار، ومن خلاله يعلم أو يستدل به عليه، حيث يدل على قدرة المتكلم أو على العلم والمعرفة والإرادة في قول شيء أو تغييره، ويمكن أن نختصر هذا في المخطط التالي:

[1]- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج 1، ص82- 83.

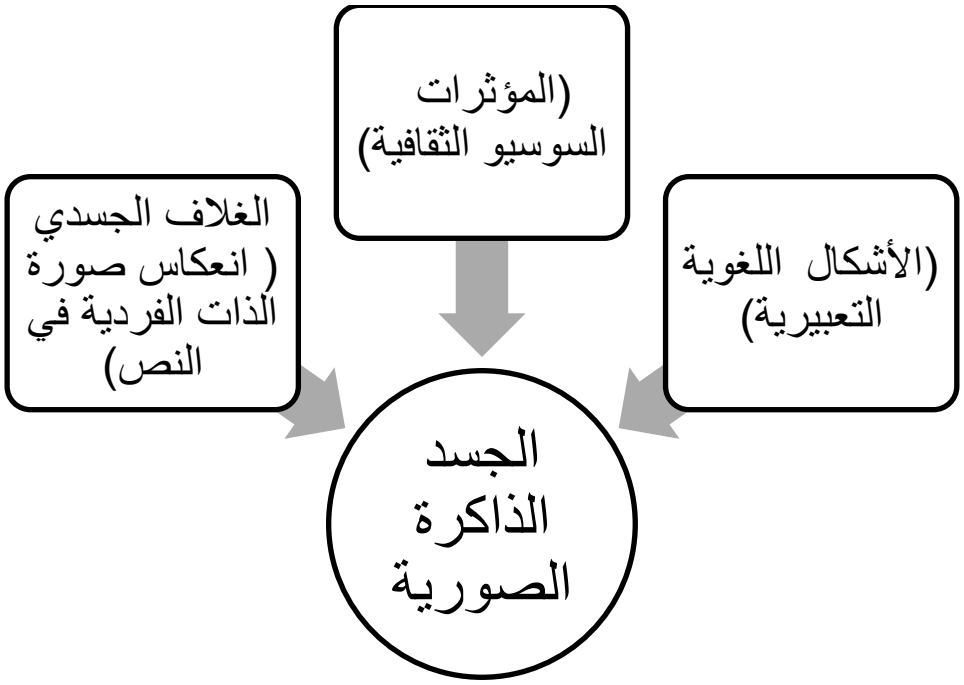


إن فرادة أسلوب المبدع العربي، تمكّن، بحسب الجاحظ، من تأسيس العالم الشعوري على خطاطة سنن شعرية، تستند على فلسفة الجسد، والبيان العربي هو جزء من الفهم الإدراكي المتشكّل من تلك القوة الحواسية، واشتغالها، فالتواصل لا يكون بالمنطوق فقط، بل بالكتابة، أو بالإشارة أو الإيماءة، وقد يكون بالعقد والحال الناطقة بالدلالة والناتجة عن التأمل والتفكر ونلاحظ كيف اعتبر الجاحظ العلامة بالإشارة كمدخل معرفي رئيسي للمعلومة وحيث يكون اللّفظ أول مداخل الإحساس؛ يتطلب تفعيله بالنطق، وأما الإشارة فيمكن أن تعتمد الحواس المختلفة من لمس، أو رؤية، أو ذوق، ليكون إدراك الموجودات بشكل تدريجي بنائي يدفع إلى بناء علاقات بين المدلولات فتتغلغل في ثقافة الفرد وتجاربه وأفكاره، ومنه تتولد العلاقة بين الثالوث (الإدراك، اللغة، والثقافة)، وباعتبار الجسد جزءا من الثقافة يعبّر عنه باللغة، فإنه يعكس تجربة حسية مدركة بالحواس، فما التفكير سوى مجموعة من الحركات اللاشعورية، التي تظهر على ملامح الجسد، بعد أن يحدث صراع بين الذوات الداخلية، والقيم الاجتماعية، والأخلاقية، والثقافية، فيترآى التفاعل الذاتي في عملية الإدراك، ثم عن طريق الملاحظة والتقويم وتفعيل الذوق بوجه خاص، وبذلك يتم إضفاء معنى على الأفكار، والمحسوسات الخارجية. والشكل التالي يوضح هذه العلاقة:



يحملنا هذا الطرح الجاحظي إلى تناول السمة الجسدية الحسية من داخل النصوص النقدية، ومحاولة بيان تركيب الخصائص المشتركة مع الظواهر الحواسية الأخرى المشيرة إلى التعابير الجسدية، وخاصة تلك المتعلقة بدور الجسد عند تحقيق فعل الكلام والتواصل، وبيان الوظيفة السيميائية، ذلك أنّ علاقة الإنسان بجسده في أساسها تنتج عبر مفهوم سوسيوثقافي ولأنّ **سيميائية الجسد تشترك مباشرة في تشكيل التركيب التصويري، وبوساطة الإحساس والإدراك، فإنّ الجسد يتموقع في قلب إنتاج المعنى، ويمكن له أن يقدم لنا نماذج لخطاطات وتحولات ذاتوية، وتغيير في بناء التركيبة الصيغية لحالات الذات، ووضع المقطوعات الصورية**[1]، ومن ثمّ تمثيل اللّغة الدالة على حركة الجسد، والتعبير عن ذلك الجسد، أي النظر إليه بوصفه شكلا من أشكال المعرفة، حيث جعل فونتاني علامة الجسد كوسيط بين الشعور واللغة والمعرفة، إنه كذاكرة صورية mémoire figurative ، ويكون الانتقال فيها من الأنا le moi في المرحلة الأولى إلى الأنا البدن le moi chair وإلى الآخر le soi [2] فتصبح المعادلة كالتالي:

[1]- Voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p54.
[2]-Voir : Ibid, p97.



يتبين لنا أنّ التركيب التصويري تتمخض عنه علامات تدل على الجسد، وتكمن أهمية تلك العلامات الجسدية أساسا في تحويل الأكوان الهووية، ومن ثمّ بناء أكوان الخطاب الدلالية، فالمركب التصويري عند الجاحظ يحضر ليمثّل نظاما دلاليا يقع صعيد تعبيره في العالم الداخلي، ويمتد إلى العالم الخارجي، أي ينطلق من الجسد المدرك والحساس إلى مستوى الإدراك الحواسي وتمثله المعرفة، حيث تكون التجليات اللغوية الحسية والواصفة تدعيما له وتجسيدا، تتجلى عبره الأهمية الطبيعة النفسية والفيزيولوجية للذات المبدعة، يقول «**والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط، وبعد فهل تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة وحلية موصوفة على اختلافها في طبقاتها، ودلالاتها، وفي الإشارة بالطرف، والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة في أمور يسترها بعض الناس من بعض ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب البتة**»[1]، فالإشارة واحدة من الحالات الأساسية التي تعوّض الكلام وتحقق التواصل

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص83.

وتثير العواطف، فالبكاء مثلا يعوّض حالة الحزن، ذلك لأنه–البكاء– تّعبير عن إحساس عميق بالألم.

يتضح من هذا الكلام، أنّ الإشارة نوع من أنواع تمثيل الجسد، فهي المسؤولة الأساسية عن أيقنة الصور، وبناء المعنى، ذلك لأنها تعتمد على استكناه التجارب الإنسانية الجسمانية وترافقها في ذلك الحركة الحسية على وجه الخصوص، لذا تحدث عنها الجاحظ في موضع البيان، فأقرّ أنّ اللفظ والإشارة شريكان وأنها نعم العون، فالتواصل أحيانا يكتفي بالإشارة وخاصة تلك المتعارف عليها في الوسط التفاعلي، فهي بمثابة أيقونة دالة متفق عليها بين الجمع المتواصل، حيث تتداخل مستويات تمثيل تلك الإشارة، وتندرج ضمن الجسد (البدن) فمنه الجهاز البصري، ومنه الجهاز الحركي، فأما الجهاز التلفظي فيسمح للجسد بشكل مباشر بامتلاك معرفة العالم وبناء حقائقه، وباعتبار كلّ من الناقد والمبدع ذوات مدركة، لها وسائل للاتصال بمحيطها، والتفاعل معه والانفعال فيه، فإن علامات الجسد صورة من هذا الإدراك ويعبّر عنه باللّغة الصورية، فيتم تحويل العالم الخارجي إلى عالم افتراضي تجسّده اللّغة الحسّية الواصفة، أو ما يسميه البلاغيون بتشكل الصور الذهنية، فمقصدياتنا تتجسد في الحركات les mouvements التي ألبستها الطبيعة، أو في تداخلاتها، ثم تعبر بمثل ما تعبر الأشياء في المظاهر الإدراكية[1]. وإن كانت هذه المقصديات تشتغل ضمن شروط البيئة الثقافية والبيئة الطبيعية، وكل ما له علاقة بالنشاط الحركي البدني والفكري، ومنه تتشكل صورة يتعايش من خلالها فيكون الموصوف معبّرا ومبدعا أو ناقدا.

يضيف الجاحظ في موضع آخر، ويثبت أهمية الإشارة، فيقول إنّ الإشارة لازمة لتمكين تحقيق التفاهم والتأثير، إنها شكل من أشكال تثبيت اللفظ، وتفاعل يتطلب نشوء الجسد العامل corps actant الذي يخضع لمؤثرات الضغط الداخلي والتوتر الانفعالي، بغرض بناء صور مشكلة لهوية عاملية، حيث تتشكل تلك الصور في الذهن لفهم الأشياء والتعبير عنها والإشارة إليها، وتتدخل الحالة الفيزيولوجية من خلال مادة جسدية هي البدن، وتساعدها في

[1] -Voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p 84.

تلك الممارسة قوى الحواس، فتتشاكل الحالتان لتولّد ما يسمى بهوية العامل الجسدية. فيقول عبد القاهر الجرجاني: « **ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرؤية، فهو إذا أمس بها رحما، وأقوى إليها ذما، وأقدم لها صحبة وآكد عندها حرمة، إذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض، أو بالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع، وعلى حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة، بالحبيب القديم**»[1]. ومنه فكلام العرب ذو طبيعة حسية وله القدرة على إنتاج صور محسوسة تتعايش سويا، ولأنها جزء من تفاعل الحس والجسد، فإنّ تلك العلاقة بين اللّغة والجسد حسب جاك فونتاني تتقاسم مقامين هما:

- **مقام البدن:** chair ويمثل جوهر "الأنا" العامل "le moi" وتحتل مركز المرجعية الخطابية ونواة الوضعية التلفظية، باعتبارها قوة تتحمل الاندفاع، ووضعية امتداد لجميع أنواع الحركات في التجربة السيميائية.

- **مقام الجسد الخاص:le corps propre** بمعنى الهوية الناشئة أثناء فعل السيميوزيس وأثناء التقاء مخططي اللّغة، وكذلك يمثل البسط والنشر التركيبي سيميائية الموضوع في كلتيها خاصة في الزمان والمكان، ويتحذذ بناء ومآل الجسد الخاص الحامل لهذه الهوية، ويخضع بدوره لقوة موجّهة"[2].

ركز الجاحظ على تقديم هذين المقامين في تعريفه السابق، وعلى إظهار أنّ الإشارة أحيانا أبلغ من الكلام، وخاصة عندما تكون في جمع من المتكلمين، فرفع الحاجب مثلا يعني بالنسبة للجاحظ معاني كثيرة، ذات بعد إيجابي أو سلبي، ويتوقف الفهم على المرسل إليه، أو مؤول تلك الإشارة، وبذلك تكون الإشارة بالمعنى الأول تمثيلا للأنا البدن، وما تتضمنه من معان يشكل الجسد الخاص، لأن تأويل الإشارة يختلف من مكان إلى آخر، ومن جماعة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، وهنا تكون إزاء فعل مقابلة الجسد بما يسمى

[1]– عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص109.

[2] -Voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p12-13.

الغلاف الجسدي الدلالي، كما أطلق عليه جاك فونتاني حينما بيّن في كتابه "**الجسد والمعنى**" علاقة هذين المقامين بالنشاط التفاعلي الخطابي، فيقول: وبصرامة التعاضد نسمي "الأنا" هذا البدن الذي يندفع ويقاوم ويمتلك مرجعية، أما العامل الجسد الخاص فهو الذي يوجّه، وينظم، ويخترع، ويعتبر هوّية في طور التشكل داخل النشاط الخطابي[1]، فالجسد كيان معقّد بأنظمته البالغة الحساسية، وهو الهوية والعلامة الفارقة بين الجسد الحقيقي، والجسد الذي يمثله النص(النص الإبداعي، أو النقدي)، فعندما نمسك به نحاول فك تشفير دلالته، أو الكشف عن أعضائه، فلا يفهم إلا بتناسق وانسجام أعضائه، أي بتراتب الجمل والكلمات، وحسن انسجام اللّفظ مع المعنى، الذي يحمل في طياته كلمات، ومعاني تحيل إلى الحركية والإحساس والشعور، ويتراوح بين الإخبار بوضع معيّن أحيانا، وبين قصد التّأثير والإقناع.

لقد عبّر الجاحظ عن هذه العلاقة بين الجسد الخاص والبدن حينما حاول توضيح أسماء الوسائل التواصلية الممكنة في المجتمع وكيفية تحقيق الدلالة، فلطافة المعنى تكون بالكشف والإظهار والإبانة تارة، وبالإخفاء والتضمين تارة أخرى، فالبدن الذي يقصده الجاحظ يمكن أن يعبّر عنه بالنصبة، من حيث هي وضعية تكون عليها الأجسام الخارجية، بواسطتها يتم استخراج المعنى الباطن الكامن في تلك الأجسام، والمعنى بدون لفظ كالجسد بدون روح، وبذلك فهوية الألفاظ تتشكل تقريبا بتولّد المعاني اللطيفة والسهلة الكريمة، هذا ما يبينه المقطع التالي: « **وجعل البيان على أربعة أقسام: لفظ وخط وعقد وإشارة وجعل بيان الدليل الذي يستدل تمكينه المستدل من نفسه واقتياده كل من فكر فيه إلى معرفة ما استخزن من البرهان وحشي من الدلالة، وأودع من عجيب الحكمة فالأجسام الخرس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة ومعربة من جهة صحة الشهادة على أنّ الذي فيها من التدبير والحكمة مخبر لمن استخبره، وناطق لمن استنطقه كما خبر الهزال وكسوف اللون عن سوء الحال، وكما ينطق السمن وحسن النظرة عن سوء الحال**»[2]. من كلام الجاحظ هذا ما يثبت أن مستعمل

[1] -Voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p12-13.

[2] – الجاحظ، **الحيوان**، ج1، ص29.

اللّغة، حقق حضوره الجسدي من تلك القدرة على التعبير بجسده بصور مختلفة، فالفعل اللّغوي صورة عن الإحساس، وأما الإشارة فهي تمثيل مباشر لشحنة عاطفية، لذلك يؤكد الجاحظ في قوله هذا على مدى التفاعل القائم بين الجسد والبدن، وهو مرتبط بمدى وعي الذات المتلفظة لما تتخيّره من ألفاظ لمعانيها القائمة في الصدور، ومدى وعي المتلقي القارئ الذي يشفّر معاني الشعر، فيتجاوز الإطراب والتأثير، إلى حسن الإيضاح والتدليل، ويبدو قول عبد القاهر الجرجاني مؤيدا لهذا الرأي، حيث أكّد على أهمية المعلومة التي تنقلها آلة الجسد، وربط بين الحس والإدراك فكينونة الجسد تتحدد بوصفها بنية بيولوجية من جهة، وبنية ثقافية واجتماعية يتواصل فيها البدن بالتصور الإدراكي، ليتحول إلى بدن النص من جهة أخرى، وهو ما يوضحه في الجدول التالي:

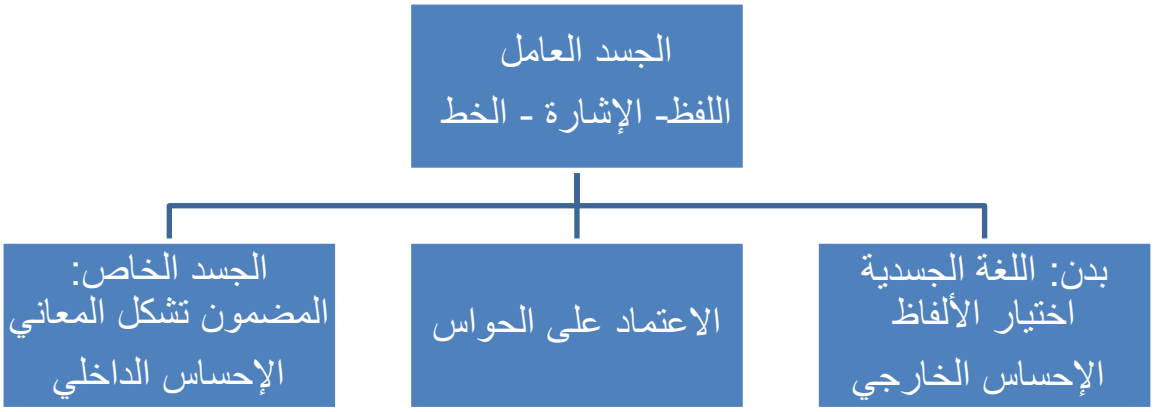
الغلاف	المضمون	سطح التسجيل
البدن الحركي	التوتر	المزاج
العمليات	الاتصال	الجماعة

إنّ العلاقة مجسّدة بين العناصر الأربعة، فإذا مكنت عملية التمييز بين صعيدي اللّغة، والمضمون يمكن في كل مرة نقلها وتحويلها إلى تراكيب متنوعة، فذلك لأنّ تقطيع صور الإحساس الداخلي والإحساس الخارجي لا يمكنها الظهور إلا بتموقع الجسد الخاص الذي يضع بصمته الحساسة، فبعد التقاء الروح بالبدن تنعقد الصلة بين اللفظ والمعنى، ومن ثم يتأتى بناء الدلالة الذي هو في الأخير «**كل علاقة بين ما يدرك بالحس والباطني وما يدرك بالحواس الخارجية**»[1].

[1]– عادل فاخوري، **علم الدلالة عند العرب**، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، ط1، دار الطليعة، بيروت 1985، ص24.

وإذا عدنا إلى لفظة الخط؛ التي تعني التعبير عن المعاني بواسطة الحروف التي ترسم وتطبع على الورق، أو ما يقوم مقامه قصد تبني محور العلاقات الدلالية، وباعتبار المعنى هو الجوهر، فإن اللغة وسيلة للتعبير عن الإحساسات والأفكار، ومن ثم فلغة الجسد يراعى فيها اختلاف الأنا الحاملة للمعنى، والعامل المحمول لذات المعنى، وما الخط إلا دلالة أخرى تستعمل فيها حاسة العين كعضو جسدي لتبيّن حالات الذات وأحوالها وتغيراتها الشعورية، حيث يقول الجاحظ:« **ومبلغ الإشارة أبلغ من مبلغ الصوت، فهذا باب تتقدم فيه الإشارة الصوت**»[1] ولذلك يتعين توافق الأنا مع العامل أو البدن مع الجسد، وبذلك نجده مرتبطا بالمعرفة الكلية لنظام اللغة وما تكسبه من طاقات لإحداث العلاقات بين الكلمات والمعاني وبين التراكيب والمعاني، وبين الصور والمعاني و" البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله...لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام...."[2]

ويمكن تمثيل تلك العلاقة بالمخطط التالي:



يقول الجاحظ في موضع آخر، يبين فيه أهمية الحركات الجسدية في تأسيس فعل التواصل «**فأما الإشارة فأقرب المفهوم منها: رفع الحواجب، وكسر الأجفان وليّ الشفاه،**

[1]– الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص 84.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص11.

وتحريك الأعناق، وقبض جلدة الحواجب، وأبعدها أن تلوى بثوب على مقطع جبل تجاه عين الناظر، ثم ينقطع عملها ويدرس أثرها ويموت ذكرها...ولابد لبيان اللسان من أمور: منها إشارة اليد، ولولا الإشارة لما فهموا عنك خاص الخاص، إذا كان أخص الخاص قد يدخل في باب العام، إلاّ أنه أدنى طبقاته، وليس يكتفي خاص الخاص باللفظ عما أداه، كما اكتفى عام العام والطبقات بينه وبين أخص الخاص»[1]، يشيد الجاحظ في قوله هذا وفي مؤلفاته عامة بالقيمة السيميائية للإشارة، التي تبرز بشكل جلي مكانة الجسد والتيمات الدالة عليه، فاللفظ كفعل لغوي لا يكفي أحيانا لوحده للتعبير، وإنما هناك حالات من التواصل حيث يرافق اللفظ الإشارة، أو تستعمل الإشارة بأنواعها، لتفي بالغرض المنشود، وهو إحداث التفاعل. وتعد كل إشارة دالا خارجيا يحمل دليلا ومحتوى داخليا في الفكر، ولولا الإشارة لما اكتمل الفهم، وما تحقق الفعل الإدراكي، والجاحظ يركز على تدخل الإشارة في اللسان وتفعيل المعاني الذهنية داخل الأنا الممثل كمرجع يبني تركيبه التصويري على قاعدة التفاعل بين النظم المادية الظاهرة(رفع الحواجب، وكسر الجفان مثلا)، وبين الطاقات الحركية الداخلية الممثلة لأشكال الفكر(الفهم، التفسير، إحداث تأثير بين مختلف الطبقات).

تشكل الإشارة وفق هذا التصور النقدي القديم حضورا جسديا سيميائيا بامتياز، يمتزج بين الكون السيميائي والعالم الطبيعي، وفيه يستند على عالم الحواس ومظاهر الإدراك كطاقات شعورية تحقق التفاعل، ولذلك نجد اختلافا بين العلاقات الإدراكية، حيث تتنوع تبعا لوضعية مستقبل تلك الإشارة: خاص الخاص، العام،... بل إنّ هذا الاختلاف يعود حسب تصور أغلب النقاد إلى الاختلافات البيئية، وتنوع الظروف الزمكانية، وتكون صور الجسد والمحددات الثقافية والاجتماعية أكثر ملاءمة لتمثيل الكون الهووي؛ وأنها في الحقيقة تسعى إلى ربط الشعور الداخلي للذات مع الكون الخارجي، وبالتالي إقامة علاقة بين صعيد اللغة وصعيد المضمون، وكثيرا ما تنوب عن الفعل التلفظي الكلامي والخطّي المكتوب، فبواسطة الإشارة تتفاعل الأجساد مع العوامل المنتمية إلى مقام الخطاب، ضمن علاقة تراها

[1]- الجاحظ، **الحيوان**، ج1، ص 37-39.

الفينومينولوجية بين- ذاتية، في حين تعتبرها السيميائية علاقة بين- عاملية، ويسعى الجسد من خلال التعالقات إلى التطابق مع الأجساد الأخرى أثناء استكشافه لها، وبذلك تخلق معادلات وموازيات وهي الطريقة الوحيدة التي تمكن الجسد من معرفة الأشياء والتعود عليها لفهمها واستيعابها في النهاية[1]، فإدراك الجانب المادّي المحسوس من الأشياء، يساعده الجسد على استنباط خصائص الفكر البشري وصفاته، وانطلاقا من هذا يتمكّن من إدراك العالم الداخلي الخفي من الذات، ويكون أمام حالة من التّفاعل الدّائم مع العالم الخارجي.

2-جسدية المعرفة النقدية :

لقد أوردنا في كلام الجاحظ ما يدل على وجود علاقة بين الجسد، إنه ارتباط قوي بين الصور الذهنية والحركات العضلية، وحيث يحدث التناسق تفاعلا بين الصور الكلامية في الحركات، والحركات في الصور و«**الأصل في التمثيل على ما حققه علماء النفس هو تأدية المراكز العصبية المحركة للوظيفة العضوية لأن الأعصاب الممتدة من ظاهر الجسد إلى مراكز الجهاز العصبي، وكذلك هذه المراكز نفسها، والأعصاب الممتدة إلى العضلات، تكون جميعها آلة واحدة علائق أجزائها بعضها ببعض عضوية آلية، فمتى حركت من أي موضع تسرد سائر أجزاء وظيفتها الآلية سردا**»[2]، ويكون المعنى قد تمثّل في موقع وسط بين الظواهر المحسوسة التي تدركها الحواس وبين التعبيرات الخاصة بالإدراك.

هنا تبدو الوظيفة الدلالية للعناصر البيولوجية والفيزيولوجية للجسد أثناء تشكل الفهم والإفهام، فما الجسد في الحقيقة إلا حامل لهذا الدال الخارجي، وعلى هذا ينبغي التركيز على مختلف الحقول الأيقونية التي تتدخل في بناء لغة الجسد، لأنّه يعد وسيلة من وسائل تكوّن معرفة كينونة الذات وتفعيل التجربة الإدراكية ومنه الدلالية، التي لا تتم ولا تكتمل إلا إذا اكتملت أجزاؤه وأعضاؤه، ذلك أن المبدع تتشكل صلته بالجسد وبكل أعضائه، أي إنّ

[1]-Voir : Jacques, Fontanille, **corps et sens**, p14.

[2]- مصطفى صادق الرافعي، **تاريخ آداب العرب**، ج1، كلمات هنداوي، جمهورية مصر العربية، مصر 2013 ص32.

الافتقار إلى عضو واحد من هذه الأعضاء ينتج عنه تشويش في التصور الجسدي الذي تكوّنه كل ذات عن جسدها، ولذلك لا ينظر إلى الجسد على أنه كتلة من الأعضاء المتمايزة المتراصة في فضاء محدد، بل يعتبر وحدة غير قابلة للتجزيء[1]، ولقد كانت العرب حريصة على تجنب العيوب في لسانها، حتى روي أنّ أحدهم طلق زوجته خشية أن تنقل بعض عيوب النطق إلى أولاده، وهذا الأمر سمح لنا بالعودة إلى قضية عالجها أوائل النقاد العرب؛ وبالضبط في كتاب "البيان والتبيين" حيث نجد الجاحظ قد تعرض إلى مختلف الأعراض التي يمكن أن تصيب الجسد ويطلق عليها اسم أمراض الكلام أو زلات اللسان وهذا في باب البيان.

نجده ذكر أيضا بعض أعضاء الجهاز العضوي، ومنها أعضاء الجهاز الصوتي، كالحنجرة أو الغلصة واللسان والأسنان، والأشداق والشفاه، وحيث أشار إلى أنّ لسلامتها أثرا كبيرا في سلامة الأداء اللغوي، ولأنّها تشترك في مخارج بعض الأصوات أو قد لا تشترك، وأنّ ولها وظيفة في نجاح العملية التواصلية أو فشلها، ويعود الفشل فيها في كثير من الأحيان إلى وجود خلل في الأعضاء أو في الروافد الفكرية، ويسميه جاك فونتان**lapsus** والحقيقة إنّ زلات اللسان تثير خللا في إدراكنا الطبيعي للغة، وخاصة في الوظيفة التواصلية والوظيفة الخطابية، وتعيق قدرتنا على المعرفة بواسطة التقليد البلاغي لفن الكلام، مما يخلق مسارا خطيا منظما لاستراتيجيات، ويقوم توزيع المشاريع الهادفة والوسائل على منح أهمية للضغط الجسدي وكل أنواع الأفعال التلفظية الناتجة عنها.[2]

إنّ الاهتمام بدور هذه الأعضاء الفيزيولوجية في الجهاز الصوتي عند العرب بدا في وقت مبكر، حينما كان الاعتماد على الإنشاد، وكان ذلك سببا في التنويه بأثر جودة الحلق وسعته في قوة الصوت وجهارته، ويعتبر شدة الصوت من الصفات التي تميز المنشد وحسنه في نظر المستمعين، لذلك حرصت العرب على تدريب صبيانها وتعويدهم على رواية

[1]- Voir : Merleau Ponty, **Phénoménologie de la perception**, p114.
[2]-Voir : Jacques, Fontanille, **Corps et sens**, p30.

الأرجاز، وكانت تأمرهم برفع الصوت، وكأنها طريقة من طرق تطوير البنية الفيزيولوجية وتدريبها على القول، حيث يقال: «**إنّ اللسان إذا كثرت حركته رقت عذبته...قال رجل لخالد بن صفوان: إنك لتكثر، فقال أكثر لضربين: أحدهما فيما لا تغني فيه القلة، والآخر لتمرين اللسان، فإن حبسه يورث العقلة...كان خالد يقول: لا تكون بليغا حتى تكلم أمتك السوداء في الليلة الظلماء في الحاجة المهمة بما تتكلم به في نادي قومك، فإنما اللسان عضو، إذا مرنته مرن، وإذا أهملته خار، كاليد تخشنها بالممارسة والبدن الذي تقويه يرفعه الحجر وما أشبه، والرجل إذا عودت المشي مشت**»[1]، فاللسان عضو جسدي له أهميته ومكانته في التعبير عما يجول في النفس، حيث يقول الجاحظ: «**وقد كان العباس بن عبد المطلب جهير الصوت، وقد مدح بذلك وقد نفع الله المسلمين بجهارة صوته يوم حنين**»[2].

يضيف الجاحظ إلى سلامة النطق ورنانة الصوت صفات جسدية أخرى يرى وجوب توفرها في صاحبها، مثل حسن الهيئة، وطول القامة، وحتى اتساع الفم، ولقد كان العرب يمدحون الجهير الصوت، ويذمون الضئيل الصوت، ولذلك تشادقوا في الكلام ومدحوا سعة الفم وذموا صغر الفم. قال: « **وحدثني محمد بن يسير الشاعر قال: قيل لأعرابي: ما الجمال؟ قال: طول القامة، وضخم الهامة، ورحب الشدق، وبعد الصوت...قال: وقلت لأعرابي: ما الجمال؟ قال: «غؤور العينين، وإشراف الحاجبين، ورحب الشّدقين»**[3]. وينبني هذا التصور الفكري النقدي والبلاغي القديم على تفكير تصويري للجسد السيميائي، هذا الذي يحيل إلى دلالة كل عضو في الإنسان، ومكانة الأعضاء الجسدية الداخلية والخارجية في توليد الدلالات وفي تحقيق التواصل.

يعرّف الجسد إما بوصفه "**حركة**" أو بوصفه "**غلافا**"، وتبعا لوجهة النظر المتوخاة التي ترمز مرة إلى الطاقة، وتنتشر على المادة مرة أخرى، أو بحسب الأدوار التي تتكلف بها وبذلك

---

[1]- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، **الكامل**، ج2، ص532.

[2]- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، 119.

[3]- المصدر نفسه، ج1،ص ص117-118.

يظهر الجسد إما مصدر قوة أي حين وضع الحركة، وإما أن يتخذ هدفا أي غلافا، أما جاك فونتاني فقد حدد معنى الحركة والغلاف بالمفهوم التالي:

- **تعني الحركة:** البدن الحركي: مجموع الطاقة الجسدية(الحسية الحركية) التي تؤثر على أغلفة الأشياء الخارجية فتكشف عنها بعد خفاء أو ترسم عليها أشكالا.

- **الغلاف الجسدي:** وهو الغلاف الخارجي، أي الشكل الجسدي المعين الذي قد يستجيب لتأثيرات الطاقة المطبقة عليه أو التي يقاومها.

يحيل البدن الحركي إلى علاقة مشتركة مع عالم الإشارية gestualité التواصلية الحركية، فأما الصورة الأولى، فإنها مفهوم مشترك بين ميدان الإشارات التواصلية والتحليل النفسي الفرويدي، بالإضافة إلى حقل الإدراك الفينومينولوجي، في حين أنّ الصورة الثانية تتمثلها السيميائيات المتطورة من التحليل النفسي[1]، ولذلك كان النقاد العرب القدامى على درجة كبيرة من الوعي بضرورة التوازن الفيزيولوجي والنفسي عند الذات المبدعة، إما من جهة الذوق، أو من جهة الإبداع، فكل نقص أو خلل فيهما يؤدي حتما إلى سوء التعبير والصياغة، والشعراء أنفسهم كانوا على يقين بهذه الأهمية العظمى لحالة انسجام الفكر مع الجسد، فمثلا عند غرض الهجاء نجدهم يتهاجون بالسمات الجسدية، ويفعّلون كلامهم بذكر العيوب الخُلقية والخِلقية.

وأما النقاد فقد حاولوا البحث عن طرائق كلامية أخرى بعيدا عن التهجم المباشر، لذلك أرجعوا بعض الاختلافات الجسدية والإدراكية إلى عامل مهم وهو البيئة، لما لها من أثر في إنتاج الأدباء والشعراء من قريب أو من بعيد، لذلك وردت إشارتهم إلى الألفاظ البيئية أو المعاني الدالة عليها منثورة في كلامهم، كما نبهوا إلى الفروق بين شعر الشعراء على حسب انعكاس صورة حياتهم في شعرهم، وما الجسد عند هؤلاء إلا حامل لكينونة الإنسان في العالم ووسيلته للاتصال به عن طريق الإدراك، ومنه فالإبداع الأدبي قد جارى سنن الطبيعة،

[1]- voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p82-83.

فأصبح غلافا جسديا، تحيط به آثار حسية مختلفة وأصبح مزيجا من جهة أخرى من العاطفة الحسية والعقل والشعور، فعند أهل البدو مثلا نجد الغلاف الجسدي مختلفا عمّا هو عند أهل الحضر، وذلك لما في البيئتين من فروق مادية ومعنوية تطوّع عناصر الانفعال والشعور والإدراك، «**فهي فروق بين الخشونة والرقة، وبين الجهالة والمعرفة، وبين الإحساس الرقيق والعاطفة القوية، أو حتى بين الاضطراب والاستقرار، وبين البساطة والتعقيد، وهي فروق بين ذوق يطمئن إلى العناصر الخيالية الصحراوية، وإلى المعاني القريبة الصريحة، والفضائل والحرية التي لا تحد، والعبارات الطبيعية، وبين ذوق لا يرضى إلا بصورة الترف، وعميق المعاني وأخلاق المدن والاحتياط في الأداء والصنعة أو التصنع**»[1]. فتعد الطبيعة الخارجية التي يحتك بها المبدع عاملا أساسيا في تغيير سمات الجسد الخاص، والذي يعتبر مقرا أصليا لكل عملية ترميز للعالم فيتشكل بذلك نوع من النزاع بين حركات البدن عند مقام الأغلفة الخارجية (المؤثرات المختلفة للبيئة) وبين الطاقات الحسية الإدراكية الداخلية، عند مقام الأغلفة الداخلية بحثا عن مقاومة وتجاوز المعوقات والحواجز، ذلك أنّ المبدع يعمل على طبع ذلك الأثر البيئي في أشعاره، وكأنّ البحث عن الامتلاء النفسي تولده اللغة، ويحققه الشعر، حيث يخفف من وطأة الحكم البيئي ويخفف الأثر على الغلاف الجسدي، بوساطة مفهوم يعتمد على التجربة الخاصة للجسد بوصفه غلافا حواسيا، ونفسانيا يقع موقع حد أو غشاء يفصل بين الأنا والعالم، أو بين الأنا والآخر، ويصل بينهما في آن واحد.

لقد اشتغل(**أونزيو**) على فعل المطابقة بين الغلاف والأنا، فهو يتأسس بفعل المثيرات الصادرة عن بدن آخر، ويعطي لنا مثالا يوضح هذه العلاقة يتمثل في علاقة الأمومة، أي دور الاتصال بالأم في تأسيس الغلاف العاطفي عند الطفل، مما يجعله سطحا فاصلا ومشتركا بين الأنا الطفولية والآخر الأمومي، فيتم فيه تبادل التأثيرات والحركات بين الجانبين،

[1]– أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، ط10، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1994، ص176.

ولذلك فإنّ ما يتحدث عنه (أونزيو) هنا ويسميه "الأنا" هو نفسه ما يطلق عليه (بول ريكور) الذات عينها كآخر[1].

يتخذ المبدع العربي من البيئة التي يعيش فيها حضنا دافئا يحتمي به، ويفرغ احساساته نتيجة تغيرات تلك البيئة وذلك بالوقوف على ما في الطبيعة من مظاهر الآخر ليحصرها في الأنا في شكل غلاف سطحي يتحمله أسلوب الشعراء، فهذا ابن سلام الجمحي في كتابه **(طبقات الشعراء)** قد نبه إلى تجلي صورة الغلاف الجسدي عند الشعراء انطلاقا من الفروق البيئية، حيث رصد أثر البيئة في الخصائص الفنية للشاعر، فيرى مثلا أن الحضارة رققت شعر عدي بن زيد، حيث يقول: « **وعدي بن زيد كان يسكن الحيرة ويراكن الريف، فلان لسانه، وسهل منطقه، فحمل عليه شيء كثير**»[2]، لأنّه وجد انعكاس صورة الحياة البدوية في شعر شعرائها فتجد الصدق في وصف صحرائها، وحيوانها وصفائها، أما شعر الحضر فإنه يعبر عن روح العصر وحضارته المترفة، وأصبحت البيئة بذلك بصمة ظاهرة لدى الشعراء، من حيث أنهم ضمنوا الأشعار مختلف التشبيهات، وكذلك لأنّ الغلاف عدّ سطح تسجيل يتمم الفراغات التي تحتفظ بها الذاكرة الشعرية في كل ما أدركه، « **وحسها إلى ما في طبائعها أنفسهم من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها وفرحها وعمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت**»[3]. ومنه يعتبر هذا الأثر البيئي معيارا أساسيا استقاه النقاد ليوظفوه في نقدهم، وأصبح آلية من آلياتهم الفكرية المعرفية لتفسير تفاوت الشعراء، وذلك يرجع أيضا إلى تفاوتهم في الألفاظ النقدية التي عبروا بها عن ذلك التباين الحاصل بين الشعر السهل، والحلو الطريف، والرشيق العذب، والخفيف واللين...، فهذه التيمات التي اهتدى إليها النقاد لا تخرج من كونها تحيل إلى البيئة والجسد والأنوثة لتغطي الحس الانفعالي، ولتستميل المتلقين إليها، فالغلاف الجسدي في هذه الحالة معرّف كسطح

[1]Voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens,** p89.

[2]– ابن سلام الجمحي، **طبقات الشعراء**، ص140.

[3]– ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ص17.

تسجيل، وقد لوحظ أنّ الغلاف يتلقى بصمات، ما يطلق عليه اسم الدوال الشكلية، ويقوم بتمثيل تمظهرات نموذجية تنشأ بفعل تشويه يطال ذلك الغلاف، ويجعل من الحالات والحركات الداخلية للذوات حالات وحركات جسدية[1].

إن الوسط الخارجي للعالم الذي يحيط بالمبدع، يؤسس التركيب الصيغي الدلالي حيث يتشكل نصه بتشكله، وكذا ترتبط الذات الشاعرة بتلك التحولات الطارئة على مظاهر البيئة، وقد جاء على لسان الفرزدق:« **أرى شعرا حجازيا إذا أنجد اقشعر**»[2]، فشعر عمر بن أبي ربيعة مثلا يمثل البيئة الحجازية، وكل ما يميزها من ليونة وسهولة، وقد اختص شعره بالغزل، لذا كان مختلفا عن شعر جرير والفرزدق الممثلين للبيئة النجدية وما يتسم به شعراؤها فنيا من قوة وصلابة ومتانة وجزالة لا يحملها الشعر الحجازي.

لقد امتد الأثر البيئي عند النقاد، فراحوا يستقون مفاهيمهم النقدية منها، حيث تفاعلوا مع حيوانها وجمادها وأشيائها، وإنسانها، واستمدوا مصطلحاتهم النقدية مشبهين صفات بصفات، وأعمالا بأعمال ومن صور صنيعهم بتلك البيئة ونشاطهم فيها افترضوا أسماء عبروا بها في ميدان النقد عن عدد من الأحوال[3]، فقد ارتبط الفكر النقدي لمفهومهم السيميائي الخاص بحضور الجسد بالمؤثر البيئي؛ لأن البيئة حسب اعتقادهم تكون أحيانا هي المسؤولة عن بعض الأخطاء التي يقع فيها المبدعون، أو ما يطلق عليه النقاد اسم مآخذ الشعراء والتي تقوم على فعل اختلال التوازن الطبيعي للّغة، وما يتأتى من تركيبها، من معاني وصور بلاغية، وفي هذا اشتغل اللسانيون على التمييز بين السقطات الصوتية والسقطات الدلالية، ومثال ذلك ما روى عن النقد الجاهلي من رواية للمسيب بن علس من أنه مر بمجلس بني قيس بن ثعلبة فأستنشدوه، فأنشدهم:

ألاَ أُنْعم صبَاحا أيُّها الرَّبْعُ واسْلَم نحَييك عن شَحْط وإن لم تَكلم

---

[1]–Voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p93.

[2]– المرزباني، **الموشح**، ص 153.

[3]– الشاهد البوشيخي، **مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين**، ط1، دار القلم، 1413هـ ص71.

فلما بلغ قوله: **وقد أتناسى الهم عند ادّكاره بناج عليه الصَّيعَرية مُكْدَم**

فقال له طرفة وهو صبي كان يلعب مع الصبيان: **استنوق الجمل**[1].

فمما عيب على القول ورود لفظة الصيعرية، والتي تمثل في العرف البيئي الجاهلي ميسما لإناث الإبل، وقد لاحظ طرفة الناقد الصغير عدم انسجام اللفظة "الصيعرية" مع المتعارف عليه اجتماعيا، فالمسيب أفسد المعنى، ولم يقم علاقة بين الغلاف البيئي الخارجي وبين الغلاف التصويري الذي يود التعبير عنه، فحصل سوء توافق الجسد مع الفكر، وتلك تمثل خصائص التسجيل، حيث يتحوّل الغلاف عندما يغدو سطح تسجيل إلى واجهة تضم وجهين، أحدهما يوجه الذات، وينشأ في حال التركيز على وظيفة الاحتواء، أما الأول فإنه فيعمل على تلاحم أجزاء الأنا الداخلية، ليكون بذلك الوجه الذي ترتسم عليه حركات الأنا نحو الآخر، في حين أنّ الوجه الثاني ينهض بعرض الشكل نحو الخارج، ولذلك يهتم بتسجيل حركات الآخر نحو الأنا، وبما أنّ الغلاف هو السطح المشترك الذي يجمع بين الذات والأنا فإنّ بصمات الأنا تنشأ في الحركة الصادرة من الأنا نحو الآخر، في الوقت الذي تتجلى بصمات الذات في الحركة المعاكسة، أي الموجهة من الآخر نحو الأنا، ويقوم هذا التفاعل كشرط أساسي لتأسيس الهوية، حيث أنّ ما يتركه الآخر من آثار على الأنا ينبغي أن يكون مقروءا من الداخل كي يندمج في ذاكرة هوية الأنا، والأمر نفسه بالنسبة لهوية الآخر التي يفترض أن تكون آثار الأنا عليها مقومة من قبلها لتدخل في لحمتها، ما يدل على الصعيد التصويري على أنّ البصمات يجب أن تقرأ من خلال الغلاف(الذات/ الأنا) ولعل المثال المذكور من رواية (كافكا) الموسومة بـ"**مستوطنة العقاب**[2]♦ **la colonie pénitentiaire**، خير مثال على علاقة الجسد بالحدث الكلامي.

---

[1]- المرزباني، **الموشح**، ص 98.

♦تعرض رواية كافكا آلة، صنعت لتنفيذ العقوبات، حيث يمدد المذنب عاريا على خشبة، بعد أن يقيد بإحكام فتنقش آلاف الإبر المغروزة في لوح فوقه، وعلى بدنه بدأب نص القانون الذي تجرأ على اختراقه ليندمغ على جلده، ويدوم العقاب اثنتي عشرة ساعة، وهو الوقت الكافي ليتمكن فيها المحكوم عليه من قراءة المضمون المسجل من الداخل في غمرة من المعاناة والألم اللذين يسبقان الموت"(ينظر كتاب جاك فونتاني، الجسد والمعنى، ص90-91-92.)

[2] -Fontanille, Jacques, **Corps et sens**, p90-91-92

يطالعنا الفكر النقدي، من خلال النصوص النقدية الموجهة إلى المبدع المنفعل المثير بأشعاره للبين– ذاتية، إذ تتبني أقوال النقاد على الفكر التأسيسي للجسدنة باعتباره نظاما وعلامة تتحكم في مسالك الدلالة، وعلة إنتاجها، وكأنّ الألفاظ الدالة على الجسد تقوم بدغدغة الشعور والحس، وتثير في الجسد الحساس اضطرابا وبالتالي تبلبل الحواس، فما الشاعر إلا بدن يمثل الأنا، ومن الغلاف الجسدي يشكل أداته، وما هذا الغلاف إلا مجموعة الظروف الخارجية المتعددة الأشكال التي تثير فكر "الأنا". ويظهر السجل اللغوي في جملة تداخلاته التصويرية، ويبني أشعاره، فبين الحركة الجسدية التي تواجه غلاف العالم، وبين حركة العالم التي تفعل فعلها في الغلاف الجسدي ، يظل المبدأ السيميائي المتعلق بتأثير الطاقة في المادة ثابتا، ولا يتغير منه شيء هنا عدا توزيع الأدوار على كل من الجسد والعالم حين يوكل إلى أحدهما كل مرة دور المصدر فيما يناط إلى الآخر دور الهدف، فيحولها إلى مواضيع سيميائية ذات كيان جسدي تشهد على أثره فيها وتدلل على تعالقها به بأي شكل من الأشكال، فإنه بدوره يشخص حيالها كواجهة تنقش عليها آثارها، ويظهر كسجل يحفظ جملة ما يحقق تداخله بأجسادها.[1]

يعد الجسد الحساس هنا محورا ومركزا للتحسيس، وليس وسيطا يؤثر بحضوره وتنوعاته الانفعالية على مخططي اللغة، وإنما يمثل المحلل والملتقط لفضاءات الإحساس فيقيم تبادلا للصور السيميائية المرتبطة بحالات الروح المبرمجة في عالم الإحساس وهذا التحليل يقودنا من خلال تسوية القوة الحيوية ووضعية الجسد الخاص الحاسمة إلى قوة ووضعية جسمية لجسد آخر، فتنتج بذلك توافقات تصويرية أثناء تفاعلات الجسد العامل.[2]، ولاشك أن هذه التجليات التصويرية للجسد لم تتوقف عند حدود اللغة الواصفة الحسية التي اعتمدها النقاد، وإنما تجاوزت الحس الذاتي إلى حس آخر هو حس المبدع، إذ راح النقاد يفتشون في أشعار الشعراء عما يرضي ذائقتهم ويملأ فراغات إحساسهم فالبحث عن رقة الشعر وصلابته وسهولة اللفظ وتوعره، هو بحث عن المتعة الجسدية والامتلاء الروحي النفسي، فكيف لا وهم وصفوا

[1]-Voir, Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p58.
[2]-Ibid, p54.

اللفظ بالرشاقة والمعنى بالحلاوة والطيب، إنها في الحقيقة لغة الجسد التي «**تستنطق الأخيلة وتثير الأوهام ، وتحلق بالنفس الإنسانية بعيدا في عالم مجهول، تكتب سطوره النظرات والعبرات بعيدا عن لغة القلم والقرطاس**»[1].

نرى إذن كيف اشتغل النقاد على بيان الغلاف الجسدي في عملية الخلق التصويري الذي يكون معادلا لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي تحث الذاكرة الخطابية على تسجيله والاحتفاظ به، ليثير الخيال، حيث يؤدي التركيب اللغوي الصحيح دورا هاما في إحداث شيء من التجانس بين ما يحسه الناقد وبين ما يعبر عنه المبدع، ويبدو أنّ ابن طباطبا أوضح هذا المراد بلطف المعنى أو جماله أو حسنه فمدار الأمر عنده اللفظ اللطيف والحلو، كذلك فهو الذي يكسو المعنى جمالا، فلا معاني جميلة ما لم تكن هناك ألفاظ جميلة، حيث نجده يقول:« **والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه. كما قال بعض الحكماء: "للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه "فأما ما وصفته العرب، وشبهت بعضه ببعض فما أدركه عيانها فكثير لا يحصر عدده**»[2].

يبدو أن تأثير الشعر يكون في تكامل أطرافه واستوائه، وهذا يعني اكتمال الجسد الخاص، وما هذا الاهتمام بالأسلوب إلا محاولة لتلطيف حالة الأنا وانسجامها مع الآخر، في صورة يظهر فيها صعيد الدال اللغوي متناسبا مع المدلول، فملاءمة الألفاظ للمعاني هي في الحقيقة ملائمة لحركة البدن مع الجسد، والمعاني المتآلفة وما تؤديه الألفاظ من معان لغرض الوصول إلى تحليل فكر الشاعر، وما يقصده النقاد من الأحكام النقدية المبنية على سلم الجودة أو الرداءة تمثل بصمةl'empreinte، ذلك أنّ دور سطح التسجيل يظهر من تأسيس مخطط العبارة، وهو كذلك في علاقة احتواء...وصورة الغلاف تنقل حتما في الإشكالية الكلاسيكية للسيميائية، فالوظيفة السيميائية تقوم بالجمع بين تشاكل صعيدي اللغة

[1]– محمد رفعت زنجير، **لغة الجسد في الشعر العربي** ، قراءة أدبية بلاغية نقدية، بحث محكم نشر في مجلة التاريخ العربي، اتحاد المؤرخين النغارية، العدد296، المغرب2009، ص11.80، شبكة الألوكة، ص09.

[2] – ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 17.

: المضمون والعبارة، وألفاظ اللغة الواصفة لم تكن أبدا بريئة، فيمكن افتراض أن مفاهيم العبارة والتعبير تحيل إلى استعارة ضمنية للغلاف، الذي يتضمن المدلولات التي يعبر بها عن الدوال...وعالم المدلولات إذا تضمن تتقيد بطوبولوجيا جامعة بين المحتوى والمضمون[1].

ومن هنا أتت الرغبة النقدية في توجيه المبدع بما يجعله يتميز ويفاضل على غيره من المبدعين، بوضع أسس جمالية وأخلاقية أو ثقافية أو حتى مزيجا منها، وما يقدمه الناقد من عبارات وألفاظ واصفة يظهر فيها إعجابه بشاعر في جل شعره أو بعض من أبياته، إنما هو تعبير عن موقفه كمعجب بما تلقاه، ولأنّ« **طريقة الأديب للغة في عرض مضامينه الجيدة تحدد منزلته بين الأدباء وتعطيه السمة التي يتفوق بها على غيره أو يتخلف، والتجديد في الشعر خاصة والأدب عامة يعني القدرة على إقامة علاقات متمايزة بين الألفاظ وإذا كانت اللغة مادة الفن الأدبي، وإذا كان نبوغ الأديب أو تفوقه بطريقته في استخدام اللغة والتعامل بها فإن على الناقد أن يولي هذه الإدارة عنايته، ويصرف إليها جهده واهتمامه ليكون ذلك كفاءة لأهميتها في الأدب ومكانها منه»**[2]

وعلى هذا الأساس تعتبر مخلفات الشعراء بصمة نقشت على أجساد وأفكار النقاد فيحاول الناقد أن يضع صلة بين ذاته والذات التي أنتجت النص الإبداعي أو ذلك الجسد الآخر الذي يتلقى الإبداع، وكيف لا يعبّر الناقد عن تلك البصمة إعجابا أو اشمئزازا، تتفاعل معها جميع أعضائه وحواسيه، لقول قدامة بن جعفر «**واعلم أنّ كل مطلوب فإمّا أن يكون موجودا أو غير موجود، وأنّ الموجود إما أن يكون موجودا بالحس كالمشمومات والمذوقات والأجسام والأشكال وما أشبه ذلك، وإما أن يكون موجودا بالعقل كوجود ما غاب عنا وكوجود الجوهر والبارئ عز وجل، ما وجد بالعدل والعقل من الأشياء الغائبة التي لا تحس**

[1] Voir : Jacques Fontanille, **Corps et sens**, p92.

[2]– نعيمة رحيم العزاوي، **النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري**، منشورات وزارة الثقافة والفنون العراق، 1978، ص05.

في ذواتها، فإنها تلتقط مبادئ المعرفة بها من الحس فيعرف الجوهر بالأعراض الحمولة فيه كما يعرف ذو اللون وذو العدد»[1]

يتبين من كل ما سبق أنّ الجسد كغلاف يؤثر في الذهن ويتحكم فيه، فسلامته من سلامة الفكر ومنه تتأتى الجودة الشعرية التي ظل النقاد القدامى يؤكدون عليها، فهي أساسا جودة وسلامة الأعضاء الحسية للمبدع، فعندما تقتحم سمات الجسد أغوار النص، فإنها تدخل من نافذة العلاقات الداخلية المثبتة القائمة على الاختلاف في الشعور والإدراك، ومن ثم، فتحليل الألفاظ الجسدية وما يحيل إليها، هو السبيل الوحيد القادر على الكشف عن شكل المضمون والمؤثرات النفسية، وفهم أشكال التغيير الأهوائي، أي تحديد الاختلافات على مستوى العلاقات الموجودة بين العناصر الداخلية للذوات في علاقتها مع العالم الخارجي، فلا يتحقق حضور الذات إلا عن طريق الجسد والحساسية.

[1]– قدامة بن جعفر، **نقد النثر**، ص26.

خاتمة

سعينا في هذا البحث إلى الحفر والتنقيب في النصوص التراثية النقدية، التي كانت منهلا هاما للكثير من الدارسين والباحثين، بحثا عن التفاوتات الحسية المرتمسة على الطبقات الدلالية، والآثار الانفعالية المتفاعلة مع الحواس، بغاية رصد آلية اشتغال الحس مع الفكر وإمكانية فصل أحدهما عن الآخر.

- ووجدنا أنّ الصعوبة في تقويم العمل الأدبي راجعة إلى التنوع في إحساسات النقاد، وإلى بروز الذوق الشخصي؛ بحيث وجدنا كثيرا من النصوص النقدية الحاملة لأحكامهم انحرفت تبعا للتأثير النفسي ولانحرافات الأهواء؛ فتغلبت الذات العاطفية وتحققت صيغة الرغبة في إثبات الذات، ومنه تحوّلت بفعل إخضاع تلك الأحكام للعملية الموضوعية والتي حاولت فيها وضع قوانين عامة للأدب، وترمي إلى تطبيقها على الآثار الفنية، وجدنا أنه ما توافق مع تلك القواعد وتماثل مع الحس الذاتي كان جيدا، وما تعارض كان رديئا مستهجنا، وفي هذا الموقف تحولت الرغبة إلى حالة إشباع للذات واكتمال المعرفة.

- إذا كانت الدراسات السيميائية السابقة مع غريماس قد أقصت الذات، بالتركيز على البنية السردية الخطابية سطحا وعمقا، فإن سيمياء الأهواء والتوتر قد أعادتا الاعتبار للذات والأهواء والانفعالات والحساسية، ومن ثم فقد اهتمت بالوعي الإدراكي في علاقته بالمقصدية الشعورية، كما اهتمت بالجسد والغلاف الجسدي، وكل التجليات التعبيرية الدالة عليه، وهذا هو الذي يجسد الأبعاد السيكولوجية الشعورية واللاشعورية وصفا ودراسة وتحليلا، وهو ما مكننا من دخول أغوار النقد العربي القديم، وإعادة توصيفه بلغة جديدة هي لغة سيمياء الأهواء

- لقد كان هدف من دراسة تجلي جمالية الحس الشعوري الذاتي الوصول إلى حقيقتها ومعرفة أطوارها الجمالية والدلالية في النصوص، وأن العالم الحسي مرتبط بالذات الإنسانية، وما يجري حولها، وما تتلقى من معارف وآراء، إنه سعي إلى تحقيق الذات وجودها بالفعل، وقد اختزنت الذاكرة النقدية العربية ذلك كله بطرائق مختلفة ومتنوعة لغة وجمالا وبلاغة، توجه العقل والفهم، في أمثلة استيقت من الأحكام النقدية.

- اعتمد النقاد على حاسة أساسية هي الذوق المعنوي، الذي يقوم على تحريك الذات وتحويلها إلى ذات معرفية، فالذوق لا غنى عنه أثناء العملية النقدية، ومرده إلى أصالة الحاسة الفنية، ومنه إمكانية تشغيل الحواس الأخرى، كما تتدخل الدربة والمران، والقريحة والتثقيف، فيكون الإحساس مصدرا مشروطا للمعرفة، ومهيئا رئيسي لإدراك بلاغة العاطفة، فترتقي الذائقة من الشكل الحسي إلى العقلي، فالروحي، وتسمو النفس وتصفو.

- اتسمت الأحكام النقدية بطابع حركي وببعد امتدادي عبر الزمكان، حيث مازالت المصنفات النقدية التراثية تحتكر الساحة البحثية، حيث مازالت تفتح سبلا جديدة ومعاصرة للتعامل معها والتفتيش في خباياها الفنية والجمالية، وتألف الإدراك الحسي الجمالي من ثلاثة أنواع تركيبية إدراك حسي انعكاسي، يوطد العلاقة بين الذات وجسدها الخالص، وإدراك حسي متعد يوطّد العلاقة بين الذات والموضوع، وإدراك حسي متبادل يوطد العلاقة بين الذوات.

- وجدنا أنّ الذات الناقدة لا تثبت وجودها إذا لم تتلق الذات المبدعة الشاعرة، فيتم التقاء الذوات حسيا أوجسديا، وتتلاحم المقاصد والأغراض، أو تتنافر وتتباعد، والناقد يحاول إقناع الشاعر باحترام القواعد والنظم، فنراه يبحث في تلك القصائد عما يولد المتعة، والتي سرعان ما تزول لتعود تلك الذات إلى حالة إدراكها الطبيعي، التي يغلب عليها الوعي الحسي ويحكمها التفكير العقلي، وهذا ما تعكسه منظومة المصطلحات النقدية وتقصي نهج عمود الشعر في أشعارهم.

- استلزم التحليل الوقوف عند المستوى الدلالي التوتري للنصوص النقدية، وبالتالي الاستعانة بالمعاجم لمعرفة الدلالات الخاصة ببعض الألفاظ وإسقاطها على مفاهيم الشدة والامتداد أو القيم

- لقد أدرك النقاد أن الذوق لا مفر منه في العملية النقدية، خاصة إذا تشاكل وتراسل مع الحواس الأخرى، فتنتج لذة وحلاوة تماثل لذة العسل، وعطر المسك، وليونة الملمس، وخفة السمع، بحثا عن تبادل شعوري بين طرفي العملية التواصلية، تنمو فيها الذات الناقدة الحساسة وتأخذ موضع الذات المبدعة.

- حاول النقاد العرب القدامى قياس درجة التحوّلات الحسية وتتبع العالم المحسوس للشعراء، من خلال توظيف لغة واصفة حسية، تشابه تلك المعروفة عند الشعراء، فتشكلت قوة الشعور عند الذات الناقدة الهووية كإيقاع حسي، مثلما تمكنا من تمثيل الألوان الشعرية على مخططات الانفعال، من حالات الطرب، والشوق، والغضب، والطمع، والوفاء، والهجاء... فوجدناها تتجاذب بين محورين هما الانبساط والاسترخاء من جهة، أو الانقباض أو الوتر من جهة أخرى.

- تبين من خلال تحليل تيمتي الطبع والتكلف، أنّهما تحيلان إلى اختلاف الطبائع والأمزجة بغض النظر عن النسق الثقافي الذي يؤدي دورا لا يستهان به في تحديد هذا الاختلاف، حيث وجدنا أنّ ابن قتيبة مثلا يقول:إنّ للشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف فكان الطمع والطرب، والرغبة والرهبة كحالات نفسية ترافق الذات بين عالمين: عالم الأهواء والانفعالات والمشاعر من جهة، وعالم الأشياء والموضوعات الخارجية من جهة ثانية، فاختلاف أحوال الشعر هو اختلاف الطبائع وتركيبة الخلق كما قال القاضي الجرجاني.
- حاولنا من خلال تحليل تيمتي الطبع والتكلف رصد مختلف التحولات التي تخضع لها الذات والأشياء على حد سواء، وحاولنا قياس درجة الحسي أو الشعوري والمدرك، وتعداد شدته وقوته وطاقته وعمقه في علاقة بالسياق الفضائي زمانا ومكانا ومسافة وكمية. وبتعبير آخر حاولنا إخضاع الجانب الوجداني والذاتي والانفعالي والجسدي للذات الفردية الراغبة في تحقيق الجودة لما هو خارجي (ذات المعرفة)، والذات الجماعية التي تقيّم العمل استحسانا أو استهجانا في ضوء معايير صيغة الذات.

- أشار النقاد العرب إلى معنى العاطفة والانفعال، رغم أنهم لم يضعوا لمعناها اللفظ الاصطلاحي المعروف في المفهوم المعاصر، فمثّل هذا المعنى حاولوا من خلاله تفسير الفن والإبداع، وآلية تحقيق الجودة الفنية، وهو سبب من أسباب بروز الرونق والطلاوة، وشرف المعاني في شرف العاطفة، فانعدام العاطفة يعني جفاف الشعر والنقد معا، فهي التي تبعث في الذات (الناقد، الشاعر) نشاطا وبهجة، حيث تبدو آثاره على الجسد الحساس، وعن طريقه يتوافق

الحس والإدراك، ومنه يتم تحقيق التوافق والتوازن بين العالم الخارجي(الظروف الثقافية والطبيعية والدينية) والعالم الداخلي للذات(الشعور والحس والإدراك) .

- تتفاعل الأشكال التعبيرية مع العالم الإدراكي للذات، فتولّد أشكال لغوية متميزة، إنها صورة لشدة العاطفة التعبيرية عند النقاد؛ وهي استجابة لرغبة تحويل ما هو غير مرئي من النفس إلى ما هو مرئي، فتجلت اللّغة الحسية، وتحولت دلالات العاطفة إلى دلالات بلاغية، ففي اشتمال كلام النقاد وكلام الشعراء على عنصر التخييل، –المجاز مثلا أبلغ من الحقيقة، وأحسنه موقعا في القلوب والأسماع– دليل على اختلاط قواعد البلاغة ومجال الخلق الأدبي، حيث أصبحت مقولة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، هي مطابقة الكلام للحالة النفسية للذات، فالمقتضى هو الشرط المناسب الذي تعيشه الذات المتكلمة، ومنه تصبح بلاغة الكلام هي بلاغة العاطفة، ويمكن أن نقيس الأهواء والانفعالات والمشاعر والأحاسيس سطحا وعمقا، ونرصد درجة التوتر الدنيا والقصوى في مختلف تغيراتها الدلالية، والأسلوبية، فالطبع والتكلف مثلا هي تمثيلات نفسية شعورية وصورة لتنوع مظاهر الحساسية، والوجدان، والشدة، والطاقة، والقوة... والنفس الناقدة شديدة الأنس، وسريعة التأثر لتيمة الطبع، فترتاح وتنبسط لإثباته، وهي شديدة النفور وثقيلة الانجذاب نحو تيمة التكلف، فتنقبض وتتوتر بسبب التخلي عنه.

- امتازت النصوص النقدية التراثية بأنها، في حقيقة الأمر صورة سابقة لفكر ونتاج نقاد ما بعد الحداثة؛ فهي أحكام تمكّن من خلالها النقاد التمثيل للحياة النفسية، والغوص في هذا العالم الشعوري المعقد للذات، فرأينا من الشعراء والنقاد القدامى كلاهم قد عبّروا عن تجربة شعورية في صورة حسية موحية جمعت بين الذات والأشياء، وانفتحت فيها النفس على ذات الأنا والذات الجماعية لأخرى، ومن ثم على المرجع الثقافي الطبيعي؛ فهي حالة تطورية مركبة وقياسية، تحيل إلى تجليات التوتر قوة وضعفا، وإلى مجموعة من القوى النفسية العاطفية ارتسمت بفعل اللغة الواصفة في الخطابات، وفي مختلف الظواهر التعبيرية في ضوء معايير الشدة والمدى والنغمة والإيقاع، عبر مستويين متكاملين ومتداخلين هما: المضمون والتعبير.

- استلهم النقاد أغلب الألفاظ النقدية من العالم الحسي كاللطافة والبشاعة، والحلاوة، كمعجم نقدي يرافقه أثناء عملية التذوق، فولّدت مجموعة من العلامات: منها إشارية ومنها لغوية ومنها إيمائية ومنها حواسية، وكلها انبعثت من تصورات وإدراكات الناقد العربي جراء احتكاكه بالعالم الخارجي، إنها مدركات حسية تشكلت في فكره، تم تحويلها إلى مجموعة من الصور، فهو نقد ذوقي نابع من القيم الاجتماعية والثقافية، تجلى تأثير الطبيعة فيه بشكل خاص.

- كما استطاع الخطاب النقدي أن ينبه إلى أهمية العالم الحواسي، وفاعلية لغة الجسد في صياغة الدلالة، حيث شكلت التعبيرات الحواسية جسرا عابرا للتأثير على الإدراك الحسي المعرفي، وتفعيل الفضاء العاطفي؛ فوجدنا أنّ أثناء استحضار التشكيلات الأهوائية لعالم الحس ظهرت العديد من الآثار الدلالية الأهوائية، من هزة وارتياح وطرب واستحسان، كحالات توترية تدل على الأريحية النفسية.

- يقوم العالم المحسوس في التراث النقدي على أبعاد أساسية هي: البعد النفسي، والبعد الفيزيولوجي، والبعد الإدراكي، وحتى المنطقي، وقد تداخلت هذه الأبعاد فيما بينها في أحكام النقاد وانعكست من خلال تشكيل جمالي للّغة والمعطيات الإدراكية الحسية الواصفة، والبلاغية ليستهدف الناقد في الأخير التأثير في نفس المتلقي، واستمالته، لذلك ربط بين العملية الشعرية بقوى الشاعر الخيالية والتي تعتبر أداة تعكس تجربته الشعورية، ولأن اللغة عبارة عن قدرات ذهنية تمكن من التواصل والتفاعل مع نفس المتكلم ومحيطه.

- يعد الجسد نتاجا ثقافيا، اجتماعيا، وخطابا تفاعليا تواصليا، وبنية علامية يأخذ بعده الدلالي من خلال المواضعة الاجتماعية، داخل الثقافة الواحدة، ولقد أكد النقاد على أثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في تحديد قوة الشعر أو ضعفه، فالخواطر كالينابيع يُستقى منها شيء بعد شيء، ويشترط على الشاعر إذا أراد أن يكون فحلا أو يلحق بالفحول صحة وسلامة الجانب الفيزيولوجي، وتحاشي كل ما يعيق الفصاحة الشعرية، ذلك أن السمع لا يتقبل إلا اللطيف من الكلام وأنه يقلق من الحوشي الغريب، والعين تألف الحسن وتنفر من القبيح، والأنف يرتاح للطي وينغز للمنتن.

- لقد كان للإدراك دور في تشكيل الصورة الذهنية عند النقاد القدامى، حيث أشاروا إلى أنواع مجالات اشتغاله؛ وهي الفهم والإفهام، الإيجاز، التصور والخيال، فلم يستطع الناقد مغادرة الأشكال التعبيرية الدالة على الذوق الشخصي، فاتخذ من اللغة الواصفة الحسية سبيلا للإشارة إلى آلية تدخل الجسد في تشكيل المعنى، فالمعنى الدال على الجسد يقف في مقابل الشعور والعاطفة، لذا وقفوا في تحليلاتهم النقدية عند مختلف التحولات الداخلية والخارجية التي تحدث أثناء التلقي والاستجابة لمؤثرات بيئية وطبيعية.
- أخيرا لا يزال النقد العربي القديم بحاجة إلى النظر، وإعادة النظر في أسسه، وقيمه وتطبيقاته وموضوعاته، وأفكاره، بقصد إحيائه والكشف عن مقوماته، وقيمه، وتمييز جيده من رديئه، وعلى ضوء ما استفدنا من المفاهيم والإجراءات النقدية المعاصرة فإنه كان علينا تجاوز الحواجز الفنية والعقلية التي حالت بيننا وبين الانتفاع بهذا التراث وإثرائه، وفي مثل هذا الموقف يقول إحسان عباس عند تأليف كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب: «**شعوري بأن النقد عند العرب في حاجة إلى استئناف في النظر والتقييم إذا أنا قرأت ما كتبت عنه من مؤلفات حديثة وإحساسي وأنا أقرأ الكتب النقدية المختلفة التي كتبها الأسلاف أن فيها ما يستحق بذل الجهد ليعرض ذلك النقد بأمانة وإنصاف**» (تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص137)؛ ومن ثمّ لا يعدّ ما قدّم في ثنايا هذا البحث نتائج نهائية يقينية، وإنّما هي مجرّد قراءة من زاوية، وتبقى زوايا أخرى يمكن أن تتحوّل مستقبلا إلى فضاء تنطلق منه دراسات جديدة.

كل ما نرجوه من الله العلي القدير أن يكون بحثنا هذا في عداد الأبحاث التي تتطلع إلى مكانتها في الدراسات النقدية التراثية، وأن يسد ربما ثغرة في المكتبة العربية.

وأنّ ليس للإنسان إلا ما سعى.

والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المصادر والمراجع باللغة العربية:

أ-المعاجم:

1. محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، **المعجم الوسيط**، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، لبنان 2005.
2. أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، الجزء1، من الألف إلى الذال، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989.

ب-الكتب:

1. إبراهيم صدفة، **النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي**، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2011.
2. ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير التحبير، صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، د ط، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، دت.
3. ابن الأثير، **المثل السائر، ج1**، ج2، ط2، قدم له وحققه وشرحه أحمد الحوفي بدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، 1983.
4. ابن سناء الملك، **فصوص الفصول وعقود العقول**، تحقيق محمد عبد الجواد، ط1 مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، مصر، 2005.
5. ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1972.
6. ابن فارس، **الصاحبي في اللّغة**، تحقيق نويهي، بيروت، 1964.
7. ابن وهب، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق حفني محمد شرف، مصر 1969.
8. أبو اسحاق الحصري القيرواني، **زهر الآداب وثمر الألباب**، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، المكتبة التجارية لمصر،
9. أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

10. أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج2، ط1، دار مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 2013.

11. أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، 1979.

12. ـــــــــــــــــــــ، **نقد النثر**، د ط، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1982.

13. أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي البصري، **الموازنة بين شعر أبي تمام وأبي عبيدة البحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، ط 04، ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة، دت.

14. أبو القياس أحمد بن يحي بن ثعلب، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التواب، ط2 مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990.

15. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، **الحيوان**، شرح وتحقيق يحي الشامي المجلّد الأول 1-3، ط3، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1990.

16. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ،**البيان والتبيين**، قدم له وبوّبه وشرحه علي بوملحم، المجلد الأول، دط، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2007.

17. أبو علي، أحمد بن محمد المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. تحقيق أحمد أمين، عبد السلام هارون، ج1، ط1، القاهرة، 1951.

18. أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، الجزء الأول، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت.

19. أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج2، ط2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1992.

20. أبو هلال الحسن بن عبد الله سهل العسكري، **كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"** تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، د ط، المكتبة العصرية بيروت، دت.

21. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، **مفتاح العلوم**، حققه وقدم له عبد الحميد الهنداوي، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت 2014.

22. ـــــــــــــــــــــ، **مفتاح العلوم**، حققه وقدم له عبد الحميد هنداوي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971.

23. أحسن مزدور، **مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية**، ط1، مكتبة الآداب القاهرة، 2005.

24. أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر مصر، 1996.

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

26. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، ج1، ج2، ج6، تحقيق مفيد محمد قميحة، دون طبعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983

27. أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1972.

28. أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط2، دار المعرف، مصر 1978.

29. أحمد يوسف، **السيميائيات الواصفة**، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ط1منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

30. ـــــــــــــ، **القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة**، ط1، لبنان، 2007.

31. ـــــــــــــ، **سيميائيات التواصل**، وفعالية الحوار، مخبر السيميائيات، جامعة وهران، الجزائر، 2004.

32. الأخضر جمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999.

33. ادريس بلمليح، **الرؤية البيانية عند الجاحظ**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

34. إدوارد ج. موراى، **الدافعية والانفعال**، ترجمة أحمد عبد العزيز سلامة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1988.

35. أدونيس علي أحمد، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989.

36. ألجيرداس جوليا غريماس، جاك فونتاني، **سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات الروح**، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب الجديد ، المغرب 2010.

37. أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996

38. آمنة بلعلى، **خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة**، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2014.

39. ـــــــــــ، سيمياء الأنساق، **تشكلات المعنى في الخطابات التراثية**، دار النهضة العربية، 2013.

40. برنار توسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق المغرب، 2000.

41. بوجمعة شتوان، **بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي**، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2007.

42. توم بتموز، **مدرسة فراكنفورت**، ترجمة سعيد هجرس، دار أويا، دار الكتب الوطنية ليبيا، ط2، 2003.

43. جابر عصفور، **نظريات معاصرة**، الأعمال الفكرية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الإسكندرية، مصر، 1997.

44. جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ترجمة على أسعد، ط2 ، دار الحوار، سوريا، 2010.

45. جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظر، دار توبقال للنشر، المغرب.

46. حبيب مونسي، **نظريات القراءة في النقد المعاصر**، منشورات دار الأديب، الجزائر 2007.

47. حسن السماهيجي وآخرون، مؤلفون عرب، **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، دراسات ونقد**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2003.

48. حسن الطبل، **المعنى الشعري في التراث النقدي**، ط2، دار الفكر العربي، 1998.

49. حمادي صمود، **فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في البلاغة الغربية من أرسطو إلى اليوم**، المطبعة الرسمية، تونس.

50. رحمن غركان، **مقومات عمود الشعر- الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.

51. رولان بارث، **النقد والحقيقة**، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة 03، ط1، مركز النماء الحضاري، الإسكندرية مصر، 1994.

52. الشاهد البوشيخي، **مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين** ط1، دار القلم، 1413هـ

53. شريبط أحمد شريبط، **الأدب الجزائري، من الإنطباعية إلى التفكيكية، الأدب الجزائري في ميزان النقد**، أعمال الملتقى الوطني الثاني، المطبعة المركزية، معهد اللغات والأدب العربي، جامعة عنابة، الجزائر، 1993.

54. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، العصر الجاهلي، مصر، 1960.

55. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ج1، ط1، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1960.

56. عادل فاخوري، **علم الدلالة عند العرب**، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1985.

57. عباس بيومي جلال، **الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه**، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.

58. عبد الرحمان بن خلدون، **المقدمة**، ط1، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة.

59. عبد الرحمن عفيف، **الأدب الجاهلي في أثر الدارسين**، قديماً وحديثاً، دط، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمَّان، دت.

60. عبد الرؤوف أبو أسعد، **مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي**، ط1، دار المعارف، القاهرة.

61. عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ط2، دار النهضة العربية، بيروت 1972.

62. عبد العزيز لحويدق، **نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية**، من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع– عمان، 2015.

63. عبد القادر الغزالي، **اللسانيات ونظرية التواصل**، ط1، دار الحوار، سوريا 2003.

64. عبد القادر فهيم الشيباني، **معالم السيميائية العامة**، ط1، الجزائر، 2008.

65. عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991.

66. ــــــــــــــــ، **دلائل الإعجاز**، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد التنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.

67. عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد**، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، 2005.

68. عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض، تفسير ومقارنة**، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

69. علي مهدي زيتون، **الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب وبحوث أخرى**، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2011.

70. الفارابي، **كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة**، تح، ألبير نصري نادر، ط4، دار المشرق، بيروت، 1982.

71. فاطمة الوهيبي، **المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات**، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005.

72. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطةبين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دط، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دت.

73. ماجدة حمود، **علاقة الإبداع بالنقد الأدبي**، دراسات نقدية عربية "19"، إشراف زهير الحمو، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

74. ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهيرمينوطيقا الفلسفية عند غادامير، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.

75. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر مراجعة نعيم زرزور، ط2، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2005.

76. محمد الصادق عفيفي،**في النقد التطبيقي والموازنات**، مكتبة الخانجي، القاهرة 1978.

77. محمد بن سلام الجمحي، **طبقات الشعراء**، مع مقدمة تحليلية للكتاب، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي دط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت.

78. محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**، دط، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 2002.

79. محمد شحرور، **الكتاب والقرآن، قراءة معاصرة**، الأهالي للنشر، سوريا.

80. محمد طواع، **مقاربة التأويل التقني للفكر**، إفريقيا الشرق– لبنان، 2002.

81. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع مصر، 1947.

82. محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة، مصر القاهرة، دت.

83. ـــــــــــــ، **الأدب وفنونه**، ط2، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2002.

84. المرزباني أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى ، **الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع منصناعة الشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، دط، دار الفكر العربي، مصر، دت.

85. مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات**، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2002.

86. مصطفى درواش، **المنظومة النقدية التراثية**، وجه ومرايا، ط1، دار ميم للنشر الجزائر، 2014.

87. ـــــــــــــــ، **خطاب الطبع والصنعة**، "رؤية نقدية في المنهج والأصول"، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2005.

88. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، كلمات هنداوي، جمهورية مصر العربية، مصر 2013

89. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، **في النقد الأدبي عند العرب**، مكة للطباعة، القاهرة، 1998.

90. النابغة الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد إبراهيم، دار المعارف، مصر.

91. نعيمة رحيم العزاوي، **النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري** منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978.

92. الولي محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990 .

ج-المجلات:

1. أحمد قضاة، **الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج25، ع2، 1998.

2. أمير اسكندر، **منهج النقد الإيديولوجي** ، مجلة الفكر المعاصر، مج 4، ع 22، 1966.

3. تمام حسان، **المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة**، مجلة الفصول، العدد 3/ 4، 1987،

4. جون دبوا، **إبداعات علمية**، العدد316، فبراير1999.

5. عبد العالي بوطيب، **مقال الكتابة النسائية**، الذات والجسد، مجلة كتابات معاصرة، العدد 59، المجلد15، بيروت،2006 .

6. محمد الولي، **مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، العدد 2، المجلد40، أكتوبر–ديسمبر، الكويت،2011.

7. محمد رفعت زنجير، **لغة الجسد في الشعر العربي** ، قراءة أدبية بلاغية نقدية، بحث محكم نشر في مجلة التاريخ العربي، اتحاد المؤرخين المغاربة، العدد296، المغرب2009، شبكة الألوكة.

8. **محاورات مع النثر العربي**، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

ثانيا– باللغة الفرنسية:

1. Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, **Sémiotique des passions**, édition du Seuil, Paris, 1991.
2. Algirdas Julien Greimas, **Sémantique structurale**, Larousse, Paris, 1966.
3. Algirdas Julien Greimas,**Sémiotique figurative et sémiotique plastique, Documents du groupe du recherche sémio- linguistiques**, EHESS-CNRS, Institut National de la langue francaise,VI,GO, Paris 1984.
4. Denis Bertrand : **Précis de sémiotique littéraire**, Nathan HER, Paris, 2000.
5. Driss Ablali, **La sémiotique du texte, du discontinu au continu**, l'harmattan, paris, 2003.
6. Grignaffini G, **pour une sémiotique du goût**: **de l'esthésie au jugement**, in nouveaux acte sémiotique pulin, université de limoge, Paris 1998.
7. Herman Parret, **les passions(essai sur la mise en discours de la subjectivité)**,pierre Mardaga éditeur, France 1986.
8. Jacques Fontanille, et Claude Zilberberg**, tension et signification**. Mardaga, Belgique, 1998.
9. Jacques, Fontanille et Eric Landowski, **nouveaux acte sémiotique,** édition pulim, presse universitaire de limoges, France 1999.

10. Jacques, Fontanille, **soma et séma, figure du corps,** Maisonneuve et Larose, Paris, 2004.
11. Jacques, Fontanille, **Sémiotique du Discours**,Collection : Nouveaux Actes Sémiotiques, Presses Universitaires de Limoges, Paris, 1998.
12. Maurice, Merleau Ponty, **Phénoménologie De La Perception,** Gallimard, Paris 1945.
13. Paolo Fabbri, **Le tournant sémiotique**, collection forme et sens sous la direction de Jean-Jacques Boutaud, Hermes science, Lavoisier, paris, 2008.
14. Roland Barthes, **Essais Critiques, Colloque Tel Quel**, édition le seuil, Paris, 1964.

ثالثا: مواقع الأنترنت:

1. جميل حمداوي، **سيميوطيقا التوتر بين النظرية والتطبيق**، شبكة الألوكةwww.alaluka.com
2. جميل حمداوي، **الإتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية** في الثقافة الغربية، الألوكة www.alalukah.net.
3. Jacques Fontanille, **Mode du sensible et syntaxe figurative,** http:/www.unim.fr.pages perso /jacques fontanille/ textes pdf /Modes sensible. 1998-2000. pdf.

الفهرس

مقدمة 1

الفصل الأوّل

اللغة الواصفة في التراث النقدي

المبحث الأوّلالتمثيلات المعجمية المشكلة للعالم الحسي..... 14

تمهيد 15

المبحث الأوّل:التمثيلات المعجمية المشكّلة للعالم الحسي 19

1-العالم الحسي قانونا للشعر والنقد 19

2-ايحاءات المعجم النقدي على العالم الحسي 29

المبحث الثاني:تشاكلالعالمالنفسي والحواسي في توجيه الوعي النقدي 68

1-سميأة الذوق عبر تراسلالحواس 69

2-السماع وسيطا لفهم النص وقبوله 96

الفصل الثاني

اشتغال الفضاء المزاجي ودوره في تشكل الحكم النقدي

تمهيد 115

المبحث الأول: الفعل النقدي: من الإحساس إلى المعرفة..... 104

1-بناء العالم الحسي على المقولات الدلالية.....117

2-سلطة الاجتماعي في تقييم الذات.....130

المبحث الثاني:الشعر تجسيدا للكينونة.....148

1-ثنائية الطبع والصنعة كوسائط لتمثيل الأثر الحسي.....148

2-دور الكفاءة في تحقيق الحكم النقدي 168

الفصل الثالث

السيرورة السيميائيةللتجربة الحسية في المنظومة النقدية

تمهيد 188
المبحث الأول:الفعل الإدراكي كحدث جمالي، ودوره في توجيه البعد البلاغي.....189
1-تأسيس الحكم النقدي على البعد الإدراكي والمعرفي.....189
2-تمثيل الرؤية والبصيرة باعتبارهما فعلا إدراكيا 213
3-الحكم النقديحدثإبلاغي وإمتاعي 223
المبحث الثاني:جسدنة نظام الفكر النقدي العربي 231
1-توارد صور الجسد في الفكر النقدي 231
2-جسدية المعرفة النقدية 244
خاتمة 256
قائمة المصادر والمراجع.....263
الفهرس 274

ملخص:

يطرح هذا البحث إشكالية حضور العالم المحسوس في التراث النقدي العربي، هذا التراث الذي لا يزال بحاجة إلى النظر في أسسه وقيمه وموضوعاته، وإعادة قراءته على ضوء المفاهيم والإجراءات النقدية المعاصرة فالممارسة النقدية قبل أن تكون نشاطا فكريا وذوقيا فإنها نشاط إدراكي حسي، تتفاعل فيه مجموعة من الانفعالات والأهواء، وتمثلها الذات الشعورية انجذابا لنشوة فتحكم بالجودة للعمل الأدبي، أو الشعور بالإحباط الحسي فتستهجنه.

انصب اهتمامنا في هذا البحث على دراسة مختلف الظواهر العاطفية المتدخلة في الذائقة النقدية، هذه الظواهر التي تتميز بانسيابها في الزمان والمكان فتتشكل بذلك لغة واصفة تتراءى عبر تلك الأحكام والنصوص النقدية بتنوعها وتنوع قائليها، ولقد قادنا التقصي عن البعد العاطفي في هذه النصوص إلى استجلاء عدد كبير من الآثار الدلالية الشعورية فتحولت حاسة الذوق من عالمها الحسي اللامرئي إلى عالم مرئي في معايير الشدة والتوتر، النشوة والإحباط، الاتساع و الإيقاع الحسي، تعبر عنها بلغة الحلاوة والطلاوة، الرشاقة والليونة، فتقوم على جدلية القوة العاطفية والمدى الإدراكي، فيصبح الناقد طرفا رئيسا في إنتاج المعرفة واستنطاق الظاهرة الإبداعية وصفا وتحليلا ومقارنة ولتتجاوز الحواجز النفسية إلى العقلية.

الكلمات الدالة:

حضور العالم المحسوس، التراث النقدي، النشاط الفكري، نشاط إدراكي حسي، الانفعالات، الأهواء، الذات الشعورية.

Résumé

Cette recherche pose la problématique de la présence du monde matériel dans le patrimoine critique arabe, qui nécessite la révision de ses fondements, ses valeurs et ses thèmes, et sa relecture à l'ombre de concepts et procédures critiques contemporaines. Avant qu'elle soit une activité intellectuelle et gustative, la pratique critique est une activité perceptible où une multitude d'émotions et de passions entrent en interaction, que le sujet émotif représente sous l'effet d'une exaltation, considérant l'œuvre littéraire comme bonne, ou décevante sur le plan émotionnel et la désapprouver.

L'attention est portée dans la présente recherche sur l'étude des différents phénomènes émotionnels interdépendants dans le goût critique, phénomènes caractérisés par un flux spatio-temporel dont résulte un métalangage qui se voit à travers ces divers jugements et textes critiques. L'exploration de la dimension émotionnelle dans ces textes nous a menés à l'élucidation de nombreux effets sémantiques émotionnels. Le sens du goût est ainsi passé de son monde sensuel invisible à un monde visible, suivant les critères de l'intensité et la tension, de l'extase et la déception, de l'expansion et du rythme sensuel, exprimés par un langage de douceur, de beauté, d'élégance, de souplesse, pour ainsi se fonder sur la dialectique de la force émotive et l'empan perceptif. Par ce fait, le critique devient une partie principale dans la production du savoir et l'interrogation du phénomène littéraire, que ce soit sur le plan descriptif, analytique ou comparatif, afin de dépasser les barrières psychologiques et atteindre les barrières mentales.