كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Scienices
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

أنساق

ANSAQ

مجلة دولية علمية محكمة - يصدرها قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر

International Scientific Journal issued by The Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences - Qatar University

المجلد 1
العدد 0
يناير 2017

كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

مجلة علمية دولية محكمة

تصدر عن قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر

المجلد الأول

العدد التجريبي - ينـاير 2017

المجلد الأول : العدد التجريبي
يناير 2017م
لوحة غلاف العـدد للفنان : سلمان المالك
شـعار اســم أنساق بخـط : إبراهيم أبو طوق

للمراســلات

قطر – الدوحة، ص ب 2713 جامعة قطر كلية الآداب والعلوم – قسم اللغة العربية – مجلة أنساق
المراسلات باسم رئيس التحرير
البريد الإلكتروني للمجلة : ansaq@qu.edu.qa
هاتـف رقــم : 6441–4403–974 + 4823–4403–974 +
فاكس رقـم : 4501–4403–974 +
رقم الإيــداع : 445/2016

مجلة علمية دولية محكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر

❁ الإشراف العام ❁
الدكتور راشد أحمد الكواري
عميد كلية الآداب والعلوم

❁ الرئيس التنفيذي ❁
الدكتورة مريم النعيمي
رئيس قسم اللغة العربية

❁ رئيس التحرير ❁
د. عبد القادر فيدوح

❁ مدير التحرير ❁
د. أحمد حاجي صفر

❁ الهيئة الاستشارية ❁
د.حمد بن عبد العزيز الكوّاري (قطر)
د.علي الكبيسي (قطر)
د.عبد العزيز عبد الله تركي السبيعي (قطر)
د.معجب العدواني (السعودية)
د.علي أبوزيد (سوريا)
د.عبد الله العشي (الجزائر)
د.فاضل عبود التميمي (العراق)
د.سعيد يقطين (المغرب)
د.شكري المبخوت (تونس)

❁ هيئة التحرير ❁
د. هيا محمد الدرهم
د. حافظ إسماعيلي علوي
د. رامي أبو شهاب
د. رشيد بوزيان
د. عبد الحق بلعابد
د. علي فتح الله
د. عمرو محمد فرج مدكور
د. محروس بريك
د. محمد لطفي اليوسفي
د. محمد مصطفى سليم
د. محمود كحيل

قواعد النشر في المجلة

- تنشر المجلة البحوث العلمية الرصينة باللغة العربية في حقل الآداب والعلوم الإنسانية.
- تخضع البحوث المنشورة للتحكيم على نحو سري.
- يجب ألا يقل عدد كلمات البحث عن 4000 كلمة، ولا يزيد على 8000 كلمة.
- ترسل البحوث باسم رئيس التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة.
- ضرورة مراعاة كتابة البحث وفق ما يلي:

1. عنوان البحث باللغة العربية
2. اسم الباحث باللغة بالعربية
3. عنوان الجامعة، أو العنوان الخاص باللغة بالعربية
4. البريد الإلكتروني
5. ملخص البحث باللغة العربية (في فقرة لا تقل عن عشرة أسطر، ولا تزيد على عشرين سطرا).
6. الكلمات المفاتيح باللغة بالعربية (في حدود سبع كلمات).
7. تكتب كل المعلومات السابقة في صفحة مستقلة باللغة الإنجليزية.

- توضع الهوامش في أسفل كل صفحة، وتكون مربوطة بشكل آلي مع المتن. كما يبدأ ترقيم الهوامش عند بداية كل صفحة جديدة.
- إذا تكرر ذكر المرجع في الصفحة نفسها، يشار إليه بـ «المرجع نفسه».
- توثق الإحالات على النحو الآتي: يذكر اسم المؤلف العائلي، فالشخصي، عنوان الكتاب أو المقال، الصفحة. (على أن يوثق المرجع بشكل كامل في لائحة المصادر والمراجع ويكون ذلك على النحو الآتي: اسم المؤلف، عنوان الكتاب أو المقال، الجزء/ أو العدد، الطبعة، مكان الطبع، تاريخ الطبع.

فهرس أنساق

استهلال أنساق

كلمة الدكتور راشد أحمد الكواري، عميد كلية الآداب والعلوم. 9

كلمة الدكتورة مريم النعيمي، رئيس قسم اللغة العربية. 11

تقديم : د. عبد القادر فيدوح 13

متون أنساق

بلاغة النص النثري العربي القديم : المبادئ والمكونات د. محمد مشبال 19

بلاغة النقد : النص النقدي خارج خطابه د. عبد الله العشي 51

النص في التراث النقدي عند العرب مفاهيمه، وإبدالاته د. يوسف الإدريسي 69

قراءات أنساق

بنية الاعتراض في الشعر العربيِّ القديم د. سالم عبد الرب السلفي 99

ظاهراتيّة الصّورة الشعريّة في النصّ العربي القديم د. رانية شريف العرضاوي 123

كلمة الدكتور راشد أحمد الكواري

عميد كلية الآداب والعلوم

أنْ تضعَ بين يدي القارئ هذا الإصدار العلمي المحكم الذي يقدمه قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم في جامعة قطر، فإن ذلك يعني أن غايتك هي الإسهام في إضافة رافد بحثي رصين؛ يعزز من مكانة البحث العلمي من جهة، ثم لعله يلبي طموحات جامعتنا على المستوى الأكاديمي من جهة أخرى، ولاسيما مع ما نلمسه في ما تُحققه جامعة قطر من مكانة علمية أكاديمية عالية في تصنيفات متعددة؛ إذ حلت ضمن قائمة أفضل 600 جامعة على مستوى العالم في تقرير تصنيفات التايمز للتعليم العالي (THE) للجامعات العالمية 2017/2016م، فكان من الطبيعي بالنسبة إلينا أن نكون على مستوى هذا الطموح في أقسامنا وبرامجنا الأكاديمية.

إن هذا العدد التجريبي لمجلة (أنساق) يسعى إلى تعزيز مكانة البحث العلمي في سلم أولويات أهداف كلية الآداب والعلوم، ثم يدعم مكانة الدراسات الأكاديمية في مجال اللغة العربية وآدابها، ويجعل من البحث فيها إضافة حقيقية على مستوى الفكر العربي، والثقافة العربية في اتصالها بآفاق الفكر العالمي، والثقافة المعاصرة، ونظريات البحث النقدي على تعددها، وخاصة عندما يكون لهذه المجلة معامل تأثير (Impact Factor) يقيس أهميتها في إطار تخصصها البحثي، وهو ما نطمح إليه جميعًا.

إننا، بهذا الإصدار التجريبي، نضع لبنة مهمة في بحوث العلوم الإنسانية، لنكون على اتصال مستمر بكل ما هو جديد فيها، ونحقق شيئًا من الدراسات البينية المهمة؛ لتتلاقي طروحات الباحثين وتتفاعل في تأثير متبادل يعمق فكرنا ورؤيتنا في السعي إلى التميز.

قوة الإرادة

د. مريم عبد الرحمن النعيمي
رئيس قسم اللغة العربية

في ظل مناهل (انسان) المعرفة، وفي ظل تجاوز «الكلمة» كل الحدود والقيود بفضل صنيع ثورة المعلومات، وفي ظل الوعي بالتحول المتسارع لسبل النشر العلمي، في ضوء ذلك، شرعنا في العمل على إصدار مجلة دولية علمية محكمة، ورقية وإلكترونية، بما يضمن لها مستقبلا الولوج في التصنيف الدولي من خلال ما يسمى بـ «مؤشر نشر مرتفع Impact Factor «وتصنيف الباحثين دوليا وفق معيار h-index.

وها هو المشروع يتحقق، وها هي أخيرا تطل علينا المجلة الواعدة التي كنت أسعى، جاهدة، إلى إصدارها في قسم اللغة العربية بجامعة قطر الماجدة، منذ مدة؛ لتقف على مقدمة سفينة القيادة الرشيدة في جامعة قطر، الصرح الشامخ. ولعل الفضل في انطلاقها يعود إلى سعادة رئيس جامعة قطر الماجدة، الذي بارك تشجيع عميد كلية الآداب والعلوم بوجَاهة حماسه هذا الفتح بجرأة علمية حصيفة، وفي هذا هدف سام بشكل غير مسبوق، يحسب لصنيعه هذا بمأثرة حميدة.

وأمام هذه العزيمة جاءت الظروف مناسبة، وفي الوقت المناسب لاقتراح إصدار مجلة علمية محكمة تكون في حماية قلب الدكتور راشد أحمد الكواري، عميد كلية الآداب والعلوم، وفي رعاية عقل رئيس الجامعة الدكتور حسن الدرهم وبفضلهما لاح في الأفق شعلة لا تنطفئ، لتكون غيثا للبحث هما غرساه، وسنبقى نرعى ما زرعاه، ليكون أول الغيث قَطْرٌ، « ما درَّ غيثه » في مسمى (انسان) ولم يكن في مهابة تقديرنا تقديم اقتراح (انسان) هو ما يمكن الوصول إليه، فذاك منه عندنا مُرْوَى، وإنما العطاء الحقيقي في تَجِلَّتنا أن نضحي بجَهدنا لما يمكن أن نمنحه للتعلق بالمكان، والتلطف بأهله، حيث تعظيم المكان والمكانة.

إن ما يميز (انسان) كونها شعلة جديدة بتجربة جديدة، ومتميزة من غيرها من التجارب السابقة للمجلات الجامعية، شأنها شأن نظيراتها من المجلات الدولية المحكمة، والمشهود لها علميا عن طريق معامل التأثير، بالإضافة إلى نسختها الورقية. ومن هنا تظهر حكمة التميز لها. ولم يكن هذا التصور ممكنا لولا وجود الرغبة عندنا في التمايز، والقدرة على التفوق.

إذن، نريد لها التضلُّع في خصوصية مسماها، حيث كل نسق فيها مستقل بذاته، وبما تقدمه وظيفة كل جنس معرفي، يحكمه نموذج جمالية التلقي، ومعيار إعادة إنتاج المعنى؛ والحال هذه لا نريد لها أن تكون شبيهة لواحدة من زميلاتها، أو رديفة لقريناتها، بقدر ما نريدها مفاخِرة لنظيراتها مفاخَرة إقرانِ النزهاء، معتقدين في ذلك أن ستكون الجرأةُ المتفردةُ سبيلَها، والتفكيرُ الناقدُ وعْدَها، والأسئلةُ المتباينةُ طريقَها، والرصانةُ العلميةُ منجزَها، وفي هذه المواصفات ما يجعلنا نعتقد أن جاءت لتُسهم مع شقيقاتها من المجلات الدولية في إبراز مكانة البحث العلمي على الوجه المطلوب، بخاصة حينما تكون مدعوة للمشاركة في صنع البحث الرصين، ومتابعة مستجدات استراتيجية التساؤلات النقدية، ضمن مناقب استراتيجية التساؤلات البحثية.

ومن أجل ذلك أردنا لـ بأريج تنوعها المعرفي أن تكون متميزة بأنساقها العلمية الوظيفية، من منظور «أن النسق يخطُّ حدوده عبر عملياته النوعية الخاصة» في خضم المنجز البحثي المَهيب.

وحينما يكون الإحساس بالمسئولية عاليا نريد لـ أن تكون واعدة بالجِدة والجِدية في محتواها الواعد؛ لذلك نريد لها أن تشرِّع صدرها، وتفتح صفحاتها لمقاومة النسيان، وبالإرادة القوية نريد لها أن تجدد مسار أنساقنا بمشروعها العلمي الواضح؛ بنضجه الفكري الحصيف.

الهوية ونص الإمكان

د. عبد القادر فيدوح

تندرج هذه البحوث ضمن فعالية المؤتمر الدولي الرابع لعام 2015 الذي انعقد في جامعة قطر، وحين اختار قسم اللغة العربية وآدابها، وبإشراف ومباركة من كلية الآداب والعلوم في هذه الجامعة الماجدة، موضوع «النص العربي القديم في ضوء النظريات النقدية الحديثة» أراد بذلك أن يربط سبل التلاقي بين الوعي الإبداعي في هويته وتشكله، واستبصارات المعرفة الأدبية والنقدية المعاصرة المنشغلة بتحليل النصوص الإبداعية وتأويلها، بهدف الوقوف على أنماط الألفة بين النصوص ومتلقيها.

وبالنظر إلى العدد الكبير من المشاركين في هذا المؤتمر، فقد تعسَّر علينا اختيار أي البحوث أولى، وأوفى، بما يناسب حجم «أنساق» بوصفه عددًا تجريبيًا، فلم يكن في وسعنا إلا أن نتحمل مسئولية وظيفة التحرير لنستخدم الرقابة الذاتية، امتثالا لقوله تعالى ﴿إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا﴾ قبل أن يمارس علينا العابُ. والحال، أننا مارسنا على أنفسنا التوقِّي باستبعاد كل بحوث المشاركين من قسم اللغة العربية في جامعة قطر، بما في ذلك بحث رئيس التحرير؛ اقتداء بحكمة الشرع ﴿وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾.

وتصب بحوث المؤتمر في دراسة «النص العربي القديم في ضوء النظريات النقدية الحديثة» من منظور أن التراث ليس كنزا مكنونا ولكنه فضاء يطوف به الإنسان للاطلاع على مرجعياته، ودلالاته وجمالياته، ومقصدياته. وهو، إلى جانب ذلك، علامة معبرة عن هويتنا، تدعونا إلى ضرورة التبصر فيه، والتعرف إليه لنتبيّنه إلى علاماته. وليس ثمة نصٌ من دون تفسير وتحليل، أو تأويل؛ لأن في وسع أي فهم أن يكسر الاستمرارية التي تُبنى على المداخل القرائية النمطية الخطّية، ويؤسس لقراءة ثانية؛ تبْصِرةً لمن لا زاد له من التدبّر والتروي، وتبديدًا لغربة النص عن متلقيه. وفي مقابل هذا فإن استناد المعنى في النص الأدبي القديم إلى التنزيه، أو شبيهه، لدى الكثير من الدارسين، يعزز «ثقافةَ اللقن»، توقيرا لمقولة: «لا اجتهادَ مع النص» المتواضع عليها في تراثنا الفكري والأدبي على وجه الخصوص، وتطابقا مع ما قاله فرعون في الزمن الغابر: ﴿ ...مَا أُرِيكُمْ إِلَّا مَا أَرَى وَمَا أَهْدِيكُمْ إِلَّا سَبِيلَ الرَّشَادِ﴾ (غافر من الآية 29).

وبالنظر إلى ذلك تكون الغاية في احترام السائد من بلاغة النص التراثي، والالتزام به

أذيَّة عن غير قصد؛ لتحقيق شرط «يقينية القيمة والمعيار»، وفي ذلك إعراض عن الخوض في أي تجربة مبتكرة، وصدّ عن سبيل التجديد. والحال هذه، كيف السبيل إلى كسر جمود المكرور؟ وقبل ذلك كيف يمكن استبدال ثقافة الإبانة والإبداع، بثقافة الإضمار والإبطان التي مازالت تتراوح بين تعاقب الأزمان والأجيال. وبين هذه الثقافة وتلك ندرك، يقينا، مدى أهمية التعالق بينهما من حيث كون الثقافة المتجددة، تستمد طاقتها مما تقدمه مرجعيتنا الثقافية، من دون إلحاح للمنافحة عنها، بوصفها جزءًا منا، وهو ما يتطلب منا أن نكون خيرَ مناب لدواعيها المشرقة.

وإذا كان عقيدة الهوية، في كل الثقافات، هو المعيار المثال الذي تؤسس عليه أية تجربة معرفية لاحقة، بوصفه النموذج الجاهز لما ينبغي أن يكون عليه الحاضر، وإذا كان النص في نسقه، عند المحافظين، يعكس نظام السرد الكوني في صيغته المجردة، إذا كان الأمر كذلك، فإن أيَّ مثابرة، أو مسعى إلى معرفة الذات، في وجودها الآني، عند المجددين، لا تكتمل إلا من خلال الإحاطة بالآخر، أو الإفادة من منجزه المفيد، من منظور أن كل ما هو مماثل لذاته أو أن ردّ الشيء إلى نظيره يكون بالقياس إلى الآخر مخالفا له، ومن ثم فإن حضور النص الفكري والأدبي زمانا ومكانا، هو حضور افتراضي بالتدبر والاستدلال، ليس إلا.

ولعل مصدر انبثاق الذات يتجلى في تقصي «المدرك السابق»، من خلال بلوغ غاية النص في تجاوبه مع الحال الذي يتجدد في كل آن، وبما يستوجبه الحال والمآل، وبالأوجه التي تستدعيها الظروف. وفي المقابل أيضا فإن خصوصية الذات الواعية مقرونة باستثمار منجزات الآخر.

إن نصا ما يصبح حاضرا، ومهيَّأ للتقبل، حين يتجاوز مبدعه في الزمان والمكان، وفي ذلك كفاية لمأمن صورته الإبداعية، وسلامة لقيمه الجمالية التي تكون عليها.

وفي مسوغات مفاتيح المناهج المعاصرة ما يجعل النص قابلا للانجلاء والتبّين؛ بفعل القراءة المنتجة التي أصبحت في الظروف الحالية مع بداية الألفية الثالثة على وجه التحديد مشرعة النظريات النسقية المفتوحة التي شطّت، وبالغت، في النصية إلى حدِّ الإفراط في التمركز حول «جمالية ذاتية حادة»، سواء ما كان منها مقبلا على الذائقة لتحقيق المتعة، أم ما جاء لإبراز التفكير التحليلي من خلال بيان أجزاء النص؛ الأمر الذي أدى إلى فصل المعنى، أحيانا، عن كل تصور عقلي، وبين هذه وتلك ظهرت مصطلحات لمسميات كثيرة.

ولعل المتتبع للمناهج الحديثة يجدها عامرة ببعض التصورات الفصامية التي رسخت حالتين من الوجود في معناه الإنساني، تتعلق الحالة الأولى بتشظي صورة الآخر في الغرب، في حين تعكس الحالة الثانية استلاب الذات من جوهر الهوية العميق. وما بين التشظي والاستلاب ينجم فقد التصور، وضياع الرؤية، وخلخلة الوعي الفكري؛ الأمر الذي عكس ملامح آثار أنماط حياة جديدة تستند إلى نظام «باراتاكسيس» Parataxis بتداعياته في صور التشظي، والتناثر، والفوضى، أو بحسب ما أطلق عليه الفيلسوف جيل دولوز Gilles Deleuze بالجذمور Rhizome.

ويبقى السؤال مطروحا في حق فعالية النص، ضمن مكونات مدار التجربة المعيشة التي تواجه المبدع: ما الذي يبقى من إبانة نتاج المناهج، بمستجدات طرائقها، في تحليل النص؟ وما الذي يجعل هذه المناهج تحوّل تحليلها من حال إلى حال أخرى بسرعة الومض؟

صحيح، أنه في خضم القراءات المختلفة للنص تتعدد الرؤى، وتتنوع المفاهيم التي يكون من شأنها أن ترسي الأساس لإطار المنهج المتبع الذي يمدنا بأدوات نستخدمها في عمليات التحليل، ولكن أن تبقى الحالة السابقة للإجراء المنهجي عرضة للانسلاخ والانتزاع من الحالة المستحدثة، أو أن تأتي هذه على أنقاض تلك من المناهج العابرة، فإن ذلك يكون مدعاة لاستجلاء ما بداخل النص من صور تستجيب لمتطلبات العصر. والحال، أنه إذا كان النص يجسد الإحساس بوعي الذاكرة، فإن المنهج، على مر الأزمنة، يدفع بالمتلقي، غالبا، إلى الإذعان لسلطة الانبهار، ومع انحسار منجَز المنهج يعكس النص أصل الوعي، وفي مثل هذا التصور نحن أمام نمطين من الصياغة الفنية: نمط استجلاء الصورة الإبداعية لمعالم الوجود، بحسب مقتضى الحال في كل زمان ومكان، وبكل تداعياته وافتراضاته، ونمط آخر يكون فيه المتلقي خبيرا لاستجلاء تقنيات النص، وإظهار خاصيته المجازية من خلال معايير سلطوية، تتجدد في كل حين، ويغلب عليها طابع «مشهدية الدال»، وما بين هذه وتلك يتماهى فعل الكتابة بفقدان الإحساس بالإبداع، وبالوجود.

إن التحول الذي طرأ على منظومة المناهج منذ بداية القرن الماضي من الاتجاه المعياري الجمالي، إلى اتجاهات سياقية (تاريخية، واجتماعية، ونفسية، وأسطورية)، لم يأت من فراغ ثقافي أو فكري، وإنما جاء لحاجته إلى تربط العلاقة بين المبدع ومجتمعه وتاريخه وظروف مكوناته الحضارية، ومحاولة تحليل ذلك بوساطة إجراءات مستوحاة من هذه المعارف والعلوم، سعيا منها إلى الإبانة عن مقاصدها، وبإيضاح أفكارها وتوضيح طرائقها، وقد منحت هذه المناهج الثقة في مريديها؛ لتبني نتائجها بتوظيف فاعليتها الإجرائية، ومع تطور الزمن، جاءت هزة النقد الذاتي التي انتزعت من المناهج السياقية مقروئيتها، وحادت عنها كردة فعل باتجاه آخر يعتمد التجريد أداة بحثية له، حين فرضته متغيرات الأطر التحليلية التي تستند إلى بنية النص ونسقه، بمعزل عن إطاره الخارجي، وقد استفاد هذا الاتجاه النسقي من اللسانيات البنيوية ونظرية الجشطلت Gestalt، ونظرية النظم التي تعتمد بالأساس على النسق System الذي يعنى بمجموعة من العناصر المتفاعلة، والمتجهة نحو ميدان أو مجال معين، من خلال إجراءات نقدية متضمنة في المنهج البنيوي، والأسلوبي، والظاهراتي، والسيميائي، والتداولي، ونظرية التلقي، والنقد الثقافي، ونظرية الشعرية.

وإذا كان لهذه النظريات والمفاهيم خلفيات ثقافية، ومعطيات معرفية أسهمت في تقريب الصلة بين مقتضيات الوعي المعرفي المتجدد، فإن المنظرين الغربيين ابتكروا إجراءات نقدية متساوقة مع مستجدات متطلباتهم؛ أي بحسب مطابقة المفاهيم لمعطيات ثقافاتهم، وإذا كان تحول الذات في المجتمعات الغربية مع بداية الألفية الثالثة

يتجه نحو براديغم paradigm جديد، يستند إلى تعزيز البنية التي أرادها أن تكون بديلا «للمعنى»، بعد أن أصبح راهن الوعي المعرفي يتخفى بتلاوين ونواح مختلفة من تجاذبات، وتحولات جمة ترسخ الشذوذ الذي تمارسه هذه الذات، وإذا كان خطاب ما بعد الحداثة يقول أي شيء، في لا شيء، في مجتمع «رمي كل شيء»، (بحسب ألفين توفلر Alvin Toffler) إلى أن أصبح النسق الثقافي لهذا المجتمع ملتبسا، وعويصا. وإذا كانت هذه المناهج في معظمها تغيِّب المعنى الحقيقي للنص، بعد أن تفككت المفاهيم، وأصبح الإنسان مع بداية الألفية الثالثة «غير قادر على الفهم»، وغير قادر على استحضار القيم التي تلاشت، وصارت إلى العدم، حين تحولت إلى أبنية لاواعية. إذا كان الأمر كذلك وغيره عند المنظرين الغربيين، فما عسانا نقول عن راهن ثقافتنا العربية؟ وكيف هو سبيل النقد العربي الحديث؟ أم أننا على رأي أحدهم: في صورة معبرة عن حالنا كصيغة مقصاة من قيود نظام الزمان والمكان، على الرغم من استبسالنا، والتظاهر بالإقدام على الإسهام في المكون الحضاري الجديد. ولكن، من دون جدوى.

وفي ظل هذا المنظور، على غير الامتثال بقدمائنا، نعتقد أن شقاء جهود الوعي العربي الحديث في مصدر هامشيته من قبل كثير من المؤسسات المضلِّلة، ولعل هذا الأمر لا يختلف فيه اثنان، بعد أن تلاطمت الأمواج على أذهاننا، وهو ما أضعف فينا روح القيم وعدم توطين المفاهيم، وأعْيا فينا طاقة الانتظار الذي لا قدرة لنا عليه، وأبعد عنا العزيمة، ورسخ فينا الوهن؛ إلى غير ذلك من حالات العجز والضعف؛ الأمر الذي أودى بجهودنا إلى فوضى بلا حدٍّ، والدخول في مهاترات المغامرة اللامحدودة، فأصبحنا لا نبالي بما قيل في حق هذه النظرية أو تلك، ولأجل ماذا قيلت؟.

والحال، أن النقد العربي الحديث يعيش وضع المتربع على عرش المطلق، والتمسك بالكائنات المجردة، والانجراف وراء مفاهيم ومصطلحات قد لا تعنينا في شيء إلا في انقيادنا لها باندفاعنا طوعا من دون دراية، أو عناية، والارتماء تلقائيا بلا تروٍ في سياق كثير من المفاهيم التي أدخلتنا في حالة الذهول والاضطراب بثقافة الحيرة.

وعلى الرغم من ذلك، نلاحظ أن هناك بعض الأسماء في نقدنا العربي الحديث تحاول أن تربط هويتنا بالتواصل مع كل ما هو مستجد في الساحة الفكرية العالمية، والتراسل مع المفاهيم الجديدة أيًّا كان مصدرها، ومحاولة توطينها، غير أن هذا الاتجاه يبقى في إطار محدود. ولعل الاختيار المنهجي في بعضٍ من نقدنا العربي الحديث نابع من اختيار نوعي لأسماء فرضت وجودها في الفكر العربي الحديث، كان فيها حضور المعالجة البنيوية وافرًا، وقد حاولت دراساتهم، في المدة الأخيرة، حثّ الوعي النقدي على التحول من إرهاصات ما أسسه رواد حراك النقد الأدبي في العشرينيات من القرن الماضي، وفي مقدمتهم طه حسين وميخائيل نعيمة، وغيرهما، إلى تناول النص من حيث الوحدة المعرفية المتعلقة بأنظمة الخطاب في سياقها «الفوكوي» أو من خلال الوحدة التكوينية لأنظمة اللاوعي التي مارسها كلود ليفي شتراوسClaude Lévi-Strauss،

أو من خلال الشكل الذي يفيض بالجمال كما هو الشأن في فلسفة نيتشه Nietzsche، وفي كل هذا يستمد النقد العربي في تثمينه النص قيمته من ذاته مرة، وتقديره من ذات الأخر، في كثير من المحطات والمواقف، مرة أخرى، مع توطين مقتضيات التحليل، وبما يفضي إلى نتائج تناسب توجهات هذا الناقد أو ذاك، سواء عبر التأويل التفاعلي الذي تُراعى فيه واجبات المحلل على وجه التحديد، أو عبر الخصوصية المتجددة لبعض المفاهيم التي تحترم حدود هويتنا في التحليل، وهو ما يجعلنا نحكم مبدئيا على نزاهة هذا الاتجاه من النقد في منظومتنا الثقافية. ومع ذلك يبقى مشكل المنجَز النقدي في سياقه العربي المحض منقوصا، وتواجهه تحديات جمة؛ لتأصيل الرؤيا، وتمتين الوعي النقدي من الاستقلالية في غياب المؤسسات الجادة، واحتجاب الرؤى الحاضنة للمبادرة من مختلف الاتجاهات والأذواق، بعيدا عن التفكير الاختزالي، والوعي المحايث، وفي هذا تحدٍّ من الأجيال الواعدة التي تروم تجديد فكرنا، وتسعى إلى تقوية أنماط ثقافتنا، وتعميق النظر في أنساق معارفنا.

بلاغة النص النثري العربي القديم
المبادئ والمكونات

د.محمد مشبال
جامعة عبد المالك السعدي تطوان المغرب

ملخص البحث

تروم هذه المداخلة اقتراح مقاربة للنص النثري العربي القديم، تستند إلى الأساس النظري الذي أقامه أرسطو في نظريته البلاغية، والمتمثل في أن النص يشكّل بلاغته معتمدًا أطراف التواصل الأساس (المتكلم والخطاب والمخاطَب) فالمتكلم يسعى إلى تشكيل صورة عن ذاته في الخطاب لكي يجعله مقبولا لدى المتلقي (الإيتوس)، على نحو ما يسعى إلى إثارة نوازع المخاطَب وأهوائه، للتأثير فيه (الباتوس)، ويسعى إلى أن يصوغ خطابه بشكل يقبله العقل، مستخدما في ذلك تقنيات ومواضع حجاجية (اللوجوس) بيد ان هذا الإطار النظري المعتمد في المقاربة، ليس إلّا منطلقا عاما يكيّف التوجه البلاغي للمقاربة التي ستجد نفسها وهي تقتحم عالم النصوص والخطابات، مجبرة على الانفتاح على حقول غير بلاغية بالمعنى المدرسي المألوف؛ فنقل النظرية البلاغية الأرسطية إلى حيّز الممارسة، واستثمارها في تأويل الخطابات، يجعل هذه المقاربة تواجه مشكلاتٍ حقيقية لا يمكن الخروج منها إلّا بالانتفاع بمفهومات وأدوات صيغت في نظريات نصية من قبيل «الشعرية» و«اللسانيات التداولية» و«النقد الإيديولوجي» و«تحليل الخطاب» وغيرها.

الكلمات المفاتيح

بلاغة، نص، نثر، الخطاب، تأويل، أرسطو، أسلوب.

Rhetoric of the old Arab prose text

The principles and components

Dr Mohammad Mishbal
Morocco

Abstract

This study suggests an approach to old Arab texts in prose based on the Aristotle basic rhetoric theory. The rhetoric text came from main communication parts (speaker, discourse and Addressee). The speaker is trying to structure his own image in the discourse in order to become acceptable from the receiver (Ethos). In a manner raises the whims of addressee to influence him (Pathos) in addition to shape the discourse in order to be acceptable from the mind using Argumentation tools (Logos). Despite this theoretical frame approach, it is just trying to adapt rhetoric trends to the approach that find itself breaking the texts and discourses and forced to obtain a more open mind against unrhetorical fields. Moving the rhetoric Aristotle from the theory to practice the approach for the interpretation, the discourses cause some problems, and this is required to apply concepts and tools that come from text theory such as a poetic, linguistics, deliberative, ideological criticism, discourse analysis, and so on.

Key Word

rhetoric, text, prose, discourse. Interpretation, Aristotle style.

تقديم

تستند المقاربة البلاغية التي أجريتها في هذه الدراسة على أنواع مختلفة من النص النثري العربي القديم إلى الأساس النظري الذي أقامه أرسطو والمتمثل في أن النص يشكّل بلاغته معتمدا أطراف التواصل الأساس (المتكلم والخطاب والمخاطَب) فالمتكلم يسعى إلى تشكيل صورة عن ذاته في الخطاب لكي يجعله مقبولا لدى المتلقي (الإيتوس)، على نحو ما يسعى إلى إثارة نوازع وأهواء المخاطَب للتأثير فيه (الباتوس)، ويسعى إلى أن يصوغ خطابه بشكل يقبله العقل مستخدما في ذلك تقنيات ومواضع حجاجية (اللوجوس). بيد أن هذا الإطار النظري المعتمد في المقاربة، ليس إلاّ منطلقا عاما يكيِّف التوجّه البلاغي للمقاربة التي ستجد نفسها وهي تقتحم عالم النصوص والخطابات مجبرة على الانفتاح على حقول غير بلاغية بالمعنى المدرسي المألوف؛ فتنقل النظرية البلاغية الأرسطية إلى حيّز الممارسة واستثمارها في تأويل الخطابات، يجعل هذه المقاربة تواجه مشكلات حقيقية لا يمكن الخروج منها إلاّ بالانتفاع بمفهومات وأدوات صيغت في نظريات نصية من قبيل «الشعرية»، و«اللسانيات التداولية»، و«النقد الإيديولوجي» و«تحليل الخطاب» وغيرها. ولا ينطوي هذا التفاعل على أي خرق للأساس النظري للمقاربة البلاغية، بقدر ما ينطوي على إغنائها وتطويرها وصقل أدواتها. فأرسطو الذي وضع أصول النظرية البلاغية وصاغ مفهوماتها التي تتداولها العديد من نظريات النص اليوم، لم يكن معنيا بالدرجة الأولى بتأويل الخطابات الحجاجية كما يعنينا نحن اليوم هذا التأويل، كما أنه لم يكن معنيا بكافة أنواع الخطاب الحجاجي كما تعنينا نحن اليوم؛ لأجل ذلك كان لابد من توسيع هذا الإطار النظري البلاغي الأرسطي وإغنائه بمفهومات من قبيل مفهوم «النوع»، ومفهوم «الحوارية»، ومفهوم «التشكيل الخِطابي للأهواء»، ومفهوم «التشكيل الخِطابي لصورة الذات»، ومفهوم «حجاجية الأسلوب»، وغيرها من المفهومات التي يفرضها تأويل النصوص.

بهذا الإطار النظري سنقارب نصوصا من النثر العربي القديم تنتمي إلى أنواع خطابية مختلفة: الرسالة، والخطبة، السياسية، والموعظة الدينية، لننتهي إلى نتيجة مفادها أن أنواعا من نصوص النثر العربي القديم لا يمكن أن تنقاد لنا وتبوح بأسرارها وتفصح عن تكوينها إلا في سياق استثمار موسّع للنظرية البلاغية.

بلاغة النص النثري العربي القديم المكونات والمبادئ

إن اختيار المنظور البلاغي الحجاجي لمقاربة نصوص النثر العربي القديم، تقتضيه الطبيعة البلاغية لهذه النصوص التي تقوم على المكونات الآتية:

- تكشف هذه النصوص عن انشغال قوي بالمتلقي، سواء بالحرص على الاستحواذ عليه لتلقي النص، أو بالتواصل معه والتأثير فيه بوساطة جملة من الحجج المضمرة، أو الصريحة الدّائرة حول قضية من القضايا.

- ارتبطت هذه النصوص بمواقف تواصلية محددة؛ إذ تخضع لمقصدية عملية تتحكم في إنتاجها؛ فهي إما تتوخى المدح، أو الهجاء، أو السّخرية، أو الاتهام، أو الحضّ، أو النّهي، أو التفضيل، وغيرها من الوظائف الحجاجية والتداولية التي تضطلع بها. وهو ما يفيد أنها نصوص ذات طبيعة بلاغية حجاجية، ما دامت هذه الوظائف تتطلّب من المتلفظ الإجابة عن أسئلة من قبيل: لماذا نثني على فلان؟ ولماذا نذمه أو نسخر منه؟ ولماذا نفضّل هذه الصفة على غيرها؟ وكيف نحمِل المخاطَب على الاستحسان والاستهجان وعلى الاعتقاد بقضية ما أو على تغيير رأيه في شخص أو فئة أو جماعة؟ وغيرها من الأسئلة التي توجّه النصوص توجّها تداوليا.

- قامت هذه النصوص في فضاء حواري؛ فهي إجاباتٌ وردودٌ على خطابات أخرى سواء أكانت معلنة أم مضمرة، وقد تكون دعاواها التي تحملها مناقضة لدعاواها، أو موافقة لها. وفي كلتا الحالتين، تعمل البلاغة في هذه النصوص تارةً على التفاوض حول المختلف حوله، وتارةً على تأكيد المتّفق عليه. وبناء عليه كانت هذه النصوص ذات بعد حواري.

- ينتمي كل نص نثري إلى نوع خطابي محدّد؛ وبناء عليه تفرض قواعد النوع أن تتشكّل البلاغة تشكُّلات نوعية مختلفة، لأجل ذلك كانت المقاربة البلاغية تترجّح بين المقاربة البلاغية العامة التي يمكن إجراؤها على أي نص نثري قديم، بغضّ النظر عن إطاره النوعي، وبين القراءة البلاغية النوعية التي تراعي الإطار النوعي الذي ينتسب إليه النص.

تسمح لنا هذه المرتكزات بصياغة مقاربة بلاغية لمختلف أنواع النثر العربي تقوم على جملة من المبادئ:

- لما كانت نصوص النثر العربي القديم تتوجه إلى المتلقي للتأثير فيه وإقناعه؛ فإن المقاربة البلاغية تُعنى بتحليل ما تنهض عليه من ضروب الحجج، سواء أكانت تنتمي إلى ما يسميه أرسطو باللوجوس أم إلى الإيتوس أم إلى الباتوس.

- وبما أنّ هذه النصوص قد تشكّلت في فضاء من الخطابات المتناقضة في معظم الأحيان؛ فقد اتجهت المقاربة البلاغية في هذه الدراسة إلى تحليل مظاهر الحوارية التي تجلت في هيمنة بعض الاستراتيجيات الحجاجية.

- ولما كانت هذه النصوص تتشكّل في أنواع خِطابية معينة؛ فإن المقاربة البلاغية اتجهت إلى تحليل بلاغتها في سياق إطارها النوعي؛ وفي هذه الحال يتحول التحليل البلاغي للنصوص إلى وصف للنوع أو للأنواع التي تشكّل في إطارها. وبناء على هذا المنهج فإن المقاربة المقترحة مقاربة بلاغية نوعية.

- ولما كانت البلاغة في أحد مفهوماتها هي الإبلاغ بأحسن صورة تعبيرية؛ فإن تحليل بلاغة هذه النصوص لا يمكن أن يستقيم دون مقاربة الوجوه الأسلوبية التي تفنّن أصحابها في صياغتها للتأثير في متلقيهم والاستحواذ على إعجابهم وإقناعهم. بيد أن هذه المقاربة الأسلوبية انصهرت في تحليل بلاغي اتجهت عنايته في المقام الأول إلى استنطاق الوظائف بدل الوصف الدقيق للعبارة.

هذه المبادئ والإجراءات البلاغية شكّلت عمود المقاربة البلاغية التي قام عليها تحليل النصوص النثرية في هذه الدراسة.

1- الحوارية ومحاججة خطاب التحريم في رسالة القيان

1-1 الحوارية وبناء صورة المحاورين

وضع الجاحظ رسالة في القيان على لسان جماعة من الأشخاص سمّى بعضهم بأسمائهم، ونعتهم بصفات تحدد طبيعتهم وسلوكهم وترفع من قدرهم: «من أبي موسى بن إسحاق بن موسى (..) وإخوانهم المستمتعين بالنعمة، والمؤثرين للّذة، المتمتّعين بالقيان وبالإخوان، المعدِّين لوظائف الأطعمة وصنوف الأشربة، والراغبين بأنفسهم عن قبول شيء من الناس، أصحاب الستر والستارات، والسرور والمروءات»[1]. وهي رسالة موجّهة إلى جماعة لم يذكر الجاحظ أسماءهم مقتصرا على نعتهم بصفات تحدد طبيعتهم وتحطُّ من قدرهم: «إلى أهل الجهالة والجفاء، وغلظ الطبع، وفساد الحس»[2]. وبهذا الوصف التقييمي للمرسِل والمرسَل إليه يكون الجاحظ قد انحاز إلى من نسب إليهم الرسالة، وتبنى دعوتهم التي عرضها في هذا النص.

ليست دعوى النص سوى ردٍّ وإجابة وحوارٍ مع دعوى مناقضة يوردها الجاحظ في سياق خطابه الحواري الحجاجي؛ أي إننا نتعرّف دعوى الخصم، أو الدعوى المناقضة من خلال الردِّ عليها ومحاورتها ومحاججتها. يقول الجاحظ (على لسان أصحاب الدعوى): «فوضعنا في كتابنا هذا حججا على من عابنا بملك القيان، وسبّنا بمنادمة الإخوان، ونقم علينا إظهار النِّعم والحديث بها. ورجونا النصر؛ إذ قد بُدينا والبادي أظلم، وكاتب الحق فصيح (..) فبيّنا الحجة في اطِّراح الغيرة في غير محرّم ولا ريبة، ثم وصفنا فضل النعمة علينا، ونقضنا أقوال خصمائنا بقول موجز جامع لما قصدنا (..)»[3].

النص إذن، خطاب يحاور خطابا آخر وينقُضُ دعواه وحججه التي تقضي بتحريم مِلْك القيان والاستمتاع بمحادثتهن ومجالستهن، ويدافع عن صناعة التقيين وينعتها بأنها صناعة كريمة شريفة[4]، وإن كان دفاعه قد اكتسى بعدا أوسع تمثل في إباحة النظر والحديث إلى المرأة بشكل عام.

وغاية هذا الخطاب الحواري إحراز الغلبة والتصدي بالحجج لخطاب الخصم ومنعه من الانفراد بصياغة آراء الناس، حتى لا «يظن جاهل أن إمساكنا عن الإجابة إقرار بصدق العضيهة (الإفك والبهتان)، وأن إغضاءنا لذي الغيبة عجز عن دفعها»[5]. بيد أن هذا الموقف يتطلب أن يكون فيه المتلقي حاكما عادلا، لا «يعجَلْ بفصل القضاء دون استقصاء حجج الخصماء، ودون أن يحوِّل القول فيمن حضر من الخُصماء والاستماع منه، وأن تبلغ

(1) رسائل الجاحظ، ج2، ص143.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه، ص146.
(4) المرجع نفسه، ص179 و180.
(5) المرجع نفسه، ص145.

الحجة مداها من البيان، ويشرك القاضي الخصمين في فهم ما اختصما فيه، حتى لا يكون بظاهر ما يقع عليه من حكمه أعلم منه بباطنه، ولا بعلانية ما يُفلج الخصامَ منه أطبَّ منه بسرِّه. ولذلك ما استعمل أهل الحزم والرويَّة من القضاة طول الصمت، وإنعام التفهُّم والتمهُّل، ليكون الاختيار بعد الاختبار، والحكم بعد التبيُّن»[1].

إن تحديد متلقي الرسالة في الحاكم العادل والقاضي الحازم الذي ينظر في الدعوى وفي حجج المتخاصمين، يفيد أن الموقف التواصلي الذي ينبغي أن نضع فيه هذا النص هو الموقف القضائي؛ إذ يروم المتكلم بخطابه الحصول على حكم عادل في القضية مثار الجدل والاختصام، وعلى تصديق المتلقي وتدعيمه له في موقفه من إباحة الاستمتاع بالقيان، وتبرئته من التهمة التي ألحقها به خصمه. فالمتلقي مطالبٌ بعدالة الحكم في قضية ليست محلَّ اتفاق. وقد أدلى كل طرف من المختصمين بحججه المؤيدة لدعواه.

2-1 حجج المحاور

إذا كانت القضية المتنازع حولها تتعلق بسؤال: هل يجوز النظر إلى القيان ومجالستهن ومحادثتهن أو أنه أمر غير مباح؟ فإن إثبات الإباحة اقتضى من المتكلم تقديم جملة من الحقائق والوقائع والأخبار تتعلق بالحجاج للعلاقة بين الرجال والنساء بشكل عام في المجتمع العربي. ولعل هذه الحجج أن تكشف عن أن السؤال الجوهري، موضوع الحوار يتعلق بطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في الثقافة العربية الإسلامية: هل يجوز النظر إلى المرأة ومجالستها ومحادثتها أو أنه أمر محرّم؟

حقائق ومسلمات

شرع النص في بناء خطابه الحجاجي بتقديم حقائق أشبه بأن تكون مقدمات عامة يمكن المتلقي أن يبني عليها النتائج غير المصرّح بها؛ من قبيل هذه الحقائق الطبيعية العامة: «الفروع لا محالة راجعة إلى أصولها (..) وأمور العالم ممزوجة بالمشاكلة ومنفردة بالمضادة، وبعضها عِلّةٌ لبعض، كالغيث عِلّة السحاب والسحاب علة الماء (..) والإنسان علّته الإنسان»[2]. إذ يمكن البناء على هذه المقدمة الكبرى مقدمة صغرى، تفيد أن الرجل أصل والمرأة فرع، وأن بينهما امتزاجا ضروريا وعلاقة عِلّية، أو أنها «مخلوقة منه» و«جزء من أجزائه» و«النساء حرث للرجال»[3]. وتقتضي هذه المقدمات نتيجة تدعو إلى اطّراح الغيرة في المرأة.

ومن المسلمات الأخرى على هذه الدعوى القول: إن الأنثى مسخّرة للإنسان خُلقت له ليسكن إليها، اعتمادا على مقدمة أعم تفيد أن «الفلك وجميع ما تحويه أقطار الأرض (..) للإنسان خَوَلٌ ومتاعٌ إلى حين»[4]. وتفضي هاتان المقدمتان إلى النتيجة السابقة نفسها.

(1) المرجع نفسه، ص 144.

(2) المرجع نفسه، ص146.

(3) المرجع نفسه، ص147.

(4) المرجع نفسه.

ويبدو أن النص في حواره مع خطاب الآخر التحريمي ينطلق من مقدمة كبرى يبني عليها دعواه، مفادها أن «كلّ شيء لم يوجد محرّما في كتاب الله وسنّة رسول الله صلّى الله عليه وسلّم فمباحٌ مطلق. وليس على استقباح الناس واستحسانهم قياسٌ ما لم نُخرِج من التحريم دليلا على حسنه، وداعيا إلى حلاله»[1]. وتقتضي هذه المقدمة الكبرى مقدمة صغرى مضمرة، تفيد أنه لا يوجد نص ديني يحرم النظر إلى المرأة ومحادثتها، ونتيجة مضمرة تدعو إلى إباحة هذا الأمر.

وقائع تاريخية

بعد وضعه لمجموعة من المسلمات العامة المؤسسة لإباحة المجالسة والمحادثة بين النساء والرجال، انتقل النص في استراتيجيته الحجاجية إلى تقديم وقائع من التاريخ مدعمة بحجة السلطة التي تؤيد دعوى النص، وهي وقائع تتعلق تارة بالمرأة بشكل عام، وتارة بالجارية أو القينة بشكل خاص:

- « لم يكن بين رجال العرب ونسائها حجاب»، ولم يكن يرضيهم النظر الخاطف دون الاجتماع على الحديث والمسامرة بحضور الأولياء والأزواج[2].
- « فلم يزل الرجال يتحدثون مع النساء في الجاهلية والإسلام، حتّى ضُرب الحجاب على أزواج النبي صلّى الله عليه وسلّم خاصة»[3].
- « ثم كانت الشرائف من النساء يقعدن للرجال للحديث، ولم يكن النظر من بعضهم إلى بعض عارا في الجاهلية، ولا حراما في الإسلام»[4].
- يذكر أسماء شهيرة للعشاق الذين لم تكن لتتحقق الوُصلة بينهم لولا المحادثة[5].
- يذكر أن الملوك العرب والعجم كانوا يملكون القيان، وأن الجواري كن يخالطن الخلفاء والملوك والأشراف، يذبن عنهم، ويروِّحنهم في مجلس عام بحضور الرجال، ويعدّد أسماء بعضهن ممن كن يبرزن للناس في أحسن هيئة وزينة[6].
- يحتج بأشخاص لهم مكانتهم في المجتمع الإسلامي كانوا يملكون قيانا ويلهون ويسمعون الغناء (عبد الله بن جدعان، وعبد الله بن جعفر الطّيار، ويزيد بن معاوية، ويزيد بن عبد الملك، والوليد بن زيد، وعمر بن عبد العزيز قبل توليه الخلافة)[7].

حجة التماثل أو أسلوب التمثيل

لجأ النص في احتجاجه لإباحة النظر إلى القيان ومجالستهن إلى تمثيل الناظر إلى القينة، بالنظر إلى «الزرع، والغرس، والتفسُّح في خضرته والاستنشاق من روائحه. ويسمّى ذلك كلُّه له حِلاّ ما لم يمد له يدا. فإذا مدَّ يدا إلى مثقال حبّة من خردل بغير حقِّها فعل ما لا يحلُّ، وأكل ما يحرم عليه. وكذلك مكالمة

(1) المرجع نفسه.
(2) المرجع نفسه، ص 148.
(3) المرجع نفسه، ص149.
(4) المرجع نفسه. ص149
(5) المرجع نفسه. ص149
(6) المرجع نفسه، ص155-157.
(7) المرجع نفسه، ص ص158-160.

القيان ومفاكهتهـنّ، ومغازلتهن ومصافحتهن للـسّلام، ووضعُ اليد عليهـنَّ للتقليب والنظر، حلالٌ ما لم يَشُب ذلك ما يَحرُم »[1]. فبموجب هـذا التماثـل يبيح النـص النظـر إلى القيان والاستمتـاع بمجالستهـن ومحادثتهـن، علـى نحو ما هو مباح النظر إلى الغرس والاستمتاع الجمالي به. وبما أنه لا يحق أخذ هذا الغرس، فإنه لا يحق الاستمتاع الجنسي بالقينة. وتتمثل حجاجية هذا التماثـل في إسقاط ما هو متفق عليه على ما هو مـوضع خلاف؛ أي إن أسلوب التمثيل هنـا استمد حجاجيته مـن بنائه على معنـى معلوم وشائع يشكّل جـزءا من المخزون الثقافي المشترك بين المتكلم والمخاطَب. من هنا يتبـين أنه لا يمكن فصل هـذا الوجه الأسلوبي عن الحجـاج؛ فهـو ضرب من الحجـاج يقيم علاقة تماثل بين طرفـين متباعدين، استنادا إلى اتفاق مسبق بين طرفي التواصل.

حجة التحديد

يحتـج النـص بالتأويـلات المختلفـة التي وضعـت للفظ «اللّمـم» في الآيـة الكريمة التي تحدد الحلال في العلاقة بالمرأة؛ فقد استثنى الله تبـارك وتعـالى «اللّمـم» مـن الفواحـش: ﴿ الَّذيـنَ يَجْتَنِبُـونَ كَبَائِـرَ الْإِثْـمِ وَالْفَوَاحِشَ إِلَّا اللَّمَمَ إِنَّ رَبَّكَ وَاسِعُ الْمَغْفِرَةِ ﴾[2]. وقد حدّد عبـد الله بن مسعود دلالة اللّمم في الآية قائلا «إذا دنـا الرجل من المرأة فإن تقدّم ففاحشة، وإن تأخّـر فلمم». «وقال غـيره من الصحابة: القبلة واللّمس، وقال آخرون: الإتيان فيما دون الفرج»[3]. يذكر النص هذه التأويلات المختلفة والمتعـارضة للتشكيـك في خطـاب الخـصوم التحريمي.

حوارية الأخبار

لما كان الموقـف التواصلي للنص يقوم على إثبـات دعـوى ضد دعـوى مخالفـة؛ أي يبيح النظـر إلى النـساء ومحادثتهـن في مناقضة صريحة لموقف وخطاب آخر يحرِّم ذلك؛ فإنه اقتـضى سرد مجموعـة مـن الأخبـار المؤيدة للدعـوى ودحـض الدعوى المناقـضة، من هنا كان تقـديم الوقائع والأفعـال بوساطة الأخبار المرويـة أداة مـن أدوات الإقنـاع. فهي بمنزلة الشواهـد التـي تثبت صحـة القضيـة، لكنها لا تحمل في ذاتهـا بالضرورة خطابا حجاجيا؛ فقـد لا يكشف النظـر في بنيتها الخطابية عن أي غـرض حجاجـي، وإنمـا تستمـد وظيفتها الإقناعية من كونهـا تقنية من تقنيات خطاب يحـاور خطابا آخـر ويسعى إلى نقـضه. وهي لا تكتسب معناها البلاغـي إلا في هذا السياق الحواري.

(1) السياق الحواري وإنتاج المعنى البلاغي للأخبار

وعلى الرغم مـن أن ثمة أخبارا لا تفتقر إلى دلالات نصية محتملـة يمكن أن تولدها مختلف سياقات التلقي، نلاحظ أن معانيها البلاغيـة تظـل مرهونة بمقامهـا التلفظي؛ مـن ذلك خـبر جميـل وبثينة الـذي ورد في سيـاق تأكيد دعـوى إباحة العـرب المحادثة

(1) المرجع نفسه، ص163.
(2) سورة النجم، من الآية 32.
(3) المرجع نفسه، ص164.

والمسامرة بين الرجل والمرأة حتى في حضور الأولياء والأزواج «لا ينكرون ما ليس بمنكر إذا أمنوا المنكر»[1]:

«حتى لقد حسِك في صدر أخي بثينة من جميل ما حسِك من استعظام المؤانسة، وخروج العُذر عن المخالطة، وشكا ذلك إلى زوجها وهزّه ما حشّمه، فكَمَنا لجميل عند إتيانه بُثينة ليقتلاه، فلما دنا لحديثه وحديثها سمعاه، فلما سمعا ما دار بينهما وثقا بغيبه وركنا إلى عفافه، وانصرفا عن قتله، وأباحاه النظر والمحادثة»[2].

ينطوي الخبر، في ذاته وبمعزل عن سياقه التلفظي، على دلالة تمجيد الحب العفيف، بيد أن السياق أراد أن يوجِّه المتلقي إلى معنى آخر يقتضيه الخبر، وهو أن العرب لم ينكروا النظر والمحادثة بين الرجل والمرأة، وبناء عليه فإن الخبر حجة على هذه الدعوى. فقول السارد الذي ذيّل به الخبر: «وأباحاه النظر والمحادثة» هو ملفوظ تأويلي يحدد المعنى البلاغي للخبر، وتوجُّهٌ نحو خطاب الآخر التحريمي وردٌّ عليه.

وكذلك خبر الحسن بن علي عليهما السلام، وعاصم بن عمر بن الخطاب رضي الله عنه اللذين تزوجا حفصة ابنة عبد الرحمن، لكنهما طلقاها بعد أن شهّرها المنذر بن الزبير الذي كان يهواها، فاضطرت في النهاية إلى قبول الزواج به لتنفي عنها التهمة التي ألحقها بها. ثم إن كلا من الحسن وعاصم زاراها في بيتها بعد أن استأذنا زوجها الزبير. وقد علَّق السارد على الخبر قائلا: «وكان الحسن في ذلك العصر أفضل أهل دهره. فلو كان محادثة النساء والنظر إليهن حراما وعارا لم يفعله ولم يأذن فيه المنذر بن الزبير»[3].

إن تأويل هذا الخبر بمعزل عن سياقه التلفظي وبمعزل عن تعليق السارد، يمكن أن يقود القارئ إلى استخلاص دلالة غير الدلالة التي يوجهنا النص السردي إليها؛ من قبيل تصويره لعاقبة التقوُّل والتشهير والترقية على الحياة الزوجية في المجتمع الإسلامي. بيد أن تأويله في مقامه التلفظي يبرز معنى آخر؛ فالسياق الحواري يوجه المتلقي إلى النظر إلى الخبر بوصفه شاهدا على إباحة النظر والحديث إلى المرأة. واختيار الحسن بن علي وعاصم بن عمر بن الخطاب بوصفهما ابني صحابيين جليلين ينطوي في ذاته على قصد حجاجي يدعم المعنى الإنجازي الذي ينطوي عليه؛ أي حمل المتلقي على نقض دعوى التحريم والعمل بدعوى الإباحة اقتداء بالصحابة وأبنائهم.

وكذلك خبر المأمون[4] مع الجارية سكر التي حادثها وتزوجها ثم تخلى عنها بعد ذلك، هو شاهد يروم تأكيد حقيقة مسلم بها في النص ومنحها حضورا سرديا. فهذا الخبر ورد في سياق يقدم حقيقة تفيد أنه «لم يكن يعدم من الخليفة ومن بمنزلته في

(1) المرجع نفسه، ص148.
(2) المرجع نفسه، ص148-149.
(3) المرجع نفسه، ص153-154.
(4) المرجع نفسه، ص157.

القدرة والتأتي، أن تقف على رأسه جارية (..) ثم لم يزل للملوك والأشراف إماء يختلفن في الحوائج، ويدخلن في الدواوين، ونساء يجلسن للناس»[1]، بيد أن قراءة الخبر بمعزل عن سياقه التلفظي قد يومئ إلى دلالات أخرى.

إن المعنى البلاغي الحجاجي هو نتاج علاقة النص بالسياق الحواري مع خطاب آخر مختلف. يقول الجاحظ واصفا الوظيفة البلاغية الحوارية لبعض هذه الأخبار: «وهذا الحديث وما قبله يبطلان ما روت الحشوية من أنَّ النظر الأول حرام والثاني حرام؛ لأنه لا تكون محادثة إلا ومعها ما لا يحصى عدده من النظر..»[2].

(2) الخبر والشاهد الحجاجي

تعني علاقة الأخبار بالمقام التلفظي وبالسياق الحجاجي للنص الذي استدعيت إليه، أنها جزء من متوالية حجاجية، حيث تمثل شواهد تثبت الدعوى، وتؤكدها، وتمنحها حضورا، وتضفي عليها متعة السرد. فهذه الأخبار تمثل شواهد على دعوى النص، كما أنها تعضِّد حجاجيتها بالقيمة الدينية التي تحظى بها شخصياتها. يروي الجاحظ الخبر الآتي:

«ودعا مصعب بن الزُّبير الشَّعبي، وهو في قُبّة له مجلّلة بوشي، معه فيها امرأته، فقال: يا شعبيُّ، من معي في هذه القبة؟ فقال: لا أعلم أصلح الله الأمير! فرفع السِّجف، فإذا هو بعائشة ابنة طلحة.

والشعبي فقيه أهل العراق وعالمهم، ولم يكن يستحلُّ أن ينظر إن كان النظر حراما»[3].

تتمثل وظيفة تعليق السارد على الخبر في تأويل دلالته وتوجيهها حجاجيا؛ فالشعبي حجة سلطة تدعم واقعة النظر إلى المرأة التي يرويها الخبر بوصفها شاهدا حجاجيا على دعوى إباحة النظر، ومن ذلك خبر علي بن أبي طالب عليه السلام الذي قصد بيت زوجة عمر بن الخطاب عاتكة ابنة زيد، وعيّرها بنقض اشتراط زوجها عليها بألا تتزوج بعده[4] حيث ذيّل السارد الخبر محاورا الخطاب الآخر بقوله: «هذا، وأنتم تروون أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان أغيرَ الناس، وأن النبي صلى الله عليه وسلم قال له: «إني رأيت قصرا في الجنة فسألت: لمن هذا القصر؟ فقيل: لعمر بن الخطاب. فلم يمنعني من دخوله إلا لمعرفتي بغيرتك». فقال عمر رضي الله عنه: وعليك يُغارُ يا نبيّ الله! فلو كان النظر والحديث والدعابة يُغار منها، لكان عمر المقدّمَ في إنكاره؛ لتقدُّمه في شدّة الغيرة. ولو كان حراما لمنع منه؛ إذ لا شك في زهده وورعه وعلمه وتفقُّهه»[5]. ومن ذلك أيضا خبر في محادثة الحسن بن علي لحفصة في منزلها وقد كان في عصره «أفضل أهل دهره»[6].

(1) المرجع نفسه، ص155-156.
(2) المرجع نفسه، ص154.
(3) المرجع نفسه.
(4) المرجع نفسه، ص151-152.
(5) المرجع نفسه، ص152.
(6) المرجع نفسه، ص153.

3-1 تقويض حجج الخصم

ومن تجليات حوارية نص القيان تصديه لدعوى الخصم وتقويضه لحججه؛ فقد استند هذا الخصم في دعوى منع الاختلاط بين الرجال والقيان إلى حجة نفعية ... وقد دعّم حجته هذه بأحاديث نبوية، تدعو إلى التفرقة بين الرجال والنساء. كما أنه قدّم حجة سببية علّل بها دعواه، وهي «أن أكثر من يحضر منازل القيان إنما يحضر لذلك (للفاحشة) لا لسماع ولا لابتياع»[1]. على نحو ما لجأ الخصم أيضا إلى الحجة النفعية في تحريمه الغناء؛ فسماع الغناء يفضي إلى نتائج سلبية منها اللهو عن ذكر الله.

تصدى الجاحظ لتقويض هذه الحجج؛ فقد اعترض على الحجة النفعية بحجة نفعية مناقضة؛ فإذا كان الاختلاط في دعوى الخصم ينجم عنه الوقوع في العشق، فإن هذا العشق لا يفضي بالضرورة إلى الفاحشة؛ إذ قد يكون سبيلا إلى الحلال والخير عندما يعمل عاشق القينة على اقتنائها، كما أنه اعترض على الحجة السببية التي استند فيها الخصم إلى النوايا بدل الوقائع الظاهرة؛ فالأحكام تقع على ظاهر الأمور؛ أي على ما قام به الرجل في منزل القيان لا على ما انتواه، هذا الفصل بين النية والعمل ضروي في تقييم الظواهر؛ فقد ينوي المرء حراما ويعمل حلالا.

أما عن حجة الخصم في تحريم الغناء[2]، فإن الجاحظ يرى أنه لا ينبغي نقل الحكم السلبي لعدم ذكر الله إلى الغناء؛ لأن ذلك يقضي بمنع الأحاديث والمطاعم والمشارب وتحريمها والنظر إلى الجنان والرياحين واقتناص الصيد ... لأنها تلهي عن ذكر الله، أيضا. يعترض الجاحظ إذن، على الربط القيمي بين النتيجة السلبية المتمثلة في «اللهو عن ذكر الله» وبين مجموعة من الأسباب التي قد تؤدي إليها، وهي تمتلك قيمة إيجابية في ذاتها. كما أن الجاحظ يجري تمييزا بين الانقطاع لذكر الله وبين أداء الفرائض. فإذا كان الانقطاع لله يوجب عدم الانشغال بالملاهي، فإن أداء الفرائض لا يتعارض مع الانتفاع بها. ويكشف هذا التمييز عن المغالطة في الربط القيمي بين الغناء واللهو عن ذكر الله، مادام في الإمكان الجمع بينهما دون أن يقصِّر الإنسان في دينه. كما أن اللهو عن ذكر الله ليس عيبا مطلقا؛ فهو ملازم للإنسان لم يسلم منه حتى الأنبياء؛ فقد ألهى سليمان بن داود عرض الخيل عن الصّلاة حتى غابت الشمس[3]. وإذا كان الأنبياء وهم القدوة تعرضوا للهو، فإن ذلك يعني أن هذا اللهو ليس عيبا خطيرا يوجب منع الأسباب الداعية إليه.

4-1 صورة القينة

تُشَكِّلُ القينة نمطا اجتماعيا ونموذجا إنسانيا عرفته الحضارة العربية الإسلامية، وهو نوع من الرقيق عرف بالغناء ومجالس السّمر واللهو. وقد جاء وصف الجاحظ له في سياق حجاجي سعى فيه إلى إثبات دعوى

(1) المرجع نفسه، ص164.
(2) المرجع نفسه، ص161-162.
(3) المرجع نفسه، ص161.

أن «مـن الآفة عشق القيـان»[1]. وفي إثباته لم يعتمد الوصف الفيسيولوجي الخارجي للقينة وما يمكـن أن يحوزه شكلها الخارجي من فتنة وسحـر، ولكنه اعتمـد وصف أفعالهـا وحيلها وتأثيرها في العـشاق، والقيمة التي تحظى بها هي ومالكها. سياق هذا الوصف إذن حجاجي؛ لأنـه في منزلة الجـواب عـن سؤال: لماذا كان عشق القيان آفة؟ وبناء عليه كان وصف القينة هنا استدلالا على هذه الدعوى؛ أي إن المتلفظ سينخـرط في سلسلة مـن الملفوظات الوصفية للقينة إجابة عن السؤال المذكور، لتصبح هذه الملفوظـات الوصفية حججا سببيـة، تتضافر معها حجـج أخرى مكمِّلة على نحـو ما يوضِّح هذا الجدول:

الملفوظ الوصفي	الحجة الرئيسة	الحجج المكمِّلة
1- « وإذا رفعت القينة عقيرةَ حَلقها تغنِّي حدَّق إليه الطّرفُ، وأصغى نحوها السّمع، وألقى القلبُ إليها المِلك، فاستبق السّمعُ والبصرُ أيُّهما يـؤدي إلى القلب ما أفاد منها قبل صاحبه، فيتوافيان عند حبّة القلب فيُفرغان ما وعَياه (..)»(171)	1- عـشق القيـان آفـة ل«كثرة فضائلهن، وسكـون النفس إليـهـنَّ، وأنّـهـنَّ يجمعن لـلإنـسان مـن الـلـّذات ما لا يجتمع في شيء على وجه الأرض. واللـذّات كلّها إنما تكون بالحواس، والمأكول والمشروب حظٌّ لحاسّة الذّوق لا يشركها فيه غيرها. فلو أكل الإنسانُ المسك الذي هو حظُّ الأنف وجده بشعا (..) فإذا جاء باب القيان اشترك فيـه ثـلاثـة مـن الـحـواسِّ، وصار لها القلبُ رابعا(..) وإذا رفعت القينة عقيرة حَلقها (..) (ص171-170). يقـدِّم المتلفظ في وصفه أحـد الأسبـاب التـي تفسِّر نعت عـشق القـيـان بـالآفـة. فالملفوظ الوصفي هنا يُعَدُّ في كلِّيته حجة سببية. ولكنها حجّة تقوم بغيرها أيضا. 2- عشق القيان آفة أيضا؛ لأنّها «لا تكاد تخالص في عشقها،	1- بنـي هـذا الـوصف الحجاجي السببي على موضع الكم. 2- تتعزَّز هذه الحجّة السببية العامّة بسرد وصفي مفصّل لأفعال القينة الدّالة على غوايتها وممارستها للفتنة والسِّحـر؛ هـذا الـسّرد الوصفي هو بمنزلة حجة الوقائع الملموسة المؤكدة للحجّة السببية والموضِّحة لـها. ولاشكّ أنـه وصف يضمـر امتـداحا للقينة وإعـلاءً من قيمتها؛ لأنه يمثّل شاهدا على الدعوى الـتـي جـاءت قبـلـه وفي خـلالـه. كما أنـه لا يخلو مـن الحـجـاج بـوساطـة التشبيه؛ إذ شبّـه غواية القـينـة بـشرك إبليس، ومـن الحـجـاج بالمقارنة التفضيلية؛ إذ فاق سحر القينة أعظم السّحرة في

(1) رسائل الجاحظ، ج2، ص170.

الملفوظ الوصفي	الحجة الرئيسة	الحجج المكمِّلة
من الاجتماع، ويتغايرون عند الالتقاء، فتبكي لواحد بعين، وتضحك للآخر بالأخرى، وتغمز هذا بذاك (..) ولو لم يكن لإبليس شَرَكٌ يقتل به، ولا عَلَمٌ يدعو إليه، ولا فتنة يستهوي بها إلاّ القيان، لكفاه. وليس هذا بذمٍّ لهنّ، ولكنه من فرط المدح. وقد جاء في الأثر: «خير نسائكم السّواحر الخلاّبات». وليس يُحسن هاروت وماروت، وعصا موسى، وسَحَرة فرعون، إلاّ دون ما يحسنه القيان» (ص 175-171).	ولا تناصح في وُدِّها (..). «(ص171)» وأكثر أمرها قلّة المناصحة، واستعمال الغدر، والحيلة في استنطاق ما يحويه المربوط (..) (ص 175) تتعلّق الحجة السببية الثانية هنا بالطرق التي تلجأ إليها القينة في إغرائها وغوايتها لعشّاقها؛ إذ تنصب لهم حبالتها وشَرَكها ليقعوا في أنشوطتها.	التاريخ، ومن الحجاج بالمبالغة في تصوير ما تقوم به من حيل في الإيقاع بعشّاقها.

بعد هذه الملفوظات الوصفية الحجاجية التي أجاب فيها المتلفظ عن سؤال: لماذا عشق القينة آفة؟ انتقل إلى الإجابة عن سؤال آخر: لماذا كانت القينة مصدرا لهذه الفتنة الشّديدة التي كشفت عنها الإجابة عن السؤال السابق؟ (انظر الجدول) وكأن المتلفظ، بعد أن أبرز شدّة فتنة القينة وسحرها اللذين ضاهت بهما إبليس ومشاهير السّحرة، توقّع سؤالا ضمنيا: لماذا اختارت القينة هذا السبيل الماجن وتنكّبت طريق العفّة؟

بناء على هذا السؤال المفترض، وانطلاقا من هذا السياق الحجاجي ينشأ الوصف ويمتدّ فالملفوظات الوصفية التي شكّلت إجابة المتلفظ عن هذا السؤال، هي حجج سببية يقدّمها المتلفظ إلى جانب حجج أخرى مكمِّلة لتبرير سلوك القينة، كما يمكن تبيُّن ذلك من الجدول الآتي:

الملفوظ الوصفي	الحجة الرئيسة	الحجج المكمِّلة
1- «وهي تنشأ من لدن مولدها إلى أوان وفاتها بما يصدُّ عن ذكر الله من لهو الحديث، وصنوف اللّعب والأخانيث، وبين الخُلعاء والمُجّان، ومن لا يُسمع منه كلمةُ جدٍّ، ولا يُرجَعُ منه إلى ثقة ولا دين ولا صيانة مروّة.» (ص 176)	1- ورد الملفوظ الوصفي الحجاجي السببي في سياق قياس يتكوّن في البداية من نتيجة: «وكيف تَسلَم القينة من الفتنة، أو يمكنها أن تكون عفيفةً». ثم تعقبها مقدمة كبرى: «وإنما تُكتسب الأهواء، وتُتعلّم الألسن والأخلاق بالمنشأ» وفي النهاية يرد الملفوظ الوصفي بوصفه مقدمة صغرى: «وهي تنشأ من لدن (..)»(ص 176). ويمكن إعادة صياغة هذا القياس وإعادة ترتيبه على النحو الآتي:	1- يتسم الملفوظ الوصفي بأسلوب لا يخلو من إسهاب من خلال اعتماد تراكم الألفاظ والتراكيب المترادفة، لأجل تقوية الإحساس بالطبيعة الماجنة لنشأة القينة، ليس لحمل المتلقي على النفور منها، ولكن لتبرير فتنتها وإقناعه باختيارها الفتنة بدل العفّة.
2- وتروي الحاذقة منهن أربعة آلاف صوتٍ فصاعدا، يكون	-الأخلاق تتعلّم بالمنشأ (م ك)	

الملفوظ الوصفي	الحجة الرئيسة	الحجج المكمِّلة
الـصّوت فيما بين البيتين إلى أربعـة أبيات، عـددُ ما يدخل في ذلك من الشِّعر إذا ضُرب بعـضه ببعـض عـشرة آلاف بيـت، ليـس فيهـا ذكـرُ الله (ص 176). 3- «ثـم لا تنفـكّ من الـدِّراسة لصناعتها منكبّةً عليها، تأخذ من المُطارحين الذين طَرحُهم كلُّـه تجميـشٌ وإنشادُهـم مـراودة. وهي مضطـرّة إلى ذلـك في صناعتهـا؛ لأنّها إنْ جفتهـا تفلّتـت، وإن أهملتها نقـصت، وإن لم تستفد منها وقفـت. وكلّ واقـف فـإلى نقـصان أقـرب. وإنّمـا فرقٌ بين أصحاب الصِّناعات وبين مـن لا يُحسنُهـا التزيُّد فيها، والمواظبـة عليهـا. فهـي لـو أرادت الهُدى لم تعرفه(..)» (ص 177-176)	-القينة تنشأ في بيئة المجون واللّهو(م ص) - القينة لا يمكن أن تكون عفيفة أو صاحبة أخلاق (ن ت). وواضح أن هذا الاستدلال الوصفي هو ضربٌ من الحجاج السببي يربط بين الفتنة والسبب الداعي لها. 2- الحجة السببيـة الثانية التي تبرّر توجُّه القينة نحـو الفتنـة، بالإضافـة إلى نشأتهـا، غناؤها لشعر بُني كلّه على المجون. ويشكّل هذا الملفوظ الوصفـي جـزءا من قيـاس أضمـرت مقدمته الكبرى في حـين ذكرت نتيجته مـن قبل؛ وهي النتيجة نفسها المعتمدة في القياس السابق: - من ينشد شعرا كله مجون لا يمكن أن يكون عفيفا (م ك محذوفة) - القينة تنشد آلاف الأبيات الشعرية الماجنة. (م ص مذكورة) - لا يمكن أن تكون القينة عفيفة (ن ت مذكورة) 3- السبـب الثالـث الذي يوجب توجُّـه القينة إلى الفتنـة، انكبابهـا على صناعتهـا حتى لا تفقد قـوة حضورها في هـذا المجال. وقـد جاء هذا الملفـوظ الوصفي الحجاجـي السببي في صيغة قياس نصوغه على النحو الآتي: - لما كانت صناعة القينة بعيدة عن الهدى وكان إتقانها يتطلب المواظبة (م ك مذكورة) - وكانت القينة منكبّةً على صناعتها (م ص مذكورة) - فإنها كانت متقنةً لهذه الصناعة، بعيدةً عن الهدى (ن ت مذكورة)	2- يعزِّز المتلفظ وصفه الحجاجي للقينة وتبريره لسلوكها طريق الفتنة، بموضع الكم المتمثل في العدد الكبير من الأبيات الشعرية الماجنة التي تغنيها، وبإيقـاع نـاجم عـن تكرار للبنية التركيبية لجمل النفي والإثبـات، وتـراكم الألفاظ المترادفة. 3- لم يخـل الملفـوظ الوصفـي الحجاجـي مـن إسهـاب من خـلال تكـرار بنيـة التركيب الشرطـي ودلالتـه (إن + فعل الـشرط +جـواب الـشرط) ثـلاث مـرات، ومـن خـلال إعادة صياغـة الدلالة نفسها في تراكيب مختلفة. فالملفوظ الوصفـي يقـوم علـى تفخيم الإجابـة (الحجـة السببيـة) من خلال إعادة نفـس النواة الدلاليـة (إتقـان الصناعـة يوجـب المواظبـة) في بنـى تركيبيـة متكـررة أحيانـا ومختلفة أحيانا أخرى.

ولمّا كان السياق الكلّي للنص الذي تنزّل فيه وصف القينة سياقا حواريا يحاجج لإباحة النظر إليها والاستمتاع بها ضد خطاب تحريمي ينهى عن النظر؛ فإن القصد العام الذي رامه المتلفظ من وصفه للقينة هو امتداحها وإظهار مناقبها، على الرغم من المقاصد التي وقفنا عليها في الملفوظات الوصفية التي انخرطت في تفسير أسباب الافتتان الشديد للعشاق بها وتفسير الظروف التي تسبّبت في وجود هذه الفتنة. فوصف القينة هنا بشكل عام يحتفي بقيمتها في مقام قضائي يتولّى، في الأساس، تبرير أفعالها ونفي تهمة الزّنا عنها. ومن مظاهر هذا الاحتفاء وصف فضائل مالكها والامتيازات التي يحوزها بسبب امتلاكه لها؛ فقيمته مستمدة من القيمة التي تحظى بها، وكأنه تجلٍّ لها ومظهرٌ من مظاهرها؛ فهو في منزلة الخلفاء والعظماء يُزارون ويوصَلون ويُهدَون من دون مقابل، ولا يقاسي تكاليف العيش، ولا يُرَدُّ له استقراضٌ أو يُمنعُ له طلبُ حاجة: «ويُلقى أبدًا بالإعظام، ويُكنّى إذا نوديَ، ويُفدَّى إذا دُعي، ويُحيّا بطرائف الأخبار، ويُطّلعُ على مكنون الأسرار، ويتغايرُ الرُّبطاء عليه، ويتبادرون في برِّه، ويتشاحّون في ودِّه، ويتفاخرون بإيثاره (..) ويأخذ الجوهر ويُعطى العَرَض، ويفوز بالعين ويُعطى الأثر، ويبيع الرِّيح الهابّة بالذّهب الجامد، وفِلذُ اللُّجين والعسجد. وبين المُرابطين وبين ما يريدونه خَرطُ القَتاد (..)»[1]. ويستمر المتلفظ في وصف حيل مالك القينة في تدبير صناعته، مثلما يفعل التجار في تمييز أصناف تجارته، وذلك وفق ما يقتضيه اختلاف أصناف العشّاق والرُّبطاء. وهو وصف يضفي عليه -في النهاية- قيمة اكتسبها بسبب «ما يحويه مِلكه، وتضمُّه يدُه»؛ أي بسبب قيمة القينة وتأثيرها في النفوس.

لم ينفصل وصف القينة في نص الجاحظ عن البحث في مختلف الحجج وصياغتها في بنى لغوية، ووجوه أسلوبية مناسبة لمقام الدفاع عن قيمة القينة وحضورها الاجتماعي، وتأثيرها في النفوس، وتبرئتها من تهمة الزنا التي يسعى بعضهم إلى إلصاقها بها. فوصف القينة في هذا النص ليس سوى متوالية من الحجج المتضافرة التي تسند في النهاية قيمة للموضوع الموصوف لأجل حمل المتلقي على تبني موقف إيجابي منها.

5-1 في تحديد العشق

لتحليل هذه الحجة ينبغي وضعها في سياقها النصي؛ فقد جاءت لتدعيم الإجابة عن سؤال يفيد الكشف عن السبب الحقيقي لارتفاع ثمن القينة؛ أي لماذا بالغ بعضهم في ثمنها؟ فالجاحظ يرى أن «العشق» هو السبب لا غير؛ فقد أُجبر المُشتري على اقتناء الجارية بعد أن حيل بينه وبين شفاء غليله منها فاستولى عليه عشقها؛ فالعشق إذن، هو السبب في مبالغته في ثمنها. بيد أنه لما كانت هذه الحجة السببية تحتاج إلى تفسير يعزّز قوتها الإقناعية؛ فقد لجأ الجاحظ إلى حجة التحديد وكأنه يجيب عن سؤال ضمني

(1) المرجع نفسه، ص178.

مفترض: كيف يمكن أن يحمل العشق صاحبه إلى المبالغة في الثمن؟ إنه سؤال يتعلق برغبة المتلقي في الفهم للزيادة في الاقتناع، وليس إنكارا منه للحجة التفسيرية. من هنا نفهم الوظيفة المزدوجة للتحديد في هذا السياق؛ فهو يضطلع بوظيفة معرفية تتمثل في تحديد المفاهيم، وهذا هو ما يفسِّر امتداد المساحة النصية التي شغلها التحديد في الرسالة، على نحو ما يضطلع بوظيفة حجاجية تتمثل في تأكيد إجابته والاحتجاج لها، وكأنه أراد القول: إذا تعرّفتم إلى ماهية العشق وآثاره في النفس ستزدادون اقتناعا بالحجة التي قدّمتها تفسيرا لذلك الفعل. وبصرف النظر عن هذا السياق الحواري الذي تشكّلت فيه حجة التحديد؛ فإنها اكتسبت قوتها الحجاجية أيضا بالحجج التي تضافرت في تكوينها لأداء وظيفتها العامة المشار إليها.

يقوم هذا التحديد على توجيه معنى العشق في اتجاه يخدم الغرض المقصود؛ فانتقاء إحدى السمات التي يتصف بها العشق دون غيرها، هو نوع من الاختزال يُراد به خلق مطابقة دلالية بين العشق والداء تفي بغرض المتلفظ أكثر مما تحيل إلى الواقع. فليس المقصود بهذا التحديد في المقام الأول إنتاج معرفة دقيقة بمفهوم العشق، بقدر ما يقصد المتلفظ إلى إيجاد حجة يدعِّم بها دعواه، لأجل ذلك لم يكن وصفه محايدا وموضوعيا؛ لأن الانتقاء يقوم أساسا على موقف مسبق وتتحكم فيه أغراض ذاتية أو مقامية. بيد أن هذا لا يفيد أننا إزاء تحديد خَطابي مكثَّف أو شِعاري؛ فالمتلفظ لم يترك هذا الوصف الموجَّه من دون تفسير مفصَّل لمكونات الموصوف وشروطه ودرجاته، مدعِّما وصفه بحجج تضطلع بالتوضيح والتأكيد، ممّا يفيد أننا إزاء تحديد وصفي حجاجي مهما تظاهر بمظهر الوصف العلمي. فبعد تحديد العشق بأنه داء يصيب الروح والجسد، ذكر أنه مستعصٍ على الدواء، والسبب في هذا الاستعصاء «اختلاف عِلله، وأنه يتركّب من وجوه شتّى». ولتوضيح هذه الدعوى لجأ إلى إجراء تماثل بين استعصاء علاج العشق لتركيبه من علل متعددة، وبين استعصاء علاج الحمّى المركّبة من «البرد والبلغم. فمن قصد لعلاج أحد الخِلطين كان ناقصا من دائه زائدا في داء الخِلط الآخر»[1]. يقيم المتلفظ تماثلاً بين الصعوبة التي تواجه علاج العشق (أ) وبين الصعوبة التي تواجه علاج الحمّى (ب) حيث يعمل الحامل (ب) بوصفه حسّيا ومعلوما على توضيح وتأكيد الموضوع (ب). ثم ينتقل للحديث بعد ذلك عن مكونات العشق وشروطه التي توجب تسميته عشقا، وهي اجتماع الحب والهوى والمشاكلة والإلف.

وبعد تحديده لدلالات هذه المكونات بضرب الأمثلة التوضيحية، يستدلُّ على ضرورة الإلف لقيام العشق بتمثيل حجاجي يقيم علاقة مشابهة بين تأثير هذا الإلف في تمكين العشق من القلب حتى ينبت (أ) وبين الحبّة التي تنبت

(1) المرجع نفسه، ص166.

«في الأرض حتّى تستحكم وتشتد وتثمر، وربما صار لها كالجذع السَّحوق والعمود الصُّلب الشديد»[1]. وهو تمثيل يجري مشابهة بين عملية تمكُّن العشق من القلب بسبب الإلف، وبين الحبّة التي تنبت في الأرض فيصير لها مع مرور الزمن شكل قويٌّ. ووظيفة هذا التمثيل توضيح المعنى المجرد وبيانه وتأكيده بما هو معروف ومتداول في الرصيد الثقافي للمتلقي.

ثم ينتقل بعد ذكره لمكونات العشق، إلى ذكر الأحوال والظروف التي تؤثر في درجات العشق: لماذا يزداد؟ ولماذا ينقص؟ ولماذا ينحلُّ ولم تخل إجابته عن هذه الأسئلة من استخدام للحجج؛ كاستخدامه للاستعارة في تعبيره عن الحالة التي يصير إليها العشق عند قلّة العيان، حيث يقول: «ثم صارت قلّة العيان تزيد فيه وتوقد نارَه، والانقطاع يسعِّره»[2]. فقد أقام تماثلا بين الحالة النفسية التي يكون عليها العاشق عندما تنقطع رؤيته لمعشوقه، وبين موقد النّار الذي يزداد اشتعالا وسعيرا؛ وهي استعارة تنقل المعنى المجرد إلى إطار حسي، وتسقط الحالة المعلومة على الحالة المجهولة، وتخرجها إلى حيز الإدراك بالعين واللّمس والشمّ ومن شأن هذا التصوير أن يؤكد الدعوى الأساس بأن العشق داء لا غبار عليه.

ولتوضيح دعوى أن المعشوق إذا أظهر عشقا عداه به بسبب تجاوب الطبائع وتقارب الأرواح، ضرب لذلك مثالا يناظر هذه الحالة:«كالنائم يرى آخر ينام ولا نومَ به فينعَس، وكالمتثائب يراه من لا تثاؤب به فيفعل مثلَ فعله، قسرًا من الطبيعة»[3].

على هذا النحو صاغ المتلفظ تحديده للعشق؛ وهو تحديد زاوج فيه بين الوظيفة العلمية والوظيفة الحجاجية. فنحن لا نستطيع أن ننكر أن وراءه غاية معرفية توخى منها المتلفظ تعرّف مفهوم العشق وتمييز دلالاته عن الحب والهوى وضبط مكوناته وشروطه ورصد أحواله، بيد أنه يظل تحديدا حجاجيا ليس بسبب الحجج التي شكّلت بنيته فقط، ولكن أيضا بسبب ارتباطه بمقام حجاجي؛ فهو تحديد يثبت به المتلفظ الدعوى الأساس التي انطلق منها في تفسيره لمبالغة بعضهم في سعر القينة بسبب العشق. وكأنه لم ينخرط في هذا التحديد إلاّ لكي يردّ – كما أسلفنا- على سؤال ضمني مفترض قوامه: وهل يبلغ العشق بالمرء هذه الدرجة؟

إذا كانت الإجابة التي قدّمها المتلفظ تثبت صدق الدعوى المعروضة، فإنها ليست سوى مقدمة عامة يمهّد بها لوصف عشق القيان بوصفه آفة كما أوردنا في تحليلنا لصورة القينة.

خلاصة القول، لم يكن تحليل هذا النموذج من النصوص الأدبية العربية القديمة من منظور بلاغي حجاجي سوى استجابة لهوية هذا النص التي راوغتها عديد من المقاربات

(1) المرجع نفسه، ص168.
(2) المرجع نفسه، ص169.
(3) المرجع نفسه.

السابقة. فقد ظلت هذه المقاربات بعيدة عن الطبيعة النوعية للنص الأدبي القديم بشكل عام وإن استفادت من تجدّد الأسئلة في الحقل النقدي التي مكّنتها من الكشف عن مناطق كانت ستظل من دونها مجهولة. وبناء على هذا التصور، لم تكن الغاية من هذه الدراسة إثبات جدّة المقاربة المقترحة ولا نجاعتها، بقدر ما كانت الغاية إثبات أن تفاعلنا مع المناهج والمقاربات والنظريات المتعلقة بتحليل النصوص، ينبغي أن يراعي في المقام الأول طبيعة النص الأدبي العربي والأسئلة التي يثيرها.

2- صورة الخطيب في خطبة يزيد بن الوليد[1]

تقوم هذه الخطبة على حوار بين الخطيب (يزيد بن الوليد) والجمهور المستمع الذي يتوجّه إليه؛ فقد صاغ المتكلم خطابه بناء على افتراض أن هذا المستمع يضمر خطابا خفيا ينطوي على موقف مناوئ له، أو على الأقل غير مرحِّب بخطابه؛ لأجل ذلك مهّد لدعواه المتمثلة في حملهم على مبايعته بترميم صورته الذاتية وإصلاحها بعد حادث قتله لابن عمه الوليد بن يزيد؛ فالاستهلال ردٌّ على خطاب مفترض يروم وضعه في قفص الاتهام. أما في صدر الخطبة فقد انتقل الخطيب من مقام قضائي توخّى فيه انتزاع الحكم بالبراءة، إلى مقام استشاري توخّى فيه الحصول على المبايعة. هذا البناء المركّب من مقامين تواصليين متكاملين يفرض على المحلّل البلاغي مراعاته في التحليل؛ لأن المقام التواصلي عامل من عوامل قراءة النص وتوجيهها. فالنص وإن كان ينتمي نوعيا إلى الخطابة السياسية؛ فإنه لا يساوي النوع الذي ينتمي إليه، ولا يمكننا اختزال بلاغته في المكونات التي تفترضها الخطبة السياسية بوصفها نوعا خطابيا مخصوصا. ولأجل ذلك كانت القراءة البلاغية لهذا النص موجَّهة بهذين المقامين التواصليين اللذين حدّدا طبيعة الحجاج فيه.

(أ) المقام التواصلي القضائي

تُستهلّ الخطبة بما يشبه مرافعة قضائية؛ فالخطيب المتّهم بجريمة قتل ابن عمه، يترافع أمام قاض ممثّل في الجمهور المستمع، لإقناعه بإقرار حُكْم يبرِّئُه من تهمة يُحتمل أن تصمه بالعار، أو على الأصح يمكنها أن ترسّخ في أذهانهم صورة الحاكم الذي اغتصب الحكم، ومن ثم لن يكون بمقدوره كسب رضاهم أو موافقتهم على مُلكه. لا ينفي المتهم الفعل الذي اقترفه؛ فهو أمر مثبَتٌ لا سبيل إلى التنصّل منه، ولكنه يسعى إلى تحويل طبيعته ودلالته؛ فالقتل إذن، حَدَثَ منه بالفعل، ولأجل ذلك كان مدار الحجاج على دواعي فعل القتل وليس على المتسبِّب فيه؛ أي إن السؤال الحجاجي الذي انخرطت المرافعة في الإجابة عنه هو: لماذا حصل هذا الفعل؟ وليس من اقترفه؟ أو بعبارة أخرى: هل يستحق هذا الفعل أن يوصف بالجُرم، وتلحق بمرتكبه صفة المذنب، بناء على موقف متفق عليه يفيد أن قتل النّفس فعل جائرٌ وآثمٌ في ذاته، أو أنه

(1) ينظر نص الخطبة في الملحق.

ليس على هذا النحو بالضرورة؛ إذ قد يكون من جهة أخرى فعلا عادلا وفاضلا؟

لما كان هذا السؤال يقتضي إجابات مختلفة، فقد عمد الخطيب إلى تدعيم إجابته بمجموعة من الاستراتيجيات الخِطابية الحجاجية المتداخلة التي سنعمل على إبرازها في ما يأتي:

1- بناء صورة الذات وصورة الآخر

لكي يستقيم للخطيب إقناع الجمهور بصلاحه للحكم عليهم، كان مطالبا بأن يقدّم نفسه لهم في صورة جديرة بنيل ثقتهم؛ مادام تصديق الخطاب ينبغي أن يمرّ في مثل هذا السياق الاجتماعي والسياسي عبر تصديق الخطيب، خاصة عندما تخيّم على سياق تلقي الخطبة صورة ذهنية للخطيب تتمثّله حاكما مغتصبا للحكم بعد اقترافه جريمة قتل لطّخت سمعته؛ فكيف يتأتّى له أن يقنع الجمهور بصلاحه للولاية عليهم وهو الذي اقترن في أذهانهم بصورة القاتل المغتصب؟ لقد استحضر الخطيب هذا السؤال المفترض في صياغته للاستهلال الذي أراده أن يكون تهييئا للمستمع لتقبّل دعواه لمساندة ولايته؛ فقد عمد فيه إلى ترميم صورته، وتقديمها على نحو يوقع التصديق في نفوس الناس ببراءته من التّهمة التي تلاحقه، وتكاد تعطّل مشروعه. فصورة الذات في استهلال هذه الخطبة استمدّت سماتها من طبيعة المقام القضائي القائم على الدفاع عن النفس واتهام الخصم-الضحية؛ أي إنها صورة تقوم على الاحتجاج للقتل وتبريره، بتحويله من فعل مذموم إلى فعل محمود، وقد تأتّى له ذلك بوساطة ربط هذا الفعل السيئ بأسباب وعلل دينية، كفيلة بنقله من طبيعته الدّالة على الظُّلم إلى طبيعة مناقضة دالّة على العدْل؛ فقد قتله لسبب ديني ولا لأسباب دنيوية. ومن شأن هذه الحجة السببية التبريرية أن تقدمه في صورة أخلاقية جديرة باجتلاب ثقة الناس فيه.

ومثل معظم الخطب السياسية اعتمد الخطيب في تقديم ذاته، سيناريو البُعد الدرامي الذي يظهره في صورة بطل، خاض معركة دينية، لتخليص الأمّة الإسلامية من شرٍّ يتهدّدها متمثّلٍ في الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان؛ فقد أضفت عليه المعركة التي خاضها مع عدوٍّ الإسلام صورة المجاهد في سبيل الله الذي أعاد البلاد إلى حالها الأوّل قبل أن تفقد توازنها بظهور هذا العدوّ الشرّير.

وقد تداخلت مع هذا السيناريو الدرامي استراتيجية خِطابية حجاجية أخرى تعدّ من مكونات الخطاب السياسي وهي نزع القيمة عن الخصم وإظهاره في صورة شرّيرة[1].

(1) يشير إحسان النص إلى أن «تحدي الأعداء وشتم المعارضين» تشكل فكرة من الأفكار التي سادت الخطابة عند الأمويين؛ فقد كان الخطباء الأمويون «لا يتورعون عن شتم مناهضيهم أقبح شتم، وإلصاق النعوت والألقاب المستقبحة بهم، وتحقيرهم ما شاء لهم التحقير، وإظهار الاستخفاف بهم، والتهوين من شأنهم»، الخطابة السياسية في عصر بني أمية، ص96. لكن الخصم والعدو في هذه الخطبة هو من بني أمية، ولكنه عرف باللهو والانغماس في اللذات وانتهاك حرمات الله، مما أغضب أهله وأساء إليهم: «فاجتمعوا عليه مع أعيان رعيته، وهجموا عليه وقتلوه، وكان المتولى لذلك يزيد بن الوليد بن عبد الملك»، راجع: هامش رقم1 من جمهرة خطب العرب، المجلد2، ص218.

فالخطيب كان حريصا على بناء صورته الأخلاقية وتقديم نفسه في خطبته بهدم صورة خصمه؛ بيدَ أن هذا الخصم لم يعد موجودا في الحياة، وبذلك لا يمكن أن ينافسه على السّلطة، ولكن قَتله من قِبَل الخطيب لا يعني غيابه المطلق عن الميدان السياسي؛ فمثل هذا الفعل السيئ لابد أن يعيق مشروع الخطيب، وأن ينتزع ثقة الناس فيه؛ لأجل ذلك كان عليه أن يقدّم خصمه للناس في صورة شريرة تستعديهم عليه وتقنعهم بالفعل الذي اقترفه في حقّه؛ فهو «الجبّار العنيد»[1] و«المستحلّ لكل حُرمة»، و«الرّاكب لكل بدعة»، والكافر «بيوم الحساب» و«بالثواب وبالعقاب». لاشكّ أن هذه الأوصاف التي قدّم بها الخطيب خصمه لتبرير قتله له، هي أوصاف حجاجية تنطوي على رأي متفق عليه بينه وبين الجمهور المستمع، مُفاده أنّها تستوجب قتل كلّ من يتصف بها؛ أي إننا يمكن أن نعيد صياغة هذه الحجة السببية التبريرية في قياس مضمر على النحو الآتي:

- الكفر بالله يستوجب القتل،
- الوليد بن يزيد كافر بالله،
- الوليد بن يزيد يستحق القتل.

وقد انصهرت في هذه الحجج والاستراتيجيات الخِطابية استعارتان مألوفتان: «لمّا هُدمت معالم الهدى، وأُطفئ نور التُّقى»[2] حيث استعار للإسلام لفظي المعالم والنور، واستعار للكفر لفظي الهدم والظلام؛ فالدين الإسلامي يُشبَّه هنا بالمعالم التي تضيء الطريق للناس وترشدهم في حياتهم، كما شُبِّه بالنّور الذي يملأ نفوس الناس وعقولهم، ويضيء حياتهم. في مقابل هذه الصورة المشرقة للإسلام، هناك صورة مظلمة وهادمة للكفر الذي يمثّله الوليد بن يزيد. وعلى الرغم من أنّ هاتين الاستعارتين بنيتا تركيبيا لغير المعلوم، لكن السياق يثبت أن المقصود بفاعلهما هو الوليد بن يزيد، والفائدة البلاغية لهذا البناء تضخيم صورة الفاعل بعدم تعيينه وتركه مبهما في ذهن المتلقي، لتشنيع أفعاله والإيحاء بأنها لا يمكن أن تصدر إلا عن جبّار أو شرّير.

وإذا كان الخطيب يقدم بهاتين الاستعارتين حجتين، يستدلّ بهما على شناعة أفعال خصمه، وينتزع عنه أيَّ قيمة أو تجاوب عاطفي محتمل، فإنهما تشكّلان أيضا جزءاً من الأوصاف التي أسبغها الخطيب عليه لتبرير قتله والاحتجاج له. وبناء على هذا لا تنفصل هاتان الاستعارتان عن البنيات الحجاجية والاستراتيجيات الخطابية في هذا النص. كما أنّ في وصفه لخصمه ب «الجبّار العنيد» المقتبس من القرآن تدعيما لموقفه الحجاجي؛ فبهذا الوصف يَصِلُ الخطيب بين خصمه وبين أعداء الدين الإسلامي الذين تجبّروا وأنكروا التوحيد، ولم يخلصوا للعبادة. فقد أقام الخطيب بهذا الاقتباس القرآني تماثلا ضمنيا بين خصمه وبين الجبّار العنيد الذي قصده القرآن الكريم في سورة إبراهيم. لم يكتف الخطيب بتحديد

(1) يقول الله تعالى: «واستفتحوا وخاب كلّ جبّار عنيد» (في سورة ابراهيم، الآية:15)؛ أي كلّ متكبّر وجائر لا يقرّ بتوحيد الله ولا يخلص في العبادة.

(2) هناك رواية أخرى لهذه الخطبة أوردها أحمد زكي صفوت في «جمهرة خطب العرب»، المجلد الثاني، وردت عبارة مختلفة: «وأطفئ نور أهل التقوى» ص218

صفة منكَرة لخصمه، بل عزّزها بموقف ديني من هذه الصفة؛ أي إن هذا الوصف المقتبس يصبح هنا بمنزلة حجة السلطة، وكأنه أراد أن يقول لمستمعيه: هذا هو الجبّار العنيد الذي أشار إليه القرآن الكريم مستنكرا أفعاله.

وإذا كان كلّ خطاب يقدّم صورة عن صاحبه، أو صورة عن المتلفظ به بطريقة مباشرة أحيانا، وبطريقة غير مباشرة في أغلب الأحيان، فإن هذا النص لم يكتف بتقديم صورة الخطيب، بل قدّم أيضا صورة لخصمه السياسي؛ لم يكن المقام مناظرةً بين متنافسين سياسيين على السلطة، بقدر ما كان مرافعة حجاجية تبريرية، أجبرت الخطيب على رسم صورة لذاته-الجانية وصورة لخصمه-الضحية يعيد بهما تشكيل طبيعة استجابة الناس له، ويهيئهم لتقبّل مشروعه السياسي. هذه الاستراتيجية الخطابية الحجاجية المعتمدة في هذه الخطبة لم تنفصل عن الحجج والاستراتيجيات الأخرى المعتمدة من قبيل الحجة السببية والقياس المضمر والاستعارة واستراتيجية البُعد الدرامي في تمثيل الفعل الذي قام به. وقد أقام الخطيب كلّ هذه التقنيات والاستراتيجيات الحجاجية على آراء وقيم متفق عليها في المتخيّل الثقافي الديني الإسلامي في مجتمع الخطيب؛ فما كان ليتأتّى له بناء تلك الحجج والاستراتيجيات إلاّ باتفاق مسبق، بينه وبين مخاطَبيه، على أنّ المُسلم ينبغي أن يحرص على التعاليم الدينية الإسلامية التي تحثّ على التقوى، وتجنُّب البِدع والإيمان بيوم الحساب وبالثّواب وبالعقاب، وأنّ أيّ انحراف عنها يوجِب العقاب في الدنيا قبل الآخرة؛ ألم يرد في القرآن الكريم قوله تعالى: «ولا تقتلوا نفسا بغير حق»[1] ألم يكن قتل الوليد بن يزيد بحق بعد كل تلك الصفات والأفعال التي أثبتها عليه الخطيب؟

جملة القول، لم يكن للخطيب أن يبني صورته الذاتية وصورة الآخر، ويصوغ حججه واستراتيجياته الخطابية خارج دائرة هذا الاتفاق المسبق[2].

(ب) المقام التواصلي الاستشاري

إذا كان المقام الذي صيغ فيه الجزء الأول من الخطبة، مقاما تواصليا قضائيا توخّى فيه الخطيب الدفاع عن ذاته ونشدان العدل في القضية التي يواجهها، فإنّ مقام الجزء الثاني – وهو مقام الخطبة الأساس – مقام تواصلي استشاري توخّى فيه الخطيب حثّ الجمهور على قبول دعواه ونشدان المنفعة. وقد أشرنا سابقا إلى أنّ الجزء الأول ملفوظٌ استهلالي حواري مهّد به الخطيب لتوصيل دعواه؛ فقد وجد نفسه في مقام خطابي لا يمكّنه من التأثير في مخاطبيه، دون أن يمحو الصورة السيئة التي تشكّلت عنه في أذهانهم عقب حادث القتل الذي اقترفه؛ إذ كان الحصول على حكم البراءة شرطا

(1) سورة الأنعام، الآية: 151.

(2) يقول محمد العمري: «حاول بعض خطباء بني أمية المتأخرين تحقيق مصالحة مع المخاطب باسترجاع نموذج الخطيب الديني السياسي، أو الإمام وذلك بعد فشل الخطاب السياسي المباشر (..) وقد أقام يزيد بن عبد الملك ثورته على ابن عمه الوليد على ما اتهم به هذا الأخير من الانحراف عن الدين» (محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص56).

للانتقال إلى مقام تواصلي مختلف؛ أي كان الخطيب مُطالَبا بإصلاح صورته الأخلاقية، وتقديم نفسه بوصفه شخصا فاضلا قبل أن يقدِّم نفسه بوصفه شخصا صالحا، أو نافعا بالمفهوم الأخلاقي السياسي.

بناء على هذا التحليل للمقامين المتداخلين اللذين شكّلا البنية التواصلية للخطبة، فإننا نلاحظ أن الخطاب انتقل من الإجابة عن سؤال: هل الخطيب متّهم أم بريء؟ إلى الإجابة عن سؤال: هل يصلح الخطيب لسياسة البلاد؟

لقد شكّل هذا التحوّل في طبيعة السؤال داخل بنية الخطبة، تحوّلًا في طبيعة الحجاج؛ فعلى الرغم من أنّ الجزء الاستهلالي من الخطبة لا يمكن عدّه خطابا قضائيا مستقلًا بنفسه، غير منفصل عن سياق الخطبة السياسية، نلاحظ أنّ هيمنة بُعده القضائي المتمثّل في قضية الدفاع والاتهام سينعكس على طبيعة الحجاج فيه؛ فقد لاحظنا كيف أسبغ الخطيب على ذاته صورة دينية، في مقابل إسباغه على خصمه صورة المنحرف عن الدين، كما لاحظنا كيف قدّم لنا سيناريو معركة دينية خاضها معه، مبرّرا العنف الجسدي الذي اقترفه في حقه. بيد أنّ طبيعة الاستراتيجيات الحجاجية ستختلف باختلاف المقام وبروز سؤال جديد.

1- بناء صور الذات في الخطاب الاستشاري

بعد تيقُّن الخطيب من حصوله على حكم البراءة وإيقاع التصديق في نفوس مخاطبيه بفضيلته، أصبح الطريق ممهَّداً له للانتقال إلى دعواه الأساس، المتمثلة في حثّهم على قبول ولايته عليهم، ومساندته، وإيقاع التصديق في نفوسهم بصلاحيته ونفعه. هذا المقام التواصلي فرض على الخطيب صياغة استراتيجيات خطابية حجاجية ملائمة؛ فالصفات الأخلاقية الحجاجية التي قدّم بها ذاته في هذا المقام مرتبطة بما يمكن أن ينفع الناس، ويجلب لهم المصلحة في شؤون دنياهم وبلادهم؛ إنها صورة تتفاعل مع طبيعة المخاطَب الذي يتوجّه إليه الخطيب في هذا المقام، وهو هنا مخاطَبٌ تحدّدت وظيفته في اتخاذ قرار بتأييده في دعواه ومؤازرته في ولايته، بعد أن تحدّدت في الاستهلال في الحكم ببراءته أو بفضيلته. ويمكن استخلاص هذه الصفات الأخلاقية الحجاجية التي شكّل بها الخطيب صورته، سواء من دلالات الملفوظات أو من جهات التلفظ.

1-1 الالتزام والمسؤولية والجدية

يقدّم الخطيب ذاته بصفته مسؤولا عن أحوال الناس والبلاد المعيشية؛ فهو يلتزم بالقضاء على الفقر وتحسين ظروف عيش المسلمين قاطبة، على نحو ما يلتزم بفضّ نزاعاتهم والنظر في مشكلاتهم؛ وقد استخدم وسائل لغوية وأسلوبية أسهمت في توصيل هذه الصفات؛ من ذلك استخدامه لأفعال إنجازية تدل على التزام المتكلم بتبني موقف ما؛ فالتعبيران: «إنّ لكم علي» و«لكم عندي» اللذين يفيدان معنى فعل:

«أعدكم»، ينجزان ما يعدان به بمجرد تلقي المخاطب لهذا الفعل وفهمه؛ فأفعال الوعد les verbes promissifs من خلال التعبيرين المستخدمين توحي بأن الخطيب شخص مسؤول وجاد وملتزم بما ينطق به من وعود، وقد تعزّزت هذه الأفعال باستخدام جمل متوازنة تركيبيا مع تكرار أداة النفي (لا) في بداية كل جملة بشكل لافت (عشر مرات) لتوليد إيقاع يوحي بالحزم والجدية في إنجاز وعوده:

(إنّ لكم علي) ألاّ أضع حجرا على حجر، ولا لبنة على لبنة، ولا أكري نهرا، ولا أكنز مالا، ولا أعطيه زوجا ولا ولدا، ولا أنقله من بلد إلى بلد حتّى أسدّ فقر ذلك البلد، ولا أجمّركم في ثغوركم فأفتنكم وأفتن أهاليكم، ولا أغلق بابي دونكم فيأكل قويكم ضعيفكم، ولا أحمل على أهل جزيتكم ما أجليهم به عن بلادهم وأقطع نسلهم. ويمكننا الاصطلاح على هذه الاستراتيجية الخطابية الحجاجية باستراتيجية الوعود والإغراءات[1].

2-1 الإنسانية

تمثّل الإنسانية سمة أخرى من بين السمات الأخلاقية التي ظهر بها الخطيب في خطبته؛ ففي قوله: «ولا أجمّركم في ثغوركم فأفتنكم وأفتن أهاليكم» الذي يتوجّه فيه إلى الجنود، يروم إقناع مخاطَبيه بصلاحيته لحكمهم، بناء على إظهاره الحرص على تمجيد قيمة العلاقة الإنسانية بين الجنود وأهلهم؛ فقد رام الظهور بمظهر الحريص على راحتهم وراحة ذويهم بلمّ شملهم وعدم حرمانهم من هذه النعمة؛ فلن تشغله ظروف الحرب ولن تصرفه رغبة الانتصار عن الاهتمام بحياة جنوده الاجتماعية والعاطفية؛ أو بعبارة أخرى، لقد أراد الخطيب في حجاجه بصورته الذاتية أن يكشف لمخاطبيه البعد الإنساني في شخصيته.

3-1 التسامح والتضامن مع الآخر

يبدو أنَّ يزيد بن الوليد كان حريصا على توجيه خطابه إلى فئات متعددة، لكي يضمن له قبولًا أوسع وتأثيرا أشمل؛ فبعد توجّهه إلى الجنود، توجّه إلى فئة أهل الكتاب ممن يدينون بغير الدين الإسلامي، ولكنهم مواطنون كغيرهم من المواطنين الذين يشكّلون نسيج المجتمع الإسلامي؛ ففي قوله: «ولا أحمل على أهل جزيتكم ما أجليهم به عن بلادهم وأقطع نسلهم»، يُظهر تسامحا مع أهل الديانات الأخرى وحرصا على التعايش المشترك بينهم وبين المسلمين في وطن واحد.

4-1 نكران الذات والخضوع لإرادة الرعية

مظهرٌ آخر ظهر به الخطيب تمثّل في منح مستمعيه أو رعيته حرية الاختيار والتصرف؛ فلم يعمد إلى سلبهم الإرادة وفرض سلطته عليهم بالترهيب والتهديد والوعيد، بل نهج سبيل ترغيبهم وتخييرهم بينه وبين غيره،

(1) وفي هذا السياق يشير إحسان النص إلى أن الخلفاء والولاة الأمويين كانوا «حراصا على إبراز حكمهم في إطار مغرٍ يجتذب القلوب، فهم يعدون الرعية بالعدل وحسن السيرة وعدم تجمير البعوث، واستيحاء كتاب الله وسنة نبيه في أحكامهم» (ص94) كما أشار إلى أن خطبهم كانت حافلة بـ«الإغراء المادي» (محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي ص96).

دون أن يحملهم على الإذعان المطلق له، مُظهرا استعدادا لمساعدتهم على اختيارهم، والمبادرة إلى الاستجابة إلى إرادتهم عمليا، كما يوحي بذلك الالتفات من صيغة الحاضر إلى صيغة الماضي في قوله: «إن عرفتم أحدًا يقوم مَقَامي (..) فأردتم أن تُبايعوه، فأنا أولُ مَنْ بايَعه ودَخَل في طاعته». فاختيار الصيغة الزمنية الدالة على الماضي بدل الصيغة الدالة على الحاضر، تفيد في هذا السياق أنّه أول من يبادر إلى تنفيذ قرار الرّعية وترجمة إرادتها واختيارها عمليا؛ أي إنه لا يكتفي بمنح الرعية حرية الاختيار، بل يحفِّزهم على العمل باختيارهم مبدّدا كلّ الشكوك التي يمكن أن تساورهم في عواقبه.

تركيب

1- أثبت تحليل هذه الخطبة أنها نص مركّب من مقامين تواصليين: مقام قضائي ومقام سياسي، دون أن يفيد هذا التركيب أنها نوع هجين؛ فالهيمنة الكلّية في هذا النص للمقام السياسي؛ إذ كان الغرض البلاغي الأساس الذي يقوم عليه هو حثّ المخاطَبين على التسليم بدعوى الخطيب بصلاحيته لحكمهم، ولم يمثِّل الغرض القضائي في مطلع الخطبة سوى استهلال، أراد به الخطيب تقديم صورة عن ذاته، يمحو بها أي صورة سلبية تشكّلت في أذهانهم عنه؛ أي على الرغم من أننا نواجه في الاستهلال خطابا تواصليا قضائيا قوامه ثلاثة أقطاب: خطاب الدفاع + خطاب الاتهام (رأي عام مفترض) + خطاب الحكم، نلاحظ أنه يظل مع ذلك مجرد خطاب استهلالي تابع للخطاب المركزي وخادم له؛ فقد رأى الخطيب أنه من الأنجع والأقوى تأثيرا في المخاطَبين استهلال خطبته بتقديم صورة فاضلة عن ذاته يمهّد بها لإقناعهم بدعواه. وعلى هذا النحو يصبح المقام القضائي جزءا منصهرا في المقام السياسي، وتصبح وظيفته والحجج والاستراتيجيات الخطابية المرتبطة به جزءا من المقام التواصلي السياسي الذي يتحكّم في كلّية النص.

2- أثبت التحليل أيضا أنّ الخطبة صاغت بلاغتها على منهج الحوار[1] بين الخطيب ومخاطَبيه؛ والمقصود بالحوار في هذا السياق أن الخطيب أقام خطابه مفترضا اعتراض مخاطَبيه على دعواه أو على شكّهم في شخصه؛ إذ شكّلت الخطبة إجابة صريحة عن أسئلة ضمنية، وردًّا حجاجيا على خطاب مُعترض، أو على الأقل مُتشكّك. إن هذا الموقف التخاطبي فرض على الخطيب الانخراط في خطاب حجاجي مثَّل فيه تقديم الذات استراتيجية حجاجية مهيمنة بناء على أمرين؛ أولهما يؤول إلى طبيعة الحجاج

(1) يرى محمد العمري أن الحوار مثّل سمة من سمات الخطابة في العصر الأموي: «كاد الحوار بين الرغبة والراعي يستولي على الخطابة في آخر العصر الأموي» (محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص57) ولعل المقصود بالحوار في سياق هنا الاقتباس التواصل الذي يقوم على منح الاعتبار للمخاطب بدل إهانته وترهيبه، كما نجد في خطب الحجاج على سبيل المثال.

في الخطاب السياسي الذي يعتمد بشكل قوي على إبراز المحاجج لشخصيته[1]، وثانيهما يؤول إلى طبيعة السياق النصي للخطبة التي اقتضت من الخطيب أن يخوض معركة كلامية للتخلّص من تهمة ثقيلة تعيق مشروعه السياسي.

3- قامت الاستراتيجيات الخطابية الحجاجية، في بعض مظاهرها، على استثمار المعتقد الديني الإسلامي المشترك بين الخطيب والمخاطَبين؛ تجلّى ذلك في ظهور الخطيب بمظهر الإيمان والتّقوى والدفاع عن الدين. وقد شكّل الحديث الشريف الذي ختم به خطبته: «لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق»، شاهدا قويا على أخلاقه الدينية، دون أن يعني ذلك أنه لا يصدر في بناء صورته الذاتية عن قيم اجتماعية وإنسانية مشتركة، حرص على الاستجابة لها، لتعزيز حجاجية هذه الصورة، على نحو ما رصدناه من سمات أخلاقية حرص على الظهور بها لاستمالة مخاطَبيه لمساندته.

4- لا تمثّل هذه الخطبة نموذجا للخُطب العربية التي ينزع فيها الخطيب منزعا أسلوبيا يمتع به مخاطَبيه؛ فالوظيفة الجمالية تتراجع فيها لصالح هيمنة بارزة للوظيفة التواصلية الإقناعية. بيد أن هذا التراجع - الذي جسّدته ندرة الصور المجازية وألفتها: لجأ الخطيب إلى استخدام أربع استعارات[2] وكنايتين[3] فقط كما جسّده غياب عديد من ألوان البديع- لم يمنع الخطيب من تعويض هذا النقص بلجوئه إلى الإيقاع النابع من توازن عديد من الجمل في الخطبة.

5- تمثّل هذه الخطبة نموذجا من نماذج الخطب العربية السياسية التي حقّقت تواصلا بلاغيا إنسانيا غير قائم على العنف والسيطرة بين الرّاعي والرّعية (أو الحاكم والمحكوم)، على نحو ما نجد في عديد من خطب الأمويين[4] فقد حرص الخطيب على مخاطبة مستمعيه بوصفهم جماعة بشرية لها حقوق الرعاية الاجتماعية والنفسية، وعليها واجبات تعزيز سلطة الحاكم من خلال مطالبتهم بالطاعة؛ جماعة تملك إرادتها بين يديها في اتخاذ قرار نزع السلطة عن الحاكم في حالة عدم وفائه بالتزاماته.

هذا على الأقل ما تقوله كلمات الخطبة، وما تظاهر به الخطيب أمام مستمعيه؛ أمّا الواقع التاريخي السياسي للحكّام العرب فلا يؤيد هذا القول.

(1) وهو ما يسميه بعضهم بالإيتوس النوعي؛ والمقصود به الصورة الخطابية التي يتوقع قارئ هذا النوع من الخطابات أن يقدم بها الخطيب ذاته. وهي صورة مفترضة تكونت في ذهن المتلقي من خلال تراكم عديد من النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع الخطابي.

(2) هدمت معالم الهدى -أطفئ نور التقى- الرّاكب لكل بدعة- يأكل قويّكم ضعيفكم؛ وقد تكون هناك غير هذه الاستعارات ولكنها فقدت استعاريتها بحكم الاستعمال.

(3) أضع حجرا على حجر ولبنة على لبنة – لا أغلق بابي دونكم.

(4) من الاستراتيجيات الخطابية التي يتداخل فيها الإيتوس بالباتوس والمتواترة في العديد من خطب الأمويين؛ حرص الخطيب على الظهور بمظهر القوة والبطش والشدة، لإرهاب خصومه المعارضين وحمل الناس على الإذعان، وقد يتجلّى ذلك بوساطة الاختيار الأسلوبي البدوي الذي يوحي بالقوة والبطش، كما يمكن رصد ذلك في خطب الحجاج. راجع إحسان النص، ص97 و131.

3-التشكيل الخطابي للأهواء في موعظة «ألا تبكون» للحسن البصري

تستمد الموعظة الدينية بلاغتها من ارتباطها بمقام تخاطبي، يقوم على أنّ الخطيب يتوجّه إلى مخاطَب وُضع في موضع «الغافل المقصّر فيما يجب عليه»[1] هذا المقام التواصلي لا يقوم على الإقناع بدعوى الخطيب، مادام المخاطَب غير منكرٍ لهذه الدعوى، ولكنه يقوم على تذكيره بها؛ لأنه غفل عنها، وقصّر في العمل بها؛ لأجل ذلك كان على الخطيب أن يحمل مخاطَبه على الانتقال من موضع الغفلة والتقصير إلى موضع العمل بالواجبات الملقاة على عاتقه، ولكي تتحقق هذه الوظيفة العملية؛ أي نقل المخاطَب من حيز الإيمان القلبي إلى حيز الممارسة الفعلية، انخرط الخطيب في حجاج عاطفي؛ فإثارة أهواء المخاطَب أو نقله من حالة نفسية إلى حالة أخرى هو السبيل للتأثير فيه وحمله على العمل بما يؤمن به.

(أ) استراتيجيات الخطبة الدينية الوعظية

1-استراتيجية الدعوة إلى البكاء

ملفوظات البكاء:

تكرر لفظ البكاء سبع عشرة مرة؛ وقد جاء –باستثناء مرة واحدة– في صيغة فعلية؛ صيغة الماضي والمضارع لوصف حالة البكاء، أو للتحريض على فعل البكاء:

بكى (...) وبكى (...) ألا تبكون (...) ألا من بكى (...) ألا تبكون (...) ألا تبكون (...)، ألا وإن من بكى (...) ألا تبكون (...) ألا وإنّ من بكى (...). ثم بكى (...) فبكت (...) تبكي عليه، وبكيت لبكائها (...)يبكي (...) يبكي (...) يبكي (...).

2- استراتيجية الدعوة إلى الخوف من الله

ومن مظاهرها في النص الخوف من النار، والخوف من العطش؛ بناء على أن النار والعطش من أفعال الله التي تظهر قدرته وعقابه للبشر.

ملفوظات الخوف:

وهي ملفوظات تحيل إلى الخوف بطريقة مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة:

الإحالة المباشرة:

ألا تبكون خوفا من النار؟ ألا من بكى خوفا من النار نجاه الله منها (...) ألا تبكون عطشا إلى الله (...) ألا تبكون من عطش يوم القيامة؟ ألا وإنّ من بكى من خوف عطش ذلك اليوم(...)

الإحالة غير المباشرة:

(1) محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص43.

يـوم يـحـشر الخـلائـق وقـد ركبت شفاههم ولم يجدوا ماء (...)/يوم يجرّ الخلائق بالسلاسل والأغلال.

3- استراتيجية الدعوة إلى حب الموت والزهد في الدنيا

ألا تبكون شوقا إلى الله، ألا تبكون عطشا إلى الله، ألا وإن من بكى شوقا إلى الله، لم يحرم من النظر غدا إلى الله إن اجتلى بالرحمة، واطّلع بالمغفرة، واشتدّ غضبه على العاصي/ إلهي، قد سئمت الحياة شوقا ورجاء فيك./حبي فيه وحرصي على لقائه بسطني. أتراه يعذبني وأنا أحبه؟

(ب) أدوات تشكيل الأهواء في النص

ب-1 التقديم المباشر للأهواء

ب-1-1 سرد مواقف مثيرة للأهواء (سرد حكاية مثيرة)

الحـكـايـة الـتـي رواهـــا الخطيب والواعظ، شاهد من الوقائع والأفعال المـثـيرة لـلـخوف والـــشوق والرغبة والزهد.

ب-1-2 إظـهـار أشـخـاص متأثرين أو إظهار الذات متأثرة

« بكى حتى غـشي عليه، وبـكى من حوله»/ «ثم بكى»/. « فصاح الفتى صيـحـة ظننت أنـه قـد انـشق قلبه، ثم خـرّ مغشيّا عليه، فجعلت تبكي عليه، وبكيت لبكائها»/ «وجعل يبكي وينـادي: أواه أواه، إن لم أنج غدا من عذاب الله، ولم يزل يبكي حتى غشي عليه، وسقط على الأرض»/ «فجعلت تبكي وتـقـول: يـا ضيـغـمـاه، يـا قتيل مـولاه. ولم تزل كذلك حتى صاحت صيحة عظيمة، ووقعت في الأرض».

ب-1-3 تفخيم الأفعال المثيرة

يمكن رصد الحـجـاج بالتفخيم في استعماله لحـروف الندبة ولألفاظ التوجّع التي تعبر عن شدة الشعور بالخوف من عذاب الآخرة: «واويلاه إذا لم يرو عطشي»/ « أواه أواه، إن لم أنج غدا من عذاب الله».

كما يمكن رصده في سرد أفعال مثيرة ووصفـهـا على نحو درامـي متجاوز للحد المألوف والمعقول في مثل هذه المواقف:

«بكى حتى غـشي عليه» / «فصاح الفتى صيـحـة ظننت أنـه قـد انشق قلبه، ثم خـرّ مغشيّا عليه، فجعلت تبكي عليه، وبكيت لبكائها» / «ولم يزل يبكي حتى غشي عليه، وسقط على الأرض، فدنت منه أمه، فلمسته بيدها، فـإذا هـو ميّت رحمـه الله. فجعلت تبكي وتـقـول: يـا ضيغماه، يا قتيل مـولاه. ولم تزل كذلك حتى صاحـت صيحة عظيمة، ووقعت في

الأرض، قال: فحرّكتها، فإذا هي قد ماتت».

في هذه الملفوظات تمثيل درامي لحالة الخوف من عذاب الآخرة والشوق إلى الله؛ وهو تمثيل قائم على تضخيم الشعور بالخوف الذي تجلّى في أفعال ارتقت من الصياح والبكاء الشديد إلى فقدان الوعي والسقوط على الأرض ثم الموت. ومن مظاهر تفخيم هذا الفعل والزيادة في دراميته تكرار حدوثه مرتين.

ومن الظواهر الخِطابية الأخرى التي أسهمت في تشكيل التفخيم التكرار اللافت لصيغة الاستفهام الإنكاري: «ألا تبكون؟»

ب-1-3 العواقب أو الحجاج بالنتائج

تقوم مجموعة من الملفوظات المثيرة للرغبة والرهبة على إظهار العواقب، أو النتائج، سواء أكانت إيجابية أم سلبية؛ وهي من الحجج التي صاغها النص للترغيب في الموت والترهيب من عذاب يوم القيامة؛ يرغّب في الموت لأنه سيتيح اللقاء بالله أرحم الراحمين، ويرهّب من النار للنجاة منها يوم العقاب. يحاجج الواعظ هنا بالنتائج الإيجابية التي سيجنيها كلٌّ من الراغب في الموت والخائف من النار.

ب-2 الإيحاء بالأهواء

ويمكن رصده في أسلوب التكرار، سواء لصيغة الاستفهام الاستنكاري أو لفعل البكاء، وفي كثافة حضور أسلوب النداء، وفي غيرها من الأساليب.

تركيب

1- أظهر التحليل البلاغي لهذا النص أنّ الموعظة الدينية نوع خطابي يعتمد في تواصله مع المخاطَب على التأثير العاطفي؛ لأنّه لا سبيل في هذا النوع الخطابي الذي يقوم على دعوى متفق عليها ويتوجه إلى عامة الناس الذين يتأثرون بقلوبهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، إلاّ إثارة أهوائهم لأجل توجيه أفعالهم.

2- تقوم بلاغة الموعظة الدينية على مجموعة من الاستراتيجيات والوسائل الخطابية المشكِّلة للأهواء، سواء أكانت وسائل مباشرة أم وسائل موحية.

3- اعتمد الواعظ في بناء حجاجه العاطفي على اتفاق ضمني بينه وبين المخاطَب على جملة من الأفكار المتعلقة بزوال الدنيا وبقاء الآخرة؛ وهي أفكار سائدة في الثقافة الإسلامية، وإن دخلت عليها عناصر من الثقافة المسيحية[1].

4- ما تنطوي عليه الموعظة من مظاهر التزيّد والمبالغة المفرطة، تكشف عن الوجه المغالط في هذا النوع من الخطاب الذي يتوخى الإقناع بأي ثمن.

(1) محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص45.

خلاصة

صدرت المقاربة البلاغية الحجاجية لنصوص من النثر العربي القديم من تصوّر بلاغي منفتح، أتاح لنا الخروج من الزاوية الضيقة التي حشر فيها بعض الدّارسين التحليل البلاغي الذي لم يتجاوز في تطبيقاتهم استخلاص الحجج والصور من الشواهد، وتسميتها بعيدا عن أي انشغال حقيقي بالنّص في كلّيته، بوصفه سياقا إنسانيا تحكمه مقتضيات نصية داخلية، ومقتضيات خارجية؛ وعلى هذا النحو صارت البلاغة عندهم خطاطة ثابتة تَصدُق على كافة النصوص، وصار الجهاز الوصفي المقترح هدفًا في ذاته بدل أن يكون مجرد وسيلة لتوصيف النص وتفسيره.

وعلى الرغم من أنّ هذه الدراسة رامت في الأساس وضع التحليل البلاغي في حيّز الممارسة والمواجهة المباشرة للنصوص، بوصفها كيانات حيّة كاملة وليست مجرد شواهد مجتزأة، فإنها مع ذلك لم تغفل عن الإجابة عن الأسئلة النظرية للمشتغلين بتحليل الخطابات؛ فهذه المقاربات تعدُّ إسهامًا في تطوير التحليل البلاغي والنظرية البلاغية من جهة، وإسهاما في إغناء مناهج تحليل الخطاب بشكل عام.

وقد تبيّن من هذه المقاربة أنّ البلاغة يمكنها أن تكون وصفا لأنواع خِطابية معيّنة؛ إذ لا تقتصر وظيفتها على وصف الحجج وصور الأسلوب في عموم الخطابات، بل تعمل على الكشف عن طبيعة اشتغالها في أنواع خطابية معيّنة؛ وبناء على هذا المنهج قامت مقاربة النصوص على وصف الأنواع التي تشكّلت في إطارها؛ من هنا كانت الدراسة مناسبة للتفكير في ممارسة تحليل بلاغي غير مطلق، توجّهه قواعد النوع الذي ينتمي إليه النص موضوع التحليل؛ إذ سمح هذا المنهج بالكشف عن تنويعات بلاغية في نصوص النثر العربي.

كما تبيّن أنّ البلاغة يمكنها أن تكون وصفا للحوار المنعقد بين النصوص، موضوع التحليل، وبين الخطابات التي حاورتها بشكل صريح أحيانا، ومضمر أحيانا أخرى؛ أي إنّ الحواريّة تصبح موضوعًا للتحليل البلاغي.

وفي خضمّ هذا الضّرب من التحليل برزت إشكالات عدّة، كانت الدراسة مطالبة بالإجابة عنها مثال ذلك: كيف يمكن مقاربة نصٍّ في كلّيته من منظور بلاغي دون الانزلاق إلى تحليل تفتيتي يقطّع أوصال النص، ويزهق روحه، ويهدم وحدته؟ وكيف يمكن أن يتجاوز التحليل البلاغي البنيات البلاغية الجزئية الصغرى إلى البنيات البلاغية الكلّية الكبرى من قبيل السرد والوصف؟ وكيف يمكن تحليل الوجوه الأسلوبية تحليلا بلاغيا وظيفيا موصولا بسياقات أوسع؟

ملحق

نص الخطبة

«قالوا: ولمّا قَتل يزيدُ بن الوليد ابنَ عمِّه الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان، قام خطيبا، بعد أن حمِد الله وأثنى عليه ثم قال: والله يأيُها الناس، ما خرجتُ أشَرًا ولا بَطَرًا[1] ولَا حِرْصًا على الدنيا ولا رغبةً في الملك، وما بي إطراءُ نفسي، وإني لظَلُومٌ لها، ولقد خسرتُ إن لم يرحمني ربي،

(1) الأشر والبطر: شدة والمرح أو تجاوز الحد في الزهو والفخر.

ويغفر لي ذنبي، ولكنّي خرجت غَضَبًا لله ودِينه، داعيًا إلى الله وإلى سنة نبيه، لمّا هُدِمَت معالمُ الهدى، وأُطفئ نورُ التُّقى، وظَهَر الجبّار العَنيد، وكثُرت حوله الحزق والجنود، المستحِلُّ لكل حُرْمة، والراكبُ لكل بِدْعة. مع أنّه والله ما كان يؤمن بيوم الحساب، ولا يصدّق بالثواب وبالعقاب. وإنه لابن عَمّي في النَّسَب وكَفيّي في الحَسَب؛ فلمّا رأيتُ ذلك استخرتُ الله في أمره وسألته ألا يَكِلَني إلى نفسي، ودعوتُ إلى ذلك مَنْ أجابني من أهل ولايتي، حتى أراح الله منه العبادَ، وطهّر منه البلاد، بحَوْله وقُوّته لا بحولي وقوّتي.

أيها الناس، إنّ لكم عليّ ألّا أضَعَ حَجَرًا على حجر، ولا لَبِنةً على لبنة، ولا أكْري (أحتفر) نهرًا، ولا أكنِز مالًا، ولا أعطيه زوجًا ولا وَلَدًا، ولا أنقُلُه من بلد إلى بلد حتى أسُدَّ فقرَ ذلك البلد وخَصَاصةَ أهله، فإنْ فَضَلَ فضلٌ نقلتُه إلى البلد الذي يَليه. ولا أجَمِّركم[1] في ثغوركم فأفتِنَكم وأفتِنَ أهاليكم، ولا أغْلِق بابي دونكم فيأكُلَ قَويكم ضعيفَكم، ولا أحمِلَ على أهل جِزْيتكم ما أُجْليهم به عن بلادهم وأقطَعُ نَسْلَهم. ولكم عندي أعطياتُكم في كل سنة وأرزاقُكم في كل شهر، حتى تستدرَّ المعيشة بين المسلمين، فيكون أقصاهم كأدناهم. فإن أنا وَفَّيتُ فعليكم السمع والطاعة وحسن الموازرة والمكانفة (المعاونة). وإن أنا لم أوفِ لكم فلكم أن تخلعوني، إلا أن تستتيبوني، فإن أنا تُبتُ قبلتم مني، وإن عرفتم أحدًا يقوم مَقَامي ممن يُعرف بالصلاح يعطيكم من نفسه مثلَ ما أعطيكم، فأردتم أن تُبايعوه، فأنا أولُ مَنْ بايَعه ودَخَل في طاعته.

(1) جمّر الجيش: حبسهم في أرض العدو ولم يُقفلهم.

أيها الناس: لا طاعةَ لمخلوق في معصية الخالق. وأقول قولي هذا وأستغفر الله لي ولكم»[2].

نص الموعظة

ألا تبكون

جلس الحسن البصري ذات يوم يعظ الناس، فجعلوا يزدحمون عليه ليقربوا منه، فأقبل عليهم، وقال: يا إخواني، تزدحمون عليّ لتقربوا مني؟ فكيف بكم غدا في القيامة إذا قرّبت مجالس المتقين، وأبعدت مجالس الظالمين، وقيل للمخففين جوزوا، وللمثقلين حطوا؟ فيا ليت شعري: أمع المثقلين أحط، أم مع المخفين أجوز؟ ثم بكى حتى غشي عليه، وبكى من حوله، فأقبل عليهم وناداهم، يا إخواني، ألا تبكون خوفا من النار؟ ألا من بكى خوفا من النار نجاه الله منها يوم يجرّ الخلائق بالسلاسل والأغلال . يا إخواني، ألا تبكون شوقا إلى الله. ألا تبكون عطشا إلى الله، ألا وإن من بكى شوقا إلى الله، لم يحرم من النظر غدا إلى الله إن اجتلى بالرحمة، واطّلع بالمغفرة، واشتدّ غضبه على العاصي.

يا إخواني، ألا تبكون من عطش يوم القيامة؟ يوم يحشر الخلائق وقد ركبت شفاههم، ولم يجدوا ماء إلا حوض المصطفى صلى الله عليه وسلم، فيشرب قوم، ويمنع آخرون. ألا وإنّ من بكى من خوف عطش ذلك اليوم سقاه الله من عيون الفردوس.

ثم نادى الحسن رضي الله عنه: واويلاه إذا لم يرو عطشي يوم القيامة من حوض المصطفى صلى الله عليه وسلم.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص141-142.

ثم بكى وجعل يقول: والله لقد مررت ذات يوم بامرأة من المتعبدات، وهي تقول: إلهي، قد سئمت الحياة شوقا ورجاء فيك. فقلت لها: يا هذه، أتراك على يقين من عملك؟ فقالت: حبي فيه وحرصي على لقائه بسطني. أتراه يعذبني وأنا أحبه؟

فبينما أنا كذلك أخاطبها، إذ مرّ بي صغير، من بعض أهلي، فأخذته في ذراعي، وضممته إلى صدري، ثم قبلته. فقالت لي: أتحب هذا الصبي؟ قلت: نعم. قال: فبكت، وقالت: لو يعلم الله الخلائق ما يستقبلون غدا، ما قرّت أعينهم، ولا التذّت قلوبهم بشيء من الدنيا أبدا.

قال: فبينما أنا كذلك؛ إذ أقبل ولد لها يقال له: «ضيغم»، فقالت: يا ضيغم، أتراني أراك غدا يوم القيامة في المحشر أو يحال بيني وبينك؟ قال: فصاح الفتى صيحة ظننت أنه قد انشق قلبه، ثم خرّ مغشيّا عليه، فجعلت تبكي عليه، وبكيت لبكائها.

فلما أفاق من غشيته، قالت له: يا ضيغم، قال لها: لبيك يا أماه. قالت: أتحب الموت؟ قال: نعم. قالت: لم يا بنيّ قال: لأصير إلى من هو خير منك، وهو أرحم الراحمين، إلى من غذاني في ظلمة أحشائك، وأخرجني من أضيق المسالك، ولو شاء لأماتني عند الخروج من ضيق ذلك المسلك حتى تموتي أنت من شدة أوجاعك، لكنه برحمته ولطفه، سهّل عليّ وعليك ذلك. أما سمعته عز وجل يقول: «نبئ عبادي أنّي أنا الغفور الرحيم وأنّ عذابي هو العذاب الأليم» (سورة الحجر 49-50). وجعل يبكي وينادي: أواه أواه، إن لم أنج غدا من عذاب الله، ولم يزل يبكي حتى غشي عليه، وسقط على الأرض، فدنت منه أمه، فلمسته بيدها، فإذا هو ميّت رحمه الله. فجعلت تبكي وتقول: يا ضيغماه، يا قتيل مولاه. ولم تزل كذلك حتى صاحت صيحة عظيمة، ووقعت في الأرض، قال: فحرّكتها، فإذا هي قد ماتت. رحمة الله عليه وعليها، ورحمنا أجمعين.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- رسائل الجاحظ، ج2.
- أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب، المجلد2، مطبعة بابي الحلبي ، 1933 .
- محمد العمري ، بلاغة الخطاب الإقناعي، ط2، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
- إحسان النص، الخطابة العربية في عصرها الذهبي، دار المعاف، 1998.
- الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4 ج2 .

بلاغة النقد
النص النقدي خارج خطابه

أ.د. عبد الله العشي
جامعة باتنة ـ الجزائر

ملخص البحث

بعد أن استوى النص الأدبي كيانًا قائمًا بذاته، تزاحمت حوله القراءات وتنوعت وتعددت فأنتجت ركامًا من الخطابات، لم تقف عند حدود الرسالة ولا الكتاب، بل تعدتهما إلى أشكال خطابية تعد بالعشرات، تحاول كلها أن تمارس قراءتها الخاصة حول النص، فكان أن ظهرت أشكال خطابية لم تنشأ، في أصلها، لتكون ضمن النشاط النقدي، بل نشأت، في الأصل، أشكالًا إبداعية، مثل (المقامة، والرحلة، والسيرة، والقصة، والقصيدة، ونثر المنظوم)، ونحو ذلك من أشكال إبداعية استحدثت لذاتها وظيفةً استثنائيةً، واستخدمت نفسها وسيلةً نقدية، فتجاوز فيها البعد الإبداعي بالبعد النقدي، وترافق فيها الجمالي والعلمي، وتضافر فيها البلاغي بالوصفي، فتشكل خطاب جديد، تحوّل معه النص النقدي، بحكم تلك المواصفات، إلى نص بلاغي. وذلك ما دفعنا إلى القول بـ «بلاغة النقد»، واعتمدناه عنوانا.

هذه المداخلة ستعتني بهذه النصوص، وستشير إلى بعضها باختصار، مثل: (القصيدة، والقصة، والرحلة، والسيرة)، حين تكون حاملةً لمضمون نقدي، ولكننا سنركز بشيء من الإسهاب والتحليل المطلوب، في ضوء نظريات تحليل الخطاب ونقد النقد، على نصٍّ نقدي واحد، هو رسالة ابن شرف القيرواني المسماة «رسالة الانتقاد»، أو «مسائل الانتقاد»، وذلك بهدف الكشف عن خطاب نقدي تراثي أغفله الدرس الحديث.

الكلمات المفاتيح

النص النقدي، الخطاب الواصف، بلاغة النقد، تحليل الخطاب، ابن رشيق القيرواني.

Rhetoric of Literary Criticism

The Formation of the Literary Text away from its Discourse

Abdallah Laachi

Batna University –Algeria

Abstract

Readings have become many and varied around the literary text after it has turned to be an independent entity. Those readings have produced countless discourses that have never stopped at the borders of the message or the book. They surpassed that to different forms of discourse counted in tens. All these discourses endeavor to practice their own readings around the text. Therefore, new forms of discourse have emerged to be seen as new forms of creativity rather than ordinary critical activities; such as: almuqamat, journeys, biographies, novels, poems, prose and similar creative forms. Such forms have introduced an exceptional task for themselves to be used as a means of criticism in which the creative dimension has surpassed the critical one; and the aesthetic aspect is accompanied with the scientific one; whereas the eloquent dimension is combined with the descriptive one. Consequently, a new discourse in which the critical text has turned into a rhetorical text has been formed according to those specifications. Thus, we saw that it is convenient enough to say «Rhetoric of Literary Criticism» and accept it as a title.

This modest research is going to tackle those texts. It will refer to some of them in a brief way whenever they have a critical content, such as: poems, novels, journeys and biographies. Nevertheless, we will deeply analyze and attentively elaborate on only one critical text which is « Resalet Ibn Sharaf Al Qirawani» which is known as «The Message of Criticism» or « Critical Issues». We will do this according to the theories of discourse analysis and criticism of criticism, aiming at revealing a traditional critical discourse that has been ignored by modern studies.

KeyWords

Critical Texts, Descriptive Discourse, Rhetoric of Literary Criticism, Discourse Analysis and Ibn Sharaf Al Qairawan

منذ أن نشأ النص الأدبي والدراسات حوله في توالد مستمر، كل دراسة تسعى إلى أن تستكشف سره، وأن تحيط بمكوناته، وأن تستكنه جمالياته. وقد تنوعت تلك الممارسات النقدية واتخذت تشكلات مختلفة، ولم تكتف بالمقالة والدراسة، ولكنها ابتدعت أشكالا من الكتابة الواصفة بلغ العشرات؛ ففي التراث العربي نجد أشكالا من الخطابات الواصفة تتخذ خطاب القصة، أو المقامة، أو القصيدة، أو الترجمة، أو السيرة، أو المحاورة، أو الاختيار، أو نثر المنظوم. وتزايدت تلك النصوص الواصفة في الثقافة الحديثة فشملت الشهادة والرسالة والسيرة الذاتية والحوار، ونحوها. وتحول النقد الأدبي إلى فن يسعى إلى تحقيق القيمة الجمالية لذاته، إضافة إلى توفير آليات الإقناع والاستدلال والاستنتاج والحجاج. كل هذا يوحي بثراء النص الأدبي واستعصائه على خطاب واصف واحد.

نشأ النقد العربي في بيئة ثقافية لم تعرف من العلوم ما يمكنها من إنتاج لغة نقدية قادرة على تفسير الظاهرة الأدبية، ووصف مكوناتها بشكل علمي، ولذلك لجأ قراء الشعر و«نقاده» إلى استخدام لغتهم الأدبية العادية وترقيتها إلى لغة إنشائية مجازية لتوصيف ما يلاحظونه في النص الشعري، واستخدموا عبارات بيانية للإمساك بجماليات الشعر وقضاياه الإبداعية المختلفة، ولم يخل كتاب نقدي من تلك العبارات المجازية التي ساعدتهم ذائقتهم الشعرية وكفاءتهم البلاغية وحسهم الجمالي على إنشائها في غياب المعارف المجاورة للشعر[1].

لم يهتم الباحثون إلا نادرا، بلغة النقد وبلاغته[2] قدر اهتمامهم بمحتواه، وفي العصر الحديث، حين أصبح النقد يُعرَّف على أنه خطاب لغوي[3] بدأت بعض الكتابات تظهر حول نقد النقد[4] وبلاغة النقد[5]، ودخلت «لغات» وعلامات واصفة إلى المتن النقدي الأصلي، وأعني الرسوم والمعادلات والإحصاءات والمفاهيم المعرفية المتعددة وغير ذلك. وقد فتحت ما بعد الحداثة أبواب الكتابة النقدية على مصراعيها، وسمحت بإعادة النظر في منطقية الممارسة النقدية وخطابها ونظامها بل وهويتها وبنيتها[6]، ومعظم ما كتب كان باللغات الأجنبية، وتحت تأثير معطيات لسانيات النص وتحليل الخطاب والمنطق. أما في العربية، فلا نكاد نعثر على شيء ذي أهمية، ربما لأن الثقافة العربية ما زال يعنيها محتوى النص أما لغته فتعد من ترف الكلام، وربما ثمة ما يبرر مثل هذا المقال.

سنختار من بين النصوص الواصفة للشعر العربي نصا من القرن الخامس الهجري لابن شرف القيرواني (390 - 470هـ) الشاعر

(1) ربما يكون عبد الفتاح كليطو الوحيد الذي انتبه إلى هذه اللغة الواصفة المجازية لدى الشعريين العرب وخصص لها مقالا مهما رغم إيجازه. ينظر، عبد الفتاح كليطو، حول اللغة الواصفة المجازية عند الشعريين العرب.

(2) نوسع مفهوم البلاغة هنا ليشمل الاستراتيجيات العامة التي يقيم عليها الكاتب نصه، وتشمل الجوانب اللغوية والمنطقية والبلاغية.

(3) رولاند بارثيس، النقد بوصفه لغة، ترجمة محمود الربيعي، ص ص129-134.

(4) محمد الدغمومي، نقد النقد.

(5) بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر.

(6) ينظر مثلا: كتاب كمال أبو ديب، جماليات التجاور.

والناقد، يحمل النص عنوان «مسائل الانتقاد»[1]، وذلك لما رأينا فيه من عناية بالغة بلغة النقد قد تكون الأولى من نوعها في النقد الأدبي العربي القديم، فقد سلك فيه مسلكا إبداعيا حوّل لغة النقد التي توصف بأنها لغة جافة إلى لغة بيانية شاعرية.

هوية النص

«مسائل الانتقاد» نص نقدي يختلف عن سابقيه من النصوص، فقد أنشأه ابن شرف على منوال المقامات، وضمنه أحكامه النقدية التي تخص مجموعة من شعراء الجاهلية والإسلام في المشرق والمغرب، وأقامه على لسان شخصية تنطق باسمه على غرار ما قام به الهمذاني في مقاماته حين استدعى شخصية «أبو الفتح الأسكندري»، واستخدم لغة مجازية تحتاج إلى شرح وتأويل للوصول إلى الحكم النقدي المقصود.

فهو نص مركب من نصين، أو من طبقتين نصيتين: نص أدبي إبداعي ونص نقدي وصفي، وبالتالي فهو يؤدي وظيفتين: وظيفة جمالية بالنظر الى المستوى الإبداعي فيه، ووظيفة علمية بالنظر إلى جانبه النقدي. وما وصل إلينا من رسائل الانتقاد، كما يقول المحققون، جزء فقط، أما البقية فالأرجح أنها ضاعت ضمن ما ضاع من التراث العربي.

اختلاف هذا النص عن غيره من النصوص لا يعني عدم انتمائه إلى دائرة النقد، «فالنقد ليس شيئا محددا، ليس شيئا واحدا، ليس مجموعة من الأشياء»[2] إنما هو ممارسات مختلفة يؤكد الواقع تعددها واختلافها وتنوعها.

ومن مواصفات هذا النص أنه:

يتناول بالتقويم النقدي مجموعة من شعراء الجاهلية والإسلام، فإذا كان النقد يقوم، كما يرى رونيه ويلك، على ثلاث آليات هي: التحليل والتفسير والتقويم[3]، فإن هذا النص يكتفي بالتقويم، ويتخطى المرحلتين الأوليين.

يتكون من فقرات قصيرة تخص كل فقرة شاعرا معينا، وهي فقرات منسجمة بفعل التماسك الدلالي الذي يحفظ هوية النص كما يقول هلبش: « النص هو تتابع متماسك من الجمل »[4].

تتميز فقراته بلغة مركزة في شكل جمل بسيطة قصيرة مكثفة، نص قائم على المجاز، مبني على ثلاثة مستويات بلاغية، سنأتي على ذكرها أدناه.

مقدمات حجاجية

يبدأ النص بأربع حجج، يستعين بها من أجل إقناع متلقيه:

الأولى: مجموعة الصفات التي وصف بها «أحاديثه»، فهي «مختلفة الأنواع، مؤتلفة في الأسماع، عربيات المواشم، غريبات التراجم» وما وصف به الأخبار التي تضمنتها الأحاديث، وهي

(1) هناك اختلاف في عنوان الكتاب، ينظر مقدمة المحقق، ص73 وما بعدها.

(2) وين سي. بوث، الثقافة الأدبية، أو لماذا نحن بحاجة إلى ثلاثة أنواع من النقد، ضمن: ما هو النقد، ترجمة: سلافة حجاوي، ص163.

(3) رونيه ويلك، من مبادئ النقد، ضمن: حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، ص54.

(4) زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، ص54.

«فصيحات الكلام، بديعات النظام، لها مقاصد ظراف، وأسانيد طراف...»[1].

هذه الصفات موجِّهات إغرائية وجهها الكاتب إلى قرائه من أجل استمالتهم إلى النص وإقناعهم بأهميته.

الثانية: الاستعانة بوسيط متميز يقوم برواية هذه «الأحاديث»، واختاره وسيطا متمتعا بالفصاحة والبيان، والفهم والخبرة، والرواية والدراية، بحيث يكون نموذجا ذا مصداقية يقبل كلامه ويقنع حكمه.

الثالثة: الإحالة إلى النماذج الأدبية التي سوف ينشئ «أحاديثه على منوالها»، واختار نماذج إبداعية ذات ثقل لدى الرأي الأدبي العام، وذكر منها كتاب كليلة ودمنة، وكتاب النمر والثعلب، وكتاب مقامات بديع الزمان[2].

الرابعة: الإشارة إلى حالة الغربة التي عاشها وما عاناه خلالها وهو يكتب هذه «الأحاديث» النقدية تحت تأثيرها، وهذا المزج بين النص والحالة النفسية المصاحبة له يدعو القارئ إلى نوع من التعاطف مع الكاتب والتفاعل الإيجابي مع النص.

فهذه مجموعة من الموجهات التي قدم بها ابن شرف كتابه، وهي ذات قيمة منهجية تضع النص في المقام الذي يريده صاحبه، ويدفع القارئ إلى قراءته في سياقها.

الوسطاء الخطابيون

نقصد بالوسطاء الخطابيين مجموعة الفاعلين المنتجين للخطاب، فالخطاب ليس نتاجا فرديا، بل هو تجمع لخطابات متعددة أنتجها وسطاء متنوعون متفاعلون، حقيقيون أم متخيلون، سواء أنتجوا الخطاب بشكل مباشر أم بشكل غير مباشر؛ أي إنهم قد ينشئون خطابا أو يروونه أو يحيلون إليه.

وأول وسيط خطابي في هذا النص هو الراوي الذي يفتتح به النص، وهو المتضمن في عبارة «قال أبو عبد الله ابن شرف القيرواني...»[3] فهناك وسيط قام بفعل القول منقولا عن ابن شرف، إن من قام بفعل القول شخص ما، تكلم من وراء قناع، نحن لا نعرفه ولكنه أنجز سردا صار، بعد ذلك، معروفا عند القارئ. ورغم أن القائل في الواقع هو ابن شرف لكنه في الخطاب هو قائل آخر، وهذا تقليد كتابي متداول في الكتابة العربية القديمة، يقع في مقدمات الكتب، ويحتل موقع الجملة الأولى فيها. يختفي هذا الوسيط بعد أن يقوم بعملية افتتاح الكلام ولا يعود للخطاب إلا نادرا، لكن النص، كاملا، هو مقول قوله.

والوسيط الثاني، هو ابن شرف نفسه، حين بدأ الحديث بعد أن أسند إليه الوسيط الأول الراوي وظيفة القول، فبدأ بالحديث قائلا: «هذه أحاديث صغتها مختلفة الأنواع...»[4] وما تبع ذلك من حديثه عن «أبي الريان» وعن الكتب التي حاكاها.

(1) مسائل الانتقاد، ص81.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص82.
(3) مسائل الانتقاد، ص81.
(4) المرجع نفسه، ص82.

والوسيط الثالث، هو أبو الريان الذي أُوكلت إليه وظيفةٌ مركزية في النص، سيقوم بإنتاج الخطاب بتوجيه من ابن شرف، وهو شخصية متخيلة قدمها الكاتب بمواصفات تليق بمن سينتج كلاما نقديا مقنعا. وهو معادل موضوعي لابن شرف، وسيقوم بإنتاج كل الخطاب إجابة عن سؤال طويل منه حول رأيه في شعراء الجاهلية والإسلام.

والوسيط الرابع: هو مجموعة الشعراء أنفسهم، فحولهم يدور الكلام، فرغم أنهم لم يتكلموا ولم ينتجوا أي خطاب بشكل مباشر نلاحظ أنهم قد أسهموا في إنتاج الخطاب من خلال أفعالهم وأشعارهم التي كانت محل وصف من «أبو الريان»، فهم، إن لم يحضروا في النص بأشعارهم، فقد حضروا فيه بصفاتهم.

والوسيط الخامس: سيكون هو القارئ الضمني الذي سيتولى قراءة الخطاب وتأويله، خاصة وأن الخطاب مركب من شكلين: مجازي يؤدي إلى النقدي، ويتطلب فهم ثانيهما فهم أولهما. والقارئ لمثل هذا النص قارئ متميز، يقوم بوظيفتين ينتج في الأولى دلالة النص المجازي وفي الثانية دلالة المضمون النقدي.

المستويات البلاغية للغة الواصفة

يوظف ابن شرف في كتابه ثلاثة أنساق من اللغة الواصفة:

الأول: النسق النقدي المتداول: وهو نسق يستمد جهازه الاصطلاحي والمفاهيمي من اللغة النقدية التي سبقته أو عاصرته، وتم استعمالها لدى النقاد والبلاغيين واللغويين وشراح الشعر، والقارئ لا يحتاج إلى كبير عناء في تفسير دلالاتها وتأويل مقاصدها لكونها جزءا من الرأي النقدي العام. وهذا المستوى يساعد المستويين الآخرين على التواصل مع القراء؛ لأنه يمثل الجزء الواضح في النص، فالنصوص تفهم بالانتقال من الواضح إلى الغامض على غرار المعادلات الرياضية التي تفترض وجود معلوم للوصول إلى المجهول. ومثال ذلك عباراته الآتية: «أما الشيخ أبو عقيل فشعره ينطق بلسان الجزالة، عن جنان الأصالة، فلا تسمع له إلا كلاما فصيحا، ومعنى متينا صحيحا»[1]، وقوله عن النابغة الجعدي «وأما أبو ليلى الجعدي فنقي الكلام، شاعر الجاهلية والإسلام، استحسن شعره أحسن الناطقين، ودعا له أصدق الناطقين، وكان شاعرا في الافتخار والثناء قصير الباع لشرفه عن (تناول) الهجاء»[2] فالجزالة والأصالة والفصاحة والمتانة والصحة ونقاوة الكلام واستحسان الشعر والافتخار والثناء والهجاء، هي جزء مما تداوله الخطاب النقدي العربي منذ أن بدأ يتشكل في صورته الشفوية حتى اكتمل، أو كاد، في عصر التأليف وظهور المعارف والعلوم واستقرَّ في المعجم النقدي العربي، وصار متداولا في عصر الكاتب.ومثل هذه العبارات الواصفة لها دلالاتها المسبقة وليست في حاجة الى تأويل، وليس للناقد من فضل فيها إلا توظيفها كما توظف اللغة العادية.

لكن هذا المستوى ليس هو المستوى المهيمن على

(1) المرجع نفسه، ص 91-92.
(2) المرجع نفسه، ص101-102.

خطاب «مسائل الانتقاد» بل قد لا يمثل إلا نسبة ضئيلة تقل عن الربع.

المستوى الثاني: النسق البلاغي: وهو النسق المهيمن على النص، وله السلطة المطلقة على لغته، وهو الذي أعطاه خصوصيته الخطابية، وجعل الممارسة النقدية تنتقل من بيئة إلى أخرى، من بيئة الإنشاء الموضوعي إلى بيئة الإنشاء الذاتي، أو من بيئة العلم إلى بيئة الأدب. وحولت النص النقدي إلى نصّ متعدّ يتشح بجمالية اللغة الأدبية ويعلن انتماءه، ولو مؤقتا، إليها. وأمثلته في كل فقرة من النص وفي كل حكم نقدي فيه، ولنقف للتمثيل على هذا النسق ولنستعرض أمثلة تبين هويته، ولم أسميناه نسقا بلاغيا؟

يقول بصدد حديثه عن جرير: «وأما ابن الخطفي، فزهد في غزل، وحجر في جذل، يسبح أولا في ماء عذب، ويطمح (آخرا) في صخر صُلب، كلب منابحة وكبش مناطحة، لا يفل غربَ لسانه مطاولةُ الكفاح، ولا تدمي هامته مداومة النطاح، جارى السوابق بمطية، وفاخر غاليا بعطية...»[1]. ويقول عن البحتري: «وأما البحتري فلفظه ماء ثجاج، ودر رجراج، ومعناه سراج وهاج، على أهدى منهاج، يسبقه شعره إلى ما يجيش في صدره، يسر مراد، ولين قياد، إن شربته أرواك، وإن قدحته أوراك»[2].

فنحن أمام نصين يفترض أنهما ينتميان إلى خطاب النقد، غير أنهما انصرفا إلى استكمال بنيتهما الجمالية أكثر من انصرافهما إلى بناء حمولتهما النقدية، رغم أنهما، في العمق، لم يتحررا أبدا من تلك الحمولة، بل ربما يكونان، بفعل تلك اللغة، يقتربان أكثر من سر النص وسر الشاعر.

هذه لغة لم يعهدها المعجم النقدي العربي إلا لماما، وهي تحتاج إلى قارئ لا تفيده خبرته باللغة النقدية المتداولة، بل إلى قارئ متمرس على لغة الإبداع الأدبي ومقاصدها في التعبير. لنلاحظ العبارات الآتية: زهد في غزل، حجر في جذل، يسبح في ماء عذب، يطمح في صخر صلب، كلب منابحة كبش مناطحة، ماء ثجاج، در رجراج، إن شربته أرواك، إن قدحته أوراك. سنجدها تنتمي إلى تقاليد الكتابة الشعرية العربية، لكن الناقد لوى عنقها وجرها لتؤدى وظيفة نقدية إضافة إلى وظيفتها الجمالية الأدبية. وسيكون صعبا على القارئ أن يستوعب المراد منها، فهو في حاجة، أولا، إلى أن يفهم المراد منها بوصفها استعارات ومجازات وإشارات وأن يؤول محتواها، وهذا يتطلب فهما لتقاليد العرب في الكتابة الشعرية خاصة، ثم يحتاج، ثانيا، إلى أن ينتقل بالفهم من المستوى الأول: مستوى تأويل المجاز، إلى المستوى الثاني وهو المستوى النقدي، ومن أجل هذا قلنا سابقا إن هذا النص نص مركب يحتاج إلى قراءتين اثنتين من أجل الوصول إلى المقصود منه.

المستوى الثالث: النسق النقدي الخاص، وأعني به ما ينشئه الناقد من لغة لا هي من المعجم المتداول فتنتمي إليه، ولا هي من المجاز المفرد في بلاغته فتنتمي إليه، وإنما هي لغة واصفة خاصة

(1) المرجع نفسه، ص 115 - 116.
(2) المرجع نفسه، ص 142 - 143.

به لا تحتاج إلى تأويل كثير، ولعل ما كتبه عن أبي نواس يوضح هذا النوع من اللغة الواصفة، يقول: «وأما أبو نواس فأول الناس في خرم القياس، وذلك أنه ترك السيرة الأولى، ونكب عن الطريقة المثلى، وجعل الجد هزلا، والصعب سهلا، فهلهل المشدد، وبلبل المنضد، وترك الدعائم، وبنى على الطامي والعائم، وصادف الأفهام قد كلّت، وأسباب العربية قد تخلخلت وانحلت، والفصاحات (الصحيحة) قد سُئمت ومُلت، فمال الناس إلى ما عرفوه، وعلقت نفوسهم بما ألفوه، فتهادوا شعره، وأغلوا سعره، وشُنفوا بأسخفه، وكلفوا بأضعفه، وكان ساعده أقوى، وسراجه أضوى، لكنه عرض الأنفق، وأهدى الأوفق، وخالف فشهر وعرف، وأغرب فذكر واستظرف،...»[1].

يختلف هذا النسق عن سابقيه، فهو ليس مما تداولته لغة النقد الأدبي في عمومه، ولا هو مما قام على نسيج بلاغي مخصوص الدلالة، ذاتي القصد، بل هو بين هذا وذاك. فهو، من جهة، نص نقدي بلغة نقدية، ولكنها لغة نقدية خاصة بابن شرف، ومن جهة أخرى نص يستعير بعض الصيغ البلاغية ليدفع بأفكاره نحو الوضوح. فالنص يفهم دونما تأويل.

نص تخلص من مصطلحات النقد ومفاهيمه ولم يكرر ما كان معروفا في وصف الشعر، وفي الوقت ذاته تجنب العبارات المجازية الرمزية، فصنع بذلك خطابا واصفا متميزا، ليس نتاج العام المستهلك ولا نتاج البلاغة الشعرية الخاصة.

(1) المرجع نفسه، ص 133 - 135.

ولم يكن الهدف منه تحدي الشعر ولا الانسياق مع القول المعتاد.

هذه هي الأنساق الواصفة الثلاثة؛ يتقدمها، من حيث الغلبة، نص النسق البلاغي ثم يتبعه النصان الآخران بنسب متفاوتة، والأنساق الثلاثة تتبادل عملية إنتاج الخطاب وتسمح للقارئ بأن ينتقل مما يعلم إلى ما لا يعلم، ويستخدم المعلوم حتى يبلغ المجهول، وهذه استراتيجة من استراتيجيات الخطاب، وتلقي النص ونظريات القراءة والتأويل، فالنص المغلق قد ينتهي إلى الفشل والنص المفتوح قد ينتهي إلى الملل، أما النص الموزع بين نقاط امتلاء ونقاط فراغ فهو الذي يدفع القارئ إلى إنجاز فعل القراءة الإيجابي.

علاقة اللغة الواصفة بالنص

وبناء على معطيات الفقرة السابقة، فإنه يمكن إجراء تصنيف آخر يتعلق بأشكال التعامل التي تقوم بها اللغة الواصفة مع النص الموصوف، لقد رصدنا ثلاث علاقات نعرضها كما يلي:

لغة تصف معلوما بمعلوم: وتعني أن يكون النص الموصوف واللغة الواصفة معلومين مسبقا لدي المتلقي، ومثاله ما قاله عن الشاعر صريع الغواني: «فكلامه مرصع، ونظامه مصنع، وغزله مستعذب مستغرب، وجملة شعره صحيحة الأصول، مصنعة الفصول، قليلة الفضول»[2]. فالموصوفات والواصفات معلومة، الكلام معلوم

(2) المرجع نفسه، ص 135 - 136.

والترصيع معلوم، والنظام معلوم والصناعة معلومة، والجملة معلومة والصحة معلومة وهكذا، فلكل لفظة مرجعها في الواقع اللغوي، يلتقي عنده المرسل والمتلقي، وكما لا يحتاج الكاتب إلى صعوبة في إنشائها لا يحتاج القارئ أيضا إلى صعوبة في فهمها.

لغة تصف معلوما بمجهول: ونعني أن يكون النص مما له مرجع في الواقع متفق على دلالته بين الكاتب والقارئ، أما اللغة التي تقوم بوصفه فمرجعها في ذات الكاتب وحده ومقصديتها محجوبة عن المتلقي، ومن هذا النوع من اللغة قوله عن تميم بن مقبل: «وأما ابن مقبل، فقديم شعره، وصليب نجره، ومغلى مدحه، ومعلى قدحه»[1]. فابن مقبل وهو طرف الإسناد الأول معروف فهو شاعر جاهلي ترجمت له كتب تاريخ الأدب، وكذا عبارة: قديم شعره، ولكن بعد ذلك ينتقل النص إلى مجهولات هي من إنشاء الناقد؛ فنحن لا نعرف المقصود الذي كان يعنيه ابن شرف من: صليب نجره ومغلى مدحه ومعلى قدحه، إلا بعد أن نقوم بعمليات حفر في البلاغة العربية وشعريتها، ونبحث في حكم الحرب وأمثالهم وطرائقهم في الكتابة والكلام، لنصل إلى بعض ما يقصده؛ لأن الوصول إلى الكل أمر لا إمكانية إليه، بحكم انتماء تلك العبارات إلى ميدان الاستعارة، ومهما حاولنا البحث عن وجه الشبه بين طرفي الإسناد فإننا سنصل إلى معنى محتمل فقط، وليس إلى المعنى الحقيقي. واضح أنه يريد أن يرفع من قيمة الشاعر ويصنف شعره في باب الفحولة الشعرية، ولكن بطريقة تمزج بين الوضوح والغموض تجعل كل متلق يصل إلى معناه الخاص.

لغة تصف مجهولا بمجهول: ونعني أن يحول الناقد المعلوم إلى مجهول ثم يصفه بمجهول، كأن يُكني عن الشعر أو الإبداع أو نحوهما بلفظ آخر ثم يصفهما بلغة بيانية، وبالتالي فلا مرجع خارجي لطرف الإسناد معا فكلاهما ينتميان إلى مرجعية ذاتية. وهذه تقنية شعرية بحتة، تنتمي إلى استراتجية الترميز. ومن أمثلة هذا النّمط التعبيري ما قاله ابن شرف عن الشاعر عمرو بن كلثوم: «...فصاحب واحدة، بلا زائدة، أنطقه بها عز الظفر، وهزه فيها جن الأشر، فقعقعت رعوده في أرجائها، وجعجعت رحاه في أثنائها، وجعلتها تغلب قبلتها التي تصلي إليها، وملتها التي تعتمد عليها...»[2] وقوله عن الشاعر النابغة الذبياني: «...لم تخرج عن نار جوانحه حتى تناهى نضجها، ولا قطعت من منوال خاطره حتى تكاثف نسجها....»[3] فابن شرف هنا كان بصدد التعبير عن عملية الإبداع، ولكون عملية الإبداع غامضة ومعقدة وداخلية يصعب إدراكها لجأ الناقد إلى لغة رمزية رأى أن يمثل لها بمعادل موضوعي، فعبارات: قعقعت رعوده في أرجائها؛ جعجعت رحاه في أثنائها؛ لم تخرج من نار جوانحه حتى تناهي نضجها؛ ولا قطعت من منوال خاطره حتى تكاثف نسجها.

(1) المرجع نفسه، ص109.

(2) المرجع نفسه، ص97.

(3) المرجع نفسه، ص99.

هـي عبـارات تستعير مـن فـضاء المتخيل لغة لا علاقة لهـا، في الأصل، بعملية الإبداع؛ لأن تلك العمليـة ليـس لها، بعـد، لغة خـاصة في الممارسة النقديـة العربية، ثم إن النـص، أصلا، بني على المجـاز، تستعيرهـا وتعبر بهـا عن مقـصود آخر بعـد إقامـة علاقة ضمنيـة بين اللغـة وما يقصد إليـه الكاتـب. وهكـذا اتخـذ الكتابـة النقديـة كما يقول بارت: «تأملا وفيا لتجربة الكاتب الحرة والدالة»[1].

استطـاع ابـن شرف بهـذه اللغـة، بأنساقهـا المتنوعة، أن يستوعب الشعرية العربية من بدايتها إلى عـصره، فقـدم أحكاما نقديـة تمكن بها من التمييـز بـين أشكال التعبـير الشعـري، واختـار الشعـراء الذين يمثلون اتجاهات الشعرية العربية ومناويلهـا المختلفـة، ويمكن حصر تلـك المناويل البلاغية للشعرية في ما يلي:

المناويل البلاغية للشعرية العربية

يـكاد كل شاعر من الشعراء الذين عرض لهم ابـن شرف يمثل منـوالا شعريـا مستقـلا بذاته، إلا أولئـك الذيـن جمعهـم في بـاب واحـد وأطلق عليهم وصفا واحدا مثل شعراء الغزل، وقد تمكنا مـن خلال قراءة الأحـكام المركزية عن كل شاعر أن نصنف المناويل البلاغية إلى ما يلي :

1 . منوال التأسيس: امرؤ القيس

2 . منوال الموهبة: طرفة بن العبد

3 . منوال الجودة: عنترة بن شداد

4 . منوال الحكمة: زهير بن أبي سلمى

5 . مـنـوال الـتـمـكـن مـن الـشعـر والـنـثر: الحارث بن حلزة

6 . منوال التفرد بواحدة: عمرو بن كلثوم

7 . منوال التمكن: النابغة الذبياني

8 . منوال التفرد بالغرض: شعراء الغزل

9 . منوال التفكير: حسان بن ثابت

10. منوال التميز بظاهرة فنية: دريد بن الصمة

11. منوال التجديد: أبو نواس

12. منوال التكلف: أبو تمام

13. منوال الطبع: البحتري

14. منوال الوصف: الصنوبري

15. منوال الشاعرية العليا: المتنبي

16. منوال الذاكرة: الأسود بن يعفر

هكذا استطاع ابـن شرف أن يحيط بالشعرية العربيـة في هواجسها الكبرى، وبرؤية دقيقة، وأن يجـد لكل شاعر، أو مجموعة من الشعراء، منواله الشعـري الخـاص، وهـو تصنيـف يغطـي الشعر العربـي كله وربما لا يـكاد شاعر يخـرج عن هذه المناويل.

كان يمكـن لابن شرف أن يعمد إلى ما هو عام مـشترك بين هؤلاء الشعراء، لكنه اختار الأفضل، اختار أن يقف عند الخصوصيات الفردية للشعراء، وهي رؤية إن كانت مقصودة فهي في غاية النباهة والفطنة؛ لأنها لا تقدم هوية الشاعر الفنية فقط، بل تقدم أيـضا صورة شاملة عن الشعرية العربية من خلال التنوعات المميزة لكل شاعر.

(1) بول دي مان، العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، ص259.

وهـذا يؤكـد مـدى استيعـاب ابـن شرف لخصوصيـات كل شاعـر، ومدى إدراكـه الفروقَ الفنيـةَ بينهـم، ومدى قدرتـه على الوقـوف عند ما يميزهـم شكلا أو محتـوى أو هاجسا عامـا. وموقـع كل واحد منهـم داخل المنظومـة الشعرية العربيـة. لقد وضع خريطة شاملـة للشعر العربي مـن البداية إلى عصره، ميـز فيها كل تجربة عن سابقتهـا ولاحقتها وحتى معاصرتهـا، ورتبهم في طبقـات بلاغية ووضع لذلك تسميات اصطلاحية أخذ كثيرا منها عن غيره من النقاد، وأضاف إليها من خياله وإبداعه ما سوف نراه في فقرة لاحقة.

يكـشف هـذا التصنيـف عـن ثـراء الشعرية العربيـة واتساعها وتنوّعها، فهـي شعريّة منفتحة على أنساق بلاغيّة، وموضوعات متعددة، وأشكال متباينـة، ورؤى مختلفـة، وهواجـس متنوعـة، استطاعت أن تعبر عن خبرات الإنسان وصيرورات الواقع وحالات الكائنات.

البنية البلاغية للمعجم الواصف

تطلـب هـذا النـص نوعـا خـاصا مـن اللغة لصياغـة عباراتـه الاصطلاحية التـي تصف بها الشعر وتحكم بها على الشعراء، وهي؛ أي العبارات الاصطلاحية، في أغلبها عبارات وألفاظ وقعت في دائـرة التشبيـه، واحتلت موقع المشبـه به خاصة. والمشبـه به في هذا النص يتوزع بين عالم الطبيعة والحيـاة الاجتماعية والتقاليـد الكتابية. ولكونها تنتمـي إلى عـالم المشبـه به فهي تدخـل في دائرة الإبـداع؛ لأن المشبـه بـه هو الطرف الـذي ينشئه الكاتـب إنـشاء، فـإذا كان المشبـه سابقـا لوجود الكاتـب فإن المشبه به يأتي لاحقا لوجوده، فيدخل مـن ثم في عالم الخيال غالبا. وهكذا يكون المشبه معروفا وواضحـا، في حين يكون المشبه به مجهولا وغامـضا. وقد نظر بعـض النقـاد إلى هذا النوع مـن الكتابة النقدية على أنهـا الكتابة النموذجية وعدّهـا الكتابة الخالدة، يقول جرام هيو: «والنوع الوحيـد من النقد الذي ستكون لـه قيمة أكثر من أداء خدمة مؤقتة هـو ذلك النقد الذي يصبح هو نفسه أدبا»[1].

وسنعرض هنا «المعجم الاصطلاحي الخاص» الذي اصطنعه الكاتب. لن نحصي كل ما استعمله الكاتـب، ولكننا سنعطـي ما يكفـي لأن يكون دالا علـى طبيعـة العبـارات الواصفـة التـي وضعـت بوصفها مصطلحات. وسنحاول أن نشرح دلالتها قدر المستطاع.

الرقم	العبارة الاصطلاحية	الصفحة	المقصود
1	مؤسس الأساس	86	مبدع، مؤصل، رائد
2	صليب النجر	109	قوي الشعر
3	مغلى مدحه	109	غالي المدح، ينال عليه كسبا وفيرا
4	معلى قدحه	109	متفوق، صاحب الرتبة الأولى
5	كلب منابحة	116	عنيد، لا يستسلم
6	كبش مناطحة	116	عنيد، لا يستسلم
7	طما بحره	132	غزير الشعر
8	درب المعول	133	محترف الكتابة
9	ذرب المقول	133	حاد الكلام
10	هلهل المشدد	134	أرسل الكلام على السجية

(1) جرام هيو، وظيفة الخيال، ضمن: محمود الربيعي، ص90.

الرقم	العبارة الاصطلاحية	الصفحة	المقصود
11	بلبل المنضد	134	ثار على النمط
12	خلخل المنجد	134	نفسه
13	ترك الدعائم	134	تخلى عن النموذج
14	بنى على الطامي والعائم	134	نوع في الكتابة
15	ساعده أقوى	134	متمكن
16	سراجه أضوى	134	متمكن
17	مدبر مقبل	138	متغير المزاج
18	راشق السهم	139	دقيق العبارة
19	لفظه ماء ثجاج	134	مليء بالشاعرية
20	در رجراج	134	نفسه، مع إمكانية الاختلاف
21	معناه سراج وهاج	134	واضح وعميق
22	يسر مراد	134	مطبوع
23	لين قياد	134	مطبوع
24	شجرة الاختراع	145	مبدع، أصل الإبداع
25	ثمرة الابتداع	145	نتاج الإبداع
26	واسع العطن	145	ينطلق من معرفة واسعة
27	لطيف الفطن	145	ثاقب الرؤية
28	ضعيف المريرة	145	لعله: ضعيف البنية
29	قوي المرة	145	قوي التفكير
30	رائعة البزة	150	رائعة البنية والشكل
31	الغائص في بحره	153	القارئ لشعره
32	شربته أرواك	143	إن قرأته أمتعك وأشبع رغبتك
33	قدحته أوراك	143	إن قرأته أمتعك وأشبع رغبتك
34	رعدي الكلام	156	قوي الكلام
35	سردي النظام	156	لعله ذو قدرة على القص
36	رمى عن منجنيق	156	كتب أو قال شعرا
37	يؤثر في النيق	156	يصيب الهدف مهما بعد
38	المورد العذب	158	الممتع
39	اللؤلؤ الرطب	158	الممتع
40	قعقعت رعوده في أرجائها	97	انساب القول بقوة ودون توقف
41	جعجعت رحاه في أثنائها	97	نفسه
42	السعي في السهول والحزن	100	التمكن في كل الفنون والأغراض
43	صلود الدمع	100	قوي الشخصية
55	غزير الجمع	106	ثري اللغة
56	شاعر جشم	106	شاعرعميق العبارة
57	يسبح في ماء عذب	116	يكتب بسهولة وسلاسة
58	يطمح في صخر صلب	116	يطلب غريب اللغة والأسلوب
59	فتح الأبواب	146	ابتدع طرقا جديدة في الشعر
60	خلع الأثواب	146	جدد أسلوب الشعر
61	وصل الأسباب	146	جمع فنون الشعر
62	طوق الرقاب	146	أثر بشدة في القراء حتى أسرهم

يمثل هذا المعجم البسيط العبارات الاصطلاحية في هذا النوع من النصوص. وهي، كما يتضح، عبارات مجازية، تتطلب عمليات تأويل لتحديد دلالتها والمقصود منها. والشرح الذي وضعناه هو شرح تقريبي فقط؛ لأن تحويل العبارة المجازية إلى عبارة حقيقة مما لا يستقيم، فالعبارة الحقيقية لها معنى واحد محدد سلفا، أما العبارة المجازية فمعناها متعدد ولا يمكن الاتفاق عليه، فعبارة: «يسبح في ماء عذب» الواردة في الجدول تحت رقم:57، من الصعب أن نحدد معناها بشكل دقيق فهل نركز في قراءتنا لها على الفعل «يسبح» أم على العبارة «ماء عذب» فالتركيز على «يسبح» يعطينا معنى، في حين التركيز على «ماء عذب» يعطي معنى آخر، فـ «يسبح» يحيل إلى فعل يقوم به الشاعر وأغلب الظن أنه فعل الكتابة، والسباحة هنا تشير الى التمكن والإتقان، لكن «ماء عذب» تشير إلى غير الكتابة؛ فقد تشير إلى المعنى أو الغرض الذي سيكتبه الشاعر، وقد تشير إلى السياق الذي يكتب فيه، أو إلى الشكل الشعري الذي اختاره. وهكذا نكون في حيرة من أمرنا. سنحتاج إلى مساعدات من داخل النص ومن خارجه لنحدد المقصود ولو على سبيل التقريب، ليس هناك مجاز يدل على معنى واحد، كل المجازات تأتي لتعبر عن تعدد دلالي، أو عن دلالة مركبة. إن هذه العبارات توحي ولا تعني، وكذلك بقية العبارات، هي عبارات تأتي من حقل الشعر والأدب لتقوم بوظيفة في حقل معرفي آخر، ومن معرفة وضعت عبارات لتعبر عما فوق المعنى[1] إلى معرفة تتطلب الوقوف عند المعنى. وهذا ما يطرح، بإلحاح مشكلة التلقي الخاصة بهذا النوع من النصوص.

إشكالية التلقي

أمام نص كهذا، تطرح عدة أسئلة منها ما يتعلق بتصنيفه ومنها ما يتعلق بقراءته ومنها ما يتعلق بوظيفته ومنها ما يتعلق بأهميته. والنص، لكي يفهم، ينبغي أن نحدد نسبه النصوصي؛ أي انتماءه إلى جنس محدد من النصوص، فنحن نقرأ القصيدة لا كما نقرأ الرواية، ونقرأ النص النقدي لا كما نقرأ النص الفلسفي، فخصوصية الكينونة والهوية تحدد خصوصية القراءة والفهم.

النص الذي نحن بصدده ليس له انتماء خالص، إنه نص مركب، عابر للنوع مليء بعناصر الإعاقة التي تحُول بين القارئ وعملية القراءة والفهم، نص موزع بين انتماءين: الأدب والنقد؛ انتماءان يتبادلان عملية بناء النص وعملية إيصال حمولته المزدوجة، نص شبيه بالمخاطرة؛ لأن مقصديته ليست مضمونة، فربما يعجز القارئ عن تحويل المجاز إلى حقيقة فيفشل النص في أداء إحدى وظيفتيه، أو كلتيهما وبالتالي فإن قراءته تستدعي استلهاما من هنا وهناك، فكيف يمكن لهذا النص المجازي أن ينتج دلالته، وأن يحافظ على وظيفته النقدية بوصفه نصا واصفا؟

نعتقد أن ذلك يمكن أن يتم بفعل يقوم به الكاتب، وفعل آخر يقوم به القارئ؛ فأما ما يقوم به

(1) نقصد بما فوق المعنى، المعنى الذي يتجاوز المعاني العادية المتداولة الأحادية الواضحة إلى المعنى المركب الذي يدركه الشاعر بحواسه كلها.

الكاتب، فهو أن يسعى إلى تطويع المجازات بحيث يوجهها نحو القصد باستعمال أقرب الاستعارات والكنايات والإشارات، وأن يزاوج بينها وبين لغة أكثر قربا من لغة النقد، بحيث يزاوج بين البلاغة بوصفها تبليغا والبلاغة بوصفها شعرية. أما ما يقوم به القارئ، فيعود إلى مفاهيم نظرية التلقي، ولعل أهم مفهوم ينبغي الاعتماد عليه هو مفهوم الموسوعة كما حدده أمبرطو إيكو[1].

وإذا كانت نظرية جاكوبسون[2] في الوظائف اللغوية تقول بأن كل نص يركز على عنصر واحد من عناصر التواصل الستة لأداء ووظيفة لغوية واحدة، وهي التي تحدد هويته، فإن هذا النص، خلاف ذلك، يركز على عنصرين اثنين، عنصر الرسالة وعنصر المرسل إليه، وبالتالي يقوم بوظيفتين: الوظيفية الأدبية والوظيفة التبليغية، وعليه فإن هذا النص يقتضي قراءة مركبة، ونقصد بها قراءة تركز على العنصرين معا، وتتم على مرحلتين: في المرحلة الأولى يتم تفكيك الدلالات الأدبية، بالتركيز على الرسالة، وكأن النص كتب لأداء وظيفة جمالية، في هذه المرحلة تؤول الاستعارات والكنايات والإشارات ويتعرف إلى دلالاتها. وفي المرحلة الثانية يتم التركيز على المرسل إليه لكشف الدلالات المؤولة والانتقال بها إلى معرفة دلالاتها النقدية.

النص دلالة النص الأدبية دلالة النص النقدية

مثلا: جملة «يسبح في ماء عذب» الفهم الأول يتطلب معرفة العبارة اللغوية، فمن يسبح في ماء عذب يعني أنه يسبح بطلاقة وانسياب خلاف من يسبح في ماء مالح، فالملوحة تعيق انسياب السباح، هذا معنى أول، أما المعني الثاني النقدي، فهو أن الشاعر متمكن ويكتب بسهولة.

يسبح في ماء عذب ـ يسبح بسهولة يكتب أو يقول بتمكن

السبّاح هو الشاعر

والسباحة هي عملية قول الشعر.

الماء العذب: إشارة إلى السهولة في استخدام أدوات الكتابة أو القول

غير أن عملية التأويل ستبقى نسبية ولا ترقى إلى درجة اليقين؛ لأن اللغة المجازية ستظل تحتفظ ببعض أسرارها مهما حاولنا فك شفراتها، واستخراج معانيها. وإذا كان رولان بارت تحدث عن لذة النص[3]، فإن هذا النص يحقق لذة بالمعنى الحسي ومتعة بالمعنى الفكري.

يبدو أنه من الطبيعي أن يُتحدَّث عن النص الشعري بهذه اللغة، بما أن النص الشعري نص جمالي يتم الاقتراب إليه بنوع من الحب، والحديث عنه بنوع من «الغزل النقدي»، الذي يوفر» لذة النص»، وقد اتبع هذه الطريقة في الكتابة عن

(1) ينظر أمبرطو إيكو، السميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي.

(2) رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي، ص27-33.

(3) رولان بارط، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي.

الشعر كثير من الشعراء القدامي[1] والمعاصرين، ولعل أبرزهم ما كتبه نزار قباني[2] وعبد الوهاب البياتي[3] وصلاح عبد الصبور[4] وغيرهم. وتتطلب لذة الكتابة لذة القراءة، وإذا كانت لذة الكتابة تكمن فيما تقوم به من تحقيق للوجود وتطهير للروح وإثبات للذات، فإن لذة القراءة تأتي مما تمارسه اللغة من «ألعاب بلاغية» تبهر القارئ حين تراود المعنى وتقدمه بشكل فاتن مُغرٍ وغير متوقع، يظهر وكأنه يُرى لأول مرة، بكل بهاء وفتنة، القراءة حينها تصبح عملية افتتان تأسر القارئ وتصبح مغناطيسا جذابا، لا يترك للقارئ فرصة للتوقف، بل يدفعه إلى الاستمرار للحصول على متعة أكثر. فالنقد «يمتلك قيمة بقدر ما يعمد إلى تغذية رضى القارئ»[5].

بهذه اللذة، يستطيع القارئ أن يواجه مثل هذا النص، فيتلقاه بكيانه كله، بحسه وعقله، ويقترب إليه ويستأنسه، وتدريجيا حتى ينفذ إلى أعماقه. ولكن هل يتطلب الشعر ذلك؟ أغلب الظن، بل ربما من اليقين أنه يتطلب ذلك. إن الجمال الذي يتوافر عليه النص الشعري يخاطب الجانب الجمالي في القارئ، فيوقظه ليتعامل معه بجمالية مماثلة.

وقد حدد ابن شرف المكونات المنتجة للذة والمتعة في نصه، حين أشار في مقدمة كتابه إلى بعض الخصائص المكونة لأحاديثه، وهي:

مختلفة الأنواع،
مؤتلفة في الأسماع،
عربيات المواشم،
غريبات التراجم،
فصيحات الكلام،
بديعات النظام،
لها مقاصد ظراف،
وأسانيد ظراف.
يروق الصغيرَ معناها،
والكبيرَ مغزاها[6]

هذه الصفات لم توضع من أجل توصيل الدلالة فحسب، بل من أجل توفير المتعة التي عبر عنها في الجملة الاخيرة: «يروق الصغيرَ معناها، والكبيرَ مغزاها»، فالفعل يروق يؤكد أن القصد من النص جعل القارئ مستمتعا، فالروق والروقان الإعجاب. تؤكد تلك الصفات أن ابن شرف كان معجبا بنصه، مستمتعا به، ويقدمه ليغري القارئ بمشاركته المتعة ذاتها، وينخرط معه في لذة النص.

وبعد كل هذا تطرح مسألة أهيمة هذا النص في سياق النصوص النقدية.

أهمية النص البلاغي الواصف

يندرج هذا النص في سياق الافتتان العربي ببلاغة النص الذي سحرتهم جماليته، فتنافسوا

(1) ينظر، عبد الفتاح كليطو، عن اللغة المجازية الواصفة عند الشعريين العرب. http://takhatub.ahlamontada.com
(2) ينظر كتابه: قصتي مع الشعر.
(3) ينظر، كتابه: تجربتي الشعرية.
(4) ينظر كتابه: حياتي في الشعر.
(5) ماريو جي. فالديس، نظرة وظيفية للنقد، في: بول هير نادي، ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، ص137.
(6) مسائل الانتقاد، ص81.

في إبداع أشكاله؛ فقد تفننوا في إنتاج النصوص الشعرية والنثرية، وتنافسوا في إنتاجها، حتى بلغ بهم الأمر أن يكتبوا علوما كثيره بلغة البلاغة، في النحو والصرف والعروض والفقه والأصول، كانت بلاغة اللغة تغريهم وربما أقنعتهم أنها تضفي على نصوصهم المختلفة، إضافة إلى البعد الجمالي، بعدا منهجيا وعلميا. كان قرب البلاغة من نفسية العربي سببا في استعمالها في تدوين العلوم والمعارف لتصبح أكثر تأثيرا، وأسهل حفظا واستيعابا؛ وليصبح ما يُدوَّن بها أكثر دواما واستمرارا في التاريخ.

ما يمكن أن يقوم به هذا النص أنه يوسع الدلالة، فالعبارات الدقيقة هي عبارات ذات بعد واحد، تؤدي وظيفة واحدة، أما هذه العبارات المجازية، فتوسع دلالة النص الموصوف وتجعل القراءة تتوزع بين دلالات متعددة، وربما يعود هذا إلى سببين: الأول يتعلق بطبيعة الصورة الشعرية المعقدة التي لا تقوى عبارة محددة على وصفها، مما يجعل الناقد يلجأ إلى المجاز الذي من طبيعته أن يقدم أكثر من دلالة، والثاني ربما يعود إلى رغبة الناقد في تحميل الصورة الشعرية أكثر من دلالة، وتقديمها للقارئ أكثر ثراء وجمالا. إن عبارة «فقعقعت رعوده في أرجائها، وجعجعت رحاه في أثنائها»[1]، هي تعبير عن عملية إبداع القصيدة وإنشادها، لكن وصفها بالإبداع والإنشاد قاصر في رأيه، فرغم وضوح الكلمتين، نلاحظ أنهما لا يقربان المعنى، كما يفهمه الناقد، من القارئ؛ لأن المعنى المراد تقريبه هو الحالة النفسية المصاحبة للإبداع أو الإنشاد، فكان لابد من الاستعانة بالعبارات المجازية التي تجعل العمل الإبداعي شبيها بحركة الطبيعة الثائرة الهائجة.

إن استخدام الخطاب البلاغي في مقاربة نص شعري، يؤدي، إلى جانب كل ذلك، وظيفة أخرى أساسية، وهي أنه يعيد تمثلنا للنص ودلالته؛ فالحكم الصادر عن لغة أحادية المعنى يختلف عن حكم صارد عن لغة استعارية متعددة المعاني، فنظرًا إلى أن «الاستعارة تنطوي على إنشاء شيء بمفردات شيء آخر، فإن اختيار «شيء آخر» (أو مجال) مصدر يؤثر في كيفية تمثل «الشيء» (أو المجال المستهدف)»[2].

هكذا يراوغ النص الواصف النص الأدبي لينفذ إلى سره، ويقدمه في صورة تكشف معناه من جهة، وتفتن القارئ من جهة أخرى.

خاتمة

لا يتسع المقام لإثارة كل ما في النص من قضايا، يكفي أن نخلص إلى أن هذا النص انطلق من تصور خاص لعملة النقد، تصور يقوم على أن الرؤية النقدية رؤية جمالية، ومن تصور خاص لعملية التلقي يقوم على التذوق الفني، وبالتالي فإن التعبير عن ذلك يكون بلغة أخرى، هي لغة بلاغية تجعل النص متعاليا عن اللغة النقدية المألوفة التي تكتفي ببعض العبارات التقنية، وتتجاوز إلى لغة ثرية بالمجاز، تمتلك كفاءة بيانية عالية، بإمكانها أن تتوغل في النص الشعري من

(1) مسائل الانتقاء، ص97، بصدد الحديث عن معلقة عمرو بن كلثوم.

(2) إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، ص78.

خلال مماثلات تكون بمنزلة المعادلات الموضوعية للنص الشعري.

ليس من الضروري أن تكون هذه الاستراتيجية في وضع اللغة الواصفة البلاغية هي البديل النقدي المناسب، ولا الخطاب الذي تستدعيه النصوص الأدبية، لكنها طريقة تمارس تأثيرها الخاص في جعل القارئ يتذوق النص الأدبي جماليا، وتساعد على حفظ الأحكام النقدية وخاصة في ثقافة شفوية يكون للذاكرة سلطة أكبر.

تعبر هذه التجربة النقدية عن افتتان العرب بالنص، النص الإنشائي والنص الواصف، لنتأمل مثلا كثرة شروح الشعر وشروح الشروح وتلخيص الشروح والتهميش على الشروح وتفاسير القرآن، وغيرها، وليس غريبا أن توصف الحضارة العربية بأنها حضارة النص. لقد أحاط العربي النص الشعري بكم كبير من النصوص الواصفة، وإن عدها ليكون صعبا ومفيدا، ولقد قدمنا محاولة في تصنيف تلك النصوص في عمل سابق[1]، أحصينا ما لا يقل عن ثلاثين نصا واصفا، والبحث يمكن أن يصل بالعدد إلى أكثر من ذلك.

إن عشق العربي للبلاغة دفعه إلى أن يوظفها في كل معرفة، فالرأي العام الأدبي كان يستسيغ هذه الجمالية، وهو الضمير المضمر، والنسق الخفي الذي يتكلم ويتلقى هذه اللغة، وكان قد تعود على شبيهها في النقد العربي، وهو يُشبع الآن في مثل هذا النص، حاجتَه إليها كتابة وقراءةً فقد استعان بها وبعروضها في وضع ألفيات واصفة لمختلف العلوم، أسهمت في تقريب المعرفة، وتسهيل حفظها، وتلخيص مضامينها، وتزيين شكلها، واستمالة القارئ إليها، مما يعني أن البلاغة هي أداة منهجية في التأليف والتعليم.

(1) عبد الله العشي، زحام الخطابات، مدخل إلى تصنيف الخطابات الواصفة.

قائمة المراجع

- أمبرطو إيكو، السميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربة للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
- إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ترجمة عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013.
- بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- جرام هيو، وظيفة الخيال، ضمن: محمود الربيعي، حاضر النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1975.
- رولان بارط، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، حلب.
- رولاند بارثيس، النقد بوصفه لغة، ترجمة محمود الربيعي، ضمن كتابه حاضر النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1975.
- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي، دار طوبقال، الدار البيضاء ط1988.
- رونيه ويلك، من مبادئ النقد، ضمن: حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1975.

- زتسيسلافواورزنيـاك، مدخل إلى علم النص، ترجمة سعيد حـسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- عبد الله العشي، زحام الخطابات، مدخل إلى تصنيف الخطابات الواصفـة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2006.
- كمال أبو ديب، جماليات التجاور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
- ماريو جي.فالديس، نظـرة وظيفية للنقد، ضمن: بول هـير نادي، ما هو النقد، ترجمـة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- محمـد الدغمومي، نقد النقد، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب.
- ويـن سي. بوث، الثقافة الأدبيـة، أو لماذا نحن بحاجة إلى ثلاثة أنواع من النقد، ضمن: ما هو النقد، ترجمة سلافـة حجاوي، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1989.

الدوريات

عبد الفتاح كليطو، عـن اللغة المجازية الواصفة عند الشعريـين العرب، مجلة فكر ونقد، الربـاط. http://t-/khatub.ahlamontada.com

النص في التراث النقدي عند العرب: مفاهيمه...وإبدالاته

د.يوسف الإدريسي
جامعة القاضي عياض. المغرب

الملخص

يعد مصطلح النص عامة والنص الأدبي خاصة من أبرز المصطلحات التي سادت على نحو ملحوظ في الخطاب النقدي الحديث، وقد تطورت دلالاتهما المفهومية وتعددت تأويلاتهما وتحديداتهما النظرية في السنوات الأخيرة، نتيجة تطور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب، ونضج آلياتها التحليلية كاللسانيات والسيميائيات والأسلوبية وغيرها؛ إذ وقفت هذه العلوم عند النص الأدبي بوصفه ظاهرة لغوية، فتساءلت: ما الذي يحد ماهيته النصية ومقوماته وعناصره الأدبية؟

يتناول البحث مفهوم النص في المنجز الشعري والنقدي والبلاغي، وسيتابع مختلف التحديدات والتصورات التي قاربت –بدرجات متفاوتة ومن زوايا مختلفة– النص بوصفه آلية إنتاجية، وفعلا تواصليا له كينونته الخاصة والفريدة المميزة له عن غيره من أشكال التعبير الكلامي وغير الكلامي، كما يحفر في مختلف التصورات النظرية والجمالية، وتتابع الإبدالات الاصطلاحية التي تتصل بالتصور المفهومي للنص، والتي من شأنها بيان أن العرب كان لهم تصور مفهومي واضح ودقيق للنص، وهو تصور انطلق بداية من المفهوم الديني للنص القرآني والمدونة الحديثية، لكنه سرعان ما وسع ذلك المفهوم ليشكل رؤية جديدة، تلامس جوانب هيكلية في النص تهم شكله الخطي وأساسه البنائي، وتحدد أنواعه التعبيرية ومستوياته الأسلوبية والتركيبية.

الكلمات المفاتيح

النص، علوم الخطاب، نقد قديم، إبدالات المفهوم، الجسد الشعري.

The Text in Arab heritage criticism: Concepts... and substitute

Dr Youssef Idrissi

Cadi Ayyad University - Morocco

Abstract

The term «text» in general and «literary text» in specific are considered to be the most prominent terminologies that prevailed noticeably in modern critical discourse. The development of their conceptual implications and the multiplicity of the interpretations theory with its determinants have recently developed as a result of the evolution of the sciences that concentrate on studying the speech and the maturity of their analytical mechanisms such as linguistics , semiotics and the stylistic and others; these fields looked to at literary text as a linguistic phenomenon, for that I wondered: What are the limits of text and what is its components and elements of literary text ?

This paper is studying the text concept in the poetic approach and its rhetoric accomplished, and will follow the different perceptions such as productive mechanisms and communication action that has a unique exist and that's make it different from the verbal and nonverbal expression. This paper is trying to examine the conception theory, the aesthetic perspective in addition to the substitute of terms in order to reach facts: that Arabs have a clear theoretical conception for the text and come from the heritage religious concept (the Quran) and from modern narrative but its approach became more wide practice in order to examine structure sides and the sort of expressions and the stylistic.

Key word

Text, discourse, critic, concept substitute, poetic body.

تقديم

يعد النص عامة، والنص الأدبي خاصة، من أبرز المصطلحات التي سادت على نحو ملحوظ في الخطاب النقدي المعاصر. وقد تطورت دلالاته المفهومية، وتعددت تحديداته النظرية في السنوات الأخيرة، نتيجة تطور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب، ونضج آلياتها التحليلية: كاللسانيات والسيميائيات والأسلوبية وغيرها؛ إذ وقفت هذه العلوم عند «النص» بوصفه مدونة كلامية، فتساءلت ما الذي يحقق كينونته المادية ويحدد ماهيته اللغوية ومقوماته التعبيرية وخصائصه التواصلية، كما انشغلت بالبحث في طبيعة العناصر التي تحقق شرط الأدبية فيه .

ولئن كان الخطاب النقدي قد استطاع أن يرسي تصورات مفهومية كبرى تحدد الخصائص الأسلوبية والمحددات اللغوية والشكلية والتعبيرية للنص، فقد ادعى بعض الدارسين المحدثين غياب تصور مفهومي له في التراث النقدي عند العرب، وهو ادعاء نتج عن ضعف إلمامهم بالتراث النقدي والبلاغي عند العرب، أو جهلهم به وشدة انبهارهم بالمنجزات النظرية والمنهجية والتطبيقية لدى الغرب، وقد استدلوا على ادعائهم ذاك بالدلالة اللغوية العادية والسطحية لكلمة «نص» في المدونات اللغوية، فأجمعوا على أن تصورات العرب القدامى ظلت محصورة في الجملة والبيت الشعري، بل وفي المقطع الشعري أحيانا، ولم تتجاوزها إلى البنية الكلية للقصيدة والخطبة وغيرهما من أشكال التعبير النصي التي شاعت في الثقافة العربية الإسلامية.

ولئن كان هذا الموقف فيه كثير من التجني على حضارة تأسست كينونتها الوجودية وترسخت خصوصيتها الثقافية على ممارسة نصية واعية، واحتلت الكتابة فيها - بوصفها لحظة رقي بالتواصل اللغوي من مستوى التعبير الشفاهي إلى التعبير الخطي والتواصل الرمزي- حيزًا بارزًا، فلا شك أن كل بحث في مفهوم النص في التراث العربي الإسلامي عامة، وفي النقد والبلاغة العربيين القديمين خاصة، يتجاوز الممارسة التعبيرية المدونة عند العرب بمختلف أشكالها وأنواعها، ولا يقف عند بنياتها وخصائصها ليسائلها في طرائق انتظامها وتشكلها وانبنائها سيظل جاهلًا بها، ومن ثمة تابعًا للآراء والتصورات التي تدعي - عن جهل أو عن موقف مغرض- غياب تصور مفهومي واضح ودقيق للنص عند العرب، كما سيكون عاجزًا عن فهم تلك الممارسة في سياقاتها التاريخية والمعرفية، وخلفياتها التواصلية.

فبإنعام النظر في النتاج الثقافي العربي القديم، يمكن ملاحظة وجود عديد من الأشكال التعبيرية، كانت لها محدداتها البنائية وخصائصها الشكلية والأسلوبية المتفق عليها منذ عهود سحيقة في العصر الجاهلي، وهي أشكال سادت عند العرب منذ الجاهلية وتنوعت بين الشعر والرجز والسجع والخطابة... وغيرها من الخطابات، مما يدفع إلى التساؤل: كيف يمكن تفسير شيوع نتاجات نصية متنوعة بمواصفات بنائية محددة ومتطابقة من شعر، ورجز، وسجع، وخطبة، ومواثيق، وعقود، ومعاهدات؟ وكيف هي «النصوص» التي كانت تنتظم - كل حسب نوعها

وشكلها- وفق طريقة متطابقة ومتماثلة، وتسير على منهجية واحدة في الكتابة والبناء والتعبير في شبه الجزيرة العربية المترامية الأطراف، وفي الممالك والإمارات المحيطة بها التي كانت تتكلم باللسان العربي (الغساسنة والمناذرة) وهل وصلت إلى ما وصلت إليه من طرق خاصة في التشكيل الأيقوني للكتابة، وبنيات الاستهلال، والبسط، والانتظام، والختم، نتيجة مصادفة محضة أو بفعل شيوع وعي ببعض أسس الصياغة النصية ومرتكزاتها، وبناءً على أساس تذوقي وجه فعل الكتابة ورعاه، خاصة بالنسبة إلى الشعر الذي كان ديوان العرب؟

وبالنظر إلى ذلك، سيتابع البحث الحالي مفهوم النص في المنجز الشعري والنقدي والبلاغي، كما سيقف عند مختلف التحديدات والتصورات التي قاربت - بدرجات متفاوتة ومن زوايا مختلفة- النص بوصفه آلية إنتاجية وفعلاً تواصليًا له كينونته الخاصة والفريدة المميزة له من غيره من أشكال التعبير الكلامي وغير الكلامي، كما سيرصد التصورات النظرية والجمالية، وسيتابع الإبدالات الاصطلاحية التي تتصل بمفهوم النص، والتي من شأنها تأكيد أن العرب كان لهم تصور واضح ودقيق له، وهو تصور تشكلت أنويته الأولى في تعبيراتهم النصية المبكرة، وترسخت مع المفهوم الديني للنص القرآني والمدونة الحديثية، لترتقي بعد ذلك - نتيجة عوامل فكرية وجمالية- إلى رؤية دقيقة وعميقة تلامس جوانب هيكلية في النص، تتصل بشكله الخطي وأساسه البنائي، وتحدد أنواعه التعبيرية ومستوياته الأسلوبية والتركيبية.

كما سيبرز البحث أن ذلك التصور حكمته في بعض مستوياته، ولدى بعض الشعراء والنقاد العرب خلفية جسدانية، تتجاوز النظر في تقاطعات النص عامة، والنص الأدبي خاصة، مع الفنون الجميلة البصرية والسمعية كالموسيقى والنحت والرسم وغيرها؛ لتشمل الكينونة البشرية في تحققها الجسدي، وهو ما يتجلى في تشبيههم القصيدة في بنائها النصي وتماسك مكوناتها اللغوية وعناصرها الأسلوبية بقوام الإنسان وأعضائه الجسدية، إلى حد أصبحت فيه عندهم جسدا تخييليًا قائم الذات، تحاكي مقاطعه وأجزاؤه ووظائفهما أعضاءه الجسدية، فأخذوا يتحدثون عن كينونة جسدية للقصيدة متماهية مع الذات الإنسانية... وقبل تناول كل هذا وذاك يجدر بنا الوقوف أولا عند مفهوم النص في الخطاب النقدي المعاصر.

1- مفهوم النص الأدبي في الخطاب النقدي المعاصر

الأدب -بالدرجة الأولى- نص تتحقق كينونته بوساطة نظام خاص من العلاقات البنيوية والأنماط اللغوية والأساليب التعبيرية. وإذا كان مصطلح النص يشير «إلى سلسلة مترابطة من مجاميع الجمل والملفوظات التي تشكل وحدة بفعل تماسكها اللساني والدلالي»[1]، فإنه يمثل «إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث، وذلك لأنه لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة، بل راح يكتسب دلالات جديدة، ويتداخل

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص71.

مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب discoure والعمل أو الأثر الأدبي «Work»[1].

وقد ظهر الاهتمام بالنص عامة، والنص الأدبي خاصة، نتيجة البحوث الرائدة التي قدمتها اللسانيات المعاصرة بمختلف اتجاهاتها وما أسفرت عنه من تطور للعلوم المهتمة بدراسة الخطاب، ونضج آلياتها التحليلية كالسيميائيات والأسلوبية وغيرها؛ إذ وقفت هذه العلوم عند النص الأدبي بوصفه ظاهرة لغوية، فتساءلت: ما الذي يحدد ماهيته النصية؟ وما مقوماته وعناصره الأدبية؟ فأسفرت تساؤلاتها عن بروز اتجاهات ومقاربات متعددة للبنيات اللغوية للنص، ومن ثمة تبلور تحديدات مفهومية مختلفة له، حاول كل واحد منها أن يركز على الجوانب والخصائص التي بدت مهمة في تصوره.

وتفيد متابعة تلك المقاربات والاتجاهات أن تقديم جواب جدي عن التساؤل المتعلق بالسمات المميزة للنصوص الأدبية مرهون أساسًا بالتساؤل عن خصائص النصوص بصفة عامة، وخصائص استعمال اللغة بصفة أعم. وقد لاحظ فان ديك أن هذا الأمر يقتضي عدم الاقتصار على استخراج الخصيصات «الداخلية» للنصوص، وتحديد مختلف البنيات التي تنطوي عليها، بل يجب البحث في مميزاتها «الخارجية» أيضًا، وذلك عن طريق دراسة الظروف التي تحكمت في ظهورها ضمن سياقات خاصة وإبراز وظائفها وآثارها ضمن هذه السياقات، مع تحديد العلاقات القائمة بين النص (بنية النص) والسياق الذي أنتج فيه[2].

وحين متابعة تعريفات النص يلاحظ أنها ذهبت مذاهب شتى في تعيين خصائصه النصية ومكوناته التعبيرية وأسسه التواصلية، وأن كل تعريف منها يعبر عن وجهة نظر خاصة وتصور مغاير. وقد تتبع محمد مفتاح مختلف تلك التعريفات والتصورات، فاستخلص منها ستة عناصر تحدد مجتمعة ماهية النص، هي أنه: **مدونة كلامية، وحدث، وتواصلي، وتفاعلي، ومغلق**، وتوالدي[3]. ففي تصوره أن الأساس الكلامي للنص يجعله مختلفًا عن غيره من أشكال التعبير الأخرى غير الكلامية: من صورة فوتوغرافية، أو رسم، أو عمارة، أو لباس، ومتمايزًا منها، لأن الكاتب - وبالرغم من أنه يستعين أحيانًا برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل- نلاحظ أن تلك الأشكال تظل داخل النص مجرد وسائط ووسائل تخدم النص - بوصفه مدونة كلامية- وتساعده على تحقيق بعض غاياته التواصلية، كما أن تحققه يقع في زمان ومكان معينين، مما يجعله حدثًا، وهو مثل الحدث التاريخي لا يعيد نفسه إعادة مطلقة، وبحدوثه وطريقة تشكله يصبح تواصليًا، فيقوم بإبلاغ معلومات ومعارف، وينقل تجارب معينة إلى المتلقي؛ الأمر الذي تنتج منه قيمته ووظيفته التفاعلية؛ إذ الوظيفة التواصلية للغة ليست هي كل شيء، فثمة وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم

(1) المرجع نفسه.

(2) إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، ص45.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص119 - 120.

علاقـات تفاعليـة اجتماعيـة بين أفـراد المجتمع وتحافـظ عليهـا، كمـا أن النص يظـل مغلقا من خـلال سمته الأيقونية التي يحددها شكل الكتابة، ويجعل لكل نـص بداية ونهاية، وهو بالإضافة إلى هذا وذاك لا ينبثق من عدم، بل يتولد من أحداث تاريخيـة ونفسانية ولغوية، وتتنـاسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له[1].

وبالرغـم من المحاولـة الهامة التـي جمع من خلالهـا محمد مفتاح شتات مختلـف التحديدات والتـصورات، فقد ظل مفهوم النـص عصيًا على الضبط والتحديد، بالنظـر إلى جملة خصائصه ومميزاته، وهو ما يمكـن ملامسته بالوقوف عند إسهامات الشعريات الحديثة.

وتعـد تـصورات رومـان ياكبـسن Roman Jakobson مـن أبرز الإسهامات التـي أغنت بها اللسانيات الحديثة المقاربة النظرية للنص عامة، والنص الأدبـي بخاصة. وينـدرج مفهومه للنص ضمن دراسته الوظيفية للغة خلال مرحلة موسكو وفي بدايـة مرحلة براغ. وقـد شكل التمييز خلال المرحلتين معا بين الوظائف التواصلية للغة اليومية ولغة الشعر بداية الفصل «بين الوظيفة التواصلية للغات العلمية والانفعالية التي تتميز بتوجهها نحو المدلـول، وبين الوظيفـة الشعرية التـي يُعَبر عنها بالتوجه نحو الدليل بوصفه دليلا»[2].

وإذا كان ذلك يعني أن اهتمامه بتحديد ماهية النـص الأدبـي يندرج ضمـن انشغال عـام يعنى بالنظـر في الجانـب التواصلي لمختلـف مستويات الخطـاب اللغوي، فـإن تحديده للنـص الأدبي تم في ضوء إبراز مجمـل الصفات التي تشترك فيها جميـع الأعمال الأدبية وتميزها من سواها، وذلك عـبر تحديد عنصر الأدبية فيها. ذلك أن موضوع علم الأدب حسب قولته الشهيرة «ليس هو الأدب، وإنما الأدبية»[3]، والمقـصود بالأدبية هنا مختلف المقومات والعناصر التـي تجعل من عمل ما عملًا أدبيًـا، وتتمثـل أساسًا في الخصائـص البنيويـة والوظائـف الشعرية التي تميـز مكوناته الصوتية والتركيبية والإيقاعية.

من ثمـة، يتحدد مفهوم ياكبسن للنص الأدبي بوصفـه رسالة ذات غايـة تواصليـة انطلاقًا من الوظائـف الـست التـي وضعها للتـواصل اللغوي، وهـي: الوظيفـة الانفعاليـة وتتعلـق بالمـرسل، والوظيفـة الإفهاميـة وتتـصل بالمـرسل إليـه، والوظيفـة الاتصاليـة وترتبـط بالقنـاة التي تتم عبرهـا الرسالة، والوظيفة المرجعية وتهم السياق أو المرجـع، والوظيفـة اللسانيـة الواصفـة وتتعلق بسَنَنِ التخاطـب، والوظيفة الشعريـة وتركز على الرسالة بصفتهـا رسالة وعلى وسيلتها اللغوية في جميع مظاهرها ووجوهها[4].

فحـسب ياكبسن يبث المرسل رسالة إلى متلق، وتتطلب الرسالة، حتى تحقق مهمتها، سياقًا تحيل إليه، وشفرة، واتصالًا. وانطلاقًا من تحليله لهذه الوظائف يشير إلى أن النص الأدبي خطاب مغاير للخطابـات اللغويـة الأخرى بالنظـر إلى وظيفته الشعريـة؛ لأنـه لا يستهـدف غايـة تواصلية تروم

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص119-120.
(2) إلمار هولنشتاين، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية، ص119.
(3) R.Jakobson. Huit question de poétique. p16.
(4) جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص110.

الإخبار، وإنما هو «صياغة مقصودة لذاتها»، ذلك «أن الوظيفة الشعرية تقوم على لفت الانتباه إلى الرسالة بصفتها رسالة، والأخيرة تكرر بانتظام وحدات متعادلة. ففي الشعر، مثلاً، تتحول المقاطع، أو النبرات، إلى وحدات وزنية، ومن ثم، لم يعد الأمر يرتبط بنظم دلائل وحسب، وإنما بإبراز توازنات أو تعادلات في التسلسل المنطقي نفسه»[1].

وإذا كان مفهوم ياكبسن للنص الأدبي يركز أساسًا على تحديد مقوماته الأدبية، فإن الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva لا تقف بالنص عند حدود انغلاقه اللغوي، واكتفائه بذاته البنيوية، بل تدرجه ضمن مشروعها السيميائي العام، وتنظر إليه في إطار علاقته بالإنسان والمجتمع والتاريخ بوصفها نصوصًا مرجعية لا يمكن للعمل الأدبي إلا أن يدخل معها في علاقة حوار أو تناص Intertextualité.

وفي رأيها يتحدد مفهوم النص بوصفه جهازًا يخرق اللغة، فيعيد توزيع نظامها عن طريق الربط بين كلام إبلاغي يروم الإعلام المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه[2] الأمر الذي يعني أن النص –وكل نص ما– يمتص أجزاء من نصوص أخرى سابقة أو معاصرة ويستثمرها لحسابه؛ لتشتغل ضمن أفقه الأدبي الخاص. فالنص عادة لا يتشكل من عدم، ولا يظهر من فراغ، وإنما ينجلي «في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه، وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله – قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها. وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص»[3].

يعد مفهوم التناص عنصرًا مهمًا في تحديد ماهية النص الأدبي عند كريستيفا؛ إذ إن كينونة كل نص عامة، ونص أدبي خاصة، تتحدد في تصورها من خلال تناصه أو تعالقه مع ملفوظات سابقة؛ والتناص عندها: «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[4]، مما يبيح القول إنه قانون جوهري في عملية البناء النصي؛ لأن كل النصوص «تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا»[5]. ومن شأن هذا القول أن يضعنا أمام اتساع مجال الحقل التناصي، وذلك عبر الاهتمام بالنصوص المودعة في رحم نص مركزي ما، بوصفها متضمنة خطابات اجتماعية مختلفة ألوانها، مما يجعل التناص ليس مجرد وجود نص لاحق في علاقة مع نص سابق أو متزامن أعاد كتابته، بل يصبح علاقة بين كل ما يتشكل كنص، وما هو خارج عنه، ومن هذا المنطلق يكتسب مفهوم النص مشروعية

(1) المرجع نفسه، ص113.
(2) أحمد الطريسي أعراب، الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، ص60.
(3) صبري حافظ، «التناص وإشارية العمل الأدبي»، ص81.
(4) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص21.
(5) المرجع نفسه، ص79.

اتساع مجاله، ليشمل كل نتاجات الإنسان بصفتها دليلًا إيديولوجيًا، يمكن تحليل ميكانيزماته بمفهوم التناص[1].

وبناء على ذلك، يتضح أن منتج النص لا يكتب تلقائيًا من ذاته واعتمادًا على فردانيته وطاقاته الإبداعية، ولكنه يستلهم - بوعي أو بدون وعي- وسائل أسلافه، محولًا الواقع من واقعيته ليعكسه على مستوى النص انعكاسًا تغدو مرآته مكسورة، وهو في ذلك يوظف خريطة موروثه الثقافي والاجتماعي؛ لأنه: «لافكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته»[2].

ويقوم النص الأدبي في تصور كريستيفا على أساس ثنائية النص الظاهر/النص التوليد: فالنص الظاهر لفظي، يتمظهر من خلال المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية؛ أما النص التوليد فيتم تكوينه من خلال عمليات الهدم والبناء والتحويل التي تلحق البنيات العميقة للملفوظات، بشكل يبرز إنتاجية الأثر وقابليته للقراءات المتعددة، مادام النص ملكا للجميع، وليس في مقدور أي كان ادعاء امتلاك حق تحديد معناه الأحادي الدقيق؛ وهو الأمر الذي نبه إليه رولان بارط Roland Barthes.

ذلك أن مفهومه لمصطلح النص الأدبي يندرج في سياق رده على الاتجاه الكلاسي في النقد وتجاوز تصوره التقليدي للعمل الأدبي، كما أنه يقوم على المقارنة بينه وبين مفهوم «العمل الأدبي»، وإبراز مزاياه وخصائصه في علاقته بالأخير.

وفي هذا السياق لاحظ صبري حافظ أن مفهوم النص عنده تمخض عن إعادة نظره في العلاقات القائمة بين العمل الأدبي من جهة، والكاتب والقارئ والمؤلف من جهة أخرى، وقد أدى به ذلك إلى استنتاج أن الفرق بين مفهومي العمل والنص الأدبيين يعود إلى «أبعادهما المنهجية والشكلية والإشارية، وعلاقتهما بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة»[3].

وخلافًا للعمل الأدبي، لا يعد النص شيئًا ملموسًا ومحددًا، فهو يحتاج باستمرار إلى البرهنة عليه وتبينه باستمرار، لكونه «يبلور نفسه وفقا لمجموعة معينة من القواعد، إنه لا يوجد إلا في اللغة. فهو كتابة، نشاط، إنتاج، وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل، أن يمتد عبر عدة أجزاء، وأن يتشكل في مراحل وصور وأشكال مختلفة»[4]. كما أن النص الأدبي لا ينحصر ضمن التقسيمات المعروفة للأجناس الأدبية ولا يتقيد بالحدود القائمة بينها؛ لأن ما يمكنه من الاستمرارية «قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها ... فالنص هو الذي يخترع الحدود، وهو الذي يجترحها ويعصف بها. إنه يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفروضة، ويعيد دائما تحديد ذاته من خلال هذا التجاوز المستمر، ومن خلال طاقته الفذة على الاستبعاد»[5].

وعلى المستوى الدلالي يعد النص الأدبي إشارة مفتوحة على عدد غير متناه من المشيرات

(1) ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة.
(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص123.
(3) صبري حافظ، «التناص وإشارية العمل الأدبي»، ص83.
(4) المرجع نفسه ص83.
(5) المرجع نفسه ص83.

والمضامين، في حين «أن العمل الأدبي إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لعدد من التفسيرات المحدودة التي تتسم بالثبات كل مرة؛ بالانغلاق. إنها اللانهائية في مقابل المحدودية»[1]. وبذلك، يكتسب النص الأدبي قيمته وخصوصيته من تنوع معانيه وانفتاحه على عدد غير متناه من القراءات والتأويلات، يقول بهذا الصدد: «إن تعريف الأثر الأدبي ذاته يتغير: فهو لم يعد واقعة تاريخية، وإنما أصبح واقعة أنثروبولوجية، نظرًا إلى أن أي تاريخ لا يستنفذه، كما أن تنوع المعاني لا يترتب على نظرة نسبية إلى العادات الإنسانية، ولا يدل على ميل المجتمع إلى الخطأ، وإنما يدل على استعداد الأثر الأدبي للانفتاح. وكون الأثر يمتلك في وقت واحد معاني متعددة، فذلك ناتج من بنيته، وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»[2].

فخلافا لتصورات النقد الكلاسي الذي توهم أن كل عمل أدبي ينطوي على معنى ثابت ومحدد، وأن مهمة الناقد تنحصر في اكتشافه وإبرازه وتفسيره، وعلى نهج الشكلانيين الفرنسيين، عدّ رولان بارط النص الأدبي معطى غير مغلق أو مكتمل المعنى، وإنما هو نظام من العلامات والرموز الإيحائية المنفتحة والمتجددة التي توحي بمعانٍ مختلفة للإنسان الواحد؛ ذلك أن لكل نص عددًا وافرًا من المعاني، وأن معانيه وتأويلاته تتعدد حسب تعدد قرائه واختلاف شروط قراءاته وسياقاتها التاريخية والمعرفية؛ إذ إن النص في تصوره ليس موضوعًا، ولكنه عمل واستخدام، وهو ليس مجموعة من الإشارات المغلقة المحملة بمعنى يجب العثور عليه، ولكنه حجم من الآثار التي لا تكف عن الانتقال.

وانطلاقًا من ذلك، أكد أن من شروط تعدد معاني النص الأدبي وتنوع تأويلاته التخلص من سلطة المؤلف، ووضع حد لتدخله في توجيه عملية قراءة النص وتحديد قصده، فالعلاقة –أي علاقة الأبوة– بين النص وصاحبه تنتهي بمجرد إخراجه إلى الناس وتقديمه للقراءة، إذ يوكل بعد ذلك أمر تحديد معناه إلى القراء، ويصبح من حقهم وحدهم تأويله وتفسيره، إلا أن ذلك لا يعني أن المؤلف يفقد حق العودة إلى النص والتعليق عليه بعد كتابته، بل الأمر يظل مكفولًا له، ولكن بوصفه مجرد ضيف على النص مثله في ذلك مثل بقية القراء الآخرين؛ لأن « الأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقية، وإنما أنا ورقية»[3].

ومن الجدير بالملاحظة في هذا السياق أن التصور المفهومي للنص الأدبي لدى بارط يتقاطع مع شبكة من المفاهيم المركزية في نسقه النظري والمنهجي وينبني عليها كالنقد وعلم الأدب والقراءة، كما يلتقي أيضا مع مفهوم النص الأدبي عند الناقد البلغاري تزفطان تودوروف Tzvetan Todorov.

يعد تودوروف أحد أبرز النقاد الشكلانيين، وقد تميز تحديده لماهية النص الأدبي بالتركيز على نسقه اللغوي الفريد وبنياته الداخلية، ففي رأيه: «إن مفهوم النص لا يتموضع في نفس مستوى الجملة (أو العبارة أو المركب)، وبهذا

(1) المرجع نفسه ص83.

(2) رولان بارط، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، ص54.

(3) صبري حافظ، «التناص وإشارية العمل الأدبي»، ص 85.

وجب تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة مطبعية لمجموعة من الجمل (...) يتحدد النص باستقلاله وانغلاقه (...) وهو يشكل نسقا لا يجب مماثلته مع النسق اللغوي، بل يجب وضعه معه في علاقة تجاور وتشابه معا»[1].

معنى ذلك، أن مفهوم النص في تصوره يتحدد انطلاقا من خطة انغلاقيته واكتفائه بذاته؛ إذ إنه «صياغة تعبيرية مقصودة لذاتها، تتحقق بين مختلف عناصرها، علاقات انسجام وتناغم، تكسبها هوية جديدة، فيصبح النص حينها في مستوى خلق قوانينه الرمزية والإشارية الداخلية، بشكل يدفع إلى الاعتقاد بأنه مستقل تمام الاستقلال عن قوانين اللغة الطبيعية، وعن المتداول من مكوناتها الصوتية والنظمية والدلالية»[2].

وإذا كان هذا التصور يحتم الاستغناء في أثناء التحليل عن اعتماد المرجعية الخارجية للنص لكونها ذات طبيعة خارج لغوية، فإنه يلمح إلى المعيار الأساس الذي يميز النصوص الأدبية عن الخطابات العادية؛ إذ في تصور تودوروف يسمح الخطاب العادي للمتلقي بإدراك معناه بشكل مباشر، دون أن يكون هذا الخطاب قادرًا على الانبناء بذاته في استقلال عن أي سند معنوي، في حين يكتفي الخطاب الأدبي بذاته، ويستوقف المتلقي بلغته وطريقة انتظام بنياته الصوتية والتركيبية والأسلوبية، لكونه لا يحيل إلى أي واقع مادي أو معطى خارجي، وإنما يحيل إلى ذاته ونسقه اللغوي وخصائصه التعبيرية، وهو ما يشكل أساسه الأدبي وخصوصيته الجمالية.

يتبين مما سبق أن مفهوم النص عرف في الشعريات الحديثة والمعاصرة تحولات هامة قاربت خصائصه التعبيرية، ومقوماته اللغوية، وبنياته التركيبية والأسلوبية، وهي تحولات نتجت من التطورات التي عرفتها علوم الخطاب، وما أثمرته من وعي بقيمة النص وخصوصياته المتعددة والمتفاوتة، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا: هل كان عند العرب تصور نظري ومنهجي للنص؟ بل هل كان عندهم وعي بالنص كممارسة تعبيرية لها مقوماتها المرتبطة بالصياغة والتأليف والكتابة؟ وإذا كان الأمر كذلك فمتى ظهر ذلك؟ هل كان مع بدايات نشأة ثقافتهم أو في لحظة متأخرة حين احتكاكهم بالأمم والثقافات الأخرى؟

2- النص في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المفهوم والإبدالات

يجد المتتبع لمفهوم «النص» في التراث العربي الإسلامي صعوبة كبيرة في الوقوف عند مصطلح واحد دقيق ومحدد له، وهي صعوبة لا ترجع إلى فقر لغوي، أو ضَعْف نظري، أو عجز منهجي عند اللغويين والنقاد والبلاغيين العرب، بل تعود إلى ارتباط المصطلح في لحظة ثقافية ومعرفية خاصة بالقرآن الكريم والحديث الشريف، واستمرار العرب في تسمية نتاجاتهم النصية وأشكالهم الخطابية المختلفة بأسماء ومصطلحات مغايرة، فظل تعريف مصطلح نص وتداوله متصلًا

(1) Todorov et Ducrot. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. p375.
نقلا عن محمد محمود، تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، ص30.

(2) محمد محمود، تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، ص31.

عندهم بهذين الخطابين المقدسين، ومقتصرا عليهما.

وليس معنى ذلك أن العرب لم يكن لهم قديما تصور للنص، مفهومًا وإنجازًا، فكثير من أفكارهم ومواقفهم الجمالية والنقدية والفلسفية تدل على أنهم كان لهم مفهومهم الخاص للنص وتصورهم النظري والمنهجي لأسسه وخصائصه، وهو مفهوم لم يظهر مستقلًا بمصطلح خاص به ومحدد لماهيته، بل جاء ضمن شبكة مفهومية غنية ومترابطة، فكان يتم التعبير عنه عبر توظيف العديد من الإبدالات التي تشير إلى معناه، دون أن تحدده بالمصطلح الدال عليه.

ولئن كان ذلك يتطلب الحذر من كل محاولة للبحث في التراث العربي عن المعادل المفهومي للتصور الحديث للنص في الخطاب النقدي الحديث، فإنه يقتضي أيضا اتباع مسلكين في عملية تتبع مختلف إبدالات مفهوم نص عند العرب: ينشغل أولها برصد التحديدات الاصطلاحية والتصورات النظرية لمصطلح نص عبر بنياته وخصائصه ووظائفه، ويعنى الثاني باستخلاص الأسس والمرتكزات التي يقوم عليها تصورهم له من خلال شبكة المفاهيم التي يرتبط بها، والتي لا تقتصر على النصوص الدينية والأدبية والفكرية موضوع اشتغالهم، بل تنسحب على كل النصوص. وفي أفق الإحاطة بذلك يجدر التوقُّف أولا عند المدونة اللغوية القديمة لبحث معنى «النص»، وتبين دلالاته الأولية والمختلفة عند العرب.

في هذا الإطار يلاحظ أن كلمة نص كانت متداولة منذ الجاهلية، وكانت تشير إلى أنماط ومستويات متباينة من القول، يتحدد كل منها بالنظر إلى حقله المعرفي، وجنسه الخطابي، ووظيفته التداولية، وقد اتخذت معاني متعددة ومختلفة، جاء في لسان العرب: «النَّصُّ رفْعُك الشيء نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا رفَعَه (...) ووُضِعَ على المِنَصَّة أَي على غاية الفَضيحة والشهرة والظهور (...) وأَصل النَّصّ أَقصى الشيء وغايتُه ثم سمي به ضربٌ من السير سريع (...) ابن الأَعرابي: النَّصُّ الإِسْنادُ إِلى الرئيس الأَكبر، والنَّصُّ التوْقِيفُ، والنصُّ التعيين على شيءٍ ما، ونصُّ الأَمر: شدتُه (...) ونَصَّ الرجلَ نَصًّا إِذا سأَله عن شيءٍ حتى يستقصي ما عنده، ونصُّ كلِّ شيءٍ: منتهاه. قال الأَزهري، النصُّ أَصلُه منتهى الأَشياء ومَبْلَغُ أَقْصاها، ومنه قيل: نَصَصْتُ الرجلَ إِذا استقصيت مسأَلته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده (...) قول الفقهاء: نَصُّ القرآن، ونَصُّ السنَّة؛ أَي ما دل ظاهرُ لفظهما عليه من الأَحكام»[1].

تدل كلمة نص هنا -في مستواها اللغوي العام- على معنى الإسناد؛ أي إسناد الحديث ورفعه إلى صاحبه، كما تشير إلى تعيين أمر ما والتنصيص عليه، وكذا التعبير عن موقف كلي وتام من مسألة ما، ويرتبط هذا المعنى بدلالة أخرى لها أهمية كبيرة، تتمثل في اكتمال الشيء وبلوغه منتهى الاستواء والاستقامة وإظهاره للناس ووضعه «على غاية الفضيحة والشهرة». وبالرغم من أن هذه الدلالة عامة وفضفاضة، فإنَّها تنطوي على تصور خاص لماهية القول بوصفه تشكلا

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ص ص).

نصيا. ذلك أننا لو قصرنا تعريف ابن منظور على أنماط القول المختلفة، وخاصة الأدبية، لكان معنى النص الأدبي هو القول الذي يستقصي فيه صاحبه تصوره عن مسألة معينة، فيخرجه إلى الناس ويضعه على «غاية الفضيحة والشهرة والظهور»، أو على المنصة، لينظروا فيه، ويحكموا عليه، ويقوموه. ويبدو أن هذا المعنى كان في حاجة إلى وقت طويل ليبلغ مستوى النضج الاصطلاحي، لأن كلمة «نص» بالمعنى الذي تحيل فيه إلى نمط خاص من القول كانت وثيقة الارتباط بالنصين المقدسين: القرآن الكريم والحديث الشريف، وكانت تقتصر عليهما، جاء في المعجم الوسيط ضمن المادة نفسها: «(...) النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص. وعند الأصوليين: النص هو الكتاب والسنة، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه، يقال نص الحديث: رفعه وأسنده إلى المحدث عنه»[1].

ومما لا شك فيه أن هذا التحديد للنص يبتعد عن التصور المفهومي والمعنى الاصطلاحي في الشعريات الحديثة؛ لأن كينونته في هذه الأخيرة تقوم على «الاجتهاد» وتنبني على التأويل وتعدد القراءات، وهو ما يعني أن النص لا ينحصر في معنى ضيق وفريد، ولا يتخذ دلالة مغلقة ومكتملة، بل إن معانيه تتعدد، وتأويلاته تتجدد بتعدد قراءاته وتباينها.

وليس معنى ذلك أن المدونة العربية القديمة تفتقر إلى كلمة تعادل نظريا واصطلاحيا كلمة نص Texte الغربية، بل الأمر على العكس من ذلك، فقد ارتبط مفهوم النص عند العرب بشبكة مفهومية غنية ومتعددة، واستعمل النقاد والبلاغيون العرب العديد من الإبدالات للدلالة على معنى كلمة Texte. فإذا كانت هذه الأخيرة تعني النص بوصفه بنية لغوية مركبة من عناصر أسلوبية ضمن نظام خاص من العلاقات البنيوية، فإنها تشير إلى أحد أبرز مشتقاتها ألا وهو textile ومعنى الكلمة في اللغة الفرنسية النسج؛ إذ النص بالمعنى السالف هو أساسا عملية نسج لمكوناته أو تركيب وعقد وتأليف ونظم لها، وهذا ما يتطلب البحث في المعجم عن دلالات هذه الكلمات ووظائفها، لتبين التحديدات المفهومية التي تنطوي عليها، وتحمل دلالات وتصورات جنينية أو مبكرة لمفهوم النص الأدبي في الشعرية العربية القديمة.

فبالنسبة إلى مادة «ن س ج» نقرأ في لسان العرب: «النسج: ضم الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل (...) ونسج الحائك الثوب ينسجه وينسجه نسجا، من ذلك لأنه ضم السدى إلى اللحمة، وهو النساج، وحرفته النساجة (...) ونسج الكذاب الزور لفقه. **ونسج الشاعر الشعر: نظمه. والشاعر ينسج الشعر، والكذاب ينسج الزور**(...)»[2].

فالشاعر مثل النساج؛ لأن عمله الشعري صناعة بالأساس يضم فيها الكلمات والتراكيب بعضها إلى بعض، فينظمها بأسلوب شعري متماسك العناصر والمكونات، وقد كان هذا التصور الذي يعد الشعر صناعة تقوم على

(1) مرتضى الزبيدي، المعجم الوسيط، مادة (ن ص ص).

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن س ج).

النسج راسخًا عند العرب منذ البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة، ويبدو بجلاء في وصية أبي تمام للبحتري في قوله: «ولْتَكُنْ كأنَّكَ خيَّاطٌ يقطعُ الثِّيابَ علَى مَقاديرِ الأجسادِ»[1]، كما يبدو في كثير من المفاهيم المؤكدة قيمة الترابط الأسلوبي والتركيبي في النص الشعري، مثل مفهوم «القران»، وهو درجة في المشابهة والموافقة بين عناصر القصيدة وأجزائها، تصل بها إلى مستوى بنائي يتحقق فيه انتظام كلماتها وحسن رصف أشطرها وأبياتها إلى الحد الذي يصعب فيه إزالة أي عنصر منها أو تغييره من مكانه، وقد وظفه الشاعر رؤبة بن العجاج (ت90هـ) في تقويم شعر أحد الشعراء قائلا: «ليس لشعره قران»[2]، كما وسم به عمر بن لجأ (ت نحو 150هـ) شعره مميزا له عن شعر أحد الشعراء، وذلك في قوله « لبعض الشعراء: أنا أشهر منك قال: وبم ذاك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه»[3]، ومعنى أن يكون «البيت أخا البيت إذا أشبهه وكان حقه أن يوضع إلى جنبه»[4].

فهذه النصوص تدل على أن العرب كانوا واعين منذ بواكير تشكل فكرهم النقدي بأهمية ترابط القصيدة وتماسك أبياتها وأشطرها الشعرية، وتفند الكثير من الدعاوى التي زعم أصحابها تفكك القصيدة العربية واختلال بنياتها وأساليبها، بسبب اقتصار عنايتهم على الجزء منها، الذي هو البيت الشعري. ويجد الباحث في التراث العديد من المواقف الواضحة التي تدعمها، لعل أبزها قول الجاحظ (ت255هـ): «(...) إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[5]، وقوله كذلك: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[6].

والناظر في العلاقة بين النسج والسبك والشعر يلاحظ أنها تندرج ضمن تصورهم لحدود النص وطرائق انبنائه وشروطها. ولذلك فإن أداة الحصر «إنما» في قول الجاحظ توظف توظيفا يقارب النص الشعري من زاوية البنيات التركيبية والنظام العلائقي القائمين بين مكوناته اللغوية، وهي مقاربة تتقاطع في بعض جوانبها مع المفهوم الحديث للنص الأدبي الذي ينظر في الخطابات ضمن كليتها اللغوية، وفي علاقاتها الداخلية. وقد كان هذا التصور شرطا من الشروط الأساس لشعرية القصيد، لكونه يحقق التماسك والترابط في بنائها اللغوي ونظامها العروضي والأسلوبي، ونجد تعبيرا آخر عنه بإبدال مغاير لدى المبرد (ت286هـ) الذي يستعمل مصطلح «المشاكلة» النصية للدلالة عليه في قوله: «(...) وذلك أن الكلام لم يجر على نظم، ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يشاكلها، وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق، وأن يوضع على رسم المشاكلة»[7].

ففي تصور المبرد أن الشعر ليس مجرد نظم كلام ونسج له كيفما اتفق، بل هو بناء مخصوص

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص203.
(2) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص205.
(3) المرجع نفسه، ج1، ص206.
(4) المرجع نفسه، ج1، ص228.
(5) الجاحظ، الحيوان، ج3، ص313.
(6) الجاحظ، البيان والتبيين، ج، 1، ص67.
(7) أبو عبد الله محمد المرزباني، الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، ص252.

يجري على نسق مضبوط ومتماثل في التشكل والصياغة، نسق يحقق التآلف والترابط النصي والجمالي. وسواء بالنسبة إلى المشاكلة أم النسج أم السبك أم القران ظل العرب قديما يؤكدون هذا المعنى ويلحون على هذه الغاية. ولذلك ما فتئوا يوظفون هذه الكلمات وغيرها -مما نعده إبدالات لمفهوم النص- للدلالة على بنية القصيدة والتنبيه إلى ما يجب أن تكون عليه من حسن استواء، وسلامة بناء، وقوة ارتباط. ويكفي تتبع كتب الأدب والنقد لملاحظة مدى شيوعها بين الرعيل الأول من الشعراء، والعلماء، والنقاد.

وعلاوة على الكلمات السابقة، ربطوها بكلمات وإبدالات أخرى لها المعنى نفسه، وتؤدي الوظيفة الإيحائية والتصورية ذاتها بالنسبة إلى مفهوم البناء النصي، وتدخل في ما أسميناه الشبكة المفهومية للنص، من بينها «الديباج الخسرواني»، وهي عبارة استعملها الأصمعي كناية عن النفاسة والشرف وعلو القيمة الجمالية والتعبيرية للشعر بسبب حسن تأليفه وجودة سبكه وقوة بنائه[1].

ولم يكن هذا المعنى طارئا عند العرب، فقد كان قديما قدم الشعر عندهم، وللتأكد من ذلك تكفي العودة إلى تسميتهم للبيت أولا، واتفاقهم على تسمية النص الشعري باسم القصيدة، فقد أشاروا إلى أن «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية»[2]، وهي إشارة تفيد أن البناء النصي المتماسك والمترابط يبدأ في تصورهم منذ أول مكون صغير في العمل الشعري، إلا أنهم أكدوا -بغاية التنبيه على قيمة البناء الكلي للقصيد- أن لا قيمة له في ذاته، وأن النصية لا تتحقق به وحده، ولهذا كانت القصيدة عندهم هي ما تجاوز سبعة أبيات فما فوق، أما ما دون ذلك فمجرد قطعة؛ لأنه بتعدد أبياتها وطولها تتحقق لها صفات النصية المتمثلة في كمال البناء وتمامه وسلامته مع طوله، جاء في لسان العرب: «والقَصيدُ من الشِّعْر: ما تمَّ شطر أبياته، وفي التهذيب: شطر أبنيته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه. وقال ابن جني: سمي قصيدًا لأنه قُصِدَ واعتُمِدَ وإن كان ما قَصُر منه واضطرب بناؤه نحو الرمَل والرجَز شعرًا مرادًا مقصودًا، **وذلك أن ما تمَّ من الشِّعْر وتوفر آثرُ عندهم وأَشَدُّ تقدمًا في أنفسهم مما قَصُر واختلَّ، فسَمُّوا ما طال ووَفَرَ قَصيدًا أي مُرادًا مقصودًا** (...) وقيل: سمي قصيدًا؛ لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيِّد والمعنى المختار؛ وقيل: سمي الشِّعْرُ التامُّ قصيدًا؛ لأن قائله جعله من باله فَقَصَدَ له قَصْدًا ولم يَحْتَسِه حَسْيًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل رَوَّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتَضِبْه اقتضابًا فهو فعيل من القصد وهو الأَمّ وقَصَّدَ الشاعرُ وأَقْصَدَ: أطال وواصل عمل القصائد»[3].

يلاحظ في التعريف اللغوي، والاصطلاحي لاحقا، استخدام معجم خاص للحديث عن القصيد، وهو معجم تتكرر فيه كلمات البناء والأبنية والصحة والطول والمواصلة والتي تدل دلالة واضحة على أن أساس التسمية ارتبط بالجانب البنائي في البداية، وتؤكد من ثمة أن نظرة العرب في بواكير فكرهم النقدي والجمالي

(1) أبو القاسم بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص24.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص121.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ص د).

إلى القصيدة كانت تنصرف إلى بنيتها التركيبية الكلية، وليس إلى عناصرها الجزئية. وإذا كان ذلك يكشف السبب الذي جعل بعضهم يعد القصيدة ما جاوز سبعة أبيات فأكثر، وبعضهم الآخر يعد «ما كان على ثلاثة أبيات، أو عشرة، أو خمس عشرة قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة»[1]، فإنه يفسر سبب تقدمتهم لامرئ القيس[2]، بحيث إنهم أرادوا بهذا التوصيف الاعتراف له بالأسبقية في نقل الشعر القديم في الجاهلية نقلة بنائية جذرية، تمكن بفضلها من وضع قالب شكلي وموضوعي لبناء القصيد، فصار نموذجا جماليا تحتذيه الشعراء وتتبع طريقته.

ولاشك أن انتقال الشعراء في الجاهلية من الأبيات القليلة المعدودة إلى القصيد، والذي مثل لحظة رقي جمالي وإبداعي عندهم، ما كان ليحدث لولا ظهور وعي بالبناء النصي عندهم، وهو وعي تمكنوا بفضله من كتابة شعر ناضج وكامل منسجم التفاعيل، مؤتلف النغم، كما نقرؤه في المعلقات، وفي شعر عشرات الجاهليين الذين أدركوا الإسلام أو كادوا يدركونه، فجاء بناؤهم الشعري عربيا في أعاريضه ونهجه وأغراضه وروحه، بعد أن مر بضروب كثيرة من التهذيب حتى بلغ ذلك الإتقان الذي نجده عليه أواخر العصر الجاهلي، «فلم يكن طفرة أن يهتدي العربي لوحدة الروي في القصيدة، ولا لوحدة حركة الروي، ولا للتصريع في أولها، ولا لافتتاحها بالنسيب والوقوف بالأطلال؛ لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية في القصيدة، وكل تلك المواضعات في ابتداءاته مثلا؛ وإنما عرف ذلك كله بعد تجارب، وبعد إصلاح وتهذيب»[3].

وإذا كان هذا الإصلاح والتهذيب قد مس ذوقا جماليا في بقعة جغرافية شاسعة ومترامية الأطراف، وامتد لسنوات عديدة، قاربت القرنين من الزمن[4]، وشاع بين قبائل مختلفة، فإن الخلاصة الجمالية التي أنتجها تسمح لنا بالقول بوجود «وعي بالممارسة النصية» عند العرب، يحتاج إلى بحث قائم الذات لسبر أغواره وكشف أسسه وعناصره. وهي ممارسة أنتجت في النهاية نصا شعريا متكاملا سمي بأسماء أخرى غير «النص»، نظرا إلى معطيات مذهبية وعقدية، جعلت المصطلح مقصورا على القرآن والحديث كما رأينا في السابق، بعد أن كان يشير إلى ملفوظات وأشكال تعبيرية أخرى ذات أساس خطابي.

وقد أدرك الرعيل الأول من المتأدبين والنقاد بعض عناصر هذا الوعي البنائي المتحكم في تقصيد القصيد، وترتيب عناصرها ومقاطعها، فنقل ابن قتيبة عن بعض النقدة الأوائل تحليله للأساس البنائي والطابع التركيبي للقصيدة، وذلك في قوله: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها

(1) المرجع نفسه.
(2) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص55.
(3) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص24-25.
(4) الجاحظ، الحيوان، ص1، ص59.

الظاعنين (عنها) (...) ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوَجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعيَ به إصغاء الأسماع (إليه)، (...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسُرى الليل وحر الهجير، وإنضاءَ الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذِمامةَ التأميل، وقرر عنده ما ناله من المَكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجليل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمآ إلى المزيد»[1].

يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كونه يؤكد قولنا السابق إن معنى تقصيد القصيد انطلق من تصور راسخ بالممارسة النصية عند العرب منذ الجاهلية، وهو تصور تبلور على مراحل حددها الجاحظ في حوالي 150 سنة إلى 200 سنة قبل الإسلام[2]، وترسخ بطريقة لا واعية في خيال الشعراء نتيجة أذواقهم الجمالية وقدراتهم التعبيرية وطاقاتهم الإبداعية، فسعى المتأدبون والنقاد إلى كشفه وبيانه، ومن ثمة بيان أن السبب الذي جعل القصيدة العربية تتخذ شكلا بنائيا نهائيا له نسقه التركيبي الخاص، يتجلى في وظيفتها الجمالية ضمن المجال التداولي العربي، وهي وظيفة تروم التأثير في المتلقي، ودفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية تنسجم مع موضوعه الفني ومقتضاه التخييلي.

وحين تأمل البناء الشعري للقصيدة كما تحدث عنه ابن قتيبة يتبين أنه كان يقصد هذا المعنى، بحيث رأى أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة: مقدمة طللية وغزلية، ووصف للرحلة والراحلة، ثم الموضوع الأساس والغرض الرئيس. وقد نبه ابن قتيبة –رواية عن الأدباء الذين نقل عنهم قوله- إلى ذلك بطريقة توظيفه لأدوات الحصر والعطف والشرط في نصه، وهي أدوات استعملت قصدا للدلالة على أن ما قبلها لا يعدو أن يكون وسيلة لتحقيق غاية كبرى وأهم، هي التي جاء الفعل الدال على البداية والشروع للتعبير عنها، كما يتبين من الصيغة المختصرة الآتية: «إنما ابتدأ... ليجعل...ثم وصل ذلك... ليستدعي... فإذا علم...وإذا علم....بدأ في المديح...» .

يتضح من خلال تأمل طريقة انبناء نظام القصيد أن أداة الحصر تفيد أن الشاعر لم يستهل نصه الشعري بمقدمة طللية إلا ليخترق نفسية السامع، ويأسر من خلالها وعيه وفكره، وأنه حين تأكد من تحقق مراده ومسعاه، زاد ذات السامع جرعة عاطفية أخرى بأبيات شعرية تضمن له السيطرة الكلية على خياله وعقله وفكره؛ لينتقل بعد ذلك إلى الغرض الأساس المقصود بقصيدته. وتبرز قيمة هذه العملية واستراتيجيتها من بنيات أسلوبية غير مستهدفة لذاتها، بل موظفة قصد الوصول إلى لحظة شعرية محددة، مرتبطة بالغرض المنشود؛ الأمر الذي يشي أن الشاعر يتبع في عملية تأليف نصه خطوات دقيقة ومدروسة؛ لكي ينفذ إلى نفسية

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص75-76.
(2) الجاحظ، الحيوان، ج1، ص59.

المتلقي وتسهل عليه السيطرة على فكره وعواطفه، وهو ما يضطره إلى أن يتوسل بأساليب تمهيدية ومسالك أولية، قبل طرق موضوعه الرئيس.

بيد أن أهم ما يتضمنه نص ابن قتيبة تأكيده -في نهايته- أن جمالية القصيد تظل رهينة البراعة في نظم أساليبها، والدقة في التوفيق بين أقسامها بما يحقق التناسب بين مكوناتها كميا وجماليا، فلا يغلب جزء منها أو مكون من مكوناتها بقية الأجزاء والمكونات الأخرى، وتتحقق من ثمة غايتها الجمالية. وهو تأكيد يدعم قولنا السابق إن العرب كان لهم مع مشرق نشاطهم الشعري وفكرهم النقدي تصورهم الخاص للنص بناء ونظما وتركيبا، دون أن يستعملوا مصطلح النص. ولعل ما يجلي هذه الحقيقة أكثر أن المتأدبين والشعراء والعلماء العرب وظفوا في بواكير نشأة الشعرية العربية القديمة عددا من الإبدالات الأخرى التي تدخل ضمن الشبكة المفهومية لمصطلح النص، وكانوا يقصدون بها المعنى ذاته الذي يحيل إليه مصطلح النص، وأراده الجاحظ بكلمة «نسج» والمبرد بـ«المشاكلة»، ومن ضمن أبرز تلك الإبدالات أيضا «التأليف».

فقد ترددت الكلمة كثيرا، ومنذ القدم عند العرب في معرض حديثهم عن بنية الشعر، وتحديدهم لشرائط تحقق نصيته وجماليته، فرويت عن الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: «إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه»[1]، كما استعملها ابن سلام الجمحي (ت231هـ) للدلالة على مفهوم النصية، وذلك في قوله: «كان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحاق بن يسار (...) فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارا كثيرة وليس بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف»[2].

تشير كلمة «مؤلف» هنا إلى طريقة خاصة في البناء النصي قوامها الترابط والتماسك، وبذلك فهي تنصرف للجانب الشكلي دون الجانب الموضوعي، بدليل قول الجمحي في سياق تحديد أسس الشعر: «والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي»[3]، والفرق بين الكلمتين في النصين أن الحديث النبوي -وإن كان قد نفى عن الشعر المتعارض مع القيم الدينية صفة الجمالية- إلا أنه لم ينف عنه صفة النصية، بل حافظ له عليها، مصنفا إياه ضمن الكلام القبيح الذي لا خير فيه وفائدة منه؛ في حين جاءت الكلمة عند الجمحي في إطار مشروعه النقدي الذي يتوخى التمييز بين الشعر الموضوع والصحيح، وهو مشروع يقوم على تصور خاص يعد أن الشعر ليس مجرد تأليف كلام ونظمه في قالب إيقاعي وبنية عروضية، بل هو أيضا تعبير جمالي يتوسل بلغة إيحائية وأساليب فنية وتصويرية؛ الأمر الذي يغيب عن تلك الأشعار المنحولة التي تنسب إلى عاد وثمود، والتي نقل كثيرا منها أبو زيد القرشي في كتابه جمهرة أشعار العرب[4].

ولا يعدم الباحث في التراث النقدي عند

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص31-32.

(2) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص7-8.

(3) المرجع نفسه، ج1، ص56.

(4) ينظر، أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب.

العرب، ولا سيما في بواكيره، مواقف كثيرة مشابهة لموقف ابن سلام الجمحي، وهي مواقف ميز فيها أصحابها بين الشعر والنظم تمييزا يفيد في إدراك تصورهم لمفهوم النصية، خاصة وأنه لم يكن ينفصل لديهم عن القيم الجمالية والخصائص الفنية للشعر. ومن أبرز تلك المواقف قول علي بن المنجم (ت275هـ): «ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما»[1].

وبإنعام النظر في موقفي ابن المنجم والجمحي يلاحظ أنهما ينطلقان من تصور واحد لخصوصية الشعري بنيويا وجماليا، وهو تصور عبرا عنه بالاستهلال بـ«حرف نفي» هو حرف «ليس» الذي جاء ليسحب صفة الشعرية عن أقوال مبنية بناء لغويا وعروضيا عاديا ومألوفا، ولا تتحقق فيه عناصر الجمالية المتفق عليها في الذوق الفني عند العرب والتي بسببها يقال الشعر، وهي العناصر التي اختزلها ابن المنجم في مكونين أساسين: أحدهما إبداعي يتمثل في ابتكار معانٍ وصور جديدة غير قابلة للإدراك بالحس العاديِ والإدراك السطحي للعالم والأشياء، وهو ما قصده بقوله أبعد مراما؛ وثانيهما بنيوي يتمثل في قوة تماسك الأسلوب الشعري وترابط المكونات التعبيرية والتركيبية، وهو ما قصده بقوله عزيز الانتظام، باعتبار العزة هنا بمعنى المناعة والدرجة الرفيعة التي يصعب الوصول إليها، والتي تنتج أساسا من النظم الشعري.

ولئن كان مدار الشعرية على النظم في تصورات النقاد والبلاغيين، فقد خص عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) المصطلح بعناية بالغة، وارتقى به إلى درجة كبيرة من النضج النظري والتأصيل المنهجي والعمق التطبيقي، فقدم تصورات دقيقة حول البناء اللغوي للقصيدة والخصوصية الجمالية لتركيبها وأسلوبها، وميز استنادا إليه بين درجات شعرية تركيب أجزاء القصيدة وتراتبها، فرأى أن أعلاها مقاما وقيمة ما يأتي بناؤه على نسق واحد، يقول في هذا الإطار: «واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك، في توخي المعاني التي عرفت: أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك: نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين. وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيئ على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة»[2]، ويقول كذلك: «(...) وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه»[3].

فالنظم عند الجرجاني طريقة مخصوصة في تأليف القول وبنائه ضمن نسق تركيبي مميز، يراعي قوانين النحو المعياري، ويوافق أصوله ومبادئه، سواء أكان هذا القول شعرا أم نثرًا. ويتراوح مفهومه له بين ثلاث دلالات أساس: فهو يدل على عملية إنشاء الخطاب وتوليد الدلالة

(1) المرزباني، الموشح، ص442.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص93.

(3) المرجع نفسه، ص95.

وتنظيمها؛ ويدل على النحو المحقق لنحوية الخطاب واتساقه؛ كما يدل على عملية تحقيق الأدبية وتناسق الدلالة[1]، مما يعني في الأخير أنه يقوم على منحيين متكاملين ومتفاعلين: أحدهما نحوي؛ والآخر بلاغي[2].

وفضلا عن مسلكه التنظيري للقضية، سلك الجرجاني مسلكا تطبيقيا أبرز من خلاله كيفية حدوث الترابط النصي والتفاعل بين مكوناته اللغوية وأجزائه التعبيرية، وذلك من خلال نماذج من القرآن الكريم والشعر القديم، فتناول بالبحث والتشريح -بالنسبة إلى القرآن الكريم- آيات كثيرة من بينها قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (هود، 44)، فقال معلقا عليها: «إنك لم تجد ما تجد من المزية الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقر قربها إلى آخرها، وأن الفضل تناتج ما بينها وحصل من مجموعها»[3].

فقد تولد «الاتساق العجيب» الذي يسم البنية التركيبية للآية الكريمة من تفاعل العلاقات النحوية والدلالية بين عناصرها اللغوية وتأليفها على وجه مخصوص؛ بحيث كان النداء بـ«يا» وأضيف ضمير المخاطب إلى الماء «ماءك» واتبع نداء الأرض بنداء السماء الذي يخصها ويناسبها، وجاء الفعل في جملة «وغيض الماء» بصيغة «فعل» للدلالة على أن المطر لم يتوقف، وأن الماء لم ينضب من تلقاء نفسه، بل بأمر آمر وقدرة قادر، وأكدت جملة «وقضي الأمر» ذلك وقررته، ودلت جملة «استوت على الجودي» ما يفيد تحقق هذا الأمر. وقد أضمر الحق سبحانه ذكر السفينة وقابل لفظي «قيل» في بداية الآية وآخرها على عظم الشأن وجلال الواقعة[4]، ولو جاءت هذه الآية بصيغة: «وقال أيتها الأرض ابلعي الماء ويا أيتها السماء أقلعي أو توقفي عن الإمطار...» لما كان لهذا الضرب من التأليف أية قيمة جمالية وقوة إيحائية.

ومن الشواهد القرآنية الأخرى التي ساقها الجرجاني لبيان أن جمالية القول تتحدد بمدى مراعاة العلاقات السياقية بين الكلم وطريقة ترتيب عناصر الجملة والتأليف بين دلالاتها قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (مريم، 4)، ذلك أن جمالية الآية وإعجازها يعود إلى طريقة انتظام كلماتها وتعليق بعضها ببعض؛ بحيث أسند فعل «اشتعل» إلى فاعل معرف بالألف واللام، واقترنا معا بلفظ الشيب الذي جاء منكرًا منصوبًا على التمييز[5]، وأي تغيير في البنية التركيبية لهذه الجملة سيؤثر حتمًا على قيمتها الفنية وقوتها التمثيلية، ولذلك فلو قلنا مثلا: «الرأس اشتعل شيبا»، أو «الشيب في الرأس اشتعل»، أو «اشتعل الشيب في الرأس» لكنا إزاء جمل صحيحة لغويًا، لكنها أقل جمالًا وإعجابا من الآية الكريمة.

ولا تنحصر قيمة النظم وأهميته النظرية والإجرائية والتطبيقية على القرآن الكريم، بل

(1) طارق النعمان، اللفظ والمعنى بين الإيديولوجية والتأسيس المعرفي للعلم، ص262-263.
(2) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص126.
(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص45.
(4) المرجع نفسه، ص45-46.
(5) المرجع نفسه، ص393.

تشمل كل أشكال التعبير الجمالي، ولذلك فمثلما طبقه على القرآن الكريم طبقه أيضًا على الشعر القديم، مع فارق أساس لا يهم الجانب التطبيقي بقدر ما يهم التصور النظري والمنهجي، وهو تصور يرتبط بطبيعة النظرة المتحكمة في النصين المشتغل عليهما من حيث كون الأول وصل إلى أعلى درجات الإعجاز، في حين الثاني فيأتي على درجات متفاوتة ومتباينة في الجمال والترابط والتماسك النصي[1].

وتبرز قيمة ذلك في كونه يسمح بالنسبة إلى الخطاب الشعري بعقد المقارنة بين نصوصه التعبيرية من أجل بيان سر تفوق بعضها على بعض نتيجة اختيار الشعراء لكلماتهم الشعرية، وبنياتهم التركيبية، وطرق نظمهم لخطاباتهم، وتعليقهم كلماتهم، وربطهم لها بعضها ببعض. وقد أوضح الجرجاني ذلك من خلال نماذج شعرية تابع فيها كلمات بعينها في أكثر من قصيدة[2]، مبرزًا أن سلامة البناء الشعري وتماسكه تنتج من حسن نظم كلماته وأساليبه ودقة وضعها في سياقها النصي الملائم لها، ومؤكدًا أن الأساس في الشعر ليس هو طابعه الإيحائي وجوهره التخييلي فحسب، بل أيضًا، وأساسًا، نسيجه اللغوي ونسقه التركيبي، ولذلك فكلما أخفق الشاعر في اختيار الكلمة الدقيقة المناسبة لموضوعه الفني، وتعسف في ترتيبها وتعليقها مع غيرها من الكلمات الملائمة لها ضمن النسيج النصي لقصيدته وفقا لمقتضيات معاني النحو وأحكامه إلا وانعكس ذلك على البنية الأسلوبية للشعر وخصيصته الفنية.

معنى ذلك أن الشعر في تصور الجرجاني ليس مجرد رؤى خيالية يشكل بها الشاعر عوالم جمالية بديعة، ولكنه كذلك طريقة مغايرة في الكلام تعلو على الوظيفة التواصلية للغة، وتنقل الألفاظ من سياق التعبير عن الأشياء لتعبر عن نفسها وعن المعاني والعوالم التي يعجز الكلام العادي عن قولها، والشاعر البارع هو من يجمع إلى القدرة على اختراع المعاني والحذق في تأليف المشابهات قدرة مماثلة على صياغتها بالأسلوب المناسب لها. ومن ثمة فتأكيد «النظم» كقيمة أسلوبية خاصة هو بالأساس تأكيد على الأداة التي تتحقق بها نصية النص، ومن الشواهد التي قدمها عبد القاهر لبيان درجة الترابط وقوة التماسك النصي في الشعر قول البحتري:

بَلَونا ضَرائِبَ مَن قَد نَرى
فَما إِن رَأَينا لِفَتحٍ قَريبا
هُوَ المَرءُ أَبدَت لَهُ الحادِثا
تُ عَزمًا وَشيكًا وَرَأيًا صَليبا
تَنَقَّلُ في خُلُقى سُؤدُدٍ
سَماحًا مُرَجّى وَبَأسًا مَهيبا
فَكَالسَيفِ إِن جِئتَهُ صارِخا
وَكَالبَحرِ إِن جِئتَهُ مَستَثيبا[3]

فجمالية هذه القطعة الشعرية تتحقق بالدرجة الأولى من طريقة تشكلها اللغوي القائم على مراعاة قوانين «علم النحو» ومقتضياته التركيبية، يقول الجرجاني موضحًا ذلك: «فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازًا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدَّم وأخَّر،

(1) المرجع نفسه، ص35.
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص47.
(3) المرجع نفسه، ص85.

وعرف ونَكَّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها «علم النحو»، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة. أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: «هو المرء أبدت له الحادثات» ثم قوله: «تنقل في خلقي سؤدد» بتنكير «السؤدد» ولإضافة «الخلقين» إليه، ثم قوله: «فكالسيف» وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ؛ لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف ثم تكريره «الكاف» في قوله: «وكالبحر» ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالًا على مثال ما أخرجه من الآخر، وذلك قوله: «صرخا» هناك «ومستثيبا» ههنا؟ لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت، أو ما هو في حكم ما عددت»[1].

يتبين من هذا القول أن أساليب التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والحذف والإضمار ونحو ذلك تمثل أبرز الخصائص الأسلوبية التي تميز البنية اللغوية للنص الشعري. ولئن كان هذا الأخير يشترك بها مع الخطابات اللغوية الأخرى، فإنه يختلف عنها بطريقة تشكيله لها، بحيث لا يوظفها الشاعر لينقل أفكارًا معينة ويعبر عن معانٍ واضحة ومحددة، وإنما ليخلق انسجامًا بين عناصر النص، وتفاعلًا بين أجزائه التركيبية ودلالاته الإيحائية والانفعالية، وليؤثر في المتلقي بالصياغة اللغوية الغريبة والعجيبة للقصيدة. ولذلك فهو يستعملها بالأسلوب الذي يخرق به أشكال التعبير المألوفة والمتداولة، ويرسخ من خلالها الأحكام الجمالية والمعاني الإيحائية في النفس.

وفي رأي الجرجاني تعد تلك الأساليب وسائل فنية للتشكيل الجمالي للنص الشعري، ومن ثمة فهي تمثل بالنسبة إلى الشاعر ما تمثله «الأصباغ» بالنسبة إلى الرسام، و«خيوط الإبريسم» بالنسبة إلى ناسج الأثواب المزركشة، يقول في هذا الإطار: «نظم الكلم (...) نظم يعد فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو «النّظم» الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتّفق. ولذلك كان عندهم نظيرًا للنّسج والتأليف والصّياغة والبناء والوشي والتّحبير وما أشبه ذلك، ممّا يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كلّ حيث وضع، علّة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصل»[2]، ويقول كذلك: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخّيهما معاني النّحو ووجوهه التي علمت أنها محصول «النّظم»»[3].

بهذا المعنى يصبح النص الشعري في طريقة اختيار كلماته وتنظيمها والتأليف بين تراكيبه وتنسيقها كالرسم والنسج والحياكة في اختيارها لعناصرها، فكما أن الرسام ينتقي أصباغًا ويفضل ألوانًا على أخرى لتصوير عوالمه التخييلية، ويضع كل لون بمكان ما وقدر معين في فضاء اللوحة،

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 85 - 86.

(2) المرجع نفسه، ص49.

(3) المرجع نفسه، ص87-88 .

وكمـا أن ناسج الأثـواب أو حائك الزرابي ينتقيان أنواعًـا خاصة مـن الخيوط ليحيكاهـا بالطريقة التي تعكس أشكالًا هندسية متناسقة أو مجسدات لموجودات مادية، كذلـك الشاعر في توخيه معاني النحـو وتفضيلـه لكلمـات وتراكيب علـى أخرى، وفي ترتيبـه لهـا على نحـو مخـصوص. ولئن كان عبـد القاهـر الجرجـاني يستعيد هنـا بغير قليل من التفصيل والشرح التـصور السابق للجاحظ، فإنـه يغني بذلك رؤيتـه الجمالية التي طرحها في أسرار البلاغـة، وقارن فيها بـين الصور الشعرية والرسومات والمنحوتـات؛ إذ بعد أن ركز في كتاب الأسرار علـى الجانب المـادي لمواضيـع التصوير الفنـي المتـصل بالمضامين، خص دلائـل الإعجاز بدراسة الجانب الشكلي المتعلق بمستويات التعبير وأساليـب الصياغـة والتركيـب، وهمـا مستويان مترابطان ومتفاعلان، ويؤكدان أن مقاربته للنص سواء أكان قرآنيًـا أم شعريًـا كانـت كلية ولم تكن جزئيـة، وأنها لامـست الجانبـين الشكلي البنائي والموضوعي التصويري.

ولعل مـن أبرز ما يؤكـد تصوره الكلـي للبناء النصي قولـه معلقًا على قصيـدة لأحد الشعراء: «(...) البيت إذا قُطع عـن القطعة كان كالكَعاب تُفْرَد عـن الأتـراب، فيظهر فيهـا ذلُّ الاغتراب، والجوهـرة الثمينة مع أخواتهـا في العقد أبهى في العين، وأملأ بالزين، منها إذا أفردت عن النظائر، وبدت فذّة للناظر»[1]. ويمكن أن نؤكد هنا أن هذا التـصور كان راسخًا في رؤيتـه البلاغية؛ إذ نجد أمثلة كثيرة له في الأسرار والدلائل، ويكفي العودة إلى تحليلـه لإحـدى قصائد ابن الرومـي وكشفه لكيفيـة ترتيب الصنعة الشعريـة فيها لتبين ذلك والتأكد منه[2].

ولا يعـدم الباحث في التراث النقدي والبلاغي عنـد العـرب أمثلة كثـيرة تبـين طبيعـة التصور المفهومي للنص عند القدماء القائم على الترابط والتماسك والوحدة البنائية، وهو تصور تبلور كما سبـق القول منذ بدايات الشعرية العربية القديمة وتطـور حتـى شاع في أغلب المقاربـات النقدية في مصنفـات ابـن طباطبـا (ت322هـ) والعسكـري (ت395هـ) وابن رشيق (ت465 هـ) وغيرهم.

ويلاحـظ الباحـث في تلـك المقاربـات، ولدى أولئك البلاغيين، أن تصورهم للنص وتحديدهم لعنـاصره المفهوميـة ومرتكزاتهـا النظرية تلبس -لـدى الكثير مـن الشعراء والنقـاد والفلاسفة- برؤية جسدانية، تتجاوز النظر في تقاطعات النص عامة والأدبي خاصة مع الفنون الجميلة البصرية والسمعيـة كالموسيقى والنحت والـرسم وغيرها، لتشمـل الكينونـة البشرية في تحققهـا الجسدي، وهـو ما يتجلـى في تشبيههم القصيـدة في بنائها النـصي وتمـاسك مكوناتهـا اللغويـة وعناصرها الأسلوبيـة بقـوام الإنـسان وأعضائـه الجسدية، إلى حـد أصبحـت فيـه عندهـم جـسدا تخييليًا قائـم الذات، تحاكي مقاطعه وأجزاؤه ووظائفهما أعـضاءه الجسدية، فأخـذوا يتحدثون عن كينونة جسدية للقصيدة متماهية مع الذات الإنسانية...

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 206.

(2) المرجع نفسه، ص285.

3- الجسد الشعري في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

ظل الجسد حاضرًا بمستويات متباينة في تصورات النقاد والبلاغيين ومقارباتهم لجماليات الخطاب الشعري، فكانوا يربطون بطريقة مباشرة أحيانًا، وإيحائية أحيانا أخرى، بين الجسد والشعر، مقارنين القصيدة -في بنائها وتماسك مكوناتها الأسلوبية والتركيبة- بقوام الإنسان وأعضائه. وقد بلغ الأمر عندهم حد عدّها تخييليا.

ويعد مصطلح الفحولة من أبرز وأقدم المصطلحات الدالة على وجود تصور جسداني للقصيدة عند الرعيل الأول من اللغويين والنقاد العرب، وتدل متابعته على رسوخ مفهوم ذكوري للإبداع الشعري عند النقاد العرب، كما تبين أن الذكورة -بما تنطوي عليه من صفات جسدية- كانت معيارًا لقياس درجة الشاعرية. وإذا كان مصطلح الفحولة لم يعرف استمرارا وتطويرا لدى النقاد والبلاغيين، فقد عرف التصور المفهومي للجسد النصي تطورًا كبيرًا لديهم، خاصة وأن النقد القديم حفل في بدايات تشكله بهذا التصور المؤكد ضرورة التناسب بين مكونات القصيدة وأجزائها، بحيث لا يشينها الاضطراب والاختلال، فكان الرعيل الأول من الشعراء والمتأدبين والنقاد يتصورون القصيدة جسما حيوانيًا، وهو ما يتضح من الحكاية التي تروى عن الفرزدق (ت110هـ) والتي شبه فيها الشعر بجمل بازل تقاسمته الشعراء، ولم تترك للمتأخرين غير فضلاته؛ فقد روي عنه قوله: «إن الشعر كان جملًا بازلًا عظيمًا فنُحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته. ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا(...)»[1].

يندرج هذا النص في سياق المراحل الأولى لتبلور الوعي النقدي عند العرب، وهي لحظة اتسمت بالشعور بالحاجة إلى صياغة تصور نظري وجهاز مفهومي لمقاربة العملية الشعرية، فكان يستعاض فيها -في انتظار تحقق ذلك- بلغة الإبدال وأساليب الإيحاء لوصف الظواهر الجمالية وتسميتها. وتكمن قيمة هذا النص بالنسبة إلى موضوع بحثنا في كونه يكشف أن الرعيل الأول من الشعراء والمتأدبين كانوا يعون دور وحدة البناء الشعري في تحقق عنصر الجمالية في الشعر، وأنهم قد اتخذوا هيأة جسم حيواني لتصويرها وتمثيلها، بحيث عدّ الفرزدق هنا الشعر كائنًا حيوانيًا له بنية جسدية ضخمة ممتلئة لحمًا وشحمًا، فهو جمل تم نحره فتقاسمه الشعراء بينهم، فأخذ الجاهليون والإسلاميون أعظم وأهم ما فيه، ولم يتركوا للمتأخرين إلا فضلاته.

ويلاحظ القارئ لسياقات ورود الحكاية أن العرب كانت تتفق مع الفرزدق على المثال الذي ضربه، إلا أنهم اعترضوا عليه في تصويره الجسم بدون حياة، فرأوا أنه لو ركز في تشبيهه تنوع الشعر وتفاوت مستوياته ودرجاته الفنية بالجمل حيًا وليس منحورًا لكان بليغا وموفقا[2].

ولئن كان الفرزدق في العصر الأموي قد وظف

(1) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص63.
(2) المرجع نفسه، ص67.

جسدًا حيوانيًا للتعبير عن موقف نقدي منحاز للشعر والشعراء القدامى، فقد تحولت الفكرة مع الشعراء العباسيين، واتخذت مسارا آخر، بحيث صوروا القصيدة في هيأة امرأة، ووظفوا معجما «جنسيا» لوصف خصائصها الجمالية وتحديد شرائطها الإبداعية، مركزين في ذلك على صفاتها النفسية والجسدية، وهي تصورات حفل بها شعر المرحلة، ودارت عليها معاني الشعراء وصورهم، فكانت القصيدة عندهم بمنزلة بكر في مقتبل العمر، لا تقبل أن يفض بكارتها إلا للشعراء الفحول[1]. وتطورت الفكرة حتى أصبحت تشبه القصيدة بالجسد، فتم توظيف معجم جسدي لهذه الغاية، وهو ما نلاحظه لدى بعض المتكلمين الذين استثمروا ثنائية الروح والجسد فوظفوها في مناقشتهم لقضية اللفظ والمعنى. يقول العتابي (ت220هـ): «الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح؛ وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدمًا أفسدت الصورة وغيرت المعنى؛ كما لو حُوِّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رِجْل، لتحولت الخِلْقة، وتغيرت الحِلْية»[2].

يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كونه أقدم نص في البلاغة العربية يطابق بين القصيدة في تراتب عناصرها وتناسق أجزائها ومكوناتها بالجسد والروح، فيعد القصيدة كائنًا روحه الصور الفنية والدلالات التخييلية، وجسده الملفوظات والأصوات المعبرة عنها، وهو تصور، سيتردد كثيرًا في العديد من كتب البلاغة والنقد، وسيستثمره القدامى في مناقشتهم للبناء النصي للشعر. ويعد ابن طباطبا من أوائل النقاد الذين وظفوه، بحيث عدّ أن القصيدة كالكائن الحي في انتظام بنياتها وتمظهر أساليبها، فعبر عن ذلك بكلمات وأوصاف تتصل بالألبسة وتنتمي إلى المعجم الجسدي من قبيل: «اللباس» و«الزي» وغيرهما[3]، وأكد ما أشار إليه العتابي والجاحظ من قبل حول ضرورة مراعاة طريقة تقديم المعاني وصياغتها بالأسلوب الملائم لها. وفي هذا الإطار رأى أن للمعاني ألفاظا «تشاكها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه...»[4].

وفي تصور ابن طباطبا أن العلاقة بين الشعر والجسد تتجاوز مستوى المظهر المتعلق بالهيأة واللباس، لتلامس أيضا المستوى الباطني المتصل بطبيعة النفس وسمتها؛ إذ مثلما يختلف الناس في ملامحهم الشخصية ونبرات صوتهم ومستويات تفكيرهم وذكائهم، تختلف كذلك الأشعار في درجات جماليتها وتنوع مذاهبها وغرابة أساليبها وجدة معانيها وتناغم إيقاعاتها وأوزانها العروضية[5]. ولم يقتصر ابن طباطبا في تصوره عند هذا المستوى من المقارنة، بل تجاوزه إلى ماهو أعمق، بحيث شبه القصيدة في بنائها وتفاعل عناصرها ومكوناتها الصوتية والدلالية بالجسد والروح، يقول في هذا الإطار: «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لاروح فيه. كما قال بعض

(1) ينظر، الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص412-413. ابن الرومي، الديوان، ج2، ص531.
(2) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص161.
(3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص18.
(4) المرجع نفسه، ص21-22.
(5) المرجع نفسه، ص21.

الحكمـاء: «للكلام جـسد وروح، فجـسده النطق وروحـه معنـاه»(...)»[1]، ويقـول أيـضا: «(...) وإذ قالـت الحكمـاء: «إن للـكلام الواحـد جسدًا وروحًـا، فجـسده النطـق وروحه معنـاه»، فواجب علـى صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليـه، مستدعية لعـشق المتأمل في محاسنه والمتفـرس في بدائعه فيحسه جسما ويحققه روحا؛ أي يتقنـه لفظًا، ويبدعه معنـى، ويجتنب إخراجه علـى ضد هـذه الصفـة فيكـسوه قبحًـا ويـبرزه مسخًـا، بل يسوي أعـضاءه وزنًا، ويعـدل أجزاءه تأليفًـا، ويحـسن صورتـه إصابـة، ويكـثر رونقه اختصارا، ويكرم عنـصره صدقا، ويفيده القبول رقـة ويحصنه جزالـة، ويدينـه سلاسة وينأى به إعجـازا، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه، والحاكم عليه أو له»[2].

يتبـين من خلال هذا النص أن استعارة ثنائية الروح والجسد وتوظيفها في مناقشة قضية البناء والأسلـوب الشعريـين تنـدرج ضمن تـصور يعنى بالبنيتـين الأسلوبية والتركيبية للنـص الشعري، ويعد جمالية القصيدة أنها تنتج من مدى التناسب بـين مكوناتها وأجزائها، وتتولد عن تناغم بنياتها الصوتية ودلالاتها التعبيريـة وصورها التخييلية، بحيـث لا يشينهـا أي اضطـراب أو تفـكك. ولئن كان ابـن طباطبا يرى أن القصيـدة تفقد قيمتها وقدرتهـا التأثيريـة إذا لم ينتـق الشاعـر لمعانيه الألفاظ الدقيقة المعبرة عنها، ويصغهما بأسلوب تتناغم فيه الـرؤى الخيالية بـالأوزان الموسيقية، فإنه يعـد التآلف بين مكونـات القصيدة يجب أن يبلـغ أعلى درجـات التمـاسك والتنـاسق، بحيث تصبـح وكأنها كلمة واحدة، يقـول موضحًا ذلك: «يجـب أن تكـون القصيدة كلها ككلمـة واحدة في اشتبـاه أولها بآخرهـا، نسجًا وحسنًـا وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معـان وصواب تأليف، ويكون خـروج الشاعـر مـن كل معنى يصنعـه إلى غيره من المعـاني خروجًـا لطيفًـا علـى ما شرطناه في أول الكتـاب، حتى تخرج القصيـدة كأنها مفرغة إفراغًا، كالأشعار التـي استشهدنا بها في الجودة والحـسن واستواء النظم، لا تناقـض في معانيها، ولا وهـي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمـة ما بعدها، ويكـون ما بعدهـا متعلقا بها مفتقرا إليها...»[3].

تـبرز قيمة هذا النص وأهميته في كونه يوضح تـصور ابن طباطبـا العلوي لطبيعة وحـدة البناء الشعـري، وهي وحـدة فنية بنائية، قـد تنظر إلى البيـت في استـواء بنائـه وتكثيف دلالاتـه وتناغم صوره، لكنهـا لا تفصلـه عـن الأبيـات السابقـة أو الموالـية لـه؛ لأن القصيدة -وفق هـذا الرأي- ينبغـي أن تنـسج وتؤلـف وكأنهـا كلمـة واحـدة. وبغـض النظر عـن آراء الـدارسين الذين رفضوا الاعـتراف بالقيمـة النظرية والإجرائيـة لتصور ابن طباطبا، وظلوا يصمونه بالتجزيئية والتفكك والتشتـت، وبأنـه بقي بعيـدًا عن ملامـسة فكرة الوحـدة العضوية للقصيدة كمـا طرحها أرسطو، فإن القارئ لكتاب عيار الشعر يلاحظ أن صاحبه لم يقـصر آراءه على الأبيات المجـزأة، وإنما كان يقصد بكل ذلك البنية الكلية للقصيدة، وإلا كيف يمكـن أن يستقيـم تصويره القصيـدة -في نظم

(1) المرجع نفسه، ص25.
(2) المرجع نفسه، ص143.
(3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص148.

أبياتها وتماسك أجزائها- كالكلمة الواحدة؟! ولعل من أبرز ما يؤكد أنه يستند في نظرته إلى الشعر إلى وحدة بنائه وتماسكه الفني قوله تعليقًا على قصيدة للأعشى أورد منها ستة عشر بيتًا: «انظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن...»[1]، وحكمه كذلك على قصيدة أخرى من ستة وسبيعن بيتًا بأن «التكلف فيها ظاهر بيّن، إلا في ستة أبيات»[2].

ويلاحظ المتابع لتصورات النقاد والبلاغيين العرب ومصطلحاتهم المتصلة بمفهوم النص في علاقته بالجسد شيوع هذه الفكرة بينهم منذ القرن الخامس للهجرة، ويعد ابن رشيق القيرواني من أبرز من وظفها توظيفًا على درجة عالية من الوضوح، وذلك في قوله: «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعضُ اللفظ كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعَوَر وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان لفظ من ذلك أوفر حظًّا، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب، قياسًا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتًا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأنا لا نجد روحا في غير جسم البتة»[3].

يؤكد هذا النص أن فكرة مطابقة القصيدة بالجسد لم تعد مجرد تمثيل عارض يقدم في سياق تحديد مفهوم النص ومناقشة طبيعته البنائية، بل أصبحت تصورًا نظريًا وأداة تحليلية لإبراز خصوصية العمل الشعري وطبيعة بنائه. فالشعر كائن جسدي له روح يحيا بها وينمو من خلالها، وكل تفاوت أو اختلاف بينهما ينعكس على بنيته، فيفقد جماليته وكنهه. ومثلما يمكن الحديث عن أرواح فاترة ونفوس مريضة أو أجساد معوقة أو بها تشوهات خلقية، وعن جسد بدون روح، أو روح بدون جسد، كذلك الأمر بالنسبة إلى الشعر، قد تختل العلاقة بين بنياته الصوتية-الإيقاعية ومكوناته الأسلوبية الدلالية، فتكون القصيدة متناغمة الأوزان ساحرة الموسيقى لكنها فارغة المعاني باردة الدلالات، وبالمقابل قد تنطوي القصيدة على صور بليغة وتخييلات بديعة، بل ومعان عقيمة لم يسبق إليها، لكن تكون مصاغة في وزن عروضي لا يناسبها ويوافق طاقاتها الإيحائية والتعبيرية. ولذلك فإذا لم يتوافق الصوت مع الدلالة، ويتناغم الإيقاع مع التمثيل الفني، لن يحدث التخييل لدى المتلقي، ولن تكون للقصيدة أية قيمة جمالية، بل ستكون كروح عليلة في جسد قوي وسليم، أو كجسد مشلول بروح مرحة وقوية، أو قد تكون كجسد بدون روح، وروح بلا جسد.

على أن الناقد العربي الذي أحاط بمجمل الجوانب النفسية واللغوية والأسلوبية والتركيبية

(1) المرجع نفسه، ص60.
(2) المرجع نفسه، ص88.
(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص124.

والإيقاعية للنص الشعري، فوقف عند آليات تحقق التلاحم والتناغم بينها بالصورة التي تغدو فيها القصيدة ككائن جسدي حسن الشمائل جميل القوام والأطراف حازم القرطاجني (ت684هـ)، ولئن وصفنا إسهامه بالتفوق، فليس لأنه كان أكثرهم بيانًا للعلاقة المتماثلة بين الجسد والشعر وتأكيدًا لها فحسب، بل وكذلك لأنه وظفها ضمن مقاربته النقدية المتكاملة للنص الشعري، فأنتج بذلك تصورًا عبر به عن عمق إدراكه لوحدة القصيدة وقوة إلحاحه عليها وتشبيهه لمكوناتها وبنايتها بالجسد، وهو تصور تأتى إليه من دقة فهمه للفكرة اليونانية في هذا الإطار، وحسن إفادته من التصورات النقدية العربية السابقة عليه التي كانت تشبه تماسك القصيدة وترابط أجزائها بالجسد الإنساني.

ولعل مما يبرز قيمة تصوره وأهميته قوله: «إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ، وتنتقى أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله، يكون التخيل كما قدمت، يجب فيه تخييل أجزاء الشيء عند تخييله حتى تتشكل جملته بتشكل أجزاء، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل»[1].

لا يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كون صاحبه يؤكد فيه أن جمالية القول الشعري تتأتى من قدرته على صياغة عوالم فنية بديعة تحرك الخيالات وتؤثر في النفوس، وأنها تنتج من خصائص أسلوبية ومميزات تركيبية في البناء الشعري من قبيل حسن اختيار الألفاظ، وانتقاء التراكيب، وجودة البناء، وتناغم الأجزاء واتحادها، بل إن أهميته وقيمته النظرية والمنهجية والتطبيقية تتأتى من ربطه البناء الشعري بتصور أفلاطون لتصوير صورة الإنسان، فقد اقتبس مباشرة بعده نصا له يقول فيه: «وقد قال أفلاطون في كتاب السياسة له: «إنا لا نلوم مصورًا إن صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة، وذلك أن المثال ينبغي أن يكون كاملًا. وأما سائر الأشياء التي هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال»[2].

وحين متابعة تصورات حازم القرطاجني للبناء الشعري ننتهي إلى أنها كانت دقيقة وعميقة، وتنطلق من مفهوم خاص للنص عامة والنص الأدبي خاصة، وهو مفهوم يقوم على مراعاة علاقات التناسب بين مكونات القصيدة وأجزائها، وينظر إليها بوصفها عملا تصويريا، فيقارن طريقة انتظام بنياتها وعناصرها بالجسد، سواء كان هذا الجسد حيوانيا أم بشريا، بل وحتى جسدا تخييليا لدمية أو صورة شخص في المرآة أو الماء[3]. فالشعر -بوصفه خطابا جماليا يستهدف إثارة التخييلات في النفس- يقتضي اختيار بنياته الأسلوبية والتركيبية الملائمة لموضوعه الفني، وترتيبها والتأليف بينها بأسلوب متناسب يتكامل فيه الشكل البنائي مع المحتوى التصويري.

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص119.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه، ص126-127.

وحين ننعم النظر في منهاج حازم القرطاجني ننتهي إلى أن مقاربته للبنية اللغوية للقصيدة لم تنفصل عن النظر إليها بوصفها جسدًا إبداعيا، ولئن كان قد أكد ضرورة العناية بكل أجزائها ومكوناتها، فقد ظل يوظف جملة من الدوال المستمدة من معجم جسداني، وهي دوال تبرز أن أحكامه النقدية وجهتها رؤية الجسدانية عميقة وثابتة، وذلك من قبيل «رأس الفصل» و«رأس الكلام» و«رؤوس الفصول ووجوهها»[1]، بل إننا نراه يشبه أجزاء من القصيدة ببعض الأعضاء الجسدية للإنسان أو الحيوان، وهو ما يتضح من قوله: «وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة؛ إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخوُّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وَلِيَها»[2].

والواقع أن القرطاجني استطاع أن يصوغ تصورا دقيقا وعميقا لطريقة بناء القصيدة وترتيب فصولها، تجاوز من خلاله تحليلات كثير من النقاد السابقين، وارتقى بنظرته للقصيدة إلى مستوى كلي، متخذًا إيّاها جسدا تخييليًا، ومؤكدًا الترابط العضوي الوثيق بين فصولها وأبياتها من جهة، وأغراضها ومعانيها من جهة ثانية. ولئن كان ذلك قد اتضح في ما سبق، فإنه يتأكد من قوله: «فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكمًا، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام؛ فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورًا من ذلك ونبت عنه (...) وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستعصيه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام»[3].

ومما لا شك فيه أن نظرة حازم القرطاجني للعلاقة بين الشعر والجسد، ومقاربته المفهومية للنص كانت دقيقة وعميقة، ومتكاملة، فعلاوة على أنه تناول كل العناصر الشعرية والمكونات النصية التي تحقق لقصيدة نصيتها، استعاد الشبكة المفهومية للنص فوظف كل المصطلحات والإبدالات المرتبطة بها توظيفا يبرز قيمة النص ومحدداته اللغوية والأسلوبية والجمالية، وهو ما جعل إسهامه يتميز عن كل الإسهامات السابقة.

خاتمة

اتضح من خلال متابعة مفهوم النص في التراث النقدي والبلاغي عند العرب أنه يقوم على جملة خصائص ومحددات أبرزها ارتباطه

(1) المرجع نفسه، ص ص289-291-298-310.
(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص309.
(3) المرجع نفسه، ص318-319.

بشبكة مفهومية غنيــة ومتعددة تمثلها العديد من الكلمــات والمصطلحــات التــي عددناهــا إبدالات للمفهــوم، والتــي تــشير –بالرغــم مــن تعددهــا وتشابكها– إلى جملة خصائصه اللغوية ومميزاته الأسلوبية وعناصره التركيبية التي يستحيل تحقق صفته النصية في غيابها.

ولعل أهم خاصة ميزت التصور المفهومي للنص عند العرب وعيهم منذ بواكير تشكل فكرهم النقدي بأهمية ترابط القصيدة وتماسك أبياتها وأشطرها الشعرية، وهو وعي لم نلمسه من خلال مصطلحات النــسج، والسبــك، والقــران، والديبــاج، والمشاكلة فحسب، بل وقفنا عنده عبر متابعة تصورهم لمفهوم القصيدة وشروط بنائها ومراحل تطورها، مما دل دلالة قاطعة علــى رسوخ الوعي النصي لديهم منذ لحظات متقدمة في الجاهلية.

علــى أن أبرز تــصور طبــع مفهومهــم للنص الشعــري تشبيههــم لــه بالجــسد، بحيــث عــدّوا القصيــدة جسدًا تخييليًا يماثل الجسد الإنساني، ولم يكن هذا التشبيه محكوما برؤية تخييلية ذات غايــة إمتاعية، ولكنه كان موجهــا بتصور جمالي ورؤيــة نقديــة للنص الشعري، مــن حيث هو نص محكوم بنسق بنائي خاص وغاية فنية متميزة.

وانطلاقا من كل ما سبق يمكن القول إن مفهوم النص في الــتراث النقدي عند العرب كان يتحدد بشكلــه البنائي، وخصوصيتــه اللغوية، ومميزاته الأسلوبيــة، وعنــاصره التركيبيــة، ووظائفــه الجماليــة، وقد حرص النقــاد والبلاغيون العرب على التنبيه إلى هذه العناصر وتأكيدها بمستويات وصيغ تحولت بتحول خطابهم ونضجه.

المصادر

1. ابــن سلام الجمحــي، طبقــات فحــول الشعــراء، تحقيــق، محمــود محمــد شاكــر، مطبعــة المــدني، القاهرة، د.ت.
2. ابــن رشيق القــيرواني، العمدة في محــاسن الشعر وآدابــه ونقــده، تحقيــق، محمــد محي الديــن عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.
3. ابــن قتيبة، الشعر والشعــراء، تحقيق، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
4. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980.
5. ابن منظور، لسان العرب.
6. أبــو القاسم بن بشر الآمــدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحــتري، تحقيق، السيد أحمــد صقر، دار المعارف، مصر، ط 2، 1973.
7. أبــو زيد القرشي، جمهــرة أشعار العــرب، تحقيق، علي محمد البجــاوي، دار نهضة مــصر، القاهرة، د.ت.
8. أبو عبد الله محمد المرزباني، الموشح مآخذ العلماء علــى الشعــراء في عــدة أنواع مــن صناعــة الشعر، تحقيــق، علــي محمــد علــي البجــاوي، دار الفكــر العربي، د.ت.
9. أبو عثمان الجاحظ، البيــان والتبيين، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4.
10. الحيوان، تحقيق وشرح، عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969.
11. أبو هــلال العسكــري، كتــاب الصناعتــين، الكتابة والشعر، تحقيق وضبط، د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.
12. الخطيب التبريــزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق،

راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1993.

13. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986.

14. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989.

15. مرتضى الزبيدي، المعجم الوسيط

المراجع

1. أحمد الطريسي أعراب، الشعرية بين المشابهة والرمزية دراسة في مستويات الخطاب الشعري، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1991.

2. إلمار هولنشتاين، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية، ترجمة عبد الجليل الأزدي، تانسيفت، المغرب، ط1، 1999.

3. إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة، محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، ط1، 1996.

4. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذيقية، سوريا، ط1، 1983.

5. جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة، عبد الجليل الأزدي، منشورات الملتقى، مراكش، ط1، 2002.

6. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط19991.

7. رولان بارط، النقد والحقيقة، ترجمة، إبراهيم الخطيب، مراجعة، محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1985.

8. صبري حافظ، «التناص وإشارية العمل الأدبي»، عيون المقالات، الدار البيضاء، عدد2، سنة 1986.

9. طارق النعمان، اللفظ والمعنى بين الإيديولوجية والتأسيس المعرفي للعلم، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1994.

10. طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، السعودية، ط1، 2004.

11. فضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

12. محمد محمود، تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1993.

13. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1985.

14. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة، محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1.

بنية الاعتراض في الشعر العربيِّ القديم

«دراسة في ضوء نظريَّة الاتِّصال لرومان جاكبسون»

الدكتور سالم عبد الرب السلفي

جامعة عدن – اليمن

الملخص

إن إحدى المشكلات الأساسيَّة في النقد الحديث هي كيفيَّةُ التعامل مع النصِّ القديم. ونحن نعتقد أنَّ السبيل المُثلى لقراءة النصِّ القديم التزامُ المناهج الموضوعيَّة التي تنأى بالناقد – قدر المستطاع – عن الانطباعات الأوَّليَّة والآراء الشخصيَّة والأفكار السابقة والمقولات الجاهزة. وفي هذا الإطار تقدِّم الدراسات البنيويَّة والأسلوبيَّة إنجازاتٍ مهمَّةً كلَّما التزم أصحابُهما بالموضوعيَّة التي تناديانِ بها.

وقد وقع اختيارنا على نظرية الاتصال عند رومان جاكبسون لأهمِّية هذه النظريَّة في الاحتفاء بها في كتب النقد الحديث، فلا يكاد كتاب نقديٌّ معاصر يخلو من ذكرها. لكنَّ هذا الاهتمام انحصر في الجانب النظريِّ الذي يذكر عناصر الاتِّصال ووظائفَها والتركيز في آخر الأمر على الوظيفة الشعريَّة، وهو ما أفضى إلى أن يغدو الكلام عنها مكرورًا لا جديد فيه سوى تنوُّع المصطلحات واضطراب الترجمات!

الكلمات المفاتيح

الاعتراض – الشعر العربي القديم – نظرية الاتصال – النقد الحديث.

Objection structure in ancient Arab poems

Salam Abdl rab Al Salafi

Aden-University –Yemen

Abstract

One of the main issues that faces modern Arabic criticism is how to approach ancient Arabic poems. We believe that the perfect way to read old classic text is by applying objective methods as much as possible from the critic personal opinion and personal impressions, preconception.

In the frame the structures studies and stylistic, there are accomplishments if the critic showed a good commitment as it is required.

We chose Roman Jacobson «the communication theory «as it is important and it has been used and applied in many criticism studies and books, but we noticed this was excluded in theoretical perspective, such as communication and functional elements, and it always focuses on the poetic function. This makes the theory more repeated with various terms and disturbance translation.

KeyWords

modern, Arabic, criticism, communication, preconception, structure, poems

مقدِّمة

إحدى المشكلاتِ الأساسيَّةِ في النقد الحديث هي كيفيَّةُ التعاملِ مع النصِّ القديم. ونحن نعتقد أنَّ السبيل المُثْلى لقراءة النصِّ القديم التزامُ المناهج الموضوعيَّة التي تنأى بالناقد -قدر المستطاع- عن الانطباعات الأوَّليَّة والآراء الشخصيَّة والأفكار السابقة والمقولات الجاهزة. وفي هذا الإطار تقدِّم الدراسات البنيويَّة والأسلوبيَّة إنجازاتٍ مهمَّةً كلَّما التزم أصحابُهما بالموضوعيَّة التي تنادِيانِ بها.

ويعدُّ رومان جاكبسون (1982م) أحد كبار النقاد اللسانين الذين جمعوا بين البنيويَّة والأسلوبيَّة في منطقة (الشعريَّة)، وكانت نظريَّته في الاتِّصال اللغويِّ أشهرَ إنجازاته، فقد تجاوزت حدودَ اللسانيَّات والنقد الأدبيِّ وصار كلُّ منتسبي العلوم الإنسانيَّة يكيِّفون هذه النظريَّة لتخدم حقولهم المعرفيَّة.

وتنعكس أهمِّيَّة هذه النظريَّة في الاحتفاء بها في كتب النقد الحديث، فلا يكاد كتاب نقديٌّ معاصر يخلو من ذكرها. لكنَّ هذا الاهتمام انحصر في الجانب النظريِّ الذي يذكر عناصر الاتِّصال ووظائفَها والتركيزِ في آخر الأمر على الوظيفة الشعريَّة، وهو ما أفضى إلى أن يغدو الكلام عنها مكرورًا لا جديد فيه سوى تنوُّع المصطلحات واضطراب الترجمات!

كادت هذه النظريَّة تتحوَّل إلى جسد نظريٍّ لا روح فيه، بسبب عدم استثمارها في دراسة النصوص استثمارًا شاملًا، على الرغم ممَّا تَعِدُ به من نتائج على مستوى التطبيق، فكان هذا البحث محاولة للإفادة من النظريَّة تطبيقًا بعد أن استُهلكت على المستوى النظريّ.

وقد وقع اختيارنا لتطبيق هذه النظريَّة على بنية لغويَّة متميِّزة، هي بنية الاعتراض، واخترنا دراستها في النص الشعريِّ العربيِّ القديم من العصر الجاهلي حتّى العبَّاسي، من خلال نماذجها الأكثر تداولًا في كتب البلاغة والنقد والأدب. وسبب اختيارنا هذه البنية أنَّها تتَّصف بالآتي:

1 - إنَّها بنية قصيرة، وهذا يساعد على السيطرة على المتن من جهة، ويناسب قصر هذا البحث من الجهة الأخرى.

2 - إنَّها بنية غريبة في وسطها، فتُظر إليها بوصفها حالًا استثنائيَّة وبناءً غير أصيل في هذا الوسط، وعُدَّت فرعًا على أصل وبنيةً ثانويَّة في بنية رئيسة، ومجرَّدَ متمِّم. وتوِّجت هذه الغربة النصِّيَّة اليوم بأن وُضعت بين معترضتين (-... -) فعُزلت عن باقي الكلام. كلُّ هذا دفعنا إلى التعاطف معها، وهو تعاطف ينتهي مع بدء التناول العلميِّ.

3 - إنَّها لم تحظ -بحسب علمنا- بتناول معاصر يكشف عن قيم جديدة فيها، سوى دراسة لـ(كاهنة دحمون) درست فيها الجملةَ الاعتراضيَّة في ضوء النظريَّة التداوليَّة[1].

وقد قسمنا هذا البحث على الوظائف الستِّ التي تقوم عليها نظريَّة جاكبسون، وقدَّمنا بمدخل يتناول -في إيجاز- ظاهرة الاعتراض في بعض المصادر القديمة، وأبدينا رأيًا في الظاهرة قبل

(1) .كاهنة دحمون، الجملة الاعتراضيَّة بنيتها ودلالتها في الخطاب الأدبيّ – دراسة في ضوء النظريَّة التداوليَّة.

تناول الوظائف. ثم تناولنا -في إيجاز أيضًا- نظريَّة الاتِّصال عند جاكبسون. والحرص على الإيجاز هنا يعود إلى كون الحديث عن الاعتراض ونظريَّة الاتِّصال مبذولًا في كتب كثيرة، فلا حاجة إلى إثقال البحث بتفصيل الحديث عنهما.

وأمَّا في الوظائف الستِّ -وهي صلب البحث- فقد كنَّا نعرِّف الوظيفة، ثمَّ ننتقل سريعًا إلى النظر في حضورها في بنية الاعتراض، ذاكرين أهمَّ الظواهر اللافتة في تحقُّق الوظيفة المعيَّنة في بنية الاعتراض. وكنَّا نتمثَّل بالشعر العربيِّ القديم، مفيدين -أحيانًا- من تعليقات القدماء وشروحهم، من دون التسليم بها، فربَّما نقضنا من أقوالهم قولًا، أو وافقناه، أو رجَّحناه على آخر. وهذه الاستضاءة بكلام القدماء أمر شديد الأهمِّيَّة، وهو أحد الأسس التي ينبغي أن تستند إليها قراءة النصِّ القديم وفهمُه.

وكنَّا حريصين في أثناء تناول الأبيات الشعريَّة على تخريجها من المصادر الموثوقة، وكنَّا نفضِّل التخريج من دواوينِ أصحابها ولا سيَّما المحقَّقة منها، كلَّما استطعنا إلى ذلك سبيلًا. وتوثيق النصِّ وتحقيق نسبته إلى قائله أساس آخر من أسس قراءة النص القديم وفهمِه[1].

وكنَّا نذكر سني وفيات الأعلام في المتن عقب ذكر العلم في المرَّة الأولى، زيادةً في التوثيق، ومعتمدُنا في ذلك كتابُ الأعلام لخير الدين الزِّرِكْلي[2].

ثمَّ ختمنا هذا البحث بعرض أهمِّ النتائج والتوصيات، ثمَّ الهوامش.

(1) ينظر، محمَّد حماسة عبد اللطيف، كيف نقرأ النصَّ القديم، مجلَّة جذور، ج21، مج9 ص47.

(2) الزِّرِكْلي (خير الدين بن محمود): الأعلام.

المحور الأوَّل مدخل نظريّ

الاعتراض هو أحد أشكال الإطناب، وقد عرَّفه القزوينيُّ (739-هـ) بأنَّه «أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متَّصلين معنى، بجملة أو أكثر لا محلَّ لها من الإعراب؛ لنكتة»[3]. وحدَّدت كتب البلاغة النكت أو الأغراض التي يؤدِّيها الإطناب بالاعتراض، فذكرت منها، التنزيه، والدعاء، والتنبيه، والتحسُّر، والتعظيم، والتخصيص، والاستعطاف، وبيان السبب، والمدح[4].

وقد قسَّمه ابن الأثير (637هـ) إلى قسمين «أحدهما لا يأتي في الكلام إلا لفائدة، وهو جارٍ مجرى التوكيد. والآخر، أن يأتي في الكلام لغير فائدة، فإمَّا أن يكون دخوله فيه كخروجه منه، وإمَّا أن يؤثر في تأليفه نقصًا وفي معناه فسادًا»[5].

ويرى القزوينيُّ أنَّ هناك فرقتين إزاء الاعتراض، فرقة «لا تشترط فيه أن يكون واقعًا في أثناء كلام أو بين كلامين متَّصلين معنى، بل تجوِّز أن يقع في آخر كلام أو يليه غيرُ متَّصل به معنى... وفرقة تشترط فيه ذلك لكن لا تشترط أن يكون جملة أو أكثر من جملة»[6]. وهذا الاختلاف بين الفريقين أفضى إلى تداخل الاعتراض بمصطلحات بلاغيَّة أخرى كالتذييل والتتميم

(3) القزوينيّ (أبو عبد الله، محمَّد بن عبد الرحمن)، الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، ص313.

(4) ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطوُّرها، ج1، ص246-247؛ عبد العزيز عتيق: علم المعاني، ص194 وما بعدها.

(5) ابن الأثير (ضياء الدين، نصر الله بن محمَّد)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، ص41.

(6) القزوينيّ، الإيضاح، ج1، ص317.

والتكميل، لكن القزوينيَّ قد حسم الأمر بتعريف الاعتراض على النحو السابق، وهو التعريف الذي استقرَّ في البلاغة العربيَّة.

ومن مقرَّرات النحو العربيِّ أنَّ جملة الاعتراض لا محلَّ لها من الإعراب[1]، ولذلك وصفتها بعضُ المصادر بأنَّها «فضلة»[2]. وفي نظرنا، تقع الفضلة في مجال تصرُّف المتكلِّم، فتعبِّر عن حرِّية أكبر في الاختيار والتوزيع، وهذه الحرِّية تقلُّ أو تنعدم في ركني الجملة الأساسيَّيْن المسند والمسند إليه.

على هذا الأساس، تقع الجملة الاعتراضيَّة في مجال الحرِّية، ومن الناحية العمليَّة كان الاعتراض من الوسائل التي كسر بها الشاعرُ حدَّة القوانين اللغويَّة والنقديَّة. ولا يخفى ما في المصطلح نفسه «الاعتراض» من دلالة على الرفض والتمرُّد والتوق إلى الحرِّية. فبالاعتراض تمرَّد الشعراء -من جهة- على قوانين اللغة التي تفرض نوعًا من التراتب والالتصاق بين العناصر اللغويَّة؛ فكسروا هذا التراتب، وفصلوا بين المتَّصلَيْن أو المتطالبَين[3]. ومن الجهة الأخرى، تمرَّد الشعراء على بعض قواعد الشعر التي فرضها بعض النقَّاد وحاولوا فيها ترسيخ منهج استقلال البيت بوحدته التركيبيَّة والدلاليَّة[4]، وتجلَّى هذا التمرُّد في تمديد الكلام عن طريق الاعتراض يُرجأ معه العنصر الثاني في الجملة المعتَرضة إلى البيت التالي، وهو ما يعرف بالتضمين أو التعلُّق[5].

وأمَّا نظريَّة الاتِّصال لرومان جاكبسون فتقوم على فكرة أنَّ أيَّة عمليَّة اتصال لغويٍّ لا بدَّ لها من توافر ستَّة عناصر هي، المرسِل، والرسالة، والمرسَل إليه، والسياق، وقناة الاتِّصال، والسَّنن[6]. ويولِّد كلُّ عنصرٍ من هذه العناصر وظيفةً، لتتشكَّل ستُّ وظائف هي على التوالي، التعبيريَّة، والشعريَّة، والتأثيريَّة، والمرجعيَّة، والانتباهيَّة، والميتالغويَّة[7].

هذه الوظائف الستُّ لا بدَّ من أن تكون حاضرة في كلِّ رسالة لغويَّة، لكنَّ هذا الحضور يتفاوت في درجته؛ بمعنى أنَّ هناك وظيفةً تكون هي المهيمنة على الرسالة، فتطبعها بطابعها الذي يمنحها تميُّزًا من باقي الرسائل، وهنا ينبغي التنبُّه إلى أنَّ «المساهمة الثانويَّة للوظائف الأخرى في هذه الرسائل ينبغي أن يأخذها اللسانيُّ المتمعِّن بعين الاعتبار»[8].

(1) ينظر: ابن هشام (أبو محمَّد، عبد الله بن يوسف)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص506. وفي هذه الصفحة وما يليها إلى (521) تفصيل في أشكال الاعتراض ومعانيه مع شواهد قرآنيَّة وشعريَّة.

(2) ابن أبي الحديد (أبو حامد، عبد الحميد بن هبة الله)، شرح نهج البلاغة، ج9، ص32.

(3) ينظر، ابن هشام: مغني اللبيب، ص521.

(4) جمال الدين بن الشيخ: الشعريَّة العربيَّة، ص192.

(5) ينظر مثالًا على ذلك النصَّيْن الآتيين في: المرزوقيّ (أبو علي، أحمد بن محمَّد)، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص130 وج، ص171:

قول سوَّار بن المضرِّب السَّعْدي:

فلو سألتْ سَرَاةَ الحيِّ سَلْمى على أنْ قد تلوَّن بي زماني

--

لخبَّرها ذوو أحساب قومي وأعدائي، فكلٌّ قد بلاني

وقول مالك بن حزيم:

أُنْبيتُ – والأيَّام ذاتُ تجارب وتُبْدي لك الأيَّام ما لستَ تعلمُ

بأنَّ ثراءَ المالِ ينفعُ ربَّه ويُثْني عليه الحمدَ وهو مذمَّمُ

(6) ينظر، جاكبسون (رومان)، قضايا الشعريَّة، ص27؛ المسدِّي (عبد السلام): الأسلوبيَّة والأسلوب، ص157؛ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص154.

(7) ينظر: جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص33؛ المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب، ص158؛ صلاح فضل: علم الأسلوب، ص157.

(8) جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص28.

المحور الثاني الدراسة التطبيقيَّة

بمقتضى النظريَّة، كان يتوجَّب ترتيب الوظائف حسب تسلسلها في خطاطة جاكبسون المشهورة، وهو الترتيب الذي اعتمدناه في المدخل النظريّ. ولكنّ ما إن توغَّلنا في الجانب التطبيقيّ، واستنادًا إلى التحليل الذي قمنا به للوظائف في بنية الاعتراض؛ حتَّى أعدنا ترتيب الوظائف بحسب هيمنتها وقوَّة حضورها في بنية الاعتراض.

1- الوظيفة الانتباهيَّة

هي الوظيفة المتولِّدة من قناة الاتِّصال، تَبْرز في نوع من الرسائل «مهمَّتُها إقامة التواصل وتمديده أو فصمه، وتوظَّف للتأكُّد ممَّا إذا كانت دورة الكلام تشتغل... وتوظَّف لإثارة انتباه المخاطب أو التأكُّد من أنَّ انتباهه لم يرتخ»[1]. ويرى الدكتور المسدِّي أنَّ أبرز الأدوات التي تؤدِّي هذه الوظيفة، التأكيد والتكرار والإطناب[2].

إنَّ فكرة التمديد حاضرة بالقوَّة في بنية الاعتراض من حيث إنَّ الاعتراض هو -في الأصل- بنية إطنابيَّة تمدِّد التواصل، وهو تمديد مثير لانتباه المخاطَب؛ لأنَّه يأتي قبل تمام المعنى فيلتفت إليه المخاطب بالقوَّة، ولو أنَّه أتى بعد تمامه -كما في أنواع الإطناب الأخرى- لما ضمن المتكلم انتباه المخاطَب؛ إذ يكون المخاطَب قد أخذ فائدته من الكلام ولم يعد في حاجة إلى سماع المزيد. ويتجلَّى التمديد في البنية الاعتراضيَّة عندما تعترض بين جزأين أحدُهما في بيتٍ والآخرُ في البيت الذي يليه، وهي ظاهرة ذات حضور واضح في الشعر العربيِّ القديم، نضرب مثالًا عليها قول يزيد بن الحكم (105هـ)،

يا بدرُ – والأمثالُ يضربُ بُها لذي اللبِّ الحكيمُ –

دُمْ للخليل بودِّه ما خير وُدٍّ لا يدومُ[3].

فقد اعترضت الجملة «والأمثال يضربها لذي اللبِّ الحكيم» بين النداء «يا بدر» وجوابه «دم للخليل بودِّه»، وعلى الرغم من طول هذه الجملة فإنَّها ليست المعنيَّة بالكلام، وإنَّما المعنيُّ هو صدر البيت الثاني «دم للخليل بودِّه» وما يليه من أمثال وحكم ونصائح في الأبيات التالية له، وما الجملة الاعتراضيَّة إلا تنبيه على أهمِّية الكلام التالي لها، وقد التفت المرزوقيُّ 421هـ إلى الوظيفة التنبيهيَّة لهذا الاعتراض، فقال، «ونبَّه بهذا الاعتراض على أن وصيَّته وصيَّةٌ حكيم، وأنَّ اللبيب العاقل يأخذ بها ويتأدَّب»[4].

وأما فكرة تأكيد التواصل فهي أساسيَّة في هذه الوظيفة، إلى درجة أنَّها تسمَّى في بعض المراجع الوظيفة التأكيديَّة[5]. وهي ماثلة في بنية الاعتراض، وقد التفت إليها القدماء، فقال المرزوقيُّ، «والجمل المعترِضة بين أنواع الكلم تفيد فيها التأكيد وتحقيق معانيها»[6]، وقال ابن الأثير وهو يتحدَّث عن النوع الأوَّل من أنواع الاعتراض الذي لا يأتي في الكلام إلا لفائدة، «وهو جارٍ

(1) جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص30.
(2) ينظر، المسدِّي، الأسلوبيَّة والأسلوب، ص160.
(3) المرزوقيّ، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص1190.
(4) المرجع نفسه، ج2، ص1190.
(5) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص156.
(6) المرزوقيّ، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص1054.

مجـرى التوكيـد»[1]. وقـال المرزوقـيُّ معلِّقًا على الاعـتراض في بيت عمرو بن معدي كرب الزُّبَيْدِيّ (21هـ):

ليس الجَمَالُ بمِئْزَرٍ -فاعلمْ- وإنْ رُدِّيتَ بُرْدا

«قوله «فاعلـم» اعتراض تأكَّد بـه الكلام»[2]، فجعل وظيفة الاعتراض تأكيديَّة صرفًا.

لقـد وجدنا أنَّ بنية الاعـتراض تؤدِّي الوظيفة الانتباهيَّـة بالقوَّة والفعل، فبالقوَّة من خلال خرق نمـط التركيب بإقحام بنية في أثنـاء بنية أخرى، وهـو ما يُفـضي إلى التفات المتلقِّي مـن كلام إلى كلام، ولذلـك وقـع التداخـل في الاصطلاح عند القدمـاء بين الالتفات والاعتراض[3]. وأمَّا بالفعل فمن خلال التعبيرات القائمة في بنية الاعتراض، وهو ما لمسناه في الأمثلـة السابقة وما سنلمسه في الأمثلة التالية.

واستنـادًا إلى هـذه الثنائيَّـة فـإنَّ الوظيفـة الانتباهيَّـة هي الوظيفـة الأكثر هيمنـة على بنية الاعتراض. يؤيِّد ذلك أنَّ كثيرًا من أمثلة الاعتراض كانـت مفرغة مـن الإحالة، فكثرت فيهـا أساليب الإنشاء كالنداء والدعاء والأمر والقسم والتمنِّي، وكثـير مـن هـذه الأساليب تقـوم علـى العبارات الطقوسيَّـة التي تشيع عندما يكـون هناك تشديد على الاتِّـصال[4]. وفُرُوغُها مـن الإحالة أَخْلَصها للتنبيـه؛ بمعنـى أنَّ بنية الاعـتراض لا تأتي لأداء المعنى وإنما للتنبيه إلى المعاني الموجودة حولها.

وقد التفـت النقَّاد والبلاغيُّون العرب إلى هذه الوظيفة، ورصدوها حتـى في الجملة الاعتراضيَّة القائمـة في جملة خبريَّة لا إنشائيَّة، وذلك في قول الشاعر:

واعلـمْ -فعِلْمُ المَرْءِ يَنْفَعُـهُ- أنَّ سوف يأتي كلُّ ما قُدِرا

فنصَّ القزوينيُّ -مثلًا- على أنَّ هذا الاعتراض للتنبيـه[5]. إنَّ الجملة التي يُـراد لها أن تصل إلى المتلقِّي هـي الجملة القائمة في العجز «سوف يأتي كلُّ ما قُدر» وهي البنية الحاملة للمدلول المستهدف إيصالُه، وما عدا ذلك فإنَّه في خدمة هذه البنية، من ذلك بنية الاعـتراض «وعلم المرء ينفعه» التي أُفرغت من مدلولها لتتمحَّض لأداء وظيفة التنبيه إلى أهمِّية الجملة التالية.

وعلى هذا الأساس يمكـن النظر إلى كثير من الجمـل الاعتراضيَّة في النصِّ القديم بأنَّها جاءت لأداء الوظيفـة الانتباهيَّـة، لا لأداء معنـى جديد أو إضافة معنى. وهذه النظرة ستلغي بعض الأحكام التي أطلقت على نوع من الاعتراض وُصِم بأنَّه يأتي في الكلام لغير فائدة[6] وأنَّه غير مستحسن[7]، بل ذهب العلويُّ (745هـ) إلى أنَّه ذَنْبٌ، فقال معلِّقًا على بيت النابغة الذبيانيِّ (18ق هـ) الآتي، «فهذا وأمثاله يُغتفر فيه هذا الاعتراض وإن كان لا فائدة تحتـه»[8]. وكان ابن الأثير قـد جعل هذا النوع من الاعتراض ضربين:

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص41.
(2) المرزوقيّ، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص174.
(3) ينظر، ابن رشيق (أبو علي، الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص45.
(4) ينظر، جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص30.
(5) القزوينيّ، الإيضاح، ج1، ص314.
(6) ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص41.
(7) ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج9، ص32.
(8) العلويّ (يحيى بن حمزة)، الطراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج، ص93.

الأوَّل، يكون دخوله كخروجه منه، لا يكتسب به حسنًا ولا قبحًا.

الثاني، يؤثر في الكلام نقصًا، وفي المعنى فسادًا.

ونحن نتلمس في الضرب الأوَّل أنَّه محايد، ومن ثَمَّ فهو يؤدِّي وظيفة لا تفضي إلى جودة العمل أو رداءته، وإنما هي وظيفة خارج حدود الأداء الشعريِّ وواقعةٌ في حدود الأداء الاتِّصاليّ.

ومع هذا فإن النظر في الأمثلة التي قُدِّمت على هذا الضرب يكشف عن وجود شوائب من الوظائف الأُخَر، كما أنَّ البعد الجماليَّ لا ينعدم تمامًا، فقد يظهر في بعض النماذج الشعريَّة لهذا الضرب، ولكن هذا البعد - في حسباننا- لا يتحقَّق من ذات الاعتراض وإنَّما من موقع جملة الاعتراض في خطِّ الشعر وانتظامها في النسق التوزيعيّ.

يقول النابغة الذبيانيُّ،

يقول رجالٌ يُنْكِرون خَليقتي

لعلَّ زيادًا -لا أبا لك- غافلُ[1]

وقد أرجع ابن أبي الحديد (656هـ) سبب عدم استحسانه هذا الاعتراض إلى أنَّه «لا معنى تحته»[2]، وهنا يقع الاختلاف بين نظرة الناقد القديم والناقد الحديث، فالحكم البلاغيُّ بُني على أساس انعدام المعنى؛ لأنَّ الوظيفة الأساسيَّة التي يَحكم استنادًا إليها هي الوظيفة المرجعيَّة، في حين يرى النقد الحديث أنَّ انعدام المعنى نفسه هو الذي يُخْلص القول لأداء وظيفة أخرى لها أهمِّيتها في الكلام هي الوظيفة الانتباهيَّة. وقد جاء التنبيه ملاصقًا لكلمة المقطع «غافل» وهو ما أنتج بنية تضادِّيَّة بين (التنبُّه) و(الغفلة).

وعبارة «لا أبا لك» هي عبارة دُعائيَّة في أصل وضعها، فيها دعاء على المخاطب، ولمَّا كانت كذلك فهي في موقع انتباه شديد من المتلقِّي لها، ثمَّ لما كثر استعمالها احتفظت بقيمتها التنبيهيَّة وأفرغت من محمولها الدُّعائيّ، وهكذا كان استعمالها في جلِّ الشعر العربيِّ القديم، وهو أمر لم يعه كثير من النقَّاد القدماء فظلُّوا يبحثون فيها عن الفائدة (المعنى)، فإن لم يجدوها لم يستحسنوا الاعتراض، وإن وجدوها استحسنوه[3]. ولم يشفع للشاعر الكبير زُهَيْر بن أبي سُلْمى (13ق هـ) تحكيكُه قصيدتَه حولًا كاملًا -وهو ما يدفع عنه تهمة الإتيان بما لا فائدة فيه- فكان مصير قوله الآتي عدم الاستحسان[4]:

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ، ومن يَعِشْ

ثمانين حَوْلًا -لا أبا لكَ- يَسْأم

إلا أنَّ الزوزني (486هـ) كشف عن وعي لسانيٍّ متقدِّم بأن جعل وظيفة هذه العبارة الوظيفة الانتباهيَّة، فقال معلِّقًا على بيت زُهير، «لا أبا لك، كلمة جافية لا يراد بها هنا الجفاء، وإنَّما يراد بها التنبيه والإعلام»[5].

2- الوظيفة الميتالغويَّة

هي الوظيفة المتولِّدة عن السَّنن أو الشفرة، وفيها يتمُّ التأكُّد ممَّا إذا كان طرفا الاتِّصال

(1) النابغة الذبيانيّ (أبو أمامة، زياد بن معاوية)، ديوان النابغة الذبياني، ص119. زياد: اسم النابغة.
(2) ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج9، ص32.
(3) ينظر، ابن الأثير: المثل السائر، ج3، ص47.
(4) ينظر، ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج9، ص32.
(5) الزوزنيّ (أبو عبد الله، حسين بن أحمد)، شرح المعلَّقات السبع ص155.

يستعملان السنن نفسه استعمالًا جيِّدًا[1]. وينبغي هنا التمييز بين اللغة الموضوع التي تشير إلى ما هو خارج اللغة، واللغة الواصفة أو الشارحة التي تشير إلى اللغة نفسها[2]، وهذه الأخيرة هي التي تؤدِّي الوظيفة الميتالغويَّة.

تؤدِّي بنية الاعتراض الوظيفة الميتالغويَّة من خلال العبارات التي تفسِّر أو توجِّه دلالة كلمة أو تعبير سابق حتى لا يفهم الكلام فهمًا خاطئًا أو معكوسًا. وتستهدف بنية الاعتراض -في هذه الحال- الكلام نفسه، فلا تعبِّر عن شيء أو حدث أو معنى، وإنَّما تبيِّن كلمة أو تعبيرًا سابقًا، وذلك في سبيل فكِّ الشفرة وتأمين عملية الفهم للكلام المقول، عندما تكون تلك الشفرة غامضة أو ملتبسة أو عامَّة.

وقد التفت القدماء إلى شيء من هذا في تناولهم الجملة الاعتراضيَّة «وأنتِ منهم» في بيت كثيِّر عزَّة (105هـ) الذي كان في صدارة شواهد الاعتراض،

لو انَّ الباخلين -وأنتِ منهم-

رأوكِ تعلَّموا منكِ المِطالا[3]

فقال ابن الأثير، «وفائدته ههنا التصريح بما هو المراد»[4]، وقال ابن أبي الحديد، «وفائدته ألا تظنَّ أنَّها ليست باخلة»[5]، وقال العلويُّ، «وفائدته التصريح بما هو المقصود من ذَمِّه، وتأكيد انصراف الذمِّ إليه»[6]، بمعنى أنَّ عبارة «وأنت منهم» جاءت تبيانًا لكلمة «الباخلين» وأنَّ المخاطَبة داخلةٌ فيهم. وبغير الجملة الاعتراضيَّة «وأنتِ منهم» تكون دلالة «الباخلين» مختلفة لأنَّها تعني الباخلين وليس منهم المتكلِّم والمخاطبة، وهذا ظاهر في خلوِّ الكلام من الاعتراض، «لو أنَّ الباخلين رأوك؛ تعلَّموا منك المِطالا»، فليس في هذا الكلام ما يدلُّ على بخل المخاطبة، والمِطال صفة تكون في الباخلين وغيرهم، فهي التأخُّر في العطاء والإبطاء في إنجاز الوعد، والتأخُّر والإبطاء ليستا مقصورتين على الباخلين.

ومن ذلك قول النابغة الذبيانيّ،

لَعَمْري -وما عَمْري عليَّ بهيِّن-

لقد نطقت بُطْلًا عليَّ الأقارعُ[7]

عبارة «لعمري» قسم، كثرت في الاستعمال حتى فقدت معناها الأوَّل الذي يكون فيه المقسم به أمرًا عظيمًا وذا شأن، ونظرةٌ سريعة في ديوان الشعر العربيّ تكشف عن هذه الكثرة في الاستعمال وفقدان القسم قوَّته المعنويَّة. وأمام هذا الاستهلاك للتعبير اللغويِّ «لعمري» تحاول الجملة الاعتراضيَّة «وما عمري عليَّ بهيِّن» استعادة القوَّة المعنويَّة له، فتضبط دلالته وتوجِّهها نحو التعظيم من شأن المقسم به. وقد كشفت الجملة الاعتراضيَّة عن وعي الشاعر بابتذال هذا التعبير لدى الشعراء السابقين والمعاصرين له، وهو أمر ينبغي الالتفات إليه في التعامل النقديِّ الحديث

(1) ينظر، جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص31.
(2) ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) كثيِّر عزَّة (أبو صخر، كثيِّر بن عبد الرحمن)، ديوان كثيِّر عزَّة، ص507.
(4) ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص45.
(5) ينظر، ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج9، ص31.
(6) العلويّ، الطراز، ج2، ص92.
(7) النابغة الذبياني، الديوان، ص34. الأقارع: بنو قُرَيْع من بني تميم، وكانو وشوْا بالشاعر إلى النعمان بن المنذر.

مـع الشعر القديم، من حيـث إنَّ هذه الظاهرة قد بدأت منذ عصر ما قبل الإسلام، فلا شكَّ في أنَّها استمرَّت وازدادت في العصور اللاحقة.

وكانـت الجملـة الاعتراضيَّـة تـؤدِّي وظيفـة ميتالغويَّـة من حيـث إنَّها عبارة يؤتـى بها لإقامة الـوزن، فهـي مفرغـة مـن أي محمـول دلاليٍّ وتتمحَّض لقيمتهـا الإيقاعيَّة؛ مؤدِّية بذلك وظيفة الـسَّنن الشعريِّ أو الشفـرة الشعريَّة، من جهة أنَّ الشعر يوظِّـف النظم الإيقاعيَّـة بوصفها شفرات خاصَّة به[1].

وقـد التفت القدماء إلى هـذا الأمر، والتمسوا العـذر للشاعر حين كان يضطـرُّ إلى إقحام جملة معترضة لغـرض إقامة الـوزن «فربَّما كان مجال الـكلام عليه ضيِّقًا فيلقيه طلبُ الوزن في مثل هذه الورطات، وأمَّا الناثر فلا يضطرُّ إلى إقامة الميزان الشعريِّ، بل يكون مجال الكلام عليه واسعًا، ولهذا إذا اعترض في كلامه اعتراضًا يفسد؛ توجَّه عليه الإنـكار وحقَّ عليه الذمّ»[2]. فمن ذلك قول المتنبِّي (354هـ):

وخُفُوقُ قَلْبٍ لو رأيتِ لهيبَه
يا جَنَّتي -لظَنَنْتِ فيه جَهَنَّما[3]

فقال ابـن أبـي الإصبـع (654هـ) «فإنَّه جاء بقوله «يا جنَّتي» لإقامة الـوزن»[4]، لكنه بعد ذلك يكتشف وظيفة أخـرى تؤدِّيها الجملة الاعتراضيَّة هي الوظيفـة الشعريَّة، وهـو ما سنتحدث عنه في (الوظيفة الشعريَّة).

ويدخل في أداء هـذه الوظيفة عبارات المحاشاة والاستثناء والعبارات التي يُعترض بها احترازًا، وهو ما يفـضي إلى تداخلٍ أحيانًا بين بنية (الاحتراس) وبنية (الاعـتراض)، والضابط هنـا أنَّ الاحتراس إذا كان جملـة معترضة بين أجزاء جملة أخرى كان اعـتراضًا، فـإن لم يعترض فهو احـتراس خالص. مثال ذلك قول النابغة الجعدي (50هـ):

ألا زَعَمَتْ بنـو كَعْبٍ بأنِّي
-ألا كَذَبُوا- كبيرُ السِّنِّ فانِ[5]

ففـي كلمـة «زعمـت» دلالتـان متنازعتـان، فالزعـم «قد يكـون حقًّا وقد يكون باطـلًا»[6]، بل «أكـثر ما يستعمـل الزعم فيمـا كان باطلًا أو فيه ارتيـاب»[7]. مـع ذلـك لم يأمن الشاعـر رجحانَ الـصدق في هـذا الزعـم لـدى المتلقِّـي، فجاءت الجملـة الاعتراضيَّـة لتوجِّـه دلالة الفعـل «زعم» وجهة وحيدة لصالـح دلالة الكذب، وذلك قبل أن يقـال الكلام المزعوم، وبدون هذا التوجيه يصعب تغيير القناعات التي ستتشكَّل لدى المتلقِّين.

وعلى الرغم من الطاقة التأثيريَّة في عبارات المحـاشاة الدعائيَّـة فإنها تـؤدِّي الوظيفـة الميتالغويَّة من حيث إنَّهـا تحـترز وتستثني من الكلام -وفي هذه الحال- التالي لا السابق. مثال ذلك قول المتنبِّي:

(1) ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص102.
(2) ابن الأثير: المثل السائر، ج3، ص49.
(3) المتنبِّي (أبو الطيِّب، أحمد بن الحسين): ديوان أبي الطيِّب المتنبِّي، ج1، ص46. ويروى مكان «لظننت»: لرأيت.
(4) ابن أبي الإصبع (أبو محمَّد، عبد العظيم بن عبد الواحد): تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمَّد شرف (المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميَّة، الجمهوريَّة العربيَّة المتَّحدة)، ص129.
(5) النابغة الجعديّ (أبو ليلى، قيس بن عبد الله): ديوان النابغة الجعديّ، ص179.
(6) العسكريّ (أبو هلال، الحسن بن عبد الله)، معجم الفروق اللغويَّة، ص185.
(7) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، ص349. مادَّة (ز.ع.م).

وتَحْتقـرُ الدنيا احتقارَ مجرِّبٍ
يَرَى كلَّ ما فيها -وحاشاكَ- فانيا[1]

فاحـترز بقوله «وحاشاك» من دخول ممدوحه في الفنـاء[2]، فجملة «حـاشاك» ليـست لها قيمة ذاتيَّـة وإنَّما قيمتهـا النصِّيَّة في أنَّهـا توجِّه دلالة كلمـة «فانيًا» بأنَّها تشمل أهل دنياه جميعًا باستثناء الممدوح فهو خارج مـن مدلولها، وذلك مبالغة في المـدح ودعاء بطول البقاء. وقد استحسن القدماء هذا الاعتراض[3]، وذهب العبَّاسيُّ (963هـ) إلى أنَّ الشعـراء جميعًا أخذوا لفظـة «حاشا» من قول أبي الطيِّب هذا[4]، وهو يقصد الأسلوب لا اللفظ.

3- الوظيفة التأثيريَّة

هي الوظيفة التي فيها «تتَّجه الرسالة إلى المرسل إليـه»[5]. وقـد رصد جاكبسون بنيتـين أساسيَّتين تؤدِّيان هذه الوظيفة هما، النداء والأمر[6]، وأضاف الدكتور المسدِّي صيغة الدعاء[7]، والدكتور صلاح فـضل، الرجاء والتمنِّي[8] وكلُّهـا يجمعها أنَّها من (الإنشاء الطلبـيّ). وقد نبَّه الدكتور صلاح فضل إلى مراعاة تدخُّل الوظائف الأخرى «ففي الرجاء مثلًا يحتـلُّ الطلب مركز الثقل، يليـه التعبير عن الانفعال من جانـب المتكلِّم، وذلك عكـس التمنِّي الـذي يحتلُّ فيه التعبير عـن عاطفة المتكلِّم مركز الثقل وإن اقترن بطلب يدرك مقدِّمُه نفسُه صعوبة أو استحالـة تنفيـذه طبقًا لملاحظـات البلاغيِّين القدماء»[9].

على المستوى الفعليّ في النص الشعريّ، وجدنا أنَّ الاعتراض بالأمر والنداء والدعاء وغيرها من الأساليـب الطلبيَّة يؤدِّي الوظيفـة الانتباهيَّة أكثر مـن أيَّة وظيفـة أخرى، وعليه فـإنَّ النصوص هي التي تحدِّد وظائف البنـى فيها، ولا ينبغي للمحلِّل النـصِّيِّ أن يركن كلِّيَّـة إلى المقولات السابقة التي تحصر وظيفةً ما في صيغ محدَّدة.

أدَّت بنيـة الاعـتراض الوظيفـة التأثيريَّة من خلال جمل الدعاء، مع كون هذه الجمل جاءت في الغالب لأداء الوظيفة الانتباهيَّة بعد أن أفرغت من معانيهـا الأصليَّة، وعليه تكـون الوظيفة التأثيريَّة وظيفـة ثانويَّة في غالـب النمـاذج الشعريَّة لبنية الاعتراض.

وقد نلمس هيمنـة الوظيفة التأثيريَّة على بنية الاعـتراض إذا كانـت صيـغ الدعاء ومـا أشبهها ممَّـا لم يكثر استعمالـه في الشعر، فإن هذا يجعل معناهـا محفوظًـا ومن ثَـمَّ أثرها. مـن ذلك قول الحُصَيْن بن الحُمَام (10ق هـ):

فقلت لهم، يا آل ذُبْيانَ ما لكم
-تفاقـدتمُ- لا تُقْـدِمونَ مُقَدَّما

فعبارة «تفاقدتم» دعاء على المخاطبين[10]، وهي ليـست من مألـوف الدعاء، ما يعنـي أنَّها تحتفظ بقيمتهـا التأثيريَّة التي يتوجَّـه فيها الخطاب إلى

(1) المتنبِّي: الديوان، ج2، ص354.
(2) ابن منقذ (أبو المظفَّر، أسامة بن مرشد)، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، ص130.
(3) القزوينيّ، الإيضاح، ج1، ص314.
(4) العبَّاسي (أبو الفتح، عبد الرحيم بن عبد الرحمن): معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ج1، ص372.
(5) بومزبر (الطاهر): التواصل اللسانيُّ، ص39.
(6) ينظر، جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص29.
(7) ينظر، المسدِّي، الأسلوبيَّة والأسلوب، ص159.
(8) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، ص155.
(9) المرجع نفسه، ص155.
(10) ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص387.

المخاطَب في محاولة لإحداث نوع من القلق النفسيِّ والتوتُّر العاطفيِّ المحفِّز له. وقد تآزرت في البيت الأساليب الطلبيَّة لتكوِّن شحنة قويَّة موجَّهة نحو المخاطب لإثارته، والإثارة هي ميزة في الخطاب التأثيريِّ[1]، وبموجبها يكون الخطاب «عامل استفزاز يحرِّك في المتقبِّل نوازعَ وردودَ فعل»[2]. لكنَّ المرزوقيَّ يلتفت إلى أنَّ هذه الأساليب الطلبيَّة -ومن بينها جملة الاعتراض الدعائيَّة- تؤدِّي وظيفة تعبيريَّة تتمثَّل في التضجُّر؛ حيث يقول، «وهذا الكلام تضجُّرٌ منه بهم لمَّا تخاذلوا ولم يكونوا عند حسن الظنّ»[3]. وهذا يعني أنَّ الخطاب هنا مزدوج الوظيفة، فالأسلوب الطلبيُّ يتَّجه نحو الخارج (الآخر) في حين يحمِّله الشاعر متطلَّبات الداخل (الذات).

ومن الأمثلة المشهورة في هذا الباب قول عَوْف بن مُحَلِّم الخُزَاعيّ (220هـ) للأمير عبد الله بن طاهر بن الحسين (230هـ)،

إنَّ الثمانينَ -وبُلِّغْتَها-

قد أَحْوَجَتْ سمعي إلى تَرْجُمانْ

جملة الاعتراض «وبلِّغتها» هي جملة دُعائيَّة، وهي عند المرزوقيِّ «دعاء خير»[4] للمخاطب تبعث في نفسه الراحة والتفاؤل، فهي بذلك تؤدِّي الوظيفة التأثيريَّة؛ لكنَّ نظرةً متفحِّصة تكشف عن مزاحمة الوظيفة الانتباهيَّة للوظيفة التأثيريَّة؛ فالاعتراض هنا جاء لتنبيه المخاطب على ما في طول العمر من مساوئ. ويمكن القول إنَّ مجيء الجملة الاعتراضيَّة في وسط البيت مكَّنها من نسج علاقات مع ما تقدَّمها «إنَّ الثمانين» وما تأخَّر عنها «قد أحوجت سمعي إلى ترجمان»، فكانت علاقتها بالمتقدِّم علاقة دعاء بالخير كما ذهب المرزوقيُّ، فهي هنا تؤدِّي الوظيفة التأثيريَّة؛ وكانت علاقتها بالمتأخِّر علاقة تنبيه، فهي هنا تؤدِّي الوظيفة الانتباهيَّة. وقد كان الشاعر من الذكاء بحيث دعا له بالعمر الطويل قبل أن يبيِّن ما يعتور صاحب الثمانين من الأدواء، حتى لا يبدو أنَّه يدعو للأمير بأن يصير إلى هذا المصير.

وكانت العبارة الدُّعائيَّة «لا أبا لك» مثار حيرة النقَّاد والبلاغيِّين واللغويِّين القدماء، فكانوا ينصُّون على عدم فائدتها إذا جاءت في مقام ليس فيه الدعاء دعاءَ شرٍّ لأنَّ الأصل لديهم أنَّها دعاء شرٍّ، ولذلك كلَّما وجدوها في مقام دعاء الشرِّ عدُّوها على الأصل فاستحسنوها؛ كما في قول جرير (110هـ):

أَعَبْدًا حَلَّ في شُعَبَى غريبًا

ألؤمًا – لا أبا لك – واغترابا[5]

وإذا وجدوها في غير ذلك لم يستحسنوها[6]. وقد حاول بعضهم أن يحمِّلها المدلولين المتناقضين (المدح والذم) خروجًا من هذه الحيرة، فقال، «وهذا يكون للمدح بأن يُراد نفي نظير الممدوح بنفي أبيه، ويكون للذم بأن يُراد أنه مجهول النسب»[7].

وفي نظرنا أنَّ القدماء لم ينتبهوا إلى أنَّ هذه

(1) ينظر، بومزبر: التواصل اللساني والشعريَّة، ص39.
(2) المسدِّي، الأسلوبيَّة والأسلوب، ص82.
(3) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص386.
(4) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص387.
(5) جرير بن عطيَّة، ديوان جرير (بشرح محمَّد بن حبيب)، ص650.
(6) ينظر، ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج9، ص32.
(7) البغداديّ (عبد القادر بن عمر)، ج2، ص184.

العبـارة قد فقـدت معناهـا الأوَّل وأصبحت ذات قيمـة تنبيهيَّـة يقصد بهـا لفت الانتبـاه، حتى في الأمثلـة التـي ظنُّوا أنَّهـا جاءت علـى الأصل. وإن كان السيوطـيُّ (911هـ) قد أشار إلى شيء قريب مـن هـذا عندما تحـدَّث عـن أنَّ كـثرة استعمال هـذه العبـارة أفقدتهـا معناهـا الأصلـيَّ وهو أن ينـسب المخاطب إلى أب معلوم شتمًا له واحتقارًا، ثـمَّ صارت «تقـال في كلِّ خطـاب يغلـظ فيه على المخاطب»[1]، بمعنـى أنها صارت عبارة مصكوكة فاقـدة لمعناها الأصلـيِّ محتفظةً بقـوَّة التأثير في المخاطـب، لا بمفهـوم التأثير الذي يغـيِّر قناعات المخاطـب، ولكن بمفهوم قدرتها على لفت انتباهه نحـو عنـاصر الخطـاب الأساسيَّـة التـي تُحْدِث التأثيرَ الحقيقيّ.

هذا، وقد شاع أن الوظيفة التأثيريَّة تتحقَّق في العنـاصر اللغويَّة المتَّجهة نحـو المخاطَب كضمائر الخطـاب والأساليـب الطلبيَّـة، وهذا أمـر يصحُّ في مـواضع ولكنَّه يكون خادعًـا في مواضع أخرى. وقـد وجدنا جملًا اعتراضيَّة مـن هذا النوع، لكنَّ الوظيفـة المهيمنة فيها غير الوظيفة التأثيريَّة، قد تكون الانتباهيَّة أو الميتالغويَّـة أو كليهما؛ ونضرب مثـالًا لذلـك قـول عنـترة العبـسيِّ (22ق هـ) في معلَّقته:

ولقد نَزَلْتِ -فلا تَظُنِّي غَيْرَهُ-
مِنِّي بمَـنْزِلَةِ المُحَـبِّ المُكْرَمِ[2]

فقـد جـاءت الجملـة الاعتراضيَّـة لتـؤدِّي الوظيفتـين الانتباهيَّـة والميتالغويَّـة؛ لأنَّ مهمَّتهـا دفعُ الظنِّ عـن مدلول الكلام المحيط بها والتنبيه إلى أهمِّيتـه. وقـد التفـت الـزوزنيُّ إلى الوظيفة الميتالغويَّـة لبنية الاعتراض وهو يشرح هذا البيت حيـث يقول، «يقول، وقد نزلْتِ من قلبي منزلةَ مَنْ يُحَبُّ ويُكْرَم؛ فتيقَّني هذا واعلميه قطعًا ولا تظنِّي غيره»[3]، فقـد جعل الجملـة الاعتراضيَّة موجَّهة نحـو الكلام نفسه المتمثِّـل في اسم الإشارة «هذا» والضمـير الهـاء في «اعلميه» و«غـيره». ومع هذا فإننـا لا نعدم حـضور الوظيفـة التأثيريَّة حضورًا ثانويًّا، من خلال (ياء المخاطبة) وأسلوب النهي.

4- الوظيفة التعبيريَّة

الوظيفـة التعبيريَّـة «هـي التـي تركِّـز علـى المتكلِّم، وتنحو إلى التعبير المباشر عن موقفه ممَّا يقول»[4]. وقد ذكـر جاكبسون من الأدوات اللغويَّة التي تؤدِّي هذه الوظيفة، صيغ التعجُّب[5]، وأضاف إليهـا الدكتـور المـسدِّي، التـأوُّه ودعـوات الثَّلْـب وصيحـات الاستنفار[6]، ثـم أضاف إليها الطاهر بومزبـر، الاستغاثة والندبة[7]. وفي نظرنا أن ذكر هـذه الأدوات جاء لتقريب مفهوم هـذه الوظيفة، فهي غـير منحـصرة بها، كمـا أن هـذه الأدوات المذكـورة نفسها قد تؤدِّي -في بعـض النصوص- وظائف أُخَـر، فدعوات الثلب وصيحات الاستنفار والاستغاثـة شديـدة الصلـة بالوظيفـة التأثيريَّة

(1) البغداديّ، خزانة الأدب، ج2، ص184.
(2) الزوزنيّ: شرح المعلَّقات السبع، ص109.
(3) المرجع نفسه، ص109.
(4) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص155.
(5) ينظر، جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص28.
(6) ينظر، المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب، ص158.
(7) ينظر: بومزبر، التواصل اللسانيّ والشعريَّة، ص36.

التـي تنزع نحو المرسل إليه، وقد تؤدِّي في نصوص أخرى الوظيفة الانتباهيَّة.

وهنـا ينبغـي التنبيـه إلى أنَّ إحساسنـا بهذه الوظيفة عنـد تناول الشعر القـديم منخفض إلى حدٍّ كبير قياسًا إلى الإحساس بها عند قول الشعر أوَّل مـرَّة، فالفرق بين الخطـاب المرسَل عبر قناة فيزيائيَّة (نطقيَّة) والمـرسَل عبر الصور الخطيَّة (كتابة) يكون بارزًا وقويًّا «حيث تقوى الارتسامات الانفعاليَّة على المقدَّم نطقًا، فيما تتضاءل وتضعف عندما يتحوَّل إلى بنية مكتوبة»[1]. وهذا أمر ينبغي للناقد الحديث أن يأخذه في الحسبان عند مقاربة النصّ الشعريِّ القديم.

وباستقرائنـا لأشهـر شواهـد الاعـتراض في الشعـر العربيِّ القديم وجدنـا أنَّ بنية الاعتراض أدَّت الوظيفـة التعبيريَّة من خـلال حضور الذات المتكلِّمـة بآمالها وآلامها، هذه الـذات التي تجلَّت نصِّيًّـا في ضمائر المتكلِّم وأساليـب الإنشاء غير الطلبيَّـة، والطلبيَّـة أحيانًـا، وتعبـيرات أُخَر. من ذلك قول نُصَيْب بن رَبَاح (108هـ)،

فَكِدْتُ -ولم أُخْلَقْ من الطَّيْرِ- إنْ بَدَا

سَنَا بارِقٍ، نَحْـوَ الحِجَـازِ أَطِيرُ[2]

واضح أنَّ الجملـة الاعتراضيَّـة «ولم أخلق من الطير» جاءت لتؤدِّي الوظيفة الميتالغويَّة من خلال توجيه دلالـة الفعل «أطير» بأنَّـه فعل غير متحقِّق ولـن يتحقَّـق، فجيء بالاعـتراض للاحـتراز من إنكار إسناد الطيران إلى المتكلِّم مع كونه ليس من جنس الطير. لكن ابن القيِّم (751هـ) التفت عن الوظيفـة الميتالغويَّـة إلى الوظيفـة التعبيريَّة التي تؤدِّيها الجملـة الاعتراضيَّة، فوجد أنَّ الاعتراض في هذا البيت يفيد «قـوَّة شوقه ونزوعه إلى أرض الحجاز، فأخبر أنَّه كاد يطير، على أنَّه أبعد شيء من الطيران، فإنَّـه لم يُخلق من الطير، ولا عجب طيران مَنْ خُلق مـن الطير، وإنَّما العجب طيران مـن لم يُخلـق من الطـير؛ لـشدَّة نزوعـه وشوقه إلى جهـة محبوبـه»[3]. وهـو بقولـه هـذا يرجِّـح هيمنـة الوظيفـة التعبيريَّة في بنيـة الاعتراض في هذا البيت.

واستنـادًا إلى ما رُوي من أخبـار تتَّصل بتلقِّي هـذا البيت في زمـن الشاعـر؛ نجـد أنَّ الوظيفة التأثيريَّة كانت حاضرة أيضًا في الاعتراض خاصَّة والبيـت عامَّة، فقـد روي «أنَّ التي قيـل فيها هذا البيـت لمَّا سمعتْـه تنفَّستْ تنفُّسًا شديـدًا»[4]. وقد استملح عبد الرحيم العبَّاسيُّ هذا الاعتراض، في حين أنَّ ابن أبي عتيـق (110هـ) المعاصر للشاعر فـضَّل ردَّ الفعـل (التنفُّـس الشديد) علـى الفعل نفـسه (الشعر)، وذلك في قولـه لتلك المرأة، «قد -واللّه- أجابتْه بأحـسنَ من شعره!». ومن فضول القـول وظريفـه أنَّ ابـن أبـي عتيـق قـد استعمل الاعتراض في كلامه، فربَّما تأثَّر بقول نُصَيْب من حيث لا يدري!

إنَّ الفـصل طويـلَ الأمـد بين الفعـل الناقص واسمه «كـدت» في مطلع البيـت، وخبرِه في مقطع البيت «أطير»، وهو ما نلمسه في البنية السطحيَّة؛

(1) بومزبر: التواصل اللسانيّ والشعريَّة، ص37.
(2) نُصَيْب بن رَبَاح، شعر نصيب بن رباح، ص91.
(3) ابن القيِّم (أبو عبد الله، محمَّد بن أبي بكر، ص223.
(4) العبَّاسي، معاهد التنصيص، ج1، ص371.

يكشف عن البون الشاسع بين الخيال والواقع، بين الرغبة والتنفيذ، بين الذات والفعل، في مستوى البنية العميقة. وقد جنَّد النصُّ كلَّ إمكانات الفصل بين اللفظين، فكان الاعتراض أحد هذه الإمكانات، فضلًا عن تقديم جملة الشرط «إن بدا سنا بارق» التي كان حقُّها أن تتأخَّر بعد باقي الكلام، وكذا تقديم شبه الجملة «نحو الحجاز» على الفعل «أطير».

ومن الأمثلة أيضًا قول العبَّاس بن الأحنف (194هـ):

إنْ تَمَّ ذا الهَجْرُ يا ظَلُومُ -ولا
تَمَّ- فما لي في العَيْشِ من أَرَبِ[1]

تفضح العبارة الدعائيَّة في بنية الاعتراض «ولا تمَّ» قلق الذات من الانفصال عن المحبوب، فالوظيفة التعبيريَّة فيها بارزة، من حيث إنَّ الغرض من هذا الاعتراض «المسارعة إلى دعاء الله بألا يقدِّر وقوع هذا الهجر والتقاطع»[2]. وكان مجيء بنية الاعتراض في قلب البيت منبئًا عن أهمِّيتها ومحوريَّتها في الكلام، كما أن انفصال أجزاء هذه البنية بين نهاية الصدر وبداية العجز جاء تعبيرًا نصِّيًّا عن الهجر.

ومن الأمثلة التي تحقَّقت فيها الوظيفة التعبيريَّة في أسلوب إنشائيٍّ طلبيٍّ قول أبي الفتح البُسْتي (400هـ):

أراحَ اللهُ قَلْبي من زمانٍ مَحَتْ يَدُه سروري بالإساءة

فإنْ حَمِدَ الكريمُ صباحَ يومٍ -وأنَّى ذاك- لم يَحْمَدْ مَسَاءه[3].

فالجملة الاعتراضيَّة أدَّت الوظيفة التعبيريَّة على الرغم من كونها إنشاء طلبيًّا يتَّجه في الأصل إلى المتلقِّي، لكن الاستفهام هنا خرج من معناه المعتاد إلى إظهار يأس الذات من استقرار حال الزمان على نسق واحد، تمامًا كالجملة الحاملة لهذا المضمون التي بدت غير قادرة على الاستقرار على نسق واحد، فأُقحمت في ثناياها الجملة الاعتراضيَّة.

ومن الأمثلة التي أدَّت فيها الجملة الاعتراضيَّة الوظيفة التعبيريَّة، قول ابنة ضِرَار الضَّبِّيَّة ترثي أخاها قَبِيصة بن ضرار، من عصر ما قبل الإسلام:

لا تَبْعَدَنَّ -وكلُّ شيءٍ ذاهِبٌ-
زَيْنَ المَجَالِسِ والنَّدَى، قَبِيصا[4]

جاءت الجملة الاعتراضيَّة في صورة جملة اسميَّة خبريَّة ذات طابع عامّ ما يجعلها مصوغة لتكون حكمة باقية، وهذا النوع من الجمل يؤدِّي وظيفة مرجعيَّة بسبب محمولها الدلاليِّ والثقافيِّ، وهو أمر سنرجع فيه القول بالتفصيل في (الوظيفة المرجعيَّة). لكن على الرغم من هذا المحمول سنجد أنها -في هذا البيت- تؤدِّي وظيفة تعبيريَّة في المقام الأوَّل هو إظهار التسلِّي في سياق الحزن

(1) العبَّاس بن الأحنف، ديوان العبَّاس بن الأحنف، ص33. ومكان «تمّ» في الديوان في الموضعين: دام، وقد اخترنا «تم» لأنَّ أكثر كتب النقد والبلاغة أثبتتها هكذا.

(2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص195.

(3) البُسْتيّ (أبو الفتح، علي بن محمَّد)، ديوان أبي الفتح البستي، ص221.

(4) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص1053.

الشديد على فراق أخيها، ولم تكن هذه الجملة الخبريَّة قادرة على الاحتفاظ بخبريَّتها في هذا الوسط المزدحم بالإنشاء، فيكون البيت كلُّه إنشاءً معبِّرًا عن الانفعال الشديد والعاطفة المحتدمة.

5- الوظيفة المرجعيَّة

هي الوظيفة التي «تحدِّد العلاقات بين المرسَلة والشيء أو الغرض الذي ترجع إليه»[1]، وتتجلَّى نصِّيًّا في ضمير الغائب[2]، وفي الجملة الخبريَّة التي «تحيل إلى واقع مرجعيٍّ خارج – لسانيّ»[3].

إنَّ هيمنة الوظيفة الانتباهيَّة على بنية الاعتراض، جعل جملة الاعتراض تُفرغ من محمولها الدلاليِّ وتُصرم حبالُ الإحالة فيها، وهو ما قلَّل فرص حضور الوظيفة المرجعيَّة في هذه البنية، لكنَّ حضورها الثانويَّ إلى جانب الوظيفة الانتباهيَّة كان محصورًا في شكل محدَّد من أشكال الجملة الاعتراضيَّة، وهو شكل الجملة الخبريَّة ذات الطابع الحِكميِّ العامّ.

إنَّ التعبير الحِكميَّ مثقل بالإحالات؛ لأنَّه خلاصة تجربة إنسانيَّة طويلة، ويحيل إلى سياق نموذجيٍّ من حيث إنَّ السياق هو «الرصيد الحضاريُّ للقول وهو مادَّة تغذيته بوقود حياته وبقائه»[4]. وفي هذا التعبير اللغويِّ المكثَّف تستعمل العلامات «بوصفها نائبة عن أشياء نتحدَّث عنها بدل استحضارها داخل السياق الخطابيّ»[5].

(1) فاطمة الطبّال بركة، النظريَّة الألسنيَّة عند رومان جاكبسون، ص67.
(2) ينظر، جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص30.
(3) المرابط (عبد الواحد)، السيمياء العامَّة وسيمياء الأدب، ص47.
(4) الغذَّامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير –من البنيويَّة إلى التشريحيَّة ص10.
(5) بو مزبر، التواصل اللسانيُّ والشعريَّة، ص45.

هناك أربع ملاحظات أساسيَّة على هذا الشكل الخاص من بنية الاعتراض، ألفيناها في معظم نماذجها في الشعر العربيِّ القديم،

1- **الملاحظة الأولى**، أنَّ غالب نماذجها جاء في آخر الصدر، وللتأكُّد من هذه النتيجة قمت بالبحث في قرص (الموسوعة الشعريَّة)[6] المدمج عن عبارة من هذا النوع هي «والحوادث جمَّة» فوجدت أنَّها تكرَّرت أربعًا وثلاثين مرَّة في شعر ستَّة وعشرين شاعرًا من مختلف العصور، كلُّها من دون استثناء وردت فيها هذه العبارة في آخر الصدر، وكأنَّ استعمالها صار تقليدًا فنِّيًّا الخروجُ عنه أمر مَعيب، وهذا الأمر يشمل استعمال هذه العبارة في بنية الاعتراض وخارجها. وكأنَّ قول امرئ القيس (80ق هـ) هو الاستعمال الأوَّل لهذه العبارة، فسار على نهجه باقي الشعراء، وذلك دأب شعره لا يفتأ أن يكون مثالًا يُحتذى،

ألا هل أتاها –والحوادثُ جَمَّةٌ–

بأنَّ امْرَأَ القَيْسِ بْنَ تَمْلِكَ بَيْقَرَا[7]

والظاهر أنَّ هذا كان من أجل أن يستقلَّ العَجُزُ بالمعنى الأساسيِّ الذي يقصد إليه الشاعر وتنبِّه إليه الجملة الاعتراضيَّة.

2- **الملاحظة الثانية**، أنَّ أكثر نماذجها جاء في صورة جملة اسميَّة، وقد ناسب هذا سياقَ الحكمةِ لأنَّ الاسم أدلُّ على الثبات والعموم

(6) المجمَّع الثقافيّ، الموسوعة الشعريَّة (قرص مدمج) (المجمَّع الثقافيّ، أبو ظبي، الإصدار الثالث، 2003م).
(7) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص392. تملك: اسم أمّه. بيقر: لم يدر أين يسلك.

لتجرُّده من الزمن، وهو ما تحتاج إليه الحكمة لتبقى وتنتشر. وقد كان المبتدأ في هذه الجملة دالًا على العموم من خلال وسيلتين، تعريف المبتدأ بأل الاستغراقيَّة، وتنكيره. فمثال الأوَّل بيت امرئ القيس الماضي، ومثال الثاني قول البحتريِّ (284هـ)،

ولقد علمتُ -وللمحبِّ جهالةٌ-

أنَّ الصِّبا بعد المَشيب تَصَابي[1]

3- **الملاحظة الثالثة**، أنَّ جلَّ الجمل الاعتراضيَّة الحِكميَّة يتكوَّن من لفظين أو ثلاثة. والظاهر أنَّ ذلك يعود إلى الحرص على أن تظلَّ الجملة الاعتراضيَّة في حيِّز الصدر لِمَا ذكرنا من حرص آخر على أن ينفرد العجز بالمعنى الأساسيِّ في البيت. ولكونها معترضةً في الصدر كان لا بدَّ من وجود ألفاظ أخرى تزاحمها فيه، فكان هذا داعيًا آخر إلى إيجازها، فضلًا عن أنَّ سياق الحكمة نفسَه يقتضي الإيجاز. هذا إن كانت الحكمة من إنشاء الشاعر، فإن كان يوظِّفها فهي موجزة في أصل بنائها ليسهل حفظُها وسيرورتُها. فمن أمثلة البنية الثنائيَّة قولُ امرئ القيس وقول البحتريِّ الماضيان، ومن أمثلة البنية الثلاثيَّة قول جرير:

ولقد أراني – والجديدُ إلى بِلًى –

في موكبٍ طُرُفِ الحديثِ كِرَامِ[2]

4- **الملاحظة الرابعة**، أنَّ معظمها جاء تاليًا لضمير المتكلِّم البارز والمستتر، فأدَّت هذه الجملُ وظيفةً تعبيريَّة واضحة إلى جانب الوظيفة المرجعيَّة، تفضح عواطف الذات وانفعالاتها، وقد رأى ابنُ الأثير في بيت جرير السابق نوعًا من التعزِّي يسلِّي به الشاعر نفسه عمَّا مضى من اللذة والنعيم الذي فاز به من عشْرة أولئك الأحباب. ومن أمثلة ذلك قول أبي تمَّام (231هـ):

وما أُبَالي – وخيرُ القولِ أَصْدَقُه –

حَقَنْتَ لي ماءَ وَجْهي أم حَقَنْتَ دَمِي[3]

فالجملة الاعتراضيَّة هنا تؤدِّي إلى جانب الوظيفتين الانتباهيَّة والمرجعيَّة وظيفتين أخريين بارزتين، هماالوظيفة التعبيريَّة والوظيفة الميتالغويَّة، فهي تفضح القلق النفسيَّ لدى الذات المتكلِّمة في عبارة «وما أبالي»، ويدفع عنها تهمة الكذب. ولذلك قال ابن أبي الحديد تعليقًا على هذا الاعتراض: «وفائدته إثبات صدقه في دعواه أنَّه لا يبالي أيَّهما حقن»[4].

إنَّ الجمل الاعتراضيَّة السابقة تحيلنا إلى أشياء وأحداث خارج النصِّ، فتؤدِّي بذلك الوظيفةَ المرجعيَّة. ولنا أن نأخذ مثالًا على ذلك عبارةَ «والحوادث جمَّة»، فهي تحيلنا إلى سلسلة من الحوادث التي صادفها امرؤ القيس في حياته، وهي تعيدنا إلى السياق التاريخي وسيرة الشاعر، وقد جُمعت في عبارة شديدة الإيجاز حاولت التفلُّت من أسر

(1) البحتريّ (أبو عبادة، الوليد بن عبيد): ديوان البحتريّ، ج1، ص295. ويروى في بعض المصادر:
ولقد علمت – وللشباب جهالة – أنَّ الصبا بعد الشباب تصابي
(2) جرير: الديوان، ج3، ص991.
(3) التبريزيّ (أبو زكريَّا، يحيى بن علي)، ج2، ص108.
(4) ينظر، ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج9، ص31.

اللحظة الزمنيَّة والحدود المكانيَّة للشاعر، لتنطبق على كل قائل ومتلقٍّ، فكلٌّ واحد منَّا يعيش أحداثًا كثيرة لا يمكن حصرها، ومن هنا تكتسب العبارة طابعها الحكميَّ، وذلك التفلُّت يكاد يفرغها من مضمونها ويصرم حبال الاتِّصال بالواقع الذي أنتجها، ومن هنا تتحوَّل إلى أداء وظيفة التنبيه إلى الكلام التالي لها. فكأنَّ امرأ القيس يقول، فلتدع كلَّ الحوادث ولتنتبه للحادثة الآتية، أنِّي شريد في الأرض أهاجر من أرض إلى أخرى طلبًا للأخذ بثأر أبي، وهذا أجلُّ حدث تصغر عنده باقي الأحداث.

6- الوظيفة الشعريَّة

هي الوظيفة التي يتمُّ فيها «استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاصِّ»[1]، من خلال إسقاط «خطة التماثل لمحور الاختيار على محور التوزيع»[2]، وهو ما يتجلَّى في منهج التوازي الذي يتضمَّن مجموعة من الأدوات الشعريَّة التكراريَّة مثل «الجناس، والقافية، والترصيع، والسجع، والتطريز، والتقسيم، والمقابلة، والتقطيع، والتصريع، وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر، والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعريَّة بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز، ويمكن للتوازي أن يتخطَّى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمِّها»[3].

وبدراستنا نماذج للاعتراض في الشعر العربيِّ القديم وجدنا أنَّ الوظيفة الشعريَّة لم تتحقَّق داخل بنية الاعتراض، وإنما تحقَّقت في توازي بنية الاعتراض مع أجزاء أخرى من النصِّ الشعريِّ، وفي هذا الإطار وجدنا شكلين للتوازي،

الأوَّل، توازٍ بين جملتين اعتراضيَّتين؛ (ثنائيُّ الاعتراض).

الثاني، توازٍ بين عنصر في الجملة الاعتراضيَّة وآخر خارجها؛ (أحاديُّ الاعتراض).

فأمَّا الشكل الأوَّل فيتحقَّق أفقيًّا ورأسيًّا، فمن تحقُّقه أفقيًّا قول الشاعر الجاهليِّ ضَمْرة بن ضَمْرة النَّهْشَلي:

هذا -وجَدِّكُمُ- الصَّغَارُ بعينيه
لا أُمَّ لي -إنْ كان ذاكَ- ولا أبُ[4]

وواضح أنَّ الاعتراض الثاني «إن كان ذاك» جيء به لموازاة الاعتراض الأوَّل «وجدِّكم» إذ ليس الثاني اعتراضًا أصيلًا بحيث يمكن الاستغناء عنه كالاعتراض الأوَّل، وإنما هو اعتراض ناشئ من التقديم والتأخير، وإنما اعترض به حرصًا على التوازي في بنية البيت عمومًا.

ومن التحقُّق الأفقيِّ أيضًا قول إبراهيم بن المهدي (224هـ) في رثاء ولده،

وإنِّي -وإنْ قُدِّمتَ قَبْلي- لعالمٌ
بأنِّي -وإنْ أُخِّرْتُ- منك قريبُ[5]

(1) جاكبسون، قضايا الشعريَّة، ص31.
(2) المرجع نفسه، ص33.
(3) المرجع نفسه، ص8.

(4) شلاش (هاشم طه)، ضمرة بن ضمرة النهشلي أخباره وما بقي من شعره، ص113.
(5) الصولي (أبو بكر، محمَّد بن يحيى): كتاب الأوراق - قسم أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم، ص45.

واضح هـذا التـوازي بين مفـردات الشطرتين (وإنِّي// بـأنِّي – وإنْ// وإنْ – قُدِّمت// أخِّرت – قبلي// منك – لعالم// قريب). وقد أسهمت بنية الاعتراض في التوازي داخليًّا من خلال توازي التضادِّ بين «قدِّمت» و«أخِّرت»، وخارجيًّا بتموقعها بـين اسم إنَّ وخبرها في كلٍّ مـن الصدر والعجز. ومن فضول القول أنَّ تـوازي التضادِّ بين «قُدِّمْتَ» و«أُخِّـرت» هـو الـذي يحـول دون تصحيـف كلمة «قُدِّمْـتَ» إلى «قَدْ متَّ»، وهي بمـكان من الاشتباه يؤهِّلها لأن تكون مظنَّة التصحيف.

وقـد يتحقَّق الـشكل الأوَّل رأسيًّـا؛ كما في قول أبي خِرَاش الهُذَلِيّ (15هـ)، يذكر أخاه عروة،

تَقُـولُ، أَرَاهُ بَعْـدَ عُـرْوَةَ لاهِـيًا
وذلك رُزْءٌ -لـو عَلِمْـتِ- جلـيلُ
فلا تَحْسَبِي أنِّـي تَنَاسَيْتُ عَهْدَهُ
ولكنَّ صَبْري -يا أُمَيْمَ- جميلُ[1]

كان الحـرص على تـوازي العَجُزَيْـن واضحًا، بحيث كانـت كلُّ كلمة في العجز الثـاني إزاء كلمة في العجز الأوَّل (وذلك// ولكن – رزء// صبري – لو علمت// يا أميم – جليل// جميل). وقد دخلت بنية الاعتراض في إطار بنية التوازي، بمعنى أنَّ الاعـتراض الثاني جيء به لإحداث التوازي مع الاعتراض الأوَّل من جهة، ولإحداث التوازي العامِّ بين الشطرتين من الجهة الأخرى.

وأمـا الشكل الثـاني فقد يتحقَّق بـين كلمة في الجملـة الاعتراضيَّة وكلمـة سابقـة عليها، وهذا نوع؛ أو تاليـةٍ لها، وهذا نوع آخر. فمن النوع الأوَّل قول كثيِّر،

وَدِدْتُ – ومـا تُغْني الوَدَادةُ – أنَّني
بمـا في ضَمِـير الحاجبيَّة عـالِمُ[2]

فالتوازي هنـا قائم بين الفعل «وددت» في مطلع البيت، والمصدر «الودادة» في حشو الصدر، والتوازي بينهما قائم سطحًا في التجنيس الاشتقاقيِّ، ثمَّ إنَّ هنـاك توازيَ تـضادٍّ في مستوى العمـق بين حضور الفعالية في «وددت» وغيابها في «الودادة».

ومن النـوع الثاني التـوازي الإيقاعـيُّ في قول معن بن أوس (64هـ):

لَعَمْـرُك مـا أَدْري -وإنِّي لأَوْجَـلُ-
علـى أيِّنـا تعـدو المنيَّـةُ أوَّلُ

فكان التوازي بين كلمة في الجملة الاعتراضيَّة هي «أوجل» وكلمة تالية لها هي كلمة المقطع «أوَّل»، وقد جـاءت كلمـة «أوجـل» في موقـع (العروض) لتكـون في موازاة كلمـة (الـضرب) «أوَّل»، وذلك لتحقيـق أكبر قـدر من التـوازي الإيقاعـيِّ الذي يضمـن إحداث الأثر لدى المتلقِّين. وهذه الظاهرة هي التـي تعـرف بالتصريع، وهو جعـل العروض مقفـاة تقفية الضرب؛ بمعنـى أنَّ بنية الاعتراض جيء بها لتحقيق هذه الغاية الشعريَّة المحض.

وقد يكون التوازي مـن هذا النوع توازيَ تضادٍّ كما في قول المتنبِّي،

وخُفُـوقُ قَلْـبٍ لـو رأيـتِ لهيبَـه
-يـا جَنَّتي- لظَنَنْتِ فيـه جَهَنَّما[3]

(1) مجموعة من الشعراء الهذليِّين، ديوان الهذليِّين، ج2، ص116. وأميمة هي امرأة أخيه.

(2) كثيِّر عزَّة: الديوان، ص245.

(3) المتنبِّي، الديوان، ج1، ص46. ويروى مكان «لظننت»: لرأيت.

وقد التفت ابن أبي الإصبع إلى ما في الاعتراض من توازٍ يؤدِّي الوظيفة الشعريَّة، وذلك من خلال اختيار «جنَّتي» دون سواها ممَّا يسدُّ مسدَّها، فإنَّ اختيارها جاء لتكون في حال توازٍ (تضادِّيٍّ) مع كلمة المقطع «جهنَّم»[1]، فضلًا عن التجانس الاستهلاليِّ بين الكلمتين.

ومن الملاحظ على بنية التوازي في شكليها (ثنائيِّ الاعتراض) و(أحاديِّ الاعتراض) أنها كانت تظهر في نسق شعريٍّ يحيل إلى سياق عاطفيٍّ ملتهب شوقًا وحزنًا ووجلًا، وهو ما يجعل الاعتراض قريبًا من الالتفات في تشكُّله وفي أثره، ما جعل بعض النقَّاد القدماء يخلط بينهما[2]، والالتفات -عند السكاكي (626هـ)- ناتج من صدمة عنيفة يتعرَّض لها الشاعر خاصَّة والإنسان عامَّة «إذا دهمه ما تحار له العقول، وتطير له الألباب، وتدهش معه الفطن»[3].

نتائج البحث

- تقع الجملة الاعتراضيَّة -من حيث هي فضلةٌ- في مجال حرِّية المتكلِّم، ومن الناحية العمليَّة كان الاعتراض من الوسائل التي كسر بها الشعراء حدَّة القوانين اللغويَّة والنقديَّة، فتمرَّدوا على أمرين، الأوَّل بعض قوانين اللغة التي تفرض نوعًا من التراتب والالتصاق بين العناصر اللغويَّة، والثاني بعض القواعد النقديَّة التي رسَّخت لمنهج استقلال البيت بوحدته التركيبيَّة والدلاليَّة وتجلَّى هذا التمرُّد في ظاهرة التعلُّق.

- كانت الوظيفة المهيمنة في بنية الاعتراض في الشعر العربيِّ القديم، هي الوظيفة الانتباهيَّة، تليها الوظيفة الميتالغويَّة، ثمَّ الوظيفة التأثيريَّة، ثمَّ التعبيريَّة، ثمَّ المرجعيَّة، ثمَّ الشعريَّة.

- تتجلَّى الوظيفة الانتباهيَّة في بنية الاعتراض في ظاهرتين أساسيَّتين هما، التمديد والتأكيد، تمديد الاتِّصال بإطالة الكلام، وتأكيد الاتِّصال بلفت الانتباه إلى عناصر معيَّنة في الكلام.

- تؤدِّي بنية الاعتراض الوظيفة الانتباهيَّة بالقوَّة والفعل، فبالقوَّة من خلال خرق نمط التركيب بإقحام بنية في أثناء بنية أخرى، وهو ما يفضي إلى التفات المتلقِّي من كلام إلى كلام، ولذلك وقع التداخل في الاصطلاح عند القدماء بين الالتفات والاعتراض. وأمَّا بالفعل فمن خلال التعبيرات الماثلة في بنية الاعتراض.

- كثير من أمثلة الاعتراض كانت مفرغة من الإحالة إلى معنى أو مرجع، فكثرت فيها أساليب الإنشاء والعبارات الطقوسيَّة، وفروغها من الإحالة أخلصها لأداء الوظيفة الانتباهيَّة.

- نظرة الناقد الحديث إلى كثير من الجمل الاعتراضيَّة في النصِّ القديم بأنَّها جاءت لأداء الوظيفة الانتباهيَّة، لا لأداء معنى جديد أو إضافة معنى؛ يلغي بعض الأحكام التي أطلقها الناقد القديم على بعض أنواع الاعتراض وُصفت بأنَّها أتت في الكلام لغير فائدة وأنَّها غير مستحسنة.

- تؤدِّي بنية الاعتراض الوظيفة الميتالغويَّة من خلال العبارات التي تفسِّر أو توجِّه دلالة كلمة أو تعبير سابق. وتستهدف بنية الاعتراض -في

(1) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص129.
(2) ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيَّة، ج1، ص243.
(3) السكاكيّ (أبو يعقوب، يوسف بن محمَّد): مفتاح العلوم، ص303.

هـذه الحال- الكلام نفـسه، فلا تعبِّر عن شيء أو حـدث أو معنـى، وإنَّما تبـيِّن كلمـة أو تعبيرًا سابقًـا، وذلـك في سبيـل فـكِّ الشفـرة وتأمين عمليـة الفهم للـكلام المقول، عندمـا تكون تلك الشفرة غامضة أو ملتبـسة أو عامَّة. ويدخل في هذا عبارات المحاشاة والاحتراز.

- كشفـت الجملـة الاعتراضيَّة عن وعـي الشاعر القـديم بابتذال بعض التعبـيرات لدى الشعراء السابقين عليه والمعاصريـن له، وهو أمر ينبغي الالتفـات إليـه في التعامل النقـديِّ الحديث مع الشعر القـديم، من حيث إنَّ هـذه الظاهرة قد بـدأت منذ عـصر ما قبـل الإسلام. وقد قامت الجملة الاعتراضيَّة بأداء وظيفة الميتالغة لكشف هذا الابتذال وإعادة إحياء وهج المعنى الأوَّل.

- كانـت الجملة الاعتراضيَّـة تؤدِّي وظيفـة ميتالغويَّة عندما جـيء بها لإقامة الوزن، فهـي مفرغة من أي محمـول دلاليٍّ وتتمحَّض لقيمتهـا الإيقاعيَّة؛ مؤدِّية بذلـك وظيفـة السَّنن الشعـريِّ، من جهـة أنَّ الشعر يوظِّف النظم الإيقاعيَّة بوصفها شفرات خاصَّة به.

- أدَّت بنية الاعتراض الوظيفة التأثيريَّة من خلال جمل الدعاء، مع كون هذه الجمل جاءت في الغالب لأداء الوظيفـة الانتباهيَّـة بعـد أن أفرغـت من معانيها الأصليَّة، وعليه كانت الوظيفة التأثيريَّة وظيفـة ثانويَّة في غالب النمـاذج الشعريَّة لبنية الاعتراض. وقد نلمس هيمنة الوظيفة التأثيريَّة على بنية الاعـتراض إذا كانت صيغ الدعاء وما أشبهها ممَّـا لم يكثر استعمالـه في الشعر، فإن هذا يجعل معناها محفوظًا ومن ثَمَّ أثرها.

- نظر البحث إلى عبارة «لا أبا لك» بوصفها عبارة مصكوكة فقدت معناها الأصليَّ واحتفظت بقوَّة التأثير في المخاطَب، لا بمفهوم التأثير الذي يغيِّر قناعـات المخاطـب، ولكن بمفهـوم قدرتها على لفـت انتباهه نحـو عناصر الخطـاب الأساسيَّة التي تحدث التأثير الحقيقي.

- نبَّـه البحث إلى أن الإحـساس الحاضر بوظيفة ما عنـد تناول الشعر القـديم منخفض إلى حدٍّ كبـير، قياسًا إلى الإحساس بها عند قول الشعر أوَّل مرَّة، فالفرق بين الخطاب المرسَل عبر قناة النطق والمرسَل عبر قناة الخطِّ يكون بارزًا وقويًّا. وهـذا أمر ينبغـي للناقد الحديـث أن يأخذه في الحسبان عند مقاربة النص الشعريِّ القديم.

- أدَّت بنيـة الاعـتراض الوظيفـة التعبيريَّـة من خلال حضور الـذات المتكلِّمة بآمالهـا وآلامها، هذه الـذات التي تجلَّت نصِّيًّا في ضمائر المتكلِّم وأساليب الإنشاء غير الطلبيَّة، والطلبيَّة أحيانًا، وتعبيرات أُخَر.

- هيمنة الوظيفـة الانتباهيَّة على بنية الاعتراض جعـل جملـة الاعـتراض تُفـرَغ مـن محمولهـا الدلاليِّ وتُصرَم حبالُ الإحالة فيها، وهو ما قلَّل فرص حـضور الوظيفة المرجعيَّة في هذه البنية، وانحصر حضورهـا الثانويَّ إلى جانب الوظيفة الانتباهيَّـة في شكل محـدَّد مـن أشكال الجملة الاعتراضيَّـة هـو شكل الجملـة الخبريَّـة ذات الطابـع الحكميِّ العـامّ، والتعبير الحِكميَّ مثقل بالإحالات؛ لأنَّـه خلاصة تجربة إنسانيَّة طويلة، ويحيل إلى سياق نموذجيٍّ.

- اتَّـسم التعبـير الحكمـيُّ في بنيـة الاعـتراض في معظم نماذجهـا في الشعر العربـيِّ القديم بأربع

سمـات، الأولى، أنَّ غالب نماذجهـا جاء في آخر الصدر، والظاهر أنَّ هذا كان من أجل أن يستقلَّ العَجُزُ بالمعنى الأساسيِّ الذي يقصد إليه الشاعر وتنبِّـه إليه الجملة الاعتراضيَّـة. الثانية، أنَّ أكثر نماذجهـا جاء في صورة جملة اسميَّة، وقد ناسب هـذا سيـاقَ الحكمـةِ لأنَّ الاسم أدلُّ على الثبات والعموم لتجـرُّده من الزمن، وهـو ما تحتاج إليه الحكمة لتبقـى وتنتشر، وقـد كان المبتدأ في هذه الجملة دالًا على العموم من خلال وسيلتين، تعريف المبتـدأ بأل الاستغراقيَّة، وتنكيره. الثالثة، أنَّ جلَّ الجمـل الاعتراضيَّـة الحكميَّة يتكـوَّن من لفظين أو ثلاثـة، والظاهـر أنَّ ذلـك يعـود إلى الحرص علـى أن تظلَّ الجملة الاعتراضيَّة في حيِّز الصدر لِمَـا ذكرنا من حـرص آخرَ علـى أن ينفرد العجز بالمعنـى الأساسيِّ في البيت، ولكونها معترضةً في الصدر كان لا بدَّ من وجود ألفاظ أخرى تزاحمها فيه فـكان هذا داعيًـا آخـر إلى إيجازها، فضلا عـن أنَّ سيـاق الحكمة نفـسه يقتـضي الإيجاز. الرابعـة، أنَّ معظمها جـاء تاليًا لضمـير المتكلِّم البارز والمستتر، فأدَّت هذه الجمل وظيفةً تعبيريَّة واضحة إلى جانب الوظيفة المرجعيَّة.

- لم تتحقَّق الوظيفة الشعريَّة داخل بنية الاعتراض، وإنما تحقَّقت في توازي بنية الاعتراض مع أجزاء أخـرى من النـصِّ الشعـريِّ، وفي هـذا الإطار وجدنا شكلين للتـوازي، الأوَّل، توازٍ بين جملتين اعتراضيَّتـين (ثنائيُّ الاعتراض)، وكان يتحقَّق بطريقتـين أفقيَّـة ورأسيَّـة. والثاني، تـوازٍ بين عنـصر في الجملة الاعتراضيَّـة وآخر خارجها (أحاديُّ الاعتراض)، يكـون سابقًا عليها تارة، وتاليًا لها أخرى، وفي الحالة الأخيرة كان اللفظ الآخر يتموقع في ضرب البيت (المقطع) فيتحقَّق قدر كبير من التوازي الإيقاعيِّ أو الدلاليّ.

- كـشف البحـث عـن وعـي لـسانيٍّ لـدى النقَّاد القدمـاء أكثر تقدُّمًـا من البلاغيِّـين والنحاة، والنقَّـادُ المقـصودون هنـا أولئك الذيـن كانوا على احتكاك اختباريٍّ طويـل الأمد بالنصوص الشعريَّة (الشرَّاح) أمثال المرزوقيِّ والزوزنيّ.

هذا، ويوصي البحث بأن تُدَرَسَ بنية الاعتراض في ضوء النظريَّـات النقديَّـة الحديثـة، في أطـر محدَّدة زمانيًّا أو مكانيًّا أو مدرسيًّا، وتكون مدعَّمة بالإحـصاء. كما يوصي بتطبيـق نظريَّة الاتِّصال لرومان جاكبسون على بنى ونصوص أكثر اتِّساعًا؛ لِما تعد به هذه النظريَّة من نتائج.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا المصادر

1. امـرؤ القيس، ديوان امرئ القيـس، تحقيق، محمَّد أبـو الفضل إبراهيم ، دار المعـارف، القاهرة، ط4، 1984م.
2. ابـن أبي الإصبع (أبو محمَّـد، عبد العظيم بن عبد الواحد)، تحرير التحبـير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز .
3. ابـن أبي الحديد (أبو حامد، عبـد الحميد بن هبة الله)، شرح نهج البلاغة، تحقيق، محمَّد إبراهيم ، دار الكتاب العربي، بغداد، ط1، 2007م.
4. ابـن الأثير (ضيـاء الدين، نـصر الله بن محمَّد)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق، أحمد الحوفي وبـدوي طبانـة، دار نهـضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

5. ابن رشيق (أبو علي، الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.

6. ابن القيِّم (أبو عبد الله، محمَّد بن أبي بكر)، التبيان في أقسام القرآن، تحقيق، محمَّد حامد الفقي، دار المعرفة، بيروت.

7. ابن منقذ (أبو المظفَّر، أسامة بن مرشد)، البديع في نقد الشعر، تحقيق، أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهوريَّة العربيَّة المتَّحدة.

8. ابن هشام (أبو محمَّد، عبد الله بن يوسف)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق، مازن المبارك ومحمَّد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985م.

9. البُسْتيّ (أبو الفتح، علي بن محمَّد)، ديوان أبي الفتح البستي، تحقيق، درِّيَّة الخطاب ولطفي الصقَّال، مطبوعات مجمع اللغة العربيَّة بدمشق، دمشق، 1989م.

10. البحتريّ (أبو عبادة، الوليد بن عبيد)، ديوان البحتريّ، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه، حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1964م.

11. البغداديّ (عبد القادر بن عمر)، خزانة الأدب ولبُّ لباب لسان العرب، تحقيق وشرح، عبد السلام محمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م.

12. التبريزيّ (أبو زكريَّا، يحيى بن علي)، شرح ديوان أبي تمَّام، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م.

13. الزوزنيّ (أبو عبد الله، حسين بن أحمد)، شرح المعلَّقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1972م.

14. السكاكيّ (أبو يعقوب، يوسف بن محمَّد)، مفتاح العلوم، تحقيق، عبد الحميد هنداويّ، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1، 2000م.

15. الصولي (أبو بكر، محمَّد بن يحيى)، كتاب الأوراق - قسم أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم، تحقيق، ج. هيورث. دن، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004م.

16. العبَّاس بن الأحنف، ديوان العبَّاس بن الأحنف، شرح وتحقيق، عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 1954م.

17. العبَّاسي (أبو الفتح، عبد الرحيم بن عبد الرحمن)، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق، محمَّد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت.

18. العسكريّ (أبو هلال، الحسن بن عبد الله)، معجم الفروق اللغويَّة، تحقيق، الشيخ بيت الله بيات ومؤسَّسة النشر الإسلاميّ، مؤسَّسة النشر الإسلاميّ، قم، ط1، 1412هـ.

19. العلويّ (يحيى بن حمزة)، الطراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصريَّة، بيروت، 1423هـ.

20. القزوينيّ (أبو عبد الله، محمَّد بن عبد الرحمن)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح، محمَّد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالميَّة للكتاب، بيروت، ط3، 1989م.

21. المتنبِّي (أبو الطيِّب، أحمد بن الحسين)، ديوان أبي الطيِّب المتنبِّي، تحقيق، عبد الوهَّاب عزَّام، دار الجمهوريَّة للصحافة، القاهرة، 2006م.

22. المرزوقيّ (أبو علي، أحمد بن محمَّد)، شرح ديوان الحماسة، نشره، أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.

23. النابغة الذبيانيّ (أبو أمامة، زياد بن معاوية)،

ديوان النابغة الذبيـاني، تحقيق، محمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985م.

24. جريـر بـن عطيَّـة، ديـوان جريـر (بـشرح محمَّد بـن حبيـب)، تحقيـق، نعمـان محمَّـد أمـين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3.

25. كثـيِّر عزَّة (أبـو صخر، كثـيِّر بن عبـد الرحمن)، ديـوان كثيِّر عـزَّة، جمعه وشرحه، إحـسان عبَّاس، دار الثقافة، بيروت، 1971م.

26. مجموعة مـن الشعراء الهذليِّين، ديـوان الهذليِّين، تحقيق، أحمد الزيـن ومحمود أبو الوفا، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 1965م.

27. نُصَيْب بن رَبَاح، شعر نصيب بن رباح، جمع وتقديم، داود سلُّوم، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1967م.

ثانيا المراجع

1. إبراهيـم أنيـس وآخرون، المعجـم الوسيط، المكتبة الإسلاميَّـة للطباعـة والنشر والتوزيـع، استانبول، 1972م.

2. الزِّرِكْلـي (خـير الدين بن محمـود)، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م.

3. الطاهر بومزبر، التواصل اللسانيُّ والشعريَّة، الدار العربيَّة للعلوم، بيروت، ط1، 2007م.

4. المجمَّـع الثقـافيّ، الموسوعـة الشعريَّـة، أبوظبـي، الإصدار الثالث، 2003م.

5. أحمـد مطلـوب، معجـم المصطلحـات البلاغيَّـة وتطوُّرهـا، مطبعة المجمع العلمـي العراقي، بغداد، 1983م.

6. جاكبـسون (رومـان)، قضايـا الشعريَّـة، ترجمة، محمَّـد الولي ومبـارك حنـون، دار توبقـال، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

7. جمال الدين بن الشيـخ، الشعريَّة العربيَّة، ترجمة، مبـارك حنـون ومحمَّد الـوالي ومحمَّـد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

8. صلاح فـضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

9. عبد الـسلام المـسدِّي، الأسلوبيَّة والأسلـوب الدار العربيَّة للكتاب، تونس، ط3.

10. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربيَّة، بيروت، 1985م.

11. عبـد الله الغذَّامي، الخطيئة والتكفير، من البنيويَّة إلى التشريحيَّـة، الهيئـة المصريَّة العامَّـة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998م.

12. عبـد الواحـد المرابـط، السيمياء العامَّـة وسيمياء الأدب، الدار العربيَّة للعلوم، بيروت، ط1، 2010م.

13. فاطمـة الطبّال بركة، النظريَّة الألسنيَّة عند رومان جاكبـسون، المـؤسَّسة الجامعيَّـة، بـيروت، ط1، 1993م.

14. كاهنـة دحمون، الجملة الاعتراضيَّة بنيتها ودلالتها في الخطـاب الأدبـيّ – دراسة في ضوء النظريَّـة التداوليَّـة، مخـبر تحليـل الخطاب التابـع لجامعة مولود معمري، الجزائر، 2012م.

15. هـاشم طـه شلاش، ضمـرة بـن ضمـرة النهشلي أخبـاره وما بقي من شعره، مجلَّة المورد، المجلَّد 10، العدد 2، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981م .

ظاهراتيّة الصّورة الشعريّة في النصّ العربي القديم، صراعيّة الترابيّة والهوائيّة عند عنترة بن شدّاد

أ.رانية الشريف العرضاوي

جامعة الملك عبد العزيز بجدة

الملخص

يحاول هذا البحث تشغيل القراءة الظاهراتية، بوصفها قراءة ممكنة لفهم جماليات الصورة في الشعر العربي القديم، غير أنها لم تدرك كل تمضهراتها الصورية، لهذا يعد مشروع قراءة النص التراثي وفق المنهج الباشلاري الظاهراتي ما زال مشروعا حديث العهد في تطبيقاته، وإن كان هنالك دراسات تنظيرية للظاهراتية الباشلارية سابقة، لكنّها جاءت دونما تطبيق على أي مادة فنية عربية قديمة أو حديثة. وتطمح هذه الدراسة إلى إلقاء ضوء أوليّ على هذا المشروع؛ لتقدّم منهجًا مرنًا يقرّب القارئ العربي من النص القديم، ويثري اللغة التداولية في الوقت ذاته، وهذا ما تحقق لنا من خلال تحليل بعض الصور الشعرية في شعر عنترة، وفق المنهج الظاهراتي الباشلاري، غير أن ما قدمناه يحتاج إلى المزيد من ضبط هذا المنهج الباشلاري، وتقويم بعض الثغرات الفلسفية فيه، وتكييفه مع هوية النص العربي القديم والحديث.

الكلمات المفاتيح

الظاهراتية – الصورة الشعرية – النص العربي القديم – المنهج الظاهراتي.

The poetic image phenomenalism in Arab ancient poems

Rania Alrdawi

KSA

Abstract

This study is trying to apply the phenomenalism of reading as it is acceptable to understand the aesthetics of the old Arab poetry, especially the image that is studied many times but it doesn't get all the images potions. The reading of Arab old poems according to Bachelard approaches the phenomenalism still a new applied method despite of the other projects and but it still included from the Arab new or modern materiel. this study aims to introduce this project to let Arabic readers more close and familiar with old text and to Enrich Deliberative language in the same time. This has come true by applying and analyzing the image in «Antras» poem but this will need more revision for Bachelard's method and reevaluate some Philosophical gaps and adapt to the identity of the old and modern Arabic text.

Key Words

Poetic, phenomenalism, ancient poems, reading, method, Philosophical

الظاهراتية ومشروع التحرير

قامت الظاهراتيةPhenomenology فلسفةً لحلّ أزمة الذات الأوروبيّة المسجونة التي رأى هوسرل (1859-1976) Husserl أنّها فقدت روحها عبر أسرها في الأحكام المنطقية والنتائج العلمية التي اتخذها العلم الحديث وسيلة لفهم العالم والذات[1]، وقد توسّعت هذه الفكرة عبر مراحل جدليّة طويلة، أفرزت من خلالها فلسفات ومناهج بحثية قرائية متنوعة كان لها الأثر البارز في مسيرة الفلسفة والفكر الإنساني في مجالات العلوم والمعارف بلا حصر، ولذلك عُدّت من أكبر الحركات الفكريّة والفلسفية أثرًا على سائر العلوم الإنسانية.

ويتساءل أحد رموزها ميرلوبونتي وبعد مدة من ظهورها، «ما هي الظاهراتية؟» ممّا يدلّ على تشعبيّة المصطلح، وميوعته بدرجة كبيرة. ولعلّ أولى محاولات تعريف هذا المنهج كان على يد الرمز الثاني في الحركة الظاهراتية هايدجر (1917-1976) Heidegger وهو تلميذ هوسرل النجيب الذي غيّر مسار هذه الفلسفة عبر تطبيقها المطروح في الفن ومسائل الوجود. وقد أرجع هايدجر الكلمة إلى جذرها اليونانيّ phainomenon والتي تعود إلى phaninein أي، لِـ«إظهار»، والشق الثانيlogos أي، «علم أو سبب»، وبالتالي أصبح معنى الكلمة الأوليّ هو إظهار شيء ما، وهو ما جعله يعد الظاهراتية أو الفينومينولوجيا علم دراسة الظواهر، أو الأشياء الظاهرة[2]. ويمكن القول إنها في أبسط معانيها منهج فلسفيّ يعالج مشاكل الظاهرات في العالم المعيش، وهي الوسيلة لاكتشاف الذات في حضور الموضوع وفهمه. وتقوم على معالجة مسائل ثلاثة، الجزء والكُلّ، والهُويّة والتعدّديّة، والحضور والغياب[3]. وترى الظاهراتية أنّ الوعي هو جوهر فهم الذات والعالم، فلا يوجد ذات بلا وعي يقصد موضوعًا موجودًا في العالم الخارجي أو العالم الداخلي في الإنسان. وبذلك تنقل الظاهراتية الوعي إلى فعل قصدي في زمان ومكان، وهي تدعو إلى قراءة هذه القصدية دون تقييدها بأحكام ثابتة أو قوانين تحاصر فكر الإنسان وقدرته أوّلا ثم المتلقي الظاهراتي ثانيًا، بوصفه الذي سيفسّر ما أخرجه الإنسان الواعي حين توصيفه ووعيه بالظاهرة بين العالمين الخارجي والداخلي. فالتحليل الظاهراتي إذن، يفسّر «الظاهرة من حيث هي إحالة متبادلة إلى الفعل الشعوريّ مع العالم الموضوعيّ» بنوعيه داخليًا وخارجيًا»[4].

(1) وضع هوسرل كتابه «أزمة العلوم الأوروبية» عام 1936 ليشرح فيه سبب تأسيسه للفكرة الفينومينولوجية، لمزيد من المعلومات انظر، إدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية: مدخل إلى الفلسفة الفينومينولوجية.

(2) Robert Sokolowski: Introduction to Phenomenology.p12.

(3) المرجع السابق، يعتمد المنهج في قراءته على تحرير الفكر من أيّ رواسب تحول بينه وبين توليد وعي جديد من خلال خبراته الذاتية ومعطياته الموضوعية، وهو بذلك يقوم أساسا على مبدإ التحرّر الفكري من سُلطة التقييد للقانون المتوارث أو الفكر المتكرر في قراءة ظاهرات الكون أيًّا كانت. وهو ما جعل كثيرًا من الباحثين الإسلاميين يعرضوا عن الفظاهراتية بوصفها بابا لردّ الموروث الديني، أو تغيير في العقيدة والأحكام الشرعية الثابتة كما فعل الباحث د.فهد القرشي، والأولى فيما تراه الورقة هو اختيار وانتقاء ما يناسب التحرّر الفكري هنا مع الهُوية الإسلامية، لأنّ هذا المنهج في الوقت ذاته يعضّد الهوية وتعدديتها وتغيراتها، فبالتالي إنّ المقاربة الظاهراتية يمكن أن تكيّف في قراءة التراث الديني وفق معطياته وأساسياته، فكما هي الآن تقبل الأسطورة والنمط البدئي وتكيفها لفهم النص الأدبي، فلا بأس من وجهة نظر الباحثة أن تكيّف لفهم النص الديني، مع عدم المساس بثابته، وأما ردّ المنهج جملة وتفصيلا فهذا فيه من الإجحاف الكبير في حق الفكر الإنساني وتطوره، فهو منهج قابل للتغيير والتعديل والتكييف. ينظر، فهد بن محمد القرشي: منهج حسن حنفي: دراسة تحليلية نقدية (مكتب مجلة البيان: الرياض، ص1434).

(4) عبدالفتاح الديدي، مذاهب وشخصيات، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، ص21، وسعيد بو خليط، غاستون باشلار، مفاهيم النظرية الجمالية، ص142-143.

والمنهج هنا لا يستبعد أي ظاهرة مهما كانت نفسية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو طبيعية، أو فنية، فكل ما هو من فعل الإنسان يقبل التحليل، فالخيال واللغة والصورة، والموسيقى والنحت والجمال، والذاكرة وأحلام اليقظة والتعصب والغضب وغير ذلك قابل للقراءة الظاهراتية.

ويذهب المنهج إلى أنّ الموجود/الذات في حالة وعي قصدي دائم لشيء ما موجود (مثلا ظاهرة الصّورة الشعرية)، ومِن موجود (الشاعر)، وهذا الموجود الثاني هو المكتشِف لذاته عبر تعامله وفهمه مع الموجودات المحيطة به في العالم المعيش، وفي الذات الداخلية التي تتكوّن من متدفقّات ثقافيّة وعلميّة وتراثيّة واعتقاديّة، لتكوّن الخبرة الجماليّة لديه، فيبدأ هنا الظاهراتي وهو الموجود/الذات بتحليل الظاهرة وفق معطيات الخبرة التي لديه هو أيضا، ووعيه بالظاهرة ومصدرها؛ بل والطريقة التي ظهرت بها، مع التأكيد على عدم سجن الظاهراتي في مصدر الظاهرة وعِلّيّتها؛ بل العودة إلى الظاهرة نفسها بوصفها شيئا موجودا له صيرورته، ومحاولة الاقتراب من أسلوب ظهورها، وقراءة أجزائها وكلياتها وتعدداتها وهويتها وحاضرها وغائبها. وهو ما ينأى بالظاهراتي المفسّر من الوقوع في محدودية التحليل النفسي المرتبط دوما بالمصدر المنتج للظاهرة الذي أغفل إلى حدّ كبير جمالية الظاهرة نفسها وتحريرها. وهذا هو جوهر المنهج الظاهراتي، تحرير الظاهرة.

ويمكن التأكيد هنا على أنّ الظاهراتية قامت على مبادئ أساسية مشتركة بين روّادها رغم اختلافهم في بعض التفاصيل والمفاهيم والمعايير في أثناء تطبيقها في قراءة العلوم، هذه المبادئ هي، العفوية، والحرية، والحداثة[1]. وهي أساسيات يمكن للباحث استشفافها من الجدليات الواسعة التي تناولها هوسرل وهايدجر وميرلوبونتي وسارتر حتى دريدا في تنويعهم لأدوات ومسمّيات الظاهراتية، وهو ما أرفد الفكر الإنساني بمذاهب ومدارس فكرية ونقدية لا تزال البحوث والقراءات حولها تتوافد، مثل التأويلية والوجودية والتكوينية والشعرية والجمالية والتفكيكية وغيرها[2].

جاستون باشلار Gaston Bachelard وظاهرية الصّورة الشعرية

تأخذ الظاهراتية عند باشلار منطلقا لفهم الصورة الشعرية، بوصفها ظاهرة جوهريّة في الخيال تستحقّ الدرس والتأمّل، بل هي المنهج الذي يرى باشلار أنّه مكّنه من وعي جمالية الصّورة الشعرية، حتى سمّى بعضهم ظاهريته بشعريّة الخيال[3]. وقد اختار باشلار هذا المنهج لمعالجة مشاكل منهج التحليل النفسي[4]، عبر تحرير الظاهرة من سلطة التأويل الماضي والسببيّة الذاتيّة عند المبدع. وقام بتطبيقه

(1) المرجع نفسه، ص143.

(2) لا يبالغ إن عدّت الظاهراتية منبعا لكل هذه التيارات والمدارس الفكرية التي اتخذت من مدونات هوسرل وهايدجر إنجيلا سارت عليه ثم طوّرته، حتى قيل أنّ الظاهراتية جذع الشجرة الذي تفرعت منه أغصانٌ بثمار مختلفة لكنها تعود لهذا الجذع في الأصل الفكري لها. انظر: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال.

(3) Richard Kearney: Poetic of Imagining: Modern to Post-modern, p96-97.

(4) وهذا ما ذكره هوسرل أيضا في طرحه للفكرة في كتابه (فكرة الفينومينولوجيا) حيث رأى في صرامة التحليل النفسي ما يغيّب حرية الإنسان ويقيده بالمنطقية والعلية ويفقده روحه. للتفصيل انظر: إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا.

علـى نصوص من الشعر والنـثر الأوروبيّ، موظّفًا نظريتـه في الخيـال والعنـاصر الكونيـة الأربعة، ومستعينًـا بمفهوم النمط البدئـي عند كارل يونج مـن منهج التحليل النفـسي[1]. يقول باشلار: «في قلـب قصيـدة ما ينبغي على الشعـر أن يهبنا كلا مـن رؤية العـالم وسرّ الروح، كما يهبنـا الوجود، والموضوعـات معا وفي نفس الوقت»[2]، وهذه الهبة يراها باشلار متجلية في الصورة الشعرية التي تعدّ قلـب الخيال وجوهره، فبالخيال الشعريّ يستطيع الواعـي أن يقـرأ وعي الـذات المبدعـة وعلاقتها بالكـون وبوجودهـا فيـه، ويكون المُخـرَج الخيالي هنا هـو الوسيلة التي تمثّل انفتاح هذه الذات على عالمها الداخلـي والخارجي، والوعـي الظاهراتي هو مـن يفسّر هـذا الانفتـاح، فيكون وعيُـه وعيًا بوعي الذات المبدعة بما تحسّه وتحدسه. بالتالي؛ القراءة الظاهراتية هي ترجمة وتفسير واعٍ بوعي، وهي هنا تسام وعلوّ بالفكر الإنساني، عبر تحريره من رواسب متراكمة، هـذا التحرير سيظهر حين يقـرأ وعي المبـدع عبر وعيه هـو، ويكـون التدفّق التفـسيري مولّدًا لوعي جديد متلاقح، بل ومنتجا لإبداع على الإبداع. مع تأكيد تحرير العقل الواعي من التكراريّة المترسبة وإطلاقه في فضاء الصورة الشعرية. إنّ المعالجة الظاهراتية للصورة الشعرية هنا تدعـو إلى «القرب من الأشياء نفسها»[3] دون البقاء في قيد الجـذور والـرواسب القَبْليّة. ويرى بـاشلار أنّ دور الخيال الإنسانيّ -وبوجه خاصّ- «الـصّورة المتخيّلـة المرتبطـة بالمـادّة وبالحركة، وبالقوى والأحلام المتصلة بنظريات العلم»[4] مُهمّ جـدّا. فالخيال عنـده بمنزلة «الكيفيّـة الإنسانيّة الحصينة التي تطعم العلم وتنعشه، أو بتعبير آخر هو شرط الإنتاجيّة العلميّـة، وبناءً على ذلك رأى الخيـال وحلم اليقظة على نحـو ما فكرًا في العقل بوصفهما قوى إبداعيّة في المعرفة»[5].

ويعطـي باشلار للـصورة الشعريـة توصيفات وتفـسيرات ليقـترب كثـيرًا بالقارئ مـن المفهوم العميق لها، وليبرّر أيضا اختيارها جوهرا لتطبيق نظريتـه ومنهجه الظاهراتي، فهو يرى فيها «نوعا مـن العلاقـات المرتبطـة بالواقع المحـسوس»[6]. فالمبدع يستقي بوعيه هذه العلاقات ليكون المخرج التخيليّ قالبه الصوريّ، من المحسوس الذي يحيط بـه، وهذا الربط لا يتأتّى بـدون الانسجام الكامل مع العـالم الداخلي فيه. وبالتالي؛ هنالك فعل واعٍ ممـارَس مـن المبدع تجـاه عالمه، وهـو فعل خلّاقٌ «عقليّ، ممتلـئ بالحيوية ومتتابع، وهو إيجابيّ في كل تتابعـه»[7]، ويحـدّد أنّ بحثه الـدؤوب عن هذا التخليـق يكون في مجـال اللغـة الشعرية تحديدا، حين «خَلْق الوعي المتخيّل»، ومن ثمّ يعيش الصورة الشعريّة. ويعدّ باشلار هذا الخلق الجديد للصورة عبر إحيائها قرائيًّا بابًـا للإسهام في إثراء اللغة، وتقويمها و«عشقها» المتجدد، وكل ذلك «نشاطات

(1) انظر مقدمة كتابه:
Gaston Bachelard: Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter.

(2) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة، ص224.

(3) سعيد بو خليط، التحليل النفسي للنار: البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري، ص 2-7.

(4) غادة الإمام: جاستون باشلار، جماليات الصورة، ص42.

(5) المرجع نفسه

Cristina Chimisso: Gaston Bachelard: Critic of Science and the Imagination. 2.

(6) غاستون باشلار، حدس اللحظة، ص100.

(7) غاستون باشلار، جماليات الصورة، ص9.

ينمو بها وعي المتكلم»[1]، وهذا ما يُحتاج إليه من وجهة نظر الباحثة في معالجة النصّ التراثي بشكل عام، والتراثي الشعري بشكل خاصّ.

وفي حديث باشلار عن الصورة الشعرية، كانت له وقفة طويلة مع حلم اليقظة بوصفه حالة تخيليّة، و«لحظة اندهاش الحالم والعالم حين دخوله في حالة حلم اليقظة دخولا لحظيًا يعمل فيه الخيال، وتقوم الروح العلمية أو الشعرية بالحوار مع العالَم على النحو الذي تتجاوز فيه المعطى الحسّي المباشر، لتنفتح على العالَم في باطنه، وبالتالي تصبح قادرة على إدراك العلاقات الجديدة بين الظواهر التي تبدو متناقضة، والتعبير عنها، أو بالأحرى إبداعها»[2]. ومن هنا، يمكن أن تكون تمثّلات المتناقضات التخيلية في الشعر والرؤى العلمية مقبولة في عالم حلم اليقظة، وهو بذلك يناقش مطولا علاقة الشعر بالعلم وبالكون[3]. وفي الحقل الشعري لا يُتورّعُ عن الزعم بأنّ الخيال والتصوير الشعريّ هو ترجمة لحالة من حالات حلم يقظة يعيشه الشاعر ويبدعه في رصف كلماته ولغته العالية التي يستطيع بها خلق العلاقات الجمالية في الصورة الشعرية، ويكون واعيًا بقدرته قاصدًا هذا الخلق[4].

ويتلو باشلار بين سطوره شيئا عن الزمن الشعري ولحظة الاندهاش التي يمرّ بها الشاعر، ويرى بأنّ الزمن الشعريّ متصل ولكنه يتكوّن من لحظات منفصلة، تفصل بين لحظة ماضية، وحضورية آنية، يكون بعدها استشراف للمستقبل، وبالتالي لا يقبل قول برجسون الذي رأى ديمومة اللحظة واستمراريتها على الإطلاق[5]، فالشاعر يمرّ حين تصويره بلحظة يتعامل فيها مع زمنين منفصلين، زمن عمودي هو زمن الحالة الشعرية، حيث يكون الخيال فيها هو المُحرّك، وحلم اليقظة وتناقض الوجدان كما سمّاه، في حالة نشطة ومستثارة، ويكون هذا زمن النصّ الخاصّ العمودي، وهو تصاعديّ مستقل عن الزمن الأفقي الحياتي. فالزمن الأفقي الحياتي المشترك حسّيا يكون هنا في وجودية خارج عمودية الزمن النصي؛ إذ يتنقّل الشاعر بين متضادات زمنية ويحدث بينها انسجامية خاصّة بالنص الممتلئ بالصور الشعرية، فهو يستمدّ من أزمنة وأحقاب ماضية أدوات يشكّل بها صورة أو موضوعا يعايشه، وربما استشرف بالصورة حالة مستقبلية[6]. وبالتالي، يعتقد باشلار إنّ اللحظة الانفعالية التي يعيشها الشاعر تحمل متناقضات وجدانية تنتج الصّورة الشعرية المنسجِمَة، وهي التي تمثّل تعامله مع الخبرة الحسية لديه وتجاوزها في تكوين علاقات جديدة بين الظواهر، «وتقريب الوقائع التي ترتبط برباط من القربى الطبيعية والخفية وتباعد بينها المظاهر»[7]. إنّ باشلار يعالج اللحظة الشعرية على أنها ليست فقط صورة من صور حقيقة الزمان والتي تتألّف منها الديمومة المحافظة على

(1) المرجع نفسه.
(2) غادة الإمام: مرجع سابق، 51.
(3) للمزيد انظر كتابه: تكوين العقل العلمي: مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، ت: خليل أحمد خليل، وكتاب: شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق.
(4) لعلّ ما أورده النقاد العرب قديما حول (عبقر) وقصده طلبا لإحياء القريحة، ثم ما ذُكِر من أحوال الشعراء في الاسترواح والسفر طلبا لتصفية الذهن وقول الشعر؛ لبرهان على قصدية ووعي الشاعر منذ القدم بملكته للوصول إلى البناء والخلق الشعري، وقول المعجِز منه.
(5) غادة الإمام: مرجع سابق، 100 وما بعدها.
(6) المرجع نفسه.
(7) المرجع نفسه، 101.

انفصالية اللحظة الماضية عن الآنية، بل هي أيضًا تكوين زمنـيّ يفسّره بالاتّكاء علـى أدلة من العلم والفن[1] ومـن ثم يعد اللحظة «امتلاء بكلّ شيء»، يقول، «إننا نفقد كل شيء لنكسب كل شيء»[2].

ويذهـب باشلار بعيـدًا في حديثه عن الصورة الشعريـة واللحظة المتدفقة، حين يزعم بأنّ الفعل الشعـري هو نتاج للصورة الشعرية التي هي نقطة التواصل مع الفنان، وفي بزوغها الإبداعي اللحظي هـي أصيلة، غـير مسبوقـة، مثلهـا مثـل الإبداع العلمي، بـل ويرى أنّ المعرفة المولّـدة من الصورة الشعريـة والجمالية جديدة تمامًـا، لا ماضٍ لها، وعبرهـا ننفتـح علـى مـكان «آخـر» لم يوجد من قبل، وبالتالي هي فاتحة للقارئ على عوالم أخرى جديدة لم يعرفها من قبل[3] [4].

ويربط بـاشلار بين توليـد الـصّورة الشعرية والمـكان وفعله فيهـا؛ إذ يرى أنّ المـكان يمكنه أن يُسهـم في تكويـن صورة في داخل الوعـي للمبدع، فبمـا أننا سنتّصل بالشاعر عـبر صورته الأصيلة الجديـدة، فنحن على موعد مـع نمط من الصور التي هي من تكوين «أفعال الوعي المبدع» والقادمة مما سمّاه خبرته الخيالية، والتي تكون ربما صورًا مستقلة عن الذات، لها وجودها في وعيه، وموجودة فيـه، ونحـن «نفحصهـا في الوعـي قبـل اتصاله بالمـوضوع نفـسه»[5]، كمـا في صورة اللامتناهـي في الكـبر واللامتناهي في الصغـر، فهو كما يقول باشلار «موجـود في دواخلنا ولا يرتبط بالضرورة بـشيء»[6]. وبذلك يتجاوز فكـرة ألا موضوع بدون ذات؛ إذ جعـل موضوع المكان موجودًا مستقلا عن الذات، فيصبح المكان عنده ظاهرة حركية دينامية –خـاصة–، ففـي الـصورة الشعريـة لا هندسية مقيـدة للمـكان. ويـضربُ بذلك مثـالا على عش العصفـور، يقول، «فنحن حين نحلـم ظاهراتيّون دون أن نعلـم، إننـا نعيش غريـزة العصفور على نحو ساذج بتأكيد الملامح الإيمائيّة للعش الأخضر بين أوراق الشجر الخضراء»[7]، فالصورة المكانية هنـا أخذت بعـدًا ضاربًا في عمـق الوعي؛ إذ وعي الـذات ببيـت العصفور هـو وعي قـديم، ليس له قيـد أو شرط، وهـو ما يعنـي أن هنـدسة المـكان اللامتناهـي هنا في الصغر لم تعد سببية أو عللية بمـكان العصفور على الشجرة في وجوده؛ إذ يغدو مكانًا للإنسان في وعيه بحميميّة هذا المكان وقربه من فكرة الحياة والدفء والأمان. وهنا يحضر إلى باشلار اعتبار مثل هـذه الصور القديمة ما سمّاه بالـصورة النمطيـة أو البَدئيّـة Archetype التي يـرى فيهـا تعالقًا مع الـصورة الشعريـة وتماثلا غـير سببي، ففـي حضورها يكـون ترديد الماضي في صداه غير معلوم التكويـن ضمن وعي الشاعر وفي لا وعيـه، فوجوديتها وجوديـة داخلية، تستثار بفعل الانفتـاح على عالمه المعـاش لتبدو في علاقة مع المادة التي ينفتح عليها في اللحظة الشعرية[8].

(1) المرجع نفسه.
(2) Gaston Bachelard: The Psychoanalysis of Fire, p32.
(3) غادة الإمام: مرجع سابق، 116-117.
(4) يلاحظ هنا بأنّ باشلار يشوّش فكرة التناصّ بطريقة ما، فلو أخذنا بمطلق أنّ الصورة أصيلة وأوليّة مما يعني أنّه لا تداخل بينها وبين أي إبداع سابق، هذا ينفي تناصيّة الصورة الوليدة مع غيرها، وهو ما يناقض ما سيذكره لاحقا حول النمط البدئي، وقد تكون الأولية هنا تعني تعامل القارئ معها كموجود مستقلّ دون الرجوع في تفسيرها إلى الأحكام المسبقة أو المعاني المتوقّعة، وهذا ما يتناسب مع استخدامه لمفهوم الأنماط البدئية وتحليله لها مستندا على وعيه هو، ومفسّرا التطعيم الثقافي الذي لحق بها من وعي المبدع.

(5) غادة الإمام: مرجع سابق، 154.
(6) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص11.
(7) المرجع نفسه، ص11.
(8) المرجع نفسه، ص18-19.

فنحن نعرف أنّ صورة الدفء من النار، والغرق في الماء، والأمان في البيت وهكذا. وهي عنده حركية، متشكّلة غير ساكنة، في اللاوعي، ويحركها اتصالها برموز متحركة[1] أخرى في وعي المبدع. ولعلّ العقد النفسية من الرموز التي تحرّك هذه الصورة النمطية، وإن كان باشلار يذهب إلى توظيفها ثقافيًا وليس نفسيًا، بل يسميها عقدًا ثقافية[2]، حيث تمّ تعديلها ثقافيا لدى المبدع، وفي قراءة الظاهراتي. ومن هنا يشير باشلار إلى أنّ سجن دراسة الصورة في الذات فيه قصور كبير؛ لأنّ الصورة الشعرية ليست في الوعي الفردي فقط، هي تنويعية كالمفهوم، ففيها تتنوّع الذات والموضوع، وعلى القارئ الظاهراتي «ألا يعد الصورة الشعرية شيئا أو بديلا عن شيء، بل أن يقتنص حقيقة خصوصيتها...وإدراك تحوّلاتها بين الذات والموضوع، وهي ذات وميض مفاجئ، نشطة في تحولاتها المتدفقة»[3].

ويرى باشلار أنّ المكان هو جاذب كبير لدراسة الصورة الشعرية، فهو تكثيف للحضور البشري والخيالي، فهنالك أماكن تجذب خيالات الصراعات والبغض والكره، وأماكن تجذب الحماية والحب والألفة، وتحمل وجودًا نمطيا أشار إليه كارل يونغ[4] في حديثه عن الأنماط البَدئيّة. هذه الصور النمطية تجد طريقها إلى الصورة الشعرية وتبدأ في أداء وظيفة مفهومية يدركها القارئ في وعيه بها كنمط جمعي، وفرادة تنويعية في متن الصورة الشعرية[5].

خلاصة القول، الصورة الشعرية عند باشلار هي «نتاج مباشر للروح التي تقيم الحوار مع العالم، هذا الحوار الذي يتعذّر وجوده عند العقل، فهي ليست مجرد نتاج لوعينا المألوف بالعالم العقلي الموضوعي، ذلك العالم الذي يفصل بين الذات والموضوع»[6]، «إنها كاشفة للعالم»[7].

إنّ ظاهرية باشلار تجاه الصورة الشعرية تعتمد على فكرته حول الوعي قبل كل شيء، فهو يهتم بتفسير الموضوع المُعطى «كما يحدث في خبرة الوعي على نحو يتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع»[8]، وبالتالي، قصدية الوعي التي نادت بها الظاهراتية من أول ظهورها حاضرة لدى باشلار بقوة، حين عدَّ الذات واعية بوجودها وبموضوعها، وهذا الوعي هو ما يجعل وضوح الظاهرة لدى القارئ الواعي متاحا، ومن ثمّ يكون الحكم على الظاهرة بوجوديتها دون تضمين أو تقييد بأحكام سابقة وجودية عن علاقة هذا الموضوع بذاته الموجدة[9]. وهنا سيتعاطى القارئ صورة نمطية مطعّمة بثقافة المبدع، وبهذه الطريقة، يعطي القارئ للغة المبدع اهتمامًا أعلى

(1) غادة الإمام: مرجع سابق، ص177.
(2) ص 11 وما بعدها، مرجع سابق ,Gaston Bachelard: Water and Dreams
(3) المرجع السابق، ص19.
(4) عرّف كارل يونغ الأنماط البدئية في كلامه عن «علاقة علم النفس التحليلي بالفن الشعريّ»، حيث أنّها ليست أسطورة؛ ولكنها قوى نفسية كامنة في اللاوعي، مستندا على الصور المستوحاة من المدوّنات القديمة، كنموذج أوديب، والنسر وغيره. وقد استخدمت في مدرسة التحليل النفسي لتحليل الكثير من النصوص الفنية وقراءة الموروث الأسطوري والديني. انظر:
Carl Jung: The Archetypes and the Collective Unconscious, Translated by R.F.C. Hull.

(5) غاستون باشلار، جمالية المكان، ص31-32.
(6) غادة الإمام: مرجع سابق، ص157 بتصرّف.
(7) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص50.
(8) غادة الإمام: مرجع سابق، ص129.
(9) المرجع السابق. وترى الإمام أنّ باشلار تجاوز هنا مفهوم هوسرل في القصدية وطوّره، حيث رأى بأنّ قصدية هوسرل ثابتة وساكنة، وهو يرى الوعي العقلاني حركيا «فأنا أعي شيئا ما آخر غير ذاتي»، أي يتأرجح الوعي بين الذاتي الداخلي والموضوعي الخارجي، لمزيد من المعلومات ينظر المرجع.

وليس لذاتيته، حيث يفسّر الانسجام الذي حصل بين النمط البدئي من جهة[1] وبين وعي المبدع وخبرته وثقافته من جهة أخرى. وهذا الانسجام يكون في قالب الصورة الشعرية المصبوبة في لغة المبدع؛ أي الوسيط، ومِن ثمّ يتحصّل إحياء النمطية من قبيل المبدع والقارئ؛ لأنّ القراءة ستولّد تطعيمًا ثقافيًا ثانيًا عبر القارئ. ويتحصّل أيضا تطوير اللغة أو الوسيط.

يعد المنهج الظاهراتي في رأي باشلار طريقا لتقبّل الصور الجديدة دونما استغراب، أو قياسها على العلليّة والمنطقيّة[2]، ووفق هذا المفهوم، يمكن إعادة قراءة الكثير من الصور الشعرية التي تم تداولها في المدوّنات القديمة النقدية والبلاغية على أنّها صور معيبة أو معلولة؛ لعدم موافقتها لعلّة علمية أو قانونية من وجهة نظر البلاغي أو الناقد، وهو ما أبعد القارئ عنها وعن غيرها دونما محاولة قراءتها من جهة أخرى. فالظاهراتية هنا تدفعنا لإعادة قراءتها والبحث عن وجهها الجمالي المنسيّ بسبب التقييد بمتوارث القراءة. ولكي يفهم القارئ الصورة الشعرية وينصت إلى صوتها الداخلي سيتعامل مع خبرته في عالمه المعاش، وفي عالمه الداخلي في الوقت نفسه، فهو في حالة وعي بالظاهرة التي هي تعبير عن وعي آخر من ذات أخرى، فيكون القارئ الظاهراتي هنا واعيا، أي في موقف مركّب من تراكمية الوعي المحرّر من الفهم المتوقّع. وهو ما سيعطي الصورة ولادة جديدة، واللغة إحياءً مستمرًا لا ينضب.

(1) Gaston Bachelard: Twayne›s World Authors) (Series. p103.

(2) شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص7.

نظرية الخيال والعناصر الكَونيّة الأربعة

لا يغيب عن الذهن أنّ الخيال «جزء مهمّ من الوجود، وهو الوسيلة التي يُحدث بها المبدع الانسجام بين قلب الحقيقة الخيالية إلى حقيقة نصيّة يَصدُق عليها كلّ ما يعوزه النصّ من جماليّة وإدراك شعوريّ»[3]. وفي التكوين الشعري يعيش «النصّ تلاقيا عنيفا بين سياقات ودلالات من محيطات متباعدة في سياقاتها الأساسيّة محدثا نوعا من التحوّل، يكسبها أطرًا جديدة تغيّر هويّتها الأولى، وتنقلب بها إلى كينونة مخالفة للمحيطات التي جاءت منها»[4]، لكنّ باشلار يرى أنّ هذه الكينونة والهوية تحمل من صفات المصدر الذي جاء منه الخيال، بل وتتشكّل في تشكلاته ولكن ضمن الصورة الشعرية الجديدة. لذلك، يقيم باشلار نظريته في الخيال على فكرة قانون العناصر الأربعة الكونية، وهو قانون من زمن اليونان، تداولته الكثير من كتب التراث في حقول العلوم والكيمياء وبعض حقول علوم الطبيعة[5]. وقد أشار باشلار في مقدمة كتابه «الماء وشعرية أحلام اليقظة»[6] إلى التقسيم الذي تبناه Lessius في كتابه (فنّ الحياة الطويلة)، حيث قسّم الأمزجة البشرية إلى أربعة أمزجة وفق المواد الأربعة الأولية التي تستقي منها أحلامها، وهي على الترتيب،

(3) رانية محمد شريف العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم: ابن طباطبا نموذجًا، ص297.

(4) المرجع نفسه، ص296.

(5) تقوم فكرته على أنّ المواد الرئيسة للمادة في الكون هي: النار والماء والأرض والهواء، وأنّ كل شيء يتصل بها ولا يخرج عنها.

(6) Water and dreams()، مرجع سابق، ص4.

1. المـزاج الصفـراويّCholeric، وهـذا أحلامه متصلة بالنار والاحتراق والحروب والمجازر.

2. المزاج الـسوداويّMelancholy، وهذا أحلامه تتـصل بالجنائـز والقبور والظـلام والمستقبل المحزن.

3. المزاج النخامـيّPhlegmatic، وهـذا أحلامه متصلة بالمطر والبحيرات والأنهار.

4. المزاج الدموي Sanguine، وهذا أحلامه متصلة بالدعابة، والطيران، والغناء، والحركة.

ويضع بـاشلار في مقدمة كتابـه أنّ كلّ إنسان يقع تحت تأثير مزاج من هذه الأمزجة في خيالاته، وهو لا يعني غياب باقي الأمزجة عنه، ولكن هنالك مزاجٌ يسيطر أو يطغى على خيالاته وأحلامه أكثر مـن غيره. ومن هنـا كان التحليل النفـسي وسيلة لإدراك مـزاج الإنـسان ومعالجـة مخاوفه. ولكن المقام هنا ليس بمقام التحليل النفسي وإن لم يُغَيّب تمامًـا، بل هو مقام قراءة هذه النظرية وتوظيفها ظاهريًـا في فهـم الـصورة الشعريـة. إنّ فكـرة تقسيـم الصورة الخياليـة أو لنقـل الشعرية وفق المادة التي تُستقى منها، هذه الفكرة قادت باشلار إلى أنّ أحلامنـا وصور «كلّ شاعر قد تحدّدت عن طريق الامتزاج بالأرض، والهـواء، والنار، والماء. ذلـك الامتزاج اللاواعي الـذي يؤكّد على ضرورة مخالفة العقل، وتجاوز الخبرة الحسيّة المباشرة، وهو ما سمّاه قانون العناصر الأربعة»[1].

ومـن هـذه الفكـرة لجـأ بـاشلار إلى تقسيم الخيال إلى[2]،

1. الخيـال الشكلي، وهـو الخيال الـذي يخلق في الطبيعـة الجمال الشكلي غـير الضروري -من وجهـة نظـر بـاشلار- كـصور الأزهـار مثلا، وهـو مغرم بالطرافـة والجمال الفاتـن المتنوع والعابر.

2. الخيـال المادي، وهـو الخيال الـذي يهدف إلى عكـس الخيال الشكلـي، فهو ينتـج ما يخلد في الوجـود، ويرتكـز علـى عنـاصر الديمومة في الأشيـاء، ويفرز بذورًا، وفي تلـك البذور يكمن الشكل بعمق المادة[3].

3. الخيال الحركي، وهو الخيال الذي تكون الصورة فيه متحركة، متصلة بالعنصر الحركي، حيث يصور نزوع الإنسان إلى الحركة والتخلص من سيطرة المادة الجسدية[4].

وممّـا يؤخذ على باشلار في هـذا التقسيم أنّه ينحاز إلى الخيال المادي في تحليله، ويهمل الخيال الشكلي الذي يـرى أنّ الفلاسفة أغرقوا فيه، وهو ما يجعل الباحث يتساءل «كيف تذهب الظاهراتية نحـو العمـق أي نحو المـادة كما هي جوهـر، فيما تتخلّـى عـن تجلياتهـا الصورية، حتـى وإن نالت الأخـيرة اهتمامًـا بالغًا من الفلاسفـة»[5]. ويرى

(1) غادة الإمام: مرجع سابق، ص182.
(2) مقدمة كتاب Water and dreams، مرجع سابق،1.

(3) عماد فوزي شعيبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار ص35.
(4) المرجع نفسه، ص35-36. بتصرف
(5) المرجع السابق، ص36. يعد شُعيب أنّ باشلار في تقسيمه هنا يبتعد عن الظاهراتية عبر تجاهله للشكل، وتركيزه على الخيال المادي والحركي، وهو ما لا يراه بو خليط في كتابه (مفاهيم النظرية الجمالية)، إذ يعد في عدد من مقالاته أنّ مقاربات باشلار للخيال المادي ظاهراتية ولكن بطريقة باشلارية، وهذا ما تميل إليه الباحثة، فتناول باشلار لظاهرة الخيال المادي وصوره وربطها بالصور النمطية مستندا على مبدأ تحريرها وتوظيف رنين القارئ هو فعل ظاهراتي يكاد أن يطابق المبادئ الأولى التي وضعها هوسرل وطبق منها الكثير هايدجر، ولعل أطروحة الباحثة حول تحليل الصورة المائية في الشعر القديم بمنهج باشلار توضح ذلك، وهي مازالت مخطوطة.

باشلار في الخيال المادي تكثيفًا للذات وحضورًا لها بوصفه خيالا «للراحة»، فإذا ما أسقط حلم اليقظة المادي على ماهيّة الأنا، فإنه ينهل من الأنماط العريقة/الأولية مجدّدًا[1].

لقد أرجع باشلار كل عنصر من عناصر المادة إلى نوع من أنواع الخيال، فالمادي كان من نصيب الماء والتراب، وأما الحركيّ فاختصّ به الهواء، ولم يربط النار بأيّ خيال محدد. ويؤكد باشلار أننا في تعاملنا مع الصورة لا نستطيع أن نفصل بين الخيال الشكلي لها وبين الخيال المادي، فالمادة تتشكل في آخر الأمر إلى قالب شكلي[2]، والتداخل بين المادي والحركي قائم أيضا كما في الأعاصير والأمواج الغاضبة والدوامات المائية[3]. وهنالك صور تتكون من التحام عنصرين معا كما في العجين، والكحول وغيرهما. فالعجين مزيج الماء والتراب، والكحول هي عنصر ماء النار.

ممّا سبق، يمكن تلخيص نظرية باشلار للخيال في أنّه ينظر إلى الصورة الشعرية، فيرجعها إلى عنصرها المادي أو الحركي، ثمّ يرى استدعاءها للنمط العريق أو الأولي في تشكيل هذه العناصر، ويبدأ بقراءة أجزائها وتشكلاتها وأبعادها الثقافية، ولكن تحت مظلة التحرير من التفسيرات والأحكام القَبلية، وتوظيف الخبرة الجمالية الخاصّة به، فهو يحيي صُورًا نمطية وربما تكون ضاربة في جذور الأساطير والقصص الشعبية، غير أنه يقدّم لها قراءة تتناول أجزاءها وكلياتها، وحاضرها وغائبها، وهويتها وتعددها.

وفي الوقت نفسه هو يفسر ظاهراتيًا وعيه بكل هذه المعطيات، ووعيه بالصورة الشعرية، وأيضا وعيه بوعي الشاعر وقصديته في تكوين هذه الصورة، من خلال تحليلها وتفسير جمالياتها الشعرية وكثافتها الرمزية. إنه يسعى إلى تقديم الصورة وكأنها لم تقرأ من قبل.

ومن هذا المنطلق، قدّم باشلار مدونة ظاهراتية قرأ فيها صورًا شعرية عبر تقديمه لأشكال وتحولات العناصر الأربعة في الطبيعة ضمن أنماط أولية وبدئية، فنجده قدّم في قراءة النار صورة الحميمية في الاشتعال وربطها بالرغبة العاطفية، وقدم الكحول كصورة نمطية لماء النار وأثره على الخيال الشعري، كما قدّم في دراسته لعنصر الماء أنماطًا مائية وجدها مادة للصورة الشعرية عند عدد كبير من الشعراء الأوروبيين وبعض الروائيين أيضا؛ كنمط المياه الرقراقة، والنرجسية والعاشقة، والمياه الراكدة والعميقة، والماء الأمومي، وأخلاق الماء، والتطهّر وغير ذلك. مستدعيًا الأساطير المائية القديمة، ومعالجًا إياها كعقد ثقافية متنقلة، تأخذ أشكالا جديدة في قراءته[4]، فهو مثلا عدّ البحيرات في العالم -حين قرأ شيللي في مسرحية بروميثيوس محررًا- نموذجًا لصورة نرجسية العالم، فالبحيرات مرايا ينظر فيها العالم فيما هو الأجمل فيه؛ السماء الزرقاء الصافية. فالكون في حالة نرجسية مع عشقه لنفسه[5].

(1) المرجع نفسه.
(2) Water and dreams، مرجع سابق، ص3.
(3) عماد شعيبي، مرجع سابق، ص36.
(4) Water and dreams.Gaston Bachelard، مرجع سابق- The Psychoanalysis of Fire، مرجع سابق.
(5) Water and dreams()، مرجع سابق، ص53.

ومن الجدير بالذكر أنّ الورقة هنا تطرح جانبًا من الخيال المادي وهو عنصر التراب، والخيال الحركي المتمثل في عنصر الهواء، وتقوم بقراءة صراع العنصرين في الصورة الشعرية عند عنترة بن شداد نموذجا. ولذلك سيكون الحديث عنهما بتفصيل أكثر عبر التطبيق مباشرة على النصوص الشعرية المختارة.

وقبل الولوج إلى قراءة هذين العنصرين في شعر عنترة والصراع بينهما لابد من الإشارة إلى أنّ استحضار باشلار للصور النمطية وتقسيمه لأشكال المادة كان وفق المدونة الشعرية التي جمعها من الشعر الأوروبي، بمعنى آخر، لا يشترط توفر كل الأنماط التي ذكرها باشلار في الشعر العربي أو غير الأوروبي في المدونة الشعرية العربية، وإن كان هنالك الكثير منها، كما أن تقسيم الشعراء إلى مائي وترابي وناري وهوائي فيه من المخاطرة الكثير؛ إذ يجمع بعض الشعراء التساوي بين عنصرين أو أكثر، بصورة الصراع أو الانسجام، وإن انفرد بعضهم بسيطرة عنصر دون آخر. ومن ثمّ يمكن القول بأنّ مغامرة قراءة الصورة الشعرية العربية بمنهجية باشلار على ما تحمل من مخاطرة، فهي في الوقت ذاته تحمل من الأهمية الكثير، بخاصة حين تطبق على جماليات للصورة الشعرية القديمة.

صراعية الصورة الشعرية الترابية والهوائية في شعر عنترة بن شداد

تكلّم باشلار عن الصورة الشعرية النابعة من عنصر التراب في كتابين هما، (الأرض وأحلام يقظة الإرادة، والأرض) و(أحلام يقظة الاستراحة)[1]. وقد تحدّث في الكتاب الأول عن الذات «المقتحمة للأشياء وعلاقاتها بها عبر المواجهة العدوانية»[2]. وفي الكتاب الثاني طرح أفكاره حول الذات في حالة السكون والتصالح، «وهي تتماهى مع هندسة للاختباء، تعطيها الأمان والحماية، لتصبح العلاقة حميمية بين الأنا والوجود؛ لأنها ترمز في تجلياتها النفسية للأم»[3].

ومن الملحوظ أنّ عنصر التراب للخيال يظهر مرتبطًا بالمقاومة والإرادة الصلبة أكثر من غيره؛ إذ يبدو في حالة مواجهة قويّة مع الإرادة البشرية. وهو متجلٍّ عنده في صورة الحجارة، والصخور، والمعادن، والأحجار الكريمة[4]. وقد برزت صورة المقاومة المتبادلة بين إرادة الإنسان والتراب في حالة صعود وسقوط؛ إذ يخضع الإنسان هذه المادة إلى إرادته بصورة عنيفة عبر العمل فيها، كما هو في حال الطَّرق والسَّحب والإذابة والتشكيل[5]. وهو ما جعل باشلار يركّز على صورة العامِل في النصوص المختارة للتحليل. هذا العامل هو المستخدم لأدوات مقاومة الصلابة، كالمطرقة والمسمار والإزميل مثلا، وهي ذاتها أدوات خاضعة من عنصر أرضيّ. ومن هنا يبدو للقارئ التراب على أنه مادة مركّبة من قوة المقاومة والصلابة، وفي الطرح الآخر مادة السَّكَن والحماية، وذلك

(1) انظر:
-Gaston Bachelard: Earth and Reveries of Repose,
- Gaston Bachelard: Earth and Reveries of Will.
(2) بوخليط، مرجع سابق، ص95.
(3) المرجع نفسه.
(4) Twayne's World Authors Series، مرجع سابق،ص101-102.
(5) المرجع نفسه.

حـين تحـدّث «عـن الجبـال والكهـوف والمغارات والجذور التـي توحّد النباتات بـالأرض، وبالمنزل الـذي يـؤصّل الإنـسان، والأفعـى بوصفهـا كائنا ترابيّا مميـزا، وكذلك الخمـرة كقصيدة شعريّة للأرض الزراعية التي تنبت فيها الكروم فتحولت إلى خمر»[1]. هذه الصور وغيرها، فسّرها باشلار عـبر ربطهـا بوجودهـا في النمط البدئـي، متكئا علـى محور هبـوط في باطن الأرض للـوصول إلى المادة وباطنهـا حيث يتحصّل الراحـة والسكينة، ومحور التسامـي الحركي الذي يكـون فيه ارتياد الحلـم ومواجهـة الـشكل الصَّلـب والبعـد عنه. ويـصوّر بـاشلار محـور المواجهة مـع التراب في قسوة وصلابة المادة وخـداع ليونتها، هذه القسوة والصلابة هـي في مواجهة تامة مع الذات وحلمها وخيالهـا، والـذات هنـا تواجهها بـسلاح مقاوم. إنّـه مقاوم لقـسوة الأرض وصلابتها. والذات هي التي تحفر الأرض، وهي التي تغير ملامح الصلب وتستفيـد مـن الرطب اللـين، وهذه الـذات تمثّل «إرادة اجتماعيـة مشتركة بين البـشر، تقوم على الشيء والعامل»[2] كما سبق ذكره.

أمّا عنصر الهواء[3]، فهو عند باشلار الجوهر الـذي تقوم عليه الصورة الحركية في الشعر، وهو المادة المتفلّتة دومًا، المادة الحرّة المتسامية المائعة، التـي يرى فيها باشلار مـادة محدثة لتسام وتعال مطلق لا يمكن تلمّسه وإنّمـا الشعور به باطنيًا[4]. وهـي تأخـذ في الـصورة مـسارًا عموديًـا صعودًا أو نـزولا. فالهـواء عنـد بـاشلار عنـصر جـوّال متحرك، يلهم الخيال الشعري عبر الحركية فقط، على الرغم من قدرته على التسامي الجوهريّ، مع تأكيـد ضرورة وجود قاعدة مادية له هي من مادة الأثير أو المـادة المحسوسة في فراغهـا[5]. وتظهر قوة الخيال من عنـصر الهواء في نقطتين، الأولى أنّـه يكشف عن محـور الانخفاض عنـد الإنسان، ومـن ثمّ يحاول التعالي. والنقطة الثانية أنه يخبر عن وجود الإنسان الممتلئ والعظيم في تعاليه[6]، بل ويقـدّم صورة لتفتح الإنسان على الإرادة وتساميه في التحـرك إليها. وهو ما جعـل أصحاب التحليل النفـسي يـرون في الخيـال الهوائـي وسيلة لعلاج المرضى النفسيين أو وسيلة لوضع اليد على مكامن الضعف والتبعثر النفسي كما يرى باشلار[7].

وتظهـر قيمة الصورة الشعرية في خيال الهواء مـن جانب السقـوط كتبعثر عبثـي للاشيئية، وفي جانـب الصعـود والمقاومـة باستيقـاظ جزئي في الوجـود للموجـود[8]. وهـو ما جعـل بـاشلار يعد محـور هذه الصورة محورًا متغيرًا غير ثابت؛ لأنه يمثـل بطريقـة ما صراعيـة الذات مع المـوضوع. فالذاتية هنـا في هذه الصورة تعيش تنقلا وتحولا من مقام إلى آخـر، عبر تحرير الذات من واقعية الجـسد وثقلـه إلى حلميـة الطـيران وخفّته، وهو ما يلـصق الذات بالأثير الغامـض الذي يحركها؛ أي الروح. ولأنّ هذه الصراعية موجودة في طبيعة حركيـة الـصورة الهوائيـة، كان المعنـى الواعـي بالعنـصر وقدرتـه علـى الانفـلات حـاضرًا في

(1) عماد شعيب، مرجع سابق، ص231.
(2) بوخليط: مرجع سابق، ص99.
(3) انظر: Gaston Bachelard: Air and Dreams
(4) بوخليط: مرجع سابق، ص126.
(5) Twayne's World Authors Series، مرجع سابق، ص93.
(6) المرجع نفسه، ص96.
(7) المرجع السابق.
(8) المرجع نفسه.

تشكلات هذه المادة. هـذه التشكلات برزت كثيرًا في حلـم الطيران لدى الشعـراء. فالتحليق صورة نمطيـة بدئية، سكنت الإنسان وتعلق بها، علميًا[1] وشِعريًا، وجاءت الصورة النمطية للطائر بوصفه الكائـن الأكثر حرية وانطلاقًـا واستمتاعًا بالكون والطبيعة، وهي رمز عنده للنقاء، ويربطه بالزمن الليلـي حيث الهـدوء والراحـة والسكينـة، يقول: «لقد خُلقَ الطائر كي يعيش بالعنصر الأكثر حذقًا وصفـاء. إنه الأكثر استقلاليـة وروعة من بين كل النماذج الإبداعيّة»[2]. وقد أشار باشلار في قراءته لهذا العنصر أنّ حلـم الطيران حلم مقرون بقلق السقوط، ولعل المقولة التي تناقلتها العرب «ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع» تدلّ على جمعية هذا القلق، وكيف أنّ وجوده هو وجود نمطي مستقر في وعي الذات، وضارب في لا وعيها.

ومـن نمـاذج الخيـال الحركـي عنـده أيـضا تأمـل القبـة الزرقـاء؛ أي السماء، ومـا تعلّق بها مـن موجـودات حققـت التسامـي واستقـرت في العلوّ كالنجوم والشمـس وهو «ما يستدعي أحلام وصور السّفـر»[3] والتحـرك مـن قيديـة المـكان، وكذلك السحاب والريـح كنموذج للثورة والغضب والمقاومة.

ولو أخذنا عنترة بن شداد، لوجدنا أنّ في شعره تصويرًا قويًّا لعنصري الـتراب والهواء والمقاومة والسكـون، وذلك تحت محاور متضادّة تتمثّل هذه الصراعية والمقاومة في:

1. عقـدة العبوديـة وصورة العَبْـد النمطية بين التراب والهواء

يشكل لـون عنـترة الأسود عقـدة ثقافية، مرجعهـا رفـض قبيلته الاعتراف بـه، وانتهاءً بتعلّقـه بالمقاومـة العنيفة لكل ما هـو أرضيّ. فالعرب كانـت تكره كل ما هـو أسود وتتشاءم منـه، ولذلـك رفـضت الـسودان مـن الناس واقتـصرت عليهـم في العبوديـة، وهو ما جعل عنـترة في صراعيـة للحصول علـى ذاته عبر الانتساب إلى القبيلة، وعبر التصوير الشعري يستبـدل النـسب المفقـود بنـسب يرجعه إلى الـتراب، إلى الأرض، نجـد ذلـك في صورة نمطيـة تعيـد القـارئ إلى أصل الإنـسان الترابـي، فقـد جاء في الأثـر أنّ لـون الإنسان الأول –آدم– كان داكنًـا؛ ولذلـك سمّـي آدم، فهو في التـصاق بأمّـه الأرض، التي هي أصل مادته الترابية المخلـوق منها، وحين قوبل لونه بالرفـض والمقاومة، كانت مقاومتـه بردّه إلى أصلـه المقاوِم، وهو الأرض، غـير أنّ هذا الرد لم يكن مباشرًا، بل عبر صورة متعالية وممثلة لخـضوع جـزء مـن الترابيـة لإرادة الإنسان، وهو السلاح، فالذات المقاومة للطرد والإنكار، ذات تسيّـد علـى الرافض لها مـن خلال قلب خضوع الأرضي المتمثل في السلاح الصلب إلى سيـد متمكّن، وهـي بذلك بدلا مـن أن تصوّر السيف أو الرمح الذي تعرّض للطَرْق والتغيير في مادتـه كمادة خاضعة لإرادة الإنسان، أقول تمثّلـه بصورة السيد الـذي يُخضِع بل ويقضي علـى من يقاومـه، فيحفـظ للمـادة صلابتها

(1) الدليل على ذلك محاولات عباس بن فرناس، وتحقق الحلم في العلم الحديث عبر الطائرة وغيرها من الاختراعات.
(2) Gaston Bachelard: Air and Dreams.83-84.
(3) عماد شعيبي: مرجع سابق، ص226.

وقوتها وسلطتها، ثمّ يظهر انتسابه إليها لينال سيادة فطرية، سابقة على إرادة الإنسان المقاوم، يقول:

دعوني أوفّي السيفَ في الحربِ حقّه

وأشربُ من كأس المنية صافيا

ومَن قال إني سيّدٌ وابن سيّد

فسيفي وهذا الرمح عمّي وخاليا[1]

ويظهر جليا حضور العقدة الثقافية في الصورة المباشرة البسيطة التي يرددها:

أنا العبدُ الذي بديار عبسٍ

ربيتُ بعزّة النفس الأبية[2]

فيُثبتُ لذاته الواعية بإبداعها المقاومة والإباء، ليتماثل مع التراب الذي شكل صورته. وعنترة لا يكتفي بانتسابه إلى الصلب من الأرض، وتحريكه من صلب خُضِع في تشكيله كسلاح إلى سيّد مُخضِع بفعل العامل الفارس عنترة، بل هو ينتسبُ إلى مخلوق جيء في نمطيّته أنّه مخلوق من الريح، لسرعته، إنه الفرس. وهنا تضعنا الصورة أمام نموذجين للمقاومة، نموذج يقاوم مِن أصل ترابي، ونموذج يقاوم مِن أصل هوائي. ففي أصل خلقة الخيل قيل إنّها من الريح لسرعتها ومقاومتها لثقل الأرض، وسماها العامة (بنات الريح)، وهي في تمثّلاتها الأسطورية مجنّحة، وإن لم يكن لها جناحان، وحين قال عنترة:

جوادي نسبتي وأبي وأمي

حسامي والسنان إذا انتسبا[3]

جعلنا بين نسبين، ترابي وهوائي، فالجواد هو السريع من الخيل[4]، والسرعة هي الصفة التي أكسبت الخيل انتسابها إلى الريح، وهي الخيل ذاتها التي وصفها بالنسب العربيّ، وجعل لها الطيران والتحليق، فهي الحرّة التي يركبها، وإن كانت هنا في حضورها أنثوية التعبير فلم ينتسب إليها، لما من شأن الانتساب إلى الأب في المعتقد العربي:

على مهرة منسوبة عربية

تطير إذا اشتدّ الوغى بالقوائم[5]

خاصة وأنّ سواده من جهة أمّه،

وقد أمسوا يعيبوني بأمّي

ولوني كلما عقدوا وحلّوا[6]

وبالعودة إلى البيت الذي قال فيه «جوادي نسبتي» نجد هنا نسبته الهوائية، ثم في قوله الثاني بالانتساب الترابي إلى الحسام والسنان قول آخر؛ إذ في ترتيب الجملة، «وأبي وأمي حسامي والسنان» وقال، «إذا انتسبا» فإذا هنا ظرفية، يكون الانتساب الترابي حضورا مقرونا بزمن السؤال المتضمن الانتساب إلى أدوات المقاومة المختارة؛ أي الحسام والسنان، وقد جاءت متأخرة عن النسب الأول، إلى

(1) عباس إبراهيم، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 157.
(2) المرجع نفسه، ص158.
(3) المرجع نفسه، ص141.
(4) ابن منظور: لسان العرب، ج2، مادة (جواد).
(5) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص129.
(6) المرجع نفسه، ص95.

الجـواد، وهذا بلا ظـرف، ولازمـن، ولا قيد، بل علـى الجملة الإسمية التـي تفيد الثبات في المخـبر عنه. وهو ما يعلي من النسب الأول إلى الجواد/الحركـي علـى النسب المقيّـد بزمنية الـسؤال إلى الترابـي. ولعلّ هـذا يرمي بما في حركية الصورة الهوائية من حرية وتسام وعلوّ ينتقـل بالـذات من حالـة العبودية إلى حالة الحرية المطلقة في حركية الصورة المذكورة.

بـل إنّ صورة المقاومـة للعبوديـة تتجلّى في إرادة قويـة تجعـل أصل خلقتـه أقـوى أجزاء الأرض مقاومة وصلابة، وهي الجبال، فيجعل قلبه أشد في خلقته من صلابة الجبال، وحيث يثبت لنفسه بقاءً أبديًـا، وهو ما يجعل الذهن يـشير إلى سؤال العرب الجاهليين عن الجبال للنبـي محمد ﷺ، فالجبال عنـد العربي هي الجـسد الشامـخ القوي البـارز مـن الأرض، وهـي الـصورة المتسامية المقاومـة للهبـوط؛ إذ تـشكّل صعودًا عن سفليـة الأرض الموطوءة أبـدًا، ﴿ويسألونك عن الجبـال، فقل ينسفها ربـي نسفا﴾[1]، وهـو سؤال دلّ على توتر وعي السائل في إمكانية زوال دليل الإرادة الشاهقة أمامه، يقول عنترة:

خُلِقـتُ من الجبال أشدّ قلبًا

وقد تفنى الجبال ولستُ أفنى[2]

ويظهـر البيـت العنـف الكامـن والغضب في رنين الـصورة حين انتـزاع السمة البشريّة القلبية عن الفارس المقاوم.

ومـن مظاهر مقاومـة العبوديـة، وتعطيل صورتها النمطية ما قدّمـه من صورة الفارس المحـارب لـه، والتصاقـه بـأدوات المقاومـة الصلبـة وتغييـب كل أدوات الليونة والخضوع، بـل إنّ صوره الفنية لا تـكاد تشتمل على شيء مـن أعمال العبيـد، بل جُعِل بديـلا لها مدونة كاملة عـن صورة المقاتـل الفـارس الصنديد الـذي لا يمسّه ذكـر العبيد. ففـي صورة عمل الفـارس مظاهر ترابية، تنـأى به عن مظاهر العبيـد الترابية، فالعبد عند العـرب قد يعلق به مـن التراب ما يكـون نتيجة عملـه في جمع الحطـب أو رعي الماشية، غـير أنّ عنترة يأتي بالـصورة الشعريـة للـتراب في خـضم عمله الفروسي، لتتحقق انتفائية العبودية عنه:

أنا في الحرب العوانِ غيرُ مجهـول المكان

أينما نـادى المنـادي في دجى النقع يراني

وحسـامي مع قنـاتي لفعـالي شاهـدان[3]

والنقـع[4] هـو الغبـار الساطـع، وهـو هنا جعل انتفـاء سواده بالغبار الساطع بنور يجعل المنادي يراه وسط الظلام، وهذا توصيف يجرّ القارئ إلى استحضار حالة طيفيّة للذات هنا، فلا يسطع في الظـلام إلا الأشباح والأطياف، وهـو ما يقودنـا إلى فكـرة تحويـر الحـضور الترابي المظلم المتوقّـع على بدن السواد وسط الدجى إلى حضور نـوراني ساطع بذات المادة المذكـورة، مـادة الـتراب. وفي ذلـك ارتحـال

(1) سورة طه، الآية105.
(2) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص141.
(3) المرجع نفسه، ص145.
(4) ابن منظور: مرجع سابق، ج14، مادة (نقع).

باللون من سواد إلى بياض، وفيه تمثّل لمقاومة العبودية المتأصلة بسبب السواد. وتغيير لوظيفة التراب، وتسام بها من مزيّة عبودية إلى مزيّة حريّة، فالأطياف والأنوار حرة لأنها أثيرية، وهو ما يشهد بغلبة الصورة الهوائية هنا مرة أخرى على الصورة الترابية.

وقد انتفت سوداوية العبوديّة في صورة أخرى حين قال:

لئن أكُ أسودا فالمسكُ لوني

وما لسوادِ جلدي من دواءِ[1]

وهنا يتّحد لون السّواد الذي هو علّة العبودية بسواد آخر مصدره أنثى الغزال التي يكون من صرّتها عبر كتلة دموية تستخرج منها، وهنا تنتفي علة السواد الأمومية، عبر صورة أنثى الغزال، وباستدعاء أثيري لعنصر عطري، اكتسب قيمته العالية رغم لونه الأسود بسبب خاصيّته الأثيريّة، وهي صورة هوائية حركية معتمدة على قاعدة مادية من غير الهواء هي الحيوان.

وتتكاثر صورة الفارس في مدوّنة عنترة الشعرية حتى لتعدّ ملحمة، لتحمل صوت المقاومة والتغيير من نمطية العبودية إلى نمطية الفروسية، فنجد عنترة يسبغ على ذاته كل صفات الفروسية، مستعينا بكلّ صور التراب الصلبة، والمقاومة لإرادة الإنسان، فالإنسان هو الذي سجن عنترة في عبوديته، فانتصر لكل أشكال مقاومة سجّانه، وهو ما جعله يمعنُ في وصف السلاح مادته الصلبة الطيّعة في يده، والتي لم تخضع لإرادة رافضيه، فهو لم يكتفِ بالانتساب إلى هذه الأدوات، بل أنشأ بينها وبينه علاقة حب، حين ألبسها صورة الوسيلة المحقّقة للفروسية، وهي حبّه لعبلة بنت عمّه، يقول:

فوددتُ تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغركِ المتبسّمِ[2]

وهنا، تتحوّل الآلة الحادة القاطعة الصلبة، إلى فم ليّن متبسّم، وتصير مادة مشتهاة، تُقَبّل؛ إذ وحّد بينها وبين جزء لين طريّ من المحبوبة. ومن هذه العلاقة يمكن تبيّن الحرب كرديف للحب والحرية عنده، فالحرب بكل ما فيها من مقاومة للعدو، هي مقاومة للعبودية ووسيلة حرية، لذلك كان شعره عامرًا بأدواتها ووصفها، وكأنّ فيها من بشريّته وانتسابه، فيجعله يضحك ويبكي، يقول:

يضحكُ السيفُ في يدي وينادي

وله في بنان غيري نحيبُ[3]

وأمّا الحب فهو حربه الأولى التي لأجلها خاض حرب التراب والدم، وهو وسيلته للحرية الكاملة؛ إذ حقق فروسيته عبر حربه الأولى، لكنّ اكتمال حريته وفروسيته في تحقيقه النصر في حربه في حب عبلة والزواج منها، وهو ما جعل صورة حبّه ذات صراعية أخرى نتبيّنها في الأبيات الآتية:

(1) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص9.

(2) المرجع السابق، ص134.

(3) المرجع نفسه، ص15.

إذا رشقَت قلبي سهامٌ من الصّدّ

وبدّلَ قربي حادثُ الدهر بالبعدِ

لبستُ لها درعا من الصبر مانعا

ولاقيتُ جيشَ الشوق منفردا وحدي[1]

فالمقاومة هنا ووسائلها الصلبة في التحام مع الذات الواعية التي تواجه معركة منفردةً، والتفرّد الذي تعيشه بسبب الإبعاد والطرد انتقل إلى مستوى تفرّد آخر داخليّ في مواجهة جيش الأشواق، وهنا يحيلنا ذكر التفرّد إلى صور الحرب عند عنترة التي يؤكّد فيها دوما أنّه مقاتل وحيد ثابت، وهذا يعيدنا أيضا إلى الصلابة التي تتوارد في صوره وفي توصيفه لنفسه، وهو ما يوثّق علاقته بانتسابه إلى الأرض الصلبة المقاومة. إذن، عنترة في توحّد مع الأرض، والتراب، ولكن بصورة التحام مقاوم مخضِع لإرادة الإنسان، وصورة العبد النمطية لديه مواجهة بهذا الالتحام، وبحركيّة الصورة الهوائية المنفلتة بين صوره الترابية كما سلف توضيحه.

2. **الحرية والحبّ بين التراب والهواء**

إنّ الصورة النمطيّة التي تتوافد على مسامعنا هنا لتبثّ تشكلات الحرية، هي صورة الطائر في محاورة مع الذات، وصورة الطيف في محاورة مع المحبوبة عبلة، وفي كلتا الصورتين من مادة الهواء تنحدران، وتحملان معنى الحرية والانفلات لإتمام التخلص من العقدة الأولى عقدة العبودية. ولكنّ الحب الآن هو الفضاء الحربيّ الذي تتدفّق فيه الصور الشعرية.

ولو نظرنا قليلا إلى صورة الطائر في مدونة عنترة الشعرية سنجد له حضورًا كثيفًا، يتمثّل في صورة الغراب الأسود، الذي هو من المعلوم رمز للفقد والفرقة، لكنّ حلم الطيران يحوّل صورته النمطية التي ضربت في قدمها منذ قصّة الدّفن الأولى بين قابيل وهابيل، أقول، استطاع حلم الطيران أن يحرّر هذه النمطية التشاؤمية؛ لتصبح وسيلة تحرّك وتحرّر من ثقل الجسد وعبودية الذات، بل ويكون رفيقًا تحاوره الذات وتشتكي إليه الفقد، ومن ثمّ تكون في توحّد تصاعديّ معه، يقول عنترة بعد سماعه خبر وفاة عمّه مالك:

ألا ياغراب البين في الطَّيران

أعرني جناحًا قد عدمتُ بناني[2]

ويستمرّ الحلم بالطيران، لتحقّق الحرية التامة والتنقّل عبر توظيف ذات الصورة النمطية للطائر، ولكنه هنا ملوّنٌ بديع على غصن رطيب، ولتلوّنه تأتي الصورة في حركيّة مفارقة بين تصاعد متوتر يظهر احتمالية سقوطه بسبب ثقل اللون الأسود، والالتصاق بالنسب الترابي، فيقول:

عِرني جناحكَ واستعر دميَ الذي

أفنى ولا يفنى له جريانُ

(1) المرجع نفسه، ص45.

(2) المرجع السابق، ص143.

حتى أطيرَ مسائلا عن عبلة

إن يمكنُ مثليَ الطيرانُ[1]

فذكر الدم، استحضار قويّ للبشرية الحائلة دون الطيران، ثمّ ختم الصورة بـ «إنْ يمكن» أضعف الصعود وعوضه بسقوط للحلم قبل إتمام مقاومته. والصورة النمطية الحركية الحاضرة هنا هي صورة الحمام، طائر الفَقد الذي جرت مؤانسته مذ أسطورته مع النبي نوح u في بحثه المستمر عن هديله الفقيد، وفي فمه الغصن الرطيب غصن الزيتون الذي استدل به على صلاح الأرض لاستقبال النزول البشري من جديد[2]. وهي هنا في نمطيتها تحضر لتكون بعيدة عن حلم الطيران، فتظهر في نَوحها وهديلها بتكرارية، غير أنّ التماهي الحاصل بين نحيبها ونحيب الذات يظهرُ انفكاك الذات من صلابتها التي أظهرتها الصور الشعرية الكثيفة للسلاح والحرب، وهنا تفارق الذات مقاومتها للعبودية، عبر طائر لا يمثّل فيها الحريّة، بل يردّها إلى حزنها وشجنها حين يثبتُ عجزها عن الطيران وعن الحرية، بل إنّ الذات في حوارها مع الحمام لا تتطلبُ منها الجناح أو الإعارة؛ لأنّها في حالة سقوط من طيرانٍ غير متحقّق،

ولقد ناح في الغصون حمام

فشجاني حنينه والنحيبُ[3]

وتأتي صورة النجوم النمطية في علوّها لتظهر الصراعية مرة أخرى والمقاومة للثقل الذي يلصق الذات بالأرض التي تنتمي إليها، فالسماء تلك العالية السامية بما فيها من نجوم تشكّل نمطا بدئيا متوارثًا بكثافة، وتندمج هنا مع الصورة الشعرية عبر اختيارها مكانا للارتقاء، ومن ثمّ تنطلق الذات في رحابة دونما تحديد،

مازلتُ مرتقيًا إلى العلياء

حتى بلغتُ إلى ذرى الجوزاء[4]

والارتقاء في اللغة يكون درجة درجة في السُّلّم، ولا يكون دفعة واحدة، وكأنّ في هذا التساميّ تدرّج ومعاناة وتصبّر لتحقيق الوصول، والوصول إلى الجوزاء، وهي نجم وبرج عُرِفَ بعلوّهِ وارتفاعه، وهو أكثر النجوم لمعانًا، ولكن هذا التصاعد رغم قوته لا يحقق تمام الحرية المرجوة لتحقيق النصر في الحب، يقول:

مقامكِ في جوّ السماء مكانه

وباعي قصير عن نوال الكواكبِ[5]

فمكان المحبوبة هنا في إطلاقٍ وعدم تحديد، وهذه اللامتناهية في الاتساع بعيدة عن التحقّق الذي حصل رغم قوته، وهو بالتالي تصاعد غير كافٍ، ولكنّ الكفاية تعود مرة أخرى للظهور في صورة أخرى:

أنا العبدُ الذي سعدي وجدّي

يفوق على السّها في الارتفاع[6]

(1) المرجع السابق، ص140.
(2) انظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص302.
(3) عباس إبراهيم: مرجع سابق، ص15.
(4) المرجع نفسه، ص8.
(5) المرجع نفسه، ص21.
(6) المرجع نفسه، ص79.

وتتصدّر هـذه الصورة اعترافية بالعبودية التي هي علّة السقوط، ويظهر التحدي جليًا في الـصورة حين تواجه الـذات في عنف صراعيّ العبوديـة عبر الاعتراف بهـا في جملة إسمية، والجملة الإسمية كما هو معلوم تدل على ثبوت المعنـى وبعيدة عـن تغييره، ثمّ يكـون الموصول بجملـة الصلـة صورة حركيـة هوائيـة تمثّـل تصاعدًا متحديًا كل الثبات في الجملة الإسمية، (سعدي وجدي يفوق على السها في الارتفاع)، فالسعـد نجم، والعمل والجد مقرون به عنده، وهو في ارتفاع مستمر ومقاومة لكل الثقل الذي يثبت الذات في عبوديتها وفي انتسابها للأرض، وتلـك المقاومة تجلّت في مجاوزتها لمكان السّها وهـو النجم الذي عرف من نجـوم بنات نعش وقـد قيل، «مَـن رأى نجم السُّهـا فليحمد الله على بصره» لضعف نوره، ولخفة ضوئه عُلم بُعد مكانه وارتفاعه. ومن ثمّ يمكن القول إنّ الصور المتصلة بالنجوم بـين صعود وسقوط، وهو ما لا يُستغـرب، فالنجوم في حركية دائمة، ومنها ما يسقـط شهابًا، ومنهـا ما يصّعدُ في دورانه وهـو ما مثّل حركة كونية قاربـت حركة الذات الداخلية.

ومن الـصور النمطية الحركيـة التي تعود إلى الهـواء، صورة طيف المحبوبة الزائرة ليلا للحبيـب. وفي الطيف تكوينٌ نـوراني وروحاني أثيري، وهو حـرّ الحركة، يحقق حلم الطيران بلا جناح، ولا يحدّه شيء غير زمن الليل، وهنا نجـد الحريـة المطلوبـة في الـصورة الشعرية للمحبوبـة، فلمّـا ثقلت صورة الـذات وحجبت عنهـا الحريـة، كان استحـضار الحريـة في صورة المحبوبـة التي تتمثّل حريتها في صورتها البشريـة، وكان تمثلها للطيف أقـرب لواقعها البشريّ الحرّ، يقول:

وبـتُّ بطـيفٍ منـك ياعـبلَ قانعـــا

ولو بات يسري في الظلام على خدّي[1]

فسكـون الـذات هنـا للطيـف وخضوعـه لحركتـه، وعـدم محاكاتـه، يفـشي انكـسارًا واستجابـةً وخضوعًا للعبوديـة، لكنها عبودية للمحبوبـة وليـس لغيرهـا. بـل تصبـح صورة الطيف هذه تقوية لإرادة المقاومة والبقاء:

يا عـــبلُ لولا الخيـــالُ يطـرقـــني

قضـــيت ليـلي بالنّـــوح والســـهَرِ[2]

غـير أنّ اختصاص الطيـف بالليل قلّل من تمـام حريّته رغم الهوائية التـي انتسب إليها، وبذلك تكون حرية ناقصة في زمانها العمودي في النـص؛ إذ تختـصر حضورهـا في ليلـه دون نهاره.

الخاتمة

يظهـر مما سبق، أنّ منهج باشلار الظاهراتيّ قابل للتطبيق على الشعر العربي القديم، مع تكييف الصور النمطية وفق المعطى الشعري القديم، وقد ارتـأى البحث هنـا على تقديم النمـاذج النمطية الواضحة والتي يسهل على القارئ العادي إدراكها دونما أي تعقيد، وهو ما يُسْهِمُ في تقوية الحصيلة

(1) المرجع السابق، ص45.
(2) المرجع السابق، ص67.

اللغوية لديه، وإحيـاء الذائقة النقدية عنده، عبر ممارسة القراءة الظاهراتية الباشلارية للتراث. وإنّ القـراءة التي قُدّمت لبعض الـصور الشعرية في شعـر عنترة هي حتما تحتـاج إلى توسيع أكبر، وإلحـاق بـصور أخـرى عن طـرح باقـي عناصر الخيـال المادي فيهـا، ولكنّ البحـث رأى الاكتفاء بها لتوضيـح فكرة التطبيق القرائي أولًا، ولتيسير الأمر على القارئ العادي ثانيا.

إنّ مـشروع قـراءة النص التراثـي وفق المنهج البـاشلاري الظاهراتـي لا يـزال مشروعـا وليدا تطبيقيـا، وإن كان هنالـك دراسات تنظيريـة للظاهراتية الباشلارية سابقة، لكنّها جاءت دونما تطبيـق على أي مادة فنية عربية قديمة أو حديثة. وتطمـح هذه الدراسة لإلقـاء ضوء أوليّ على هذا المشروع؛ لتقدّم منهجًا مرنًا يقرّب القارئ العربي من النص القديم، ويثري اللغة التداولية في الوقت ذاتـه. وهذا يحتـاج إلى المزيد مـن ضبط المنهج البـاشلاري، وتقويم بعض الثغرات الفلسفية فيه، وتكييفه مع هوية النص العربي القديم والحديث.

المراجع باللغة العربية

1. ابن منظـور، لسان العـرب، ج2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1993.
2. إدمونـد هـوسرل، أزمـة العلـوم الأوروبيـة والفينومينولوجيـا الترنسندنتاليـة، مدخـل إلى الفلسفـة الفينومينولوجيـة، المـؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، 2008 .
3. إدمونـد هوسرل، فكـرة الفينومينولوجيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشربيروت، 2007.
4. رانية محمد شريف العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابـن طباطبا نموذجًا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.
5. وسعيد بوخليط، غاستون باشلار، مفاهيم النظرية الجمالية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012.
6. سعيد بـو خليـط، مقالـة، التحليل النفـسي للنار، البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 67، سبتمبر 2004.
7. سعيد توفيـق، الخبرة الجماليـة، دراسة في فلسفة الجمـال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992.
8. عبـاس إبراهيم، شرح ديـوان عنترة بن شداد، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1998.
9. عبدالفتـاح الديـدي، مذاهـب وشخصيـات، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة (بدون).
10. عماد فوزي شعيبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس للـدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1999.
11. غادة الإمـام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.
12. غاستـون باشلار، حدس اللحظـة، ت، رضا عزوز، وعبدالعزيـز زمزم، الدار التونسيـة للنشر، تونس، 1986.
13. غاستـون بـاشلار، شاعريـة أحلام اليقظـة، علم شاعريـة التأمـلات الـشاردة، ت، جـورج سعـد، المـؤسسة الجامعيـة للـدراسات والنـشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1993م.
14. غاستون باشلار، جماليات المكان، ت، غالب هلسا،

مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006.

15. غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، ت، خليل أحمد خليل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط7، 2011.

16. فهد بن محمد القرشي، منهج حسن حنفي، دراسة تحليلية نقدية، مكتب مجلة البيان، الرياض، 1434.

17. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، 1994.

المراجع باللغة الأجنبية

1. Carl Jung The Archetypes and the Collective Unconscious, Translated by R.F.C. Hull, Bollingen Paperback printing and Princeton university press New York, 10, 1990.
2. Cristina Chimisso Gaston Bachelard Critic of Science and the Imagination, Routledge London,2001.
3. Gaston Bachelard Air and Dreams, The Pegasus Foundation Dallas, 1943.
4. Gaston Bachelard Earth and Reveries of Repose, The Pegasus FoundationDallas, 1946.
5. Gaston Bachelard Earth and Reveries of Will, The Pegasus Foundation Dallas, 1948.
6. Gaston Bachelard The Psychoanalysis of Fire, Beacon Press Boston, 1968.
7. Gaston Bachelard Twayne›s World Authors Series, Editor Maxwell A. Smith, Twayne Publishers Boston, 1982.
8. Gaston Bachelard Water and Dreams An Essay on the Imagination of Matter, The Pegasus Foundation Dallas, 1982.
9. Richard Kearney Poetic of Imagining Modern to Post-modern, Edinburgh University Press Edinburgh, 2009.
10. Robert Sokolowski Introduction to Phenomenology, Cambridge University Press New York, 2008.

إذا كان ماضيكَ تجربةً ..

فاجعل الغَدَ معنى ورؤيا!

محمد درويش

حين اقترحت، على قسم اللغة العربية بجامعة قطر، إصدار مجلة علمية محكمة؛ بمبادرة ناضجة، جُثَّت نواتها. وحين بادرنا بالاقتراح تحملنا تبعات الالتزام المهني، وتجلَّد فينا القصدُ «حيث يوجد ما ينبغي أن يُفعل»، بوصفه عدلَ سنَّة الكون، ونهج إخلاص الضمير، بعيدًا عن العمْد «حيث يوجد ما يُفتعل بك»، معتقدين - في ذلك - إن وُجدت الصَّريمة وُجد المَعْدَى.

- هي ذي « أنساق » التي أردنا لها أن تقوم على مبدإ التصدي للاءات الثلاث:
- لا رفض للسبق المعرفي.
- لا رفض لرسم الأفق.
- لا رفض للتجارب الجديدة.

وقبل هذا، وهذاك، كان على « أنساق » أن تنتظر - مدة - من يؤكد وجودها من القيادات الحصيفة في جامعة قطر الماجدة.

وستظل « أنساق » مورد مبادرة المعرفة، ومضرب يقينَ من قال:

إنِّي إذا قلتُ بيتًا مات قائلُه ... ومن يُقالُ له، والبيتُ لم يمت

رئيس التحرير

عبد القادر فيدوح