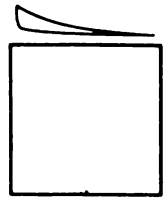
أدبيات

قضايا الحداثة

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي – كلية الآداب بجامعة القاهرة

وعضو مجمع اللغة العربية



أدبيات

قضايا الحداثة

عند عبد القاهر الجرجاني

الدكتور محمد عبد المطلب

مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

© الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ١٩٩٥

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

مكتبة لبنان ناشرون ش.م.ل

نقاق البلاط - ص.ب : ٩٢٣٤ - ١١
بيروت - لبنان
وكلاء وموزعون في جميع أنحاء العالم

جميع الحقوق محفوظة : لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب ، أو تخزينه أو تسجيله بأية وسيلة ، أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر .

الطبعة الأولى ١٩٩٥

رقم الإيداع ١٩٩٥/٣٣٣٣

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧-١٦-٠١٦٧-٩

طبع في مطابع المكتب المصري الحديث ، القاهرة

المحتويات

	الصفحة
تقديم	١ – ١٧
الفصل الأول : الأسلوب	١٨ – ٥٠
الفصل الثانى : النحو	٥١ – ٨٦
الفصل الثالث : الشعرية	٨٧ – ١٣٥
الفصل الرابع : التناص	١٣٦ – ١٩٣
الفصل الخامس : المبدع	١٩٤ – ٢٢٤
الفصل السادس : التلقي	٢٢٥ – ٢٥١
المصادر و المراجع	٢٥٢ – ٢٥٧

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

(١)

يموج ميدانُ النقد الأدبي الآن بتيارات وافدة ؛ مما يَدْفَعُ بالدّارس إلى التحرُّك السريع نحوَها لمحاولة استيعاب أكبر قَدْر منها ؛ لتكون حركتُه التطبيقية مُوازيةً للحركة التنظيرية ، أو قريبةً منها على أقل الاحتمالات .

والحق أني منذ أن عُنيتُ بدرس النقد الأدبيِّ ، أحاول أن أرصدَ كلَّ وافد جديد ، وليس ذلك حبا في الجديد وَحْدَهُ ، أو لمجرد التباهي به ، والإدلال على الآخرين ؛ وإنما كانت العنايةُ بالجديد – في حقيقتها – عناية بالقديم ، بمعنى أن رَصْدَ ظواهر الحداثة لا يمكن تحديدُهُ بدقَّة إلا إذا كان هناك تصوُّرٌ صحيح للقديم ، ورصدٌ لظواهره ، وتحديدٌ لخطوطه النظرية والتطبيقية ، وهو ما اصطلحنا على تسميته بإحياء التُّراث .

فإحياء التراث – إذاً – مَوْقِفٌ منه قبل أي شيء آخر ، وهذا الموقف يقتضي حركةً ترددِّيَّة بينه وبين الجديد ، سواء أ كان الجديدُ وافداً ، أم كان تطوُّراً لمفردات قديمة . ولا يهم هنا أن تبدأ الحركةُ من أحدهما للآخر ، بل المهم أن تكون نقطةُ البدء مرتبطةً بأسباب فِعْلِيَّة حقيقية ، يستدعيها الموقفُ ذاتُهُ .

وإذا كان الموقفُ من الجديد يرتبط ببُعْدين : المكان والزمان ؛ فإن الموقفَ الحداثيَّ لا بد أن يتعالى عليهما ، أي أن ظواهرَ الحداثة لها طابَعٌ مُطْلَق ، لا يمكن أن نربطه بمكان أو زمان معين ؛ ومن هنا صحَّ لنا أن نوازنَ بينها وبين موروثنا القديم ، على الرغم من محدوديته الزمانية المكانية ؛ ذلك أن العامَّ صالحٌ للتعامل به مع مفردات الخاص ، ولا يمكن لمفردات الخاصِّ أن تعلوَ إلى مستوى العموم والإطلاق ، إلا إذا احتوت في داخلها على بذور صالحة للإنبات في تربة العام .

من هذا المنطلق كانت قراءتُنا للموروث النقديِّ والبلاغيِّ ، أي أنها قراءةٌ حَداثيَّةٌ – إن صحَّ التعبيرُ – تتوقَّف عند مفرَدات بعينها ، وتتعامل معها تحليليا ، وصولاً إلى نواتها الأولى ؛ للكشف عن جَوْهَرِها الذي يمكن أن يكونَ حاملاً لتيارات حداثية ، فيصحّ – من منظور العقل الخالص – توسيعُ مدارها ليتَّصل بالوافد الجديد ، أو بالمتطوِّر الموروث .

والقراءة – على هذا النحو – لا تلتزم بحَرْفِيَّة ما تقرؤه ، بل لا تلتزم بمدلوله الأول ، وإنما تقرأ ما تقرؤه بوعي انتقائيٍّ ، ينطلق من التحليل السابق إلى تركيب لاحق ، حتى ليُخَيَّل أحيانًا أن هذه القراءةَ لم تستوعب ما تقرؤه أحيانًا ، أو أنها تُحَمِّل ما تقرؤه ما لا يَحْتَمل في أحيان أخرى ، لكن الإنصاف يقتضي القولَ إنها قراءةٌ استكشافية تقرأ القديمَ بعقل جديد، وتعيد صياغته في لغة جديدة قادرة على الاستهلاك ثم الإنتاج ، فهي قراءة إيجابية تتحرَّك على السُّطوح والأعماق ، وتقدِّم المقدمات والنتائج ، وتربط التحليلَ بالتركيب ، وتبتعد عن الانغلاق المطْلَق ، والانفتاح المطْلَق ، وإنما حركتها محسوبة بدقَّة بينهما .

(٢)

ونتيجةً لما حدَّدناهُ من أصول للقراءة الحَداثية ؛ كان لا بدَّ أن يكونَ التحرُّكُ التأليفيُّ داخلَ محاور أساسية ؛ لأن التحرُّك التأليفيَّ المألوف كان يتابع الظواهرَ المفرَدة أو الجماعية متابعةً رَصْدِيَّة ، وقد يصلها بالجديد أحياناً، وقد يتوقف عند حدود القديم . وعلى الرغم من أهمية هذا الشَّكْل من الدِّراسة وخطورَته في تقديم التراث ، ظل الأمر في حاجة إلى هذه الحركة المِحْوَريَّة التي تستطيع التقاطَ العناصر المفرَدة وصَهْرها في قالَب واحد ، يمكن أن يكون – على نَحْوٍ من الأنحاء – مِحْوراً له استقلاليَّتُهُ .

ويلاحَظ هنا أن الاستقلالية لها مفهومٌ خاص ، أو هي استقلالية ثُنائية – إن صحَّ التعبير – إذ هي تأخذ في إطارها الخارجيِّ طبيعةً متميِّزة ، لكن النظرَ في بُعْدِها الداخليِّ العميق يؤكِّد طبيعتَها التواصليَّة . فاستقلالها كاملٌ علىِ مستوى الشَّكل ، ومنقوص على مستوى الباطن .

ونتيجةً لهذه الثُّنائية التصوّرية جاء التحرُّكُ المِحْوَريُّ ثنائيا أيضاً ، يتابع ظواهرَ الحداثة الوافدة ، لينتقل منها إلى التشكيل التراثيِّ الذي ينتسب إليها، ثم من هذا وذاك إلى رَصْد الظاهرة الحداثية عند رجل بعينه هو عبد القاهر الجُرجاني . وأظن أن مثلَ هذه الحركة يمكن أن تضعَ أمام القارئ قضايا الحداثة وضعاً مُحايداً دون انغلاق مطلق ، أو انفتاح مطلق ، كما سبق أن قلنا .

وأعتقد أن هذا المنهجَ قد سيطر على كلِّ مراحل الدِّراسة ، اللهمَّ إلا في مِحْور (النحو) ؛ إذ إن طبيعته تتداخل في القديم والحديث ؛ ومن ثَمَّ كان التعاملُ معه ترديا بين القديم والجديد ، أو بين الجديد والقديم ، حسب

مقتضيات الاحتياجات التوضيحية .

ويجب الإشارةُ هنا إلى أنَّ طرحَ قضايا الحداثة في إطارها الوافد ، قد احتاج هو الآخر إلى قراءة من نوع خاص ؛ لأن ما بين أيدي الباحثين مجموعةٌ من الترجمات التي تحجز دلالتها وراء صياغتها ، فلا تقدِّم للقارئ إلا ما يريد هو أن يقرأه ، أو ما يستطيع أن يقرأه ؛ ومن ثم كانت هناك حاجةٌ شديدة إلى الرُّجوع للمصادر – إن تيَسَّرت – وقراءة الترجمات بروح الاستشفاف التي تخلصُ إلى ما وراء الصِّياغة في قدر كبير من الصُّعوبة ، ثم بعد هذا وذاك كان لا بد من متابعة قراءة الآخرين والإفادة منها في عملية التنوير الكلية ، التي يجب أن تصاحبَ مثلَ هذه الدِّراسات النظرية .

ومعنى هذا أننا أصبحنا أمام ثلاثة توجُّهات : الأول استحضاري ، والثاني استرجاعي ، والثالث استنتاجي . وينصرف التوجُّهُ الأول إلى مُنْطَلَقات الحداثة الوافدة فيستحضرها تاريخيا ، ويتوقف عند آخر مُنْجَزاتها . ويسترجع التوجه الثاني الموروث بطريقة انتقائية ترصد الظواهر في قمَّة نضوجها ، وتلاحقها في مناطقها المتفرِّقة ، وتحاول أن تجعلَ من عناصرها المبعْثَرَة شيئًا قريبًا من المفهوم النظريِّ العام . أما التوجُّه الثالث فيقوم على الإفادة من التوجُّهين السابقين ؛ ليخلص بهما إلى عبد القاهر الجرجاني ، ليطيل الوقوفَ عنده تحليلاً وتركيبًا ، تنظيرًا وتطبيقًا . فالتوجُّهات الثلاثة – على هذا النَّحْو – هي التي تشكِّل قضايا الحداثة تشكيلاً مِحْوَريا .

(٣)

ويعرض المحورُ الأوَّل لمفهوم الأسلوب ، بَدْءًا من منطقة الوافد الجديد ، الذي أثار في أوساط الدارسين في عالمِنا العربيِّ حركةً نشِطَة من الاستيعاب

أولاً ، ثم الكتابة عنه وحَوْلَه ثانيًا . وفي هذا وذاك طال تناولُ الجهد الغربيِّ دونَ محاولةِ التعامل مع الأبعاد الفلسفية التي قد تُضْفي على الموضوع لونًا من الغموض الذي يبعده عن منطقته الأدبية ؛ ومن ثَمَّ كان التحديدُ المُعْجَميُّ هو أقربَ السُّبل للدخول إلى المجال الدراسيِّ في مُجْمَله .

ومن منطقة المعجم استمر التحرُّك للاتِّصال بالدَّرْس اللُّغوي وما قدمه في هذا المجال من إضافات لها خطورتها ، ومن مستويات لها أهميتها . وعلى نحو من الأنحاء كان التحرُّك محدَّدًا لمنطقة العمل ، وحصرها داخل دائرة الخطاب الأدبي ، لكن يُلاحظ هنا أن الأدوات التي تم دفعُها إلى هذه المنطقة ، إنما هي أدوات بلاغية بالدرجة الأولى ، مع تطعيمها بالإمكانات النَّحْوِيَّة ، أو هي بمعنى آخر : أدوات نَحْو – بلاغية .

ولا يمكن هنا الادعاء بوجود مفهوم واحد للأسلوب ، كما لا يمكن القولُ بوجود طريقة واحدة لدراسته ، بل إن التَّعَدُّدَ كائنٌ في البِنْية المفهومية ، كما هو كائن في الإجراءات التحليلية ، ولعلَّ ذلك راجع إلى تعدُّد المداخل نفسِها ؛ إذ هي تتكئ أحيانًا على الجانب العاطفيِّ ، وعلى الجانب العقلي أحيانًا ، وتبتعد عن هذا وذاك أحيانًا ثالثة لتبدأ حركتَها من منطقة محايِدَة ؛ لتصل إلى العناصر التي تنتمي إلى الجانب الأول ، أو الجانب الثاني .

ويبدو أن الجهدَ الأسلوبيَّ – تنظيرًا وتطبيقًا – قد واكَبَه نوع من المحاولة لتخليصه من سيطرة الأدوات السابقة ، والتوجُّه إلى الدقَّة العِلْمية ، من خلال منهج إحصائيٍّ صارِم ، يرصد ظواهرَ الاستهلاك ، كما يرصد ظواهر الإنتاج ، ويقيس ظواهرَ التردُّد ، كما يقيس ردود الفعل ، أي أنه وسَّع دائرة التعامل لتغطيَ مساحةَ الاتصال ، مع الأخذ في الاعتبار وجود

ركائز للثِّقل تميل بالتوجه ناحية المبدِع أحيانًا ، وناحية المتلقي أحيانًا أخرى ، وقد لا يكون هذا ولا ذاك ، وإنما يأخذ الخطابُ الأدبيُّ حقَّه في الاستقلال ، ويعطي لنفسه شرعيَّةَ وجوده في ذاته .

وتكاد هذه النظرةُ التاريخية تتوازن مع الموروث العربي القديم ، من حيث التعامل المعجَميُّ مع المصطلح أولاً ، ثم التحرُّك من منطقة المعجم إلى منطقة الدَّرْس الأدبيِّ في جُمْلته ، وإن لم يكن لمفهوم الأسلوب نفسُ الوضوح والتحديد اللذين عَرَفَتْهما الدِّراسة الغربية ، كما أن الدافعَ للتوجُّه الأسلوبيِّ كان مختلفًا ؛ إذ إن الحقيقة الأدبية وحدَها كانت وراء الدرس الأسلوبي الوافد ، في حين أن الدوافع الدينية – وبخاصة ما يتصل بقضية الإعجاز – كانت هي المحرِّك لعملية الرَّصْد الأسلوبيّ في مجال التنظير ، أو مجال التطبيق .

وهذا المنطلَقُ الدينيُّ كان أساس الطبيعة الازدواجية التي فهم العرب من خلالها الأسلوب ، وتابعوا ظواهرَه في النص القرآنيِّ أولاً ، ثم في الخطاب الأدبيِّ ثانيًا ، وإن كان الواقعُ الذي يجب الاعترافُ به أن رصد مفهوم الأسلوب جاء متناثرًا ، ومن ثم كان في حاجة إلى لمِّ شتاته ، واستخلاص حقيقته ، وبخاصة في المرحلة التأليفية السابقة على عبد القاهر الجرجاني .

وكان طرحُ هذين المسارين تمهيدًا لمحاولة التعرُّف على المنهج الجُرْجاني بالنسبة للبحث الأسلوبيِّ عامَّةً ، وبالنسبة لمفهوم الأسلوب خاصَّة. وأعتقد أن هذه المحاولةَ قد انتهت إلى أمرين :

الأول – أن عبدَ القاهر لم ينفصلْ عن جهد مَنْ سبقَهُ في هذا المجال، بل ربما كان تأثيرُ الباعث الدينيِّ عليه أقوى ، وأكثر سيطرة .

الثاني – تفرُّد عبد القاهر الذي أوصله إلى تشكيل نظرية كاملة ، استغرقت مؤلَّفَيْن كبيرين ، هما : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » ، بل ربما كان هو المؤلِّفُ الوحيد بين القدماء الذي وضع تعريفاً مباشِراً للأسلوب ، عندما قال بأنه الضَّرْب من النَّظْم والطريقة فيه ، وهو تعريف يقوم على ثُنائية غير متوازية بين النَّظْم والأسلوب ، بحيث يأخذ النَّظْمُ طبيعة (الجِنس) ، والأسلوب طبيعة (النوع) ، لكن هذا التوازنَ يكاد يعتدل مرة أخرى بإعطائهما طبيعةً ذِهْنية من حيث ابتداء الوجود ، وإن آل بهما الأمرُ إلى الواقع التنفيذي في الصِّياغة .

وهذا الواقعُ التنفيذيُّ يرتبط بمجموعة من البِنَى النَّحْوية والبلاغية ، التي تنقُلُ الصِّياغة من منطقة المألوف إلى منطقة (العدول) تارةً ، وإلى منطقة (التوسُّع) تارةً أخرى ، ومن خلال هاتين المنطقتين يتمُّ إنتاجُ المعاني الثواني التي بها يحوز الأسلوب (المزِيَّة والفضيلة) .

(٤)

وإذا كنا قد أوضحنا اعتماد عبد القاهر على ركائز نَحْوِيَّة وبلاغية ، فإن ذلك لا ينفي أن نظريةَ الرجل كانت نَحْوِيَّة في جُمْلتها ؛ ذلك أنه قد حوَّل البِنَى البلاغية إلى بِنى نَحْوية عن طريق رصد العَلاقات التي تربط بين عناصرها ؛ إذ هي عَلاقات نَظْمِيَّة خالصة ، بمعنى أن طريق إنتاج المعاني الثواني يتم من خلال تكوينات نَحْوِيَّة قد تحافظ على استقامتها ، وقد تنحرف عنها ، لكنها – في هذا أو ذاك – تعمل على دفع الدَّلالة من منطقة الذِّهْن إلى الواقع الخارجيِّ .

ولا يمكن الادعاء بأن موقف عبد القاهر من النحو كان طفرة فُجائية ،

وإنما هو نتيجة لمقدمات سابقة ، وجهود ممهّدة ، أفاد منها ووظّفها توظيفاً دقيقاً في تشكيل نظرية مكتمِلَة .

وعلى عكس المِحْور السابق ، لم يكن من الممكن التحرُّكُ داخل المنهج الثلاثي : الوافد – التراث العربي – عبد القاهر ، وإنما كان المتاحُ التعامل مع هذه الثلاثية على صعيد واحد ، وبمنهج الموازنة الثلاثية لا الطرق الثلاث ، بمعنى أن منطقة البحث رصدت قِمَّة نَحْوية وافدة (تشومسكي) ، وقِمَّة نَحْوِيَّة تراثية (عبد القاهر) ، مع السماح للعناصر الإضافية المساعدة أن تتدخل في جانب هذه القمة أو تلك ؛ ومن ثَمَّ جاء محور (النحو) في شكل سبيكة منصهرة ومتمايزة في آن واحد .

ويقتضي رصدُ خواص هذه السبيكة – أحياناً – الاتكاء على التمايز ؛ حيث تقف وراء عبد القاهر خلفيات دينية وثقافية معيَّنة ، كما تقف وراء تشومسكي خلفياتٌ قريبة منها ، أي أن تحرُّك كل واحد منهما تُجاهَ النَّحو وداخله كان محكوماً بعوامل وأسباب ، هيأت لهما ولوجَ المنطق الثنائي من أوسع أبوابه ، حيث كان المستوى النَّفْسيّ والمستوى الصِّياغي عند عبد القاهر ، و (القدرة) و (الكفاءة) عند تشومسكي .

وقد تدخلت طبيعةُ المستويات بشكل حاسم في توجيه منطلقاتهما التجريدية أو التطبيقية إلى الظاهرة اللُّغوية ، باعتبارها ظاهرةً إبداعية ، وتوليدية على صعيد واحد ، مع تحكيم المدرَكات العقلية في تفسير الظاهرة، وذلك بالرُّجوع إلى النَّحو التقعيديِّ بما فيه من منطق ، وكيفية تدخُّله في إنتاج الكلام .

والحقيقة أن أوجه الموافَقَة تتفوَّق على أوجه المخالَفة بين الرَّجلين ،

ولكن ليس من المستطاع هنا التدقيق في عقد الصِّلة بينهما عن طريق التأثير والتأثُّر ؛ إذ لم يثبت لأحد من الدارسين حتى اليوم نوعٌ من الالتقاء بين تشومسكي وعبد القاهر عن طريق تراثه التأليفي ، وإن كان من المتيقن أن الأول قد اطلع على بعض الجهود النَّحْوية للنُّحاة العرب القدماء [١] ، أي أن الالتقاء إن كان قد تمَّ ، فإنما تمَّ بطريق غير مباشر ، ولا يكفي مثل ذلك لمقولة كمقولة التأثير والتأثر .

والذي لا شكَّ فيه أن تشومسكي قد مدَّ بحوثَه إلى مستويات عديدة . وإذا قلنا بأن هناك تقاربًا بين الرَّجلين ؛ فذلك لا ينفي أن هناك مستويات أغفلها عبد القاهر ، أو لنقل لم يعطِها ما تستحقه من أهمية ، وبخاصة المستويات الصَّوتية .

ومهما يكنْ من شيء ، فإن النَّحْوَ عند الرَّجلين كان وسيلةً وغاية في آن واحد .

(٥)

ومتابعة مهمَّة النَّظْم تقتضي ربطَها بمصطَلَح حَداثي له جاذبيَّته عند كثير من الدارسين ، وهو مصطلح (الشِّعْرِيَّة) . وقد كان الكشف عن المصطلح من منطلقين : أحدهما : المعجَم ، والآخر : التعامل الفني ، وكلاهما قد أكَّد قِلَّةَ التعامل معه كمصدر صِناعي ، وشيوعه على صيغة النِّسَب، لكنه – في هذا أو ذاك – يكاد يقترب من مفهومه الوافد بصفته عملية تَحَرُّك داخليٍّ في الخِطاب الأدبيِّ ؛ لِكشف خيوطه المتشابكة من خلال بعدين ، هما : البعد المعجمي ، والبعد النَّحْوي .

---

(١) عبده الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث . الإسكندرية ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٧ . ص ١٢١ .

ويلاحظ هنا تداخلُ المصطلح مع مصطلحين آخرين ، هما : الأدبية والإنشائية.

ولم يستعمل عبد القاهر مصطلح (الشِّعْرِيَّة) لا كمصدر صناعي ، ولا على صيغة النِّسب ، وإنما كان تعامُله معه بطريق غير مباشر ، بمعنى موافقته للمصطلح الجرجاني : (النظم) ، وإن كان المصطلحُ الأخير أكثر ارتباطاً بمنطقة الشعر ، باعتبارها قمة الأداء الفني التي يمكن قياسُ ظواهرها ، ورصد ضغوطها الدلالية . ٨٠٥٦٧

وتقدِّم المقارنة بين الشِّعْرية والنَّظْم مجموعة من المستَخْلَصات ، منها تخليصهما من بعض الهوامش الإضافية التي تتأتى من ربطهما بالنواحي الدينية والأخلاقية ؛ إذ لا دخلَ لهما – على المستوى الشَّكْلي أو المضموني – في تقييم الخطاب الأدبي ، وتخليصهما من الإطار الإيقاعيِّ الخارجيِّ ، الذي لا يتمايز فيه مبدِعٌ من آخر ؛ إذ ليس هناك من هو أعلم من الآخر ، وأقدر في هذا المجال .

ويلاحظ هنا تصحيح مقولة شاعت عن عبد القاهر ، وهي اهتمامه بالمعنى على حساب اللفظ ؛ ذلك أن الرَّجلَ حقَّق أصولَ نظريته في منطقة الصِّياغة الخارجية ، وإن كان هذا لا ينفي ارتدادها إلى المستوى الباطنيِّ ، أو بمعنى آخر : إلى الحركة النَّفْسِيَّة .

ويعتمد التَّشكيلُ النَّظميُّ أساسًا على عمليتين : الاختيار والتوزيع ؛ إذ هما اللتان تتكفَّلان بإنتاج الدَّلالة الشِّعرية ، وإن كان هذا لا ينفي ارتدادها إلى المستوى الباطنيِّ ، أو بمعنى آخر : إلى الحركة النَّفْسِيَّة .

ويعتمد التَّشكيلُ النظميُّ أساسًا على عمليتين : الاختيار والتوزيع ؛ إذ

هما اللتان تتكفَّلان بإنتاج الدَّلالة الشِّعرية ، وإن كانت الأولى محدودة بمنطقة المواضَعَة ، التي كان عبد القاهر يغادرها سريعًا إلى منطقة (اللطائف) ، لكن اللافت للنظر أنه نقل الاختيار من منطقة المعْجَم ، و وصله بالإمكانات النَّحْوِيَّة ؛ لتكون خاضعة – هي الأخرى – للطاقات الفنية عند المبدع ، وبهذا يصبح الخطابُ كلُّه واقعًا تحت طائلة الاختيارات في مستوى الإفراد ، أو مستوى التركيب .

وقد كانت أكثر الظواهر التي شغلت عبد القاهر شعريا : ظواهر (المفارَقة والتوازن) ، و (العدول) و (التوسع) في أبنية : الكناية والاستعارة والتمثيل ، بالإضافة إلى البِنى التَّخْييليَّة والتشبيهيَّة ، التي تنتج دلالة لا تقل أهمية عما سبقها .

وفكرة المستويات من أدقِّ الفِكَر التي تردَّدت في نظرية النَّظْم (الشِّعرية) ؛ إذ هي التي قدَّمت مقولة المعنى الأوَّل والمعنى الثاني ، وحددت مناطق عملهما ، ومدى اتصالهما بدائرة اللطائف التي تعمل على تشكيل فضاء يساوي النصَّ التنفيذيَّ ؛ ومن ثَمَّ تصبح العلاقةُ بين النص وفضائه هي منطقة عَمَل الشِّعْرية .

وتمتد فكرةُ المستويات – كذلك – إلى علاقة الدال بالمدلول ، ومدى ما يصيبها من اهتزاز يحدث فراغًا يسمح للشِّعرية أن تجدَ لها منطقة عمل إضافية . والمدهش أن هذا الاهتزاز يلحق بمجموعة الإمكانات النَّحْوِيَّة نفسِها ، أي أن الاهتزاز يتصل بالمفردات والمركَّبات على حدٍّ سواء .

ويكاد الأمرُ – على هذا النَّحْو – ينتهي إلى توافق (النَّظْم) مع (الشعرية) تنظيراً وتطبيقًا ، وبخاصة إذا كان التعاملُ مع الشعرية في مفهومها الأرسْطي .

(٦)

ويضعنا تتبُّعُ قضايا الحداثة في مواجهة مصطلح آخر له الغواية التعاملية السابقة نفسها ، هو مصطلح (التَّناصّ) .

ومواجهة المصطَلَح مُعْجَميا تقدِّم لنا مفهوماً عن التراكم الكَمّيّ في أي شكل من أشكاله ، وهذا المفهومُ يجعل للمادة اللُّغوية صلاحية التعامل كمُنْطَلق حداثي ، وذلك على الرغم من تداخلها مع مفرَدات (كالتناصية)، و (النُّصوصية) ، و (تداخل النُّصوص) .

ومن اللافت للنظر هنا أن الإحساس بمدلول المصطلح كان له وجودٌ داخليٌّ عند المبدعين ، لا عند النقاد فحسب ، وهناك كثيرٌ من النماذج التطبيقية التي تؤكِّد هذه الحقيقة .

ويبدو أن الدُّخولَ إلى هذه المنطقة النَّقدية في الدَّرْس الغربيِّ كان شبيهاً إلى حدٍّ كبير بمدخلها في التُّراث العربي ؛ إذ ساد الاعتقاد هنا أو هناك بعدم وجود المبدِع الذي ينغلق على نفسه انغلاقاً كاملاً ، وحتى على فرض وجوده ، فإنه يكون وجوداً عقيماً ، أو وجوداً بلا ظلٍّ .

ويعود التتبُّعُ التاريخيُّ للمصطلح الحداثي إلى سنوات قريبة في فرنسا ، وإن كانت (جوليا كرستيفا) هي صاحبة التوضيح المَنْهَجيّ الأول للمصطلح ، ومن ثم أصبح المصطلح ركيزة من ركائز التَّعامل مع الخطاب الأدبي على وجه العموم .

وعلى الرغم من شيوع المصطلح ، فإن قِلَّة من الباحثين المميزين هم الذين استعملوه بدقة وصرامة ، أمثال (زمتور) و (ريفاتير) .

وقد التفت الدَّرْسُ العربيُّ إلى عملية التَّداخل النَّصّي منذ مرحلة مبكِّرة ، وخاصة فيما يتصل بالخِطاب الشِّعري ، وتردَّدت في هذا المجال مجموعةٌ من المصطلحات التي ترصد أشكالَ التداخل في أوسع صورها ، وفي أضيقها ، مثل : (الاقتباس) و (التَّلميح) و (التمليح) و (التضمين) ، و (الاستعانة) و (الأخذ) و (التوليد) و (الحل) و (السرقة) ، بما فيها من مستويات وأشكال عديدة . ويكاد الإنسانُ يقول إنه لم يخلُ كتاب نقديٌّ قديم من التعرُّض لهذه المصطلحات أو لبعضها على أقلِ الأحوال .

وكما هو متوقَّع ، فإن عبد القاهر يَلِج هذه المنطقة النَّقدية من خلال نظرية (النَّظْم) ، حيث يكون اختصاصُ الخطاب بصاحبه منوطًا بأمرين : معاني الكلام ، ومعاني النحو ، وهنا يتحفَّظ الرجلُ إزاءَ التعامل الحِيادي مع اللغة في منطقة المواضَعة ، أو في منطقة (الأعراف) الخاصة أو العامة ؛ إذ من الصعوبة بمكان إجراء التداخل ، ورصد ظواهره في مثل ذلك .

ويتم التحفُّظ بالمثل أمام البِنْية الإيقاعية الخارجية ، باعتبارها هيئةً صورية غير قابلة للخصوصية ، وبالتالي غير قابلة لإجراءات التداخل ، مثل (المحاكاة) اللفظية التي تعتمد على مستويات صوتية متشابهة ؛ إذ إن مجرد التماثل لا يكفي في تحقيق مقولة (التناص) . وهذه المحاكاة قد تحافظ على وجودها على الرغم من عملية الإحلال والتبديل للدوال ؛ لأن الطبيعة النَّظْمية لم تتغيَّر ، وعلى هذا ينحصر (التداخل) في (التوارد) و (الاتفاق) في الغرض ، أو في وجه الغرض . ويمثِّل الأول المستوى الكلي للمعنى ، كما يمثل الثاني المستوى السطحي للصِّياغة .

ويترتب على ذلك أن ينشطر (التداخل) عند عبد القاهر إلى مستويين : المستوى السَّطْحيّ ، والمستوى العميق ، مع تفاوُت في الظواهر التداخلية ،

حيث يختل التوازن بين النَّصِّ الحاضر والنَّصِّ الغائب ، ومن ثمَّ تتمُّ سيطرةُ أحدهما على الآخر ، وإن كان هذا لا ينفي وجود درجة مُحايِدَة يتوازن فيها الطَّرفان .

ويقتضي الجانبُ التطبيقيُّ التناصي الاتِّكاءَ على الأبنية الخاصة ، والتشكيلات الجُزْئية ، ورصد دور هذا وذاك في إنتاج الدلالة ؛ لأن هذا الدورَ يمثِّل قمَّة الخصوصية التي تسمح لمقولة التناص بالتعلُّق بها كشفاً وتحليلاً .

(٧)

وتحتوي مفرداتُ قضايا الحداثة على طرفين أخذا عنايةً خاصة من الدّارسين ، هما : المبدع والمتلقي ؛ ذلك أن اكتمال الإطار اللُّغوي مرهونٌ بهذين الطرفين ، وهذا يعني الجمع بين الإنتاج والاستهلاك على صعيد واحد ، وقد طرح هذا الجمع نفسه بشكل لازم في جميع التيّارات النَّقدية قديماً أو حديثاً .

والنظر في التَّمايز الفِكْري لمحرِّكات النقد يضع أمامنا بعضَ التوجُّهات التي تضع نقطة الثِّقل في جانب الطرف الأول ، وبعضها في جانب الطرف الثاني ، ومن ثمَّ جاءت تفسيراتُ النص قائمةً على هذه الرَّكيزة أو تلك .

ولا شكَّ أن التوجُّه إلى مطابقة الإبداع بالمبدع كان بالغ التأثير في حركة النقد ، وبخاصة ما يعتمد منها على المناهج التحليلية ، وقد أفرز ذلك ربط الأسلوب بالعبقرية ، وتحويله إلى لوحة إسقاط ، وقد لقي ذلك مقاومة في بعض التوجُّهات التي عملت على خلخلة كل هذه العلاقة أو بعضها ، ومحاصرة تأثير المؤلف ، وصرفه بعيداً عن النص ، وقد ساعدت اللسانيات

على تقليص هذا الأثر ، و وصل الأمر إلى مقولة : (موت المؤلف) .

ويؤكد الارتداد إلى التراث وجود خط نقدي أعطى المبدعَ أهمية خاصة، لكن يعيب هذا الخط تقطُّعه في جزئيات متبعثرة ؛ ومن ثم احتاج الأمرُ شيئاً من المثابرة للإلمام بهذا الشتات لتشكيله في إطار نظريٍّ ، يسمح بالقول بوجود ما يشبه النظرية ، خاصة إذا أدركنا أن (مقتضى الحال) قد تم تعديلُه ليتصل بالمبدع ، بدلاً من أن يكون خالصاً للتلقي ، وقد ترتب على ذلك أن تم تشقيق مصطلحي (الفصاحة والبلاغة) ، وربطهما بالمَلَكة والمقدرة الإبداعية .

ولا شك أن كلَّ ذلك كان له أثرُهُ في توجُّهات عبد القاهر الجرجاني ، من حيث اتكاؤه على عملية الربط بين الصِّياغة والمبدع في منطقة التركيب النَّظمي ؛ ذلك أن منطقة الإفراد تقوم أساسًا على المواضَعة ، وهي منطقة مُحايِدة لا تقتضي الخصوصية بفرد دون آخر .

والحق أن وجود المبدع – على أي نحو كان – لم يلغِ وجودَ المتلقي ، بل إن هذا الوجودَ أمرٌ بَدهيٌّ ، لكنه وجودٌ يأخذ طبيعة سالبة أحيانًا ، وإيجابيَّة أحيانًا أخرى ، حسب مقتضيات الموقف الإيصالي ، وحسب توجُّهات الدارس نفسِه ، مع ملاحظة كثافة هذا الوجود نتيجة لتعدُّد مفردات التلقي ، وتنوّعها من قارئ مثالي ، إلى قارئ عادي ، إلى قارئ مجهول الهُوِيَّة .

وبقَدْر تعدُّد المتلقين ، تعددت القراءات ، من قراءة جَمالية ، إلى قراءة استرجاعية ، إلى قراءة تاريخية ، والتلقي الصحيح هو الذي يتحرك بين هذه

القراءات ويربط بينها .

وقد وصلت المبالغةُ في عملية الربط بين النص ومتلقيه إلى مرحلة التوحيد بينهما ، وذلك على الرغم من تعدُّد أنواع القرّاء ، فهناك قارئ ناقد (مثالي) ، وقارئ عادي ، وقارئ متوسِّط بينهما ، ونوعية القراءة هي التي تحدِّد طبيعة العلاقة ، وكيفية الربط . وعلى هذا الأساس أصبح القارئ عنصراً أساسيا في الدَّرس الأسلوبي الحديث ، وإن كان هذا لا ينفي وجود توجُّهات تفصل النص عن التلقي ، وتجعل بينهما حاجزاً يصل إلى درجة العَداء ، كما فعل بارت Barthes .

وقد أدى النظرُ في الموروث العربي القديم إلى إدراك وجود المتلقي وجوداً بيناً ، وإن ظلت صِلتُهُ بالنص وحيدةَ البُعد ، بمعنى توجُّه الحركة من الطرف الأول (النص) إلى الطرف الثاني ، مهما تشكلت نوعية المتلقين ، وتمايزت طبائعهم ، وعلى الرغم من انصراف مقولة (الحال والمقام) إلى جانب المتلقي ، وما يقتضيه ذلك من توفر مواصفات معينة في الأسلوب ، تقوم على الحضور المتوازن لكلا الطرفين ؛ لأنها حافظت على أحادية الحركة كما سبق .

وينسجم موقف الجرجاني من المتلقي مع مفهومه للنَّظْم ، بمعنى أن وجوده يأتي تاليًا للمبدع ، مع مقابلة وَحْدة الإبداع بتعدّد القراءة ، وهو تعدُّد يسمح باستخلاص نوعية محدَّدة ، ذات ممارَسات فكرية تهيئ لها قدراً من التمييز بين الجيد والرديء ؛ لأن حضورَ النص يستدعي حضور مواجهة تعتمد على الطلب والإلحاح ، حتى يبوحَ النصُّ بمكنونه .

واللافت للنظر هنا أن عبد القاهر يسمح للمتلقي بالتدخُّل المضْمَر في الصِّياغة ، وهذا التدخُّل يقوم على المحاورة الافتراضية أحيانًا ، والمتابعة الصِّياغية أحيانًا أخرى ، شريطة أن يتوفَّر للمتلقي حضورٌ ذِهنيٌّ يوازي الحضور النفسيَّ والذهنيَّ للمبدع ، أي أن الرجل يعطي للمتلقي حقوقًا لا تقلُّ عما أعطاه للمبدع من حقوق .

الدكتور محمد عبد المطلب

الدكتور محمد عبد المطلب

الفصل الأول
الأسلوب

(١)

كثرت الدِّراساتُ التي تدور حول الأسلوب ، سواء ما كان منها مُتَرْجَماً ، أو مؤلَّفا ، أو ما كان منها (ترجمة تأليفية) ، ولا يعنينا هنا أن نعرض تفصيلات هذه الدِّراسات ، ولكن يعنينا أن نقدِّم خُلاصة لها يمكن أن تساعدَ في الكشف الكشف عن الموافقة بين ما فيها ، وما في تراثنا البلاغي القديم .

لقد جاء الجهدُ الحديث في تحديد مفهوم الأسلوب محقِّقاً لعدَّة مبادئ يمكن تتبُّعها للوصول إلى أبعادها تنظيراً وتطبيقاً ، دون محاولة الاشتباك مع الروافد الفلسفية التي عملت على تأصيل مثل هذا المفهوم . وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية : stylistics ، وفي الفَرَنْسِيَّة : stylistique ، والباحث في الأسلوب يسمى : stylistician ، وكلمة style تعني : طريقة الكلام ، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية : stylus ، بمعنى عود من الصُّلب كان يستخدم في الكتابة ، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب .

وفي مطلع هذا القرن وُلد تحت كلمة (الأسلوبية) مفهومان مختلفان هما :

(أ) دراسة الصِّلة بين الشَّكل والفِكْرة ، وخاصة في مَيْدان الخطابة عند القدماء .

(ب) الطريقة الفَرْدية في الأسلوب ، أو دراسة النَّقْد الأسلوبي ، وهي تتمثَّل في بحث الصِّلات التي تربط بين التعبيرات الفَرْدية أو الجماعية [١].

ومن المهم الإشارة إلى أن تناولنا للدِّراسة الأسلوبية يعني التحوُّل للدرس اللُّغوي بالدرجة الأولى ، والنَّظر في مستوييه الأساسيين : المستوى المألوف والمستوى الإبداعي ، ثم التحرُّك السريع من الأول إلى الثاني ؛ إذ هو مدار العمل بالنسبة للأسلوبيين ، حيث تجري فيه متابعة خطوط الصِّياغة وتحوُّلاتها التي تتم عن وعي وقصد لتصنع بناءً إبداعيا ، ويكون حضورُ المستوى المألوف حضوراً هامشيا لضبط عملية القياس الكَمّي والكيفي ، وتحديد درجة ارتفاعها أو انخفاضها .

وليس معنى هذا إقامة عازل صُلْب بين المستويين ، وإنما معناه استحضار كل منهما في المجال الذي يتهيأ لهما ، والاتكاء على أحدهما دون الآخر ، طبقاً لمتطلّبات الموقف اللُّغوي . وبما أن الأسلوبية تتحرى الخواص الإبداعية في الصياغة ؛ فإن منطقة عملها – كما قلنا – تكون في المستوى غير المألوف بصفة دائمة ، وإن كان هذا لا ينفي شرعية حضور المستوى الآخر على سبيل (التذكير) .

ويقتضي التعاملُ الأسلوبيُّ أولاً تحديد منطقة العمل (الأسلوب) ، وهي منطقة شغلت الدارسين في مرحلة زمنية مبكِّرة ، وكان الحديث عن الأسلوب هو حديث عن التعامُل مع المصادر المعْجَمِيَّة باعتبارها نقطة الانطلاق الأولى التي تغطي (منطقة المواضَعَة) ، ثم تجاوز هذه المنطقة إلى عملية التركيب ، وبناء الجُمل . ويمثل التردُّد بين هذين الطبيعة

1. Robert, Paul: Dictionnaire de la langue française. Paris, S.N.L, 1965. tome 6, p. 554.

الاختيارية للأدوات التي يمكن التعاملُ بها ، وعلى هذا يكون « الإختيار الأسلوبيُّ هو اختيار أفضل السُّبُل الكلامية للتعبير عن الموضوع المقرر .» [١]

ولا شكَّ أن مثل هذا التحديد كان محمَّلاً بكثير من مخلَّفات البلاغة القديمة ؛ فقد كان من الأمور الأساسية في البلاغة والنقد التفريقُ بين الموضوع والطريقة ، وبين ما يقال وطريقة القول ، وإن كان هذا التفريق يتمُّ بشكل مجازيٍّ ؛ إذ إن أشد أنواع المجاز شيوعاً هو ما كان ينصبُّ على اللغة باعتبارها ثوبَ الفِكْرة ، فقد كان هناك تصوُّرٌ لوجود سابق للفكرة خارج إطار اللفظ ، ثم تلبس الفكرة في مرحلة تالية ثوبَ اللغة . ومن اليسير في ضوء هذا التصوُّر « أن نرى ما هو الأسلوب . اللغة هي ثوب الفكرة ، والأسلوب هو فصال الثوب وطرازه الخاص .» [٢]

لقد كان لبعض التصوُّرات الأسلوبية دورٌ في تحديد الأسلوب دون ملاحظة المنْتَج والمستهلك ، أي على نحو داخلي ، وهذا التصوُّر قديم جدًّا، حيث سادت في البلاغة القديمة الفكرة القائلة بأن الكلامَ يمكن تعميقُه بزخرفة لُغوية إضافية لها مواصَفات معيَّنة ، وبناءً على هذا فإن إنتاجَ النص يعتمد إلى حدٍّ كبير على العناصر التحسينية ذات الصِّبْغة الجمالية .

وقد ساد هذا التصوُّر خلال فترة سيطرة البلاغة المدرسية ، ثم استمر بعد عصر ازدهار البلاغة التقليدية ، حيث يقوم بمهمة بحث النصوص العاطفية وشرحها أسلوبيا . وأصحاب هذا التصوُّر هم أقْدَرُ الناس على فَهْم ظواهر الإيقاع بوصفها عمليةً إضافية ، وإثارة جمالية زائدة [٣] .

---

(٢) هاف ، كراهم : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين . بغداد ، آفاق عربية ، ١٩٨٥ . ص ٢٠ . (٢) السابق ، ص ٢٠ . (٣) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة محمود جاد الرب . الرياض ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ . ص ٥٣ ، ٥٤ .

(٢)

ويمكن القول بأن الأسلوبية شكلٌ بلاغيٌّ جديد يتميز بالتعدُّد والكثافة ، من حيث إنها علم للتعبير ، ومن حيث إمكاناتها النقدية في التعامل مع النصوص الفردية ، وإن كان هذا الفهم قد ظهر ببطء وتدرُّج يوازي التدرُّج الذي تشكَّل فيه الدرسُ الأسلوبيُّ الحديث ؛ ذلك أن هذا العلمَ الجديد لم يحدِّد أهدافه ومناهجه إلا على هذا النَّحو أيضاً .

ويبدو أن نوڤاليس هو أول من أدرك هذا الفهم ؛ إذ إن الأسلوبية عنده تمتزج بالبلاغة ، وقد أكد هيلنج من بعده كون الأسلوبية عملاً بلاغيا . والنظر في كتب الأسلوبية اللاتينية يؤكِّد لنا أنها ليست سوى كتب للقواعد والأمثلة ، ولم يكن وركستر يراها إلا هكذا .

ويقدم النظرُ التفصيليُّ لتعامل المعجم مع مصطلح الأسلوبية لنا ما لا يقل عن عشرين تعريفاً ، يتجه بعضها إلى رصد طريقة التعبير عن الفِكر ، ليصلها بطريقة الحياة ، مروراً بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب ، أو لفنان ، أو لفن ، أو تقنية ، أو أسلوب ، أو لعصر ، إلى آخر هذه المناحي ، أي أن الأسلوب يأخذ طبيعة السِّمة الخاصة لفعل من الأفعال [١] .

ولا شك أن هذا التصوُّر قد حاصر الأسلوب في نطاق داخليٍّ ، و وصل به إلى الأعمال الأدبية ، أو حاول أن يتفهَّم هذه الأعمال بوصفها وحدات متجانسة ؛ ومن ثمَّ أخذ الأسلوبُ طبيعة تحديدية تكاد تقترب من آخر التصوُّرات الأسلوبية ؛ إذ أصبح معبراً عن « التركيب المتآلف في العمل

(1) Guiraud, Pierre: La stylistique. Paris, Presses Universitaires de France, 1975. pp. 6, 8.

الأدبي ، كما يمكن وصفه – حينئذ – بأنه خاصة مشتركة في العمل الأدبي المتناسق .» [١] ومن ثم نجد بيير جارو يستحسن تحديد الأسلوب بكونه طريقة الكتابة على وجه العموم ، أو طريقة الكتابة لكاتب معيَّن على وجه الخصوص ، وقد يكون شاملاً ليغطي جنساً من الأجناس الأدبية ، أو عصراً من العصور ، وكل هذه الاحتمالات قائمة في بِنْية التحديد المعجمي الذي ورثناه عن القدماء [٢] ، والذي يدور في مُجْمله حول طريقة التعبير بواسطة اللغة عن الفكر .

ومن الملاحظ أن الدِّراسة اللُّغوية لم تكد تبتعد كثيراً عن هذه التصورات ؛ ومن ثمَّ كانت الصعوبات التي واجهت اللُّغويين أكثر من تلك التي واجهت المَعْنيِّين بالدَّرْس الأسلوبي فحَسْب ، وإن كانت العنايةُ بالدرس الأسلوبي هي عناية باللغة ، بلا شك .

ونتيجة لتعدُّد الاجتهادات اللُّغوية ظهرت قناعةٌ كلية بالحديث عن اختلاف الطرق وتعدُّدها بالنسبة للقول الواحد ، وإمكانية الاختلاف مرجعها إلى تعدُّد الأدوات اللُّغوية ، وتداخل أعمالها التعبيرية ؛ ومن ثمَّ نجد أن تشارلز بالي Charles Bally أحد المؤسسين الأوائل للأسلوبية الحديثة – يحدِّد الأسلوب بأنه العناصر المؤثِّرة لُغويا . وقد نظر بالي إلى هذه العناصر على اعتبار أنها إضافة اختيارية إلى معنى قد تقرَّر سَلَفاً [٣] .

وثمة اعتبارٌ لتدخُّل الجانب العاطفي في تحديد مفهوم الأسلوب ؛ ذلك أن تتبُّع الوقائع المنتظمة في أي خطاب أدبي يقتضي الكشف عن أبعادها

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٥٢ ، ٥٣ .

(2) Guiraud, Pierre: La stylistique, p. 7.

(٣) هاف ، كراهم : الأسلوب والأسلوبية ، ص ٢٢ .

العاطفية ، فالأسلوب على هذا يكون بمثابة « طرق التعبير عن وقائع العاطفة باللغة ، وأثر الوقائع اللُّغوية على العاطفة .» [١] وهذا الأمر يمكن استنباطه من تعريف سايدلر Seidler على الرغم من غموضه ، حيث يقول : « إن الأسلوب عبارة عن وجدان العمل اللُّغوي الصادر من خلال لغة ما ، ويبحث علمُ الأسلوب القُوى العاطفية ويراعيها وينظمها ، تلك القوى التي يمكن أن تؤثِّر في لغة العمل الأدبي .» [٢]

وسواء أ دخلت العاطفة أم لم تدخل ، فإن التحديد في مُجْمله يتجه إلى مجموعة الاختيارات التي يتعامل معها المبدع ، سواء بردِّها إلى حركته الذِّهنية ، أو إلى بُعْده العاطفي ، ثم ينقُلها إلى مرحلة التكوين الذي يغطي جملة أو فِقْرة أو قطعة كاملة ، على أن يُراعي في ذلك معايير الاستعمال في بيئته الخاصة ، بحيث يصير التشكيل اللُّغويُّ تمثيلاً لموضوع ما أو حالة معينة . والتمثيل الأول هو ما يمكن إدخاله في دائرة الموضوعية ، أما الثاني فهو ما يمكن إدخاله في دائرة الذاتية بكل هوامشها النفسية ، ولكن يجب ملاحظة عدم وجود نوع من الإجماع على إدخال (معايير الاستعمال) في التحديد الأسلوبي ، بل ربما كان هناك رفضٌ كامل لاعتماد ما يسمى (بالنموذج) أو (المعيار) خارج النص .

وفي هذا المجال قدَّم ريفاتير Michael Riffaterre مجموعة من الاقتراحات التي ظهرت عام ١٩٦٠/٥٩ في أثناء مناقشة أسلوبية الانحراف، وكانت هذه الاقتراحات إحدى ردود الفعل التي أثمرت نظرية أسلوبية لُغويـة ، فبعد أن رفض النموذج المسمَّى بالمعيار خارج النص ؛ لأنه غيرُ محدَّد وغير منتظم ، حاول أن ينقل صِلات المقارنة المطلوبة في البحث

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٥٨ . (٢) السابق ، ص ٥٨ .

الأسلوبي إلى النصّ نفسِه . واعتمد ريفاتير في ذلك على أن الأسلوب تأكيدٌ تعبيريٌّ ، أو تأثيري ، أو جمالي ، يُضاف إلى المعلومات المنقولة ، من خلال تركيب لُغوي دون أي تغير في المعنى[١].

(٣)

ولا شك أن الجهدَ الأسلوبيَّ في مجال التنظير أو التطبيق قد واكبَه محاولةٌ لتخليصه من سيطرة الدراسة اللُّغوية عليه ، ويبدو أن ذلك قد وسع من دائرة الأسلوب وتفريع اتجاهاته – كعلم – إلى الشمول أحياناً ، والتخصيص أحياناً أخرى ، وإن كان الملاحظ أن الشمول يقود إلى نواحي تنظيرية ، وأن التخصيص يقود إلى نواحي تطبيقية ، كما أن الملاحظ – أيضاً – أن معظم التعريفات لم تكن محدَّدة بدرجة كافية ؛ ذلك أن مفهومَ الأسلوب نفسه يختلف تبعاً لاختلاف البيئات الثقافية ، واختلاف مناطق العمل ، فهو في منطقة التعامل المألوف يأخذ مفهوماً قد يختلف في قليل أو كثير عن التعامل معه في منطقة التعامل الإبداعي ، كما أن يأخذ مفهوماً في الدَّرس اللُّغوي يختلف عن مفهومه في الدَّرس الأدبي .

ويكاد علم الأسلوب يتشابك في مباحثه مع علم الأسلوب العام general stylistics ، الذي لا يرتبط بلغة معيَّنة ، وإنما يتناول المنطَلَقات الأساسية التي لا ترتبط بالنواحي التطبيقية .

أما الدُّخول إلى مجال التطبيق فإنه يقتضي الابتعاد عن التعميمات المطلَقة إلى تحديد المجال بلغة معيَّنة للخروج منها بالتنويعات الأسلوبية البعيدة عن المناحي الفردية ، بل تستمد وجودها من القيم التعبيرية في اللغة

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٨٧ .

ونظامها العام ، ومستويات الأداء فيها مع ربطه بالمجال الذي ارتبط به كدراسة لغة الخِطاب ، واللغة الإعلامية واللغة القضائية ، وغير ذلك من المجالات .

وفي هذا المستوى نجد الاهتمام واضحًا بالمجال الأسلوبي العام ، الذي يتصل بتنوُّع لُغوي محدَّد ، يرتبط بالموقف الكلامي المتاح بتحليلات تنبع من الصوت والكلمة والتركيب . وتجاوز هذا المستوى يجعلنا نتحرَّك في حَلْقَةٍ أضيق لتتبع نتاج فرد واحد ، بإخضاع لغته لأنواع من التحليلات التي تعتمد – غالبًا – على معايير موضوعية تساعد في التَّحليل والتفسير ، وبين الحالين هناك تفاوت « حيث يكون المقصود في الحالة الأولى الخصائص النَّحْوية والقاموسية لتلك اللغة ، التي تميز لغة ما عن لغة أخرى، أما في الحالة الثانية فإن المقصود إنما هو خصائص السلوك اللُّغوي للمؤلـف ، مع اهتمام بالصفات الجمالية والاتصالية . وقد ميز ليو شبتزر Leo Spitzer بينهما باستعمال مصطلح أساليب اللغة للحالة الأولى ، ولغات الأسلوب للحالة الثانية .» [١]

ومن المهم الإشارة إلى أن بعض الأسلوبين يتَّجهون في تنظيراتهم إلى الاستعانة ببعض الإجراءات التَّطبيقية التي لا تتصل باللغة في عمومها ، أو بأديب معين ، وإنما تجتزئ من إنتاج الأديب قِطعًا تتعامل معها ، وتتكئ عليها ، في محاولة لتقديم النموذج الأمثل للتحليل الأسلوبي ، وتترك الباب مفتوحًا لمحاولة استكمال نتاج هذا الأديب بشكل شمولي بالمنهج التحليلي نفسه [٢] .

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٢) محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ١٩٩٤ . ص ١٩٨ .

ولا شك أن التصورات الأسلوبية لم تغفل في كل ذلك الطبيعة الإنتاجية للأسلوب ، وذلك بالرجوع إلى المنشأ ، ثم التحرُّك منه إلى التلقي ، وهنا يجب أن نشير إلى أن ارتباط الأسلوب بإنتاجه يستدعي بالضَّرورة الطبيعة الإبداعية ، باعتبار الأسلوب بَصْمة لصاحبه – كما يقول بوفون – وهذا الاتجاه هو ما أطلق عليه : الأسلوبية الإنتاجية ، كما أن هناك اتجاهاً آخر لا يقصر الأسلوب على كونه انعكاساً للواقع النفسيِّ فحَسْب ، بل هو – في الحقيقة – انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي لعصر تأليف النص ، وإن خالف هذا التصورات الأسلوبية التقليدية التي ربطت ربطاً مُحْكَماً بين الخطاب ومبدِعه ، وجعله بمثابة انعكاس لشخصيته .

وعلى العكس من إجراءات التفسير الأسلوبي التقليدي الذاتي ، الذي يعتمدَ على التوجُّهات الشعورية – نجد محاولات موضوعية في وصف الأسلوب ، ونعني بذلك إجراءات التحليل الإحصائي الذي أصبح صاحب السِّيادة في مجال الأسلوبيات ، بوصفه نموذجاً للدقَّة العِلْمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الدارس ، لكي تتعامل مع الخطاب الأدبي .

وعلى هذا الأساس يتم تحديد « مفهوم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي ، بتحديده من خلال مجموع المعطَيات التي يمكن حصرُها كَميا في التركيب الشكلي للنص .» (فوكس Fucks)

« وحينما يتم تحديدُ الأسلوب بأنه تردُّد الوحدات اللُّغوية التي يمكن إدراكُها شكليا في النص ، فهذا يعني أنه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللُّغوية وإخضاعها للعمليات الرياضية .» [١]

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ١٣٩ .

وتبعاً لهذا المنهج الإحصائي اللُّغوي يؤكِّد هردان Herdan أن الأسلوب صلةٌ لُغوية بين الكلمة وموقعها ، والنِّسبة بين عدد مجيء الكلمة في نص ما والمجموع الكلي يمكن تمثُّلها عَدديا ، وهذا يتيح المقارنة بالنصوص الأخرى ، وتدخل هنا النواحي الكمية والكيفية ، وخاصة طول الجملة أو الكلمة ، إلى غير ذلك من الملامح التعبيرية [١].

وهنا يجب ملاحظةُ أمرين لهما صِلَةٌ أساسية بالمنهج الإحصائي :

الأول – يجب ألا نغفل الإحساس الذي يتدخل بالضَّرورة في تشكيل الصِّيغ التعبيرية التي يتم إنتاجها ، ولكن في الوقت نفسه يجب ألا يكون التحليلُ ذا طبيعة انحيازية لحساب الدارس في رصده الكَمّي والكَيفيّ . وهذا الخطر يتأتّى – بلا شك – باعتمادنا على المادة الموجودة سلفاً في ضميرنا اللُّغوي ، والمفروض ألا تسيطر معارفُنا المسبقة على طبيعة نص أدبي يحكمه الاختيارُ الحُرّ ، والقدرة الابتكارية التي تساندها النيَّة الجمالية .

والثاني – أن التعبير – وهو بالضرورة مُرتبطٌ بالإحساس – لا يتصل بالفعل فحسب ، ولكن يجب أن نضع في الاعتبار ردَّ الفعل ، وقدرة المتلقي اللُّغوية ، وإطار الاتصال الذي يحيط بالنص ، بحيث يمكن القول بأن ملف الدرس الأسلوبي سيظل مفتوحاً بصفة دائمة أمام الباحث [٢].

(٤)

وكلمة الأسلوب في العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد ، أو السطر من النَّخيل ، وكلُّ طريق ممتد أسلوب . والأسلوب : الطريق والوجه

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٤٠ .

(2) Cressot, Marcel: Le style et ses techniques. 10e éd. Paris, Presses Universitaires de France, 1980. pp. 11-12.

والمذهَب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويُجمع على أساليب . والأسلوب: الفَنّ ، يقال : أخذ فلانٌ في أساليب من القول ، أي أفانين منه [١] .

ويقول الزَّمخشري : سلكت أسلوبَ فلان : أي طريقته ، وكلامه على أساليب حسنة [٢] . ويلاحظ هنا ثُنائية الدلالة التي تتصل بالجانب المحسوس في الطريق أو السَّطر من النَّخيل ، والجانب الفني في أساليب القول ، أو طريقة الكلام .

وتجاوُز حدود المواضعة يجعلنا في مواجهة مع الموروث التُّراثي الذي تعامل مع كلمة الأسلوب على نحو قريب مما هي عليه في الدرس الحديث، خصوصا إذا دخلنا منطقة (الإعجاز القرآني) ، ورصدنا اتجاهاتها الفكرية نظريا وتطبيقيا .

لقد نزل القرآن الكريم على الرسول ﷺ ، واستمع إليه العرب ، وتذوَّقوا ما فيه من طُرُق في الأداء ، لم يألفوها فيما بين أيديهم من شعر أو نثر ، واعتمدوا في كلّ ذلك على الفِطْرة الخالصة ، والذوق المدرَّب القادر على تحسُّس مواضع الجمال ، دون حاجة كبيرة إلى إعمال فكر ، أو إجهاد عقل ، وكفاهم ذلك في استجادة التعبير القرآني ، كما كفاهم في إدراك إعجازه .

وظلّ المسلمون الأوائل على إقرارهم بالعَجْز أمام تحدّي القرآن أن يأتوا بشيء من مِثْله ، ثم كان اتساعُ الدولة الإسلامية ، واتصالُ الثقافة العربية بغيرها من الثقافات الأخرى ، ثم ظهور العُجْمة مع المتعرِّبين الذين لا يُحْسِنون العربية ، أو يُحْسِنونها في شيء من الضَّعف والتكلُّف . ولم تكن

(١) ابن منظور : لسان العرب (مادة سلب) . القاهرة ، دار المعارف . ص ٢٠٥٨ .
(٢) الزمخشري : أساس البلاغة . القاهرة ، كتاب الشعب ، ١٩٦٠ . ص ٤٥٢ .

لدى هؤلاء وأولئك القدرةُ الكافية على إدراك القِيَم التعبيرية في القرآن ، وما تحويه من خواص فنية ، واحتاج الأمر إلى نوع من الدراسة الموسَّعة فيما يتصل بمباحث اللغة والنحو ، وفيما يتصل بمباحث الجمال في الأداء ؛ لكي يكون ذلك كلُّه وسيلةً فعّالةً في إدراك أسباب تفوُّق الأسلوب القرآني من ناحية ، ثم الإقرار بكونه معجزاً من ناحية أخرى .

وقد أخذت قضيةُ الإعجاز طوراً جديداً بتسرُّب بعض الأفكار إلى المجتمع الإسلاميّ ، خصوصاً تلك التي تتَّصل ببعض مُعْتَقَدات الديانات الأخرى ، ومن ذلك القول في التوراة وأنها مخلوقة ، والقول في (عيسى) وأنه غير مخلوق ؛ لأنه كلمة الله ، وكلمة الله لا يصح أن تكون مخلوقة[١] .

ونتيجةً لذلك أصبح أهم سؤال مطروح على الساحة الإسلامية يدور حول القرآن الكريم ، وهو : هل القرآن مخلوق أم غير مخلوق ؟

وقد اختلف المسلمون في الإجابة عن هذا السؤال تبعاً لاختلاف مُنْطَلقاتهم الفكرية والعقدية ، من معتزلة وسنيين وأشاعرة ، وكان مبعث كل ذلك هو اختلافهم حول صفات الله ، ومنها صفة الكلام ، وهل صفات الله هي ذاته ، أم هي شيء زائد على الذات ؟ أو بمعنى آخر : هل يترتب عليها إضافة معنى جديد إلى الذات ، أم لا يترتب عليها شيء من ذلك ؟

وقد نفى المعتزلة الصفات عن الله ورأوا أن ما ذكر منها ، كالعالم والقادر والمريد ، إنما هي أسماء للذات ، فالذات هي الصِّفات ، وحُجَّتهم في ذلك أن القول بوجود هذه الصفات يعني تعدُّد القدماء . أما المقصود

(١) أحمد أمين : ضحى الإسلام . القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٥٢ . ج ٣ ، ص ١٦٣ .

بكون القرآن كلام الله ؛ أنه خَلَقَهُ وأنشأه من غير واسطة ، وهذا هو الفرق بين كلام البشر وكلام الله ، فكلامنا يُنسب إلينا لأنه خَلْقُ الله بواسطتنا ، أما القرآن فهو خَلْقُ الله مباشرة [١] .

أما أهل السُّنّة فقد أثبتوا الصفات لله ، وذلك - في رأيهم - لا يؤدي إلى تعدُّد القدماء ، فالذات واحدة برغم تعدُّد صِفاتها ، والله لم يزل متكلِّماً إذا شاء والكلام صِفة كمال ، وما يتكلم به ليس مخلوقاً منفصلاً عنه . وقد حاول بعضُ السَّلفيين التوقُّف أمام هذه القضية ، وعدّوا إثارتَها نوعاً من البِدع ، فالقرآن كلام الله ، لا نقول : مخلوق أو غير مخلوق [٢] .

ويتدخَّل أبو الحسن الأشعري في محاوَلَة توفيقية ، ويرى أن كلام الله يُطْلَق على نَحْوَيْن كما هو الشأن بالنِّسبة للإنسان ، فالإنسان يُسَمَّى متكلِّماً باعتبارين : أحدهما الصَّوت ، والآخر كلام النفس الذي ليس بصوت ولا حَرْف ، وهو المعنى القائم بالنَّفْس الذي يُعَبَّر عنه بالأصوات . وبالنسبة لله ، فإن الكلام النفسيَّ هو القائم بذاته ، وهو الأزليّ القديم ، وهو الذي لا يتغيَّر بتغيُّر العِبارات ، وهذا هو المقصود بكلام الله القديم ، أما القرآن بمعنى الكلام اللفظي ، فهو الحادث المخلوق ، وتسميته كلام الله نوعٌ من المجاز [٣] .

فقد اتصل البحث في صفة الكلام - إذاً - على نحو ما بمسألة الأداء اللُّغوي ، أو بالقُدْرة على التعبير في شكل مستويين :

---

(١) أحمد أمين : ضحى الإسلام ، ج ٣ ، ص ٣٦ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٣٩ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٤٠ - ٤٢ .

الأول : ما يدور في النَّفْس الإنسانية من معانٍ وأفكار .

والثاني : يتَّصل بكيفية الأداء الإنساني للأفكار في شكل أصوات منطوقة أو حروف مكتوبة .

وما دام الأمرُ كذلك كان السؤال الذي طرح نفسه تلقائيا هو : هل هناك انفصالٌ بين ما يخطر في النفس من أفكار ، وما نستخدمه من أصوات لُغوية ؟ أو بمعنى آخر : هل يمكن أن يكون هناك فِكْرٌ بلا لُغة ، أو لغة بلا فكر ؟

فالمسار الفِكْري لقضية الإعجاز قد قادنا – كما رأينا – إلى أمور أخرى، تنتمي إلى الطبيعة الإنسانية وأدائها اللُّغوي في الظاهر أو الباطن . وبالضرورة لا بد أن يكون لذلك كله تأثيرٌ مباشِر أو غير مباشِر على مفهوم (الأسلوب) في البيئات القديمة أ لغوية كانت أم غير لُغوية .

والذي لا نشكُّ فيه أن استخدام القُدماء لكلمة الأسلوب قد ارتبط بفَهْمِهم للكلام الإلهي ومقارنته بالكلام البشري ، كما ارتبط بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب : أحدهما خفيٌّ غير ملموس ، والآخر متجسِّد في الصِّياغة اللُّغوية .

وقد جعلت طبيعة البحث القديم من مفهوم الأسلوب نتفاً متناثرة في أكثر من موضع ، لكن ما يهمنا هو أن نعرض لمن تناولوا كلمة (الأسلوب) صراحة لا ضِمْنًا ؛ لتحديد مجال الدراسة .

(٥)

وسوف نجد رجلاً كابن قتيبة يرتبط عنده مفهومُ الأسلوب بتلك الخَلْفية الفكرية التي عرضنا لها ، والتي سيطرت سيطرةً تكاد تكون كاملة على بيئة

الدارسين القدامى ، فهو في كتابه « تأويل مُشْكِل القرآن » يعرض لكثير من القضايا الدينية واللُّغوية والبيانية ، وهو – في كل ذلك – يمثِّل طبيعة أهل السنَّة وموقفهم في مواجَهَة المعتزلة .

والملاحظ أن الأسلوب عنده كان ذا طبيعة مزدَوِجَة ، حيث ارتبط بجانبين متوافقين ، يتصل أولهما بالصورة الذِّهنية للمعاني ، ويتصل ثانيهما بالناحية المحسوسة للصِّياغة .

وهذا الاتصال الذِّهْني يمكن تبيُّنه في ربط كلمة (الأسلوب) بطُرُق العرب المتعدِّدة ، التي يستعينون بها في أداء المعاني التي يقصدونها ، وكأن هذه الطرق أصبحت خاصة تميزهم فنيا ، وتلازمهم ، كما أن لكل أمة خاصتها التي هي علامة لها ودليل عليها .

« وإنما يَعْرف فضلَ القرآن من كثر نظره ، واتسع عِلْمُه ، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ، وما خصَّ الله به لغتَها دون جميع اللُّغات ؛ فإنه ليس في الأمم أمة أوتيت المعارضة والبيان واتساع المجال ، ما أوتيته العرب خِصِّيصَى من الله ، لما أرهصه في الرسول وأراده من إقامة الدليل على نبوَّته بالكتاب ، فجعله عِلْمه ، كما جعل عِلْم كل نبي من المرْسَلين من أشبه الأمور بما في زمانه المبعوث فيه ، فكان لموسى فَلْقُ البحر واليد والعصا، وتفجُّر الحجر في التيه بالماء الرواء ، إلى سائر أعلامه زمن السِّحر . وكان لعيسى إحياءُ الموتى ، وخلقُ الطَّيْر من الطين ، وإبراء الأكْمَه والأبرص ، إلى سائر أعلامه زمن الطب . وكان لمحمَّد ﷺ الكتابُ الذي لو اجتمعت الإنسُ والجِنُّ على أن يأتوا بمثله لم يأتوا به ، ولو كان بعضُهم لبعض ظهيراً ، إلى سائر أعلامه زمن البيان .

« فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حَمالة أو تحضيض أو صُلْح أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد ، بل يَفْتَنّ ، فيختصر تارةً إرادةَ التخفيف ، ويطيل تارة إرادةَ الإفهام ، ويكرِّر تارةً إرادةَ التوكيد ، ويخفي بعضَ معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعضُ الأعجمين ، ويشير إلى الشيء ويُكَنّي عنه ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وكثرة الحشد ، وجلالة المقام .

« ثم لا يأتي الكلام كله مهذَّباً كل التهذيب ، ومصفّى كل التصفية ، بل يمزج ويشوب ، ليدلّ بالناقص على الوافر ، وبالغث على السمين ، ولو جعله بحراً واحداً لبخسَهُ بهاءَه وسلبه ماءه . »[١]

ويكاد يكون الجانبُ الآخر المتّصل بالناحية المحسوسة شبيهاً بما قال به عبد القاهر الجرجاني بعد ذلك في نظرية النَّظْم عن طريق الأداء الفنّي واعتمادها على نَسَق تعبيريٍّ معيَّن ، يصنعه النَّحْوُ بإمكاناته واحتمالاته المتعدِّدة في الربط بين المفردات ، ثم بين الجمل .

فالعرب لها « المجازات في الكلام ، ومعناها طرق القول ومآخذه ، ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحَذْف والتّكرار ، والإخفاء والإظهار ، والتعريض والإفصاح ، والكناية والإيضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطَبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص . »[٢]

فقد أصبح الأسلوب – إذاً – جِماع الطاقات التعبيرية التي تتعلّق بغرض

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، إحياء الكتب العربية ، ١٩٥٤ . ص ١٢ ، ١٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٦ .

معيَّن من أغراض الكلام ، أو بمعنى آخر : إن على المبدع أولاً أن يحدِّد الإطار الدَّلالي الواسع الذي سوف يتحرَّك فيه ، ثم يتبع ذلك اختيار الطريقة الملائمة التي ينظِّم بها مفرداته ؛ لكي تكون قادرة على نقل أفكاره على النحو الذي تكوَّنت عليه في عملياته النفسية . ومن هنا يكون تعدُّد الأساليب راجعاً إلى تعدُّد المقامات والأحوال ، ثم إلى الإطار الدلالي الواسع للكلام ، ثم إلى المقدرة الخاصَّة في نظم الكلام .

وقد جعلت طبيعة تناول الكلام الإلهي – والقرآن الكريم كلام الله – هناك حاجزاً دينيا صُلباً ، يحول دون تناول القرآن تناولاً فنيا بالنسبة لمصدره، أي أنه كان من المحال ربطُ الصورة الخاصة للصِّياغة القرآنية بالأحوال الإلهية ، وإنما كان المتاح الديني هو ربطها بأحوال المتلقّين فحَسْب ، وهذا بدوره يفسِّر لنا اتجاهَ كثير من الدارسين – ومنهم ابن قتيبة – إلى ربط الأسلوب بمتلقّيه لا بمُبْدِعه . ولما كان ابنُ قتيبة قد حصر نفسَه داخل الإطار القرآني ؛ فإنه في تناوله مفهومَ الأسلوب يربطه غالباً بالنَّثر دون الشِّعر، ومن النثر بالخَطابة دون غيرها ، فالخطابة أكثر ألوان الفنون القولية ارتباطاً بالمتلقي ، أ فرداً كان أم جماعة .

وتكاد تكون ازدواجيةُ الأسلوب أكثر وضوحاً عند الخطّابي ؛ ذلك أنه كان أكثر ارتباطاً بقضية الإعجاز ، فنظر إلى المعاني التي تحملها الألفاظ على أنها نِتاجُ معاناة شديدة ؛ لأنها وليدة العقل وبنت الفِكْر ، أو بمعنى آخر ، هي الصورة النَّفْسية للصياغة اللفظية . يقول :

« أما رسوم النَّظْم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر ؛ لأنها لِجام الألفاظ وزمام المعاني ، وبه تنتظم أجزاءُ الكلام ، ويلتئم بعضه ببعض ،

فتقوم له صورة في النَّفْس يتشكَّل بها البيان .»[١]

وهذا التصوُّر المزدَوِج للأسلوب يجعل له ارتباطاً بتنظيم أجزاء الكلام من ناحية ، وارتباطاً بالجوانب الدَّلالية من ناحية أخرى ، وكلما تعدَّدت الناحية الدَّلالية تأتي في المقام الأول بالنسبة لهذا التمايز .

ويبدو أن سيطرة قضية الإعجاز ، واعتمادها على المقارنة بين التعبير القرآني وغيره من التعابير ، كانت وراء حركة الخطّابي في دعوته إلى قصر المقارنة على المجال الدلالي الواحد . وبهذا تسقط كلُّ المقارَنات التي حاول بعضُ الطّاعنين عقدَها بين القرآن وبعض النَّماذج الشِّعرية .

وهناك وجهٌ آخر « يدخل في هذا الباب وليس بمحض المعارضة ، ولكنه نوع من الموازَنَة بين المعارَضة والمقابَلَة ، وهو أن يجري أحدُ الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام و وادٍ من أوديته ، فيكون أحدُهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في نعت ما هو بإزائه ، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجَعْدي في صِفة الخَيْل ، وشعر الأعشى والأخطل في نَعْت الخمر ، وشعر ذي الرُّمَّة في صفة الأطلال والدِّمن ، ونعوت البراري والقِفار ، فإن كلَّ واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور ، فيقال : فلانٌ أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره ، وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يُعْنَى به ويصفه ، أو تنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف ، فإذا وجدت أحدَهما أشدّ تقصياً لها ، وأحسن تخلُّصاً إلى دقائق معانيها ، وأكثر

---

(١) الخطابي : بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر) ، تحقيق محمد خلف الله أحمد و محمد زغلول سلام . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ . ص ٣٦ .

إصابة فيها – حكمت لقوله بالسَّبْق ، وقضيت له بالتَّبْريز [١] .

فالخواص الفنية للأسلوب تعتمد على الناحية الدلالية ؛ ومن ثمَّ تكون هي مجال المقارَنَة والموازَنَة ، وعلى هذا تتعدَّد الأساليب بقدر تعدُّد الأغراض وتنوُّعها .

ومن خلال حركة الخطّابي داخل دائرة الإعجاز يربط الأسلوب أيضاً بازدواجية أخرى هي (الكلام العربي والكلام المحدَث) ، ذلك أن القرآن الكريم نزل على ما وجد في كلام العرب الأول ؛ ولذا كان أبو عمرو بن العلاء يقول : « اللسان الذي نزل به القرآن وتكلّمت به العرب على عهد النبي ﷺ عربية أخرى غير كلامنا هذا .» [٢] ولهذا صار العلماءُ لا يحتجّون بشعر المحدَثين ولا يستشهدون به ، وإنما يرجعون في الاستشهاد إلى شُعراء الجاهلية والمخَضْرَمين ؛ لِعِلْمِهم بما دخل (الكلام المحدث) من الخلل والاستحالة عن رَسْمه الأول ، « فمن لم يقف على هذه الأسباب ، ثم قاس ما جمعه من تلاد الكلام الأوّل ، واعتبره بما وجد عليه كلام الإنشاد من المتأخرين – عيّ بشيء كثير من الكلام وأنكره ، وأما من تبحّر في كلام العرب ، وعرف أساليبه الواسعة ، و وقف على مذاهبه القديمة فإنه إذا ورد عليه ما يخالف المعهود من لغة أهل زمانه لم يُسْرِع إلى النكير فيه والتلحين .» [٣]

وأساس هذا الربط بين الأسلوب والازدواجية المشار إليها أن الخطّابي كان بصدد ردّ إنكار من يعرض لقوله تعالى : ﴿ وَمَنْ يُرِدْ فيهِ بِإلْحادٍ بِظُلْمٍ ﴾ ودخول الباء فيه ، حيث ذكر أن هذا الحرف كثيراً ما يوجد في كلام العرب الأول الذي نزل القرآنُ به ، وإن كان يعزّ وجوده عند المتأخّرين [٤] .

---

(١) الخطابي : بيان إعجاز القرآن ، ص ٦٥ ، ٦٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤٥ ، ٤٦ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٤٦ ، ٤٧ . (٤) المرجع السابق ، ص ٤٥ .

ويمكن أن نسلك الباقلاني – بوصفه أشعريا – في سِلْك من نظروا إلى الأسلوب نظرة مزدَوِجَة ، على أساس أن مناط الإعجاز عنده هو نظم القرآن وأسلوبه المتميز . ولتأكيد هذه الازدواجية نجده يحل نظم القرآن محلّ سماع الكلام من القديم سبحانه وتعالى ، فمن يسمع القرآن ، يعلم أنه كلام الله [١] .

وترتبط هذه الازدواجية بازدواجية أخرى ، تتصل بالأداء اللُّغوي عموماً من خلال مستويين :

الأول : مستوى الأداء الفني في (الشعر والخُطَب والرسائل) ، وهذه الثلاثة أصول ما يبين فيه التفاصُح ، وتقصد فيه البلاغة .

والثاني : مستوى الأداء المألوف ، وهو الكلام الدائر في المحاوَرات ، ويتميَّز بشدَّة التفاوت فيه ؛ لأن التعمُّل فيه قليل [٢] .

وبما أن المستوى الأول هو مجال المقارَنة لإظهار التميُّز والتفوُّق ؛ فإن طبيعة الأسلوب ترتبط – عند الباقلاني – بالجنس الأدبيّ الذي يرد فيه ؛ لأن لكل منها خواصه الفنية التي تتطلب نظمها في أسلوب يلائمها . وكذلك القرآن ، فإن له أسلوباً منفرداً في الفصاحة « والمتناهي في الفصاحـة والعلم بالأساليب التي يقع فيها التفاصُح متى سمع القرآن عَرَف أنه معجز .» [٣]

فإدراك اللسان العربي ، وتعرُّف أساليب الكلام فيه ، و وجوه تصرُّف اللغة ومعرفة القَدْر الذي ينتهي إليه وُسْعُ المتكلِّم من الفصاحة ، ومعرفة م يخرج عن الوسع ويتجاوز حدود القدرة – هو وسيلة إدراك الإعجاز ، كم

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ١٥ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٦ . (٣) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

هو وسيلة التمييز بين الأجناس المختَلِفة من الخُطَب والرسائل والشعر [١] .

ويبدو أن الباقلاني قد اتخذ من تقسيم أنواع الأداء طريقاً لإثبات تفرُّد القرآن وانفصاله عنها ، سواء في ذلك ضروب الصِّناعة التي يعرفها الشعراء ويستخدمونها في شعرهم ، أو ضروب الصِّناعة وطرقها في الكلام المعدل المسجوع ، أو الموزون غير المسجع ، أو الذي يرسَل إرسالاً ؛ « ذلك أن نَظْم القرآن على تصرُّف وجوهه ، وتباين مذاهبه ، خارج عن المعهود من نظم جميع كلامهم ، ومُبايِن للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ، ويتميز في تصرُّفه عن أساليب الكلام المعتاد ، وذلك أن الطرق التي يتقيَّد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفّى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجوع ، ثم إلى معدل موزون غير مسجع ، ثم إلى ما يُرْسَل إرسالاً ، فتطلب فيه الإصابة والإفادة ، وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف ، وإن لم يكن معتدلاً في وزنه ، وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمّل فيه ، ولا يتصنّع له . وقد علمنا أن القرآنَ خارجٌ عن هذه الوجوه ، ومُبايِن لهذه الطرق .

« ويبقى علينا أن نُبَيِّن أنه ليس من باب السجع ، ولا فيه شيء منه ، وكذلك ليس من قبيل الشعر ؛ لأن مِن الناس مَنْ زعم أنه كلام مسجع ، ومنهم من يَدّعي فيه شعراً كثيراً، والكلام عليهم يذكر بعد هذا الموضوع .

« فهذا إذا تأملته تبين – بخروجه عن أصناف كلامهم ، وأساليب خطابهم – أنه خارج عن العادة ، وأنه معجز ، وهذه خصوصيةٌ ترجع إلى جُمْلة القرآن ، وتميُّز حاصل في جميعه .» [٢]

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ١١٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٥ .

وكذلك الأمر بالنِّسبة لألوان الأداء التي تعتمد على نوع من الإيقاع الموسيقي كالشعر مثلاً ؛ ذلك « أن الفصحاء منهم حين أورد عليهم القرآن ، لو كانوا يعتقدونه شعراً ، ولم يروه خارجاً عن أساليب كلامهم ، لبادروا إلى معارَضته ؛ لأن الشعر مُسَخَّر لهم مسهل عليهم ، ولهم فيه ما علمت من التصرُّف العجيب والاقتدار اللطيف .» (١)

والمبالغة أو الإسراف هنا في نفي خصائص الشِّعر أو النثر عن القرآن ، يبدو أنها كانت مدخلاً طبيعيا لأفكار السَّلفيين عموماً حول القرآن ، ورفضهم لأن يكون حادثاً مخلوقاً ؛ لأنه إذا كان مغايراً لسواه من الأساليب – وهي مخلوقة – فإن الناتج المنطقيّ أنه غير مخلوق .

ومن اللافت للنظر أن ازدواجية الأسلوب قادت الباقلاني إلى ربط الأسلوب بصاحبه ربطاً مُحْكَماً على غير المألوف في الدَّرْس القديم ، فالكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة في النفوس ، وهذه الأغراض لا يمكن التوصُّل إليها بأنفسها ، بل هي مُحتاجة إلى ما يعبر عنها ، ومن هنا تكون قيمة الأسلوب بمقدار تعبيره عن هذه الأغراض ، فما كان أقرب في تصويرها ، وأظهر في كشفها للفَهْم الغائب عنها ، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد ، وأشد تحقيقاً في الإيضاح عن المطلب ، وأعجب في وضعه وأرشق في تصرُّفه وأبرع في نظمه – كان أولى وأحقّ أن يكون شريفاً .

وتتمثَّل قِمَّةُ الرَّبط بين الأسلوب وصاحبه عندما يصل الباقلاني النُّطْقَ بالخطّ ، والنطق هو مجسِّد حركة المعنى الداخلية ، والخَطّ هو مصورها المرئي . وبما أن الخطَّ يدلُّ على صاحبه بما يحدثه فيه من رشاقة وصِحَّة

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ٥٣ .

وسلامة ولُطف ؛ كذلك النطق يرتبط بصاحبه ويدلُّ عليه ، بل إن الخط والنطق - كِلَيْهما - عملية فنية تقوم على نقل المشاعر بجانب نقل الأفكار ؛ ولذا « شبَّهوا الخط والنطق بالتصوير ، وقد أجمعوا أن من أصدق المصورين من صوَّر لك الباكي المتضاحِك ، والباكي الحزين ، والضاحك المتباكي ، والضاحك المستبشِر ، وكما أنه يحتاج إلى لُطف يد في تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللِّسان والطَّبْع في تصوير ما في النَّفْس للغير .»[1]

(٦)

قلنا إن المسلمين الأوائل قد أدركوا إعجاز القرآن بالفِطرة ، وقد كفتهم في تحسُّس مواضع الجمال في التعبير القرآني ، ثم تطوَّر الأمرُ واحتاج إدراكُ هذا الإعجاز إلى إعمال فِكْر وإجهاد عقل ، وكان ذلك نتيجةً طبيعيَّة لاتصال الثقافة العربية بغيرها من الثقافات التي أخذت منها كما أعطتها ، فقد اتَّسعت الدولةُ الإسلامية ، واحتوت على جِنْسِيَّات مختَلِفة ذات ثقافات متباينَة ، على نَحْوٍ طَبَعَ المجتمع بتيّارات تتفق مع هذه الثقافات وتتواءم معها .

وقد كان الطَّابَعُ الغالب على المشرق الإسلاميِّ هو التجريد العقليّ الذي لوَّن النِّتاجَ الفكريَّ في هذه المنطقة بلونه الخاص ؛ ونتيجةً لذلك اتجه الدارسون المشرقيّون إلى قضايا المنطق والفلسفة وألبسوا مؤلَّفاتهم ثوباً عِلْميا منظَّماً ، دون إعطاء الجانب التطبيقي أحقيَّته الكاملة من الاهتمام ، فأصبح الجمالُ عندهم جمالاً مقعداً ، والذوق تحكماً عقليا ، فالكلام يقاس بما

---

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ١١٩ .

فيه من موافَقَة العقل والمنطق ، لا بما فيه من موافقة الإحساس والشعور .

أما في مصر والشام فقد سيطر اتجاهٌ آخر يعتمد الذوقَ الأدبيَّ ، والحِسَّ الجماليَّ الذي يختلف في كثير من ملامحه عن اتجاه أولئك المشرقيين ، ومن هنا غلب عليه طابَعُ الاهتمام بالرواية ، وحِفْظ المأثور العربي القديم ، وترديده في الشِّعر أو في النثر ، وغلب الجانب التطبيقي ، وانحسر الاهتمامُ بالجانب النَّظَري إلى حدٍّ ما .

وبين هؤلاء وأولئك ظهر تيّارٌ يجمع بين العقل والنَّقْل ، يأخذ من المشرقِيّين بعض تجريداتهم ، واهتمامهم المنظَّم بعملية التنظير ، كما يأخذ من الآخرين اهتمامَهم بالتطبيق ، والإكثار من الشواهد ، وتحكيم الذوق المدرَّب في مسائل القَوْل وفنونه .

ولا شكَّ أن كل هذا قد انعكس بشكل أو بآخر على إدراك مفهوم الأسلوب ، وإن لم يبلغ مبلغ تأثير قضية الإعجاز في هذا المجال ، بل الملاحظ ازدياد تأثير هذه القضية ، بحيث تحولت إلى نظرية كاملة عند عبد القاهر الجرجاني ، ينطلق منها إلى الكشف عن الإمكانات التعبيرية في الصِّياغة الأدبية عموماً ، والصياغة القرآنية على وجه الخصوص .

ونتيجة لذلك نلحظ أن مفهوم الأسلوب يأخذ بُعْداً أعمق عند رجل كابن سنان الخفاجي ، الذي يربطه أحياناً بالإطار الدلاليِّ الذي يشكِّل الخطاب الأدبيَّ ، أو ما يمكن أن نسميه (الغرض) الكلي الذي يتوجَّه إليه النص ، كما يربطه أحياناً أخرى بالجِنس الأدبيِّ الذي يحتويه في الشعر أو في النثر ، لكن اللافت للنظر أن فهمه – غالباً – كان ينصبُّ على الناحية المحسوسة في الصياغة ، أو بمعنى آخر : إننا نفتقد عنده التصوُّر الذِّهْني

لمفهوم الأسلوب ، وربما كان مرجع ذلك إلى نزعته الاعتزالية الغالبة .

وعندما يعرض ابن سنان للأسلوب يجعل مدخله إليه طبيعة السياق الداخلي والخارجي ، أو بالمفهوم البلاغي : الحال والمقام ، وحقيقة المقولتين تئولان إلى البعدين الزماني والمكاني للصّياغة ؛ ومن ثمَّ يصبح ارتباطُ الأسلوب بالغرض نوعاً من الفنية التي تستمد قوامها من الطاقة التعبيرية .

فالكِناية وسيلة فنية لها سياقُها الذي تُستَحْسَن فيه ، وهي بهذا أصلٌ من أصول الفصاحة ، وشرط من شروط البلاغة ، وإنما تتحقق لها هذه المَزِيَّة في السِّياقات التي لا يحسن فيها التصريح ؛ « لأن مواضع الهَزْل والمجون وإيراد النوادر يليق بها ذلك ، ولا تكون الكناية فيها مرضية ؛ فإن لكل مقام مقالاً ، ولكل غرض فنا وأسلوباً .» [١]

وعندما يربط ابنُ سنان الأسلوب بالجِنْس الأدبي ، يحاول أن يبتعد به – كما قلنا – عن التصوُّر الذِّهني ، فيربطه بالخواص الصوتية أو الإيقاعية التي تمثَّل عنده الفارق الوحيد بين الشعر والنثر . [٢]

ويتمثل التناسب الكَمّي صوتيا في الشعر بالأوزان المحفوظة ، « فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطول والقِصَر ، فإن زاحَف بعض الأبيات ، أو جعل الشعر كلّه مُزاحفاً ، حتى مال إلى الانكسار ، وخرج من باب الشعر في الذوق – كان قبيحاً ناقص الحلاوة ، كقصيدة عبيد بن الأبرص:

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحوبُ

وكقول ابن يَعْفُر :

---

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي . القاهرة ، مكتبة صبيح ، ١٩٦٩ . ص ١٥٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٧٨ .

إنّا ذَمَمْنا عَلى ما خيّلـت سعد بْن زَيْدٍ وَعَمْرا مِنْ تَميم
وَضبَّة المشْتَري العار بِنـا وَذَلِكَ عَمٌّ بِنـا غَيْـرُ رَحيـم
وَنَحْنُ قَوْمٌ لَنا رِمـاح وَثَرْوَةٌ مِنْ مَوالٍ وصميـم

فإن هذا غير مُسْتَحْسَن ؛ لأنه خارجٌ عن أسلوب المنظوم والمنثور .» (١)

وقد يضيق إطارُ الأسلوب حتى يرتبطَ بنوع من أنواع النثر ، وبخاصة ما يحتاج منه إلى بعض المواضَعات الاصطلاحية « فإن للكتب السُّلطانية من الطريقة ما لا يُسْتَعْمل في الإخوانيات ، وللتوقيعات من الأساليب ما لا يحسن في التقاليد . وهذا الباب – أعني المواضَعة والاصطلاح في الخطاب – يتغير بحسب تغيُّر الأزمنة والدوَل ، فإن العادة القديمة قد هجرت ورفضت ، واستجد الناس بعد عادة ، حتى إن الذي يستعمل اليوم في الكتب غير ما كان يُسْتعمل في أيام أبي إسحاق الصابي ، مع قرب زمانه منّا .» (٢)

(٧)

ولا ينفصل عبد القاهر الجُرجاني عن نظريته في النَّظْم عندما يعرض لمفهوم (الأسلوب) ، بل يكاد يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوُّعات اللُّغوية القائمة على الاختيار الواعي ، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقاً وترتيباً بإجراء الاحتمالات النَّحْوِيَّة القائمة في بِنْية التركيب ؛ ذلك أن توالي الألفاظ في النُّطق لا يصنع نسقاً أبداً ، وإنما يصنعه قصدُالمبدِع إلى التأليفات بتكوينها الأسلوبيِّ الذي يميِّزها من ناحية ،

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ١٨٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٤٨ .

ويربطها بالغرض العام من ناحية أخرى .

« واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعرُ في معنى له وغرض أسلوباً ، والأسلوب : الضَّرْب من النَّظْم والطريقة فيه ، فيعمد شاعرٌ آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره ، فيشبه بمن يقطع من أديمه نَعْلاً على مثال نَعْل قَدْ قطعها صاحبهـا ، فيقال : (قد احتذى على مثاله) ، وذلك مثل أن الفرزدق قال :

أ تَرْجو رَبيع أنْ تَجيءَ صِغارُها بِخَيْرٍ ، وَقَدْ أعْيا رَبيعاً كِبارُها

واحتذاه البعِيث فقال :

أ تَرْجو كُلَيْبٌ أنْ يَجيءَ حَديثُها بِخَيْرٍ ، وَقَدْ أعْيا كُلَيْباً قَديمُها .» (١)

وعلى هذا النحو يأخذ الأسلوبُ – كالنَّظْم – طبيعةً ذِهْنية تصوُّرية ؛ ومن ثمَّ يصبح اكتساب هذا التصوُّر والتحرُّك فيه شيئاً قابلاً للتحقُّق ، وهذا هو المدخل الصحيح عند عبد القاهر لمقولة الأخذ والاقتباس ، وهذا التصوُّر الذِّهنيُّ يحيله عبد القاهر إلى صورة نفسية ، وهي صورة مزدَوِجَة ، بمعنى أن لها وجوداً داخليا وخارجيا على صعيد واحد ، ولا يتحقق الوجودُ الخارجيُّ إلا بالنظر في التراكيب وما بين مفرداتها من عَلاقات ، وبالنظر فيما ينتج نصيا من دلالة .

وبما أنَّ الرجل مَعْنِيٌّ بالمعاني الثواني ، كانت البِنَى البلاغية هي شاغله في تحديد مفهوم الأسلوب ، ولا يمكن أن تتشكَّل البِنى إلا بالاتكاء على

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، قراءة محمود محمد شاكر . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٤ . ص ٤٦٨ ، ٤٦٩ .

الوظائف النَّحْوية التي تهز تطابق الدال والمدلول ؛ ومن ثم تحدث انزياحاً يسمح بوجود فضاء يستوعب المعاني الطارئة التي يمكن أن نسميها مرَّة تشبيهاً ، ومرة تمثيلاً ، ومرة اتساعاً ، وقد لا يكون شيءٌ من ذلك ، وإنما يتحقَّق الانزياح بحركات داخلية في التركيب ؛ نتيجة للتقديم أو التأخير ، أو الحَذْف أو الذِّكْر . وبمثل هذه الخواص يتميز أسلوبٌ من آخر ، بل يتحقق للأسلوب وجودٌ فِعْليٌّ .

وتتمثل الإفادة من هذا الفَهْم في أن القرآن الكريم جاء على أساليب العربية وطرقها في أداء المعنى ؛ لأنه « لم يقض بتبديل عادات أهلها ، ولم يَنْقُلْهُمْ عن أساليبهم وطرقهم ، ولم يمنعهم ما يتعارفون من التشبيه والتمثيل والحذف والاتساع .» [١]

فالجانب المحسوس من الصِّياغة لا يستحق أن يُسَمَّى (أسلوباً) إلا إذا تجاوزناه إلى المستوى التَّحْتِيِّ ، وهذا ما يقضي به الواقعُ التنفيذي للصياغة ؛ ذلك أن المعاناة الحقيقية لا تبدأ من منطقة السَّطْح وإنما من منطقة الباطن ، وكل من عالج مسألة الإبداع يُدْرك ذلك تماماً ؛ لأن مراعاة التعادل إذا اتكأت على اللفظ وَحْده تؤدي إلى غير ما هو مألوف في العملية الإبداعية؛ لأننا إذا تأملنا ذلك « يذهب إلى شيء ظريف وهو أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، وذلك محال ؛ لأن الذي يعرفه العقلاء عكس ذلك ، وهو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ ، فصعوبة ما صعب من السَّجع ، هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ ، وذلك أنه صعب عليك أن

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، نسخة السيد محمد رشيد رضا . بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ . ص ٣٤١ .

توفِّق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافًا لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت في ضَرْب من المجاز ، أو أخذت في نوع من الاتِّساع ، وبعد أن تلطَّفْت على الجُمْلة ضرباً من التلطُّف . وكيف يتصور أن يصعب مرامُ اللفظ بسبب المعنى ، وأنت إن أردت الحقَّ لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى ، فاللفظ معك وإزاء ناظرك ، وإنما كان يتصور أن يصعب مرامُ اللفظ من أجل المعنى ، أن لو كنت إذا طلبت المعنى فحصلته ، احتجت أن تطلب اللفظَ على حِدة ، وذلك محال .»[1]

لا يستحق البناء اللُّغوي – إذاً – أن يُسَمّى أسلوباً إلا إذا تمت الإفادة من الخواص التعبيرية ، وهي خواص ترتبط – في جُمْلتها – بالمتلقي ، أو المتلقين ، بل لا بد من توفُّر مواصَفات معيَّنة في هذا المتلقي .

والاستعارة إحدى البِنى البلاغية التي عُني بها عبد القاهر عناية مميزة ، والتعامل معها يقدِّم لنا ناتجًا لُغويا من الطِّراز الأول ، بل هي وسيلة بلوغ (الشرف الفني) ، إذ هي بطبيعة تكوينها تحتاج إلى قدرات في المبدِع توازي مواصَفات المتلقي ، وبينهما يجري الأسلوب ، أو الأساليب ، مشحوناً بهذه الطاقة العدولية الهائلة .

« واعلم أن هذا الضَّرْب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفنُّنها وتصرفها ، وههنا تخلص لطيفة روحانية ، فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية ، والعقول النافذة ، والطِّباع السليمة ، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة ، وتعرف فصل الخطاب ،

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٦١ ، ٦٢ .

ولها ههنا أساليب كثيرة ، ومسالك دقيقة مختلفة ، والقول الذي يجري مجرى القانون والقسمة يغمض فيها ، إلا أن ما يجب أن يعلم في معنى التقسيم لها أنها على أصول .» [١]

وكما ارتبط مفهومُ الأسلوب بالبناء الاستعاري ، فإنه يرتبط أيضاً بالبناء التشبيهي ؛ إذ هما يحرّكان المتلقّي من المعنى الأول إلى الثاني ؛ ذلك أن بناء الأسلوب على هذا النحو يضفي عليه شفافية تحجب المعنى الثاني ، بحيث ينشغل المتلقي بالمستوى الأول ليفكَّ مغاليقه أولاً ، ثم يتحرّك منه إلى الناتج النّصي ، فقيمة هذه الأبنية أن تحجب النظر عندها وتشغله بتشكيلها ، فيحرّك خاطره إلى طلب ناتجها .

والبِناء التشبيهيُّ بناءٌ معقّد مركّب له طُرق صياغيّة معيّنة ، والتشبيه الذي يتناوله عبد القاهر يمثّل إحدى هذه الطرق ، من حيث تحوّله إلى البناء (التمثيلي) ، فهو وإن كان مما مضى « إلا أن الأسلوب غيره ، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلاً ، فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يُحْوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهِمّة في طلبه . وما كان منه ألطف ، كان امتناعُهُ عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد .

« ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطّلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه – كان نيلُه أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعُهُ من النفس أجلَّ وألطف ، وكانت به أضنَّ وأشغف ، كذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ .» [٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٥٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٨ .

ويجعل عبد القاهر بجانب هذه البِنى المحدَّدة للأسلوب اتصالاً بالحركة الدَّلالية في عمومها ، وخاصَّة ما يقوم على التخييل الذي يتَّصل بإنشاء ركيزة فنية ، كحسن التعليل مثلاً . فابن المعتز يصف السَّيف في أبيات يُحسن فيها تعليل أسباب اهتزازه ، فيقول :

وَفارِس أغمد في جنـــة يقطع السَّيْف إذا مـــا ورد
كَأَنَّهُ ماءٌ عَلَيْهِ جـــرى حَتّى إذا ما غابَ فيهِ جمد
في كَفِّهِ عَضْبٌ إذا هَزَّهُ حَسِبْتَهُ مِنْ خَوْفِـهِ يَرْتَعِـد

فقد قادته حركتُهُ الذِّهنية إلى اختراع عِلَّة لهِزَّة السيف ، فجعلها رِعْدة تناله من خوف الممدوح وهيبته ، ويبدو أن هذا البناء الأسلوبيَّ قد أغرى غيرَه من الشعراء بمتابعته ، ومن هؤلاء ابن بابك في قوله :

فَإِنْ عَجَمَتْني نُيوبُ الخُطـــوبِ وَأَوْهى الزَّمانُ قُوى مُنَّتي
فَما اضْطَرَبَ السَّيْفُ مِنْ خيفَـةٍ وَلا أَرْعَدَ الرُّمْحُ مِنْ قُـرَّةِ

« إلا أنه ذهب بها في أسلوب آخر ، وقصد إلى أن يقول : إن كون حركات الرُّمح في ظاهر حركة المرتعد ، لا يوجب أن يكون ذلك من ألم عارض ، وأنه عكس القضية فأبى أن تكون صفة المرتَعد في الرمح للعِلل التي لمثلها تكون في الحيوان ، وأما ابن المعتز فحقَّق كونها في السيف على حقيقة العِلَّة التي لها تكون في الحيوان .» [١]

وهذا النَّمط التخييليُّ يمتد إلى النظرة المعكوسة لمفردات الواقع ، إذ هي – على نحو من الأنحاء – تشكِّل خاصة أسلوبية ، أو خاصة يتحقق من

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٥١ .

خلالها بناء الأسلوب .

وهذه النظرة المعكوسة تقوم – غالباً – على المقارَنة التي تقتضي الموافَقَة والمخالَفَة على صعيد واحد ، حيث تتم المقارنةُ بين طرفين بينهما مشارَكة في صفة ما ، وإن تغلّب طرفٌ على الآخر في خصوصية الصِّفة ، وهنا يتدخل المبدِع لتغيير هذه الحقيقة حتى يعيد الأصل فرعاً ، والفرع أصلاً . يقول عبد القاهر : « قد يقصد الشاعرُ على عادة التخييل أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصِّفة أنه زائدٌ عليه في استحقاقها واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها ، فيصبح على موجب دعواه وشوقه أن يجعل الفرع أصلاً ، وإن كنّا إذا رجعنا إلى التّحقيق ، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه ، ومثاله قول محمد بن وهب :

وَبَدا الصَّباحُ كَأنَّ غرَّتَهُ وَجْهُ الخَليفَةِ حينَ يُمْتَدَح

« فهذا على أنه جعل وجهَ الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النّور والضِّياء من الصباح ، فاستقام له بحُكْم هذه النِّيّة أن يجعل الصَّباحَ فرعاً و وجه الخليفة أصلاً .

« واعلم أن هذه الدعوى وإن كنت تراها تشبه قولهم : لا يدري أ وجهه أنور أم الصبح ؟ وغرته أضوأ أم البدر ؟ وقولهم إذا أفرطوا : نور الصباح يخفى في ضوء وجهه ، أو نور الشمس مسروق من جبينه ، وما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراق والمبالغة ، فإن في الطريقة الأولى خلابة وشيئاً من السحر .» [1]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

أي أن الأسلوب – عند عبد القاهر – يحتفظ لنفسه بوجود ثُنائي ؛ إذ هو كما يتشكل في إطار ذِهْني ، يتحقَّق في تشكيل صياغي ، وإذا كانت النصوص التي عرضنا لها قد قدَّمت بعض البِنى التي تدخل في بناء الأسلوب ، فإن (الدلائل والأسرار) يزدحمان ببِنى أخرى كثيرة ، لا يقل دورُها في هذا البناء ، إن لم تتجاوزْهُ في بعض الأحيان .

الفصل الثاني
النحو

(١)

الواقع أن الحديث عن النحو كموضوع حداثي لا بد أن يقود إلى عملية مقارنة بين قمتين كان النحو عندهما وسيلة وغاية ، و وصل النحو عندهما إلى أن أصبح الأداة الفاعلة في تشكيل الصياغة من جهة ، والكشف عن جمالياتها من جهة أخرى ، ونقصد بالقِمَّتين هنا عبد القاهر الجرجاني وتشومسكي ، وبداية ، لا بد أن يتجه بحثنا إلى الظروف الفكرية والثقافية التي وجَّهت كلا الرجلين إلى النحو في مستوياته المختلفة ، أ تقعيدية كانت أم جمالية ؛ ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دورهما في الصياغة الأدبية أو الإخبارية من خلال تكوينها النَّحْوي ، وما يؤدي إليه ذلك من وجود تراكيب لا تتميز من غيرها من أنواع الأداء المألوف إلا بإمكاناتها النَّحْوية المتميزة ، بحيث إذا افتقدنا فيها هذه الإمكانات اختفت منها كلُّ القيم الجمالية ، بل كل القيم الدلالية ، حتى يصبح الكلام وصوتاً تصوّته سواء [١] .

ومن يتتبع الظَّواهر النَّقدية – أ لُغوية كانت أم غير لُغوية – يظن أنه أمام خط ممتد يتشكل من مجموعة مشاهد ، يستوقفه منها المشهدُ الأخير ،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤١٢

فيحاول استعادته في بطء ، فينكشف له أن هذا المشهد ما هو إلا تلخيص لما سبقه من مشاهد ، وبَلْوَرة لما سبقه من جهود ، وكأنما أصبح الأمر بمثابة قضيَّة لها مقدماتها ، التي تتبعها بالضرورة نتيجةٌ مترتِّبة عليها .

ويمثِّل عبد القاهر – في رأيي – محور المشهد الأخير في سلسلة الجهود السابقة عليه في دائرة النقد ، أو دائرة النحو والبلاغة ، كما يمثِّل كمال الإفادة من هذه الدوائر الثلاث في بلورة مفهوم (نحو نقدي) قاده إلى تكوين نظرية مكتمِلَة في فهم الخطاب الأدبي بالتركيز على صياغته . والرجل – على الرغم من تميُّزه وتفرُّده – لم ينفصل قط عن المناخ الذي سبقه ، أو الذي زامنه ، كما أنه لم يستطع أن يتخلَّص من تأثيرات هذا المناخ الذي سبقه ، أو الذي زامنه ، ولم يستطع – كذلك – أن يتخلَّص من تأثيرات هذا المناخ حتى في محاولاته الجريئة أحياناً ، مثل رفضه عقد المقارَنة بين بعض التعبيرات القرآنية ، وبعض التعبيرات العربية المأثورة على أساس وجود مفارَقَة دائمة بين أي تعبيرين اختلف فيهما التركيب النَّحوي. وبعد غياب عبد القاهر عن الحياة ظل الحوار حوله مستمرًّا ، والأخذ منه والإضافة إليه متتابعين تنظيراً وتطبيقاً ، كما ظل الاستدراكُ عليه – أيضاً – ممتدًّا على ساحة الفِكر البلاغي القديم والحديث ، بل ظلت للرجل سطوتُهُ حتى في مرحلة الجمود التي حلَّت بالفكر البلاغي والنقدي ، فكانت حرارة تأثيراته قوية في تطبيقات الزَّمخشري ، وتفسيرات عبد الواحد بن عبد الكريم ، والعلوي ، وتقنينات الرازي والسكاكي ، وتلخيصات القزويني وشروحه .

كان أهلُ السُّنَّة في القرن الثالث الهجري يواجهون المعتزلة في معركة محتدِمة حول خَلْق القرآن ، وهي المعركة التي أشرنا إلى تفصيلاتها فيما

سبق ، حيث خرج أبو الحسن الأشعري على المعتزلة في أواخر هذا القرن ، وجعل ينصر عقائد السنَّة بالأدلة العقلية ، محاولاً التوفيق بين ما قالوه وبين العقل ، وكان عبد القاهر الجرجاني متكلماً على مذهب أبي الحسن الأشعري ، وهذه النزعة هي التي وجَّهته إلى إقامة بحوثه في (الدلائل والأسرار) على أساس ديني ، بحيث كان جهده البلاغي خالصاً لخدمة عقيدته الفكرية التي سيطرت عليه سيطرة كاملة .

من هذا المنطلق ، عرض لقضية الإعجاز على أساس نظريته في النَّظْم ، وهي نظرية ارتبطت في تفصيلاتها بتلك القضية الفِكْرية التي شغلت المسلمين حِقْبة طويلة .

وقد اتصل بهذه القضية البحثُ في ماهية الكلام ، حيث قال المعتزلة : إن كلام الناس حروف وكذلك كلام الله ، وقال النظّام : كلام الله صوت مقطع ، وهو حروف . وقال عبد الله بن كلاب : إن كلام الله معنى قائم بالنفس يعبر عنه بالحروف ، ويعود الأشعري ليوفِّق بين الأمرين كما سبق أن أوضحنا .

وقد جرَّ ذلك الجدل إلى تناول الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها ، فمن الناس من رأى أن هذه الصلة طبيعية ذاتية ، ومنهم من رأى أن العلاقة اتفاقية اعتباطيّة ، وقد صاحب ذلك كله التفكير في جهة الإعجاز القرآني ، من حيث هو كلام منطوق باللسان العربي ، كما صاحبه البحث في مسألة اللفظ والمعنى ، بين مؤيِّد للأول ، ومنحاز إلى الثاني .

وصل ذلك كله إلى عبد القاهر الذي أدرك سوءَ الفَهْم الذي انتاب القضية في جُمْلتها ، وبخاصة لدى الظاهرية والحنابلة الذين مالوا إلى

اللَّفظية الجامدة ، وقادهم ذلك إلى إضفاء بعض القداسة على الألفاظ نتيجة لمقولتهم عن أن اللغة تَوْقيفِيَّة ، كما وصل إليه أيضاً جهد من سبقوه في مجال الدِّراسات النَّحْوية ، وبخاصة تلك الدِّراسات الواعية التي تجاوزت حدودَ الصواب والخطأ إلى العناية بالتراكيب ، والعناية بما بين مفرداتها من عَلاقات نَحْوية ؛ ذلك أن اللغة العربية ذات خواص تركيبية شغلت اللُّغويين والنحاة ، وأدركوا أن الكشف عنها هو كشف عن الدلالات الموسَّعة أو المحدودة على صعيد واحد ، فالعَلاقة بين الفِكْر واللغة شغلت الدارسين على نحو من الأنحاء .

لقد نشأ الاهتمامُ بالنحو في ظل البحث عن الصَّواب والخطأ في الأداء اللُّغويِّ عموماً ، ثم تطوَّر هذا الاهتمام إلى محاولة تتبُّع خيوط العَلاقات النَّحْوية ودورها في إنتاج المعنى ، أي أن التركيب أصبح مناط الدرس اللُّغوي ، وهو أمر لم يتم الوصول إليه إلا بعد أن مرت اللغة بمراحل تطوُّرية استوعبت فيها بعض الثقافات الوافدة – وبخاصة في مجال المنطق وعلم الكلام – التي بسببها قام النحاةُ في وجه هؤلاء المناطقة ، مؤكِّدين أن صناعتهم هي البحث عن المعنى بالدرجة الأولى ، فالمسألة ليست مجرَّد رصد للتغيُّرات التي تطرأ على أواخر الدول ، بل لا بد من رصد العِلل والأسباب التي أدت إلى هذا التغيُّر ، وهو ما قاد إلى إدراك دور الوظائف النَّحْوية في الناتج الدلالي الذي يتفتَّق مما بين المفردات من علائق .

هذا المناخ الفكري المعقَّد هو الذي هيَّأ لعبد القاهر أن يظهر بنظريته في النَّظْم ، بما فيها من اتصال بالكلام النفسي والكلام المنطوق من ناحية ، وبما فيها من اتصال بالإمكانات النَّحْوية من ناحية أخرى .

(٣)

ويبدو أن تشومسكي Avrame Noam Chomsky كان أيضاً نتاجاً لمناخ فكري وثقافي ، اتصل بكثير من القضايا السياسية واللُّغوية على نحو هيَّأ له تقديم نظريته الثورية في مجال الدِّراسات اللُّغوية ، التي أثرت تأثيراً بالغاً في مجال الدَّرْس الأدبيِّ .

والنظرية في – جوهرها – لا يمكن أن تنفصل بحال عن آرائه السياسية، ومعتقداته الفكرية ، حيث صدر في بحوثه كلِّها عن هذه المنطلقات .

إن جوهر الإنسان لا بد أن يتمايز مما عداه مما يحيط به من عالم الحيوان أو عالم الآلة ، وهذا التمايز ضرورة يجب أن توضع في الحسبان في مجالات البحث العِلْمي بأنواعه المختلِفَة ، كما يجب أن يكون لها اعتبارها من قبل السلطة الحاكمة في أي شكل من أشكالها . وربما كان هذا السبب في اهتمام تشومسكي بالدَّعوة إلى الاستعانة بالفلسفة وعلم النَّفْس ؛ ذلك أن تخصيب البحث اللُّغوي بهما سوف يساعد بشكل مباشر في تكوين النظرية اللُّغوية القائمة على فهم الطبيعة البشرية فهماً عِلميا دقيقاً .

والواقع أن الدِّراسات اللُّغوية في الولايات المتَّحدة الأمريكية قد سارت موازية للأنثروبولوجيا ، حيث اتجه علماؤها إلى دراسة بعض القبائل من الهنود الحمر في أمريكا ، وهذا الاتجاه دفعهم إلى بعض الدراسات الوصفية للغات الأجنبية التي لم يعثروا لها على تراث مكتوب ، فكان المنهج الوصفيُّ وسيلتهم وغايتهم في الوقت نفسه .

ومنذ حوالى سنة ١٩٣٠ سيطر على التفكير اللُّغوي الأمريكي اتجاه

تزعّمه بلومفيلد Bloomfield الذي قدّم في كتابه « اللغة » كثيراً من البحوث المتّصلة بالمجالات اللُّغوية ، وكان اعتماده منصبا على القيام بعمليات وصفية دقيقة للغة ، مخالفاً بذلك المذاهب الذهنية التي اعتمدت في تفسير وقائع اللغة على مبادئ العقل والإرادة والوعي ، وعلى سبيل المثال اتخذ سابير Sapir في كتابه « اللغة » مدخله إلى اللُّغويات من خلال قضاياها العامة ، دون الاهتمام بالنواحي الوصفية ؛ ذلك أن اللغة عنده شيء إنسانيٌ بحت ، وليست منهجاً مقصوراً على اتصال الأفكار والمشاعر [١] .

أما بلومفيلد فقد نظر إلى اللغة على أنها مجرّد سلوك بشري ، شبيه بما عداه من أصناف السلوك الأخرى [٢] ، ومن هنا ركّز جهده في وضع الأساس الوصفي – على نحو ما فعل دي سوسير De Saussure – كما بذل جهده في إخراج كل ما رآه غير صالح للوصف العِلْمي الدقيق ، وإخراج كل المواد التي لا تقبل منطق الملاحَظة المباشرة ، وربما لهذا أخرج (المعنى) من مجال بحثه ، واتجه مباشرة إلى (الفونولوجيا) .

ولا شك أن بلومفيلد ومن تابعوه قد خصبوا الدّراسات اللُّغوية وطوّروها بما قدموه من (لسانيات وصفية) تستند إلى مناهج توزيعية ، على أساس أن الوصف التوزيعيّ للأشكال اللُّغوية يمثّل العلامات التي تتصل مباشرة بالصورة الصوتية .

وقد حاول هاريس Harris أن يمضي في هذا التحليل التوزيعي إلى أبعد حدوده ؛ ذلك أن الحصول على أي وصف للصوتيات ومبادئها يقوم – أساساً – على تجريد المعنى ، ثم رصد وحدات البناء ، وتحديد القواعد

---

1. Arcain, Enrico: Principes de linguistique appliqué. Paris, 1972. p. 95.

٢) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . القاهرة ، مكتبة مصر . ص ٥٩ .

الخاصة بالعَلاقات التوزيعية ؛ ذلك أن في اللغة كثيراً من التراكيب لا يمكن إدراكها حقيقة إلا من خلال مبدأ التوزيع [١] .

وقد ظلَّ منهجُ بلومفيلد سائداً في مجال الفِكر الأمريكي على الرغم مما أصابه من تعديلات ، إلى أن ظهر تشومسكي رافضاً لهذا المنهج الذي لا يتحرَّك إلا على السطح اللُّغوي ، والذي يصبح فيه الإنسان بمثابة آلة تحرِّكها قوانين حتمية خاضعة لظروف محدَّدة ، فهذه العملية اللُّغوية ابتعدت عن إنسانية الإنسان ، وأخضعته لتلك الحَتْمية الجامدة ، تتصرَّف فيه من منطق المثير والاستجابة ، من خلال أنماط شكلية لم تستطع أن تقدِّم لنا إجابة حقيقية عن طبيعة التركيب النَّحْوي في مستوياته المختلفة [٢] .

ولا تنفصل الاهتمامات النَّحْوية عند تشومسكي أبداً عن موقفه الفكري من الإنسان وقدراته الذاتية ؛ ولذا فإن نقطة الارتكاز عنده تتمثل في المظهر الإبداعي للغة من خلال الاستعمال ، حيث تبرز قدرة الإنسان على خلق لغته كلَّما حاول التعبيرَ عن نفسه ، كما تبرز قدرته على القيام بكثير من الاستكشافات المتتالية للإمكانات اللُّغوية من خلال استعمال الآخرين للغة ، أو بمعنى آخر ، فإن طبيعة المتكلِّم تمتلك نوعاً من النحو التوليدي الذي يهيئ لها امتلاك لغتها الخاصة .

ويلتقي اتصال اهتمامات تشومسكي بقدرات الإنسان الذاتية بالجذور العقلانية للقرنين السابع عشر والثامن عشر عند ديكارت Descartes ومن شايعه ممن فهموا اللغة على أنها نظام مغلَق من العلاقات الدائمة ، ومن هنا

---

1. Arcain, Enrico: Principes de linguistique appliquée, p. 115.
2. Chomsky, N.: Syntactic structures. Paris, Mouton, 1972. p. 51

رفض تشومسكي الوصفية الخالصة في مقابل انتقاد الوصفيين للتصوّرات العقلية في النحو التقليدي ؛ ذلك أن المنهج – عنده – لا يفيد كثيراً في فهم اللغة بوصفها مدخلاً أساسيا لفهم الإنسان .

وتبدو عقلانية تشومسكي بجلاء في كتابه عن « اللُّغويات الديكارتية » الذي فصل فيه مفهومه عن إبداعية اللغة ، وقدرة المتكلِّم على إبداع الجمل والعبارات ، حتى تلك التي لم يسبق له أن سمعها ، وهو ما أشار إليه همبولت Humboldt بقوله : « إن في وُسع اللغة أن تحقِّق بعدد مُتَناهٍ من الوسائل ما لا نهاية له من الاستعمالات .» (١)

إن ما قدَّمه ديكارت في منهجه العقلي عن الفارق الجوهري بين الإنسان والحيوان ، واتصال ذلك بإبداعية اللغة ، وما قدَّمه همبولت عن ربط اللغة بالعقل – كان المدخل الأساسي لفكرة المستويات عند تشومسكي العميق منها والسطحي .

وتعكس البِنْيةُ العميقة ، بوصفها إفرازاً للمعنى ، أشكال الفكر الإنساني؛ ومن ثمَّ لا بد من إدراك كيفية تحوّلها إلى السطح ، وبعبارة أخرى نقول : إن النحو التحويليَّ يتحرَّك داخليا من العمق إلى السطح ، من خلال رصد القوانين التي تحقِّق هذا التحول .

(٤)

يتضح لنا – إذاً – أن عبد القاهر وتشومسكي – في اتجاههما إلى النحو – كانت لهما منطلقات فِكْرية مسبقة ، وأن كلا منهما حاول خِدْمة هذه المنطلقات بالنظر في النحو من زاويته التي يراها تساعده في مُهِمَّته ،

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص ٧٣ .

فكلاهما كان نِتاجًا لمناخ فكري وعقلي معقد ، مع الفارق بينهما ، حيث ارتبط الأول بمهمَّة دينية ذات أصول كلامية ، وارتبط الثاني بمنهج عقلي إنساني محدَّد .

وبالنظر إلى المنحى الفِكْري الذي تحرَّك الجرجاني وفقًا له – يتبين أن الرجل واجَه إشكالية تبدو معقَّدة بعض الشيء ؛ إذ كان أمامه مستويان عليه أن يتحرك بينهما وأن يوفِّق بين مقتضياتهما ، فهو بين كلام لفظي منطوق يمكن ملاحظتُهُ ، ونشاط عقلي لا يمكن أن يقع تحت طائلة الملاحظة ، أي أنه كان يسعى للجمع بين النقيضين . وعلى الرغم من أن الكلام الملفوظ لم يكن يهمه في حدِّ ذاته ، فإنه الشيء الوحيد الذي يقبل الملاحظة ؛ ومن هنا آثر الرجلُ توجيهَ دراسته إلى ما بين المفردات من عَلاقات ، بوصفها مجسِّدة للنشاط العقلي ومصوِّرةً له . وهذه العلاقات – بدورها – ليست إلا إمكانات النحو واحتمالاته داخل التراكيب ، فهي التي تعطي الصِّياغة ملامحها الفنية في الشعر أو في النثر ، كما أنها هي التي تخلِّصها من فوضى (الجمع) وعَفْويَّة التعبير . وقد أطلق عبد القاهر على هذا المفهوم كلمة دقيقة هي (النظم) .

والنظم في جَوْهره يتَّصل بالمعنى من حيث هو تصوُّر للعلاقات النَّحْوية ، كتصوّر العلاقة الإسنادية بين المسند إليه والمسند ، وتصوُّر علاقة التَّعْدِية بين الفعل ومفعوله ، وتوّر علاقة السببية بين الفعل والمفعول لأجله ، إلخ . ثم تأتي المَزِيَّة من وراء ذلك بحسب موقع الكلمات بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض .

نظر عبد القاهر في الكلمة المفرَدة قبل دخولها التأليف ، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلام إخباراً ، وأمراً ، ونهياً ، واستخباراً ، وتعجباً – فوجد أنها لا تؤدي معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضمّ كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة ، بل إنها تفقد خصوصيتها في حالة الإفراد ، فلا يختص بها إنسان دون إنسان .

ولا يتصوَّر الرجل وجود تمايز دلالي بين اللفظتين ، بحيث يمكن القول إن إحداهما أدل على معناها الذي وضعت له من الأخرى ، وذلك قول ينطبق على جميع اللغات ، فليست كلمة (رجل) في العربية أدل على الآدمية الذَّكَرية من نظيرتها في الفارسية [١] ؛ ومن ثمَّ فالألفاظ ليست إلا رموزاً للمعاني المقررة ، والإنسان يعرف مدلول اللفظ المفرَد أولاً ، ثم يعرف هذا اللفظ الدالّ ثانياً ، فالألفاظ سِمات لمعانيها ، ولذا لا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، ذلك ضرب من المحال [٢] .

وإذا كانت الألفاظ لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلّق بمعاني الألفاظ في أنفسها ، وإنما يتعلق الفكر بما بين المعاني من علاقات ، وهذه العلاقات ليست إلا معاني النحو : « فلا يقوم في وَهْم ، ولا يصحّ في عقل ، أن يتفكّر متفكّر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم ، ولا أن يتفكّر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه ، وجعله فاعلاً له أو مفعولاً ، أو يريد منه حكماً سوى ذلك من

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤١٧ .

الأحكام ، مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبراً أو صفة أو حالاً ، أو ما شاكل ذلك .» [١]

ومنذ أن وضع القاضي عبد الجبّار مفاتيحَ نظرية النَّظْم في يد عبد القاهر وهو يحاول جاهداً البحث في فنية الصِّياغة . وفي هذه المحاولة ليس مستبعداً أن يكون التركيز متمثلاً فيما يصير به الكلام كلاماً فنيا ، من حيث هو فن باللغة أساساً ؛ ومن ثم أصبحت مقوِّمات النظرية البحث في العلاقات التجاورية أو المتباعِدة للكلمات عن طريق الروابط النَّحْوية . ولا شك أن الأشكال المتنوِّعة لهذه العلاقات قد استأثرت منه باهتمامات مكثَّفة، ومتابَعات متنوِّعة ، انتهت إلى ربط الصِّياغة بسياقات تعبيرية محدَّدة ، كالرَّبط بين سياق الحذف والوقوف على الطلل مثلاً [٢] .

ومع أهمية البحث في العَلاقات التركيبية ، فإنها لا تمثِّل سوى مستوى من مستويات البحث الذي أجراه عبد القاهر في « دلائل الإعجاز » و« أسرار البلاغة » ؛ ذلك أننا نجد مستويات أخرى ترتبط فيها الصِّياغة بالسِّياق أحياناً، وترتبط بالدلالة الوَضْعية وانتهاكها أحياناً أخرى ، بحيث تصبح وحدات الدلالة المفرَدة نظاماً متَّسقاً في تركيب الجُمَل على مستوياتها المختلِفة .

ومن الطبيعي أن تتجاوز هذه المستويات مفهوم الفصل التقليديِّ بين الشكل والمضمون ، أو بعبارة أخرى : بين الأسلوب ومحتواه ؛ ذلك أن

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤١٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

الأسلوب – عند عبد القاهر – ليس إلا جماع ذلك كله ، أو هو « الضَّرب من النَّظْم والطريقة فيه .» [١]

ولكي نُدرك خواصَّ هذا الأسلوب علينا أن نقوم بتحليله دلاليا وسياقيا ونحويا ، بحيث يكون مناط الاهتمام سيطرة التحليل النَّحْوي على ما يسبقه من تحليلات ؛ لأن الشكل النِّهائي للصِّياغة لن يتحقَّق إلا بفضل التأليف بين المفرَدات على نظم مخصوص ، من خلال الاحتمالات النَّحْوية المتاحة للمتكلِّم .

وبهذا استطاع عبد القاهر أن يُدْرِك بُغْيَتَهُ في التوفيق بين الشكل المادي للصياغة ، والجانب العقلي للمعنى ، عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي مع تحويله إلى إمكانات إبداعية ، بالنظر في الصورة النَّحْوية الظاهرة ، ومسبِّباتها الوظيفية ، فالفاعل ليس فاعلاً لأنه مرفوع وقع بعد فعل ، بل لأنه قام بالفعل ، والمفعول لوقوع الفعل عليه ، وهكذا لم يكن اهتمامُهُ بالناحية الوَصْفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلي في الصِّياغة .

(٥)

وهذا المنطلق الفِكْري لعبد القاهر يكاد يتشابه مع المنطق الفِكْري لتشومسكي فيما بعد ، حيث رفض الأخير المنهجَ الوصْفيَّ في النحو ؛ لقصوره عن إدراك الجوانب الإنسانية في اللغة ، عندما ركز على الواقع اللُّغوي وَحْدَهُ من خلال التعامل بين أفراد الجماعات اللُّغوية ، مع إغفال الجانب الخفيّ الذي يتحرَّك وراء المظهر الماديّ للكلام .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٦٨ ، ٤٦٩ .

وقد كان همُّ تشومسكي موجَّهًا إلى ربط اللغة بالجانب العقلي ، في محاوَلة توفيقية لحلِّ الإشكال نفسه الذي سبق أن واجه عبد القاهر . وقد تبلور جهدُ كلٍّ منهما في إعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدَّة من قواعده العقلية ، بحيث أصبحت هذه الإمكانات أشبه بصندوق مغلَق ، له مدخل ومخرج ، تدخل فيه المفردات وتتفاعل ، ثم تخرج على الصورة التأليفية الجديدة . ونحن لا نلمس سوى المظهر المادي للعملية أما الجانب العقلي فهو خفيٌّ داخل الصندوق .

وقد كان تصورُّ كلٍّ من الرجلين مقدّمة لنظرية أفاد منها مَنْ تابعهما . ففيما يختص بعبد القاهر نجد بعض البلاغيين يقوم بإدخال النَّظْم إلى حيِّز التطبيق العملي من خلال التفسير القرآني كالزمخشري ، كما اتخذ بعضهم الآخر من بحوثه قاعدة أساسية لتقسيم مباحث البلاغة ، بحيث صارت فصول « أسرار البلاغة » ركيزة لعِلم البيان ، وفصول « دلائل الإعجاز » ركيزة لعلم المعاني ، وقد اقتضت طبيعةُ القِسْمة العقلية أن تكون هناك مباحث أخرى تأتي وراء هذين العِلْمين ، أطلقوا عليها اسم (البديع).

ونؤكد في كل ذلك أن اهتمام عبد القاهر كان منوطًا – منذ البداية – بالتركيب العقلي للمعنى بوصفه أصل الأداء ، ثم يأتي الرمز اللُّغوي في مرحلة تالية ، بحيث لا يطغى الرَّمزُ على المرموز إليه بأي حال من الأحوال . وهنا تأتي المفارقة بينه وبين تشومسكي ، حيث كانت الرموز اللُّغوية عند الأول خالية من أي طابَع (أوتوماتيكي) ، بل تتميز بقابليَّتها للتحرُّك ، وخضوعها لعملية الانتقاء والتنظيم ، أو بعبارة أخرى للمقاصد الواعية للمتكلِّم ، على نحو يجعل الصياغة ذات طبيعة ابتكارية ، في حين أنها في الواقع تتميز بكونها صورة لنمط ذِهني أولي ، يعتمد على المواضَعة اللغوية

أولاً ، ثم يتجاوزها ويخلق فيها – بالإمكانات النَّحْوِيَّة – دلالات فنية تند عن إمكانات المواضَعة اللُّغوية .

أما نظرية تشومسكي فيلاحظ تحوّلها من وصف الحالات الثابتة (الاستاتيكية) إلى وصف الطرق والإجراءات المتغيِّرة (الديناميكية) لتركيب اللغة ، فهي نظرية مجرَّدة ، لا تمت بصلة مباشرة إلى عالم التَّجْرِبَة السلوكي ، ولا تدعي شيئاً عن طبيعة العمليات التي يقوم عليها إدراك حقيقة الكلام وإخراجه . واستعمال الرجل لكلمة (توليدي) كان تعبيراً عن الجانب (الديناميكي) في نظريته [١] .

ولا شك أن تشومسكي قد مدَّ مجال بحوثه إلى مستويات صوتية ودلالية، وهي مستويات اقترب منها عبد القاهر ، ولكنه لم يعطها ما تستحق ؛ ذلك أن اهتمامه كان موجَّهاً إلى الناحية النَّظْمية بالدرجة الأولى ، على نحو جعل مقارناته التطبيقية والنظرية مركَّزة على البِنى الجزئية للصِّياغة الأدبية وكيفية ارتباط تكوينها الجمالي بالشكل الخارجي ، مع إدراك للفارق الدَّقيق بين مكوِّنات الصِّياغة الأدبية – بعد دخول النحو فيها – والصياغة المألوفة التي تأتي وما يتفق دون توفّر أي نِيَّة جمالية وراءها .

إن دخول النحو قد حقَّق الهدف النَّظْميَّ دون إغفال الناتج الدلالي ، وغياب التعليق النَّحْوي يؤدي بالضرورة إلى افتقاد الناتج الدلالي ، حيث تصبح الدوال أشتاتاً مبعثرة لا تمثِّل أي قيمة إنتاجية ، في حين أنها في الوضع الأول كونت نسقاً إبداعيا .

وربَّما كان هذا الإدراك الدقيق لدى الجرجاني هو الذي أتاح له أن يمدَّ

---

(١) فرمكينا ، ربيكا م . : الوسائل والغايات في سيكولوجية اللغة ، ترجمة أمين محمود الشريف . مجلة ديوجين ، العدد ٤٩ ، مايو / يوليه ، ١٩٨٠ .

مفهومه للتعليق النَّحْوي إلى مجال التفرقة بين الأداء الفنّي في الشعر ، والأداء الفني في النثر ، من حيث إن لكل منهما طبيعة نَحْوِيَّة مميزة ، أو لنقل بعبارة أخرى : منطقة نَحْوية أثيرة يتحرك فيها . وإذا اعتبرنا الأداء القرآني نظماً قائماً بذاته ، فإن لنا أن نقول بأن الصِّياغة الشِّعرية بنحوها المتميز تمثِّل قمة الأداء الفني بخصوصيتها التركيبية ، وإمكاناتها الدلالية الوفيرة ، وطبيعتها التصويرية ، هذا فضلاً عما يغلِّف ذلك من تشكيل إيقاعي يؤكد حقيقة التميُّز .

والحق أن عبد القاهر وتشومسكي قد انطلقا من منطقة (النحو التَّقعيدي) ، غير أن الثاني رأى الدِّراسات التي اتصلت بهذا المستوى قد اقتصرت على تجميع عدد كبير من الملاحظات ، واستخلاص ما يترتب عليها من نتائج ، دون أن تتجاوز هذه المرحلة الأوَّلية إلى عملية التفسير ؛ ولذا قدَّم دراسته الكيفية ، التي انتقلت بالدراسة النَّحوْية من مرحلتها الوصفية إلى المرحلة النَّظرية التفسيرية ، في حين يرى عبد القاهر في التجريدات النَّحوية وسيلة كيفية يُسْتعان بها على إنتاج الدلالة من اللفظ ، وصولاً إلى إبراز الغرض الأعم من التركيب بالوسيلة نفسها أيضاً ، بل إن هذه الوسيلة الكيفية يمكن اتخاذها أداة نَقْدِيَّة لبيان أوجه النقص أو الكمال في الصياغة .

ولم يقف الأمر بعبد القاهر عند هذا الحد ؛ إذ نجده يربط الإمكانات النَّحْوية بحركة اللغة وتطورها من مرحلة المواضَعة الاتفاقية ، إلى مرحلة الانتهاك الذي يصيب دلالة الكلمات ، فالمبدع يتعامل مع لغة تمثِّل مفرداتها نوعاً من الرَّمز الإشاريِّ الذي يمكن تجاوزه في الاستعمال الاستعاري خصوصاً ، والمجازي عموماً ، مع ملاحظة طابَع الانسجام الذي يجب أن يغلِّف ذلك كله . فتجميع عناصر الكلمات المفردة لا بد أن يتَّسم

بالتأليف من حيث الصوت ، والتركيب ، والناتج الدّلالي ، وبهذا يتحقّق (النّظم) بمعناه الكامل ، ونتمكن - كيفيا - من متابعة هذا الانسجام والتآلف ، ومقارنة امتداده داخل تركيب معيّن ، بامتداده داخل تركيب آخر ، بالاعتماد على المستويات السابقة .

فالنّظم - على هذا - لا يأتي من خارج التركيب ، بل من داخله ، ومُهمّة الدارس هي كشف هذا الامتداد الداخلي بكل خيوطه المتشابِكَة ، وأثره في خَلْق العلاقات بين المفردات ، ومراقبة التفاعل النّحْوي داخل الجملة هو الذي يوقفنا على ناتجها الكُلي .

وعلينا التنبيه إلى ما يرمي إليه عبد القاهر بالنّسبة للإمكانات النّحْوية ودورها في تشكيل الصّياغة ؛ ذلك أنه من الصّعب رصد قوانينها من خلال تحليل عمل جزئي معيّن أو تركيب أدبي محدّد ؛ ومن هنا يكون الرجوع لمصدرها الأول ، وهو النحو التقعيدي ، أمراً واجباً . وعلى الرغم من إقرارنا ببراعة عبد القاهر في تحليلاته الأسلوبية ، نجد أن ما قدّمه ليس سوى مجموعة من الأوصاف الجيّدة للنصوص التي قام بتحليلها ، وهي أوصاف يمكن أن تعدّ - على نحو من الأنحاء - تفسيراً جماليا ، على أن يكون في الوعي أن طرق الصّياغة يمكن أن تقدّم قيماً تعبيرية في عمل ما ، وقد تضيع هذه القيم في عمل آخر ؛ فالنحو هو الفارق بين المستويات ، سواء في ذلك النحو بمعناه التقعيدي ، أو بمعناه الجمالي .

(٦)

أما تشومسكي فقد اتجه إلى اختيار الإمكانات المتاحة من وراء القواعد النّحْوية دون القول بوجود صواب مطلق في خاصية نَحْوية معيّنة ، وإنما

يمكن – في هذا المجال – الموازنة بين الأصح والأفضل . وعلى هذا الأساس قدَّم عدة وسائل للتحوُّل النَّحْوي مطبقاً عليها هذا المبدأ ، مع ملاحظة أن الكثير من هذه التحوُّلات ذو طابَع اختياري ، بمعنى أن التركيبَ الواحد يمكن تحويله إلى عدة تراكيب في المستوى السَّطْحي ، ولكنها تعني في النهاية الشيء نفسه المعني بالتركيب الأول ، وهذا يتيح إيجاد البدائل الأسلوبية التي يوقع الأديب عليها اختياره .

ويُلاحظ أن التركيب المحول يحتفظ – غالباً – بعلاقاته التركيبية التي كانت قائمة في التركيب الأول ؛ ومن هنا يمكن تفسير كيفية توالد التراكيب ، والكشف عن علاقاتها ، ومدى الاختلاف والاتفاق الحادث في خواصها ، ومعنى هذا أنه يُمكن امتلاك القدرة على تفسير القواعد اللُّغوية التي تتحكَّم في إصدار الكلام .

ويقدم تشومسكي ثلاثة طرق للتحويل النَّحْوي ، يمكن إيجازها على النَّحو التالي :

الطريقة الأولى : النحو ذو الإنتاج المحدود finite state grammar [1]، وهي تعتمد على كيفية تولُّد الجُمل باختصار العنصر الأول وما يتبعه من عناصر اختيارية أو إجبارية، ففي المثال التالي :

1. The man comes.

2. The men come.

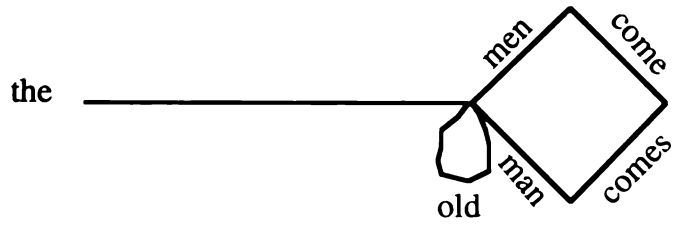
أدى البدء بكلمة (the) إلى اختيار (man) أو (men) ، ولكن إذا وقع الاختيار على واحدة من الكلمتين ، فإن ما يليها يأخذ طابعاً إجباريا ؛

1. Chomsky, N. : Syntactic structures, p. 19.

وذلك أن (man) لا بد أن يتبعها (comes) ، في حين أن اختيار (men) يؤدي إلى (come) .

ويمثِّل ذلك الشكل التجريدي التالي :

ويمكن توسيع دائرة الجملة بإدخال عناصر لُغوية أخرى على النحو التالي :



وقد رفض تشومسكي هذه الطريقة لسببين :

(أ) أن ما يتولّد عنها من جُمل محمود ، في الوقت الذي تقدِّم فيه اللغة جملاً بلا نهاية .

(ب) أنه من الممكن أن يتولد عنها جمل غير مقبولة نَحْويا .

الطريقة الثانية : البنية النظمية phrase structure ، وهي شبيهة بطريقة التحليل الإعرابي في النحو العربي ، وقد حاول فيها الرجوع إلى المنهج القديم في إعراب الكلام ، وصولاً إلى نوع من التقعيد العِلْمي ، مع الإفادة من مناهج المنطق ، وأهم الرموز التي استخدمها :

S = sentence

V = verb

NP = noun phrase

N = noun

T = article

VP = verb phrase

أما السهم (⟵) فيعني أن العنصر الذي على اليسار يتحول إلى ما هو على اليمين [١] .

والمألوف أن يكون الوصف اللُّغوي على مستوى التكوين معتمداً – في هذه الطريقة – على اصطلاحات تحليلية بالنسبة لأجزاء الجملة . ومن الممكن التمثيل لهذا النوع من التَّحليل على النحو التالي :

1. Sentence	NP + VP
2. NP	T + N
3. VP	verb + NP
4. T	the
5. N	man, ball, etc.
6. Verb	hit, took, etc.

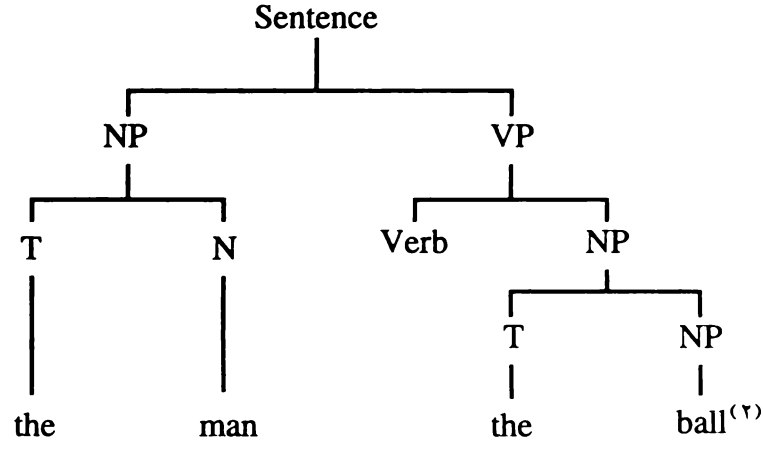
ومن خلال هذه القاعدة يمكن الوصول إلى مثل :

(١) عبده الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث ، ص ١٣٦ .

the + man + hit = the + ball [1]

بعد تسع خطوات .

وقد أوضح تشومسكي هذه الطريقة بالرسم البياني التالي :



(٢)

ولكنه يلحظ أن تطبيق هذه القاعدة لا يصلح لبعض اللُّغات ؛ ولذا اقترح **الطريقة الثالثة** ، وهي تتَّجه في أصولها إلى الناحية العقلية المتمثلة في البِنْية العميقة وكيفية طرحها على البِنْية السَّطحية . ولا يمكن تصور ذلك إلا بدراسة القواعد الأساسية للتوالد في نموذج التحوُّل ، الذي يعرض له بياناً تكنيكيا على الوجه التالي :

1. Sentence ⟶ NP + VP

2. VP ⟶ verb + NP

NP sing.

---

1. Chomsky, N. : Syntactic structures, p. 26.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

3. NP ⟶ NP PL

4. NP sing. ⟶ T + N + Q

5. NP PL ⟶ T + N + S

6. T ⟶ the

7. N ⟶ man, ball, etc.

8. verb ⟶ Aux. + V

9. V ⟶ hit, take, walk, read, etc.

10. Aux. ⟶ C (M) (have + en) (be + ing)

11. M ⟶ will, can, may, shall, must [1]

ويلاحظ توسيع مجال الاختيار ففي هذه الطريقة عما سبقها ؛ لشمولها عناصر إضافية تحويلية في الإفراد والجمع ، والزمان ، والأفعال المساعدة ، وصيغة المبني للمعلوم والمجهول « وخاصية التحويل هنا تتشابه في كثير من جوانبها مع ما نجده في النحو العربي من قواعد الحذف ، والإحلال والتوسُّع ، والاختصار ، والزيادة ، والترتيب .» [٢]

وكما اهتم دي سوسير بالتفرقة بين اللغة والكلام – اهتم تشومسكي بالتفرقة بين (الكفاءة) أو القدرة اللُّغوية و (الأداء) أو الإنجاز اللُّغوي .

فالكفاءة تتأتى بامتلاك المتكلِّم للوسائل التي تمكِّنه من التعبير عن نفسه ، في حين يتمثل الأداء في التحقُّق الفِعْلي للقدرة اللُّغوية ، مع

---

1. Chomsky, N. : Syntactic structures, p. 11.

(٢) عبده الراجحي : النحو العربي والدرس والحديث ، ص ١٤٢ .

ملاحظة دخول (الحدس) في نطاق المصطلح الأول ، بحيث يتيح للمتكلم إدراك تكوين الجملة في لغته التي يتكلم بها . ودراسة (الأداء) من خلال بنية السطح هو الذي يقدِّم التفسير الصَّوْتي للغة ، في حين تقدم دراسة (الكفاءة) – من خلال البِنْية العميقة – التفسير الدلالي لها [١] .

وتبدو نظرية تشومسكي – في حقيقتها – عملية استنباط للنحو من المنطق واستخلاص للغة من العقل . وما دامت البِنْية السَّطحية قد استمدت قوامها من البنية العميقة ؛ فلا بدَّ للعالم اللُّغوي من أن يركِّز جهده عليها ، بوصفها ممثلةً للشروط الأولية لتعلم اللغة ، خصوصاً إذا أدركنا أن القُدْرة اللُّغوية شيءٌ فطريٌّ أولي لدى الإنسان [٢] .

(٧)

وإذا عُدْنا إلى عبد القاهر وجدناه كذلك يتحرك نَحْويا من خلال مستويين :

الأول : البناء العقلي الباطني ، والثاني : البناء اللَّفظي الملموس ؛ ذلك أن النَّظْم « ليس شيئاً غير توخي معاني النحو فيما بين الكَلِم ، وأنك ترتِّب المعاني أولاً في نفسك ، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك . » [٣]

وإذا كانت عملية إدراك المعنى تبدأ من المستوى الباطني ، فإن عملية التأويل الدلالي يمكن إدراكها من المستوى المحسوس ، وذلك بالتركيز على العَلاقات النَّحْوية بين المفردات . وبين المستويين تبادلٌ في العطاء ،

---

1. Chomsky, N. : Aspects of the theory of syntax. 8th ed. The M. L. T, 1972. pp. 3 - 18.

(٢) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٥٤ .

يأخذ طبيعة جَبْرية ؛ لأن التغيُّر في المستوى العقلي الباطني ، يتبعه بالضرورة تغيُّر في التشكيل الخارجي للصِّياغة ، وعلى هذا فإن المتكلِّم يستغل أنواع الاحتمالات النَّحْوية الممكنة عقلاً في خَلْق أنماط تركيبية ، ترتبط به وتدلُّ عليه ، وبهذا يتميَّز مبدِع من آخر بقدرته على أن يوقع اختيارَه على بعض الإمكانات دون بعضها الآخر ، أو لنقل تفضيل بعضها على بعض .

ويمكن تبيُّن عدة ملامح تجعل مفهوم النَّظْم الجرجانيِّ صالحاً لإدراك الحقيقة الجمالية في الصِّياغة الأدبية ؛ ذلك أن معظم الإمكانات النَّحوية ذات طبيعة اختيارية ، تهيئ للمبدِع – بشكل أو بآخر – أن يقدِّم المعنى بطرق مختلِفة في الوضوح والخفاء ، والزِّيادة والنُّقْصان ، وهي أمور تتجسَّد على مستوى الصِّياغة الخارجية بمجموعة من الحركات : الأفقية كالتقديم والتأخير ، والرأسية كالحَذْف والذِّكر ، والموضعية كالتعريف والتنكير ؛ ولذا كانت الإمكانات النَّحْوية مُهَيِّئة لكثير من الدلالات ، وإن رجعت في الأصل إلى (الكلام النفسي) .

ومن المؤكد إدراك عبد القاهر لعنصري الثبات والتغيُّر في الصِّياغة بإرجاعها إلى مصدرها من الطاقات اللُّغوية ، وتتمثل هذه الطاقات في مجموعة من العناصر النَّحْوية التي لا يمكن إسقاطها في الظاهر أو التقدير ، كالفاعل ، والمبتدأ ، في حين تأتي طبيعة التغير من تحريك هذه العناصر من أماكنها ، أو بمعنى آخر من رُتبها المحفوظة أو غير المحفوظة ، أو من إضافة أدوات معيَّنة إليها ، أو إسقاطها شكلاً وإن بقيت تقديراً ؛ ولذا فإن التركيب عنده يصبح له جانبان : العَلاقة الأصلية ، ثم العلاقة الجديدة التي أضفاها عليه الاستعمال ، وهذا يهيئ له إمكانية التحليل الواعي للصِّياغة .

وقد لخَّص عبد القاهر عَلاقات الكَلِم الجارية على قانون النحو ، التي

بها يكون النظم في قوله : « الكلم ثلاث : اسم وفِعْل وحَرْف ، وللتعلُّق فيما بينها طُرقٌ معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلُّق اسم باسم ، وتعلُّق اسم بفِعْل ، وتعلُّق حَرْف بهما .» [١]

واحتمالات توالد الجمل داخل هذه الأقسام لا نهائية ، فالاسم يتعلَّق بالاسم بأن يكون خبراً عنه ، أو حالاً منه ، أو تابعاً له : صفة أو توكيداً أو عطف بيان ، أو عطفاً بحرف ، أو بدلاً ، أو بأن يكون الأول مضافاً إلى الثاني ، أو بأن يعمل الأول في الثاني عملَ الفعل ، ويكون الثاني في حُكْم الفاعل له أو المفعول ، أو بأن يكون تمييزاً ، قد جلاه منتصباً عن تمام الاسم .

أما تعلُّق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلاً له أو مفعولاً ، أو يكون مصدراً قد انتصب به ، أو ظرفاً مفعولاً فيه ، زماناً أو مكاناً ، أو مفعولاً معه ، أو مفعولاً به ، أو بأن يكون منزلاً من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر كان وأخواتها ، والحال ، والتمييز .

أما تعلُّق الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب :

الأول : أن يتوسَّط بين الفعل والاسم ، والثاني : تعلُّق الحرف بما يتعلَّق به العطف ، والثالث : تعلُّق بمجموع الجملة ، كتعلُّق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه [٢] .

وهذه هي الاحتمالات التركيبية في تعلُّق الكلم بعضها ببعض ، وهي ليست سوى معاني النحو وأحكامه . والمتكلم ينتقي منها ويختار ، بل في

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، المدخل ، ص ٤ .

(٢) المرجع السابق ، المدخل ، ص ٤-٦ .

بعض الأحيان تكون هذه التصنيفات من صنع الأديب ذاتِه .

ويمتد الارتباطُ بين هذه الإمكانات والمستوى المادي للصِّياغة إلى أمور عميقة يجريها العقل ، حيث يتداخل مفهومُ الخبر مع مفهوم الحال في أن كلا منهما يثبت به المعنى لذي الحال ، كما نثبته بخبر المبتدأ للمبتدأ [١] . والمبتدأ ليس مبتدأ لأنه منطوق به أولاً ، ولا الخبر خبراً لأنه مذكورٌ بعد المبتدأ ، بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مُسْنَد إليه ، ومُثبت له المعنى ، والخبر خبراً لأنه مُسْنَد ، ومثبَت به المعنى [٢] .

ويمكن أن نرصدَ تشكيلَ الجُمْلة - بجريديا - عند عبد القاهر على النحو التالي :

التشكيل الاسمي

١- اسم + اسم	العَلاقة : خَبَرية = محمدٌ مُجْتَهِدٌ
٢- اسم + اسم	العَلاقَة : حاليَّة = جاء محمدٌ راكبًا
٣- اسم + اسم	العَلاقَة : وَصْفية = محمد الكريم محبوب
٤- اسم + اسم	العَلاقَة : توكيدية = محمدٌ نفسُه موجود
٥- اسم + اسم	العَلاقَة : بَدَلِيَّة = الزعيمُ محمدٌ موجود
٦- اسم + اسم	العَلاقَة : عَطفيَّة = محمدٌ وعليٌّ حضرا
٧- اسم + اسم	العَلاقَة : إضافية = غُرفُ البيت واسعة
٨- اسم (اشتقاق) + اسم	العلاقَة : فاعلية = أ قائم محمد؟

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٨٩ .

٩- اسم (اشتقاق) + اسم العَلاقَة : مفعولية = أ مكتوبٌ الدرس؟

١٠- اسم + اسم العَلاقَة : تمايز = عشرون درهماً

التشكيل الفِعْلي

١- فعل + اسم العَلاقَة : فاعلية = حضر محمدٌ

٢- فعل + اسم العَلاقَة : مفعولية = كلمتُ محمداً

٣- فعل + اسم العَلاقَة : مَصْدرية = فهمتُ فَهْماً

٤- فعل + اسم العَلاقَة : ظَرفية = وقفت أمامَك - خرجت اليوم

٥- فعل + اسم العَلاقَة : مُصاحَبَة = سرتُ والنّيلَ

٦- فعل + اسم العَلاقَة : سببية = جئت إكراماً لك

٧- فعل + اسم العَلاقَة : نَسْخ = كان محمدٌ مجتهداً

٨- فعل + اسم العَلاقَة : تمايز = طاب الولدُ نفساً

٩- فعل + اسم العَلاقَة : استثناء = حضر الطلبةُ إلا طالباً

التشكيل الحَرْفي

١- فعل + حرف + اسم العَلاقَة : النِّسبة = مررت بمحمدٌ

٢- فعل + حرف + اسم العَلاقَة : المصاحَبَة = سرت والنيل

٣- فعل + حرف + اسم العَلاقَة : الاستثناء = ما حضر إلا محمدٌ

٤- فعل +حرف + اسم العَلاقَة : العَطْف = محمد وعليٌّ محبوبان

٥- حرف + جملة العَلاقَة : النفي = ما حضر محمدٌ

٦- حرف + جملة العَلاقَة : الاستفهام = هل حضر محمد؟

٧- حرف + جملة العَلاقَة : الشَّرطية = إن حضر محمدٌ أكرمته

٨- حرف + جملة العَلاقَة : النَّسْخ = إن محمداً مجتهدٌ

٩- حرف + اسم العَلاقَة : النِّداء = يا محمدُ [١]

وهذه الاحتمالات التَّجريدية التي رصدها عبد القاهر ترتبط بعدَّة ملاحظات لها أهميتها النَّظْمية ، وهي :

أولاً : هذا التشكيل التَّجريدي يتَّسع مداه بإدخال عناصر إضافية على الجملة ، كالإفراد والتثنية والجمع ، والتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والحَذف والتَّكرار ، والإضمار والإظهار ، واحتمال المفرد للضمير أو عدم احتماله ، واحتمال الصِّفة - مثلاً - للتخصيص أو التوضيح أو التَّوكيد [٢].

ثانياً : أن العلاقة بين طرفي الإسناد تحتمل مجموعةً من الأشكال المتمايزة، فالنَّظَر في التشكيل الخبري - مثلاً - يقدِّم لنا مجموعة من الأبنية بين (المفرد والجملة) ، واحتمال الجُمْلة لأربعة أضرب ، ثم احتمالها لوجود (الرابط) [٣] .

ثالثاً : هذا التجريد لا يقوم على مجرَّد (الضَّم) كيفما جاء واتفق ، وإنما يقوم على التعليق ومراعاة حال الكلام بعضه مع بعض ، ثم مراعاة الكلام لتمام المراد منه ، من خلال تلاقي المعاني على الوجه الذي

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٤ ، ٥٥ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣١ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

يقتضيه العقل ، فالعبرة ليست بالتوالي الصوتي ، وإنما العبرة بالتناسق الدلاليّ [١] .

رابعًا : يمتد هذا التجريدُ إلى حركة الصِّياغة في كلِّ اتِّجاهاتها ، كالنَّسيج الدقيق الذي لا بدَّ في إدراك دِقَّته من مُراقبة حركة خيوطه جيئةً وذهابًا ، طولاً وعرضًا ، وبم يبدأ ، وبم يُثَنّى ، وبم يُثَلَّث ، من خلال الحِساب الدقيق [٢] .

خامسًا : هذا التجريد لا يتَّصل بأهمية بعض الأجزاء ، وعدم أهمية بعضها الآخر ، أي ليس هناك عُمْدة وفَضْلة في التركيب النَّظْمي ، وإنما ترتيب الدوال داخل السِّياق هو الذي يُضْفي عليها أهميتها ، وهي أهمية تتأتى من استعمال الدال فيما هو أصح لتأديته ، وأخصّ به ، وأكشف عنه ، وأتمّ له [٣] .

سادسًا : ليس لهذا التجريد – في ذاته – جَبْرية في ترتيب عناصره ، أو تعليق بعضها ببعض ، وإنما تتدخل الجَبْرية بفرض سُلطاتها عند إعمال النَّسق لإنتاج دلالة معينة ، بحيث إذا اكتسبت بعضُ العناصر طبيعة نَحْوية مُعَيَّنة من دخولها في النسق – فإنه يترتَّب على ذلك نوعٌ من (التعليق) ذو طبيعة حَتْمية ، فمثلا في التجريد التالي :

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تنكير) = جواز التشريك بالعطف .

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تعريف) = امتناع التشريك بالعطف .

فيجوز أن نقول : (زيدٌ منطلقٌ وعمرو) ، ويمتنع أن نقول : (زيدٌ المنطلقُ

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٩ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٣٦ .
(٣) المرجع السابق ، ص٤٣ .

وعمرو) ، والإجازة أو المنع إنما يرجعان إلى قدرة العقل على استخلاص الناتج الدلالي من التشكيل السَّطحي ؛ ذلك أن المعنى مع التعريف على إرادة إثبات انطلاق مخصوص قد كان من واحد ، فإذا ثبت لزيد ، لم يصح إثباته لعمرو[١] .

سابعاً : أن (التعليق) لا يتَّصل أبداً بمنطقة المفردات ، وما ورد في اللغة على هذا النحو يجب ردُّه إلى المستوى العميق للكَشْف عن طبيعته التعليقية ، ففي نحو (يا عبد الله) يقتضي التحقيق تقدير فعل مضمر هو : (أعني وأريد وأدعو) و (يا) ليست سوى دليل عليه ، وعلى قيام معناه في النفس .

وأما ما قالوه في نحو : (لا رجلَ في الدار) من أنَّ (لا) لنفي الجنس ، فإن المعنى فيها أنها لنفي الكينونة في الدار عن الجنس ؛ إذ لا يتصور تعلُّق النفي بالمفرد[٢] .

ولو نظرنا إلى النِّظام الذي تقدِّمه لنا اللغة ، فلن يتجاوز ما تحرك فيه عبد القاهر من رصد إمكانات تكوين الجملة المقبولة نَحْوِيا ؛ ذلك أن هذا النظام يتكون من :

١- مجموعة من المعاني المفادة من التركيب النَّحْوي ، كالإنشاء ، والنفي والإثبات ، والأمر والنَّهي ، والاستفهام والدُّعاء ، والشَّرط والقَسَم ، إلخ .

٢- مجموعة من المعاني التي تتصل ببعض الأبواب النَّحْوية ، كالفاعلية، والمفعولية ، والحالية .

٣- مجموعة من العَلاقات التي تربط بين المعاني الخاصَّة ، وتكون

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٨ ، ١٧٩ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧ ، ٨ .

قرائن مَعْنوية عليها حتى تكون صالحة عند تركيبها لبيان المراد منها كعلاقة الإسناد والتخصيص والنِّسبة والتَّبعية .

٤- القِيَم الخِلافية ، أو المقابلات بين أفراد كل عنصر من العناصر السابقة ، كأن نرى الخبر في مقابل الإنشاء ، أو الشَّرْط الإمكاني في مقابل الشَّرط الامتناعي ، أو المدح في مقابل الذَّم ، أو المتقدِّم رُتْبَة في مقابل المتأخِّر ، إلخ [١] .

وعلى هذا يمكن القولُ إن النَّظْم يقوم على أساس وصف التعبيرات الواقعة بالفِعْل ، كما يقوم على أساس تحديد العوامل العميقة التي تتحكم فيها ، أي أنه يقدِّم أساساً أوليا لتحليل الجملة أسلوبيا ، من خلال طرحه للعَلاقة بين الصِّياغة اللفظية والأداء النَّفْسي .

وهذا الوصف لا تكفي فيه الأحكام المطلقة ، أو القول المرسَل بل لا بدَّ من التحرُّك مع الصِّياغة تجزيئياوتحليل الخصائص التي تعرض في نَظْم الكلام واحدة واحدة ، بحيث يقودنا هذا التحليلُ إلى المفهوم العام من الصِّياغة ؛ ومن هنا يبدو الأمر وكأننا ندور في حَلْقَة مفرغة ، لا تقبل التقسيم [٢] .

(٨)

ولعلنا نلحظ أن مفهومَ النحو يأخذ شكلاً عقليا - كما هو عند تشومسكي - وليس مجرد وسيلة اتصال تستعين بها اللغة في أداء وظيفتها الأساسية ، وهذا الشكل العقلي هو الذي أتاح إمكانية رصد الطاقات النَّحْوية الفَعّالة ؛ ولوجًا إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملي عند

(١) تمام حسان : اللغة العربية ؛ معناها ومبناها . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ . ص٣٦ ، ٣٧ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤١٤ .

الرجلين ، وإن كان تشومسكي قد بدأ بالجملة ، وصولاً إلى المفرد ، في حين بدأ عبد القاهر بالمفرد وصولاً إلى الجملة ، وكذلك نلحظ أن هذا الإدراك العقليّ الممثل للمستوى العميق عند عبد القاهر يقابل مستوى البِنْية العميقة عند تشومسكي ، حيث كان الأول مدركاً – بلا شك – للتكوين المثالي للغة ، الذي يقوم على المواضَعَة أولاً ، ثم الهياكل التصورية للأبنية ثانياً ، غير أنه أخلى هذا المستوى على العَلاقات الداخلية بين الدوال التي تعمل على إنشاء البنى التركيبية .

فالمزِيَّة لا يمكن أن تكون في الكلام من أجل اللغة ، والعِلْم بأوضاعها، وما أراده الواضع فيها ؛ لأن ذلك معناه ألا تجب المزِيَّة بالفصل وترك العطف، إلى آخر ما هو هيئات يحدثها التأليف ويقتضيها الغرض المقصود [١] .

وعلى هذا يكون تحقق المزِيَّة نتاجاً طبيعيا لعملية التحوُّل من البِنْية المثالية إلى البِنْية الواقعية التي يحدثها التأليف .

وقريب من هذا إدراك تشومسكي للبِنْية العميقة بوصفها المستوى الكامل، الذي يتجاوز انحرافات البِنْية السَّطحية ، ويعود بها إلى مثاليتها التقديرية .

ومن خلال المستوى المثالي – المعبر عنه بأوضاع اللغة – يتناول الجرجاني مقولة (الانحراف) عن الأداء المألوف المتمثِّل في (التجوُّز) ، ويقدِّم تفرقة دلالية لها أهميتها ، حيث يلحظ وجود نمط دلالي أولي في المستوى المستقيم ، أطلق عليه (المعنى) ، ثم نمط دلالي مولد في المستوى المنحرِف أطلق عليه (معنى المعنى) ، والنمط الأخير يستمد قوامه من ركيزتين ، تتصل إحداهما بالصِّياغة اللفظية ، والأخرى بحركة العقل وقدرته الاستنباطية [٢] .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٢٥٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

وتستمر حركة الجرجاني مع الأنظمة العميقة من خلال (العدول) ، وهو مصطلح يستوعب مقولة الانحراف ويتجاوزها باحتوائه على مستويات (التقدير) ، ومستويات (الحركات الصياغية) بما فيها من تقديم أو تأخير ، وبما فيها من حَذْف أو ذِكْر ، إلى آخر هذه الأبنية التي لا يمكن الوصولُ إلى أبعادها الدلالية إلا برصد قوانينها المثالية ، ثم قياس مدى ابتعادها أو اقترابها منها .

ويكاد عبد القاهر وتشومسكي يتّفقان على أن المتكلم يمتلك قدرة لُغوية – أتيحت له عن طريق النحو – تسمح له بتوليد عبارات لا نهائية ؛ ذلك أن معاني النحو – عند عبد القاهر – تقوم على فروق و وجوه كثيرة ، ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ، وكلها من إبداع صاحب اللغة ، الذي يتوخّى معاني النحو في كل ما ينظمه أو ينثره [١] .

وبالمثل رأى تشومسكي أن المنهجَ الرياضيَّ الذي يؤكّد ميكانيكية التركيب يساعد على وجود أنماط لا نهائية ، وليست المسألة مجرّد تلاحم بين الصِّيَغ ، أو رصّ كلمات ، وإنما يجب أن نضع في الاعتبار دائماً الصِّلات المعقّدة ، أ مُتجاوِرَة كانت أم غير متجاورة [٢] .

ويعتمد تولد هذه الأنماط اللُّغوية على ركائز ثلاث :

الأولى – النَّظْم ، وهو العنصر الأساسي الذي يسمح بعملية توليد الجُمَل والتراكيب المجرّدة ، والذي يمكن انطباقة على أي لغة من اللغات من خلال منظور شَكْلي خالص ، أي بمعزل عن الصوت والمعنى ، وقد عرضنا تشكيلاً تجريديا لهذه العملية عند تشومسكي ، كما عرضنا لتشكيلها عند عبد القاهر .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٨٧ .

2. Arcain, Enrico: Principes de linguistique appliquée, pp. 128, 129.

الثانية – الصوت الذي به يتحدَّد الشكل الصوتي لأي جملة قد تم توليدها ، أو استحداثها بتأثير العنصر السابق ، وأعتقد أن هذه المسألة لم تلقَ العناية الكافية من عبد القاهر ؛ نتيجة لإغفاله طبيعةَ الفصل بين المستوى الجريدي للنَّظْم ، والمستوى المادي المسموع ؛ ومن ثمَّ وجدناه أحياناً يهمل الجانب الصوتيَّ ، وخاصة إذا اتصل بتصوُّر الهياكل الإفرادية فيما أطلقوا عليه علم (الصرف) ، فقد ردَّ على من يعيبون إدخال مسائل التصريف في قضية الإعجاز بقوله : « أما هذا الجنس فلسنا نعيبكم إن لم تنظروا فيه ، ولم تُعنوا به ، وليس يهمنا أمره ، فقولوا فيه ما شئتم وضعوه حيث أردتم .» [١]

الثالثة – الدلالة ، وهي ما يتصل بمعنى الجملة وطريقة تفسيرها ، من حيث نسبة المعاني إلى المضوعات الشكلية التي نتجت عن العنصر الأول .

ويبدو أن الحدس عند تشومسكي هو الموجِّه الأول للتفسير الدلالي ، من حيث اتصاله بجوهر التركيب ، والإمكانات التفسيرية المتصلة بالصورة التجريدية السالفة [٢] .

ولا شكَّ أن عبد القاهر قد ربط – هو كذلك – بين صورته التجريدية ، والنواحي الدَّلالية على مستوى الإفراد والتركيب ، وتجاوز ذلك إلى ما يصيب الدلالة من انتهاك في المجاز العَقْلي واللُّغوي . فالكلام عنده لا يتصور معناه من أجل ألفاظه فحسب ، ولا يمكن تحقُّق المعنى الفني حيث يكون الكلامُ على ظاهره ، وحيث لا يكون هناك كناية وتمثيل واستعارة ، ولا استعانة في الجملة بمعنى على معنى ، فلا تكون الدلالة على الغرض من مجرَّد اللفظ ، وإنما يتمُّ ذلك إذا كان هناك اتساعٌ ومجاز ، وحتى لا

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٢٩ .

2. Arcain, Enrico : Principes de linguistique appliquée, pp. 128, 129.

يراد مـن الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يُشار بمعانيها إلى معان أخَر [١] .

ويؤكد عبد القاهر بإخضاع المجاز لسيطرة النحو امتدادَ هذه السيطرة على الحدث اللُّغوي كلّه ، بحيث تعتمد تحليلات التراكيب – المجازية وغير المجازية – على منطلَقات نَحْوِيَّة خالصة ، تصل بين المستوى الملفوظ ، والمستوى المعقول .

وإذا كانت حركةُ تشومسكي استهدفت الوصولَ إلى (الكليات اللُّغوية) – فإن حركه عبد القاهر استهدفت البحثَ عن النظام الذي يتجسَّد في الظاهرة اللُّغوية ، والكشف عن هذا النظام أو عن هذا (النظم) يعني الكشف عن البِنْية الحقيقية ، وهذا يترتَّب عليه تحديد العلاقات النَّحْوية التي تصل بين الدوال ، أو بين التراكيب ، ثم تفسيرها في الوقت نفسه ، وعلى هذا فجُزئيات التراكيب لا يمكن إدراكها حقيقة إلا من خلال تعلُّقها بغيرها ، أي من خلال دورها في خَلْق النَّظْم ، فالوقوف عند الجزئيات لا يفيد كثيراً ؛ لأننا لا نتكلَّم لنفهم المتلقي معنى كل جزئية على حِدَة ، بل لننقُل إليه الدلالة المفادة من شبكة العَلاقات النَّحْوية .

ولا يمكن نصوُّر هذه البِنْية النَّظْمية بعيداً عن مفهومين أساسيين عند الجُرجاني ، هما : المعنى والدلالة . ويرتبط الأول – أساساً – بالمواضَعَة الأصلية للغة ، أي بتلك المعاني التي يمكن العثور عليها داخل المعجم ، أما الثاني فهو ما ينتج من التركيب بعد اكتسابه طبيعة النظم ، أي بعد أن يؤدي النحو دورَه في إنشائه وتنسيقه .

ولا يمكن تصوُّر البِنْية كذلك بعيداً عن التلاحم بين الشَّكْل والمضمون،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٢٦٥ .

أو بين المستوى السَّطْحي والمدك العَقْلي ، إذ إن النَّظْم يكون في حركة دائبة بين المستويين . والإمكانات المتاحة من وراء هذه الحركة ، هي التي تفرز المواد الإبداعية التي لا تنتهي ، وهي مواد يتميز بها مبدِعٌ عن آخر ، فينقلها من التجريد إلى التطبيق .

ومن الملاحظ تأكيد عبد القاهر على المقاصد الواعية ؛ إذ إنها تجمع بين (الذاتية والموضوعية) على صعيد واحد ، ومن هنا يختلف الرجل عن كثير من التوليديين المحدَثين ، الذين حاولوا إلغاء الذات الفاعلة ليجعلوا من النَّسق أو النِّظام شيئًا متعاليًا عليها ، تتحول فيه البِنْية إلى نظام مُغْلَق على ذاته ، بما فيه من تحوُّلات تندّ عن أي سيطرة خارجية .

أما البنية عند الجرجاني فلها نظامها حقا ، ولكن ليس وارداً دراسة هذا النظام من خلال مقولات صارمة ، بل إن المتاح هو تحليل الصِّياغة ، ورصد ما بين عناصرها من عَلاقات نَحْوية ، هي تجسيد للبناء النفسي والعقلي ، والأمران بمثابة وجهين لعملة واحدة ، فالعَلاقات التركيبية في الخطاب اللُّغوي الرّامزة إلى التكوين العقلي ، تأكيدٌ تنفيذيٌّ للمقاصد الواعية ، أو الفكر والروية كما يقول عبد القاهر[١] .

وقد يتبادر إلى الذِّهن وقوعُ عبد القاهر في شيء من التناقض ، نتيجةً لاتِّكائه على الثُّنائيات التي حدَّدها في : اللفظ المنطوق والكلام النفسي من ناحية ، والمعنى الأصلي أو (أصل المعنى) والدلالة الفنية من ناحية أخرى ، لكن معاوَدَة النظر يتأتى معها إدراك صَيْرورَة هذه الثنائيات إلى نوع من التوحُّد ، يبرز فيه اللفظ المنطوق كإفراز للكلام النفسي ، وتبرز فيه الدَّلالةُ بوصفها ناتجًا للمعنى الأصليِّ ، أو بمعنى آخر نقول : إن النَّظْم يئول في النهاية إلى نوع من الثبات والتغيُّر ، فالثبات يتصل بالمعنى الأصليِّ ، أما

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٢٨٦ .

التغيُّر فيتصل بالدلالة وتنوُّعها من خلال ظواهر (العدول) بطبيعتها الواسعة .

(٩)

ومن كلِّ هذا ندرك أن المنهج العقليَّ هو الذي سيطر على فكر عبد القاهر ثم تشومسكي ، فقادهما إلى اعتماد النحو التقعيدي أساساً لإدراك القيمة الحقيقية للصِّياغة وما يمكن أن يتيحه هذا النحو من إمكانات تركيبية تقترب من الإنسان ومقاصده الواعية ، كما ندرك اعتمادَهما لمستويي الأداء في البناء السطحي ، والبناء الداخلي ، دون محاباة طرف على حساب الطرف الآخر ، وهذا الإدراك يرجع – عند الجرجاني – إلى فلسفة دينية تتَّصل بقدرات الإنسان في الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية ، كما يرجع عند تشومسكي إلى نظرته العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية .

ولا شك أن كلا من الرجلين قد نظر إلى المعايير المجرَّدة في اللغة من خلال الفرد الذي يتعامل بها تعاملاً خلاقاً ، فالقواعد اللُّغوية ترجع – في حقيقتها – إلى العقل الداخلي والمنطق عند تشومسكي ، كما ترجع إلى الكلام النفسي عند الجرجاني .

وعلى هذا تبدو أمامنا طريقتان مُتكاملتان للتحليل النَّحْوي ، إحداهما تهدف إلى إدراك عَلاقة الكلمة بغيرها من الكلمات التي تجاورها أو تبتعد عنها ، وأثر ذلك في تغيُّر الدلالة ، والأخرى ترمي إلى معرفة عَلاقة الكلمة المذكورة في النصِّ بالبدائل التي يمكن أن تحلَّ محلها ، لكنها لم تُذْكر لهُدف جمالي خالص ، وكأن عملية التَّجاور من جهة ، والتشابه من جهة أخرى ، هما الأساس في إدراك الطبيعة الإبداعية للغة ، تنظيراً وتطبيقاً ، وبهذا يمكننا القول إن النحو عند الرَّجلين كان هو الوسيلةَ والغايةَ معاً .

الفصل الثالث
الشعرية

(١)

بدايةً لا بدَّ أن يكون التحرُّك وراءَ مصطَلَح (الشعرية) ناتجًا من النظر المعْجَمي الذي يتابع الدوال في أصل المواضَعَة أولاً ، ثم سياقات التعامل ثانياً ، والحق أن النظر في المعجم لا يزوِّدنا بالكثير في تحديد هذا المصطلح ، بل إن متابعةَ النظر فيما خلَّفه لنا القدماءُ من مؤلَّفات في البلاغة والنقد لا يكاد يتقدَّم بنا خُطوة في هذا السبيل ، ويستوي في ذلك مؤلَّفات المشارقة والمغاربة ، إذا استثنينا من هذا التعميم حازمًا القَرْطاجَني ، الذي أتاح له اتصالُهُ بأرسطو أن يتعاملَ مع المصطَلَح على نحو قريب من التعامل المحْـدَث [١] ، كما أن اتصال بعض الفلاسفة بالنظر الأرسطي في الشعر ، أتاح لهم ترديد المصطلح – أيضًا – على النحو السابق [٢] .

ويهمنا أن نشير هنا إلى أننا نعني بمصطلح (الشعرية) استخدامه كمصدر صناعي ، وإلا فإن التعاملَ معه على صيغة النسب قـد تردَّد

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ . ص١١٩ .

(٢) ابن سينا : الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي . الدار المصرية للتأليف ، ١٩٦٦ . ص ٣٧ ، ٣٨ ، وانظر : ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، ١٩٧١ . ص ٧٥ ، والفارابي : كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي . بيروت ، دار المشرق للنشر ، ١٩٦٩ . ص ١٤١ .

بكثرة في المؤلّفات القديمة والبلاغية ، وذلك كقولهم : (المعاني الشعرية) ، و (الأبيات الشعرية) [١] .

ولكن الملاحظ أن كثرة (النسب) على هذا النحو ، تتحول إلى نُدْرة إذا جاءت وصفاً للصِّياغة ، كما نجد عند ابن وهب وهو بصَدَد الحديث عن جواز الكذب في الشعر عند أرسطاطاليس : « وقد ذكر أرسطاطاليس الشعر فوصفه بأن الكذب فيه أكثر من الصِّدق ، ويذكر أن ذلك جائز في الصياغة الشِّعرية .» [٢]

ولا يعني افتقاد تردُّد المصطلح في المعجم أو المؤلّفات القديمة عدم تردُّد مدلوله بشكل أو بآخر ، ولعل أكثر المصطلحات قرباً ، بل دِقَّة ، هو مصطلح (النظم) الذي وصل به عبد القاهر الجرجاني إلى قمَّة النُّضْج والاكتمال والشمول .

ويمكن التحقُّق من ذلك بالنظر فيما وفد على الحَلْقة العربية من دراسات حداثية حول النظرية العامة للشِّعرية واتصالها بالفنون الجميلة أحياناً، وعلم الجمال أحياناً أخرى ، بمعنى رصد خواصها الداخلية وبما به أصبحت شكلاً فنيا ، حيث كانت البدايةُ عند أرسطو في حديثه عن جوهر الشعر وما فيه من المحاكاة ، ثم تردد المصطلح على نحو متميز ممّا ردَّده أرسطو في الدراسات الحديثة ، إذ آل به الأمرُ إلى أن أصبح مرتبطاً بالدراسة اللِّسانية للوظيفة الشِّعرية في الخِطاب اللُّغوي على إطلاقه ، والشعر على وجه الخصوص [٣] ، فالشعرية صارت حدًّا للتوازي القائم بين التأويل والعلم

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى . ط ٣ القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٨ . ص ١٣٠ . (٢) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفني محمد شرف . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٦٩ . ص ١٤٧ . (٣) ياكبسون ، رومان : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الوليد ، ومبارك حنوز . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨ . ص ٧٨ .

في حَقْل الدِّراسات الأدبية ، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية ، لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظِّم ولادة كل عمل ، لكنها بخلاف هذه العلوم ، التي هي علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما من العلوم ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية – إذاً – مقاربة للأدب ، مجرّدة وباطنية في وقت واحد [١] ، أو هي – بمعنى آخر – عملية تحرُّك داخلي في الخطاب الأدبي ، تتحسَّس خيوطَه التي تذهب طولاً وعرضاً ، فتكون شبكة كاملة من العَلاقات ذات فعالية متميِّزة أسماها فاليري : الشعرية [٢] ، حيث تكون اللغةُ فيها هي الوسيلةَ والغايةَ معاً .

وإذا كانت الدراساتُ النقدية الحديثة قد أخذت طبيعةً لُغوية بالدَّرجة الأولى ، فإن ذلك يترتب عليه عبء دراسة التكوينات اللُّغوية من حيث البناء الشكلي ، أو من حيث الوظيفة ، بجانب المهام الأولى التي كانت من طبيعة النقد ، وكل ذلك عقَّد مفهوم الشعرية تعقيداً أثراها و وسَّع من فضائلها .

والملاحظ أن الجهدَ الكاشف – في هذا المجال – يتوجَّه إلى خطَّين أساسيين ، هما خط (المعجم) ، وخط (النحو) ، فالمعارف اللُّغوية هنا تقف كحائط خَلْفي لهذا الجهد ، وتدفعه إلى الحركة الواعِية بكل الإمكانات الإنشائية المتاحة ، دون التعلُّق بأمور خارجية تشد الدارس إليها ، وتصرفه عن مهمَّته الأساسية داخل (شبكة العلاقات) الداخلية .

وإذا قلنا بأن الدَّرْسَ الحديث يربط (الشعرية) بالخطاب الأدبي عموماً –

---

(١) تودروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٧ . ص٢٣ . (٢) المرجع السابق ، ص٢٣ .

فإن الحق يقتضي أن نقول أيضاً إن الدَّرْسَ القديم قد صنع ذلك ، فابن طباطبا – مثلاً – يرى أن « الشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر ، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلَّها وجدتها مُتناسبة ، إما تناسباً قريباً أو بعيداً ، ونجدها مناسبة لكلام الخطباء ، وخطب البُلَغاء ، وفِقَر الحكماء .» (١)

والتناسب هنا لا يكون إلا بخاصة مشترَكة تجمع بين هذه الأجناس المتباينة ، وهي التي أشار إليها ابنُ طباطبا في صَدْر نصِّه عن تحقق صفة (الشعرية) في الشعر أو في الرسائل على السواء .

ولم تكن (الشعرية) وحدَها صاحبةَ الحقِّ في التعامل مع شبكة العَلاقات الداخلية للنص الأدبي ، بل إنها تتبادل هذه المهمَّةَ مع (الأدبية) أحياناً ، ومع (الإنشائية) أحياناً أخرى ، وهذان المصطَلَحان الأخيران يحقِّقان قَدْراً من التوافق بين الرَّمز اللُّغوي ومدلوله الواقعي ، غير أن انتشار مصطلح (الشِّعرية) حديثاً جعله أقرب إلى اللِّسان في النُّطق ، وإلى العقل في التفكير ، مع ملاحظة جانب له أهميته ، وهو انحراف المصطَلَح عن مفهومه الشمولي إلى منطقة محدَّدة هي منطقة الشعر ، باعتبارها أكثرَ المناطق صلاحية لأداء مهمته ، وأقربها إلى طبيعته ، وكأنها بذلك قد ردت المصطَلَح إلى أصله الاشتقاقيِّ مرَّةً أخرى .

(٢)

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني لم يتعامل مع مصطلح (الشعرية) على صيغة النسب أو المصدرية ، فإنه تعامل معه بمدلوله ؛ إذ النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصِّياغة الأدبية ، بالاعتماد على الخَطَّيْن اللذين ذكرناهما ، حيث يسقط خط المعجم عموديا على خط النحو الأفقي ،

(١) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق عباس عبد الستار . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص٨١ .

ويكون من وراء ذلك ناتجٌ دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها ، وإن كان الملاحَظ وجود فارق وَهْمِيّ جعله عبد القاهر قائماً بين منطقة النظم ومنطقة النثر ؛ ومن ثمَّ يكون الوجود الحقيقيُّ (للشعرية) في المنطقة الأولى ، حيث يتم التوافقُ بين الدال ومنطقة الدلالة .

وعندما يعرض معظم الدارسين لنظرية النظم ، يعرضون لها على النحو الموسَّع الذي غطّى مساحة كتابي عبد القاهر (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) ، مع أن التأمُّل يدل على أن إرادة الرجل التأليفية كانت مَنوطة بقضية الإعجاز ، ولولاها لربَّما وجَّه طاقته الفاعلة إلى منطقة النَّظم الشِّعري ، التي جعل من مجالها منطقة حركته الرئيسية ، ثم تحرَّك منها إلى منطقة النثر ، ثم من النثر إلى الصياغة القرآنية .

فإذا أسقطنا من النظرية الحركتين الأخيرتين ، فإنها سوف ترتد إلى المنطقة الأولى ، أي منطقة الشعر ، وهذا هو ما نهتم به في هذه الدِّراسة .

وخصوصية هذه المنطقة ليست مقيَّدة بالبِنْية الإيقاعية ، على الرغم من أهميتها ، فالبناء الموسيقي كان – عند عبد القاهر – هيئة صوريَّة غير قابلة للاهتزاز إلا في الحدود التي سمح بها العَروضِيّون ، فهي بعيدة عن الخطَّين السابقين ، بما يحويانه من إمكانات قابلة للثبات والتغيُّر ؛ ومن ثمَّ أسقطها عبد القاهر عامداً من حدود (الشِّعرية) النَّظْمية .

والواقع أن الدَّرْسَ القديم لم ير في النِّظام الإيقاعي مَيْزةً في الشاعرية ؛ إذ إن النِّظام العروضيَّ يتيح للمبدع بناءً شكليا ، ويتمثل جهده الحقيقيُّ في ملء هذا البناء بمادته التعبيرية ، بحيث يتم وَفْق معادلة محسوبة بين الشكل الإيقاعيِّ ، والبناء الصَّرْفي ، وربما لهذا أسقط عبد القاهر (الوزن

والقافية) من شِعْريته .

ومن الغريب أن البعض قد ربط الإيقاعَ الشعريَّ باتِّضاعه في نفسه ، وتغيُّره في حاله ؛ مما جعل عبد القاهر يُردِّد مقولة دينية وعِلْمية في آن واحد ، في دفع مثل هذا الربط الرديء ، وهي : « إنما الشِّعر كلامٌ ، فحسنه حسن ، وقبحه قبيح .»[١]

وقد يربط البعض هذا الاتضاعَ بأمور خارجية ترتبط بمجال الإنشاد الشِّعري في الغناء واللهو ، وعلى الرغم من هامشية هذا الاعتقاد ، وابتعاده عن جوهر الشعر والشعرية ، نجده يعرض له كموقف ، أو تفكير استغلَّه أصحابُه في مقاوَمَة الشعر بفعل توجُّهات دينية مزعومة .

يقول عبد القاهر : « فإن زعم أنه إنما كره الوزنَ ، لأنه سببٌ لأن يُتَغَنّى في الشعر ويتلهى به ، فإنّا إذا كنّا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك ، وإنما دعونا إلى اللَّفْظ الجَزْل ، والقول الفَصْل ، والمنطق الحسن ، والكلام البَيِّن، وإلى حُسْن التمثيل والاستعارة ، وإلى التلويح والإشارة ، وإلى صَنْعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه ، وإلى الضئيل فتفخمه ، وإلى النازل فترفعه ، وإلى الخامل فتُنوِّه به ، وإلى العاطل فتُحليه ، وإلى المشكِل فتجلِّيه – فلا مُتعلَّق له علينا بما ذَكَر ، ولا ضررَ علينا فيما أنكر ، فليقل في الوزن ما شاء ، وليضعه حيث أراد ، فليس يعنينا أمرُه ، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القولَ فيه .»[٢]

وبإسقاط الإطار الخارجيِّ الإيقاعي يخلص عبد القاهر للبِنْية الداخلية بما فيها من طاقات وإمكانات نقلتها – بالنحو – من النثرية إلى الشِّعرية ، ولكي يكونَ الخلوصُ كاملاً يسقط ، مع البِنْية الإيقاعية ، الدلالة الكلِّية ، فليس

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٢٤ . (٢) المرجع السابق ، ص٢٤ .

من خواص الشعرية التصعُّد من العَلاقات الداخلية إلى التحليق في إطارات محفوظة ، كالغزل والمديح والفخر وغيرها ، بل إن أخص خواصها أن تتحرَّك داخل خيوط الصِّياغة طولاً وعرضاً ؛ ومن ثمَّ يكون ادعاءُ بعض النقاد تقديم بعض الكلام بمعناه – إذا كان أدباً وحكمة وكان غريباً نادراً – ادعاءً غير صحيح ؛ لأن من قضى « بفضل أو نقص ، ألا يعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنسَ وترجع إلى حقيقته ، وأن لا تنظر فيها إلى جنس آخر ، وإن كان من الأول بسبيل أو متصلاً به اتصالَ ما لا ينفك منه .

« ومعلومٌ أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيلَ المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصويرُ والصَّوْغ فيه ، كالفِضَّة والذَّهب يُصاغ فيهما خاتَم أو سوار ، فكما أنَّ محالاً – إذا أنت أردت النَّظرَ في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته – أن تنظر إلى الفِضَّة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العملُ وتلك الصَّنْعة – كذلك محال – إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزِيَّة في الكلام – أن تنظر في مجرَّد معناه . وكما أنّا لو فضَّلْنا خاتماً على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فَصُّه أنْفَس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتَم – كذلك ينبغي إذا فضَّلْنا بيتاً من أجل معناه ، ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام .» [1]

فالواقع النقدي الذي أرهق عبد القاهر ، هو إغفال القيمة الفِعْلية الكائنة في بِنْية الشِّعر ، وذلك بتجاوزها إلى الناتج الدلاليِّ ، وهذا ملحظ أهمله كثيرٌ ممن درسوا عبد القاهر ؛ حيث أقاموا مباحثَهم على موازَنَة الرجل بين

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٢٥٤ ، ٢٥٥ .

(اللفظ والمعنى) ، ثم إضفاء المزيَّة كلِّها على المعنى ، مع أن حقيقة الموازَنَة الجُرْجانية لم تكن بين (الدال والمدلول) ، وإنما بين الصِّياغة والناتج الدلاليِّ؛ وعلى هذا أعطى المزيَّة للفظ باعتباره رمزاً للمعنى الجزئي ، وليس باعتباره طرفاً في إنتاج دلاله موسَّعة ، فكل الغلط – في هذا الباب – يرجع إلى من قدَّم الشعر بمعناه ، وأهمل اللَّفْظَ ولم يعطِه إلا بقايا من جماليات المعنى ، فهو يقول : ما في اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ وعلى هذا لا تكون مَزِيَّة للشعر إلا إذا أنتج حِكْمة وأدباً ، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، فإن طالب اللفظ ببعض حقوقه في المزيَّة والفضيلة – لم يُعْطَ سوى بعض المميزات العدولية ، كأن ينتمي إلى (الاستعارة) ، دون نظر إلى كيفيَّة تحقق الصورة الاستعارية ذاتِها من خلال الإمكانات النَّحْوية ، فليس لمثل ذلك أهمية ؛ لوجود قناعة بظواهر الأمور ، فأمثال من يتمسَّكون بهذا المنحى في فهم الشعرية « كمن يجلب المتاع للبيع ، إنما هَمُّه أن يروج عنه ، يرى أنه إذا تكلَّم في الأخذ والسرقة ، وأحسن أن يقول : أخذه من فلان ، وألمَّ فيه يقول كذا – فقد استكمل الفضلَ ، وبلغ أقصى ما يُراد .»[1]

فالشِّعرية عند عبد القاهر تكاد تنحصر داخل الخطِّ الأفقي الذي تتردَّد فيه مفردات مُعْجَمية تربطها عَلاقات نَحْوية ، أما الناتج الكلي ، فهذا ما تتفق فيه أجناسُ القول من شعر ونثر ، بل ويتفق فيه الناس من عامي وخاصّي ؛ ومن ثم تصبح مقولةُ الجاحظ عن المعاني شيئاً له قداسته شعريا ، من حيث إنها تنفي اعتمادها وسيلة إجادة ، وإنما الإجادة في كيفية إنتاجها من صياغة مخصوصة « فالمعامي مطروحة في الطريق ، يعرفها العجميُّ والعربيُّ ، والقَرويُّ والبدويُّ ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٥٢ .

اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصِحَّة الطَّبْع ، وكثرة الماء ، وجودة السَّبْك ، وإنما الشِّعر صياغة وضرب من التصوير .» [١]

ونتصوَّر هنا انصراف المقولة إلى المعنى الكليِّ ، ذلك أن الدلالة الشِّعرية الناتجة من الشكل التركيبيِّ تمثِّل بُعداً له خطورته في (الشعرية) ، ويمكن أن نُطْلق على المعنى الكلي (المفهوم الأول) الذي يشترك فيه عامة الناس ، وعلى الدلالة الشِّعرية (المفهوم الثاني) الذي يتأتى من التفسير والتأويل على صعيد واحد .

وحتى على فرض التعامل شعريا مع المعنى الكليِّ ، فإن الموقف المضادَّ من الشعر ليس له ما يُبرِّره – من وجهة نظر عبد القاهر – إذ إنه كما يقدِّم بعضَ المعاني التي تخرج عن إطار الخُلق والدين ، كالباطل والكذب ، فإنه من ناحية أخرى يمكن أن يقدِّم للمتلقي ما يوافق المُثُل والأخلاق ففيه « الحق والصدق والحكمة وفَصْل الخطاب ، وأن كان مجنى ثمر العقل والألباب ، ومجتمع فرق الآداب ، والذي قيد على الناس المعاني الشريفة ، وأفادهم الفوائد الجليلة ، وترسَّل بين الماضي والغابر ، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد ، ويؤدي ودائعَ الشرف عن الغائب إلى الشاهد ، حتى ترى به آثار الماضين مخلَّدة في الباقين ، وعقول الأولين مردودة في الآخرين ، وترى لكل من رامَ الأدب وابتغى الشرف وطلب محاسن القول والفعل ، مناراً مرفوعاً ، وعَلماً منصوباً ، وهادياً مرشداً ، ومعلما مسدداً ، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر ، والزاهد في اكتساب المحامد ، داعياً ومحرِّضاً ، وباعثاً ومحضضاً ، ومذكِّراً ومعرِّفاً ، وواعظاً ومثقِّفاً . فلو كنت ممن ينصف كان في بعض ذلك ما يغير هذا الرأي منك ، وما يَحْدُوك على

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٥٦ .

رواية الشعر وطلبه ، ويمنعك أن تعيبه أو تعيب به .» [١]

وهذه المعاني إذا انضافت إلى الشعر ، فليس ذلك لها من حيث تطابقها مع الواقع ومفردات الوجود ، وإنما هو تميز ذاتي يعود إلى الأعراف والقيم والدين ، لا إلى خاصة في الصياغة يتأتّى معها إنتاجها ؛ ومن ثم تكون شعريتُها بمقدار ارتكازها على الشكل التعبيري ، دون نظر إلى الواقع ، وهذا أمر لا تحتّمه طبيعةُ الاتفاق اللُّغوي ، بل يحتمه منطق العقل ، فشرف المواصَفات يتم في أنفسها لا من حيث موصوفاتها ؛ فقد تلتصق الصفاتُ الشريفة أو الخسيسة بمفردات لا تتوافق معها ، لكن ذلك ليس موجباً لاتهام الصفات ذاتها بغير حقيقتها ، وإذا « كان الأمر كذلك وجب ألا يعترض على الصفات الشريفة بشيء ، إن كان نقصاً فهو خارج منها ، وفيما لا يرجع إليها أنفسها ولا حقيقتها ، وذلك الخارج ههنا هو كون الشخص على صورة دون صورة .» [٢]

(٣)

وبردٍّ عبد القاهر على من ينتقصون الشعر ، وبإخراج الإطار الدلالي الموسَّع من دائرة الشعرية ، يفرغ لحقيقة التكوين الداخلي الذي يتم الوصول إليه بالاعتماد على الخطين الرئيسيين : خط المُعْجم وخط النحو ، فالأول يتعامل مع المفردات ، والثاني يتعامل مع المركّبات .

ويتحرى التحرك المعجمي الوصول إلى نقطة المواضعة ، ثم يغادرها إلى منطقة خارج دائرة اختصاصها ، فـ « الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة ، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٣٠١ .

بعض. »[١]

والادعاء بأن الدوال قد تم التواضعُ عليها لتعبِّر عن معنى داخلي فيها ، يؤدي إلى ناتج فاسد بالضرورة ، وهو أن يكون قد تم وضع الأسماء للأجناس لتعرف بها ، أي أننا ما كنا نعقل مدلول (رجل) و (فرس) و (دار) لو لم توضع لها هذه الدوال ، وهذا يتنافى مع جوهر المواضَعَة ذاتها ؛ لأنها لا تتم إلا على معلوم « فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم ؛ لأن المواضَعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : (خذ ذاك) لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء .»[٢]

وتتصل المواضعة بالشعرية عن طريق عملية داخلية وخارجية على صعيد واحد ، هي عملية (الاختيار) التي تصل حركة الذهن الداخلية بالمستوى السطحي الخارجي للصياغة ؛ ومن ثمَّ تتجلى (المزِيَّة) ، وليست المزية هنا مردودة إلى العِلْم بالفروق اللُّغوية وما ينبغي أن يصنع بها ؛ ذلك أن العلم بأن (الواو) للجمع ، و (الفاء) للتعقيب بغير تراخ ، و (ثُمَّ) له بشرط التراخي ، و (أن) لكذا ، و (إذا) لكذا – ليس مؤدياً للمزية ، وإنما تتحقق عند التأليف بإحسان (الاختيار) ، ومعرفة المواضع المناسبة[٣] .

فالمعجم يقدم الدوال في جداول منفصلة أحياناً ، ومتطابقة أحياناً ، ومتداخلة أحياناً ثالثة ، وهنا تتمثل صعوباتُ (الاختيار) ؛ لأنه يتصل بالمواضَعة – كما قلنا – ثم يتحرك منها إلى السياق ، بحيث يصبح الاختيارُ عملية واعية ، لا مجرَّد تحرُّك عشوائي ، فإذا فكرت – مثلاً – « في

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٥٣٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٠٤ . (٣) المرجع السابق ، ص٢٤٩ .

الفعلين أو الاسمين ، تريد أن تخبر بأحدهما عن الشيء ، أيهما أولى أن تخبر به عنه وأشبه بغرضك ، مثل أن تنظر أيهما أمدح وأذم ، أو فكرت في الشيئين تريد أن تشبه الشيء بأحدهما أشبه – كنت قد فكرت في معاني أنفس الكلمات .»[١]

والاختيار الواعي هو الذي يتعامل مع الدوال في جانبيها الصوتي والدلالي ، ثم لا يكون لهذا التعامل قيمته الشعرية التي تستولي على هوى النفوس ، وميل القلوب إلا بالإتيان من الجهة التي هي أصح لتأديته ، من حيث اختصاصه بمعنى معيَّن ، وقدرته على نقله إلى المتلقي في صورة مغلّفة بـ (النُّبل والمزية)[٢] .

وتصل عملية الاختيار إلى قمة شِعْريتها بسقوطها عموديا على عملية التأليف ، حيث يتحول الالتقاءُ بينهما إلى مجموعة من الخطوط التي تكون شبكة كاملة من العَلاقات ، شبيهة بقطعة النسيج التي تتلاصق خيوطها أفقيا ورأسيا ثم تزداد فنيتُها بالأصباغ والنقوش المختلفَة المواقع ، فالتخير الذي ينصبُّ على الخيوط أولاً ، ثم يتصل بالمواقع ثانياً ، هو الذي يقدِّم الصورة النسجية – على مستوى التشبيه – والصورة الشعرية على مستوى الواقع[٣] .

والملاحظ أن عبد القاهر يحجب شعريته عن عملية الاختيار إذا ظلت في إطارها الوضعي ، أو في إطارها اللُّغوي الخالص ، فلا بد لتحقق الشعرية من زرع الدال في وسط تعبيري تترابط عناصره بخيط نَحْوي ، أي أن الشعرية الحقيقية في التركيب لا في الإفراد ، ذلك أن الكشف عن جماليات النص

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٤١٠ .
(٢) المرجع السابق ، ص٤٣ .
(٣) المرجع السابق ، ص٣٧٠ .

لا يمكن إحالته على مفرَدَة بعينها ، وعَزْلها عن السياق ، أو تجريدها من مهمتها النَّحْوية ، وكل ما يتبقى من مزية للاختيار بالنسبة للمفردات ، يظل في إطار (الذوق الصياغي) الذي يستحسن التعامل مع المألوف المستعمل في الزمان والمكان ، وينفر من التعامل مع الغريب الوَحْشي ، والعامي السخيف ، فـ «سخفه بإزالته عن موضوع اللغة ، وإخراجه عما فرضته من الحكم والصفة ، كقول العامة : (أشغلت) و (انفسد) .» [1]

ولا يمكن القول – خلاف ذلك – بوجود دوال شعرية ، وأخرى غير شعرية ؛ ذلك أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي كلم مفردة ، وإنما يكون ذلك متاحاً عند إجراء الخط النَّحْوي في السياق .

ويتم التحقق من انتفاء الحُسْن الذاتي للدوال تطبيقيا برصد الدال في سياق ، ثم رصده في سياق آخر ، فعلى الرغم من التوافق في المرتين ، يكون الناتج الدلالي متغيراً تبعاً للخط النَّحْوي في الصياغة .

ولننظر إلى لفظة (الأخدع) في بيت الحماسة :

تَلَفَّتُّ نَحْوَ الحَيِّ حَتّى وَجَدْتُني وَجِعْتُ مِنَ الإصْغاءِ لَيْتًا وَأَخْدَعا

وفي بيت البحتري :

وَإنّي وَإنْ بَلَّغْتَني شَرَفَ الغِنى وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المَطامِعِ أَخْدَعي

فسوف نجد لها في هذين البيتين ما لا يخفى من الحسن ، ثم نتأملها في بيت أبي تمام :

يا دَهْرُ قَوِّمْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذا الأنامَ مِنْ خُرُقِكْ

فنجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير ، أضعاف ما

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص٣ .

كان هناك من الروح والخفَّة ، ومن الإيناس والبهجة .

وعلى هذا النحو أيضاً تأتي لفظة (الشيء) ، حيث تكون مقبولة حَسَنَة في موضع ، وضعيفة مستكْرَهَة في موضع . ولننظر في قول عمر بن أبي ربيعة :

وَمِنْ مالِئٍ عَيْنَيْهِ مِنْ شَيْءِ غَيْرِهِ إذا راحَ نَحْوَ الجَمْرَةِ البيضِ كَالدُّمَى

وقول أبي حَيَّة :

إذا تَقاضى المرْءَ يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ تَقاضاهُ شَيءٌ لا يَمَلُّ التَّقاضِيا

فإن لكلمة (الشيء) مكانها من الحسن والقبول ، ثم ننظر إليها في بيت المتنبي :

لَوِ الْفَلَكُ أبْغَضْتَ سَعْيَهُ لَعَوَّقَهُ شَيْءٌ عَن الدَّوَرانِ

فإنها تقل وتضؤل ، بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم[1] .

ويمكن بشيء من التأمُّل في خط النحو الكشف عن أسباب الجودة أو عدمها على الرغم من ثبات خط المعجم ، ولكن المهم في كل ذلك هو نظرة عبد القاهر إلى دور المفردة وتجريده من الشعرية ، إلا في الحدود التي سبق عرضها ، وهي حدود ترتد في الحقيقة إلى دائرة السلامة والصحة ، وهذه مسألة لا تتصل بالشعرية ، وإنما تتصل بالكلام كوسيلة اتصال .

ومن المدهش أن عبد القاهر يوسِّع من دائرة (الاختيار) فلا يجعله منوطاً بخط المعجم فحسب ، أي الخط الرأسي ، بل يمده إلى الخط الأفقي أيضاً، حيث تتم في داخله عملية التعليق بين المعجميات بإعطائها وظائف نَحْوِيَّة محددة ، وهذه الوظائف تفجِّر عَلاقات غير محدودة ، وليس لها غاية تقف

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٦ – ٤٨ .

عندها ونهاية لا ازدياد بعدها ، لكن المزية فيها ليست ذاتية أيضاً ، ولكن تأتيها من خلال دورها في إنتاج المكونات الدلالية ، أو ما يمكن أن نسميه: الدلالة النَّصيَّة ، في مقابل المعنى الكلي .

وتفسير هٰذا : أنه إذا تم إعجابنا شعريا بـ (التنكير) في (سؤدد) من قول الشاعر : (تنقل في خلقي سؤدد) ، وفي (دهر) من قوله : (فلو إذ نبا دهر)، فليس ذلك بلازم في كل تشكيل نَحْوي مشابه ، بحيث نحكم بالحسن كلما واجهنا هذا التشكيل ، بل لا بد من النظر في البعد التعليقي ودوره السابق واللاحق ، ثم النظر في الناتج الدلالي منه ، ثم النظر في توافق كل ذلك مع حركة الذهن عند المبدع ، « وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيُّر والتدبُّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب – كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو و وجوهه .» [١]

وبتكامل عملية الاختيار وفاعليتها في خطي المعْجَم والنحو ، يتم إنتاج الصياغة الشِّعرية ، حيث « تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالُك فيها حالَ 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 حدٌّ يحصره ، وقانون يحيط به .» [٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٨٧ ، ٨٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٩٣ .

ويعتبر عبد القاهر خط النحو (نسقاً) لازماً للشعرية ، وهو شيء قريب من القالب الذي تصب فيه الدوال ، فتخرج على نحو مخصوص . وبدون إعمال فكرة النسق نواجه بأشتات صوتية ، لا يمكن أن تدخل دائرة اللُّغوية، فضلاً عن دائرة الشعرية ، ويتحقق النسق بإعمال الوظائف النَّحْوية ، بحيث يكون سقوطُ الوظيفة سقوطاً للنسق كلية ، « أ فلا ترى أنك لو فرضت في قوله :

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ

أن لا يكون (نبك) جواباً للأمر ، ويكون مُعَدّى (بمنَ) إلى (ذكرى) ، ولا تكون (ذكرى) مضافة إلى (حبيب) ، ولا يكون (منزل) معطوفاً بالواو على (حبيب) – لخرج ما ترى من التقديم والتأخير عن أن يكون نسقاً ؟ ذلك لأنه إنما يكون تقديم الشيء نسقاً وترتيباً ، إذا كان التقديم قد كان لموجب أوجب أن يقدم هذا ويؤخر ذاك ، فأما أن يكون مع عدم الموجب نسقاً فمحال ؛ لأنه لو كان يكون تقديم اللفظ على اللفظ من غير أن يكون له موجب (نسقاً) – لكان ينبغي أن يكون توالي الألفاظ في النطق على أي وجه كان (نسقاً) ، حتى إنك لو قلت : (نبك قفا حبيب ذكرى من) لم تكن قد أعدمته النسق والنظم ، وإنما أعدمته الوزن فقط .» [١]

(٤)

وتتكاثر داخل النسق الظواهر التعبيرية التي تلازم الشعرية ، وربما كان من أهمها ظواهر المفارقة والتوازن التي تتشابك (ديناميكيا) مع غيرها من الظواهر لتفجِّر طاقات إيحائية متتابعة ، وذلك على الرغم من كونها ليست

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٦٨ .

الفاعل الوحيد في الموقف الشعري ، حتى يمكن القول أحياناً إننا أمام بِنْية شعرية تقابلية ، أو تماثلية ، وكأنها مفجِّرة الشعرية الوحيدة .

فالمتلقي – عموماً – قد تشده لوحةٌ فنية تتجسد فيها صورة لطفل يبكي، ثم يطلق عليها اسم (الطفل الباكي) ، وذلك على الرغم من احتواء اللوحة على عناصر أخرى قد تكون سمائية أو أرضية ، وقد تكون بالغة التأثير في تشكيل اللوحة كليا ، لكن المساحة البراقة التي شدت النَّظر إليها كانت لهذا الطفل دون سواه .

وعلى هذا النحو يرصد عبد القاهر بعض البِنْيات البرّاقة في النسق الشعري بما فيها من ضغوط دلالية موجَّهة إلى المتلقي ، وغالباً ما نجد المحلل محاصراً في دائرتها ، وكانت هي (الشعرية) وحدها .

وتتجاوز لغة المفارقة في قمة شعريتها حدود الإطار المعجمي الذي يقدِّم للمبدع بِنْيات التقابل في ثنائيات تلازمية على نحو مألوف ، يصوره الشكل التجريدي التالي :

أبيض ⟵ أسود

فالطرفان يتنافران ؛ ومن ثَمَّ يتجه السهمان إلى الخارج ، وهذا الشكل – مع دوره الشعري – لا يشد عبد القاهر بالدرجة الكافية ، وربما كان مرجع ذلك إلى أن أدبيته مسألة مفروغ منها ؛ ومن ثم يفقد جانباً من البريق ؛ لأن الكشف عنه يتأتى بأدنى نظر ، وإنما يشد عبد القاهر التعبير بالمفارقة عندما ينحرف عن هذا الشكل النمطي ليتحوَّل إلى الشكل التجريدي التالي :

أبيض ⟵ ⟶ أسود

فاتجاه السهمين إلى الداخل يسمح بعملية الالتقاء ، بل والتطابق ، وهنا نكون أمام لغة شعرية لها كثافة تحجب النظر عندها ، ولا تسمح له باختراقها ، وهو شيء قريب من (السحر) لأنه يتحرك خارج إطار العقل حيث « يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة في الجماد ، ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين ، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه ، موت لأعدائه ، ويجعل الشيء من جهة ماء ومن أخرى ناراً ، كما قال :

أنا نارٌ في مُرْتَقى نَظَرِ الحا سِدِ ماءٌ جارٍ مَعَ الإخوان

وكما يجعل الشيء حُلواً مرًّا ، وصاباً عسلاً ، وقبيحاً حسناً ، كما قال:

حَسَن في عُيونِ أعْدائِهِ أقْـ بَحُ مِنْ ضَيْفِهِ رَأَتْهُ السّوامُ

ويجعل الشيء أسود أبيض في حال ، كنحو قوله :

لَهُ مَنْظَرٌ في العَيْنِ أبْيَضُ ناصِعٌ وَلَكِنَّهُ في القَلْبِ أسْوَدُ أسْفَعُ

ويجعل الشيء كالمقلوب إلى حقيقة ضده ، كما قال :

غرَّة بَهْمَة ألا إنَّما كُنْـ ـت أغَرَّ أيّامَ كُنْت بَهيما

ويجعل الشيء قريباً بعيداً معاً كقوله :

دانٍ عَلى أيْدي العفاةِ وَشاسع

وحاضراً غائباً كما قال :

أ يا غائِباً حاضراً في الفُؤادِ سَلامٌ عَلى الحاضِرِ الغائِبِ

ومشرِّقًا مغرِّبًا كقوله :

لَهُ إِلَيْكُم نَفس مشرقَةٌ إِنْ غابَ مِنْكُم مغربًا بَدَنُهْ

وسائرًا مقيما كما يجيء في وصف الشِّعر الحسن الذي يتداوله الرواة وتتهاداه الألسن ، كما قال القاضي أبو الحسن :

وَجَوّابَةُ الأُفْقِ مَوْقوفَةٌ تَسيرُ وَلَمْ تَبْرحِ الْحَضْرَة .»[١]

فلغة المفارَقة – في كل ذلك – تكاد تتحوَّل إلى لغة تماثلية بفعل النسق الذي احتواها ، أو بمعنى أدق نقول إنها أصبحت لغة مفارقة ومماثَلَة على صعيد واحد ، حيث تلاشت حدودُ الواقع ، فلم تعد هناك منطقة دلالية نتوقف عندها لنقول هنا تنتهي حدود (النار) ، وهنا تبدأ حدود (الماء) ، كما تلاشت حدود المكان فتطابق المشرق على المغرب ، وتلاشت حدود الزمان حتى توحد النور والظلام ، وتلاشت حدود الحركة والسكون حتى صارا إلى كيان واحد . وكل ذلك يمثِّل – من وجهة نظر عبد القاهر – لونًا من السِّحر التعبيري نتيجةً للفجوة بين التعامل الشعري والواقع المعجَمي ، حيث تصير المفارقة تماثلاً مع اتحاد الجهة التي تصدر منها ؛ لأن اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف ، فتضيع منها كثير من الجوانب الشعرية .

وربما – لهذا – كان عبد القاهر يرى أن بقاءَ المفارقة في إطارها المعجمي يستدعي عواملَ تعبيرية مساعدة تهيئ للبنية أن تميل إلى الشعرية ، وأبرز هذه العوامل : التوازي الذي يحوِّل الصياغة إلى دفقات متوازية ، كإدخال بنية المفارقة في تركيب شرطي يشطر الدلالة إلى قسمين ، يحتل

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١١١ ، ١١٢ .

أحدهما مساحة الشرط ، والآخر مساحة الجزاء ، كقول البحتري :

إذا ما نهى الناهد فلج بي الهوى أصاخَتْ إلى الواشي فلجَّ بِها الهَجْرُ

وقوله :

إذا احْتَرَبتْ يوماً فَفاضَتْ دِماؤها تَذَكَّرَتِ القُرْبى فَفاضَتْ دُموعُها

أو إدخالها في تركيب تبادلي يخلق عَلاقة جدلية بين طرفي التقابل ، نحو قول الشاعر :

فَبَيْنا المَرْءُ في عَلْياءَ أهْوى وَمُنْحَطٌّ أتيحَ لَهُ اعْتِلاءُ

وَبَيْنا نِعْمَةَ إذْ حالَ بُؤْسٌ وَبُؤْسٌ إذْ تَعَقَّبَهُ ثَراءُ

فعملية التبادل خلقت شكلاً متوازياً في كل بيت ، بحيث يصعب رصد نقطة الثقل الدلالي فيهما .

وقد يتم التوازي بمد المفارقة إلى أوسع نطاق تعبيري ممكن ، وذلك بتوزيع مفرداتها توليديا ، فتضيع حِدَّة التقابل ، ليحلَّ محلها المخالفة ، وذلك كقول كُثَيِّر :

وَإنّي و تَهْيامي بِعَزَّةَ بَعْدَما تَخَلَّيْتُ مِمّا بَيْنَنا وَتَخَلَّتِ

لَكالْمُرْتَجي ظِلَّ الغَمامَةِ كُلَّما تَبَوَّأ مِنْها لِلْمَقيلِ اضْمَحَلَّتِ

وقد يتم التوازن بالاعتماد على قدرة الذهن في (التقسيم) و (التجميع)، كقول حسان :

قَوْمٌ إذا حارَبوا ضَرّوا عَدُوَّهُمُ أوْ حاوَلوا النَّفْعَ في أشْياعِهِمُ نَفَعوا

سَجِيَّةٌ تِلْكَ مِنْهُم غَيْرُ مُحْدَثَةٍ إنَّ الخَلائِقَ فَاعْلَمْ شَرُّها البِدَعُ

وهذه النماذج الشّعرية تمثّل نمطًا تعبيريا يقوم على التلاحم – على الرغم من المفارقة – حتى كأنه وضع مواضعة أولية لا فكاكَ منها ؛ ومن ثمّ كان عند عبد القاهر « النمط العالي والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزيّة يعظم في شيء كمعظمه فيه .» [١]

فبنية الشعر تكتسب كثيراً من الشعرية بهذا التوازي ، خاصة إذا لم تستقر حركته على السطح ، وتجاوزته إلى الأعماق ، وذلك بالاعتماد على الغياب التعبيري لبعض الدوال الرامزة للبعد الذهني ، كقول الشاعر :

وَالشَّيْب كُرْهٌ ، وَكُرْهٌ أنْ يُفارِقَني أعْجِبْ بِشَيْءٍ عَلى البَغْضاءِ مَوْدودِ

فمن حيث مستوى السطح (الظاهر) يكون الناتج الدلاليُّ صادقًا ؛ لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب ، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه ، وعلى هذا يتم تداخل طرفي التقابل (الكره – إرادة الدوام) .

أما من حيث المستوى التّحتي ، فإن الناتج يأتي مغايراً ؛ إذ إن الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة ، أما كونه (مردوداً – مودوداً) فذا ما تصنعه القدرة التخيُّلية التي تستمد قدرتها من المفردات الغائبة ؛ لأن ذلك ليس بالحق والصدق ، إذ المودود هو الحياة والبقاء ، لا مجرد الشيب ، لكن المرجع الواقعي يقول بأن انتهاء الشيب مؤشّر لزوال الحياة والخروج منها ، ولما كان العيش محبباً للنفس ، تعلقت المحبة – تبعاً – بما يرمز لبقائها وهو الشيب ؛ ومن ثمّ تحققت محبة الشيب على مستوى السطح [٢] .

وقد يتم إنتاج التوازن من التماثل لا التقابل ، فيكون بذلك عنصراً

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٩٣ – ٩٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٣٢ .

شعريا مثله مثل التقابل ، وربما زاد عليه بالكثافة الإيقاعية التي تصحبه ؛ إذ إن الإيقاع بطبعه توّاقٌ للحلول في وسط إيقاعي ؛ ومن ثم تستحيل البنية إلى شعرية خالصة ، فظاهرة (التجنيس) من أشد الظواهر التعبيرية تأثيراً في الإيقاع الصوتي والدلالي ؛ ومن ثم كانت لها أهميتها في (شعرية) عبد القاهر ، خاصة إذا كانت متوافقة مع حركة الذهن في وقفاته ومواقعه المختارة ، على أن يكون هناك لون من التواصل بين طرفي التجنيس ، أو بمعنى آخر لا بد أن يشكل طرفا التجنيس بنيةً واحدة خالية من التعارض الذي يجعل لكل طرف استقلالية كاملة ، وخلال ذلك تعلو الشعرية أو تهبط ؛ لأن ضغوط البنية التجنيسية قد تكون ضعيفة على المتلقي ، لا من حيث اهتزاز التوقُّع فحسب ، بل من حيث اهتزاز الناتج الدلالي أيضاً . فالواقع التطبيقي يستضعف تجنيس أبي تمام في قوله :

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّماحَةُ فَالْتَوَتْ فيهِ الظُّنون أ مذْهب أمْ مذْهب

ويستحسن تجنيس القائل : (حتى نجا من خوفه وما نجا) ، وقول المحدث :

ناظِراهُ فيما جَنى ناظِراهُ أوْ دَعاني أمتْ بِما أوْدَعاني

فالحكم بالضعف أو بالحسن يعود إلى اهتزاز الناتج الدلالي في الأول ، وقوّته في الثاني ؛ ذلك أن أبا تمام لم يزد على ترديد (مذهب ومذهب) دون فائدة محددة ، في حين أنه في النموذج الثاني نجد أن تردد اللفظ قد تم من خلال خديعة فنية ، فكأنه يحجب المعنى مع إعطائه ، ويوهم بعدم الزيادة ، مع أنها متحقّقة و وافية ، وهذا النحو يعتبره عبد القاهر من (حلي الشعر) ، أو بمعنى آخر من (الشعرية) [١] .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٤ ، ٥ .

ومع إدراكنا لموقف عبد القاهر وتحفُّظه أمام إسقاطات أبي تمام التي مثلت على نحو من الأنحاء لغة شعرية قائمة بذاتها ، ومع إدراكنا لطبيعة التسطيح في النموذج الذي رضي عنه – مع كل ذلك تعتبر حركته في هذه المنطقة التعبيرية حركة لها أهميتها في إدراك بعض جوانب اللغة الإيقاعية التي تدخل ضمن نسيج (الشعرية) ، خاصة وأن لها ارتباطها العميق بعملية التلقي ، وهي في هذا تكاد تكون عملية فنية ذات طابَع اقتصادي ؛ إذ يكون المتلقي في موقع من ينتظر ناتج دورة ماله ، فيأتيه بعد دورته في صورة رأس المال الأول ممزوجًا بالربح [١] .

والشعرية – عند عبد القاهر – تتعلق بالمعاني من حيث كونها ناتجًا للإمكانات النَّحْوية ، لا من حيث كونها أغراضًا يدور في فلكها الشعراء ، فقد سبق أن أوضحنا رفضه إدخالها في الشعرية .

وقد تصور المعنى على مستويين :

الأول – تأتي فيه المعاني الأول الناتجة من المستوى السطحي للصياغة ، أو بمعنى آخر هي التي نحصل عليها من الألفاظ المجرَّدة .

والثاني – هو الذي تتجلى فيه المعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني الأول ، ومدار الأمر في هذا المستوى على (العدول) الذي ينقل الصِّياغة من المألوف إلى غير المألوف في (الكناية والاستعارة والتمثيل) .

ويختصر عبد القاهر المستويين في مقولة محدَّدة هي (المعنى ، ومعنى المعنى) ، أي أننا نعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر ، « فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك ، والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني هي التي

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٣ .

تكتسي تلك المعارض ، وتزين بذلك الوشي والحلي .» [١]

فشعرية المعنى لا تتوقف على مفهوم أخلاقي أو عرفي ، بل هي تتسع لتستوعب الحركة الذهنية بكل تناقضاتها ، وبكل توافقاتها ، ومن ثم لا يكتسب الشعر « من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحلَ الوضيع من الرفعة ما هو منه عارٍ ، أو يصف الشريف بنقص وعار ، فكم جواد بخّله الشعر ، وبخيل سخّاه ، وشجاع وسمه بالجبن ، وجبان ساوى به الليث ، وذي ضعَة أوطأه قمة العيوق ، وغبي قضى له بالفهم ، وطائش ادعى له طبيعة الحكم ، ثم لم يعتبر ذلك في الشعر نفسه .» [٢] ، أي في (الشعرية) على نحو ما يعنيه المصطلح المحدث .

فالمعاني تحلّق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي ، الخارجي والداخلي ، و وسيلتها في ذلك الطاقة التخييلية التي تجمع بين الشيئين ، أو الأشياء عن طريق عِلّة حكمية غير حقيقية ، ليس لها سند في العقل يبرِّر الجمع بينها ، فخطوط المعنى تسلم شعريا فقط « كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه ، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ، ومن أجلها عيب .» [٣] ، أي أن المعنى الشعري – في جُملته – يتحرك خارج دائرة العقل بمنطقيته الصارمة ، وحدوده القاطعة ، فالشعر « يكفي فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل .» [٤]

وهذا النحو التخييلي لا يمكن ضبطه داخل قوالب دلالية محددة ،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٢ – ٢٦٤ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٣٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٣٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٣٥ .

حيث يسير – في أغلب خطوطه – في حركة معاكسة للمنطق والواقع ، حتى يكون من الصعب إسقاط مقولة حكمية عليه ترده إلى مرجعه ؛ لأنه بلا مرجع أصلاً ، ولتحرُّره المرجعي اتسعت مسالكه فلا حدودَ لإمكاناته التعبيرية ، ولا نهاية لتشقيقاته ، ومن اللافت للنظر أنها تتكاثر لا بحكم امتدادها ، وإنما بحكم كثافتها ، حيث تعطي الشعرية خاصية المستويات التي تتراكم بعضها فوق بعض ، كما تضيف إليها درجات من الصنعة الحذرة التي تفتق منها شبهة الحقيقة ، وروعة الصدق « باحتجاج يخيل ، وقياس يصنع فيه ويعمل ، ومثاله قول أبي تمام :

لا تُنْكِري عطلَ الكَريمِ مِنَ الغِنى فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكانِ العالي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفًا بالعلوِّ والرِّفْعة في قَدْره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخَلْق إليه وعظم نفعه – وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطَّوْد العظيم ، ومعلوم أنه قياس وتخييل وإيهام ، لا تحصيل وأحكام ، فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ، أن المال سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب ، وتمنعه عن الانسياب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخِلال .» [1]

وإذا كانت شعرية المعنى تباعد بينه وبين مقولات العقل ، فإنها من ناحية أخرى تباعد بينه وبين المدركات الحسية . حقيقة أن الحواس هي الوسيلة الأولية للإدراك عمومًا ، لكن دورها يتوقَّف بعد نقل المدرك من الخارج إلى الداخل ، ثم رده إلى الخارج مرة أخرى في تشكيل لُغوي ،

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٣١ .

وفي مثل ذلك لا تكون العين وسيلة إدراك ، بقدر ما تكون نافذة ينطلق من خلالها الوعي ليشكّل مفردات الواقع تشكيلا فنيا ، فلا يتم مراعاة « ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرؤية ، بل بما تعلق الروية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة .»[١]

وتبعاً لهذه الرؤية الباطنة يكون الجمعُ بين المتشابهات في الجنس ، والمتفقات في النوع نزولا بالشعرية إلى أدنى درجاتها ؛ إذ يكون الناتج الدلاليُّ قريباً من مستوى المعاني الأول التي تستغني بثبوت الشبه بينها ، وقيام الاتفاق فيها عن أعمال الشاعرية في إيجابها . أما الشعرية الحقيقية فتكون في الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات ، بحيث يتحقق من وراء ذلك شبكة من العَلاقات التي تتحرك في خطوط معاكسة للتنافر والتباين ، فيكون الناتج شيئاً يجمع بين التنافر والتوافق على صعيد واحد . وهذا حكم ينسحب على سائر الصناعات والأعمال ، فكلما كان التصوير فيها تآزريا بين الاختلاف والاتفاق ، كان شأنه عجيباً ، والحذق لصاحبه واجب ، وعلى هذا قول الشاعر :

إنَّ المكارِمَ أرْواحٌ يَكونُ لَها آلَ المهَلَّبِ دونَ النّاسِ أجْسادُ

فليست الدلالة نابعة من المفارقة بين الأرواح والأجساد ، وإنما تنبع من الموافقة والمفارقة على صعيد واحد ؛ إذ تتم الموافقة بين (آل المهلب وغيرهم من الناس) على صعيد البشرية ، ثم تأتي المفارقة في تميز (آل المهلب) بصلاحيتهم لحلول المكارم فيهم دون غيرهم ؛ ومن ثمَّ كان الناتج تقابليا في جملته ، وعلى هذا قول ابن الرومي :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٩ .

بَذَلَ الوَعْدَ لِلأخِـلاءِ سَمْحًـا وَأبى بَعْدَ ذَلِكَ بَذْلَ العَطـــــاءِ

فَغَدا كَالخِلافِ يورِقُ لِلعُيـــ ـونِ وَيَأبى الإثْمارَ كُلَّ الإبـاءِ [١]

وما دامت المعاني الثواني هي التي تدخل دائرة الشعرية – كان من طبيعتها الاحتياج إلى لون من الكثافة التي تسمح بهبوطها إلى منطقة تحتية ، حتى يكون الوصول إليها قائماً على المعاناة الذهنية ، وتحريك الخواطر ، والمثابرة في الطلب . وبقدْر ما تكون الكثافة لطيفة ، يكون الوصول إلى أعماقها أكثر صعوبة ؛ إذ تتميز المعاني بالاحتجاب المؤقت على قاصدها « ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه – كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكان به أضنّ وأشغف ، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ، ببرد الماء على الظمأ كما قال :

وَهُنَّ ينبذنَ مِنْ قَوْلٍ يصبن بِهِ

مَواقِعَ الماءِ مِنْ ذي الغُلَّةِ الصّادي .» [٢]

ويلحظ عبد القاهر وجود فارق بين هذا المستوى الدلالي ، وبين (التعقيد والتعمية) ، حيث تتغلّب الشاعرية على الشعرية ، فيكون اعتقاد الشاعر في الشعرية احتمالها للانغلاق الدلالي ، وهذا الانغلاق ينقلنا إلى خارج دائرة الشعرية ، بل خارج دائرة الاتصال على إطلاقها .

ويبدو هنا أن عبد القاهر يميل إلى الوسطية ، فلا يميل إلى التسطيح الكامل ، ولا التعمية الكاملة ، وإنما البنية الشعرية بين هذا وذاك ، وهذا الموقف ليس عملية تلفيق ، وإنما عملية توفيق بين ما تتطلبه الشعرية من

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

غموض محسوب وما يتطلبه التلقي من قدرة ذهنية في الوصول إلى الناتج الدلالي .

وهذه الوسطية يمكن متابعتها تطبيقيا في قول المتنبي :

فَإنْ تَفُقِ الأنامَ وَأنْتَ مِنْهُمْ فَإنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغَزالِ

وقوله :

وَما التَّأنيثُ لاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ وَلا التَّذْكيرُ فَخْرٌ لِلْهِلالِ

وقوله :

رَأَيْتُكَ في الّذينَ أرى مُلوكًا كَأنَّكَ مُسْتَقيمٌ في مُحالِ

وقول النابغة :

فَإنَّكَ كَاللَّيْلِ الّذي هُوَ مُدْرِكي وَإنْ خِلْتُ أنَّ المُنْتَأى عَنْكَ واسِعُ [١]

فإذا احتاج المعنى إلى جهد ذهني أكثر فى الوصول إليه ، بالتماس الحيلة التأويلية ، وإعادة ترتيب خط النحو في البيت – كان مذموماً ، أو بمعنى آخر كان على أطراف دائرة الشعرية ، وخاصة إذا اتصل الأمر بالمتلقي وقدرته على تحمُّل ضغوط الدلالة ، ويبدو أن المرجع الأساسيّ لإثارة هذه المسألة هو شيوع ظواهر تعبيرية ودلالية في شعر الحداثة آناك ، وخاصة عند أبي تمام في مذهبه الشعري [٢] .

ويمثل البحتري الطرفَ المقابل لأبي تمام ، حيث تقوم شعريته على التدقيق مع التسهيل والتقريب ، ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب ،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١١٨ ، ١١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢١ .

فهو ممثّل الوسطية الأول ، فليس شعره – في جملته – قليل الحاجة إلى الفكر والنظر كقوله :

فُؤادي مِنْك مَلآنُ وَسِرّي فيك إعْلانُ

بدليل أن المتوكّل قد ثقل عليه بعض شعره فقلّ نشاطه له ، واعتناؤه به، حيث لم يفهم معناه كما كان يفهمه في المستويات النازلة .

والخلاصة أن « المعقّد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ، ويشيك طريقك إلى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك ، وشعب ظنك ، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب .» [١]

وتكاد تكون أهم خصيصة في المعنى الشعري هي (اللطف) ، إذ هي لا ترتبط بالوضوح والبيان ، وإنما ترتبط بالبناء الكلي ، أو بمعنى آخر ترتبط بإنتاج التركيب الموازي لإنتاج الدلالة ، فلا بد فيها من « بناء ثان على أول ، وردّ تال إلى سابق ، أ فلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله : (كالبدر أفرط في العلو) إلى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه ، و وجه المجاز في كونه دانياً شاسعاً ، وترقم ذلك في قلبك ، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه إلى تلك ، وتنظر كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله (شاسع) ؛ لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القُرْب فقال : (جد قريب) فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله .» [١]

(٦)

وخاصية (اللطف) لا تقوم على هذا فحسب ، بل تتجاوزه إلى بناء تشكيل تعبيري موازٍ للنص الشعري المنطوق ، أو بمعنى آخر تساعد في خَلْق فضاء يحيط بالنص ، ثم تساعد في إنشاء عَلاقة جدلية بينهما ، تقوم على إضافة كثير من عناصر التعبير الغائبة بالفعل أو بالقوة إلى الفضاء ، ثم ترد إلى النص المنطوق كثيراً من الدلالات الفضائية ، وبهذا نصبح أمام ثنائية نصية :

طرفها الأول : ما يقوله النصُّ بالفعل .

وطرفها الثاني : ما يقوله النص بالقوّة .

لم يقل عبد القاهر ذلك ، ولم يكن مطالباً أن يقول ، لكنه على نحو من الأنحاء رصد كثيراً من الظواهر التعبيرية التي تصنع هذا الفضاء ، ونظر إليها كمنتج لدلالة تفوق أحياناً المستوى المقول بالفعل .

ولا شكَّ أن ظاهرة (الحَذْف) تُعد أكبر مساهم في تكوين الفضاء الشعري ، أو في توسيع دائرته على أقل الاحتمالات ، بل في بعض الأحيان تصير هي الباب الموصِّل إليه ، لكنه وصول يعتمد على الدقة واللطف « فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن .» [٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٣ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٤٦ .

وهذا المدخل النظريُّ يجعل الشعرية مطروحةً بالدرجة الأولى في المستوى الغائب ، وهذا ادعاء لا يثبت إلا بالتحرُّك التحليلي لبعض خواص الصياغة الشعرية التي تتجلى في منطقة (الحذف) .

ومن المدهش أن شعرية هذه الظاهرة أخذت ثباتاً في بعض الأحيان حتى أصبحت عُرفاً تعبيريا يلتزم به الشاعر ضرورة ، فنيا لا لُغويا ، وذلك كلما ابتعث الزمن الماضي ، واستوقفه في لحظة حضور تحتاج إلى رموز لُغوية ذات نظام تركيبي خاص أساسه (الحذف) « وهذه طريقة مستمرة لهم إذا ذكروا الديار والمنازل .»[1]

يقول الشاعر :

اِعْتادَ قَلْبُكَ مِنْ لَيْلى عَوائِدَهُ وَهاجَ أَهْواءَكَ المَكْنونَةَ الطَّلَلُ

رَبْعٌ قَواءٌ أذاع المعْصراتِ بِـهِ وَكُلُّ حَيْرانِ سارٍ ماؤُهُ خضلُ

فجبر البنية يقتضي أن تجذب من الفضاء الشعري الإشارة بـ (ذاك) ، أو الضمير (هو) ، مع ما تحتمله الإشارة من كثافة الوجود ومعاينته ، وما تفجره صيغة (ذاك) من استحضار الزمان والمكان في لحظة حضور مباشر ، أو ما يحتمله الضميرُ من تغييب الموضوع الشعري ، وقطعه عن الحاضر ، وإبقائه في حيِّز الرفض محلقاً في فضاء النص .

وكما يكون (الإخفاء) متصلا بمنطقة الابتداء ، يتصل أيضاً بمنطقة الأفعال ، كقول الشاعر :

دِيارَ مَيَّةَ إذْ مَيٌّ تُساعِفُنا وَلا يَرى مِثْلها عُجْمٌ وَلا عَرَبُ

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٤٧ .

فقد أنشد صاحب (الكتاب) البيت بنصب (ديار) على إضمار فعل ، كأنه قال : اذكر ديار مية [١] .

وعبد القاهر ينقل عن سيبويه واضعاً في اعتباره المرجع الدلالي الذي استند إليه صاحب (الكتاب) في رصد هذه الظاهرة التعبيرية ، إذ قال : « فإذا رفعت فالذي في نفسك ما أظهرت ، وإذا نصبت فالذي في نفسك غير ما أظهرت .» [٢]

فالنظر إلى حركة المعنى المرتبطة بـ (المقول بالقوة) يقتضي أن يكون (الرفع) قائماً على تقدير أن الغائب في الفضاء (مبتدأ) والحاضر في الصياغة (الخبر) ، وبما أن الخبر هو المبتدأ في المعنى ، يكون الغالبُ على البِنْية طبيعة الحضور ، أو الإظهار ؛ إذ إن الحاضر قد تضمن الغائب دلاليا .

أما (النصب) فيقتضي أن يكون المحلَّق في الفضاء (فعلا) ، وبما أن الفعل غير مساو للاسم على مستوى الوظيفة ، أو الدلالة ، فإن الغالب على البنية هو طبيعة (الغياب) ؛ إذ إن الحاضر لا يشير إلى الغائب ولا يتضمنه ، وإن تحمل أثره الوظيفي .

واتصال الفضاء الشّعري بمنطقة المنصوبات يمثِّل شعرية من الطـراز الأول ، إذ يعد هذا النحو التركيبي قِمَّة الجدلية بين الظهور والخفاء من ناحية ، وقمة الحركة بين ذهن المبدع (الخفي) وصياغته (الظاهرة) من ناحية أخرى ؛ ومن ثَمَّ اعتبر عبد القاهر هذا الأداء الشعريَّ نوعاً من الفنية الخالصة التي تؤكد الشاعرية ، كما تولِّد الشعرية ، فأنت مثلا « تذكر

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٤٧ .

(٢) سيبويه : الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٦ . ج ١ ، ص ٢٨٠ .

الفعل ، وفي نفسك مفعول مخصوص قد علم مكانه ، إما بجري ذكر ، أو دليل حال ، إلا أنك تنسيه نفسك وتخفيه ، وتوهم أنك لم تذكر ذلك الفعل إلا لأن تثبت نفس معناه ، من غير أن تعدّيه إلى شيء ، أو تعرض فيه لمفعول ، ومثاله قول البحتري :

شَجْوُ حُسّادِهِ وَغَيْظُ عِداهُ أن يرى مُبْصِرٌ وَيَسْمَعَ واع .» [١]

فجبر البنية يقتضي ردَّ ما يحلّق في فضائها من دوال ، إذ المعنى لا محالة: (أن يرى مبصر محاسنه ، ويسمع واع أخباره وأوصافه) ، وهذا التقدير يدل على أن الصياغة وليدة عوامل داخلية في النفس تقتضي ظهور بعضها، وغياب بعضها الآخر ، وكلاهما يتم عن وعي وإدراك ، فالمبدع يقصد من وراء (الغياب) أن يخلق في الفضاء غرضاً محدداً « وذاك أنه يمدح خليفة وهو المعتز ، ويعرِّض بخليفة وهو المستعين ، فأراد أن يقول : إن محاسن المعتز وفضائله ، المحاسن والفضائل ، يكفي فيها أن يقع عليها بصر ويعيها سمع حتى يعلم أنه المستحق للخلافة ، والفرد الوحيد الذي ليس لأحد أن ينازعه مرتبتها ، فأنت ترى حسّاده وليس شيء أشجى لهم وأغيظ من عِلْمهم بأن ههنا مبصراً يرى وسامعاً يعي ، حتى ليتمنّون أن لا يكون في الدنيا مَنْ له عين يبصر بها ، وأذن يعي معها ، كي يخفى مكان استحقاقه لشرف الإمامة ، فيجدوا بذلك سبيلا إلى منازعته إياها .» [٢]

والتعامل مع فضاء النص قد يكون من حتمية اللغة ، بمعنى أن الغائب في الفضاء يلعب دوراً أساسيا في إنتاج الصِّياغة ، وإن كان غير مباح له أن يظهر بشكل مباشر بأي حال من الأحوال ، ففي قول الشاعر :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥٦ .

يَشْكو إلَيَّ جَمَلي طولَ السُّرى صَبَّرْ جَميلٌ فَكِلانا مُبْتَلى

تقتضي البنيةُ وجود دال غائب ضرورة ، إذ نجد الخط النَّحْوي مهتزًّا في صدر الشطر الثاني ؛ وذلك أن الصفة والموصوف (صبر جميل) يكوِّنان دالا واحداً في الحقيقة ، أو هما في حكم الاسم الواحد ؛ ومن ثم تضيع الإفادة عند إهمال الخلفية التقديرية من وجود (مبتدأ) يحلق في فضاء الصياغة ، « وكيف يتصور أن يفيد الاسم الواحد ، ومدار الفائدة على إثبات أو نفي ، وكلاهما يقتضي شيئين : مثبت ومثبت له ، ومنفي ومنفي عنه .» [١]

وهذا النمط التعبيريُّ يدفع إلى الفضاء ببنية تكرارية (صوت دلالية) ، حيث إن جبر التركيب يجعله : (صبري صبر جميل) ؛ ومن ثم يكون التكرارُ متحققاً خارج البنية وداخلها على سواء ، ولعل هذا سبب قولنا بالعَلاقة الجدلية القائمة بين النص وفضائه .

ومن المؤكد أن كثيراً من الأدوات التعبيرية لا تؤدي وظيفتها في الخطاب الأدبي عموماً ، والشعري خصوصاً إلا بالتحرُّك بين هذين المستويين ، كالضمائر ، وأسماء الإشارة ، والموصولات ، وإن كانت الأخيرة ألصق بهذا الباب ؛ إذ إن دورها التعبيريَّ يقوم – في الغالب – على تقدير وهمي يحلِّق في فضاء النص ، ويكون رمزه التعبيري في الصياغة (الذي) ، مثال ذلك قول الشاعر :

أخوكَ الَّذي إنْ تَدْعُهُ لِمُلِمَّةٍ

يُجِبْكَ وَإنْ تَغْضَبْ إلى السَّيْفِ يَغْضَبِ

فالبناء الشعري هنا يعتمد على تقدير مسبق بوجود إنسان هذه صفته ،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٣٦٨ .

وهذا شأنه ، وبالتالي يتم إحالة المتلقي على ما يحلق في الوهم ، بدون أن يكون قد عرف رجلا بهذه الصفة ، فالذي انضاف إلى الفضاء : أن المستحق لاسم الأخوة هو ذلك الذي عرف ، ويكون جبرُ البنية على النحو التالي :

(أخوك زيد الذي عَرَفْتَ أنك إن تدعه لملمة يجبك .) [١]

ومن المدهش أن يكون ربط النص بفضائه وسيلة لحمايته من بعض الاحتمالات الدلالية التي لا تتوافق مع الحركة الذهنية ، وعدم التوافق يضعف من (الشعرية) ، نتيجة لافتقاد ضغوطها على المتلقي ، ونتيجة لانقطاع صلتها بذهن المبدع ، ففي قول البحتري :

وَكَمْ ذُدْت عَنّي مِنْ تَحامُل حادث وَسَوْرَة أيّامٍ حززنَ إلى العظْمِ

يقتضي جبر البنية أن يعود من الفضاء دال غائب هو (اللحم) ، حيث يقع في البين على النحو التالي : (حززن اللحم إلى العظم) ، لكن إسقاطه من الصياغة وإضافته للفضاء الموازي للنص يبعد توهُّماً كان من الممكن أن يكون ، وهو أن يكون (الحز) في بعض (اللحم) دون كله ، وأن القطع كان لما يلي الجلد ، ولم ينته إلى ما يلي العظم ، فلما كان هذا الاحتمال الدلاليُّ قائماً ، سقط دال (اللحم) ، ليحجب هذا الناتج الذي لا يتفق مع المقاصد الحقيقية للمبدع ، وإن كان دفع الوهم لا يمنع من وجود ناتج فضائي آخر يتحقق « في أنف الفهم ، ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حتى لم يردّه إلى العظم .» [٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧١ ، ١٧٢ .

وربما كانت أكثر البنى فاعلية في تجميع الفضاء الشعري ، بنية المجاز على إطلاقها ، ثم بنية التشبيه ، باعتبار ما فيها من اهتزاز درجة التطابق بين الدال والمدلول ، مما يسمح بوجود زائد تعبيري ينضاف إلى الفضاء ، فيوسع دائرته ، ويعمق أبعاده .

(٧)

وتكاد تكون الصورة – بمعناها البلاغي – مساوية (للشعرية) عند عبد القاهر ، بل هي عنده علامة الشاعرية أيضاً ، فقد روى حديث عبد الرحمن ابن حسان عندما رجع إلى أبيه حسان وهو صبي يبكي ويقول : (لسعني طائر) ، فقال حسان : صفه ، يا بني ، فقال : كأنه ملتف في بردي حبرة ، وكأن لسعه زنبور ، فقال حسان : قال ابني الشعر ، وربِّ الكعبة ، « أ فلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع ، ويجعل عياراً في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له .»[١]

وتتأتى شعرية المجاز – عموماً – من (الاتساع) الذي يحدث خللا في عَلاقة الدال بالمدلول ، إذ يرد اللفظ منحرفاً عن مدلوله بمسافة قد تقصر أو تطول ، ولكنه لا يتطابق معه ، فلو نظرنا إلى التعامل مع دال (الأسد) شعريا – مثلا – لوجدناه تجريديا يأتي على النحو التالي :

	(١)	(٢)	(٣)
	تطابق	انحياز جزئي	انحياز كلي
الدال	أسد	أسد	أسد
المدلول	أسد	رجل	جبل

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٦٧ .

فالنمط الأول يخرج عن دائرة الشعرية ؛ إذ ينعدم فيه الانزياح بين الدال والمدلول، فهو أولى باللغة المحايدة التي تنتمي إلى المجال الإخباري أو الإعلامي ، في حين يدخل النمط الثاني والثالث الدائرة نتيجة الفراغ الدلالي الواقع بين الطرفين ، الذي ينضاف ضرورة إلى فضاء النص ، ففي النمط الثاني نلحظ انطباق جزء من الدال على جزء من المدلول ، وهو جانب الشجاعة فيهما ، أما الجزء الخارج عن هذه الدلالة فمجاله الفضاء ، وعلى هذا يأتي النمط الثالث ، بل هو أوغل في الشعرية من سابقه لوجود مساحة دلالية كاملة منحازة إلى الفضاء .

لم يحلل الجرجاني التعبير المجازي على هذا النحو الذي عرضته ، وإنما جعل مدخله إلى البنية المجازية عملية (الاتساع) ، وهي في جوهرها ليست إلا اهتزاز التطابق بين الدال والمدلول .

ويعتمد تفسير (الاتساع) على انزياح يتم داخل اللغة الشعرية ، فعقد الصورة التشبيهية يقتضي النظر إلى نقطة الالتقاء التي تجمع بين طرفي الصورة ، (الصفة الجامعة) ، وهذا يتبعه بالضرورة إدراك عناصر المفارقة ، لكن الذي يضغط على المتلقي دلاليا هو نقطة الالتقاء ، فعقد المشابهة بين الرجل والأسد ، يدفع بـ (الشجاعة) لتعبر عن التماس الدلالي بينهما .

وتتسع مسافةُ الانزياح تبعاً للترقي في بناء الصورة ؛ ذلك أن قولنا : زيد كالأسد ، يثبت له حظا ظاهراً من الشجاعة ، لكن في حدود مقدَّرة داخل دائرة الاقتصاد الدلالي ، فإذا تم التصعد في الانزياح قلنا : هو الأسد ، ليتحوَّل الادعاء إلى حقيقة ، حيث يتم التداخل بين (المبتدأ والخبر) ، فيقدمان معاً دالا ثنائيَّ التكوين صياغيا ، وإن كان ناتجه مفرداً « فالتناهي في الدعوى إما قريباً من المحق لفرط بسالة الرجل ، وإما متجوِّزاً في القول ،

فجعله بحيث لا تنقص شجاعته عن شجاعة الأسد ، ولا يعدم منها شيئا .

« وإذا كان بحكم التشبيه ، وبأنه مقصوده من ذكر الأسد في حكم من يعتقد أن الاسم لم يوضع على ذلك السبع إلا للشجاعة التي فيه ، وأما ما عداها من صورته وسائر صفاته عِيال عليها ، وتبع لها في استحقاقه هذا الاسم .» (١)

فمن المحتم وجود علاقة موافقة ومخالفة ، حيث يلاحظ معنى الكلمة المستعارة وأنه موجود في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة ، ولهذا الجنس خصائص ومراتب في الفضيلة والنقص ، والقوة والضعف ؛ ومن ثمَّ يتم النقل من المستوى الأول للثاني ، « ومثاله استعارة الطيران لغير ذي الجناح إذا أردت السرعة ، وانقضاض الكواكب للفرس إذا أسرع في حركته من علو ، والسباحة له إذا عدا عدواً كان حاله فيها شبيهاً بحالة السابح في الماء ، ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعدو كلها جنس واحد من حيث الحركة على الإطلاق ، إلا أنهم نظروا إلى خصائص الأجسام في حركتها فأفردوا حركة كل نوع منها باسم ، ثم إنهم إذا وجدوا في الشيء في بعض الأحوال شبهاً من حركة غير جنسه – استعاروا له العبارة من ذلك الجنس ، فقالوا في غير ذي الجناح : طار ، كقوله :

وَطِرْتُ بِمنصلي في يعملات

وكما قال :

لَوْ يَشاءُ طارَ بِهِ ذو ميعَةٍ لاحِقُ الآطالِ نَهْدٌ ذو خصل .» (٢)

فالمبدع يتعامل مع الدال ، ثم يسقط مدلوله ، فيحدث بذلك الانزياح

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢١٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤١ ، ٤٢ .

الذي أشرنا إليه ، ثم يتبع ذلك بدفع دلالة بديلة إلى مجال الصياغة ؛ ومن ثم تتحرك الدلالة المسقطة إلى الفضاء النصي .

لكن الانزياح لا يتعلق بخط المعجم فحسب ، وإنما يتعلق بخط النحو أيضا ، حيث يجري التجوز في حكم يجري على الكلمة فقط ، برغم بقاء التطابق قائما بين الدال والمدلول ، وبرغم أن خط المعجم لم يهتز ، ففي قول الفرزدق :

سَقَتْها خَروقٌ في المسامعِ لَمْ تَكُنْ عِلاطاً وَلا مَخْبوطَةً في الملاغِمِ

نجد أن الاهتزاز ينصب على العلاقات الكائنة بين الدوال ، لا الدوال ذاتها ، فليس في الفعل (سقتها) اهتزاز معجمي من نوع ما ، وإنما يأتي الاهتزاز من إسناده إلى (الخروق) ، حيث أسند الشيء إلى غير ما هو على الحقيقة [١] .

وقد يتحقق الانزياحُ من خلال المقارنة الواقعة داخل الصيغة الشعرية ، التي يتبعها عملية نقل أو إحلال ، ففي قول يزيد بن مسلمة يصف فرساً له :

عَوَّدْتُهُ فيما أزورُ حَبائبـي إهمالَهُ وَكَذاكَ كُلُّ مُخاطِـــرِ

وَإذا احْتَبى قربوسَهُ بِعِنانِهِ علك الشّكيم إلى انْصِرافِ الزّائِرِ

نلحظ المقارنة – الواقعية – بين هيئة العنان في موقعه من قربوس السرج ، وهيئة الثوب من ركبة المحتبي ، فالمقارنة هنا تتآزر مع اهتزاز العلاقة بين الدال والمدلول ليكون الناتج هذه اللغة الشعرية ، وليس كذلك قول الشاعر :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

وَسالَتْ بِأعْناقِ المَطِيِّ الأباطِحُ

ذلك أن المقارنة هنا غير قائمة ، أو هي باهتة في أقل الأحوال ، فسرعة المطي ، هي سرعة جرى الماء في الأباطح من غير فارق ؛ ومن ثم كان سقوط المفارقة لألفة الاستعمال الذي وصل إلى حدود (المواضعة) اللُّغوية ، فلا سبيل إلى الشعرية هنا إلا بالعودة إلى الأداة الفاعلة في الصياغة وهي (النحو) .

ومن النحو تأتي خصوصية (اللطف) التي تتأتى بالكشف عن مسببات الوظيفة النَّحْوية في النص ، حيث وقع (سال) فعلا (للأباطح) ، ثم اهتزت صيغة الفعل لُغويا فاحتمل معنى اللزوم لاستناده على حرف (الباء) للوصول إلى ما يليه ، ثم حدث انزياح أفقي نتيجة لإقحام (الأعناق) في البين ، فجاءت العبارة (بأعناق المطي) لا (بالمطي) ؛ لأن التقدير الأخير يعيد للصياغة اعتدالها ، ويلغي كل انزياح فيها ، فتفقد شعريتها ، أو على حد قول عبد القاهر (لم تكن شيئاً) [١] .

وترتفع درجة الشعرية مع تغيير العلاقة بين طرفي الصورة ، إذ نجدها تأخذ خواص النمط التجريديِّ الأول (التطابق) ، وعلى الرغم من ذلك تدخل دائرة المجاز ، ومن ثم دائرة الشعرية ، ويتحقق هذا الإجراء من خلال إدراك ذهني لعناصر التماثل في الطرفين كخُطوة أولى ، ثم في خطوة ثانية يندفع الطرف الأول إلى الفضاء الشعري ، ليبقى الطرف الثاني محتملا مواصفات الطرفين معاً على سبيل التطابق ، بمعنى خروج المشابهة من البين – كما يقول عبد القاهر – وزوالها على مستوى الإدراك الذهني

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

والحسي ، ولا يتبقى إلا (اللطف) الذي يحل مشكلة المجاز لُغويا بإلغاء الانزياح نهائيا . ففي قول الشاعر :

لا تَعْجَبوا مِنْ بِلى غِلالَتِهِ قَدْ زَرَّ أَزْرارَهُ عَلى القَمَرِ

نجد خاصية القمر التأثيرية على الحقيقة صفة للمشبه ، دفعاً لإنكار من يرفض هذا النقل المعجمي ؛ ومن ثم تأتي الجملةُ التقريرية (قد زر أزراره على القمر) ، والقمر من شأنه أن يسرع (بلى) الكَتان ، أي أن التعامل الشعري ينصـرف إلى (القمر) وحدَه ، دون أن يكون في البين شيء من غيره ، فالتشبيه ساقط أو منسوخ ، « وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالهمس ، وكمسرى النفس في النفس .» [١]

ومن المدهش أن إلغاء التطابق ، والعودة إلى هز العَلاقة بين الدال والمدلول يفقد التركيب شعريته ، فكشف وجه المقارنة التشبيهية يئول بالتركيب إلى قولنا :

(لا تعجبوا من بلى غلالته ؛ فقد زرَّ أزراره على من حُسْنه حُسْن القمر) ، وهنا تضيع حرارة التركيب ، وتنزل عن مستوى الخطاب الشعري، حيث نفتقد (اللطف) الذي كان في التركيب الأول ، بل إن الافتقاد ينتقل إلى المتلقي ، حيث يضيع الضغط الجماليُّ الواقع عليه [٢] .

والمرجع في كل ذلك يعود إلى خط النحو بالدرجة الأولى ؛ إذ منه يتأتى التطابق أو التخالف ، ومنه يأتي الاهتزاز أو الثبات ، ومنه تتسع المسافة

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٦٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٦ .

أو تضيق ، وفي كل جانب من الشعرية عند عبد القاهر ، ففي قول الشاعر:

اللَّيْل داج كنفا جِلْبابه وَالبين مَحْجور عَلى غُرابِه

لم تتحقق الشعرية عن طريق اهتزاز خط المعجم ؛ إذ ليست (اللطافة) في نسبة الجلباب إلى الليل ، والحجر للغراب ، ولكن في تشكيل البنية نَحْويا ، حيث « جعل (الليل) مبتدأ و (داج) خبراً له وفعلا لما بعده وهو (الكنفان)، وأضاف (الجلباب) إلى ضمير الليل ، ولأن جعل كذلك (البين) مبتدأ وأجرى (محجوراً) خبراً عنه ، وأن أخرج اللفظ على (مفعول) ، يبين ذلك أنك لو قلت : (وغراب البين محجور عليه) أو (قد حجر على غراب البين) لم تجد له هذه الملاحة ، وكذلك لو قلت : (قد دجا كنفا جلباب الليل) لم يكن شيئاً .» [١]

و وصلت أهمية خط النحو إلى تجاوز بعض مقولات البلاغيين في رفضهم لعلاقة التضايف المتتابعة ؛ إذ يتعامل عبد القاهر معها شعريا ، ويضمها إلى منطقة (اللطف) ، ففي قول ابن المعتز :

يا مسكة العطّار وَخال وجه النَّهار

كانت (اللطافة) في الإضافة بعد الإضافة ، لا في الصورة المجازية (للخال) ؛ إذ معلوم أنه لو قال : (يا خالا في وجه النهار) أو (يا من هو خال في وجه النهار) لم يكن شيئاً [٢] .

والمدهش أنه لو تعارض خط المعجم مع خط النحو ، فإن الغلبة المطلقة تكون للثاني ؛ إذ هو الفاعل الأول في إنتاج الشعرية ، بل يكاد يكون

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

الفاعل الأوحد في مثل قول الفرزدق :

أبي أَحْمَدُ الغَيْثَيْن صَعْصَعَةُ الَّذي مَتى تُخْلِفُ الجَوْزاءُ وَالدَّلْوُ يُمْطِرِ

أَجارَ بَناتِ الوائِدينَ وَمَنْ يجـــرْ عَلى المَوْتِ تَعْلَمْ أَنَّهُ غَيْرُ مُخْفِـرِ

فقد انطلق شعريا من خلخلة العَلاقة المعجمية بين الدوال والمدلولات ؛ إذ ادعى لأبيه اسم (الغيث) ، ثم نمى هذا الادعاء من مرحلة (الاتساع) إلى مرحلة (التطابق) ، بحيث تختفي العَلاقة المجازية بكل أسسها التشبيهية ، وكأن أبا الفرزدق أصبح غيثًا على الحقيقة ، فلو سأل سائل أي الغيثين أجود ؟ لقيل : صعصعة .

وينتقل هذا الاهتزاز المعجمي من المبدع إلى المتلقي ، حيث يتوقف عند إطلاق الاسم ، فإذا قيل : أتاك الغيث ، لم يعلم المراد ، أ هو صعصعة أم المطر ؟ والتحقق من هذا التشكيل الدلالي – وأن مصدره مصدر الشيء المتعارف عليه الذي لا يحتاج إلى مقدمة يبني عليها – ينبني على قوله : أبى نظير الغيث وثان له ، وغيث ثان ، ثم نقول : وهو خير الغيثين لأنه لا يتخلف إذا تخلفت الأنواء .

وهنا يحدث التصادم بين خط المعجم وخط النحو ؛ ذلك أن (الاسم) وقع موقعًا لا سبيل فيه إلى فكِّ البنية وتفريق المذكورين ، بمعنى أن يأخذ (الغيث) مدلوله المعجميَّ على حِدة ، ويأخذ (الأب) مدلوله المعجمي على حدة أيضًا ؛ ذلك أن (أفعل) لا تصح إضافته إلى اسمين قد عطف أحدهما على الآخر ، فلا يقال : جاءني أفضل زيد وعمرو ، ولا أتى أعلم بكر وخالد عندي ، بل لا بد من إضافة الاسم إلى مثنى أو مجموع في نفسه ، نحو : أفضل الرجلين ، وأفضل الرجال ، (فأفعل التفضيل) بعض ما يضاف

إليه أبداً ، بمعنى أن إضافته تكون إلى اسم يحويه وغيره ، وهنا يتغلب خط النحو على المعجم ؛ لأن القول بالتشبيه ، أو الخروج من دائرة التعبير الحقيقي متعذر ؛ إذ لا يمكن القول : أبي أحمد الغيث والثاني له والشبيه به ؛ لأن هذا التركيب يتعارض مع خط النحو ، حيث تتم الإضافة إلى اسمين معطوف أحدهما على الآخر[١] .

فالناتج الشعري هنا ليس الدلالات الإفرادية بحال من الأحوال ، وإنما هو وليد التعليق النَّحْوي ، وليس معنى هذا إهمال الخط المعجمي إهمالا مطلقاً ، وإنما معناه أن التعارض بين الخطين يميل لصالح النحو بصفة لزومية .

وما دام الأمرُ كذلك ، يكون توقُّف بعض البلاغيين أمام بعض الصور المجازية ورفضها مسألة فيها نظر – عند عبد القاهر – ما دام أن النحو قد لعب دوره في إنتاج التراكيب ، ومن ثم إنتاج الدلالة .

فقد انتقد البعض قول مزرد :

فَما رَقَدَ الوِلْدانُ حَتّى رَأَيْتُهُ عَلى البكْرِ يُمْريهِ بِساقٍ وَحافِرِ

والملاحظ هنا اتساع المسافة المعجمية بين (القدم والحافر) ، ثم صعوبة إيجاد عَلاقة تسوِّغ التعامل الشعري مع أحدهما بديلا عن الآخر ، وفي رأي من توقف عن قبول هذه الصورة يكون زرع الدال (حافر) قد تم تحت ضغط الإيقاع الصوتي المطلوب في الروي (حرف الراء) .

لكن عبد القاهر لا يقبل الموقف في جملته ؛ إذ إن مد النظر إلى البيت التالي ، يدل على حسن تقدير الشاعر للضيف والاعتناء به ، وذلك قوله :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

فَقُلْتُ لَهُ أَهْلاً وَسَهْلاً وَمَرْحَبا بهذا المحيّا مِنْ مُحَيٍّ وَزائِرِ

فالإفضاء إلى ذكر (الحافر) كان بهدف دلالي ، هو وصفه بسوء الحال في المسير ، وتقاذف نواحي الأرض به ، والمبالغة في ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره ، واستفراغ مجهوده في نفسه ، ويؤكد هذا الهدف النظر إلى قول الشاعر قبل :

وَأَشْعَثَ مُسْتَرْخي العَلابِيّ طَوَّحَت بِهِ الأَرْض مِنْ بادٍ عَريضٍ وَحاضِرِ

فَأَبْصَرْتُ ناري وَهيَ شَقْراءُ أوقدتْ بِعَلْيـاء نشـز لِلْعُيونِ النَّواظِـرِ

وبعده (فما رقد الولدان) « فإذا جعله أشعث مسترخي العلابي ، قد قربت (المسافة) بينه وبين أن يجعل قدمه حافراً ، ليعطيه من الصلابة وشدة الوقع على جنب البكر حظا وافراً .» [١]

(٨)

ومن الملاحظات اللافتة للنظر عند الجرجاني اتصال (الشعرية) (بالشاعرية) بمعنى أن لكل شاعر شعريته الخاصة به ، وهذا أصل واضح في نظريته ، بدليل أن أهل الاختصاص قد يستحسنون البيت من الشعر ، ويقضون لقائله بالفضل فيه ، وبأنه الذي غاص على معناه ، وأنشأه – ثم لا يكون مرجع ذلك إلا لما بناه على الجملة ، دون نفس الجملة ، مثال ذلك قول الفرزدق :

وَما حَمَلَتْ أُمٌّ امْرِئٌ في ضُلوعِها أَعَقَّ مِنَ الجاني عَلَيْها هِجائِيا

فهذا الشكل التركيبي هو الذي يخلق شعرية البيت أولا ، ثم يربطه

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

بشاعرية الفرزدق ثانياً ، وهذا الربط لا يمكن القول به إلا بالنظر إلى جملة البيت حتى آخر حرف فيه « حتى إن قطعت عنه قوله (هجائيا) ، بل (الياء) التي هي ضمير الفرزدق – لم يكن الذي تعقله منه مما أراده الفرزدق بسبيل ؛ لأن غرضه تهويل أمر هجائه ، والتحذير منه ، وأن من عرَّض أمه له ، كان قد عرضها لأعظم ما يكون من الشر .»[١]

وتتجاوز الشعرية حدود البيت المفرد – عند عبد القاهر – إذ تتعداه إلى التركيب المتكامل الأجزاء ، فلا يمكن السماح بإصدار الأحكام النقدية – وخاصة على الشعر – إلا بعد متابعة النظم ، وملاحظة عناصره التي تشبه الصبغ في تلاحق مفرداته ، وانضمام بعضها إلى بعض حتى تأخذ شكلا شموليا يقع تحت طائلة الإدراك ، فلا يمكن وصل الشعرية بالشاعرية إلا بعد استيفاء القطعة كلها ، أو على أقل تقدير استيفاء الجانب الأكبر منها[٢] .

وافتقاد جانب من الشعرية لا يخرج النص من دائرة الشاعرية فحسب ، بل يخرجه من دائرة الشعر ذاته ، وفي هذا يعرض عبد القاهر لقول البحتري:

إذا بَعدَتْ أبْلَتْ ، وَإنْ قَربتْ شَفَتْ فَهِجْرانُها يُبْلي ، وَلُقْيانُها يَشْفي

فجبر البنية يؤدي إلى أن يكون المعنى : إذا بعدت عني أبلتني ، وإن قربت مني شفتني ، لكن الشعرية تأبى ذلك وترفضه ؛ لأن التعامل مع صيغة الحذف هو الذي فجر الطاقة الشعرية ، حيث جعل (البلى) واجباً في (البعاد) وكأنه الطبيعة فيه ، وكذلك حال الشفاء مع القرب .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٣٤ ، ٥٣٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٨ .

والبنية – على هذا النحو الشعري ، الناقص تركيبيا – تتحول إلى صورة حوارية في المستوى العميق ، حتى كأنه قال : أ تدري ما بعادها ؟ هو الداء المضني ، وما قربها ؟ هو الشفاء والبُرْء من كل داء ، ولا سبيل إلى هذا الناتج الدلالي إلا بالاعتماد على الاختزال التعبيري بإسقاط المفعول ، فهو يحافظ على مستوى الشعرية من ناحية ، ويؤكد علاقتها بالشاعرية من ناحية أخرى [١] .

وربط الشعرية بالشاعرية يتغلب فيه – أيضاً – خطُّ النحو على خط المعجم ؛ إذ إن إضافة الشعر لقائله لم تكن بما فيه من مواضعات ، ولكن بما فيه من (نظم) يقوم على توخي معاني النحو في الربط بين الدوال ، فشأن الإضافة الاختصاص ، فهي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاف إليه ، فإذا قلنا : (غلام زيد) تناولت الإضافة (الغلام) من الجهة التي تختص منها بزيد .

فاختصاص الشعر بقائله يتأتى من جهة معاني النحو فيه ، أما أنفس الكلمات فهي بمعزل عن الاختصاص ، وهذا شبيه بالأبريسم مع الذي ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع الذي يصوغ منهما الحلي ، « فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الأبريسم، والحلي بصائغها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصنعة – كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة .» [٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٦٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٦٢ .

(٩)

والحق أن وَصْلَ نِتاج عبد القاهر بمفهوم الشعرية يدل على استغراقها له ، بمعنى أن (الدلائل والأسرار) يخلصان للشعرية بمفهومها الذي ينصب على الخطاب الأدبي جملة ، غير أننا تحركنا بالدراسة إلى دائرة أضيق تنحصر في شعرية الشعر ، وإن كان ذلك لا ينفي وجود تماس بين الخطاب الشعري والخطاب النثري ؛ إذ إن أدبيتهما وليدة التعليق النَّحْوي ، والنحو كان أداة الرجل في كشوفه الجمالية المبهرة .

والحق أيضاً أن عبد القاهر لم يكن مطالباً بأن يتعامل مع المصطلح (الشعرية) كما نتعامل معه اليوم ، وربما كان اختياره لمصطلح (النظم) أدق في رأينا – كما سبق أن قلنا – إذ هو يعبِّر بصدق عن تزاوج خط المعجم وخط النحو ، مع إعطاء أولوية للخط الثاني ، وذلك بالعمل من خلال قوانينه ، والتحرُّك من خلال مناهجه ، والحفاظ على رسومه ، دون الإخلال بشيء من هذا كله .

والنظم هو الذي ينقُل الصياغة من مستوى إلى مستوى آخر ، بالنظر إلى الإمكانات والطاقات الكامنة في بنية الكلام ، كالطاقات التي تتأتى من الفروق التعبيرية في (الخبر) مثلا ، وما يترتب على ذلك من ناتج دلالي متغيِّر في قولنا : (زيد منطلق) أو (ينطلق) أو (ينطلق زيد) أو (منطلق زيد) ، والطاقات الكائنة في عَلاقة الجمل بعضها ببعض ، عن طريق زرع أداة العطف فيها ، أو اقتلاعها من تربتها .

ويتجاوز النحو الجرجاني المسائل التقعيدية إلى النواحي التشكيلية التي تقوم على التحول في (التعريف والتنكير) ، والتحرُّك في (التقديم والتأخير)،

والحضور والغياب في (الذكر والحذف) ، و (الإظهار والإضمار) ، فليس شيء من ذلك إلا وهو داخل في دائرة النظم ، ودائر في فلك المزية والفضيلة [١] .

أما (الصواب) فهو خارج دائرة النظم ؛ لأن مجال الخطاب الأدبي ليس تقويم اللسان والتحرز من الخطأ واللحن وزيغ الإعراب ؛ ومن ثم لم يدخل دائرة المزية والفضيلة ؛ لأنه لا تفاضل بين الناس في هذه المسألة « فليس درك صواب دركاً فيما نحن فيه يشرف موضعه ، ويصعب الوصول إليه ، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركاً يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر ، وفضل رويّة ، وقوة ذهن ، وشدة تيقّظ .» [٢]

فمصطلح (الشعرية) الأرسطي ، يتحقق بصورة واضحة في مصطلح عبد القاهر (النظم) ، مع الفارق في ارتباط المصطلحين بالواقع التطبيقي زماناً ومكاناً عند الرجلين .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٨١ ، ٨٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٩٨ .

الفصل الرابع

التناص

(١)

مصطلح (التناص) من المصطلحات المستحدثة التي تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي والنقدي ، وخاصة بعد استفاضة الحديث عن البنائية والأسلوبية ، وما قدماه من جديد سواء على مستوى الإبداع أو مستوى التفسير ، وقد أصبح المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على سواء .

والحق أن الدلالة المرجعية للمصطلح قد شغلت القدماء كما شغلت المحدثين ، وإن كانت العودة إلى المصادر اللُّغوية لا تفيد إلا بقَدْر محدود في تحديد المصطلح ، فعلى الرغم من قِدَم المادة ، لم يكن لها مرجعٌ يتصل بالبيئة الأدبية .

وهذه المادة تعود أصلا إلى (نصص) ، ويتولَّد عنها عدة دوال لها رموزها الواقعية التي نلحظ بينها قدراً من التقارب ، حتى يمكن القول بانتمائها إلى حَقْل دلالي واحد ، وربما كان أكثرها اتصالا بالمنطقة النقدية هو دلالتها على عملية (التوثيق) ونسبة الحديث إلى صاحبه ، وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره ، حتى بلوغ منتهاها .

وتمتد هذه (المادة) اللُّغوية إلى عملية (التراكم) الذي يقوم على التمايز؛ ومن ثم لا يكون مثل هذا التراكم إلا (بجعل الشيء بعضه فوق بعض) .

وهنا يلحظ بعضُ أصحاب المعاجم احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة)، وهي لا يمكن تحققها الفِعْلي إلا إذا توفر التمايز والتعدُّد على نحو من الأنحاء .

ومادة (التناص) بصورتها اللفظية لم تذكرها المعاجم إلا في (تناص) القوم عند اجتماعهم [١] .

ويهمنا من هذه النظرة المعجَمِيَّة أن المادة لها صلاحية التعامل كمصطَلَح له جذوره اللُّغوية ، وإن لم تتوفر له جذور اصطلاحية ، والملاحظ أنه لم يكن هناك اتفاق بين رواد الحداثة حول (شفرتهم) النقدية ، أو التفسيرية ، فالبعض يرشِّح مصطلح (التناص) ، والبعض يفضل (التناصية) أو (النصوصية) ، والبعض يميل إلى (تداخل النصوص) ، ولكن على الرغم من كل ذلك يظل أولها أكثرها شيوعاً وانتشاراً .

ويبدو أن الإحساس بهذه الظاهرة الفنية كان له وجود عند المبدعين ، حيث ترددت بعض مقولات تشي بعملية التداخل الدلالي على نحو من الأنحاء . ويروي صاحب العمدة – في هذا السياق – مقولة علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – : لولا أن الكلام يعاد لنفد ، تأكيداً لحقيقة فنية

---

(١) الزمخشري : أساس البلاغة . القاهرة ، كتاب الشعب ، ١٩٦٠ (مادة نصص) ، والفيروزبادي : القاموس المحيط. ط ٣ القاهرة ، المطبعة الأميرية ، ١٩٢٣ . ج ٢ ، ص ٣١٩ ، وابن منظور : لسان العرب . القاهرة ، دار المعارف (مادة نصص) ، وابن سيده : المخصص . بيروت ، دار الآفاق الجديدة . السفر السابع (باب سير الإبل) . ومجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط . القاهرة ، ١٩٦١ . ج ٢ ، ص ٩٣٤ .

رددها عنترة في قوله :

هَلْ غادَرَ الشُّعَراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ

ثم ذكرها أبو تمام :

يَقولُ مَنْ تقرع أسماعه كَمْ تَرَكَ الأَوَّلُ لِلآخِرِ [١]

وقد انعكس هذا الإحساس على الدارسين القدامى ، حيث دارت ملاحظاتهم حول تداخل المعنى أحياناً ، وتداخل اللفظ أحياناً أخرى ؛ ومن ثم كانت هذه الملاحظاتُ مفتاحاً لمقولة (القدماء والمحدثين) ، ثم مقولة (السرقات) وما يتصل بها بعد ذلك .

ويذكر قدامة أن بعض الناس قد وضعوا في باب أوصاف المعاني : الاستغراب والطرافة ، أي أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان ، ويرفض إدخال ذلك في مواصفات المعنى للحكم عليها حكماً تقويميا ، فليست الجودة منوطة بما يقوله الشاعر من غير أن يكون قد تقدمه مَنْ قال مثله ، بل يقال لما يجري هذا المجرى : طريف وغريب ، والطرافة والغرابة شيء آخر غير الحسن والجودة ؛ فقد يكون المعنى جيداً على الرغم من عدم طرافته ، مثال ذلك (تشبيه الدروع بحباب الماء) الذي تسوقه الرياح ، فإنه ليس يزيل جودة هذا التشبيه تعاور الشعراء إياه قديماً أو حديثاً [٢] .

ويتجلى هذا الإحساس بشكل أكثر وضوحاً عند ابن سنان عندما يعرض لنفس المقولة السابقة عن حضور شعر القدماء حضوراً قويا في المحدثين ،

---

(١) ابن رشيق : العمدة . القاهرة ، مطبعة أمين هندية ، ١٩٢٥ . ج ١ ، ص ٥٧ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٩ . ص ١٤٩ .

وأن ذلك لا يعطي أفضلية لشعر على شعر ، وإن أعطى أفضلية لشاعر على آخر .

ويشير ابن سنان إلى أن هناك نوعاً من الإدراك المزدَوِج لهذه الظاهرة ، يتمثل في إدراك البعض لعملية التداخل الدلالي بشكل مطلق ، بحيث يرى أن جميع معاني المحدثين قد ارتكزت على ما قدمه السابقون ، بمعنى أنهم استحضروا المعاني القديمة بجملتها في خطابهم الشعري ، وإن كانت الغلبة للطرف الآخر الذي يرى أن حضور القديم في الجديد كان حضوراً جزئيا ؛ لأن الأمرَ في تفرُّد المحدثين بمعان استنبطوها لم تخطر للعرب المتقدِّمين على بال أظهرُ من كل ظاهر - كما يقول ابن سنان - وهنا تكون الاحتمالات واردة ؛ لأنه إن كانت المعاني التي سبق إليها المتقدمون وأخذها منهم المحدثون ، حقيقة قائمة يشهد بها الواقع التطبيقيُّ ، فلا يخلو الأمر من أن يكون المحدثون قد أخذوا القديم بحاله ، أو زادوا عليه ، أو نقصوا منه ، فإن كانوا زادوا ، فلهم فضيلة الزيادة ، كما كان للقدماء فضيلة السبق ، وإن كانوا نقصوا ، فالمتقدمون في تلك المعاني خاصة أفضل منهم ، وإن كانوا نقلوها بحالها ، فتلك هي معاني المتقدمين لا يستحق المحدثون عليها حمداً ولا ذما أكثر مما يجب في الأخذ والنقل .

أما التداخل على مستوى الألفاظ ، فإنه ينصرف إلى المفردات ، وهذه ليست ملكاً لواحد من الفريقين ، وعلى هذا يكون انصرافه الحقيقي إلى عملية التأليف ، وهذه يتجلى فيها ظواهر الأخذ التي تصل إلى حد الانتحال [١] .

---

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٢٧٤ .

(٢)

ومن الواضح أن إثارة هذه المسألة في الدرس الغربي كانت قريبة في مقدمتها مما كان عليه الأمر في الدرس العربي القديم ، حيث ساد إحساس عام أيضاً بأن دراسة أعظم الأدباء ، وخاصة الشعراء ، لا يمكن أن تدور في فلكهم ؛ لأن التحرك في مثل هذه الدائرة لا يكفي في تحقيق معرفة حقيقية ، لأن معرفة الأول لا بد وأن ترتبط بمعرفة الآخر ، فأكثر المبدعين أصالة هو من كان تكوينُه من رواسب الأجيال السابقة ، ومن ظواهر التيارات المعاصرة ، وكما يقول لانسون Lanson إن ثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته ، ولكي نميزه – أي نحقق له وجوداً فعليا خالصاً – لا بد أن نفصل منه كما كبيراً من العناصر الغريبة ، ويتم ذلك بالتعرف على الماضي الذي يمتد فيه ، والحاضر الذي يتسرَّب إليه ، وعندئذ يمكن أن نحدِّد أصالته الحقيقية ، وأن نقدرها ، وعلى الرغم من ذلك تظل هذه المعرفة ذات طبيعة احتمالية ؛ إذ لابد لكي ندرك كيفه وعمقه الحقيقيين ، من أن نراه في حالة فعاليته ، يعمل وينشط وينتج ، أي كما يتم تتبع الروافد الخارجية لا بد من تتبع النواتج الداخلية ، أي تأثيره في الحياة الأدبية والاجتماعية ، من خلال دراسة الوقائع العامة ، وفنون الأدب ، وتيارات الفكر ، وحالات الذوق والإحساس التي تملي نفسها علينا ، وقد أحاطت بالمبدعين وبمؤلفاتهم[١] .

وهذه الحقيقة هي ما اهتم به معظم الباحثين في الدراسات الحديثة ، على اعتبار أن انفصال النص عن ماضيه ومستقبله يجعله نصا عقيماً لا

---

(١) لانسون : منهج البحث في تاريخ الأدب ، ترجمة محمد مندور . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٢ . ص ٤٠٠ .

خصوبة فيه ، أو على حد تعبير رولان بارت Barthes « نص بلا ظل » وهنا يستدعي (أسطورة المرأة التي لا ظل لها) ، فإذا تحقق مثل ذلك في الأسطورة ، فإنه ينفيه بالنسبة للنص ؛ لأن النص في حاجة إلى ظله ، وهذا الظل قليل من الأيديولوجيا [١] .

فالحضور الأسطوري المكثف في النص الحداثي كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرة تأملية لإدراك عملية التداخل ، حيث رأى فراي أن أوربا الغربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبَّرت عن التزاماتها من خلال مجموعة واسعة من الأساطير ، ولا زال لهذه الأساطير حضورها في أيامنا هذه ، حتى وإن أتى روسو والرومنطيقيون ، و ماركس و فرويد بعناصر أسطورية جديدة ؛ فكل هذه المجموعات لها أصولها في المأثورات الدينية ، بالإضافة إلى الأساطير التي يختزنها العقل الجماعي ، فكثيرٌ مما حَوَتْهُ الكتب المقدسة يمثِّل نظاماً للرمز الفني ، ويقترح فراي نموذجًا فضائيا من السماء حتى جَهَنَّم ، يوازي اتساع الزمان منذ بداية التكوين حتى نهاية العالم ، وقد استعان جميع الشعراء الأوربيين بهذا التصوُّر ، سواء أ كان ذلك بوعي منهم ، أم بغير وعي ، المهم أن الحضور الأسطوري كان شموليا في الخطاب الشعري الأوربي [٢] .

فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثِّل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة ، في شكل خفي أحيانًا ، وجلي أحيانًا أخرى ، بل إن قطاعًا كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه ؛ ذلك أن المبدع

(١) بارت ، رولان : لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا ، والحسين سبحان . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨ . ص ٣٧ .

(٢) تودروف : نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان . بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ . ص ١٠٠ .

أساساً لا يتم له النضجُ الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة ، وهذا التصوُّر كان له وجودٌ لازم في الدرس النقدي العربي القديم أيضاً ؛ ومن ثم كانت فعاليات (علم البيان) قائمة على المعرفة بعلم العربية باعتباره أداة التوصيل الأصيلة ، ثم ينضاف إلى ذلك اتصال المعرفة بأيام العرب وأمثالهم ، إلى جانب شرط أول هو (الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور) « فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة ، وتذكي الفطنة ، وإذا كان صاحب الصناعة عارفاً بها تصير المعاني التي ذكرت ، وتعب في استخراجها ، كالشيء الملقى بين يديه ، يأخذ منه ما أراد ، ويترك ما أراد .»[١]

فالارتداد إلى الماضي ، أو استحضاره ، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ؛ فقد يحدث تماس – أو بالضرورة سوف يحدث تماس – يؤدي إلى تشكيلات تداخلية ، قد تميل إلى التماثل ، وقد تنحاز إلى التخالف ، وقد تنصرف إلى التناقض ، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدَّد إزاء هذا التماس ؛ ومن ثم تتجلى فيه إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد ، والرفض الكامل ، وبينهما درجات من الرضى أحياناً ، والسخرية أحياناً ، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الأنحاء .

واستدعاء القديم لا يكون ذا طبيعة فردية في كثير من الأحيان ؛ إذ قد يستدعي النص الحاضر مجموعة من الخصائص التي تنتمي إلى فن تعبيري محدد ، وهنا نجد أنفسنا بإزاء وجه من وجوه التداخل الموسع الذي لا

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة . القاهرة ، نهضة مصر . ج ١ ، ص ٦٩ .

يمكن – بدقة – تحديد مرجيته ؛ ذلك أن الأمر يتجاوز الناتج الدلالي إلى المستوى السطحي للصياغة بما فيها من انحرافات ، أو بما فيها من قيم براقة تشد إليها المتلقي القارئ .

لقد صاغ باري هذه الفرضية المتعلقة بالشعر الشفوي التقليدي (بأناشيد هوميروس ، وكذلك أناشيد الشعراء الفرسان اليوغسلافيين) ، حيث لا يرتبط النعت بالاسم ليدقق الأول معنى الثاني ، بل لأنهما مرتبطان في التقليد الشعري ، بل إن الاستعارة لا يكون وجودها الشعريُّ عاملا في الكثافة الدلالية فحسب ؛ إذ تتجاوز هذه المهمة لتعبر في موقعها عن انتمائها إلى (ترسانة) الوسائل التحسينية للشعر ، والنص إذ يعتمدها فإنه يدل على انتمائه إلى الأدب ، أو إلى أحد أقسامه ، لكن باري اعتقد أن هذه الميزة تخص الأدب الشفوي فقط ، حيث فرضتها حاجة (الفرسان الشعراء) إلى الارتجال ، وبالتالي إلى الاتكاء على (الصيغ الجاهزة) ، وانتقل الأمر بهذه الفرضية إلى الأدب المكتوب أيضًا .

وقد أدى هذا التعميم الأخيرُ إلى تحديد طبيعة المادة المستحضـرة ، فالنص الجديد لا يتم إنتاجه بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي – إجمالا – إلى الأدب ، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية صياغية ، كالتعامل مع أسلوب بعينه ، أو طريقة أدائية خاصة ، أو تشكيل المفردات في نسق من الأنساق المطروقة .

ولا شك أننا مدينون لميخائيل ريفاتير بتغيير فرضية باري عن اللغة الشعرية الجاهزة ، وإن كان هذا يدعونا إلى نوع من النظر فيما سمي بـ (القوالب الجاهزة) ، حيث يمكن أن تأخذ طابَعًا أسلوبيا ، أو غرضيا ، أو سرديا على صعيد واحد ؛ ومن ثم يمكنها القيام بدور أساسي في بناء

الخطاب الأدبي ، باعتبارها وقائع تعبيرية كائنة في صُلب اللسان المنطوق ، وقد وصفها مؤسس الأسلوبية الحديثة شارل بالي Bally بأنها (مؤثرات الاستحضار عبر الوسط) ، وعلى هذا النحو تكون كلُّ أداة حاضرة من تلك الأدوات التي تنتمي إلى مفردات الوجود ، تستدعي بالضرورة وسطاً معيناً يمثل تمهيداً أوليا لإدراك هذه المفردة الحاضرة [١] .

ويمكن أن يسمح لنا هذا الحضور – بأشكاله المختلفة – للقديم في الجديد بترديد مقولة وجود (سجلات) في صُلب اللغةِ ، ترصد وجود أو غياب الإحالة على خطاب سابق ، ويمكن أن نسمي الخطاب الذي لا يستحضر شيئاً مما سبقه (أحادي القيمة) ، أما الآخر الذي يعتمد في بنائه على هذا الاستحضار بشكل صريح ، فإنه من الممكن تسميته (خطاباً متعدد القيمة) ، كما يقول تودروف .

وقد عالج الأدبُ الكلاسيكي النوعَ الثاني من الخطاب بنوع من الحذر والشك ؛ إذ إنه لم يكن يسمح بهذا الاستحضار إلا في إطار غرضي محدَّد، كأن يسخر الحاضر من الخطاب السابق ، أو يحاول الحطُّ من شأنه ، أو ما يمكن أن نسميه (المحاكاة الساخرة) .

وفي حالة غياب الوعي النقدي عن هذا النوع الثاني من الخطاب ، فإن مؤرخ الأدب يؤدي دوره بالحديث عن (سرقة أدبية) ، وهنا يجب ملاحظة نوع من الخطأ يتمثل في أن النص (المعارض) يمكن أن يستبدل بالنص (المعارض) ، وينسى بذلك أن العلاقة بين النصين ليست مجرد علاقة تكافؤ ، بل عَلاقة يعتريها تنوع عظيم ، لا سيما وأن علينا ألا نغفل العَلاقة مع النص الآخر بأية حال من الأحوال ، فكلمات الخطاب المتعددة القيمة

---

(١) تودروف : الشعرية ، ص ٤٢ ، ٤٣ .

تحيل على طرفين اثنين ، وإغفال واحد منهما يعني عدم فَهْم ذلك الخطاب .

ويؤكد تودروف أن الفضل يعود إلى الشّكلانيين الروس في بدء الاعتراف بهذه الظاهرة التعبيرية ، وقد كتب شكلوفسكي يقول : « إن العمل الفني يُدْرَك في عَلاقته بالأعمال الأخرى ، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها ، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين ، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو .» لكنه يرى أن باختين هو أول من صاغ نظرية – بكل ما تحويه الكلمة من معنى – حول تعدُّد القيم النصية المتداخلة ، فهو يجزم بأن (عنصراً مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق ، يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجالا داخليا ، وأسلبة مضادة مخفية – إن صح التعبير – لأسلوب الآخرين ، وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة ، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين ، فيبحث في خضمها عن طريقه . إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحرِّرة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم ، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى ، وهو يتلقاها مترعة بصوت الآخرين . إن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها) .

ومن وجهة نظر مشابهة تحدث هارولد بلوم أخيراً فاتحًا مجال التحليل النفسي لتاريخ الأدب برصد (الخوف من التأثير) الذي يشعر به كلُّ كاتب عندما يتعامل مع (الكلمة) ، فهو في حالة دائمة من الكتابة (مع) أو (ضد) إنتاج قد سبقه ، وهنا نجد أصوات الآخرين تسكن خطابه الذي يأخذ طبيعة (متعددة القيم) [١] .

---

(١) تودروف : الشعرية ، ص ٤٠ – ٤٢ .

(٣)

ومنذ سنوات قليلة عَرَف النقد الفرنسي مصطلحاً يتسم بالجدة هو التناص intertextualité وقد استخدمته بصورة منتظمة جماعة Tel-Quel الأدبية – النقدية لطرح صيغة النص المتعدد ، الذي يتولد من عدة نصوص سابقة ، وإذا كانت كرستيفا Kristeva هي صاحبة التوضيح المنهجي الأول لمسألة التناص ، فإنه في المرحلة المشار إليها تمثل (المصطلح) كركيزة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي .

ويرى مارك أنجينو أنه في كثير من المعارف يتحرك عددٌ من المفاهيم ، أو الأدوات التعبيرية الديناميكية من خلال عملية تعديل متواصلة على يد باحثين متعاقبين ، وهذه الرؤية ترصد تحوُّلات المصطلح النظري عبرَ تيارات ثقافية مختلفة ، ثم تقع على مصطلح بعينه هو تناص intertexte ، ولهذا الوقوع أسبابه ، وهي :

١– نجاحه كمصطلح نقدي .

٢– غموض المصطلح وتداخله مع مصطلحات أخرى ، مثل : نشوء النص génotexte ، و نص انعكاس أو واصف métatexte ، و خارج النص hors-texte ، وما قبل النص avant-texte .

٣– أن (تناص) اليوم أداة مفهومية بقدر ما هي علاقة داخلية ، وإذا كان المصطلح كأداة صيغية يخضع بصفة دائمة للتحريك والتأويل ، فإن مرجعيته مزدَوِجَة بحكم تولُّده من مجموعات متعددة ، وإذا كان كثيرٌ من الدارسين يتحرَّكون (بنائيا) دون أن يدركوا أنهم بنيويون – فإن الشأن نفسه يقال عن كل نص texte يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى ،

وهذا التداخل يدخل دائرة التناص [١] .

وقد ظهر مصطلح (التناص) للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كرستيڤا Julia Kristeva ، في عدة بحوث كتبت بين سنة ١٩٦٦ ، وسنة ١٩٦٧ ، وصدرت في مجلتي تيل–كيل Tel-Quel و كريتيك Critique ، وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك) و (نص الرواية) ، وفي مقدمة كتاب « دستوفسكي » لباختين .

ويندرج (التناص) عند كرستيڤا في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل نصي ، ولا يمكن تحديده – عندها – إلا بإدماج كلمة أخرى هي : idéologène ، وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى ، أو ما يحيل عليه منها ، وبذا يكون التناص هو (التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى) ، أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة ، فهو – على نحو من الأنحاء – (اقتطاع) ، و (تحويل) ، وكل هذه الظواهر تنتمي – بداهة – إلى الكلام انتماء (استطيقيا) تسميه كرستيڤا – نقلا عن باختين – (الحوارية) ، أو (الصوت المتعدد) .

وقد كان ظهورُ مصطلح (التناص) سنة ١٩٦٦ محاولة لتحديد مصطلح آخر هو (idéologène) الذي كانت له شهرة أقل من المصطلح الجديد ، وليس هذا الاشتقاق من صنع كرستيڤا ، بل إن الحقيقة أنه تردد قبل كتاباتها الرئيسية عن الإنتاج التناصي في (سيميوتيك) ومقالتها عن (النص المغلق)، وفي كل هذه الكتابات يتأكد أن التداخل (السوسيو – لفظي) هو

---

(١) أنجينو ، مارك : في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ، ترجمة أحمد المديني . بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ . ص ١٩ وما بعدها .

ما يتساوى مع (التناص) [١] .

أما رولان بارت Barthes فإنه يتحدث عن النص بوصفه (جيولوجيا كتابات) ، وقراءة ألتوسير Althusser – على هذا النحو – تصبح فنا لكشف ما لا ينكشف في النص نفسه ، بتحديد عَلاقته مع نص حاضر لغياب ضروري في الأول ، ويعلن ستاروبنسكي أنه بالرجوع إلى قوانين (دي سوسير) يتبين أن (كل نص هو إنتاج منتج) ، ويذكر (جان جوزيف) أن الإنتاج التناصي يثير من جديد مصطلحاً آخر ساذَجاً هو مصطلح (المرجع Référent) ؛ إذ الكتابة لا ترتبط بمرجع ، ولكن بكتابة أخرى ، كتابة تعتمد العلامات الاجتماعية الكلية كوسيلة استشهاد لها .

إن جان ريكاردو ، من بين جماعة تيل – كيل ، كان يدعو إلى تبني فكرة التناص ؛ إذ استخدمها في دراساته الأساسية عن ممارسة الرواية الجديدة ، وانطلاقاً من كرستيفا يمكن أن نتتبع كلمة (التناص) وهجرتها إلى كل مكان تقريباً ، وذلك دون أن يستوعب الباحث – بالضرورة – التحليل السيميائي ، والاشتقاق المادي اللذين طرحتهما كرستيفا في (سيميوتيك) وحددتهما بدقة .

ونتيجة لكل ذلك ظهر اتجاهان :

الأول – يعتمد على إنتاج الجديد من القديم ، ويمكن أن نطلق عليه (التحليل التناصي) اعتماداً على الممارسة التقليدية للنقد (الفقه – لُغوي) للمصادر والتأثيرات الأدبية .

والثاني – يمكن أن نسميه (تناص) ، وهو الذي يتيح نوعاً من إجراء

---

(١) أنجينو ، مارك : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص ١٠٣ – ١٠٥ .

دراسات في الموازنة بين شاعرين أو أكثر .

ويجب أن نلحظ أن بارت كان يتحفَّظ كثيراً أمام مصطلح كرستيڤا ؛ ومن هنا ظهر غياب كلمة (تناص) من كتابه (س/ز S/Z) ، على الرغم من أن كتابه يعد في جزء منه تأملا في الطّابَع التناصي للمقروءات الأدبية، فلم تذكر الكلمة عنده إلا في كتابه (متعة النص) سنة ١٩٧٣ .

والواقع أن الخلفية الأساسية التي أثرت كلمة (تناص) في الفرنسية ، جاءت من كتابات يوري لوتمان Jurij Lotman . والمهم أن ندرك أن مفهوم (الاقتران) أو (الاقترانات) و (التخارج النصي) تعتبر في بعض الأحيان مسألة عبثية ، وفي بعضها الآخر مسألة معقدة ، وهذه العبثية تكمن في أن لوتمان يتعامل مع مصطلح يتحرك داخل إطار منهجي منتظم ، في حين اختلف الباحثون الفرنسيون (حوالى سنة ١٩٧٠) في تعاملهم مع المصطلح نفسه من خلال فرضيات متشعِّبة في كل اتجاه .

وتزداد المسألة تعقيداً عندما نتحدث عن باختين ، فلوتمان لم يستشهد به ، في حين نجده يحيل كثيراً على كلوفسكي و توماشفسكي وغيرهما .

ويمكن التمييز بين وجهتي نظر لوتمان و كرستيڤا بأن الأخيرة لم تكن تهتم تماماً بالقراءة والتلقي ، ولكن تهتم بـ (الإنتاج) ، أي خَلْق النص بالاعتماد على بناء سابق ، أما لوتمان فيرى (أن العَلاقات الخارج نصية لعمل ما ، يمكن وصفها باعتبارها عَلاقة مجموع العناصر التي تم من خلالها اختيار العنصر المستعمل) [١] .

---

(١) أنجينو ، مارك : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص ١٠٧-١٠٨ .

وبعد عشر سنوات من إطلاق كرستيفا لكلمة (تناص) نشرت مجلة (بويتيك) الفرنسية عدداً خاصا بإشراف لوران جيني Jenny حول (التناصيات) ، وكان الوقت قد حان سنة ١٩٧٦ لتوضيح الأمر بعد انتشار المصطلح ، وقد اقترح جيني إعادة تعريف التناص في العبارات التالية : « عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى .»

التفكير على هذا النحو كان يستدعي بعض الأشكال المهملة في الممارسة الأدبية ، مثل : الانتحال – الباروديا – الهجاء – المونتاج – اللصق – المقطعية .

وعلى الرغم من شيوع كلمة (التناص) ، فإن قلة من الباحثين الممتازين هم الذين استعملوها بكيفية دقيقة وصارمة ، من أمثال : بول زمتور Paul Zumthor و ريفاتير Riffaterre ، فزمتور يربط التناص بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ ، فجدلية التذكر (هي) التي تنتج النص وهي حاملة آثار نصوص أخرى متتابعة تدعى بـ (التناص) ، فالنص ليس إلا (نقطة التقاء نصوص أخرى). أما ريفاتير فقد تبنى في آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة (التناص) كمرتبة من مراتب التأويل .

واللافت للنظر أن كرستيفا قد تخلت أخيراً عن مصطلح (التناص) ؛ نتيجة انصراف اهتماماتها عن الواقع التاريخي للخطاب الاجتماعي ، في حين تم تبني المصطلح في المنتدى الدولي للبويطيقا ، المنظم على يد ريفاتير في نيويورك سنة ١٩٧٩ [١] .

---

(١) أنجينو ، مارك : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(٤)

ويقترح تودروف Todorov تسمية عملية إنتاج نص انطلاقاً من نص آخر (تعليقاً) كنوع من تسهيل الفهم ، وعلى هذا يقوم (التعليق) على إقامة عَلاقة بين النص الخاضع للتحليل ، وبقية العناصر التي تشكل سياقه ، ولنا أن نسأل : ما هي السياقات الأساسية التي يمكن الاستناد إليها عند قراءة صفحة ما ؟ يحدد شلير ميشر Sehleier Macher– مؤسس علم التفسير في العصر الحديث – سياقين : فمن جهة هناك ضرورة لمعرفة لسان العصر ، الذي يمكن إخضاعه لرموز معجمية ، وقواعد لُغوية ، وهذا ما كان يسميه (التأويل النَّحْوي) ، ومن جهة أخرى ينبغي إدخال الصفحة المحللة في مجموعة الكتابات التي تنتمي إليها ، أي العمل الذي استخرجت منه بقية أعمال الكاتب نفسه ، حتى سيرته الذاتية بأكملها ، وكان يسمى هذا التأويل تأويلا (تقنيا) .

وبما أن ألفاظ شلير ميشر لم تعد مستعملة اليوم ، فقد تم الاستعاضة عنها بغيرها ، حيث ساد الكلام عن تحليل (فقه لُغوي) بالنسبة للحالة الأولى ، وعن تحليل (بنيوي) بما تحتويه الكلمة من معنى بالنسبة للحالة الثانية التي تقوم على (إبراز عَلاقات التداخل النصي) ، إلا أن هذين السياقين لم يعتبرا كافيين ؛ ومن ثم فقد تمَّ استكمالهما بسياقات أخرى ، يذكر تودروف منها سياقين يكمن اعتبارهما – على نحو من الأنحاء – امتداداً للسياقين السابقين ، فهناك ما يسميه بالسياق (الأيديولوجي) الذي يتشكل من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه ، سواء في ذلك أ كان الخطاب فلسفيا ، أم سياسيا ، أم علميا ، أم دينيا ، أم جماليا ، أم كان منتمياً للواقع الاجتماعي والاقتصادي ، وهذا السياق برغم تزامنه فإنه يتميز

بعدم التجانس ، وبرغم معاصرته فليس أدبيا ، ويمكن أن نطلق عليه – لهذه الأسباب – السياق (التاريخي) ، وإن كان هناك تحفُّظ على هذا الإطلاق ؛ لأنه يستبعد من دائرته البعد الزمني .

أما السياق الثاني فهو ما يسميه بالسياق (الأدبي) ، ويقصد به المأثور الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الكتّاب والقراء ، حيث يتبلور في (الأعراف النوعية) و (الأنماط السردية) بما فيها من خواص أسلوبية شائعة ، وصور ثابتة ، فهو سياق تعاقبي ومتجانس في الوقت نفسه [١] .

أما جيرار جينيت Gerard Genette فإنه يُعْنى عناية فائقة بما أسماه (التعالي النصي) ، وهو نوع من المعرفة التي ترصد العَلاقات الخفية أو الواضحة لنص معين مع غيره من النصوص ، وبهذا يكون (التعالي) متضمناً (التداخل النصي) بالمعنى الدقيق ، والكلاسيكي الذي تحدَّد منذ جوليا كرستيفا .

والمقصود (بالتداخل النصي) هنا : الوجود اللُّغوي ، سواء أ كان نسبيا أم كاملاً ، أم ناقصاً ، لنص آخر . وربما كانت أوضح صور التداخل ، الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص الحاضر .

ويدخل أيضاً ضمن (التعالي النصي) أنواع أخرى من العَلاقات ، مثل عَلاقة المحاكاة ، وعَلاقة التغيير ، كما تنضاف (المعارضة) و (المحاكاة الساخرة) ، بما فيهما من تداخل وعدم تميز ، ويمكن أن يندرج كلُّ ذلك في إطار (النظير النصي) .

ويجب أن يلاحظ هنا أن (التعالي النصي) يحتوي – بالضرورة – على

---

(١) تودروف : نقد النقد ، ص ١٠٤ .

عَلاقـة التداخل التي تربط النص بمختلِف أنماط الخطاب التي ينتمي إليهـا[١] .

وتكاد تنحصر أشكال التناص على هذا النحو في نمطين أساسيين ، أولهما يقوم على العَفْوية وعدم القصد ؛ إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي ، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني ، مما يجعلنا في مواجهة تداخل كَلاَّ تداخل .

أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد ، بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير – على نحو من الأنحاء – إلى نص آخر ، بل وتكاد تحدده تحديداً كاملا يصل إلى درجة التنصيص ، وتحت هذا أو ذاك تأتي تنويعات تعتمد على فروق دقيقة أو خفية مما يضفي على (التناص) طبيعة الدراسة التركيبية والتحليلية ، على صعيد واحد .

وربما كانت أوسع الرؤى في هذا المجال ما اعتمدت طبقات اللغة وترسُّباتها في تأكيد عملية التداخل ؛ ذلك أن النص يتحقق له وجود من خلال شبكة من العَلاقات التي ترتبط مفرداتُها بخط تراجعي ، قد يصل امتداده إلى المواضَعَة الأولى وما أصابها من اهتزاز بالزيادة أو النقص ، و وعي المبدع بكل ذلك ، و وضعه في اعتباره مدة عملية الاختيار ، بل أثناء عملية التوزيع ، فهي عَلاقة بين الفردية والجماعية في المستوى اللُّغوي بالدرجة الأولى ، وقد تتجاوزه إلى مستويات ثقافية أخرى ، وإن ظلت اللغة هي وسيلة التعامل الوحيدة .

---

(١) جينيت ، جيرار : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب . ط ٣ الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦ . ص ٩٠ ، ٩١ .

(٥)

ولا شك أن الدرس العربي القديم قد تنبه إلى ظاهرة تداخل النصوص ، وخاصة في الخطاب الشعري ، بل إن هذا التنبُّه أخذ طبيعة تحليلية ، حاول فيها أن ينزل في صور التداخل إلى أدق مظاهرها ، سواء ما تمَّ منها عن وعي ، أو كان بغير وعي . وتعددت في هذا المجال مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل ، وتحاول أن تضعه داخل إطار اصطلاحي يميزه مما سواه ، فـ (الاقتباس) مثلا يمثل شكلاً (تناصيا) يرتبط فيه المدلول اللُّغوي – وهو اقتباس الضوء – بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً محدوداً في خطابه ، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئاً من القرآن أو الحديث النبوي . وهنا يجب أن يكون في الوعي عملية القصد النقلي ، فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذين الجانبين المقدَّسين ، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية ، ليصبح – على نحو من الأنحاء – جزءاً أساسيا في البنية الحاضرة ، أي أنه يتحرك داخل ثنائية (الحضور والغياب) على صعيد واحد : حضور التشكيل الصِّياغي ، وغياب الهامش الوحيي ، أي أن إبقاء الانتماء إلى الوحي – في القرآن – وإلى الرسول – في السنة – شيء يرفضه الدارسون ، بل يدخلونه في دائرة المنْكَرات .

وقد يأخذ (الاقتباس) طابع (التلميح) إذا انصرف الاستمداد إلى الخطاب الفقهي ، أو إلى شيء من (الأثر) و (الحكمة) ، مع إبقاء التداخل في نفس الدائرة الأولى ، أي يكون قائماً على النقل من سياقه الأول إلى

السياق الجديد .

وإذا كان هذا الشكل التداخلي قد تحرَّك داخل (شكل مقدس) أو قريب منه ، فإن الخروج من هذه الدائرة إلى التعامل مع المستوى الشعري وَحْدَه يدخلنا إلى دائرة (التضمين) ، وفي هذا يتم التداخل بين نصين شعريين ، ولا يمكن أن يتحقق هذا الشكل إلا إذا ظهرت (القصدية) ظهوراً مباشراً ، بل إن الأمر يحتمل الإشارة إلى النص الغائب ، إذا لم يكن القصدُ واضحاً للمتلقي القارئ .

ويلاحظ التدرج في (الاستعانة) بالنص الغائب ، حيث يكون الاتكاء عليه باقتطاع جزء من البيت ، أو البيت الكامل ، وقد يكون أكثر من بيت، ويجب أن يلاحظ هنا مستوى الوعي لدى المتلقي ، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة ، كفتْ في إعلان عملية التداخل ، وإلا فإن الأمر يقتضى إشارة تنبه إليها .

وإحاطة (التضمين) بكل هذه المواصفات مقصود بها التمييز بينه وبين دائرة أخرى تناصية أيضاً هي (السرقات) التي أخذت من الدارسين قطاعاً كبيراً في معظم مؤلفاتهم ، واللافت للنظر أن القدماء لاحظوا في دائرة التضمين وحدة المرجع بين النصين المتداخلين ، بمعنى أنه يتم ذلك بين نصين لمبدع واحد ، دون أن يخرج الأمر عن نفس الدائرة .

وتستمر الطبيعة القصدية جَليَّة فيما أسموه (التلميح) ، وقد يتحرك المصطلح إلى (التمليح) ، ليؤكِّد الجانب (التحسيني) فيه ، وطبيعته تعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب دون استحضار مباشر ، وهذه الإشارات ترتد إلى (قصة) ، أو (مثل) ، أو (شعر) ، أو شيء

قريب من ذلك [١] .

ويبدو أن القدماء حاولوا التوغُّل إلى كل الاحتمالات الممكنة في عملية (التناص) ؛ ومن ثم رصدوا بعض الظواهر الثنائية التي تعتمد على (التوازي) أكثر من اعتمادها على التداخل ؛ إذ يقوم المبدع أحياناً ببناء خطابه الشعري - جُمْلَةً - بالاستناد إلى خطاب آخر من غير دائرته ، أي من خطاب النثر ، فعملية البناء هنا شبيهة بعملية (العقد) ، وهو تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري عن طريق إضافة الجانب الإيقاعيّ فحسب .

ويلاحظ - هنا - تقارب التشكيلين من حيث المستوى الفني ، وحسن توظيف النص الحاضر ، ويكون الفارق بين هذا الشكل وبين الاقتباس متمثلا في تناسي هوامش النص الإضافية في الاقتباس ، والمحافظة عليها في (العقد) [٢] .

---

(١) فالإشارة إلى (القصة) ، كقول أبي تمام :

فَوَ اللهِ ما أَدْري أَ أَحْلامُ نائِمٍ ... أَلَمَّتْ بِنا أَمْ كانَ في الرَّكْبِ يوشَعُ

فإنه إشارة إلى قصة يوشع بن نون فتى موسى عليهما السلام ، واستيقافه الشمس عند قتاله الجبارين .

أما الإشارة إلى الشعر فكقوله :

لَعَمْرو مَعَ الرَّمْضاءِ وَالنّارُ تَلْتَظي ... أَرَقُّ وَأَحْفى مِنْك في ساعَةِ الكَرْب

أشار إلى البيت المشهور :

المُسْتَجيرُ بِعَمْرو عِنْدَ كُرْبَتِهِ ... كَالمُسْتَجيرِ مِنَ الرَّمْضاءِ بِالنّارِ

وأما الإشارة إلى المثل فكقوله :

مَنْ غابَ عَنْكُم نَسيتُموهُ ... وَقَلْبُهُ عِنْدَكُم رَهينَـــة

أَظُنُّكُم في الوفاء مِمَّـــنْ ... صحبته صُحْبَة السَّفينَة

(٢) يمثلون لهذا التشكيل التداخلي بقول أبي العتاهية :

ما بالُ مَنْ أَوَّلُهُ نُطفَة ... وَجيفَةٌ آخِرُهُ يَفْخَرُ

فإنه أخذه من قول علي رضي الله عنه : ما لابن آدم والفخر ! وإنما أوله نطفة ، وآخره جيفة .

وقد تنعكس حركة التداخل في (العقد) فتستحيل إلى (الحل) ، عن طريق نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى النثري ، مع المحافظة على الإطار الدلالي والصياغي في المستويين ، على أن تكون هناك دوافع فنية تستدعي هذا التحوُّل ، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند (حلها)[١] .

وقد ينصرف (التداخل التناصي) إلى المستوى الدلالي الخالص عن طريق (التوليد) ، حيث يتحرك الوعي إلى النص الغائب ويستولده دلالته في حدودها الأولى ، وقد يصيبها تمدُّد إضافي ، تبعاً للفضاء الذي تشغله ، وهذا النحو ينقلنا إلى منطقة وسطى بين (الاختراع) و (السرقة) – كما يرى ابن رشيق – فقد قال امرؤ القيس :

سَمَوْتُ إِلَيْها بَعْدَ ما نامَ أَهْلُها سُمُوَّ حبابِ الماءِ حالا عَلى حالِ

فقال عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة (وقيل وضاح اليماني) :

فَاسْقط عَلَيْنا كَسُقوطِ النَّدى لَيْلَة لا ناهٍ وَلا زاجِرِ

فقد تم (التوليد) في المستوى الدلالي دون التعامل مع نفس التشكيل الصياغي لامرئ القيس[٢] .

ويقتضي التحقيق القول بأن كل هذه الأشكال هوامش إضافية داخل

---

(١) مثلوا (للحل) بقول بعض المغاربة : فإنه لما قبحت فعلاته ، وحنظلت نخلاته ، لم يزل سوءُ الظن يَقْتاده ، بصدق توهُّمه الذي يعتاده . فإنه حل لقول أبي الطيب :

إذا ساءَ فِعْلُ المَرْءِ ساءَتْ ظُنونُهُ وَصَدَّقَ ما يَعْتادُهُ مِنْ تَوَهُّمِ

انظر في كل ذلك (التداخل) : بهاء الدين السبكي : عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص) . القاهرة ، عيسى البابي الحلبي ، ١٩٣٧ . ج ٤ ، ص ٥٠٩ – ٥٢٨ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٧٦ .

قضية شمولية هي (السرقات الشعرية) ، التي اختص بدراستها من له مواصفات محددة ، فليس كل من تعرَّض لها أدركها ، ولا كل من أدركها استوفاها واستكملها – كما يقول القاضي الجرجاني – إذ التعرُّض لهذا المستوى من الدراسة الشعرية يحتاج إلى قُدرات خاصة في التمييز بين الأقسام والأصناف ، والرُّتب والمنازل ، حتى يمكن إنزال كل تداخل نصي منزله الذي يناسبه ، من السرقة والغصب ، أو الإغارة والاختلاس ، وحتى يمكن تدقيق العَلاقة بين طرفي الأخذ ، وهل تعتمد على الإلمام أو الملاحظة أم لا ؟

وكل ذلك محكوم بنظرة أولية تمتلك القدرة على التفريق بين (المشترك) الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به ، وبين المختص الذي حازه المبتدع ابتداءً فملكه ، وأحياه السابق فاقتطعه ، كما تمتلك القُدْرة على رصد الظواهر التعبيرية فتعرف اللفظ الذي يحتمل مقولة (الأخذ والنقل) ، والكلمة التي تتميز بالخصوصية حتى تنسب لفلان دون فلان [١] .

ويدقق الآمدي ظاهرة التداخل خلال (موازنته) بين البحتري وأبي تمام، ويرفض ادعاء الأخذ بشكل مطلق ؛ لأنه غير ممكن ، وإنما المسألة أنه كان يَرِد على سمع البحتري من شعر أبي تمام فيتعلق معناه بقصد أو غير قصد ، وهذا التعلق له مستويان ، إذ يكون أحياناً بعناصر دلالية أو صياغية يشترك الناس فيها ، وتقع عليها طباع الشعراء ، وأحياناً يكون بـ (البديع) الذي ليس للناس فيه اشتراك ، ولا ينكر على الشاعرين – بينهما نوع اتصال – أن

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي (دار إحياء الكتب العربية) ، ١٩٦٦ . ص ١٨٣ .

يتفقا في كثير من المعاني ، لا سيما ما تقدم الناسُ فيه ، وتردَّد في الأشعار ذِكْره ، وجرى في الطباع والاعتياد [١] .

وقد كانت طبيعة الواقع الإبداعي في هذه المرحلة التاريخية المبكرة تهيئ لهذه الظاهرة أن تأخذ طريقها إلى الخطاب الشعري ، حيث « كانت العرب تروي وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ، كما قيل : إن زهيراً كان راوية أوس ، وإن الحطيئة راوية زهير ، وإن أبا ذئيب راوية ساعدة بن جويرية .. وكان عبيد راوية الأعشى .. ومحمد بن سهل راوية الكميت ، والسائب راوية كثيِّر .» [٢]

فظاهرة (التداخل) كان لها أسبابها الخارجية والداخلية ، ودواعيها الفنية واللُّغوية ، مما هيأ لها مساحة واسعة في المؤلفات النقدية القديمة .

(٦)

وقد كان لعبد القاهر الجرجاني – كواحد من أعظم نقادنا القدماء – وقفات متعدِّدة مع هذه الظاهرة الفنية ، وهو في ذلك لا ينفصل عن نظريته في (النظم) ، وإنما يؤسس مواقفه على ضوء من خيوطها التي تنتظم في مستوى الظاهر أو الباطن .

ولا يمكن أن يتم تحرُّك داخل دائرة (التناص) إلا بالقول بانحياز الصياغة إلبى مبدعها وانتمائها إليه ؛ ومن ثم يتهيأ الرَّبط بين هذه الخصوصية التعبيرية وتداخلها مع خصوصية أخرى من جنسها ، أو من جنس يقترب منها ، فعملية التضايف بين (الشعر وقائله) لا يمكن أن تكون باعتبار النص

---

(١) الآمدي : الموازنة . القاهرة ، مكتبة صبيح ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

(٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص ١٦ .

المضاف كَلِماً وأوضاع لغة ؛ إذ إن هذا مستوى يأتي على الشيوع ، ولكن تصح الإضافة بعد إجراء عملية التعليق النَّحْوي في معاني الكلام ؛ ذلك أن من شأن الإضافة الاختصاص ؛ إذ هي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاف إليه ، وعلى هذا ينبغي النظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله .

ويؤدي النظر – حتماً – إلى جعل الاختصاص منوطاً بمستويين متوازيين : معاني الكلام ، ومعاني النحو ، والتدقيق هنا يؤدي إلى توحُّد المستويين في العملية الإبداعية ، فيخرج بذلك مستوى (التواضع) الذي يتعلق بأنفس الكلمات ، وهذا شبيه بحال الأبريسم مع الذي ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحلي ، فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الأبرسيم ، والحلي بصائغها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصنعة – كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر بقائله إلا على هذا النحو المذكور[١] .

كما يخرج من دائرة الاختصاص أعراف اللغة وطرقها الخاصة أو العامة، بل لا بد من تجاوز (اللغة) إلى (الكلام) ، فكل الأحكام التي تجري في اللغة لا يتأتى معها القول بوجود تداخل نصي ، نحو الإعراب بالحركات ، والصرف ومنع الصرف ، و وضع المصدر – مثلا – موضع اسم الفاعل ، نحو (رجل صوم وضيف) ، وجمع الاسم على ضروب ، نحو جمع السلامة والتكسير ، وجمع الجمع ، وإعطاء الاسم الواحد في التكسير عدة أمثلة ، نحو : فرخ وأفرخ وفروخ ، وكالفرق بين المذكَّر والمؤنث في الخطاب ، وجملة الضمائر وما شاكل ذلك ، فليس في شيء من ذلك

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٦٢ .

خصوصية ترتبط بمبدع أو متكلّم ؛ ومن هنا دخل الغلط على من جعل الشيء من هذا الباب من قبيل التداخل النصي ، وحكم بالسرقة ، أو الأخذ ؛ إذ هي أمور مشتركة لا تدخل مجال التمايز والفضيلة ، ولا اختصاص لها بفرد دون فرد ، أو بجيل دون جيل [١] .

كما يخرج من دائرة (التداخل) الإطار الإيقاعي الخارجي للشعر ؛ لأن الوزن مثل الهيئة الصورية للبنية الشعرية ، فهو ليس داخلا في منطقة (الفصاحة) ؛ إذ لو كان له سبيل في الدخول إليها لما كان هناك تفاوت فني إذا اتفق البِناءُ العَروضي ، « فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً ، ولا به كان كلام خيراً من كلام .» [٢]

ومهما يكن من شيء ، فإن التوازي بين النصوص – كمرحلة أولى في التناص – لا يكون إلا من الجهة التي يستحق معها مواصفات (الفصاحة والبلاغة) ، وعملية التوازي يمكن إرجاعها – أساساً – إلى مقولة (المعارضة) التي يحاول البعض صرفها إلى المستوى السطحي فحسب ، وهنا يطرح الجرجاني تساؤلا عن الوسائل التي يتحقق معها القول بالمعارضة ، فهل هو قاصر على التعامل مع مفردات معزولة عن السياق ، بحيث نقول بدل (أسد) (ليث) ، وبدل (بُعْد) (نأي) ، ومكان (قرب) (دنا) أم ذلك ما لا يذهب إليه عاقل ؟

لو كان هذا المستوى كافياً في رصد ظواهر التداخل بالمعارضة لما كان هناك فاصلٌ بين (الترجمة) و (المعارضة) ، ولكان كلُّ من فسر كلاماً معارضاً له ، وإذا بطل كون هذا المستوى جهة للمعارضة ، تبين أنها – إذاً –

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٦ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٧٤ .

لا تتحقق يقيناً إلا في المستوى الدلالي ، الذي يتم إنتاجه من إنشاء عَلاقات نَحْوية بين مفردات مركّبة في سياق لُغوي ، أما المفردات في إطارها المعزول فلا تصح نسبة المعارضة إليها ؛ لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعاني والألفاظ ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجرّدة ، لم يبق إلا أن تكون المعارضة راجعة إلى معاني الكلام المعقول ، وإذا آلت القسمة إلى جهة المعنى ، من حيث الفصاحة والبلاغة ، حصل من ذلك ملاحظة أمرين : (الاختيار) كمرحلة أولى تمهيدية ، ثم التعليق كمرحلة ثانية تأسيسية ، وبهما معاً يمكن قياس (المعارضة) أو هذا النحو من (التداخل)[١] .

ولو أن التوازي بين النصين كان كاملا بحيث يكون المعنى في أحد البيتين على هيئته وصفته في البيت الآخر ، وكان التالي من الشاعرين يجيء به معاداً على وجهه لم يحدث فيه شيئاً ، ولم يغير له صفة – لكانت مقولة الباحثين في : (الأخذ مع الإحسان) أو (الأخذ مع الإساءة) لَغْواً من القول ، حيث يكون محالا أن ينصرف الإحسان إلى شيء لم يصنع به شيئاً .

وكذلك تبطل عملية التوازي والتناظر ؛ لأنه محال أن يناسب الشيء نفسه أو يناظرها ، ثم كيف يمكن قياس التداخل فيقال : (إنه أخذ المعنى فظهر أخذه) ، أو (إنه أخذه فأخفى أخذه) ؟ إذ لو كان المعنى يعاد على صورته وهيئته ، وكان الأخذُ له من صاحبه لا يصنع شيئاً غير تبديل لفظ بلفظ – لكان الإخفاء فيه محالا ؛ لأن اللفظ – في ذاته – لا يخفي معنى ، وإنما الخفاء يكون بإخراجه في صورة جديدة غير التي كان عليها.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٥٩ ، ٢٦٠ .

مثال ذلك أن القاضي أبا الحسن – وهو في دائرة تناسب المعاني – ذكر بيت أبي نواس :

خُلِّيَتْ وَالحُسْنَ تَأخُذُهُ تَنْتَقي مِنْهُ وَتَنْتَخِبُ

وبيت عبد الله بن مصعب :

كَأَنَّكَ جِئْتَ مُحْتَكِماً عَلَيْهِم تَخَيَّرُ في الأُبُوَّةِ ما تَشاء

وذكر أنهما معاً من بيت بشار :

خُلِقْتُ عَلى ما فِيَّ غَيْرَ مُخَيَّرٍ هَواي ، وَلَوْ خُيِّرْتُ كُنْتُ المُهَذَّبا

والأمر في تناسب هذه الثلاثة ظاهر ، ثم إنه ذكر أن أبا تمام قد تناوله فأخفاه وقال :

فَلَوْ صَوَّرْتَ نَفْسَكَ لَمْ تَزِدْها عَلى ما فيكَ مِنْ كَرَمِ الطِّباعِ[1]

(٧)

ويخرج عبد القاهر من دائرة (التداخل) (المحاكاة) اللفظية ، التي تقوم على الصوت وأجراس الحروف ، وهذه عملية لا يمكن تحققها في (النظم والترتيب) ؛ ذلك أن الحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه ، ولا بد أن تكون حكايته فعلا له ، وأن يكون بها عاملا عمل المحكي عنه ، نحو أن يصوغ إنسان خاتماً فيبدع فيه صنعة ، ويأتي في صناعته بخاصة تستغرب ، فيعمد واحد آخر فيعمل خاتماً على تلك الصورة والهيئة ، ويجيء بمثل صنعته فيه ، ويؤديها كما هي ، فيقال عند ذلك : (إنه قد حكى عملَ فلان وصنعة فلان) .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٠٩ ، ٥١٠ .

هذا المستوى التشبيهي الذي قرّره عبد القاهر لا يمكن ربطُه بتداخل النصوص ؛ إذ إن توازي النصين على هذا النحو لا يسمح لهما بالالتقاء على أي حال ؛ ذلك أن (النظم) لا يتصل بالمستوى السطحي إلا في عملية الاختيار فحسب ، أما عملية التعليق فهي تنصرف إلى المدلولات ، وهذا شبيه – من حيث التوضيح – بمن يأخذ الأصباغ المختلفة فيتوخى فيها ترتيباً يحدث عنه ضروب من النقش والوشي ، فإذا تسلطت (المحاكاة) على النظم أدى ذلك إلى الوقوع في حقل الإحالة ، أو ما هو شبيه بالمغالطات الساذَجَة ، وهو أن يكون منشد شعر امرئ القيس قد عمل في المعاني وترتيبها واستخراج النتائج والفوائد مثل عمل امرئ القيس ، وأن يكون حاله إذا أنشد قوله :

فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجازاً وَناءَ بِكَلْكَلِ

حال الصائغ ينظر إلى صورة قد عملها صائغ من ذهب أو فضة ، فيجيء بمثلها من ذهبه وفضته ، وذلك مستوى من السّذاجة يؤدي إلى القول بأن (الراوي) يستحق ما يوصف به (المبدع) ، فيقال إنه (استعار) أو (شبه) ، أي يجعل له كل الإمكانات النظمية التي تكون للمبدع ، وكفى بهذا بعداً وإحالة[١] .

وقريب من هذا النحو إذا عمد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظٍ لفظاً في معناه ، كمثل أن يقول في قوله :

دَعِ المَكارِمَ لا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِها وَاقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطّاعِمُ الكاسي

ذَرِ المَآثِرَ لا تَذْهَبْ لِمَطْلَبِها وَاجْلِسْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الآكِلُ اللابِس

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٥٩ ، ٣٦٠ .

فإن مثل ذلك يخرج من دائرة الإبداع في جوهرها ، وإنما هي عملية تحرُّك صياغي في المستوى السطحي فحسب ؛ ومن ثمَّ كانت جديرة بصفة (السلخ) التي لا تتجاوز الظاهر بحال من الأحوال [١] .

ويرفض عبد القاهر إدخال مثل هذا في منطقة (الاحتذاء) ؛ إذ إنها عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعدها تماماً عن (المحاكاة) بشكلها السابق ، من حيث إن منطقة عملها محددة بالأسلوب والسياق ، والأسلوب ليس إلا جماع خواص النظم ، وله – على ذلك – طرق متعددة تبعاً للتعامل مع ظواهر تعبيرية دون أخرى ، وتبعاً لرصف هذه الظواهر في سياق معيَّن ، مما يحقِّق للناظم أولوية على غيره ممن يحاول محاكاة أسلوب الأول واحتذائه ، وهي عملية تعتمد على الحرفية إلى حدٍّ بعيد ، شبيهة بمن يصنع شيئاً على مثال صنعة سابقة ، مثل هذا يكون في منطقة وسطى بين الإبداع والمحاكاة ، مثل أن الفرزدق قال :

أ تَرْجو رَبيعٌ أنْ تَجيءَ صِغارُها بِخَيْرٍ وَقَدْ أعْيا رَبيعاً كِبارُها

واحتذاه البعيث فقال :

أ تَرْجو كُلَيْبٌ أنْ يَجيءَ حَديثُها بِخَيْرٍ وَقَدْ أعيا كُلَيْباً قَديمُها

وإحساس الفرزدق بعملية الاحتذاء عند سماعه هذا البيت جعله يقول :

إذا قُلْتُ قافِيَةً شَروداً تَنَحَّلَها ابْنُ حَمْراءِ العِجانِ

والاحتذاء ليس منوطاً بالدلالة جملة ، وإنما هو منوط – كما قلنا – ببناء الأسلوب وامتصاص خواصه في بناء قد يكون في فضاء دلالي بعيد

---

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٧١ .

تماماً عن النص الحاضر ، فالعسكرى يحكي في (صنعة الشعر) أن ابن الرومي قال : قال لي البحتري : قول أبي نواس :

وَلَمْ أَدْرِ مَنْ هُمْ غَيْرَ ما شَهدت لَهُم بِشرقي ساباط الدّيار البَسابس

مأخوذ من قول أبي خراش الهذلي :

وَلَمْ أَدْرِ مَنْ أَلقى عَلَيْهِ رِداءَهُ ؟ سِوى أَنَّهُ قَدْ سلَّ مِنْ ماجِدٍ مَحْضِ

فقلت : قد اختلف المعنى ! فقال : أ ما ترى حذو الكلام حذواً واحداً .

وإذا كان (الاحتذاء) – باعتباره نوعاً من التداخل – قد تحرك في دائرة (الوضوح) كما هو بيّن في النماذج السابقة ، ومن ثم أمكن رصده – فإنه – أيضاً – يتحرك في دائرة (الخفاء) بمعنى احتياجه إلى قدرات خاصة ، وإلى متابعة متأنية للكشف عن ظواهره ، فمِمّا يدخل في هذه الدائرة قول البحتري :

وَلَنْ يَنْقُلَ الحُسّادُ مَجْدَكَ بَعْدَما تَمَكَّنَ رَضْوَى وَاطْمَأَنَّ مَتالِعُ

وقول أبي تمام :

لَقَدْ جهدتم أنْ تُزيلوا عزه فإذا أبان قد رسا ويلملم

حيث (احتذى) كل واحد منهما قول الفرزدق :

فَادْفَعْ بِكَفِّكَ إنْ أَرَدْتَ بِناءَنا ثَهْلانَ ذا الهَضَباتِ هَلْ يَتَحَلْحَلُ ؟

فحقيقة (الاحتذاء) تئول إلى عملية (أخذ) قد تقترب من منطقة (السرقة) ، وهذا إحساس عام قد سيطر على المبدعين ، وعبّروا عنه بشكل مباشر كما في قول ذي الرُّمّة :

وَشِعْرٍ قَدْ أَرِقْتُ لَهُ غَرِيبٍ أَجَنَّبُهُ المسَانِدَ وَالمُحـــالا

فَبِتُّ أُقِيمُهُ وَأَقُدُّ مِنْـــهُ قَوَافِيَ لا أُرِيدُ لَها مِثـالا

يقول : لا أحذوها على شيء سمعته [١] .

(٨)

ويحدد عبد القاهر الإطار الكلي لظاهرة (التداخل) من خلال (التوارد) ، أو (الاتفاق) ، حيث يكون ذلك في (الغرض) على وجه العموم أو الإجمال ، أو في (وجه الغرض) ، ثم يحدِّد المستوى الأول بأنه يتم في دائرة الإطار الكلي للمعنى من حيث الوصف (بالشجاعة) ، أو (السخاء) ، أو (حسن الوجه والبهاء) ، أو (وصف الفرس بالسرعة) ، أو ما يجري في هذا المجرى .

أما المستوى الثاني ، فإنه يتأتى بعملية تنظيم صياغي تنتج شكلا (منطقيا) إلى حد بعيد ، وذلك نحو تقديم الدليل على إثبات تلك المواصفات السابقة ، أي أن المستوى الثاني يتحرَّك خارج إطار الدائرة الكلية، وإن ظل على انتمائه إليها .

وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الأدوات البلاغية ، وتوظيفها لإنتاج المعاني الثواني ، فالتشبيه – مثلا – لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات المشبه به إلى المشبه ، بل إنه يجاوز هذه المهمة إلى عملية (المبالغة) ، واستخلاص أعمق الدلالات ، فالتشبيه بالأسد ، وبالبحر ، وبالبدر ، وبالشمس – يعتمد على تغييب الناتج الأول المفاد من معانيها المعجمية ، وإحضار الناتج الثاني المفاد من دلالتها الوظيفية .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٦٨ ، ٤٧١ .

وقد يتم الوصولُ إلى المعنى الثاني عن طريق غير المباشرة ، برصد هيئات تقود إلى الصفة المطلوبة ، من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة ، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح ، كقول الشاعر :

كَأَنَّ دَنانيراً عَلى قَسِماتِهِم وَإِنْ كانَ قَدْ شَفَّ الوُجوهَ لِقاءُ

والرؤية الجرجانية لا ترى في المستوى الأول مدخلا لمقولة (التناص) ، بالأخذ والاستمداد والاستعانة ؛ فالطبيعة الإدراكية للناقد لا يمكنها وضع النصَّين على التوازي لملاحظة ما بينهما من تداخل ؛ إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النِّتاج الفني ، أما النقد الذي لا يرتكز على حِس فني دقيق ، ويختطف الملاحظات من هنا ومن هناك – فإنه يسرع بمقولة (الأخذ) في هذا المستوى جرياً وراء المشاركة المطلقة .

أما المستوى الثاني الخاص بوجه الدلالة على الغرض ، فإنه ينظر فيه أيضاً ؛ لأنه في بعض الأحيان يتحرَّك داخل دائرة (المستوى الأول) ، من حيث اشتراك الناس في معرفته ، أو لاستقراره في العقول والعادات ، ومن هنا يكون الحكم – وإن كان خصوصاً في المعنى – حكم العموم في مثل تشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة ، وبالبحر في السخاء ، وبالبدر في النور والبهاء ، وبالصبح في الظهور والجلاء ، ونفي الالتباس عنه والخفاء ، وكذلك قياس الواحد في خصلة من الخصال على المذكور بذلك ، والمشهور به ، والمشار إليه ، سواء في ذلك أ تمت المداخلة ممَّن حضر في الزمان الواحد ، أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية ، والقرون الخالية ؛ لأن مثل هذه الأطر الدلالية ، والأنماط التعبيرية ، ليست بذات خصوصية من حيث الوقوع عليها ومعرفتها ، كما أن إدراكها لا يحتاج إلى روية

واستنباط وتدبُّر وتأمل ، وإنما حكمها حكم الغرائز المركوزة في النفوس ، والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب .

أما إذا كان مما يقع عليه المتكلِّم بنظر وتدبر ، ويحتاج في الوصول إليه إلى طلب واجتهاد ، أي لم يكن كالأول في حضوره المباشر دون معاناة ولا محاولة ، ولا قياس ومباحثة ، بل كان من دونه حِجاب يحتاج إلى خرقِه وتجاوزه – فهذا هو ما يمكن أن يكون مجال الاختصاص والأولوية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ، ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى فيه بالتفاضُل والتَّبايُن ، وأن يحدد فيه شكل التداخل ، من حيث يتفوق النص الحاضر على الغائب ، أو تكون السيطرة الدلالية للأول على الثاني ، أي أن التداخل يكون مقروناً بمفارقة دلالية على نحو من الأنحاء .

ويدخل – عبد القاهر – في المستوى الأول (المشترك الظاهر) ، ما كان من الأداء التعبيريِّ على صورته المألوفة دون اختراق القوالب الجاهزة ، أو التراكيب المباشرة ، أما إذا استطاعت القدرة الإبداعية أن تنقُل مثل ذلك إلى منطقة (المجاز) بأشكالها المختلفة ، فإن الاحتمال يكون قائماً بدخوله إلى دائرة الخصوص ، التي تحتاج في إدراكها إلى الفكر اللطيفة ؛ ومن ثم تسمح برصد ظواهر (التناص) بكل هوامشها الإضافية [١] .

ويتم التداخل بين النصوص على المستوى السطحي ، أو المستوى العميق ، وهذا الأخير هو الذي شغل الجرجاني في نظرية النظم على وجه العموم ، ثم مسألة (الأخذ) على وجه الخصوص . وبما أن المستوى العميق يتعلق بالدلالة ، كانت الدلالة – عنده – منقسمة إلى قسمين ، كوسيلة تحليلية لتجلية التوازي الذي يسمح برصد التداخل :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٩٣ – ٢٩٥ .

القسم الأول – ما يتكفل العقلُ بإنتاجه وَفْقَ أحكامه الاستدلالية التي يستنبطها العقلاء ويتلمّس ثمارها الحكماء ، لكن يلاحظ أن منطقة عملها هو (الخطاب الأدبي) لا الإعلامي ، مثل قول الشاعر :

وَما الحَسب المَوْروث لا درّ درّهُ بِمُحتسب إلا بِآخر متكسب

حيث يتوازى مع قول الآخر :

وَإنّي وَإنْ كُنْتُ ابْنَ سَيِّدِ عامِرٍ وَفي السِّرِّ مِنْها وَالصَّريحِ المُهَذَّبِ

فَما سَوَّدَتْني عامِرٌ عَنْ وِراثَةٍ أَبَى اللهُ أنْ أسْمو بِأُمٍّ وَلا أبِ

ولم يمنع التوازي وجود خطوط من هنا إلى هناك ، تعلن عن تداخل دلالي واضح ، لكنه في معنى صريح محض ، يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة ، ويتفق أصحاب العقل على التعامل به ، إذ لو انتفى الفخر بالآباء ، لكان لا يتصور فرق بين أن يقول (هذا أبي) ومنه نسبي ، وبين الانتساب إلى الطين الذي هو أصل الخَلْق أجمعين .

وكثيراً ما يدخل مثل هذا (التماس) دائرة (الاقتباس) ، باعتبار أن النص الدينيّ – في عمومه – لا يحلق إلا في فضاء عقلي ؛ ومن هنا يكون امتصاص النص الشعري للنص الديني في هذا الإطار العقلي ، وعلى هذا النحو يمتص (محمد بن الربيع الموصلي) حديث الرسول ﷺ : « كُلُّكُمْ لآدَمَ ، وَآدم مِن التراب » ، ثم ينشره في خطابه الشعري قائلا :

النّاسُ في صورَةِ التَّشْبيهِ أكْفاءُ أبوهُمُ آدَمُ وَالأُمُّ حَوّاءُ

فَإنْ لَمْ يَكُنْ لَهُم في أصْلِهِم شَرَفٌ يُفاخِرونَ بِهِ فَالطّينُ وَالماءُ

ما الفَضْلُ إلا لأهْلِ العِلْمِ إنَّهُم عَلى الهُدى لِمَن اسْتَهْدى أدِلاءُ

وَ وَزْنُ كُلِّ امْرِئٍ ما كانَ يُحْسِنُهُ وَالجاهِلونَ لأهْلِ العِلْمِ أعْداءُ

وعلى الرغم من أن الامتصاص قد تناول معظم دوال الحديث الشريف ، نلحظ أن سيطرة النص الأول على الثاني تكاد تكون سيطرة دلالية كاملة ، من خلال اجتماعهما على ما يتفق عليه العقل .

وقد يكون التعاملُ على هذا النحو من (التداخل) من دواعي النثرية التي تكون استجابتها للعقل أعمق بكثير من الشعرية ، فقول الشاعر :

وَكُلُّ امْرِئٍ يُولي الجَميلَ مُحَبَّبُ

من المعاني النثرية التي لا تتصل بجوهر الشعرية ، ذلك على الرغم من المستوى السطحي في اختيار الألفاظ ، وتجميعها في أقل حيِّز تعبيري ممكن، وغير ذلك من الظواهر التي يمكن أن تنتمي إلى الشعرية ، ومرجع النثرية الملحوظة إلى عملية (اقتباس) تعتمد (الامتصاص) وسيلة حركتها التعبيرية ؛ إذ إن النص الموازي هنا ، هو قول النبي ﷺ (جُبِلَتِ القُلوبُ عَلى حُبِّ مَنْ أَحْسَنَ إِلَيْها) ، بل إن التوازي هنا كان ثلاثيا ؛ إذ يتجلى النصُّ القرآني – في السياق – في قوله تعالى : ﴿ اِدْفَعْ بِالَّتي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذا الَّذي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَداوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَميم ﴾ .

القسم الثاني : وهو (التخييلي) ، الذي لا يتعامل مع قوانين العقل وأحكامه الصارمة ، ولا تحدّه أسوار (الصدق) و (الإثبات) و (النفي) ، ونتيجة لذلك كانت مساحته ممتدة ، كثيرة المذاهب ، متعدِّدة المسالك ، فهو يند عن الحصر والتقسيم والتبويب ؛ ذلك أن طبيعته الكثافة والتعقيد وتعدُّد المستويات .

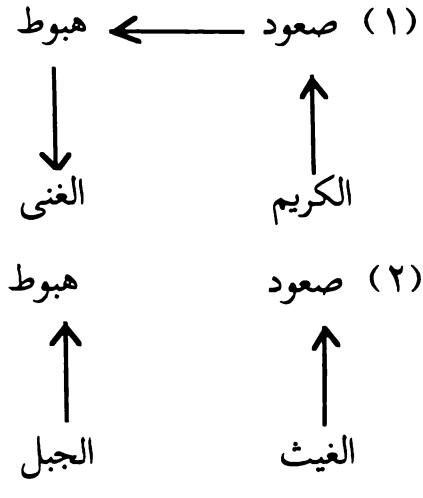
ويتمثل هذا التعقيد في مستوياته المختلفة ، حيث تلعب (الصنعة) والحذق دوراً بارزاً في إنتاج دلالته حتى تقربه من طبيعة القسم الأول في

خضوعه لأحكام العقل ، واقترابه من عالم (الحق) ، بالاعتماد على الوسائل التخييلية في تشكيل ما يشبه الأقيسة ، كما في قول أبي تمام :

لا تُنْكِرِي عَطَلَ الكَرِيمِ مِنَ الغِنى فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكانِ الْعالي

فالدلالة هنا تتحرك في عدة خطوط : أولا : خط الكريم الموصوف بالعلو والرِّفعة ، وثانياً : خط الغنى ، وثالثاً : خط الغيث ، والربط بين هذه الخطوط الثلاثة يتم بالاعتماد على مقدرة الخيال في إيجاد عَلاقات تنقُلها إلى منطقة قريبة من منطقة العقل في لزومها ؛ إذ تخيل للسامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلوِّ والرِّفعة في قَدْرِه ، وكان الغِنى كالغيث في حاجة الخَلْق إليه وعظم نفعه – وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم ، نزول السيل عن الطَّوْد العظيم .

ويمكن تصور الشكل التجريدي لخطوط المعنى في البيت على النحو التالي :



فالتوازي قائم بين المستويين من خلال المقارنة الضمنية التي تنقُل حَتْمية الحركة من الشكل الثاني إلى الأول ، مع أنه لا تلازم – في

الواقع – بينهما .

وهذا المستوى (التخييلي) هو ما يحتمل معظم ظواهر التناص ؛ نتيجة لأن تشكيلاته تأخذ خصوصية الارتباط بمبدعها شكلا ومضموناً .

من هذا المنطلق يرصد عبد القاهر بعض ظواهر (التداخل) من حيث وسيلة إنتاج المعنى ، في شكلها التخييلي ، والذي يتجاوز الوسيلة إلى المعنى ذاته . فعندما يقول الشاعر :

بِنَفْسِيَ ما يَشْكوهُ مَنْ راحَ طَرْفُـهُ وَنَرْجسُهُ مِمّا دَها حُسْنَهُ وَرْدُ [1]

أراقَتْ دَمي عَمْداً مَحاسِنُ وَجْهِهِ فَأَضْحى وَ في عَيْنَيْهِ آثارُهُ تَبْـدو

نلحظ خطوط المعنى في : حمرة العين – علّة الحمرة – إراقة الدماء . والربط بينها يتم على الاختراع ؛ فليس ثمة إراقة دماء ، وإنما هناك احمرار للعين لا بد من تخليق أسباب شعرية له ، فكانت إراقة الدماء أقرب الوسائل المناسبة للسياق .

وهذا النحو يدفع إلى المجال بنصٍّ آخر لابن المعتز ، يكاد حضورهُ يغلب حضور الأول ، إذ يقول ابن المعتز :

قالوا اشْتَكَتْ عَيْنُهُ فَقُلْتُ لَهُم مِنْ كَثْرَةِ القَتْلِ نالَها الوَصَـبُ

حُمْرَتُها مِنْ دِماءِ مَنْ قَتَلَـتْ وَالدَّمُ في النَّصْلِ شاهِدٌ عَجَبُ

فخطوط التداخل هنا تغطّي الدلالة الكلية ، كما تغطي الدوال المختـارة ، كما تغطي وسيلة إنتاج الدلالة باعتمادها على التخييل ، فلا نستطيع هنا أن نقول (بالنص الحاضر ، والنص الغائب) ، بل نقول هنا

---

(١) الواو في (ونرجسه) للحال ، يريد الذي صار نرجس طرفه كالورد من الرمد .

حضوران على صعيد واحد .

وقد يعمل النص الغائب على تمهيد الطريق للسائرين ، فمهما حاول السائر أن يستقلَّ بسيره ، اعتماداً على قُدْرته الخاصة ، فإنه سوف يظل – أولا وآخراً – سائراً في طريق غيره عن وعي أو بغير وعي . ولتأكيد ذلك يقوم عبد القاهر بإجراء موازاة بين النص الغائب لابن المعتز ، والنص الحاضر لابن بابك .

يقول ابن المعتز :

وَفارِس أغمد في جنـــة يقطع السَّيْف إذا مـــا وردْ
كَأَنَّهُ ماءٌ عَلَيْهِ جـــرى حَتّى إذا ما غابَ فيهِ جمدْ
في كَفِّهِ عَضْبٌ إذا هَزَّهُ حَسبْتَهُ مِنْ خَوْفِهِ يَرْتَعِـــدْ

فقد تعلق (الاختراع) هنا بكيفية إنتاج الدلالة ، فيما أسموه بعد ذلك (حسن التعليل) – الذي يقوم على تخييل أسباب تجمع بين الغرابة والتناسب ، الغرابة من حيث الوقوع عليها في ذاتها ، والتناسب من حيث انسجامها داخل السياق ، فالمبدع قصد إلى إيجاد عِلَّة يتكئ عليها في تبرير هِزَّة السيف – وصولا إلى درجة المديح المثالي – فجعلها رِعْدة تناله من خوف الممدوح وهيبته .

ويبدو أن ابن بابك قد رأى الطريق ممهَّداً فسار فيه . قال :

فَإِنْ عَجَمَتْني نُيوبُ الخُطـــوبِ وَأَوْهى الزَّمانُ قُوى مُنَّتي
فَما اضْطَرَبَ السَّيْفُ مِنْ خيفَةٍ وَلا أَرْعَدَ الرُّمْحُ مِنْ قُـرَّةِ

إلا أن النص الحاضر هنا قد احتفظ لنفسه ببعض الظواهر التي جاوزت

النص الغائب على الرغم من اتكائها عليه ، حيث قصد أن يقول : إن كون حركات الرمح في ظاهر حركة المرتعد لا يوجب أن يكون ذلك من ألم عارض ، وكأنه عكس القضية ، فأبى أن تكون صفة المرتعِد في الرمح للعلل التي لها في الحيوان [١] .

(٩)

ويتقدم الجرجاني لرصد أشكال (التداخل) أو (التناص) ، معتمداً على تحديده للمستويين اللذين عرضهما . وبداية يلحظ وجود إطارين كليين يستوعبان أشكال التناص :

الإطار الأول – تتم فيه الغلبةُ للنصِّ الحاضر على الغائب ، أو العكس .

والإطار الثاني – يتوازى فيه النصان ، بحيث يظل لكلٍّ واحد منهما استقلاليته الفنية على الرغم من وجود تماس دلالي أو شكلي بينهما .

وداخل الإطار الأول تكون الغلبة – غالباً – للنص الحاضر على الغائب، أو بمعنى آخر يكون تدخُّل النص الغائب محدوداً ، بحيث تقتصر مهمته على تقديم الخَلْفية الدلالية ، التي يتحرك في ظلِّها النصُّ الحاضر ، لكنها حركة تركيبية قائمة على (التصوير والتصنيع) تؤهِّل صاحبها لنوع من التميُّز والاستقلالية .

ويمكن رصدُ هذا الشكل بين البحتري والمتنبي . يقول البحتري :

لَيْلٌ يُصادِفُني ومرهفة الحشا ضدين أَسْهَرُهُ لَها وَتَنامُه

يمتصه المتنبي فيقول :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٢٨ – ٢٥١ .

بِئْسَ اللَّيالي سَهدتُ مِنْ طَرَبي شَوْقًا إلى مَنْ يَبيتُ يَرْقُدُها [١]

فالخلفية الدلالية التي قدّمها البحتري هي المفارقة بين السهر والنوم ، وهي نفس المفارقة التي تحرك في ظلها المتنبي . واللافت للنظر هنا أن الجرجاني لم يقدّم بين يدي البيتين رأيًا محدّدًا فيمن كانت له السيادة الفنية على الآخر ، وإنما رصد في هذا السياق مجموعة كبيرة من الثنائيات التي تتبادل المعاني بينها ، مع المخالفة في تقديم أحد الطرفين على الآخر، كنوع من الإشارة الشكلية لتغلُّب أحدهما ، وإن ظل ذلك في إطار مجمَل يسمح للمتلقي عموماً بالوقوع على الصنعة المقصودة التي تسمح للنص الآخر باستقلاله الفني .

ويرصد عبد القاهر شكلا تناصيا آخر ، يعتمد على التوازي الكامل بين الطرفين ، بحيث يظل لكل منهما منطقته التشكيلية المتميزة ، أو ما يمكن أن نسميه (النِّدّية) في درجة (الأستاذية) ، من ذلك قول لبيد :

وَاكْذِبِ النَّفْسَ إذا حَدَّثْتَها إنَّ صِدْقَ النَّفْسِ يُزْري بِالأمَل

مع قول نافع بن لقيط :

وَإذا صَدَقْتَ النَّفْسَ لَمْ تَتْرُكْ لَها أمَلا وَيَأمُلُ ما اشْتَهى المَكْذوبُ [٢]

ويمكن تصوُّر التوازي الدلالي بين البيتين على النحو التالي :

لبيد :

كذب النفس = بقاء الأمل

صدق النفس = ضياع الأمل

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٨٩ ، ٤٩٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٠٠ .

نافع :

صدق النفس = ضياع الأمل

كذب النفس = بقاء الأمل

ويزداد التوازي إذا أدركنا وقوعَ كل بيت تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية ، وإذا أدركنا أن عناصر تفجُّر المعنى تكاد تكون واحدة ، وهي :

الصدق – الكذب – النفس – الأمل .

وبهذا يتحول التوازي إلى شكل من أشكال التناص ، الذي لا يلغي شخصية كل بيت على حِدة ، ويجعل بينهما ما يشبه (الحوار) التبادلي . والحوار هنا يتم على التعالي ، بمعنى أن كل بيت يحقق لنفسه تشكيلا تركيبيا يحقِّق به قدراً من الخصوصية ، أؤ على حد تعبير عبد القاهر : قَدْراً من (الأستاذية) .

لبيد : يبدأ منطقة حركته من المطلوب الأول (كذب النفس) – وهو الطرف الموجب – إلى الطرف الثاني (كذب النفس) وهو الطرف السالب .

نافع : يعكس الحركة حيث أوقع الطرف السالب أولا (صدق النفس) ، والطرف الموجب ثانيًا (كذب النفس) .

لبيد : أوقع البيت كلَّه تحت سيطرة أداة الشرط (إذا) التي تجعل القضية شيئًا قريباً من الواقع المألوف .

لبيد : أسقط ناتج المطلوب الأول (كذب النفس) ، اعتماداً على الإشارات الصادرة من نتيجة المطلوب الثاني (صدق النفس) ، أي أن المتلقي

أصبح بهذا النحو التشكيلي طرفاً في عملية الإبداع عن طريق (إكمال الناقص) .

نافع : أبرز ناتج المطلوبين باعتبار غرابة كل ناتج ، وهذا يقتضي مواجهة المتلقي بهما على المباشرة ؛ إذ إن (الصدق) كان هو الطرف اسالب ، في حين كان الكذب هو الطرف الموجب .

ويمكن أن يستمر الحوار على هذا النحو ليتابع عملية الاختيار و وقوعها على دوال بعينها على صيغة الفعل أو الاسم ، كما يتابع عملية التوزيع بإمكاناتها التعليقية ، وكلاهما يكون علاقة جدلية بين البيتين ، وكأن النصَّ الغائب كان على وعي بمجيء النص الحاضر ، فهو محاور بالقوة ، والثاني كان محاوراً بالفعل .

وهذا الإحساس (بالتناص) من جانب ، والتميُّز من جانب آخر ، كان له وجوده المتيقن عند المبدعين ، أي أن هناك وعياً يجمع بينهما على سبيل الموافقة لا على سبيل التناقض والتنافي ، فقد حكى المرزباني أن عمر الوراق قال : رأيت أبا نُواس ينشد قصيدته التي أولها :

أيُّها المنتاب مِنْ عفرة

فحسدته ، فلما بلغ إلى قوله :

تَتَأَيَّا الطَّيْرُ غدْوَتَهُ ثِقَةً بِالشِّبْعِ مِنْ جَزَرِهْ

فقلت له : ما تركت للنابغة شيئاً حيث يقول :

إذا ما غزا في الجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُ عَصائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدي بِعَصائِبِ

جَوانِحَ قَدْ أَيْقَنَّ أنَّ قَبيلَهُ إذا ما الْتَقَى الجَيْشانِ أوَّلُ غالِبِ

فقال : اسكت ؛ فلئن كان سبق فما أسأت الاتباع .

ويرى عبد القاهر أن كلام أبي نُواس هنا دليل على أن المعنى يمكن أن يقدم في أكثر من تشكيل (صورة) ، مع محافظة كل تشكيل على طريقته الخاصة في إنتاج المعنى ؛ إذ إنه لو كان لا يكون قد تم لأبي نُواس صناعة شيء في المعنى ، لكان قوله (فما أسأت الاتباع) محالا ؛ لأن التبعية هنا لا تنصرف إلى الدوال - في حد ذاتها - بل إن الخصوصية كانت في تشكيل المعنى ، ونقله من صورته الأولى في شعر النابغة إلى صورة أخرى .

والتوازي بين النصين يقوم على (أصْل) يشتركان فيه ، وهو عِلم الطير بأن الممدوح إذا غزا عدوا كان الظفر له ، وكان هو الغالب ، و (فَرْع) وهو طمع الطير في أن تتسع عليها المطاعم من لحوم القتلى .

ويصوِّر عبد القاهر التبادل الحواري على النحو التالي :

النابغة : انصرف توجُّهه إلى (الأصل) الذي هو عِلم الطير بأن الممدوح يكون الغالب ، فذكره صريحاً ، وكشف عن وجهه ، واعتمد في (الفرع) الذي هو طمعها في لحوم القتلى ، وأنها لذلك تحلِّق فوقه ، على دلالة (الفحوى) .

أبو نُواس : عكس الحركة الدلالية - في شكل تبادلي مع النابغة - فذكر (الفرع) الذي هو طمع الطير في لحوم القتلى صريحاً ، فقال : ثقة بالشبع من جزره ، وعوّل في (الأصل) الذي هو علمها بأن الظفر يكون للممدوح ، على الفحوى ، ودلالة الفحوى على علمها أن الظفر يكون للممدوح هي في أن قال : (من جزره) ، وهي لا تثق بأن شبعها يكون من جزر الممدوح حتى تعلم أن الظفر يكون له [١] .

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٠٢ ، ٥٠٣ .

ويحترس عبد القاهر فيؤكد أن وحدة المعنى لا تقتضي وحدة البناء الشكلى ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا : (إن المعنى في هذا هو المعنى في ذلك) أن الذي يعقل من هذا لا يخالف الذي يعقل من ذاك ، وأن المعنى في النص الثاني عائد على المتلقي والقارئ على هيئته وصفته التي كان عليها في النص الأول ، وألا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين – مثلا – حكم الاسمين قد وضِعا في اللغة لشيء واحد ، كالليث والأسد ، ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد ، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم ، والشنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصفة والعمل [١] .

(١٠)

ويتكئ عبد القاهر كثيراً – في رصد التناص – على الأبنية الخاصة ، أو التشكيلات الجزئية ودورها في إنتاج المعنى . وبما أن اهتمامه منوط دائماً بالمعاني الثواني – فإن أدق ظواهر التناص – عنده – هي الأدوات التي تتحرك في نطاق هذه المعاني ، وهي : التشبيه والاستعارة والكناية .

ومن هذا المنطلق ينكر مقولة (الأخذ) التي تنصبُّ على التعامل مع المعنى (العاري) ثم كسوته لفظاً يعطي صاحبه أحقية امتلاكه ، واختصاصه به ؛ لأنه لا يتصور وجود معنى منفصل عن اللفظ ؛ إذ من أين يعقل أن يجيء الواحد لمعنى من المعاني بلفظ من عنده ، إن كان المراد باللفظ مجرد نطق اللسان ؟

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٧٥ .

وعلى افتراض صحة ذلك ، فمن أين يجب إذا وضع لفظاً على معنى ، أن يصير أحق به من صاحبه الذي أخذه منه ، وإن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئاً ، ولا يحدث فيه صفة ، ولا يكسبه فضيلة ؟ وعلى هذا تكون مقولة : (فكساه لفظاً من عنده) عبارة عن تشكيل المعنى على نحو مخصوص .

وتجلّيات هذا التشكيل التي تسمح بالكشف عن ظاهرة التناص لا يمكن أن تكون إذا جاء في صورته الأولية ، وخاصة في مجال البناء التشبيهي ، إذ لا تتحقق له خصوصية إلا إذا تدخّلت فيه الصنعة المحكمة ، فالمدرك البصري – مثلا – يكاد يأخذ طبيعة واحدة عند نقله إلى المستوى الشعري على الرغم من تمايز البناء التركيبي ؛ ومن ثم لا بد أن تتدخل عناصر إضافية تجعل هذا المدرك قريباً من المتخيل أو المتوهم ، ويتم ذلك في أدق تشكيلاته عند ربطه (بالتفصيلات) التي تجعل الوحدة في صورة الكثرة ، وتجعل للكثرة صورة الوحدة ، وهنا يمكن رصد التداخل – إن وقع – مع رصد متعلقاته الإضافية التي لصقت به وأحالته إلى تشكيل جماعي ؛ ومن هنا يبدو (التناص) كنوع من الاستمرارية ، أو (التمدد) ، الذي يتحقق من حرارة المجاورة والالتقاء .

وعلى هذا يكون الالتقاءُ بين النصوص (فرديا) ، لكنه يأخذ طبيعة جماعية نتيجة لتوارد المبدعين على صيغة تشبيهية بعينها .

فعمرو بن كلثوم يقول :

تَبْني سَنابِكُها مِنْ فَوْقِ أَرْؤُسِهِم سَقْفاً كَواكِبه البيضُ المباتير

ويأخذ هذا البناء التشبيهي صورة شعرية تتسلل إلى بشار :

كَأَنَّ مُثارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُءوسِنا وَأَسْيافنا لَيْلٌ تَهاوى كَواكِبُهْ

ثم منهما إلى المتنبي :

يَزورُ الأعادي في سَماءِ عَجاجَةٍ أسِنَّتُهُ في جانِبَيْها الكَواكِب

فيأخذ التعامل الشعري طبيعة تراثية ، حيث تئول التفصيلات إلى توحُّد، فكل واحد من الشعراء قد شبَّه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل ، وإن تمايز بعضهم بإضافات تجعل لصياغته نوعاً من الثقل ، فبشار – مثلا – راعى ما لم يراعه غيره ، وهو أن جعل الكواكب تتهاوى ، فأتم التشبيه والشبه ، وعبَّر عن هيئة السيوف وقد سلّت من الأغماد ، وهي تعلو وترسب ، وتجيء وتذهب ، ولم يقتصر على اللمعان في أثناء العجاجة كما فعل الآخران ، وهذه الزيادة تجعل لبيته حظا من الدقة ، كأنه تفصيل بعد تفصيل[١] .

وليس (التفصيل) وحده هو وسيلة الجماعية في البناء التشبيهي ، بل إن التوغُّل والاستقصاء يؤدي نفس المهمة ، وإذا كانت (التفصيلات) تمثل خطا أفقيا في تشكيل الصورة التشبيهية ، فإن (الاستقصاء) يمثِّل الخط الرأسي فيها ، وهذا الامتداد الرأسي قد يكون لمبدع واحد ، فتزداد الصلة بين النصين وثوقاً وتداخلا ؛ ذلك أن الجنس يكون واحداً ، والتركيب يئول إلى حقيقة واحدة .

ويرصد عبد القاهر هذا النمط التداخلي في قول ابن المعتز :

وَطافَ بِها ساقٍ أديبٌ بِمَنْزِلٍ كَخِنْجَرِ عَيّارٍ صِناعَتُهُ الفَتْكُ

وَحُمِّلَ آذَرْيونَةً فَوْقَ أذْنِهِ كَكَأسِ عَقيقٍ في قَرارَتِها مِسْكُ[٢]

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

(٢) الآذريونة : ورد له ورق أحمر في وسطه سواد له نبو وارتفاع .

مع قوله :

مداهن من ذهب فيها بَقايا غالِيَةْ

وتكاد تكون العلاقة بين النصين عَلاقة تنافس في بلوغ أقصى درجات الاستقصاء من ناحية ، وأدق عناصر التشابه من ناحية أخرى ، وهو ما حاول عبد القاهر تتبعه لكشف ملامح التنافس ، وتحديد ظواهر الالتقاء على النحو التالي :

الآذريونة : باطنها أسود غير شامل ـــــــ غير مستدير بل له هوامش .

كأس عقيق : في باطنها مسك ـــــــ يابس ـــــــ يستقر في القاع ، وليس له هوامش .

مداهن ذهب : فيها بقايا غالية ـــــــ رطبة ـــــــ ترتفع عن القاع ولها هوامش .

وعلى هذا ينتهي التنافس بتغلُّب النموذج الثاني لقدرته على إحكام المشابهة بين المشبَّه والمشبَّه به ؛ إذ إن السواد الذي في باطن الآذريونة الموضوع بإزاء الغالية والمسك فيه أمران :

أحدهما – أنه سواد غير شامل للآذريونة ، وأنه سواد غير مستدير ، بل يرتفع من باطن الدائرة حتى يأخذ شيئاً من الجوانب ويغطيها ، فهو على هذا يشبه آثار الغالية في جوانب المدهن ، وفي قوله (في قرارتها مسك) يبين عدم الشمول احتراساً من دخول النقص في المشابهة .

والآخر – أن من شأن (المسك) والشيء اليابس ، إذا حصل في شيء مستدير في القاع أن لا يرتفع في الجوانب كذلك الارتفاع الذي نلحظه

في سواد الآذريونة ، أما الغالية فهي رطبة يمكن أخذها بالأصابع ، وإذا كان كذلك ، فلا بد في البقية أن تكون قد ارتفعت عن القرارة ، وحصلت بقية شبيهة بذلك السواد [١] .

وقد يكون (التناص) في الصورة التشبيهية قائماً على (التوليد) ، بمعنى امتلاء النص الغائب – دلاليا – امتلاء يؤهله لعملية مخاض عندما تتوفر القابلة ، خاصة إذا انضاف إلى هذا الامتلاء تعدُّد خيوط الحركة التي تصنع نسيج الشعرية في النص .

وتكاد تقدِّم صورة (المصلوب) تشكيلا فرديا ذا طبيعة جماعية ، يعتمد (التناص) وسيلة لاستمراريته على نحو من الأنحاء . فالأخطل في خطابه الشعري وصف المصلوب بقوله :

كَأَنَّهُ عاشِقٌ قَدْ مَدَّ صَفْحَتَهُ يَوْمَ الوَداع إلى تَوْديع مُرْتَحِلِ
أَوْ قائِمٌ مِنْ نُعاسٍ فيهِ لَوْثَتُهُ مُواصِلٌ لِتَمَطّيهِ مِنَ الكَسَلِ

ويتميز البناء هنا بـ (اللطف) وامتلائه بكثير من التفصيلات الدقيقة التي تتيح للناتج التشبيهي أن يتجلى في أوسع نطاق إدراكي ممكن ، ومع كثرة التفصيلات ، تتكاثر الاحتمالات التأويلية مما يضفي على الامتلاء كثافة توقف البصر عندها ، وتقصره عليها .

الاحتمال الأول – لو قال : كأنه متمط من نعاس ، واقتصر عليه ، كان ذلك مدعاة لخروجه من الجماعية الفنية إلى الابتذال ؛ لأن إدراك الشبه على هذا النحو مما يقع في النفس لرائي المصلوب ؛ لكونه من حد الجملة .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٥٢ – ١٥٤ .

الاحتمال الثاني – إضافة القيود إلى (التمطي من النعاس) ، وهنا يتحول الانقطاع – الذي يوهمه الاحتمال الأول – إلى استدامة واستمرارية (للحركة الساكنة) ، وهذا الاحتمال يحتاج إلى إمكانات خاصة من اتساع الخيال ، وعمق التأمل .

الاحتمال الثالث – وهو تنمية للاحتمال الثاني – يتأتى بتعدُّد الجهات التي ينتمي لها التشبيه – فيكون (التمطي) نقطة البدء ، ويتولد عنه امتداد الظهر واليد مدة ما ، ثم تحدث رجعة تشكيلية إلى الحالة الأولى ، ثم يتكرر هذا النمط التركيبيُّ باستخدام (مواصل) .

الاحتمال الرابع – أن يتدخل العقل بمقولاته ليطلب علة لما وقع عليه من تصوير ، فيظهر على الفور مجسداً في (وجود اللوثة والكسل) في القائم من النعاس ، وهذا أصل في بناء التفصيلات ، حيث يثبت في الوصف أمر زائد على المعلوم المتعارف ، ثم يطلب له علة .

وقد جمع الدارسون بين هذا النموذج – بكل احتمالاته التضخمية – ونص آخر على سبيل التداخل التوليدي وهو قول الشاعر :

لَمْ أَرَ صَفا مِثْلَ صَفِّ الزُّط تِسْعينَ مِنْهُم صُلِبوا في خَطّ
مِنْ كُلِّ عال جِذْعُه بِالشّط كَأَنَّهُ في جذعِـهِ المشْتَـط
أخو نعاسٍ جد في التمَطّي قَدْ خامَرَ النَّوْم وَلَـمْ يغـط

والبنوة للنص السابق ليست كاملة ، فإذا كان قوله : (جد في التمطي) يوازي قوله (مواصل) ، لكن في اشتراط (المواصلة) إضافة دلالية لها خطورتها ؛ وذلك أنه من الجائز أن تتحقق المبالغة في التمطي ، ثم تنتهي بالعودة إلى الحالة التي يكون عليها في السلامة .

أما قوله (قد خامر النوم ولم يغط) فهو وإن كان يحاول أن يرينا نوعاً من الزيادة ، من حيث يقال إنه أخذه النعاس فتمطى ثم خامر النوم ، فإن الهيئة الحاصلة له من جده في التمطي تبقى له ، فليس ببالغ قوله (مواصل لتمطيه) وتقييده من بعد بأنه (من الكسل) ، والاحتياط قبله بـ (فيه لوثته).

وتنفذ الجماعة إلى ابن الرومي – في نفس الدائرة التشبيهية – على التوليد أيضاً ، حيث يقول في المصلوب :

كَأَنَّ لَهُ في الجَوِّ حَبْلا ببوعِهِ إذا ما انْقَضى حَبْلٌ أتيحَ لَهُ حَبْلُ

يُعانِقُ أَنْفاسَ الرِّياحِ مُوَدِّعًـــا وَداعَ رَحيلٍ لا يُحَطُّ لَهُ رَحْـــلُ

« فاشتراطه أن يكون له بعد الحبل الذي ينتهي ذرعه حبل آخر ، يخرج من بوع الأول إليه ، كقوله : (مواصل لتمطيه من الكسل) في استيفاء الشبه والتنبيه على استدامته ؛ لأنه إذا كان لا يزال يبوع حبلا ، لم يقبض باعه ، ولم يرسل يده ، وفي ذلك بقاء شبه المصلوب على الاتصال .» [١]

ومن الأبنية التي اتكأ عليها عبد القاهر في رصد ظواهر التناص (الصورة الاستعارية) باعتبارها إحدى أدوات إنتاج (المعاني الثواني) ، لكنه لا يتكئ عليها في إطارها الجزئي المحدود ، وإنما يتعامل معها كعنصر تركيبي ، لا يتحقق له هذا التكوين الفني إلا إذا تدخل فيه النحو مباشرة لإحداث خلخلة في التعليق والاختيار ، يسمح بتجلي الصورة الاستعارية .

وقد يكون تفجر هذه البنية منوطاً بمفردة يمتد أثرها الدلالي في التركيب كلّه ؛ ومن ثمَّ يكون التعامل معها في سياق آخر على النحو السابق مؤشراً واضحاً على التداخل النصي . ففي قول الشاعر :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٦٣ – ١٦٥ .

أخَذْنا بِأطْرافِ الأحاديثِ بَيْنَنا وَسالَتْ بِأعْناقِ المطِيِّ الأباطحُ

نلحظ أثر الفعل (سال) في تدقيق المسير ، وفي تشكيل سرعته ، حيث جعله سرعة في لين وسلاسة ، حتى كأن المطيَّ سيولٌ وقعت في تلك الأباطح فجرَت بها .

وعلى هذا النحو التأثيري يتردد الفعل (سال) في قول الآخر :

سالَتْ عَلَيْهِ شِعابُ الحَيِّ حينَ دَعا أنْصارَهُ بِوُجوهٍ كَالدَّنانير

فقد حقق التأثير الدلالي للفعل معنى طاعة الممدوح ، والإسراع إلى نصرته ، والازدحام حوله ، حتى يصير (الأنصار) كأنهم سيول تتدفق من هنا ومن هناك ، وتنصب من هذا المسيل وذاك حتى يغصَّ بها الوادي .

وليس التداخل محصوراً في هذا النطاق الدلالي وحده ، بل يجاوزه إلى الطبيعة التركيبية ، فليس الإبداع في قوله : (وسالت بأعناق المطي الأباطح) على الوجه السابق وحده ؛ وذلك أنه لا غرابة في أن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأباطح ، فإن هذا البناء التشبيهي مألوف ظاهر ، لكن الدقة واللطف في خصوصية الإفادة ، بأن جعل (سال) فعلا للأباطح ، ثم عداه بالباء ، بأن أدخل الأعناق في البين ، فقال (بأعناق المطي) ولم يقل (بالمطي) ، ولو قال : (سالت المطي في الأباطح) لم يكن شيئًا .

وكذلك الغرابة في البيت الآخر ، ليست في مطلق معنى (سال) ، ولكن في تعديته بعلى والباء ، وبأن جعله فعلا لقوله (شعاب الحي) ، ولولا هذه الخصوصية في البناء الشكلي ما دقَّ الكلام [١] .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٧٤ – ٧٦ .

ويأخذ البناء (الكنائي) صورة أكثر جماعية من سابقيه ، باعتبار قيامه على تشكيل ثنائي لازم ، يجمع بين المعنى الأول والثاني على صعيد واحد، ويصور عبد القاهر هذه الجماعية عندما يتحدث عن المبدعين في الخطاب الشعري بأنهم « يرومون وصف الرجل ومدحه ، وإثبات معنى من المعاني الشريفة له ، فيدعون التصريح بذلك ، ويكنون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه ويتلبس به ، ويتوصلون في الجملة إلى ما أرادوا من الإثبات ، لا من الجهة الظاهرة المعروفة ، بل من طريق خفي ، ومسلك يدق .»[١]

وفي هذا النحو التشكيلي يأتي (التناص) على سبيل التوازي ؛ إذ يتوافق البناءان في التصميم الخارجي بحيث يمكن أن يتحولا إلى شكل تجريدي يتطابقان فيه . فإذا نظرنا إلى قول يزيد بن الحكم يمدح به يزيد بن المهلب، وهو في حبس الحجاج :

أصْبَحَ في قَيْدِكَ السَّماحَةُ وَالمَجْدُ وَفَضْلُ الصَّلاحِ وَالحَسَب

نجده يتناظر مع قول (زياد الأعجم) :

إنَّ السَّماحَةَ وَالمُروءَةَ وَالنَّدى في قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلى ابْنِ الحَشْرَجِ

ويكاد البيتان يتطابقان برفع كلمة (قيد) في الأول ، و (قبة) في الثاني؛ إذ منهما يتحقق الفارق الدلالي على الرغم من توافق التصميم الخارجي .

وفي هذا السياق تتوارد (صيغ) جماعية في مثل (جبان الكلب) ، و (مهزول الفصيل) لتجعل للبناء الكنائي خطا رأسيا في عالم (التناص) ، فـ (جبان الكلب) تتحول إلى (زجرت كلابي) تارة ، وإلى (أنس الكلب

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٠٦ .

بالزائرين) تارة ، وإلى وصفه (بالعجمة) تارة ثالثة :

ـــ وَما يَكُ فيَّ مِـنْ عَيْـــبٍ فَإنّـــي جَبانُ الكَلْبِ مَهْزولُ الفَصيـلِ
ـــ رَفَعْتُ لَهُ ناري ، فَلَمّا اهْتَدى بِها زَجَرْتُ كِلابي أنْ يَهرَّ عَقورُها
ـــ وَكَلْبـــكَ آنـــسُ بِالزّائِريـــنَ مِنَ الأمِّ بِالابْنَـــةِ الزّائِـــرَة
ـــ يَكادُ إذا ما أبْصَرَ الضَّيْفَ مُقْبِـــلا يُكَلِّمُهُ مِنْ حُبِّهِ وَهْوَ أعْجَمُ [١]

(١١)

والناظر في متفرقات (التناص) عند عبد القاهر ، يدرك استغراقه لمعظم ظواهره فيما جمع تحت اسم (السرقات) وهوامشها التي تتعلق بها . فمن هذه الهوامش ما أطلقوا عليه (الحل) الذي تتحول به الصيغة الشعرية إلى صيغة نثرية ، ومن النادر في هذا الباب ما صنعه الجاحظ بقول نصيب :

وَلَوْ سَكَتوا أثْنَتْ عَلَيْكَ الحَقائِبُ

حين نثره فقال : نحن أعزك الله ، نسحر بالبيان ، ونموه بالقول ، والناس ينظرون إلى الحال ، ويقضون بالعيان ، فأثر في أمرنا أثراً ينطق إذا سكتنا ، فإن المدعي بغير بيِّنة متعرِّض للتكذيب [٢] .

ومن هذه الهوامش ما أطلقوا عليه (العقد) حيث يتحول الخطاب النثري إلى شعري ، وفي هذا يروي عبد القاهر عن المرزباني المثل القديم : « حرا أخافُ عَلى جاني كَمْأة لا قَرا » ، يضرب مثلا للذي يخاف من شيء فيسلم منه ويصيبه غيره مما لم يخفه ، فأخذ هذا المعنى بعض الشعراء فقال :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٠٦ – ٣٠٩ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٥١١ .

وَحَذِرْتُ مِنْ أَمْرٍ فَمَرَّ بِجانِبِي لَمْ يَنْكَني ، وَلَقَيتُ ما لَمْ أَحْذَرِ [١]

وقد تضيق هوامش التناص لتتعلق بمفردة واحدة لها قدرة (التمدد) والانتشار داخل النص ؛ مما يجعل تعلق (التداخل) بها أمراً محتملا – من وجهة نظر عبد القاهر – إذ من خلالها يتمكن من التدخل بالتقويم الجزئي ، وهي ظاهرة واسعة الانتشار في مولَّفَيْ عبد القاهر : (الدلائل والأسرار) .

فمن ذلك ما يكون في دائرة الخطاب لمبدع واحد ، وقد يمتد إلى غيره ليتحقق نوعٌ من التواصل في (الاختيار) الفردي أو الجماعي ، وعلى هذا النحو تأتي لفظة (الجسر) عند أبي تمام في قوله :

لا يَطْمَع المَرْءُ أَنْ يَجْتابَ لُجَّتَهُ بِالقَوْلِ ما لَمْ يَكُنْ جِسْرًا لَهُ العَمَلُ

مع قوله :

بَصرْت بِالرّاحَةِ العُظْمى فَلَمْ تَرَها تُنالُ إلا عَلى جِسْرٍ مِنَ التَّعَب

ثم قول ربيعة الرّقّي :

قولي نَعَمْ ، وَنَعَمْ إنْ قُلْتِ واجِبَةً قالَتْ : عَسى ، وَعَسى جِسْرٌ إلى نَعَمِ

فإيقاع الاختيار على لفظة بعينها قد يكون له من الأثر ما يعادل البنية الكامنة ، ومن هنا رأى عبد القاهر أن التعامل مع اللفظة قد تدرَّج في منازل الجودة ، فكان لها في النص الثاني من الحُسن ما ليس لها في الأول ، ثم تزداد نسبة الإجادة في النص الثالث حتى تصل اللفظة فيه إلى أقصى درجات (اللطف والخلابة والحسن) [٢] .

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٨٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٨ ، ٧٩ .

وطبيعة (الاختيار) بالنسبة للمفردة الواحدة ، لا يأخذ مسيرة جماعية ، إلا إذا كان الدال ذا خصوصية شعرية ، بمعنى أن التعامل معه شعريا يحتاج إلى سياق بعينه ، بخلاف الدوال الانتشارية التي لا تحتاج إلى مهيئات خاصة للتعامل معها ، فالفعل (كان) مثلا له صلاحية التداخل الانتشاري بشكل مطلق ، أما دال (الأخدع) فإنه من الدوال التي يكون التعاملُ معها محاطاً بكثير من الرعاية والملاحظة ؛ ومن ثم يمكن لرد الفعل إزاءها أن يتغير من (الائتناس) إلى (الثقل) ، تبعاً لكيفية توظيفها داخل النسق ، ففي بيت الصمّة القُشيري :

تَلَفَّتُّ نَحْوَ الحَيِّ حَتّى وَجَدْتني ... وجعْتُ مِنَ الإصْغاءِ لَيْتاً وَأَخْدَعا

وبيت البحتري :

وَإنّي وَإنْ بَلَّغْتَني شَرَفَ الغِنى ... وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المَطامعِ أَخْدَعي

وبيت أبي تمام :

يا دَهْرُ قَوِّمْ من أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ ... أَضْجَجْتَ هَذا الأنامَ مِنْ خُرُقِك

يأتي التعامل على درجات متفاوتة – برغم الجماعية – في الجودة والرداءة ، حيث كان (للأخدع) في النص الأول والثاني من الحسن ، ما لم يتحقق في النص الثالث ، وهذا الحكم مرجعه إلى كيفية أداء اللفظ لمهمته الدلالية داخل النسق ، لا لمجرَّد وقوع الاختيار عليه في ذاته [١] .

وقد تضيق (جماعية) التعامل مع الدوال المميزة ، لتتعلّق بمفردات غير مألوفة في شعريتها ، ومن أعجب ذلك – كما يقول عبد القاهر – لفظة (الشيء) التي يتم توظيفها في نسق شعري معيَّن في مثل قول عمر بن أبي

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

ربيعة :

وَمِنْ مالِئ عَيْنَيْهِ مِنْ شَيْءِ غَيْرِهِ إذا راحَ نَحْوَهُ الجمرة البيض كالدُّمى

وقول أبي حية :

إذا ما تَقاضى المَرْءَ يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ تَقاضاهُ شَيْءٌ لا يَملُّ التَّقاضيا

وقول المتنبي :

لَوِ الفَلَكُ الدَّوّارُ أبْغَضْتَ سَعْيَهُ لَعَوَّقَهُ شَيْءٌ عَنِ الدَّوَرانِ

فالجماعية هنا لم تلغ الفوارق التركيبية التي حقّقت للدال مستوى معيناً من الحسن والقبول في الأولين ، والاستكراه في الثالث [١] .

وتعلُّق الدراسة الجرجانية بالمفردات في رصد ظواهر (التداخل) مردّها إلى المواضَعة التي تجعل الدال رمزاً على المدلول لا يتجاوزه أولا ، ثم احتياجه إلى نسق معين ثانياً ، أما تجاوز إطار المفردات فإنه يقتضي الحذر في رصد ظواهر هذا (التداخل) ، ويبدو أن معظم الخطأ يأتي من قياس (الكلامين) على (الكلمتين) ، فلما كان من الممكن إطلاق مقولة التطابق بين (كلمتين) لوحدة معناهما – توهم البعض إمكان إطلاق المقولة نفسها على (الكلامين) ، وهذا ما يرفضه عبد القاهر رفضاً قاطعاً ؛ لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر ألبتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها ، دون التعرُّض للنظم والتأليف ، وهذا بمعزل عن أن يكون به اعتداد ، ولا يدخل مجال التفاضل ؛ ومن ثم لا يدخل حَلْقة (التناص) [٢].

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٨٦ ، ٤٨٧ .

وهذا يعني أنه على صعيد التشكيل الأولي للشعرية لا بد من وجود عَلاقة حميمة بين التحرُّك الإبداعي والتراث الجماعي ، سواء تمَّ ذلك في نطاق (المفردات) ذات النسق الخاص ، أو تمَّ على مستوى التراكيب ، وهنا يكون للمواضَعَة دورُها المؤثر ، كما يكون للخَلْق والابتكار دوره أيضاً ، فهما لا يتنافيان ، بل بينهما نوع من التكامل الذي يؤدي إلى جماعية التعامل ثنائيا وثلاثيا ، وفيما يجاوز ذلك ، مع اتساع المكان والزمان ، اللذين يضفيان على التناص طبيعته الشمولية التي لا يكاد يفلت منها إبداع شعري على وجه الخصوص .

الفصل الخامس
المبدع

(١)

لا شك أن الأداء اللُّغوي – في عمومه – لا يتم له وجود فعليٌّ إلا بوجود طرفين أساسيين ، هما : المنشئ والمتلقي ، وللأول دوره الإنتاجي ، وللثاني دوره الاستهلاكي ، أما المادة الخاضعة للإنتاج والاستهلاك فقد تكون ذات مواصفات داخلية ، بمعنى أن يكون النظر إلى مواصفاتها بالنظر إلى ذاتها فقط ، وهنا نكون قد دخلنا إلى منطقة (الموضوعية) ، وقد تكون ذات مواصفات تأتي من خارجها ، وهنا نكون في منطقة (الذاتية) ، وبين الذاتية والموضوعية درجات تقترب من هذه أو من تلك ، فتتشكل اللغة على نحو يربطها بالجانب العقلي الخاص ، أو الجانب العاطفي الخالص ، وقد تكون مزيجاً من هذا وذاك .

معنى هذا أن التحرُّك الإبداعي يقتضي التعامل مع الطرفين على درجة متساوية من الأهمية ، وإن لم يكن لهذا المقتضى حتمية في البحث النقدي القديم أو الحديث ؛ إذ تتفاوت التوجُّهات النقدية في عنايتها بهذين الطرفين تفاوتاً واسعاً أو ضيقاً ، لكنه قائم بصفة دائمة .

ويهمنا في هذه الدراسة أن نرصد التوجه المنوط بالمنشئ ؛ إذ من الصعب الحديث عن النص دون الرجوع إلى إنتاجه ، وهو منحى التزمته بعض

المناهج فيما أطلقوا عليه (الأسلوبية الإنتاجية) ، ذلك أن ارتباط تفسير الأسلوب – نظريا – بإنتاجه ، يعني إبداع المؤلف في المستوى الفني ، لا مجرد الأداء اللُّغوي المألوف .

وينبه (برند شبلنر) إلى أن تحديد مفهوم الأسلوب بوصفه أسلوب فرد ، أو بوصفه ظاهرة في نص فردي معين ، لا يربطه بظاهرة الأداء (الكلام) ، لكن معناه وجود ظاهرة مطبوعة بفردية (المؤلف) وشخصيته ، ذات نمط خاص من الكتابة تميز صاحبها ، أي أن الأسلوب على هذا النحو هو : طريقة المؤلف الخاصة ، أو أنه : سلوك منهجي معيَّن في الكتابة . وقد تعامل كثيرٌ من الدارسين مع الأسلوب من هذا المفهوم ، ويمكن القول بأن نظرية (الانعكاس) هي القوام الأساسي لهذا التصور ، حيث تكون التعبيرات اللُّغوية – بناءً على ذلك – صوراً للحوادث الفكرية الخاصة بصاحب التعبير [١] .

والحق أن (المؤلف) شخصية حديثة النشأة ، وهي – بلا شك – وليدة المجتمع الغربي ، من حيث إنه تنبه – عند نهاية القرون الوسطى ، ومع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية ، والعقلانية الفَرَنْسِيَّة ، والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني – إلى قيمة الفرد أو (الإنسان) ، ومن المنطقي إذاً أن تكون النزعة الموضوعية في ميدان الأدب – تلك النزعة التي كانت خلاصة الأيديولوجية الرأسمالية ونهايتها – هي التي أعطت أهمية قُصْوى لـ (شخص) المؤلف .

ويدل النظر في مطولات تاريخ الأدب على سيادة شخصية المؤلف من خلال ترجمات الكتاب ، والتحقيقات الصحفية ، بل من خلال الترجمات الذاتية التي يحرص فيها الأدباءُ على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن وَعْي وقصد .

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

إن الصورة الجوهرية للأدب التي يمكن أن نجدها في الثقافة المتداولة ، تدور أساساً حول المؤلف : شخصه وتاريخه ، وأذواقه ، وأهوائه ، وما زال النقد يردِّد في كثير من الأحوال مقولات تدور حول ذلك ، من مثل : إن أعمال بودلير وليدة فشل الإنسان بودلير ، وإن أعمال (ڤان غوخ) وليدة جنونه ، وأعمال تشايكوڤسكي وليدة نقائصه .

وهكذا تجري محاولات تفسير العمل بالنظر إلى من أنتجه ، كما لو أن وراء ما يرمز إليه الوهم بشفافية متفاوتة صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح بأسراره [١] .

ويجب أن يكون في الوعي دائماً أهمية التعامل اللُّغوي ؛ باعتباره تعبيراً عن موقف عملي ، وذلك على الرغم من أن اللغة تحتوي بشكل مباشر على أفكار الأفراد ومشاعرهم ، وذلك ناشئ عن كون اللغة الإناء الذي يحتوي على خواص الأمة اجتماعيا . والذي يفرق التعامل اللغوي عن الأدب ، أو التعامل اللُّغوي الأدبي ، الذي يحتفظ لنفسه بوظيفة ثابتة – هو: إعطاء العالم معناه ، من خلال تحمله مهمة التعبير عن تجربة البشر .

معنى هذا أن هناك تمازجاً كاملا بين التجربة وشكل التعبير عنها ؛ ولهذا قال فونتين : « إن الكتابة الجيدة هي التفكير الجيد » ، ولأن فونتين رجل قناص ، جعل للفكرة فرضيتها السائدة ، أما بالنسبة لبوفون فإن الأفكار – عنده – هي التي تعطي للأسلوب عمقه الحقيقي ؛ لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة ، وكلاهما لا يتصور لهما تحقق إلا في التفكير .

---

(١) بارط ، رولان : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي . ط ٢ الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦ . ص ٨٢ .

وإذا كانت اللغة تتطابق مع التفكير ، فإن هذا يعني أن نقول – ضمن المنظور الحسي – إنها تتطابق مع الإنسان ، وهنا يجب أن نكون على جانب من الحذر ، فلا نستبق الأمور ، فنقع في فَهْم معكوس أصبح له انتشاره العالمي تقريباً ، فالحكمة المشهورة إذا وضعت في موضعها الحقيقي ، تظل بعيدة عن الابتذال . يقول بوفون : إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها ، بل تكتسب كثيراً من الثراء إذا تناولتها أيد ماهرة خبيرة ، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان ، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه .

وهذا يعني بسهولة أنه يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن يؤخذا من المؤلف ، في حين أن الشكل الذي أعطاه لهما ، يظل خاصة من خواصه ، لا يمكن تحويلها أو تعديلها أو تقليدها [١] .

وهنا يجب أن نفرق بين مستويين من الأداء ؛ إذ إن (المتكلم) يرتد إلى مستوى الأداء الإخباري ، في حين أن (المؤلف) يرتد إلى مستوى الأداء الإبداعي ، كما يجب أن نلاحظ الفرق بين ما نسميه (العبارة) التي تنتمي إلى اللسانيات ، وتقوم على افتراض غياب من تصدر عنه ، وبين ما نسميه (التعبير) الذي يرتبط بالذات ، ويمثل خواصها ، وفي نفس الوقت يرتبط باللغة باعتبارها مجالا شاسعاً من التلازمات ، وتبادل التأثير ، فالتعبير – إذاً– وسيلة لُغوية تضطلع بإبراز الذات ، وتعلن عن حضورها حضوراً بيناً عن طريق التعامل بأدوات هي الكلمات والحروف ، فالكتابة الأدبية على هذا النحو تجعل المعرفة احتفالا [٢] .

---

(١) جيرو ، بيير : الأسلوبية والأسلوب ، ترجمة منذر عياشي . بيروت ، مركز الإنماء القومي ، ص ٢٢ .
(٢) بارط ، رولان : درس السيميولوجيا ، ص ١٦ .

(٢)

لقد كان لأفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهما ممن سمّوا بالكلاسيكيين دورٌ في تأكيد أهمية الواقع الخارجي على حساب المبدع من خلال نظرية المحاكاة .

وقد ترتب على حتمية أفلاطون أن نظر الأدباء إلى الأسلوب كوسيلة تتيح لهم مجالا للامتياز والتفرُّد حتى يمكن نقل أفكارهم ، ورأى الناثرون أن التعبير الحق هو الذي يتشكل من الجمال والحقيقة ، أما الشعراء فقد تجاوزوا هذه الحقيقة ، وقدّموا الموهبة والإلهام على ظواهر التعبير ذاته ؛ ولذا يقول ماثيو أرنولد عن وردزورث : يبدو أن الطبيعة نفسها قد أخذت القلم من يده وكتبت له بقُدْرتها المجردة الشفافة النافذة [١] .

وإذا كان أرسطو ، ومن قبله أفلاطون قد أكّدا أهمية الواقع الخارجي على حساب المبدع ، فإن النظرة الجديدة تكاد تعلو بالمبدع فوق الواقع ، وتجعله مجاوزاً له ، بل إن الرومنسية تعطي المبدع أهمية تفوق الواقع ، إذ إن العمل الإبداعي ليس إلا تعبيراً عن العالم الداخلي للفنان ، وفهمنا للنص الأدبي يعتمد – بالدرجة الأولى – على استيعابنا للمبدع وسيرته الخاصة .

ولا شك أن التوجُّه إلى مطابقة الإبداع بالمبدع كان بالغ التأثير في حركة النقد ، وخاصة ما يعتمد على المناهج التحليلية ، التي اتخذت من الأدب لوحة إسقاط تتمثل فيها أدق مواصفات الشخصية ، وربما كان لذلك أثره في ربط الأسلوب بالعبقرية . يقول (دالا مبير) : « يقال في الأسلوب بأنه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية ، والأكثر صعوبة ،

---

(١) نجيب أندراوس : المدخل في النقد الأدبي . القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٧٤ . ص ٥٠ ، ٥١ .

والأكثر نُدرة ، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم .» [١]

وهذا المعنى يتوافق مع شاتوبريان في الاقتراب من المفهوم الرومانتيقي للعبقري ، إنه يقول : « عبثاً نتمرد ضد هذه الحقيقة : لن يحسن نظم العمل ، وتزيينه بصورة جيدة الشبه ، ولا غمره بألف كمال آخر ، إذا أخطأ الأسلوب ؛ لأنه دون ذلك يعتبر عملا ميتاً في المهد ، هذا وإن الأسلوب –وثمة ألف نوع – لا يكتسب بالتعليم ، فهو هِبة من السماء ، وعطاء الموهبة .» [٢]

وعلى هذا النحو يتشكل مزيج من الفن والفكر والصنعة ، وما يستوجبه من إتقان ، وبهذا صار الأسلوب تعبيراً عن عبقرية فردية ، ولم يعد تأقلماً مع شكل مثالي ، ولكنه – على نحو من الأنحاء – شكل لُغوي لفكرة فردية ، ترتبط بها كارتباطها بالسلوك والطباع ، وهنا يرد علينا مثل (زارع التفاح) : إن أسلوبه يتجلى في إنتاج التفاح ، وليس في تصنيعه ، أو في اختيار شكله ، أو لونه ضمن تصنيفات مجردة من أصناف الفاكهة [٣] .

(٣)

وبالرغم من أن الاهتمام بالمؤلف الكاتب ما زال سائداً في كثير من مجالات النقد ، نلحظ أن هناك بعض الاتجاهات التي حاولت خلخلة هذا الاهتمام ، وتحجيم دور المؤلف في الدرس النقدي ، ويبدو أن هذه الاتجاهات وجدت مجالها الخصب في فرنسا ، حيث كان مالارمي Mallarmé مِن أوائل مَن طالبوا بضرورة إحلال اللغة محل المؤلف الذي كان

---

(١) جيرو ، بيير : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

يعد مالكها ، فاللغة في رأيه هي التي تتكلم وليس المؤلف ، فأن أكتب معناه أن أبلغ عن طريق إضعاف الجانب الشخصي ، أي أن اللغة تحل محل (الأنا) ، فمالارمي حاول إلغاء المؤلف لصالح الكتابة ، وهذا ما يعني إعطاء القارئ أهميته الحقيقية .

ونجد أن ڤاليري Valéry – الذي لم يكن راضياً عن الحركة داخل سيكلوجيا (الأنا) – يعمل على إدخال بعض التغيير على نظرية مالارمي ، لكن ميوله الكلاسيكية كانت تشده إلى الدرس البلاغي ، دون أن يقلل ذلك من محاولته وضع المؤلف موضع الشك والسخرية ، مع إلحاحه على الطبيعة اللُّغوية لعمل المؤلف ، وعلى الطبيعة اللفظية للأدب ، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة .

وحتى بروست Proust نفسه – برغم الطابع النفسي الظاهر لما يسمى تحليلاته – أخذ على عاتقه هز العلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته ، فهو لم يجعل من صاحب السرد ذاك الذي رأى وأحس ، ولا حتى ذلك الذي يكتب ، وإنما ذلك الذي سوف يتعامل مع اللغة .

ويجب أن نشير إلى أن الحركة السريالية لم تستطع – دون شك – أن تعطي اللغة مكان السيادة ، من حيث إن ما كانت تهدف إليه تلك الحركة هو خلخلة مباشرة للقواعد ، وإن كانت هذه الخلخلة أمراً وهميا ، ما دام نظامُ القواعد لا يمكن أن ينهار .

ولما كانت السريالية تنصح دائماً بالخروج المباغت على المعاني المتوقعة ، ولما كانت تترك لليد الحرية في أن تخط بأسرع ما يمكن حتى ما لم يخطر بالذهن – وهذا ما كان يدعى الكتابة الآلية – ولما كانت تقول بمبدأ

الكتابة المتعدِّدة للمؤلفين – فإنها ساهمت في نزع الطابَع القدسي الذي كانت تتخذه صورةُ المؤلف .

ثم جاءت اللسانيات ومكَّنت لعملية تقويض المؤلف ، وذلك عندما أوضحت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها ، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه ، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين « فمن الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب ، مثل إن (الأنا) ليس إلا ذلك الذي يقول (أنا) . إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشخص .»[1]

إن التوجُّه على هذا النحو يكاد يصل إلى مقولة (موت المؤلف) ، أو على الأقل : تقلُّص دوره إلى مجرَّد رمز صغير على مسرح الأدب ، إن انسحاب المؤلف – على هذا النحو – يغير من النظرة إلى النص الحديث جملة ؛ إذ إنه أصبح موضوع دراسة يغيب فيها المؤلف على كافة المستويات .

إننا عندما نؤمن بوجود المؤلف ، يكون ذلك نابعاً من النظر إليه على أنه (ماضي كتابه) ، فالكتاب والمؤلف يجتمعان على خطٍّ واحد ، مع توزيعهما كسابق ولاحق ، فالمؤلف يتحقق له وجودُه قبل الكتابة ، من خلال حياته بما فيها من فكر وألم ، فهو يتقدم عمله مثلما يتقدم الأب الابن ، أما (الناسخ) الحديث ، فهو – على العكس من ذلك – يواكب النصَّ في ميلاده ، وهو لا يتمتع مطلقاً بوجود من شأنه أن يتقدم كتابته أو يلحقها .

إنه لم يعد موضوعاً يحمل عليه الكتاب ، وصفة يوصف بها ، فلا زمان إلا ذلك الذي تتم عنده الكتابة ؛ ذلك أن الكتابة لم تعد عملية تسجيل

---

(١) بارط ، رولان : درس السيميولوجيا ، ص ٨٢ – ٨٤ .

وتقرير – كما يزعم الكلاسيكيون – وإنما هي (إنجاز) كما يطلق عليها اللسانيون ، وهي صيغة دقيقة لا محلَّ فيها لعملية القول ، إلا ذلك (الفعل) الذي تنجز عن طريقه [١] .

(٤)

لقد كان للشكليين الروس دور مؤثر في إضعاف دور المؤلف ، وذلك بنزوعهم إلى دراسة النص الأدبي في ذاته ، دون نظر إلى شيء خارجه ، سواء كان هذا الخارج مؤلفاً ، أو ظروفاً نفسية وتاريخية واجتماعية ، فكان اهتمامهم منوطاً بوصف النظام الأدبي بالاتكاء على تحليل خطوطه الرئيسية التي تمنحه نوعاً من الدقة العلمية .

معنى هذا أن وجود العناصر الواعية للمبدع ، فيه خطورة على إدراك النص ؛ ولذا حاول جولدمان وضع حدٍّ فاصل بين المقاصد الواعية للمبدع – بمعنى وجود أفكاره الفلسفية أو السياسية أو الأدبية – وبين الطريقة التي يشعر بها ، أو التي يرى من خلالها عالمه الذي أبدعه ؛ لأن في انتصار الوعي والإدراك المقصود ، إهداراً للنص الذي تتركز جمالياته في تعبيريته ، وهذا لا يترتب عليه – حتماً – القضاء على الطبيعة الفردية أو الذاتية في العملية الإبداعية ، وإنما يعني – من وجهة نظره – أن دورها لا يزيد على دور أي عامل آخر .

ويتدخل شارل بالي في هذا التوجُّه محاولا تحديدَ الأسلوب بكونه « دراسة العناصر المؤثرة في اللغة .» [٢] ، محققاً بذلك (أسلوبية التعبير) ،

---

(١) بارط ، رولان : درس السيميولوجيا ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) هاف ، كراهم : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين . بغداد ، آفاق عربية ، ١٩٨٥ . ص ٢٢ .

حيث يقرر أن الأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللُّغوي من ناحية المضمون الوجداني ، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لُغويا ، كما تدرس فعل الوقائع اللُّغوية على الحساسية ، فالمضمون الوجداني للغة هو موضوع الأسلوبية ، لكن دراسة الحالة الوجدانية في ظروفها الخاصة ، تبدو أقل أهمية – عنده – من دراسة البِنى اللِّسانية وقيمتها التعبيرية عموماً ؛ لأن المقصود هو أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الكلام [١] .

وعلى هذا لا يمكن تصوُّر نوع من الموافقة الكاملة بين الأدب ومبدعه ؛ ذلك أن الأدب له خصوصية يتعالى بها على ما سواه ؛ ومن ثم يتوارى المبدع والمتلقي أمام هذه الخصوصية ، التي تصل إلى حدِّ الاستقلال الذاتي .

ولا شكَّ أن معظم هذه التوجُّهـات كانت وليدة نظرية دي سوسير اللُّغوية ، حيث جاء معظم الأسلوبيين بعد بالي – سواء من تأثر به مباشرة، أو من تأثر بالنتائج التي ظهرت من خلال النظرية وتطبيقها – مؤكِّدين أن دراسة النص أصبحت تتركز داخل حدوده وحدَهُ ، من حيث وجود شبكة متكاملة من الدوال والمدلولات ، و وجود مجموعة العلاقات المتشابكة ، وكلها تشارك في تكوين بنائي للنص هو أسلوبه [٢] .

(٧)

والنظر في التراث النقدي العربي يدلُّ على أنه كان هناك خطٌّ فكري يربط الصياغة بالمبدع ، ولا يمكن القول بأن هذا الخط أخذ طبيعة متصلة ، بل هو في الحقيقة خطرات متناثرة ، يمكن من تجميعها رصد هذا التوجُّه

(١) جيرو ، بيير : الأسلوب والأسلوبية ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

(٢) Arcaini, Enrico: Principes de linguistique appliquée, p. 151.

الفكري ، والكشف عنه .

ويتمثل هذا الخط في خطرات يردِّدها الجاحظ رواية عن بعض من كان لهم دراية بالأداء اللُّغوي عموماً ، والأداء الأدبي على وجه الخصوص ، ومثل هذه الخطرات تحاول أن تربط الصياغة – عموماً – بحقيقة المشاعر التي أنتجتها ؛ لأن تأثيرها في المتلقي بقدر صدق منبعها « الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان .»[١]

وقد تصل هذه الخطرات إلى حد ربطها بعملية (التطهير) ، على اعتبار أن الأداء الفني عملية تنفيس عن مكبوت فكري وعاطفي ، فعندما سئل عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود : كيف تقول الشعر مع الفقه والنسك ؟» فأجاب : « لا بد للمصدور من أن ينفث .»[٢]

ومثل ذلك وجه لصحارى العبدي عندما سئل عن الكلام الذي يظهر منه فقال : « شيء تجيش به صدورنا فنقذفه على ألسنتنا .»

وقد انعكس هذا المفهوم في بعض أشكال الخطاب الشعري في مثل قول أبي الحويرث :

غمضتُ في حاجَةٍ كانَتْ تُؤَرِّقُني لَوْلا الَّذي قُلْتُ فيها قَلَّ تَغْميضي[٣]

وقد يتجاوز الأمر مجرد رصد المصدر الذي تتفجَّر منه الصياغة ، إلى اتخاذ هذا المقياس وسيلة حكمية لتقييم الخطاب اللُّغوي . فقد سمع

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون . القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٠ . ج ٤ ، ص ٢٩ .

(٢) المرجع السابق ، ج ٤ ، ص ٤٦ . (٣) المرجع السابق ، ص ٤٦ .

(الحسن –رضي الله عنه–) رجلا يعظه ، فلم تقع موعظتُهُ بموضع من قلبه ، ولم يتأثر بها ، فقال له : يا هذا ، إن بقلبك لشرًّا أو بقلبي ؛ ومن ثم كانت هناك دعوة إلى مراعاة الحال ، والحال المقصودة هنا هي حال المتكلم ، لا حال المخاطب ، كما أصبح عليه الأمرُ في الدرس البلاغي بعد ذلك ، فقد قال الحسين بن علي – رضي الله عنهما – : « لو كان الناس يعرفون جملة الحال في فضل الاستبانة ، وجملة الحال في صواب التبيين ، لأعربوا عن كل ما تخلج في صدورهم ، ولوجدوا من برد اليقين ما يغنيهم عن المنازعة إلى حال سوى حالهم .» [١]

وهذه الدعوة التي بدأت تتسرب إلى الفكر النقدي وجدت صدى لها عند بعض الدارسين ، من حيث صارت مراعاة حال المتكلم ضرورة في عملية التقييم ؛ إذ إن موافقة الحال لا بد أن تجد لها صدى بالغًا عند المتلقين ؛ لأن القلوب تنجذب إلى الصدق ، والتعبير عن ذات النفس بكشف دلالاتها التي تتخلج فيها ، وإخراجها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، حتى تصير إلى شيء شبيه بالاعتراف ، فإذا كانت هناك أمور خارجية على المبدع أن يراعيها لكي تصله بالمتلقي ، فإن الأهم من ذلك أن يدرك أن ما يبدعه هو نتيجة لحركته الذهنية بكل محتوياتها المعرفية ، وبالنظر فيها يمكن الحكم له أو عليه [٢] .

بل إن تشكيل النَّظْم – عند رجل كالخطّابي – يكون مردودًا إلى المخزون الثقافي جملة ؛ إذ إن هذا المخزون يتحكم – بوعي أو بغير وعي –

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٨٤ .

(٢) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق عباس عبد الستار . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص ٢٢ ، ١٢٦ .

في الناتج النظمي في البنية السطحية (الألفاظ) والبنية التحتية (المعاني) ، كما يتحكم في عملية النمو التعبيري ، من حيث انتظام أجزاء الكلام ، والتئام بعضه ببعض ؛ ومن ثم يصير الكلام في حقيقته صورة نفسية انعكست في شكل بياني [١] .

وهذا المفهوم الذي تردد على شكل خطرات متناثرة وجد طريقه إلى المصطلح البلاغي والنقدي ، حيث تحدد مفهوم (الفصاحة) بكونه إفصاح المبدع عما في نفسه ، بمعنى إخراجه من حيِّزه الداخلي ، إلى الخارج التعبيري ، وهو مصطلح يستمد وضعيته من البعد اللُّغوي ، إذ تقول العرب : أفصح الصبح إذا أضاء .

كما يمتد هذا المفهوم إلى مصطلح (البلاغة) أيضاً باعتبار أنها كل ما يبلغ به المعنى قلب السامع فيتمكن فيه ، لأنه أولا كان متمكناً في نفس مبدعه ، على أن يراعي في ذلك البناء الشكلي وتركيبه على نحو مخصوص [٢] ، وهي الفكرة التي نمت بعد ذلك في الدرس البلاغي ، لكي تصبح (البلاغة) مَلَكة تؤدي بصاحبها إلى إبراز مقولاته البلاغية من حيِّز القوَّة إلى حيز الفعل .

ولا شك أن مثل هذه الأفكار البلاغية كانت وراء تردُّد مقولات خالصة لربط الإبداع بصاحبه ، من مثل قولهم : كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب ، والنابغة إذا رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب [٣] .

---

(١) إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ . ص ٣٦ .

(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق مفيد قميحة . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٤ . ص ١٥ ، ١٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٢ .

وربما كانت أقرب الدراسات حول المبدع ، والتي تتصل إلى حدٍّ ما بالدرس الحديث ، ما قدَّمه الباقلاني وهو بصدد المقارنة بين التعبير القرآني وغيره من التعبيرات البشرية ، حيث تطرَّق إلى رصد ظاهرة الأداء وربطه بصاحبه ربطاً محكماً ، يكاد يصل إلى جعله بَصْمةً له ؛ ومن ثمَّ اتخذه وسيلة للتمييز بين المبدعين باعتبار أن الأسلوب ينغلق على صاحبه .

فالكلام – أساساً – موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس ، أي أنه صورة صادقة لها ، وهذه المقدمة تستوجب أن تكون عملية الاختيار منوطة بتوافقها مع الدلالة على ما يتحرك في النفس ، بحيث يتحقق من ورائها (الإبانة) عن المطلوب . وهذه الإبانة ترتبط من جانب آخر بالمتلقي ، بحيث لا يواجه بما يعوق عملية التوصيل ، سواء تمثل ذلك في البنية السطحية ، أو في الناتج الدلالي .

ويلاحظ الرجل أن حركة النفس المفجِّرة للصياغة خفيَّة ، لا يمكن إدراكُها ؛ ومن ثم لا بد لها من وجود مادي تتحقق فيه ، وهو ما يتمثل في الصياغة التي تعتمد على موافقتها للصورة النفسية كوسيلة للكشف عنها ، فإذا تحقق لها ذلك التوافقُ استحقت أن توصف بـ (الشرف) [1] .

ويحتاج إدراك التوافق بين الصورة النفسية وممثلها الصياغي إلى تدقيق يتيح لصاحبه الوقوع على هذه الصورة (النفس قلبية) التي يجسِّدها الكلام وينقُلها من عالم الداخل إلى عالم المشاهدة ، وليست وسائل التجسيد مقصورة على الكلام وحدَهُ ، بل يشاركه في ذلك الإشارة والدلالة والأمارة، لكنْ لكل منها سياق يستدعيها ، ولكل منها مستوى في (الإبانة) ، فربما

---

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ١١٧ ، ١١٩ .

تتم الموافقة بين الوصف والموصوف على جهته دون خِلاف ، وربَّ وصفٍ يربو عليه ويتعداه ، ورب وصف يقصر عنه [١] .

وهذه النظرة في ربط الصياغة بمبدعها تسمح بالتعامل مع المبدعين عموماً من خلال التمايز في الخواص الصياغية ، بل تسمح بالتعرُّف عليهم من خلال هذه الصياغة ، فلا يخفَى على أحد سَبْكُ أبي نُواس من سبك مسلِم ، ولا نَسْج ابن الرومي من نسج البحتري ، وكذلك يتهيأ رصد فوارق التصرُّفات الشعرية بين الأعشى وامرئ القيس ، وبين النابغة وزهير ، وبين جرير والأخطل ، وبين البَعيث والفرزدق ، من حيث كان لكل منهم منهج خاص ، وطريق يرتبط بهم [٢] .

ويمتد هذا التمايز من الخطاب الشعري إلى الخطاب النثري ، فلا يخفَى الفَصْل بين رسائل عبد الحميد وطبقته ، وبين طبقة من بعده ، حتى إنه لا يشتبه النمط التعبيري لرسائل ابن العميد ، ورسائل غيره ممن عاصره أو جاء بعده .

ويلاحظ الباقلاني أن التمايز التعبيري لا يتم تحقُّقه إلا بتمام النضج الفني ؛ إذ يبدأ المبدعُ – عادة – بالتداخل التعبيري بينه وبين مَنْ سبقه أو عاصره ، ثم ينتهي الأمر بأن يخلص إلى طريقة تخصُّه ، ومنهم ينمُّ عنه [٣] .

والخلوص إلى طريق محدد هو الذي يتهيأ معه مقولة (الإسقاط) ، وهي مقولة لا نستطيع أن ندعي وضوحها تماماً في الدرس النقدي القديم ، ولكن – على نحو من الأنحاء – قد كان هناك إدراكٌ أوَّلي لها ، وبخاصة

---

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ٢٤٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

في الخطاب الشعري الذي لا يتحقق له ردود فعل لدى المتلقي إلا إذا شحن بتوترات مبدعه ؛ لأنه « بحسب ما يترتب في نظمه ، ويتنزل في موقعه ، ويجري على سمت مطلعه ومقطعه يكون عجيب تأثيراته ، وبديع مقتضياته وكذلك على حسب مصادره ، يتصور وجوه موارده .» (١)

ونتيجة لهذا التصوُّر يكون النظر في الكلام باعتباره انعكاساً لصاحبه ، وهو انعكاس يشمل كل ما يتعلق به اجتماعيا وفنيا ، ولا يمكن تحقُّق كل ذلك إلا إذا تم التوافقُ بين الدخل والخارج ، فشعر الغزل – مثلا – لا يمكن أن يستحقَّ مواصفاته الشعرية إلا إذا صدر عن طبيعة غزلية ، بل لا بد أن تتوفر فيها تجْرِبَة عاطفية صادقة ، وإلا دخل دائرة الصنعة الحرفية التي يتنافر فيها النص مع مصدره ، إن الشعر في الغزل « إذا صدر عن محِب ، كان أرق وأحسن ، وإذا صدر عن متعمّل وحصل من متصنع ، نادى على نفسه بالمداجاة ، وأخبر عن خبيئه في المراياه .

« وكذلك قد يصدر الشعر في وصف الحرب عن الشجاع ، فيعلم وجه صدوره ، ويدل كنهه وحقيقته . وقد يصدر عن المتشبه ، ويخرج عن المتصنع ، فيعرف من حاله ما ظن أنه يخفيه ، ويظهر من أمره خلاف ما يبديه .» (٢)

فالتوافق بين النص وصاحبه توافق توالدي ، بحيث يكون الأصل الإبداعيُّ هو مصدر التوالد الصياغي ، وقد يصل إلى مرحلة التضايف الذي لا يتصور وجود طرف فيه دون وجود الطرف الآخر ، فلا يمكن تصوُّر البنوة دون الأبوة ، وكذلك العكس ، وذلك مبني على تصوُّر ثنائي للعَلاقة على

---

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ٢٢١ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٧٧ .

النحو التالي :

المبدع : النص = عَلاقة أسرية المبدع : النص = عَلاقة بنوة	إيجاب

المبدع : النص = غربة وانقطاع المبدع : النص = الانفراد والوحشة	سلب

وهذا الشكل التجريدي يخلص منه الباقلاني إلى « أن الشيء في معدِنه أعز ، وإلى مظانه أحن ، وإلى أصله أنزع ، وبأسبابه أليق ، وهو يدل على ما صدر منه ، وينبِّه إلى ما أنتج عنه ، ويكون قراره على موجب صورته ، وأنواره على حسب محله ، ولكل شيء حدّ ومذهب ، ولكل كلام سبيل ومنهج .» [١]

(٨)

والحق أن مثل هذه الأفكار النقدية كانت إرهاصاً بما سوف نجده عند عبد القاهر الجرجاني من توجُّهات بصدد نظريته في النظم ، وحضور المبدع حضوراً بيِّناً فيها ، وإن ظل هذا الحضور محاطاً ببعض المحاذير ؛ لاستحالة التعامل من خلاله مع النص القرآني .

وحضور المبدع – عند عبد القاهر – شاعراً كان أم غير شاعر ، يرتبط بعملية التعليق ، أي توخّي (النظم) ، وعلى هذا لا يكون ارتباطه بقائله من حيث عناصره الجزئية ، أو بمعنى آخر : من حيث مفرداته وأوضاعه اللُّغوية،

---

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ٢٧٩ – ٢٨١ .

بل من حيث التعامل مع الإمكانات النَّحْوية لتحقيق التشكيل النظمي فيما بين المفردات ، فإذا تحقق ذلك ، تحقَّقت صحة (الإضافة) ، أي إضافة النظم إلى صاحبه ، واختصاصه به ، بحيث ينتسب إليه ، نسبة المضاف إلى المضاف إليه .

وعلى هذا ينبغي النظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله . والنظر يقود حتماً إلى ربط الاختصاص بالمستوى الدلالي الذي يتأتى من إدخال الوظائف النَّحْوية في تعليق الدوال بعضها ببعض ، وعلى هذا يكون المستوى الإفرادي بمعزل عن الاختصاص ؛ إذ الكلمة قبل دخولها في التركيب لا اختصاص لها بفرد دون آخر ، والأمر في عملية الإبداع شبيه بغيره من العمليات البشرية التي تحتاج إلى صانع ومصنوع ، كحال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحلي ، فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم ، والحلي بصائغها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصنعة ، كذلك ينبغي ألا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة الأوضاع اللُّغوية للمفردات ، ولكن من جهة الأوضاع التركيبية لها[1] .

فعبد القاهر ينطلق في ربط الصياغة بصاحبها من المنطقة المحايدة ، وهي منطقة المواضَعَة التي لا مجالَ فيها للاختصاص ، ثم يتحرك منها إلى المواصفات التي تلحق بالمتكلِّمين عند تعاملهم بمنتجات هذه المواضعة ؛ إذ يتأتى أن تلتحق صفة (الفصاحة) بالمتكلم ، وذلك لأمور تعود إليه في نفسه دون واضع اللغة ؛ ذلك أن المتكلِّم يتعامل بالدوال في إطارها الوضعيِّ دون

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٢٦ .

زيادة أو نقص ؛ لأنه لا يملك أن يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئًا ليس هو له في اللغة ؛ ومن ثم لا يستحق مَزية أو فضيلة ؛ لأن الزيادة أو النقص يفسدان عليه التعامل اللُّغوي من أصله ، ويبطلان صفة الكلام فيه ؛ لأن شرط كونه متكلِّمًا أن يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت عليه .

وإذا ثبت ذلك ، وإذا كانت (الفصاحة) عبارة عن مَزِيَّة هي بالمتكلم قطعًا ، وجب أن نعلم أن إضافة الفصاحة إلى المتكلِّم تحوله من المستوى الإيصالي المجرد إلى المستوى الإبداعي ؛ لأنها تصرف حركته عن المستوى السطحي المتعلِّق بالألفاظ المنطوقة أو المسموعة ، إلى المستوى الدلالي المتعلق بالتراكيب[١] .

وتتحقق الصلة بين المبدع وصياغته من الربط بين الداخل والخارج ؛ إذ إن عملية التركيب السابقة لا تقوم على العفوية ، وإنما هي محكومة بإطار مرجعي يتدخل في تشكيلها على نحو مخصوص ، فإمكانات النحو متاحة أمام كل من يرغب في التعامل بها ، لكن انتقالها إلى المستوى الأدبي يتأتى من ارتباطها بالحركة النفسية عند المتعامل بها ، بمعنى أن ترتيب المعاني يتم أولا في الداخل ، ثم ينعكس خارجيا من خلال الصياغة ، وهي صياغة دلالية – إن صحَّ المعنى – لأن افتراض خلو اللفظ من المعنى محال؛ ومن ثم يكون النظمُ عملية دلالية بالدرجة الأولى .

وهنا يقترح عبد القاهر إسقاط المتلقي مؤقتًا ، لتحقيق فرضيته السابقة ؛ لأن وجوده في هذه المرحلة يقدم نائجًا مضلِّلا ، لأن النظر إلى السامع يوهم – بداية – أن المعاني لا تصل إليه داخليا إلا بعد منبِّه خارجي من السمع ، فيظن أن النظم عملية لفظية خالصة ، لا تعلُّق لها بالأبعاد التحتية الدلالية .

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٢٦ .

ونتيجة هذا الإدراك المغلوط أن نفصل الصياغة عن مبدعها وننسى حال نفسه ، ونعتبر حال السامع فنقيم فهمنا لها على إدراكه لها ، مع أن الإضافة تقتضي – كما سبق – اعتبار حال المبدع لتصح النسبة [١] .

وينتقل الأمر من مجرَّد النسبة إلى عملية التفاضل بين الأقوال ؛ إذ إن ذلك لا يمكن أن يكون بمجرد رصد مفردات التركيب فحسب ؛ لأنها لا تحقِّق عنصر الإفادة ، من حيث كونها لم توضع لتعرف معانيها في أنفسهـا ، وإفادتها مرهونة بالتأليف الخاص ، الذي يتَّجه بها إلى ارتباطها بذات منشئه ، بحيث لو فضضنا هذا التأليف لا نقطع النسب ، وسقطت الإضافة « فلو أنك عمدت إلى بيت شعر ، أو فصل نثر فعددت كلماته عدًّا كيف جاء واتفق ، وأبطلت نضده ، ونظامه الذي عليه بني ، وفيه أفرغ المعنى وأجري ، وغيَّرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد ، وبنسقه المخصوص أبان المراد ، نحو أن نقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) : (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) أخرجته من كمال البيان ، إلى محال الهذيان . نعم وأسقطت نسبته من صاحبه ، وقطعت الرَّحِم بينه وبين منشئه ، بل أحلْت أن يكون له إضافة إلى قائل ، ونسب يختص بمتكلم . وفي ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أن المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيباً على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة . وهذا الحكم – أعني الاختصاص في الترتيب – يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل .» [٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٥٤ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢ ، ٣ .

(٩)

وبرغم اهتمام عبد القاهر بعملية التأليف وحصر الإبداع فيها ، فإن عملية الاختيار المنوطة بالدوال حالة إفرادها ، خارجة بشكل حاسم عن دائرة الإبداع ، بل إن مقتضى تحقُّق مواصفات (البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة) ونحو ذلك – مما يشير إلى وجود تمايز فني بين بعض القائلين – يدل على أمرين معاً :

أولهما – أن هناك مبدعاً يمتلك مجموعة من المقاصد الواعية التي يهدف إلى توصيلها إلى مُتلق ، وخلال هذا التوصيل يتم الكشف الداخلي عما في النفوس والضمائر والقلوب ، وهذا كله يرتدُّ أولا وآخراً إلى عملية التأليف وارتباطها بطريقة إنتاج الدلالة ، من حيث الحسن وعدمه ، والتمام والنقصان ، والوضوح أو الغموض . ورصد كل ذلك لا يتم إلا برصد ضغوطها على المتلقي في أحواله الشعورية المختلفة ، وما ينتج عن ذلك من ردود فعل متباينة .

وثانيهما – إعطاء عملية (الاختيار) أهميتها من حيث اتصالها بالمفردات التي يتم الوقوع عليها من خلال حقولها الدلالية ، ويتم غرسها في السياق بعد ملاحظة توافقها معه ، واختصاصها به ، وبهذه الثنائية يكتسب النظم (النُّبل والمزية) [١] .

والتحرُّك في المستوى الإفرادي ليس عشوائيا ، وإنما له مواصفات يجب أن تكون في الوعي بصفة لازمة :

أولا – أن يكون التحرُّك داخل حقول الائتلاف والاختلاف ، قائماً

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٣ .

على إدراك التجانس والتشابه .

ثانياً – أن يكون التحرُّك الخارجي صدًى للأصل العقلي .

ثالثاً – اعتماد الفكر وسيلة لتجميع الدوال داخل حقولها الكلية .

رابعاً – اعتماد المعنى الإفرادي ، لا مجرَّد المستوى الصوتي .

وعلى هذا الأساس يكون التدقيق في المعنى هو تدقيق في الصِّياغة الخارجية على صعيد واحد ، وهنا ينتقل عبد القاهر إلى وسيلته الإيضاحية الأثيرة ، وهي التشبيه الموسع ، حيث يجعل المدقق في المعاني كالغائص على الدُّر ، و وزان ذلك أن القطع التي تجيء من مجموعها صورة (الشنف والخاتم) أو غيرهما من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل ، لو لم يكن بينها تناسب ، أمكن في أن يلائم بينها الملاءمة المخصوصة ، ويوصل الوصل الخاص – لم يكن ليحصل من تأليفها الصورة المخصوصة .

إن افتقاد وجود حقول الدلالة المشتركة ، يؤدي إلى افتقاد وجود الصورة المطلوبة ، أي أن خُطوة الإبداع تبدأ منطقة حركتها من خلفية إدراكية شمولية ، ثم – من خلالها – تتعامل مع المفردات تعاملا انفصاليا واتصاليا في آن واحد ، أي يتم اختيار اللفظة بالنظر إلى ذاتها أولا ، ثم بالنظر إلى مشاركتها في الحقل الدلالي ثانياً .

وهنا يتحقق نوع من ربط المستوى الإفرادي بالمبدع أيضاً ، لكن هذا الربط مقصور على الحركة الذهنية – عنده – للوصول إلى المفردة المناسبة وإخراجها من حيِّز العدم إلى الوجود ، لا بحسب أنه موجدها من العدم ، لكن لما كان الوصول إليها صعباً ، وطلبها عسيراً ، والصبر على ذلك راجع إلى المبدع ، وجب – على نحو من الأنحاء – أن تكون صنيعته على وجه

الإجمال[١] .

ويضع عبد القاهر بعض المحاذير حول عملية (الاختيار) تدور – في مُجملها – على ألا يتحرك المعنى نحو المفردات حركة معكوسة ، بمعنى أن المبدع لا يرغم الدلالة على التعامل مع مفردات بعينها ، بل يترك المعنى يطلب مفرداته دون قَهْر ؛ لأن مثل هذا يحدث كثيراً في مناطق تعبيرية لها مواصفات صوتية معينة ، مثل التجنيس والتسجيع ، فالغواية فيهما تدفع المبدع أحياناً إلى إرغام حركته الفكرية على التعامل معهما ، حتى ولو أدى ذلك إلى انغلاق المعنى .

ومن هنا يوجه الرجل دعوة صريحة ، بضرورة إرسال المعاني على سجيَّتها ، وتركها تطلب لأنفسها ألفاظها ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، أما أن يضع المبدع نفسه في دوائر تعبيرية معيَّنة ، ويجعلها وحدَها مناط اهتمامه ، حتى ولو لم تتوافق مع حركته الدلالية – فإن (الاختيار) يتحول إلى عبء على الصياغة ، وتكون نسبته إلى المبدع على هذا النحو داخل دائرة (الخطأ) ، أو (الذم) على أقل الاحتمالات[٢] .

(١٠)

وتداخل (الإفراد والتركيب) هو وسيلة خَلْق أنماط الصياغة من ناحية ، وربطها بصاحبها من ناحية أخرى ، خاصة إذا قاد التداخل إلى تشكيلات (عدولية) داخل منطقة المجاز ، ومهمة (الإفراد) هنا تنتهي عند حدود (المعنى الأول) ، أما عند الدخول إلى منطقة (المعنى الثاني) فإن المهمة

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٣٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠ .

التركيبية تكون صاحبة السيادة المطلقة ؛ إذ لا يتصور وجود المعنى الثاني إلا عن طريق (الفكر اللطيفة) ، وذلك محال في دلالات الألفاظ اللُّغوية ؛ لأن طريق معرفتها التوقيف ، أي أننا أصبحنا أمام طبقتين للمعنى الواحد ، إحداهما تتحرك على السطح ، وهذه لا تجد إلحاحاً من عبد القاهر في ربطها بالصورة النفسية للمعنى ، والأخرى تتحرك في الباطن ، وتكون مهمة الطبقة الأولى التمهيد لها ، والإشارة إليها ، فالناتج هنا يتشكل من (دلالات المعاني على المعاني) ، على حد قوله .

وليس معنى ذلك أن تتحول المعاني الأول إلى مساحة ضبابية تعوق الرؤية ، بل تكون بمثابة العلامة أو الدليل الذي يحرك المبدع إلى ما يليه من ناحية ، ويقود المتلقي إلى هذا التالي من ناحية أخرى ، حتى يخيَّل إليه أن وصوله للمعنى الثاني كان من حافة اللفظ مباشرة .

ويتم الانتقال من المعنى الأول إلى الثاني على هذا النحو في بنية (الكناية) ، في مثل قول الشاعر :

لا أمتع العوذ بِالفصال ، وَلا أبتاع إلا قريبَة الأجَل

وفي بنية (الاستعارة) في مثل قول الشاعر :

وَصَدْر أراحَ اللَّيْل عازِب هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جانِب

وفي بنية (التمثيل) في مثل قول الشاعر :

لا أذودُ الطَّيْرَ عَنْ شَجَرٍ قَدْ بَلَوْتُ الْمُرَّ مِنْ ثَمَرِهْ

فهذه البِنى مزدَوِجة الدلالة ، لكن شفافية المستوى الأول تسمح بتجاوزه إلى المستوى الثاني ، ويكونان معاً – على هذا – سفيراً بين المبدع والمتلقي،

لكنه سفير يحسن تمثيل صاحبه أحسن تمثيل .

و وجود اهتزاز ، أو خلل في المستوى الأول يؤدّي بالضرورة إلى انغلاق المستوى الثاني ، أو على الأقل يضعه تحت احتمالات تتنافى مع سياقه ، وتعوق أداء مهمة السفارة ، لا بين الصياغة والمتلقي فحسب ، بل بين المبدع وصياغته بالدرجة الأولى ، فلا تستطيع أن تعبر عنه تعبيراً صحيحاً .

ويقدّم عبد القاهر نموذجاً تطبيقيا لهذه الحقيقة التعبيرية من قول العباس ابن الأحنف :

سَأَطْلُب بُعْدَ الدّارِ عَنْكُم لِتَقْربوا وَتَسْكُب عَيْنايَ الدُّموعَ لِتَجْمدا

حيث بدأ فدلّ بسكب الدموع على ما يوجبه الفراق من الحزن والكمد، فأحسن وأصاب ؛ لأن من شأن البكاء أبداً أن يكون أمارة للحزن ، ودلالة عليه ، وكنية عنه ، على نحو قولهم : (أبكاني وأضحكني) : بمعنى ساءني وسرّني ، وكما يقول الشاعر :

أَبْكانِيَ الدَّهْرُ ، وَيا رُبَّما أَضْحَكَني الدَّهْرُ بِما يُرْضي

لكن التحرك من هذا المستوى إلى المستوى الثاني صادفته بعض المعوّقات التعبيرية التي عطلت عَقد العَلاقة بينه وبين النبع النفسي المتفجّر منه ؛ إذ إن قياس الحاضر على الغائب أدى إلى التناقض ، حيث التمس المبدع الدليلَ على ما يوجبه دوام التلاقي من السرور بإيقاع الاختيار على الدال (لتجمـدا) ، وظن أن هذا الاختيار يكفي في الدلالة على إفادته المسرَّة من الحزن ، بمقدار دلالة سكب الدموع على الكآبة والوقوع في الحزن .

وهذا الانحراف في المستوى الثاني ، راجع أصلا إلى خطأ في عملية الاختيار ؛ إذ إن استدعاءه كان على ظن قدرته على التعبير عن خلو العين

من البكاء ، وانتفاء الدموع عنها ، وكأن المعنى إذا قال (لتجمدا) ، فكأنما قال : (أحزن اليوم لئلا أحزن غداً وتبكي عيناي جهدهما لئلا تبكيا أبداً) ، وهذا تجاوز عن المواضعة أولا ، وعن هوامش الاستعمال ثانياً ؛ ذلك أن (الجمود) هو ألا تبكي العين مع أن الحال حال بكاء ، ومع أن العين يُراد منها أن تبكي ، ويُستراب في ألا تبكي ؛ ولذلك جاء التعامل مع (جمود العين) – بشكل مطّرد – في حال الشكوى منها وذمّها ونسبتها إلى البخل ، وأن امتناعها عن البكاء تركاً لمعونة صاحبها على ما به من الهمّ .

فإذا كان الوصولُ للمعنى الأول سهلا ميسوراً ، فإن الوصول للمعنى الثاني يحتاج إلى أن تتأول ، وتتعب نفسك في الوصول إليه ، وذلك مردُّه إلى فشل مهمة (السفارة) التعبيرية التي أشرنا إليها [1] .

(١١)

ومدار الخطاب اللُّغوي عند عبد القاهر – غالباً – على (النفي والإثبات)، وهذان المنطلقان الشموليان يئولان إلى حدود مرجعية : (الفكر، القلب ، العقل) ، أو بمعنى آخر : يهدفان إلى الإقناع والإمتاع على صعيد واحد ؛ لأن مرجعهما كان ثنائي التكوين ، وما كان يمكن أن يتحقق لهما هدفهما إلا لصحّة المرجع ، وصِدق التعبير عنه .

والنظر في المعاني (داخل دائرة اللطائف) هو الذي يتيح لنا رؤية اختصاصها بقائل دون آخر ، وهذه الدائرة أساسها (النفي والإثبات) ، ويمكن متابعة ذلك تطبيقيا في قول الفرزدق :

وَما حَمَلَتْ أُمٌّ امْرِئٌ في ضُلوعِها أعَقَّ مِنَ الجاني عَلَيْها هِجائِيا

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٧ – ٢٦٩ .

فالنظرة التحليلية تدرك أن الأصل والأساس هو قوله : (وما حملت أم امرئ) وأن ما جاوز ذلك من دوال إلى آخر البيت ، مستند إليه ومبنيّ عليه، وأن إسقاطه يؤدي إلى تصدُّع البناء التعبيري جملة ؛ ذلك أن من حكم كل ما عدا جزئي الجملة (الفعل والفاعل) و (المبتدأ والخبر) ، أن يكون تخصيصاً للمعنى المثبت أو المنفي ، فقوله : (في ضلوعها) ، يفيد أولا أنه لم يرد نفي الحمل على الإطلاق ، ولكن الحمل في الضلوع ، وقوله : (أعق) يفيد أنه لم يرد هذا الحمل الذي هو حمل في الضلوع أيضاً على الإطلاق ، ولكن حملا في الضلوع محموله أعق من الجاني عليها هجاءه.

فمدار الإثبات والنفي طبيعة العملية الإدراكية عند المنشئ ، ومردّهما إلى مقاصده الواعية ، فإذا قلنا في الفعل : (إنه موضوع للخبر) ، لم يكن معنى ذلك أنه موضوع لأن يعلم به الخبر في نفسه وجنسه ، ولكن المعنى أنه موضوع ، حتى إذا ضممته إلى اسم ، عقل منهما الخبر ، وأنه مجسد للحركة الفكرية عند المتكلم [١] .

والأساس الفكري لربط الصياغة الإخبارية بصاحبها يعتمد على تحليل منطقي ؛ إذ إن مثل هذه الصياغة تقتضي وجود مخبر به ، ومخبر عنه ، وكلا الأمرين لا يتحقق لهما وجود فِعْلي إلا بوجود (مخبر) يصدران عنه ، ويحصلان من جهته ؛ ومن ثم تكون نسبتهما إليه نوعاً من الربط العقلي بين الإنتاج والمنتج ، باعتبار المنتج جهة الحصول ، ومصدر الفاعلية ، فتعود إليه التبعة والمسئولية ، فيكون هو الموصوف بالصدق إن كان الناتج صادقاً ، وبالكذب إن كان كاذباً ، فالمعلوم أنه لا يكون إثبات ونفي ، حتى يكون مثبت وناف يكون مصدرهما من جهته ، ويكون هو المزجي لهما ، والمبرم

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٤٣ – ٥٤٥ .

والناقض فيهما ، ويكون بهما موافقاً ومخالفاً ، ومصيباً ومخطئاً ، ومحسنا ومسيئا[١] .

والنفي والإثبات لا يرتبطان بالصياغة المألوفة فحسب ، بل يتجاوزانها إلى المستوى الأدبي ؛ ومن ثم يكون تجلي المبدع تعبيريا فيه أشد وضوحاً ؛ إذ إن عقد الصلة التركيبية بين الدوال يتيح لها أن تتحول إلى بِنى إبداعية (بلاغية) ، كالذي رأيناه في الكناية والاستعارة والتمثيل ، وهذه البِنى – في جُملتها – تتلقى ردود فعل متعددة من المتلقين نتيجة لقوة الدافع عند المبدعين ، ونتيجة لأن قواهم الإدراكية تتعامل مع مفردات عالمهم بوعي باطنيْ لا بد أن ينعكس أثرُه في الصياغة ، وهذه النظرة الباطنية تتوازى مع ناتج عميق ؛ لأن المبدع « لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يُعْنَ بما تنال الرؤية ، بل بما تعلق الروية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطِنة ، ثم على حسب دقَّة المسلك ، إلى ما استخرج من الشبه ولطف المذهب ، وبعد التصعد إلى ما حصل من الوفاق ، استحق مدرك ذلك المدح ، واستوجب التقديم ، واقتضاك العقلُ أن تنوِّه بذكره ، وتقضي بالجنى في نتائج فكره ، نعم وعلى حسب المراتب في ذلك وأعطيته في بعض منزلة الحاذق الصنع ، والملهم المؤيد ، والألمعي المحدث ، الذي سبق إلى اختراع نوع من الصنعة ، حتى يصير إماماً ويكون من بعده تبعاً له وعيالا عليه ، وحتى تعرف تلك الصنعة بالنسبة إليه ، فيقال صنعة فلان وعمل فلان .» [٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٢٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

(١٢)

فالمبدع – عند عبد القاهر – يتجلى وجودُه بالدرجة الأولى في عملية التعليق ، أو ما أسماه (النظم) ، وما يسميه الأسلوبيون المحدثون (التوزيع) ، أما تجلّيه في عملية (الاختيار) فهو محدود ببعض المواصفات التي رصدها البلاغيون ، وخاصة ما يتصل بالمستوى الصوتي .

ومع تداخل العمليتين السابقتين تأخذ العَلاقة بين المبدع والنظم طبيعة تضايفية ، بمعنى أن وجود أحد الطرفين بالطرف الآخر ويستدعيه ، وذلك شبيه بالتضايف في عالم الصناعات ، إذا كانت ذات خواص فنية ، إذ يتم – فيها – الارتباط بين وصنعته ، لا بالمواد الأولية ، ولكن بإحداثاته التشكيلية .

والواضح أن حركة الرجل في هذا السياق قد بدأت برصد المستوى المحايد للغة ، الذي لا يكون لها فيه انتماء إلى واحد دون آخر ، والتحرُّك من هذه المنطقة كان بهدف إخراجها من دائرة الإبداع ، وصولاً إلى منطقة (الفصاحة) ، باعتبارها وسيلة للكشف عن هُوِيَّة المتَّصف بها برصد منتجاته الدلالية . لكن ليس معنى ذلك إلغاء المنطقة المحايدة إلغاءً كليا ، بل يتبقى لها وجودٌ خلفي يساند التوجُّه الإبداعي في كافة أشكاله ومستوياته ؛ لأن إلغاءها يخرج المبدع من دائرة (الكلام).

ويتميز عبد القاهر هنا بنقله للفصاحة من كونها مجموعة مواصفات للفظ إلى جعلها من مواصفات اللافظ . وهذا النقل يسمح لنا أن نقول إنه – على نحو من الأنحاء – قد أشار إلى نوع من التوحُّد بين اللافظ وملفوظه ؛ لأن الفصاحة – باعتبارها صفة اللافظ – لا تسمح له إلا بإنتاج

ما هو فصيح .

ويحتوي هذا التوحُّد على (الداخل والخارج) على صعيد واحد ، بمعنى أن الخارج الصياغي ، ليس إلا انعكاساً لداخل نفسي ، والوقوف عند (الخارج) وحده معناه طغيان دور المتلقي ، وانفراده بالأهمية دون المبدع ، بل معناه العناية بجانب واحد في المتلقي ، هو جانبه السمعي ، وربما لهذا آثر عبد القاهر إسقاط المتلقي مرحليا للكشف عن العَلاقة الحقيقية بين الصياغة النظمية ومنتجها الناظم .

وهذه الإجراءات الكشفية كانت وسيلة أساسية في عملية التقييم النقدي التي مارسها تحليليا وتركيبيا في (الدلائل والأسرار) ، وجاءت أحكامة فيهما متوازية مع رصد العَلاقة بين التراكيب وصورها النفسية ؛ لأن أي خلل فيها يؤدي إلي إسقاط النسبة بينهما ؛ ومن ثمَّ تكون محاصرة الصياغة بمجموعة من الحدود التقييمية التي تتصل بالحُسْن والقبح ، والتمام والنقصان ، والوضوح والغموض ، أو بمعنى شمولي : (الدخول إلى الفِكر اللطيفة ، أو الخروج منها) .

ويمتد التقييم – تبعاً – إلى عملية (الاختيار) ، باعتبار دورها المشارك في تشكيل البنية الأساسية للنظم ، وهذا الدو محكوم بقاعدة أساسية ، وهي أن تكون الدوال مطلوبة لا طالبة ، وتزداد أهمية هذه القاعدة عند اختيار المفردات المرتبطة بمواصفات صوتية معينة ، وخاصة في دائرة (التمائل الصوتي) وما يتصل بها ؛ لأن الغوايةَ الإيقاعية فيها شديدة ، مما قد يساعد على التضحية الجزئية بالناتج الدلالي ، وهو المطلوب النهائي عند عبد القاهر.

وتتدخل ظاهرة (العُدول) في تأكيد العَلاقة بين النظم والناظم ، وهو

تدخُّل يتكئ على العَلاقة الجدلية بين (الإفراد والتركيب) ، خصوصاً في منطقة المجاز وما يتصل بها من التشبيه ؛ إذ إن هذه المنطقة تستدعي ازدواجية المعنى ، أو بمعنى آخر تلاحم المعنى الأول بالمعنى الثاني ، وهذا بدوره يؤكد تجلّي المبدع على مستويين يقود كل منهما الآخر ، فوجوده يكون مكثفاً ، وحضوره يكون طاغياً ، وأي اهتزاز في مستوى منهما يؤدي إلى اهتزاز تجلي المبدع أولاً ، ثم انغلاق الدلالة ثانياً .

وثنائية التجلّي ترتبط بجانبين متوازنين ، هما : الجانب العقلي الذي يتعلق – غالباً – بتشكيل تعبيري شمولي هو (النفي والإثبات) ، وهو في شموله يكاد يستوعب منطقة (العدول) بكل محتوياتها الانحرافية كممثل للجانب الآخر : وهو الجانب النفسي أو العاطفي ، أي أن النظم لا يتحقق له وجودٌ فعال إلا باتصال الجانبين معاً ؛ لأن هذا الاتصال هو وسيلة الناظم في رؤية العالم بكل مفرداته .

الفصل السادس
التلقي

(١)

لا شك أن وجود القارئ المتلقي في العملية الإبداعية أمر بدهي ، من حيث تكون القراءة عملية إيجابية ، وليست مجرد حضور سلبي ، أي لا بد من توازن حضوري بين الإبداع والقراءة ، ولا يكون هذا الحضور على أساس الرغبة فحسب ، بل لا بد من مراعاة الاحتياج ، فالرغبة والاحتياج يكونان في وعي المبدع بشكل لازم .

ولكن ما هي القراءة التي نتحدث عنها في هذا السياق ، إنها القراءة التي تقوم على دمج وعينا بالنص ، وهذه حقيقة تاريخية تقوم على أساس التفاعل بين (فعل وبنية) ، ولعل النظريات الظاهراتية في القراءة أكثر دقة من غيرها في هذه الناحية ؛ لأنها تضم (الفعل والبنية) في إطار فكرة واحدة هي (القصد) ، لكن هذه اللفظة في هذا السياق ليست مرادفة للرغبة فيما أراد أن يقوله المؤلف ، بل إنها تحدد فعل الوعي وبِنْيته على أساس مبدأ القصديَّة .

ولعل أشهر من تناولوا هذه المقولة بوليه في حديثه عن (ظاهراتية القراءة) التي تتناول وصفاً موجزاً لآراء مدرسة جنيف وفعاليتها إزاء الذي يمر به

وعيُ المرء أثناء فعل القراءة ، ويرى بوليه أن وعي القراءة ما إن ينغمس في النتاج الأدبي ، ويتحرر من قيود الواقع الملموس ، حتى ينتابه العجب ؛ لأنه يجد نفسه مليئاً بأشياء تعتمد على الوعي ؛ لأنها ناتجة من القصد الخاص بها ، وهي في الوقت نفسه معروفة على أنها أفكار شخص آخر [١] .

وعلى هذا النحو يمكن أن تتم عملية الربط بين المؤلف والقارئ ، سواء اقتربت المسافة الزمنية بينهما أو ابتعدت ، ما دام الطابَع الجماليُّ قائماً ، لكن يجب أن يكون في الوعي دائماً تعدُّد القراءات ؛ ومن ثم تكون هناك فواصل بين (القراءة الجمالية) و (القراءة الاسترجاعية) التفسيرية ، و (القراءة التاريخية) التي تضع النصَّ في أفق طبيعته المتغيرة ، سواء كان التغيُّر داخليا ، أو بالنسبة لتجاربنا الخاصة . ويلاحظ هنا أن القراءة السابقة تصبح أفقاً لما قبل الفهم بالنسبة للقراءة اللاحقة ، وخلاصة ذلك أن التركيب الأفقي لعمليات الفَهم كافة ، إنما ينبثق بوضوح تام من تلقي النص الشعري [٢] .

والتلقي – وما يتبعه من عملية الاسترجاع – ذاتيّ بدرجة عالية ، حيث يختلف من قارئ لآخر ، ونتيجة لهذه الذاتية يمكن قياسُه بالنظر في ردود الفعل المصاحبة له ؛ ومن ثم يقوم التحليلُ الأسلوبي على رصد ذاتية التلقي ، وعندما يكون التحليل معبراً عن استرجاع فردي للأسلوب ، فهذا يعني أن الجزء الذاتي لا يعبِّر عن النص ، ولكن عن نفسية القارئ ، وهنا يجب التنبيه إلى صعوبة التعرُّف في رد الفعل عند القارئ الفرد على ما

---

(١) راي ، وليم : المعنى الأدبي ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز . بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٧ . ص ١٧–١٩ . (٢) هيرنادي ، بول : ما هو النقد ، ترجمة سلافة حجاوي . بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ . ص ١٤٣ .

يكون ذاتيا خالصاً ، وما يكون بعيداً عن الذاتية الفردية .

ويجب التنبُّه – كذلك – إلى أن التحليل الأسلوبيَّ العلمي لا يهتم برد فعل القارئ الذاتي فحسب ، بل إن معظم الاهتمام ينصب عامة على الظروف التي تتكرر في استرجاع الأسلوب ، أي يكون هناك اهتمام بالعناصر التي تتكرر كل مرة عند ردود الأفعال الخاصة بالقارئ ، والتي تعلو على الفردية البحتة ، ولا بد إذاً – في المقام الأول – أن تجمع ردود أفعال لكثير من القراء في اختبارات عينات عشوائية عند التحليل [١] .

ويقتضي السياقُ العام لعملية التحليل التحرُّك بين القراءات الثلاث السابقة لاستشفاف أعماقها ، والخروج منها بظواهر عمليات التلقي في أقرب صورها إلى جوهرها الحقيقي .

ونلاحظ هنا أن ريفاتير Riffaterre يرصد مسار تلقي قصيدة ما ، بأنه تفاعل متبادَل بين التوقُّع والمتابعة ، يتم تكييفه من خلال فئات ترادفية : توتر ، دهشة ، خيبة ، سخرية ، هزل . إن ما تشترك فيه هذه الفئات هو (الجزم المفرط) الذي يأسر الانتباه عبر كل مقاومة للتوقُّعات اللاحقة ، موجهاً بذلك مسار تلقي القارئ ، ولكن يبدو أن فئات ريفاتير تلائم النصوص الروائية أكثر من ملاءمتها للنصوص الشعرية .

إن ما يتم إيقاظه لدى قراءة قصيدة ما ، ليس (التوتُّر أو الترقُّب والقلق) بقدر ما هو توقُّع الاتساق الغنائي ، أي أن توقُّع الحركة الغنائية ، سوف يفسح المجال لعَلاقة خفية كي تتجلى شيئاً فشيئاً ، بحيث تؤدي في النهاية إلى سطوع منظور جديد للعالم بين كافة الاستدعاءات الأخرى ؛

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ١٥٠ .

لذلك يجب أن يكون هناك نوع تخالف بين ظاهرة التوقُّع الإيجابية ، وفئات ريفاتير السلبية المتمثلة في الدهشة والخيبة ، رغم أن ريفاتير لا يتناول التوقُّع الأول إلا على نحو ازدرائي .

ويهمنا من ذلك الوصول إلى مقولة ريفاتير عن وجود (القارئ المثالي) أو (الخارق) ، الذي يتحتم أن يكون واسع الاطلاع ، ليس فقط بالمعرفة الأدبية التاريخية المتوفرة اليوم ، وإنما مسلحاً بالقدرة على تسجيل كل انطباع جمالي تسجيلا واعياً ، ثم إحالته مرة ثانية إلى بِنية فعّالة للنص [١] .

(٢)

و وجود المتلقي ليس خارجيا فحسب ، بل هو وجود في وعي المبدع بالدرجة الأولى ، وهذه الحقيقة تأتي من معاينة الواقع التنفيذي معاينة صحيحة ، ومن خلالها تأخذ العملية التنظيرية خطوط حركتها الجدلية بين الطرفين : (المبدع والمتلقي) .

وبالإمكان هنا أن نقارن أفكار سارتر بأفكار باختين الذي يقترب منه في بعض الأمور ، فباختين يشدد دائماً على دور القارئ الذي يقرِّر – بمقدار ما يقرر الكاتب نفسه – معنى النص ، وليس ذلك لأن بإمكانه أن يسقط أي معنى كان ، فهذا من الاستخفاف الذي لا يرقى إلى مستوى القاعدة ، ولكن المؤكد أن المؤلف يكتب وهو يقصد قارئاً ، مستبقاً رد فعله؛ ذلك لأنه هو نفسه قارئ لسابقيه .

وربما – لهذا – يتصور المؤلف وجود مراقبين خصوصيين وتاريخيين – كما يقول باختين – بينهم مراقب متفوِّق ، ذو فَهْم صائب بشكل مطلق ،

---

(١) هيرنادي ، بول : ما هو النقد ، ص ١٤٥ ، ١٤٦ .

لا يعوقه شيء عن الوصول إلى النص .

ولا يمكن أن نتصور أن يسلم المؤلِّف نفسه ونتاجه جُمْلة إلى الإرادة النهائية للمراقبين الذين يحيطون به وبإنتاجه ، برغم وَعْيه بوجود هيئة عليا ذات فَهْم متجاوب ، يمكنها أن تستوعب هذا الإنتاج ، وهذا التجاوب يتفق مع طبيعة الخطاب ؛ إذ هو راغب في أن يكون مسموعاً ومقبولا ، أي أنه يسعى لتحقيق هذا التجاوب السابق ، وذلك بعدم توقفه عند المتلقين الفاهمين لظواهر الأمور فقط ، بل يجاوزهم إلى أعماق أكثر وأكثر [١] .

ويقتضي تقريب المسافة بين القراءة والكتابة التخلُّص من النظرة السريعة العابرة التي لا تستطيع أن تلم إلا بالهوامش دون المتون ، هذه النظرة السريعة يضعها بارت داخل كناية تعبيرية ، حيث يقال : ألقيت نظرة على كتاب ، ولا يقال : قرأته ، وإنما ألقيت عليه نظرة ، لكن هذا لا ينفي أنه بالإمكان تقبُّل عينة من الكتابة ، قد تكون صفحة ، أو عشر صفحات ، وتكون كافية لخلق رباط بين المتلقي والنص ، بشرط وجود الإحساس بمتعة الكتابة من خلال تذوُّق المفردات والمركبات ؛ لأن تحقُّق اللذة قد يكفيه بضع صفحات قليلة تحمل خصائص الأسلوب .

والهدف الذي يسعى إليه بارت من ذلك أن يوحِّد بين القارئ والكاتب؛ لأن تحقق ذلك سوف يزيل كثيراً من المشاكل والصعاب ، حتى وإن كان التوحُّد بالقوة لا بالفعل ، وعندها سوف نتمكن من متابعة حركة الكتابة بفَهم و وعي ، وبطبيعة الحال فإن الأمر يتطلب نوعاً من (التربية) التي تعمل على تقريب المسافة ، أو إزالتها بين الكتابة والقراءة ، لا بالزيادة من

---

(١) تودروف : نقد النقد ، ص ٥٥ .

إسقاط القارئ على الأثر ، وإنما بضمهما في نفس الممارسة الدالة [١] .

ويؤكد بارت على وجود فوارق دقيقة بين (القارئ) و (الناقد) ، فالنظرة في العمل الأدبي بداية ونهاية تقود إلى ناتج أصيل ، وما يستلذه القارئ هو هذه الأصالة ؛ ومن هنا يفترق موقف القارئ الذي يرى في الأثر الأدبي موضوع تلذُّذ ومتعة ، عن موقف الناقد الذي ينشغل بإدراك الخيوط الرابطة، والتسلسل ، والأفكار العامة ، وذلك لا ينفي إمكانية اجتماع الأمرين معاً [٢] .

(٣)

ولكن : على أي نحو تتشكّل طبيعةُ القارئ في الدرس الأسلوبي ؟ إن طرح الأمر في هذا المستوى يتيح لنا رؤية جوهرية للمواجَهة التي تتم بين النص ومتلقيه ، سواء تمّت على سبيل التناقض والتصادم ، أو على سبيل التماثل والتوحُّد ؛ فهي حالات قائمة في طبيعة العَلاقة بين الأثر والمتأثر .

إن طبيعة القارئ تتشكل على أساس المشاركة الفعلية ؛ ومن ثم يوصف (القارئ) بأنه عنصر في التحليل الأسلوبي ، بمعنى أنه يحتل مساحة في النظرية الأسلوبية ، حيث يرتبط بخطوط الحركة الدلالية في النص . ويلاحظ هنا أن ريفاتير لم يحدِّد بوضوح دور القارئ ، ولم يرصده بدقة ، حتى بعد مرور فترة تبلورت فيها الأسسُ النظرية المتصلة بهذا الدور . ففي بحوثه التي ظهرت سنة ١٩٥٧ عن أسلوب جو بينو يصف القارئ بأنه : المتلقي العادي لما يعبر عنه .

---

(١) بارط ، رولان : درس السيميولوجيا ، ص ٥٢ ، ٦٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٥ .

ومهما يكن ، فإن القارئ الذي هو عنصر في التحليل الأسلوبي ، إنما هو القارئ المقبول بداهة بكونه متلقي أثر النص ؛ ومن ثم ينبغي أن يتم تحليل الأسلوب من زاويته .

وقد لاحظ هاردي – وهو على صواب في ذلك – أن هذا القبول مرتبط بالتأثيرات السلوكية ، وقد أثر ذلك نظريا في العصر الأخير ، فأصبح تحليلُ الأسلوب مركزاً في الصلة بين النص ورد الفعل عند القارئ .

وعلى كلٍّ ، فإن (ريفاتير) حاول أن يحدد دور القارئ ، وإن لم يكن واضحاً ما إذا كان الأمر يتعلق باعتبار القارئ عنصراً في النظرية الأسلوبية ، أو مجرد وسيلة مساعدة في التحليل الأسلوبي ، أو هما معاً ، لكنه – من جانب آخر – قد لاحظ أن تأثيرات الأسلوب تنصهر في القارئ ، بحيث لا يمكنه إغفالها ؛ ولذا يقول عن دوره : إن امتداد التأثيرات الأسلوبية – مثل الاحساس بالشعر في وقت محدَّد – يعتمد كلّيّة على القارئ . ويخصص للقارئ وظيفة حاسمة حيث يقول : إن تأثيرات الأسلوب لا تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها القارئ .

وعلى هذا النحو يرتبط وجود الأسلوب بوعي القارئ ، فليست التأثيرات الأسلوبية – إذاً – خصائص في الأسلوب ، بل تنشأ من خلال القارئ عند التلقي ؛ ومن ثم ينبغي أن يكون عنصراً في النظرية الأسلوبية ، والمقصود هنا هو القارئ المتوسط أولا ، ثم القارئ العمدة ثانياً ، الذي يؤكد وجود الإشارات الأسلوبية[١] .

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٩١ – ٩٣ .

(٤)

من الواضح في كلِّ ما سبق أن العَلاقة بين النص والمتلقي كانت علاقة مزدَوِجة ، أو بمعنى آخر عَلاقة جدلية ، تتحرَّك من النص إلى المتلقي ، كما تتحرك من المتلقي إلى النص ؛ ومن ثم أخذت العَلاقة أحقيتها في كونها أساساً من أسس الدرس الأسلوبي ، لكن يبدو أن هناك معارضات لهذه الرؤية المزدَوِجة ؛ إذ يرى بعضُ الدارسين أن العلاقة كانت وحيدة البُعْد ، تتحرك من النص إلى المتلقي فحسب ، فالإيجابية تكون في جانب النص ، والسلبية تكون في جانب المتلقي .

فقد انطلق أيسر معتمداً على نظرية أنكاردن إلى القول بأن القراءة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ ، فهي ليست مزدَوِجة على النحو الذي أوضحناه . ومفهوم أنكاردن يصرف القراءة إلى عملية إكمال ، لا تسمح بوجود نوع من التبادل بين القارئ والنص ؛ وسبب ذلك أن أنكاردن يعد العمل الأدبيَّ كياناً متنوع الوجود لا يعتمد على القارئ في تشكيل خطوطه[١] .

ويرصد بارت هذه العَلاقة السلبية بين النص والقارئ ، ويصل بها إلى حد العداء ، فإذا كانت هناك (جمعية أصدقاء النص) فإن المشاركة بينهم قد لا تكون على شيء محدد ؛ لأنه ليس هناك بالضرورة اتفاق حول نصوص اللذة ، وإنما يكون احتمال المشاركة في مواجهتهم لمن يعاديهم ، وهؤلاء الأعداء هم مجموعة من شتى أنواع المزعجين الذين يصدرون مراسيم تسقط حق النص ، وحق لذته ، سواء بنزعتهم الثقافية المثالية ، أو بنزعتهم العقلانية المتشددة ، أو بنزعتهم الأخلاقية السياسية ، أو بصدورهم

(١) راي ، وليم : المعنى الأدبي ، ص ٤٣ .

عن نزعة نَفْعية غبية ، أو حماقة تعمل على تحطيم الخطاب .

إن جمعية كهذه قد لا يكون لها محل ، وقد لا تستطيع الحركة إلا في (لا مكان) ، ولكنها مع ذلك قد تكون نوعاً من المشاركة التي تتصل بالتناقضات التي لا ينكرها أحد في جمعية (أصدقاء النص)[١] .

ولا شك أن نظرية القارئ – الاستجابة ، رغم ما تتمتع به من مستقبل واعد ، من حيث إنها تجريبية في الأساس ، معرضة للوقوع فريسة المقابلات الإحصائية والسلوكية التبادلية ، والأفكار الغريبة حول طوائف القراء[٢] .

ويبدو أنه على المستوى الأسلوبي كانت هناك اتجاهات تقلّل من أهمية القارئ ، بل قد تهمله في بعض الأحيان ، وهي تتجاور مع اتجاهات أخرى لم تتخل عن دور القارئ في التفسير والشرح ، ويتوافق ذلك مع تعريف بيللي Bailey الذي ورد في دراسته عن الأسلوبية الفرنسية ، حيث يقول : « تتناول الأسلوبية وقائع الخطاب اللُّغوي المنتظمة من حيث مضامينها العاطفية ، أي التعبير عن وقائع العاطفة باللغة ، وأثر الوقائع اللُّغوية على العاطفة .»

وهذا المعنى يمكن استنباطه من تعريف سايدلر الذي يقرر أن الأسلوب عبارة عن وجدان العمل اللُّغوي الصادر من خلال لغة ما ، ويبحث علم الأسلوب القوى العاطفية ويراعيها وينظمها ، تلك القوى التي يمكن أن تؤثّر في لغة العمل اللُّغوي ، بل هي تؤثر بالفعل .

وبرغم أن التعريفين لا يقدّمان مضموناً واضحاً ، يمكن للإنسان أن يضمنهما تأثير الانفعال والعاطفة على قارئ العمل الفني ، وهكذا يكون

---

(١) بارط ، رولان : لذة النص ، ص ٢٣ .

(٢) هيرنادي ، بول : ما هو النقد ، ص ١٠٧ .

تضمُّن النظرية الأسلوبية عنصر القارئ بوصفه متلقياً موضوعات الاتصال الأدبي . وإدراك ذلك يتم تلميحاً ، حيث ينحصر الأسلوب في المجال العاطفي الوجداني .

وقد طالب ألونسو في عام ١٩٤٢ بأن تتضمن أي دراسة أسلوبية بحث جانبين مختلفين في أي عمل أدبي : الطريقة التي تم تركيبُ العمل على أساسها ، وطريقة تركيب أجزائه . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى : نوع السرور الجمالي الذي ينتجه ، أي ينبغي الاهتمام بكليهما كإنتاج مبدع ، وكقوة مبدعة مؤثرة ، ولكن لم يحدث متابعة لهذه الآراء في الدراسات الأسلوبية التقليدية ، كما أن عنصر القارئ لم يأخذ الاهتمام الكافي في نظرية مترابطة [١] .

(٥)

ويدل النظر في التراث النقدي العربي على أن عَلاقة النص بالمتلقي كانت – في جملتها – تتحرَّك في اتجاه واحد من الأول إلى الثاني ، وذلك على الرغم من أن المتلقي قد يكون من طبقة (العلماء) ، وكلمة التلقي هنا مقصودة بذاتها ؛ لأن مقولة القارئ لم يتحدد لها وجود واضح في الدرس القديم ؛ لأن القراءة الحقَّة تقتضي حركة معاكسة من القارئ للنص ، وهو أمر لم يتحقق وجوده إلا في مقامات معينة تستلزم رسوماً خاصة لا بد أن تتوفر في الصياغة .

ومن اللافت للنظر هنا أن رجلا كالجاحظ يجعل للمتلقي وجوداً – برغم سلبيته – يكاد يتغلَّب على وجود المبدع ، بل يجعل وجود المبدع

---

(١) شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

معلقاً على ردود الفعل عند المتلقي المثالي ، فنجده يطالب صاحب الصناعة الأدبية – إذا أنتج شيئاً من الأدب فقرض قصيدة ، أو حبَّر خطبة ، أو ألف رسالة – بألا يتعجَّل تقديم نفسه ، ثقةً وإعجاباً بثمرة عقله ، ولكن عليه أن يقدِّم ما أنتجه إلى (العلماء) بطريقة غير صريحة ، ثم ينتظر ردود الفعل الخارجية التي تأتي من الحواس في شكل إيجابي ، فإن تحقق ذلك ، كان مسموحاً للذات المبدعة أن تتجلى مسفرة عن نفسها ، وعن دورها الإبداعي ، أما إذا كانت ردود الفعل سالبة ، وتكرَّر هذا الموقف السالب ، فإن الذات يجب أن تتوارى ، بل عليها أن تختفي من ميدان هذه الصناعة[1] .

والاتكاء على ردود الفعل لدى المتلقي لا يؤثِّر على المبدع فحسب ، بل إن أثره الأول يكون في الخطاب الأدبي بالرفض أو القبول ، ثم ينزاح الأمر إلى المبدع تبعاً .

وعيار الشعر – عند ابن طباطبا – أن يعرَض على فئة المتلقين المخصوصين ، فإن قبلته ، كان مستحقا لوجوده الشرعيِّ ، وإن رفضته كان نفياً لحقيقة الوجود ذاته ، والقبول أو الرفض منوطان بأمور في المتلقي يتولَّد عنها ردودُ فِعْله ، وهي أمور يمكن رصدُها ، وقياس ناتجها ؛ ذلك أن « كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له ، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جورَ فيه ، وبموافقة لا مضادة معها ، فالعين تألف المرأى الحسن ، وتَقْذي بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل الشم الطيب ، ويتأذى بالنَّتن الخبيث ، والفم يلتذُّ بالمذاق الحُلو ، ويَمُجُّ البشع المرّ ، والأذن تتشوَّف للصوت الخفيض الساكن ، وتتأذى

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٠٣ .

بالجهير الهائل ، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم ، وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ، ويتشوّف إليه ، ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له .»[١]

فالاتكاء على رصد ردود الفعل ، كان هو الوسيلة لتجليات المتلقي في الدرس النقدي القديم ، وتغلبه – كما قلنا – على المبدع ذاته ؛ ومن ثم لاحظنا أن بعض الدارسين لا يردّ مظاهر التفاعل عند المتلقي إلى المبدع ، وإنما إلى النص مباشرة ، وهو نوع من التوجُّه الصحيح إلى حصر دائرة الاهتمام في الخطاب ذاته ، ورصد كثافته الشعورية من خلال انعكاسها في مرآة التلقي ، وخاصة فيما يقوم على المفارقة الدلالية ؛ إذ إن مجموعة ردود الفعل المنعكسة تأتي في شكل ثنائيات تتفجَّر من مصدر ثنائي : (القلب – النفس) ، وهي : (يذهل – يبهج) ، (يقلق – يؤنس) ، (يطمع – يؤيس) ، (يضحك – يبكي) ، (يحزن – يفرح) ، (يسكن – يزعج) ، (يشجي – يطرب) .

وقد تأتي الانعكاسات في خط إفرادي : هزّ الأعطاف – استمالة الأسماع – إيراث الأريحية – بذل المهج والأموال[٢] ، فهي انعكاسات تكاد تغطي وجود المتلقي خارجيا وداخليا ، لكنها تظل في إطار الحركة ذات البعد الواحد المتوجهة من النص إلى المتلقي لتثير فيه حزم الانفعالات السابقة .

---

(١) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ص ٢٠ .

(٢) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ١٧٧ .

(٦)

وقد تحرك الدارسون القدامى في دائرة التلقي تحرُّكًا واسعًا ، يكاد يغطي كل مفرداته ، بمعنى أنهم لم يتوقفوا عند المتلقي المثالي (العالِم) ، بل تجاوزوه إلى من هم أقل منه عِلماً ، أو من هم أعلى منه درجة ومنزلة ؛ ومن ثم أخذ التلقي طبيعة جماعية ترتبط بالمقامات ، فلكل مقام مقال ، فهناك خطاب يتناسب مع الفئة المخاطبة بحدودها الاجتماعية ، والتغلب هذ يكون للمنزلة الاجتماعية أكثر مما يكون للكثرة العددية ، ومخالفة هذ الحقيقة دلالة على سوء الرأي ، بل وقِلّة العقل ، كما يقول أبو هلال العسكري .

ويتجلى هذا النمطُ التعبيري المعكوس بشكل واضح في المستوى الإخباري الذي يختصُّ بورود الصياغة فيه بدوافع عَفْوية ، لكن بعض المتكلمين يلجئون إلى شكل من الأداء الذي يسمح لهم بإظهار قدراتهم اللُّغوية الخاصة ، فيخالفون بذلك بين المقام والمقال مخالفةً تذهب بالمتلقي ، بل وتلغي وجوده ، وكأن المتكلم يحاور نفسه داخليا . وقد كان بعضُ علماء العربية يقعون في هذا فيخاطبون (السوقي ، والملوك ، والأعجمي) بألفاظ أهل نجد ؛ ومن ثم كان هناك فاصلٌ بين الصياغة ومتلقيها ، فلا ينفذ من المستوى الصوتي إلى الدلالي ، أي أن وجوده كَلا وجود . ويقدِّم أبو هلال نماذج كشفية لمثل هذه المواقف التعبيرية المختلفة التي تبدو أوليا وكأنها روايات ساذَجة ، في حين أن معاودة النظر فيها تؤكد حقيقة نقدية قديمة ، وهي أن المتلقي عنصر حاضر بشكل لازم في كل موقف ذي طبيعة لُغوية . فعندما يقول أبو علقمة لحجامه : اشدد قصب الملازم ، وارهف ظُباة المشارط ، وأمر المسح ، واستنجل الرشح

وخفّف الوَطْء ، وعجِّل النَّزْع ، ولا تكرهن أبيا ، ولا تمنعن أتيا – يردّ عليه بقوله : ليس لي عِلم بالحروب ، أي أنني لست المحل الصالح لتلقي هذا البناء اللُّغوي الخشن الغريب .

وتعتمد صلاحية المحل على الإفهام ، والإفهام يقتضي التعامل مع المتلقين من خلال فوارقهم الطبقية والثقافية ، فيخاطب السوقي بكلام السوقة ، البدوي بكلام البدو ، ولا يتجاوز بالكلام منطقة المعروف إلى المجهول ؛ لأن هذا يؤدي إلى ضياع الهدف الأصلي له ، بل تنعدم معه فائدة الخطاب جملة [١] .

وحضور المتلقي كما يتمّ من خلال المقام ، يتم أيضاً من خلال (الحال) ، ويتميز الحال بتعلّقه بالجوانب الداخلية التي يكون عليها المتلقي؛ إذ إن ذلك يقتضي مجموعة من الإجراءات التعبيرية التي تغيب منها عملية الإقناع ، ليحل محلها الطبيعة التأثيرية ، كالمدح في حال المفاخرة ، وحضور من يكبت بإنشاده ، أو يسر به . وكالهجاء في حال مباراة المهاجي، والحطّ منه حيث ينكى فيه استماعه له . وكالمراثي في حال جزع المصاب ، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه ، والتعزية عنه . وكالاعتذار والتنصُّل من الذنب عند سلّ سخيمة المجني عليه ، والمعتذر إليه . وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران ، وطلب المغالبة . وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق ، واهتياج شوقه ، وحنينه إلى من يهواه [٢] .

وبعيداً عن المتلقي المثالي ، يدخل النقد القديم فيما يسمى بالمتلقي المجهول ، حيث يكون المنهج المعياريُّ غالباً في تقنين بعض القوالب

---

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٣٧ – ٣٩ .

(٢) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ص ٢٢ .

التعبيرية دون تحديد متلق بعينه ، فعلى المبدع أن يتحرك في مفتتح قصائده حركة حذِرة ، فلا يقدِّم بناءاً تعبيريا يتطيَّر منه ، أو يبعث الجفوة فيمن يواجهه ، كذكر البكاء ، و وصف إقفار الديار ، وتشتّت الألاف ، ونعي الشباب ، وذم الزمان ، وخاصة إذا كانت هناك منافرة داخلية بين المطلع والبناء الأصلي ، كأن يرد ما سبق من دلالات في إطار للمديح أو التهاني ؛ لأن الخطاب الأدبيَّ إذا كان مؤسساً على هذا وجد حائلا بينه وبين المتلقي، حتى ولو كان هذا المتلقي على وعي بأن هذا المدخل الشعري هو نوع من محاورة الشاعر لذاته [١] .

(٧)

ومع أن حركة المعنى تسير في خطٍّ واحد – غالباً – نلحظ في بعض الأحيان وجود توازن بين المبدع والمتلقي ، وهو توازن لا يؤدي إلى حركة ثنائية ، وإنما يتيح لكل طرف أن يعلن عن حضوره في الصياغة ، فابن طباطبا يرى أن حضور الشاعر يتأتى من تعبيره عن أشياء تقوم بنفسه وعقله ، فحضوره حضور داخليّ بالدرجة الأولى ، يجسّده في مادة محسوسة هي الصياغة ، وهذا ما يتيح للمتلقي أن يحضر هو الآخر عن طريق تقبّله « لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً ، ويبرز ما كان مكنوناً ، فينكشف للفهم غطاؤه ، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه ، أو تودع حكمة تألفها النفوس ، وترتاح لصدق القول فيها ، وما أتت به التجارب منها .» [٢]

وبما أن الكلام يتشكل خارجيا وداخليا على نحو شبيه بالجسد والروح ، فالواجب على المبدع أن يستحضر متلقيه بصفة لازمة ، وهذا يقتضي منه

(١) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ص ١٢٦ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

مواصفات لا بد أن تقوم في البناء الشكلي ، بحيث يكون لها جاذبية خاصة عليه ، فيكون توجهه إليه على مستوى الإحساس والعاطفة ، وعلى مستوى العقل والتفكير ، فيكون بذلك متحركاً نحو النص حركة إيجابية معتمدة على التأمُّل والتدقيق في شكلية الخطاب ، لكي يتاح من وراء التدقيق الوصول إلى البناء الباطني ، فيتم الجمع بين (الجسم والروح) على مستوى الإبداع والتلقي على صعيد واحد .

وتؤدي محاولة الاقتراب من الخطاب على غير هذا النحو إلى رؤية ممسوخة للنص ، فتظهره قبيحاً ، مشتَّت العناصر ، ممزَّق الأجزاء [١] .

ويكاد هذا التوازن بين الطرفين يأخذ شكل قاعدة نقدية عند قدامة ، حيث يختم القول في النسيب بما يجعل الطرفين حاضرين على صعيد واحد : « ومما أختم به القول : أن المحسن من الشعراء فيه ، هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو دائر أنه يجد أو قد وجد مثله ، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر .» [٢]

(٨)

ولا ينفصل موقف عبد القاهر الجرجاني من المتلقي عن نظريته في النظم ، بمعنى أن وجود المتلقي يأتي تالياً للمبدع ، كما أنه من ناحية أخرى يتنوع بين القارئ الناقد ، والمتلقي المجهول ، والجهل به يأتي من تعدُّد المتلقين ، أو اتساع الزمان لاستيعاب أفراد المتلقين واحداً واحداً ، دون تحديد هُوِيَّة لكل منهم .

وبداية يتحدد المتلقي بكونه صاحب ممارسة فكرية تهيئ له قدراً من التمييز بين الجيد والرديء ، بمعنى أنه ناقد أولا ، ثم قارئ ثانياً ، وهذا

---

(١) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ص ١٢٥ . (٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٢٦ .

يقتضي – بالضرورة – أن يتشكل الخطاب الأدبيُّ على نحو يهيئ لهذه الإمكانات أن تتعامل معه ، وربما كان أهم ما يدعو إليه عبد القاهر هنا هو أن يكون التشكيل داخل دائرة (المعاني اللطيفة) ، وهي دائرة تتطلب في الصياغة نوعاً من الكثافة التي يتوقف عندها الفكر – فكر المتلقي – فينشغل بها انشغالا متوتراً ، بمعنى محاولة الوصول إلى أبعادها من ناحية ، ثم مقاومتها الخاصة من ناحية أخرى ، فلا يتم الوصول إلى (المعاني اللطيفة) إلا بحركة عقلية وعاطفية موازِيَة لحركة المبدع ذاته ، لكنها تظل تابعة له .

وتشكُّل الخطاب الأدبي على هذا النحو هو الذي يتيح التميّز بين المتلقين ، فيتقدم القارئ الناقد ليأخذ موضعه في مواجهة النص ، ويتأخَّر عنه القارئ العادي ، ويتوارى تماماً ذلك المتلقي الذي لا يشغله ما في الخطاب من فكر لطيفة ، حتى ولو كان عارفاً باللغة على الجملة .

فأساس التمايز هو : الفهم أولا ، والتصور ثانياً ، والتبيين ثالثاً [١] .

ولا يمكن أن تنجلي خواص الخطاب الأدبي إلا بمواجهتها بالطلب والإلحاح وتحريك الخاطر ، والهمَّة في التحصيل ، وهذه أمور تتوقف على حضور المتلقي ، حيث تصبح العَلاقة بينه وبين الخطاب عَلاقة شرطية ، فكلما توفرت فيه معنى اللطافة ، كان احتجابه أكثر ، وإباؤه أظهر ، وامتناعه أشد .

وهنا تتدخل الهوامش النفسية لهذا المتلقي ؛ إذ تتحول العَلاقة الشرطية إلى إثارتها ؛ لأن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه – كان الوصول إليه أمتع ، وأولى

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٢ .

بالتميز ، وكان الحرص عليه أشد .

وعلى هذا النحو يأتي قول النابغة :

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذي هُوَ مُدْرِكي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتَأى عَنْكَ واسعُ

فشبكة العَلاقات في البيت تتجمع في بؤرة جوهرية تحتاج إلى مجاهَدة فكرية من المتلقي – حتى ولو كان ناقداً – لكي يشق الحجبَ عنها ، كما تحتاج إلى نوع تلطف في التعامل معها ، أي أنها تستدعي الوقوف عندها ، والانشغال بدقائقها ، وليس كل متلق بقادر على الاهتداء إلى ذلك ، ولا كل خاطر بمنتهي لعملية الكشف ، وإنما ذلك خاص (بأهل المعرفة) [١] .

فالعَلاقة بين المبدع والمتلقي تأخذ شكل مُحاورة ؛ إذ إن حضور المتلقي عملية مُفْتَرَضَة داخل دائرة الإبداع منذ البداية . وعلى هذا يفترض عبد القاهر أن المبدع لا بد أن يراعي هذا الحضور ويتحرَّك له حركة محسوبة تعبيريا .

وسياق (التعريف والتنكير) من أهم السياقات المهيئة لحضور المتلقي ، ففي مثل قولنا (هو البطل المحامي) ، وهو (المتَّقَى المرتَجَى) – تعتمد الصياغة على وعي المتلقي بالسياق الكلي ، فليست الإشارة اللُّغوية هنا إلى معنى قد علم المخاطب أنه كان ، ولم يعلم أنه ممن كان ، كما في قولنا: (زيد هو المنطلق) ، وليس هناك قصد إلى عملية القصر ، بمعنى أنه لم يحصل لغيره على الكمال ، كما في نحو : (زيد هو الشجاع) ، ولكن بمعنى أن الهدف مواجهته بسؤالك : هل سمعت بالبطل المحامي ؟ وهل حصلت معنى هذه الصفة ؟ وكيف ينبغي أن يكون الرجل حتى يستحق أن

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١١٨–١٢٠ .

يقال ذلك له وفيه ؟ فإن كان على وعي كامل بهذا الإطار الدلالي ، وتصوّره حق تصوّره ، فإن عليه أن يمسك به . فهو الهدف الأول من تشكيل الصِّياغة على هذا النحو المخصوص [١] .

ففَصْل القول في عملية النظم التي تقوم على البلاغة والفصاحة أن يتوازن حضورُ الطرفين ، فالمفاضلة بين القائلين من حيث كونهم مبدعين، منوطة بحضور المتلقين ، و وصول حقائق المعاني والأغراض إليهم ، ويكون الهدف الأول للإبداع هو الوصول إلى نفس المتلقي ، حيث يستطيع بهذا الوصول أن يكتشف مكونات الضمائر والقلوب [٢] .

(٩)

ويكاد يكون حضور المتلقي مهيئا لتدخله التقديري في الصياغة على نحو من الأنحاء ، وبخاصة في سياق التساؤل الذي يطرح نفسه داخل الخطاب الشعري ، إذ إن طرحه يتم من المتلقي لاحتياجه إلى مواجهة الخطاب بما يتحرك في داخله إزاءه ، فعندما يقول الشاعر :

زَعَمَ العَواذِلُ أنّني في غَمْرَةٍ صَدَقوا ، ولَكن غَمْرَتي لا تَنْجَلي

نجد أن ما حكاه عن العواذل من قولهم : (هو في غمرة) مما يحرك السامع ويدفعه لطرح سؤال مقدّر هو : (فما قولك في ذلك ، وما جوابك عنه ؟) ، فجاء النمط التركيبي مبنيا على هذا التدخل التعبيري ، وصار كأنه قال : (أقول : صدقوا ، أنا كما قالوا ، ولكن لا مطمع لهم في فلاحي) ، وهنا تجيء الاحتمالات التعبيرية ؛ إذ لو قال : (زعم العواذل أنني في غمرة وصدقوا) لانتفى تدخّل المتلقي أصلا ، ولم يكن مجيء التركيب

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٨٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

على هذا جائزا ، لأن الشاعر لم يضع نفسه أنه مسئول ، وأن كلامه كلام مجيب[١] .

وليس الأمر مقصوراً على مجرّد مشاركة المتلقي ، بل إنه يتجاوز ذلك إلى تحرّكه وراء الصياغة ، ومتابعة خيوطها التي تذهب طولا وعرضاً ، وخاصة في دائرة (الفِكر اللطيفة) التي تعتمد على بناء مركّب ، لا بد فيها من بناء ثان على أول ، وردّ تال إلى سابق ، فالمتلقي يحتاج للوقوف على الغرض من قول الشعر :

كَالْبَدْرِ أَفْرَطَ في العُلُوِّ وضَوْؤه لِلْعُصْبَةِ السّارينَ جِدُّ قَريب

إلى متابعته في البيت السابق وتصوّره لإدراك حقيقة المراد ، و وجه كونه (دانياً – شاسعاً) ، فإذا تم رقم ذلك في القلب ، جاء التحرّك التالي إلى ما يعرضه البيت الثاني من حال البدر ، ثم يتم تحرّك ثالث إلى مقابلة كل صورة بالأخرى ، وتردّد الفكر بين هذه وتلك ، لإدراك العَلاقة بين الخطوط الصياغية ، من حيث اشتراط الإفراط في العلو ليشاكل قوله (شاسع) ، ثم مقابلة ذلك بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب بقوله : (جد قريب) .

وهذه الحركة في مُجملها هو ما يقصد إليه عبد القاهر بالحاجة إلى (الفكر) من جهة المتلقي ، فلا سبيلَ للوصول إلى الناتج الحقيقي إلا على هذا النحو في الطلب والاجتهاد[٢] .

وافتراض حضور المتلقي محاوراً ومتداخلا ، ومتابعاً ، جعل عبد القاهر يتوجه إليه بالحديث في كثير من الأحيان ، وكأن العَلاقة بينه وبين

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٣٥ – ٢٣٦ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٣ .

الخطاب الأدبي لا تكون إلا من خلاله ، كما أن العلاقة بين المبدع والمتلقي لا تكون إلا من خلال الخطاب ، ويمكن ملاحظة خطوط هذه العلاقات في تعليقه على قول الشاعر :

لا تَعْجبوا مِنْ بِلَى غِلالَتِهِ قَدْ زَرَّ أزْرارَهُ على القَمَر

فالتوجه التعبيري للشاعر كان إلى رصد خاصية في طبيعة القمر ، وأمر غريب من تأثيره ، ثم التفت إلى حضور التلقي ، وتدخل المتلقين بتقدير إنكارهم بِلى الكَتّان سريعاً ، فكانت محاورتهم المضمرة بنهيهم عن التعجّب من ذلك وقوله : أما ترونه قد زرّ أزراره على القمر ، والقمر من شأنه أن يسرع بِلى الكتان .

ولا يمكن أن يتم هذا الناتج الدلالي إلا بتناسي البنية التشبيهية ، والوصول إلى الناتج على مستوى الحقيقة ، وهنا يحتاج الأمر إلى متلق خاص لاستيعابه يكون « حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالهمس ، وكمسرى النفس في النفس .» [1]

ويتابع عبد القاهر مواجهة المتلقي – متجاوزاً المبدع – فيقول : « وإن أردت أن تظهر لك صحّة عزيمتهم في هذا النحو على إخفاء التشبيه ، ومَحْو صورته من الوهم ، فابرز صفحة التشبيه ، واكشف عن وجهه ، وقل: (لا تعجبوا من بِلى غلالته ؛ فقد زرّ أزراره على من حسنه حسن القمر) ، ثم انظر هل ترى إلا كلاماً فاتراً ، ومعنى نازلا ؟ واخبر نفسك هل تجد ما كنت تجده من الأريحية ؟ وانظر في أعين السامعين هل ترى ما كنت تراه من ترجمة عن المسرة ودلالة على الإعجاب ؟ ومن أين ذلك وأنى ، وأنت

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٦٦ .

بإظهار التشبيه تبطل على نفسك ما له وضع البيت من الاحتجاج على وجوب البِلى في الغلالة ، والمنع من العجب فيه بتقرير الدلالة ؟» [١]

(١٠)

والحضور الذهني للمتلقي يوازيه الحضور النفسي ، بمعنى أن تشكيل الصياغة على نحو نظمي مخصوص يستهدف إحداث أثر نفسي فيه ، وغياب الأثر معناه افتقاد مهارة التعامل مع الإمكانات النَّحْوية تعاملا جماليا.

فعملية الحضور أو الغياب لبعض مفردات الصياغة متاحة لكل مبدع ، لكن إيثار جانب على آخر مرهون بإمكاناته التأثيرية في المتلقي ، فتغييب المفعول – مثلا – ممكن وجائز ، وإظهاره كذلك ، ولكن إدخال أحدهما في دائرة الحسن منوط بهذا الجانب التأثيري – كما قلنا – ففي قول الشاعر :

وَلَوْ شِئْت أنْ أبْكي دَمًا لَبَكَيْتُهُ عَلَيْهِ ، وَلَكن ساحة الصَّبْرِ أوْسَعُ

يأتي (المفعول) مغروساً في الصياغة ، مع أن إمكانية تغييبه قائمة دون أن يختلَّ الناتج الدلالي ، كأن يقول : (لو شئت بكيت دماً) ، لكن العدول إلى هذا النمط يشد الصياغة إلى منطقة الحسن « وسبب حسنه كأنه بدع عجيب أن يشاء الإنسان أن يبكي دماً . فلما كان كذلك ، كان الأولى أن يصرّح بذكره ليقرره في نفس السامع ويؤنسه به .» [٢]

وحضور الجانب النفسي للمتلقي يتيح تقييم الخطاب الأدبي بالنظر في ردود الفعل عنده ، فهي بمثابة اللوحة المتذبذبة التي ترتفع أو تهبط تبعاً

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٦٦ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٦٤ .

للذبذبات الدلالية الموجهة إليها من الخطاب ، وما فيه من بِنى بلاغية ، كبنية (التمثيل) مثلا .

ولا تتحقق أهمية هذه البنية إلا بقياس أثرها ، مع تعليل هذا التأثير ، وبيان جهته ومأتاه ، فهو تأثير عن وعي ، لا مجرّد انفجارات عاطفية طائشة، وتأثير معلل ، لا مجرد استجابة عمياء ، ومجمل هذا التأثير : « أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جَليّ ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر ، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ؛ لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في قوة الاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام .» [1]

وينضم إلى رصد ردود الفعل ، قياس التوقع عند المتلقي والتحرُّك على نمطه أحياناً ، ومخالفته أحياناً أخرى ، وفي كلٍّ فالمتلقي حاضر في ذهن المبدع ، والدارس عليه أن يجعل حركته متردّدة بينهما ليرصد الفعل وردّه ، وهذا ما صنعه عبد القاهر عمليا ، و وجه النصح به ، عندما عرض لقول أبي تمام :

يَمُدّونَ مِنْ أيْدٍ عَواصٍ عَواصِمٍ تَصولُ بِأسْيافٍ قَواضٍ قَواضِبِ

ذلك أن المتلقي يتوهّم قبل أن يرد عليه آخر الكلمة ، كالميم من (عواصم)، والباء من (قواضب) : أنها هي التي مضت ، وقد أرادت أن تجيء ثانية ،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٠٢ .

وتعود مغلّفة بالتوكيد ، حتى إذا تمكّن هذا في النفس تماماً ، و وعى السمع الآخر ، انصرف الظنُّ عن الأول ، وزال الذي سبق من التخيّل [١] . فردود الفعل هنا تتجاوز البناء التركيبي لتسير في خط تحليليّ تصل فيه إلى أدق جزئية في الصياغة ، وهي (الحروف) ، فترصد أثرها سلباً وإيجاباً ؛ ليتم التعامل النقدي الصحيح .

وإذا كان التوافقُ بين الصياغة والتوقُّع داخلا في دائرة الحُسْن – فإن مخالفة التوقُّع تكون أدخل في هذه الدائرة . وعلى هذا الأساس يعرض عبد القاهر لقول ابن المعتز :

وَلازَوَرْدِيَّة تَزْهو بِزُرْقَتِهـــــــا بَيْنَ الرِّياضِ عَلى حُمْرِ اليَواقيتِ

كَأَنَّها فَوْقَ قاماتٍ ضَعُفْنَ بِها أوائِلُ النّارِ في أطْرافِ كِبْريـــتِ

حيث قدم الخطاب الشعري بناءً تشبيهيا غريباً عجيباً ، والغرابة والعجب نتيجة لوقعه على المتلقي ، ويمكن تحديد هذا الوقْع بمقارنة هذا البناء ببناء آخر يدور في نفس إطاره الدلالي ، وهو : (تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عقيق) ، فالقيمة العجيبة في النموذج الأول مرجعها إلى أن البناء التشبيهي ذو أطراف متباعدة لا توافق بينها ؛ ومن ثم يكون من الصعب على المتلقي متابعتها والربط بينها ، مما يزيد حدَّة الوقع والأثر ، ويثير كوامن الغرابة والإبهار ؛ فقد جاءت البنية بعقد العلاقة التركيبية بين : نبات غض يرف ، وأوراق رطبة يشف منها الماء ، وبين لهب نار مستول عليه اليبس ، وباد فيه السواد ، « ومبنى الطباع وموضوع الجبلّة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له – كانت

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢ ، ١٣ .

صبابة النفوس به أكثر ، وكان الشغف منها أجدر ، فسواء في إثارة التعجب ، وإخراجك إلى روعة المستغرب ، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته ، و وجود شيء لم يوجد ، ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته .»[1]

(١١)

ومن الواضح – إذاً – أن عبد القاهر يتعامل مع المتلقي من خلال مفهومه للنحو الإبداعي ، وهو مفهوم يضع المتلقي في مرتبة تالية للمبدع ، لكنه برغم ذلك يعطيه حقوقاً لا تقل أهميتها عن الحقوق التي يحوزها المبدع ذاته ، كما أنه يضفي عليه مواصَفات تكاد تتعادل مع المواصفات الإبداعية ، ومع الجمع بين الحقوق والمواصفات تتعدّد طبيعة المتلقين ، ما بين قارئ ناقد ، وقارئ متذوّق ، ومتلق معلوم أو مجهول ، ومتلق سلبي أو إيجابي . واللافت للنظر أنه ربط بين هذا التعدّد وشكل الخطاب الأدبي ، بمعنى أن توفر مواصفات معيَّنة في الخطاب ، تهيئه للتعامل مع نوعية المتلقي ، لكن – على وجه العموم – لا بد أن يكون الخطاب داخل دائرة (اللطائف) التي تحتاج إلى قدْر مناسب من (اللطف) فيمن يتلقاها ، على أي نحو يكون هذا التلقي ، واللطف هنا يقصد به نوعٌ معين من الحركة الفكرية النشطة التي تصل إلى موازاة حركة المبدع ذاتها .

وتتشكل العَلاقة بين الخطاب ومتلقيه على أنحاء مختلِفة ، فقد تكون علاقة شرطية ، بمعنى أن توفر مواصفات فنية معينة ، يقتضي – بالضرورة– مواجهتها والاستجابة لها بجهد ذهني مدرّب ، يمكنه أن يتابعها متابعة

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١١٠ .

تحليلية أحياناً ، وتركيبية في بعض الأحيان .

وقد تكون علاقة تحاور ، وذلك إذا تم حضور المتلقي أولا في وعي المبدع ، فيتعامل معه تعاملا جدليا ، بحيث يدفع إشاراته الدلالية إليه حتى يصطدم بلوحة التلقي ، فينعكس صداها في خيوط إيجابية أحياناً ، وسلبية أحياناً ؛ ومن ثم يمكن قياسها وتحديد مداها ، أو رصدها فقط على أقل الاحتمالات .

وتزداد العَلاقة بين المتلقي والخطاب رسوخاً – عند عبد القاهر – عندما أقرّ بشرعية تدخله الصياغي تقديراً ، وهو تدخُّل يتيح للمبدع أن ينظم حركته التعبيرية على نحو مخصوص ، فيلاحظ هذا التدخل ويتعامل معه لُغويا تعاملا محسوباً .

وشرعية التدخل تسمح بحركة واسعة في فضاء النص ، حقيقة قد تبدأ الحركة من منطقة محدّدة ، لكن يتبعها امتداد في خطوط طولية وعرضية ، سطحية وعميقة ، حتى يكون التدخلُ ذا معنى ، بحيث يصير نوعاً من المشاركة الإبداعية الواعية .

وبرغم أن المبدع يظل – داخل النظرية – في المرتبة الأولى ، نجد أن عبد القاهر يتجاوزه أحياناً ويتوجّه مباشرة إلى المتلقي كمحاولة لإعطائه وجوداً مباشراً ، وهو في هذا التوجُّه يستدعي حضوره الإدراكي والعاطفي ، فيتمكن من مواجهة خيوط الصياغة ، ويدرك عَلاقاتها ، ويردها إلى منبعها النفسي والذهني عند المتلقي .

والملاحظ أن إجراءات عبد القاهر – نظميا – كانت منوطة بمباحث البلاغة الثلاثة : المعاني والبيان والبديع ، مع رد تشكيلاتها إلى الإمكانات

النَّحْوية التي تعكس الحركة النفسية للمبدع ، ثم تنتهي إلى المتلقي من خلال حاسة التوقُّع عنده أحياناً ، ومن خلال مفاجأته أحياناً أخرى ، وبمقدار ما تكون المفاجآت متكاثرة ، بمقدار ما يحوز الأسلوب على المزيَّة والفضيلة . وإذا كان تعدُّد المفاجآت يعود إلى إمكانات المبدع في الاختيار ، ثم التوزيع – فإن مواجهة المتلقي لها يحدث نوعاً من التوازن الأخير بين الطرفين ، وهو توازن لا يلغي الأولية ، ولكنه يضعها في إطارها التنفيذي الخالص .

المصادر و المراجع

أولا – المراجع العربية

ابن الأثير : المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة . القاهرة ، نهضة مصر ، د . ت.

ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس ، تحقيق محمد سليم سالم ، ١٩٧١ .

ابن رشيق : العمدة . القاهرة ، مطبعة أمين هندية ، ١٩٢٥ .

ابن سنان : سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي . القاهرة ، مكتبة صبيح ، ١٩٦٩ .

ابن سيده : المخصص . بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، د . ت.

ابن سينا : الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي . القاهرة ، الدار المصرية للتأليف ، ١٩٦٦ .

ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق عباس عبد الستار . بيروت ، دار الكتب العلمية ، د. ت .

ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، إحياء الكتب العربية ، ١٩٥٤ .

الآمدي : الموازنة . القاهرة ، مكتبة صبيح ، د. ت .

ابن منظور : لسان العرب . القاهرة ، دار المعارف ، د . ت .

ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفني شرف . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٦٩ .

أحمد أمين : ضحى الإسلام . القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٥٢ .

أنجينو ، مارك : في أصول الخطاب النقدي القديم (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ، ترجمة أحمد المديني . بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .

بارت ، رولان : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي . ط ٢ الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦ .

بارت ، رولان : لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨ .

الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

تمام حسان : اللغة العربية ؛ معناها ومبناها . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

تودروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٧ .

تودروف : نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان . بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .

الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٠ .

الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة ، نسخة السيد محمد رشيد رضا . بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ .

الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، قراءة محمود محمد شاكر . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٤ .

الجرجاني ، القاضي : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٦٦ .

جنيت ، جيرار : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب . ط ٣ الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦ .

جيرو ، بيير : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياش . بيروت ، مركز الإنماء القومي .

حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ .

الخطابي : بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر) ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .

راي ، وليم : المعنى الأدبي ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز . بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٧ .

فرمكينا ، ربيكا . م . : الوسائل والغايات في سيكلوجية اللغة ، ترجمة

أمين محمود الشريف . مجلة ديوجين ، ٤٩ مايو / يوليو ، ١٩٨٠ .

زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . القاهرة ، مكتبة مصر ، د. ت .

الزمخشري : أساس البلاغة . القاهرة ، كتاب الشعب ، ١٩٦٠ .

السبكي ، بهاء الدين : عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص) . القاهرة ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، ١٩٣٧ .

شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة محمود جاد الرب . الرياض ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ .

صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي . ط ٢ القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٠ .

عبده الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث . الإسكندرية ، دار الثقافة ، ١٩٧٧ .

الفارابي : كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي . بيروت ، دار المشرق للنشر ، ١٩٦٩ .

الفيروزابادي : القاموس المحيط . ط ٣ القاهرة ، المطبعة الأميرية ، ١٩٢٣ .

قدامة ابن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٩ .

لانسون : منهج البحث في تاريخ الأدب ، ترجمة محمد مندور . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٢ .

مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط . القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، ١٩٦١ .

محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ١٩٩٤ .

نجيب أندراوس : المدخل في النقد الأدبي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٤ .

هاف ، كراهم : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين . بغداد ، آفاق عربية ، ١٩٨٥ .

هيرنادي ، بول : ما هو النقد ، ترجمة سلافة حجاوي . بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .

ياكوبسون ، رومان : قضايا الشعر ، ترجمة محمد الوليد ومبارك حنون. الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٧ .

ثانيا – المراجع الأجنبية

1. **Arcaini, Enrico**: Principes de linguistique appliquée. Paris, Payot, 1972.

2. **Chomsky, Noam**: Aspects of the theory of syntax. The M. L. F. Press, 1972.

3. **Chomsky, Noam**: Syntactic structures. Paris, Mouton, 1972.

4. **Cohen, Jean**: Structure du langage poétique. Paris, Flammarion, 1966.

٧٦٥٠٨

5. **Cressot, Marcel**: Le style et ses techniques. 10è éd. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

6. **Guiraud, Pierre**: La stylistique. 7è éd. Paris, P. U. F., 1972.

7. **Riffaterre, Michael**: Essais de stylistique structurale. Paris, Flammarion, 1971.

8. **Robert, Paul**: Dictionnaire de la langue française. Paris, S. N. L., 1965.